الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد البشير الإبراهيمي– برج بوعريريج–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل. م. د)

تخصص: دراسات نقدية

عنوان الأطروحة:

التوظيف الفني للتراث في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر

إعداد الطالب:

يونس عبو

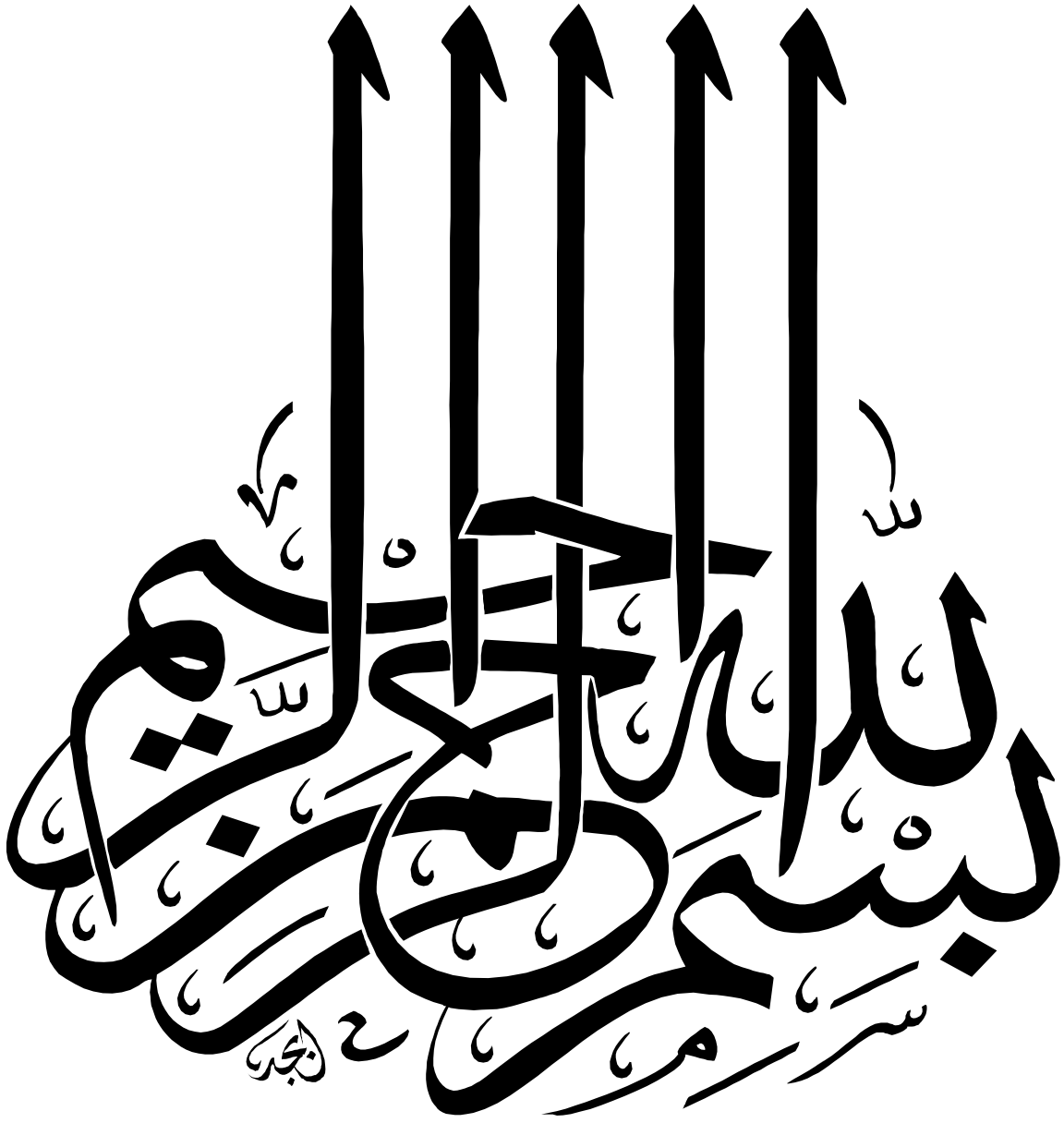
إشراف الأستاذ:

أ. د/ رابح بن خوية

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
1	بلقاسم ذوادي	أستاذ محاضر قسم (أ)	جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج	رئيسا
2	رابح بن خوية	أستاذ	جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج	مشرفا ومقررا
3	محمد زهار	أستاذ	جامعة محمد بوضياف المسيلة	ممتحنا
4	بوعلام رزيق	أستاذ محاضر قسم (أ)	جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج	ممتحنا
5	عيسى بربار	أستاذ محاضر قسم (أ)	جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج	ممتحنا
6	سليم بركان	أستاذ محاضر قسم (أ)	جامعة اليامين دباغين سطيف2	ممتحنا

السنة الجامعية: 2020/2019


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

عرف الشعر العربي على طول مسيرته حضورا كثيفا للتراث بشتى أنواعه، خاصة في الفترة المعاصرة؛ فقد حظي بالاهتمام دراسة وتوظيفا، وأسهم في النهوض بالقيمة الفنية لهذا الشعر بناء ومضمونا، حيث أصبح من المعطيات الغنية التي يستغلها الشاعر المعاصر في إغناء تجربته، والتعبير عن مواقفه.

ويعد التراث قيمة إنسانية تساهم في تشكيل الوعي العام، وتنوير العقل الجمعي، ومدِّه بالقيم التي تضمن استمرارية الأجيال وتواصلها، لمعرفة كيانها وهويتها، ويظل التراث ذلك المعطى المشترك بين الجميع، و من خلاله تتوطد العلاقة بين الشاعر وقارئه، فالعودة إلى التراث وتمثله بآليات وطرائق مختلفة من شأنه أن يقوي الرابطة بين المبدع وجمهوره المتلقي.

والجدير بالذكر أن توظيف التراث يعد قيمة فنية جعلت الشعر المعاصر متميزا عن بقية التجارب الشعرية السابقة.

ولهذا جاءت الدراسة موسومة بـ (التوظيف الفني للتراث في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر) والمتأمل في العنوان يجده مقسما إلى ثلاث وحدات؛

التوظيف الفني: ويقصد به مدى توافق الطرق والكيفيات التي حضر بها التراث، مع القواعد والمقاييس الفنية التي يُنظر بها إلى العمل الشعري، أي؛ فنية استخدام التراث في إطار بناء هيكل للقصيدة الشعرية.

والتراث: ويكون بالكشف عن الجانب الفكري والمكتوب من الموروثات الدينية والأدبية والتاريخية والأسطورية والشعبية الموظفة في ثنايا النصوص.

والشعر الإسلامي المغاربي المعاصر: ويقصد بهذه العبارة ذلك التعبير الشعري المعبر عن الرؤى والمواقف وفق التصور الإسلامي، الصادر عن شعراء المغرب العربي الكبير المعاصرين، ويجب الإشارة إلى أن كلمة الإسلامي في هذه العبارة تشير إلى اتجاه شعري له ورواده، وكان التركيز هنا على شعراء البلدين؛ المغرب (محمد علي الرباوي، حسن الأمراني) والجزائر (مصطفى محمد الغماري، عبد الملك بومنجل، محمد جربوعة).

وقد انبنت هذه الدراسة على مجموعة من التساؤلات تمثل عمادها وركيزتها الأساسية، وهي: كيف تجلى التراث في النص الشعري الإسلامي المغاربي المعاصر؟ وهل هذا التراث قادر على إضفاء الشعرية للقصيدة المعاصرة وتشكيلها؟ وهل يعد توظيف التراث استجابة فنية شعرية أم أنه موقف إيديولوجي لدى الشاعر الإسلامي المعاصر؟

وللإجابة على هذه الأسئلة اتبعت المنهج الوصفي التحليلي الذي رأيت فيه المنهج المناسب لمثل هذه الدراسة، التي تحاول أن تكشف عن الحضور الفني للتراث كقيمة ميزت الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر.

وعلى هذا الأساس جاءت الخطة مقسمة إلى مدخل وأربعة فصول:

المدخل: وقد تطرق إلى مفهوم التراث كمصطلح برز على الساحة الأدبية والنقدية، معتمدا على آراء الدارسين ووجهات نظرهم حول هذا المصطلح، مناقشا هذه القضية على مستويين؛ مستوى الجوانب المتعلقة بالتراث؛ الجانب الفكري، والاجتماعي، والمادي، ومستوى الزمن الذي يحدد ما هو تراثي وغير تراثي، مشيرا إلى موقف الفكر المعاصر من التراث العربي بين مؤيد ورافض.

الفصل الأول: جاء موسوما بتوظيف التراث الديني، وظهر فيه تأثر الشعراء بالجانب الديني قرآنا وحديثا وشخصيات، وتم تقسيمه إلى ثلاثة مباحث: الأول ركز على توظيف النص القرآني متناولا توظيف المفردة القرآنية، وتوظيف الجملة القرآنية، وتوظيف القصة القرآنية، وهذا التقسيم كان استجابة لطبيعة التوظيف القرآني، والثاني خُصص لتوظيف النص النبوي مركزا على آلية التوظيف التي تختلف من نص إلى آخر، والثالث كان مخصصا لتوظيف الشخصية الدينية مصنفا إياها إلى توظيف كلي وتوظيف جزئي تماشيا مع آلية الاستدعاء.

الفصل الثاني: خُصص لتوظيف التراث الأدبي؛ نصوصا وشخصيات، وقُسم إلى مبحثين: الأول تحدث عن توظيف النصوص الشعرية، مسلطا الضوء على النصوص الشعرية القديمة

التي تناول فيها (شعر المتنبي، والشعر الجاهلي، وشعر صدر الإسلام، والشعر العباسي) والنصوص الشعرية الحديثة، في حين كشف المبحث الثاني عن توظيف الشخصيات الأدبية توظيفا كليا وجزئيا في ثنايا التجارب الشعرية.

الفصل الثالث: عالج توظيف التراث التاريخي من حيث أحداثه وشخصياته، وقُسم إلى مبحثين: الأول كان لتوظيف الأحداث التاريخية مُصنفَّة إلى أحداث تاريخية قديمة وأخرى حديثة، أما الثاني فقد ركز على توظيف الشخصيات التاريخية مقسمة إلى شخصيات موظفة توظيفا كليا وأخرى موظفة توظيفا جزئيا، حيث رصد هذا الفصل الأبعاد التاريخية التي كان لها دور في إغناء النص الشعري الإسلامي المغاربي المعاصر.

الفصل الرابع: جمع بين توظيف التراث الأسطوري والتراث الشعبي، وقُسم بدوره إلى مبحثين: الأول توظيف التراث الأسطوري، متناولا جانبين من هذا الموروث هما: الأسطورة العربية والأسطورة الأجنبية، في حين تحدث الثاني عن توظيف التراث الشعبي متناولا قصص ألف ليلة وليلة مجسدة في شخصية (السندباد)، والحكاية الخرافية الشعبية مجسدة في شخصية (الغول)، والمثل الشعبي مجسدا في (مسمار جحا).

وخُتمت هذه الدراسة بخاتمة ضمت أبرز النتائج المتوصل إليها.

وكان الاعتماد في هذه الرحلة البحثية على مجموعة من المصادر والمراجع، أخذت منها مادتها المعرفية، أهمها: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر لعلي عشري زايد، والشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية لعز الدين إسماعيل.

ومن الدراسات السابقة التي تتقاطع مع موضوع بحثي أذكر: جمالية القصيدة الإسلامية المعاصرة الصورة – الرمز– التناص لرابح بن خوية، ورسالة موسومة بالبعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري للطاهر يحياوي، ورسالة موسومة بالتناص في الشعر الجزائري المعاصر –قراءة في شعر مصطفى الغماري– لبوترعة الطيب.

ووقع الاختيار على هذا الموضوع تحديدا لعدة أسباب؛ على رأسها محاولة الكشف عن تجليات التراث في النص الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، والوصول إلى شعرية هذا التجلي وإسهامه في تشكيل القصيدة وبنائها، واختيار الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر كمدونة للدراسة لم يكن اعتباطيا هو الآخر؛ لأن هذه المدونة الشعرية تميزت بظروف طبيعية وتاريخية وثقافية خاصة، برزت من خلالها الشخصية المغاربية الإسلامية بمبادئها ورؤاها وطرق تعبيرها.

وقد واجهتني أثناء هذه الدراسة جملة من الصعوبات لعل أهمها؛ انفتاح الشاعر الإسلامي المغاربي المعاصر على عديد التيارات، واتساع ثقافته التي وصلت إلى مصاف العالمية، مما يتطلب من الدارس الإلمام والاطلاع على مختلف الروافد المساهمة في تشكيل هذا النص الشعري المعاصر، وهذا ما صعب عليَّ في وقت الإنجاز لأنه يتطلب وقتا طويلا، ومراسا جادا في هذا المضمار.

وإن كان من واجب الدارس الاعتراف بالفضل والشكر فإني أتقدم بجزيل الشكر للأستاذ الدكتور رابح بن خوية، الذي أشرف على هذا العمل وتابعه وقوَّم عثراته بنصائحه وتوجيهاته طيلة مدة إنجازه.

مدخل نظري للتراث

يشكل موضوع التراث مبحثاً هاماً في الفكر العربي المعاصر، وأصبح من المصطلحات الكثيرة التداول على الساحة الأدبية والنقدية المعاصرة، وقد تباينت الآراء ووجهات النظر في تحديد ماهيته؛ فمفهوم التراث مفهوم غير مستقر بصورة واضحة، نتيجة تعدد دلالاته وتشعبها، بتعدد زوايا النظر إلى هذا التراث وتعدد الدارسين له؛ الذين تحكمهم أفكار ومبادئ وإيديولوجيات ورؤى كخلفيات معرفية انطلقوا منها وبنوْا عليها مفاهيمهم وتصوراتهم.

وفي خضمّ هذا التعدد المفهومي لمصطلح (التراث) يمكن طرح الأسئلة التالية، كانطلاقة لتحديد مفهومه:

هل التراث هو كل ما مضى؟ وإذا كان التراث هو الماضي فما هو الماضي أصلاً؟ هل هو ذلك الماضي البعيد المنفصل عن الحاضر؟ أم ذلك الماضي المستمر في الحاضر العابر إلى المستقبل؟ وهل التراث هو ما تعلق بالجانب الفكري فقط؟ أم يتجاوز ذلك إلى جوانب أخرى؟

وحتى يتسنى لنا معرفة مصطلح "التراث" وجب علينا ضبط مفهومه اللغوي والاصطلاحي:

1- المفهوم اللغوي:

الأصل في كلمة التراث هو (وَ رَ ثَ) وهذه المادة تدل في معاجم اللغة العربية على المال الذي يورثه الأب لأبنائه، فقد جاء في لسان العرب: « وَرِثَ فلان أباه يَرِثه وِراثة وميراثاً. وأوْرَثَ الرجل ولده مالاً إيراثاً حسناً »[1]، واستخدم لفظ (التراث) بالمعنى نفسه في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ وَتَاكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَّمًّا﴾[2]، والتراث أي: المال المخلف[3].

1- ابن منظور، لسان العرب، مج 6، مادة ورث، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص4808.

2- سورة الفجر، الآية 19.

3- عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، شركة القدس للتصدير، القاهرة، ط1، 2008، ص938.

وتاء (التراث) أصلها واو أي (الوراث) وقد قلبت الواو تاء لأنها أجلد وأقوى فصارت تراث، ويجب التفريق بين الإرث والتراث؛ فالإرث هو التركة التي يرثها الورثة الشرعيون عن الميت، فهو يمثل فئة خاصة تكون ذا قرابة نسب إلى الميت، أما التراث فينتقل من السلف إلى الخلف، فهو يشمل الجميع (الجمهور أو العامة) أي؛ أنه معطى عام لا يقتصر على فئة دون أخرى.

2- المفهوم الاصطلاحي:

مصطلح (التراث) لم يرد في الخطاب العربي القديم كما هو عليه الآن، وإنما ظهر حضوره بعد اليقظة العربية الحديثة، فلم يستعمل قديما بمعنى الموروث الثقافي والفكري، وإنما كان دائما يصب في موضوع المال[1].

وقد تضاربت الآراء وتباينت في وضع وتحديد مفهوم شامل للتراث، حيث يمكننا القول بأن التراث بصفة عامة « هو جملة ما خلفه السلف للخلف من ماديات ومعنويات أيا كان نوعها »[2]. ويلمس في هذا المفهوم شمولية لكل ما تركه السابقون دون استثناء لأي نوع من أنواع هذا التراث.

وإذا كان الباحثون يتفقون على أن التراث ينتمي إلى الزمن الماضي، فإنهم يختلفون في تحديد هذا الماضي، فالبعض يرى أن التراث هو كل ما وصلنا من الماضي البعيد، فيكون تعريفه على هذا الأساس، فيقال أن التراث هو « كل ما ورثناه تاريخيا »[3]، وهو « كل

1- ينظر: محمد عابد الجابري، التراث والحداثة دراسات .. ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص23.

2- حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي دراسة تاريخية ومقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1988، ص13.

3- فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق، عمان، ط1، 1985، ص16.

ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذن قضية موروث وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد المستويات»[1].

والبعض الآخر يرى أن التراث هو كل ما وصلنا من الماضي البعيد أو القريب أيضا « التراث هو كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي، سواء ماضينا أو ماضي غيرنا، سواء القريب منه أم البعيد»[2]، وهناك من ينظر نظرة أخرى إلى التراث، ويرى بأن أهميته تكمن في قدرته على التواصل والاستمرار في الحاضر، بل والتوجه نحو المستقبل، كما عبر عن ذلك أدونيس (علي أحمد سعيد): « ليس التراث ما يصنعك بل ما تصنعه، التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك، التراث لا ينقل بل يخلق»[3]، وعلى الرغم من ارتباط التراث بالماضي إلا أن أدونيس يؤكد أنه « ليس الماضي كل ما مضى، الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة»[4]، وهذا تأكيد منه على أن التراث مستمر في الحاضر، فالتراث « ليس حركة جامدة، ولكنه حياة متجددة، والماضي لا يحيا إلا في الحاضر»[5].

ومن هنا يمكن القول أن النظرة إلى التراث بشكل أو بآخر بطريقة أو بأخرى تختلف باختلاف النظرة إلى هذا الماضي الذي يكون تارة بعيداً، وتارة أخرى قريباً، وتارة ثالثة مستمرا في الحاضر متوجها نحو المستقبل.

هذا فيما يخص ارتباط التراث بالماضي، أما فيما يخص مستويات هذا التراث والجوانب المتعلقة به فهي الأخرى محل خلاف بين النقاد والدارسين، وإن كانت تشترك في معظم القضايا، فهذا " محمد عابد الجابري " يرى أن التراث هو « الجانب الفكري في الحضارة

1- حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 1992، ص13.

2- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة ، ص45.

3- أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب(صدمة الحداثة)، ج3، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص313.

4- المرجع السابق، ص313.

5- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، (د ط)، 1969، ص113.

العربية الإسلامية: العقيدة والشريعة واللغة والأدب والفن والكلام والفلسفة والتصوف...»[1]، في حين نجد الناقد " فهمي جدعان " يوسع مفهوم التراث ليضم جانبين آخرين إلى الجانب الفكري هما: الجانب الاجتماعي كالعادات والتقاليد، والجانب المادي كالعمران[2].

أما "حسن حنفي" فينطلق من الاعتقاد بأن التراث يتشكل على مستويين؛ مادي وصوري: « فهو أولا تراث موجود في المكتبات والمخازن والمساجد والدور الخاصة يُعمل على نشره، فهو تراث مكتوب، مخطوط أو مطبوع، له وجود مادي على مستوى أولي، مستوى الأشياء »[3]، والثاني موجود على مستوى صوري « فالتراث في الحقيقة مخزون نفسي عند الجماهير. فالتراث القديم ليس قضية دراسة للماضي العتيق فحسب... بل هو أيضاً جزء من الواقع ومكوناته النفسية »[4].

وكما رأينا فالتراث مصطلح خلافي تعددت مفاهيمه، واختلف الباحثون في تحديد تعريفه ومستوياته المتعلقة به، ولعل تعريفَ "سيد علي إسماعيل " تعريفٌ شامل لكل الجوانب المتعلقة بالتراث لما حواه من شمولية في الطرح، فهو يرى أن التراث « هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث، أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن، وبعبارة أكثر وضوحا: إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده »[5].

1- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص30.

2- ينظر: فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، ص18.

3- حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، ص14.

4- المرجع نفسه، ص15.

5- سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح العربي، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، دار المرجان، الكويت، (د ط)، 2000، ص40.

والمهم في هذا الطرح هو « اتفاق الجميع بأن التراث هو إنتاج فترة زمنية تقع في الماضي وتفصلها عن الحاضر مسافة زمنية ما تشكلت خلالها هوة حضارية فصلتنا ومازالت تفصلنا عن الحضارة المعاصرة، الحضارة الغربية»[1]، ولكن هذا الفصل ليس فصلا كليا ومطلقا؛ لأن التراث هو نقطة البداية كمسؤولية ثقافية وقومية وهو الوسيلة المساهمة في تطوير الواقع وحل مشكلاته والقضاء على أسباب معوقاته، من أجل المحافظة على الاستمرار في الثقافة الوطنية[2]، « والارتفاع إلى مستوى الحياة المعاصرة في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية كافة، يتطلب من جملة ما يتطلب إعادة بناء الذات نفسها، وإعادة بناء الذات لابد أن تنطلق من إعادة بناء التراث، من إعادة ترتيب العلاقة بينه كشيء ينتمي إلى الماضي وبين الحياة المعاصرة كشيء ينتمي إلى الحاضر والمستقبل »[3] ومن هنا يتبين أن التراث ضرورة من ضرورات الحياة المعاصرة، لأنه الشيء الذي يمنح للأمة هويتها وكيانها.

حتى وإن سلمنا بأن التراث أساس في الحياة المعاصرة لا تستقيم إلا به، فإننا نجد أنفسنا أمام إشكال آخر يتمثل في موقف الفكر المعاصر من التراث العربي، الذي يسفر عن موقفين اثنين؛ موقف مؤيد لهذا التراث، وموقف رافض لا يرى فيه ما يصلح لإعادة البعث والإحياء، ويستبدله بالحضارة الغربية.

الموقف المؤيد:

ويدعو أنصار هذا الموقف (التراثيون أو السلفيون) إلى العودة إلى التراث والتمسك بالقديم، قصد مواجهة الغرب الذي أخذ بحضارته يهدد المجتمع العربي، وفي الوقت نفسه يرفض التراثيون كل ما هو جديد، لأنه في نظرهم نتاج حضارة غربية تتنافى مع مبادئ ومعتقدات المجتمع العربي، « وينطلق أصحاب هذا الموقف من هدف نبيل يتمثل في

1- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص30.

2- ينظر: حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم ، ص13.

3- محمد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1999، ص252.

الحرص على الذات مع شيء من المباهاة والتفاخر بتراثنا»[1]، فهم يرون أن قمة الحضارة كانت في الماضي ولكي يكون الحاضر حافلا يجب أن يعود إلى التراث ويعمل على إحيائه، والظاهر أن الموقف السلفي يمجد التراث ويقدسه.

الموقف الرافض:

يمثل هذا الموقف أنصار الحداثة الذين يرفضون التراث رفضاً كلياً ويستبدلونه بالغرب، لأن التراث بالنسبة إليهم بوصفه ينتمي إلى الماضي قاصر عن الاستمرار في الحاضر، وبهذا يرون أن الحاضر لا يُقرأ إلا في ضوء المستقبل دون العودة إلى التراث، حيث تمثل الحضارة الغربية لأنصار الحداثة المثل الأعلى الذي من خلاله تجاوزوا التراث المقيد بكل ما هو قديم وتقليدي، « والذين يقولون هذا يشتكون من أن الاهتمام بالتراث وقضاياه يصرف عن الاهتمام بالحداثة ومتطلباتها، إنهم يرون أو يتخيلون أن التراث العربي الإسلامي... مجرد بضاعة تنتمي إلى الماضي ويجب أن تبقى في الماضي فلا يشتغل بها ـ إذا كان ولا بد ـ إلا المختصون الأكاديميون في شؤون الماضي»[2].

وفي خضمّ هذا الصراع بين الموقف السلفي والموقف الحداثي يظهر موقف ثالث كرد على الموقفين السابقين؛ وهو موقف يوفق بين الاثنين، من خلال نفي القداسة عن التراث واعتباره نتاج وعي بشري في زمن معين دون مباهاة أو تفاخر، ومن خلال الربط بين الماضي والحاضر وبين الحاضر والماضي « فالحداثة ... لا تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه بالمعاصرة »[3].

وفي الختام يمكن القول أنّ التراث في معناه العام يشمل كلّ ما خلّفته الأجيال السابقة في مختلف ميادين الحياة، وهو عنصر مهم من عناصر التطور الاجتماعيّ؛ ويرجع السبب

1- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986، ص108.

2- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة ، ص15.

3- المرجع السابق، ص15ـ16.

في هذا إلى أنّ التراث يمثل هوية الأمة وكيانها؛ لأنّه ليس بالضرورة ماضياً، وإنّما يستمرّ في الحاضر ليساهم في صنع المستقبل. والمجتمعات المتماسكة هي تلك المجتمعات التي تصون ماضيها وتحفظ تراثها وتعمل على تطويره مع روح العصر، متطلعة في هذا كلّه إلى السير به نحو الأفضل.

الفصل الأول

توظيف التراث الديني:

1- توظيف النص القرآني

1-1- توظيف المفردة القرآنية

1-2- توظيف الجملة القرآنية

1-3- توظيف القصة القرآنية

2- توظيف النص النبوي

3- توظيف الشخصيات الدينية

3-1- التوظيف الكلي

3-2- التوظيف الجزئي

يعدّ التراث الدينيّ مصدراً غنياً من مصادر الشعر الإسلامي المعاصر، يرجع إليه الشاعر، ويستوعبه، ثمّ يستخدمه تعبيراً عن تجربة من تجاربه الشخصية أو القومية؛ فعودة الشاعر إلى التراث الديني بمختلف أنواعه عودة فنية، لا تقتصر على الاستحضار والتوظيف فقط، وإنما إثراءً للمضمون الشعري واستلهاماً لما فيه من جوانب مضيئة، قصد التعبير عن خوالج الشاعر النفسية وتجاربه الشعورية.

ويقصد بتوظيف التراث الديني تداخل نصوص دينية مختارة من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية، مع النص الأصلي للقصيدة؛ بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الشعري، وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً[1].

والتراث الديني يشكل جزءً كبيراً من ثقافة المجتمع العربي الإسلامي؛ لذلك فإن أيّ معالجة من الشعر الإسلامي للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي الإسلامي بمختلف قضاياه السياسية والاجتماعية والثقافية.

وتوظيف الموروث الديني في الشعر المغاربي الإسلامي المعاصر شمل ثلاثة محاور رئيسية هي:

- توظيف النص القرآني.
- توظيف النص النبوي.
- توظيف الشخصيات الدينية.

وهذه المحاور الثلاثة يمكن التفصيل فيها كالآتي:

1- ينظر: أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة وقصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 2، 2000، ص37.

1- توظيف النص القرآني:

يقصد بتوظيف النص القرآني: « استحضار الشاعر بعض الآيات القرآنية أو الإشارة إليها، وتوظيفها في سياقات القصيدة، تعميقا وإثراء لرؤية فكرية/ فنية يراها، بشكل ينسجم مع النص »[1]، ويشكل القرآن الكريم مصدراً هاماً وأساسياً في المتن الشعري الإسلامي عامة والمغاربي منه على وجه الخصوص، إذا ما قورن بالمصادر التراثية الأخرى؛ لأنّ « القرآن الكريم قمة البيان العربي، وهو أسمى نموذج يحتذى...أسلوبا وفكرا وهداية...»[2] ومن هنا وجد الشاعر أن النصوص القرآنية قادرة على إلهامه بما تحتويه من معان وأساليب وأفكار، تتناسب والحالة الشعورية للشاعر الإسلامي من جهة، وطريقة من طرق الرقي والنهوض بالشعر من جهة أخرى؛ فحقيقة الأدب الإسلامي « هي التجربة الشعورية التي تنبع من الوجدان والخواطر المفعمة بالقيم الإسلامية في بناء غني يعتمد على وسائل التأثر والإقناع: من الألفاظ الفصيحة، والأسلوب البليغ، والنَّظْم الدقيق، والتصوير المحكم بالخيال والعقل معا»[3].

ومجال توظيف النص القرآني في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر حضر بأشكال وطرق متنوعة؛ على مستوى الكلمة المفردة؛ حين يتأثر الشاعر بالمعجم القرآني مستحضراً ألفاظه، وعلى مستوى الآية (الجملة)؛ حين يتأثر الشاعر بالبيان القرآني صياغة وأسلوباً. وعلى مستوى القصة القرآنية؛ حين يعود الشاعر إلى أحداث القصة أو الإشارة إليها دون التقيد بأسلوب القرآن وتركيبه.

1- نبيل علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر النقائض جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز المعرفة بدعم من وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص216.

2- صابر عبد الدايم، الأدب الإسلامي بين النظرية والتطبيق، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 2002، ص67.

3 - علي علي صبح، عبد العزيز شرف، محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب الإسلامي المفهوم والقضية، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1992، ص11.

1-1- توظيف المفردة القرآنية:

يميل بعض الشعراء الإسلاميين إلى توظيف كلمة مفردة من القرآن تكون لها دلالات تخدم السياق العام للنص، وفي هذا الإطار نورد جدولاً يبين النصوص الشعرية الموظفة للمفردات القرآنية:

الشاعر	الديوان	القصيدة	ص	المتن الشعري	النص القرآني
مصطفى محمد الغماري	قراء في آية السيف	ليس لي إلا هواها	74	وسقتنا من كروم الحب في "لاهور" أكوابا دهاقا	وَكَأۡسٗا دِهَاقٗا ﴿٣٤﴾ النبأ 34
		قراءة في آية السيف	97	ولم تزل في عمنا الأصنام ولم تزل ترودنا الأزلام	قَالُواْ نَعۡبُدُ أَصۡنَامٗا فَنَظَلُّ لَهَا عَٰكِفِينَ ﴿٧١﴾ الشعراء 71 يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِنَّمَا ٱلۡخَمۡرُ وَٱلۡمَيۡسِرُ وَٱلۡأَنصَابُ وَٱلۡأَزۡلَٰمُ رِجۡسٞ مِّنۡ عَمَلِ ٱلشَّيۡطَٰنِ فَٱجۡتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمۡ تُفۡلِحُونَ ﴿٩٠﴾ المائدة 90
			98	قومية أرادها فجورا إفكا على عقيدتي وزورا	وَقَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ إِنۡ هَٰذَآ إِلَّآ إِفۡكٌ ٱفۡتَرَىٰهُ وَأَعَانَهُۥ عَلَيۡهِ قَوۡمٌ ءَاخَرُونَۖ فَقَدۡ جَآءُو ظُلۡمٗا وَزُورٗا ﴿٤﴾ الفرقان 04
			102	ويا رسول الله أي زور؟	وَكَانُواْ قَوۡمَۢا بُورَۢا ﴿١٨﴾ الفرقان 18

				جاءوا به وأي فكر بور	
			104	كأنه لم يكن التنزيلا ولم يكن أمينه جبريلا	وَإِنَّهُۥ لَتَنزِيلُ رَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴿١٩٢﴾ نَزَلَ بِهِ ٱلرُّوحُ ٱلۡأَمِينُ الشعراء 192- 193
	عرس في مأتم الحجاج	عرس في مأتم الحجاج	13	تركوك مأوى للذئاب.. وموئلا / للمترفين .. وربك الغفار	بَل لَّهُم مَّوۡعِدٞ لَّن يَجِدُواْ مِن دُونِهِۦ مَوۡئِلٗا ﴿٥٨﴾ الكهف 58
		خطاك المنار	40	فلا الجاهليات تسرق منا / رؤانا .. ولا الكفر يغشى الديار	وَٱلَّيۡلِ إِذَا يَغۡشَىٰ ﴿١﴾ الليل01
		طهران يا طهر النبي	69	واقصص لأمك .. إنك البطل الذي منع الديار اقصص لها كيف انتصرت على الأمام بلا انتصار	فَٱقۡصُصِ ٱلۡقَصَصَ لَعَلَّهُمۡ يَتَفَكَّرُونَ ﴿١٧٦﴾ الأعراف 176
		قتلوك	97	أم فتنة أموية تذر الصحابة كالحصيد	فَجَعَلۡنَٰهَا حَصِيدٗا كَأَن لَّمۡ تَغۡنَ بِٱلۡأَمۡسِۚ ﴿٢٤﴾ يونس 24
		يا غارة الله	108	خط الإمام من القرآن نقرأه / لا	وَيَسۡـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلۡجِبَالِ فَقُلۡ يَنسِفُهَا رَبِّي نَسۡفٗا ﴿١٥﴾

				أمت فيه، ولا مين، وإنكار	فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفْصَفًا ﴿١٠٦﴾ لَّا تَرَىٰ فِيهَا عِوَجًا وَلَآ أَمْتًا طه 105- 107
حسن الأمراني	الزمان الجديد	كأس اليقين	63	لم نك نعرف الخوف الذي يتحدثون عنه ولم نك من أراجيف المدينة وارتعاش النهر نعرف غير: إنا موقنون.	وَلَوْ تَرَىٰٓ إِذِ ٱلْمُجْرِمُونَ نَاكِسُوا۟ رُءُوسِهِمْ عِندَ رَبِّهِمْ رَبَّنَآ أَبْصَرْنَا وَسَمِعْنَا فَٱرْجِعْنَا نَعْمَلْ صَٰلِحًا إِنَّا مُوقِنُونَ ﴿١٢﴾ السجدة 12
		قراءة في ملف منسي بمحكمة الاستئناف	117	هذا عام فيه يغاث الناس عام فيه يغاث الناس فيه يغاث الناس الناس الناس الناس	قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ ٱلنَّاسِ ﴿١﴾ مَلِكِ ٱلنَّاسِ ﴿٢﴾ إِلَٰهِ ٱلنَّاسِ ﴿٣﴾ مِن شَرِّ ٱلْوَسْوَاسِ ٱلْخَنَّاسِ ﴿٤﴾ ٱلَّذِى يُوَسْوِسُ فِى صُدُورِ ٱلنَّاسِ ﴿٥﴾ مِنَ ٱلْجِنَّةِ وَٱلنَّاسِ ﴿٦﴾ الناس 01- 06

محمد علي الرباوي	رياحين الألم المجموعة الكاملة ج3	مدد من مشكاة الغيب	56	لماذا يا مولاي خلقت هلوعا إن مس جناني المحل جزوعا أو مس جناني الوبل جزوعا	۞ إِنَّ ٱلۡإِنسَٰنَ خُلِقَ هَلُوعًا ﴿١٩﴾ إِذَا مَسَّهُ ٱلشَّرُّ جَزُوعًا ﴿٢٠﴾ وَإِذَا مَسَّهُ ٱلۡخَيۡرُ مَنُوعًا المعارج 19-21
محمد جربوعة	قدر حبه	برقية إلى كعب بن زهير	05	ويظل ينفخ آهَهُ في جيدها * لم يحترق فيها ولم يتجمد	فِي جِيدِهَا حَبۡلٌ مِّن مَّسَدِۭ ﴿٥﴾ المسد 05
		زهرة القرشيّ	75	تهديها (أضغاث نساءٍ)	قَالُوٓاْ أَضۡغَٰثُ أَحۡلَٰمٖۖ وَمَا نَحۡنُ بِتَأۡوِيلِ ٱلۡأَحۡلَٰمِ بِعَٰلِمِينَ ﴿٤٤﴾ يوسف 44
عبد الملك بومنجل	عناقيد الغضب	عام الحزن	38	وحل عام فهل تنجاب غاشية * ويرحل الغاشم المأفون يا عام	هَلۡ أَتَىٰكَ حَدِيثُ ٱلۡغَٰشِيَةِ ﴿١﴾ الغاشية 01
		وشربتُ جمركِ يا مدينة	46	وعرفتُ أنكِ قد قسمت الأمر فينا قسمة ضيزى:	تِلۡكَ إِذٗا قِسۡمَةٞ ضِيزَىٰٓ ﴿٢٢﴾ النجم 22

من خلال هذا الجدول يمكن القول أن استحضار مثل هذه المفردات القرآنية في النص الشعري الإسلامي المغاربي – وإن اختلفت دلالة التوظيف من نص إلى آخر ومن شاعر إلى آخر– يعد ظاهرة فنية أكسبته جمالية، وأضفت عليه صبغة خاصة أسهمت في تشكيل شعريته، من خلال توظيف اللغة القرآنية المعجزة بنغم أصواتها، وجرس ألفاظها، وعمق دلالتها، حتى أصبحت جزءً أساسياً في بناء المتن الشعري.

وقد استدعى الشعراء الكلمات القرآنية المنفردة عن طريق ذكر اسم السورة في ثنايا قصائدهم، للإحالة على السورة كاملة من خلال ذكر اسمها؛ نتيجة الالتقاء بين المعنى الذي يهدف إليه الشاعر والمعاني المذكورة في السورة.

فهذا حسن الأمراني يوظف هذه الطريقة في قصيدة (تراتيل في محراب آسيا):

تحصنوا ضد نفوس صدئت
وطهروا قلوبكم
باللهب المقدس المجيد
من قبل أن تحصنوا البيوت
بالدماء والبروج
تحصنوا يا قوم. ضد الزمن المريج
بـ(الصف) و(الطارق) و(البروج)[1]

ونلاحظ في هذا المقطع دعوة صريحة من الشاعر بالتمسك بالقرآن الكريم لأنه حصانة للمؤمن؛ من خلال فعل الأمر " تحصنوا يا قوم " ، وخص من القرآن الكريم ثلاث سور هي (الصف، الطارق، البروج) ووضعها الشاعر بين قوسين إشارة إلى مرجعيتها القرآنية.

1– حسن الأمراني، الزمان الجديد، دار الأمان، الرباط، ط1، 1988، ص136.

وفي السياق نفسه يقول في قصيدة (دعاء طارق):

باعوا الإله نفـــــوسهم وتحصنوا بـــ(الفتح)و(الأنفـــال)و(الرحمـن)
فتفتحـــت بهم القلـــوب الغلف من بـــــعد انســـــداد العقـــل والآذان[1]

ومن ذلك أيضا قوله في قصيدة (وصية الوردة):

فاضرب بمعـول شعرك الدامي ثرى قلب تحـــجر، واعتصـــــم بـ (دخـان)
و(النـــــحل) و(الإســراء) و(الأنعام) و(الأعـراف)و(الشعـراء)و(الإنسـان)[2]

وتوظيف أسماء السور واستخدامها بشكل فني لإغناء النص الشعري هو الذي يمنح النص ثراء وروعة وانفتاحا على عديد التأويلات، ويُلمس من خلال لفظي (تحصنوا واعتصم) في المتن الشعري الأمراني بيان خطر الإعراض عن كتاب الله تعالى، لأي سبب من الأسباب، فالشاعر هنا من خلال أسلوب الأمر يقدم النصح والإرشاد للقارئ، واستحضار سور بعينها؛ إنما هو من أجل المحافظة على الإيقاع الشعري، وليس لتميز هذه السور عن غيرها، حتى وإن كان في ذلك أهمية؛ فإطلاق الجزء على الكل دليل على أهمية الجزء في ذلك الكل، فاستحضار اسم السورة دلالة على أهميته في المعنى العام للسورة، ودلالة على أهمية السورة في القرآن بصفة عامة، ومن هنا نصل إلى أهمية القرآن في الحياة، وهذا ما يريد الشاعر أن يصل إليه ويوصله إلى المتلقي.

ومع هذا فقد تكرر ذكر اسم سورة الفتح في الشعر الإسلامي المغاربي عند معظم الشعراء، فهذا " مصطفى محمد الغماري " يستدعي اسم السورة في قصيدة (وسل الأمير..) التي يقول فيها:

أشرق بتاريخ الجهـــاد ومد ملحمة الرهب
واقرأ عيون الشمس تقرأ سورة الفتح الأشب

1- حسن الأمراني، إقبال نامة، مكتبة سلمى الثقافية، تطوان، ط1، 2011، ص61.
2- المصدر نفسه، ص76.

وخض السبـاق..فإنما الغايات تدرك بالخبب[1]

ويستحضرها أيضا الشاعر محمد علي الرباوي في قصيدة (فصل من كتاب الشدة):

همُ دخلوا. ركعوا ركعتين. وفي السجن

أنهوْا تشهدهم، ثم قالوا: السلام عليكم. فرد السلام

ملائكة تتلألأ بين شفاههم سورة الفتح. إنا فتحنا طريقا

إلى الفجر بالراحلين مع الفجر[2]

إضافة إلى أن الشاعر حسن الأمراني قد وظفها في أحد المقاطع السابقة الذكر:

باعوا الإله نفـــــوسهم وتحصنوا بـــ(الفتح)و(الأنفـــال)و(الرحمـن)

فتفتحـــت بهم القلـــوب الغلف من بـــــعد انســـــداد العقـــل والآذان[3]

ولعل هذا التوظيف لسورة الفتح في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر له دلالته؛ فهذه السورة تحدثت عن الفتح الأعظم (فتح مكة) الذي تم به العز والنصر والتمكين للمؤمنين، فقد بشر الله بها المؤمنين بالفتح المبين ﴿ إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا ۝١ ﴾[4] ، ولما نزلت قال ﷺ: « لقد أنزلت عليّ الليلة سورة لهي أحب إليّ مما طلعت عليه الشمس »[5]، ومن معاني سورة الفتح؛ فتح البلاد، وإتمام النعمة بالنصر العزيز، وإبراز الحقائق، وإنزال السكينة على المؤمنين[6]. ولعل استحضارها في ثنايا الشعر الإسلامي يرمي إلى معنى من هذه المعاني، وإن اختلفت دلالة التوظيف من شاعر إلى آخر.

1- مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 1983،ص17.

2- محمد علي الرباوي، رياحين الألم مجموعة الأعمال الكاملة، ج2، وزارة الثقافة، المغرب، ط1، 2009، ص264.

3- حسن الأمراني، إقبال نامة، ص61.

4- سورة الفتح، الآية 01.

5- محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق- بيروت، ط 1، 2002، ص 1026.

6- ينظر: محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ج3، دار الفكر، بيروت، (د ط)، 1988، ص216.

وعلى كلٍ فتوظيف الكلمة القرآنية المفردة في النص الشعري، إنما هو خاطر معين يلوح للشاعر، فيورده دون التوسع فيه، ومن خلاله يستطيع الشاعر تكثيف مشاعره في حيّز ضيق من خلال الإشارة والتلميح، فالشعر ظاهرة لغوية متميزة كلما قل لفظه زادت قدرته التعبيرية، كما أن استخدام المعجم القرآني في الشعر الإسلامي يعطيه مصداقية وقداسة من خلال مصداقية وقداسة القرآن الكريم[1].

1-2- توظيف الجملة القرآنية:

حضر التركيب القرآني في الخطاب الشعري الإسلامي المغاربي بشكل مكثف؛ فهو يضفي قوة وجزالة على النص الشعري؛ من خلال أساليبه وطريقة صياغته، فالخطاب القرآني نبع ثري لا ينفد، ومصدر قادر على إعطاء الشاعر وإلهامه بمعان جديدة تقوي المواقف الشعرية.

1-2-1- توظيف الأمراني للجملة القرآنية:

تعالقت نصوص الأمراني في كثير من الأحيان مع الآيات القرآنية، ومنها ما أورده في مستهل قصيدة (وأصلي لك أيضا ...أيتها الفاكهة المحرمة):

لا أقسم بالنفس المسجونة في الجسد المرشوق
ولا أقسم بالغدر وهذا البلد المشنوق
لقد كبرت في القلب شجيرات الحزن،
وعذبني الطــين[2].

يستحضر الشاعر في هذا المقطع القسم الرباني في سورتي القيامة والبلد؛ ﴿ لَآ أُقۡسِمُ بِيَوۡمِ ٱلۡقِيَٰمَةِ ۝١ وَلَآ أُقۡسِمُ بِٱلنَّفۡسِ ٱللَّوَّامَةِ ۝٢ ﴾[3] و ﴿ لَآ أُقۡسِمُ بِهَٰذَا ٱلۡبَلَدِ ۝١ وَأَنتَ حِلُّۢ بِهَٰذَا

1- ينظر: محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1995، ص162.

2- حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص17.

3- سورة القيامة، الآية 01-02.

ٱلۡبَلَدِ ۝٢﴾[1] ، لكن الشاعر يستبدل بعض عناصر بناء النص القرآني، ليضع مكانها أخرى، فتصبح في المتن الشعري (لا أقسم بالنفس المسجونة في الجسد المرشوق ولا أقسم بالغدر وهذا البلد المشنوق) وبحذف مفردات وإضافة أخرى تحل محلها، نرى أن الشاعر ينسج على منوال الخطاب القرآني من خلال القسم الرباني؛ للبحث عن بناء إيحائي للمعنى، وهذا يدل على طبيعة النص الشعري الإسلامي المغاربي في تواصله مع التراث، فهو نص ينفتح على الآخر ولا يقطع صلته بماضيه[2].

وفي القصيدة نفسها يقول الشاعر:

فهل كانت صلاتي في الليل مكاء أو تصدية؟

ولماذا كل قرابيني

لم تمسسها النار القدسية؟[3]

يحيل هذا المقطع إلى قوله تعالى: ﴿وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمۡ عِندَ ٱلۡبَيۡتِ إِلَّا مُكَآءٗ وَتَصۡدِيَةٗۚ فَذُوقُواْ ٱلۡعَذَابَ بِمَا كُنتُمۡ تَكۡفُرُونَ ۝٣٥﴾[4]؛ أي: صفيراً وتصفيقاً[5]. ويرجع الشاعر إلى النص القرآني لتشابه المواقف بين صلاة المشركين وعبادتهم عند البيت الحرام، وبين الصلاة للفاكهة المحرمة الموضحة في عنوان القصيدة، واكتفى " الأمراني" هنا بذكر الحالة (المكاء أو التصدية / الصفير أو التصفيق) من خلال صيغة الاستفهام (هل) ليؤسس من خلالها معنى مؤجلا لم يفصل فيه، ليترك عديد التأويلات في ذهن المتلقي، بخلاف الآية الكريمة

1- سورة البلد، الآية 01-02.

2- ينظر: رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة الصورة- الرمز- التناص، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص286.

3- حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص21.

4- سورة الأنفال، الآية 35.

5- عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص314.

التي كانت بصيغة الجزم والإثبات، فالشاعر يعيد كتابة النص القرآني ويوظفه توظيفاً فنياً على صفحة خطابه الشعري.

ومن توظيف التراث القرآني في الخطاب الشعري الأمراني ما أورده الشاعر في قصيدة (أحاديث عابرة قبل يوم الخروج):

حديث العصمة:

– أهي القيامة؟

– هذه أشراطها

دمنا بتوقيع من الحكام مسفوح

كرماد اشتدت به الريح

فانظر إذن ماذا ترى؟

– إني أرى نقعا يثار

وجماجم الموتى تئن

وتهرب الأجساد من أجداثها

إني أرى الطوفان يزحف للمدائن والقرى

لكني آوي إلى جبل يعصمني من الـ ..

أومن يجير ولا يجار عليه

إني لا أرى الطوفان إلا داخلي

فافتح بذاتك للنهار

بـــابا فبـــابا

تلق الجـــوابا[1]

1– حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص40–41.

يزخر هذا المقطع الشعري بإشارات إلى نصوص قرآنية مختلفة، شكلت البناء العام للقصيدة، أولها استحضار قوله تعالى: ﴿مَّثَلُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ بِرَبِّهِمۡ أَعۡمَٰلُهُمۡ كَرَمَادٍ ٱشۡتَدَّتۡ بِهِ ٱلرِّيحُ فِي يَوۡمٍ عَاصِفٖۖ لَّا يَقۡدِرُونَ مِمَّا كَسَبُواْ عَلَىٰ شَيۡءٖۚ ذَٰلِكَ هُوَ ٱلضَّلَٰلُ ٱلۡبَعِيدُ ١٨﴾[1] يتخذ الشاعر من تشبيه القرآن الكريم لأعمال الكفار بالرماد المتناثر من شدة الرياح، موقفا مشابها لموقف الحكام من دماء شعوبها؛ فشبه (دماءهم) بالرماد، وهذه كناية عن استهتار الحكام بحياة شعوبهم، فبتوقيع منهم يصبح دمهم مسفوحا، وهذا تعبير عن المعاناة التي تعيشها الأمة الإسلامية من تعذيب وتقتيل في مختلف أنحاء المعمورة، وثانيها توظيف قوله تعالى: ﴿قَالَ سَـَٔاوِيٓ إِلَىٰ جَبَلٖ يَعۡصِمُنِي مِنَ ٱلۡمَآءِۚ قَالَ لَا عَاصِمَ ٱلۡيَوۡمَ مِنۡ أَمۡرِ ٱللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَۚ وَحَالَ بَيۡنَهُمَا ٱلۡمَوۡجُ فَكَانَ مِنَ ٱلۡمُغۡرَقِينَ ٤٣﴾[2] وهذا التوظيف يحيلنا إلى الحوار الذي دار بين نوح عليه السلام وابنه، حين طلب منه الصعود و النجاة معهم في السفينة، إلا أن ابنه رفض فكان من المغرقين، لكن الشاعر هنا لم يصرح مم ستكون عصمته (لكني آوي إلى جبل يعصمني من الـ..) من ماذا سيعصم؟ وهذا يعيدنا إلى العنوان الفرعي للمقطع (حديث العصمة) لكن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن: لماذا يمتنع الشاعر عن إيراد كامل كلامه؟ ربما لأن بلاغة الصمت أحيانا أقوى من بلاغة الكلام، وتوسل الصمت في هذا المقطع ليس راجعا إلى قصور اللغة عن أداء المعاني، وإنما هو راجع إلى مسألة الاختيار الفني، حتى وإن بدا الفراغ ظاهريا أقل شأنا من الكلام، وهذا يشكل دافعا يجعل المتلقي يبحث عن تأويل هذا الفراغ النصي، حين تتعطل دلالة القول، وينحبس الصوت الناطق، ويجد المتلقي نفسه مجبرا على فكّ مغاليق الصمت، وثالثها استحضار قوله تعالى:﴿قُلۡ مَنۢ بِيَدِهِۦ مَلَكُوتُ كُلِّ شَيۡءٖ وَهُوَ يُجِيرُ وَلَا يُجَارُ عَلَيۡهِ إِن كُنتُمۡ تَعۡلَمُونَ ٨٨﴾[3] أي « يحمي من استجار به والتجأ إليه،

1- سورة إبراهيم، الآية 18.

2- سورة هود، الآية 43.

3- سورة المؤمنون، الآية 88.

ولا يغيث أحدٌ منه أحداً »[1] والشاعر يلجأ إلى الله تبارك وتعالى ويتضرع إليه لأنه هو المجير والمعين، وفي هذا المقطع تُلمس حالة الغربة والحزن والضياع المخيمة على الشاعر (إني لا أرى الطوفان إلا داخلي) ولا شك أن هذا الحزن نابع من معاناته الذاتية التي تولدت نتيجة معاناة غيره من الشعوب الإسلامية.

ومن بين توظيفات الأمراني للجملة القرآنية ما أورده في قصيدة (الموقف):

من يستعير دمي بكأس من لبن

يا من يخيط لي الكفن

صوت من الأعماق ينفخ في دمائي:

– يا أيها الإنسان إنك كادح كدحا

فشق طريقك الصعب الطويل[2]

يعيدنا هذا المقطع إلى قوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡإِنسَٰنُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ رَبِّكَ كَدۡحٗا فَمُلَٰقِيهِ ۝٦﴾[3] عمد الشاعر إلى توظيف الأسلوب القرآني لمعرفته بقوة الأثر الذي يتركه الاستحضار القرآني في نفس السامع، وعمق الدلالة التي يتركها « فالتعبير القرآني يؤلف بين الغرض الديني والغرض الفني، فيما يعرضه من الصور والمشاهد. بل لاحظنا أنه يجعل الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية، بلغة الجمال الفنية والفن والدين صنوان في أعماق النفس وقرارة الحس، وإدراك الجمال الفني دليل استعداد لتلقي التأثير الديني، حين يرتفع الفن إلى هذا المستوى الرفيع، وحين تصفو النفس لتلقي رسالة الجمال »[4]؛ فالدين والفن يسيران بالإنسان في طريق واحد هو طريق المتعة والبهجة والحرية

1– محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ج2، ص318.

2– حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص58–59.

3– سورة الانشقاق، الآية 06.

4– سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط17، 2004، ص143–144.

والجمال، والدين الإسلامي تحديدا لا يمكن إلا أن يكون نصيرا للفن، معينا للجمال، أفقا للحرية، فضاء لإبداع فني يتجاوب فيه الجمال النسبي مع الجمال المطلق[1].

ويستدعي الشاعر في قصيدة (الموت والمدينة الزاحفة) جملة من النصوص القرآنية، وفي المقطع الأخير منها يقول:

ألا يا شيخي (الموزون)

خبِّرني أنا (الحيران)

عن الماشين فوق جماجم الإنسان

أليس لهم قلوب؟

– أيها الحيرانْ

بلى لكنهم لا يعقلون بها

– ولكني أرى لهمو أيادي يبطشون بها

– أيا حيران لا تعجل عليهم

وإن حلو بنجم أو كوكب

فإن الصبح موعدهم جميعا

وإن بطشوا، وإن الصبح أقرب[2]

ومن الملاحظ أن هذا المقطع تعالق مع جملة من النصوص القرآنية، وهي على الترتيب: ﴿وَلَقَدۡ ذَرَأۡنَا لِجَهَنَّمَ كَثِيرٗا مِّنَ ٱلۡجِنِّ وَٱلۡإِنسِۖ لَهُمۡ قُلُوبٞ لَّا يَفۡقَهُونَ بِهَا وَلَهُمۡ أَعۡيُنٞ لَّا يُبۡصِرُونَ بِهَا وَلَهُمۡ ءَاذَانٞ لَّا يَسۡمَعُونَ بِهَآۚ أُوْلَٰٓئِكَ كَٱلۡأَنۡعَٰمِ بَلۡ هُمۡ أَضَلُّۚ أُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلۡغَٰفِلُونَ ١٧٩﴾[3] ، ﴿أَلَهُمۡ أَرۡجُلٞ يَمۡشُونَ بِهَآ أَمۡ لَهُمۡ أَيۡدٖ يَبۡطِشُونَ بِهَآ أَمۡ لَهُمۡ أَعۡيُنٞ يُبۡصِرُونَ بِهَآ أَمۡ لَهُمۡ ءَاذَانٞ

1– ينظر: عبد المالك بومنجل، الإسلام والفن: كيف يلتقيان؟، مجلة الأدب الإسلامي (مجلة فصلية تصدر عن رابطة الأدب الإسلامي العالمية)، ع85، 2015، ص05.

2– حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص73– 74 .

3– سورة الأعراف، الآية 179.

يَسۡمَعُونَ بِهَاۖ قُلِ ٱدۡعُواْ شُرَكَآءَكُمۡ ثُمَّ كِيدُونِ فَلَا تُنظِرُونِ ﴿١٩٥﴾[1] ، ﴿ فَلَا تَعۡجَلۡ عَلَيۡهِمۡۖ إِنَّمَا نَعُدُّ لَهُمۡ عَدّٗا ﴿٨٤﴾[2] ، ﴿ إِنَّ مَوۡعِدَهُمُ ٱلصُّبۡحُۚ أَلَيۡسَ ٱلصُّبۡحُ بِقَرِيبٖ ﴿٨١﴾[3] ويتم الاستدعاء عن طريق المزج بين الآيات في سياق واحد لبناء نص جديد هو النص الأمراني؛ حيث تندرج النصوص القرآنية في بنية النص الشعري محتفظة ببعض العناصر التي تحيل إلى مرجعيتها القرآنية، في شكل حوار بين اثنين؛ لتكثيف المعنى الذي يريده الشاعر « فجمالية المرجعية القرآنية في الشعر المغربي المعاصر تتجلى في كون الشاعر ينطلق من صميم طبيعة العمل الفني، وليس من مبادئ خارجية مفروضة »[4]، ويوحي هذا بثقافة الشاعر الإسلامية؛ فمن خلالها استطاع أن يستعين بالنص القرآني ليحمِّل كلماته الدلالة المطلوبة.

1-2-2- توظيف الغماري للجملة القرآنية:

رجع مصطفى محمد الغماري إلى النص القرآني في كثير من قصائده؛ حتى أصبح أمرا لافتا للنظر في شعره، ومن ذلك ما نجده في مستهل قصيدته (وسل الأمير):

اسجد لربك واقترب وإليه في الجلَّى أنب[5]

1- سورة الأعراف، الآية 195.

2- سورة مريم، الآية 84.

3- سورة هود، الآية 81.

4- يحيى عمارة، المرجعية القرآنية في الشعر المغربي المعاصر، صحيفة ذوات (صحيفة ثقافية فكرية تصدر عن مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث) ، 14 أغسطس 2016، اطلعت عليها يوم: الأربعاء 28 ديسمبر 2016 على الساعة: 20: 10، على الرابط:

http :// thewhat news .net

5- مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، ص 11.

يشير هذا السطر الشعريّ إلى قوله تعالى: ﴿ كَلَّا لَا تُطِعْهُ وَٱسْجُدْ وَٱقْتَرِب ۩ ﴿١٩﴾ ﴾[1] ، وإلى قوله تعالى أيضا: ﴿ وَأَنِيبُوٓاْ إِلَىٰ رَبِّكُمْ وَأَسْلِمُواْ لَهُۥ مِن قَبْلِ أَن يَأْتِيَكُمُ ٱلْعَذَابُ ثُمَّ لَا تُنصَرُونَ ﴿٥٤﴾ ﴾[2] وقد حافظت ألفاظ (اسجد، اقترب، أنب) على دلالتها الأصلية الواردة في القرآن الكريم؛ حيث وظفها الشاعر للدعوة إلى التقرب والرجوع إلى الله تعالى، معتمدا على أسلوب الأمر الطلبي للفت انتباه القارئ والتأثير فيه، باستغلال النص القرآني لغايات شعرية، فالشاعر « يلجأ إلى الاقتباس القرآني ليتبع عمق الدلالة للكلمة، وجمال التعبير، ليمنح شعره قوة، وفكره يقينا ووضوحا »[3] ليشكل الفرادة والتميز لنصه.

ومن توظيفه أيضا للآيات القرآنية ما عبر عنه في قصيدة (قراءة في آية السيف):

إن الحياة أن تعيش مـــــسلما

لا خانع الجبين أو مستسلما

إن من يحـــــــيا بلا إســـــلام

أضـــــل من . بهيمة الأنــعام[4]

ينفتح هذا المقطع على قوله تعالى: ﴿ أَمْ تَحْسَبُ أَنَّ أَكْثَرَهُمْ يَسْمَعُونَ أَوْ يَعْقِلُونَ ۚ إِنْ هُمْ إِلَّا كَٱلْأَنْعَٰمِ ۖ بَلْ هُمْ أَضَلُّ سَبِيلًا ﴿٤٤﴾ ﴾[5] والملاحظ هنا أن الشاعر يعيد تشكيل التركيب القرآني، مبقيا على معناه ومحموله الدلالي، لتكون لغة القرآن جزء من لغة الشاعر، ومادة مغذية للخطاب الشعري، وحالة تأكيد لحقيقة مقررة مفادها أن الإسلام هو الحياة، وغيابه غياب للحياة (إن الحياة أن تعيش مسلما) مشبها الحياة بلا إسلام كحياة البهائم والأنعام بل

1- سورة العلق، الآية 19.

2- سورة الزمر، الآية 54.

3- خديجة حسين أحمد المغنج، استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، (د ط)، 2004، ص50.

4- مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، ص114.

5- سورة الفرقان، الآية 44.

وأقل درجة منها، تماما كما عبر القرآن الكريم عن المشركين في الآية السالفة الذكر، ليكون الحضور القرآني دعما لإظهار الحجة والبرهان لتعزيز الموقف الشعري.

يستدعي الغماري الخطاب القرآني في قصيدة (يا أيها الشهداء) التي يقول فيها:

أفأنت تسمـــع من أصمّ وما به وقر ويفهم عــنك من لا يفهم؟

أفأنت تهـــدي من يضل وما له هاد سواه . . وساء علج أعجم[1]

يحيل المقطع إلى موضعين من كتاب الله تعالى، الأول: ﴿ أَفَأَنتَ تُسْمِعُ ٱلصُّمَّ وَلَوْ كَانُواْ لَا يَعْقِلُونَ﴾[2] والثاني: ﴿ إِنَّكَ لَا تَهْدِى مَنْ أَحْبَبْتَ وَلَـٰكِنَّ ٱللَّهَ يَهْدِى مَن يَشَآءُ ۚ وَهُوَ أَعْلَمُ بِٱلْمُهْتَدِينَ ﴾[3] فالشاعر هنا يتقدم بخطابه مستعملا ضمير المفرد المخاطب المذكر، تماما كما خاطب الله تعالى نبيه بالضمير نفسه، وما دام النبي لا يسمع الأصم ولا يهدي الضال إلا بإذن الله، فمن دونه يكون من باب أولى، إلا أن الضمير في المتن الشعري مبهم؛ فلا ندري على من يعود، أيعود على الشهداء؟ أم على القدس؟ أم على المتلقي؟ وهذا يعبر عن حس فني يجعلنا نتجاوز التركيب النحوي إلى المجال الدلالي، وإبهام الضمائر وتعدد الأصوات في القصيدة الواحدة سمة من سمات الشعر العربي المعاصر، والنسج على شاكلة القرآن الكريم وبنائه يزيد من جمالية النص الشعري، ويضفي عليه صبغة القداسة، والشاعر استعمل النص القرآني مع شيء من التحوير؛ فاستبدل لفظة (الصم) بـ (من أصمّ) وعبارة (ولكن الله يهدي من يشاء) بعبارة (وماله هاد سواه)، وبهذا التحوير يكسب العمل الأدبي خصوصيته التي تميزه عن النص المستحضر (نص القرآن الكريم) بل وعن باقي النصوص الشعرية الأخرى.

1- مصطفى محمد الغماري، قصائد منتفضة أسرار من كتاب النار، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومه، الجزائر، ط1، 2001، ص78.

2- سورة يونس، الآية 42.

3- سورة القصص، الآية 56.

وفي سياق آخر يستدعي الغماري التركيب القرآني ويضمنه ثنايا قصيدة (لا تنامي يا أمتي) حين يقول:

دون مكر الغريب ثورة أوا بين شارين في الخطوب الجسام
مشرئبين مهطعين إلى الدا عـــي مغذي الخطا إلى القدام[1]

يتفاعل هذا المقطع مع قول الله تعالى: ﴿ مُّهۡطِعِينَ إِلَى ٱلدَّاعِۖ ﴾[2] أي؛ مسرعين لإجابة نداء الداعي[3]، والشاعر هنا يعيد كتابة النص المقتبس بشكل جامد دون أي تغييرات في التركيب « وإذا كان هذا الملفوظ المستشهد به يبقى على حاله بالنظر إلى دواله، فإن الموقع الذي يتعرض له يحول دلالته وينتج قيمة جديدة »[4]، فإذا كان الموقف في النص القرآني يعبر عن الإسراع وتلبية الدعوة لموقف يوم القيامة، فإنه في النص الشعري دعوة للإسراع بتلبية نداء الثورة والمضي إلى الأمام، ولعل عنوان القصيدة (لا تنامي يا أمتي) يعبر عن موقف الشاعر الرافض للاستكانة والخضوع لمن اغتصبوا الأرض والعرض والدين.

وفي مواضع متعددة من أشعار الغماري نجده يتأثر بالصياغة القرآنية، على مستوى فواصل الآيات ويضمنها ثنايا قصائده، كما هو الحال في قصيدة (المنتصرة):

أيها القاتلـــون أسطورة المجـ د ضـــــلالا لَشَدَّ ما تأفكـــونا
أيها المترفـــون مـن حمإ الذ ل سفـــاها لبئس ما تترفـــونا
أيها الأخســرون دينا فما أنتـ م بدنيـــاكم غـــدا تفرحـــونا
لو علـمتم، لكنما عـــربد التيـ ـه بأحلامـــكم،فـلا تبصـرونا
رُبّ عـمر يضـــــيء ألفا اللّمـ ح وعمر يشقـى به السامدونا[5]

1- مصطفى محمد الغماري، العيد والقدس والمقام، مؤسسة الشروق للإعلام والنشر، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص39، 40.
2- سورة القمر، الآية 08.
3- عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص836.
4- المختار حسني، نظرية التناص، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، مج09، ع 34، ديسمبر 1999، ص251.
5- مصطفى محمد الغماري، قصائد منتفضة، ص81-87.

وفي قصيدة (لن تموت الحقيقة):

خـــرافتكم .. أيها الســـادرون على زيفهم .. أصبـــحت واهيه
فلو صـح ما قيل..ما كان كون ولا خطرت في الهوى قـــافيه
وإن يهمسـوا... فنعيب الحيارى يجـــــرح بالشـــوك آذانيه
وإن يفعلـوا تشمئز النفـــوس وتشكـــــو إلى ربها جـــاثيه[1]

والملاحظ أن الشاعر قد رجع في المقطعين إلى إيقاع القرآن الكريم، معتمدا على خواتيم الآيات الحاملة للتوافق الصوتي والجرس الموسيقي، فبنى قافيته في القصيدة الأولى (النونية) على جملة من فواصل الآيات مثل: (توفكون، مترفون، تفرحون، السابقون، تبصرون، سامدون...) وبنى قافية القصيدة الثانية على منوال فواتيح سورة الغاشية ﴿ هَلۡ أَتَىٰكَ حَدِيثُ ٱلۡغَٰشِيَةِ ۝١ وُجُوهٞ يَوۡمَئِذٍ خَٰشِعَةٌ ۝٢ عَامِلَةٞ نَّاصِبَةٞ ۝٣ تَصۡلَىٰ نَارًا حَامِيَةً ۝٤ تُسۡقَىٰ مِنۡ عَيۡنٍ ءَانِيَةٖ ۝٥ ﴾[2] فاستحضار الشاعر للقرآن هنا استحضار شكلي إيقاعي بعيد عن المعاني والدلالات، وتكرار هذه الصياغة في المقطعين يولد إيقاعا في أذن المتلقي شبيها بالإيقاع القرآني، غير أن خصائص الإيقاع القرآني تبقى متفردة لا يماثلها إيقاع مطلقا؛ لأنه « ينبعث من تآلف الحروف في الكلمات، وتناسق الكلمات في الجمل، ومرده إلى الحس الداخلي والإدراك الموسيقي»[3] أما إيقاع الشعر فمرده إلى الوزن والقافية وعنهما تنشأ وحدة النغم والإيقاع.

1-2-3- توظيف الرباوي للجملة القرآنية:

1- مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص79-81.
2- سورة الغاشية، الآية01-05.
3- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص104.

تميز شعر محمد علي الرباوي بالحضور الكثيف للتركيب القرآني؛ الذي عمل على إثراء دلالاته وتنوع أساليبه ومن ذلك ما كتبه في قصيدة (عام الحزن) التي يقول فيها:

لا تلق بعينيك إليها

أخشى أن يهزمك الحب

فينقلب البصر الأبوي إليك حسيرا

لا تلق بعينيك إليها[1]

يتفاعل هذا المقطع مع قوله تعالى:﴿ثُمَّ ٱرۡجِعِ ٱلۡبَصَرَ كَرَّتَيۡنِ يَنقَلِبۡ إِلَيۡكَ ٱلۡبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٞ ﴾[2] حيث جعل الشاعر من المعجم اللغوي للنص القرآني وسيلة فنية للتعبير عن تجارب الحاضر من خلال العودة إلى الماضي، مع تغيير بسيط في تركيب النص الموظف، فقد أضاف الشاعر في المتن الشعري لفظة (الأبوي) في قوله (فينقلب البصر الأبوي إليك حسيرا) وحذف لفظة (خاسئا)، لينتج نصا جديدا هو النص الرباوي، وهذا التوظيف يحرر الشاعر من قيد النقل الفج في تعامله مع الموظَّف، ليشكله وفق رغبته كشاعر، ليخلق نموذجا ليس هو الأصل لكنه ينطلق منه ليعبر غن خصوصيات الشاعر ومميزاته[3]؛ فقد نقل الشاعر المعنى القرآني من عجز الإنسان عن رؤية الخلل والنقص في آيات الله، إلى العجز الأبوي الفطري أمام الأبناء في النص الشعري؛ عندما يقف الأب المطلوب للعدالة عاجزا عن تقديم أي شيء لطفلته المحبوبة، لذلك يطلب منه الشاعر عدم النظر إليها لأنه في نهاية الأمر سيكون عاجزا عن فعل أي شيء، أمام واقع مرير وعدالة ظالمة.

يلمس حضور النص القرآني أيضا في شعر الرباوي في قصيدة (الفرح المشتعل):

هي الساعة قامت وكلانا من أشراط الساعة يا ذاتي

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج2، ص206.

2- سورة الملك، الآية 04.

3- ينظر: أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة، أفريقيا الشرق، المغرب، (د ط)، 2006، ص26.

زلزلة الســـاعة شيء أرعب هذا البلد المقهـور وأرعبنا معه
فالناس سكـــارى في الطرقـــات وما هم بسكـــارى لكنّ
عذاب القهر شديـــــد وعذاب الجوع مريــر وعذاب الوحدة
قهّار[1]

يلتقي هذا المقطع مع أوائل سورة الحج في قوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمۡۚ إِنَّ زَلۡزَلَةَ ٱلسَّاعَةِ شَيۡءٌ عَظِيمٞ ۝١ يَوۡمَ تَرَوۡنَهَا تَذۡهَلُ كُلُّ مُرۡضِعَةٍ عَمَّآ أَرۡضَعَتۡ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمۡلٍ حَمۡلَهَا وَتَرَى ٱلنَّاسَ سُكَٰرَىٰ وَمَا هُم بِسُكَٰرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ ٱللَّهِ شَدِيدٞ ۝٢﴾[2] حيث قام الشاعر بتحوير في البنية اللغوية للنص المستدعى بإزالة عناصر وإضافة أخرى، لينفصل عن مقاصد النص القرآني الموظف، تعبيرا عن مقاصده « لأن من شروط التوظيف الجيد الارتباط منطلقا والانفصال إبداعا »[3] فقد ارتبط توظيف الشاعر بالخطاب القرآني منطلقا، وانفصل عنه إبداعا؛ فزلزلة الساعة في المتن الشعري هي غير زلزلة الساعة في النص القرآني، التي تعني نهاية العالم الدنيوي، وإنما هي الثورة ضد القهر والعذاب والجوع، والناس سكارى في الطرقات بسبب القهر والجوع والعذاب لا من أهوال قيام الساعة.

ومن توظيفات محمد علي الرباوي للنص القرآني ما أورده في ختام قصيدة (العيد):

فأبصر كف الرياح اللواقح
تجمعني حبة
حبة
من رمادي
تقول انطلق
أيها الرجل المر

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج2، ص234.
2- سورة الحج، الآية 01، 02.
3- أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر، ص26.

إني انطلقت انطلقت انطلقنا

فمن معنا منكمو ينطلق[1]

يستحضر هذا المقطع قول الله تعالى: ﴿وَأَرۡسَلۡنَا ٱلرِّيَٰحَ لَوَٰقِحَ فَأَنزَلۡنَا مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءٗ فَأَسۡقَيۡنَٰكُمُوهُ وَمَآ أَنتُمۡ لَهُۥ بِخَٰزِنِينَ ٢٢﴾[2] والمراد هنا بالرياح؛ رياح الرحمة ولا الخير لا الريح العقيم، وبهذا المعنى استخدمها الشاعر في قصيدته، إلا أنه أعطاها بعدا رمزيا يتجاوز معناها الأساس إلى معنى آخر يريده الشاعر، يتمثل في الانطلاق نحو الثورة والتغيير، وبهذا عبر الرباوي عن رؤيته ومقصديته بطريقة لا تفقد الشعر قيمته الفنية والجمالية؛ عن طريق ابتعاده عن التقريرية، فلجأ إلى النص القرآني المقدس ليمرر من خلاله أفكاره ورؤاه.

ويمكن القول أن استحضار الآيات القرآنية في المتن الشعري الإسلامي المغاربي المعاصر، دليل على تأثر شعرائه بالخطاب القرآني وجميل أسلوبه وبديع صياغته، إضافة إلى أن النص القرآني كان خادما للمعنى الشعري، مقويا دلالته، مانحا إياه قيمة جمالية وقداسة تنبع من جمالية وقداسة القرآن الكريم، لما فيه من طاقات إبداعية، وقابلية لإعادة التشكيل والصياغة.

1-3- توظيف القصة القرآنية:

مثَّل القرآن الكريم وقصصه حضورا فاعلا في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، حيث عمد الشعراء الإسلاميون المغاربة إلى توظيف القصة القرآنية واستثمارها لخدمة مضامينهم الشعرية.

1-3-1- قصص الأنبياء:

1- محمد علي الرباوي، رياحين الالم، ج2، ص263.

2- سورة الحجر، الآية 22.

من القصص القرآنية التي استحضرها الشعراء الإسلاميون المغاربة، قصص الأنبياء التي يزخر بها المتن الشعري الإسلامي المغاربي المعاصر، ومن بين القصص الواردة نذكر مجموعة على سبيل المثال لا الحصر.

1-3-1-1- قصة إبراهيم عليه السلام:

حضرت قصص الخليل إبراهيم عليه السلام في مواضع مختلفة من الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، ووظفت بطريقة فنية إبداعية، ومنها ما جاء في قصيدة (وأصلي لك أيضا ... أيتها الفاكهة المحرمة) لحسن الامراني:

- أولم تومن؟

- قلت: بلى

لكن القلق الأخرس يسكنني

فأنا شك ويقين.

أرني برهانك يا الله[1]

استحضر الشاعر في هذا المقطع قصة طلب إبراهيم عليه السلام من ربه أن يريه كيف يحيي الموتى، مع إيمانه الجازم بقدرة الله عز وجل على ذلك، وكان الاستحضار عن طريق الإشارة فقط، دون ذكر لأحداث القصة كاملة « لأن القرآن الكريم هو من أكثر النصوص معرفة وحضورا في ذاكرة المتلقي المسلم، فإن مجرد توظيف كلمة منه أو تركيب أو صورة، قد تحيل إلى سورة أو آية أو قصة كاملة »[2]، والشاهد هنا هو قول الشاعر (- أولم تؤمن؟ - قلت: بلى) فهذه الصيغة الحوارية في المقطع الشعري تشير إلى الحوار بين إبراهيم عليه السلام وربه جل وعلا، قال تعالى: ﴿وَإِذۡ قَالَ إِبۡرَٰهِـۧمُ رَبِّ أَرِنِي كَيۡفَ تُحۡيِ ٱلۡمَوۡتَىٰۖ قَالَ أَوَلَمۡ تُؤۡمِنۖ قَالَ بَلَىٰ وَلَٰكِن لِّيَطۡمَئِنَّ قَلۡبِيۖ قَالَ فَخُذۡ أَرۡبَعَةٗ مِّنَ ٱلطَّيۡرِ فَصُرۡهُنَّ إِلَيۡكَ ثُمَّ ٱجۡعَلۡ عَلَىٰ

1- حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص18.

2- عصام حفظ الله حسنين واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر- أحمد العواضي أنموذجا- ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص96.

كُلِّ جَبَلٍ مِّنۡهُنَّ جُزۡءٗا ثُمَّ ٱدۡعُهُنَّ يَأۡتِينَكَ سَعۡيٗاۚ وَٱعۡلَمۡ أَنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٞ ﴿٢٦٠﴾[1] إلا أن الأمراني استبدل اليقين والإيمان الجازم في القصة القرآنية، بالقلق والشك في المتن الشعري، تعبيرا عن الواقع النفسي والقومي الذي يخيم عليه القلق والشك بسبب العجز الذي يعيشه العالم العربي، ليجد القارئ نفسه أمام مفارقة عجيبة؛ بين سياق القصص القرآني الدال على اليقين والسياق الشعري الدال على الشك، مع تحويل في صيغة الخطاب من صيغة المفرد الغائب (قال بلى) إلى صيغة المفرد المتكلم (قلت: بلى) التي تعود على الشاعر.

ويورد حسن الأمراني قصة أخرى من قصص سيدنا إبراهيم عليه السلام في ثنايا شعره، في قصيدة يقول فيها:

قال الخليـــل لقومه: أف لكـم ولما عبـدتم من ســـــراب فان
قالوا الجحـيم: وربنا، أولى به ألقـــــوا فتاكم سطـــوة النيران
فإذا اللظى برد وســـــلم رائق أكـــــرم به وبجنة الرضــوان[2]
الرضــوان[2]

ويلتقي توظيف هذه القصة مع توظيف آخر للقصة نفسها في شعر محمد جربوعة، في قصيدة (حبيب المآذن ﷺ):

لا الحـقد يجعله أقل وســـــــامة لا الظلم، لا الطغيــان، لا لغة الجسد
يا نار كـــــوني كيـف شئت فإنه ماء سيمكث بعـد أن يمضـــي الزبد[3]
الزبد[3]

ويضيف في قصيدة (قدر حبه) قائلا:

يحبه من عبد الأحجار في ضلاله
وبعدها كسرها وعلق الفؤوس في رقابها

1- سورة البقرة، الآية 260.
2- حسن الأمراني، إقبال نامة، ص69.
3- محمد جربوعة، قدر حبه، البدر الساطع للطباعة والنشر، العلمة، الجزائر، ط1، 2014، ص44.

وخلفه استدار

لعالم الأنوار

يحبه لأنه أخرجه من معبد الأحجار

لمسجد القهار[1]

والملاحظ أن هذه الاستحضارات مصدرها واحد، إلا أن طريقة الاستحضار تختلف من شاعر إلى آخر ومن نص إلى آخر، تماشيا مع التجربة الشعرية والذات الشاعرة « فالتجربة أساس في الإبداع بدونها تغيب ذات الشاعر، فيفقد العمل الإبداعي مميزاته وخصوصياته بل روحه التي تمنحه الاستمرار»[2] وكما أسلفت الذكر فإن هذه المقاطع تحيل إلى قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام مع أبيه وقومه حين أنكر عليهم عبادة الأوثان، لأنها لا تنفع ولا تضر، لكنهم بقوا مصرين على كفرهم، فتوعدهم بكسر هذه الأصنام بعد أن يولوا مدبرين، فلما تولوا ذهب إليها فكسرها إلا كبيرا لهم ليقيم عليهم الحجة، ولما عجزوا أمام حجته لجؤوا إلى استعمال قوتهم وسلطانهم لمعاقبته، حرقا بالنار، فأخذوا يجمعون حطبا كثيرا، ثم عمدوا إلى حوية عظيمة فوضعوا فيها الحطب، وأضرموا فيه النار، ثم وضعوا الخليل في كفة منجنيق وألقوه منه إلى النار، فقال حسبنا الله ونعم الوكيل، فحدثت المعجزة وكانت النار بردا وسلاما عليه دون أن تضره[3]، وقد وردت هذه القصة في أكثر من موضع من كتاب الله تعالى، فقد وردت في سورة الأنبياء والشعراء والصافات وغيرها، أما عن طريقة التوظيف؛ فقد استدعى الأمراني مضمون القصة بشخصياتها وأحداثها وحوارها، ولكن باختصار الحادثة القصصية، في حين اعتمد محمد جربوعة على طريقة الإشارة دون ذكر للأحداث والشخصيات، فكانت عبارات (يا نار كوني، وبعدها كسرها وعلق الفؤوس في رقابها) إشارات ودوال مستحضرة من القصة القرآنية محتفظة بمضمونها في النص الشعري،

1- المصدر نفسه، ص182، 183.

2- أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر، ص37.

3- ينظر: ابن كثير، قصص الأنبياء، تح: محمد سيد، دار الإمام مالك، الجزائر، ط1، 2001، ص124- 129.

ولعل الداعي من استدعاء هذه القصة يتمثل في الافتخار بالماضي الإسلامي المجيد، وتأكيدا على قابلية وإمكانية بعث الحياة في تراثنا الإسلامي القديم.

1-3-1-2- قصة يوسف عليه السلام:

تعد قصة سيدنا يوسف عليه السلام من أكثر القصص القرآنية استحضارا في إبداعنا الأدبي، ومن أكثرها تأثيرا على الشعراء قديما وحديثا، والشواهد في هذا الباب متعددة لا يسع المقام لذكرها، والشاعر الإسلامي المعاصر في المغرب العربي كغيره من الشعراء الآخرين ضمّن هذه القصة قصائده بطرائق شتى ومواضع مختلفة، فهذا الشاعر المغربي محمد علي الرباوي يستدعي هذه القصة بإشارات تحيل إلى مرجعيتها القرآنية:

شجر الخوف:

عجبت لهــذي الأمة يا قلب. عجبت. سنابلها الخضراء
تطوقها سنبلة عجفـاء عجبت لها ما احمرت وجنتها سبع سنين
ولا تُشهر أشجــار مرارتها في وجه الطـاغوت المتجبر... قاس
كم هو قـــاس شجر الخوف الـــدامس مذ غرسوه بأفئدة البلد
المنـــــهار وها تمرته يتذوقها العظمــاء والشرفاء فمن يقدر أن
تشرب عيناه ظِباء الجنة والعالم تمضغه أدغال العتمه[1]

عمد الشاعر في هذا المقطع إلى تحطيم الحدث القرآني، والأخذ من جزئياته، ثم البناء على هذه الجزئيات مع إعادة سبك الحدث، وفق ما يتماشى مع واقع الشاعر؛ فأخذ من نص القصة القرآنية رموزا وإشارات هي (سنابلها الخضراء، سنبلة عجفاء، سبع سنين) لتحيل إلى القصة بكاملها دون ذكر لشخصيات وتفاصيل وأحداث القصة، قال تعالى: ﴿يُوسُفُ أَيُّهَا ٱلصِّدِّيقُ أَفۡتِنَا فِي سَبۡعِ بَقَرَٰتٖ سِمَانٖ يَأۡكُلُهُنَّ سَبۡعٌ عِجَافٞ وَسَبۡعِ سُنۢبُلَٰتٍ خُضۡرٖ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٖ لَّعَلِّيٓ

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج3، ص47.

أَرۡجِعُ إِلَى ٱلنَّاسِ لَعَلَّهُمۡ يَعۡلَمُونَ ﴿٤٦﴾[1] وإن كان التفسير في القرآن يدل على سبع سنين الخير المخصبة تليها سنين الجدب والقحط الصعبة، فإن دلالتها في النص الشعري تختلف؛ ف (سنابلها الخضراء) بصيغة الجمع غير المحدد بعدد في المتن الشعري تدل على أفراد البلد المضطهدين، تطوقها (سنبلة عجفاء) بصيغة المفرد تدل على الطاغوت، أما (السبع سنين) فهي سنين الجوع والخوف التي يعيشها الشعب دون ثورة في وجه الطاغوت المتجبر، وشبه الشاعر الطاغوت المتجبر في زمنه، بسنيين القحط والجدب في زمن النبي يوسف عليه السلام؛ ومن هنا استطاع الشاعر محمد على الرباوي في حيز ضيق وعن طريق تلميحات سريعة، أن يحيل إلى إطار القصة القرآنية ليكشف عن قدرة في التوظيف الفني للتراث المستحضر داخل النص الشعري.

يرجع حسن الأمراني إلى قصة يوسف عليه السلام في قصيدته (قراءة في ملف منسي بمحكمة الاستئناف):

قال الحاكم والمحكوم بأمر الله:
دقوا الأجراس
دقوا الأجراس
ولينشر في كل الصحف اليومية
في كل الإعلانات الرسمية:
" هذا عام فيه يغاث الناس "
وبأمر الحاكم والمحكوم
تدق – تقول الأجراس:
هذا عام فيه يغاث الناس
عام فيه يغاث الناس

1- سورة يوسف، الآية 46.

فيه يغاث الناس

الناس

الناس

الناس.

.....

(إن الرؤيا لا تصدق في كل الأزمان.)[1]

يحاول الشاعر في هذه القصيدة أن يعبر عن الواقع المعاصر بالرجوع إلى قصص الماضي باستخدام تقنية المفارقة، عندما يستحضر قصة النبي يوسف عليه السلام مع تأويل رؤيا عزيز مصر؛ من خلال عبارة (هذا عام فيه يغاث الناس) إلا أن الشاعر يختم مقطعه بعبارة تحمل التناقض وتجسد المفارقة (إن الرؤيا لا تصدق في كل الأزمان) فإن صدقت وصحت في زمن يوسف عليه السلام فهي لا تصدق في زمن الشاعر، والعام الذي فيه يغاث الناس يحمل دلالة مضادة لدلالته في القرآن؛ فقد أورد الأمراني هذه القصة في نصه الشعري وصاغها من جديد وفق رؤيته وتجربته، وفكرته التي يريد إيصالها للمتلقي، كما أن هذه القصيدة تتقاطع مع سَجن يوسف عليه السلام، ويظهر هذا في عنوانها (قراءة في ملف منسي بمحكمة الاستئناف) الذي يوحي بالسجن والنسيان في الوقت نفسه.

يستحضر الشاعر الجزائري عبد الملك بومنجل قصة النبي يوسف عليه السلام في حيز ضيق وبطريقة فنية توضح قدرة تراثنا الديني على التشكل من جديد، يقول في قصيدة (رسالة حب إلى شرفاء مصر..):

ومن أتى قصرها طفل يعلمها كيف العفاف وكيف الصبر والكرم[2]

1- حسن الامراني، الزمان الجديد، ص116، 117.

2- عبد الملك بومنجل، عناقيد الغضب، البدر الساطع للطباعة والنشر، العلمة، الجزائر، ط1، 2016، ص20.

وظف الشاعر القصة في هذا البيت ولخصها كاملة من خلال صفات اتصف بها سيدنا يوسف عليه السلام، عبرت عن كل ما مر به من معاناة وشقاء؛ فصفة العفاف تحيل إلى قصته مع امرأة العزيز التي راودته عن نفسه فأبى واستعصم ولجأ إلى ربه بالدعاء، وصفة الصبر تحكي قوة تحمله على فراق والده (يعقوب عليه السلام) وهو الفتى الصغير، وتحكي صبره وثباته أمام فتنة امرأة العزيز، وتحكي صبره على السَّجن دون وجه حق، وصفة الكرم تجسدت في إعطائه الكيل لكل إنسان يأتيه طالبا إياه، وفي مسامحته لإخوته بعد كل ما فعلوه به، ورجع الشاعر إلى هذه القصة في قصيدته تذكيرا بأمجاد مصر القديمة وما فيها من قيم وتاريخ وأعلام، وعمد إلى توظيفها توظيفا غير مباشر دون ذكر أي حدث يحيل إلى القصة، وإنما يفهم ذلك من خلال القيم التي تحملها القصة، وهي التي تساهم في فهم الدلالات لإنتاج التأويلات، إضافة إلى أن الشاعر أشار في الهامش إلى أن مقصوده في هذا البيت هو النبي يوسف عليه السلام، لأنه لم يذكر اسمه أو ما يحيل عليه إلا تلك الصفات السالفة الذكر.

1-3-1-3- قصة آدم عليه السلام:

يستحضر الشاعر مصطفى محمد الغماري قصة آدم عليه السلام مع إبليس في ثنايا قصيدته (المنتصرة):

أيها الآكلون من شجر الوهـ م وملك يبلى فما تملكونا[1]

وقد وردت هذه القصة في أكثر من موضع من كتاب الله تعالى، وهذا البيت يحيل إلى قوله تعالى: ﴿فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ ٱلشَّيْطَٰنُ قَالَ يَٰٓـَٔادَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ ٱلْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَىٰ ﴿١٢٠﴾﴾[2] وإذا كانت القصة في الملفوظ القرآني تتحدث عن إبليس وإغرائه لآدم بالأكل من الشجرة الخبيثة، فإن الملفوظ الشعري يتحدث عن القتلة المستعمرين لأرض القدس؛ عن

1- مصطفى محمد الغماري، قصائد منتفضة، ص102.

2- سورة طه، الآية 120.

طريق توجيه النداء إليهم (أيها الآكلون)، والشاعر يقوم باستدعاء إطار القصة، مغيرا في صيغة الخطاب وفي المفردات؛ فحول الجملة من صيغة الاستفهام في القرآن الكريم على لسان إبليس (هل أدلك) إلى صيغة النداء في البيت الشعري (أيها الآكلون)، ومن (وملك لا يبلى) بصيغة النفي في النص القرآني، إلى (وملك يبلى) بصيغة الإثبات في النص الشعري، ومن (شجرة الخلد) في الملفوظ القرآني، إلى (شجرة الوهم) في الملفوظ الشعري، ويلمس هنا اعتماد الشاعر على التحويل البسيط في المستوى التركيبي؛ بتحويل بعض الصيغ فقط، دون أن يخل ذلك بالإطار العام للقصة القرآنية « فالنص الشعري ينشط الذاكرة القرائية، ويثير فيها صورا وأحداثا مرتبطة بالقصص القرآني»[1]، ورجع الغماري إلى هذه القصة ومع هذا التحويل في بنائها اللغوي ليبين أن ملك الدنيا لا يدوم، وهؤلاء الغزاة لأرض القدس حتى وإن ملكوا فهم لا يملكون شيئا مادام هذا الملك يبلى وما داموا آكلين من شجرة الوهم.

1-3-1-4- قصة موسى عليه السلام:

تعد قصة سيدنا موسى عليه السلام من أكثر القصص النبوية حضورا في القرآن الكريم؛ فقد وردت في مواضع مختلفة وسور متعددة من كتاب الله تعالى، ومن خلال هذا الحضور حجزت هذه القصة لنفسها مكانا في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر.

لجأ الشاعر محمد علي الرباوي إلى قصة النبي موسى عليه السلام في قصيدة (التهمة)، يقول الشاعر:

يرحل الماء ويبقى البحـــــر للأرض ســـــجينا يا أيتها
النفس اخرجـــــي من زبد البحر اركبي متن حصان بجناحين
ارجعـــــي راضية مرضية ثم ادخلي دائرة العشق اتبعيني فأنا
آنست نارا علنا منها سنأتـــي بشهاب قبس أو علنا نلقى على
النار هدى هيا اتبعينـــــي واستعدي ربما حَبك مولاك استعدي

1- عصام حفظ الله حسين واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص85.

هو إن حَبك قد يلقي على ذاتك قولا ثقيلا[1]

وفي السياق نفسه يورد الشاعر حسن الأمراني تكملة القصة الواردة في المقطع السابق، في قصيدة (أحاديث عابرة قبل يوم الخروج):

حديث الغربة:

يا هذا الضارب في ملكوت الوهم تقدم
بدل جلدك
وادخل بيداء الصحو
ولا تخلع نعليك فما في البيداء الوادي القدسي
وليس هنا إلا نار الوجد الغالب[2]

تستحضر هذه الأسطر الشعرية في كلا المقطعين قصة تكليم الله عز وجل لنبيه موسى عليه السلام، وتحيل إلى قوله تعالى: ﴿وَهَلۡ أَتَىٰكَ حَدِيثُ مُوسَىٰٓ ۝٩ إِذۡ رَءَا نَارٗا فَقَالَ لِأَهۡلِهِ ٱمۡكُثُوٓاْ إِنِّيٓ ءَانَسۡتُ نَارٗا لَّعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنۡهَا بِقَبَسٍ أَوۡ أَجِدُ عَلَى ٱلنَّارِ هُدٗى ۝١٠ فَلَمَّآ أَتَىٰهَا نُودِيَ يَٰمُوسَىٰٓ ۝١١ إِنِّيٓ أَنَا۠ رَبُّكَ فَٱخۡلَعۡ نَعۡلَيۡكَۖ إِنَّكَ بِٱلۡوَادِ ٱلۡمُقَدَّسِ طُوٗى ۝١٢﴾[3] حيث استحضر الرباوي في المقطع الأول الحوار الذي دار بين موسى عليه السلام وأهله (فأنا آنست نارا علنا منها سنأتي بشهاب قبس أو علنا نلقى على النار هدى) إلا أن حوار المقطع الشعري حوار داخلي بين الشاعر ونفسه، أما الأمراني فقد استدعى القصة بعبارة (ولا تخلع نعليك) بصيغة النهي؛ أي أنه غير صيغة الخطاب في القرآن الكريم التي كانت بصيغة الأمر.

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج3، ص08.
2- حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص35، 36.
3- سورة طه، الآية 09- 12.

في حين نجد أن قصة موسى عليه السلام حضرت في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر بطريقة مختلفة عن سابقتها، ويظهر هذا في قول الشاعر مصطفى محمد الغماري في قصيدة (أغنية الجرح العربي):

في كل أرض لنا حول، كأن عصا موسى بأيماننا تسعى لغايات[1]

وفي قول الشاعر حسن الأمراني في (فاتحة) ديوانه (إقبال نامة):

دع سامري العصر يصنع عجله من أمر فرعون ومن هامـان

إني عصا موسى، سأبطل سحره والطور منتظري بكل بيـــان[2]

والعبارة المشتركة بين البيتين التي تحيل إلى قصة النبي موسى عليه السلام هي (عصا موسى) هذا الرمز الذي يشير إلى ما حدث لموسى عليه السلام مع السحرة، ووظفها الشعراء بالدلالة نفسها في القرآن الكريم؛ حيث كانت رمزا للقوة وانتصار الحق، وهي في الخطاب الشعري رمز للقوة وانتصار للحق، وبهذه الطريقة الرمزية تظهر قدرة الشاعر الإبداعية، وبراعته في جعل الماضي معبرا عن الحاضر مستشرفا للمستقبل[3].

1-3-1-5- قصة زكريا عليه السلام:

حضرت قصة نبي الله زكريا عليه السلام في شعر محمد علي الرباوي في قصيدة (العاشق الملحاح):

أرسلت دموعي آه كم أرسلت خمائلها،

وأنا في المحراب إلى محبوبي

كم أرسلت خمائلها

كم كنت وقفت ذليلا قدَّامه

1- مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 1982، ص16.

2- حسن الأمراني، إقبال نامة، ص 05.

3- ينظر: أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر، ص78.

إذ أعلم: رحمته سابقة غضبه

فأنا يكفيني عزا بهواه ذلي وخضوعي

هو مني بي أولى

لك في أمري الحكم

فما شئت اصنع يا مولاي

أحيانا يتسلقني الضعف

فتستسلم ذاتي لغلائه

فأقول: أيا محبوبي لا تذر العاشق فردا

أنت وعدت ووعدك متسع

ألمح ساحله الأخضر في ذاتي

ما كلمت الناس ثلاثة أيام رمزا وإشارة

ما كلمت الناس حبيبي فابعث لي منك بشارة

ما كلمت الناس حبيبي[1]

ينسج الشاعر هذا المقطع معتمدا على تقنية القناع؛ حيث يتحدث الشاعر بلسان النبي زكريا عليه السلام محورا البناء اللغوي للقصة القرآنية، محافظا على إطارها العام، دون ذكر شخصية زكريا عليه السلام، وإنما ترك مجموعة من الإشارات تحيل إلى القصة وهي (المحراب، لا تذر، فردا، ما كلمت الناس، رمزا) فهذه الملفوظات مأخوذة من المعجم اللغوي للقرآن الكريم، حين كان زكريا يدعو ربه بأن يرزقه الذرية الصالحة، قال تعالى: ﴿وَزَكَرِيَّآ إِذۡ نَادَىٰ رَبَّهُۥ رَبِّ لَا تَذَرۡنِي فَرۡدٗا وَأَنتَ خَيۡرُ ٱلۡوَٰرِثِينَ ٨٩﴾[2] فاستجاب له ربه ورزقه غلاما على الرغم من كبر سنه وعقم زوجته، فتعجب من الأمر وطلب من الله آية ﴿قَالَ رَبِّ ٱجۡعَل لِّيٓ ءَايَةٗ

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج2، ص268، 269.

2- سورة الأنبياء، الآية 89.

﴿ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَ لَيَالٍ سَوِيًّا ﴿١٠﴾﴾[1] وتحدث الشاعر بصوت زكريا عليه السلام لتشابه المواقف في التضرع واللجوء إلى الله تبارك وتعالى بالدعاء، فالرباوي نظر إلى واقعه من خلال الزمن الماضي المتمثل في علاقة زكريا عليه السلام بربه واللجوء إليه بالدعاء، ليقوم الشاعر والمتلقي بالتأسي به والعودة إلى الله والتقرب إليه لتفريج الهموم والمصائب الفردية والجماعية، والشاعر في هذه القصيدة ينتظر البشرى من ربه كما بشر زكريا عليه السلام (ما كلمت الناس حبيبي فابعث لي منك بشارة) إضافة إلى أنه « لجأ إلى هذه الشخصية متخذا إياها قناعا للتعبير عن تجربته لتوفرها على ملمح من الملامح الملائمة لتجربته المعاصرة، ويتمثل في إنجاب الولد بعد طول صبر وانتظار»[2] ولعل اللجوء إلى تقنية القناع يُظهر قدرة الشعر الإسلامي المعاصر على استيعاب النصوص المتداخلة في نص واحد، وقدرة النص التراثي على التشكل من جديد بطريقة تعبر عن روح العصر وتجاربه.

1-3-2- قصص قرآنية أخرى:

لم يقتصر الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر في استحضاره للقصص القرآنية على قصص الأنبياء فقط، بل حضرت قصص قرآنية أخرى، عبر بها الشعراء عن مواقفهم وأفكارهم وآرائهم، ومن هذه القصص نذكر:

1-3-2-1- قصة قابيل وهابيل:

استثمر الشاعر مصطفى محمد الغماري قصة قابيل وهابيل ابنيْ آدم عليه السلام في قصيدة (مأواك في الغاب) قائلا:

مأواك في الغاب .. يا موال مأوانا
وجرح لحنـــك في الأعماق شكوانا
ها نحن بين ضلوع الليل ولـــــولة

1- سورة طه، الآية 10.

2- رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، ص308.

والناس من حولنا يفشـــون نجوانا

يمتصنا الحقد .. "قابيل" على يده

دم "لهابيل" .. جل الجرح أحــزانا[1]

عمد الغماري إلى إيراد هذه القصة باختصار حدثها القصصي؛ حيث وظف شخصياتها في لحظتها الفاعلة، واكتفى بذكر الحدث الأساسي وهو القتل الذي أجرم به قابيل في حق أخيه هابيل، دون ذكر للسبب الذي كان وراء هذا الفعل، وهو عدم قبول قربانه من الله عز وجل، بل تجاوز هذا الأمر إلى الأمر المتولد عنه، فذكر الحقد الذي تولد في نفس قابيل، والذي يعد السبب الأساس في إقدامه على فعل القتل، وفي هذا إشارة من الشاعر إلى طغيان المشاعر النفسية الخبيثة – في كثير من الأحيان– على روح الإنسان التي تمثل قمة السمو البشري، ولعل عبارة (يمتصنا الحقد) خير دليل على ذلك، فمن خلال هذا الطرح أراد الغماري أن يوصل للمتلقي ضرورة التحكم في نوازغ النفس البشرية.

1-3-2-2- قصة أصحاب الفيل:

وظف الشاعر محمد علي الرباوي قصة أصحاب الفيل بطريقة رمزية في قصيدته (العصافير تنتفض) قائلا:

أيها الأطفال يا زهر أراضينا السليبة

أنتم الطير الأبابيل التي

أرسلها الرحمان

ترمي عسكر الطاغوت رميا بالحجارة

أنتم الطير التي في زمن المحل

ترش الرملة العطشى بأنداء البشارة.

أنتم الطير الأبابيل اقذفوا

1- مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص125.

في ركب الليل الحجارة.

إنها أصدق أنباء من الشعر وكل الكتب.[1]

إن قراءة هذا المقطع يعيد إلى أذهاننا القصة القرآنية التي عمل الشاعر على ذكرها، من خلال عبارة (الطير الأبابيل) الذي أرسله الله عز وجل على جيش " أبرهة " الذي قصد هدم الكعبة، فرد الله كيده وحمى بيته، بأضعف مخلوقاته؛ وهي الطير التي تحمل في أرجلها ومناقيرها حجارة صغيرة[2]، قال تعالى مخبرا عن ذلك: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَٰبِ ٱلْفِيلِ ۝١ أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِى تَضْلِيلٍ ۝٢ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ۝٣ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ۝٤ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ ۝٥﴾[3]، واستحضر الشاعر هذه القصة عن طريق تكرار عبارة (أنتم الطير الأبابيل) لتشابه الموقف بين الطير الأبابيل التي ترمي " أبرهة " وجنده بالحجارة، وبين أطفال فلسطين الصغار الذين يرمون عسكر الطاغوت بالحجارة دفاعا عن أرضهم وبلادهم كما دافعت الطير الأبابيل عن الكعبة الشريفة.

1-3-2-3- قصة غرق فرعون:

يعد ذكر فرعون ملازما لذكر النبي موسى عليه السلام في القرآن الكريم وفي غيره، وحتى في نفوس المسلمين، إلا أن الشاعر الغماري ذكر شخصية فرعون وقصة غرقه دون تصريح وذكر لشخصية موسى عليه السلام؛ حيث يقول في قصيدة (يولد الثأر من رفات الشهيد):

لك ما شئت يا " يهوذا " فلا فر عون يُخشـــى ولا حديد كمـاته

فُل عنه الحديـــــد فانفلق البحـ ر وغاص الشقي في ظلمـاته[4]

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج3، ص15.

2- ينظر: محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ج3، ص604.

3- سورة الفيل، الآية 01- 05.

4- مصطفى محمد الغماري، العيد والقدس والمقام، ص13.

استحضر الشاعر في هذين البيتين شخصية فرعون مقرونة بقصة غرقه التي قصها علينا القرآن الكريم في أكثر من موضع، وقد ساقها الغماري بنوع من الاختصار حيث ذكر الحدث الأساس في القصة وهو الغرق، ويرجع سبب توظيف الشاعر لهذه القصة في هذا المقام؛ ليذكر " يهوذا " بأن الله يمهل ولا يهمل، وبأنه قادر على كل شيء، فكم أهلك من طواغيت وجبابرة، ويأتي بشخصية فرعون لأنه من أكبر المفسدين والمستعلين في الأرض، ثم يبين نهايته التي ذهب إليها بإرادته.

يمكن القول أن القصة القرآنية كانت حاضرة في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر حضورا فنيا، وعلى نطاق واسع لما لها من قدرة تمنح الشاعر معادلا موضوعيا لتجربته الذاتية، فتراه تارة يأتي بالقصة كاملة، وتارة أخرى يقتطع منها الحدث الأساس، وتارة ثالثة يتخذ من شخصيتها قناعا يتحدث بلسانه، ومن خلال هذا التنوع ينفتح النص الشعري على عديد التقنيات وعلى عديد التأويلات.

ومن خلال ما سبق يمكن القول أن حضور النص القرآني سواء على مستوى الكلمة أو الآية أو القصة، كان حضورا بطريقة فنية إبداعية أكسبت القصيدة الإسلامية المغاربية المعاصرة بعدا فنيا وآخر جماليا من خلال التمازج والالتقاء بين النص الشعري الإبداعي والنص القرآني المقدس، ونتيجة لهذا التمازج يصبح النص الشعري منفتحا على عديد التأويلات والقراءات، إضافة إلى أن هذا التوظيف لم يكن عرضا وبطريقة عشوائية، وإنما كان عن تمكن وإطلاع واسع على الثقافة الإسلامية.

2- توظيف النص النبوي:

يأتي الحديث النبوي في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم؛ فهو المصدر الثاني للتشريع، وما كان قائله ينطق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى، لذلك نجده كلاما فصيح اللفظ بليغ القول موجز العبارة، ولهذا استلهم الشعراء الإسلاميون منه، وضمنوه أشعارهم لفظا ومعنى، فكان حقلا واسعا رجع إليه الشعراء لتدعيم آرائهم وتمرير أفكارهم، إلاّ أن حضوره في المتن الشعري الإسلامي المغاربي المعاصر لم يصل إلى درجة حضور القرآن الكريم،

فهو أقل استعمالا واستدعاء إذا ما قورن بالقرآن الكريم، ومع هذا فقد راح الشعراء يستحضرونه في قصائدهم ويحاولون الإفادة من كتابته مع ما يتماشى مع تجاربهم ورؤاهم.

