

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي



جامعة محمد خيضر - بسكرة -
كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية
قسم الأدب العربي

جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية
رقم التسجيل: 1821/2
رقم الترخيب: 2447

بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه الدولة في الأدب القديم

إشراف: الأستاذ الدكتور

الربيعي بن سلامة

إعداد الطالب:

محمد زلاقي

لجنة المناقشة:

رئيسا
مشرفا و مقرا
عضوا مناقشا
عضوا مناقشا
عضوا مناقشا
عضوا مناقشا

جامعة محمد خيضر بسكرة
جامعة منتوري - قسنطينة
جامعة محمد خيضر بسكرة
المركز الجامعي - أم البواقي
جامعة الحاج لخضر باتنة
جامعة محمد خيضر بسكرة

أستاذ التعليم العالي
أستاذ التعليم العالي
أستاذ محاضر
أستاذ محاضر
أستاذ محاضر
أستاذ محاضر

د: صالح مفقودة
د: الربيعي بن سلامة
د: علي عالية
د: الطي لراوي
د: عبد الحميد بن سخرية
د: محمد بن لخضر فورار

السنة الجامعية 2006/2005

إهداء

إلى اللذين حرمت دفنهما صغيراً، فعانيت عطشا ما زلت أحسه، لأجل
أن أرتوي علماً

والديّ الكريمين

إلى الذي احترق، لينير لنا السبيل، فضلت أتمثل وجوده و أستحضر
صورته عند كل خطوة نجاح.

أخي موسى

إلى الذي قاسمني عطش الحرمان، كي يستضيء بنور العلم.

أخي: الأستاذ الدكتور عمار

إلى الذين تكتمل بحضورهم فرحة التتويج، و تطيب ثمرة النجاح
إخوتي و أخواتي جميعاً

إلى التي شاركتني عناء البحث، و تحملت قلقي بكل أناة و صبر .

زوجتي صباح

إلى زهرات عمري: سوسن، أسامة، زكريا.

إلى كل من علمني حرفاً.

أهدي هذا الجهد

إهداء

إلى أخي الذي لم تلده أمي..
العزیز: رابح الأطرش
أهدي هذا الجهد

شكر خاص

أستاذي الجليل، الأستاذ الدكتور: الربيعي بن
سلامة.

إن العبارة تضيق عن الوفاء بالشكر، و اللسان
يقصر عن الإحاطة بفضلكم و كرمكم الواسع. فقد
أنفقتم عزيز وقتكم، و ضحيتم بقسط كبير من الراحة
، و أنتم تتابعون هذا البحث بعناية، خطوة بخطوة-
على الرغم من مشاغلكم العديدة- إلى أن اكتمل و
أخرج على صورته هذه.

و لقد كان لنصائحكم العلمية القيمة، و
توجيهاتكم السديدة ، التي استرشدت بها، الفضل
الكبير في تحقيق هذا الإنجاز.
فالشكر، كل الشكر لكم أستاذي،
و أبقاكم الله عَلمًا يُهتدى به في فضاء هذا الرحاب
المقدس.

إهداء

إلى الصوت الذي كان يستحثني دوما على تحقيق هذا
الإنجاز

أخي الأستاذ الدكتور الفاضل: امحمد عزوي

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ-و	
مدخل: أولاً: خلفية تاريخية عن ظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي.....2-	47
1- تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي و دواعيه.....03	
أ- في المشرق..... 03	
ب- في المغرب الإسلامي.....09	
2- مراسيم الاحتفال بالمولد النبوي في المغرب الإسلامي.....	13
ثانياً: ظهور الشعر المولدي و أسباب رواجه..... 22	
- عامل الهزيمة و الانكسار..... 23	
- عامل التصوف..... 30	
- عامل المناسبة..... 32	
الباب الأول: بناء المضمون في القصيدة المولدية.....-48	245
تمهيد..... 52-49	
الفصل الأول: مقدمة القصيدة المولدية.....-53	113
- المقدمة الطللية..... 54	
- المقدمة الغزلية..... 62	
- مقدمة الرحلة إلى البقاع المقدسة و إظهار الشوق إليها..... 79	
- مقدمة الشباب و الشيب..... 95	
- مقدمات ثانوية..... 104	
الفصل الثاني: علاقة المقدمات بالموضوع.....-114	150
- علاقة الطللية و الغزلية بالموضوع..... 122	

134.....	- علاقة مقطع الرحلة بالموضوع.
145.....	- علاقة الشباب و الشيب بالموضوع.
211-151.....	الفصل الثالث: موضوع القصيدة المولدية: الموضوع الرئيس
	(مدح الرسول (ص) و الإشادة بمولده الكريم)
153.....	مدح الرسول (ص) و تعداد مناقبه و خصاله
176.....	- تعداد المعجزات.....
198.....	- الإشادة بليلة الميلاد.....
202.....	- الاعتراف بالعجز عن الإحاطة بمدح الرسول (ص)
245-212.....	الفصل الرابع: الموضوع الثانوي
	(مدح السلطان الحاكم)
214.....	1- القيم الأخلاقية.....
214.....	أ- المحور الاجتماعي.....
222.....	ب- المحور الديني.....
	2- السيرة
226.....	الحربية.....
227.....	أ- الإشادة بصفات الملك القائد.....
231.....	ب- وصف الجيش و العتاد.....
240.....	3- خاتمة القصيدة.....
-246.....	الباب الثاني: بناء الشكل.....
	586
248-247.....	تمهيد.....
333-249.....	الفصل الأول: اللغة.....
252.....	أولاً: المعجم الشعري.....
253.....	1- القاموس الديني.....
253.....	أ- اللغة القرآنية.....

261.....	ب- لغة المعطيات الخاصة و العامة للشخصية المحمدية.
272.....	2- القاموس القديم
	ثانيا: البناء اللغوي و علاقته بالأداء الفني و
285.....	المعنوي
	1- البنية الصرفية و المبالغة في
285.....	المعنى
286.....	أ-صيغة اسم الفاعل.
291.....	ب-صيغة اسم المفعول.
293.....	ج- (أفعل) التفضيل.
296.....	د- صيغ المبالغة.
	2- المستوى
299.....	النحوي
300.....	أ- (كم) الخبرية.
305.....	ب- (لو) و (لولا) الشرطيتان
309.....	ج- القصر.
312.....	د- الآداة الطليية.
404-334.....	الفصل الثاني: الأسلوب.
335.....	1- الاقتباس و التضمين.
335.....	أ- التوظيف القرآني.
353.....	ب- توظيف المفاهيم الصوفية.
379.....	2-السرد و التقرير.
391.....	3- التكرار.
501-405.....	الفصل الثالث: الصورة الشعرية.
414.....	1-مصادر الصورة.
415.....	أ-المصدر القرآني.

418.....	ب- العالم الصوفي
420.....	ج- الشعر العربي القديم
426.....	2- أنواع الصورة
428.....	أولاً: الصورة البيانية
429.....	أ- الصورة التشبيهية
446.....	ب- الصورة الاستعارية
464.....	ج- الصورة الكنائية
469.....	ثانياً: الصورة البديعية
472.....	أ- البديع المعنوي
485.....	ب- البديع اللفظي
586-502.....	الفصل الرابع: الموسيقى الشعرية
	1- الموسيقى الخارجية:
507.....	
508.....	أ- الوزن
523.....	ب- القافية
	2- الموسيقى الداخلية:
540.....	
541.....	أ- الزخافات و العلل
551.....	ب- الصوت اللغوي و التشكيل الموسيقي (الصوامت، الصوائت)
562.....	ج- موسيقى الكلمة
562.....	- تشكيل التجنيس
569.....	- تشكيل التردد
571.....	- تشكيل التصدير
575.....	- تشكيل التصريع
578.....	- تشكيل الترصيع

580.....تشكيل المماثلة -

582.....تشكيل التكرار -

.....الخاتمة

587

قائمة المصادر و

593.....المراجع

مقدمة:

كان لشيوع ظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي في المغرب الإسلامي أثره المباشر في ميلاد غرض شعري استحدثه أهل المغرب، يعرف باسم "الشعر المولدي" أو "المولديات" أو "الميلاديات" لاقتترانه بهذه المناسبة وتخليده لها من خلال الإشادة بذكرها ومدح صاحبها، المصطفى (ﷺ). وقد تحقق لهذا الشعر في زمن الإمارات المستقلة بالمغرب الإسلامي من الرواج ما جعله يتصدر قائمة الأغراض الشعرية. وتعد "المولدية" قصيدة ثرية، بما تنطوي عليه من قيم فكرية وفنية تستفز اهتمام القارئ، وتدعوه للبحث والاكتشاف، والسعي إلى استجلاء صورها وأشكالها، سواء ما تعلق ببناء المضمون بما يحتوي من موضوعات وتقاليد فنية. أو من حيث بناء الشكل؛ أي أدوات التشكيل الشعري وما اتسمت به من ظواهر فنية حققت للنص المولدي قيما فنية جمالية لها وقعها وتأثيرها، جعلت منه نصا يستأثر بالاهتمام ويستحق العناية والجهد.

من هنا، تولدت الرغبة في اكتشاف عالم القصيدة المولدية، على أن يكون الولوج إليه من زاوية البناء. فاستقر الرأي على موضوع: "بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي"، بحيث تتقيد مساحته الزمانية و المكانية بالإمارات المستقلة بالمغرب. على اعتبار أن هذا الشعر ولد وشاع وازدهر في ظل هذه الإمارات، واقترن بفترتهم حتى كاد هذا العصر يعرف بعصر المولديات، كما يذكر الأمير اسماعيل ابن الأحمر الغرناطي الأندلسي.

أما عبارة المغرب الإسلامي، فالقصد منها أن تشمل هذه الدراسة الأندلس، ممثلة في مملكة غرناطة باعتبارها شريكا فاعلا في إبداع النص المولدي. ويكون المصطلح -بذلك- دالا على المغرب الإسلامي في مقابل، المشرق الإسلامي.

وتكتسي هذه الدراسة أهميتها، أولا: من واقع القصيدة المولدية وما تكتنزه من رصيد فكري وفني، ومن حاجتها إلى أن يفرد لها جهد علمي أكاديمي يميظ اللثام عن ملامحها، ويكشف عن ظواهرها الفنية والمعنوية. ذلك أن ما كتب عن هذا الشعر - فيما بلغني إلى حد الآن - لا يتعدى حدود بعض الملاحظات والمقالات التي تحاول التعريف به، ورصد حركته، ومستوى انتشاره. وليس في هذا ما يفني بما يستحقه من العناية والدرس، خاصة على مستوى آدائه الفني. وأشير هنا إلى بعض مقالات "محمد المنوني" في مجلة "دعوة الحق"، ومقال "عبد الحميد حاجيات"

عن مولديات أبي حمو موسى الزباني، في مجلة "الأصالة". كما أضيف محاولة "عبد الله حمادي"، التي قدم من خلالها تصورا مجملا عن ملامح القصيدة المولدية، الموضوعية والفنية. بالإضافة إلى تتبع التاريخي لظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي في بلاد المغرب، وهذا في كتابه: "دراسات في الأدب المغربي القديم".

ثانيا: هذا الفراغ الذي مازالت تشهده الساحة العلمية في مجال الأبحاث التي تعني بدراسة التراث الشعري المغربي، الذي مازال كثير منه حبيس الرفوف، ينتظر من يزيح عنه غبار العزلة، ويرفع عنه غبن التهميش، فيقدمه للقارئ معرّفاً به، مسهما في إثرائه وإحيائه. فأردت لهذا الجهد أن يكون خطوة تضاف إلى نظيراتها لأجل إدراك هذه الغاية.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن أسلك المنهج الوصفي أساسا، بالإضافة إلى المنهج الفني بمفهومه الكلاسيكي، مع الاستعانة أيضا بالمنهجين التاريخي والإحصائي، وذلك تلبية لأبعاد وأهداف هذه الدراسة.

وانطلاقا من عنوان البحث، اهتديت إلى أن انتهج خطة قوامها: بابان؛ يقوم كل باب على أربعة فصول. يسبقهما مدخل، وتسبقهما الخاتمة.

وقد تناول المدخل، الخلفية التاريخية لظاهرة الاحتفال بالمولد، ومدى استجابة الشعر لها. كما وقف عند أهم أسباب رواج الشعر المولدي والتي تتلخص في: عامل الهزيمة والانكسار، والإحساس بالفشل والخيبة في مواجهة العدو النصراني والذود عن حمى الإسلام. و هو ما استدعى التعلق بأهداب النبوة. هذا بالإضافة إلى طبيعة المعتقد الإسلامي، التي تجعل من حب الرسول (ﷺ) في المرتبة الثانية بعد حب الله. ثم عامل التصوف ونشاط الحركة الصوفية في كل من المغرب والأندلس. والذي شكل فضاء مناسباً لازدهار الشعر المولدي وانتشاره. هذا بالإضافة إلى عامل الاحتفال بالمناسبة على المستويين: الرسمي والشعبي، والذي فتح المجال واسعا أمام الشعراء للتباري بشعرهم كلما حلت الذكرى من كل عام، وهو ما وفر له كثيرا من الشراء.

أما الباب الأول المتعلق ببناء المضمون، فقد توزع على أربعة فصول، استدعتها صفة هذا البناء؛ فالمولدية قصيدة من النوع المركب القائم على تعدد الموضوعات، بحيث نميز في بنيتها بين مجموعة من الوحدات. وتبعاً لذلك:

تضمن الفصل الأول مقدمة القصيدة المولدية. حيث توزع على مجموعة من العناصر بعدد أنواع المقدمات، وهي: الطللية، الغزلية، الرحلة إلى البقاع المقدسة وإظهار الشوق إليها، ومقدمة

الشباب والشيب. بالإضافة إلى عنصر المقدمات الثانوية، والذي أدرجت ضمنه تلك المقدمات القليلة الحضور في القصيدة المولدية.

وقد عالج الفصل الثاني الذي عنوانه: علاقة المقدمات بالموضوع، قضية الوحدة في القصيدة المولدية، ملتصقا في ذلك، طبيعة هذه الوحدة، انطلاقا من مضمون كل مقدمة من تلك المقدمات وما يقوم بينها وبين الموضوع من وشائج وروابط معنوية أو شعورية.

وخروجا من المقدمات، نلتقي بموضوع المولدية الذي يمكن تصنيفه ضمن وحدتين: وحدة أساسية، تتضمن مدح الرسول (p) وتخليد ذكرى مولده. ووحدة ثانوية تختص بمدح السلطان. وعلى هذا:

كان الفصل الثالث بعنوان: الموضوع الرئيس، ويتعلق بمدح الرسول (p) والإشادة بمولده الكريم. حيث أدرجت ضمنه عناصر فرعية بما يستجيب لمضامين هذا المقطع، وهي: مدح الرسول (p) وتعداد مناقبه وخصاله، تعداد المعجزات، الإشادة بليلة الميلاد، وعنصر الاعتراف بالعجز عن الاحاطة بمدح الرسول (p). وهو تقليد معنوي درج عليه شعراء المولديات.

أما الفصل الرابع، وعنوانه: الموضوع الثانوي، فتضمن المدح السلطاني، الذي انتظمه عنصران أساسيان، هما: عنصر القيم الأخلاقية، الذي بدوره توزع على محورين: المحور الاجتماعي، والمحور الديني. ثم عنصر السيرة الحربية: ويقوم على سياقين واضحين هما: سياق الإشادة بصفات الملك القائد، ووصف الجيش والعتاد الحربي.

وينتهي هذا الفصل بعنصر: خاتمة القصيدة، الذي يعد عنصرا أصيلا في النص المولدي، وفيه تسعى الدراسة إلى رصد أنواع الخاتمة انطلاقا مما احتوته من معان.

على أن هذا التقسيم الذي سلكته على مستوى بناء المضمون لا يعني تجزيئا، أو إقرارا باستقلال وحدات النص المولدي بعضها عن بعض، إنما هو -فقط- طريقة إجرائية تفرضها منهجية الاستقراء والدراسة.

أما الباب الثاني، فاختص ببناء الشكل، وتفرع إلى أربعة فصول أيضا، تناول كل فصل دراسة أداة من أدوات البناء الشعري، سعيا إلى الوقوف على طبيعة البناء الشكلي الداخلي للنص المولدي. تطرق الفصل الأول الذي عنوانه: "اللغة" إلى البحث في مكونات المعجم الشعري، حيث استدعت طبيعة الموضوع في القصيدة المولدية، والتي يتجاذبها جانبان أساسيان: الجانب الديني،

والطابع التقليدي، إلى محاولة رصد هذه المكونات، انطلاقاً من القاموس الديني بمصادره المتنوعة، وكذا قاموس الشعر القديم.

كما بحث هذا الفصل عنصر التشكيل اللغوي وعلاقته بالأداء الفني والمعنوي، وذلك على مستويين: المستوى الصرفي، والمستوى النحوي. مع مراعاة الاقتصار على أشهر البنيات اللغوية وأكثرها دوراً في الشعر المولدي، بالدرجة التي تشكل منها ظاهرة فنية لها أثرها الفاعل في صياغة السياق المدحي. وعلى أساس من هذا، تم الوقوف على تلك البنى الصرفية التي استعان بها الشعراء في إنتاج معنى المبالغة، ممثلة في صيغة: اسم الفاعل، اسم المفعول، أفعال التفضيل، وصيغ المبالغة. وبالمثل، تحددت - على المستوى النحوي- أبرز الأدوات التي توسلوا بها في: "كم" الخبرية، "لو" أو "لولا" الشرطيتان، القصر، والأداة الطلبية بأنواعها.

و اهتم الفصل الثاني من هذا الباب بدراسة بناء الأسلوب، من خلال مجموعة من الظواهر الفنية المميزة له، وتمثل في:

" الاقتباس والتضمين" من المرجعيتين: القرآنية، والصوفية. ثم ظاهرة "السرد والتقرير" التي تعد ملمحاً أسلوبياً بارزاً في هذا الشعر. بالإضافة إلى خاصية "التكرار".

وعالج الفصل الثالث بناء الصورة الشعرية، حيث بحث أولاً في مصادرها، انطلاقاً من ثلاث مرجعيات أساسية، تبعا لطبيعة الموضوع الدينية -التقليدية، وتمثل في: المصدر القرآني- العالم الصوفي- والشعر العربي القديم.

ثم تطرق لأنواع الصورة عبر محورين كبيرين هما: الصورة البيانية وما يتفرع عنها من أنواع على أساس طريقة التشكيل، وهي: التشبيهية، الاستعارية، وضمنها المجاز، و الكنائية.

ثم الصورة البديعية، وهي التي تبنى على أحد ألوان البديع. حيث انصبت الدراسة على أكثر هذه الأنواع حضوراً في القصيدة المولدية، مع مراعاة التركيز على البديع المعنوي بالدرجة الأولى، لسببين: أحدهما يكمن في أنه أكثر أهمية في مجال التعبير بالصورة. وثانيهما، أن وظيفة البديع اللفظي، صوتية موسيقية في المقام الأول.

أما الفصل الأخير، فتضمن دراسة الموسيقى الشعرية، حيث كان الوقوف أولاً عند طريقة تشكيل الإطار العروضي في القصيدة المولدية، أو ما يعرف بالموسيقى الخارجية، من خلال مكوناتها الأساسية: الوزن والقافية.

ثم دراسة الموسيقى الداخلية، انطلاقاً من تقنيات التشكيل الإيقاعي، ومحاولة الكشف عن كفاءات التحكم الإيقاعي، وأدواته التي توصل بها الشعراء في تحقيق التلوين الموسيقي بالكيفية التي تطوع الوزن، وتجعل الموسيقى أكثر تجاوباً مع الفكر والشعور، وأكثر قدرة على الأداء الفني والجمالي. من هنا، كان البحث في طريقة تشكيل هذه الوسائل، وأهمها: الزخافات والعلل، موسيقى الصوت اللغوي- الصوائت خاصة- ثم موسيقى الكلمة، من خلال تتبع أهم الظواهر البديعية - اللفظية تحديداً- وبياني وظيفتها الصوتية- الموسيقية، وقيمتها الجمالية.

ثم انتهى البحث إلى خاتمة تضمنت جملة النتائج والاستخلاصات العلمية التي أفرزتها الدراسة عبر مراحلها ومحطاتها المختلفة.

ولقد استعنت في إنجاز هذا البحث بتشكيلة هامة من المصادر والمراجع التي أمدتني بالمادة العلمية الضرورية. كان أكثرها اتصالاً بالموضوع، فيما يخص مصادر الشعر: "بغية الرواد" لأبي زكريا يحيى بن خلدون، كتاب "نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب" لابن عمار الجزائري، "الإحاطة في أخبار غرناطة" و "الديوان"، للسان الدين بن الخطيب، بالإضافة إلى "ديوان" ابن زمرك الأندلسي، و"ديوان" ابن الخلوف القسنطيني. حيث تزودت من هذه المصادر بالمادة الشعرية التي كانت مجالاً لهذه الدراسة.

أما عن المصادر والدراسات التي أسعفتني بالمادة العلمية، وأنارت لي سبل البحث، ومهدت صعوباته، فمن أهمها: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني، و"العمدة" لابن رشيق، و"عيار الشعر" لابن طباطبا، و"الشعر والشعراء" لابن قتيبة. حيث أفدت منها كثيراً في تشكيل تصور واضح عن عناصر البناء الشعري.

أما فيما يخص المراجع أو الدراسات، فأهم ما استعنت به: "التصوف الإسلامي" لزكي مبارك، "تجاهات الأدب الصوفي" علي الخطيب، "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي" و "مفهوم الشعر" لجابر عصفور، "الصورة الأدبية" مصطفى ناصف، "موسيقى الشعر" و "الأصوات اللغوية" إبراهيم أنيس. حيث استعنت بهذه الدراسات -خاصة- في مجال دراسة أدوات التشكيل الشعري.

وبعد، فقد كان البحث في هذا الموضوع شائكاً عصياً، لاسيما في أول مواجهة جادة مع النص لتحديد الرؤية وآليات الدراسة. ولا شك أن في امتداد المسافة الزمانية والمكانية أيضاً ما يتقل كاهل الباحث، ويحمله عناء وعنتا كبيرين خاصة وأنه مطالب بالتعامل مع كافة النصوص عند معالجة

أي عنصر أو ظاهرة مدرجة في تصميم البحث. على أنه - بالموازاة - كان شيقا ممتعا مع كل لحظة اكتشاف تبدد المتاعب وتحقّر على مزيد من الإنجاز.

و إذا كنت قد استطعت- و الحمد لله- أن أتغلب على الصعاب، و أن أصل بهذا البحث إلى ما هو عليه الآن، فإنه لا يفوتني- و أنا أحتفل بهذا الإنجاز- أن أتقدم بشكري الخالص إلى كل من ساعدني في إنجازهِ و لو بكلمة طيبة. و هنا لا بد لي أن أخص بالشكر و الامتنان قسم الأدب العربي، و كلية الآداب و العلوم الانسانية و الاجتماعية- جامعة محمد خيضر، بسكرة، إدارة، و أساتذة، و عمالا على كرمهم الواسع، إذ مهدوا لي السبيل و منحوني شرف الانتساب إلى هذا القسم.

ولقد كان الأستاذ المشرف سندي الأول، وصاحب اليد البيضاء في إخراج هذا البحث على صورته، بما أسدى إلي من خالص النصيحة، وحسن التوجيه، وكرم التشجيع. فله مني أسمى مشاعر الود والامتنان والتقدير، وجزاه الله عني خير الجزاء بما أفادني من العلم. كما لا يفوتني أن أعترف بالفضل الكبير للسادة الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء قراءة هذه الأطروحة، و أعدّوا ما يروونه ضروريا من ملاحظات لاستدراك ما وقع فيها من الخطأ.

وأخيرا، فإني لا أدعي أنني أدركت الغاية وحققت منتهى ما يستحق هذا الموضوع من الدراسة والبحث، لكن حسبي أنني اجتهدت، وأسأل الله أن أكون قد وفقت.

و منه التوفيق

ملخص:

يتناول هذا البحث بالدراسة أحد أبرز أغراض الشعر في المغرب الإسلامي خلال عصر الإمارات المستقلة: الحفصية، الزيانية، المرينية، و مملكة بني نصر بغرناطة. ألا و هو "شعر المولديات"، الذي استحدثه أهل المغرب في القرن الثامن الهجري، و ذلك تجاوبا مع ظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف. و سرعان ما راج و ازدهر، حتى غدا سمة الحياة الشعرية آنذاك.

فالمولديات هي ذلك الشعر الذي واكب سنة الاحتفال بالمولد النبوي، فأشاد بالذكرى، و مدح الرسول (ص)، كما مدح السلطان الحاكم الذي تنشده المولدية بين يديه. و تشكل القصيدة المولدية- من حيث بناؤها- نصّا ثريا يستحق أن يفرد له جهد علمي أكاديمي، يكشف عن ظواهره الفنية و سماته الجمالية. و عليه، أردت أن أسخر هذا البحث لتحقيق هذه الغاية. فاستقر الرأي على أن يكون الموضوع: "بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي". و هو في تقديري بحاجة إلى مثل هذه الدراسة، التي من شأنها أن تكشف عن القيمة الفكرية و الفنية للنص المولدي. ذلك أن ما كتب عنه- في حدود علمي إلى حد الآن- هو مجموعة مقالات تسعى إلى التعريف به و تتبع حركته، و مستوى شيوخه.

و ربما وقفنا على أهمية هذه الدراسة أيضا، من خلال هذا الفراغ الذي تعانيه الساحة العلمية في سلسلة الدراسات التي تعنى بالتراث المغربي بعامة؛ شعرا كان أم نثرا. و تحقيقا لأهداف هذا البحث، اعتمدت المنهج الوصفي أساسا، و كذا المنهج الفني بمفهومه الكلاسيكي، مع الاستعانة بالمنهجين: التاريخي، و الإحصائي.

على أن تتوزع الدراسة على بابين أساسيين يسبقهما مدخل عن تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي و أسباب رواج الشعر المولدي. و تعقبهما خاتمة. و يندرج ضمن كل منهما أربعة فصول.

اختص الباب الأول بدراسة بناء المضمون، حيث اقتضت طبيعة البناء في النص المولدي أن يتفرع هذا الباب إلى أربعة فصول:

تناول الفصل الأول، المقدمات بأنواعها. و عالج الثاني صلة المقدمات بالموضوع، أو بالأحرى: قضية الوحدة في القصيدة المولدية.

و تضمن الفصلان: الثالث و الرابع، موضوع المولدية، على أساس أننا نميز فيه موضوعين: الموضوع الرئيس، و يتعلق بمدح الرسول (ص)، و الإشادة بمولده الكريم، و هو مضمون الفصل الثالث.

ثم الموضوع الثانوي، و يتعلق بمدح السلطان الذي ترفع إليه القصيدة، باعتباره راعيا للمناسبة (مناسبة المولد النبوي).

أما الباب الثاني، فعالج: بناء الشكل. توزع بدوره على أربعة فصول، بحيث اختص كل فصل بأداة من أدوات التشكيل الشعري.

فتناول الفصل الأول: دراسة اللغة، من حيث سمات المعجم الشعري. ثم من زاوية: البنية اللغوية، و علاقتها بالأداء المعنوي و الفني.

و تطرق الفصل الثاني لبناء الأسلوب، راصدا لظواهره و سماته.

و بحث الفصل الثالث في بناء الصورة، فتتبع مصادرها، و أنواعها بحكم أداتها، أو طريقة تشكيلها، مع محاولة رصد أهم سماتها و بيان وظيفتها الفنية و الجمالية.

و اهتم الفصل الرابع بدراسة التشكيل الموسيقي، و ذلك على مستويين: مستوى الموسيقى الخارجية، بمكوناتها: الوزن، و القافية. و الموسيقى الداخلية بعناصرها المختلفة. حيث استعان البحث في هذا القسم بالمنهج الإحصائي، سعيا إلى رصد أهم الظواهر و السمات الموسيقية التي ميزت النص المولدي.

و انتهت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج و الاستخلاصات العلمية، التي نشبتها كما

يلي:

على مستوى بناء المضمون:

تبين أن القصيدة المولدية تصنف ضمن النموذج المركب، الذي يحتوي جملة من المضامين، أو الوحدات، أو الموضوعات، بحيث تستهل بمقدمة أو مجموعة من المقدمات، يليها الموضوع الرئيس، ثم الموضوع الثانوي. و هي بذلك تبدو وفيية أشد ما يكون الوفاء لبناء القصيدة العربية القديمة.

- كشف البحث عن وجود وحدة شعورية تربط بين وحدات القصيدة المولدية، و أن تلك الموضوعات- على تعددها و تباينها في الظاهر- تشكل بنية متماسكة ذات نسيج دلالي متصل متكامل.

أما على مستوى بناء الشكل، فإن أهم الملاحظات التي يمكن تسجيلها: إن المعجم الشعري، يتوزع على محورين كبيرين، هما: القاموس الديني، بمكوناته المختلفة: المصدر القرآني، المصدر الصوفي، لغة المعطيات الخاصة و العامة لشخصية الرسول (ص).

و قاموس الشعر القديم، خاصة فيما يتعلق بلغة المقدمات التقليدية. و من حيث بناء الأسلوب، تبين أنه يتسم بمجموعة من الظواهر الفنية، أبرزها: الاقتباس و التضمين : من القرآن الكريم، و من المفاهيم الصوفية. ثم ظاهرة التكرار، السرد و التقرير، الظاهرة البديعية، و الرمز.

أما من حيث بناء الصورة الشعرية، فقد اتضح أنها تستند إلى ثلاثة مصادر أساسية، هي: المصدر القرآني، العالم الصوفي، التراث الشعري العربي القديم.

أما أنواعها، فتتوزع على الأوجه البيانية المعروفة، و هذا بحكم الطابع الكلاسيكي للموضوع. و هو ما وسم الصورة في النص المولدي بسمات الأسلوب التصويري القديم، من حيث: القرب، البساطة، و سيطرة العالم الحسي.

كما بُنيت الصورة على الأساس البديعي، و خاصة منه: الجناس، الطباق، المقابلة، التصدير. و قد كان للبديع دوره الإيجابي في تعميق الأداء الفني و الجمالي للصورة.

و من حيث البناء الموسيقي، تأكد- فيما يتعلق بموسيقى الإطار- تعلق الشعراء بالإطار الموسيقي القديم، سواء من ناحية الوزن، بإيثارهم للأوزان الطويلة، أم من جانب القافية. حيث اتضح على مستوى الروي أن أكثر القوافي تواترا هي تلك التي كانت شائعة التداول في الشعر الجاهلي أيضا.

أما فيما يخص الموسيقى الداخلية، فقد توسل الشعراء بمجموعة وسائل، حققوا بها ثراء موسيقيا، بما أمدتهم من أشكال التناسب و التنوع على السواء. كما نجحوا- من خلالها- في تطويع الأوزان لمعانقة السياق الشعوري و المعنوي.

Résumé :

La présente thèse a pour objet l'étude des objectifs de la poésie du MAGAREB ISLAMIQUE durant le règne des EMIRATS indépendants :

Les HAFSIDES- ZIANIDES- MERINIDES ainsi que le royaume DES – BENI –NASR (GRANADA).

Et il s'agit de la poésie commémorative et élogieuse du prophète Mohammed (Q.S.SSL) créée au MAGHREB durant le 8° siècle de l'HEGIRE – conséquence directe de la commémoration de la nuisance du prophète, et cette poésie s'est développée et propagée au fil du temps faisant l'éloge du prophète ainsi que le Sultan durant lequel se chante cette poésie.

La thèse ayant pour titre : « **La construction des poème commémoratif du prophète dans le MAGHRES ISLAMIQUE** », aspire à découvrir la valeur spirituelle de ce genre de poésie ainsi que ses aspects artistiques tout en soulignant que ce genre d'études se fait rare à part quelques articles parus.

La Méthodologie utilisée à cette fin repose sur la description, l'analyse, en s'appuyant sur les données de l'histoire et les statistiques pour des données fiables.

Le contenu a été réparti en deux chapitres distincts divisés en 4 parties chacun, le 1^{er} chapitre a pris en étude la construction du contenu et ses structures . ainsi que sa nature, et divisé en quatre parties :

La première est consacrée aux introductions différentes, la deuxième ayant trait aux relations de ces introductions avec l'unicité de l'objet du poème commémoratif du prophète, quant aux 3° et 4° parties, elles ont traité la commémoration de la naissance du prophète elle même, étant sujet principal, suivi de près de l'éloge du Sultan qui reçoit ce poème qui lui est dédié en sa qualité d'initiateur de la manifestation.

Le 2^{eme} chapitre a été réservé à la constitution de la forme : ses quatre parties ont utilisé chacune un outil de sa construction poétique : la 1^{er} partie s'est distinguée par son aspect linguistique : vocabulaire poétique, structures linguistiques et ses performances conceptuelles et artistiques, quant au 2^{eme} :

partie elle a été réservée au style propre à ce genre de poésie, tout en recueillant ses aspects et caractéristiques, la rhétorique- et ses composantes, ses origines- ses formes, ses aspects, sa performance- ont fait l'objet de la 3^{ème} partie du 2^{ème} chapitre.

La 4^{ème} partie a trait aux résonnances (musique) dues aux cadences rythmées des vers palpables à travers le niveau extérieur du poème :à savoir cadences et rimes des vers, et le niveau intérieur avec- ses éléments multiformes, en s'appuyant sur la méthodologie- statistique aux fins de recenser les différents aspects musicaux caractérisant la poème commémoratif de la naissance du prophète (QSSSL).

Enfin cette étude- a permis de déceler les données suivantes :

- **Le poème commémoratif** de la naissance du prophète peut être distingué par les poèmes complexes à plusieurs contenus, ou unités, ou thèmes inaugurés par une ou plusieurs- introductions, suivis du thème principal, puis secondaire, et de ce fait il suit scrupuleusement l'ancien poème arabe.

- **Les unités de ce poème** sont scellées par une unité sensationnelle, et malgré la diversité des thèmes, les différences qui les distinguent superficiellement mais ils forment une structure soudée, à tissu sémantique intercomplémentaire.

- **En ce qui concerne la forme :**

- **Sur deux axes :** le vocabulaire religieux avec ses composantes : **le Coran- le Soufisme- linguistique propre à la personne du prophète (QSSSL)**

- **Vocabulaire de la poésie classique** (linguistique des introductions classiques).

- **Forme du style :** ses aspects : emprunt et implication des idées du saint Coran et des concepts du Soufisme.

- **Aspect de la répétition,** la narration, le constat, et le symbole:

- **La rhétorique a 3 sources essentielles :**

Le Coran- Le Soufisme- le patrimoine poétique arabe classique sous ces différentes formes, ce qui pour effet un style reposant sur l'image à outrance.

* **Enfin et ce qui concerne le cadre résonnant** « Musique » issu de la conjugaison des cadences et rimes des poèmes, l'imitation de la forme classique est largement perceptible à travers les vers- composant le poème commémoratif de la naissance des prophète (QSSSL) avec maîtrise parfaite des outils différents permettant une parfaite harmonie entre les cadences et rimes poétiques et les contextes dans lesquels elles sont impliquées.

تمهيد:

ارتبطت القصيدة العربية ذات الإطار التقليدي ارتباطاً وثيقاً بتلك التقاليد الفنية التي تحدت معالمها منذ عهد التأسيس، الذي قرّنه المؤرخون والدارسون بعصر البسوس.⁽¹⁾ وهي التقاليد التي ورّثها ذلك الجيل من الشعراء إلى مَنْ تلاهم على امتداد عُمر القصيدة العربية. فقد ظل هؤلاء أوفياء لتلك القواعد والأسس التي حرصوا على تحقيقها في شعرهم، حتى غدت بالنسبة لهم قالباً فنيا مرجعياً لم ينحرفوا عنه إلا في العصور المتأخرة.

وإذا كان لذلك التراث الشعري العربي القديم سلطته في ترسيخ تلك القواعد، على اعتبار أنه يُشكّل مرجعية خصبة، ومعيناً لا ينضب للشعراء، بحيث لا يمكنهم في أي حال من الأحوال الاستغناء عنه، أو الإفلات من أسرِهِ مهما كان حجم الإفادة منه. لأنه في النهاية يشكل بالنسبة لهم دستورهم الذي ينبغي الامتثال لضوابطه، سعياً إلى إضفاء الشعرية على شعرهم. إذا كان الأمر كذلك، فإنّ تراثنا النقدي العربي القديم قد شكّل الطرف الأساس في تكريس ذلك الدستور، حين أصرّ على إلزام الشعراء بتقاليد القصيدة العربية القديمة، واحترام أسس ذلك البناء، الذي حقق كماله، واستوفى تفاصيله وجزئياته مع تلك الطليعة المبدعة من شعراء العرب قبل ظهور الإسلام.

فحينما نعود إلى النص الذي أورده ابن قتيبة، وكان قد سمعه عن بعض أهل الأدب، والذي أصبح كثير من النقاد ينسبونه إليه، بحكم أنه تبنّاه وارتضى أحكامه، سنقف عند هذه الصورة الإلزامية التي فرضها هذا النص، حينما دعا إلى ضرورة التقيّد بتلك القيم، فقد نقل ابن قتيبة ما نصّه: "وسمعتُ بعضَ أهل الأدب يذكر أن مُقصدَ القصيد إنّما ابتداءً فيه بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الرّبع، واستوقف الرفيق. ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظّعن على خلاف ما عليه نازلة المِدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنّسب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه،

(1) عن حرب البسوس، ينظر: الأصفهاني أبو الفرج، الأغاني، تحقيق: سمير جابر، ط2، دالر الفكر، بيروت - لبنان، (د.ت)، المجلد 5، ص 39 وما

بعدها .

وليسْتَدْعِي إصْغَاءَ الْأَسْمَاعِ إِلَيْهِ، لِأَنَّ التَّشْيِيبَ قَرِيبٌ مِنَ النُّفُوسِ، لِأَنَّهَا بِالْقُلُوبِ، لِمَا قَدْ جَعَلَ اللَّهُ فِي تَرْكِيبِ الْعِبَادِ مِنَ مَحَبَّةِ الْغَزْلِ وَأُلْفِ النِّسَاءِ، فَلَيْسَ يَكَادُ أَحَدٌ يَخْلُو مِنْ أَنْ يَكُونَ مُتَعَلِّقًا مِنْهُ بِسَبِّ وَضَارِبًا فِيهِ بِسَهْمٍ حَلَالٍ أَوْ حَرَامٍ. فَإِذَا عَلِمَ أَنَّهُ قَدْ اسْتَوْثِقَ مِنَ الْإِصْغَاءِ إِلَيْهِ وَالِاسْتِمَاعِ لَهُ، عَقَّبَ بِإِيْجَابِ الْحَقُوقِ، فَرَحَلَ فِي شَعْرِهِ، وَشَكَ النَّصْبَ وَالسَّهْرَ وَالسُّرَى اللَّيْلَ، وَحَزَّ الْمُهْجِيرَ، وَإِنْضَاءَ الرَّاحِلَةِ وَالْبَعِيرِ. فَإِذَا عَلِمَ أَنَّهُ قَدْ أُوجِبَ عَلَى صَاحِبِهِ حَقَّ الرَّجَاءِ، وَذِمَامَةَ التَّأْمِيلِ، وَقَرَّرَ عِنْدَهُ مَا نَالَهُ مِنَ الْمَكَارِهِ فِي الْمَسِيرِ، بَدَأَ فِي الْمَدِيحِ، فَبَعَثَهُ عَلَى الْمَكَافَأَةِ، وَهَزَّهَ لِلْسَّمَاحِ، وَفَضَّلَهُ عَلَى الْأَشْبَاهِ. فَالشَّاعِرُ الْمَجِيدُ مِنْ سَلَكِ هَذِهِ الْأَسَالِيبِ، وَعَدَّلَ بَيْنَ هَذِهِ الْأَقْسَامِ، فَلَمْ يَجْعَلْ وَاحِدًا مِنْهَا أَغْلَبَ عَلَى الشَّعْرِ، وَلَمْ يَطْلُ فِيْمَلِّ السَّامِعِينَ، وَلَمْ يَقْطَعْ وَبِالنَّفْسِ ظَمًا إِلَى مُزِيدٍ.⁽¹⁾

وَوَاضِحٌ أَنَّ النَّصَّ يَنْظُرُ -أولاً- لِلْقَصِيدَةِ الْقَدِيمَةِ، وَمَا تَحْتَوِيهِ مِنْ أَقْسَامٍ، أَوْ بِالْأَحْرَى أَغْرَاضٍ. وَهِيَ حَسَبَ ابْنِ قَتَيْبَةَ يَنْتَظِمُهَا قِسْمَانِ أُسَاسِيَانِ؛ أَحَدُهُمَا خَاصٌّ بِالْمَقْدَمَةِ بِمَا تَتَضَمَّنُهُ مِنْ مَوْضُوعَاتٍ، مِنْهَا : الْوَقْفَةُ الطَّلِيَّةُ، وَالرَّحْلَةُ الْجَمَاعِيَّةُ أَوْ قِصَّةُ الضَّعْنِ، ثُمَّ الْغَزْلُ، فَمَقْطَعُ الرَّحْلَةِ الْفَرْدِيَّةِ، أَوْ رَحْلَةُ الشَّاعِرِ فِي الصَّحْرَاءِ. لِيَنْتَقِلَ بَعْدَ ذَلِكَ إِلَى الْقِسْمِ الثَّانِي مِنَ الْقَصِيدَةِ، وَالَّذِي يَخْتَصُّ بِمَوْضُوعِهَا الْأَسَاسِيِّ الَّذِي سُخِّرَتْ مِنْ أَجْلِهِ كُلُّ تِلْكَ الْمَقْدَمَاتِ، أَلَا وَهُوَ : الْمَدْحُ. حَتَّى وَإِنْ كَانَ كَثِيرٌ مِنَ النِّقَادِ قَدْ عَمَّمُوا هَذَا الْحُكْمَ النَّقْدِيَّ لِيَشْمَلَ الْقَصِيدَةَ الْعَرَبِيَّةَ عَلَى اخْتِلَافِ غَرَضِهَا الْمَحْضُورِيِّ، سِوَاءِ أَكَانَ مَدْحًا، أَمْ فَخْرًا، أَمْ هَجَاءً، أَمْ غَيْرَ ذَلِكَ مِنَ الْأَغْرَاضِ التَّقْلِيدِيَّةِ الْمَعْرُوفَةِ .

وَيَفْهَمُ مِنْ هَذَا النَّصِّ أَنَّ ابْنَ قَتَيْبَةَ حَاطَلَ أَنْ يَقْدَمَ تَعْلِيلًا لِهَذِهِ الْبُنْيَةِ الْقَائِمَةِ عَلَى تَعَدُّدِ الْأَغْرَاضِ، مُتَكِنًا فِي ذَلِكَ عَلَى رَكِيزَتَيْنِ: اجْتِمَاعِيَّةٍ، وَنَفْسَانِيَّةٍ؛ اجْتِمَاعِيَّةٍ بِالنِّسْبَةِ لِلظَّاهِرَةِ الطَّلِيَّةِ الَّتِي جَعَلَ مِنْهَا سَبَبًا لِلْحَدِيثِ عَنِ الرَّحْلَةِ الْجَمَاعِيَّةِ تَتَبَعًا لِمَسَاقِطِ الْغَيْثِ، وَانْتِجَاعًا لِلْكَالِ وَالْمَاءِ. وَنَفْسَانِيَّةٍ بِالنِّسْبَةِ لِتَفْسِيرِ وَجُودِ مَقْطَعِ النَّسِيبِ، حَتَّى يُؤَدِّي دَوْرَهُ كَامِلًا فِي إِثَارَةِ اِهْتِمَامِ الْمُتَلَقِّي، وَلَفَتْ أَنْظَارَهُ، وَاسْتِمَالَةَ عَوَاطِفِهِ لِأَنَّهُ فِي هَذِهِ الْحَالِ، يَكُونُ قَدْ عَزَفَ عَلَى الْوَتْرِ الَّذِي يَسْتَهْوِي كُلَّ الْأَسْمَاعِ. وَيَعَزِّزُ هَذَا التَّعْلِيلَ بِمَبْرَرٍ مَنْطِقِيٍّ لَا يَمْتَدُّ إِلَيْهِ الشُّكُّ، وَلَا يَقْبَلُ الْمُنَاقَشَةَ: (لِمَا قَدْ جَعَلَ اللَّهُ فِي تَرْكِيبِ الْعِبَادِ مِنَ مَحَبَّةِ الْغَزْلِ وَأُلْفِ النِّسَاءِ).

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، مراجعة: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت - بنان 1405 هـ - 1985 م،

أما عن رحلة الشاعر في الصحراء، فيمكن القول إن ابن قتيبة ركّز في تفسيرها أيضا على الركيزة النفسانية، حينما ذكر أن الشاعر في هذا المقطع بالذات يلح في تصعيد المعاناة التي يتكبدتها خلال هذه الرحلة الشاقة، فيعدد ما تجشمه من الصعاب، وما عاناه من النَّصب والسهر، وسرى الليل، وحر الهاجرة، وانضاء الراحلة، لأن الشاعر وهو يظهر أمام المتلقي - الممدوح - بهذه الصورة الهزيلة التي تستدعي الرأفة والشفقة، لا شك تؤثر أيما تأثير في نفسية الممدوح. و بذلك يؤدي مقطع الرحلة في الصحراء وظيفته غير منقوصة في استدرار كرم الممدوح، حيث يغدو هذا الأمر حقا من حقوقه، وله بذلك أن (يعقب بإيجاب الحقوق) لأنه (أوجب على صاحبه حق الرجاء ودمامة التأميل).

هذا عن بنية القصيدة في نظر ابن قتيبة من حيث الشكل والمضمون. غير أنه لم يقف عند حدود التنظير لهذا البناء، بل راح يدعو صراحة إلى ضرورة الالتزام به في الفقرة الأخيرة من هذا النص النقدي، (فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدّل بين هذه الأقسام). وقد جعل هذا المنهج التقليدي مقياسا للجودة، ويكون بذلك قد وضع أمام الشعراء دستورا صارما، ينبغي الامتثال له، وإلا عُدَّ شعرهم في نظر هذا النقد ناقصا يستجفيه الذوق. وقد أكد ابن قتيبة على هذا الشرط القسري، حيث أضاف قائلا: "فليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام".⁽¹⁾

وبعد ابن قتيبة، يأتي ابن رشيق فيلح على هذا الشرط، حينما سجل قصورا على الشاعر الذي لا يمهّد في قصيده بتلك المقدمات، ويهجم على الموضوع مباشرة، يقول: "ومن الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطا من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناولها مصافحة... والقصيدة إذا كانت على تلك الحال، بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء".⁽²⁾ فالنص كما هو واضح، يرسخ في ذهنية الشعراء مقياسا للقصيدة التي يستحسنها الذوق، وتؤيدها البيئة النقدية. ويتعلق الأمر بضرورة التمهيد للغرض الرئيس الذي من أجله أنشئت القصيدة، إلى درجة أن تلك التي تَرُدُّ خُلُوءًا منه، تعد في حكم ذلك النقد بتراء منقوصة، وعليه فابن رشيق يكرّس مادعا إليه ابن قتيبة.

(1) المصدر السابق، ص 28

(2) ابن رشيق (أبو الحسن القيرواني الأزدي)، العمدة، ج1، عبد الحميد محمد محي الدين، دار الرشد الحديثة، الدار البيضاء - المغرب، ص 231.

وبالفعل، فقد وجد هذا الإلزام أصواتا مؤيدة من قبل فئات واسعة من شعراء العرب على امتداد العصور واختلاف البيئات؛ فلم يكن أمام هؤلاء -راغبين كانوا أم مكرهين- إلا أن يعانقوا في شعرهم ذلك النهج، وتلك التقاليد التي تحققت للقصيد العربية منذ العصر الجاهلي، والتي فرضت سلطانها على هذا الشعر، وعُدَّت من نفوس الشعراء بمثابة المقدسات التي يحظر الانحراف عنها إلا في بعض الجزئيات والتعديلات المحتشمة، التي تفرضها طبيعة الفروق الفردية. وربما هذا ما حدا بالدكتور **مصطفى ناصف** إلى أن يقول: "ما من عصر بلغ تأثيره في مجرى الأدب العربي مبلغ الأدب الجاهلي. إنَّ الأدب الجاهلي -حقا- أشبه بالبؤرة التي انصهر فيها الأدب العربي"⁽¹⁾. ويضيف قائلا: "إنَّ أوائل الأدب العربي قد شكلت أواخره"⁽²⁾.

ولهذا الاعتبار لم يخرج الشعر العربي في المغرب من حيث إطاره العام عما كان عليه الشعر في المشرق، بل كثيرا ما سلك نهجه، و سار في رحابه، واتكأ على موروث شعرائه الذين اعترف لهم المغاربة بفضل الأستاذية، لا سيما في المراحل الأولى من حياة الحركة الشعرية، حيث كانوا ينظرون إليهم نظرة التعظيم والتقديس، ويرون فيهم المثال الذي ينبغي أن يحتذى. والقارئ للشعر المولدي زمن الإمارات المستقلة في المغرب، و مملكة غرناطة بالأندلس؛ وبالتحديد، انطلاقا من القرن الثامن الهجري، يخرج بتصور واحد فيما يتعلق بهيكل القصيدة، فهي ليست من النوع البسيط ذي الغرض الواحد، إنما هي من "النموذج المركب"⁽³⁾، الذي يتقاسمه قسمان أساسيان: قسم يتعلق بالمقدمات بأنواعها. وآخر بالموضوع أو المديح.

(1) ناصف مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، 1981، ص 41

(2) المرجع نفسه، ص 42

(3) "النموذج المركب" على حد تعبير حازم القرطاجي، ينظر: القرطاجي حازم، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، 1966، ص 303.

الموضوع الثانوي :

ويتضمن مدح السلطان الحاكم للبلاد، وهو موضوع ثانوي في القصيدة المولدية، على اعتبار أن موضوعها الأساسي والمحوري هو مدح الرسول (P) والإشادة بمولده الكريم . حيث يخصص الشاعر المقطع الأخير من القصيدة لمدح الملك، الذي ينشد هذا الشعر بين يديه، بوصفه المسؤول وصاحب الفضل الأول في إقامة الاحتفال، وإحياء هذه الذكرى المباركة.

ويتضمن هذا المقطع مجموعة محاور اعتمدها الشعراء في مديحهم، ومن أبرزها ما يتعلق بالأخلاق والمآثر، والسيرة الحربية. وأضافوا إلى ذلك عناصر أخرى يمكن أن تندرج ضمن ما يسمى بالخاتمة، فاختتموا بالدعاء للسلطان بصيغ عديدة ومختلفة. كما التفتوا لأنفسهم، فحدثونا عن براعتهم الشعرية، وما يمتلكون من ملكة القول وسحر البيان .

وحين نعود إلى هذه النصوص الشعرية، نجد أن شعراء المولديات قد استجابوا إلى حد بعيد لما أملاه النقد العربي القديم فيما يخص الإصاغة في المدح، من خلال صفات معينة أشار إليها نقادنا القدامى. نذكر من أهم هؤلاء، ابن طباطبا الذي عدد تلك الفضائل الإنسانية التي تداولها العرب في مديحهم مبينا بذلك - ضمينا - أنها تمثل النموذج المثالي، وبالتالي ينبغي على المادح استقصاؤها والالتزام بها فقال : " وأما ما وجدته في أخلاقها [العرب] ومدحت به سواها، وذمت من كان على ضد حالها فيه فخلال مشهورة كثيرة، منها في الخلق الجمال والبسطة، ومنها في الخلق السخاء، والشجاعة، والحلم، والحزم، والعزم، والوفاء، والعفاف، والبر، والعقل، والأمانة، والقناعة، والغيرة، والصدق، والصبر، والورع والشكر، والمدارة، والعفو، والعدل، والإحسان، وصلة الرحم، وكرم السر، والمواتاة، وأصالة الرأي، والأنفة، والدهاء، وعلو الهمة، والتواضع، والبيان، والبشر، والجلد، والتجارب، والنقض، والإبرام".⁽¹⁾

كما تطرق لما يتفرع عن هذه الصفات الحميدة، من قرى الضيف، والتحكم في النفس عند الغضب، والوفاء بالعهد، ومجاهدة النفس في الشهوات، وما إلى ذلك من الخلال التي يجدها المجتمع العربي المسلم .

(1) ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تحقيق وتعليق : محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف - الإسكندرية ، ص 50 .

وإذا كان ابن طباطبا قد أدخل الجانب الحسي، (منها في الخلق الجمال والبسطة)، فإن قدامة بن جعفر قد حصر صفات الممدوح في الفضائل المعنوية فقط، وهي تجتمع في أربع: " العقل والشجاعة، العدل والعفة " (1). ثم فصل هذه الأقسام من خلال ما يتشكل عن تركيب بعضها ببعض (2).

وهكذا استقرت هذه الصفات في ذهن العربي، وسكنت وعيه. وأصبحت تمثل لديه النموذج الذي ينبغي أن ينشده، ويتطلع إلى تحقيقه في ذاته ومجتمعه. من هنا، ردد شعراء المولديات - كسابقهم - مثل هذه الصفات في القسم الخاص بمدح السلطان.

والمأمل لهذا المدح السلطاني، يجد أن جملة الصفات التي تداولها الشعراء، يمكن أن تنتظم ضمن محورين كبيرين، هما: القيم الأخلاقية، والسيرة الحربية.

1- القيم الأخلاقية :

ونقصد بها مجموع الصفات الخلقية الحميدة التي تمدح بها الشعراء وأضفوها على حكاهم، بغرض ترسيخها وتخليدها. على اعتبار أنها تحقق النموذج الأمثل للشخصية المتكاملة. ويمكن تصنيفها ضمن محورين : المحور الاجتماعي، والمحور الديني.

أ- المحور الاجتماعي :

ويتضمن فضائل الإنسان الخلقية، النفسية، والعقلية، التي كانت إفرازا لمجتمع العرب والمسلمين. فاستوحاها هؤلاء الشعراء ووظفوها في مدحهم بغية تثبيتها كقيم ينبغي أن تُورث للأجيال المتعاقبة. ومن هذه الفضائل الخلقية ذات الصبغة الاجتماعية: الكرم، العدل، التسامح، الرأفة، الصدق، الوفاء، صلة الرحم، الصبر، حماية الضعيف، إغاثة المستجير، وكرم الأصل، وغيرها من الصفات. أما أكثرها تداولاً في هذا الشعر، فصفتا الكرم، والعدل.

والكرم كما هو معلوم من أقدم الفضائل الاجتماعية التي تغنى بها العربي وكانت مبدأ

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 96.

(2) ينظر : المصدر نفسه، ص 97 وما بعدها.

مقدسا في حياته، حيث شكلت معيارا أساسيا من معايير قيمته كإنسان، فهي تُعلي من شأنه، وتتسامى بقدره إن التزمها وتأصلت في سلوكه. وعلى النقيض، فهي تخذله وتلحق به العار إن تجرد منها .

وفي تاريخ المجتمع العربي صور وشواهد كثيرة عن تقديس العربي لهذه الصفة، إلى درجة أن كان يقدم لضيفه آخر ما يملك من متاع، وأنه كان يوقد النار حتى يهتدي إليه عابر السبيل، فيتكفل به، ويظل في جواره إلى أن يرحل .

وغني عن الذكر أن العوز والفقر، وقساوة البيئة التي عاشها العربي قديما داخل صحرائه المجدبة المترامية الأطراف، كانت أسبابا موضوعية استدعت مثل هذه الفضيلة التي تحقق ذلك التكافل الاجتماعي، وتخفف من وطأة الحرمان .

ولم يكن الفقر حكرا على مجتمع أو عصر من العصور، بل هو ظاهرة موجودة في كل المجتمعات وعلى تعاقب الأزمنة. لذا كانت صفة الكرم من الخصال الحميدة التي ظل الشعراء يمجّدونها، ويعتبرونها عنصرا أساسيا في مديحهم .

هذا بالإضافة إلى أن شاعر القصر كثيرا ما يسترزق بشعره. وهذا ما نلاحظه عند شعراء المولديات، الذين هم في الغالب من هذه الفئة. ومن هنا كان التفاتهم إلى صفة الكرم. والمطلع على شعرهم يجد روح الاستجداء تطفو عليه، على النحو الذي نقرأه مثلا عند الشاعر ابن زمرك في مولديته "اللامية"، حيث يقول :⁽¹⁾

يَا لَيْلَةَ ظَفِرَتْ يَدَايَ ! وَسَهَرْتُ فِيهَا بِالرِّضَا
بِأَجْرِهَا مَشْمُولًا
وَاللَّهِ لَوْ عَوَّضْتُ عَنْكَ ! مَا كُنْتُ أَرْضَى بِالشَّبَابِ
شَبِيبَتِي بَدِيلًا

فهو يعبر عن غبطته ورضاه لما شمله في ليلة المولد النبوي من كرم الملك، إلى درجة أن رفض عنها كل بديل، حتى وإن خيّر بين تلك الليلة، وبين استعادة الشباب، الذي هو أعز مرحلة في حياة الإنسان، وما من أحد إلا ويحن إليها ويطمع ولو طمّع اليائس إلى عودتها. وفي هذا مبالغة واضحة في الإشادة بهذه الليلة، ومن خلالها امتداح السلطان. وفيها إيجاء قوي بما حظي به الشاعر من كرم واسع .

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 480 .

أما عبد العزيز بن أبي سلطان، فيستدر كرم السلطان الغني بالله في صراحة تامة، قائلاً

(1) :

مَوْلَايَ يَا أَسْمَى الْمُلُوكِ ! عَيْنُ الزَّمَانِ إِلَى
وَمَنْ غَدَتْ سَنَاهُ تَحْتَقُّ
لَا تَقْطِعُوا عَنِّي ! فَالْعَبْدُ مِنْ قِطْعِ
الَّذِي عَوَّدْتُمْ الْعَوَائِدِ يُشْفِقُ
لَا تَحْرِمُونِي مَطْلَبِي ! تَقْضِي لِسَعْيِي أَنَّهُ
فَمَحَبَّتِي لَا يَخْفِقُ
فَأَنْعَمِ بَرْدِي فِي بَسَاطِكِ ! وَأَعِدْ لِمَا قَدْ كُنْتَ فَهُوَ
كَاتِبًا الْأَيُّقُ

فقد امتزج الاعتذار بالمدح، حيث اغتنم الشاعر فرصة الاحتفال بالمولد النبوي ليقف أمام جمع الحاضرين وبين يدي السلطان في صورة الدليل الذي يستحق الشفقة، مادحا ومعتذرا ومتوسلا إليه بأن يعيده إلى كتابة الدولة، وأن ينعم عليه دوما بموصول كرمه .

وبمثل هذه الصراحة يتوجه الشاعر الثغري للملك أبي حمو موسى الزباني مستجديا

فيقول: (2)

وَالْعَبْدُ ابْنُ مَوْلَاهُ ! إِنَّ الْخَلِيفَةَ شَامِلٌ
يَلْتَمِسُ الرِّضَا إِحْسَانُهُ

وإذا كانت هذه النماذج قد أكدت روح الاستمناح لدى هؤلاء الشعراء، فإن صفة الكرم - كما تمدحوا بها في مولدياتهم - لم ترد فقط ضمن هذا السياق، وإنما وظفت أيضا كخصلة من خصال الممدوح تجاه كل الناس، على شاكلة ما نجد مثلا في قول ابن زمرك مادحا سلطان غرناطة الغني بالله محمد الخامس: (3)

(1) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج 6، ص 117.

(2) ابن خلدون مجي، بغية الرواد، ج 2، ص 47.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 479.

مَلِكٌ إِذَا لَثِمَ الْوُفُودُ ! فَالْبَحْرُ عَدْبًا وَالرِّيَاضُ
يَمِينًا
أَوْ يُخْلِيفُ النَّاسَ الْغَمَامُ ! بِنْدَاهُ لَا تَخْشَى الْعَفَاةُ
وَأَمَحَلُّوْا
مُحْمُولًا

فالغني بالله هو مصدر الكرم، ومن يطرق بابه يلقي من جوده ما يجنبه العوزَ ويكفُّ عنه السؤال. إنه ملجأ كل محتاج إذا أمسكت السماء عن العطاء، لأن كرمه دائم لا ينقطع. ولا يفوتنا أن نشير إلى ما في هذا المعنى من مبالغة واضحة إلى حد الشطط، حينما ارتفع الشاعر بجود الممدوح عن جود السماء.

وهذه ظاهرة نلاحظها في سائر مولدياته، إذ كثيرا ما ينجح إلى الغلو إلى درجة يتفوق فيها المدح السلطاني على المديح النبوي، حتى أن الملك الغني بالله نَبَّه شاعره إلى هذا الجانب، وذكره بأن الأولوية في المولدية إنما هي للرسول (p)، وطلب منه ألا يضعه في مديحه موضع الرسول أو أن يوليه الصدارة. (1)

ويوافق هذه المغالاة ما جاء على لسان الثغري في مدح السلطان أبي حمو موسى الزباني، إذ ارتقى بكرم ممدوحه إلى ما يفوق كرم السماء. قائلا: (2).

مَهْمَا يَجِدُ فَالْغَيْثُ دُونَ ! مَا إِنَّ يِعَارِضَ جُودَهُ
عَطَائِهِ هَتَائِهِ
وَالجُودُ يَنْفَعُ فِي ! وَالغَيْثُ لَيْسَ
بِنَافِعِ إِدْمَانِهِ

وقد مدح الشاعر أبو القاسم البرجي في "بائيته" الملك المريني أبا عنان بصفة الكرم، حيث جعله جزارًا لسُحب الجود، فوسع سخاؤه أمل السائلين، وكفى العفاة ذل السؤال. يقول: (3).

(1) ينظر: حجاجي حمدان، حياة وآثار ابن زمرك، ديوان المطبوعات الجامعية والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 65.

(2) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج 2، ص 46.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 298.

مُشَمَّرٌ لِتَقَى ! جَرَّارُ أَدْيَالِ سُحْبِ الْجُودِ
أَدْيَالٌ مُجْتَهِدٌ سَاحِبُهُ
فَقَدْ أَوْسَعَتْ أَمَلَ الرَّاجِي ! وَأَحْسَبْتُ رَغْبَةَ الْعَافِي
مَكَارِمُهُ رَغَائِبُهُ

أما الشاعر الأمير إسماعيل بن الأحمر، فقد ارتفع بملوك بني مرين من خلال هذه

الصفة إلى الدرجة التي تعلو بهم على غيرهم، قائلا: (4)

طَوَالُ الْقَنَاشِمِ الْأَنْوَفِ ! أَبَاحُوا الْعَطَايَا حِينَ تُحْمَى
وَأَنَّهَمْ ذِمَارُهَا

فقد جعلهم يمنحون ويتكرمون وقت الشدة حيث ينبغي الكف عن العطاء مُحْسَبًا.

ويكون - بذلك - قد أصاب في مديحه، واستجاب لذلك الحكم النقدي الذي أورده حازم

القرطاجني في منهاجه فقال: " وأكثر ما تَعْتَدُّ الْعَرَبُ بِهِ فِي الْمَدْحِ، الْأَفْعَالُ الَّتِي تَتَجَسَّمُ الْأَنْفُسُ

فِيهَا الصَّرَرَ لِنَفْعِ غَيْرِهَا " (1).

وتعتبر صفة " العدل " أيضا من الصفات التي حرص الشعراء على تداولها في مديحهم،

لما لها من أهمية كبيرة على المستويين الاجتماعي، والسياسي خاصة؛ فبها تحفظ الحقوق، وتراعى

مصالح الرعية، وبها يصاب الملك لأنها أساس نجاحه. وهذا ما حدا بالثغري إلى أن يقول في ولي

نعمته أبي حمو: (2)

وَالْمُلْكُ مُبْتَسِمٌ بِالْبَشْرِ ! مَذَّ قَامَ بِالْعَدْلِ فِيهِ خَيْرُ
مُتَّسِمٌ سُلْطَانِ

فالعدل أساس الملك، وهذا ما ضمنه الشاعر في بيته، إذ به صار الملك الزباني جذلان

مبتسما، ينعم بالاستقرار والبشر والتفاؤل .

ولم يكتف الشعراء بإسناد صفة العدل للممدوح، بل جعلوه أحيانا - إماما لها، وذلك

تعميقا للمعنى، وتأكيدا على تأصلها في سلوكه. يقول أبو القاسم البرجي في السلطان أبي

سالم المريني: (3)

(4) ابن الأحمر، نثر فرائد الجمال في نظم فحول الزمان، ص 381.

(1) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 164.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 229.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 298.

إِمَامٌ عَدْلٌ بِتَقْوَى اللَّهِ ! فِي الْأَمْرِ وَالنَّهْيِ يُرْضِيهِ
مُشْتَمِلٌ يُرَاقِبُهُ

كما تسامى الشعراء بأصل الحاكم ونسبه، وانتهوا به إلى المنبع الكريم الطيب الذي يزيد شرفاً على شرف، مثلما هو الحال عند الشاعر يحيى بن خلدون، الذي ربط بين الملك أبي حمو، والرسول (p) في الأصل، فذكر أنه من البيت الهاشمي. وسواء صح ذلك أم لا، فإنه بلا شك يقع موقع الرضا من قبيل الممدوح، يقول: (4)

أَمْوَالِي يَا أَعْلَى ! وَأَكْرَمَهُمْ أَصْلاً وَذَاكَ
الْمُلُوكِ بِأَسْرَهَا مُبِينٌ
إِذَا افْتَحَرُوا جَدًّا كَرِيماً ! بَعْبِدِ مَنَافٍ عِنْدَ ذَاكَ
فَفَخْرُكُمْ يَكُونُ

أما ابن زمرك فقد ربط بين العائلة النصرية والأنصار (1)، فجعل الملك الغني بالله النصرى سليل هذا النسب المشرف، فهم من كانوا سنداً للرسول (p)، ودعماً قويا لدعوته ونصرة دينه. يقول: (2)

مِنْ نَصْرِيَّةٍ
دَوْحَةٍ ! وَشَجَتِ فُرُوعًا فِي الْعَلَا
يَمْنِيَّةٍ وَأَصُولًا

وقد جمع أحمد بن عبد المنان بين العدل والإحسان، وشرف الأصل وطيب الفرع قائلاً في أبي عنان المريني: (3)

إِمَامٌ عَدْلٌ وَإِحْسَانٍ سَمَتْ ! فَرُوعُهُ وَزَكَتِ طَيْبًا
شَرَفًا مَنَابِعُهُ

أما يحيى ابن خلدون، فقد جمع بين مجموعة من الفضائل الاجتماعية، كالعدل والنجدة، والسماحة، في قوله مادحا أبا حمو: (4)

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 218.

(1) ينظر: حجاجي حمدان، حياة وآثار ابن زمرك، ص 81.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 479.

(3) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 88.

(4) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج 6، ص 512.

نَاصِرُ الْحَقِّ خَازِلُ الْجَوْرِ ! مَلْجَأُ الْخَائِفِينَ عَدْلًا بَحْرُ السَّمَّاحِ

ومن هذه الفضائل التي وظفها الشعراء في مديحهم، صفة "الصبر" التي هي دليل الرزانة والتحكم في النفس. وقد زواج الثغري بينهما وبين العفو الذي هو أيضا علامة من علامات القوة، حيث قال : (5)

وَكَمْ أَبَقِي فِي رِقِّ مُلْكِكَ قَدْ ! مِرَارًا وَلَوْلَا الْعَفْوُ مَا كَانَ
جَنِي نَاجِيًا
عَفْوَتِ اقْتِدَارًا عَنِ تَمَادِي ! وَأَوْسَعَتْهُ حِلْمًا فَكَفَّتْ
ذُنُوبَهُ التَّمَادِيَا

وقد كانت صفة "الرحمة" من صفات الملك الناجح، فقد جعله الله - وهو الرحمن الرحيم - خليفته في الأرض، وولاه أمر العباد، ليوسعهم رحمة، ويشملهم برعايته وعطفه. وقد كان السلطان الغني بالله خير نموذج لذلك، وهذا ما جعل الشاعر عبد الله بن لسان الدين يقول فيه :

مَلِكٌ أَقَامَ اللهُ ! مُؤَلَّى رَوْفًا بِالْعِبَادِ
مِنْهُ لَخُلُقِهِ رَحِيمًا (1)

وكذلك كان الملك أبو تاشفين بن أبي حمو الذي قال في الثغري : (2)

مَا عَابِدُ الرَّحْمَنِ إِلَّا ! لِرَعِيَّةٍ قَدْ حَاطَهَا
رَحْمَةٌ وَرَعَاهَا

وما أكثر الفضائل الاجتماعية التي تغنى بها شعراء المولديات وخلعوها على سلاطينهم، وهي من الكثرة بحيث لا يتسع المقام لاستقصائها جميعا. وإن ما تقدم من نماذج إنما يكشف عن تلك الصفات الأكثر حضورا في هذا الشعر .

وتعد "الفضائل النفسية" من القيم الاجتماعية التي تردت في مديح هؤلاء لسلاطينهم، فطرقوا مثلا لتهلل الطلعة، وإشراقه الوجه. وهي وإن كانت صفات حسية فإنها تشير إلى فضائل

(5) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج 2، ص 192 .

(1) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج 7، ص 299 .

(2) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، تحقيق محمود بوعباد، ص 193 .

معنوية، كاهلية، والوقار، ونقاء النفس، وحسن المقابلة، وطيبة السريرة .. ومما تمثل به في هذا المقام قول يحيى بن خلدون: (3)

كَرِيمُ السَّجَايَا أَرِيحِي ! طَلِيقُ مَحْيَا الْوَجْهِ فِي
سَمَيْدَعِ السَّلْمِ وَالْحَرْبِ

أما ابن زمرك، فقد رقت طباع ممدوحه الغني بالله، فصارت تحاكي النهر والزهر والروضة الغناء. يقول: (4)

رَقَّتْ سَجَايَاهُ وَرَاقَتْ ! كَالنَّهْرِ وَسَطِ الرُّوْضَةِ
مُجْتَلَى الْغَنَاءِ
كَالزَّهْرِ فِي إِيْرَاقِهِ وَالبَدْرِ ! إِشْرَاقِهِ وَالزَّهْرِ فِي
فِي الْآلَاءِ

وضمن القيم الاجتماعية، يمكننا الحديث عن الفضائل العقلية التي شكلت في الحقيقة رافدا مهما أسعف شعراء المولديات في مديهم السلطاني، فتداولوا من هذه الصفات: الفطنة، والذكاء، وصفاء الذهن، ونفاذ البصيرة، وقوة الفراسة، وسرعة البديهة وسلامتها، والاستبحار في العلم، وامتلاك بلاغة القول، وما إلى ذلك من المواهب العقلية. فقد مدح يحيى ابن خلدون الملك أبا حمو موسى الزباني بالعلم الواسع، والرأي السديد، قائلا:

وَشِيْمَتْهُ الْفَخْرُ الْعَظِيمُ ! مِنْ الْعِلْمِ وَالرَّأْيِ الرَّجِيحِ
وَعِنْدَهُ فُنُونٌ (1)

ووصفه أبو جمعة التاليسي بأنه بحر علم، وراوية للحديث، فقال: (2)

طَوْدُ وَقَارٍ ! صَعْبُ الدَّرَى صَافِحُ
وَبَحْرُ عِلْمِ الْجَوَانِبِ
مَنْ يَرُو عَنْهُ ! كُلُّ بَلِيغٍ وَكُلُّ
الْحَدِيثِ يَقْطَعُ طَالِبُ

وتوجه الشغري بسمة الفراسة الصادقة، في قوله: (3)

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 233.

(4) ابن زمرك، الديوان، ص 365.

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 218.

(2) المصدر نفسه، ص 74.

(3) المصدر نفسه، ص 229.

فَرَأْسَةٌ مِنْ هَبَاتِ اللَّهِ ! يَرَى الْمُغَيَّبَ مِنْ سِرِّ
صَادِقَةٌ كَاعْلَانِ

وقد امتدح الشاعر أبو القاسم البرجي الملك أبا سالم المريني بتوقُّدِ الذهن وسداد

الرأي، حيث قال : (4)

مُسَدَّدُ الْحُكْمِ مَيْمُونٌ ! مُظْفَرُ الْعَزْمِ صَدَقَ الرَّأْيُ
نَقِيبَتُهُ صَانِبُهُ

أما ابن زمرك، فقد ارتقى بممدوحه الغني بالله في ذكائه وبلاغته إلى مستوى "إياس ابن

معاوية" الذي يضرب به المثل في الذكاء، وإلى "سحبان وائل" الذي ذاعت شهرته في

الفصاحة والبلاغة، وصار علما يضرب به المثل في هذا الجانب، فقال فيه : (5)

لَكَ الْخَيْرُ مَا أَسْنَى ! يُقَصِّرُ عَنْ إِدْرَاكِهَا كُلُّ إِنْسَانٍ
شَمَائِكَ الَّتِي

ذُكِّئَ إِيَاسٍ فِي سَمَاحَةٍ ! وَإِقْدَامُ عَمْرٍو فِي بِلَاغَةٍ
حَاتِمِ سَحْبَانَ

وبهذا، تبرز المواهب العقلية كعنصر هام في المديح السلطاني، لما لها من ضرورة قصوى في

تشكيل شخصية الحاكم الناجح، الذي ينشده كل إنسان. ذلك أن الدولة التي يقف على

حكمها حُكَّامٌ من هذا القبيل، يتمتعون بالتفوق العقلي، والتحصيل العلمي، ستكون بلا شك

دولة قوية متماسكة، ترقى إلى مستوى تطلعات الرعية.

ب- المحور الديني :

شكل المحور الديني أساسا هاما في مديح شعراء المولديات لسلاطينهم، حيث أضفوا

عليهم كثيرا من صفات المثالية الدينية؛ من إيمان، وتقوى، وطاعة الله، وأداء للواجبات

الدينية، وجهاد في سبيل الله لأجل إعلاء كلمته وتثبيت راية الإسلام والمسلمين. وما شاكل ذلك

من القيم الدينية التي كان المجتمع المسلم آنذاك في أمس الحاجة إليها .

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 298.

(5) ابن زمرك، الديوان، ص 497.

وقد برز الجهاد كقيمة أساسية تعنى بها هؤلاء، حيث رأوا في حكامهم الميقذ والمخلّص للدين والوطن أمام هجمات المارقين والأعداء، ولا سيما هجمات النصرانية التي ظلت ضغوطها تمارس تباعاً على حمى الإسلام في الأندلس. فكان على حكام المسلمين آنذاك أن يجردوا سلاحهم ويخلصوا النية لمواجهة ذلك الخطر. وهذا ما ركز عليه الشعراء في مدحهم بغرض استشارة المشاعر واستنهاض الهمم. فكثر الحديث عن الجهاد، ووُصف السلطان بالمجاهد، والمخلّص، وحامي الدين. وما إليها من الصفات التي تتصل بهذا المعنى. من ذلك ما نجد في قول الشاعر أحمد بن عبد المنان الأنصاري مادحا الملك أبا عنان فارس المريني في آخر مولديته: (1)

أَعْلَيْتَ دِينَ الْهُدَى لَازِلَتْ ! فَعَزَّ أَهْلُوهُ وَاسْتَخَذَى
مُعْتَلِيًّا مُمَاصِعُهُ

فإلى هذا الملك يعود فضل إعلاء دين الإسلام، وبه صار المسلمون في عز ومنعة، وإليه دانت رقاب الأعداء، وانقادت مستسلمة طائعة .

كما وصف يحيى بن خلدون الملك أبا حمو موسى الزياني بأنه حامي حمى الدين بحد السيف : (2)

وَإَيْدُ مَنْ أَحْيَى لَنَا ! خَلِيفَتَهُ حَامِي حِمَى الدِّينِ
سُنَّةَ الْهُدَى بِالْعَضْبِ

أما ابن زمرك، فوصف ممدوحه الغني بالله بأنه " ناصر الدين "، لقوله:

سَمِيَّ رَسُولِ اللَّهِ ! مُعَظَّمَهُ فِي حَالِ سِرِّ
نَاصِرُ دِينِهِ وَإِعْلَانِ (1)

وفي مولديته " اللامية " يستخدم مصطلح الجهاد، ليشرّف ممدوحه بمرتبة المجاهد، قائلاً: (2)

(1) ابن الأحرر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67 .

(2) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج2، ص 233 .

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 496 .

(2) المصدر نفسه، ص 479 .

وَأَقَامَ مَفْرُوضَ الْجِهَادِ ! تَرَكَتْ بِأَفْنِدَةٍ الْعُدَاةَ
بِعَزْمَةٍ فُلُؤَلَا

ثم يكشف عن جهود الغني بالله في محاربة قوى الشرك، ورد العدوان الصليبي، وإحلال

رموز الإسلام محل رموز النصرانية، فيقول : (3)

كَمْ بِلَدَةٍ لِلْكَفْرِ قَدْ ! نَاقُوسِهَا التَّكْبِيرِ
عَوَّضْتَ مِنْ صَدَقَتْ مَقْدَمَةَ الْجِيُوشِ ! وَالتَّهْلِيلِ
فَصَيَّرْتَ مَخْمُولًا مِنْ حِينِهَا مَوْضُوعَهَا
كَسَرُوا تَمَائِيلَ الصَّلِيبِ ! بِمَنْ ارْتَضَى
وَمَثَلُوا لَوْلَا أَنَّهُ تَمَثَّلَا

أما وقد استجاب هذا الحاكم لدعوة الله في الجهاد، وإعلاء كلمته، ونشر دينه، فقد

استحق بأن يلقب "ناصر الإسلام"، وله البشرى بعد ذلك بالجزاء الحسن الذي وعد به الحق

تبارك وتعالى لهذه الفئة في أكثر من موضع، لقوله جل شأنه: "وَفَضَّلَ اللَّهُ الْمُجَاهِدِينَ عَلَى

الْقَاعِدِينَ أَجْرًا عَظِيمًا " . (4)

وقد ضمن الشاعر هذا المعنى في قوله : (5)

يَا نَاصِرَ الْإِسْلَامِ يَا ! اللَّهُ يُؤْتِيكَ الْجَزَاءَ
مَلِكَ الْعُلَا جَزِيلاً

ومن القيم الدينية التي استوقفت الشعراء إلى جانب اهتمامهم بفضيلة الجهاد، قيمة

"التقوى" التي هي في الحقيقة كلمة عامة، تتضمن صفات عديدة، تعبر عن طاعة العبد لخالقه،

كالقيام بالواجبات الدينية، والالتزام بتعاليم الإسلام، وخشية الله والإنابة إليه في كل حال. وما

شابه ذلك من الفضائل التي تدخل في دائرة التقوى. ولهذا كانت هذه الصفة كثيرة التداول بين

الشعراء، وقد قصدوا بها إلى التعبير عن مدى تدبُّن الحاكم. وهذا ما نفهمه من قول الشغري :

(1)

(3) المصدر نفسه ، ص 479 .

