الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد دراية–أدرار

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

القارِئُ وجماليات التَّقَبُّل في شِعْرِ المديح النَّبوي القديم عند الجزائريين

– الجزء الأول–

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه (ل.م.د) في اللّغة والأدب العربي

تخصص: الدراسات الجزائرية في اللّغة والأدب العربي

إعداد الطالبة: جميلة معتوق

بإشراف الأستاذ دكتور: محمد الأمين خلادي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة الأصلية
أ.د عبد القادر قصاصي	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة أدرار
أ.د محمد الأمين خلادي	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة أدرار
د. مبارك بلالي	أستاذ محاضر "أ"	عضوا مناقشا	جامعة أدرار
د. ضاوية بريك	أستاذ محاضر "أ"	عضوا مناقشا	جامعة أدرار
د. كريمة صنباوي	أستاذ محاضر "أ"	عضوا مناقشا	جامعة أدرار
د. رمضان حينوني	أستاذ محاضر "أ"	عضوا مناقشا	المركز الجامعي بتمنراست

السنة الجامعية

1438هـ-1439 . 2017م-2018

بسم الله الرحمن الرحيم

وصلِّ اللّهم وبارك على حبيب الخلق أجمعين

محمد ﷺ

قال تعالى: ﴿وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ﴾

سورة القلم الآية 4

الإهـــداء

صعب هو قول الكلمات!!

الحمد لله أفضل ما يقال في مثل هاته اللّحظات، فهو من يتولّنا بواسع الرحمات.

أن تخطّ الكلمات إجلالا لمن أعدّك لعظيم المهمات، فهي مناب لتلك المعاني السّاميات في حقّهم حين ناشدوا لأجلك وبتفانٍ سمو المكانات العاليات، فأكتفي لأجلهم بجميل الدّعوات.

وحظوة أخراة أحسبها وابتغيها فضلا لمقامكما الرباني الجليل برّا لكما ورحمات

وإني في تأدية وفاء الجميل لمقصّرة، وعند الله واسع الجنّات.

أبت! وحظوة ثانية نسير بها نحو السّموق والعلا كما أبصرتها، أنجز فيها أَمَلَكَ وأحاول تأديتها تماما كما ابتغيتها لي واستشرفتها، عليك رحمات ربي الواسعات يا أبت.

ولو أسجد لكونك أمي يا أماه... يمضي العمر وأنا سجِدَة، أُقَبِّلُ الجبين واليدين والقدمين، وأتوسل رضاءك أيتها الأمّ العظيمة، وما تعانيه يا أمي... أطال الله في عمرك يا أماه وباركه.

كلمة حقّ تُقال، أذكر أنّنا لم نكن ندرس في الجامعة مع حضرته، بل كنّا في مدرسة الحياة فقّه فينا وأدّب بإخلاص معنى الصدق في المهمات، كتلميذ الابتدائيات

يُنَشِّؤُه ويُرَبي ويُعدّه للإنجازات، أستاذي محمد الأمين خلادي.

ولكم أفخر بنعمة الأخوة وأحمد الله شاكرة أن أعطاني أجمل الإخوة والأخوات؛ إذ كنت بينهم ابنة أترعرع بين عطف حنانهم وتصبّرهم، فلكم مني الحبّ.

ولكم الفضل عائلتي ولمن يشجعني دائما للمضي قُدُمًا "عمي أحمد"، فَجَازِهِم يا ربّ خير الجزاء.

يستشعرون في الدعاء حلاوة ويمطرونكاها لأجل أن تكون سعيدا، بركة البيت "جدتي وعمي"

رفيقات دربي العلمي ومشوار الحياة...

إلى حامل القرآن وحبِّ رسول الله ﷺ، اقرأ وارتق، وإنّا وإيّاكم إلى الجنان برفقة العدنان

في ظل الرّحمان، ولكم منّي... عـــودتي.

إلى طلبتي الأعزاء؛ مكانتك في النّفس عظيمة أيّها الطالب المخلص، ودائما تثبت أنّك:

تعمل على التغيير وتحدث أمرا جللا

كلمة شكر

وكلّما عقدنا العزم على أيّ بداية في إنجاز البحوث والدراسات، تجده معينا ناصحا يرشد لدقيق الخطوات بجدّية تقودك في جهادك العلمي واجتهاداتك إلى جادة القول والانجازات، وأعيدها دون أن أخشى في ذلك تكرار الكلمات، أني لن أنساك ما حييت أستاذي المشرف محمد الأمين خلادي، وإني بهذا وبعد هذا لتلميذة عند حضرتكم أبتغي النّصح والإرشاد في مشوار مسيرتي العلمية.

شكري لجميع الأساتذة الأفاضل وموظفي قسم اللغة والأدب العربي، وبالأخص "مليكة" شكري لكلّ الأساتذة الذين استفدت من جميل نصحهم وتوجيهاتهم وتحمّلهم عناء البحث أخصّ الأستاذة صمباوي والأستاذ بلالي والأستاذ مقدم والأستاذ خدير.

شكري للأستاذ ابن سعد محمد السّعيد والأستاذ الطاهر مشري والأستاذ كلالي مسعود شكري كذلك للشاعر اعبيد عبد القادر على مساعدته في إعداد بعض متطلبات الدّراسة

شكري لعمال المكتبة الجامعية والمكتبة العمومية ومكتبة ثانوية الشهيد حكومي العيد.

شكري لأساتذة ثانوية الشهيد حكومي العيد ووقفتهم معي بالسؤال وبالدّعاء

شكرا لمن دعا لي بالتوفيق واستشعرته في درب مسيرتي بركة من الله توفيقا وسعادة،

فأكتفي لأجلهم بحديث رسول الله ﷺ لأرفع عني التقصير اتجاههم، فيقول حبيبنا ﷺ:

((من صنع إليكم معروفا فكافئوه، فإن لم تجدوا ما تكافئوه فادعوا له حتى تروا أنكم قد كافأتموه)) (صحيح سنن أبي داود)

ولأن الجميل عقد لساني، فإن الشّكر أجمل الهدايا وأخلص الدّعاء حبّا وصدقا قائلة:

((دعواتي، وجزاكم الله عنّي خير الجزاء)).

فالشكر هو من الاشيء لأنكم فعلتم كلّ شيء

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، وصلِّ اللّهم وبارك على الرسول الكريم، محمد ﷺ وعلى آله وصحبه أجمعين.

أصوات شجية تصدح في سماء الإنشاد وتعلو، وهي ترتل عذب المديح النّبوي في ابتهال منها يشدّ الخاطر وتستميل إليه النّفس تبغاها أن تحتفي بذاك الجمال المحمدي العذب لتشدو هي الأخرى على منواله في ترداد شامخة أمام حضرة النبي العدنانﷺ، ذاك أول ما استوقفني في مسيرة بحثي هاته عن المدحة النبوية، وأنا أنقب عن مسوّغات منهجية تليق بحيثيات البحث مُعْمِلَة النَّظر فيما يمكن أن ألج به عالم القراءة والإجراء لهذا الجمال.

فقد رأيت أنه ثمة علامات للاستفهام تحتاج منّا للتقصي والتدقيق، فإذا كانت المدحة النبوية تُنظم منذ زمان وتُنْشَد الآن، فإنها تثبت بذلك أنها صالحة لكلّ زمان ومكان، فكانت هاته أول استعلاماتي للنّص المدحي النبوي، تعلن بداية عهدي بذاك الخطاب، أمهّد وأنشد وجهه الفني وحقيقته الجمالية، حينها بَدَأَتْ مسوّغاتي تتراءى في أفق الدراسة من منطلقات عديدات.

ولما أخذت أبحث عمّا يجاري ما استوقفني من أمر المدائح النبوية في الجزائر طبعا، وهي تُردد رأيت في القارئ المتلقي ما أنا بصدد البحث عنه، على اعتبار تقبُّله لها وإقباله عليها بما تثيره فيه من مشاعر روحية هو بحاجة إليها فيمنحها خاصية التّفاعل بينه وبينها، وبذلك تحظى بالسيرورة الجمالية، وللمرّة الثانية أترك ميزة الإنشاد تلك تنتظر ساعتها، لما عنّت لي فكرة التقبّل عند هذا القارئ المتلقي، وحتى أمهّد لمسوّغاته مستقبلا فقد استعنت بنظرية جماليات التلقي والاستجابة عساها تنظر حال سؤالي الذي طال انتظاره، وهو يرقب ذلك الإشكال عن التسخير الفني للشاعر أمام حضرة النبي ﷺ، وما صنيعه حتى يصل بمدحته النبوية إلى محاكاة تلك العظمة؟

كانت هاته الإشكالات تستفز فضولي العلمي، وتزاحمني في مسيرتي البحثية مُتتبعة ما يمكن أن يبلّغني حقائقها الجمالية التي برع فيها الكثير من الشعراء الجزائريين وغيرهم، والنصوص المدحية النبوية شاهدة على ذلك، ثم ما لبثت تعاود مساءلته حين لم تقتنع بأن المسألة مع المديح النبوي الجزائري لا تتوقف عند مدى التسخير الفني للشاعر فحسب، إنما هناك مهمة ثانية تتجلى في استمالته للقارئ ليشاركه المشاعر والأحاسيس، ويدلو هو الآخر بدلوه الجمالي ليُعبّر عن تجربته اتجاه المديح النبوي، وهو متأثر يهمّ بردة فعل متأثرة.

هذا الموقف التّفاعلي الذي يخوّله أن يصنع حيوات أخراة لهاته المدحة النّبوية ويتركها مفعمة بما يمكّنها من الأبدية والخلود الجمالي انطلاقا ممّا يميز موضوعاتها التي تتعلق بحضرة الرسول ﷺ وسماتها الفنية التي تسعى لاستقطاب الجمهور، وهذا ما يدفع بمظاهر التّفاعل أن تتراءى مشكّلة جملة من الاستجابات التي تحتاج إلى قراءت نقدية تعبّر عن جمالياتها، وطبيعي هنا أمر التّفاعل بين الشاعر والنّص والقارئ؛ فإنّ ما بينهما قداسة دينية عظيمة وأثرها يكون باديا لِلْعَلَن، ولاقتفاء ذلك في الدّراسة تمّ تخيّر ما أتاحته المصادر التاريخية والنقدية والأدبية من ظواهر متعلقة بالمديح النبوي الجزائري في القديم، تمثلت في المولديات النبوية زمن العهد الزّياني وفي المعارضات النبوية، وهذا للبحث فيما يحدث من هذا التّفاعل بينهما وبين القارئ.

ففي لحظات بحثي عن التّسخير الفني عند الشاعر الجزائري كنت أتبين ما يدل على هذا الأثر في حقيقة المدائح النبوية ومدى تفاعل المتلقي معها، وذلك في كتاب "المدائح النبوية حتى العصر المملوكي" للدكتور محمود سالم محمد، وكتاب "بغية الروّاد في ذكر الملوك من بني عبد الواد" لصاحبه أبي زكريا يحي بن خلدون، وكتاب" نحلة اللّبيب بأخبر الرحلة إلى الحبيب" لابن عمار الجزائري، وكتاب المولديات في الأدب الجزائري القديم" للدكتور أحمد موساوي وغيرها، وهذا ما دفعني مباشرة للتنقيب عن هذا الأثر أسأل من خلاله عن موقع القارئ من هاته العملية الإبداعية في دراستي التي وسمت بعنوان: **"القارئ وجمالية التقبل في شعر المديح النبوي القديم عند الجزائريين"**.

فثمة ما يحملني على وجهتي هاته مع القارئ وأحوال تقبُّله للمدحة النبوية الشريفة، وهو الأثر الذي تحدثه المدائح النبوية في نفسه، وطريقة استقباله لها والتّفاعل الذي يحصل بينهما؛ لأن الأمر متعلق بالرسول ﷺ، وكلنا نحبّ الرسولﷺ ونسعى لوجهته والاقتداء به، ولأجل ذلك أردت لها مسوّغات نقدية تسأل عن صنيع هذا القارئ، وهو يتلقى المدحة النّبوية مُتَقبِّلا لمعانيها مُقْبِلا عليها، وهل هذا الأمر حاصل مع أيّ نصٍّ شعري آخر؟ وما خصوصية المدحة النّبوية في تعامل القارئ وتفاعله وما مدى استجابته معها ؟ وكيف يمكن أن يطال هذا التفاعل شاعرا آخر قد تأثر بغيره من الشّعراء، فيُبدي ذلك في مدحة نبوية أخراة؟ وهل يعتبر في هاته الحالة قارئا؟ وما موقع خصوصيته الفنية من هذا التأثر؟

كل هاته الإشكالات وغيرها تُطرح على القارئ ليجيب عن خصوصية تفاعله مع النّص المدحي النّبوي الجزائري، وكيف أنها تحاول أن تمنح القارئ السُّبل الجمالية التي يتمّ بها تفاعله وتأثره واستجابته، وفي هاته الجزئية من مقاصد العنونة، نقف عند مسألة الغرض المدحي الذي يتعلق بحضرة الرسول ﷺ، فيظهر أن هذا القارئ لا يتعامل مع أيّ نصٍّ كان، إنه المديح النبوي الذي دفعنا سابقا إلى البحث فيه عن صنيع الشاعر الفني أمام حضرة النبيﷺ، فكيف هي أحواله مع القارئ هاته المرة؟ ومن هنا تتوجه مقصدية البحث في مصطلح جمالية التَّقبُل التي تعتبر خطوة يشير بها القارئ بينه وبين المدحة النبوية الجزائرية إلى خاصية التّفاعل التي تناشد بها نظرية التلقي، وهذا مرتكز الدّراسة ومحركها في (**جمالية التَّقَبُل**) لقارئ المدحة النبوية الجزائرية في القديم.

وإذا كان الشاعر وهو يمدح الرسول ﷺ يقف متأثرا في تجربته الشعرية التي تمتزج بمشاعر الحبّ والشوق في عواطف صادقة تحمله على التعبير المفعَم بروحانية دينية ونوازع صوفية ونَفَسٍ إيماني يبتغي من ورائه العفو والمغفرة في جوّ من الموعظة والتذكير بجمال أخلاق النبي ﷺ ومعجزاته النّبوية، فإننا نقف موقف تأثره لنعبّر عن الاقتداء والإعجاب بشخصه متذوقين ما سعى وراء ايصاله إلينا بشتى الطرق ومختلف الوسائل لنتكشف الجمال المدحي النبوي ونتقاسم تبيان كماله، وهي من الحوافز التي جاءت ببدايات الدّراسة ومنطلقاتها في البحث عن أثر المدحة النبوية الجزائرية فينا انطلاقا من القارئ.

وتبقى الأهداف متواصلة اتّباعا كما سُطّر لها في الدّراسات السّابقة، مُثمِنة ما لأجله سطّرت هاته الدراسة؛ فإذا كانت الأولى تهدف للبحث عن مكانة النّبيﷺ عند الشّاعر وفي شعره، فإن الثّانية تعبّر عن أهدافها في كلّ ما من شأنه أن يربط بين القارئ والمدحة النبوية، والتأسيس للمدحة النبوية الجزائرية في الدّراسات النّقدية والأدبية التي عنيت بالقارئ وجمالية استجابته، وقد تمثل ذلك في:

1. إبراز مفاتيح التّلقي التي يلج بها القارئ النّص المدحي النبوي، واستقصاء كلّ المظاهر الأسلوبية التي يُعملها الشاعر لاستقطابه وإشراكه في التّعامل مع العمل الأدبي.

2. تكشُّف الآليات الإجرائية التي يتمّ بها تحليل ظاهرة التّفاعل التي تُحْدِثُ في نفس المتلقي ردود أفعال تأثرية.

3. البحث عن العناصر الفنية المتّفق عليها من طرف المبدع والمتلقي والتي من شأنها إثارة التّفاعل بين النّص والقارئ في سمات المدحة النبوية الجزائرية.

4. الكشف عن خصوصية جمالية التّلقي في المدحة النبوية الجزائرية قديما بالنسبة للقارئ وإجلاء مظاهر التّلقي من المظان التّاريخية والأدبية التي تتعلق بالمديح النّبوي الجزائري وعلاقته بالمتلقي، وهي أهداف تمهيدية تتعلق بخاصية الإنشاد، وهذا ما نطمح إليه في بحوث أخراة.

فحين تعيش وجهة بحثك منذ لحظاتها الأولى، فإنّ شغف فضولك العلمي ما يلبث يشرع في طلب الاستزادة كلّما عنّت له الأفكار ودفعته إلى المظان والدّراسات حتى يحظى بمؤشر يُطَمْئِن هاته الوجهة بالطرح الموضوعي، ويحوّطها من كل النّواحي بحصن منيع من المنهجية العلمية التي تطوّق جماح ذاك الشغف وتقوده إلى جادة البحوث الأكاديمية، وإذا ما تعلقت هاته الوجهة بالنّص الشعري الجزائري القديم والمديح النّبوي بالأخص، فإنها مخيّرة بين أمرين أن تستسلم أفكارها أمام واقع تغييب المصادر، وما يتعلق بمدونة الدّراسة أو أنها تُقْبِل في تصبّر علمي للظفر بما يتيح لوجهتها أن تتحقّق وتبرز.

ولما أقبلت أغترف من معين مدونة المديح النبوي الجزائري القديم من جهة ومما يناسبها في الإجراء البحثي وإعمال المنهج في الدراسات المتعلقة بنظرية التلقي من جهة أخراة، لم تأخذ الدراسة مسارها المطلوب كما سُطّر لها أمام واقع الصعوبات التي ظهرت أولا في قلة المصادر المتعلقة بما تخيّرناه من السّمات التي طبعت المديح النبوي الجزائري، والمتجسدة في المولديات النّبوية وفي المعارضات الشعرية النبوية.

وهذا ما جعله يرتطم بهاته الحقيقة ويكبح فيه جماح البّحث وانتظر يترقب ما يضفي حيويته حتى أطلّ من المظان كتاب "بغية الروّد في ذكر الملوك من بني عبد الواد" في جزئه الثاني لصاحبه أبي زكريا يحي بن خلدون، وهذا يتعلق بالمولديات النّبوية الجزائرية، أما ما يخصّ المعارضات النبوية الجزائري فلم نعثر فيه إلا على ما يُلَمْلِم الوجهة من هاته المظان التّاريخية مثل "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب" لصاحبه أحمد بن محمد المقّري التلمساني، و"نحلة اللّبيب بأخبار الرّحلة إلى الحبيب" لأبي العباس أحمد بن عمار.

أمّا الصعوبة الثانية فتتعلق بحداثة نظرية التّلقي وجِدَّتِها تنظيرا وتطبيقا يحتاج معهما التّعمق في البحث عمّا يتصل بإجراءات مبادئها وربطها بمدونة الدّراسة ومفاتيح المنهج، وهذا ما وجدنا فيه قلّة للدراسات النّقدية التي تأخذ بيد الدراسة إلى القناعة البحثية إلا ما عثرنا عليه واستفدنا منه بشكل كبير مثل "كتاب جماليات التلقي في السرد القرآني" للدكتور يادكار لطيف الشهرزوري، وكتاب الدكتور أحمد طايعي في كتابه القيم "القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة"، وكذلك الدكتورة السّعدية عزيزي في كتابها "التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)"، ومذكرات بحث في هذا المجال مثل مذكرة "استقبال النّص عند الجاحظ" لمطير بن عطية الزهراني، ومذكرة"التلقي بين التجلي والغياب" لبوخال لخضر، ومذكرة "عملية التلقي في المجالس الأدبية والشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام" لسميرة جدو وغيرها.

وبما أن الأمر يتعلق بالمديح النبوي الجزائري القديم من وجهة نظرية التّلقي وجمالية الاستجابة التي تُعنى بمظاهر ردة فعل القارئ وتعاملاته مع النّص وتفاعلاته معه لجمالية فنية جديدة تجعله مفتوحا ومستمرا، فإنّ للمناهج النقدية حضورا على اختلاف مهمّتها سواء أكان الأمر متعلقا بالمناهج السّياقية أم النّسقية، تنتظر دورها الإجرائي كلّما دَعتْ لذلك متطلبات الدّراسة، ووفق ما تمليه المدونة المدحية النبوية الجزائرية القديمة.

فالمنهج التّاريخي مطلوب لاستقصاء حياة المدحة النّبوية الجزائرية خاصة مع الظروف وملابسات البيئة التي نشأت في كنفها وتطورت وازدهرت مثل المولديات النبوية الزيانية وهو يتعاضد بذلك مع المنهج الاجتماعي لينظر حال الظروف الاجتماعية التي أوجدت المدائح النبوية ومدى حاجة النّاس إليها في ذلك الوقت، وهذا ما تطلب تفعيل المنهج النّفسي في الدراسة لاستقصاء نفسية القارئ المتلقي، وهو يبحث عن ملاذ إيماني آمن، ويعبّر عن حقيقة مشاعره وتفاعله مع النّص المدحي النّبوي الجزائري ووقوفه في حضرة الرسولﷺ بمشاعر مفعَمة بالحبّ والشّوق إليه، وكلّ ذلك بإعمال المنهج الوصفي للتعمق في وصف الأوضاع وربطها بحيثيات النّص، ومدى تفاعل القارئ معها.

وكل هذا لإمداد المناهج النسقية التي تجسدت في الدّراسة الأسلوبية للمدونة النّموذج حتى تتكشف جمالية الاستجابة مع هذا القارئ في المدحة النبوية الجزائرية، وتبيان كيف أن الشّاعر يعمل على رسم هذا الرابط التّفاعلي بفنيات أسلوبه المتنوعة والتي تليق بمقام النبي محمدﷺ في سماء المدحة النبوية، ولتقصّي كلّ الظواهر الأسلوبية التي من شأنها تفعيل العلاقة بين القارئ والمدحة النّبوية في مولدياتها ومعارضاتها وتفاعلها.

وهذا ما يتجسد بشكل جلي في الظواهر الأسلوبية الصوتية التي كان لها حضور في المولديات النبوية فضلا عن ذلك، الظواهر اللّغوية التي عملت على استقطاب الجمهور المتلقي نحو الّصيغ الصرفية والتّوازي في التراكيب النّحوية وتناسق التركيب البّلاغي وتناغم الإيقاع الموسيقي، أمّا ما يخصّ المعارضات الشعرية فكان شأن الأسلوبية فيها لإبراز خصوصية الشاعر المعارِض في إجلاء كلّ ما يتعلق بالمعجم الشعري والظواهر الدلالية وجمالية الإيقاع وغيرها من الظواهر التي استعانت فيها على المنهج الإحصائي للتفسير والتحليل انطلاقا من خصوصية توظيفها وإعمالها لتكشف المظاهر الجمالية للاستجابة حسب النتائج المتوصل إليها.

وكلّ ما سبق ذكره نسوقه حسب ما تقتضيه الدّراسة في خطة تمنظم وجهات نظر الأطروحة للموضوع المدروس بمنهجية تَقَدّمَ فيها المدخل لقراءة المصطلحات العمدة في عنونة الدّراسة بشيء من التّفصيل لنبيّن جمالية التّقبل في المدحة النبوية الجزائرية، وهذا لأجل توضيح الرؤية التي أبانت عن مقاصدها في أربعة فصول؛ فأمّا الأول منها والثالث فهما تنظريان وكان الحديث فيهما عن السّمات التي طبعت المديح النبوي الجزائري القديم، بينما الثاني والرابع فقد جُعلا للتّطبيق.

فعُنِي الأول بالمولديات الزيانية وخصوصيتها الشّفاهية مع القارئ، وما تنماز به من خصائص فنية أهّلَتها أن تُوجِدَ جوّا من استجابات الجمهور لها، وهي تُلْقَى مع شعراء المولديات النّبوية الجزائرية؛ حيث كان يحدث التّفاعل بينهما، وأمّا الفصل الثالث فكان في أمر المعارضات النّبوية الجزائرية وخصوصيات النّص الكتابي، وهي تعبّر عن التّفاعل مع القارئ (الشاعر المعارِض)، مفصّلا في مبادئ نظرية التّلقي التي تُوائم ما أتت به المعارضات النّبوية من سمات فنية.

أمّا الفصلان الثاني والرابع، فقد جاءا ليجسدا تلك الجمالية تطبيقا مع التنظير لاجراءاتهما، وتفعيل القراءة النّقدية الأسلوبية على النّصين النموذجين؛ بحيث كان التركيز في الفصل الثاني على إجراءات الأسلوبية الصوتية، وذلك لتحري الظواهر الصوتية من خلال صفات الأصوات والملامح الأدائية التي تعين الشاعر على إلقاء مولديته، وهذا في نموذج الدّراسة الأول المتعلق بالمولديات النبوية الجزائرية القديمة مع مولدية التّغري"سرّ المحبة"، والبحث في غيرها من الظواهر الأسلوبية الأخرى التي يحتاجها الشاعر ليستقطب بها جمهورها أثناء الإلقاء، لأجل تقصي المواطن الجمالية في أساليبه الفنية الانزياحية بعد خطته الانتقائية والتركيبية لإثارة الجمهور المتلقي واستمالته.

وفي الفصل الرّابع اهتمت الدّراسة بالجانب الدّلالي للنموذج الثّاني الخاص بمعارضة ابن علي"هاج الغرام"، وذلك في إطار القراءة الأسلوبية للكشف عن الرؤية المعجمية الشعرية التي تخصّ المعارضات النبوية الجزائرية قديما، وتميُّزها عن النّص المعارَض، وذلك لتوضيح جمالية التّجاوز عند الشاعر المعارِض على مستوى الانتقاء والتركيب والعدول، على اعتباره قارئا للنصّ النبوي المعارَض، وكانت تطمح القراءة الأسلوبية أن تتظافر مع المنهج السّيميائي وتتعمق في إجراءاته لمناسبتها في تقصي أمر العلامة المرتبطة بمعاني ومفردات المديح النبوي، ولكنّها اكتفت بإشارات تتعلق بالدّلالة نظرا للوقت، وكانت نتائج ما توصلت إليه الفصول الأربعة تنظيرا وتطبيقا مذكورة في الخاتمة بشكل ملخّص.

وعلى الله قصد السّبيل، ومنه عزّ وجل نرجو السّداد والتوفيق، واستفادتنا من الأستاذ المشرف تتوضح معالمها في الأطروحة وما تتحراه وتنشده، والشكر موصول للّجنة المناقشة على ما ستفيدنا به من ملاحظات وتوجيهات.

المدخل

المصطلحات العمدة في الدراسة (قراءة في مقاصد العنونة)

أولا: القارئ وجمالية التّقبُل

ثانيا: التلقي في الدراسات النقدية العربية والغربية

ثالثا: شعر المديح النبوي القديم عند الجزائريين

مدخل تمهيدي: المصطلحات العمدة في الدراسة (قراءة في مقاصد العنونة)

في كل رحلة يَصحب فيها الدّرس النّقدي الظاهرة الإبداعية الأدبية لعالم القراءة والبحث والتحليل، يؤكد فيها حقيقة تصرّح بأنّ تجاوز نظرية لنظرية أخراة لا يدل على امّحائها واندثارها، إنما الأمر متعلق بتفاعل مستمر بين كلّ نظرية وأخرى لتتكامل النظرة النقدية اتجاه العملية الأدبية، وحسب ما تقتضيه أطراف هاته العملية من مبدع ونص ومتلقي؛ «فبمتابعة دورة المناهج النقدية عبر الزمن يتضح أنها تناوبت في تناولها العمل الأدبي في التركيز على وجه من أوجهه المتعددة»[1]، وهذا ما أكدته العناية النقدية قديما وحديثا وفي مختلف الاتجاهات والمذاهب وبتعدد المفاهيم والمبادئ.

وعلى هذا الأساس انطلقت هاته الحقيقة النقدية التي وجهت أول اهتماماتها اتجاه المبدع الذي احتل السلطة الكبيرة، وقد «اعتُبر النواة المحركة لكلّ عمل إبداعي أو نقدي بل مرسى مهما التقت عنده المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية والثقافية»[2]، وانطلاقا من هاته النظرة أسست الرؤية البنوية التي رجّحت الكفة النقدية إلى النّص والبحث في بناه، وهذا ما سمح بتخمر فكرة التفاعل الذي يمكن أن يحدث بين النص والمتلقي، وذلك من خلال التذوق الفني الذي سمح لمشاعره أن تتفاعل مع عالم القراءة وهي تستجيب لمؤثرات الجمال الخارجية، الأمر الذي دفع النظرة النقدية أن تقف عند القارئ وتبحث في مسألة القارئ وبروز جمالية الاستجابة في تلك العلاقة من خلال فعل التأثير وردة الفعل.

ومن حيث انطلقت النظرة النقدية الحديثة التي تعنى بالمتلقي وعلاقته بالنص الأدبي ترسو وجهتنا البحثية، عن سمات القارئ وما شأنه في النص الأدبي انطلاقا من نظرية التلقي وجمالية الاستجابة وعن خاصية التقبل من خلال فعلي القراءة والتلقي، وذلك مع المدائح النبوية القديمة في الجزائر ومسيرة القارئ في التفاعل معها، ولذلك سنعمد إلى التفاصيل في قراءة مقاصد العنونة المناسبة لما تقف عنده الدراسة من المفاهيم التي عنيت بها نظرية التلقي بالتركيز على مصطلح القارئ (القراءة) وجمالية التقبل في مصطلح (التلقي)، وهذا في الجزئية الأولى من العنونة ثم ننتقل إلى الجزئية الثانية محطّ الدراسة ومقصده المتمثل في النص المدحي النبوي القديم عند الجزائريين خاصة في تلك السّمات المنماز بها.

[1]– د. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط(1)، 2006، ص 12.

[2]– د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، دار القرويين، الدار البيضاء، المغرب، ط(1)، 2006، ص 26.

أولا: القارئ وجمالية التّقبل

أ. مصطلحا القراءة والتّقبل:

إنّ أصل مفهوم القراءة يتعلق بقراءة كلمات النّص، وهو المفهوم المتداول والعادي لدلالاتها، وهو مفهوم سطحي بالمقارنة لما استوعبته مفاهيمه الجمالية مصطلحا نقديا في نظرية التلقي؛ «فهو فعل لكنه فعل ملتوي لا يسير على حبل سيمتري غير أن مرساه واحد، فعل قد يلعب على وتر البصر والسمع، وقد يلعب على وتر البصر والسمع وقد يلعب على الخيال والتخييي، مصطلح يتجذر في ثقافات الأمم عبر التاريخ»[1]، وهذا ما سنراه مع الباحثين الذين ربطوا مفهوم القراءة بمبادئ هاته النظرية بدءا من مفهوم التأويل، وحتى نتباحث هاته المفاهيم على اختلافها وتعددها بالنسبة للقارئ، فإنه لا بدّ من التأصيل لهذا المصطلح مع المعاجم اللغوية لكي نربط ذلك بأحواله مع النظرة المفهومية الحديثة.

فأصل مادة مصطلح (القارئ) من «قرأ: القرآن التنزيل العزيز...يسمى كلام الله تعالى الذي أنزله على نبيّه ﷺ...، ومعنى القرآن معنى الجمع، وسمي قرآنا؛ لأنه يجمع السّور، فيضمهما، وقوله تعالى:﴿إنَّ علينا جمعه وقرآنه﴾[2] أي جمعه وقراءته»[3]؛ فيتعلق مصطلح القراءة بمعنى الجمع، ولذلك يقال «وقرأت الشيء قرآنا: جمعته وضممت بعضه إلى بعض...، ومعنى قرأت القرآن: لفظت به مجموعا أي ألقيته »[4]، فالقراءة متعلقة بالجمع والضم، ومنه أتى مفهوم القرآن، «وإنّ تسمية القرآن وحدها تشير إلى التحول الوعي والكمي الذي شهدته البيئة الجديدة»[5]، ولذلك ارتبط مفهوم القراءة بدلالات دينية انطلاقا من النص القرآني في حدّ ذاته لما حثّ على القراءة في قول تعالى: ﴿اقرأ باسم ربّك الذي خلق﴾[6]، وهي إشارة للعلم وتحصيل المعرفة، بحيث تصبح القراءة دليل للسعي إلى العلم ووالاجتهاد في تحقيقه.

وهذا ما يوضحه ابن منظور، وهو يستقي من هاته المادة مفهوم (القارئ) وصيغة جمعه، موضحا مهمته في التّفقه والاجتهاد في استيعاب المعلومة وتحصيلها، وذلك في قوله «والقرّاء يكون من القراءة جمع قارئ...القرّء يقال: رجل قرّاء وامرأة قرّاءة، وتقرّأ: تفقّه وتقرّأ تنسّك، ويقال قرأت أي صرت قارئا ناسكا...ويقال قرأت تفقهت»[7]، وقد حثّ النبيﷺ على التعلم والمعرفة من خلال هذا المفهوم حين كان يطلب من أسرى بدر

---

[1]– د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 27.

[2]– سورة القيامة، الآية 17.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، ج (11)، مادة(قرأ)، المكتبة التوفيقية للطباعة، (د،ت)، (د،ط)، ص 80.

[4]– المصدر نفسه، ص 80.

[5]– د. محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، دار فارس للنشر والتوزيع، ط(1)، 1999، ص 162.

[6] – سورة العلق، الآية 01.

7- ابن منظور، لسان العرب، ج (11)، مادة(قرأ)، ص 81.

أن يعلموا أبناء المسلمين القراءة فدية لأنفسهم[1]، وهذا يعني تبيان الطريقة والشرعة التي بها يحصلون العلم ويسيروا على نهجها.

ذلك ما هو موضح في مفهوم القراءة اللغوي الذي يتمثل في الطريقة والمنوال «ويقال أقرأت في الشعر، وهذا الشعر على قرْء هذا الشعر أي طريقته ومثاله»[2]، ويضيف ابن منظور أن مفهوم القراءة يردّ إلى الإبلاغ والرد، فيقول «وقرأ عليه السلام يقرؤه عليه وأقرأه إيَّاه: أبلغه، وفي الحديث أنّ الربّ يقرِؤك السّلام، يقال أقرئ فلانا السّلام واقرأ عليه السّلام من كأنّه حين يُبلِّغه سلامه يحمله على أن يقرأ السلام ويردّه... »[3]، وهاته المفاهيم يدل على مشاركة أطراف لها علاقة تواصل.

ومن الوجهة النقدية الأدبية لهذا المصطلح، فإنه لا يوجد ما يدل على ذلك في المعاجم، وعليه نحاول أن نتباحث في كل ما يمكن أن يقربه من وجهة التلقي، وهذا بربطه بتلك المفاهيم اللغوية التي تبين لنا أن القراءة ووظيفة القارئ لا تتوقف عند حدّ القراءة بالمفهوم المألوف لها؛ فابن منظور وهو يفصّل في المعاني اللغوية لهذا المصطلح، وجد أنها تتضمن معنى الجمع والضم، وهنا يحضر أمر الانسجام والاتّساق الذي يدعو للاتصال والتواصل والتأثر ثم القبول، وهذا من شأن الإلقاء الذي يجعل المتلقي مشدودا للنص، وقد ميّز النص الشعري عند العرب هذا الأمر في مسألة السّماع.

أما عن المعنى الثالث؛ فيفيد مسألة التفقّه والتنسّك، وحقيقته تتجسد بعدما يتعمق القارئ في مظان النّص محاولا قراءته وعندما يتفقه معالمه يصبح قادرا ومستعدا لإبداء تجربته التقبلية اتجاهه، ولابدّ أن تسير على نهجه حتى تجسد بإجراءات نقدية تلك الجمالية، وتثبت بالدليل النقدي انبهارك وتعاطيك مع هذا النص، وذاك المفهوم اللغوي الرابع لمصطلح القراءة، وفي الأخير الإبلاغ والردّ؛ فحيث يكون الانفعال لابدّ من ردة فعل تجعلك تبلّغ ذلك وتردّ بطريقتك التقبلية، وهذا ما يحقق الاستجابة.

فتعدد المعاني اللغوية لمفهوم القارئ من معنى الجمع والضم والإلقاء، والتفقّه والتنسُّك والطريقة والإبلاغ والردّ لها علاقة بما ينصّ عليه التعريف الاصطلاحي، وهذا ما يؤكد أن القراءة لا ترتبط بالممارسات التقليدية لها، إنما لها وظائف دلالية، هذا وقد حظيت القراءة في الفكر العربي القديم بمنزلة مهمة نظرا للدور الذي تعنى به في تحريك المعارف وتحصيل العلم لاسيما فيما يتعلق بالدين الإسلامي الذي أعطاها مصوّغا واسعا وآفاقا ارتبطت بالكتابة وبالعلوم الدينية.

لقد ارتبط مفهوم هذا المصطلح بذلكم الطلب الجبريلي، وهو يلقي به للرسول ﷺ((**أن اقرأ يا محمد باسم ربّك الذي خلق**))؛ فهو طلب ارتبط بفعل يجسد فعلا آخر سيشكل انجازا عظيما في مستقبل الأيّام على اعتبار أنه فعل إبداعي هدفه تعليمي حتى يحقق الإنسان ما لم يعلمه، وبالتالي هو فعل يحقق نتيجة وأثرا، وانطلاقا من

[1]- الإمام أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد، تح: الشيخ شعيب الأرنؤوط وعادل مرشد، ج(4)، مؤسسة الرسالة، (د،ط)، (د،ت)، ص 92.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج (11)، مادة (قرأ)، ص 81.

[3]- المصدر نفسه، ص 81.

هذا المفهوم القرآني فإن فعل القراءة ينبثق «من فعل الخلق الإبداع الذي يرتد بالإنسان إلى تشكله العقلي الأول كمبتدي التخلق فيه، ثم النمو الجنيني ثم الاستكمال السوي في أحسن صوره، وكأنّه إحالة على وظيفة الفعل القرائي المشروط "باسم ربّك" نحو الكمال الإنساني»[1]، وعليه فإن القراءة من هذا المنطلق مكابدة مستمرة وفعل لابد منه حتى تحقق منفعة متنوعة الصور؛ إذ «تصاحب الإنسان من أول سؤال إلى آخر اقتناع»[2]، وهذا ما يجعلنا نترجم كلمة فعل إلى فكر؛ بمعنى أنّ القراءة تفكير ولما تُنعت بهاته الصفة فإنّها تتجاوز الفعل القرائي العادي إلى الفعل الفكري.

فالطرح القرآني لهذا الفعل مرادف للتفكير لأنه «الحاسة التي بإمكانها تجاوز الخط Traceوالكتابة Ecriture المشروطين بحيز ضيّق ومحدود (الكتاب) إلى مدارات العلامة الشاسعة في احتوائها للكون جملة ولمظاهر الحياة تفصيلا، وتتسع مجالات التفكير مرة أخرى لتشمل عملية التدبر، والتأمل والنظر، والبصر والسّمع والاستبصار الباطني: رؤية ورؤيا، فتكون هذه العملية منوطة بالعقل والقلب على السواء يلتقيان إليها على التوالي، لأدراك حقائقها ولاستكناه جواهرها وماهياتها»[3]، فيظهر من ذلك أنّ للقراءة ارتباطا وثيقا بالتفكير من خلال إعمال النّظر والتّأمل والتدبر، متجاوزة مفهومها السطحي بالنسبة لعملية التفكير والتأويل.

ما يبرز أنّ القراءة ضمان لسيرورة ما يُقرأ، وهي تستحضر أدوات تؤهلها إلى إبداع جديد آخر بدءا من نشاطها البسيط إلى بلوغ مراتب التدبر والتأثر وإحداث ذوق تحت مسؤولية القارئ وهو يتخذ إجراءات «وإن بدت بسيطة ساذجة ابتداء سرعان ما تتشعب وتغور، وتتعقد لأنها لا تتوقف عند حدّ معلومات ما دام الأفق المعطى لها يمتد من المتأمل ذاته على الوجود في ماديته، ومعنويته، إلى ما لا وراء ذلك من قوى غيبية يتحسس وجودها في كلّ آية من آياته»[4]، هنا تظهر أهمية القراءة من صورتها البسيطة إلى مهمتها في فتح آفاق مستقبلية جمالية للنص.

أما عن الدراسات الحديثة فقد تداخل مفهوم الحديث للقراءة مع المفهوم التداولي لها، وبدل القراءة العمودية التي عرفت بها في البداية انتقلت إلى القراءة الأفقية لإدراك الدلالات، وهذا ما سنتباحث في شأنه مع المفهوم الإصطلاحي لها مع القارئ-Reader الذي يعتبر«الشخص الذي يقرأ نصّا، والمفروض أن يكون المؤلف قد وضع ذلك النّص بقصد أن يخاطب قارئه من خلال الكلمات الرامزة لمعان كامنة في نفسه، والأكفَّ عن الكتابة واكتفى بالتأمل صامتا»[5]؛ وانطلاقا من هذا المفهوم فإن القراءة نشاط عصبي فيزيائي محسوس يعتمد على الحواس ليتصل المتلقي القارئ بكلمات النص.

---

[1] - د.حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، ص5.

[2] – المرجع نفسه، ص7.

[3] – المرجع نفسه، ص7.

[4] – المرجع نفسه، ص7.

[5] – مجدي وهبة– كامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلحن بيروت، ط(2)، سنة1984، ص282.

وهذا ما يعرف بالقراءة العمودية التي «هي قبل كل شيء فعل مادي ومحسوس تُمكن ملاحظته...»[1]؛ وعلى هذا الأساس القراءة – Reading «تحريك النظر على رموز الكتابة منطوقة بصوت عال أو من غير صوت، مع إدراك العقل للمعاني التي ترمز إليها في الحالتين»[2]، وهذا المفهوم الأولي والمعروف لمصطلح القراءة الذي يتعلق بالجانب البصري في القراءة والمشاهدة أو بالاستماع انطلاقا من حاسة السمع المرتبطة بالصوت، ولذلك تعتبر القراءة «نشاط عقلي من خلال تحويل رموز أو أحرف مكتوبة إلى جملة من الافكار ذات دلالات ومعاني»[3]، وهذا في معجم المصطلحات باللغة الانجليزية.

ومن جهة أخرى فقد عني المحدثون بتحديد المفاهيم والتعريفات التي تخصّ عملية القراءة، من منطلق فعل الفهم والاستيعاب من طرف القارئ للنص على مختلف صوره وخاصة النص الأدبي الذي يتطلب جهدا خياليا وإبداعيا؛ «فالقراءة إذن وقبل أن تكون تحليلا لمضمون هي إدراك حسي لرموز الخط وتعرف عليها وتذكر لها»[4]، ومن منطلق كذلك طبيعة المجهودات التأويلية للنّص؛ لأنها تعتبر التحليل والفهم والتأويل فهي «طريقة خاصة لتأويل ما يقرؤه المرء لنص فهمه غيره فهما مختلفا»[5]، وهنا تبرز السّمات الخاصة بالمعنى المجازي للقراءة وحدودها متصلة بعالم التفسير والتأويل والتلقي والاستقبال والاستجابة.

وتكون مصاحبة ذات القارئ للنص مصاحبة واعية تعتمد على إبراز كينونته؛ «فتعرف القراءة بأبسط مستوى البديهة الشخصية على أنها دمج وعينا بمجرى النّص »[6]، ومن الوجهة النقدية فإنها تتبع الطريقة والمنهج في قراءة النّص بمعنى المنهج المتخذ في تحليل هذا النّص حسب ما تقتضيه طبيعته، ويأتي دور المتلقي ووظيفته التقبلية؛ فقد تطور مفهومه وبات لا يعرف بما هو معروف عنه من استحضار للحواس بل إصدار للأحكام النقدية وفق منهجية تقرّها سلطة النص.

ولذلك تجد لتودوروف ثلاثة أنواع للقراءة، وهي القراءة الاسقاطية وقراءة الشرح والقراءة الشاعرية[7]، «وهذه القراءة الأخيرة هي التي منحها النقاد سلطة فوق النص والقراءة الشاعرية تسعى كشف ما هو باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر»[8]، فتتجاوز القراءة من مهمة التأويل والتفسير إلى النقد والاكتشاف المرتبط بعمق المعنى في النص وهذا انطلاقا من «استيعاب النصوص الذي من نشاطاته الأساسية بناء معان لا توجد دوما على سطح النص»[9]، وهذا بناء على مضامين النص «بغية إعادة قولبتها أو تعديلها أو إعادة

---

[1]– د.حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها(دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 20.

[2]– مجدي وهبة– كامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص287.

[3] -Oxford Advanced Learner's Dictionary,Dictionary of Current English Sixth Edition, p:1096.

[4]– د.حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها(دراسة)، ص20.

[5]- مجدي وهبة– كامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص287.

[6]– وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط(1)، (د،ت)، ص 17.

[7]– عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 70.

[8]– د. محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص 162.

[9]– اندريه جاك ديشين، استيعاب النصوص وتأليفها، تر: هيثم لمه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (د،ط)، (د،ت)، ص 47.

بنائها»[1]، ولذلك لا تتولد القراءة من فراغ ما لم يحصل الاستيعاب العميق للبنى الداخلية الذي يدفع إلى أسئلة ملحة تتوالى الواحدة تلوى الأخرى؛ بحيث تتوالد وتتناسلها فعمل على الكشف عنها آليات القراءة ضمن ما يطلق عليه بالقراءة المنتجة فيحدث بذلك تفاعل بين النص والقارئ.

وهذا ما يُحدث عملية التواصل بينهما؛ «فالقراءة نشاط موجّه من طرف النص، وهذا النص يجب أن يعالجه القارئ ليتأثر بدوره بما سبق أن عالجه»[2]، والأدوات المشتغلة في عملية القراءة آليات يعطى من خلالها انطلاقة التواصل بن القارئ والنص؛ فالقراءة بهذا المفهوم أمر وسيط بين النص والمتلقي وكذا المبدع؛ ومن شأنها أن تبني جسر التواصل والتعارف بين المبدع والمتلقي، وبهذا تحدث متعة التعرّف لما يحاول المبدع أن يرسل ليس مجرد كلمات وحسب، إنما يرسلها وهي معطرة بجمالية فنية تمتّع القارئ في تجربة يصيغ فيها حدثا نقديا يؤكد فيها حضوره التقبلي للنص.

وإن صفة الفاعل وهو يمارس هذا الفعل يسمى قارئا أي أنّ هناك جهدا سيترجمه في تجربة شعورية خاصة به تكون امتدادا لتلك التي هي معروفة عند المبدع لضمان السيرورة، وهذا ما يشترط على القارئ وهو يحمل في طيات ذوقه قراءة إجرائية للنص مشاركة همّه، فلابد أن يكون هو الآخر كاتبا يمارس جهد الكتابة، كما عليه أن المشاركة الفعلية في إنتاجية العمل الأدبي.

ومن خلال ما سبق فإن القراءة فعل ليس بالأمر البسيط إنما تتجاوز الحالة السلبية التي يوجدها القارئ «في سكونه وصمته وانقطاعه عن الزمان والمكان في الوقوف على حقيقتها»[3]، وحقيقتها تتخلص من الحالة العادية إلى الحالة الإجرائية التي تعتبر إبداعا جديدا آخر كما قلنا سابقا يدعم إبداع المبدع « هي عراك مستمر بين ذاتين تتساكنان وتختلفان في آن ذلك أن مدعاة التواصل الأدبي عند الأديب والقارئ هو الإفصاح عن تجربة نفسية واعية أو غير واعية في محيط اجتماعي معين، وقد تكون تجربة إشكالية تثير مطالعتها "لذة" تجعلها مقروءة»[4]،من طرف القارئ فيجسدها في ذلك التفاعل مع النص الأدبي.

وذلك من خلال منبهات فنية مفاجئة يصيغها المبدع بطرق مختلفات تلفته إلى «أمر أسلوبي خطي أو نحوي أو تركيبي يثير دواخل النفس ويرغمها على مساءلة ذاته ومراجعة مادتها»[5]، لتصل للقارئ في نهاية الأمر في صورة جمالية ليس من حقه النظر إليها مكتوف الانفعال والمشاعر والأحاسيس والتذوق إنما بشيء من الذهول والاندهاش الجمالي هو الآخر.

---

[1]- اندريه جاك ديشين، استيعاب النصوص وتأليفها، ص 47.

[2]- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر: د.حميد لحمداني- د. الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، (د،ط)، (د،ت)، ص94.

[3] - أ.د.حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص14.

[4]- المرجع نفسه، ص14.

[5]- المرجع نفسه، ص14.

فمسؤولية المبدع تكمن في خلق ما يصيّر أفعاله غير بريئة يعمد إليها منتهكا «لإحداث الرّجة المأمولة التي تضمن له حضور القارئ في نصه والطريقة التي يجب أن يلتفت بها القارئ لعلامته»[1]، وكذلك مسؤولية القارئ جسيمة مكملة لما هي عند المبدع، هاته المسؤولية التي تبلورت لما امتد مفهوم القراءة إلى علوم معرفية أخرى وتخصصات متعددة لتستفيد في إجراءاتها ببعض المبادئ التي حملتها على أن تكون عميقة الرؤى والأبعاد.

فلم يعد مرتبطا هذا المصطلح بتلك القراءة الآنية، والآلية إنما أصبح له وظائف نقدية مرتبطة بعالم التلقي والذي من شأنه أن أسس نظرية (نظرية القراءة) كفعل تواصلي تفاعلي يضمن سيرورة النص وإجلاء جمالياته؛ فالقارئ لا يتوقف عند حدّ قراءة النص؛ «لأن قيمة النص فيما يتفاعل به القارئ من عناصر الكتابة»[2]، فيصنع لنفسه تجربة تقبلية شعرية بالأحرى تتمّم تلك التي أسماها الشاعر في عالمه الإبداعي" التجربة الشعرية"، وهذه التتمة مرهونة بسيرورة التفاعل الذي يحدثه الانسجام الجمالي الفني في النص والذي من شأنه إثارة واستفزاز القارئ استفزازا يجعله يُحْدِثُ عالما هو كذلك قابلا للنقد والجسّ والبحث بإجراءات تناسب مفهومه.

وقد ارتبط مفهوم القراءة بالتأويل Hermeneutics انطلاقا من البعد المفهومي الذي حظيت به القراءة في نظرية التلقي، وقد اعتبرته المنطلق في طروحاتها وهي تبحث في العلاقة بين القارئ والنص والتي تتحدد انطلاقا من التأويل الذي يمارسه القارئ على معنى النص؛ «فهوسرل يعتقد أن المعنى هو خلاصة الشعور الخالص وتعليق الأحكام والقيم السابقة كان انجاردن يعدل في هذه النظرية بأن يجعل المعنى تكوينا جماليا، أي أن بنية العمل الأدبي(العلاقة) وبنية الإدراك هما يخلقان المعنى، وقد كان سارتر لا يخرج عن هذا الفهم للمعنى»[3]، وعلى هذا انطلقت نظرية التلقي مع القارئ، وبات لها علاقة بعلم التأويل والهيرومنيوطيقا؛ لأن التأويل علم يبحث في المعنى من خلال هاته العلاقة، وهذا ما كان عموما يميز الطروحات التي اهتمت بتكوين المعنى.

ولتوضيح المصطلح أكثر لا بد من الرجوع للأصل ، فلا يخفى علينا وروده في النص القرآني وحتى مع النص النبوي؛ فالتأويل من «أوّلَ الكلام وتأوّله: دبّره وقدّره، وأوّله وتأوّله: فسّره، وقوله عزّ وجلّ: ﴿ ولما يأتهم تاويله﴾[4]؛ أي لم يكن معهم علم تأويله،... والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ،... وسئل أبو العباس عن أحمد بن يحي عن التأويل فقال: التأويل والمعنى والتفسير واحد»[5]، فالتدبّر والتفسير والمعنى كلها مفاهيم لعلم التأويل الذي يتم فيه تحويل المعنى غير الواضح في كلام ما بمعنى واضح.

---

[1]– د.حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص14.

[2]– عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية(قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر– مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط(6)، 2006، ص 72.

[3]– ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 103.

[4]– سورة يونس، من الآية 39.

[5]– ابن منظور، لسان العرب، ج(1)، مادة (أول)، ص 320.

ومن الوجهة الاصطلاحية فإنّ علم «التأويل في أدق معانيه، هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب ومن خلال التعليق على النص »[1]، وهذا ما يقترن مع علم الهيرومنيوطيقا الذي يعتبر«نظرية التأويل وممارسته، ولذلك لا حدود تؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه وتفسيره»[2]، ومن خلال التعريفين يتضح أنها نظرية للتأويل وللتفسير، بمعنى أنها تمتلك الإجراءات والمبادئ التي تستخدمها للتوصل إلى معنى النصوص[3].

ومن هنا نتبين أن للتأويل وظيفة مهمة بالنسبة لنظرية التلقي؛ وإنّ مهمة المؤول حسب تداعيات النظرية لا بد أن يوضح المعاني الكامنة في النص، وبالتالي «هناك شيئ واحد واضح هو أنّ القراءة هي شيء مسبق ضروري لجميع عمليات التأويل الأدبي»[4]، وهي بذلك تتعامل مع النظرة التأويلية التي تعزز من شأن القارئ في تأويل المعنى، ولا تعتمد على النظرة التقليدية للتأويل الأحادي الجانب الذي يكتفي بالمعنى في تأويلاته، وهذا من منطلق التفاعل بين النص والقارئ في تجسيد هاته العملية،«ومن هنا يأتي تفسير النص كوصف نقدي لا للوصف كجوهر ولكن لفهمنا للنص أي أنه وصف للعلاقة بيننا وبين النص»[5]، ولذلك تتفق كل من نظرية التلقي والهيرومنيوطيقا على أن القارئ لابد من أن يكون منتجا فعّالا، وكلاهما يمنحانه عناية كبيرة لأنه يعتبر أهم عناصر العملية الإبداعية.

هي محاولة نحاول فيها الربط بين المفاهيم اللغوية والوجهة الاصطلاحية له المرتبطة بالجانب النقدي، وحتى نجسد ذلك علينا أن نتجول مع القارئ في أجواء قصته ومسيرته التاريخية مع النص، ونرجع لأيام النقد الأدبي الأولى حتى نستجلي حكايته التقبلية التأثرية مع النص الأدبي، وسنجد الظروف التي ساعدت على وضوحها حيث لا يهمنا أمر الأحكام النقدية ما إن كانت بسيطة أم عميقة تحتكم للمقاييس أم لا ذاتية كانت أم موضوعية، بقدر أن نبحث عن موضع الذوق والفطرة التقبلية له، وعن العلاقة التفاعلية والانفعالية بين النص والقارئ ومدى تأثيره فيه بغض النظر عما ذكرناه، نحاول أن نقرأ مراحل نشأة التلقي وعمليته مع النص الأدبي.

ولا يمكن الحديث عن مصطلح التقبل دون الإشارة إلى مصطلح التلقي نظرا لكثرة تداوله وشمول دلالته التي تحتوي جميع أشكاله وأنماطه من سماع وشفاهة وربما حتى القراءة لأنّها شكل من أشكال التلقي، وبين هذا وذاك فإنّ مفهومهما النقدي غير مألوف في السّاحة النقدية، ولكن لابدّ من محاولة البحث عن تأصيلاته اللغوية مع ابن منظور في مادة (لقا)؛ حيث يقول« والتلقي هو الاستقبال، ومنه قوله تعالى:﴿وما يلقاها إلا الذين صبروا وما

[1]- ميخان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء- المغرب، ط(2)، 2002م، ص 88.

[2]- المرجع نفسه، 88.

[3]- د.فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 39.

[4]- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص 11.

[5]- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 76.

يلقاها إلّا ذو حظٍّ عظيم﴾[1]»[2]، بمعنى أنه من يستقبلها أو يلقّاها إلا هو صابر، وقد « قال الفراء: يريد ما يلقّى دفع السيئة بالحسنة إلّا من هو صابرأو ذو حظ عظيم»[3]؛ فتأخذ معنى التّعلم والاستقبال.

ولذلك يقال أنه «وما يلقّاها أي وما يعلّمها ويوفق لها إلا الصابر، وتلقّاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله، والرجل يُلقى الكلام أي يلقَّنه»[4]، وهي الأخذ؛ ففي«قوله تعالى:﴿إذ تلقّونه بألسنتكم﴾[5] أي يأخذ بعض عن بعض، وأما قوله تعالى: ﴿فتلقى آدم من ربّه كلمات﴾[6] فمعناه أنه أخذها عنه، ومثله لَقِنها وتلقَّنها، وقيل: فتلقى آدم من ربّه كلمات أي تعلمها ودعا بها، وفي أحداث أشراط الساعة: ويُلقى الشُّحُّ...بمعنى يتلقّى ويُتعلم ويتواصى به ويدعى إليه من قوله تعالى:﴿ولا يلقّاها إلا الصّابرون﴾[7]؛ أي ما يعلمها وينبّه عليها...»[8]، فتفيد أن الأخذ في إطار التلقين والتعلم.

فالنظرة اللغوية لهذا المصطلح تبين القرب الدلالي بين مصطلحي التلقي والتقبل؛ فالتلقي هو الاستقبال في صور تمثل الأخذ من جانب الاستفادة المعرفية والعلمية، وإذا تأملنا تلك المعاني التي رأيناها في نصوص القرآن الكريم ففيها ما يعبّر عن عملية التفاعل والتأثر التي قد تحصل بين طرفين أو أكثر، وهذا نظرا لما تعبر عنه «من إيحاءات وإشارات إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص؛ حيث تر لفظة التلقي مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة»[9]، والفهم لا يحدث إلا بعد تلقين معلومة ثم تأتي مرحلة التفطن، وهذا ما من شأنه أن يحدث تفاعلا، وهو الأمر الذي يجعلنا نطمئن إلى أن ورودها وإن لم يصرح بها كان في التراث النقدي القديم، حين عملوا على ما يرضي الذائقة في إرسائهم لمقاييس الجمال البلاغي الخاصة بالنص الأدبي حتى يكون معبّرا له وقعه في نفوس الجمهور.

والقول في التلقي والاستقبال أي القبول والرضا وقبل ذاك لابد من مرحلة أولى كفيلة بورود الاستقبال، وهي الإلقاء والتلقين والأخذ والتعلم والتواصي به والدعوة إليه وكذلك التنبّه كلها نظرة لغوية لمصطلح التلقي التي تجعل أمر الإثارة والتفاعل واردا وكردة فعل يحدث الاستقبال دلالة على القَبول؛ «ذلك أن أولى خطوات الاستقبال تقوم

---

[1]- سورة فصلت، الآية 35.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج(12)، مادة (لقا)، ص 351.

[3]- المصدر نفسه، ص 351، 352.

[4]- المصدر نفسه، ص 352.

[5]- سورة النور الآية 15.

[6]- سورة البقرة، الآية 37.

[7]- سورة القصص، الأية 80.

[8]- ابن منظور، لسان العرب، ج(2)، مادة (لقا)، ص 352.

[9]- د. محمود عباس عبد الواحد، قراءة وجمالية التلقي، ص14.

على إعادة إنتاج الأثر من خلال تمريره في المنظومة القرائية للقارئ»[1]، وهذا ما يجعلنا نقف عند مفهوم مصطلح التقبُّل والبحث عن تأصيلاته في الدّراسة ضمن المنظومة المعرفية لمصطلحات العنونة.

ولنستدل أكثر لابد من إلقاء نظرة لغوية أخرى على مادة (قبل) لتأصيل ما تخيّرناه في عنونة الأطروحة في مصطلح (التقبل) الذي يراد الرضا على الأمر، وهو يدخل في معنى التلقي، وحتى نبرر دوافع الانتقاء لمصطلح التقبل بدل من التلقي رغم أنهما يصبان في دلالة معجمية واحدة؛ فبالرجوع لابن منظور عن مصطلح (التقبل) يقول «قبلت بفلان وقبلت به قبالة فأنا به قبيل وكفيل»[2] بمعنى أولى به، و«قبلت الهدية قبولا، وكذلك قبلت الخبر صدّقته»[3]؛ فقبول الهدية بعد إعطائها ومنحها، وتصديق الخبر بعد إلقائه وتلقيه بمعنى استقباله ثم قبوله.

وفي قوله «...أَقْبِلُ قَبْلَك أي أقصد قصدك وأتوجه نحوك»[4]، وكذلك «وأقبل عليه بوجهه، والاستقبال ضد الاستدبار، واستقبل الشيء وقابله قَبولا وقُبولا: أخذه، والله عزّ وجل يقبل الأعمال من عباده وعنهم يتقبلها وفي التنزيل العزيز:﴿أولئك الذين نتقبّل عنهم أحسن ما عملوا ﴾...»[5]، ولها معاني تعبّر عن القَبول وهي بمعنى الطمأنينة والمحبة والقَبُول؛ فيقال «عليه قَبُول إذا العين تَقْبله...وقَبِله بقَبُول حسن، وفي التنزيل العزيز﴿ فتقبَّلها ربُّها بِقَبُول حسَنٍ﴾[6]... يقال قبلت الشيء قبولا إذا رضيته، وتقبلت الشيء وقبلته قبولا بفتح القاف...، ويقال: على فلان قبول إذا قبلته النفس، وفي الحديث:" ثم يوضح له القَبول في الأرض" وهو بفتح القاف،م المحبة والرضا بالشيء وميل النفس إليه...»[7]، بمعنى الارتياح والطمأنينة لهذا الشخص الذي يوضع له كل صفات القَبول.

فالموافقة والتصديق والتوجّه نحو وجهة الغير، والأخذ والطمأنينة والارتياح كلّها معان لغوية تجمع بين مصطلح التقبل، وهذا ما يدل على ميل النّفس بعد التلقي والاستقبال ثم يحدث الرضا والقبول، وهي معان تتقارب وتتفق مع الدلالات التي ميّزت معنى التلقي في قضية الأخذ والموافقة لا الرفض، وهذا ما يجعلنا نتبين قرب الدلالة اللغوية بينهما.

وبقدر ما يوجد التّشابه بينهما، هنا فرق لابد أن نكشف عنه؛ فالتلقي أوسع من الاستقبال أو بالأحرى القبول؛ فحين تلقيك لكلام ما هو أنّك تستقبله ولكن نطرح سؤال: هل تقبله أم تقابله بالرفض، وربما لا تستقبله، وهذا من منطلق رفضك؛ فتقبل المتلقي للنّص الأدبي «يمر بمراحل منها لحظة التلقي الذوقي وفيها

---

[1]– د. حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى(من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د،ط)، (د،ت)، ص 310.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، ج(11)، مادة (قبل)، ص17.

[3]– المصدر نفسه، ص17.

[4]– المصدر نفسه، ص18.

[5]– المصدر نفسه، ص20.

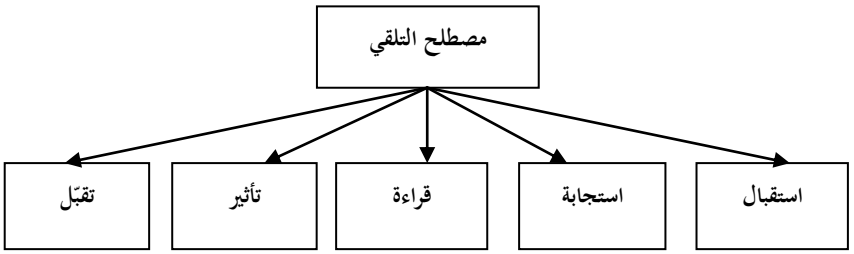
[6]– سورة آل عمران، الآية 37.

[7]– ابن منظور، لسان العرب، ج(11)، مادة (قبل)، ، ص20.

يستشعر جمالية النص والثانية لحظة التأويل الاسترجاعي وفيها يتم استجلاء المعنى والمبنى»[1]، وهذا الأساس تخيرنا مصطلح التقبل كخطوة تلي التلقي؛ فبعدما يتلقى القارئ العمل الأدبي تحدث ردة فعل إمّا بالقبول أو الرفض.

فالنص الأدبي أثناء مرحلة التأثير على القارئ يقوم بعملية الايصال بصورة تعبيرية يتم فيها إبراز رأي المتلقي في قبوله بالنص أو رفضه؛ «وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجّه ونفاه فهو ناقص»[2]، ونحن نبحث عن وضعية القَبول التي على أساسها نبحث في تلك المبادئ التي فصّلت فيها نظرية التّلقي« عندها يكون "الناتج" شيئا ذا خصوصية ترتبط بالذات لا بالموضوع ساعتها يكون الأثر ملكا لها، وتكون هي ركنا فيه»[3]، فتُعرف من هنا وضعية القارئ اتجاه ما يستقبله من العمل الأدبي وكيفية تلقيه له من خلال مظاهر ما يبديه من ردة فعل يبدو فيها استحسانه لما تلقاه وتأثره.

ومن خلال المفاهيم التي تتعلق بمفهوم التلقي تتبين اشكالية ضبط المصطلح التي تجعلنا نتساءل ما إذا كانت نظريات لها وجهة واحدة وهو القارئ أم مصطلحات متعددة لنظرية واحدة، وهذا ما يتضح من خلال إشكالية تعدد المصطلحات وضبطها لاسيما فيما يخص الترجمة، ورغم كل هذا التعدد فإن مصطلح (التلقي) هو الأكثر شيوعا في الأوساط النقدية على اعتبار أن مسمى النظرية هو نظرية جمالية التلقي، أما عن المصطلحات الأخرى فإنها ترد ضمن هاته النظرية والمفاضلة بينها هو ما يمثل جزءا من الاشكالية المتعلقة بالمصطلح بالإضافة إلى حداثة النظرية التي تعد سببا وراء عدم ضبط مصطلحاتها في معظم المعاجم النقدية، وهي كما هو موضح في المخطط.



وهي اشكالية يمر بها كل باحث في نظرية التلقي، بالنسبة للتعدد المصطلحي، والمتتبع للدراسات التي أولتها اهتماما ليقف عند هاته الحقيقة حيث لكل منها مصطلحا يختلف عن الآخر، وحتى إذا ما وفقوا عند مسألة التفريق فهناك لبس، والأمر يحتاج إلى الدقة والضبط، وهذا ما فصلت فيه الدكتورة فاطمة البريكي في دراستها عن (قضية التلقي في النقد العربي القديم)[4]؛ لأن كثرة المصطلحات تعود إلى الاختلاف الجذري بينها على أساس اختلاف النظريات أو المنهج أو إلى ترجمة المصطلح وكل ناقد ووجهته في البحث عن المرادف الأجنبي، وهذا وارد ومشكل بالنسبة لأي مصطلح أجنبي يترجم إلى العربية في النقد العربي؛ «فأول ما نواجه بأزمة مصطلح حادة لا

[1]- شيماء خيري فاهم، إشكالية التلقي عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر، مجلة القادسية في الاداب والعلوم التربوية، ع(3-4)، المجلد(6) 2007، ص 66.

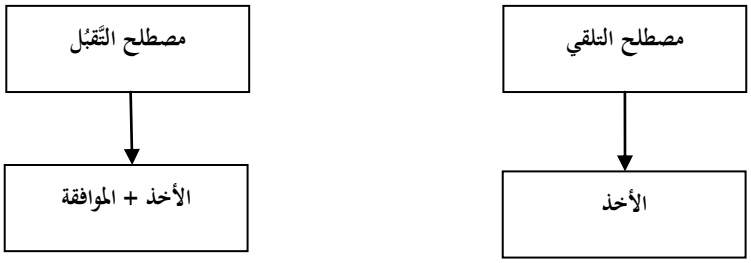
[2]- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شر: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط(2)، 2005م-1426هـ،ص 20.

[3]- د. حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى(من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد)، ص 310.

[4]- د.فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 41.

ترجع إلى فقر في المصطلح الأدبي أو اللغوي أو ندرته بل تعدده وتخمة الساحة من ناحية، وإلى التداخل الواضح بين بعض المصطلحات "المفاتيح" أو الجوهرية من ناحية ثانية»[1]، والعبرة بالأصل إذا ما تمّ الاتفاق على المصطلح الأجنبي فيمكن ضبطه في العربية، وترجح الدكتورة أن المصلحين (التلقي ونقد الاستجابة) يعتبران من باب تعدد الأسماء مامام لا توجد حدود فاصلة بينهما[2].

ومنطلق عملية القبول لدى القارئ مع المديح النبوي يتمثل في الغرض الشعري في حدّ ذاته، والموضوع الذي يعنى به، والمتمثل في حضرة الرسولﷺ وفي السّياق الديني المشترك بين المبدع والمتلقي ومدى عظمة المكانة المحمدية في نفسيهما والخصوصية التي ينفردان بها فيما يخصّ الحنين المغربي للمقام المحمدي في الأراضي المقدسة ومشاعر الحبّ والاشتياق، و«لذلك كان الاستقبال دوما يتوشح بعاطفة اتجاه الموضوع، تحمل إليه شيئا من خصوصية الذات، وتعمل هذه الخصوصية على تكييف الأثر وفق مطالبها حتى تتمكن من مبادلته الحوار الحميمي الذي يتخلل كلّ بناه»[3]؛ لأن التكييف كما يرى الدكتور حبيب مونسي إعادة خلق تأخذ بعين الاعتبار متطلبات الذات القارئة انطلاقا من التسخيرات الفنية والجمالية لمدح هاته القداسة الدينية واستقبالها من طرف المتلقي الذي يبدي لها استعدادا فتحصل الاستجابة بالقَبُول لإنتاجية تقبلية جمالية مستمرة.



وكل ما رأيناه من مفاهيم لغوية تخصهما لم نقف على ما يشير إلى البعد الجمالي الذي ينظر إلى العلاقة بين النّص والقارئ، وهذا ما تعنى به نظرية التلقي والاستقبال Theory Reception والمتلقي Receptive في الدراسات النقدية المعاصرة، وحتى في المعاجم الحديثة لا يوجد ما يدل على مصطلحات هاته النظرية كما رأت الدكتورة عزيزي السعدية، ولا وجود لها فيها لجمالية التلقي أو نظرية التلقي؛ لأن كلمةRéception بالفرنسية وReception بالانجليزية ولا تستعمل إلا في مجال الفندقة إلا مع المعاجم الألمانية التي تداول عندها هذا المصطلح بمنظور جمالي أفردت له مفاهيم خاصة به متصلة بمفهوم جمالية التلقي وتاريخ التلقي، وبهذا قد اكتسب مفهوما نظريا جديدا[4].

[1]– د. عبد العزيز حمودة، المرايا المقعّرة،(نحو نظرية نقدية عربية)، مجلة عالم المعرفة، الكويت، جمادى الأولى 1422هـ– أغسطس2001م، ص 306.

[2]– د.فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 41-45.

[3]– د. حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى(من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد)، ص 310.

[4]– د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 34.

وهذا طبعا من منطلقات النظرية النقدية التي كانت بألمانيا منذ ستينات القرن العشرين بفضل جهد جماعي لمدرسة كونستانس للدراسات الأدبيةKonstanz School of Literary، فبدأت على تطور مواضيعها التي تعنى بالتأريخ الأدبي باعتباره إجراء يحدث في «عملية جدلية تتم فيها دائما الحركة بين الإنتاج والتلقي بواسطة التواصل الأدبي»[1] الذي يتم عن طريق ثلاثة عناصر تفعل من العمل الأدبي، وهي المؤلف والعمل الأدبي والجمهور، ومن شأن العنصر الثالث (المرسل إليه) استجابته للعمل الأدبي بطرق متنوعة إعجابا أو رفضا تأويلا لمضمونه أو استغرابا بشكله، وله أن يستجيب للعمل الأدبي فيدخل معه في تجربة إبداعية جديدة من خلال ما بفرضه العمل وما يكمله المتلقي.

ولذلك «يستخدم بمعنى ضيق للإشارة إلى مجموعة من أصحاب النظريات المتعلقة باستقبال أو تلقي الأعمال الفنية، –ومعظم هذه المجموعة من الألمان– كما يستخدم بمعناه الأوسع للإشارة إلى نظريات خاصة بتذوق المشاهد أو القارئ أو السامع للأعمال الأدبية أو الفنية»[2]، وكان من أبرز منظريها الذين ارتبطت أسماؤهم بها هانز روبيرت ياوس وفولفجانج إيزر وكارلهاينز ستيرلي وهارالد فاينريش وغيرهم، وقد كان مصطلح الاستقبال والاستجابة والتأثير من المصطلحات التي تصب في المضمار الجمالي لكلمة التلقي.

وهذا ما يبرز إشكال ضبط المصطلح وما تستهدفه هاته النظرية بالنسبة للأدب، بالإضافة إلى أن الصعوبة تكمن كذلك في كون «هذا المصطلح يتوزع على حقول علمية متعددة في مقدمتها علوم الاتصال الحديثة وما يهم الرسائل الإعلامية غير أن ما يجمعهما هو البحث عن الأثر الذي تتركه العمل في شخص ما»[3]، وبشكل أو بآخر تجد في نظرية التلقي ما يعينها من هاته الحقول على تحليل ظاهرة التلقي التي يحدثها التأثير الأدبي على القارئ ومدى التفاعل بينهما لتعمل على نظرية التواصل الأدبي.

وفي محاولة تحديدها وضبطها لمصطلح التّلقي Reception يرى ياوس«أن التلقي بمفهومه الجمالي ينطوي على بعدين منفعل وفاعل في آن واحد، إنه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والآخر كيفية استقبال القارئ لهذ العمل أو استجابته له... »[4]، ولذلك فإن مصطلح التلقي يحتمل معان تشمل مفهوم الاستقبال أو التبادل، وهو « تلقي و استيعاب مجموعة من المعطيات »[5] بمعنى ردة الفعل التي تحصل بخلق التأثير الذي يحدثه النص الأدبي ثم يظهر الأثر على المتلقي الذي من شأنه خلق جمالية التلقي والاستقبال،

وهنا تتضح مصوّغات مصطلح التقبل في الدراسة إلى نيّة القبول بعد التلقي لأننا نتعامل مع النص المدحي النبوي الذي لا يتوقف عند مسألة التلقي والاستقبال وإنما وضعية التقبل الذي يفترض معها التأثير بالرضا والقبول

---

[1]– هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وتر: د. رشيد بن حدو، منشورات الاختلاف، ط(1)، 1437هـ–2016م، ص 110.

[2]– د. محمد عنابي، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العلمية للنشر– لونجمان، ط(2)، 2003، ص 88.

[3]– د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 35.

[4]– د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 110.

[5]– 1103.: p,Dictionary of Current English Sixth Edition,Oxford Advanced Learner's Dictionary

لا الرفض من طرف الجمهور، فيصبح المتلقي بهذا «عنصرا فاعلا في إنتاج الجمالية، ومن ثم في إنتاج الدّلالة»[1]، وهذا ليثبتوا عنصر الجمالية في هذا الاتجاه النقدي الذي يهتم بفعل التلقي في سيرورة ممارساته الجمالية للنص الأدبي؛ فهو «نزوع إدراكي يتهيّأ لاستقبال الموضوع الجمالي عبر تحويلات ضرورية تتحقق من خلال عملية التلقي في أبعادها المختلفة»[2]، بذلك يكون المتلقي عنصرا مهما في الكشف عن جماليات العمل الأدبي في نظر نظرية جمالية الاستجابة عند القارئ.

ففكرة الجمال مرتبطة بإحساس وشعور المتلقي، وإذا ما أيقظ العمل الأدبي شعورا بالرضا والفرح فإنه يعتبر جميلا، وتلك مهمة المتلقي إذا ما شعر بهذا الشعور في إبراز ما يسمى بالتأثير الجمالي الذي يعتبر «صدمة لإدراك تحدث عند إدراكنا للتقابل بين خصائص الموضوع الجمالي وتفاعلاتها مع الخبرة الذاتية للفرد»[3]، وهذا ما يحدث انطلاقا من معايير الجمال التي يتم الاتفاق عليها فيحدث حكم جمالي كلي ينتظر من يتحسسه ويجسّ نبضه؛ فهو«حكم ضروري لأنه يستحضر حسّا مشتركا عند جميع الناس»[4]، ويحدث على أساس ثقافي[5] لابدّ من الاتفاق عليه وإدراكه.

وإذا ما وقفنا عند مفهوم الجمالية فإنها أوسع مما مفهوم الجمال؛ لأنها «مجموعة معينة من المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتها في الحياة»[6]، وهذا ما يتحقق في العمل الأدبي الذي يتلقاه المتلقي، كونه فن أدبي ينماز بمقاييس جمالية لها علاقة بالحياة والمرجعية التي يمتلكها المؤلف اتجاه موضوع هذا الفن ويشرك فيها المتلقي، ولذلك فإن ما يقصد بجمالية التلقي ليس ما اتفق عليه من مفاهيم خاصة بالجمال ولا حتى الجمالية، ولكنها تعني ذلك التوجه النقدي المتوجه للقارئ في تفاعله مع العمل الأدبي والبحث عن سيرورة ممارسة الجمالية التي على أساسها تتوضح سمات هذا العمل.

ولذلك أردفت الدراسة بمصطلح الجمالية التي تحيل إلى السؤال المهم والمهمل في فهم الظاهرة الجمالية للتلقي على رأي ياوس وهو يستفسر عن «كيف نفهم الفن بتمرسنا به بالذات؟»[7] بمعنى أن النظرية تنظر للجمالية على أنها «ليست خصوصية في الجميل ولكن في علاقات تلقيه»[8]، وتفاعله مع من يحدثها على أرض التجربة التواصلية بين أقطاب العملية الإبداعية، وهذه تطلعات النظرية في اهتمامها بفعل تلقي النص الأدبي.

---

[1]– د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، 54.

[2]– د. حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، ص 310.

[3]– شارلوت سيمور– سميث، موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الإنثربولوجية، تر: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، المركز القومي للترجمة، ط(2)، 2009، ص 398.

[4]– د. يادكار لطيف الشهرزوردي، جماليات التلقي في السرد القرآني، دار الومان للطباعة والنشر والتوزيع، ط(1)، 2010، ص 17.

[5]– المرجع نفسه، ص 398.

[6]– ر.ف جونسون، الجمالية، المصطلح النقدي، تر: د. عبد الواحد لؤلؤة، مج(1)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط(1)، (د،ت)، ص 274.

[7]– هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 109.

[8]– د. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان– الأردن، ط(1)، 2001م، ص 54.

وذلك من خلال جماليات التلقي Aesthetics Reception التي قامت على رفض ما كان سائدا في النظرتين الشكلانية والماركسية مركزا على دور المتلقي في إنتاج المعنى، وذلك مع الباحثين فولفانج إيزر Wolfng Iser وياوس Hans Robert Jauss اللذين عملا على تشكيل النظرية الأدبية بالعلاقة بين النص والمتلقي، وهذا من خلال الإجراءات النقدية التي تمثلت في القارئ الضمني وأفق التوقعات وغيرها من الإجراءات التي تتعامل مع قارئ نشط وإيجابي بدل من أن يتعرف على المعايير الجمالية للنص الأدبي يساهم في إنتاجها وخلقها ومن التلقي السطحي إلى الفعم النقدي.

فيتوضح مشروع جماليات التقبل في الدراسة من خلال القارئ و تلقيه للنص المدحي النبوي الجزائري في القديم؛ وعبر التواصل بين القارئ والعمل الأدبي يحدث التّلقي، وهي مرحلة تؤدي إلى حالة التّقبل التي تحدث للقارئ وهو يصنع التأريخ وليس مجرد انفعال وفقط؛ «فلم يتوقف الحديث في جمالية التّلقي عند الذّات إزّاء الموضوع الجمالي، وإنما يسارع لدراسة مستويات التلقي آخذا في اعتباره مستويات الجمهور الثقافية واستعدادتهم الشعورية»[1]، وهو الاتجاه الذي ينظر للتلقي علما يفسر عمليات القراءة بكل قواعدها وعناصرها التي تثير التفاعل بين القارئ والعمل الأدبي.

وحديثنا في الدراسات السابقة عن تسخير الشاعر للجانب الفني والجمالي في مدح الرسول ﷺ، جعلنا نستنتج أن لمقاصد الشاعر في مدحه للنبي ﷺ غرضين؛ الأول منهما للتعبير عن مقام الرسولﷺ وعظمته بطريقة فنية، والثاني حتى يحمِل القارئ على أن يستشعر إحساسه اتجاه الحبيب المصطفى، ويشركه في تجربته المدحية النبوي حتى يستميل عواطفه وأحاسيسه، فيستقطبها بطريقة جمالية ينبهر بها ويستمتع، فيتقبل ما استقبله من هاته التجربة، وينسجمان في سياق واحد من خلالهما حبّهما للرسولﷺ وتأثرهما به، فيحدث بذلك التأثير والتأثر والانفعال، وهذا سرّ انتقاء مصطلح التقبل.

ب. مسيرة القارئ المتقبل مع العمل الأدبي

في اعتقادنا أن أول مهمة للقارئ المتلقي كانت في أول بادرة لجذب القارئ وتلقيه، كانت لما تتبعت الأذن تحت إمارة الذوق تلك الآثار النغمية، وذاك الايقاع الموسيقي للطبيعة تحت وقع خطى الجمال في صحراء العرب فوق الرمال، هنا جذب هذا التناغم العربي حتى يصيّره وقعا موسيقيا شعريا بإمضاء رجزي، وهو يحدو حدو النوق الرجزاء، وهي ترجز في تحركها وسكونها ثم تحركها وسكونها تم تحركها وسكونها مجملة ذلك في مقطع صوتي إيقاعي على بساطته يحدث تناغما موسيقيا.

وفي الأغلب هي حقيقة تنسب لنشأة الشعر العربي؛ «فهم حين يتحدثون عن نشأة الشعر العربي ينسبون هذه النشأة عادة إلى توقيع الجمال في الصحراء وعلى وقع خطاها فوق الرمال، ويربطون بين حداء الإبل ووزن الرجز»[2]، ما يجعلنا نقر أن حتى بدايات الشعر كانت محصلة ارتياح الأذن وشدِّ النّفس لهاته الحركة الطبيعية

[1]– د.حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، ص 312.

[2] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة اجنة لبنان العربي، ط(2)، سنة1952.

الصحراوية بتعاون مع الناقة، وهي تشكل تجربة تناغم جسدت ايقاعاته في شعر على بحر الرجز، وبما أن الشاعر كان أهلا لذلك كانت له أولوية التصيير الشعري.

من هنا تبدأ حكاية القارئ مع النص الإبداعي؛ فحين ترجم الشاعر هذا الوقع التناغمي الطبيعي لوقع تناغمي جمالي فني كان الوقع فيه أعمق وأشد على النفوس، وقبل ذلك كان الوقع عليه أسبق بصفته قارئا مثّل تجربة المتلقي المستقبل المتقبِّل، والطبيعة شدّت نفسه وجعلته ينفعل بطريقة جمالية تجعله متذوقا لا يستطيع أن يبقى مكتوف الأحاسيس دون يستمتع بما هو فوق الطبيعة «ويوم اهتدى العربي إلى الرجز وُجد له شعر صحيح»[1] أي بما يجب أن يكون.

لا ننكر أن ملابسات البيئة لعبت دورا في تفتق ذاك الدور التقبلي للمتلقي في الجاهلية، وهي تخبرنا بما فعله الغناء بشهرة الشعر في نفوس العرب، وإنّه أمر لابدّ من ذكره لأنه أسهم مساهمة فعّالة في مساعدة التلقي على الظهور من خلال السّماع والإلقاء وخاصية الشفاهة التي ميّزت العصر وقد ساعدت على ذلك، فلم يكن للكتابة وجود، وأنّ كلّ ما وصل من علوم وفنون لهذا العصر كان عن طريق الشفاهة، وهو الأمر الذي يجعلنا نتوقف عند ما تتطلبه من أدوات إلقائية تعزز عند القارئ المتلقي كل مظاهر الاستعداد للاستقبال والتقبل، فيحضر السّماع الذي يحتاج إلى قوى تأثيرية انسجامية لينجح الاستيعاب والحفظ، ولذلك كان أمر المتلقي السامّع في الأدب العربي مرتبط بالإنشاد والسّماع المباشر في المواقف الاجتماعية.

فالعربي وهو يقوم بمهام الاسترزاق في الطبيعة يغني للترويح عن النفس ويريح الناقة اللاغبة حاثا إيّاها على المسير وهو يعتقد أن في ذلك سحر يعين على استمرار العمل؛ «فما كانت الألفاظ عند العربي مجرد أصوات يقذفها اللسّان، إنما كانت وسائل حاسمة للتأثير في سامعيها، وفي اجتذاب من يخاطب بها أو تغنى له»[2] وهنا لا محالة للتلقي دور وحضور، وكان صانع هذه الأغاني «شاعرا صاحب دراية وعلم وكان له في رأيهم معارف سحرية خارقة للعادة، وكانوا يجلون تلك الأغاني ويخشونها ؛ يجلونها لأنها زخرف الحياة، ويخشونها لما فيها من سحر ولما فيها من قوى خفية...»[3]؛ فالأداء الصوتي أسبق من الكتابي، وهذا ما يناسب وضعية إرسال الشعر إرسالا مباشرا في ذلك العصر ومتطلبات ظروفه كالمفاخرات والمنافرات والدعوة للصلح أو الحرب والمجالس والأسواق حيث يميل الجمهور إلى تقبل الشعر وحمله عن طريق الرواية[4].

[1]- أ. طه أحمد ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة،بيروت- لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص9.

[2]- المرجع نفسه، ص9.

[3]- المرجع نفسه، ص9.

[4]- ينظر، أ.فاطمة الوالي، المتلقي السامع، مقال مجلة الداعي الشهرية الصادرة عن دار العلوم (ديوبند)، رمضان-شوال 1430هـ،سبتمبر-أكتوبر2009م، العدد : 10-9، الموقع:www.darululoom-deoband.com/arabic

وعليه فإن القارئ يعمل على استغلال الأداء واستحضاره معه مستمتعا بكلّ ما من شأنه أن يدعو للتقبل لا النفور بأذن تواقة للتناغم الفني فتنفعل نفسه وتهيج، وذوق مهيّئ لتقبل جماليات الشعر ، ولذلك يسعى الشاعر في البحث عن كل ما هو فني يراه وسيلة تربط بينه وبين الجمهور للتأثير عليه، لا سيما ما يرتبط بالتأثير الصوتي، وهذا ما طبع عليه العرب من سماع الشعر وكذلك القرآن الكريم؛ لأن للإنشاد والغناء مزية تزيد للشعر قيمة جمالية، وكل ما حدث كان كفيلا أن يصاغ في نظرية تعنى بجمالية التقبّل وتلقي النص.

فالغناء كما رأى شوقي أساس تعلم الشعر عند العرب وارتبط به عند أقدم شعرائه؛ «فعبّروا عنه بإلقائه بالإنشاد، ومنه الحداء الذي كانوا يحدون في أسفارهم وراء إبلهم، وكان الغناء شعبيا عاما»[1] تعلقت به النفوس وتردده كل وقت وحين، وأن العرب أجادت فن القول حتى تعبر عن إحساسها وموقفها إزاء الحوادث، وأنّها تشبثت بالشعر أكثر نظرا لما يتميز به من قدرة الإقناع والتأثير في النفوس بجمال موسيقي يأسرها ويأخذ بلبابها، فكانت صلته متينة بالغناء ما دام للوجدان والذات.

والباحث في مسألة السبق والانتشار بين الشعر والنثر يتبين أنّها كانت للشعر على اعتبار مخاطبته للوجدان وبقاء أثره في النفوس لسرعة حفظه «والمرجح أن الشعر سبق النثر نشأة وظهورا لأن الأول يخاطب الوجدان والثاني العقل...وفي الشعر لذة سحرية، تأتي من الوزن والقوافي المساعدة على إنشاده أو الترنم به، لا توجد قط في الشعر الجاف»[2]، وهذا ما ساعد أمر تلقيه، ومن خلال هذه المقارنة نضيف أنه أسبق لفعل التلقي و التأثير على القارئ.

ويبين الدكتور محمد مبارك أن العرب تميّزت بميزتين تختص بهما في نظرية التلقي الأول القرآن الكريم لأنه يتلى ويحتاج إلى الإنصات؛ «فكان القرآن صدمة على مستوى التلقي، فانشغل الناس والنخبة المثقفة بتلقي النص القرآني، وأين يكمن الإعجاز فيه»[3]، والثانية كانت في الشعر الذي يتميز بميزة الإنشاد؛ «إذ إن الانشاد والغناء والشعر يجمعهما جامع واحد هو التلقي الشفوي»[4]، حيث تجتمع كل مظاهر العملية الإبداعية التي تخلق صورة التلقي بين المتكلك والمتلقي وتفاعله مع النص الملقى.

ولما نتتبع حكاية المتلقي لنجدها كذلك مرتبطة بالأعراف الجاهلية التي سنَّها النّظام القبلي في شاعره واحتضانه له يوم النبوغ والفحولة؛ «فكانت القبيلة من العرب إذا نبغ شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصُنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم، وذبّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنَّأون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو

[1]– د. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعارف بمصر، ط(8)،ص191.

2- د.زبير دراقي، المفيد الغالي في الأدب الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون– الجزائر1994، ص29.

[3]– د. محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص 132.

[4]– المرجع نفسه، ص 118.

فرس تُنتج»[1]، وبهذا عرفت مكانته الكبيرة والعظيمة لما لها من وظيفة التأثير على النفوس حين الدود والدفاع عن العرض والإشادة بالحسب والتذكير بالأمجاد في مواقف القرع.

والجاحظ((255هـ) يفصل في أمر العرب، وهم يفضلون الشاعر على الخطيب، وذلك «لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيّد عليهم مآثرهم ويفخم شأنهم ويهوّل على عدوّهم ومن غزاهم، ويهيّب من فرسانهم ويخوّف من كثرة عددهم...»[2]، وفي قوله ما يستدعي العلاقة بين النص والقارئ المتقبّل من خلال التأثيره عليه؛ ففي كلمة "فرط الحاجة" و"التقيّد" و"التهويل" و"التخويف" ما يدل على تأثر وانفعال المتلقي.

كما أن طبيعة البيئة الجاهلية التي استدعت هاته الأعراف الاجتماعية القبلية واحتاجت لمن هو مؤهل لمهمة التأثير في النفوس، ساعدت الشاعر على منحه هاته المهمة من حيث لا يشعر؛ فطبيعة الحياة صعبة صحراء قاسية تحمله على الكدح المعاند في سبيل العيش والبحث عن مواطن الكلأ، وهو دفاع عن مكتسبات العيش حتى يوّفر للقبيلة عناصر الحياة والاستمرار، وهو ظرف جلب كل أشكال الصراع على هاته الموارد التي من شأنها ضمان الاستمرار.

فكان أول الحاضرين بوقعه الشعري في حلبة هذا الصراع الشاعر للدفاع والدود، وكان لابد أن يكون وقعه أشد على النفوس حتى يوفي مهمته التأثيرية والتعبير في إطار مهمة الافتخار «فاتسع نطاق الشعر في الجاهلية فلم يبق مقتصرا على التعبير عن الخيال والوجدان فحسب، بل شمل ذكر المفاخر ووصف المعارك وتعداد بعض الحوادث حتى سمي بحق "ديوان العرب"، أي سجل تاريخهم، من أجل ذلك اقتضي أن ينشد في المجتمعات وفي الحفل الغفير، فأخذ الشعراء يؤمون الأسواق الخاصة والسواق العامة الكبرى لينشر كل واحد منهم محامد قومه أو يدل على براعة نفسه...»[3]، وحتى لا تذهب هاته المهمة هباء، فقد احتضنت الأسواق والمجالس الأدبية، وكانت اللقاءات متعة هذا الوقع في النفوس في إطار التهذيب والتحسين.

تجدنا كما ذكرنا سابقا مرتبطين بالأيام الحركة النقدية عند العرب، فلا ننسى الدور العكاظي في انبجاس هاته العلاقة، الدور الذي عبّد الطريق لمهمة الشاعر حتى يكشف لنا عن هاته العلاقة كونها منتدى أدبيا يحضرها كبار الشعراء لينشدوا مفاخر قبائلهم والأمجاد، مذيعين ذلك بصورة تأسر قلوب المستمعين أين كان النابغة هو الحكم بينهم في أيّهم الأفضل؟ من خلال التقاليد الأدبية التي تعارفوا عليها، وقد عهدناه « شاعرا مبدعا يفاجأ به

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج(1)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والنشر، ط(5)، 1401هـ-1981م، ص 65.

[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، مج(1)، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص241.

[3]- عمر فروخ، تاريخ الدب العربي(الجزء الأول)، الأدب القديم من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية، دار الملايين، بيروت، أبريل سنة 1981، (ط)4، ص73.

في هذه الرواية العكاظية وقد غيّر ثياب المبدع ليرتدي لباسا جديدا هو لباس المتلقي الذي قعد في مجلسه المشهور يستمع...»[1]، دون أن ننسى الجمهور الحاضر الذي كان متلهفا لسماع واستقبال ما يأسر قلبه.

وتلك المساجلات شاهدة على حضور التلقي من ناحية النابغة حكما والجمهور منفعل؛ يتلقى ثم يعجب بالأجمل فيطلق حكمه كقاض تفصل سلطته بين المتخاصمين؛ «فنلحظ في هذا النقد أنه قائم على الإحساس بأثر الشعر في النفس، وعلى مقدار وقع الكلام عند الناقد، فالحكم مرتبط بهذا الإحساس قوة وضعفا، والعربي يحس أثر الشعر، إحساسا فطريا لا تعقيد فيه، ويتذوقه جبلة وطبعا، وعماده في الحكم على ذوقه وعلى سليقته؛ فهما اللذان يهديانه إلى الجيد من فنون القول وإلى المبرَّز من الشعراء، فليست لديه أصول مقررة للكلام الجيد كما عند المحدثين مثلا، وليست لديه مقاييس يأنس بها في المفاضلة بين الشعراء ليس لديه غير طبعه وذوقه»[2]، وهذا ما طبقه على الشعراء الخنساء وحسان بن ثابت والأعشى، وطبعا هي تجربة تحتكم للحنكة والحكمة الأدبية، وفي ذلك الأمثلة النقدية الكثيرة التي كانت تدور حول الصياغة والفكرة والنظم والقبول.

ومسيرة القارئ والنّص تحط الرحال مع رحال الإسلام لما جاء النبيﷺ مبشرا ومكبرا بالرسالة المحمدية بأمر من الله سبحانه وتعالى في عصر له ملابساته في التعرف على دور القارئ وتبيان أمر علاقته والنص بدءا بمهمة الرسول ﷺ التي اقتضت التبليغ والإذاع، واقتضت كل وسائل الإلقاء للتأثير في النفوس فضلا عن حلاوة معانيه وطلاوة مبانيه، لأنه يعلى ولا يعلى عليه؛ ذاك القرآن والوحي الذي نزل عليه، فإنّ له قصة أخرى مع القارئ وكيفية تلقيه.

وبما أنّ الرسول ﷺ لم يقل شعرا، لكنه مثّل ذاك القارئ المتلقي الذي جسّد من خلال تعامله معه وتفاعله كلّ ما يدل على نباهة ذوقه وإدراكه لحقيقة مهمة الشعر لاسيما وأن ملابسات العصر الإسلامي كانت تتطلبه وتحضره وتجهزه أو بالأحرى تؤهله أن يكون وقعه أشدّ على النفوس لأنه احتيج في المهمة المحمدية وغير ذلك في مجالس الوعظ والإرشاد، والمواقف كثيرة في ذلك، فنشأته بين أهل الفصاحة والبيان، وقد شهد كيف كانوا يعبرون عن موقفهم شعرا، أرادت له لأن يكون أفصحهم بالرغم من بيانهم.

فانسجم مع ما كان من الشعر حقا لا يراد به باطل وكان الناقد والمتذوق، فروى عن عبد الله بن عمرو قال: قال رسول الله :ﷺ «الشعر بمنزلة الكلام، حسنه كحسن الكلام، وقبيحه كقبيح الكلام»[3]، ، حتى أنّه بنى لحسان منبرا في مسجده لينشد الشعر، وكان يدعوا الشعراء إلى هناك لينشدوه من شعرهم مبديا رأيه طبعا، ويظهر كله في مواقف تبهر الباحث وهو ينقب عن كل ما له صلة بتلك العلاقة التأثرية بين النص والقارئ وهو يجسد تقبله وحسن تلقيه ومواقف أخراة تبين أن التأثير على النفوس يغير مجرى الأحداث.

---

[1]- سميرة جدو، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الاسلام، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجيستير في البلاغة وشعرية الخطاب، السنة الجامعية:1429هـ-2008م، ص55.

[2]- أ. طه أحمد ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص18.

[3]- الإمام أبي عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري، صحيح الأدب المفرد، تح: محمد ناصر الألباني، مكتبة الدليل، ط(4)، 1418هـ-1997م، ص321

فما كان بين حسان والمشركين في تلك الحرب الكلامية قصة تعزز هاته العلاقة بين القارئ والنص، وقول الرسول له وهو يؤازره مدركا مدى وقع هجائه عليهم حين قال له: «اهج المشركين فإن جبريل معك»[1]؛ فحسان لم يتحمل ما كان يقال عن الرسول ﷺ في ساحة الوغى، وهو بدوره بتلقيه يردّ عليهم بما هو أشد؛ فكان المشركون يخشونه وهذه صورة من صور التلقي تلق آخر.

ولما أهدر الرسول ﷺ دم كعب بن زهير، كان هذا محصلة تلق لشعره الذي كان يهجو فيه الرسولﷺ، وحين بلغ الأمر زهير، جاء الرسولﷺ مستشفعا ببردته الشهيرة "بانت سعاد" التي من خلال تلقي الرسول لها وتقبله وتأثره بها عفا عنه تصديقا لكلامه وإعجابه بما جادت به قريحته، «وهذا اللّقاء بين الرسول عليه الصلاة والسلام وكعب هو خير نموذج يستطيع البحث تقديمه على الاطلاق، لأن عملية التلقي فيه تبدو شديدة الوضوح إضافة إلى أن مكانها محدد هو مجلس من مجالسه الكريمة في مسجده، وفي زمن محدد أيضا»[2]، وكذلك قصة عبد الله بن رواحة التي أوردها ابن سلام في طبقاته لما سأله الرسول كيف يقول الشعر؟ وهو متعجب من شعره «فقال كأنه متعجب من شعري: كيف تقول الشعر إذا قُلْته؟ قلت: أنظر في ذلك ثمّ أقول، قال: فعليك بالمشركين، قال فلم أكن أعددت شيئا، فأنشدته، فلماّ قلت:

فخبروني أثمان العباء متى متى ** كنتم بطاريق أو دانت لكم مضر

قال فكأني عرفت في وجه رسول الله ﷺ الكراهة ؛إذ جعلت قومه "أثمان العباء"، فقلت:

نجالد الناس عن عرض فنأسرهم ** فينا النبيّ، وفينا تُنزل السّور

فأقبل عليه بوجهه مبتسما، ثم قال: وإيّاك فَثَبَّتَ الله»[3]، وهنا تظهر سلطة القارئ من خلال ردة فعل الرسولﷺ وعلى إثرها استدرك ابن رواحة الموقف الشعري، فغير ما يجب تغييره، أليست بمواقف تؤكد أمر التلقي بصور واضحة، والموقف كثيرات تجسد ذلك مع الرسولﷺ.

وذلك ما يظهر أن النبي الكريمﷺ قارئ بامتياز وعارف بأحوال الشعر وتذوقه؛ ويبين كيف أن أثر التلقي واضح وبشكل جلي يجسد أثر ملابسات البيئة كذلك؛ فأمام حضرة النبيﷺ بدأ كعب بن زهير قصيدته التي استشفعه بها بالمقدمات الغزلية (بانت سعاد)، محافظا على التقليد الجاهلي وهو في العصر الإسلامي، ومع هذا راقت للنبيﷺ لأنه أتبعها بالمدح النبوي ليستقطب القارئ، وهو في حالته الحرجة تلك ويؤثر فيه، وهنا نتبين أن كعبا جسّد في تاريخ الأدب العربي «نموذجا غير مقصود طبعا لأولئك الذين سيهتمون بالمتلقي، وطرق استجابته للنصوص الفنية، حيث بحث عن تقنية تساعده على جذب اهتمام السامعين، وتسترعي انتباههم لكلامه الذي سيوجهه لأناس ناصبهم العداوة وآذى نبيهم الكريم، فلم يجد سوى هذه الطريقة...»[4]، التي بإمكانها أن تغيّر

---

[1]- الإمام أبي عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، مج(3)، ج(5)، تح: الشيخ بن عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1994م-1414هـ، ص 61.

[2]- سميرة جدو، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الاسلام، ص102.

[3]- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، السفر الأول، شر: محمود محمد شاكر، (د،ط)، (د،ت)، ، ص 225، 226.

[4]- سميرة جدو، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الاسلام ، ص109.

الآراء والأحكام، حين ينجح الشاعر في التأثير وإشراك المتلقي في التجربة الإبداعية بحيث يترك المجال ليبدي رأيه وما تراه أفق انتظاره، ومدى تعامله مع العمل الأدبي.

أمّا عن قولته ﷺ الشهيرة أن في البيان سحر وفي الشعر حكمة؛ فعن عبد الله بن عباس رضي الله عنهما قال: «جاء أعرابي إلى النبي صلى الله عليه وسلم، فجعل يتكلم بكلام، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إنّ من البيان لسحرا، وإنّ من الشعر لحكمة»[1]، فإنّ في كلمة السحر والحكمة ارتباطا كبيرا بأمر التلقي وتأثير البيان في استمالة القلب والعواطف والوجدان واستقطاب العقول.

هذه نماذج عن مسيرة القارئ والنص، كانت فصولها تحكي كيف أسهم الرسول ﷺفي إبراز دور المتلقي وتوجيه النّص، وتواصل حكايتها مع الصحابة بحكم تواصلهم مع النبيﷺ؛ حيث كانت لهم ذات المواقف التي تثبت علاقة القارئ بالنّص؛ إذ كانوا أنهم كانوا يتذوقونه عالمين بفنون الشعر وخباياه؛ «فسلطة الرسول الكريم من الشعر ﷺ المتلقي الاستثنائي تعدت الشاعر إلى باقي المتلقين الذين كانوا يعجبون بما يعجب به النبي الكريم من الشعر ويستكرهون ما استنكره منه في حياته وحتى بعد موته ﷺ»[2]، فظلت المحافل والمجالس للشعر فيها يستمتع المبدع بإلقائه وفيها يتمتع المتلقي مستمعا بسحره وجماله الفني في مجالس الخلفاء والشعراء والفقهاء.

