

الأدبية في أشعار رقصة الركبة

الحاجي إبراهيم

أستاذ مادة اللغة العربية

بالتعليم الثانوي التأهيلي

مدخل

تهتم هذه الورقة بموضوع «أدبية أشعار رقصة الركبة»، ونقصد فيها إلى الاهتمام بالمتن المقولي (النص) لهذه الأشعار وتوجيه بؤرة التحليل والمدرسة في هذا المنحى لما يحتزنه هذا المتن من جمالية شعرية غنية الخيال وعذبة الإيقاع، وبساطة في اللغة والتركيب.

رقصة الركبة هي إحدى الدعائم والركائز الأساسية للمنتوج التراثي بمنطقة حوض وادي درعة وبوجه الخصوص عند القبيلتين الأم: قبيلة أولاد يحيى وقبيلة رواحة، وهما قبيلتان ناطقتان باللهجة العربية العامية، وتستقران بإقليم زاكورة بالجنوب المغربي، وتؤدي هذه الرقصة على مستويين: في الأول؛ يتم ترديد مثنى هذه المقطوعات في شكل موال يؤديه رجلان يتبادلانه مع امرأتين تكتفیان بترديد القالب الصوتي لهذا الموال، أي إنهما لا ترددان المادة الشعرية، وهو ما يعرف ب (لآل)، وبعد إتمام النص الشعري يقوم مؤدياه بتمديد الشطر الثاني من البيت الأخير تتخلله زغاريد النساء إشارة إلى الانتقال إلى المستوى الثاني من الأداء حيث تردد اللازمة كلها وبعدها تبدأ النساء بإنشاد أولها والرجال آخرها، حينها يلتحق أفراد كل جنس بصاحبهم وتبدأ مختلف تشكيلات الرقص المنسجمة والمنظمة.

إن ما أثار رغبتنا في العناية بهذا الموضوع يرجع لاعتبار أساس يتمثل في الاهتمام بالأدب الشعبي ومنحه نصيباً من الدراسة كما هو شأن الأدب الرسمي، لأن التراث الشعبي هو خلاصة ما أبدع الشعب بمختلف طبقاته البدائية والمتمدنة، من ثقافة وحضارة لا تقوم على أسس علمية ومدرسة، فما دام إبداعاً ولا يقوم على أسس علمية ومدرسة فهو في أمس الحاجة إلى هذه الدراسة¹. كما أنه ليس ذلك الأدب الرخيص أو الوضيع المبتذل كما قد يُظن، ولكنه الأدب الذي يستوحى من الشعب في مختلف طبقاته ويفيض بروحه ويعبر عن ذوقه ومشاعره، ويصور عقليته ومستوى حياته ويميز شخصيته وثقافته²، فما يكتنزه هذا التراث من معايير الفن بالإحياء والدلالة المتنوعة الأساليب والإشارات التي تنطق بما

1 - عباس الجراري، من وحي التراث، 1971، ص 88. (د. ت)

2 - عباس الجراري، في الإبداع الشعبي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1988، ص 12.

يجعل من نص شعري عامي على سبيل المثال مفعما بالقيم الجمالية وناطقا بأدبية بارزة. ونحاول في بحثنا هذا الاهتمام بالمتن المقولي على وجه الخصوص بغرض مخالفة أغلب البحوث المهمة بهذا المجال، التي عادة ما ركزت على الجانب الوصفي للحياة الاجتماعية والأجواء والكيفية التي تؤدي بها رقصة من رقصات منطقة معينة والدلالات التي توحى بها مختلف تشكيلات الرقصة. لذلك نركز على الإيحاءات والدلالات التي تظهرها النصوص الشعرية لرقصة الركبة، مسائلين القيم الجمالية الأدبية فيها، من هنا نطرح السؤال التالي: كيف تتشكل أدبية أشعار رقصة الركبة؟ أو بصيغة أخرى كيف تنطق مقطوعات هذه الرقصة بجمالياتها الأدبية؟

من أجل ذلك حاولنا قدر الإمكان الإحاطة بالمؤشرات النصية الرئيسية داخل النصوص المتوفرة لنا واستنطاق جمالياتها الأدبية.

تقدم نصوص أشعار رقصة الركبة نفسها مقطوعات شعرية من ثلاثة إلى خمسة أبيات ذات نظام الشطرين المتناظرين والروي الموحد، وهي مقطوعات لأن تحديد القصيدة يفرض أن تتكون من سبعة أبيات فما فوق ودونها مقاطيع أو مقطوعات (ج مقطوعة) أو قطع³، وقد استقينا في هذا الدرس الإطار العام الذي يهدف إليه المنهج البنيوي وإن لم نطبق كل ما جاء به من حيثيات، فإنه ظل يحكم تحليلنا، لأن مفهوم «الأدبية» مفهوم بنيوي طرحه جاكوبسون⁴ للإشارة إلى أن جمالية الأدب وقيمتها الفنية تتشكلان من مختلف العناصر البنيوية المحددة للشكل والطريقة التي يناقش به نص ما موضوعه. فاعتمدنا في ذلك على تحليل ودراسة بعض المكونات النصية المحققة لجمالية مقطوعات الركبة واقفين على عناصر الإيقاع من روي وقافية وأصوات مكررة، عناصر تبين التزام الناظم في هذا الحقل لتحقيق نظام موسيقي يتنامى داخل المقطوعة، إضافة إلى بعض عناصر البنية الدلالية الحاملة لمضامين هذه النصوص وتتمثل هذه العناصر في مكونات الصورة الشعرية من تشبيه واستعارة ومجاز وغيرها. كما اعتمدنا في طرح المقطوعات - متن الدراسة - من منظور تصنيفي يقوم على الأغراض الشعرية التي نظمت فيها هذه الأشعار.