(4) النساء ، آ : 95 .

(5) ابن زمرق ، الديوان ، ص 480 .

(1) ابن خلدون مجي ، بغية الرواد ، ج2 ، ص 192 .

أَجَلٌ مُلُوكِ الْأَرْضِ مُوسَى بْنِ يُوسُفَ
 حُلَاهُ التَّقَى وَالْجُودُ كَهْلًا
 وَنَاشِيَا
 وَمَنْ تَكُنُ التَّقْوَى حِلَاهُ ! يَكُنْ عَنْهُ رَبُّ الْعَرْشِ لَا
 وَدَأْبَهُ
 شَكَّ رَاضِيَا

وبذلك، فقد استحق في نظر الشاعر أن يكون خليفة الله في الأرض لأنه كفيل بحماية

المملك والدين. يقول : (2)

أَمْوَلَايَ إِنَّ اللَّهَ أَعْطَاكَ ! فَشَيْدَتَ مِنْ مَبْنَاهُ مَا كَانَ
 مُنْكَه
 وَاهِيَا
 رَأَى اللَّهُ أَنَّ الْمُنْكَ لَيْسَ ! سَوَاكَ مَا لِلدِّينِ
 يَسُوسُهُ
 غَيْرِكَ حَامِيَا

كما أراد الشاعر أبو القاسم البرجي بكلمة "التقوى" ما يفيد معنى الفضائل الدينية،

حين مدح أبا عنان فارس الميرني بقوله : (3)

مُشَمَّرٌ لِلتَّقَى أَذْيَالٍ ! جَرَّارُ أَذْيَالِ سُحْبِ الْجُودِ
 مُجْتَهِدٍ
 سَاحِبُهُ

وكذلك الشأن بالنسبة لابن الخطيب في مدحه أبي الحجاج يوسف، ملك غرناطة،

حيث قال : (4)

تَقَى حَذَا حَذَوِ الْخَلَائِفِ ! بِهِمْ مَثَلًا مَا خَطَّ الْكِتَابُ عَلَى
 وَاقْتَدَى
 الرَّسْمِ

لقد ارتفع الشاعر بهذا الحاكم إلى مستوى الخلفاء الراشدين في ورعهم وتقواهم، فكان

مثالا عالياً في طاعة الله والالتزام بتعاليم دينه، كما نص عليها كتابه الكريم. فنحن نلاحظ من

خلال استخدام لفظة "التقوى" أن هؤلاء الشعراء أرادوا بها امتداح ما يجتمع في شخصية

مدوحهم من مجموع الصفات الدينية .

ومع ذلك فإنه ينبغي أن نشير إلى أنهم استخدموا - أحيانا - مفردات أخرى تدل على

فضيلة بعينها، كما هو الحال في نموذج الثغري حين امتدح في أبي حمو صفة التوكل على الله

في جميع الأمور، وذلك في قوله : (1)

(2) المصدر نفسه ، ص 192 .

(3) ابن الخطيب لسان الدين ، الإحاطة في أخبار غرناطة ، ج 2 ، ص 298 .

(4) ابن الخطيب لسان الدين ، الديوان ، ص 578 .

وَمَنْ يَتَوَكَّلْ فِي جَمِيعِ ! عَلَى اللَّهِ يُفِيهِ كَفِيلاً
أُمُورِهِ وَكَافِيَا

وكذلك الشأن بالنسبة " للهدى " حيث قال : (2)

إِمَامُ الْهُدَى مُفْنِي الْعِدَا ! فَمُنْذُ بَدَا أَحْيَى النَّدَا
بِظَبَا الرَّدَى وَالْمَعَالِيَا

وفي مولودية أخرى يشيد بعناية ممدوحه بالقرآن والسنة، حفظاً، ودرسا، وتدويناً، فقال :

(3)

لَهُ بِكِتَابِ اللَّهِ أَغْنَى ! وَبِالسُّنَّةِ الْغَرَا هُوَ
عِنَايَةٌ الْمَغْرَمُ الْمُغْرِي
فَمَا هُمُّهُ إِلَّا كِتَابٌ ! بِنَسْخِهِمَا قَدْ أَحْرَزَ الْفَخْرَ
وَسُنَّةٌ وَالْأَجْرَا
فَنَسَخَ كِتَابِ اللَّهِ جَلَّ ! وَنَسَخَ الْبُخَارِي ضَامِنَانَ لَهُ
جَلَّالَهُ النَّصْرَا

أما الشاعر أحمد بن عبد المنان، فقد حدثنا عن مدى حرص الملك أبي عنان على

أداء واجباته التعبدية، فهو من الذين يقومون ليلهم راكعين ساجدين، يقول : (4)

وَجُنْحُ لَيْلٍ تَجَلَّى ! وَأَنْتَ قَائِمُهُ بِرًّا
عَنْكَ فَاحِمُهُ وَرَاكِعُهُ

ونعود بعد هذا إلى القول، بأنه مهما تداول شعراء المولديات المفردات الدالة على قيم

دينية معينة، فإن فضيلة " التقوى " تظل هي الأكثر حضوراً، وهي تفيد معنى ما يتوفر في

الممدوح من جملة هذه القيم. على أن صفة " الجهاد " هي التي تتبوأ الصدارة أمام غيرها من

الصفات الأخرى التي تدخل ضمن المحور الديني. ولعل ذلك عائد إلى أمرين أساسيين، أحدهما

سبقت الإشارة إليه، وهو متعلق بما كانت تتطلبه تلك الفترة (القرن الثامن الهجري) من الذود

على حمى الدين، ونصرته أمام القوى المحاربة له من قبل الصليبيين. فكان المدح بالجهاد من قبل

الشعراء كالدعوة إليه. وربما هذا ما حدا بالدكتور أحمد سليم الحمصي إلى أن يقول معللاً

(1) ابن خلدون يحيى ، بغية الرواد ، ج 2 ، ص 192 .

(2) المصدر نفسه ، ص 192 .

(3) التنسي محمد بن عبد الله ، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ، تحقيق محمود بوعبيد ، ص 219 .

(4) ابن الأحرر ، نثر الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان ، مخطوط ، الورقة 67 .

توظيف الشعراء، ومنهم ابن زمرك - خاصة - لعنصر الجهاد. " ولما كانت أهم الحركات الجهادية قد حصلت في عهد الغني بالله، إذ بلغت غزواته ذروتها في الفترة ما بين عام 767 هـ وعام 771 هـ، فقد برز الجهاد كغرض في تلك الفترة، وأصبح لزاما على شعراء البلاط، ومنهم ابن زمرك أن يتغنوا بجهاد الغني بالله في مدائحهم " (1).

وقد كان للصوفية دورهم في الترويج لفكرة الجهاد، لا سيما بعد أن رأوا قلاع الإسلام تتداعى وتسقط في يد النصارى. ومن هنا تَلَقَّفَ شعراء المولديات هذه الفكرة وألحوا على توظيفها في قصائدهم. ونحن نعلم ما للبيئة الصوفية من أثر في هذا الشعر. (2)

أما الأمر الثاني، فمرتبط بأهمية الجهاد في نظر الإسلام، إلى درجة أنه يكاد يمثل ركنه السادس، فهو دعامة من الدعائم الأساسية التي قام عليها هذا الدين، وانتشر في آفاق الأرض.

2- السيرة الحربية :

إن المتأمل للمقطع الخاص بمدح السلطان ، يجد أن القصيدة المولدية تحيل على الذهن - من خلال المدح بالصفات السياسية والحربية - ما كان من صراع في المغرب الإسلامي، لاسيما في الأندلس التي كانت قلاعها تتداعى وتسقط تباعا في أيدي النصارى، والتي لم يبق منها بعد انقضاء دولة الموحدين إلا مملكة غرناطة التي احتفظ بها وحافظ عليها ملوك بني نصر مدة أزيد من قرنين ونصف (3). فقد حاول هذا الشعر الذي امتزج فيه المديح الديني بالمدح السياسي أن ينهض بمهمته في تحسيس الحكام بما كان يحيط بهذه المملكة من خطر من قبل النصارى الطامعين في استرداد كل شبر من مملكتهم القديم بتلك البلاد. فتعلق الشعراء بالمعاني التي تستنهض الهمم، وتستحث المشاعر، وتوقظ في ضمير الحاكم وروحه الإحساس بالمسؤولية إزاء الوطن والدين .

أما بالنسبة للإمارات المغربية الثلاث: الحفصية، الزيانية، والمرينية، فإن المطلع على تاريخها السياسي لا يغيب عنه ما كان بينها من صراع طويل لا تكاد جذوته تنطفئ، وهذا بسبب سعي

(1) أحمد سليم الحمصي ، ابن زمرك الغرناطي ، سيرته وأدبه ، ط 1 ، مؤسسة الرسالة ، دار الإيمان ، لبنان ، 1985 ، ص 168 .

(2) ينظر : ص 30 إلى 32 من هذا البحث .

(3) دولة بني نصر في غرناطة من سنة 626 هـ إلى 897 هـ - ينظر : مؤنس حسين ، معالم تاريخ المغرب والأندلس، ص 381 .

كل إمارة إلى توسيع حدودها على حساب جاريتها، والتطلع إلى تولي الزعامة وبسط النفوذ على المغرب العربي كله، خاصة ما كان من جانب المرينيين. (1)

كما كان لهذه الإمارات الثلاث دورها في نصرة الدين وحماية الإسلام بغرناطة لاسيما من جهة المرينيين الذين كانت علاقتهم بنصاري إسبانيا عدائية للغاية. ومَرَدُّ ذلك كما يذكر محمد عيسى الحريري، إلى أن "المرينيين وبنو الأحمر تزعموا حركة المقاومة ضد حركة الاسترداد المسيحي بعد سقوط دولة الموحيدين". (2)

فالأجواء إذن في المغرب والأندلس خلال هذه الفترة كانت أجواء حرب وصراع، سواء أكانت دفاعا عن الوطن فحسب، وهذا بين الإمارات الإسلامية فيما بينها. أم ذودا عن الوطن والدين معا في مواجهة المد النصراني .

من هنا راح الشعراء يستشرفون في ممدوحهم قيم الحياة السياسية، فأشادوا بقوتهم وشجاعتهم وبأسهم، وبغيرتهم على الدين والوطن، وما امتازوا به من حنكة سياسية ودهاء حربي. وأشاروا إلى ما كان لهم من جولات حربية وبطولات. ووصفوا لنا ما توفر لهؤلاء من قوة الجيش وأنواع العتاد. إلى غير ذلك مما يدخل ضمن عنصر السيرة الحربية للحاكم. والذي شكل في الواقع أساسا هاما في بناء مضمون المدح السلطاني داخل القصيدة المولدية، ويمكن الحديث عنه من خلال محورين أساسيين، يتعلق أحدهما بالملك القائد، ويتضمن الثاني وصف الأداة الحربية، بما في ذلك الجيش والسلاح .

أ – الإشادة بصفات الملك القائد البطل :

فمن المعاني التي كثر تداولها بين هؤلاء الشعراء، التنويه بصفات الملك القائد البطل، والتركيز على ذكر شجاعته وقوته وإقدامه. وتقديمه على أنه يمثل النموذج الكفيل بتحقيق النصر، وتوفير الحماية للدين والوطن أمام الأعداء. فيكون كما رأى ابن زمرك في ملك غرناطة الغني بالله، غوث البلاد، وليث الحرب، حيث يقول : (1)

(1) عن هذا الصراع ، ينظر : الحريري محمد عيسى ، تاريخ المغرب الإسلامي والأندلس في العصر المريني ، 211 - 221 .

(2) المرجع نفسه ، ص 238 .

(1) ابن زمرك ، الديوان ، ص 365 .

عَوْتُ الْبِلَادِ وَلَيْثُ ! يَوْمَ الطَّعَانِ وَفَارِحَ
مُشْتَجِرِ الْقَتَا الْعَمَاءِ

وإليه يُعزى فضل استعادة ملك المسلمين، وحماية الدين والوطن بتلك البلاد : (2)

إِمَامٌ أَعَادَ الْمُؤَكَّ بَعْدَ ! إِعَادَةَ لَانَابِي الْحُسَامِ وَلَا
ذَهَابِهِ وَأَنِي
فَغَادَرَ أَطْلَالَ الضَّلَالِ ! وَجَدَّ لِلإِسْلَامِ أَرْفَعَ
دَوَارِسًا بُنْيَانِ

وبكل تأكيد أن ذلك الإنجاز العظيم لم يتحقق للغني بالله إلا لأنه رجل مجاهد بالدرجة الأولى، وهو صانع حرب، خبير محنك، وصاحب شجاعة نادرة، وعزم صادق نافذ نفاذ السيف الصقيل في جسد العدو، على النحو الذي يشهد به شاعره، إذ يقول : (3)

وَأَقَامَ مَفْرُوضَ ! تَرَكَتْ بِأَفِيدَةِ الْعِدَاةِ
الْجَهَادِ بِعَزْمَةٍ فَلَوْلَا
وَاللَّهِ مَا أَدْرِي وَقَدْ ! أَحْسَامُهُ أَمْ عَزْمُهُ
حَضَرَ الْوَعَى الْمَصْقُولَا

فالأسرة النصرية هي التي أمدت في عمر الدولة الإسلامية بالأندلس والغني بالله هو من صنع مجدها وألبسها لباس العز والمنعة والهيبة، فاستحق بذلك أن يحمل لقب - مفخرة الأندلس - وأن ينال من الله خير الجزاء : (4)

يَا فخرَ أَنْدَلِسٍ وَعِصْمَةٍ ! يُجْزِيكَ عَنْهَا اللَّهُ خَيْرَ
أَهْلِهَا جَزَاءِ

ومن الصور التي شاعت في مجال إضفاء صفة الشجاعة والثبات والظفر بالخصم، تشبيه الممدوح بالأسد وهي من الصور المألوفة في شعرنا القديم. وقد وظفها هؤلاء الشعراء بذات الأسلوب، كما هو الحال مثلا في قول أبي القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان في مدح الملك المريني أبي فارس عبد العزيز :

(2) المصدر نفسه ، ص 497 .

(3) المصدر نفسه ، ص 479 .

(4) المصدر نفسه ، ص 365 .

فِي اللَّيْثِ مِنْ وَثْبَاتِهِ ! شَبَّهُهُ يُقَرُّ بِفَضْلِهِ
وَوَثْبَاتِهِ ضِرْعَامُهَا (1)

فقد شبهه بالأسد، وحدد وجه الشبه عن طريق المجانسة التي أقامها بين "الشبث" و"الوثبات"، ليكشف عن شجاعة ممدوحه، وشدة سطوته، وقدرته على قهر العدو .

ويلتفت الثغري أيضا إلى " الليث " ليشكل صورة ممدوحه أبي حمو البطل المقدم عند

اشتداد الحرب. بل يراه حينها أشد سطوة وثباتا. يقول: (2)

وَسَطًا فَأَيْنَ اللَّيْثُ ! فِي الْحَرْبِ عِنْدَ تَزَلُّزِ
مِنْ إِقْدَامِهِ الْأَقْدَامِ

ويكشف لنا هذا الأخير عن علامة أخرى من علامات الشجاعة التي يتصف بها أبو حمو فيقدمه لنا باسم متهللا وسط هول المعركة، في الوقت الذي يُفترض أن يكون الإنسان منقبضا، ورجلاً، قاتم الوجه، ممتقع اللون، لأنه يقف عند ذاك بين الحياة والموت. والشاعر - بذلك - يعكس لنا حالة ممدوحه الثابتة المستقرة، وما يمتلكه من قوة نفسية، وخبرة بالحرب.

يقول: (3)

مَلِكٌ تَخَافُ الْأَسَدُ ! حَمِي الْوَطِيسُ وَضَمَّهُمْ
سَطْوَتُهُ إِذَا مَيِّدَانُهُ
وَخَفَى النَّهَارُ ! وَبَدَتْ كَمَثَلِ نُجُومِهِ
بَلْيَلٍ نَقَعَ خُرْصَانُهُ
تَلْقَى الْخَالِفَةَ عِنْدَ ذَلِكَ ! يَفِي الطَّغَاةِ ضِرَابُهُ
بِاسْمًا وَطِعَانُهُ

ولقد كانت صفات القوة والإقدام والبأس من المقومات الأساسية التي جعلت من أبي

حمو قائدا هماما وملكا متميزا، استطاع بفضل ذلك أن يُخضع الخصوم، ويدحر الأعداء، فحقق

الأمْن والأمان لمملكته. يقول الثغري: (4)

(1) ابن الأحرر، نثير الجمال في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.

(2) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج 2، ص 213.

(3) المصدر نفسه، ص 46.

(4) المصدر نفسه، ص 46.

أَمِنْتُ تَلِمْسَانَ ! فَأَقْدَحَمَاهَا سَيْفَهُ
مَخَافَهَا بِهِ وَسَنَائُهُ

ولا شك أن هذا البيت يحمل إشارة تاريخية واضحة إلى تلك الضغوط التي كانت تتلقاها مملكة بني زيان، والتي لا تكاد تنقطع على حدودها الشرقية والغربية بحكم موقعها الجغرافي خاصة، والذي جعلها تتوسط دولتين طامعتين في التوسع شرقا وغربا، تتمثلان في دولة بني حفص، ودولة بني مرين .

ومن إنجازات هذا الملك الذي حفظها لنا التاريخ، وكانت دليلا واضحا على عظمته وهمة العالية، وطموحه الواسع، أنه مجدد الدولة الزيانية بعد زوالها .⁽¹⁾ وقد ضمن شاعره الثغري هذا الحدث التاريخي الهام في قوله :⁽²⁾

مَلِكٌ أَعَادَ الْمُلْكَ بَعْدَ دُنُورِهِ
لَوْلَاهُ لَمْ يَثْبُتْ لَهُمُ أَرْكَائُهُ

وإذا كان هؤلاء الشعراء - فيما تقدم من النماذج - قد حاولوا رصد مظاهر القوة والتفوق الحربي لدى ملوكهم، انطلاقا من وصف شخصياتهم مباشرة، فإنهم سعوا أيضا إلى تحقيق ذلك على مستوى آخر، حيث أشاروا إلى ما يتمتع به ممدوحوهم من علامات البطولة والقوة والبطش، من خلال تقديم العدو في صورة الوجل الخائف الذي يمتلكه الرعب وتسكنه روح الهزيمة، نتيجة ما يشاهد وما يسمع عنهم وعن قواتهم. فلا يملك يوم الصدام إلا أن يولي الأدبار ناجيا بنفسه، إما مشرقا أو مغربا، على غرار ما ينقل إلينا - مثلا - الشاعر عبد العزيز بن أبي سلطان عن بأس الملك النصري، الغني بالله فيقول:⁽³⁾

(1) كان ذلك في الفاتح من ربيع الأول، سنة 760 هـ

- ينظر : حاجيات عبد الحميد ، أبو حمو موسى الزياني ، حياته وآثاره ، ص 89 .

- وكان الملك أبو عنان فارس المريني قد غزا تلمسان سنة 753 هـ، وأزاح الحكم العبد الوادي لمدة سبع سنوات .

- ينظر : شاوش محمد بن رمضان، باقة السوسان في التعريف بمحاضرة تلمسان ، عاصمة دولة بني زيان ، دار المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995 ، ص 104 .

(2) ابن خلدون يجي ، بغية الرواد ، ج 2، ص 54.

(3) المقرئ أحمد بن محمد ، نفع الطيب ، ج 6 ، ص 117 .

تَرْوِي أَحَادِيثَ الْوَعْيِ ! فَالْسَيْفُ يَسْنُدُ
عَنْ بَأْسِهِ وَالْعَوَالِي تَطْلُقُ
مَلِكُ الْبَسَالَةِ وَالْمَكَارِمِ ! فَعُدَاتُهُ مِنْهُ تَغْصُ
وَالنُّهْيُ وَتُفْرَقُ
مُلِئْتُ قُلُوبُ عِدَائِهِ ! فَمُغْرَبٌ مِنْ خَوْفِهِ
مِنْهُ مَهَابَةٌ وَمُشَرَّقُ

وهذا الثغري أيضا يصف لنا خصوم أبي حمو وقد لاذوا بالفرار مذعورين خوفا

من بطشه، ملتسما لهم العذر في ذلك، فهم يواجهون " بَحْرًا طَامِيًّا " على حد تعبيره : (1)

خَفِقَتْ قُلُوبُ عِدَائِهِ فِي ! كَخَفُوقِ رِيحِ النَّصْرِ فِي
أَعْلَامِهِ الْأَعْلَامِ
لَمَّا دَعَرْتَ عِدَاكَ فِي ! وَفَصَمْتَ عُرْوَتَهُمْ أَنْتَ فِصَامِ
أَوْطَانِهِمْ
فَرُّوا وَلَا لَوْمَ ، وَكَيْفِ ! يَطْوِي الْمَرَاحِلَ خَوْفَ بَحْرِ
يُلَامُ مَنْ طَامِ

وعلى هذه الصورة، سعى هؤلاء الشعراء إلى الارتقاء بملوكهم إلى مصاف القادة

المتميزين، بما أضفوا عليهم من قدرات حربية، وصفات الحنكة والتدبير، والشجاعة والبأس. وأضافوا إلى ذلك، الغيرة على الدين، والجهاد في سبيله، والذود عن حماه، وتعزيز رايته. فقدموا لنا بذلك - في الحقيقة - نموذجا للحاكم الذي ينشده كل مسلم، ليكون في مستوى التحديات التي تفرضها طبيعة الظروف السائدة آنذاك .

ب - وصف الجيش والعتاد :

بقدر ما كان سعي هؤلاء الشعراء إلى استجماع مظاهر القوة والبأس والشجاعة لملوكهم وقادتهم، وتقديمهم في صورة الفارس البطل، والمجاهد الفذ، الذي يوفر الحماية والأمن لدينه ووطنه، حرصوا بالموازاة على أن يعززوا هذه الصفات البطولية بسند قوي، ممثل في جيش الخليفة الذي ألبسوه من دعائهم القوة ومقومات التفوق ما يحفظ الملك ويحمي الذمار، ويعلي راية الإسلام .

(1) ابن خلدون يحيى ، بغية الرواد ، ج 2، ص 214 .

ومن تلك المقومات، وصفه بالبأس والإقدام، والتهافت على ساحات الوغى في إيمان قوي وحماس فياض. ومنها أيضا ما زودوه به من أنواع الأسلحة والعتاد الحربي، فحدثونا عن الدروع، والرماح، والسيوف، والقسى. كما ذكروا لنا الخيول بوصفها أداة حربية فاعلة أيضا، فتخيروها أصيلة، رشيقة، خفيفة الحركة، مكتملة البناء، تدرك العدو أينما كان، وتمكّن فارسها من الظفر به .

ومن أبرز الصور التي استعانوا بها في وصف الجيش، تشبيهه بالبحر في قوته واندفاعه، وإجهازه على كل من اعترض سبيله. وإشاعته الهلع والرعب، وما إلى ذلك من أوجه الشبه المتعددة التي أرادها الشعراء أن تكون صفات لجيوش قادتهم، تضمن لهم رد العدوان، وتحقيق النصر المظفر. فنحن نقرأ في إحدى مولديات ابن زمرك، قوله واصفا جيش الدولة النصرية :

حَيْثُ الْكَتَائِبُ قَدْ تَلَاظَمَ ! وَتَدَفَعَتْ فِيهَا الْخُيُولُ
مَوْجُهَا زَحَرَتْ بِأَمْوَاجِ الْحَدِيدِ ! سِيُولًا
وَرُبَّمَا ضَاقَ الْفَضَاءُ فَمَا وَجَدَنَّ
يَتَجَاوَبُ التَّكْبِيرُ فِي ! سَبِيلًا
جَنَابَتَهَا حَمَلَتْ مِنَ الْأَبْطَالِ كُلِّ ! فَتَعِيدُهُ عُرُّ الْجِيَادِ
مُشَهَّرٌ صَهِيلاً
أَسَادُ مَلْحَمَةٍ إِذَا اشْتَجَرَ ! لَا يَقْتَنِي إِلَّا قَنَّا
الْوَعَى وَنُصُولًا
الْمُتَّقَفِ غِيَالًا

فأول لوحة تطالعنا، تنقل لنا صورة متحركة عن هذا الجيش الذي شبهه في تدافع كتائبه بحركة أمواج البحر المتلاطمة التي تأتي على كل من أراد اختراقها أو الوقوف في مواجهتها، وفي ذلك إيجاء بالقوة وكثرة العدد. وربما وجدنا في تضعيف "فاء" تدفّعت، بدل القول "تدافعت" ما يعمق هذا المعنى.

كما يصف الخيول التي كانت تمتطيها كتائب الممدوح بالسيول الجارفة التي تجتث كل شيء تمر به. ثم يشير إلى ما توفر لهذا الجيش من عدة السلاح ووسائل الحرب حتى بدا للشاعر

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 480 .

— وهو مدجج بهذا العناد — في صورة أمواج حديدية تتحرك في اليابسة، وهو أيضا من الوفرة بحيث ضاق به المجال .

بعد هذا، يقدم لنا صورة سمعية تكشف عن دلالات متعددة، لعل من أبرزها أنها تخلق جوا حماسيا تحفيزيا، يغمره الإيمان بالله، والجهاد في سبيله، حيث تصنعُ عبارات التكبير التي تردد بين جنبات هذه الكتائب. كما أن من هذه الدلالات أنها توحى بذلك التوحد بين المقاتل والأداة الحربية (الخيال)، التي صارت تتجاوب مع ذلك التكبير، وتستجيب بالصهيل، وكأنما هي مدركة — كصاحبها — مدى قداسة المهمة التي تؤديها، وشرف الغاية التي تكافح من أجلها، ألا وهي إعلاء كلمة الله، والذود عن حمى الإسلام .

ثم يعود ابن زمرك في البيتين الأخيرين لإضفاء مزيد من مظاهر البأس والشجاعة على هذا الجيش ، الذي عززه وحصّنه الملك الغني بالله بما أتاح له من جيّد السلاح. فكوّن بذلك أسود حرب، إذا ما دخلوا معتركا، صنعوا ملحمة خالدة .

والشاعر إذ يطمئن لقدرات هذا الجيش وقائده البطل المخنك، وأنه كفيل بدحر العدو وتحقيق النصر، فإنه مع ذلك لا ينسى دوره في التحفيز وشحن المهمة، داعيا مولاه الملك إلى الجهاد، مذكرا إياه بأنه وجيشه مؤيد بدعم إلهي لا يقهر ولا يرد، فالله ناصره مادام رافعا راية الجهاد، ماضيا في محاربة الشرك، معليا كلمته جل وعلا. يقول في هذا المعنى : (1)

جَهَّزْ جُيُوشَكَ لِلجِهَادِ ! وَكَفَى بِرَبِّكَ كَافِيًا وَكَفِيَلًا
مُؤَفَّقًا
وَلتُبْعِدِ العَارَاتِ فِي أَرْضِ ! وَاللَّهُ حَسْبُكَ نَاصِرًا
العِدَا
وَوَكِيَلًا

وحيثما نتحول إلى الشاعر الشغري، سنجد به دوره مشدودا إلى البحر في وصف جيش الزبانيين. يقول في إحدى مولدياته : (2)

(1) المصدر السابق ، ص 480 .

(2) ابن خلدون يجي ، بغية الرواد ، ج 2، ص 71 .

بَعَثَتْ بِجَيْشِ النَّصْرِ كَالْبَحْرِ ! تَدَافِعُ كَالْأَمْوَاجِ فِيهِ
 لِلْعَدَا الْجَحَافِلُ
 وَكَالسُّحْبِ لَكِنَّ الْبُرُوقَ ! بِهِ مُنْتَضَاةٌ وَالرُّعُودُ
 صَوَارِمٌ صَوَاهِلُ

فالشاعر يحكم بداية بأن جيش ملكه أبي حمو موسى الزباني مؤيد بالنصر، ليقدم لنا - بعد ذلك - صورة تعزز هذا الحكم، وكأننا به يبرهن على صحته؛ فهو جيش كالبحر، وأن فرقه المتلاحقة المتدافعة شبيهة بالأمواج المتلاطمة المندرة بالموت والهلاك. ثم يثني بصورة أخرى في البيت الموالي تحقق المعنى ذاته، وتثني بسطوة هذا الجيش، وما يحدثه من هول وصخب أثناء المعركة. حيث يشبهه بالسحب المتحركة في السماء في شكل قطع متتابعة، تعلوها البروق وتخللها الرعود. فاستعان بعناصر طبيعية في بناء صورة بصرية سمعية تشكلها السيوف بريقها، والخيول بصهيلها، مما يحقق مشهدا حريا مرعبا يكون وسيلة لإنزال الرعب بقلوب الأعداء، وحافزا للغلبة والتفوق .

وفي مولودية أخرى للشعري، يقف وقفة متأنية عند عنصر السيرة الحربية، يجمع فيها بين التنويه بالسيرة الجهادية لأبي حمو، وكذا نجله أبي تاشفين، وبين وصف الأداة الحربية، من خلال مشهد للقتال. ثم الإشادة بالجيش، ليعود في النهاية إلى امتداح القيادة، وما تتمتع به من دلائل التفوق وإمكانات النصر، فقد استهل هذا المقطع بقوله: (1)

اللَّهُ حَسْبُكَ مَا لِمُحَمَّدٍ ! إِلَّا وَأَنْتَ لِشَأْوِهَا
 غَايَةٌ مُتَقَدِّمٌ

حيث يمتدح في الملك أبي حمو شخصيته الجهادية؛ فقد نصر الدين، ووجد سلاحه لحمايته وتعزيز رايته. وتحقيقا لهذه الغاية، سخر جهوده لتأسيس قوة من الجيش موفورة العدد والعدة. يقول: (2)

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 176 .

(2) المصدر نفسه، ص 176 .

أَعَدَّتْ لِأَعْدَاءِ ! بِسِلَاحِهَا يُلْقَى الْعَدُوَّ
عُدَّتْهَا الَّتِي فِيهِزْمُ

بعد هذا، يسترسل في وصف عدة الحرب، ويعدد أنواعها، فيذكر منها: السيوف والرماح، القسي، والخيول، ويتفنن في استعراضها بأسلوب تصويري أخاذ، ينم عن حس فني قوي، وقدرات عالية في استخدام هذه الأداة. يقول :

فَكَأَنَّهَا تَلْكَ السُّيُوفُ ! تُعْرَى فَتَغْمَدُ فِي الْعَدُوَّ
بَوَارِقُ وَتُدْعَمُ
وَكَأَنَّهَا تَلْكَ الدَّوَابِلُ ! وَبِكُلِّ عَالِيَةٍ سَنَانُ
أَغْصَنُ لَهُنَّ
وَكَأَنَّهَا تَلْكَ الْقِيسِيَّ ! تَنْقُضُ مِثْلَ الشَّهْبِ عَنْهَا
أَهْلَةَ الْأَسْهُمِ
وَكَأَنَّ تَلْكَ الْعَادِيَاتِ إِذَا سِرْبٌ لِشَرْبِ دَمِ الْأَعَادِي
عُدَّتْ حَوْمُ
وَكَأَنَّ سَابِحَهَا عُقَابٌ ! وَعَلَيْهِ مِنْ أَسَدِ الْفَوَارِسُ
كَاسِرٌ ضَيْغَمُ

فَالْبَيْضُ تَمْضِي ! وَالْخَيْلُ تُرْدِي وَالْفَوَارِسُ
وَالدَّوَابِلُ تَنْتَثِي (1) تَغْمُ

ففي هذه الأبيات، يعمد الشاعر إلى الوصف، مستعينا بالتشبيه أداة في تشكيل صورته. وهي في مجملها تشبيهات حسية بسيطة تقليدية، استمد مادتها من العالم الحسي المحيط به. وعلى هذا الأساس أقام تشبيهات مادية موزعة على خمسة أبيات، عبرت الصورة الأولى عن مشهد السيوف التي جعلها كالبورق، وفي ذلك علامة على أنها حادة مصقولة، تتغلغل بسرعة ويسر في جسد العدو، دون أن تكلف المقاتل عنتاً أو عناء. وبالمثل جعل من "الدوابل أغصنا" فبدت له الرماح في طولها ومتانتها أغصنا تعلوها نصال حادة قاطعة .

كما شبه القسي بالأهلة في انحنائها واستدارتها، والأسهم بالأنجم الحارقة، حيث يهياً للناظر أن تلك الأسهم الحارقة وهي تنطلق من القسي، وكأنها شهب نارية منبعثة من الأهلة. لينقل لنا بعد ذلك صورة رابعة، تتعلق بالخيول التي كانت تعدو في حماس كبير صوب العدو

(1) المصدر السابق، ص 176- 177 .

لتنقضَّ عليه انقضاض المفترس على الفريسة. ثم يشكل صورة أخرى لهذه " السابحات"، أي الخيول، مستعينا بالعقاب الكاسر، ليقيم ذلك التشبيه الذي يعكس قواسم مشتركة متعددة بين طرفيه، من ذلك : الإيجاء بالسرعة، والمشابهة في الشكل، واللون، وكيفية الانقضاض على الخصم. ثم يستكمل هذه اللوحة بإضافة مشهد مكمل، وهو مشهد الفوارس الذين كانوا يعلنون ظهور هذه الخيول، والذين بدوا للشاعر وكأنهم " أسد" بكل ما تحيل عليه هذه الكلمة من معاني الإقدام والثبات والشجاعة والشراسة ومضاء العزيمة .

وفي البيت الأخير يجمع كل هذه العناصر، محددًا وظيفة كل منها، مركزًا على الحركة، فجعل السيوف تمضي سريعة في أحشاء العدو، والرماح تنثني في حركتها صوب الهدف، والخيول تعدو باتجاه الخصم، والفرسان الظافرين بالنصر يجمعون الغنائم. وبذلك يكون الشاعر قد رسم لنا - بالكلمات - لوحة فنية تجسد مشهدًا للقتال بوسائل الحرب المختلفة، مع إضفاء الحركة التي تقرب المشاهد أكثر للمتلقي، وتُنمِّي فيه القدرة على تصوره .

بعد هذا الوصف المتعلق بالأداة الحربية، يستمر وفق هذا الأسلوب التصويري متحدثًا عن الجيش والقيادة، منوها بدور كل منهما، فيقول :

وَأَدْيَاكَ جَيْشٌ مِنْ سَعُودِكَ	!	إِنَّ السُّعُودَ كَتَّابٌ لَا
غَالِبٌ		تُهَزَّمُ
وَأَسُودُ حَرْبٍ مِنْ بَنِيكَ	!	أَقْدَامِهَا أَسْدُ الْحُرُوبِ
تُخَيِّمُ عَنْ		وَتَحْجُمُ
فَكَأَنَّهُمْ وَوَلِيُّ عَهْدِكَ	!	بِسَمَاءِ حَضْرَتِكَ الْعَلِيَّةِ
بَدْرَهُمْ		أَنْجُمُ
مَا عَبَدَ الرَّحْمَنَ أَنْ	!	إِلَّا هَزَبٌ فِي الْكَرْيَهَةِ ضَيْغُمُ
تَسْأَلُ بِهِ		وَالسُّمْرُ فِي ثَغْرِ النَّحُورِ يَحْكُمُ
شَهْمٌ يَغْلُ الْبَيْضُ مِنْ	!	بِالنَّصْرِ يَقْتَادُ الْفَتْوحَ
مُهَجِ الْعِدَا		وَيَقْدُمُ ⁽¹⁾
مَا أَمْ يَوْمًا وَجْهَةً	!	
إِلَّا أَنْتَنِي		

وفي هذه المقطوعة إشادة بما يمتاز به جيش الزينيين من مظاهر البطولة وعلامات القوة، أو بالأحرى ما يجوزه من وسائل التفوق ومؤهلات النصر، خاصة وأن هذه القوات متوجهة بقيادة محكمة، صانعة للحرب، متمثلة في شخص ولي العهد عبد الرحمن أبي تاشفين الذي وصفه الشاعر "بالهزير" و"الضيغم"، وهو بذلك رفيق حرب، وصاحب بأس وإقدام وثبات. وغير ذلك من مقومات القائد المتميز. وهو ما أهله لأن يصنع مجدا من الانتصارات المتتالية .

وعلى هذا النحو، مضى شعراء المولديات يستشرفون في ممدوحيههم من الملوك مجموعة من الخصال والصفات والأخلاق. وهي على كثرتها وتنوعها، تندرج كما سبق ضمن محورين كبيرين، يتعلق أحدهما بالقيم الأخلاقية للحاكم، ويتضمن الثاني، السيرة الحربية .

وتتنظم القيم الأخلاقية بدورها ضمن جانبين أساسيين هما: الجانب الاجتماعي، بما يشمل من صفات ذات طابع اجتماعي محض، كالكرم، والعدل، والأصل، والنسب، والصبر، والرحمة، وما إلى ذلك. ومنها ما يتصل بالفضائل النفسية، كالإشتر، وتهلل الطلعة، ورقة الطبع .. ثم الفضائل العقلية التي تعبر عما يتمتع به الحاكم من قدرات، كالذكاء والفتنة، ونفاذ البصيرة، وقوة الفراسة، وغيرها .

(1) المصدر السابق، ص 177 .

أما العنصر الثاني الذي يدخل في تشكيل القيم الأخلاقية، فيتمثل في الجانب الديني، بما ينطوي عليه من صفات التدين، والعبادة، والغيرة على الدين، والجهاد في سبيله، وما وافق ذلك

ويختص المحور الثاني الذي تُصنَّفُ ضمنه صفات المدح السلطاني بالسيرة الحربية للحاكم . حيث سعى الشعراء إلى استجماع صفات القائد المتفوق، والسياسي المحنك، الذي يقوى على حماية الدين والوطن والرعية. وركزوا في ذلك على إبراز علامات القوة والشجاعة والبأس وغيرها من المظاهر التي تُقدم الحاكم في صورة الفارس البطل. كما أضافوا إلى هذه الصورة ما يدعمها ويزيدها حصانة ومَنَعَةً، فحدثونا عما يمتلكه هذا القائد من جيوش جرارة، تتصف بكل مقومات النصر وعلامات التفوق .

كما اعتنوا في هذا المحور بنقل بعض المشاهد الحربية، قد تكون واقعية أحيانا، وقد تكون متخيلة أحيانا أخرى - كما أفاضوا في وصف الأداة الحربية، من خيل، وسلاح بأنواعه، لتكون شاهدا على ما توفر لهذا الملك أو ذاك من قدرات حربية تؤهله للنصر .

ومن الواضح أن هناك اهتماما كبيرا بعنصر السيرة الحربية لدى هؤلاء الشعراء، وهو اهتمام يكشف عما كان يميز الساحة السياسية في المغرب والأندلس من قلق يكاد لا ينقطع، مصدره نوعان من الصراع: صراع خارجي ضد قوى الشرك من الصليبيين الذين قويت شوكتهم إثر موقعه "العقاب" المشؤومة. فازداد تكالبهم على البلاد الإسلامية، ومحاصرة الإسلام ، بل وإخراجه تماما إلى ما وراء البحر .

ويتمثل النوع الثاني، في ذلك الصراع بين الإمارات المغربية الثلاث، كما سبق توضيحه. من هنا كان التركيز على السيرة الحربية للحاكم بوصفه حامي حمى الدين والوطن. ومن هنا أيضا نلتمس المبررات لذلك الإسهاب الذي وقع فيه شعراء المولديات في القسم الخاص بمدح السلطان، إلى درجة أن شغل ما يقارب أو يساوي ثلث القصيدة، بل إنه في بعض القصائد قد جاوز الثلث، كما هو الحال مثلا في قصيدة الثغري "الميمية" (سر المحبة بالدموع يترجم)⁽¹⁾، حيث استهلك هذا المقطع ثلاثين بيتا من أصل سبعة وثمانين بيتا. وفي

(1) التنسي محمد بن عبد الله ، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ، ص 169 إلى 178 .

" نونيته " (ذكر الحمى فتضاعفت أشجانه) ⁽¹⁾ تسعة وعشرون بيتا من أصل ثمانية وخمسين بيتا. وعند ابن زمرك الغرناطي، بلغ عدد أبيات هذا القسم في "لاميته" (لو كنت أعطى من لقائك سولا) ⁽²⁾ واحدا وأربعين بيتا من أصل مائة وتسعة أبيات. وهناك مزيد من الأمثلة على هذه النسبة التي تجاوزت الثلث، لا يتسع المقام لرصدها. وإنما هذا يدلنا على أن وقفة الشعراء عند المديح السلطاني بعامية، وسيرته الحربية بخاصة، كانت وقفة متأنية، وأن هذا القسم شكل جزءا أصيلا في بناء المولدية .

على أن ما ينبغي ملاحظته في هذا المديح السلطاني، هو هذه المبالغة التي تصل إلى حد الإفراط، والخروج عن جادة الصواب، بالكيفية التي جعلت بعض الشعراء - مثلا - يتسامون بكرم الممدوح إلى مستوى كرم السماء، بل إن منهم من رأى في جوده ما يفوق جود السماء، على شاكلة ما نقرأ في مولدية الثغري، حيث يقول : ⁽³⁾

مَهْمَا يَجْدُ فَالغَيْثُ دُونَ ! مَا إِنْ يُعَارِضُ جُودَهُ
عَطَائِهِ هَتَّائُهُ

أو كما هو الحال عند ابن زمرك في قوله : ⁽⁴⁾

أَوْ يَخْلِفُ النَّاسَ العَمَامُ ! بِنِدَاهُ لَا تَخْشَى العُفَاةَ
وَأَمْحَلُوا مُحُولًا

فالمبالغة واضحة على مستويين، على مستوى الكم بالنظر إلى ما خص به السلطان داخل المولدية في مقابل مدح الرسول (ﷺ) إذ نجده يساويه أو يكاد في عدد الأبيات . أما على المستوى النوعي، فهذان البيتان شاهد على ما وقع فيه هؤلاء الشعراء من مبالغة وغلو. وربما وجدنا تبريرا وعذرا باعتبارهم شعراء بلاط، لأن هذا يفرض عليهم أن يرتقوا - ما أمكنهم - بالممدوح لينالوا رضاه ويحظوا عنده بالتقريب .

وقد تكون المنافسة بين هؤلاء داخل القصر باعثا على شيوع هذه الظاهرة. على أنهم، إضافة إلى هذا وذاك، يمتثلون إلى حد كبير لذلك الحكم النقدي الذي يبيح لهم المبالغة في هذا المقام، والذي نصه: "فأما مدح الخلفاء فيكون بأفضل ما يتفرع من تلك الفضائل وأجلها

(1) ابن خلدون يحيى ، بغية الرواد ، ج 2، ص 44 إلى 47 .

(2) ابن زمرك ، الديوان ، ص 475 إلى 480

(3) ابن خلدون يحيى ، بغية الرواد ، ج 2، ص 46 .

(4) ابن زمرك ، الديوان ، ص 479 .

وأكملها، كنصرة الدين، وإفاضة العدل، و...وينبغي أن يتخطى في أوصافهم من جميع ذلك حدود الاقتصاد إلى حدود الإفراط، وأن يتزقى عن وصفهم بفعال ما يكون حقا واجبا إلى تقريظهم بما يكون من ذلك نافلة وفضلا". (1)

وإذا كان شعراء المولديات قد أسلموا العنان لشاعريتهم في مدحهم السلطاني فإنه ينبغي ألا يفهم من ذلك أنه يمثل استقصاء حقيقيا لصفات الممدوح، وإنما هي مجموع الصفات التي يتمناها الشاعر، وسعى إلى تحقيقها في الحاكم، وترسيخها في المجتمع. إنه يعبر عن طموحه من خلال رسم هذه الصورة المثال والشخصية النموذج التي تنطوي على كل القيم التي يرتضيها الناس ويتطلعون إليها .

(1) القرطاجني حازم ، منهاج البلاغ ، ص 170 .

خاتمة القصيدة :

الخاتمة هي آخر ما ينتهي إليه الشاعر في قصيده، وتلتقطه الأسماع. وهي من الأهمية بحيث نالت من عناية النقاد القدامى ما يكاد يضاهي عنايتهم بالافتتاح، فعدوها قاعدة القصيدة وألحوا على تحسينها. يقول ابن رشيق : " أما الانتهاء، فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع. وسبيله أن يكون محكما، لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه. وإذا كان أول الشعر مفتاحا له، وجب أن يكون الآخر قفلا عليه " (1).

وقد أكد حازم القرطاجني أيضا على أهمية الخاتمة، وطالب بضرورة تجويدها بحيث تكون أحسن مما وقع في حشو القصيدة. واشترط فيها مجموعة من الشروط، يلخصها في قوله: " فأما ما يجب في المقاطع على ذلك الاعتبار، وهي أواخر القصائد، فأن يتحرى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة. وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كرهه أو معنى منفر للنفس " (2). وأضاف إلى ذلك شرط مطابقة الكلام لمقتضى الحال، قائلا : " وأما الاختتام، فينبغي أن يكون بمعان سارة فيما قصد به التهاني والمديح، وبمعان مؤسسية فيما قصد به التعازي والرتاء. وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه. وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعدبا والتأليف جزلا متناسبا، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرغة لتفقد ما وقع فيه، غير مشغلة باستئناف شيء آخر " (3).

ونحن حينما نعود إلى شعر المولديات سنلمس أن الشعراء قد استجابوا إلى حد كبير لهذه الأحكام النقدية، من خلال تلك الصيغ التي اختاروها لخواتيمهم، فقد تنوعت مضامينها بين الدعاء للسلطان، والفخر بالشاعرية، أو الصلاة على النبي وإرسال التحية والسلام. كما

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 239.

(2) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 285.

(3) المصدر نفسه، ص 306.

تضمنت أيضا التضرع والاستشفاع، وهذا ما ينسجم وطبيعة غرض المولدية، الذي يتوزع على موضوعين : المديح النبوي، ومدح السلطان الحاكم .

أما من الناحية الفنية، فالملاحظ أن الشعراء قد حرصوا أكثر على تجويد هذا المقطع، فألبسوه حللا بيانية أضفت عليه قيمة جمالية خاصة - كما سيتضح - واختاروا له الأسلوب المتين، واللفظ الرقيق العذب الذي يوائم مقام الدعاء، أو الصلاة والتسليم، أو التهنتة، أو التسامي بالشاعرية .

ونميز في القصيدة المولدية بين نوعين من الخاتمة، من زاوية ما احتوته من عناصر أو مضامين؛ فهناك الخاتمة " المفردة " التي اكتفت بعنصر واحد فقط، وهناك " المركبة " التي احتوت على عنصرين أو أكثر .

ومن صيغ الخاتمة المفردة، تلك التي وردت في شكل دعاء للسلطان فحسب. وكما هو معلوم فإن الاختتام بالدعاء - بعامه - يعد في نظر النقد مستثقلا ومكروها، يترفع عنه كبار الشعراء، ولا يقع فيه إلا الضعفاء منهم. لكنه مستحب وجائز، إذا تعلق بالحكام والملوك، مثلما يؤكد ابن رشيق في قوله : " وقد كره الخذاق من الشعراء ختم القصيدة بالدعاء، لأنه من عمل أهل الضعف إلا للملوك فإنهم يشتهون ذلك ".⁽¹⁾ فكان هذا الاستثناء مسوغا للشعراء كي يعتمدوا مثل هذه الخاتمة التي ضمنوها الدعاء للسلطان بدوام الملك، والعز، والنصر الإلهي. فقد دعا الشاعر أبو عبد الله بن أبي جمعة التتاليسي للملك أبي حمو موسى الثاني في آخر مولديته بثبات الملك، ونفاذ الأمر قائلا :⁽²⁾

فَلَا زَالَ نَافِذًا
أَمْرِكُمْ ! وَمُلْكُكُمْ ثَابِتًا غَيْرَ زَائِلٍ

وفي نموذج آخر لعبد الله بن لسان الدين ، يدعو للسلطان النصري أبي الحجاج بطول البقاء وامتداد العمر ، فيقول :⁽³⁾

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة ، ج 1 ، ص 241 .

(2) ابن خلدون يجي ، بغية الرواد ، ج 2 ، ص 49 .

(3) المقرئ أحمد بن محمد ، نفع الطيب ، ج 7 ، ص 292 .

فَدَامَ لَنَا مَا سَرَى فِي ! نَسِيمُ الصَّبَا وَمَهَبُ
الرِّيَاضِ الْقَبُولِ
وَحَنَّ مَشُوقٍ لِأَرْضِ ! إِذَا لَاحَ إِيمَاضُ بَرَقِ
الْحَجَّازِ كَلِيلِ

ومن هذه الصيغ التي اكتفى فيها الشعراء بعنصر واحد، تلك التي تضمنت الفخر بالشاعرية فقط. كما هو الحال مثلا في قصيدة ابن الأحمر "الرأيتيه" التي أنحأها بقوله:

وَخَذَهَا فَآدَابُ الدُّنَى قَدْ ! وَقَدْ طَابَ مِنْهَا نَظْمُهَا
سَمَتْ بِهَا وَنَثَرُهَا
أَلَيْسَتْ سَيْوْفُ الْمَلِكِ سَلَّتْ ! تَطَاقُ مَضَاءً حِينَ تَنْضَى
بِهَا فَمَا شِفَارُهَا
حَوَتْ مِنْ كَثِيرِ الْمَجْدِ أَبْهَى ! بِمَا لَيْسَ نَزْرًا حِينَ يُعْلَى
نَهَايَةَ نِزَارُهَا(1)

فهو يسمو بقصيدته إلى درجة أن عدها مفخرة الآداب، شعرا ونثرا وهي من قوة البيان وبلاغة التأثير بحيث حركت النفوس واستثارت الهمم، وأخرجت السيوف من أعمادها. وإمعانا في التسامي بالشاعرية أكثر، راح ابن الأحمر يعلن أن وقع قريضة أشد مضاء، وأبعد أثرا من وقع السلاح. وهي - القصيدة - وقد كُلت بهذه النهاية البليغة - على إيجازها - قد ألبست حلة من المجد تحفظ لها البقاء والخلود .

ومثلما اكتفى الشعراء في بعض خواتيمهم بعنصر واحد، فقد جمعوا أيضا بين العنصرين: الدعاء للسلطان، والفخر بالشاعرية. وكانت هذه الصيغة هي الأكثر تداولاً بينهم فيما بين أيدينا من النصوص .

ومن النماذج التي نستدل بها في هذا المقام، ما ورد في خاتمة مولدية لسان الدين ابن الخطيب "الدالية"، حيث يقول: (2)

(1) ابن الأحمر، نثر فرائد الجمال في نظم فحول الزمان، ص 382 .

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 479 .

كَفَاكَ بِهَا أَنْ تَسْحَبَ الْحَلَقَ	!	فَدُمَ مِنْ دِفَاعِ اللَّهِ تَحْتِ
السَّرْدَا		وَقَايَةِ
إِذَا اسْتَرَشَحْتَ لِلنَّظْمِ كَانَتْ صَفَا	!	وَدُونَكهَا مَنِّي نَتِيجَةَ
صَلْدَا		فِكْرَةَ
لأَجْهَدْتُهَا رَكْضًا وَأَرْهَقْتُهَا	!	وَلَوْ تَرَكْتُ مَنِّي اللَّيَالِي
شَدَا		صُبَابَةَ
وَقَدْ أَوْضَحَ الْأَعْدَارَ مَنْ بَلَغَ	!	وَلَكِنَّهُ جَهْدُ الْمُقِلِّ
الجَهْدَا		بَلَغْتُهُ

فقد ضمن هذه الخاتمة، الدعاء - أولاً - للسلطان أبي سالم المريني بأن تحفظه العناية الإلهية، التي تقيه شر الأعداء، وتكفيه حمل السلاح. ثم تحوّل مباشرة إلى الفخر بشعره، ليرتفع به على سائر النظم، حين شبهه بالصخرة الصلبة في الثبات والمقاومة، مشيراً بذلك إلى قيمة قريضه وبلاغة قوله، التي تحفظ له التفوق إذا ما أخضع لمحك الامتحان وميزان المفاضلة. ومع كل ذلك، فهو يعترف في الأخير أنه " جهد المقل ". وربما كان ذلك تواضعا منه أمام الحضور الذين كان يتقدمهم السلطان من جهة، وعظمة المناسبة من جهة ثانية. وهناك من أضاف إلى هذا المضمون، الصلاة على النبي، كما نقرأ في نموذج الثغري الذي يقول فيه: (1)

فَاسْلَمَ	!	أَمِيرَ
المسْلَمِينَ مُؤَيَّدَا		فِي غِبْطَةٍ مَوْصُولَةٍ
دَامَتْ عَلَاكَ فَلَيْسَ مَثَلُكَ	!	بِدَوَامِ
فِي الْعَلَا		سَامِ وَلَا لَكَ فِي الْمُلُوكِ
وَأَسْعَدُ بِدَهْرٍ نَحْوَ أَمْرِكَ	!	مُسَامِ
يَنْتَهِي		وَأَلَيْكَ يُلْقَى طَائِعَا
		بِزِمَامِ

إنه يدعو ملكه بالسعادة الموصولة، والتأييد الدائم، والعز والسمو المستمر. ثم يقدم له ما هو من قبيل التهئة على ما بلغه من سلطان، ونفاذ في الأمر، حتى أن الدهر غدا طوع يديه. بعد هذا، يعلو بقريضه، مشبها إياه بالروضة الغناء التي تستمد خصوبتها من غيث الممدوح قائلاً: (2)

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 214.

(2) المصدر نفسه، ص 214.

واقْطَفَ مِنَ الْأَشْعَارِ رَوْضًا ! من جُودِكَ الْفَيَاضِ صَوْبَ
جَادَهُ عَمَامَ
رَوْضٌ كَأَنَّ ثَنَّاكَ فِي ! عُرْفِ الصَّبَا، وَحَلَاكَ زَهْرُ
أَثْنَائِهِ كَمَامَ

إلى أن يقول مصليا على المصطفى (p) :

خُتِمَتْ بِذِكْرِ الْمُصْطَفَى ! نَفَحَاتُ مِسْكِ عِنْدَ فَضِّ
فَكَأَنَّهَا خَتَامَ
صَلَّى عَلَيْهِ مِنْ ! أَزْكَى صَلَاةٍ شَفَعْتُ
اصْطَفَاهُ كَرَامَةً بِسَلَامَ

ومن مضامين الخاتمة المركبة، تلك التي تجمع بين الدعاء للسلطان، والصلاة على النبي. ويكون الشاعر بذلك قد أنهى قصيدته بما له علاقة مباشرة بموضوعي المولدية على السواء، مدح الرسول (p)، ومدح الحاكم الذي ينشد هذا الشعر أمام حضرته. يقول أبو القاسم البرجي في آخر مولديته " البائية " : (1)

لَا زَالَ مُلْكُكَ وَالتَّأْيِيدُ ! تَقْضِي بِخَفِضِ
يَخْدُمُهُ مُنَاوِيهِ قَوَاضِبُهُ
وَدُمْتَ فِي نِعَمٍ تَضْفُو ! فِي ظِلِّ عَزِّ غَلَا تَصْفُو
مَلَابِسُهَا مَشَارِبُهُ
ثُمَّ الصَّلَاةَ عَلَى خَيْرِ ! سَارَتْ إِلَيْهِ بِمُشْتَاقِ
الْبَرِيَّةِ مَا رَكَائِبُهُ

حيث يدعو لمَلِكِهِ بدوام العز واستمرار الملك المعزز بالنصر والتأييد. ثم يثني بالصلاة على الرسول (p) صلاة تترى موصولة ما تواصلت خطا الركبان صوب بقاعه المقدسة . ونشير أخيرا إلى صيغة أخرى للخاتمة، جمعت بين الدعاء للسلطان، وتهنئته بذكرى المولد النبوي، ثم الصلاة على النبي. على غرار ما نجد في قصيدة عبد العزيز بن أبي سلطان " القافية " . يقول فيها : (2)

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 299 .

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج 6، ص 117 - 118 .

فاسألهم أمير ! أفواهُم ما إن بغيرك
المؤمنين لأمة ! تنطق
واهنأ بها من ! جاءت بأكرم من به
ليلة نبوية ! يتعلق
صلى عليه الله ما ! واهتز عَصْنٌ في
هبت صبا ! الحديقة مورق

أو كما فعل الشاعر أبو القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان في "الميمية"، إذ ضمنها

- إلى جانب التهئة بمناسبة المولد، والدعاء للسلطان - عنصر الفخر بالشاعرية، فقال: (3)

خذها إليك مدائحاً ! كالزهر يطلع زهرها
أهديتها ! أكمامها
واهنأ بميلاد الرسول ! خفقت على دين الهدى
مسرة ! أعلامها
واخذ ودم ما خلدت ! كالمسك ينفح بدوها
أمداحه ! وختامها

من خلال النماذج المتقدمة، نصل إلى القول بأن شعراء المولديات قد حرصوا على إنهاء قصائدهم بخاتمة مناسبة؛ فهي إما أن تتعلق بالصلاة والتسليم على رسول الله (ﷺ) الذي يشكل الموضوع الأساسي في هذا الغرض الشعري. وإما بالدعاء للسلطان الحاكم، الذي ترفع إليه المولدية، ويخصص قسم منها لمدحه. أو بالفخر بالشاعرية، وهي خاتمة لها صلة بالشاعر الذي يسعى داخل ذلك الجو الاحتفالي العظيم الذي يضم لفيها من شعراء البلاط البارعين، أين تقام المباريات الشعرية بحضور الخليفة، إلى أن يحرز قصب السبق، وفضل التقديم أمام نظرائه، حتى يعزز بقاءه، ويحفظ مكانته داخل القصر، ويحظى أكثر بعطف الحاكم وكرمه. ولهذا نجد أن كثيرا من الشعراء لم يفوتوا الفرصة في هذه المناسبة، وقصدوا إلى اختتام قصيدهم بهذا العنصر، بغرض لفت أنظار السلطان إلى قيمة شعرهم، وبلاغة قولهم.

وأخيرا، فإننا يمكن أن نميز بين نوعين من الخاتمة داخل القصيدة المولدية، فهي إما مفردة، تقتصر - فقط - على عنصر من العناصر السالفة الذكر. وإما أن تكون مركبة، تجمع بين

(3) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 68.

عنصرين، كأن تتضمن الدعاء للسلطان والفخر بالشاعرية، أو أن تكون للمزاوجة بين الدعاء للسلطان والصلاة على النبي. وقد تكون من ثلاثة عناصر، فتتشكل من: الدعاء للسلطان، الفخر بالشاعرية، والصلاة والتسليم على المصطفى (ﷺ). أو أن يستبدل في هذه الأخيرة عنصر الفخر بالشاعرية، بالتهنئة بالمولد النبوي الشريف .

تمهيد:

سبق في الباب الأول أن وقفت الدراسة عند بناء المضمون في القصيدة المولدية. وأن هذا المضمون القائم على تعدد الموضوعات، قد انضوى داخل بنية مركبة يميز فيها الدارس بين ثلاثة فضاءات، أو أقسام واضحة: حيث احتوى القسم الأول منها على المقدمة بأنواعها المختلفة؛ كأن تكون في الطلل، أو الغزل، أو الرحلة إلى البقاع وإظهار الشوق إليها، أو في الشباب والشيب. وهي المقدمات الواسعة الحضور في النص المولدي. وتُضاف إليها، مقدمات أخرى، منها: الحمد والتسبيح، وزجر النفس، والاعتراف بالذنب والاستغفار.

على أن الشاعر قد يكتفي بمقدمة واحدة، أو يجمع بين مجموعة من المقدمات، قبل أن يُلجَّ الموضوع.

ثم يأتي القسم الثاني، وهو الذي يعني بمدح الرسول (P)، والإشادة بذكرى مولده. بكل ما يحمل هذا المحور من مضامين ومعان عديدة ومتنوعة، تتشارك في تشكيل البناء العام لمضمون هذا القسم، الذي يعد مركز ونواة القصيدة المولدية. لذا حمل اسم الموضوع الرئيس. أما القسم الثالث، فيتضمن مدح السلطان الذي تُرفع إليه المولدية، وتُنشد بمجلسه ليلة الاحتفال. ويشكل موضوعا ثانيا، أو بالأحرى موضوعا ثانويا بالنظر إلى الموضوع المحوري الذي سبقه.

وتُختتم هذه الأقسام بخاتمة هي قاعدة القصيدة. وقد توزعت على مجموعة من المضامين؛ كأن تكون في الدعاء للسلطان بالنصر والتأييد وثبات الملك، والفخر بالشاعرية. أو في الصلاة والتسليم على النبي، أو في التضرع والاستشفاع.

هذا المضمون المتعدد الموضوعات هو الذي شكل جسد القصيدة المولدية وبنائها العام. وقد استوعبه ذلك الإطار التقليدي المعروف، الذي سبق له أن كان قالبا للقصيدة العربية القديمة. حيث أكد النص المولدي من خلال هذا البناء مدى وفاء أصحابه لتلك التقاليد التي استوفت أسسها واستكملت ملامحها مع تلك الطليعة المبدعة من شعراء العرب قبل الإسلام.

والحقيقة أن الحديث عن بناء المضمون لا يمكن أن يتم بعيدا عن دراسة الشكل أو بمعزل عنه. ولأجل هذا، لم يفصل الباب الأول من هذه الدراسة بين المضمون والشكل. فتضمن البناء

الفني للقصيدة المولدية من حيث هيكلها العام، وما احتواه ذلك المعمار من مضامين وموضوعات ومعانٍ.

واستكمالاً لدراسة البناء الفني في القصيدة المولدية ستسعى الدراسة في هذا الباب إلى التعرف عن طبيعة الأدوات الفنية التي توصل بها الشعراء في بناء النص المولدي من الداخل. أو ما يمكن أن يشكل التصميم الداخلي للقصيدة المولدية، في مقابل التصميم الخارجي الذي هو الإطار العام الذي تُفَرِّغُ فيه المعاني والمضامين.

أما هذه الوسائل، فيمكن حصرها في ثلاثة محاور كبرى، أو أدوات رئيسية تتضافر وتتكامل في بناء النص الشعري. وهي: اللغة والأسلوب - الصورة - والموسيقى.

وتعد هذه الأدوات من الأهمية. بحيث تتوقف عليها قيمة النص وجودته الفنية. فقد ينجح الشاعر في إحكام تصميمه الخارجي للقصيدة، لكنه - مع ذلك - قد يخفق في تقديم نص جيد، إذا كانت إمكانياته التشكيلية ضعيفة، ولم يوفق - بالتالي - في تطويع أدوات التشكيل الشعري، بالكيفية التي تضمن الجودة والتميز لعمله الإبداعي.

وعلى هذا، تتضح أهمية هذه الأدوات في عملية البناء الفني، وتتحدد جدوى دراستها بالنسبة لأي ممارسة نقدية تسعى إلى الوقوف على القيمة الحقيقية للنص.

وانطلاقاً من هذه القناعة، ستهتم الدراسة في هذا القسم منها إلى محاولة الكشف عن الملامح العامة التي ميزت أدوات التشكيل الشعري في النص المولدي، وصياغة موقف نقدي من خلال تلك الملامح، يتطلع إلى رصد القيمة الفنية للقصيدة المولدية.

تعد الصورة الشعرية من أهم أدوات التشكيل الشعري، يتوسل بها الشاعر للتعبير عن رؤاه ومشاعره وانفعالاته. إنها كما يرى -محمد غنيمي هلال- جزء من التجربة.⁽¹⁾ وهي مكوّن هام داخل البناء الشعري، بحيث يتم من خلالها تجسيد المعنى وتوضيحه، وتقديمه بالكيفية التي تضيف عليه جانبا من الخصوصية والتأثير، " الصورة الفنية، طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير".⁽²⁾ أما مصدر أهمية الصورة فيمكن في " الطريقة التي تفرض به علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به".⁽³⁾

ولعل من أبرز وسائل الصورة لتحقيق هذه الغاية، أن تعتمد التعبير الحسي عن المعنى أو الفكر. بل إن التعبير بالصورة في التراث النقدي والبلاغي هو بالأساس التقديم الحسي للفكرة. وذلك ما يوافق طبيعة الشعر الحسية. على أن يكون هذا التقديم الحسي مشبعا بالعاطفة والشعور، حتى لا تتجرد الصورة من شعريتها، " ففي التجربة الشعرية كما في بناء الصورة تنفس الذات والموضوع في اتحاد مطلق".⁽⁴⁾

ومما يؤكد النزعة الحسية في الشعر - وبالتالي - في بناء الصورة، أن الشعر يقوم - أساسا- على عملية التخيل، أو المحاكاة. وهذا ما جعل ابن سينا يقول عند تحديد مفهومه: " إن الشعر كلام مُخَيَّل، مؤلف من أقوال موزونة متساوية".⁽⁵⁾ فهذه المقولة تحيلنا على ملاحظتين: أولاها، أن الشعر يقوم على التخيل، ومعنى ذلك، أنه ذو طبيعة حسية؛ لأن مادة التخيل الشعري هي العالم الحسي بعناصره ومكوناته المختلفة. وفي هذا يقول حازم القرطاجني: "والذي يدركه الإنسان بالحس، فهو الذي تتخيله نفسه، لأن التخيل تابع للحس. وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخيله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد".⁽⁶⁾ ويضيف

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 410

(2) عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ط3 المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992- ص 323

(3) المرجع نفسه، ص 327-328

(4) عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، 1981- ص 33

(5) أرسطو طاليس. فن الشعر، ترجمة وتحقيق: بدوي عبد الرحمن، دار الثقافة، بيروت لبنان، ص 161

(6) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 98

قائلا: "وكل ما لم يحدّد من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء ولا خُصّصَ بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إيفهامه بالاسم الدال عليه، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام أنه تخيل شعري أصلا".⁽¹⁾

أما الملاحظة الثانية التي تخيل عليها مقولة ابن سينا، فتتمثل في أهمية الصورة بالنسبة للشعر، وهي أهمية تتحدد انطلاقا من هذه الصياغة لمفهوم الشعر، التي أولت الصدارة للصورة (كلام مخيل) قبل الحديث عن الوزن والقافية.

وحيثما نعود إلى الجاحظ، فإننا نجد في تحديده لمفهوم الشعر، يلح على الصياغة والتصوير. مؤكدا بذلك أهمية هذه الأداة في عملية البناء الشعري، لقوله: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير".⁽²⁾ فقد تميز تحيزا واضحا لجانب الشكل على حساب المعنى جاعلا من الصورة عمادا من أعمدة الشكل - وبالتالي - الشعر.

ولقد ألح النقد العربي القديم بعد الجاحظ على ربط الشعر بالصناعة، واعتبره أحد أنواعها، يحتاج ما يحتاج إليه من التجويد والمهارة في التشكيل، والتفنن في إخراج المادة التي هي موضوع الصناعة. يقول قدامة بن جعفر: "ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل على غاية التجويد والكمال... وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه سمّي حاذقا تام الحذق، فإن قصر عن ذلك نُزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها".⁽³⁾ وهو يشير بالقوة في الصناعة إلى القدرة على التصوير والتجويد الفني. لأنه يضيف قائلا: "إذ كانت للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد له فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة. وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى - كان - ... أن

(1) المصدر السابق، ص 98-99

(2) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة 1948 ج3، ص 131-132

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64-65

يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة⁽¹⁾.

وما يستخلص من هذا القول أن المادة لا تفضل نظيرتها في ذاتها - كأن تكون في الخشب والفضة- وإنما بالصورة التي ظهرت فيها. وحينها، تكون صورة أحسن من صورة. وهكذا القياس على صناعة الشعر، ومدى أهمية الصورة في صياغة مادته ومعناه. ومعنى هذا أن المفاضلة في الشعر - كما في الصناعات الأخرى- لا يمكن أن تقام على أساس المادة/ المعنى، إنما تكون على مستوى الصياغة، والأسلوب التصويري.

وحينما نترك **قدامة بن جعفر**، لنلتقي بأحد أبرز أنصار المعنى، وهو **عبد القاهر الجرجاني**، سنجد أنه على الرغم من تأكيده على أهمية المعنى في الشعر، إلى أنه ينجذب انجذاباً واضحاً نحو الشكل، أقصد الصورة. وهذا ما أقره -صراحة- في كتابه دلائل الإعجاز، حيث يقول: " ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصَّوْعُ فيه، كالفضة والذهب يُصاغُ منهما خاتمٌ أو سِوَارٌ. فكما أن مُحَالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل وردائه، أن تنظر في الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصفة. كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرّد معناه. وكما أنّنا لو فضّلنا خاتماً على خاتمٍ. كذلك ينبغي إذا فضّلنا بيتاً على بيتٍ من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعراً وكلاماً. وهذا قاطع " (2).

فعلى الرغم من موقف **الجرجاني** المعروف في مجال النقد والبلاغة بتحيّزه للمعنى، إلا أننا نجد في هذا النص ينتصر للشكل، وتحديدًا للصورة كأداة هامة في عملية التشكيل الشعري، بل إنه في مجال المفاضلة، يضع المعنى في المرتبة الثانية بعد الصورة، التي يوليها المقام الأول ويجعلها أساساً محورياً في إضفاء صفة الشعرية على الكلام. وهو يقرُّ في هذا النص بما يفيد الحسم أهمية الصورة قبل المعنى في الأداء الشعري، وفي تفضيل بعضه عن بعض، إلى درجة أن المفاضلة التي تقتصر على المعنى - هي في رأيه - ليست مفاضلة شعرية، وأنها لن تكون كذلك ما لم تتخذ الصورة معياراً. وقد أوضح هذا المبدأ في نهاية نصّه من خلال المثال الذي قدّمه في

(1) المصدر السابق، ص 65-66

(2) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 254-255

تفضيل بيت عن بيت، فإن ذلك إن أقيم على أساس المعنى " لا يكون تفضيلاً من حيث هو شعر ". وهو بهذا الموقف يلتقي مع قدامة في عدّه الشعر صناعة، وأن المادة/ المعنى لا يمكن أن يعتد بها معياراً في المفاضلة؛ فعند قدامة مثلاً: لا يعاب النجار في صناعته بعيب في الخشب، ولا الصائغ بسبب رداءة الفضة.

والأمر كذلك عند الجرجاني في مثاله عن: الخاتم، الصائغ، والمادة، التي هي الفضة أو الذهب، بحيث لا يمكن أبداً أن نحكم بالجودة أو الرداءة للخاتم، أو أن نفضّل واحداً عن آخر انطلاقاً من مادته، إنما من طريقة صوغه وتشكيله وإجادته الفنية، التي هي علامة الملكة وشاهد القدرة، ودليل الصناعة والبراعة.

ومما يعزز هذا التحيز للصورة على حساب المعنى لدى الجرجاني، أنه يؤكد في كتابه "أسرار البلاغة" أن السرقة لا تقع في المعنى، والذي اصطُح عليه باسم "عموم الغرض"، لأنه يعتبره أمراً مشاعاً بين كل الناس. " فأما الاتفاق في عموم الغرض فما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة".⁽¹⁾ وهذا بلا شك يهوّن ويقلل من قيمة المعنى إزاء الصورة التي يذكرها باسم "وجه الدلالة على الغرض". ويريد به، الوسائل التعبيرية البلاغية والتصويرية. وهي عنده: التشبيه، والاستعارة، والكناية. حيث يرى أن السرقة تكون في وجه الدلالة مما يكون للشاعر به اختصاص دون غيره.⁽²⁾

وحينما تعود إلى التراث النقدي بعامة، سنجد أن الصورة تحظى بأهمية خاصة كمعيار نقدي، ومقياس للحكم على الشاعرية. ولعلنا نجد في ذلك الحكم النقدي الشهير بشأن تقديم امرئ القيس، خير دليل على ذلك، ونصه أنه " أول من بكى واستبكى، وقيد الأوابد، وشبهه النساء بالبيض".⁽³⁾

ففي هذا الحكم تحكيم صريح للصورة الشعرية، وإشارة واضحة إلى أن امرئ القيس قد حاز السبق والتقديم بما تحقق في شعره من صور مبتكرة قائمة على الاستعارة والتشبيه.

(1) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 294

(2) لأنه يميز بين نوعين من "وجه الدلالة": هناك العام وهو ما كان متداولاً بكثرة، مستقرّاً في أذهان الناس. وهناك الخاص وهو النادر المتميز الذي يتحقق للشاعر بالنظر والتدبير.

- ينظر: المصدر نفسه: ص 294-295

(3) الجمحي محمد ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، شرحه: شاعر محمود محمد، مطبعة المدني، القاهرة (د،ت)، السفر الأول، ص 55

ولقد أشار محمد حسن عبد الله إلى مدى عناية القدماء بالصورة، ووعيتهم بأهميتها القصوى في البناء الشعري، فأحصى مجموعة من المؤلفات النقدية التي اتخذت منها معياراً للمفاضلة ومحكاً للشاعرية، فقال: "ويمكن أن نعود إلى كتاب مثل "طبقات فحول الشعراء" لنرى الخصائص المميزة لكل طبقة، أو لكل شاعر على حده. أو لكتاب آخر مثل: "الموشح" لنرى أهم الانتقادات الموجهة إلى الشعراء. بل إنَّ ناقداً بارزاً مثل ابن رشيق قد أقام منهج كتابه "قراضة الذهب" على أساس الصورة الشعرية، مقرراً بادئ الأمر أن السرقات لا تقع إلا فيها. وأن المفاضلة لا تقوم إلا على أساسٍ منها".⁽¹⁾

وعلى هذا النحو، تتحد نظرة النقد القديم للصورة، وهي نظرة تعكس مدى إحساس النقاد القدامى بأهميتها كأداة أساسية في التشكيل الشعري، بالدرجة التي جعلتهم يتخذونها معياراً أعلى للشاعرية ومقياساً للجودة والتفوق. غير أن المطلع على هذا التراث النقدي، لا سيما خلال القرون الثلاثة الأولى، سيواجه ذلك الفراغ الواضح في مجال التأليف والتنظير للصورة في شكل دراسة مستقلة. وكل ما يمكن أن يظفر به الباحث في مؤلفات تلك الفترة لا يتعدى حدود الملاحظات المتعلقة ببعض الأوجه البلاغية. وهذا ما أكده مصطفى ناصف في قوله: "إذا نظرنا في طائفة الأذواق التي يتداولها مؤرخو النقد العربي في العصر الجاهلي والإسلامي حتى القرن الثالث الذي دَبَّتْ فيه خصومه قوية بين القدماء والمحدثين، فلن نجد كثيراً من النقاد يستوقفهم التصوير، أو يستهدفونه في وضوح".⁽²⁾

وبهذا ظل موضوع الصورة في الظل، ولم تُسَخَّرْ له جهود واضحة في مصنفات مستقلة إلى أن كان عصر "ابن المعتز" (ت 296 هـ) ثم أبي هلال العسكري في القرن الرابع، وعبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري وغيرهم من أعلام النقد والبلاغة الذين تصدوا لدراسة الصورة والتنظير لها. ومن قبل هؤلاء جميعاً أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255 هـ) الذي يمكن اعتبار جهوده بمثابة اللبنة الأولى التي مهدت لذلك التنظير، من خلال تركيزه على أهمية الصياغة والتصوير مقللاً من شأن المعاني.

والملاحظ على فهم القدماء للصورة أنهم نظروا إليها من جانبها الشكلي، وأفاضوا في

(1) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 294

(2) ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، الفجالة، مصر، 1958، ص 92

الحديث عن التقديم الحسي للمعنى، فرأوا فيها المزية المثلى لوظيفة الصورة. كما أنهم ربطوا الصورة بدائرة التلقي، ولم يلتفتوا إلى زاوية الإبداع أو بالأحرى إلى علاقتها بالذات المبدعة، فانقطعت بهم السبل عن ربطها بالانفعال والمشاعر والمواقف النفسية للشاعر.

وربما وجدنا في النص الشعري القديم، لا سيما لدى شعراء العرب الأوائل في العصر الجاهلي ما يكرس هذه النظرة الأحادية للصورة، والتي تعنى بالشكل الخارجي لها، وربطها بالحسية، ذلك أن هؤلاء اعتمدوا في صورهـمـغالبـا البساطة والمباشرة، في قليل من الإيحاء، مع الالتصاق بالمادة، وعالم المحسوسات الذي تدركه حواسهم.فاكتفوا بما هو قريب حسي وخاصة: " ما استُقبل بالعين فكان رائقا، أو بالفم فكان لذيذا، أو باليد فكان ناعما".⁽¹⁾

فقد انعكست هذه الظاهرة التصويرية على النقد العربي القديم، وكان لها أثرها الواضح في توجيهه هذه الوجهة، فاجذب أكثر إلى الشكل واستهوته النزعة الحسية. يقول عزالدين إسماعيل: " فإذا كان النقد الأدبي منذ البداية قد استمد مثله الفنية من إنتاج الشعراء الكبار أنفسهم، كامرئ القيس، والنابغة، وغيرهما، فإنه يكون من الطبيعي أن نجد النزعة الحسية التي تمثلت في شعر الشعراء تتمثل على نحو من الأنحاء عند النقاد كذلك".⁽²⁾

وهكذا كان التمييز بالصورة في النقد العربي القديم ينطلق من الشكل الخارجي لها فحسب، وهذا على امتداد القرون الأولى وإلى غاية عهد عبد القادر الجرجاني الذي بدوره لم يتخط حدود هذه النظرة، على الرغم من إنجازه العظيم الذي قدّمه في مجال التنظير لها من خلال كتابيه: "أسرار البلاغة"، و " دلائل الإعجاز". وهو إنجاز ظل يُلقي بظلاله الممتدة في حقل الدراسات النقدية والبلاغية إلى يومنا هذا، ويشكل مرجعا أساسا للتأليف في هذا الموضوع.

أما الإضافة المتميزة في فهم الصورة، فتحققت في القرن السابع الهجري، مع حازم القرطاجني (ت 684 هـ)، حيث ربط الصورة بالانفعال، من خلال تصوّره لعملية التخيل الشعري التي يراها مبنية على أساس سيكولوجي، وذلك في قوله: " والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفع

(1) إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة 1967، ص 132-133

(2) المرجع نفسه، ص 131

لتخيّلها وتصوُّرها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض". (1)

فوظيفة الصورة، -وبالتالي الشعر- عند حازم أن تثير انفعالات المتلقي وتدفعه إلى اتخاذ موقف معين؛ وذلك بأن تستفز ذاكرته فتنشط مخيلته وتستحضر صوراً كانت غائبة عن الوعي. وحينها يحصل ما يمكن أن نسميه عملية مقارنة بين الصورة الشعرية والصورة المستحضرة، تترتب عنها حالة من الإدراك، وتتحدد - بالتالي - طبيعة الاستجابة أو الموقف.