ومن ذلك ما وظفه الشاعر حسن الأمراني في قصيدة(من كل جهات الأرض..):

من كل جهات الأرض أجيء
تزملني التقوى
وتراتيلي الصلوات المشتعلة
من كل جهات الأرض أجيء
لأعلن في الناس جميعاُ
أني يا ضامئة للنور، وسابحة في النور
أحبك في زمن
(لا يعرف فيه مقتول قاتله
ولماذا قتله؟)[1]

يقتبس الشاعر في هذا المقطع جزءً من حديث للنبي ﷺ ويضعه بين قوسين، دلالة على مرجعيته، وهو مأخوذ من قوله ﷺ:« والذي نفسي بيده لا تذهب الدنيا حتى يأتي على الناس يوم لا يدري القاتل فيم قَتل ولا المقتول فيم قُتل، فقيل: كيف يكون ذلك؟ قال: الهرج، القاتل والمقتول في النار »[2] واستحضار الشاعر لهذا الحديث يصور زمن الشاعر المعيش الذي يعبر عن فتن آخر الزمان التي تحدث فيها النبي ﷺ، فالأمراني يرى بأن الزمن الذي أخبر عنه النبيّ في حديثه قد أتى، وهو الزمن الذي يعيشه الشاعر، والواقع يثبت ذلك، إلاّ أن الشاعر يعلن للناس جميعا في مقطعه هذا حبه الكبير، حتى وإن كان في زمن زالت فيه كثير من مثل هذه القيم، وهذا يدل على تفاؤل الشاعر ووفائه في أصعب الأوقات وأحلك

1- حسن الأمراني، مملكة الرماد، منشورات المشكاة، المطبعة المركزية، جدة، (د ط)، 1987، ص19.

2- مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 2233.

الظروف، وبهذا يؤكد حبّه لمحبوبته ومنزلتها في نفسه ومدى التمسك بها، مستعينا بأسلوب النداء(يا ضامئة للنور) ودلالة النداء تعبر عن البعد الذي يشعر به الشاعر بينه وبين محبوبته.

ومما حضر في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر من نصوص نبوية ما أورده محمد علي الرباوي في قصيدة (العاشق الملحاح):

بك أستنصر فانصرني لا تتركني

طرفة عين يا مولاي إلى نفسي

لا تجعلها أكبر همي

لا تجعلها أكبر همي[1]

يستدعي الرباوي في هذا المقطع قول النبي ﷺ: « اللهم رحمتك أرجو فلا تكلني إلى نفسي طرفة عين، وأصلح لي شأني كله لا إله إلاّ أنت »[2]، حيث توجه الشاعر بالدعاء المأثور عن النبي ﷺ مع تحوير بسيط في صيغته دون أن يخل بمعناه، فاستبدل لفظة (لا تكلني) بلفظة (لا تتركني)، وقدم عبارة (طرفة عين) على عبارة (إلى نفسي)، وأضاف عبارة (لا تجعلها أكبر همي) التي لم ترد في الحديث، ولهذا يبني الشاعر نصّه اعتماداً على كلام النبيّ، وقد أضفى حضوره في المقطع الشعري صدقاً في العاطفة وجمالا في التعبير وقدرة على التأثير في المتلقي من خلال قوة التأثير التي يتمتع بها النص النبوي، ويأتي الشاعر بهذا الدعاء النبوي في ختام القصيدة طالباً التثبيت من الله عز وجل بعد استجابته لدعائه، حين أتاه بالبشرى ورزقه الولد بعد طول انتظار.

يوظف حسن الأمراني عبارة تحيل إلى حديث نبوي في فاتحة ملحمته (إقبال نامة) وفي ذلك يقول:

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج2، ص271.

2- محمد ناصر الدين الألباني، صحيح سنن أبي داوود، مج: 3، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط 1، 1998، ص 251.

فجّر عيـــــون الشعر يا أمراني وتحرّ مما يكتب المكلـــــــان

(ثكلتك أمـــك يا معاذ) محجّة لك، فاتخذ منها جنـــاك الداني[1]

والعبارة التي بين قوسين تحيل إلى الحوار الذي دار بين معاذ بن جبل رضي الله عنه والنبي ﷺ في أحد الأسفار ، وهو حديث طويل وفيه: «...ثم قال: ألا أخبرك بملاك ذلك كلّه؟ قلت بلى يا نبيّ الله، فأخذ بلسانه، قال: كُفَّ عليك هذا، فقلت: يا نبيّ الله إنا لمآخذون بما نتكلم به، فقال، ثكلتك أمك يا معاذ وهل يكب الناس في النار على وجوههم أو على مناخرهم إلاّ حصائد ألسنتهم »[2]، والملاحظ أن الشاعر– من خلال عبارة (ثكلتك أمك يا معاذ) التي تعد جملة إشارية تحيل إلى نص تراثي ديني نبوي– يريد أن يبين خطر الكلمة التي ينظمها الشاعر، وفي هذا دعوة إلى مراقبة الشاعر لما يكتب، والأمراني هنا يخص نفسه ومن خلالها بقية الشعراء، على غرار حديث النبي ﷺ الذي كان عاما لا يخص فئة دون أخرى، فالشاعر في« تفاعله مع النص النبوي قد انتقل به من سياقه العام إلى سياق آخر خاص بالشاعر فسدّ فراغاً في النص الشعري، وأدى دوره باعتباره رافداً من الروافد الثقافية الدينية لدى الشاعر»[3]، وإدراج جزء من حديثٍ للنبيّ ﷺ تلميحا لا تصريحا طريقة فنية تؤكد حضور النص النبوي في ذاكرة المتلقي المسلم.

يستدعي الشاعر عبد الملك بومنجل حديثا نبويا دون أن يذكر أي لفظة من ألفاظ الحديث، ولكن يُفهم ذلك من خلال سياق البيت الشعري؛ حيث يقول في مطلع قصيدة (أين الصفاء!؟):

قالوا: صفا عارون، قلت لهم: كفى لم يرض بالكذب النبي المصطفى[4]

1– حسن الأمراني، إقبال نامة، ص03.

2– محمد بن عيسى الترمذي، الجامع الكبير، ج 4، تح: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 1996، ص 363.

3– حمدي أحمد حسنين، استلهام التراث في شعر ابن خاتمة الأنصاري(دراسة تناصية)، مكتبة رشيد للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2006، ص57.

4– عبد الملك بومنجل، عناقيد الغضب، ص69.

فالشطر الثاني يحيل إلى قول رسول الله ﷺ عندما سئل: « فقيل له يا رسول الله أيكون المؤمن جباناً، فقال: نعم، فقيل: أيكون المؤمن بخيلاً، فقال: نعم، فقيل: أيكون المؤمن كذاباً، فقال: لا »[1]، فالشاعر هنا استفاد من إنكار النبي ﷺ كون المؤمن كذاباً، وصرح بذلك في نصه، دون إيجاد لأي دال من دوال الحديث السابق، فقد أزاحها جميعا، وأبقى على مدلولها مضمرا، ليترك للقارئ فرصة التأويل والوصول إلى مقصدية الشاعر من خلال هذا التوظيف غير المعلن الذي لا يدركه القارئ بسهولة.

يستحضر الشاعر حسن الأمراني دعاء النبيّ ﷺ بعد خروجه من الطائف كسير الفؤاد، بعد ما لقيه منهم، يقول الشاعر:

كم هو موحش درب الوصال

ظمأ ومخمصة

وقلبي عاري القدمين

فوق لظى الرمال

إن لم يكن بك سيدي

غضب علي فلا أبالي[2]

يتقاطع هذا المقطع مع دعاء النبيّ ﷺ، في لحظة من لحظات ضعفه وانكساره البشري، والإحساس بهوانه على الناس الذي يقول فيه: « اللهم إليك أشكو ضعف قوتي وقلة حيلتي وهواني على الناس يا أرحم الراحمين... إن لم تكن ساخطا علي فلا أبالي... ولا حول ولا قوة إلا بك »[3]، يرجع توظيف الشاعر إلى هذا الحديث لتشابه المواقف بينه وبين النبيّ ﷺ، فرغم كل ما حصل للنبيّ في الطائف، يجلس ويرجع إلى ربه بالدعاء ولا يبالي بكل

1- عبد الله بن وهب بن مسلم القرشي أبو محمد المصري، الجامع في الحديث، ج1، تح: حسن حسين أبو الخير، دار ابن الجوزي، السعودية، (د ط)، 1996، ص618.

2- حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص110.

3- محمد ناصر الدين الألباني، ضعيف الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير)، أشرف على طبعه: زهير الشاويش، المكتب الإسلامي، بيروت- دمشق، ط 3، 1988، ص 166.

ذلك، وإنما يهتم برضا ربه جل وعلا، والشيء نفسه يدور في خلد الشاعر ويحس بالمعاناة والمأساة والوحشة، لكنه هو الآخر لا يبالي إلا برضا ربّه عليه، وهذا التوظيف يزيد من قوة الشاعر وصبره استئناساً واقتداءً بسيد الخلق ﷺ، كما يمنح النص صدقاً في العاطفة وزيادة قوة في التأثير، من خلال استذكار واسترجاع أحداث قصة النبيّ ﷺ الشاقة في دعوته لأهل الطائف، وهذا يدل على حسن اختيار الشاعر للتجارب المماثلة لتجربته القادرة على الإشراق والتجدد والتأثير.

وفي موضع آخر من قصيدة أخرى ومن ديوان آخر، يضيف الأمراني تفاعله مع كلام الرسول ﷺ، وفي هذا الصدد يقول:

عجبا لمن ملك المفـــاتح كلها ويســـير بين الناس كالحيــوان
أوليس في قول الحبيب هـداية: (كونــوا عباد الله كالإخوان)[1]

يشير الشطر الثاني من البيت الثاني إلى قوله ﷺ:«... ولا تحاسدوا ، ولا تباغضوا، ولا تقاطعوا، ولا تدابروا ، وكونوا عباد الله إخوانا، كما أمركم الله »[2]، حيث أدرج الشاعر هذا الحديث بألفاظه وبنسبه إلى النبيّ ﷺ في قصيدته بقوله (أوليس في قول الحبيب هداية)، على خلاف ما عودنا الشعراء، فنادرا ما ينسب الشعراء كلام غيرهم في ثنايا قصائدهم، وإنما يوظفونه مباشرة، وهذه طريقة فنية تميز الشعر الإسلامي وتزيد من جماليته، وفي قول الشاعر(كونوا عباد الله كالإخوان) دعوة صريحة منه إلى ضرورة التآخي والتآزر ونبذ الفرقة والعداء، وهذا يشير إلى أن الشاعر الإسلامي المعاصر حامل لرسالة يريد إيصالها للقراء، وشأنه في ذلك شأن النبيّ الحامل لرسالة التوحيد.

1- حسن الأمراني، إقبال نامة، ص67.

2- محمد ناصر الدين الألباني، صحيح الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير)، أشرف على طبعه: زهير الشاويش، المكتب الإسلامي، بيروت- دمشق، ط 3، 1988، ص 751.

يزخر ديوان (قدر حبه) للشاعر الجزائري محمد جربوعة، بحضور الحديث النبوي، الذي يجسد أخلاق النبوة التي تخلق بها المصطفى ﷺ، وقد أدرجها الشاعر بطرائق فنية مختلفة تنم عن ذائقة شعرية مميزة، ومن ذلك ما أورده في قصيدة(قنديل بني هاشم):

يكفي التأمل في مروي عائشة (كان النبيّ قرآناً)... كله شيم[1]

يأتي الشاعر في هذا البيت بالحديث النبوي واضعا إياه بين قوسين، معتمدا فيه على التشبيه البليغ؛ حيث شبه النبي بالقرآن، وهذا الحديث يرجع إلى قول عائشة رضي الله عنها عندما سئلت: يا أم المؤمنين ما كان خلق رسول الله ﷺ، قالت: « كان خلقه القرآن »[2]، وقول الشاعر(كان النبيّ قرآناً) المقصود به أخلاق النبيّ ﷺ، أي أن أخلاقه كانت مستمدة ومستوحاة من القرآن الكريم، وأنه ﷺ كان يطبق القرآن ويعمل به، وختم الشاعر محمد جربوعة قصيدته التي عدّد فيها أخلاق الرسول ﷺ وفضائله بهذا الحديث المعبر عن كمال الخصال المحمدية، داعيا القارئ إلى التأمل فيه لكفايته وكماله، وبهذا التوظيف استطاع الشاعر أن يقدم تدعيما وترسيخا فنياً لموقفه من أخلاق النبيّ ﷺ، ليؤكد دعوته في التأمل والتدبر في خصاله ويبرهن عليها من خلال العودة إلى النص التراثي الديني النبوي الذي تسرب في فضاء القصيدة وانسجم مع سياقها ليصبح جزء لا يتجزّأ من متنها.

وفي قصيدة(بكائية الحب الرسولي) يستحضر الشاعر جملة من الأحاديث النبوية، تعبر كلها عن فضائل النبيّ وأخلاقه نذكر منها:

نبيّ

زار طفلا لليهود

بحشرجات الموت

قال له:

1- محمد جربوعة، قدر حبه، ص132.

2- محمد بن إسماعيل البخاري، الأدب المفرد، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار البشائر الإسلامية، بيروت، ط3، 1989، ص115.

(تشهَّدْ..إنه الأجل)

فمالت منه نظرته

لوالده

فهزّ الرأس بالإيجاب:

(افعل ما يقول

لك الحنون)

وسالت عندها المقل[1].

يحيل هذا المقطع إلى قوله ﷺ: عن أنس رضي الله عنه قال: كان غلام يهودي يخدم النبيّ ﷺ فمرض، فأتاه النبيّ ﷺ يعوده، فقعد عند رأسه فقال له: أسلم ، فنظر إلى أبيه وهو عنده، فقال: أطع أبا القاسم، فأسلم فخرج النبيّ ﷺ وهو يقول: « الحمد لله الذي أنقذه من النار»[2]، حيث استحضر الشاعر هذا الحديث عن طريق إشارات إلى هذه القصة النبوية التي يرويها أنس رضي الله عنه، في شكل مشهد درامي يصوّر القصة بأحداثها وحوارها وإشاراتها مغيّراً صيغ الحديث وألفاظه، فاستبدل لفظة (أسلم) بلفظة (تشهّد) وعبارة (أطع أبا القاسم) بعبارة (افعل ما يقول لك الحنون) لينتج نصاً موافق المعنى لنص النبيّ مخالفاً له في المبنى. ويُلمس في هذا التوظيف خلق النبيّ مع غير المسلمين من أهل الكتاب والشاعر هنا يبين هذا الخلق داعيا في الوقت نفسه للاقتداء به والتحلي بمثل هذه الخصال.

وفي سياق الرفق والعطف النبوي يواصل محمد جربوعة ذكر الأخلاق المحمدية:

نبيّ تأسر الأطفال رحمتُه

يطيل سجوده

كي لا ينغص فرحة السبطين

1- محمد جربوعة، قدر حبه، ص151.

2- صحيح البخاري، ص 327.

فوق الظهر

متعتهمْ بمركبهمْ

ومتعتُه بسجدته وفرحتهم

وكبّر حينما نزلوا[1]

يعيدنا هذا المقطع إلى حادثة إطالة سجود النبيّ وهو يؤم الناس بسبب صعود الحسن أو الحسين على ظهره، وبعد نهاية الصلاة يسأله الناس عن سبب إطالته في السجدة، فيبين لهم قائلا: « لكن ابني ارتحلني فكرهت أن أعجله حتى يقضي حاجته »[2]، وتبقى الغاية من توظيف الأحاديث في هذه القصيدة إظهار قمة أخلاق النبيّ ﷺ مع جميع فئات المجتمع، وفي هذا المقطع بيان للطف صنعه مع الصبية الصغار.

ويوظف الشاعر في القصيدة نفسها قصة حدّث بها النبيّ ﷺ حدثت في بني إسرائيل، وكان ذلك في موضعين من القصيدة، حيث يقول في الموضع الأول:

وتعرف قصة تروى

تخلّد جدها العطشان

تنقذه بغيٌّ من ذوات السوء

تسقي الكلب في النعل[3].

ويواصل في الموضع الثاني قائلا:

نساء

من(ذوات السوء)

في(كوبا)

1- محمد جربوعة، قدر حبه، ص160.

2- محمد ناصر الدين الألباني، صحيح سنن النسائي، مج 1، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط 1، 1998، ص 371.

3- محمد جربوعة، قدر حبه، ص144.

يقلنَ بلحظة للخوف:

(يبقى عندنا أمل)

فهذي مثلنا أخرى

سقت كلباً

فأخبر من يقال له

(رسول الله)

أن الله سامحها

ويجزي الناس ما فعلوا[1].

يشير المقطعان إلى قوله ﷺ: « إنّ بغياً رأت كلباً في يوم حارٍ يطيف ببئر قد أدلع* لسانه من العطش فنزعت له بموقها** فغفر لها»[2] والمراد من توظيفه هو بيان كمال الأخلاق الحميدة في الشريعة الإسلامية، من منطق الرفق والرحمة حتى بالحيوان، فقد غفر الله لامرأة ذات سوء وفاحشة لأنها سقت كلباً، فسرد القصة التي رواها النبيّ في المقطع الأول، وتحدث في المقطع الثاني بلسان نساء من كوبا يرجون عفو الله ومغفرته، كما حدث مع المرأة في الحديث، ليؤكد سعة رحمة الله عز وجل بخَلْقه المذنبين وقبولهم في كل وقت والتجاوز عن ذنوبهم ومعاصيهم، فقد اختار الشاعر هذه القصة دعوة إلى التوبة والرجوع إلى الله مهما كان الذنب عظيما، وقد تعامل الشاعر مع هذا الحديث بمبدأ التصرف، حيث تصرف في الحديث دون تضمينه حرفيا، لأن هذه الطريقة تتيح للشاعر نوعا من الحرية في التعبير عن أفكاره ورؤاه.

1- المصدر نفسه، ص153.

* أخرج.

** الموق خف غليظ يلبس فوق الخف.

2- صحيح مسلم، ص 1761.

ومن خلال ما سبق يمكن القول أن الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر استطاع أن يوظف الحديث النبوي ويستلهم دلالاته، ليعبر من خلاله الشاعر عن تجاربه ومواقفه، تارة باستدعاء النص بلفظه دون تعديل، وتارة أخرى بإعادة صياغته من جديد دون الوقوف على حرفيته، ليحقق الانسجام مع السياق الشعري الذي يرد فيه.

3- توظيف الشخصيات الدينية:

يعد توظيف الشخصيات الدينية في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر ظاهرة ميزته، وتقنية عبّرت عن تجارب أصحابه، قصد قراءة واقعنا العربي، عن طريق مقارنة الماضي بالحاضر، حيث إن النصوص التراثية لم تعد هي المرجعية الوحيدة للشاعر، فقد انفتح النص المعاصر على مرجعيات شتى من بينها استدعاء الشخصيات التراثية؛ التي تعد رموزاً تعبيرية وإيحائية تساهم في إثراء النص وانفتاحه على عوالم خارجية عنه، بمعنى « استخدامها تعبيرياً لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها أو(يعبر بها) عن رؤاه المعاصرة »[1]، وقد اختلفت طرائق الاستدعاء وأنماط توظيف الشخصية في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، تماشيا مع مقاصد الشعراء وتجاربهم الشعرية المختلفة، ويمكن إيجاز هذه الطرائق في طريقتين فنيتين هما: التوظيف الكلي، والتوظيف الجزئي.

3-1- التوظيف الكلي:

ويقصد به « أن يستدعي الشاعر الشخصية التراثية ويخصها بقصيدة كاملة أو بديوان »[2] حتى « تغدو الشخصية هي الإطار الكلي، والمعادل الموضوعي لتجربة الشاعر،

1- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، (د ط)، 1997، ص13.

2- عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد كتاب العرب،(د ط)، 1994، ص165.

حيث يسقط على ملامحها التراثية كل أبعاد تجربته المعاصرة »[1] وهذا التوظيف الكلي للشخصية الرمز يجعله يمتد على مساحة القصيدة، ويتحدد ظهوره عبر مقاطعها بداله اللفظي أو بدلالاته الإيحائية، ويمثل البؤرة التي تفجر الدلالة وتولد الشعور في القصيدة[2].

والشعر الإسلامي المغاربي المعاصر حفل بكثير من الشخصيات والرموز، اتكأ عليها الشعراء ليقدموا من خلالها صورة لتجاربهم الشعورية وصورة لواقعهم المعاش، لما تملكه هذه الرموز من دلالات إيحائية ومعطيات سابقة.

ومن الشخصيات الدينية التي وُظفت توظيفاً كليًّا في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، شخصية نبي الله (الخضر عليه السلام) التي وظفها مصطفى محمد الغماري عن طريق جعل الشخصية عنوانا لقصيدة كاملة هي (عودة الخضر) التي يقول فيها:

ها عدت..من عين الحياة شرابي

قد كان..والزّمن المحيط ركابي

ها عدت..تزرعني الحياة زنابقاً

وتظل تعصر من دمي وإصابتي[3]

يستغل الشاعر شخصية" الخضر" النبيّ المبعوث من الله تعالى، ليعلِّم موسى عليه السلام، والتوظيف هنا لا يستحضر الواقعة الدينية كما حدثت في الأصل، بل يمنحها تصوراً جديداً، عن طريق عودة شخصية الخضر من جديد، بعد أن شرب من عين الحياة، ليمنح نصه دلالة معاصرة، باستخدام تقنية القناع، حيث يتحدث الشاعر بلسان الشخصية الموظفة، ويجردها من مقصديتها الدينية في الأصل، ويمنحها مقصدية جديدة تنبع من صميم تجربته « فالرمز البشري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح

1- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص233.

2- ينظر: رابح بن خوية، بحثا عن المعنى ملامسات نصية، البدر الساطع للطباعة والنشر، العلمة، الجزائر، ط1، 2015، ص38.

3- مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص59.

الأشياء مغزى خاصا»[1]، فالشاعر من خلال استدعائه لهذه الشخصية/ الرمز، يعبر عن أسف وتأسٍ على واقعه المعاش، فيتمنى عودة الخضر إلى الحياة، أو أن يكون هو خضر هذا الزمان ليغير من واقعه، فضمير المتكلم مسيطر على القصيدة، كما تُلمس النظرة الأسطورية في القصيدة، والتي تتمثل في عين الحياة التي تهب الخلود لمن شرب منها، إلاّ أن الشاعر« لا يستطيع أن يبعث الحياة في شخصية، وإنما يستطيع أن يحاكي شخصية معروفة من قبله فحسب »[2] فقصيدة "عودة الخضر" تعيد إلى الذاكرة القرائية شخصية نبيّ الله الخضر عليه السلام وقصته مع موسى عليه السلام تجسيداً لمبدأ الافتخار بالماضي الإسلامي المجيد من جهة، وكونها شخصية قادرة على إضاءة التجربة المعاصرة، لما تحمله من صفات، وما ارتبط بها من مواقف من جهة أخرى.

حضر رمز الصحابي الجليل بلال بن رباح رضي الله عنه في متن الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، دون التصريح باسمه في ثنايا القصيدة، وإنما كان توظيفاً كليا محورياً عن طريق القول، فقد استدعى الشاعر محمد علي الرّباوي الشخصية الرمز" بلال" في قصيدة عنوانها (أحدٌ أحد)، وملفوظ العنوان يحيل إلى ترديد بلال بن رباح رضي الله عنه لهذه الكلمة أثناء تعذيبه « فقد كان أمية بن خلف يخرجه إذا حميت الظهيرة، يطرحه على ظهره في بطحاء مكة، ثم يأمر بالصخرة العظيمة فتوضع على صدره، ثم يقول له (لا والله) لا تزال هكذا حتى تموت، أو تكفر بمحمد، وتعبد اللات والعزى، فيقول وهو في ذلك البلاء: أحد أحد»[3]، والاستدعاء بالقول يكون « بتوظيف الشاعر لقولٍ يتصل بالشخصية سواء كان صادراً عنها أو موجهاً إليها، ويصلح للدلالة عليها في آن، بحيث تصبح وظيفة هذا القول وظيفة مزدوجة؛ التفاعل الحر مع شفرات النص، واستحضار صورة الشخصية في ذهن

1- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، دار الفكر العربي، ط3، طبعة فريدة ومنقحة، (د ت)، ص198.

2- (ت، س، إليوت)، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص124.

3- محمود المصري، أصحاب الرسول، مكتبة أبو بكر الصديق، القاهرة، ط2، 2002، ص388.

المتلقي»[1] واستدعاء الرباوي لشخصية بلال بن رباح رضي الله عنه قد أدى الوظيفتين: فقد أصبح البؤرة التي تفجر دلالة النص، مؤديا حضوره في ذهن المتلقي « فاستدعاء المبدع للشخصيات التراثية يعتمد على إقامة جدول متوتر بين علاقات الغياب وعلاقات الحضور في الذاكرة الجماعية لقرّاء عصر معين »[2]، فشخصية بلال رضي الله عنه حاضرة في الذاكرة الجماعية المسلمة باسمها وقصتها وأفعالها، وتوظيف رمز بلال في هذه القصيدة تعبير عن الصبر والثبات على الدين في أحلك الظروف:

أحد.. أحد

أحد.. أحد

سأظل أرسمها على شفتي ولو أنّ الجسد

مصّته أفواه السياط[3]

والملفوظ المعبر في الشخصية الرمز(بلال) ممتد على مساحة القصيدة، والأمر الذي جعل هذا التوظيف الفني توظيفاً ناجحاً هو ارتباط عبارة (أحد.. أحد) بالصحابي بلال رضي الله عنه، وشيوعها بين أوساط المسلمين، ومن خلال هذا الشيوع يستغل الرباوي شخصية بلال للتعبير عن تجربته التي تتمثل في تضحية الشاعر في سبيل عقيدته وأمته، فتصبح الشخصية الرمز (بلال) معادلاً موضوعيا للتجربة الشعورية للشاعر يعبّر من خلالها.

يستدعي الشاعر حسن الأمراني شخصية (آسيا زوجة فرعون) في قصيدة (تراتيل في محراب آسيا)، حيث تظهر فيها بداية من العنوان الذي يحيل إلى القصص الإسلامي الموغل في التاريخ الإسلامي البعيد، فقد وظّفها الشاعر توظيفا كليا عن طريق ذكرها باسمها

1- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، (د ط)، 1998، ص155,

2- المرجع نفسه، ص388.

3- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج1، ص98.

العلم المعروفة به، وأشار إلى أنها زوجة فرعون في الهامش، واستغلها في قصيدته كرمز لثبات وعزّة المؤمن في الظروف الصعبة، فقد عاشت في بيت كفر، تكتم إيمانها صابرة محتسبة، تدعو الله أن ينجيها من عمل فرعون وقومه، وتسأل الله بيتاً في الجنّة كما نصّ على ذلك القرآن الكريم. وعمد الأمراني إلى توظيف هذه الشخصية عن طريق محاورتها والتحدث إليها قائلاً:

آسيا

في كل أرض قام فرعون جديد

فامنحينا ومضة الإيمان

والعزم الشديد

علمينا عزّة المؤمن في اليوم العصيب

علمينا صيحة الحق

لقد بحّ النشيد.[1]

ويلجأ الشاعر إلى هذه الطريقة ويتّخذ من الشخصية موقف المتحدث إليها « عندما يحس بأنّ الشخصية لا تحمل تجربته هو الذاتية، وإنما تجسّد بعداً موضوعياً من أبعاد تجربة موضوعية »[2]، حيث يرى الشاعر أنّ التعلّم من قصة زوجة فرعون ليس مقتصراً عليه فقط، بل هو مرهون بالجميع، فكلما ظهر فرعون جديد، وجب تذكر (آسيا) والتعلم منها، واستحضار الشخصية والحديث إليها بصيغة المخاطب يجعلها « تقوم بوظيفتها الفنيّة بعيداً- في الظاهر- عن مشاعر الشاعر وأفكاره الذاتية، مما يضفي عليها قدراً أكبر من الموضوعية»[3]. ويبدو أن الشخصية المستدعاة (آسيا امرأة فرعون) كانت محوراً في القصيدة، ولم يكن استدعاؤها عرضياً بل كان موزّعاً ممتداً على مقاطع القصيدة.

1- حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص134.

2- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص212.

3- المرجع نفسه، ص213.

يوظف الشاعر محمد جربوعة شخصية النبيّ محمد صلى الله عليه وسلّم ويخصها بديوان كامل هو ديوان (قدر حبه)، حيث يستحضره الشاعر في معظم قصائد الديوان، ليكون شخصية محورية في ديوان بكامله، فقد استدعاه بطرق مختلفة في عناوين القصائد وفي متنها، ليكون اسمه أو أحد ألقابه ممتداً على كامل الديوان، حيث لا تكاد تخلو صفحة من صفحات الديوان من إشارة إلى شخصيته، ولو بضمير يعود عليه صلى الله عليه وسلّم، فقد ذكره الشاعر باسمه العلم في قصيدة عنوانها(محمد) يذكر فيها شمائل النبيّ متغنياً باسمه صلى الله عليه وسلّم، فيسميه(الهاشمي، حبيبنا، المصطفى، أحمد، النبيّ، الرسول...)، كما يوظفه في عناوين قصائد نذكر منها (دمعة محمدية على الإسراء الممنوع، حبيب المآذن صلى الله عليه وسلّم، درس في تدريب العينين على حب ابن آمنة صلى الله عليه وسلّم، زهرة القرشيّ أو قدر حبه الثانية،(شوبدك)؟ إنه قنديل آمنة، زهر يرسم سيّد الزهور صلى الله عليه وسلّم، قنديل بني هاشم، بكائية الحب الرسولي، قدر حبه ولا مفر للقلوب)، ومن خلال هذا الحضور الكبير لشخصية النبيّ صلى الله عليه وسلّم في عناوين قصائد الديوان يتبين أن شخصيّته صلى الله عليه وسلّم كانت بمثابة عنوان على مرحلة من مراحل تطور محمد جربوعة الشعرية، حيث كانت شخصية النبيّ في مخيّلة الشاعر لا تفارقه وفي قلبه لا تبرحه، فهذا الديوان أنموذج حيّ لمكانة النبيّ صلى الله عليه وسلّم وعلوِّ منزلته عند الشعراء الإسلاميين المعاصرين، فإن حفل الشعراء الرّواد برمز المسيح عليه السلام وعصا موسى وغيرها من الرموز والشخصيات الدينيّة فإن رمز النبيّ المصطفى حاضر هو الآخر بكل ما يحمله من قيم ومبادئ دينيّة وأخلاقية، فقد رأى الشاعر الإسلامي المغاربي المعاصر في شخصيته وسيرته المثال الملهم الذي يعود إليه ويقتدي به.

ومن خلال هذه النماذج المنتقاة من الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، في قصائد استدعاء الشخصيات الدينية استدعاء كُلياً محورياً، يمكن القول أنّ الشخصية الدينية كانت

حاضرة بأنماط مختلفة وآليات متعدّدة، الأمر الذي ألبسها حضوراً فنياً في متن الشعر المخصص للدراسة.

3-2- التوظيف الجزئي:

ويمكن تسميته بـ(الاستدعاء العرضي) كما سماه عبد السلام المساوي، وهو« استخدام الشخصية التراثية بشكل جزئي لا يتعدى الإشارة العابرة إلى اسمها، أو تخصيص فقرة لها من القصيدة في أحسن الأحوال»[1] وهذا التوظيف أبسط من النمط السابق وأقل منه شأناً من الناحية الفنّية، لأن ارتباط الشاعر بالشخصية المستحضرة في هذا النمط يكون ارتباطاً هامشياً[2]، إلاّ أنّ « نجاح الشاعر يقاس بمدى توفيقه في شحن الصورة بطاقة لا تنفد من الإيحاءات من ناحية، وبتوظيفها لخدمة السياق العام للقصيدة وتطويعها للمقتضيات الفنيّة لهذا السياق من ناحية أخرى، بحيث لا يبدو العنصر التراثي مقحما على القصيدة ومفروضاً عليها من الخارج »[3].

يستدعي الشاعر حسن الأمراني كوكبة من كبار الصحابة رضوان الله عليهم في ثنايا قصائده، ومن ذلك ما أورده في قصيدة (إيقاعات من الزمن الصعب):

يا مالك حدثنا
قد طلقنا عهد الصديق
طلقنا بالإكراه عهد أبي ذر
وعلي والفاروق
بايعنا الحجّاج ووارثه المنصور[4]

1- عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص158.
2- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص220.
3- المرجع نفسه، ص220.
4- حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص97.

ويقول أيضا:

ولقد نمتْ أرض الحجاز بهـاءها فانسب إلى الصِّديق أعظـم شان
وانسب إلى الفـــاروق سرّ عدالة ولقد يبيت على الطـــوى ويعاني
أمَا الحيـاء، وهـــمة تطأ السّهى فالمعــدن الصـــافي إلى عثمان
والحيـــدريّ حســـام حقٍّ صارم وبلال يســري في خطى سلمان[1]

والمتتبع للمقطعين يلاحظ اشتراكهما في حضور شخصيات الخلفاء الراشدين(أبو بكر وعمر وعثمان وعلي) رضوان الله عليهم، ففي المقطع الأول وظفهم الشاعر تحسّراً على أيام حكمهم وخلافتهم، ويضعها في مقارنة مع حكم وإمارة من لحق بهم، متّخذاً من شخصية الحجاج والمنصور مثالا على ذلك، وهذا التوظيف توظيف زمني أكثر منه توظيف شخوصي، فمراد الشاعر هو الفترة الزمنية الراشدة وما فيها من عدل وفتوح، في مقابل الفترة التي عاش فيها الحجاج ومن بعده المنصور وما فيها من ظلم وتقتيل، ومن خلال هذين الواقعين الماضيين يعبّر الشاعر عن واقعه المعاصر، الذي يسود فيه ما ساد في عهديّ الظلم والتقتيل ليكون التعبير عن وقائع الحاضر بوقائع الماضي لاشتراكهما في أمور كانت منعدمة في عصر الخلافة الراشدة، فتوظيف مثل هذه الرموز في العمل الشعري يمثل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر، ويضفي على الرؤية الشعرية نوعا من الشمول والكلية، لتعانق فضاء أرحب يلتقي فيه الماضي مع الحاضر[2]، أما في المقطع الثاني فقد كان الاستدعاء لغاية أخرى تمثلت في ذكر خصال وأخلاق تحلى بها الخلفاء الراشدون وغيرهم من الصحابة، فذكر مكانة أبي بكر الصديق، وعدل عمر بن الخطاب، وحياء وهمة عثمان بن عفان، وشجاعة علي بن أبي طالب، تغنياً بأمجاد الأمة الإسلامية وقيمها من خلال أعلامها، والملاحظ أن الشاعر استدعى معظم هذه الشخصيات بأسماء وألقاب اشتهرت بها

1- حسن الأمراني، إقبال نامة، ص65.

2- ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، القاهرة، (د ط)، 1978، ص128.

لا بأسمائها الأعلام « فإذا كان الاسم المباشر يمثل إشارة تعيين فقط، فإن اللقب يمثل إشارة توصيف وتعيين في الوقت نفسه »[1].

ومن الشخصيات التي حضرت أيضا شخصية (فاطمة الزهراء) ابنة رسول الله صلى الله عليه وسلّم، وزوجة علي بن أبي طالب رضي الله عنه، وسيدة نساء العالمين حيث وظفها الغماري في أشعاره قائلا:

أيتـــها المرأة كوني فاطمة

عفيفة عن الفجور صائمة[2]

ويقول في موضع آخر:

يا عفّة(الزهراء) في زمن تحاصره(سجاح)

تنمو علـــــى شفتيه أغنية. يُجنّ بها. وقاح![3]

يستحضر الشاعر الشخصية في كلا المقطعين مقرونة بصفة العفّة، التي اتسمت بها فاطمة الزهراء رضوان الله عليها، طالباً من المرأة – في المقطع الأول– أن تكون مثلها وتقتدي بها، مستغيثاً – في المقطع الثاني– بعفتها التي حاصرها زمن" سجاح" المرأة التي ادعت النبوّة، ليعبر من خلال شخصية" الزهراء " و" سجاح " عن واقعه المعاصر كشاعر وكإنسان، هذا الواقع الذي تحارب فيه المرأة المسلمة العفيفة من طرف المرأة الغربية المتبرّجة، ومن أجل الحديث عن هذا الواقع آثر الشاعر التلميح لا التصريح عن طريق استخدام هذه الرُّموز، فاتخذ من شخصية فاطمة الزهراء رمزاً للمرأة المسلمة ومن شخصية سجاح رمزاً للمرأة الغربية، حيث لجأ الشاعر في هذا التوظيف « إلى إحداث الأثر الشعري، وإشراك القارئ تجاربه، وذلك بالإيماء إلى معادلات الرموز وما يوافقها زمن الكتابة »[4] «

1– أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، ص28.

2– مصطفى محمد الغماري، قراءة فب آية السيف، ص109.

3– مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، (د ط)، 1985، ص32.

4– ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص11.

فالرمز يدخل القارئ في عوالم لا حدود لها، ويدفعه إلى الغوص في مضمون النص »[1]، وليس المقصود من توظيف الغماري استدعاء الشخصية بقدر ما هو التعبير عن المواقف المعاصرة، فتوظيف الرمز في النص الشعري يضفي عليه صفة الفنّية والجمالية عن طريق سمة الانفتاح على عوالم خارج نصية تحيل إلى فضاء أوسع من فضاء النص الشعري.

يستحضر الشاعر حسن الأمراني شخصية دينية ووظفها توظيفا جزئياً، دون ذكر اسمها أو لقبها، وإنما أشار إليها بقول وُجِّهَ إليها:

واذكر إذ قال لي:

إنما يأكل الذيب في الغنم القاصية

وستقتلك الفئة الباغية

غير أنك يا صاحبي لن تموت[2]

حيث أن عبارة (ستقتلك الفئة الباغية)، تشير إلى شخصية عمار بن ياسر رضي الله عنه، فعن أمّ سلمة رضي الله عنها قالت: قال رسول الله صلى الله عليه وسلّم:« تقتل عمار الفئة الباغية »[3]، فالشاعر هنا استدعى هذه الشخصية بالقول، ويدخل هذا التوظيف في استدعاء الشخصيات، لأن المقصود به هو الشخصية لا القول في حد ذاته، مستغلاً هذا التوظيف في شكل مشهد درامي، يكون فيه الشاعر هو من تقتله الفئة الباغية، فكان الخطاب (ستقتلك) موجهة إلى الشاعر، غير أنه يغير من الحقائق التاريخية الأصلية، فإنْ كان قتل عمار بن ياسر رضي الله عنه، في معركة الفتنة المشهورة (صفّين)، فإنّ الشاعر ينفي عن نفسه الموت(غير أنك يا صاحبي لن تموت)، ليعبر عن واقع عكسي لما حدث مع الشخصية المستحضرة، وقد استغل الشاعر هذه الشخصية استغلالاً جزئياً لم يتعدّ الإشارة إليها.

1- المرجع نفسه، ص11.

2- حسن الأمراني، الزمان الجديد، 111.

3- مختصر صحيح مسلم، ص532.

يختم الشاعر محمد جربوعة قصيدته (سباعيات لمعشوق الندى وحمام القلب) باستحضار شخصية نبيّ الله أيوب عليه السلام قائلاً:

وأمد كفي نحو(طيبة) ذائباً فهناك حارق أضلعي المحبوب
وأبيت أختصر المسافة نحوه والدمع فوق وسادتي مسكوب
روحي حمامة قبةٍ طارت له لا صبر عندي.. ما أنا أيوب[1]

يأتي الشاعر بشخصية أيوب عليه السلام مقترنة بقيمة الصبر التي عرف بها، وقصته في هذا الباب مشهورة، والمهم هنا هو طريقة استدعاء الشخصية التي تعد رمزاً للصبر على البلاء، إلاّ أنّ الشاعر ينفي عن نفسه الصبر، حيث يستغل الشخصية لينفي عن نفسه أهم قيمة تحملها، ومن المعروف أنّ توظيف شخصية أيوب عليه السلام رمز للصبر، لكن الشاعر يستدعيها استدعاء عكسياً، ليبني قيمة جديدة هي قيمة الشوق، فمن شدة شوق الشاعر للرسول صلى الله عليه وسلّم ومدينته يفقد قيمة الصبر، فتوظيف رمز أيوب في القصيدة قائم على أساس المفارقة بين دلالة الرمز في تراثنا وبين مقصدية التوظيف لدى الشاعر.

وفي سياق التوظيف والاستدعاء الجزئي للشخصية الدينية، تحضر شخصية النبيّ صلى الله عليه وسلّم في شعر حسن الأمراني، حضوراً جزئياً في موضعين من ديوان(سآتيك بالسيف والأقحوان) حيث يقول في قصيدة (في البدء):

ومن يا ترى سيدثرني
إن أنا عدت للبيت مرتعشاً
بعد ليل طويل طويلْ[2]

ويقول في الموضع الثاني في قصيدة (الدخول إلى حديقة إقبال السُّندسية):

دثريني

1- محمد جربوعة، قدر حبه، ص108.

2- حسن الأمراني، سآتيك بالسيف والأقحوان، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996، ص32.

دثريني

إنني المقرور في عز الظّهيرة

وأنا المطلوب، دون الناس وحدي يا أميرة

دثريني

دثريني[1]

تم استدعاء شخصية النبيّ صلى الله عليه وسلّم في المقطعين عن طريق القول، فالملفوظان(سيدثرني، دثريني) تحيل إلى قول النبيّ صلى الله عليه وسلّم بعد نزول الوحي عليه أول مرة، وعودته إلى بيته خائفاً يردد عبارة(دثريني، دثريني) حيث استغل الشاعر هذه العبارة وكرّرها لتدل على النبيّ صلى الله عليه وسلّم مستعينا بتقنية القناع التي تجعل الشاعر يتحدث بلسان الشخصية المستحضرة « ويتخذ الشاعر من الشخصية هذا الموقف حين يحس أنّ صلته بها قد بلغت حد الاتحاد والامتزاج بها، وأن الشخصية قادرة– بملامحها التراثية – على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة »[2] فقد أحس الأمراني باتحادٍ وامتزاجٍ مع شخصية النبيّ وأنها تعبر عن جانب من جوانب تجربته، فكما بدأ النبيّ رسالته وحيدا، يجد الشاعر نفسه وحيدا هو الآخر وعبّر عن ذلك بقوله (وأنا المطلوب دون الناس وحدي يا أميرة)، فوحدة النبيّ عبرت عن وحدة الشاعر، وكما أنّ النبيّ حمل رسالة إلى قومه، يحس الشاعر أنه هو الآخر حامل لرسالة عليه تبليغها، ومن خلال الوحدة التي يحس بها الشاعر وكونه حامل لرسالة، يُلمس احتياج الشاعر إلى الآخر الذي يمثل السند والعضد ليحرره من وحدته ويسانده في تبليغ رسالته، ولعل هناك إشارة إلى دور المرأة المسلمة في هذا الجانب، فقد كانت أم المؤمنين (خديجة بنت خويلد رضي الله عنها) نعم السند والمآزر للنبيّ في بداية رسالته، والشاعر عن طريق هذا التوظيف يؤكد دور المرأة المسلمة في حياتة، التي ستسانده

1– المصدر نفسه، ص49– 50.

2– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص209.

في بداية رسالته هو الآخر، وبهذا التوظيف الفني- توظيف القناع – يتجنب الشاعر الخطاب المباشر الذي يجعل النص مكشوف الدّلالة، ليكون النص قابلاً لتعدّد القراءات.

ومن خلال ما تقدّم يمكن القول أن التراث الديني بمختلف جوانبه يبقى المعين الذي لا ينضب، والمصدر الملهم للشعراء الإسلاميين وغيرهم، حيث كان حاضراً بنصوصه القرآنية وأحاديثه النبوية وشخصياته الدينية بمختلف الطرق والآليات الفنية، متماشياً مع المعطيات الجديدة والتجارب المعاصرة.

الفصل الثاني

توظيف التراث الأدبي:

1- توظيف النصوص الشعرية

1-1-توظيف النصوص الشعرية القديمة

1-1-1-توظيف نصوص الشعر الجاهلي

1-1-2-توظيف نصوص شعر صدر الإسلام

1-1-3-توظيف نصوص الشعر العباسي

1-1-4-توظيف نصوص المتنبي

1-2- توظيف النصوص الشعرية الحديثة

2- توظيف الشخصيات الأدبية

2-1- التوظيف الكلي

2-2- التوظبف الجزئي

يزخر متن الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر بحضور الموروث الأدبي، فقد شكلت النصوص التراثية الشعرية وشخصيات الشعراء مادة خصبة رجع إليها الشعراء وارتبطوا بها ارتباطا فنيا، يتواءم مع الحالة الشعورية، والواقع والقضايا والهموم التي يعالجها الشاعر، فتتداخل التجارب الشعرية الماضية مع التجارب الشعرية المعاصرة؛ حين يجد الشاعر المعاصر في تجارب السابقين الشعرية ومعاناتهم صدى لتجاربه ومعاناته « فالشاعر المعاصر الذي استقر في وعيه أنه ثمرة الماضي كله، بكل حضاراته، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات التي لابد أن يحدث بين بعضها وبعضها تآلف وتجاوب هذا الشاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيدا لصوته من جهة، وتأكيدا لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى، وهو حين يضمن شعره كلاما لآخرين بنصه، فإنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكر الإنساني »[1]

1- توظيف النصوص الشعرية:

1-1- توظيف النصوص الشعرية القديمة:

تواصل الشاعر الإسلامي المغاربي المعاصر مع شعر القدماء، بتوظيفه لأبيات شعرية أو أجزاء منها، تداولتها الألسنة وذاعت بين الناس، لما تحمله من دلالات متجددة تفرض حضورها. ويعد توظيف التراث الشعري العربي القديم في الشعر المعاصر آلية من آليات القصيدة المعاصرة عموما والإسلامية منها على وجه الخصوص « ذلك أن الشعر العربي القديم أحد أدوات الإبداع الإنساني المندرجة في إطار التراث الأدبي »[2] حيث يمثل المصدر الأدبي الشعري « وسيلة الشاعر الإسلامي لبناء قصيدته وإغناء إيقاعاتها وإثراء دلالتها وترسيخ موقفه العقدي والفكري الذي يمليه التصور الإسلامي لله والكون والإنسان والوجود »[3].

1- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 311.

2- عصام حفظ الله حسين واصل، التناص التراثي، ص 119.

3- رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، ص 211.

ومن الطبيعي أن تكون النصوص الشعرية القديمة حاضرة في متن الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر لأنها الأقرب إلى نفوس الشعراء والأقرب إلى حافظة المتلقي.

1-1-1- توظيف نصوص الشعر الجاهلي:

حظي الشعر الجاهلي باهتمام مختلف الدارسين المحدثين، ونصحوا بضرورة العودة إليه؛ لكونه مادة شعرية ثرية، تمنح التجارب الشعرية المعاصرة بعداً ذا دلالة أعمق وآفاق أوسع « فالشاعر الأصيل هو الذي يربط نفسه بجذوره ويفتح عقله لتاريخه، وقلبه لثقافته، بحيث ينطلق منها ويضيف إليها ويجدد فيها لأنه استمرار طبيعي لمجد الشعر العربي، وليس هو الذي يقطع جذوره بتاريخه ولا يؤمن بتواصل الأجيال وبتواصل معايير الشعر العربي...»[1] والنص الشعري الإسلامي مليء بالمرجعيات الشعرية لفحول شعراء العصر الجاهلي، لما تحتله من مكانة في النفوس قديما وحديثا.

ولعل الأكثر مكانة وحضورا في النفس المعلقات الجاهليات أو المطولات، التي تمثل ذروة ما وصل إليه الجاهليون وأنفس ما قاله شعراؤهم، فتناقلتها الأجيال جيلا عن جيل؛ حفظا وشرحا ومعارضة.

ومما حضر من معلقات الشعر الجاهلي معلقة النابغة الذبياني عند عبد الملك بومنجل، يقول الشاعر:

يا دار (ريَّــة) بالعريش أما جرى وعد الهوى، كيف انقضى يادار؟[2]

والنابغة يقول:

يا دار ميَّــة بالعليــاء فالســند أقوت وطــال عليها سـالف الأمد[3]

1- عباس محجوب، قضايا في الأدب ومفاهيم في النقد، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2014، ص 48.

2- عبد الملك بومنجل ، أنتِ أنتِ الوطن، ص 55.

3- ديوان النابغة الذبياني، شرح وتقديم: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1996، ص09. وأحمد مختار الشنقيطي، المعلقات العشر وأخبار قائليها، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993، ص 136.

يبني بومنجل هذا البيت على طريقة الجاهليين، التي تكون مطالع قصائدهم طللية، تُستهل بذكر الديار والمرأة، واختار مطلع معلقة النابغة لينسج على منواله؛ فاستبدل اسم (مية) باسم (رية)، والمكان (العلياء) بالعريش؛ التي تمثل مدينة بئر العرش، والشاعر برجوعه إلى التراث الجاهلي يحاول أن ينفث في ألفاظه وتراكيبه اللغوية روحا حية ويشحنها بقيم ومضامين التجدد والانبعاث دون أن يقتلعها أصلا أو يجتثها جذرا من الأرض التي تنغرز في أحشائها[1].

وقصيدة (العيد) لمحمد علي الرباوي التي تزخر بالحضور التراثي المكثف والمتنوع، والتي تثبت بحق – كما نص على ذلك عز الدين إسماعيل – أن « الشعر المعاصر محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعامة وبلورتها، وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها »[2]، تتعالق مع نص عنترة بن شداد العبسي في أحد مقاطعها ومما جاء فيها:

من إليك شـــكا بتحمحمه، واهـــمٌ أنت لا تطلب البـيد
غـــيمك إلا إذا أخرجت ثِقلها الأرض. تذكـــرها وصـــــوارمهم
من دمـــائك تقطر. تذكـــــرها هل وددت عناق الصـــــوارم إذْ
لمعت مثل بـــــارق ثـغر حبيبتك المتـــــــــبسم أم هل وددت
الدخول إلى مملكات الثلوج.[3]

فألفاظ (تذكرها، دماؤك، تقطر، وددت، لمعت، بارق، ثغرك، المتبسم) تحيل إلى قول عنترة:

ولقد ذكـرتك والرمـاح نـــواهل مني وبيض الهند تقـطر من دمي
فوددت تقـبيل السيـــــوف لأنها لمعت كبـــارق ثغـرك المتـــبسم[4]

1- ينظر: محمد مبارك، مواقف في اللغة والأدب والفكر، دار الفرابي، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 166، 167.
2- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 14.
3- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 2، ص 260.
4- حامد كمال عبد الله حسين العربي، معجم أجمل ما كتب في شعراء العربية، دار المعالي، عمان، الأردن، ط 1، 2002، ص 390.

ويتحقق التداخل النصي في هذا المقطع على مستويين؛ التركيبي والمعجمي من خلال الاعتماد على الألفاظ والتراكيب نفسها، مع بعض التغييرات التي تتناسب والإيقاع الموسيقي لشعر الرباوي القائم على السطر الشعري.

وعبارة (شكا بتحمحمه) تحيل إلى قول عنترة أيضا:

فازورَّ مـــن وَقْـــعِ القنا بلـبانه فشـــكا إليَّ بعبـــرة وتحمحم[1]

وهذا يدل على الصلة القوية بين الشعر القديم والشعر المعاصر فنيا « وبقدر ما تشكل كل قراءة جديدة للتراث إنتاجا لمعرفة جديدة، فإنها تشكل جانبا من الحياة الفكرية للمجتمع المقروء »[2]؛ فقد انتقلت العبارات والألفاظ من المعلقة إلى نص الرباوي الذي حاول استنطاق الشعر العربي القديم عن طريق شخصية عنترة التي تظهر من خلال شعره، ووظفها توظيفا إيحائيا يحمل أبعادا نفسية واجتماعية عميقة، مفادها النهوض بالأمة العربية وتاريخها وتراثها، لاسترداد حاضرها، تماما كما نهض عنترة بنفسه وأنقذها من ذل العبودية، ليجد نفسه الفارس والحامي لحمى قومه، وحضور الحماسة في المقطع يصور تلك البيئة الجاهلية، لكن الرباوي ألبسها أسلوبا يتواءم مع حالته النفسية، ليفجر من التراكيب التناصية دلالات تراثية وطاقات إبداعية تتشارك معه.