فها هو أبوبكر الصديقرضي الله عنه يأخذ عن النبيﷺ حبّ الشعر وسماعه وتلقيه وكذلك نقده؛ فقد كان أعرف الناس بأنساب العرب، ولأدل على ذلك حين طلب الرسول ﷺ من حسان بن ثابت أن« اذهب إلى أبي بكر يخبرك بمثالب القوم، ثم اهجهم وجبريل معك»[3]، وهذا في ردّهم على المشركين، ومن مظاهر تلقيه للنص الشعري أنه لم يكن يكتف بالسّماع، إنما كان يبدي رأيه في الشعر والشعراء، وهذا حين كان يتذاكر الشعر مع أصحابه، فلما ذكر النابغة الذبياني، أبدى إعجابه به مفضلا إيّاه على سائر الشعراء في قوله أنه «أحسنهم شعرا وأعذبهم بحرا، وأبعدهم قعرا»[4]، وهذا ما يدل على علمه بعالم الشعر وتذوقه له.

وأما عمر رضي الله عنه فكان أكثرهم اهتماما بالشعر وأعلمهم بروايته، وكان يحث على تعلمه لأنه يحفظ تاريخ العرب، «فكان من أنقد أهل زمانه للشعر وأنفذهم فيه معرفة»[5]، ما يدل على ظاهرة التلقي قوله «أن أفضل صناعات الرجل الأبيات من الشعرية يقدّمها في حاجاته، يستعطف بها قلب الكريم ويستميل بها قلب اللئيم»[6]، وأما عن عثمانرضي الله عنه ، فرغم قلة مجالسه للشعراء واستماعه لهم إلا أن هناك ما يدل على سماعه للشعر وإبداء رأيه كمتلق؛ فقد روي عن ابن الأعرابي عن أبي زياد الكلابي قال:أنه «أنشِدنا عثمان بن عفان قول زهير:

---

[1]- البخاري، صحيح البخاري، مج(4) الجزء السابع، ص39.

[2]- سميرة جدو، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الاسلام، ص108.

[3]- أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج(6)، تح: د. عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط(1)، 1404هـ-1483م، ص146.

[4]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج(1)، ص 95.

[5]- المصدر نفسه، ج(1)، ص33.

[6]- ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ج(6)، ص 123.

ومهما تكن عند امرئ خليقة ** وإن خالها تخفى على الناس تعلم

فقال: أحسن زهير وصدق، لو أن رجلا دخل بيتا في جوف بيت لتحدّث به الناس، قال: وقال النبي ﷺ: لا تَعْمل عملا تكره أن يُتحدّث عنك به»[1]، وهذه صورة من صور التلقي التي تدل على علمهم بصنيع الشعر وكل ما يتعلق به.

أما عن علي رضي الله عنه فقد كان شاعرا وعالم بعالم الشعر ومتأثر به، وقصته مع الأعرابي الذي سأله حاجته فلما دفع له حلّته أنشأ الأعرابي شعرا في ذلك، ولما فرغ منه زاده الإمام علي رضي الله عنه خمسين دينارا، وهذا الفعل من علي يدل على تلقيه وتأثره بما نظم الأعرابي وجسّد ذلك في ذلك العطاء وهو يقول «أما الحلّة فلمسألتك، وأما الدنانير فلحسن أدبك، سمعت رسول الله ﷺ يقول:"أنزلوا النّاس منازلهم"»[2]، ويعتبر بذلك كرّم الله وجهه قارئا متأثرا بما قاله الأعرابي وأعجب فجازاه بما يستحقه.

وبعد التمازج الثقافي الذي شهده العربي طرأ على الشعر سمات فنية جديدة وتأثر بالنزاعات المذهبية والسياسية والفكرية والعقائدية، وباتت الاستجابة رهنا للانتماءات والنوازع، وبذلك اختلفت نظرة التلقي بعدما كانت للدم والعصبية أصبح يحكمها التحزب السياسي، وبالتالي وجد المتلقي مسيرة أخراة تغير من خلالها وانطلاقا مما يقتضيه السياق الشعري والظروف المحيطة به، كما يلاحظ ذلك في الأغراض الشعرية التي اكتسبت طابعا جديدة بتغيّر الأوضاع كما في غرض المدح وغرض الغزل والتصوف وغيرها[3].

ج. التلقي في الدراسات النقدية العربية والغربية

1. ملامح التّلقي في النّقد العربي القديم:

لا يخفى أمرها عند روّاد الحركة النقدية العربية فإن لهم اجتهادات تشير إلى أهمية القارئ في عملية الإبداع الفني، لقد كان همّهم النقدي خلق الكمال الجمالي في الإبداع من خلال البحث عن ضوابط صنع الجودة الأدبية، ومن خلال التنقيب عن مواطن المتعة والاستقطاب والراحة في التعبير وإخراج المكنون وما يختلج في الذات الإنسانية في محاولة منها لتغيير الذات الفردية والجماعية حين وجدت أن للأدب رسالة في التأثير ووظيفة في الأريحية الفنية.

فكانت هبّة نقدية لابدّ منها لأنّ ما كان عند العرب من إبداع لاسيما في ديوانهم الشعري يستحق ذاك العناء النقدي لأنهم وصلوا به إلى المراتب العليا من التناسق والانسجام والجمال الفني الذي كان من شأنه بلا شك استقطاب الذائقة وبالتالي الشغف به وطلب المزيد، وهذا ما يتطلب مسؤوليات نقدية أخذت على عاتق روّاد الحركة النقدية العربية القديمة، وانطلاقا من تلك الضوابط التي خصّصوها لحسن الشعر وأناقته الفنية سنجسّ نبض أمرهم للمتلقي وحقه من ضبطهم وتقعيدهم للعمل الأدبي.

---

[1]- أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين، كتاب الأغاني، ج(10)، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص 455.

[2]- ابن رشيق، العمدة، ج(1)، ص29.

[3]- د.محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص 134-142.

وحين نرجع إلى المصادر فإن أوّل مظهر لاهتمامهم بالشعر من حيث التعريف وتوضيح مفاهيمه وسماته الفنية والبحث في مواطن جماله، أنّ عظّموه ومنحوه المكانة، وبينوا حقيقة أهمية وجوده في حياة العربي من المهام له ولصاحبه، فصاحب الطبقات يراه أنّه «ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون»[1]، وأيّ مهمة أعظم من أن يحوي العلوم ويتضمن الحكم، وهو المصدر ونبع حياتهم العقلية والمدافع عن الأعراف والآداب والتقاليد؛ فهو«ديوان العرب وخزانة حكمتها ومستنبط آدابها، ومستودع علومها، فإذا كان ذلك كذلك فحاجة الكاتب والخطيب وكلّ متأدبٍ بلغة العرب أو ناظر في علومها إليه ماسّة وفاقتُه إلى روايته شديدة»[2]، وهذا ما يبين مدى حاجة العرب للشعر في حياتهم.

وإذا بلغ الشعر هاته المواصل ونال المراتب عند العرب شعرائهم ونقادهم، فكيف كانت أحواله الفنية والجمالية وهو يحوي ويستودع ويتضمن، وما هي تلك السبل التي تجعل من عالمه خاصا في إحداث المتعة الجمالية التي تفضي للذة والطرب وكذا الاندهاش والهزة والانبهار والسرور والأريحية لدى متلقيه آنذاك؟ إنّ مدعاة هذا الكلام تبرز مدى إحكام خطة رسم الشعر الفنية في التجربة الشعورية والتلاحم بين عناصرها اتساقا وانسجاما، هو رسم يستحضر أدواته الفنية لصنع الصورة للقارئ وهو يتحدى متسابقا استقطابه وإحداث والوقع والأثر في نفسه.

وحتى يصل إلى المبتغى الفني صاحبته العناية النقدية والبلاغية التي كانت تتماشى معه جنبا إلى جنب حتى يلتقي بمتلقيه وقد تمكن من نفسه في التأثير عليه، وكانت من مظاهر الإرهاصات الأولى للعناية النقدية بالشعر تلك التي كانت تقام في الأسواق الأدبية حيث التنافس الشعري على احتدامه وفيه من الجودة والإتقان ما يدفع المتلقي إلى الاستمتاع بما كان يحدث هناك، وله أن يبدي رأيه من خلال تلك الصور النقدية الشفاهية التي أبداها النابغة في سوق عكاظ وأم جنذب وهي تحكم الشعراء، وهي صورة متنوعة من صور التلقي بدت ملامحها مع الحضور ومن كانوا هناك نقّادا.

ومحاولة السبق في التطرق لها؛ وذلك حين نبّه إلى صفات الوضوح في النص والابتعاد عن تلك التي تجعله منغلقا فيحدث النفور لا التقبل من خلال حديثه عن بناء القصيدة العربية ومقدماتها «...ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب...»[3]، وهنا إشارة لأهمية المتلقي عند ابن قتيبة وتبيانه السمات التي تجذب القارئ المتلقي السامع؛ فالشاعر يستهل قصيده بالنسيب لمراعاة الحالة النفسية للشاعر حيث الهدف إمالة القلوب.

---

[1]– ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، السفر الأول، ص 24.

[2]– أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي– محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط(1)، 1371هـ–1952م، ص 138.

[3]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج(1)، دار الحديث القاهرة، سنة1427هـ–2006م، ص76.

وبعد ذلك ظهر الإسلام وبنزول القرآن الكريم وجهت عملية التلقي لكل ما يتعلق بالنص القرآني؛ «فقد خلق الخطاب القرآني رؤى جديدة للتعامل مع النص»[1]، وقد بدت ملامحه في علوم القرآن وفي الدراسات القرآنية وما انجرّ عنها من حركة التأليف والتدوين وجمع الشعر ورواياته والاهتمام باللغة وما يتعلق بها من أساليب البيان والبلاغة، وهذا بعد الشفاهة التي كانت تطبع حياة العربي، وهذا ما مهّد الطريق للدراسات النقدية والبلاغية التي كانت من الأساس في خدمة الإعجاز القرآني.

ومن خلال ما تطرقوا إليه في بحوثهم عن المقام ومقتضى الحال وأهميتهما في العملية الإبداعية بين المخَاطِب والمخاطَب، وما تتطلبه الفصاحة للاستمالة والتأثير من شروط لخلق التوازن بينهما وتتم مقاصد هاته العملية الإبداعية، وهذا ما اشتركت فيه كل الطروحات، وهي تحاول التقعيد لسمات الفصاحة التي استحضرت فيها مكانة المتلقي في عملية التواصل.

وهذا في بحثهم عن مواطن البلاغة التي رأوها في «شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف... والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيّرٍ من لذيذ الوزن زمناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما»[2]؛ وهذا ما اتقف عليه علماء البلاغة في طرحهم للفصاحة، هذا الطرح الذي استحضر فيه المتلقي واعتبره مؤشرا لتجسيد مظاهر البيان وتفوق المخاطِب في إفهام المخاطَب وحسن استقباله بإعتدال كلامه واستوائه، وانتقاء الوزن للتناسب بين الألفاظ ومعانيها، والأثر الإيقاعي الذي يحدثانه، والغرض الشعري المناسب لمقتضى الحال بينهما والجدة والصدق في المعاني[3]، وهذا ما يثبت له صفة الفصاحة .

وهذا ما اهتم به الجاحظ(255هـ) في معرض حديثه عن الفصاحة والبلاغة والبيان أشار إلى العلاقة بين المتكلم والمتلقي، وهو من العلماء الذين اهتموا بهاته العلاقة في مؤلفاته وحرص على أن يحضر الإفهام والتأثير في القارئ في محاولة من المتكلم في إشراك المتلقي في العملية التواصلية مراعيا مقتضى أحواله النفسية، مهتما بما يدعو إلى راحته وتقبله «فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه منزّها من الاختلال مصونا من التكلّف صنع القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة»[4]، وهو بهذا ينصّ على تلك القواعد التي اتفق عليها أرباب البلاغة والفصاحة، وما يلاحظ في النص أنّ تلك الشروط صيغت لأجل استمالة القلوب وانفعالها.

وحسن توظيفها هنا يخلق بعدا جماليا يعمل على تحقيق هاته المهمة التقبلية عند المخاطَب(القارئ)، « فإذا راعى المؤلف الوضوح في تخير اللّفظ والمعاني والالتزام بجمال الإيقاع الموسيقي، ساعد على إحداث التواصل بين

---

[1]- د. ياداكار لطيف الشهرزوري، جماليات التلقي في السرد القرآني، ص 22.

[2]- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، علق: غريد الشيخ- إبراهيم شمس الدين،دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط(1)، 2003م- 1424هـ، ص 10.

[3]- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 20، 21 و125، 126.

[4]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج(1)، ص83.

النّص والتلقي»[1]، وذلك في تأدية مهمة الإفصاح عن مراد النّفوس في شرف المعنى وتخيّر اللفظ بما لا تستكرهه النفوس، ويفترض الحضور الذهني للمتلقي كشرط أساسي لتوجيه الكلام إليه عند الجاحظ، وهذا ما يبرز أهمية حضور المتلقي في عملية إلقاء الكلام، وما يدل على ذلك أيضا ما ذكره في بيانه عن البلاغة ومفهومها.

وقد أوضح كيف أراد عمر بن عبيد أن يبين ماهية البلاغة لما سئل عن ذلك وأجاب: «فقال:"...فكأنّك إنّما تريد تخيّر اللّفظ وحسن الإفهام؟ قال :"إنّك إن أردت تقرير حجة الله في عقول المتكلمين، وتخفيف المؤنة على المستمعين وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ المستحسنة في الآذان، المقبولة في الأذهان رغبة في سرعة استجابتهم ونفي الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة على الكتاب والسّنة كنت قد أوتيت فصل الخطاب واستوجبت"»[2]؛ فالجاحظ يوافقه في مفهومه للبلاغة من حيث أنها الجمع بين الجودة اللغوية والحسن في الكلام وبين تحقيق وصول المعنى والإفهام إلى المتلقي.

ومن خلال هذا التعريف للبلاغة من طرف عمر بن عبيد تجد حضور النّص المتمثل في كلمة (فصل الخطاب) والمخاطب(المتلقي) المتمثل في المستمعين واستجابتهم، ويعتبر هذا الأخير جوهر العملية الإبداعية من خلال ما يجب على المتكلم لاستقطاب القارئ، فكانت دلالاته في النص تتمثل في كلمة (استحسان السّماع والقبول والاستجابة)، كما يظهر تركيزه على المتلقي حين اشتُرط في المفهوم التخفيف عنه والتزيين ونفي الشواغل والتشويش عليه، وإذا حقّق المتكلم ذلك فقد أوتي فصل الخطاب.

في موضع آخر يوضح الجاحظ كذلك في مقولته أهم المصطلحات المتعلقة بالتلقي، وهي التأويل «فمدار الأمر على البيان والتبيّن، وعلى الفهم والتفهّم، وكلّما كان اللّسان أبين كان أحمد، كما أنّه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد»[3]، فيحدد أهمية تكاثف الأدوار في توضيح المعنى من خلال تبيان أمر اللّسان(اللغة)؛ فحين يكون اللّسان أفصح وأبلغ سهل الوصول للمعنى بشكل أفضل، ولما نتحدث عن إجلاء المعنى فإننا بصدد الحديث هنا عن التفكير والتأويل، وفي القول تبيان لأهمية كلّ من الطرفين في إيصال الرسالة المرسل والمرسل إليه، ووظيفة المتلقي في صنع النّص وإنتاجه لمعان كثيرة.

ويضيف الجاحظ في بيانه ما يشير للقارئ، ففي صحيفة بشر بن المعتمر ودورها في توجيه المبدع على الإجادة ساعة التأليف ما يدل على التلقي، وذلك حين قال: «خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إيّاك، فإن قليل تلك السّاعة أكرم جوهرا وأشرف حسبا وأحسن في الأسماع»[4]، ومن ذلك حضور المتلقي وبشكل غير مباشر في توجيهاته تلك التي خصصها إلى من يريد تعلم فن الخطابة؛ ففي تلك الساعة ما يدفع إلى حسن الاستماع.

---

[1]– د. شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009، (د.ط)، ص38.

[2]– الجاحظ، البيان والتبيين، ج(1)، ص114.

[3]– المصدر نفسه، ج(1)، ص 11.

[4]– المصدر نفسه، ص135.

كما يضيف قائلا أنه « يكون معناك ظاهرا مكشوفا، قريبا معروفا، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت...، وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال وما يجب لكلّ مقام من مقال...، ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات»[1]، وهنا يراعي أحوال المتلقي في العملية الإبداعية سواء أكان مع الخاصة أم العامة، فلا بد من مراعاة مقتضيات الحال، وانطلاقا من ذلك فمن الضروري مراعاة المعاني مع موازاتها وقدرة المستمع والأحوال التي يمكن أن يكون عليها.

لقد أدرك الجاحظ منذ زمن بعيد أهمية المتلقي بالنسبة للعملية الإبداعية والهدف من وراء التلقي من خلال ما اشتهر به "مراعاة مقتضى الحال" للمتلقي؛ تلك العبارة والخاصية البلاغية التي كثيرا ما ترددت أثناء التحدث عن البلاغة والفصاحة زمن إنتاج النص الأدبي، وهو يؤيد كلام بشر حين قال:« ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكلّ حالة من ذلك مقاما، حتى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[2]؛ إذن فللقارئ أهمية في تجسيد العملية الإبداعية في إطار تحقيق المنفعة للمتلقي؛ «فلقد وعى الجاحظ أبعاد مقولة الحال والمقال، وجعل من القارئ وأحواله النفسية موضع اهتمامه الكبير»[3]، وهذا ما يثبت حضور المتلقي في البحث عن مواطن الفصاحة والبيان، ومدى إعمال ذلك من طرف المتكلم الي يعنى بمكانة المخاطَب وإفراد له المكانة في العملية الإبداعية.

وبهذا فقد كان في اجتهادات الجاحظ ما يعبّر عن محاولة تجسيد العملية التقبلية من طرف القارئ، وذلك من خلال تنبيه المتكلم على العناية به في المعاني وحسن انتقاء الألفاظ ومراعاة الأحوال في المقامات وعتبرها بعدا من أبعاد المتلقي ومؤشرا على حضوره في العملية الإبداعية، وهذا ما يبرز مدى أهمية علاقة التفاهم بين المرسل والمرسل إليه من خلال البيان، «فإن العلاقة واضحة بين القول الحميل وتأثيره في نفس مستقبله مع اشتراط أن يكون المستقبل فاهما لما يلقى عليه»[4]، وبذلك فإن دور المستقبل لا يقل أهمية عن دور النّص وتلك العلاقة بين المتراسلين كفيلة بخلق التوازن بينهما انطلاقا من محاولة توفير مواصفات خاصة بصنع الفصاحة حسب مقتضيات الأحوال، والمطابقة لا تؤتى إلا بالنظر في أحوال المتلقي.

ويشير ابن طباطبا(322هـ) إلى عملية التلقي بين النص والقارئ في قبول هذا الأخير المعنى المستقيم السليم الواضح، وهو مستأنس ومرتاح متقبل، وذلك فيما يوضحه على أنّ «الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدّ العيّ، مقوما من أود الخطأ واللحن سالما من جور التأليف موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج(1)، ص136- 138.

[2]- المصدر نفسه، ص138، 139.

[3]- د. يادكار لطيف الشهرزوردي، جماليات التلقي في السرد القرآني، ص27.

[4]- د. محمد بن علي فرغلي الشافعي، استقبال النص عند الجاحظ، بحث مقدم لنيل درجة ماجيستير، جامعة أم القرى، 1425هـ-2004م، ص 137.

طرقه ولطفت موالجهُ فقبله الفهم وارتاح له وأنس به»[1]، وهذا ما يدل على القبول والراحة والأنس، وهي إشارات لنظرية التلقي وشأنها مع القارئ.

فإنه لابدّ من اتباع الشروط التي تضمن سلامة الكلام وخلوه من التعقيد حتى يصل للفهم سالما مفهوما«فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن ،مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفت السّحر وأخفى دبيبا من الرقى واشد إطرابا من الغناء»[2]، وبالتالي إحداث متعة جمالية تجسد عالم القارئ وتجربته مع النص لأن لطافة المعنى وحلو اللفظ واتّزانه وبيانه، وهذا من باب فهم النصوص وحسن تأويلها بطرق متعددة ومختلفة من خلال تجربة القارئ والنص.

وعن تأثير النص على المتلقي على مستويات مختلفة النفسية منها والاجتماعية والجمالية، تطرق ابن طباطبا في عياره وأثرها في تجسد الاستجابة الانفعالية عند المتلقي وارتياحه للعمل الأدبي واستمتاعه به؛ «فأومأ إلى وقوع السرّ الإبداعي في القلوب ونفاذه في الأرواح وتحليقه بالمتلقي في عالم الخيال والأحلام»[3]، ولذلك تجده يفسر قول النبيﷺ ((أن من الشعر حكمة))، وهذا ما يؤكد وقوفه عند مهمة الشعر التخيلية التي تتمثل في لطافة المعنى وحلاوة اللّفظ واعتدال التركيب.

ومثله في ذلك أبو هلال العسكري(359هـ) في إطار إرسائه أيضا لضوابط الفصاحة والبلاغة التي عنيت عنده بمكانة المتلقي في العملية الإبداعية مشترطا على المتكلم أنه «إذا كان الكلام قد جمع العذوبة والجزالة والسهولة والرصانة، مع السلاسة والنصاعة واشتمل على الرّونق والطلاوة وسلم من حيف التأليف وبعد عن سماجة التركيب وورد على الفهم الثاقب...»[4] ، فإذا توفر ذلك في كلام المتكلم فإن المتلقي يقبله متأثرا به، فيوضح أنه «قبله ولم يردّه، وعلى السّمع المصيب استوعبه ولم يمجّه والنفس تقبل اللطيف وتنبو عن الغليظ وتقلق من الجاسي البشع...»[5]، وفي القبول والاستيعاب من طرف السمع ما يشير إلى مهام المتلقي في التفاعل مع كلام المتكلم.

وحين نبحث عن أهمية المتلقي عند حازم القرطاجني(684هـ) فإنها تحتل مساحة كبيرة في رؤياه النقدية؛ «إذ جعله ركنا أساسيا من أركان العملية الإبداعية، فالشعر عنده إثارة تخيلية لانفعالات المتلقي ودفع نحو الاستجابة»[6]، وذلك بالتأثير في نفسه ومخلفات العمل الأدبي على سلوك القارئ، ويوضح ذلك في قوله أن الشعر «كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكرّه إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب

[1]– محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 20.

[2]– المصدر نفسه، ص 22.

[3]– شيماء خيري فاهم، إشكالية التلقي عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر، ص 66.

[4]- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، ص 57.

[5]– المصدر نفسه، ص 57.

[6]– د. يادكار لطيف الشهرزوردي، جماليات التلقي في السرد القرآني، ص 32.

والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[1]، فلم يعد الخيال الذي من شأنه أن يؤثر في نفس المتلقي من يصنع عالم التلقي بمفرده بل الأمر يتعداه بتظافر مع خيال المتلقي الذي يحدث مشاعر الاستغراب نتيجة تلقي العمل الادبي، وعليه فإن التخيّل يجمع ما بين المبدع والمتلقي في الصيرورة التقبلية للنص الشعري.

فقد أثار مصطلح التخييل الذي ربطه بالتلقي لأن النّص يرد على ذهن القارئ من خلال طرق تمثل المتلقي للمعنى الوارد عليه، ومدى وقوعها في نفسه، وهذا ما يبرز أفق توقعاته، وذلك «بأن تتمثل للسّامع من لفظ الشاعر المخيَّل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صورا ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيئا آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[2]، وهنا يركز على التشكل البياني وأثره على القارئ في تمكين المعنى في ذهنه من خلال التجسيد والتشخيص.

كما يضيف إلى دور المتلقي قضية أخرى متعلقة بالصدق والكذب وربطها بمخيلة المتلقي على اعتبار أن منطلق الشعر التخييل ومدى أثره في نفس المتلقي كمقياس لتقييمه لا على أساس ثنائية الصدق والكذب؛ «فالمتخييل هو المعتبر في صناعته، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة»[3]، لأن التخييل من يعمل على خلق التواصل بين المبدع والمتلقي من خلال انفعاله مع النص الشعري وتأثره انبساطا أو انقباضا بغض النظر ما إن كان ذلك المتخيّل صادقا أم كاذبا.

وأما عبد القاهر الجرجاني(471هـ) فيبين أهمية المتلقي من خلال نظرية النظم التي يبرز فيها دوره في إنتاج المعنى المقصود والمشاركة في خلقه لا الحصول عليه جاهزا؛ وبالتالي فالقضية مشتركة بين المنتج والمتلقي« فإذا بدل الأول جهدا كلبيرا في لإنتاج ما يرمي إليه، فإن على القارئ أن يبذل مثل هذا الجهد، ويخلص الجرجاني إلى أن النص الجيد المتكامل يؤدي حتما إلى تعدد قرائه ومن ثم إلى تعدد القراءات بل إن التفاضل في القراءات لايقع إلا في هذا النوع من الأعمال»[4]؛

فشرف المعنى وتعب المبدع على تبيان مقامه يؤتي أكله لما يردي المتلقي في شغف الوصول إلى المعنى؛ لأن «الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيلها أحلى، والمزية أولى، وكان موقعه في النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف»[5]؛ وهذا في إعمال الفكر والبحث في التأويلات والتفسيرات الموصلة للمعنى، ولهذا مثيل في النظرة الحديثة التي ترى أن «المعاني المتوقعة لدى القارئ لا تثير شيئا في نفسه، أما المعاني التي تحتاج إلى جهد وتفكير وإطالة نظر فتكون غير متوقعة لدى القارئ، ما يجعل وقعها في نفسه أجل

[1]- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، (د،ط)، (د،ت)، 71.

[2]- المصدر نفسه، ص 89.

[3]- المصدر نفسه، ص 71.

[4]- د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 396.

[5]- الإمام عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: السيد محمد رشيد رضا، المكتبة الوقفية، (د،ط)، (د،ت)، ص 120.

وأعظم وألطف»[1]، وهذا ما يمثل أفق التوقعات ويؤدي إلى اتساع في المسافات الجمالية لدى تجربة المتلقي للعمل الفني.

وقد استفاض الجرجاني في إسهام المتلقي ودوره الفعال في عملية البحث عن خبايا النص، كونه على دراية وله معرفة بدفائن الصورة؛ «فالمتلقي عنده يشبه الغواص الماهر، يكد ويتعب بل يبذل قصاره في الحول والحيلة، باحثا عن الأصداف، قادرا على أن يشقها للوصول إلى الجواهر»[2] وليست مهمته مقصورة على مجرد الاستحسان أو الاستهجان، بل له وظيفة أهم وهي البحث والتنقيب وإعمال الفكر عن المعاني لأنها «كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه...»[3]، ولذلك يكتسب المتلقي مكانة أساسية في إجلاء المعاني ومنحها شرف التأثير في نفسه.

وفي دلائله يوضح هاته المسألة المتعلقة بالمتلقي قائلا«وجملة ما أردت أن أبنيه لك أنه لابد من لكل كلام تستحسنه ولفظ تجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل»[4]، وعليه فإن المعاني وعلاقتها بالتصوير والتمثيل توضح مدى تأثير الفنون البلاغية على المتلقي ومدى ردة فعله اتجاه هذا التأثير الذي تحدثه فيه المعاني.

لأنها حين تتمكن في نفس المتلقي، فذلك يعتبر إيذانا في البحث فيها بشتى الطرق التي تجعله يجسد تلك المعاني ويشخصها؛ «لإنّ قراءة الخطاب دون التأمل الدقيق في معناه لا يقود إلى معرفة أسراره الجمالية، لأن التأمل جسر يقود إلى مغالق النص وغيابه يبقى حاجزا أمام اختراقها ومخيّبا لأفق الانتظار»[5]،وهذا ما يحقق له متعة ذهنية بعد الوصول إلى جمالياتها التي ينبني عليها الفهم العميق، وهنا نقف عند سمات القارئ غير العادي الذي تحمله هاته المعاني على القراءة الاستكشافية الجمالية النصوص وطرقها الفنية والتصويرية.

2. جمالية التلقي عند روّاد الحركة النقدية الغربية

بعد الاهتمام الذي سخرته المناهج النقدية سواء أكانت السياقية أو النسقية للمبدع والنّص، جاء اهتمام آخر يُعنى بجمالية التقبل وهذا من شأن نظرية التلقي في النقد ذاك التفاعل الذي يحدث بين القارئ والنص، وحين نقف عند العلاقة بين النص والقارئ ليظهر أنّ لها جذورها التاريخية منذ القدم، وقد التقينا في الدرس النقدي بمفهوم التطهير عند أرسطو وغيره من المصطلحات التي كانت تومئ بطبيعة هاته العلاقة مثل الخوف والأثر واللذة

---

[1]- آلاء داود محمد ناجي، شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة الشرق الأوسط، 2011-2012م، ص29.

[2]- د. محمود عباس عبد الوهاب، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية والحديثة وتراثنا النقدي(دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، ط(1)، 1417هـ-1996م، ص99.

[3]- الإمام عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص 122.

[4]- الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تق: علي أبو زقية، دار موفم للنشر، (د،ط)، (د،ت)، ص 55.

[5]- د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 398.

وغيرها؛ وحتى أفلاطون حين كان يخصص الحديث عن مصطلح التأثير وعلاقته بالسلوك الإنساني؛ حيث كانت كلها تعبّر عن الوعي المبكر بحقيقة هاته العلاقة من خلال العمل الأدبي ووظيفته التأثيرية في المتلقي.

لقد كان للتلقي حضوره منذ النظرة الأرسطية للعمل الأدبي إلى التأسيس الكبير الذي شهده مع المدرسة الألمانية؛ فقد كان «أقدم ممهد منهجي لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور المتلقي بدور أساسي لاشتماله على فكرة التطهير المجسّدة في التراجيديا بوصفها مفهوما أساسيا من مفاهيم التجربة الجمالية»[1]؛ فقد اهتم بالقارئ المستمع وهو يلتقي بالعمل الأدبي بحكم ضرورته وأساسه في العملية التواصلية بين أقطاب هاته العملية، ولكن هاته البوادر الأولى تبقى النظرة الفلسفية الأولى للتلقي حبيسة ما كانت تعتقده من نظرتها تلك للعمل الأدبي وغيره.

أصول النظرية المعرفية والنقدية

ولكننا إذا ما وقفنا عند النظرة المعاصرة للطروحات النقدية التي قدمها أصحاب نظرية التلقي لمدرسة كونستانس للدراسات الأدبية حول الاستجابة والتأثير ودو المتلقي في العملية الإبداعية، فإنه لا بدّ من الرجوع إلى تلك المرجعيات الثقافية والفكرية عبر الحقول المعرفية التي عنيت بالأدب وغيرها؛ فقد ارتبطت جمالية التلقي بالمدرسة الظاهراتية Fhenomenology التي صاغها "هوسرل" انطلاقا من المكونات الأساسية للشيء، وهذا ما تمثل في مفهوم المتعالي Transcendental الذي يطلق على « العمليات التي يقوم بها الأنا المتعالي باعتباره بديهية يقينية، وذلك بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص»[2]، ويعني ذلك أن معنى الظاهرة مرتبط بعمليات الفهم وأن المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص.

وقد أوضح هذا المصطلح أكثر في العمل الأدبي تلميذه رومان انجاردن معتبرا التعالي ظاهرة «تنطوي باستمرار على بنيتين؛ بنية ثابتة يسميها نمطية وهي أساس الفهم وأخرى متغيرة يسميها مادية وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي»[3]، وبالتالي فإن المعنى هو حصيلة نهائية للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم، وهذا هو جوهر الاختلاف بين التلميذ وأستاذه؛ فقد رفض انجاردن النظر للنص الأدبي باعتباره أمرا مثاليا صرفا أو كيانا ماديا خاصل، إنما ينبغي التعامل معه بصفته موضوعا ندركه بوعينا وهو يتكون داخل هذا الوعي أثنا عملية القراءة[4].

وهذا ما سيستفيد منه ايزر في دراساته للقارئ في استجابته الجمالية، وهو ما مهّد للاتجاهات النقدية التي عنيت بجمالية التلقي، لأن أساس منطلق الظاهراتية لهوسرل يكمن في نشأة المعنى في إطار الشعور المحض، وهو بذلك يستحضر الذات بوصفها مقوما أساسيا من مقومات المعرفة، وهذا ما عرفت به الظاهراتية في تركيزها على

[1]– د. يادكار لطيف الشهرزوردي، جماليات التلقي في السرد القرآني، ص 37.

[2]– سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغدادط(1)، 1991، ص 43.

[3]– ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط(1)، 1997، ص75.

[4]– د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 63، 64.

دراسة الشعور والكشف عن مضمونه ومبادئه[1]، وهو ما يتعلق بالمتلقي أساس تحقق الجانب الجمالي للعمل الأدبي من خلال تفاعله مع طبقاته المادية التي تشكل وجوده الطبيعي.

فقد أسهمت كتابات رومان انجاردين المبكرة في الكشف عن مشكلات العمل الأدبي في توجيه روّاد هذه النظرية،ومن جملة اهتماماته البحث عن مفهوم جديد يحقق العلاقة بين النص والقارئ؛ إذ «يعتبر العمل الأدبي قصديا بحثا أو هدفا تابعا أي بمعنى أن لا يكون محددا ولا مستقلا بذاته... ولكن معتمدا على سلوكية واعية»[2]؛ فالعمل الأدبي عنده يضم طبقات أربع وأطوار يؤثر بعضها في بعض من خلال بعدين مميزين؛ الطبقة الأول منهما تضم "المواد الأولية" للأدب والمتمثلة في الألفاظ وما ينبعث منها من أصوات تؤثر جماليا داخلية كانت أم خارجية (الوزن والقافية)، والطبقة الثانية تتمثل في جميع وحدات المعنى سواء أكانت كلمات أو جملا.

أما عن الطبقتين الثالثة والرابعة، فتكمن في الأهداف وما تشكله من بُنى، وكل هذه الطبقات في العمل الأدبي للبعد الأول تحقق تناغما متعدد الأصوات يفضي إلى قيمة جمالية، أما عن البعد الثاني وهو مؤقت فيضم سياق الجمل والفقرات والفصول التي يضمها العمل الأدبي، «وما هو مهم على وجه الخصوص في نظرية انجاردين هو إدراك إن العمل الأدبي ما هو إلا فكرة تشكل تلك الطبقات والأبعاد الهيكل التكويني فيها أو هي "البنية المخططة" والتي يجب استكمالها من قبل القارئ»[3]، وهذا ما يتجسد في الطبقتين الثالثة والرابعة التي تعنى بالأهداف التي تكون بعيدة عن الأهداف الحقيقية ولا يمكن أن تكون محدّدة بذاتها إنما هي في العمل الأدبي عبارة عن بقع أو نقاط أو أماكن للغموض.

وعليه فإن نظرته للأدب المختلفة وحديثه عن الأهداف التي تضمنها العمل الأدبي بعيدا عن الواقعية والمذهبية، تتضمن على ما أسماه بالفراغات وهي تمثل جوهر النص بقع إبهام أو أماكن غموض يستشعرها القارئ في تعامله مع النص فتصبح للقارئ أهداف يجب استكمالها لملء فراغات الغموض؛ «فأثناء إجراءات القراءة نتفاعل مع العمل الأدبي بطرق متعددة، ومن وجهة نظر انجاردين فإن إدراكنا يلعب دورا فعالا فيما يخص جميع طبقات العمل ...والفراغات في البناء المؤقت تحتاج إلى أيضا أن تكون جسرا للنص يمكن فهمه... ولكن ربما تكون أهم فعالية للقراء هي تلك المتمثلة بملء فراغات الغموض أو أوجه التخطيط في النص، ويشير انجاردين عادة لهذه الفعالية بالتجسيم»[4]، وهذا أساس العمل الأدبي عند ايزر إذا ما تعلق بالقارئ ومدى تعامله مع البنية النصية.

وقد ركز روّاد هذه النظرية على الدور الكبير الذي يجسده القارئ عبر مجموعة من الإجراءات المنظمة في عملية القراءة كشروط لابد أن يتّسم بها، وهي أن يكون القارئ حرا في استقبال النص غير مكبل بقيود أيديولوجيا

---

[1]- سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، ص 134.

[2]- روبرت سي هول، نظرية الاستقبال(دراسة نقدية)، ص38.

[3]- المصدر نفسه، ص39.

[4]- المصدر نفسه، ص40.

أو مذهبية، وأن يعمل على صنع المعنى ولا يكتفي بالتفسير التقليدي، وعليه يتحول التركيز من موضوع النص إلى سلوك القراءة التي تتجسد في الالتحام بين الموضوع وذاتية القارئ.

وحتى يشارك في صنع المعنى لابدّ من مهمتين الأولى تفسير القارئ التقليدي سواء أكان ناقدا أم قارئا، والثانية كمرحلة تلي الأولى الاستذهان وفيها مهمة الذهن والخيال وهي أعمق من الأولى يتفطن فيها القارئ إلى أشياء لم تتبادر له في المهمة الأولى تتشكل فيها ذاتيته وهو جزء أساسي من الخيال الخلاق الذي ينتج وبشكل غير نهائي مواضيع جمالية ولا يتم ذلك بصورة جمالية[1].

ولما ينتقل القارئ من المهمة الأولى إلى الثانية فإنها تبدو له فراغات لابد أن يكمّلها حتى يشارك في صنع المعنى وهذا هو الهدف الذي تسعى نظرية التلقي إليه مع المتلقي أثناء تفاعله مع النص، وبهذا يأخذ البعد الثالث في بلوغ مداه وهو يبحث عن وظيفة المتعة الجمالية من خلال ما رأى ياوس في لحظتين الأولى أن يحصل استسلام من الذات القارئ إلى الموضوع النص، والثانية أن يضمن اتخاذ موقف يؤطر به وجود الموضوع جماليا.

أم عن الهرمينيوطيقا ومسألة التأويل فقد استفادت نظرية جمالية التلقي لاسيما دراسات ياوس في بناء المعنى من جهود الفيلسوف هانس جورج جادامير، لأنه كان مهتما بموضوع طبيعة الفهم التاريخي، وقد وجّه هذا الطرح نظرية الاستقبال إلى التطور باعتباره يعنى بتاريخ التأويل وما له من ارتباطات بالفن كحالة نموذجية لفكرة الفهم على العموم لا على أساس ارتباطاته بالمعيار العلمي، وأصول التأويل عنده «ترتبط بقوة مع الاهتمام باكتشاف المعنى الصحيح للنصوص»[2]، مرتبطا بالفهم الذي يراه عند هيدجر بأن التفسير سابق للفهم، وذلك في قوله أنه «حين يتم تفسير شيئ ما على أنه شيء، فإن التفسير سيوجد أساسا على كونه سابق الفهم، سابق الرؤية، سابق التصور، ولا يمكن للتفسير أن يكون دون افتراض مسبق لإدراك شيء مقدم لنا»[3]، وهذا ما بحث فيه وتبناه مقرّا بأن كل تفسير هو في الوقت نفسه تطبيق، وهذا أساس المشروع التفسيري الذي يقوم على الفهم التاريخي الذي يجمع بين الماضي والحاضر.

والأستاذ ناظم جودة خضر وهو يبحث في كتابه عن الأصول المعرفية لنظرية التلقي يرى أن ثنائية الذات والمعنى هي المنطلق بالنسبة للفهم؛ حيث« تضعنا مباشرة على تماس بذلك الفعل الذي يعطي للبنيات المادية التقنية لأي عمل دلالة مشتركة، وهي الدلالة الحرفية المقيدة بشروط وضعية، والدلالة الأخرى هي دلالة الفعل نفسه أي دلالة الفهم»[4]، وهذا ما يقابل مفهوم التأويل فهو يعنى بالفهم لأنه حقل من حقول المعرفة، وقد اهتم به جادامير وهو متأثر بفلسفة دالتاي التي عنيت بدراسة الفهم دراسة علمية مؤكدا على ضرورة إيجاد أساس للفهم في التجربة الحية كما نعيشها.

---

[1]- روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا ط(14)، 1992، ص 42، 43.

[2]- المرجع نفسه، ص 50.

[3]- المصدر نفسه، ص 57.

[4]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 97.

وهذا يعني أنّ الفهم عند دالتاي هو«النظر في عمل العقل البشري أو على حدّ تعبيره إعادة اكتشاف الأنا في الأنت... نعيد معايشتها Re- live، وهذه العملية ليست تأليفا منطقيا أو تحليلا سيكولوجيا، ولكنّها عملية تحليل ابستمولوجي»[1]، وهي العملية التي بموجبها نتعرف على الذوات الأخرى بمعنى «اسقاط حياتنا الباطنية الخاصة بنا على موضوعات حولنا، أو بمعنى آخر لكي نفهم شخصا آخر ليس معناه أن نعرف أنه يملك تجربة معينة فحسب، ولكن أن نشعر بانعكاس هذه التجربة فينا أو أن نعيد تأليفها بصورة خيالية»[2]، وهنا تبرز الصلة بين دالتاي وجادامير وأصحاب جمالية التلقي في أن نشخص فهم الآخر المتمثل في المؤلف من خلال فهمنا لموضوعاته عن طريق تعبيرات تتمثل في الإشارات والأصوات والأفعال ومدى تأثيرها في حواسنا على المستوى المشترك.

ويكشف جادمير كيف أن دالتاي أعطى للفهم أسبقية خاصة، فيرى أن التأويل جزء من الفهم لأنه فهمنا لما فهمه الآخرين عن موضوعات تجسد التجربة الروحية المشتركة والواقع، وفي إطار تفريقه بين المنهج والتفسير اقترح البديل الهيرومينوطيقي اتجاها جادا لنقد النقد يشمل كل عمليات الفهم في ذاتها ومحركا للمنهجية وعلاقتها بالحقيقة، وترتبط أصوله بالاهتمام والكشف عن المعنى الأصلي للنصوص

وعليه فإن الفهم عنده عملية يتم بوسطتها إدراك أمر عن طريق الرموز المحسوسة التي تعمل على توضيحه وبروزه، وبالتالي فإن «الغاية القصوى للهيرمنيوطيقا هي الفهم الجيد للمؤلف أكثر مما يفهم نفسه»[3]، ومن هنا ينطلق جادامير وهو يمنح الفهم طابعه الملموس الذي جسده في اللغة باعتبارها وسيط الذي ينتقل عبرها، وقد وحّد بين الفهم والتفسير والتطبيق، لأن قراءة أي نص لا بد لها من أن تمتزج بالتفسير بمعنى تفسير بناه وصيغه المركبة منه، وهذا عبر التطبيق وعملية تجسيد هذا الفهم عبر الوسيط اللغوي وقد اختار الفن مجالا للبحث في العمل التأويلي الذي يبرز خاصية الوعي المجسدة في التجربة اللغوية.

واعتبر اللغة مادة الفن وهو يضعها في مقدمة ممارساته التأويلية لأنها عمل الفهم، وكله في حدود التاريخ والثرات حتى يضمن استمرارية الوعي البشري المدون، وهو ما يعرف بالأفق التاريخي الذي اعتمد عليه ياوس في أعماله؛ «لأن العمل الأدبي عند جادامير لا يمكن أن تتحكم فيه مقاصد مؤلفه وتحدّ من طاقته، فبمجرد انتقاله من سياق تاريخي أو ثقافي يحمل من جديد معاني أخرى قد لا تكون بالضرورة في فهم مؤلفه الأصلي أو حتى معاصريه»[4]، فكل تفسير يخضع للمقام والسياق التاريخي لثقافة خاصة يتأسس من خلاله الحوار بين الماضي والحاضر.

---

[1]– د. محمود سيد أحمد، دلتاي وفلسفة الحياة، نقلا عن المرجع نفسه، ص 97.

[2]– ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 97.

[3]– بول ريكور، النص والتأويل، مجلة العرب والفكر العالمي، ع(3)، 1988، ص 41، نقلا عن ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 99.

[4]– د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 74.

وبهذا تتوضح نظرته التأويلية عبر مرحلتين، تتمثل الأولى في الفهم وعلاقته بالتجربة الفنية، أما المرحلة الثانية وهي التجربة اللغوية مندرجة في إطار اجتماعي وتاريخي، «ففهمنا للتاريخ يتم باسقاط حياتنا الباطنية الخاصة بنا على موضوعات من حولنا، ونشدد على انعكاس تجربة الآخر فينا، بأن نعيد تأليفها بصورة خيالية أو نعيد معايشتها بعملية أطلق عليها الصور العليا للفهم»[1]، بمعنى الطابع اللغوي وارتباطه بالصيرورة التاريخية(التاريخ العملي والأفق).

هذا عن الأصول المعرفية لنظرية الاستجابة الجمالية، أما عن الأصول النقدية فتتمثل في اسهامات مدرسة جنيف أو نقاد الوعي Critics consciousness وقد أولت عنايتها بالقراءة من منظور ظاهراتي مع هوسرل انطلاقا من مفهوم الوعي القصدي الذي تتجه فيه الذات نحو موضوع معين وتندمج فيه؛ لأنهم «يبحثون عن تجليات هذا الوعي في الأنماط الأسلوبية للعمل نفسه أو الأعمال الأخرى للمؤلف محاولين أن يقرأوا العمل قراءة عضوية بالمعنى الظاهراتي للعضوية»[2]، وهي قراءة تطمح أن تحقق اتصالا قويا بالعمل انطلاقا من اندماج وعي المؤلف بوعي القارئ معتبرين أن العملية النقدية هي عملية حوار بين ذاتين هما المؤلف والقارئ.

وهذا في اعتقاد جورج بوليه، الذي يرى أن العمل الأدبي هو التجسيد الشكلي واللفظي لعمل المؤلف انطلاقا مما سماه بـ(نقطة الانطلاق) في كل عمل أدبي وهو ما يتوافق مع مصطلح القصدية التي ينطلق منها العمل الأدبي الذي يعتبر في الأخير بالنسبة له «أنه وعي لا يمكن أن يختزل إلى بنية ملموسة أو مثالية مادام وجوده يعتمد كليا على تحفيز قصد القارئ»[3]، وبالتالي يعتبر وعي المؤلف الذي يتحقق داخل العمل الأدبي فعالية يثيرها القارئ ويشارك فيها.

ومن خلال المحاولة النقدية للناقد الأمريكي واين بوثWayne.C.Booth الذي كان أحد مصادر ايزر حين استقى منه مفهوم القارئ الضمني Implied Reader، وذلك بعدما طرح بوث مفهوم المؤلف الضمنيImplied Autgor في النقد الأدبي، وقد وجد أن دوره قد حطّ في التفسير النقدي للمقاربة النقدية الجديدة، معتبرا إياه بناء نصي يعمل على تجسيده المؤلف الحقيقي فيصبح صورة له[4]، بالإضافة إلى الناقد موكاروفسكي Jean Mukarovski الذي استفاد منه كذلك ياوس في إطار مراجعة التاريخ الأدبي ونسبية قيمة العمل الأدبي التاريخية والثقافية انطلاقا من البنائية الديناميكية الذي اشتهر بها وتلميذه فوديكا في مدرسة براغ الشكلانية، وفكرتها أن تقيم جسورا بين الدراسات الوصفية والدراسات التاريخية، وأن هناك علاقة بين القيمة الجمالية والمعيار المتمثل في الجانب الاجتماعي والثقافي؛ حيث يرى أن القيمة الجمالية تكمن في اختراق العمل الفني المعيار الثقافي[5]، وهذا ما تبناه أصحاب نظرية التلقي وعملوا على دراسته وتطوره.

---

[1]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 101.

[2]- المرجع نفسه، ص 104.

[3]- وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهرتية إلى التفكيكية، تر: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط(1)، 1978م، ص 19.

[4]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 112- 117.

[5]- د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 69-72.

ومن كل هاته الجهود تتضح فكرة الاستجابة في نظرية التلقي حين أعيد الاهتمام من المؤلف إلى الأدوات اللفظية والانتصار للغة والشكل الداخلي وسياقه في النص دون الالتفات إلى المؤلف وتلك الظروف التاريخية والاجتماعية والنفسية التي ينشأ في أحضانها النص.

وهي نظرة النقد الشكلاني الجديد الذين أرادوا أصحابه أن يؤسسوا علما للأدب، «ففهموا الأدب بوصفه استخداما خاصا للغة»[1]، منطلقين من مسلمة «ترى أنه ينبغي على الناقد الأدبي أن يواجه النصوص الأدبية الخيالية بدل أن يواجه الظروف الخارجية التي تنتج في إطارها هذه النصوص»[2]، وفصلوه عن الحقول المعرفية المتصلة به كعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم التاريخ وكل ما له صلة بالمناهج السياقية.

وقامت ثورة عارمة مع كل التيارات النقدية الجديدة، وهم يطالبون باستقلالية النص على اعتباره نصا مغلقا متكون من علاقات لغوية خالصة لا تربطه علاقة بما هو خارج عنه يدرس دراسة أسلوبية تحليلية بمعزل عن قائله؛ «فكان شغلهم الشاغل هو أن يحددوا بروح علمية نماذج تصويرية وفرضيات تفسر التي تنتج يها الوسائل الأدبية تأثيرات جمالية (استطيقية) والكيفية التي يتميز بها الدبي عن غير الأدبي على الرغم من اتصاله به»[3]، ولذلك حدث بينهم وبين السياقين اختلاف حول موضوع الاهتمام وزاوية النظر المنطلق منها، وبعيد عن الموروثات والظروف الاجتماعية وحتى الثقافية والتاريخية.

ولم تتوقف مسيرة النقد الجديد عند هذا الحدّ بل انتقلت نظرتها النقدية وهي تحوم حول النص إلى قارئ هذا النص في اطار البحث عن الإجراءات التي توضح الأثر الذي تحدثه القراءة في المتلقي، وهذا في إطار الاعتناء بدراسة النص، ومن هنا انطلقت بدايات الاهتمام بالمتلقي مع قراءات نقدية كما حدث مع التفكيكية وهم يبحثون في فعل القراءة على المتلقي الذي« لم يعد قراءة مجردة لبنية النص، إنما أصبح محاولة فعلية للبحث عن جماليات العمل الأدبي، ومشاركة في فك رموزه وملء بياضاته»[4]، مركزين البحث حول السّمات التي تميّز كل من النص القرائي والنص الكتابي ممهدين الطريق النقدي لأصحاب الاستجابة الجمالية في نظرية التلقي، وهو وعلى رأي الأستاذ الغذامي فإنه نقد يفتح بابه للدور الإبداعي للقارئ، فيحفظ للنص قيمته الفنية المطلقة ويحول القارئ من مستهلك له إلى منتج له وصانع له، فيعطيان لكليهما حقهما(النص والقارئ)[5].

لقد ربطت التفكيكية أهمية النص ووجوده بحضور القارئ أثناء عملية القراءة وربط العلاقة به، مؤكدة أن للنص الأدبي قراءات متعددة قابلة للتفكيك؛ لأنه حسب رأيهم أن كل قراءة بالنسبة للنص تعتبر محاولة فرض وجود الإنسان على النص وإجراءاته[6]، وهذا ما أقرّ به أشهر نقادها أمثال تزفينان تدوروف ورولان بارت وجاك

[1]– رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، ص 26.

[2]– د.فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 23.

[3]– رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ، ص 26.

[4]– د.فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 25.

[5]– عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 77.

[6]– د.فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 25.

دريدا وآراؤهم التي برزت في القراءة وعلاقة القارئ بالنص؛ وقد رأى تودوروف أن للقراءة ثلاث مقاربات[1]؛ الأولى في الإسقاط وتتمثل في قراءة النصوص الأدبية باتجاه المؤلف أو المجتمع وغيرها مما يعين الناقد على القراءة مثلما في النقد النفسي والنقد الاجتماعي والثانية في التعليق وفيها يبقي القراءة في حدود النّص، وهي مكملة للقراءة الأولى، أما القراءة الثالثة فتتمثل في القراءة الشعرية التي يرى أنها «معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل...، تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته»[2]، وبها يتم التفريق بين التأويل والعلم في الدراسات الأدبية، وهذا ما يجعلها تنفرد وهي تتجاوز في مقاربتها تسمية المعنى في النص خلافا للتأويلات السابقة.

ويرى أنه لابد من اقتران القراءة الثالثة بفعالية تربطها بالنص الأدبي، وذلك من خلال موقفين أولهما ينظر للنص الأدبي في ذاته على أنه موضوعا كافيا للمعرفة، ويطلق عليه التفسير أو التأويل ويجعل النص من يتكلم، بينما الثاني يعتبر كل نص بنية مجرّدة بمعنى القراءة الواصفة، ومن هنا فإن القراءة عند تودوروف تعتبر «فعلا خلاقا وليست مجرد تكرار لما يقوله النص نفسه أو مؤلفه، وهو بذلك يولي قارئه عناية كبيرة عندما يمنحه دوره المنوط به في عملية إنتاج النص والمساهمة في تشكيل معانيه»[3]، وهو يعلن بهذا تعددية القراءات للنص الواحد وقابلية النصوص لتعدد المعاني والتأويلات، وهو يعارض أحادية المعنى.

أمّا بارت فتتلخص آراؤه بالنسبة للقراءة في محاولة الاعتبار للقارئ وإثبات دوره الفعال في المشاركة في إنتاج المعنى النص، وهو يرفض كل تلك المحاولات، التي كانت تسعى لأجل الإقرار بالمؤلف وتجاهل ما يفهمه القارئوبهذا نسعى إلى إنتاج المعنى الخطأ غير المقصود«إننا نسعى لكي نثبت ما أراد المؤلف أن يقول، ولا نسعى مطلقا لكي نثبت ما يفهمه القارئ»[4]، وهذا عرف خاطئ ينسب للقراءة بينما القراءة عنده هي«على العكس من ذلك هذا النص هو النص الذي نكتبه فينا ونحن نقرأ ثبعثر وتفرق...» [5]، ولذلك يقرن عملية القراءة باللذة بحيث لا تفرض على القارئ بل لابد أن يستمتع بها حسب ما تقتضيه تجربته القرائية للنص.

فالقراءة هنا ليست واجبة «فإذا كنت اقرأ هذه الجملة بلذة وهذه القصة بلذة أو تلك الكلمة فلأنها كتبت ضمن اللذة، فهذه اللذة لا تتعارض مع عذابات الكاتب، ولكن ما هو قولنا في العكس منها؟ هل الكتابة ضمن اللذة تضمن لي أنا الكاتب لذة قارئي؟ أبدا، ويقع على عاتقي إذن أن أبحث عن هذا القارئ...»[6]، لأن القارئ لا يعتبر في هاته الحالة قارئا وهو مرْغم على القراءة، ولكن في اللحظات التي يشعر فيها برغبة في القراءة، وبالتالي تصبح القراءة هي الرغبة في التفاعل المتمثل في القارئ كونه هو العمل الأدبي نفسه الذي يحدث الكلام في حدوده لا خارج عنه، وإذا حدث ذلك فغن الرغبة تتغير ولا تصبح في العمل بل لغته الخاصة.

---

[1]- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 70.

[2]- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط(1)، 1987م، ص 23.

[3]- د.فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 27.

[4]- رولان بارت، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط(1)، 1999م، ص 41.

[5]- المرجع نفسه، ص 41.

[6]- رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط(1)، 1992م، ص 25.

ولذلك يرى أن للقراءة نماذج ثلاث، أولها أن يكون بين القارئ والنص علاقة تقديسية، وذلك يكمن في التلذذ بالكلمات المنسقة، وهذا ما نلمسه في القراءات الشعرية، والثانية تتميز فيها القراءة بالترقب وهي عكس الأولى بحيث يكون القارئ فيها «مشدودا بشكل ما إلى الأمام وذلك على مدار الكتاب»[1]، وكأن هناك قوة تشدّه للرغبة في قراءته للأخير، بحيث يلغي الكتاب نفسه شيئا فشيئا، والثالثة فميّزها بالقراءة المغامرة «اسمي مغامرة الطريقة التي تأتي بها إلى القراءة»[2] وفيها تكون الكتابة مغامرة لأن القراءة بهذا الوضع تؤدي إلى الرغبة في الكتابة وتعتبر ضمن هذا المنظور إنتاجا فعلا، وفيه سلسلة من الرغبات من القراءة التي تضمن للنص عدم نهايته.

وهو يهتم بالقارئ أعلن موت الكاتب حين طرح في مقاله فكرة موت المؤلف منطلقا من مفهومين أساسيين وهما (المؤلف والقارئ) يعلن فيها بداية عصر القارئ على حساب المؤلف بحيث أن مولد القارئ يعلن نهاية المؤلف، وهذا ما يبرز أهميته عند القارئ، وهذا ما يجسده في نوعين من النصوص القرائي والكتابي، فيعتبر النوع الثاني من هاته النصوص مناسبة للحضور الأبدي للقارئ، وهو «أمام هذا النص ليس مستهلكا وإنما هو منتج له، والقراءة فيه كتابة له وهذا النص هو حلم خيالي من الصعب تحقيقه أو إيجاده ولكنه مع ذلك مطلب سام للأدب»[3]؛ بحيث يمنحه فرصة التفسير والتأويل بما له من جماليات في بناه النصية تجعله مستمرا معها دون انقطاع.

وبالنسبة لجاك دريدا المنظر الأول للتفكيكية كاستراتيجية لقراءة الخطابات الأدبية وغيرها وذلك بطرح الأسئلة عليها من الداخل، «فالمسألة مسألة انتقالات موضعية ينتقل السؤال فيها من طبقة معرفية إلى أخرى، ومن معلم إلى معلم حتى يتصدع الكل، وهذه العملية هي ما دعوته بالتفكيك»[4] وإن موقع القراءة من طروحاته ليظهر من خلال مجموعة من المصطلحات التي تقوم عليها الاستراتيجية التأويلية في قراءة النصوص[5].

فالتعامل مع النصوص على اعتبار عدم تجانسها« ليس هناك نص متجانس، هناك في كل نص حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قُوى تفكيك للنص، هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه»[6]، وما يهم عنده في القراءات مهما تعددت ليس النقد من الخارج إنما الاستقرار في البنى غير متجانسة في النص والبحث فيها عن التوترات أو التناقضات الداخلية.

وفي كل هاته المحاولات ما يشير إلى الاعتناء بالقارئ وهم يبحثون عن الطريقة التي يتلقى بها النص، وبهذا لم تعد عملية القراءة سلبية ولا القارئ مستهلكا إنما له فعالية في النص باعتباره منتجا يدلي برأيه دون أن يقحم في العملية بل يشارك برأيه الذي يمنح صفة الحضور للنص أثناء عملية القراءة، وهذا ما أفسح الطريق وعبّده

---

[1]- رولان بارت، هسهسة اللغة، ص 54.

[2]- المرجع نفسه، ص 55.

[3]- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 68.

[4]- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط(1)، 1988، ص 47.

[5]- المرجع نفسه، ص 31-53.

[6]- المرجع نفسه، ص 49.

لنقاد الجامعة الألمانية في رؤيتهم للقارئ بمنظور نظرية التلقي وجمالية الاستجابة، حيث تزايد الاهتمام به، وهذا أمر طبيعي بعد ما رأينا من القراءات النقدية التي يممت وجهتها نحو المؤلف والنص، فإنه لابد من مناهج ونظريات تلتفت إلى ما يتمم العملية الأدبية بالإضافة للمؤلف والنص.

فالتحول الفكري والاقتصادي والسياسي الذي شهدته ألمانيا انعكس أثره على مناهج الدراسة الأدبية، فسبب ثورة عارمة في نظريات الأدب؛ حيث ظهرت مناهج أخراة تمثلت في نظرية التلقي في خضم الصراعات الأدبية والسياسية، وأخذت مكانتها في المجال النقدي، وهي تؤكد صورة القارئ المثقف الذي لابد عليه أن يحدو مستوى المؤلف، «وهذا يعني قدرته على تأويل النص الذي يقرؤه واكتشاف ما لم يكن يدور في خلد مؤلفه وهو يكتبه...»[1]، مما جعله مستعدا لما بات يميّز النص من تعقيدات في الصياغة والأفكار، مما جعل حتمية البحث عن قارئ منتج لا مستهلك عليه أن يخلق الحركية التفاعلية في النصوص لاستمراريتها.

وكون نظرية التلقي تنطلق في طروحاتها من القارئ لتستوعب من خلاله الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية بكامل أقطابها، فهذا يضمن لها استمرارية فرضياتها على عكس ما حدث للمناهج السابقة التي كانت نظرتها للنص الأدبي من زاوية واحدة، بالإضافة إلى أنها استفادت من الأفكار السابقة لهاته النظريات وتجاوزتها بمنظور جديد يشمل العملية الإبداعية ويستوعبها، وهذه أبرز العوامل التي أدّت إلى تطورها على غرار المناهج النقدية الأخرى، فلا تتوقف نظرية الاستجابة الجمالية عند القارئ المستهلك في تعاطيه مع العمل الأدبي بل «تتجه إلى القارئ المبدع المشارك في إنتاج المعنى، إنه القارئ الإيجابي الذي يستطيع إيجاد العناصر الغائبة عن النص ليحقق بها وجود هذا النص»[2]، عليه أن يكون هو الآخر فنانا مبدعا مجابها للمبدع في إنتاجه للمعنى.

كانت منطلقاتها الأولى تتجسد في تلك المعارضات التي وجهتها للتصورات البنوية وطروحاتها للأدب، ومحاولتها لإعادة صياغة عملية فهم الأدب وفق فرضياتها حول القارئ في التأويل وبناء المعنى ضمن مشكلات التلقي في الأدب مستغلة الأوضاع السائدة التي انتقدت الفكر البنوي للأدب بعد عقدين من الازدهار والتطور، وظهور عهد جديد لنظريات جماليات التلقي في نهاية الستينات وبداية السبعينات في خضم ظروف واءمت هاته النشأة في جامعة كونستانس الألمانية مع كتابات هانس روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر التي سنأتي على ذكرها بالتفصيل وجهود أخرى جاءت بعدهما تعنى بنظريات القراءة[3].

هي نظرية في الفهم Understanding وفي بناء المعنى؛ فهو«عملية وظيفية لأنها عملية دالة تسهم مساهمة أساسية في بناء المعنى الأدبي»[4] لا الكشف عنه، ولذلك يعتبر بنية من بنى العمل الأدبي، وهذا ما استفادت من نظرية جمالية التلقي من مفهوم القصدية التي رأيناه مع هوسرل الذي انمازت به عن باقي النظريات

[1]- د.فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 34.

[2]- المرجع نفسه، ص 36.

[3]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 121- 123.

[4]- المرجع نفسه، ص 123.

التي اهتمت بالقراءة والقارئ، ومن هنا نتبين أهمية الأفكار التي تتباحثها هاته النظرية من «كونها تنطلق من إشكالية نظرية تتعلق بالمعنى بالعمل الأدبي ووظيفته وموقف المتلقي من العمل وصلته به والمبادئ التي تنظم هاته الصلة»[1]، بالإضافة إلى أنها ورغم استفادتها من الهرمنيوطيقا في اهتمامها بالقارئ من أجل النص، وهي تتخذه وسيلة لتفسير النّص، تنظر لهذا المتلقي بنظرة مختلفة على أساس أنه طرف في صنع المعنى أثناء عملية القراءة، فيصبح جزءا من هاته العملية «فتجعله نقطة انطلاق جديدة لإبداع أدبي غير معلن عنه»[2] مشكلا من خلال ذلك علاقة تجعله يتفاعل فيها مع النص بمرجعيات وتجارب مشتركة.

كانت هاته النظرة تنقسم إلى وجهتين حسب جهود ياوس وآيزر؛ فالأول يهتم بعلم التلقي والثاني بالقارئ الضمني تحت نظرية نقد الاستجابة القارئ، وهذا ما يفتح باب اشكالات تتعلق بما إذا كانت نظرية واحدة مع تعدد المصطلحات، أم هي نظريات متعددة والوجة واحدة اتجاه القارئ، بالإضافة إلى اشكالية تحديد المصطلحات التي تتعدد ويصعب تحديدها والضبط، وهذا ما تطرقنا إليه في مقاصد العنونة الخاصة بمصطلح التلقي والاستقبال والتقبل.

وقد بحثت هاته النظرية في جمالية التلقي فغيرت في إجراء التعاطي مع النص في المعادلة الأدبية، مركزة اهتمامها على متلقي العمل الأدبي دون المؤلف والنص، ومن هذا المنطلق كانت معركة الحركة النقدية مع عمليتي القراءة والفهم، واهتموا بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله، وظهرت اشكالات جديدة لم تطرح سابقا تمثلت في ماهية القارئ؟ وكيف هو استقباله للنص وتلقيه له؟ هذا ما سنراه مع أقطاب هاته النظرية بالتفصيل.

1- هانز روبرت ياوس وأفق التوقع

في محاضرة له سنة 1967 في جامعة كونستانس بعنوان (لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب) كان هدفه فيها منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ وسعيه لجعل التاريخ مركز الدراسات الأدبية «فخصّص اهتمامه في شؤون الاستقبال المنبثقة عن العلاقة بين الأدب والتاريخ، وفي عمله النظري المبكر ركز على اضمحلال التاريخ الأدبي والعلاجات الممكنة لهذه الحالة»[3]، في محاولة منه لتخليص الأدب الألماني من الثنائية المفروضة عليه التي تجسدت في المذهب الماركسي الذي يتعامل مع النص من خلال التفسير المادي للتاريخ، وفي نظره أنّ القارئ لا يرتاح تحت الرقابة المذهبية والماركسية التي تعزله عن جمالية النّص وفي المذهب الشكلاني الذي يبعد القارئ عن المواقف التاريخية في مبالغة للبناء الشكلي للنص.

فاهتمامه بالعلاقة بين الأدب والتاريخ وإخراج الأدب من الوضع المزري تحت تأثير المدرستين جعله يبحث عن جديد في نظرية تقضي ببعث "علم تاريخ الأدب" ووسيلته أن يعيد الاعتبار للطرف الثالث من العملية

[1]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 133.

[2]- د.فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 41.

[3]- روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ص71.

الابداعية الذي لطالما تجاهلته المدارس النقدية تلك التي اهتمت بصاحب النّص والأخرى من كانت تهتم بالنص الأدبي، وقد تفرغ هو لمتلقي النّص يطرح السؤال عن مكانة المتلقي في النقد بين هذا وذاك وهو يعلن هدفه المتمثل في إعادة النظر بين الذات والموضوع مبينا لكلّ منهما سماته وخصائصه والعلاقة بينهما، وهذا هو الأهم.

فالنص عند ياوس حمولة جمالية لها قدرات فنية ملازمة له وتتجسد في البنى الصوتية والتركيبية والدلالية والأسلوبية، وكذلك بالنسبة للذات المتلقية فإنها تنماز بمرجعيات ثقافية واجتماعية وسمات نفسية وفيزيولوجيا تؤهلها أن تكون أهلا للاستجابة الجمالية لذلك الموضوع العمل الأدبي وبكيفية معينة، وتلك العلاقة بين الذات وما تحمله من مرجعيات والنص وماله من جماليات فنية يحقق جمالية التلقي، ومن هنا يعمل ياوس على صنع مكانة القارئ في موضعه المناسب من النص.

ومن هذا المنطلق يبحث في العلاقة بين الأدب والتاريخ والدعوة إلى ضرورة التوحد بين تاريخ النص وجماليته، وذلك في قوله«في الواقع إن العلاقة بين العمل والقارئ تقدم مظهرا مضاعفا جماليا وتاريخيا، وذلك لأن استقبال العمل من طرف قرائه الأوائل يتضمن حكم قيمة جمالي يستند مرجعيا على مؤلفات أخرى مقروءة في السابق، إن هذا التصور الأولي للعمل يمكن بعد ذلك أن يتطور ويغتني من جيل إلى جيل، والذي سيكون من خلال التاريخ سلسلة من التلقيات التي ستبث في الأهمية التاريخية للعمل وتمظهر رتبته في التراتبية الجمالية»[1]، ومن خلال ما رآه ياوس فإن هاته العلاقة لها سيرورتها الجمالية والتاريخية من منطلق حكم جمالي يستند عليه القراء الأولون هو قابل للاستمرارية ضمن سلسلة التلقيات.

وهنا تظهر العلاقة بين الأدب والتاريخ التي تنطلق منها النظرية على اعتبار أنها« لا تعتمد الاتجاه الأحادي في أطروحتها النظرية فهي تركز على العلاقة التي تجمع العمل الأدبي وتأويله، وذلك من خلال التاريخ الذي يراكم أنواعا متعددة من التلقيات تجمع بينهما علاقة تعاقبية»[2]، فتتوضح مهمة القارئ التي تتطلب منه أن يكون قارئا واعيا لا تنحصر مهمته في استهلاك المعانيبل في إعادة إنتاج النص في سيرورة تاريخية وبالتالي الاستمرارية الجمالية.

وهذا ما يشكل تاريخ التلقي الذي يعلن حياة العمل الفني لحظة التفاعل بينه وبين المتلقي لا ساعة خروجه إلى الوجود، ولذلك يرى أن التعامل مع النص من طرف المتلقي يتم بمعيارين يكملان بعضهما البعض؛ الأول منهما معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي ومعيار الخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي، ويرى أن الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراء في عصور سابقة هي بمثابة سند ودليل يغني من جيل لآخر.

فإذا توقفت مهمة القارئ في نظر ياوس على السير بالنص إلى الأبدية والخلود في إطار السيرورة التاريخية، فهذا يتحقق ضمن علاقة التفاعل بينه وبين النص في حدود مظهرين هما:

---

[1]- د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص85.(Hans-، Pour une esthétique de la réception p: 45 Robert Jauss)

[2]- المرجع نفسه، ص 85.

1. المظهر الجماليAspect Estitique: ويتمثل في حكم قيمة جمالي الذي يتضمنه تلقي العمل الأدبي مع القارئ الأول، وهذا ما ينطلق من آثار مقروءة سابقا لها تقاليدها الفنية ومرجعياتها الثقافية التي تتأسس من خلالهما مرجعية النص والمتلقي وما يحدث بينهما من تواصل وتفاعل.

2. المظهر التاريخي Aspect Historique: وهو الفهم والادراك الذي يحدث من جراء التفاعل النصي مع المتلقي، وينماز هذا الادراك ببعد تاريخي قابل للمناوبة والتطور من جيل إلى جيل، وهذا انطلاقا من سلسلة متنوعة من التلقيات التي بموجبها تحديد الجانب التاريخي والقيمة الجمالية للأثر، وهذه السلسلة تحدث ضمن الثالوث المتكون من المؤلف والعمل والجمهور؛ لأن «تاريخية L'Historicité الأدب وقدرته التواصلية تستلزم وجود علاقة تبادل وتطوير بين العمل التقليدي والجمهور والعمل الجديد»[1]، وهذا ما يجعل النص منفتح قابل للتأويل اللانهائي الذي يدفع المتلقي في ديمومة من البحث عن تلك الطاقة الفنية المخزنة على اختلاف اشكالها تحاول أن تبرز كلما أتيحت لها الفرصة بالتجاوز والعدول عن التجارب الجمالية السابقة، وهذا ما يجعل العمل محايثا يمتلك ما يسمى بالتحيّن عبر تسلسل المراحل التاريخية لتلقيها[2].

وعليه «فإن مهمة تصوّر تاريخ للآداب في شكل سيرورة تواصلية تتطلب أولا إعادة بناء الدور الفعّال الذي يخصّ الفهم في علاقات"التلقي" والتبادل الأدبيين»[3]، ومن هنا يتضح المنهج الذي يسعى إليه ياوس في نظرية الاستقبال وقدرته على استدعاء الخبرات وترجمتها إلى حافز جديد، وهذه المعايير التي تستدعي الماضي أو الأعمال المتوارثة لتقدمها إلى الحاضر بشكل جديد.

وهذا ما يتبينه في رؤيته التي كانت محورا هاما في بحثه عن جمالية الاستقبال، وهي التوقع المفترض في العمل الفني منطلقا من اشكالات تتمثل في ما هية وظيفة الأدب؟ وهل يمكن التميز بين تلقي العمل وقت الظهور وفي الوقت الحالي؟ وانطلاقا من ذلك تتحدد تلك المفاهيم التي عرف بها في دراسته وقامت عليها نظريته في جمالية التلقي في مصطلح أفق الانتظار أو أفق التوقع، ويتمثل في تلقي الجمهور الأول للعمل الأدبي من خلال الخبرة الفنية أو الجمالية (التناص أو الانزياح).

أفق الانتظار Horizon d'attente:

هو من المفاهيم التي اعتمدها ياوس في حكمه على العمل الفني في أي عص من العصور، وقد استفاد من طروحات هوسرل وجادمير كما رأينا سابقا ليستفيد منه في نظريته، وهو ما تستدعيه سلسلة التلقيات للعمل الأدبي أخذ فكرة عن العمل نفسه، وبالتالي هناك أفق توقعات تحدث حال التقاء القارئ بالنص،«فعملية الفهم

[1]– د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص87.

[2]– د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص88.(Pour une esthétique de la réception p: 60, 61.)

[3]– هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي(من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، تق/تر: د. رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، ط(1)، 1437هـ-2016م، ص 119.

بالنسبة لياوس هي تدوين فعل أفق الانتظار الذي نعانيه في كلّ عملية فهم»[1]، وعلى هذا الأساس فإن العمل الأدبي أفق انتظار.

وكل قراءة لنص أدبي تنطوي على توقعات متعددة؛ وما يجعلها تبرز وتتوضح العمل الأدبي وباستمرار تجده في دأب لمعارضة المعايير التي يحملها القارئ عن موضوع ما، وهذا الاختلاف ما يجعل جمالية التلقي تتكشف فينتج معنى جمالي، والزمن كفيل بتغيّر المعايير التي يحملها المتلقي اتجاه هذا النص بحيث تتغير معه الأدوات الفنية والطرائق، وقد حدّد ياوس ثلاث عوامل أساسية من شأنها تكوين أفق الانتظار، وهي:

1. تجربة المتلقي المسبقة حول جنس العمل الأدبي والتي شكلها انطلاقا من أخذه فكرة على المعايير الفنية والجمالية التي ينماز بها عن هذا العمل.

2. تحديد الطريقة التي يتعامل بها المتلقي مع العمل الأدبي وافتراض طريقة لإدراك شكل وموضوع الآثار السابقة وعلاقتها ما باقي الأعمال الأخرى التي تأخذ منحى سياقي تاريخي واحد، وذلك من خلال علاقاتها التناصية.

3. الوقوف على الاختلاف الحاصل بين العالم التخييلي والعالم الواقعي اليومي، من خلال المفارقة بين الوظيفة الشعرية والوظيفة العملية للغة، وهي تساعد القارئ على «تبيين عمل جديد في ضوء الأفق المحدود لتوقعه الأدبي، وكذا في ضوء توقع أكثر اتّساعا ذلك الذي توفره له تجربته الحياتية»[2]، فلا بد من مقاييس جمالية للأدب تعمل على المفارقة بين وظيفة اللغة الشعرية ووظيفة لغة يومية عكسها يكون المتلقي على علم بها.

ومع سلسلة التلقيات يتضح في كل مرة إعادة وتشكيل وصياغة الأفق الأول وأهمية حضوره الأساسي في التأريخ الأدبي الجديد؛ فياوس يرى أن اعتماد هذا المصطلح (أفق التوقع) في النقد الأدبي والتأريخ الأدبي من شأنه أن يخلص التجربة الفنية للمتلقي من النزعة النفسانية وتحديد القيمة الجمالية للعمل الأدبي والفني، وكذلك بناء تاريخ الأدب وإعادة صياغته وبنائه بطرح وتغير أفق التوقعات الذي تبدو أهميته بالنسبة للعمل الأدبي في ذلك التعارض الذي يحصل بين أفق انتظار المتلقي من خلال مرجعياته المختلفة وضعياته النفسية والاجتماعية وبين النّص، وهذا في كل تجربة له عند تلقي العمل الأدبي بحيث يبني المتلقي آفاقا جديدة في كل تجربة مما يساعد على التأريخ للأدب كمنطلق لإدراك القيمة الجمالية التي ينماز بها.

وبهذا يتم تبيّن الكيفية التي فهم بها قارئ النّص ذلك العمل في الفترات الأولى من تلقيه والوقوف على الأثر الذي أحدثه فيه، وعلاقة التفاعل بينهما واستخراج المزيد من المعايير والقيمة الجمالية تتبين بمدى المطابقة أو المفارقة بين آفاق الانتظار والنص؛ فكلما تعارض هذا الأفق مع العمل الأدبي كلما زادت محددات المسافة الجمالية كمفهوم آخر في تحديد جمالية التلقي للأعمال الأدبية اعتمده ياوس، ويظهر في مصطلح آخر يسمى بالفجوة الجمالية أو المسافة الجمالية D'istance Estitique.

---

[1]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 102.

[2]- د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص90.(Pour une esthétique de la réception p: 52)

وتتحدد أثناء العمل النقدي والتأريخي لجنس أدبي ما من خلال معاينة ردود أفعال الجمهور الأول على العمل، وتتجسد تلك الردود بحسب نوعية المتلقي من جهة وبتعد وسائل التعبير من جهة أخراة، «فحين يعالج المتلقي نصا معينا يسعى إلى اكسابه معنى محددا وخاصا به يتلاءم وطبيعة المعايير الجمالية السائدة في عصره، وتحقق هذا الفعل مرتبط بالمكونات النصية ذاتها التي تفترض أن تكون طبيعته متصاعدة غير مشاكسة تتحدى كل العراقيل والحواجز التي تقف دون تحقيق الاستجابة لأفق انتظار القارئ»[1]، وهذا ما من شأنه أن يحدث انفصاما في العلاقة التي تربطه بأفق الانتظار الخاصة بالمتلقي.

مما يحدث صدمة ودهشة تنتابه في لحظة تخييب النص لتوقعاته، وهذا ما يعتبره ياوس «أن هذا الاحساس يجب أن يختبر لدى المتلقي قبل كل شيئ بوصفه منبعا للذة والمتعة التي طبعت النص في السابق»[2]، فتتسع الفجوة الجمالية التي تحمله على إعادة الاحتمالات والافتراضات، وهاته الدهشة تندثر عند قراء لاحقين، وتبدأ المسافة بالتلاشي فيفقد العمل الأدبي شعريته المنوطة به في انزياحاته وعدوله «ما تمنحه التجربة الجمالية السابقة من معايير مألوفة وبين تغيير الأفق الناتج عن تلقي العمل الجديد يحدد بالنسبة لجمالية التلقي الطابع الفني الخالص لعمل أدبي م، وعندما تتناقص هذه المسافة ويكون المتلقي غير ملزم بالتوجه ثانية صوب تجربة جمالية مجهولة فإن العمل الأدبي يقترب إذاك من ميدان الطبخ»[3]، ويفقد استمراريته مع المتلقي.

فكلما تغير أفق الانتظار واتسعت دوائره كلما زادت امكانيات التأويل المتعددة، وهذا ما يكسبه الاستمرارية، عن طريق الآفاق المندمجة والتي تعتبر أفق العمل الأدبي Horizon de L'œuvre Littèraire، وتحديد مقدار الفارق بينها مما يدل على تلك العلاقة المباشرة التي تربط بين المؤول والنص وهنا «تحرص جمالية التلقي على تحديد معنى النص بالسلسلة التاريخية لتفعيلاته وعلى الإقرار بتساوق التأويلات المختلفة عوض تشويه التأويلات السابقة»[4]، وهذا ما يثبت صفة انفتاح النّص على آفاق مما يضمن له السيرورة الجمالية عبر الأزمنة الثلاثة للقراءة التي حدّدها في زمن الإدراك الجمالي وزمن التأويل الارجاعي الاستعدادي والزمن التاريخي، ولذلك يرى ياوس «أنّ تاريخ الآداب والفنون الجميلة هو في الآن ذاته تاريخ تبعية وتمرد غريزي للتجربة الجمالية»[5].

2- فولغفانغ ايزر جانز ايزر (فعل القراءة وإنتاج الوقع الجمالي)

وكما رأى ياوس يرى آيزر في إنشاء نظرية الأدب وهي تشيد بالقارئ مركزة على علاقته بالنّص مبتعدة عن الكاتب وما يتعلق به، وقد ركز في ذلك على التفسير الذي يوضح المعنى من خلال إجراءات القراءة حتى يتم التفاعل بين النص والقارئ، وما أثار اهتمامه هو إجراءات القراءة وأهمية الدور الذي يضطلع به القارئ في تفاعله

---

[1]- د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص90.(Pour une esthétique de la réception p: 52).

[2]- المرجع نفسه، ص 91.

[3]- د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص92.(Pour une esthétique de la réception p: 53)

[4]- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي(من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، ص 113.

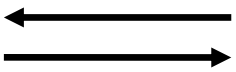
[5]- المرجع نفسه، ص123.

مع النص، وسؤاله هو كيف وتحت أي ظرف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟ والعمل الأدبي عنده ليس نصا فحسب ولا قارئا فحسب بل هو تركيب أو التحام بين اثنين النص والقارئ.

كل هاته الاشكالات التي تخصّ النّص والقارئ عند ايزر، وهو متأثر بطروحات الفيلسوف رومان انجاردن كما سبق ذكره وأنه يعمل على إبراز الفكر الفلسفة الظواهرية في طروحاته، هذا الفكر الذي ركز على الأفعال التي يمكن أن يثيرها النص في القارئ «باعتباره خطاطة أو هيكلا إجماليا تصاحبه مواقع غي محدّدة تنتظر قارئا يقوم بتحديدها واستكمالها»[1]، وبعيدا عن التفسير التقليدي الذي يبحث عن المعاني المخفية في النص أراد أن يراها كنتيجة للتفاعل بين النص والقارئ

وهذا المنطلق الذي بنى عليه ايزر دراساته في نظرية الاستجابة الجمالية من خلال أعماله المبكرة والتي لقيت نجاحا كبيرا سنة 1970 في جامعة كونستانس الألمانية بمحاضرة عنونها بـ(الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر)، وهو ينطلق من فرضيات تخص جمالية التلقي وما يتعلق بالنص والقارئ، وما يتطلبه ذلك من تفاعل بينهما وما يحتاجه لتحققه من بناء من خلال صيرورة القراءة.

فضمان وجود النّص في الوجود عند ايزر يتحقق بفعل القراءة؛ «فتحقق النص لا يتم إلا من خلال حركة القراءة الواعية التي تتفاعل مع لغة النص تفاعلا كليا، ونتحرك معها ولا نحيد عناه من البداية إلى النهاية»[2]، وهذا ما يميز طرحه عن بقية المناهج النقدية التي اهتمت بالقارئ وعلاقته بالنص على أساس غير تفاعلي يسير في اتجاه واحد من النص إلى القارئ، بينما ايزر فيصرح«أما في الأعمال الأدبية فيُرْسَلُ الخطاب في اتجاهين اثنين؛ لأن القارئ يتلقاه، وهو يركبه»[3]، وهو يجسد الرؤية الجمالية للاستجابة بين النص والقارئ على أساس علاقة تبادلية أي في اتجاهين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص.



العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ

وهنا تتوضح رؤية ايزر نحو القارئ وعلاقته بالنص على أساس أنهما شريكان في عملية التواصل من خلال بنية النص وفاعلية القارئ وفهمه للنص؛ بحيث يضفي له أبعادا جديدة لا يكون لها وجدود في النص، ولا يتجسد ذلك إلا « عندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي ويتلاقى وجهات النظر بين القارئ والنص، عند ئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها»[4]، والأمر لا يتوقف عند حدّ الاستقبال بل المسألة مرتبطة في

[1]- د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 99.

[2]- نبيلة إبراهيم، القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال)، مجلة فصول، مج(5)، ع(1)، أكتوبر ديسمبر 1984، ص 101.

[3]- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص 12.

[4]- نبيلة إبراهيم، القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال)، ص101.

أن هاته العملية قد أثرت في القارئ وتأثر بها، ولذلك ما يرونه مناسبا بالنسبة للضبط الاصطلاحي لهذة النظرية، أنها للتأثير والاتصال، ذلك لأنها تقوم على التأثير والتأثر المتبادل بين النّص والقارئ.

ويوضح ايزر وجهته النقدية اتجاه القارئ بالنسبة لنظريته وما يميزها عن طروحات نظرية الاستقبال أنها تنظر للقارئ والنص لا على أساس التداخل بينهما وإنما لمظاهر التأثير الجمالي المتمثل في «التداخل بل الالتحام بينهما، ولهذا فإن نظرية التأثير لا تريد للقارئ أن يبتعد عن النّص بحال من الأحوال»[1]، وهي عملية تقوم من بدايتها إلى آخرها على بعدين متلاحمين؛ الأول فني ويتمثل في النّص وصنعته اللغوية، والثاني جمالي ويختص بنشاط عملية القراءة التي يكون فيها المعنى عملية مستمرة وتصاحب تجربة القارئ التي تواكب تطور النص؛ حيث يبحث عن التفسير الموجه للمعنى لا على المعنى، وهذا من خلال عمليتين الأولى في صياغة المعنى والثانية في تحول هاته المعاني إلى أفكار قابلة للمحاورة، وهذا جوهر العملية الجمالية.

وانطلاقا من هذه الرؤية لنظرية الاتصال والتأثير عند ايزر، فإنه يتعين على كلّ نص حسب تصوره أن يضم بنية معقدة كانت أم طبيعية لها وجهها التأثيري على القارئ، وتوفر الشروط التي تدفع لوصف الشروط الأساسية للتفاعل، عندئذ يتبين التأثيرات التي ينماز بها العمل الأدبي؛ «فكل بنية قابلة للتمييز في التخييل لها غالبا هذان الوجهان: الوجه اللفظي والوجه التأثيري، يوجه المظهر اللفظي رد الفعل ويمنعه من أن يكون اعتباطيا، بينما يكون المظهر التأثيري استفاء لذلك الشيء الذي قد تمت بَنْيَنَتَهُ بواسطة لغة النص، وبالتالي فأي وصف للتفاعل بين المظهرين يجب أن يجسد في الآن ذاته بنية التأثيرات (النص) وبنية التجاوب»[2]، ولذلك يشترط لتوفر عناصر التفاعل تكمن لا بد من البحث عن مكونات النص المتواجدة في النص ودراستها، والاهتمام بمظاهر ردة فعل القارئ ضمن الوقع الجمالي؛ حيث لا يهم ايزر المعنى وإنما يساءل عن انفعال القارئ وهو يصنع فعل القراءة.

ومن هنا توجه ايزر للقارئ وهو يبحث عن مفهوم مناسب له انطلاقا لما يتميز به النّص من تداعيات لعملية التفاعل التي تحتاج إلى قارئ «محمّل بإمكانات تجعله منفتحا على التوجهات النصية المختلفة التي من خلالها يبين مدى الإحساس الذي يحياه من خلال عملية التلقي الجمالي، وهو الاحساس الذي يوضح الفرق بين المتلقي القارئ والمتلقي الواقعي الذي يمارس حياته اليومية»[3]، فيحتاج منه أن يكون مؤهلا وعلى استعداد لقيادة هاته العلاقة التفاعلية بينه وبين النص، فظهرت عنده مفاهيم أخرى تتعلق بالقارئ، وهذا ما يجعله يقف عند خاصية أخرى ميّزت هاته النظرية وقد اعتمدها لتوضيح أفكاره، وهو ما يخص مفهوم القارئ الضمني والأنماط الأخرى من القرّاء.

[1]- نبيلة إبراهيم، القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال)، ص 102.

[2]- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص 12.

[3]- د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 100.

أنماط القراء وخصوصية القارئ الضمني:

ويتمثل القارئ الضمني Implied Reader من أهم المفاهيم التي اعتمدها ايزر في نظرية جمالية التلقي، وهو بذلك يجسد فكرة التحول من المؤلف إلى أهمية القارئ معتبرا إيّاه جوهر نظرية الاستقبال على أساس استعداداته للعمل الأدبي ليجسد تأثيره، انطلاقا من النص؛ بحيث تتوقع بُناه حضور متلق دون تحديده لإحداث التأثير في إعادة بناء النص، فالقارئ الضمني عند أيزر يحدّد من خلال حالة نصية، وهو موجود قبل بناء المعنى في النص وقبل أن يقرأه القارئ، وهو بهذا يميزه عن بقية القرّاء العاديين والحقيقين المفترض وجودهم مسبقا، وتتمثل صورهم في:

أولا: القارئ النموذجي– القارئ الأعلى (Super reader) ويتمثل عند ريفاتير مجموعة القراء الذين يمتلكون قدرات مختلفة لتحديد الأثر الأسلوبي في العمل الفني والعمل على تفكيكه.

ثانيا: القارئ الخبير(informed reader) عند فيش هو الذي يستهدف عبر ملاحظاته الذاتية لردود أفعال القراء السابقين أن يحسن من قدراته التأويلية والقرائية؛ «أي أن قارئ حقيقي (أنا) الذي يعمل كل ما في استطاعاته ليجعل نفسه مُخبرا»[1] ، ولذلك ينبغي أن:

1. يتحدث باللغة نفسها التي يتكون منها النص الفني بطلاقة، وأن تكون له معرفة واسعة باللغة.
2. يكون ملما بالمعرفة الدلالية التي تجعل منه مستمعا قادرا على الفهم والاستيعاب.
3. يمتلك قدرة أدبية.

ثالثا: القارئ المقصود (Intended reader) وتتمثل عند وولف «في إعادة بناء فكرة القارئ الذي يقصده المؤلف»[2]، أي بمعنى فكرة القارئ كما تشكلت في ذهن الكاتب، ولها عدة أبعاد في النص، قد يكون قارئا أو جمهورا.

أما عن القارئ الضمني فليس من نمط القراء الذين سبق ذكرهم والذين يكتفون بردود الأفعال فقط، بل هو قارئ لا وجود له في الواقع، هو «يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي، ومن ثم فهو قارئ ذو قدرات خيالية شأنه شأن النص، وهو لا يتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدّد، بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثا عن بنائه ومركز القوى فيه وتوازنه وواضعا يده على الفراغات الجدلية فيه فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له»[3]، وهذا ما يجعله ينماز عن بقية أنماط القرّاء، فهو منغمس في النص ويعيش عملية الخلق الخيالي للنص من البداية إلى النهاية، وبالتالي يعتبر منتجا للنص لا مدرك لأساليبه اللغوية.

كما تتجسد صورة هذا القارئ في الأنا الثانية للمؤلف في مواجهته النص الفني، لأنها تتواجد معه أثناء العملية التخيلية، ومن هنا فإن وظيفته تكمن في «إنتاج مجموعة من الصور الذهنية يعمل على تشغيلها في عملية

[1]– فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص 26.

[2]– المصدر نفسه، ص 27.

[3]– نبيلة إبراهيم، القارئ في النص(نظرية التأثير والاتصال)، ص 103.

الاستجابة لبنيات النص الداخلية التي تقوم بدورها بخلق مجموعة من الإحالات تؤسس من خلالها توجيهات Instructions ترتبط بتلك التصورت الذهنية بهدف بناء آليات للتفاعل بين شروط الإثارة الكامنة في النص وردود أفعال القارئ»[1]، وذلك من خلال خلق المرجعيات المناسبة لمنح النص المصوّغات السياقية المشتركة بينهما والتي تربطه بالقارئ بالنظر للواقع، وهذا ما يحقق التواصل بينهما والتفاعل الذي يتمثل في المرجعية الاحتماعية والأدبية والثقافية انظلاقا من انعكاسات الوضع الاجتماعي الذي يعيشه القارئ وتداعياته.

وحتى يتحقق ذلك كان لايزر بدائل تتمثل في الذخيرة والاسترتيجية النصية، ومنهما تتحدّد تدولية النص؛ «فأثناء القراءة على المتلقي أن ينتحي عكس الطريق التي قام النص بسلوكها، حيث يضطلع بمهمة إعادة التداولية إلى النص La répragmatisation، وذلك بربطه مرة أخرى بالمرجعية الخارج نصية؛ أي بالسياقات الاجتماعية والأدبية على تنوعها، وتتم هذه العملية عن طريق استدعاء المخزون، أو رصيد النصRepertoire »[2]، وهنا يظهر فعل القراءة ودوره في الكشف عن مظاهر الحياة الاجتماعية و الثقافية التي ظلت خفية إلى حين قيام القارئ بعملية القراءة وصياغة الموضوع بنفسه من خلال ما يسمى بملء الفراغاتGapsوملء البياضات Blanks، والتحديد الكامل لمواقع اللاتحديدSpots of indetérmination، وتجميع المعنى للوصول إلى التأويل المتسق، وهذا ما يعتبر حصيلة التفاعل بين النص والقارئ، وهاته الغاية الأسمى له[3] القراءة والفهم.

الذخيرة النصية وفعل القراءة

لقد اقترح ايزر موضوع الذخيرة لخلق وضع تفاعلي بين البنية النصية للنص وردود أفعال القارئ، وتعمل الاستراتيجية النصية على التخطيط لهذا التفاعل، «فتتظافران لأجل خلق مرجعية أو السياق الخاص للنص الفني، إنهما يكوّنان الإطار المرجعي الذي يخلق بين النص والقارئ خلال عملية القراءة»[4]، ومما استدعى ذلك غياب الوضع السياقي التي بموجبها تنشأ ردة فعل القراء أثناء عملية التفاعل بينها وبينالبنيات النصية، وهذا ما يؤكد أن النص غير منغلق على نفسه إنما له علاقاته مع نصوص أخراة مشابهة له أو تتشارك معه في القيم الاجتماعية والثقافية والتاريخية، ودور القارئ أن يكتشف ذخيرة نص ما.

يعرفها ايزر على أنها «مجموعة المواضعات الضرورية لقيام وضعية ما»[5]، ومن خلال هاته المواضعات يعمل النص على التفاعل مع عناصر سابق تشترك فيها معظم النصوص بحكم الاتفاق على المعايير الاجتماعية والتاريخية والسياق السوسيو ثقافي، وهذا ما يطلق عليه (الخارج جمالية)، وبالتالي ومما يعزز التفاعل بين المبدع والقارئ الأعراف التي يشتركان فيها والتي تدخل ضمن السياق الاجتماعي، وتتجسد في النص عن طريق إعمال التناص الذي يعبر عن هاته التقاطعات النصية التي تحدث على مستوى البنى اللغوية والتركيبية والدلالية.

---

[1]– د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 107.

[2]– بوخال لخضر، المتلقي بين التجلي والغياب، مذكرة ماجيستير2012/2011، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، ص 40.

[3]– بوخال لخضر، المتلقي بين التجلي والغياب، ص40.

[4]– د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 104.

[5]– فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص 32.

فانتقاء الذخيرة لا يكون اعتباطيا إنما حسب الأنساق المتفق عليها، ولكن تحدها تتغيّر من سياق إلى آخر بحيث النسق الجديد لا ينفي القديم بل يدمجه في بعض عناصره بتوزيع جديد وتركيب مخالف وهذا ما يجعل الذخيرة في محاورة مع السياق الجديد، وهي لا تقف أما قدرات القارئ إنما تمنحه موقعه في النص ودوره في تكميل البنية الدلالية وذلك بإعمال الاستيراتيجية النصية.

القراءة والاستراتيجية النّصية

إن أهمية الاستراتيجية النصية تكمن في تنظيم عناصر الذخيرة النصية والربط بينها وبين السياق المرجعي الخاص بالقارئ والطريقة التي يحدث بها التفاعل بينه وبين النص، وإذا كان النص يقيم مع القارئ علاقة تفاعل من خلال خطط فنية تجسد التخييل وخلق حوّ خيالي، وحمل القارئ على حلها، فإنه يتعين على هذا القارئ أن يكون مستعدا لاتمام هاته المهمة الجمالية بتوفر شرطين؛ أولهما ضرورة الخلفية المعرفية لدى القارئ وامكانية توظيفها لتحقيق التفاعل بينه وبين بنية النص، والثاني يتمثل في مدى قدرة المتلقي على الخوض في تجربة جديدة عنه، ومن هنا يظهر أن للاستراتيجية دور في ربط أجزاء النص، وهي تعمل الانزياح لفرض شعرية النص الأدبي.

ويتم هذا عبر الخطاطة النصية التي يتعامل معها القارئ عند ايزر تعاملا منتجا وتفاعليا باعتبار أن الخطاطة تشكل بنية النص و التي توجه القارئ وتقوده إلى السنن الثاني وهو بنية من إنتاج المتلقي وهذا ما يجعل التأويل يتعدد من خلال تعدد القراء واختلافهم؛ «لأن ذاكرة القارئ خزان؛ فعندام تستقبل رسالة معينة تقوم بتخزينها وتنظيمها وتعيد إنتاجها بشكل مواز أو مختلف حسب القدرات الذهنية والتصورية للمتلقي وحسب رغبته في العمل»[1]، فتصبح بهذا ذاكرة المتلقي متنوعة بين المرجعيات السابقة والتجارب المتجددة والمتنوعة، وهذا ما يتعلق بالتأثيرات الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والدينية والسوسيو ثقافية حيث يتفاعل معها على أساس أنها تمثل المحيط الذي يعيشه وتمنحه خلقية معرفية وفكرة حول ما يحدث، وهذا ما يساعده على التفاعل مع النص.

فالنص الفني بهذه الوضعية «يؤسس ممرات ودروبا يضعها أما المتلقي لحظة شرعه في القراءة هذه الممرات لا تخرج وبنياتها عن النماذج الجمالية والقيم الاجتماعية والتاريخية التي اختارها النص وشكلت مرجعية كما أن القارئ يشارك النص هذه الخلفية»[2]، وانتقاء القارئ لنظام دلالي دون الآخر في النص لا يدل إقصاء باقي الأنظمة، إنما يبقى على اختيار القارئ حسب ميولاته ومدى توظيفه للمعارف المكتسبة، ولكن لا يمنعه هذا أن يقف عند مكونات الذخيرة في النص والتعامل معها، وهذا ما يتماثل مع مبدأ أفق الانتظار عند متلقي ياوس، وما ينبغي أن يتوفر عليها القارئ الخبير من شروط.

ووجه الاشتراك بين ايزر وياوس أن القارئ الذي يتفاعل مع النص لا يكون قفط معاصرا للعمل الفني بل حتى المتأخرين في التاريخ على أساس «أن النص قادر على مواصلة الكلام(أو الحوار فيما تكون رسالته قد فقدت

[1]– د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 109.

[2]– المرجع نفسه، ص 110.

راهنيتها وتكون دلالتها قد فقدت أهميتها»[1]، واهميتها مطلوبة إذا ما تعلق الأمر بالتفاعل بين القارئ والنص وتحقق أمر المرجعية التي بقدر تنوعها وغناها بقدر تحققها في البنية النصية، فتمنح بذلك حرية القارئ في التعامل مع النص والنجوال فيه والانتقال من سياق لآخر، وهذا ما أطلق عليه بوجهة النظر الجوالة في النص والمتحركة من أفق لآخر في النص، وذلك يتم عبر الانتقال من قراءة لقراءة بمعنى إعادة القراءة والتي لا يمكن لها أن تتطابق مع القراءة الأولى، وهذا ما يجسد خاصية الاستمرارية في القراءة والتي تبحث عن جمالية النص شيئا فشيئا.

وهذا ما يهدف إلى تحقق الدينامية للنص التخييلي وآفاقه الدلالية التي تعمل على نمو التجربة التفاعلية بن النص والقارئ وتطورها واستمراريتها عن طريق انتقال القراءة، ولا يتم ذلك إلا بعد البحث في التجربة الأولى من القراءة وهكذا، ففعل القراءة عند ايزر ينماز بخاصية التدرج حتى الوصول إلى الفهم في النّص حيث ينتقل القارئ وهو منفعل مع النص من مرحلة لأخرى مندمج كل الاندماج مع بناه موجها ما استقر في ذاكرته بواسطة ما يقدمه له من معطيات جديدة[2]، وتطلق هذه العملية على القارئ حسب رأيه بوجهة نظر الجوّالة Point of view، وسمّاها كذلك لأنها وجهة متحركة تتجول ذاخل النص، وهي« وسيلة لوصف تواجد القارئ في النص باعتباره لا ينتقل من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل إلا من خلال القراءة وعبر جدلية الترقبPrétention والتذكرة Retention»[3]، فكل لحظة من لحظات القراءة تشكل سمة الترقب والتذكر تبرز سيرورة النص وأفقه المستقبلية.

وما يتسبب في هاته السيرورة ميزة الشعرية التي تحكم النّص التخيلي والتي تجعل القراءات مختلفة وتنماز بتأويلات متعددة«فكثيرا ما تفاجئنا النصوص الأدبية الحديثة بهذه الفراغات، بل إن هذه الفراغات قد تتمثل لنا في بين الجملة والأخرى، ولهذا فإن القارئ كثيرا ما يتوقف في هذه النصوص الحديثة بحثا عن المعنى الغائب أو بحثا عن التفسير، وكل قراءة لأخرى من القارئ نفسه قد تجد معنى آخر وتفسيرا آخر»[4]، وهذا ما يدل على الثراء الذي ينماز به النص من خلال هاته القراءات المتعددة للقارئ، حيث تضفي خاصية السيرورة التفاعلية بينه وبين النص، وذلك عن طريق ما أطلق عليه ايزر بلاغة الابهاميةHermetisme بخاصية اللاتماثل La non identité المتمثل في بنيات اللاتحديد التي تجسد الطاقة المحفزة لعملية التخيل عند القارئ وتمنحه القدرة على القراءة، فتدفعه للبحث ومحاولة ملء الفراغات Ies vides والبياضات Les blancs التي يتركها النص ويختزنها في بنياته الداخلية وهو ما يحرك القارئ ويدفعه تدريجيا لهدم تلك العناصر من اللاتحديد حتى يصل إلى ما خفي في النص[5].

---

[1]– د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص110.(Pour une esthétique de la réception p:36, 37.)

[2]- بوخال لخضر، المتلقي بين التجلي والغياب ، ص41.

[3]– المرجع نفسه، 41.

[4]– نبيلة إبراهيم، القارئ في النص(نظرية التأثير والاتصال)، ص 103.

[5]– د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 113.

ومن خلال ما سبق يضيف ايزر مصطلح آخر في إطار البياضات وهو ما أسماه باللامقول Le non-dit أو بالصمت بمعنى ما لال يصرح به النص الفني«فعندما يدخل القارئ في مغامرة التأويل والبحث عن تفاعل جمالي دينامي ومنتج يجبر على مواجهة المقول Le dit من خلال تجاوزه وتحديده والتعالي عليه قصد انتزاع الخفي الكامن وراء المكونات اللغوية والتركيبية»[1]، ولهذا تتميز عناصر اللاتحديد على اختلاف صورها في النص الفني بالحركة واللاستقرار والانتقال من مكان لآخر في النص، وهذا ما يثبت للقارئ مهمته في التفاعل مع النص من خلال التعامل معها، هذا بالإضافات إلى عنصر آخر عند ايزر وهو طاقات النفي التي تصب فيما ذكرناه سابقا ولكن بشكل آخر يعمل على انتاج البياض لا ملؤه«وهي طاقة تعمل في نظر ايزر على إلغاء العناصر المعروفة في النص وتعويضها بأخرى جديدة تساعد على إدراك ما تمّ اقصاؤه»[2] بمعنى أن يستبدل ويعوض بأخر بعد إلغاء ما هو موجود في النص، وهذا ما يحقق شكلا دلاليا جديدا للنص الفني.