أما النقد الحديث، فبدوره يؤمن إيمانا قاطعا بأهمية الصورة في الصياغة الشعرية بل يعدها عماد الشعر وجوهره: **فمحمد غنيمي هلال** الذي تتبع هذه الأداة بالاستقراء والدراسة في مختلف المذاهب الأدبية، انتهى إلى نتيجة مفادها أن تلك المذاهب على اختلافها، تجمع على أن "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة... فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة". (2)

وبهذا الحكم يؤمن **ساسين عساف** الذي يرى أن القصيدة عبارة عن صورة كبيرة، لأن لغة الشعر هي لغة المجاز. (3)

أما **محمد حسن عبد الله** فأول ما يطالعنا به في الصفحة الأولى من كتابه "الصورة والبناء الشعري" هو قوله: "هذه الدراسة النقدية تحاول استكشاف جانب أساسي من الشعر، لعله أهم أركان التركيب، ونعني: الصورة الفنية ومكانها في البناء الشعري". (4) ثم نقرأ له شهادة أخرى في ثنايا هذه الدراسة تؤكد أن الصورة جوهر الإبداع الشعري، حيث يقول: "إن الشاعر يفكر بالصُّور، والتعبير بالصورة هو لغة الشاعر التلقائية". (5)

فهذه النصوص تكشف عن إيمان راسخ بأهمية الصورة في عملية التشكيل الشعري، وأدبية النص.

وانطلاقاً من هذا الوعي بفعالية هذه الأداة، فإن النقد الحديث، - ومع قناعته بأن الصورة تقوم على التقديم الحسي للمعنى - قد أعطاها أبعاداً جديدة نابعة من صميم وظيفتها

(1) القرطاجي حازم، منهاج البلغاء، ص 89

(2) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 422

(3) ينظر: عساف ساسين، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص 28

(4) عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، ص 7

(5) المرجع نفسه، ص 43

باعتبارها أداة لنقل التجربة. ورأى أن الوقوف عند حدود الشكل الخارجي، والفهم الحسي لها، هو ما يقلل من أهميتها، ويحد من فعاليتها على مستوى الأثر الفني وفعل الاستجابة لدى المتلقي. فحقيقة الصورة كما يراها محمد حسن عبد الله: " شكل حتمًا، ولكنها شكل يتفاعل ويومض، ويحرك ويصدم، ويفجر".⁽¹⁾ ولكي يتأتى لها ذلك ينبغي أن تنجح في تقديم الفكرة مفعمة بالمشاعر وحرارة العاطفة، إذ " لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين مرئيات أو مسموعات أو غيرهما دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته. وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطًا بذلك الشعور كانت أقوى صدقًا وأعلى فنًا. ولهذا كان مما يضعف الأصالة اقتصار الشاعر - في تصويره شعوره - على حدود الصور المبتدلة التي تقف عليها الحواس جميعا التي هي صور تقليدية ".⁽²⁾

ونتهي مما تقدم إلى تأكيد أهمية الصورة في البناء الشعري ودورها المحوري كأداة فاعلة في نقل التجربة والتأثير في المتلقي. وهذا في ضوء ما نصَّ عليه النقد العربي، قديمه وحديثه. وإذا كان النقد القديم قد استخلص هذه الأهمية من خلال فهمه للصورة على أنها تقديم حسي للمعنى، واكتفى بالنظر إليها من حيث شكلها الخارجي، وعلاقتها بالمتلقي. فإن النقد الحديث قد أثرى هذا التصور، بما أضافه من ملاحظات هامة تصبُّ غالبًا في دائرة الربط بين الصورة والعاطفة، ومراعاة الموقف النفسي. وبقدر ما التفت هذا النقد إلى دور الصورة في إثارة المتلقي، فقد شدَّد على ربطها بالذات المبدعة، باعتبارها وسيلة البوح العميق، والتعبير الرقيق عن حقيقة التجربة.

وفي ضوء هذا الفهم ستسعى الدراسة في هذا العنصر إلى محاولة الوقوف على ملامح الصورة في النص المولدي؛ وهل وفق الشعراء في تطويع هذه الأداة بما يخدم الغرض؟ وإلى أي مدى نجحت الصورة في توصيل أفكارهم ورؤاهم ومشاعرهم، والتعبير عن تجاربهم. وما مستوى تأثيرها الفني؟. وما طبيعة الصورة التي استعان بها هؤلاء؛ هل تقيدت بحدود المفهوم القديم الذي يحصرها في الأوجه البلاغية المعروفة، من تشبيه ومجاز بأنواعه بما في ذلك الاستعارة والكناية، أم تخطت ذلك إلى الرمز، وإلى الصور الذهنية التي أضافها النقد الحديث؟.

(1) المرجع السابق، ص 29

(2) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 444

كل هذه التساؤلات ستجيب عنها نماذج الصورة في الشعر المولدي. على أن يسبق ذلك، الحديث عن أهم مصادرها في هذا الغرض الشعري.

1- مصادر الصورة :

إن الطبيعة الدينية لموضوع المولدية قد أثرت بشكل جلي في أدوات التشكيل الشعري بعامة. والصورة باعتبارها إحدى أهم هذه الأدوات قد استمدت منابعها من المعين الديني، لاسيما القرآن الكريم، والعالم الصوفي. هذا المصدر الثر الذي أمد الشعراء بكثير من الملامح، والمعاني والأفكار، والرؤى في صياغة الصورة النبوية المحمدية، والإشادة بذكرى المولد النبوي الشريف التي تستمد عظمتها وجلالها من تلك القدسية الدينية. وحتى في مجال مدح السلطان، كان التعامل بالصورة الدينية حاضرة من خلال تقديم هذه الشخصية على أنها ناصرة للحق، خادمة للدين، وحامية لحماه.

فإذا كان الشعر المولدي صادرا عن تجربة ذات ارتباط وثيق بالدين ومبمَّغ رسالة الإسلام، يسعى في هذا المقام إلى إضفاء صفات وصور المثالية الدينية على هذه الشخصية، وأن يصدر في هذه الصور- بلا شك- عن عاطفة دينية صادقة، فإن حاجته إلى المرجعية الدينية - والقرآنية تحديدا- تغدو أمرا أكيدا.

ومن المنابع الدينية التي استرشد منها الشعراء صورهم، العالم الصوفي بإمداداته الفسيحة، حيث استلهموا منه ما يلي مقصدهم في تشكيل صورة متسامية لشخص الرسول (p). بالإضافة إلى هذين المنبعين الأساسيين، نلتقي بمصدر آخر، شكَّ بدوره فضاءً خصبا في بناء الصورة، ويتمثل في الشعر القديم، الذي كانت ملامحه واضحة على مستوى أدوات التشكيل. ومن بينها الأسلوب التصويري الذي عانق -وبقوة- ذلك الطابع القديم، فبدت بصماته واضحة من حيث طريقة تشكيل الصورة.

وعلى هذا النحو، تتحدد بوضوح منابع الصورة في القصيدة المولدية، والتي سنتبينها أكثر من خلال الاستعانة ببعض النماذج التي تؤكد حضور هذه المرجعية.

أ- المصدر القرآني :

سبق أن تبين من دراسة عنصر اللغة، ما كان من حضور خاص للمعجم القرآني في صياغة النص المولدي، لا سيما عند محاولة استجماع ملامح الشخصية المحمدية ومعطياتها الخاصة والعامية.

ولا شك أن ارتباط اللغة بالصورة هو ارتباط لا يقبل الجدل، فالمعجم الشعري هو الذي يكون مفرداتها، ويعبر عنها. ومنه، فإن الصورة الشعرية كذلك قد استمدت أحد أهم منابعها من القرآن الكريم، واستوحى الشعراء في ذلك حشدًا من الصور القرآنية؛ سواء تعلق الأمر بوظيفة الإقناع، أو بتحقيق المتعة الجمالية بحضور الصورة القرآنية داخل البوح الشعري.

ومن أمثلة ما نستحضره في هذا المقام، قول ابن الخلوف مصورًا حالة الخلق، يوم ترج الأرض رجتها الكبرى معلنة قيام الساعة، إذ يسكنهم رعب وفزع شديد يفضي بهم إلى حالة من الذهول وغياب الوعي. فيقول: (1)

تَرَاهُمْ سُكَارَى هَائِمِينَ ! سَكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ
وَمَا هُمْ يُهُيمُ

حيث استحضر الشاعر هذه الصورة من قوله تعالى : " يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ، وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمَلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ " (2).

وفي نقله لمشهد "قوم عاد" وقد حل بهم العقاب الإلهي، لاذ بالتصوير القرآني قائلاً: (3)

أَوْ قَوْمَ لُوطٍ وَعَادٍ إِذْ صَارُوا كَنُخْلِ رَمَاهُ الرِّيحِ
طَغَوْا وَبَغَوْا فأنصفا

حيث عادت به الذاكرة إلى قوله تعالى : " وَأَمَّا عَادُ فَأَهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ صَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا وَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أُعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ " (4). وإن كانت الصورة لدى الشاعر هنا لا ترقى إلى مستوى ما تشيعه الآية من إحياء، إذ تمثل كلمة " خاوية " في الآية عمق المعنى، ومصدر الإشعاع في الصورة؛ فهي تحيل على دلالتين : في الأولى تأكيد على ضعف الخلق أمام قدرة الله وقوته. وفي الثانية إحياء بهول العاصفة، ودرجة العقاب.

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 188

(2) الحج، آ 2

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 312

(4) الحاققة، آ 6-7

وفي قصيدته "اللامية" يعيد صياغة الصورة القرآنية، والتي تنقل إلينا مشهد أبرهة

الجبشي وأتباعه، وقد لقي مصيره المشؤوم حين عزم على هدم الكعبة، فقال: (1)

جَاءُوا بِكَيْدٍ لِهَدْمِ الْبَيْتِ ! عَلَى الْوُجُوهِ كَعَصْفٍ وَهُوَ
فَانْقَابُوا مَأْكُولٌ

حيث شبه حالة جيش أبرهة -وقد حل به العقاب الإلهي- بزرع أكلته الماشية وداسته

بالأقدام فسوّته بالأرض. وهو في هذا يلتفت إلى قوله تعالى: " فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ " .

(2)

وفي سياق مدحه لصحابة رسول الله (p) والإشادة بتضحياتهم في سبيل إعلاء كلمة

الإسلام، وما ينتظرهم من ثواب، يستعين بالمجاز القرآني، قائلا: (3)

شَرَوْا بِأَنْفُسِهِمْ فِي اللَّهِ ! فَاسْتَوْجَبُوا الْفَوْزَ لَمَّا إِنَّ
جَنَّتَهُ رَضُوا التَّلْفَا

فقد استخلص هذه الصورة المجازية الواردة في الشطرة الأولى من البيت، من قوله جل

شأنه: " إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنْفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنْ لَهُمُ الْجَنَّةَ

يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَعَدَا عَلَيْهِ حَقًّا فِي التَّوْرَةِ وَالْإِنْجِيلِ

وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ فَاسْتَبْشِرُوا بِبَيْعِكُمُ الَّذِي بَايَعْتُمْ بِهِ وَذَلِكَ

هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ " . (4)

ومن الصور المستوحاة من المصدر القرآني، قول أبي القاسم البرجي مصورًا توقيت

الإسراء :

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجننتين في مدح خير الفرقتين، ص91

(2) الفيل، آ: 5

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجننتين في مدح خير الفرقتين، ص 113

(4) التوبة، آ: 111

سَرَى وَجُنْحُ ظَلَامِ اللَّيْلِ ! وَالنَّجْمُ لَا يَهْتَدِي فِي الْأَفْقِ
مَسْدَلٌ
سَارِبُهُ (1)

وهو يوافق قوله تعالى: " سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا " (2) حيث انطلق في تصويره لتوقيت تلك الرحلة المقدسة من الخطاب القرآني، ثم اجتهد في تنمية الصورة وتشكيلها بما يوافق مقتضيات هذا الخطاب.

أما ابن الخطيب، فقد بدا له الرسول (p) في صورة غيثٍ ورحمةٍ منَّ بها الله على عباده، ورأى فيه - بما كلّفه الله - نورا يهدي إلى النهج الصحيح حيث قال: (3)

أَيُّ غَيْثٍ مِنْ رَحْمَةٍ ! وَسِرَاجٍ
بِهَدْيِهِ وَضَّاحٍ
اللَّهِ هَامٌ

وهو في هذا يستلهم معالم الصورة من قوله تعالى: "وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ" (4) وقوله جل شأنه: " وَدَاعِيَا إِلَى اللَّهِ بِأَذْنِهِ وَسِرَاجًا مُنِيرًا " (5).

ويغوص الثغري في عمق الذاكرة القرآنية ليستقي منها صورة تجسد حاله الخلق يوم الحشر، وقد ضاق بهم الحال، واشتدَّ بهم الكرب. وهو كربٌ يشيب الواصي - على حدِّ تعبيره - أوحى الصورة إيجاء عميقا بذلك الموقف العسير. يقول: (6)

لَدَى مَوْقِفٍ يَوْمَ ! يَسُومُ الْوَرَى كَرْبٌ يُشِيبُ
الْحِسَابِ وَهَوْلِهِ
النَّوَاصِيَا

فمصدر هذه الصورة، هو قوله تعالى، مصورا هَوْلَ ذلك اليوم العصيب: " فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِنْ كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا " (7).

ولعل في هذه النماذج ما يؤكد التفات الشعراء للمنبع القرآني في تشكيل صورهم. وهو مصدر زودهم بكثير من ملامح الصورة التي تنسجم وطبيعة المضمون الديني الذي تنطوي عليه القصيدة المولدية.

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص297

(2) الإسراء، ج1: آ1

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص391

(4) الأنبياء، آ:108

(5) الأحزاب، آ:46

(6) ابن خلدون مجي، بغية الرواد، ج2، ص195

(7) المزمل، آ:17

ب- العالم الصوفي :

شكل العالم الصوفي بما يتضمن من أفكار ومفاهيم وتصورات، تتصل بالذات المحمدية منبعاً هاماً أفاد منه شعراء المولديات أيّما فائدة في مجال بناء الصورة، خاصة فيما يتعلق بالحقيقة المحمدية، وتحديدًا، "نظرية النور المحمدي"، التي ترجع أصل النبي محمد (p) إلى طبيعة نورانية أزلية وجدت قبل كل وجود، بما في ذلك آدم عليه السلام. وأنّ هذا النور القديم، انتقل في أصلاب الأنبياء إلى أن ولد مع محمد (p) .

وقد لقيت هذه الفكرة من الرواج ما مكن لها في أذهان الشعراء ووجدانهم خيرَ تمكين. وجعلها تلقي بظلالها في سائر أغراض الشعر الديني، على امتداد العصور واختلاف البيئات. ومنه شعر المولديات الذي استجاب لمضمون هذه النظرية، فامتد تأثيرها إلى مجال الصورة، بحيث استضاءت كثيرا بهذا النور المحمدي. ولأجل هذا نجد أن الشعراء أول ما يتطرقون لحدث الميلاد النبوي، يشيرون إلى ذلك النور الذي لاح في الأفق لحظة الولادة، فأضاء قصور بُصْرَى بأرض الشام. ومما نستدل به في هذا المقام قول لسان الدين ابن الخطيب: (1)

لَمَوْلِدِكَ اهْتَزَّ الْوَجُودُ ! قُصُورٌ بِبُصْرَى
فَأَشْرَقَتْ فَالْهَضْبُ وَالْوَهْدَا أَضَاءَتْ

ويقول أبو حمو موسى الزباني : (2)

وَأَشْرَقَتْ بِالنُّورِ عِنْدَمَا الْآفَاقُ ! بَدَا وَجْهُهُ
بِالْمُرْسَلِينَ وَالْأَحَا

فقد قرن الشاعران مولد النبي (p) بهذا النور المقدس الذي اعتقد به الصوفية، وجعلوه معدن الرسول (p) المتميز، وطيبته الخاصة. ومن هنا تعلق الشعراء بهذا المصدر النوراني واتخذوه موردًا يعرفون منه ما يسعفهم في بناء الصورة متعالية للرسول (p)، على النحو الذي يقول به ابن الخلوف في ميميته :

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 478

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 99.

وَهُوَ الَّذِي صِيغَ مِنْ نُورٍ ! نُورِ الْجَلَالِ، فَحَازَ الْفَخْرَ
الْجَمَالَ وَمِنْ
وَالْعِظْمَا (1)

وبهذا غدا تشبيه الرسول (p)، والتكنية عنه بالنور، والبدر والقمر، والشمس، والكواكب، والسراج، والنجوم، وما إلا ذلك من مصادر النور ومشتقاته، يشكل تقليدا راسخا درجوا عليه، وشاع شيوعا لافتنا في صورهم.

ومن النماذج التي تستوحي هذا الملمح الصوفي، قول الثغري التلمساني: (2)

شَمْسُ الرِّسَالَةِ ! بَدْرُ الْجَلَالَةِ، نُورُهَا
وَالنُّبُوَّةُ وَالهُدَى
الْمُتَجَسِّمُ

وبدوره ابن الخلوف يستلهم من هذا المصدر النوراني، منوِّها بالذات المحمدية، متعاليا بمقامها، فيقدم لنا الرسول (p) في صورة البدر، وأتباعه في هيئة "النجوم" تحفه، وكأنها تستمد من نوره. فقال: (3)

كَأَنَّهُمْ نُجُومٌ حَؤُلٌ ! جَلَّتْ أُنْوَارُهُ لَيْلِ
بَدْرِ
الْأَعَادِي

وبهذا يتضح أن عالم النور ومشتقاته قد شكل مادة خصبة لصياغة صورة متميزة للذات المحمدية.

وبالإضافة إلى هذا المنبع، فإن شعراء المولديات استلهموا ملمحًا صوفيا آخر، وصاغوا منه صورا تفيض بمشاعر الشوق والحنين، والتقدير لمواطن الرسول الطاهرة. إنها صورة الحاج، أو الزائر لتلك البقاع، وهو ينحني ليقبل معالمها وآثارها أو يُمرِّغَ الخدَّ في ترابها المبارك، الذي لامس أخص قدمي الرسول (p). فالقارئ للشعر المولدي، يلتقي بكثير من الصور التي تستوحي هذا المشهد الصوفي، على غرار ما نجد مثلا في قول أبي عبد الله بن أبي جمعة التلليسي، وهو يُمَيِّ النفسَ ويعد أن لو حَلَّ بتلك البيئة الطاهرة لِيُعَفَّرَنَّ الخد في ثراها: (4)

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص44

(2) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص171

(3) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص478

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص74

يَا لَيْتَنِي ! أَطْوِي لَهُ الْبِيَدَ
 زَائِرُ إِلَيْهِ وَالسَّبَابُ
 أَغْفَرُ الْخَدَّ فِي ! وَأَرْسِلُ الْأَذْمَعَ
 نَرَاهُ الْأَسَاكِبُ

أما الثغري التلمساني فيعدُّ بتقبيل ما وسعهُ من تلك المعالم المقدسة: (1)

فَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَرَانِي ! أَقْبَلُ مِنْ آثَارِهِ
 بِرَبْعِهِ مَا أَقْبَلُ

وبوحي من هذا المنبع الصوفي، يبدع ابن الخلوف صورتين موحيتين اعتمد فيهما التشخيص ليعرب عن حرقه شوق، ولهفة للزيارة في فيض من المشاعر المتأججة. فقال مخاطباً أحد الميممين صوب البقاع المقدسة: (2)

وَمَرَّغَ أَعَالِي الْوَجْهِ فِي ! وَقَبَّلَ بِثَغْرِ الدَّمْعِ
 صَفْحَةَ الثَّرَى خَدَّ الْمَرَابِعِ

وبهذا، تتضح مشاركة المصدر الصوفي في صياغة الصورة الشعرية للقصيد المولدية، حيث جاد هذا التبع الفيّاض على الشعراء بمادة تصويرية ثرية مكّنتهم من إبداع صور موحية عبرت بدقة عن مشاعرهم ورؤاهم. وزودتهم بما يُلبّي حرصهم على رسم صورة متسامية للشخصية المحمدية.

ج- الشعر العربي القديم :

يعد التراث الشعري العربي القديم مصدراً من أهم مصادر الصورة في الشعر المولدي. وقد سبق أن تبين في مواضع مختلفة من هذه الدراسة أن للنصّ الشعري القديم سلطانه وبصماته الواضحة في القصيدة المولدية، سواء على مستوى البناء الخارجي - هيكل القصيدة- أو من حيث البناء الداخلي؛ أقصد أدوات التشكيل الشعري. وقد اتضح من دراسة اللغة مثلاً، حجم هذا التأثير والحضور.

(1) المصدر السابق، ص 69

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 351

وفي مجال الصورة، يلتقي القارئ للشعر المولدي بملامح الصورة القديمة، سواء من حيث جزئيتها، وبساطتها، وقربها، أو من حيث لغتها المعبرة عنها، وكذا مادتها التي تتشكل منها؛ فهي البيئة العربية بصحرائها، وحيوانها، ونباتها. وظواهرها الطبيعية، من مطر، وسحاب، وبرق، ورعد. ومظاهر الحياة فيها، بعاداتها وتقاليدها وقيَمها، ومختلف مكوناتها وعناصرها مما تقع عليه العين وتدركه الحواس والنماذج على ذلك أوسع من أن يحيطها الحصر، ولنا أن نقف عند بعض منها للتمثيل -فقط- على حضور هذا الطابع القديم في صياغة الصورة الشعرية المولدية. فمن أكثر هذه الصور الشعرية شيوعاً، تشبيه الممدوح بالأسد في الشجاعة والإقدام، كما في قول ابن

الخلوف مشيداً بشجاعة الرسول (p) وأتباعه: (1)

لَيْثٌ يَقْوُدُ ! بَعْوَالٍ رِمَاحَهَا
أُسْدًا تَبَارَتْ لُنْ تَبَارَى

ومنه قول ابن زمرك في مدح الغني بالله محمد الخامس سلطان غرناطة: (2)

عَوْتُ الْبِلَادِ وَلَيْثٌ ! يَوْمَ الطَّعَانِ وَفَارِجِ
مُسْتَجِرِ الْقَنَا الْغَمَاءِ

وقول أبي القاسم عبد الله بن يوسف في السلطان المريني أبي فارس عبد العزيز: (3)

فِي اللَّيْثِ مِنْ شَبَهٍ يُقْرُ بِفَضْلِهِ
وَتَبَاتِهِ وَتَبَاتِهِ ! ضِرْعَامُهَا

وبذات التشبيه يرسم الثغري التلمساني للسلطان الزياني أبي حمو موسى الثاني صورة

تنحو منحى المبالغة، حين جعل شجاعة الليث تقصر أمام شجاعة ممدوحه، فقال: (4)

وَسَطًا فَأَيْنَ اللَّيْثُ ! فِي الْحَرْبِ عِنْدَ تَزَلُّلِ
مِنْ إِقْدَامِهِ الْأَقْدَامِ

ومثلما استعانوا بالأسد في تشكيل صورة الشجاعة والإقدام لمدح السلطان قائد الجيوش

وحامي حمى الوطن، فقد أشادوا أيضاً بقوة الجيش وقدموه في صورة تزرع الرُّعْبَ، وتندر

بالهلاك؛ حيث شبهوه بالبحر في حال هيجانه، وجعلوا حركة الأجنحة فيه (الصفوف) مماثلة

لحركة الأمواج المتلاطمة. وهي لوحة فنية تعود بنا إلى لوحات أبي الطيب المتنبي، الذي تفنن في

(1) المصدر السابق، ص 141

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 365

(3) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 213

إبداعها، مَحَلِّدا سيرة سيف الدولة الحربية. فمن أمثلة هذا الاستلهام، قول الشغري التلمساني:

(1)

بَعَثَتْ بِجَيْشِ النَّصْرِ كَالْبَحْرِ ! تَدَافَعُ كَالْأَمْوَاجِ فِيهِ
لِلْعَدَا الْجَافِلِ

ومنه قول ابن زمرك :

حَيْثُ الْكَتَائِبُ قَدْ تَلَاظَمَ ! وَتَدَفَّقَتْ فِيهَا الْخَيُْولُ
مَوْجَهَا سِيُولًا (2)

ومن الصور التي جاد بها تراث المتنبي الفتي، تلك التي تقدم الحاكم القائد وسط هول المعركة وأجواء الهلاك، حين تتأزم النفس وتسود الوجوه، وتتوتر الأعصاب، تُقَدِّمُهُ حينها، بِاسِمِ الثغر مشرق المحيّا، هادئ النفس. فهذه صورة سيف الدولة الحمداني إذا حمي الوطيس وتعالى مثار النقع واحلولكت الأجواء. (3)

وهي التي استعارها عبد الله بن لسان الدين ليخلعها على سلطان غرناطة قائلا : (4)

تَلَقَّاهُ فِي يَوْمِ الْكَرْيَهَةِ ! وَالْخَيْلُ عَابِسَةٌ
وَالْوَعَى أَعْرَّ وَسِيمًا

كما أوحى للشاعر الشغري التلمساني بالقول : (5)

وَخَفَى النَّهَارُ بِأَيْلِ ! وَبَدَتْ كَمَثَلِ نُجُومِهِ
نُقْعُ أَعْبَرِ خُرْصَانُهُ
تَلَقَّى الْخَلِيفَةَ عِنْدَ ذَلِكَ ! فِي الطَّغَاةِ ضِرَابُهُ
بِاسِمًا وَطِعَانُهُ

وإذا كنا نلتقي بلوحة المتنبي في البيت الثاني، فإن الصورة في البيت الأول تحيلنا أكثر

على تلك التي أبدعها البحري، في قوله: (6)

(1) المصدر نفسه، ص 71

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 480

(3) وذلك حيث يقول المتنبي : تَمَرُّ بِكَ الْأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَةً *** وَوَجْهَكَ وَضَاحٌ وَتَغْرُكَ بِاسِمٌ

المتنبي ، ديوانه، دار الجليل - بيروت (د-ت) ص 387

(4) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج 7، ص 290

(5) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 46

(6) ابن رشيقي العمدة، ج 1، ص 291

كَأَنَّ مَثَارَ النَّفْعِ فَوْقَ ! وَأَسْيَافِنَا لَيْلٌ تَهَاوَى
رُؤُوسِنَا كَوَاكِبُهُ

فوجه الالتقاء بين صورتي عبد الله بن لسان الدين والبحتري، هو في تشبيه شيئين بشيئين؛ حيث شبه غبار المعركة الذي يعلو الأفق - في سواده وقمامته - بعتمة الليل البهيم. وقطع السلاح المتهاوية على الرؤوس، - بما في ذلك السيوف والرماح - وشبهها في بريقها الذي يلوح منها بكواكب أو نجوم تُشعُّ وسط ذلك الظلام.

ومن الصور القديمة التي استدعاها شعراء المولديات، تشبيه الممدوح في كرمه بالبحر، والغيث، والغمام، والسحاب. على شاكلة قول ابن الخلوف منوَّها بهذه الصفة في شخص الرسول (p): (1)

هُوَ الْغَيْثُ ، لَا وَاللَّهِ ! مِنَ الْغَيْثِ فِي بَدَلِ النَّوَالِ
هُوَ أَجْوَدُ وَأَكْرَمُ

أما عبد الله بن لسان الدين فرأى في كَفِّي ممدوحه، الغني بالله، غيومًا تمطر النعمة على الرعية، إذا ما أمسكت السماء، وضاق بهم الحال. فقال: (2)

وَتَخَالَ كَفِّيهِ إِذَا شَحَّ ! أَفْقَا بِحَامِيَةِ
الْحَيَا الْغُيُوثِ غُيُومًا

ويرى الثغري التلمساني ممدوحه أبحرًا في سعة الجود والعطاء، قائلاً: (3)

لئن كَانَ بَحْرًا فِي الْعُلُومِ ! بِنَانِ يَدِيهِ لِلنَّدى
فإنَّ فِي أَبْحَرًا عَشْرًا

ويعد التشبيه بالبدر، والشمس، والنجوم، والكواكب ملمحًا من تقليد شعري درج عليه شعراء المولديات، سواء في مجال التغزل بالمحجوب، أو في وصف الممدوح. ومن أمثلته قول أحمد بن عبد المنان الأنصاري، مشبها وجه الملك بالبدر في تهلُّه واستضاءته ليلة الاحتفال بالمولد النبوي: (4)

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جنى الجننتين في مدح خير الفرقتين، ص 177

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج7، ص 299

(3) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 219

(4) ابن الأحمر، نثير الجمال في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 90

وَلَمْ يَكُنْ يَا أَمِيرَ ! إِلَّا مُحَيَّاكَ مِنْ بَدْرِ
المُؤْمِنِينَ بِهَا نَطَالِعُهُ

ومنه قول ابن الخلوف جامعا في تشبيهه بين ثلاثة عناصر مستوحاة من مادة الصورة

القديمة في وصف الحبيب، وهي : غصن البان، والبدر، والشمس، قائلا: (1)

كَأَنَّهُ غَصْنُ بَانَ حَامِلٌ ! وَالْبَدْرُ وَالشَّمْسُ فِي حَدْيِهِ
فَلَا كَا زَهْرَاتُ

وفي عالم الشمس، والنور، والضياء، تفرض صورة النابغة المعروفة في مدح ملك الغساسنة

سلطانها على الشاعر يحيى بن خلدون الذي يصدر - بلا شك - عن أفق خيال هذا الشاعر

في قوله:

هُوَ الْقَطْبُ وَ الْأَفْلَاكُ شَهْبُ ! وَهَلْ دَارَتْ الشَّهْبَانُ إِلَّا عَلَى
سَمَائِهِ الْقَطْبِ
فَمَنْ ذَا كَمُوسَى أَوْ يُضَاهِي ! وَ هَيْهَاتَ لِلشَّمْسِ الْمُنِيرَةِ مِنْ
تَرْبِ جَلَالِهِ (2)

ومن الصور القديمة في النص المولدي، تصوير حالة الهدم والحراب في الديار، والإشارة إلى

فعل (الدهر/ الزمن) كقوة تدمير. كما في قول عبد الرحمن بن خلدون : (3)

عَبَثَتْ بِهَا أَيْدِي الْبُلَى ! فِي عَطْفِهَا لِلدَّهْرِ آيُ
وَتَرَدَّدَتْ خُطُوبُ

ومنه قول ابن الخلوف : (4)

فِيَا أَرْبَعًا رَضَتْ نَجْمَ ! تَلَاعَبُ فِيهَا شَمَالٌ
رِيَاضِهَا وَ جَنُوبُ

فهو بهذا يستدعي صورة امرئ القيس في سياق تعبيره عن فعل عوامل الطبيعة في الطلل

وقد تناوبت على ساحة الدار، ريح الجنوب والشمال؛ إحداهما تطمس والأخرى تعري، وكأنما

هو عبث بالمكان.

أما في سياق الغزل، فمن الصور التي عانقت أسلوب القدماء واستوحت من خيالهم تلك

التي تُقدّم الحب في صورة البطل المغامر، بل الأسطوري أحيانا، حيث يتحدّى الحراس والجيوش

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص260

(2) ابن خلدون يحيى ، بغية الرواد، ج 2، ص233

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص504

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 408

ولا يبالي بالمخاطر والأهوال. وهو مشهد يعيدنا إلى قصص عمر بن أبي ربيعة، أو إلى مغامرات امرئ القيس الغرامية، والتي نقتطف منها قوله مخاطبا صاحبتة، وقد توجّست خيفة من أهلها :
(1)

فَقَلتْ يَمِينُ اللهُ ! وَلَوْ قَطَعُوا رَأْسِي لَدَيْكَ
أَبْرَحُ قَاعِدًا وَأَوْصَالِي

إلى أن يقول، قاصدا بخطابه، زوجها : (2)

أَيَقْتَنِي وَالْمَشْرِفِيُّ ! وَمَسْنُونَةٌ زُرْقُ كَأَيَابِ
مَضَاجِعِي أَعْوَالِ

وقوله من المعلقة :

تَجَاوَزتْ أَخْرَاسًا إِلَيْهَا وَ ! عَلِيَّ حِرَاصًا لَوْ يَسِيرُونَ
مَعَشْرًا مَقْتَلِي (3)

حيث نلتقي بمثل هذه الصورة المتعالية في قول الأمير إسماعيل بن الأحمر : (4)

أَزُورُ وَلَوْ أَنَّ السُّيُوفَ ! وَ أَدْنُو وَ لَوْ أَنَّ
شَوَاهِرُ الْجَحِيمِ مَزَارُهَا

وكذا في قول ابن الخلوف : (5)

وَأَعَشَى حِمَى لَيْلَى وَإِنْ كَانَ ! أَعَدَّ لِمَنْ يَحْشَاهُ جَيْشًا
قَيْسُهَا عَرَمَرَمًا

وفي مجال وصف مطية الرحلة، نلتقي أيضا بمعالم الصورة الشعرية الجاهلية. ومن أبرزها، تشبيه الناقة بالسفينة، وهي صورة كثيرا ما تداولها شعراء الجاهلية في مقطع وصف الطعائن (6).
ومثل هنا بقول عبد الله بن لسان الدين : (7)

(1) امرؤ القيس، الديوان : 141

(2) المصدر نفسه: 142

(3) المصدر السابق: ص39

(4) ابن الأحمر: نثر فرائد الجمال، ص378

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 323

(6) من ذلك، قول لبيد :

كَسْفِينَةٍ الْهِنْدِيِّ طَابِقَ دَرَاهِمًا *** بِسَقَائِفٍ مَشْبُوحَةٍ وَ دِهَانِ

- لبيد بن ربيعة، الديوان، دار صادر بيروت، ص208

(7) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج 7، ص290

سَفَائِنُ آلِ ! وَشِقُّ الْحُزُونِ طَوَاهَا السُّرَى وَقَطْعُ السُّهُولِ

وانطلاقاً من هذه النماذج التي سبق تقديمها في سياقات مختلفة، يتأكد لقارئ الشعر المولدي مدى تشبث أصحابه بالأسلوب التصويري القديم، إن على مستوى الصورة، أو طريقة صوغها وتشكيلها، ولغتها المعبرة عنها، وهو ما يعكس إمعاناً واضحاً في طلب الصورة القديمة، والامتثال لتقاليدها الفنية التي أرسيت مع شعراء العرب الأوائل في الجاهلية .

2- أنواع الصورة :

إن الحسية هي طبيعة الصورة، وطبيعة الشعر ذاته، كما سبق أن تبين مع نص حازم القرطاجني، في أن الأقاويل الشعرية تقوم على التخيل، الذي بدوره تابع للحس، وهو الرأي السائد في البيئة النقدية والبلاغية، سواء عند القدماء أو لدى المحدثين.

فعند معالجة الرُّماني لمشكلة الإعجاز في القرآن الكريم⁽¹⁾، استوقفه الأسلوب التصويري فيه، وشدَّ انتباهه في هذا الأسلوب ما يعتمد من تقديم للمعنوي بالحسي، وعدّه مظهرًا من مظاهر الإعجاز بالنظر إلى قوة التأثير التي تحققها الأوجه البلاغية المعروفة في المتلقي، عند إخراجها للشيء العقلي المعنوي في صورة حسية. ومن هنا شدّد على بلاغة التشبيه والاستعارة وأهميتها في أداء المعنى .

ولقد وقف جابر عصفور عند موضوع الإخراج الحسي للمعنى مُطَوَّلًا⁽²⁾ مبينا أهمية هذا الجانب، وإلحاح القدماء عليه، ابتداء من الجاحظ إلى أن انتهى إلى عبد القاهر الجرجاني. هذا الأخير الذي تقتطع من كتابه "أسرار البلاغة" نصًّا يؤكد فيه بلاغة التصوير الحسي، وما يؤديه من وظيفة فنية ومعنوية، وما يولّد من إثارة واستجابة لدى المتلقي. يقول: "إن أنس النفوس أن نخرجها من خفيٍّ إلى جليٍّ، وتأتيها بصريح بعد مُكْتَبِيٍّ، وأن تَرَدَّها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس، وعمّا يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس، أو المركز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام وبلوغ الثقة فيه غاية التمام".⁽³⁾

ثم يضيف معللاً لأهمية التقديم الحسي، وتناغمه مع طبيعة النفس البشرية، وأن المبدع في ذلك والمتلقي على السواء، يحققان من خلاله نوعاً من الإشباع للحنين إلى الطفولة، فيقول: "ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والروية، فهو إذن أمس بما رَجَمًا، وأقوى لديها ذمًا، وأقدم لها صحبة، وأكد عندها

(1) ينظر : عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، ص 261 إلى 265

(2) ينظر: الفصل الرابع كاملاً من كتاب الصورة الفنية. المرجع نفسه ص 255 إلى 307

(3) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 102

حرمة ". (1)

إن التعبير الحسي على هذا الأساس هو نوع من الإشباع للحنين إلى الأصل، أو إلى الطفولة الإنسانية. وإلى هذا مرّد أنسه ومناط أهميته.

وفي الدراسات الحديثة للصورة، نلتقي بحشد من الأحكام تعيد أهميتها إلى قدرتها على التجسيم المعنوي. وتجعل الحسية من طبيعتها، وبالتالي من طبيعة الشعر. (2) وأنها إذا لم تعتمد الحسي فقدت مبرر وجودها. (3) يقول الولي محمد مؤكداً على أهمية الحسية في الصورة، وبالتالي في تشكيل الشعر: "إنها [الحسية] جوهر العمل الشعري واستراتيجية الشاعر الكبرى... وربما سميت الصورة صورة لأنها تقدم صورة حسية مقابل شيء قد يكون مجرداً". (4)

وإذا كان قد تأكد لنا أن الحسية هي طبيعة الصورة وجوهر الشعر، فإن التشبيه والاستعارة أو المجاز بعامة في رأي النقاد والبلاغيين العرب، ولاسيما القدماء هي وسائل وأدوات التقديم الحسي للمجرد، ورأوا - بالتالي - أن الصورة تنحصر في هذه الأوجه البلاغية. (5)

وعلى أساس من هذا التصور ستكون معالجة الصورة في النص المولدي، وذلك اعتباراً لطبيعته التقليدية؛ حيث إن طبيعة الصورة في القصيدة المولدية تستجيب إلى حدٍّ بعيد لمفهوم النقاد القدماء على مستويات عديدة، ستتضح من خلال التعامل مع النماذج الشعرية .

والباحث في الشعر المولدي، يجد أن الصورة من حيث طبيعتها وأدواتها، تتوزع على محورين كبيرين: المحور الأول، تمثله الصورة البيانية بأنواعها المعروفة؛ من تشبيه، واستعارة، وكناية. والثاني يتعلق بالصورة البديعية التي بدورها تسجّل حضوراً واسعاً في هذا الشعر .

أولاً: الصورة البيانية :

(1) المصدر السابق، ص 102 .

(2) ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 128-129

-و- ساسين عساف، الصورة الشعرية، ص 28

-و- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 32

(3) ينظر: محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص 253

(4) المرجع نفسه، ص 252

(5) ينظر: عثمان عبد الفتاح، نظرية الشعر في النقد العربي القديم، مكتبة الشباب، مصر، 1998، ص 154، 160

، 15 وينظر أيضاً: البطل علي، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، الدراسة في أصولها وتطورها، ط 3، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1973، ص

وينظر: ساسين عساف، الصورة الشعرية، ص 65-66

المقصود بالصورة البيانية، كما هو معروف في التراث النقدي والبلاغي، تلك التي تقوم على الأوجه البلاغية؛ كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز بأنواعه. وهي - كما سبق الذكر- الأدوات التي تُمكن الشاعر من التعبير عم فكرة أو إحساس، أو معنى مجرد، بطريقة حسية تؤدي إلى الإبانة والتوضيح.

غير أن القدماء، وإن كانوا على وعي بقيمة التقديم الحسي للمعنى، فإنهم اقتصرُوا في تقسيمهم للصورة على جانبها الشكلي فحسب، وما يمكن أن تحققه من مقارنة بين طرفيها، دون أن يربطوا ذلك بالعاطفة. فاستهواهم مثلاً، التشبيه المتعدد داخل البيت الواحد، حتى وإن تنافرت الصورة الحسية مع الصورة النفسية⁽¹⁾. وتلك - بلا شك- نظرة لا تنصف الصورة كل الإنصاف، بل تجرّدها من إحدى أهم خصائصها، وتجعلها قاصرة عن أداء وظيفتها كاملة من حيث إحداث الاستجابة التامة والأثر العميق في المتلقي. ذلك أن وظيفتها لا تقف عند حدود إثارة المتعة فحسب .

من هنا، نصّت الدراسات الحديثة على أهمية العاطفة والمشاعر، والأجواء النفسية في تشكيل الصورة، على اعتبار أن التصوير الشعري لا يعني نقل الواقع كما هو. وإنما ينقل رؤية الشاعر للواقع. إنه إعادة خلق وتشكيل له من جديد، وذلك بما يضيفي الشاعر على ذلك النقل والتصوير من ذاته ومن ظلاله النفسية وحالاته الشعورية. يقول محمد حسن عبد الله: " الشاعر في إعادة خلقه للواقع لا يتوقف عند الشيء كحقيقة مستقلة وإنما يعيد خلقه بطريقة تشمل الشيء وجوانب الإثارة الحسية التي تصله بهذا الشيء، ويشمل كل حقائق التجربة والطابع المزاجي للتجربة. "⁽²⁾ وهو بهذا يؤكد على عنصر العاطفة، وكذا على ربط الصورة بالمدع وبطبيعة التجربة. وفي ضوء هذا المفهوم، نحاول أن نستكشف معالم الصورة البيانية في النص المولدي، وإلى أي مدى نجحت في التعبير عن التجربة؟ وما مدى استيعابها لحمولة المشاعر والعواطف التي تنطوي عليها الذات المبدعة؟ وما مستوى العمق الذي تحقق للصورة الشعرية المولدية في أنواعها البيانية المذكورة؟.

أ- الصورة التشبيهية :

(1) ينظر : البطل علي، الصورة في الشعر العربي، ص 21.

(2) عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، ص 34

إن المتفحص للتراث النقدي والبلاغي لا شك يلتقي بتلك الهالة والعناية الخاصة التي أحيط بها التشبيه، بالكيفية التي جعلته أحد أهم أركان الشعر، وغرضاً من أغراضه؛ فأغراض الشعر عند **قدامة**، هي: " المديح، والهجاء، والنسيب، والمرثي، والوصف، والتشبيه ".⁽¹⁾ وحصرتها **الرُّماني** في خمسة، هي: " النسيب، والمدح، والهجاء، والفخر، والوصف، ويدخل التشبيه والاستعارة في باب الوصف ".⁽²⁾ وينقل **ابن رشيق** بهذا الشأن ما نصه: " وقال غير واحد من العلماء: الشعر ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائقة، والتشبيه الواقع. وما سوى ذلك فإنما لقائه فضل الوزن ".⁽³⁾

فهؤلاء وإن قصدوا إلى الصورة بالأوجه البيانية، فإنهم يولون الأهمية الأولى للتشبيه، ومن بعده، الاستعارة. حيث ظل الأمر كذلك، على الأقل إلى غاية عصر **عبد القاهر الجرجاني**، الذي ارتقى بالاستعارة إلى المستوى الذي زاحمت فيه التشبيه هذه المكانة، وقاسمتها هذه العناية. ومن مظاهر فتنة القدماء بالتشبيه أنهم اتخذوه أساساً للمفاضلة، كما هو الشأن مثلاً في تقديم الشاعر **امرئ القيس**. وقد رأوا في هذا الشكل البياني دليل الفطنة والحذق، وعلامة القدرة على التمييز والوعي بطبيعة العلاقة بين الأشياء واكتشاف الروابط بينها. وفي ذلك ما يتطلب الجهد وإعمال الفكر، وفيه أيضاً ما يعكس قيمة هذه الأداة. يقول **ابن رشيق**: " وأشدُّ ما تكلفه الشاعر، صعوبة التشبيه، لما يحتاج إليه من شاهد العقل واقتضاء العيان ".⁽⁴⁾

ومن أسباب التعلق بالتشبيه لدى القدماء أنه يمثل الصورة البلاغية التي تحافظ على إقامة الحدود بين الأشياء، فتوافق - بذلك - العقل والمنطق. على عكس الاستعارة التي تعبت بتلك الحدود.

على أن مصدر الفتنة بالتشبيه لدى النقاد والبلاغيين لا يمكن أن تنفصل عن فتنة الشعراء القدماء به؛ فكثيراً ما تنافسوا فيما بينهم للظفر بالتشبيه المبتكر الطريف. ولنا أن نذكر هنا موقف الشاعر **البحثري** الذي تناقلته العديد من كتب النقد والبلاغة، والذي يسجل

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 91

(2) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج 1، ص 120 .

(3) المصدر نفسه، ج 1، ص 122

(4) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 285

إعجابه الكبير بتشبيه امرئ القيس المتعدد⁽¹⁾، إلى درجة أن شكل لديه هاجسًا وانشغالاً إلى أن أتى بمثله، بل وتفوق عنه في رأي كثير من النقاد.

ففي هذا الموقف ما يقوم دليلاً على شغف القدماء، نقادًا وشعراء بالصورة التشبيهية. أما عن حد التشبيه، فتعريفات القدماء له تلتقي في كونه: مقارنة ومشاهدة بين الأشياء وليس مطابقة واتحاداً. يقول قدامة: "إنه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه وبغيره من كل الجهات؛ إذ كان الشئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تغير البتة اتحاداً، فصار الاثنان واحداً".⁽²⁾

ويرى ابن رشيق أن التشبيه: "صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه".⁽³⁾ على أن قدامة، مع حرصه على رسم هذه الحدود بين طرفي التشبيه، واستقلال أحدهما عن الآخر، يرى أن أحسن التشبيه ما قارب دائرة الاتحاد، وتحققت فيه تقاطعات كثيرة، فكانت نقاط الاتفاق غالبية على أوجه الافتراق: "فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفردهما فيها، حتى يديني بهما إلى حال الاتحاد".

وهذا مذهب ابن طباطبا، الذي يرى أن قوة التشبيه تكمن في تعدد أوجه الشبه فيه⁽⁴⁾. ومن علامات الجودة والاستحسان في التشبيه أن يبرهن الشاعر على قدرته في اكتشاف العلاقات بين الأشياء، وذلك من خلال الجمع بين المتباعدين؛ أو بعبارة أخرى، أن يوقع شدة الائتلاف في شدة الاختلاف. وهذا ما قال به عبد القاهر الجرجاني⁽⁵⁾. ففي ذلك دليل القدرة والحذق لدى الشاعر، شريطة أن لا يستكره الوصف على حد تعبيره؛ بمعنى أن لا يقر

(1) حيث ينقل ابن رشيق، أن البحري ما قرّر به القرار مذ سمع قول امرئ القيس، حتى صنع هذا البيت:

كَأَنَّ مَثَارَ النَّعِجِ فَوْقَ *** وَأَسْيَافَنَا لَيْلٌ تَهَاوَى
رُؤُوسَنَا كَوَاكِبُهُ

أما بيت امرئ القيس، فهو:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ *** لَدَى وَكْرَهَا الْعُنَابُ وَ
رَطْبًا وَيَابِسًا الْحَشْفُ الْبَالِي

ابن رشيق، العمدة، ص290-291

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص124

(3) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص286

(4) ينظر: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص56

(5) ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص132

مشابهة بين مختلفين لا أساس لها ولا مرجع في العقل. يقول: " ولم أرد بقولي إن الحدق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، إنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل. وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدقُّ المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل" (1).

أما عن وظيفة التشبيه، فهي "الإيضاح والإبانة" وهذا بحكم طبيعته الحسية التي تقوم على محاكاة أشياء مجسدة في الواقع، فتُخْرِجُ الأغمض إلى الأوضح، لاسيما في حالة تشبيه المجرد بالحسي؛ فالتشبيه الحسن عند الرُّماني: " هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً... وشرح ذلك، أن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح من الغائب" (2). ولأجل هذا استهجن تشبيه الحسي بالمعنوي.

وإلى جانب وظيفة التوضيح والإبانة، فإن للتشبيه وظائف أخرى، منها: "اختصار المعنى وتكثيفه"، حتى أنه عند عبد القاهر: "يختصر ما بين المشرق والمغرب" (3). ومنها "المبالغة"؛ ذلك أن سبيل التشبيه: "أن تشبّه الأدنى بالأعلى إن أردت مدحه، وتشبيه الأعلى بالأدنى إذا أردت ذمّه." (4)

ويطول بنا المقام لو استرسلنا في تتبع علامات الجودة والتشبيه لدى النقاد والبلاغيين العرب، وما أرسوه من قواعد، وشروط، ومقاييس للإصابة في هذا النوع من التصوير البياني. على أن الأجدر يعد هذه الإضاءة المعجلة أن نحاول استكشاف ملامح الصورة التشبيهية في القصيدة المولدية، ومدى تجاوزها مع طبيعة الموضوع الدينية والتقليدية. ومستوى أدائها الفني والمعنوي.

ينبغي أن أشير بداية أن الصورة في الشعر المولدي قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالشخصية المحمدية، خاصة فيما يتعلق بجانبها المعنوي. وقد سبق أن تبين في الدراسة الموضوعاتية (5) أن الشعراء لم يلتفتوا في مضامينهم المدحية إلى الناحية الحسية باستثناء ما كان من شاعر الدولة الحفصية، ابن الخلوف في بعض قصائده. عدداً ذلك، فإن التركيز انصبَّ أساساً على الصفات

(1) المصدر نفسه، ص 130-131

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 287

(3) الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص 111

(4) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 290

(5) ينظر، ص 174-176 من هذا البحث.

المعنوية والمعطيات السلوكية والقيمية. كما أنهم في سياق الإشادة بليلة الميلاد النبوي، انطلقوا من الصفات المجردة التي تعلق بالمناسبة وتُعظَّم شأنها. وكذا كان التعامل في مجال التنويه برسالة الإسلام الخالدة. وكذلك كانت أيضا العناية في مقطع مدح السلطان بالقيم المعنوية أكثر. وعلى هذا، فإن طبيعة الموضوع في النص المولدي هي إلى التجريد أقرب، ولا شك أن لهذه الطبيعة تأثيرها في مجال التصوير. حيث يسجل القارئ لهذا الشعر غلبة الصورة التي تنطلق من المجردات؛ كالتقوى، والورع، والشجاعة، والكرم، والقداسة، والرفعة، والإيمان، والشرك. وما إلى ذلك من الصفات والقيم المعنوية، التي شكلت الطرف الأول في معادلة الصورة الشعرية المولدية.

ومن أكثر هذه الصور شيوعا، تلك التي تقوم على تشبيه الرسول (p) بالنور ومشتقاته ومصادره، تعبيرا عن رفعة وعلو مقامه. أو عن هدايته للناس، ووضوح نهجه. أو عن حقيقته - الفلسفية - كما تصوّرُها المتصوفة.

ومن أمثلة الصور النورية التشبيهية، قول لسان الدين بن الخطيب: (1)

إلى أن فرى الليل من ! كما شَفَّ سَحْبٌ عَنْ سَنَا
نُورٍ وَجْهِهِ قَمَرٌ تَمَّ

فقد كانت ليلة الميلاد النبوي بما لاح فيها من نور محمد كأنها سحب بددها وجلاها ضوء القمر. وهو تشبيه مركَّب يقارن شيئين بشيئين، الليل بالسحب، ومحمد (p) بالقمر. وما هذا النور إلا إشارة إلى علو الشأن وخصوصية المعدن. وإذا كانت أطراف الصورة تبدو في الظاهر حسية، فإن ما ينتهي إليه التشبيه في معناه البعيد، هو في الحقيقة مقارنة بين معنوي وحسي؛ بين (الظلال/ الليل والسحب)، (والهداية/ النور والقمر).

أما أبو القاسم البرجي، فقد بدت له بشرى الأنبياء المتتالية عن نبوءة محمد (p) شبيهة بعلامات الصبح البادية في الكواكب التي تتقدمه مشيرة إلى انبلاجه. يقول:

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 577

جَاءَتْ تُبَشِّرُنَا الرسل الكرام ! كالصبح تبدو تباشيراً به كواكبه⁽¹⁾

ويسعى الثغري التلمساني إلى بيان فضل محمد (p) على سائر الأنبياء والرسل، والتسامي به إلى أعلى الرتب، فتستدعي هذه الفكرة إلى مخيلته صورةً كونية، تشارك في تكوينها "الشمس" و "الدراري". يقول: (2)

بُنِيَّ لَهُ فَضْلٌ عَلَى كُلِّ ! كَمَا فَضَلَتْ شَمْسُ النَّهَارِ مُرْسَلِ الدَّرَارِيَا

حيث يبين من خلال الصورة فضل الشمس على الكواكب؛ إذ هي مصدر نورها وألقها، ليخلع هذا الفضل على المشبه الذي هو النبي محمد (p) في علاقته بالأنبياء وامدادهم بالهدي النبوي. والشاعر وإن كان قد أفاد من تلك الصورة التشبيهية التي رسمها النابغة لملك الغساسنة، فإنه - بلا شك - يتحرك أيضا في أفق صوفي، ويصدر عن مقولة مفادها أن النور المحمدي هو مصدر كل النبوات.

وبجده في نموذج آخر يُؤثر التشبيه البليغ ليحقق قدرا أكبر من المبالغة، جامعا بين الرسول والرسالة؛ فرأى في هذا بدرا في الضياء وتהלل الطلعة، وفي تلك شمسا بنور هديها ووضوح نهجها. يقول: (3)

أَبْدَى لَنَا مِنْ ! نُورَيْنِ: شَمْسُ ضُحَى هَدْيِهِ وَجَبِينِهِ وَبَدْرُ تَمَامِ

وهي من الصور التي تحظى بكثير من الاستحسان في التصور النقدي القديم؛ لأنها تقوم على تشبيه شيئين بشيئين⁽⁴⁾.

ويستدعي ابن الخلوف البدر والنجوم ليعبر عن ذلك المشهد المقدس ليلة الإسراء، وقد خرج الرسول (p) في صحبة "جبريل" و"ميكال" فخيّل للشاعر وكأنه يرى في الرسول بدرا، وفي الملكين نجمين يصحبانه، يقول:

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 279

(2) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج2، ص 191

(3) المصدر نفسه، ص 212

(4) ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 295

وَسَارَ وَجَبْرِيلُ وَمِيكَالُ ! كَمَا سَارَ بَدْرٌ بَيْنَ نَجْمِي
تَالِيًا
مَطَالِعٍ (1)

وهي صورة حسية في طرفيها، لكنها مع ذلك لا تقف عند حدود المشهد البصري. إنها تنقل إلينا أيضا عاطفة إعجاب وتقديس للشخصية المحمدية، وتجعلنا نستوحي-داخل أجواءٍ إيمانية خالصة- ذلك المشهد المهيب من تلك الرحلة المقدسة.

وتعد المعجزات امتدادا لشخصية الرسول (p) ومعطياتها الخاصة، وهي من أبرز علامات النبوة. لذا حرص الشعراء على تقديمها في صورة ضوئية تشي بنور النبوة، وذلك على غرار ما نقرأ في قول ابن الخطيب: (2)

لَهُ الْمُعْجَزَاتُ الزَّاهِرَاتُ ! بُرُوقٌ بِأَفَاقِ
كَأَنَّهَا
الْيَقِينِ لَوَائِحُ

حيث شبه المعجزات بالبروق التي تلوح في الأفق. ولا شك أن الصورة هنا لا تقف عند حدود البصرية والضوئية وإنما تعد بالخير واليمن الذي سيعقب هذه (البروق/ المعجزات). ومثلما شكل عالم النور مصدرا هاما للصورة المتعلقة بالرسول (p)، فقد كان رافدا لها أيضا في مجال الثناء على رسالة الإسلام. وإن كان هذا الرافد هنا لا يكاد يرتد إلا إلى منبع واحد هو " الشمس "؛ فجل التشبيهات التي أقامها شعراء المولديات في سياق المدح والإشادة بعقيدة الإسلام يكون المشبه به فيها هو " الشمس ". ولعلهم وجدوا فيها مبتغاهم؛ من حيث إنها تشكل المصدر الأول الذي تستمد منه سائر الكواكب ضياءها، بما في ذلك القمر.

ثم لما وجدوا في الشمس من قوة إشعاع، وظهور، ووضوح. وربما أيضا لاقتنائها بالنهار الذي يحيل -دلاليا- إلى الهدى. وغير ذلك من التأويلات التي تصبُّ في هذا الاتجاه. حتى أن هناك من استعان بالشمس والنهار معا في بناء صورة تشبيهية تؤكد صفة الوضوح في نهج رسالة الإسلام وحجتها الساطعة، كما في قول إسماعيل بن الأحمر: (3)

وَجَاءَ
الرِّسَالَةَ وَاضِحًا
وَبُرْهَانًا ! كَمَا وَضَحَتْ شَمْسٌ أَضَاءَ
نَهَارُهَا

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 356.

(2) ابن الخطيب، لسان الدين، الديوان، ص 368.

(3) ابن الأحمر إسماعيل، نثير فرائد الجمال، ص 179.

ويقيم عبد الله بن لسان الدين صورة للهدى الإسلامي وقد شُرِّفَتْ به مواطن الرسول (ﷺ) وحل بربوعها بعد زمن من الشرك، فشبَّهه بالشمس التي أضاءت بنورها تلك البقاع مبددة بذلك ليل الشرك. يقول: (1)

بِهَ أَشْرَقَ الدَّيْنُ كَالشَّمْسِ ! وَأَنَّ مِنَ الشَّرْكِ
نُورًا وَقَفْتُ الْأُفُولَ

والنور في كل هذه التشبيهات يعادل-غالبا- وضوح النهج، والدليل، وتبصرة الخلق بالحق. وما شاكل هذا من المعاني المجردة. التي جسَّدت في الشمس ومتعلقاتها من باب الإبانة والتوضيح.

ولا يخفى على أحد ما لهذه الصور من مرجعية دينية، فالآيات القرآنية التي تقرن بين رسالة الإسلام والنور عموماً، هي من الكثرة. بحيث لا يتسع المقام لإثباتها في هذا الموضع، وحسبنا أن نستحضر منها قوله تعالى: " قَدْ جَاءَكُمْ مِنَ اللَّهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُبِينٌ " (2) وقوله جل جلاله: "فَالَّذِينَ آمَنُوا بِهِ وَعَزَّرُوهُ وَنَصَرُوهُ وَاتَّبَعُوا النُّورَ الَّذِي أُنزِلَ مَعَهُ أُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ " (3) وقوله جل شأنه أيضاً: "وَكَذَلِكَ أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ رُوحًا مِنْ أَمْرِنَا مَا كُنْتَ تَدْرِي مَا الْكِتَابُ وَلَا الْإِيمَانُ وَلَكِنْ جَعَلْنَاهُ نُورًا نَهْدِي بِهِ مَنْ نَشَاءُ مِنْ عِبَادِنَا وَإِنَّكَ لَتَهْدِي إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ " (4)

ولقد امتدَّ هذا النور ليشمل صحابة رسول الله (ﷺ) الذين كانوا قدوة وسُرُجًا يهتدى بها إلى النهج القويم. وهذا ما أوحى للشعراء بأن يشبهوهم بالنجوم، والكواكب، مجسدين بذلك عمق إيمانهم، وصحة عقيدتهم. يقول ابن الخطيب: (5)

وإِنَّا إِقْتَدَيْنَا ! وَمَا صَخَبُهُ إِلَّا النَّجْمُ
فَاهْتَدَيْنَا بِصَخْبِهِ اللَّوَائِحُ

ويقول فيهم ابن الخلوف:

(1) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج7، ص 291

(2) المائة، آ: 15

(3) الأعراف، آ: 157

(4) الشورى، آ: 52

(5) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 369

هُمُ أَنْجَمٌ أَوْقَدَ الرَّحْمَنُ ! فَكَيْفَ يُطْفِئُهُ بِهَيْتٍ نُورَهُمْ مَخَادِيلُ (1)

وقد آثر الشاعران أن يجعلوا الصحابة والنجوم سواء في الفضل والهداية، على سبيل التشبيه البليغ، الذي يوفر لهما مستوى من المبالغة، يفني بمدح هؤلاء؛ لما كان لهم من فضل في نشر الإسلام والتمكين لذلك النور الذي منَّ به الله على عباده.

ويبدو تشبيه ابن الخلوف أقوى تأثيراً وإيجاءً، حين جعل الصحابة أُنُجْمًا تتلقى نورها من الحق تبارك وتعالى. وهو ما يضيف عليهم هالة من التعظيم والإكبار، ويفسح أمام المتلقي أفقا واسعا لتخيل درجة الأهمية وعلو المقام.

وخروجنا من المصدر النوراني الذي شكل طرفا أساسا في بناء الصورة، نلتقي بعناصر الطبيعة ومظاهرها، ومكوناتها المختلفة. والتي توصل بها الشعراء في صياغة تشبيهاهم، واتخذوها أداة لتوصيل أفكارهم، ونقل مشاعرهم، وتجسيد معانيهم المدحية. وقد توزع التشبيه من حيث مادته على محورين أساسيين: محور التقديم الحسي للمجرد. ومحور مقارنة الحسي بحسي آخر أكثر منه قوة ووضوحا، استقاه الشعراء من عالم المحسوسات المحيط بهم، مما أدركته حواسهم، لاسيما، حاسة البصر. حيث تأتي الصور البصرية في الصدارة. مثلما هو شأن الصور الحسية في تراثنا الشعري عموما. وهو ما أقره واستحسنه نقاد العرب القدامى. فعندهم " يظل التشبيه الذي يتوسل بلغة المشاهد والمنظور هو الأصل، وهو الأكثر بلاغة". (2) وذلك لما تحققه الصورة البصرية من وضوح من خلال تقريبها للمعنى وتجسيدها له، وبالتالي إخراج الموهوم المتخيل في صورة حسية مشاهدة.

على أن هذا لا يقلل من قيمة التشبيهات الحسية الأخرى؛ كالشمية، أو السمعية أو الذوقية، فإنها بدورها تنهض بالوظيفة وتؤدي الغاية في تجلية الخفي، وتوضيح الغامض.

ومن نماذج الصورة التشبيهية في هذا المجال، وأكثرها دورانا في الشعر المولدي، تلك التي تجسد صفة الكرم في الممدوح؛ فتقدمه غَيْثًا، وبحرا، وسحابا، وغيوما. بل وطوفانا على حد ما صور ابن الخلوف جود الرسول (ﷺ) حيث يقول :

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 100

(2) عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 309

إِذَا جَادَ فَالطَّوْفَانُ جُرْعَةً ! وَإِنْ مَالَ فَالْأَرْضُونَ رَاحَةً
شَارِبٍ جَارِعٍ⁽¹⁾

وقد اعتمد التشبيه البليغ مقدينا لنا صورة فيها من المبالغة ما خرج بها عن المؤلف.
ومن الصور النمطية المؤلفوة في مثل هذا المعنى، أن يشبه الكرم بالغيث كما في قول
الشعري التلمساني، مشيدا بسخاء الملك أبي موسى الزباني :⁽²⁾

نَوَالِكَ الْغَيْثِ إِلَّا ! صَوْبَانٍ مِنْ وَرَقٍ
أَنَّ دِيمَتَهُ مَخْضٍ وَعُقْيَانٍ

ومنه تشبيه كفي الممدوح السخية بأفق السحاب. كقول عبد الله بن لسان الدين:⁽³⁾

وَتَحَالُ كَفَيْهِ إِذَا شَحَّ ! أَفْقًا بِعَامِيَّةِ
الْحَيَا الْغُيُوثِ غُيُومًا

وهي صورة موحية، أسعفت الشاعر كثيرا في أداء المعنى على وجه من المبالغة؛ إذ قدمت
الممدوح بادلا للطاء حين العسر وضيق الحال. فإذا شح المطر وأمسكت السماء قام بديلا
عنها في إغاثة الرعية.

أما ابن زمرك فقد بدا له ممدوحه الغني بالله بحرا في جوده وكرمه حيث يقول :⁽⁴⁾

مَلِكٌ إِذَا لَثَمَ ! فَالْبَحْرُ عَذْبًا
الْوُفُودُ يَمِينُهُ وَالرَّيَاضُ بَلِيلًا

وهو من التشبيهات القديمة المستجادة لدى نقادنا القدامى؛ حيث جعل للمشبه أكثر
من مشبه به في بيت واحد. وفي هذا يقول قدامة : " وقد يقع في التشبيه تصرّف إلى وجوه
تستحسن ... ومنها أن يشبه شيء بأشياء في بيت أو لفظ قصير ".⁽⁵⁾

وتعد صفة الشجاعة من الصفات التي عبّر عنها الشعراء بالتشبيه في المقام الأول؛ وذلك
بأسلوب تقليدي لم يتخطّ حدود الصورة القديمة المعهودة التي تقرن الممدوح في شجاعته
بالأسد، أو ما يرادفه من الأسماء الأخرى. ومن أمثلة ذلك قول ابن الخلوف مُخَلِّدًا سيرة
الرسول (p) الجهادية، ومنوّهاً بشجاعته وإقدامه:

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 363

(2) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج2، ص 299

(3) المقرري أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج7، ص 299

(4) ابن زمرك، الديوان، ص 479

(5) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 127

تَلَقَّاهُ صَوْلَةً وَعِزًّا فِي كَاللَيْثِ فِي الْبَأْسِ وَ التَّفَادِي (1)

فقد شبه الرسول بالليث، وحدد وجه الشبه في البأس أولاً. وهذا مألوف متوارث. ثم أضاف الفداء والتضحية كوجه شبه ثانٍ أحدث من خلاله نوعاً من التخطي المحتشم لحدود الصورة القديمة.

لكنه في نموذج آخر، يخضع خضوعاً تاماً للطابع القديم، حيث يشبه الرسول بالهزبر، ويكفي عن الخيول بالسوابح، ثم يشبهها في سرعتها بالنبال، وفي صلابتها بالصخرة الملساء موحياً بالجلد والمقارعة. فيقول: (2)

هَزَبْرٌ وَعَى، خَاضَ الْوَعَى ! كَنْبَلٍ قِسِيٍّ أَوْ كَصَلْدٍ بِسَوَابِحِ مَدَافِعِ

فمادة الصورة هنا هي : الهزبر، والخيول، والقسي، والنبال، والصخور. وهي المواد نفسها التي صيغت منها صور الشعر الجاهلي. كما أنها عناصر مستقاة من عالم حسّي قريب، بحيث لا تتطلب جهداً من الشاعر في استحضرها. ولم يكن لابن الخلف هنا إلا مزية التركيب، والربط. معتمداً في ذلك على الذاكرة الشعرية. والحقيقة أن هذه الملاحظة تسري على سائر شعراء المولديات، حتى وإن حاولوا أحياناً أن يفلتوا -جزئياً- من قبضة القديم .

ففي مجال الحرب وما يتصل بها من شجاعة، ووصف للقتال، وأدوات الحرب، والجيش، وأحوال العدو، وما وافق ذلك، نلتقي بصور تشبيهية تمثل كثيراً للنمط التقليدي. ومنها ما نقف عليه في قول الثغري التلمساني في وصفه لعدّة الحرب؛ من جيش، وخيل، وسلاح: (3)

بَعَثَتْ بِجَيْشِ النَّصْرِ كَالْبَحْرِ ! تَدَافَعُ كَالْأَمْوَاجِ فِيهِ لِلْعَدَا الْجَحَافِلُ وَكَالسُّحْبِ لَكِنَّ الْبُرُوقَ ! بِهِ مَنْتَضَاةٌ صَوَارِمُ وَالرَّعُودَ صَوَاهِلُ وَكَالرُوضِ إِلَّا أَنْ مَشْتَجِر ! لَهُ شَجَرٌ وَالْمَرْهَفَاتُ الْقَنَا جَدَاوِلُ

إلى أن يقول:

(1) ابن الخلف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 385

(2) المصدر نفسه، ص 363

(3) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج2، ص71

وفي البدرِ من سَنَا الشَّمْسِ ! وللشَّبَلِ من لَيْثِ العَرِينِ ظَاهِرٌ مَخَائِلُ

فقد أوحى هذا المشهد الحربي للشاعر بجملة من التشبيهات، شكل منها لوحة فنية، جاءت بما مخيلته؛ حيث قدّم لنا الجيش في صورة البحر تتدافع فيه الصفوف كالأموج منذرة بالشترّ والهلاك. وهو مرة أخرى "كالسحب"، وسيوفه المنتضاة اللامعة، بوارق. أما خيله -بما تحدّثه من جلجلة ودويّ وصهيل- فهي "الرعود"، ليوهمنا من خلال هذا التشبيه بأننا أمام مؤشرات عاصفة هوجاء، وغضب للطبيعة مُدمّر موحيا بقوة هذا الجيش بما يتوفر له من عُدة التدمير ومؤهلات النصر .

ثم يستكمل الشاعر الصورة فيضيف مشبّها به آخر لهذا الجيش، الذي بدا له هذه المرة في هيئة روضة؛ شجرها الرماح، وجداولها السيوف المرهفة البراقة، التي تشبه صفحتها المصقولة سطح الماء وقد انعكس عليه ضوء الشمس. ثم يتّوج هذه اللوحة بصورة لقائد الجيش، الملك أبي حمو موسى الثاني ونجله أبي تاشفين الثاني، معتمدا في ذلك، التمثيل، حيث مثّل مقام الابن من الأب، بمقام البدر من الشمس؛ فهذه الأخيرة هي أصل الإشعاع والنور، ومنها يتلقى البدر ضياءه. ورُتّباً ألمح في هذا القسم من الصورة إلى الرفعة وعلو الشأن. أما في القسم الثاني منها، فمثّل لهما بعلاقة الشبل بالليث؛ فلا يمكن لهذا الشبل إلا أن يرث عنه ملامحه وصفاته، والتي تمثل الشجاعة والإقدام صدارتها.

ومن مشاهد المعارك، وصور السلاح، ما تقرّاه في قول ابن الأحمر : (1)

كَأَنَّ رَمَاحًا هَزَّهَا فِي ! أَرَاقِمُ لَسَعِ حِينَ هِيلَ
طِعَانِهِمْ غَمَارُهَا
كَأَنَّ الظَّبَا مِنْهُ ! جَدَاوِلُ تُرْمَى بِالْحَصَى
وَهَامَ عِدَاتِهِ وَهُوَ تَارُهَا

فقد تصور رماح الجيش المريني وقد تهافتت على العدو حين اشتعال المعركة كأثما حيّات تنقضُّ على أهدافها. وفي البيت الثاني، قدّم صورة عمادها التشبيه المركب؛ فشبّه السيوف وهي تضرب هامات الأعداء بجداول تُرمى بالحجارة. على أننا نحس في هذه الأخيرة نوعا من الفتور، بحيث لا نجد في المشبه به ما يجسّد الدموية والعنف بالمستوى الذي يتحقق في المشبه. فيبدو

(1) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمال، ص 279-280

للمتلقي وكأن المشبه أقوى من المشبه به. وهو ما يخلُ بتأدية الوظيفة وأداء المعنى؛ إذ يشترط في التشبيه أن يشبَّه الأدون بالأعلى، وليس العكس.

والملاحظ أن كل هذه التشبيهات التي تضمنها النموذجان الأخيران حسية في طرفيها، قريبة المأخذ، مادتها مستخلصة من العالم الحسي القريب. فضلا عن أن الشعراء لم يتكلفوا جهد البحث عن الطرافة أو أي محاولة، ولو محدودة لتلميع الصور القديمة، بل اعتمادا اعتمادا واضحا على موروثهم القديم. كما يمكن الزعم بأن هذه الصور التشبيهية عنيت بالمشكلة الظاهرية، وقُدِّمتْ بطريقة تفتقر للحس والعاطفة.

غير أن هذه الملاحظة الأخيرة - وإن كانت تنسحب على عدد كبير من الصور في القصيدة المولدية، بسبب الامتثال الصارم أحيانا للطابع القديم واللهث وراء اصطناع الصور الجاهزة في غياب الاهتمام بالمعنى - فإنه ينبغي ألا نعمم هذا الحكم، وقد تبين من نماذج سابقة ما فيها من روح وإيحاء. وفي وسعنا أن نقع على صور أخرى من هذا القبيل، خاصة في المقطع الذاتي من القصيدة؛ أي في المقدمات، وهو القسم الذي تحضر فيه الذات المبدعة بجرارتها وفيض مشاعرها حضورا بارزا. ومن أمثلة هذه الصور، قول ابن الخطيب متحسرا على أيام شبابه التي مرّت سريعا: (1)

فَكَأَنَّ الشَّبَابَ طَيْفٌ ! أَوْ وَمِيضٌ خَبَا
خَيَالٍ عُقَيْبَ التَّمَّاحِ

لقد تراءى له الشباب في صورتين؛ فهو - أولا - طيف خيال ما يكاد يظهر حتى يتوارى. وهو وميض لاح ثم اختفى. ولا شك أننا نتحسس مع الشاعر في هذا التشبيه الأخير - خاصة - وقع هذا الإحساس على النفس، حين يدرك الإنسان فجأة أنه يودَّع تلك المرحلة المضيفة من عمره، وأنه إلى أقول حتمي.

إنَّ هذا التحول من الوميض إلى الانطفاء يعادل - موضوعيا - أجواء النفس وهي تواكب تحوُّلها، وتعيش هذا الموقف الكئيب. ثم إن هذه المطابقة بين: "وميض" و "خبا" أداة أخرى تعضد أداء الصورة؛ إذ إنَّ الوميض يشيع دلالة الحضور والحياة، في حين تحيل كلمة "خبا" - التي هي من جنس الظلام والليل - على النهاية الحتمية.

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 388

ومن هذه الصور المشبعة بالمشاعر، قول أبي حمو مجسّدا وهيج الحب، وحرقة المحبّين: (1)

فَكَمْ زَفْرَةٌ فِي الْقَلْبِ أَحْرَقَتْ ! كَنَارِ تَلَاقِي فِي الْهَبُوبِ
الحشّا رِيَا حَا

إن مضمون البيت يعكس هياما بالذات المحمدية من خلال هذه الحبيبة الرمز. فهذا الوجد الصوفي الذي يعمر قلب الشاعر قد أورثه حرقة في الحشا موصولة دائمة لوجوده في منأى عن الحبيب. فكلما أعاد إلى يقينه هذا البعد، وتأكّدت لديه موانع اللحاق به، ازداد وهجا واشتعالا يشبه نارا تذكي الرياح لهيها. فهو تشبيه موح يعكس حجم المعاناة التي يعيشها الشاعر، كما ينقل إلينا عمق هذه المشاعر الفيّاضة التي يكتنّها للحبيب المصطفى (p).

ونلتقي في مقطع الرحلة إلى البقاع المقدسة بصورة تتوارد كثيرا على أذهان الشعراء، وغالبا ما تُقدّم مشحونة بعاطفة الإعجاب التي يمازجها الشوق والحنين إلى تلك المواطن. على غرار ما نجد في قول الثغري التلمساني: (2)

يُضِيءُ الدُّجَى مِنْ عَزْمِهِمْ ! كَوَاكِبُ تَسْرِي كَيْ تَرَى
فَكَأَنَّهُمْ الْبَدْرَا

حيث تخيل هؤلاء الحجيج وقد انطلقوا في رحلتهم المباركة لأداء مناسك الحج، ونور الإيمان يتقدمهم وكأنما هم "كواكب" سرت باتجاه "البدر" الذي هو الرسول (p). فبقدر ما تكشف لنا هذه الصورة عن عاطفة إعجاب وإكبار لهؤلاء الحجيج، فإنها تصلنا أيضا بفيض من مشاعر الحنين واللهفة إلى تلك الزيارة المقدسة.

فهذه نماذج من أمثلة تشبيهية كثيرة تستوعب الشحنة العاطفية إلى جانب المعنى وهي تتوزع في ثنايا قسم المقدمات خاصة. وهذا لا يعني غياب الصور المسطحة التي تستهدف مجرد المشاكلة الظاهرية، وتلبّي فقط الرغبة في الصنعة الفنية ومعاينة المثال القديم، بل هي حاضرة بشكل لافت للانتباه؛ كأن تشبّه المرأة في قوامها بالغصن، وإشراق وجهها، واستدارته، وجماله، بالبدر، والشمس. كما في قول ابن الخلوف: (3)

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 98

(2) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص212

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 260

كَأَنَّهُ غَصْنٌ بَانَ حَامِلٌ ! وَالْبَدْرُ وَالشَّمْسُ فِي خَدَيْهِ
فَأَكَا زَهْرَاتُ

ومن هذا القبيل أيضا، تشبيه الركائب بالقوس، وقد تمكّن منها الهزال، لطول الترحال، وامتداد المسافة، ومشاق الرحلة. وكذا بالسهم في سرعتها وقوة انطلاقها. يقول الثغري التلمساني: (1)

يَذْرِي مَطِيًّا كَالْقِسِيِّ ! تَرْمِي بِهِمْ عَرْضَ الْفَلَا
سِوَاهُمْ كَسِهَامِ

ومنه تشبيه الخيل بالبرق في السرعة الخاطفة، والنسور في ساحة الوغى وهي تحوم بالهدف. مثلما نجد في قول ابن الخلوف: (2)

جَوَارٍ عَلَى بَحْرِ الْهَيَاجِ ! بُرُوقٌ تَبَادِي أَوْ
كَأَنَّهَا نُسُورٌ تُحَوِّمُ

فالصورة في هذه النماذج تعني بالشكل الخارجي فقط، وهي بسيطة قريبة المأخذ، ومستهلكة، استلهمها الشعراء من محفوظهم القديم. وما أكثر هذا النمط التصويري في الشعر المولدي، بحيث يشكل ملمحا بارزا في الصورة التشبيهية.

وبالمقابل، فإننا لا نعدم وجود صور طريفة نسجها خيال الشعراء في مقام التسامي بقريضهم، والفخر بشاعريتهم. وقد كان لعامل التنافس بين شعراء القصر ليلة الاحتفال بالمولد النبوي دوره في إنتاج مثل هذه الصور التي أرادوها دليلا على التفوق، وتوسلوا بها في لفت أنظار السلطان وتحسيسه بقيمة شعرهم وبعد شأوهم في هذا المجال.

فمن هذه الصور، أن يستخلص الشاعر من مخيلته صفة البكارة والعذرية ليشبه بها قصيدته، كما في قول ابن زمرك: (3)

فَأَفْسَحْ لَهَا أَكْنَافَ صَفْحِكَ ! بِكْرٌ أَتَتْ تَمْشِي عَلَى
إِنِّهَا اسْتِحْيَاءِ

فقد اختار التشبيه البليغ (إنها بكر) الذي تسنده الاستعارة في (تمشي على استحياء). وهو ما يرتقي فنيا بهذه الصورة، ويلبسها وشاحا من الطرافة والابتكار. كما يضيفي على

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص211

(2) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 192

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 366

القصيدة - وهي بادية في صورة الحسناء البكر من معاني اللطف ومظاهر الجمال ما يجعلها عالقة بالنفس علوقاً يأسر العقل والقلب.