وغير بعيد عن هذا المعنى يستلهم الغماري نصا لعنترة يفجر منه دلالات البطولة والشجاعة والإقدام، يقول الشاعر:

أنـــا ألـمٌ أنـــا نـادمٌ أنـا خـــادمٌ إن أتـــوب عن العروبة فاغـــفري
أنـــا ما حَيـــيتُ أكـــرُّ غـير مُذمَّم بمقـــاتل مستـــأصل ومـــذمـــري

1- ديوان عنترة بن شداد، شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة بيروت لبنان، ط 2، 2004، ص 20. والزوزني، شرح المعلقات السبع، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 152.

2- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط1، 1991، ص45.

أسعى إليك على الجـبين وفي الرضى يهـــوي إليكِ تحـــرقي وتصبري[1]

يحيل البيت الثاني إلى قول عنترة:

لـــما رأيـــت القوم أقـــبل جمـــعهم يـــتذامرون كـــررت غـــير مذمم

يدعـــــون عـــنتر والرمـــــاح كأنها أشـــطان بـئر في لـــــبان الأدهم[2]

يشير الغماري في هذا الاستحضار إلى إقدام عنترة وشجاعته في الدفاع عن قومه، فالمقطع يتضمن نبرة حماسية تصور البيئة الجاهلية بحروبها وقيمها، ويتحد الشاعر مع عنترة من خلال الحديث بلسانه، ليكسب منه صفة الإقدام والشجاعة في الدفاع عن عروبته، لينقل المعنى من الدفاع عن القوم والذود عنهم في الحروب قديما، إلى الدفاع عن مبادئ وقيم العروبة في العصر الحاضر.

وفي سياق آخر يستحضر الرباوي نصا من نصوص الشعر الجاهلي لا يقل أهمية عن المعلقات في النفاسة والشهرة، حين يقول في قصيدة (كأس من رماد):

حسبت الأهل لما أجّ وَقْدُ البيد أشجارا
فقلت لهذه الوجناء:
غُذّي السير إن أمامنا عشيا وأطيارا
ولكن حينما ألقيت رحلي عندما لاحت مضاربهم
كلابهم ارتمت غضْبى عليّ وأضرمت نارا
فيا ليتني إلى قوم سواهم ملتُ
أو لي دونهم أهلون: أشجار .. وأطيار .. وعرفاء
لها قلبٌ تخبئ حبنا فيه وأسرارا[3]

ولعله يبدو واضحا في المقطع مقدار انفتاحية نص الرباوي الشعري على نص لامية العرب للشنفرى، بمرجعياته الأدبية والاجتماعية والثقافية المساهمة في إغناء التجربة

1- مصطفى محمد الغماري، قصائد منتفضة، ص 19.
2- ديوان عنترة، ص 19. والزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 151.
3- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 3، ص 37، 38.

الشعرية، فالسطران (فيا ليتني إلى قوم سواهم ملت/ أو لي دونهم أهلون: أشجار .. وأطيار.. وعفراء) يحيلان إلى قول الشنفرى:

أقيــموا بـــني أمي صدور مطيِّكم فإني إلى قـــــوم سـواكم لأمْـيَل

إلى أن يقول:

ولي دونكم أهـــلون: سِيدٌ عَــمَلَس وأرقطُ ذُهْـلول وعرفـــاء جَــيْئَل

هـــم الأهل لا مستودع السر ذائع ولا الجــاني بما جـــــرَّ يُخـذل[1]

والرباوي منذ استهلال المقطع يشير إلى الأهل وبعدهم عنه، مما يولد لديه الشعور بالغربة والوحدة، فرجعت به مخيلته الشعرية إلى الشنفرى؛ الشاعر الصعلوك الخليع من قومه، ليشكل موقفا وجدانيا مشبعا بدلالات الضياع والهجران « فالشعور بالاغتراب بين الأهل وإنكار الأصحاب هو ما دعا إلى استحضار نص اللامية التي أفصح فيها الشنفرى عن مثل هذا الشعور، فاختار الفلاة ووحوشها عن مجتمع الناس »[2] فالرباوي قد انفتح على نص اللامية انفتاحا فيه مشابهة واتحاد بين التجربتين، وعمد في ذلك إلى تفكيك البناء التركيبي للامية، وأعاد صياغته وتوزيعه على فضاء نصه، ليبقى الدال المصاغ محيلا إلى القصيدة المستدعاة أو إلى التجربة ككل.

يستدعي حسن الأمراني نصا لحسان بن ثابت رضي الله عنه قبل أن يسلم في موضع يقول فيه:

بيض الوجوه، فلو رأى حسان ما صنعوه لم يفـخر لدى غسان[3]

والبيت يحيل إلى قول حسان بن ثابت في مدح الغساسنة:

1- السيد إبراهيم الرضوي، شرح لامية العرب، تح: أسماء محمد حسن هيئو، دار الفارابي للمعارف، دمشق، ط 1، 2009، ص 57.

2- رابح بن خوية: جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، ص312.

3- حسن الأمراني، إقبال نامة، ص 61.

بيض الوجوه كـــريمة أحســابهم شمُّ الأنوف من الطراز الأول[1]

ويتفق النص الحاضر مع النص الغائب في الغرض؛ فإن كان حسان قد نظمه في مدح الغساسنة، فإن الأمراني قد أبقى عليه في غرض المدح، فاستحضر جزء منه (بيض الوجوه) لمدح الأمازيغ، على طريقة حسان، ويضيف الأمراني تأكيدا لمناقب الأمازيغ أن حسانا لو رأى صنيعهم لما افتخر عند ملوك الغساسنة، ولراح يفخر بصنيع الأمازيغ، واختار الشاعر لبيته عبارة (بيض الوجوه) لأنها تحمل دلالة تراثية تعكس غايته في التعبير عن مشاعره وموقفه؛ من خلال تضمين النصوص الأدبية وإعادة صياغتها ليصل إلى الدلالة التي يسعى إلى البوح بها.

1-1-2- توظيف نصوص شعر صدر الإسلام:

من الشعراء الذين كان لنصوصهم حضور في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، الشعراء الرواد في صدر الإسلام، أمثال: كعب بن زهير وعبد الله بن رواحة رضي الله عنهما.

فقد رجع محمد جربوعة إلى شعر كعب بن زهير مستحضرا إحدى قصائده الشهيرة في موضعين؛ مرة باستهلال قصيدته بمطلع قصيدة كعب، ومرة باتخاذها عنوانا لقصيدة له، يقول الشاعر في قصيدة (برقية إلى كعب بن زهير):

بانت سعادك .. والتقـــيت بأحمد ماذا خسرت بهـــجرها يا سيدي؟[2]

كما أعطي قصيدته الموجودة في الصفحة (165) من ديوانه عنوان (بانت سعاد)، لتكون عبارة بانت سعاد هي الدال المستحضر المعبر عن قصيدة كعب بن زهير في مدح النبي ﷺ التي مطلعها:

1- ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تح: عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 1، 2006، ص 195.
2- محمد جربوعة، قدر حبه، ص 05.

بانت سعاد فقـــلبي اليوم متبـــول متيم إثـــــرها لم يـجز مكبـــول[1]

وهذا الاستدعاء يدل على ارتباط الشاعر بالتراث الشعري الإسلامي القديم، حيث يعبر عن مدى الفرح والسعادة بلقائه بالنبي ﷺ في قصيدة (برقية إلى كعب بن زهير)، فربط بين لقاء الشاعر القديم بمحبوبته والفرح برؤيتها، وبين لقاء النبي ﷺ، ويبين أن هجر الحبيبة لا يساوي شيئا إذا ما قورن بهجر النبي، وفي هذا يقول:

والآن قـــــلبك يا أخي متـــــلألئ بـــــمحمد، متـــــــعلق بالمســـجد

أما ســـــعاد فســـوف تحـمل قلة وتـــــــروح مثل غـــزالة للمورد[2]

والملاحظ أن محمد جربوعة جعل قصيدته مشحونة بمشاعر الحب النبوي والتعلق بالدين الإسلامي، متخذا من الدال المستحضر (بانت سعاد) مدخلا قويا لبناء نص شعري بروح جديدة، تتكثف فيه دلالة الحب والتعلق، كي ينقل الموقف إلى المتلقي بأقل الكلمات.

أما في القصيدة الموسومة بـ (بانت سعاد) فقد لجأ في هذا التوظيف إلى « اقتناص عبارة واحدة من قصيدة مشهورة لتكون هي البؤرة الأساسية في عمله الشعري»[3] حيث يحيل الذاكرة القرائية على القصيدة كاملة من خلال اتخاذ جزء من مطلعها عنوانا لقصيدته.

ورجع حسن الأمراني إلى أبيات أنشدها عبد الله بن رواحة رضي الله عنه يوم مؤتة بعد استشهاد جعفر بن أبي طالب رضي الله عنه، يقول الشاعر

« أقســـــمت يا نفس لتنـــــــزلنّه
لتـــــــــــنزلن أو لتكرهـــــــــنه
إن أجلب الناس وشـــــدوا الرنـــه
مـــــــالي أراك تكـــــــرهين الجنه
قد طـــــالما قد كنت مطمـــــئنه

1- ديوان كعب بن زهير، تح: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 1، 2008، ص 123.
2- محمد جربوعة، قدر حبه، ص 06.
3- عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص 192.

هـل أنت إلا نــطفة فـــي شنه »[1]

حيث تعامل الشاعر مع هذه الأبيات بطريقة الاقتباس؛ موظفا إياها حرفيا، والنص الأصلي لعبد الله بن رواحة يقول:

أقســـــمت يا نـــفس لتنـــــــزلنّه

لتـــــــــنزلن أو لتكرهـــــــــنه

إن أجلب الناس وشـــــدوا الرنـــه

مـــــــالي أراك تكـــــــرهين الجنه

قد طـــــالما قد كنت مطمـــــئنه

هـل أنت إلا نـــطفة فـــي شـــنه[2]

وبالطريقة نفسها يختم محمد علي الرباوي واحدة من قصائده بنصٍ لعبد الله بن رواحة يوم مؤتة ويقتبسه حرفيا دون أي تحوير، يقول الشاعر:

يـــــا نـــــفس إلا تقتـــــلي تموتي

هـــذا حمـــام المـــوت قد صُـــليت

ومـــــا تمنـــــــيت فقد أعطـــــــيت

إن تفـــــــعلي فعـــــلها هـــديت[3]

والنص لعبد الله بن رواحة يقول:

يـــــا نـــــفس إلا تقتـــــلي تموتي

هـــذا حمـــام المـــوت قد صُـــليت

ومـــــا تمنـــــــيت فقد أعطـــــــيت

1- حسن الأمراني، مملكة الرماد، ص 78، 79.

2- ديوان عبد الله بن رواحة الأنصاري الخزرجي، دراسة وجمع وتحقيق: دكتور حسن محمد باجودة، مكتبة دار التراث، القاهرة، (د ط)، 1972، ص 108.

3- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 2، ص 276.

إن تفـــــعلي فعـــــلها هـــديت[1]

ويتضح من خلال توظيف الشاعرين أنهما يستدعيان تجربة شعرية/ تاريخية بحضور فني؛ تداخل فيه النص الإسلامي القديم مع النص الإسلامي المعاصر.

يستفيد الغماري من نص للحطيئة، في التعبير عن موقفه من الفساد والانحلال الخلقي وغيرها من الرذائل، يقول الشاعر:

تحـــــرّروا .. "وحـــــرّروا" النسـاء
وحـــــرّروا الغـــــرائز العمـــــياء
وأدمنـــــــوا الفســـوق والمـــروقا
وجعلـــــــوا أهـــــواءهم حقـــوقا
وبعضـــــهم في زعـــمهم وجـــودي
وبعضـــــهم يديـــــن بالقـــــرود
وبعضـــــهم في دبكـــة الأحـــرار
يختـــــــال بالثَّـــــوة والثُّـــــوار
ترقـــــــى به إلى الحضـــيض قدمه
والعـــــار في كيـــانه لو يعلـمه[2]

والبيت الأخير يذكرنا بوصية الحطيئة في آخر حياته لما حضرته الوفاة فقيل له: أوص، فقال: أوصيكم بالشعر ثم أنشأ يقول:

فالشعـــر صعب وطـــويل سلّـــمهْ
إذا ارتقـــــى فيه الـــذي لا يعـــلمهْ
زلّـــــت به إلى الحضـــيض قدمـه[3]

1- ديوان عبد الله بن رواحة الأنصاري الخزرجي، ص 87.
2- مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، ص 108، 109.
3- ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1993، ص 185.

ختم الغماري مقطعه بنص الحطيئة ليشير إلى قبيح الفعال التي ذكرت قبله، ولو تأملنا الاستحضار لوجدنا فيه نوعا من المفارقة؛ فالشاعر استعمل (ترقى به إلى الحضيض) بدل (زلت به إلى الحضيض) ومن المعروف أن الرقي لا يكون إلى الحضيض، ويفهم من هذا أن الشاعر يعبر عن الواقع المتردي في زمانه، الذي أصبح فيه تحرير المرأة، وتهييج الغرائز، وإدمان الفسوق، والمروق من الدين، رقيا وحضارة ونهضة بالمجتمع في زعمهم، فعودة الشاعر إلى النص الشعري القديم عودة فنية، انطلق فيها من الواقع، لمعالجة الواقع، وخدمة لتعاليم الدين الإسلامي ومبادئه، الذي يعد هدفا يريد الشاعر الإسلامي المعاصر الوصول إليه من خلال كتاباته.

1-1-3- توظيف نصوص الشعر العباسي:

شهد الشعر في العصر العباسي تقدما ملحوظا؛ سواء على مستوى المعاني أو في طريقة التعبير عنها، وهذا يعود إلى تطور الحياة نفسها في هذا العصر، اجتماعيا وسياسيا وثقافيا وحتى عقليا، وانتشر فيه الشعراء انتشارا واسعا، وسلكوا فيه طريقا تكاد تخالف من سبقهم من شعراء، فنشأت معان جديدة، وذهب الشعراء مذاهب شتى في التعبير عن هذه المعاني، ونشأ من هذه المذاهب المختلفة ضروب من التصرف في فنون القول والاختيار بين ألوان الكلام[1]، حتى سميّ بالعصر الذهبي، وبناء على هذا سيتم الكشف عن دور الشعر العباسي في إثراء لغة نصوص الشعر الإسلامي المغارب المعاصر، الذي يمثل « أرضية خصبة وهدفا غنيا يتخذه الشاعر محورا رئيسا لإقامة علاقة مع نصوص أخرى ذات حمولات معرفية، وثقافية مختلفة، يستثمرها الشاعر لمنح نصه قيما احتجاجية

1- ينظر: طه حسين، حديث الأربعاء، ج 2، دار المعارف، القاهرة، ط 14، (د ت)، ص 20.

وجمالية»[1]، ولم يفت الشاعر الإسلامي المعاصر أن يستغل هذه الطاقات الشعرية لخدمة نصه وتجربته.

وبالعودة إلى نص الغماري الموسوم بـ (العيد والقدس والمقام) نجده مستلهما لنص مكتنز بدلالات البطولة ومشبعا بالقيم التاريخية الإسلامية، وذلك حين يقول:

وأحـــمل الجـرح فـــــوّاراً بملحمة ... لقادمـــين.. وشمس الغيب لم تغب
متى متى غاب عن عيْنِي وعن خلدي ... وعْد ألـــــوذ بنعمـــاه من النصب
وعْدٌ أبـــــارك فيه صحـــوة سطعت ... كالسيف يفرق بين المصدق والكذب[2]

ويواصل قائلا:

إنـــــي لأعـــــلم لـــولا أن يفنـدني ... طاغ قرأت اسمه في الجنس والعنب
أن اصطباراً مـواتاً في محـــيط لظى ... وأن سيـــفا أراه أصـــدق الكتب[3]

ومن الواضح أن الشطر الأخير من كل مقطع يعود بالذاكرة القرائية على البائية الشهيرة لأبي تمام في مدح الخليفة العباسي " المعتصم بالله " بعد فتح عمورية، فقد ضمن الغماري نصه الشعري صدر بيت أبي تمام:

السيف أصـدق إنبـاء من الكتب ... في حده الحـد بين الجد واللعب[4]

فانفتاح الغماري على نص أبي تمام يقيم علاقة بين الماضي والحاضر، دون أن يلغي أحدهما الآخر، وإنما هي لحظة يمتد فيها الماضي في الحاضر، لتتجدد تجارب الماضي في تجارب الحاضر، ولعل « لحظة الاندماج المتوتر الفريد بين الحاضر والماضي هي ما يتوجب على الشاعر العربي الحديث تحقيقه وعيا وممارسة، وعبر هذه اللحظة البالغة

1- إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011، ص 33.

2- مصطفى محمد الغماري، العيد والقدس والمقام، ص28.

3- المصدر السابق، ص 30.

4- ديوان أبي تمام الطائي، شرح: محي الدين الخياط، طبع بمناظرة والتزام: محمد جمال، (د ط)، (د ت)، ص 07.

الفرادة يتم التحام الحاضر بالماضي معا، ليضيء أحدهما الآخر، ويصبح كل منهما أكثر معرفة بنفسه »[1]وقد استطاع الغماري برؤيته أن يعطي لحظة الالتحام هذه؛ ليكون السيف؛ أي المقاومة والجهاد، هو الحل والخلاص في زمن الشاعر، كما كان حلا وخلاصا في زمن المعتصم بالله، وكأن التاريخ يعيد نفسه، وتجارب الماضي تتجدد في تجارب الحاضر، وهنا يصبح التراث جزء من مكونات الشاعر وذلك في محاولة للوصول إلى أسلوب خاص، لفهم روح العصر بالكلية، دون الوقوف على مجرد ملاحظة شواهد العصر[2].

وبقاء مع نص أبي تمام السابق المكتنز بدلالات البطولة، الذي يحضر في موضع آخر من شعرنا الإسلامي المغاربي المعاصر، يقول الرباوي:

أنتم الطير الأبابيل اقذفوا
في ركب الليل الحجارة
إنها أصدق أنباء
من الشعر وكل الكتب[3]

يعقد الشاعر هنا مماثلة بين (السيف) في نص أبي تمام وبين (الحجارة) في نصه، وكلاهما رمز للقوة والرفض، فكما أن السيف في زمن المعتصم أصدق من الكتب، فإن حجارة الأطفال الفلسطنيين أصدق من الشعر ومن جميع الكتب في زمننا الحاضر، وعلى هذا النحو يكشف تناص الرباوي عن موقف الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر من القضية الفلسطينية وتمجيده لها، إزاء الجبروت والقهر الذي يعيشه شعبها، ليصل عن طريق هذا الإحساس إلى إيقاظ المتلقي ومشاركته ملامح التجربة بمختلف أبعادها، ويشترك النص

1- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 2003، ص 37.
2- ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1983، ص 41.
3- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 3، ص 15.

المستحضر مع النص الأصلي في الغرض، فإن كان الأول في مدح الخليفة العباسي المعتصم، فإن الثاني في مدح أطفال الحجارة والإشادة بصنيعهم.

واستلهام الشاعرين للنص الشعري القديم يؤكد أن « النص الشعري المعاصر بنية مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود حاضر ويتحرك نحو المستقبل. وهذا يغاير ويناهض فكرة البنية المغلقة على (الآنية) »[1]. فالنص الشعري الإسلامي المغاربي ليس بنية مغلقة وإنما هو بنية منفتحة على عديد النصوص التي تتداخل في نسيجه اللغوي.

استثمر الأمراني نصوص أبي العلاء المعري قائلا:

قال المـــعري، وهو أحـكم شاعر — قد أنجـــبته معـــرّة النعـــمان
(مُلَّ المقام فكم أعـــــاشر أمة) — سلكت طريق غـواية وهـــوان
(أمــرت بغير صلاحها أمراؤها) — فتـــدثرت بمبـــاذل الإذعـان
(ظلموا الرعية واستجازوا كيدها) — فشروا شوارع الـزور والبهتـــان
(فَعَدَوْا مصـــالحها وهم أجــراؤها) — هــل تستـــقيم قوائم الأركـان[2]

والنص المقتبس هو:

مل المقـــام فكـم أعـــاشر أمة — أمرت بغير صـلاحها أمـــراؤها
ظلمـــوا الرعية واستجـــازوا كيدها — فعدوا مصـالحها وهم أجـراؤها[3]

والمتأمل في القصيدة يلحظ أن الأمراني وظف بيتيْ أبي العلاء في صدر كل بيت من قصيدته على الترتيب، متمما معناه في العجز، ليعطي هذه الأبيات معنى جديدا وبعدا آخر تتشكل من خلاله الدلالة الجديدة؛ التي تحكي واقعا معاصرا عن أرض فلسطين المحتلة، حيث لجأ الأمراني إلى نص المعري وأخذ منه ما يتناسب مع الواقع المعاصر

1- عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 3، 1993، ص 113.
2- حسن الأمراني، إقبال نامة، ص 14.
3- أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري، شرح اللزوميات، ج 1، تح: سيدة حامد، منير المدني، زينب القوصي، وفاء الأعصر، إشراف ومراجعة: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)،(د ت)، ص 66.

المتمثل في ظلم الأمراء للرعية، واستباحة ذلك، مع أنه طريق غواية وهوان، فالعلاقة متوافقة بين النصين ومتشابهة في دلالتها، والمعنى عند الشاعرين واحد.

ويندمج نص أبي العلاء في بنية النص الأصلي بطريقة فنية؛ أشار فيها الأمراني إلى شخصية الشاعر وحكمته، التي كان لها دور في إغناء دلالات النص وتراكيبه، وقيمة انفتاحه مع ما يتلاءم وتجربته وواقعه ونظرته لهذا الواقع وموقفه منه، ويتجلى هذا الموقف حين يواصل في استثمار نص أبي العلاء:

(يا مــوت زر إن الحياة ذميمة) ظهر الفســاد فســاد كل مكان

يا رب فأذن بالصـــلاح والتــقى أو عجلـنْ يا رب بالطـــوفان[1]

والشطر الأول من البيت الأول مأخوذ من قول أبي العلاء:

فيا مـــوت زر إن الحيــاة ذميمة ويا نفس جِدي إن دهرك هازل[2]

واللافت للانتباه هنا أن الشاعر ذو موقف رافض على حال فلسطين، الذي تتلاعب به الأهواء، وتأكيدا لهذا الموقف استحضر نص المعري الناطق بلسان الحال، دون تحوير أو تغيير في بنيته، داعيا الله عز وجل أن يغير هذا الواقع بإصلاحه، أو بإنزال عقابه، لأن الشاعر لم يستطع التعايش مع هذه الحياة (إن الحياة ذميمة) نتيجة ما حل بها من فساد، ليكون هذا دليلا على قومية الشاعر وانتمائه العربي.

وبالعودة إلى نص الرباوي الموسوم بـ (سبو* سيد العشاق) نجد حضورا لنص أبي فراس الحمداني، يقول الشاعر:

طوبى لها فسيد الأنهار قد ذاع له سر

لكنها معشوقة تغلق بوابة عينيها الكبيرتين

1- حسن الأمراني، إقبال نامة، ص 14.

2- أبو العلاء المعري، سقط الزند، دار صادر، بيروت، (د ط)، 1957، ص 195.

* سبو: من أكبر الأنهار المغربية، يمر بفاس ويصب بالمحيط الأطلسي.

دون عاشقيها وهمو كثرو[1]

تومئ عبارات (قد ذاع له سر، دون عاشقيها ، وهمو كثرو) إلى قول أبي فراس:

أراك عصي الـدمع شيمتك الصبر أمــا للـهوى نهي عليك ولا أمر
بلـــى أنا مشتـــاق وعنـدي لوعة ولــكنّ مثــلي لا يـذاع له سر

إلى أن يقول:

فقلت كما شاءت وشاء لها الــهوى قتيلك، قالت: أيهم؟ فــهم كثْر[2]

يفصح الخطاب الشعري الرباوي بحسب دلالة السياق الشعري القديم لأبي فراس عن دلالة العشق والهوى حيث« يتسرب نص أبي فراس إلى نص الرباوي عن طريق موضوعة العشق والهوى الذي أودى بحياة النهر، فهو من قتلى الحب الإلهي ... فقد تحرر الهوى من بعده المادي الجسدي الصرف إلى الهوى الروحي الذي يستمد طاقته من مدد فيض الذات الإلهية »[3] وهذا ما يلمس في المقطع الثاني من القصيدة:

سَبُو... متيم فؤادُه أعطى الهوى ما سألا
حكّمَهُ لو عدلا
لكنه بعشقه يزهو على الأنهار والأطيار
هل يعلم أن من بحار العشق بحرا قتلا[4]

وانطلاقا من هذا الفهم يتبين أن تفاعل الرباوي مع أبي فراس لم يكن اعتباطيا، بل تضافرت عباراته وامتزجت معا لتشكل المعنى العام للنص.

ويتواصل الحضور الشعري للنص العباسي عند الرباوي في قصيدة (الكأس) التي يختمها بقوله:

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 2، 272.
2- ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1994، ص 162، 163.
3- رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، ص 290.
4- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 2، ص 273.

آه خليلي ناولني الكأس فإن عظامي تشكو ظمأ قتالا
ناولني الكأس عســاها تمخر أدغـال رمادي. ناولنيها قد ينفد
ما بقرارتها وتظل ضــلوعي تبحث عــن كأس أخرى تطفئ ما
بخمائلها من لهب ثجــاج. ناولــني الكأس ولا تسق فيــافي
ذاتي سرا إن أمكن أن تسقيها بالجــهر فليس على المجنــون
ملام
ناولني الكأس ولا تسأل ما فعلت بشوارعي الأيام[1]

تُظهر قراءة هذا المقطع أن الرباوي استحضر موضوع الخمرة الذي كان شائعا في العصر العباسي، ليلتقي مع قول أبي نواس:

ألا سَقِّني خــمرا وقل لي هي الخمر ولا تسقني ســرا إن أمكن الجهر[2]

والشاعران اتفقا لفظا واختلفا معنى ومقصدا؛ فإن كان نص أبي نواس ذو دلالة حقيقية وحسية، ونابع من تجربة انتشاء بالخمر، فإن النص الرباوي ذو دلالة إيحائية عن العالم الروحي للشاعر المتصوف القائم على حالات الوجد والتأمل، واستبدل لفظة (الخمر) بلفظة (الكأس) لينقل المعنى من سلبية تأثيرات الخمر وما يترتب عليه من سكر وذهاب للعقل، إلى إيجابية الحب الإلهي الصوفي الخالص، حيث يفصح هذا التوظيف عن رؤيا شعرية مشرقة، تعتمد في لغتها التعبيرية على المسحة الصوفية.

ويمكن القول أنه كان لحضور النص الشعر القديم، في قصائد الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، دور في الانفتاح على عوالم فنية ساهمت في إغناء تجاربه الشعرية، والتأثير في مواقفه ورؤاه الفكرية، مما يؤكد أن الشعر العربي القديم في عصوره المختلفة كان

1- المصدر السابق، ج 3، ص 20.

2- ديوان أبي نواس برواية الصولي، تح: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، أبوظبي، ط 1، 2010، ص 96.

ولا يزال مصدرا غنيا يرجع إليه الشعراء، ويضمنونه ثنايا نصوصهم بمختلف الطرق وعديد الآليات.

1-1-4- توظيف نصوص المتنبي:

من النصوص الشعرية الموظفة في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر نصوص الشاعر العباسي " أبي الطيب المتنبي " التي تتوزع على دواوين الشعر الإسلامي بعديد التقنيات ومختلف الآليات.

يقول حسن الأمراني في قصيدة (أوراق مهربة من زمن الحصار):

أنت طـول الحيــاة للــروم غاز
فمـتى الوعد أن يكـــون القفول
وسـوى الـروم خلف ظـهرك روم
فعلـى أي جـــــانبيك تمـــــيل
ما الـذي عنده تـــــدار المـنايا
كالــذي عنده تـــــدار الشمول[1]

يقوم الشاعر باقتباس هذه الأبيات من ديوان المتنبي حرفيا ويوظفها توظيفا جامدا دون أي تحويرات، ونص المتنبي يقول:

أنت طـول الحيــاة للــروم غاز	فمـتى الوعد أن يكـــون القفول
وسـوى الـروم خلف ظـهرك روم	فعلـى أي جـــــانبيك تمـــــيل
قعد الناس كـــلهم عن مساعيك	وقامت بها الـــقنا والنـــــصول
ما الــذي عنده تـــــدار المـنايا	كالــذي عنده تـــــدار الشمول[2]

1- حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص 163.

2- عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج 3، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 1968، ص 277، 278.

ومن ثم يقوم بتحويل المعنى والقصد من التوظيف؛ فإن كان قول المتنبي مدحا لسيف الدولة، فإن استحضار الشاعر لهذا المقطع فيه ذم لملوك هذا الزمن، وفيه شبه مقارنة بين الماضي والحاضر، بين التصدي للروم وغزوهم، وبين التواطؤ معهم ومجاراتهم، مشيرا إلى اللامبالاة التي يعيشها العالم العربي، إزاء ما يحدث في فلسطين معبرا عن ذلك ببيت أبي الطيب (ما الذي عنده تدار المنايا * كالذي عنده تدار الشمول) حيث قام باستغلال البيت وحوّل معناه من التعبير عن سيف الدولة ومن عاصره من ملوك اللهو والمجون، إلى التعبير عن فلسطين المحاصرة بالموت من كل مكان، وبقية الدول الغارقة في لهوها ولذاتها، لينتقل المعنى من الماضي ليعبر عن وقائع الحاضر، في صورة فنية تجعل من النص الشعري المعاصر يتداخل مع عديد النصوص لإنتاج الدلالة.

يستحضر محمد علي الرباوي نصا من نصوص المتنبي ويضمنه ثنايا قصيدته (العيد):

هو العيد عيد
بأية حال يعود
بما مضى أم بأمر جديد
أما الأحبة فالبيد دونهم[1]

يتقاطع المقطع مع قول أبي الطيب:

عيد بأية حال عدت يا عيد — بما مضى أم بأمر فيك تجديد
أما الأحبة فالبيـــداء دونهم — فليت دونك بيـــداء دونها بيد[2]

إن نص الرباوي يقيم علاقة مع نص المتنبي من خلال اعتماده على ملفوظاته، محورا في بناء البيت الشعري، ليأخذ نص الرباوي شكلا جديدا؛ فغير لفظ (العيد) من صيغة التنكير إلى صيغة التعريف، وصيغة الخطاب في الاستفهام؛ من الاستفهام الموجه إلى العيد

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 2، ص 262.
2- عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج 2، ص 139، 140.

بضمير المخاطب (بأية حال عدت) إلى الاستفهام بضمير الغائب (بأية حال يعود)، والمقطعان يشتركان في نبرة الحزن والأسى على فراق الأحبة، في يوم هو من أيام إظهار الفرح والسرور(يوم العيد)، وتتجلى دلالة الحزن في صيغة الاستفهام (بأية حال عدت/ يعود) ومن خلال هذا البناء اللغوي المشترك يظهر التلاحم بين النصين في الدلالة رغم تباعد المسافة الزمنية، فقد أسقط الرباوي على نص المتنبي ملامح تجربته المعاصرة.

ويظهر النص السابق لأبي الطيب في قصيدة (عام الحزن) لعبد الملك بومنجل التي يقول في مطلعها:

عام بأية حـــال جـــئت يا عام بما مضى أم بجرح فيك يـــلتام
أما الأعـــــزة فالأنذال تقهرهم سحل، وسجن، وتقـتيل، وإعدام[1]

ينسج الشاعر على منوال بيت المتنبي، مستبدلا لفظ (العيد) بلفظ (العام)، ليكون بيت المتنبي المكتنز بالدلالة مادة أساسية بنى عليها الشاعر فكرته، واستلهم منه عناصر صورته التي تمثل ملامحها صورة للواقع المعاصر الذي تعيشه الأمة العربية، كما أن نبرة الحزن والأسى مسيطرة على النص؛ بداية من عنوانه (عام الحزن) الذي يحمل صبغة دينية تشير إلى العام الذي فقد فيه النبي ﷺ زوجته خديجة وعمه أبا طالب، ومن خلال هذا العنوان والعودة إلى نص المتنبي المشبع بدلالة الحزن يظهر عميق حزن الشاعر على واقع الأمة العربية.

ويواصل عبد الملك بومنجل في استحضار أدب المتنبي قائلا:

وأعيدي إلـــى الحمى المتنبي مـــلء فيه عـرامة واضطـرام:
«من يهن يسهل الهوان عليه ما لجـرح بمـــــــيّت آلام»[2]

1- عبد الملك بومنجل، عناقيد الغضب، ص 37.
2- المصدر السابق، ص 18.

فالبيت الأخير مأخوذ من قول المتنبي:

من يهن يسهل الهـــوان عـــليه ما لجـــرح بمـــــــيّت إيـــلام[1]

يعمد الشاعر إلى توظيف هذا البيت الشعري عن طريق الاقتباس الحرفي، مشيرا إلى قائله في البيت الذي قبله، واضعا إياه بين علامتي تنصيص دلالة على أنه من كلام غيره، واستحضار نص المتنبي في ختام القصيدة ذو طابع فني؛ يتمثل في ختام قصيدته بحكمة مفادها، أن الإنسان إذا كان هيّنا في نفسه سهل عليه احتمال الهوان، كالميت الذي لا يتألم من الجراح، وعلى مستوى الدلالة يشير البيت في قصيدة بومنجل إلى موت الضمير العربي إزاء ما يحدث في غزة، والشاعر يرى في هذا الموت هوانا للأمة العربية، لينقل المعنى من الخاص المتمثل في مدح "أبي الحسن علي بن أحمد المري الخرساني"[2] إلى العام المتمثل في التعبير عن هوان وذل أمة بكاملها، لتظهر إمكانية التعبير عن تجارب ووقائع العصر بنصوص الماضي الخالدة القابلة للتجديد وإعادة التشكل.

ويعارض في موضع آخر قصيدة كاملة للمتنبي مطلعها:

أين أزمعـــــت أيّهذا الهُـــــمام نحن نبْت الربـى وأنت الغـــــمام[3]

والمعارضة تعني « أن عملا أدبيا أو فنيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة "معلم" فيه أو أسلوبه ليقتدي بهما »[4] فقد نسج عبد الملك بومنجل قصيدته على منوال قصيدة أبي الطيب وزناً وقافيةً ورويّاً، واستهل مطلعها بشطر المتنبي مغيرا لفظة (الهمام) بـــ (الحمام):

أيـن أزمعت أيّهذا الحمام؟ أنا رهن الجوى وأنت السلام

أين أزمعت راحلا بفؤادي؟ وبك الجرح نـازفا يـــــلتام[5]

1- عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج 4، ص 217.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 215.

3- المرجع نفسه، ص 61.

4- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1985، ص 121.

5- عبد الملك بومنجل، أنتِ أنتِ الوطن، البدر الساطع للطباعة والنشر، العلمة، الجزائر، ط 1، 2016، ص 21.

والمعارضة ليست مظهرا من مظاهر التقليد وإنما هي مظهر من مظاهر الإبداع، لأن الشاعر يقوم فيها بالمزج بين القديم والجديد، وهي بذلك تؤكد على تداخل النصوص.

يستدعي الشاعر محمد جربوعة هو الآخر أدب المتنبي في مطلع قصيدته (قنديل بني هاشم):

(وا حر قلـــــباه ممن قلبه شـــــبم) كزهرة الكأس .. في تمـــــوز تبـــتسم[1]

والبيت يحيل إلى قول المتنبي:

وا حر قلـــــباه ممن قلبه شـــــبم ومن بجـــسمي وحـــالي عنده سـقم[2]

والملاحظ أن محمد جربوعة استحضر الشطر الأول من بيت المتنبي ليخلق نوعا من النسق الحواري الذي يقوم على تعدد الأصوات قصد إثراء تجربته الشعرية، وإعادة الذاكرة القرائية على التراث الشعري القديم، الذي يؤدي حضوره إلى إضفاء الجمالية على النصوص الشعرية المعاصرة، وقد استطاع الشطر الشعري المستحضر بحلته الجديدة، واستنادا إلى قيمته التراثية، أن يبلغ التأثير المطلوب في المتلقي بنقل المشاعر المملوءة بحب المصطفى ﷺ والشوق إليه.

ويمكن القول أن نصوص أبي الطيب المتنبي حضرت في قصائد الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر حضورا كثيفا، إذا ما قورن بحضور غيره من الشعراء، وهذا راجع إلى أهميته كشاعر أولا، وكشخصية مميزة ثانيا، ولأهمية المرحلة التي عاش فيها والتي تعرف بالعصر الذهبي ثالثا، وقد تنوعت آليات التوظيف وأشكال الحضور؛ بين الاقتباس الحرفي، والتحوير، والمعارضة، والاستهلال بنص المتنبي وتضمينه مطالع القصائد، بهذه التقنيات المتنوعة يصل الشاعر في استحضاره إلى الغاية الفنية المرجوة من التعامل مع التراث الشعري.

1- محمد جربوعة، قدر حبه، ص 125.

2- عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج 4، ص 80.

1-2- توظيف النصوص الشعرية الحديثة:

حضرت نصوص الشعر العربي الحديث في متن القصائد الإسلامية المغاربية المعاصرة، بشكل أقل كثافة إذا ما قورنت بنصوص الشعر القديم، ومع ذلك كان لها دور في إثراء أفكارها وتجاربها ومنحها حياة متجددة عن طريق العلاقة القائمة بينها.

يستدعي محمد علي الرباوي في قصيدته (الدار البيضاء) نصا شعريا حديثا يضمنه ثنايا المقطع الأخير من القصيدة، يقول الشاعر:

يا دار قد خدعوك إذ قالوا
بأنك كالضحى الفتان أو كالنجمة العذراء
كم غر الثناء المر من صفصافة حسناء
خدعوك يا وحشية العينين إذ سموك بالبيضاء
من أين يأتيك البياض؟
وأنت مقبرة تضم مواجع الفقراء[1]

والمتأمل في المقطع يرى أن الشاعر اعتمد على التحوير في تعامله مع النص المستحضر؛ عن طريق التغيير في ترتيب ألفاظه وبنائها، والنص المستحضر لأحمد شوقي يقول فيه:

خدعـــوها بقولـهم : حسنـــاء والغـــواني يغـــرهن الثنـاء[2]

وما يدل عليه: تكرار لفظة (خدعوك) مرتين، وعبارة (كم غر الثناء) ولفظة(حسناء) لتشكل البناء الشعري الجديد في نص الرباوي، محافظة على مرجعيتها كدوال تراثية محيلة إلى نص أحمد شوقي، لتنتقل من خطاب المرأة إلى خطاب المدينة، وتصوُّرُ الشاعر للمدينة في صورة امرأة يكاد يكون قسطا مشتركا بين عدد كبير من الشعراء، والشاعر حدد المدينة التي يتحدث

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 3، ص 35.
2- أحمد شوقي، الشوقيات، ج 2، دار العودة، بيروت، (د ط)، 1988، ص 112.

عنها باسمها، ليؤكد العلاقة بينهما؛ التي تعد علاقة بين ذاتين[1] ومن الطبيعي أن الخداع هو الرابط المشترك بين الاثنين، فالمرأة مخدوعة بوصفها بالحسن، والمدينة مخدوعة بوصفها بالبياض، وهذا يظهر في صيغة الاستفهام(من أين يأتيك البياض؟ وأنت مقبرة تضم مواجع الفقراء) وبناء على هذا يتبين أن نص أحمد شوقي أخذ مكانه في بنية نص الرباوي، دون أن يلغي حضوره أثر النص الأصل.

استغل مصطفى محمد الغماري دالا من دوال الأمير عبد القادر الجزائري ووظفه في نصه الموسوم بـ(وسل الأمير ...)، يقول الشاعر:

" أم البنين " قصـــيدة بالرفض تكتب لا الصخب
" أم البنين " ســـؤالها عتبـــى ونجـــواها عتب
" أم البنين " تســاءلت حلما يـــذوب وما انسكب
جرحا على شفة الأمـير وغضبة السيف العجب[2]

ورمز (أم البنين) الذي تكرر في المقطع، يلمس عند الأمير في قوله:

تســـائلني أم البـــنين وإنـــها لأعلم من تحت السمـــاء بأحوالي
ألـم تعلـــمي يا ربة الخدر أنني أجلي هموم القوم في يوم تجوالي[3]

ولم يقتصر التوظيف على رمز (أم البنين) فقط، وإنما هو استحضار للنص ككل، وعبارتا (سؤالها عتبى، تساءلت حلما) تحيل إلى البيت الأول من نص الأمير، فيكون نص الغماري محيلا بالذاكرة القرائية على شعر الأمير للافتخار به، وما يعضد هذا ويآزره عنوان القصيدة (وسل الأمير...) الحامل لدلالات القوة والمقاومة والرفض، لينقل الشاعر في هذه العتبة النصية ضمير الخطاب من المفرد الغائب (سؤالها، تساءلت، تسائلني) إلى ضمير

1- ينظر: إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1978، ص 91.
2- مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، ص 14.
3- ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري (1807- 1883م)، جمع وتحقيق وشرح وتقديم: العربي دحو، منشورات ثالة، الجزائر، (د ط)، 2007، ص 49.

المفرد المخاطب (سل) الذي يعود على كل قارئ لهذا النص، ومراد ذلك هو البحث عن أمجاد الرجل وتاريخه الحافل بالبطولات.

يوظف عبد الملك بومنجل في مطلع قصيدته (انتقام الحقود) نصاً للشاعر المصري هاشم الرفاعي، يقول الشاعر:

" وآلمنـــــي وآلـــم كـــلّ حـر" يد تلهـــو بجـــرحك يـــا عراق
يد الأنـــــذال مـــن عربٍ وفرسٍ بكـــلّ يد ملطـــخة تســـــــاق
يد تزهـــو بخســـتها وتهفـــو إلـــى وطـن يعز به النفـــاق[1]

والشطر الأول من البيت الأول يرجع إلى قول هاشم الرفاعي:

وآلمنـــــــي وآلـــم كـــلّ حـر ســـؤال الدهـر: أين المسلمونا؟[2]

يظهر شديد تألم عبد الملك بومنجل على الحال التي وصلت إليه العراق بعد عام من إعدام رئيسها (صدام حسين) حيث أصبح العراق قي مهب الريح تلهو به يد الأنذال والساسة، بعد أن كان مهد الحضارات قديما، ومرعب الغرب حديثا، وللتعبير عن المشاعر النفسية التي تسيطر على الشاعر، من حزن وألم وحسرة وغضب، عاد إلى نص هاشم الرفاعي، الذي تألم فيه على أمجاد المسلمين الضائعة، قبل أن يلعب الزمن لعبته ويتغير الحال، ومن هنا يتضح أن العلاقة بين النصين متوافقة في دلالتها على مضمون واحد، هو التألم والحزن على الواقع المعاش، ولعل الاستهلال بنص تراثي شعري يزيد من غناء النص الحاضر، ويساهم في انفتاحه على عوالم شعرية توضح رؤاه الدلالية والفكرية.

يستثمر الرباوي نصا للشاعر العراقي بدر شاكر السياب، يفجر من خلاله دلالات معبرة عن موقفه وتجربته، حين يجعل مطلع قصيدة (أنشودة المطر):

1- عبد الملك بومنجل، عناقيد الغصب، ص 07.

2- ديوان هاشم الرفاعي المجموعة الكاملة، جمع وتحقيق: محمد حسن بريغش، مكتبة المنار، الأردن، الزرقاء، ط 2، 1985، ص 383.

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر[1]

عنوان لقصيدة يسمها بـ (عيناك غابة لوز) وتتكرر هذه العبارة للدلالة على الحضور التراثي المكثف؛ فحضورها كان موزعا على مقاطع القصيدة، يقول الشاعر:

عيناك غابة لوز كلما انشق رمح
جئت أصنع من أشجارها الصلبة
رمحا يغني اسمك العطشان يرسمه ليمونة عذبة
لها تسبح إما في المساء
وإما في الصباح شفاه بنتي الرطبه[2]

ويواصل في المقطع الأخير قائلا:

عيناك علمتا الإنسان كيف يرى
في ذاته ربه
وكيف يلمس في الصحراء
دون ليل واضح دربه
.....
عينا غابة لوز ساحر
وأنا أسَّاقط اليوم منه حبة حبه
هلا أمرت بجمعي حبة حبه[3]

تشترك القصيدتان في مسحة الحزن المخيم على كل زاوية من زواياهما، كما تشترك في صعوبة تحديد الضمير في (عيناك) على من يعود؛ هل يعود على المرأة أم على العراق؟ أم على غيرهما؟ في النص الغائب، وهل يعود على المرأة أم على الوطن أم على ...؟ في النص الحاضر، مما يؤدي إلى عديد الدلالات والتأويلات بتعدد القراءات، هذا على مستوى

1- بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،(د ط)، 2014، ص 123.
2- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 2، ص 157.
3- المصدر نفسه، ص 158.

الدلالة، أما على مستوى التركيب؛ فقد غير الرباوي لفظة (غابتا) من صيغة المثنى إلى صيغة المفرد (غابة) وشجرة (النخيل) إلى شجرة (اللوز)، ومع هذا التغيير الطفيف في بنية النص تتشكل دلالة نص الرباوي استنادا إلى دلالة نص السياب، وتتولد تجربة شعرية حاضرة على وعي تجربة شعرية ماضية « فالرباوي يوظف نصوصه الغائبة في سياقات ملائمة بوعي لغوي وجمالي وإيقاعي معبر عن مسار وخصوصية التجربة الشعرية التي تُمنح من الماضي المتألق لغويا وفكريا وحضاريا وإنسانيا »[1] وبهذا يستثمر الشاعر مرجعياته الأدبية والثقافية ويوظفها في نصه الشعري لتبدو جزء من نظمه اللغوي.

ومواصلة مع توظيف التراث الشعري في عناوين القصائد، نقف على قصيدة للرباوي موسومة بـ (اللهب المدنس) التي ترجع بالقارئ إلى ديوان الشاعر الجزائري مفدي زكريا (اللهب المقدس) وأول ما يلفت الانتباه في هذا التوظيف هو التضاد بين المدنس والمقدس، ومنه يُتوصل إلى أن الاستحضار عكسي الدلالة؛ فقداسة اللهب عند مفدي زكريا مستمدة من ثورة التحرير؛ أي من الواقع والتاريخ، ودناسة اللهب عند الرباوي – هي الأخرى – مستمدة من واقع وتاريخ، وهذا الأخير يرجع بالقارئ إلى زمن العشرية السوداء؛ النقطة المظلمة في تاريخ الجزائر الحديث، ويتأكد ذلك بمعرفة زمن كتابة القصيدة الذي كان يوم: 1998/02/07 كما هو موضح بالديوان، إضافة إلى مضمون القصيدة الذي يتحدث عن ذلك صراحة، بذكر مناطق جزائرية (القبة، الأبيار، القصبة، الحراش، عين النعجة) وشخصيات جزائرية (درياسة، مالك بن نبي) مشيرا إلى الفوضى التي عمت في تلك الفترة، نتيجة انعدام الأمن، وعن هذا يقول:

من
يقتل من؟
هذا زمن يمشي بالمقلوب

1- رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، ص 288.

الغالب فيه هو المغلوب

فتحسس قلبك

قبل يغادر صدرك هذا القلب[1]

وبهذا فإن الرباوي باتكائه على العتبة النصية لمفدي زكريا، وإعادة صياغتها بما يتواءم مع موقفه الشعري، يؤكد رفضه المطلق لهذا الواقع المؤلم الذي عاشته الجزائر، ويظهر نزعته القومية في تعاطفه مع الشعب الجزائري.

وفي الختام يمكن القول أن الموروث الأدبي الشعري قديمه وحديثه، كان حاضرا في متن الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر بمختلف الطرق الفنية؛ فقد تنوعت طرائق تعامل الشاعر الإسلامي مع النصوص المستحضرة، بين الاقتباس الحرفي، والتعديل والتحوير في النص، وإحالة الذاكرة القرائية بالإشارة إلى دال من دوال النص، وغيرها من الطرق، وبهذا كان الموروث الشعري مساهما في إنتاج الدلالة الشعرية المعبرة عن المواقف والرؤى الشعرية.

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 3، ص235.

2- توظيف الشخصيات الأدبية:

لم يقتصر حضور الموروث الأدبي في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر على استحضار النصوص الأدبية فقط، بل كانت شخصيات الشعراء حاضرة كرموز مرتبطة بقضايا معينة، تحاول استيعاب التجربة الشعرية « ومن الطبيعي أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الألصق بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر »[1].

واختلفت آليات الاستدعاء من حيث كيفية التوظيف، ومن حيث المساحة النصية التي تشغلها الشخصية المستدعاة؛ فمرة تكون رمزا جزئيا وثانية رمزا كليا وثالثة قناعا يتحدث الشاعر باسمه، ويمكن إيجاز هذه الآليات في طريقتين:

2-1- التوظيف الكلي:

حفلت نصوص الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر بالاستدعاء الكلي لشخصيات كثير من الشعراء، التي كانت رموزا غنية ومتجددة تكشف عن عوالم الشاعر الدفينة « فلم يعد التعبير الشعري في العصر الحاضر يقوم على وصف العالم الخارجي الذي يحيط بالشاعر، كما لم يعد يعتمد نقل الصورة الخارجية نقلا سطحيا باهتا، وإنما صار يهتم بسرائر الشاعر وبواطنه »[2].

ومن الشخصيات التي كان لها حضور في متن الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، شخصية قيس بن الملوح (مجنون ليلى) وشخصية محبوبته ليلى العامرية، لتعبر كل شخصية عن ذلك الحب العذري الصوفي الصادق الذي لم يشهد له مثيل، وكان حضور

1- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 138.

2- ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص149.

الشخصية هنا حضورا محوريا، من خلال كون الشخصية عنوانا للقصيدة كاملة؛ إما يتحدث الشاعر إليها أو بها أو عنها، حسب نمط التوظيف.

فها هو الغماري يستحضر هاتين الشخصيتين في ديوانه (أسرار الغربة) في قصيدتين الأولى بعنوان (بين قيس وليلى) والثانية (أنا المجنون يا ليلى):

فنسج الأولى على طريقة الحوار الدرامي الذي يدور بين الشخصيات؛ حيث يتبادل كل من قيس وليلى أطراف الحديث شعرا، ليذكرنا هذا النص بالمسرح الشعري عند أحمد شوقي، وهذه مقتطفات من الحوار الشعري بينهما:

قـيس: بيني وبينك .. ليلى في الهـــوى نسب
فأنت وجهـــي .. وأنت الورد والعـنب
أنت الخـــواطر.. إن فـكرتْ.. أغنيتي
إذا ترنــمت.. أنت الشـــعر والغضب
ليلـــى: ماذا يفـيد الكـــلام الحلو .. والغـزل؟
إن راح نبض الهـــوى بالهـجر يكتحل
الحب ليس حكـــايـــات .. محـــنطة
يغيم فيـــها الســـراب المرُّ .. والملل[1]

تأتي الشخصية هنا رمزا كليا وتتمفصل فيه من العنوان الذي يعد دالا محيلا بطريقة مباشرة على الحب العذري الموغل في القدم، ليشكل حوار الشخصيتين بناء هذا النص، الذي يكون فيه الشاعر متحدثا بلسان قيس الشخصية الموظفة، وتكون ليلى معادلا موضوعيا لمحبوبة الشاعر التي هي أرضه ووطنه، ومما يدل على ذلك قول الشاعر بلسان قيس:

تثـــور.. تجتاح خيل الشمس يا وطني
سود الريـــاح .. وتجتـــاب المسافات

1- مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص 47.