ثالثا: شعر المديح النبوي القديم عند الجزائريين

أ. المديح النبوي الجزائري في القديم

علمنا سابقا في حديثنا عن صنيع الشاعر الفني اتجاه حضرة النبيﷺ وهو يمدحه كيف أنه يتعامل مع هذا النوع من الغرض بخصوصية فنية لما للنبيﷺ من الصفات خاصته وينماز بها فيه عن بقية النص المدحي، فرغم ما كان يعرف به غرض المدح في عرف المدّاحين أنه «الثناء على ذي شأن بما يستحسن من الأخلاق النفسية كرجاحة العقل و العفة و العدل و الشجاعة وإنّ هذه الصفات عريقة فيه وفي قومه وبتعداد محاسنه الخلقية»[3]، وما كان له من ارتباطات تخص تداعيات الظروف الاجتماعية التي كان يعيشها العرب، وما تفرضه البداوة من أعراف وتقاليد وعادات تسنها عليه لترسّخ قيما كانت ملاذا للشاعر، وهو يمدح ممدوحه، إلا أن سماته الفنية التي عرف بها اضطربت ووقفت عاجزة أمام عظم النبيﷺ ، وهي تستمع لحسّان وهو يقرّ "بأنه خلق كما يشاء، أنّ مثله لم تلد النساء".

إذن هو عهد جديد للقصيدة المدحية مع الرسول ﷺ، وهي تلتقي بزينة البشر وأعظم الرسل في الأمم؛ حيث دفعها لمراجعة حساباتها الفنية وأعرافها النقدية محاولة أن البحث عما يليق لمقامه الجليل مستفيدة مما كان عندها من تنظير لتلك الفضائل الانسانية والصفات العريقة التي تمثلت في العقل والعفة والعدل والشجاعة، وقد تسامت أخلاقه عن الظاهرة الإنسانية، الأمر الذي دفعها للتغيير والتطور؛ حيث « دخل عليها تعديل من وجهة النظر الإسلامية جاءت لتحلّ مكان القيم الجاهلية، فقد كانت بحاجة إلى من يعززها ويتغنى بها، فقام الشعراء بهذا الدور يمدحون الرسولﷺ ويدافعون عن الإسلام»[4]، وهذا شأنها مذ ذلك الحين تسعى للمدح النبوي دفاعا عن

---

[1]- د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 114.

[2]- المرجع نفسه ص، 114.

[3]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان،ج(2) ، 1426هـ -2005م،ص253.

[4]- سراج الدين محمد، المديح في الشعر العربي (موسوعة المبدعين)، مج(2)، ص18.

الدين ونصيرا له، وذلك بما جادت به القرائح والنُظم على اعتبارها «البذرة الأولى لفن المدائح النبوية الذي قدر له بعد قرون أن يستقل بذاته، ويصبح من أكثر موضوعات الشعر حظا من القبول والذيوع»[1]، حرصا على تعزيز القيم الدينية وضمان استمراريتها عبر الزمان وفي كل مكان، منذ تباشير الولادة إلى يوم الناس هذا.

فبمجرد ذكرنا لغرض المديح النبوي فتلك خاصة من خصوصيات هذا الفن،«وبذلك نجد أن المديح النبوي هو في بدايته قسم من المديح العام الذي عرف في أدبنا العربي،ولكنه انفرد عنه، لأنه مخصص لسيد المرسلين، ولأن الممدوح يفترق عن عامة الناس، ولأن كل ما يرد في المدحة النبوية يلتزم نهجا خاصا في التأدب والسمو لا نجده في المدائح الأخرى»[2]، وهي تسخر بكل ما لديها من فن لأجل الرسول ﷺ لأن هناك الكثير مما يقال في سيرته التي بدأت مسيرتها، وهي تصرح أنه "الصادق الأمين"، لقب انطلق منه المديح النبوي ليبني صرحه الفني «وقد ارتبط بصاحب الدعوة هاديا ونذيرا، فأبدع فيه الشعراء من الصحابة، ومن جاء في الأزمنة اللاحقة»[3]، فأُفرد له هذا الغرض الشعري ليرتبط بذاته حتى بعد وفاتهﷺ.

ونظرا لما حباه الله به من صفات النبوة المعجزة؛ فقد استمر معه الغرض الشعري، ولم ينتقل إلى غرض الرثاء على اعتبار وفاة النبيﷺ، وهي صفة تؤكد أمر تفرده؛ لأن الغرض المناسب بعد وفاة الإنسان هو الرثاء «ولكنه في الرسول يسمى مدحا،كأنهم لاحظوا أن الرسول ﷺ موصول الحياة يخاطبه المحبون كما يخاطبون الأحياء»[4]؛ وهذا ما يفرده عن باقي البشر، هذا بالإضافة إلى غرض التصوف الذي عمل على إذاعة المدائح النبوية على حدّ قول الدكتور زكي مبارك[5]؛ وقد أكد الدكتور عبد الله الركيبي بأن نشأة المدائح النبوية تعود إلى «الفكر الصوفي والنوازع الدينية لظروف خاصة وعوامل مختلفة...»[6]، وهي ترتبط بالبيئات الصوفية والدينية، وهذا ما كان عند شعراء المغاربة في مدحهم للنبيﷺ أمثال الصوفية عفيف التلمساني(690هـ)، والمانجلاتي.

وما ميّز غرض المديح النبوي كذلك أنّ الشعراء قد أفردوا له دواوين شعرية، وهذا ما لم نجده في الأغراض الشعرية الأخرى بما فيها غرض المدح، زد على ذلك القيمة التعلمية التي تحملها مضامين المدحة النبوية ومدى حاجة النّاس للقيم والمبادئ الدينية التي تحملها، وقد كان لها حضورها في حلقات المساجد لتعليم الطلاب ما يتعلق بدينهم الحنيف بغرض التقرب من الرسول ﷺوالتأسي بأخلاقه الكريمة، ومدائح البوصيري أكبر مثال على ذلك نظرا لما تحمله من معاني التبجيل للرسولﷺ بذكر صفاته ومعجزاته والدعوة للأخذ بأخلاقه موعظة وتقربا إلى الله سبحانه مستشفعين لأجل العفو والمغفرة.

---

[1]- محمود علي مكي، المدائح النبوية، مكتبة لبنان- الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، سلسلة أدبيات،ط(1)،1991م، ص 7.

[2]- محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، دار الفكر، دمشق- سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط(1)، 1414-1996، ص57.

[3]- أحمد موساوي، المولوديات في الأدب الجزائري القديم، عهد تلمسان الزيانية، دار الموفم للنشر، الجزائر، 2008،ص45.

[4]- زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي، مصر الجديدة 1354هـ - 1935م، ص17.

[5]- المرجع نفسه، ص 17.

[6]- د. عبد الله الركيبي، الشعر الديني الحديث، ج(1)، دار الكتاب،(د،ط)، ص49.

ولم يكن الشاعر الجزائري بمنأى عن كل ما كان يحدث في المشرق والأندلس، وكان ذلك قبل فترة العهد المملوكي والعثماني؛ فقد كانت له مشاعره التي أفردها للرسولﷺ فكان لمدحهﷺ هناك «القصائد الغر الطوال التي كادت تكون العقد الثمين عند القاضي عياض وابن خلوف القسنطيني وغيرهما»[1]، وقد أسهموا بإرسائه بدءا من القرن السابع الهجري «يأخذ شعراء المدائح النبوية في الكثرة في الجزائر والبلاد المغربية منذ القرن السابع الهجري وخاصة منذ النصف الثاني منه ...»[2]؛ فشهدت اهتماما كبيرا بفضل شعراء جزائريين منحوا للمدحة النبوية دواوين خاصة بها.

وهذا أمر مؤكد عند الجزائريين؛ فأمر الاهتمام بالدين كان معروفا عندهم منذ الدولة الرستمية، وقد أكّد الأستاذ رابح بونار وهو يفسر كثرة العلماء والفقهاء وانكبابهم على حفظ القرآن والسيرة النبوية وتعلم اللغة العربية زادهم تعمقا للتعاطي مع المدائح النبوية في السنوات الموالية حتى بدأت في الانتشار خاصة الفترة العثمانية[3]، وهذا ما أكده الدكتور أبو القاسم سعد الله في قوله «فلا شك أن الشعر الديني، وخصوصا المدائح النبوية، من أقدم الأغراض الشعرية»[4]، ولكن على الرغم من هذا التوجه الديني إلا أنه لم يحظ بإهتمام كبير من قبل الدارسين.

فقد احتاج الشعراء للمدائح النبوية ليصلحوا بها حال المجتمع نظرا لما يعانيه من قلق في النفوس، وهنا ظهرت المدائح النبوية بشكلها المتكامل كفن مستقل بذاته فكانت «وسيلة للتعبير عن مشاعرهم وآلامهم وآمالهم ولطلب الراحة والطمأنينة لنفوسهم المضطربة بسبب الهزات العنيفة التي تعرّض لها المجتمع العربي والإسلامي»[5]، وقد تهيّأت له الظروف المتنوعات لانتشاره وذيوعه متمثلة في الصراعات السياسية وما تعرضت له البلاد العربية من الهجمات الصليبية والمغولية، وفي ذلك كان للشعراء دورهم الفعّال في الدفاع عن الإسلام ومقدساته وهم يمدحون نبي الله ﷺ خاصة وما حدث منها من انعكاسات مباشرة على المجتمع من جراء الوضع السياسي والاقتصادي غير مستقر.

فكانت هناك اضطرابات اجتماعية أثّرت على أخلاق المجتمع، فجاء الشعراء وهم يدعون الله «أن يخلص المجتمع من هذه المفاسد ويتوسلون برسوله ﷺ مادحين مستشفعين ليذكّروا الناس بتعاليم الدّين وحدوده، وليشيعوا الروح الدينية بين النّاس ليعدلوا عن هذه المفاسد»[6]، وهذا ما ظهر بشكل جلي عند شعراء المغرب خاصة عند الشعراء الجزائريين ومدى حاجتهم للمدائح النبوية المطوّلة التي سارعوا بها للملمة المجتمع، وبشتى الصور الشعرية التي تعبّر عن الاهتمام بها، ، لاسيما في فترة أبي حمو موسى الزياني زمن المولديات النبوية ومدى الدور الذي تميّزت

[1] - محمد مرتاض، الخطاب الشعري عند فقهاء المغرب العربي،ج(1)، دار الأوطان للطباعة والنشر والتوزيع، ط(1)، 2005، ص250.

[2] – د. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات(الجزائر– المغرب الأقصى– موريتانيا– السودان)، دار المعارف، ط(1)، (د،ت)، ص205.

[3] – رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط(2)، الجزائر، 1981م، ص 61.

[4] – أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج(2)1500– 1830، عالم المعرفة الجزائرية، الجزائر، طبعة خاصة، 2011م، ص245.

[5] – فاطمة عمراني، المدائح النبوية في الشعر الأندلسي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط(1)، 1432هـ–2011م، ص115، 116.

[6] – محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، ص 25.

به في التغيير والإصلاح والاستقرار الديني، وذلك ما في أنواع كثيرة من الأشكال الشعرية تمثلت في المشطرات والمخمسات والنظم على أشكال الموشحات المختلفة.

فظهرت أيضا الدواوين المستقلة بمدح الرسولﷺ؛ بحيث لا ينظمون فنا آخر فيه إلا فن المدائح النبوية، «وقد أكثر بعضهم من النظم في هذا الغرض حتى أنهم خصَّوه بديوان كامل ومن هؤلاء عبد الكريم الفكون»[1]، وهذا ما أكّده المقري في نفحه مع شعراء أندلسين ومغاربة أمثال الشاعر الجزائري عبد الله محمد بن العطار الجزائري وما عرف له من الدواوين في مدح خير النبيين[2]، وغيره من الشعراء استقلوا بمدائحهم النبوية دون غيرها والذين أكّدوا أن المدائح النبوية كانت في تلك الدواوين من أهم الأغراض الشعرية على الإطلاق.

فقد اتسع الشعراء في نظمها «فلم يوجد شاعر في هذا العصر لم تكن له مشاركة في هذا الفن الشعري»[3]، وهذا ما يؤكد مدى الحاجة لهاته المدائح عند الناس في المجتمع، وقد تهيّأت لها الأسباب والظروف المواتية التي لم تتهيّأ لفن شعري آخر؛ فأكبّوا على نظمها سواء أكان في المشرق أم في بلاد المغرب والأندلس لهذا العصر نظرا لما واجه الناس «من ضروب الاستبداد والعسف فكانوا يجدون في مدح النبي وآله وصحابته التبرك وبأولياء الصوفية ذوي المكرمات وأقطابهم والارتحال إلى ضرائح الصالحين ملاذا من مخاوفهم وما يخشون من الأرزاء والكوارث»[4]، ولحاجة الناس إليها وقف الشعراء يدافعون بها عن الإسلام ومقدساتهم أمام الديانات النصرانية التي شكلت تهديدا على كيان الأمة الإسلامي.

وهذا ما حلّ ببلاد العرب وأهل المغرب والأندلس من هجمات الإفرنج وأفكارهم الهدّامة من فتن وويلات، فكان الملجأ الوحيد الاستشفاع بسيد المرسلين والأخذ بسيرته منجاة لم حلّ بهم، وهذا ما جعلهم يتشبثون به حتى يغيروا متمنين زيارته والوقوف أمام مقامه الرفيع الأمر الذي زادهم شوقا وحنينا فبثوا في نظمهم مشاعرهم، وبحثوا عن كل ما يوصلهم به نظرا لبعد المسافات خاصة في موسم الحج، وهذا ما استدعاهم أن ينظموا قصائد التشوق للمقدسات هناك والمقام معبّرين عن حبّهم وتعظيمهم لعظيم ذاك المقام النبوي والكعبة الشريفة.

فقد زادتهم هاته الأوضاع تمسكا بكل ما لم من صلة بالنبي ﷺ بحثا عن الاستقرار الروحي والحياة الإيمانية التي تتطلبها النفس الإنسانية، فبات همّ شعراء المدح النّبوي تذكير النّاس دينهم في إطار المدح المصطفى، ولحاجتهم لذلك التوازن الروحاني وللدفاع عن كيان الأمة الإسلامي، وهذا ما جعلهم يهتمون بخاصية أخرى طبعت المدائح النبوية وهي الاحتفالات بالمولد النبوي الشريف «لأن المولد النبوي مناسبة هامة لنظم المدائح

[1]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج(2)، ص246.

[2]- شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح:إحسان عباس، مج (7)، دار صادر، بيروت،(د،ط)، 1408هـ - 1988م، ص497.

[3]- فاطمة عمراني، المدائح النبوية في الشعر الأندلسي، ص 117.

[4]- البوصيري، الديوان، شر:د.عمر الطباع، دار الأرقم للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص 22.

النبوية؛ فهي تكرهم بعظمة رسول الله ﷺ وفضله على أمته»[1]، فتمسكوا بكلّ ما يتعلق بالنبيﷺ مما يثير مشاعرهم ومشاعر الناس ليذكروا أنفسهم وغيرهم بحقيقة دينهم

فكان التأثير والتأثر باد فيما بينهم من الشعراء ليغيروا من شأن الأمة ويستقطبون الناس لأجل ذلك، فأسهم ذلك في ظواهر شعرية ارتبطت باستمرارية المدائح النبوية بشتى الأشكال والصور الشعرية، حيث ظهرت عند الأندلسيين والمغاربة ونخصّ بالذكر المديح النبوي الجزائري الذي شهد انتشار هاته الظواهر الشعرية المتمثلة في المولديات والمعارضات الشعرية والبديعيات والموشحات والشوقيات وغيرها من صور الفنون الشعرية التي ارتبطت بالمديح النبوي بشكل عام في المشرق وفي الأندلس والمغرب وبالأخص في الجزائر وهو موضع الدراسة لاسيما مع نوعين من هاته الفنون التي ارتبطت بالمديح النبوي الجزائري في القديم ارتباطا كبيرا، وهي المولديات النبوية والمعارضات الشعرية.

ب.صور المديح النبوي الجزائري في القديم

1. المولديات النبوية في المديح النبوي الجزائري

حين نذكر المولديات في المدائح النبوية الجزائرية في القديم، فإنها مسألة متعلقة بالعصر الزياني ومدى الاهتمام الذي وجدته من قبل أبي حمو موسى الزياني الذي كان سببا في انتشارها قديما حيث نقلها من المغرب إلى الجزائر، وطبيعي أمر الاحتفال بمولده الكريم ﷺ في هذا الزمن، فمن كانوا معه عظموا يوم مولده وبجلوه فكيف بمن لم يروه إنّما سمعوا به وتناقلوا أخباره وخاصة مع أهل الأندلس والمغرب؛ فقد ارتبط شعر المولديات النبوية ارتباطا وثيقا بتلك الاحتفالات الرسمية التي كان يُنَظّمها ملوك المشرق وبالأخص الغرب الإسلامي، وذلك في كل عام بمناسبة ليلة المولد النبوي الشريف.

وهذا ما عرفت به البلاد الإسلامية؛ بدءا من الفاطميين الذين بدأت معهم أول ليالي المولد النبوي في القرن الرابع الهجري؛ لأنهم أرادوا «أن يجعلوا لحكمهم السياسي وجاهة، فاتخذوا عددا من المناسبات المشهورة وألّفوا بها عوام الناس بإقامة المآدب العامة وبإقامة معالم الزينة بالأنوار وبقراءة السيرة النبوية أو غيرها من السير، وأحبّ العامة ذلك»[2]، فكانت تتلى آيات القرآن وتلقى الخطب وتنشد المدائح النبوية، وهذا بتشجيع من صلاح الدين الأيوبي(589هـ) «لأغراض دفاعية، وكانت غايته من ذلك أن يجتمع المسلمون بشكل جماعات متأهبة في أيام اجتماع النّصارى في أعيادهم ومواسمهم لئلا يهاجم الإفرنج الصليبيون بلدة مسلمة والمسلمون فيها غافلون عن ذلك»[3]، ومن هنا انتشرت المولديات النبوية في بلاد الشام والعراق وماكان في مكة من احتفاءات بمولدهﷺ.

وقد احتفل في القرن السادس الهجري أهل مكة بهذا اليوم العظيم فكانوا يذهبون ليلة المولد النبوي لزيارة المحل الذي ولد فيه ﷺ وكانت تفتح الكعبة في هذا اليوم للزائرين «يفتح هذا الموضع المبارك فيدحله الناس كافة

---

[1]- فاطمة عمراني، المدائح النبوية في الشعر الأندلسي، ص 122.

[2]- عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي (الأدب في المغرب والأندلس)، ج(6)، دار العلم للملايين، ط(1)، يونيو 1983م، ص 111.

[3]- المرجع نفسه، ج(6)، ص 112.

متبركين به في شهر ربيع الأول ويوم الاثنين منه؛ لأنه كان شهر مولد النبيﷺ، وفي اليوم المذكور ولد ﷺ، وتفتح المواضع المقدسة المذكورة كلّها، وهو يوم مشهوذ بمكة دائما»[1]، وهي سلوكيات جسدت تلك المظاهر الأولى للاحتفال بالمولد النبوي، وهم بذلك يؤكدون جذور الاحتفال بهذا اليوم العظيم عند العرب.

وفي هذا القرن وما يليه نالت مكانة الرسول ﷺ الحظوة الكبرى في الشعر العربي والمغربي بالأخص؛ حيث «أضحى هو مركز الثقل فيها إلى درجة أن قصائد كاملة كان موضوعها من البداية إلى النهاية»[2]، وهي فترة دعت إلى ضرورة العناية بالعلوم الإسلامية من فقه وحديث وسيرة نبوية ما عمل على تشجيع النظم الشعري حوله؛ ففي العراق كان صاحب إربل مظفر الدين كوكبوري (630هـ) زمن الأيوبيين مولعا بالاحتفاء بالمولد النبوي الشريف، واحتفاله به «فإن الوصف يقصر عن الإحاطة به»[3]، ولما قدم ابن دحية الأندلسي (633هـ) إلى هناك سنة (604هـ) ألّف له كتابه في السيرة النبوية "التنوير بمولد السراج المنير" فأعجب به وأجزى له العطاء[4]، وقد كان اول من عظّم هذا الاحتفال بالمولد النبوي واهتم اهتماما كبيرا[5]، فكان حين يحتفل بميلاد النبي يتوافد على مدينة إربل الكثير من الوعاظ والصوفية والشعراء والفقهاء ويقيمون بمعيته احتفالا كبيرا.

وهذا لدواعي سياسية اقتضتها الأحداث التي كانت تمر بها الأمة الإسلامية مع الغزو الصليبي والهجوم التتاري، فكان لابد من تعبئة الشعور العام والدعوة إلى الجهاد والدفاع عن القيم الدينية والتمسك بها، وكان الرسول ﷺ في مثل هاته الظروف هو النموذج الذي يحتذى به «وإنّ الجوّ الذي كان يهيئه صاحب إربل في ذلك العهد شجع على إنتاج المدائح النبوية وتجويدها ونظم السيرة النبوية»[6]، وكان العمل الأدبي في إطار العمل الجهادي يروّج للفضائل مقدما الرسولﷺ إنسانا يرتجى من وراء نهجه إنقاذ الأمة من الأزمات التي مرت بها وحالة التشردم التي عاشها أبناؤها.

وهذا ما يؤكد أن طبيعة المدائح النبوية قد تغيرت عما كانت عليه مقارنة بالعصور السالفة، وحتى الأهداف كان لها وجهات أخراة مع الأحوال الاجتماعية والسياسية «فجرى على هذا الفن ما يجرى على كل الآداب من التأثر بالسابقين مشارقة أندلسين، ثم العمل على التميز كلون له جذوره في الوقت نفسه له طابعه الخاص النابع من بيئته الجغرافية والثقافية»[7]، وبما أن العصور التي تلت عاشت الاضطراب والضعف والتردي فكان الأولى بها أن

[1]– رحلة ابن جبير، دار صادر، بيروت، (د،ط)، (د،ت)، ص 92.

[2]- أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية، موفم للنشر والتوزيع، (د،ط)، 2008 ، ص56.

[3]– أبو العباس شمس الدين بن أبي بكر خلكان، وفيات الأعيان وأنباء لأبناء الزّمان، مج (4)، تح: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د،ط)، (د،ت)، ص 117.

[4]– المصدر نفسه، مج(3)، ص 449.

[5]– المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح:إحسان عباس، مج (2)، 104.

[6]– أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية ، ص 56.

[7]- المرجع نفسه، ص 75.

تستحضر من خلال النبيﷺ حياة الدين القويم لاسترجاعه فكان للمدائح دور أخلاقي في الأخذ بعقول الناس وتهذيبها من وجهة فنية جمالية من خلال الاحتفال بالمولد النبوي الشريف.

فاستمر جوّ الاحتفال بالمولد النبوي الشريف في المغرب العربي الإسلامي، وكانت العناية به في بلاد الأندلس الذين تأثروا بأهل المغرب لما سنّها أبو العباس العزفي (633هـ) في سبتة، و«هو الذي سنّ ذلك في بلاد المغرب، وأتى بزلفى تدنيه إلى الله وتقرّب؛ وتقلد الناس سننه وتقلدوا منه تعظيما للجناب الذي وجب له السمو والعلو...»[1]، وذلك بنظمه لكتاب "الدّر المنظم في مولد النبي المعظم"، في بدايات القرن السابع الهجري وأتمه ابنه أبو القاسم (677هـ) صاحب سبتة[2]، وكان ظهوره «بمثابة ردة فعل عنيف على ما آلت إليه الأوضاع الإسلامية من تدهور تسربت آثاره حتى إلى أقدس مقدسات الشريعة»[3] والاستهانة بها باتباع صقوس دينية لا علاقة للدين بها مثل الأعياد المسيحية.

وهذا ما زاد الشعور بأهمية يوم المولد النبوي والكلّ يدلوا بدلوه بما لديه لهذا اليوم العظيم، وهي «تستدعي مثل هذا الحدث وخاصة بعد هزيمة الموحدين الكبرى»[4]، وقد أكدّ العزفي ضرورة هذا اليوم نظرا للأسباب والظروف السياسية والاجتماعية التي مرت بها بلاد الأندلس والمغرب، ولذلك يعتبر تأليف كتابه جهادا غير المباشر يبتغي من ورائه الإصلاح الأخلاقي ومحاربة ادعاءات المسيحين، مشجعا لأجل ذلك الأعياد الإسلامية من خلال المولد النبوي الشريف بهدف الإصلاح و التغيير؛ حيث بات «واحدا من التقاليد الإسلامية التي ستنتشر عند الخاصة والعامة في أصقاع العالم الإسلامي وسيبدع في تنظيمه والاحتفاء به أيّما إبداع وسيتنافس في حلبته المتنافسون كلٌّ يسعى في التفوق والتميز»[5]، وقد نوّه أن هدف الاحتفال هو الاصلاح والتغيير.

ولذلك انطلقت المولديات النبوية احتفاء بالمولد النبوي الشريف في كامل مملكات بلاد المغرب مع سلاطين بني حفص بتونس وبني مرين بالمغرب الأقصى وبني زيان بتلمسان التي كان بها الاحتفال هو المشهد الأكبر والفصل المميّز في ارتسام ملامح هذه الظاهرة وإعطائها نفسا مغربيا إبداعيا جميلا عند الزيانيين؛ بحيث عرفت المولديات عندهم انطلاقة قوية، وهذا نظرا لعوامل متعددة تتلخص في العامل السياسي والعامل الديني الذي تجسد في انتشار حركة التصوف في القرنين السادس والسابع الهجريين وهي الفترة التي انتشرت فيها المولديات النبوية وكانت صلة مباشرة وقوية بعالم التصوف، فهما عاملان دفعا بتطور المولوديات بالمغرب خاصة عند الحزائريين.

---

[1]- شهاب الدين أحمد بن محمد المقّري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ج(1)، تح: مصطفى السّقا وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1358هـ-1939م، ص 243.

[2]- لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج(3)، تح: محمد عبد الله غنان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط(1)، 1395هـ- 1975م، ص 11.

[3]- عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة- الجزائر، ط(1)، 1406هـ-1986، ص 224.

[4]- المرجع نفسه، ص 224.

[5]- أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية، ص57.

فقد أشرنا إلى العامل السياسي الذي تمثل في تلك الصراعات الداخلية والتكالب على السلطة وتوسيع رقعة الملك الذي تحكمه المصلحة الخاصة والضيقة وما كان فيه من التنافس الدموي بالنظر إلى تلك الفتن الداخلية، وهذا ما أضعف قوتهم أمام العدو النصراني وخططه في الاستيلاء على الأراضي في بلاد الأندلس والمغرب، وهذا العامل الخارجي الذي انعكس على الأوضاع الاجتماعية والدينية خاصة أواخر الدولة الموحدية، الأمر الذي جعل المسلمين يعيشون في نفوسهم حالة من الاضطراب والقلق وولّد فيهم الشعور بالمسؤولية اتجاه الدين في الأمة الإسلامية[1]، وهذا ما أثر في شيوع الشعر الديني ودوره في التغيير لاسيما المولديات النبوية.

بالإضافة إلى عامل التصوف[2] الذي كان باعثا في ازدهار الشعر الديني، ويظهر أثره مع تلك الأوضاع التي خلفتها الصراعات بين المسلمين والمسيحيين وانعكاساته على الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية وحالة اليأس والقلق التي عمت البلاد فأرادوا أن يخرجوا من ذلك «فوجدت بعض الفئات في الزهد والتصوف متنفسا وفضاء مناسبا للتخفيف من تلك الأجواء القاتمة»[3]، فحضر الفكر الصوفي بقوة في المولديات النبوية بحيث يضمن الشاعر في مفاهيم صوفية حين يقف على الحقيقة المحمدية،«ولعل من العوامل التي زادت الاهتمام بهذا العيد وبما رافقه من أدب شعري ونثري وفير ما قدّر للفكر الصوفي من انتشار في أوساط المسلمين في كلّ مكان»[4] وكانت هناك صلة كبيرة بين ازدهار التصوف والمولديات النبوية؛ فكلاهما شعد تطورا في القرنين السادس والسابع الهجريين[5].

فكان أبو حمو موسى الزياني(791هـ) من المدافعين عن الدين الإسلامي وقد حرص على عدم ضياع المبادئ الدينية وسط تلك الأفكار النصرانية، من خلال اهتمامه الكبير بيوم المولد الشريف؛ «فكان الذي أشاعه في تلمسان والجزائر وجعله تقليدا للدولة الزيانية أبا حمو موسى الزياني»[6]، وهو ينقله من العزفي، وهذا بعد الأوضاع السياسية التي ذكرناه سابقا؛ «فلقد كشف لنا الوضع السياسي في العهد الزياني عن ضرورة قيام دولة قوية تخلف الدولة الموحدية المنهارة والمتلاشية، وتقوم بنفس واجباتها أو اكثر تجاه الأمة الإسلامية ومن ثم قامت السياسية الزيانية على مبادئ الشريعة الإسلامية ومزاوجتها مع المصالح الدنيوية للشعب والسلطة»[7]، فعمل على قيام الدولة الزيانية.

ويوضح ذلك التنسي في كتابه "تاريخ ملوك بني زيان" قائلا: «ولما استقر المولى أبو حمو من هالة في نصابها، وانتزع دولته من يدّ غصابها ساس أهل مملكته باسيرة الحسنى وغمر الرعية قسطاس عدله الأسنى وقسّم

---

[1]– د. محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي(عهد الإمارات المستقلة)، دار بهاء للنشر والتوزيع(د،ط)، 2013، ص 22– 28.

[2]– الطاهر ونابي، التصوف في الجزائر خلال القنين 6و7 الهجريين/12و13 الملاديين، دار الهدى للطباعة والنشر، (د،ط)، (د،ت)، ص 46–101.

[3]– د.محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي(عهد الإمارات المستقلة)، ص 29.

[4]– د.محمد علي مكي، المدائح النبوية، الشركة المصرية للنشر– لونجمان، القاهرة، ط(1)، 1991، ص 128، 129.

[5]– محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1971م، ص211.

[6]– د.شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، ص 210، 211.

[7]– أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية ، ص76.

أوقاته بين حكم يقضيه وحق يمضيه وعاق يرضيه وسيف لحماية الدين يرضيه...»[1]، وهذا يدل على عزمه في تغيير الأوضاع، من خلال عنايته بالمولد النبوي الشريف، وهو يعمل على تهيئة الأجواء الملائمة للمولديات النبوية فعمل أبو حمو على رسم خططه المحكمة لإحياء هذه المناسبة العظيمة لمدة شهر من الزمن وفي كل ليلة وفيها يلتقي المسلمون مغاربة ومشارقة لأجل الغاية نفسها.

وكانت له مشاركته الكبرى في الاحتفاء بالمولد النبوي الشريف تختلف عن بقية المشاركات في المملكات المجاورة، فكان «يحتفل لليلة مولد رسول الله ﷺ غاية الاحتفال كما كان ملوك المغرب والأندلس في ذلك العصر وما قبله يعتنون بذلك ولا يقع منهم فيه إغفال»[2]، وهي قفزة نوعية في تاريخ المولديات لأن ما كان يميزه إلى جانب التحضير المحكم لهاته المناسبة أنه كان شاعرا ينظم مولدياته إلى جانب شعراء المولدية إحياء لتلك الليلة، وتأمل قوله في كتابه واسطة السلوك، وهو يوصي ابنه أبا تاشفين(1393هـ)«يا بني عليك بإقامة شعائر الله عز وجل، ولتبتهل إليه في مواسم الخير وتوسل، واتبع آثارنا في القيم بليلة مولد النبي عليه السلام، واستعد لها بما تستطيع من الإنفاق العام، واجعله سنة مءكدة في كل عام تواسي في تلك الفقراء وتعطي الشعراء، وإن ركبّت فيك الغريزة الشعرية وتحليت بالحلية الأدبية، زدت جمالا إلى جمالك وكمالا إلى كمالك فانظم المولديات...، وهذا دأبنا في كل عام، وسنتنا على الاستمرار والدوام»[3]، فتجده يوصيه بأن يقيم شعائر الدين ويقم ليلة المولد ويعين الفقراء ويجزي العطاء لشعراء المولديات، ولهذا كانت هاته الفترة بالنسبة للمولديات النبوية الفترة الذهبية.

فقد كانت عنايته بالشعر وأهله واضحة أثناء الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وذلك من خلال الجود الكرم الذي كان معروف عنه إلى حدّ المبالغة وقد استمر معه ذلك مع ابنه ابن تاشفين «فكان يحتفل لليلة مولد المصطفىﷺ أعظم الاحتفال ونسجه ونسج أبيه على منوال، ويرفع إليه من الممادح الغر الحجال... ويثيب عليه من عظيم النوال بما لم يسمح مثله في سالف الأحوال»[4]، ولعل هذا تفسير ما كانت يميز به المولديات عن باقي المدائح النبوية في أنها تضيف إلى مدح الرسولﷺ مدح السلطان والإشادة بصنيعه في الدفاع عن الدين واهتمامه الأكبر بهاته المناسبة الدينية التي كانت عندهم أمر مقدس له شأن لإرتباطه بالنبيﷺ.

فكان عهده من أزهى العصور في اهتمامه بالدين والعلم والثقافة؛ حيث فتح الآفاق «لكلّ فقيه وعالم وأديب وشاعر ومنشد للتحليق في هذا الفضاء الديني والاجتماعي والثقافي الثري»[5]؛ حيث نبغ الكثير من العلماء والأدباء والمفكرين كان بالميدان الإبداعي ولا يفوّت فرصة قدوم المولد النبوي الشريف إلا وتجده يستعد له أيّما استعداد ويعمل على نظمه للقصائد في هذا الشأن.

ب. المعارضات النبوية الجزائرية

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، تح: محمود بوعياد، وزارة الثقافة، (د،ط)، 2007، ص 160.

[2]- المقري، أزهار الرياض في أخبار عياض، ج(1)، ص 243.

[3]- أبو حمو موسى الزياني، واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 167.

[4]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، مطبعة فونتانة، الجزائر، (د،ط)، سنة 1320هـ-1902م، ص 194.

[5]- المرجع نفسه، ص92.

ولما كان للرسول ﷺتلك المكانة التي حباه الله بها في نفوس البشر فقد عبّروا عن مشاعر التبجيل والعظمة اتجاهه مؤكدين السير على نهجه، وحينما تقف عند هذه المشاعر مع من له مهمة تصوير هاته العظمة تصويرا بديعا تتكاثف فيه لغة البيان الشعرية للنطق نيابة عن المشاعر، فإنك تجد إبداعا شعريا كبيرا لشعراء سخّروا قرائحهم في حبّ النبيﷺ، وهم يشتركون في العواطف السامية لشخصه، وهذا طبعا ما كان مع حسّان وكعب وبن رواحة وغيرهم من الشعراء الذين تأثروا بهم.

ويرى الدكتور محمد سالم محمود أن «أكثر قصيدة من قصائد المدح النبوي عورضت هي قصيدة كعب بن زهير في مدح رسول اللهﷺ، ويرجع ذلك إلى أسباب كثيرة منها أنها قيلت في رسول الله ﷺ، أثناء حياته، وأعجب بها وأثاب عليها، فمعارضتها تقرب الشاعر من أن تكون قصيدة مقبولة عند ممدوحه صلى الله عليه وسلم... »[1]، ولا يخفى علينا أنها اشتملت على كل المقاييس والقواعد التي انمازت بها القصيدة العربية، وبالتالي تعتبر منطلقا ومرجعا، ولذلك قلما ما تجد من لم يعارض هاته القصيدة من الشعراء، وحتى البوصيري له قصيدة في ذلك سماها "ذخر المعاد في وزن بانت سعاد".

وقد تفاوتت المعارضات حسب كل شاعر وشاعريته وكيفية إقباله للقصيدة ومدى تأثره بها؛ حيث يتابعها بيتا بيتا أو من حيث شكلها العام، مؤكدا على ذاتيته في الصياغة والمضمون وله كامل الحرية في أنه يزيد أو ينقص مع المحافظة على الشكل والتسلسل لأجزاء القصيدة، فقط أن ما يبدو أنه يميز المدائح النبوية مع ظاهرة المعارضات الشعرية محمد صلى الله عليه وسلم وكل ما يتعلق بشخصه من صفات حباه الله بها ومعجزات وسيرته الفريدة.

فالقضية هنا أن المضمون الأصلي للمدحة النبوية هو مدح النبي الكريم، وهذا ما يؤكد اشتراك القاموس بين الشعراء وتداعي تداول المعاني نفسها تبقى على طريقة الصياغة حسب كل شاعر، فالأمر لا يتعلق بمدح كل شاعر لممدوحه الذي يكون فيه لا محالة يشترك مع الشعراء الآخرين في عرف القانون المدحي للقصيدة العربية الذي سنّه النقاد ولكن هناك اختلاف يكمن حسب أوصاف كل ممدوح، وحتى إذا اشترك الشعراء في ممدوح واحد إلا أنهم ينظرون له كل وما الجانب الذي يمكن أن يتحدث فيه، أما عن شخص الرسول ﷺ؛ فإن الكل يجمع على تلك السمات التي رآها الله له سبحانه وتعالى فضلا على مسألة التقصير والشوق والشفاعة والتوسل وذكر الصلاة عليه وتكرارها في قصائد وحتى ذكر الأماكن المتعلقة به ﷺ.

وإذا ما وقفنا على ما يتصل بشأن النص الأدبي في بلاد المغرب ليظهر « أن الثقافة المغربية ثقافة واسعة عميقة استمدت قوتها من الذاكرة العربية أولا ومن خصوصيتها المحلية ثانيا»[2]، وهذا أمر يؤهله أن يساير الركب في تطور النص الأدبي من خلال ما يحصل بينه وبين غيره من شعراء المشرق أو الأندلس من تأثر وتأثير في وضعية تستفيد منها ظاهرة المعارضات الشعرية، لأن الشاعر في إبداعه لا يمكن أن ينطلق من عدم إنما «شحذ ذاكرته واستثمر تراثه في تعبيره من خلال محافظته على مقومات أصول الشعر العربي القديم من جهة وحرصه على التفاعل

[1]– د. محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، ص358.

[2]– د. أحمد زنيبر، المعارضات الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط(1)، سنة2008، ص 61.

الدائم بين أصول هذا الشعر وامتداداته من جهة ثانية»[1]، وهو أمر طبيعي يبحث فيه الشاعر وهو متأثر على تلك الخصوصيات التي تفرد تجربة شعره في بيئته، وهذا ما كان مع شعراء بلاد المغرب والكم الكبير من الإبداعات الشعرية التي تنتظر إلى حدّ الساعة من يوليها العناية النقدية.

ولكن رغم كلّ هذا إلا أنه تجدر الإشارة إلى غياب المصادر المختصة في أمر المعارضات النبوية خاصة في المديح النبوي الجزائري إلا في بعض النماذج التي تستنبط فيها هاته الظاهرة الأدبية من المصادر الأدبية والتاريخية، لاسيما فيما يتعلق بالمعارضات الشعرية فإن الدكتور أحمد زنيبر يرى أنه تعتريها بعض الضبابية ولا تتضح معالمها، وإلى تأخر الحركة الأدبية في المغرب وما اعتراها من اضطراب وغموض وضعف، وهذا على العموم فكيف حال المعارضات الشعرية الجزائرية وبالخصوص المعارضات النبوية الجزائري فإن الأمر أكثر غموض ولم نجد ما يعيننا في البحث عنه من الدراسات.

وإذا ما تعلق الأمر بالمعارضات الشعرية في الأندلس والمغرب الأقصى لتجد ما يوجهك على الأقل، فهناك دراسات تخصصت في البحث فيها، مبرزين سبب انتشارها والعوامل التي عملت على تجسيدها عند الأندلسيين والمغاربة، وذلك في كتاب" المعارضات في الشعر الأندلسي" للدكتورة إيمان السيد أحمد الجمل وكتاب "المعارضات في الشعر الأندلسي دراسة نقدية وموزانة" ليونس طركي سلّوم البجّاري، وحتى في المغرب الأقصى مع الدكتور أحمد زنيبر في كتابه "المعارضة الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية".

وقد رجحت الدراسات لهاته الظاهرة الأدبية في الأندلس أنّ أمرها طبيعي نظرا للاحتكاك وحتمية التأثير والتأثر لوجود التواصل الثقافي المتمثل في الرحلات العلمية والتجارية والدينية المتمثلة في موسم الحج، وهذا محاولة منهم أن يصنعوا ثقافة حضارية كبيرة خاصة بهم من خلالها، بالإضافة إلى اعتبار الموروث الشعري العربي موروثهم مع الخصائص التي يتميزون بها، كما أن الوسيلة التعبيرية لكليهما هي اللغة العربية فضلا عن الخصائص التي تتميز بها القصيدة العربية وغيرها من الخصائص.

والدكتورة إيمان الجمل تصرح وتقول «وإذا كانت الحدود السياسية لدولة الأندلس جعلت هناك شعورا بالغربة الثقافية والدينية والسياسية وحالة من الترقب والحذر فقد كان من الطبيعي أن تتوشج الصلات بين هذه الدولة الوليدة وحتى نهاياتها وبين الأم دار الخلافة المشرقية أو هي بتعبير آخر بين الفروع وبين الجذور والأصول»[2]، كما أن الدكتور حسن عباس يحصر أسباب الازدهار عندهم في عاطفة الإعجاب التي يبديها للقصيدة المعارَضة فيعمل على محاكاتها مظهرا التحدي ومحاولة الإتيان بالجديد هذا من جهة، ومشاركة الشعراء المواقف ذاتها والظروف والمناسبات، ومن جهة ثالثة الاستمتاع بهذا النوع من الشعر الذي يجسد بشكل أو بآخر تأثر الشعراء ومتعة السير على النهج مع إضفاء مسحة جديد على القصيدة المعارِضة وهذا ما جعلهم يولعون به.

---

[1]- المرجع نفسه، ص61.

[2]- د. إيمان السيد أحمد الجمل، المعارضات في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع- جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط(1)، 2006، ص53.

والأمر نفسه مع أهل المغرب باعتبار أن الظروف التاريخية نفسها خاصة تلك التي أسهمت في اتساع مجال التأثير والتأثر مع المشارقة في إطار الفتوحات الإسلامية، ولكن دون أن ننسى تفوق الأندلسيين ربما حتى على المشارقة نظرا للظروف البيئية والسياسية وغيرها ويطول الكلام في ذلك، أما عن أهل المغرب فقد عرفوا اللااستقرار السياسي المتكرر، ورغم ذلك كان هناك من الإبداع ما يعبر على الشخصية المغربية ورغم ما عرفوه من هاته الظاهرة بقدر غيابها إلا ما وجد من نماذج في المصادر التاريخية كمدونات ونماذج تجسد تأثر الشعراء بغيرهم ومع بعضهم البعض لاسيما مع المديح النبوي الجزائري القديم.

وما وصل إلينا من إبداع شعري مغربي في هاته الظاهر بالنسبة للمديح يعطي صورة واضحة لتأثر الشعراء بمعاني سابقيهم والسير على نهج القصيدة الخليلية على مستوى البناء أو الغرض أو البحر من خلال الاطلاع والاستفادة من التجارب الشعرية والأحداث والسير وغيرها مما أكسب ذاكرته محفوظا شعريا كبيرا وهذا عبر سار الأزمنة التاريخية، وهذا ما أهلهم أن يتألقوا في المستوى الشعري بفضل الأوضاع الثقافية والظروف على اختلاف أصعدتها وكذا تشجيع العلاقات مع المشارقة والمغاربة والدليل على ذلك عندنا الشاعر لسان الدين بن الخطيب.

فعظم أمر المطارحات والمساجلات الشعرية والشروحات الأدبية بين شعراء المغرب والأندلس حيث كان بينهم تواصل أدبي «ومن هنا كانت الحوارية بين نصوص المغاربة وغيرها من خلال احتذاء بعض نماذج المشارقة والأندلسيين، وذلك بمعارضتها تلميحا أو تصريحا أمرا مبررا لقيام منافسة شعرية فنية نبيلة»[1]، فبرزت ظاهرة المعاضة بأساليبها الفنية المتنوعة عند الشعراء المغاربة وبالأخص الجزائريين مع موضوع المدائح النبوية لاسيما المولديات.

فقد بدا هذا واضحا نظرا لوجود عوامل دفعت بها إلى الحضور كان منها تشجيع الملوك وحمل الشعراء على اقتفاء أثر الشعراء الكبار في مسألة المدح على جزل العطاء وما يقومون به في المحافل والمناسبات، ونذكر أبا حمو موسى الزياني على سبيل المثال وما كان يقوم به استعدادا للاحتفال بالمولد النبوي الشريف والمحفل الذي كان سببا في احتكاك الشعراء بغيرهم من المشارقة والأندلسيين، فهي نقطة عززت من بروز الظاهرة من عدة وجوه.

واقتفاء الأثر جعلهم أوفياء لخصائص القصيدة العربية بمقدماتها ومواضيعها ألفاظها ومعانيها صورها وأخيلتها وكذا الموسيقى فضلا على لون جديد ظهر عند الأندلسيين وهو فن التوشيح حيث تفننوا فيه وهم يمدحون الرسول صلى الله عليه وسلم، وهذا ما كان له الأثر الكبير في تنشيط الحركة الأدبية مع شعراء المغرب أو الأندلس، وبهذا فإن الشاعر الجزائري قد اكتسب خلفية ثقافية تشكلت معه وهو يحاول أن يعرب عن الشخصية المغربية الجزائرية وخصوصيتها في الإبداع الشعري.

فما عاشه من ظروف الفتح الإسلامي وتعلم القرآن واللغة العربية والأحاديث النبوية والتاريخ والأشعار وظروف البلاد السياسية والاجتماعية والثقافية كلها أسهمت في تشكيل خلفيته التي تؤهله للكتابة الشعرية؛

[1]– د.أحمد زنيبر، المعارضة الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية، ص68.

فنظموا الشعراء بأغراضه المتنوعة وعلى رأسها المديح النبوي والسلطاني مستفيدين من القراءات النقدية لتحسين الأداء والعملية الإبداعية ومتأثرين بعامل البيئة التي ينتمون إليها وأثرها الواضح في النصوص الشعري

الفصل الأول

القارئ وخصوصية المولديات النبوية الجزائرية في القديم

أولا: المولديات وسماتها الفنية

ثانيا: الجو العام ومشهد إلقاء المولديات

ثالثا: خصوصية المشهد الاحتفالي ومدعاة التلقي

رابعا: سمات النّص الشفاهي في المولديات النبوية

خامسا: عملية التّواصل والمسافات الجمالية في المولديات الزيانية

أولا: المولديات النبوية وسماتها الفنية:

لقد شكلت الاحتفالات بالمولد النبوي الشريف حافزا قويا لإثراء شعر المديح النبوي، تحت مسمى المولديات، وهي نص شعري يعنى بذكرى مولد النبي؛ ويرتبط هذا المصطلح المولديات بكلمة المولد؛ «فمولد الرجل: وقت ولاده، ومولده: الموضع الذي ولد فيه...، وميلاد الرجل: اسم الوقت الذي ولد فيه»[1]، ولذلك أطلق على هذا النوع من المديح النبوي "المولديات"؛ لأنها تعنى بيوم مولد النبيﷺ.

ولذلك فإن القصيدة المولدية قد استمدت تسميتها من ذكرى مولد النبي، والتي من أجلها نظمت أبياتها، وقد عرّفها لسان الدّين الخطيب(776هـ) في كتابه "نفاضة الجراب في علالة الاغتراب" على أنها «المنظومة في مدح رسول الله والإشادة بميلاده وذكر معجزاته ثم التخلص إلى مدح السلطان وذكر خلاله وإطراء تحفّيه بهذه الدعوى»[2]، وهذا ما يميزها عن المديح النبوي لأنها تعتبر مديحا يلقى ليلة المولد النبوي الشريف وتتضمن مدح النبي ومدح السلطان والشوق والحنين إلى الأراضي المقدسة.

وهذا ما توضحه الأستاذة فاطمة عمراني عن المولديات في أنها تستهل «بالحنين إلى الحجاز ثم يتغنى بفضائل الرسول ومعجزاته الباهرة وينهي المولدية غالبا بمديح السلطان الذي أقيم الاحتفال النبوي في عهده»[3]، وقد اعتبر ذلك تقديما بالحب المحمدي والبكاء على الديار المحمدية لا وقوفا على الأطلال وذكر الغزل.

وهي تتضمن مواضيع أساسية تعتبر مكوّنة لها ويغلب حضورها؛ حيث يستهل الشاعر فيها بالشوق والحنين والبكاء على الديار المحمدية ثم ينتقل إلى المدحين النبوي والسلطاني مع الخاتمة في الأخير، ويعتمد الشاعر لتشكيل مواضيع مولدياته على النّصوص المقدسة وعالم التصوف وحتى النص الشعري القديم، والدكتور جميل حمداوي في معرض حديثه عن المدائح النبوية، يرى أنها تتداخل مع قصائد المولد النبوي الشريف، وتركز على يوم مولده في الثاني عشر من ربيع الأول حيث يعتبر يوم فرح وسرور تقام له الولائم والمجالس وتنشد فيه هاته القصائد معبرا الشاعر فيها عن شوقه للبقاع المقدسة[4].

ولهذا قد كانت المولديات مديحا نبويا «يذكر فيها الشعراء أخرق النبي وغزواته وكل ما يتعلق بسيرته ويخلصون في النهاية إلى مديح السلطان الحاضر»[5]، فيعبّر الشاعر فيها بصدق المشاعر عن أحاسيس العظمة والانبهار لصفات النبي الخُلقية والخِلقية ومعجزاته، والشوق لرؤياه وزيارة قبره والأماكن المقدسة المرتبطة بحضرته، وأخذ المواعظ والعبر والصلاة عليه، وطلب الشفاعة منه والتوسل ليغفر الله، هي أحاسيس تخصّ سيد المرسلين

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج(15)، مادة (ولد)، ص444.

[2]- لسان الدين الخطيب، نفاضة الجراب في علالة الإغتراب، ج(3)، تق، تح:د. السعدية فاعية، (د،ت)، (د،ط)، ص279.

[3]- فاطمة عمراني، المدائح النبوية في الشعر الأندلسي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،ط(1)، 1432هـ -2011م، ص140.

[4]- جميل حمداوي، شعر النبوي المديح في الأدب العربي، مقال بالشبكة المعلوماتية، ديوان العرب، سنة 2007، الموقع: http://www.diwanalarab.com.

[5]- أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية ، ص85.

يعمل فيها الشاعر على توفير كلّ ما لديه من طاقات فنية إبداعية يسخرها لإبراز تلك المكانة والعظمة التي حباه الله بها1، ثم يأتي بمدح السلطان وما كان له من إنجازات خاصة بتحضيره للاحتفال بالمولد النبوي الشريف.

فتقام مجالس تنشد فيها القصائد في مدح المصطفى ومدح السلطان، ويظهر فيها الشاعر مدى شوقه للبقاع المقدسة، فأصبحت ظاهرة منتشرة في المشرق والمغرب على السواء لظروف طبعا دينية والأخرى اجتماعية لاسيما في المغرب الأوسط مع الزيانيين، الذي يعدُّ بالنسبة للمولديات النبوية العصر الذهبي؛ لأنه «حدث فريد من نوعه قد عرف ترعرعا وعناية في كفاية السلطان الشاعر أبي حمو الزياني الذي أضفى على هذه المناسبة طقسا خاصا لم تعرفه بقية الممالك المجاورة»[2]، وهذا لدوره في تطورها ورقيّها بشكل يستدعي الوقوف عليها بالدراسة والتحليل لنستشف الميزات والخصائص التي تميزت بها خاصة.

إنّ الاحتفالات بمولد النبي في الدولة الزيانية، هي بحق لأمر يستوجب الوقوف على ظروف تواجدها وكيف أنّها أسهمت في تطور المديح النبوي عند الجزائريين والمغاربة عامة، و لاشك في أنّ الزيانيين حاضرون في إثبات وجودهم الاحتفائي بها «إنها أغنى وأثرى فترة في هذا المجال مجال المدائح النبوية والمولديات، وهي فترة حكم رجل شاعر سياسي محنك حكم البلاد قرابة الثلاثين عاما مما سمح له بترسيخ تلك الاحتفالات على المستوى الرسمي والشعبي»[3]، وتشكيل صورة جديدة لجنس أدبي له سماته الفنية وله ارتباطه وثيق بالمديح النبوي وبذكرى مولد النبي الشريف، وهي ظاهرة المولديات النبوية.

وقد شاعت وانتشرت في هذا العصر لما كان من اهتمام بمظاهرها والاستعداد لاستقبال مولد النبي بالفرح والسرور والاقتداء وأخذ الموعظة، حيث كان المغاربة أكثر الناس ولعا وهم يحضرون محتفلين بذكرى مولده نتيجة للظروف السياسية منها والاجتماعية وحتى الثقافية والدينية التي عاشها أهل المغرب، وهذا «يدل على أنهم أدركوا دوره الفاعل في حياتهم السياسية والثقافية، وخبروا آثاره البعيدة على مستقبل البلاد»[4]، وبرعاية لا مثيل لها أقامت الدولة الزيانية من سلاطينها ومبدعيها الأدباء والشعراء وأهل البلاد على العموم وحتى الوافدين الاحتفال بذكرى المولد واصطنعت جوا لهذا الحدث.

فقد ركز على المديح النبوي لما له من صدى في نفوس الناس والإقبال الرهيب عليه وما لها علاقة بسيد المرسلين محمد ؛ حيث « أخذت بعقول النّاس فردّدوها وتدبروا في معانيها واهتزوا لإيقاعها فكانت مدرسة جمالية وأخلاقية»[5]، وهذا دافع آخر شجّع السلطان أن يهتم بالنص المدحي النبوي ويعطيه حقّه في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف مقارنة بالمظاهر الأخرى التي ميّزت الحفل حيث اهتم بإلقاء الشعر في هذه المناسبة مع شعراء أبدعوا في ذلك ووسع مجال التنافس الإبداعي بينهم في الإدلاء بما تجود قرائحهم.

1- زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي، مصر الجديدة 1354هـ- 1935م، (د، ط)، ص17.

2- د. عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، ص 262.

3- أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية، ص 91.

4- المرجع نفسه، ص 82.

5- أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية، ص65.

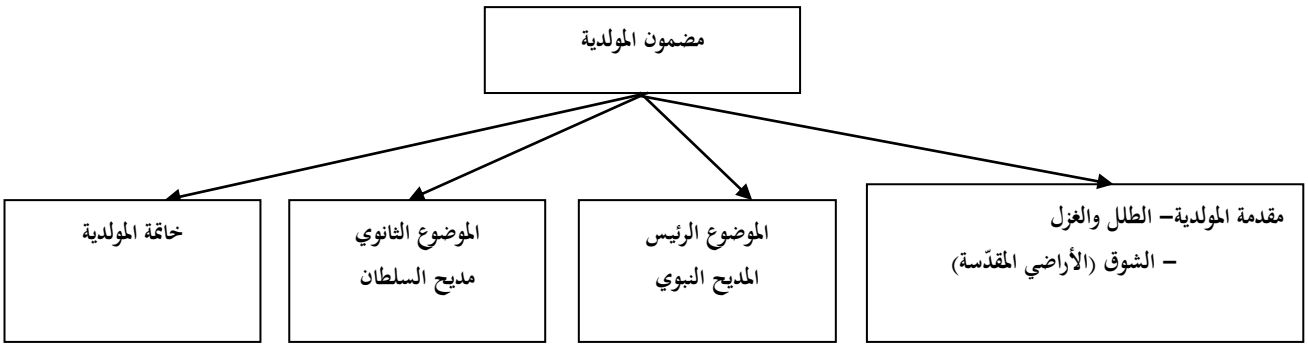
فكان أن عمل على تطور هذا النوع من الشعر تحت مسمى المولديات بمميزات في البناء وفي الشكل، ومما زاد الأمر أهمية على حدّ قول عبد الله حمادي كون الملك أبو حمو موسى الزياني من فحول الشعراء للدولة الزيانية[1]، وعليه فقد كان على دراية كيف يستقطب العامة في مثل هاته المناسبة، وهذا ما جعله ينفرد بخصوصيات اعتبرت محفزات لعملية التّلقي مفتتحا الاحتفال بإلقائه لمولديته على المستمعين ثم يليه الشعراء ملقين مولدياتهم من بداية الليل إلى بزوغ الفجر.

وسنستعرض طريقة إلقاء الزيانيين للمولديات النبوية في المشهد الاحتفالي نظرا لأهميته وما يخدم به موضوع الدراسة وعلاقة ذلك بالقارئ ونظرية التلقي، وهذا بعدما نوضح صورة المولديات وما السمات الفنية التي تنماز يها من حيث الشكل والمضمون، فأما من جهة بنائها الفني المتعلق بالمضمون فقد تميزت المولديات ببناء خاص بها، وهو يبرز طبيعة مواضيعها التي عبّرت عنها عبر ثلاث محطات وهي (المقدمة في الشوق والحنين والمدح النبوي ومدح السلطان)، وعليه فإن لها محاور ثلاث تدور عليها المولدية وهي:

أولا: النسيب والطلل(المقدمات الطللية والغزلية) وتتضمن الشوق والحنين للأراضي المقدسة(الحبّ المحمدي)

ثانيا:المديح النبوي

ثالثا: مدح السلطان



[1]– د.عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، (ط)1، دار البعث للنش والتوزيع، 1406هـ– 1986م، ص 250.

1- بناء مضمون المولديات النبوية

أ. مقدمة المولدية

فعلى طريقة القدامى كان شعراء المولدية النبوية يقدمون وقد كانوا أوفياء للقصيدة العربية؛ حيث حرصوا على أن تتصدر مولدياتهم كلّ المقدمات التي سنّها العرف النقدي على الشعراء في تقديمهم، وقد ساروا على نهجهم مضمنين الطلل والنسيب في وصفهم للرحلة إلى البقاع المقدسة والتطلع إلى زيارتها، بالإضافة إلى المقدمات التي تضمنت الحمد والتسبيح والتضرع إلى الله.

وإن كانت الدّيار والأهل والخلان غير تلك التي عرفناها مع امرئ القيس وعنترة وغيرهما في مقدمات شعراء المولدية إلا أنهم لم يجدوا مشكلا في الوقوف على الطلل حتى وإن لم يروا طللا ولكنه تقليد لابد من السير على نهجه؛ لأنّ المقدمة الطللية تعدّ ظاهرة فنية «كثيرا ما استهوت قلوب الشعراء قديما، وكانت بالنسبة لهم قالبا فنيا استوعب كثيرا من ذواتهم ومواقفهم»[1] للتعبير عن الديار المحمدية ومشاعر الشوق والحنين التي استوعبتها كذلك المقدمة الغزلية نظرا لما«تحدثه من أثر في المتلقي أو بما تعبّر عن ذاتية المبدع وما تتيح له من فرص البوح بمكنوناته وفيض مشاعره»[2]، وهذا لأنها تنبع من نفس مشتاقة لروحانيات البقاع المقدسة التي تشده نفسه إليها.

فالديار عنده هي مكة والبقيع وطيبة وسلع ورامة ونجد والأهل والخلان الرسول وآله وصحابته...وحتى دلالات الرموز التي عرفت في قاموس الشعر القديم بات لها دلالة مدحية نبوية تطال عالم التصوف كرمز للكعبة والحرم والقبة الخضراء والمقام وغيرها « فهذه الأطلال المزعومة عند الشعراء لا وجود لها في الواقع بل هي تقليد أسهم الخيال من خلالها في إذكاء شوق الشاعر وحنينه إلى الحجاز والأماكن المقدسة، فأوصلته الراحلة إلى تلك المرابع ومنها إلى مدح الرسول»3، وذلك في إطار ما يسمى بالحب المحمدي والتقديم بالنسيب المحمدي، ولذلك فهي تتوافق ومشاعر الشاعر اتجاه النبي في مدحه.

وهذا ما وجدنا عليه شعراء المولديات النبوية الزيانيين، وهم يستعينون بطريقة التقديم القديمة في كل عام من ذكرى المولد النبوي الشريف وفي كل المولديات التي اطلعنا عليها في كل المصادر التي ذكرت أصداء احتفالات الزيانيين بالمولد والنصوص المولدية على مدار ثلاثين سنة وأكثر، وهذا دليل على التمسك بهذا العرف النقدي الذي عرفت به القصيدة العربية المعروفة ولكن طبعا حسب تجربتهما الشعرية والموقف الذي يمرون به في الاحتفالات وسنأتي بمولديات تؤكد ذلك.

ولنبدأ مع السلطان أبي حمو موسى الزياني، وما افتتح به مولدياته طيلة المواسم الاحتفالية، ويائيته (قفا بين أرجاء القباب) (761هـ) من المولديات في مدح الرسولﷺ التي افتتح بها الاحتفال، وهي من أربعين بيتا يستهل فيها حديثه بمقدمة طللية يقول فيها:

---

[1]- د.محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، (د،ط)، 2013، ص 53.

[2]- المرجع نفسه، ص 60.

3- أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية، ص102.

قفا بين أرجاء القباب وبالحيّ ** وحيّ ديارا للحبيب بها حيّ
وعرّج على نجد وسلع ورامة ** وسائل فدتك النّفس في الحيّ عن ميّ
وقل ذلك المضني المعذّب بالهوى ** يموت ويحي فارث للميت الحيِّ
وبث لهم وجدي وفرط صبابتي ** ورقِّ حديثي فهو أغرب مروي1

فالمتأمل في هذه المقدمة ليتبين تمسّك الشاعر واهتمامه بالتقاليد الشعرية التي نادى بها ابن قتيبة وابن سلام الجمحي وغيرهم من النقاد القدامى والمحدثين الذين تواضعوا على سمات القصيدة العربية وشروط بنائها التي عرفت بها، والذين أشاروا إلى «أن العرب استمدت قواعد وحدود القصيدة العربية من الشعر الجاهلي وخاصة في المدائح»2، وكما هو معروف منذ زمن حسان بن ثابت أن الشاعر وهو يمدح النبي كان يقدم بتقديم شعراء العصر الجاهلي؛ فكانت القواعد واضحة حيث تفنن فيها الشعراء كلّ بطريقته ولكن الهدف واحد وهو استمالة القلوب.

وقد أكّد ابن قتيبة هذه الحقيقة وهو يبرز أنّ ما يلفت الانتباه في قصيدة المديح هو ابتداء الشاعر بذكر الأطلال والدمن والآثار« وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الدّيار والدّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ... فشكا شدّة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي إصغاء الأسماع إليه لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب...»3؛ وأبو حمو موسى الزيّاني بما أنه المفوَّض الأول في الإلقاء كتقليد متّبع في الاحتفال بالمولد كان لابدّ عليه أن يفتتح بما يجعل الحضور مستمعا منتبها لهاته الأجواء ويعمل على التأثير فيه.

فكانت البداية معه ملفتة للنظر لأنه ابتدأ بطلب يحاكي فيه القدامى «ولعل مقدمة أبي حمو قد جاءت لتكشف عن مقدرته الإبداعية عن طريق التزامه بالتقاليد الأصلية في المجتمع العربي ومحافظته عليها»4؛ فهو يوجه كلامه ويخاطب ويطلب حادي الركب أن يتفقد له المكان ويسأل عن الأهل وكيف الحال، وهو يستعين بأفعال تعينه على ذلك، وهي أفعال تمثل القاموس اللغوي الذي طالما قدّم به الشاعر العربي (قفا- عرّج- ارث- سائل...).

وفي موضع آخر يقدم كذلك مقدمته الطللية على طريقة امرئ القيس، وهذا في مولديته (قفا خبّراني) سنة(769هـ)، وترد أبياتها في كتابه "واسطة السلوك"، ولكن تنقصها الأبيات الأولى بما فيها المقدمة، حيث يقول فيها:

قفا خبّراني عن رسوم نواهج ** وعن معلمات طيبات الأرائج

1- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدرر والعقيان في شرف بني زيان ، ص164.
2- أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية، ص97.
3- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج(1)، دار الحديث القاهرة، سنة 1427هـ- 2006م، ص75، 85.
4- أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية، ص108.

وعن أرض نجـد والعذيب وبــارق ** ولا تخبّــراني عــن ذوات الــدمالج
وجوبا الفيـافي والمهــامه واستعــن ** على قطـع أسباب النوى باللواعج1

وله ما يدل على التقديم بالغزل وهو ممزوج بالشوق والحنين المحمدي في نموذج آخر من مقدمات مولدياته، نحو مقدمة مولدية (مشوق تزيّا بالغرام)(763هـ) .

مشـوّق تزيّا بالغـــرام وشـــاحا ** متــى ذكـــرى الأحبـــة بـــاحـا
تعذبـه أشجـــانه وهـــو صابـــر ** ويبدي اشتياقـه زفـــرة ونـــواحا2

ولما كانت تلك الليلة لعظمة المصطفى وجماله وإسوته ، فحري به أن يحضر المديح النبوي في هذا المقام يفرض وجوده الجمالي والفني، والأولى بهم أولئك الشعراء أن يستشعروا ذاك الجمال وتلك العظمة في النفوس بما أُتُوا من قوة في الأداء الفني، والأولى بهم أول النّاس في متعة الحدث وأناقته، أولى بهم أن يتأهبوا ويستعدوا بنصوصهم المولدية لإحياء ذكرى مولده النبوي، وهذا هو الطابع العام الذي عرفت به وهي تلقى في حضرة السلطان في الدولة الزيانية.

والواقف على هذا النوع من المديح النبوي ليجد أنّ له ميزات إضافة إلى ما رأيناه أنه يُخصص لذكرى مولد الرسول ، وأنه يحضّر له بالقصائد لإلقائها على الحضور للموعظة والتأسي بقدوته وأخلاقه، وإنّ أول من يلقي في هذا الحفل السلطان أبو حمو موسى الزياني يفتتح به ثم تليه المدائح الأخرى للشعراء، وهذا هو الأسلوب المتبع طيلة شهر المولد والذي يميّز احتفالهم3

ومما يليه من الشعراء الثغري وهو يقدم في أحد نبوياته (سرّ المحبة بالدموع يترجم)، ولم ترد إلا عند التنسي في كتابه تاريخ ملوك بني زيان، وقد فاقت أبياتها الثمانين بيتا، وهو فيها كالباكي على الطلل، يشتكي ألم الفراق والبعد عن الأهل والخلان، ولكن ليس كمثل أهل امرئ القيس أو خلان زهير بن أبي سلمى وغيرهم، إنما هم أهل البقيع، وكذلك فعل أبو حمو موسى الزياني موطن الرسول ؛ فيذكر أنه يتعذب لأنه في شوق إليهم، وذاك ما تضمنته مقدمة القصيدة من البيت الأول إلى البيت الخامس عشر:

ســـرّ المحبـة بالدموع يترجـــم ** فالدمع إن تسأل فصيح أعجم
والحال تنطق عن لسان صامت ** والصبّ يصمت والهوى يتكلم
كم رمت كتمان الهوى فوشى به ** جفـــن ينـــم بكـــل سرّ يكتم4

وفي مولدية له أيضا سنة (760هـ) يقدم بالمقدمة الطللية، وهذا في قوله:

ذكر الحمـــى فتضاعفت أشجانه ** شـــوقـا وضـاق بسره كتمانـه

1- عبد الحميد حاجيات، ابو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، الشركة الوطني للنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، 1982 ، ص375.

2- أبو زكريا يحيي بن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك بني عبد الواد، تح: بوزياني الدراجي، ج(2)، دار الأمل للدراسات والنشر والتوزيع، 2007،(د،ط)، ص217.

3- أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية، ص85.

4 - محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدرر والعقيان في شرف بني زيان ، ص169.

دنف تـــذكر من عهـــــود وداده ** ما لم يكن من شأنه نسيـانـــه[1]

ولأن حبّ النبي لا يفوقه حبّ فإن الشاعر قد أعلن في مولدياته صراحة عزوفه عن المقدمات الطللية والغزلية متفرغا للمديح المحمدي في حبّه والولاء له وهو يضمن كلّ الرموز والدلالات المرتبطة بمشاعر الحبّ المحمدي، وإنّ هذا إعلانا على الإكثار من مقدمات الرحلة إلى البقاع المقدسة وإظهار الشوق إليها، وهي التي ظهرت بانتشار المدائح النبوية مع القرن السادس الهجري، وفيها يذكر الشاعر الأماكن المقدسة معبّرا عن لهفة اللقاء والشوق إلى زيارتها وأداء المناسك والشعائر الدينية.

ويعد البعد عن المقام المحمدي والأراضي المقدسة عموما الدافع الرئيس في تواجد هذا النوع من المقدمات في المولديات النبوية، وهذا ما يحيلنا مباشرة إلى بلاد الأندلس والمغرب، ومدى تأثره الشعراء بمسألة البعد هاته لاسيما حين تأتي ساعة الرحيل إلى الأراضي المقدسة فإن المشاعر تتأجج أكثر وتروح معبّرة عن آلام الاشتياق والحنين محملة الحجيج تلك الرسائل والمراسيل، بل وقد أفردت له القصائد الطوال للتعبير عن مدى قداسية المكان والزمان هناك.

وقد ارتبطت مقدمات الشوق إلى البقاع المقدسة بشعر المولديات، وقد احتضنته وكانت من اللبنات الأساسية في تشكيل بنائها الفني، متضمنة موعد اطلاقة الركب نحو البقاع ومناجاته وتحميله رسائل الشوق والتحية، مظهرا الحسرة لتخلفه وعدم مسيره وإيّاهم ويعبر عن لهفته ومدى ألمه «ومن هنا يجد الشاعر فرصته لامتداحها والتغزل بها سعيا إلى إضفاء طابع القدسية والتعظيم عليها»[2]، ومن ذلك يتفرغ غلى المديح النبوي، وهذا ما ظهر في معظم قصائد المولديات بما فيهم المولديات في العصر الزياني.

وقد أسهمت مقدمة الرحلة إلى البقاع المقدسة في إظهار الشوق والحنين وآلام البعد وحسرة البقاء دون الرحيل والسعي مع الركب نحو البقاع، وتعتبر من المقدمات التي هملت على بناء المولديات النبوية، وهذا لما لها من صلاة واضحة في تشكل الموضوع الأساسي وهو مدح الرسول والإشادة بمولده الشريف، وغالبا ما تجده يبرر عدم رحيله وما العوائق التي حملته على البقاء مكتفيا بإرسال الرسائل التي تنوب عنه وهو يطلب الشفاعة من خلالها منه.

وأبو حمو موسى الزياني يفصح عن ذلك في كذا مولدية نبوية مبينا تلك الأشواق والحسرة والندم معبّرا عن الأسباب التي جعلته لا يسير مع الركب ملخصا إيّاها في مسؤوليات الحكم وثقلها، وهذا بعد ما يذكر انهمار دموعه ساعة الرحيل، وربما يعبّر عن العائق بالذنوب وكثرتها، فيقول في ميميته(760هـ):

حطّ العشّـــــاق ركائبـــهم ** بين العلمـين وبالحـــــرم

وصـــروف الـــدّهر تعارضني ** فما أبغيـه من القســـم

قلبي انفطـــر والـدّمع جـــرى ** والرّكب سرى نحو الخيـم

1- أبو زكريا يحي بن خلدون، بغية الروّاد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ص217.

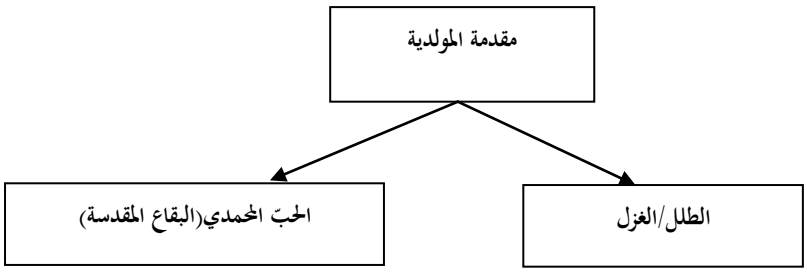
2- د.محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، ص77.

قـــد قيـــدني مـــا قلـــــدني ** من أمر حكيم ذي حكم1

وهذا نموذج عن المقدمة في الشوق إلى الأراضي المقدسة لمولديات كثيرات عبّر فيها أصحابها عن مشاعرهم الصادقة التي تفيض شوقا وحنينا متلهفة إلى الربوع هناك والديار والتبرك بقبر الرسول ، وهو الأمر الذي يساعدهم مباشرة للدخول في المديح النبوي

ومن خلال ما تبين سابقا من مقدمات فإن الشاعر يحاول الاستفادة من كل السمات الفنية التي عرفت بها القصيدة العربية ويمزج تجاربه الخاصة بمدح النبيﷺ، ولذلك تجد التنوع في تقديمهم لمولدياتهم مابين الطلل والغزل، أو ما هو كذلك ويدل على الرمز الديني المتعلق بالنبيﷺمن أماكن مقدسة لها دلالات دينية، أو بالتقديم المحمدي مباشرة وذكر الرحلة إلى البقاع المقدسة وإظهار الشوق فيها، ولذلك تجلت العناصر التي اشتغل عليها الشاعر في مقدمته كالتالي:

1. التقديم بالطلل والغزل
2. التقديم بالحبّ المحمدي والشوق(الرحلة إلى البقاع المقدسة



ب. المديح النبوي في المولديات النبوية (الموضوع الرئيس)

نستطيع أن نقول بأن المنطلق الأول والموضوع الأساسي في المولديات النبوية وبغض النظر عن مشاعر الشوق والحنين هو حضرة المصطفى ووقوف الشاعر مادحا منبهرا بما حباه الله به من صفات خِلقية وخُلقية والمعجزات وكذا الغزوات والسيرة وطلب الشفاعة والعفو والمغفرة من الله والتوسل؛ فالشاعر وهو يلقي مولديته يهتم بهذا الجانب المهم في بناء القصيدة.

يعتبر موضوع القصيدة الغرض الشعري الرئيس الذي من أجله انشئت، ولذلك تجد الشاعر يعمد إلى التمهيد ثم الانتقال إلى التحدث عن موضوعه ويختتم، وقد تضمن شعر المولديات عدة مواضيع تداولها شعراء المولديات في إطار مدحهم للرسول ﷺ وتعداد مناقبه والخصال والمعجزات مشيدين بليلة مولده وهو موضوع مكمل بالنسبة للموضوع الرئيس لأنه يشكل مرحلة من حياة النبي، ولا ينهي هذا الجزء إلا بعد ذكر ذنوبه وطلبه للشفاعة ثم يعمد إلى الصلاة على النبي.

1- أبو زكريا يحي بن خلدون، بغية الروّاد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ص107، 109.

إذن فمدح النبي ﷺ «من اهم العناصر التي تشارك في بناء موضوع المولدية، ويتناول أساسا صفات الرسول ﷺ وأخلاقه ومآثره حيث يسعى الشعراء إلى تتبع تلك الصفات التي تدخل في تشكيل ملامح الشخصية المحمدية»[1]، وهذا ما يتفق عليه شعراء المولدية ويشتركون فيه ولكن هذا لا يعني أننا نقرأ صورة واحدة لمولديات، وإنما المقام وما يقتضيه الحال لكل تجربة شعرية لشعراء المولدية تجعلها تتفرد بخصوصياتها الأسلوبية التي يعمل كل شاعر على التفنن فيها حسب طريقته.

فالثغري في يائيته(768هـ) يرى أن الحبيب هو أفضل الرسل، وقد أرسله الله هاديا للبشرية مبشرا برسالات ربه، وقد شرفه الله سبحانه وتعالى بالنبوة مكلفا إيّاه بالتبليغ للعالمين أجمع، وهو يشيد بمولده المعظم يقول:

نبـــي رآه الله أفضـــل خلقـــه ** فـأرسلـــه بالحـق للخلق هاديـــا
وأسرى به ليلا إلى حضرة العلى ** فشاهد فيها كلّ ما كان خافيـــا
نبي له فضل على كل مرســـــل ** كما فضلت شمس النهار الدّراريا
أشهر ربيع حزت كل فضيـــلة ** ويـا ليلـة الاثنين فقت الليـــاليا
ويا مولد المختار وافيت زائـــرا ** فللـه مـــا أسنى الحبيب المـوافيا2

والشاعر لإثراء مولديته لابد عليه أن يستمد كل المعلومات المتعلقة بسيرته من الموروث الإسلامي واستلهام تلك الأحداث المتعلقة بأيام ولادته والمعجزات و حتى الكرامات من النصوص المقدسة أو أحداث التاريخ، وهذا ليثبتوا مكانته وفضله على الخلق، كما أنهم استفادوا من المفاهيم الصوفية التي تثبت له حقيقة تلك الكرمات الربانية، وما يلاحظ أن المحاور التي يعتمد عليها الشاعر هنا في هذا الجزء ويكثر تداولها في المديح النبوي هي محاور متعلقة حضرة النبي ﷺ، وتتمثل في:

1. مدح الرسولﷺ وتعداد مناقبه وخصاله
2. تعداد المعجزات
3. الإشادة بليلة ميلاد النبي ﷺ
4. الاعتراف بالعجز عن الإحاطة بمدح الرسولﷺ
5. الاعتراف بالذنوب والتقصير وطلب الشفاعة والعفو.

وما جمع بين هاته العناصر في محور الموضوع الرئيس وهو مدح الرسول ﷺخاصية السرد لاحتوائه على «مادة تاريخية غنية بالأخبار والأحداثن وقد استدعاها الشعراء لأجل التسامي بالشخصية المحمدية ومحاولة رسم صورة متعالية لهذه الشخصية بحيث تجعل منها نموذجا رفيعايعلو على كل الخلق»[3] استقاها الشاعر من المصادر التي

[1]- د.محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، ص142.
[2]- أبو زكريا يحي بن خلدون، بغية الروّاد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ص371- 372- 373.
[3]- د.محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، 347.

اعتمد عليها في رصد سيرة الرسول ﷺ في مدحه وذكره لصفاته ومعجزاته والإشادة بيوم مولده وهو العنصر الأساسي في كل ذلك، وهذا معظم ما ظهر في القصائد المولدية، ومثال على سبيل التمثيل لا الحصر قول الثغري في لاميته(761هـ):

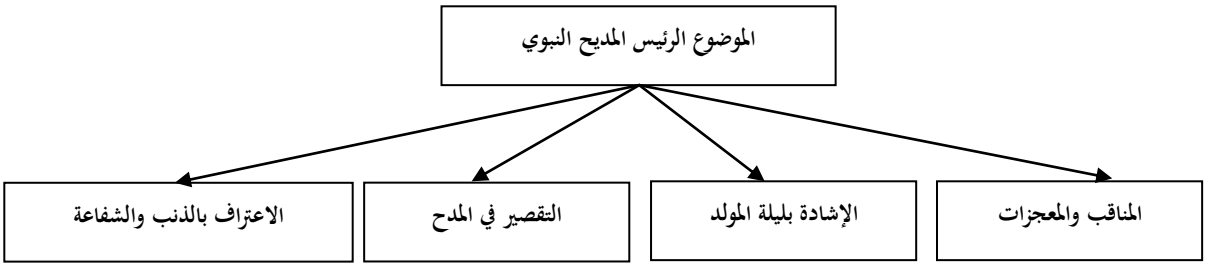
وما خصّ بالإسـراء إلا محمـد ** وما جال فوق العرش إلاه جائل
هو اخترق السّبع الطبـاق لربـه ** فأولاه إسعـافا بمـا هو سائـل
وكم معجـزات للنبي محمـد ** ظواهر لا تبغـي عليها دلائـل
لنا الفخر إذ كنّـا به خير أمـة ** نفاخـر من شئنـا به ونطـاول1

وفي ميمية له أيضا يشيد الثغري بالمولد النبوي الشريف سنة(770هـ)، وهو الموضوع الذي من أجله نظم شعراء الدولة الزيانية مولدياتهم إحياء لليلة مولد الرسول صلى الله عليه:

سرّ الوجود وصفـوة الله الـذي ** ختمت به الأرسال خير ختـام
في ليـلة الاثنيـن أشرق نـوره ** بأجل شهـر أو بأسعـد عـام
أبـدى لنا مـن هـدية وجبينـه ** نورين شمس ضحى وبـدر تمـام2

وها هو التلالسي يقرّ بذنوبه في مولديته اللامية(765هـ) وهو يلوذ مستشفعا بالنبي حتى تحط ذنوبه وخطاياه، وهذا في قوله:

وهل من شفيـع غيره يرتجى إذا ** عزى النّاس سكر من عذاب وأهوال
بأمداحـه يـا نفس لـوذي فإنها ** شفـائي من وعك الذنوب وإبلالي3



1- أبو زكريا يحي بن خلدون، بغية الروّاد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج(2)، ص161.
2- المصدر نفسه، ص402، 403.
3- المصدر نفسه، ص291.

ج. المديح السلطاني في المولديات النبوية (الموضوع الثانوي)

وإذا ما بحثنا عمّا يميز المولدية عن باقي المدائح النبوية الموضوع الذي يلي مدح المصطفىﷺ وهو مدح السلطان؛ بحيث يخصص الشاعر المقطع الأخير من المولدية لمدح الملك الذي يشيد بصنيعه في استعداده وإقامته للاحتفال وتعظيمه لليلة المولد النبوي الشريف بما يستحقه النبيﷺ ، وذلك بالاعتماد على محاور تمثلت فيما يتعلق بـ:

1. الأخلاق والمآثر التي عرف بها السلطان
2. السيرة الحربية والإشادة بشجاعته وإقدامه
3. اهتمامه وإقامته للمولد النبوي الشريف
4. الختام بالدعاء له وتهنئته بصنيعه في الاستعداد بالمولد الشريف.

ومن خلال هاته الصفات يشيد الشاعر بالسلطان، وهذا ما عرف به شعراء المولدية الزيانيين ومدحهم للسلطان أبي حمو موسى الزياني، وهو مدح صادق ساروا فيه على نهج القدامى في غرض المدح والإشادة بما يتعلق بالفضائل الإنسانية والخلال المشهورة التي عرفت عند العرب«ومنها الجمال والبسطة ومنها في الخُلُق والسّخاء والشجاعة والحِلم والحزم والعزم والوفاء والعفاف والبرّ والأمانة والقناعة والغيرة والصدق والصبر والورع...»[1]، وهي تتضمن المثل الأعلى التي انطلق منها الشاعر في مدحه لممدوحه والالتزام بها، وهذا ما يعبر بالإصابة في المدح.

وقد اختصر قدامة بن جعفر هاته المثل في أربع صفات وهي «العقل والشجاعة والعدل والعفة»[2]، ومن أعملهم في مدحه يعتبر مصيبا، والمتأمل في مولديات شعراء بني زيان أن مدحهم للسلطان كان من هاته المنطلقات وجملة الصفات إلي تداولوها، وقد جاءت في محورين هما: القيم الأخلاقية والسيرة الحربية، وهذا ما ظهر عند معظم شعراء المولدية.

جاء المحور الأول وهو القيم الأخلاقية يمثل كل الصفات التي مدح بها شعراء المولدية الحاكم السلطان، وهي صفات تمثل المستوى الاجتماعي وتعاملاته مع الرعية وما الانجازات التي قام بها أجل البلاد والعباد والدين، والمستوى الديني المتمثل ورعه وعدله وفي حماية الدين والبحث عن كل السبل التي يدافع بها كل من يهدد استقرار البلاد والأفكار، وهو الأمر الذي جعله يقيم الاحتفالات الدينية إحياء لذكرى المولد النبوي الشريف.

أما عن المحور الثاني فتمثل في السيرة الحربية التي عرف به في بلاد المغرب والدور الذي قام به في استقرار الصراعات التي عمت بلاد المغرب ولنصرة الدين وحماية الإسلام،«من هنا راح الشعراء يستشرفون في ممدوحيهم قيم الحياة السياسية فأشادوا بقوتهم وشجاعتهم وبأسهم وبغيرتهم على الدين والوطن، وما امتازوا به من حنكة

[1]- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار المتب العلمية، بيروت-لبنان، ط(2)، 2005م-1426هـ، ص 18.

[2]- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: د. عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص 96.

سياسية ودهاء حربي»[1]، لمواجهة الدين النصراني، وهذا من العناصر الهامة التي تدخل ضمن المديح السلطاني وتتضمن بصفات الملك القائد والبطل ووصف جيشه وعتاده.

وهذا ما كان مع السلطان أبي حمو موسى الزياني بحيث أشاد الشعراء في مولدياتهم بالمشهد الاحتفالي بصنيعه في حماية الدين، وأفردوا له مقطعا في المولدية النبوية لمدحه والإشادة بأخلاقه وشجاعته وإقدامه وقوة جيشه فضلا عن كل هذا مدى الأهمية التي أولاها للمولدية النبوية في الجزائر بتلمسان، وقد فاق ذلك كل باقي الاحتفالات الأخرى، ولا يخفى على الباحث في شأن المولديات الزيانية مدى التنافس الذي كان بين الشعراء في مدح السلطان ووصفه بما يستحقه من صفات أخلاقية وأملهم في وصولهم بنظمهم إلى ما يستحقه من مديح وإشادة، وهذا مظهر في معظم قصائدهم.

ومما يدل على ما ذكرناه قول الثغري في لاميته(760هـ)، يصف أفعاله كيف أنه حارب الباطل وعمّ في دولته الخير، وقد وصفه بالإمام:

فذلك موسى الإمام الذي ** محا عن رعيته كل باطل

تحلى به الملك درّا نفيسا ** وما زال مذ كان للخير فاعل2

وأما الشاعر الحاج أبو عبدالله محمد بن أبي جمعة التلالسي، وهو طبيب الدولة الزيانية يشيد بمكانة الساطان في موشحته (763هـ)، فيقول في مدحه:

أجْزَتْ لنا من ديار الخلّ ** ريح الصَّبا عافرات الذَّيل

يا أيها الملك المنصور

يا من له الأمر والتأمير

بنصركم قد جرى المقدور

في مدحكم يا زكي الأصل ** يدي تخطّ وقلبي يملي3

أما عن كاتب الدولة الزيانية أبو زكريا يحي بن خلدون، فله من القصائد ما يثبت ولاءه للملك، وهذا ما تجده من أبيات عنده في كتابه بغية الروّاد في نونيته(770 هـ)، إذ يقول مشيدا ومادحا:

هو الملك المنصور والواحد الذي ** به قُضيت للمعلوات ديونُ

به الله أعطى للخلافة حقّها ** فعمّ الورى عدل وأيّد دينُ

فيمناه يوم الحرب والسلم للعدا ** ضرام وللراجي النّوال معين

وشيمته الفخر العظيم وعنده ** من العلم والرأي الرّجيح فنون4

---

[1]- د.محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، ص 208.

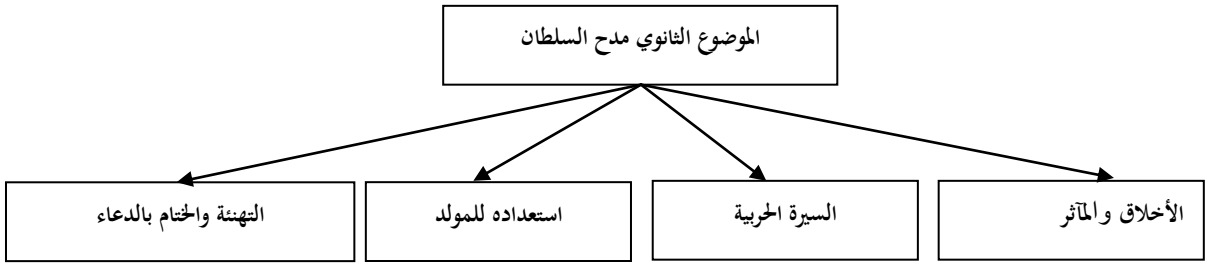
2- أبو زكريا يحي بن خلدون، بغية الروّاد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج(2)،ص121.

3- المصدر نفسه، ص222.

4- المصدر نفسه، ص412.

والوقوف إلى حضرة السلطان يجعل الشعراء يجودون بكل ما لديهم في قرائحم الفنية، وهذا ما أشار إليه الدكتور عبد الله الحمادي إلى جو التنافس في المدح بين شعراء المولدية، وهذا ما كان يخلق جوا من التنافس بينهم، ونلمح ذلك مع ابن خلدون وهو يثبت شاعريته منافسا الثغري شاعر الدولة والبارع نظم المولديات النبوية، وابن خلدون يقول في بائيته(771هـ):

ودونك من نسل القريض كريمـــة ** تـــزفّ بمغنـاك العلـــي كريمـــة
أتتك كمـا شـــاء الكمـال كريمة ** بديعة نظم من عروض ومن ضرب
وقفت بها بين السّـماطين منشـدا ** لدى ملك الدّنيا ففقت بها صحبي
وبـــان بها فضلي على كلّ شاعـر ** فليس لها فيما يقولـــون من تِـــربِ1



د. خاتمة المولدية:

وإنّ آخر ما ينهي به الشاعر مولديته تهنئة السلطان لكل الإنجازات التي قام بها، وفي العرف النقدي لابد أن للشاعر أن يأتي بكلمات يستقطب بها المتلقي، ولذلك كان لها من الأهمية ما يجعل الشاعر يهتم اهتماما كبيرا بها ويعمل على حسن التخلص من الموضوع إليها، مدرك أن الانتهاء هو أساس القصيدة وآخر ما يبقى في خلد المستمع، ولذلك تجد الشاعر ينتقي لصياغتها الصياغة المحكمة واللّفظ الرقيق والعذب في الدعاء للسلطان وتهنئته بصنيعه وافتخار الشاعر بنظمه أو التصلية على النبيﷺ والتضرع إلى الله .

وللمولدية النبوية صورتان من الخاتمة حسب ما تحتويه من عناصر؛ فهناك ما الصورة (المفردة)، تتحدث عن عنصر واحد وهناك المركبة وتحتوي عدة عناصر؛ والتلالسي في مولديته اللامية (760هـ) يمثل الصورة الأولى(الخاتمة المفردة)، و يشيد بالملك أبي حمو موسى الزياني وثباته في أمر الحكم، وهو يدعو له مفتخرا بشجاعته، فيقول:

دع المعتـديـــن فما ظفـــرت ** يـــداهم بمـــا قد حوتـه بطـائلْ
فـــلا زال أمركـــم نافـــذا ** وملككـــم ثابتا غيـــر زائـــلْ2

أما عن الصورة الثانية فتبدو في مولدية الثغري الميمية (770هـ) وهو يجمع بين عنصرين هما الدعاء للسلطان والفخر بالشاعرية وحتى التصلية على النبي؛ داعيا له بالسعادة ودوام العلو والمكانة الرفيعة التي ليس لها مثيل، فيقول:

1- أبو زكريا يحي بن خلدون، بغية الروّاد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج(2)، ص439.
2- المصدر نفسه، ص122.

فاسلـم أميـــــر المؤمنين مؤيـدا ** في غبطـة موصـــولة بـــدوام
دامت علاك فليس مثلك في العلا ** سام ولا لك في الملـــوك مسَام1

ثم تجده يفتخر بنظمه لأجل السلطان أبي حمو موسى الزياني، وهو يشبّهه بالروضة الغناء التي تستمد خضرتها منه، وفي الأخير يصلي على النبيﷺ، فيقول:

واقطف من الأشعار روض جادَه ** من جودك الفيّاض صوب غمـام
وإليك من سحـــر البيان بدائعا ** قصـر الخطا عنـــها أبو تمـــام
خُتمتْ بذكـــر المصطفى فكأنها ** نفحات مسك عند فضّ ختام2

2- بناء شكل المولديات النبوية

ومنذ القدم قد أقامت القصيدة العربية ذلك التعاضد الذي يقيم لها بناء كيانها من البداية إلى النهاية، ونوّهت بضرورة التضادم بين الشكل والمضمون في هذا التشكل، وبعدما رأينا البناء المضموني الذي يميز المولدية النبوية وهيكلها العام بالنسبة لما احتواه من مضامين وموضوعات ومعانٍ، فإنه لابد من ربطه بالبناء الشكلي المتمثل في تلك المحاور الكبرى التي تضم اللغة والأسلوب والصورة والموسيقى.

فقيمة النّص وجودته الفنية تتشكل من تلك الأدوات الفنية التي يستلها الشاعر لأجل بناء موضوعاته التي يريد التعبير عنها وتقديمها في أحسن الحلل وأجمل الأثواب، فيباحث بهذا في عناصر التشكيل الشعري ويستقصي الكيفية التي بها يضمن بها لنصه الشعري الجودة والتفاعل مع المتلقي، وبالتالي يضمن الجودة الفنية لإبداعه توصله إلى عالم القارئ و مدى تعامله معه، لاسيما حين يرتبط الأمر بالمولدية النبوية لأن موضوعها عظيم له قداسته الدينية التي تحمل الشاعر على التسخير الفني المحكم والدقيق لتوصيل مقاصده به للمتلقي.

فإذا ما تعلق الأمر بالبناء الفني الخاص بالمولديات النبوية، فإنه لابد من الانتقاء المناسب للأدوات الفنية التي «يلبسها الشاعر من روحه ومواقفه ورؤاه ما يجعلها كفيلة بأداء المعنى وتوصيل الفكرة بطريقة آسرة متميزة تبتعد عن النثرية وتخترق الأداء المعجمي إلى آفاق أرحب»[3]، ومن هنا فإن أول ما نلاحظه في انتقاء الشاعر للمعجم الشعري الخاص بمولديته حضور التجربة الشعرية الخاصة بشعراء المولدية اللغة تعبر عن الحالة النفسية والوجدانية في مدح النبي ﷺ ساعة اللإبداع والموقف الذي يعيشونه من جراء مشاعر الشوق والحنين إلى حضرته وحالة البعد التي تحمله على استحضار كل ما يعبّر من مفردات عن تلك المشاعر والأحاسيس، بالإضافة إلى عاطفة الحبّ والتبجيل بعظمة النبي ﷺوذكر المفردات التي تعبّر عن تفرده الرباني في معجزاته وسيرته النبوية وكذلك عاطفة الإشادة بالسلطان الذي أقام الاحتفال بالمولد النبوي والتحضير له والاهتمام به.

1- زكريا يحي بن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج(2)، ص406.
2- المصدر نفسه ، ص407.
3- د.محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، ص 231.

ولذلك فإن هاته المواقف والتجربة الروحانية والوجدانية التي يمر بها الشاعر في مولدياته تثبت دورها الأساسي في صياغة اللغة الشعرية وانتقاء المفردات والمعجم من خلال تحكم الشاعر في التوظيف انطلاقا من طبيعة الكلمات ومناسبتها لأفكاره وما يختلج في نفسه، والمتأمل في اللغة الشعرية للمولديات يجدها إلى المعجم الديني والمعجم القديم أميل بحكم المرجعية التي لابد عليه أن تتشكل عنده لأن الأمر متعلق بحضرة الرسول ﷺ وبما سنّته القصيدة العربية في اللغة والكلمات.

فالجانب الديني الذي يجمع ما بين النص القرآني الكريم والنص النبوي والأحاديث وكل ما يتعلق بالسنة والسيرة النبوية والصفات التي وصف بها الله نبيّه في النص القرآني، وهذا يعتبر مادة مدحية غنية بالنسبة للمولديات متعلقة بالمديح النبوي، فيستلهم منها الشاعر اللغة القرآنية للتعبير عن مناقب الرسولﷺ ومآثره والأشادة برسالته للعالمين، وهذا مثل الكلمات[محمد، أحمد، النور، الهدى، الحبيب، الشفيع، الرؤوف، رحمة للعالمين، خاتم النبيين]، أما ما يتعلق بالمعجزات فنجد الشعراء يتداولون المفردات الخاصة بتلك الآيات والعلامات النبوية [شق الصدر، حن الجذع، إيوان كسرى، نار فارس، الإسراء والمعراج]، وهنا تحضر مفردات عالم التصوف في التعبير عن العناية الإلهية للنبيﷺ، وما يتعلق بالعبد من المناجاة والاستشفاع وإقرار التقصير وكثرة الذنوب والاستجارة للعفو المغفرة.

أما ما يتعلق بالمعجم القديم للمفردات فهذا يرجع إلى النهج الذي سارت عليه المولدية النبوية في التقديم وتجربة البعد عن الديار والنأي ومشاعر الشوق والحنين، وهنا تجد شاعر المولديات يستقي مفرداته من مصادر قاموس اللغوي الخاص بالقصيدة القديمة؛ حيث تجد نفس القدامى في التقديم ودلالات الطلل والغزل والرحلة حاضرة على مستوى مقدمات المولديات، ومدى إسهامها في تشكيل المعجم الشعري للمولديات إلى جانب القاموس الديني، فيكثر حضور اللغة القديمة وما له علاقة بالبيئة العربية القديمة أنذاك[الصحراء، الفيافي، المرابع، الربع، الحمى، الأطلال، الرسوم، الوصل، الهجر، النحيب، السهاد، الصبابة، النوى، الهيام، الوشاة، الركب، الحادي، العيس، النوق...].

أما ما يتعلق بمدح السلطان في المقطع الأخير بالمولدية، فنجد لغة المدح للقصيدة العربية أكثر حضورا في هذا الجزء؛ حيث نجد المفردات الخاصة بالسيرة الخلقية[العدل، الدين، العطاء، ...]، ومفردات متعلقة بمجال الحرب [الوغى، الشجاعة، الإقدام، الطعان، الذوابل، النصول، الرّماح، الحسام]، وكلّ ما يتعلق بالمديح السلطاني من مفردات التهنئة والإشادة بشخصه وصنيعه إلى اخاتمة، وهاته المفردات كلها تعمل على توضع اللغة الشعرية الخاصة بالمولديات وما انمازت به من رقة وجزالة وليونة وقوة حسب الموقف النفسي ومقتضى السّياق في الجزئية التي يعالجها سواء أكان مدحا للنبيﷺ أم مدحا للسلطان الحاكم.

وفي هذا دلالة على العناية الكبرى عند شعراء المولدية النبوية في تشكل الثروة الغنية بالمفردات والكلمات التي توزّعت في النص ما بين القاموس القديم والقاموس الديني مما يؤكد على الطرح التقليدي الذي عرفت به القصيدة العربية، وهذا ما ظهر على مستوى المحاور الثلاث، وما يتطلبه كل محور وانتقاء ما يناسبه من المعاني والدلالات التي تعبّر عن مضامينه متناغما مع الموقف النفسي والفكرة المرادة.

أمّا في ما يخصّ الصورة الشعرية، فإن شاعر المولديات لا بد من أن يحرص على تقريب الأفكار والأحاسيس التي عبّر عناه المعجم الشعري ولكن بطريقة الشاعر وهو يعُمل ما يثير انتباه القارئ ويتجسم له ويتشخص المعاني حتى تتمكن في الأذهان، وهذا أمر «هام داخل البناء الشعري بحيث يتم من خلالها تجسيد المعنى وتوضيحة وتقديمه بالكيفية التي تضفي عليه جانبا من الخصوصية والتأثير»[1] فتقدم هاته المادة اللغوية تقديما حسّيا مشبعا بالعاطفة والشعور، وهذا من اختصاص الصورة الشعرية التي تجد الشاعر يتوسل بها لأجل هذا التقديم عن المواقف والانفعالات لأنها من أهم أدوات التشكيل الشعري في القصيدة العربية.

ولذلك فإن الصورة الشعرية تنقل التجربة التي يعيشها الشاعر اتجاه الموضوع بشكل يجعلهما أكثر تفاعلا في فضاء الصورة والذات المبدعة وهو مفعم بالمشاعر والعاطفة والمواقف النفسية ليحمل معه ذلك الأثر الفني لفعل الاستجابة لدى المتلقي إثارة مشاعره، وللمولديات ما لها في هذا الشأن على اعتبار الطبيعة الدينية التي على أساسها يتم التقديم، بحيث تستمد ملامحها ومصدر قوتها من المعين الديني

فلا ننسى أن أمر المولديات متعلق بذكرى المولد النبوي الشريف، وفيه ما يفتحه الشاعر من مجال الشوق والحنين والحب المحمدي وكذا تعظيم مكانة الرسولﷺ ومدحه وذكر مناقبه وخصاله، والإشادة بصنيع السلطان الحاكم وخدمته للدين والدولة، وهذا ما يثبت المصادر التي جعلت الصورة الشعرية لدى شعراء المولدية مفعمة وحيوية بمصادر ثلاث تعتبر المسؤولة على تشكيل الصورة الشعرية البيانية منها والبديعية عند شعراء المولدية النبوية وهي:

1. المصدر القرآني
2. المصدر الصوفي
3. المصدر الشعري العربي القديم

وهنا تتشكل الصورة من معين يتخذ من أنواعها التي تحضر حسب مهمتها وما يتطلبه الموقف ومقتضيات الحال من خلال محوريين هما محور الصور البيانية المتمثلة في الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية والصورة المجازية والصورة الكنائية، وأما المحور الثاني فيتمثل في الصور البديعية التي تظهر في الصورة البديعية الجناسية أو الطباقية أو في المقابلة وغيرها من الصور المشكلة لطبيعة الصورة الشعرية في المولدية النبوية.

[1]- د.محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، ص 371.

وكلّ ما تحدثنا عنه من لغة شعرية ومعجم وصور شعرية لا يمكن تقديمه بحضور النص الشعر الشعري إلا فيما يناسبه من لغة الإيقاع والنغم الموسيقين والتي تضفي لتلك الدلالة متعة الطرب والصوت ورقة السّماع، فيحضر العالم الخاص بالقافية والوزن وما لهما بالإضافة إلى العناصر الموسيقى الداخلية من تشكيل الصرح المعماري للنص الشعري تشكيلا يبعث بالانسجام والاتساق الصوتي، وتقديم الرؤية الموسيقية بما يناسب مواضيع المولدية النبوية بشقيها الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية.

فالمولديات وبهذا التشكيل الفني المتنوع يجعلها تماما كما القصيدة العربية القديمة تزهى بحلتها الجمالية التي تجسد رؤيتها الفنية ومخططها الأسلوبي الذي يضعها في سياقها المناسب ومقامها المطلوب حتى تنجح معها مسألة الاستيعاب الجمالي للمتلقي ومدى تأثره وتفاعلها مع هاته الرؤية.