3 - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تخ محمد قرقران، ج1 ط2، مكتبة الكاتب العربي، دمشق، 1994، ص350.

4 - جماعي، نظرية المنهج الشكلي، ت. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناسرين المتحدنين، ومؤسسة الأبحاث العربية، 1982، ص35.

١. الأغراض الشعرية لمقطوعات رقصة الركبة

تتراوح جل نصوص هذه الأشعار بين خمسة أغراض شعرية مختلفة، ويعطي اختلافها صورة عن الموضوعات التي تعرفها حياة المنطقة أولاً، وحيوية الطاقة الإبداعية عند ناظم هذه الأشعار ثانياً، لذلك كان تعدد الأغراض عاكساً لتعدد القضايا والموضوعات ذات الأهمية في السياق الاجتماعي والنفسي اللذين أنتجت فيهما هذه الأشعار، وأيضاً ليقدم هذا التعدد جوانب مختلفة عن حياة هؤلاء الناس الذين يتخذون رقصة الركبة أشعاراً ورقصاً مادة للتعبير والبوح. ومن أهم هذه الأغراض نذكر:

١.١. التضرع إلى الله والثناء على الرسول

يتمحور موضوع المقطوعات المنظومة في هذا الغرض بالذات حول الجانب العقدي / الديني، بحيث تتضمن دعوة الشاعر للابتداء بالبسملة والتكثير من الثناء على الرسول، موظفاً مخيلته في إعطاء صور متعددة لهذه الكثرة، فصورها في عدد القصور وعدد القبور وعدد من خلق بني البشر في قول الشاعر (وَكَذَّ مَنْ وَلَدَتْ مَنْ وَلَادَةً)، إضافة إلى تضمين هذا الغرض التوسل إلى الله استعطافاً واسترحاماً، عارضاً الشاعر لقدرة الله وتجلياتها ومن نماذجها يقول الشاعر الدرعي:

مقطوعة ١ :

لَا تَنْسَانِي يَا إِلَهِي رَفَعْتَ السَّمَاءَ وَخَلَقْتَ لَكَدَا وَشَعَابَ وَوَيْدَانَ
صَوَّرْتَ الدُّنْيَا وَذَرْتَ وَلَدًا أَدَامَا يَسْكُنُ فَمَلَكُهَا بِالْخَيْرِ وَلِخُسَانِ
يَا عَتَاقُ الْخُوتِ فِي بُحُورِ الظُّلْمَةِ نَظَرُ فَحَالَتِي يَا جَاهَ الرَّحْمَانِ

[شرح: يعبر الشاعر عن ضعفه بوصفه إنساناً، ويتوسل لله الخالق وصاحب القدرة على كل شيء، فيدعوه بمظاهر هذه القدرة كرفع السماء وخلق الدنيا والإنسان وإحياء الحوت بأعماق البحار وغيرها من مظاهر قوته التي تطوي ضمنها ضعف أي مخلوق، خاصة الإنسان / الشاعر الذي يتوسله رفقا بحاله.]

مقطوعة ٢ :

كُؤْ بِاسْمِ اللّٰه يَٰ مَوْلَى الْكَلَامِ وَبَدَا
وَكَدَّ مَا فَالِدُنِيَا مِنْ كُصُورٍ وَكَدَا
وَكَدَّ جَرَادٌ مَعَمَّدٌ فَالْسَّمَاءَ مَعْلَى
وَكَدَّ صَابَاً صَلَحَتْ هَٰذِ السَّنِينَ وَكَبَلُ
كَثُرُوا فَالصَّلَاةَ عَلَى النَّبِيِّ الْهَادِي
كَثُرَ فَصَلَاةٌ سَيِّدَنَا مُحَمَّادِي
وَاللِّي تَحْتَ التَّرَابِ سَاكُنٌ لِلْحَادِي
يَرْحَلُ وَيُكَيِّمُ شَاذَ الْبَيْضَا غَادِي
أَمْرُهَا اللَّهُ تَنْفَعُ لِعِبَادِي
جَدَّ الشَّرَفِ سَيِّدَنَا مُحَمَّادِي

[شرح: يدعو الشاعر البادئ في الكلام / الشعر (وهو نفسه) إلى التلطف بالبسملة والإكثار من الصلاة والثناء على الرسول الكريم، وهي كثرة قدرها في أمور عينية لا تخرج عن إدراك الشاعر الدرعي لعالمه ومحيطه؛ كالأمكنة والقصور والموتى في القبور والجراد والغيث الذي يصلح ما أفسدته سنوات الجفاف.]

٢.١. الغزل

وهو الغرض المهيمن على عملية النظم لأشعار رقص الركبة لعدة اعتبارات، أهمها الفضاء العام الذي تلقى فيه هذه الأشعار، وهو العرس في غالب الأحيان، حيث يظهر كل من الجنسين بكامل أناقته، والأهم من هذا يتجلى في رفع الحرج الذي يفرضه المجتمع المحلي على التعبير عما يخالج النفس من مشاعر وأحاسيس، فتحضر الكلمة الشعرية خير وسيلة للبلوح، هكذا نجد الشاعر يتغنى بكامل مفاتن المرأة وملامحها الموحية بجمالها وحسنها، فيصفها وهي تمشي بخيلاء وكبرياء حين يقول (خارجة تَتَعَنَّزُ وَسَطَ الرِّيَامِ تَعَفُّزُ) كما يصف شعرها وضميرتها بالسواد والكثافة ويتغزل أيضا بعينيها السوداوين الحادثين فيناديها (بوعين حادة) ويشبه حاجبيها الرقيقين بحرف النون علاوة على رقتهما وسوداهما فيقول: (وَحَوَاجِبُ نُؤْنَيْنِ خَطَّ سَمَخُ) ثم يصف فمها ويشبه شفاها بالعسل وأسنانها بالجوهر في البياض والصفاء، ولا يمر دون الإشارة إلى الذراعين والساقين وكلما ينطق بجمال المتغزل بها. ومن نماذج المقطوعات التي تدخل في هذا الغرض:

مقطوعة ٣ :

يا ناظر في مألح لو نزايا ظلات الكلكم بالمسك وفاح
لا صبت غرضي تم غير حدايا تنظر في زينها كل مسا وضباح
بوخاوب نونين خط سمخ دوايا وعيون سود بيهم نعصب لرواح
والمضحك جوهر جديد يا كريايا وشفايفو خلا من شهدت لجباح

[شرح: يتغنى الشاعر في هذه المقطوعة ببعض ملامح الجمال في المرأة المتغزل بها كالتطيب بمادة المسك، وحاجبيها السوداوين الرقيقين الهلالين كرسم حرف النون، وبياض أسنانها كمعدن «الجوهر» الشديد البياض، وحلاوة شفيتها التي تفوق حلاوة العسل.]

مقطوعة ٤ :

وخارجة تتعكر وسط الريام تغفر بوخذ خمر غرامها زايد باسي
ودكني يا حبي دك المخمر فيدو خنجر ما رتا سمو گا سي
كيف مول المشور يلا طغا وجور واهل المنكر يروح ليهم يا ناسي

[شرح: يتغزل الشاعر بإحدى النساء عند خروجها بينهن في ترفع وكبرياء لثقتها بجمالها الذي وصفه بحمرة خدها، كما يعبر عن غرامه لها وما يكابده جراء وقع الإعجاب بها المشابه للطعنة في السكين ولظلم الحاكم الذي لا يرحم.]

٣.١. الوقوف على الرسم المهجور

إن طبيعة عيش الإنسان الدرعي خصوصاً قبل عقدين من نهاية القرن الماضي كانت تعتمد بالأساس على الرعي، الأمر الذي يستلزم عدم الاستقرار في المكان الواحد والاعتماد على الترحال بحثاً عن الماء والكلاء، فما أن يلقي الشاعر محبوبته حتى تحكم الأقدار برحيلها، ولا يبقى له سوى رسمها يرى فيه حركاتها وطيفها وكل أحداث الزمن الذي عيش في ذلك المكان - الرسم، فيقف الشاعر مسائلاً إياه أحياناً، سارداً عليه حالته البئيسة بعد الفراق مع من كانت تعمده أحياناً أخرى، فيشكل بذلك الرسم نقطة تأثير في نفسية الشاعر ومصدر إلهام لشجيته وقريحته التي تجود بجميل العبارة معبرة عما يخالج

الوجدان من مشاعر الحيرة والأسف؛ في تذكّر استعادي للماضي الجميل، محملاً بالأمل في اللقاء كيفما كانت الكلفة، كما في المثال التالي:

المقطوعة (٥)

ما عَنَدِي حَاجَةٌ تُجِيبُنِي لِرَسَامِكَ مَن غَيْرَ شَوْفَتِكَ يَا دَامِي لَوَكَارَ
بِالْوَزْنَةِ نَشْرِي يَلَا لَكَيْتُ كَلَامِكَ مِيَّهَ نَزِيدَهَا مَن مَالِ التُّجَارَ
وَإِنَّا خَائِفٌ لِيَجُورُوا حَسَاذَكَ وَيَبْرُمُوكَ وَإِنَّا مَانِي صَبَّارَ

[شرح: يقف الشاعر على رسم المحبوبة ليرى صورتها به، ويعبر عن استعداده لينفق المال بغير حساب لو يسمع كلامها، كما لا يخفي تخوفه من الحساد الذين قد يدفعونها لتغيير موقفها منه، هو الذي لا قدرة له على الصبر على الفراق.]

كما يتحدث عن الرسم من خلال مرسوله إلى محبوبته فيجدها غادرت كما في:

المقطوعة (٦)

جِيتْ نَسَالُ شَحَالُ لَوْدُو عَيْنِيَا فَالْمِيزْمَالُ كَيْتُ رَكِيكَ الْحَبَّانُ
صَيِّفَتِ الرَّقَاصُ فِي ضِيَاقِ عَشِيَّة طَلَحَ الظَّلَامُ صَابَ الْمَرْسَمِ عَرِيَانُ
بِيَّهَ نَزُورُ بَاهِي الْكُطَايَةِ سَلَّابَتِ الْعَقْلُ فُشْبَابُورِيَعَانُ

٤,١. الشكوى والتحسر من فراق الأهل والأحبة

يحضر هذا الغرض بشكل كبير في أشعار رقصة الركبة لما يعكسه من اهتمام الإنسان الدرعي عامة والشاعر منه بشكل خاص بالعلاقات والروابط الاجتماعية التي تصله بأفراد القبيلة أو العائلة أو المحبوبة بصفة أخص. فما إن تحكم الأقدار وطبيعة العيش ومتطلبات الحياة بالبعد بين الأفراد المشكلين لهذه العلاقات حتى تهتز النفس الشاعرة لذلك معبرة - على عكس غيرها - عن الانكسار النفسي الناتج عن فراق الأهل والأحبة وما يجمع بينهم من ألفة كبيرة وعلاقات حميمية ومتينة تجعل الحياة ذات معنى، وقابلة لأن تُعاش، ومن الأمثلة على ذلك:

مقطوعة ٧ :