مـــــدى العقـيدة .. لي حد ولي وطن
حبـــي حـــدودي.. وما تهوى مروءاتي
ليلى الأسيـــرة .. يا أحبـــاب تنشدكم
هنـــاك .. حيث تـوارى ضوء كلماتي
أللـــه أللـــه في ليـــلى .. أتصـــلبها
ريح الصليب .. وما تصحـــو بطولاتي
هنـــاك لو كنت يا ليلى .. جعلت فمي
هدبـي.. لجرحك بعضا من ضماداتي[1]

وتشابه التجربة بين الشاعرين وتماثل الموقفين، أدى إلى استحضار الغماري شخصية قيس، والتشابه هو الفراق عن المحبوبة، فكما أن قيسا فارق محبوبته ليلى، فالغماري فارق محبوبته الأرض، ويظهر ذلك في قوله (ليلى الأسيرة) للدلالة على مأساة الشاعر ومحنته في اغترابه عن أرضه ووطنه، والحديث عن أرض الشاعر ووطنه لا يقصد به مكان العيش والإقامة، لأن قراءة شعر الغماري تشعرنا « بأنه إنسان لا ينتمي إلى أرض معينة ذات حدود جغرافية، وإنما يكون حيث يكون الإسلام، هو في القدس، وفي الهند، وفي الفلبين، وفي بخارى، وفي الباكستان...»[2] كما كان الحال في هذه القصيدة، ليكون هذا خير دليل على إنسانية الشاعر.

ونسج الثانية على طريقة القناع الذي يتساوى فيا صوت الشاعر وصوت الشخصية المستدعاة؛ حيث يتحدث الشاعر بصوت " المجنون" عن طريق تكرار ضمير الذاتية (أنا) في ثنايا القصيدة بدءً من العنوان (أنا المجنون يا ليلى، أنا الساري، أنا المقرور يا ليلى، أنا الظمآن يا ليلى...) مشيرا إلى بعض الأماكن التي كان يلتقي فيها قيس وليلى (وادي القرى،

1- المصدر السابق، ص 51، 52.
2- المصدر نفسه، ص 14.

جبل التوباد) ليعيد القارئ إلى تلك الأجواء التي عاشها الحب العذري، وهذه بعض أبيات القصيدة:

أنا المجنـــون يا ليلـــى وأنت الجن والسحر
أنا الســـاري بليل الحزن لا شفق .. ولا فجر
ويا ليلـى الهوى العذري.. شوقي راعف غمر
علـــى واد القرى لبيت لما هـــاجني الذكـر
أنا المجنـــون يا ليلـى صحاري كلها العمر
ولـــولا الحب يا ليلـــى زمـــاني علـقم مر
أيا توباد .. لـــولا الحب ما إن برعم الـزهر
ولـــولا الحب يا توباد لم يخضوضر الشعر
أنا الضمـآن يا ليلـــى وأنت الماء والجمر[1]

والملاحظ هنا طغيان الذاتية على المقطع « فأهم سمة تطبع شعر الغماري هو توفره على الذاتية الحارة، فذات الشاعر تطل علينا من خلال كل جملة شعرية »[2] وبطريقة القصيدة السابقة يتحدث الشاعر بلسان مجنون ليلى ويجعل من ليلى معادلا موضوعيا ورمزا للحالة التي يعيشها، وهذه الحالة « تجعله مسافرا أبدا يبحث عن وجهه الإسلامي الحقيقي وهو ما يرمز إليه برموز عديدة كالأم، والخضراء، وليلى، وسمراء، وسمحاء...»[3] ليكون الإسلام الحقيقي هو مراد الشاعر وغايته التي ينشد، ورمز إليه في هذه القصيدة بليلى، ليجعل بينه وبين الإسلام الذي ينشده مشاركة وجدانية وعاطفية تربطه كما كانت تربط قيسا وليلى وجدانية وعاطفية تناقلتها الأجيال.

1- المصدر السابق، ص 131، 132.
2- المصدر نفسه، ص 17.
3- المصدر نفسه، ص 19.

ومن توظيف الغماري لشخصية " المجنون" إلى توظيف الرباوي الذي لا يكاد يكون بعيدا عن توظيف الغماري من حيث الكيفية، فشخصية قيس (مجنون ليلى) يتقنع الرباوي وراءها ليعبر عن همومه وآلامه، في قصيدة يسمها بـ (أوراق من ديوان المجنون) لتكون هذه الأوراق من حياة الشاعر، لا من ديوان المجنون، يقول الشاعر:

يضحك هذا العصفور
المنثور على شجر الحلم
لأن العالم،
حين على ريش جناحيه مساء حط
كان خفيفا خفة أوراق النشوة
وأنا
ألمي قطعة شمس في الماء البارد
كيف يكون خفيفا
كالفجر على صدري هذا العالم[1]

حيث يمثل المجنون رمزا دالا على المعاناة والانكسار الذاتي، وتشتت العواطف، وبعد الحبيب، وبعد ظهوره في العنوان يختفي اسميا في متن القصيدة، ولكنه يبقى حاضرا من خلال التحام صوته بصوت الشاعر « فتصبح شخصية مزدوجة، مركبة، تطل من تاريخها دون أن تتخلى على الكثير من تفاصيله، وتتحول إلى ذات تعيش في عصرنا، وتشاركنا معاناتنا و/ أو أفراحنا وتبقى ذاكرة حدث تاريخي مختزل في التجربة التي مارستها، وتكتسب تجربة معاصرة من هذا الانتقال »[2]، والذي يلفت الانتباه في هذا التوظيف أن الشاعر لم يركز على دلالة الحب العذري، الذي يعد مجنون ليلى أحد رموزه الدالة عليه، وإنما ركز

1- محمد علي الرباوي، رياحين الالم، ج 4، ص 68.
2- عصام حفظ الله حسين واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص 161.

على الحالة النفسية وشعور الإحساس بالقهر والمعاناة، ليشترك الرباوي مع الرمز الموظف في المشاعر والأحاسيس لا في التجربة التي عاشها.

ومن الشخصيات الأدبية الحاضرة عند الشعراء الإسلاميين، شخصية الشاعر الإسلامي محمد إقبال* التي أثَّرت في الكثير من الأدباء والنقاد والدارسين، نتيجة دفاعها عن الإسلام وتعاليمه، فقد قال عنه أ/ أحمد حسن الزيات: « إذا كان حسان شاعر الرسول، فإن إقبالا شاعر الرسالة »[1]، وقال عنه أ/ محمد الرابع الحسني الندوي: « شاعر الإسلام الدكتور محمد إقبال – رحمه الله – شاعر ذو مكانة رفيعة بين أقرانه، وهو نابغة في الفكر والخيال والفلسفة والفن جميعا، له آراء حصينة ونظرات عميقة في حياة الإنسان ومكانة المسلم في العالم، وكلامه في غاية القوة والتأثير يقع في نفس السامع والقارئ موقعا عظيما، ولأفكاره قيمة وأهمية كبيرة للعالم الإسلامي والأمة الإسلامية »[2] الأمر الذي جعل بعض الشعراء الإسلاميين المعاصرين يتأثرون به وينهجون نهجه، وهذا ما أدى إلى استحضاره كشخصية تراثية ورمز دال تُثرى به نصوص الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر.

حضرت شخصية محمد إقبال في ديوان حسن الأمراني الموسوم بـ (إقبال نامة) الذي يعد ملحمة شعرية بحق، تبين منزلة إقبال في نفس الشاعر وفي هذا يقول: « ولكن منزلة إقبال في نفسي بقيت دائما منزلة خاصة، يسكنني ويوجه سفينتي الشعرية، وأحلم بكتابة ملحمة شعرية عنه، أو باستيحاء منه »[3] لتكون هذه الشخصية هنا رمزا كليا ممتدا على مرحلة كاملة من مراحل تجربة الأمراني الشعرية؛ حيث تظل شخصية إقبال بمثابة الخلفية

---

* شاعر إسلامي هندي، ولد في مدينة سيالكوت الواقعة في ولاية بنجاب، سنة 1877، وهو سليل بيت معروف من أوسط بيوتات البراهمة في كشمير، وعرف عن ذلك البيت الصلاح والتصوف .

1- سيد عبد الماجد الغوري، ديوان محمد إقبال (المجموعة الكاملة)، ج 1، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط 3، 2007، ص 13.

2- المرجع نفسه ، ص 16.

3- حسن الأمراني، أنا وإقبال والشعر، منتديات ستار تايمز، 2007/07/17، على الساعة 19:29، اطلعت عليه يوم: 2018/08/12، على الساعة: 16:00.

الرمزية للملحمة، يحس بها القارئ ولكنه لا يلامسها، وهذا ما يعرف باستعارة المدلول العام للشخصية[1]؛ فالملحمة لا تشتمل على الملامح التراثية لشخصية إقبال، باستثناء الدلالة العامة في الدفاع عن الإسلام ومبادئه وتاريخه الحافل بالبطولات، كما كان يأمل ويناضل عن ذلك محمد إقبال.

وجد الأمراني في صوت إقبال ما يتحد مع صوته، وفي رمزه ما يعبر عن مواقفه وآرائه كشاعر إسلامي يدافع عن الإسلام هو الآخر، وبهذا الاتحاد أصبح صوت المتكلم (أنا) في الملحمة غامضا يصعب تحديد صاحبه، أهو الشاعر؟ أم إقبال؟ أم هما معا؟ ليتضح أن « الشاعر الحديث وجد في أصوات الآخرين تأكيدا لصوته من جهة، وتأكيدا لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى، فامتلأت القصيدة الدرامية بالعديد من الأصوات المستحضرة »[2] ونجد هذا في المقطع التالي:

إنـــي أنا الموعـــود بالفتـــــح الذي ... من نـــوره قـــد أشـــرق المـــلوان
أنا طـــارق شـــاقته أزهـــار الربا ... فـــرويت غلـــتها بدمـــي القاني
والبـــاهلي أنا، بمصـــابيحي اهتدت ... فـــرقٌ لـــدى المهـــراج والخـــاقان
وأنا ريـــــاض الصـــالحات تكشفت ... عنـــها النســـــاء بهـــمّة الفرسان
أنا صيـــــحة الحـــق الذي لا يمتري ... لم تثـــــن عزمـــي قبضة السّـجان
وأنا سليـــــل الحَيْـــدَرِيّ ونـــوره ... وأنا وريـــــث رســـالة الأفـــغان
لِمَ أشتكـــي من غربتي؟ أنا غربتي الـ ... زهـــراء من حجـــجي ومن برهـاني[3]

وهكذا فإن اتحاد الشاعر/ إقبال قد أكسب الملحمة نوعا من الدرامية والفنية والرمزية « لتكتسب زمنية معاصرة، تتكئ عليها تجربة الشاعر في إسقاط فني يجسد رمزا كليا، وهذا

1- ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 201.
2- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية، ص 178.
3- حسن الأمراني، إقبال نامة، ص03، 04.

الرمز الكلي تندغم في كينونته الذات بالموضوع والخاص بالعام...»[1] ولم يقتصر حضور شخصية محمد إقبال على اسمه أو ضمير يعود عليه، بل حضر بطريقة فنية أخرى تمثلت في اقتباس بعض أقواله، ولا يعد هذا من توظيف الشخصيات إلا إذا كان مقصودا به استدعاء شخصية صاحبه لا مقصودا لذاته[2] فقد وظف الأمراني عناوينا لدواوين محمد إقبال في ملحمته وجعلها عناوينا لقصائدها (صلصلة الجرس، جناح جبريل، أسرار خودي، رموز بيخودي، دعاء طارق، شكوى، جواب شكوى...) لتكون بذلك دالة على صاحبها لا مقصودة لذاتها على اعتبار أن البؤرة الأساسية التي تنطلق منها الملحمة هي إقبال، والظاهر أن هذا التوظيف يرتبط ارتباطا وثيقا بالشخصية الرمز، لخلو القصائد الأمرانية من قرائن تدل على مرجعيتها الأدبية كنصوص مستحضرة، كما أنها لم توظف لقيمتها التراثية الخاصة بقدر ما ارتبطت بصاحبها.

ويتضح من هذا التوظيف الفني لشخصية إقبال أن الأمراني قد استقى منه ما يتلاءم وتجاربه الذاتية ومواقفه الفكرية، إضافة إلى أنه جعل من الملحمة كتلة واحدة ملتحمة، وأكسبها أبعادا ودلالات تتوافق مع التجربة المعاصرة.

ويبقى حضور شخصية الشاعر الإسلامي محمد إقبال متواصلا في ثنايا قصائد الشعر الإسلامي كشخصية تراثية يتخذ منها الشاعر وجها للحديث إليها أو عنها، مستعينا بها في تشكيل نصه الشعري، وهذا ما يلمس عند الغماري في قصيدتين له من ديوان (أسرار الغربة) يكون إقبال حاضرا في عنوانيهما اسميا، وبهذا يكتسي النص صبغة فنية رمزية.

الأولى أهداها إلى إقبال في ذكرى ميلاده المئوية وسمها بـ (بين يدي إقبال) يقول فيها:

1- رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، (د ط)، 1985، ص 238.

2- ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 196.

وبين يديك يا إقبال .. في شفتيك أغروده
معطرة بنور الوحي .. أنشوده
أيا من برعم الإيمان في جنبيه أشواقا
تسافر في لهيب العشق
ذاكرة تلوب ..
وعبرة عطشى
وأحداقا ..[1]

والمتأمل في القصيدة يلمس فيها ذلك الحب الصوفي الطاهر الذي يظهر من خلال ألفاظ (العشق، الشوق، الحب، الهوى، السكر...) الذي يحمل معنى الحب الإنساني الذي يكنه الغماري للشاعر محمد إقبال، ولعل عبارة (بين يدي إقبال) في العنوان وفي فاتحة القصيدة تؤكد هذا المعنى، ويصوغ الشاعر هذه القصيدة عن طريق التوجه إلى الشخصية الموظفة بالخطاب، لينقل مشاعره وأحاسيسه إليها، كما تلمس نزعة الرفض والتمرد في ثنايا القصيدة:

كلانا يا غريب الدار رفض يمضغ الألما
كلانا في الدروب الخضر إصرار .. يريغ دما
وأبعاد على أهدابها تنهل أمطار
وتزهر باللقاء المطلق الريان أقمار
وجرح الرافضين الليل قضبانا وأسوارا
وأنت العشق يا إقبال .. أنت الرفض
في شفتيك ملحمة وقرآن[2]

فالغماري ذو شخصية متمردة وثائرة ورافضة؛ تبحث عن ذلك التغيير الذي يسيّر شعوب الأمة الإسلامية في مشارق الأرض ومغاربها إلى الأفضل، لذلك نرى أنه « يعقد مع

1- مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص 103.
2- المصدر نفسه: ص 106، 107.

الشخصيات الإسلامية الثائرة صحبة الود والحب المتين، ولاسيما مع تلك التي تحمل في سلوكها وأفكارها معنى الثورة والتطور المستمرين، وتتجاوز في مفهومها للإسلام ذلك المفهوم التقليدي الذي يقف بالإسلام عند حدود العبارات، وفي هذا الإطار يدخل إعجاب الغماري الشديد بشخصية محمد إقبال الذي يبدو متأثرا به إلى حد التتلمذ في الأفكار والمعتقد »[1] لذلك يقرن الشاعر نفسه بالشخصية المستدعاة ويتحد معها من خلال لفظة (كلانا) كما يمزج بين مشاعر الحب والرفض التي رأى أنها تتجسد في شخص إقبال من خلال عبارة (أنت العشق يا إقبال .. وأنت الرفض) لتكون دلالة الرفض والثورة مؤدية إلى عواطف الحب بين شاعرنا الغماري وشخصية إقبال المستحضرة كرمز للرفض والتمرد المؤدي إلى الإصلاح والتجديد.

ولا تكاد تبتعد القصيدة الثانية (نجوى إلى إقبال) في دواعي توظيف شخصية إقبال، وفي الدلالات المستنبطة منها، وحتى في طريقة الخطاب عن القصيدة الأولى، إلا أن الشاعر في هذه القصيدة تسيطر عليه مشاعر الحزن النابع من حزنه وخوفه وتألمه على أمته ودينه، فيتقدم بالشكوى إلى إقبال، فيقول:

مـاذا أحـــدث يـــا إقبـــال عن وطـــني
خنـــاجر اللـــيل فـــي أعمـــاق واديـنا
تنـــــدس فـــيه .. كـــما تـــندس أوبـئة
تستـــوطن الجسم .. تسقي الجسم طاعونا
عن الذيـــن .. سعـــوا فـــي ذبح قافلتي
وفـــــي جنـــائزها .. لبـــوا الشيـــاطينا
مســـــاكب الضـــوء .. ما عـادت تغازلنا
فـــما نـــرى فـــي الليالـــي .. غير ناعينا[2]

1- المصدر السابق، ص 15.

2- المصدر نفسه، ص 112.

يشكل هذا المقطع موقفا دراميا يختزل في طياته تجربة الشاعر النابعة من تلك المعاناة التي يعيش معها، ليبث همومه إلى الشخصية التي يتخذ منها موقف الحديث إليها، ولعل صيغة النداء (يا إقبال) هي الدال على هذا الموقف المتخذ من الشخصية في المقطع، ليكون إقبال الشخصية التي يتوجه الشاعر إليها بالخطاب محور القصيدة الذي تتبني عليه، فهو حاضر في كل زاوية من زوايا القصيدة إما باسمه أو بضمير يحيل إليه ويعود عليه. والظاهر أن استحضار الغماري لهذه الشخصية يدل على إعجابه وتأثره بشخصية الشاعر الإسلامي ذي المكانة العظيمة في تاريخ الإسلام الحديث.

يستلهم الرباوي شخصية عنترة بن شداد العبسي في قصيدة يسمها بـ (حلم فارس من بني عبس) ويتخذ من الشخصية قناعا يمرر من خلاله موقفه من الواقع الاجتماعي في إحدى صوره، يقول الشاعر:

لأنني عبد غليظ الشفتين ..
لأن وجهي أسود مثل سواد ليلتينْ
لأن أنفي أفطس يخجل الأبوينْ
لأن شعري مثل قشرة الشجرْ
قالوا الدخول يا حبيبتي
إلى مملكة العشقِ
إلى حدائق الصباحِ
يحتاج إلى جوازْ[1]

استطاع الرباوي في هذا المقطع أن يجسد موقفه الرافض من التعامل مع الإنسان انطلاقا من لونه أو عرقه أو جنسه أو مكانته، وللتعبير عن هذا الموقف تقنع بقناع الفارس

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 1، ص 53.

العبسي عنترة بن شداد، الذي عاش تجربة التعامل على هذا الأساس قبل أن يصبح فارسا حرا، ويتحد الشاعر مع الشخصية الموظفة مسقطا بعض صفاتها على نفسه (لأنني عبد غليظ الشفتين، لأن وجهي أسود، لأن شعري مثل قشرة الشجر) ويمكن اعتبار هذا التوحد بينهما ميزة فنية صبغت النص الرباوي بصبغة جمالية، تزيد من قوة التأثير لدى المتلقي، ويلمس في هذه النص الجانب الإنساني؛ الذي يقوم على التعامل مع الآخر من منطلق كونه إنسانا دون تمييز.

ولو أعدنا التأمل في عنوان النص لوجدنا أن الشخصية تظهر بصفتها لا باسمها (حلم فارس من بني عبس) فقد اعتمد الرباوي هنا صفة الفروسية، مع أن الأَوْلى اعتماد صفة العبودية، وبهذه الطريقة يأخذ المعنى بعدا آخرا، تنتقل فيه الذات الشاعرة من الواقع الاجتماعي المبني على أساس الانتماء والمكانة، إلى الواقع النفسي الذي يعيشه الشاعر ويعيشه كل فرد في المجتمع، تماما كما عاش عنترة واقعه النفسي بعد أن تغلب على واقعه الاجتماعي، إلا أنه لم يعش حلمه حتى بعد أن أصبح فارسا، وبهذا ينقل الرباوي رمز عنترة الذي ارتبط اسمه بقضايا اجتماعية إلى قضية نفسية تتصارع فيها النفس مع نفسها بعيدا عن الآخر.

2-2- التوظيف الجزئي:

حضرت شخصيات الأدباء والشعراء في متن الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر حضورا جزئيا في مواضع عديدة من قصائده، فقد كان لها نصيب منها وحظ وافر عند شعرائها، وهذا راجع إلى كون التوظيف بسيطا إذا ما قورن بالتوظيف المحوري.

ومن القصائد التي حفلت باستدعاء شخصيات الشعراء قصيدة (المنتصرة) لمصطفى محمد الغماري، التي تزخر بحضور كوكبة من الشعراء الرواد على طول متنها، أجمعها في الأبيات التالية:

رُبَّ شعر يمـــوت فـــي كفن النظـ ... م وشعـــر يحيـــا به الـــراوونا
وقصـــــيدٍ ضلت قـــوافـيه حتـى ... حرر النثـــر باسـمه النـــاثرونا
قـــــيل فيه حـــــداثة وحـــديث ... حَدَثُ الشعر ما حوى المحدثونا
كـــفر النـــــابغي فـــيه كما يكـ ... فر ضوءَ البصـــائر العـــامونا
وتمـارى العادون في "الملك الضلـ ... يل" هـل يعلمـــون ما يـــمرونا
وتمـــــادوا فأنكـــروا الفن في الضا ... د، وكفْرٌ بالـــــفن ما ينـــكرونا
"جرول" في البيـــان "هومير" أنـــى ... يتمـارى فـــي فنه الجـــاحـــدونا
و"حبـــــيب" إذا تـــــرفق أبـــدى ... عن بديـــــع يَشتَـــارُهُ الشادونا
و"الوليد" الـــــذي تـــأنق في شعـ ... رٍ، وحاكى أنفـــاسه العاشقونا[1]

جمع الشاعر في هذا البناء الشعري شخصيات شعرية متنوعة، هي على الترتيب: النابغة الذبياني(النابغي)، امرؤ القيس(الملك الضليل)، الحطيئة(جرول)، هميروس(هومير)، أبوتمام(حبيب)، البحتري(الوليد)، وما يظهر من خلال المعنى العام للمقطع أن هذا التوظيف يمجد الكتابة الشعرية القديمة التي مثلها هؤلاء الشعراء وغيرهم، مؤكدا على قيمتها ونفاستها في تراثنا الشعري، ليبين الفرق بين شعر هؤلاء وشعر بعض المعاصرين الذي يرى فيه الغماري نوعا من الضعف، ولعل حرف الجر(رُبَّ) في صدر البيت الأول (رب شعر يموت في كفن النظم) الذي يفيد التقليل خير دليل على موقف الشاعر، وما هذا اللجوء إلى هذه الشخصيات الشعرية والمزج بينها في نسق بنائي واحد إلا للغرض ذاته، ليضع بين يدي القارئ نماذجا شعرية عليا، ترجع إلى ذاكرته بعد سماع اسم الشاعر، تدفعه إلى حتمية المقارنة بين فن أولئك السامي، وبين فن هؤلاء الضعيف، الذي ادعى فيه أصحابه الحداثة كما يرى الغماري.

ويستدعي الأمراني أيضا شخصيات بعض الشعراء، ويظهر ذلك في قوله:

دعيني أنطلق فالبحر يدعوني

1- مصطفى محمد الغماري، قصائد منتفضة، ص97-98.

ويدعوني البنفسج واختلاف الوجد
في مهج العراجين
دعيني أحترق تطفح شراييني
بأمر لست أذكره
وشعر لو رأى وسميه حسان
ما غنى بجلق وانتشى طربا
ولا قال ابن هاني: أسقني العربا
ألا يا بحر، يا أسرار أسراري
جذوري من رمالك فيك ممتده
إلى وجده
ووجدة طفلة سمراء
ترعى في ربى القلب[1]

تسيطر على المقطع مشاعر الحزن والحيرة والضياع، وفي خضم هذه الحالة الشعورية، يستند الشاعر على شخصيات (حسان بن ثابت) و(الحسن بن هاني) المكنى بأبي نواس، في سياق يؤكد فيه قيمة شعره الفنية والمعنوية، الذي لو سمعه الشاعران لما تغنوا بشعر بعدها، واختيار الأمراني لحسان وأبي نواس لم يكن اعتباطيا، وإنما كان مقصودا، فبالرجوع إلى تاريخ الشعر العربي القديم فنيا؛ نجد أن كلا الشاعرين مجدد في جانب من جوانب الشعر الفنية، فبمجيء الإسلام تغيرت المبادئ والقيم والأخلاق، فغير حسان من معاني الشعر وأفانينه، وثار أبو نواس على المقدمة الطللية، ورفض الوقوف على الأطلال، واستبدلها بالمقدمة الخمرية، ومن هنا يمكن القول أن الشاعر اتخذ من الشخصيتين رمزا للتجديد والتغيير والرفض، لأن سياق القصيدة والديوان، بل وتجربة الشاعر ككل تدل على

1- حسن الأمراني،مملكة الرماد، ص 65، 66.

ذلك، ولا يجوز التعامل مع الرمز الفني بمعزل عن سياقه، لأن كل سياق يفرض مضمونا خاصا به[1].

يستلهم الغماري شخصية عنترة ومحبوبته عبلة في قصيدته (ليلى المقدسية مهري بندقية)، يقول الشاعر:

أنا لست من غزل ينـام على الرؤى وإذا صحـى فلكـبوة وتعـثر
طلل تقـادم في النفـوس ولـيته طلل لعبـلة في قصـائد عنتر[2]

وهما في هذه القصيدة رمزان جزئيان لم يستغرقاها كاملة، ويذكرهما الشاعر مع أعظم قضية فنية شغلت العصر الجاهلي، ألا وهي قضية (البكاء على الأطلال) ذات الدلالات العميقة التي تبوح بما في نفسية الشاعر العربي القديم، ويحضران في بنية النص ليعبرا عن دلالة الحب العميق بينهما، وربطهما الشاعر بالأطلال دلالة على القيمة الرمزية والإيحائية التي يحملها النص « ولا شك أن الاستخدام الرمزي للكلمات يغني التجربة الشعرية غنى عميق الأثر على المستوى الفني، وينبغي أن ندرك بوضوح أن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية »[3]؛ فطلل عبلة إنما هو رمز للوطن المفقود (فلسطين السليبة) لأن القصيدة تصور معاناة الشعب الفلسطيني، وصيغة التمني (ليته) التي تدل على استحالة التحقق، تؤكد هذه المعاناة، فكما فقد عنترة عبلة، فقد العرب القدس. ولا بد من الإشارة إلى أنه « ينبغي تفهم الرمز في السياق الشعري أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها »[4] وبناء على هذا تكون عبلة الشخصية التراثية المستحضرة ليست مجرد

1- ينظر: سعد الدين كليب، وعي الحداثة دراسات جمالية في الحداثة العربية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، (د ط) 1997، ص 73.

2- مصطفى محمد الغماري، قصائد منفضة، ص 13.

3- محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط 1، 1996، ص 128.

4- المرجع نفسه، ص 128.

امرأة أحبها الشاعر، إنما هي أرض ضاعت وسلبت، لتنتقل الدلالة من خصوص التوظيف إلى عموم التجربة الشعرية.

وبقاء مع سياق الحب الطاهر في تجربة شعرنا العربي القديم، يتواصل حضور شخصيات الشعراء التي عاشت ذلك في قصائد الشعر الإسلامي، حيث يوظف الأمراني هذه الشخصيات في قوله:

إقبال، جئـــتك حاملا قلبي على كفــي، تُراه يُـلام من الخفقان؟
إقبال قد حولــت طينــي جــوهرا يعلــو على اليــاقوت والعقبان
شرب الهــوى قيس، ولــولا ظبية نفــرت لما ملأ الوجود أغاني
ولـــــوامق عـــــذراؤه، ولعــروة عفراؤه، ما للخلــيّ لحـــاني[1]

والمقطع واضح الدلالة لا يحتاج إلى شرح كبير، كما أننا لا نحس في الاستخدام الرمزي غموضا أو إبهاما، فالأمراني يأتي بشاعرين من شعراء الغزل العذري الذي اشتهر في العصر الأموي هما: قيس بن الملوح، وعروة بن حزام، مصحوبين بمحبوبتيهما: (ليلى العامرية (ظبية)، وعفراء) ليعبر عن حبه الكبير للشاعر محمد إقبال معززا ذلك بقصة (وامق وعذراء) التي عرفت في الأدب الفارسي، وتناقلتها الأجيال، فالشاعر في هذا المقطع يستخدم التراث الأدبي – متمثلا في شخصيات الغزل العذري – استخداما فنيا إيحائيا ويوظفه توظيفا رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية، حيث يسقط على معطيات التراث ملامح تجربته الخاصة، لتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية/معاصرة، تعبر عن مشاعر وعواطف الأمراني الدفينة.

يشير عبد الملك بومنجل إلى شخصيتين أدبيتين في قصيدته (رسالة حب إلى شرفاء مصر..)، يقول الشاعر:

1- حسن الأمراني، إقبال نامة، ص 20.

أحب مصـــر التـــي قد زانـــها الهرم وفـــاض نهرا على صحرائها الكرم
وحل شمسا علـــى ظلمـــائها قمر فانهـــلَّت الشهْب والأنهـار والقيم
ومن غدا شعـرها الشوقي يسحـــرنا بألـف بـــيت كسا إشـــراقه النغم
ومن تفـــجر فـــي ظلمـــائها ألق: الرافعي الـــذي أوحـــى له القلم
أحب مصـــر الرجـــالِ يـــا غدَها أشرق علينا بأحـــرار لـــهم شمم[1]

لم يستغرق الاستدعاء في هذا المقطع سوى الإشارة إلى لقب الشخصية المستدعاة؛ حيث أن الاستدعاء يشغل مساحة بسيطة من النص « فيظل محصورا في نطاق محدود من القصيدة »[2] حيث تشير هذه المساحة إلى أمير الشعراء أحمد شوقي، وصاحب كتاب (وحي القلم) مصطفى صادق الرافعي، إذْ يجسد هذا التوظيف مشاعر الحب الذي تحمله الذات الشاعرة لمصر وشرفائها، تأكيدا منها على مكانة الشخصيتين أدبيا على المستوى العام، وعلى المستوى الشخصي (ذات الشاعر)، « فالقصيدة تسعى بلغتها الشعرية إلى أن تحتوي تجربة الشاعر، بعواطفه وانفعالاته وهواجسه، وهي تعبر عن صورة من صور الروح الإنسانية في أرقى حالاتها »[3] والحب كقيمة أخلاقية من أسمى صور الإنسانية على الإطلاق، وعواطفه مسيطرة على القصيدة، ويلمس في كل جزء منها.

ومما وُظف أيضا من الشخصيات الأدبية في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، ما وظفه محمد علي الرباوي في قصيدة (بغداد الأطفال قادمون) المشبعة بالتراث والمكتنزة بعديد الدلالات، حيث يوظف في أحد مقاطعها شخصيتين شعريتين كان لهما كبير الأثر على التجديد في الشعر العربي المعاصر، هما: نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، يقول الشاعر:

(5) الكوليرا

1- عبد الملك بومنجل، عناقيد الغضب، ص 19- 21.
2- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1995، ص 80.
3- سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011، ص 29.

حك بكعب حذائه

عود ثقابه

أشعل سيجاره

قبل وجنة مونيكا

وراح يفتش عن آخر هندي أحمر

قيل ابتلعته شوارع بغداد

من أخبره أن هنودا حمرا مرت جانب دجلة؟

من أخبره؟

أهي الأوراس أم الجولان أم الأطلس

أم ماء النيل أم العاصي أم ...

.....

كل عواصمنا اليوم تتابع ضاحكة قدام الشاشة قصة مونيكا وهي تغادر بحرا عربيا .. لتحط ضفائرَها فوق رمال الموصل .. تدعو عاشقها المجنون إلى أن يقضي ليلته الأولى في بابل.. يا نازك ها قد طلع الفجر فكفي عن سرد مسلسل مونيكا.. كفي عن سرد مسلسل ما حل ببابل من رعب ودمار طلع الفجر ونازك مازالت تحكي

للأمة في الوطن العربي

قصصا ملتهبة

قصصا ما عادت تستطيع قرارة موجتها

أن تحمل بعض لظاها

فهل احترقت يا قلب لهول المأساة بحور الشعر

هل احترقت أسباب الخبب؟

هل احترق الماء بكل الأنهار

وما احترقت يا رب قلوب

ترقد في أحشاء شيوخ العرب؟

.....

يا عاشقة الليل.. تحبين حبيبك حبين.. فكيف تُطَهَّر

أطرافك كي تلجي بسلام بستان صلاتك هذا اليوم وبستان

الثورة والماء بدجلة هربه الشعب وخبأه بين ضلوع السياب

ليشربه هذا الشعب الطاعن في العطش الشاسع أو يأكله إن

حل به جوع

ما مر أيا نازك عام وبلادك ليس بها جوع

في كل مكان يبكي طفل مفجوع

هذا ما قد مزقه الجوع

الجوع .. الجوع .. الجوع ..

يا حزن عراقك إذ يصرخ مما فعل الجوع

يا حزن عراقك إذ يصرخ مما فعل الموت

الموت .. الموت .. الموت ..

يا حزن عراقك لو يعلم الثعلب ذا الأجنحة الحجرية

وهو يطارد في الجو طيور النجف الأشرف كانت تحضنه

الصحراء العربية .. آه لو يعلم أن شيوخ قبائلها كانت تطعمه

الشيح وتطعمه الزعتر تطعمه البترول وتطعمه ما لذ وطاب

بجنّتها فإذا طلب الماء ليشرب كأسين

أعطته بَرَدَى في جزءين

ونردد في حزن ومراره:

مطر .. مطر .. مطر .. مطر

فإذا أعشبت الأرض وأثمر هذا الشجر

نعرى ونجوع

ما مر أيا نازك عام وبلادي ليس بها جوع

يا حزن بلادي العربية
لو تعلم ما حل بها من غضب
فدعي القصة يا عاشقة الليل تدفق فصلا فصلا
إما جاء الصبح الضاحك أو أدبر هذا الصبح
ولا تنهي هذا السرد إلى أن تعرف حلا
عقدة هذا الخذلان العربي[1]

يكشف الخطاب الشعري في هذا المقطع عن معاني الألم والمعاناة، التي تسيطر على كل جزء من أجزائه، وفي خضم هذه المعاني تأتي شخصية نازك الملائكة كراوٍ ينقل إلينا هذه المعاني في شكل قصص ملتهبة تحرق القلوب بمأساتها، مستحضرا معها الشاعر القصص التراثية القديمة المعروفة بألف ليلة وليلة، حين يقول: (طلع الفجر ونازك ما زالت تحكي) المأخوذة من قول راوي ألف ليلة وليلة (وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح) إلا نازك لم تتوقف عن الكلام بل ظلت تحكي وتسرد القصص، واختار الشاعر نازك لتكون رمزا في ثنايا نصه، لأنها من مواليد بغداد، العاصمة التي اتخذها الشاعر عنوانا لقصيدته، ولأنها اشتهرت فنيا بظاهرة الحزن والألم في الشعر المعاصر، التي كانت قضية محورية في قصائدها، كما نجده مخيما على أجزاء القصيدة الرباوية التي بين أيدينا.

وقد خص الرباوي الشخصية بالنداء في أكثر من موضع، باسمها أو بما يدل عليها؛ فتراه مرة يناديها (أيا نازك)، ومرة (يا عاشقة الليل)، ومرة (يا حزن عراقك) لتكون نازك الشخصية/ الرمز مسيطرة على المقطع حضورا وخطابا؛ حيث يتخذ منها الشاعر شخصية يتوجه إليها بخطابه « والشاعر يتخذ من الشخصية هذا الموقف عندما يحس بأن الشخصية لا تحمل تجربته الذاتية، وإنما تجسد بعدا موضوعيا من أبعاد تجربة موضوعية »[2]؛ حيث

1-محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 4، ص 32- 35.
2- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 212.

تحمل الشخصية الجانب المعاصر للتجربة، وتصبح الملامح التراثية رموزا لدلالات معاصرة[1] فنازك تحمل دلالة البلدان العربية المغلوبة على أمرها التي سيطر عليها التخاذل حتى أصبحت لا تملك من أمرها شيئا، حتى في نصرة شعبها وإطعامه.

وما يشير إلى شخصية نازك الملائكة في المقطع أيضا؛ عنوان المقطع (الكوليرا) الذي يحيل إلى قصيدتها المشهورة، وتكرار لفظة (الموت .. الموت .. الموت ..) التي كانت بمثابة لازمة تتكر في قصيدتها (الكوليرا)، إضافة إلى ندائها بـ (عاشقة الليل) الذي يمثل ديوانا شعريا لنازك، فهذه كلها دوال مستحضرة تؤكد الحضور الكثيف للشخصية الأدبية على طول المقطع الشعري، وفي كل جزء من أجزائه، ولابد أن « لهذا الاستدعاء الفني ما يبرره في تجربة الشاعر المعاصر، فهو يتكئ على المفارقة التصويرية واللغوية مسلطا الشعور الناقد أو الرافض أو المتعاطف مع حركة الحياة المعاصرة »[2] وبهذا الأسلوب يتبين أن الرباوي « يكتب كتابة فوق أخرى، لأن الكتابة الشعرية الجديدة تخط فوق الكتابة الأخرى التي كادت تمحى وتختفي وتموت »[3] ولعل هذا المقطع يجسد مقولة أدونيس « في كل قصيدة عربية عظيمة قصيدة ثانية هي اللغة »[4] لأن لغة المقطع مزجت بين التراث في لفظها وبين المعاصرة في تجربتها ومعناها، نتيجة شحنها بمضامين الواقع المعاصر وتموجاته.

ومع هذه السيطرة الحضورية لشخصية نازك الملائكة في نص الرباوي، يجد بدر شاكر السياب مكانا له في هذا النص؛ مرة بذكر لقبه (هربه الشعب وخبأه بين ضلوع

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 213.

2- صابر عبد الدايم، الأدب الإسلامي بين النظرية والتطبيق، ص 96.

3- عبد الفتاح كليطو، الكتابة والتناسخ – مفهوم المؤلف في الثقافة العربية–، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص 20.

4- أدونيس، ديوان الشعر العربي، ج 1، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط 5، 2010، ص 18.

السياب) ومرة بذكر ما يحيل إليه من شعره، في تكرار لفظة (مطر.. مطر.. مطر.. مطر) التي تعيد الذاكرة القرائية إلى قصيدة (أنشودة المطر) التي كانت تتكرر فيها هذه اللازمة.

ومن خلال ما سبق يمكن القول أن التوظيف الفني للشخصيات الأدبية، إن دل على شيء فإنما يدل على أن شخصيات الشعراء مصدر تراثي يضيء جوانب التجربة الشعرية في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر.

الفصل الثالث

توظيف التراث التاريخي:

1- توظيف الأحداث التاريخية

1-1-توظيف الأحداث التاريخية القديمة

1-2-توظيف الأحداث التاريخية الحديثة

2- توظيف الشخصيات التاريخية

2-1- التوظيف الكلي

2-2- التوظيف الجزئي

يشكل التاريخ جزء لا يتجزأ من كيان الأمم والمجتمعات؛ فهو المرآة العاكسة لحياة الشعوب عبر مختلف العصور والأزمنة، وهو المحافظ على كل الأحداث التي جرت في الماضي، ولما له من أهمية في معرفة حياة السابقين بكثير من تفاصيلها، رجع إليه الشاعر وأخذ منه ووظفه، حيث « يعد التاريخ منبعا ثرا من منابع الإلهام الشعري الذي يعكس الشاعر من خلاله الارتداد إلى روح العصر، ويعيد بناء الماضي وفق رؤية إنسانية معاصرة ... »[1] ويقصد بتوظيف التراث التاريخي في الشعر تداخل نصوص تاريخية مختارة مع النص الأصلي للقصيدة[2]؛ أي هو توظيف أحداث وشخصيات من التاريخ ذات دلالة تتناسب مع التجربة الإبداعية للشاعر.

وقد حضر التاريخ بأحداثه وشخصياته في قصائد الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر بطرق فنية مختلفة.

1- توظيف الأحداث التاريخية:

1-1- توظيف الأحداث التاريخية القديمة:

احتلت الأحداث التاريخية القديمة مكانا متميزا في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، حيث استلهم منها الشاعر ما يمكّنه من إغناء تجربته والتعبير عن مواقفه.

1-1-1- غزوة بدر:

تعد غزوة بدر أول معركة من معارك المسلمين الفاصلة، وفيها انتصر المسلمون على المشركين، وقُتل فيها سادة قريش من المشركين، وأعز الله فيها الإسلام والمسلمين،

1- إبراهيم نمر موسى، تضاريس اللغة والدلالة في الشعر المعاصر، عالم الكتاب الحديث، عمان، (د ط)، 2013، ص 111.

2- ينظر: أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص 29.

لتكون أول غلبة للنبي ﷺ والمؤمنين معه على قريش بعد هجرته إلى المدينة، ولذلك هي رمز للعزة والجهاد وانتصار الحق، وبهذا المعنى يوظفها مصطفى محمد الغماري في شعره.

يقول الشاعر في قصيدته (لا تنامي يا أمتي):

ليس إلا الجهـــاد يــا أحمديو ... ن .. ومــا بالعــزاء نيل المرام
كفـــرتْ "بدر" بالـــذين أرادو ... ها ركـــاما من ذكـريات وركام
كل درب "بدر" إذا حمـل الحبَّ ... مُفَـــدُّوا قـــــرآنـــه بالهــام
لا تنامي .. إني أعــيذك بالملـ ... ة .. يا أمـة الضحى أن تنامي[1]

يكشف المقطع الشعري اتجاها متجذرا وبارزا في شعر الغماري؛ تمثل في دعوة الشاعر إلى الجهاد، حيث أصبح فكرة رئيسة في كثير من قصائده، ليؤكد هنا أنه لا حل إلا الجهاد (ليس إلا الجهاد) والإشارة التاريخية المتمثلة في غزوة بدر الكبرى مبنية على هذه الفكرة، استعملها الشاعر في هذا المقطع كمحفز للنهوض والجهاد، مشيرا إلى أن هذه الحادثة التاريخية ليست للذكرى فقط، وإنما يجب الاقتداء بها والسير على سبيلها، وإن معاودة النظر في النص تكشف أن المراد من التوظيف التاريخي لغزوة بدر ليس التاريخ في حد ذاته، وإنما من أجل أمجادها وبطولاتها وما ترتب عنها من تمكين للمسلمين وانتصار على الباطل، ولعل السياق التاريخي الذي كتبت في هذه القصيدة (1994 م) يعيد إلى بداية العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر في فترة التسعينات من القرن الماضي، حيث يعكس هذا التوظيف رغبة الشاعر في تجدد أمجاد الماضي القديم في الحاضر؛ أي في واقع الشاعر، والمتأمل في المقطع يجد أن الشاعر « يعيد بناء الماضي وفق رؤية إنسانية معاصرة تكشف هموم الإنسان ومعاناته وطموحاته وأحلامه، وهذا يعني أن الماضي يعيش في الحاضر ويرتبط معه بعلاقة جدلية تعتمد على التأثير والتأثر »[2].

1- مصطفى محمد الغماري، العيد والقدس والمقام، ص 41.

2- إبراهيم نمر موسى، تضاريس اللغة والدلالة في الشعر المعاصر، ص 111.

وقد تم توظيف غزوة بدر كموروث تاريخي عند الشعراء الإسلاميين المعاصرين على نطاق واسع، لن تشير الدراسة إلى مواضعها جميعا لأنها تشترك في معظمها في دلالة الجهاد والبطولة والانتصار.

وإن كان الغماري قد وظف غزوة بدر توظيفا مباشرا عن طريق ذكر اسمها في ثنايا النص، فإن حسن الأمراني يشير إليها عن طريق ذكر مشهد من مشاهدها، يقول الشاعر:

هذا ابن عفـراء معــاذ مدجج ومعوَّذ عند الوغـــى أخـوان
وكلاهما يرجـو الشهادة باسمًا وكلاهما أســدان بل صقران
وكلاهما سأل ابن عوف أينه؟
– من ذا؟
– أبو جهل،
– ألا تريان؟
ما يبتغي الفتيان؟
– سب رسولنا.
أيسير فوق الأرض في تيهان؟
هيهات،
– شدا، قد بدا ..
..... فإذا هما صقران نحو فريسة يثبان
وتكشفت عن ساقها في لحظة حرب عوان فانثنى الأسـدان
كل يقول: قتلته بالسيف
واحتكما إلى هادي الورى العدنان
– قال الحبيب المصطفى: أمسحتما سيفيكما؟
– كلاّ،

– إذن أرياني.

ورأى النبي المصطفى السيفين،

قال: (كلاكما). فاستبشر الولدان[1]

تستحوذ اللحظة التاريخية على مساحة البنية اللغوية للمقطع الشعري، وتشير إلى مقتل (أبي جهل) يوم بدر، على يد غلامين من الأنصار هما: (معاذ بن عفراء) و(معاذ بن عمر بن الجموح) « فعن عبد الرحمن بن عوف قال: بينا أنا واقف في الصف يوم بدر، فنظرت عن يميني وشمالي، فإذا أنا بغلامين من الأنصار حديثة أسنانهما تمنيت أن أكون بين أضلع منهما. فغمزني أحدهما فقال: يا عم هل تعرف أبا جهل؟ قلت: نعم، ماحاجتك إليه يا ابن أخي؟ قال: أُخبرتُ أنه يسب رسول الله ﷺ والذي نفسي بيده لئن رأيته لا يفارق سوادي سواده حتى يموت الأعجل منا، فتعجبت لذلك، فغمزني الآخر فقال لي مثلها، فلم أنشب أن نظرت إلى أبي جهل يجول بين الناس، فقلت: ألا إن هذا صاحبكما الذي سألتماني، فابتدراه بسيفيهما فضرباه حتى قتلاه. ثم انصرفا إلى رسول الله ﷺ فأخبراه. فقال أيكما قتله؟ قال كل واحد منهما: أنا قتلته، فقال: هل مسحتما سيفيكما؟ قالا: لا، فنظر في السيفين فقال: كلاكما قتله »[2]. وقد اتكأ الشاعر على هذا المشهد التاريخي الحامل لعديد الدلالات، ليذكر بماض عريق، خاض فيه المسلمون أسمى معارك البطولة والنضال، مركزا على دور الغلامين الأنصاريين وصنيعهما، رغم صغر سنهما، وفي هذا رسالة إلى فئة الشباب بضرب أمثلة وقصص حقيقية من التاريخ الإسلامي للاقتداء بها والسير على منهجها وطريقتها.

وكان الاستدعاء على شكل صورة مشهدية، اجتمعت عناصرها في النسيج اللغوي للمقطع الشعري المأخوذ من الحديث النبوي؛ متمثلة في الحوار بين عبد الرحمن بن عوف

1– حسن الأمراني، إقبال نامة، ص 28، 29.

2– صحيح البخاري، ص 774، 775.

والغلامين، ثم قتل الطاغية، ثم الاحتكام إلى النبي ﷺ، ويبدو أن هذه الصورة تأخذ قيمتها من قيمة اليوم الذي وقعت فيه؛ فمرجعيتها التاريخية المكتنزة بالدروس والعبر أمدت الأمراني بطاقات إبداعية وحمولات معرفية أكسبت شعره حيوية وحركية وانفتاحا.

1-1-2- فتح مكة:

يعد فتح مكة في التاريخ الإسلامي فتحا عظيما نصر الله به نبيه وصدقه وعده، حتى سمي بالفتح الأعظم، وسبب الفتح تاريخيا هو نقض الهدنة التي كانت بين النبي وقريش، عن طريق « القتال الذي وقع بين بني بكر حلفاء قريش وبني خزاعة حلفاء المسلمين، وقد انضمت قريش إلى حلفائها البكريين في هذا القتال وأمدتهم بالرجال والسلاح سرا »[1] وبعد الحادثة يستنجد عمرو بن سالم الخزاعي النبي ﷺ وينشده أبيات منها:

إن قريشا أخلفوك الموعدا ونقضوا ميثاقك المؤكدا

وجعلوا لي في كداء رصدا وزعموا أن لست أدعو أحدا

وهم أذل وأقل عددا هم بيتونا بالوتير هجدا

وقتلونا ركعا سجدا[2]

ويحضر هذا الفتح في ثنايا الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، عند محمد علي الرباوي، ويظهر في قوله:

يا راحلا سلم عليهم واحدا فواحدا

سلم على الذين باتوا بالمحيط هجدا

سلم على الذين مَزقوا

هناك ركعا وسجدا[3]

1- عبد الحليم الكعبي، موسوعة التاريخ الإسلامي عصر النبوة، ص 348.

2- ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج 2، ص 117.

3- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 2، ص 274.

يحيل المقطع إلى استنجاد عمرو بن سالم الخزاعي بالرسول ﷺ من خلال ألفاظ (هجدا، ركعا، سجدا) المأخوذة من أبيات الاستنجاد التي ألقاها عمرو بن سالم بين يدي النبي ﷺ وهذا التداخل بين السيرة النبوية المجسدة في الفتح وبين الشعر الإسلامي المعاصر « يصل تاريخ الأمة المسلمة الأولى الناهضة بأعباء الدعوة وإبلاغ الرسالة والجهاد بحاضر الأمة وواقعها اليوم، وهي تتقاعس عن الدفاع عن أراضيها وأعراضها »[1] حيث يشير الشاعر إلى أيام المجد والقوة في تاريخنا الإسلامي مجسَدا في فتوحاته وغزواته وانتصاراته، ويقارنها بواقع الأمة اليوم، الذي غابت فيه تلك القيم واستبدلت بنقيضها؛ فاستبدل المجد بالذل والهوان، والقوة بالضعف، والانتصار بالانهزام، وهذا شكل من أشكال توظيف التراث في الشعر، حيث وظف الرباوي الحادثة التاريخية بدواعي المناسبات التي لها صلة بقضايا الوطن؛ وذلك لشحذ الهمم على التمرد لتغيير هذا الواقع الأليم، ولكي يؤكد روح السيادة والحرية في ضمير أبناء الوطن، عن طريق التذكير بأمجاد القدماء، وكيف قدموا للحضارة أفضل مقوماتها، وكيف كانوا سادة الدنيا وقادتها[2]. وهذا يدل على وعي الشاعر الإسلامي المعاصر في تعامله مع التاريخ، ومعرفته بدوره في استنهاض الهمم والتذكير بالأمجاد عن طريق تجديد الشعور بالانتماء إلى الدين والتاريخ والوطن.

1-1-3- معركة القادسية:

يستحضر حسن الأمراني معركة القادسية « التي وقعت بين المسلمين والفرس، حيث أصرّ "رستم" على قتال المسلمين فكانت المواجهة على أرض العراق بين الجيشين وتحديدا في منطقة القادسية، مُني فيها الجيش الفارسي بهزيمة نكراء وقتل آلاف من الفرس وفر آخرون لتكون كلمة الله هي العليا، وينتصر المسلمون »[3] وذلك في قوله:

1- رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، ص 292.

2- ينظر: شاكر عامري، صديقة أسدي مجرة، علي صيادني، استدعاء الشخصيات والأحداث التاريخية في أشعار أحمد مطر، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، ع 25، شباط 2016، ص 103.

3- زاهية الدجاني، القادسية معركة فاصلة، دار الكتاب العربي، بيروت، (د ط)، 1997، ص 23.

فكأن يوم القـــــادسية مـــــاثل فاعجبْ، ولا تســـــأل: من الفتيان[1]

ينبئ التوظيف عن سياق مشابهة بين حادثة (فتح السِّند) التي تغطي جزء كبيرا من ملحمة الأمراني، وبين معركة القادسية التي انتصر فيها المسلمون على الفرس، ويتضح ذلك من خلال أداة التشبيه (كأن)، ومفاد التوظيف أن التاريخ يعيد نفسه، حيث يتكرر الانتصار في السِّند كما كان في القادسية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على عمق التلاقي بين الشاعر وتاريخه الحافل بالانتصارات والأمجاد، والإحالة على الحادثة التاريخية بالاسم يكشف عن هذا التلاقي، ليؤكد أن التاريخ بانتصاراته وأمجاده وبطولاته حاضر في ذهنية القارئ العربي، لا يحتاج إلا لمثير يحيل الذاكرة عليه، ليدل على ترابط ماضي الأمة بحاضرها.

وفي سياق آخر يجمع الغماري بين معركة القادسية وغزوة بدر، ليشكل حبل الوصل بين الحادثتين، يقول الشاعر:

وللقادســـــــية دقـــــوا الطـــبول
ويرفض "سعد" الوجـــــوهَ الصَّغـــارا
سليـــــلة "بدر" هي القادســـــــية
يا من يـــــدق الطبـــول انتصـــارا
ستبقى جـــــراحك يـــا "قدس" دربا
يصيح .. ويبقى الحنـــيفون ثارا..[2]

يدل الحضور الاسمي المتكرر للحادثة التاريخية على سيطرة الحدث التاريخي على المقطع، وذلك في سياق تمجيد لمعركة القادسية بربطها بغزوة بدر الكبرى، معبرا عن معاناة الوطن العربي وعن جراح القدس التي لا تندمل.