وإذا كان المنطلق ذكرى المولد النبوي الشريف وحضور المقام المحمدي في المولديات النبوية، فإن هذا يستحق جهدا فنيا على مستوياته الأسلوبية المختلفة، وجهدا آدائيا أثناء إلقائها لأن المشهد الاحتفالي الذي ألقيت فيه يبعث على ظاهرة أدبية تتعلق حيثياتها بموقع العملية الأدبية والإبداعية في نفس المتلقي لاسيما وما حظيت به من أهمية كبيرة مع الدولة الزيانية ووخاصة من طرف السلطان أبي حمو موسى الزياني الذي كان عالما بكلّ حيثيات العملية الإبداعية الخاصة النص المولدي الزياني، وهو يعدّ له مشهدا احتفائيا تجسدت فيه كل مظاهر الظاهرة الأدبية وهي تشمل كلّ أطراف العملية الإبداعية(الشاعر- النص- المتلقي) وما يحيطها من مقتضيات السياق الاحتفالية التي أعدّ لها السلطان كل ما يحتاجه المقام المحمدي الاحتفالي.

هو مشهد أعدّ له السلطان كل الظروف الزمانية والمكانية لتنجح معه تفرض فيه جمالية التلقي مقتضياتها في التمتع والإمتاع بخصائص المديح النبوي الدينية والجمالية، هو أسلوب سيحقق للدراسة ما يدفعها في البحث عن عالم التلقي في هذا المشهد الذي جعل الخطاب الشعري بطل فصوله في طابع شعبي يذكرنا بتلك المواسم الجاهلية التي كان يُحتفى فيها بالشعر وبالروح التنافسية التي يجيد فيها كل شاعر بما جادت قريحته ويحتكمون فيها لمن يحكّم أعمالهم تماما كما كان مع الذبياني.

وقد ساعدت طبيعته الشعبية في نجاح عملية التلقي بعيدا عن الرسميات وفي أماكن مناسبة تتجسد فيها كل أطراف العملية التواصلية، منتظرة الإجراء النقدي للكشف عن جماليات إلقاء المولديات، والسؤال المطروح هنا ما هي الخطة تلك التي رسمها أبو حمو موسى الزياني لتجسيد مشهد احتفالي بطله سيد المرسلين عليه صلوات الله وأزكى التسليم؟ وما الميزة التي ميزت فصول جوّه حتى يستقطب الناس على اختلاف مستوياتهم؛ المبدعين منهم والأدباء والشعراء والفقهاء وعلماء الدين وغيرهم؟ إنه مشهد يظهر فيه إحساسه بالمسؤولية وروح التغيير والإصلاح لإيقاف ما حلّ بالمجتمع في هذه الفترة، معوّضا ذلك بما هو أفضل وأكثر انسجاما مع العقيدة الإسلامية.

إنّ ما نقله لنا التنسي وغيره عن احتفالات المولد النبوي الشريف توجهنا للحديث عن تلك الخصوصية التي تفرد بها أسلوبه عن باقي الاحتفالات الأخرى في البلدان المجاورة، فحين يقول «وعلى هذا الأسلوب تمضي ليلة مولد المصطفى في جميع أيام دولته أعلى الله مقامه في عليين وشكر له في ذلك صنيعه الجميل آمين»[1]، فهذا يعني أن هناك ما يتميز به السلطان من خصوصية في احتفالاته بالمولد النبوي الشريف وبكل ما يرتبط بظاهرة إلقاء المولديات النبوية.

ولذلك سنقف عند كلمة "الأسلوب" لأنه من الواضح أن للسلطان طريقته في الاحتفال، وخصوصية جعلته ينفرد عن باقي الاحتفالات، وينعكس ذلك على الإبداع الأدبي مع المولوديات في مدح المصطفى ، وهذا ما يهم الدراسة هنا؛ فكلمة أسلوب تعبر عن القول أو العمل الذي ينتهج طريقة معينة في القيام بأمر معين، وقد تمثلت هاته الخصوصية في مظاهر الاحتفال التي كان يعدّ لها استعدادا لذكرى المولد وإحياء لياليه، وقد نقلت لنا المصادر التاريخية ما يؤكد ذلك.

ويرى الدكتور عبد الله حمّادي في أن هاته المصادر قد حفظت لنا ما نرجح أن لهذه المملكة من الخصوصيات في اعتنائها بأيام مولد النبوي الشريف، وهي «خصوصيات لم تشهد مثيلها الممالك المجاورة فقد أضفى ملوك بني زيان على هذا الحدث العظيم هالة من الإكبار والإجلال إلى درجة المبالغة»[2]، وإن في هاته الخصوصية ما يربطها بسمة الأسلوب الذي عرف يه السلطان في احتفالاته، وهو ما يدفعنا نقف عند تلك الإنجازات التي تفرد أسلوبه وتثبت خصوصيته.

وهذا طبعا بمصاحبة المصادر التاريخية التي توجهنا التوجيه السليم وتدلنا على حقيقة هذا الأمر من مظانه؛ حيث رصدت دقائق ما كان يميز هذا الأسلوب في نقلها لأجواء أيام الاحتفالات النبوية، وهذا ما رأيناه مع زكريا بن خلدون (1379هـ) مؤرخ الدولة الزيانية الذي أدلى بشهادته في كتابه "بغية الروّاد" لما شاهده من مظاهر ذلك الاحتفال الزياني قائلا «وحضرت ليلة الميلاد النبوي على صاحبه أفضل الصلاة والتسليم، فكان الاحتفال لمدعاها عجيبا»[3]، وهو من شعراء المولديات الذين كانوا يحتفون بإلقاء مولدياتهم النبوية إلى جانب الشعرا في حضرة السّلطان سنة 765هـ ، ويبدو أنه متعجب من طريقة احتفاله بالمولد النبوي الشريف في أيام دولته واحتفالاته لأكثر من ثلاثين سنة.

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ ملوك بني زيان ملوك تلمسان، ص164.

[2]- د.عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، ص 249.

[3]- أبو زكريا يحيي بن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك بني عبد الواد، ص284

وأتى التنسي (834هـ) في كتابيه على بيان ما كان يقوم به السلطان في فترة حكمه من احتفالات بالمولد النبوي الشريف، ومدى اهتمامه بأجواء تحضيره لتلك الأيام مفصلا أكثر في كتابه الذي أفرده لشعر السلطان "راح الأرواح وتاريخ ملوك بني زيان "[1]، مؤكدا في كتابه "تاريخ ملوك بني زيان"[2] ذلك، متحدثا عن إقامته لدولته وحمايته للدين ومقاومته لأفكار النصارى ومحاولتهم إضعاف شخصية الأمة الإسلامية، بالإضافة إلى تميزه بثقافة واسعة وبحسّ شعري رفيع جعل منه شاعرا يتّسم بقريحة متوقدة، وهذا ما جعل من تلمسان أعظم الحواضر أنذاك.

لقد أدرك أبو حمو موسى الزياني كغيره من السلاطين المغاربة خطورة الوضع الذي تعيشه الأمة الإسلامية من ظروف سياسية واضطرابات اجتماعية وتغيرات في العادات والتقاليد وحال الدين هناك، فوجد ضالته في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف لإصلاح المجتمع بطريقة تجدب النّاس للموعظة وأخذ العبر حيث كان الرسولﷺ وجهته والمقصد.

وقد توضحت رؤية السلطان في تجسيد أسلوبه الاحتفالي بالمولد النبوي الشريف بدءا من تلك الاستعدادت المحكمة التي كان يخصصها لإحياء ليالي المولد، وهو يقيم مدعاة كبيرة يحشر فيها كل الناس على اختلاف مستوياتهم، وهذا ما بيّنه المقّري (1041هـ) في كتابيه "نفح الطيب" و"أزهار الرياض" نقلا عن كتاب التنسي "راح الأرواح وتاريخ ملوك بني زيان" الذي رأى فيه «أنه كان يقيم ليلة الميلاد النبوي على صاحبه الصلاة والسلام بمشورة من تلمسان المحروسة، مدعاة حفيلة يحشر فيها الناس خاصة وعامة...»[3]، هو مشهد فيه الناس سواسية يتساوى فيه العامة والخاصة، وتتحقق فيه كل معاني التضامن والإنسانية، وتتسامى فيه معاني الخشوع والتضرع إلى الله، وقد تعجب من هذا المشهد يحيى ابن خلدون كما رأينا ذلك سابقا مدليا بشهادته في هاته المدعاة التي تميزت بخصوصية الشعبية ومشاركة كل فئات المجتمع في إحياء المشهد الاحتفالي النبوي.

ويوضح التنسي الأسلوب الذي كان يسير عليه السلطان في طريقة إلقاء المولديات وهو يحيي ليلة المولد النبوي الشريف قائلا «فعلى هذا الأسلوب تمضي ليلة مولد المصطفى في جميع أيام دولته أعلى الله مقامه في عليين وشكر له في ذلك صنيعه الجميل»[4]، وقد تمثل هذا الأسلوب في تخيّره للمكان الذي يجمع فيه كل الناس، وهم مستمتعون بكلّ مظاهر الاحتفال المتمثلة في تجميل المكان بأفرشة فاخرة وأواني زاهية وأطعمة بكل أنواعها وصورها، ويبقون على هذا الحال طيلة الليلة إلى بزوغ الفجر، وسنفصل في هاته المظاهر فيما تشكله من عناصر تعمل على تشكل الأجواء التي تتمظهر فيها سمات التلقي.

---

[1]– لم نعثر على هذا الكتاب رغم أهميته.

[2] – محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ ملوك بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف الدر والعقيان في بان شرف بني زيان، تح: محمود آغا أبو عياد، موفم للنشر والتوزيع2011، ص 160.

[3]– شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا– ابراهيم الأبياري– عبد الحفيظ شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1358هـ – 1939م، (د،ت)، ص243.

[4] – محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ ملوك بني زيان ملوك تلمسان، ص164.

وبما أنّ للمولديات النبوية حضورا كبيرا على اعتبار أنها تحاكي الحدث في إطار المديح النبوي فإن للشعر موقعه الخاص بالإضافة إلى مظاهر الاحتفال التي ذكرناها؛ فلم يكن الشعر هناك مجرد وسيلة لنقل ما يذكر الشاعر به الناس من مناقب النبي، ولا أنها كانت تنظم لمجرد المناسبة وفقط بل كانت لها مكانتها الإلقائية في وسط ذلك المشهد الاحتفالي فاستغل كل الظروف التي أتى بها الاحتفال ليعبر عن جمالية المدائح النبوية ودورها في التغيير والإصلاح؛ حيث استقطبت قاعدة شعبية غفيرة تفاعلت مع جمالية إلقائه.

وهذا كله بفضل الخطة التي اهتدى إليها السلطان طيلة سنوات حكمه، فقد كان أذكى في تغييره للأوضاع فأراده بلغة قنية خاصة ترجمها في لغة الإبداع الشعري الذي توضحت معالمه في المديح النبوي مع المولديات وما كان لها من دور في ترويج الفضائل والأخلاق المحمدية، خاصة حين نعلم أنه كان يسهم بنفسه في الإبداع الشعري، وهذه ميزة تنضاف للدولة الزيانية عن باقي الدول.

وهذا ما يفسر تألق المولديات النبوية ومدى اهتمام الشعراء بنظمها وإلقائها في مناسبة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وهذا ما يعتبر من أبرز مظاهر الاحتفال، فكان السلطان الشاعر يفتتح له الاحتفال بإلقاء مولدياته، وهذا ما يوضحه التنسي في قوله أنّ «ما من ليلة مولد تمر في أيامه إلا ونظم فيها قصيدا في مدح المصطفى، أول ما يبتدئ المسمع في ذلك الحفل العظيم بإنشاده، ثم يتلوه إنشاد من رفع إلى مقامه العليّ في تلك الليلة نظما»[1] من الشعراء الذين يتلونه الواحد تلوى الآخر، وهم يلقون مولدياته النبوية طيلة لليلة الاحتفال إلى بزوغ الفجر.

وعلى نحو هاته الطريقة كانوا يسيرون في إلقاء المولديات إحياء لليلة المولد الشريف، ويذكر الدكتور أحمد موساوي في دراسته لشعر المولديات الزيانية أنّ بهذا « نقف عند تقليد واضح وثابت في هذه الاحتفالية وهو الاستماع أولا للمسمِع وهو ينشد شعر السلطان كنموذج مدح نبوي يُقتدي به ونص يفتتح به الحفل رسميا ثم تنهال بعده التقاليد المولدية والأناشيد صانعة ومكملة صورة الحفل»[2]، فكانت المولديات تلقى بدءا من السلطان ثم يليه الشعراء، وهم ينشدون مولدياتهم وسط استمتاع الجمهور في صورة مكملة للحفل النبوي.

وما يلاحظ كذلك أن في إلقاء المولديات من طرف الشعراء دلالة على إبراز القدرة الفنية لكلّ واحد منهم حتى يحدث ردة فعل في وسط الاحتفال ويضفي جوا من المتعة في نفس الجمهور، وهو يعبّر عن مشاعره وأشواقه وحبّه للنبي ويذكر صفاته ومعجزاته مشيدا في الأخير بالسلطان، وكلٌّ له طريقته في الاستقطاب وفرض الوجود الجمالي والأدائي في الإلقاء.

وهذا ما يفتح باب التنافس على حدّ قول الدكتور عبد الله حمّادي، وهو يوضح هذه الحقيقة في قوله «ولعل عامل التنافس هذا كان له جذوره الايجابي في تنشيط مسار المولديات»[3]، وهنا يتضح أمر آخر عرفت به

[1] – محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ ملوك بني زيان ملوك تلمسان، ص164.

[2] – أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية ، ص85.

[3] – د. عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، 262.

احتفالات الزيانيين وهو السّعي وراء الأداء الفني الأفضل في التعبير عن الرسالة الأدبية للمتلقي بشكلها الجمالي لتحصل الفائدة الفنية، فيقف الشاعر مادحا النبي في موقف لا يقبل فيه الانزلاق وهو يبحث عن الجديد متفادية نمطية التكرار متأملا التأثير والتفاعل من طرف الحضور، وهذا يعتبر اختبارا عسيرا نظما وإلقاء وتأثيرا.

فكانت مسألة الاستعداد أمر ضروري من جهات متعدّدة نظما وإلقاء وتأثيرا وحتى من الناحية النفسية والفيزيولوجية لأن الحفل كان يضم كل طبقات المجتمع وفي حضور السلطان، وذلك ليعبّروا عن مشاعرهم اتجاه أفضل الممدوحين مسخّرين لحضرته كل الطاقات الفنية ليوفّقوا في وصفه، وفتح باب التأثير في جمالية التلقي بحضور الجمهور من خلال التفوق على الآخر.

وبهذا جاء إلقاء المولديات في المولديات النبوية على صورتين، أولهما ما جاء على مع السلطان وهو يلقي مولديته النبوية مفتتحا الاحتفال، وهو ما يسمى بـ" النص الافتتاحي"، وأما الصورة الثانية في إلقاء المولديات النبوية فكان من طرف شعراء المولديات الذين ينظمون قصائدهم ويلقونها الواحد تلوى الآخر تحت مسمى "النص الموالي أو المقلِد"، وهذه خاصية لم تعرفها مولديات الأمم الأخرى؛ حيث كان الشاعر يتجمل ببراعة الإبداع الشعري في حضرة المصطفى المختار ويتغنى فيه بصفاته في روحانية تتعالى فيها أصوات المنشدين للمدائح والتراتيل الدينية.

فرغم اشتراك سلاطين المغرب المرنيين والحفصيين في الهدف من إقامة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، ولكن أبا حمو موسى الزياني أضفى عليها مسحة إبداعية لم يكن يعلم أنه قد عمل على خلق ما من شأنه أن يكون مرتبطا بنظرية الاستجابة الجمالية، فتدلي برأيها وتقول قولتها في ذلك الإبداع الشعري وطريقة إلقائه والجمهور وطريقة تلقيه والسياق والمقام الذي يجمعهما من حيث الزمان والمكان وما كان يميزهما.

إذن فطريقته الاحتفالية التي ميّزت أسلوبه عن باقي احتفالات سلاطين المغرب والأندلس في ذلك العصر جعلته يضرب بها عصفورين وأكثر بحجارة واحدة لأنها تعددت مهامه وكان شخصا عالما بما يقوم به بشكل منظم ومنسق ومنسجم يفضي إلى غايات متعددات تجسدت في الحنكة السياسية والحكمة الدينية والصدى الاجتماعي والإنساني وكذا الفحولة الشعرية وإعطاء كل أمر مكانه وما يكون له، فلم يكتف بالتغيير الاجتماعي بل وأسهم في تطور المولديات النبوية في الجزائر في تجربة إبداعية وإلقائية اجتمعت فيها جمالية النظم والتلقي بأساليب تحتاج إلى قراءة نقدية.

ثانيا: الجو الاحتفالي ومشهد إلقاء المولديات:

سبق وأن تعرفنا في مناسبات عديدات من تاريخ الأدب والنقد العربيين على التجمعات والمجالس التي كانت تضرب وتعقد في الأسواق وبلاطات القصور وفي مقامات اختلفت محلاتها وأزمنتها لإلقاء الشعر وتلقيه، وكثير ما حدّثنا بسوق عكاظ والنابغة عن أمرها في مواقف جسّدت لنا كيف كان يقوم فيها الشعراء بإنشاد الشعر «وأن المتلقي كان يشارك في صنع الجو المحيط بالنص بل وإعطاء النص ملامحه المميزة، وذلك بتجاوب مع ما يقول الشاعر إيجابا وسلبا»[1]، وهذا ما يبرز مدى أهمية دور المتلقي في هاته العملية الأدبية في تلك المقامات؛ فحضوره كان يعطي دفعا كبيرا وضمانا لحيوية العملية الإبداعية وسيرورتها بل ومنحها تأشيرة الأبدية والخلود.

فما كان يحدث من إبداع في مشهد الاحتفال الزياني في الجزائر بالمولد النبوي الشريف يردنا إلى أيام إلقاء الشعر في الأسواق ومجالس الأدباء والسلاطين والخلفاء، وأنه ثمة ما يجعلهما يشتركان في محاولة صنع ذلك الجو الملائم لخلق جمالية الاستجابة، وما كان يجرى من مواقف هناك تؤكد «أن التلقي في العملية الإبداعية ليس عرضا وإنما هو جوهر فيها»[2]، وأبو حمو موسى الزياني كان عالما بحيثيات هاته الحقيقة، وأن سلطته أعانته أكثر على توفير الجو لهذا الأسلوب الملائم والمؤثر للوصول إلى المتلقي خاصة وأنه كان أمام مهمتين يكملان بعضهما البعض مهمة التغيير والإصلاح ومهمة التعبير والإبداع.

وحضوره للنص الشعري في مثل هذه الظروف والمواقف ليدل على أنه يضع في حسبانه متلقيا للنص الشعري من خلال إلقائه مؤكدا أنّ «المبدع في لحظات الإنشاء ومراحل تكوين النّص يضع في اعتباره متلقيا معينا يريد أن يؤثر فيه بما يقول، فيبحث عن الأسلوب الملائم والمؤثر الذي يستطيع به الوصول إلى المتلقي»[3]، ولذاك تخيّر لمسؤولياته الدينية مسؤوليات جمالية حتى تتمكن الفائدة وتستوطن النفوس وتؤثر فيها فتعم الفائدة أمام مرأى ومسمع الجمهور.

وكل هاته المسؤوليات تجارب شعرية لابدّ أن يتقاسمها المبدع بشكل أو بآخر مع الطرف الثاني من عناصر العملية التواصلية، وهو المتلقي حتى نضمن تحقق مظاهر جمالية الاستجابة فيحصل أمر جديد لذى المتلقي، وهي التجربة الشعرية الخاصة به بمجرد ما يحدث ردة فعل وإبداء تأثر، وفي هذا المقام لابد من التأثير المباشر بحيث لا فاصل زماني أو مكاني يحول بين عناصر العملية الإبداعية والتواصلية(المبدع والمتلقي)، لأن طبيعة النص وهو يجمع بين الشاعر والحضور أثناء لحظات التلقي تميل إلى خصائص الخطاب الشفاهي.

وبما أن الأمر فيه ما يدل على الشفاهة فإنه يصعب رصد ذلك الأثر في المتلقي لأن إلقاء المولديات بالنسبة للشاعر وجمهوره كان على المباشر، وهو مشكل واجه النقاد وهم يحللون خصائص الخطاب الشفاهي،

---

[1]- د. أبو زيد بيومي، التوازن في عملية إبداع النص الشعري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2008، (د.ط)، ص137.

[2]- د. أبو زيد بيومي، التوازن في عملية إبداع النص الشعري ، ص138- 139.

[3]- المرجع نفسه، ص 138- 139.

ولكن هناك ما يدل على مواقف المتلقي في المبدع وما يتعين عليه من خبايا أسلوبية متنوعة وخبرة أدائية تثيره أثناء الإلقاء في المشهد الاحتفالي.

ولابدّ من ردة فعل حتى وإن لم تُر ولكنها ترصد من خلال الأدوات الفنية المتاحة التي عملت على خلق الاستجابة الجمالية، فلا معنى للنص إذا لم يوصل بعالم المتلقي سواء أكان مستمعا أو قارئا، والمصادر التاريخية تؤكد اهتمام واستعداد وتأهب الشاعر لهاته المناسبة خاصة وأنه لا يواجه الجمهور فحسب إنما يلتقي بمتلق متمرس وهو السلطان كشاعر عالم بعالم الشعر.

وكل ما ذكرناه يضعنا أمام ظاهرة أدبية إبداعية يتحقق فيها كل مظاهر نظرية الاستجابة الجمالية وهي تلتقي بسمات النص الشفاهي، هاته المظاهر التي أنشأت التوازن بين التجربتين في اطار مقام تشتغل فيه كل العناصر التي يعيشانها فيه ويشتركان فيها وهي السياق المشترك المكان والزمان وغيرهما، لقد جرت هذه العملية الإبداعية في مجلس فيه شعراؤه الملقون والجمهور الحاضرون والنص المولديات في مدح النبي وطريقة الإلقاء التي جاءت على المباشر، وكل هذا بتوفر شرط التوازن على اختلاف صوره.

ولما كانت تلك الليلة لعظمة المصطفى وجماله وإسوته ، فحري به أن يحضر المديح النبوي في هذا المقام فارضا وجوده الجمالي والفني، والأولى بهم أولئك الشعراء أن يستشعروا ذاك الجمال وتلك العظمة في النفوس بما أُتُوا من قوة في الأداء الفني، والأولى بهم أول النّاس في متعة الحدث وأناقته، أولى بهم أن يتأهبوا ويستعدوا بعالمهم المدحي لمثل هكذا يوم.

وما يجعل الأمر أكثر حفاوة أنّ السلطان كان هو الآخر شاعرا؛ فلم يكفيه أن قام بنجاح الاحتفاء بل وكان من الشعراء المدّاح الذين يمتلكون دراية بالإبداع ويمتّعون مسامع الحاضرين ويستمتعون، فيكتمل بذلك مشهد الاحتفال وروعة الحدث تقصه علينا متعة اللقاء والإلقاء المدحي في حضرة المصطفى.

فكان«هذا السلطان أبو حمو رحمه الله يقرض الشعر، ويحب أهله»[1]، فكان يتحف المسامع بما جادت به قريحته في مدح النبيﷺ، وهو يقول في إحدى ليالي المولد النبوي الشريف، وله القصائد الكثيرة في مدح الرسول ذكرها له التنسي في كتاب مخصص له، وهو يقول:« وما قاله المولى أبو حمو وقيل فيه من الشعر كثير لا يحتمله هذا المجموع، ونحن نجمعه إن شاء الله في كتاب يختص به بعد فراغنا من هذا المجموع»[2]:

قفــا بين أرجــاء القبــاب وبالحي ** وحــي ديارا للحبيب بهــا حــيّ

وعرّج على نجـد وسلــع ورامــة ** وسائل فدتك النّفس في الحيّ عن ميّ[3]

تم يتبع ذلك بمشاعر الشوق والحنين إلى أرض الحبيب:

وأصبو إلى أرض الحبيب ومن بها ** متى ما سرى عرف النسيم الحجازي

1- شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض،ص 249.

2- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ، ص178.

3- المصدر نفسه، ص164.

رعى الله دارا بالحمى قد عهدتها ** وسقى رثاها صوب مزن سماوي
فكم نفحة تحيي الفؤاد بنشرها ** أتت بنسيم عاطر النشر مسكي[1]

وهو يحمل حادي الركب السلام والتحايا، ذاكرا انه قد طال هجره، وهذا في قوله:

ويا حاديا يحدو الرّكب إليهم ** أنخ بربي نجد وسلم على طي
وأخبرهم أني أراعي ذمامهم ** فما لذمامي عندهم غير مرعي
فقد طال هجراني وأعيي تعللي ** وأذكى أوار الشوق لأعج جمري
سلام من المشتاق موسى بن يوسف ** على خير خلق الله هاد ومهدي[2]

ولما عبّر عن مدى تقصيره، وهو يرتجي الشفاعة من الرسولﷺ بدأ في مدحه، وهو يذكر يوم مولده، وكيف أشرق الكون به، وهذا في قوله:

ويا أسفي يوم الحساب ويا أسى ** إذا كان سعيي عندكم غير مرضي
وما أرتجي إلا شفاعة خير من ** أتى بالهدى يهدي بدين حنيفي
به يرتجى العاصون غفران ذنبهم ** وما عملوا في الدهر من عمل سي
بمولده قد أشرق الكون كله ** وكل سنى شمس وبدر ودري[3]

ثم يختم مولدياته بذكر ما له من مسؤوليات تحول بينه وبين المسير إلى أرض الحبيب داعيا الله أن يمن بالقرب في القريب العاجل:

لئن أخرتني عن زيارة أحمد ** قلائد أمر قيدتني عن السعي
فربي أرجو أن يمن بقربه ** قريبا وشوقي لا يقابل بالنأي
عليه سلام الله ما حنّ شيق ** إلى قبره يطوي الفلا أيّما طي[4]

وبهذا التسلسل في المواضيع بنى الشاعر مولدياته، وهو النمط الذي عرفت به، وتعتبر مولديته النص الأول الذي يلقى في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وقد أطلقنا عليه بالنص الافتتاحي أو النص النموذج، بالنسبة لما سيأتي من مولديات الشعراء الذين يكملون إحياء الليلة بإلقاء مولدياتهم.

وما تنماز به عن مولديات السلطان أنهم يضفون عنصر آخر في بناء مولدياتهم بالإضافة إلى المدح النبوي، وهو الإشادة بمدح السلطان أبي حمو موسى الزياني، وهي قصائد مطوّلة تسمى بالنص المتابع أو النص التقليدي تلقى من طرف الشعراء الباقين الذي يتتابعون في الإلقاء لإحياء ليلة المولد النبوي الشريف، فيمهّدون بالمقدمات ثم متشوقين يعبرون عن حنينهم متمنين الزيارة، فيمدحون الرسول ثم يخلصون في النهاية لمدح السلطان.

1- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ، ص165.
2- المصدر نفسه، ص 166،167.
3- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان،، ص 167.
4- المصدر نفسه، ص 168.

وكان من بين أبرز شعراء المولدية النبوية على الإطلاق الثغري شاعر الدولة الزيانية « ومما رفع إلى حضرته العلمية في بعض المواليد الشريفة قول الأديب البارع المكثر المتفنن أبي عبد الله محمد بن يوسف الثغري أواخر القرن الثامن الهجري في مدح المصطفى ، ومدح المولى أبي حمو وولي عهده المولى أبي تاشفين»[1] :

سـرّ المحبـة بالدمـوع يترجـم ** فالدّمع إن تسأل فصيح أعجم
والحال تنطق عن لسان صـامت ** والصبّ يصمت والهوى يتكلم
كم رمت كتمان الهوى فوشى به ** جفـن ينـم بكـل سـرٍ يكتـم[2]

وهو يقسم وهو يقسم بزمزم والحطيم وما حوى وبحرمة الحرم الشريف ورفعة البيت المنيف ومقام إبراهيم أن نفسه على جمر من الشوق، ثم يسأل هل من سبيل للقاء الحبيب محمدﷺ، فيقول:

قسمـا بزمزم والحطيـم وما حـوى ** مـن رحمـة ذاك الحطيـم وزمـزم
وبحـرمة الحرم الشـريف ورفعـة ** البيت المنيـف ومـن بنجـد خيموا
ومقـام ابراهيـم والركـن الـذي ** تحمـي بـه الآثـام ساعـة يلثـم
لقد انطوت نفسي على جمر الغضا ** شـوقا يشب على الضلـوع ويضرم[3]

ثم ينتقل في قصائد مطولة يمدح فيها الرسول ﷺ، فيقول :

يتنـزل الـروح الأمـين بـه على ** خيـر الورى صلـوا عليـه وسلموا
شمـس الرسالـة والنبـوة والهـدى ** بدر الجلالـة نورهـا المتجسـم
هـو رحمـة الله التـي يهمـي بهـا ** في الخلـق بالحـقّ المبيـن ويحكم[4]

ويستمر في مدحه بذكر سيرته الشريفة، وكيف أن ولادته غيرت في البشرية جمعاء من خلال معجزاته معبّرا عن مدى تقصيره، وأنه بحبهﷺ ومدحه يطلب الشفاعة وغفران الذنوب، وهو يقول:

ما لي سـوى حبّي إليـك وسيـلة ** ونظـام مـدح في عـلاك ينـظم
إنـي بجاهـك واثـق متمسـك ** بالعروة الوثقـى التـي لا تفصـم
يا رب عفـوا عـن ذنـوبي كـلها ** عفـوا تمـن به علـي وتنـعم[5]

ولما ينهي من مدح المصطفى تتوجه مدائحه للسلطان مشيدا بصفات يعلي قدره بها، وهي صفات تدل على سماحته وتمسّكه بالدين الحنيف، وهو القائم على الاحتفال بمولد النبي الشريف:

وانصـر خليفتـك الـذي لبس التقى ** حلـلا تطـرز بالثنـاء وتـرقـم
وأقـام ليلـة مولـد الهـادي الذي ** يزهو به الديـن الحنيـف القيـم

1- المصدر نفسه، ص168- 169.
2- المصدر نفسه، ص169.
3- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص171.
4- المصدر نفسه، ص171.
5- المصدر نفسه ، ص174.

ظفر التقى والعدل من موسى الرضى ** بالجوهر الفرد الذي لا يتأم
ملك تقر له الملوك بأنه ** بالدين أقوى والخلافة أقوم[1]

وفي الأخير يطلب منه أن يهنأ بمولد الرسول ﷺ:

فخلد ودم واهنأ بموسم مولد ** لمحمد الهادي فنعم الموسم[2]

أما في زمن أبي تاشفين الثاني ابن أبي حمو موسى الزياني الذي سار على عهد أبيه في الحفاظ على معالم الدين، ألقى الثغري قصيدة من أبدع ما رفعه إلى مقامهما وهو يعزيه في والده:

شرف النفوس طلابها لعلاها ** ولباسها التقوى أجل حلاها
فبها تنال العز في الدنيا إذا ** دانت بها والفوز في أخراها
فاخلع لبوسك من سوى ثوب التقى ** ما للنفوس حلى سوى تقواها[3]

ومما رفع إلى شخصه قصيدة مدحه فيها ومدح نجله الكريم ولي عهده المولى أبا ثابت، فيقول:

أعلل نفسي والتعلل لا يجدي ** وإن كان أحيانا يسكن من وجدي
فهل من سبيل والأماني ضلة ** إلى معهد بالأنس طال به عهدي[4]

ورغم أنه الشاعر المكثر في مناسبات المولد النبوي الشريف، وهذا واضح من أشعاره، إلا هناك من بادروا لنظم المديح في النبيﷺ رغم مهامهم المختلفة في الدولة الزيانية، ومنهم الفقيه الكاتب أبو زكريا يحيي بن خلدون كاتب الإنشاء بتلمسان المحروسة الذي كان له الدور الفعّال في نظم المولديات في مناسبة المولد النبوي الشريف وله حائية بديعة رفعها للسلطان في مولد سنة ثمان وسبعين وسبع مئة، فيقول:

ما على الصبّ في الهوى من جناح ** أن تُرى حلف عيْرة وافتضاح
وإذا ما المحبّ عيل اصطبار ** كيف يصغي إلى نصيحة لاح[5]

ويمر على مشاعر الشوق والحنين إلى تلك الأراضي مادحا الرسولﷺ، فيقول:

يا أهيل الحمى نداء مشوق ** ماله عن هوى الدّما من براح
طالما استعذب المدامع وردا ** وهواكم عن كل عذب فراح
سيد العالمين دنيا وأخرى ** أشرف الخلق في العلى والسماح
من لميلاده بمكة ضاءت ** من قرى قيصر جميع الضواحي[6]

1- المصدر نفسه، ص174، 175.
2- المصدر نفسه، ص174، 175.
3- المصدر نفسه، ص187.
4- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص196.
5- المقّري، أزهار الرياض، ص239.
6- المصدر نفسه، ص239-240.

ويتلو ذلك مدح السلطان ويسترسل فيه فيقول:

وأدم دولة الخليفـــة مـــوسى ** ذي المعـــالي المبينـــة الأوضـــاح

مفخر الملك مستقـــر المـــزايا ** مظهر اللطف ذي التقى والصلاح[1]

والقصيدة طويلة، وهي معارضة لقصيدة لسان الدين الخطيب[2] يمدح فيها مخدومه المخلوع أبا عبد الله بمناسبة المولد النبوي الشريف، والمقّري يقول في ذلك «أظن أن الفقيه الكاتب أبا زكريا يحيي بن خلدون كاتب الإنشاء بتلمسان المحروسة أيام السلطان أبي حمو موسى بن يوسف الزياني رحمه الله نسج على منوال هذه القصيدة[أي قصيدة لسان الدين الخطيب]في قصيدة بديعة له رفعها إلى السلطان أبي حمو...»[3]، وهذا عموم ما كان يحدث في كل ليلة من ليالي إحياء المولد النبوي طيلة الشهر وفي كل موسم.

وكان مما يميز ليلة المولد الشريف كذلك المنجانة التي كانت من مظاهر الاحتفال التي تزيد للمكان بهاء ومتعة وجمالا في الدولة الزيانية والتي كانت أيضا من المظاهر التي عرف بها أسلوب الاحتفال الذي عرف به السلطان عن باقي الاحتفالات، وهي عبارة عن ساعة كبيرة ارتبط تواجدها بإلقاء المولديات، مما يضفي على جوّ إلقاء المولديات صورة أخرى من صور إلقائه، وقد ارتبط ذلك بالشاعر أبي زكريا يحي بن خلدون، حين أمره السلطان أبو حمو موسى الزياني أن ينظم شعرا وفق كلّ ساعة تمر من ساعات ليلة إحياء المولد النبوي الشريف على لسان الجواري، وسنأتي على ذلك بالتفصيل.

المنجانة وإلقاء المولديات النبوية:

فما كان يزيد المشهد الاحتفائي جمالا عالم آخر من إبداع المولديات وإلقائها أمر المنجانة وما نظمه فيها ابن خلدون من مولديات على لسان الجاريات مع انقضاء كل ساعة من ساعات اللّيل بشكل منتظم ومرتب؛ وهو جانب يخصّ الشاعر يحي زكريا بن خلدون حين كلّفه السلطان بهاته المهمة؛ حيث يقول في كتابه بغية الروّاد «وأمرني – أيده الله– بنظم أبيات على لسان الجواري المعرفات ساعات المنجانة الغريبة الشكل المتقدمة الوصف فقلت في ذلك »[4]:

الساعة الأولى

أمـولى الملـوك وأعلـى الأمـــم ** ومـن جـوده العـالـم الكـل عـم

مضـت سـاعة ليـت لـو تنثني ** فـإن الحيـــاة بكـــم تغتنـــم

أقمـــت بمـــولد خيـر الورى ** ســـرورا لكـــم بالمعـــالي حكـــم[5]

1– المصدر نفسه، ص241.

[2]– المصدر نفسه، ص237.

[3]– المصدر نفسه، ص238.

[4]– أبو زكراء يحي بن خلدون، بغية الروّاد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج(2)، ص 413.

5– المصدر نفسه، ص414.

الساعة الثانية:

أخليفـة الرحمـــن والملك الـذي ** تعنـو لعز علاه أمــلاك البشــر
لله مجلسك الـذي يحكـي علـى ** بك مالكي أفق السماء لمن نظر
أو مــا تــرى فيــه النجوم زواهرا ** وجـهُ الخليفـة بينهـن هو القمـر
والليل منه ساعتــان قـد انقضت ** تثني عليك ثنا الرياض على المطـر
لازال هـذا الملك منصـــورا بكم ** وبلغت ممـا ترتجي أسنى الوطـر[1]

الساعة الثالثة: وقال في انقضاء ثلاث ساعات من الليل

أمـولاي يـابن الملـوك الأُلى ** لهـم في المعـتالي سنّي الـــرتب
تولت ثـلاث مـن الليل أبْـ ** قتْ لك الفخر في عجمها والعرب
فـــدم حجـة الله في أرضـــه ** تنـــال الــتذي شئتـه مـــن أرب[2]

الساعة الرابعة:

يـــا واحـــدا في المعـالي ** ومالك الفضل أجمع
مــولاي دمــت عـــليا ** مضت لليلك أربــع
لازلت تفـنى الأعـــادي ** وللمفـاخر تجمـــع[3]

الساعة الخامسة:

يـــا أميـر المسلمـينا ** وجمـــال العالمينـــا
والذي حاز المعـــالي ** كلّـها دنيا ودينـا
قد مضت لليل خمس ** حسنـــها راق العيـونا
وانقضى النصف فـاه ** هكذا تمضي السنـونا
دمت في عزّ وسعـــد ** خالـــد الملك مكينا[4]

الساعة السادسة:

يا واحـدا في عـــلاه ** مـن بأْسه في عساكر
ست من الليل ولتْ ** مـا إن لهـا من نظائر
دامت ليـاليك حتى ** إلى المعـاد نواضـــر[5]

1- المصدر نفسه، ص415.
2- أبو زكراء يحي بن خلدون، بغية الروّاد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج(2)، ص 415، 416.
3- المصدر نفسه، ص416.
4- المصدر نفسه، ص 416، 417.
5- المصدر نفسه، ص417.

الساعة السابعة:

يا من له الفخر طبع ** والفضل فيه سجية
مرت من الليل سبع ** ما إن لها مثْنَوية
لازلتَ والشّمل جمع ** يعليك ربّ البرية[1]

الساعة الثامنة:

يا أكرم الخلق ذاتا ** وأشرف الناس أسره
مرت ثمان وأبقت ** في القلب مني حسره
فيهن كان شبابي ** أخا نعيم ونضيرة
ولي بها الدّهر عنّي ** ترى له بعد كره
فالله يبقيك مولى ** يطيل في السعد عمره[2]

الساعة التاسعة:

يا واحد النّاس في مجد وفي شرف ** وأفضل الخلق في باس وفي كرم
مولاي تاسعة الساعات قد ذهبت ** والليل من بعدها قد عاد ذا هرم
كذا يمر ولا ندري الزمان بنا ** وينقضي العمر في اللذات واندمى
من كان ذا عمل في البر مثلكم ** يا فوزه يوم تخشى زلة الفدم
لا زلت ذا عزة والملك ذا شرف ** بكم وأنتم مدى الايام في نعم[3]

الساعة العاشرة:

يا مالك الخير والخيل التى حكمت ** له بعز على الأيام مقتبل
هذا الصباح لقد لا حت بشائره ** والليل ودعنا توديع مرتحل
لله عشر من الساعات باهرة ** مضين لا عن قلّي مني ولا ملل
كذا تمرّ ليالي العمر راحلة ** عنّا ونحن من الآمال في شغل
نمسي ونصبح في لهو نسر به ** جهلا وذلك يدنينا من الأجل
يا ربّ وانصر أمير المسلمين أبا ** حمو الرضي وأنله غاية الأمل[4]

وفي كل ساعة تصدر المنجانة نقرا إعلانا على بدء الساعة الموالية وما نظم لها من المولدية النبوية فتسير على هذا المنوال إلقاء قصائد المولد النبوي ومدح السلطان إلى انقضاء الليل وبزوغ وقت الفجر، «فمهما مضت ساعة

1- المصدر نفسه، ص417، 418.
2- المصدر نفسه، ص418.
3- أبو زكرياء يحي بن خلدون، بغية الروّاد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج(2)، ص 419.
4- المصدر نفسه، ص166.

وقع النقر بقدر حسابها»[1]، ويفتح باب من أبوابها تبرز منه جارية«صوّرت في أحسن صورة في يدها اليمنى رقعة مشتملة على نظم فيه تلك الساعة باسمها مسطورة، فتضعها بين يدي السلطان بلطافة، ويسراها على فمها كالمؤدية بالمبايعة حق الخلافة»[2]، وعلى هذا تجرى أحداث كلّ ساعة بمولدياتها المخصصة لها متضمنة وقت الساعة ومدح السلطان خاصة.

ويستمر الجو الاحتفالي مع كامل الشعراء؛ حيث يظهر شاعر آخر بموشحته في مدح النبيﷺ والتي خاطب بها أبو حمو موسى الزياني، وهو طبيب دولة الزيانيين وهو أبو عبد الله محمد بن أبي جمعة الشهير بالتلالسي(....)، وهو يقول:

لـــي دمـــع هتّـــان ** ينهـــل مثـــل الـــدّرر
قـــد صيـــرّ الأجفـــان ** ما إن لهـــا مـــن أثـــر
حـــقّ لـــه يجـــري ** دمـــا علـى طـول الدوام[3]

وهناك نماذج عديدات تدل على العدد الكبير من المولديات التي نظمت في هذا العصر، والمصادر التاريخية خير دليل على ذلك لاسيما الجزء الثاني من كتاب بغية الروّاد لابن خلدون ورحلة ابن عمار وغيرها، وعلى حدّ قول الدكتور أحمد موساوي «وهو العصر الذهبي لهذا الفن والذي اكتملت فيه المولدية شكلا ومضمونا أصبحت مثالا يحتذى في كل عيد يعقده السلطان لذكرى الرسول»[4]، لا من حيث الكم فحسب بل وحتى من حيث الكيفية التي تعتبر من خصوصية النص المولدي الزياني.

[1]- المصدر نفسه، ص244.

[2]- المصدر نفسه، ص244.

[3]– المصدر نفسه، ص332.

[4]– أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية ، ص13.

ثالثا: خصوصية المشهد الاحتفالي ومدعاة التلقي

حين نقل السلطان أبو حمو موسى الزياني الاحتفالات بالمولد النبوي الشريف إلى بلاده من المغاربة، أراد أن يعطيها صبغة خاصة للاحتفاء وإحياء ليالي المولد، وأراد لها صدى يغنيه عن سبل كثيرة في إصلاح أحوال المجتمع، وفي هذا يرى الدكتور عبد الله حمادي أنّ ما رأيناه من هاته الحفاوة عند الزيانيين في الاحتفالات بالمولد النبوي يجعلنا «نرجح أن لهذه المملكة خصوصيات معتبرة من حيث الاعتناء بمولده صلى الله عليه وسلم»[1]؛ حيث أكسبها من الحفاوة ما يليق بمقام النبوة وبما يفترض أن يقدم الملوك لمثل هاته المناسبة.

هاته الخصوصية التي لم تشهد مثلها الممالك المجاورة؛ «فقد أضفى ملوك بني زيان على هذا الحدث العظيم هالة من الإكبار والإجلال إلى درجة المبالغة»[2]، وهذا بإجماع كلّ المصادر التاريخية التي أجمعت على أن ليلة المولد النبوي صلى الله عليه وسلم كانت للدولة الزيانية عيدا يحتفلون فيها إحياء مع ضرورة حضور المولديات النبوية التي كان لها طابعها الخاص في الإلقاء والتفنن في استقطاب الحضور، وإنّ ما زادها أهمية كون السلطان من فحول الشعراء المتميزين بصناعة الشعر.

ولعله الأمر الذي أعطى للجوّ الاحتفالي صبغة إبداعية في نظم المولديات النبوية فتحت باب الاجتهاد النقدي في البحث عن السمات الفنية لهذا النوع من الشعر و عن خاصية الأداء الإلقائي لخلق جوّا آخر يعنى بظاهرة التلقي ومحفزات الاستجابة التي أوجدتها الظروف الاحتفالية ومدعاة التلقي وجمالية التقبل في مشهد إبداعي انتقت أبطاله من عناصر العملية الاتصالية والتواصلية [المبدع والمتلقي والنص والسياق]، وهو الأمر الذي يدعو حضور القراءة النقدية بإجراءات يستدعيها المقام تحت إمارة نظرية التلقي.

ولذلك سنبحث في كل ما يحيط بظروف عملية الاستجابة لهذا المشهد ونستقصي كل المظاهر المساعدة على تمظهرها وتمشكلها، وحتى نبرز العناصر الإبداعية التي من شأنها خلق توازن بكلّ أشكاله المختلفة بين المبدع والمتلقي، ونبرز كلّ الظروف التي تجسدت مظاهرها في ذلك المقام الذي يدعو كل الصور التي تتوازى وتتوافق مع عملية التلقي وبالتالي تحقق متعة المتلقي بتلقيه المولديات النبوية في هذا المشهد الاحتفالي.

وفي البحث عمّا يميز هاته الخصوصية نركز على تلك المحفزات التي كانت يجذب الجمهور المتلقي في ذلك المشهد، وسننطلق طبعا من إشكالات من شأنها أن تساعد على إبراز مظاهر هاته الخصوصية التي كانت من جهة مسؤولة عن راحة الجمهور واستمتاعه بتلك الأجواء الليلية، وعن تجسيد كل عناصر عملية التلقي وجمالية الاستجابة من جهة أخراة، هاته الإشكالات التي تتعلق بجوهر العملية الابداعية والذي على أساسه ولأجلها نظمت القصائد حتى تحصل الموعظة ويستفيد من التجربة، وبالتالي يشارك في إحياء الليلة غير آبه للوقت لا يصيبه ملل ولا يطاله كلل طالبا المزيد إلى بزوغ فجر اليوم الموالي طيلة ليالي الشهر.

---

[1]- د. عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، ص249.

[2]- المرجع نفسه، ص 249.

هو المتلقي الذي يجرنا سلوكه هذا إلى السؤال عن طبيعة هذا التلقي الذي تبدّت ملامحه في أجواء الاحتفال؟ وكيف تمت طرق تلقيه؟ وما هي الظروف الاحتفالية تلك التي جعلته لا يشعر بالملل مؤكدا مدى متعته واستمتاعه بالحدث الإبداعي من خلال بقائه في الاحتفال آخر ساعات الليل بل إلى بدايات الفجر، وكيف كانت ردة فعله وهو بهذا الجوّ الاحتفالي، وفيم تتمثل ملامح تأثره على اختلاف صورها من جرّاء ما يميّز هذا الجو الاحتفالي من مظاهر تحفيزية على تجسيد سمات التقبل وجمالية الاستجابة؟

كما أنّ هاته الأجواء تجرّنا في البحث عن كل ما يتعلق كذلك بصاحب العملية الإبداعية الأول وهو المبدع ناظم المولدية النبوية ومدى ضرورة حضوره الفنية والإصلاحية في هاته العملية ومسؤولية إلقائه ونجاح تبليغه لمقاصد مولديته بطرق أسلوبية وإلقائية من شأنها أن تستقطب الحضور المتلقي ليشاركه في تفاصيل تجربته الشعرية ويدمجه حتى يصنع هو الآخر عالمه في جمالية التلقي؟ فما عدّته الفنية وصنيعه الإبداعي إذن هذا الذي يعتبر مهما في عملية التلقي الخاصة بالحضور؟ وما مدى صنيعه الفني الذي يقابل به حضرة النبيﷺ حتى يوفق في وصفه ووضعه فنيا في مكانته التي حباه الله به هذا من جهة؟ وما أحوال صنيعه المدحي وهو بجانب السلطان صاحب المبادرات الكبيرة في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف من جهة أخراة؟

وما يمكن أن نتحدث عنه أيضا فيما يخص المبدع، طرف آخر يعتبر من عناصر العملية الإبداعية وله وضعه الخاص في تعدّد مهامه وهو أبو حمو موسى الزياني؛ لأن فيه السلطان متلقيا وشاعرا ملقيا، وبين ذاك وذاك فما أحواله وهو في عداد المتلقين الحضور؟ وما شأنه وهو من شعراء المولديات الملقين؟ وهذه إحدى الخصوصيات التي سنأتي عليها بالتفصيل؛ لأنه الراعي الرسمي للاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وهو فما كان يميزه عن بقية المتلقين (الجمهور)؟ وبم تميز عن باقي الشعراء كشاعر؟

وعن سؤال النص فلا بد أن نتباحث عن الميزات التي انفردت بها المولديات عن المديح النبوي من خلال عناصر بنائها التي عرفت بها؟ وكذا المظاهر الاحتفالية التي ترعرعت فيه وأسلوب الإلقاء، وما يحمله من مثيرات لاستمالة الجمهور، وما خطته في ذلك؟ وما استراتيجية السلطان والشعراء الذين معه في هذه المناسبة في توظيف العناصر المكملة لنقل المعنى وتجسيده أثناء إلقائهم؟

كما نسأل عن المقام وعناصر تمشكله وما مدى نجاحه في مساهمة إبراز السياق المشترك بين الملقي (الشاعر) والمتلقي(الجمهور) والظروف التي تجمعهما محققة توازنا نفسيا واجتماعيا بينهما؟ ونجاح جمالية الاستجابة التي تتراءى ملامحها من منطلقات سياق المشهد الاحتفالي الذي يدفعنا في البحث عن الفضاء الزماني والمكاني الذي يجمعهما في ظروف واحدة ومنطلقات تفكيرية واحدة ومقاصد تبليغية واحدة وهدف واحد؟ وهذا ما يحملنا على البحث في طبيعة هذا الفضاء الذي يجمع خاصية الزمان والمكان التي تجمع عناصر العملية الإبداعية.

هي أسئلة كثيرات تحتاج إلى الإجابة النقدية عن عناصر العملية الإبداعية بما فيها السياق والمقام الذي يجمعهما، سنقف عندها من خلال كل عنصر وما ميّزه من سمات أسهمت في إبراز جمالية التجاوب والتقبل في هذا المشهد الإبداعي والجو الاحتفالي بيوم المولد، والبحث عن ملامحها بالعودة إلى المصادر التاريخية ونتتبع تلك

المقولات التي وثقت ما كان يميز هاته الليالي زمن الزيانيين، والوقوف على مظاهر الاحتفال التي كان من شأنها تحفيز عملية الاستجابة الجمالية لدى الجمهور المتلقي.

1- خصوصية الحضور (شعبية المشهد)

لم يقتصر الاحتفال بالمولد النبوي الشريف في الدولة الزيانية على أهل البلاط وحدهم، بل تجدهم يضفون الطابع الشعبي على احتفالاتهم ، وهذا طبعا لتعميم غايات التغيير ومقاصد إصلاح المجتمع، وهاته خاصية لم تعرف عند بلاطات الدول المجاورة؛ «فقد كان لليلة المولد خصوصيتها وسط المواسم المختلفة لدى السلطان، وأهم خاصية فيها هي شعبيتها»[1]، وهذا لتعميم الهدف من وراء الاحتفال والقضاء على البدع التي شوهت ثقافتهم، ولذلك تجده يحرص على في حضور عامة الناس ليكون التغيير أشمل.

والحضور غفير طبعا أتى على خصوصية شعبية الاحتفال ولعله من الأهداف التي سعى إليها السلطان للتغيير وهو المكسب الشعبي «وإن هذا الجو الذي اصطنعه سلاطين الزيانيين لهذا الحدث الهام يدل على أنهم أدركوا دوره الفاعل في حياتهم السياسية الثقافية وخبروا آثاره البعيدة على مستقبل البلاد، فلم يتوانوا في ضرب المواعيد له كل عام»[2]، فتحقق هذا المشهد أمام حضرة السلطان ليدل على نيّة إصلاح المجتمع على جميع فئاته وطبقاته المختلفة ليقيم حدود الدين كما ينصّ عليه الشرع، وحتى تتغير أوضاع المجتمع للأحسن خاصة مع تلك الأفكار والاعتقادات التي تتنافى مع التقاليد والأعراف.

فهذا الجو يعبّر على بث روح الوحدة في مجابهة ومقاومة المخاطر التي تتربص بالأمة الإسلامية كما أنها تزرع في الناس روح الجماعة والتضامن مع بعضهم البعض حال الخطوب، وتعبّر على فضيلة التواضع بين كبار الدولة وارتياح العامة وشعورهم بالطمأنينة اتجاه حكامهم وروح التكافل فيما بينهم، لذلك لم تقتصر هاته الخصوصية في الاحتفال على فئة دون أخرى بل جمعت كل فئات المجتمع، ولم يكن تركيزها على «خاصية الناس بل كان للعامة حضور واسع وجلي وبدرجة أخصّ»[3]، وهذا يجعل الجمع غفيرا يزداد من خلاله الحسّ الديني الجماعي في مثل هاته المناسبات العظيمة، ويخلق ذلك جوا من الارتياح للجميع.

هذا الارتياح الذي ينشده السلطان من خلال التحضير المسبق والمحكم لتجسيد مظاهر الاحتفال التي تعمل على تهيئة المكان والاهتمام بتنسيقه وتزينه بالأفرشة الملونة والأطعمة المنوعة، لجلب الحضور والبحث على توفير راحتهم وبقائهم طيلة الاحتفال، ولذلك كان السلطان وكل أفراد الدولة الزيانية يتأهبون لهذا الموسم، فلم يكن يقتصر عليه وحده فقط إنما على الكل وبمشورته وإشرافه سواء أ كان ذلك بمساعدة الأهل أو كان على بمساهمة المثقفين من الشعراء والعلماء والفقهاء وغيرهم، والكلّ يعمل على نجاح هذا الحدث حتى إذا ما جاءت أيّامه ولياليه سارع الكل وبطريقته الخاصة في الاحتفاء بمولد الرسول ﷺ.

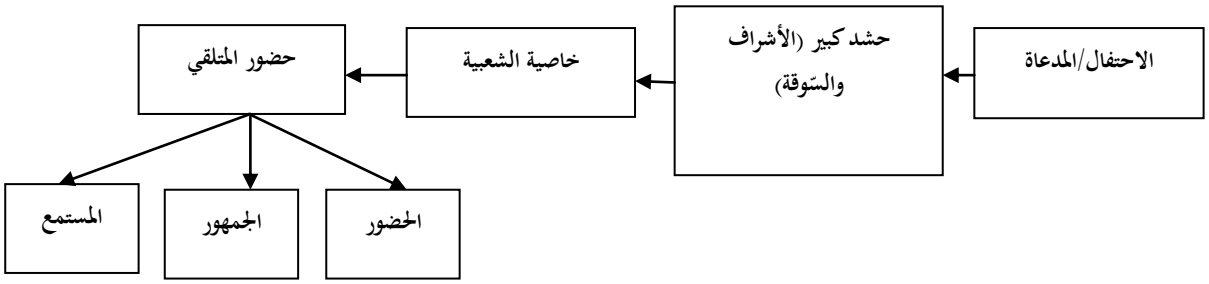
---

[1]- أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية ، ص78.

[2]- المرجع نفسه، ص82.

[3]- أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية ، ص78.

وحين نرجع إلى المصادر ونتفقد ما يدل على ما من شأنه أن يدل على عملية التلقي والاستجابة الجمالية (الجمهور- الحضور- المستمع)، فثمة ما يدل على الاهتمام به في هاته المناسبة العظيمة؛وفي قول أبي زكريا يحي بن خلدون دليل على ما كان للسلطان من صنيع في إقامته لليلة الميلاد النبوي «مدعى كريما وعرسا حافلة احتشدت لها الأمم وحشر بها الأشراف والسوقة»[1]، ونقف عند كلمة مدعاة التي تحتشد لها كل الأمم من الناس الأشراف منهم والسوقة ليتضح الكم الهائل من الحضور الغفير ولتتبين صورة الجمهور الذي سنتعامل معه في عملية التلقي التي تتراءى ملامحها فور بديات الإلقاء للمولديات النبوية.



فإذا كان لا بدّ من حتمية إقامة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، فإنّ أهمية حضور الجمهور حتمية أخرى تقرها العملية الإبداعية التي يختص بها المبدع حين يقرر أن يخاطب الجمهور ويقيم معه «جسر التلاقي أثناء العملية الإبداعية ويصاحبه في أطوار الخلق الإبداعي»[2] وأثناء الأداء الإلقائي، فتبرز حينها معالم ظاهرة التلقي هناك في ذاك الجو الاحتفالي.

وبما أن المديح النبوي حاضر في إلقاء الشعراء للمولديات، فإنها لا تعمّ الفائدة الدينية فقط بل وتحضر بالإضافة العملية الإبداعية التي تستغل كل دقائق وتفاصيل مظاهر الاحتفال، لتتحقق ظاهرة الاستجابة الجماعية للعملية الإبداعية المتمثلة في عنصر الإلقاء وخلق فضاء خاص بعالم التقبل من خلال محفزات التلقي.

والجمهور في هذا المحفل ليعطينا فكرة عامة على عملية التلقي وكيفية التلقي وطبيعة الإلقاء وميزة النص الملقى، ويعطينا تصورا عن الشاعر وهو يلقي مولديته وكيف يستحضر ما من شأنه أن يُنشأ الأداء واستحضار كل خصائص الصوت وتفعيل الحركات لتجسيم المعنى حتى يتسنى للجمهور استقبال ذاك بسمعه وإصغائه لما يلقى، وهذا ما يخبرنا عن طبيعة الجمهور وكيفية تلقيه التي تدل على السّماع والتأثر بالمحتوى والتفاعل معه، فلا نجده بصفة القارئ لنص مكتوب إنما هو متلق لنص شفاهي.

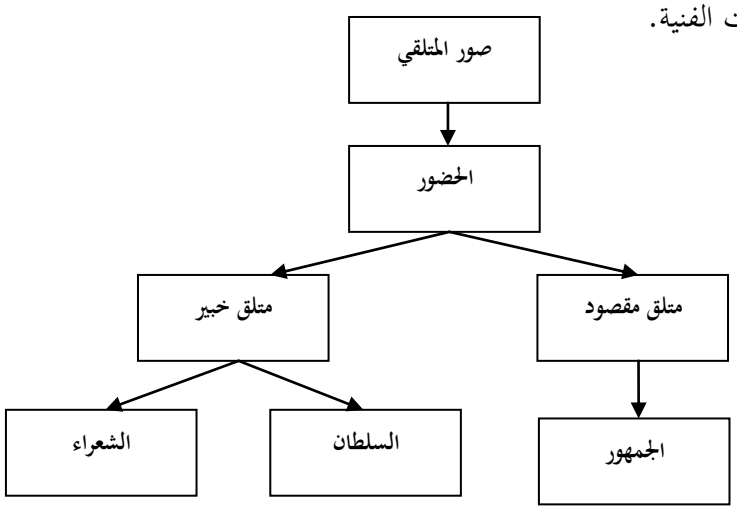
ومن خلال مشهد إلقاء المولديات في حضور الجمهور، يظهر تعدد صور المتلقي أثناء هاته العملية الإبداعية في صورتين؛ أولهما تتمثل في صورة المتلقي العادي وهو عامة الناس من الجمهور الذي يحضر حضورا حيّا متأثرا بالأداء الفعلي للإلقاء مستفيدا بما للمولديات من جوانب دينية يحتاجها النّاس في حياتهم، ولذلك كان على

[1]- أبو زكرياء يحي بن خلدون، بغية الروّاد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ص100.

[2]- د.حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، (د،ط)، 2007، ص 39.

الشاعر أن يعمل كل الوسائل التي تعمل على إشراك هذا الجمهور كعنصر أساسي وضروري ضمن العملية الإبداعية لا تكتمل إجراءاتها إلا بحضوره.

أما النوع الثاني من صور الجمهور فيتمثل في الطبقة المثقفة التي تخصّ الشعراء المشاركون في عملية الإلقاء وغير المشاركين وهم من لديهم خبرة وفكرة على ما هي الخصائص التي تميّز المولديات النبوية تحت مسمى الجمهور الخبير (القارئ الخبير)، وفي هذا النوع يظهر نوعين من المتلقين بالتناوب، الأول متمثل في الشعراء حين يكون السلطان الملقي والثاني في السلطان لما يلقي الشعراء، وكلاهما يصبح متلقي ضمن المتلقين المتمرسين العارفين بأحوال المولديات الفنية.



ففي حضور السلطان للحفل ما يجعلنا نقرّ أنه من الحضور المتلقين الذين يشاركون أطراف العملية الإبداعية الإلقائية حين ينهي إلقاءه ويترك ما تبقى للشعراء حيث يتفننون في إلقاء مولدياتهم في محاولة منهم لاستقطاب الحضور، حينها يكون ضمن الحضور لأن هاته المولديات ترفع إلى مقامه العلي يرددها المسمع على بعد منه، ولذلك نحن نلتقي بمتلق في صورة مختلفة تتميز عن صورة المتلقي الجمهور من حيث أنه متلق شاعر أي أنه قارئ خبير متمرس عالم بما تنماز به المولديات النبوية من سمات فنية في البناء المضموني والشكلي.

وما يبدو واضحا أن خاصية التلقي في هذا المشهد الاحتفالي مقترنة بوجود الجمهور أثناء عملية الإلقاء، بمعنى أن هذا الحشد من الناس يشكل فضاء للتلقي الجماعي، ولذلك من المنظور اللغوي للكلمة أنّ «جمهور الناس جلّهم»[1]، وعليه فإنه إذا أردت أن تجمع القوم تجمهرهم لأن جمهور الناس «أكثرهم، وعدد مجمهر: مكثّر، والجمهرة: المجتمع»[2]، ما يدل على أنها كلمة تشمل النّاس دون تمييز ويتجمهرون داخل مكان يجمعهم لمشاهدة أمر معين.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج(2)، مادة(جمهر)، ص435.

[2]- المصدر نفسه، ص 436.

ولذلك تجدهم وعن وعي منهم وإدراك يشتركون في المصالح «ويتولد لديهم شعور بالوحدة وتحقيق الذات»[1]، واجتماعهم هذا لا يدل إلا على وحدة شعورهم في أمر معين، ومثله ما حدث في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف فإنهم قد اجتمعوا على حدث تمظهرت ملامحه في المولديات النبوية، وهي تشيد بمدح الرسولﷺ وبمولده الشريف لأن له قداسة دينية هم في أمسّ الحاجة إليها في حياتهم، واجتمعوا على التأسي بها والتفرغ لها.

فما كان يحدث في المشهد الاحتفالي النبوي عند الزيانيين يشبه وضع الجمهور أثناء العرض المسرحي؛ فحين مشاهدته لمظاهر الاحتفال زمن إحياء ليلة المولد بحفاوة المكان وتجهيزه مستمتعا بإلقاء المولديات بشكل يستعرض فيها الشاعر كل طاقاته الفنية والأدائية ليؤثر في نفسه لتعتبر كما العرض الذي يرجى من ورائه تطهير النفس، فتنتابه مشاعر دينية تولد لديهم من خلال هذا الحدث الاحتفالي تحقيق ذواتهم التي يبحثون لها عن الاستقرار الروحي فيتعايشون مع هذا الحدث الديني بعواطف تنسجم مع ما تدعو له المولديات الدينية.

وهذا ما يفسر البعد النفسي لإقبال هذا الكم الغفير والحشد الكبير لإحياء ليالي المولد النبوي، وعلى مشاهدة العمل الفني المتمثل في المولديات النبوية لمدح النبيﷺ، والاستمتاع بإلقائها، وهذا لأنه «يتأثر بمجموعة من القوى والتأثيرات النفسية التي تؤثر في عملية التعرض»[2]، المتمثلة في الظروف والدوافع التي تؤثر في الفرد وأحواله النفسية والفزيولوجيا، ولذلك يحدث اشترك جماعي في المشاعر والأحاسيس إذا ما أنهى الشاعر الإلقاء.

وهذا يعتبر من أنواع التفاعل الاجتماعي الآني والحاضر بين الملقي والمتلقي، وهذا ما يفرضه اللقاء المباشر وجها لوجه بين الشعراء المبدعين والحضور المتلقين، وهنا تظهر طبيعة الاستجابة ونوعية التلقي مقارنة لعملية القراءة؛ فالتلقي الحي المباشر لعمل فني ليس مثله مع التلقي غير مباشر لأن ردود الأفعال تختلف لأن التلقي مع الحدث المباشر يبين طبيعة النص الذي يتعامل معه وهو النص الشفاهي، أما إذا كانت هناك عملية قراءة فإن التلقي يتعامل مع النص المكتوب ولا يحظ باللقاء بين أطراف العملية الإبداعية وجها لوجه.

وحين نتحدث عن الجمهور واللقاء المباشر بين المبدعين والحضور فإن التفاعل يكون على المباشر بين الطرفين، وهذا طبعا ما يجعل من الشاعر في المشهد الاحتفالي بالمولد الشريف أن يضع في حسبانه كا تلك المظاهر التي توفر عليها الاحتفال وأن يتأهب ويعدّ العدة المحكمة لمثل هاته اللحظات من النظم لمولدياته النبوية وإلقائها، وهذا ما يتطلب منه وحتى ينجح في صنع جسر التفاعل مع الجمهور المتلقي لابدّ من عاملي وهما (الاستعداد والتنافس)، وهما عاملان زيدا من درجة الإقبال على الاستماع ومشاهدة ما يحدث.

وهذا ما عوّدنا عنه الشعراء في بلاطات السلاطين ومجالس الأمراء والأسواق؛ فإن التنافس هنا طبيعي فقط لأجل التحفيز على عملية الإبداع وتفعيل الحركة الأدبية وإنتاج أكبر عدد ممكن من النصوص في هذا الشأن ولا ننسى أنهم أمام ملك وسلطان خبير بمواطن القول وذواق لجمالية النص الشعري وهذا«ما أوقع الشعراء في مطب

[1]- أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، 1982، 338.

[2]- مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مقامات للنشر والتوزيع، (د،ط) 2013، ص 49.

وإن شئت أمام اختبار عسير لشاعر يتهم أمام حفل ضم كافة طبقات المجتمع»[1]، فالأولى به أن يكون في أتم استعداداته لأن القضية لا تتوقف عند هذا الحدّ بل وله اختبار ثان ذاتي يختبر فيه يكمن في مدى توهج آثار هذه الذكرى ومدى استجابة تجربته الشعرية وقريحته لها ومدى نقل هذا الأثر للجمهور الحاضر وغيرهم؛ لأنها ذكرى متعلقة بسيد المرسلين، وكل هذا يجعل من العامل الثاني أن يبرز بشدة وهو عامل الاستعداد، فإنهم في كل سنة يعدّون العدّة لاحتفالهم بذكرى المولد.

وهذا التفاعل المباشر لعملية التلقي في المشهد الاحتفالي النبوي بين الشعراء والحضور يضاعف من مسؤوليات الشاعر الأدائية لخلق جوّ من الاستجابة الجمالية التي تتحقق عن طريق القارئ الضمني من طرف الشاعر وأفق التوقع من طرف الجمهور، وذاك ما تحتاجه العملية الإبداعية في في تحقق مقصدية تبليغ المولديات النبوية والغرض منها في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف.

وهذا ما يدفعه لأن يكون مستعدا محضّرا لإلقاء نصوصهم النبوية وهم يشترطون ألا يكرروا ما نظم في العام الفارط، وأنه لابد من جديد؛ حيث ركزوا على المديح النبوي دون غيره من الأغراض مؤكدين على إبراز مقدرتهم بتجديدهم للألفاظ والمعاني متّبعين كل القواعد التي تسري في عرف القصيدة العربية مما جعل المولديات في الأدب الجزائري تحظى بمكانة إبداعية لا يستهان بها.

ولذلك فما يمكن ملاحظته هنا أن هناك عاملان أسهم في هاته المكانة بالنسبة للشعراء عامل التنافس لأنهم كانوا يتبارون على المكانة الأفضل من خلال ما يلقونه، وهذا ما حدث بين الثغري ويحي بن خلدون[2]« مهما يكن فإن الشاعر يبقى شاعرا ولا يمكنه أن يقبل الخسارة والغلبة والسبق من غيره بل يدعي دائما الغلبة لنفسه على أقرانه مثلما فعل يحى بن خلدون حينما كان يقف في مثل هذه الحفلات ساعيا إلى تفويت الفرصة على منافسه القيسي[الثغري] ملمحا مرة إلى تفوقه ومصرحا مرة أخرى»[3] فيقول:

هنيئا أميـــر المسلمين بـــأن حوت ** مـــاليك كل الفخـــر الطبع والكسب
ودونـــك مـــن نســـل القريض كريمة ** بديعـــة نظما من عروض ومن ضرب
وقفت بها بين السماطـين منشـــدا ** لـدى ملك الدنيا ففقت بها صحب
وبـأن فيها فضـــل على كل شاعـر ** فليـس لها فيمـا يقولـون من ترب[4]

وفي أبيات أخرى يتبين تباهي ابن خلدون بنفسه وبشعره ومقدرته الفنية خاصة على الثغري شاعر الدولة:

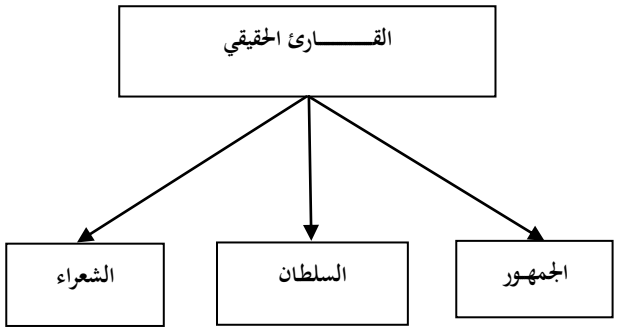
وخـــذها أمـــير المسلمين محاجـــة ** من القول غرا من عـــلاك تبين
شأوت بها صحبي وأنت شهيدهـــا ** فليس لهـــا بيـــن النظـــام قـريـــن[5]

[1]– د. عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، ص 262.
[2]– المرجع نفسه، ص261.
[3]– أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية ، ص90.
[4]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص152.
[5]– المصدر نفسه، ص146.

وقد أثبت الثغري هاته الحقيقة لأنه مقارنة بكل الشعراء كان هو شاعر الدولة حيث شبّهه التنسي بالمتنبي وما ينظمه من أجل سيف الدولة الحمداني، وقد تعددت تدخلات في مثل هاته المناسبات لكل سنة ويعتقد الدكتور عبد الله حمادي «أنها لولا شاعريته القوية لما استطاع مجابهة مثل هذا الحدث في كل سنة بنفس قشيب ووهج روحي جذاب وإلا كان مصيره مصير أولئك الذين طبعت مشاعرهم بصيغة التكرار الممجوج والوقوف على ما سبق ذكره»[1]، ويصفه أنه يبقى طويل القامة في مثل هاته المناسبة ذكرى مولد النبي، وهو يحاول أن يبرز في كل مولدية له خاصية من خصائص عظمة سيد المرسلين طالبا للشفاعة في كل واحدة، وهو ويعتبر شاعر البلاط بامتياز وهذا ما يفسر لنا تنافس ابن خلدون ومحاولة فرض وجوده الشعري إلى جانب وجوده النثري لأنه كاتب الدولة.

والشاعر باستعداده هذا وتحضيره يجعلنا نستحضر مصطلح القارئ الضمني الذي نادى به نقاد نظرية التلقي، فالشاعر أثناء عملية الإبداع يضع في حسبانه أن هناك قارئا سيلتقي بتجربته الإبداعية ويدلي بموقفه اتجاه هذا العمل، وقد تمثل القارئ الضمني في الحضور الذي يلتقي به الشاعر أثناء إلقاء مولدياته في المشهد الاحتفالي بالمولد النبوي الشريف.

ولا يتوقف عند ذاك بل وله قارئ آخر عالم بمواطن جمال النص الشعري وهو السلطان الذي يعتبر شاعرا يشترك معهم في التجربة الشعرية والإلقائية، لأنه من الشعراء الذين يلقون مولدياتهم النبوية، وهذا ما يجعل الشعراء في تنافس لاسترضاء السلطان ولاستقطاب الجمهور، وهم يمدحون الرسولﷺ معبّرين عن حبّهم و طلب الشفاعة والعفو، ولذلك تتمثل صور القارئ الحقيقي في الجمهور أوالشاعر السلطان أو في شعراء المولديات النبوية.



2- خصوصية الإبداع الشّعري للمولديات النبوية

أ. خصائص النّص الشّعري:

إن استجلاء السّمات التي ينماز بها النص الشعري خطوة لابدّ منها في الدراسة كونها المنطلق الذي يجب أن ننطلق منه للكشف عن جمالية الاستجابة أثناء إلقاء المولديات النبوية على الجمهور الحاضر والذي يعتبر كما

[1]- المرجع نفسه، ص255- 256.

رأينا العنصر المتلقي لهاته العملية الإبداعية وهذا في المشهد الاحتفالي بالمولد النبوي الشريف، وذلك من خلال المحفزات المساعدة على تمشكل مثل هاته الجمالية.

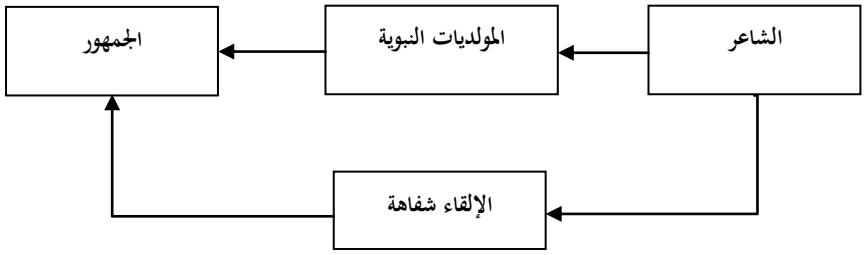
وكان الإبداع الشعري أهم ما اهتم به السّلطان الشاعر، وعلى إثر ذلك ظهر نوع جديد منبثق من المديح النبوي تحت مسمى المولديات، ورغم حضورها ظهورها في إمارات مختلفة ومتنوعة، إلا أنّها اكتست طابعا إبداعيا خاصا عند الزيانيين نظرا لخصوصية المقام المولدي ومظاهر الاحتفال به التي تميزوا بها بالإضافة إلى أن سلطانها أبا حمو موسى الزياني كان شاعرا عرف بمولدياته النبوية، وهو يشارك شعراء المولديات ببراعة إلقائه في الاحتفال بذكرى المولد.

فكان للمولديات حظها الأوفر في العملية الإبداعية التي تدور في فلك (المرسل والمستقبل)، وحتى نُطمئن على أنها كانت في الأيادي الأمينة لا نشك في مدى الصورة الجمالية والحلّة الفنية التي أخرجوها عليها، وما يجعلنا مطمئنين أكثر أنّ لها حظها الأوفر في كلّ ما يخص التجربة الذاتية للمتلقي، لأن السلطان عمل على استكمال هاته الصورة وهو يعين الشاعر على إلقائها في هذا المحفل الديني، وهو عالم كما رأينا بأحوال الإبداع الشعري.

وما يميزها على النص المدحي النبوي خصائص بنائها على مستوى الشكل أو المضمون، وقد انفردت بذلك، حيث كان الشاعر أثناء إلقائه يفتتح بالمقدمة الطللية أوالمقدمة الغزلية ثم يعبر عن أشواقه نحو الأراضي المقدسة، وهو يمدح سيد المرسلين المصطفى عليه الصلاة والسّلام ثم يختم بمدح السلطان أبي حمو موسى الزياني ويشيد بصنيعه في إقامته للاحتفال بالمولد النبوي الشريف، أما بالنسبة للسّلطان فإنه يكتفي في مولديته بمدح الرسولﷺ وهو يعتذر متأسفا بسبب مسؤوليات الحكم التي حالت دون لقياه بمقام الرسولﷺ والكعبة المشرّفة بمشاعر الشوق والحنين، معبّرا عن تقصيره وطلبه للعفو والشفاعة مثله مثل باقي الشعراء.

ولذلك تجد للمولديات بناء فنيا خاصا بها من حيث التقديم ومدح النبي ﷺ ومدح السلطان، ولها خاصية أخرى برزت أكثر في مشاهد الاحتفال بالمولد النبوي الشريف وهي خاصية الإلقاء، فلا يمكن للشاعر أن ينظم المولديات النبوية دون أن تلقى في الاحتفال مباشرة من دون حواجز زمنية، ولذلك تعتبر هاته الميزة محفزا لبروز ظاهرة التلقي الحيّ وعلى العلن، وهذا ما يجعلنا نتعامل مع النص بصفته ملقى ومسموع له علاقته بالنص الشفاهي، ومنه نبحث عن القارئ في هاته العملية الإبداعية بصفته جمهورا يتلقى المولديات النبوية في هذا الاحتفال.

ولذلك كانت مهمة الشاعر كبيرة بالإضافة إلى الاستعداد والتحضير، فإنه لا بد له من إعمال كل ما له علاقة بالحركات غير اللغوية التي تتصل بالحركة ويستحضر كل ما يساعده على إلقائه للمولديات النبوية من حركات وإيماءات وإشارات، وما نريد الإشارة إليه أن المولديات ورغم أنها مكتوبة ولكننا سنتعامل معها على أنها نصا شفاهيا كونها ألقيت شفاهة والتقى بها المتلقي سماعا لا قراءة على أساس إرساله الأول، وقد جاء شفاهة، باستحضار السّماع من طرف الجمهور.



خاصية الشفاهة في المولديات النبوية

ب. خصوصية الملقي وطريقة الإلقاء

حين يخبرنا ابن خلدون عن شاعر المولديات وهو يلقي مولديته النبوية أثناء الاحتفال بالمولد النبوي في قوله «والمسمع قائم صدر عترته على بعد من الخليفة مقدر يردد نغمات الألحان ويرتب رنات الإيقاع وينشد خلال ذلك أمداح سيد الرسل وخاتم النبيين محمد بن عبد الله »[1]، تتبين خاصية الشفاهة التي هي مرتبطة بالإلقاء وذلك عند وصفه لشاعر المولدية بأنه (المسمِع)، وهي كلمة تدل على أنه يسمع الجمهور صوته في الإلقاء دلالة على الشفاهة والإلقاء، وهذا ما يتطلب استعدادا كبيرا من طرف شعراء المولدية و تهيّئه للإلقاء أمام الكم الهائل من الحضور.

وذلك ما يفسر أمر الاستعداد والتحضير والتنافس الكبير بين الشعراءن وهم يمدحون النبي ﷺ، بالإضافة إلى أنهم أمام حضرة صاحب السلطة أبي حمو موسى الزياني، أين يحتدم التنافس أكثر أيهم من يرفع لحضرته العلية ببديعته؛ حيث لا يمكنه ان يقبل الخسارة ويعتبر الغلبة لنفسه على جميع الشعراء هناك وكأنهم منافسيه، «وهذا لا يشين العملية الشعرية بل هو في حقيقة الأمر واحد من المحفزات على الإبداع»[2]، وعملية التلقي التي تتعلق بالجمهور الحاضر؛ لأنّ سياق الاحتفال الذي يمرّ فيه الشاعر يدخله في مواجهة مع النّاس، وهو بذلك أمام مسؤولية مدح الرسولﷺ، ومسؤولية توصيل هاته الرسالة الفنية في المدح النبوي.

وهذا ما ظهر مع الشاعر يحي بن خلدون في محاولة منه لفرض الوجود على منافسيه الثغري، ملمحا له في مولديته أو مصرحا بالتفوق والغلبة عليه، وهذا لكسب ودِّ السلطان واستقطاب الذائقة وتقبل الجمهور لمولديته، في صورة من صور محفزات التلقي التي عوّدنا عنها الشعراء في المشهد الاحتفالي، وهذا طبعا ما يعود بنا إلى تلك المنافسات التي كانت بين الشعراء في بلاطات السلاطين والخلفاء، وهي من طبيعة المتنافسين الذين يجمعهم مكان واحد وزمان في سياق يسعى الكلّ فيه إلى التقرب وكسب ودّ السلطان وإلى تحقيق التفوق على الآخر.

ويعقب الدكتور أحمد موساوي على هذا الموقف الذي يمر به الشاعر في الاحتفال أمام الجمهور مادحا النبيﷺ وأمام حضرة السلطان أنه موقف « محرج وخطر لا يقبل الانزلاق والتعثر؛ فالممدوح هو محمد المختلف عن كل ممدوحي الجاهلية والإسلام، والموروث بين يدي الشاعر هائل ومتنوع وعليه أن يجهد نفسه ويوجه قريحته

[1]– أبو زكريا يحي بن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج(2) ص 104.

[2]– أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية ، ص90.

الموجهة الحسنة وهو يقف أمام الجناب النبوي مادحا ومتوسلا وطالبا للشفاعة»[1]، وهذا ما كان يحدث سنويا، وذات الموقف يتكرر مع الشاعر وبالسمات الفنية ذاتها التي عرفت بها المولدية النبوية، ومع هذا فهو مطالب بأن يقدم كل سنة نصا جديدا يشترط فيه عدم التكرار والتفنن في إعمال الأدوات الفنية، وأنه يضع في حسبانه أن هناك متلقي ينتظر منه صورة جديدة مغايرة عن تلك التي سبقت في مولديته النبوية.

ولذلك نلحظ أنّ هناك استرتيجية لخطة محكمة تدبّر في أمرها الشاعر السلطان وشعراء المملكة، وحتى الجمهور إذا ما كانت الظاهرة مرتبطة بمسألة الاستجابة الجمالية؛ فقد نقلت لنا المصادر التاريخية أن من خطة استراتيجياتهم ذلك التقليد والأسلوب الذي سار عليه السلطان في إلقاء المولديات النبوية «فما من ليلة مولد مرت في أيّامه إلا ونظم فيها قصيدا في مدح المصطفى ما يبتدئ المسمِع في ذلك المحفل العظيم بإنشاده...»[2]؛ فالخطة إذن تقتضي افتتاح الشاعر السلطان الإبداع الشعري وهو ما سمي بالنص الافتتاحي، وله القصائد العديدات التي أتى على ذكرها التنسي في كتابه "راح الأرواح".

وما تقتضيه كذلك تلك الخطة أن ما يتلو النص الافتتاحي نصوص لشعراء المولديات في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف«ثم يتلوه إنشاد من رفع إلى مقامه العلي في تلك اللّيلة نظما»[3] من الشعراء أمثال أبي عبد الله محمد بن يوسف الثغري وزكريا يحيي ابن خلدون والتلالسي ، ولهم كذلك ما يقال في نصوصهم الشعرية.

وكلاهما يشتركان في الخصائص ذاتها في بناء المولديات إلا مع أبي حمو موسى الزياني فإنه يكتفي في مولديته بمدح المصطفى بعد التقديم ووصفه لمشاعر الشوق والحنين، بينما الشعراء الآخرون فبالإضافة إلى مدحهم للرسول ﷺ، فإنهم يضيفون إلى مدح السلطان أبي حمو موسى الزياني.

بالإضافة فإن ما يميزه أيضا عن بقية الشعراء أنه تارة شاعر يلقي مولدياته، وتارة أخرى متلق مستمع مع الجمهور، أما الشعراء الآخرين فإنهم شعراء دائما بمرتبة الملقين ربما يدخلون لوهلة في دائرة المستمعين حين يكون الشاعر السلطان يلقي، وعليه فإن هناك نوعين من الملقين؛ النوع الأول الشاعر (أبو حمو موسى الزياني)، والنوع الثاني الشعراء الآخرين.

كل هاته المحفزات من شأنها أنها تعمل على صنع الجو الملائم لتوفر شروط عملية التوازن بين الشاعر والجمهور وخلق الألفة من خلال ردة الفعل التي تظهر علاماته في الاستجابة الجمالية لذى الجمهور المستمع، وتتجسد في أدائه المرتد لما ألقي إليه وتلقاه، وهذا طبعا في سياق له الدور الأكبر في هذا الأداء المرتد، وبالتالي ينجح الشاعر في مهامه ومسؤولياته تلك التي تحدثنا عنها.

---

[1]- المرجع نفسه، ص91.

[2]- التنسي محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ ملوك بني زيان ملوك تلمسان، ص164.

[3]- المصدر نفسه، ص164.

3- خصوصية السّياق (المقام)

إنّ كل ما أقامه السلطان أبو حمو موسى الزياني لليلة المولد النبوي استعدادا للاحتفال بها وإحيائها، ليؤكد مدى وعيه وإدراكه لضرورة تهيئة الجو المناسب لإلقاء المولديات، ومساهمته في خلق البعد الخارجي للنص في الاحتفال انطلاقا من الظروف والخلفيات المحيطة به والتي من شأنها الجمع بين قطبي العملية الإبداعية الملقي والمتلقي في إطار مكاني وزماني أثناء عملية التخاطب بينهما، فضلا على البيئة وملابساتها التي نبع منها النص والتي تعتبر المنطلق من وراء الاحتفال بالمولد النبوي الشريف ونظم المولديات لتحقيق الغاية من إقامته.

وإدراك السلطان لمدى أهمية توفر هذا الفضاء الزماني والمكاني للعمل الأدبي والدوافع الاجتماعية والدينية من وراء تفعيله في الجوّ الاحتفالي، هو ما دفعه للاستعداد له والتحضير المحكم لمجرياته والسّهر على نجاحه واستمراره من بداية الليل إلى بزوغ الفجر طيلة الشهر بكامله، ويكون بذلك قد ساق السّياق الخاص لمثل هذا النوع من الشعر الذي يعنى بمدح النبيﷺ والإشادة بمولده والثناء من خلال ذلك على السلطان من له الفضل في التحضير المحكم لهاته المناسبة.

فتوفر الظروف المكانية والزمانية بما لها من مظاهر الاحتفال لمثل هاته العملية التخاطبية و التواصلية تبرز المقام التي تسبح في عبابه المولديات النبوية وتمنحه كلّ القرائن الحالية والآنية الخارجة عن التعبير اللغوي المتمثلة في «مرجعيات معرفية وخلفيات ثقافية وظروف اجتماعية وظروف الزمان والمكان»[1]، وهذه القرائن التي تخضع لخصوصية المتخاطبين وظروفهما النفسية والاجتماعية والدينية، وأوجدت السّياق الذي يعبّر عنه الموقف الكلامي الذي ينمو من خلال العملية اللغوية ومنظومة الخصائص التي ينماز بها هذا اللون الشعري في حدّ ذاته وملابسات البيئة التي تجمعهما.

ولذلك تجد السياق يشمل السّمات اللغوية والسمات غير اللغوية التي تجمع بين أطراف العملية التخاطبية؛ لأن المرسل يتأثر بالظروف الاجتماعية المحيطة بنظمه والاستعدادات والانفعالات التي تنتابه اتجاه ذلك، وأما عن النص فسياقه انطلاقا من الموضوع والقالب الشعري الذي صاغ من خلالهما أفكاره وبث مشاعره، وعلى المتلقي الذي يظهر سياقه في استعداداته النفسية ورؤيته التي ينطلق منها اتجاه العمل الأدبي ومواقفه أثناء عملية التلقي.

وقد شهدت المولديات الزيانية تلك الظروف الاجتماعية المضطربة ومحاولة السلطان في المحافظة على القيم الدينية والمبادئ من التنصير والأفكار التي كانت تهدد الكيان الإسلامي، وفي اهتمام السلطان بالمظاهر التي أقام فيها الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، تلك المظاهر التي ارتبطت بالفضاء المكاني والفضاء الزماني وما أحدثاه من سياق ديني روحي مفعم بمشاعر إيمانية عمت أرجاء المكان، وحتى نتبين ذلك سنتفقد كلّ ما من شأنه أن يقرب صورة المكان ومدة الزمان، وكيف هي طبيعة المحيط الذي تم فيه إلقاء المولديات من خلال خاصية الزمان والمكان.

[1]- د. المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، دار الكتب الوطنية، بنغازي- ليبيا، (د،ط)، 2011، ص15.

أ. خاصية المكان:

لم يصرح بطبيعة المكان الذي كانت تلقى فيه المولديات الزيانية ولكن هناك ما يدل على عنصر المكان فيما نقلت الكتب التاريخية حين تحدثت عن الكيفية التي كان السلطان والشعراء يحيون بها ليلة المولد النبوي، وفي تلك المظاهر الاحتفالية ما يبرز الاهتمام به، وشهادة يحي بن خلدون حاضرة لتكشف عن مكان إقامة الاحتفال؛ حيث يقول «فأقام بمشور داره العلية مدعى...»[1]، ومشور هي دار الملك ومركز الحكم وبلاط الدولة؛ وهذا ما يبين لنا طبيعة المكان الذي يقام به الاحتفال بالمولد الشريف، وبما أن الحشد كبير ومعظمه من عامة الناس، فهذا يدل على كرم السلطان وتواضعه وفتح أبوابه لشعبه بعيدا عن الرسميات في الاحتفال؛ فهي مدعاة يحشر فيها كل النّاس سواسية في البلاط الملكي.

وبقدر ما يقتضيه القصر من أشياء فاخرة، بقدر ما كانت هاته الأشياء خدمة لعامة النّاس، وسنذكر ما كان يبرز تفاصيل المكان والاهتمام بتجهيزه وتهيئته حسب مقتضيات الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وهو ما يعتبر من مظاهره «فما شئت من نمارق مصفوفة وزرابي مبثوثة ومشامع كأنها الأسطوانات القائمة على المراكز الصفر المموهة»[2]؛ فالنمارق الوسادة الصغيرة تستعمل للإتكاء، والزرابي للتزيين والجلوس عليها، وهي مسخرة لعامة الناس لا لعلية القوم فقط.

كما يضيف في للوصف السابق التنسي قوله في كتابه "راح الأرواح" «فما شئت من نمارق مصفوفة وزرابي مبثوثة وبسط موشاه ووسائد بالذهب مغشاه وشمع كالأسطوانات»[3]، فعبارة "ما شئت من نمارق" التي وردت في كلا النصين تدل على أن الكثرة والتنوع في الأفرشة الفاخرة والأواني للزينة تغطي المكان.

أمّا عن أنواع الطعام فما وصفه زكريا بن خلدون ليعطي فكرة عن أنواع الأطعمة التي حضرت وأنفقت على الجميع؛ حيث يقول «وموائد كالهالات يفاض على الجميع أنواع من الأطعمة كأنها أزهار الربيع المنمنمة تشتهيها الأنفس وتستلذها النواظر ويخالط حسن ريّاها الأرواح وتخامر»[4]، والموائد وهي تفاض على الجميع دلالة على كثرة الإنفاق على الجميع دون استثناء، فدلالة المكان واضحة وطبيعة تفاصيله وما يحويه ويتميز به معبّرا عن مظاهر الاحتفال بطريقة تدل على مدعاة الراحة للحضور وأنّ هناك القائمين على الاحتفال هم على قدم وساق لأجل إنجاحه واستمراره.

---

[1]- أبو زكرياء يحي بن خلدون، بغية الرّواد، ج(2)، ص 100.

[2]- المصدر نفسه، ص 101.

[3]- شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ج(1)، تح: مصطفى السقا- ابراهيم الأبياري- عبد الحفيظ شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1358هـ – 1939م، (د، ت)، ص243.

[4]- شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ج(1)، ص243.

وكل ذلك بمعية الخليفة؛ إذ يخصّص له مكان ومن معه من أعيان خلافته، ويقول في ذلك ابن خلدون أن الخليفة بين صدر تلك المشامع «ممتطيئا سرير ملكه يسر الناظرين رواؤه يثلج الصدور عزّه وتحار في كمالات خلاله النّهى...»[1]، هذا عن السلطان وما خصّص له من مكان، أمّا عن رجال دولته فإن وضعية جلوسهم حسب مراتبهم واختصاصهم «تخالهم قطع الريّاض النضرات قد أغضى الجلال من أبصارهم وخفضت المهابة من أصواتهم، فلا تبصر إلا جمالا ولا تسمع إلا همسا»[2]، ما يدل على تنظيم المكان وإضفاء التنسيق المحكم عليه.

كما أن هناك أعيان يقومون على تعطير المكان والأجواء الاحتفالية بالمباخر والعطور، وهذا ما يتجسد عند التنسي في كتابه "تاريخ ملوك بني زيان"، وهو يقول «يطوف عليهم ولدان أشعروا أقبية الخز الملوّن وبأيديهم مباخر ومرشات يغيم دخان عنبر تلك المفغم للأناف الجوّ فتمطر هذه الحفل وابلا من ماء الورد... »[3]، فالجو مفعم بأجواء الابتهال يغشاه وابل من بخور العنبر المعطر في المباخر ومرشات من ماء الورد ترش على الحاضرين، وهذا من مظاهر الاحتفال بالمولد النبوي.

وما أضفى على المكان جمالا وهيبة بالإضافة لكل ما رأيناه خاصية تدل على حرص السلطان على جمال المنظر في مظاهر الاحتفال، وتدل على ذوقه الرفيع كما رأينا سابقا، وهذا في اقتنائه المنجانة أو المنقانة التي توضع بجانب منه، وهي عبارة عن ساعة ينظر فيها لمعرفة الوقت؛ يصفها التنسي أنها «خزانة المنجانة قد زخرفت كأنها حلة يمانية لها أبواب مرتجة على ساعات الليل الزمانية»[4]، وذلك طيلة الليل إلى بزوغ الفجر، ويضيف أنه كلما مضت ساعة وقع النقر حينها تبرز جارية بحوزتها رقعة بها أبيات شعرية في المولديات النبوية ومدح السلطان، وقد نظمها الشاعر أبو زكرياء يحي بن خلدون بأمر من السلطان، وقد فصّل في وصفها وفي تفاصيل ما هي متركبة منهن وهذا ما سنجمله في نقاط:

- خزانة المنكانة ذات تماثيل لجين محكمة الصنعة.
- بأعلاها أيكة تحمل طائرا فرخاه تحت جناحيه.
- يخاتله فيهما أرقم خارج من كوة بجذر الأيكة صعدا
- بصدرها أبواب موجفة بعدد ساعات الليل الزمانية
- يصاقب طرفيها بابان مجفآن أطول من الأولى وأعرض
- وفوق جميعها دوين رأس الخزانة قمر أكمل يسير على خط استواء سير نظيره في الفلك، ويسامت أول كل ساعة بابها المرتج، فينقضّ من البابين الكبيرين عقابان بفي كلّ واحد منهما صنجة صفراء، يلقيها إلى طست من الصفر مجوف بوسطه ثقب يفضي بها إلى داخل الخزانة فيرن وينهش الأرقم أحد الفرخين فيُصفِر له أبوه.

---

[1]- أبو زكرياء يحي بن خلدون، بغية الروّاد، ج(2)، ص 101.

[2]- المصدر نفسه، ص101.

[3]- المصدر نفسه، ص 101.

[4]- شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ج(1)، ص244.

فهنالك يفتح باب الساعة الراهبة، وتبرز منه جارية محتزمة كأظرف ما أنت راء، بِيُمْناها أذبارة فيها اسم ساعتها منظوما ويسراها موضوعة على فيها كالمبايعة بالخلافة لأمير المؤمنين أيده الله[1].

وقد انبهر زكريا ابن خلدون في صنع تراكيب هاته الآلة التي وصفها وصفا دقيقا مضيفا أن كل ذلك هو عبارة عن«حيل أحكمت يد الهندسة وضعها»[2]، وهذا ما من صور تدابير خلافته وتقاليدها في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وهو القائم على نظم الشعر الذي يلقى على لسان الجارية حين يدق جرس المنجانة[3]، معلنا على مرور ساعة من الزمن، وفيها تخرج الجارية وهي تلقي الأبيات الشعرية.

وفي حضور المنجانة ما يدل على أن السلطان لم يقتصر على الإبداع الشعري إنما ترك العنان للإبداع العلمي الهندسي لإثراء هذا الحفل، تعتبر من تدابيره لتتضافر مع الجو الإبداعي الشعري حتى تنجح عملية الاستجابة والتقبل عند المتلقي الجمهور، وهو يضفي ما يجعله منبهرا مشدودا مقبلا غير مدبر، وهذا ما يعتبر محفزا من محفزات التلقي.

كما يمكن أن نضيف إلى عنصر المكان ما كان يحويه من مأكولات من خلال الأوصاف التي تدل على اهتمام السّلطان باستضافة الحضور، وتحضير أنواع الطعام وطريقة تقديمها وهو يدخل في إطار وصف المكان؛ فقد «جئ آخر الليل بالخرس الشهي الملاذ الحافل الملامح والمشام المتعدد الخوانات مما أرحبت ساحته وحبرت بروده»[4]، فطعام الميلاد بأنواع الموائد للأكل مزينة بالفواكه والخضر والحلواء مزدانة بروائح طيبة ومحاط بها ألبسة جميلة من العناصر التي تسهم في إعطاء فكرة على ما يحويه المكان وما يحكمه من تنسيق وترتيب.

ومظاهر الطعام هاته تجسد لنا انسانية السلطان وحرصه على سن شعائر الدين الإسلامي، وما نصّ عليه من إطعام الفقراء والمساكين وأبناء السبيل واليتامى مهتما بعامة النّاس (السوقة) ويحشرهم مع الأشراف والأعيان، فهو يطبق مبادئ الدين ولا يفرق بين النّاس إلا بالتقوى؛ «فكان يفاض على الجميع أنواع الأطعمة كأنّها أزهار الربيع المنمنة تشتهيها الأنفس وتستلذها النواظر ويخالط حسن ريّاها الأرواح ويخامر»[5]، وهذا ما يؤكد الألفة والتعاطف والتعاون بين الناس ، فالبسيط يرتاح لهذا الجو والغني يتواضع، والكلّ بين يدي السلطان يأكلون ويشكر الله سبحانه على هاته النعم وهم يدعون أن يجبر كسرهم ويلم شعثهم.

ما يضفي جوا من الفرحة في نفوسهم وبهجة؛ والتنسي يقول أنه «يؤتى آخر اللّيل بموائد كالهالات دورا، والريّاض نورا قد اشتملت من أنواع محاسن المطاعم ألوان تشتهيها الأنفس وتستحسنها الأعين وتلذ بسماع أساميها الآذان ويشره مبصرها للقرب منه والتناول وإن كان ليس بغرثان»[6]، والأنفس والعين والآذان تدل على أن

---

[1]- أبو زكرياء يحي بن خلدون، بغية الروّاد، ج (2)، ص 102، 103.

[2]- المصدر نفسه، ص104.

[3]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ ملوك بني زيان ملوك تلمسان ، ص163.

[4]- أبو زكرياء يحي بن خلدون، بغية الروّاد، ج (2)، ص 123.

[5]- شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ج(1)، ص243

[6]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ ملوك بني زيان ملوك تلمسان، ص164.

كل الناس يستمتعون بأنواع هاته المأكولات وهي في متناول الجميع، وبحضور الخليفة في مجلسه من أول الليل إلى صلاة الصبح يصلي في الجماعة ويغادرون جميعا إلى ليلة أخراة، وعلى هذا الأسلوب تمر ليالي المولد النبوي طيلة فترة حكمه، وفي ذكر الليل والفجر برز عنصر الزمان من محفزات تجسد جمالية التلقي.

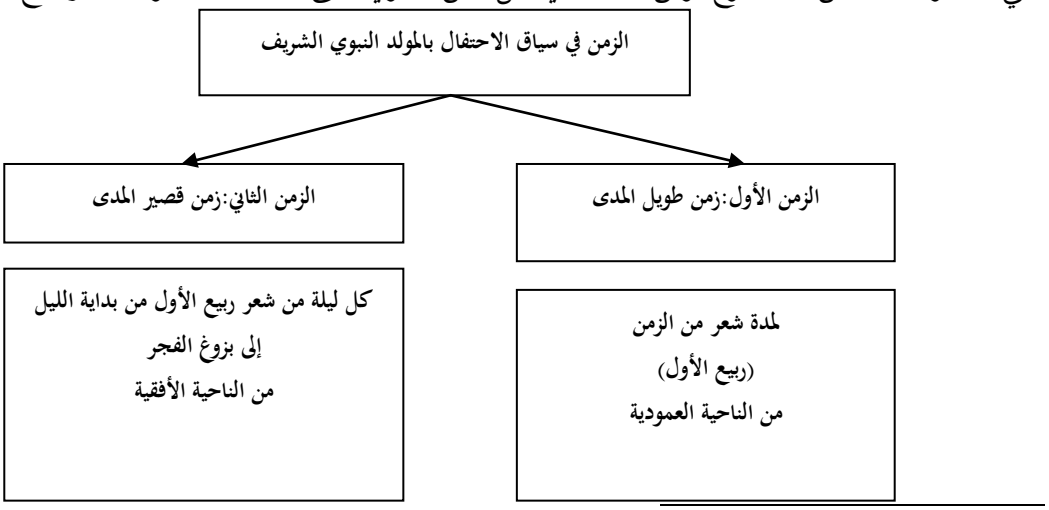
ب. خاصية الزمان

تتمثل خاصية الزمان في صورتين؛ الصورة الأولى ومداها طويل يظهر في استمرارية الاحتفال مدة شهر، وهو شهر الربيع الأول أيام مولد المصطفى عموديا، أما الصورة الثانية فتتمثل في الزمن القصير المخصص لكلّ ليلة من الاحتفال إلى اكتمال الشهر من الناحية الأفقية، وهو زمن يدخل ضمن زمن الصورة الأولى طويل المدى، وهو الأقرب إلى زمن إلقاء المولديات في مدح الحبيب المصطفى، يتميز بالسيرورة والاستمرارية من بداية الليل إلى آخره.

وقد ذكرت المصادر التاريخية أثناء حديثها عن الاحتفال بالمولد النبوي الشريف ما يشير إلى الزمن الذي تلقى فيه المولديات النبوية لإحياء ذكرى مولد النبيﷺ، فيحدث ذلك طيلة ساعات الليل إلى ساعة بزوغ أول وقت للفجر «وهكذا حالهم إلى انبلاج عمود الصباح، ونداء المنادى حيّ على الفلاح»[1]، وهذا تصريح بحركية الزمن ودوره في صنع الفضاء الذي من خلاله تتحدد معالم السياق الخاصة بالاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وبإلقاء المولديات النبوية، وهي خاصية تحفيزية لميزة التلقي.

وهو الزمن الأقرب الذي يحتوي ذلك الأسلوب الذي تميز به السلطان في احتفالاته بالمولد النبوي الشريف وطريقة هذا الاحتفال فيما يخص تلك الاستراتيجية في إلقاء الشعر«فعلى هذا الأسلوب تمضي ليلة مولد المصطفى في جميع أيام دولته...»[2]، وهناك مصطلحات دلت على الزمنيين من خلال المصادر التاريخية في وصف المنجانة.