جِيتْ تَنْفَكِّدَ الْخُوتَ يَا سَامِعَ لِيَا نَبْغِي نُرُورَهُمْ طُولَ الْحَيَاةِ
خَفْتُ أَيَّامَ الدَّهْرِ لَا يَفُوتُوا لِي وَالْمَوْتُ لَا تَشَاوِرُ حَدَّ يَلَا جَاتِ
وَيْنَ جِيَالٍ كَبِيلٍ فَائِتَيْنِ فَالِدُنِيَا خَلَّاتِ غِي رَسْمَهَا رَحَلَتْ وَمَشَاتِ

[شرح: يتذكر الشاعر الأهل والأحبة ويفصح عن رغبته في زيارتهم، مبينا سنة الحياة الفانية والموت التي تحل بالمرء دون أن يدري، لذلك يتمنى زيارة الأهل قبل أن تأتي دورة الحياة على أي فرصة من عمره.]
ويقول كذلك في تذكر الأب خارج البلد إذ يكابد هموم الغربة وحنينه إلى دياره:

مقطوعة ٨ :

بُويَا يَا بُويَا هُمُومَكَ طَالُوا عَلِيَا وَأَنَا بَلَا هُوَايَ وَسَطَ الْبَلْدَانِ
بَلَادُ النَّاسِ مَا يَدُومُولِي وَأَنَا غَرِيبٌ بَدَا شَارِبٌ لِمَحَانِ
بُعَيْتَكَ يَا مُوْلَ الْجَوْدَةِ تَحْنُ عَلِيَا نَرْجِعُ لِحَوْمِي وَبِلَادِي فَرَحَانِ

٥.١. التهاجي بين الشعراء

يظهر هذا الغرض، بشكل خفيف، في أثناء عملية أداء رقصة الركبة، فَيَهْمُ بالخصوص القدرة الإبداعية والأدائية لأشعار رقصة الركبة عند هذا الشاعر أو ذاك، وغالبًا ما يكون المنطق هو الغيرة على قيمة هذه الأشعار أو المنافسة بين الشعراء، ويعرف هذا الغرض بـ «رَبِيطُ اللَّعْبِ» إذ يحاول شاعر ما إلقاء مقطوعته بهدف التأثير على الفضاء العام لأداء هذه الرقصة وعقل ذلك الحس الموجب والإيجابي الذي تلقى وتؤدي فيه، ولا ترجع الأمور إلى نصابها إلا بعد أن يفتن إليه أحد الشعراء الحاضرين ليأتي بمقطوعة تحل هذه العقدة؛ ففي المقطوعة (9) مثلًا «ربط الشاعر اللعب» حين يشبه أداء رقصة الركبة ببنائية كلها أوصاف سلبية، حيث تتجه إلى الشمال ومبنية على اعوجاج كما يسكنها الجن ويؤدي بابها إلى جهنم، وفي المقطوعة (10) يرد صاحبها على شاعر آخر أراد «ربط اللعب» وغرض الأول أن يحله، فيستعين لذلك بالبداء بالبسملة ومدح الرسول ثم ينتقل لهجاء الشاعر الآخر ويأمره بأن يُسَلِّمَ (ييدي استسلامه) لأصحاب النظم ويهتم فقط برعي الماشية طوال عمره.

مقطوعة ٩ :

وَلَا بُرْجَه بَنِيْنَهَا عَسْرِيَه
فِيهَا سَبْعَةُ آلَافٍ كَامِلَةٌ جُنِّيَّة
بِالسَّلْكِ طَالَعَةٌ وَالصَّنُورُ عَوَجٌ
كُلُّ جَنِّ سَاكِنٍ فَأَلْفَيْنِ بُرْجٍ
فِي جَهَنَّمَ بَابُهَا مُسْقِيَّةٌ
وَاللِّي دَخَلَهَا مَا يَطْمَعُ يَخْرُجُ
[سَابَ اللَّغْبِ وَلَا رَخِيصُ فَاَلْبَادِيَّةِ
لُعْبُوهُ يَا رُكِيكَ الْحَاجِبُ لَا يَبِيعُ لَا شَرَى ضِيَاعُ الْخَفْلُوجِ]

مقطوعة ١٠ :

وَأَنَا بَدَيْتُ بِاسْمِ اللَّهِ الْمَعْبُودِ
جَانِبِي لِيكَ تَفْصَالُ الْكَوْلِ
فِي نَظَامِي نَمْدَحُ تَاجَ الْكِرَامِ نَفْتَحُ بَابَ الْكَوَالِ
وَمَنْبَيْنِ كُنْتُ كَبِيلُ تَكْوُلٍ مَا تَخْلِي فَالِدَيَّ مَسَالَهُ
وَالْيَوْمَ سِيرَوَيْنِ تَقَاسِي لُعْجُولِ
سِيرَوَيْنِ تَسْرَحُهُمْ مِيَّةً عَامٌ وَتَسْلَمُ لِلْكَوَالِ

على الرغم من محدودية مقطوعات رقصة الركبة، فإن الواحدة منها لا تنظم بالضرورة في الغرض الواحد، بل طالما نجد لها متعددة الأغراض. وإضافة إلى ما سبق ذكره من أغراض، نجد ورود أخرى بشكل محدود، كمدح الكريم والاعتراف بجميله مثلما نجد في **المقطوعة (١١)** يقول الشاعر:

كَيْفَ نَدِيرُ مَعَ اللَّيِّ خَيْرُ فَاتٍ فِي
وَمَا نَدُوْرُوْ غَيْرِي لَا دُرْتُ وَالْدِي
وَكُرْمَنِي بِالْإِحْسَانِ وَسَطُ بِلَادُو
وَهُوَ الْأَوَّلُ دَارَنِي وَسَطُ كِبَادُو
زَادَنِي كَوُلُ حَبِيْبِي مَارَتَا عَلِي
مَوْضِعُ لُكْرَامِ يَاكَ هُوَ مَعْتَادُو