وتأتي القادسية عند عبد الملك بومنجل في سياق تعظيم لأهل العراق، يقول الشاعر:

1- حسن الأمراني، إقبال نامة، ص 31.

2- مصطفى محمد الغماري، عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 1982، ص 43.

وأنتم رايـة ســـوداء عـــطشى لوجه عـــيونها اغتُصِب العراق
فلا أبدا سيـــــنصرنـــا فريـق بأحقـــــاد معـــــتقة يســـاق
ولا أبدا سيـــــــجمعنا طريـق وإن كثر التصـــافح والعنـــاق
ستلهب المســـافة صوت رفض ويصـــطرخ الأحـــبة والرفـاق:
أبـــاة القادســـــــية فلتفـيقوا فإن العلقـــمية قد أفـــاقـــوا[1]

ويظهر التعظيم في قول الشاعر (أباة القادسية) والملاحظ هنا أن الشاعر يذكّر أهل العراق بأمجادهم في معركة القادسية الواقعة في أرضهم، من أجل النهوض والاستفاقة من الغفلة التي يعيشونها، في ظل سيطرة أجنبية خفية تسيّر البلاد وتتدخل في شؤونها، بعد إعدام الرئيس (صدام حسين) وتدهور أحوال البلاد، وهذا يدل على استيعاب الشاعر للروافد التاريخية والثقافية للحدث التاريخي، والاطلاع على أحواله، وتمثلها في سياق شعري مشبع بعديد الحمولات السياسية المعبرة عن واقع العراق الراهن.

1-1-4- واقعة اليرموك:

تعد معركة اليرموك بقيادة خالد بن الوليد من أهم المعارك التي خاضها المسلمون ضد الروم؛ لأنها كانت بداية انتصار المسلمين خارج شبه الجزيرة العربية، انطلاقا إلى بلاد الشام، وهي من الأحداث التاريخية التي كان لها حضور في متن الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، حيث يوظفها حسن الأمراني في قصيدته (صلوات المستضعفين):

كنا من أغوار الجب نناديك:
صلاح الدين
صلاح الدين
ناجيناك عسى تمنحنا سيفا
يقطع رأس التنين

1- عبد الملك بومنجل، عناقيد الغضب، ص 09، 10.

لكنك ما جئت

ولا في اليرموك تجلى سيف الله البتار

والنسوة خلف القوم بأسياف

تترصد من ولى الأدبار

لكني أبصر صوتا يخترق الأحقاب:

لن يبلغَكَ القدس سوى درب واحد:

سيف وكتاب[1]

تظهر حسرة الشاعر وتألمه على ما يحصل في القدس من بداية المقطع (كنا من أغوار الجب نناديك) وأغوار الجب تدل على المأساة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، ويأتي توظيف الحادثة التاريخية في سياق تحسر على الوضع الراهن، فالشاعر يتمنى عودة اليرموك بأبطالها وانتصاراتها لتخلص القدس مما هو فيه، حيث استغله الشاعر في التعبير عن حالته النفسية التي تتوق إلى النصر الفلسطيني على المستدمر الصهيوني، كما انتصر المسلمون على الروم في واقعة اليرموك، وهذا يدل على أن الأحداث التاريخية لا تنته بانتهاء وجودها الواقعي، بل هي صالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة[2] ويأخذ الاستحضار هنا بعدا آخر تتباعد فيه الفواصل بين الماضي والحاضر، وتتموضع فيه مواقف جديدة تكسب دلالتها من سياق النص الأمراني؛ المبني على صيغة النفي المطلق (لا في اليرموك تجلى سيف الله البتار) الذي يتأكد به تباين الحالتين؛ حالة الانتصار والبطولة في معركة اليرموك، وحالة الانهزام النفسي والخذلان القومي في واقع فلسطين السليبة، وفي ضوء هذا الطرح عمد الشاعر إلى الإطار التاريخي ليجسد حالة التخاذل والتقاعس للأمة، أمام ما يحدث في فلسطين، حتى يتمنى عودة اليرموك برجالها وأبطالها. ومن هنا يتبين أن

1- حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص 90.

2- ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 120.

الدافع وراء العودة إلى التاريخ واستلهامه يكمن في توافق الأفكار المراد إيصالها إلى المتلقي دون التصريح بها مباشرة.

1-1-5- معركة صفين:

عاد الشاعر الإسلامي المغاربي المعاصر إلى معركة صفين، التي دامت عشرة أيام بين علي ومعاوية رضي الله عنهما، انتهت برفع المصاحف على الرماح والمناداة بتحكيم كتاب الله بين الفريقين[1] ووظفها ليفجر منها طاقات تعبيرية ودلالات إيحائية، فها هو الغماري يوظفها في قوله:

قرأتك في بُـــعد "الفتـــوحات" وحدة ... إلـــــهية، رقّـــت فـــرقَّ التهيُّـم
وما زلت في"الأحيـاء" بستان عارف ... يسلـــسل أشـــواق الهـــوى وينغِـم
وتبقين في "صفين" سيـــفا وفـارسا ... ومهراً يذيب الثلـج حين يحمـــحم[2]

ويقول في موضع آخر من الديوان نفسه:

أُلُمُّ هواك ..
أقرأه صهيلا أخضر القسمات
ومُهْراً ..
فارسا يمتد من "صفين"
يحطم صخرة المأساة
يذيب الحاضر الصخريّ أنفاسا ربيعيه
وأياما تضيء الدرب بالكلم الإلهيه[3]

1- ينظر: عبد الحكيم الكعبي، موسوعة التاريخ الإسلامي عصر الخلفاء الراشدين، دار أسامة، عمان، (د ط)، 2009، ص 254.
2- مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 21.
3- المصدر السابق، ص 58.

لم يفت الغماري أن يتخذ من الحادثة التاريخية المتمثلة في واقعة صفين مطية ليعبر عن مواقفه ويمرر آراءه وأفكاره، فتراه يوظفها توظيفا بطوليا تتولد منه دلالات المجد والعز؛ عن طريق ربط الواقعة (بالسيف والمهر والفارس) في المقطعين، والشاعر بهذا التوظيف لا يهدف إلى تدوين الحادثة التاريخية بقدر ما يسعى إلى التعبير عن واقع بلده وتألمه وحسرته على مآله، فوصفه في المقطع الثاني بـ (المأساة، والحاضر الصخري) حيث يعكس التوظيف حالة الفرقة والشتات في واقع الشاعر من خلال أن بلاده لم تعد يداً واحدة، وإنما أصبحت فرقا وأحزابا تحكمها الأهواء والمصالح، والجميل في هذا التوظيف الفني أن الغماري رجع بذاكرته إلى الواقعة التاريخية دون « أن يقع أسيرا لها أو يعيد سردها، أو ينظر إليها على أنها مثالية الدلالة مكتفية بذاتها تستحق الثناء وإعادة السرد »[1] وإنما ليجسد من خلالها معاناته الذاتية ومواقفه الشعرية، مؤكدا العلاقة المتينة بين الشاعر والتاريخ والوعي في التعامل معه.

وإن كان الغماري قد استحضر موقعة صفين عن طريق ذكر اسمها فإن الأمراني يوظفها بآلية أخرى، يقول الشاعر:

– نحن نجنح للسلم

(ها قد أتوا يحملون المصاحف فوق الأسنة،

تلهج أنيابهم بالدعاء

إنهم عائدون

ليحمل رأس الحسين

على رأس رمح

يعودون يا كربلاء)[2]

1– سامح الرواشدة، مغاني النص دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، (د ط)، 2006، ص 14.

2– حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص 161.

وتتمثل الآلية في استحضار مشهد من الحادثة التاريخية؛ تمثل في رفع المصاحف على الأسنة، الذي يحيل تاريخيا إلى حادثة التحكيم المشهورة، التي انتهت على إثرها معركة صفين، واللافت للانتباه في هذا المقطع دلالة التوظيف؛ التي تحمل دلالة سلبية، تتجسد فيها معاني المكر والخديعة، ويظهر هذا في قول الشاعر (تلهج أنيابهم بالدعاء) ومما هو معروف أن الألسنة هي التي تلهج بالدعاء، أما الأنياب فهي للافتراس، كما أنها تظهر في ابتسامة المكر والخديعة، لتُلمس هنا مفارقة عجيبة، يريد الشاعر من خلالها إقرار حقيقة حادثة التحكيم؛ التي كانت مناورة من الصحابي الجليل عمرو بن العاص رضي الله عنه، ويظهر هذا تاريخيا في قوله لمعاوية: « هل في أمر أعرضه عليك لا يزيدنا إلا اجتماعا ولا يزيدهم إلا فرقة؟ قال: نعم، قال: نرفع المصاحف ثم نقول لما فيها: هذا حَكَمٌ بيننا وبينكم، فإن أبى بعضهم أن يقبلها وجدت فيهم من يقول: ينبغي أن نقبل، فتكون فرقة بينهم، وإن قبلوا ما فيها، رفعنا القتال عنا إلى أجل »[1] ويواصل الشاعر تأكيدا على دلالة المكر والخديعة مشيرا إلى حادثة قتل الحسين رضي الله عنه في كربلاء، ليضع القارئ بين نقيضين؛ رفع المصاحف ورفع رأس الحسين، ويظهر من خلال الربط بين الحدثين التاريخيين والمزج بينهما، أن الأمراني يعيد بناء النص الشعري المتفاعل مع الحدث التاريخي وفق رؤية فكرية وثقافية جديدة، تتكثف فيها الدلالة؛ لأن التاريخ « ليس وصفا لحقبة زمنية في وجهة نظر معاصرة لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث لها، فليس هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي »[2].

والملاحظ أن الأمراني يحاول أن يسقط الماضي على حاضره، ليؤكد أن أن الماضي يتكرر في حاضرنا، وهذا ما أورده الدكتور راغب السرجاني في تقديمه لكتاب (بين التاريخ والواقع) في قوله: « فإنه قد تبين لي بعد دراسة أحسبها مستفيضة، واطلاع لا بأس به، أنه

1- ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج 2، تح: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 2012، ص 667.

2- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 205.

لا جديد على الأرض ... فالتاريخ يكرر نفسه بطريقة عجيبة .. ونفس الأحداث نراها من جديد رأي العين، فقط باختلاف يسير يكاد لا يتعدى الأسماء والأمكنة »[1].

1-1-6- فتح عمورية:

فتح عمورية من أهم الفتوح الإسلامية في الأراضي البيزنطية، نصر الله فيه الإسلام على أعدائه، وكانت الغلبة للخليفة العباسي المعتصم بالله على القائد "توفيل بن ميخائيل"، وكان لهذا الفتح حضور تاريخي وبطولي تناقلته الأجيال، لما فيه من صفات المروءة والرجولة التى تحلى بها المعتصم، للارتباط بنصرة امرأة مستضعفة، وبهذا المعنى يستحضرها حسن الأمراني:

يا غابة ممتدة من (الخليج الثائر)
السادر في نواحيه
حتى (المحيط الهادر) الغافل عن جراحه
رأيت طيف امرأة
تستصرخ الناصر والمعتصما
وما أرى إلا دمى[2]

وما يحيل إلى الحادثة التاريخية قول الشاعر (رأيت طيف امرأة تستصرخ الناصر والمعتصما) لأن هذا الفتح سببه استغاثة امرأة في سوق عمورية بالمعتصم، فسمع المعتصم بذلك فلبى نداءها وفتح عمورية، هذا السياق التاريخي للحدث، أما توظيفها الأدبي في ثنايا النص الأمراني، فهو تمني الشاعر عودة هذه الأحداث لإنقاذ ما بقي من موت في العالم العربي، وهذا يعبر عن رؤية العالم والنظر إلى الواقع، بعيني الشاعر، وبقراءة تأمل لهذا المقطع نتأكد أن هذا لن يحصل، لأن الرؤية مجرد طيف عابر، كما أن الشاعر لا يرى إلا

1- راغب السرجاني، بين التاريخ والواقع، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، الفسطاط، ط1، 2008، ص 03.
2- حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص 131.

دمى، ومع ذلك فإن الشاعر الإسلامي دائم البحث عن القيم السامية والمبادئ العليا رغم سيطرة قيم الفساد والظلم، لأنه حامل لرسالة إنسانية تكشف عن مشاعره وأحاسيسه الدفينة تجاه ما يحدث.

وإن كان الحدث التاريخي (فتح عمورية) قد حضر في المقطع السابق بإشارة تدل عليه، فإنه يحضر باسمه في نص محمد جربوعة، يقول الشاعر:

في صوت من رفع الأذان بجـامع متـــغنيا بمـــحمد يتـــــشهد
في مصحف فـــي علـــبة صدفية نـــــوّارة يرنـــو إلـــيها المسجد
في راية (عمـــورية) حربـــــية لملـــــيح وجه مسجـــديٍّ تعقد[1]

يحيل الشاعر إلى الحادثة التاريخية مركزا على ما كتب في رايتها؛ حيث أنه لم يوظفها لذاتها بقدر ما وظفها مدحا لاسم سيد الخلق محمد ﷺ فكل راية حربية في الإسلام شعارها كلمة التوحيد (لا إله إلا الله محمد رسول الله)، حيث تكشف القصيدة مكانة النبي صلى الله عليه وسلم في كل جزء من حياتنا ، وما جاءت الإشارة التاريخية إلا لتعضد هذا المعنى وتزيد من قوته، كما أنها تحمل في طياتها قيم الإسلام ومبادئه المتمثلة في رفض الظلم والثورة عليه وعدم الاستسلام له؛ من خلال الدلالة التاريخية التي تحملها (عمورية) والأسباب التي قامت من أجلها؛ المتمثلة في تلبية نداء المرأة من طرف المعتصم ونصرتها، وجاء مجمل هذا في تكثيف دلالي ومعنوي عبرت عنه لفظة (عمورية) الحاملة لعديد الدلالات دون التصريح بها في ثنايا النص، ومثل هذه اللغة الشعرية التي تلمح أكثر مما تصرح وتعتمد الإيحاء بدل المباشرة، يمكن وصفها بأنها لغة أصيلة في انتمائها إلى تجربة الشاعر، وسحرية في قدرتها المجازية والرمزية القائمة على التعبير الواسع والعميق بأقل الألفاظ[2] فالشاعر يرتكز على التاريخ لخدمة التعبير الأدبي والموقف الشعري.

1- محمد جربوعة، قدر حبه، ص 62.

2- ينظر: أرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، (د ط)، 1971، ص 36.

1-2-توظيف الأحداث التاريخية الحديثة:

يأتي التاريخ الحديث في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر معبرا عن النكبات والهزائم العربية على الصعيد القومي، في حضور محتشم مقارنة مع الحدث التاريخي القديم، وهذا تأكيد لمواكبته للقضايا المتعلقة بالأمة العربية سياسيا واجتماعيا وحضاريا ودينيا، باعتباره أدبا يهدف إلى معالجة قضايا الأمة ومواكبتها وفق الرؤية الإسلامية الراسخة.

1-2-1- حرب 1967:

نشبت هذه الحرب بين إسرائيل وكل من مصر وسوريا والأردن، في 05 حزيران/ جوان، وعرفت أيضا بنكسة حزيران، وقد كتب عنها شعراء العالم العربي مشرقا ومغربا، حتى ظهر ما عرف بأدب النكسة، ويستحضر الرباوي هذا الحدث التاريخي في قصيدة (تل أبيب) يقول الشاعر:

تل أبيب
تتسكع في طرقات دمشق
وتدوس حوافرها كل شوارع بيروت
والقدس الأشرف
مسجد الميمون بنايات من ورق
أذن الليل لها أن ترفع
تل أبيب
دخلت في هذه السنة الشهباء
إلى قلب المدن العربية[1]

استطاع الشاعر أن يذكِّر بالحادثة التاريخية ويشير إليها، دون التعبير عن ذلك صراحة، واكتفى بالتلميح عن طريق ألفاظ وعبارات تحيل إليها، ولعل العنوان أولها؛ (فتل

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 2، ص 214.

أبيب) العنوان المختار، يدهش القارئ للوهلة الأولى، ويؤدي به إلى السؤال: ما بها تل أبيب؟ ماذا فعلت تل أبيب؟ ليأتي الجواب في ثنايا النص (تتسكع في طرقات دمشق، تدوس حوافرها كل شوارع بيروت، دخلت إلى قلب المدن العربية) فالأفعال (تتسكع، تدوس، دخلت) تحيل ضمنيا إلى نكسة 1967، الحدث التاريخي المسيطر على القصيدة، وقد ذكر الشاعر المكان (تل أبيب) وأراد الموجود فيه؛ الجيش الإسرائيلي، ليكون المعنى أكثر بلاغة وأكثر إيجازا.

والرباوي يستند إلى الواقع التاريخي الذي يغدو مجالا رحبا وواسعا، يجعل الشاعر في تأمل مستمر لحال الأمة العربية المتهاوي، الذي يصعب النهوض به وتغيير حاله، مادامت كل المدن العربية خاضعة وخانعة لجواري الغرب وتصلي لها بخشوع على حد تعبير الشاعر، وبهذا يكون الرباوي ممن واكب مسيرة الشعراء الذين كتبوا في أدب النكسة، وتحدثوا عن هذا الواقع التاريخي بمختلف الطرق والآليات، ليوقظوا النخوة في الضمير العربي ويخلصوا العقول من الركود والجمود الذي سيطر عليها ردحا من الزمن.

1-2-2- حرب 1973:

نظم الشاعر محمد علي الرباوي في (1973/10/21 م) قصيدة سماها (أكتوبر) وبالرجوع إلى هذا الشهر من سنة الكتابة، يتبين أن هذا التاريخ يتزامن مع ما عرف بـ (حرب 1973) التي شنتها كل من مصر وسوريا على إسرائيل، وفي هذه القصيدة تمجيد من الشاعر لهذه الصحوة العربية، وتشجيع لهذه الخطوة، وتخليد لهذا الحدث التاريخي الذي يرى فيه الرباوي استرجاعا للمجد والعزة والعروبة، يقول الشاعر:

لمستْ جدول أكتوبر
غرة فرس خضراء
واستقبلت الصحراء
حبات الرمان

****

قبَّلت الشمس خدود الأطفال

لما أمسى حجرا جسد الصفصاف

واسترجع أوراقه

في ساحة أكتوبر

****

إنشاد أخضر

مرسوم فوق جباه الأشجار

ورماد القمر ابتلعته الأمطار

عادت بسمته

حملتها اليوم جداول أكتوبر[1]

يشيد الشاعر بصنيع مصر وسوريا ونهضتهما للوقوف في وجه الكيان الصهيوني، ردا على ما فعله في حزيران 1967، واسترجاعا لما سلبه، والملاحظ أن القصيدة يسيطر عليها التفاؤل والفرح بهذا الشهر، ويظهر ذلك في عبارات (قبَّلت الشمس، استرجع أوراقه، إنشاد أخضر، عادت بسمته) واختار الشاعر لقصيدته عنوان (أكتوبر) ليعبر عن موقفه من هذه الحرب ويحيل إليها بالشهر الذي وقعت فيه، دون أن ينقل ترجمة حرفية لواقع الحرب وأحداثها، لكنه يرسم لوحة فنية لأثر هذا الحدث في النفس، وما خلفه من مشاعر التفاؤل والفرح في نفس الشاعر وفي مهجة الأمة العربية.

ويظهر جليا من خلال ما سبق أن الشاعر الإسلامي المعاصر ذو علاقة وطيدة مع التاريخ بمختلف حقبه وأبعاده، حيث استلهم منه ما يساعد في إنتاح الدلالة الشعرية، والتعبير عن التجربة، وإغناء المعجم الشعري بإيماءات تاريخية ذات حمولات معرفية وثقافية متعددة.

1- المصدر السابق، ج 1، ص 270.

2- توظيف الشخصيات التاريخية:

الشخصيات التاريخية رموز يتخذها الشاعر المعاصر لإثراء تجربته الشعرية ببعض الأبعاد التاريخية، مما يكسب العمل الشعري نوعا من الإبداع والدرامى، نتيجة التذكير بماض قديم وأبطال عاشوا فيه « فدلالة البطولة في قائد معين أو دلالة النصر في كسب معركة معينة تظل – بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة – باقية، وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة، وهي في نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة »[1] والأمر نفسه ينطبق على الدلالة السلبية في شخصية قيادية معينة أو على دلالة الانهزام في حدث معين، فالاستدعاء لا يقتصر على الشخصيات البطلة والشخصيات القيادية، بل يتجاوزها إلى غيرها من الشخصيات، حسب سياق الاستدعاء.

وقد شغلت الشخصيات/الرموز التاريخية مساحة واسعة في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، وتنوعت دلالاتها حسب سياق الاستحضار وآليته وحسب ما يتلاءم و وتجارب الشعراء.

2-1- التوظيف الكلي:

من الشخصيات التاريخية التي كان لها حضور وتوظيف كلي في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي، وهذا ما يلمس عند مصطفى محمد الغماري في ديوانه الموسوم بـ (عرس في مأتم الحجاج) فقد خصه بديوان كامل وجعله معادلا موضوعيا على مرحلة من مراحله الشعرية.

ويعد الحجاج في عرف شعرائنا رمزا للظلم والطغيان والبطش والاستبداد « فهو في رؤيا شعرائنا رمز لكل قوة باطشة تعمل على قمع الحق بالقوة، وعلى إخماد كل صوت

1- علي عشري زايد، استحضار الشخصيات التراثية، ص 120.

يحاول أن يرتفع في وجه طغيانها»[1] وبالدلالة نفسها يوظفه الغماري هنا، ليكون رمزا لحكام العرب المستبدين بالملك وأحكامه، والمتفردين بالسلطة، القامعين لكل معارضة بكل أشكال البطش والجبروت، ولو أعدنا قراءة العنوان بتمعن (عرس في مأتم الحجاج) لوجدنا أنه انبنى على ثنائية ضدية؛ هي ثنائية الفرح والحزن؛ فالعرس دلالة على الفرح والمأتم دلالة على الحزن، وهنا تكمن المفارقة، حين يكون الحزن سببا في الفرح، وعندما يتحول المأتم إلى عرس، والمأتم في تركيب العنوان مضاف إلى الحجاج، ليفهم من هذا أن موت الحجاج – الذي يرمز إلى الحكام الطغاة – فرح لشعوبها، وفي هذا إشارة من الشاعر « إلى النهاية القريبة للحكام الطغاة في الوطن العربي بدليل توظيفه لكلمة (عرس) التي تدل على الفرح، أي فرح الجماهير بموت الحجاج مما يعني نهاية الحكم المستبد »[2].

ومن استدعاء شخصية الحجاج إلى شخصية جنّدها الحجاج، هي شخصية صهره وابن عمه محمد بن القاسم الثقفي، التي كان لها حضور في ملحمة الأمراني (إقبال نامة) حيث يقوم الشاعر بذكر صفات الرجل ومناقبه في قصيدة (الشهيدان " قصة فاتح السند محمد بن القاسم الثقفي") وفيها يقول:

كُشف الغطـــــاء وأشرقت بعــيان ... أرض الجزيــرة موئل الفرســان
عن همة تطأ الثــريا عـــن فتـــى ... سمح المكارم، راجح الميـــزان
صرف الفــؤاد الشهم عن سفسافة ... أغـــرت أحبته من الصبيـــان
هو من ثقـــيف غير أن قنـــاته ... كالـدهر بين شـــراسة وليـــان
أمحـمد بن القـاسم اجتـــمع الألى ... قد ســـودوك على فتى الفتيـان
تُلقـــي بك الأيـــام في غمـــراتها ... فترى سمـاء النصر كالعقبـــان

1- المرجع السابق، ص 124.

2- عبد القادر رحيم، سيميائية العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري، إشراف: صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2004- 2005، ص 181.

إن أدركت مرضاة ربك في الوغى ما هـــمَّ ما تلقى من النكـران[1]

تحضر الشخصية التاريخية في هذه القصيدة باسمها وصفاتها وتاريخها، فقد كان حضورا محوريا على نطاق واسع تظهر في كل جزء من القصيدة، واستحضرها الشاعر تمثيلا للوجه المضيء لتاريخنا بما حققته من انتصارات في فتح بلاد السند « فقد كان فتح محمد بن القاسم لبلاد السند من أعظم الفتوح الإسلامية فبعده لم يتجاوز أحد فتوحاته فيها إلى أيام الغزيوين »[2] ولم يقتصر حضوره على هذه القصيدة، بل كان توظيفه على طول الملحمة؛ حيث استدعاه الأمراني بالقول في مواضع أخرى من الملحمة هي:

(الخيل تشهد يوم داهـــر والقنا أني علوت عظـيمهم بسناني
فتركته تحت العجـاج مجنـدلا حيـران منه عفر الخـدان)[3]

وفي موضع آخر يقول:

(فلئن ثويـت بواسـط وبأرضها رهن الحديـد تجره القدمـان
فلرب قـينة فـارس قـد رُعتها وقتلت عنها سيد الأقـران)[4]

فالأول قيل بعد قتل (داهر) قائد جيش السند:

الخيل تشهد يوم داهـــر والقـنا ومحـمد بن القاسم بن محمد
أنـي فرجت الجمـع غير معرد حتى علوت عظـيمهم بمهند
فتركته تحت العجـاج مجنـدلا متعـفر الخدين غير موسد[5]

والثاني قيل بعد عزل محمد بن القاسم الثقفي من طرف الخليفة سليمان بن عبد الملك:

فلئن ثـويت بـواسط وبأرضها رهن الحديـد مكبلا مغلـولا

1- حسن الأمراني، إقبال نامة، ص 23.
2- صلاح طهبوب، موسوعة التاريخ الإسلامي العصر الأموي، ص 115.
3- حسن الأمراني، إقبال نامة، ص 33.
4- المصدر نفسه، ص 47.
5- شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 21، تح: عبد المجيد ترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2004، ص 185.

فلرب قـينة فـــارس قــد رُعتها ولرب قــرن قد تركت قتيلا[1]

والشاعر في هذه التوظيفات يقصد الشخصية التاريخية المستدعاة والموزعة على طول قصائده، لأنه في مقام سرد لقصة الشخصية بطريقة شعرية، وهنا يلمس تداخل الأجناس الأدبية وانفتاحها على بعضها؛ حيث استعارت كل لغة من الأخرى بعض أدواتها، فقد أخذ الأمراني قصة محمد بن القاسم من التاريخ وصاغها في قالب شعري، وذلك لأننا نلمس بعض عناصر السرد في ثنايا الملحمة الأمرانية؛ من سرد للأحداث، ووصف للشخصيات، فالخطاب الشعري قصة لا يتوقف وجودها على ملامح البساطة فيتم إبرازها وإظهارها وحسب، بل هو عمل سردي في قالب شعري[2] فالشاعر يقص علينا بطريقة شعرية بطولات الشخصية في فتح السند وبعدها كيفية عزله وسجنه، بعد تغيّر الخليفة، وهذه بعض أبيات تدل على ذلك:

مـــات الولـــيد ومن يرجـى سيفه لمصـــــارع الطغيــان والعـدوان
وأتـــى سليمـــان فأصـــبح شغله أن تمـلأ اللـذات خــير جفـــان
وأتـــاك يا ابن القاسم الأمر الذي صُعقت له الأنفـــاس والأذنـــان
جــاء الكتـــاب بعزل أعظم فـاتح في الشرق والــدنيا إلـــى دوران
الله يا ابن القاسم اجتمعـــــوا وقد ألقـــوك فـــي قبر بلا أكفـــان
لو أنهم نصـــبوك تمثـــالا على بـــاب المـــدائن ما وفوْا بقران
الليث في الأصفـاد من بعد الوغى كـم جـدّل الأقـــران بالأقـــران
كم ذاد كم ســاق الجيـوش مرابطا بالحق تحت عجـاجة ودخـــان[3]

1- المرجع السابق، ص 186.

2- ينظر: أحمد عمار مداس، السيمياء والتأويل دراسة إجرائية في آليات التأويل وحدوده ومستوياته، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011، ص 143.

3- حسن الامراني، إقبال نامة، ص45، 47.

ويتضح من هذا المقطع كيف استعان الشاعر بعناصر السرد وأدواته متمثلة في التسلسل الزمني للأحداث الذي تكشف عنه الأفعال الماضية الدالة على سرد الأحداث وتسلسلها (مات، أتى، أتاك، جاء، اجتمعوا، ألقوك).

وما يمكن قوله هنا الأمراني اتخذ من شخصية محمد بن القاسم الثقفي رمزا للبطولة والفداء والشجاعة، مستعينا بعناصر السرد التي تتناسب مع ملحمته الشعرية، ليكون حضور الشخصية الموظفة حضورا محوريا بمختلف آليات التوظيف، مما يضفي على النص الشعري مسحة الإبداع، والابتعاد عن قيود النمطية التي تكبل الكتابة الشعرية.

تأتي شخصية الأمير عبد القادر الجزائري في نص الغماري (وسل الأمير..) الذي يمثل رمزا للجهاد والمقاومة، حيث يتوجه الشاعر في هذه العتبة النصية إلى القارئ بخطابه، طالبا منه سؤال الأمير، ويترك السؤال عن ماذا مبهماً، لكن لسان الحال يقول: سل الأمير عن الجهاد، سل الأمير عن المقاومة، سل الأمير عن البطولة، سل الأمير عن الجزائر... وفي هذا تمجيد للرمز المستحضر.

ولم يقتصر حضور الرمز التاريخي فنيا على العنوان فقط، بل كان حاضرا بصفاته ولقبه (الأمير) في ثنايا النص، موزعا على أبياته، ليؤكد بذلك حضوره المحوري الثابت في مقاطع القصيدة، يقول الشاعر:

وسل الأمير يجبك تـــاريخ تدجى بالقُضُب
بعمــائم الأحرار في لغة الجهــاد المحتسب
وبكل ما تهب النفـوس وما يجود به الحسب
لم تُزهر الأيـــام إلا فـــي مرايـــانا القُشُب
وسل الأمير تـــرى الأمير يدا وأخلاقا وجُب
فـي مقلتيه جـــزائرى أم المغـــاوير النُجب
.....
وقضـــى الأمير مجـاهدا بين التآمر والريب

يتســـــاءلون وإنهم ســؤال يلـوب ويصطخب
وقضى الأمير مجــاهدا بين الكتائب والكتب
لــولا التآمر ما انثنت خيل الأمير ولا اغترب
ومضـــى الأمير وما له غاي سواكِ ولا أرب
.....
وقضـــى الأمير مجـــاهدا بين التآمر والريب
لك يا جـــزائر ما أسرّ وما أبـان وما وهب[1]

والملاحظ أن حضور الشخصية التاريخية كثيف التواتر مهيمن على القصيدة بدء من عنوانها، كما أنه متغلغل في ثناياها ومن خلال كثافة الرمز ترتقي الصورة الحسية من كينونتها المادية التاريخية إلى صورتها الفنية، حيث تصبح بؤرة الإشعاعات إيحائية لا تحد، لأن الرمز كيان حسي يثير في الذهن شيئا آخر غير محسوس، فهو يبدأ من الواقع التاريخي ويتجاوزه إلى ما وراءه من معان مجردة لأن أساس الرمز الإيحاء والإيحاء ضد التقرير المباشر للأفكار والعواطف[2] فالشاعر من خلال هذا الرمز يشير إلى تاريخ المقاومات الشعبية الجزائرية التي باءت بالفشل في أكثر من منطقة نتيجة التآمر والخيانة، إلا أن الأمير واصل المقاومة من أجل وطنه بكل السبل، وما دافع الاستدعاء إلا من أجل إظهار المفارقة بين عصر كان له رجال يصنعون المجد والانتصارات، وعصر عاشه الشاعر غاب فيه هؤلاء الرجال وظهر فيه رجال الفساد.

1- مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، ص 13، 15، 16.
2- ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1977، ص 304.

2-2- التوظيف الجزئي:

تسيطر شخصيات التاريخ ذات التوظيف الجزئي على قصائد الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر مقارنة بشخصيات التوظيف الكلي المحوري، نظرا لسهولة التوظيف وبساطته، الذي قد لا يتجاوز الإشارة إلى الشخصية باسمها أو بشيء متعلق بها فقط فهو لا يحتاج إلى مساحة واسعة، كما لا يحتاج كثير خيال.

ومن الشخصيات ذات التوظيف الجزئي التي كان لها حضور وتواتر كثيف في الشعر المعاصر عموما والشعر الإسلامي المغاربي المعاصر خصوصا، شخصية الحسين بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهما « فقد رأى شعراؤنا في الحسين عليه السلام الممثل الفذ لصاحب القضية النبيلة، الذي يعرف سلفا أن معركته مع قوى الباطل خاسرة، ولكن ذلك لا يمنعه من أن يبذل دمه الطهور في سبيلها موقنا أن هذا الدم هو الذي سيحقق لقضيته الانتصار والخلود، وأن في استشهاده انتصار له ولقضيته »[1] ولذلك كثيرا ما نجد استدعاءه مقرونا بالدم، الحامل لرمزية التضحية في سبيل القضية النبيلة.

يقول حسن الأمراني:

وعلي بن محمد
يزجي الصفوف
مطالبا بدم الحسين جهارة
ويراسل الأعداء في جنح الظلام
ويذبح الأنصار في البلد الحرام
(الطالبون دم الحسين
ذبحوا الحسين)[2]

1- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 121، 122.
2- حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص 167، 168.

ويقول في موضع آخر:

روما إذا احتـرقت فألف ذريـعة يأتـــي بهن أكـــابر الرومــان
ودم الحسين إذا جـــرى فمـؤوّل الأخبـار لا ســاه ولا متــوان[1]

يقول مصطفى محمد الغماري:

دم الحسين علـى طهران مرتسم جيـــلا جـــوانحه عزم وإيـثار
جيـــل العقيدة بدري إذا انتسبت للجـاهلية تيجـــان وأقطـــار[2]

يقول عبد المالك بومنجل:

أبـــــاة القـــادسية فلتـــــفيقوا فإن العلقمـــــية قـد أفـــاقوا
خذوا لاســم الحسين الثأر منهم فكم باســم الحسين دما أراقوا[3]

تشترك المقاطع المأخوذة من قصائد رواد الشعر الإسلامي المعاصر في المغرب العربي في دلالتها النفسية، المأخوذة من البعد النفسي الذي يحمله استحضار مقتل الحسين رضي الله عنه، المصحوبة بالدم الذي أريق ظلما، غير أن لكل شاعر مقصدية من استدعائه؛ فالبعض يطالب بدمه والثأر له، مشيرا إلى تقاعس الأمة عن نصرة نفسها، ورفع الضيم عن أهلها، والبعض يرى فيه ذريعة للقتل وإراقة الدماء دون وجه حق، ومع هذا يبقى التوظيف حاملا دلالة الاستشهاد والتضحية في عموم التوظيف، لا في خصوص التجربة.

ويُستحضر رمز الحسين أيضا مقرونا باسم يزيد بن معاوية في مواضع مختلفة، ويظهر بكثرة عند الغماري، يقول الشاعر:

أبنـاء عقبة كبِّـروا يا خير أبنـاء وأب
جيـلا حسيني الرسالة لا يزيدي اللقب[4]

1- حسن الأمراني، إقبال نامة، ص 15.
2- مصطفى محمد الغماري، عرس في مأتم الحجاج، ص 102.
3- عبد الملك بومنجل، عناقيد الغضب، ص 10.
4- مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، ص 18.

ويقول في موضع آخر:

غنيتُ خضـــراء الفتـوح .. ولم أزل
أهـــوى ويزهر في اللهـــاة قصـــيد
غنيـــتها نـــارا ونـــورا .. كلـــما
يطـــوي المسافة يـــا "حسين" "يزيد"[1]
"يزيد"[1]

ويقول أيضا:

فـي كل كوكبة "حسين" وفـي كل مجزرة "يزيد"
ونظل نهتف يـا "حسين" نظل نرثي.. يا شهيد[2]
شهيد[2]

يشير الغماري في هذه التوظيفات برمزي الحسين ويزيد وجمعهما في سياق واحد، إلى مقتل الحسين على يد يزيد، حيث يبرز يزيد ليكون رمزا للقتل والتعذيب والاستبداد، والذي يظهر أن الشاعر سعى إلى خلق مزاوجة بين الاستشهاد والاستبداد، وفيه إشارة إلى ضرورة بذل الدماء، وتقديم التضحيات، من أجل نيل الحريات وتحقيق المآرب النبيلة والغايات[3]، فقد ربط الشاعر المجزرة بيزيد والشهادة بالحسين، وطالب الجيل أن يكون حسيني الرسالة لا يزيدي اللقب.

وحضرت شخصية الحسين رضي الله عنه في مواضع أخرى من الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، لا يسع المقام لذكرها جميعا، فقد جاء مقترنا بالقتل (قتلوك يا حسين) وجاء مقترنا بالسيف (قتلوك يا سيف الحسين) وقد يأتي بالاسم فقط (متآمرون على الحسين)

1- مصطفى محمد الغماري، عرس في مأتم الحجاج، ص 51.
2- المصدر نفسه، ص 96.
3- ينظر: علي عياد محمد صالح، تجليات الرمز في الشعر الليبي المعاصر، المجلة الليبية العالمية، جامعة بنغازي، كلية التربية المرج، ع 2، مارس 2015، ص 05.

ورغم الاختلاف في الاستدعاءات وطرقها إلا أن دلالته الرمزية متشابهة في معظمها فهو رمز للتضحية والاستشهاد وصاحب القضية النبيلة التي يدافع عنها ويضحي من أجلها.

يتواصل استدعاء الشخصيات التاريخية عند الشعراء الإسلاميين المغاربة، وبقاء مع الشخصيات ذات التوظيف الإيجابي والبطولي، حيث تحضر شخصيات عقبة بن نافع وطارق بن زياد وغيرهم في ثنايا القصائد، ومن ذلك ما وظفه الغماري في ديوان (قصائد مجاهدة) حين يستدعي الشخصيتين في سياق واحد، يقول الشاعر:

الفاتحـــون .. وحبـــي فيض نخـوتهم
الممطـــــرون علـى أبعـــادنا سحبا
يستل عقبة أوهـــام الألـــى سكـــروا
بالتيه .. واعتنقـــوا الظلمـــاء والصلبا
وطـــارق يصـــنع التـــــاريخ .. ملحمة
علـى المحيط .. ويلقي الرعب والخطبا[1]
والخطبا[1]

يبدأ الشاعر بإظهار حبه للشخصيات الموظفة، ويتكئ على تاريخها الحافل بالأمجاد ليضمِّن نصه بعدا تاريخيا، حيث تحيل الشخصيات إلى الفتح الإسلامي في المغرب العربي والأندلس؛ الذي بدأ بعقبة بن نافع، وتواصل بطارق بن زياد، الذي عبر البحر الأبيض المتوسط، وفتح بلاد الإسبان، ويشير الغماري في هذه الحادثة إلى الخطبة المشهورة التي ألقاها قبل الفتح (ويلقي الرعب والخطبا) التي يقول فيها: « أيها الناس، أين المفر؟ البحر من ورائكم والعدو أمامكم. وليس لكم والله إلا الصدق والصبر، واعلموا أنكم في هذه الجزيرة أضيع من الأيتام، في مأدبة اللئام. وقد استقبلكم عدوكم بجيشه وأسلحته، وأقواتُه موفورة،

1- مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، ص 125، 126.

وأنتم لا وَزَرَ لكم إلا سيوفكم، ولا أقوات إلا ما تستخلصونه من أيدي عدوكم »[1] فالشاعر استلهم الشخصيات واستثمر أبعادها ومدلولاتها الرمزية والإيحائية، وجعل منها نسقا بنائيا، ونسيجا إبداعيا، منسجما في شبكة من العلاقات التي ينتجها النص الشعري[2] فالشاعر يرسم صورة بطولية لشخصيات الفاتحيْن عقبة وطارق، تأكيدا منه على الجوانب المضيئة في تاريخنا الإسلامي وفتوحاته في بلاد المغرب والأندلس.

وبقاء مع الفتوحات في بلاد المغرب يستحضر الشاعر حسن الأمراني في قصيدته (دعاء طارق) شخصيتي عقبة وطارق مع شخصيات أخرى كان لها حضور في تاريخ بلاد المغرب، يقول الشاعر:

إقبال جئتك من مضـارب طارق ... أرض الكمـاة الصِّيد والشجعــان
أرض الأمــازيغ الذيــن تمنعـوا ... قبلاً عن الونـــدال والــرومــان
عــزوا فلم تسجد جبـاههم سوى ... للـــواحد المتــفرد الديَّـــان
....
فإذا بأنــدلس تشـع حضـــارة ... ونضـــارة كنضـــارة البستــان
وجيـــاد عقبة لامست أعــرافها ... ماء المحـيط فــزانها بجمـــان
أصغـــى وقد قال السـلام عليكم ... يـــا قوم يونس وانعموا بأمـــان
لو كـان بعدكم محـــيط خضته ... ولعـدتُ من أعمـــاقه ببيـــان
وأطل إدريـــس المبـــارك ظـله ... مـــن دوحة حسنـــية الأفنـــان
فأقـــام شــرع الله امتزجت دِماً ... لا فرق بين الحر و (الحرطـاني)
وأعـــاد تـاشفين السماحة والندى ... ذِكْرَ الأكـارم من ذوي السلطــان

1- أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، مج 1، دار صادر، بيروت، (د ط)، 1968، ص 240، 241.

2- ينظر: ماجد محمد النعامي،توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم المقادمة، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطيين، سلسلة الدراسات الإنسانية، مج 15، ع 1، 2007، ص 76.

لما تولــى العدوة القصــوى هوتْ مما بنـاه معـــاقل الصلبـــــان[1]

بدأ الشاعر بتعداد مناقب الأمازيغ، الذين ينتمي إليهم طارق بن زياد الذي كان له الفضل في فتح الأندلس، ثم يعدد مناقب باقي الشخصيات التي كانت لها مكانتها في بلاد المغرب، بدءً بعقبة بن نافع الذي بدأ الفتح به، ومرورا بإدريس بن عبد الله الهاشمي القرشي أحد أحفاد علي بن أبي طالب رضي الله عنه؛ الذي أسس بالمغرب الدولة الإدريسية؛ التي تعد ثاني دولة إسلامية مستقلة عن الخلافة العباسية، وانتهاء بيوسف بن تاشفين أحد أمراء دولة المرابطين، ولعل جمع هذه الشخصيات في نص شعري واحد يكشف عن تعلق الأمراني بتاريخ بلاد المغرب وتمجيده لأبطاله، وكأنه دون تصريح يدعو القارئ إلى التأمل والتدبر في تاريخ هذه الشخصيات، وهذا يؤكد الحضور التاريخي بأبعاده وشخصياته في التجربة الشعرية الأمرانية.

وما اختيار (دعاء طارق) عنوانا للقصيدة إلا تناص مع قصيدة لمحمد إقبال لها العنوان نفسه نُظمت في ساحة المعركة بالأندلس[2] وهذا يؤكد حضور التراث بشتى أنواعه واستغلاله بكل وسائل التعبير الممكنة ليضفي على النص الشعري المسحة الفنية، التي تنقله إلى الشكل الحركي والحيوي الذي يخرجه من الجمود والسكون.

يستدعي محمد علي الرباوي شخصية عبد الرحمن الداخل مؤسس الدولة الأموية المستقلة عن الخلافة العباسية في الأندلس، يقول الشاعر:

طفل يحمل محفظة زرقاء على ظهره
عبر اليوم حدود بلاد عربية
تحت جناح الليل الموحش
استوقفه شرطي مخمور

1- حسن الأمراني، إقبال نامة، ص 61، 62.

2- ينظر: سيد عبد الماجد الغوري، ديوان محمد إقبال، ج 1، ص 489.

سأله:

– من أي بلاد أنت؟

– من أرض بلاد الأندلس الفردوس المفقود

– ما اسمك؟

– صقر قريش.

– لا يمكن .. صقر قريش مر هنا بالأمس

كان على فرس شهباء

وسيوف المنصور على أثره

والخوف الدامس يقطر من عينيه

فما اسمك أنت؟

– عبد الرحمن العائد

– أرني يا عبد الرحمن جوازك

– ليس لدي جواز سفر

– ولماذا؟

– أنا لا أحتاج إليه لأدخل عنَّابَة

أو برقة أو جنات الشام

– ثمة يا عبد الرحمن حدود

تفصل هذا البلد العربي

عن هذا البلد العربي

– .....

– أي بلاد تقصد؟

– بغداد.

– ماذا قلت؟ أحقا بغداد؟

أما تخشى المهدي؟

أما تخشى أن تلتهم الفتنة رأسك؟

– .....

– ماذا تحمل؟

– محفظة زرقاء

– ماذا في هذه المحفظة الزرقاء؟

– كتاب و ...

قاطع هولاكو الطفل وقال:

– أتحمل ممنوعات؟

– هات

– .....[1]

ينسج الشاعر نصه ويبنيه بطريقة حوارية درامية، شخصيات هذا الحوار هي (الطفل، والشرطي المخمور)، فيُسقط الشخصية التاريخية المستدعاة على الطفل.

يستحضر الرباوي الشخصية بلقبها الذي عرفت به (صقر قريش) ويستحضرها باسمها (عبد الرحمن) ولكن عبد الرحمن العائد لا عبد الرحمن الداخل، ليفهم أن هذا الطفل هو صقر قريش هذا الزمان، ولما لهذه الشخصية من شهرة ومكانة عالقة في أذهان الناس اختاره الشاعر ليعبر عن موقفه ورؤيته « فلا بد أن تتسم الشخصية بشهرة تاريخية متميزة وموقف يميزها عن سواها يجعلها قادرة فنيا على التعبير عن قضية الشاعر وتجسد رؤيته »[2] هذا من جهة، ومن جهة أخرى يلجأ الشاعر إلى استدعاء شخصيات التراث « لتحديث بنية القصيدة العربية قصد الوصول إلى تشكيل رؤاه للعالم والكون، وللتعبير عما يحس به من معاناة أمته

1– محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 4، ص 38،39.

2– رجاء عيد، لغة الشعر العربي المعاصر، ص 212.

العربية وأزمتها، الأمر الذي يدل على مآزق الإنسان العربي في عالمنا المعاصر »[1]، فالرباوي يتخذ من شخصية صقر قريش رمزا للمعاناة التي يعيشها الشعب جراء تعسف السلطة، فرمز للشعب بالطفل، ورمز للسلطة المستبدة بالشرطي المخمور، وفي هذا السياق يستحضر مطاردة المنصور الخليفة العباسي لعبد الرحمن الداخل في أراضي المغرب، والمتأمل في هذا الحوار الدرامي الذي تقوم عليه القصيدة يجد الشاعر حاملا لرسالة المقاومة وعدم الرضوخ للظلم والاستبداد من خلال الإتيان برمز صقر قريش رمز المقاومة والتحدي، فهو يطالب الشعب العربي بالمقاومة وعدم الاستسلام كما قاومت الشخصية التاريخية الموظفة، وبهذا يحمل رمز عبد الرحمن الداخل في نص الرباوي دلالتين؛ دلالة المعاناة في ظل واقع قاس وسلطة مستبدة، ودلالة المقاومة والتحدي، لتغيير هذا الواقع ومجابهة ظلم السلطة، والظاهر أنهما دلالتان منفصلتان، لكنهما متكاملتان في النص، جسدتهما الشخصية التاريخية في حضور فني يرتقي بالشعر وأفانينه.

وبالطريقة نفسها وفي القصيدة نفسها يستحضر الرباوي شخصية (إدريس بن عبد الله بن الحسن بن علي)، يقول الشاعر:

طفل يحمل محفظة عبر اليوم حدود المغرب
استوقفه دركي مخمور
لا يتكلم إلا لغة البحر
سأله:
– جنسيتك؟
– عربي
ضحك الدركي وقال:

1– عبد الرحيم حمدان، استدعاء الشخصيات الوطنية والجهادية والتراثية في ديوان حديث النفس للشاعر الشهيد عبد العزيز الرنتيسي، مجلة الجامعة الإسلامية، مج 15، ع 1، 2007، ص 03.

– من أي قبيلة

– أنا من أَوْرَبَةَ العظمى

– اسمك؟

– إدريس

– اسم أبيك؟

– عبد الله.

– لا يمكن إدريس مر من هنا

كان الذعر يحط عليه بكلكله المرِّ

سألناه: ما بك يا إدريس

أشار إلى الرايات السود وراءه

– قل ما اسمك؟

– أنا إدريس وأبي عبد الله.

– أي بلاد تقصد؟

– بغداد

– ويلك هل أينع رأسك؟

ما زال المنصور هنالك بالمرصاد بآل البيت

– نحن الأطفال نسينا هول الماضي.

ونسينا آثار الموت.

نحن البنيان المرصوص

ورصاص خطابك فخ منصوب.

لا يسمن إذا أسمعَه الآن ولا يغني من جوع

– ماذا تحمل؟

– محفظة زرقاء.

– ماذا فيها

– .....

جبذ الدركي المحفظة الزرقاء بقوه

فتَّحها .. أرسل عينيه بداخلها

فأصيب بنوبة ذعر[1]

تبقى الدلالتان المتكاملتان – دلالة المعاناة ودلالة المقاومة والتحدي – في هذا المقطع مجسدة في الرمز التاريخي المستحضر (إدريس بن عبد الله) كما سيطرت في المقطع السابق مع رمز (عبد الرحمن الداخل) فإدريس هو الآخر فر من وقعة الفخ التي شهدتها ضواحي مكة سنة (169هـ) وحل بالمغرب وأسس بها الدولة الإدريسية المستقلة عن الخلافة العباسية، كما أسس عبد الرحمن الداخل الدولة الأموية المستقلة عن الخلافة العباسية، لتشترك الشخصيتان في الأحداث تاريخيا، وتشترك في دلالة التوظيف فنيا.

تحضر شخصية صلاح الدين الأيوبي حضورا جزئيا لا يتعد الإشارة إلى اسمها في قصيدة حسن الأمراني (صلاة إلى القدس):

كنا من أغوار الجب نناديك:

صلاح الدين

صلاح الدين

ناجيناك عسى تمنحنا سيفا

يقطع رأس التنين

لكنك ما جئت[2]

1– محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 4، ص 26، 28.

2– حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص 90.

يكرر الشاعر اسم صلاح الدين لأنه في سياق نداء، والنداء غالبا ما يتكرر إذا لم يجب المنادى، ويستعمل في صيغة النداء الضمير الجمعي، ليتحد صوته مع صوت الأمة، فالأمة بأكملها تنادي وتناجي صلاح الدين ليخلص القدس من الأسر، لأن اسمه ارتبط في أذهان المسلمين بالتحرر والانتصار، ولأن شخصيته « من الشخصيات النادرة في التاريخ الإنساني عامة، وفي تاريخ العرب والمسلمين خاصة، ولم تكن شخصيته تعتمد على ناحية واحدة باعتباره قائدا حربيا، وسياسيا بارعا فحسب، بل إنها تعتمد على جوانب متعددة متكاملة، وقد احتفظ الناس جميعا لهذا الرجل بصورة البطل، وارتسمت في أذهانهم مقرونة بأعظم آيات الإجلال والتقدير والإعجاب »[1] فهو رمز للقائد البطل والحاكم العدل، لكنه يُستدعى هنا برمز البطل، حيث يستعين به الأمراني باعتباره رمزا للجهاد الذي يراه سبيلا وحلا لتحرير القدس واسترجاعه من يد الصهاينة. (لكنك ما جئت) عبارة تبين أن الشخصية التاريخية لم تجب النداء ولم تحضر، ويفهم منها أنه لم يتكرر في الواقع المعاصر رجل بحجم صلاح الدين قادر على تحرير القدس وتحقيق الانتصار لشعبها كما فعل صلاح الدين الأيوبي عندما حرر القدس من أيدي الصليبيين، وفي هذا إشارة إلى قضية فلسطين التي تشير إلى واقع مهزوم ومنهار، تشتت أجزاؤه وأحاط به العدو من كل مكان ولم يجد سيفا يقطع رأس التنين الذي يحاصره ويلهبه بناره.