ولا ننسى أمر المنجانة التي يتم من خلالها توزيع وقت الاحتفال ليلة المولد النبوي الشريف، وتنظيم أوقات إلقاء المولديات النبوية خاصة ما يتعلق بالمقاطع الت نظمها الشاعر أبو يحي زكرياء بأمر من السلطان وتلقى على لسان الجاريات في كل ساعة تمر من عمر الاحتفال إلى بلوج ساعات الفجر، حسب زمن ساعتها المخصص لها؛ ففي الشعر المخصص لها يصرّح بزمن الساعة في كل نص شعري حتى الساعة العاشرة الأخيرة مع الفجر.



[1]- شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ج(1)، ص244.

[2]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ ملوك بني زيان ملوك تلمسان، ص164.

رابعا: سمات النص الشفاهي في المولديات النبوية

وطبيعي أن تتسم الحركة الثقافية في المغرب العربي عقب الفتح الإسلامي بطابع ديني، وهذا من الأهداف التي سعت إليه جهود الفاتحين، وهو ما انعكس أثره على النص الشعري الجزائري الذي ارتبطت نشأته بهاته الحركة التي«تتغلب عليها العلوم الدينية من فقه وتفسير وحديث وما إليها، وكان القرآن الكريم هو محور كل حركة فكرية...؛ وقد سارت هذه الحركة في نموها الأدبي في فترات متلاحقة»[1]، وهذا ما يجعل النزعة الدينية تتكشف ملامحها في الشعر الجزائري منذ بداياته الأولى في الأدب المغربي العربي.

والإمام أفلح بن عبد الوهاب يخبرنا في كتاباته الشعرية ما كان للنص الشعري من مهام أسهمت في نشر الدين وكيف أنه استمد قوته من هاته الحركة الدينية التي عرفتها كل من القيروان وطبنة وفاس وتيهرت حيث«كان وليد النشاط الديني وغذّى حركة الجهاد وكفاح الطبقات وإن كانت أنماطه البيانية تحاكي الشعر الجاهلي والأموي»[2]، وهذا طبعا ما يفسر ظاهرة شعر الفقهاء بالمغرب العربي، وهي الظاهرة التي استرعت اهتمام الدكتور محمد مرتاض؛ حيث كانت له دراسة يستقصي فيها على طبيعة هذا النوع من الشعر وما يميزه من خصائص، وهذا بسبب الاهتمام الذي كان منصبا على العلوم الدينية في المغرب الأوسط.

ما دفع بتطور المديح النبوي الجزائري من خلال هاته الحركة الدينية التي تعتبر مغذية بالنسبة له، وتسهم مساهمة كبرى في تطوره انطلاقا من العوامل التي عملت على نشر النزعة الدينية، وهذا ما يفسر شعر الفقهاء الذي كان له حضور واسع يدل على«تمكن الروح الأدبية في نفوس المثقفين جميعا على اختلاف اتجاهاتهم العلمية والثقافية في افريقية والمغرب عامة»[3]، وكذلك خلفيات الشعراء الدينية التي بنيت على أساس ديني متين.

وإذا ما تعلق الأمر بالمديح النبوي الجزائري القديم، فإن نصوصه قليلة تبحث عما يزيل غبارها والتنقيب عن نصوصه التي أتى بها الشعراء لصعوبة الحصول على المصادر الخاصة بجمعه رغم كثرة ما نظم في المدائح النبوية لأنه قد «نبغ في الشعر كثيرون في مختلف أمصار المغرب الوسط كبجاية والقلعة وطبنة وتيهرت وتلمسان، ولكن التاريخ لم يعن بتدوين آثارهم والتعريف بإنتاجهم، فضاع جله ولم تصلنا منه إلا النتف منه مبعثرة تجدها هنا وهناك في مصادر مختلفة وبعد البحث الشديد»[4]، ما يجعلك مكتوف اليدين والتفكير أحيانا لأنك تبحث عن شيء مفقود وتحاول أن تصيره محط دراسة وبحث نظرا لقلة المعلومات الخاصة بهذا النوع من الشعر، وهذا ما ا وهذا ما أكده الدارسون أمثال الدكتور شوقي ضيف وأحمد موساوي[5] وغيرهما من الذين بحثوا و خاضوا غمار البحث.

---

[1]- رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط(2)، سنة 1981، ص50.

[2]- المصدر نفسه، ص 57.

[3]- المصدر نفسه، ص 115.

[4]- رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته ، ص290.

[5]- أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية، ص12،13.

وبما أن النص الشعري الشعري الجزائري القديم ارتبط بمسؤولية دينية لأجل الحفاظ عليها فإنه ومن البديهي اتخاذه كوسيلة لذلك، واتخاذه لكل الطرق والوسائل والأدوات والتقنيات حتى يظهر بوجه يستمتع الناظر إليه وتستبق الآذان إلى للاستماع له، فكان يحتاج إلى الإلقاء والظهور أمام الناس والجمع حتى يلقي برسالته الدينية كغذاء روحي يعمم الفائدة، وقد اجتمعت الظروف على تنامي ذلك.

فالحركة الدينية في إطار الحركة الثقافية كانت تحتاج إلى المكان المناسب لها للتبليغ والتذكير، وهذا ما وجدته محلا مناسبا في مجالس الذكر وحلقات التصوف وفي الاحتفال بالمناسبات الدينية على اختلافها، وهي مواطن تحتاج فيه إلى الجمهور وتتحدد معه عناصر العملية الاتصالية والتواصلية التي تتطلب مرسلا ومستقبلا ونص الرسالة والسياق بينهما تحتاج إلى تواجد عناصر الإلقاء واتحادها مع عناصر الاستماع.

وخاصية أن يجمع الشاعر بين الإبداع الشعري والإمامة والفقه وعلوم الدين أو بين كونه إماما متفقها في الدين ومتفقها في الإبداع الشعري؛ فكلاهما عالمان بشؤون إلقاء النص وكيف يستقطبان المتلقي إليهما، فهي خاصية ستستفيد منها الدراسة من حيث أنها تستغل الوضع الديني في المغرب العربي لاسيما الأوسط منه، والجهود التي بذلت لأجل إرسائه ونشره وكذا الطريقة التي كان ينشر بها لأجل إفادة الناس وترسيخ المبادئ الدينية، ومادام هناك إبداع شعري ومستقبل له فمقتضى الحال يحتاج إلى طريقة مناسبة لتكن الأقرب وهي المواجهة أو الاتصال المباشر حيث تكون الفائدة أعم وأكبر.

ولما نربط ذلك بالمديح النبوي في الجزائر، فإنه لا بدّ من الرجوع إلى عوامل عدّة منها لغة المنابر التي عأن الفقيه قد علمته لغة المنابر والخطاب كيف يوجه نصه المدحي النبوي، بالإضافة إلى بعد المكان عن البقاع النبوية فإنه جعل الشاعر يخاطب حادي العيس أن يحمل سلامه، وكله يدفع بلغة الخطاب إلى الشفاهة والمواجهة، وسنجد عند كل شاعر مدّاح للرسول خلفيته الدينية والتفقه في الدين وخاصية الخطيب على المنابر والفصاحة، وكلها مرتبة بالإلقاء والشفاهة.

فالمنداسي في عقيقته التي اشتهرت عند الجزائريين وشاعت شيوعا كبيرا يقول فيها ما يدل على المخاطبة والتوجيه؛ حيث يقول:

هـل رأيتـم أو سمعتـم حسنا ** في الورى من حسنه الحسن اكتمل
أحمد المبعوث فينـا رحمـة ** خـير مـن قـام بحـقّ وكفـل[1]

فقوله: هل رأيتم أو سمعتم فيه ما يدل على لغة الخطاب، فبدلا من الوصف المباشر هو يستهل أبياته بالسؤال والطلب مستقصيا على من سمع أو رأى جمالا في الورى، فأحسن منه لم تلد النساء، وهو يعظم بذاك حب النبي .

1- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي تاريخ الدول والإمارات (الجزائر- المغرب الأقصى- موريتانيا- السودان)، دار المعارف، ط(1)، ص215.

أما الشيخ أبو العباس المانجلاتي العالم والمكثر للمولديات ففي موشحته ما يدل على مخاطبته للركب وهم في طريقهم لمكة محمِلا إيّاهم سلامه وأشواقه وحنينه لتلك الديار ونبرة الخطاب بادية:

بالله حادي القطـار * قف لي بتلك الـدار * واقر السـلام
سلم على عرب نجد * واذكر صبابة وجدي * كيف يـلام
من بادرته الدّمـوع * شوقا لتلك الربـوع * مع المقـام[1]

وها هو ابن عمار في رحلته مولدية يجاري فيها المناجلاتي مخاطبا الحادي واصفا إياه بطاوي القفار، فيقول:

بالله طـاوي القفـار * عـرج بذاك المـزار * حيث الكـرام
عـرج بربع المعـالـي * وابرد بذاك الوصـال * حرّ الغـرام
حسب المشوّق الكئيب * أن شملـه بالحبيب * لـه التئـام[2]

وكذلك فإن ما يدل على المواجهة المباشرة عند شعراء المدح النبوي الجزائري التصلية على الرسولﷺ، بحيث يدعون الجمهور للصلاة على النبيﷺ، وهناك نماذج كثيرات منها نموذج العطار الجزائري في قصيدتين مطولتين تعتبران تسديسا يكرر فيها لفظ الصلاة والتسليم وهو أحد الأمور التي تربط الشاعر بجمهوره، ومن مؤشرات النص الشعري الشفاهي، فيقول في الأولى:

صلـوا علـى البدر المنير الأكمل ** صلـوا على الروض البهي الأجمل
صلـوا على الهادي النبي الأحفل ** المصطفـى الأرقـى لأنزه محفـل
فيه تقـدّم وحـده تقـديما ** صلـوا عليـه وسلمـوا تسليـما[3]

وفي تسديسه الآخر يقول:

صلوا على من قد تنامى فخره ** صلوا على من قد تعاظم قدره
صلوا على من قد تأرّج نشره ** صلوا على من قد تناسق درُّه
عقد السنّاء لمجده إكليـلا ** صلوا عليه بكـرة وأصيـلا[4]

وهذا ابن الجنان أبو عبد الله محمد بن عبد الله الشيخ الفقيه الجليل والكاتب البارع الأديب ينظم قصيد في مدح النبيﷺ، وهو ينادي حادي الركب:

يا حادي الركب قف يا حـادي ** وارحم صبابة ذي نأي وإبعاد
ما ينبغي عنك إلا أن تصيـح له ** سمعا ليسأل عمّن حلّ بالوادي
فهل لديك عن الأحباب من خبر ** وهل نزلت بذاك الربع والنادي[5]

---

[1]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 28.
[2]- المصدر نفسه، 35.
3- المقري، نفح الطيب، ج(7)، ص481.
4- المقري، نفح الطيب، ج(7)، ص485.
5- أبو العباس الغبريني، عنوان الدراية، ص111.

ومعلوم أن مثل هاته المواقف تحتاج إلى تقنيات عملية الاتصالية والتواصلية على أساس مباشر يحتاج إلى تجلي أركانها لإنجاحها على أرض الواقع؛ فتحصل العملية التبليغية وعلى إثر ذلك يحدث اهتمام وردة فعل تتحقق بها عملية التأثر والتأثير، وتتجسد من خلالها الاستجابة الجمالية، وهتاه العملية التواصلية المباشرة بين الشعراء والجمهور في إلقاء المولديات تحتاج إلى إرسال مباشر يقوم على الشفاهة.

ورغم وما وصل إلينا من النصوص المدحية النبوية وهي مكتوبة ومبثوثة في المصادر والدواوين كمدونات للبحث والدراسة، فإن منابعها الأولى مع الجمهور كانت شفاهة ساعة إلقائها وتلتقط سماعا، وهذا ما يتجسد مع ظاهرة المولديات النبوية في لحظات الاحتفال ثم كتبت تفاديا لضياعها ومن أجل الحفاظ عليها.

وإذا ما تعلق الأمر بالمتلقي و السّمات التي تميّز بين النّص الشفاهي والنّص الكتابي لتجد أنّ سمات النص الأول أوضح ومعالمها تتكشف للعيان وعلى المباشر،«وبما أن النص التواصل الشفوي هو الوسيلة الأكثر استعمالا في حوارنا مع محيطنا العائلي والاجتماعي يجدر بنا من آن لآخر أن نقف وقفة تأمل في الكيفية المناسبة لتوظيف تلك الآداة الناجعة»[1]، التي تبرز من خلالها مظاهر الاستجابة الجمالية في العملية التبليغية والتواصلية التي تقتضي تواجد أطرافها وجها لوجه (المرسل- الملقي) و(المستقبل- السامع).

وإذا رجعنا إلى سياق النصوص الشعرية المدحية النبوية وكذا طريقة تعبير الشاعر في مدح الحبيب وتصوير حبّه له وعظمته وشوقه له وحنينه، تقصيره وغفرانه، توسله والشفاعة به، والصلاة عليه، عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم، لتجدنا أمام مقام الإلقاء والاستماع لأن مقتضى الحال يتطلب المواجهة المباشرة في زمان ومكان واحد وظروف واحدة.

1- الإلقاء والخصائص الأدائية في إثارة الانتباه

أ. إلقاء النّص المولدي:

ومقام الإلقاء والاستماع يحتاجان إلى الشفاهة كوسيلة اتصالية وتواصلية وتبليغية، تتحدد من خلالها طبيعة الخصائص التي تميز قناة الاتصال والعلامة اللغوية وطرفي الاتصال وحاسة التلقي، وسنقف عند كلّ واحدة حتى نستجلي ذلك في المدائح النبوية الجزائرية، ولكن قبل هذا سنعمد إلى تحديد كل من مفهوم الإلقاء والشفاهة والاستماع ثم نتبين مظاهر ذلك مع المولديات الزيانية على أساس أنها تتيح لنا ما نصبو إلى اكتشافه وتبيانه وهذا لما عرفته من انطلاقة قوية رصينة بعد قيام الدولة الزيانية وإرساء أسسها[2].

فكلمة الإلقاء من «لقّاه الشيء تلقية طرحه إليه، ومنه في سورة النمل، "وإنك لتلقّى القرآن من لدن حكيم عليم" أي يلقى إليك وحيا من الله تعالى... وألقى إليه القول وبالقول والمودة بالمودة أبلغه إيّاه...وألقى إليه

[1]- الحاج بنمومن، الشعر الشفاهي بالمغرب(مقابات ونصوص)، مقال الملحمة الأدبية وقوة الكلم، تنسيق: المصطفى الشاذلي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط(1)، 1427هـ- 2006م، ص 14.

[2]- أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية ، ص75.

أُلفِية مثل ألقى إليه أحجية، وألقى عليه القول أملاه وهو كالتعليم، ومنه حديث أَلْقِها على بلال فإنه أمدُّ صوتا، وألقى إليه الصوت...وتلقى الشيء تلقّيا بمعنى لَقيه»[1] ووجده؛ فالطرح والإبلاغ والإملاء والتعليم والإيجاد كلها معاني تصب في معنى إرسال الشيء من طرف إلى طرف آخر، وتصييره من حالة إلى حالة أخرى وذلك بواسطة وسيلتين لابد أن تتواجدا في كلا الطرفين وهما الصوت عند المرسل والسّماع عند المتلقي.

ومن الوجهة الاصطلاحية فإن الإلقاء –Diction « أسلوب الإلقاء واختيار الكلمات مصحوب بنبرة مميزة »[2]، فهو أسلوب يقوم على يقوم على الانتقاء المحكم للكلمات التي تلقى بنبرة حسب المعاني ومقتضيات المقام، ولذاك يُعرّف بأنه «فن متعلق بطرائق الإبانة الكلامية، ويعنى خاصة بالإخراج الصوتي للنصوص»[3]، فيساعد المتلقي على حصول الإستماع واستيعاب ما يقال، وهذا بشروط ثلاث:

1. أن يعطى لكل حرف ولفظ حقّه كاملا من التعبير الصوتي.
2. أن تحمل العبارة إحساسات وعواطف متناسبة مع مضمونها حيث يكون أثرها بليغا في نفس السامع.
3. إبراز التناغم بين أقسام العبارة الواحدة، والتشديد على وقفات الاستفهام والتعجب والإثبات والإنكار والحزن والفرح...إلخ.

وبإعمال هاته النقاط فإن الإلقاء جزءا متمما لثقافة المحاضر أو الخطيب والشاعر كذلك، هو جزء متمم لمضمون النص الملقى، ويرى الممثل لويجي ريكوبوني في كتابه "pensees sur la clamation" «أن الإلقاء يتلخص في ضم التعبير بالحركة إلى النطق المتنوع حتى يحس المرء بكل ما في الفكر من قوة»[4]، أما العلامة الشيخ عبد الله العلايلي في كتابه "المرجع في معنى الإلقاء" بأنه «إبلاغ الصوت الأسماع...والأداء بمخارج الحروف وتكييف الصوت حسب المقامات وإنطاق الإشارة بالمعنى أي تجسيده فيها قالوا: هو جيد الإلقاء، حسن الإفضاء»[5]، وهو«فن النطق بالكلام على صورة توضح ألفاظه ومعانيه»[6]، وهي الصورة التي تتمثل في الحركات اللغوية والحركات غير اللغوية كالإيماءات والإشارات.

ومن خلال هاته المفاهيم فإنّا سنتبين دور الإلقاء في تجسيم المعنى وتجسيده للقارئ؛ فإبانة الكلام والتعبير بالحركة مع النطق، وإبلاغ الصوت انطلاقا من جودة المخارج، وتكييف الصوت حسب المقام، وإنطاق الإشارة بالمعنى؛ لأن« حسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان»[7]،كلها من مهام الإلقاء ومما يستعين به حتى يصل الملقي بالمستمع إلى هدفه المنشود في التأثير عليه فيستجيب لرسالته المرسلة إليه، والأستاذ زكي طليمات

---

[1]– بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان بيروت، سنة1987، (د،ت)، (د،ط)، ص823.

[2]– Oxford Advanced Learner's Dictionary, Dictionary of Current English Sixth Edition, p: 366.

[3]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت لبنان،(د،ت)،(د،ط)، ص34.

[4]– د. فاروق سعد فن الإلقاء العربي الخطابي والقضائي والتمثيلي، شركة الحلبي للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط(2)، سنة 1999، ص11.

[5]– د. فاروق سعد فن الإلقاء العربي الخطابي والقضائي والتمثيلي ، ص 11.

[6]– أ. عبد الوارث عسر، فن الإلقاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1993، ص5.

[7]– الجاحظ، البيان والتبيين، ج(1)، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص79.

يوضح ذلك أكثر في قوله أن الإلقاء «القالب والمظهر وهو الأداة، إنه التجسيم الصوتي والحركي، ولكنه ليس المضمون والجوهر»[1]، فيكون بالنسبة للملقي وسيلة وغاية للتأثير.

وعليه فإن فن الإلقاء يجمع بين النطق المتنوع المتعلق بمخارج الحروف وتكييف الصوت حسب المقامات أو التلوين الصوتي كما سمّاه الدكتور جميل عبد الحميد وبين التعبير بالحركة وما يتعلق بأعضاء الجسم كالتلويح باليد وهز الرأس واستعمال الحواس وعلى هذا يعتمد إلقاء قول الشعر وإنشاد الأغاني«وسواء أ كانت القصيدة نثرية أم شعرية وسواء أتليت أم غنيت فلا بدّ لها من الإلقاء لطرق أسماع الناس والوصول إلى أحاسيسهم وعواطفهم»[2]؛ لأن من أهم خصائص الشعر أنه معدّ للإلقاء قبل أن يكون للقراءة، وما كتابته إلا لأجل الحفاظ عليه من الضياع وهو ما يفسر تسميته بالشعر الغنائي، وليس هذا فقط بل ويلقى على مسامع الجمهور.

ب. سماع النّص المولدي

وإذا ما ربطنا هاته المعاني بمفهوم السّمع عند ابن منظور فإنك تجد أنّ ارتباطه بالحواس أكثر حيث يقول«السّمع حسّ الأذن...وسمّعه الخبر وأسمعه إيّاه، وأراد بالإسماع ههنا القبول والعمل بما يسمع لأنه إذا لم يقبل ولم يعمل فهو بمنزلة من لم يسمع، وسمّعه الصوت وأسمعه: استمع له، وتسمّع إليه أي أصغى إليه»[3]؛ فالسّماع هنا مرتبط بالأذن، وإذا ما سمع الخبر وسمّع وأسمِع لها دلالات التلقي بمعنى قَبول الكلام والعمل به، وهذا ما يتعلق بالإصغاء، فالأمر مرتبط بالانتباه لما يلقى وتقبله والعمل به.

ولذلك يعتبر السّماع Listening «فعل الانتباه لأصوات منظمة تحمل فكرة أو مجموعة من الأفكار»[4]وبما أن الإلقاء مرتبط بالصوت والنطق والتعبير بالحركة واستعمال الحواس فإنه بذلك يعمل على فرض عملية الإصغاء على الجمهور فرضا تأثيريا يحمله على سماع ما يفترض أنه متأثر به؛ لأن «الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار»[5]، وهذا ما يمنحها الأهمية الكبيرة بالنسبة لحضور المتلقي ووجوده في العملية التواصلية

وإنّ ما يجمع بين الكلمتين الإلقاء من طرف المبدع والاستماع من طرف الجمهور السياق المباشر ما يجسد أحد أهم مظاهر الخطاب الشفاهي وخصائصه، وهي المواجهة المباشرة أين يحضر الصوت والسَّماع بحيث يعمل الأول على خلق ما يمكن أن يسحب الثاني إلى دائرته فيلقي إليه السّمع ويصغي إليه؛ لأن «حسن السّماع هو

[1]– د.فاروق سعد، فن الإلقاء العربي، ص12.

[2]– المرجع نفسه، ص22.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، ج (6)، مادة(سمع)، ص404.

[4] –Oxford Advanced Learner's Dictionary, Dictionary of Current English Sixth Edition, p:783.

[5]– د. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص 109.

الميزة أو الصفة المحبّبة التي تحفظ لمتلقي الشعر شخصيته وتدعم توازنه الثقافي»[1]، ففي السّماع ما يسمّع به فيشيع ويُتكلم به وكلّ ما تلذذت الأذن بسماعه من صوت حسن وهو مرتبط بالغناء[2].

وهذا ما يخوّل للصوت أن يكون طاقة افصاحية تعبيرية تحتاج إلى مستقبل ذكي في التمييز والفرز؛ «فالصوت هو آلة اللفظ»[3]، فكانت الأذن بواسطة السّمع لها من هاته المهمات ما لها لإيقاظ الشعور لدى المستقبل، ولذلك لا نستغرب احتلاله حيّزا هاما في النص القرآني الكريم في قوله تعالى:﴿إنّ السّمع والبصر والفؤاد كلُّ أولئك كان عنه مسؤولا﴾[4]، فكان التقديم عن البصر والقلب، وهو الأمر الذي جعل ابن خلدون يطلق عليه سيد الملكات اللسانية، «والفطرة الإلهية منحت الإنسان العربي أذنا موسيقية تزن الكلام فتقوّم معوجّه، وتطرب للمستقيم الحسن منه»[5]، وهذا ما يأتي عن طريق الدربة بالتركيز في الاستماع ووضوح الصوت.

الأمر الذي دفع حيوية أسواق العرب ونشاط المجالس الأدبية في أوجه لما تعلق الأمر بإلقاء الشعر، وبدورهم الشعراء تسارعوا إلى التنافس في تجويد إبداعهم الشعري وحسن إلقائه لتستسيغه الآذان وتطرب لجميل إيقاعه؛ لأنه «لابد من ملاحظة، وهي أن غناء الشعر بشكل نشيد أو أغنية يتطلب الصوت الجميل بالمفهوم الموسيقي وهو لا يتوفر إلا عند قلة من الناس»[6]، وما يجب أن يتوفر عند الشاعر من أداء يمثل له الجانب الحسّي الملموس لنصه الشعري؛ لأنه صاحب النص ويكون من فمه أجود وأحسن؛ لأن التاج بهي وفي رأس الملوك أبهى على حدّ قولة الجاحظ.

وهذا ما نرجحه للمولديات النبوية الزيانية التي تحتاج إلى عملية الإلقاء؛ لأن هناك خصائص أثبتت عناصر الخطاب الشفاهي وربطته بعملية التلقي، ولذلك ستجدنا نركز في الدراسة على أمر المولديات وعلاقتها بقضية الإلقاء والتلقي (الاستماع) بما أنها أتاحت الجو الذي من خلاله ستتدخل القراءة النقدية وتبحث عن هاته العناصر التي حققت لنا جمالية الاستجابة، وهو مشهد الاحتفال بالمولد النبوي الشريف الذي كان يقيمه السلطان أبو حمو موسى الزياني قرابة واحد وثلاثين سنة في حضرة سيد المرسلين، ومدح حضرته بتسخير فني مناسب ومقتضيات طبيعة السّياق والمقام الذي سيجسد فيه جمالية الإلقاء وتعبئة المعاني بالحركة وحيوية الموقف الذي يعيشه كلٌّ من المبدع والمتلقي.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 109.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج(6)، ص406.

[3]- الجاحظ، البيان والتبيين،ج(1)، ص 79.

[4]- سورة الإسراء، الآية 36.

[5]- رشيد بن قسمية، أهمية دراسة الإيقاع في مقاربة النصوص الشعرية، مجلة دراسات أدبية، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعليمية، فيفري2011 - ربيع الأول 1432هـ، ع(9)، ص64.

[6]- د.فاروق سعد، فن الإلقاء العربي ، ص22.

وهاته المواجهة المباشرة حيّة تضعنا أمام مصطلح آخر، وهو المشافهة التي عرفها الشعر العربي في القديم؛ لأنها «المخاطبة من فيك إلى فيه»[1]، وهذا ما ثبت عن العرب وكيف كانت الأحاديث تتناقل بينهم شفاهة؛ لأن «ما يميز التواصل في البلدان ذات حضارة شفوية هو كونه يعتمد في حالات عدّة على وسيط بشري آخر؛ مرشد أو معلم أحد الأقرباء، شيخ القبيلة، زجال أو قصّاص أو راوي...إلخ»[2]، وقد كانت من القنوات الأساسية للاتصال عند العرب في العصر الجاهلي؛ حيث كانت البديهة والارتجال في الإلقاء حسب ما رآه الجاحظ في بيانه وما أثبتته الدراسات المعاصرة التي عنيت بالنظرية الشفاهية مع جيمز مونرو ورأت أن مجال تطبيقها المناسب هو النص الشعري الجاهلي؛ وأكّدها كل من باري ولورد وهما يوضحان أن الشاعر يعتمد في إنتاجه على قوالب صياغية تسهم في تبليغ الرسالة واستقبالها من طرف المتلقي المستمع.

2- إلقاء المولديات ومناسبتها لسّمات المشافهة

وعليه فإن الثقافة الجاهلية ارتبطت بنظام الشفاهية خاصة وما تعلق برواية الأشعار وحفظها وإلقائها ثم وظهرت ملامحها حتى مع العصر الإسلامي رغم ما كان فيه من استخدام للكتابة لاسيما ما ارتبط بتلاوة القرآن وسماعه وحفظه ورواية الأحاديث النبوية وحفظها، وكل ما انتقل إلينا عبر الكتابة ما هو إلا صورة من الشفاهة؛ حيث ارتبطت ميزتها «بالإيقاع الصوتي والغناء حيث نظمت العرب الشعر على التناسب بين الأصوات المتحركة والأصوات الساكنة كما تغنت به في حذاء الإبل...»[3]؛ فاعتمدوا لنقله على السّمع ولذلك ارتبطت نشأة الشعر بكل خاصية تناسبه؛ بحيث ارتبط واستمر هذا التقليد لإنشاد الشعر في الأسواق ومع بلاطات الأمراء والوزراء على مدار تاريخ القصيدة العربية.

وهي الصورة التي تستمر متجسدة مع المولديات وإنشادها في ظروف مغربية جزائرية زيانية مغايرة بمناسبة الاحتفال بيوم مولد النبيﷺ، الذي حاول فيه السّلطان أبو حمو موسى الزياني أن يصنع له كل ما من شأنه أن ينجح نظرية الاستجابة الجمالية كما رأينا هذا سابقا من محفزات استدعتها ظروف الاحتفال، ويساعد القراءة النقدية على استخراج جمالية التلقي انطلاقا من أهم العناصر الأساسية المشكلة لهاته الجمالية؛ وهي ثنائية الإلقاء والسّماع، وسنثبت هذا من خلال ما ألقي من مولديات للسّلطان وشعراء كثر نبين فيها خصائص النص الشفاهي ومساهمته في فتح مجال التلقي لهذا المشهد الاحتفالي.

---

[1]- ابن منظور، مادة (شفه)، ج(7)، 165.

[2]- الحاج بنمومن، الشعر الشفاهي بالمغرب(مقابات ونصوص)، مقال الملحمة الأدبية وقوة الكلم، ص 13.

[3]- د. جميل عبد الحميد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2000،(د،ت)، (د،ط)، ص71.

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ المولديات نظمت كتابة ولكنّ إلقاءها حسب ما رأينا من ظروف المشهد الاحتفالي كان إلقاء شفاهيا؛ أي بتواصل شفوي الذي شكّل عبر التاريخ « فضاء سلميا للتساكن الاجتماعي استطاع الإنسان تدريجيا أن يمدّد من اتّساع رقعة ذلك الفضاء، وأن يشدّ الخناق بالمقابل على دائرة النزاعات والعنف»[1]، فكان وضعا يحتاج فيه إليها لتصل الرسالة بشكل أوضح وأسرع وتثبت.

ولذلك سنعاملها معاملة النص الشفاهي الذي يتخذ المشافهة orality أساسا للتواصل، وهو «فعل التواصل الشفوي المباشر يقابله فعل الاستماع أو التلقي»[2]، ولها سماتها التي على أساسها نميّز بين النص الشفاهي والنص المكتوب، ونستجلي هاته السمات التي على إثرها يحدث التمييز في:[قناة الاتصال- العلامة اللغوية- طرفا الاتصال- حاسة التلقي].

ونبدأ أولا مع قناة الاتصال التي تتمثل في الخطاب الشفاهي بالمشافهة على عكس الخطاب الكتابي الذي يتميز بالكتابة، وبالتالي فإن العلامة اللغوية في الخطاب الشفاهي تتحدد في الصوت الذي يتصف بالتتابع الزمني وغير قابل للاسترجاع ولا يوجد فيه انقطاع بينما في الخطاب الكتابي فيتحدد في الخط أين يكون التتابع فيه زمانيا وقابلا للاسترجاع والاستدبار؛ لأنه مثبت ويضمن له البقاء المادي، وهذا ما يفتقر إليه الاتصال الشفوي.

وأما طرفا الاتصال فما تتطلبه خاصية الشفاهة بناء على ذلك حضورهما أثناء عملية التواصل؛ فلا بد من حضور كلّ من المرسل والمستقبل، وذلك أثناء عملية الاتصال التبليغي(وجها لوجه)، وهذا ما لا يشترط في الاتصال الكتابي فإنه تحتاج إلى خاصية الحضور والغياب معا وبشكل متبادل.

وقد أكّد هذه الحقيقة الجاحظ في بيانه «اللسان مقصور على القريب والحاضر والقلم مطلق في الشاهد والغائب وهو للغائب الحائن مثله للقائم الراهن، والكتاب يُقرأ بكل مكان ويُدرس في كل زمان واللّسان لا يعدو سامعه ولا يتجاوزه إلى غيره»[3]، وعليه فإن المستفيد من مضمون النص يكون حاضرا وهو الأمر الذي يستدعي وحدة الفضائين الزماني والمكاني أثناء الاتصال الشفاهي.

وفيهما تشترك خاصية الإرسال والاستقبال في فضاء واحد، ما يجسد وحدة الإطار المرجعي اللغوي الذي يضمن لنا التوازن بين الطرفين الذي يهيّئ ظاهرة الارتداد التي تتعلق بتحقق شروط تشكل العملية التبليغية والاستجابة الجمالية.

أما عن الإرسال الكتابي فإن تبادل الحضور والغياب يكمن حسب تصور الدكتور عبد الحميد جميل في أن القارئ في هذا النوع من الاتصال عادة ما يكون غائبا عندما يكتب الكاتب في حالة حضوره، بينما يغيب الكاتب عندما يقرأ القارئ، ويقصد هنا الحضور المادي، لأن الحضور المتخييل وهو القارئ الضمني يكون أثناء عملية الابداع وهو أمر يهم جمالية التلقي.

---

[1]- الحاج بنمومن، الشعر الشفاهي بالمغرب(مقابات ونصوص)، مقال الملحمة الأدبية وقوة الكلم، ص 14.

[2] -Oxford Advanced Learner's Dictionary,Dictionary of Current English Sixth Edition, p:1292.

[3]- الجاحظ، البيان والتبيين،ج(1)، ص80.

في الإرسال (الكتابة) = المبدع (حاضر) + القارئ (غائب)

في الاستقبال (القراءة) = المبدع (غائب) + القارئ (حاضر)

وما يهمنا في هذا الموضع من الدراسة الاتصال الشفاهة الذي يقتضي استدعاء حضور الملقي الصوت وغيرها من السمات التي تستقطب جمهوره وعلى هذا الأخير أن يستحضر حاسة التلقي السمعية لأنها« حاسة تلقي الصوت، والبصر حاسة تلقي الخط، وتختلف هاتان الحاستان في طريقة التلقي والإدراك، فبينما التلقي البصري يقتضي ابتعادا عن الصورة فإن التلقي السّمعي يقتضي اقترابا من الصوت»[1]، وهذا الإقتراب يضمن له أن يجمع قدر الإمكان الصوت باعتباره العنصر الأساسي في عملية الإلقاء، وحتى البصر فإنه في العملية التواصلية حاضر كذلك من خلال الدلالة بالحركات المتمثلة في الإشارة التي هي «باليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب إذا تباعد الشخصان»[2]؛ وهذا دلالة على أهمية الحواس الأخرى التي تعتبر مكملة كالحركة لليد وهزّ الرأس وغيرها من الحركات التي تميّز الأداء.

ولكن لابد أن نتنبّه لأمر مهم هنا بالنسبة للمولديات أنها نظمت فأخذت شكل النص الكتابي قبل إلقائها وبعده ما جعلها في وقت معين وهو زمن الإلقاء في الاحتفال أن تأخذ بعض صفات النص الشفاهي، وهذا ما يدفعنا للقول أنها تجمع بين خصائص النصين وأنها تشبه إلى حدٍ ما خصائص الشعر الجاهلي في إلقائه فقط أن في نظمه نظم شفاهة وتناقله العرب شفاهة وكانت صورة التلقي سمعية ثم تحول بعد كتابته إلى نص كتابي يستحضر فيه حاسة البصر حيث يتحول الصوت إلى خط، وهي الملاحظة التي بدت ملامحها على النص المدحي والمولديات النبوية لأنها تتميز بطابع الإلقاء والإنشاد.

فقد توفرت للمولديات النبوية شروط العملية التبليغية من خلال الإلقاء لأن ظروف الاحتفال اقتضت المواجهة والاتصال المباشر في حضور كل العناصر المساعدة لحصول عملية التواصل والتبليغ والاستجابة من خلال عنصر الزمان والمكان والسياق...إلخ، وهو الأمر الذي استحضر الشفاهة وما تؤكده لنا المصادر التاريخية، ومنها اطلعنا على هاته النصوص المدحية فتحولت من النص الشفاهي إلى النص الكتابي.

والدكتور جميل عبد الحميد ينبهنا لذلك فيقول «يجب أن نتنبه إلى أنه قد يتحول الصوت إلى خط ومن ثم يكون التلقي بصريا وفي هذه الحالة ما أرسل المتكلم رسالة صوتية تلقاها المتلقي بالضرورة سمعيا، ثم يقوم هذا المتلقي بإرسالها كتابة فتلقاها متلق آخر بالضرورة بصريا ومثال ذلك التلقي البصري لنص شعري جاهلي مدون هو أساسه شفاهي»[3]، وهذا ما يحدث لنا كمتلقين بصريا للمدائح النبوية لهاته النصوص ثم تنشد في المساجد (الحضرة)، وتنشد كأناشيد دينية فيتطلب الأمر متلقين سمعيا.

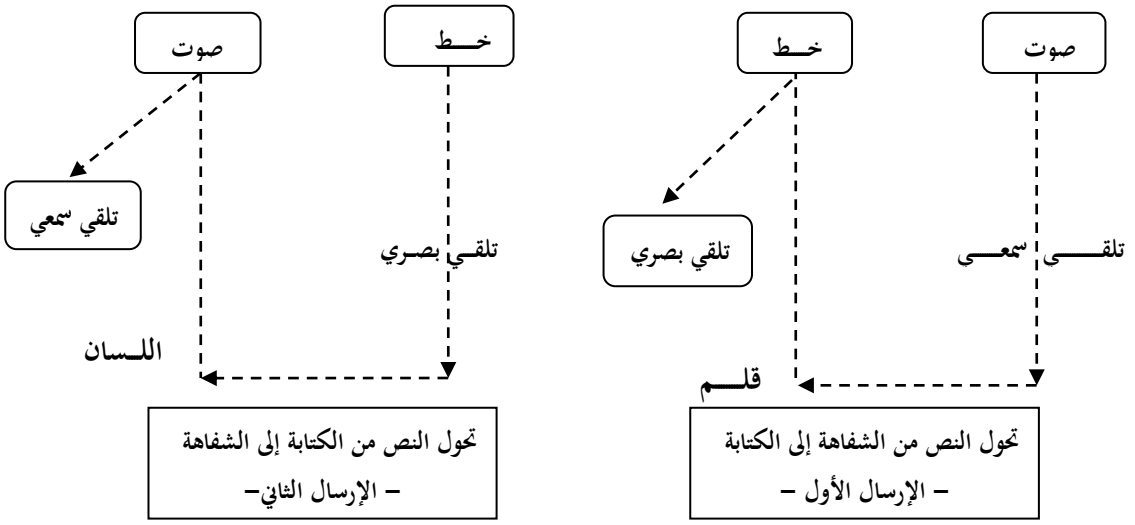
---

[1]- د. جميل عبد الحميد، البلاغة والاتصال، ص65.

[2]- الجاحظ، البيان والتبيين،ج(1)، ص 77.

[3]- د.جميل عبد الحميد، البلاغة والاتصال، ص149.

وإن ما يقرب بين النصين الجاهلي والمولدي الشفاهة في الإلقاء أما ما تبقى فإن المولديات تعتبر نصا كتابيا، وسيتوضح ذلك في المخطط التالي الذي يبين كيف يتحول الصوت إلى الخط فتتغير وجهة المتلقي من سمعية إلى بصرية، وهذا في الإرسال الأول أما الثاني فيحدث العكس فالخط يتحول إلى صوت في الإرسال الثاني وتكون صورة المتلقي سمعية.



وما بين الإرسالين (سمعي–بصري) و(بصري–سمعي) تتمايز خصائص المدائح النبوية من أول إلقاء إلى آخر نقطة في الإرسال الثاني وهي الصوت المتمثل في الإنشاد، والملاحظ أن خصائص الإرسال الأول (سمعي –بصري) غنية لكون العلامة اللغوية المتلقاة متنوعة في شكل علامات لغوية متمثلة في الصوت، وغير لغوية في الحركات والإيماءات.

وحتى نوضح الصورة أكثر فإنه سنتعامل مع المولديات أثناء إلقائها في المشهد الاحتفالي تعامل النص الشفاهي على أساس ما يرتبط بطبيعة الدراسة في شأن القارئ والمولديات فالعبرة بأول التقائه بها واتصاله، وهو اتصال شفاهي، ما يجعلنا نقف عند نقاط يحتفظ بها هذا النوع من الاتصال لنفسه؛ حيث تبرز صورة الارسال (سمعي بصري)، وعليه تتوضح مميزات التلقي وحضور السياق الخارجي والآداء الصوتي والعلامات غير اللغوية كمنطلقات مساعدة على التواصل والتبليغ.

يتمثل السياق الخارجي في الظروف التي تحيط بالنص والتي يتشارك فيها كلّ من الشاعر والمتلقي وهذا ما من شأنه أن يحدث توازنا بينهما وويحقق الارتداد النصي والصدى المنتظر بينهما؛ لأن الأمر لا يتوقف عند مجرد النظم فحسب بل لا بد من أن ينسجم مع الموقف الذي على أساسه ينظم النص الشعري ويُلقى

والسياق هو المنطلق الذي يتطلبه القول المنطوق«يصدر عن شخص حقيقي حي إلى شخص أو أشخاص آخرين حقيقين أحياء في لحظة زمنية بعينها في موقف حقيقي يتضمن دائما ما يتجاوز مجرد الكلمات»[1]، تماما ما كان يحدث مع إلقاء المولديات النبوية في المشهد الاحتفالي، والموقف الذي تجسد مع أبي حمو موسى الزياني وباقي

[1]– والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر:د. حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، 1994، ص 156.

الشعراء وهم يلقون مولدياتهم في لحظة زمنية يشاركهم فيها الجمهور متشاركين في موقف واحد وهو الاحتفال بالمولد النبوي، وهذا من ميزات الاتصال الشفاهي غير الاتصال الكتابي الذي يتطلب وجود سياق النص لاستقلاليته لأن القول المنطوق إذا تحول إلى كلام كتابي فإنه يفقد السّياق، ولذلك سنتعامل مع المولديات الزيانية تعاملا شفاهيا حتى نتبين خاصية التلقي وما الشروط التي توفرت لتجسد سماتها وخصائصها وفق نظرية التلقي.

أما عن الأداء الصوتي فمن متطلبات القول المنطوق؛ فعلُوُّه وانخفاضه وتوظيفه للنبر الحزين أو الحماسي والتنغيم أساليب يتطلبها المعنى، وهو الأمر الذي يفقده الاتصال الكتابي ويعوضه بعلامات الترقيم ولكنها لا تقوم مقام الآداء الصوتي، ولو رجعنا إلى المولديات النبوية لنجد ما يدل على المخاطبة المباشرة ويجسد حاجة الشعراء لمثل هاته الأساليب وهو يلقون مولدياتهم.

ولذلك تجد أن العلامات غير اللغوية مهمة في هذا المقام ويحتاج لها بشكل تقتضيه ضرورة الإلقاء وتوصيل المعاني للمتلقي، وتتمثل في الحركات والإيماءات والإشارات كهز الرأس وتحريك اليدين والتأرجح وغيرها؛ «فالنشاط الجسدي الذي يتعدى مجرد النطق ليس عارضا أو احتيالا في التواصل الشفاهي لكنه أمر طبيعي لا يمكنه تجنبه كذلك يعدّ سكون الجسم التام ذات أهمية بالغة بحد ذاته عند التعبير الشفاهي هي خصوصا عندما يجري هذا التعبير أمام الجمهور»[1]، وهذا ما عمد إليه شاعر المولديات في المشهد الاحتفالي لأجل استقطاب الجمهور.

3- سمات النّص الشفاهي في المولديات النبوية

حتى نبرر تعاملنا مع المولديات على أساس إلقائها الشفاهي وتلقيها الأول الذي تمثل في السّماع مع الجمهور، فإنه سنفصل في مسألة الشفاهة عند المولديات انطلاقا من الخصائص الكبرى التي يتميز بها النص الشفاهي محاولين إثبات ذلك في النصوص المولدية الزيانية التي التقينا بها في اللاحتفالات بالملود النبوي الشريف، من خلال ميزات أخرى سنستعيرها من الثقافة الشفاهية التي اهتم بالبحث عن خصائصها الباحث والترج أونج.

وهذا ما سنتباحثه في دراسته "الشفاهية والكتابية"، التي أكّد فيها المميزات التي ينماز بها النص الشفاهي على النص الكتابي من خلال ما تتميز به الثقافة الشفاهية، وبما أنه يمكن أن يتحول النص من الكتابة إلى الشفاهة إلى الكتابة كما رأينا سابقا مع الدكتور جميل عبد الحميد، فإن المولديات وهي تلقى تجمع بين خصائص النصين الكتابي والشفاهي، ولطابع الذي يحكمها أثناء الإلقاء الأول على الجمهور في المشهد الاحتفالي بالمولد النبوي هو الشفاهة، وذلك من خلال الإلقاء وعلاقته بما يميز صيغها وأساليبها التي تتجسد مظاهرها وتعمل تقوية الذاكرة.

وهذا انطلاقا من الديناميات النفسية للثقافات الشفاهية، وهنا فإنه لا بد من الاستعانة بما يخدم دراستنا في البحث عن المشترك بين المولديات النبوية والثقافة الشفاهية، ونتبين ذلك بحضور المتلقي وعلاقته في الكشف عن هاته المشتركات بينهما، وسننطلق في البحث عن ذلك من السؤال التالي: بم نفسر بقاء المدائح النبوية بما فيها المولديات في ذهن المتلقي؟ وما الذي يجعله يحتفظ بها محفوظة وباقية على مرّ الزمان واختلاف المكان؟

[1]- المرجع نفسه، ص 115.

وهو الإشكال الذي طرحه "والترج" على الثقافة الشفاهية، باحثا عن كيفة تذكر الأشخاص في الثقافة الشفاهية، موضحا ذلك بدءا من منطلق " أنت تعرف ما يمكنك تذكره"، وهذا يعنى أن هناك صيغا وأساليب تساعد في تقوية الذاكرة فتعمل على حفظها مباشرة.

وما يعرف عن خصائص المدائح النبوية التي تنماز بها عن بقية الأغراض الشعرية إظهار الشاعر الحبّ للنبيﷺ وذكر سيرته ومعجزاته ومشاعر الشوق والحنين والتقصير وغفران الذنوب وطلب الشفاعة وصيغة التوسل والتصلية على النبيﷺ، يجعلها في صورة دائمة التكرار وقابلة أن يحتفظ بها في الذاكرة لاسيما حين يتعلق الأمر بسيرة المصطفى ومعجزاته التي يدركها أي إنسان مسلم.

أما إذا ركزنا على خصائص بناء المضمون والشكل للمولديات، فإنّ الذي تنفرد بهما حتى على المديح النبوي يجعلها تأخذ صورة خاصة بها يدركها المتلقي بمجرد إلتقائه بالنص سواء أكان شفاهيا أم كتابيا، وهذا ما أدركه الشعراء واتفقوا على نظمه بصورة تخص بناء النص المولدي من تقديم ومدح للنبيﷺ والسلطان الحاكم، وهو مخطط بنائي سيستوعبه الجمهور على مدار السنوات التي يكتسب فيها خبرة تخص ما تنماز به المولديات النبوية وهي تلقى أمامه وبحضوره، وتمكنه من تشكيل مرجعيات تتراكم عنده بما يميز هذا النوع الشعري عن غيره، وبها يستطيع أن يرسخها في ذاكرته ويتذكرها.

فكلمات الثقافة الشفاهية أصوات وعلى أصحابها أن يتحكموا في عمليات تفكيرهم وفي أنماط التعبير، وعلية فإن دور المتلقي أن يكون على استعداد في لحظة التلقي ليستقبل تلك الأصوات، وهو أمر ضروري بالنسبة لما يستحضر ما ألقي عليه وأن يتذكر ما يمكنه تذكره ويستطيع إحضارها.

على عكس الكتابة فإنها توفر ما يمكن تذكره في صورة مكتوبة، أما بالنسبة للثقافة الشفاهية فلا يوجد لديها نصوص تعين على التذكر ولديها سياق حيّ على المباشر، وهذا الإشكال الذي طرح في مسألة الحفظ والاحتفاظ، وما خطته لتجميع مادة منظمة للتذكر؟ ونجيب بسؤال آخر ما الذي يمكن أن تعرفه هاته الثقافة بشكل منظم حتى تساعد متلقيها على الاستيعاب والحفظ؟ وهو السؤال الذي يمكن أن نطرحه مع المولديات، وما خطة الشاعر في نظم نصه المولدي؟ وما طريقة إلقائه للجمهور حتى يكونا على درجة عالية من الاتزان والتوازن فيما بينهما؟

أ. نظام الصيغ والتراكيب في النص المولدي

من تداعيات الثقافة الشفاهية خاصية الاستعادة والتذكر والاحتفاظ فإنها تحتاج إلى مخاطب مستمع؛ لأنه يعتبر جوهريا في هاته العملية، والفكرها المتصل يحتاج إلى وجود تواصل بين متحاورين أو أكثر؛ فالمستمع في هذه الحالة متحفز للتذكر والتفكير، والوسائل المعينة على الاستعادة مثل العصي والحرز والعلامات غير اللغوية مثل الحركات والإيماءات وغيرها مما رأيناه من خصوصية المكان في المشهد الاحتفالي لها أثرها في ذلك.

بالإضافة إلى العلامات اللغوية التي تمكن بدورها المستمع أن يتذكر ما يمكن تذكره كحيلة فنية يهتدي إليها المبدع في نصه الشعري في نظمه ظاهرة التكرار وأساليب النداء وغيرها من الأدوات التي تثير انتباه المتلقي أثناء الإلقاء وتسخيرها لتبرز جمالية المدح النبوي وتجسد عظمة النبيﷺ والمكانة التي خصّه الله بها.

وحتى تحلّ مشكلة الاحتفاظ والتذكر والاسترجاع يشرح والترج مطولا في قوله «لكي تحل مشكلة الاحتفاظ بالتفكير المعبّر عنه لفظيا واستعادته على نحو فعّال أن تقوم بعملية التفكير نفسها داخل أنماط حافزة للتذكر صيغت بصورة قابلة للتكرار الشفاهي وينبغي أن يأتي تفكيرك إلى الوجود إما في أنماط ثقيلة الإيقاع متوازنة أو في جمل متكررة أو متعارضة أو في كلمات متجانسة الحروف الأولى أو مسجوعة أو في عبارات وصفية أو أخرى قائمة على الصيغة أو في وحدات موضوعية ثابتة... أو في الأمثال التي يسمعها المرء باستمرار وترد على الذهن بسهولة وقد صيغت هي نفسها على نحو قابل للحفظ والتذكر السهل أو في أشكال أخرى حافزة للتذكر؛ فالفكر الجاد مجدول مع نظم الذاكرة والحاجة الحافزة للتذكر تقرر تركيب الجملة نفسه»[1]، وهذا ما يعتبر محفزا للذاكرة وسهولة التذكر، وهي قضية المبدع حتى تنجح هاته العملية مع المتلقي.

ولهاته المقولة تفصيل وبحث في طبيعة الصيغ المساعدة في عملية التذكر والاسترجاع، ليساعد الجمهور على ذلك ويحل مشكلة التفكير المعبّر عنه لفظا واستعادته بشكل منظم وفعال لا يوجد به خلل ونسيان، وهذا ما يتمثل في توظيف ما يساعد على ذلك في:

1. القيام بعملية التفكير نفسها.
2. أنماط قابلة للتكرار الشفاهي الجماعي.
3. أنماط ثقيلة الإيقاع متوازنة.
4. أنماط في جمل متكررة أو متعارضة.
5. أنماط في كلمات متجانسة الحروف الأولى أو مسجوعة.
6. أنماط عبارات وصفية أو أخرى قائمة على الصيغة أو في وحدات موضوعية ثابتة.

وما يلاحظ على هاته الأنماط أنها تكون جاهزة أو توجد مصادفة مطبوعة ويمكن ذلك ولكن من الخطط التي يسير عليها الشاعر أنه لابد من العمل على أن توضع الأنماط جاهزة لأنها «تساعد على التحقق كما تقوم

[1]- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ص77.

بوظيفة العوامل المساعدة على التذكر ومن ثم تدور التعبيرات الجاهزة على أفواه الجميع وآذانهم»[1]، مما يعزّز تجلي ملامح التلقي التي تتوقف على مهام المتلقي في استغلال هاته السمات والخصائص في النص الشفاهي حتى يقوم بوظيفة الاستجابة والتلقي.

وإذا ما تأملنا في صيغ المولديات النبوية فإنها تجسد وظيفة الاسترجاع والتذكر عند المتلقي، فإن كانت تلقى في كلّ موسم احتفالي بذكرى المولد النبوي الشريف، فإن ذلك كفيل بتعود الجمهور على الصورة التي تبنى عليها المولدية النبوية عبر ثلاث محطات في كل سنة تلقى فيها في المشهد الاحتفالي؛ حيث تعاد الأفكار التي تتعلق بمواضيع المولديات النبوية، وفي كل موسم يقوم الشعراء بعملية التفكير نفسها داخل أنماط صيغية محفزة لعملية التذكير.

وفي كل محطة ما يميزها من الصيغ حسب مقتضيات السّياق؛ فهناك أنماط تعبيرية خاصة تتكرر في كلّ محطة، ففي المحطة الأولى المتمثلة في التقديم تجد الشاعر يقدم بالمقدمات الطللية والغزلية وصيغها معروفة بالإضافة إلى المقدمة المحمدية، وفي مدح الرسولﷺ المحطة الثانية تتوضح الصيغ المتداولة والتي تتصل بسيرة الرسول من صفاته الخلقية والخُلقية وحتى المعجزات المتعلقة بعلامات ولادته فإنه وفي كل مولدية تتجسد تلك الصيغ الخاصة مثل تضعضع إيوان كسرى- خبت نار فارس... ومعجزات الطفولة في حادثة شق الصدر وفي حنين الجذع وفي معجزة الإسراء والمعراج وغيرها، أضف إلى ذلك في صيغة التصلية التي تجسد هذا المبدأ التي تكاد تتكرر صيغتها في معظم المولديات والمدائح النبوية عموما.

أما عن المحطة الثالثة في مدح السلطان الذي أشادوا به بصيغ متشابهة تقريبا خاصة في إقامته للاحتفال بالمولد النبوي، وهي صيغ جماعية متواجدة على الدوام وتعرف في المدائح النبوية وهي المسؤولة عن تشكل مادة فكر المادح لهذا الموضوع وبدونها لا تتحدد وجهته في ذلك.

وهي تلخص كل ما يمكن أن يقال عن المجهود الفني للشاعر حتى يستقطب جمهوره وحتى يضمن لتفكيره المتمثل في مدح المصطفى الاحتفاظ والبقاء والخلود وإعادته على نحو فعّال، وهذا أن يحدث ضمن أنماط محفزة للتذكر ولعلمية الخلود سنفصل فيها أكثر في جدولة للتوضيح.

إذن سنخصص الحديث عن المولديات الزيانية انطلاقا من هاته النقاط التي تشترك فيها والشعر الشفوي، وسنركز على مقولات النظرية الشفوية التي تعنى بسمات الشفوية خصائصها للنص الأدبي، وهي دراسات طبقت مبادئها على الشعر العربي الجاهلي والذي نظم شفاهة وألقي شفاهة وعرف بالشفاهة عموما، مع التركيز على كل ما يتعلق بجمالية التلقي.

وفي دراسة لهما عن الدور الذي تقوم به مثل هاته الصيغ في التذكير والاسترجاع قام كلّ من ميلمان باري وألبرت لورد في البحث عن طريقة النظم الشفوي وتطبيق النظرية الشفوية على الخطاب الشعري؛ حيث اكتشفا أن هناك طرق فنية مميزة للشعر الشفوي، وقد اعتمدها الشفويون لنظم شعر منتظم بدءا من محاولات باري وفكرة

[1]- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ص78.

القالب الصياغي على الشعر الملحمي الشفوي لهومر مبرزا أن له تقليدا حيّا لنظمه محافظا عليه متوصلا إلى « أن الشعر المنظوم شفويا مميز وبشكل واضح عن الشعر المكتوب»[1]؛ وهذا يعود لكيفية النظم وطريقة توصيلها للجمهور والقارئ، فإنها تختلف اختلافا كبيرا.

ويوضح هذا الأمر مقرا بالفرق بين النّصين ومبرّرا «أنّ الشاعر الذي يعرف القراءة والكتابة في كلّ عصر وثقافة كان له وقت لكي يحكم ويهذب أفكاره قبل أن يدونها في شكلها المحدد، وعلاوة عن ذلك فإن جمهوره القارئ بعيد عنه»[2]، فزمن النظم في النص الكتابي أطول يحتاج فيه إلى التنقيح والتصحيح وتهذيب الأفكار والقارئ عنه بعيد، بينما زمن النّص الشفوي فوري وآني وفي لحظته مع جمهوره.

ولذلك تجد الوضعية التي يتم فيها نظم المولديات تجمع بين النصين، فإذا ما جئنا من ناحية الاستعداد والتحضير للمولديات النبوية عند الشعراء الزيانيين للاحتفال بالمولد النبوي الشريف، فإن وضعيتها تناسب النص الكتابي؛ لأن ذلك أنسب في قضية النظم والتنقيح وتهذيب الألفاظ ليصل بها إلى صورتها النهائية التي يليق بها لمقام النبيﷺ في مدحه ولمقابلة الجمهور والسلطان، وما أخبرتنا به المصادر التاريخية أن شعراء المولديات النبوية كانوا يضعون في حسبانهم قضية التجديد وأنه لا يمكن التكرار والإعادة لأن هناك جمهور ينتظر الجديد ولديه أفق انتظار لابد من أن تتحقق له بعدما شكّل مرجعية خاصة بهذا النوع من الشعر، وحتى إذا كان هناك تكرار على أساس الهيكلة البنائية للمولديات النبوية ولكن في إطار نفس الشاعر التجديدي.

وإذا جئنا لمسألة إلقاء المولديات، فإن سياقها يقترب من سياق النّص الشفوي الذي ينظم ساعة الحدث والأداء الفعلي له لاسيما إذا ارتبط الوضع بالجمهور المتلقي فإنهما يوضحان النظم الشفوي مؤكدان «أن الشاعر الشفوي ينظم خلال حدث الأداء الفعلي أي أن نقول إنه يرتجل ولابد أنه حقا عمل ذلك بسرعة جدا إذ كان عليه أن يستبقي الجمهور الواقف فورا أمامه»[3]، وخاصية الاستبقاء المباشرة هاته هي التي تعزز الشّراكة بين النّظم الشفوي والمولديات، ورغم النّظم الكتابي والاستعداد إلا أن الشاعر في المشهد الاحتفالي يترجل الإلقاء؛ لأن هناك جمهورا أمامه لابد له من أوادت لغوية وغير لغوية ليحقق أمر استبقائه.

وحتى يقوم الشاعر بعملية الاستبقاء والتذكر والاسترجاع، فإنه لابد له من أدوات العطاء الفني من خلال مستودع من القوالب الصياغية التي تمكن منها ونظمها بشكل سريع وهذا لإنتاج أبيات شعر منتظمة وبلغة خاصة لها قوالب صياغية تعتبر وحدى صغرى ومنفصلة، يعرفها باري على أنها «مجموعة كلمات توظفت بانتظام حسب نفس الشروط الوزنية لتعبر عن فكرة رئيسية معطاة»[4]، هاته القوالب التي يشترك فيها الشعراء كمواد ثراتية أو

[1]- جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، تر:د. فضل بن عبد الله العماري، منشورات دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، ط(1)، 1407هـ-1987م، ص26.

[2]- المرجع نفسه، ص26.

[3]- المرجع نفسه، ص27.

[4]- جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص 27.

وصفية قارة ينطلق منها شعراء المولديات النبوية لأجل فكرة رئيسة مشتركة بينهم، ولها قداستها الدينية في نفوسهم ونفس الجمهور وهي مدح النبي ﷺ.

وعبر الأيام فإن تجربة الشاعر المتكررة في المناسبة ذاتها تجعله يتحكم في مخزون القوالب الصياغية التي لها مهام كبيرة فيما يشأ التعبير عنه، وتكرار هاته العبارات أو التراكيب الصياغية في شكله الإيقاعي هو ما يبين لنا أن هاته القصيدة نظمت شفاهة وافتقارها لذلك يعلن أصلها المكتوب؛ وظاهرة التكرار في العبارات والصيغ حسب الشكل الإيقاعي تميز القوالب الصياغية التي تعبّر عن مضامين المولديات النبوية رغم أنها مكتوبة ومحضّر لها ولكن الأمر الذي يفسر توظيف هاته القوالب التي تخصّ القصيدة الشفوية في المولديات مسألة إلقائها وربط ذلك بقضية التلقي لأن عملية الإلقاء تكون بحضور الجمهور وهو إلقاء حيّ يفترض تواجد الطرفين في العملية التواصلية تواجد وجه لوجه.

ولذلك نلاحظ أن المولديات النبوية تجمع بين سمات النصين الكتابي والشفوي؛ وفي كلا النّصين ما يعبّر عن اهتمامه بالمتلقي تستغله المولديات لصالحها حين يتعلق الأمر بنظرية التلقي وجمالية الاستجابة، وهذا حين نقف عند التحضير والاستعداد فإن حضور القارئ الضمني عند الشعراء أثناء النظم خاصة وأنّ للجمهور خلفياته ومرجعياته حول المولديات لا على أساس أنه قارئ خبير، ولكن على أساس تعوده في كل موسم احتفالي وما يلقى في المولديات النبوية، أما إذا توقفنا عند القوالب الصياغية وتكرارها، فإن ذلك يعين المتلقي على التذكر والاسترجاع وفتتشكل لذيه أفق انتظار وبالتالي تتحقق المسافات الجمالية.

وما يجعلنا نركز على النّص الشفوي في المولديات النبوية مسألة التلقي، وهو ما يهم الدراسة هنا بالنسبة للقارئ وما علاقته بها، دور الإلقاء في أهمية بروزه وحتى سمات البناء التي تميزها، وحين نبحث عن ذلك لنجده يتمثل الهيكلة البنائية المتكررة، وفي الجمهور الذي حضر الاحتفال وشارك مظاهر الاحتفاء بالمولد النبوي الشريف، وكانت نقطة التقائه مع الشاعر في الفضاء السياقي الخاص بهما في إلقاء المولديات النبوية، ومحاولة الشاعر الأسلوبية والأدائية لمشاركته التجربة الإبداعية في مدح المصطفىﷺ وخلق فضاء التلقي من خلال ردود أفعاله وتأثره بتلك المشاعر الدينية، ولذلك سنستفيد من تلك الخصائص الشفوية التي تهمّ الدراسة في تعزيز العلاقة بين المولديات والقارئ(الجمهور المتلقي).

فما يميز الشّعر الشفوي أن معظمه مصاغ في قالب صياغي تقريبا؛ ولذلك لا تعرف نصا ثابتا وقد كتبت عن طريق إملاء الناظم وربما تكون إعادة إملائه لها ليس بالطريقة نفسها بالضبط، وتحتاج هاته الكيفية إلى تمكن الشاعر من كل ما من شأنه أن يصنع له نظما شفويا من الأفكار الرئيسية والدوافع والحبكات والأسماء الصحيحة والقوالب الصياغية، وعلى الشاعر المجيد أن يدرك مهارة توظيفها لأنها صيغ جماعية الكل يستعملها عبر الأجيال حتى مع الشاعر العادي.

وقد أقر الجاحظ في بيانه حقيقة النظم الشفوي من خلال الارتجالية و البديهة التي انماز بها العرب «فكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام وليس هناك معاناة ولا مكابدة ولا إحالة فكر ولا استعانة...فما

هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب وإلى العمود الذي إليه يقصد؛ فتاتيه المعاني أرسالا، وتنثال عليه الألفاظ انثالا ثم يقيد نفسه ولا يدرسه أجدا من ولده وكانوا اميين لا يكتبون ومطبوعين لا يتكلفون»[1]، وهذا ما انطبعت به البيئة العربية عموما.

فالشفوية لها مقومات أصيلة وتستند إلى الحياة الشعرية التي كان يتصف كل أطرافها بالشفوية من شعر وشاعر ومتلقي له وحتى الناقد فكان يرتجل النقد متذوقا ومحللا، والحقيقة نفسها تأكدت مع "مونرو" الذي يقر بأن الشعر الجاهلي شفاهي، وذلك في دراسته "النظم الشفاهي للشعر الجاهلي"مؤكدا ذلك من في دليلين هما:

– الدليل الخارجي لطبيعة الشعر الجاهلي الشفوي

والمتمثل في الرواية والنقل الشفوي ونظرة الشعوبية للشعر الجاهلي وطريقة نظمه التي كانت تدعو بالنسبة إليهم إلى السخرية حين إنشادهم للشعر علانية، وهي التلويح بالأقواس والعصي كأدوات إيقاعية معينة، ورأوها أنها علامة تخلف، أما مونرو فيرى فيها أن لها دلالات خاصة لأن هذه الأدوات ضرورية في النظم الشفاهي.

وتأكيدا لما رآه مونرو رد الجاحظ على تلك السخرية موضحا الفرق بين النظم الشفاهي والنظم المكتوب في قوله أنه «في الفرس خطباء إلا أن كل كلام للفرس وكل معنى للعجم فإنما هو عن طول فكرة وعن إجهاد وخلوة وعن مشاورة ومعاونة وعن طول التفكير ودراسة الكتب وحكاية الثاني علم الأول، وزيادة الثالث في علم الثاني حتى اجتمعت ثمار ذلك الفكر عند آخرهم، وكل شيء للعرب فإنما بديهة وارتجال...»[2]، فقد عرف على العرب النظم على البديهة دون اللجوء إلى التفكير وهذا ما ميّز الشفاهة عندهم على عكس ما كان عند الفرس من طول تفكير ودراسة وهذا يدل على النص الكتابي.

والأمر متوقف هنا على كيفيات النظم التي تحيلنا إلى معرفة التمايز بين النصين، ورغم مرور زمن على نظم الشعر وفي مختلف أماكن الجزيرة العربية، فإن هناك تقاليد هي سائرة في نظم الشعر تعتمد على طريقة النظم واللغة المستعملة والأعمال الرسمية وحتى في الأوزان المشتركة، ورغم أمية العرب وعدم إدراكهم للكتابة ولكنهم نظموا عيون الشعر شفاهة « ليست لهم معرفة بالوزن وإنهم يعتمدون على ما لاحظه المشاهدون على أنه حس غريزي للإيقاع ...إن أفكار هذا الشعر وجملة موضوعاته ودوافعه كلها تقليدية وكلها تنتمي إلى مستودع مشترك»[3]، وهذا ما يفسر عدم إقرارهم بتهمة السرقات الشعرية وما يفسر أمر الانتحال.

ولذلك تجد أن لغة القصائد تحتوي على قوالب صياغية تظهر في طريقة التقديم والخواتم وعلى مدار نقلها يحدث لها تحويرات في الألفاظ وفي عدد نسق الأبيات، والشاعر يغير في نصه طالما يكرر أداءه، وهذا ما يؤكد التناقضات الواردة في الروايات التي تنقل نصوصه الشعرية.

[1]– الجاحظ، البيان والتبين، ج(3)، ص28.

[2]– المصدر نفسه، ص28.

[3]– جيمز مونرو، النظم الشفاهي في الشعر الجاهلي، ص34.

– الدّليل الداخلي لطبيعة الشعر الجاهلي الشفوي

وهو المتمثل في الصيغ التي تميز بها النص الجاهلي الشفوي «فكل شعر مقام على صيغة ما من صيغ التكرار، ولكن الخاصية المميزة للشعر الصياغي الشفوي، والشعر الجاهلي غير مستثنى منه هي التكرارية العالية والتي تكرر معها توافقات الكلمات أي القوالب الصياغية»[1]؛ فمونرو يرى أنه من الضروري أن تميّز بين أربعة أصناف من التكرار والتي على أساسها تكونت صيغ الشعر الجاهلي الشفوي وهي:

– **القالب الصياغي الصحيح**: ويعرفه باري «أنه القالب الذي لا يشتمل إلا على التكرارات الحرفية أو القريبة من الحرفية، إنه يمكن أن تختلف القوالب الصياغية بل هي تختلف فعلا في الطول من كلمتين إلى ثلاث كلمات وإلى مصراع كامل بل وإلى بيت كامل»[2]، وهذا ما يكون على مستوى اللفظ.

– **النظام الصياغي**: وهي التجمعات الكبرى ذات القوالب الصياغية المختلفة والتي ترتبط الواحدة منها بالأخرى بمعنى أنها تشترك في عامتها في كلمة واحدة في نفس الموقع الوزني، وهو مرتبط بعملية الاستبدال اللغوي الهام جدا، وبعدد التوافقات الممكنة للكلمة ومع أنه غير مقيد إلا بالاستعمال النحوي[3].

– **القالب الصياغي البنيوي** ويكثر استعمالاتها في شعر اللغة العربية؛ وذلك بسبب الطبيعة الخاصة لاشتقاق الكلمة في هذه اللغة فعن طريق استبدال جذر الحروف الصحيحة لكلمة ما بجذر حروف صحيحة لكلمات أخرى يمكن أن يشتق عدد ضخم من الكلمات المتشابهة إيقاعا، وإذا رتبت هذه الكلمات في تراكيب نحوية فإنه ينتج عن ذلك قوالب صياغية بنيوية وعلى هذا فيمكن اعتبارها تجمعات أكبر ذات أنظمة صياغية[4]

– **الألفاظ التقليدية** وتتمثل في الكلمات الخاصة بالعصر والتي لها ارتباط بأصل وتاريخ واحد لنقل معاني وأفكار تقليدية محددة في أوزان مختلفة وبتوافقات مع كلمات أخرى ولها شروط وزنية مختلقة، وتقود التكرارية التي تجرى بها هذه الكلمات في سياق المعنى إلى احتمالية وجود تراكيب صياغية خاصة بها.

ويمكن لهاته الأصناف المرتبة على هذا الشكل أن تندمج مع بعضها البعض ولا يجب أن لا يؤخد إلا بمثابة وسائل ملائمة لعمل فوارق معينة، ولا تعتبر هاته الصيغ أنماطا فحسب بل تجدها عبارة عن نماذج حددتها الخبرة والاستمرارية في وصف الموضوع، وهي شديدة الدقة وتجدها جاهزة لتساعد المبدع على الوصف الجديد، وهي تسعى لأن يكون المستمع بانتظارها وله فكرة على قولبتها(أفق الانتظار) مما يساعد على عملية الاستجابة معه، «فلاشك أن أشكال التعبير والتفكير تقوم على الصيغ إلى درجة ما بمعنى أن كل مفهوم معبر عنه في كلمة هو نوع

[1]– جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص36.

[2]– المرجع نفسه، ص37.

[3]– المرجع نفسه، ص38

[4]– المرجع نفسه، ص43.

من الصيغة من حيث هي طريقة جاهزة في ترتيب مواد الخبرة وتحديد الكيفية التي تنتظم بها الخبرة والتأمل عقليا بصفتها وسيلة من وسائل تقوية الذاكرة»[1]، وهذا ما يساعد على إبراز أفق الانتظار عند المتلقين.

ومفاهيم المديح النبوي كثيرة جرت عليها العادة في ذكر خصال الرسول ، ومعجزاته...، وجرت عليه العادة كذلك مشاعر الشوق والحنين للرسول الكريم ومدح السلطان وهي أعراف توافق عليها مُداح النبي فضلا على طرق التقديم المتعارف عليها كما رأينا سابقا، ومن ذلك فإن ثمة علاقة بين المولديات النبوية والشعر الشفوي تتضح في ميزة إلقائها من طرف الشاعر وسماعها من طرف الجمهور والمواجهة الحيّة والمباشرة بينهما هذا من جهة، وما ظهر في طريقة بنائها من مقدمة ومدح الرسولﷺ ومدح السلطان من جهة أخراة، وهذا أول مؤشر على أساس أنه نظام المولدية يتكرر وهذا ما عرفت به؛ حيث تجعل القارئ (السّامع) يعلم بأنها تتضمن مدح الرسولﷺ ومدح السلطان بعد مقدمة يحضر فيها الطلل والحبّ المحمدي، وهي على العموم المواضيع التي تعرف بها المولدية النبوية.

وبواسطة هذا النظام العمودي تستجمع فيه هاته الصيغ من الناحية الأفقية، وهي صيغ متعلقة ومرتبطة ارتباطا وثيقا بهاته المواضيع، وخير دليل بالنسبة للأنماط القابلة للتكرار الشفاهي الجماعي تركيب "التصلية" على النبي عليه الصلاة والسلام الذي يعزز التفاعل الحيّ بين الشاعر والمتلقي لاسيما حين يجيء مقرونا بدعوة من الشاعر في صيغة خطابية وكأننا به يخاطب الجماعة الحضور ويدعوهم بأن يصلوا على النبيﷺ، وهذا بصيغة "صلوا عليه وسلموا تسليما" أو بصيغة "صلوا عليه بكرة وأصيلا" كمثال للتمثيل لا الحصر.

وعليه فإن عملية التكرار تحدث على المستوى العام بين الشعراء في النصوص المدحية النبوية، وهذا ما وجدناه ثابتا في النفح ؛ فقد أشار إلى هاته المدائح النبوية التي تكرّرت فيه التصلية، ومن شعرائنا الذين كرروا صيغة التصلية بطريقة تدعو للتأمل "ابن العطار الجزائري" الذي نظم تسديسين بحيث كان يختم في كل بيت سادس بصيغة"صلوا عليه وسلموا تسليما" أربعة وعشرون مرة، والثاني بصيغة" صلوا عليه بكرة وأصيلا".

وهذا يدل على خاصية الشفاهية في إلقاء المديح النبوي، وهناك شعراء أندلسين لهم الطريقة ذاتها في توزيع هاته الصيغة، وهذا ما ورد في النفح[2]، وهي تجسد خاصية الأنماط القابلة للتكرار الشفاهي الجماعي التي رآها والترج كما تمثل ما رآه جيمز مونرو في الأصناف الأربعة التي تعتبر دليل شفاهية الشعر الجاهلي.

ولما تفقدنا المولديات النبوية على اختلافها ومع شعرائها الذين كانوا يعنون بها في مناسبة الاحتفال بالمولد النبوي ويعدّون لها عدّتها الفنية ويستعدون لإلقائها ومواجهة الجمهور المتلقي المستمع وإشراكه في التفاعل والتأثر وردة الفعل أثناء مشهد إلقائها، يتبين تعارف الشعراء على ما يمكن أن يعينه على التذكر والاحتفاظ بها، وهم يشترطون كما أشرنا سابقا ألا تكرر المولدية التي نظمت سابقا.

[1]- جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ص 79.

[2]- المقّري، نفح الطيب، ج(7)، ص 470-488.

وما يلاحظ كذلك أن الشعراء ينظمونها وفق صيغ مرتبطة بمواضيعها التي تتطرق إليها في الاحتفال؛ فحين يقدم الشاعر بالحب النبوي والطلل النبوي يستعمل الصيغ المرتبطة به والمناسبة له وحتى مع مشاعر الشوق والحنين لأرض الرسول ومكة، ولما يتطرق لمدح المصطفى في صفاته ومعجزاته وسيرته يوم مولده، فتجد الصيغ المتكررة بين الشعراء أو مع الشاعر في مجموع نصوصه وفي مدح السلطان، وهي صيغ تتكرر لفظا أو معنا أفقيا وفق نظام عمودي؛ بحيث تسير وفقه، ومن ذاك سنحاول أن نتبين كيف أن الشاعر كان يعين الجمهور على تذكر ما يمكن تذكره.

والجدول في الأسفل يبين الأصناف الصياغية التي أثبتت شفاهية النص أثناء الإلقاء، وسنرى ذلك مع مولديات شعراء الدولة الزيانية، وهم أبو حمو موسى والثغري وأبو زكريا يحي بن خلدون والتلالسي في صيغ خاصة تكررت بينهم أو على مستوى أشعارهم الخاصة بهم.

الصنف	الشاعر	الشاعر ومولديته	التمثيل
القالب الصياغي الصحيح	أبو حمو موسى الزياني	البائية(1)	وكسرى تساقط إيوانه
		البائية(2)	وكسرى تساقط إيوانه
النظام الصياغي	أبو حمو موسى الزياني	في داليته	خليليّ قد بان الحبيب الذي صدّا...
	أبو عبد الله الثغري	اللامية	خليليّ ما قلبي لديّ وإنما...
	أبو زكريا يحي بن خلدون	البائية	خليليّ ما لي كلما هبت الصبا...
	أبو حمو موسى الزياني	الحائية	ألا يا رسول الله دعوة شيق
	أبو زكريا يحي بن خلدون	البائية	ألا يا رسول الله دعوة مرتج
		النونية	ألا يا رسول الله دعوة خاطئ
	أبو عبد الله الثغري	بائية	ويا ليلة الاثنين فقت الليالي
	أبو حمو موسى الزياني	تخميس أبي حمو الزياني	يا ليلة الاثنين نورك قد سما

	أبو زكريا يحي بن خلدون	النونية	يا ليلة الاثنين فضلك ظاهر
	أبو حمو موسى الزياني	الحائية	بمولده صبح الهداية قد بدا
		الهائية	بمولده الأيام راق جمالها
القالب الصياغي البنيوي	أبو حمو موسى الزياني	الحائية	بمولده صبح الهداية قد بدا
		البائية	بمولده أشرق الأفق نورا
الألفاظ التقليدية	أبو حمو موسى الزياني	اليائية	قفا بين أرجاء القباب- وحيّ ديارا للحبيب...
		الموشحة	نزلتم من فؤادي منزلا حسنا
		البائية	هوينا الظّبا وألفنا الظُّبى
	أبو عبد الله الثغري	النونية	ذكر الحمى فتضاعت أشجانه
		الدالية	أعلل نفسي والتعلل لا يجدي
		الميمية	لولا هوى ذات الجناب السّامي
	أبو جمعة التلالسي	لامية	سخّي أيا مقلتي وأنهلي
	أبو زكريا يحي بن خلدون	بائية	سقى الدار بالجرعاء من جانب الشعب
		حائية	ما على الصبّ في الهوى من جناح
		نونية	سلا القلب لولا لوعة وشجون

الجدول يبين نظام الصيغ المشترك بين المولديات النبوية

وهي صيغ تساعد المتلقي المستمع على التذكر كما رآها والترج في تلك الأنماط القابلة للتكرار الشفاهي الجماعي، وهناك ما هو متعلق بالوزن وهي أنماط ثقيلة الإيقاع متوازنة، ومن الناحية الفسيولوجية فإن الاتّساق والانسجام الإيقاعي بين هذه الصيغ وبشكل ملحوظ ومتكرر يساعد على التذكر وهو الأساس الذي يقوم عليه التفكير المطوّل وهاته ميزات تأكدت مع النص الشعري الجزائري، وهذا ما أشار إليه الدكتور عبد المالك مرتاض، خاصة مع المديح النبوي وحتى المولديات وهي مرتبطة بخاصية الإلقاء؛ لأن الأنماط المذكورة لها ارتباط وثيق بها.

ب. خاصية الترصيع والتجنيس:

وأقرب مثال كذلك يوضح مدعاة الاستجابة السمعية للمولديات في هذا المحفل من خلال ما يتميز به من خصائص تساعد على التأثر والتذكر، خاصية الترصيع والتجنيس ودورهما الكبير في الاستعانة على التذكر، وهما ميزتان لهما علاقة كبيرة بالإلقاء وإنهما لتعملان على تقريب المعنى بواسطته وتشكلان الصورة الإيقاعية المسؤولة على استحسان السمع واستمتاعه بما يلقى، وهو الأمر المرتبط بجودة الصوت الذي بدوره يحتاج إلى شروط

استحسانه لذى المستمع. وهي السجع والتجنيس والترصيع؛ فإنها تراكيب بلاغية تحمل على خلق الإيقاع الذي يحتاج في نجاح تجسده الموسيقي إلى ما يصيّر هاته الصيغ مقاطع موسيقية من جودة الصوت والخفة والجريان الموسيقى والإيقاعي.

فإنه وحتى نضمن التوازن النفسي بين الشاعر والمتلقي المستمع، لا بد من جودة الصوت لنضمن سلامة التواصل بين طرفي العملية الإبداعية فإنّ«التلاؤم والتلاحم الصوتيان يجعلان النطق خفيفا سهلا جاريا مما يعين المتكلم على الاسترسال، ويثير لذى السامع الاستحسان ويسهل الترديد والحفظ»[1]، وهذا ما يكلل هاته العملية بنجاح جمالية الاستجابة عند المتلقي، والعكس إذا كان هناك ما يحدث تنافر بينهما فإنه « يجعل النطق ثقيلا مما يعوق المتكلم عن الاسترسال ويعوق المتلقي عن الترديد والحفظ»[2]، وبالتالي سيحدث خلل بين تواصلهما وتمّحي ملامح الاستجابة ولا تحدث ردة فعل، فيفقد الشاعر مهمته التبليغية.

ولا ننسى أن علماء البلاغة قد تطرقوا لذلك تفصيلا وتدقيقا في إطار تجسيد شروط الفصاحة، وكلّنا يذكر تلك الشروط المتمثلة مثلا في تباعد الحروف وعدم تقاربها ومدى تلاؤمها لأن فائدته في «حسن الكلام في السّمع وسهولته في اللفظ وتقبل المعنى في النفس لما يرد عليها من حسن الصورة وطريق الدلالة»[3]، وهذا ما يخدمنا في الاتصال الشفاهي؛ فالتنافر يعيق إرسال الصوت بوضوح والسمع بذلك يمجه ولا تحصل فائدة الاستجابة والترديد والحفظ بل وحتى التذكر.

بالإضافة إلى ذلك هناك ما يثمن هاته الفصاحة وهو التلوين الصوتي من خلال الأداء ووسائله في تجسيم المعنى الذي يدعوه لذلك كالنبر والتنغيم والتطويل والتقصير أو التوقف أثناء نطق الكلام، فمن شأن هاته الوسائل أن تبث الحيوية والحركة في تلك الفنون الصوتية المبتوتة في التركيب فتحصل لذة الطرب التي تمكن الحفظ والتذكر وتقنية الاسترجاع، وهي فنون مطلوبة ولها السّبق في الثقافة الشفاهية.

ولما تتكاثف هاته مع بعضها البعض فإن ذلك يضمن لها تجربة أخراة مع المتلقي المستمع، وذلك من خلال أدواره التي تتقابل تلقائيا مع ما يتطلبه التجسيد الإيقاعي لهاته الصيغ أثناء الإيقاع حتى تنجح عملية التقبل الاستجابة؛ فجودة الصوت تتطلب صحة السمع والخفة الاستحسان وقابلية الحفظ والموسيقى والإيقاع لذة وطربا يمكنا خاصية الحفظ والتذكر والاسترجاع.

نتذكر طبعا ما رآه والترج أونج حلا لمن يتعامل مع الشفاهة، وكيف يتعامل معها المتلقي المستمع ليقوم بعملية الاسترجاع لأنه لا يوجد مكتوب يتقيد، به وبالتالي يضطر إلى نظرية"أن يتذكر ما يمكن تذكره"، ما يجعل الشاعر هنا ينقب وبتدقيق كل ما يساعد المستمع على الاستجماع والتذكر فيميل إلى الإيقاع بشكل ملحوظ؛

---

[1]– د.جميل عبد الحميد، البلاغة والاتصال، ص82.

[2]– المرجع نفسه، ص82.

[3] – أبو الحسن علي بن عيسى الرّماني، النكت في إعجاز القرآن، دار المعارف مصر القاهرة، تح: محمد خلف الله احمد ود. محمد زغلول سلام،(د،ت)، ص96.

لأن بالحفظ «تقاوم الرسالة الصوتية الفناء وتحتفظ لنفسها بالبقاء في ذهن صاحبها أولا وفي ذهن سامعها ثانيا فيتمكن السامع بذلك من نقلها أو روايتها إلى سامع آخر يمكنه بحفظه إياها نقلها إلى غيره، وهكذا دواليك وبذلك تتجاوز الرسالة الصوتية زمان إرسالها ومكانه»[1]، وهذا ما يضمن للخطاب ميزة الصيرورة والسيرورة.

إذن فإن للسجع والترصيع وكذلك التجنيس الأثر البالغ في استقطاب الجمهور ولا يتوقف الأمر عند ذاك بل وله ما يضمن له حياة أخرى مع جمهور آخر غير التي كانت في الأول، ولعل الجاحظ حاضر حتى يقنعنا بما يجعلنا نتأكد حين سئل عبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاسي«لم تؤثر السجع على المنثور وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال: إن كلامي لو كنت لا أملّ فيه إلا سماع الشاهد لقلّ خلافي عليك، ولكني أريد الغائب والحاضر، الراهن والغائب، فالحفظ إليه أسرع والآذان لسماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد وبقلة التفلت، وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره»[2]، وأظن كلامه كاف حتى يثبت دور كل ما يخلق الإيقاع في عملية السّماع والحفظ، فالقوافي وإقامة الوزن وحضور السجع في المنثور عمله أن يحدث تكرارا صوتيا يبقي السامع في حالة الاسترجاع مادام قائما ما يحدث حسن السبك الذي يعطي للنص الانسجامية الإيقاعية.

ويأتي الترصيع في قمة التوازي الصوتي من بين القرائن اللغوية عند قدامة بن جعفر ثم ياتي اعتدال الوزن ثانيا والثالث اتساق البناء، معتبرا هذا الثالوث أنه أحسن البلاغة؛ « فالترصيع أن تكون الألفاظ متساوية البناء متفقة الانتهاء سليمة من عيب الاشتباه وشين التعسف والاستكراه يتوخى في كل جزئين منها متواليين أن يكون لهما جزآن متقابلان يوافقانهما في الوزن ويتفقان في مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسف...»[3]، وله أهمية كبرى في الاتصال الأدبي الشفاهي، ويتناسب مع حاسة السّمع عند المتلقي لأنه ستزيد عنده قوة الاسترجاع ومرة عن مرة يحدث التجاوز بهذا النص من مكانه الأصلي وزمانه فربما يحدث تلق بظروف أخرى وصور أخراة.

والمفاجأة حين تغوص عمق المولديات وتلك الأساليب والبنى فترى العجب في كل ما يقال على أساس أنها كانت تلقى، وهذا ما يجعلنا نجزم أن الشاعر أثناء الإلقاء يحتاج إلى مثل هاته الاستراتيجيات الإيقاعية حتى يعين جمهوره المستمع على الاستيعاب والتهيؤ واللذة الإيقاعية المنسجمة وبالتالي يحدث الانفعال و الاستجابة الجماعية «فتزداد قوة الاسترجاع ويتضاعف حدّ اللذة، ويزداد تمكن الحفظ والتذكر حين يزيد السجع في الشعر مثل التشطير والتجزئة والتصريع إذ تتضاعف حينئذ الموسيقى والإيقاع»[4]، ويتضاعف معها قوة الاستقطاب والتأثير في الجمهور فحتما سيرد بانفعال يستسيغ فيه بانسجامية الإيقاعية من وراء ذلك بالقدر الذي أثر فيه الشاعر باستخداماته البلاغية هاته.

---

[1]- أبو الحسن علي بن عيسى الرّماني، النكت في إعجاز القرآن ، ص86.

[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج(1)، ص287.

[3]- أبو الفرج قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د، ط)، (د،ت)، ص3.

[4]- د.جميل عبد الحميد، البلاغة والاتصال، ص90.

ولكن فضل السبق للتصريع طبعا لأنه يعمل على تهيئة المتلقي للقافية قبل أن يسمعها وابن الأثير يصرّح «واعلم أن التصريع في الشعر بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها»[1]، كما أنه يفتح أبواب القصيدة المتمثلان في انسجامية شطريه

وهذه أبرز النقاط التي تفصل بين النص الكتابي والنص الشفاهي لأن قيمة التصريع الإيقاعية ومهمته الانسجامية لا تتجسد إلا حين ينطق البيت ويسمع من طرف المتلقي، والدكتور عبد الحميد جميل يوضح هاته النقطة في أن المسافة بين الكلمات المنطوقة هي مسافة زمانية لا يمتلك السّمع تجاوزها؛ فلا يسمع إلا ما ينطق فتتاح الفرصة لتوقع ما سينطق بعد في هاته الحالة.

أما عن المسافة بين الكلمات المكتوبة فهي مكانية ويمكن للبصر تجاوزها واستعابها والرجوع إليها متى شاء فتنعدم فرصة التوقع أو المهلة، وهذا ما يثبت لنا قيمة التصريع في عملية التقبل مع المستمع المتلقي والمديح النبوي شاهد هلى ذلك إذا ما جسد هاته الجمالية الموسيقية وهي تلقى في مناسبة المولد النبوي الشريف.

– التّصريع وودوره في لفت انتباه السّمع

وفي جولة نتحسس من خلالها جمالية التصريع، ونجس نبض الاستراتيجية التي وضعت في رسم ذلك للمتلقي المستمع، حتى يتّبع **سياسة التوقع** لما سيأتي من الوهلة الأولى في القوافي انظلاقا من البيت المصرّع؛ لأنه يعتبر مثل الباب «له مصرعان متشاكلان، وقد فعل القدماء والمحدثون وفيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام»[2]، وهذا في نصوص المولديات النبوية مع أقطابها الشعراء في العهد الزياني.

وما يميزه كذلك القليل منه لا الإكثار من استعماله «وإنما يحسن منها ما قلّ وجرى مجرى الغرّة من الوجه أو كان كالطراز من الثوب، فأما إذا تواترت وكثرت فإنها لا تكون مرضية، لما فيها من أمارات الكلفة»[3]، وهو كلام لابن الأثير يبين أهمية المتلقي في هذا النوع من الفنون الصوتية ويأتينا بالدّليل والبرهان على ما رآه والترج أونج وهو يبحث عن كل ما يميز الشفاهية وخططها لإبقاء متلقيها على خط التلقي في التفاعل والتأثير والاستجابة والاستذكار والاسترجاع.

فحتى ينجح الشاعر مع جمهوره لابد من ضمان **بدايات الإبقاء** ولفت الأذن لما يجعلها مستمسكة به؛ لأن الكلمات عنده تحكمها المسافة الزمنية لا المكانية كما الكتابة فلا يتاح للجمهور المستمع إلا ما يعينه على ما بإمكانه أن يتذكره، وتوظيف التصريع هنا ما هو إلا من مهام لفت الأنظار وشد الانتباه قبل أن نتوقع من المتلقي ثأثير، وهي البدايات المسؤولة عن ذلك.

---

[1]– ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تج:د.أحمد الحوفي ود.بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة– القاهر، (د،ت)، ص258، 259.

[2]– ابن الأثير، المثل السائر، ص259.

[3]– المصدر نفسه، ص259.

ولما تصرح الآراء اللغوية بأن الباب حين يصرع ويُجعل له جزءان، فهذا يعنى أن الولوج من خلاله يكون على جهتين، فكذلك الشعر فتصريعه يجعله على مصرعين متفقين في التّقفية، والمصراع هنا نصف البيت، وهذا يعني أنه يتم الولوج إلى القصيدة الشعرية من خلال مصرعيها وليس أي ولوج كان إنما بجمالية إيقاعية تلفت الإصخاء وتلقي السمع، وهذا ما هو مبيّن وبوضوح ملفت للنظر أن كل المولديات التي حظيت برؤيتها من خلال المصادر مصرّعة لتتضامن مع الإلقاء وجودة الصوت في تجسيم المعنى ورفعه للمتلقي بالقليل منها كما اشترط ابن الأثير سيوفي بالغرض الكبير وهو ما جاء في الأبيات الأولى في الكثير.

ونبدأ مع أبي حمو موسى الزياني فتمام قصائده تبلغ اثنا عشر مولدية، وكلّها في الجزء الثاني من بغية الروّاد عند يحي زكريا بن خلدون وما يلاحظ عنها أن كلّها مصرّعة، وثمانية مولديات عند الثغري انفرد بمولديتين التنسي في نظم الدر وصاحب البغية بمولدية واحدة وهي موشحة وما تبقى وردت عند ابن عمار في رحلته، أما بالنسبة للتلالسي فمولدياته السبعة وردت في الجزء الثاني من بغية الرواد ثلاثة منها موشحات، وزكريا بن خلدون فمولديتان وردتا في كتابه بغية الرواد وواحدة عند المقري في أزهاره ورحلة ابن عمار.

وسنبين ظاهرة التصريع المكررة في كل مولدية عندهم بكل صوره ومراتبه في الجدول والذي سنتبين من خلاله أن كل المولديات على التقريب خاصة التي هي بين أيدينا كلها مصرّعة وهو الأمر الذي يحملنا على إثبات خاصية السّماع من المتلقي لأن ذلك مرتبط لأظهارها خاصية الإلقاء من الشاعر.

الرقم	الشاعر	المولدية	مرتبة التصريع	المثال
01	أبو حمو موسى الزياني	الميمية (760هـ)	التصريع المعلّق	نام الأحباب ولم تنم**عيني بمصارعة الندم
02		البائية (761هـ)	التصريع المكرر	قفا بين أرجاء القباب وبالحيّ** وحي ديارا للحبيب بها حي
03		موشحة (762هـ)	التصريع المكرر	نزلتم من فؤادي منزلا حسنا**وكل ما ساءني في حبكم حسُنا
04		الحائية (763هـ)	التصريع الكامل	مشوق نزيّا بالغرام وشاحا**متى ما جرى ذكر الأحبّة باحا
05		موشحة(764 هـ)	التصريع الكامل	ذرفت لتذكار العقيق دموعي**وازداد شوقي للحمى وولوعي
06		البائية (765هـ)	التصريع الكامل	هوينا الظّبا وألفنا الظُّبى**وكم من فؤادي إليها صبا
07		الجيمية(766هـ)	التصريع الكامل	يا من يجيب ندا المضطر في الدّيج**ويكشف الضر عند الضيق والهوج
08		البائية (767هـ)	التصريع	ألفت الضنى وألفت النحيبا**وشبّ الأسى في فؤادي لهيبا

			الكامل	
09		البائية (768هـ)	التصريع الكامل	الحبّ أضعف جسمي فوق ما وجب**والشوق ردّ خيالي بالسقام هبا
10		الجيمية (769هـ)	التصريع الكامل	قفا خبراني عن رسوم نواهج**وعن معلمات طيبات الأرائج
11		البائية (770هـ)	التصريع المكرر	ألا ما لصب مشوّق صبا**إذا ما تذكر عهد الصبا
12		الدالية(771هـ)	التصريع الكامل	خليلي قد بان الحبيب الذي صدّا**وقد عاقني صبري فلم أستطع ردا
01	المغربي	النونية(760هـ)	التصريع المعلّق	ذكر الحمى فتضاعت أشجانه**شوقا وضاق بسره كتمانه
02		اللامية(761هـ)	التصريع المكرر	أسائل عن نجد ودمعي سائل**وبين ظبا نجد وشوقي رسائل
03		اليائية (768هـ)	التصريع المكرر	سما لك نور الحق للحق هاديا**فحفظت طرفا عن سناه وهاديا
04		الميمية(770هـ)	التصريع المعلّق	لولا هوى ذات الجناب السّامي**ما شمت ثغر البارق البسّام
05		النونية(771هـ)	التصريع الكامل	أقصر فإن نذير الشيب وافاني**وأنكرتني الغواني بعد عرفان
06		الدالية	التصريع الكامل	أعلل نفسي والتعلل لا يجدي**وإن كان أحيانا يسكن من وجدي
07		اللامية	التصريع الكامل	شرف النفوس طلابها لعلاها** ولباسها التقوى أجل حلاها
08		موشحة	التصريع المعلق	يا ليلة الاثنين افتخر*بالبدر الطالع من مضر*في ليلة يوم اثنتي عشر
01	التلمساني	اللامية (760هـ)	تصريع مكرّر	ترى هل يرد الصّبا بالوسائل**فدمعي مذ بان هام وسائل
02		موشحة(762هـ)	المرتبة الثانية	يا ويح صبّ بان عنه الشباب *وأودع* لهيب وجد عندما ودّعوا
03		اللامية(763هـ)	التصريع المعلق	سخّي أيا مقلتي وأنهلي**بدمعك الواكف المنهل
04		اللامية(765هـ)	التصريع المكرّر	أأصبو ورأسي بالمشيب غدا حال** وحال لذاك الشيب لما

				بدا حالي
05		موشحة(766هـ)	التصريع الكامل	قلبي المبلى له أوتار**والجسم أودى به السّقام
01	ابن خلدون	النونية(770هـ)	التصريع الشطور	سلا القلب لولا لوعة وشجون**تنم ولا يدري بذاك شؤون
02		البائية(771هـ)	التصريع المعلق	سقى الدار بالجرعاء من جانب الشعب**سحائب دمعي إن ونت أدمع السحب
03		الحائية(778هـ)	المرتبة المعلق	ما على الصبّ في الهوى من جناح**أن يرى خلف عبرة وافتضاح

جدول يبين التصريع في المولديات النبوية

– الجناس وفكرة التوقع الوهمي

ومن الفنون البلاغية التي تسهم بتناغمها البلاغي والتي تبعث على الأداء الصوتي الإيقاعي في تضافر منها مع الإلقاء لإبراز معاني الكلمات المتمثلة في معاني الحب والشوق والحنين والمدح والتبجيل في يوم مولد الرسولﷺ، الجناس على اعتبار أنه يسهم في إجلاء جمالية الإيقاع الداخلي، ومحاسنه تكمن في طرب المستمعين واستساغة وتطرب له الآذان، والجميل فيه «أنه يقوم على فكرة التوقع ولكن التوقع الكاذب أو الواهم، ذلك أن الجناس يخاتل سامعه بأن يجعله أولا يتوقع مع تكرار اللفظ تكرار المعنى ثم يفاجئه ثانيا بأن المعنى مختلف»[1]؛ وهو صورة من صور التكرار التي يعبر فيها عن تجانس اللفظ لخدمة انسجام الإيقاع الذي يعبر عنه الصوت المسموع.

ولا تنجح هذه المهمة إلا إذا كان هذا التجانس اللفظي يخدم المعنى المراد؛ « فقد تبين لك أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن...، وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرّفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها، المستحقة طاعتها»[2]، وأظن أن المعنى ظاهر لمن هو وهو ما يجعل مهمة التجنيس مطلوبة أكثر واستدعاؤها أوجب وصورته أقبل.

وكانت المولديات حاضرة لتلك الصورة التجنيسية التكرارية التي تسمح للمستمع أن يتوقع تكرارا وهميا ويتفاجأ بوجود المفارقة في المعنى مما يجعله يكون أكثر انبهارا وانشدادا لما يلقى له من محبة الرسولﷺ ، وهذه جمالية من جماليات التجنيس التي تجسد صورة الأنماط الصياغية المكررة والتي لا يثبت حضورها إلا إذا كان التلقي سمعيا حيث يتلقى السّمع حرفا بعد حرف لا دفعة واحدة كما للبصر مع الكتابة، ولذلك تجده مرتبطا دائما بجودة الصوت التي يحتاج له في تجلي المعنى المطلوب.

[1]– د. عبد الحميد جميل، البلاغة والاتصال، ص19.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: السيد محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية، (د،ت)، (د،ط)، ص14.

وكما رأينا مع التصريع أنّ القليل منه يفي بغرض الاستقطاب كذلك الجناس فإنه لا حسن لديه إذا لم يخدم المعنى ويطرب به المستمع، وصدق ابن رشيق حين رأى أن الشعر«ما أطرب وهزّ النّفوس وحرّك الطباع»[1]، وهو ما يجسد لنا صورة التأثر الأدبي في الاتصال الشفاهي، وما يتبين لنا كذلك أن حيوية الإلقاء وإفعامه وحركيته لا تتجسد إلا بتلك الصيغ التي تُحدث إيقاعا يحتاج إلى ترجمته بكل الميزات التي يتوفر عليها الإلقاء فيكون بذلك للشعر خاصية الطرب التي بها «يسهل بل يستعذب ترديد القصيدة ومن ثم حفظها وتتآزر القافية مع الوزن في إحداث هذا الطرب ومن ثم آثاره هذا فضلا عن أنهما يعينان المتلقي على تذكر القصيدة كما أن القافية مع الوزن بموقعها الزمني ووقفتها الحادة إعلام صوتي واضح للمتلقي بانتهاء البيت، وهذا مهم في الاتصال الشفاهي لكون التلقي سمعيا»[2]، وإرسال الموسيقى والإيقاع أمر يحتاج إلى استقبال مرتبط بالاستماع الذي من شأنه أن يستلذ ويطرب وهذا ما يخلق استجابة تيسر تمكن الحفظ والتذكر ثم الاسترجاع.

وسنبحث تجسيد الجناس في المولديات النبوية مع شعرائها من خلال الجداول، حتى نوضح العلاقة بين توظيفه ومهمة لفت انتباه المتلقي المستمع من خلال الإلقاء.

1. الجناس في مولديات أبي حمو موسى الزياني

الجناس عند أبي حمو موسى الزياني			
الجناس التام		الجناس الناقص وصوره	
اليائية	قفا بين أرجاء القباب وبا**لحيِّ****وحيّ ديارا للحبيب بها **حيِّ**	**الموشحة**	شوقا لمحبوبي منامي قد **حَمى**** ولقد شغفت بحب من سكن **الحِمى**
الموشحة	في زورة تمحو له ما قد **أسى**** والقلب منفطر يذوب له **أسى**	**الميمية**	حملوا **خلدي** أفنوا **جلدي****تركوا **جسدي** رهن السقم
الموشحة	يا ليلة الاثنين نورك قد **سما**** وانجابت الظلماء عن أفق **السّماء**	**البائية**	أجل **شفيع** مكين **رفيع****أتى في **ربيع** فأحيا القلوبا
البائية(1)	إذا هبت الريح من **طيبة****تعطرت الأرض مسكا و**طيبا**	**البائية**	عليما بخطبي يفرج **كربي****فما زال **ربي** يفرج الكروبا
البائية(2)	وقد تعلمت من حبي لهم **خبباً****وخيل راحتنا تجري بنا **خببا**	**البائية**	فقلبي من الشوق في مشرق** وجسمي في **الغربي** أمسى **غريبا**
البائية(	ألا ما لصب مشوق **صَبا****إذا ما تذكر عهد **الصِبا**		

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 127.

[2]- د.عبد الحميد جميل، البلاغة والاتصال، ص93.