ونراه في مولدية أخرى يركز على براعته في التشكيل النغمي ونسج القوافي، وما تنطوي عليه القصيدة عنده من سحر موسيقي تطرب له الأسماع فيقول: (1)

كَأَنَّ سَرِبَ قَوَافِيهَا إِذَا ! طَيْرٌ عَلَى فَنَنِ الْإِحْسَانِ قَدِ
سَنَحَتْ صَدَحًا

حيث قدم لنا صورة صوتية، ولحنا خالداً تبذعه القوافي المتتالية في خواتيم أبياته، والتي شبهها بسرب من الطير وقد توزع وانتظم على غصن - الإحسان - يشذو طرباً، محدثاً بنعم السلطان، مستندراً لمزيد من كرمه الواسع.

أما الشاعر أبو القاسم عبد الله بن يوسف فقد بدا له بديع شعره وحسن بيانه كأنه الزَّهْرُ تفتحت عنه أكمامه: (2)

خُذْهَا إِلَيْكَ بَدَائِعًا ! كَالزَّهْرِ يُطْلَعُ زَهْرَهَا
أَهْدِيئُهَا أَكْمَامَهَا

ويقدم لنا الثغري التلمساني صورة تشبيهية مركبة، يلتقي فيها الفخر بالشاعرية مع مدح السلطان قائلاً: (3)

رَوْضًا كَأَنَّ ثَنَّاكَ فِي ! عُرْفِ الصَّبَا وَحَلَاكَ زَهْرُ
أَثْنَائِهِ كَمَامِ

حيث جعل من القصيدة روضاً، ومعاني المدح فيها كأنها ریح طيبة عطرة تتحرك في جنباته. أما حلى السلطان، فهي الزَّهْرُ تحقُّه أكمامه.

ثم يثني بصورة أخرى قائلاً: (4)

خُتِمَتْ بِذِكْرِ الْمُصْطَفَى ! نَفَحَاتُ مِسْكِ عِنْدِ
فَكَأَنَّهَا فَضَّ خَتَامِ

فجعل القصيدة قد ختمت بذكر الرسول (p) والصلاة والتسليم عليه، وكأنها ترشح بنفحات المسك الزكية.

(1) المصدر السابق، ص 379

(2) ابن الأحرر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 68

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 214

(4) المصدر نفسه، ص 214

فالملاحظ أن هذه الصور التي نسجها خيال الشعراء في مقام التسامي بالشاعرية لا تخلو من طرافة وجدّة. كما أنها تستجيب لذلك الحكم النقدي الذي يُعلي من شأن التشبيه الذي يقرب بين متباعدين ويؤلف بين مختلفين⁽¹⁾؛ كالجمع بين القصيدة والعذرية، أو الحسنة البكر. وبينها وبين الروض، بزهره، وظلاله، وألوانه، وشذاه الطيب. أو أن يقرن الشاعر بين موسيقي القوافي وألحان الطيور المغردة على الفن. وغيرها من الصور التي نلتقي بها في هذا السياق، والتي أثبت من خلالها هؤلاء مقدرتهم الفنية والبلاغية، وبراعتهم البيانية من خلال تشكيل الصورة التشبيهية من جنسين مختلفين. وهي إجادة نستخلصها من قول الجرجاني في هذا الصدد: " وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين، كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف... أنك ترى بها الشئيين مثليين متباينين، ومؤلفين مختلفين. وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض".⁽²⁾

غير أن هذه الصور، وإن ظفرت بقدر من الإجادة الفنية - من هذه الزاوية - فإنها لا تبرأ من القصد إلى الصنعة والتكلف الذي قد نجد له تفسيراً، وندتمس له تبريراً في سعي هؤلاء الشعراء إلى نيل فضل السبق، ومحاولة إرضاء الممدوح - السلطان - الذي تُرفع إليه المولدية. مما يجعلهم يتشبهون أكثر بما يحقق المتعة الفنية، والتأثير في المتلقي؛ فيعدلون عن القلب والعاطفة - أحياناً - إلى التفنن في الصياغة والتأليف.

ولعل من أوجه هذا التفنن في الصياغة والتأليف على مستوى التصوير، أن يشكّل الشاعر صورته التشبيهية بشكل معكوس، أو مقلوب، لأنه يقلب الفرع إلى الأصل. وعن هذه التقنية، يقول عبد القاهر الجرجاني: " قد يقصد الشاعر على عادة التخيل أن يوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصفة أنه زائد عليه في استحقاقها واستيجاب أن يُجعل أصلاً فيها، فيصبح على موجب دعواه وشوقه أن يجعل الفرع أصلاً".⁽³⁾ وعليه، يصير المشبه مشبهاً به. وفي هذا النمط ما يحقق مستوى عميق من المبالغة، وبالتالي قدرة أكبر على أداء المعنى.

(1) ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 132

(2) المصدر نفسه، ص 109

(3) المصدر نفسه، ص 194

ومن أمثلة ما نستخلصه من الشعر المولدي عن هذا الضرب من التشبيه قول عبد الله

ابن لسان الدين، مشبها خفقان البرق وضرباته الخاطفة المتتالية بحالة القلب لحظة الفراق: (1)

وَمِمَّا شَجَبَانِي ! كَقَلْبِ غَدَاةِ النَّوَى
وَمِيضُ خَفُّوقٍ وَالرَّحِيلِ

فهو تشبيه مقلوب، ذلك أن الأصل الذي يقاس عليه هو "البرق" والفرع هو "القلب"،

لكن الشاعر جعل القياس على هذا الأخير فصيرَه أصلاً، وذلك لغاية بلاغية، هي تعميق حالة الاضطراب واللاتوازن التي تنتاب المحب حين يصدَم بفراق الحبيبة.

ومنه، تشبيه البروق في لمعانها بالسيوف المنتزعة، كما في قول ابن زمرك مشيداً بَعُدَّةِ

ممدوحه الغني بالله الحربية؛ ممثلة في سيفه الصارم الذي انتزاه وشهره في وجه قوى الشرك من النصارى، حتى لا يكاد يعود إلى غمده: (2)

وَكَأَنَّ صَفْحَ الْبَرْقِ سَيْفِكَ ! غَمْدِ الْغَمَامَةِ مُرْهَفًا
ظَلٌّ مِنْ مَسْئُولًا

ففي هذه الصورة إغراق ومبالغة في تمجيد السيرة الحربية للممدوح من خلال الإشادة

بسلاحه، أو بالأحرى، بهذا السيف الأسطوري الذي هو امتداد لشخصيته الشُّجاعة المغامرة.

حتى غدا البرق يشبه به، فحلَّ محلَّه، وصار أصلاً يقاس عليه. ثم أضاف الشاعر ما يعضد الصورة، فجعل هذا السيف مفارقاً لغمده. وفي هذا ما يؤكد الدور البطولي لهذا الحاكم .

ولا شك أن هذا النوع من التشبيه يحقق من الإثارة والدهشة والإعجاب على مستوى

المتلقي ما لا يظفر به في صورته العادية، أي غير المعكوسة؛ إذ إن في هذه الطريقة كما يذكر

عبد القاهر: "خلابة وشيئا من السحر... وجهته الساحرة أن يوقع المبالغة في نفسك من حيث

لا تشعر، ويفيد لها من غير أن يظهر ادعاؤه لها، لأنه وضع كلامه وضع من يقيس على أصل متفق عليه". (3)

وما يمكن أن ننتهي إليه بخصوص الصورة التشبيهية- بعامه- أنها اتسمت بالبساطة

والقرب. تستقي مادتها من العالم القريب المحيط بالشاعر. بحيث لم يكلف الشعراء أنفسهم كبير

عناء في صياغتها، ولم يطلقوا لمخيلتهم العنان للتخليق في الأفق البعيد، وممارسة نشاطها الذهني

(1) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج 7، ص 290

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 479

(3) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 195

على مستوى واسع إلا في القليل النادر. فبالإضافة إلى صفة القرب في التشبيه؛ نلتقي بذلك الوفاء العميق للصورة القديمة إلى حد النمط الاجتراري والمطابقة الصّميمية أحيانا؛ سواء من حيث مادة الصورة أو طريقة تشكيلها وصياغتها.

ويتبع هذا، أن قسما كبيرا من التشبيهات، يركز على جانب الشكل في الصورة، وإقامة المقارنة بين الطرفين من حيث الظاهر، وهو ما أوقعها في شيء من السطحية والمباشرة، وكاد يخدم فيها بريق الإيحاء، الذي هو عماد الصورة الشعرية، وأساس قيمتها وأهميتها كأداة فاعلة في البناء الشعري .

وتأسيسًا على هذا، فإن كثيرًا من التشبيهات، في النص المولدي كانت تستجيب للموقف النقدي القديم، الذي بدوره كان يستأنس بالجانب الشكلي في الصورة، وبتعدد التشبيهات داخل البيت الواحد. وما إلى ذلك من معايير الاستحسان التي سبقت الإشارة إليها مع دراسة النماذج.

ومع ذلك ينبغي ألا يفهم هذا أن الصورة التشبيهية جاءت مفرغة تماما من عبوة المشاعر؛ فقد تقدم أن الشعراء أبدعوا صورًا مفعمة بجرارة العاطفة مكسوة بظلال التجربة، لاسيما في تعاملهم مع سياق الغزل الصوفي، أو الحب المحمدي، وفي تصورهم لرحلة الحجج إلى الحجاز، أو في التعبير عن هيامهم وشوقهم للبقاع المقدسة، والوقوف على الضريح النبوي، وكذا في مقام تعظيمهم للشخصية المحمدية.

ب- الصورة الاستعارية:

تُسجل الاستعارة إلى جانب التشبيه حضورا بارزا في بناء الصورة الشعرية للنص المولدي؛ وذلك لما وجد فيها الشعراء من طواعية في التعبير -بشكل عميق- عن خلجاتهم وتجاربهم ورؤاهم، وباعتبار ما تتيح لهم أيضا من حرية على مستوى التخيل، بما مكنهم من اختراق المألوف، والانزياح عن الوضع اللغوي والمعجمي للكلمة، وبالتالي خلق لغة جديدة من رحم اللغة الأم، تتجاوز القاعدة والعُرف، لتكون أكثر قدرة على الإبداع، وعلى الأداء الفني والتشكيل الجمالي .

ومن هنا لا نستكثر على الاستعارة أن توصف بأنها علامة العبقرية، ومحك الشاعرية، بل لقد اعتبرها أرسطو " آية المواهب الطبيعية ".⁽¹⁾

فما مفهوم الاستعارة في المفهوم النقدي والبلاغي، وما طبيعة هذه التقنية التعبيرية؟ إن المطلع على التراث النقدي والبلاغي يلتقي بحشد من التعريفات التي تتصدى لمفهوم الاستعارة، وهي -على تعددها- تلتقي من حيث الجوهر في فهم واحد مؤتلف متجانس. فهي عند الجاحظ: " تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه ".⁽²⁾ وهي عند ابن المعتز: " استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عُرف بها ".⁽³⁾ وقال بشأها الرُّماني: " إن الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على سبيل النقل ".⁽⁴⁾ وعند القاضي الجرجاني: " الاستعارة ما اكتفي فيه بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها ".⁽⁵⁾

فكل هذه التعريفات تتفق في أن معنى الاستعارة، هو استخدام الكلمة، أو العبارة بالكيفية التي تنحرف بها عن وضعها الأصلي، وذلك عن طريق الاستبدال أو النقل، شريطة أن يُراعى في هذا النقل وجود علاقة تناسب منطقية بين الطرفين؛ أي بين المعنى الحقيقي، والمجازي . غير أن فكرة النقل والاستبدال في فهم الاستعارة سرعان ما تعرّضت لهزة قوية خلال القرن الخامس الهجري، وتحديدًا مع عبد القاهر الجرجاني الذي يعد أهم من نظر وأسس لنظرية الاستعارة تأصيلًا ناضجًا. فقد وضعنا أمام تصوّر جديد في مجال تركيبها، يقوم على أساس " الإدعاء " لا " النقل "؛ وهو ادعاء في إثبات معنى اللفظ، وليس استبدالًا للفظ بلفظ آخر. يقول بهذا الشأن: " الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء ".⁽⁶⁾ فالاستعارة تقع في المعنى لا في اللفظ. وهي تقنية تعبيرية تهدف إلى الإثبات والمبالغة في المعنى ولا سبيل إلى تحقيق ذلك بطريق النقل - كما يرى - وإنما بالإدعاء .

(1) أرسطو، فن الشعر، ص 64

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة-مصر- ج1، ص 153

(3) عبد الله ابن المعتز، كتاب البديع، نشر وتعليق: إغناطيوس كراتشكوفسكي، ط2، مكتبة المثني، بغداد. 1499 هـ، 1979 م، ص2

(4) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 343

(5) المصدر نفسه، ص 434

(6) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 437

أما عن موقع الاستعارة من البلاغة، فهي أحد أوجه المجاز، والمجاز - بإجماع النقاد والبلاغيين - أبلغ من الحقيقة، بل إن ناقدا كابن رشيق يجعلها أفق المجاز وقمتها، وذلك في قوله: "الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها".⁽¹⁾

وقد بلغت فتنة **عبد القاهر الجرجاني** بالاستعارة أن عدّها عنوان البلاغة ومعيّار الشعارية.⁽²⁾

واحتفظت الاستعارة بهذا السحر وهذه الجاذبية، فكان لها سلطانتها على الشعراء والنقاد والبلاغيين إلى يومنا هذا. فهي كما يرى **مصطفى ناصف**: "بالشعر على الخصوص أمس رحما". بل هي جوهره الدائم، وشاهد البراعة فيه: "فكل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير، من مثل مادة الشعر، وألفاظه ولغته، ووزنه، واتجاهاته الفكرية، ولكن الاستعارة تظل مبدأ جوهريا، وبرهاننا جليا على نبوغ الشاعر".⁽³⁾ وواضح من النص أن **مصطفى ناصف** يختصر الصورة عامة في الاستعارة، فيختزل بذلك، الشعر في الاستعارة.

فقد اتفقت هذه النصوص جميعا على الإقرار بفضل الاستعارة، ومكانتها المتميزة في حقل البيان، وبما تكتسي من أهمية قصوى كتقنية تعبيرية.

غير أن الباحث في موضوع الصورة بعامة، والاستعارة تحديدا - انطلاقا من التصور النقدي والبلاغي القديم لها - لا شك يصطدم بما لا يعكس هذه الأهمية وسيجد أن عناية هذا التراث بالتشبيه تفوق بكثير درجة الاهتمام بالاستعارة، بالكيفية التي تجعله يستشعر بشأنها - أحيانا - نوعا من التهميش، لاسيما في الفترة التي سبقت مجيء **عبد القاهر الجرجاني**، الذي يعد أول من أعطاهما حقهما من الدراسة والتنظير، وأنصفها بما يحفظ لها مكانتها ويرقى إلى مستوى أهميتها البلاغية والفنية.

وقد أدى عدم الوعي بأهميتها إلى عدّها نوعا من الزينة وأداة لتحسين الكلام، فصنّفها **ابن المعتز**⁽⁴⁾ ضمن المحسنات البديعية.

(1) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 268

(2) ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة ص 32-33

(3) ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، ص 47

(4) ينظر: ابن المعتز، كتاب البديع، ص 2

كما تجاهلها قدامة بن جعفر واستهجنها فاعتبرها ضرباً من "المعازلة"؛ أي مداخلة الشيء في الشيء من غير جنسه.⁽¹⁾ وانصرف عنها ابن طباطبا، فرأى فيها نوعاً من "الحكايات المغلقة والإيماء المشكّل".⁽²⁾ وكأنه بذلك يوجه دعوة للشعراء بتوخي الحذر، بل والتحفظ من الاستخدام الاستعاري .

أمّا سرّ هذا العزوف عن الاستعارة فيرتدّ إلى عدم امتثالها لما يقوّه المنطق، وإلى عبثها بالحدود بين الأشياء، ولاسيما تلك الاستعارات البعيدة، ومنها على الأخص، تلك التي تقوم على التشخيص؛ فتؤنس الجماد وتبعث فيه الروح والحركة، وتلهمه الحس، والكلام، والتفكير. وغير ذلك مما يختص بالإنسان. فقد بدا لهؤلاء النقاد أن الأسلوب الاستعاري، هو تصوير فوق المنطق، وهو بذلك شيء من العبث ينبغي الانصراف عنه .

ولقد شكل هذا الجانب الذي على أساسه لقيت الاستعارة كل ذلك الجفاء، نقطة التقاء بين نقاد وبلاغيي العرب القدماء، حتى أولئك الذين اهتموا بها ورأوا فيها محك الشعارية. وفي مقدمتهم **عبد القاهر الجرجاني**، الذي بدوره يلحّ على مراعاة الحدود والالتزام بما يفرضه المنطق.⁽³⁾

وما يستفاد أن نقاد العرب القدامى كانوا يتحركون في فهم الاستعارة داخل أفق المنطق ويصدرون عنه في صياغة مواقفهم وأحكامهم وهو الأفق الذي جعلهم يتشبثون بضرورة إقامة الحدود بين الأشياء، وأن تكون العلاقة فيما بينها واضحة، والتناسب مقبولاً يخضع لأحكام العقل ومقتضيات الواقع والعرف .

ولأجل هذا، كانت فتنهم بالتشبيه الذي يمثل أكثر لهذه القيود، واستهجنوا -بالمقابل- الاستعارة إلا ما قارب منها التشبيه واستجاب لقواعد العقل والمنطق. فكان المعنى المجازي فيها شديد الصلة والقرب من الحقيقي: "الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصلي، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له".⁽⁴⁾

(1) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 174

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 158

(3) ينظر: عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 226

(4) ابن رشيقي القيرواني، العمدة، ج1، ص270

أما عن وظيفة الاستعارة، فتتلخص في توضيح المعنى وتوكيده وإثباته. كما أنها تحقق قدراً من المبالغة؛ فهي كما ينقل ابن رشيق عن ابن جني: " لا تكون إلا للمبالغة".⁽¹⁾ وهي أيضاً أداة للتوسع في الكلام⁽²⁾؛ ولها قيمتها في اختصار اللفظ وتكثيف المعنى، وفي هذا يقول عبد القاهر: " ومن خصائصها أن تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجي من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر".⁽³⁾

وللاستعارة أيضاً، مزية التحسين والتزيين، ولها سبيل إلى التشخيص والتجسيد⁽⁴⁾. وهي -بذلك- تمتلك طاقة تعبيرية وفنية هائلة في تقديم المعنى وإبرازه.

وبهذا، يتحدد الدور الوظيفي للاستعارة، وبالتالي، القيمة الفنية التي تحقق للصورة بموجبها. كما نستخلص مما تقدم، مدى وعي النقاد والبلاغيين العرب بأهمية الأسلوب الاستعاري في بناء الصورة، وإظهار البراعة، حيث عدت في نظرهم -على الرغم مما تعرّضت له من إححاف وتقصير- مقارنةً بالتشبيه محكّ الشاعرية وملاك القدرة والتفوق.

ومن هنا ننتهي إلى سؤال يحيلنا على دور هذه الأداة في صياغة النص المولدي، فما مدى تعامل شعراء المولديات معها؟ وكيف توسلوا بها في ترجمة مشاعرهم ومواقفهم ورؤاهم؟ وما مستوى الأداء الفني والمعنوي الذي حققته داخل القصيدة المولدية؟.

إن الاستخدام الاستعاري في القصيدة المولدية - شأنه في ذلك شأن التشبيه- قد تأرجح بين الأداء الجيد لوظيفته الفنية والمعنوية، وبين خفوت في مستوى الأداء المعنوي، خاصة حين يسلم الشاعر العنان لنزوعه الفني، فنُلْفِيهِ -أحياناً- ينجح بالصورة إلى مجرد الصنعة والتنميق، ساعياً إلى إظهار المهارة في التصوير.

لكننا في - الغالب- نجد أن شعراء المولديات قد حاولوا توظيف هذه الأداة في بناء صورة موحية معبرة، تحمل من روحهم، ومشاعرهم، وظلال تجربتهم ما يستدعي ضرورة في أداء المعنى. كما نجد مثلاً في قول ابن زمرك داخل سياق الحب المحمدي: ⁽⁵⁾

(1) المصدر نفسه، ص 270

(2) المصدر نفسه، ص 274

(3) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 33

(4) المصدر نفسه، ص 32-33

(5) ابن زمرك، الديوان، ص 494

تَراءى الثَّيِّبَةَ بِأَسْمَاءَ بِأَعْلَامٍ ! فَأَذْكَرَنِي الْعَهْدَ الْقَدِيمَ وَأَبْكَانِي

إنه البرق الذي لاح من مواطن الحبيب فأورث الشاعر أسى وحزنا وبكاءً.

لقد بدا له -البرق- في صورة الإنسان المتبسم، والجامع هو لمعان البرق الذي يتمثل له في بريق الثنايا. أما تأثير الاستعارة ووقعها في النفس هنا فيتحقق من خلال ربط " ابتسامة البرق " بطبيعة الاستجابة لدى المحب "أذكريني" . إذ يتم بذلك إنتاج معنى المفارقة الذي ينبني على ثنائية "الابتسامة" و"البكاء" . وغرض الشاعر من هذا، أن يصدّم السعادة بالحزن، ويؤلف لنا صورة باكية مستمدة من روحه الحزينة القلقة، التي تعاني هجر الحبيب، وتتوق دوماً إلى زيارته.

وإذا كان هذا موقف الشاعر النفسي في تعامله مع البرق، فهذا شأنه أيضاً مع الريح "اليمانية" التي إذا ما هبت أودعت بنفسه الأشجان؛ ذلك أنها امتداد للحبيب. يقول: (1)

مَا لِلْفَوَادِ إِذَا تَهْدِيهِ أَنْفَاسُهَا الْأَشْجَانَ هَبَّتْ يَمَانِيَّةً وَالْبَرَحَا

حيث توصل بالاستعارة المكنية ليجعل من هذه الريح - الخاصة - كائناً بشرياً له أنفاس تهدي الشاعر - مجازاً، وعلى عكس ما يتوقع في الهدية- الحزن والاحتراق. والصورة - بهذا- تعبير حي وعميق عن حال الشاعر فيما يعانيه من غربة، وإحساس بالفقد، وهو في منأى عن الحبيب.

ويطالعنا أبو حمو موسى الزباني في صدر مولديته "الحائية" بعدد من الصور الاستعارية المفعمة بمشاعر الحب والحنين للرسول (ﷺ) . وهي من الإيحاء بحيث تعكس قدرة تخيلية كبيرة، ومهارة فائقة في الصياغة. ومنها ما جاء في قوله: (2)

(1) المصدر نفسه، ص 375

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص97-98

مَشُوقٌ تَزِيَا ! مَتَى مَا جَرَى ذِكْرُ
بِالْغَرَامِ وَشَاخَا ! الْأَحْبَةِ صَاحَا
مَحَبِّ مَشُوقٌ قَيْدَتُهُ ! أَسِيرٌ لَدَيْكُمْ لَا
يَدُ النَّوَى ! يُرِيدُ سَرَاحَا
رَمَيْتُمْ بِأَكْبَادِي سِهَامَ ! وَأَوْدَعْتُمْ قَلْبِي أَسَى
نَوَاكِمَ ! وَجَرَاحَا
وَسَلَّتْ سَيْوْفُ الْبَيْنِ بَيْنِي ! فَلَمْ يُغْنِ عَنِّي مَا
وَبَيْنَكُمْ ! اتَّخَذْتُ سِلَاحَا
يَخُطُّ كِتَابَ الشُّوقِ دَمْعِي ! وَيُرْوِي أَحَادِيثَ الْغَرَامِ
بِوَجْنَتِي ! صَاحَا

فالأبيات تقدم لنا الشاعر في صورة الحب الولهان الذي استبد به حبه، وملك منه العقل والقلب، فصَارَ أسيراً، مسلوب الإرادة. وهو أسرٌ يستعذبه ويرتضيه لنفسه، طالما أنه يربطه بالحبيب. لكنه أسر معنوي؛ فالشاعر يشكو همَّ المسافة، وعذاب النَّوى، كما أنه يعاني آلام الحجر، ويركب في ذلك -مجازاً- مطية الأشواق، لتصله بالحبيب لكنه، عبثاً يحاول. فالموانع التي تحول دونه أقوى من أن تحترق. وهو ما آل به في النهاية إلى حالة من اليأس والقنوط والحزن، ليلوذ بالدموع علَّه يجد فيها ما ينفس عن كربه ويخفف من مصابه.

ولقد اتخذ الشاعر من الأسلوب الاستعاري سبيلاً لتوصيل هذه المعاني، فأسعفه كثيراً في تعميقها وتوسيعها، ومكَّنه من الإعراب عن أحاسيسه وعواطفه بدقة. ففي هذا الأسلوب ما يتيح للمتلقى أفقا واسعا ومجالاً رحباً لتصور موقف الشاعر، وتجربته، وطبيعة مشاعره؛ فالاستعارة في "تزيا بالغرام وشاخاً". تضع أمامنا الغرام مجسداً في صورة حسية، وهي اللباس، فتضفي عليه صفة الوضوح، وتجعله ثوباً مفضلاً، بل مقدساً يتشح به المحب، ولا يرضى بغيره بديلاً. ولعل في هذا ما يبيح لنا حقَّ التأويل في أن هذا الحب وقد صار كسوة للشاعر - قد تمكن منه تمكُّناً تاماً، وأنه غدا يشكل جزءاً من هويته، فليس له إلا أن يتزَيَّأ به.

ثم يثني بصورة أخرى تؤكد هذه الملازمة، وتشي بالوفاء الصارم، والخضوع التام لهذا الحب، وذلك في عبارة "قَيْدَتُهُ يَدُ الْهَوَى"؛ فالهوى في معناه الحقيقي - وهو شيء مجرد - لا يمكن أن تكون له يد تقوى على تقييد الشاعر، لكن وجود الاستعارة أكسبه صفة التجاوز، ومكَّنه من هذه السلطة؛ إذ إن هذه التقنية التصويرية تستبيح تجاوز حدود الواقع، وإعادة تشكيله وفق رؤية الذات المبدعة وما ينسجم وطبيعة الموقف النفسي، إنهما. "تؤلف بين أشياء ليست تأتلف

في حكم الإلف والعادة والتفكير".⁽¹⁾ ومن هنا يتاح لنا أن نتصور للهوى يدا وأن في وسع هذه اليد أن تمتلك من القوة ما يمكنها من تقييد الشاعر، لأنها في النهاية، تعادل ذلك الحب المحمدي الغامر، الذي أسر قلبه وكيانه، وجعله يستعذب هذا الأسر.

وتتوالى الاستعارات مع بقية الأبيات لِتُنَمِّيَ الإحساس بوقع هذا الحب، وَمَتَّكُنِيهِ من وجدان الشاعر، ولتكشف عن عمق التجربة وصدق الشعور، كما في عبارة "رَمَيْتُمْ بِأَكْبَادِي سِهَامَ نَوَاكُمُ". التي تعكس أثر البعد، ووجع الفرقة، بالمستوى الذي جعله يستعير للثوى سهامًا يرمى بها أكباده ويُقَطِّع أحشائه، فَيُسْكِنُ بِقَلْبِهِ المَعْتَى، الأسي والجراح.

ثم يتصور للفرقة سيوفًا لا تُهْزَم، حيث حَلَّت محل الموانع على سبيل الاستعارة التصريحية، لتعزِّز حالة البين وتُعدِّمَ فرصة التلاقي. وهو ما يضع الشاعر المحب موضع المهزوم البائس، الذي لا سبيل له إلا البكاء - في البيت الأخير حيث جعل الدمع إنسانًا، ومكَّنه من قدرة الكتابة، لِيَخُطَّ حكاية عشق خالدة على صفحة الخد. ثم أردف باستعارة أخرى، فصيَّره راويةً لأحداثها وأحاديثها.

فهذه - بلا شك - صورة موحية، طريفة، استلهمها الشاعر من وحي تجربة عميقة، تكشف عن معالجة فنية راقية، وشعور صادق، وحبَّ نبوي آسر.

وهي صورة متميزة، حققت وضوحًا وإثباتًا وتأكيديًا لما أراد الشاعر الإعراب عنه من صميم معاناته. كما أنها فجَّرتَ فيضًا من المعاني باليسير من اللفظ، وأصابت قدرًا كبيرًا من المبالغة.

وقريب من هذه الصورة الأخيرة ما جاء في قول الشاعر أبي القاسم البرجي في سياق الحب المحمدي، معبرًا عن أثره في الذات العاشقة: (2)

يَسْتَوْدِعُ اللَّيْلَ تَمْلِيهِ أَشْجَانَهُ فَالْدَمْعُ
الْغَرَامَ وَ مَا كَاتِبُهُ

حيث تنطوي الصورة هنا على عدد من الاستعارات؛ فقد تصوَّر الليل إنسانًا يودعه أسرار عشقه. كما تمثلت له الأشجان والدموع في هيئة الإنسان؛ أحدهما راوية لأخباره، والآخر،

(1) ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، ص 146

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 295

كاتبها لها. ولا شك تستوقفنا الاستعارة الأخيرة لما فيها من إثارة؛ فالكتابة بالدمع، صورة نفسية تجسد - بعمق، وإيجاء كبير - حالة القلق والحزن التي يعانيتها الشاعر إزاء هذه التجربة الغرامية.

أما هذا التابع في الاستعارة داخل البيت الواحد، والصورة الواحدة، فهو مما أثنى عليه عبد القاهر الجرجاني، وأدخله في شرف الاستعارة. (1)

أما ابن الخلوف، فقد استوحى من هذا الحب الصوفي الحمدي، والهيام بمتعلقاته، صورة تكشف عن شوق غامر وحنين جارف إلى تلك "المربع" المقدسة التي هي مصبُّ الشوق والحنين. يقول مخاطبا الراكب الميمم صوب الحجاز. (2)

وَمَرَّ غَاغٍ أَعَالِي الْوَجْهِ فِي ! وَقَبْلَ بَثْغَرِ الدَّمْعِ
صَفْحَةَ الثَّرَى خَدَّ الْمَرَابِعِ

فعبارة "قبل بثرغ الدمع خدَّ المربع" تضم استعارتين؛ حيث استعار للدمع ثغراً، وللمربع خدّاً. أمّا مصدر التأثير في الصورة، فيكمن في إسناد فعل التقبيل للدمع. فليَمَّ الدمع تحديداً؟ إن الدمع هنا يشيع أيضاً من الدلالات والمعاني، التي تصبُّ جميعاً داخل معين واحد يستوعب الشجن، والحزن، والاحتراق، والمكابدة. وكل ما له صلة بمعاناة الحب والمحبين. ولذا أثر الشاعر أن يُجرِّد منه إنساناً ينوب عليه في تقبيل آثار الرسول (ﷺ).

وإذا كانت الاستعارة قد أدت دورها على هذا المستوى من التأثير في مقام التعبير عن تجربة الحب النبوي، فإننا نلتقي بنماذج من هذا القبيل في مجال التسامي بالشخصية المحمدية، وبرسالة الإسلام، وكذا الإشادة بذكرى المولد النبوي.

ومن أمثلتها، قول عبد الله بن لسان الدين محللاً هذه المناسبة بما حازته من فضل: (3)

لَكَ اللَّهُ مِنْ ! يَجْرُ عَلَى النُّجْمِ فَضْلَ
لَيْلَةٍ فَضْلُهَا الذُّيُولِ

حيث ارتقى بمقام هذه الليلة إلى ما يفوق النجوم رفعة وتألُّفاً، بل تحيُّلاً - استعارياً - حسناً تجرُّ فضل رداؤها على النجوم.

أما والده لسان الدين ابن الخطيب، فقد مزج بين تعظيمها، ومدح السلطان، فرأى في احتفاله بها إحياءً وبعثاً جديداً لسنة كادت تنقرض، يقول: (1)

(1) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 79

(2) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 351

(3) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج 7، ص 292

أَشَادَ أَمِيرُ الْمُسْلِمِينَ ! فَأَحْيَا سَبِيلًا دَارِسًا
بِذِكْرِهَا لِأُولِي الْعِلْمِ

فشبه هذا التجديد والبعث بالإحياء على سبيل الاستعارة التصريحية، والجامع هنا هو

الإحياء بعد العدم.

وقد حدّثنا الشعراء عن أصداء هذه الذكرى العظيمة وأفضل تلك الليلة الميمونة

بأسلوب استعاري شيق. فأبو القاسم العزفي يراها سببا فيما حظي به شهر ربيع من شرف

وتقديم، فصار يجزّ ذبول العزّ حين قدومه: (2)

بِمَوْلِدِهِ فِي رَبِيعٍ أَتَانَا
زَمَانَ الرَّبِيعِ يَجْرُ الذُّيُولَا

وبدا لابن زمرك أن المولد النبوي كان مصدر غبطةٍ وحبورٍ للإسلام: (3)

أَقَامَ كَمَا يُرْضِيكَ مَوْلِدَكَ ! بِهِ سَفَرَ الْإِسْلَامُ عَنِ
الَّذِي وَجْهَهُ جَدْلَانِ

وحرصا منه على تقريب المعنى أكثر، قدّمه في ثوب استعاري، جعل من الإسلام -وهو

في غمرة سعادته بولادة محمد (p) - إنسانا يكشف عن وجه يفيض بشرا وسعادة لحظة تلقّيه

خبر سارّ يغيّر مجرى حياته إلى أرفع الدرجات .

أما عن الرسول والرسالة، فقد استعار لهما الشعراء -غالبا- النور ومتعلقاته، واتخذوا من

الاستعارة التصريحية - في أكثر الأحيان - سبيلا إلى تحقيق هذه الصورة؛ فأحلّوا النور محل الرسول

(p). كما في قول أبي حمو موسى الزباني:

فَأَكْرَمَ بِشَهْرٍ حَوَى كُلَّ
فَخْرٍ بِمِيلَادِ بَدْرِ بَدَا
لَنْ يَغِيْبَا (4)

وقول يحيى بن خلدون: (5)

سَلَامٌ عَلَى مَنْ ! سَلَامٌ عَلَى الْبَدْرِ
بِالْبَقِيْعِ وَبِالْحَمَى
الْمُنِيرِ التُّهَامِي

وقول أبي القاسم عبد الله بن يوسف: (1)

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 578

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3 ص 16

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 496

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2 ص 163

(5) المصدر نفسه، ص 67.

وَأَفَى رَبِيعِ الْخَيْرِ ! عَنْ وَجْهِ ذَاكَ الْبَدْرِ
مِنْهُ بِلَيْلَةٍ حُطَّ لِثَامُهَا

على أن الجامع بين الرسول والبدر في مثل هذا السياق، يتوزع على محورين دلاليين: محور معنوي، يتلخص في الهداية، والآخر حسي، يتعلق بمظاهر الحسن؛ من إشراقه، وتهلل، واستدارة وجهه، وما سوى ذلك.

وعن رسالة الإسلام الخالدة، وما انطوت عليه من سبل الهداية، ووضوح النهج، والدليل، والبرهان، فإنها أوحى للشعراء بأن يستعبروا ما يوافق المعنى في عالم الحس، وهو النور بمصادره ومشتقاته، على نحو ما نقرأ في قول ابن الخلوف: (2)

أَيَاتٌ حَقٌّ مُنِيرَاتٍ ! نُورُ الْكِتَابِ الَّذِي قَدْ أَحْكَمَ
وَأَعْظَمَهَا الْحُكْمَا
نُورٌ مِنَ الْحَقِّ أَعْيَى كُلِّ ! وَنَجْمٌ هَدَى أَحَاظَ الْعَرَبِ
مُقْتَبَسٍ وَالْعَجْمَا

حيث استعان بالأسلوب الاستعاري في الإشادة بالدين الإسلامي، ممثلاً في القرآن بما يحتويه من هدي، ووضوح نهج، وإعجاز فاق كل إعجاز. وذلك في العبارات الثلاث: "نور الكتاب"، "نور من الحق"، و"نجم الهدى". فأحلّ المشبه به (النور + النجم) محل (القرآن / الهدى) على سبيل الاستعارة التصريحية، ليحيل على الذهن مدى وضوحه وصحة الاقتداء به. وأنه الدليل إلى الحق والمرشد إلى النجاة.

ويشيد ابن زمرك بفضل الدين الإسلامي في محو ظلام الشرك، فيستعير "النور" للإيمان، و"الدجنة" للكفر والجهل. ليقول مناجيا الرسول الكريم (P)، منوّها بدوره في التمكين لهذا النور: (3)

صَدَعَتْ بِالنُّورِ تَجَلُّو كُلِّ ! حَتَّى تَبَيَّنَ نَهْجُ
دَاجِيَةٍ الْحَقِّ وَاتَّضَحَا

ومن الصور الاستعارية الطريفة التي تستوقفنا في الشعر المولدي، تقديم القصيدة في صورة حسناء، تحوز من مظاهر الإغراء والحسن ما يأسر العقل والقلب، قد سبق عرض نماذج لصور تشبيهية عن هذا الجانب، ونضيف في هذا المقام ما صيغ منها بأسلوب استعاري، يضيف على

(1) ابن الأحرر، نثر الجمان في شعر من نظمي وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 56

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 377

المعنى مزيداً من العمق والثناء. يقول يحيى بن خلدون متوجهاً بخطابه للسلطان الزبيري أبي حمو موسى الثاني: (1)

وَدُونِكَ مِنْ نَسْلِ الْقَرِيضِ ! تَزَفُّ بِمَعْنَاكَ الْعَلِيِّ
كَرِيمَةً مِنْ الشُّهْبِ
أَتَتِكَ كَمَا شَاءَ الْكَمَالُ ! بَدِيعَةٌ نَظْمٍ مِنْ عُرُوضِ
كَرِيمَةٍ وَمِنْ ضَرْبِ

فالقصيدية - وإن كانت من سلالة القريض - فهي هنا امرأة حسناء تُزَفُّ مِنَ الشُّهْبِ العوالي إلى الخليفة في مقامه العليّ. إنها استعارة ذكية جمع فيها الشاعر بين المديح السلطاني والفخر بالشاعرية.

وعلى شاكلة هذه الصور نلتقي بأخرى في قول الثغري التلمساني: (2)

فَدُونِكَ أَبْكَارُ الْمَعَانِي ! بُرُودٌ خُلَاكُمْ هُنَّ فِيهَا
لِبَاسُهَا رَوَافِلُ
قَوَافِي جَرَّتْ ! فَقَصَّرَ عَنْ إِدْرَاكِهَا
بِالْمَجَرَّةِ دَيْلُهَا الْمُتَنَاوِلُ

فالقصيدية مع الثغري كذلك، فتاة بكر، أضافت إلى حسناتها حسناً آخر من كرم الخليفة، بما أمدها من فضله، وظهرت في أسمى صورة ترفل في بروده وحلاه، مزهوة بنفسها. وهذه من اللفات الاستعارية الذكية، التي تكشف عن قوة إدراك وتخييل، ومقدرة فنية عالية. ولا شك قد وفق الشاعر من خلالها إلى حدٍّ كبير في تحقيق الإعجاب والإثارة لدى (المتلقي / الممدوح). سواء على مستوى الإيحاء بقوة الشعاعية، أو على مستوى هذا المدح السلطاني الذي مزجه بالفخر معترفاً فيه لولي نعمته بما منَّ عليه من واسع كرمه. وهو من خلال هذا يمرّر -بذكاء- حاجته بمزيد من هذا الكرم. وقد نجح إلى حد كبير في تقديم هذا المعنى بما يهزُّ النفس ويبعث على الأريحية والعطاء السخي.

ولعل من أبرز الوظائف الفنية التي حققتها الصورة الاستعارية في الشعر المولدي - إلى جانب التوضيح، والإثبات، والتكثيف - وظيفة التشخيص؛ وذلك بأن يعمد الشاعر إلى إضفاء صفات العاقل على غير العاقل، أو بالأحرى خلع صفات الإنسان على عناصر الطبيعة، فيبعث

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 234

(2) المصدر نفسه، ص 71.

فيها الروح، وينفث فيها المشاعر ويمكنها من أن تتحرك وتناجيه، وتبادله الحوار. ويشحنها من ذاته ومشاعره بما يمنحها القدرة على حمل رؤاه وأفكاره وأجوائه النفسية. وهو ما يجعل هذا النمط الاستعاري أكثر اعتدائاً على حدود الواقع، ومحو درجات التمايز والانفصال بين الأشياء. وهذا في الحقيقة من طبيعة الصورة الفنية التي قد تعبت بنظام الطبيعة لتنسجم وطبيعة الذات المبدعة وموقفها النفسي. (1)

من هنا، يتضح أن للتشخيص دوراً فاعلاً في إبداع الصورة الفنية، وقدرة هائلة في ترجمة المواقف والرؤى والأحاسيس الإنسانية، من خلال الامتزاج مع عناصر الكون والطبيعة. ولأجل هذا عد أرقى أنواع الخيال. يقول علي صبح: " التشخيص هو أرقى أنواع الخيال، وصورته إنسانية من أقوى أنواع الصور؛ فهو يجسد المعنى ويبعث الحياة في الصلب الجامد، ويوجد الرموز للمحسوسات، ويجسد الأفكار التي تتخيل من وراء الصور، وتقوم الحيوية فيه مقام البرهان العقلي، وهو الدليل الوجداني الناطق الذي لا يعرفه إلا الشعور". (2)

ولقد توفرت هذه الخاصية الفنية للصورة في الشعر المولدي، بالكيفية التي تشكل منها ظاهرة مميزة تستدعي الوقوف عندها. ومن الأمثلة الدالة عليها، قول لسان الدين ابن الخطيب : (3)

وَمِيضٌ رَأَى بُرْدًا ! فَمَدَّ يَدًا بِالتَّبْرِ
 العَمَامَةَ مُغْفَلًا أَعْمَلَتِ البَرْدَا
 تَبَسَّمَ فِي بَحْرِيَّةٍ قَدْ فَمَا بَدَأَتْ وَصَلًا، وَلَا ضَرَبَتْ
 تَجَهَّمَتْ وَعَدَا

وقد جعل من البرق والغمامة إنساناً؛ حيث تصور البرق يمدُّ يده لتخترق " برد الغمامة" فتفسح بذلك المجال لسقوط البرد. ثم قدّمها في صورة حبيبين، فأضفى على البرق صفة الحبيب الودود، الذي ينشد قرباً ووصالاً، وعلى نقيضه، صور الغمامة نافرة متأببة. فأنسن بذلك الطبيعة وجعلها تعيش موقفاً غرامياً مستوحى من عمق التجربة الإنسانية. وهو في هذا، يسقط ما بنفسه على الكائنات الطبيعية، ويمنحها من ذاته ومشاعره ما يصيرها بديلاً عنه، عبر هذا الامتزاج الوجداني الذي يقترب بكليهما إلى دائرة التوحد. وهو توحد يلجئ نزوعاً فطرياً ويشبع

(1) عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، ص 33

(2) صبح علي علي، الصورة الأدبية، تأريخ ونقد، عيسى الحلبي: دار إحياء الكتب العربية، (د،ت) ص 126

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، 471-472

في الذات المبدعة رغبة وحنينا. يقول **مصطفى ناصف**: "التشخيص صفة تنسرب في كياننا عميقة موهلة، لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض، وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة". (1)

وفي نموذج للشاعر **الثغري التلمساني**، نجد يتخذ من النسيم إنسانا يجاوره ويناجيه، محملا إياه أمانة إذا ما حل بربوع المصطفى أن يوسعها تقبيلًا عَطْرًا فَوَّاحًا، نابعا من خلاصة عشق صوفي خالص للذات المحمدية. يقول: (2)

فَيَا نَسِيمًا سَرَى فِي الطَّيِّبِ !	مُجَرَّرًا ذَيْلُهُ فِي كُلِّ
مُنْعَمَسًا	بُسْتَانِ
مُغَازِلًا لِحُدُودِ الْوَرْدِ !	مُلَاعِبًا لِقُدُودِ
يَلْتَمُّهَا	الرَّنْدِ وَالْبَانَ
مُصَاحِبًا لِرِيَّاحِينَ الرَّبِيِّ !	وَ سَاحِبًا مِنْ عَالِيهَا
سِحْرًا	فَضْلَ أَرْدَانَ
قَبْلَ ثَرَى رَوْضَةٍ حَلَّ !	بَلْ جَنَّةَ عُرْفَهَا رُوحِي
الْحَبِيبُ بِهَا	وَرِيحَانِي

ولأجل توصيل هذا المعنى في ثوب فني أنيق توَسَّل بالاستعارة التشخيصية فأَحَلَّ النسيم محلَّ الإنسان ومكَّنه من فعله وقدراته؛ فنحن نرى النسيم داخل هذه اللوحة الفنية إنسانا في أبهى صورة بصرية- شمية، مختالا، يُجَرَّر بقية بُرْدِهِ على والرند والرياحين، شدا عطر زكي. وهو أيضا (النسيم) عاشق غزل، طالب للذة الجمال. يلثم الورد، ويلعب القدود النواعم، من شجر الرند والبان. فليس هذا (النسيم/ الإنسان) إن صحَّ الزعم- إلا صورة أخرى للشاعر العاشق المتصوِّف، الذي يهيم بجمال الطبيعة، ويتوق إلى التعبُّق بأريجها المقدس، ويعشق الذات المحمدية، ويتطلع دوماً للاتصال بها من خلال متعلقاتها التي تجسَّدت هنا في البقاع المقدسة التي احتضنت أنفاس الرسول (p)، وتعطَّرت بشذاها الطيب.

ومع ابن **الخلوف** نقف على لوحة فنية أخرى مشكلة بتقنية التشخيص، يخلع فيها الشاعر الحس والفعل الإنساني على عناصر الطبيعة، ويكسوها بظلال الروح الإنسانية ومواقفها النفسية. فيقول:

(1) ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، ص 136

(2) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج 2، ص 227

رَأَى الْفَجْرُ تَعْبِيسَ الدُّجَى ! وَصَافِحَ أَزْهَارِ الرَّبَى
فَتَبَسَّمَا فَتَبَسَّمَا
وَلَاخَ جَبِينِ الصَّبْحِ فِي طَرَّةِ ! فَخَلَّتْ بَيَاضَ الثَّغْرِ فِي
الدُّجَى سُمْرَةَ اللَّمَّا
وَأَوْتَرَ رَامِي الْبَرْقِ ! وَأَرْسَلَ نَحْوَ الْأَرْضِ بِالْقَطْرِ
قَوْسَ سَحَابِهِ أَسْهَمَا
وَقَدْ بَلَ أَرْدَانَ الثَّرَى ! تَنَاشَرَ مِنْ أَسْلَاكِهَا
دَمْعُ مُزْنِهِ فَتَنَظَّمَا
وَجَرَّ عَلَى هَامِ الرَّبَى ! قَدَبًا َّجَ أَثْوَابِ
ذَيْلِ وَبْلِهِ الرَّبُوعِ وَسَهْمَا
وَشَمَّرَ كَفَّ الرُّوضِ أَكْمَامَ ! وَوَشَّحَ أَغْطَافَ الْغُصُونِ
نُورِهِ وَعَمَّمَا (1) 1

فالليل عنده إنسان عبوس، يحيل على الكآبة والضحج، و الفجر باسم، حيي، يصفح أزهار الربى ويتنسم روائحها الزكية. وللصبح جبين وضاح يلوح بضوئه في حواشي الليل وذوائبه. والبرق رام يسدد ضرباته من قوس السحاب ليرشق الأرض بأسهم من مطر. والسحاب ذات بشرية باكية تروي التراب بدمعها اللؤلؤي. ولهذا البرق مطر سخي، يجر ذيله على رؤوس الروابي فينتج ألوانا من الزهر توشّي الأرض، وتلبسها أثوابا منمّقة. أما الروض فكائن إنساني يشمّر بكفّه أكمام زهره، ويوشح الأغصان -وهي من نسله- ويلبسها العمامة. فهذه النماذج، تكشف عن قدرة تخيلية كبيرة لدى هؤلاء الشعراء. وتؤكد القيمة الفنية والمعنوية التي تحققها الاستعارة التشخيصية.

غير أن الملاحظ أن هؤلاء لم يتقيدوا في بعض المواضع باستخدام هذه التقنية كأداة لترجمة الحس والتجربة، بقدر ما انقادوا وراء البهرجة والتأنق والصنعة الفنية، ومحاولة إظهار البراعة التصويرية وملكة التخيل على النحو الذي نلمسه - مثلا - في ميمية ابن الخلوف التي منها هذا النموذج الأخير . فهو إضافة إلى ما تقدم، يسترسل عبر أبيات عديدة في أنسنة الطبيعة متبعا في ذلك، عناصرها المختلفة. ومن ذلك قوله:

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 319.

وَمَاسَ قَوَامِ الْبَانِ ! لِبَرْقِ تَرَاعَى أَوْ
 يَرْقُصُ نَشْطَةً حَمَامَ تَرْنَمًا
 وَهَبَّ نَسِيمُ الرِّوْضِ مِنْ ! وَأَفْعَمَ أَنْفَ الْجَوِّ
 جُحْرَ زَهْرِهِ لَمَّا تَنَسَّمَا
 وَمَا هَاجَنِي إِلَّا تَأَلَّقُ ! بَكَيْتُ عَلَى حُكْمِ الْهَوَى
 بَارِقِ فَنَبَسَّمَا
 وَعَانَقَ مِنْ خَوْطِ الْأَرَاكَةِ ! وَقَبَّلَ مِنْ ثَغْرِ
 مَغَطِّهَا الْأَقَاخَةِ مَبْسَمًا
 تَلَوَّى بِأَكْنَافِ السَّحَابِ ! حَبَابًا تَلَوَّى أَوْ
 فَخَلَّتْهُ جَبَانًا تَلَوَّمَا
 وَخَطَّ بِطَرَسِ الْجَوِّ ! فَفَضَّضَهُ قَطْرُ الْغَمَامِ
 سَطْرًا مُذْهَبًا ! وَأَعْجَمَا (1)

ومنها أبيات أخرى عديدة، يضيق المقام بإثباتها جميعا.

وإذا كانت النماذج المتقدمة عن الصورة الاستعارية بعامة، تكشف عن التوظيف الإيجابي الموفق لهذه الأداة، فليس معنى هذا أنه الوجه الوحيد لمستوى هذا التوظيف. فالمطلع على الشعر المولدي يقف على عدد كبير من الاستعارات البسيطة، السطحية، التي تستهدف مظهر الصورة، ولا تتوخى عمق الشعور وأبعاد التجربة. ومن أمثلتها قول إسماعيل ابن الأحمر: (2)

وَقَالُوا: حَمَامَاتُ الْهَوَى قَدْ ! فَقَلَّتْ بِجَوِّ الْقَلْبِ وَهُوَ
 تَطَابَرَتْ مَطَارُهَا

فأصلُّ السياق أن يعبر الشاعر عن موقف نفسي بعيد الأثر، يتصل بفاجعة الفقد والفراق. لكن الصورة هنا تبدو عاجزة عن أداء هذا المعنى بالمستوى الذي يستحقه من العمق، واستثارة الشعور، ودغدغة الانفعال؛ فالفرقة في الهوى، حمامات تتطير، وأرضية مَطَارُهَا، قلب الشاعر. وعلى هذا، تبدو الصورة خاوية من العاطفة مفرغة من عبوء الشاعر، وهي تجنح إلى الوصف أكثر مما تحقق الإثارة النفسية والتفعيل الخيال.

ومن أمثلة هذه الصور أيضا، قول أبي حمو موسى الزياتي:

(1) المصدر السابق، ص 371.

(2) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمال، ص 378.

عَلَيْهِ السَّلَامُ مَا ! وَمَا أَضْحَكَتِ الرُّؤُصَ ثَغْرًا نَاحَ الحَمَامِ شَنِيبًا(1)

فالمعنى هو أن يبعث الشاعر بالتحية والسلام للرسول (P)، بالقدر الذي لا يحيطه العُدُّ والحصر. وهو ما تستوعبه عبارة "ما ناح الحمام". أما الصورة الاستعارية في الشطرة الثانية من البيت فهي محدودة الفعالية، بحيث يتكرر معها المعنى بشكل صميمي، ولا تقدم له إضافة ذات قيمة على مستوى العمق.

وقد ترد الصورة في سياق الاستدلال، فتفتقد جانب الإيحاء، وتقترب أكثر من التصريح، على شاكلة ما نجد في قول الثغري التلمساني: (2)

فَاخْلَعْ لِبُوسِكَ مِنْ سَوَى ! مَا لِلنَّفُوسِ حُلَى ثُوبِ الثُّقَى سَوَى تَقْوَاهَا

فهذه الصورة هي من البساطة والسطحية والمباشرة ما يجعلها سهلة التناول، محدودة الأثر، لا يبذل المتلقي في فهمها واستكشافها كبير جهد أو عناء. وهي بذلك لا تستثير فيه نشاطا تخيليا كبيرا. كما أنها لا تحدث في نفسه هزة المفاجأة والإعجاب، بل تقلل من الإحساس بمتعة التلقي. (3)؛ ذلك أنها تفتقد عنصر الإيحاء، الذي هو مصدر التأثير وجوهر الصورة.

وقبل أن نتحوّل عن الاستعارة إلى الكناية، تستوقفنا الصورة المجازية التي قوامها المجاز، وخاصة منه "العقلي"، الذي يسهم في تشكيل الصورة الشعرية للنص المولدي، ولو بالقدر القليل إذا ما قورن بالاستعارة.

وهو ضرب من طرق التصوير يقوم على الإسناد؛ أي "إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له، لعلاقة، مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي". (4) وهذه العلاقة، قد تكون: سببية، أو مكانية، أو مصدرية، أو بإسناد المعنى للفاعل إلى المفعول، والعكس. (5)

(1) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج2، ص164.

(2) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 187

(3) ينظر: عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 328

(4) عتيق عبد العزيز، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1405 هـ - 1985 ص 147.

(5) المرجع نفسه، ص147

ويسمى أيضا المجاز الحكمي كما هو الحال عند عبد القاهر الجرجاني، الذي يعده علامة من علامات العبقرية والإبداع فهو: "كنز من كنوز البلاغة ومادة الشاعر المفلق، والكتاب البليغ في الإبداع والإحسان، والاتساع في طرق البيان".⁽¹⁾ ومن أمثلته، قول ابن الخلوف:⁽²⁾

أَضْرَمَ الْوَجْدُ فِي الْحَشَاشَةِ ! إِذَا رَأَى الدَّمْعَ فِي
نَارًا الْمَحَاجِرِ فَارًا

فالفعل "أضرم" أسند إلى غير فاعله "الوجد". لأن الفاعل الحقيقي، هو الإنسان. ولما كان "الوجه" سببا في هذا الاحتراق، أسند إليه الفعل لعلاقة السببية. ولقد أدى المجاز هنا وظيفته الفنية والمعنوية، بحيث أضفى على المعنى خصوبة وإثباتا وتأكيدا، وأعرب عن حالة عشق عميقة، ومعاناة عاشق استبد به الوجد، فأورثه حرقة واكتواءً .

ومن المجاز العقلي أيضا، قول الثغري التلمساني، موحيا بما يتمتع به ممدوحه السلطان أبو حمو موسى الثاني، من بأس وسطوة، وغلبة:⁽³⁾

أَدْنَتْ لَهُ الْأَقْطَارُ ! بُنِيَتْ عَلَى الْإِسْرَاجِ
عَزْمَتُهُ الَّتِي وَالْإِجَامِ

فالقصد من عبارة "أدنت له الأقطار" التي هي موضع المجاز، أنه أراد بالأقطار الشعوب التي استسلمت خاضعة منقادا لسلطان هذا القائد .

ويعبر ابن الخطيب في ندم وحسرة عن تضييع مرحلة الشباب في انتجاع اللذات، والانصياع لهوى الغرور. ويرى في ذلك تجارة خاسرة، فيقول متوسلا بالمجاز في أداء هذا المعنى:⁽⁴⁾

قَاطِعًا فِي الْغُرُورِ بُرْهَةً ! خَسِرْتَ صَفْقَتِي وَخَابْتَ
عُمْرِي قِدَاحِي

حيث أسند الخسارة للصفقة مجازا، وأصل الإسناد هنا للإنسان. وكذا الشأن في عبارة "خابت قداحي". وذلك بغرض تعميق المعنى وتكثيفه. ومن هنا يتضح ما لهذا الأسلوب البياني من مزية في تحقيق المبالغة والتوسع في المعنى وتأكيد، وهي مزية تدخل في صميم الوظيفة الفنية للمجاز عامة.

(1) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 295

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جنى الجننتين في مدح خير الفرقتين، ص 126

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 213

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391

د- الصورة الكنائية:

للكناية مفهومان: أحدهما لغوي، وآخر فني. أما عند اللغويين، فمعناها: "الإضمار، والإخفاء، وأن اللفظ لا يستفاد معناه من ذاته، بل من مضمرة. وأن الإضمار والإظهار، عملية إبدال كلمة بأخرى في معناها، لكنها ليست منبثقة عنها" (1).

ولاشك أن الوقوف بمفهوم الكناية عند حدود اللفظ البديل، أو المرادف، هو مما يغيّب قيمتها الفنية، ويحدّ من فعاليتها وتأثيرها، ويجعلها قاصرة عن أداء وظيفتها في تعميق المعنى وتأكيده - كما سيأتي - وعلى هذا الأساس، فمن غير المجدي الأخذ بالكناية اللغوية في مجال المعالجة الفنية، والتعامل مع العمل الإبداعي، ولا بد حينئذ من مراعاة معناها الفني. فما مفهومها - فنياً - لدى النقاد والبلاغيين؟

الكناية وجه من أوجه البيان، وتقنية في التعبير تقوم على مبدأ التجاور؛ بحيث تنطوي الصورة الكنائية على معنى فرعي انبثق من معنى أصلي، ليكون ردفاً له، دالاً عليه، على سبيل الإيحاء، لا التصريح. وهذا ما يمكن استخلاصه من تعريفات النقاد والبلاغيين للكناية من زاوية المفهوم الفني. فهي عند قدامة تحمل مصطلح "الإرداف" ومفادها: "أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له. فإذا دلّ على التابع أبان على المتبوع" (2).

ويلتقي مع هذا المفهوم، تعريف **عبد القاهر الجرجاني** الذي يرى في الكناية: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميء به إليه، ويجعله دليلاً عليه" (3).

فما يستفاد أن الكناية تعتمد الإيحاء والإيحاء، وأنها تحقق علاقة التلازم بين المعنى الفرعي والأصل. وهي علاقة يحكمها المنطق والعرف الاجتماعي واللغوي.

(1) سلطان منير، الصورة الفنية في شعر المتنبي - الكناية والتعريض، مطبعة المعارف جلال حزي وشركاه - الإسكندرية - مصر (د، ت) ص 104

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 157

(3) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 66

وهذا ما يتطلب من الشاعر قدرة إدراكية متميزة، وحسًا لغويًا عاليًا، مع خبرة ثرية واطلاع واسع. ولأجل هذا كانت صعبة المنال إلا على الحدّاق والمبرزين. يقول عنها ابن رشيق إنّها: "من غرائب الشعر ومُلحِه، وبلاغة عجيبة، تدلّ على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرّز والحادق الماهر".⁽¹⁾

ومما يمكن إضافته إلى أسباب السحر والعبقرية في الكناية، أنّها تتحقق من خلال الإصابة في اختبار المعنى أولاً، ثم إخفائه ثانياً بأسلوب فني ذكي، وبكيفية تفرض على المتلقي نوعاً من الانتباه، وقدرًا من الجهد في تأويل الصورة واكتشاف المعنى، يترتب عنه إحساس بالمتعة. ومن طبيعة الكناية التي تميزها عن المجاز، أنه يمكن حملها على الحقيقة والمجاز معاً؛ إذ إن لفظ الكناية يستوعب في معناه الحقيقة والمجاز في آنٍ.

أمّا عن الوظيفة الفنية للكناية، فتكمن في خاصية التلميح، التي هي علامة البلاغة وقوام الشعر. وكذا في إثبات المعنى وتأكيدده، بما يفيد الدليل والبرهان والجنوح به إلى المبالغة والتزديد عما تنتجته الحقيقة.⁽²⁾ ومن أغراض الكناية التي يمكن إدراجها ضمن الوظيفة أيضاً، التعظيم والتفخيم، والتعمية والتغطية، والرغبة عن اللفظ الخسيس.⁽³⁾ بالإضافة إلى القيمة الجمالية التي يحققها الأسلوب الكنائي من خلال التجسيد والتقديم الحسي للفكرة؛ وذلك على مستويين: على مستوى الصورة الفنية المحسّدة للمعنى أولاً، ثم من خلال فنية الربط بينها وبين المعنى الأصل ثانياً.

أما وقد تحدد لدينا مفهوم الكناية، ووظيفتها، وقيمتها الفنية. فما مدى استعانة شعراء المولديات بهذا الأسلوب البياني في بناء الصورة؟

الحقيقة أن واقع النص المولدي يؤكد الحضور المحتشم للكناية، إذا ما قورن بمستوى حضور التشبيه والاستعارة. وربما يعزى الأمر إلى سيطرة ظاهرة أسلوبية على القصيدة المولدية، سبق الحديث عنها في دراسة الأسلوب، وتعلق بالطابع الخطابي السردى الذي كثيراً ما لاذ به الشعراء في رصد ملامح الشخصية المحمدية ومآثرها، وما يتصل بها من أحداث ومعجزات وإشارات تاريخية، تفرض عليهم تعاملًا خاصاً في تقديمها بكيفية تصرفهم عن الإيحاء وتقرب

(1) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 302

(2) ينظر: عتيق عبد العزيز، علم البيان، ص 223

(3) ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج 1 ص 313

بهم أكثر من دائرة التصريح. وهذا ما يتعارض وطبيعة الكناية التي يعد التلميح جوهرها وعمادها.

وقد تآرجح التوظيف الكنائي بين العمق والبساطة؛ من صور تستدعي الجهد والعناء لاكتشاف المعنى، وأخرى قريبة المأخذ، سهلة المنال، محدودة الفعالية والتأثير .

ولعل من الصور التي يلمس فيها القارئ قدرا من التوفيق في أدائها الفني والمعنوي، ما استوحاه الشعراء من مشهد الرحلة إلى الحج، لحظة انطلاق الركب باتجاه البقاع المقدسة، حيث يطالعا أبو حمو -مثلا- بصورة كنائية تجسد مشاعر الحسرة والندم. قائلا: (1)

سَارُوا وَ فَقَرَعَتْ السِّنَّ
دُمُوعِي تُقَعِدُنِي ! مِنْ النَّدَمِ

فلفظ الكناية هو عبارة "قرعت السن من الندم". وهي صورة موحية، أفادت من حيث المعنى إثباتا ومبالغة؛ فالمعنى الأصل هو الندم نتيجة التقصير والعود عن الحج. أما "قرع السن" ففيه تقرير للمعنى وترسيخ لهذا الحس الحزين، وإثبات لحالة قصوى من الحسرة والندم لحظة توديع ركب الحجيج .

ومن هذا الموقف يستوحي ابن الخطيب صورة معبرة عن شعور الخيبة والانكسار، ملفوف في ثوب من الحسرة. فيقول: (2)

خَلَّفُونِي مِنْ بَعْدِهِمْ نَاكِسَ ثَقِيلَ الْخَطِيءِ مَهِيضًا
الطَّرْفِ جَنَاحِي

فالكناية تتجلى من خلال العبارتين: "ناكس الطرف" و"ثقل الخطي"؛ فالأولى تحيل على معانٍ ٍ متعدده ؛ إنها علامة على التأخر عن الشيء، والتقصير، والخيبة، والذل، والحسرة. وهي معانٍ ينتظمها رابط نفسي واحد ومحور دلالي واحد. وهنا يدرك القارئ فارق الدرجة بين المعنى الذي تنتجه الكناية "ناكس الطرف" التي فجرت كل هذه الدلالات، وبين المعنى الأصل الذي قد يتمثل في قول الشاعر "تأخرت عن الحج"، أو "خاب سعيي" أو "حزنت لتوديع الركب" أو ما شاكل هذا .

(1) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج 2، ص 42

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 390

وكذلك الشأن بالنسبة لعبارة "ثَقِيلُ الحُطَى" التي تشيع أيضاً من الدلالات تصب في المحور ذاته، وتحقق وظيفة الإثبات والمبالغة في تجسيد هذا الموقف النفسي. وضمن هذا السياق، ومن عمق هذا الموقف النفسي يشكل ابن زمرك صورة كنائية موحية، تكشف عن حالة عاشق ولهان، يعيش صدمة الوداع لركب ميمم صوب الحبيب. فأحس حينها أن قلبه قد فارق جسده، واتخذ له مَحَلًّا في رحال ذلك الركب. يقول مجسداً هذا المعنى: (1)

يَا رَاجِلِينَ وَ مَا تَحْمَلُ ! إِلَّا قُلُوبَ
رُكْبُهُمُ الْعَاشِقِينَ حُمُولًا

فالصورة الكنائية في قوله: "وما تحمل ركبهم إلا قلوب العاشقين" تعكس تجربة حب عميقة، ملكت من الشاعر القلب، وأطرحَتِ الجسد. كما توحى بلهفة عارمة للزيارة وتَطَّلِعُ لِلِقَاءِ. وشتان بين ما تولده الصورة هنا من عمق وخصوبة، وبين قولنا في المعنى الأصل: "أتوق إلى الزيارة" أو "أتشوق للقاء".

وفي مقام الاعتراف بالذنب، ومحاسبة النفس، يقدم لنا الثغري التلمساني اعترافه بأسلوب كنائي يوحي بحجم الخطايا، وعظم الذنب. قائلاً: (2)

لَعُمْرِي لَقَدْ قَضَيْتُ عُمْرِي ! وَأَجْرَيْتُ خَيْلَ اللّهُو
فِي الصَّبَا فِيهِ مَرَاحًا

ففي الشطرة الثانية، صورة حسية كنائية لها قيمتها الجمالية والمعنوية من خلال هذه اللوحة الفنية التي تجسد موقف الشاعر الذي انفق عزيز عمره متهافتاً على ملذات الحياة، دون رادع أو قيد يوقف جموحه .

وبدوره أبو عبد الله بن أبي جمعة يستعين بالكناية في تجسيد إحساسه بالندم لما اقترفه

من ذنب. فيقول: (3)

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 476

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 99

(3) المصدر نفسه، ص 48

أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِنْ نَدِمْتُ لَهُ وَ
كُلُّ ذَنْبٍ عَضُّتُ الْأَنَامِلَ

فعضُّ الأنامل صورة دالة على الإحساس العميق بالنَّدَم، وتأكيد حضوره في النفس. وقد أورد الشاعر المعنيين معا: الأصل: "نَدِمْتُ لَهُ" ثم ثنى بردفه وتابعه: "عضضت الأنامل"، ليفيد إثباتا ومبالغة، وليحقق جانبا جماليا يدركه المتلقي من الصورة التي ينتجها لفظ الكناية، في مقابل المعنى الأصل الذي قدّمه صريحًا عاريا من الجمال .

ويحاول ابن الخلوف أن يلمح إلى حجم الهول الذي يعيشه الخلق يوم الحشر، ومدى وقعه في النفس، فيتخذ من الكناية سبيلا إلى ذلك، يقول⁽¹⁾

تَوُومُهُ الْخَلْقُ طَرًّا لَا مِنْ هَوْلِ يَوْمِ عَبُوسٍ
يُذِيقُ بِهِ شَيْبَ اللَّمَمَا شَيْبَ اللَّمَمَا

ففي عبارة "شَيْبَ اللَّمَمَا" صورة كنائية تخفي وراءها عمق الفاجعة، وشدة الكرب الذي يصيب الخلق يوم الحساب. وهي ذات فعالية كبيرة وتأثير واضح داخل سياق البيت، بحيث تثري الأداء المدحي إلى حد كبير؛ إذ بقدر ما تعمق أزمة الخلق، فإنها -بالموازاة- توحى بمدى فضل المنقذ الذي تلوذ به البشرية، ويكون سببا في الخلاص، وهو الشفيع محمد (P).

وفي مقام الإشادة بالدور البطولي للرسول (P) في حماية الإسلام ونشره في الآفاق، يتوسل ابن الخلوف بالكناية في بيان فضله (P) في صيانة رسالة الإسلام، حتى غدت كالمرأة المصونة التي صارت في منعة من قومها، تحظى بكل الرعاية والحماية. يقول: ⁽²⁾

حَمَى بَيْضَةَ الْإِسْلَامِ فِي جِدْرِ ! وَ لَنْ يَسْلَمَ الضَّرْعَامُ غِيَلًا
عُشَّهَا وَلَا حَمَى

وواضح أن الكناية هنا تستند إلى مجاز، وهي من وحي الذاكرة الشعرية حيث تعود بنا إلى "بيضة الخدر" لدى امرئ القيس. وقد كَتَّى الشاعر بها هنا عن الإسلام، ليوحى بما توفر له على يد الرسول (P) من عزٍّ ومنعة.

وإلى جانب ما تقدم من الصور الكنائية التي حققت جانبا من التوفيق فثمة نماذج أخرى أقل⁷ مستوى، تتسم بالقرب والبساطة، وتكاد تستجيب - غالبا - للمفهوم اللغوي للكناية؛ كأن يكتفى الشاعر عن الرسول (P) بالبدر، كما في قول أبي القاسم عبد الله ابن يوسف: ⁽¹⁾

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 57

(2) المصدر نفسه، ص 341

وَأَفَى رَبِّيْعُ الْخَيْرِ ! عَنْ وَجْهِ ذَاكَ الْبَدْرِ
مِنْهُ بِلَيْلَةٍ ۖ حُطَّ لِثَامُهَا

ومنه قول ابن زمرك مكنيا عنه بالقمر: (1)

دَارَ رَسُولِ اللَّهِ وَمَطَّلَعِ ! إِبْدَاؤُهُ مَا فَارَقَ
القَمَرَ الَّذِي التَّكْمِيلَا

ومن هذه الكنايات البسيطة، أن يَكْنِي الشاعر عن المرأة "بالظبية". والتي هي في النهاية، صورة مقنعة عن شخص الرسول (p). ومن أمثلتها قول أحمد بن عبد المنان، جامعا بين الصورتين: "الظبي"، و"البدر":

لِللَّهِ عَهْدُكَ يَا رَبِّعَ ! أَيَّامُ رَوْضِكَ غَضُّ الدَّوْحِ
الْأَلَى طَعْنُوا يَا نَعَهُ
أَيَّامُ ظَبْيِكَ لَمْ تُقْفِرْ ! مِنْهُ وَ بَدْرِكَ لَمْ تُظْلِمْ
مَرَاتِعُهُ مَطَالِعُهُ

ولعل في النماذج المتقدمة عن الصورة الكنائية ما يُبَيِّن مستوى توظيف هذه الأداة لدى شعراء المولديات في التعبير عن رؤاهم، ومواقفهم النفسية. فهؤلاء وإن نجحوا إلى حد ما في الإفادة من هذا الأسلوب البياني في أداء المعنى، فإن مستوى الصورة الكنائية عندهم يظل موسوما بالبساطة عموما. كما أنها في الغالب صور مستهلكة جاهزة، لا تتخطى حدود الموروث القديم إلا بكيفية محتشمة، وفي النادر القليل.

ثانيا: الصورة البديعية :

يشكل التعبير بالصورة البديعية وجها من أوجه البلاغة العربية وأداة فاعلة في أداء المعنى. ولها أصالتها في تراثنا الشعري. إذ يمكن القول إنها كانت حاضرة في النص الشعري القديم منذ عهد التأسيس. وإن كان ذلك في حدود معينة، بحيث لم تكن بالكثافة والانتشار، والقصد في طلبها بما كان لها في العصر العباسي خاصة. حيث غدت غاية تطلب في ذاتها، ويقصد الشعراء، إليها قصدا عن وعي، متخذين منها مظهرا حداثيا، ومعيارا للبراعة والشاعرية. أما عن طبيعة الصورة البديعية، فإن في التسمية ما يدل على أنها تتخذ من البديع أساسا في تشكيلها. وهنا يستوقفنا مفهوم مصطلح البديع. فما حدوده في اللغة، والاصطلاح؟

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 477

أما في اللغة، فقد ورد في لسان العرب ما نصُّه: "بَدَعُ الشيء يُبَدَعُهُ بَدْعًا، وابتدعه: أنشأه، بَدَأَهُ... والبديع والبديع، الشيء الذي يكون أولًا" (1) "والبديع المحدث العجيب" (2). فهو الجديد المخترع العجيب .

أما في المفهوم النقدي والبلاغي، فلا يكاد يعثر الباحث عن تعريف شافٍ محدد، لما شهد المصطلح من تغير وتطور عبر تاريخه.

وهنا، ينبغي أن نعود إلى عبد الله بن المعتز (ت 296هـ) الذي يعزى إليه فضل التأسيس لنظرية البديع في الشعر العربي. ويتحدد مفهومه للبديع من خلال حصر مجاله في خمسة أبواب أو فنون، هي: الاستعارة، والتجنس، والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي.

وهو بهذا يجعل البديع مشتملا على البيان أيضا، بإدخاله الاستعارة ضمن أبوابه. وكذلك كان الشأن مع غيره من النقاد، الذين عاصروه، أمثال قدامه بن جعفر، أو من أتوا بعده. فحتى القرن الخامس الهجري نظل نلتقي بهذا التداخل بين أقسام البلاغة؛ كما عند عبد القاهر الجرجاني -مثلا- الذي أدخل التشبيه والاستعارة والتمثيل ضمن البديع، يدل على ذلك قوله: "وأما التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع فلا شبهة أن الحسن والتَّبَحُّح لا يعترض الكلام بهما إلا من جهة المعاني خاصة" (3). حيث يُدخِل الاستعارة التي هي في أساسها تشبيه وضرب من التمثيل في البديع وأقسامه.

أما مرحلة الحسم التي صار للبديع فيها مفهوم محدد، يجعله علما مستقلا من علوم البلاغة الثلاثة: المعاني، البيان، والبديع، فكان مع أبي يعقوب السكاكي (ت 626هـ). الذي عدَّ البديع أسلوبا لتحسين الكلام راصِدًا أنواعه ضمن قسمين كبيرين هما: المحسنات المعنوية، والمحسنات اللفظية (4). ثم يستقر هذا المفهوم مع الخطيب القزوي (ت 780 هـ) على هذه الصيغة، ويستعيد تسميته القديمة "البديع" التي كانت له قبل مجيء السكاكي. ويعرفه بقوله:

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة "بدع"، المجلد (1)، ص 299

(2) المصدر نفسه، ص 230

(3) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 14-15

(4) ينظر: شرف حفي محمد، الصورة البديعية بين النظرية والتطبيق، القسم الأول، مطبعة الرسالة- مصر - (د-ت) ص 20-22

" هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة".
(1)

وفي هذا التعريف ما يبرز الوظيفة المعنوية والجمالية للبديع، ويكشف عن قيمته في عملية البناء الشعري، وباعتباره وسيلة بلاغية هامة في تشكيل الصورة، وصياغة المعنى.

ومن هنا، ينبغي ألا يفهم من البديع على أنه مجرد حلية لفظية، وبهرجة وتزيين شكلي، وإنما هو أداة هامة في إنتاج المعنى في صورة فنية لها أثرها الجمالي والنفسي في المتلقي من خلال استثارة مشاعره، وحمله على الانتباه والاستجابة بدرجة ما.

على أن هذا لا يعني أن شعراء العرب قد التزموا بهذه القاعدة النظرية، أو الصورة المثالية. فواقع النص الشعري العربي يؤكد بأن تعاملهم مع هذه الأداة البلاغية، قد تراوح بين التوظيف الإيجابي الذي يجعل من البديع ضرورة يستدعيها المعنى، وبين النزوع نحو التكلف وطلب المحسنات في ذاتها من باب الزخرفة والتنميق الذي لا يضيف للمعنى شيئاً ذا قيمة.

وإذا كان الأسلوب البديعي قد شكل منذ العصر العباسي - خاصة - ظاهرة فنية واضحة المعالم في الشعر العربي بعامة. فإن شعر المديح النبوي يعد أكثر الأغراض استقطاباً لهذه الظاهرة. ومن شعرائه من غالى في تكلف البديع بالكيفية التي جعلته يستأثر بفضاء النص، ويحيله إلى ما يشبه منظومة في علم البديع.

وهذا ما يجعلنا نتساءل عن مستوى الاستخدام البديعي في الشعر المولدي؛ فهل وفق الشعراء في التوسل بالصورة البديعية بما يخدم المعنى، أم اتخذوها مجرد حلية وتنميق؟ وهل التزموا بحدود الاعتدال، أم أنهم أسرفوا، وتكلفوا، وأثقلوا كاهل النص؟.

بداية، أشير إلى أن الأنواع البديعية هي من التعدد والكثرة، والتقارب في المفهوم بحيث تكاد تتداخل وتوقع في الخلط، وعدم التمييز بين مصطلح وآخر. وهو - فعلاً - ما حدث مع بعض النقاد والبلاغيين. وهذا ما يجعلني اقتصر فقط على أشهر هذه الأنواع وأكثرها دوراناً في الشعر المولدي. هذا بالإضافة إلى أن التركيز سيكون أكثر على البديع المعنوي لسببين: أحدها يتمثل في أن لهذا القسم أهمية في تشكيل الصورة تفوق ما للبديع اللفظي. وثانيهما، أن لهذا الأخير مجالاً آخر سيحظى فيه بالدراسة من زاوية قيمته الإيقاعية، ودوره في التشكيل الموسيقي.

(1) المرجع السابق، ص 22

أ- البديع المعنوي :

يتميز البديع المعنوي عن اللفظي بأنه يستهدف تحسين المعنى بالدرجة الأولى، ويتطلب إدراكاً عقلياً، تستثيره الصورة البديعية في ذهن المتلقي، فإذا حصل الفهم، تحققت متعة الاكتشاف.

والبديع المعنوي، مثله مثل اللفظي متعدد الأنواع، لكن ليس الغرض في هذا المقام هو استقصاؤها جميعاً، إنما القصد هو الوقوف على وظيفة الصورة البديعية المعنوية. انطلاقاً من دراسة أبرز هذه الأنواع، وأكثرها حضوراً في القصيدة المولدية، والتي يأتي في مقدمتها الطباق.