إضافة إلى شخصيات القادة والفاتحين تحضر أيضا شخصيات الخلفاء والأمراء في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، ومن ذلك ما أورده مصطفى محمد الغماري في قوله:

هل يعـــيد التـــاريخ معتـــصم
جَدٌّ .. يُلبـــي فترتـــوي ســـاحاته
أيـــن مـــنا خليـــفة عمـــريٌّ

1- شيخ أمين بكري، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1980، ص ص 29.

تلك أسمــاؤه .. فأين صفــاته؟[1]

صفــاته؟[1]

يشير المقطع إلى شخصية المعتصم بالله الخليفة العباسي، وشخصية أحد العمرين؛ عمر بن الخطاب رضي الله عنه، أو عمر بن عبد العزيز الخليفة الأموي، أو هما معا، لأنهما يشتركان في الصفات والاسم، ويلمس في سياق الاستدعاء مسحة التمني مصحوبة بنبرة الحسرة والأسى، فالشاعر يتمنى عودة أمثال هؤلاء من الخلفاء وتكررهم في زمانه بأمجادهم وصفاتهم، لكنه يتحسر على بُعد تحقق ذلك، وفي هذا إشارة إلى الواقع المهين الذي تعيشه الأمة العربية، بسبب تخاذل وجوْر حكامها، وللتعبير عن كل هذا، استحضر شخصية المعتصم رمز تلبية النداء والبطولة، وشخصية العمرين رمزيْ العدل والنزاهة، في ظل واقع تكاد تنعدم فيه مثل هذه الصفات والمزايا، والاتكاء على مثل هذه الرموز التراثية للتعبير عن الواقع والمواقف والرؤى له بُعده الفني في إغناء تجربة الشاعر « فقد أجمع الشعراء على ضرورة الاتكاء على التراث لأنه مصدر الوحي والمنبع الذي يروي حقلنا الأدبي »[2] وله دور في شحذ الهمم والتشمير على السواعد قصد التغيير الإيجابي للواقع المعاش، عن طريق التذكير بأمجاد الماضي ورجاله.

ومن استدعاء شخصيات البطولة والدفاع عن الإسلام، إلى استدعاء شخصيات وقفت ضد الإسلام وحاربته، وسعت إلى إسقاط كلمته، ومن هذه الشخصيات شخصية (مسيلمة الكذاب) الرجل الذي ادعى النبوة في زمن النبي ﷺ حيث يستحضره الغماري في قوله:

دعوى "مسيلمة" عاد الزمان بها فأخصبت بالعذارى البيد لا المطر[3]

المطر[3]

1- مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، ص 85.

2- صابر عبد الدايم، فنون الأدب المعاصر بين النزعة الواقعية والتجربة التأملية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، (د ط)، 2018، ص 134.

3- مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 12.

تحضر الشخصية التاريخية في هذا البيت حاملة لدلالة الكذب وادعاء الباطل، وهي دلالة مستمدة من حقيقة الشخصية وسيرتها، حيث التصقت صفة الكذب تاريخيا بها، لادعائها النبوة بعد خاتم النبيين محمد ﷺ ويشير الشاعر إلى كذب الدراويش والدجاجلة في زمانه وادعائهم لمعرفة ما لا يعرفه غيرهم باستحضار هذه الشخصية المعبرة عن ذلك.

ويستحضرها حسن الأمراني في قوله:

كم من مسيلمة طغــى فتكسرت آيـــاته وهوى إلى الأذقــان[1]
الأذقــان[1]

يربط الشاعر في هذا البيت بين الشخصية وصفة الطغيان، مبينا أن مصير من هو على شاكلتها سيسقط وينتهي به المطاف غارقا جراء طغيانه، مشيرا إلى أن شخصية (مسيلمة) تكررت في كثير من أشخاص هذا الزمن بأفعالها وطغيانها، وكان لها المصير نفسه.

وإذا تم التأمل في الموضعين يتبين أن التوظيف كان بسيطا ومباشرا لم يتجاوز الإشارة إلى اسم الشخصية، إلا أنه رغم بساطته عبر عن مراد الشاعر في كل توظيف.

تحضر شخصية هولاكو- الحاكم المغولي الذي اجتاحت جحافله بغداد عاصمة الخلافة العباسية – عند الرباوي في قصيدته (بغداد الأطفال قادمون):

اضرب يا هو
اضرب يل هولاكو
اضرب يا الهول الآتي
من بحر الظلمات
اضرب بالنار وبالنَّابَّالْمِ وبالإشعاع النووي

1- حسن الأمراني، إقبال نامة، ص 16.

الأسلحة الأقوى نملكها ..

لا يملكها تتريّ بدوي

سنرد بها إن أنت ضربت حدائقنا بالنتن واللهب

اضرب ...

سنرد بضرب أعظم تشعله قمة مؤتمر عربي.

فهي الأصدق أنباء من كل الكتب

في حد موائدها الحد القاطع بين التخمة والسغب

اضربنا بالشرر

نضربك بمؤتمر

اضرب .. نضرب..

اضرب .. نضرب..

اضرب .. نضرب..[1]

نوع الرباوي في هذه القصيدة الطويلة في شخصياته التاريخية بين الإيجابية والسلبية، وفي هذا المقطع يستحضر شخصية هولاكو التي تعد من الشخصيات السلبية في تاريخنا وثقافتنا، لارتباطها بالقتل والدمار والهمجية، ويسقطها في هذا التوظيف على الدول الغربية المستبدة، التي تستخدم كل الطرق والأساليب، وكل الأسلحة لفرض نفوذها وسيطرتها على البلدان العربية المستضعفة، ثم يصور لنا في مفارقة ساخرة الرد العربي متمثلا في موائد قمة المؤتمر العربي، التي لا تؤمّن من خوف ولا تسمن من جوع، ليعبر عن واقع اللامبالاة الذي تعيشه الأمة العربية إزاء ما يحدث في كثير من بلدانها.

يستدعي الغماري شخصية (كسيلة) القائد الأمازيغي قبل الفتح الإسلامي ويسقطها على نفسه، يقول الشاعر:

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 4، ص 37.

"وأنا ابن كاهنة الفخار إذا زهى فرع بأصـــل فـــاخر إن يفخر"
" أنا كسيلة لم يـــــزل متـوضأ بدماء عقبة في الخواء المقفر"[1]
المقفر"[1]

البيت يشير إلى مقتل عقبة بن نافع قائد الفتح الإسلامي للمغرب، على يد كسيلة في معركة نشبت بين جيشيهما، حيث يتحد الشاعر مع الشخصية المستحضرة لأنه في سياق فخر بأجداده الأوائل، وفي هذا التوظيف عودة إلى تاريخ الفتح الإسلامي في المغرب ومقاومته من طرف الأمازيغ بقيادة (كسيلة والكاهنة) اللذين هزما في نهاية الأمر، وكان أن فتح المسلمون الفاتحون بلاد المغرب وأسلم أهلها.

وإن كان توظيف الغماري يتحدث عن انتصار كسيلة وقتله لعقبة، فإن توظيف الأمراني يتحدث عن انهزامه وانكساره وفي هذا يقول:

وكسيلة انكســرت به رايـاته ذُلاً، وآثـــــر قبّـــة الإذعان
وأقـامها إدريس صـافية على نهــج النبـــي وشـرعة القـرآن[2]
القـرآن[2]

يتحدث البيتان عن نهاية كسيلة وسقوطه ذليلا في معركة بالقيروان على يد جيش المسلمين، وما يشير إلى قتله في المعركة هو قول الشاعر (انكسرت به راياته) والمقصود بها راية الحرب، ويشير التوظيف إلى أن كسيلة كان قائدا مفسدا، لأن إدريس ابن عبد الله الهاشمي؛ الشخصية المستدعاة في البيت الثاني قد أقامت ما تم كسره وإفساده، وهكذا يتصور الشاعر حال المغرب قبل الفتح الإسلامي وبعده، ويرى في استعادة ذكره، بشخصياته وأحداثه وما ترتب عنها، تذكيرا بفضل الإسلام على هذه المناطق، واستنهاضا للنفوس من أجل الحفاظ عليه والدفاع عنه.

1- مصطفى محمد الغماري، قصائد منتفضة، ص 19.
2- حسن الأمراني، إقبال نامة، ص 67.

وقد انفتح الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر على بعض الشخصيات التاريخية الأجنبية، للتعبير عن الأفكار والرؤى، فقد استدعى الأمراني شخصية (جورج بوش) الرئيس الأمريكي السابق، يقول الشاعر:

قابيل مهلا لست وحـدك حاملا ... فـي الأرض رفش الغدر للإخوان
أضحــى أكــاسرة الزمان تألهوا ... لمّا لها النصحـــــاء بالألحـــان
قابيل يزعـــمه نـــبيا مرسلا ... قابيل يـــلبس ثوب بوش الثاني[1]
الثاني[1]

عمد الشاعر إلى ربط شخصية (جورج بوش) بشخصية (قابيل) ابن آدم عليه السلام، للمقارنة بين زمنين مختلفين، تشابهت فيهما أفعال الشخصيات المستحضرة، ويتجسد الفعل في القتل، ليؤكد أن قابيل ليس الوحيد الذي يحمل وزر هذا الفعل في الأرض، بل إن أمثاله كثر ومنهم (بوش) الذي اعتبره الشاعر قابيل هذا الزمان، ليربط اسمه بفعل القتل، ومن المفارقة العجيبة أن النص يشير إلى أن قابيل هو الذي أخذ فعل القتل عن بوش (قابيل يلبس ثوب بوش الثاني) أما واقع الحال فعكس ذلك، ليبين الشاعر أن بوش أشد فتكا وأشد تقتيلا من أول مرتكبٍ لفعل القتل على وجه الأرض، وفي هذا تعبير عن واقع الحال المعاش، المتمثل في المجازر التي تقع في كثير من بلدان العالم المستضعفة.

ويستدعى الغماري الشخصية التاريخية ذاتها مصحوبة بأخرى لا تقل عنها فتكا وتنكيلا، يقول الشاعر:

وتولوْا مـا شـئتم مـن زنـــاة اللـ ... يل "بـوش" اللــئيم أو "شـارونا"
واخشـــوا إن رأيتمـــوهم. فإيَّـــا ... كم بأمثـالهم عَنَـــى الأولـــونا
لا كحلف الصَّغـــار من وتد الحـ ... يّ، ولا مثـــل عَيرِه صـاغرونا
فاجمحـــوا أنكـــم إلى معلف الـذ ... ل تخبُّـون شـدَّ ما تجمحـــونا[2]

1- المرجع السابق، ص 16.

تجمحـــونا[1]

والشخصية الثانية الموظفة مع (جورج بوش) هي شخصية (إرييل شارون) رئيس وزراء إسرائيل السابق، جمعهما الشاعر في وصف بغيض ولئيم مخل بالحياء، مخاطبا أتباعهم وأذنابهم أنهم إلى الذل والهوان صائرون، ويستلهم الشخصيتين استلهاما يتأكد به المغزى من الجمع بين الشخصيتين، المتمثل في الحديث عن المأساة الفلسطينية، الأمر الذي يؤكد رمزية القصيدة، وقدرة هذه الرموز في كشف الغطاء عن بعض الخبايا في عالمنا العربي، لعل أهمها موالاة هؤلاء القتلة ضد فلسطين وغيرها من البلدان المستضعفة المغلوبة على أمرها.

وما نخلص إليه من دراسة توظيف الشخصية التاريخية في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، أن العودة إلى هذه الشخصيات/ الرموز والتقاطع معها، وإقحامها في التجربة الشعرية يدل على براعة الشاعر أولا وعلى عراقة الشخصيات التاريخية ثانيا.

1- مصطفى محمد الغماري، قصائد منتفضة، ص 94.

الفصل الرابع

توظيف التراث الأسطوري والتراث الشعبي:

1- توظيف التراث الأسطوري

1-1- توظيف الأسطورة العربية

1-2- توظيف الأسطورة الأجنبية

2- توظيف التراث الشعبي

1- توظيف التراث الأسطوري:

يرتبط الشعر بالأسطورة ارتباطا وثيقا؛ لأن « الأسطورة هي الصورة الأولى للشعر »[1] فالشعر وليد لها كما يرى البعض، كما أنها جزء لا يتجزأ من تراثنا، بل صارت من أهم أعمدة التراث عند شعرائنا، حيث لا تكاد تخلو قصائد الشعر المعاصر من توظيف الرموز الأسطورية، فما من شاعر معاصر إلا ووظف الأسطورة في أعماله، وقد تعددت مفاهيم الأسطورة وتنوعت عند النقاد والدارسين، ولعل أبسط مفهوم وقفت عليه يرى فيه صاحبه أنها « حكايات خارقة للعادة تتناقلها ألسنة الشعب »[2].

وعودة الشاعر إلى الأسطورة واستحضارها في شعره، فيه تعبير عن تجربته بطريقة فنية، حيث تكون الرموز الأسطورية بدلالاتها معبرة عن تجربة الشاعر ومواقفه ورؤاه « فهي من ناحية فنية تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، وتنقذ القصيدة من الغنائية المحض، وتفتح آفاقا لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة، والتنويع في أشكال التركيب والبناء »[3] ويعد استعمال الأسطورة كعنصر شعري قضية نقدية طرحت على الساحة الأدبية والنقدية في شعرنا المعاصر نتيجة اهتمام الشعراء والنقاد بها على حد سواء، مما أكسبها هذه المكانة.

لكن الإشكال الذي يلوح في الأفق هنا، هو تعارض الشعر الإسلامي المعاصر المبني على الوحدانية والربانية، مع الوثنية وتعدد الآلهة في الأساطير الأجنبية، التي تقوم على هذه المبادئ، فهل يستغني الشاعر الإسلامي المعاصر عن هذه الأساطير « لأن فيها مساسا بالناحية العقائدية عندنا نحن المسلمين، فشخصيتنا المسلمة بمنأى عن التفكير الوثني

1- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 174.

2- حسين مجيب المصري، الأسطورة بين العرب والفرس والترك دراسة مقارنة، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط 1، 2000، ص 08.

3- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 129.

أو التجارب التي تستهجن بقداسة الذات العليا »[1] أم يوظفها بحمولتها الوثنية رغم تعارضها مع التصور الإسلامي؟ ولعل هذا الإشكال يحل برأي وسط يرى فيه صاحبه إمكانية توظيف الأساطير الأجنبية إذا لم تمس التصور الإسلامي ومبادئه، وهذا ما نجده عند محمد علي الرباوي في تقديمه لديوان حسن الأمراني (سآتيك بالسيف والأقحوان) حين يقول: « لكن لماذا يتكئ شاعر يدعو إلى أدب إسلامي على الأساطير الوثنية؟ ألا يتعارض هذا مع التصور الإسلامي؟ الحق أن ثمة تعارضا إذا نظرنا إلى المسألة نظرة سطحية، لكننا حين ننظر إليها داخل تجربة الأمراني نكتشف أنه أعطاها حمولة إيمانية إسلامية، مما يدل على أن الشاعر الإسلامي يحق له أن يوظف ما شاء من الرموز كيفما كان، فالمهم أن تكون الرؤيا الإسلامية حاضرة عند التوظيف أو الاستعارة »[2] أي المحافظة على المضمون الفكري المستمد من قيم الإسلام والحرص على عدم المساس به.

ومن خلال هذا الطرح النقدي حول استدعاء الأسطورة وحضورها في الشعر الإسلامي، نحاول تسليط الضوء على الرموز الأسطورية الموظفة في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، ونكتشف إلى أي مدى كيّف الشعراء رموزهم المستحضرة لتوافق الرؤيا والتصور الإسلاميين.

1-1- توظيف الأسطورة العربية:

1-1-1- أسطورة العنقاء:

تقول الأسطورة أنه « طائر بديع يشبه النسر ريشه أحمر مذهّب، مقدّس بإله الشمس في القطر المصري، يظهر للبشر كل خمسمائة سنة، ويقطن في بلاد العرب، إذا أشرف أجله على الانتهاء يضع بيضة في عشه ويموت، وسرعان ما كانت تفقس البيضة عنقاء

1- صابر عبد الدايم، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث (دراسات وقضايا)، مكتبة الخانجي، مصر، ط 1، 1990، ص 40.

2- حسن الأمراني، سآتيك بالسيف والأقحوان، ص 16، 17.

جديدة إذا ما وصلت سن البلوغ حملت أباها الفاني في العش إلى هيليوبوليس في القطر المصري ووضعته فوق مذبحة إله الشمس وحرقته ذبيحة، وهناك رواية أخرى تقول إنه بعد مضي خمسمائة سنة على العنقاء تحرق نفسها فوق كومة من الحطب، ومن الرماد المتخلف تحيى من جديد ويتجدد شبابها لتعيش مرة أخرى »[1]؛ « فهذا الطائر كلما أدركه الهرم يحرق نفسه ثم يبعث من رماده فتيا قويا، فهو رمز التجدد والانبعاث »[2] فهذه الأسطورة تدل على الانبعاث من جديد، والحياة بعد الموت، لأن العنقاء تحمل حياتها الجديدة في موتها واحتراقها، وتوظف عند الشعراء بهذه الدلالة.

يستدعي حسن الأمراني هذه الأسطورة في قوله:

أنت قلت: انطلق

فانطلقت

وقلت: احترق

فاشتعلت ..

اشتعلت ..

اشتعلت ..

ولم أحترق

آه لم أحترق

فاحملیني بعیدا

إلى ضفة الكبرياء[3]

لم يذكر الشاعر الأسطورة باسمها صراحة، ولكنه أشار إليها من خلال المراحل التي تمر بها حتى تحيا من جديد، فذكر (الاشتعال، والاحتراق، والانطلاق) لتظهر دلالة

1- أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، دار الفكر العربي، مصر، ط 1، 1955، ص 239.

2- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1994، ص 231.

3- حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص 12.

الانبعاث والتجدد كدلالة مركزية في هذا التوظيف من خلال (العنقاء/ فينيق)، لكن الشاعر في هذه القطعة يبتعد عن السمة الجوهرية التي تميز الرمز الأسطوري؛ وهي الانبعاث بعد الاحتراق؛ لأن الاحتراق لم يحدث، وهذا يعني أن الانبعاث لن يتحقق، حيث بقي الشاعر في حالة الاشتعال التي تدل على استمرارية المعاناة، فالأمراني يتحد مع الأسطورة ليعبر عن واقع المعاناة الذي يعيشه في زمانه الجديد، فقد غير من إيجابية الدلالة للرمز الأسطوري إلى سلبيتها؛ من دلالة الانبعاث والتجدد إلى استمرارية المعاناة وصعوبة التغيير، ويُلمس هذا في تكرار الشاعر للفظة (اشتعلت) وتحسره على عدم الاحتراق (آه لم أحترق) ويبدو أن معاناة الشاعر نابعة من معاناة الجماعة ومن معاناة الوطن، لا من معاناة نفسية خاصة به، وهذا ما يجعلها مستمرة، ولجأ إلى الرمز الأسطوري وغير من دلالته لينقل لنا واقعه ويصوره تصويرا فنيا؛ تجسد في بقائه مشتعلا دون احتراق، مما يزيد المعاناة ولا ينهيها، فالشاعر في هذا النص يعبر عن الحياة والواقع، وصراعه الدائم في مواجهة الظروف المحيطة به «والنص الشعري حين يريد أن يواجه الحياة، أو جزء منها، يصير مشروعا ومفتوحا على كل ما يخدمه ويفتح مجراه ويوسع من آماده، وعندئذ له الحق في أن يُفتح على الأسطورة يحاورها ويجادلها، يأخذ منها ويعطيها، يتقبلها وينفيها، يمتلئ بها، ثم يشرع في مفارقتها مؤسسا لشرعيته، ومؤسسا لشعريته وأصالته »[1] والمقطع الشعري هنا أسس لشرعية وشعرية وأصالة الأمراني؛ حين غير من الدلالة التي اشتهرت بها الأسطورة ليظهر مفهوم المفارقة في التوظيف.

وفي موضع آخر من الديوان نفسه يستدعي الأمراني أسطورة العنقاء بالطريقة نفسها ولكن بدلالة مختلفة، يقول الشاعر:

2- صلاة إلى أرض الأفغان

حملوك في هذا الوباء – الوبال

1- عماد علي الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، 2006، ص 157، 158.

رشقوك بنصل السموم

وعزّ عليهم بقاؤك

خارج دائرة الاشتعال

أنت تشتعلين؟ فمرحى إذن

ذاك أن اشتعالك درب إلى النور

أذكر إذ أنت عاشقة لاجتياز المسافات

عاشقة للتغرب تحت المطر

حططت الرحال

وعانقت صاحبك العربي.[1]

يتوجه الشاعر بخطابه إلى أرض الأفغان، ويربط مقاومة أهلها ومحاولتهم لتغيير واقعهم والدفاع عن أرضهم وكرامتهم، بالدلالة الإيجابية للأسطورة، المتمثلة في التغيير والتجدد، مشيرا إلى أن (الاشتعال) بداية التغيير والتقدم نحو الأفضل؛ حيث وصفه بالدرب المؤدي إلى النور، فكما أن الاشتعال خطوة أولى للانبعاث والحياة من جديد عند أسطورة الطائر، فإن المقاومة والدفاع عن الأرض عند الأفغان خطوة أولى لنيل الحرية والكرامة، وبداية حياة جديدة، وفي هذه اللحظة من الإبداع الشعري « يتداخل الفكر الأسطوري والفكر اللفظي ويتضافران »[2] لإنتاج الدلالة الكلية التي تعبر عن الواقع بطريقة فنية.

وبالطريقة نفسها يستعير محمد علي الرباوي أحوال أسطورة العنقاء، والمراحل التي تمر بها قبل ولادتها من جديد وذلك في موضعين من قصيدة (العيد)، يقول في الموضع الأول:

اشتعلت مرارا

وها أنذا أحترق

1- حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص 85.

2- أرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، تر: سعيد الغانمي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، ط 1، 2009، ص 151.

هذه الريح تجمعني من رمادي

تقول: انطلق أيها الولد الغَمْرُ

لكنما قبل أن أنطلقْ

أحترق[1]

ويقول في الموضع الثاني:

اشتعلت أخيراً

وها أنذا أحترق

هذه الرياح من صدر سارة، هذا الصباح، تهبّ من صدر

صحبي المساكين، هذا الصباح، تهبّ وتجمعني من رمادي تقول

انطلق أيها الولد الصلد لبيك إني سأنطلق[2]

يكرر الشاعر مشهد الطقوس والمراحل التي يمر بها الطائر الأسطوري قبل بعثه من رماده مجددا، حيث « يبني الرباوي تجربته الشعرية الحديثة بهذا الاستخدام التناصي البنائي لمناخ الأسطورة، وهو يستلهم مضمون الأسطورة ويحولها إلى بنية فاعلة داخل بنية القصيدة غير شاذة أو مناقضة للرؤية التي تنطلق منها »[3] فالشاعر باستخدامه لضمير المتكلم (اشتعلتُ، أحترقُ، أنطلقُ) يتحد مع الأسطورة ليعبر عن تجربته الشعرية بطريقة ينفتح فيها على الماضي الأسطوري المكتنز بدلالات التجدد ويسقطها على حاضره وراهنه الذي يرغب في تغييره وتجديده.

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 2، ص 259.

2- المصدر نفسه، ص 262، 263.

3- رابح بن خوية، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، ص 283.

1-1-2- أسطورة هيلانا:

تعد هيلانا الأسطورة الإسلامية الوحيدة الموظفة في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر لشعراء هذه الدراسة، فهي « أسطورة باكستانية إسلامية، ترمز إلى القوة الذاتية التي تكمن في أعماق العقيدة الإسلامية، تعبيرا عن مواجهتها لكل التحديات »[1] حيث يتخذ منها مصطفى محمد الغماري محورا رئيسا وبؤرة مركزية في قصيدة يسمها بـ (هيلانا)، ولم يقتصر حضورها على العنوان فقط بل هي متواصلة التواتر في عدة مواطن من القصيدة، يقول الشاعر:

بعـــيد عـــنك هيلانا ... فلا نجـــوى ولا أمل
ولا ضـــــوء ... أذوب منه أنســـامي وأغتسل
تهـــــادى فـــي مداه العـــاشقان الورد والقبل
وأمطر في ضميري همسه... واخضـرت السبل
ولا ألحـــــاني السمـــراء منها يـورق الغزل
فيسقيها أوام الشوق ... يحنيها الهوى الخضل[2]

ويقول في مقطع آخر:

أهيلانا ... بعـــــيد عنك يا زيتـــون أفـراحي
بعـــيد .. آه .. يا حبي المعتق، يا سنا روحي
أنا الصـــوفي يحلج شوقه المنثـور في الساح
تلاحقه الوجـــوه الســـود بين دمـــى وأشباح
وتصلبه علـــى الـــوادي يدا شـــبق وسفاح
بعيد عنك... تجرحني مسافات الأسى اللاحي[3]

1- مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص 37.
2- المصدر نفسه، ص 38.
3- المصدر نفسه، ص 39.

يؤكد المقطعان غربة الشاعر التي تظهر من خلال شعره؛ إنها غربة نفسية، يعيشها مع نفسه وعقيدته، لا غربة بعد عن الوطن والأحبة، وما يفسر هذا هو الأسطورة المستدعاة التي تمثل معادلا موضوعيا للعقيدة الإسلامية عند الغماري، وتواترها الكثيف في ثنايا النص الشعري، يقوي من إحساس الشاعر بالغربة، حيث يتوجه بخطابه إليها معبرا عن هذا بقوله (بعيد عنك هيلانا، بعيد عنك يا زيتون أفراحي، بعيد آه، لا نجوى لا أمل لا ضوء) وما دامت (هيلانا) رمزا للقوة الكامنة في أعماق العقيدة الإسلامية، فإن مكمن غربة الشاعر في بعده عن عقيدته، لذلك يعبر عن شوقه وحنينه وحزنه المتولد من هذا البعد، فنقل هذه الأشواق والأحاسيس في مسحة صوفية (أنا الصوفي يحلج شوقه المنثور في الساح)، تجسيدا لرؤيته الفكرية والفنية والعقدية.

1-2-توظيف الأسطورة الأجنبية:

1-2-1- أسطورة عشتار:

عشتار إلهة الحب والحرب في بابل القديمة، تتميز بكثير من المتناقضات « فهي ربة الحياة والخصب، وهي سيدة الهلاك والدمار، تعشق قي الليل وتقاتل في النهار، هي النور وهي الظلام، هي البَغِيُّ والبتول »[1] ورمز بهذا التناقض في مرجعياته يصعب تحديد دلالته في سياق النص الشعري، لأنه رمز يجمع بين الخصب والدمار، بين العشق والقتال، بين النور والظلام، ولذلك نجد النص الشعري الإسلامي المغاربي المعاصر يستلهم هذه الأسطورة استلهاما بسيطا جزئيا، قد لا يتعد الإشارة إلى اسمها حتى تظهر وكأنها عنصر مفروض على القصيدة في بعض التوظيفات، وقد أشار يوسف حلاوي إلى هذه القضية بقوله: « ولابد من القول أن بعض محاولات التوظيف الأسطوري قد أصابها الإخفاق، إذ لا يكفي أن يحمّل

1- ميخائيل مسعود، الأساطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام، دار العلم، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص 40.

الشاعر الأسطورة رؤيا معاصرة فحسب، بل أن تدخل عضويا في نسيج القصيدة ولا تبقى مجرد عنصر خارجي مصطنع ومفروض عليها»[1].

يستدعي الغماري هذه الأسطورة باسمها في مطلع قصيدته (عرس في مأتم الحجاج):

قمم تشيـــــــخ ... وأمة تنهـــــــار
والـــــلاّهثـــون ... إلـههم "عشتار"
قمم تشيـــــخ أجل ويصـــلب حملها
فحضـــــورها الأنســـــاب والأوتار
جُنَّت علـــــى شفة السـراب قصيدة
جنت .. فـــــلا قـــيم ولا أفكـار[2]

يرتكز الشاعر على دلالة الهلاك والدمار التي تظهر في سياق النص، (أمة تنهار، قمم تشيخ، يصلب حملها...) وهذه الدلالات تعبر عن واقع الشاعر المنهار بسبب تسلط الحكام وطغيانهم، وهذا يفهم من عنوان القصيدة* فقد عبر الشاعر عن هذا الواقع المنهار باللجوء إلى الرمز الأسطوري (عشتار) التي تعد إلهاً لكل سائر في طريق التدمير والفساد، وقد أعطى الشاعر مساحة بسيطة لتوظيفه الأسطوري إلا أنه عبر عن فكرة الشاعر، فقد أخذت (عشتار) مدلولا سياسيا، فجر من خلاله الغماري طاقات إيحائية أضفت الصبغة الفنية – بالدرجة الأولى – على القصيدة رغم بساطة التوظيف.

وتحضر عشتار الأسطورة في مواضع أخرى من نصوص الغماري، تشترك في دلالة التوظيف، يقول الشاعر:

وأورقـــــوا شـــفة بالـــوهم حـــالمة
عشـــــتار، تسكرها بالآل، عشـــتار

1- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 31.
2- مصطفى محمد الغماري، عرس في مأتم الحجاج، ص 11.
* ينظر: الفصل السابق، توظيف الشخصيات التاريخية.

وخـــــــلف "بابل" أوثـــــان يقدســها
من لو تثـــورين، يا أوثـــان، ما ثاروا
بغـــــداد تعـــرف أن البعث مهـــزلة
وأنه في ضبـــــاب "اللات" بحَّـــار[1]

ويقول أيضا:

آه يا أحبابنا جُنّت مسافات البعاد
فاغتربنا
ولدينا من ضياء الله زاد
حين غالت فطرة الصحراء "عشتار" و "عاد"
حين بيع الكبر في سوق الصّغَار[2]

ويقول في موضع ثالث:

وعشتار .. تكفر بالعاشقين
وكاهنة الحي وجه مـوات[3]

تجمع التوظيفات – في هذه المقاطع – طريقة التوظيف وآليته المتمثلة في استحضار الأسطورة باسمها، حيث يشار إليها في جزء من النص؛ فتُلمس في سياق سطر أو بيت شعري، وتنفصل عن بقيته، ولا تساهم في رسم الصورة الشعرية الكلية، وتشترك أيضا في دلالة التوظيف التي تعبر عن الرفض؛ فالغماري يربط توظيفاته بالدين الإسلامي، ويرفض الأسطورة ويعطيها دلالة سلبية للسبب ذاته، ففي المقطع الأول ربطها بالأوثان المقدسة وأشار إلى أن الطقوس التي تمر بها الأسطورة حتى تبعث من جديد مجرد مهزلة، وفي الثاني يقرنها بـ (عاد) التي بادت واندثرت، ويرفضها لكونها أصبحت بديلا عن ضياء الله

1- مصطفى محمد الغماري، عرس في مأتم الحجاج، ص 104.
2- مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، ص 26.
3- مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 117.

ونوره، وفي الثالث ينسب لها صفة الكفر بعاشقيها مع أنها إلهة الحب في نظرهم، ولعل الذي يظهر أن استلهام الغماري للأسطورة (عشتار) يختلف عن سابقيه، فعشتار عنده ليست عشتار الخصب والنماء وليست عشتار الحب والبتول، بل هي معادل للصحوة الإسلامية التي تثور على هذه الأوثان وترسم طريق العودة إلى النبع[1] ليظهر دفاع الشاعر الإسلامي عن دينه وعقيدته، ورفض كل ما يتنافى معهما.

1-2-2- أسطورة تموز:

تموز أسطورة بابلية، يرتبط بالخصب والنماء، فهو « إله القوة الخلاقة التي تبعث الحياة في تلك المظاهر أثناء الربيع، عندما يظهر العشب وينمو الزرع وتتكاثر الماشية »[2] تم عقابه بإنزاله إلى العالم السفلي، فأصبح يموت كل شتاء ويولد كل ربيع، على اختلاف في روايات أحداث هذه الأسطورة.

وقد تواصل الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر مع هذه الأسطورة تواصلا جزئيا وبسيطا لم يتعد الإشارة إلى اسمها، ومن ذلك قول محمد جربوعة في قصيدة (قنديل بني هاشم):

(واحر قلباه ممن قلبه شبـــم) كزهرة الكأس في تموز تبتسم[3]

يشير الشاعر في هذا التوظيف إلى طقوس الأسطورة التي تولد كل ربيع فتخصب معها الأرض وينمو الزرع؛ لأن ابتسام الأزهار وتفتحها يكون في فصل الربيع، الذي يولد فيه (تموز) ويُبعث من جديد، ليبعث الحياة من جديد في الأرض، وإلى جانب هذه الأبعاد يشبه الشاعر حرارة قلبه التي تجسد حبه وشوقه لرسول الله ﷺ بزهرة الكأس التي تدب فيها الحياة والابتسامة مع ميلاد تموز، ليكون حب النبي حياة متجددة للشاعر، تماما، كما يكون بعث

1- ينظر: بوترعة الطيب، التناص في الشعر الجزائري المعاصر – قراءة في شعر مصطفى الغماري- ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في النقد المعاصر، إشراف: هواري بلقاسم، جامعة وهران، 2010- 2011، ص 99، 100.

2- فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط 1، 1999، ص 97.

3- محمد جربوعة، قدر حبه، ص 125.

تموز حياة للأرض والنبات، بعد أن يسيطر عليها الجدب والجفاف، وعلى ضوء هذه الدلالة يتبين أن محمد جربوعة لجأ إلى الأسطورة ليفتح المجال أمام المتلقي ليقيم حوارا بين العمل الشعري والقصص التراثي عند مختلف الشعوب.

يستلهم الغماري رمز (تموز) ويعطيه مساحة بسيطة في نصه، تتجسد في الإشارة إليه اسميا، يقول الشاعر:

أصون الهوى: نيسان يزهر في دمي
إذا جُــن "تموز" وصـــوّح "تشرين"[1]

يحمل البيت دلالة الخير الوفير والعطاء الغزير الذي يظهر في قول الشاعر (نيسان يزهر في دمي) فالشاعر اختار شهر (نيسان/ أفريل) الذي تنمو فيه الأزهار والأشجار فتزهر الأرض، دلالة على الخير والعطاء والنمو والإخصاب، ثم يشير في الشطر الثاني إلى طقوس الأسطورة ومراسيمها المتمثلة في إنزال الإله (تموز) إلى العالم السفلي، الذي يعد بمثابة وفاته، وعبر الشاعر عن هذا بقوله (إذا جن تموز) أي انقطعت الزراعة وانعدمت الأمطار وقل الخير والعطاء، ويُفهم من هذا أن الغماري لا يبالي بموت الأسطورة وإعادة بعثها من جديد، حتى تخصب الأرض ويكون الخير، وإنما زمنه كله خير وعطاء، وهذا الاستثمار الأسطوري يخدم الرسالة التي يرمي إليها الشاعر في كل نصوصه، وهي خدمة الدين الإسلامي والدفاع عن تعاليمه.

1-2-3- أسطورة سيزيف: (Sysyphus):

تقول الأسطورة أن سيزيف أفشى سرّ زيوس الذي خطف رجينا لأبيها، فأراد زيوس أن يحكم عليه بالموت، لكنه تمرد عليه، إلا أن هاديس قاضاه وعاقبه في العالم السفلي بأن

1- مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 40.

جعله ينقل صخرة إلى أعلى هضبة ما إن تصل حتى تتدحرج إلى السفح ثانية[1] ثم يعيد نقلها وتنزل إلى الأسفل وهكذا تستمر العملية، وسيزيف من الشخصيات الأسطورية التي كان لها حضور في شعرنا العربي المعاصر، واستخدمت بوجهين؛ وجه إيجابي يتمثل في المثابرة وعدم اليأس للوصول إلى الهدف، ووجه سلبي يتمثل في الاستسلام للواقع مهما كانت الظروف قاسية، أو في المعاناة الدائمة التي لا تنقطع.

يستثمر الغماري هذا الرمز الأسطوري مصحوبا بإطار القصة الأسطورية التي ارتبطت به، يقول الشاعر:

ما قيمة الدنيا تبا ... ح لوارد ومحوّم
عنت الوجوه لها فبا ... ءت بالشقاء المعدم
وجرت لغايٍ دونها ... لم تَجْنِ غير جهنم
سيزيف يحمل صخرة ... عبثا .. على قدر عَمِ
ماذا جنى من صخرة الـ ... آلام غير تورّم
غير الصدى يهب العيو ... ن غبار تِيهٍ مظلم
سيزيف لم تك غير رمـ ... زٍ في العراء محطم
شقي الشقي إذ يخا ... ل رحيقه في العلقم[2]

يجد الغماري في مضمون الأسطورة الرمزَ الأمثل للتعبير عن حقارة الدنيا، التي لا يصل بها الإنسان إلى غايته المرجوة في الدار الآخرة (لم تجن غير جهنم) حيث يؤكد أن الدنيا إذا لم تتوج بغاية الآخرة، وبقي العيش لها فقط، ستكون شقاء ومعاناة وألما، فلم يذكر ذلك صراحة، بل لجأ إلى الأسطورة واستند على دلالتها السلبية التي تجسد المعاناة المستمرة دون الوصول إلى الهدف، فبين لنا أن (سيزيف) يحمل الصخرة عبثا، ولم يجن منها غير الألم والتعب المستمر، مشيرا إلى أن (سيزيف) رمز محطم يدل على المأساة والمعاناة، لأن

1- ينظر: ماكس شابيرو، رودا هندريكس، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط 3، 2008، ص 237.

2- مصطفى محمد الغماري، العيد والقدس والمقام، 57، 58.

عذابه أبدي لا ينتهي، وفي هذا إشارة إلى العذاب الأبدي في الدار الآخرة لمن لم يحسن استغلال دنياه، وأعطى لنفسه كل ملذاتها، لأنها لذة فانية وحياة زائلة، ووصف مَنْ هذا حاله بالشقي في البيت الأخير من المقطع، ومن يمعن النظر في هذا المقطع يجد أن الأسطورة المستدعاة خدمت النص الشعري من خلال مضمونها المأساوي، ورمزيتها للمعاناة المستمرة، ومن خلال إعطاء وجه جمالي وقيمة فنية تمكِّن القارئ من تذوق النص، والاستمتاع بتفسيره عن طريق الانفتاح على مضامين التراث الأسطوري القديم، وتحميلها الدلالة الإيمانية الإسلامية التي يسعى الأدب الإسلامي إلى تحقيقها في رسالته الإنسانية الإسلامية.

1-2-4- أسطورة دوريس: (Doris):

دوريس أسطورة يونانية، وهي « إحدى الأوقيانوسات، وزوجة نيريوس، وأم النبيردات الخمسين »[1] وتقول الأسطورة « أن دوريس من حوريات البحر، تزوجت نيروس، شيخ البحر، فولدت له خمسين فتاة، كلهن ذات طبيعة إلهية – بحرية »[2] « وكانت تمتلك قدرة على التنبؤ »[3].

يستدعي حسن الأمراني رمز (دوريس) ويضمنه ثنايا قصيدتين من قصائده، يقول في الأولى:

أرى صوت دوريس يسكنني مثل طائر برق
كأني أفتح باريس أول مرة
على صهوة من حصاني الجموح
(هي الشمس مُره)

1- ماكس شابيرو، رودا هندريكس، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، ص 87.
2- حسن الامراني، مملكة الرماد، ص 37.
3- طلال حرب، معجم الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 174.

ودوريس في قلب باريس كالنجمة الشارده
تمارس غربتها القدسية في الساعة الواحده
تضيء .. تضيء
وتسمو على طين باريس
تغرق في صلوات التوحد حتى الغروب[1]

إلى أن يقول:

وتصبح دوريس بين العواصف مفتونة
بالجنوب
ومسكونة بالتوهج والحزن المتوجس ..
حتى الجنون[2]

ويختم القصيدة بقوله:

فما بال قلبي ينزف،
يجمح كالمستجير
كأني أخط القصيد الأخير
ودوريس عصفور حزن
على كتفي حط ذات مساء
وأودعني سره .. ثم طار[3]

يتوزع الرمز الأسطوري على مقاطع القصيدة، ويتلون في ثناياها كل مرة، فتارة يكون صوتا يسكن الشاعر، وتارة ثانية يكون عصفورا يحط على كتفه، وثالثة نجمة شاردة تدل على الغربة والضياع، ورغم سيطرة الرمز على مساحة واسعة من النص الشعري إلا أنه لا

1- حسن الأمراني، مملكة الرماد، ص 33، 34.
2- المصدر نفسه، ص 35.
3- المصدر نفسه، ص 37.

يظهر بدلالته الأسطورية الخرافية، وإنما « يأتي في سياق شعري/ شعوري محاط بكل الظلال الإيمانية والإيحاءات الإسلامية، فالرمز يفرغ من محتواه الوثني الخرافي »[1] في نص الأمراني، فهو محاط بصوت المآذن والصلوات الخاشعة المطمئنة التي تضفي المسحة الإيمانية والروحانية على النص.

أما في القصيدة الثانية، فالأمراني يشير إلى المحتوى الأسطوري لدوريس، بالإشارة إلى طبيعة خلقها وقضية تنبؤها، دون الإخلال بالحمولة الإيمانية، يقول الشاعر:

بين دوريس وذاتي

زورق من كلمات
أين مرساتك يا زورق، يا سر القصيدة؟
أكذا ندفع دوما نحو آفاق جديدة
أنت – من صاغك رب العرش من موج البحار–
أنت أيقظت لهيب الشهوة البكر بأعماقي
– لك المجد –
وأوقدت فتيل الشعر في صدري
– لك المجد –
ولكني رهين الحزن
أنت يا سارقة الموج، ويا كاشفة الأسرار لن
تقرئي شعري و لا بعض وصاياي ولن
تسمعي طائرك الأخضر يتلو آية البعث
على صدر الوطن

1– رابح بن خوية، شعرية المعنى الصوفي في القصيدة –شعر محمد الغزالي أنموذجا–، مجلة حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف المسيلة، ع 05، نوفمبر 2015، ص 17.

ولهذا يتغشاني الحزن

وكأني لا أرى غير الكفن[1]

أشار الشاعر إلى كون الأسطورة (دوريس) حورية من حوريات البحر بقوله (أنت من صاغك رب العرش من موج البحار) وأشار إلى قضية قدرتها على التنبؤ بقوله (يا كاشفة الأسرار) ولكنه أبقى على الروح الإيمانية في النص، فنسب خلق الأسطورة إلى الله، واستبدل (التنبؤ) الذي لا يتناسب مع العقيدة الإسلامية ومبادئ دينها بالكشف عن الأسرار، ليحافظ على الرؤيا الإسلامية في نصه، فالشعر الإسلامي « لا يضيق صدره بالانفتاح على مذاهب الفن جميعا والاستفادة منها، لكن ما يميزه عن غيره، أنه يتعامل معها على بصيرة ورشاد وأنه يملك معياره العقدي الذي يضبط خطواته »[2] وهذا ما يلمس في تعامل الأمراني مع الرمز الأسطوري المستحضر، حيث استفاد منه لإثراء نصه دون أن يؤثر على عقيدته.

1-2-5- أسطورة سبارتاكوس:(Spartacus):

سبارتاكوس عبد من عبيد الإمبراطورية الرومانية، كان مصارعا في مسارح روما، ثم بعدها نظّم ثورة على إمبراطورها، وكان لهذه الثورة انتشار في أرجاء الإمبراطورية، مما أدى إلى انضواء كثير من العبيد تحت لوائه، ونادوا به زعيما وقائدا عليهم، ومنذ ذلك الحين أصبح سبارتاكوس رمزا للفئة المستضعفة الثائرة، ورمزا للانتصار والبطولة وقهر العبودية.

يشير الأمراني إلى هذه الشخصية / الرمز في قصيدة (توقيعان):

<u>التوقيع الأول</u>: سبارتاكوس لم يكن حاضرا.

قرر التاريخ أن يرحل عن غفوته

قرر التاريخ أن ينهض من كبوته

هو ذا يعبر وجه النهر حتى الضفة الأخرى

1- حسن الأمراني، مملكة الرماد، ص 38، 39.

2- وليد قصاب، من قضايا الأدب الإسلامي، دار الفكر، دمشق، (د ط)، 2008، ص 35.

خفيفا كالشعاع

هو ذا يزحف نحو الفجر من غير شراع.[1]

يحضر الرمز الأسطوري عند الشاعر اسميا في عنوان القصيدة الفرعي، ليغيب في متنها، كما غاب مثاله في واقع الشاعر وزمانه، فالأمراني ينفي حضور سبارتاكوس الرمز المستحضر، ليشكل دلالة الانهزام والخضوع الذي يعيشه الوطن العربي، هذا من زاوية، ومن زاوية أخرى يُلمس في الاتكاء عليه دعوة إلى الجهاد والثورة على الواقع، ويظهر هذا في قوله:

أنا لم أقرأ بيان النضال

لم أطالع كتب الثورة

لم أعرف كتاب (الرأسمال)

غير أني قد تصفحت طويلا

كتب الفقر ومنشور السنين

وتدبرت كثيرا

سورة (الصف) وآيات الجهاد

فتعلمت كثيرا

وتشوقت كثيرا

وتحرقت كثيرا[2]

هذا المقطع يكشف عن هموم الشاعر النابعة من معاناة أمته التي تعيش الفقر والخضوع والانهزام، ويكشف عن طموحاته وأحلامه في الثورة على هذا الواقع الخاضع المستكين، فلجأ إلى التاريخ اليوناني القديم الذي يمثل الثورة والبطولة مجسدة في الرمز الأسطوري سبارتاكوس، وهذا يؤكد دعوة الشاعر إلى تغيير الواقع.

1- حسن الأمراني الزمان الحديد، ص 77.

2- المصدر نفسه، ص 79.

ويتضح من خلال رصد استحضار التراث الأسطوري في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، أن شعراءه لا يكثرون من توظيف الرموز الأسطورية؛ فتوظيفها جزئي وتواترها قليل مقارنة مع غيرهم من الشعراء، لأن أغلب الأساطير تمس بالعقيدة الإسلامية، وتحمل في طياتها الفكر الوثني؛ الذي تجسده فكرة تعدد الآلهة، التي تتعارض مع الوحدانية الربانية الإسلامية، وإن وُظفت فهي خادمة للعقيدة الإسلامية والفكر الإسلامي والرسالة الإسلامية؛ لأن الشاعر الإسلامي يفرغ الأسطورة من محتواها الوثني ويكيفها على حسب رؤاه وتصوراته الفكرية النابعة من العقيدة الإسلامية، ومن هنا يمكن القول أن الشعراء الإسلاميين لم يوظفوا الرمز الأسطوري مثل غيرهم من الشعراء؛ سواء على المستوى الفني أو على المستوى الدلالي، إلا أنهم رجعوا إليها واستفادوا منها.

2- توظيف التراث الشعبي:

التراث الشعبي يضم جميع مظاهر الحياة اليومية، من لباس وصناعات وعمران وموسيقى وأدب وغيرها، ويمثل عنصرا أساسيا في تشكيل الهوية العامة للثقافة في كل مجتمع، ويعرف بالموروث الجمعي أيضا؛ لأنه نتاج جماعة لا نتاج فرد واحد.

وقد اختلفت وجهات النظر لدى الدارسين وتباينت مفاهيمهم لهذا المصطلح الذي بدأ الاهتمام به حديثا، لكنهم متفقون على إنتاجه الجماعي وتناقله بين الأجيال، ومن هنا يمكن القول أن الموروث الشعبي « هو مجموعة العطاءات القولية والفكرية والمجتمعية التي ورثتها الشعوب التي أصبحت تتكلم العربية وتدين بالإسلام »[1] وهذا المفهوم يدرج كل ما تم توارثه عند الشعوب على مر الأزمنة، أي أنه جزء لا يتجزأ من تاريخ الأمة وهويتها، حيث تتناقله الأجيال جيلا عن جيل، فهو « ذلك الذي ينشأ بين الناس وينتقل بينهم بشكل غير رسمي وينتقل تلقائيا، أو عن وعي، ويقبله الناس دون تحقق، ويعيدون صياغته بين حين وآخر، ويطورونه ليناسب حاجاتهم »[2] ولعل طريقة انتقاله هذه وقبوله لدى عامة الناس، يجعله الموروث الأبقى والأطول على مر الزمن، السبب الذي جعل الشعراء يقبلون عليه ويستحضرونه في نصوصهم، لأنه عامل مساعد في فهم رسالة الشاعر ونظرته إلى الطبقة العامة للمجتمع.

أما بالنسبة للشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، فلم يرجع إلى هذا الموروث إلا قليلا، إذا ما قورن مع غيره؛ كالموروث الديني والأدبي والتاريخي، إلا أن حضوره – على قلته – قد كان لافتا للنظر، وظاهرة لابد من الوقوف عليها.

1- فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق للطباعة والنشر، مصر، لبنان، ط 1، 1991، ص 08.
2- أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، (د ط)، 2001، ص 70.

2-1- شخصية السندباد:

تعد شخصية السندباد وقصته المليئة بالمغامرات من أهم ما اهتم به الشاعر العربي المعاصر من تراثنا الشعبي، تلقيا وتوظيفا، « وهو بطل حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، يظهر في صورة البحار المغامر الذي يملؤه حب التحدي والاكتشاف، تاركا مدينته بغداد بحثا عن الكنوز والمغامرة، مواجها مصاعب خرافيةً »[1].

وهذه الشخصية لما لها من طاقات تعبيرية تنطق بتجارب الشعراء وتعبر عن معاناتهم، استهوت الشعراء وجذبتهم إليها، حتى « تصور كل شاعر في وقت من الأوقات أنه هو السندباد »[2].

ولو تأملنا قصة هذه الشخصية المعروفة بسفرها الدائم وترحالها المستمر، ومغامراتها التي لا تنتهي، لأدركنا أنها شخصية رمزية بامتياز « يجتمع فيها أكثر من مستوى من الدلالة والمغزى »[3]؛ فهي رمز للمغامرة، ورمز للمعاناة، ورمز للاغتراب، ورمز للترحال، ورمز لرفض الثبات ... فقد وجد الشاعر العربي المعاصر في هذا الرمز رغبة في الكشف عن المجهول، وتغيير رتابة الحياة، وطموحا إلى الحرية، وغيرها من التطلعات التي يعيش الشاعر في صراع دائم معها؛ سواء على المستوى النفسي؛ من عواطف وأحاسيس ومشاعر يعيشها في عالمه الداخلي كشاعر، أو على المستوى الجمعي من رفض للواقع وقلق دائم عليه.

وبالعودة إلى الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، نجد أن شخصية السندباد كانت حاضرة كقصيدة ديوان في تجربة محمد علي الرباوي الشعرية، حيث سيطرت على مرحلة

1- أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، 1992، ص 138.
2- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 35.
3- المرجع نفسه، ص 203.

طويلة من مراحل الشاعر الشعرية. فقد ظهر السندباد الشخصية / الرمز عنوانا في ثلاث قصائد هي (السندباد في الألزاس، ليلتان من ليالي السندباد، من مكابدات السندباد المغربي).