3)			
البائية(4)	تفانوا جميعا وما جمعوا**فأين **سبا** والذي قد **سبى**		

2. الجناس عند الثغري

الجناس عند الثغري			
الجناس التام		الجناس الناقص وصوره	
الهائية	نجب **هواها** في الحجاز ووردها** ماء العذيب فخلها **وهواها**	اللامية	**أسائل** عن نجد ودمعي **سائل**** وبين ظبا نجد وشوقي **رسائل**
الهائية	تغنيك شدة شوقها عن سوقها**فاخلع **براها** فالغرام **براها**	اليائية	ويفتح لي بابا لي منهج التقى** فألقى **التداني** يوم ألقى **التناديا**
الهائية	حتى بدا **القمر** الذي لولاه ما** بدت النجوم و لا بدا **قمراها**	النونية	واسلك سبيلا إلى **الثقوى لتقوى** بها** على السلوك إلى جنات رضوان
		اللامية	صحائف آي أيدت بصفائح**تجالدهم** هذي وهذي **تجادل**
		الهائية	ترجو **الجناة** به **النجاة** من الردى**عفوا فيسعفها بنيل رجاها

3. الجناس عند التلالسي

الجناس عند التلالسي			
الجناس التام		الجناس الناقص وصوره	
اللامية (1)	ترى هل يرد الصبا **بالوسائل**فدمعي مذ بان هام **وسائل**	البائية	أصبح رأسي من **الشوائب**** وهو من الجانبين **شائب**
اللامية (2)	أأصبو ورأسي بالمشيب غدا **حال**وحال** لذاك الشيب لما بدا **حالي**	البائية	له تدين البلاد طرا**فلا **مناص** ولا **مناصب**
اللامية (2)	**نفائس أنفاس** الشباب قد انقضت**ومالي** من بعد الشبيبة لما بدا **مال**	البائية	في **الحزم والعزم** لا يباري** والمال للمجتدين واهب
		اللامية	قد افتخرت حين ملكتها** وحصنتها بالقنى والقنابل

4. الجناس عند أبي زكريا يحيى ابن خلدون

الجناس عند ابن خلدون	
الجناس التام	
البائية	من المسجد الأقصى **سما** ليلة **السرى****يصاحبه جبريل حتى إلى الحجب
البائية	له أثر في **الحلم** و**العلم** ظاهر**وفي الرأي والإقدام يسفر عن نذب
النونية	سلا القلب لولا لوعة **وشجون****تنم ولا يدري بذاك **شؤون**
النونية	وأفضلهم **خَلقا وخُلقا** ومحتدا**وأكملهم ذاتا وذاك يقين

وكلّ هاته الأدلة لشعراء المولديات النبوية تعبر عن توظيف الصيغ الإيقاعية، تؤكد استعداد الشاعر المسبق بكل ما تتطلبه شروط الأداء، وما ينتج عنه من توفر جو الاستقبال بالنسبة للمتلقي، صحيح أنه لا يوجد التصوير المباشر لهذا الإلقاء لشعراء المولديات النبوية ولكن ما دام يبرز ما يتعلق بالإلقاء والأداء في المولديات نفسها، فهذا لا يتطلب إلقاء عاديا ما دام ثبت ذلك؛ فالصوت في بلاغة الاتصال الشفاهي أمر مطلوب لأن من تداعيات هاته الصيغ تجسيمها في الإلقاء وإن قيمتها الجمالية لا تتوضح إلا بالسّماع استقبالا وحسن الأداء إرسالا.

ج. سردية النّص المولدي وعطف الجمل على الجمل

ما يتعلق كذلك بالأنماط المساعدة على حضور الاستجابة الجماعية هو النّمط المتمثل في عطف الجمل بدلا من تداخلها، وهو ما يتميز به الأسلوب الشفاهي العطفي المعتمد في جمله على أسلوب العطف؛ فيعطي السرد سيولة وتفريعات في التحليل خاصة مع التأكيد على إثبات حقيقة ما لأن البنى في هذه الحالة تعمل على تحقيق ما هو عملي للمعنى المرجو، والشاعر في المديح النبوي يعتمده على هذا الأساس.

فمدحه للنبي ووصفه له وذكر معجزاته، وشوقه له وحنينه، وتقصيره وطلب الشفاعة والتوسط...إلخ يحتاج إلى تبيين ذلك باسترسال في الكلام واعتماد على خاصية السّرد التي هي في الأصل مادة تاريخية تراثية سردية؛ لأنه يحكي الأحداث التي مرّت بالرسولﷺ ، وكل ما يتعلق بمدحه وسرد سيرته ومعجزاته ثم سرد قصته وحنينه وشوقه للأراضي المقدسة، وسرد القصص التي مرّت بها إنجازات السلطان أبي حمو موسى الزياني وتفانيه في الاستعداد لمثل هاته المناسبة.

وعلى العموم فإنها الخاصية التي عرف بها المديح النبوي عند حسان وكعب وبن رواحة وغيرهم، فإنهم يعمدون إلى السردية في كشف عظمة المصطفى وتلك المعجزات التي خصه الله بها فضلا عن حكاية مشاعر الشاعر وهو أمام حضرته، وهذا ما يفسر لنا طول المدائح النبوية ومدى النفس الطويل التي تنماز به.

وإذا ما تعلق الأمر بالمولديات فإنه ورغم إلقائها من طرف شعراء كثر هناك طيلة الليل إلى الفجر إلا أن لها السمات ذاتها في خاصية السردية هاته وبنفس طويل وكلها تتفق على المواضيع ذاتها ولكن الطريقة تختلف في العرض والنظم؛ ولو حسبنا عدد الأبيات لنجد معظمها يفوق خمسين بيتا مع الشاعر أبي حمو موسى الزياني أو الثغري أو أبي زكرياء بن خلدون والتلالسي، وهذا ما سنوضحه في الجدول.

الشاعر	المولدية	عدد أبياتها	الشاعر	المولدية	عدد أبياتها
أبو حمو موسى الزياني	البائية	60	الثغري	الميمية	مايقارب 75
	البائية	46		النونية	60 بيتا
	الحائية	44		اليائية	أزيد من 65
	الجيمية	41		اللامية	أزيد من 65
	اليائية	40		النونية	60
	الحائية	40		النونية	أزيد من 35
	البائية	39			
	الدالية	31			
	البائية	30			
	الجيمية	29			
ابن خلدون	البائية	55	التلالسي	البائية	66
	النونية	50		اللامية	41
				اللامية	35

جدول يبين عدد أبيات المولديات لكل من شعرائها

وهذا على مستوى الأبيات من الناحية العمودية، أما إذا أردنا أن نتباحث كيفية العرض التي استدعتها خاصية السرد من الناحية الأفقية فإننا سنجس طبيعة أسلوب العرض ولغته مع هؤلاء الشعراء وكيف هي أحواله مع تأكيد المعنى وتجسيده بطريقة يطول فيها النفس بأسلوب عطف الجمل على الجمل بدلا من تداخلها، وسنمثل مع أبي حمو موسى الزياني في الجيمية، فلنتأمل قوله:

يا مـن يجيب ندا المضطـر في الدلج ** ويكشف الضر عنـد الضيـق والهـوج
ولطف رحمته يـأتي علـى قنـط ** إذا القنوط دعـا يـا أزمـة انفرجـي
ومن إذا حل خطـب واعترت نوب ** أبدى من اللطف ما لم يجري في المهج[1]

وتأمل البائية فإنه يتضح الأسلوب العطفي خاصة حين يتعلق الأمر بسرد معجزاته في سيرته؛ حيث توجد أكثر من ستة جمل معطوفة على مستوى كل شطر:

بمولـده أشـرق الأفـق نـورا ** وألـبست الأرض حسنا قشيبا
وكسرى تساقط لإيـوانـه ** وكاد من الرعـب يلقـى شغوبا
ونـيران فارس قد أخمـدت ** وإخمادها كـان سـرا عجيبا
وجفـت مـوارد أنهـارهـم ** وقـد أعقبت بعد ري نضـوبـا
وحـنّ لـه الـجـذع مستأنسا ** وأبـدى إليـه الأسـى والنـحيبا
دعا بالعبـاد لسقي البـلاد ** فأخضب مـا كـان منها جديبا
وشـق لـه البـدر عنـد التمام ** وكلّمـه الظبي ويشكـو الخطوبـا[2]

وأيضا تأمل كيف يستجمع الجمل وهو مقيد بوزن وقافية وله ما يفصح عنه من مشاعر الشوق والودّ والحنين للحبيبﷺ في جمل معطوفة في الشطر الواحد:

فؤادي عليـل وجسمي نحيـل ** وسقمي طويل قـد أعي الطبيبا
هجرت الهجـوع نثرت الدموع ** فسريّ أذيـع وقلبـي أذيبـا
أبكـي الرسـوم أرعـى النجوم ** أقـاسـي الهموم معـا والخطوبا[3]

وهذا ما يجعل الأسلوب يميل إلى خاصية التجميع في الصيغ لتقوية الذاكرة؛ فالشفاهة لا تميل إلى الوحدات المنفردة البسيطة بل تبحث عن تلك التي تشكل « عناقيد من الوحدات كتلك العبارت المتوازية أو المتعارضة سواء كانت في جمل مركبة أو بسيطة أو على شكل نعوت لأن الجماعة الشفاهية تحبذ وبخاصة

1- عبد الجميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص362.
2- المرجع نفسه، ص369.
3- المرجع نفسه، ص366.

في الخطاب الرسمي أن عبارة"الجندي الشجاع" بدلا من "الجندي" و"الأميرة الجميلة" بدلا من "الأميرة"»[1]، وغيرها من الصيغ التجميعية، وهي تبرز في صور عديدات من قصائد مداح النبيﷺ ، ودائما مع أبي حمو موسى فيقول:

وصرت بها إذا هبت نسيمات أرضهم ** على شجرات البان أو قضب نسريّ

أميـــــل بهـــا شـــوقا إليهم وأنثني ** كمـــا ينثني قـــدّ الحســـام الفرنديّ

وأصبـــوا إلى أرض الحبيب ومـــن بها ** متى ما سرى عرف النسيم الحجازي

رعـــى الله دارا بالحمـــى قـد عهدتها ** وسقى ثراها صوب مـــزن سمـــاوي[2]

فكلمة "النسيم" اتبعها بـ"الحجازي" و"المزن" بـ"السماوي" وغيرها، ما يسهم ذلك في التأكيد وضمان استمرارية الكلام لا قطعه، حتى يبقي الجمهور ويعينه على الانتباه

د. الإطناب والأسلوب الغزير

ما ذكرناه سابقا يجسد سمة بلاغية يتعامل بها الشعراء لها علاقة بالخاصية السردية وأسلوب العطف، وهي الإطناب أو ما يسمى بالأسلوب "الغزير" ودوره أن يُبقي المستمع متنبها يقظا لما يلقى إليه، ويضمن له أن يكون على خط واحد مع المتكلم لأن ما يقال لا يتاح للعقل فرصة الإلمام به مثلما نجده في التعبير الكتابي الذي يحدث خارج الخط، وبمجرد ما ينطق به يتلاشى، ولذلك تجده يقترب من بؤرة الانتباه حتى يبقى محتفظا بالكثير من القول.

والإطناب ألصق ما يكون بالتعبير الشفاهي حتى يبقي استمرارية الانتباه وهو محمود في كل الظروف التي تمر بها مشاهده خاصة «أمام جمهور كبير حيث يبرز الإطناب في الحقيقة أكثر مما يبرز في معظم المحادثات وجها لوجه فليس في إمكان كل فرد في الجمهور الكبير فهم كل كلمة يتفوه بها المتكلم وهو أمر قد يحدثه سوء المكان من حيث القدرة على توصيل الصوت، ومن صالح المتكلم أن يقول الشيء نفسه أو ما يعادله مرتين أو ثلاثا...»[3]، وهذا ما يجعل عملية الاستجابة أكثر فعالية، أما بالنسبة للمكان فعلى العكس بالنسبة لمشاهد الاحتفال بالمولد فإن خصائصه كانت مساعدة على تأقلم الجمهور، وتعمل على راحته.

ولذلك تجد الشاعر في إلقائه والخطيب في المحافل حتى يستمران في حديثهما يحتاجان إلى الإطناب فيتيح لهما ما سوف يقولان باستفاضة من خلال الترداد وإعادة الكلام بشكل فني ولتفادي التوقف الذي يعتبر في بعض الأحيان مناسبا ومؤثرا للاستجماع، ومن هنا فإن الشاعر في مثل هذه المناسبات يحتاج إلى المبالغة والذلاقة حتى يوصل أفكار تفكيره للجمهور وإلى طلاقة اللسان، وهذا ما سمّاه البلاغيون الغزارة في الأسلوب، وأبو حمو موسى الزياني في هذا يقول في يائيته:

---

[1]- والترج أونج، الشفاهية والكتابية ، ص 82.

2- عبد الجميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص345.

[3]- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ص84.

سلام على من بالبقيع وبالحمى ** سلام على البدر المنير التهامي
سلام على المشتاق موسى بن يوسف ** على خير خق الله هاد ومهدي
سلام مشوق أثقلته ذنوبه ** وأخرّ عن سير وقيّد عن سعي[1]

هـ. الأسلوب المحافظ والتقليدي

هذا الأسلوب الذي عرفت به المولديات النبوية في كل تلك السنوات مع شعرائها؛ وهي السمات الفنية التي تميّزت بها على المدائح النبوية، بالإضافة إلى اتّباعها للنمطية التقليدية الخاصة بالقصيدة العربية في التقديم من مقدمات غزلية وطللية، وعرض الموضوع وحسن التخلص، وهو الأسلوب الذي عرف به التعبير الشفاهي الذي سار على نمطية عرف بها تحت مسمى الأسلوب المحافظ أو التقليدي الذي يضمن للمستمع أن يعي ما سمعه وبالتالي يتفاعل معه بطرق شتى للتلقي لاسيما إذا كان الموضوع مرتبط بالحياة الإنسانية وكل ما يتعلق بحياة الجماعة فكيف إذا كان متعلق بمولد النبي ﷺوالاحتفاء به.

فما يعرف عن الثقافة الشفاهية تعرضها للتلاشي وذلك فإنها تحسب لهاته المشكل ألف حساب؛ والمستمع في هاته الحالة يحتاج إلى طاقة كبيرة حتى يستطيع أن يكرر أو يحافظ على ما قيل له أو ما ألقي إليه وتحصيل ذلك بمشقة، فعمدوا إلى تأسيس حالة عقلية تقليدية ومحافظة تتفاعل مع الجمهور بعينه بشكل مباشر ومستمر وفي الوقت نفسه؛ «ذلك أن في الثقافات الشفاهية يجب حفز الجمهور على الاستجابة بحماسة عالية، بل قد يدخل القصاص كذلك عناصر جديدة إلى القصص القديمة... »[2]، وهذا ما يضمن تفاعل الجمهور ومسايرته للمشهد في كل مرة يحدث فيها إلقاء وتلقي مشافهة.

وكذلك الأمر مع المولديات النبوية؛ فإن الشعراء ورغم الطابع الذي عرفت به المولدية في بنائها العام ولكنها حافظت على القواعد الفنية التي تميّزت بها القصيدة العربية من حيث اللفظ والمعاني والموسيقى والشكل وغير ذلك، ومادموا في غرض المديح النبوي فإنهم يستعرون ما نصت عليه مقاييس المدح في النقد العربي القديم، وما هو متعارف عليه من الأساليب التقليدية الخاصة بهذا الغرض الشعري القديم.

بالإضافة إلى استعارتهم للقاموس القديم الخاص بشعراء غرض الغزل، وقد صيّروا تلك المعاني من الحبيبة إلى الشوق إلى المدينة والكعبة، وذلك الحبّ إلى الحبّ النبوي، وهي القواعد ذاتها فقط جاءت في حضرة النبيﷺ، وهذا ما يتطلب منه جهدا فنيا مضاعفا لتسخيره بما هو متعارف عليه في مضامين المولدية؛ لأن المدح في هاته الحالة يتطلب «حنكة إذ ينبغي للصيغ والموضوعات القديمة أن تتفاعل مع مواقف سياسية جديدة وغالبا معقدة ولكن الصيغ والموضوعات يعاد تعديلها بدلا من إزاحتها وإحلال مواد جديدة محلها»[3]، ولذلك تجدهم يحافظون على السمات العامة للقصيدة المدحية مع إضفاء لمسة كل شاعر، ومن دون إحداث خلل في المضامين والصيغ

1- عبد الجميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص347.
2- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ص85، 86.
3- المرجع نفسه، ص85، 86.

المعبّرة عنها يعيدون تعديلها في كلّ موسم احتفالي بذكرى المولد النبوي، ولا يتجرؤون على القواعد العامة ويخلون بها.

فالصيغ تتغير حسب كل شاعر في كل سنة ينظرون في شأنها متفقون ألا يكرر ما نظم السنة الماضية ولابد من اقتراح جديد في جمالية نظمها، وهذا التقليد المتعارف عليه يعين المتلقي على استرجاع ما التقى به في الموسم الماضي ويتعود عليه فيخلق له أفق انتظار.

ولما نقول ذكرى مولد النبي أي أنه مناسبة دينية وما ذكرناه سابقا فهو متعلق بممارسات دينية لها دور في تغيير الخلل الحاصل في المجتمع في إطار الاحتفال بالمولد النبوي كشعيرة دينية يحاول من خلالها تغيير الوضع الاجتماعي وتلك الاضطرابات في المعتقدات والتقاليد والأعراف، «وذلك عندما تخيب النتائج العملية لعبادة ما ظن أصحابها، وهنا يقوم القادة النشطون المثقفون في المجتمع الشفاهي كما يصفهم "جودي" باختراع مزارات جديدة ومعها عوالم جديدة من المعرفة، غير أن هذه العوالم والتغييرات الأخرى التي تكشف عن أصالة مؤكدة تأتي إلى الوجود في هيئة عقلية مقتصدة صيغيا وموضوعيا ونادرا ما تكون مصحوبة بدعاية حول جدتها بل تقدم بوصفها متناسبة مع تقاليد الأسلاف»[1] ولعل هذا ما يفسر جهود السلطان الزياني واستعداداته لهذا المشهد الاحتفالي.

وإن هذا الجهد لم يذهب هباء على أساس أنه وجد الصدى والتفاعل مع المسألة التي بسببها أقيم الاحتفال، وهذا ما يخلق جوا أخويا تضامنيا بين كل أطراف الاحتفال على اختلاف الطبقات والمستويات، وهذا ما يبين أن المولديات تربط بين أطراف العملية الإبداعية في جوّ إنساني مرتبط بحياتهما، وهذه خاصية الحياة الإنسانية التي تميز النص الشفاهي إذ لا يوجد واسطة بالنسبة للإلقاء بل لابدّ من سياق إنساني يتعامل فيه الشاعر مع جمهوره، وعليه لابد من توثيق الصلة بين الحياة الإنسانية المألوفة والمباشرة وبين المعارف المتعلقة بالنص المدحي من خلال الصيغ الموضوعة لذلك، وهذا ما يخلق التوازن الاجتماعي بين الطرفين.

و. المواجهة المباشرة والتنافس على الأفضل

وما يلفت الانتباه كذلك من خلال ما ذكرناه عن المواجهة والمباشرة في الإلقاء، أن هاته الثقافة الشفاهية يميل أصحابها للمخاصمة، وكذا تأكد مع إلقاء المولديات النبوية أثناء الاحتفال حيث أضفى تنافس الشعراء بمولدياتهم للمشهد روعة الإبداع وتفاعل الجو الجمالي بينهما حتى يضربون بحجرة عصافير عدة؛ فهم أمام حضرة الجمهور والسلطان خاصة وهذا الأخير عالم بخبايا الجمال الشعري، والأجمل من ذلك أنهم أمام حضرة الرسول وهم يطرحون السؤال هل وفقنا في تصوير العظمة؟

والجواب يترجمونه في تلك الصورة التنافسية بروح دينية تؤكد المبارزة على السبق بأجمل مدح للنبي قبل أن يكون الأمر متعلقا بحضرة السلطان أبي حمو موسى؛ فالكل يسعى لأفضل مدح وأن يكون نظمه أجمل وفيها ما يدل على الخصومة غير المباشرة بينهما وهو ما حصل بين القيسي الثغري وابن خلدون من خلال نماذج تجسد

[1]- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ص86.

لهجة المخاصمة بينهما ونبرة الفخر والتباهي وبروز المواقف الشعرية؛ «ولما كان التواصل اللفظي لابد أن يتم بالمشافهة المباشرة بما يتضمنه ذلك من ديناميات الصوت في عملية الأخد والردّ فإن العلاقة فيما بين الأشخاص تحتفظ بدرجة عالية من التجاذب ودرجة عالية من المنازعة»[1] وهذا من ميزة الشفاهة، فمن حيث التجاذب فإنه أمر مطلوب على أساس أنهما يشتركان في هذا الجو الديني وفي حب الرسول بل هو للجميع وليس الأمر متعلق بهما، أما عن منازعتهما وهو ما أشار إليه الدكتور عبد الله حمادي[2] فكان له الدور الإيجابي في تنشيط مسار المولديات، وذاك ما جعلهم أمام اختبار عسير لشاعريتهم أما الحضور وما مدى تسخيرهم الفني في مدحهم المصطفى، وها هو الثغري في شيء من الاعتداد بالنفس وروح التفوق يقول في نونيته:

مـــولاي إن تـــدعي الأملاك معلوة ** بشبهـــــة فبمعـــاليكم ببرهـــان
فلو رأى من مضى ما شِدت من كرم ** لم يمـدح المتنبـــي آل حمـــــدان
إليكـــها كلمـــــات لـــو بها سمعت ** أولاد جفنـــة قـالوا شعر حســان
ما مثل عبدك في مـداح مجـــدك من ** مثنى ولا لك في الأملاك مـن ثـــان[3]

وهي مبالغة تجوز له على اعتبار شعوره بخطر منافسيه وهم يرغبون في زحزة مكانته عند السلطان«إلا أن زكرياء بن خلدون نجده لا يترك الفرصة للقيسي[الثغري] كي يبرز شاعريته ويحظى بقصب السبق، فهو مقتنع بأن حضوره سيقلص من طموح القيسي الجامح»[4]؛ فيقول في نونية له:

وخـدها أمير المـؤمنين محـــاجـــة ** غـــرا مـــن عـــلاك تبـــين
شـأوت بها صحبي وأنت شهيـــدها ** فليـــس لهـــا بين النظام قرين[5]

ولذلك تجد الشعراء يسعون في سبيل إرضاء ممدوحهم السلطان، يعملون كلّ ما يرونه مناسبا لمدحه حتى يحظون بمفازته، فيسارعون في إعمال ما رآه النقاد في مناسبا لمدح السلاطين«وسبيل الشاعر إذا مدح ملكا أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره للممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية غير مبتذلة وسوقية، ويتجنب مع ذلك التقصير والتجاوز و التطويل؛ فإن للملك سآمة وضجرا»[6]، ولحسن حظهم أن الملك شاعرا فإنه يفهم نفسيات الشعراء، وهم يمدحون ومع ذلك لا بد من أن يأخذوا بعين الاعتبار التوجيهات النقدية التي تقول أنه «إذا مدحتم فلا تطيلوا الممادحة؛ فإنه ينسى أولها ولا يحفظ آخرها، وإذا هجوتهم فخالفوا»[7]، ولذلك تجد في القسم المخصص لمدح السّلطان أبي حمو موسى الزياني ورغم انه يشيدون بصنيعه في خدمة الدّين

[1]– والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ص88.
[2]–د. عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، ص261، 262.
3– ابن عمار، الرحلة، ص 149.
[4]– د.عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، ص261.
5– ابن عمار، الرحلة، ص 149.
[6]– أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدو في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج(2)، ص 128.
[7]– المصدر نفسه، ص 128.

الإسلامي بكل الصور وجهده الكبير في الاستعداد للمولد النبوي الشريف وشجاعته وأخلاقه وغيرها ولكنهم لا يطيلون على أساس أنها قصيدة مدحية قائمة بذاتها، وإنما هو جزء مخصّص له في المولدية النبوية، ولذلك لا يوجد ذلك التطويل الكبير بقدر ما تحتدم المنافسة في أيهما الأفضل.

وقسْ على ذلك من نماذج الفخر واعتبار السّبق، وإذا كانت هاته صفة الملقين للفوز برضى الجمهور والسلطان فإن هذا المستمع بدوره يميل إلى المشاركة الوجدانية في سبيل الحياد الموضوعي، فكيف ذلك؟ وهذا بالابتعاد عن الذاتية الفردية وعدم الارتباط الشخصي والعمل على بروز الموضوعية من خلال الانفعال الجماعي بحيث لا يعبر المتلقي عن ردة فعله بصفة فردية أو ذاتية بل هو تأثر بروح جماعية، وهذا من خلال خلق وإنجاز انتماء حميم ومشاركة وجدانية وجماعية مع الجمهور واحتوائه في العملية الإبداعية.

وبما أنه لا يوجد أبو حمو الزياني آخر وسياق غيره، فإنه يمكن أن نعتبر هاته المولديات نصوصا شفاهية بحكم إلقائها في كل موسم احتفالي بالمولد النبوي رغم كتابتها قبل الإلقاء، والدّليل على ذلك تحضير الشعراء لمولدياتهم النبوية واتباعهم للخصائص الفنية التي تميزت بها في بنائها مع المحافظة على القوانين التي تميزت بها القصيدة العربية.

بالإضافة إلى عدم إعادة ما كتب في المواسم الماضية، ويعمل على التجديد في الصيغ، ولذلك يمكن اعتبار المولديات النبوي نصا شفاهيا على أساس إلقائها الأول وتلقيها من طرف الجمهور، فيتحرى الشاعر الارتجال في المشهد الاحتفالي في الالقاء، ليس ببعيد على شعرائها وهم بهذه المقدرة الإبداعية العالية التي يعدّون لها عدّتها الفنية وحتى الإلقائية.

وتبقى قيم الشفوية مستمرة بالنسبة للمتلقي إلى العصور التي تلت زمن الشفاهة، فمغادرة الشعراء الارتجال لا يعني انقضاء الشفاهة إنما تبقى مصطحبة للمتلقي في إطار التواصل مع النص وتلقيه، والدليل على ذلك المولديات النبوية الزيانية التي كانت تلقى شفاهة وأول اتصال للمتلقي بها سماعا وإصغاء، وقد رأى الدكتور محمد مبارك في حديثه عن الشفوية الخطابية والشعرية في كتابه "استقبال النص عند العرب" أن عملية التواصل بين المتلقي والنص ظلت رهنا للشفوية حتى في زمن الكتابة، وذلك نظرا لبعض المحافل والمجالس التي تحكمها صفة الاستقبال السماعي لطابع الإلقاء الشفوي الذي عرفت به.

يبرز الدكتور ذلك في نقاط يبين من خلالها كيف أن الشفاهة مستمرة في بعض المواطن محيطة بها كل الظروف السياقية التي تعمل على تهيئة المتلقي لاستقبال النص شفاهة، وذلك يتمثل في:

1. اعتماد الشعر على طريق الإلقاء في محفل جماهيري أو مختصر على عدد محدد من الأفراد ممي يتطلب إلقاء شفويا سريعا يدفع الشاعر إلى استبطان صوت الجماعة في قصيدته.

2. أغراض الشعر خاصة المديح، إذ يقتضي عالبا حضور جسمانيا للممدوح الذي يصبح ضرورة متلقيا شفويا.

3. استخدام الشعر وسيلة للتحفيز الحزبي أو السياسي أو الحربي فيتطلب كتلقيا يتأثر بالنص ويستجيب له بسرعة.

4. نزوع الشاعر نحو إذاعة شعره ونشره على الأسماع لا حفظه في بطون الصحف وأن يرى علامات انتصاره مرسومة على وجوه متلقيه.

5. طبيعة الشعر القائمة على الانشاد أصلا، والانشاد يقضي إلى استحضار سامع فمعادلة الشعر الأساسية عبر العصور، شاعر منشد ومتلق سامع[1].

وفي هاته النقاط ما يؤكد طابع الشفاهة على المولديات النبوية في الإلقاء ومدى تعامل المتلقي الجمهور مع هذا الوضع، وهي تؤكد «أن الشاعر يتأثر بالتلقي، وقد يفرض التلقي شروطا قاسية على النّص في شعر التكسب خاصة»[2]، وفي المقام المحمدي فإن تكسب شاعر المولديات النبوية، يصبح معنويا يبتغي رضا الرحمن من وراء مدح الرسولﷺ قصد الإقتداء والمواعظ والسير على نهجه يبتغي من وائه أن تعمّ الفائدة الحضور الغفير هذا من جهة، وحتى يتفوق بمولديته النبوية على غيره في مدح حضرة السلطان وهو يشيد بصنيعه في الاحتفاء بالمولد النبوي الشريف من جهة أخرى.

وفي كل نقطة صورة مجسدة في شعر المولديات النبوية وهي تلقى في المشهد الاحتفالي؛ ونبدأ مع النقطة الأولى التي نؤكد من خلالها اعتماد الشعر في اللاحتفال بالمولد لأجل تذكير الناس ولأخذ الموعظة، وذلك عن طريق الإلقاء في محفل جماهيري فيه من الحضور الكبير والغفير وليس الأقلية من الناس؛ لأن المبتغى من وراء الاحتفال التذكير الجماعي لإصلاح شأن المجتمع، أما عن النقطة الثانية المتعلقة بالغرض الشعري المناسب لمثل هاته المناسبات وهو المدح لأنه يقتضي حضور الممدوح جسمانيا؛ لأنه في هاته الحالة يصبح متلقيا شفويا، وفيما يتعلق بالمولديات النبوية فإنها توظف المديح النبوي وهي تستحضر فيه النبيﷺ حاضرا في المحفل في قلب كلّ حاضر، أما عن المديح الطبيعي فيوجه للسلطان، وهو حاضر حضورا فعليا فيكتسب طابع المتلقي الشفوي.

وحين نقف عند النقطة الثالثة، فإن المولديات النبوية أعملت في الاحتفال وسيلة للموعظة وتذكير الناس بسيرة النبيﷺ وفضائله وضرورة الاقتداء به لمقاومة التنصير والبدع والأفكار التهديمية التي كانت تهدد كيان الأمة العربية، وهذا ما يتطلب متلقيا يتأثر ويستجيب بسرعة لأن الأمر متعلق بالمحافظة على الدين الإسلامي، وهذا ما يشجع الشاعر على إلقاء مولديته النبوية لإذاعة شعره على الأسماع وهو يستعد لذلك على أمل في الانتصار على الشعراء في استقطاب الجمهور ؤرية ذلك باديا على وجوههم من خلال السماع الذي تتطلبه وظعية المولديات وهي تُلقى لأنها تكتسب ميزة الانشاد التي تحتاج إلى إنشاد، وذلك ما يتوافق والسّمع، هذا بشأن النقطتين الأخيرتين.

[1]- د. محمد المبارك ، استقبال النص عند العرب، ص 111.

[2]- المرجع نفسه، ص 111.

خامسا: عملية التواصل والمسافات الجمالية في المولديات النبوية

1- عناصر العملية الاتصالية والتواصلية (التفاعلية)

إنّ الجو الذي ألقيت فيه المولديات الزيانية في تلمسان يستدعي رعاية نقدية إجرائية، وذلك لما تميزت به من عملية أدبية لها أطرافها وعناصرها وما الملابسات التي أسهمت في انتشارها وحتى الظروف التي ألقيت فيها، وبغض النظر عن كل السّمات التي تميّز كل خطاب أدبي فإن المولديات قد عرفت بميزات تخاطبية وتبليغية، وهذا طبعا ما كان يحاول أن يحققه ويجسده السلطان أبو حمو موسى الزياني.

وهو يعمل على التغيير والإصلاح من خلال الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وهو بذلك يستقطب الحضور لأجل تعميم الفائدة قصد الموعظة والتذكير والأخذ بأخلاق الرسول صلى الله عليه وسلم، والأمر لا يتوقف عند ذاك إنما أراد لهاته الفائدة أن تصل للجمهور الحاضر بأسلوب فني شعري متمثل في إلقاء المولديات النبوية التي كانت كلها صدق في حبّ النبي وما يتعلق بصفاته ومعجزاته وحتى عاطفة الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة فضلا على مدحه صلى الله عليه وسلم ثم مدح السلطان الذي عمل على الإعداد للاحتفال والاهتمام الكبير الذي عرف به.

هذا الظرف الاحتفالي الذي جعل من خاصيتي التفاعل والتواصل بين الشعراء والجمهور تحضران حتى تتم الفائدة والقصدية الدينية والجمالية بين أطراف العملية الإبداعية(الباث/المتكلم والمتلقي/السامع والمقام والسياق)؛ وما أعدّه السلطان من حيث المكان في اطار الاحتفال عمل على خلق سياق اشتراكا فيه كلّ من الباث والمستمع.

بما أن المهمة تواصلية أرادها السلطان الشاعر وغيره من الشعراء للحضور من الجمهور قصد الاتّعاظ والتأثير الجمالي في إلقائهم للمولديات النبوية، فهناك من النظريات ما يتسارع للتحليل والبحث عن هذا الجمال الفني لاسيما حين يجرى الكلام على الخطاب كمثل الخطاب الأدبي الذي ينماز بآليات أسلوبية لغوية تستقطب الجمهور إليه وتجعله مقّدرا باحثا عما يجعله ينفعل مع آلياته فيكون بذلك قد حقق ميزة التواصل بينهما ومادام يلقى فهو في حالاته الشفاهية التي تقتضي من الشاعر الملقي أن يعمل العلامات غير اللغوية التي تعمل على توصيل القصدية والمبتغى.

وينجح الخطاب في مثل هاته المهمة إذا تضافر مع العناصر المسؤولة على نجاح هاته العملية باعتباره طرف من أطرافها مع مكملاته وهي السامع والمقام كعناصر تعمل على إبراز ثنائية التواصل والتفاعل، وهذا الذي تبحث فيه نظريات الاتصال والتواصل وكذلك نظرية السياق والتلقي وحتى التداولية فإنها تجد ما تقوله في ذلك وإن الدراسات لقليلة إذا ما قورنت بالنظريات الأخرى في هذا المجال.

فمنطلق الدراسة حين يبتغي المهمة التواصلية من أجل تحقيق العملية التبليغية وضمان نجاح القصدية لا يتوقف عند كون الخطاب الأدبي بناء له خصائصه الأسلوبية والفنية وفقط إنما عن جمالياته الفنية في المتلقي و وجمالية الاستجابة بينهما من خلال تيسيير عملية التواصل وخلق فاعلية تفاعلية لها ضمان في السيرورة

والاستمرارية وخلف جمالية أفق الانتظار لذى المتلقي وهذا لا يتأتى إلا بإدراك كل عنصر ومسؤولياته في خلق هاته العملية وتأذيتها على أحسن الأوجه لتظهر صور التفاعل في أدق تفاصيلها.

وبما أننا نحول في عمق الحدث للمشهد الاحتفالي بمناسبة المولد النبوي الشريف فحسبنا نقول أنّ الخطاب المولدي هنا له ما ذكرنا سالفا من هاته المزايا التفاعلية والتواصلية والتي تفرض إشكالات في هذا المقام حتى نجسد من خلال الإجابة عنها حقيقة جمالية التواصل في هذا النوع من المدائح النبوية ونتبين مدى تجسد وتحقق هاته السمة في المولديات النبوية الزيانية ثم نبحث عن الآليات التواصلية وحضورها في المولديات ومدى فعاليتها وتمامها وتكاملها واتفاقها حتى تكون واضحة مجسدة وكذا حسن توزيعها والتأثير في المتلقي/ الجمهور من خلال توفر السياق والمقام اللذان يعملان على تشارك الظروف الظروف بين أطراف العملية التواصلية.

للبحث عن الإجابة فإننا نتبين آليات التواصل في المولديات النبوية وهي تلقى للجمهور من الشعراء في فترة الزيانيين، وهذا بعدما نتبيين مفهوم التواصل وما هي الشروط التي يتم من خلالها وكذا الظروف التي يتحقق فيها.

لقد كان السلطان في حاجة إلى كل ما من شأنه أن يوصل إليه تلك الغايات والمقاصد من سياسته الحكيمة، وهو يدرك عظم الرسالة من هاته الاحتفالات التي اتخذها همزة وصل بينه وبين شعبه قصد إصلاح المجتمع، ومن خلال التذكير ولتحقيق ذلك كان لابد عليه من ضرورة الاجتماع الذي تظهر فيه كل مظاهر التواصل كوسيلة ناجعة لتوصيل الرسالة للناس«وبما أن التواصل يغطي حياة الإنسان كلها، فإنه يتم بأشكال كثيرة بداية باللغة وانتهاء بالإشارة والألوان والرسومات والموسيقى ومن ثم تتنوع وسائله من مثل لسان وقلم وتلفاز وما إلى ذلك، ولكن تبقى اللغة(الشفهية والكتابية)هي الوسيلة والشكل الأهم في عملية التواصل الإنساني»[1]، والكل يدرك مدى أهمية التواصل بين البشر وما له من وظائف في توصيل الحاجات والأفكار وتحقيق الغايات والمبتغى والمقاصد بينهم لاسيما إذا كانت باللغة لأنها الوسيلة القرب للفهم.

وقد عبر قديما على ذلك ابن جني في باب القول على اللغة أنها «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[2]، والقوم تعبيرا على العموم من المتكلمين والسامعين وبينهما يحدث إفهام من خلال البيان وهي مهمة الباث والتبيين هي للمستمع وإذا نجح الأمر بينهما فهذه غايات ومقاصد البلاغة والفصاحة.

وهذا بعض ما يومئ على تلك الإشارات الأولى في عملية التواصل عند العرب اللغويين والبلاغيين وفي حرصهم على شؤون الفصاحة وبلاغة الكلم على اعتبار أنها « ملكة يقتدر بها على التعبير عن المقصود بلفظ فصيح»[3]، وهذا حاصل في تلك الشروط والمقاييس التي تعارفوا عليها لتحقيق مبتغى البيان والتبيُّن لأن إدراك

[1]- بلقاسم حمام، آليات التواصل في القرآن الكريم، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية، إشراف أ.د محمد خان، جامعة باتنة، 2005- 1426هـ، ص15.

[2]- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج(1)، المكتبة العلمية، دار الكتب العلمية، (د،ط)، (د،ت)، ص33.

[3]- الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، شر: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مج(1)، ج(1)، دار الجيل بيروت، ط(2)، 1414هـ- 1993م، ص40.

المتكلم لهاته الشروط يحقق عملية التواصل بينه وبين المستمع كطرفين في هاته العملية، واشتراكهما مع بعضهما البعض حتى يجسدا مبتغى البلاغة وهو الفهم والإفهام.

ففي الصناعتين أبو هلال العسكري(395هـ) يوضح هذا التفاهم بين طرفي عملية التواصل؛ إذ يقول أن «البلاغة هي كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه من نفسه كتمكنه من نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن»[1]، وهنا تتضح معالم العملية التواصلية من خلال شرط الفهم وتمكن المعنى في نفس المتكلم ثم بعد ذلك إيصاله إلى المتلقي السامع وبيانه له حتى يعمل على أن يتمكن في نفسه وهنا يتحقق التواصل بينهما بعد ما يتبينه المتلقي.

وهذا ما بحث فيه الجاحظ أيضا لما رأى أن «البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان»[2]، وهنا الجاحظ يعزي مهمة البيان والإفصاح في الكشف عن المعنى للمتكلم، وهذا طبعا للمتلقي «لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو في الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع»[3].

ومن هذا فإنّ البلاغة تجسد التواصل اللغوي الذي يقف على المعاني والألفاظ وهي من البيان الذي يحقق الوظيفة التواصلية بأشكال وصور تجتمع فيه عناصر هاته الوظيفة التبليغية (المتكلم والرسالة والسامع والقناة والشفرة) نطقا وكتابة «وجميع أصناف الدّلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لاتنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة ثم العقد ثم الخط ثم الحال التي تسمّى نِصْبة، والنّصبة هي الحال الدّالة التي تقوم مقام تلك الأصناف ولا تقصِّر عن تلك الدلالات...»[4]، والكلام هنا يعني أن الجاحظ قد أخرج التواصل من شكله الضيق وأعطاه أبعادا أخراة وأشكالا والوصول إليها أمر يشترك فيه كلّ من الطرف الأول والطرف الثاني بشتى صور الإفهام المقام وحصول البيان التي لا تقتصر على المنطوق فسحب بل حتى على الكتابة.

تماما هو أمر البيان مع صاحب البرهان في وجوه البيان«البيان على أربعة أوجه، فمنه بيان الأشياء بذواتها وإن لم تبن بلغاتها؛ ومنه البيان الذي يحصل في القلب عند إعمال الفكر واللّب، ومنه البيان باللسان ومنه البيان بالكتاب الذي يبلِّغ من بَعُدَ وغاب»[5]، ونتبين حضور الطرفين وما بينهما من منطوق أو مكتوب؛ فبيان الأشياء وإعمال الفكر باللسان او بالكتاب والتبليغ كله يدل على استحضار عناصر العملية التواصلية.

---

[1]- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي- محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، ط(2)، (د،ت)، ص16.

[2]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج(1)، دار الفكر للطباعة والنشر والوزيع، (د،ط)، (د،ت)، ص76.

[3]- المصدر نفسه، ص 76.

[4]- بلقاسم حمام، آليات التواصل في القرآن الكريم، ص17.

[5]- البرهان في وجوه البيان، أبو الحسين اسحاق بن ابراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، تح: د. حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة،(د،ط)، (د،ت)،ص56.

فما سبق تفصيله إشارة لتبيان عملية التواصل من خلال بحث البلاغيين واللغويين عن صور الإفصاح والتبيّن بمقالٍ حسب المقام ومقتضى الحال، فمن هذا المنطلق نتبين أن عملية التواصل لا تحدث إلا إذا أعمل المتكلم كل ما من شأنه أن يوصل الفكرة بعد ما تمكنت في ذهنه ونفسه لإيصالها للمتلقي، وعند تقبلها من طرف هذا الأخير بعد التمكن والفهم فعندها نقول أن عملية التواصل قد تحققت من خلال اللغة وتحقق وظيفة التواصل اللغوية.

وعليه فحن أمام مصطلحين متداخلين يحتاجان إلى التفصيل في مفهومهما حتى تتحدد المهام ويتضح الفرق بينهما(الاتصال والتواصل) وما يرتبط بهما من مصطلحات، وهنا لابد أن نستعين بما فصلت فيه المعاجم اللغوية.

في لسان العرب التواصل من مادة (و ص ل) هو «ضد التصارم»[1]، وابن منظور في شرحه للتصارم «القطع البائن...، والصّرم اسم للقطيعة، والمصارمة بين اثنين»[2]، وهذا يعني أن التواصل هنا يجمع بين طرفين ولا يتوقف عند طرف واحد كما في مفهوم الاتصال «اتّصل الشيء بالشيء لم ينقطع ...والوُصلة بالضّم : الاتصال، وما اتّصل بالشيء، وقال الليث: كل ما بينهما وصلة (ج) وُصل...»[3]، وفي مقاييس اللغة« الواو والصاد واللم: أصل واحد يدل على ضمّ الشيء إلى شيء حتى يعلقه ووصلته به وصلا، والوصل ضد الهجران... يقول وصلت الشيء وصلا...»[4]، ومن خلال هاته المفاهيم اللغوية يتبين أنه بقدر ما هناك من التداخل بينهما على اعتبار أن الطرف الأول (المتكلم) يسعى للتواصل مع الطرف الثاني (المتلقي).

وهو الأمر الذي يجعل الاشتراك بينهما بقدر ما هناك التباس، وذاك متوقف على الطرف الثاني في حال ما بادر بردة فعل نحو ما قام به الأول فهنا يتؤكد التواصل أما إذا الأمر توقف عند الأول فيعتبر اتصالا لأنه حسب ما رأينا سابقا ان كل تلك الشروحات تركز على أن الطرف الأول من صدر منه الوصال أو التقرب من الثاني، وعليه فإن هناك واصل ومن يقع عليه فعل الاتصال ولكن السؤال هل هناك استجابة؟ من الذي وقع عليه فعل الاتصال؟ وهنا المفارقة بين المصطلحين.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، الجزء (15)، مادة (وصل)، ص357

[2]- المصدر نفسه،الجزء(7)، مادة(صرم)، ص358.

[3]- السيد محمد مرتضي بن محمد الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مج(16)، باب اللام- باب الميم، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط(1)، 2007م- 1428هـ، ص41.

[4]- أبو الحسين احمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، مر: أنس محمد الشامي، دار الحديث، القاهرة، (د،ط)، 1429هـ- 2008م، ص957.

فليس هناك تشارك في أداء الفعل، وحتى نتأكد من ذلك أكثر مصطلح خطاب الذي يعبر عن هاته الحقيقة « فخاطبه أحسن الخطاب وهو المواجهة بالكلام، وخطب الخطيب خطبة حسنة وخطب الخاطب خِطبة جميلة»[1]، وهو « مراجعة الكلام»[2] من طرف المخاطِب؛ فالأمر متوقف عليه دون أن نعرف شأن المخاطَب، أم بالنسبة لما يتصل بهذه المادة في شأن التواصل فهناك مصطلح تخاطب من «خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان»[3] بمعنى «الكلام بين اثنين»[4]؛ أي التشارك في الخطاب إلقاء وردة فعل، وهذا ما يقربنا لأمر التحاور الذي يقع بين طرفين«سمعت حَويرهما وحِوارهما، والمحاورة: الجاوبة، والتحاور: التجاوب»[5] على أساس المشاركة بينهما.

ولذلك تجد مصطلح الاتصال مرتبط بالخطاب والحوار التي تعنى بالأول أكثر من الثاني، بينما مصطلح التواصل فما يناسبه مصطلح التخاطب والتحاور لما يدلان عليه من المشاركة، ولذلك فإن التواصل والاتصال يعملان على مهمة تبليغ الخطاب إلا أن حقيقة تجسد المشاركة في هاته العملية التبليغية تناسب التواصل أكثر لأن الاتصال يركز على المتكلم أكثر مع أن المنطلق بالاتصال حتى يحدث التواصل في حين أن التواصل يشمل الاتصال وقد فصّل واجتهد في هاته النقطة الأستاذ بلقاسم حمام في دراسته لآليات التواصل في القرآن الكريم، أما المصطلح الأول "التواصل" فتركيزه على المتكلم والمستمع على حدّ سواء[6].

وما يعزز ما ذلك الميزان الصرفي للمصطلحين فإن لكلمة التواصل- تفاعل معنى «المشاركة بين اثنين فأكثر»[7]، وسيتضح من خلال دراستنا للمولديات من خلال عملية التواصل أنها تأخذ معنى«التدرج أي حدوث الفعل شيئا فشيئا»[8]، وحتى معنى المطاوعة لوزن "فاعل" واصلته فتواصل، وهنا تبدو المفارقة بين مصطلح التواصل الذي له ارتباطاته مع مصطلح التخاطب والتحاور وبين مصطلح الاتصال وعلاقته بالخطاب والإخبار والحوار.

إذن فالتواصل هنا أعم من الاتصال في حين أن الاتصال يعمل على خلق التواصل في حال ما تبينت الفكرة للمتلقي وتجسد ذلك في ردة فعله وتأثره، وهذا ما يجعل التواصل اشمل من الاتصال فكل تواصل اتصال وليس كل اتصال تواصل، وإن كانت الدراسات الحديثة على مختلف التخصصات تضفي عليه سمات التواصل في تعريفاتها، وهذا ما يراه المفهوم الاصطلاحي الذي يبين أنه يدل على ثلاث معان متمايزة «أحدها نقل الخبر ولنصطلح على تسمية هذا النقل الوصل، والثاني: نقل الخبر على اعتبار مصدر الخبر الذي هو المتكلم، ولنطلق

---

[1]- الإمام جار الله محمود بن عمر الزمخشري، اساس البلاغة، تح: د. مزيد نعيم، د.شوقي المعرّي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط(1)، 1998م، ص203.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج(4)، مادة (خطب)، ص155.

[3]- المصدر نفسه، ج(4)، مادة (خطب)، ص155.

[4]- أبو الحسين احمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، ص957.

[5]- ابن منظور، لسان العرب، ج(3)، مادة (حور)، ص448.

[6]- ينظر بلقاسم حمام، ص18- 24.

[7]- التطبيق الصرفي، عبده الراجحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د،ت)، (د،ط)، ص38.

[8]- المرجع نفسه، ص38.

على هذا الضرب من النقل اسم الايصال، والثالث: نقل الخبر الذي هو المتكلم واعتبار مقصده الذي هو المستمع معا، ولندع هذا النوع الاتصال»[1]، ومادام فيه ذكر للمتكلم ومصدر الخبر ونقله على اعتبار أنه مقصد المتكلم للسامع، وكل هاته العناصر تشكل خاصية التواصل التي تدعو أن لكل طرف وظيفته الفعّالة بحيث لا يحدث من أمره شيئا إذا لم تحدث الاستجابة واكتفى المتلقي بالاستقبال فقط فلا بد له من إبادء علامات القبول فيحدث الاتصال بينهما وبالتالي تواصل.

وعليه فإن تعدد الأطراف وتفاعلها في إطار معين ضروري في عملية التواصل وهذا متوقف على مدى الاستعداد وتبليغ القصد لأن التواصل «هو تبادل أدلة بين ذات مرسلة وذات مستقبلة حيث تنطلق الرسالة من الذات الأولى نحو الذات الأخرى، وتقتضي العملية جوابا ضمنيا أو صريحا»[2]، ومن هنا نتبين أن التواصل«يعتمد على تبادل الأدوار بين المتكلم والسامع بنسق معين يضمن التفاعل بينهما، وهي الأمور نفسها التي توفرها في عملية التخاطب؛ إذا هو أيضا يقتضي اشتراك جانبين عاقلين في إلقاء الأقوال وإتيان الأفعال»[3]، وإذا ما رجعنا إلى مفاهيم مصطلح الاتصال ففيه ما يدل على التواصل شرط أمر التفاعل وتتمة الاستجابة وبروز ردة فعل.

فالتواصل« بنية ديناميكية ووظيفة تستلزم نيَّة التفاعل والإرسال ونيّة الاستقبال من خلال استعمال رموز وقوانين تمّ الاصطلاح عليها من قبل»[4]، وهذا ما يحتاج إلى المكوّنات وما بينها من علاقات؛ (مرسل مستقبل سياق ومقام).

وكل الحقول المعرفية في العصر الحديث تعرضت لمفهوم التواصل واهتمت بالكشف عن مميزاته وعناصره وشروطه وقواعده ومظاهره حسب معرفتها وتخصصها، باعتبار أنه صورة التواجد الانساني والأساس في التوازن النفسي والاندماج الاجتماعي للفرد من خلال سلوكه وانتمائه الثقافي، فإن لكل هاته المظاهر نظريات تعمل على التأمل في الفعل التواصلي مستخرجة قواعده ومظاهره وتدرس الظاهرة والميزات التي ينماز بها هذا الفضاء مع أبحاث النظريات المتخصصة بمنظومات التواصل في الفيزياء والرياضيات وعلم الاتصال اللاسلكي وغيرها.

فالتواصل «علم يبحث في أشكال العلاقات التي تربطها الكائنات البشرية فيما بينها»[5]، وقد تكون مظاهره معطى بديهيا في فضاء الوجود الانساني وفي عالم التبادل الاجتماعي النفعي الاضروري لحياة أي كائن بشري، ويمكن أن يكون مصطنعا لغاية معينة ومن أجل تحقيق مقصد مبتغى من طرف جهة معينة «تنطلق من

---

[1]– د. طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوتر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط(1)، 1998، ص254.

[2]– عمر أوكان، السانيات والتواصل، مدونة اللسانيات اللغة التواصل والتفاعل،

الرابط:brahmiblogspotcom.blogspot.com/2011/04/blog-post_20.html، يوم 20 يناير2017، الساعة 16:56.

[3] – بلقاسم حمام، آليات التواصل في القرآن الكريم، ص23.

[4]– يوسف آيت همو، من التواصل غلى التواصل الشعبي، التواصل نظريات وتطبيقات، الكتاب الثالث، مجموعة من المؤلفين بإشراف:د. محمد عابد الجابري، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، لبنان، ط(1)، 2010 ص212.

[5]– سعيد بن كراد، استراتيجيات التواصل من اللفظ إلى الإيماءة، مجلة علامات، مجلة ثقافية محكمة تصدر في المغرب، العدد(21)، سنة2004، ص6.

مسبقات إيدولوجية وفكرية وعقدية توجه السلوك وتتحكم في ردرود الأفعال من خلال حالات التنميط السلوكي المستجيب لجاحات معينة»[1]، وهذا ما قد عمل عليه أبو حمو موسى الزياني.

وانطلاقا من ذلك فإن لأدوات التواصل بالغ الأهمية في تحديد طبيعته وكذلك في تحقيق الرسالة؛ فقد يكون لفظيا به تتم نقل الانفعالات ومكن ان يكون إيماءات وظيفة أعضاء الجسد مهمة في خلق حاور وإيصال فكرة ما أو تواصلا اجتماعيا « تتحول داخله الطقوس والعادات وردود الفعل الجماعية إلى حالات تواصلية تكشف عن العمق الثقافي للجماعة»[2]، وغيرها من المظاهر.

وبما أن التواصل يبحث في أشكال العلاقات التي تربط بين البشر وتلك الأدوات والوسائل فإنه يتعيّن علينا أن نبحث فيه من خلال علماء اللسانيات اللذين أخذوا في البحث عن اللغة من منطلق أنها مظهر من مظاهر التواصل اللساني الذي يضمن السيرورة الاجتماعية المتمثلة في الجانب اللفظي(التواصل اللفظي) والإيماءات(التواصل غير اللفظي)، وحتى الفضاء الفاصل بينهما.

وإنه ليتعين على اللغة أن تكون أداة للتواصل مع الكلام حتى تشكل خطابا، فتعمل على تجسد الوظيفة التواصلية، وهذا ما بدأ مع ديسوسير حين فرّق بين اللغة والكلام ورأى أن «اللغة ضرورة إذا أريد للكلام أن يكون مفهومه يحقق الغاية المتوخاة منه، ثم إن الكلام ضرورة لتثبيت أركان اللغة»[3]، وبهذا تكون اللغة هي القوانين التي بها تتم عملية إنتاج الكلام، بينما الكلام هو الصورة المجسدة لتلك القوانين، ومن هنا يتشكل الموقف التواصلي بمختلف أشكال وصور الوظائف التعبيرية الخاصة باللغة كما فصّل فيه جاكبسون.

ولكن قبل أن نوضح هذا النموذج التواصلي للغة عند جاكبسون (Jacobson) نشير لأول من بدأت معه بوادر معالم مؤشرات العملية التواصلية عالم الاتصالات الأمريكي كلود شانون 1948م، وهو يحاول البحث لاتصالات خالية من التشويش عن كيفية تحسين مردودية اتصالات البرقية عن بعد محددا عناصر هاته العملية في مصدر الخبر والإشارة النهائية والباث والمتلقي و الهدف.

ومن ذلك ينطلق جاكبسون في تحديد الوظيفة التواصلية للغة في دراسته للسانيات والشعرية ضمن البحوث المعاصرة مؤكدا أنه «يجب أن تدرس في كل تنوع وظائفها، وقبل التطرق إلى الوظيفة الشعرية ينبغي علينا أن نحدّد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للغة»[4]، وحتى يتبيّن هاته الوظائف لابدّ من توضيح العوامل المكوّنة لسيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي على حدّ قوله وذلك من خلال العناصر المكوّنة للعملية التواصلية والتي تعمل على تحقق وظائفها المتنوعة.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 5،6.

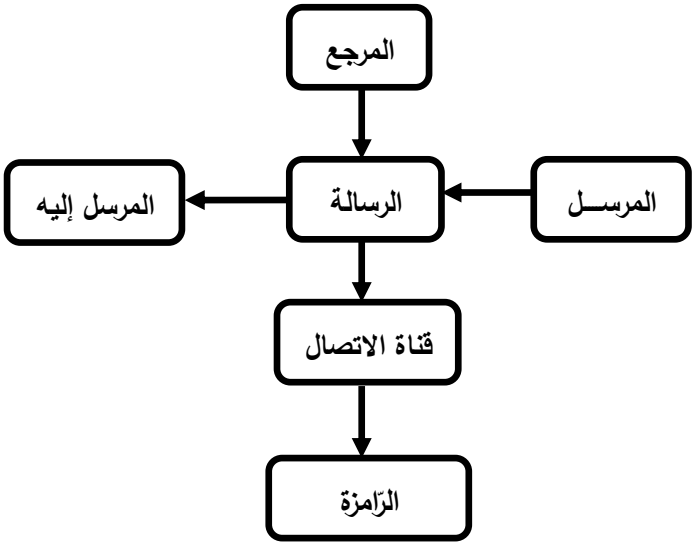
[2]- سعيد بن كراد، استراتيجيات التواصل من اللفظ إلى الإيماءة ، ص 6.

[3]- فردينال دي سوسور، علم اللغة العام، تر: د.يوئيل يوسف عزيز، مر: د.مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، (د،ط)، (د،ت)، ص38.

[4]- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء- المغرب، ط(1)، 1988، ص27.

وقد حصر هاته المكونات للعملية التواصلية في ستة عناصر (المرسل والمرسل إليه والرسالة وقناة الاتصال والرامزة)،وقد مثّلها في هذا المخطط.

1. المرسِل: وهو الطرف الأول.
2. المرسَل إليه: وهو الطرف الثاني.
3. المرجع: وهو المحتوى الذي تشير إليه.
4. القناة: وهو ما يسمح بنقل الرسالة من المرسِل إلى المرسل إليه.
5. السنن: وهو مجموع العلامة التي تتشكل منها الرسالة ونظام تأليفها التركيبي، وعليها أن تكون مشتركة بين الطرفين حتى تفهم بينهما.
6. الرسالة المحتوى الذي بين الطرفين.



(الشكل: يمثل مخطط عناصر عملية التواصل حسب ياكبسون)

هاته العناصر التي من شأنها أن تجسد وظائف اللغة وكل واحد منها يجسد وظيفة لسانية مختلفة، وياكبسون يفصّل فيها:

1. أنّ المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه.
2. حتى تكون هاته الرسالة الموجهة للمرسل إليه فاعلة لابد من سياق تحيل عليه وهو وما سمّاه أيضا بالسياق.
3. أن يكون السياق قابلا للإدراك من قبل المرسل إليه، وهذا السياق إما ان يكون لفظيا أوقابلا ان يكون لفظيا.
4. أن يكون سننا مشتركا بين المرسل والمرسل إليه، بمعنى خصائص متفق عليها ومتعارف.
5. أن تقتضي الرسالة اتّصالا؛ ويكون ذلك بواسطة قناة، وربطا نفسيا بين المتراسلين اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه.

إنه يرى أن في كل عامل من عوامل التواصل اللفظي وغيره من الصور التي تتجسد وبها يتم تحقق وظائف اللغة على اختلافها في ست وظائف بحيث من الصعب أن تجدها متفرقة وكل وظيفة في رسالة، وتعدد الرسائل وتنوعها لا يرجع لانتقاء الوظيفة دون الأخرى إنما الاختلاف يكمن الهرمية بينها وفي مدى تطلبها وحضورها حسب السياق والمواقف، ولكن يبقى كل وظيفة وأساسها لابد ان تؤخذ بعين الاعتبار، وتتمثل في:

– **الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية(Emotive)**: وهي تركز على المرسِل؛ فتعبر عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، فهي وظيفة تجسد الانطباع حول انفعال معين سواء أكان صادقا أم كاذبا، وتتمثل في الصيغ التعجبية«إن الوظيفة الانفعالية الظاهرة في صيغ التعجب تلوّن إلى درجة ما أقوالنا على المستويات الصوتية والنحوية والمعجمية ... إن ذاتا متكلمة تستخدم عناصر تعبيرية للإشارة إلى السخرية أو الغيظ تنقل في الظاهر إخبارا»[1].

– **الوظيفة الندائية (Conative)**:**الوظيفة الإفهامية** وهي الوظيفة الطلبية توجّه نحو المرسل إليه باستعمال الطلب من خلال النداء والأمر اللذين ينحرفان من الناحية التركيبية على حدّ قوله والصرفية والفونولوجيا عن الجمل الاسمية والفعلية«وتختلف جمل المر عن الجمل الخبرية في نقطة أساسية؛ فالجمل الخبرية يمكنها ان تخضع لاختبار الصدق ولايمكن لجمل الأمر أن تخضع لذلك»[2]، وهذا ما هو ما تعارف عليه من قبل علما البلاغة بخصوص الجمل الخبرية والإنشائية، والغاية منها إثارة انتباه المرسل إليه أو طلب قيامه بعمل ما.

– **الوظيفة المرجعية(Referentielle)**:والتركيز فيها يركز على السياق التواصلي بين المرسل والمرسل إليه وعلى نقل المعارف والحقائق، وهي أكثر الوظائف استعمالا.

– **الوظيفة الانتباهية أو ما يسمى بإقامة الاتصال(Fhatique)**: والغاية منها إقامة جسر تواصل بين المتراسلين من خلال عبارات تعمل على الحفاظ على هذا التواصل وإقامته من خلال تنبيه المرسل.

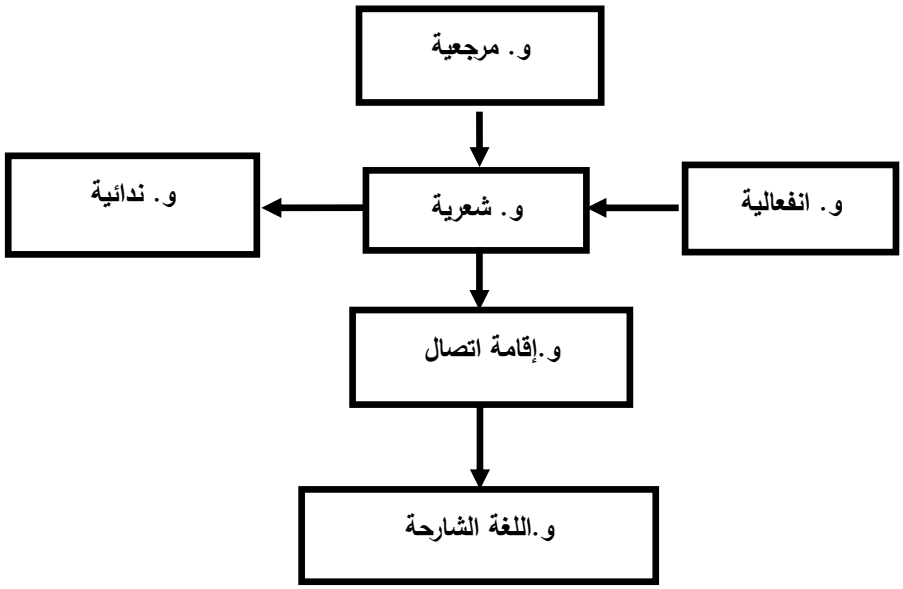
– **الوظيفة اللغوية الواصفة أو الشارحة(Metalinguistique)**: وتستعمل للوصف والتحليل والشرح واستخراج القوانين المنظمة لها، وتتمثل عند المناطقة والغغويين والنحاة والبلاغيين ولها دور مهم في لغة التواصل اليومية، وهي المتحدثة عن نفسها.

– **الوظيفة الشعرية(Poetique)**: وتركز على الرسالة نفسها في العملية التواصلية والتفنن في صياغتها، وتعبر عن الوظيفة الجمالية للرسالة، لا يمكن قصرها في الشعر إنما في كل الأجناس الأدبية التي تصبح الرسالة هي الموضوع، وهي متاحة لكل الاستعمالات اللغوية فقط أن الوظيفة الأدبية الاكثر استعمالا فيها.

ويمكن إسقاط هاته الوظائف على العناصر المشكلة للوظيفة التواصلية للغة؛ سنوضحه في مخطط يبين وظائف التواصل

[1]– رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص28.

[2]– المرجع نفسه، ص29.



(الشكل: مخطط وظائف التواصل اللساني عند ياكبسون)

ولم يبتعد روبول- Reboul في تحديده لوظائف اللغة عن تحديدات ياكبسون مفصلا فيها ومبديا رأيه في تقسيماتها خاصة في "الوظيفة المرجعية" بوظيفة "التسمية"، و"الوظيفة الانفعالية" بـ"الوظيفة التعبيرية" لأن التعبير عن الذات لا ينحصر فقط في الانفعال، وهناك من العلماء من جاء تصنيفه انطلاقا من العملية التواصلية حيث أرجعها إلى وظائف معرفية في المرجعية ومحتوى الخطاب وتداولية تهتم بالمرسل التعبير عن الذات والمرسل إليه التأثير والاسترجاع، ووظائف صورية تهتم بالرسالة وفعالية القناة والشفرة، وهذا عبر ثلاثة عناصر وهي المترسلين والسياق والرسالة والشفرة والقناة.

أما ليتش فيرى الوظائف اللغوية من منظور وظيفي الذي يعدّ اللغة شكلا اتصاليا متصلا بأنظمة اجتماعية كبرى انطلاقا من مقاصده وافتراضاته، وبوبر- Popper الذي يرى أن تطور الاستعمال الوظيفي للغة إنطلاقا من ثلاث صور؛ البيولوجية والنفسية والاجتماعية، وتنحصر الوظائف عنده في الوظيفة التعبيرية والإشارية والوصفية والحجاجية وكل حسب حضورها.

أما هاليدي- Halliday فيرى أن وظيفة اللغة هي من الناحية الوظيفية تصويرية وتعاملية ونصية؛ الثانية منها خاصة بالمتكلم وهو في مقام الكلام وما ينبغي أن يتعامل به مع الآخرين وما يعزز من خلالها العلاقات الاجتماعية؛ فهو يهتم « بإبراز العلاقة التي يراعيها المرسل بالسيق الذي ينتج فيه خطابه باستثمار نظام اللغة؛ إذ ينظر إلى العالم وعلاقة اللغة به من زاوية ما تقوم به من تصويره كما أنه يراعي أفراد المجتمع وحاجتهم إلى تأسيس العلاقة بينهم والتعامل من خلال اللغة التي تقوم بهذه الوظيفة»[1]، أما عن الوظيفة الثالثة فتعمل فيها اللغة على تشكيل الخطاب لغويا وفقا للقوانين، وكلّ من الوظيفتين الأولين تعتمدا عليها وتجسيدهما في مضامين هذا

[1]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط(1)، 2004، ص15.

الخطاب، وما يلاحظ أن ليتش بين وظائف اللغة عند بوبر وهاليداي؛ فالوظيفة التصويرية والتعاملية تتضمنان وظائف بوبر الأربع، وما يقابل الوظيفة التعاملية عند هاليداي هي وظيفة التعبير والإشارة عند بوبر[1].

وهناك ما يرجح وظيفة اللغة التواصلية في الوظيفة المعرفية تستعمل اللغة كرمز يعبر عن الواقع الخارجي،وهذا ما رآه بنفنست- Benveniste كوظيفة جزهرية للغة بحيث يحوّل من خلالها العالم رمزيا بواسطة اللسان ووظيفة انفعالية حتى يعبر بها الإنسان على ما فيه من انفعالات، وهناك من رآها في تكمن في التسمية بمعنى ما تقوم به الكلمات وهي منفردة وهي جزء من اللغة...، وغيرها من الدراسات.

عناصر العملية التواصلية:

– طرفا العملية التواصلية (المتكلم والسامع): من بين أهم العوامل التي تحقق العملية التواصلية اشتراك طرفين في إلقاء القول ووجودهما يقتضي تفاعل العملية التخاطبية بينهما وغياب أحدهما يؤدي إلى خلل في نجاح العملية، وكل المناهج التي ركزت على أهمية دورهما في التواصل والنظريات تعارفت على مصطلحات تخصهما كالمرسل- المرسل إليه، المخاطِب- المخاطَب، الملقي- المتلقي، المتكلم- السامع...إلخ.

1. الطرف الأول: وهو المرسل (Destinateur) الذي به تنطلق العملية الإبداعية والتخاطبية، ويعتبر من أهم أركانها وركنا حيويا في المهمة التواصلية اللفظية؛ «هو الذات المحورية في إنتاج الخطاب؛ لأنه هو الذي يتلفظ به من أجل التعبير عن مقاصد معينة، وبغرض تحقيق هدف فيه، ويجسد ذاته من خلال بناء خطابه باعتماد استيراتيجية خطابية»[2]، تداوله الباحثون من خلال مسميات كالباث والمخاطب والناقل والمتحدّث والملقي.

وهي مسميات تدل على أنه المبادر الأول في عملية التواصل، ولا يمكن الاستغناء عنه بأي شكل من الأشكال، وهي توضح مهمته في العملية التخاطبية لأنه الباث، وهو «طرف اول في جهاز التخاطب يقابله طرف ثان أطلق عليه مجازا المصطلح الفيزيائي: المتقبّل(Le recepteur)»[3]؛ فمخاطبته للمتلقي تستدعي منه إعمال أدوات وأساليب تعينه على إيصال مقاصده من خلال رسالته المراد إلقاؤها.

فمصطلح المرسل تستدعي منه استحضار أدوات الإرسال اللغوية وغير اللغوية، فهو يخاطب المتلقي ويحاول إعطاءه فكرة على موضوع خطابه، كما أنه وبصفته ملقي فهو يتعامل مع خطاب شفوي لابد أن يحقق فيه كل تداعيات المقام والسياق الذي يدفعه للإلقاء، وتسخير كل الظروف المادية والمعنوية وكل ما من شأنه أن يساعد في استحضار المتلقي وردة فعله اتجاه ما يلقى.

وعليه فإن للملقي مسؤولية البث والتخاطب وإرسال الرسالة وإيصالها ونجاح التواصل مع المتلقي، وهذا لا يتأتى ذلك إلا بتوفر شروط وتحققها فيه كالاستعداد والتهيؤ وجهارة الصوت المهارات الشخصية في الإلقاء...،

[1]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ، ص15، 16.

[2]- المرجع نفسه، ص45.

[3]- د. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط(3)، (د،ت)، ص137.

وأن تكون لديه القدرة للترميز(Codage) وفك الترميز(Decodage)، وهذا بالرجوع إلى النظام اللغوي الذي يشترك فيه مع المرسل إليه ليفك الرمز بما يعرف بنظام الترميز(Un code).

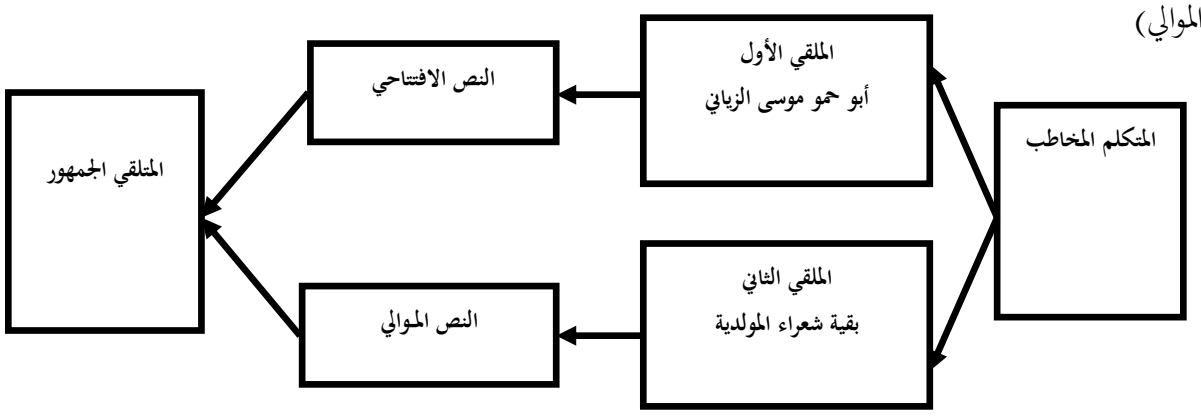
بالإضافة إلى ذلك فإنه لبد أن يكون أكثر استعدادا وهو يرسل رسالته للمتلقي؛ بحيث يكون على لياقة تسمح له بتوجيه الخطاب وإلقائه سواء أكان الخطاب في شكله المنطوق" الأداء المباشر، أم في شكله المكتوب" غير مباشر"، وتجد أن المهم تكبر أكثر في الشكل الأول المنطوق فإنّ له استيراتيجية تخاطبية تحمله على إبلاغ مقصديته من الرسالة للمتلقي أكبر«لأن الرسالة اللفظية تتطلب قدرة فيزيولوجية على بثّها، وقدرة على كتابتها، أو بعبارة لسانية أدق أن يتمتع على الأقل بإحدى القدرتين»[1] علامة صوتية أو خطية على حدّ تعبير ديسوسير.

وفي المشهد الاحتفالي بالمولد النبوي الشريف، فإن ظروف مجرياته في إلقاء المولديات النبوية تعرب على وجود عملية تواصلية فيها يكون الشاعر متيقظا أولا في إنجاح افتتاح الحفل وحتى ينجح في استمرارية الحفل ثانيا والتأثير في المتلقي ثالثا، وهنا تجد الشعراء في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم وإلقائهم للمولديات يتقاسمون المسؤولية في توفر الظروف المناسبة للحضور.

وإن الملقي هنا يتمثل في شعراء المولدية النبوية وهم كما ذكرنا هم سابقا؛ وما يبدو في المشهد الاحتفالي على الطرف الأول من العملية الإبداعية والتخاطبية والتواصلية أنه يتمثل في صورتين:

أ- الملقي الأول: المفتتح: السلطان الشاعر أبو حمو موسى الزيانين ومسؤوليته تتمثل في افتتاح الاحتفال بإلقاء مولديته في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ومسؤولية تهيؤ المتلقي بالاستهلال المناسب والناجع في الاستقطاب.

ب- الملقي الثاني: شعراء المولديات النبوية وهم الثغري وأبو زكريا يحي بن خلدون والتلالسي وغيرهم، وإلقاؤهم للمولديات مباشرة بعد إلقاء السلطان، وهذا الأسلوب الذي تكرر معهم قرابة الثلاثون سنة؛ فبعد أن يلقي الشاعر أبو حمو موسى الزياني مولديته(النص الافتتاحي)، يتوالى بعده الشعراء وهم يحيون ليلة المولد بـ(النص الموالي)

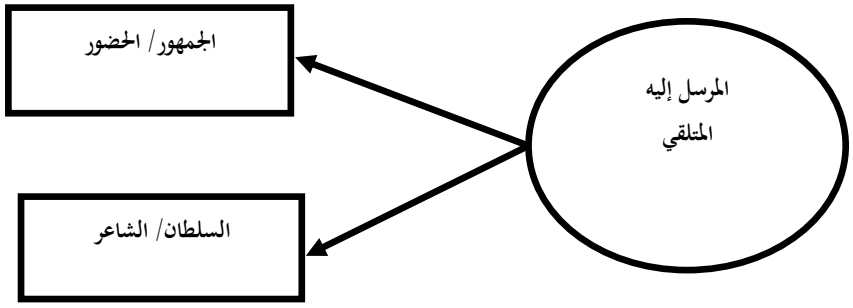


(الشكل يبين نوعية الملقي في المشهد الاحتفالي في المولدية الزيانية)

[1]- الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم- ناشرون، منشورات الاختلاف، ط(1)، 1428هـ-2007م، ص25.

2. الطرف الثاني وهو المرسل إليه(Destinataire) من يقابل المرسل في العملية التواصلية اللفظية، وهو من يقوم بعملية فك الرموز لكل أجزاء الرسالة أكلمة كانت أم جملة أم نصا؛ (التفكيك-Decodage)، وسمّاه سوسير المتحدث(ب) بمعنى المستمع مستقبل الرسالة مبينا مظاهر تاثره بها وتسميته بالمستمع والمتلقي هو ما يقابل اصطلاحات الطرف الأول في العملية التخاطبية، وهي مصطلحات تدل على أن له مهمة استقبال الرسالة وفهمها والتفاعل معها واستجابتها، وأن من مهمته التعرف على شخصية الطرف الأول على أفكاره ولغته وحالاته النفسية وثقافته واتجاهه.

ويتمثل في المشهد الاحتفالي النبوي في الجمهور المتلقي للمولديات ومدى تأثره بمدح الشاعر للمصطفى، وصورته تتمثل في الجمهور والسلطان؛ فعملية التلقي في المشهد الاحتفالي بالنسبة لباقي شعراء المولديات وهم يلقون النص تظهر في نوعين من المتلقين أولهما الجمهور والثاني السلطان.



– الرسالة (Message): وهي مجموع الأفكار التي يعمل المرسل إليه إبلاغها للمرسل إليه؛ وهي«الجانب الملموس في العملية التخاطبية حيث تتجسد عندها أفكار المرسل في صور سمعية لما يكون التخاطب شفهيا، وتبدو علامات خطية عندما تكون الرسالة مكتوبة»[1]، وهي لا تقتصر على المظهر اللساني فحسب إنما لإشارات قانون المرور وإشارات الصمّ البكم وغيرها رسائل يتعاملون بها أطراف هاته العملية، وياكبسون قد حصرها في الاتصال اللساني، وهو يرى أن عملية فك الرموز تنتقل من الصوت إلى المعنى«أي أن عملية التحليل والتركيب للأبنية المجسّمة في رمزو دلالية معينة ومقنّنة اجتماعيا تنتقل إلى المدلول بشكل آلي باعتبار أن العلامات اللغوية تتألف من عنصرين هامين لا ينفصل أحدهما عن الآخر هما (الدال والمدلول)»[2]؛ وهذا ما يؤدي إلى تفكيك الرموز الدوال لإدراك مدلولاتها المعاني.

وهي تمثل محتوى الإرسال في إطار مرجعي معين تعبر عنه من خلال الأبنية في ضوء نظام لغوي متعارف علية من طرف المتراسلين يدعى بالسنن(Code)، وهو ما يصطلح عليه اللغة أو النظام الذي يشترك فيه كل من المرسِل والمتلقي؛ بحيث يمثل «السّنن القانون المنظم للقيم الإخبارية والهرم التسلسلي الذي ينتظم عبر نقاطه التقليدية المشتركة بين المرسل والمرسل إليه كلُّ نمط تركيبي فمنه ينطلق الباث عندما يرسل رسالة خطابية

[1]– الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ص27.

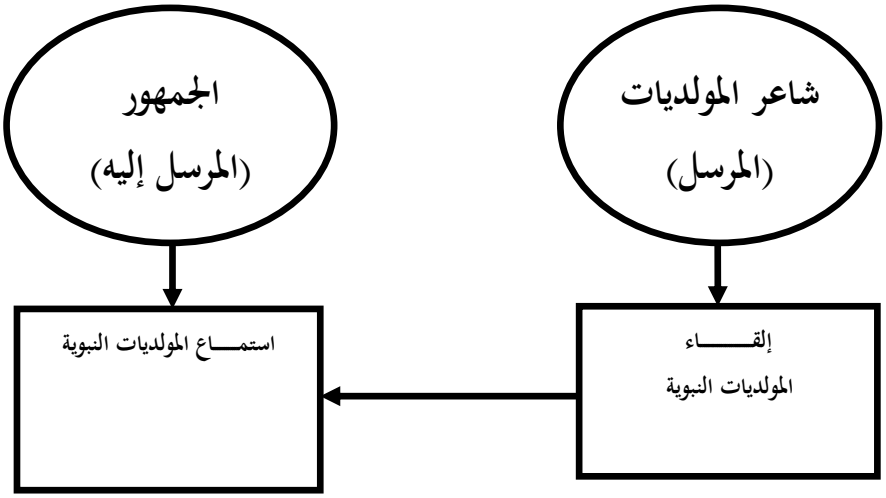
[2]– المرجع نفسه، ص27.

معينة حيث يعمل على الترميز"Codag"، وإليه يعود كذلك عندما يستقبل رسالة ما فيفكّك رموزها بحثا عن القيمة الإخبارية التي شحنت بها "Decodag"»[1].

بل إن نجاح العملية الإبلاغية يتوقف على هذا النظام المشترك بين المترسلين «فلكل جماعة لسانية ولكل ذات متكلمة لغة موحّدة إلا أن هذا السنن الشمولي يمثّل نسقا من الأنواع السّنَنِية الفرعية في التواصل المتبادل، فكل لغة تشمل العديد من الأنساق المتزامنة التي يتميز كل نسق منها بوظيفة مختلفة»[2]، ولا بدّ من المرسل والمرسل إليه أن يكونا على دراية بتلك الأنساق متى أحتاج السياق والمقام منهما يعبران عنه من خلال المعنى.

والرسالة في المشهد الاحتفالي متمثلة في المولديات النبوية التي تأتي بمدح النبي وتلقى في ليلة مولده احتفاء مركزة على كل ما يتعلق بعلامات المولد والبشائر، وما يميزها بناؤها الذي تنفرد به عن باقي القصائد رغم ولائها لسمات القصيدة العربية؛ فإن الشاعر يقدم بالمقدمات الطللية والغزلية وفيها من الحب المحمدي ما يجعله يعبّر عن مدى الشوق لتلك الأراضي المقدسة، ثم يعرج عن بشائر مولده وما يتعلق بمعجزات المولد، في إطار المدح النبوي ثم تختتم بمدج السلطان القائم على هاته الاحتفالية.

ومن خلال إلقاء المولديات يتضح أن النص المرسل من طرف المرسل الباث وهو الشاعر إلى المرسل إليه يلقى شفاهة بمعنى أن الجمهور يستقبله سماعا، وبالتالي يحتاج لكل الأدوات المساعدة على نقل الأفكار شفاهة.



(الشكل يمثل صورة العملية التخاطبية الشفاهية بين المرسل والمرسل إليه)

– المقام والسياق(Contexte): وهو والملابسات التي تحيط بالعملية التواصلية وله مسميات مثل الحال والمقام والموضع والمرجع، مهمته أساسية في إحداث التفاعل بين أطراف العملية التواصلية بحيث يحدد وظيفة ومسؤولية كل عنصر من عناصر العملية التواصلية والوظيفة التي لابد أن يؤديها بشكل مناسب وبسير حسن متناسق.

[1]– الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ص28.

[2]– رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص26، 27.

وما يعرف عن الرسالة أنها المرجع الذي تحيل عليه في سياق معين قيلت فيه حيث لا تتضح معالم سننها إلا بإدراك الملابسات التي ألقيت فيها وأرسلت لإدراك القصدية من ورائها؛ ولذلك تجد أن المقصود بالسياق«كل ما أحيط بالنص من أحداث وملابسات إلى جانب شخصية كل من المتكلم والمستمع ومن يحيطون بهما إلى جانب الظروف البيئية الزمانية والمكانية»[1]، وهذا ما يساعد على كشف المعنى والمقصد ولذلك تجد ياكبسون قد ألح على السياق باعتباره العامل المفعّل للرسالة حتى يجعلها أكثر توضيحا من خلال تلك الظروف والملابسات التي تلقى فيها للمستمع وقد يكون لفظيا أو غير لفظي.

وهذا ما تدرسه وتبحث فيه نظرية السياق مع الباحث فيرث(Firth) الذي يرى أن فكرة السياق تمثل حقلا من العلاقات اللغوية وغير اللغوية الداخلية والخارجية ولذلك فهو يرى أن عالم اللغة إذا أراد الوصول إلى المعنى الدقيق للحدث اللغوي والكلامي «عليه أن يبدأ أولا بالكشف عن العلاقات بين الوحدات اللغوية المكنونة له من أصغر وحدة صوتية وهي الفونيم Fhoneme إلى أكبر الوحدات اللغوية مثل الكلمة Word أو الجملة Sentence»[2]، فالكلمات تعبر عن السياق اللفظي الذي تنطبع عليه الرسالة بينما السياق غير لفظي؛ فهو المحيط الذي تولد فيه الرسالة، ولذلك تجد أن بنية السياق تتمثل من عناصر مهمة، وهي:

– الموقع(Site): وهو ما يسمى بالإطار الزمكاني Le cadre spatio-temporel والمقصد منه أن يكون للخطاب الملقى والمعطى مصوّغ زماني ومكاني مطابقا لحيّز مكاني ولحظة زمانية.

– الهدف(Le but): ويتضح من خلاله الهدف من المواقف الكلامية المتباينة أثناء اللقاء التي تجسد طبيعة العلاقة بين المتحدثين وأطراف عملية التواصل، وهذه هي الغاية «لأننا نتكلم لأجل الكلام ولضمان صيانة الوشيجة الاجتماعية»[3]، ومن خلال هاته العملية التواصلية يتحقق هذا الغرض.

– المشاركون(Les participants): وتتمثل في شخصية المتكلم والمستمع من يشهدان الموقف الكلامي ويجسدان العملية التواصلية، والأمر مرتبط بعدد المشاركين (Leurs nombres) بين شخصين أو ثلاث أو أكثر، ومميزاتهم الشخصية(Leurs caracteres individuels) في العمر والجنس والمهنة والحالة الشخصية وغيرها، وحتى في طبيعة علاقاتهم المتبادلة(Leurs relations mutuelles)، قد تكون علاقات اجتماعية أو عاطفية، وهذا مهم بالنسبة للعملية التواصلية.

– القناة(Canal): وهي وعاء العمل التخاطبي والمتمثل في اللغة المشتركة بين المرسل والمرسل إليه، «إذ يقوم الطرفان المتصلان بتوظيف هذا العامل التواصلي قصد تمرير أنماط تعبيرية خاصة قصد التأكد فقط من سلامة الممرّ

[1] – أ.د. فوزي عيسى– د. رانيا فوزي عيسى، علم الدلالة النظرية والتطبيق، دار المعرفة الجامعية، ط(1)، 2008م-1430هـ، ص111.

[2]– المصدر نفسه، ص111.

[3]– الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص31.

ووصول الرسالة سليمة إلى جهاز الاستقبال»[1]؛ فهي الممرّ الذي تنتقل عبره الرسالة المتبادلة بينهما والذي يسمح بقيام التواصل وعبرها يحدث انتقال المعلومات والأفكار من نقطة إلى نقطة معينة.

وقد تكون القناة أي اللغة لفظية لتوصيل الأفكار أو علامات غير لغوية كالحركات والإيماءات والإشارات خاصة إذا كان التواصل شفويا فإنه يحتاج لهاته العلامات اللغوية أو غير اللغوية أو هما معا.

وكل هاته العناصر مجتمعة تعمل على نجاح تحقق العملية التواصلية، وهذا ما يستلزمه تفاعل العملية التخاطبية بين الطرفين، ويتضح أن أبا حمو موسى الزياني مع ما كان يهدف له قد حقق عملية الاتصال وإنجاح صور ومظاهر التواصل التي تستدعي وجود أطراف وعناصر لا يمكن أن يتم وجودها إلا وهي مجتمعة، وقد أشير إليها في شروط عملية الاتصال المتمثلة في المتكلم والسامع والرسالة.

وهذا ما نجده من مفاهيم لمصطلح الاتصال على اعتباره كذلك عملية أساسية بين البشر في تعاملهم مع بعضهم البعض تأثيرا أم تأثرا ولذلك تجد من يهتم بهذه العملية يقف عند مفهوم الاتصالCommunicationعلى أنه «التعبير والتفاعل من خلال بعض الرموز لتحقيق هدف معين وتنطوي على عنصر القصد والتدبير، وهذه الكلمة مشتقة من الصل اللاتيني Communis بمعنى المشاركة وتكوين العلاقة او بمعنى الشائع أو المألوف»[2] ووظيفته المشاركة في تبادل الأفكار والآراء والترويج لموضوع معين عن طريق «انتقال المعلومات أوالأفكار أو المواقف من شخص(فرد) أو جماعة إلى أشخاص او جماعات باستخدام رموز ذات معنى موحد ومفهوم لدى الطرفين: المرسِل (Sender) والمستقبل(Receiver) »[3]، فالمعنى الموحد والمفهوم لدى الطرفين يحقق التواصل بينهما.

وتكمن مظاهر التواصل هاته بين المرسل والمستقبل في تلك الأفعال التي تتم بين البشر بغرض الإبلاغ ونقل المعاني المشتركة والإقناع المبني على الأدلة والبراهين، وهذا الذي كان يحتاجه أبو حمو موسى الزياني في إصلاح حال المجتمع التلمساني هناك وغيره من البلدان المغربية وما كانت تعانيه من الأفكار الدخيلة، فكانت له اهتماماته الكبيرة في استقامة الدين فكان من صور المحافظة على ذلك احتفاله بالمولد النبوي الشريف وأهل تلمسان على اختلاف مستوياتهم يحتفون معهم بيوم المولد وهذا طبعا كان من بين أهدافه أن يحضر جمع غفير حتى تعم الفائدة أكبر ويتأسون بأخلاق النبي صلى الله عليه وسلم وحبّه من خلال إلقاء الشعراء للمولديات الشريفة التي يعبر فيها عن الشوق والحنين لملاقاة الرسول هناك، بالإضافة إلى مدحه ومدح السلطان الذي يبدي من خلال الاحتفال مدى احتفائه بهذا اليوم فأكيد فإن للجمهور ردة فعل لأن موضوع العملية حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم.

---

[1]- الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية ، ص33.

[2]- د. مي العبد الله، نظريات الاتصال، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط(2)، 1431هـ- 2010م، ص23.

[3]- د.بشير العلاق، نظريات الاتصال مدخل متكامل، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، (د،ط)، 2010، ص14.

إذن هو بحاجة لما يجعل جوَّ احتفاله تفاعليا له فوائده الجمّة وما يُوصل له مقاصده ونواياه من الاحتفال الديني وبطريقة فنية حتى تدخل فيها عدة ملابسات خاصة بكل ما حضر له على مختلف الصور والأشكال وكله لأجل أن يبلغ غايته من الاحتفال ويعمل على تحقيق مبتغاه، والخصائص التي تتميز بها العملية الاتصالية والتواصلية والتي يحكمها خاصية التفاعل بين أطراف هاته العملية التي سنفصل فيها.

وستانلي (Stanley) يؤكد ميزة التفاعل في الاتصال لأنه «عملية تبادل تفاعلي بين أطراف ذات لغة مشتركة، وليس عملا فرديا منعزلا؛ حيث تقاس فعالية الاتصال في ضوء قدرة عملية التبادل على إحداث حالات تفاعل وتناغم وانسجام وفهم مشترك للرموز المتبادلة»[1]، وهذا ما تجسد في الجو الاحتفالي للمولديات النبوية الزيانية لأن مهمته كانت توجيهية بطريقة فنية جمالية كانت المولديات النبوية فيه العنصر المهم في الحدث مع أطراف العملية التفاعلية، لأن الأمر تعليمي فيه من المواعظ والأخد بالحكم بطريقة فنية.

والدكتور بشير العلاق يربط ذلك بعملية الاتصال على أساس أنه «أحد ركائز التوجيه؛ حيث ينطوي على تدفق المعلومات والتعليمات والتوجيهات والأومر والقرارات من فرد أو مجموعة إلى أفراد او مجاميع بغرض الإبلاغ أو التأثير أو إحداث التغيير بإتجاه بلوغ أهداف محددة مسبقا»[2]، وهذا ما حصل مع أبي حمو موسى الزياني؛ فمهمته كانت توجيهية فيها من المعلومات التي يستفيد منها الحضور والناس أجمعين من خلال تعليماته المحكمة وقراراته ومخططاته في إنجاح الاحتفال، من خلال إلقاء كل شاعر مولديته بما فيهم السلطان لأنه كان شاعرا كما رأينا سابقا للجمهور الحضور وذلك بقصد إبلاغه والتأثير عليه، وبالتالي إحداث تغيير في المجتمع.

فأبو حمو موسى الزياني من احتفائه بالمولد النبوي الشريف قد جسد كل مظاهر الاتصال والتواصل على اعتبار أنهما ينمازان بأنهما:

1. وسيلة لنقل المعاني من المرسل/الباث إلى المستقبل/المتلقي، ويمكن ان يكون هذا النقل باتجاهين أو باتجاه واحد.
2. هي عملية يحكمها تفاعل بين عناصرها التخاطبية، تميزها الديناميكية من خلال الأفعال وردود الأفعال.
3. أن التوجيه يحتاج إلى مثل هكذا عملية، مهما كانت الوسيلة الاتصالية المستخدمة لنقا محتوى التوجيه إلى المستهدف من ذلك.
4. تبادل المعاني والمعلومات حتى تتم عملية الإبلاغ والإقناع والتأثير.
5. بقدر ما يحكمها النظام وإعمال عناصر العملية كل له مسؤوليته في تحقيق وإنجاح هاته العملية ولكن تحكمها العفوية وأساليب تعبيرية تستخدم فيها من الإيحاءات وغيرها من أساليب التفاعل.
6. قواسم مشتركة تحكم أطراف العملية التواصلية وفي فهمها واستيعاب رسائلها وهنا يدخل دور السياق والمقام الذي يجمع بين أطراف العملية التواصلية المتمثلة في الظروف التي ميّزت الاحتفال.

[1]– د.بشير العلاق، نظريات الاتصال مدخل متكامل، ص15.

[2]– المرجع نفسه، ص14.

ولكن السؤال المطروح هنا هل عمل أبو حمو موسى الزّياني في احتفاله هذا على تجسيد كلّ متطلبات العملية الاتصالية والتواصلية والشروط التي تحققها حتى تكون فعّالة ومؤثرة؟ وللإجابة عن هذا السؤال فإنه لابدّ من إدراك مستلزمات فعّالية الاتصال وتأثيرها على الجمهور حتى يتحقق التواصل بنجاح، وذلك بـــ:

1. أنه لابدّ من توافر وسيلة نقل مقبولة لتبادل المعاني والمعلومات من المرسل إلى المستلم، وهذا ما عمل على توفره أبي حمو موسى الزياني؛ حيث كان الشعر المتمثل في المولديات النبوية الوسيلة التي نقل من خلالها الشعراء ما يفيد الجمهور الحاضر.

2. ملاءمة وسيلة الاتصال، وهو كذلك فإن الشّعر الأكثر ملاءمة على أساس أنه ينماز بخصائص فنية جمالية تعمل على التأثير في الجمهور.

3. لابد من توافر لغة الاتصال ووضوحها وفهمها وقبولها لدى طرفي العملية التواصلية، وهنا عندنا اللغة العربية وحتى المعجم الشعري الخاص بالمديح النبوي.

4. أن يكون هناك قواعد يدركها كل من طرف طرفي عملية التواصل حتى تكون الرسالة مفهومة وتجد الحمهور ينتظر وفق تلك الأصول، وهذا ما هو متجسد في السمات الفنية التي تميز المولديات، وفي أثناء إلقائها لابد سيدرك عبر تكرار الإلقاء تك السمات في تلك اللية وعبر السنوات.

5. القدرة على التعبير عن الأفكار بوضوح من طرف المرسل ما يحقق نجاح العملية، وهذا ما تكفل به شعراء الاحتفال المادحون للنبي لاسيما أبي حمو موسى الزياني الذي تعوّد الجمهور أن يلقي مولديته مفتتحا الاحتفال بنصه الافتتاحي فإنه لابد من من استقطاب الجمهور ولذلك له مهمة نجاح ابتداء الاحتفال.

6. أن يكون الجمهور بدوره على استعداد لاستقبال الرسالة، وهذا ما عمل على تحقيقه أبي حمو موسى الزياني من تهيئته في الجلوس وجمال المكان وفخامة الطعام وتلطيف الجو بالمبابخر والعطور...، وبالتالي يكون قادر على استيعاب الرسالة والتفاعل معها، خاصة وأن الموضوع يعنى بحضرة الرسول صلى الله عليه وسلم فإنه لا محالة متأثر بذلك ظن ولهذا تجد أن أبا حمو موسى الزياني يعمل على القضاء على كل ما يشوّش انسجامية التفاعل والتأثير بين الملقي و المتلقي.

2. المتلقي والمسافة الجمالية في المولديات النبوية الجزائرية

إن الظروف التي مرّت بها بلاد المغرب للمحافظة على المبادئ التي سنّها الدين الإسلامي من أجل الاستقرار الاجتماعي والسياسي، جعلت من شعراء المغرب بالدرجة الأولى يقفون بإبداعاتهم صدّا للقضاء على كلّ ما يهدد كيان الأمة، وكان من صور تلك الإبداعات اعتناؤهم بالمولديات النبوية في إطار الاحتفال بالمولد النبوي الشريف الذي يعدّ أحد أبرز مظاهر أهمية في بيان الحفاظ على الدين الإسلامي من دسائس التنصير وحمالاتها في تغيير الأفكار والمعتقدات.

ففي المشهد الاحتفالي كان للمولديات النبوية فرصتها الإبداعية الكبرى في التأثير على الحضور حين تحل مناسبة المولد النبوي الشريف، ويجتمعون في مدعاة لإحياء ليالي الشهر في التذكير بفضائل المصطفىﷺ والاتعاظ

بها وأخذ العبر والتشجيع للاحتفال بالمولد سلوكا وشعرا محفزة للجميع وتذكيرا على ضرورة معرفة كلّ ما يتعلق بالنبيﷺ ومولده الكريم؛ حيث كانوا يستعدون له استعدادا كبيرا ويحضرون لمظاهر احتفائه، وهذا لما له من الفائدة الروحية وانعكاساتها على نفوسهم وحاجتهم للاستقرار الديني من وراء ذلك.

وهذا ما كان يحدث في كل سنة بالدولة الزيانية بمشورة السلطان ودوره في سير أحداث الاحتفال وإعداد العدّة لها من شتى النواحي وعلى مختلف الصور التي دفعت بهاته المناسبة أن يلتف حولها ويبتهج بمظاهر عامة الناس وخاصتهم مستفيدين بكل مظاهر الاحتفال وصوره، وهو يشكل وضعا خاصا استغلت حيثياته لصالح المولديات النبوية، وهي تلقى من طرف شعرائها الذين استغلوا ذلك لخلق وإنجاح سمات العملية الإبداعية الأدبية التي نصت تداعياتها أن يحضر فيها كل أطراف العملية التواصلية والتبليغية (مبدعا ونصا إبداعيا ومتلقيا) في خلق ظاهرة إبداعية توفرت لها كل الظروف الإبداعية التي من شأنها خلق جمالية التلقي لذى الجمهور الحاضر.

فظروف إلقاء المولديات النبوية التي كانت تسير مجرياتها في المشهد الاحتفالي تدفعنا للبحث في السّياق الذي أوجدته هاته الظروف وجعلت منه مقاما تتداعى فيه كل المعطيات التي تؤكد أهمية الحضور وضرورة تواجده في كلّ ما يحدث من مجريات احتفالية من الساعات الأولى من االليل إلى بزوغ الفجر طيلة الشهر و في كل سنة خاصة مع الدولة الزيانية مذ تقلد حكمها أبو حمو موسى الزياني حيث كان السبب في ظهور الاحتفالات بالمولد النبوي الشريف وتأكيده على أهمية إلقاء والمولديات النبوية هناك.

هاته المعطيات التي توقفنا عند المبادئ التي نادى بها ياوس، وهو يسعى لبناء الأدب وفق منهجية جديدة ترى أن أساس العملية الإبداعية هو القارئ، وحضور المتلقي في التصور النقدي له أهميته في تشكيل العمل الأدبي في إطار تأسيسه لنظرية جمالية التلقي؛ فلما نقف عند صورة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف والسياق الخاص الذي اختصت به وعند خاصية الإلقاء للمولديات النبوية وتلقيها من طرف الجمهور مع العلم أنها في كلّ عام وموسم تتكرر هاته الصورة الاحتفالية، فيجدر بنا أن تحرى ذلك كلّه في المبادئ التي نصّ عليها لأقامة نظريته.

ومن جهتنا نتحرى عن موقع القارئ من هذا السّياق الاحتفالي باستفسار عن الكيفية التي يكون فيها هذا العنصر المهم في العملية التواصلية موضوعا لدراسة ملموسة؟ لأن صورة القارئ بالنسبة للمولديات النبوية متمثلة في الجمهور الحاضر لفعاليات الاحتفال بالمولد النبوي، ولما نتحدث عن الجمهور فإننا نقصد الحضور من السوقة والفقراء والملوك والسلاطين وحتى الشعراء بمكان واحد وفي ليلة واحدة طيلة شهر المولد، وفي كلّ موسم، وهذا تقليد كانت له خصوصيته مع السلطان أبي حمو موسى الزياني بالنسبة لباقي المماليك الأخرى، وضرورة الحضور ملحة لتعمّ الفائدة

ولارتباط المولديات النبوية بقداسة دينية في مدح النبيﷺ فإنها حتما ستؤثر على هذا القارئ المتمثل في الجمهور من وجهتين الأولى تمثلت في تحقيق الاستقرار الديني والأخلاقي وذلك بالتأسي، والثانية في خلق جوّ إبداعي عن طريق إلقاء المولديات النبوية من طرف الشعراء بما فيهم السلطان الذي كان له الفضل بذكائه

الإبداعي وذوقه الفني في حضور المدائح النبوية في الاحتفال، وفي تواجد عناصر العملية الأدبية التي صنعت جوّا آخر يتعلق بالعملية التقبلية في الاستجابة الجمالية.

وإذا ما وقفنا على كل هاته الحيثيات الاحتفالية عند المبادئ التي نادى بها ياوس في نظريته، فقد ركّز قضية تاريخ تلقيات النص الأدبي وكيفية بناء تاريخ للأدب يقوم على ردة فعل المتلقي وتفاعله مع النص الأدبي لا على التسلسل الزمني الذي تحكمه حركة التاريخ وتسلسلها، وبدلا من السؤال عن تاريخ النصوص نتساءل عن تاريخ متلقي هاته النصوص، وهنا تتجسد مكانة المتلقي عنده حين يكون طرف أساسي وضروري في تقييم العمل الأدبي.

وحين نعود إلى تاريخ المولديات في الدولة الزيانية فإننا بذلك نحطّ عند دور الجمهور في عملية الإلقاء التي كانت تحدث في الاحتفال بالمولد النبوي مدة حكم السلطان التي دامت قرابة واحد وثلاثين عاما(من سنة 760إلى سنة791هـ)، وهي المدة التي أبدع فيها الشعراء في نظم المولدياتهم النبوية وإلقائها محاولين التأثير في الجمهور حسب مقاصدهم من الاحتفال في الاتعاظ والتذكير بأخلاق النبيﷺ، وهذا الأسلوب الذي عرف به عن غيرهم، وقد استمر طيلة فترة حكم أبي حمو موسى الزياني، وهذا ما يجعلنا نبحث فيما يمكن أن يحدثه من تاريخ تلقي المولديات النبوية الزيانية ومن جماليات التلقي في حضور:

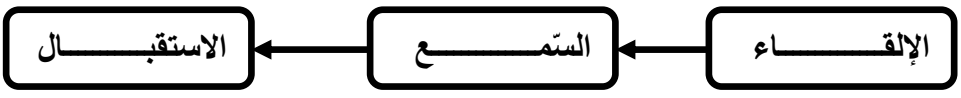
– **الجمهور**: لأن السلطان كان يقيم مدعاة يحشر لها الأشراف والسوقة بمعنى أن هناك جمهورا كبيرا من حيث الكم بما فيها السلطان والشعراء الحاضرون.

– **المكان**:فإنه يجهز على أحسن وجه يراه فيه الجمهور وترتاح له النفس من الأفرشة والأغطية والأواني والأكل والمشروبات والعطور والساعة المنجانة وبذلك يعمل على توفير الراحة ودفع عنصر الاستمتاع بما يحدث هناك.

الزمان: فمدة الاحتفال تمتد طول الشهر وفي كل ليلة إلى بزوغ الفجر وفي كل سنة.

– **سير الاحتفال**: وخطته في سير الاحتفال مع كل تلك المظاهر الاحتفالية المساعدة على إضفاء الراحة للحضور هو إلقاء المولديات النبوية والجمهور يستمع لما يلقى من طرف الشعراء، وهم متنافسون في ذلك ليزيدوا الأمر تشويقا بحضور السلطان الذي يمهد لهم بمولدية افتتاحية من نظمه، ثم يليه في الإلقاء الشعراء متناوبين بمولدياتهم الموالي، وعلى هذا جرت العادة.