الطباق:

ومعناه، الجمع بين متضادين. يقول ابن رشيق: "المطابقة عند جميع الناس، جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت شعر".⁽¹⁾ وعند عبد القاهر الجرجاني، يسمى "التطبيق"، يقول فيه: "أما التطبيق، فأمره أبين؛ وكونه معنوياً أجلى وأظهر، فهو مقابلة الشيء بضده".⁽²⁾ وهو في علاقة لفظه بالحقيقة والمجاز، قسمان: فما كان لفظه محمولاً على الحقيقة، فهذا طباق أو مطابقة. أما ما استخدم لفظه على سبيل المجاز، فهو: "التكافؤ".⁽³⁾ كما نجد له تعريفات أخرى بحسب طريقة تركيبه، وهي ثلاث: طباق إيجاب، وفيه تساوى اللفظتان إيجاباً وسلباً. وطباق سلب، وهو الذي يقوم على نفي أحد الطرفين، وإيهام التضاد، وهو ما كان فيه التضاد نسبياً، وقارب فيه الطرفان هذه الصفة.⁽⁴⁾

أما عن قيمة الطباق داخل النسيج الشعري فتتجلى من خلال الوظيفة التي يؤديها، والمتمثلة في الإبانة والوضوح عن المعنى بالإضافة إلى القيمة الجمالية، والأثر النفسي الذي يحدثه في المتلقي من خلال المقارنة التي يقيمها بين الشيء وضده لأجل الوصول إلى حقيقة المعنى. ثم ما يعقب من متعة حين يحصل الفهم. وهذا ما أكده رجاء عيد في قوله: "فإن معطيات المقابلة

(1) ابن رشيق العمدة، ج 2، ص 5

(2) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 15

(3) ينظر: عتيق عبد العزيز، علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1405 هـ، 1985 م، ص 78

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 79-80

والضدية، تحدث مقابلة نفسية، تدفع بالمتلقي إلى تقبّل هذه الهزّة المباغتة للأشياء المتضادة في تفكيره وفي محصلته اللغوية، والتي ينتج عنها هذا الإعجاب". (1)

وفي النص المولدي مجال ثري، يستدعي الاستعانة بالطباق؛ كأن يقابل الشاعر بين: الإيمان والكفر، الهدى والضلال، الحقيقة والباطل، العز والذل، الشباب والشيب، الجنة والنار (جهنم)، عهد الوصال وزمن الهجر. وما شاكل هذه المعاني التي كثيرا ما يتداولها شعراء المولديات، والتي تستدعي هذا النوع من الصور البديعية القائمة على الشائيات الضدية. ومن أمثلتها، قول لسان الدين بن الخطيب، معبّراً على ملمح صوفي، يتصل بالحقيقة المحمدية، ويتمثل في مفارقة: (السابق-اللاحق) و(القدم والتأخر): (2)

تَقَدَّمْتُ مُخْتَارًا تَأَخَّرْتُ ! فَقَدْ شَمَلَتْ عَلَيَاؤُكَ
مَبْعَثًا الْقَبْلَ وَالْبَعْدَا

فالوجود المحمدي لدى الفهم الصوفي يتحدد من خلال هذه الشائيات الضدية؛ فهو من حيث خلقه النوري يُعَدُّ سابقاً لكل المخلوقات. وأما من حيث كونه سبباً ومصدراً لكل النبوات فإن هذا يقتضي تأخر مبعثه من بعدها جميعاً. ولتوصيل هذه الحقيقة، كان لا بد من الاستعانة بالطباق الذي يوفر الأداء المناسب لها. وهو ما تدل عليه المفردات: " تقدمت، تأخرت"، " القبل، البعد".

ويتخذ ابن الخلوف من الطباق سبيلاً للتعبير عن ملمح صوفي آخر، مفاده أن محمداً (p) هو السر والمظهر الإلهي في آن؛ فهو السر باعتبار ما أودع في نوره من هدي النبوة. وهو المظهر، في كونه أول تجلٍّ للحق في صورة الخلق - على ما يعتقد الصوفية - يقول الشاعر على لسان الحق مخاطباً رسوله الكريم وقد حل برحابه المقدس، عند "سدره المنتهى": (3)

أَنْتَ سِرِّي وَ مَظْهَرِي ! حَبَّذَا أَنْتَ زَائِرًا
وَمُرَادِي وَمُزَارًا

وفي مقام المفاضلة، وما تقتضيه من التسامي بالفاضل على المفضول، يجد الشعراء في الطباق ضرورة لتحقيق هذا المعنى. من ذلك قول عبد العزيز بن أبي سلطان مادحا الرسول (p)

(1) عيد رجاء، المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف بالإسكندرية، دت، ص 380

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 476

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 139

بما حظي به من شرف التقريب والتقديم عن سائر الأنبياء والرسل، وتحديدًا يوم حادثة الإسراء والمعراج: (1)

رُفِعَتْ لَهُ الْحُجْبُ الَّتِي لَمْ ! إِلَّا إِلَيْهِ فَكُلُّ سِتْرٍ
تَرْتَفِعُ يُخْرَقُ

حيث يتأزر الاستثناء مع طباق السلب في: "رفعت، ولم ترتفع" لتأكيد صفة الخصوصية المحمدية، وعلو مقامها عند الحق تبارك وتعالى.

ويلتقي معه الثغري التلمساني في تجسيد هذا المعنى، قائلًا: (2)

وَأَسْرَى بِهِ لَيْلًا إِلَى ! فَشَاهَدَ فِيهَا كُلَّ مَا كَانَ
حَضْرَةَ الْعُلَا خَافِيَا

فمع ثنائية "الشهود" و"الخفاء" التي تشكل الصورة البديعية في هذا البيت، يضعنا الشاعر أمام سمو الدرجة، وخصوصية المقام الذي تبوأه محمد (p) عند الله.

ويحقق الطباق بين: "العرب- والعجم" عند الشاعر معنى الأفضلية المطلقة لمحمد (p) على كافة الخلق. يقول: (3)

يَا أَفْضَلَ الْخَلْقِ مِنْ عَرَبٍ ! وَخَيْرَ آتٍ بِأَيَّاتٍ
وَمِنْ عَجْمٍ وَفُرْقَانٍ

ومن مجال المفاضلة إلى سياق الفضل، وبيان ما كان للرسول (p) من دور في انقاد البشرية، نلتقي مع هذا النوع من الصور البديعية، حيث يجد الشعراء في الطباق ضرورة وأهمية في تشكيل المعنى. فمن هذه الصور أن محمداً (p) هو رحمة " الأموات " و" الأحياء ". يقول ابن زمرك: (4)

يَا مَلْجَأَ الْخَلْقِ ! يَا رَحْمَةَ الْأَمْوَاتِ
الْمُشَفَّعِ فِيهِمْ وَالْأَحْيَاءِ

ويقول ابن الخطيب: (5)

(1) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج6، ص116

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص190

(3) المصدر نفسه، ص228

(4) ابن زمرك، الديوان، ص364

(5) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص576

أَتَى رَحْمَةً وَالنَّاسُ فِي ! يَرُوحُونَ فِي عَيٍّ وَيُعْدُونَ
مُذْهِمَةً فِي إِثْمٍ

حيث أدى الطباق دوره، أولاً: في تصوير حجم الضلال الذي كان يعمر حياة الناس ويلازمهم ملازمة الظل لصاحبه، فهم في الغني " يروحون ويعدون". ثم يكشف بعد هذا عن قيمة الرسول (p) وفضله باعتباره المنقذ والمخلص للبشرية من ذلك الواقع المظلم.

وتع ثنائية الهدى والضلال، والنور والظلام، من أبرز المعاني التي استدعت الصورة البديعية القائمة على الطباق بشكل لافت للانتباه. ومن نماذجها، قول ابن زمرك: (1)

صَدَعْتَ بِالنُّورِ تَجْلُو كُلَّ ! حَتَّى تَبَيَّنَ نَهْجُ
دَاجِيَةٍ الْحَقِّ وَاتَّضَحَّا

حيث استعان الشاعر بالطباق بين كلمتي "النور" و"الداجية" ليضعنا أولاً، أمام ذلك البون الشاسع بين الإسلام، ورذيلة الجاهلية، وليكشف أيضاً عن فضل الهدى المحمدي في توجيه الخلق نحو النهج الصحيح.

ويطابق الثغري التلمساني بين " الهدى - والضلالة" و" النور - الظلام"، مستغلاً هذه المطابقة في بيان فضل الإسلام في محاربة الضلال، وتبديد ظلامه، قائلاً: (2)

فَجَلًّا بِنُورِ هُدَاهُ كُلَّ ! وَجَلًّا بِنُورِ سَنَاهُ
ضَلَالَةٍ كُلَّ ظَلَامٍ

وفي مقام الإشادة بالمولد النبوي، يلتفت عبد الله بن لسان الدين إلى معجزة النور المحمدي، فيرى في ذلك النور سبباً في إزاحة ظلام الشرك وعهد الجهالة متخذاً من الطباق أسلوباً في تصوير هذا الصِّدام.

يقول: (3)

لِلَّهِ مَوْلِدُهُ الَّذِي ! صَدَعَتْ ظَلَامًا
أَنْوَارُهُ لِلضَّلَالِ بِهِمَا

وبهذا، يتضح أن الشعراء قد أفادوا كثيراً من بنية التضاد "الطباق" في صياغة مديحهم، وبناء صورة متميزة للرسول (p)، وكذا في مجال الإشادة برسالة الإسلام الخالدة.

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 377

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 212

(3) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج 7، ص 298

وبالمثل، فإنهم وجدوا في هذه الصورة البديعية أيضا ما يفى بالتعبير عن ذواتهم، ومواقفهم النفسية، وحالاتهم الشعورية، كما هو الشأن مثلا في المقطع الغزلي. ولعل من أبرز هذه المواقف والحالات، ثنائية " الخفاء والكشف " و " الكتم والإفشاء "، التي تجسدها صورة الصَّبِّ الذي يحاول -عبثا- أن يتكتم عن سرِّه، فيذيعه حاله، أو نُفْصِحُ عنه الدموع، على النحو الذي نقرأ في قول عبد العزيز بن أبي سلطان: (1)

القلبُ يعشَقُ ! بَرَحَ الخَفَاءُ فَكَلُّ
والمَدَامُعُ تَنطِقُ ! عَضُو مَنْطِقُ
إِنْ كُنْتُ أَكْتَمُ مَا أَكِنُّ ! فَشُحُوبُ لُونِي فِي
مِنَ الهَوَى الغَرَامِ مُصَدِّقُ
فَلَكُمُ سَتَرْتُ عَنِ الوُجُودِ ! وَالدَّمْعُ يَفْضَحُ مَا
مَحَبَّتِي يُسِرُّ المَنْطِقُ

وكذا في قول أحمد بن عبد المنان الأنصاري: (2)

وَيْحَ المُحِبِّ لَقَدْ ! بِحُبِّهِ، فَهُوَ خَافِي
نَمَتِ شَمَائِلُهُ السَّرَّ دَائِعُهُ

حيث تردّد الطباق في هذين النموذجين مع مفردات: "القلب يعشق-والمدامع تنطق" وفيهما إيهام التضاد، وكذا في "أكتم، ومصدّق". ثم "سترت، ويفضح"، "خافي، وذائع". وهي في مجملها تشكل صورا بديعية تنطوي على بؤح شعري بحب عميق، ومشاعر عشق فيآضة، تسكن الذات العاشقة، تأسرها، وتمتلك منها الظاهر والباطن؛ فترى علاماتها في نحول الجسم، ودمع العين، وما إلى ذلك من الملامح والمظاهر. فيغدو التكتّم-والحال كذلك-ضربا من العبث.

(1) المصدر نفسه، ج7، ص 115

(2) ابن الأحرر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 88

وقد أدرك الثغري التلمساني هذه العبثية فقال: (1)

وَمَالِي أَطْوِي عَنْكَ سِرًّا ! تَمَلِّكَ مِنِّي حُبُّكَ السَّرَّ
الهُوَى وَقَدْ وَالْجَهْرَا

إذ تضافر الاستفهام التعجبي مع الطباق في "السَّرَّ والجهر" لتقرير المعنى وتأكيده بل إن طرفي الطباق داخل هذا السياق كادا يتوحدان-رغم الاختلاف- ليكونا وجهين لحقيقة واحدة، فكلاهما: جهراً، وبوح، واعترافاً .

ومن الصور البديعية الموحية التي جاد بها مقام الغزل، تلك التي نقف عليها في قول ابن

الخلوف: (2)

وَمَا هَاجَنِي إِلَّا ! بَكَيْتُ عَلَى حُكْمِ الْهُوَى
تَأَلَّقُ بَارِقِ فَتَبَسَّمَا

وهي صورة معبرة، تنقل إلينا موقفاً مؤثراً، استوحاه الشاعر من محراب الحب وواقع المحبين، واعتمد في تجسيده وتعميقه البديع والبيان معاً؛ فابتسامه البرق هي نتاج الاستعارة الحاصلة من البريق الذي يلوح من ثنايا الحبيب لحظة التبسم. أما البديع، ففي المطابقة بين "البكاء - والتبسم". وفيها تعبير عميق عن مفارقة عجيبة تؤلف بين حالتين نفسيتين متناقضتين في موقف واحد؛ الحزن والفرح، والبكاء والتبسم، وهنا تكمن الإثارة، وتحقق القيمة المعنوية والفنية للصورة.

ومن الصور التي ترقى إلى مستوى هذا الأداء ما جاء في قول أبي حمو موسى الثاني: (3)

وَالْبَيْنُ أَشْعَلَ نَارَ الْوَجْدِ فِي كَبِدِي
وَالدَّمْعُ يُضْرِمُهَا فِي الْقَلْبِ وَ
أَعَجَبَا
مَاءٌ وَ نَارٌ وَ أَكْبَادُ ! وَ الْقَلْبُ بَيْنَهُمَا قَدْ ذَابَ
لَهَا شُعْلٌ وَ التَّهَبَا
ضِدَّانِ قَدْ جُمِعَا عَوْنًا عَلَى ! لَكِنْ عَذَابِي بِهَا فِي الْقَلْبِ قَدْ
سَهْرِي عَذَبَا

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 213

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 321

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 186

حيث تلتقي النار مع الماء، ويتآلف الضد مع الضد، وينحرف الماء عن دلالاته الحقيقية ليغدو وقودا للنار، ويصير الدمع - بتقنية الانزياح - وسيلة احتراق وألم، لا وسيلة تنفيس وإجلاء غم. فيجتمع عبر هذه الصورة البديعية ما لم يتفق اجتماعه، ويلتقي الضدان ويتحالفان "نار الوجد- ودمع الاحتراق" ليؤدعا بقلب الشاعر وجعا ومكايده وأنيئا. ويفصحان عن حالة صبب أتعبه البين، واستبد به الشوق. ومن هذا الانزياح تستمد الصورة جانب الإثارة والتأثير في المتلقي، وهي تفجأة بهذا المختلف المؤتلف، فتثير فيه قدرا من الدهشة تكون مصدرا لمتعة التلقي. يقول حازم القرطاجني: "وَيُحَسِّنُ مَوْجِعَ التَّخْيِيلِ مِنَ النَّفْسِ أَنْ يَتَرَامَى الْكَلَامُ إِلَى أَنْحَاءِ مِنَ التَّعْجِيبِ، فَيَقْوِي بِذَلِكَ تَأَثَّرَ النَّفْسِ لِمُقْتَضَى الْكَلَامِ".⁽¹⁾

وتتصل بهذه الصور الغزلية تلك المواقف التي نقرأها في مقطع الرحلة باعتبارها رحلة شوق صوفي إلى الحبيب المصطفى وإلى رحابه المقدسة، حيث عبر الشعراء بالصورة البديعية عن حالات شعورية مؤثرة، لا سيما تلك التي تتعلق بلحظة توديع ركب الحجيج، وعود الشاعر عن الحج. ومنها، رحلة القلب رفقة المرتحلين، في مقابل بقاء الجسم عاجزا عن اللحاق. وغيرها من المفارقات التي استدعت الصياغة البديعية القائمة على الطباق، كما هو الحال مثلا في قول ابن الخطيب، مستعينا بالمجاز إلى جانب الطباق:⁽²⁾

مُخَلَّفٌ سِرْبِي قَدْ أَصِيبَ ! وَطِرْنَ فَلَمْ يَسْتَطِعْ مَرَاحًا
جَنَاحَهُ وَلَا مَغْدَى

إذ أوحى الطباق في "مراحا- ومغدى" داخل سياق النفي بحالة العجز التي يعانها الشاعر. كما أشاع جوا من الأسى والحسرة التي تنتاب النفس، وقد أيقنت عجزها وخيبة أملها. ويقارن أبو القاسم العزفي بين حال المطايا وقد جدت في مسيرها صوب الحجاز، وبين قلبه المعنى، الذي صار ينوء بحمل الهموم. فأوحى إليه المعنى باستدعاء المطابقة بين "الخفة- والثقل". قائلا:⁽³⁾

وَيَا عَجَبًا كَيْفَ خَفْتُ ! وَحَمَّاتِ الْقَلْبِ
بِهِمْ حَمَلًا ثَقِيلًا

(1) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 90

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 475

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 14

ثم يعزز هذه الصورة بأخرى، ملفوفة في ثوب اللوم والتوبيخ، قائلاً: (1)

وَجَادُوا رَجَا الرِّضَا ! وَكُنْتُ بِنَفْسِي ضَنْيَا
بِالنَّفُوسِ بِخِيَالًا

فطابق بين: "الجود- والبخل"؛ حيث نسب الجود بالنفس للحجيج مشيداً بهم معلماً من شأنهم، وألحق به البخل تأنيباً لنفسه وتحقيراً لها.

ومن المواقف النفسية التي عبّرت عنها الصورة البديعية بنجاح، تلك التي تجسد مفارقة الشيب والشباب، وما يتصل بها من ثنائيات: الفضيلة والرذيلة، الرشد والضلال، الخطيئة والتوبة، الذنب والغفران. وما شابه هذه المعاني. ومن أمثلتها قول أبي القاسم البرجي: (2)

أَبْكَى لِعَهْدِ الصَّبَا وَالشَّيْبُ ! يَا لِلرَّجَالِ سَبَّتْ جِدِّي
يَضْحَكُ بِي مَلَاعِبُهُ

حيث يضعنا الطباق بين "أبكي- ويضحك" أمام مفارقة مؤثرة تحيلنا على واقع مؤلم ومأساة موجعة، حين يمتزج شعور الخيبة، مجسداً في البكاء. لانقضاء عهد الشباب، بسخرية المشيب التي يترجمها الضحك. وهي المفارقة التي يؤكد لها الطباق في نهاية البيت بين "الجد- الملاعب".

ويطالعنا ابن زمرك بصورة أخرى، تجسد حسناً مأسوياً بتسارع الزمن في قوله: (3)

أَطْوِي شَبَابِي لِمَشْيَبٍ ! بِرَوَاحِلِ الإِصْبَاحِ
مَرَاحِلًا وَالْإِمْسَاءِ

إذ تتأزر الصورة البيانية في "أطوي الشباب" مع الطباق بين "الشباب- والمشيب" و"الإصباح- والإمساء" ليشيعا هذا الإحساس المرعب بتسارع الزمن ودنو الأجل. وفي هذه المطابقة الأخيرة ما يؤكد أكثر هذا الإيقاع السريع والسير الحثيث المتواصل باتجاه النهاية الحتمية. وفي حديث الشباب والشيب، غالباً ما تترد مفارقة المعنى بين: السعادة والتعاسة، ومفارقة اللون بين: السواد والبياض، والظلام والنور. على هذا الترتيب، بحيث يقترن طرف المفارقة الأول بالشباب، والثاني بالمشيب وهو ما نقف عليه مثلاً في قول ابن زمرك:

(1) المصدر السابق، ص 14

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 296

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 363

هَذَا الصَّبَاحُ صَبَاحُ الشَّيْبِ قَدْ ! سُرْعَانَ مَا كَتَانَ لَيْلًا فَاَسْتَنَارَ
 وَضْحًا ضَحَى
 لِلدَّهْرِ لَوْنَانِ مِنْ نُورٍ ! هَذَا يُعَاقِبُ هَذَا كَلَمًا
 وَمِنْ عَسَقٍ بِرَحَا
 إِذَا رَأَيْتَ بُرُوقَ الشَّيْبِ قَدْ ! بِمَفْرَقٍ فَمَحِيَا الْعَيْشِ قَدْ
 بَسَمَتَ كَلَمًا(1)

فكان من الضروري أن يتوسل بالطباق في صياغة هذه المفارقة، وهو ما يتجلى في "الليل - والضحى (النهار)"، "النور - والغسق"، "بسمت - وكلحا".

مع ملاحظة أنه عزز المعنى في البيت الثاني بما يشبه المحاجة والاستدلال والامتثال لمنطق الأشياء، ونظام الكون. وكأنه يلتمس لنفسه العزاء إزاء فاجعة الزمن وأزمة المصير.

وإلى هنا، تتضح فعالية الصورة البديعية القائمة على الطباق في إثراء المعنى داخل القصيدة المولدية، وإضفاء القيمة الجمالية على الصياغة الشعرية. وقد أكّدت النماذج المتقدمة مدى توفيق الشعراء في التعامل مع هذه الأداة بما يفي بحق الفكرة والمعنى والشعور.

على أن هذا التوفيق لا يشكل حكما مطلقا، بالنظر إلى تلك النماذج الكثيرة الموزعة داخل فضاء النص المولدي، والتي تكشف عن تعمُّل وقصد في طلب هذا اللون البديعي دون عناية كبيرة بالفكرة أو المعنى. إلى درجة أنهم وقعوا أحيانا في دائرة الكلفة والإسراف من خلال استعراض الأشكال البديعية - ومنها الطباق - بشكل تراكمي.

أما عن استهداف الطباق في ذاته داخل البيت الواحد، فمن أمثلته، قول عبد العزيز

ابن أبي سلطان: (2)

بِالْفَقْرِ جِنْتُكَ مَوْئِلِي ! فَالذَّلُ وَالإِدْعَانُ
 لَا بِالْغِنَى عَنْكَ يُنْفَقُ

فالمعنى لا يقتضي ضرورة للطباق بين "الفقر والغنى" داخل هذا السياق، إذ إن الأولى

تغني عن الثانية. كما أن الكلفة واضحة في قول ابن الأحمر: (3)

(1) المصدر السابق، ص 375.

(2) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج 6، ص 116

(3) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمال، ص 383

أَمَا أَنْ مَنْ لِيَلَى ! لِيُدْنِي مَعَ الْإِبْعَادِ
تَعْطُّفُ سَاعَةٍ مِنْهَا قَرِيبَهَا

ويبدو تعمّل ابن الخلوف واضحاً من خلال قوله: (1)

مُبَارِكُ إِبْرَامُ ! لِيُبْرِمَ مَنقُوضًا
وَنَقُضُ إِذَا اجْتَبَى وَيَنْقُضُ مُبْرَمًا

كما يلاحظ القصد إلى الطباق في قول أبي حمو موسى الثاني: (2)

وَقَلَّ ذَلِكَ الْمَضْنَى ! يَمُوتُ وَ يَحْيَا فَأَرْثِ
الْمَعْدَبُ بِالْهَوَى لِلْمَيِّتِ الْحَيِّ

ويقول في القصيدة ذاتها: (3)

حَيَاتِي وَمَوْتِي فِي هَوَاكُمُ ! أَعْلَلُ نَفْسِي فِيكُمْ
وَإِنِّي بِالْأَمَانِي

حيث تردّد الطباق في البيت الأول مرتين بين "الحياة- والموت" ثم تكررت الصورة ذاتها في البيت الموالي. وفي هذا -بلا شك- كدٌّ وإجهاذٌ من أجل إثبات معنى واحد. وأنه إسراف في استخدام هذا اللون البديعي.

وإلى جانب هذه القصيدة الواضحة في طلب الطباق، فثمة ظاهرة أخرى أكثر تعملاً وكلفة، حيث يعمد الشاعر إلى استعراضه بطريقة تكديسية -إن صح التعبير- عبر أبيات عديدة متتالية. ومن هذه الظاهرة، قول الثغري التلمساني: (4)

سِرُّ الْمَحَبَّةِ بِالذَّمْوَعِ ! فَالذَّمْعُ إِنْ تَسْأَلُ
يُتَرْجَمُ فَصِيحٌ أَعْجَمُ
وَالْحَالُ تَنْطِقُ عَنِ وَالصَّبُّ يَسْكُتُ وَالْهَوَى
لِسَانَ صَامِتٍ يَتَكَلَّمُ
كَمْ رَمَتْ كِتْمَانَ الْهَوَى ! جَفَنُ يُنَمُّ بِكُلِّ سِرٍّ يُكْتَمُ
فَوْشَى بِهِ

وهي أبيات متتالية في القصيدة، تكشف عن قصد إلى الطباق بشكل تراكمي؛ حيث تردد من خلال: "سرٌّ يترجم"، "فصيح- أعجم"، "تنطق- صامت"، "يصمت- يتكلم"، "كتمان- فوشى"، "ينم- يكتم".

(1) ابن الخلوف القسنطيني، الديوان، ص 337

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 66

(3) المصدر نفسه، ص 66

(4) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 169

ومن هذه النماذج التي تزدهم فيها المطابقة، قول ابن الخلوف، مادحا صحابة رسول

الله (p) : (1)

الخاذِلُون بِنَصْرِ اللهِ !	من الطَغَاةِ فَمَنْصُورٌ
كُلَّ غَوٍ	وَمُخْذُولٌ
الْجَازِمُونَ بِرَفْعِ الدِّينِ !	بِيبُضِ الصَّفَاحِ
إِنْ نَصَبُوا	فَمَوْصُولٌ وَمَفْصُولٌ
الْمُهْمَلُونَ بِنَقْطِ السُّمْرِ كَلَّ !	من الغَوَاةِ
كَمَ	فَمَنْقُوطٌ وَمَهْمُولٌ
الْمَانِعُونَ	من سِرْحِ عَادٍ فَمَنْوَعٌ
النَّفْسِ حَوَزَتَهُمْ	وَمِبْذُولٌ
الْمَقْبَلُونَ عَلَى الأُخْرَى !	دَارِ الفَنَاءِ فَمِتْرَكٌ
بِتْرَكِهِمْ	وَمَقْبُولٌ
العَاقِدُونَ إِذَا حَلَّوْا !	يَلْجَا إِلَيْهِ
الْحُبَا عُلَمَاءُ	فَمَعْقُودٌ وَمَحْلُولٌ

فهذه الأبيات -على ما فيها من تصدير- فإن الطباق يعمرها بشكل لافت للانتباه

وبطريقة تعنى بالشكل على حساب المضمون.

المقابلة:

هي أداة تعبيرية بديعية، تقوم على مقابلة الشيء بنظيره؛ أي على أساس من التناظر والتقابل. وهذا ما يفهم من تعريف قدامة لها حيث يقول في صحة المقابلة: " هو أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصّحة". (2)

فصحة المقابلة أن يتوخى الشاعر أساس الترتيب في الكلم بحيث يقابل كل طرف بما يوافقه؛ فيجعل الأول بازاء الأول، والثاني بالثاني. وهذا ما أكد عليه ابن رشيق في قوله: " المقابلة: مواجهة اللفظ لما يستحقه في الحكم، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب؛ فيعطي أول

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 99

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 141

الكلام ما يليق به أولاً وآخره ما يليق به آخره، ويأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالفه... وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدّين كان مقابلة" (1).

وللمقابلة قيمتها المعنوية والفنية داخل الصياغة الشعرية، إذ إنها تعمّق الصلة بين الألفاظ والمعاني، فيكون لها- بذلك- دور فاعل في تحقيق وظيفة الإبانة والوضوح، شريطة أن تكون بطلب من المعنى لا عبثاً عليه، مقصودة في ذاتها. كما أنها توفّر على مستوى اللفظ، علاقة التلاحم والتآلف من خلال استدعاء كل كلمة لما يقابلها.

وقد غدّى شعراء المولديات أسلوبهم بهذه الأداة في بناء الصورة. وإن كانت مشاركتها محدودة نسبياً إذا ما قورنت بمستوى تعاطي الطباق.

على أن كليهما يتقاطع فيما يتعلق بمجال التوظيف من حيث المعاني والمفارقات التي عبرت عنها القصيدة المولدية. وهذا ما سيتضح أكثر مع النماذج.

ففي مقام التعبير عن ثنائية الإيمان والكفر، أو الهدى والضلال، وكيف أن الإسلام أزاح بنوره ظلام الجهل، ورفع عن الخلق غشاوة الظلم، نستحضر قول أبي حمو موسى الزباني مشيداً بمناسبة المولد النبوي، التي كانت إيذاناً بتراجع "ليل الضلال" وبداية "صبح الهداية" (2).

بمَوْلِدِهِ صُبْحُ ! فَرَزَالَ بِهِ لَيْلُ
الْهَدَايَةِ قَدْ بَدَا الضَّلَالِ وَزَاخَا

ومنه قول أبي القاسم البرجي: (3)

وَأَقْبَلَ الرُّشْدُ وَالتَّاحَتْ ! وَأَدْبَرَ الغَيُّ فَانْجَابَتْ
زَوَاهِرُهُ غَيَاهِبُهُ

وقول ابن الخلوف: (4)

(1) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص15

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص99

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص297

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص30

يَا خَائِفًا مِنْ أَفَاعِي ! أَمَا تَرَى الدَّهْرَ بِالضَّدِّينِ قَدْ
 الدَّهْرَ تَنْهَشُهُ
 حَكَمًا
 يَسْتَعْقِبُ العُسْرَ بَعْدَ اليُسْرِ ! وَيَعْقِبُ اليُسْرَ بَعْدَ العُسْرِ
 مُنْكَمَشًا
 مُبْتَسِمًا
 لَا تَعْتَقِدُ أَنَّ حَالًا ! مِنْ سَرَّهٖ اليَوْمَ لَأَقَى فِي غَدٍ
 دَائِمًا أَبَدًا
 الغَمَّاءِ

ففي النموذج الأول مقابلة بين "صبح الهداية- وليل الضلال"، وفي الثاني مقابلة أربع بأربع، كل كلمة بما يقابلها على الترتيب؛ "أقبل وأدبر، الرشد والغي، الزواهر والغياب، التآحت وانجابت".

أما الثالث ففيه مقابلة ثلاث بثلاث؛ في البيت الثاني، بين "العسر بعد اليسر منكمشا-واليسر بعد العسر مبتسما"، مع ملاحظة أن الذي يؤلف بين "منكمشا-ومبتسما" على جهة التقابل هو إيهام التضاد. وفي البيت الثالث بين "سرّه اليوم، وغد الغم". وتبدو الصورة البديعية في نموذج ابن الخلوف أكثر فعالية في أداء وظيفة التوضيح. خاصة وأنها اعتمدت محسنا معنويا آخر يعرف "بالتفسير"، كما أنها احتكمت إلى العقل والمنطق والمحاجة، فحققت أكبر قدر من الإبانة والوضوح.

ومن المعاني التي استدعت صيغة التقابل، مفارقة الهجر والوصال، كما في قول أبي حمو: (1)

وَ تَا اللّٰهَ مَالِي غَيْرُكُمْ إِن ! فَهَجْرُكُمْ يُرْدِي
 هَجْرُكُمْ
 وَوَصْلُكُمْ يُحْيِي

فقابل بين "هجركم يردي، ووصلكم يحيي". واعتمد على مستوى التركيب -إسناد الفعل إلى الاسم، فنسب فعل القهر للهجر، وفعل الإحياء للوصل، ليضفي على الصورة حركة وتأثيرا، حيث مكّن الاسمين "الهجر-والوصال" - عبر هذا المجاز الذي يتضافر مع المقابلة- من سلطة الفعل، فاكتسب المعنى قوّة، وأوحى بحقيقة التجربة، وعمق العلاقة؛ فمكانة الحبيب لدى المحب خاصة ومتميزة. وقد عزز بالاستثناء في صدر البيت، جاعلا منه مصدر الحياة وسببها الوحيد.

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 67

كما عبرت المقابلة عن ثنائية الشباب والشيب، وما يتفرع عنها، على شاكلة ما نقرأ في قول الثغري التلمساني، حيث رأى في مشييه مرحلة الحسم؛ (فحرّم سلوانه) و(أباح حزنه) على حد تعبيره: (1)

فَحَرَّمْتُ سَلْوَانِي وَحُزْنِي ! وَقَلْتُ لِنَفْسِي قَدْ دَنَا عَنَّاكَ
أَبْحَثُهُ تِرْحَالِي

ويعد مشهد الطلل والديار الحربة من أكثر المضامين استيعاباً للمفارقات، وهذا بحكم مبدأ التحول الذي تخضع له الدار، حيث يكون هدم بعد بناء، وموت بعد حياة، ووحشة تنوب عن أنس، وحاضر تعيس في مقابل ماض مشرق سعيد.

(1) المصدر نفسه، ص 139

فمن الصور البديعية المعبّرة عن هذا المضمون قول الثغري التلمساني: (1)

**عهدتُ بهِ سِرْبًا مِنْ ! فَعَادَ بِهِ سِرْبٌ مِنْ
الْإِنْسِ حَالِيًا الْوَحْشِ عَاطِلُ**

فالمقابلة بين "الأنس حاليًا- والوحش عاطل". تجسد صورة الطلل بما أصابه من التحوّل، فغدت الدار مأوى للحيوانات البرية، بعد أن كانت عامرة بأهلها، وقد اختزل الشاعر الأهل هنا في الحبيبة، لوجود القرينة "حاليا"، والحلي من لوازم المرأة، وربما صحّ لنا التأويل أيضا باختزال الوحش العاطل: وهو المجرد من الحلي- في "الظبي"، الذي يعد البديل الأول للمرأة، إذ كثيرا ما حلّ محلها في تراثنا الشعري. والصورة- كما هو واضح- جاهزة، مستقاة من الذاكرة الشعرية. ومع ذلك فللمقابلة هنا دورها في تعميق فاجعة التحوّل، وبيان وقعها في النفس.

فمن خلال هذه النماذج تتجلى القيمة المعنوية والفنية للمقابلة في صياغة المفارقة وبنية التضاد، بالكيفية التي تسعف كثيرا في تعميق المعنى وتحسينه وتوضيحه. فالتضاد كما يؤكد عبد العزيز عتيق: "أوضح في الدلالة على المعنى". (2)

ب- البديع اللفظي:

للبيدع اللفظي- كما سبق- قيمة صوتية موسيقية بالدرجة الأولى، لكنه مع ذلك له وظيفته المعنوية. و هو ما نحاول أن نستجليه مع لونين من ألوانه المتعددة و اللذين يشكلان حضورا واسعا في النص المولدي.

الجناس:

يقصد به، التشابه بين لفظين شكلا مع الاختلاف في المعنى. ويعد أكثر أنواع البديع أهمية، حتى إن ابن المعتز جعله ثاني أبواب البديع الخمسة الكبرى. (3)

ولقد حظي عند البلاغيين بنصيب وافر من الاهتمام والدراسة، حتى أنهم أدخلوا عليه تفريعات وتقسيمات عديدة تثقل الكاهل، وتقود إلى الخلط والتداخل.

وليس الغرض في هذا المقام أن نستقصي هذه الأنواع والتفريعات، وإنما القصد هو أن التركيز على الوظيفة، ومحاولة الكشف عن فعالية هذه الأداة على المستويين الفني والمعنوي داخل

(1) المصدر السابق، ص 68

(2) عتيق عبد العزيز، علم البديع، ص 91

(3) ينظر ابن المعتز، كتاب البديع، ص 25

النص المولدي. وهنا أجد من الأهمية من أن أذكر بأن الجناس بديع لفظي، أي إن وظيفته الأولى هي تحقيق الإثارة الجمالية الصوتية أو النغمية. على أن هذه الإثارة تصاحبها قيمة معنوية أيضا، تتحدد من خلال ذلك التألف والتوحد الذي ينتج عن ركني الجناس رغم اختلافهما في المعنى؛ وذلك بتدخل من الشاعر من خلال مشاعره وعواطفه ورؤاه، التي تعمل متضافرة على تحقيق هذا التوحد. فيغدو الجناس بذلك أداة توحدٍ وتوكيد معنوي، بقدر ما يتحقق فيه من تألف موسيقي.

ولأجل هذا، شدّد البلاغيون -وفي مقدمتهم عبد القاهر الجرجاني- على ربط الجناس بالمعنى، فجعلوا من شروط استحسانه، أن يكون بطلب من المعنى، تابعا له، لا مطلوبا في ذاته. يقول: "وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه، وساق نحوه، وحتى نجده لا يتغي به بدلا، ولا تجد عنه حولا. ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحق بالحس وأولاه: ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه".⁽¹⁾

وإذا كان الجناس من حيث عدد الحروف قسما: تام، وناقص، فإن التام يعد الصورة المثلى على المستويين: المعنوي والموسيقي. فإلى أي مدى استجاب توظيف الجناس لدى شعراء المولديات لهذه المعايير؟.

إن الملاحظة الأولى التي يمكن أن يسجلها قارئ الشعر المولدي من هذا المعيار الأخير، أن الصورة المثالية للجناس -التام- تقلُّ قلة شديدة فلا تظهر إلا لماما.

وبالموازاة، فإن للجناس الناقص بأنواعه حضورا لافتا للانتباه، بالكيفية التي تشكل منه ظاهرة مميزة في هذا الشعر. وقد تأرجحت طبيعة هذا الحضور بين الاستحسان والاستهجان على حد تعبير عبد القاهر.⁽²⁾ هذا بالإضافة إلى وقوع الشعراء أحيانا في أسر الإسراف والتكلف. وهو ما سيتبين من خلال التعامل مع النماذج الشعرية.

فمن الصور البديعية المستحسنة التي تخدم المعنى، قول أبي القاسم البرجي بجانسا بين "الخُلُق، والخُلُق":⁽³⁾

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 07

(2) ينظر: المصدر نفسه 5

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص297

هُوَ الْمَكْمَلُ فِي خَلْقٍ ! زَكَتْ حُلَاهُ كَمَا طَابَتْ مَنَاسِبُهُ
وَفِي خَلْقٍ

ومنه قول يحيى بن خلدون: (1)

أَكْمَلُ الْعَالَمِينَ خُلُقًا وَ ! أَشْرَفُ النَّاسِ فِي النَّدَى وَ
خُلُقًا الْكِفَاحُ

فالسباق المدحي هنا يقتضي هذه المجانسة، إذ بوجود طرفها الثاني "خُلُقًا" إلى جانب

"خُلُقًا" يستوفي الشاعران ملامح الصورة المتسامية التي أرادها لشخص الرسول (p).

ومن أمثلة المجانسات التي استعان بها الشعراء في مدح الشخصية المحمدية وإعطائها صورة

متكاملة تعكس رفعتها وعلو شأنها، ما نجده في قول ابن الخلف (2).

صَاغَهُ مِنْ ! فَعْدًا كَامِلًا جَلِيلًا
بِهَاءٍ وَنُورٍ جَمِيلًا

حيث أتاح الجناس للشاعر في كلمتي: "الجليل، الجميل" أن يجمع بين الحُسْنَيْنِ، وأن

يقدم الرسول (p) في أبهى صورة، متشحة بوشاح العظمة والجلال والقدسية .

ويجانس ابن الخطيب بين "الجداء" و"الندى"، ليؤكد صفة الكرم، وسيولة العطاء بين يدي

الرسول (p). قائلًا: (3)

تَدَارِكُهُ يَا غَوْثَ الْعِبَادِ ! فَجُودُكَ مَا أَجْدَى وَكَفَّكَ مَا
بِرَحْمَةٍ أُنْدَى

فمع "الجداء" و"الندى" يتشكل مصدر النماء والحياة والإغاثة. وبالتالي، يوفر الجناس

للشاعر طاقة تعبيرية هائلة لمدح الرسول (p)، وتعميق هذه الصفة في شخصه الكريم، خاصة

وقد صيغ -الجناس- في قالب التعجب فزاد المعنى ثراءً ومبالغة.

أما الثغري التلمساني، فيجانس بين "المرفع، والمشفع"، قائلًا:

(1) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج 6، ص 513

(2) ابن الخلف القسنطيني، ديوان جني الجنيتين في مدح خير الفرقتين، ص 71

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 475

أَنْتَ الْمُرْفَعُ وَالْمُشْفَعُ ! يَرْجُو شَفَاعَتَكَ الْمُسِيئُ فِي غَدٍ الْمُجْرِمُ (1)

فالرفعة في هذا السياق، تستدعي الشفاعة التي هي علامة من علامات التمييز والخصوصية التي منَّ بها الله على نبيه محمد (p) دوناً عن سائر الأنبياء والرسل.

وبذلك تتأكد الصلة بين طرفي الجناس، وتتأكد معها ضرورة حضوره في صياغة المعنى.

ويلتقط ابن الخلوف صورتي "الغيث"، والليث" - على ما بينهما من تباعد في الدلالة

- ليشكل منها عبر المجانسة، صورة متميزة لممدوحه، تجمع بين معاني الغيث؛ من رحمة، وسماحة، وكرم. وصفات الأسد، من شجاعة وبأس. فيقول مادحا الرسول (p): (2)

وَلَيْثٌ كِفَاحٍ إِنْ تَرَكَمَ حَادِثٌ ! وَغَيْثٌ سَمَاحٍ إِنْ تَكَاثَرَ حُوبٌ

ويجمع في صورة أخرى بين حالتي اللين والشدّة، مادحا الرسول (p)، بقوله: (3)

فَلِأَعَادِي وَلِلْأَصْحَابِ ! يَوْمَ نَدَى وَرَدَى مَنْ يَدِهِ مِنْ يَدِهِ فَسَيْفُهُ لِلنَّدَى فِي ! وَسَيْفُهُ لِلْعَدَا فِي النَّفْسِ الرَّبِّعُ مُبْتَدَلٌ مَسْئُولٌ

حيث جناس بين "الندى والردي" وبين "الندى، والعدا"، مستعينا بلون بديعي آخر،

هو: "التبيين" ويراد به تفسير ما يخفى على المتلقي من معنى. وذلك ما اقتضى منه ترديد الجناس مرة أخرى في البيت الثاني. وفائدته في هذا السياق تُحدد من خلال تلاحم وتضافر ركنية لأجل بناء صورة للممدوح تتكامل فيها اللبونة والرحمة مع الشدة والبأس .

وينقل إلينا أبو القاسم العزفي صورا بديعية من فضاء البقاع الطاهرة ومعالمها المقدسة،

محاوِلا إبراز الفائدة من كل معلم، متوسلا في ذلك بالجناس. فيقول منوها بركب الحجيج:

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 172.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 414

(3) المصدر نفسه، ص 97

فَطَوَّبِي لِمَنْ حَلَّ ! وَعَرَّسَ بِالسَّفْحِ
 فِي طَيْبَةِ مِنْهَا الْحُمُولَا
 وَنَالَ الْمُنَى فِي ! نَوَى بِالْمَنَازِلِ
 مِنْهَا نُزُولَا
 وَأَصْفَى الضَّمَائِرَ ! يَوْمَلُ لِلْوَصْلِ فِيهَا
 نَحْوَ الصَّفَا الْوُصُولَا (1)

فجانس بين "المنى ومئى"، "المنازل والنزل"، "أصفى والصففا"، "الوصل والوصول".
 ويقدر ما أوحى هذه المجانسات بثمار هذه الزيارة المقدسة وما أحرزه الحجاج من علامات
 الفوز انطلاقاً من كل معلم وشعيرة، فقد أشاعت - بالموازاة - إحساساً بالحسرة والندم على
 مستوى الشاعر الذي تخلف عن الركب، وخسر أجر هذه الفريضة.

وتتصاعد نبرات الشوق لدى ابن الخطيب لزيارة البقاع المقدسة، والتعقب بأريجها
 الطيب، فيقدم لنا صورة بديعية شمية، تفوح برائحة "الند" الذي لم يجد - له على حد تعبيره -
 "نداً". فيعقد بذلك مجانسة موحية بهذا التعلق الشديد والحنين الجارف. قائلًا: (1)

إِلَى أَنْ أَحَطَّ الرَّحْلَ فِي تَرْبِكَ ! تَضَوَّعَ نَدَا مَا
 الَّذِي رَأَيْنَا لَهُ نَدَا

ويطالعنا يحيى ابن خلدون بصورة مماثلة -عاطفة وعطرا- مجانسا بين " طيبة -
 والطيب". فيقول: (2)

أَمِنْ طَيْبَةِ يَا قَوْمُ ثَوْرُ رِكَابِكُمْ ! فَعَنْ طَيْبِهَا هَذَا
 الْعَبِيرُ يُبِينُ

ومن سياق الشوق والتغزل بالبقاع المقدسة يستلهم الثغري التلمساني صورة بديعية،
 قوامها الجناس التام، تكشف عن هيامه الشديد بها إلى درجة أن غدت نواسمها صانعة لطباعه.
 يقول: (3)

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 477

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد ج 2، ص 216

(3) المصدر نفسه، ص 69

وَلِي كَلَّمَا هَبَّتْ نَوَاسِمُ ! شَمَائِلُ تُبْدِيهَا الصَّبَا
طَيْبَةً وَالشَّمَائِلُ

حيث جنس بين "الشمائيل" الأولى، ويريد بها الطباع، والثانية، وتعني ريح الشمال التي عادة ما وظفت كمثير يحرك كوامن النفس لدى المحبين، فأوحت المجانسة بتأثير المكان ومتعلقاته في النفس.

ويستوحى أبو حمو موسى الزباني من مشاهد الوجد والغرام والمكابدة صورة معبرة، تجسد فعل الحب في المحبين، فيشكل ملاحظها وألوانها وخطوطها بدمع يمازجه دم. قائلًا: (1)

مَزَجْتُ دَمِي دَمًا مِنْ بَعْدِ ! فَانظُرْ تَرَى عَجَبًا لِلدَّمْعِ
رَحْلَتِهِم مُمْتَضِبًا

ففي هذه الممازجة، أو بالأحرى المجانسة بين "الدم والدمع" مكنن التأثير ومصدر فعالية الصورة في كشف المعنى وإجلاله. إن هذه الممازجة تخفي وراءها قلبا جريحا أتعبه البعد وتمكّنت منه سهامه.

وتتساوى "الحرقه والغرق" عند ابن الخلوف في مقام التعبير عن حال العاشق المتيم، قائلًا: (2)

أَبِي الْحُبِّ إِلَّا أَنْ يَكُونَ كَمَا ! حَرِيقٌ صَبَابَاتِ
يَشَا غَرِيقٌ مَدَامِعِ

فرغم اختلاف ركني الجناس "حريق - غريق" في الدلالة ومصدر المادة، إلا أنهما توخّدا - إحساسا - لدى الشاعر في الإعراب عن حالة الوجد والمكابدة.

ومن هنا تتجلى قدرة الذات الشاعرة في تحقيق التآلف والجمع بين المتباعدين، من خلال العاطفة والموقف النفسي. وربما جاز لنا أن نتأول الغاية من الجناس هنا إلى تطلّع الشاعر، ورغبته في تحقيق هذا التوحد بينه وبين إلفه وحببيه، ممثلا في شخص المصطفى (p). وهذا، على طريقة الصوفية، "فالجناس هوية وجمع ووصال ... وبالجناس يحضر الاتحاد الصوفي حضورًا دقيقًا". (3)

ومن خلال النماذج المتقدمة، يتضح لنا مدى إفادة شعراء المولديات من هذا النوع البديعي في صياغة المعنى، وتشكيل الصورة، وتوشيتها بجليّة الجناس. بالإضافة إلى إمدادها بتلك

(1) المصدر السابق، ص 188

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 347

(3) اليوسف يوسف سامي، ابن الفارص شاعر الحب الإلهي، دار الينابيع للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، (د، ت)، ص 101

القيمة الموسيقية التي تستأثر بسماع المتلقي، وتقرر في نفسه إحساسا بنشوة النغم، وامتعة الفهم في آن.

غير أن هؤلاء، قد خرجوا -بالمقابل- عن حدود الاعتدال في توظيفهم للجناس إلى التعسف والإكراه، بحث اتخذوه في حالات كثيرة مجرد حلية وبهرجة لفظية دون مراعاة الحاجة إليه، فبدأ متبوعا لا تابعا للمعنى. وغاية في ذاته، لا وسيلة تفرض ضرورة داخل الصياغة الشعرية. وفي هذا -بكل تأكيد- عبء على النص وهجنة عليه، باستثناء ما يحرزه من انسجام موسيقي. ذلك أن الجناس بهذه الكيفية، قد فَقَدَ مصدر الفضيلة فيه، والتي هي نصرته المعنى على حدِّ رأي عبد القاهر الجرجاني، الذي يقول بهذا الشأن: "إنما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى إذ لو كان اللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن، ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به، وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه"⁽¹⁾.

وقد وقع شعراء المولديات -أحيانا- فيما ينسحب عليه هذا الحكم، فاصطنعوا الجناس وإن لم تدع إليه الضرورة، بل وخرجوا إلى حدِّ والتكلف في طلبه. كما في قول ابن الخلوف:⁽²⁾

وَهُمْ غَيْثُ الْمَوَالِي ! وَهُمْ غَيْظُ الْمُرَاجِي
وَالْمَوَالِي وَالْمَجَارِي

فالكلفة واضحة في هذا البيت بالمستوى الذي لا تكاد تخرج لغته عن صور الجناس وذلك في: "الغيث والغيظ"، "الموالي والموالي"، "المراجي والمجاري".

وكذلك الشأن في قول ابن زمرك:⁽³⁾

كَالزَّهْرِ فِي إِيْرَاقِهِ وَالْبَدْرِ فِي إِشْرَاقِهِ
وَالزَّهْرُ فِي اللَّأْلَاءِ

ومن أمثلة الإسراف في استخدام الجناس والسعي إليه ما نجد في قول أبي حمو:⁽⁴⁾

(1) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص5.

(2) ابن الخلوف القسنطي، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 31

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 365

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص137-139

مُسِيءٌ قَسَا ! فَذَابٌ أَسَى
 قَلْبُهُ إِذْ أَسَى ! عِنْدَمَا أَدْنَبَا
 فَيَا أَهْلَ وُدِّي لَقَدْ زَادَ ! إِلَى أَهْلِ نَجْدِ
 وَجَدِي فَجَبُّوا ! وَأَهْلِ قُبَا
 لَشَفِيعِ الْوَرَى ! عَسَى أَنْ تَرَى
 فَشَهْرٌ رَبِيعٍ ! مُقَاتِي يَثْرَبَا
 أَتَى بِرَفِيعٍ ! نَبِيٍّ شَفِيعِ
 لِمَنْ أَدْنَبَا

وَمَسْنُكٌ فَتِيْقٌ ! بِرَوْضِ شَرِيقِ
 وَزَهْرٌ أَنْيَقٌ ! حَوْتُهُ الرَّبَا

ومن مظاهر هذا التألق اللفظي عبر المجانسة، قول ابن الخلوف القسطنطيني: (1)

أَمَا طَجَّهْلَ أَبِي جَهْلٍ ! قَدْ شَيَّبَتْ شَيْبَةَ إِذْ أَرْضِعَ
 بِمَجْهَلَةٍ ! النَّقْمَا
 وَوَلَدَتْ لِلْوَلِيدِ الْخَزِي ! وَعَاقَبَتْ عُقْبَةَ إِذْ زَلَّ
 حِينَ طَغَى ! وَاجْتَرَمَا
 وَيَمَمَّتْ بِمَخَازِيهَا ! وَعَاقَبَتْ عُقْبَةَ إِذْ جَاوَزَ
 أُمِّيَّتَهُمْ ! الْحَدَّ مَا

ومنه قوله أيضا من مولديته "العينية": (2)

(1) ابن الخلوف القسطنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 61

(2) المصدر نفسه، ص 350

وَإِنْ جِئْتَ سَلْعًا قَفًّا وَسَلًّا ! أبا لَسْفَحِ قَالُوا أَمْ سَرَوْا
عَنْ أَهْلِيهِ لِلْمَصَانِعِ
وَسِرَّ بِي بِسِرِّيَّ امْتَطَوْا ! وَصَحَّ بِي فَصَحْبِي خَلَّفُوا كُلَّ
صَهْوَةِ السُّرَى ضَالِعِ
وَنُحِّ بِي فَنَحْبِي حَازَ إِذْ ! وَقَلَّ بِي فَقَلْبِي شَارَهُ غَيْرُ
حَرَّرُوا النَّوَى جَازِعِ
وَإِنْ جِئْتَ جَزْعًا، مِنْ وَجْزٍ ! وَسَارِعَ إِلَى الْوَادِي، وَشِعْ
عَنْ يَمِينِهِ كُلَّ لَامِعِ

فالكلفة واضحة على هذه الأبيات التي اقتطعت من القصيدة حسب ترتيبها بصورة متتالية، حيث عمد الشاعر إلى رصفها بالجناس، معتمداً في ذلك نوعاً من التلاعب اللفظي، عن طريق الجناس المركب.

رد العجز على الصدر:

ويسمى أيضاً التصدير، ويكون بتكرار الكلمة في ثانيا البيت لفظاً ومعنى، أو لفظاً فحسب. شريطة أن يلزم أحد طرفي التصدير موقعا بعينه، هو خاتمة البيت، فتكون فيه القافية. وهذا ما يستفاد من تقسيمات ابن المعتز له. حيث يجعله في ثلاثة أقسام، هي: (1)

- ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول.
- ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه.
- ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه.

حيث يتحقق في كل هذه الأقسام شرط وقوع الركن الثاني في القافية.

وفي تعريف ابن رشيق للتصدير، يقول: " هو أن تُرَدَّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصفة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أجهة، ويكسوه رونقا وذبياجة" (2)

(1) ينظر: ابن المعتز، كتاب البديع، ص 47-48

(2) ابن رشيق القيرواني، العمرة، ج2، ص3

وانطلاقاً من هذا التعريف، يمكن استخلاص وظيفة التصدير، وتحدد بالدرجة الأولى فيما ينتج من قيمة موسيقية. بالإضافة إلى القيمة المعنوية والفنية باعتباره أداة لتحسين الكلام وتأكيد المعنى، خاصة إذا ترددت الكلمة لفظاً ومعنى.

لكن يظل الأثر الموسيقي الناتج عن التصدير هو جوهر وظيفته، باعتباره محسناً لفظياً لا معنوياً. وعلى هذا الأساس سأحاول أن أفهم معه وقفة معجلة من زاوية علاقته بالمعنى، على أن أعود إليه في القسم الخاص بدراسة الموسيقى فيما سيأتي.

أما عن نوعية الوظيفة المعنوية للتصدير، فعلى اعتبار أنه ضرب من التكرار، فإنه يحقق توكيدا ويوفر عمقا وثراءً للسياق الذي يرد فيه من خلال تردد اللفظة بين نهاية البيت وفضائه الداخلي. وهذه بعض النماذج نوردتها للكشف عن هذا الأثر المعنوي الفني.

يقول ابن زمرك مشيدا بجيش الغني بالله ودوره في كسر شوكة الصليبيين: (1)

كَسَرُوا تَمَائِلَ الصَّالِبِ ! بِمَنْ ارْتَضَى
وَمَثَلُوا لَوْلَاهِ تَمَثِيلًا

فردُّ كلمة "تمثيلاً" في صيغة المفعول المطلق على فعلها في نهاية المصراع الأول "مثّلوا"، قد أوحى بعظمة النصر للمسلمين، في مقابل فداحة الخطب والهزيمة بالنسبة للنصارى. كما أن كلمة "مثّلوا" جاءت دالة على نظيرتها في قافية البيت، وكأنها تستدعيها وتستوجب حضورها. وهذا ما يكشف عن قيمة التصدير في تقوية الصلة بين الألفاظ من جهة وتعميق المعنى من جهة ثانية.

وفي مقام الثناء على الرسول (p)، وإضفاء صفة الكمال على شخصه الكريم، يتخذ ابن

الخلوف من التصدير أداة لتأكيد هذا المعنى، قائلاً:

كَمَّلَ اللَّهُ وَصْفَهُ ! وَحَبَّأَهُ بِمَا حَبَّأَ
وَحَمَّأَهُ تَكْمِيلاً (2)

فقد أدى لفظ التصدير في "كَمَّلَ"، و"تكميلاً" دوره الفاعل في تأكيد صفة الكمال

للذات المحمدية، من خلال هذا الإصرار الناتج عن تكرار الكلمة بين بداية البيت ونهايته.

ويقول مؤكداً صفة الشفاعة للرسول (p): (3)

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 479

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 479.

(3) المصدر نفسه، ص 361

وَقَلَّ مَا تَشَاءُ يُسْمَعُ، وَسَلَّ تُعْطَى ! تَشْفَعُ فَأَنْتَ الْيَوْمَ
وَاشْفَعْنِ أَوْجَهُ شَافِعُ

حيث أفاد التصدير إثبات صفة الشفاعة على نحو من المبالغة، خاصة وأن ركنه الثاني قد ورد على صيغة اسم الفاعل "شافع"، مسبوقا بصيغة التفضيل في كلمة "أوجه".

ونلتقي مع الثغري في مشهد التضرع والدعاء، حيث يلوذ بخالقه متشبثا بغفرانه، فيجد في التصدير وسيلة تحقق له هذا الإلحاح والتشبث، مكرراً كلمة "غفرا" في صيغة اسم فعل الأمر التي تفيد الدعاء، علّه يحظى بكرم الله في التجاوز عن الذنب، يقول: (1)

إِلَهِي عَفَوَا عَنِّي ! وَغَفِرًا لِمَا أَسْلَفْتُ مِنْ
ذُنُوبٍ جَنَيْتُهَا زَلُّ غُفْرًا

ويضيق ابن الخلوف بهذه الذنوب، التي غدت حملا ثقيلاً أتعب كاهله. فيجعل من كلمة "ثقيلاً" مدار البيت ومركز الإشعاع في قوله: (2)

وَحَمَلْتُ الدُّنُوبَ كَيْفَ أَنْجُو وَقَدْ حَمَلْتُ
حَمَلًا ثَقِيلًا ! ثَقِيلًا

وفي سياق الغزل والتشوق، يقول ابن زمرك معتمدا التصدير: (3)

يَا سَاكِنِي الْبَطْحَاءِ أَيُّ ! لِي عِنْدَكُمْ يَا سَاكِنِي الْبَطْحَاءِ
لُبَانَةٌ

فتردّد عبارة "ساكني البطحاء" بلفظها ومعناها في فضاء هذا البيت - بين بدئه وختامه - قد أشع شوقا وحنينا يعانق به الشاعر أحبته في مضاربهم ببطحاء مكة.

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني الزيان ملوك تلمسان، ص 214

(2) ابن الخلوف، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 67

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 363

ومن القصيدة ذاتها، يقول مصوِّراً حاله الباكي: (1)

لَمْ تُنْسِنِي الْأَيَّامَ يَوْمَ ! وَالرَّكْبُ قَدْ أَوْفَى عَلَى
وَدَاعِهِ الزُّورَاءِ
أَبْكِي وَيَبْسُمُ وَالْمَحَاسِنُ ! فَعَلِقْتُ بَيْنَ تَبَسُّمٍ
تَجْتَلِي وَبُكَاءٍ

فهي مفارقة، يشكل طرفيها؛ الحب بيكائه، والمحجوب بابتسامته لحظة الفراق، جسدها الشاعر عبر هذه المطابقة أولاً بين (البكاء، والتبسم) ثم أردف بالتصدير، ليعزز الصورة، ويزيد المعنى قوة وتوكيدا. وقد حرص - كما هو واضح من جانب الشكل - على حصر طرفي البيت بين فعل البكاء ومصدره. وفي هذا إيجاء بالمضمون وإلحاح من الشاعر على تجسيد صورته الباكية الحزينة إزاء ذلك الموقف العسير.

وفي السياق نفسه يقول معبرا عن إحساسه بافتقاد الحبيب وحسرتة عليه: (2)

يَا مَوْرَدًا حَامَت ! لَوْ نِيلَ لَمْ تَجْرِ
عَلَيْهِ قَلُوبَنَا الْمَدَامُغُ نَيْلًا

حيث اعتمد تصدير المجانسة بين كلمة "نيل" في بداية المصراع الثاني وهي فعل، معناه الحصول على الشيء وامتلاكه، والثانية اسم أراد به الشاعر "نهر النيل". وقد جاء ركن التصدير الأول مسبوqa بـ "لو" التي هي أداة امتناع لامتناع، فامتنع الفعل "نيل"، عن التحقق وامتنع معه الحبيب، وذلك ما تسبب في حالة من الحزن عميقة، تجلت في هذا الفيض من البكاء الذي حاكى "النيل" غزارة وتدققا. وبذا يكون التصدير قد حقق ثراءً معنويا، وأصاب مبالغة، بل غلوا واضحا.

ويطالعنا الشغري التلمساني داخل أجواء الشوق إلى البقاع المقدسة بصورة بديعية، تجسد مشاعر اللهفة إلى زيارتها وتعمق الإحساس بافتقادها، معتمدا في تشكيلها التصدير بغرض ترسيخ هذا الإحساس وتأكيد هذا العطش من خلال تكرار كلمة "ظامنا" بلفظها ومعناها في نهاية كل مصراع، منه قوله: (3)

(1) المصدر السابق، ص 363

(2) المصدر نفسه، ص 476

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 211

وَرَدُوا الْعُذِيبَ وَخَلْفُونِي ! فَمَتَى يُبَاحُ الْوَرْدُ
ظَامِنًا فِيهِ لِظَام

ويحاول أبو القاسم البرجي أن يُصوِّر هذا التطلع والشوق إلى تلك الأماكن الطاهرة،

قائلا : (1)

فِيهَا وَ فِي طَيْبَةٍ ! يُصَاحِبُ الْقَلْبَ مِنْهُ مَا
الغراء لي أملٌ يُصَاحِبُهُ

حيث أسعفه التصدير داخل هذا السياق في توصيل المعنى، والإيحاء بهذا الأمل الذي صار يلزمه وبملاً عليه قلبه وحياته، داعياً إياه إلى زيارة مواطن الرسول (p). وذلك من خلال تردّد كلمة "يصاحب" لفظاً ومعنى، والتي أوحى بحجم هذا الأمل ومستوى حضوره.

ومع ابن الخلوف نلتقي مع لوحة أخرى من لوحات هذا الشوق المتقد واللهفة الشديدة

إلى تلك المعالم المقدسة، في قوله: (2)

وَأَقْرَ مَنِّي ! عَنِّي النَّعْلَ
السَّلامَ وَقَبْلَ الثَّرَى تَقْبِيلاً

لقد ضاق الشاعر بشوقه إزاء الموانع التي تحول دون الرحلة، فحمل ركب الحجيج هذه الشحنة العاطفية، وأوصى بأن تفرغ تقبيلاً بتلك المعالم . وتأكيداً على هذه الوصية أصّر على التصدير، متوخياً صياغته: "فعلاً" ومفعولاً مطلقاً "قبّل-تقبيلاً" حتى يضفي على الصورة حركة وعمقا وحرارة إحساس.

أمّا ابن الخطيب فإنه يلزم نفسه بالرحلة إلى تلك البقاع، والتعبُّق بأجوائها العطرة، قائلاً

: (3)

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 296

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 69

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 482-483

وَيَا لَيْتَ أَنِّي فِي ! أَوْسَدُ مِنْهُ الْمَسْكُ وَ
 جَوَارِكِ ثَاوِيَا الْعَنْبَرَ الْوَرْدَا
 وَإِنْ فَسَحَ الرَّحْمَانُ فِي ! فَلَا بُدَّ مِنْ حَثِّ
 الْعُمْرِ بُرْهَةً الْمَطِيَّةَ لِابْدَا

حيث قام التصدير هنا على تكرار لفظة "لابد" التي تفيد معنى الوجوب، فأفاد إلزاما وإصرارا على تنفيذ الوعد الذي قطعه الشاعر على نفسه بشد الرحال صوب ضريح المصطفى (p).

ولعل في هذه النماذج ما يكشف عن وظيفة التصدير المعنوية والفنية، ويؤكد استعانة شعراء المولديات بهذه الأداة . وهي استعانة واسعة، ستتضح أكثر مع دراسة عنصر الموسيقى .
على أن ما ينبغي أن أشير إليه في ختام الحديث عن الصورة البديعية أن الشعراء وإن وفقوا أحيانا في الإفادة من هذه الأداة في توصيل أفكارهم والتعبير عن مشاعرهم ورؤاهم في ثوب مرقوم موشى بهذه المحسنات، فإنهم كثيرا ما خرجوا إلى حد التصنع والإسراف في استخدامها، بالكيفية التي تنبئ عن قصد وتعمُّل . وأرى قبل التحول عن هذا المجال أن أثبت بعض النصوص التي تجمع بين أنواع البديع التي سبقت دراستها، وأكد من خلالها هذا الحكم . مع مراعاة أن تكون هذه النماذج لشعراء من الإمارات الأربع . فعن إمارة بني نصر بغرناطة نستدل بقول ابن زمرك من قصيدته النونية: (1)

فَمِنْ كُلِّ خَوَّارِ الْعِنَانِ قَدْ	!	بِهِ كُلِّ مَطْعَامِ الْعَشِيَّاتِ
ارْتَمَى		مَطْعَانَ
وَمُورِدَهَا ظَمَأَى الْكُعُوبِ	!	وَمُصْدِرُهَا مِنْ كُلِّ أَمْدٍ
ذَوَابِلًا		رِيَّانِ
وَلِلَّهِ مِنْهَا وَ	!	عَمَامٌ نَدَى كَفَّتْ بِهِ الْمَحَلِّ
الرَّبِيعِ مَوَاحِلُ		كَفَّانِ
إِذَا أَخْلَفَ النَّاسَ	!	فَإِنَّ نَدَاهُ وَ
الْغَمَامَ وَأَمَحَلُوا		الْغَمَامَ لَسَيَّانِ
إِمَامَ أَعَادَ الْمُلْكَ بَعْدَ	!	إِعَادَةِ لَأَنْبِيِ الْحُسَامِ
ذَهَابِهِ		وَلَا وَانِي
فَغَادَرَ أَطْلَالَ الضَّلَالِ	!	وَجَدَّ لِلْإِسْلَامِ
ذَوَارِسًا		أَرْفَعَ بُنْيَانِ
وَشَيْدَهَا	!	مَخَافِلَهَا تُزْهِى
يَشْهَدُ دَوْلَةَ		بِيْمَنٍ وَإِيْمَانِ

حيث جانس بين : " مطعام ومطعان"، "كفت وكفان"، "يمن وإيمان" وطابق بين : " موردها ومصدرها"، ثم بين " أعاد وبعد ذهابه" وهو إيهام التضاد وكذا الشأن في " الضلال والإسلام".
وعن إمارة بني مرين نستحضر قول أحمد بن عبد المنان الأنصاري:

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 497

مَاذَا تَجَرَّعْتَ مِنْ مَرٍّ ! يَا قَلْبُ وَمَاذَا أَنْتَ
 الْغَرَامُ هَوَى جَارِعُهُ
 أَبِيتُ لِيَلِي مِنْ جَرَّاهُ ! بِالسُّهْدِ وَهُوَ نَوْومُ الْجِفَنِ
 مُكْتَحِلًا هَاجِعُهُ
 أَدَافِعُ الْوَجْدِ فِي ! وَالْوَجْدُ لَا شَكَّ مَغْلُوبٌ
 سَلِمَى فَيَغْلِبُنِي مَدَافِعُهُ
 أَخَادِعُ الْقَلْبِ عَنْهَا وَهُوَ ! كَذَلِكَ الْقَلْبُ مَخْدُوعٌ
 يَخْدَعُنِي مَخَادِعُهُ
 وَيَحُ الْمُحِبِّ لَقَدْ ! بِحُبِّهِ، فَهُوَ خَافِي السَّرِّ
 نَمَّتْ شَمَائِلُهُ ذَائِعُهُ (1)

فالبديع في هذه الأبيات، موزع بين التصدير والطباق؛ التصدير في "تجرعت وجارعه" و"أدافع ومدافعه"، "أخادع ومخادعه". والطباق في: "مكتحل بالسهد ونؤوم"، "خافي وذائع".
 ومن شعراء بني زيان نقتطع نموذجاً لأبي عبد الله محمد بن يوسف الشغري التلمساني،
 من قصيدته "الميمية"، يقول فيه: (1)

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني الزيان ملوك تلمسان، ص 169-170

سِرُّ الْمَحَبَّةِ بِالذَّمِّوع ! فَالذَّمْعُ إِنْ تَسْأَلُ
يُتَرْجَمُ فَصِيحٌ أَعْجَمُ
وَالْحَالُ تَنْطِقُ عَنْ ! وَالصَّبُّ يَسْكُتُ وَالهُوَى
لِسَانَ صَامِتٍ ! يَتَكَلَّمُ
كَمْ رَمَتْ كِتْمَانَ الْهُوَى ! جِفْنَ يُنَمُّ بِكُلِّ سِرٍّ يُكْتَمُ
فَوْشَى بِهِ
جِفْنَ تَحَامَى وَرَدَهُ طَيْرُ ! لَمَّا جَرَى دَمْعًا
الْكَرَى ! يُمَازِجُهُ دَمٌ
أَهٍ وَ فِي شَكْوَى ! لَوْ أَنَّنِي أَشْكُوا إِلَى
لِصَّبَابَةٍ رَاحَةٍ ! مَنْ يَرْحَمُ
وَصَلُّ الْأَحِبَّةِ لَوْ يُتَاحُ ! شَهْدٌ وَ هِجْرَانُ الْأَحِبَّةِ
وَصَالَهُمْ ! عَلَقَمُ
وَالْقَرْبُ مِنْهُمْ لِلْمَتَّيْمِ ! وَالْبُعْدُ عَنْهُمْ
جَنَّةٌ ! لِلْمَشُوقِ جَهَنَّمَ
خَلُّوا ! فَعَسَى تُسْلِي مَنْ
يَخْلُصُ إِلَيَّ نَسِيمَهَا ! عَلَيْهِ تُسَلِّمُ
وَاحِيرَتِي بَيْنَ ! لَا هَذِهِ تُنْسَى وَ لَا ذِي
الصَّبَابَةِ وَ الصَّبَا ! تَنْسَمُ

هَذَا الْهُوَى أَذْكَى الْجَوَى ! بَعْدَ النَّوَى فَأَنَا
بِجَوَانِحِي ! الْمُعْنَى الْمُغْرَمُ

حيث نسجل الطباق في الأبيات الأولى بين: "السر ويترجم"، "فصيح وأعجم"، "تنطق

وصامت"، "يصمت و يتكلم" "كتمان ووشى"، "ينم ويكتم".

ثم المقابلة في البيتين: السادس والسابع بين: "وصل الأحبة شهد وهجران الأحبة علقم"،

"القرب جنة والبعد جهنم". ثم الجناس في باقي الأبيات: بين "دمع ودم"، "تسلي وتسلم"،

"الصباية والصبأ"، "تنسى وتنسم"، "الهوى والجوى والنوى".

وعن شاعر الدولة الحفصية ابن الخلوف، نمثل بقوله من "ميميته": (1)

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 173

وَ قَطَعْتُمْ حَبْلَ اتِّصَالِي ! فَهَلَّا عَلَيْكُمْ إِذْ قَطَعْتُمْ وَصَلْتُمْ
 بَيْنَكُمْ
 وَأَتْلَفْتُمْ لَبِّي بَغَيْرِ ! وَ فِي شَرَعِكُمْ أَنَّ الْمُفْرَطَ
 غَرَامَةً يُغْرَمُ
 وَالْيَيْتُمْ أَنْ تَحْفِظُوا ! فَمَا بِالْأَكْمَ لَمَّا انْقَضَى
 الْعَهْدَا دَائِمًا الْحَوْلُ حَلْتُمْ
 وَ أَعْرَضْتُمْ عَنْ مُدْنِفِ شَفَاهُ ! فَمَا ضَرَّكُمْ أَنْ لَوْ مَنَنْتُمْ
 الضَّنَى وَزَرْتُمْ
 وَأَضْرَمْتُمْ بِالْدَمْعِ فِي الْقَلْبِ ! وَلَمْ أَدْرِ أَنَّ النَّارَ بِالْمَاءِ
 حُرْقَةً تُضْرَمُ
 وَأَشْمَمْتُمْ النَّمَامِ إِذْ ! أَكُنْتَهُ أَحْشَائِي فَقَالَ
 نَمَّ بِالذِّي وَ قُلْتُمْ
 وَ كُنْتُمْ عَهْدْتُمْ أَنَّا نَكْتُمُ ! فَعَرَّكُمْ دَمْعِي النَّمُوْمُ
 الْهُوَى فَبَجْتُمْ
 وَ هَلْ نَافِعِي كَتْمُ الدَّمْعِ لِمَا ! وَ قَلْبِي بِمَا سَنَّ الْأَسَى
 جَرَى يَتَكَلَّمُ
 وَ سَقَمِي بِمَا أَخْفَيْتُ بَيْنَ ! يُصْرَحُ بِالشُّكْوَى وَلَا
 جَوَانِحِي يَتَكَلَّمُ
 فَمَنْ ذَا الَّذِي أَرْجُوهُ وَ ! وَمَنْ ذَا الَّذِي أَشْكُوهُ
 الصَّبْرُ دَاهِبٌ وَالْخَصْمُ يَحْكُمُ
 أَسَلِمُ فِي الدَّعْوَى لَهُ غَيْرَ ! وَ أَطْرَحُ الشُّكْوَى لِمَنْ لَا
 كَارِهِ يُسَلِّمُ

فَإِنْ شِئْتُمْ صَدُّوا، وَإِنْ شِئْتُمْ ! فَلَيْسَ لِحَالٍ يَرْتَضُوهَا
 صَلُّوا
 فَأَنْتُمْ أَحَبَّائِي عَلَى السُّخْطِ وَ ! مَقَامَكُمْ عِنْدِي شَرِيفٌ
 الرِّضَا
 أَهْيَمُ بِأَحْدَاقِ الْحَدَائِقِ وَ ! لِإِخْبَارِهَا بِالسَّحْرِ وَ الطَّيِّبِ
 الظُّبَا
 عَنْكُمْ

فكل هذه الأبيات باستثناء البيت العاشر عامرة بالبديع، بل إن البيت الواحد قد يتكرر فيه مرتين من ذات النوع أو من نوعين مختلفين، فالبيت الأول-على سبيل المثال- يتردد فيه الطباق مرتين بالإضافة إلى التصدير. وفي البيت الثالث ما قبل الأخير جمع بين الجناس والطباق في آن .

وقد استأثر الطباق بالنصيب الأوفر إذ تكرر عبر تسعة أبيات بين المفردات الآتية: "قطعتم ووصلتم"، "تحفظوا وحلتم"، "أعرضتم وزرتم"، "نمّ وأكثته"، "ونكنتم و بحتم"، "كنتم وبتكلم"، "أخفيت و بصّرح ولا يتكلم"، "صدؤا وصلوا"، "السخط والرّضا". ثم يلي التصدير عبر أربعة أبيات، بين: "اتصالي ووصلتم"، "غرامه و يغرم"، "ضرمتم وتضرم"، "أسلمّ ويسلمّ". والجناس في البيتين الأخيرين، بين: "صدؤا وصلوا"، "أحداق والحداق".

فإذا أضفنا إلى هذا الحضور البديعي اللافت للانتباه أن كل النماذج السابقة أخذت أبياتها بصورة متتالية بلا قفز أو انتقاء، تأكدت لنا بذلك صحة الحكم السابق فيما يتعلق بالقصدية والتعمل أحيانا في اصطناع المحسنات البديعية .

وبعد فإن ما يمكن استخلاصه بخصوص الصورة الشعرية بعامّة، هو ما يلي:

- تتصل الصورة الشعرية في النص المولدي بثلاثة منابع أساسية هي : المصدر القرآني، المصدر الصوفي، والتراث الشعري القديم، وخاصة منه، شعر ما قبل الإسلام.
- انطلاقا من أن القصيدة المولدية نص تقليدي، فإن أسلوب تشكيل الصورة اعتمد على الأوجه البيانية المعروفة: التشبيه، الاستعارة، الكناية، بالإضافة إلى شيء من الجاز العقلي.
- وامتدادا لسيطرة الطابع التقليدي، فإن مادة الصورة تكاد تنحصر في البيئة البدوية، بمكوناتها وعناصرها المختلفة.

- وقد ترتب عن ذلك أيضا، أن اتسمت الصورة في القصيدة المولدية بكثير من سمات وملامح الأسلوب التصويري القديم؛ كالتقرب، والبساطة، والاعتماد على عالم المحسوسات القريب. حيث امتثلت لتلك الملامح القديمة، دون محاولة لتخطي حدود القديم إلى شيء من الطرافة والابتكار.

- ومن خصائص الأسلوب التصويري أيضا، الاعتماد على الصورة البديعية، من خلال الاستعانة بالألوان البديعية، خاصة منها: الجناس، الطباق، المقابلة، والتصدير. وقد أفاد الشعراء كثيرا من هذا المنحى التصويري في التعبير عن مواقفهم ومشاعرهم. وإن كان مستوى توظيف البديع قد تآرجح بين الإصابة والإخفاق، حين عمدوا إلى التكلف أحيانا، على النحو الذي تبين في موضعه.

- كما ينبغي أن نسجل ملاحظة عامة بشأن الصورة في النص المولدي، وهي أن القارئ للقصيدة المولدية سيلفت انتباهه غياب شبه تام للصورة الشعرية في تلك المقاطع الخاصة بسرد الأحداث والإشارات التاريخية. ومنها معجزات الرسول (أ)، حيث يعتمد الشعراء في تقديمها، الأسلوب المباشر، بطريقة العرض التاريخي المحض الذي يقدم الحدث بكيفية التصريح، لا التلميح. كما أنهم يعتمدون في هذا السياق أكثر على الأسلوب الخبري أو الإخباري الذي يلائم مقام السرد والتقرير ورصد الحقائق.

الموسيقى الشعرية :

إن العلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة ترابط قوية وعميقة. ولعل من أبرز التقاطعات بينهما، أن كليهما سمعي يتخذ من الصوت مادة له. ثم في اعتمادهما معا على مبدأ التناسب في السمع، والتعاقب في الزمن؛ حيث يكون النغم الموسيقي أداة الإيقاع في تقسيم الزمن. وبالموازاة، يقوم الصوت اللغوي في الشعر مقام النغم في تشكيل هذا التقسيم. وفي هذا التناسب مكنم اللذة وسر السحر في الموسيقى والشعر على السواء. ومما يزيد الشعر سحرا، أنه يعتمد الكلمة التي تجمع بين متعة الدلالة، أو الفهم، وطرب الصوت أو نشوة السماع. وقد أشار محمد غنيمي هلال إلى شيء من هذا حين قال: " وما الشعر إلا ضرب من الموسيقى، إلا أنه تزوج نغماته بالدلالة " (1).