إضافة إلى ذلك يحضر غرض النصيح والإرشاد عند الشاعر المسن المجرب والمحنك في الحياة كما في **المقطوعة (١٢)** إذ يحث على الإحسان إلى الوالدين:

يَا غَافِلُ فَالْوَالِدَيْنِ لَا تَتَعَامَى
يَوْمَ يُحِيْكَ فَرَاكُهُمْ تَزِيدُ نَدَامَهُ
نُوصِيْكَ طِيْعُهُمْ وَتَنَاوِي لُرْبَاحِ
تَمَّ الْكَلْبُ عَادَ يَنْوَحُ تَنَوَاحِ
لَا يَغُوْوكَ الطَّاغِيْنَ وَالنَّمَامَهُ
يَجْلُوْكَ فَالطَّرِيْقُ اللَّيِّ تَصْلَاحِ

يتبين من هذه الأغراض أن هذه الأشعار تعبير فني وجمالي عن الكثير من هموم الإنسان الدرعي البسيط، وتعكس وعيه وإدراكه للوجود وللحياة، من هنا كان هذا التراث يمثل قيمة في حد ذاته، فهو ثمرة إنتاج الشعب بأفراده وجماعاته خلال الأجيال وفي مختلف المجالات، به أكد على مر العصور وجوده وحقه في الحياة الحرة الكريمة وصراعه من أجل تغييرها وتطويرها سعيًا إلى التقدم والازدهار، وبه أثبت قدرته على ممارسة العقل والروح والعاطفة، وبالتالي على صنع الثقافة والحضارة والتاريخ⁵.

البنية الإيقاعية

إن الشق الأول من تعريف حازم القرطاجي للشعر⁶ يهتم الجانب الإيقاعي فيه بحيث إنه «كلام موزون ومقفى» معناه أن الشعر يتميز عن بقية الكلام بخاصيتي الوزن والقافية، كما يدل ذلك أيضًا على أسبقية هذا الجانب في الشعر من حيث الأهمية على حساب الجانب التخيلي رغم أنه لا يمكن الاستغناء بأحدهما عن الآخر. على هذا الأساس كان البدء بهذا المستوى في إطار حديثنا عن أدبية أشعار رقصة الركبة باعتبار أن البنية الإيقاعية جزء لا يتجزأ من أدبية أي شعر كيفما كان نوعه وأينما كان أصله.

إن الإطار الذي نحن بصددده يخص شعرًا من نوع خاص؛ نعني بذلك السمة الشعبية لشعر رقصة الركبة، وعامية لغته، الأمر الذي يقف حاجزًا أمام عدة نقاط للتحليل داخل بنيته الإيقاعية فالوزن مثلًا من الصعب أن يتم ضبطه من خلال تحليل نظري لإيقاع هذه الأشعار ما دامت اللغة العامية تختزل أغلبية حركات الكلمات في السكون الذي يبدو السمة الأساس لهذه اللغة، ويبقى المتمرس في أداء هذه الأشعار هو القادر على تمييز إيقاعاتها التي تعرف في المنطقة «بالجر» وتنحصر في «لاللة المسرحة» و«جر الواد» و«المثلث» و«المحمودي» و«الحوزي»⁷. غير أن هذا الأمر لا يمنع من الحديث عن جمالية إيقاعية مميزة من المميزات الشعرية لهذه المقطوعات؛ إذ يلتزم الناظم بنفس بحرف الروي نفسه في أواخر كل أبيات المقطوعة بما في ذلك البيت اللازمة ولا يكتفي بذلك فحسب، بل يلتزم أيضًا بأكثر من حركة وسكون في آخر الأبيات كقافية، غالبًا ما تحتوي على ردف ووصل بينهما الروي مما يركي الطابع الغنائي لهذه الأشعار كما هي الحال بالمقطوعة 4 (باسي / كاسي / ناسي)، أضف نظام الشطرين المتناظرين وما

5 - عباس الجراري، من وحي التراث، سابق، ص 151-152.

6 - حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت. محمد بن الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ط 3، ص 71.

7 - جماعي، حوض وادي درعة، ملتقى حضاري وفضاء للثقافة والإبداع، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر أكادير، 1996، ص 254.

يحققانه من توازن موسيقي بين أشطرا الأبيات، ما ينم على تأسيسها على إيقاع صوتي موسيقي منتظم. تعكس هذه الأمثلة، المدرجة سلفاً، توفر أشعار رقص الركبة على أهم عنصرين في البنية الإيقاعية لكل شعر، وهما عنصرا القافية والروي، ويشبه ذلك القصيدة العربية القديمة في نظام شطريها واعتمادها على هذين العنصرين في نهاية كل بيت محددين إياه. كما أن صوت الروي غالباً ما تكون له دلالة تؤكد الدلالة العامة للمقطوعة: فروي النون الساكن المسبوق بالألف ردفاً بالمقطوعة (بلدان / لمحان / فرحان) يجسد الأنين الطويل والعميق بسبب مكابدة الغربة والبعد عن العائلة (الأب) على سبيل المثال. هكذا يتضح أن الشاعر الدرعي الناضم لمقطوعات مواويل رقصة الركبة قد استوفى جمالية إيقاعها الشعري وبالتالي أدبيتها على هذا المستوى، وبرع في توظيف جل العناصر الإيقاعية التي من شأنها أن تغني الكلمة الشعرية والصوت واللحن المؤديين لها وطرب الأذن المتلقية.