– **خطة الإلقاء**: التي تقتضي التناوب بالترتيب بين الشعراء بدءا من السلطان ثم الشعراء«وما من ليلة تمر في أيامه إلا ونظم فيها قصيدا في مدح المصطفى صلى الله عليه وسلم»[1]، وهذا في محاولة منهم في المحافظة على انتباه الجمهور وجعله مستمتعا طيلة الليل يحضر سمعه لعملية الاستقبال.



[1]– التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص164.

– **طريقة الإلقاء:** لكلّ واحد منهم من الشعراء إلا وله طريقة في إلقاء الشعر وهم متيقظون بذلك في استبقاء الجمهور على خط الاستمتاع إلى نهاية الإلقاء وهذا بمساعدة تلك العلامات غير اللغوية كالحركات والتلويح والإشارات والإيماءات والصوت.

وإذا أردنا أن نحلل سلوك المتلقي في هاته التظاهرة الاحتفالية لمولد الرسولﷺ، فإننا سنترجم تلك الردود والأفعال التي تصدر منه في محاولة لتفسير سيكولوجية سلوكه، وهذا انطلاقا من تبيان العلاقة بين الجمهور والنص الملقى ومدى تفاعله مع أساليبه والأداء من خلال إقباله واستعداده للإلقاء بدءا من معرفته السابقة لمضمون النّص وشكله، وهاته هي الوضعية التي تتكرر معه في كل موسم احتفالي منتظرين ما سيلقى عليهم ومترقبين ومتوقعين الجديد في حين يكون الشاعر على استعداد من أمره.

ورغم أنه لا يوجد دليل ملموس يصف سلوك الجمهور يجسد ردة فعله والتفاعل بينه وبين ما يلقى له من المولديات النبوية، هناك ما يدل على ذلك في مكوثه طيلة الليل وهو في شغف لحضور كل مظاهر الاحتفال مستمتعا دون ملل ولا كلل، بالإضافة إلى دور السلطان أبي حمو موسى الزياني في توفير كل ما يمكن أن يجعله مرتاحا مستمتعا بما هو من مظاهر الاحتفال.

في حين يقف الشاعر، وهو مستعد في هاته المناسبة أمام الجمهور محاولا أن ينتقي أجمل ما لديه من اللفظ لجميل المعاني النبوية، ومسخرا من الأساليب الفنية بذكاء حتى ما يستقطب به رضا الجميع، ومن طاقات أدائية لإلقاء المولدية، وبما أن الأمر متكرر معه في كل سنة، فإنه يسعى للخروج من الرتابة الفنية ويكون أكثر مسؤولية في الإتيان بالجديد في حلة جمالية رائعة.

فيدرك تمام الإدراك كيف يفكر الجمهور وما هو محتاج له بطريقة متألقة في محاولة منه للبحث عن الإجابة الفنية التي يقنع بها الجمهور حين يسأله عن جديد لهاته السنة؟ وبما أنه عالم بالمميزات الفنية للمولديات النبوية، فإنه يبحث بما يتناسب وأفق انتظاره ليستقطبه، وهذا ما يترك للشاعر فرصة البحث عن الجديد ويترك له أيضا فرصة التأثير من خلال فهم سلوكه التقبلي خاصة وأنهما يشتركان في مشاعر الحبّ النبوي.

وإذا كان هذا ما يحدث في كل سنة مع غلقاء المولديات النبوية، فإن ذلك يمنحها فرصة جديدة للقراءة من جديد مع قراء أنفسهم أو قراء جدد في كل حقبة حيث لكل زمان قراؤه ولكل قارئ قراءة، وهنا يبرز مفهوم أفق التوقعات التي نادى به ياوس انطلاقا من المرجعية التراكمية التي بات يمتلكها الجمهور لهذا اللون من الشعر (المولديات النبوية).

وبما أنها تحدث في كل عام فإن المتلقي يأخذ فكرة عن خصائصها وفكرة عن جنسها الأدبي، وذلك من خلال ما يطلق عليه بتاريخ تلقيات النصوصّ؛ حيث كان يتلقى المولدية النبوية، فتتشكل عنده فكرة عمّا يميزها من خصائص فأعطاه ذلك خبرة عن هذا اللون الأدبي، وهذا ما أكسبه القدرة على منح النص الأدبي حياة جديدة من خلال سنوات قراءة وتلقيها مشكلة مخزونا مرجعيا خاص بها، وبهذا فإن العلاقة بين النص والمتلقي تبرز

في سنوات التلقي وتسفر عن المسافة الجمالية بين المبدع والمتلقي، وسنقف عند هاته المفاهيم بما دعا له ياوس، وما وجدناه مجسدا في المولديات النبوية الزيانية.

وحتى نتعامل مع هاته المفاهيم لنظرية التلقي في دراسة المولديات النبوية نجمع كلّ المعطيات المتوفرة والتي تعمل على تجسيد كل هاته المفاهيم من خلال إلقاء المولديات في مشهد الاحتفال، وتتمثل هاته المعطيات في:

1. الخصائص الفنية التي تميز المولديات عن المديح النبوي في البناء.
2. إلقاء المولديات من طرف الشعراء واستعدادهم للاحتفال ونظمها.
3. تلقي الجمهور للمولديات وأخذهم فكرة على البناء الفني الخاص بها.
4. بروز أهمية السياق والمقام والظروف التي تجمع كل من الشاعر والجمهور.
5. سيرورة مظاهر الاحتفال بالمولد النوي الشريف وإلقاء المولديات، ومعاودة سياق الاحتفال عبر التاريخ.

وعليه فإن تحديد كل من هاته المفاهيم يعتمد على توضيح عناصر العملية التواصلية التي تضمن عملية الاستجابة الجمالية والتقبل من طرف القارئ والمتمثل في الجمهور الحاضر في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف ونقصد بهاته تاريخ التلقي وأفق الانتظار والمسافة الجمالية ومدى تحققها على أرض واقع هاته الظاهرة الأدبية وهي المولديات النبوية؛ فهناك أسباب الاحتفال ومظاهره، ونص له مميزاته، وملقي له ومستقبل لرسالته وفي كل سنة تتكرر صوره، فهي معطيات تحتاج شيئا من التفصيل حتى تتأصل هاته المفاهيم في الدراسة ويكون لها مشروعيتها.

فسياق الاحتفال ينتظر قراءة نقدية تسعى لمساهمة المتلقي في العملية الابداعية، ولذلك سنشير إلى ذلك من خلال الوقوف على مفهوم تاريخ تلقي المولديات منذ نشأتها الأولى في الفترة الزيانية إلى وقت انتهائها، ومفهوم أفق الانتظار والمسافة الجمالية؛ لأن قراءة النص عند ياوس من طرف المتلقي «لا تدخل ضمن إطار استهلاكي محض بل هي مرحلة ضرورية لإتمام عملية إنتاج العمل الأدبي نفسها والذي يظل في حاجة إلى أداة تحققه وتجعله راهنا وهذه الأداة هي القراءة»[1] التي تمنحه بتجددها طيلة السنوات صفة السيرورة الإبداعية، وتوقع الجديد من خلال اقتراحات جديدة وإضفاء خصائص فنية جديدة لهذا الجنس الأدبي.

أ. **تاريخ تلقي المولديات النبوية:**

لقد انطلق ياوس في نظرته للأعمال الأدبية بمفاهيم أساسية من منظور نظرية التلقي، وهاته المفاهيم تؤكد أن الجمهور المتلقي يعد عاملا أساسيا في مقاربة هاته الأعمال، وهذا ردا على النظريتين الماركسية والشكلانية وما رأتهما له من مجرد دور ثانوي على اعتبار موضعته الاجتماعية أو على اعتباره موضوع إدراك لا بدّ له من أن يلم بما جاء به النّص، وهذا ما يساعد على بناء تاريخ الأدب في نظره.

[1]– د. علي آيت أوشان، الأدب والتواصل، بيداغوجية التلقي والإنتاج، دار أبي الرقراق للطباعة والنشر، ط(1)، سنة 2009، الرباط، ص43.

ويرى أنّ العمل الأدبي إذا كان حصيلة تلاقي بينه وبين المتلقي وبنية دينامية، فإنّ البحث فيها يتم عن طريق التفعيلات التاريخية المتعاقبة بين النص والمتلقي، وهذا ما سيمكّن حسب رأيه «أن نميز فيه بين الأثر أي وقْعِ ذلك العمل وتلقيه، ويؤلف هذان المكوّنان عنصري تفعيل بين العما الفني والأدبي...؛ فالأول يحدّده النص والثاني أي التلقّي يحدده المرسل إليه، ويفترض الأثر نداء أو إشعاعا آتيا من النص وكذا قابلية المرسل إليه لتلقي هذا النداء أو الإشعاع الذي يتملكه»[1]، وهو بذلك يعمل على إبراز المفاهيم المتعلقة بإثبات مشروعية متلقي العملية الإبداعية، وما مدى دوره في تحقيق مصوّغ الأبدية والانفتاح وسيرورة فنيته وجمالياتها، وهذا من خلال ما أطلق عليه تاريخية الأدبHistoricite، وهنا لا يقصد ما كان معتاد من تاريخ الأدب والكشف عن محطاته التاريخية التي ميزته إنما لها وجهة أخراة من منظور جمالية التلقي المتمثلة في (تأرخة الاستقبال الأدبي) كما ورد ذلك عند روبرت سي هول.

فجمالية الاستقبال هنا تتمثل في «أن الخلاصة التاريخية للعمل الفني لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج أو وصفه ببساطة، بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال»[2]، وبهذا فقد أصبح لا يعتد بعلاقة التماسك المؤسسة على الأحداث الزمنية بل إنها تؤكد على التجربة التي يقوم بها القارئ تجاه الأعمال الأدبية من جهة وعلى الوقع الذي تحدثه فعالية الأثر الأدبي، وما تنشؤه من أفعال وردود مختلفة ومتنوعة عند المتلقين من جهة أخراة ولا يتأتى ذلك إلا بعلاقة أدبية تشترط استمراريتها بثنائية وهي النّص (الوقع) والمرسل إليه (المتلقي).

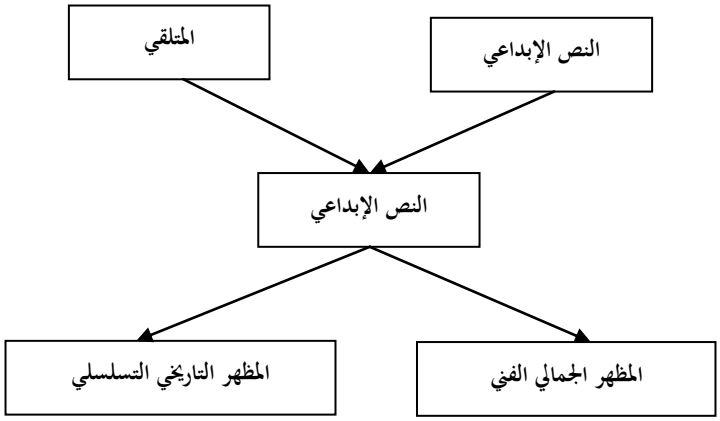
وهذا ما يجعلنا نشجع نظرة ياوس؛ فالتسلسل الزمني لإلقاء المولديات النبوية سيساعد حتما على تتبع تاريخ تلقيها وظروف الاحتفال التي ألقيت فيها كانت بشكل أو بآخر تخدم أساس العملية الإبداعية في نظرية التلقي وهو القارئ المتمثل في الجمهور الذي عمل على صنع حضوره بشكل خاص أبو حمو موسى الزياني قصد التذكير الجماعي ولتحقيق شمولية الموعظة مع قدر كبير من الناس على اختلاف مستوياتهم وحتى تعم الفائدة الدينية، ولا يخفى علينا خلق العالم الإبداعي الذي ينم على ذوق السلطان الشاعر.

وحتى يجسد تلك العلاقة التفاعلية بينهما على أرض الواقع النقدي، فقد رأى لها مظهرين الأول منهما متعلق بالمظهر الجمالي الفني Aspect Esthethique ويتمثل في أمرين يعملان على حضور عملية التلقي من طرف القرّاء الأوائل هما أولا في الحكم الذي يطلق على القيمة الجمالية، وهذا بالاستناد إلى الآثار المقروؤة في السابق وثانيا إلى المواضعات التي من شأنها تأسيس مرجعية النّص والتّلقي بشكل صريح أو ضمني وعلى ذلك الأساس تتشكل علاقة التواصل والتفاعل بين قطبي العملية التواصلية.

[1]- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 132.

[2]- روبيرت سي هول، نظرية الاستقبال(مقدمة نقدية)، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط(1)، 1992، ص 75.

أما عن الثاني فمتعلق بالمظهر التاريخي المتسلسل Aspect Historique، وذلك من خلال التسلسل الزمني للحكم على القيمة الجمالية وما يمكنه من التطور عبر التواتر الزمني في كل مرحلة من مراحل امتداده التاريخي الذي يقوم على التلقيات النصية، الأمر الذي يحدد أهمية التاريخ للأثر الفني الذي يركز على التراتب الجمالي لا الزمني.



فالبحث عن جماليات العمل الأدبي من خلال مسيرته التاريخية وبتلك الخلفيات المسبقة التي اكتسبها المتلقي، وهو يتعامل مع هذا الجنس الأدبي من خلال مواضعات وتقاليد أدبية تعارف عليها الشعراء في صناعته يضمن له تجدد جمالياته ويضفي إليها صفة الاستمرارية «وإن فهم النصوص الفنية والحرص على تأويل دلالاتها مع ما ينسجم والمعيار الجمالي السائد يتوقفان في تصوير ياوس على التفاعل الجمالي الممتد الذي يبين عنه قراء يتميزون بمرجعيات مختلفة والذي يثمن هذا الاعتقاد هو أن تاريخ الأدب يعتبر سيرورة مطّردة Processus continuéمن الإنتاج والتلقي الجماليين...»[1]، يسيران في خط واحد لأن وجود التلقي من شأن المبدع وإبداعه.

ونحسب ذلك متجسدا مع المولديات النبوية الجزائرية التي تعتبر جنسا أدبيا مرتبطا بالمديح النبوي، وله خصائص فنية تميزه عن الأجناس الأدبية وحتى عن المديح النبوي بجدّ ذاته في بعض الميزات، ولقد عند ازدهر الجزائريين في العصر الزياني في خضم الظروف الملاصقة له والتي عرف بها في ذلك الوقت، وحتى التي اصطحبته في مظاهر الاحتفال بالمولد النبوي الذي كان يقام كلّ سنة فاكتسب سمة التعاقب التاريخي الذي ميّزه طيلة سنوات في فترة أبي حمو موسى الزياني وبعدها مع الدولة الزيانية واعتنائها بالمولد النبوي الشريف والتحضير له.

وسنركز على الفترة التي كانت تعتبر الفترة الذهبية بالنسبة للمولديات النبوية مع السلطان أبي حمو موسى الزياني نظرا للاهتمام الكبير الذي حظيت به والظروف السياقية التي دفعت بخلق جوّ إبداعي كان من شأنه إبراز القيمة الجمالية للمولديات النبوية انطلاقا من مفاهيم نظرية التلقي، وهذا للحضور المهم والأساسي للجمهور في هاته العملية الإبداعية، وقد استفاضت المصادر التاريخية والأدبية في وصف هذا الجوّ وتبيان تفاصيله الإبداعية مع

[1]– د. أحمد طايعي، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، منشورات زاوية، ط(1)، 2007، ، ص23.

كلّ أقطاب العملية الاتصالية والتواصلية والسياق الذي يجمعهما، وهي الصورة الاحتفالية التي تتكرر طيلة سنوات الحكم الزياني ودامت أكثر من 31 سنة.

إذن فسيرورة السياق والمقام الاحتفالي قائمة، ومعاودة إلقاء المولديات النبوية بسننها المعهودة كانت سارية المفعول طيلة تلك السنوات وبحضور الجمهور الذي تجده وفي كل سنة مستمتعا بتلك التراتيل والابتهالات الدينية المتمثلة في المولديات النبوية الشريفة، وهو بذلك يأخذ كل سنة فكرة على السمات التي تميّز بها هذا النوع من الشعر، وهذا عبر تاريخ إلقائه وعلى مدار هاته السنوات تتكون على إثره مدى تأثر الجمهور المتلقي لقصائد المولديات النبوي وهذا ما يمنحنا فكرة صبره واستمتاعه بالبقاء.

وحكم الجمهور في ردود أفعاله وتأثره وردة فعله عبر سيرورة إلقاء المولديات في الاحتفال لا يتجسد إلا في صورة حضوره المستمر والدائم ما دام الحفل قائما إلى بزوغ الفجر وطيلة الشهر، وهذا ما فيه من الصعوبة نظرا لغياب دليل ملموس يدل على هاته الردود وغياب الحركة النقدية في رصدها.

ومبتغى الدراسة أن تبحث في سلوكيات الجمهور التي تتجسد من خلال ما يجعلها تندمج مع السياق التواصلي والتبليغي بواسطة الأفعال الأدائية للشاعر وطرقه الفنية في التبليغ، بالإضافة إلى الجو الإيماني والروحي الذي يجعله مستمعا متأثرا يطلب المزيد، ويحمله على الأخذ بالمواعظ والإقتداء بالأخلاق النبي من خلال مدحه، والعناصر الخاصة بمدعاة التلقي التي فصلنا فيها سابقا من الدراسة لتساعد على رصد هاته الردود التأثرية للمتلقي الجمهور.

ونذكر في المجالس الأدبية والشعرية وبلاطات الأمراء والملوك والسلاطين وحتى الأسواق لحظة إلقاء الشعر في زماناته من ردود فعل الجمهور وإبداء الآراء والأحكام، وهذا ما عنيت به المصادر الأدبية والتي عنيت بالحياة النقدية للعرب، أما وحال جمهورنا في العصر الزياني فإنه لا يوجد من النصوص النقدية ربما ما تحيلنا على رصد مواقفه وردود فعله من إلقاء المولديات، ولكن سنركز على تلك الأريحية التي جعلته يطيل حضوره حتى زمن إنهاء الاحتفال.

فلابد من البدائل الإجرائية التي تساعدنا في رصد تلك الردود ونحاول استنباط ما يمكن استنباطه من تجسيد عملية التواصل التي كانت بين عناصرها وهو أحد أقطابها وأريحيته هي المؤشر الذي تجعلنا ننطلق في البحث عن أسباب البقاء والحضور طيلة الليل ولمدة شهر وفي كل سنة والفكرة التي يمكن أن يأخذها على خصائص هذا الخطاب الشعري وشروط عملية الإلقاء والسياق الذي تلقى فيه والمقام.

والسؤال المطروح ما خطة الشاعر في استقطاب الجمهور واستبقائه في الحفل طيلة هذه المدة من الزمن والإشكال المطروح عن تاريخ تلقي هذا النوع من الشعر مع جمهور لا نملك له ردود فعل واضحة حتى نخوض معه تجربة التلقي اتجاه المولديات النبوية، ومن خلال استكشافنا لمزايا هذا الأسلوب مع السلطان أبي حمو موسى الزياني في المصادر التاريخية والأدبية، وزكريا يحي بن خلدون من أقطاب هاته العملية وقد كان شاهدا على مشهد

الاحتفال بالمولد النبوي الشريف في العهد الزياني وشاعرا يلقي المولديات مع بقية الشعراء، وذلك في كتابه الثاني من بغية الروّاد.

فحسب أقوال زكريا بن خلدون أن أبا حمو موسى الزياني حين تقترب أيام المولد النبوي الشريف يستعد لها ويقيم لها في دار الملك في بلاط الدولة احتفالا وعرسا شعبيا يحشر فيه السوقة والأعيان وهذا أول مؤشر يجعلنا نستنبط حضور الجمهور بمختلف طبقاته والمستويات ويؤكد لنا مشاركته في العملية التواصلية التي فصلنا فيها، وحسب روايته فإن السلطان وهو على سرير ملكه في مشهد احتفالي مهيب «يسر الناظرين رواؤه ويثلج الصدر عزّه»[1]، وهذا مؤشر على تواجد الجمهور الحاضر وعلى استمتاعه بمظاهر الاحتفال.

وبعد إثبات حضور الجمهور فإن السلطان الشاعر يعمل على استقطاب هذا الجمهور بكل ما من شأنه أن يشدّ انتباهه ويريح سمعه ونفسه مما يحيط به ومن حوله في المكان من مظاهر الاحتفال ما تنبهر لها الحشود من الأثاث الذي يحمل البصر على الانتباه «قد أغضى الجلال من أبصارهم وخفضت المهابة من أصواتهم فلا تبصر إلا جمالا وتسمع إلا همسا»[2]، يطوف عليهم ولدان بأيديهم مباخر ومرشاتن ويعمّ المكان دخان العنبر ويغشى رائحته الطيبة أنوف الحضور والخياشيم، بالإضافة إلى تلك المرشاة التي يرش منها ماء الورد على هذا الحضور.

وكل ما قيل عن مكان الاحتفال وما يميزه، فإنه ثمة شيئا يبهر الحضور ويلفت انتباهه وحتى من نقلت له أوصافها وهي المنقانة أو المنجانة التي قال فيها أبو زكريا يحي بن خلدون أنها «حيل أحكمت يد الهندسة وضعها»[3]، وهذا لما صنعت له وما عرفت به من جمال المنظر وأبهاه[4]، وهذا ما يزيد انبهار الجمهور وشده للمكان والقضاء على كل ما يجعله يمل مستمتعا بمظاهر الاحتفال.

فالسياق الاحتفالي الذي يجمع أطراف العملية التواصلية وخصوصيتها الشفوية في إلقاء المولدية النبوية، يدفع الشعراء والقائمين على الاحتفال على حدّ قول الأستاذ بنمومن الحاج[5] لتوظيف وسيط مادي يتمثل في الجسد ومواد التجميل ووجبات غذائية ونوع من الأنواع الأدبية كالأمثال والحكم الشعبية والأقصوصات والأنشودات والملحمات وغيرها من الفنون الأدبية، وفي الاحتفال بالمولد النبوي الشريف تبرز المولديات النبوية لاستقطاب الجمهور، وتهيئته للتلقي، وهذا لتعزيز مواقف الشعراء في التعبير عن الرسالة الأدبية في مدح النبي ﷺ.

وفي كل هاته الأجواء تجد للجمهور مؤشرات أخراة تدل عليه، فالأمر لا يتوقف على حاسة البصر وما تشاهده من مناظر احتفائية فحسب إنما وحتى السّمع فإنه يتمتع بما يلقى عليه من مولديات نبوية «والمسمع قائم صدر عترته على بعد من الخليفة مقدر يردد نغمات الألحان ويرتب رنات الإيقاع وينشد خلال ذلك أمداح

[1]- أبو زكريا يحي بن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، 2007، ص101.

[2]- المصدر نفسه، ج(2)، ص101.

[3]- المصدر نفسه، ص104.

[4]- لتفاصيل تركيب المنجانة وما تمتاز به، ينظر المصدر نفسه، ص102، 103.

[5]- الحاج بنمومن، الشعر الشفاهي بالمغرب (مقابات ونصوص)، مقال الملحمة الأدبية وقوة الكلم، ص 14.

الرسول سيد الرسل...»[1]، وهاته المشاهد مهمة بالنسبة لحضور الجمهور في العملية التواصلية والاستجابة الجمالية وما تحدثه من توازان بين الشاعر والجمهور.

فيوضح لنا يحي بن خلدون كيف أن المستمع من الجمهور وهو بين أفراد عشيرته وعلى بعد من الخليفة مقدر بمعنى متمهل مفكر في تسوية شيء وتهيئته؛ فهاته الكلمة تبين بذل جهد الانتباه والتركيز من الجمهور المستمع حتى ينسجم مع ما يلقيه الشاعر من مولديات، فيردد نغمات الألحان ويرتب رنات الإيقاع منشدا، هنا نطمئن أكثر على تجسد عملية التلقي من الحضور ومدى الاستجابة من خلال التواصل الحاصل بينهما.

فما كان ليظهر هذا الجو الجمالي الإبداعي ويبرز بهذا الشكل لولا ذوق رفيع من الشاعر السلطان الذي كان «له من النثر الرائق والشعر الفائق ما ارتفعت صنعته من بلاغة الملوك ومن العلم العقلي والتقني ما جلا نوره عن الدنيا مدلهمات الحلوك...»[2]، فكان عالما بصنيع الشعر بحيث خصص له الحدث الأكبر في الإلقاء لهاته المناسبة الدينية العظيمة فكان يقيم مراسما له بما يليق سلوكا وشعرا، فنتج عنه أسلوبا عرف به عن سائر الاحتفالات المجاورة طيلة حكمه؛ فإذا كان يقيم مدعاة احتفالية للمناسبة نقول أنه كان يقيم مدعاة أخرى لمتطلبات وتداعيات جمالية التلقي.

ولأجل تحقق العملية التواصلية التي تفضي لمظاهر عملية الاستجابة الجمالية لابدّ من توفر كما ذكرنا شروط التوازن النفسي والاجتماعي والفني والموضوعي بين عناصر العملية التواصلية المسؤولة على إبراز مظاهرها، وهو الأمر الذي يجعلنا نطمئن على وضعية القارئ المتلقي المتمثل في الجمهور ومدى أريحيته في المشهد الاحتفالي لمدة سنوات، وهذا طبعا كفيل بخلق ما يبحث عنه ياوس في شأن تاريخية تلقي النصوص«وتاريخ الأدب برمته لا يقوم عنده إلا على أساس تاريخ تلقي النصوص الأدبية»[3]، وهذا من خلال تلك العوامل التي تعمل على خلق مفهوم أفق الانتظار وابتكاره.

فإنها فترة تاريخية نبحث فيها حسب نظرة ياوس لتاريخ تلقيها المتسلسل زمانيا لا إلى محطاتها التاريخية؛ إذ يجدر التركيز في البحث عن كيفية بناء تاريخ للأدب يقوم على أساس بنية التلقي لا على أساس التسلسل الزمني وفقا للفترات الزمنية؛ فالمتلقي الأول للنص يمنحه تحققه وتداوله من طرف الجمهور الأول في عملية التلقي للسنوات الأولى، ولكل فترة قراء كما في الفترة الزيانية بالنسبة للمولديات النبوية لأنه لكل زمن قراءته مع كل قارئ، وأسئلته تتجدد عبر تاريخية التلقي بواسطة التفاعل الذي يحدث بين النصوص والمتلقي، وما يقدمه النص من أجوبة كانت تحتويها أفق الانتظار.

[1]- أبو زكريا يحيي بن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك بني عبد الواد، تح: بوزياني الدراجي، ج(2)، ص104.

[2]- التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص161.

[3]- د. علي آيت أوشان، الأدب والتواصل، بيداغوجية التلقي والإنتاج، 43.

وبهذا الشكل فإنه وعبر الزّمن يعمل المبدع على محاولة الاستفادة من هاته القراءات حتى تبقى سيرورة جمالية متجددة، ومن خلال ذلك يتشكل للنص الأدبي تكاثفا يحدث بين المبدع والمتلقي لضمان سيرورة العمل الأدبي ما يسمى بالمسافة الجمالية؛ حيث أنه بين نظم المبدع وأفق انتظار القارئ تحدث مسافة جمالية.

وإننا سنتتبع حركة تفاعل النص مع القارئ والبحث عن تاريخ متلقي النصوص بدلا من تاريخ النصوص في المولديات الزيانية، وإن لها تاريخ طويل يحتاج فيه إلى الالتفات لمتلقي هاته المولديات النبوية والمتمثل في الجمهور الذي يعتبر الأساسي في الاحتفال وفي نظر ياوس عنصرا مهما في مقاربة الأعمال الإبداعية، بالإضافة إلى ذلك فإن ظروف الاحتفال لتساعد على إجلاء هاته الحقيقة الجمالية.

هذا الجنس الأدبي الذي تراه في أصله ينماز عن باقي الشعر عموما والمديح النبوي الشريف بالخصوص بميزات في البناء الذي يتكون من المقدمة الطللية والمقدمة الغزلية ثم المديح النبوي ثم مديح السلطان القائم على الاحتفال فرغم ما تجده من الناحية العمودية بناء متشابها تجده مكررا على مدار هاته السنوات تجده من الناحية الأفقية يتغير من حيث انتقاء الألفاظ والصيغ.

من هنا يتشكل لدى المتلقي ما يسمى "بأفق الانتظار" الذي يتحدد حسب ما كان قد تنبّأ به فإذا وجد توقعاته فإن نظرته لما يتلقاه تتدعم أو تزيد بتجديد يخترق القديم وإلا يفقد ذلك مخالفة لتوقعاته، أضف إلى ذلك ومما يزيد أمر تعقد أفق الانتظار في تلقي المولديات النبوية أن السلطان شاعر وهو مع الشعراء الملقين يفتتح لهم الاحتفال ومع ذلك تجده متلق مما يعظم من مسؤولية الشاعر.

ب. أفق الانتظار في المولديات النبوية

إذا ما قارنا هذا اللّون الشعري بالمديح النبوي لتجده ينماز بخصوصيته الفنية من حيث البناء، وهذا ما أملته الظروف الاحتفالية بالمولد النبوي الشريف التي يحضر فيها مشاعر الشوق والحنين وتتأجج أحاسيس الحبّ المحمدي في مدحه والاحتفاء بيوم مولده ومعجزاته النبوية، بالإضافة إلى الإشادة بالسلطان ومدح صنيعه في الحفاظ على الدين والاهتمام بإقامة الاحتفالات بالمولد النبوي.

وقد ظهرت في خضم الظروف الدينية ومحاولة الحفاظ على المقومات وما كان محتدما من لا استقرار سياسي واجتماعي؛ حيث كان التركيز على المولديات لأجل «إعادة الناس إلى الصورة الصحيحة للدين والتمسك بعراه لتوحيد الكلمة واجتياز المحن عن طريق واضح ومنهج وتزيينها والترغيب في اتباعها»[1]، وهذا ما يعزز من أفق الانتظار ويجعل الجمهور يتنبأ بالجديد فتضيف لأفق انتظاره جديدا يعترى المديح النبوي وهو التركيز على الأحداث المتعلقة بمولد النبي وكذلك في مدح السلطان.

فإذا كانت صورة المولديات تتكرر في كل سنة فهذا ما يمكن الجمهور من أخذ فكرة على هذا النوع من الشعر، وهذا ما يمنح مشروعية مفهوم مصطلح "أفق الانتظار" في تحقق ظاهرة التلقي في المولديات النبوية الزيانية، وذلك من خلال الاستراتيجية التي يستخدمها ياوس « للدلالة على التوقعات المسبقة التي يستحضرها المتلقي

[1]– أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم، عهد تلمسان الزيانية، ص 65.

حين يواجه نصا من النصوص»[1] ، وانطلاقا من النص تتجسد تلك التوقعات حيث تلتقي وظائفه الفنية بهاته التوقعات المسبقة للجمهور الذي يعتبر في هاته الحالة عاملا أساسيا في مقاربة العمال الإبداعية.

وينطلق ياوس ليوضح مفهوم أفق التوقعاتHorizon of expectationمن المقاييس التي يحدّدها القرّاء ويُعمِلونها في الحكم على النص والتوصل إلى نوعية جنسه الأدبي والخصائص التي تميزه عن غيره في إطار تأويله، ما إن كانت قصيدة مثلا مدحية أو دينية أو ملحمية أو مولدية، وتحديد لغته الشعرية التي تتجاوز الاستخدام العادي، ولذلك يحدث تلقي النصوص عن طريق أفق توقعات المتلقي، وهو يحدد الطبيعة الفنية للنص وقيمته الجمالية انطلاقا من مدى أثره على الجمهور الذي يضعه المبدع الشاعر في حسبانه تحت مسمى (القارئ الضمني)، وهذا ما يفسر أمر الاستعداد والتحضير بالسبة للشاعر في نظم مولديته وإلقائها ليستقطب جمهوره، وهو مدرك تمام الإدراك أن له فكرة عمّا سيقوله.

فبروز أفق التوقع عند الجمهور المتلقي ما هو إلا نتيجة تراكمات ثقافية واجتماعية لدى القارئ، ولذلك تجد له دور مركزي عند ياوس في نظرية التلقي؛ لأن «تجربة المتلقي من خلال هذا المفهوم تتداخل مع تجربة المبدع، وهكذا ينطلق وعيه الأدبي من مجموعة تصورات سابقة »[2] تؤهله أن يكون مشاركا في العملية الأدبية التي تحدث بينه وبين الملقي ويكون دائم التواصل مع شروط الإنتاج والعملية الأدبية في العمل الأدبي وهذا ما يجعل له مشروعية التفسير الجمالي من خلال تحديد المسافة بين النص وأفق توقعاته.

ولذلك فإن الأعمال الأدبية تتوجه إلى متلقي مدرك للتعامل مع الأثار الجمالية وإن كان ذلك بأبسط الصور ومتعود ذلك ومتكيّف مع التقاليد التعبيرية فيها التي كلما التقى بها يستعد مسبقا لتلقي هذا الأثر، وهو عند ياوس طرف أساسي وضروري وهذا ما كان يحدث مع الجمهور وهو ينتظر ساعة ترتيل المولديات وإلقائها من طرف الشعراء، ولهذا فإن أفق الانتظار«يحيا في ذهن الأديب في أثناء الكتابة ويؤثر في لإنشائه أيّما تأثير، ولقد يختار الكاتب بعمله أن يرضي انتظار القراء فيسايرهم فيما ينتظرون... »[3]، وهذا مبتغى شاعر المولديات لأنه أمام مهمة كبيرة في تحقيق غاية استقرار المجتمع من خلال الموعظة والتذكير بأخلاق الرسولﷺ في حين يطمح فنيا وأدائيا إلى التأثير الكبير في نفوس الجمهور واستمالتهم.

ومن خلال عملية التلقي أثناء إلقاء العمل الأدبي فإنه «قد يستجيب لأفق انتظاره وينسجم بالتالي مع المعايير الجمالية التي تكون تصوره الخاص للأدب وقد تنتهك هذه المعايير وتخالف مما يجعل هذا العمل الأدبي يدخل في صراع مع أفق انتظار المتلقي»[4]، وهذا ما يضمن إبراز السمة الفنية لهذا العمل، وكلما قام المتلقي

[1]– د. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم للنشر والتوزيع، ط(1)، 2006، ص 51.

[2]– مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق،(د،ط)، 2013م، ص33.

[3]– المرجع نفسه، ص34.

[4]– د.علي آيت أوشان، الأدب والتواصل، بيداغوجية التلقي والإنتاج، ص44.

بتشكيل أفق الانتظار وإعادته عبر لحظات تاريخية مختلفة كلما ثبتت تاريخيته وبرزت حداثته التي تجعل النص مفتوحا على الدوام لقراءات غير متناهية.

ومن خلال كل ذلك يتبين أن من المهمام الكبيرة التي تسعى إليها نظريات التلقي أن تعمل على إعادة بناء أفق الانتظار الخاص بالمتلقي وتفاعله مع نصه؛ فكلّما تراءت ملامحه تجلت مظاهر ملامح نصّ جديد، وذلك من خلال ثلاثة عوامل رئيسية هي:

أولا: التجربة القبلية التي يمتلكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي لإليه النص الأدبي

ثانيا: شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها، وعلاقة هذا العمل بغيره من خلال القدرة التناصية

ثالثا: المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية بمعنى بين العالم التخييلي والواقعية اليومية.

فهاته العناصر كفيلة بتشكل خبرة القارئ الأدبية نحو النص الأدبي الذي يتداوله على مسمعه، ومع الجمهور المتلقي في المشهد الاحتفالي للمولديات النبوية في كل سنة من الإلقاء، فتتكون الخبرة الفنية الخاصة بهذا النوع من الشعر النبوي التي تمكنه من تكون بناء افتراضات سابقة هو بانتظارها في كل سنة لتتحقق في هذا العمل الأدبي المتمثل في المولديات النبوية، وتتمثل هاته الافتراضات في الخصائص الفنية التي تميزه واكتسبها من أول إلقاء في السنوات الأولى من بدء تقاليد الإلقاء للمولديات النبوية في الدولة الزيانية، منتظرا تحققها في السنوات الموالية خاصة وأنها مرتبطة بحضرة الرسول ﷺ فإن أفق الانتظار يكبر وتتسع مساحاته ليتحقق معه.

فلحظة الالتقاء بين النص الأدبي والمتلقي التي يقبل فيها وهو محمّل بأفكار وأحكام هي كفيلة بالولوج لعمق النص والتفاعل معه، والجمهور يُهيّأ من قبل من خلال مرجعيات مرتبطة بالفكر الاجتماعي والتاريخي والثقافي التي يعيشه في حياته اليومية تماما كما حصل مع أمر المولديات والظروف التي دفعتها للظهور وأهمية حضورها في الجو الاحتفالي النبوي، وهذا ما يدعوه للتأهب والاستعداد لاستقبال المولديات النبوية أثناء إلقائها في الاحتفال بالإضافة إلى تلك التوقعات التي تجعله في حالة انفعال وإقبال شديد مفعم بالروحانيات على المولديات، حينها تجد لها هاته التوقعات مصوّغات في التفاعل الذي يحصل بين الجمهور.

ولذلك كان شعراء المولدية النبوية كما رأينا سابقا يشترطون التجديد في مولدياتهم، ولا يكررون ما سبق تفاديا للوقوع في التكرارية التي تؤدي إلى النمطية نفسها التي تقضي على الإبداع خاصة وأن المولديات النبوية لها نمط بنائي معين خاص بها يحتكم إلى نموذج كلاسكي تنفرد به عن المديح النبوي في موضوعاتها المعروفة بها، فالسير على منواله يحتاج من الشاعر إلى أنه بقدر محافظته عليه بقدر ما يحاول أن يخرجه في حلّة جديدة تخصّ كلّ موسم يُلقي فيه مولديته في الاحتفال بالمولد.

وهذا ما يتطلبه الإلقاء في حدّ ذاته لتفادي ملل المتلقي وسآمته، ولعل ظهور المولديات النبوية في الفترة الزيانية التي رأيناها مع أبي حمو موسى الزياني طيلة تلك السنوات على أشكال متنوعة غير ما عرفته القصيدة العمودية من موشحات وتخميسات وتسديسات مع شعرائها، هو تفسير يستفاد منه للتعبير عن هاته النقطة من

تغيّر أفاق الانتظار وزيادة المسافة الجمالية؛ لأن علاقة العمل الأدبي بغيره من الأعمال السابقة والتي تكشل معه الجنس الأدبي تعمل على إقامة سيرورة متوالية من الأفق وتعديله والنص الجديد يثير عند القارئ المستمع أفق توقعات أخراة تجعله على علاقة بالنص[1].

وهنا تبرز مواقع القيمة الجمالية للأعمال الجمالية و التي يحدّدها ياوس في نقاط تتمثل «أولا في طبيعتها الذاتية، وثانيا في قوة أثرها على الجمهور المتلقي وثالثا في مدى الخرق أو الإنزياح الجمالي»[2]، الذي يتجسد في النصوص الأدبية ليقابله أفق التوقعات الخاصة بالمتلقي فتحدث ردة فعل مفسرة ومؤولة ومتنوعة من طرفه، ولذلك تجد أن النمط التكراري في إنتاج المعنى والعمل التأويلي للنّص يقتل لحظة التفاعل الذي تحدثها الجمالية الإبداعية للنص الأدبي ويصبح أفق التوقع نمطي يتكرر وما يجعله مختلفا الفاصل الزمني فقط، وهنا تختفي تلك المتعة الجمالية وتتبدد المسافة الجمالية المتوقعة بين جديد المبدع في إبداعه وبين توقعات المتلقي.

ج. المسافات الجمالية في المولديات النبوية:

إن ما يضمن وجود المسافات الجمالية Aesthetic Distance بين إبداع الشاعر وجديده وبين أفق انتظار المتلقي هي ردور الأفعال التي تصدر من الجمهور ومدى تفاعلها مع معطياته الفنية، وموضعتها تكمن «بين أفق توقعات معين والعمل الجديد، وذلك من خلال النظر في مجموعة ردرود أفعال الجمهور وأحكامه النقدية المختلفة بدرجاتها المتفاوتة من نجاح تلقائي إلى الرفض والاستبعاد»[3]، فإن العمل الأدبي وعرضه يتحدد في ضوء أفق التوقعات التي تسود تلك الفترة الزمنية في إطار فكرة التلقي التاريخية، وهذا هو المعيار الجمالي الذي على أساسه تبرز مهمة أفق التوقعات.

وتجربة الجمهور مع العمل الأدبي الذي تتلقاه تجعله يبدي ردة فعل توضح تحقق أفقه مع النص أو خيبته بمقدار الانحراف الظاهر بينهما يتحدد مقدار المسافة الجمالية؛ فكلما ازدادت درجة التقارب بينهما ضعفت القيمة الفنية لهذا العمل وتختفي فعالية الوقع ولكن إذا ما كان هناك تحديد فإن تلك التوقعات تدخل في دوّامة الدهشة والصدمة لتبرز من خلالها المسافات الجمالية «والفارق الذي يستنتج من المسافة التي تفصل بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد أي ما يسميه ياوس المسافة الجمالية يمكن أن يعدّ الصدمة او الدهشة الأولية التي تنتاب المتالقي في لحظة تخييب النص لتوقعاته»[4]، وفي هاته اللحظات يرى ياوس ما تتميز به من تجسد الإحساس باللذةوالمتعة الجماليتين.

ولذلك تجد المعايير التي تحدّد القيمة الجمالية للعمل الأدبي بقدر وضوحها بقدر ما يختلف الفهم فيها من متلق لآخر حسب تجربة كل متلق؛ لأن النّص «يخاطب المتلقي عبر منظومة من المكونات الجمالية والوظيفية التي

---

[11]– د. السعدية عزيزي ، التلقي في القد (النحوث الإعجازية نموذجا)، ص 88.

[2]– د. محمد طايعي، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، ص26.

[3]– سوزان بينيت، نظريات القراءة والمشاهدة، مقال بمجلة فصول، مج(13)، ع(4)، 1995، ص 137.

[4]– د. السعدية عزيزي ، التلقي في القد (النحوث الإعجازية نموذجا)، ص 91.

تهدف إلى التطابق مع أفق توقعه أو إلى كسر هذا الأفق وخلق مسافة جمالية، والمتلقي يستجيب للنداء المنبعث منه»[1]، وهذا ما تحدده مدى انزياحية النص عن توقعات المتلقي ومعاييره كمنطلقات لتقدير القيمة الجمالية للأدب وكلما كان أثر كسر أفق الانتظار قويا كلما كان يحتوي النص على قيمة فنية كبيرة.

وتجسد ذلك مع جمهور المولديات النبوية في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف ورغم معاودته لكل سنة وتكرر مظاهره الاحتفالية إلا أن هيئته في الاحتفال ككل مرة وبقائه في أجوائه إلى آخر السّاعات ما يعبّر عن اندهاشه وكسر أفق انتظاره؛ عند القرطاجني بما يسميه بالاستغراب والتعجب الأسلوبي ومدى أهميته في إثارة المتلقي ذهنيا ونفسيا؛ لأنهما «حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[2]؛ لأن الصورة البديعة التي تتخذ الانزياح والتصرف في أسلوبها تحمل المتلقي على البحث انطلاقا من اللاتوقع الذي يحدثه انفعاله واستغرابه وتعجبه من جمالية النص وقيمته الفنية.

وعليه فإن أفق الانتظار يسمح بتحديد سمات النص الفنية من خلال التأثير ودرجته من خلال العلاقة التبادلية من النّص إلى المتلقي ومن المتلقي إلى النّص في سياق تاريخي معين تحكمه فترة زمنية توضح الاختلاف بين الفهم من متلقي ومتلقي في تأويل النص حسب توقعاته واندهاشاته في فترة زمنية معينة؛ «لأنه حين يواجه تصادمات وتعارضات مع موقفه ووعيه وخبرته، وعندما تخلخل توقعاته وافتراضاته فإنه يخلق لديه إمكانية التفاعل مع النص، وهذا التفاعل كفيل بخلق الحسّ الجمالي لديه»[3]، وبالتالي يحدث اتساع هوّة المسافة الجمالية بينه وبين النص المولدي، وتفعيل العلاقة من خلال اللاتوقع الذي يحصل للمتلقي اتجاه النّص الذي يمنحه سيرورته التاريخية المحدّدة لجمالياته.

[1]- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص35.

[2]- جازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71.

[3]- د. ياكار لطيف الشهرزوري، جماليات التلقي في السرد القرآني، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط(1)، 2010، ص 239.

الفصل الثاني

دراسة أسلوبية للمولدية الثغرية"سرّ المحبة"

أولا:مستوى الاختيار:الدلالة الصوتية ومحاكاتها للمشهد الاحتفالي

ثانيا:مستوى التركيب: تناسق التراكيب النحوية والبلاغية

ثالثا: مستوى الانزياح:منبّهات الإلقاء وخطة العملين الشعري والسّردي

دراسة أسلوبية للمولدية الثغرية(سرّ المحبّة)

لكلٍّ أسلوبه في حبّ النبي ﷺ، ولكلّ طريقته في التعبير عن الاحتفاء بمولده الشريف، ولكلٍّ في ليلته هذي ما يعبر لنبيّه الكريم في إلقاء أجمل الكلم لحضرته ﷺ، «والمتكلم المبين يتجه إلى اللّغة يتحسس مضمراتها ويتلمس دقائق الأحوال في الإفراد والتركيب ليجد من بينها ما وجده في نفسه فيجعله عبارة عنها، والمعاني والأغراض هنا تفيض بها الكلمات لأنها متلبسة بها»[1] فبعد أن هُيِّئَ المكان في تمام الزمان، وجاءت السياقات تتوالى مواتية للمقامات بدورها بما لديها تصنع ما من شأنه أن يجسّد فضاء العملية التواصلية والإبلاغية في الصياغة الجمالية.

وهي بذلك تسهم في خلق ظاهرة أدبية هي في انتظار الاجتهادات النقدية ومحاولاتها في استنطاق براعة ما كان يحصل هناك مع الزيانيين أثناء احتفالاتهم بالمولد النبوي الشريف واهتمام السلطان أبي حمو موسى الزياني بذلك، وهو يحتفي بحضرة مولد النبي صلى الله عليه وسلم[2]، فإن الجمال التعبيري باد وله ما يفضي به من مشاعر روحية امتزج فيها الشوق والحنين لمقام حضرته والاحتفاء بمولده والتذكير بمعجزاته ومناقبه بطريقة إلقائية تليق بالمقام المحمدي.

وما دام حظ الكلمة الشعرية بارز والصورة الواضحة والمميّزة في تلك المظاهر الاحتفالية أكثر من أيّ مظهر آخر، فإنه لا محالة من جهد إبداعي ارتأى إلّا أن يسخر كل طاقاته الفنية لأجل أن يجعله متفردا ذاك المقام المحمدي لتفرد مقامه عن البقية من البشر، هو الأمر الذي سيفرد براعته الإبداعية في إبلاغ رسالته والكشف عن المقصد جماليا وبلوغ المرام في جذب الحضور وهاته الغاية من التذكير والأخذ والموعظة، وهذا ما يثبت مجهودا هو كفيل بأن تسال لشأنه الأقلام.

ولذلك أولينا ما يناسب ما ناسبت به مقام الحبيب في خلق وصنع التفرد الجمالي له وجلب الحضور والتأثير فيه وإبداء ردة الفعل التي تدفعه للمشاركة في صنع ذاك الحدث الجمالي للنبي حيث يتشاركان الملقي والمتلقي في فضاء جمالية التلقي والاستجابة الجمالية.

ومن هنا نعدّ العدة لأن الحمل ثقيل تحتاج أمانته الجمالية إلى من يصونها صونا يضمن لها القراءة المناسبة واستحضار منهجية تستوعب كلّ تداعيات هذا المشهد الإبداعي، وإنه ليتعين على الباحث إعمال الإجراءات النقدية التي تسائل مساءلة موائمة للحدث الإبداعي في جمال إلقاء النص المولدي النبوي الشريف وما صنيعه ذاك الجمهور فيما يلقى إليه وشأن تلقيه للمولديات النبوية.

ومما رأيناه في الاحتفالات النبوية أن الاهتمام بالمتلقي واضح، وهذا ما علمناه من شأن الحضور وكلّ ما يمكن أن يجعله مستمتعا بمظاهر الاحتفال التي وقف على تحقيقها السلطان أبو حمو موسى الزياني دون التفكير ولو للحظة أن يملّ أو يغادر المكان غير آبه للمكان ولا الزمان، هذا الاهتمام الذي حمل شاعر المولديات أن يضعه في حسبانه وتراه لا محالة حاضر في مولدياته بأساليب تؤكد تلك العملية التواصلية والتفاعلية بينهما.

---

[1]– د. أيمن عبد الرزاق الشوا، من أسرار الجملة الاستئنافية، دار الغوثاني للدراسات القرآنية، ط(1)، 1430هـ2009م، ص22.

[2]– د. عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، ص253– 263.

إذن فالملاحظ على الحدث الاحتفائي أن يهتم بما يرضي الجمهور وتفاعله مع النص الملقى، ومن هذا المنطلق فإن للحضور دورا كبيرا في نجاح عملية التواصل وضمان سيرورتها، ولعل هذا ما تخوض فيه الأسلوبية في تعاملاتها مع النص وتحديد مفاهيمها المرتبطة بمنشئ النص والنص ومتلقي النص الذي يعتبر «من المنظور الأسلوبي هو الذي يبعث الحياة في النص يتلقاه ويتذوقه»[1]، وسنفصل فيها، وهي عناصر تسهم في حيوية الحدث الجمالي من خلال العملية الإبداعية والتواصلية والانفعالية إلى جانب السياق والمقام.

وما دام الأمر متصل بالجمهور المتلقي في الحدث الاحتفالي، فغنه يتعين أن نحرص على تمظهر تجسدا كل تلك الأحكام التي توصل إليها نقاد نظرية التلقي فيما يخص نظرية التجاوب الجمالي، وسنتجسس ذلك ونتحسس من خلال إجراءات القراءة الأسلوبية في نموذج تخيّرناه في المولديات النبوية.

لقد وقفنا عند تلك المظاهر الاحتفالية التي كانت تميز ليلة إحياء المولد، وتعرفنا على كلّ الظروف المحيطة بحيثياته كما رأينا مدى حضور النص الشعري المتمثل في المولديات، وكيف أن حنكة السلطان أبي حمو موسى الزياني ومن معه من الشعراء في رسم خطة إلقاء هاته النصوص في مدح النبي تبرز مدى نجاح وإنجاح هذا المشهد احتفاء وإبداعا صنعت جمالية إبداعية تضافرت فيها كل عناصر العملية التبليغية والتواصلية التي تخلق جوا وسياقا يجمعهما في ظروف إبداعية مشتركة.

ولأن في لغة الشعر تتجسد لغة المعاني، معبرة عن مكنون النفس من مشاعر، فإن للشاعر حظوظا تتوافر له كل الأدوات الفنية التي يسخّرها ليخلق كلمات شعرية في جمالية لها صدى ووقع في نفوس البشر، وذلك في تجربة فنية جمالية ينتقل مداها من المبدع إلى المتلقي أفقيا وتستمر معه أجيالا عموديا، ولما يرتبط ما في المكنون من مشاعر بحبّ النبي عليه الصلاة والسلام في مشهد ديني بهيج له طقوسه الاحتفالية في ليالي ربيع الأول لإحياء مولد النبي الشريف فإننا جازمون أن الجرعة الفنية والجمالية تتضاعف لاسيما وهي تلقى أمام الملأ.

وهي تتضاعف هاته الجرعة حين تجد أن السلطان أبا حمو موسى الزياني كشاعر يخطط بمعية شعراء المولديات عن طريقة العرض والإلقاء، وكنّا قد رأينا سابقا كيف أنه يستهلّ الاحتفال بإلقاء مولديته ثم تُتابعه مولديات أخرة يتقاسمون من خلالها جمال الإلقاء محيين ليلتهم مع حضرة الرسول أمام الجمهور والسلطان، ومن بين كل الشعراء لا يخفى علينا بجمال لكلمه الشعري في مدح النبي وإلقائه احتفاء بمولده ﷺ، الشاعر أبو عبد الله محمد بن يوسف الثغري شاعر الدولة الزيانية وكاتبها، ومعه تبدأ رحلتنا الأسلوبية لقراءة ذاك الجمال.

ومن محاسن الاحتفال ميزة الإلقاء التي عرفت بها النصوص المولدية التي عادت على الذوق الفني بالفائدة، وزادت الاحتفال متعة وحضورا تلفت انتباهه آذانا صاغية بعد أن تتفانى الجهة المعنية بإرسال هاته المولديات بكل الطرق الفنية والحيل إلى الجمهور، الأمر الذي يحمل الإجراء الأسلوبي على الانتباه أكثر في القراءة

[1]- د.فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تق: د. طه وادي، مكتبة الآداب القاهرة، (د،ط)، 1425هـ- 2004م، ص31.

والدراسة فإن مراسم الاحتفال ومجرياتها تؤكد على ذلك الأمر الذي يضعنا أمام ما يتعلق بملابسات النص الشفاهي.

ولأن الأسلوبية سبيل منهجي تتم وفق إجراءاته عملية استنطاق النّص والافصاح عمّا كان يدور في هذا الحدث، فإننا حتما سنجد ما يبلغ بنا لهذا الخطاب الشعري ويقرأ جمالياته الفنية ويتكشف ما يثيره في القارئ من لطائف أسلوبية ونُكتات تستحق الوقف عندها، وقبل أن يتم ذلك فإنه لابد من التعرف على كل ما يتعلق بالأسلوبية ونأخذ فكرة على المنهج الذي سيوضح الرؤية أكثر من خلال منهجه.

هي سبيل يعنى بالبنية اللغوية في دراسة النص الأدبي والبحث في طرق الصياغة والتعبير؛ فتنظر للأسلوب باعتباره المعبّر عن شخصية صاحبه ينوب عن أفكاره ومشاعره وأحاسيسه، وعلى أساس اتصاله بالنص وصور الاستخدام اللغوي فيه، ومن ناحية المتلقي متقبّل النص ودوره في استمرارية الحدث الأسلوبي وما يحدث من تواصل وتفاعل بينه وبين صاحب الأسلوب؛ إذ « ترتكز كل شحنة تعبيرية على ثلاثة عناصر المرسِل والمرسَل والمرسل إليه أو المخاطِب والخطاب والمخاطَب، ولا يتصور وجود أحد هذه العناصر دون العنصرين الآخرين»[1] وسنفصل القول في ذلك؛ لأنها عناصر العملية التواصلية.

1. **الأسلوبية ومنشئ النص:** وتنظر إليه من حيث أن الأسلوب معبر عن السمات الذهنية والفكرية والانفعالية على اختلافها، فيختلف من فرد إلى فرد وهذا ما يحدث التمايز بين المنشئين والتفرد في الأسلوب، ومن هنا تحدث تلك العلاقة بينهما في التأثير والتأثر بينهم فتجد الواحد منهم يحاكي نظيره في النوع الأدبي وهذا حاصل، في حين تجده يوجد مبتكرا من الأدوات الفنية ما يجعله منفردا بأسلوبه سواء أكان شاعرا أم غيره.

والأسلوب بدوره يعكس شخصية صاحبه بكلّ ما تنماز به من صفات ومشاعر وانفعالات بصورة صادقة تعبّر عن حالته وموقفه النفسي؛«فكل منشئ يمتلك عالما من المعاني والأخيلة وطريقة في الصياغة والتعبير مما يجعل له –في النهاية– شخصيته الأسلوبية ذات السمات والملامح المميزة التي تميزه عن نظرائه من المنشئين»[2]، وهذا ما تبحث فيه الأسلوبية من خلال الظواهر الأسلوبية في أسلوب المنشئ في نصه.

2. **الأسلوب من ناحية النص:** وهنا يركز المهتمون بالأسلوب على وضع اللغة ما بين الاستخدام اللغوي، وبين وضعها في الاستخدام الأدبي، بين الوظيفة المعجمية والوظيفة الإخبارية التي توظف اللغة توظيفا عاديا أو توظيفا أدبيا يتجاوز الاستعمال المألوف للغة ويبحث عما يسمى بـ"الخاصية الأسلوبية" مستوى الانزياح و الانحراف وهو ما يتعلق بالخطاب الأدبي الذي تتخيّر فيه الكلمات والمفردات وتنتقى انتقاء يحتاج فيه القارئ أو السامع إلى إمعان النظر والفكر ويؤثر فيه منفعلا وإحداث ردة فعل.

[1]– د. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص15.

[2]– المرجع نفسه، ص14.

3. الأسلوب من المنظور المتلقي:إذا كان يُحتاج إلى منشئ للنص يعبر فيه عن ذاته، فإنه لابد من متلق يستقبل النص ويتفالع معه وهو الطرف الثاني في العملية الإبلاغية وله دور مؤثر في العمل الأدبي من خلال قبوله أو رفضه، وبالتالي فإن المبدع ليس بمعزل مع نصه إنما ثمة متلقيا ينتظر ما يعبر عنه، وهذا المر الذي يجعل الأسلوبية تركز على المتلقي في تحليله للنص الأدبي لما له من دور في عملية الإبلاغ من خلال التأثير الجمالي.

وإن الأمر متوقف على المرسل الذي يحاول بدوره على نجاح إيقاظ ذهن القارئ من خلال البحث عما هو منتظر وغير متوقع حتى تتضح ردة الفعل من المتلقي وهذا بإعمال ما يسمى بالانحراف«فليس ثمة إحساس بقيمة النص إلا بمتلقيه؛ فالنص والقارئ عنصران مؤثرات كلٌّ في الآخر الأول يؤثر من حيث إنه أداة للإقناع والتأثير وهما غاية كل شكل فني وتأثير والتاني يتمثل في أنه يبعث الحياة في النص ويبث فيه الروح...»[1]، ومن هنا يحدث التفاعل بينهما.

ومن هنا تنطلق الأسلوبية في مفهومها، وهي تبحث في دراسة الأسلوب كمصطلح ينظر في شأن الانزياحات اللغوية والبلاغية في الخطاب الأدبي ويبحث في أمر الانتقاءات التي يتخيّرها المبدع من كلمات وتراكيب تميزه عمن سواه وتفصح أفكاره ومشاعره وانفعالاته؛ ولذلك تجد المفاهيم المعجمية تركز في تحديداته اللغوية أنه كلّ ما يتعلق باتباع الطريق الواحد؛ «فيقال للسّطر من النخيل أسلوب، وكلّ طريق ممتد»[2]، وهو «الطريق والوجه والمذهب؛ يقال أنتم في أسلوب سوء»[3] مثلا، وهنا بمعنى اتباع سبيل له ميزته الخاصة ربما على باقي السبل الأخرى وجمعها أساليب، ونقترب أكثر حين نجد أن الأسلوب هو «الفن؛ يقال فلان أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين»[4]؛ بمعنى في فنون من القول والتعبير.

وفي الرؤية الاصطلاحية للأسلوب Style «طريقة يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها لاسيما في اختيار المفردات وصياغة العبارات والتشابه والإيقاع »[5]، ويرتكز على ميزتين كثافة الأفكار وعمقها وانتقاء الألفاظ والتراكيب المعبّرة عن تلك الخواطر والأفكار ومن خلالهما تأتي الصياغة محصلة ما عاشه الأديب وتراكم الثقافة لديه.

ولذلك تجد أن بوفون يعرفه بأنه الإنسان نفسه، وهو يقصر الأسلوب في الشكل والمبنى الذي يميّز شخصية صاحبه، وهو الأمر تماما مثل ما جاء به علماء البلاغة العرب قديما وهم ينتصرون للفظ دون المعنى وفي مقولة الجاحظ لكبير الأمثلة على ذلك في المقولة الشهيرة؛ أنّ المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والشأن يقوم على إقامة اللفظ.

---

[1]– د. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص23.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة(سلب)، ج(6)، ص354

[3]– المصدر نفسه، ص354.

[4]– المصدر نفسه، ص354.

[5]– المعجم الأدبي، جبور عبد النور، 20.

وهي قضية بلاغية خاض فيها علماء البلاغة وفصّل فيها عبد القاهر الجرجاني بنظرية النظم في أن الكلام مرتبا ترتيبا معلوما يكشف عن المعاني في ذهن المتكلم، وهي النظرة التي ذهب إليها دي سوسير وتلاميذته وهم ينظرون للنص «كيانا واحدا بحيث أن كل جزء يوصل إلى آخر، ولا سبيل إلى دراسة العمل الأدبي إلا على أساس من التمازج الكامل بين عناصره»[1]، وهذا ما يجعل الأسلوبية تطمح إلى الربط بين مفاهيمها بأبعاد تشمل مجالات أخرى تتعلق باللغة في مستوياتها الصوتية والصيغ والتراكيب في«سبيل تحسين الإبانة عن الخواطر والانفعالات والصّور، وبلوغ أقصى درجات التأثير الفني»[2]، استعانة بعلم الأصوات والصرف والدلالة والتراكيب.

والأسلوبية أو علم الأسلوب Stylistique هي «بحث علمي للطرائق المستعملة في التعبير عن الخواطر، وهو يختلف في موضوعه عن دراسة اللغة ؛ لأن هذه تقتصر على تأمين المادة التي يعمد إليها المتكلم أو الكاتب ليفصح بها عن فكرته، أما علم الأسلوب فهو يرشدنا إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة للتوصل إلى نوع معيّن من التأثير في السامع أو القارئ، شريطة احترم ما اتفق عليه العلماء من مدلولات لفظية وقواعد صرفية ونحوية وبيانية»[3]، وهذا ما يثبت المستوى الانزياحي والانحرافي للاستخدام الأدبي للّغة.

ظهرت الأسلوبية مع أقطابها شارل بالي وليو سبنتزر الذي اعتنى بالعلاقة ما بين خصائص الأسلوب والحالة الوجدانية التي تعتري المبدع وهو يؤكد على الأبعاد النفسية في الظاهرة التعبيرية، وقد ارتبطت بالبعد اللساني لظاهرة الأسلوب؛ فالأثر الأدبي لا يفهم إلا بواسطة صياغته التي تؤدي إلى وظيفة إبلاغية تأثيرية للمتلقي، ولذلك تجد أن الأسلوبية تعنى بدراسة السمات اللغوية التي تنقل الكلام من المستوى العادي إلى مستوى أدائي فني له تأثيره.

والدكتور نور الدين السّد يرى في الأسلوبية أنها« الوجه الجمالي للألسنية إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للواقع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي»[4]، وحسب اتجاهات والمجالات التي تخصص فيها النقاد اعتنوا بالأسلوبية وأعطوها اهتماما كبيرا فتح لها آفاقا واسعة بالنسبة لتعاملها مع الأثر الأدبي، وهذا ما جعل لها مجالات وهي: الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية الفردية، و الأسلوبية النفسية والأسلوبية البنوية والأسلوبية الإحصائية.

فوجهتنا المنهجية قد اتضحت وهي تسعى لقراءة المولدية الزيانية والبحث في كل الظواهر الأسلوبية التي كان من شأنها التأثير في الجمهور الحضور في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وقد استقرت على مولدية لشاعر الدولة الزيانية أبو عبد الله محمد بن يوسف الثغري وفي مولديته "سرّ المحبة بالدموع"، سنبحث في جمالية إلقائها على الجمهور، وفي الظواهر الأسلوبيا صوتيا وتركيبا وفي المعجم والأساليب والطرق التي تؤكد كلّ محاولته لاستجابة الجمهور الحاضر هناك في الاحتفال، ويهمنا التركيز على هاته الظواهر المتعلقة بالعلامات اللغوية والعلامات غير

[1]– د. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص34.

[2]– المصدر نفسه، 21.

[3]– المصدر نفسه، ص20، 21.

[4]– د. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج(1)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)،(د،ت)، ص16.

اللغوية والتي من شأنها أن تحدث التفاعل بين الشاعر والحضور(الملقي والمتلقي)، وهذا من خلال الخطوات التي منها ينطلق البحث الأسلوبي الاختيار والتركيب والانزياح.

حين نرجع للمصادر التاريخية التي أرخت للصنيع أبي حمو موسى الزياني في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، تجدها تأتي على ذكر الثغري المقّري في نفحه، والتنسي مع تاريخ ملوك بني زيان وقد أورد له ابن عمار في رحلته تقريبا معظم مولدياته النبوية، وهو« الفقيه الكاتب العلامة الناظم الناثر أبي عبد الله محمد بن يوسف الثغري كاتب سلطان تلمسان أمير المسلمين أبي حمو موسى الزياني يمدحه ويذكر تلمسان المحروسة»[1]؛ حيث يقول فيها:

أيّها الحافظون عهد الوداد ** جدّدوا أنسنا بباب الجياد

وصلوها أصائلا بليـــــال ** كلآل نظمْن في الأجياد[2]

أما يحي ابن خلدون في الجزء الأول من كتابه البغية، فقد ذكر الثغري وذلك في كذا موضع ولكن يذكره بالقيسي في ذكره لتلمسان فيسميه بالسيد محمد بن يوسف القيسي الأندلسي وكذلك ابن عمار في رحلته، أما التنسي فيطلق عليه اسم الثغري مثل المقّري في كتابه تاريخ ملوك بني زيان، يقول عنه الدكتور عبد الله حمادي في حديثه عن احتفالات الزيانيين بالمولد النبوي الشريف«وإلى جانب السلاطين فقد خلّد شعراء البلاط معظم مراسيم هذه الاحتفالات ولعل شاعر الدولة الزيانية الكبير أبو عبد الله بن يوسف القيسي الثغري هو أبرز الممثلين لهذا الحدث في قصائده المولدية ويشاطره في هذا المضمار شاعر الدولة النصرية ابن زمرك...»[3]، وقد بدأت مسيرته في شعر المولديات في الدولة الزيانية بدءا من سنة760هـ ممتدة إلى 801هـ، وربما السنة التي توفي فيها لأنها يكتنفها غموض بالنسبة لسنة وفاته، كانت له في أول سنة للمولديات أول مولدية له يقول فيها:

ذكر الحمى فتضاعفت أشجانه ** شـوقا وضاق بسـره كتمانـه

دنف تذكـر من عهـود وداده ** مـا لم يكن من شأنه نسيانـه[4]

وطبعا تجده في مولديته وبعد ذكر الشوق والحنين للأراضي المقدسة يمدح النبي ويذكر معجزات يوم مولده، وهذا ما كان يطبع مولدياته النبوية على مدار سنوات، وكان فيها يمدح السلطان أبا حمو موسى الزياني مشيدا بعنايته الكبرى لمثل هذا اليوم الكبير:

أبلغ عن المولى أبي حمو الرضي ** المعتلي في كـل فضـــل شانـــه

أزكى سلام للنبي محمـــــــد ** كالروض صافح روحه ريحانـه

فهـو الذي حبّ النبي وآلـــه ** ما زال مطويا عليـه جنانـــه

---

[1]- أحمد بن محمد المقّري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج(7)، ص121

[2]- المصدر نفسه، ج(7)، ص121.

[3]- د. عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، ص253.

[4]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص132.

قـد قام معتنيا بمولده وكـــم ** سهرت به شوقا له أجفانـــه
يرجو شفاعته وسوف ينالهـــا ** وينـاله من ربّـــه رضوانـــــه[1]

فهو في كل مرة ينوّه بجميل كلمه وعمق معانيه بذلك وقد تعددت تلك التدخلات الإلقائية في كل موسم أكثر من أي شاعر آخر، ولذلك تكثر نصوصه كما للشاعر أبي حمو موسى الزياني، ورغم معاودة الحدث الاحتفالي إلا أنه يحاول نظم الجديد مبتعدا عن التقليد وهو يجابه باقي الشعراء في كل سنة «ولولا شاعريته القوية لما استطاع مجابهة مثل هذا الحدث في كل سنة بنفس قشيب ووهج روحي جذاب وإلا كان مصيره مصير أولئك الذين طبعت مشاعرهم بصبغة التكرار الممجوج والوقوف على ما سبق ذكره»[2]، وهذا من مبررات تخيّرنا لهذا الشاعر كنموذج لدراسة المولدية النبوية وهي تلقى في المشهد الاحتفالي، فكانت منافسته تحتدم بقدر تلك الشاعرية التي كان يتبارى بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم ومدح السلطان فيها باقي الشعراء، وهو يفتخر بذلك حين يقول:

وإليك يا خير الملوك قصيـــدة ** كالسلك فصل دره مرجانه
من ناظم سحر البيان بدائعها ** لكن يقصر عن حلاك بيانه[3]

وفي أيّ مولدية كانت للثغري أو لغيره فإنها عبارة عن أفكار تترجم مشاعر الابتهال والتبتل لأجل الفوز بدار الجنان ومحبة الله والرسول صلى الله عليه وسلم، مؤكدين على تفرد النبي بمعجزاته على باقي البشر مقرّين بالثبات على نهجه متمنين زيارة دار الحبيب فهي أحق بأن تهوى وتستحق الزيارة؛ فعلت نبرات عشقهم والشوق والحنين لرؤية دار الحبيب، وكثيرا ما كانت تقرن ابتهالات مولد النبي الشريف بموسم الحج وتذكير حادي الركب أن يبلغ السلام للديار المقدسة.

ومن هذا المنطلق كان الثغري جاهزا لمثل هاته المهمات في مولدياته«ويبقى طويل القامة أمام هذا الحدث الممحص لمدى قيمة إيمان المسلم وهو يواجه ذكرى تجل عن كل وصف وقياس»[4]، فكان في كل سنة بحضور يجسد شاعريته وإقباله على المشاركة في إلقاء المولديات، فكثرت مولدياته وعرف بها لاسيما في هاته الفترة فترة الزيانيين، ولما نرجع للتنسي في كتابه "تاريخ ملوك بني زيان" فإنه يثبت مولديته الميمية "سرّ المحبة بالدموع يترجم" التي يعلق عليها محقق الكتاب محمود بوعياد أنّ التنسي قد انفرد بإدراجها في كتابه[5] دون غيره من المصادر التاريخية والأدبية، ولكنه قد أثبت جدارته الشعرية في هاته المولدية (الميمية).

يقول التنسي:« ومما رفع إلى حضرته العلمية في بعض تلك المواليد الشريفة قول الأديب البارع المكثر المتفنن أبي عبد الله محمد بن يوسف الثغري في مدح المصطفى صلى الله عليه وسلم، ومدح المولى أبي حمو وولي عهده

[1]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، ص133.
[2]- د. عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، ص255، 256.
[3]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص133.
[4]- د. عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، ص256.
[5]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص169.

المولى أبي تاشفين» **"سرّ المحبة"**؛ مولدية بلغ عدد أبياتها ثمانية وثمانين (88) بيتا سلك فيها نهج القصيدة القديمة في خصائصها وما تميزت به المولديات النبوية في بنائها.

وبما أنّ الأمر متعلق بإلقاء المولديات، وحاجتها للسّماع من خلال الجمهور المتلقي، فإنّ منطلقنا في الدراسة الأسلوبية يركز على الأسلوبية الصوتية لما لها من أهمية في إشراك المتلقي في العملية التبليغية والتفاعلية، وقد أشرنا أن أمر التلقي مع الجمهور والسّماع يحتاج إلى رصد ملموس موثق حتى ندرس الظاهرة التقبلية للممارسة الجمالية، بل لا يوجد بين أيدينا تلك القراءات النقدية التي ربما ترصد لنا ردود أفعال الجمهور لتلقيها المولديات النبوية، وقطعا أنه لابدّ من تفاعل لأن الأمر متعلق بحضرة النبي صلى الله عليه وسلم.

وبما أنه لا يوجد نصوص تدل على تأثر الجمهور إلا ما ظهر فيما رآه يحي زكريا بن خلدون ونقله التنسي والمقّري من مصطلحات تدل على الجمهور ومسألة السّماع كما رأينا بالإضافة إلى السّياق الذي حاول السّلطان أبو حمو موسى الزياني أن يجلب من خلاله راحة الحضور واستمتاعه متفاعلا مع المولدية.

وهنا فإنه لابدّ على الشاعر أن يسخّر كل الظواهر الأسلوبية وتلك الأساليب الفنية ليضمن مشاركة الجمهور في تجربته الشعرية في المولدية بالإيجاب«لأنه لا يشير إلا إلى حالة عامة من التلقي، إلى أفق عام من التكوين النفسي والذوقي والمعرفي، كتلة يحركها الشبه لا الاختلاف، في الروح العامة لا الخصائص الفردية»[1] خاصة وأنّهما أمام حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم في قداسة دينية يشتركان في تقديسها« وبذلك فإن الجمهور بهذا المعنى يستسلم في تلقيه الشعر إلى دوافع مشتركة إلى حدّ كبير لا يفسح حيّزا واضحا للتنبؤات الشخصية وفردية الاستجابة»[2].

وبالتالي فإن طبيعة التلقي تتجسد في صورة جماعية تعبّر بشكل عفوي وتلقائي الإفصاح باحتفائه بالنص الشعري الملقى، وهو احتفاء ينمو تدريجيا في الجماعة المتلقين مادام الإلقاء قائما حتى تتم فائدة الاستيعاب عن طريق الشفاهة انطلاقا من الطرق التي يعمدها الملقي من جانبه من علامات لغوية وغير لغوية من جانب«والجمهور من جانب آخر هو الطرف الأخير من ذلك الطريق الشفاهي الذي تسلكه القصيدة منبثقة من نبعها الأول الشاعر»[3]، فيحدث التفاعل الذي تحكمه ملابسات واحدة ومشتركة بينهما ينتهي بردة فعل الجمهور.

وهذا التفاعل من شأن هاته الأساليب الفنية التي تنطلق من المستوى الصوتي للغة الذي يعنى بالكلمة من حيث بنائها الصوتي وكيفية استعمال الصوت ومدى دلالات توظيفه وتغيراته وصفاته ومخارجه، وفي هاته الحالة الشفاهية فإن حضور الجمهور أكثر من القراء الذين تربطهم بالمبدع رابطة الكتابة، وفي هاته الحالة فإن وجود الجمهور هو بقية من بقايا الفاعلية الشفاهية التي ميزت مسيرة التلقي والاستجابة بطرق غير طرق النص الكتابي.

---

[1]- د. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط(1)، 2002، ص63.

[2]- المرجع نفسه، ص63.

[3]- المرجع نفسه، ص64.

ولا يحدث التفاعل بين الجمهور وبين الشاعر وقصيدته إلا إذا أعملت هاته العلامات الصوتية التي من شأنها نقل أفكار وأهواء ومواقف الشاعر بشكل أوضح وآمن إلى الجمهور، ولذلك فجهود الملقي تسعى لتحقيق هذا الجسر من التواصل والتفاعل بإعلاء شأن الخصائص الصوتية والإيقاعية معتنيا بكل ما له دور في إغناء الثراء الصوتي وتفشيه في كل أرجاء القصيدة مجسدا في الصياغة المتمثلة في نظام التقفية والوزن والتكرار والتجنيس وغيرها.

ولا يكتفي الشاعر الملقي بذلك إنما يضفي دوره كطرف في عملية إلقاء النص وبالتالي يكون سببا في هذا الثراء الصوتي بحيث لا يكتفي الحياد الجسدي أثناء عملية الإلقاء إنما يضيف صوته واليد وحركة الرأس وكلّ ما من شأنه تقريب الفهم والتأثير للجمهور فيتضافر بذلك «الجسدان معا جسد القصيدة وجسد الشاعر في إغداق هذا الرنين التهجدي الراجف»[1]، وهذا ما يثبت مشروعية الدراسة الصوتية هنا واستدعائه في مهمته المناسبة لاستجلاء الحقائق الصوتية في استبقاء الجمهور على درجة عالية من التفاعل وتحقيق الاستحابة الجمالية.

ستتمثل الدراسة من خلال المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الإيقاعي و المستوى البلاغي

أولا: مستوى الاختيار

المستوى الصوتي: الدلالة الصوتية ومحاكاتها المشهد الاحتفالي النبوي في مولودية الثغري:

نظرا لأهمية الصوت في هاته الدراسة فإننا سنركز على مظاهره الدلالية في تجسيد المعنى وتمثيله في إلقاء المولديات وبما أن هناك مستمعا فلا بد من تسخير وظيفي للصوت بعد حسن انتقاء الحروف حسب صفاتها وطبيعة مخارجها وعلى مجريات ما تسير به وتيرة الاحتفال، خاصة وان أنسب مجال لتوظيف الطاقة الصوتية هو النص الشعري، ولذلك نعمل على إبراز تلك التشكيلات الصوتية في تجسيد أثرها الدلالي في إبداع الشاعر نظما وإلقاء.

ولا يخفى على أحدٍ مدى ضرورة الصوت في التواصل الإنساني بين بني البشر وكذا التعبير عن حاجاتهم، وإذا كان للصوت كلّ هاته الأهمية وله علاقته الوثيقة باللغة وفضله في تأديتها وتجسيد معانيها، فإننا سننطلق من ذلك للكشف عن انتقاء الشاعر الثغري لفسيفساء الصوت في مولديته.

ونظرا لأهميته فقد خاض فيه العلماء قديما وحديثا في إبراز ضرورته وجدواه في اللغة العربية من خلال الربط بين ثنائية الصوت والدلالة، وأن هاته الثنائية تؤكد المحاكاة الصوتية للمعاني؛ والخليل بن أحمد الفراهيدي(...) يتحدث عن هاته الثنائية، وذلك في كتابه العين وهو يشير لذلك في قوله «صرّ الجندب صريرا وصرصر الأخطب صرصرة، فكأنهم توهموا في صوت الجندب مدّا وتوهموا في صوت الأخطب ترجيعا»[2]، وفي هذا يبرهن على أن للصوت معنى يحاكيه.

[1]– د. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية،ص67.

[2]– أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين،ج(1)،(د،ط)، (د،ت)، ص65.

وكذلك الأمر مع سيبويه(180هـ) وابن دريد(321هـ) وابن جني(392هـ) الذي صبّ اهتمامه الكبير في كتابه الخصائص على الربط بين الصوت ومدلوله مستنبطا ذلك من خلال اختلاف حرف واحد في لفظين متشابهين، وتسمية الأشياء بأصواتها، وهو من يرى أن باب مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها باب كبير لأن «كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبّر بها، فيعدّلونها ويحتذونها عليها، وذلك أكثر مما نقدّره، وأضعاف ما نستشعره»[1]، وهذا ما يثبت القيمة الدلالية للصوت ولذلك يعدّ الصوت من منطلقات دراسة النص من حيث الكشف عن دلالات معانيه وأبعاده صوتا ودلالة.

وفي الدراسات الحديثة فإنها قد استفادت مما سبق من قديم وهي تبحث في كل ما يعزز تلك العلاقة بين الصوت ومدلولاته في إطار ما يسمى بالمحاكاة الصوتية التي تعنى بوجود علاقة وطيدة بين الصوت ودلالاته المعنوية في اللغة؛ فيحكي الصوت للمعنى ويمثله انطلاقا من السياق وهو ما يتجسد في صفات الحروف وتكرارها وفي ظاهرة النبر والتنغيم وغيرها من الظواهر.

وبما أن طبيعة اللغة تتخذ في المقام الأول تلك الصورة الصوتية المنطوقة لها المرتبطة بالسّماع، وذلك للتعبير عن الأفكار على مختلف صورها، فإننا سنتعامل مع المستوى الصوتي وعلاقته بالمعنى انطلاقا من طبيعة استعمال الثغري للحروف في مولديته، ولقراءة مدلولات توظيفاتها فإنّه لابدّ من الاستعانة بمجال الدرس الصوتي من خلال التطبيقات الصوتية في الدراسات اللغوية الحديثة؛ التي تبين أن لعلم الأصوات قسمين هما علم الأصوات الفونيتيكي(phonetique) وعلم الأصوات الفونولوجي(Phonologie).

فالقسم الأول من هاته الدراسة يركز على الأصوات اللغوية وهي مفردة بمعنى علم الأصوات مفردة وهي بعيدة عن التركيب، وهذا ما يكشف عن مخرج الحرف وصفاته، بينما يقوم القسم الثاني بالكشف عن طبيعة الحرف في علاقته ببقية الحروف المجاورة له في التركيب وأثر ذلك في بناء دلالة النص الشعري للشاعر؛ بحيث يدرس أصوات اللغة عندما يتم تركيبها في كلمات تجسد معان من خلال وظيفتها المناط بها من طبيعة أصواتها ومخارجها، فيدرس القيمة الوظيفية للحرف ودوره في بناء الألفاظ حسب استعمالاتها وحتى التغيرات التي تطرأ على الحرف وتعتريه وتعترضه في موقعه من إدغام وإبدال وحذف وتفخيم أو ترقيق أو قلقلة...وغيرها من الظواهر الصوتية، وهذا ما يخدم دراستنا لمولدية الثغري.

ولذلك تجدنا نركز على هذا المستوى لما له أهمية في الكشف عن السّمات النطقية للأصوات في كلمات الشاعر، ومدى تأثيرها على المستمع من الجمهور المتلقي لاسيما وقد تطورت دراسة الصوت مشتملة على كلّ مراحل إنتاج الصوت وانتقاله وتلقيه وذلك اعتمادا على كل فرع من فروع علم الأصوات؛ فيختص كلّ فرع بمرحلة معينة في دراسة الصوت، وهذا من خلال علم الأصوات النطقي الذي «يدرس نشاط المتكلم بالنظر إلى وظيفة هذا الفرع وإلى طبيعة الميدان المخصص له، فهو يدرس نشاط المتكلم بالنظر في أعضاء النطق وما يعرض لها من

[1]– أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار،ج2، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية للنشر، (د،ط)، (د،ت)، ص157.

حركات»[1]، فيهتم بدراسة أعضاء النطق وتحديد مخارج الأصوات وبيان صفاتها الصوتية المشكلة للصوت، وهذا من أجل إنتاج أصوات الكلام التي تصدر من طرف المتكلم وهذا عن طريق الممارسة الذاتية.

أما العلم الثاني وهو علم الصوت الفيزيائي علم يحتاج فيه إلى تحليل الذبذبات والموجات الصوتية ويدرس التركيب الطبيعي للأصوات؛ لأن الصوت «طاقة أو نشاط خارجي تقوم به أجسام مادية ويؤثر في الأذن تأثيرا يحدث في السماع»[2]، كما يسمى بعلم الأصوات الأكوستيكي فيركز على تلك المرحلة التي تتحدد ما بين فم المتكلم وأذن السامع، وهو علم يحتاج فيه إلى دقة في الملاحظة والآلات التي تحدد الذبذبات والموجات الصوتية وصورها ودرجة الصوت وعلوه وشدته وانخفاضه وتلونه، وهو الأمر الذي يعين الفرع الأول علم الأصوات النطقي الذي يتصل بشكل مباشر في دراسة الصوت.

وبالنسبة للفرع الثالث وهو علم الأصوات السمعي الذي يعنى بعملية سماع الأصوات وتبيان وظيفة اللّغة من خلال ذلك «لأن عملية سماع الأصوات جزء أساسي في أداء اللغة لوظيفتها»[3]، وذلك على جانبين؛ الأول عضوي فيسيولوجي وظيفته دراسة الذبذبات الصوتية مرتبطا بعلم وظائف السمع، والثاني نفسي عقلي يهتم بدراسة كيفية انتقال تأثير الأصوات من الأذن وتبيان الدلالات المعنوية، وهذا ما يتصل بعلم النفس.

إذن ما ننطلق منه هو علم الأصوات النطقي الذي يعنى بصفات الحروف ومدى ارتباطها بالمقام الإلقائي الذي هو بحاجة كبيرة لما تنماز به صفات الحروف من منطلق دورها في التفريق بين صوت وآخر وتعمل على تلوين الأداء اللغوي «والتعبير عن عميق مشاعر المتكلم بواسطة هذا التلوين... إن هذا التأثير لم يأت غالبا من تنغيم الكلام فقط، ولا من توزيع نبرهأو تغيير سرعته، وإنما جاء من تلك الصفة الخاصة التي نتحدث عنها تلك التي تعبر تعبيرا صادقا عن ملامح التكلم الفسيولوجية والسيكولوجية»[4]، وهذا ما يساعد على ايصالها للجمهور خاصة وأن الوظيفة الأساسية لصفة الصوت لها علاقة بالجوانب العاطفية والانفعالية.

وما نشاهده مع الثغري ليحمل الباحث على استجلاء أسرار الحروف التي وظفها في مولديته وهو في مقام التحسر والوجدان والتبجيل بمقام الحبيب المصطفى وال نربط ذلك بدلالات توظيفها في النص المدروس "المولدية النبوية" باعتباره في متناول جميع الدارسين لأنها تدرك بالملاحظة الذاتية، وكذلك ننطلق من الصرح البنائي للمولدية النبوية بدءا من التقديم [المقدمات الطللية والغزلية- مشاعر الحب النبوي (المديح النبوي)- مشاعر الاحترام للسلطان(مديح السلطان)].

والتركيز على الصوت من منطلق ما اتّسمت به المولدية من إلقاء يحتاج فيه الشاعر إلى الصوت للتأثير في شكل النّص الشعري وفي مضمونه ثم في المتلقي الجمهور، ومن هنا فإن الشاعر معنيّ في هاته الحالة «بمعالجة

[1]- د.غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم الأصوات العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، الأردن، ط(1)، 1425هـ- 2006م، ص20.

[2]- د. عبد الرحمن أيوب، مطبعة الكيلاني، أصوات اللغة، ط(2)، 1968، ص21.

[3]- د.غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم الأصوات العربية، ص 23.

[4]- د. عبد العزيز أحمد علام- د. عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، مكتبة الرشد ناشرون، (د،ط)، 1430هـ- 2009م، ص324.

صوتية متكاملة يتحقق بها التناغم اللافت والانعكاس الدلالي الواسع ليخرجه بذلك على أتم وجه من الدّقة والجمال»[1]، وهذا ما دفع الدراسات القديمة منها والحديثة إلى دراسة الأصوت الإيقاعية ومقاربتها للنصوص الشعرية سواء أكانت مكتوبة أم تحلل من خلال مشاهدة الدارس لها، وهذا طبعا بإعمال الآلات المختصة في رصد الموجات الذبذبات الصوتية أثناء نطقه للقصيدة.

فالأمر لا يتوقف عند أصوات معينة ومعانيها، ولكن للمؤثرات الصوتية مهمتها الأساسية في الكشف عن المعنى الدلالي للنص، وذلك تبعا لمعايير تتمثل في« المستوى الأدائي للصوت ومستوى المعايشة للنص والحالات السيكولوجيا لمنتج الصوت ومتلقيه وعصر النّص وبيئته وطبيعة الواقع الذي أنتج فيه النص ومدى إقترابه من الواقع أو ابتعاده عنه»[2]، وهاته المؤثرات تعزز من شأن العلاقة بين الصوت ومميزاته التي تجسد دلالاته في سياق النص، فيرتبط بقصدية النص المكتوب في وقفاته وسكناته ووصله وقطعه ومن حيث الاستمرار والترتيب والتركيب، فيتعامل مع النص المنطوق بمعطيات النص المكتوب.

لأن النص في وضع كتابته تتماثل له السمات الشكلية التي تبدو من أول وهلة النظر إليه أنّ له شكلا هندسيا وفقا لتشكيل النص الشعري المكتوب؛ حيث أن شكله يقتضي هندسة صوتية معينة وهذا مع القصيدة العمودية أو الشعر الحر، ولكن إذا ما رجعنا إلى القالب النموذج للقصيدة الخليلية لتجدها تعبر عن الوزن والقافية انطلاقا من الموسيقى الإيقاعية والمقومات الإنشادية التي تؤكد علاقة اللغة بالموسيقى.

فكل النصوص القديمة قد ارتبطت لغتها بموسيقاها الشعرية انطلاقا من الخاصية الشفوية وانسجامها مع الإيقاع الموسيقي فتتشكل لديها هندسة صوتية إيقاعية من التتابع الصوتي المتسق والمنسجم، فالعلاقة وطيدة بين شكل القصيدة و هندستها الصوتية فتشكلها يكون وفقا لطبيعة الشكل، ولذلك فإن الدراسات الصوتية تحبّذ تحويل النص المكتوب إلى منطوق حتى تستخلص سمات الهندسة الإيقاعية الصوتية للقصيدة، ولا يمكن أن تستنطق إلا بالصوت.

ويمكن أن نعتبر مولدية الثغري قصيدة صوتية فرغم أنها نص مكتوب ولكن بنيّة النص المنطوق لأنها أول ظهورها كان منطوقا للجمهور؛ والقصيدة الصوتية هي« المنطوقة التي يلقيها الشاعر ويتم تحويلها من نص مكتوب إلى نص منطوق وتحلل صوتيا وفقا لمعطياتها الصوتية»[3]، والهندسة الصوتية لا تظهر بشكل جلي إلا مع الهندسة الشكلية التي تبرز جمالية الانسجام الإيقاعي المنتظم والمتناسب في النص المكتوب وتستنطق هذه الجمالية نطقا.

فمنطلق الدراسات الصوتية كما يراها الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك في الثراء الدلالي الذي يطرحه الصوت وفق معطيات النص المكتوب وطبيعة شكله حين يتحول إلى صوت منطوق فإنه يكتسب سمات دلالية مجسدة من

[1]- مهدي عناد أحمد قبها، التحليل الصوتي للنص(بعض قصار سور القرآن الكريم أنموذجا)، أطروحة لاستكمال الحصول على شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة النجاح الوطنية نابلس، فلسطين، 2011م، ص8.

[2]- د.مراد عبد الرحمن مبروك، الجماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات والتغير، دار النشر للجامعات، ط(1)، 1431هـ-2010م، ص8.

[3]- المرجع نفسه ص10.

خلال الاتساق الصوتي، والنص الذي نتعامل معه هو نص عمودي ألقي ويتمتع بسمات صوتية نعمل على استنطاقها.

فالدراسة الصوتية بالنسبة للمولدية ومجريات أحداث إلقائها في المشهد الاحتفالي بالمولد النبوي الشريف مهمة جدا لأنه لنها تعبر عن المنطوق الذي وجد له آذانا صاغية من طرف الجمهور، وحتى نتبين ذلك فإنه لزاما أن نتحرى المحاكاة الصوتية التي اتخذت أشكالا في محاولة لاستقطاب الجمهور والتأثير فيه، وهذا من خلال التطرق في الدراسة إلى شأن صفات الحروف ودلالاتها في تجسيم المعنى وحتى دلالة تكرار الصوت في المولدية وكذا طاهرتي النبر والتنغيم.

1- الهندسة الصوتية الإيقاعية للصوت:

ما يهمنا في الدراسة من الحروف تلك التي تمّ اختيارها حسب مقتضى الحال مع الشاعر الثغري، وهو يلقي مولديته الزيانية، ومن خلال هذا القسم من علم الأصوات نبحث عن مصوّغات الانتقاء الحرفي لنتبيّن أيّ الصفات غلّب بالنسبة لاختياره للحرف، منطلقين من تقسيمات الأصوات اللغوية المعروفة بالصوامت(Consonnes) وهي« الصوت المجهور أو المهموس الذي يحدث في نطقه أن يعترض مجرى الهواء اعتراضا كاملا...، أو اعتراضا جزئيا من شأنه أن يمنع الهواء من أن ينطلق من الفم دون احتكاك مسموع»[1].

أما عن الصوائت(Voyelles) فهي«الصوت المجهور الذي يحدث في تكوينه أن يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم وخلال النف نعهما أحيانا دون أن يكون ثمة عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضا تاما أو تضييق لمجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا»[2]، وما يتضح أن جميع الأصوات الصائتة مجهورة الفتحة والكسرة والضمة، أما الصوامت فمنها ما هو مجهور كالباء والتاء واللام والراء وغيرها، ومنها ما هو مهموس مثل السين والشين والفاء وغيرها.

وبما أن النص يلقى لمستمع حاضر في الاحتفال، ويهم الملقي أمر المتلقي في مسألة استقطابه وجعله ينفعل بما يلقيه له وبالتالي يعمل بدوره على إنجاح في عملية الاستجابة للمولدية النبوية وإحداث ردّة فعل، فإنّ العبرة بالبدايات، ونعلمها بدايات المولديات كيف هي سماتها؛ أنها تستهل بالمقدمات الطللية أوالغزلية وفق العرف الفني التقليدي للقصيدة العربية القديمة، ورأينا سابقا في دراساتنا للمدحة النبوية أن الشاعر يقدم بالنسيب المحمدي بحيث يبكي حبّه للحبيب ويقف عند الأماكن المقدسة المرتبطة بحضرة المقام المحمدي عليه الصلاة والتسليم، وهذا من جهة.

كما أن مخطط الإلقاء من جهة أخراة ينصّ على أن أول الملقين في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف هو السلطان الشاعر أبو حمو موسى الزياني، ثم يليه شعراء المولدية بإلقائهم والثغري كان من الشعراء الذين يلقون مباشرة بعد السلطان، وكان من المعوّل عليهم باعتباره شاعر الدولة، فمهمته في متابعة الإلقاء تحتاج لذكاء في

[1]- د. محمود السّعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د،ط)، (د،ت)، ص 148، 149.

[2]- المرجع نفسه، ص148.

سيرورة استقطاب الجمهور حتى يأخذ على عاتقه مسؤولية هاته الاستمرارية ربما بأجمل من سابقها، ولذلك يحتاج الأمر إلى الدقة في الانتقاء للظواهر الأسلوبية على رأسها المستوى الصوتي الذي يقوده إلى إنجاح ما تبقى من المستويات المعجمي والتركيبي والايقاعي...إلخ

وإلقاء الشاعر لمولديته في مشهد الاحتفال يقوم على تلك السيرورة البنائية التي عرفت بها المولدية النبوية(المقدمة- مدح النبي- مدح السلطان)، ما يدل على التنقل من موضوع لآخر رغم السياق المشترك الجامع بين هاته المواضيع، ومن هنا محاولين أن نحلل التوظيف الصوتي للثغري في "سرّ المحبّة" نبحث من خلال السيرورة الإلقائية لبناء المولدية المتنوعة لكل موضوع عن جمالية الانتقاء الصوتي الذي يعمل على لفت انتباه الجمهور ويحمله على التفاعل والانفعال وخلق ردة فعل هي نتيجة تأثره بإلقاء الشاعر.

وكما رأينا سابقا أن أبيات مولدية الثغري تصل إلى ثمانية وثمانين(88) بيتا؛ وتقسيمنا للقصيدة وفق بنائها المعروف لإجراءات دعت له الدراسة في الجانب الصوتي حتى نقف عند الفروقات الدلالية في توظيف الصوت من موضوع لآخر، محاولين تكشف مدى تسخير الشاعر للأداء الصوتي حتى يفعل فعله في نفوس الجمهور، وتلمس مدى التلون الصوتي في الكشف عن مقاصد الثغري في مولديته، ولذلك، فإنها قد تميزت بالتقسيم التالي:

- **التقديم**: مقدمة الشاعر في الحب النبوي وفي إظهار الشوق للأراضي المقدسة؛ وهذا ما تجلى من البيت الأول إلى البيت العشرين[01-20]

- **مدح المصطفى محمد صلى الله عليه وسلم**: في مدح النبي صلى الله عليه وسلم وذكر يوم مولده؛ من البيت الحادي والعشرين إلى البيت الخامس والخمسين [21- 54]

- **مدح السلطان**: وتبجيله والدعاء له لما قام به من تحضيرات الاحتفال؛ وذلك من البيت الواحد والخمسين إلى الثامن والثمانيين[55- 87]

وانطلاقا من هذا التقسيم كمرحلة تالية لمرحلة تسبقه في تعداد الحروف في القصيدة بشكل يعمّ كل أرجاء القصيدة، سنحاول معالجة توظيف الشاعر لطبيعة الحروف في كل مقطع حتى نلتمس أي الأصوات ناسبت مواضيع المقاطع، وهنا سيكون تركيزنا على الأصوات الصوامت وقراءتها انطلاقا من صفاتها في الجهر والهمس والشدة والرخاوة...إلخ، ونبحث في دلالة هاته الاستعمالات.

فالدراسة تعنى بالصوت من حيث تركيبه منطلقين من الصفات التي تميزه وهو مفرد بحكم المناسبة بين الصوت والمعنى «فكل صوت من الأصوات الهجائية يناسب حالة من الحالات لا يكاد يخالفها في شيء»[1]، وهنا تكمن القيمة الدلالية للصوت من خلال عدة عوامل لعل أشهرها الظروف التي تحيط بالكلام وما يطلق عليه بسياق الحال(Contaxt of Situation)، وهذا ما هو مجسد في مدونة الدراسة؛ فقد عرفت المولديات بسياق احتفالي توافرت فيه كل ظروف الزمان والمكان والحضور وغيرها من الملابسات التي صنعت له سياقا جديرا

[1]- د.صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، ص 144

بالدراسة، ولذلك سنستنطق الصوت من خلال خصائصه النطقية والنظامية و من خلال ملامحه الأدائية، وهذا انطلاقا من: – صفات الصوت – تكرار الصوت –دلالة النبر– التنغيم– الطول– التزمين– الوقفة.

أ. صفات الأصوات

إنّ لكلّ نص عوامل صوتية تؤثر على أساليبه والأداء وهذا من خلال الصفات والمخارج التي تختص بها الأصوات، وتتمثل هاته الصفات في الجهر والهمس والتفخيم والترقيق والتكرار، والبحث في هاته الأصوات وعوامل ودلالات حدوثها في علم الأصوات يدفعه للكشف عن جودة النص الأسلوبية والأدائية والأثر الذي يتجسد في النطق والسماع والموسيقى والدلالة.

ولذلك سنقف عند هاته الأنماط الصوتية هندسة توظيف للحروف من خلال تبيان صفاتها الصوتية في ومساهمتها في تشكيل هندسة الصوت الإيقاعي للمولدية النبوية، وذلك من خلال تعداد توظيف الشاعر للحروف العربية، وتبيان النسبة المئوية في كل حرف من الجدول التالي.

الصوت	نسبة ترداده	النسبة المئوية	الصوت	نسبة ترداده	النسبة المئوية
الألف	135	%4.90	الطاء	13	%0.47
الباء	123	%4.46	الظاء	6	%0.21
التاء	164	%5.95	العين	109	%3.96
الثاء	16	%0.58	الغين	19	%0.69
الجيم	51	%1.85	الفاء	74	%2.68
الحاء	79	%2.87	القاف	70	%2.54
الخاء	20	%0.72	الكاف	85	%3.08
الدال	84	%3.05	اللام	205	%7.44
الذال	17	%0.16	الميم	316	%11.48
الراء	137	%4.97	النون	147	%5.34
الزاي	21	%0.76	الهاء	125	%4.54
السين	87	%3.16	الواو	230	%8.35
الشين	21	%0.76	الياء	201	%7.30
الصاد	24	%0.87	الألف اللينة	150	%5.45
الضاء	23	%0.83	**المجمـــــوع**		**2752**

جدول يبين ترداد الشاعر للأصوات

خطوتنا هاته في تعداد الحروف الموظفة في المولدية النبوية ضرورية نبغي من خلالها دلالة توظيف الأصوات وانعكاساتها في إلقاء الثغري لمولديته ومدى أثر ذلك على الجمهور المتلقي، وكيف أن الثغري ومن خلال هاته الأصوات يوصل مشاعره للحضور من خلال ايحاءات الحسية والشعورية في أصوات الحروف المنتقاة، ولأجل ذلك كان لابدّ من الاستعانة بعلم النفس في مفاهيمه التي لها علاقة بالمشاعر والشعور الذي يحتاج فيها الشاعر إلى وسائل مناسبات حتى يعبّر للآخرين عنها وهذا من خلال مفهومي الاستيحاء والاستبطان.

فالشاعر حين يعبر عن مشاعره يسعى جاهدا أن يوصلها للآخرين وذلك بمختلف الحركات والأصوات التي تعبر عن انفعالاته الشعورية؛ «فالإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وما تغني عن الخطّ»[1]، وانتقاؤه لهاته الأصوات وفق الموقف الذي تقتضيه المناسبة وتجربته الشعرية وملابسات المشهد الذي يلقي فيه يحمل المتلقي على استشعار ما يختلج في نفسه من مشاعر ويتفاعل معها فيعمل فيخلق بذلك ما يسميه بالمشاركة الوجدانية وهو ما يطلق عليه علم النفس بالتقمص الشعوري الذي يتطلب من الشاعر أن يسقط مشاعره على الآخرين.

وهنا يحتاج إلى عملية الايحاء التي ترتبط بالمشاعر الإنسانية، وشعور الشاعر اتجاه الموضوع الذي يفصح عنه ومحاولة نقله لمشاعره اتجاهه للمتلقي ما يجعله يستعين بهاته العملية عملية استيحاء المعاني والتعبير عنها، بمعنى يصيّر المعاني إلى ظواهر لغوية توحي بما يريد الإفصاح عنه، وإذا كان الأمر مرتبط بقداسة دينية متعلقة بحضرة الرسول صلى الله عليه وسلم مع المديح النبوي والمولديات فإن الشاعر في هاته الحالة يسعى جاهدا حتى يعبر عن عظمة هاته القادسة الدينية للجمهور أثناء إلقائه لمولديته النبوية، وما يعتلج في نفسه من من مشاعر الحب للمقام المحمدي ويعتبر انتقاءه للصوت المناسب للإفصاح عن هاته المشاعر عملية استحائية للتدليل على معانيها المراد بها من هذا الانتقاء وانتقالها للجمهور وهذا بعد إدراك هاته الأحاسيس من طرف الشاعر ثم يعمل على الاستبطان.

وللغة دورها الأساسي في ذلك في التعبير عن الأصوات والحركات التي يراد من خلالها إيصال مشاعره للمتلقي انطلاقا من خصائصها الحسية جيث يوظف نبرات الأصوات ليوحي بالموقف الذي يود استشعاره في عملية التقمص الشعوري التي «لابدّ أن يمارسها كل فنان وشاعر وأديب كيما يستوحي من مواضيع تأمله مختلف الأحاسيس والمشاعر الأصلية التي تتضمنها لتعبر عنها بصدق»[2]، ولا ادل على ذلك ما كان يحاكيه العربي منذ القديم لأحداث العالم الخارجي على مختلف صوره بأصوات الحروف العربية وفي ذلك تجده يعتمد على شعوره للاهتداء إلى أصوات الحروف واستخلاص معانيها استيحاء من العالم الخارجي وبصورة فنية.