ومن مظاهر هذه القرابة أيضا، أن الموسيقى - ممثلة في الوزن والقافية خاصة - هي عماد الشعر العربي، والأساس الذي يقوم عليه صرح القصيدة العمودية ومعمارها. ولقد كان نقاد العرب القدامى وشعراؤهم على وعي تام بأهمية الموسيقى في عملية البناء الشعري. ونحن حينما نستقرئ التراث النقدي، سنلتقي بذلك الإجماع على أن الوزن والقافية يشكلان معلما أساسيا، وحدا فاصلا بين الشعر والنثر. وما من ناقد تصدى لتعريف الشعر إلا وجعل من هذين الركنين جوهره وقوامه. فابن طباطبا يعرفه بأنه: " كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص من النظم الذي إن عدل عن جهته مجَّته الأسماع، وفسد على الذوق " (2).

والمتعارف عليه أن كلمة منظوم، كان يراد بها الوزن والقافية. وبذلك فإن ابن طباطبا يرى فيهما عماد الشعر ومعلمه الخاص الذي يختص به، ويتميز من خلاله عن النثر. ثم يبيّن على هذا أن الشعر لا يكون شعرا إذا عدل عن هذه الوجهة ففقد أخص خصوصياته.

أما معاصره قدامة بن جعفر فيعرف الشعر بقوله: " إنه قول موزون مقفى يدل على معنى " (3). ثم يضيف في باب نعت القوافي مؤكداً أن إقامة الحد بين الشعر والنثر يعود إلى ما

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 462 .

(2) ابن طباطبا العلوي، عبار الشعر، ص 41 .

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64 .

يختص به من عنصر الموسيقى وهذا انطلاقاً من ربطه لبنية الشعر بالتسجيع والتقفية فيقول: " لأن بنية الشعر هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً كان أدخل في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر" (1).

وعند ابن رشيق أن " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية." (2)

ومن قبل، ربط أرسطو نشأة الشعر بتحقيق الإشباع الغريزي لنزعتين متأصلتين في الإنسان، إحدهما تتعلق بالمحاكاة، والثانية بالميل إلى الانسجام والإيقاع(3).

ويعد ابن سينا من نقاد العرب الذين تأثروا إلى حد بعيد بمقولات المعلم الأول، أرسطو. ففسر بدوره نشأة الشعر بهاتين العلتين، جاعلاً من الوزن، السبب الثاني بعد المحاكاة، حيث يقول: " إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا... والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً. ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها... فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية." (4)

فالشعر بهذا نوع من الإشباع لذلك الحنين الفطري لما ينطوي عليه من مظاهر التناسب خاصة على مستوى الصورة والموسيقى وقد تقدم أن الشاعر في تشبيهاته واستعاراته إنما يكشف عن هذه الرغبة في إضفاء صفة التماثل والتناسب والتآلف بشكل أو بآخر بين الأشياء إرضاء لهذا النزوع. أما على مستوى الموسيقى فإنه قد يجد ما يستجيب أكثر لهذا المبدأ.

إن بنية الإنسان الجسدية والنفسية على السواء قائمة على هذا التناظر والتناسب. وكذلك الكون من حوله، ولأجل هذا كان دائم الحنين إلى هذا القانون، يمتثل إليه ويسعى إلى تحقيقه عن وعي أو عن غير وعي. وكلما أصاب شيئاً من ذلك شعر باللذة والارتياح؛ وعلى هذا، تتحدد قيمة الموسيقى باعتبارها عنصراً هاماً في بناء الشعر، وخاصية مميزة، تقوم حداً فاصلاً بينه وبين النثر، ومثلما ألح النقد القديم على عنصر الموسيقى، ورأى فيه أساساً لا يستقيم بناء الشعر إلا بوجوده، فكذلك الشأن في التصور النقدي الحديث لماهية الشعر، إذ تلتقي بكم

(1) المصدر السابق، ص 90 .

(2) ابن رشيق، العمدة ج 1، ص 116 .

(3) ينظر: أرسطو، فن الشعر، ص 11 .

(4) المصدر نفسه، ص 171-172 .

هائل من النصوص النقدية لنقاد من العرب ومن غير العرب، تقرر في إصرار على عضوية الموسيقى في الشعر وتجعلها من أهم مكوناته إن لم نقل، أهم مكون عند كثيرين . مع ترشيح فكرة تميّز الشعر عن النثر بناء على هذا الأساس. يقول **طه حسين**: " وإذن فنحن نعرف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية، والذي يقصد به إلى الجمال الفني ".⁽¹⁾ فالملح الأساسي للميز للشعر هو، الموسيقى، ممثلة في الوزن والقافية.

أما **إبراهيم أنيس** فيرى فيها سر أسرار الشعر، ومصدر سحره الأول، قائلاً: " فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب ".⁽²⁾

ومع **ساسين عساف**، نلتقي بأولوية الموسيقى في تشكيل القصيدة، ومع الإصرار على أنها الخاصة المميزة. حيث يقول: " نغم القصيدة يسيطر على الشاعر قبل البدء بعملية النظم، وعندما ينفلت النغم منه يترك النظم لكي لا تُداخل القصيدة العناصر النثرية، فالموسيقى مادة الحالة الشعورية"⁽³⁾ . ويفهم من هذا أن الموسيقى هي أول ما يفكر فيه الشاعر، وهي أول مرحلة من مراحل تشكّل القصيدة، وأساسها الذي تبنى عليه، فإن افتقد هذا الأساس استحال معه البناء.

وفي النقد الغربي الحديث أيضاً ما يؤكد على أن الموسيقى جوهر الشعر ومادته الأولى، وخاصيته الأساسية. وحسبنا أن نستحضر هنا مقولة الناقد **أوستن وارين**، و**رينيه ويليك**. فالشعر عندهما: " هو بالتعريف تنظيم لنسق من أصوات اللغة"⁽⁴⁾.

على أنه ينبغي أن نلاحظ أن الأداة الموسيقية لا يمكن أن تؤدي وظيفتها المعنوية والفنية بمعزل عن باقي وسائل ومكونات الشعر الأخرى. فالعملية الإبداعية- الشعرية- لا تتم إلا بتضافر كل العناصر في تكامل وتآلف وانسجام.

وقد كان النقد العربي القديم على وعي بهذه القضية وهو ما نجده -مثلاً- في حرص **قدامة** على شرط الائتلاف بين مكونات الشعر الأربعة: اللفظ، المعنى، الوزن، القافية.⁽⁵⁾

(1) حسين طه، في الأدب الجاهلي، ط5، دار المعارف، مصر 1984، ص 312-313

(2) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ط7، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1997، ص 17 .

(3) عساف ساسين، الصورة الشعرية، ص 17 .

(4) ويليك رينيه و أوستن وارين، نظرية الأدب، ص 165.

(5) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 69-70 .

كما يطالعنا ابن طباطبا بما يفيد أن فاعلية كل أداة شعرية لا تكتمل إلا بالتعاون مع سائر الأدوات، فيقول: " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ. كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه" (1).

فمع قناعة ابن طباطبا بما يوفره إيقاع الشعر من قيمة جمالية تستأثر باهتمام المتلقي، إلا أنه يجعل ذلك متعلقاً بغيره من التأثيرات التي تنتجها سائر العناصر الأخرى. فلا تكتمل اللذة والإحساس بالجمال الكلي لدى المتلقي إلا بتعاون هذه الأدوات جميعاً في علاقة تكامل وتآلف.

أما النقد الحديث، فبدوره شدد على هذه العلاقة وهذا الترابط بين مكونات النص الشعري. وهو ما نقرأه في قول جابر عصفور: " إن فاعلية التخيل في الشعر لا تنفصل أصلاً عن البنية الإيقاعية التي لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب أو الدلالة" (2).

وبهذا، فحينما نتحدث عن أهمية الموسيقى ودورها كأداة فاعلة في بناء الشعر، فإن هذا الدور سيكون مرتبطاً -لا محالة- بسلسلة من العلاقات تنبني بين سائر الأدوات والعناصر، لتشكل في النهاية قيمة القصيدة الكلية. على أن هذا لا ينفي قيمة كل عنصر في ذاته وإنما هو مما يزيده فاعلية وتأثيراً؛ فليس الشعر سلسلة من الأصوات فحسب، ولا هو نتاج طاقة تخيلية تصويرية فقط. إنما هو هذا الكل المتكامل من المكونات والعناصر المتفاعلة المتضافرة فيما بينها، والتي تعطينا في النهاية -وبعد عملية معقدة- مولوداً شعرياً.

على أن الذي يستفاد مما تقدم، هو أن الموسيقى مادة الشعر الأساسية، وأنها الأساس الذي يبنى عليه الشعر، والملح الخاص الذي يتميز به عن النثر. وبكل تأكيد أن لهذه الأهمية ما يفسرها في واقع العملية الإبداعية الشعرية، سواء في علاقة الموسيقى بالمبدع والنص، أو على مستوى التلقي وما تنطوي عليه من أثر جمالي. فما مصدر هذه الأهمية؟

(1) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 53.

(2) عصفور جابر، مفهوم الشعر، الدراسة في التراث النقدي، ط 5، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995، ص، 194.

إن الإجابة عن هذا السؤال، ستتحدد من خلال الحديث عن دور الموسيقى في عملية التشكيل الشعري، وبيان وظيفتها كأداة فنية في التعبير عن الفكر والشعور. والكشف عن قيمتها الفنية وأثرها الجمالي. وهذا ما ستحاول الدراسة أن تعالجه انطلاقاً من النص المولدي. على أن معالجة هذا العنصر ستتتظم ضمن محورين كبيرين، وفق ما درج عليه الباحثون في هذا المجال، من التمييز بين نوعين الموسيقى. فمنها : الخارجية، وهي التي يندرج ضمنها الوزن والقافية، أو ما يعرف بموسيقى الإطار. ومنها الموسيقى الداخلية، وهي التي تتعلق بالإيقاع الداخلي للشعر.

1- الموسيقى الخارجية :

تمثل الموسيقى الخارجية الإطار العروضي للقصيدة العربية. وهي القاعدة الثابتة التي بموجبها يكون ضبط الشعر عن طريق مكوناتها المعروفة: الوزن والقافية. حيث يلتزم بهما الشاعر في أبيات القصيدة كلها التزاماً صارماً ليضمن لشعره مبدأ التناسب الذي يقود إلى تحقيق الوحدة الموسيقية للقصيدة. وليضفي على شعره -قبل كل ذلك- صفة الشعرية التي تنأى به عن دائرة النثر، وتميزه عنه. فحين يلزم الشاعر نفسه بوزن واحد وقافية موحدة، فإنه يقيم ربطاً محكماً على مستوى البيت الواحد، ثم على مستوى القصيدة، من خلال ذلك التوازن والتناسب النغمي الذي تحققه تفعيلات كل بحر بما تنطوي عليه من حركات وسكنات تتابع وفق نظام معين، إلى أن تنتهي إلى خاتمة البيت، حيث تجد في القافية ما يعزز هذا التوازن والترابط، بفعل الصوت المتردد بشكل متساو في نهايات الأبيات، إلى أن تكتمل القصيدة.

من هنا، يتفرع بنا الحديث عن الموسيقى الخارجية عبر محورها: الوزن، والقافية، لمحاولة التعرف عن طبيعة الوظيفة التي يؤديها كل منهما. ومدى تأثيرهما الفني والجمالي داخل النص المولدي.

أ- الوزن:

إذا كان الشعر في أحد أهم مكوناته، أصوات إيقاعية تتكرر بشكل منتظم داخل كل بيت، فإن هذه الأصوات هي من الناحية العروضية مجموعة من الحركات والسكنات، تتابع في انتظام وتناسق تام. وهي التي تكون وزن الشعر وفق كفاءات معينة تقتضيها أنواع الوحدات الموسيقية (التفعيلة). والتي بدورها تنتظم وفق بنية، قد تكون أحادية الصورة، أو ثنائية، تتساق عبر مفردات البيت لتشكيل نغمته، التي هي في الواقع العروضي: وزن الشعر. وانطلاقاً منها - التفعيلة- أسس الخليل بن أحمد نظرية الوزن في الشعر العربي، حيث أقامها على ستة عشر بحراً. وهي النظرية التي تجسدت في بناء القصيدة العربية الموسيقية. ونالت عناية كبيرة لدى الشعراء والنقاد على السواء. فقد كان الوزن ولا يزال - حتى بعد ظهور حركة التجديد- من أهم أركان الشعر. فالقصيدة إذا فقدت العنصر النغمي (الوزن الشعري)، " تخرج عن دائرة الشعر إلى دائرة الفن الثري " (1).

ومن قبل، أكد ابن رشيق هذا الحكم، بإعلانه، أن: " الوزن أعظم أركان الشعر، وأولاه به خصوصية " (2).

ولقد وجد النقاد في الوزن ما يحفظ للشعر خصوصيته، من زاوية ما ينطوي عليه من تناسب وانضباط إيقاعي لا يوجد في غيره من أنواع الكلام الأخرى، حيث يلتزم الشعراء بتلك الضوابط الإيقاعية التي يحددها البحر، بذات التناسب والانتظام في كامل القصيدة. من هنا، نفهم سر اهتمام النقد العربي بمبدأ التناسب في الوزن الشعري، و الامتثال لقانونه على امتداد النص وهو ما يوضحه كلام ابن سينا عن هذا الجانب، قائلاً: " إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفأة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الأخرى " (3).

(1) عبد الدائم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة 1413 هـ - 1993 م، ص 18.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 134.

(3) أرسطو، فن الشعر، ص 161.

فابن سينا يلح على خاصية الزمن في الشعر، والتي تتحدد بمقتضاها صفة تناسب الصوتي، ذلك أن النطق بكل صوت، يستغرق مدة زمنية معينة. وعلى الشاعر أن يراعي تحقيق هذه الصفة في شعره، وأن يوائم بين لغة البيت ونظام الوزن، وما يقتضيه من تناسب وتساو في زمن النطق بين وحداته التي تقوم على تكرار عدد من الحركات والسكنات، وفق تشكيل معين. فيكون لكل وزن إيقاعه الذي يضبطه عنصر الزمن.

ومن هنا، يضعنا نص ابن سينا أمام مصطلحي "الوزن" و"الإيقاع"، وكيفية التمييز بينهما. فما الفرق بينهما؟

يقول محمد غنيمي هلال بهذا الشأن: "الإيقاع، ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة. وقد يتوافر الإيقاع في النثر... أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي... [و] الوزن: هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت" (1). وعلى هذا، فالإيقاع هو الذي يشكل نغمة البيت، أو بالأحرى، وزنه. وإذا كانت التفعيلة تمثل وحدة الإيقاع، فمن مجموع التفعيلات المتتابعة تبعا لنظام خاص، يتكون الوزن أو وحدة البيت. أما الوزن فمن خلاله تتحدد صورة الإيقاع؛ أي "صورة تتابعه في وحدات التفاعيل" (2).

وحينما نعود إلى فكرة التناسب التي يوفرها الوزن الشعري، نجد أنها في نظر النقاد تمثل مصدر الإشعاع، ومكمن التأثير. إنها الخاصية التي تمد الوزن بقيمة الجمال وقوة التأثير التي يحدثها في المتلقي. "فالتأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب" (3). ويضيف حازم في موضع آخر، أن المسموع المتناسب "من شأن النفس أن تستطيه ويداخلها التعجب من تأتي نسقه واطراد هيئاته وترتيباته المحفوظة" (4). فالمسموع المتناسب يثير إعجاب المتلقي ويفرض عليه نوعا من

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 461-462.

(2) عساف ساسين، الصورة الشعرية، ص 18.

(3) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 267.

(4) المصدر نفسه، ص 249.

الانتباه، وذلك بأن يتابع حركة الإيقاع، ويتوقع تردده عبر محطات زمنية معينة، ويظل مشدودا للسمع.

وقد ربط ابن طباطبا من قبل بين إيقاع الوزن ومتمعة التلقي، فلاحظ أن مصدر الإثارة واللذة في الشعر من ناحية الوزن، إنما يترد إلى ما فيه من حسن التركيب واعتدال الأجزاء (1). وذهب إلى أبعد من هذا في بيان قيمة التناسب في الوزن. واعتبر ما يحصل عنه من تطريب قادرا على تطهير النفس من السخائم وحفظ توازنها (2)، وذلك أدعى للارتياح واللذة. ولأجل إدراك هذه الغاية، حرص شعراء المولديات على تحقيق أكبر قدر من التناسب فاجتهدوا في توفير أسبابه، من خلال ما توسلوا به من أنواع البديع كما سيأتي.

أما من جهة النقاد، فلعل من مظاهر هذا الحرص أنهم دعوا إلى ترصيع الشعر، والاعتماد في ذلك على صور المماثلة، والسجع، وتجانس التصريف. وهو ما ألح عليه قدامة في نعت الوزن (3).

ولعل حازم القرطاجني هو أكثر نقاد العرب عناية بموضوع التناسب في الشعر. فقد أفرد له مجالا فسيحا في منهاجه (4). وراح يتتبع الأوزان الخليلية بالدراسة والتحليل، مرتبا إياها تبعا لكيفيات التناسب التي تنتجها، سواء على مستوى تعاقب التفعيلات وعلاقتها ببعضها، أو باعتبار ما تنطوي عليه أشكال التناسب من قيمة صوتية.

وإذا كانت فكرة التناسب -بما لها من أهمية في مجال الصياغة الشعرية- قد حازت لدى النقاد عناية كبيرة، فإن قضية العلاقة بين الوزن والموضوع، أو الغرض الشعري، قد استهلكت بدورها كثيرا من الجهد، واختلف بشأنها النقاد قديما وحديثا. فهي من القضايا الشائكة التي لم تحسم إلى يومنا هذا؛ فمن مصرَّ على إقامة الربط بين الوزن والموضوع أو العاطفة، ومدَّع لكل وزن نوعا معينا من الموضوعات، يصلح فيها دون غيرها. ومن مناقض لهذا الرأي، مؤكدا زيف هذا الربط، وعدم شرعية هذه العلاقة، من أنها لا تستند إلى قاعدة علمية، ولا يؤيدها واقع الشعر العربي.

(1) ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 53 .

(2) المصدر نفسه، ص 54 .

(3) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 80 .

(4) ينظر: القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 226 إلى 270 .

فعندما نعود إلى نقدنا القديم، نجد ابن طباطبا ممن يقرون هذه العلاقة. وذلك عند حديثه عن صناعة الشعر، ومراحل تشكل القصيدة. يقول: " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يُسلسل له القول عليه" (1). ففي هذه العبارة الأخيرة إقرار بأن الشاعر يتخير الوزن الذي يناسب موضوعه. وفي هذا ما يشي بالربط بين الموضوع والوزن.

وتتعمق هذه الفكرة أكثر مع من تأثروا بالفكر الأرسطي في "فن الشعر"، أمثال: ابن سينا، ابن رشد، ثم حازم القرطاجني. ففكرة هذا الربط آتية من تراث اليونان الشعري، ثم تجلت في تنظير أرسطو لفن الشعر. من ذلك إقامته للصلة بين الوزن البطولي والملحمة (2)، وأنه أنسب الأوزان لها دون غيره.

ولقد كان الوليد بن رشد ممن تلقفوا هذه الأحكام عن أرسطو، فنأدى بدوره، بهذه العلاقة وكان واضحا في قوله: " ومن تمامه [الوزن] أن يكون مناسبا للغرض. فربَّ وزن يناسب غرضا ولا يناسب غرض آخر" (3).

ويتبنى حازم هذا الموقف، سواء تأثر في ذلك بأرسطو، أو بشرح كتابه، ويتناول القضية بالشرح والتفصيل في مواضع مختلفة من كتابه، متتبعا ما يصلح من الأوزان للأغراض، من منطلق ما يشتمل عليه البحر من خصائص، " وللأعاريض اعتبار من جهة ما تليق به من أنماط النظم: فمنها أعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه، نحو عروض الطويل والبسيط" (4). ثم يقترح "الطويل" للمقاصد التي تحتاج إلى جزالة نمط النظم، ويصنف الرمل والمديد ضمن البحور الرقيقة، التي تناسب أحوال الشجو والاكتئاب.

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 43 .

(2) أرسطو، فن الشعر، ص 68 .

(3) المصدر نفسه، ص 211 .

(4) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 205 .

وإذا كان **حازم** قد أقر هذه الصلة بين الوزن والغرض أو العاطفة، فإنه لم يضيق الدائرة بحيث يختص كل وزن بموضوع، إنما ترك للشاعر فضاء للاختيار ضمن التصنيف المرن الذي يقترحه، أو بما عبر عنه بالمقاصد على سبيل الإجمال. (1)

وعندما نتحول عن النقد القديم إلى النقد الحديث، فإننا نلتقي مرة أخرى بأصوات مؤيدة لهذا التصنيف القائم بين الغرض وما يناسبه من الوزن. ولعل من أبرز هؤلاء: **سليمان البستاني**، و**أحمد أمين**، و**عبد الله الطيب المجذوب**، الذي يذكر بشأنه **حسين بكار** أنه كان يسير على خطى **حازم** في الاعتقاد بأن اختلاف أوزان الشعر تعني حتما اختلاف الموضوعات، وإلا فقد أغنى بحر واحد، ووزن واحد. (2)

ولعل رأي **إبراهيم أنيس** يبدو أكثر اقترابا من ملامسة الصواب؛ فهو يرفض أساس الربط بين الوزن والموضوع مباشرة، لكنه يقترح العلاقة بين الموقف النفسي والوزن. فيجعل البحور في شكل مجموعات كبرى، تستجيب لحالات نفسية، وعواطف معينة، ولم يتشبت بالتحديد الصارم الذي يقصر صلاحية الوزن على مجال محدد، ويحصره في موضوع دون غيره. مع التنبيه إلى أن الاشتراك في الموضوع لا يعني بالضرورة التوحد العاطفي. فما مضمون التصور البديل الذي يطرحه **إبراهيم أنيس**؟. يقول: " نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية" (3). ثم يسترسل بعد هذا في تفصيل الحكم، وتصنيف الأوزان وفق ما يناسبها من الأغراض ضمن دوائر كبرى؛ فيجعل البحور الطويل الكثيرة المقاطع أكثر تناسبا مع موضوعات الفخر والحماسة والمدح. ويرى في البحور القصيرة والمتوسطة أنها أكثر تجاوبا مع الغزل الثائر العنيف. وهو في هذا يذكرنا بتصوّر **حازم**، الذي تقدم.

وقد استأنس **حسين بكار** بهذا الرأي، فراح يزيه قائلا: " ولعل من الأقرب للصواب، إن

لم يكن الصواب نفسه، أن نربط بين العاطفة والوزن" (4).

(1) لمزيد من التوسع في هذا الموضوع، ينظر: المصدر السابق، ص 266 .

(2) بكار حسين، بناء القصيدة القديمة في ضوء النقد الحديث، ص 166 .

(3) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 177 - 178 .

(4) بكار حسين، بناء القصيدة القديمة في ضوء النقد الحديث، ص 166 .

وإذا كنا نجد في موقف كل من إبراهيم أنيس، وحسين بكار، وحازم من قبلهما، شيئاً من المرونة، تقترب به من حيّز الصواب، فإن هذا الموقف -مع ذلك- يظل يفتقد للشرعية التي تسنده وتعزز صحته. وهي شرعية تأسس أصلاً، وتستمد من واقع الشعر العربي.

فالتراث الشعري العربي لا يكشف عن وجود هذه الصلة، سواء بين الوزن والغرض، أو بينه وبين العاطفة. بل إن الثابت حقيقة، هو أن البحر واحد يستجيب لأغراض عديدة، ومواقف نفسية متشابهة أو مختلفة. وبالموازاة، فإن الغرض الواحد، اتخذ له إطاراً عرضياً مختلفاً، ولم يلتزم بصيغة واحدة. ثم إن المعروف عن القصيدة العربية القديمة أنها في الغالب ذات بناء مركب، يستوعب موضوعات عديدة؛ من طلل، وظعن، وغزل، ورحلة في الصحراء، وموضوع. وأن موقف الشاعر النفسي عبر كل هذه الوحدات الكبرى، لا شك يتلون ويتباين بما يستجيب لمضمون كل وحدة. وإذا نحن آمننا بالاعتقاد القائل بالربط، هل سيضطّر الشاعر -والحال كذلك- إلى أن ينظم قصيدته على أوزان متعددة ومختلفة بما يقتضيه كل موضوع، أو عاطفة معينة؟ فهذا -بكل تأكيد- ما لم يحدث مع القصيدة العربية. وحتى إن تحققت للقصيدة الوحدة النفسية بين هذه الموضوعات المختلفة، فهل هذا يعني أن نظيراتها في الغرض نفسه، سواء أكانت مدحية، أم فخرية، أم مرثية، أم ما سوى ذلك، ستنظم بالضرورة على ذات البحر؟ فهذا أيضاً ما لا يجد له موقعا من الصحة، أو التعميم في واقع الشعر العربي. والأمر نفسه يقال في حالة توحيد الباعث العاطفي للنص الشعري، فإنه لا يستدعي بالضرورة وزناً موحداً. وقد أشار محمد غنيمي هلال إلى زيف هذا الربط حين تحدث مثلاً عن مراثي الجاهليين، التي ذكر بشأها أنها جاءت على بحور عديدة، هي: الكامل، والطويل، والبسيط، والوافر، والكامل⁽¹⁾.

وحيثما ننطلق من واقع القصيدة المولدية التي هي موضوع الدراسة، سنجد فيها أيضاً ما يدحض هذا الموقف، ويكشف عن هشاشته. وهي -كما تقدم- ذات بناء مركب، تقوم على تعدد الموضوعات. فقد نلتقي في القصيدة الواحدة، بالطلل، والغزل، والرحلة إلى البقاع المقدسة، ثم مدح الرسول (p) والإشادة بذكرى مولده، لينتهي الشاعر إلى مدح السلطان الذي ترفع إليه المولدية. ومع هذا التعدد والاختلاف، يلتزم الشاعر بوزن واحد. بالإضافة إلى هذا، فإن المولديات وإن اشتركت في الموضوع وتشابحت فيها المواقف النفسية، فإنها نظمت على أوزان

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 468.

عديدة متباينة، بين الشعراء، ولدى الشاعر نفسه، كما سيتضح لاحقاً. وربما أثبتنا في هذا الموضوع مثالا عن شاعر القصر الغرناطي، ابن زمرك الأندلسي، الذي وصلتنا عنه أربع قصائد مولدية، نظمت على ثلاثة أوزان مختلفة، هي: الكامل، البسيط، الطويل.

فهل بعد هذا من صحة الاعتقاد بثنائية الوزن والموضوع؟ وهل يصمد رأي القائلين بهذا المبدأ أمام ردود الواقع الشعري العربي؟.

إننا بكل تأكيد ننتهي إلى القناعة بعدم إمكانية الربط بين الوزن والموضوع، أو العاطفة. وأن واقع الشعر العربي يفيد بأنه من غير الممكن أبداً صياغة قاعدة أو قانون يضبط هذه العلاقة، ويقنن للنص الشعري من هذه الزاوية. فالوزن لا يمكن أن يختار سلفاً، إنما يستدعى لحظة إبداع القصيدة تلقائياً بما يستجيب للحالة الشعورية، على اعتبار أنه عنصر أصيل من مجموع عناصر العملية الإبداعية، يتحدد على أساس التفاعل معها جميعاً. ومن غير المعقول أن يتخيره الشاعر بصورة معزولة، أو خارج عن نطاق هذا التفاعل. يقول جابر عصفور: "الوزن ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة، أو وعاء يحتوي الغرض، وإنما هو بعد من أبعاد الحركة الآنية لفعل التعبير الشعري". ويعلل قائلاً: "إذا كان الوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فإن الشعر -في هذه الحالة- يستمد إيقاعه من مادة صياغته ذاتها، أي من اللغة أثناء تشكلها الآني في علاقات لا تعاقب بين أبعادها، أو تجاور أو احتواء. الإيقاع الشعري -إذن- يستمد فاعليته من إيقاع اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن مبنى، وبالتالي فليس هناك خصائص سابقة للوزن"⁽¹⁾.

وبهذا، يتضح أنه من الزيف أن نتحدث عن وجود مشكلة بين الوزن والموضوع، وكذا العاطفة، ما دام الوزن يكتسب خصائصه وملامحه لحظة تشكل القصيدة داخل علاقات متشابكة تقيمها اللغة. ويبقى السؤال المطروح بعد هذا: كيف يستطيع البحر الواحد بتفعيلاته المحددة وإيقاعه المنتظم الرتيب أن يساير حركة القصيدة من الداخل، ويتجاوب مع ضلال التجربة، وتنوع المشاعر والمواقف، واختلاف الموضوعات كما في القصيدة المركبة؟

إن ثمة جوانب كثيرة تجعل الوزن أكثر طواعية لمسايرة حركة النفس أو القصيدة بما تمده من إمكانية التلوين الإيقاعي الذي يمكنه من التناغم والتجاوب مع مستويات هذه الحركة،

(1) عصفور جابر، مفهوم الشعر، ص 334.

وتتصل بالموسيقى الداخلية. ولعل من أبرزها، تلك الرخصة المباحة للشاعر في حدود معينة، والتي تعرف عند النقاد والعروضيين بالزحافات والعلل، التي تلحق الأوزان. بالإضافة إلى وظيفة لغة النص، أو الصوت اللغوي في تشكيل الإيقاع الملائم لطبيعة التجربة، دون خرق لقاعدة الوزن، أو خروج عن تفعيلاته. فإلى الموسيقى الداخلية يعزى فضل التلوين الموسيقي، وبها يكتسب النص والوزن معا خصوصيته. يقول الربيعي بن سلامة بهذا الشأن: " الموسيقى الخارجية، بشكلها العروضي، مشتركة بين جميع الشعراء وجميع الأغراض أيضا، وبمجرد أن يقع الشاعر على بحر أو قافية، أو يرتضيها لقصيدة معينة، يكون قد أزم، أو أزم نفسه بإطار موسيقي ليس له أن يتجاوزه بعد ذلك، ولا يبقى أمامه للتعبير عن مشاعره وخصوصية موضوعه إلا مجال الموسيقى الداخلية أو الطارئة، التي تنتج عما يحدثه الشاعر في الوزن الأصلي من زحافات وعلل، كما تنتج عن كيفية اختياره الكلمات وترتيبها. وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء، وبها تبرز خصوصية موضوعاتهم أيضا" (1).

وليس لنا أن نسترسل في الحديث عن دور الموسيقى الداخلية في إنتاج الإيقاع والمعنى، فلهذا الجانب مجال فيما سيأتي. إنما الجدير في هذا المقام، وفي ضوء ما تقدم، أن نعود إلى النص المولدي لتتعرف عن الإطار العروضي الذي احتوى تجارب الشعراء، وما نسبة حضور الأوزان على اختلافها؟ وما هي أهم السمات التي ميزت الموسيقى الخارجية على مستوى الوزن؟.

لقد لمست في طريقة الإحصاء جدوى للإجابة عن هذه الأسئلة، وذلك بتحصيل معطيات رقمية، ثم تقديم قراءة للأرقام المحصل عليها، سعيا إلى محاولة الوصول إلى أهم الظواهر الموسيقية -العروضية- المميزة لهذا الشعر، منطلقا في ذلك من مجموعة من المستويات، فتوزع الإحصاء عبر مجموعة من الجداول تبعا لهذه المستويات، وهي:

- نسبة تواتر البحور الشعرية وترتيبها.
- نسبة ورود البحور المركبة والبسيطة.
- نسبة حضور البحور باعتبار مقاطعها.

(1) بن سلامة الربيعي، محاضرات في القصيدة العربية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2002-2003، ص 31.

على أن هذه العمليات الإحصائية تشمل عدد (75 قصيدة) موزعة على الإمارات الأربع : الحفصية، الزبانية، المرينية، إمارة غرناطة. وليس هذا العدد نتيجة انتقاء، إنما هو مجموع ما استطعت جمعه من النصوص التي هي موضوع هذه الدراسة. وبعد استخراج البحور الشعرية لمجموع هذه القصائد، وإحصاء نسبة مشاركة كل بحر، تم التوصل إلى النتائج التي يوضحها الجدول الآتي :

جدول رقم (1) : ترتيب البحور المستخدمة، ونسب تواترها

اسم البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
الطويل	24	32%
الكامل	17	22.16%
البسيط	14	18.66%
الخفيف	07	9.33%
المتقارب	06	8%
الوافر	03	4%
السريع	02	2.66%
مخلع البسيط	02	2.66%

حيث يأتي بحر الطويل في الصدارة بنسبة (32 %)، مغطيا بذلك عدد أربع وعشرين (24) قصيدة مولدية من مجموع خمس وسبعين (75) قصيدة؛ أي إنه يحوز ما يقارب الثلث (1/3) . وتربطنا هذه النسبة بتلك التي كان يحققها في الشعر الجاهلي. وهو ما أكده إبراهيم أنيس في قوله: " إن البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم"⁽¹⁾.

أما باقي البحور فهي تحوز ما يتوافق أيضا مع مستوى حضورها في الشعر الجاهلي بما يقترب إلى حد التطابق وذلك تأسيسا على معطيات إبراهيم أنيس عن نسبة تواتر هذه البحور

(1) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 191 .

انطلاقاً من الجمهرة والمفضليات، نثبتها كما يلي: الطويل 34 % ، و الكامل 19% والبسيط 17 %، والوافر 12 %، وكل من الخفيف والمتقارب والرمل 5 %، والسريع 4 %، والمنسرح 1 % .⁽¹⁾ فحينما نقارن هذه النسب بتلك التي سجلناها في الشعر المولدي نجد أن التطابق من حيث الترتيب كاد يكون كلياً، لولا الاستثناء الوحيد الحاصل مع بحر الوافر، الذي تأخر في الرتبة بدرجة واحدة بعد مجموعة الخفيف والمتقارب. ومع ذلك، فإن البحور الخمسة: الطويل، يليه الكامل والبسيط، فالوافر والخفيف، يضاف إليها، المتقارب، ظلت تحافظ في المولديات على مستوى الرواج الذي كان لها مع الشعر العربي القديم. فتلك، كما يقول عنها إبراهيم أنيس: " هي البحور الخمسة التي ظلت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، ويكثرون النظم منها وتألّفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية"⁽²⁾ .

والذي نصل إليه من مستوى الإحصاء الأول، أن القصيدة المولدية قد التزمت بالكيفية العروضية للقصيدة العربية القديمة بأشد ما يكون الالتزام والوفاء. وهو ملمح آخر نضيفه إلى جملة ملامح التقليد الأخرى التي سبق إثباتها فيما تقدم، مع اللغة، والأسلوب، والصورة الشعرية، بالإضافة إلى هيكل القصيدة.

أما المستوى الإحصائي الثاني فيبحث في نسبة تواتر البحور المركبة والبسيطة، وذلك لاستخراج نسبة حضور كل فئة وفق ما يوضحه الجدول الآتي:

(¹) ينظر: المرجع نفسه، ص 191 .

(²) المرجع نفسه، ص 191-192 .

جدول رقم (2) : نسب تواتر البحور المركبة والبسيطة

نسبة التواتر	عدد القصائد	نوع الأوزان
34.66	26	الأوزان البسيطة: (الكامل، المتقارب، الوافر)
65.33	49	الأوزان المركبة: (الطويل، البسيط، الخفيف، السريع، مخلع البسيط)

فمن فئة البحور المفردة، والتي يمثلها كل من: الكامل، المتقارب، الوافر، بلغ تواترها ستا وعشرين مرة (26)؛ أي ما يعادل نسبة 34.66%. أما فئة البحور المركبة، ممثلة في: الطويل، البسيط، الخفيف، السريع، مخلع البسيط، فتزدت تسعا وأربعين مرة (49)، بنسبة 65.33%. وبالتالي تأتي البحور المركبة في المرتبة الأولى بفارق كبير يفصلها عن المفردة بما يقارب الضعف؛ أي بمعدل الثلثين للمركبة، وثلث واحد للمفردة. فما دلالة هذه الأرقام؟

إن هذا البون الشاسع بين نسبة حضور البحور المركبة بإزاء المفردة، يؤكد -بلا شك- ميل شعراء المولديات الواضح إلى هذا النوع من الأوزان، الذي تكون فيه المزوجة، أو المناوبة بين تفعيلتين مختلفتين؛ بمعنى أنها تشكل تناسبا قائما على التناظر بين كل نوع داخل البيت الشعري. فتفعيلتا (فعولن، مفاعيلن) في الطويل مثلا تترددان بشكل تناظري أربع مرات تتكرر فيها كل واحدة بإزاء نظيرتها.

ولهذا التشكيل العروضي قيمته الموسيقية، بما ينتجه من تنوع وتلوين موسيقي، من خلال طريقة التناوب التي تتردد بموجبها إيقاعات كل وحدة وزنية (تفعيلة)؛ بإيقاع (فعولن) في الطويل، تفصل بينه وبين تردده مسافة زمنية تشغلها (مفاعيلن) بإيقاعها المغاير، وهو ما يحصل أيضا مع تكرار (مفاعيلن) التي تتوسطها (فعولن). وهكذا التردد المتنوع المناسب، وفق محطات زمنية متساوية بالشكل الذي يحقق تناسبا من خلال التنوع ويحدث أثرا إيجابيا وبهجة في النفس، حيث يظل المتلقي متعلقا بإيقاع هذا التردد، متوقعا حدوثه تبعا لما تقتضيه قاعدة الوزن الموسيقية، مع ما يثيره التنوع من الانتباه والاستحسان. وقد أشاد **حازم القرطاجني** بالبحور المركبة، لما تنطوي عليه من قيمة التنوع الموسيقي، واقترح ترتيبا للأوزان على هذا الأساس. وهو

ما يعكس لديه حسا موسيقيا عاليا، ووعيا كبيرا بكيفيات التشكيل الموسيقي. ولا نراه إلا محقا فيما ذهب إليه بخصوص هذا الحكم، حيث يقول: "وما كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة. وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تال له في المناسبة. وما لم يقع في شطره تشافع أداها درجة في التناسب" (1). فهو يفاضل بين الأوزان الشعرية بما تنتجه من قيمة جمالية وفعالية التأثير في المتلقي، وذلك حسب درجة التناسب في اقتراحها بالتنوع. إذ يوافق ذلك التلوين، رغبة في النفس، وإشباعا فطريا لنزعة جُبل عليها الإنسان. "وكانت شيمة النفس التي جبلت عليها حب النقلة من الأشياء التي لها بها استمتاع إلى بعض. [ولهذا] كانت جديرة أن تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه بنقلها من شيء إلى شيء ما لا تسأم الشيء الذي له تنوع يمكنها معه المراوحة بين تأمل الشيء وتأمل غيره مما يكون تنوع ذلك الشيء إليه، وإن كانت أيضا تحب النقلة من الشيء المتنوع إلى غيره من المتنوعات، لكنها تحتمل من التمادي عليه ما لا تحتمل من التمادي على ما لا تنوع له أصلا" (2).

ولا شك أن لهذا التعليل النفسي الذي يربط بين التنوع والبهجة، والرتابة والملل ما يؤيده في الواقع، ولا يجد -بالتالي- أي وجه لرده أو الاعتراض عليه، بل إنه يقوم دليلا مقنعا على ما ذهب إليه حازم بشأن قاعدة ترتيب الأوزان التي يقترحها من زاوية النوع البسيط والمركب. وهو بهذا ينتهي إلى تأكيد حقيقة مفادها أن: "الأعاريض التي بهذه الصفة [المركبة] هي الكاملة الفاضلة" (3).

ويعد بحرا (الطويل، والبسيط) نموذجا عاليا متميزا، بما يحوزان من تأثير جمالي، مصدره هذا التنوع المنسجم، من خلال تكرار وحدة موسيقية مزدوجة، مشكلة من تفعيلتين، هما في الطويل: (فعولن، مفاعيلن)، وفي البسيط: (مستفعلن، فاعلن)، حيث تتردد مرتين في كل مصراع، فتنتج إيقاعا متناسبا قائما على التناظر والتنوع، وهو إيقاع متميز، انفرد به هذان الوزنان، فمنحهما قيمة وخصوصية. ولأجل هذا حظيا عند حازم بشرف التقديم فهما عنده "

(1) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 267.

(2) المصدر نفسه، ص 245.

(3) المصدر نفسه، ص 259.

عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع⁽¹⁾. ويشير بوجوه التناسب وحسن الوضع إلى ما ذكره في موضع آخر، مؤكدا على القيمة الصوتية لهذين الوزنين، والتي يراها فيما يجتمع فيهما من "تمام التناسب"، و"التقابل"، و"التركيب"، و"التضاعف"، حيث يوضح قائلا: "أوزان الشعر منها متناسب تام التناسب متركب التناسب متقابل متضاعفه، وذلك كالطويل والبسيط، فإن التناسب فيها مقابلة الجزء بمثاله. وتضاعف التناسب هو كون الأجزاء لها مقابلات أربعة. وتركب التناسب هو كون ذلك في جزئين متنوعين كفعولن مفاعيلن في الطويل. وتقابل التناسب هو كون كل جزء موضوعا من مقابله في المرتبة التي توازيه"⁽²⁾.

وإذا عاودنا النظر في نسبة حضور الأوزان الشعرية المبينة في الجدول رقم (1)، نجد أن نسبة تواتر بحري: الطويل (32%)، والبسيط (18.66%)، تساوي (50.66%)؛ أي بما يمثل ثلثي مجموع القصائد المولدية، والثلث الباقي موزع على ستة بحور أخرى من فئتي: المركب والبسيط. كما أن في هذه الخصوصية التي ينفرد بها الطويل والبسيط عن سائر البحور المركبة الأخرى ما يفسر هبوط نسبة تواتر هذه البحور، وهي (الخفيف، والسريع، و مخلع البسيط) في مقابل ما للطويل والبسيط، حيث بلغت نسبتها مجتمعة (14.65%).

وما يستفاد من رأي حازم، أن البحور الصافية، أو المفردة، هي دون المركبة من حيث القيمة الجمالية الموسيقية. فمع أنها تحقق -بكل تأكيد- تناسبا من شأنه أن يثير النفس ويحملها على التعجب، إلا أنها لا ترقى في ذلك إلى مستوى البحور المركبة، لافتقادها خاصية التنوع. فمن شأن النفس أن تسأم وتستشعر الثقل والملل إذا قيّدت بسماع إيقاع واحد رتيب، يتردد على السمع مدة طويلة، خاصة إذا تعلق الأمر بالمطولات. وفي المولديات -تحديدا- يعد الطول من أبرز صفاتها، إلى درجة أن من القصائد ما جاوز الأربعمئة بيت. وبالتالي، فإن تكرار تفعيلة واحدة بالصورة النمطية الصارمة التي يفرضها قانون الوزن الشعري في البحور الصافية على امتداد هذه المساحة الواسعة، هو -بلا شك- مما يوقع في الرتابة، ويقود إلى الملل. ومن هنا نجد مبررا واضحا لشعراء المولديات في عزوفهم عن الأوزان المفردة، وتعلقهم أكثر بالمركبة. ونسجل لهم من

(1) المصدر السابق، ص 238 .

(2) المصدر نفسه، ص 250 .

هذه الناحية أيضا توفيقهم في عملية التشكيل الموسيقي بإيثارهم لهذا النوع من الأوزان الذي يوفر لهم قيمة جمالية عالية تستأثر باهتمام المتلقي. هذا بالإضافة إلى ارتفاع نسبة تواتر بحري البسيط والطويل اللذين يمثلان النموذج الموسيقي الأعلى.

هذا عن دلالة تواتر البحور المركبة بنسبة عالية، في مقابل البسيطة. لكن المثير للانتباه، انطلاقا من جدول إحصاء نسبة تواتر البحور الشعرية أننا نلتقي بنسبة حضور عالية للكامل، الذي يأتي في الرتبة الثانية، بعد الطويل، بنسبة (22.66%). وهو من البحور المفردة، أي الأحادية التفعيلة. فما سر التعلق بهذا الوزن؟

إذا كان لوزن الكامل قيمته الموسيقية التي يوفرها التناسب الناتج عن تماثل تفعيلة (متفاعلن)، وتكرارها ثمان مرات داخل البيت الشعري، فإن هذا التناسب - كما سبق - قد يفضي إلى نوع من الإحساس بالملل وثقل الرتبة، خاصة مع القصيدة المولدية، على طولها وامتدادها. ومعنى هذا أن هناك سببا وجيها، وخاصة موسيقية هامة ينطوي عليها هذا البحر. لعلها تتعلق بما اصطلح عليه حازم باسم "السبابة، واللدونة"، التي تتحقق مع البحور ذات التفعيلات التي تتواتر فيها الحركات بنسبة تفوق السكنات، أو بالأحرى، تلك التي تغلب فيها المقاطع القصيرة على الطويلة. وهي البحور التي استحسناها حازم، حيث يقول: " وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه كزازة وتوعرا. وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه لدونة وسبابة" (1).

وبالعودة إلى تفعيلات بحر الكامل في صورته النظرية، نجد أن مجموع المقاطع القصيرة، هو ثمانية عشر (18) مقطعا، في مقابل إثني عشر (12) مقطعا طويلا. فإذا حسبناها بالحركات والسكنات وجدنا ثلاثين (30) حركة، مقابل إثني عشرة (12) سكونا. وهي أعلى نسبة، ينفرد بها الكامل دون غيره. وبها يتقدم عن سائر البحور من هذه الزاوية. هذا بالإضافة إلى توالي ثلاث حركات في صدر التفعيلة (O // O ///). وينبغي أن نلاحظ أن كثرة الحركات وتواليها، هو مما يحقق قيمة موسيقية هامة، تتمثل في ميزة الليونة والاسترسال، وعدم التقطع، لقلة وجود السكنات. ومن هنا نلتمس مبررا لتعلق شعراء المولديات بهذا الوزن، على الرغم من أنه يصنف ضمن البحور الصافية.

(1) المصدر السابق، ص 267.

ثم ينبغي أن نضيف ملاحظة أخرى، تتعلق بعدد مقاطع بحر الكامل، فهو يجوز أكبر كمّ منها، ويتقدم -منفردا- على مجموعة الأوزان الخليلية، بعدد ثلاثين مقطعا. فإذا عرفنا أن الشعر العربي القديم - والجاهلي تحديدا- يميل إلى الأوزان الكثيرة المقاطع،⁽¹⁾ أدركنا أن حضور الكامل في الشعر المولدي بهذه الكثافة، يعكس وجها من وجوه التعلق بالقديم، وعلامة من علامات التقليد على مستوى الإطار العروضي. ولتأكيد هذا الجانب أكثر نشير إلى أن البحور ذات المقاطع الكثيرة، هي الأكثر تواترا في المولديات. وفي هذا الجدول ما يوضح ذلك .

الجدول رقم (3) : كمّ المقاطع في البحور المستخدمة حسب التواتر

البحور الشعرية حسب ترتيبها	عدد المقاطع	نسبة التواتر
الطويل	28	32 %
الكامل	30	22.66 %
البسيط	28	18.66 %
الخفيف	24	
المتقارب	24	
الوافر	26	
السريع	22	
مخلع البسيط	20	

فالفئة الأولى من البحور الكثيرة المقاطع، والتي يمثلها الكامل بثلاثين (30) مقطعا. تضاف إليها الفئة الثانية، ممثلة في الطويل، والبسيط بثمانية وعشرين (28) مقطعا، قد شكلت مجتمعة نسبة حضور تقدر بـ (73.32 %) من مجموع القصائد؛ أي بما يقارب ثلاثة أرباع العدد الإجمالي. وهو ما يؤكد الميل الواضح إلى استخدام البحور ذات المقاطع الكبيرة، ويكشف عن ترسّم واقتفاء لخطى الأولين في هذا المجال.

وما يمكن أن ننتهي إليه من دراسة عنصر الوزن في القصيدة المولدية، هو تأكيد الولاء للشعر القديم، من خلال التعلق بتلك البحور التي كانت كثيرة الشيوخ، والتي تحتوي على أكبر

(1) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 192.

عدد من المقاطع، وأبرزها: الطويل، والبسيط، فالكامل. والتي تستأثر بالنصيب الأوفر سواء في الشعر الجاهلي، أو في المولديات على السواء .

كما يمكن الحكم بأن تفوق نسبة تواتر البحور المركبة، في مقابل البسيطة بفارق كبير جدا، هو علامة توفيق تحسب لصالح شعراء المولديات، بالنظر إلى ما تمتاز به الأوزان المزدوجة التفعيلة من إمكانات التنويع والتلوين الموسيقي، وما يترتب عن ذلك من قيمة جمالية لا يمكن أن نظفر بها مع البحور الأحادية التفعيلة.

وإذا كان الحكم على الموسيقى الخارجية للقصيدة، لا يكتمل إلا في حضور العنصر المكمل، وهو القافية، فإن هذا ما يدعو إلى التوقف عند هذا الجزء الأصيل في البناء الموسيقي للقصيدة العمودية، فما تعريف القافية؟. وما أهميتها؟، وإلى أي مدى تسهم في تشكيل القيمة الفنية والجمالية للشعر؟.

ب- القافية:

تعد القافية الركن الأساسي الثاني في بناء موسيقى القصيدة الخارجية، والشريك الهام إلى جانب الوزن في استكمال الشعر لصفته الشعرية، والتي بموجبها يتميز عن النثر. " القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية ". (1)

و للقافية في النقد العربي القديم تعريفات عديدة، لعل أهمها ما جاء به الخليل بن أحمد، والذي ظل يشكل قاعدة ومرجعا أساسيا لمن تناولوا هذا العنصر بالدراسة. ونصه: " القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن ". (2)

وانطلاقا من هذا التعريف، فإن القافية قد تطول وقد تقصر، بحسب موقع الساكن الذي يلي روي القصيدة من قبله. وانطلاقا من هذا الأساس، تحددت ألقاب القافية، وهي خمسة أنواع نستعرضها على الترتيب:

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 151.

(2) المصدر نفسه، ج1، ص 151.

- المتكاوس: وهو أكبر الأنواع وأطولها، يتكون من مقطعين طويلين بينهما ثلاثتا مقاطع قصيرة. (0 /// 0 /)
- المتراكب: يأتي في الرتبة الثانية، وهو من مقطعين طويلين بينهما مقطعان قصيران. (0 /// 0 /)
- المتدارك: يتألف من مقطعين طويلين بينهما مقطع قصير. (0 // 0 /)
- المتواتر: ويتشكل من مقطعين طويلين. (0 / 0 /)
- المترادف: وهو مقطع طويل يتلوه ساكن، أو ما يعرف بالمقطع شديد الطول، وهو نادر الوجود⁽¹⁾. (0 0 /)

وعلى هذا، قد تكون القافية كلمتين، أو كلمة، أو جزءا من كلمة.

وفي النقد الحديث، يعرفها إبراهيم أنيس بقوله: " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشطر أو الأبيات من القصيدة. وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن".⁽²⁾

وإلى جانب ما يتضمنه هذا النص من تعريف القافية، فإنه يشير إلى قيمتها الجمالية، لما تنطوي عليه من انتظام وتناسب. كما يؤكد على أهميتها وعضويتها في تشكيل موسيقى الشعر. هذه الأهمية التي كان القدماء -من قبل- على وعي تام بها. فابن طباطبا جعل القافية قاعدة الوزن، وعليها يتم بناء البيت.⁽³⁾ وعدّها حازم علامة الاقتدار، ومحك الشعاعية. فهي عنده: " مظنة اشتهار الإحسان أو الإساءة".⁽⁴⁾ وهي عماد الشعر وأساسه الذي يحفظ له بناءه واستقامته، إنها: " حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطراده".⁽⁵⁾

(1) عبد الرؤوف محمد عوني، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، 1977، ص 6.

(2) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ط7، مكتبة الأجلو المصرية، القاهرة 1997، ص 246.

(3) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 31.

(4) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 271.

(5) المصدر نفسه، ص 271.

أما مصدر هذه الأهمية، فيكمن فيما تحققه القافية للشعر من قيمة موسيقية ومعنوية؛ يكتمل بها بناء البيت دلاليا، لارتباطها بمضمونه. وموسيقيا، لما توفره من كثافة إيقاعية تسند إيقاع الوزن ككل.

هذا فضلا عن أنها تمثل قاعدة لضبط الإيقاع باعتبارها أصواتا متساوية تتكرر في إيقاب الأبيات، في شكل اللازمة الإيقاعية.

وهي بهذه الصفة، تشكل رابطا أساسيا بين أبيات القصيدة، وتوفر لها وحدتها الموسيقية. ومن هنا، يمكن الحديث عن القيمة الجمالية أو التأثيرية للقافية بوصفها شكلا إيقاعيا تتجسد فيه خاصية التناسب والانسجام. وهي خاصية تجعل منها عنصر تطريب، يهزُّ النفس، ويثير فيها قدرا من التعجيب واللذة.

يقول حازم: " ولجري الأمور على نظام منضبط محكم موقع عجيب من النفس يحفظ المتكلم لنظام كلامه ومقابلته بضروب هيئاته بضروب هيئات المعاني اللائقة بها، ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام لما كان للنفس في ذلك تعجيب ". (1)

ونظرا لأهمية القافية وخطورتها - إن صح التعبير - في بناء القصيدة، فإنها قد حظيت بعناية فائقة لدى النقاد. حيث راحوا يقننون لها، ويضعون لها المقاييس والشروط، وما أكثر من استوقفهم هذا الموضوع. فنحن نلتقي -مثلا- مع الجاحظ، وابن طباطبا، وقدامة، وحازم، ومن سواهم ممن كان لهم اشتغال بضبط هذه القواعد.

فالجاحظ، ينقل في كتابه "البيان والتبيين" نصًّا عن بشر بن المعتمر، يحذر فيه من القافية القلقة المنقّرة، التي يتعسف الشاعر في إيرادها وإحلالها في غير محلها. حيث يقول: " والقافية لم تحلّ في مركزها وفي نصابها، ولم تتصل بشكلها، وكانت قلقة في مكانها، نافرة في موضعها، فلا نكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها ". (2)

كما أشار ابن طباطبا إلى ضرورة تجنّب هذا الاستكراه، ذلك بأن تكون القافية موافقة للمعنى (3).

(1) المصدر السابق، ص 124 .

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 138 .

(3) ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 43 .

وبحكم أن القافية هي آخر ما يستقر في سمع المتلقي مع نهاية كل بيت، فقد ألحَّ قدامة على أن تكون: "عذبة الحرف سلسلة المخرج". (1)

و قد أكد حازم على شرط التناسب مع الغرض، وكذا مع الوزن على السواء. ثم نبه إلى ضرورة ائتلاف القافية مع البيت، فتكون دلالتها متعلقة بما تقدم على أن يراعى في تحقيق هذا الائتلاف بناء البيت على القافية، وليس العكس، وإن حدث أن بنيت القافية على البيت أوقع الشاعر حاله في مأزق وضيّق على نفسه. (2)

ومن علامات هذا الوعي بأهمية القافية أيضا، أن نقاد العرب اجتهدوا في رصد عيوبها، سواء من جهة الخلل الذي يلحق حروفها، أو من جهة حركاتها (3). لأن في هذا ما يحدث اضطرابا في موسيقى القصيدة.

كما أنهم جعلوا للقافية أنواعا ومصطلحات عديدة، واقتروا لها ترتيبا حسب قيمتها الموسيقية. كما نظروا في نوعية رويها وحركته، وخصائصه الصوتية، على النحو الذي نجده عند إبراهيم أنيس، في كتابه موسيقى الشعر.

وهو ما سيتضح أكثر من خلال دراسة عنصر القافية في النص المولدي، ومحاولة الوقوف على قيمتها الدلالية والموسيقية. وإلى أي مدى نجح شعراء المولديات في استدعاء القافية المناسبة، واستثمار هذا العنصر الأصيل بما يوفّر الأثر الجمالي، وبتناغم مع طبيعة التجربة؟ بداية أشير إلى أن الدراسة ستستعين - كما سبق مع الوزن - بالإحصاء، سعيا إلى رصد الظاهرة أولا، ثم محاولة تفسيرها انطلاقا مما يتوفر من معطيات. على أن هذا سيتم من خلال البحث في :

- نسبة تواتر القوافي المطلقة، والمقيدة.
- القافية من حيث نوع المجرى.
- نسبة تواتر القوافي المردوفة وغير المردوفة.

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 86 .

(2) ينظر: القرطاجي حازم، منهاج البلغاء، ص 271 إلى 281 .

(3) ينظر:

- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 181-182 .

- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 164 وما بعدها .

- عبد الدائم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 179 إلى 191 .

- نوع الردف ونسبة شيوعه.

- نسبة تواتر حروف الروي.

- الروي من حيث الجهر والهمس.

أما عن القافية، من حيث الإطلاق والتقييد، فالأمر متعلق بحركة حرف الروي؛ فتكون مقيدة، إذا كان ساكنا، ومطلقة إذا جاء متحركا. والنوع الأول، نادرا ما يطلبه الشعراء. أما الثاني فشائع، كثير الحضور، لما يحتويه من خصائص صوتية لا تتحقق في المقيد، لعل من أهمها، ما توفره المتحركات -قصيرة أو طويلة- من صفة الاسترسال، وقوة الإيقاع.

وقد أقر هذا كثير من الدارسين، يأتي في مقدمتهم إبراهيم أنيس، الذي فضّل القافية المطلقة في جميع أحوالها أو صورها عن المقيدة في مختلف صفتها. (1) معللا لذلك بما يترتب عن كليهما من قيمة صوتية.

وبتفحص مجموع القصائد المولدية، -التي هي مجال هذه الدراسة- تبين أن القوافي المقيدة لا تشارك إلا بنسبة ضئيلة جدا، لا تتعدى العُشر بعدد سبع قصائد (07) من مجموع خمس وسبعين (75) قصيدة، أي بنسبة (9.33%). في مقابل حضور المطلقة بنسبة عالية، هي تحديدا (90.66%)، وهو ما يعادل مجموع ثمانية وستين (68) قصيدة.

فإذا ربطنا هذه النسب بما كان مع الشعر الجاهلي، وجدنا أن هناك توافقا، يصل إلى حد التطابق؛ إذ بلغت نسبة القوافي المقيدة -حسب إبراهيم أنيس- (10%)، وهو ما يبيح لنا الحكم، بان القصيدة المولدية، كانت وفيه للقصيدة العربية القديمة من هذه الناحية.

كما نسجل ملمحا إيجابيا للنص المولدي، من جهة الحضور الطاعي للقوافي المطلقة، بما تمتاز به من خصائص صوتية موسيقية هامة.

أما حينما ننظر في "المجرى" -الروي المتحرك- فإننا نجد نسبة تواتر الروي المكسور، تفوق المضموم والمفتوح، وهو ما يبينه جدول وصف حركة الروي، انطلاقا من مجموع القصائد ذات القافية المطلقة، وهو: ثمان وستون (68) قصيدة.

(1) ينظر: أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 269.

جدول رقم (1) نوع المجرى، ونسبة تواتره.

النسبة	عدد القصائد	نوع المجرى
42.64 %	29 قصيدة	المكسور
29.41 %	20 قصيدة	المفتوح
27.94 %	19 قصيدة	المضموم

فالملاحظ، هو تفوق المجرى المكسور بنسبة عالية، مع تقارب شديد بين المجرى المفتوح والمضموم. والمعروف عند علماء الأصوات، أنهم يؤلفون بين الضمة والكسرة، ويقرّون لهما قرابة، مصدرها، طريقة تشكّلهما؛ فكلاهما، صوت ضيق. ⁽¹⁾ ولشدة ما بينهما من الشبه والقرابة الصوتية، أبيع لكل منهما أن تنوب عن الأخرى، إن كانت في غير الروي، دون أن يحس المتلقي بفجوة التناوب.

وعليه، فمن منطلق هذه التسوية والشبه، يمكن الجمع بينهما، فتكون نسبة تواترها مجتمعين : (70.58 %).

وإذا نظرنا إلى القيمة الصوتية للحركات القصيرة باعتبارها أصوات لين، وجدناها أكثر وضوحاً في السمع من الصوامت أو السواكن. لكنها -بدورها- تختلف فيما بينها في درجة هذه القيمة؛ إذ إن الفتحة -وهي صوت لين متسع- أوضح في السمع من الضمة والكسر. وهو ما يجعلنا نتوقع نسبة حضور عالية للمجرى المفتوح. ومع ذلك فإن نسبة تواتره وهي (29.41 %) لم تتعد الثلث (1/3). وقد تفوق عليه المجرى المكسور منفرداً. فبمّ يفسر إقبال شعراء المولديات على المجرىين؛ المكسور والمضموم، اللذين شكلا معاً نسبة الثلثين (2/3).

إن صفة الضيق في الصوت، التي تختص بها الحركتان (الكسرة، و الضمة)، والتي من شأنها أن تجعل منها أصواتاً تميل إلى الحدة، بحيث تستثير السمع بشدتها، قد يكون مبرراً وتفسيراً لسر إقبال الشعراء على هذين المجرىين، حرصاً منهم على إنهاء مقاطع البيت بمقطع متميز صوتياً، أو موسيقياً.

(1) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ط5، دار الطباعة الحديثة، مصر 1979، ص 27.

أما عن نوعية القافية المستخدمة في المولديات باعتبار الردف فقد بينت نتائج الإحصاء تقارب نسبة تواتر القوافي المردوفة وغير المردوفة، وهي على الترتيب : ثمان وثلاثون (38) قصيدة، بنسبة (50.66%). في مقابل سبع وثلاثين (37) قصيدة، بنسبة (49.33%). وهذا يعني تفوق القوافي متوسطة الكثافة من حيث القيمة الصوتية، ولو بفارق قصيدة واحدة. أمام القوافي البسيطة الكثافة، أي غير المردوفة. وهذا النوع من القوافي، يصنف على أنه يمثل أعلى مراتب الكمال الموسيقي، انطلاقاً من الترتيب الذي اقترحه إبراهيم أنيس.⁽¹⁾

وإذا كانت القوافي المردوفة، تمتاز بقوة الإيقاع، والوضوح في السمع على اعتبار أن الردف هو أحد حروف اللين (الألف، الواو، الياء)، فإن درجة القوة والوضوح، تختلف حسب نوع الردف. وهذا ما يستدعي إحصاء نسب تواتر كل نوع، انطلاقاً من مجموع القوافي المردوفة (38 قصيدة). وهو ما يبينه الجدول الآتي:

جدول رقم (2): تواتر أنواع الردف.

نوع الردف	عدد القصائد	نسبة التواتر
الألف	24 قصيدة	63.15%
الياء	10 قصائد	26.31%
الواو	04 قصائد	10.52%

إذ نسجل نسبة عالية لألف الردف، التي تقارب الثلثين (63.15%)، في مقابل انخفاض واضح في نسبة تواتر رديني : (الياء، والواو). بل إنهما مجتمعين يشكلان نسبة (36.83%)، أي بما هو في حدود الثلث.

وإذا كانت الدراسة الصوتية، قد توصلت إلى أن أصوات اللين تختلف بحسب زمن النطق بها، وأن الألف هي أطول هذه الأصوات⁽²⁾، وأكثرها وضوحاً في السمع – وبالتالي – تفضل كلا من (الياء، الواو) من حيث القيمة الصوتية، فإن هذا يعني أن القوافي المردوفة في الشعر المولدي تتمتع بخاصية الوضوح السمعي.

(1) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 269.

(2) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 154.

أما عن نوع الأصوات اللغوية ونسبة شيوعها في قوافي الشعر المولدي؛ أي تلك التي كانت رويًا للقائد، فقد أحصينا منها ستة عشر صوتًا توزع على مجموع (75) قصيدة وفق ما يوضحه الجدول الآتي:

جدول رقم (3): نوع حروف القافية (الروي) ونسبة الشيوع .

النسبة المئوية	عدد القوائد	نوع حرف الروي
20%	15 قصيدة	الميم
13.33%	10 قصيدة	الباء
13.33%	10 قصيدة	اللام
9.33%	07 قصيدة	الذال
9.33%	07 قصيدة	الراء
8%	06 قصيدة	النون
6.66%	05 قصيدة	الحاء
4%	03 قصيدة	العين
2.66%	02 قصيدة	التاء
2.66%	02 قصيدة	السين
2.66%	02 قصيدة	الهاء
2.66%	02 قصيدة	الياء
1.33%	01 قصيدة	الجيم
1.33%	01 قصيدة	الهمزة
1.33%	01 قصيدة	الفاء
1.33%	01 قصيدة	القاف

بداية، أرى من الأهمية أن أشير إلى أن هناك حروفًا تميزت بصفات صوتية خاصة؛ أعني بذلك علو قيمتها الصوتية ووضوحها السمعي. كما هو الشأن -مثلاً- مع الصوائت الأربعة:

(اللام، الميم، النون، والراء) التي عدت عند علماء اللغة وعلماء الأصوات أشباهاً لأصوات اللين كما عرفت "بأشباه الحركات"، أو "الحروف المائعة" أو "البينية" (1)، لما وجدوا فيها من شبه وتقارب -من الناحيتين: النطقية، والسمعية- مع الصوائت أو حروف اللين، والتي تتحقق معها، أقصى درجات الوضوح السمعي. بل إنها، "تحتل القمم في بعض الأحيان، مثلها مثل أصوات اللين". (2)

وقد علل كمال بشر لمشاركة هذه الحروف الأربعة لحروف اللين في القيمة الصوتية، بثلاثة معطيات، أو بالأحرى، نقاط التقاء، هي: (3)

- الاشتراك في الخاصية النطقية، ممثلة في حرية مرور الهواء دون مانع، وإن اختلف موضع خروجه.

- الاشتراك في صفة الجهر.

- الاشتراك في خاصية الوضوح السمعي.

وبالإضافة إلى هذه الأصوات (البينية)، فإن لنا أن نلاحظ، بأن هذه المجموعة، مع حروف أخرى، هي "الباء، الدال، السين، العين" تشكل مجموعة الحروف كثيرة الشيع في الروي. (4) فإذا عدنا إلى الجدول، وجدنا أن أعلى النسب، قد حازتها الحروف ذات القيمة الصوتية العالية، وهي على الترتيب: الميم (20%)، الباء (13.33%)، اللام (13.33%)، الدال (09.33%)، الراء (09.33%)، النون (08%). وكلها يندرج ضمن فئة الحروف كثيرة الشيع في القافية، نوزعت على عدد خمس وخمسين (55) قصيدة، من أصل خمس وسبعين (75) قصيدة، أي نسبة (73.33%) وهو ما يفوق الثلثين. أما الباقي -وهو ما يقارب الثلث- فموزع على عشرة أحرف، وهي على الترتيب: الحاء، العين، التاء، السين، الهاء، الياء، الجيم، الهمزة، الفاء، والقاف.

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 24 .

- و- بشر كمال، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 200، ص 357 .

(2) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 160.

(3) بشر كمال، علم الأصوات، ص 358 .

(4) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 248 .

وهذا يعني أن القافية في النص المولدي، تمتاز بالقيمة الصوتية العالية. ففي هذه الأصوات -ذات النسب المرتفعة في النص المولدي- كما يعلق كمال بشر: " دليل امتيازها بقوة الأسماع الذي يزيد من روعة موسيقى الشعر ونغمات الإنشاد".⁽¹⁾

ونضيف إلى هذا الأساس، أننا إذا استثنينا "الذال" من هذه الأصوات التي شكلت النسبة الغالبة، سنجد أنها تصنف عند علماء اللغة والأصوات تصنيفاً آخر، يكشف عن قيمتها البلاغية، ويعرف بحروف "الذلاقة" -فمن مميزاتهما- كما يذكر إبراهيم أنيس: "القدرة على الإنطلاق في الكلام بالعربية دون تعثر أو تلعث، فذلاقة اللسان كما نعلم جودة نطقه وانطلاقه في أثناء الكلام".⁽²⁾ هذا بالإضافة إلى ما تتميز به من قيمة موسيقية باعتبارها جميعاً مجهورة، وأن أربعة أصوات منها أشباه حركات.

وإذا عاودنا التأمل في الجدول، تبين لنا أن الحروف البينية (اللام، الميم، النون، الراء)، التي تمثل -كما سبق- قمماً صوتية، تتوزع لوحدها على ما يزيد من نصف العدد الإجمالي للقصائد المولدية، وتحديداً (38 قصيدة)؛ أي بنسبة حضور، قدرها (50.66%). وهو ما يعزز الحكم بالقيمة الموسيقية العالية لقوافي الشعر المولدي.

ولنا أن نضيف اعتباراً ثالثاً يدعم هذا الحكم، وذلك بالنظر إلى روي القافية من حيث الجهر والهمس.

أما الأصوات المجهورة⁽³⁾ التي كانت روياً لهذه القصائد، فعددها تسعة، هي: (الميم، الباء، اللام، الدال، الراء، النون، العين، الياء، الجيم) وتتمتع بنسبة حضور عالية، بلغت (81.33%)، توزعت على واحد وستين (61) قصيدة.

وفي مقابلها المهموسة بسبعة حروف، هي: (الحاء، التاء، السين، الهاء، الهمزة، الفاء، القاف)، موزعة على أربع عشرة (14) قصيدة بنسبة (18.66%).

فإذا نظرنا في القيمة الصوتية لكل منهما، وجدنا أن الجمهور يفضل بكثير، الصوت المهموس. وهذا ما أكده إبراهيم أنيس، واصفاً الجمهور: "بأنه صوت متمكن مشبع فيه وضوح

(1) بشر كمال، علم الأصوات، ص 359.

(2) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 109.

(3) عن الأصوات المجهورة والمهموسة² ينظر: بشر كمال، علم الأصوات، ص 174.

وفيه قوة... فالجمهور أوضح في السمع من نظيره المهموس، لا نزاع في هذا". (1) وهذا يعني أن الحضور الطاغى للأصوات المجهورة في روي القصائد المولدية، يعد دعامة أخرى للحكم بالجودة للقافية من حيث القيمة الموسيقية.

غير أنه ينبغي ألا نعتد كثيرا بهذه الدعامة الأخيرة، وأن نضع في الاعتبار أن غلبة الأصوات المجهورة، هي في الواقع ميزة الكلام عموماً. وقد أكد إبراهيم أنيس: "أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد عن الخمس وعشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة". (2)

والحقيقة أننا لو انطلقنا من الأرقام المحصل عليها في الشعر المولدي، فإننا سنجد فيها ما يستجيب لهذا الحكم ويعضده؛ إذ بلغت نسبة الأصوات المهموسة ما يقارب الخمس، بـ (18.66%)، في حين استأثرت المجهورة بأربعة أخماس.

ومما تقدم، يتضح أن شعراء المولديات، قد وفقوا إلى حد كبير في تشكيل قوافيهم بالكيفية التي تضي على موسيقى القصيدة قيمة جمالية لها تأثيرها في المتلقي. فقد أولوها عناية واضحة باعتبارها تتويجا لنظام موسيقى داخل البيت، ومحطة أخيرة تعلن عن خاتمة البيت الشعري. ومن علامات هذه العناية أنهم حرصوا على أن تكون ذات قيمة صوتية عالية، وأن تحمل صفة الوضوح السمعي. واجتهدوا في توفير ما يحقق هذه القيمة، على النحو الذي تقدم؛ كاعتماد القوافي المطلقة، والمردوفة، وتغليب ألف الردف عن الواو والياء، والذي يأتي في مقدمة أصوات اللين من حيث أهميته الصوتية الموسيقية. ثم في إثارة الروي المجهور الذي يحقق للقافية كثافة إيقاعية ملحوظة.

على أنه ينبغي أن نشير بأن القافية في النص المولدي لم تسلم من بعض تلك العيوب التي حذر منها النقاد، لما يترتب عنها من اضطراب موسيقي، خاصة وأن القافية، من حيث موقعها، وتشكيلها، وترددها المنتظم، تشكل عنصراً هاماً وحساساً، بحيث تُمكن المتلقي من اكتشاف أي خلل يطرأ عليها. وتسهل على السمع تحسس وإدراك أي نشاز يقع في موسيقاها.

(1) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 124 .

(2) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 32 .

وبمعانيه القصائد المولدية، تبين أن أكثر هذه العيوب حضوراً، ما يعرف "بالإيطاء"، ومعناه: " أن يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد... وكلما تباعد الإيطاء كان أخف، وكذلك إن خرج الشاعر من مدح إلى ذم، ومن نسيب إلى أحدها". (1) وعلى هذا، فإن الإيطاء إذا ورد في بيتين متتاليين، أو بفواصل أبيات قليلة، فهو أشده. وإن تباعد بالكيفية التي يكرر فيها الشاعر لفظ القافية، بعد أن يتحول إلى موضوع آخر في القصيدة، فذلك أهون وأخف. بل إن هناك من أجاز إعادة الكلمة بلفظها ومعناها، بعد سبعة أبيات، من غير أن تشكل عيباً (2).

فمن أمثلة النوع الأول، في بيتين متتاليين، قول ابن الأحرر: (3)

إِذَا سَدَّدَ الْحُجَابَ مِنْ ! فَسُوِّدُ قَدْ طَالَ، وَهُوَ
سُوِّدِ السَّنَا حَسِيْبُهَا
وَإِنْ قَدْ تَعَدَّتْ أَنْفَسٌ ! فَرَبُّ الْبَرَائِيَا فِي التَّعَدِّي
عَنْ مَدِيحِهِ حَسِيْبُهَا

ومن هذه الظاهرة ما كان الفصل بين الإيطاء. بيت واحد كما في قول الثغري

التلمساني: (4)

أَهَّ لِيَّي مَا ! عِنْدِي وَمَا أَخْلَى
أَمْرٌ سُهْرًا أَدُهُ ! جِنِّي أَحْلَامَ
وَلَعَهْدَ أَيَّامٍ ! مَا كَانَ أَحْسَنَهُنَّ
الشَّبِيْبَةَ وَالصَّبَا ! مِنْ أَيَّامِ
مَرَّتْ سِرَاعًا ثُمَّ ! فَكَأَنَّهَا حُلْمٌ مِنْ
أَبَقَتْ حُرْقَةً ! الْأَحْلَامِ

ومنه ما كان الفصل بيتين، مثل قول أحمد بن عبد المنان: (5)

أَيَقِظْتَهَا بِهَذَاكَ يَا ! مِنْ رَقْدَةٍ لَعِبَتْ
صُبْحَ الْهُدَى بِهَا أَحْلَامُهَا

ثم يقول بعد بيتين:

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص169.

(2) عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص185.

(3) ابن الأحرر، نثير فرائد الجمال، ص386.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص210.

(5) ابن الأحرر، نثير الجمال في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.

عَمِيَتْ بِهَا الْأَبْصَارُ عَنْ سُبُلِ الرَّشَادِ وَظَلُّتْ إِذْرَاقَهَا أَحْلَامُهَا

وينبغي أن نعلم أن الإيطاء، لم يتوقف عند حدود تكرار الكلمة مرتين فقط في قافية القصيدة، بل إن هناك تكراراً يربو عن ذلك، بالقدر الذي جعله مستقبلاً لافتاً للانتباه. وهو ما اصطح عليه قدامة "بالأسمج" (1) وسأكتفي بالتمثيل على هذه الظاهرة بذكر لفظ القافية، وعدد مرات التردد داخل القصيدة. فمن هذه الأمثلة. ما ورد في قصيدة يحيى ابن خلدون "النونية". (2) حيث كرر كلمة "يُيئِنُّ" في القافية تسع مرات. كما كرر أبو حمو موسى الزباني كلمة "الوهج" ثلاث مرات في "جيميته". (3) وكرر عبد العزيز ابن أبي سلطان في مولديته "القافية" (4) كلمة "المنطق" ثلاث مرات، وكذا كلمة "يتعلق".

ويبدو الإيطاء الأسمج أهون وأخف عند سائر شعراء المولديات إذ ما قورنوا بالشاعر ابن الخلوف القسنطيني، الذي تشكل مولدياته استثناءً، بحيث تشيع فيها هذه الظاهرة شيوعاً يخرج إلى حد الإسراف. إلى درجة أن تكاد تكون قافية القصيدة كلها واقعة في أسر الإيطاء. وقد اتخذت من "ميميته" (5) نموذجاً أثبت من خلاله هذه الملاحظة، وليس هذا على سبيل الانتقاء. حيث تبعت هذه المطولة بيتا بيتاً، راصداً لمفردات الإيطاء، فوجدت أن هذه القصيدة المطولة، التي بلغ عدد أبياتها أربع مائة وعشرين بيتاً؛ أي بنسبة (79.52%)، في مقابل الأبيات التي سلمت من الإيطاء والتي لم تتعد ستة وثمانين بيتاً، بنسبة (20.47%).

ولولا خشية الإطالة لأثبت هذه الكلمات. مع العلم أن كثيراً من هذا الإيطاء كان من النوع الأسمج. ومن أمثلته: تردد كلمة "العظماء" سبع مرات، و"الظلام" ست مرات. وهي أمثلة عديدة لا يتسع المقام لذكرها جميعاً.

ولا شك أن وقوع الإيطاء بهذه النسبة العالية جداً، يشكل منه ظاهرة سلبية على القصيدة. سواء من حيث النمطية المعنوية – إن صح التعبير – أو على مستوى ما تنتجه من رتبة موسيقية. ثم إنها تكشف – من ناحية الشاعر – عن عجز لغوي، وفقر في مرجعيته اللغوية.

(1) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 182.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 215 إلى 218.

(3) المصدر نفسه، ج2، ص 152-153.

(4) المقرئ أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج6، ص 115 إلى 118.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 35 إلى 66.

ومن عيوب القافية الأقل شيوعاً في الشعر المولدي:

الإصراف: ويتعلق بحركة الجرى، وهو: "الجمع بين حركتين مختلفتين متباعدتين، كالفتحة والضمة، والفتحة والكسرة" (1) ومن أمثلة ما ورد في "رائية" الثغري التلمساني حيث يقول:

تَلَا نُورًا يَفْضَحُ الشَّمْسَ فِي ! فَلَيْسَ لَهُ ظِلٌّ لَدَى الشَّمْسِ
الضَّحَى يَسْتَقِرًّا

وهي مفتوحة الجرى، فاضطر إلى نصب المضارع، والأصل هنا هو الرفع.

ومنه ما جاء في "ميمية" ابن الخلوف، وهي مكسورة الجرى، لكنه أورد الروي مفتوحاً

في بعض المواضع. كما في قوله مثلاً: (3)

وَسَبَّحْتَ فِي رَاحَتَيْكَ ! وَفِي يَدَيْكَ الْجَدْلُ
الْحَصَى أَضْحَى حُسَامٌ

وقوله:

أَبَانَ عَمَّا يَأْتِي أَوْ ! وَبَيَّنَّ الْحَلَّ
مَا مَضَى لَنَا وَالْحَرَامَ

الإقواء، ويتعلق باختلاف حركة الجرى بين الضم والكسر (4). ومنه ما جاء في "ميمية"

أبي حمو: (5)

سَرَتِ الْإِبِلُ لَمَّا ! قَلْبِي حَمَلُوا فِي
ارْتَحَلُوا رَكْبَهُمْ
زاروا الهادي وحدا الحادي
بَهْوَى بَادٍ ! عَزَمَّا بِهِمْ
طَافُوا بِالْبَيْتِ ! وَدَعُوا إِذْ دَاكَ
وَقَدَّ وَقَفُّوا ! لِرَبِّهِمْ

(1) عبد الدائم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 184 .