البنية الدلالية

إن الحديث عن البنية الدلالية لنص شعري ما يلزم الحديث عن الجانب التخيلي فيه وبالأخص ما يحتوي عليه من صور شعرية تغذي الخيال وتغني الفكر، حيث يرتقي الشاعر من اللغة العادية التقريرية إلى مستوى ثانٍ من اللغة يبيح من خلاله بطريقة غير مباشرة، إذ تتغير العلاقة اللغوية دال / مدلول ويتم الانتقال من دلالة المطابقة إلى دلالة الإيحاء وما يخص براعة الشاعر وكفاءته في المناورة بالمادة اللغوية في عناية منه لتقديم أفكاره وأحاسيسه بكامل الرونق الشعري.

الصورة الشعرية

يعمل الشاعر الدرعي مثل غيره من الشعراء على تضمين نصه أفكاراً وأحاسيس ومشاهد وحالات عدة، فيسعى إلى إيصالها وفق رؤيته الخاصة، مسوغاً لها في ذلك أهم الأساليب البلاغية بإلهامه وشاعريته، ومن أهم هذه الأساليب التي تمتح من الخيال تزكيتها للصورة الشعرية نذكر ما يلي:

1.1.3- التشبيه

التشبيه بيان أن شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو

ملحوظة، وهو أحد أعمدة القول الشعري وركائز تخيله، بحيث يمكن من تجاوز اللغة العادية المباشرة عندما يريد الشاعر وصف إنسان ما أو مكان أو حالة أو غيرها، فيلجأ إلى هذا الأسلوب ليقرن الشيء المشبه (الموصوف) بشيء آخر يتخيل الشاعر اشتراكه معه في هذه الصفة وغيرها، وتكمن جمالية التشبيه في قدرة الشاعر على الإبداع والمهارة في اختيار وتخيل المشبه به اللازم والمتوفر على وجه الشبه المناسب للمشبه، كما تنشأ بلاغة التشبيه من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه أو صورة بارعة التمثيل تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً قليل الخطورة بالبال أو ممتزجاً بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها .

إن الناظم لأشعار رقصة الركبة مازال يستوفي هذا الركن في أشعاره مطلقاً العنان لمخيلته وبارعاً في تصوير الحالة التي تحز في نفسه وتؤثر عليها، بل تفرض نفسها عليه فينشغل بها كل الانشغال ولا تحضره سوى العبارة متنفساً له يعتني بها كل الاعتناء ويصب فيها كل مؤهلاته التخيلية وموهبته الفطرية، وينتج نصاً شعرياً يشع أدباً من خلال التنوع الصوتي والأسلوبي ولعل الجدول التالي يعكس أسلوب التشبيه الموجود - لا على الحصر - في بعض المقطوعات السابقة الذكر:

المقطوعة	المشبه	المشبه به	الأداة	وجه الشبه
3	حاجب	نون (الحرف)	---	الرقعة والسواد وهاللية الشكل / الجمال
3	المضحك	جوهر	---	البياض
4	المحبوبة	مول المشور	كيف	الجور والطغيان

٣، ١، ٢ - الاستعارة

الاستعارة من المجاز اللغوي وهي تشبيه حذف أحد طرفيه، فعلاقتها المشابهة دائماً، ويرى المنظور البنيوي أن الاستعارة الشعرية انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقال يتحقق بفضل استدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى لأجل العثور عليه في المستوى الثاني، ففَعَلِي الانتقال والاستدارة هما ما يحقق للغة الشعرية ميزتها الخاصة وريقها على لغة الاستعمال اليومي، كما يجعلانها لغة انزياحية تفرض على المتلقي الدخول في جولة بحثٍ فكرياً وخيالاً لأجل العثور

على المعنى المقصود في هذا المستوى من اللغة الذي تمنحه الاستعارة، باعتبارها عنصراً بلاغياً مهماً لتحقيق صورة شعرية خصبة الخيال وجمالية أدبية ممتعة، وفيما يلي نحاول تقرير بعض الاستعارات - لا على الحصر - الواردة في بعض المقطوعات السابقة:

(٧م) الموت لا تشاور حدَّ يلا جات.

يصور الشاعر في هذه العبارة الموت في صورة الإنسان الذي يأتي ويذهب وينفذ قراراته الجبرية دون استشارة أو سبق إخبار، فذكر المشبه (الموت) وحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على لازم من لوازمه (المجيء / عدم التشاور) على سبيل الاستعارة المكنية، كل ليظهر الشاعر جبروت هذا الحدث غير الملموس من خلال أنسنته في تجرُّه وإنزاله منزلة المادي المحسوس.

(٨م) شاربٌ لمُحان

تعكس هذه العبارة مكابدة المحن بشربها لأن المعاناة أحاسيس داخلية لا ترى ولا تلمس فوضعها في صورة المشروب لجامع الإدخال إلى الجوف / الذات الإنسانية في كل، من أجل تصوير البعد الداخلي لهذه الأحاسيس.

(٩م) بُرْجَه بُنَيْتَهَا عَسْرِيَّة سَابَ اللَّعْبُ فَاِلْبَادِيَّة..

يشبه الشاعر، هنا، قول الشاعر، عند نقيضه، بالبرج المعوج البناء، لاشتراك الشعر والمعمار في البناء وحاجتهما معاً للاتقان، فصور شعر خصمه في هذه الصورة للحط من قدرته في النظم، لذلك جاءت لازمة المقطوعة بأن طقوس رقصة الركبة (اللعب) أصبحت في حالة من السيبة وغياب القانون الذي يضمنه لها الشاعر المتمكن والمتمرس وهو الشاعر المتحدث في هذه المقطوعة طبعاً.