والملاحظ أن الرباوي استلهم الشخصية التراثية الشعبية استلهاما مغايرا لتجارب باقي الشعراء، فإن كان الشعراء المعاصرون قد وصفوا حياتهم بالرحلة السندبادية، نتيجة تقمصهم لهذه الشخصية والتقنع وراءها للتعبير عن المغامرة الشعرية تارة، وللكشف عن المجهول تارة أخرى، وبتعبير أوضح يتحد الشاعر مع السندباد حتى يصبح هو السندباد، فإن الرباوي قد ابتعد عن هذا الاتحاد مع الشخصية، وابتعد عن رمزية المغامرة والبحث عن المجهول، واتخذ من السندباد رمزا للاغتراب؛ فأسقط سفر الشخصية وكثرة ترحالها على سفر أبيه المستمر لكسب لقمة العيش، فها هو يعبر عن هذا في قصيدة (السندباد في الألزاس):

[إلى أبي في أرض الغربة]

ها أنت تودع وجدة تتركها تتثاءب عند طلـــــوع
الغبش الساقط من تنهيدة إيسلي التائه تترك بوابتها خلفك
يتفجر ظلك قدَّامك يركل طنجة بحـــوافره يـلحس في رفة
عين أحجار الألزاس وزادك فـــــي الرحلة عضـــلاتك إنا
صدرناك مع الليمون وقلنا نحن كسبنا الألزاس وما يخزن
هذا الألزاس

****

هذا الوطن الضائع والغارق في عرصات الجوع وفي
مزرعة العطش الشارد يستورد لحـــــم الضأن العالي يرفض
إيمـــــــانك يرفض حتى عضـــــلاتك يدفعـــــها ثمنا للحم
المستورد. يسرق أنفـــــــي الأفطس من هذا اللـحم المستورد
رائحة أشعر أن جـــــداولها نبعت من جســـدي المــتهالك

أسمـــعها في الليل تقص عليَّ غريب القصص المكتوبة يا

أبتي بشقائق كانت تزهر فيها عضلاتك

****

لغتي هل تعرفها يا أبتي هل تتكلمها في الألزاس مع

الألزاس وهل تسمعها في الطرقات وفي أوراش الخوف

****

إني أسمع قافلة عائدة تتوسطها أنت على صهوة

ناقتك الواسعة العينين سعـــــالك ينشر جدوله في بعض

شوارع وجده

آه هل تحلم يا أبتي بالعوده

هل تحلم يا أبتي بالعوده[1]

يربط رمز السندباد في هذه القصيدة بين الدلالة العامة المتمثلة في الترحال المستمر، وبين الدلالة الشعورية الخاصة في تجربة الرباوي المتمثلة في سفر أبيه وغربته الدائمة، ليدل هذا على أن الشاعر يعبر عن أحداث واقعية في تجربته الحياتية، وخير دليل على ذلك غياب السندباد اسميا في ثنايا النص، ويحل محله (أب الشاعر) فقد نقل الرباوي حالة الغربة التي يعيشها أبوه من خلال عملية الإسقاط على ترحال السندباد، حيث يتوجه بخطابه إلى أبيه (هل تعرفها يا أبتي، هل تحلم يا أبتي بالعودة، تتوسطها أنت...) ويُلمس في هذا التوظيف ارتباط الشاعر بالوطن، وارتباطه بأبيه المغترب الكثير الأسفار، ولهذا يُلبسه ثوب السندباد تعبيرا عن المأساة التي يعيشها في غربته، وبهذا تصبح أسفار السندباد معادلا للشعور بالغربة.

وقد استخدم الشاعر المعاصر رمز السندباد بأكثر من وجه، علّ أنضجها وأكثرها عمقا هو الوجه الفكري للإنسان المعاصر الباحث عن ذاته عبر سلسلة من المواقف

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 2، ص 169، 170.

والتجارب والمغامرات الفكرية والاجتماعية والوجدانية[1] وفي نص الرباوي يعبر عن الموقف الوجداني من الغربة والابتعاد عن الوطن، ولهذا نجد الشاعر يختم نصه بقوله (آه هل تحلم يا أبتي بالعودة) وهنا يُلمس الإحساس بالحسرة والحزن في نبرة الشاعر.

ويواصل في القصيدة الثانية (ليلتان من ليالي السندباد) – التي تعد تكملة للقصيدة السابقة – حديثه عن موضوع الغربة بإسقاط الواقع على شخصية السندباد، لكن هذه القصيدة كانت لأبيه في أرض الوطن بعد أن كانت الأولى لأبيه في أرض الغربة.

يأخذ الرباوي في هذه القصيدة من حياة السندباد/ الأب ليلتان تعبران عن شدة المأساة التي يعانيها نتيجة هجرته وغربته بحثا عن الرزق وكسب لقمة العيش، الليلة الأولى كانت في بلاد الغربة وما لقيه من معاناة، ويرجع هذا لسببين؛ الأول: وحدته وغربته، يقول الشاعر:

أعرف أنك كنت غريبا
في أرض الروم غريبا
تلتهم الأوراش دماك الفوارة
تأتيك من الأحباب رسائل
بل تأتيك قنابل
تفتحها: لتحس الغربة تقطع أوصالك[2]

ويواصل قائلا:

ونار الوحشة ترمي قلبك بالجمر
وأنت تسير على بعر الآرام وحيدا.
ترمي قدميك على الأرض وحيدا

1- علي عشري زايد، السندباد بين التراث والشعر المعاصر، مجلة الثقافة العربية، ع 4، 1974، ص 63.
2- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج2، ص 249.

لا تسمع إلا صوت القدمين المتورمتين وحيدا

لا تسمع أحيانا إلا قطا حين يموء وحيدا

لا تبصر في الأرض سوى ظلك[1]

تسيطر الغربة والوحدة على المقطعين، ويتبين أنها وحدة انتماء، فأب الشاعر يرى نفسه وحيدا أينما حل وارتحل في أرض غربته.

والسبب الثاني هو طريقة معاملته التي جعلته يشعر بالغربة، وهذا ما يزيد من مأساته وأوجاعه، يقول الرباوي:

كل صخور الروم

وكل بحار الروم

وكل بلاد الروم تقول لك: ارحل

ترحل؟

كيف؟

وأنت شبابك مدفون فيها

ونضارة وجهك مودعة في أوجه كل بنيها

ودماك تشد حجار مبانيها[2]

يتعجب الشاعر ويتألم في الوقت نفسه على مطالبة أبيه/ السندباد بالرحيل من أرض أفنى فيها شبابه وقوته، إلى أرضه ومنبته ووطنه، ومع هذا الألم والحسرة يشعر بنوع من الفرح والبهجة حين يتذكر الأهل والوطن والعودة إليهم بعد غربة طويلة، لكنه يصطدم بواقع أشد ألما؛ إنه الإحساس بالغربة في الوطن، يقول الشاعر:

هو ذا الجمرك يستوقف هيكلك العظمي

1- المصدر السابق، ص 250.

2- المصدر نفسه، ص 253.

– ما اسمك؟

من أي بلاد أنت؟

– " ..... "

توقظك الدهشة تصحو:

فإذا الجمرك روم

الشرطة في الشارع روم

الشاشة في بيتك روم

زوجك .. أبناؤك .. روم

روم

روم

روم

.....

تعلم أن الساعة غربتك الصغرى

أودعت لوافحها في جوف البحر

وأنك تدخل غابة غربتك الكبرى

هل أعددت لها زادا في حجم فيافيها[1]

يشعر الأب/ السندباد وكأنه مازال في ديار الغربة، رغم عودته إلى وطنه؛ فلم يتغير شيء بالنسبة إليه، حتى زوجته وأولاده يرى فيهم الغربة، فهو يعيش اغترابا نفسيا حتى داخل وطنه ومع أسرته، وهذا أشد قسوة وأكثر إيلاما بالنسبة إليه، فقد وصف غربته بعيدا عن الوطن بالغربة الصغرى، وغربته داخل الوطن بالغربة الكبرى، وهذه هي ليلته الثانية؛ الغربة بين الأهل والأحبة.

1– المصدر السابق، ص 254، 255.

وفي ظل هذا التوظيف للسندباد تغيب كل الدلالات الرمزية التي دأب الشعراء على استنطاقها، ليكون السندباد عند الرباوي هو الأب الغريب داخل الوطن وخارجه، الأب الذي يعيش الصراع النفسي؛ بين الاستسلام لهذا الشعور القاهر، وبين الإصرار على تجاوزه والعودة إلى الوطن والأهل والمكان نفسيا بعد أن عاد جسديا.

يختم محمد علي الرباوي قصيدته الديوان التي بطلها (السندباد) الشخصية التراثية الشعبية، بقصيدته الطويلة ذات المقاطع المتعددة والمتنوعة (من مكابدات السندباد المغربي) التي بقيت دلالة الغربة دلالة مركزية في ثناياها، لكنها هنا غربة الشاعر لا غربة أبيه، إنها غربة ابن لم يشبع من وجه أبيه حتى أسكنه الثرى، يقول الشاعر:

> أبي .. مذ خلقنا ما رأينـــاه إلا ضـــاربا كـبد الصحراء ما شبعت عينـــاه منا صخـــور الروم تعرفه عرقا فعرقا. بها أزهاره انفتحت صبحا وألقت دمـــاها قطرة قطرة .. فيها رمـى غابة من أضلع هدها الترحـــال هدا. ولكن حين عـاد إلينا كان صفصافة لا تنحني للريـــــاح الهوج ما عينـــــاي منه ولا رأسي رميت به يوما علـــى يغري بها صدره الممتد منـــي إليه ما شبعت أنا منه. وكيف وسكنـــاه المســـاجد. آه ما شبعت أنا منه فما كان إيمـــاني قويا لكيما أحمل الجمر فـــي صدري فأمسك بالكأس التي مخرت بالقلب ليلا عباب البحر ما شبعت عينـــاي منه ولم أحمله يوما لكني تعبت من الحِمل الثقـــيل تعبت.. اليوم أسكنته جوف الثرى ثم قلت . آهْ.[1]

يتحسر الشاعر في هذه القصيدة على ترحال أبيه المستمر الذي جعلهم جميعا لا يشبعون من رؤية بعضهم، حيث كرر عبارة (ما شبعت عيناي، ما شبعت أنا) فالرباوي لا يتذكر أباه إلا مسافرا، أو مستعدا لذلك، فهذا عهده به، وما يزيد من حسرته وحزنه أن الرحلة

1- المصدر السابق ، ج 3، ص 85.

الأخيرة لا عودة منها؛ إنها رحلة الموت، الذي لا مفر منه ولا عودة، فإن كان السندباد في رحلاته يعود منتصرا محملا بالكنوز، فإن السندباد/ الأب في نص الرباوي لن يعود مطلقا، يقول الشاعر:

فالسندباد كما
البحر لا يستقر. له عودة بعد كل رحيل. لكنه بعد رحلته
هذه السابعة
كعاصفة قد هدأ
ليستأنف الحزن رحلته في تضاريس قلبي
وها قد بدأ[1]

ويخشى أن يتكرر لولده (زكريا) ما حدث بينه وبين أبيه من غربة، فيتوجه إليه بالخطاب قائلا:

ولدي
لك صدري فارتع بين مروجه
لك قلبي فالعب بين ظلال خليجه
لك وجهي فتصفح أوراقه
اقرأها سطرا .. سطرا ..
اقرأها حرفا .. حرفا ..
فأنا أخشى أن أرحل قبل الفجر
ولم تشبع مني عيناك[2]

ويواصل قائلا:

ولدي

1- المصدر السابق، ص 100.
2- المصدر نفسه، ص 86.

جدك ما شبعت منه عيناي

ولا حملته كتفاي

ولكن أتعبني الحمل

فألقيت به اليوم إلى جوف الأرض

ولدي .. كن أبي

كن أبي[1]

ينسج الشاعر هذه القصيدة على نسق سردي يتتبع فيه مسيرته الحياتية مع أبيه وابنه، حيث يبدأها بقوله (لله ما أعطى ولله ما أخذ) ويختمها بالعبارة نفسها؛ فقد أعطاه الولد وأخذ منه الوالد، وتشترك هذه الحالة بين الأب والابن في دلالة الحمل، الذي انتقل من حمل الأب له صغيرا، إلى حمله على كتفيه إلى القبر، ثم يتحول إلى حمل الشاعر لولده (زكريا)، ثم نصطدم بمطالبة الشاعر ولده أن يكون أباه، وهذه المشاهد مجتمعة تقر حالة نفسية للشاعر بؤرتها ومركزها؛ المعاناة الذاتية النابعة من معاناة الآخر أبا وابنا.

ويمكن القول أن (السندباد) الرمز التراثي الشعبي يتخذ أبعادا متنوعة ودلالات مختلفة، تتباين من شاعر إلى آخر، ونجده عند الرباوي بوجه مغاير ومختلف عن غيره من الشعراء، فالسندباد عنده حامل لعبء تجربة والده الكثير الترحال والسفر، لا تجربة الشاعر نفسه، وإن كان يشكل جزء منها؛ فغربة الأب/ السندباد كانت سببا في غربة الشاعر.

1- المصدر السابق، ص 89.

2-2- حكاية الغول:

تحتل حكاية الغول مكانة متميزة من بين الحكايات الشعبية الخرافية، نتيجة التصاقها بالذاكرة الشعبية وخاصة عند الأطفال، لارتباطها بالغرابة والعجائبية في أحداثها، وقد أُخذت هاتين الصفتين من شخصية الغول الذي يمثل « قوة خارقة تتراوح بين البطش الخارق حينا، وبين الطيبة حينا آخر، وقد تصل هذه المراوحة المرعبة إلى شكل ثالث أكثر إيلاما وشذوذا، يأخذ صورة التلاعب بالإنسان وإخضاعه لحالة من السخرية والذعر »[1].

وينفرد الغول بصفات تميزه عن غيره؛ كالعيش وحيدا، والظهور في الليل والاختفاء في النهار، له عيون حمراء تشع نارا في الليل، إلى غيرها من الصفات التي وردت في الحكايا، وقد قيل قديما أن « الغول حيوان شاذ مشوه لم تحكمه الطبيعة، وأنه لما خرج مفردا لم يستأنس وتوحش وطلب القفار، وهو يناسب الإنسان والبهيمة، وأنه يتراءى لمن يسافر وحده في الليالي وأوقات الخلوات فيتوهم أنه إنسان فيصد المسافر عن الطريق، وقال بعضهم أن الشياطين إذا أرادوا استراق السمع تصيبهم الشهب فمنهم من احترق، ومنهم من وقع في البحر فصار تمساحا، ومنهم من وقع في البر فصار غولا »[2] وجمعا بين من قال أنه حيوان وبين من قال أنه شيطان نجد أن الخيال الشعبي استمد وحوشه المخيفة من الحيوان، وربط هذه الوحوش بقوى الشيطان والجن والسحر، ولهذا أخذت هذه الوحوش الخيالية صفات حيوانية من ناحية الشكل وصفات شريرة من ناحية المضمون[3]، وعلى هذا النحو وبهذه الصفات تناقلت الأجيال هذه الخرافة جيلا عن جيل، على أساس أن الغول كائن خرافي.

يأتي هذا الكائن الخرافي في شعر مصطفى محمد الغماري باسمه فقط، حيث يستعين به ليعبر عن موقف من مواقفه، يقول الشاعر في قصيدته (يا حادي الغول):

1- علي الخليلي، الغول مدخل إلى الخرافة العربية، منشورات الرواد، القدس، ط 1، 1982، ص 37.

2- زكريا بن محمد بن محمود القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجزات، تحقيق ومراجعة: سعد كرم الفقي السيد الأزهري، دار ابن خلدون، الإسكندرية، (د ط)، (د ت)، ص 370.

3- ينظر: فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، ص 133.

يا حـــادي الغـــول في عصر تعبّدها
وقـــــارئ الكف فـــي رؤيا بلا بصر
وموغلا في ضبـــاب العصر .. تعبره
حُـــمى "الحضارة" مقروء على الجدر
ومطمئنا على أحضـــــان عـــــارية
يَعُبُّ مـــــن لعس زان .. ومـــن حور
دعـــــوى "مسيلمة" عـــاد الزمان بها
فأخصبت بالعـــذارى البيد. لا المطر[1]

بعد حضور الشخصية الخرافية الشعبية في العنوان تحضر مرة واحدة في المتن الشعري، وحضور بهذا التواتر القليل يصعب تحديد دلالته، وإن كانت الشخصية في مدلولها العام توحي بالرعب، لكنها في نص الغماري مرتبطة بالحداء (الغناء للإبل) وعرف منذ القدم بما يسمى بـ (حادي العيس) إلا أن الشاعر يستبدل العيس (الإبل البيض) بالغول الكائن الخرافي؛ لتنتج من خلال هذا الاستبدال مفارقة في المعنى، تتجسد في الإقرار بالفساد والتصفيق له دون وعي من الحادي المخدوع بالأقوال والأفعال الكاذبة، التي تحاول الظهور في ثوب غير ثوبها؛ فالغول هنا رمز لرجال الفساد والدراويش وأصحاب الدجل، والحادي رمز للفئة المخدوعة بهذا الفساد والدجل، فقد استعان الغماري بشخصية الغول الخرافية ليعبر عن فساد المجتمع والشر الذي انتشر فيه.

وتحضر حكاية الغول عند محمد علي الرباوي بالاسم أيضا، لكنها تأتي بصيغة الجمع، يقول الشاعر:

هي دار أرض تخترق الغابة ساحتها
لكنك تربض فيه ضبيا
تسمع صوتا كرياح الأغوال

1- مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 11، 12.

يزمجر داخل أحشائك:

– اهجر

– أيحب الأحباش اللحظة

من هاجر كالغيم إليهم

– هل تفتح يثرب أذرعها للغرباء

– اهجر

– لا

لا هجرة بعد الفتح الميمون[1]

يشبه الشاعر الصراع النفسي – الذي يدور في خلد أبيه بين الهجرة وعدمها – بصوت رياح الأغوال، وهي صورة تعبر عن قوة الصراع وحدته، ولتقديم صورة معبرة عن هذا لجأ الرباوي إلى ما تم تناقله عن الحكاية الشعبية من قوى خارقة وطقوس خرافية ارتبطت بشخصية الغول، وبهذا التوظيف يرجعنا الشاعر إلى الزمن القديم؛ زمن الحكاية الموغل في القدم، وزمن الطفولة أثناء سماعها في ليالي السمر، ومن هنا تتشكل علاقة عاطفية بين المتلقي والنص الشعري، من خلال العودة به إلى زمن الطفولة الذي تشكلت فيه علاقات عاطفية بينه وبين راو الحكاية، وبهذا تحقق الحكاية الشعبية التفاعل والحوار مع النص الشعري فنيا، ومع القارئ قراءة وتلقيا.

2-3- مسمار جحا:

ارتبط اسم جحا بالفكاهة والنكت والنوادر حتى صار مضربا للمثل « فمن هذا الذي لا يعرف اسم جحا؟ ومن ذلك الذي لا يروي له نكتة أو نادرة، إنه ملء السمع – ولا أقول ملء البصر– لأن شخصية جحا عاشت في الزمن القديم، وليس لنا منها إلا ما عسى أن ينسجه الخيال... بما خلفته كتب الأخبار من ملح ونوادر، منسوبة إلى سيد الفكاهة

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 2، ص 256، 257.

العربية»[1] ولما لهذه الشخصية الفكاهية من مكانة في أوساط العامة أصبحت نوادره وحيله أمثالا شعبية متداولة ومنتشرة بين أفراد المجتمع.

والأمثال الشعبية « أقوال حكيمة بليغة عميقة المعنى، دقيقة التصوير، تجري على ألسنة العامة ببساطة وسهولة، وهي خلاصة تجربة عريضة تكونت عبر الزمن الطويل وانتقلت متوارثة جيلا بعد جيل حتى وصلت إلينا معبرة تعبيرا صادقا عن المعنى المراد »[2].

وقد عبر الأستاذ " إدريس دادون" عن قيمة الأمثال الشعبية في الحياة بقوله: «الأمثال والحكم والمعاني الشعبية هي عصارة تجارب الحياة التي عاشها أسلافنا، فهي تربي في نفوسنا كيفية التعامل مع غيرنا في الحياة الاجتماعية المعقدة التي نعيشها »[3] إذن فالأمثال الشعبية تتغلغل في صلب حياتنا وعلاقاتنا مع غيرنا، التي لا غنى لأي فرد في أي مجتمع عن هذه العلاقة التي تحكم تعاملاتنا الاجتماعية.

ومن النوادر والطرائف التي رويت عن جحا وأصبحت مثلا شعبيا سائرا قصة (مسمار جحا) حيث تقول القصة أن جحا اضطر لبيع بيته بسبب حاجته إلى المال، لكنه أراد أن يبيعه دون التفريط به تماما، ففكر في حيلة لذلك، ووضع شرطا في عقد البيع، وهو أن يُبقيَ مسمارا على الحائط ملكا له ويتصرف فيه برغبته، فوجد المشتري الذي قبل بهذا الشرط، دون أن يتفطن إلى الحيلة من ورائه، وبعد تملك المشتري للبيت والإقامة فيه، أصبح جحا يتردد كثيرا على صاحبه بحجة زيارة مسماره العزيز، حتى ضجر المشتري ولم يطق صبرا، فترك البيت بما فيه ورحل، واختلفت الروايات في سبب رحيل المشتري، بعضها يقول أن جحا كان يتحين أوقات الأكل للاطمئنان على مسماره قصد الاستفادة من طعام المشتري،

1- علي أحمد باكثير، مسمار جحا مسرحية فكاهية، دار مصر للطباعة، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 05.
2- حسونة خليل، المثل الشعبي العربي الفلسطيني، دار ابن خلدون، فلسطين، ط 1، 2002، ص 09.
3- إدريس دادون، الأمثال الشعبية المغربية، مكتبة السلام الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص 05.

وبعضها يقول أن جحا في أحد الأيام أحضر جيفة نتنة وعلقها على مسماره مدة طويلة، حتى سئم المشتري ولم يحتمل الأمر فرحل.

ومنذ ذلك الحين أصبحت هذه القصة مثلا شعبيا سائرا يمكن قوله في حالات مختلفة؛ كاتخاذ ذريعة واهية للحصول على أمر معين، فالمسمار كان الذريعة الواهية لجحا والبيت هو الأمر الذي يريد الحصول عليه.

استحضر الرباوي هذا المثل الشعبي في قصيدة وسمها بـ (مسمار جحا) ليكون المثل بؤرة مركزية في القصيدة تُبنى عليه، وتُستقرأ من خلاله، يقول الشاعر:

غسلنا كل شارع قديم بالمدينه
لكن يد الظل الرهيب
تركت على تجاعيد الجدار
مسماره المغروس في جبهة جيفة تقيئنا
وعطرها الحامض قد يخرجنا
من الديار ..
ونحن ما نزال في قارورة الأحلام[1]

يستحضر الشاعر نهاية القصة التي أصبح من خلالها (مسمار جحا) مثلا شعبيا ليعبر عن المخلفات الفكرية التي تركها الاستعمار في البلاد بعد نيل الحرية، إلا أنه لم يذكر ذلك صراحة في نصه، بل لجأ إلى المثل الشعبي الذي يتناسب مع الموقف الشعري، ليقر حقيقة مرة نعيشها في واقع الحياة، هي رحيل المستعمر عسكريا، وبقائه متجذرا في أفكارنا وثقافتنا وعاداتنا وتقاليدنا، ويتضح هنا أن التوظيف التراثي محكوم بالمفهوم الحضاري لدى الشاعر الدائم البحث عن الوسائل التعبيرية القادرة على استيعاب رؤيته المعاصرة؛ حيث يعد (مسمار جحا) المثل الشعبي واحدا من هذه الوسائل التي ساهمت في البناء الشعري الرباوي.

1- محمد علي الرباوي، رياحين الألم، ج 1، ص 97.

وأخيرا يمكن القول أن حضور الموروث الشعبي (رمزا أو حكاية أو مثلا) في متن الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر – رغم قلة حضوره – « يقدم شهادة على الاعتزاز بالموروث المشترك، ويكشف عن خوف دخيل من ضياع رابطة تعد مقدسة حين تتعرض أقلية ما للانصهار في تيار كبير »[1] كما أنه « يمثل جسرا ممتدا بين الشاعر والناس من حوله »[2] إضافة إلى أن توظيفه يعد ظاهرة فنية كان لها كبير الأثر في بنية الخطاب الشعري الإسلامي المغاربي المعاصر، من خلال إعادة القارئ إلى الماضي الذي ارتبط بعامة الشعب من جهة وبمرحلة الطفولة والصبا من جهة أخرى.

1- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 119.

2- المرجع نفسه، ص 118.

خاتمة

سعت هذه الدراسة إلى كشف وتحليل ظاهرة التوظيف الفني للتراث بشتى أنواعه، في أحد الاتجاهات الشعرية المنفتحة على هذا التعدد التراثي، وهو الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر.

أخيرا تم التوصل إلى مجموعة من النتائج، أهمها:

على مستوى توظيف التراث الديني:

كان التراث الديني حاضرا في متن الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر بنصوصه القرآنية وأحاديثه النبوية وشخصياته الدينية، بمختلف الطرائق والآليات الفنية، متماشيا مع المعطيات الجديدة والتجارب المعاصرة، وتم التوصل في هذا الفصل إلى:

– تميز الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر بحضور أسماء السور القرآنية، على مستوى توظيف المفردة القرآنية، وتظهر فنية هذا التوظيف في الإحالة على السورة كاملة من خلال ذكر اسمها ؛ حيث تتكثف المعاني مؤدية غرضها الفني والجمالي.

– منح توظيف الآيات القرآنية للشعر الإسلامي المغاربي المعاصر قيمة جمالية وقداسة تنبع من جمالية وقداسة القرآن الكريم، لما فيه من طاقات إبداعية، وقابلية لإعادة التشكيل والصياغة.

– سُردت القصة القرآنية بعدة طرق؛ مرة بذكر القصة كاملة، ومرة ثانية باقتطاع الحدث الأساس وتوظيفه، وثالثة باتخاذ شخصية القصة قناعا والحديث بلسانها، ليمنح هذا التنوع انفتاحا للنص الشعري.

– استطاع الشاعر الإسلامي أن يستلهم دلالات النص النبوي للتعبير عن تجربته وموقفه، تارة باستحضار النص حرفيا، وتارة أخرى بإعادة صياغته ليحقق الانسجام مع السياق الشعري.

– أضفت الشخصيات الدينية الإسلامية قيمة فنية/ رمزية على ثنايا القصائد من خلال طرق استدعائها وكونها معادلا فنيا رمزيا لمواقف الشاعر الفكرية، وقيمة دينية من خلال ما تحمله من قيم ومبادئ دينية وأخلاقية.

على مستوى توظيف التراث الأدبي:

– تنوعت طرائق تعامل الشاعر الإسلامي مع النصوص الشعرية المستحضرة؛ بين الاقتباس الحرفي، وبين التعديل والتحوير في بنية النص، وبين إحالة الذاكرة القرائية بالإشارة إلى دال من دوال النص، وبهذا ساهم النص الشعري قديمه وحديثه في إنتاج الدلالة الشعرية لنصوص الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، وفي انفتاحه على عوالم فنية أغنت تجاربه وأثرت في مواقفه، مما يؤكد أن الشعر في عصوره المختلفة كان وما يزال مصدرا غنيا يرجع إليه الشاعر.

– تأثر الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر بنصوص أبي الطيب المتنبي؛ حيث كان لها حضور كثيف مقارنة مع غيرها من نصوص الشعراء، وهذا راجع إلى أهميته كشاعر أولا، وكشخصية متميزة ثانيا، ولأهمية المرحلة التي عاش فيها ثالثا.

– لجأ الشاعر إلى استدعاء شخصيات الشعراء؛ لأنها الأقرب إلى نفسه، فهي الأخرى عاشت التجربة الشعرية ومارست التعبير عنها، ولذلك وجد الشاعر الإسلامي في تجاربها صدى لتجربته، ولهذا اعتمد كثيرا في توظيفها على الاتحاد معها والتعبير بها.

على مستوى توظيف التراث التاريخي:

– ركز الحضور التاريخي في متن الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر على الأحداث التاريخية، التي تحكي أمجاد الأمة الإسلامية في عصورها الزاهية، قصد استنهاض الهمم وشحذها للوقوف من أجل الجهاد والكفاح، وهذا يدل على تعاطف الشعراء الإسلاميين مع الأزمات والنكبات القومية.

– ساهمت الأحداث التاريخية القديمة والحديثة في إغناء المعجم الشعري بإيماءات تاريخية ذات حمولات معرفية وثقافية متعددة.

– مزج الشاعر الإسلامي في استدعائه للشخصيات التاريخية بين شخصيات البطولة والدفاع عن الإسلام، وبين الشخصيات التي حاربته ووقفت ضده، كما أنه ركز على الشخصيات التي كان لها حضور ودور في المغرب العربي كشخصيات (طارق بن زياد، وعقبة بن نافع،

وصقر قريش، وإدريس بن عبد الله الهاشمي...) وهذا يدل على تمجيد المنطقة والحديث عن عراقة تاريخها.

على مستوى توظيف التراث الأسطوري والتراث الشعبي:

– لم يحظ التراث الأسطوري بتواتر كثيف في ثنايا الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر؛ لأن أغلب الأساطير تمس بالعقيدة الإسلامية، وتحمل في طياتها الفكر الوثني القائم على فكرة تعدد الآلهة، التي تتعارض مع التصور الإسلامي القائم على الوحدانية والربانية، وما تم توظيفه من أساطير أجنبية في هذا الشعر تم إفراغه من محتواه الوثني، وجعله الشاعر خادما للفكر الإسلامي؛ عن طريق تكييفه حسب رؤاه وتصوراته النابعة من العقيدة الإسلامية؛ أي أن الشعراء الإسلاميين غيروا من طريقة توظيف الموروث الأسطوري فنيا ودلاليا، ليتميزوا عن غيرهم في هذه القضية.

– حضر الموروث الشعبي (رمزا وحكاية ومثلا) إلا أن حضوره كان قليلا، ولكن مع هذا الحضور القليل، كان ظاهرة فنية لها كبير الأثر في بنية الخطاب الشعري الإسلامي المغاربي المعاصر؛ من خلال إعادة القارئ إلى الماضي المرتبط بعامة الشعب من جهة وبمرحلة الطفولة والصبا من جهة أخرى.

وأخيرا، وكما يقال لكل شيء إذا ما تم نقصان، فهذا العمل لا يدعي الكمال، ولكن حسبي أنني حاولت كشف شعرية توظيف التراث في تشكيل القصيدة الشعرية المعاصرة، وأرجو من الله أن يكون هذا العمل إضافة لمختلف الدراسات في هذا المجال، ولعله يكون محفزا لدراسات أخرى تنطلق من نقائصه.

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

المصادر:

حسن الأمراني:

1- إقبال نامة، مكتبة سلمى الثقافية، تطوان، ط1، 2011.

2- الزمان الجديد، دار الأمان، الرباط، ط1، 1988.

3- سآتيك بالسيف والأقحوان، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996.

4- مملكة الرماد، منشورات المشكاة، المطبعة المركزية، جدة، (د ط)، 1987.

عبد الملك بومنجل:

5- أنتِ أنتِ الوطن، البدر الساطع للطباعة والنشر، العلمة، الجزائر، ط 1، 2016.

6- عناقيد الغضب، البدر الساطع للطباعة والنشر، العلمة، الجزائر، ط1، 2016.

7- محمد جربوعة، قدر حبه، البدر الساطع للطباعة والنشر، العلمة، الجزائر، ط1، 2014.

8- محمد علي الرباوي، رياحين الألم مجموعة الأعمال الكاملة، ج2، وزارة الثقافة، المغرب، ط1، 2009.

مصطفى محمد الغماري:

9- أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.

10- بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، (د ط)، 1985.

11- عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 1982.

12- العيد والقدس والمقام، مؤسسة الشروق للإعلام والنشر، الجزائر، (د ط)، (د ت).

13- قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 1983.

14- قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 1982.

15- قصائد منتفضة أسرار من كتاب النار، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومه، الجزائر، ط1، 2001.

المراجع:

المراجع العربية:

1- إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011.

2- إبراهيم نمر موسى، تضاريس اللغة والدلالة في الشعر المعاصر، عالم الكتاب الحديث، عمان، (د ط)، 2013.

3- ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج 2، تح: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 2012.

4- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1978.

5- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا" لهاشم غرايبة وقصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 2، 2000.

6- أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، مج 1، دار صادر، بيروت، (د ط)، 1968.

7- أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة، أفريقيا الشرق، المغرب، (د ط)، 2006.

8- أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، (د ط)، 2001.

9- أحمد عمار مداس، السيمياء والتأويل دراسة إجرائية في آليات التأويل وحدوده ومستوياته، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011.

10- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، (د ط)، 1998.

11- أحمد مختار الشنقيطي، المعلقات العشر وأخبار قائليها، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993.

12- إدريس دادون، الأمثال الشعبية المغربية، مكتبة السلام الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 2000.

أدونيس (علي أحمد سعيد):

13- الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب(صدمة الحداثة)، ج3، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.

14- أدونيس، ديوان الشعر العربي، ج 1، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط 5، 2010.

15- أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، دار الفكر العربي، مصر، ط 1، 1955.

16- أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، 1992.

17- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط1، 1991.

18- حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 1992.

19- حسونة خليل، المثل الشعبي العربي الفلسطيني، دار ابن خلدون، فلسطين، ط 1، 2002.

20- حسين مجيب المصري، الأسطورة بين العرب والفرس والترك دراسة مقارنة، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط 1، 2000.

21- حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي دراسة تاريخية ومقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1988.

22- حمدي أحمد حسنين، استلهام التراث في شعر ابن خاتمة الأنصاري(دراسة تناصية)، مكتبة رشيد للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2006.

23- خديجة حسين أحمد المغنج، استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح، الجمهورية اليمنية، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، (د ط)، 2004.

رابح بن خوية:

24- بحثا عن المعنى ملامسات نصية، البدر الساطع للطباعة والنشر، العلمة، الجزائر، ط1، 2015.

25- جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة الصورة- الرمز- التناص، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013.

26- راغب السرجاني، بين التاريخ والواقع، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، الفسطاط، ط1، 2008.

27- رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، (د ط)، 1985.

28- زاهية الدجاني، القادسية معركة فاصلة، دار الكتاب العربي، بيروت، (د ط)، 1997.

29- زكريا بن محمد بن محمود القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجزدات، تحقيق ومراجعة: سعد كرم الفقي السيد الأزهري، دار ابن خلدون، الإسكندرية، (د ط)، (د ت).

30- الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت).

31- سامح الرواشدة، مغاني النص دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، (د ط)، 2006.

32- سعد الدين كليب، وعي الحداثة دراسات جمالية في الحداثة العربية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، (د ط) 1997.

33- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1983.

34- سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011.

35- السيد إبراهيم الرضوي، شرح لامية العرب، تح: أسماء محمد حسن هيئو، دار الفارابي للمعارف، دمشق، ط 1، 2009.

36- سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح العربي، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، دار المرجان، الكويت، (د ط)، 2000.

37- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط17، 2004.

38- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986.

39- شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 21، تح: عبد المجيد ترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2004.

40- شيخ أمين بكري، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1980.

صابر عبد دايم:

41- الأدب الإسلامي بين النظرية والتطبيق، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 2002.

42- التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث (دراسات وقضايا)، مكتبة الخانجي، مصر، ط 1، 1990.

43- فنون الأدب المعاصر بين النزعة الواقعية والتجربة التأملية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، (د ط)، 2018.

44- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، (د ط)، 1969.

45- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1995.

46- طه حسين، حديث الأربعاء، ج 2، دار المعارف، القاهرة، ط 14، (د ت).

47- عباس محجوب، قضايا في الأدب ومفاهيم في النقد، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014.

48- عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، شركة القدس للتصدير، القاهرة، ط1، 2008.

49- عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد كتاب العرب،(د ط)، 1994.

50- عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 3، 1993.

51- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، دار الفكر العربي، ط3، طبعة فريدة ومنقحة، (د ت).

52- عصام حفظ الله حسنين واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر- أحمد العواضي أنموذجا- ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

53- علي أحمد باكثير، مسمار جحا مسرحية فكاهية، دار مصر للطباعة، القاهرة، (د ط)، (د ت).

54- علي الخليلي، الغول مدخل إلى الخرافة العربية، منشورات الرواد، القدس، ط 1، 1982.

55- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2003.

علي عشري زايد:

56- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، (د ط)، 1997.

57- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، القاهرة، (د ط)، 1978.

58- علي علي صبح، عبد العزيز شرف، محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب الإسلامي المفهوم والقضية، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1992.

59- عماد علي الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، 2006.

60- فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق للطباعة والنشر، مصر، لبنان، ط 1، 1991.

61- فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط 1، 1999.

62- فهمي جدعان، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق، عمان، ط1، 1985.

63- ابن كثير، قصص الأنبياء، تح: محمد سيد، دار الإمام مالك، الجزائر، ط1، 2001.

64- محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط 1، 1996.

محمد عابد الجابري:

65- التراث والحداثة دراسات .. ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991.

66- المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1999.

67- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1995.

68- محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ج3، دار الفكر، بيروت، (د ط)، 1988.

69- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1977.

70- محمد مبارك، مواقف في اللغة والأدب والفكر، دار الفرابي، بيروت، (د ط)، (د ت).

71- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1985.

72- محمود المصري، أصحاب الرسول، مكتبة أبو بكر الصديق، القاهرة، ط2، 2002.

73- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، (د ت).

74- ميخائيل مسعود، الأساطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام، دار العلم، بيروت، لبنان، ط 1، 1994.

75- ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

76- نبيل علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر النقائض جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز المعرفة بدعم من وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2010.

77- وليد قصاب، من قضايا الأدب الإسلامي، دار الفكر، دمشق، (د ط)، 2008.

78- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1994.

المراجع المترجمة:

1- أرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، (د ط)، 1971.

2- أرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، تر: سعيد الغانمي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، ط 1، 2009.

3- (ت. س. إليوت)، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991.

4- عبد الفتاح كليطو، الكتابة والتناسخ – مفهوم المؤلف في الثقافة العربية-، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1985.

5- ماكس شابيرو، رودا هندريكس، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط 3، 2008.

كتب الحديث:

1- عبد الله بن وهب بن مسلم القرشي أبو محمد المصري، الجامع في الحديث، ج1، تح: حسن حسين أبو الخير، دار ابن الجوزي، السعودية، (د ط)، 1996.

محمد بن إسماعيل البخاري

2- الأدب المفرد، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار البشائر الإسلامية، بيروت، ط3، 1989.

3- صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق- بيروت، ط 1، 2002.

4- محمد بن عيسى الترمذي، الجامع الكبير، ج 4، تح: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 1996.

محمد ناصر الدين الألباني:

5- صحيح الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير)، أشرف على طبعه: زهير الشاويش، المكتب الإسلامي، بيروت- دمشق، ط 3، 1988.

6- صحيح سنن أبي داوود، مج: 3، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط 1، 1998.

7- صحيح سنن النسائي، مج 1، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط 1، 1998.

8- ضعيف الجامع الصغير وزيادته (الفتح الكبير)، أشرف على طبعه: زهير الشاويش، المكتب الإسلامي، بيروت- دمشق، ط 3، 1988.

9- مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

الدواوين الشعرية:

1- أحمد شوقي، الشوقيات، ج 2، دار العودة، بيروت، (د ط)، 1988.

2- بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،(د ط)، 2014.

3- ديوان أبي تمام الطائي، شرح: محي الدين الخياط، طبع بمناظرة والتزام: محمد جمال، (د ط)، (د ت).

4- ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تح: عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 1، 2006.

5- ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1993.

6- ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري (1807- 1883م)، جمع وتحقيق وشرح وتقديم: العربي دحو، منشورات ثالة، الجزائر، (د ط)، 2007.

7- ديوان عبد الله بن رواحة الأنصاري الخزرجي، دراسة وجمع وتحقيق: دكتور حسن محمد باجودة، مكتبة دار التراث، القاهرة، (د ط)، 1972.

8- ديوان عنترة بن شداد، شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة بيروت لبنان، ط 2، 2004.

9- ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1994.

10- ديوان كعب بن زهير، تح: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 1، 2008.

11- ديوان النابغة الذبياني، شرح وتقديم: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1996.

12- ديوان أبي نواس برواية الصولي، تح: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، أبوظبي، ط 1، 2010.

13- ديوان هاشم الرفاعي المجموعة الكاملة، جمع وتحقيق: محمد حسن بريغش، مكتبة المنار، الأردن، الزرقاء، ط 2، 1985.

14- سيد عبد الماجد الغوري، ديوان محمد إقبال (المجموعة الكاملة)، ج 1، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط 3، 2007.

14- عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 1968.

15- أبو العلاء المعري، سقط الزند، دار صادر، بيروت، (د ط)، 1957.

16- أبو العلاء المعري، شرح اللزوميات،ج1، تح: سيدة حامد، منير المدني، زينب القوصي، وفاء الأعصر، إشراف ومراجعة: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)،(د ت).

المعاجم والموسوعات:

1- حامد كمال عبد الله حسين العربي، معجم أجمل ما كتب في شعراء العربية، دار المعالي، عمان، الأردن، ط 1، 2002.

2- صلاح طهبوب، موسوعة التاريخ الإسلامي العصر الأموي، دار أسامة، عمان، (د ط)، 2009.

3- طلال حرب، معجم الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

4- عبد الحكيم الكعبي، موسوعة التاريخ الإسلامي عصر الخلفاء الراشدين، دار أسامة، عمان، (د ط)، 2009.

5- ابن منظور، لسان العرب، مج 6، مادة ورث، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، (د ت).

المجلات والدوريات:

1- رابح بن خوية، شعرية المعنى الصوفي في القصيدة – شعر محمد الغزالي أنموذجا- ، مجلة حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف المسيلة، ع 05، نوفمبر 2015.

2- شاكر عامري، صديقة أسدي مجرة، علي صيادني، استدعاء الشخصيات والأحداث التاريخية في أشعار أحمد مطر، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، ع 25، شباط 2016.

3- عبد الرحيم حمدان، استدعاء الشخصيات الوطنية والجهادية والتراثية في ديوان حديث النفس للشاعر الشهيد عبد العزيز الرنتيسي، مجلة الجامعة الإسلامية، مج 15، ع 1، 2007.

4- عبد المالك بومنجل، الإسلام والفن: كيف يلتقيان؟، مجلة الأدب الإسلامي (مجلة فصلية تصدر عن رابطة الأدب الإسلامي العالمية)، ع85، 2015.

5- علي عشري زايد، السندباد بين التراث والشعر المعاصر، مجلة الثقافة العربية، ع 4، 1974.

6- علي عياد محمد صالح، تجليات الرمز في الشعر الليبي المعاصر، المجلة الليبية العالمية، جامعة بنغازي، كلية التربية المرج، ع 2، مارس 2015.

7- ماجد محمد النعامي، توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم المقادمة، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطيين، سلسلة الدراسات الإنسانية، مج 15، ع 1، 2007.

8- المختار حسني، نظرية التناص، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، مج09، ع 34، ديسمبر 1999.

الرسائل الجامعية:

1- بوترعة الطيب، التناص في الشعر الجزائري المعاصر – قراءة في شعر مصطفى الغماري- بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في النقد المعاصر، إشراف: هواري بلقاسم، جامعة وهران، 2010- 2011.

2- عبد القادر رحيم، سيميائية العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري، إشراف: صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2004- 2005.

المواقع الإلكترونية:

1- حسن الأمراني، أنا وإقبال والشعر، منتديات ستار تايمز، 2007/07/17، على الساعة 19:29، اطلعت عليه يوم: 2018/08/12، على الساعة: 16:00.

2- يحيى عمارة، المرجعية القرآنية في الشعر المغربي المعاصر، صحيفة ذوات (صحيفة ثقافية فكرية تصدر عن مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث) ، 14 أغسطس 2016، اطلعت عليها يوم: الأربعاء 28 ديسمبر 2016 على الساعة: 20: 10، على الرابط:

http :// thewhat news .net

ملخص

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى كشف (التوظيف الفني للتراث في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر) كونه مظهرا من مظاهر انفتاح النص الشعري على ثقافات ومرجعيات متعددة؛ دينية، أدبية، تاريخية، أسطورية وشعبية، ووسيلة فنية من وسائل التعبير الشعري ذات الدلالات المختلفة، وهي بهذا تحاول الوقوف على الآليات والكيفيات الفنية لتوظيف التراث في سياقات هذا النوع من الشعر.

تناولت الدراسة حضور الموروث بمختلف أنواعه؛ الديني، الأدبي، التاريخي، الأسطوري والشعبي، عن طريق تسليط الضوء على النصوص المستحضرة دينيا وأدبيا، والأحداث التاريخية قديما وحديثا، وعلى استدعاء الشخصيات والأساطير في ثنايا النصوص الشعرية الإسلامية المغاربية المعاصرة.

وعلى هذا الأساس قسمت الدراسة إلى أربعة فصول سبقت بمدخل؛ تحدث عن مفهوم التراث، في حين تناول الفصل الأول التراث الديني؛ بوصفه مصدرا غنيا ومقدسا أسهم في تشكيل الخطاب الشعري الإسلامي المغاربي المعاصر، ورصد الفصل الثاني التراث الأدبي؛ بوصفه القاسم المشترك بين الشعراء المحدثين ومن سبقهم، وركز الفصل الثالث على التراث التاريخي؛ الذي يمثل الوعاء الحافظ لأحوال ومآثر وأيام الأمم السابقة، وتطرق الفصل الرابع إلى التراث الأسطوري والتراث الشعبي؛ لكونهما يضفيان نوعا من الدرامية والرمزية على النص الشعري.

ظهر توظيف التراث في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر من خلال طرائق وآليات متنوعة، تمثلت في؛ الاقتباس المباشر للنصوص ونقلها حرفيا دون تغيير، أو تحويرها وفق ما يتناسب مع البناء الشعري، أو استحضار مفردات تكون بمثابة دوال محيلة على النص الغائب، أو الإشارة إلى الإطار العام للحادثة أو القصة دون التطرق إلى جزئياتها، أو

الإحالة إلى الشخصيات بذكر أسمائها أو ألقابها أو أقوالها أو صفات اشتهرت بها، ومن هنا يظهر أن التراث كان حاضرا بتقنيات مختلفة ومتنوعة، تؤكد دراية الشاعر بماضيه، وقدرته على إعادة استنطاقه بطريقة فنية تساهم في إنتاج دلالات جديدة.

Summary:

This study deals with the artistic use of the heritage in the contemporary maghreb islamic poetry since it is one of the many features of the openness of poetic text to multiple cultures and refrences religious, literary, historical, mythical, and folk. In addition, the heritage is an artistic means of poetic expression with diffrent connotation. Thus, this thesis attempts to study the mechanisms and the technical methods of using the heritage in the context of this type of poetry.

The study deals also with the presence of the inherited with its various types ; relgious, literary, historical, mythical, and folk by highlighting the texts drawn religiously and literally, and the historical events drawn anciently and recently. As well as, by recoalling the characters and the legends in the folds of contemporary islamic maghreb poetic texts.

On this basic, the thesis was divided into four chapters preceding by an introduction which spoke about the concept of the heritage. The first chapter of this study dealt with the religious

heritage as arichand a sacred source which contributed to the formation of the contemporary magreb poetic dixourse. While the second chapter addressed the literary heritage as a common denominator between modern poets and their ancestors. Hawever, the third chapter focused on the historical heritage, which represents the container that preserves the conditions, the explaits, and the days of the previous nations. Finally, the last chapter dixussed the legendary heritage and folklore since they add a kind of dramatic and symbolic features to the poetic texts.

The use of heritage in contemporary Maghreb Islamic poetry has emerged through a variety of methods and mechanisms, namely: the direct quotation and the literally tranxription, of texts without any changes, the adaptation according to poetic structure, the evoking of vacabularies which serve as references to the absent text, the refrence to the general framework of the incident or the story without mentioning its pieces, the refreence to the characters by mentioning thier names or thier sayings or thier famous characteristics. Hece, the heritage was present with different and diverse techniques, confirming the poet's knowledge of his past and his ability to re-interrogate it in an artistic way that contributes to the production of new connotations.

Résumé:

Cette étude traite de l'utilisation artistique du patrimoine dans la poésie islamique du maghreb contemporain car il est l'une des nombreuses caractéristiques de l'ouverture du texte poétique à de multiples cultures et réfrences religieuses, littéraires, historiques, mythiques et folkloriques. De plus, le patrimoine est un moyen d'expression artistique poétique à connotation différente. Ainsi, cette thèse tente d'étudier les mécanismes et les méthodes techniques d'utilisation du patrimoine dans le cadre de ce type de poésie.

L'étude traite également de la présence de l'hérédité avec ses différents types; religieux, littéraire, historique, mythique et folklorique en mettant en valeur les textes dessinés religieusement et littéralement, et les événements historiques dessinés anciennement et récemment. Ainsi qu'en rappelant les personnages et les légendes dans les plis des textes poétiques du maghreb islamique contemporain.

Sur cette base, la thèse était divisée en quatre chapitres précédés d'une introduction qui parlait du concept de patrimoine. Le premier chapitre de cette étude a traité du patrimoine religieux en tant qu'arichand et une source sacrée qui a contribué à la formation du dixourse poétique maghrébin contemporain. Alors que le deuxième chapitre a abordé le patrimoine littéraire comme un

dénominateur commun entre les poètes modernes et leurs ancêtres. Hawever, le troisième chapitre s'est concentré sur l'héritage historique, qui représente le conteneur qui préserve les conditions, les explaits et les jours des nations précédentes. Enfin, le dernier chapitre a abordé l'héritage légendaire et le folklore puisqu'ils ajoutent une sorte de traits dramatiques et symboliques aux textes poétiques.

L'utilisation du patrimoine dans la poésie islamique maghrébine contemporaine a émergé à travers une variété de méthodes et de mécanismes, à savoir: la citation directe et la traduction littérale, de textes sans aucun changement, l'adaptation selon la structure poétique, l'évocation de vacabularies qui servent de références au texte absent, la réfrence au cadre général de l'incident ou de l'histoire sans mentionner ses pièces, la référence aux personnages en mentionnant leurs noms ou leurs paroles ou leurs caractéristiques célèbres. Hece, l'héritage était présent avec des techniques différentes et diverses, confirmant la connaissance du poète de son passé et sa capacité à le réinterroger d'une manière artistique qui contribue à la production de nouvelles connotations.

فهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ- د
مدخل	06
الفصل الأول	
توظيف التراث الديني	
1- توظيف النص القرآني	15
1-1- توظيف المفردة القرآنية	16
1-2- توظيف الجملة القرآنية	23
1-2-1- توظيف الأمراني للجملة القرآنية	23
1-2-2- توظيف الغماري للجملة القرآنية	29
1-2-3- توظيف الرباوي للجملة القرآنية	34
1-3- توظيف القصة القرآنية	36
1-3-1- قصص الأنبياء	37
1-3-1-1 قصة إبراهيم عليه السلام	37
1-3-1-2- قصة يوسف عليه السلام	40
1-3-1-3- قصة آدم عليه السلام	43
1-3-1-4- قصة موسى عليه السلام	44
1-3-1-5- قصة زكريا عليه السلام	46
1-3-2- قصص قرآنية أخرى	48
1-3-2-1- قصة قابيل وهابيل	48
1-3-2-2- قصة أصحاب الفيل	49
1-3-2-3- قصة غرق فرعون	50
2- توظيف النص النبوي	51
3- توظيف الشخصيات الدينية	61
3-1- التوظيف الكلي	61

3-2- التوظيف الجزئي 67

الفصل الثاني

توظيف التراث الأدبي

1- توظيف النصوص الشعرية 75

1-1- توظيف النصوص الشعرية القديمة 75

1-1-1- توظيف نصوص الشعر الجاهلي 76

1-1-2- توظيف نصوص شعر صدر الإسلام 81

1-1-3- توظيف نصوص الشعر العباسي 85

1-1-4- توظيف نصوص المتنبي 92

1-2- توظيف النصوص الشعرية الحديثة 97

2- توظيف الشخصيات الأدبية 103

2-1- التوظيف الكلي 103

2-2- التوظيف الجزئي 114

الفصل الثالث

توظيف التراث التاريخي

1- توظيف الأحداث التاريخية 126

1-1- توظيف الأحداث التاريخية القديمة 126

1-1-1- غزوة بدر 126

1-1-2- فتح مكة 130

1-1-3- معركة القادسية 131

1-1-4- واقعة اليرموك 133

1-1-5- معركة صفين 135

1-1-6- فتح عمورية 138

1-2- توظيف الأحداث التاريخية الحديثة 140

1-2-1- حرب 1967 140

1-2-2- حرب 1973 141
2- توظيف الشخصيات التاريخية 143
2-1- التوظيف الكلي 143
2-2- التوظيف الجزئي 149

الفصل الرابع

توظيف التراث الأسطوري والتراث الشعبي

1- توظيف التراث الأسطوري 167
1-1- توظيف الأسطورة العربية 168
1-1-1- أسطورة العنقاء 168
1-1-2- أسطورة هيلانا 173
1-2- توظيف الأسطورة الأجنبية 174
1-2-1- أسطورة عشتار 174
1-2-2- أسطورة تموز 177
1-2-3- أسطورة سيزيف 178
1-2-4- أسطورة دوريس 180
1-2-5- أسطورة سبارتاكوس 183
2- توظيف التراث الشعبي 186
2-1- شخصية السندباد 187
2-2- حكاية الغول 196
2-3- مسمار جحا 198
خاتمة 203
ثبت المصادر والمراجع 207
ملخص 221
فهرس 227