(2) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 212.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ط 2004، ص 208-209 .

(4) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 181 .

(5) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 43 .

غَفِرَتْ ذُنُوبَهُمْ بِالْبَيْتِ ! عِنْدَ الْإِقْوَاءِ
ذُنُوبَهُمْ بِذُنُوبِهِمْ

فالقصيدة مكسورة المجرى، غير أنه أورد هذه الأبيات مرفوعة المجرى، وهو موضع الإقواء.

ومن الإقواء، قول ابن الخلوف من هذه القصيدة الأخيرة، وهي مكسورة المجرى: (1)

وَفِيهِ حَاكَتْ عَنكَبُوتٌ، كَمَا
! أَظْلَمَ الدَّوْحُ ،
وَبَاضَ الحَمَامُ

وقوله:

وَرَاوَدَتْكَ السُّمُّ عَنْ ! فَلَمْ تَرَمْ عَنْ عَيْنِهَا مَا
نَفْسَهَا يُرَامُ

الإجازة: وتعني اختلاف حرف الروي، وقد عبر عنه الفراء فيما نقله ابن رشيق، بقوله:

" أن تكون القافية طاءً، والأخرى دالاً". (2)

ويفيد صابر عبد الدايم أن هناك شبها بين "الإكفاء" و"الإجازة"؛ فالأول، اختلاف

الروي في المخرج، لا في اللفظ. أما الثاني، فهو الجمع بين رويين مختلفين في المخرج. (3)

وعلى كلٍّ، فإن هذه الظاهرة نادرة الوجود في الشعر المولدي، ولم أعرِ إلا على حالة

واحدة مع الشاعر الثغري التلمساني، وثمان حالات في ديوان ابن الخلوف كاملاً. وجميعها،

تصنف ضمن "الإجازة".

أما عن الثغري، ففي قوله ضمن مولديته "الرائية": (4)

أَعَادَ الأَعَادِي فِرْقَتَيْنِ ! فَمِنْ فِرْقَةٍ قَتَلِي، وَمِنْ فِرْقَةٍ
بِحِكْمَةٍ صَرََعِي

حيث خالف روي القصيدة، وهو "الراء"، واستبدله في هذا البيت بحرف "العين".

أما لدى ابن الخلوف، فمنه قوله من "لاميته" مقفياً "بالدال": (5)

أَنْتَ بَاقٍ عَلَى المِيثَاقِ ! عُهُودُنَا وَامَّحَتْ
أَمْ نُقِضَتْ تِلْكَ العُهُودُ

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجننتين في مدح خير الفرقتين، ص 208-209.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 166-167.

(3) عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 181.

(4) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 217.

(5) ابن الخلوف اقسطنطيني، ديوان جني الجننتين في مدح خير الفرقتين، ص 136.

وقفى في "الرأية" بالعين، قائلاً: (1)

وَفَضْفَضَ ثَغْرَ الزَّهْرِ فَافْتَرَّ ! وَذَهَبَ خَدَّ الْوَرْدِ فَاحْمَرَّ
ضاحِكًا واصفراً وبرقعاً

وبكل تأكيد أن لهذه الظاهرة أثرها في إحداث نشاز واضح في موسيقى القافية، يلفت الانتباه بدرجة كبيرة. على أن هذا العيب - كما أسلفت - نادر الوجود.

وأضيف إلى ما تقدم من عيوب القافية، "التضمين"، و"سناد التوجيه". ولا يوجد منهما إلا حالات قليلة، وفي شعر ابن الخلوف - فقط -. أما التضمين فهو: " أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها " (2) وقد ورد مرة واحدة في قصيدتين لابن الخلوف: "الميمية" (3) و"التائية" (4) فمن هذه الأخيرة، قوله:

وَكَيْفَ لَا أَرْتَجِي الْفَوْزَ الْعَظِيمَ ! فِي مَدْحِهِ سِرٌّ إِخْلَاصِ
وَلِي الْمَحَبَّاتِ وَقَدْ
تَرَأَى لِعَيْنِي فِي أَتَمِ أَوْصَافِ حَالَاتِ
الْمَنَامِ عَلَى الْكَمَلَاتِ

حيث علق البيت الأول بالثاني، وجعله مفتقرا لما بعده، فأحلّ بوحدة البيت واستقلالته من جهة، ثم وقع في عيبين: الإجازة، في كلمة "وقد"، حيث خالف روي القصيدة. بالإضافة إلى عيب التضمين.

وأما سناد التوجيه، فهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد (5)، ولم يرد إلا في قصيدة واحدة لابن الخلوف، وهي "الميمية" (6) المقيدة .

والملاحظ - مما تقدم - أن أكثر عيوب القافية حضوراً في النص المولدي، هو عيب "الإبطاء". وإن كان لا بد من التمييز هنا بين، شيوعه الكثيف في شعر ابن الخلوف. ووجوده المحدود لدى سائر شعراء المولديات.

(1) المصدر السابق، ص 298 .

(2) ابن رشيق، العمدة ، ج1، ص 171 .

(3) ابن الخلوف اقسنطيني ، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ط 2004 ، ص 113 .

(4) المصدر نفسه، ص 453 .

(5) ينظر: - أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 268.

- عبد الدائم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 191 .

(6) ابن الخلوف اقسنطيني ، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ط 2004 ، ص 517 إلى 521.

أما باقي عيوب القافية الأخرى، فإنها قليلة وليست - في تقديري - بالمستوى الذي يرقى إلى تشكيل ظاهرة نسبها لهذا الشعر .

وربما التمسنا عذرا لهؤلاء الشعراء فيما وقعوا فيه من عيوب القافية بالنظر إلى طبيعة القصيدة المولدية التي تمتاز بالطول المفرط -أحيانا- لا سيما عند الشاعر ابن الخلوف، الذي جاوزت عنده الأربعمئة بيتا. فمن شأن هذه الصفة أن توقع في مثل هذه العيوب. وربما وجدنا في موقف إبراهيم أنيس من هذه القضية (الطول، والقافية) ما يبرر هذا العذر إذ يقول: " ولا شك أن التزام قافية واحدة قد حدد من طول القصائد، فلا يكاد الشاعر يجاوز السبعين من الأبيات، حتى تكون القافية قد أجهدهته، وألزمته طريقا من التكلف والتعسف"⁽¹⁾.

(¹) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 299 .

2- الموسيقى الداخلية :

إذا كانت الموسيقى الخارجية بمكوناتها : الوزن، والقافية، تشكل قالب والإطار الذي يحتوي مادة الشعر ومعناه، فإنها -بالتالي- لا يمكن أن تكتسب صفتها ودلالاتها إلا من مادة هذا الشعر، التي تؤديها، وتعبّر عنها مفردات اللغة؛ بمعنى أن الموسيقى الخارجية تستمد دلالتها وروحها من لغة الشعر، بما تنطوي عليه من خصائص صوتية دلالية. وبما تخضع له من طرق التشكيل من قبل الشاعر، بالكيفية التي تجعلها تنسجم والسياق الشعوري والمعنوي. أو بالأحرى ما يوافق طبيعة التجربة؛ بحيث يحرص الشاعر على خلق إيقاعات معينة داخل البيت أو القصيدة، تتناغم مع المعنى، وتشارك في تقويته وتعميقه. وهذا ما اصطلح عليه باسم: الموسيقى الداخلية، التي يملك الشاعر أن يكتفها كيفما يشاء لخدمة المعنى. وبواسطتها أيضا يستطيع أن يطوع الوزن، ويضفي عليه نوعا من الخصوصية، يجعله أكثر علوقا واتصالا بالموضوع. وتمنحه شيئا من التمايز بين قصيدة وأخرى، بل داخل القصيدة الواحدة ذات الموضوعات المتعددة. وذلك بما يدخل عليه من إمكانيات التعديل، لا سيما عن طريق ما يعرف برخصة الزحافات و العلل. فالأوزان -على حد تعبير إبراهيم عبد الرحمن- " ليست أكثر من آلات موسيقية يستطيع الشاعر المبدع أن يستخرج بالعزف عليها ألوانا متنوعة من الأنغام".⁽¹⁾

كما أن في وسع الشاعر أن يستخدم إمكانات ووسائل أخرى عديدة، يشكل من خلالها موسيقاه الداخلية، بالكيفية التي تجعلها أكثر تناغما مع العاطفة والمعنى. وذلك على مستويات متنوعة، منها : الحركة، والحرف، والكلمة؛ فله أن يعتمد الحركات القصيرة في مواضع، وأن يؤثّر الطويلة في مواقف معينة. كما يمكنه التركيز على حروف بعينها دون أخرى، أو كلمة، أو عبارة. هذا بالإضافة إلى الاستعانة بالأنواع البديعية، وما توفره من قيمة موسيقية ومعنوية. وللشاعر أيضا إجازة التقديم والتأخير، فإن أي تغير على مستوى الإيقاع يتبعه تغير في الدلالة، أو المعنى.

والشاعر في طريقة تشكيله للموسيقى الداخلية، لا شك يصدر عن صوته الداخلي، وأجوائه النفسية، وبالتالي، فهي صدى للتجربة، وتلك الدفقة الشعورية الصادرة من أعماق

(1) عبد الرحمن إبراهيم، مقال بعنوان: من أصول الشعر العربي القديم، الأغراض و الموسيقى - دراسة نصية، مجلة فصول، ترانثا الشعري، المجلد 4،

العدد 2، يناير، فبراير، مارس، 1984، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 33.

الذات المبدعة. أما الموسيقى الخارجية، فإطار عام يشترك فيه كل الشعراء. ولأجل هذا، يمكن الزعم بأن الموسيقى الداخلية هي روح الإطار الموسيقي الخارجي. وهي التي تمنحه الملامح والصفات التي تجعله يتسق وطبيعة الموضوع، وحركة النفس. والشاعر الحاذق، من ينجح في كيفية خلق التوافق والانسجام بين ركني البنية الموسيقية الأساسيين داخل عمله الشعري. ويقودنا هذا، إلى دراسة عنصر التلوين الإيقاعي. فإلى أي مدى استثمر شعراء المولديات عنصر الموسيقى الداخلية، بمكوناته ووسائله المتعددة في تشكيل البنية الإيقاعية للقصيدة؟ وما مستوى نجاحهم في تسخير هذه الأداة، بما يستجيب للفكرة والموقف النفسي؟. وما أهم هذه المكونات التي استعانوا بها في أدائهم الفني والمعنوي؟.

إن الإجابة عن هذه الأسئلة، تقتضي دراسة الموسيقى الداخلية، انطلاقاً من ثلاثة مستويات، هي :

- التشكيل بالزحافات والعلل.
- الصوت اللغوي والتشكيل الموسيقي، (الصوائت والصوامت).
- الكلمة والتشكيل الموسيقي .

أ- التشكيل بالزحافات والعلل:

يراد بالزحافات والعلل، تلك التغييرات التي تلحق تفعيلات الوزن بالحذف أو الزيادة، فُتُنْتَجُ تشكيلاً موسيقياً جديداً، ينحرف بدرجة ما عن الإيقاع المثالي الذي يحققه الوزن في صورته النظرية المكتملة. فهي تقنية يستطيع الشاعر من خلالها أن يحرر شعره -نسبياً- من رتابة الوزن، الناتجة من ذلك التناسب الصارم الذي تحققه الحركات والسكنات، وفق ترتيب معين يقتضيه نظام كل بحر. على أن هذه التقنية لا تمس أبداً بالقاعدة الموسيقية لهذه البحور، ولا تشكل خروجاً عنها. ذلك أن الشاعر وهو يوظف رخصة الزحاف والعلة، يتحرك في حدود ما تتيحه صلاحيات وجوازات هذه الرخصة، بالكيفية التي تحفظ للوزن صورته وتشكيلاته الممكنة. ولأجل هذا نبه النقاد القدامى إلى ضرورة التحفظ في استخدام جوازات البحر، ودعوا إلى عدم الإكثار منها. يقول ابن رشيق: " ومنه -أعني الزحاف- ما يستحسن قليله دون كثيره، كالقَبْلِ اليسير، والفَلَجِ، واللثغ".⁽¹⁾

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 139 .

وللرحافات وظيفتها الفنية والجمالية؛ فهي أداة يتوسل بها الشاعر لإدخال تعديلات على الوزن الشعري، تضيف عليه مرونة، تمكنه من معانقة الفكرة والشعور على امتداد القصيدة. كما أنها أداة يحقق من خلالها قيمة جمالية تأثيرية في المتلقي، وهو يقوده برفق عبر تلك التنوعات الخفيفة، فيطهره من الشعور بالملل الذي ينتابه وهو يتلقى ذلك الإيقاع الرتيب، الصادر عن التناسب التام الذي يتردد بشكل صارم على سمعه، وعلى مساحة واسعة في القصيدة، خاصة مع المطولات. فإن التلوين في مثل هذه الحال يغدو أسلوباً ذكياً ناجعاً للتهوض بالوظيفة التأثيرية، أو الجمالية للشعر. ذلك أن النفس - كما يذكر **حازم القرطاجني** - : " جديرة أن تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه... ما لا تسأم الشيء الذي له تنوع يمكنها معه المراوحة". (1)

وبحكم أن النص المولدي نص مطول، فإن تقنية الزحافات والعلل تغدو ضرورة لا بد منها، يستعين بها الشاعر لخلق تشكيلات موسيقية متنوعة داخل البحر الواحد، بما يجعله طيّعاً متجاوباً مع القصيدة على امتدادها، واختلاف موضوعاتها، وما تنطوي عليه من ظلال نفسية. هذا من جهة النص، أما من جهة المتلقي، فإن الالتزام بذلك التناسب الذي يفرضه تردد الحركات والسكنات بترتيب معين، وفواصل زمنية متساوية، مع نص مطول، يصبح عاملاً منفراً، يثير في النفس سامة وضجراً. ومن هنا، تبرز ضرورة الاستعانة بالرحافات و العلل لكسر الرتابة، والمراوحة عن النفس، وهزها على السماع والطرب، انطلاقاً مما تحدته من تنوعات موسيقية.

وقد كان شعراء المولديات على وعي بقيمة هذه الأداة، فوظفوها في شعرهم بما يحفظ له القيمة الفنية والتأثيرية. وهذه نماذج تؤكد طبيعة وحدود هذا التوظيف. مع العلم أنها لم تؤخذ بطريقة انتقائية مقصودة، إنما حرصت - فقط - أن تكون موزعة على شعراء الإمارات الأربع، حتى أكشف عن مستوى حضور هذه الظاهرة في المولديات بعامة.

فمن الإمارة المرينية، نستحضر مولدية للشاعر **أحمد بن عبد المنان الأنصاري**،

يستهلها بنذير الشيب، ثم يتبعه بالطلب، قائلًا: (2)

(1) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 245.

(2) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 87.

أَمَّا الْمَشِيبُ فَقَدْ لَاحَتْ ! فَمَا لِدَمْعِكَ لَا
لُؤَامِعُهُ تَهْمِي هَوَامِعُهُ
O||| O||O|O| O||| O||O|O| O||| O||O|O| O||| O||O|O|

مستفعلن مستفعلن فعلن مستفعلن
فعلن مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَعِلُنْ
مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعِلُنْ
كَمَا عَهْدُنَاهُ أَمْ أَقَوْتُ
أَجَارِعُهُ ! هَلْ الْعَقِيقُ وَمَا ضَمَّتْ
مَرَابِعُهُ أَجَارِعُهُ
O||| O||O|O| O||O| O||O|O| O||| O||O|O| O||| O||O|O|

مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَعِلُنْ
مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعِلُنْ
فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعِلُنْ
أَهْلِيهِ أَمْ رَوَضَتْ خِصْبًا
أَجَارِعُهُ ! وَهَلْ تَغْيِرَ بَانَ الْحَيِّ
بَعْدَ النَّوَى
O||| O||O|O| O||O| O||O|O| O||| O||O|O| O||| O||O|O|

مُتَفَعِّلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ
فَعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعِلُنْ
فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعِلُنْ
مِنْ صَيْبِ الْغَيْثِ
هَامِيهِ وَهَامِعُهُ ! دِيَارُ سَلْمَى سَقَاهَا مِنْ
دِيَارِ هَوَى
O||| O||O|O| O||O| O||O|O| O||| O||O|O| O||| O||O|O|

مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ
فَعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعِلُنْ
فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعِلُنْ

فالقصيدة من بحر البسيط، وتفعيلاته في صورته النظرية التامة، هي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

وبالتالي، فالملاحظ على هذه الأبيات هو أن الشاعر لم يلتزم هذه الصورة، بل أدخل

عليها زخافات غيرت من حركة الإيقاع، سرعة و بطء، وذلك وفق ما يلي:

في البيت الأول، جاءت تفعيلة (فاعلن) مخبونة، أي حذف الساكن الأول، وذلك في جميع مواقعها. أما تفعيلة (مستفعلن)، فدخلها الخبن أيضا، لكن مرة واحدة في أول المصراع الثاني. وهي في باقي مواقعها، صحيحة.

في البيت الثاني، كانت (فاعلن) مخبونة ثلاث مرات، وصحيحة مرة واحدة، في حشو المصراع الثاني. أما (مستفعلن) فمخبونة في بداية المصراعين، وصحيحة في نهاية الحشو.

في البيت الثالث، تتساوى تفعيلة (فاعلن) مع الصورة التي وردت عليها في البيت الثاني. أما (مستفعلن) فاختلقت عن نظيرتها، مرة واحدة، مع بداية المصراع الثاني، حيث جاءت صحيحة.

في البيت الرابع، كانت (فاعلن) مخبونة في كل من العروض والضرب فقط. أما (مستفعلن) فدخلها الخبن -فقط- في بداية البيت.

وحيثما تنتقل إلى المقطع الخاص بمدح الرسول (p)، نسجل نوعاً من التغيير على المستوى الكمي، وكذا الكيفية؛ أقصد، عدد المرات وموقع التفعيلة التي لحقها الزحاف داخل البيت. وهو ما سنبينه بعد إثبات النموذج. يقول الشاعر: (1)

أَوْ مَلْجَأَ غَيْرِ أَعْلَى ! يَوْمَ الْحِسَابِ وَقَدْ
الْخَلْقِ مَنْزِلَةً أَرَعْتَ رَوَائِعُهُ

0||| 0||0|0| 0||| 0||0|0| 0||| 0||0|0| 0||| 0||0|0|

مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ
مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ
وَحَائِزُ الْفَضْلِ، دَانِيهِ
وَأَخْرُهَا وَشَاسِعُهُ

0||| 0||0|0| 0||| 0|| 0|| 0|| 0|| 0||| 0||0|0| 0||| 0||0|0|

مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ
فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ
يَا لَيْلَةَ أَسْفَرْتِ عَنْهُ،
ظَفَرْتِ عَلَاً شَائِعُهُ !

0||| 0||0|0| 0||| 0||0|0| 0||| 0||0|0| 0||| 0||0|0|

مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ
مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ

حيث تتوزع الزحافات كما يلي:

في البيت الأول، وردت (مستفعلن) صحيحة. في حين كانت (فاعلن) مخبونة، ما عدا مرة واحدة، في حشو المصراع الأول.

(1) المصدر السابق، الورقة 88.

في البيت الثاني، جاءت (فاعلن) مخبونة إلا مرة واحدة صحيحة في حشو المصراع الثاني. أما (مستفعلن) فمخبونة فقط- في بداية المصراع الثاني. في البيت الثالث، كانت (مستفعلن) صحيحة. أما (فاعلن) فمخبونة، إلا في حشو المصراع الأول فصحيحة.

أما حينما نتحول إلى مدح السلطان، فإننا سنلاحظ تغيراً كذلك، مقارنة بالتمودجين السابقين، من حيث كم الزخافات ومواقعها في البيت. يقول الشاعر من هذا المقطع: ⁽¹⁾

مَا كُنْتُ أَمْلُهُ لَوْلَا ! زَالَتْ تَوَمُّلُ
الْخَلِيفَةَ لِأَلْحُسْنَى صَنَائِعُهُ
0||| 0||0|0| 0||| 0||0|0| 0||| 0||0|0| 0||| 0||0|0|

مستفعلن فَعِلْنُ ! مُسْتَفْعِلْنُ فَعِلْنُ
مستفعلن فَعِلْنُ مُسْتَفْعِلْنُ فَعِلْنُ
إِمَامٌ عَدْلٍ وَإِحْسَانٍ ! فَرُوعُهُ وَزَكَتٌ طِيبًا
سَمَتْ شَرَفًا مَنَابِعُهُ
0||| 0||0|0| 0|| 0||0| 0||| 0||0|0| 0||| 0||0|0| 0||| 0||0|0|

مُتَفَعِّلْنُ فَاعِلْنُ ! مُتَفَعِّلْنُ فَعِلْنُ
مُتَفَعِّلْنُ فَعِلْنُ مُتَفَعِّلْنُ فَعِلْنُ
مِنْ عُسْبَةِ أَثْلُو الْمَجْدِ ! وَدَوَّخُوا الْكُفْرَ فَاسْتَحْرَزَتْ
النَّيْدَ عَلَا بَوَاقِعُهُ
0||| 0||0|0| 0||| 0||0|0| 0||| 0||0|0| 0||| 0||0|0|

مُسْتَفْعِلْنُ فَعِلْنُ مُسْتَفْعِلْنُ فَعِلْنُ
فَاعِلْنُ مُسْتَفْعِلْنُ فَعِلْنُ

ففي البيت الأول، سلمت (مستفعلن) من الزخافات. أما (فاعلن) فجاءت جميعها مخبونة.

وفي البيت الثاني، جاءت (مستفعلن) مخبونة في مطلعي المصراعين. أما (فاعلن) فمخبونة، ماعدا في حشو المصراع الأول.

(¹) المصدر السابق، الورقة 89 .

في البيت الثالث، جاءت (مستفعلن) مخبونة مرة واحدة. أما (فاعلن)، فمخبونة ثلاث مرات كما في البيت الثاني، لكن مع اختلاف في موقع التفعيلة الصحيحة، وهي الواقعة في حشو المصراع الثاني.

وانطلاقاً من هذه المولدية، تتأكد لنا مدى استعانة الشاعر بهذه الوسيلة في تعديل حركة الإيقاع -سرعة وبطء- بالكيفية التي تستجيب لحالاته الشعورية، ومقتضيات المعنى. فالمعروف أن بحر البسيط مشكل من ثمانية وعشرين (28) مقطعاً، منها عشرين (20) مقطعاً طويلاً، وثمانية (8) قصيرة. هذا، في صورته النظرية. أما في واقعه الشعري، من خلال هذا النص، وتدخل من الشاعر، فإننا نسجل انحرافاً عن هذه النسبة بين المقاطع الطويلة والقصيرة. وذلك حرصاً على تحقيق الانسجام بين الموسيقى وحركة النفس، أو طبيعة السياق المعنوي والشعوري.

وبمعاودة النظر في هذه المقاطع الشعرية، نجد أن نسبة هذا التوزيع بين المقاطع الطويلة والقصيرة، قد تغيرت مرات عديدة، بل إنها لم تتحقق في صورتها النظرية على الإطلاق. وهذه مجموع النسب المحصل عليها في كل بيت من الأبيات، على الترتيب في كل مقطع شعري.

مقطع المقدمة: 15- طويلة- 13 قصيرة .

. // 13 - // 15-

. // 12 - // 16 -

. // 11 - // 17 -

مقطع المديح النبوي: 17- طويلة- 11 قصيرة .

. // 13 - // 15-

. // 11 - // 17 -

مقطع مدح السلطان: 16- طويلة- 12 قصيرة .

. // 13 - // 15-

. // 12 - // 16 -

وللإشارة، فإنه كلما زاد عدد المقاطع الطويلة، ازدادت حركة الإيقاع بطءاً، والعكس إن قلت عن معدلها النظري، ازدادت السرعة. وهكذا تتعدل حركة الإيقاع بما يناسب الفكرة والشعور.

كما ينبغي أن أشير إلى أن للزحاف قيمته الجمالية، عندما يقلل من نسبة الأحرف الساكنة. فإن في هذا ما يحقق للبحر سبابة وليونة، كما يرى حازم القرطاجني. وإذا مضينا إلى مولديات أخرى، وجدنا هذه الظاهرة حاضرة مع جميع البحور الشعرية التي نظم فيها الشعراء. وهو ما سنتأكد منه مع نماذج من مولديات لشعراء آخرين. على أن تقتصر على عدد قليل من الأبيات، مع العدول عن التفاصيل المتبعة في التعليق على مولدية أحمد بن عبد المنان، تفاديا للتكرار والإطالة.

فمن مملكة غرناطة، نقتطع من مولدية ابن زمرك -الهمزية- قوله: (1)

زَارَ الْخَيَْالَ بِأَيْمَنَ !	فَجَلَا سِنَاهُ غِيَاهِبَ
الزَّوَاءِ	الظُّلْمَاءِ
مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ
مُتَّفَاعِلْ	مُتَّفَاعِلْ
وَسَرَى مَعَ النَّسَمَاتِ !	فَأَتَتْ تَيْمٌ بَعْنَبِرِ
يَسْجِبُ ذَبْلُهُ	وَكِبَاءِ
مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ
مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ
هَذَا وَمَا شَيْءٌ أَلَذُّ !	إِلَّا زِيَارَتُهُ مَعَ
مِنَ الْمُنَى	الْإِعْفَاءِ
مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ
مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ
بُنَا حَيَّالَيْنِ !	وَالسُّقْمِ مَا نَحْشَى مِنْ
الَّتَحَفْنَا بِالضَّنَى	الرُّقْبَاءِ
مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ
مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ
حَتَّى أَفَاقَ الصُّبْحِ !	وَ تَجَادَبَتْ أَيْدِي النَّسِيمِ
مِنَ عَمْرَاتِهِ	رِدَائِي
مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ
مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ

فالقصيدة من بحر الكامل، وتفعيلاته في صورته النظرية التامة، هي :

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 362.

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

وما يلاحظ على المقطوعة من الناحية العروضية، دخول زحاف الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة (1)، فتصير (متفاعلن). وهو ما نسجله في البيت الأول مع التفعيلة الأولى من المصراع الأول. وفي البيت الثالث مع تفعيلتي حشو المصراع الأول، وكذا أول تفعيلة من المصراع الثاني. ثم في كافة تفعيلات البيت الرابع، ما عدا الواقعة في الضرب. أما في البيت الأخير فالإضمار واقع في تفعيلتي حشو المصراع الأول، والتفعيلة الثانية من المصراع الثاني.

وفي هذه المقطوعة- إلى جانب الزحاف- علة القطع، وهي حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله (2). فتصير (متفاعلن) بعد القطع (متفاعلن). وهو ما نلاحظه في تفعيلة الضرب من هذه الأبيات، بالإضافة إلى تلك الواقعة في عروض البيت الأول. مع الإشارة إلى أن تفعيلة الضرب في البيتين الأول والثالث، دخلهما (زحاف الإضمار + علة القطع)، وكذا تفعيلة عروض البيت الأول، لتوافق الضرب بسبب وجود التصريح.

ويتكون هذا البحر من ثلاثين مقطعا، منها ثمانية عشرة (18) قصيرة، واثنى عشرة (12) طويلة. لكن حينما نتأمل نسب حضورهما في النص، فإننا نجد اختلافا بدرجات متفاوتة من بيت إلى آخر، وبالدرجة التي تنحرف، وبزاوية واسعة عن طبيعة إيقاع هذا البحر، الذي يوصف بالخفة، لتفوق مقاطعه القصيرة. ونثبت هذه النسب وفق ترتيب الأبيات كما يلي:

(15طويلة-10قصيرة)، (12ط-17ق)، (16ط-09ق)، (17ط-07ق)، (15ط-11ق).

فباستثناء البيت الثاني، نجد أن باقي الأبيات تتفوق فيها المقاطع الطويلة على القصيرة، وهي التي توفر صفة الثقل والبطء للوزن. ولو استخرجنا المعدل العام لنسبة التردد في المقاطع الطويلة والقصيرة، لوجدناها (15طويلة في مقابل ما يقارب 11 قصيرة). وهذا يعني تعطيل واضح لحركة الإيقاع داخل هذه المقطوعة بالدرجة التي يستدعيها الموقف النفسي. وكأننا بالشاعر يسعى إلى تعطيل الزمن للاستمتاع بلحظات الأُنس في حضور طيف الحبيبة.

ومن الإمارة الزبانية، نمثل بنموذج للشعري التلمساني، حيث يقول من قصيدته "اللامية"

: (3)

(1) ينظر: عبد الدائم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 73 .

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 77 .

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 68 .

وَبَيَّنَ صَبَا نَجْدٍ	وَدَمَعِي سَائِلُ	وَبَيَّنَ صَبَا نَجْدٍ !	وَدَمَعِي سَائِلُ
فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولٌ	فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولٌ	فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولٌ	فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولٌ
مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ
وَحَاشَى لَدَيْهِمْ أَنْ تَخِيبَ	وَالِي عِنْدَهُمْ مِنْ صِدْقِ وُدِّي	وَحَاشَى لَدَيْهِمْ أَنْ تَخِيبَ	وَالِي عِنْدَهُمْ مِنْ صِدْقِ وُدِّي
الْوَسَائِلُ	وَسَائِلُ	الْوَسَائِلُ	وَسَائِلُ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ
مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ
يُشَاغِنِي فِيهَا عَنِ	نَعْمَ لِي ذَنْوَبٌ كُلَّمَا رُمْتُ	يُشَاغِنِي فِيهَا عَنِ	نَعْمَ لِي ذَنْوَبٌ كُلَّمَا رُمْتُ
السَّيْرِ شَاغِلٌ	عَزْمَةً	السَّيْرِ شَاغِلٌ	عَزْمَةً
فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ	فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ
مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ
أَكْفَ الْخَطَايَا وَالزَّمَانَ	أَلَا إِنَّمَا كَفَّتْ خُطَايَا عَنِ	أَكْفَ الْخَطَايَا وَالزَّمَانَ	أَلَا إِنَّمَا كَفَّتْ خُطَايَا عَنِ
الْمُطَاطِلِ	السَّرَى	الْمُطَاطِلِ	السَّرَى
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ	فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ
مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ	مَفَاعِلُنْ

وما يسجل، هو دخول زحاف "القبض" على كلا التفعيلتين: (فعولن) و(مفاعيلن)، وهو "حذف خامس التفعيلة متى كان ساكنا وثاني سبب" (1) فتصير التفعيلتان بعد القبض: (فعول) و(مفاعيلن). وهو ما نسجله في تفعيلة (مفاعيلن) في كل من العروض والضرب مع جميع الأبيات. أما بالنسبة لتفعيلة (فعولن) فجاءت في البيت الأول مقبوضة باستثناء تلك التي في آخر حشو المصراع الثاني. كما أنها مقبوضة في بداية المصراع الثاني من البيت الثالث، وكذا في نهاية حشو المصراع الأول من البيت الأخير.

أما عن الإمارة الحفصية، فنستدل بأبيات من مولدية للشاعر ابن الخلوف،

(1) عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 74.

(1) منها قوله:

نَارُ شَوْقِي وَهَوْلُ	شَيْبَا فِي	هَوَى
يَوْمَ بَعَادِي	رَضِيْعَ فُوَادِي	
فَاعِلَاتِن	فَاعِلَاتِن	مُتَّفَعِلِن
فَعِلَاتُن	فَعِلَاتُن	
إِنْ يَوْمَ الْبِعَادِ	قَصَّرَ اللَّهُ	عُمَرَ
يَوْمَ طَوِيْلٍ	يَوْمَ الْبِعَادِ	
فَاعِلَاتِن	فَاعِلَاتِن	مُتَّفَعِلِن
فَاعِلَاتِن	فَاعِلَاتِن	
فَرِيًّا	رَائِدًا	لَفَحَتْ حَرْبُ دَاحِسَ
الْهَنَاءِ فَبِقَابِي	الْأَنْكَادِ	
فَعِلَاتِن مُتَّفَعِلِن	فَعِلَاتِن مُتَّفَعِلِن	فَعِلَاتِن مُتَّفَعِلِن
أَقْطَعُ	بَيْنَ	شَوْقِي
وَالنَّهَارَ كَنِيْبًا	مُبَرِّحَ وَسُهَادِي	
فَاعِلَاتِن	فَاعِلَاتِن	مُتَّفَعِلِن
فَعِلَاتِن	فَعِلَاتِن	

وهي من بحر الخفيف وتفعيلاته:

فاعلاتن مُسْتَفْعِلِن فَاعِلَاتُن فاعلاتن مُسْتَفْعِلِن فَاعِلَاتُن

وقد لحق تفعيلات هذا البحر في هذا النموذج، زحاف "الخبث"، وكذا، علة "التشعيث"، وهي "حذف أول أو ثاني الوند المجموع". (2) فتفعليلتا (فاعلاتن) و (مستفعلن) تصيران بعد الخبث (فاعلاتن)، و(مُتَّفَعِلُن) وهو ما يتجسد مع التفعيلتين الأخيرتين في المصراعين فصحيح البيت الأول. ثم في (مستفعلن) من البيت الثاني. أما البيت الثالث فكل تفعيلاته مخبونة، ما عدا الأخيرة.

أما عن علة التشعيث، فواقعة في تفعيلة الضرب من البيت الثالث، حيث جاءت (فَعِلَاتُن) بدل (فَاعِلَاتُن). كما كانت تفعيلات البيت الأخير مخبونة إلا في مطلع المصراعين فمن خلال النماذج المتقدمة، والموزعة على شعراء من الإمارات الأربع، والمنظومة على أوزان مختلفة، هي: البسيط، الكامل، الطويل، الخفيف. يكون قد تبين مدى استغلال شعراء

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في خير الفرقين، ص 429.

(2) عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 77.

المولديات لتقنية الزحافات والعلل في مجال تعديل إيقاع الوزن، وتطويره للمعنى وللحالة الشعورية.

كما أن تلك التغيرات تدل دلالة واضحة على حرص الشعراء على توفير أكبر قدر ممكن من التلوين الموسيقي، لكسر ثقل النمطية وملل الرتابة. فحققوا بذلك لشعرهم قيمة فنية جمالية من شأنها أن تستقطب الأسماع، وتهيئ للنفس متعة التلقي، وإن امتد النص المولدي وطال، على النحو الذي أشرنا إليه سابقا.

ب- الصوت اللغوي والتشكيل الموسيقي، (الصوامت والصوائت):

بالإضافة إلى دور الزحافات والعلل في تشكيل التلوين الموسيقي، فإن ثمة وسائل أخرى توفر هذه الخاصية، وتتمثل في الصوت اللغوي بنوعيه: الصامت والصائت؛ فإذا انطلقنا من المستوى الصوتي والموسيقي للشعر، بدا لنا البيت الشعري مجموعة من الأصوات المتكررة، عبر نظام معين، تتجسد عروضيا فيما يعرف بالحركات والسكنات التي تتوالى على امتداد البيت، وفق ترتيب خاص يقتضيه الوزن الشعري. ومن هنا، فإن الصوت اللغوي بنوعيه يصبح ذا أهمية واضحة. بل يغدو -على الأصح- جوهر العملية الشعرية؛ إذ بواسطته يتشكل الإيقاع الذي يقترن أساسا بالحركة، والذي هو -على حد تعبير عبد الرحمن تيرماسين- "الفاعلية التي تمنح الحياة للمعطى اللغوي الذي يكون البيت الشعري، وتألف صورته المتحركة النابضة بالحياة الناشئة للإحساس، المبرزة للأجسام المعنوية المجردة، الباعثة للحياة بمختلف ألوانها وأشكالها المشخصة لعواطفها"⁽¹⁾. فالإيقاع هو المسؤول على تشكيل صورة الوزن الموسيقية، وهو بدوره محكوم بكيفية توزيع الصوت اللغوي. ومن هنا تبرز أهمية وخطورة الإيقاع، ومن خلاله، الصوت بمكوّنيه الصامت و الصائت؛ فالصوامت التي هي الحروف المكونة لمفردات الشعر، تحل محل حروف التفعيلات، وهي -بما تمتاز به من صفات وخصائص صوتية- تعد أداة فاعلة في تحقيق التنوع والثراء الموسيقي. فمن المعلوم أن لكل حرف نغم صوتي، يحمل صفات معينة تتحدد انطلاقا من كيفية النطق به، وموضع المخرج، وطريقة خروج الهواء. وعلى هذا الأساس أقام اللغويون وعلماء الأصوات تصنيفاتهم للحروف، من حيث الجهر والهمس، الشدة والرخاوة،

(1) تيرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص100.

مستوى علو الصوت وخفوته، ودرجة وضوحه في السمع. وبهذا، فالحروف، فئات وأصناف، تمتاز بما تحتويه من صفات. وينبني على هذا، أن لها خصائص صوتية موسيقية تتصل بدلالات معينة وفي وسع الشاعر أن يتحكم من خلالها في إيقاعه الشعري، بالكيفية التي تخدم المعنى. إذ تتيح له أن يعلو وينزل بمستوى الإيقاع، أو أن يمد أو يقلص في زمنه، فليست كل الصوامت متساوية في زمن النطق. وقد تقدم مثلا أن أشباه الصوائت (الميم، والنون، واللام، والراء) تكاد تعادل -زمنيا- الصائت الطويل. ومن هنا تتحدد أهمية الحروف كأداة هامة في عملية التشكيل الموسيقي، الذي لا يتم بصورة منفصلة عن المعنى والشعور، ذلك أن "الاختلاف الصوتي ينوع الموسيقى، وينوع معاني الإيقاع الموسيقي في الوزن الواحد" (1).

أما الصوائت، فهي ما يعرف في اللغة العربية بالحركات، وهي على نوعين: القصيرة، وتمثل في (الفتحة والكسرة والضمة). والطويلة وهي: (الألف والياء والواو). والفرق بينهما يتعلق بزمن النطق؛ إذ تستغرق حركات المد الطويلة عند النطق بها ضعف زمن الحركات القصيرة (2). أي إن الطويلة، تقترن بالبطء، في حين تمتاز القصيرة بالخفة والسرعة. وهذا يعني أن لهذه الحركات فاعلية كبيرة في ضبط إيقاع الشعر؛ فالأولى، تنتج إيقاعا بطيئا ثقيلا ممتدا. أما الثانية، فتُشيع إيقاعا خفيفا سريعا. وعلى هذا، يمكن -بواسطة الصوائت- خلق تشكيلات موسيقية متنوعة داخل البحر الواحد. فإذا ربطنا هذه الخصائص الموسيقية بالمعنى، استقام لنا القول بأن للصوائت دورها الجوهرية في أداء المعنى، ومسايرة حركة النفس. وأمكنا الزعم -بعد ذلك- أن لكل نوع منها علاقة بحالة شعورية أو نفسية معينة. فهل لهذا الحكم ما يدعمه في واقع النص المولدي؟

إن القصيدة المولدية متعددة الموضوعات، وهي وإن كانت تمتلك اتصالا شعوريا أو نفسيا يؤلف بين موضوعاتها، ويجعل من تلك المقدمات وسائل فنية تتضافر فيما بينها لخدمة الغرض الرئيس. فإن نوعا من الحدود الشفيفة تظل تحفظ لهذه الموضوعات شيئا من التمايز، ويظل لكل منهما لون من التجربة والمشاعر والرؤى. وستكون توجعات النفس ودرجات الانفعال

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 464 .

(2) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 158 .

وطبيعة الشعور في الطلل مثلا مختلفة عنها في مقطع الرحلة إلى البقاع المقدسة. وفي الغزل غير ما نجده في تعداد الذنوب، وزجر النفس، أو في مقدمة الشباب والشيب. ومن شأن هذا التمايز أن يكون حاضرا أيضا بين المقدمات والموضوع الرئيس، ثم الموضوع الثانوي، وهكذا. على أن كل تلك الوحدات تظل ظلالة متنوعة، لكن داخل إطار التوحد. وإذا كان الإيقاع في الشعر صدى لحركة النفس، فبكل تأكيد أن الشاعر سيكون حريصا على توفير هذا التناغم والانسجام، وسيعمل على تحقيق هذا التوازن بأدواته الكثيرة والمتنوعة، والتي منها الحركات، أو الصوائت.

فحينما نعود إلى مولدية الشاعر أبي حمو موسى الزباني "البائية" نجده يستهل بيت غزلي يميزه الإيقاع البطيء قائلا: (1)

هَوَيْنَا الظُّبَا ! وَكَم مِنْ فَوَادٍ إِلَيْهَا صَبَا
وَأَلْفَنَا الظُّبَا

فالملاحظ أن كل مفردات البيت، ما عدا (كم: الخبرية) تحتوي حركة مدّ طويلة هي (الألف)، فقد ترددت سبع مرات. والمعروف أنها تمتاز بصفة الطول والامتداد الزمني، باعتبارها أولا من الصوائت الطويلة، ثم لأنها تنفرد بخصوصية ضمن هذه الصوائت، بحيث تستغرق عند النطق بها مدة زمنية أطول. فهي كما يذكر إبراهيم أنيس أكثر اتساعا من أختيها (2). وهي داخل هذا السياق، تتسع لإخراج عبوة الحنين وآهاته. كما أنها توفر بقاء يلائم إيقاع الاسترجاع والتأمل لدى المحب.

وسيكفي أبو حمو بهذا البيت في استهلاله، ليتحول مباشرة إلى حديث الشيب، فيصاحب هذا التحول تغيير محسوس في حركة الإيقاع، حيث يصير أكثر سرعة، بالكيفية التي تنسجم وطبيعة السياق، يقول في أول البيت من هذا المقطع: (3)

إلى أن بدأ الشيب في مفرقي ! وأجريت من خيله أشهباً

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص137.

(2) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص117.

(3) المرجع نفسه، ص137.

فالشاعر يحدثنا عن الشيب وكأنه حلّ بجياته فجأة، وهو في الشطر الثاني- خاصة- يشير إلى تسارع الزمن. وقد اختار من المفردات ما يؤدي المعنى، ومنها: (أجريت، والخيل). ولأن عناصر الشعر لا تشتغل معزولة عن بعضها البعض، بل تتصافر وتتكامل، فإنه حرص على أن يضبط الإيقاع بالدرجة التي تمكنه من مسايرة طبيعة المعنى والشعور. ومن علامات ذلك أننا حينما نتأمل لغة البيت -من حيث الصوائت- نجد تراجعاً واضحاً في كمّ التردد للصائت الطويل. وهو ما يفسح المجال لانطلاق الحركة، وتزايد السرعة على مستوى الإيقاع. وقد تقلص عدد هذه الصوائت الطويلة من (سبعة) في البيت الأول، إلى (أربعة) في هذا البيت.

وحينما نمضي إلى الموضوع الرئيس من هذه القصيدة، سنلتقي بهذا الإيقاع السريع في مقام السرد التاريخي، المتضمن لمعجزات الرسول(أ)، حيث يقول: (1)

وَحَنَّ لَهُ الْجَذْعُ ! وَكَلَّمَهُ الظَّبْيُ مُسْتَغْرَبًا
مُسْتَوْحِشًا
وَشَقُّ لَهُ الْبَدْرُ عِنْدَ ! وَرَدَّتْ لَهُ الشَّمْسُ أَنْ تَغْرُبًا
الْتَّمَامَ
وَأَسْرَى بِهِ لَيْلَةً ! إِلَى قَابِ قَوْسَيْنِ أَوْ
الْأَرْتَقَا
وَكَمْ مَعْجَزَاتٍ لَخَيْرٍ ! تَجَلُّ عَنِ الْوَصْفِ أَنْ تُحْسَبَا
الْوَرَى

ثم تتغير حركة الإيقاع بعد هذا البيت الأخير مباشرة، حينما يتحول الشاعر إلى مقام

المناجاة، مكرراً أداة النداء في خطابه الموجه إلى المصطفى(أ)، قائلاً: (2)

فِيَا سَيِّدًا قَدْ حَبَاهُ ! عَلَى الْخَلْقِ طَرًّا بِمَا قَدْ
الْإِلَهُ
وَيَا مِنْ سَمَا ! وَيَا مِنْ عَلَا فِي الْعُلَا
قَدْرُهُ رَفْعَةً
يَخُصُّكَ مُوسَى بِأَزْكَى ! يَرُوقُ النَّفُوسَ كَنَشْرِ الْكَبَا
سَلَامَ

(1) المصدر السابق، ص 139 .

(2) المصدر نفسه، ص 139 .

ومسكٌ فتيقٌ، وزهرٌ ! بروضٍ شريقٍ، حوتهُ أنيقٌ الرُّبى

وقد قصدت إلى التسوية بين النموذجين من حيث عدد الأبيات، حتى تستقيم الموازنة على مستوى الإيقاع. فبإحصاء الحركات الطويلة فيهما، تبين أن عددها في النموذج الأول: عشر (10) حركات. في مقابل هذا الأخير الذي احتوى منها: ثلاث وعشرين (23) حركة.

وهذا يعني أن سياق السرد التاريخي تميز بالإيقاع السريع. وربما ما يفسر ذلك، هو أن مادته حاضرة في ذهن الشاعر. فلا يحتاج في أدائها والتعبير عنها لفسحة التفكير والرؤية، بل ربما كانت السرعة هي الإحساس المسيطر عليها، سعيا إلى سرد ما أمكنه من هذه الإشارات التاريخية. خاصة أنها من الوفرة بحيث لا يمكن استقصاؤها.

أما سياق المناجاة، فإنه يمثل لحظة هدوء وأمن وخشوع وأناة، تستشعرها النفس وهي في كنف الرحاب المقدس، وفي اتصال روحي مع شفيع الخلق. وهذا ما يستدعي إيقاعا بطيئا يتناغم وطبيعة هذه الحالة الشعورية. وهو ما وفرته الزيادة الملحوظة للصوائت الطويلة في النموذج الثاني، والتي تجاوزت ضعف ما هو موجود في مقام السرد.

ومع الشاعر ابن الخلوف، تتأكد أيضا ثنائية السرعة والبطء في الإيقاع بين مقطع السرد المتتابع لمعجزات الرسول (p)، وسياق المناجاة. يقول مناجيا الحبيب، الذي هو في الواقع رمز لشخص الرسول (p): (1)

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 83 .

يا أهل وُدِّي وأحبَّابي ومن ! طاب السماعُ ولذَّ القالُ
 بهم ! وأنتم حياتي وإيناسي ! والقييلُ
 ومطلببي ! والسؤلُ
 غبتم فغابت تماثيلُ ! لَحْتُم لقامت بكم تلك التماثيلُ
 الجمال، ولو
 وكيف أكحلُ جفني بالمنام، ! مسافة البعدِ فيما
 وما بيننا ميلُ

ميلوا بعطفٍ على مضناكمُ ، ! حبل اتصالي ، فأنتم
 وصلوا ! أغصنُ ميلوا
 يا بارقا من ثنيات العقيق ! كيما يحاكي ثغورا حشوها
 أضا كؤلُ

فالملاحظ على لغة هذه الأبيات، هو حضور حركات المد الطويلة بشكل لافت للانتباه، بحيث قُدِّر عددها بثمان وأربعين (48) حركة، موزعة على ستة (06) أبيات، أي بمعدل ثماني (08) حركات لكل بيت. وهي نسبة مرتفعة تفي بتحقيق صفة الثقل والبطء في حركة الإيقاع؛ فإذا كانت كل حركة طويلة تعادل في زمن النطق بها ضعف الحركة القصيرة، فلنا أن تصور حجم الزمن الذي تستغرقه ثماني حركات داخل البيت الواحد. وفي هذا البطء - بلا شك - ما ينسجم وطبيعة الموقف النفسي. والشاعر يتوجه بخطابه إلى حبيب من نوع خاص يستوجب عليه الوقار والاتزان والرؤية. فكان في هذا الإيقاع البطيء ما يحقق عمقا وثناء يخدم المعنى ويستجيب كثيرا لتموجات النفس ومقتضيات الموقف.

وحيثما نواجه هذا المقطع بآخر من القصيدة ذاتها، يتضمن تعداد معجزات الرسول (p)، فإننا نسجل تراجعا ملحوظا في نسبة تواتر حركات المد الطويلة، تصل إلى ما دون النصف وذلك في قول الشاعر: (1)

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 145 .

بَلْمَسِهِ الشَّاةُ دَرَّتْ، وَهِيَ ! يَا لَهُ مِنْ حَلِيبٍ فِيهِ
 حَائِلَةٌ تَرَسِيلُ
 وَالضَّبُّ خَاطَبَهُ بِالصِّدْقِ ! وَكَانَ فِي نَطْقِهِ لِلَّهِ
 مَعْتَرَفًا تَبْتِيلُ
 وَالْفَحْلُ ذَلَّ لَهُ طُوعًا ! وَكَانَ فَحْلًا لَهُ بِالْبَاسِ
 وَكَلَمَهُ تَفْحِيلُ
 وَرَدَّ لَحْظَةً فَدِيكَ كَيْفَ ! أَعَادَ شَقَّ خَبِيبٍ وَهُوَ
 كَانَ كَمَا مَفْصُولُ
 وَرَدَّ كَفَّ ابْنَ عَفْرَا بَعْدَمَا ! بَتَقَلَ رِيْقَ بِهِ لِلْمَلْحِ
 قَطَعَتْ تَعْسِيلُ
 وَأَوْقَفَ الشَّمْسَ يَوْمَ الْأَرْبَعَاءِ ! أَنْ وَقَّتِ الْعَيْرُ مَا قَدْ صَرَّفَ
 إِلَى الْقِيلِ

فإذا أحصينا الصوائت الطويلة، وجدنا عددها في هذه الأبيات الستة: ثلاث وعشرين (23) حركة، أي ما يقارب نصف العدد المحصل عليه في النموذج السابق. وهذا يعني تصاعد سرعة الإيقاع، أو فلنقل -بالأحرى- تضاعف هذه السرعة، وذلك تماشياً مع ما تقتضيه طبيعة السرد التاريخي، كما سلف الذكر.

والملاحظ أن ثنائية هذا الإيقاع بين سرعة السرد وبطء المناجاة، تشكل سمة بارزة في المولديات.

وحينما نمضي إلى مولدية أخرى للشاعر لسان الدين ابن الخطيب، سنقف على ثنائية

هذا الإيقاع بين بطء المناجاة وسرعة السرد، حيث يقول مناجياً الرسول (p) مستغيثاً به: (1)

يَا طَبِيبَ الذُّنُوبِ ! جُعُ فِي عِلَّتِي ضَمِينُ
 تَدْبِيرُكَ النَّا النَّجَاحُ
 يَا مُجَلِّي الْعَمَى وَكَافِي ! وَمُدَاوِي الْمَرَضَى وَأَسِي
 الدَّوَاهِي الْجِرَاحُ
 سُدُّ بَابِ الْقَبُولِ ! يَا غِيَاثِي سَوَاكَ مِنْ
 دُونِي وَمَالِي مِفْتَاحُ

ثم يعمد بعد هذا مباشرة إلى مقام السرد، قائلاً: (2)

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391.

(2) المصدر نفسه، ص 391.

خَصَّكَ اللهُ بِالْكَمَالِ وَزَنْدُ الْكُونِ لَمْ تَقْتَرَنَّ بِكَفِّ
 اقْتِدَاحِ
 قَبْلَ أَنْ يُوجِدَ الْوُجُودَ وَأَنْ يَتَحَفَّ بِالنُّورِ
 ظِلْمَةَ الْأَشْبَاحِ
 وَأَضَاءَتِ مِنْ نُورٍ! ضُ وَ هَزَّتْ لَهُ اهْتِزَازِ
 مِيْلَادِكَ الْأَرِّ ارْتِيَاكِ

فهذا التحول على مستوى السياق النفسي والمعنوي، صحبه تحول أيضا في الإيقاع؛ ففي حين يتباطؤ الإيقاع في مقطع المناجاة بوجود ثلاث وثلاثين (33) حركة؛ أي بمعدل إحدى عشر (11) حركة لكل بيت، نجده يتسارع بشكل بارز في مقطع السرد، الذي بلغ فيه عدد هذه الحركات ثلاث عشرة (13) حركة فقط، فيكون قد تخفف بما يساوي عشرين (20) حركة طويلة، مقارنة بنظيره . ويمكن أن نلاحظ أن مجموع ما احتواه هذا الأخير من حركات طويلة يكاد يتساوى مع ما احتواه البيت الواحد من النموذج الأول.

وينبغي أن نلاحظ أن تغير حركة الإيقاع لا تقتزن فقط بالانتقال من موضوع إلى موضوع، بل إن الشاعر قد يحتاج إلى هذا التلوين، الموسيقي والمرابحة بين السرعة والبطء داخل الموضوع الواحد، إذا كانت الحالة الشعورية تقتضي ذلك.

ومن أمثلة ما نستدل به عن هذا الجانب، ما ورد في مقدمة الشباب والشيب من مولدية الشاعر أبي عبد الله بن أبي جمعة التاليسي . فهو يبدأ هذه المقدمة بإيقاع بطيء يترجم من خلاله حركة النفس في حالة التأمل والمواجهة، وهي تراقب ما طرأ على المظهر من تبدل: (1)

(1) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج2، ص 139 .

أَصْبُو وَرَأْسِي بِالْمَشِيبِ ! وَحَالَ لَذَاكَ الشَّيْبَ لَمَّا بَدَا
 عَدَا حَالِ
 وَكَيْفَ لِمِثْلِي بِالتَّصَابِي ! وَهَلْ لِلتَّصَابِي أَنْ يَمُرَّ عَلَى
 حَالِي
 وَبِالْهُوَى
 وَعَنِّي شَبَابِي قَدْ تَوَلَّى ! فَقَلْبِي مِنْهُ لَا هَنِيءٌ وَلَا
 سَالِي
 وَقَدْ مَضَى
 عَلَا مَفْرَقِي جَيْشُ الْمَشِيبِ ! جَدِيدُ شَبَابِي مُدَّ أَلَمَ بِهِ
 بِهَا أَنَا
 نَفَائِسُ أَنْفَاسِ الشَّبَابِ قَدْ ! وَمَالِي مِنْ بَعْدِ الشَّبَابِ مِنْ
 انْقَضَتْ
 وَمَالِي
 وَمَالِي مِنْ بَعْدِ الشَّبَابِ مِنْ
 مَالِ
 وَنَادَى لِسَانُ الْحَالِ شَمَّرَ ! ثَرَى غَيْرَ نَاسٍ لِلتَّصَابِي وَلَا
 قَالِي
 إِلَى مَتَى

فالقارئ لهذه الأبيات من جهة المعنى، يتحسس نفسًا مثقلة بالحسرة والهموم والأحزان. ومن هنا كان من الطبيعي أن نتوقع ثقلاً وبطءاً على مستوى الإيقاع، باعتباره أحد أهم الأدوات الفنية التي يتوسل بها الشاعر في أداء المعنى. وهو ما نلاحظه بالفعل على هذه المقطوعة التي تبدو -بدورها- مثقلة بهذا الكم الكبير من حركات المد الطويلة التي تعمر مفرداتها بشكل بارز؛ إذ احتوت في مجموعها ستين (60) حركة طويلة، موزعة على ستة (06) أبيات؛ أي بمعدل عشرة (10) حركات لكل بيت. وهو معدل مرتفع من شأنه أن يشيع بطءاً محسوساً في الإيقاع، بالكيفية التي تجعله أكثر تجاوباً مع طبيعة المعنى والشعور.

وإذا عاودنا التأمل في لغة هذا النص من زاوية نوع الحركة، وجدنا تواتراً ملحوظاً للكسرة الطويلة (الياء). فإذا صح الزعم بأن الكسرة تفيد في الانكسار، أمكننا القول -عندها- إن الشاعر قد وفق موسيقياً إلى حد كبير في مسايرة حركة الشعور، والتعبير عن ظلال النفس وأجوائها.

هذا عن القسم الهادئ البطيء الذي ميز الأبيات الأولى من مقدمة الشباب والشيب. أما الأبيات التي تعقبها في هذا الموضوع دائماً، فتتضمن تحولاً من جهة المعنى، وكذا الحالة الشعورية. فبعد أن تيقن الشاعر من حلول الشيب، الذي يمثل بالنسبة له ناقوس الخطر،

استشعر خوفا وقلقا على مصيره، وأدرك أن فسحة العمر المتبقية قليلة، وبالتالي عليه أن يسارع في إصلاح الحال. وهو ما استدعى إيقاعا سريعا ينسجم وهذه الحركة. يقول: (1)

فَحَرَمْتُ سَلْوَانِي وَحُزْنِي ! وَقَلْتُ لِنَفْسِي قَدْ دَنَا عَنْكَ
أَبْحَثُهُ
فَجَدِّي بِحَزْمٍ فِي نَجَاتِكَ ! بَعَزَمَ لِمَا فِيهِ
وَانظُرِي
أَلَا فَارْحَلِي قَصْدًا ! بِهَا قَبْلَ أَنْ أَقْضِي وَتَرْفَعِ
لَطِيبَتَا وَانْزِلِي
تَقَدَّمَ أَقْوَامٌ لَتَقْبِيلِ ! وَأَصْبَحْتَ تَسْعَى فِي عَنَاءِ
تَرْبِيهَا
أَمِنْ بَعْدِ أُنْسٍ كَانَ لِي ! فَأَبْ لِسْتُ يَا وَيْحِي
بِجَوَارِهَا
تَرَفَّقْ خَلِيلِي ! جَدِيرٌ بَأَنْ أَبْكِي عَلَيْهِ وَيَبْكِي
أُنْسًا فَقَدْتُهُ
لِي

حيث عبرت هذه الأبيات عن رد فعل الشاعر السريع إزاء صدمة الشيب. وقد صاحب ذلك تسارع نسبي من جهة الإيقاع على ما كان عليه؛ إذ تخفف ضمن مجموع هذه الأبيات، من الحركات الطويلة بما يقدر بتسع عشرة (19) حركة، حيث احتوت هذه الأخيرة واحد وأربعين (41) حركة، في مقابل ستين (60) حركة في المجموعة الأولى. وكأننا بالشاعر من خلال هذا التحول إلى السرعة، يستحث الخطى لأجل تدارك ما فات. فكان الإيقاع -بهذا- صدى لهذه النفس القلقة التي تحاول أن تسابق الزمن، لإعداد زاد الآخرة.

وإلى هنا، يتبين بوضوح مدى تطويع الشعراء للإيقاع كي يكون خادما للمعنى، متناغما مع حركة النفس. وكيف أتاحت لهم هذه الوسيلة -الصوائت- إمكانية التحكم في الإيقاع، وإحداث التلوين الموسيقي الضروري داخل الوزن الشعري، ليكون أكثر تجاوب مع المعنى. والملاحظ أن الحركات الطويلة، وإن تأرجحت من حيث نسبة التواتر داخل القصيدة المولدية، بين مقطع وآخر، أو بين سياق نفسي ومعنوي وآخر فإن الملاحظة التي يخرج بها دارس هذا الشعر، هي أن هذا النوع من الحركات يسجل حضورا لافتا لانتباه داخل النص المولدي. فما تفسير هذا الحضور؟.

(1) المصدر السابق، ص 140 .

لا شك أن لهذه الظاهرة صلة بالمعنى، أو بمضمون المولدية، وطبيعة التجربة فيها. فالذي سيطر على نسقها العام هو توجيه الخطاب إلى البعيد، أو النائيات بعامة، سواء في خطاب الغزل، وهو في المولدية غزل صوفي، وحب محمدي. أو في خطاب الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة. أو في سياق النجوى ونداء الاستغاثة والتشفع. أو في مقام الدعاء والتضرع إلى الله، ومعانقة الأمل في الخلاص. فكل هذه المضامين التي تشغل المساحة الأكبر في فضاء المولدية، تصب في محور مخاطبة النائيات. وقد تقدم في أكثر من موضع داخل هذه الدراسة، أن الشعور بَهَمَّ المسافة، هو شعور لا يفارق شاعر المولديات، وهو ماثوث في جل هذه القصائد. ففي هذا البعد الفاصل بين الذات الشاعرة ومصعب الحنين الرسول (p)، أو الذات الإلهية، أو البقاع المقدسة، ما يفسر شيوع حركات المد الطويلة. وهذا يسلمنا إلى نتيجة مفادها أن النص المولدي - وإن تأرجحت فيه حركة الإيقاع بين الخفة والثقل - فإنه يميل أكثر إلى الإيقاع البطيء.

ومما هو جدير بالملاحظة أيضا، هو أن "الألف" يعد أكثر الصوائت الطويلة تواترا، لاسيما في تلك المقاطع التي تتجه في الخطاب الشعري، من الشاعر إلى الرسول (p)، أو إلى الله. وهو ما نؤكدته مثلا بنموذج لابن الخلوف، حيث يقول متضرعا إلى الله: (1)

فيا ربُّ، يا الله يا سامع ! أقل عثرة الجاني وسامح
الدعا تكرما
ويا رب يا الله كن لي ولا ! عليّ إذا ضاق الفضاء
تكن وأظلما

يا ربُّ كن عوني إذا دعي ! فإمّا إليّ عُـدِنِ
الورى وإمّا جهنّما
ويا ربُّ وفق واستجب ! برجمتكَ العُظْمَى، ووفق
وتولّني لأسأما

ومنه قول ابن زمرك مستشفعا متوسلا بالرسول (1) :

فيا مولّي الرُحْمَى ويا ! ويا مُنْجِي العَرْقَى ويا منقذ
مُذْهَبِ العَمَى العناني
بَسَطْتُ يَدَ المَحْتاجِ يا خَيْرَ ! وَدَنْبِي الجَانِي إلى
موقف الجَانِي
رَاحِمِ (1) ابن الخلوف القسطلبي، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 346.
وَسَيِّئَاتِي العُظْمَى 56
شَفَاعَتِكَ الَّتِي بن عمران

ففي النموذج الأول ترددت الحركات الطويلة ثلاثين مرة (30)، استأثرت الألف بنسبة تردد بلغت ستا وعشرين مرة (26). أما في أبيات ابن زمرك فبلغت سبعا وعشرين مرة (27)، حازت منها الألف واحدا وعشرين مرة (21). وهذا يكشف عن نسبة تواتر عالية للألف قياسا بأختيها (الياء، والواو). حتى وإن عرفنا أن حضور الفتحة بقسميها : (الطويلة والقصيرة) في اللغة العربية يفوق معدل حضور كل من (الكسرة والضمة). لأن هذه النسب في النموذجين تكشف عن غلبة فائقة للألف. وتفسيره، أن هذه الحركة -بما تمتاز به من خاصية صوتية، ممثلة في الطول والامتداد والانتشار الصوتي⁽¹⁾- تعد أكثر توافقا ودقة في مخاطبة النائيات. ثم إنها تتسع بفضل هذه الخاصية لاحتواء الهم الذاتي، والبوح بكوامن النفس. كما أنها من جهة ثانية أكثر قدرة على حمل الخطاب من الأدنى إلى الأعلى؛ أي من الشاعر إلى الذات العلية، أو إلى الذات المحمدية. فهي بفضل ما تمتاز به من جهة كيفية صدور الصوت، وانطلاقه، ودرجة امتداده وقوته، عبر خط تصاعدي إلى أعلى، تغدو مناسبة تماما لحمل الخطاب إلى هذا العالم الفوقي.

وإذا كان قد تحدد دور الصوت اللغوي في تشكيل موسيقى الشعر، وخاصة من ناحية التحكم في الإيقاع وتوفير خاصية التلوين. فإن هناك مستوى آخر له أهميته أيضا في إثراء العنصر النغمي وإمداده بشيء من التنوع، تصنعه الكلمة، سواء في صورتها المفردة أو المركبة. ويتعلق تحديدا بالبديع ودوره في التشكيل الموسيقي.

ج- موسيقى الكلمة:

(1) ابن زمرك، الديوان، ص .

سيتناول هذا العنصر بالدراسة تلك المفردات التي تجمع بينها علاقة صوتية، كالتجانس بين مكوناتها الصوتية على مستوى الصوامت والصوائت، وطريقة ترتيبها. أو ما يجمع بينها من توافق عروضي، يشكل منها إيقاعات متناسبة متجانسة. وهذا ما يحقق ثراء موسيقيا، وتطريبا يستأثر بالأسماع. بالإضافة إلى دور هذا التجانس في خلق طاقات تعبيرية هائلة تسعف الشاعر في أداء المعنى وتعميقه.

وتقودنا دراسة الكلمة من هذه الناحية إلى الوقوف عند الظاهرة البديعية، ومحاولة الكشف عن وظيفتها الفنية الجمالية، من زاوية ما تنتجه من قيم موسيقية، لها دورها الفاعل في احتواء التجربة من جهة، وإثارة الانفعال لدى المتلقي، من جهة ثانية. وقد تقدم أن الألوان البديعية من الكثرة والتعدد بحيث لا يمكن استقصاؤها جميعا. وهو ما يدعونا إلى ضرورة الاقتصار على تلك التي تنطوي على عنصر المشاكلة الصوتية، مما يصنف ضمن المحسنات اللفظية، على اعتبار صلتها القوية بالجانب التنغمي. وبمعايينة النصوص المولدية، تبين أن أكثر هذه الألوان البديعية حضورا، هي: التجنيس، التردد، التصريع، التصدير، الترضيع، المماثلة، التكرار. على أن هذا الأخير، يصح أن يطلق على كل هذه المصطلحات البديعية، على أساس أنها ضرب من التكرار وفق تشكيل معين.

تشكيل التجنيس:

الجناس من أكثر الألوان البديعية أهمية في مجال التشكيل الموسيقي والمعنوي على السواء، إذ يحقق لهما قدرا كبيرا من الثراء والخصوبة، من حيث كونه مجانسة صوتية بين كلمتين، مع اختلاف في المعنى. وقد سبق الحديث في قسم الصورة البديعية عن وظيفته الفنية والجمالية. والذي يمكن التذكير به في هذا الموضوع، أن أهمية الجناس الأولى - بحكم أنه بديع لفظي - تكمن في القيمة النغمية الحاصلة من التشابه بين الكلمتين على مستوى الحرف والحركة، بكيفية معينة توفر خاصية التناسب، فتضفي على الشعر قيمة جمالية خاصة، تأسر النفس وتستأثر بالسماع، " فالكلمتان المتجانستان تجانسا تاما، هما في الواقع إيقاعان موسيقيان تردداً في مساحة البيت الشعري... وكذا الكلمتان المتجانسان تجانسا ناقصا، فالنقص في الجناس الناقص

يلبي حاجة النفس إلى الإيقاع المتباين، كما يلبي الجنس التام حاجتهما إلى الإيقاع الواحد المتكرر". (1)

أما القيمة الجمالية التأثيرية للجناس، فمزدوجة، بحيث تتحقق متعة التلقي على مستويين: على مستوى العقل، انطلاقاً من إدراك المعنى المختلف الصادر من صوت مؤتلف. وكذا عن طريق الحواس بفعل عنصر التطريب، الحاصل من التناسب الصوتي.

وإذا كنا نعلم أن الجنس من حيث عناصر تكوينه: تام، وناقص. فإن التناسب الكلي، يكون مع النوع الأول. وبالتالي، فإن له أهميته القصوى في توفير الانسجام الموسيقي، على أن يوظف في اعتدال. فإن الإكثار منه لا شك يوقع الشاعر في ضرب من الرتابة الموسيقية، ويتحول الجنس - بالتالي - من عنصر تطريب وتنويع إلى مصدر للسآمة والملل. وهي الصورة التي لا نعثر عليها، فيما بين أيدينا من النصوص المولدية. وقد تقدم أن هذا النوع نادر الوجود. (2) ومن أمثله، قول ابن الخطيب: (3)

حَنَانِيكُمَا يَا صَاحِبِي ! جَوَانِحُهُ نَحْوُ
بِمُغْرَمِ الْحَجِيجِ جَوَانِحُ

حيث يصور شوقه وهفته لزيارة البقاع المقدسة. وتجسيدا لهذا الإحساس، وتعميقا للمعنى، توسل بالجناس التام في كلمة "جوانح" التي تردت في بداية المصراع الثاني وختامه. فركنا الجنس وإن اختلفا معنا في الظاهر، فإنهما يتوحدان على المستوى الشعوري لدى الشاعر. وفي "الجناح" ما يحقق فعل "الجنوح" نحو مصبّ الحنين.

ثم إن للمجانسة الصوتية دورها في تحقيق هذا التوحد. ويغدو التناسب الإيقاعي التام الحاصل من لفظتي الجنس، بخصائصهما الصوتية المتطابقة، جوهر السياق، ومصدر الإشعاع داخل البيت، بحيث يستقطب انتباه المتلقي واهتمامه.

ثم لنا أن نتأمل الجانب الهندسي - إن صح التعبير - أو، كيفية توزيع ركني الجنس داخل المصراع، فسنجد أن الفاصل بينهما، هو عبارة (نحو الحجيج)، وكأننا بالشاعر يطوق هذا الركب

(1) سلطان منير، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1986، ص 82.

(2) ينظر: ص 486 من هذا البحث.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 367.

بمشاعر الشوق والحنين، ويمثله هذا الفيض العاطفي، حتى إذا ما حل بذلك الرَّحَاب المقدس،
بثّه في كل معلم من معلمه.

وضمن هذا السياق، نورد نموذجا للثغري التلمساني، يقول فيه: (1)

سَلُوا جُفُونِي كَمَ اسَلْنَا ! مِثْلَ الْعَقِيقِ عَلَى
مِنَ أَدْمَعِ الْعَقِيقِ سِجَامِ

حيث شكّل الجناس في لفظ "العقيق" موضع الجذب، وبؤرة التأثير في البيت، بفعل التناسب الإيقاعي الذي تشيعه الكلمة وذلك بصورة تكاد تكون متتالية؛ إذ لا يفصل بين ركني الجناس إلا حرف الجر "على". وهو ما يشكل تكثيفا موسيقيا عاليا، يجعل المجانسة أكثر فاعلية في فرض الانتباه على المتلقي، وتأدية وظيفتها الفنية والجمالية على أكمل وجه. وحتى هذا الفاصل الذي يتوسط الكلمتين، له قيمته المعنوية، من جهة أنه يشكل أداة ربط واتصال وتوحد بين "العقيق" الأولى التي تعني الدموع. والثانية التي تقترن بالمعلم المقدس بالحجاز. وهكذا تتحدد الوظيفة الفنية لموسيقى التجنيس، ومدى تجاوبها مع المعنى والشعور.

ومن نماذج الجناس التام أيضا، قول ابن الخلوف مادحا الرسول (p): (2)

رَوَيْنَا عَنْهُ ! أَنْ فَهْمَنَا
الْعُلُومَ فَهْمَنَا ! الْمَعْقُولَ
وَالْمَنْقُولَ

فالمجانسة قائمة بين "فهمنا" الأولى التي بمعنى الهيام، والثانية التي تفيد الفهم. وهذا على سبيل جناس التركيب المتشابه، الذي يقوم على المشابهة اللفظية والخطية بين ركنيه، على أن يكون أحدهما مفردًا، والآخر مركبا، كما في هذا البيت؛ فالكلمة الأولى مركبة من حرف العطف "الفاء" والفعل "همنّا". أما الثانية، فمفردة، والكلمتان تشكّلان جناسا تامًا، وتطابقا صوتيا صميميا، يوفر تناسبًا إيقاعيا، له قيمته الموسيقية والمعنوية داخل السياق. خاصة وأن هذا التناسب متجاور. وهو ما يوفر تركيزًا وتكثيفا، من شأنه أن يستثير المتلقي، ويحيله على موضع التأثير في البيت، على النحو الذي يتحقق مع النموذج السابق. أما "أن" التي تتوسط لفظي الجناس، فلها ضرورة وقد أفادت معنى التعليل في هذا الموضع بالذات، فَضَمِنَتْ التلاحم والتوحد بينهما، بحيث ربطت "الهيام" في "فهمنا" الأولى بعلته "الفهم" في الثانية.

(1) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج2، ص 211 .

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص 71.

أما الجنس الناقص، فيصدر عنه تناسب نسبي. وهو صور متعددة، يتحكم فيها نوع الاختلاف بين الكلمتين في الشروط الأربعة: نوع الحروف، عددها، ترتيبها، وهيئتها تبعاً لحركاتها وسكناتها.

ويعد هذا التعدد في المجانسة الصوتية الناقصة مصدر تنوع وثرء موسيقي انطلاقاً من اختلاف الإيقاع بدرجة ما، وبشكل معين بين لفظي الجنس، وربما عدّ هذا الاعتبار سبباً وجيهاً في إقبال شعراء المولديات على هذا النوع، الذي وجدوا فيه ما يلي لهم الغاية، فنياً وجمالياً، انطلاقاً مما يتيح من إمكانية التنويع الصوتي، الصادر عن اختلاف في الإيقاع بين المتجانسين والذي تتحكم فيه الصوامت والصوائت، التي بدورها تتمايز من حيث خصائصها الصوتية؛ فمن شأنها أن تعلق أو تنزل بمستوى الصوت، أو تمدّ فيه أو تقلّص، وهكذا. بمعنى أن: نوعها، عددها، ترتيبها وهيئتها، داخل ركني الجنس، هو مكن التنوع في حركة النغم. وتبعاً لأي اختلاف في أمر من هذه الأمور الأربعة، تتشكل ضروب من الجنس. وبالتالي أنواع من المجانسة الصوتية الناقصة. وهو ما يمكن أن نستجليه من بعض الأمثلة الشعرية.

فما ورد من الجنس الناقص في مولدية أبي حمو "البائية"، قوله: (1)

مُسْنِيءٌ	أَلَمَّ !	وَأَجْمَعُ	لَمَّا
بَدْنِبِ أَدَمِّ		أَسَا أَنْ يَتُوبَا	
فَكَمْ قَدْ لَهَوْتُ،	وَكَمْ قَدْ !	وَلَكِنْ دَعَوْتُ سَمِيعًا	
سَهَوْتُ		مُجِيبًا	
وَزَمُّوا	الْحُمُولَا !	فَجَابُوا السُّهُولَا	
وَأَمُّوا الرَّسُولَ		لَهُ وَالسُّهُوبَا	
نَبِيٍّ	أَتَى !	فَأَمَحَى وَأَمَحَصَ	
رَحْمَةً لِلْعِبَادِ		عَنَّا الدُّنُوبَا	

فموسيقى الجنس في هذه الأبيات قائمة على إيقاعات متناسبة تناسباً نسبياً، لاختلاف في شرط من الشروط الأربعة المذكورة بين المتجانسين. وبالتالي، تتحدد طبيعة الإيقاع وفق نوع هذا الاختلاف.

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص163.

فإذا تأملنا صور الجناس في هذا النموذج ألفيناها متعددة متباينة، وعليه، فإن هناك تنوعا نغميا؛ ذلك أن الإيقاع الناتج عن لفظتي: "لما، وألم" - وهو جناس ناقص- يختلف عنه في المجانسة بين: "ألم، وأذم" داخل البيت نفسه. وهو جناس غير تام، يعرف "بالمضارع"، لتقارب الحرفين المختلفين في المخرج. "فالذال"، و"اللام" كلاهما صوت أسناني⁽¹⁾. وهذا النوع أقرب إلى تحقيق تمام التناسب.

وفي البيت الثاني يتموقع موضع الاختلاف بين ركني الجناس في الحرف الأول: "لهوت، وسهوت" في جناس مضارع أيضا، للقراءة الموجودة بين: "اللام، والسين".⁽²⁾ ثم نلتقي في البيت الثالث مع الجناس "اللاحق". وهو الذي يتباعد فيه حرفا الاختلاف مخرجيا. وقد وقع بين: "زَمُوا، وأمُوا"، وبين: "السهول، والسهوب". مع ملاحظة أن المجانسة الأولى وقع فيها الاختلاف في الحرف الأول، في حين، تعلق في الثانية بآخر حرف. وهو ما يوفر للبيت من الناحية الموسيقية تناسبا وتنوعا في آن.

وفي البيت الأخير جناس لاحق أيضا بين: "أحمى، وأمحص"، وهو الذي تكون فيه نسبة المجانسة الصوتية أقل، إذا ما قورن بالمضارع. فالملاحظ أن الشاعر استطاع عبر هذه المجانسات اللفظية غير التامة أن يحفظ لموسيقاه قدرا من التناسب والتنوع، بدرجات متفاوتة وبكيفية تضيي عليها وقعا جماليا تأنس له النفس، وتلتذ به الأسماع.

ومن أمثلة هذا التجنيس، قول ابن زمرك في أبيات متتالية من "همزيته"⁽³⁾:

رَقَّتْ سَجَايَاهُ وَرَاقَتْ ! كَالنَّهْرِ وَسَطَ الرَّوْضَةِ
مُجْتَلَى ! الْغَنَاءِ
كَالزَّهْرِ فِي إِيرَاقِهِ ، وَالبَدْرِ ! إِشْرَاقِهِ ، وَالزَّهْرِ فِي
فِي ! اللَّأَلَاءِ
يَا ابْنَ الْأَلَى إِجْمَالَهُمْ ! فَلَقُوا الصَّبَاحِ وَوَاكِفِ
وَجْمَالَهُمْ ! الْأَنْوَاءِ

ففي البيت الأول، جناس ناقص بزيادة صوت بين: "رقت، وراقت". وعلى الرغم من تطابق الحروف الثلاثة المكونة للكلمتين، إلا أن وجود صوت اللين "الألف" في الكلمة الثانية -

(1) بشر كمال، علم الأصوات، ص 183 .

(2) المرجع نفسه، ص 184 .

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 365 .

وهو أكثر أصوات اللين طولاً - قد مدد زمن النطق بها، وأحدث تغييراً في الشكل الإيقاعي بين ركني الجناس، بما يحفظ التناسب النسبي، لا المطابقة الصوتية الصميمية. وفي البيت الثاني، جناس ناقص محرف، لاختلاف الحركة بين طرفي: "الزهر، والرُّهر". والفتحة من الناحية الصوتية أطول وأوضح من الضمة⁽¹⁾، وهو ما يشكل تجانسا صوتيا، مع قدر من التنوع.

ثم المجانسة بين: "إيراقه، وإشراقه"، وهي ناقصة، لاختلاف في الحرف الثاني، مع تباعد في مخرجي الصوتين: "الياء، والشين". ويعود بنا الشاعر في البيت الثالث إلى النمط الأول، أي بزيادة حرف بين: "إجمالهم، وجمالهم". ويكون بهذا قد وفر لأبياته نغما جذاباً، يستمد جاذبيته من هذه المزوجة بين التناسب والتلوين الإيقاعي.