٢,٣ - الحقول الدلالية

إننا نقصد هنا الإطارات الدلالية العامة المنظومة داخلها هذه الأشعار، وهي أعم من الأغراض الشعرية وأشمل منها، ونحصرها، بعد استقراء الأشعار التي بين أيدينا، في ثلاثة: الحقل العاطفي والحقل الاجتماعي ثم الحقل الديني، والجدول التالي يقدم بعض العبارات التي تشير إلى كل حقل:

الحقل العاطفي - النفسي	الحقل الاجتماعي	الحقل الديني
ننظر فمالح زينو - بوحاجب نونين - عيون سود - المضحك جوهر - شارب لمحان - شفايفو حلى من شهادة لجباح - بوخذ حمر - غرامها زايد باسي - خايف -	الخوت - نزورهم - وين جبال كبيل - بويا - غريب - نرجع لحومتي - نمدح الكرام - اللي خيرو فات في ...	لا تنساني يا اللي رفعت السما - نظر فحالي يا جاه الرحمان - كول بسم الله - سيدنا محمادي - كثرو فالصلاة على النبي - أمر بها الله ...

يقوم كل حقل دلالي من هذه الحقول على ثنائية كبرى تتمثل في خير / شر، حتى وإن لم يظهر أحد طرفيها في الخطاب فإن وروده يستنتج ضمناً، ففي الأول مثلاً: يمثل العشق والحب والغرام قيمة الخير التي يعيش الشاعر على لذتها وسعيه الكامل في البحث عن التفاهم التام مع الطرف الآخر وإقامة علاقة عاطفية دائمة معه، كما يمثل أحياناً أخرى قيمة الشر حين يعاني الشاعر مرارة الوجد وبعد الحبيب وسلطة جماله، وقيمة الشرهاته يمثلها بشكل جلي داخل هذا الحقل الدلالي الحساد والنمامين أولئك الذين يسعون إلى تشتيت شمل الشاعر بالمحبة كما تجسد الظروف الطبيعية القاسية الفاصلة بين المتحابين هذه القيمة السلبية. أما الحقل الثاني المتعلق بالعلاقات الاجتماعية فتتمثل الغربة والبعد عن الأهل وكذلك بعض الصفات السيئة كالكذب جانب الشر، ويبقى الحنين والتعلق بالروابط العائلية والقبلية وخصلة الكرم أموراً تعكس قيمة الخير داخل الموضوعات الاجتماعية التي يقدمها الشاعر الدرعي. كما أن سلبية الحياة تجعل الإنسان يحس بضعفه أمام مجموعة من المواقف، يجد نفسه عاجزاً عن حلها، فيتحرك عنده الجانب العقدي توسلاً إلى الله ذي القوة والرحمة، مستعظفاً إياه ومستعيناً به، ثانياً كذلك على الرسول أملاً في شفاعته، إيماناً منه بنسبية الحياة وضعف البشر، فتتجاذب نفسية الشاعر داخل هذا السياق بين قيمة الخير الذي يمثله الله والاعتقاد الصحيح به، وقيمة الشر مجسد في عبثية الأقدار ومواقف الحياة.

تطبيق

نعرض في هذا القسم لتحليل مقطوعة من أشعار رقصة الركبة تحليلاً بنيوياً يهتم ببيان عناصرها وكيف تنطق بأديبتها؛ أي استخلاص القيم الفنية داخل هذا النص ومدى ترابطها، ومساهمتها في تقديم

مضمونه .

يقول الشاعر:

يا خويا مَحْبُوبٌ خَاطِرِي خَلَانِي كَلْبِي هَبِيلٌ فِ رَسَامِ الْعَرَبَانِ
يُتَسَارَى فَالْبَيْدُ وَالْفَيَا بُوْهَالِي لَا مَنْ يَكُونُ لِيهِ يَكُونُ فَالْعَوَانِ
ذَاكَ الْهَالِكُنِي شَرِيرٌ سَوْمُو غَالِي هَذَا شَحَالٌ مَالٌ خِيَالُومَا بَانَ

يقدم هذا النص نفسه مقطوعة شعرية شعبية من أشعار رقصة الركبة من ثلاثة أبيات ثنائية الشطرين موحدة الروي، فيوحي منذ الوهلة الأولى بنوع من النظام والأناقة على مستوى المظهر الخارجي، فكيف تتشكل جماليته الداخلية في طرح مضمونه؟

لكي نعطي لتحليلنا هذا نوعاً من التسلسل، نستخلص منذ البداية المضمون العام للمقطوعة حتى نبين فيما بعد علاقته ببقية المكونات النصية، وكيف تسهم في حمل هذا المضمون. يتحدد هذا الأخير، إذن، في وقوف الشاعر وقفة تحسر بعد رحيل المحبوبة وطول هجرتها ووصف حاله جراء هذا الموقف.

هكذا يقدم الشاعر هذا الموضوع في صورة شعرية بسيطة، غير أنها توحى بجمالية شعرية وروح إبداعية تستهوي الخيال وتستميل الذوق الشعري الرفيع، من خلال استهلاله المقطوعة بأداة نداء للقريب («يا»، متبوعة بكلمة «خويا» التي لا تعني الأخ الفعلي للشاعر وإنما توحى إلى الشاعر نفسه الذي أتى بتقنية التجريد لمخاطبة نفسه دلالة على الرجوع إلى الذات بسبب فعل التحسر الذي يفرض ذلك، ثم يشبه فؤاده (كَلْبِي) بالمجنون (هَبِيل) والتائه الهائم (البوهالي) حينما استعار لفظ «السير» للفؤاد مجازاً من الشاعر في الحديث عن الجزء وإرادة الكل؛ لأن الجنون والتيه والسير من صفات الإنسان / الشاعر وإنما هو إسناد للتركيز على بؤرة المعاناة (القلب) من هجر المحبوبة، كما جاء في البيت الأخير بأسلوب بلاغي رفيع الذوق لذكر قيمة محبوبته الغالية ومدى تعلقه بها، ويتمثل هذا الأسلوب في تأكيد المدح بأسلوب يشبه الذم في عبارة (شرير) وهي عبارة لا تعني الشر كما يفهم في اللغة العادية، بل انزاح بهذه الكلمة للتعبير عن مدى حبه وتعلقه الشديد بالمحبوبة، من هنا تنعكس جمالية هذا الأسلوب في الإتيان بمعنى وإرادة عكسه، وكذلك بقية الأساليب التي وظفها الشاعر إذ تنم لا شك عن الإحساس الشعري الجميل في الإيحاء والدلالة باللغة للتعبير عما يخالج النفس الشاعرة.