وفي مجال الحديث عن الجناس الناقص، نشير إلى أن الجرجاني، قد استحس منه ما كانت الزيادة في أعقاب ركنه الثاني تحديداً. لما يهيئ للنفس من تحيُّل التناسب الصوتي التام بين المتجانسين. ولما يحمل إليها أيضاً من التعجيب ونشوة الاكتشاف. يقول معقبا على بيت لأبي تمام، وآخر للبحرّي، فيهما مجانسة هي على الترتيب بين: (عواصم - عواصم، وقواصم - قواصم): " وذلك أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة، كالميم من عواصم، والباء من قواصم: أنها التي مضت، وقد أردت أن تجيئك ثانية، وتعود إليك مؤكدة، حتى إذا تمكَّن في نفسك تماما، ووعى سمعك آخرها، انصرفت عن ظنك الأول، وزلت عن الذي سبق من التخييل، وفي ذلك ما ذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها" .⁽²⁾

ومما نمثل به عن هذا النوع، قول ابن الخلوف:⁽³⁾

أَلَا فِي سَبِيلِ الْحَبِّ قَلْبًا ! تَرَكَتُهُمَا بَيْنَ خَاشٍ
وَنَاطِرًا وَخَاشِعٍ
هُمَا اقْتَبَسَا مَا حَلَّ بِي ! عَلَى أَنْ يَكُونَا بَيْنَ
وَتَعَاهِدَا دَامَ وَدَامِعٍ

وقول أبي عبد الله بن أبي جمعة التلليسي، مادحا السلطان الزباني:

(1) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 27 .

(2) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 13 .

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 348.

لَهُ تَدِينُ ! فَلَا مَنَاصَ وَلَا
الْبِلَادُ طُرًّا مَنَاصَ (1)

حيث جانس بين: "خاش، وخاشع"، "دام، ودامع"، "مناص، ومناصب".

ومن أشكال موسيقى التجنيس، أن يعمد الشاعر إلى توظيف ما يعرف بجناس القلب. ويتعلق بشرط الترتيب، حيث تتطابق الحروف، لكنها تختلف في الترتيب. وهو ما يؤدي إلى اختلاف من ناحية الإيقاع. ذلك أن زمن النطق بالأصوات غير متساو. وبالتالي، فإن أي تغيير في مواقع الأصوات داخل الكلمة، يتبعه -بالضرورة- تغيير في الصورة الإيقاعية. ومن أمثلة هذا النوع، قول لسان الدين ابن الخطيب: (2)

فَمَآذَا عَسَى يُثْنِي ! وَلَمْ يَأَلُ فَيْكَ الذُّكْرُ مَدْحًا وَلَا
عَلَيْكَ مَقْصَرًّا حَمْدًا

ومنه، قول الثغري التلمساني: (3)

فَمَا أَهْمَلُوا لَكِن ! زَمَانَ يُبِيدُ اللَّهُ فِيهِ
أُمَّهُلُوا إِلَيَّ الْأَعَادِي

فالأصوات - كما هو واضح - متطابقة غير أنها لا تشكل إيقاعا واحدا، وإن كان فيه قدر من التناسب الصوتي. وهذا، بسبب تغير مواقع الحروف، بين طرفي الجناس: "مدحًا، وحمدًا". وهو نسبي أيضا في نموذج الثغري لحق صوتي "الهاء، والميم". أما مجانسة ابن الخطيب، فقد مسها الاختلاف في جميع حروفها.

ومما تقدم، يمكن تسجيل ملاحظة عامة بشأن موسيقى التجنيس في النص المولدي، ومفادها أن الشعراء قد عنوا كثيرا بهذه الظاهرة التي طعموا بها شعرهم، فحققوا له كثيرا من الثراء الموسيقي، إلى أن قادهم شغفهم بها أحيانا إلى تعمد التكلف، والإفراط في الاستعانة بها، على النحو الذي أشرت إليه في قسم الصورة البديعية.

لكن أضيف أن عنايتهم بالتجنيس، وإن كانت واسعة، فقد استأثر بها الجناس الناقص، أو غير التام. بحيث نسجل لهما حضورا كبيرا، في مقابل ندرة الجناس التام في هذه الأشعار. وهو ما يشي بميل هؤلاء الشعراء إلى تكثيف النغم من جهة، وتحقيق أكبر قدر من التلوين

(1) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج2، ص 74.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 476.

(3) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج2، ص 192.

الموسيقى من جهة ثانية. وذلك بتشكيل مستويات إيقاعية متنوعة، يشيعها هذا النوع من التحنيس.

تشكيل التردد:

هو تكرار لفظة بعينها داخل البيت، على أن تُعَلَّقَ بمعنيين مختلفين. ويعرفه ابن رشيق بقوله: " هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يرددها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه".⁽¹⁾ مع الإشارة إلى أن الطرف الثاني من التردد، ينبغي ألا يقع في الضرب، لأنه يصير - بذلك - تصديرا، كما سيأتي.

ويعد هذا اللون البديعي من المحسنات اللفظية التي تتعلق وظيفتها الأولى بالجانب الصوتي أو الموسيقي. وهذا انطلاقا من تطابق المكونات الصوتية لركني التردد في كل مواصفاتها، مما ينتج عنه تناسب إيقاعي تام. وله أيضا قيمته من ناحية المعنى، فهو ضرب من التكرار الذي يولد طاقة معنوية هامة داخل السياق الشعري، بحمله الكلمة على معنيين داخل البيت الواحد، بل في المصراع الواحد -غالبا- ثم إن تأثيره الإيجابي في المعنى قد يأتي أيضا من ذلك التناسب الموسيقي المصاحب للمعنى. هذا بالإضافة إلى القيمة الجمالية للترديد على مستوى التلقي. فله تأثيره الذي لا ينكر، من خلال متعة الانسجام الإيقاعي الناتج عن تكرار أصوات الكلمتين في تناسق وتناسب تام. فيغدو بذلك أداة فنية هامة تسترعي اهتمام المتلقي، وثير في نفسه نشوة السماع.

والملاحظ أن شعراء المولديات قد استهوتهم هذه الحلية البديعية، فتعلقوا بها تعلقا واضحا، يدل على ذلك، حجم توظيفهم لها، بالكيفية التي جعلت منها ظاهرة أسلوبية ميزت شعرهم. ومن نماذجها، قول عبد الله بن لسان الدين من "لاميته":

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 333 .

أَطَارَ <u>الْفَوَادَ</u> ،	وَأَعْرَى <u>السُّهَادَ</u>
<u>فِيوَادِ الْمَشُوقِ</u>	بَطْرَفِ كَلِيلِ !
وَدَمْعَ <u>يُسَاجِلُ</u>	وَشَجْوِ <u>الْحَمَائِمِ</u>
<u>دَمْعِ الْعَمَامِ</u>	عند الهديلِ
نَشَاوَى <u>بِكَاسِينَ</u> : <u>كَاسٍ</u>	وَكَاسٍ <u>من الأَمَنِ</u> مثل
<u>الهُوَى</u>	<u>الشمولِ</u>
ديارُ <u>بِهَا الوَحْيِ</u> ، <u>وَحْيٍ</u>	تَنْزَلُ ، أكرمُ به
<u>السَّمَا</u>	من نُزُولِ
نَشَدْتُكَ <u>بِالْبَيَانِ</u> ،	وبالمُورِدِ <u>العَدْبِ</u>
<u>بَانَ الحِمَى</u>	والسلسبيلِ (1)

حيث نسجل التردد في : (الفؤاد، الدمع، الكأس، الوحي، البان). وقد حرص الشاعر - كما هو واضح - على أن يعلق الركن الثاني في كل مرة بمعنى مغاير لما تعلق به الأول. فحقق بذلك خصوبة معنوية، حيث فجر من الكلمة الواحدة إمكانات تعبيرية متعددة. بالإضافة إلى التناسب الإيقاعي الحاصل من تردد أصوات هذه الكلمات بصورة متساوية.

ومن نماذجه أيضا، ما جاء في مولدية عبد العزيز بن أبي سلطان "القافية" : (2)

مَا فِي <u>الْوَجُودِ</u> تَكَثَّرَ !	إِنَّ <u>المَكْتَرَّ</u> بِالْأَبْطَالِ
<u>لَمَكْتَرَّ</u>	يَعْلُقُ
<u>فَمَتَى</u> نَظَرْتُ، فَأَنْتِ !	وَمَتَى نَطَقْتِ فَبِمَا
مَوْضِعَ نَظَرْتِي	يَغْرُكُ أَنْطِقُ
<u>فَاسْسَأْكَ</u> مَقَامَاتِ !	إِنَّ <u>المَحْقَقَ</u>
<u>الرَّجَالِ مَحْقَقًا</u>	شَأْوَهُ لَا يُلْحَقُ
مَزَّقَ <u>حِجَابَ الوَهْمِ</u> لَا !	فَالْوَهْمُ <u>يَسْتَرُ</u> مَا
تَحْفَلُ بِهِ	<u>العُقُولِ</u> تَحْقُقُ
وَاقْطَعِ <u>حِبَالَ</u> عِلَائِقِي !	إِنَّ <u>العَوَائِقَ</u>
<u>وعَوَائِقِي</u>	بِالمَكَارِهِ تُطْرَقُ

ومنه قول الثغري التلمساني من "اللاميته" : (3)

(1) لمقري أحمد بن محمد، نفع الطيب، ج7، ص291.

(2) المصدر نفسه، ج6، ص115-116.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص69.

لخَيْرٍ مَحَلٍّ حَلَّةً ! مَحَلٍّ مَحَلِّي
 خَيْرٌ مَرَسَلٍ ! بِالْفَضَائِلِ أَهْلٍ
 إِذَا اللَّهُ رَدَّ الشَّمْسَ بَعْدَ ! إِلَيْهِ وَشَقَّ الْبَدْرَ ، وَالْبَدْرُ
 غُرُوبَهَا كَامِلٌ

وقوله مادحا السلطان الزياني :

عَوَائِدِ إِحْسَانٍ ، وَحَسْنَى ! تَنَالُ بِهَا مَنْهَ
عَوَائِدِ وَسَعْدُكَ بَعْدَ اللَّهِ رَدَّ ! هَبَّاتٌ جَلَائِلُ
لِجَيْشِهِ السَّعْدِ حَافِلُ وَيَا حَبَّذَا جَيْشٌ مَنْ

ومما نستدل به من شعر ابن الخلوف، قوله: (1)

كَنْزُ الْقَنَاعَةِ كَنْزٌ لَا ! وَمُلْكُهُ عَزَّ أَنْ يَسْتَعْمَدَ
نَفَادُهُ الْخَدَمَا
لَمْ يَخْلُقِ اللَّهُ مَنْ ! فَضِلاً وَمَنْ فَضْلِهِ قَدْ
خَلَقَ بِمُضِيعَةٍ أَصْبَغَ النُّعْمَا
يَا خَائِفًا مَنْ أَفَاعِي ! أَمَا تَرَى الدَّهْرَ بِالضُّدَيْنِ قَدْ
الدَّهْرُ تَهَشُّهُ حَكَمَا
يَسْتَعْقِبُ العُسْرَ بَعْدَ الْيُسْرِ ! وَيَعْقِبُ الْيُسْرَ بَعْدَ العُسْرِ
مَنْكَمِشًا مَبْتَسِمًا

وقد أخذت أبيات ابن الخلوف بصورة متتالية، كما هو ترتيبها في القصيدة، مع الإشارة

إلى أن هذه المولدية، وأغلب مولدياته، مثقلة بهذا اللون البديعي.

ولعل في النماذج المتقدمة ما يفي بتأكيد مدى شيوع هذه الظاهرة البديعية، التي أشرت

بداية أن الشعراء قد طعموا بها أسلوبهم بشكل لافت للانتباه. وتفسير هذا، هو ما ينطوي عليه

الترديد من قيمة صوتية، وتجانس موسيقي، يتردد عبر محطات معينة داخل البيت، من شأنه أن

يثير النشوة والمتعة في المتلقي، ويحمّله على السماع. كما أن للموسيقى الترديد دورها في تسهيل

عملية الإنشاد، وتوفير قدر كبير من عذوبة الترمم والتغني بهذا الشعر.

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 36-37.

تشكيل التصدير:

هو نوع من التكرار الصوتي، حاصل من ترديد كلمة مرتين، على أن تلزم في الثانية موقعا محددًا في البيت، هو: (الضرب) حتى لا يكون هناك تداخل بينه وبين التردد، أو التجنيس. وهو بحكم خصوصية هذا الموقع، له علاقة بالقافية؛ إذ يسهل استخراج قوافي الشعر، على حد رأي ابن رشيق⁽¹⁾. وكأما شق التصدير الأول يستدعي شقه الثاني.

وعلى هذا، فإن للتصدير وظيفة مزدوجة: معنوية، وقد سبق توضيحها في قسم الصورة البديعية. وعروضية- موسيقية، تتمثل في ما ينتج طرفا التصدير من تناسب في الإيقاع بين آخر محطة في البيت، وإحدى محطاته الداخلية، بالكيفية التي يقتضيها السياق. ولاشك أن لموسيقى التصدير- على هذا النحو- قيمتها المعنوية، بالإضافة إلى القيمة الجمالية، بحيث تجعل المتلقي يلتذ بمتعة التناسب الذي تنتج لفظة التصدير الأولى، ثم تفرض عليه نوعا من الانتباه وهي تحمله على توقع عودة هذا التناسب مع آخر البيت.

وقد تقدم الحديث عن مدى شيوع هذا اللون البديعي في النص المولدي. وتفسير ذلك الشيوع مرتبط بأهميته كأداة فاعلة في إنتاج القيمة الفنية والجمالية، لاسيما على المستوى الموسيقي، باعتباره محسنا لفظيا. وهذه بعض النماذج نحاول من خلالها تأكيد هذه القيمة، متوخين في ذلك، توزيعها على أقسام التصدير، كما حددها ابن المعتز⁽²⁾.

فمن القسم الأول، الذي توافقت فيه آخر كلمة في البيت، آخر كلمة في المصراع الأول،

قول يحيى بن خلدون: ⁽³⁾

إِذَا التَّجَّ هَوْلُ يَوْمِ الحَشْرِ، فَأَحْمَدُ يَنْجِي الخَلْقَ مِنْ
أَوْ جَلَّ خَطْبُهُ، ذَلِكَ الخَطْبُ

وقول الثغري التلمساني: ⁽⁴⁾

وَلِي عِنْدَهُمْ مِنْ صَدَقِ وُدِّي، وَحَاشَى لَدِيهِمْ أَنْ تَخِيبَ
وَسَائِلُ، وَسَائِلُ

ومنه أيضا ما جاء على لسان عبد الرحمن بن خلدون: ⁽¹⁾

(1) ينظر: ابن رشيق العمدة، ج2، ص 03.

(2) ينظر: ابن المعتز، البديع، ص 47-48.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص232.

(4) المصدر نفسه، ص 68.

قَصَّرْتُ فِي مَـنْحٍ ، فَإِنْ ! فَبِمَا لَذَكَرَكَ مِنْ أَرِيحٍ
يَكُ طَيِّبًا الطَيِّبِ

أما القسم الثاني، فمعه يكون التوافق بين آخر كلمة في البيت وأول كلمة منه. كما في قول أبي حمو موسى الزباني :

غَرِيبٌ فَرِيدٌ أَنَا ! وَحَاشَاكُمْ
بَيْنَكُمْ الغريباً(1)2

ومنه قول ابن الخلوف : (3)

وَقَائِعُ أَشْجَى ! وَكَمْ نَعِمَ فِي طِيٍّ تَلَكُ
وَقَعَهَا مُهَجَّ الْعِدَا الوقائع

ففي القسم الأول للتصدير تكررت : (خطب، طيب، غريب) في نهاية كل مصراع، وفي هذا التكرار قيمة فنية جمالية على مستوى الربط المعنوي، وكذا من الناحية الموسيقية، بحيث يولد طرفا التصدير تناسباً إيقاعياً له وقعه الجمالي المؤثر في النفس وهي تتلقاه، وتستمتع بترده عبر مسافة زمنية محددة، هي الفاصل القائم بين عروض البيت وضربه.

أما في القسم الثاني من أقسام التصدير، والذي تجسده كلمتا: (الغريب، الوقائع) ففيه تبدو القيمة الجمالية ربما أعمق، والنفس تستشعر متعة التلقي، انطلاقاً من الانسجام الموسيقي الحاصل في مفتتح البيت وختامه. كما يعد هذا النوع أكثر قدرة وإيجابية من حيث الاستدلال على القافية، وذلك من أول كلمة في البيت.

بقي القسم الثالث، والذي يكون فيه تحديد الموقع متعلقاً بالطرف الثاني من التصدير فحسب. أما الأول، فله أن يشغل حيزاً في أي موقع آخر داخل فضاء البيت. ويمكن أن نلاحظ - إذا وضعنا هذا النوع في مقارنة مع نظيره السابقين - أن ثمة فرقا واضحا من ناحية التوزيع؛ إذ يتوفر - في تقديري - شرط التناسب التام من حيث المسافة الفاصلة بين الطرفين، في القسمين: الأول والثاني. وهي مسافة تسمح للمتلقي بتقدير المدة الزمنية لتلقي إيقاع

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص509 .

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص162.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص363 .

التصدير المناسب. أما في هذا الأخير، فإن حجم المسافة قد يطول وقد يقصر، بحسب ما يستدعيه السياق. وهذه النماذج توضح ذلك.

يقول ابن الأحمر، مصدرا داخل مصراع واحد: ⁽¹⁾

فَرَدَّدَ مِنْ أَخْبَارِهِ ! غَرِيبٌ هَوَاهَا قَدْ
خَبَّرَ لَوْعَةً أَدِيقَ غَرِيبُهَا

(¹) ابن الأحمر، نثر فرائد الجمال، ص 383 .

وعلى شاكلة هذا التصدير، قول أبي القاسم البرجي: (1)

فِيهَا وَفِي طَيِّبَةٍ ! يَصَاحِبُ الْقَلْبَ مِنْهُ
الغراء لي أملٌ ما يُصَاحِبُهُ

ومنه ما توزع على شطرين، كما في قول لسان الدين ابن الخطيب: (2)

أَنْتَ مَصْبِاحُهَا وَنورٌ ! دَافِعَ اللَّهِ عَنْكَ مِنْ
دُجَاهَا مَصْبَاح

أو كما في نموذج الثغري التلمساني، حيث يقول: (3)

وَمَا الرَّسْلُ إِلَّا ! هُوَ الْغَايَةَ
كالْمَبَادِي لغَايَةٍ الْقُصْوَى أَتَمَّ الْمَبَادِيَا

ومنه قول يحيى ابن خلدون: (4)

وَقَالُوا جُنُونٌ مَا ! لَدِيدُ التَّصَابِي
اعتراه وإِنَّمَا أَنْ يُقَالَ جُنُونٌ

فالملاحظ أن توزيع ركني التصدير يختلف من نموذج إلى آخر. وللإشارة، فإن لهذا النوع

أيضا قيمته وأثره الجمالي. فبالإضافة إلى ما يحققه من تناسب، ففيه مزية التنوع، على مستوى الموقع، أو بالأحرى، المسافة. وإن كان المتلقي لا يستطيع -والحال كذلك- أن يضبط توقعه لاستقبال تناسب التصدير، على النحو الذي يوفره الشكلان: الأول، والثاني. وقد ينجح الشاعر في الظفر بالحسنين: التناسب، والتنوع على السواء. حين يجمع بين أقسام التصدير الثلاثة في أبيات متتالية، أو متقاربة في توزيعها داخل القصيدة، على شاكلة ما فعل ابن

الخلوف في "ميميته"، حيث يقول: (5)

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص296.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص392.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص191.

(4) المصدر نفسه، ص215.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص172.

وَبِئْتُمْ وَقَلْتُمْ أَنْتَ فِي الْحُبِّ ! صَدَقْتُمْ، أَهَذَا كَانَ مِنِّي
 غَادِرٌ صَدَقْتُمْ
 حَكَمْتُمْ بِسَلْبٍ وَأَوْجَبَ السَّهْدُ ! وَبِالسَّلْبِ وَالْإِجَابِ عَدْلًا
 وَالْأَسَى حَكَمْتُمْ
 وَلَمْ تَسْمَحُوا لِمَا قَدِرْتُمْ ! فِيَا لَيْتَكُمْ لِمَا قَدِرْتُمْ عَفْوَتُمْ
بِعَفْوِكُمْ

ففي البيت الأول، نلتقي بالقسم الثالث من التصدير، وفي الثاني بالثاني، وفي الثالث بالأول. وهكذا يضمن الشاعر لشعره إيقاعا موسيقيا متميزا، وانسجاما موزعا داخل أبياته عبر مواقع معينة، يستقبل المتلقي عند كل موقع منها وقعا جماليا، تنتجه موسيقى التصدير.

وبهذا نكون قد وقفنا على الوظيفة الفنية والجمالية للتصدير. ومدى عناية شعراء المولديات بهذه الأداة، وإن كانوا -أحيانا- قد سقطوا في دائرة التكلف، كما أشرنا سابقا. هذا بالإضافة إلى تسجيل ملاحظة بخصوص هذا العنصر النغمي، قبل أن نتركه، وتتعلق بعدم الالتزام بتكرار اللفظة تكرارا صميميا في كل الاستخدامات؛ بمعنى أن هؤلاء شكلوا التصدير أحيانا من الكلمة وأحد مشتقاتها. وقد تقدمت نماذج عنه في قسم الصورة البديعية. وهذا -وإن كان مقبولا- إلا أنه يصنف في الدرجة الثانية من حيث القيمة الصوتية الموسيقية خاصة. وهو ما تنبه إليه ابن رشيق، حيث علق على بيت لأبي نواس صدر فيه بين "رقت - ورقيق"، فقال: "وهو عندي بعيد من إحكام الصنعة التي يدخل بها في هذا الباب، على أنه غاية في ذاته؛ لأن أكثر العادة أن تعاد اللفظة بنفسها".⁽¹⁾

تشكيل التصريح:

(1) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص5.

هو أن يتوخى الشاعر تحقيق التسوية بين: "العروض"، و"الضرب"، من حيث الوزن والتقفية والحركة الإعرابية. وعند ابن رشيق، هو: "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه وتزيد بزيادته" (1).

وعليه، فإن للتصريح أهميته الموسيقية، من خلال التجانس الوزني بين العروض والضرب، مع مراعاة تردد صوت الروي في كليهما.

وقد اعتمدت القصيدة المولدية على موسيقى التصريح. وهو الحكم الذي نستخلصه من مجموع القصائد التي هي موضوع الدراسة، وعددها خمس وسبعون (75) قصيدة، باستثناء ثلاث مولديات للشاعر ابن الخلوف، وهي تمتاز جميعا بالقصر، مقارنة بغيرها في الديوان. وهي: "الميمية" (2)، ويستهلها بقوله:

يَا أَكْرَمَ الْعُرْبِ الْكِرَامِ، وَمَنْ ! جَاءَ بِهِ لِأَدِّ
لَهُ الْمَسِيحُ، وَأَدْمُ

- "الرأية" (3)، ومطلعها:

يَا أَرْحَمَ الرَّاحِمِينَ الْعَفْوُ ! لَمْ يَمْتَثِلْ مَا بِهِ
عَنْ وَجَلِي مَوْلَاهُ قَدْ أَمْرًا

- "الميمية" (4)، أيضا، ومطلعها:

أَيَا رَبُّ، يَا اللَّهُ، يَا بَارِيءَ ! وَيَا رَبُّ، يَا وَهَّابُ، يَا
النَّسِيمِ مَجْرِي الْقَسَمِ

وإذا كان تصريح المطلع يكاد يكون سمة لازمة للقصيدة العمودية، فإن الجدير بالملاحظة في القصيدة المولدية، أن الشعراء لم يكتفوا بتصريح الافتتاح فحسب، إنما صرَّعوا أيضا في ثنايا القصيدة بالدرجة التي تجعل منه سمة أسلوبية. وتأكيدا لهذه الملاحظة، نستدل ببعض القصائد، من باب التمثيل. ومنها "يائية" الثغري التلمساني، التي يستهلها بيت مصرع، قائلا: (5)

(1) المصدر نفسه، ج1، ص 173 .

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 217 .

(3) المصدر نفسه، ص 516 .

(4) المصدر نفسه، ص 517 .

(5) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج2، ص 189 .

سَمَاءَ لَكَ نُورُ الْحَقِّ ! فَخَفَضْتُ طَرْفًا مِنْ
لِلْحَقِّ هَادِيًا سَنَاهُ وَهَادِيًا

ثم يصرع بعد ثلاثة أبيات، في ثلاثة أبيات متتالية:

فَفِي الرُّشْدِ لَا تَزْدَادُ إِلَّا ! وَفِي الْغَيِّ لَا تَزْدَادُ إِلَّا
تَمَارِيًا تَمَادِيًا
وَلَوْ ثَمَرَ التَّوْفِيقِ ! لَمَا كُنْتُ لِلْآثَامِ
أَصْبَحْتُ جَانِيًا وَالذَّنْبِ جَانِيًا
وَلَا كَانَ قَلْبِي بِالْجَرَائِمِ ! وَلَا كُنْتُ عَنْ دَارِ الْأَحْبَةِ
قَاصِيًا قَاصِيًا

ويصرع حين يتحول إلى مقام التضرع، قائلاً: (1)

مَدَدْتُ يَدِي يَا ذَا الْمَعَارِجِ ! وَأَصْبَحْتُ آمَالِي إِلَيْكَ
رَاجِيًّا حَوَادِيًّا

كما يصرع عند إشادته بذكرى المولد النبوي: (2)

حَلَّتْ بِرَبْعِ الْمُلْكِ، فَاخْتَالَ ! وَصَارَ لِنُورِ
زَاهِيًّا النِّيَرَاتِ مُبَاهِيًّا

ويصرع أيضا في مقطع مدح السلطان، قائلاً: (3)

سَتَقْضِي لَكَ الْأَقْدَارُ مَا كُنْتَ ! وَتُدْنِي الْمُنَى مِنْ حَيْثُ
نَاوِيًّا تُقْصِي الْمَنَاوِيَّا

فحين نتأمل كلا من العروض والضرب في هذه الأبيات، سنجد أنهما متطابقان من حيث الوزن (فاعلن) (0//0/)، والحركة الإعرابية (النصب)، والروي (الياء). وبذلك يكون الشاعر قد حقق لقصيدته -عن طريق موسيقى التصريع- جانبا جماليا مؤثرا، يتمثل في هذا التناغم والتناسق الموسيقي الذي يتردد في ثنايا القصيدة، عبر مسافات معينة.

ومن هذه النماذج، مولدية أحمد بن عبد المنان الأنصاري، التي يقول في مطلعها
مصرِّعا: (4)

أَمَّا الْمَشِيْبُ فَقَدْ لَاحَتْ ! فَمَا لَدَمْعِكَ لَا
لِوَامِعُهُ تَهْمِي هَوَامِعُهُ

ثم يصرع عندما ينتقل إلى الوقفة الطللية، وذلك في بيتين، حيث يقول:

هَلِ الْعَقِيْقُ وَمَا ضَمَّتْ ! كَمَا عَهْدِنَاهُ أَم
أَجَارَعُهُ أَقْوَتُ مَرَابِعُهُ
أَيَّامُ ظَبْيِكَ لَمْ تَقْفِرْ ! مِنْهُ ، وَبَدْرِكَ لَمْ تُظْلَمْ
مَرَاتِعُهُ مَطَالِعُهُ

كما يصرع في المقطع الخاص بمدح الرسول (p) عند قوله: (5)

(1) المصدر السابق، ص 190 .

(2) المصدر نفسه، ص 191 .

(3) المصدر نفسه، ص 192 .

(4) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 87 .

(5) المصدر نفسه، الورقة 86

وَالْمَاءُ فَاضَ مَعِينًا مِنْ ! وَهَلْ بُحُورُ النَّدَى أَصَابِعُهُ إِلَّا أَصَابِعُهُ

وتكثر ظاهرة التصريع بشكل بارز مع المطولات، وهو ما نسجله على قصائد ابن الخلوف تحديدا. وربما وجد في هذه الوسيلة ما يحقق له قيمة جمالية مؤثرة، تحمل المتلقي على متابعة القصيدة -على امتدادها- لما توفر له من متعة، من خلال تحلية الأبيات بهذه الحلية الموسيقية الموزعة في ثنايا النص عبر مواقع معينة. ومن أمثلة ما نستدل به، مولديته "الميمية"⁽¹⁾، التي صرع فيها عشر مرات، نكتفي بذكر مفردات العروض والضرب على الترتيب، كما يلي: (فتبسما- فتنسما)، (مكلثما- عثمثما)، (ارتقى كما- مؤلما)، (مثلما- ذمما)، (مسلما - سلما)، (مثلما - آدما)، (ميمما- ميمما)، (في عمى- في نما)، (مثلما- آدما)، (كأنما- فارتمى).

والملاحظ على كيفية توظيف التصريع وتوزيعه في القصيدة لدى شعراء المولديات، هو حرصهم - غالبا- على أن يصرعوا عند التحول من موضوع إلى آخر، أو في ثنايا كل موضوع داخل المولدية. وهو في الحالين، يعد شاهدا على القدرة وثراء المادة، يقول قدامة: "وربما صرعوا [الشعراء] أبياتا آخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بجره"⁽²⁾. كما عده ابن رشيق علامة اقتدار في قوله: " وربما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع، إخبارا بذلك، وتنبها عليه. وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع التصريع، وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة"⁽³⁾.

تشكيل التصريع:

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 319 إلى 346.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 86.

(3) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 174.

هو ضرب من التكرار القائم على ترديد بنية وزنية معينة داخل البيت الشعري. وقد عده قدامة من نعوت الوزن، معرفا إياه بقوله: "هو أن يُتوخى فيه تصيير مقاطع لأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف" (1). فهو يعتمد -بالإضافة إلى المماثلة الوزنية- التقفية الداخلية والتسجيع في الوحدات الوزنية.

وما يستفاد من تعريفه، أن وظيفته، فنية جمالية، بحيث يضفي على الشعر رونقا وجمالا، يشيعه الانسجام والتتابع الإيقاعي المنتظم، الصادر عن مفردات الترصيع المشكلة في صيغ وزنية متطابقة. بالإضافة إلى الصوت المتكرر في أعقاب كل وحدة موسيقية، أو في نهاية الجملة الترصيعية، مع ما قد يكون من تماثل في البنية الصرفية. كل هذا من شأنه أن يشكل وقعا جماليا يستثير السامع بما يوفر من تناسب موسيقي.

ولقد توسل شعراء المولديات بهذا اللون البديعي لما وجدوا فيه ما يحقق لشعره من أثر فني جمالي. وهو من الشيوع بحيث شكل ملمحا أسلوبيا في شعره. ومن أمثله قول عبد العزيز بن أبي سلطان: (2)

جَلَّتْ	/	أَعْلَاهُمْ كَرَمًا	/	ذَمَمًا،	/	أَوْفَى الْوَرَى	/	أَسْمَاهُمْ هَمَمًا
		مَنَاقِبُهُ	!	فَعَلْنَ	!	مَسْتَفَعَلْنَ		مَسْتَفَعَلْنَ
		فَعَلْنَ	!	مَسْتَفَعَلْنَ		فَعَلْنَ		مَسْتَفَعَلْنَ

ومنه قول ابن زمرك: (3)

وَالزَّهْرُ فِي	/	إِشْرَاقِهِ	/	إِيرَاقِهِ	/	كَالزَّهْرِ فِي	/	وَالبَدْرِ فِي
		اللَّأَلَاءِ	!	مُتَّفَاعِلْنَ	!	مُتَّفَاعِلْنَ		مُتَّفَاعِلْنَ
		مُتَّفَاعِلْنَ		مُتَّفَاعِلْنَ		مُتَّفَاعِلْنَ		مُتَّفَاعِلْنَ

زمن أمثله أيضا قول الثغري التلمساني: (4)

/	/	/
---	---	---

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 80.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 297.

(3) ابن زمرك: الديوان، ص 365.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 229.

فالسَّعْدُ مَقْتَبِلٌ والعِزُّ ! والدَّهْرُ مُحْتَقِلٌ في زِيٍّ
متصِلٌ
مستفعلن فَعِلْنِ ! مستفعلن فَعِلْنِ
مستفعلن فَعِلْنِ

فقد تحقق الترصيع في هذه النماذج من خلال ترديد البنية الوزنية ذاتها، وهي على الترتيب: تفعيلة البسيط المزدوجة (مستفعلن فعِلن) في النموذج الأول. وفي الثاني تفعيلة الكامل (متفاعِلن). وفي الثالث من البسيط أيضا بتفعيلته المركبة. هذا بالإضافة إلى أن كل هذه الترصيعات قائمة على المماثلة الصرفية بين المفردات مع التزامها بالسجع، ممثلا في تكرار آخر حرف من جملة الترصيع. وبكل تأكيد أن لهذا التناسب المستمد من مستويات متعددة، أثره الإيجابي في إثراء النص الشعري، فنيا وجماليا، إثراء يمده بقدر كبير من الرونق والسحر الموسيقي الذي يأسر الأذن ويستأثر بالسماع.

على أن الإكثار من الترصيع واستخدامه في لأبيات متتالية، يخرج بالشاعر من حدود الاعتدال إلى التعمل والتكلف، ويوقعه في النمطية والرتابة، ويصبح حينها عبئا على النص. والحقيقة أن ما بين أيدينا من القصائد المولدية لا يكشف عن تكلف أو إسراف في توظيفه، باستثناء مولدية للشاعر أبي حمو موسى الزباني وهي "البائية"، التي رصَّع فيها بما يغطي ثلث أبياتها (سبعة عشر بيتا)⁽¹⁾.

تشكيل المماثلة:

تقترب المماثلة من الترصيع، من حيث كونها تكرارا لبنية وزنية تحققها بعض مفردات البيت، أو جميعها. لكن لا يشترط فيها أي شرط آخر مما يقوم عليه الترصيع، من تسجيع، وتقفية، أو بني صرفية. فعمادها الوحيد هو التناسب العروضي. وقد ترد مقفاة عن غير قصد⁽²⁾.

(1) عن القصيدة كاملة . ينظر: ابن خلدون يحيى ، بغية الرواد، ج2، ص 162 إلى 164 .

(2) ابن أبي الإصبع (أبو محمد زكي الدين)، تحرير التحبير، طبعة المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1983، ص 297.

فأثرها الفني والجمالي مرتبط بذلك التوافق الإيقاعي الناتج عن تردد بنية وزنية بكيفية معينة تشكلها مفردات البيت المتكافئة وزنيا. وهي ظاهرة تشيع بشكل واضح في القصيدة المولدية. ومن أمثلتها ما جاء في قول ابن الخولف: (1)

وَمُنِّي	/	وَعُمْدَتِي !	/	يَا مَلَأَنِي
مُتَّفَعِن	/	وَعِمَادِي	/	وَعِيَاثِي
وَمُنْقَذِي	/	مُتَّفَعِن !	/	فَاعِلَاتِن
وَكَعْبَتِي	/	فَعِلَاتِن	/	فَاعِلَاتِن
	/	يَا شَفِيْعِي	/	يَا مُجِيرِي
	/	وَرَشَادِي	/	وَنَصِيرِي
	/	يَا حَبِيبِي	/	يَا سِرَاجِي
	/	وَأَعْتِقَادِي	/	وَطَبِيبِي

فقد التزم في كل مفردات هذه الأبيات بتفعيلتي بحر الخفيف، وكررها وفق هذا النظام بشكل صميمي، ما عدا تفعيلة الضرب في البيت الأخير، فهي صحيحة (فاعلاتن). وبهذا يكون قد حقق تناسقا وتناسبا إيقاعيا يضيفي جمالا له وقعه الأسر في الأسماع.

ومن الأمثلة التي نريدها في هذا المقام، قول أبي القاسم عبد الله بن يوسف: (2)

كَم	أَمَةٌ	مَمْحُوةٌ !	كَم	شُرْعَةٌ	مَنْسُوخَةٌ	أَحْكَامُهَا
كَم	عَصَبَةٌ	مَغْلُوبَةٌ !	كَم	مَلَةٌ	مَكْسُورَةٌ	أَنْصَارُهَا

ففي لغة البيتين توازن وزني ملحوظ، بحيث توازن كل كلمة في الشطر الأول نظيرتها في الشطر الثاني على الترتيب: (كم2X)، (أمة = شرعة = 0//0/ =)، (ممحوة = منسوخة = 0//0/0/0/، (آثارها = أحكامها = 0//0/0/ =)، وكذلك الشأن في البيت الثاني. هذا بالإضافة إلى توافق مفردات البيت الأول مع مفردات البيت الثاني على الترتيب: (كم2X)، (أمة = عصبه)، (ممحوة = مغلوبة)، وهكذا .

ومن هذه النماذج أيضا، قول لسان الدين بن الخطيب: (3)

(1) ابن الخولف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 443 .

(2) ابن الأحمر، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67 .

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391 .

فَسَرَى الْخِصْبُ فِي الْجُسُومِ ! وَجَرَى الرَّسْلُ فِي الضَّرْعِ
الْهَزَالِي الشَّاح

حيث تتكافأ -وزنيا- كل كلمة من المصراع الأول مع نظيرتها في الثاني على الترتيب.

وعلى غرار هذا التطابق الوزني بين مفردات البيت، قول الثغري التلمساني: (1)

فِيَا لَيْلَ أَشْجَانِي، ! وَيَا بَحْرَ أَشْوَاقِي، أَمَا
أَمَا لَكَ آخِرُ لَكَ سَاحِلُ

وعلى هذا النحو، أتاحت موسيقى المماثلة لشعراء المولديات تشكيلا إيقاعيا منتظما سخيا، جاد عليهم بكثير من العطاء الفني والجمالي. خاصة وأنهم أحسنوا توزيعه في ثنايا القصيدة ولم يرد عندهم بشكل تراكمي رتيب.

تشكيل التكرار:

ينبغي أن أشير بداية أن كل ما تقدم الحديث عنه ضمن عنصر موسيقى الكلمة، إنما يندرج ضمن مصطلح التكرار، لأنه إما ترديد لبنية صوتية، أو وزنية بكيفية معينة داخل البيت الشعري. أما الذي نقصده هنا فمتعلق بتكرار كلمة أو جملة شعرية بشكل عمودي، أي عبر عدد من الأبيات داخل القصيدة. فهو التكرار اللفظي الذي تترتب عنه قيمة صوتية موسيقية، إلى جانب الفائدة المعنوية - في أغلب الأحيان - والتي تتوقف على طريقة توظيفه، ومدى فاعليته داخل السياق.

وقد تقدمت دراسة التكرار في علاقته بالمعنى، وفي هذا الموضوع، نعود إليه من زاوية ما ينتجه من أثر فني جمالي على المستوى الصوتي - الموسيقي. وهو أثر يتحقق انطلاقا من تكرار كلمة أو جملة، ينجم عنه تردد أصوات وإيقاعات متناسبة متناسقة، تعبر في الواقع عن موقف انفعالي لدى الشاعر. ولها وقعها وأثرها في الذات المتلقية من جهة ما تحتويه من التناسب الموسيقي الذي يسترعي الانتباه، ويحيل المتلقي على المصدر المشع في النص.

وانطلاقا من الشعر المولدي، يمكن القول إن الشعراء قد تعلقوا - وبشكل بارز - بظاهرة التكرار، لما وجدوا فيها من أهمية على مستوى الأداء المعنوي، كما سبق. وكذا، لما توفره من كثافة النغمة ومنتعة الانسجام الموسيقي، الذي يوافق كثيرا عملية الإنشاد. وهذه بعض النماذج من شعرهم تكشف عن مستوى هذا التوظيف وكيفية.

(1) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج2، ص 69 .

فمن أمثلة تكرار الكلمة، قول ابن زمرك: (1)

وَجِنِّهَا مِنْ الْحَقِّ	!	حَيْثُ النُّبُوَّةُ قَدْ
الْمُبِينِ جَمِيلاً		جَاءَتْ آفَاقُهَا
لِتَبَيَّنَ التَّحْرِيمَ	!	حَيْثُ الرِّسَالَةَ فَصَّلَتْ
والتَّحْلِيلَ		أَحْكَامُهَا
فَالنَّصُّ مِنْهَا يَعْضُدُ	!	حَيْثُ الشَّرِيعَةُ قَدْ رَسَتْ
التَّأْوِيلَ		أَرْكَانُهَا
مَحَقَّ الضَّلَالَ	!	حَيْثُ الْهُدَى وَالِدِينَ
وَأَذْهَبَ التَّضْلِيلَ		وَالْحَقُّ الَّذِي
وَأَجَلَ خَلَقَ اللَّهُ جِيلاً	!	حَيْثُ الضَّرِيحُ يَضُمُّ أَكْرَمَ
جِيلاً		مَرْسَلٍ

فقد كرر كلمة (حيث) التي ترتب عنها تناسب صوتي إيقاعي عند مطلع كل بيت. ويكون بذلك الشاعر قد وفر على امتداد هذه الأبيات، إلى جانب تناسب إيقاع القافية جانبا جماليا هاما له أثره الإيجابي في النفس، وهي تستأنس وتستمتع بهذا التوافق النغمي بين مفتتح البيت ونهايته.

ومن هذه النماذج أيضا، قول أبي حمو مرددا كلمة (سلام) في مولديته "اليائية" التي

اختتمها بإرسال التحية للمصطفى (أ): (2)

سَلَامٌ عَلَى مَنْ	!	بِالْبَقِيْعِ
وَبِالْحَمِي		الْمُنِيرِ التَّهَامِيِّ
سَلَامٌ عَلَى الْمَشْتَقِ	!	مُوسَى
بْنِ يُوْسُفَ		عَلَى خَيْرِ خَلْقِ اللَّهِ هَادٍ
سَلَامٌ	!	مُشَوِّقٍ
أَنْقَلْتَهُ ذَنْبُوبُهُ		وَأَخَّرَ عَنِ سَيْرٍ ، وَقَيَّدَ
		عَنْ سَعِي

حيث حرص على تذييل القصيدة بهذا التكرار النغمي الذي منح خاتمتها طلاوة وعذوبة، فكان له أثره الواضح باعتبار موقعه، فالخاتمة هي قاعدة القصيد وآخر ما يستقر في السمع والنفس.

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 477 .

(2) ابن خلدون يجي، بغية الرواد، ج2، ص 67 .

ومثلما وقع التكرار في الكلمة المفردة، وقع في العبارة أو الجملة أيضا، وإن كان أقل حضورا.

ومن أمثله، قول الثغري التلمساني: (1)

إِنْ كَانَ مُوسَى لِلْخَلْفَةِ	! فَالتَّاشِفِيْنِي	شَمْسُهَا
بَدْرُهَا	وَضَحَاهَا	
إِنْ كَانَ مُوسَى لِلْخَلْفَةِ	! فَالتَّاشِفِيْنِي	قَلْبُهَا
صَدْرُهَا	وَحِجَاهَا	
إِنْ كَانَ مُوسَى لِلْخَلْفَةِ	! فَالتَّاشِفِيْنِي	غَيْثُهَا وَنَدَاهَا
سُحْبَهَا		
إِنْ كَانَ مُوسَى	! فَالتَّاشِفِيْنِي	نُورُهَا
لِلْخَلْفَةِ لِحْظَهَا	وَسِنَاهَا	

فالملاحظ على مستوى التكرار الصوتي (الكلمة) هو التردد شبه الكامل للمصراع الأول: (إن كان موسى للخلافة)، بالإضافة إلى اسم: (التاشفيني) في مطلع المصراع الثاني من كل بيت. فإذا علمنا أن باقي المفردات تتوازن وتتكافأ عروضيا، أمكننا القول بان الشاعر استطاع أن يشكل تناسبا إيقاعيا على امتداد هذه الأبيات. إنها صورة موسيقية واحدة ترددت أربع مرات، تضافر في تشكيلها: التناسب الصوتي الإيقاعي الناتج عن التكرار اللفظي، مع التناسب الإيقاعي الحاصل من المماثلة الوزنية.

ومن تكرار الجملة، نضيف نموذجا لابن الخلوف من مولديته "الميمية"، يقول فيه: (2)

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 194 .

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 343

فَيَا رَحْمَةَ	اللَّهِ !	فَقَدْ أَنْ لِلْمَصْدُورِ
انتصَارًا مَوْيِدًا		أَنْ يَتَأَلَّمَا
فَيَا رَحْمَةَ	اللَّهِ !	فَقَدْ أَلَمَّ الْعَصِيَانُ
انتصَارًا مَعْزَرًا		قَلْبِي وَكَلَّمَا
فَيَا رَحْمَةَ	اللَّهِ !	فَقَدْ أَوْهَنَ التَّفْرِيطُ رَكْنِي
انتصَارًا مَوْزَرًا		وَهَدَّمَا
وَيَا نَصْرَةَ اللَّهِ	اسْتَجِيبِي !	وَكَفَى عَنِي ضَرًّا مَا الْبَاسُ
وَأَسْرِعِي		ضَرَّمَا
وَيَا نَصْرَةَ اللَّهِ	اسْتَجِيبِي !	فَقَدْ رَشَقَ الْعَصِيَانُ فِي الْقَلْبِ
وَأَسْرِعِي		أَسْنَهَمَا

حيث نسجل تطابق الصورة الموسيقية بشكل صميمي بين الأَشطر؛ أما الثلاثة الأولى، فتجمعها المطابقة الصوتية الإيقاعية في جملة: (فيا رحمة الله انتصارا)، مع وحدة الوزن التي نجتمع بين مفردات - العروض - وهي : (مؤيدا، معزرا، مؤزرا) فكلها على وزن (مفاعلن). وأما شطرا البيتين الأخيرين فجميع مفرداتهما مكررة تكرارا تاما.

ولا شك قد أدى التكرار هنا وظيفته الفنية والجمالية، بحيث عكس الصورة الانفعالية للذات المبدعة، وقد استشعرت خوفا وقلقا، فلاذت بالخالق تستنذر رحمته وعطفه في إصرار. كما حقق أثره الجمالي بهذا الانسجام المصاحب لنغمة الانكسار والتضرع التي تنبعث من ثنايا هذه المفردات.

ويطول بنا المقام لو استرسلنا في تتبع نماذج التكرار بمستوياته المختلفة. فهي من الكثرة والتنوع بحيث تستحق جهدا خاصا يحيط بدراسة هذه الظاهرة، ويكشف عن قيمتها الفنية والجمالية في النص المولدي.

و ننتهي من خلال هذا الفصل إلى الملاحظات الآتية:

- الوفاء للقصيدة العربية القديمة من حيث الأوزان، إذ اتضح من الإحصاء توافق نسب تواتر البحور في المولديات مع تلك المحصل عليها، انطلاقا من الشعر الجاهلي، إذ كانت الصدارة للبحور الطويلة، وبخاصة: الطويل، الكامل، البسيط.
- كذلك الشأن بالنسبة للقافية، بحيث سيطرة تلك التي توافق القوافي القديمة من جانب الروي.

- و يمكن تسجيل جانب إيجابي على مستوى موسيقى القافية، من زاوية غلبة القوافي المطلقة بشكل طاع، و هو ما ينسجم و طبيعة الإنشاد.
- و كذا من جانب غلبة القوافي المردوفة، و خاصة منها ما كان مردوفا بالألف. و هو ما يوفر لها سمة الوضوح السمعي. هذا بالإضافة إلى تفوق نسبة حضور الروي المجهور، و تلك الأصوات ذات القيمة الموسيقية العالية؛ كحروف الذلاقة، و أشباه اللين.
- و على مستوى الموسيقى الداخلية، توصل الشعراء بمجموعة من الوسائل التي منحت بحورهم الشعرية مرونة و طواعية للتناغم أكثر مع السياق المعنوي و الشعوري. و من أبرزها: الزحافات و العلل، الصوت اللغوي و بخاصة الصوائت.
- كما كان لموسيقى الكلمة وظيفتها الفاعلة في توفير القيمة الفنية و الجمالية للنص المولدي من خلال صفتي التناسب و التنويع الإيقاعي على السواء، و اللتين تحققتا من الاستعانة بالألوان البديعية.

ثالثا: المخطوطات

- 1- ابن الأحمر (اسماعيل بن يوسف بن محمد) ت: 807هـ
نثير الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، مخطوط بالهيئة المصرية العامة للكتاب، رقم 1863، ميكرو فلم رقم 14993.
- 2- التنسي (محمد بن عبد الله) ت: 899هـ
نظم الدر و العقيان في بيان شرف بني زيان، مخطوط بالهيئة المصرية العامة للكتاب، رقم: 8661، ميكروفلم: 24383.

رابعا: المراجع:

- 1- ابن الأحمر: (اسماعيل بن يوسف بن محمد).
نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان، دراسة وتحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان. 1967.
- 2- اسماعيل عزالدين:
الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1967.
- 3- الأوسي حكمة علي:
الأدب الأندلسي في عصر الموحدين، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت).
- 4- أنيس ابراهيم:
الأصوات اللغوية، ط5، دار الطباعة الحديثة، مصر، 1979.
- 5- موسقى الشعر، ط7، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1997.
- 6- بشر كمال:
علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
- 7- البطل علي:
الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، ط3، دار الأندلس، بيروت-لبنان، 1983.
- 8- بلعلى آمنة:
الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

9- بنعمارة محمد:

الصوفية في الشعر المغربي - المفاهيم والتجليات، ط1، شركة النشر والتوزيع، المدارس - الدار البيضاء، 1421هـ - 2000م.

10- ابن تاويت محمد:

الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982.

11- ابن تاويت محمد، و عفيفي محمد الصادق:

الأدب المغربي، ط2، مكتبة المدرسة ودار الكتاب، اللبناني للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1969.

11- التطاوي عبد الله:

مدخل ومشكلات حول القصيدة العربية القديمة، ط2، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1996.

12- تبير ماسين عبد الرحمان:

البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط2، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.

13- الجراي عباس:

الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياها، ط3، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، 1986.

14- الجندي علي:

نفع الأزهار في مولد المختار، دار الرائد العربي، بيروت-لبنان، 1970.

15- حاجيات عبد الحميد:

أبو حمو موسى الزياني - حياته وآثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

16- حجاجي حمدان:

حياة وأثار ابن زمرك، ديوان المطبوعات الجامعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

17- الحريري محمد عيسى:

تاريخ المغرب الاسلامي والأندلس في العصر المريني، ط1، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، 1985.

18- حسين طه:

في الأدب الجاهلي، ط15، دار المعرف، مصر، 1984.

19- حسن عباس:

النحو الوافي، ط6، دار المعرف، مصر، 1981.

20- حلمي محمد مصطفى:

ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، مصر، 1971.

21- حمادي عبد الله:

دراسات في الأدب المغربي القديم، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، 1406هـ - 1986م.

22- الحمصي أحمد سليم:

ابن زمرك الغرناطي، سيرته وأدبه، ط1، مؤسسة الرسالة، دار الإيمان، لبنان، 1985.

23- أبو حمو موسى الزباني:

واسطة السلوك في سياسة الملوك، المطبعة التونسية، 1279هـ.

24- حيدر علي:

مدخل إلى دراسة التصوف، ط1، دار الشمس للدراسات والنشر، دمشق، 1999.

25- الخطيب علي:

الأدب الصوفي، بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، مصر، 1404هـ.

26- خفاجي محمد عبد المنعم:

الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ت).

27- خليف مي يوسف:

القصيدة الجاهلية في المفضليات، دراسة موضوعية فنية، مكتبة غريب، مصر، 1989.

28- رضا محمد رشيد:

ذكرى المولد النبوي، ط1، مطبعة المنار، مصر، (د.ت).

29- سرور طه عبد الباقي:

الحلاج شهيد التصوف الإسلامي، ط2، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، 1401هـ.

1981م.

30- السعيد محمد مجيد:

الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، ط2، الدار العربية للموسوعات، بيروت - لبنان،

1985.

31- بن سلامة الربيعي:

محاضرات في القصيدة العربية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2002-2003.

32- سلطان منير:

الصورة الفنية في شعر المتنبي - الكناية والتعريض، مطبعة المعارف، جلال حزي وشركاه، الإسكندرية، مصر، (د.ت).

33- السندويي حسن:

تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي من عصر الإسلام الأول إلى فاروق الأول، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1984.

34- شاوش محمد بن رمضان:

باقة السوسان، في التعريف بحاضرة تلمسان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

35- شرف حفني محمد:

الصورة البديعية بين النظرية والتطبيق، القسم الأول، مطبعة الرسالة، مصر، (د.ت).

36- صالح مخيمر:

المدائح النبوية بين الصرصري والبوصيري، ط1، دار مكتبة الهلال، بيروت، والدار الغربية، عمان 1986.

37- صبح علي علي:

الصورة الأدبية - تاريخ ونقد، عيسى الحلبي، دار إحياء الكتب العربية، (د.ت).

38- الطمار محمد بن عمر:

تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1971.

39- تلمسان عبر العصور، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

40- عامر فتحي أحمد:

من قضايا التراث العربي - الشعر والشاعر، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ت).

41- عبد الدايم صابر:

الأدب الصوفي، اتجاهاته وخصائصه، ط2، دار المعارف، مصر، 1404هـ-1984م.

42- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1413هـ-1993م

43- عبد الرؤوف محمد عوني:

القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر 1977.

44- عبد الله محمد حسن:

الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، 1981.

45- عتيق عبد العزيز:

علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1405هـ-1985م.

46- علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1405هـ-1985م.

47- عثمان عبد الفتاح:

في علم المعاني، دار الهاني للطباعة، مصر، 1990-1991.

48- نظرية الشعر في النقد العربي القديم، مكتبة الشباب، مصر، 1998.

49- عساف ساسين:

الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-

لبنان، 1982.

50- عصفور جابر:

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي، بيروت-لبنان، 1992.

51- مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي، ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

52- عيد رجاء:

المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ت).

53- كنون عبد الله:

النبوغ المغربي في الأدب العربي، ط3، مكتبة المدرسة، ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت-

لبنان، 1975.

54- مؤنس حسين:

معالم تاريخ المغرب والأندلس، ط1، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، 1980.

55- ماجد عبد المنعم:

نظم الفاطميين ورسومهم في مصر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1978.

56- مبارك زكي:

التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا-بيروت، (د.ت).

57- المدائح النبوية، مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده بمصر، 1354 هـ-1935م.

58- المجدوب عبد الله الطيب:

المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، دار الفكر، القاهرة، 1970.

59- محمد الولي:

الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 1990.

60- المطوي محمد لعروسي:

السلطنة الحفصية- تاريخها السياسي ودورها في المغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، 1986.

61- مكّي محمد علي:

المدائح النبوية، ط1، الشركة المصرية، العالمية للنشر، لوبحمان، مصر، 1991.

62- مندور مصطفى:

اللغة والحضارة، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1974.

63- المنوني محمد:

ورقات عن الحضارة المغربية في عصر بني مرين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، (د.ت).

64- ناصف مصطفى:

الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، الفجالة، مصر، 1958.

65- قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981.

66- النبھاني يوسف بن اسماعيل:

الأنوار المحمدية من المواهب اللدنية، (مكان الطبع غير موجود)، (د.ت).

67- المجموعة النبھانية في المدائح النبوية، ط2، دار المعرفة، بيروت-لبنان، 1974.

68- ناصر عاطف:

الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، دار الأندلس، ودار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 1978.

69- شعر عمر بن الفارض - دراسة في الشعر الصوفي، دار الأندلس، بيروت-لبنان، (د.ت).

70- نوبھض عادل:

معجم أعلام الجزائر، ط3، مؤسسة نوبھض للثقافة والتأليف والترجمة والنشر، بيروت-لبنان، 1983.

71- هلال محمد غنيمي:

النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة بيروت-لبنان، 1982.

72- الورقي سعيد:

لغة الشعر العربي الحديث- مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ط3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1984.

73- ويليك رينيه، وأوستن وارين:

نظرية الأدب، ترجمة: نجم الدين صبحي، ومراجعة: حسام الخطيب، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، 1988.

74- يعقوب إيميل:

معجم الإعراب والإملاء، دار شريفة، (د.ت).

75- اليوسف يوسف سامي:

ابن الفارض، شاعر الحب الإلهي، دار الينابيع للنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، (د.ت).

خامسا: الرسائل الجامعية

1- ابن الخلف (شهاب الدين أحمد بن أبي القاسم) ت: 899هـ.

ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، تحقيق ودراسة: العربي دحو، أطروحة دكتوراه في الآداب إشراف محمد ناصر، جامعة الجزائر.

سادسا: المجالات

1- دعوة الحق، العدد مزدوج: 9-10، السنة التاسعة، إصدار وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية الرباط.

2- عالم المعرفة، شعرنا القديم والنقد الجديد، العدد 207، شوال 1416هـ - مارس، آذار 1996، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت

3- فصول، تراثنا الشعري، العدد 2، المجلد 4، يناير، فبراير، مارس، 1984، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

4- مجلة الأندلس:

AL ANDALUS- REVISTA DE LAS ESCUELAS DE ESTUDIOS ARABES DE MADRIDY GRANADA, REDACTORES: FERDINANDO DE LANGRAJA, FIESTAS CRISTIANAS EN AL ANDALUS, VOLUMEN (34) 1969, SECCION DE DISTRIBUCION DE PULICACIONES DEL, C.S.I.C.

الخاتمة:

تناول هذا البحث "بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي"، زمن الإمارات المستقلة: الحفصية، المرينية، الزيانية، وإمارة بني نصر بغرناطة. وهو فضاء - زمكاني - واسع استدعى كثيرا من الجهد والعناء، لأجل الوقوف على ملامح ومعالم البناء الفني للنص المولدي. وقد تبين بعد هذه السياحة العلمية في عوالمه ما يلي:

- كشف المدخل عن ثراء في مادة الشعر المولدي بالمغرب الإسلامي. وأنه يعد غرضا مستحدثا في هذه البلاد، ظهر أول ما ظهر في القرن الثامن الهجري، استجابة لظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي. بالإضافة إلى عوامل أخرى حققت له الرواج والانتشار، أهمها: نشاط حركة التصوف، وعامل الهزيمة والانكسار السياسي.

- تحددت على مستوى بناء المضمون، جملة من الملاحظات والنتائج التي ثبتها على النحو الآتي:

- الإقرار في اطمئنان - من خلال الاسترشاد بالنصوص التي أمكن جمعها لهذه الدراسة - بتمسك شعراء المولديات بالبناء التقليدي؛ فقد عانقوا في قصائدهم ذلك المعمار الكلاسيكي الذي عرفته القصيدة العربية القديمة منذ عصر التأسيس، وهو النموذج المركب القائم على تعدد الموضوعات. فالنص المولدي - على النحو الذي تقدم - يُستهل بمقدمة، أو مجموعة من المقدمات التقليدية المعروفة، من: طلل، وغزل، وشباب وشيب. أو قد تكون في الحمد والتسبيح، والتشويق إلى البقاع المقدسة. وهو ما شاع من قبل في المدائح النبوية لدى المشاركة. ثم يلي هذه المقدمات ما اصطلحت عليه الدراسة بالموضوع الرئيس، ممثلا في مدح الرسول (ص) والإشادة بمولده الكريم. يتبعه الموضوع الثانوي المتضمن لمدح السلطان الذي تنشد المولدية بين يديه ليلة الاحتفال.

- وانطلاقا من مضمون هذه الوحدات أو الموضوعات، كشف البحث عن وجود صلة قوية فيما بينها، تتحقق من خلال ذلك التوحد الشعوري الذي تنطوي عليه القصيدة المولدية، والذي يجعل من تلك الموضوعات - على تباينها في الظاهر - بنية متماسكة، ذات نسيج دلالي متصل متكامل وموحد.

فالوقفة الطللية وإن لم تخرج عن تلك المعاني التي تضمنتها منذ العصر الجاهلي؛ من وقوف، واستيقاف، وبكاء، وتذكر للحبيب. إلا أنها كُيِّفت بما يخدم المولدية، ويتصل بموضوعها دلاليا. إذ إن (الديار/الطلل) اقترنت بجيز مكاني محدد، هو البقاع المقدسة.

- وقد عانق الغزل في مضمونه أيضا تلك المعاني التي تعاورها شعراء الغزل العذري، لكنه في عمقه كان غزلا صوفيا يتعلق بالذات النبوية المحمدية.

- أما مقدمة الشباب والشيب، فجاءت سياقاً يتضمن معاني الحسرة والندم والانكسار، مع تعنيف للنفس، وفي هذا ما يمهد تمهيدا موفقا للولوج إلى الموضوع الرئيس.

- ويتسق مقطع البقاع المقدسة اتساقا قويا مع غرض المولدية؛ فما تلك الالهفة إلى الحج والشوق إلى المعالم المقدسة، إلا وجه من وجوه التعلق بالذات المحمدية. فهذا الفضاء المكاني يقوم بديلا على شخص الرسول (ص) لوجود علاقة الاقتران، فقد كان فضاء ضم أنفاسه الطيبة، وكان مهذا لرسالة الإسلام.

- وعن مقدمات الاعتراف بالذنب، وزجر النفس، والحمد والتسبيح بقدره الخالق- وهي مقدمات قليلة الحضور- فإنها واضحة الدلالة على الغرض.

- أما عن مضمون الموضوع الرئيس، فقد تمحور حول مدح الرسول (ص) والإشادة بذكرى مولده. حيث انبنى المديح النبوي على أساس التعامل مع الشخصية المحمدية النبوية في ملاحظها الخاصة والعامة. وركز أساسا على الصفات المعنوية بما احتوته هذه الشخصية من محامد ومآثر مع الابتعاد عما يتعلق بالصورة الحسية. ولقد استثمر الشعراء في هذا المجال مرجعيتهم الدينية والتاريخية، وأكدوا سعة اطلاعهم على مصادرها، وفي مقدمتها: القرآن، ثم كتب السيرة، و المغازي، والتاريخ الإسلامي. وبهذا شكل النص المولدي- من هذه الزاوية- وثيقة تاريخية نقرأ فيها جانبا هاما من تاريخ الشخصية المحمدية وما يتصل بها من متعلقاتها.

- وفي مقام الإشادة بليلة الميلاد النبوي، تعامل الشعراء معها تعاملًا تاريخيًا. فنوهوا بفضل هذه الولادة المباركة على البشرية، وأنها كانت حدا فاصلا بين زمن الشرك ومرحلة الإيمان. وأشاروا إلى ما يوحي ببعض مظاهر الاحتفال في تلك الليلة الحافلة.

- و في المقطع الأخير من المولدية، والمتعلق بمدح السلطان، فإنه وإن كان يمثل تحولا واضحا على مستوى الشخصية الممدوحة، إلا أن الشعراء حرصوا على أن يقيموا جسرا معنويا يربط بين الموضوعين، حيث نفذوا إلى مدح السلطان باعتباره راعيا للمناسبة، ومعظما لهذه الذكرى النبوية. ثم ركزوا على دوره الجهادي، فقدموه في صورة حامي حمى الدين والمعلمي لرايته. هذا بالإضافة إلى الدوران- غالبا- حول الصفات الخلقية الحميدة ذات الصفة الدينية؛ كالعدل، والورع، والعلم، والتقوى، وما شابهها من تلك المآثر والمحامد، التي تجعل من هذا المدح السلطاني فرعا أصيلا من تلك النواة الأم، التي هي مدار المولدية ومحورها الرئيس.

أما على مستوى بناء الشكل، أو بالأحرى، أدوات التشكيل الشعري، فقد أفرزت الدراسة من النتائج ما يلي:

- من حيث اللغة:

- توصل البحث إلى رصد ملامح المعجم الشعري، فاتضح أنه يتوزع على محورين أساسيين: محور القاموس الديني، الذي يندرج ضمنه: القاموس القرآني، ثم لغة المعطيات الخاصة والعامية للشخصية المحمدية، والتي تشارك فيها، أسماء الرسول (ﷺ) وألقابه وكناه، وأسماء الرسل والأنبياء، ومفردات البقاع المقدسة. بالإضافة إلى المعجم الصوفي الذي سجل حضورا جعل منه ملمحا واضحا يفرض وجوده.

محور القاموس القديم، ممثلا في مفردات الشعر القديم، لاسيما منه، الشعر الجاهلي. ويتركز تحديدا في لغة المقدمات التقليدية، مع ملاحظة أن الشعراء تعمدوا -أحيانا- القصد إلى توظيف الألفاظ الموعلة في القدم والغربة.

- وقد تبين على مستوى دراسة البناء اللغوي أن الشعراء توسلوا بجملة من الأدوات التعبيرية لتعميق مستوى أدائهم المدحي، سواء من خلال ما اعتمدوه من بنى صرفية: كصيغ المبالغة، والتفضيل، واسمي الفاعل والمفعول. أو من جهة ما يتصل بالأداة النحوية بصورها المتعددة. فقد أفادوا من هذه البنى والأدوات أيما فائدة من ناحية التشكيل المعنوي، وحققوا من خلالها -خاصة- سمة المبالغة التي تعد من أبرز السمات التي تقتضيها طبيعة الصياغة المدحية.

- من حيث بناء الأسلوب: تميز بمجموعة من الظواهر الفنية، هي:

الاقتباس والتضمين، حيث كشفت هذه الظاهرة عن التفات واضح إلى مصدرين أساسيين، سجلا حضورهما البارز في النص المولدي، هما: النص القرآني، الذي كثيرا ما استرشد منه الشعراء، وطعموا به أسلوبهم، سعيا إلى الارتقاء به فنيا وجماليا.

و المفاهيم الصوفية، وخاصة منها ما تعلق بنظرية "النور المحمدي"، أو "الحقيقة المحمدية"، التي كانت كثيرة الدوران في هذا الشعر.

- وقد أسهم هذا الأثر الصوفي في تشكيل ملمح أسلوبية آخر يتمثل في ظاهرة التكرار، التي تعد من أبرز سمات الشعر المولدي وهي ذات أهمية كبيرة في عملية الإنشاد.

- ظاهرة **السرد والتقرير** التي تتوزع على مجال فسيح في القصيدة المولدية، وتتمركز أكثر في المقطع الخاص بتعداد الخصال المحمدية، واستحضار الإشارات التاريخية.

- **شيوخ الظاهرة البديعية** شيوعا يتأرجح بين الاعتدال والتكلف أحيانا.

- اعتماد الرمز في غزل المقدمات، أو بالأحرى، في مقدمة الحب المحمدي، من خلال تقديم الرسول (ص) في صورة مقنّعة، تكشف عن حقيقتها قرائن معينة في النص. وهذا على طريقة الصوفية.

- من حيث الصورة الشعرية:

- تبين أن الصورة الشعرية في النص المولدي تستند إلى ثلاث مرجعيات أساسية، هي: المصدر القرآني، المصدر الصوفي، والشعر القديم.

- تتسم معالم الصورة بالتقليدية، سواء من حيث مادتها، أو طريقة تشكيلها، إذ استفدت كثيرا من ملامح الأسلوب التصويري القديم. كاعتماد على عالم المحسوسات المحيط بالشاعر، والبساطة، والقرب، وعدم إعمال الخيال والفكر في محاولة لتخطي حدود المؤلف، والإتيان بالمبتكر الطريف. وإن كان هذا لا يعدم وجود بعض النماذج القليلة التي حاولت تلميع الصورة القديمة والانحراف بها إلى شيء من الطرافة والجدوة.

بالإضافة إلى اعتماد الصورة على الأوجه البيانية المعروفة، من تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز، وذلك بحكم تقليدية الموضوع. فقد اعتمد الأسلوب التصويري أيضا الظاهرة البديعية بدرجة واسعة، بحيث شكلت الصورة البديعية معلما واضحا في القصيدة المولدية. وكان لها دورها الفاعل في تعميق المعنى، والتعبير عن الرؤى والمشاعر، لاسيما تلك التي اتخذت من البديع المعنوي مكوّنا لها.

وما يمكن أن يقال عن الصورة عموما، هو أنها كانت في -الغالب- مستهلكة جاهزة، اعتمد الشعراء في تشكيلها على الذاكرة الشعرية بالدرجة الأولى. ولكن رغم سيطرة سلطان التقليد، فإن هؤلاء استطاعوا في مواقف عديدة أن يحسنوا التوسل بها، وأن يوظفوها بالكيفية التي تفي بمضمون بوحهم الشعري وموقفهم النفسي.

- من حيث الموسيقى:

- اتخذت القصيدة المولدية من العروض الخليلي، مع القافية الموحدة إطارا لها.

- اتضح من القراءة الإحصائية، ميل الشعراء إلى معانقة القديم على مستوى الوزن الشعري بإيثارهم للبحور الطويلة، وفي مقدمتها: الطويل، الكامل، البسيط.

- كذلك الشأن بالنسبة للقافية، فقد تأكد أن أكثر القوافي شيوعا هي تلك التي سجلت تواترا عاليا في الشعر القديم.

- كما أظهرت نتائج الإحصاء، غلبة القافية المطلقة بشكل طاع، وهو ما ينسجم أكثر مع طبيعة الإنشاد.

- يضاف إلى هذا، ما احتواه الروي من سمات صوتية خاصة تحقق صفة الوضوح من خلال: الجهر، كثرة تواتر الأصوات البينية، وكذا حروف الدلاقة. وهو ما يؤكد ميزة الوضوح السمعي للقافية، وبمكّنها من توفير كثافة إيقاعية هامة، لها وقعها الجمالي الخاص باعتبارها آخر ما يستقر في السمع عند نهاية كل بيت في القصيدة.

أما بالنسبة لعنصر الموسيقى الداخلية، فقد توسل شعراء المولديات بمجموعة من الظواهر الإيقاعية، سعيا إلى إقامة نوع من المصالحة والمواءمة بين موسيقى الإطار، وموسيقى الحشو. وإضفاء شيء من المرونة على أوزانهم، حتى تكون أكثر طواعية وتجاوبا مع حقيقة التجربة، ولكي يساير الإيقاع حركة النفس وتموجاتها عبر المواقف والسياقات المختلفة. ومن هذه الظواهر: الزخافات والعلل، موسيقى الصوت اللغوي وخاصة ما تعلق بالصوائت. فقد شكلت هذه الأدوات وسيلة ضبط وتحكم إيقاعي لها أثرها الفاعل في تطويع إيقاع الوزن لمعانقة الفكرة والشعور.

وبالمثل، كان لموسيقى الكلمة- باعتمادها على ألوان بديعية متنوعة- أهميتها في تحقيق صفة الكثافة والثراء والتلوين الموسيقي، من خلال تلك التشكيلات الإيقاعية السخية المتباينة، التي لها قيمتها الجمالية وتأثيرها الأكيد، الذي يصاحب المولدية عند الإنشاد.

وبهذا، توفر لموسيقى الشعر المولدي كثير من الغنى والتنوع الإيقاعي، بما يحفظ لها أثرها الجمالي في الذات المتلقية، حتى وإن امتدت مساحة القصيدة.

على أن هذه الأحكام و النتائج لا تعد نهائية، مطلقة، إنما تظل نسبية، قابلة للمناقشة و الإثراء. و هي خلاصة محاولة بذلت فيها قصارى ما أملك من الجهد، و من شأن المحاولة أن تخطيء و تصيب، و أملي أن أكون قد وفقت.

و أخيرا أشير إلى أن النص المولدي-بثرائه الفكري و الفني و الجمالي- مازال مفتوحا على قراءات أخرى، و هو ينتظر مزيدا من الجهد و الدراسة المستفيضة لكثير من ظواهره الفنية و المعنوية.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم، رواية حفص

ثانياً: المصادر

- 1- ابن الأبار (أبو عبد الله القضاعي البلنسي) ت: 658هـ.
الديوان، قراءة وتعليق: عبد السلام الهراس، ط2، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986.
- 2- أرسطو:
فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمان يدوي، دار الثقافة، بيروت-لبنان.
- 3- ابن أبي الإصبع المصري. ت: 654هـ.
تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، القاهرة 1983م.
- 4- الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد) ت: 356هـ.
الأغاني، تحقيق: سمير جابر، ط2، دار الفكر، بيروت-لبنان، المجلد الخامس، (د.ت).
- 5- امرؤ القيس:
الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت-لبنان. 1983
- 6- التنسي (محمد بن عبد الله) ت: 899هـ.
تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدر والعفیان في شرف بني زيان، تحقيق وتعليق: محمود بوعيادة، المؤسسة الوطنية للكتاب، والمكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 1985.
- 7- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) ت: 255هـ.
البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة-مصر.
- 8- الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة 1984.
- 9- الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد)، ت: 471هـ.
أسرار البلاغة في علم البيان، تصحيح: الإمام الشيخ محمد عبده، علق حواشيه: محمد رشيد رضا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1409هـ-1988م.

- 10- دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، ط2، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1989.
- 11- **الحلاج** (أبو المغيث الحسين بن منصور) ت: 309هـ.
- ديوان الحلاج، مع أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان 1419هـ- 1998م.
- 12- الطواسين، مكتبة بول جونتير، باريس، 1913.
- 13- **الحموي** (ابن حجة) ت: 827 هـ
- خزانة الأدب، المطبعة الخيرية المصرية، مصر، 1304هـ.
- 14- **ابن الخطيب** (لسان الدين) ت: 776هـ.
- الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1977.
- 15- ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام، دراسة وتحقيق: محمد الشريف قاهر، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1973.
- 16- ریحانة الكتاب ونبعة المنتاب، تحقيق: محمد عبد الله عنان، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980.
- 17- **ابن خلدون** (أبو زكريا يحيى) ت: 780هـ.
- بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، مطبعة فونتانا، الجزائر، 1911.
- 18- **ابن خلدون** (عبد الرحمان محمد) ت: 808 هـ.
- التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا، دار الكتاب اللبناني، ودار الكتاب المصري، 1979.
- 19- **ابن خلكان** (شمس الدين أحمد بن محمد) ت: 681هـ.
- وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، ج4، دار الثقافة، بيروت-لبنان (د.ت).
- 20- **ابن الخلوف** (شهاب الدين أحمد بن أبي القاسم) ت: 899هـ.
- ديوان جنى الجننتين في مدح خير الفرقتين، تقديم وتحقيق وشرح وتعليق: العربي دحو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004.
- 21- **ابن أبي دينار** (أبو القاسم محمد بن أبي القاسم الرعيني القيرواني).
- المؤنس في أخبار افريقية وتونس، مطبعة الدولة التونسية، تونس، 1286هـ.
- 22- **ابن رشيق** (أبو علي الحسن القيرواني) ت: 463هـ.

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق وتعليق: عبد الحميد محمد محي الدين، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء- المغرب (د.ت).

23- ابن زمرك (محمد بن يوسف الصريحي) ت: 797هـ.

الديوان، تحقيق: محمد توفيق النيفر، ط1، دار الغرب الإسلامي، (د.ت).

24- الزوزني (أبو عبد الله احسين بن أحمد) ت: 486هـ.

شرح المعلقات السبع، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت-لبنان، 1969.

25- ابن سيد الناس:

عيون الأثر في فنون المغازي والشمائل والسير، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة،

ط3، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت-لبنان، 1402هـ-1982م.

26- السيوطي (عبد الرحمان جلال الدين) ت: 911هـ.

حسن المقصد في عمل المولد، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-

لبنان، 1985.

27- ابن طباطبا (محمد العلوي) ت: 322هـ.

عيار الشعر، تحقيق وتعليق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية (د.ت).

28- الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير).

المصحف المفسر، دار الشروق، القاهرة، 1980.

29- عبد الواحد (المراكشي).

المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ضبطه وصححه وعلق حواشيه وأنشأ مقدمته: محمد سعيد

العريان، ومحمد العربي العلمي، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1978م.

30- ابن عذاري (أبو عبد الله محمد المراكشي).

البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق: إحسان عباس، ط3، دار الثقافة، بيروت-لبنان،

1983.

31- البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، قسم الموحدين، تحقيق: محمد إبراهيم الكتاني، ومحمد

زينر، وعبد القادر زمانة، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، 1985

32- ابن عربي (محي الدين) ت: 638هـ.

فصوص الحكم، تعليق: أبو العلاء عفيفي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1365هـ-1946م.

33- ابن الفارض (عمر أبو حفص) ت: 632 هـ.

الديوان - دار بيروت للطباعة والنشر، 1979.

34- الفاسي (علي بن أبي زرع).

الذخير السنوية في تاريخ الدولة المرينية، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط، 1972.

35- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري) ت: 276 هـ.

الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، مراجعة: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1405هـ.

36- قدامة (أبو الفرج بن جعفر) ت: 337.

نقد الشعر، تحقيق وتعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، (د.ت).

37- القرطاجني (أبو الحسن حازم) ت: 684 هـ.

منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، 1966.

38- القشيري (عبد الكريم). ت: 465 هـ

الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق وإعداد: زريق معروف، وبلطه جي علي عبد الحليم، ط2، دار الجيل، بيروت-لبنان، 1410هـ-1990م.

39- ابن كثير (عماد الدين أبو الفدا) ت: 774 هـ.

البداية والنهاية، حققه ودقق أصوله وعلق حواشيه: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة التاريخ العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، 1983.

40- السيرة النبوية، تحقيق: مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة، بيروت-لبنان، 1402هـ-1982م.

41- لييد (ابن ربيعة العامري)

الديوان، دار صادر، بيروت-لبنان، (د.ت).

42- المارودي (أبو الحسن علي بن محمد) ت: 450 هـ.

أعلام النبوة، دار الفرجاني، القاهرة، 1985.

43- المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين).

الديوان، دار الجيل، بيروت-لبنان، (د.ت)

44- ابن مرزوق (محمد التلمساني) ت: 781 هـ

المسند الصحيح الحسن في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن، دراسة وتحقيق: ماريا خيسوس بيغيرا، تقديم: محمود بوعياض، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.

45- ابن المعتز (عبد الله).

كتاب البديع، نشر وتعليق، إغناطيوس كراتشكو فسكي، ط2، مكتبة المثنى بغداد، 1399هـ-1979م.

46- المقري (أحمد محمد بن أحمد) ت: 1041هـ.

أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، أعيد طبع الكتاب بإشراف اللجنة المشتركة لنشر التراث الإسلامي بين حكومة المملكة المغربية، وحكومة دولة الإمارات العربية المتحدة، (د.ت).

47- نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1988م.

48- المقرئزي (تقي الدين).

المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، مكتبة المثنى، بغداد، (د.ت).

49- ابن منظور (الافريقي المصري) ت: 711هـ.

لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، مصر، (د.ت).

50- النووي (محي الدين).

صحيح مسلم، حقق أصوله وخرج أحاديثه: الشيخ مأمون شيخا، ط3، دار المعرفة، بيروت-لبنان، 1417هـ-1996م.

51- ابن هشام (أبو محمد عبد الملك) ت: 218هـ.

السيرة النبوية، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهرسها: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، (د.ت).