كما يقدم هذا النص نسقاً إيقاعياً يحدث تشكلاً موسيقياً رناناً يتجلى بالدرجة الأولى في روي النون المحدد لنهاية كل بيت من أبيات المقطوعة، ولا يتحدد وجوده بمعزل عن بقية عناصر النص المحيطة، بل يدخل هو الآخر في تشاكل معها ليعبر من خلاله الشاعر عما تعيشه النفس الشاعرة من ألم وأنين داخليين، خصوصاً وأنه التزم بالألف ردفاً في كل بيت دلالة على طول هذا الأنين ما دام صوت النون أنفي ومهموس واستمراري الميزة يوحي بالسكون والانهمام، إضافة إلى انتهاء الأشرطة الأولى بصوت النون وصوت اللام، الصوت المكرر داخل كل الأبيات، الأمر الذي لا يخرج عن الدلالة العامة لداخليات هذا النص.

هكذا تبين من خلال هذا التحليل لبعض المكونات النصية المحيطة في هذا النص إيقاعاً ودلالة من خلال تفاعل كل هذه العناصر فيما بينها ومساهمة كل عنصر من جهة في الإيحاء والدلالة على المضمون العام داخل إطار أدبي جميل، ونضيف أيضاً التشابه الملحوظ بين هذه المقطوعة وبنية القصيدة العربية القديمة خصوصاً استهلالها بأسلوب إنشائي ونظام الشطرين وبساطة اللغة والصورة الشعرية.

خلاصة

لقد تبينت حركية الإبداع الشعري للمتن المؤدى ضمن قوالب مواويل رقصة الركبة، حيث تنطق هذه الأشعار بما يميزها فعلاً عن اللغة التقريرية المباشرة، إذ احتوت أساليب وتراكيب وأنظمة إيقاعية ودلالية حققت لها الجمال الشعري من طرب الموسيقى المنتظم والمتنوع، وخصوبة الخيال المبدع لصور شعرية تحلق بالفكر في فضاء المتعة والارتياح. وبهذا تكون اللغة في هذه الأشعار قد أنجزت وظيفتها الشعرية، بإلزام النفس بما يكتفى عادة التفكير فيه⁸. ووقفنا أيضاً على تلاحم كل العناصر المشكلة والتي لحقها التحليل من مكونات إيقاعية وأساليب بلاغية محيطة في أداء المضمون العام، أي إنها مكونات بنية منسجمة ومنظمة يوحي كل مكون منها بالموضوع، في مساهمته من جهته بذلك إلى جانب العناصر الأخرى، بحيث ينعدم التنافر بين أجزاء المقطوعة. وإذا ما حاولنا الربط بين الأغراض الشعرية السابقة الذكر والحقول الدلالية واللغوية فإنها تعكس بالأساس بنية تفكير الإنسان الدرعي العادي من خلال الإبداع الوافر لأشعار الركبة، وهي بنية لا تخرج عن أفق المحيط الذي يعيش فيه من طبيعة واعتقاد وعلاقات اجتماعية محصورة ثم الأحداث المتكررة بين هذه الجوانب.

إن الوقت الراهن يفرض أكثر من أي وقت مضى الالتفاتة الكاملة إلى التراث الشعبي لما يزخر به من

8 - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ت. محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 213.

عبارة شعرية منقحة وصافية، وأهازيج تطرب الأسماع، وتشكلات وألوان تمتع الناظرين، خصوصاً أمام الزحف السريع للتطور التكنولوجي وغزو العولمة حتى لذلك المجتمع البسيط المنغلق على نفسه، فعاد التراث الشعبي يخرج من النافذة كلما دخلت من الباب إحدى مقومات الحياة العصرية الجديدة، ومادام جل هذا التراث اللغوي على وجه الخصوص موثقاً عن طريق الذاكرة الشعبية المتمثلة في صدور من يحفظه، فأكد أن ذهابه سيكون لا محالة بذهاب أصحابه ما لم يعمل الدارس على جمعه وتدوينه عسى أن يكون الكتاب خير حافظ له، فالتراث يمثل قيمة في حد ذاته، فهو ثمرة إنتاج الشعب بأفراده وجماعاته خلال الأجيال وفي مختلف المجالات، به أكد على مر العصور وجوده وحقه في الحياة الحرة الكريمة وصراعه من أجل تغييرها وتطويرها سعياً إلى التقدم والازدهار، وبه أثبت قدرته على ممارسة العقل والروح والعاطفة، وبالتالي على صنع الثقافة والحضارة والتاريخ⁹.

المراجع

- الجيراري عباس، من وحي التراث، (1971).
- الجيراري عباس، في الإبداع الشعبي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط رجب 1408 مارس 1988.
- القرطاجي حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ترجمة محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي بيروت 1986
- القيرواني بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ت، محمد قرقزان، ج 1 ط 2، مطبعة الكتاب العربي دمشق، 1994.
- كوهن جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
- مؤلف جماعي، حوض وادي درعة. ملتقى حضاري وفضاء للثقافة والإبداع، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر أكادير 1996.
- مؤلف جماعي، نظرية المنهج الشكلي، ت. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنashرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، 1982.
- ناصف مصطفى: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والتوزيع بيروت، 1983.