فقد ربط العربي أصوات الحروف وصفاتها بالأحداث بحركات إيمائية تمثيلية مسموعة غير منظورة « فتتحول اللفظة العربية إلى رقصة صوتية بارعة لا توحي بمعناها الأصيل فحسب، وإنما تجسده أيضا مما لا يقدر على ذلك

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين،ج(1)، ص 78.

[2]- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د،ط)، 1998، ص36.

راقص ولا ممثل أو فنان»[1]، وحسب المعاني تنتقى الألفاظ ويبرع في انتقائها بدءا من الحروف وأصواتها لتبلغ المنشود مع المتلقي.

ولنفترض أن مهمة التقمص هاته هي للشاعر وهو يعبر عن مكنون مشاعره في نص من نظمه ويعزم أن يعرّف به للمتلقي من خلال إلقائه فإنه لابد منه أن يحاكي أشياء العالم الخارجي وأحداثه حتى يهتدي إلى أصوات الحروف ومعانيها التي تحاكيها بإعمال مشاعره لبلوغ التأثير وإحداث ردة فعل وبالتالي الإشراك الوجداني.

وبدورنا كمتلقين لهذا العمل « أن نهتدي بالمقابل إلى هذه الحروف بالذات فيما لو تأملنا صدى أصواتها في مشاعرنا»[2]، ولكن شريطة أن يتمتع الشاعر بأصالة فنية إبداعية ووالمتلقي بأصالة فنية تذوقية موازية للأولى حتى ينجح الأمر.

ويأتي دور الاستبطان وهو «الدخول في باطن الشيء، ويطلق على ملاحظة النفس الفردية لذاتها... من جهة ما هي نموذج للنفس البشرية العامة، أو نموذج لكل نفس مهما يكن نوعها ويسمى هذا الاستبطان بالتأمل الباطني»[3]، وهو يعنى بتأمل صدى الأصوات على النفوس وفي المشاعر على حدّ قول الأستاذ عباس حسن؛ لأنه حسب مبادئ علم النفس هو أن ينعكس الشعور على الشعور وأن يحسّ إحساس بإحساس.

وبالتالي هو عملية تأمل في الباطن ولما يجول من أفكار في الذهن؛ وهو إعمال الشعور لإدراك الحالات الشعورية والأحاسيس التي تعتمل في نفوسنا، وبه تتم عملية استيحاء معاني الأصوات، وذلك بانعكاس شعورنا على مشاعر الآخرين بواسطة أصوات الحروف وما تثيره في نفوسنا، وهذا ماذهب إليه الأرسوزي في كتابه اللسان العربي في قوله« صدى أصوات الحروف في وجداننا»[4]، حين يتم بها التعبير عن الأفكار والمشاعر.

ومن هذا المنطلق تكون قراءتنا لأصوات الحروف وإيحاءاتها الحسية والشعورية وانتقائها حسب ما مقتضيات إلقاء المولديات الذي تفرضه سنن الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وبما أن المشاعر تتعلق بالشوق والحنين وعواطف الحب و مديح النبي وتبجيل السلطان وجميل صنيعه في التحضير للاحتفال بالمولد الشريف، وسنبحث من خلال لغة الأرقام وكيفية انتقاء الشاعر لأصوات الحروف في المولدية من خلال عملية الاستيحاء ومحاولة الشاعر لاستيحاء المعاني والتعبير عنها بأصوات الحروف وانعكاس ذلك على مشاعر الجمهور المتلقي عن طريق الاستبطان.

---

[1]- المرجع نفسه، ص37.

[2]- المرجع نفسه، ص38.

[3]- د. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج(1)، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، (د،ط)، 1982م، ص64.

[4]- اللسان العربي، نقلا عن حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 38.

أ- صفات الأصوت المتضادة:

وتظهر من خلال ترددها والصفات المتضادة التي تعتريها في المولدية النبوية كما هو موضح في الجدول

الصفة	الجهر	الهمس	الشدة	التوسط	الرخاوة	الاستعلاء	الاستفال	الإطباق	الانفتاح	الإذلاق	الإصمات
تردد الصوت	1907	695	725	914	1054	175	2427	66	2536	998	1609
النسبة المئوية	%69.29	%25.25	%26.34	%33.21	%38.29	%6.35	%88.19	%0.23	%92.15	%36.26	%58.46

جدول يبين الصفات الأصوات المتضادة

ب- الصفات التي لا ضد لها :

ويظهر تعدادها والصفات التي تعتريها دون ضد في الجدو التالي

الصفة	تردد الصوت	النسبة.م	الصفة	تردد الصوت	النسبة.م
القلقلة	341	%12.39	التكرير	137	%4.97
الصفير	132	%4.79	التفشي	21	%0.76
اللين	44	%1.59	الاستطالة	23	%0.83
الإنحراف	342	%12.42			

جدول يبين صفات الأصوات التي لا ضد لها

ومن خلال النسب التي توصلنا إليها بالنسبة لصفة الجهر والهمس يتضح كثرة الأصوات الصامتة المجهورة بنسبة 69.29% مقارنة بالأصوات المهموسة التي بلغت نسبتها 25.25 %؛ وهي نسب تؤكد مدى اعتماد الثغري في مولديته على الأصوات المجهورة لما بين النسبتين من فرق كبير؛ إنها تتوافق مع إرادة الشاعر الملحة للبوح بما يشعر به والتعبير عن ذاته، وهذا ما يدل على «توافق هذه الأصوات مع الصيحات العالية للذات عندما تحاول التعبير عن ذاتها»[1]، وهذا من الأبجديات التي لابد على الملقي أن يتسلح بها.

وما فقهته الخبرة اللغوية حسب تجربتها في مميزات الحروف أن الجهر أقوى من الهمس في مثل هاته المقامات، وهي حقيقة تتماثل لنا في لغة الأرقام والإحصاءات، وللأمر ضرورة إذا ما اقتربنا إلى سياق مشهد الاحتفال بالمولد النبوي الشريف؛ لأن الجهر في عرف اللغويين يجمع بين الظهور والكشف وعدم الاحتجاب؛

[1]- د. مراد عبد الرحمن مبروك، جمالية الهندسة الصوتية في النص الشعري بين الثبات والتغير، ص135.

والجهرة «ما ظهر ورآه جهرة لم يكن بينهما ستر»[1]، وهذا ما يتوافق مع مسألة إلقاء النص الشعري بين الشاعر والجمهور؛ فلا يحتجب عنهم ويكشف له عن نفسه علنا.

ولذلك عرف الجهر بالعلانية والشاعر لابد في هاته الحالة أن يكون مُجهرا صاحب جهر ورافع للصوت؛ فيقال«جهر بالقول إذا رفع به صوته، فهو جهير وأجهر فهو مُجْهِرٌ إذا عرف بشدة الصوت، وجهر الشيء علن وبدا؛ وأجهر و جوهر أعلن به وأظهره»[2]، وبالتالي أن الجهر وضوح الصوت والإجهار الإعلان وجهور الصوت أن يكون أكثر وضوحا ، وهي صفات تحتاجها الفطرة اللغوية للإنسان وهي تلقي وتُظهر أمرا ما من الأفكار والمشاعر للعلن مجسدا ذلك في كل ما يتطلبه موقف العلانية والإعلان والكشف وعدم الاحتجاب والمواجهة الجمالية من حروف الجهر التي تمثل النطق من طرف الشاعر والسّمع من جهة الحضور.

وهي الحروف التي هو بحاجتها الشاعر وهو يلقي للجمهور محاولا جلبه إلى فضائه الروحي وحيزه الجمالي حتى يشتركان في عملية التواصل وتتم الفوائد وبلوغ القصدية من العملية التبليغية، فالحروف المجهورة ضد الهمس، ومعنى الجهر عند سيبويه في الحروف«حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النّفَس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت، فهذه حال المجهورة في الحلق والفم»[3]، ويبلغ عددها تسعة عشر حرفا؛ وهي[الهمزة، الألف، العين، الغين، القاف والجيم والياء والضاد، واللام، والنون، والراء، والطاء، والدال، والزاي، والظاء والذال، والباء، والميم، والواو].

وفي النص الملقى يُعدّ الشاعر كل الأساليب الذي تساعده على توصيل مشاعره في الشوق والحنين للبقيع وفي مدح النبي وحبه ومدح السلطان إلى الجمهور بطريقة إلقائية يحتاج فيها لكلّ ما من شأنه أن يجسم معانيه وأفكاره أمام الملأ «ولعل زيادة الأصوات المجهورة في النص يتوافق مع الصوت المرتفع للذات التي تحاول أن تجهر بصوتها معبرة»[4] عن تلك المشاعر الروحانية الصادقة للنبي صلى الله عليه وسلم للجمهور حتى يحسّ إحساسه؛ فهذا نبي الهدى قداسة تحترم من طرف كلّ البشر، فلا بدّ من الجهر والصوت المرتفع في هاته الحالة لأن هاته المشاعر على رقيها الروحي واختلاف صورها تحتاج إلى هذا المقام الصوتي ليجسد كلّ الأساليب والأدوات التي تستبوح الشاعر بما في خواطره وخلده وتعلن استنطاقه للمعاني وتعلّيه.

وكان من الحروف المجهورة التي كان لها الحضور والحظوة في المولدية النبوية حرف **الميم** عن باقي الحروف هو الأكثر توظيفا بل وتجده رويا للمولدية النبوية **"سرّ المحبة"**؛ ميمية الثغري في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ومدح السلطان أبي حمو موسى الزياني، وهذا سرّ طغيانها وتفوقها على باقي الحروف بنسبة 11.48%، وهو صوت مجهور متوسط الشدة أو الرخاوة و هو من الحروف الإيحائية.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (جهر)، ج(2)، ص469.

[2]- المصدر نفسه، ص469.

[3]- أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، ج(4)، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط(2)، 1402هـ-1982 ص434.

[4]- د. مراد عبد الرحمن مبروك، جمالية الهندسة الصوتية في النص الشعري بين الثبات والتغير، ص153.

ومن النتائج التي توصل إليها الأستاذ حسن عباس في دراسته لحرف الميم ومعانيها في الكلمات العربية في معجم الوسيط من خلال الكلمات المبتدئة بحرف الميم والمنتهية به، ورأى أن معاني الرّقة واللين في المصادر التي تبدأ بالميم أضعاف ما هي عليه في المصادر المنتهية به، وفي المولدية الثغرية تجدها تكثر في المقدمة التي تعنى بمدى الشوق والحنين للأراضي المقدسة، فطبيعي ورود كثرتها [محبة، الدموع، متيم، مشوق، معني، مغرم، مقلة، منام، مطي، مقام، مغنى، مهج، مدح...].

ويفسر ذلك أن حرف الميم يحصل « بانطباق الشفتين على بعضهما بعضا في ضمة متأنية وانفتاحهما عند خروج النفس ولذلك فإن صوته يوحي بذات الأحاسيس اللّمسية التي تعانيها الشفتان لدى انطباقهما على بعضهما بعضا من الليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة»[1]، وإذا كان الأمر متعلق ببداية الأحداث والتوسع فيها وامتدادها فهو حاصل في مولدية الثغري على ثلاث محطات؛ أولها في الافصاح عن مدى اشتياقه لأرض الحبيب وكيف تراها حالة مشاعره من البعد ثم تأتي الثانية في الاستفاضة في مدح النبي صلى الله عليه وسلم ثم الانتقال إلى مدح السلطان في المحطة الثالثة والأخيرة.

فالبداية كانت بحاجة إلى شدة ضم الشفتين (سرّ المحبة بالموع يترجم... فصيح أعجم... والهوى يتكلم علقم جهنّم) ولما انتقل إلى مدح الرسول وسرد أحداث سيرته ومعجزاته تنفرج الشفتين فهذا يمثل التوسع في الأحداث (مغنى يتيم ...شمس الرسالة...هو رحمة...ولما بدت أنوار مولده...) وحتى مع مدح السلطان (وأقام ليلة مولد...ملك تقرّ له الملوك... يحمي الأنام...)، ونهاية كلّ بيت شعري من المولدية بكلمة منتهية بميم تدل على الانغلاق والسداد وما يتناسب مع انطباق الشفة على الشفة عندما تلفظ الميم في نهاية الكلام.

ولكن ورغم كل ما رأيناه مع هاته الصفات التي تميزت بها حروف الجهر والتي تتناسب ومقام الإلقاء والإبلاغ والإفصاح، فإن الشاعر قد وظف الحروف المهموسة بنسبة25.25 **%**، والهمس عكس الجهر، فهو «الخفي من الصوت...، والكلام الخفي لا يكاد يفهم »[2]، فكل مامن شأنه أن يكون خفيا منحبسا، و«الهمس من الصوت والكلام ما لا غور له في الصدر، وهو ما همس في الفم»[3]، والحروف المهموسة عشرة أحرف وهي[الهاء والحاء والخاء والكاف والشين والصاد والتاء والسين والثاء والفاء].

يعرفها سيبويه بأنها «فحرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النّفس معه»[4]، ورغم قلتها مقارنة بحروف الجهر حسب النِسب إلا أن الثغري يستهل بها مولديته ويفتتح أول الأبيات بصوت مهموس **السين** في كلمة "سر"؛ حيث يقول:

---

[1]– حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 72.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة(همس)، ج(15)، ص147.

[3]– المصدر نفسه، ص148.

[4]– أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه ، الكتاب، ج(4)، ص434.

سرّ المحبة بالدّموع يترجـــم ** فالدمع إن تسأل فصيح أعجم[1]

ولهذا تفسيران الأول حتى يهيئ نفسه والمتلقي ويضعهما في جو الإلقاء بوتيرة هابطة، وحتى يستمر في الإبقاء على ذلك الجوّ الروحاني الذي خلقه السلطان ليستشعره الحضور أراد أن يضفي لحظات من الخشوع في المحبة النبوية فأتى بالهمس ليتناسب وجوّ الخشوع الذي يحتاج إلى خفوت الصوت وضعفه، وقد وردت هاته الحقيقة في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿وخشعت الأصوات للرحمن فلا تسمع إلا هَمْساً﴾[2]؛ فالهمس مرتبط بالخشوه، وبما أننا في جوّ الاحتفال بالمولد النبوي الشريف فحتما سيكون جوا إيمانيا يأمل الحضور من خلاله أن يتأسى ويقتدي.

أما الثاني فراجع لتقاليد الاحتفال والأسلوب الذي كانت تسير على نهجه ليلة المولد النبوي، حيث كان يقضي أن من يبتدئ الإلقاء هو السلطان أبو حمو موسى الزياني، كشاعر يُحيي مع باقي الشعراء ليلة المولد إلى آخر ساعات الليل حتى بزوغ الفجر، فكان في كل مولد من سنوات حكمه يمهد للشعراء مراسيم الاحتفال بإلقاء مولديته، والثغري في أغلب احتفالات المولد كان يلقي مباشرة بعده والمصادر التاريخية والأدبية تؤكد ذلك.

وعلى هذا الأسلوب كما قال التنسي كانت تسير أجواء الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، والإشكال المطروح عن علاقة ابتداء الثغري بحرف السين بما سبق ذكره من تقاليد الاحتفال بالمولد؟ ونعلم أن تقاليد الاحتفال بالمولد النبوي الشريف حافظت على صورتها الاحتفالية لسنوات عدّة مذ سنّ أبو حمو موسى الزياني إحياء ليالي المولد النبوي الشريف.

فكان طبيعي أن يعدّ العدّة الفنية كل شاعر في كل سنة ليقابل الحضور بما حدت قريحته من نصوص مولدية، هذا من جهة، وما عرف عن المولديات في بنائها يجعلها تأخذ صورة نمطية مكررة لما عرفت به في مواضيعها، وهذا طبعا يجعل من الشاعر يبحث دائما عن الجديد الفني وأنه ومن الضروري أن يجد ما يجعله مميزا عن باقي الشعراء من المولديات من جهة ثانية وهذا الجديد الذي يُفرض على الشاعر يجعله يتنافس مع أقرانه الشعراء على الأفضلية والتميّز أمام الجمهور والسلطان من جهة ثالثة.

والثغري من الشعراء الذين كانوا يعملون على فرض وجودهم الإبداعي أثناء الاحتفال وهذا تفسير كثرة استعمال لحروف الجهر، ولكن وضعية إلقائه بعد السلطان هي التي جعلته يبتدئ بحرف من حروف الهمس وقارا أمام السلطان ومن جهة واستمرارا لما مهّد له السلطان، فبعد أخذه لمسؤولية استقطاب الجمهور ووضعه في أجواء الاحتفال والتفاعل معه، تجد الثغري يستمر في إتمام هاته المهمة حسب متطلبات الاحتفال وما تفرضه دقائقه ولحظاته، وحتى نؤكد ذلك، فلنتأمل قول أبي حمو وهو يلقي مولديته:

---

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدرر والعقيان في شرف بني زيان، تح محمود بو عياد، منشورات، موفم للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2011، ص169.

[2]- سورة طه، الأية 108.

قفا بين أرجاء القباب وبالحي ** وحي ديارا للحبيب بها حيّ
وعرج على نجد وسلع ورامة ** وسائل فدتك النفس في الحي عن مي[1]

فإن معظم أبياته بدايتها حروف الجهر لأن مهمته تحتاج إلى الإظهار وإعلاء الصوت والكشف عن المراد، ونجاح تفاعل الجمهور واستمتاعه في المشاهد الاحتفالية العظمى والكبرى ينطلق من البدايات الأولى، فإذا كانت ناجحة في استراتيجياتها الاستقطابية للجمهور، فهذا مؤشر لسيرورة التفاعل واستمراريته دون انقطاع يشتت ويبدد المتعة، ولذلك تجد أن مهمة السلطان أبي حمو تتضاعف بالنسبة لباقي الشعراء في البداية في استقطاب الجمهور ثم يسند إليهم هاته المهمة بإجراء آخر وهو مسؤولية الاستبقاء وسيرورة التفاعل فإنها تتضاعف عندهم.

وهنا يأتي دور الثغري ليأخذ على عاتقه هاته المسؤولية؛ مسؤولية الاستبقاء وهو يلقي اتّباعا محاولا الاحتفاظ بوتيرة التّفاعل بشيء من التنوع الذي يضفيه على طريقته؛ مستمرا في ضمان سيرورة العملية، فيلقي بعدما ينهي السلطان من إلقائه مستعدا بقوله في وقار واحتفاء بجلال الموقف وبحفاوة وهيبة أما حضرة النبي والسلطان والجمهور:

سرّ المحبة بالدموع يترجم ** فالدّمع إن تسأل فصيح أعجم
والحال تنطق عن لسان صامت ** والصبّ يصمت والهوى يتكلم[2]

فالبداية همسية لما رأيناه من ظروف احتفالية تحيط بالثغري، ولكن ما تفسيرنا لكثرة الجهر في القصيدة، فهذا ما نحاول الإجابة عنه، والملاحظ من خلال الأبيات وسيرورتها والانتقال من البيت الأول إلى البيت الثاني، لَيتبين أنه لم يستمر به المقام في توظيف حروف الهمس إنما تغيرت إلى حروف الجهر بعدما هيّأ تجربته الإلقائية لأنها تحتاج منه إلى زيادة في درجة الصوت عاليا مفصحا ومعلنا وهو يكشف للجميع عن مشاعره في حبّ النبي ومدى شوقه للقياه يخاطب حضرة الرسول مادحا إيّاه ويطلب مستشفعا، ثم يوجه الحديث للسلطان وهو يشيد بصنيعه في إقامة الدين والاهتمام بالمولد النبوي الشريف، ولذلك كان يحتاج لكلّ ما يساعده على الإفصاح والكشف والقول من شتى الأساليب.

وفي بحثنا عن الصفات الأخرى للأصوات وهي متقابلة كما في الجهر والهمس، تبين في توظيفها محاكاتها للواقع السياقي الذي كان يعيشه الشاعر الثغري وتجربته الشعرية والإلقائية في مولديته الشعرية؛ فكونك تحضر لموسم الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، وتعدّ له كل الاستعدادات التي تتصل بالسياق العام لإلقاء المولدية، فإنه لابد من من مخطط شعري جديد يختلف عن مثيله من المخططات الأخراة التي سبقت والتي ستأتي والتي هي مشتركة معه في سياق الاحتفال ذاته، بطرق أسلوبية على مختلف المستويات والتراكيب، وكون التنافس سيد الموقف في فرض الوجود الجمالي لكل شاعر بمولديته ليقوم بمهمة إشراك الحضور بما فيه السلطان والجمهور في جوّ

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ ملوك بني تلمسان، ص162، 164.
[2]- المصدر نفسه، ص169.

المولديات الروحاني، كل هذا له اعتباراته الفنية في أن ينتقي الشاعر ما يناسب اختياراته في الحروف التي تؤهلها صفاتها أن تؤدي الغرض المنشود.

ومن خلال النسب المئوية لصفات الأصوات المتضادة والتي ليس لها ضد فإنه يتبين مدى أثر السّياق الإلقائي الذي حدث مع الثغري ومنه منطلقات التفسير؛ فكما رأينا سابقا أن المولديات الزيانية وعلى مدار ثلاثين سنة أو أكثر كانت السباقة في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف وكانت معروفة بأسلوب من التقاليد الدولة الزيانية وهو إلقاء المولديات فضلا عن كل تلك المظاهر الاحتفالية.

ولكن إذا ما تعلق الأمر بالمولديات فإن لها تقاليدها الخاصة في الإلقاء حيث يبتدى السلطان أبو حمو موسى الزياني مولدياته ثم يلقي الشعراء الآخرون، فكان الثغري من الشعراء الذين يلقون مولدياتهم مباشرة بعد إلقاء السلطان، فيضعه ذلك في البحث عن سبل الإلقاء وهو يواصل ما بدأه السلطان، بالإضافة إلى الجو الإيماني في مدحه للمصطفى وذكر مشاعر الشوق الذي أحدثه السلطان بإلقائه فإنه حتما ينتقي البداية لمولديته التي تبقي وتحافظ على هذا الجو الروحاني، ومثل هذا الجو يحتاج الحروف التي فيها ما يهمس به ويلين السمع إليه ويستميل القلوب ترغيبا، ولكن سياق الإلقاء يحتاج فيه الشاعر إلى كل الصفات التي تعينه على الإفصاح والجهر بالمشاعر في حبّ النبي ليصل مقصده من تبليغها للمتلقي من الجمهور.

وحتى يوازن بين الحالين فإن الشاعر عمد إلى التوظيف المناسب لاحتياجات السياق في إعماله للصفات المتضادة والاستفادة من مميزاتها الصوتية؛ فلا يمكننا أن نجزم بصفات القوة والشدة والجهر، في حين لا أن نرجح الكفة لصفات الهمس والرخاوة واللّين؛ فحسب الاحصاءات والحسابات فكلا الصفتين لهما الحضور الذي يؤدي وظيفته المنوطة به؛ فقد كان لصفات الضعف في الأصوات الحضور الأكبر من حيث الكم، فقد ترددت الأصوات المجهورة 1907مرة مقارنة بأصوات الهمس التي وردت في695 مرة.

بينما الصفات الأقوى في النطق ورودها أقل بالنسبة للصفات الضعيفة، ولكن ما تتميز به من صفات جعل حضورها أقوى، وهذا ينطبق على صفة الشدة التي ظهرت في725 مرة مقابل الرخاوة وهي بـ 1054مرة، وينطبق هذا على الإطباق بـ66 مرة، ويقابله الانفتاح في 2536 مرة و كذلك الاستعلاء التي جاءت في176 مرة مقابل الاستفال بـ2427 مرة.

فكلاهما يغطي نقصه بما يتميز به من الصفات النطقية في التشكيل الصوتي المناسب للمولدية النبوية وفق سياق الاحتفال؛ فقد غطت الصفات الضعيفة[الهمس- التوسط- الرخاوة- الاستفال- الانفتاح]، بكثرة استعملها التي يحتاجه السياق، أما الصفات القوية[الجهر- الشدة- الاستعلاء- الإطباق]، فقد غطت نقصها رغم قلتها بالمقارنة مع الصفات الضعيفة بما تنماز به في صفاتها النطقية التي تعبر عن التفخيم والاستعلاء، وما تتطلبه من قوة في النطق والجهر بها، وهذا ما يفسر بداياته الهمسية رغم قلتها بالنسبة للأصوات المجهورة.

بلغت صفة الانفتاح أعلى النّسب بـ 92.15%، وتفيد الافتراق والانفراج بمعنى «تجافي اللّسان عن الحنك الأعلى عند النطق بالحرف بحيث لا ينحصر الصوت بينهما»[1]، وهي من الصفات الضعيفة في النطق لا يحدث احتكاكا ولا انفجارا، وبمقارنته للاستفال فإنها تحتل المرتبة الثانية في الاستعمال بنسبة88.19%، وتعتبر من الصفات التي تتضافر مع صفات الانفتاح لقربها في المخرج لأن أقصى اللسان ينخفض عن الحنك الأعلى عند النطق بالحرف فيحدث انخفاظا في الصوت ويترتب عنه الترقيق، ولكن الانفتاحّ أعم من الاستفال لأن كل حرف مستفل منفتح وليس العكس.

فحرف[القاف والخاء والغين] مثلا من الحروف المنفتحة، ولكنها ليست مستفلة لأن درجة الانفراج أضيق بين اللّسان والحنك، وهذا ما يؤهلها للاستعلاء، وهو استعلاء نسبي، وذلك حين يرتفع أقصى اللّسان حال النطق بها، محدثا ارتفاعا في الصوت وتفخيمه، ولكن دون إطباق اللسان بحيث لا تكتمل معه صفة الارتفاع.

ولذلك سمي بالاستعلاء النّسبي لا تتحقق صفة التفخيم، ومثال على ذلك حرف القاف الذي جاءت نسبته في المولدية بنسبة 2.54%، ولكنه يتسم بصفة الطلاقة والنصاعة للاستعلاء والتفخيم من حيث القوة، وهذا ما يبرر استعماله للقسم الذي يتطلب قوة، وهو في حالة يحسن فيها الهمس لألم البعد وطول الاشتياق، فيوظف الجملة القسمية ليثبت شوقه وهو يبدأ بحرف القاف المناسب لسياق القسم (**قسما**).

أما لو تلاحظ حروف الاستعلاء فإننا نجدها على تفاوت في مراتب تفخيمها والقوة من الأعلى إلى الأدنى[الطاء–الضاد–الصاد–الظاء–القاف–الغين– الخاء]، وهذا الترتيب مناسب لما تحدثنا عنه بالنسبة لحرف القاف؛ فترتيبه الخامس في درجة قوة استعلائه لأن اللسان يعلو ولا ينطبق، فأكسبه صفة التفخيم النسبي لأنه من حروف الانفتاح، وبما في القاف من همس نجده يناسب حالات الحزن والعتاب واللوم والحرقة والألم، وله النسبة الأكبر في هاته المجموعة.

وبحسب التقسيم الخماسي للحروف وتقسيمها انطلاقا من ضعفها وقوتها، فإن [الميم– الواو–اللام–الياء– التاء–الألف اللينة– النون...]، حروف تتراوح بين الضعيفة والأضعف ولكنها تفرض نفسها في نسبة ترددها، ولكن منها ما يحمل صفة الهمس والرخاوة ومنها ما يحمل صفة الجهر والشدة، فتجتمع فيها الصفات وإن كانت متضادة، ولكنها تجتمع في صفة الذلاقة مما يجعلها أوضح وأفصح من كل الحروف في النص بنسبة تعدادها العالية، وهذا ما يتعين به الشاعر من أدوات تعينه على الإفصاح عن الفكرة والأحاسيس والمشاعر.

فعلى سبيل المثال نتخير حرف [اللام] باعتباره الحرف الأكثر استعمالا الذي تبنى عليه المولدية على اعتبارها حرفا رويا؛ فهو حرف مجهور ولكنه يميل إلى التّوسط بين الشدة والرخاوة، هذا ما يجعله مستفلا واضح المخرج من حيث الإذلاق لأن نطقه يعتمد على اللسان، وحركة الشفتين تدل على ضرورة لغة الجسد في عملية الإلقاء، فمن المهم مشاهدة المتلقي لحركة الشفتين في آداء المعنى وتجسيمه، فلا يكتفى بالأذن للسّماع إنما حتى

[1]– أ.سليمان بن عيسى باكلي، التلاوة الصحيحة، ثريا للنشر والطبع، ط(2)، 1428هـ–2007هـ، ص231.

النظر، وهذا لإحداث التفاعل بينه وبين الجمهور، وهذا ما يفسر إفصاح الشاعر والتعبير عن أحاسيسه تجاه حبّه للنبي في مولديته

وحتى نتبين استغلال الشاعر لصفتي القوة والضعف في الأصوات الموظفة في المولدية النبوية التي اشتغل عليها من وجهتين لعملة واحدة، وقد سميناها **مناسبة مقتضى الحالين**؛ أمّا الحال الأول يتمثل في جوّ الخشوع والنفحات الإيمانية في الحبّ النبوي ومشاعر الشوق إليه، الذي يتطلب الهدوء والسكينة وأخذ الموعظة والتذكير بخصال الحبيب ملاذا للتغيير وتحسين حال النفوسس وأوضاع المجتمع والدين وغيرها.

والثاني فيتجسد في مقام الإلقاء الذي تتطلب تداعياته صفات أصوات القوة والجهر والاستعلاء والافصاح بشدة ليوصل كل أفكاره ومشاعره للمتلقي دون أن ننسى الظروف التي يبدأ بها الثغري إلقاءه بعد السّلطان فإنه مقام يستدعي الوقار بالإضافة إلى حسن الانتقال والبقاء على ما أحدثه السلطان من الجوّ الروحاني في محاولة منه للمحافظة على التناغم السياقي، ثم ينطلق بما يراه له في تجربته الإلقائية مع المتلقي الجمهور.

وسنوضح كل هذا في ذلك التلون والتنوع في الانتقاء للصوت وما يقتضيه السّياق في جدول نرتب فيه الأصوات حسب ترددها في الاستعمال، على ثلاث مجموعات حسب الضعف والقوة والتوسط.

– صفات الأصوات الضعيفة والأضعف

من خلال إحصاء الحروف من حيث القوة والضعف والتوسط، يلاحظ نسبة ورود الأصوات الضعيفة، والأضعف، وهذا ما نجده مع الميم، وهو حرف الروي الذي تعتمد عليه المولدية الثغرية، وسنتبين ذلك أكثر من خلال الجدول التالي

الصوت	الصفة	النسبة .م	صفات الأصوات المتضادة					ص.أ.غ.متضادة
الميم	ضعيفة	%11.48	الجهر	التوسط	الاستفـــــال	الانفتـــــاح	الإذلاق	
الواو	أضعف	%8.35		الرخاوة			الإصمات	اللين
اللام	ضعيفة	%7.44		التوسط			الإذلاق	الإنحراف
الياء	أضعف	%7.30		الرخاوة			الإصمات	اللين
التاء	ضعيفة	%5.95	الهمس	الشدة				
النون	ضعيفة	%5.34	الجهر	التوسط			الإذلاق	
الراء	ضعيفة	%4.97						التكرار
الهاء	أضعف	%4.54	الهمس	الرخاوة			الإصمات	
العين	ضعيفة	%3.96	الجهر	التوسط				
السين	أضعف	%3.16	الهمس	الرخاوة				الصفير
الكاف	ضعيفة	%3.08		الشدة				

الحاء	أضعف	%2.87		الرخاوة				
الفاء	أضعف	%2.68					الإذلاق	
الشين	أضعف	%0.76					الإصمات	التفشي
الزاي	ضعيفة	%0.76	الجهر					الصفير
الخاء	ضعيفة	%0.72	المهموس		الاستعلاء			
الثاء	أضعف	%0.58			الاستفال			
الذال	ضعيفة	%0.16	الجهر					

جدول يبين صفات الأصوات من حيث الضعف

ما يلاحظ على الصفات في المجموعة الأولى من الأصوات الضعيفة تحقق سمة التوازن الصوتي ومساهمتها في بناء الهندسة الإيقاعية الكلية للقصيدة، ونسبتها الكبيرة كفيلة بتغطيتها على المولدية مقارنة بالأصوات القوية، ولكن ومع هذا فإن لها ما يجعلها تفرض نفسها أكثر؛ فقد عوضت نقص الضعف في صفات الجهر والشدة والانفتاح، وحتى تحافظ على سمة التوازن الصوتي وفق تداعيات السّياق تلاحظ في هاته المجموعة من الأصوات أنها إذا اتسمت بطابع الجهر فإنها تكون إمّا رخوة أو يحكمها التوسط مع الاستفال والانفتاح مذلقة أو مصمتة مثل[الميم–الواو–الياء–اللام].

ونلاحظ أن صفة الإذلاق تصحب الأصوات البينية التي تإخذ من صفة الشدة ومن صفة الرخاوة مثل[اللام–الميم– النون– الراء]، باستثناء الفاء فإنها جمعت كل صفات الضعف فقد جاءت مهموسة ورخوة مستفلة ومنفتحة ومذلقة وهذا ما يجعلها مناسبة في بداية المولدية حين قال الثغري:(فالدّمع إن تسأل فصيح أعجم) في موقف يحتاج من الشاعر الهدوء والتعبير عن حال وجعه وألمه "الدمع" من يعبر عن حالته؛ بحيث جاءت هاته الجملة استئنافية متصلة بصوت [الفاء]، ونعلم أن من دلالات الجمل الاستئنافية التوضيح الشرح والتفصل، وصفة الإذلاق في الفاء تمنحها هانه المهمة، ودليل آخر على ذلك في كلمة فصيح أي أن يفصح ويعربن عن الوضع الذي يمر به الشاعر الثغري، والدمع حين ينسكب يعبر وهو صامت.

فلا ننسى حالة الشاعر في بدايات مولديته وصعوبة الإفصاح عن مشاعره في حبّ النبي ومرارة بعده عن المقام النبوي والكعبة المشرفة وآلام الفراق، كل هذا وإن أفصح بالأصوات المذلقة ولكن يبقى الإصمات سيد الموقف في قمة تعبيره فلا يستطيع أن يوصل تلك المشاعر لأن الحال صامت والهوى من يتكلم، ولذلك تكثر صفة الإصمات على هاته المجموعة مثل ما هو في صوت [السين–الهاء].

ونمثل بصوت [السين] فإنه فعلا يعبر عن عدم الاستطاعة على التعبير، وهذا في كلمة(سرّ)، وكل ما يتعلق بالكتمان والخفايا والمكنونات، ولهذا جاء صوت[السين] مهموسا رخوا مستفل ومنفتح بالإضافة إلى الإصمات، وهناك من الصفات ما ينوب عن التعبير على حالة الكتمان هاته وهو الصفير الذي يعتري صوت [السين]،

فبمجرد النطق بها، تلتفت له الآذان لتفهم أن هناك مكامن ليس بالمهمة السهلة أنها تتكشف،فعبرت لنا أن هناك أسرار وليس مجرد سر.

أما عن الأصوات المهموسة الأخرى فتجد لها مصوّغات تظهرها بشكل واضح كما في صفة الشدة، وهذا في الأصوات[الكاف-التاء]، وفي حالة ما جاءت رخوة فإن الاستعلاء يعمل على إظهارها مثل[الخاء]، وهذا ما يثبت صفة الاسنسجام والتوازن الصوتي الذي يعبر على مقامين في سياق واحد يعبر عن المشهد الاحتفالي بالمولد النبوي الشريف.

- صفات الأصوت المتوسطة

أما في المجموعة الثانية فإن مقتضى الحالين يتجسد في أن صوت الألف والعين في توسط صفتهما، ولكن يأخذ كل واحد منهما صفة التوازن الصوتي؛ بحيث كل واحد يتمّم النّقص بصفة أخراة بين القوة والضّعف؛ ليحاكي السّياق الذي يعيشه الشّاعر لحظة الإلقاء؛ فالألف مجهور تحكمه الشّدة ولكنه مستفل فيه من الانفتاح والإصمات، بينما صوت العين مجهور ولكنه رخو يتمم ذلك بالاستعلاءّ ولكنه أستعلاء نسبي ؛لأنه منفتح فيه من الإصمات، والجدول يوضح ذلك.

الصوت	الصفة	النسبة.م	الصفات التي لها ضد					ص.غ.متضادة
الألف	متوسطة	%4.90	الجهر	الشدة	الاستفال	الانفتاح	الإصمات	
العين	متوسطة	%0.69		الرخاوة	الاستعلاء			

جدول يبين صفات الأصوات من حيث التوسط

- صفات الأصوات القوية

أما المجموعة القوية من الأصوات؛ فرغم قلتها إلا أن ما تملكه من قوة في صفاتها وما تنماز به من قلقلة لإظهار الصوت أكثر وإبرازه وحتى في الصفير والاستطالة وغيره مما يجعلها تفرض نفسها في المولدية النبوية، ونمثل بصوت القاف الذي يعتبر من أقوى الحروف المقلقلة ولكن نسبته قليلة 2.54%ومع هذا قد فرض قوته في سياق الجملة القسمية، وصفاته من خولته للبروز أثر ولكنه مصمت، وفي الجدول أسفل ما يوضح ذلك ويبيّنه.

ثم إن باقي الحروف إذا كانت في الجهر والشدة فإنها تستفل وتنفتح وكلها مصمتة باستثناء صوت الباء فهو مذلق ولكنه مستفل، في حين صوت الصاد مثلا مهموس ورخو ولكنه مستعلي وهكذا، وكل هذا يستدعيه مقام المدح الذي يقتضي القوة في الإلقاء والإفصاح مشيدا بالمعجزات والإنجازات.

الصوت	الصفة	النسبة.م	الصفات التي لها ضد					ص.غ.متضادة
الباء	قوية	%4.46	الجهر	الشدة	الاستفال	الانفتاح	الإذلاق	القلقلة
الدال	قوية	%3.05					الإصمات	
القاف	أقوى	%2.54			الاستعلاء			
الجيم	قوية	%1.85			الاستفال			
الصاد	قوية	%0.87	الهمس	الرخاوة	الاستعلاء	الإطباق		الصفير
الضاد	أقوى	%0.83	الجهر	الرخاوة				الاستطالة
الطاء	أقوى	%0.47		الشدة				القلقلة
الظاء	قوية	%0.21		الرخاوة				

جدول يبين صفات الأصوات من حيث القوة

ب. دلالة ترداد الأصوات في مولدية الثغري

ومن الظواهر التي يستنجد بها الأداء الإلقائي للنص الشعري والعمل من خلال إعماله على تجسيم المعاني وتقريبها للمتلقي التكرار بكل أنواعه وصوره، وهذا بحكم مهمته التقريرية والتأكيدية للمعنى ونظرا لتعدد هاته المهمات التي تتجسد على مستويات متعددة مثل تكرار الحروف والكلمات والعبارات والجمل والفقرات والمقاطع الشعرية والقصص وحتى المواقف وهو بذلك يسهم في التماسك النصي.

ولذلك يعد من الظواهر اللغوية المرتبطة بعناصر الاتساق والانسجام لفائدة تأكيد المعنى لأن فيها الرجوع وتكرير الشيء والبعث، وهذا ابن منظور يذكر أن «الكُرُّ الرجوع ...وكرّر الشيء وكركره أعاده مرّة أخرى بعد أخرى وكرّرت عليه الحديث ردّدته عليه...، والكرُّ الرجوع على الشيء ومنه التكرار، والكرّة البعث وتجديد الخلق بعد الفناء...، والكَرُّ ما ضمّ ضلفتي الرّحل وجمع بينهما...»[1]؛ فأمر الجوع هذا يدل على الإحالة بصورتيها القبلية والبعدية، وأما التجديد والخلق فإن المتكلم في هاته الحالة يأتي بجمل متعددة وبعد مدة من الحديث تبدأ تلك الصيغ في التلاشي والنسيان فيعديها للمستمع ليبعثها من جديد، وحتى معنى الضم فإنه يدخل في وسائل تحقيق التماسك النصي.

وهو الأمر الذي يؤكده الزركشي في برهانه« التكرار على وجه التأكيد، وهو مصدر كرّر إذا ردّد وأعاد ، وهو تفعال بفتح التاء...، وفائدته العظمى التقرير، وقد قيل الكلام إذا تكرر تقرّر...، وحقيقته إعادة اللفظ أو مرادفه لتقرير المعنى خشية تناسي الأول لطول العهد به»[2]، وهذا في مواضع متنوعة في أول الجمل وفي وسطها أو

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مادة(كرر)، ج(12)، ص69.

[2]– الإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن ، ج(3)، تح: محمد أبو الفضا إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، (د،ط)، (د،ت)، ص9، 10.

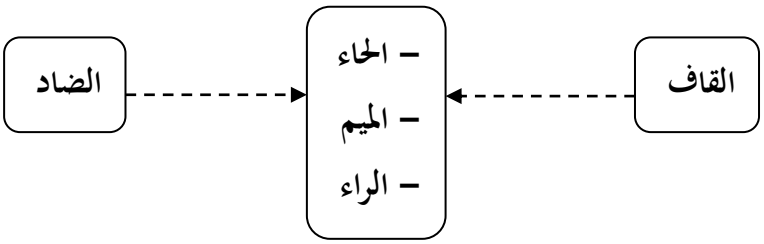
آخرها، ولا يقتصر فقط عند اللفظ بل يمكن أن يتجسد في الحرف أو الجملة بأكملها أو في نصفها على غير ذلك.

ويعرفه الدكتور صبحي إبراهيم الفقي بأنه« إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة، وذلك باللفظ نفسه أو بالترادف، وذلك لتحقيق أغراض كثيرة أهمها تحقيق التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة»[1]، وهي على صور متعددة تعزز من ظهورها وردها بشكل لافت للنظر وحتى أنها تعمل على تبيان الدلالة وكيفية أدائها في النص أثناء الإلقاء والعمل على الإمداد الدلالي في تجسيم المعنى للمتلقي.

وما يلفت النظر في مولدية الثغري تكراره للحروف بشكل يدعو فيه لتأكيد حاله وتقريرها، وهذا على مستوى المحطات الثلاث التي يعبر فيها عن مشاعره في الشوق وفي مدح النبي والسلطان، وهو ما يساعده على إثارة انتباه الجمهور، لأنه من التقنيات التي يهتدي إليها ليظهر المعنى المراد وإجلائه في إطار السياق المطلوب، وهذا لتعدد الوظائف الأسلوبية التي يحققها ومنها« إثارة انتباه المتلقي وتكثيف الإيقاع الموسيقي في النص الشعري وتوكيد الظاهرة المتكررة والتعبير عن مدى أهميتها بالنسبة للسارد الشعري»[2]، لاسيما وما لهاته الظاهرة الأسلوبية من أهمية أمام الإلقاء، وهذا ما سنحاول أن نتبين صوره في الحروف.

تعددت صور التكرار للحرف في مولدية الثغري، وقد لفت النظر تكراره لحرف الحاء وهو يقسم بالأماكن المقدسة أن شوقه شبّ وهو ينتظر ساعة اللّقاء حتى يعطر ناظره بأرض الحجاز ومقام النبوة، ومن خلال وتيرة القسم تَظهر للقارئ حرف الحاء والميم والراء، وهي تتردد في جملة الشرط التي تعددت صوره بالعطف وسط حرفين أولا وآخرا وبشكل ترتيبي [القاف– الضاد]، وهذا في قوله من البيت السادس عشر إلى البيت التاسع عشر:

قسما بزمزم والحطيم ومـــا حوى ** مـن رحمة ذاك الحطيـــم وزمـزم
وبحـرمة الحرم الشـــريف ورفعـــة ** البيت المنيف ومن بنجـد خيموا
ومقـام إبراهيـــم والركن الـــذي ** تحمـي بـــه الآثـام سـاعة يلثم
لقد انطوت نفسي على جمر الغضا ** شوقا يشب على الضلوع ويضرم[3]



[1]– د. صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، ج(2)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط(1)، 1431هـ-2000م، ص20.

[2]– نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية ابن الريب، مجلة اللغة والأدب، ع(14)، جامعة الجزائر، شعبان 1420هـ– 1999م، ص38.

[3]– محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ، ص170، 171.

فالقاف تعبر عن موقف أراد الشاعر أن يوصله للجمهور المتلقي، لما لها من وقع كبير في تحريك المشاعر وهزّها لاسيما والابتداء كان بها حين لجأ للقسم وهو يثبت نار أشواقه بنفس ثائرة تحتاج إلى من يصدق معاناة هاته المشاعر، ولذلك وظف حرف القاف وهو يناسبه في حمل المتلقي على التصديق لأنها تدل على الشدة والاستعلاء والتفخيم.

وهو صوت معبّر عن الحزم في الأمر واتخاذ القرار وأنه لا رجعة فيه لاسيما حين يكون مقرونا بالقسم، وهو ما أوضح مدى قوة حرف القاف في هذا المقام التعبيري، فإنك تجده يفصل القول حتى ينتبه الجمهور إليه بالقسم؛ ولذلك فإن في القاف شدة وهو من الحروف المجهورة رغم أن هناك من ينطقه بالهمس، لكن جلّ استعمالاته للقوة والصلابة والمقاومة، وتجده بهذا يحتاج إلى إرعاء استماع المستمع من الجمهور متلقي المولدية لأنه فيه من الفعالية والحركة.

وهذا ما يجعلهم يصنفونه ضمن الحروف الانفجارية لأنه يحمل طاقة كبث من المشاعر لابد لها أن تخرج انبجاسا فيه من القوة ما يساعد على التعبير عن المشاعر؛ فبهذه الصفة «يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسا تاما في الموضع ثم يضغط الهواء يطلق سراح مجراه فجأة فيندفع محدثا صوتا انفجاريا»[1]؛ وهذا سبب إعتماد الشاعر عليه لتلك الطاقة الشعورية التي هي في الكوامن، فهو يساعد على عملية الحبس ثم الإطلاق فجأة ليحدث صوتا انفجاريا؛ فبعد حديثه عن الفراق ومعاناة البين حيث جمع كل ذلك ليثبته ويؤكده بجملة القسم تبتدئ بحرف القاف.

ولذلك هو حرف للمفاجأة أيضا في خصائصه الصوتية يحدث أمرا لم يتوقعه المستمع من المتكلم، وهو يعبر عن موقف وله دلالة في معنى التأكيد، وعليه يتم الاعتماد للإفصاح عن تلك المشاعر لأنه صلب وقوي كما رأى ذلك ابن جني[2]، وهذا ما نراه متجسدا مع الثغري فبعد انخفاض في الوتيرة الصوتية لديه وهو يعبر عن مشاعر الحبّ والاشتياق ممهدا لهاته الهزة في المشاعر التي تدل على نفاذ الصبر ، وليثبت ذلك انفجرت مشاعره بعد هدوء مضطرب معملا القسم في ذلك، وهو بهذا يقاوم هاته المشاعر متصبرا متجلدا.

وبالرغم من إقرار الأستاذ عباس حسن بأن الفقاعة الصوتية لحرف القاف تحرمه من إثارة المشاعر الإنسانية، ولكننا نلمس في القسم وفي أمر المشاعر هو يثيرها لحمل المتلقي على الاحساس بمدى شوقه لهاته الأماكن التي أقسم بها، وقسمه بها يدل على هاته المشاعر من الحرمان، وحتى يحمل الناس على التصديق أتى بالقسم الذي يوضع في الأمور المتأكد فيها على وجه القطع لاحتمال والشك، وبالتالي لابد من إعمال العقل لا المشاعر، ولذلك تجده يعمل العقل في تبيان حقيقة صدق المشاعر.

ولإثبات ذلك نربط الأمر بالمقسم به فإن كلماته متعلقة بحرف الحاء والراء والميم، وقد لوحظ ترددها بشكل يجعلنا نبحث عن الدلالة التي سيقت بها جملة القسم، وقد جاءت في الكلمات المقسم بها، ونبدأ مع

[1]- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، (د،ط)، 1983م، ص19.

[2]- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص(2)، ص158.

الحاء، فقد جاءت في الكلمات[الحطيم- حوى- رحمة- حرمة- الحرم- تحمى]، وكلها في معاني الحماية والتحصين والحرمة بين رحمة الحطيم وحرمة الحرم؛ أشياء لها من القداسة والوقار وعدم المساس بما يجعل الإنسان في الأسفلين، وبدورها الراء تعبر عن ذلك .

فالحاء حرف رخو مهموس يدل على الشيء الخفي معبّرا عن ذلك بفخامة عالية النبرة يوحي بالحرارة في المشاعر الإنسانية التي لا تخلو من الحدة والإنفعال وبذلك توحي بمشاعر الحب والحنين، تماما كما الأمر مع الثغري وهاته الأماكن التي يكنّ لها بالغ الحب والوجد ومشاعر دينية تعبر عن ارتباطه بالحرم؛ « هو أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته ليتحول مثل هذا الصوت من البحة الحائية في طبقاته العليا إلى ذوب من الأحاسيس وعصارة من عواطف الحب والحنين والأشواق»[1]، وهذا ما لأجله أقسم الشاعر بهاته المعالم المقدسة والمرتبطة بالحجاز وبيت الله المكرم، وهي معالم مرتبطة بهاته المشاعر الحب والحنين والأشواق.

أما الراء فحيثما كانت الحاء في جمل القسم كذلك وجدت لتعبر كذلك على المشاعر الإنسانية وحرارتها ومدى انفعالها[رحمة- حرمة- الحرم- الشريف- إبراهيم- الركن]، وما يلاحظ أن حرف الراء مجهور بين الشدة والرخاوة والحاء مهموس ولكن جمعتهما المشاعر الإنسانية التي تدعو للحركة والانفعال النفسي والجسدي والاضطراب ومعني الرقة والرحمة[2].

أما الميم فكنا قد أشرنا إليه سابقا باعتبار أنه يحتل المرتبة الأولى في الاستعمال ولأنه حرف الروي الذي تقوم عليه المولدية؛ وله معاني الرقة والمرونة والتماسك ومميزاته الصوتية تعبر عن ذلك، ويعبر عن المشاعر الإنسانية وحرارتها، وعنده ما يدل على الجمع والضم والكسب مثل ما نجده يجمع هاته المعالم في مشاعر دينية واحدة [قسما- زمزم- الحطيم- الرحمة- حرمة- الحرم - المقام تحمى- الآثام- ا-إبراهيم- يلثم- خيموا]، وكثرتها تدل على التوضح والتوسع والامتداد بما يوافق حركة انفراج الشفتين فيها، وصفة الجهر تدل على إفصاح الشاعر بهاته المشاعر وعلاقتها بهاته المعالم.

أما عن الحرف الأخير وهو الضاد فقد تكرر على مستوى جملة حواب القسم، معبرة على مدى تحمل الشاعر إتجاه هاته المشاعر، وذلك في الكلمات[الغضا- الضلوع- يضرم] كلمات لها علاقة وثيقة بمشاعر الشوق واضطرامه، ولو نرجع إلى صفات حرف الضاد ودلالاته لنجدها فعلا تعبر على التحمل والتجلد، وما تسميته بحرف الإطباق إلا لأنه وباقي حروف الإطباق وهي الطاء والظاء والصاد«تتطلب للنطق بها وضعا خاصا للسان يحمل المتكلم بعض المشقة إذا قيست بنظائرها من الحروف غير المطبقة»[3]، وهذا ما يعبر عنه من دلالات المشقة

[1] – حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 180.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص82 وما يليها.

[3]– د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة الأنجلو المصرية، ط(2)، 1952، ص 27.

والتحمل، ولنتصور نطقه بها وهو يعبر عن هاته المعاني فإنه أكيد تجده يضغط على الكلمة في مواقع حروف الإطباق.

ويذكر الأستاذ حسن عباس أن العلايلي يصفه بأنه يعبر عن غلبة تحت ثقل بمعنى فيه تحمل وتصبر وتجلد«يوحي بالصلابة والشدة والدفء كأحاسيس لمسية، وبالفخامة والضخامة والامتلاء كأجاسيس بصرية، وبالضجيج كإجساس سمعي وبالشهامة والرجولة كمشاعر إنسانية»[1]، ولو بحثنا في معاني الكلمات الوظف فيها حرف الضاد لنجدها تعبر على الصلابة والشدة والقدرة على التحمل خاصة حين يتعلق الأمر بالمشاعر والمكنونات النفس، فإن الشوق يحتاج إلى التحمل حالة الفراق والابتعاد؛ فالغضا نوع من الشجر خشبه صلب ويبقى زمنا طويلا لا ينطفيء ويكثر بمناطق نجد، وقد انطوت نفسه عليه من شدة الشوق الذي يشب كتوقد النار وانتشار لهيبها في الضلوع وهي متضرمة ومشتعلة، فالشوق مثل النار اشتدّ حرّه فيّ.

2- الملامح الأدائية في المولدية الثغرية(التلوين الصوتي):

ولما يقف الشاعر معبرا عن مكنون خاطره اتجاه موضوع معين، فإنه يستعين بكل الأدوات اللغوية والظواهر الصوتية التي تعينه على توصيلها للمتلقي وترده منفعلا متأثرا؛«فعندما نستمع إلى قطعة من الكلام الجيد تنقل أفكار صاحبها إلينا وتعبّر تعبيرا صادقا عن إحساسه ومشاعره، فإننا نتأثر بها وننفعل مع كل جزء فيها بالصورة التي يهدف إليها المتكلم»[2]، ومن مهمة هذا المتكلم حتى يصل بمتلقيه إلى مبتغى التأثير والانفعال فإنه لابد أن يتقن الأداء الصوتي ويكون عارفا بخاصية التلوين الصوتي وتطريزه.

فلا يمكنه أن يصل لذلك بنقله للمشاعر والأحاسيس في ذهن السامع على وتيرة واحدة في الصوت، إنما لابد من شدّ سمعهم وجذب انتباههم إلى مبتغاه وإلى مراميه ويصرفهم عمّا يمكن أن يقطع بينه وبينهم وصل التلقي ولابد أن يجيد اللعب على المشاعر بالتهدئة أو الحماسة بالفرح أو الحزن بابكاء أو الضحك، فيقفون هم بدورهم إعجابا واستحسانا بهز الرؤوس وارتفاع الصيحات أو التصفيق.

وفي سبيل تجسيد المظهر الجمالي للأداء الصوتي وجد العلماء المختصون ضرورة العلم والبحث في هاته الأساليب وعناصر التأثير الصوتي ورأوا أن «الكلام ليس مجرد رصف كلمات بعضها بجوار بعض كما أنه ليس عبارة عن هيئات وتراكيب معينة تقوم بدور الرموز المصطلح عليها لمعان معينة، بل إنه شيء أكثر من هذا»[3]، شيء مرتبط بعناصر أدائية وموسيقية كفيلة ببثه في حلّة إبداعية جمالية.

فلا يتوقف الكلام عند سلامة النطق في حال إرساله للمتلقي من طرف المتكلم إما يحتاج إلى مصوغات تحوير الصوت وتلوينه بما يدعو الاتساق والانسجام الايقاعي وتجسيم المعنى في التناسق الموسيقي ودمجها في صيغ مقطعية تتمثل في الكلمة أو العبارة أو الجملة، وإعمال النغمة النبرية وفق المواقف المختلفة والأحوال وتوزيع كل

[1] - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها،ص153.

[2] - د. عبد العزيز أحمد علام- د. عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، مكتبة الرشد ناشرون، (د،ط)، 1430هـ- 2009م، ص315.

[3] - المرجع نفسه، ص 316.

ذلك بشكل متّسق، وبهذا نلتمس الجمال في الكلام واللغة، وهذا ما يتمثل في التنغيم والنبر وصفة الصوت وسرعة الكلام والوقفات والإيقاع والوقفات والطول.

أ. النبر(**Accent –Stress**):

ويطلق عليه الارتكاز والتطريح والبروز والجهارة والضغط؛ في اللغة «صيحة الفزع، ونبرة المغني رفع صوتِه عن خفض...، والنبرة وسط النقرة وكل شيء ارتفع من شيء»[1]، والمقصود به الضغط على مقطع من مقاطع الكلمة أو كلمة من كلمات الجملة؛ «فنبرت الشيء رفعته، ونبر فلان نبرة نطق نطقة بصوت رفيع»[2]؛ فعقب خفض للصوت يرفع بعد ضغط.

ولذلك فإن النبر« الضغط على مقطع خاص من كل كلمة لجعله بارزا أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة أو رفع الصوت في كلمة أو عبارة أو وضع علامة تحتهما لإبراز أهميتهما»[3]، وهو يساعد في الكلمات على وضوح دلالاتها وتَكشف مقاصدها وأثر وقعها في نقس السامع المتلقي.

وإذا تكررت هاته الظاهرة الصوتية في مقطع أو في كلمة يطلق عليها بـ"مجموعة النبر– **group Stress**" أو ما يسمى بالقدم الصوتي «وهو عبارة عن تتابع المقاطع يتميز واحد منها وهو المقطع المنبور بإحتوائه على قدر أكبر من ضغط الرئة بالنسبة للمقاطع الأخرى»[4] أما لما تبقى بالنسبة لبقية المقاطع فقد تكون منبورة أو نصف منبورة، وقد يتفاوت القدم في الطول فيبلغ أربعة مقاطع أو أكثر إلى ستة.

فالنبر يتضح ويبرز «عندما تستمع إلى كلمة أو قطعة من كلام في آداء جيد فإنك تحسّ أن بعض أجزائها أوضح من غيرها وأقوى في السمع من مجاوريها بحيث تجذب انتباهك لإليها وتثير في نفسك الاهتمام بها»[5]، ويظهر ذلك أكثر حين نستمع إلى بعض الصور الصوتية للكلمات لاسيما المتشابهة في تركيبها المقطعي فإنه يلاحظ حين النطق بها فإنه تنشأ أوجه مختلفة في النطق بين ناطق وآخر لاختلاف المناطق والبيئات المختلفة.

و تبرز وظائف النبر في النص الشعري على مستوى بناء اللغة من خلال تركيبها النحوي والصرفي والصوتي والعروضي والبلاغي، والدور الكبير الذي يقوم به يكمن في«أداء الكلام وموسيقيته وتأثيره على نفس السامع وتعبيره عن عواطف المتكلم وانفعالاته»[6]، وقد يختلف ذلك من لغة إلى لغة.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (نبر)، ج(14)، ص18.

[2]– جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، ج(2)، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، (د،ط)، 1341هـ– 1923م، ص 414.

[3]– مجدي وهبة– كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص400.

[4]– د. أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، (د،ط)، 1418هـ– 1997م، ص162.

[5]– د. عبد العزيز أحمد علام– د. عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، ص327.

[6]– د. عبد العزيز أحمد علام– د. عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، ص 333.

أسباب النبر:

ومما يساعد على الاحساس بتوظيف هاته الظاهرة اللغوية مسببات وعوامل تتمثل في الأسباب الفسيولوجية والمثيرات الفيزيائية، وسنوضحها على اعتبار أهميتها وأنها وسائل في إبراز هاته الظاهرة اللغوية في الدراسة للمولدية متمثلة في:

– **العامل الفيزيولوجي للنبر:** حين حدوث عملية كلامية فإن الطاقة العضلية الخاصة بالنطق تشتغل وتتفاعل، فيحدث التحرك على المقدار المطلوب وحسب النطق لإنتاج الصوت المطلوب منه، فيتم توزيعها فيحدث أن تمنح أحيانا تحركات أعلى قدر ويتيح لها نصيبا أكبر من غيرها فتمنح أكثر مما سواها فتنماز وتبدو معها أعضاء النطق أقوى وأكثر نشاطافي القيام بعملية النطق.

فيحدث الضغط على مستوى الرئتين والاهتزاز على مستوى الأوتار فتقوى وتشتد، وإحكام الحنجرة والحلق وسقف الحنك واللسان والشفتين وهذا على مستوى ما هو فوق الحنجرة، وهذا ما يبرز قوة الصوت وإبراز مقطع منبور.

– **العامل الفيزيائي للنبر:** ويحدث إثر توزيع العناصر الفيزيائية أثناء عملية النطق ظاهرة النبر، وتتمثل هاته العناصر في الشدّة والتردد الأساسي والكم الزمني ولون الصوت، فما من صوت كلامي إلا وله نصيب من هاته العناصر ولا يتحقق إلا بوجودها، ويستطيع المتكلم بدوره أن يوزعها على أصوات كلامه ليمنحها مصوّغا موسيقيا، ومع إعمال التغيرات في التوزيع بصور متنوعة فإنه يركز على جزء دون الآخر؛ فيمنح هذا الجزء الشدة وترددا أكبر أو كمًّا زمانيا أطول أو لونا صوتيا معينا فيبرز عن غيره من المقاطع إلى درجة أن السامع المتلقي يشعر به ويحسّ بإبرازه عن البقية.

أنواع النبر:

ومن خلال العناصر الفيزيائية التي يحسها السامع أثناء إلقاء المتكلم وهي [الشدة– التردد الأساسي– الكم الزمني– ولون الصوت]، وكذلك العناصر المتعلقة بالصوت وما تثيره من مثيرات تحدد صور النبر، وعن طريق التغيير التي يحدث لبعضها البعض أو لجميعها أثناء النطق حين تغلّب على إحساس السّامع، وهذا ما يساعد على تقسيمه إلى أنواع، ومنها:

– **نبر الشدة (Dynamic accent)**: وهو نبر التضعيف، وفيه تتضاعف أنشطة العضوين المشكلين للصوت أثناء حدوث تشديد، وله مسمى وهو النبر الحيوي لأنه الأقوى والأكثر استعمالا، ويظهر في عنصر الشّدة ويثير غلبته في النص على إثارة الإحساس بالنبر عند السامع.

– **النبر الزمني نبر الطول أو الزمن(Quantitative Accent)**: وهذا إذا أعمل الزمن في إحداث النبر، وهو من العناصر الأدائية التي تقوم بالتعبير عن عواطف المتكلم وانفعالاته وأفكاره، وله علاقة بمصطلح الكم الزمني بمعنى الزمن المستفيد في نطق الصوت الكلامي، ويقدر ذلك بأجزاء من الثانية، فهو زمن فعلي للأصوات اللغوية المنطوقة[1].

وربما تتعدد الأنواع في لحظة واحدة فتعمل على حدوث النبر وإثارة الإحساس به، ولكل لغة ما تتميز به في هذا الأمر، واللغة العربية تجمع كل هاته الأنواع.

وحدات النّبر:

– **النبر المقطعي**: وهو الذي يحدث على مستوى المقطع، ويرتبط بالنبر في برزوه على المقاطع كأقل وحدة صوتية، وهذا ما يرتبط بالعناصر الفسيولوجية والفيزيائية، فإذا كان المقطع وحدة مقطعية مركبة فإن النبر هو توزيع الطاقة العضلية على هذا المقطع، وبالتالي فإن في أصل المقطع يحدث بروز يجدَّد من خلاله فكيف إذا كان النبر يحدث على مستواه فإنه بذلك يعززه ويبرزه أكثر في الحركة أو الصائت، فيصبح النبر صفة طبيعية له وينسب إليه.

– **نبر الكلمة**: وهي الكلمة الصوتية في مجموعة من الأصوات لها معنى ولا يوجد بينها فاصل صوتي كبير كالذي بين المقاطع؛ بحيث لكل كلمة قالب نبري يبرز فيها عن بقية الأجزاء، وهذا الجزء المميز يقع عليه النبر فيسمى "المقطع المنبور" للكلمة (حامل للنبر)، وفي اللغات اختلاف في تحديد هذا الجزء.

– **نبر المجموعة الكلامية**: ويقع النبر في هذا النوع على وحدة كلامية تقع في أكثر من كلمة، وقد أشرنا إليه سابقا، فيقف فيه المتكلم على كل كلمتين منها، مع الاحتفاظ على وقعها النبري، ولكل مجموعة من الكلمات نظامها النبري انطلاقا من مواضع النبر في الكلمة، او ربما يأخذ منحى آخر للنبر فيها حسب مقتضياتها.

– **نبر الجملة**: وكما رأينا سابقا فإنه يوزع النبر على أساس أجزاء الجملة وما لها من إرتباط بما يعبر عنه المتكلم حين يعمد إلى«كلمة في جملته، فيزيد من نبرها ويميزها على غيرها من كلمات الجملة، رغبة من في تأكيدها أو الإشارة إلى غرض خاص»[2]، فيكون في كل جملة قالبها النبري الخاص بها، وتجده يختلف من جملة لأخر، كما له وضعه الخاص من لغة للغة أخرى.

نظام النبر:

إن لكل لغة نظامها الخاص في تحديد المقاطع التي يبرز فيها النبر، وإنه ليختلف مع النظام في نطق اللغة العربية الفصحى وأنه يختلف من بيئة إلى بيئة، وله قواعده، فإذا كان في الكلمة مقطع طويل فإنه يحمل النبر إينما كان سواء في المقطع الأخير أم في أوله أم ما قبل آخره، أما إذا لم يكن في الكلمة مقطع طويل كان النظام على

[1]– ينظر إلى التفصيل فيه أكثر، د. عبد العزيز أحمد علام– د. عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، ص 340.

[2]– د. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص102.

الصور التالية حيث يحدث النبر على مستوى المقطع الثاني من الآخر والثالث من الآخر والرابع من الآخر والخامس من الآخر، ولكلّ مقطع أشكاله في التوسط والقصر[1].

وما يساعد على إبراز صفات النبر ودراسته في النص الشعري، تقسيمه إلى أقسام انطلاقا من شدة الصوت أو في ارتفاعه على مستوى الكلمات أو الجمل؛ حيث يتميز بثلاثة أنواع من النبر أولها القوي ويبذل فيه المتكلم جهدا واضحا في نطق المقطع الصوتي، وأما الثاني فهو النبر المتوسط ويبذل فيه المتكلم طاقة أقل منها في النبر القوي، والنبر الضعيف ويتميز من خلو المقطع الصوتي من أي علامة أو رمز يؤدي للنبر، فلا يبذل فيه المتكلم جهدا يذكر وينطق بشكل طبيعي[2].

ويتمظهر نطق المتكلم للحرف في كلمة أو كلمة في جملة؛ فيزيد من النبر فيهما فيميزهما عن غيرهما من كلمات الجملة، وهذا رغبة منه في تأكيد معناهما أو الإشارة إلى غرض آخر وفق السّياق الذي تخوضه تجربته الشعرية، وهنا يكمن الاختلاف في أغراض الكلمات أو الجملة؛ حيث يقع النبر على الكلمات والجمل المختصة بزيادة نبرها أو الحرف فيها بصور مختلفة حسب ما وقع على المنبور ويعتريه من نبر الهمزة، أو نبر طول الحركة نبر (المد أو اللين)، أو في نبر تضعيف الصوت.

وفي مولدية الثغري النبوية ما يجعلنا نتوقف عند تلك الملامح الأدائية التي فرضت معالمها الأدائية في تأديةالمعنى واستنطاقه على صور متعددة انطلاقا من مقتضيات السياق وتداعياته التي تطلبها مشهد الاحتفال بالمولد النبوي الشريف والأجواء الإيمانية والعواطف الدينية والروحية التي كانت تعم المكان كما رأيناها فس الفصل الأول.

وقد رأينا تلك المشاعر التي طغت على الشاعر في حبّ النبي وكيف كانت تسعى للبزوغ بما يناسبها من أداء وانسجام مع الموقف الإلقائي، في محاولة منه أن ينقل واقع تلك المشاعر للمتلقي في مدى شوقه للحرم، وهو يبث كل حنينه وأمانيه للقاء الأحبة هناك، فأتى بها في صور أدائية ليبرر للحضور ما يحدث لهاته المشاعر، وبما أن الأمر متعلق بالرسول صلى الله عليه وسلم، فحتما أن للجمهور موقفه تجاه هاته المشاعر ويشعر بها لأن الحب المحمدي قدسة دينية لكل الناس لا تقتصر على أحد من دون الآخر.

وفي تفقدنا للنبر في مولدية الثغري فإن أول ما يلاحظ وهذا الأمر الطبيعي لدى أي نص شعري انتشار النبر الطبيعي أرجاء المولدية، وهو النبر الشائع الذي يقع على حروف المد ويسمى بالنبر المشدّد.

أما ما يسهم في تجويد الآداء الصوتي ويعطيه بعدا تلوينيا من شأنه أن يبرز المعنى عند أقصى غاياته، وهو نبر الطول مذلك حين يزاد في طوله على أصل ست حركات، وكلما زيد فيها زاد بروزها في السمع؛ حيث يتجاوز المدة الزمنية للنطق الطبيعي وهذا لأغراض دلالية يبتغى فيها التأثير على المستمع، وقد تجسدت ملامحه في المولدية

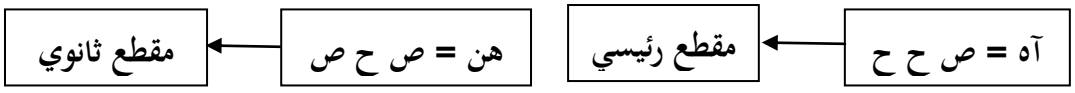
[1]- ينظر د. عبد العزيز أحمد علام- د. عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، ص337-339.

[2]- د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، معجم الصوتيات، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، ط(1)، 1428هـ- 2007م، ص 200.

بشكل ملفت للنظر في مواضيع تستدعي الوقوف عنده وتبيان مظاهره ودلالته التي كان الشاعر أن يوصلها للمتلقي الجمهور، العبرة في النبر بروزه في السّمع أكثر من غيره لأمر تحكمه الدلالة، ولذلك سمي بالنبر الإلحاحي.

ومن المواضع التي تجسدت فيها ملامح النبر على مستوى النبر المقطعي في المولدية النبوية، ما جاء في قول الثغري كلمة (آه) من البيت الخامس " آه وفي شكوى الصبابة راحة"، وفي كلمة (واحيرتي) في البيت التاسع "واحيرتي بين الصبابة والصّبا"، وفي كلمة (إيهٍ) قوله البيت العشرين، وفي (يا من) في البيت الثلاثين قوله"يا من له قبل الولادة وبعده"، وحتى نتحسس مواضع النبر نحاول أن نظهره مقطعيا.

1. التركيبة النحوية اسم الفعل (آه): فتقطيعها المقطعي يتكون من مقطع منبور نبرا رئيسيا ومقطع ثانوي إضافي، على الشكل التالي: **(ص ح ح/ص ح ص) = (آ + هن)**



فالمقطع منبور؛ وهو على مستوى المقطع الأول الذي يبرز في السمع أكثر من غيره، وقد جاء في الجزء الأول (آ= ص ح ح)، وكما فصلنا سابقا أن هاته الكلمة تصنف ضمن أسماء الأفعال التي تأخذ معنى اسم فعل مضارع بمعنى أتوجع وأتألم وحتى يبرز هاته المعاني ويمثلها على مرحلتين أولهما انتقاؤه لكلمة تعبر له عن مواجع كثيرة وكبيرة، والثاني أن هاته الكلمة فيها من الحركات ما يعبر عن تلك المشاعر من خلال نطقها في الإلقاء؛ حيث يبرز الصوت من خلال البقاء لمدة زمنية لأكثر من النطق الطبيعي للمدّ في (آ).

2. التركيبة النحوية المتكونة: من حرف النداء (وا)+ كلمة (حيرتي) وتبرز الظاهرة اللغوية التي تجسم المعنى في نبر هذا المقطع على مستوى الجزء الأول والأخير من المقطع؛ وتقطيعها على الشكل التالي:

(ص ح ح/ص ح ص/ص ح/ص ح ح) = (وا + حي + ر + تي)

وهذا المقطع متكون من حرف النداء الخاص بالندبة (وا)، أي بمعنى التفجع والتوجع والتعبير عن الحيرة بمتبوعة بألم وحرقة، ولذلك تجد أنه على مستوى أداة نداء حدث النبر وبرز في السمع وكانت مدة النطق بح ف المد هنا تزيد عن طبيعتها **(وا = ص ح ح)** نبر رئيسي، وهذا لتمثل معنى الحيرة وتيه بين أمرين كما رأينا أحدهما أمر من الثاني، ولذلك في نطقها أثناء الإلقاء تحتاج إلى جهد عضلي وأدائي من الملقي أو الشاعر.

أما عن الجزء الرابع من المقطع المنبور **(تي= ص ح ح)**، فهذا النبر لم يأتي جزافا إنما لمقاصد كبيرة جدا حاول أن يوصلها الثغري وهي تبرز في الأداء معبرة أن هاته الحيرة تخصه لا غير، وهذا ما جاء على مستوى الحرف الأخير من كلمة حيرة مع الصائت الطويل، للتعبير الذاتي عن مشاعر الحيرة للحبّ المحمدي حتى يبين للجمهور الحالة والموقف الذي يعيشه ويستشعره.

3. **التركيبة النحوية اسم الفعل (إيهٍ)**: وفي انتقاله للحديث عن الرسول بعدما وقف وقفتها القسمية في إثبات شوقه لأرض النبي، يستهل مدحه للنبي وهو يخاطب المتلقي أن استزد وامض في الحديث عن أرض الرسول صلى الله عليه وسلم، وهناك من غير هذا الموضوع يتحدث فيه ومن دون نجد وتتهم والركب نتحدث في موطن الرسول متنزل الوحي، فقد لخص هذا كلّه وعبّر عنه بتوظيفه لاسم الفعل (إيهٍ) الذي هو اسم بمعنى أمر زد وامض في الحديث، وقد جاء على مستوى مقطعي منبور يأتي بهاته الصورة(**ص ح ح/ص ح ص**)؛ فالنبر في الجزء الأول من المقطع يحدث فيها زيادة في نطق الحرف بمعنى كم وكم من الأخبار تنتظر أن تسرد في أيام النبي.

4. **التركيبة النحوية المتكونة**: من حرف النداء والمنادى المتمثل في اسم موصول للعاقل، وهي (يا + من)، وقد اعتراها النبر على المستوى الجزء الأول، ويصاغ على الشكل التالي مقطعيا:

(ص ح ح/ ص ح ص) = (يا + من).

وهو مقطع يفسح المجال لاندهاش الشاعر في معجزات الرسول زمن ولادته، ويفتح باب السرد بالصيغة الخطابية؛ فبعد أن بدأ في سرد الوقائع التي ظهرت زمن المولد، أراد أن يمدحه على طريقته فنادى الشاعر الرسول صلى الله عليه وسلم، مخبرا إيّاه أنك قد تفردت عن البشرية بآيات معجزات بوقائع قبل الولادة وبعدها، وقد جاء النبر في الجزء الأول من المقطع (**يا= ص ح ح**)، والنداء يدل على النبرة التخاطبية وفيه من التعظيم والتبجيل لتفرده على العالمين بمعجزات ربانية حباه بها، ولذلك ينماز النداء بهاته الخاصية التي هي مفعمة بجلب التفاعل وضرورة واستشعار الموقف وإشعاره عند المتلقي.

ب. التنغيم (Intonetion– Melody): وهو« تجميل الصوت أو تحسينه في القراءة والغناء على لحون مختلفة في رفع الصوت وخفضه»[1]، وعنصر أدائي يمثل مستوى من مستويات الهندسة الوصفية للصوت، من خلال التماثل الصوتي الذي يحدث إيقاعا صوتيا في النص الشعري، ويتمثل في حالات ارتفاع درجة الصوت وانخفاضه في النص الشعري، وهو يختلف من شخص لآخر وفق مستوى أدائه الصوتي للنص المنطوق.

يطلق عليه بموسيقى الكلام، ويعتبر من الظواهر الصوتية التي تعين على تحديد المعنى في الجملة؛ فتغير النغمة كفيل بتغير الدلالة في اللغات فيميز بين ما إن كانت الجمل تقريرية أو استفهامية.

يتميز التنغيم على النبر في أنه يختص بالجملة على أساس أنه نمط لحني يتحقق من خلال التنوع في درجة الصوت ارتفاعا صعودا وانخفاضا هبوطا في الكلام، وبالتالي« تغيرات موسيقية تنتاب الصوت من صعود إلى الهبوط ومن هبوط إلى صعود تحدث في اللغة لغاية وهدف يرمي إليه المتكلم وحسب الحالة التي يكون عليها»[2] بمعنى تتابع المقاطع الصوتية ترتيبا في حدث كلامي معين بينما النبر كما رأينا فإنه يتمثل على مستوى الكلمات.

[1]– د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، معجم الصوتيات، ص 201.

[2]– د. صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص197.

ويظهر التنغيم بشكل جليّ في الكلام المنطوق بمعنى في النص الشفوي كما علامات الترقيم في النص المكتوب، ولكن وظيفة التنغيم في الكشف عن الدلالة والمعنى الوظيفي للجملة أقوى وطبعا مردّ ذلك في اللّمسات الصوتية التي يضفيها المتكلم لينبّه ويؤثر متلقيه بواسطة قرائن صوتية تجعل المتلقي يتحسس ويستشعر ما يصاحب هاته القرائن من دلائل كقسمات الوجه فرحا انفراجا أو حزنا تجهما وإشارات اليد وتلويحها وغير ذلك.

وهذا ما يدعونه بالتغير النغمي الذي يحدث على مستوى النغمة سواء أكان ذلك في الكلمة أو الجملة من خلال كل صوت كلامي تهتز الأوتار الصوتية في إنتاجه على شكل (طنين – Buzz) أو (نغمة – Tone) ذات دراجات أساسية، أو(همهمة – Hum)، وبالتالي فإن نغمة الصوت هي إحدى صفات ومؤشرات الصوت الكلامي «وكثيرا ما تكون عاملا مهما جدا في أداء الإشارة أو العلامة اللغوية لوظيفتها أي في دلالتها على المراد منها»[1]، وهذا ما يمكن للبحث أن يراعيه وللأذن أن تستوعبه كإحساس نسبي يجسد هبوط أو ارتفاع النغمة من صوت لآخر.

أشكال التنغيم:

وإذا كان هذا التغيّر النغمي يحدث على مستوى الصوت الواحد وفي فترة معينة فإنه حين انتقال المتكلم من صوت لصوت أو مقطع لمقطع أو كلمة لأخرى، وهذا التغيّر هو ما يعمل على تجسيد التنغيم وحسب الآداء فإنه نغمة الصوت تكون أعلى عن سابقتها أو تكون للأسفل هابطة بالنسبة للنغمات السابقة بدرجات كختلفة ومتفاوتة حول متوسط ترددي ثابت في حالة العلو أو الهبوط، وعليه فإن التنغيم صفة للصوت تتضح في الذبذبات التي تحدث في الأوتار الصوتية وفق الموقف والحال المعبّر عنه، ولذلك تجد له صور وأنواع وهي:

– **النغمة المنخفظة(الهابطة)**: وتعني أن هناك درجة عالية في مقطع أو أكثر تليها درجة أكثر انخفاضا منها، ويمكن للنغمة الهابطة أن تتضمن نغمة متوسطة الدرجة وتليها نغمة منخفظة الدرجة أو تتضمن نغمة عالية تليها درجة متوسطة الدرجة، ويرمز لها بالخط(↙).

– **النغمة العالية أو الصاعدة:** وتعني وجود درجة منخفضة في مقطع أو أكثر ويليها درجة أكثر علوا منها، والدرجة الصاعدة قد تتضمن نغمة منخفضة تليها نغمة متوسطة، أو تتضمن درجة متوسطة ويأتي عقبها نغمة عالية، وتأتي قبل نهاية الكلام متبوعة منخفضة أو عالية مثلها، ويرمز لها بـ(↗). (كلام مهم السعران بين النبر والتنغيم)

وهناك من يضيف نوعا ثالثا وهو النغمة المستوية بمعنى وجود عدد من المقاطع تكون درجاتها متحدة، وقد تكون هذه الدرجة قليلة أو متوسطة أو كثيرة متساوية (→ → →)، وأشكال أخرى تتمثل في التنغيم الصاعد الهابط(↗↘) أو هابطة صاعدة(↘↗)

وظائف التنغيم:

[1]– د. عبد العزيز أحمد علام، د. عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، ص319.

وفي مختلف اللغات للتنغيم وظائف، وهناك من اللغات من تنفرد به حسب طبيعتها وما تنماز به وتختص حسب خصوصيتها عن كل اللغات، وتتضح هاته الوظائف في:

– وظائف فونولوجية أو دلالية:

ويتم فيها وبواسطتها التفريق بين المعاني انطلاقا من القلب النغمي؛ فالكلمة إذا نطقت يقالب نغمي معين سيكون لها معنى، وإذا نطقت بقالب نغمي آخر كان لها معنى آخر«وهذا النظام الشائع في اللغات التي تعرف باللغات النغمية التي ينتشر كثير منها في آسيا وإفريقيا»[1]، وأحيانا فإن هاته الوظائف تتطلب حضور النبر.

– وظائف نحوية: ويكون التفريق في هاته الوظيفة على مستوى الجمل والصور التي تأتي عليها، وما تتميز به من وظائف، وهو الأمر الذي تشترك فيه كل اللغات؛ فإذا كانت الجملة إخبارية فتكون بنغمة هابطة، وإذا جاءت استفهاما فنغمتها تحتاج أن تكون صاعدة، وبهذا فإن الجملة بذلك تحمل معنى التهديد أو السخرية أو التهكمأو التعجبوغيرهامن المقاصد التي تنم عنها صور التنغيم التي تنطق بها.

وهناك من الأدوات من تساعد الصور النغمية على الكشف عن المقاصد بين المعاني النحوية للجمل وفي أداء الدور، وذلك في أدوات الاستفهام أو النفي أو التعجب وغيرها، وفي كل أداة ما يناسبها من التنغيم؛ فإن الخروج عن النظام الأدائي للغة لا يمكن أن يؤثر في المستمع كمن تنطق بتنغيم الإخبار بالجملة الاستفهامية مثلا، فهذا لن يوصل الرسالة كما ينبغي لها أن تصل به.

– وظائف تعبيرية: وهي وظيفة تتعلق بالمتكلم أكثر من اتصالها باللغة؛ فهي «الدلالة على ما يجيش في نفس المتكلم من فرح أو غضب ومن دهشة أو تأمل أو غير ذلك من الانفعالات النفسية»[2]، فإذا كان مصمما على شيء ثائرا فإن ما يعبر عن ذلك النغمة الصاعدة، وإذا كان هادئا فيأتي ما يعبر عن حاله من النغمة الهابطة.

ومن تلك الأشكال والقوالب وحتى الوظائف الخاصة بخاصية التنغيم سننطلق لتفقدها في نص المولدية النبوية ومن خلال هاته الصور النغمية سنجس نبض مظاهر التماثل الصوتي للتنغيم وقراءته للدلالة التعبيرية والتأثيرية، وما يحدثه من إيقاع صوتي يسهم في رسم الهندسة الصوتية للنص وأثر ذلك على المعاني والدلالات المتنوعة في المولدية، وهذا طبعا حتى نعيش تجربته الصوتية في النطق وفق مقتضيات السياق.

فالصور النغمية في المولدية النبوية الثغرية كثيرة إذا ما تعلق الأمر بنقل الأفكار والمشاعر نقلا مباشرا وإلقائيا لابد فيه من إعمال الصوت وتجويده، وهي تعمل على الإعلان والإفصاح عن مقاصد المعاني الموظفة، والقيام بالدور الحقيقي والأداء لتمثيل المعنى في أحسن وجوهه انطلاقا من التلون النغمي وفق مقتضيات السّياق تظهر، وبما أن التنغيم يتجسد على المستوى التعبير فإن مواطنه تكمن في «جميع التعابير التي هي من الكلام

[1]– د. عبد العزيز أحمد علام، د. عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، ص 321.

[2]– د عبد العزيز أحمد علام، د. عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، ص322.

العاديNatural speechومختلف أنواع الكلام المستعمل في اللغة مثل الحمل الخبرية والطلب والنداء والاستفهام وغيرها»[1]، وسنتجسس ظاهرة التنغيم وفق هذا المنحى ووفق ما يتطلبه الموقف.

تنوعت الظاهرة النغمية في المولدية النبوية حسب أشكالها التي تظهر بها، ومما ساعد على استخراج هاته المواطن النغمية عمدنا لقراءة المولدية ومعاودة الإلقاء بمساعدة الدكتور بلالي مبارك مختص في علم الصوتيات، وظهر توظيفه لكل صورها من نغمة هابطة ونغمة صاعدة والتي تأخذ مجرى التوسط، وهذا في كامل أجزاء المولدية النبوية، وسنوضحها في جدول وفق ما استخرجناه.

أشكال التنغيم وفق أبيات المولدية النبوية الشريفة وشطريها					
البيت	النغمة الهابطة	البيت	النغمة المتوسطة	البيت	النغمة الصاعدة
ص5	لو أنني أشكو إلى من يرحم	ص5	آه وفي شكوى الصبابة راحة	ص16	قسما ...
		ع16	من رحمة ذاك الحطيم وزمزم	ع24	صلوا عليه وسلموا
		ص 16	...بزمزم والحطيم وما حوى	ص30	يا من له قبل الولادة وبعدها
		ع34	لم تبق من شك لم يتوهم	ص34	لك يا رسول الله كل دلالة
				ص47	ياخاتم الرسل الكرام وخير من
				ص54	يا ربّ عفواً عن ذنوبي كلها
				ص63	يا أيها الملك التّقي ومن له

جدول يبين مواطن التنغيم في المولدية

فمن خلال الجدول يظهر أن التنغيم الذي يطغى على المولدية كأمثلة على ذلك صورة التنغيم الصاعدة، ولهذا طبعا مفسراته ومبرراته النفسية وحسب مقتضياتها الإلقائية أمام حضرة السلطان والجمهور، ولو نلاحظ تجسد النغمات الصاعدة(↗) في كل التعابير التي أعملت بها كلها أساليب إنشائية تتنوع بين القسم والأمر

[1]– د. سلمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية فونولوجيا العربية، تر: ياسر الملاح، مر: محمد محمود غالي، النادي الثقافي جدة السعودية، ط(1)، 1403هـ-1983م، ص139.

والنداء، وقد كثرت سماتها على مستوى صدر البيت وفي كامل الأبيات التي استخرجت منها، إلا في البيت الرابع والعشرين فتجسدت على مستوى العجز، وهي على هذا الشكل:

أما الأساليب الخبرية فتنوع استعمالها بين شطري البيت مع نوع النغمة الهابطة (↙) والنغمة المتوسطة (← ←)، وما يلاحظ أن هاته الأساليب في نوع النغمة المتوسطة متعلقة بنوع النغمة الصاعدة؛ لأن الصور الغالبة في التعبير الأدائي هي أن نوع النغمة المتوسطة تأتي عقب نوع النغمة الصاعدة، وهذا يعني أن الأساليب الخبرية أكثر ما ترد ضمن الأساليب الإنشائية والتنغيم يأتي على هذا الشكل(↘ ↗).

1. التنغيم في القسم:

الموقف القسمي الذي أبداه الثغري في صدر البيت السادس عشر بعدما نقلنا إلى عالم مشاعره الروحية والدينية في حبّه للنبي، وأشرك الجمهور في معاناة الشوق والحنين لم يقف معنا ومع الحضور عند ذاك الحدّ إنما أراد أن يصدقنا المشاعر حين وقف تلك الوقفة الانفعالية التي بث فيها كل مؤكداته لحرقته واكتواء أحاسيسه نارا لفراق الأحبة هناك.

ويظهر من خلال انفعال الشاعر وهو يردد القسم بروز نوع النغمة الصاعدة التي تصل مؤكداتها ومقاصدها إلى الجمهور، ثم يلاحظ في تتابع الصوت النزول إلى النغمة المتوسطة وهو يردد ما يلي فعل القسم وهو المقسم به متعددا في ثلاثة أبيات وكلها مرتبطة بشعائر الله المكانية التي تدل على أن الشاعر مرتبط ارتباطا روحيا بهاته الأماكن مما يدل على تعجيله اللقاء، وقد جاءت على هذل الشكل:

قسمـــا بزمزم ولحطيم وما حوى...

↖ ← ← ←

نغمة صاعدة نغمة متوسطـــة

2. التنغيم في جملة الـ

وفي الأبيات التي كان يمهد للدخول إلى المديح النبوي بمشاعر الشوق إلى النبي كان انتقاله من التعبير عن هاته العواطف إلى المديح ولكن قبل ذلك تحدث أن تلك الأماكن على أنها مواطن الأمين مصرحا بمدحه لخير المرسلين طالبا وهو يدعو الجمهور (أن صلوا عليه وسلموا)، ولذلك جاءت في عجز البيت الرابع والعشرين، وفي دعوته هاته دلالة على رفع الصوت لأنه يدعو تعظيما وفخارا لحضرة المصطفى، فكان ما يناسبها تصعيد النطق والتشهير به (نغمة صاعدة) على هذا الشكل: صلوا عليه وسلمـــوا

↖

نغمة صـــاعـدة

والصلاة على النبي من أوجب الواجبات التي لابد أن يرددها المسلم، هي من سمات المديح النبوي، فكان المادح يصلي على النبي في إطار مدحه وذكره لخصاله والصفات، فكان المادح يصلي على النبي في إطار مدحه وذكره لخصاله والصفات، ولكن ما يلاحظ أن شعراء المدح النبوي نقلوا صيغة التصلية من كونها خاصة بالشاعر

كمتكلم مفرد إلى إشراك الجمهور بذلك وتوظيف ضمير المخاطبين الجماعة حين يطالب بالصلاة والتسليم، وهذا ما نجده مع الكثير من القصائد، وهذا ما يصوّغ ورود النغمة الصاعدة في الصيغة التصلية.

3. التنغيم في النداء:

إذا ما وقفنا عند النداء في المولدية فقد يكثر حسب حاجة الشاعر إليه على مستوى المدحين، نلاحظ أنه كلما وظف صيغة النداء إلا وتشعر بعلامات الأداء النغمي الصاعد، ثم يفضي إلى نوع النغمة المتوسطة، وهذا ما ظهر أولا في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم على ثلاث صيغ ندائية تدل على استحضار الشاعر للنبي فطبيعي جدا أن تزداد النغمة لتبرير الحالة النفسية التي هو عليها الشاعر وهو يخاطب الرسول صلى الله عليه وسلم في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف:

أ. في قوله: (يا من له قبل الولادة وبعده) في صدر البيت الثلاثين، وهو مندهش من تلك المعجزات التي صحبت الرسول صلى الله عليه وسلم منذ زمن مولده، وهي آية من آيات الله عز وجل على نبيّه؛ وحتى يعبّر عن اندهاشه برزت في أدائه نوع النغمة الصاعدة في المقطع (يا من)، وهي على الشكل التالي: يا من

نغمة صاعدة

ب. في قوله:(لك يا رسول الله كل دلالة) صدر البيت الرابع والثلاثين؛ وهذا بعد ما أكد الثغري ثبوت المعجزات الربانية للرسول صلى الله عليه وسلم في ثلاثة أبيات قبلها (31-32-33) في قوله:

لك ردّ قرص الشمس بعد غروبها ** وانشق بدر الأفــق وهو متمم

لك جنّ جدع النخل إذا فــارقته ** شوقا كما حنت عشـــار روم

لك أنطـق الله الجماد ولم يكــن ** لولاك يفصح بالخطاب ويفهم[1]

ثم يأتي ببيت يقرّ فيه ثبوت ما أورده في الأبيات السابقة، وذلك على وجه الإقرار والتسليم، وهنا يظهر الشاعر في أدائه الصوتي المشتمل على نوع النغمة الصاعدة ليعبّر عن ذلك التسليم والإقرار، وفيها من الانفعال ما يجعله يزيد من وتيرة الإشادة بها التعظيم **(يا رسول الله)**، وهذا في قوله:

لك يا رسـول الله كـلّ دلالــة ** لم تبـق من شـكّ لمـن يتوهم[2]

لك يا رسول الله

نغمة صاعدة

ج. في قوله:(يا خاتم الرسل الكرام...) صدر البيت السابع والأربعين، وهنا وبعد أن أنهى من مدح المصطفى ومدحه لا ينتهي، نادى الشاعر بنغمة صاعدة جاءت على مستوى أداة النداء والمنادى **(يا خاتم الرسل)**، وفيها من الإقرار العظمة، وهي على هذا الشكل:

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدرر والعقيان في شرف بني زيان، ص 172.

[2]- المصدر نفسه، ص 172.

يا خاتم الرسل الكرام

نغمة صاعدة

وإن الغاية من هذا النداء أن يقرّ الثغري بحبّه للنبي، وأنه لا يملك سوى هذا الحب وسيلة للتقرب منه، وكلماتي هذي شعرا هي في علاك تنظم، مخاطبا إيّاه إن واثق بجاهه ومتمسك بعراه لايبرحها ولا يحيد عنها أبدا، وهنا تظهر علامات التقصير من الشاعر ويتوجه لمخاطبة نفسه بان ترجع لجادة الطريق فالشيب لاح وحمام المنية يلوح ويحوم.

د. أما في قوله (يا أيهّا الملك التقي) في صدر البيت الثالث والستين ففيه دلالة على انتقال الشاعر من المديح النبوي إلى المدح السلطان موظفا النداء ليخاطب به أبا حمو موسى الزياني، فهاته النقلة من موضوع لآخر احتاجت منه أن يزيد من الوتيرة النغمية في ندائه حتى يلفت انتباه السلطان والجمهور أني بذلك توجهت لمدح السلطان والإشادة بكل إنجازاته في خدمة الدين والاهتمام بالمولد النبوي الشريف والاستعداد له والتحضري دائما وفي كل موسم وعلى مدار ثلاثين سنة، فجاء نوع النغمة هنا صاعدة في **(يا أيها الملك)**، والإلقاء يقتضي ذلك.

يـا أيّـها الملك

نغمة صاعدة

وفي كل هاته الصور يظهر الشاعر بأدائه النغمي جسب السياق كما رأينا؛ فالنغمة الصاعدة تدل على أحوال نفسه المنفعلة اتجاه الحبّ النبوي والوقوف أمام حضرته مادحا إياه؛ إذ ملامح العظمة بادية والاندهاش والاشادة، لاسيما في إثباته لشوقه وحنينه فإنه وقف موقفا المؤكد والمصمم على مواقفه.

والنغمة الصاعدة في سياق القسم تتطلب نشاطا فيزيولوجيا من أعضاء النطق يتولد عنه جهد عضلي يبذله الشاعر أو الملقي وهي تفوق كل المواضع لما تتطلب من مضاعفة الأداء، والدليل أنه أتى بالمصدر الذي ينوب عن فعل القسم ليطلق به عنان الصوت ويعطيها أكبر طاقة نطقية تبرز للعلن، بالإضافة إلى تردد المقسم به وتعدده الذي أتاح مساحة للصوت تعبر عن مشاعر الشوق، والنغمة الصاعدة في هذا المقام تتناسب والجمل الإنشائية التي تعين على مواقف الإصرار والحماسة والتأكيد والتفخيم والتعظيم والافتخار، ولذاك ناسب الجملة القسمية انفجار الصوت وتناسبها مع هذا النوع من النغمات.

ج. الطول(Length)

هو من العناصر الأدائية التي تدل على المواقف وتعبر عن المشاعر والأحاسيس والأفكار من خلال الزيادة على الطول الطبيعي للفونيم، وهو ان تحسّ الأذن وتدرك زمن الصوت ما إن كان طويلا أو قصير وما درجة الكم الزمني بينهما؛ لأنه كلما زاد الكم الزمني زاد طوله والاحساس به والعكس، وله علاقة بالنبر على اعتبار أن المقطع المنبور نبرا طوليا يزداد فيه الكم الزمني، وبالتالي يزداد طول زمن نطق الصوت.

أما عن الكم الزمني (Duration) الذي يعتبر معيار به تحدد درجة الطول في نطق الحرف ما إن كان زمنا طبيعيا أو يتجاوزه بغرض التعبير عن الانفعالات المواقف، فهو عنصر مهم بالنسبة للطول لأنه هو «الزمن المستنفذ في نطق الصوت الكلامي مقدرا ذلك بأجزاء من من الثانية»[1]، أي أنه الزمن الفعلي للأصوات اللغوية المنطوقة وانطلاقا منه تتحدد صورة الطول.

وطبعا ما دام للطول هاته الميزة في الأداء الكلامي فهو «وسيلة تحت يد المتكلم يعبر بها عن عواطفه ومواقفه»[2] بغرض التأكيد لبعض أجزاء الكلام ولإبراز المقاطع المنبورة في الكلام، مادام مرتبط بالكم الزمني فإن له علاقة يتزمين المقطع؛ إذ يتحدد الطول إذا كان التزمين بطيئا أو سريعا.

وعلاماته في المولدية النبوية تظهر حين تحولت صيغة الضمير من ضمير الغائب المفرد إلى ضمير المخاطب المفرد، وكلاهما ضميران يعودان على شخص النبي صلى الله عليه وسلم، وهذا حين كان الشاعر يمدح النبي ويثبت معجزاته التي أنزلها الله سبحانه آية لنبوته؛ فبعد أن سرد ما حدث لحظات مولده الشريف في الأبيات (27-28-29) موظفا ضمير الغائب، وهذا ما جاء في قول:

لمـــا بدت أنوار مولـــده خبت ** نار لفـارس لم تـــــزل تتضرم
وتضعضع الإيوان من أرجـــــائه ** وغـــدت به شرفاتــه تتهـــدم
وتساقطت أصنام مكة رهبـــــة ** والجنّ بالشهب الثواقب تُـرجم[3]

ثم يقرّ الشاعر أن للنبي آيات ومعجزات قبل الولادة وبعدها في البيت (30) موظفا ضمير المخاطب، وهو يخاطب حضرته الشريفة مناديا، وكأن الرسول صلى الله عليه وسلم حاضرا في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف الشريف، وهذا في قوله:

يا من له قبل الولادة وبعـده ** آيات إرشاد لمن يتوســم[4]

وعقب هذا الانتقال واصل سرده للأحداث المرتبطة بمعجزات النبي في الأبيات (31-32-33-34)، موجها الخطاب للنبي، وهذا في قوله:

لك ردّ قرص الشمس بعد غروبها ** وانشق بدر الأفــق وهو متمم
لك جنّ جدع النخل إذا فــارقته ** شوقا كما حنت عشـــار روم
لك أنطـق الله الجماد ولم يكــن ** لولاك يفصح بالخطاب ويفهم
لك يا رسـول الله كـلّ دلالــة ** لم تبـق من شـكّ لمـن يتوهم[5]

[1]- د عبد العزيز أحمد علام، د. عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، ص340.
[2]- المرجع نفسه، ص342.
[3]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص171، 172.
[4]- المصدر نفسه، ص172.
[5]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ، ص 172.

وفي هذا الوضع يحتاج لأدوات توكيدية تعين على إقرار وثبوت هاته المعجزات فلجأ لخاصية التكرار مردّدا شبه الجملة المتكونة من حرف الجر الذي يدل على الملكية وكاف الخطاب التي تعود على شخص النبي لثبوت ما جاء بعد هاته الصيغة للنبي ردّ قرص الشمس وانشقاق القمر وحنين الجذع وإنطاق الجماد (لك)، وهذا ما احتاج معه تفعيل الأداء الصوتي حتى تبرز غايات ومقاصد الشاعر في ثبوت المعجزة.

فدلالة الملكية التي يحملها معنى حرف الجر واسناد ضمير المخاطب المفرد لها تؤدي إلى معنى التفرد بتلك المعجزات وفي إجرائها النطقي تحتاج إلى العنصر الأدائي المتمثل في الطول، بمعنى أن تنطق بزمن يتجاوز زمن نطق أصواتها الحقيقي، ويحدث ذلك بمد الصوت بالمقطع الأول وإطالته، ولا يبرز ذلك إلا بمساعدة عنصر أدائي آخر وهو النبر لأن المقطع الذي يحدث فيه الطول يكون منبورا، وهذا في البيت(34) على مستوى المقطع (يا رسول الله)، ويرد كذلك في البيت (47) عندالمقطع (ياخاتم الرسل)

(يا /رسول = ص ح ح/ص ح ح/ص ح) (يا خاتم=ص ح ح/ص ح ح/ص ح/ص ح).

فتظهر الزيادة في الطول الزمني للمقطع (يا رسول الله)، والمقطع (يا خاتم الرسل)، وبالضبط في (يا رسول) و(يا خاتم)، وذلك بالزيادة في نبر الألف ونبر الواو في (يـا رسول)، ونبر الألف في (يا خاتم).

ويظهر الطول أيضا في مد الصوت بالمقطع الأول، وإطالته تحدث أيضا على مستوى ضمير المخاطب المفرد (أنت)، وهو يكرره في الأبيات(35-36-37-38-39)، وذلك في قوله:

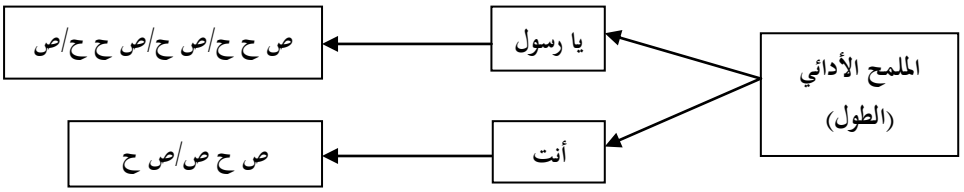
أنت الرؤوف بأمــة بشّـــــرتها ** يوم القيامة أنها بك ترحـــم
أنت المـرفع والمشفـع في غـــد ** يرجو شفاعتك المسيء المجـرم
أنت المسوغ مشرع الحوض الذي ** يروي بكوثره التقي المسلـــم
أنت المبلـغ حكمة الذكـر الذي ** بينت فيه مـا يحلّ ويحـــرم
أنت الذي نبع الزلال بكفـــه ** حتى تروى الجيش وهو عرمرم[1]

فالطول يظهر على مستوى المقطع الأول (أنت) وبالضبط النون الساكنة فيزاد في طول زمن نطق النون للتعبير عن انفعالات ومواقف يريد الشاعر أن يثبتها للنبي صلى الله عليه وسلم، وفيها يعبر على تأكيد ثبوت صفات الرأفة والشفاعة والتشريع وتبليغ الحكمة ومعجزة نبع الماء من كفه الشريفة وإثباتها بشكل مباشر وأكثر قربا من الصيغة الخطابية الأولى(لك)؛ لأن ضمير المخاطب (أنت) يوحي بالحضور المباشر والأقرب، وتحليله المقطعي هو (أنْ = ص ح ص/ تَ= ص ح).

وما يلاحظ أن هاته الصفات فيها ما هو في زمن حضرته وفيها ما يثبته له يوم الحساب مثل الشفاعة والرأفة بأمته وبموجب حضرته المشرفة يروى التقي المسلم بالماء العذب من الكوثر هناك في الجنان، وهذا ما عبّر عنه المقطع (أنت = ص ح ح/ص ح)؛ فيحدث الطول في مد الصوت على مستوى المقطع(أن= ص ح ح)،

[1]- المصدر نفسه ص172.

وهو إرتكاز ينم على الإقرار والإثبات والتسليم بمكانة الرسول وعظمته في حياتنا، وتوظيف الشاعر لهاته الخاصية الأدائية تدل على مشاعر التبجيل والحبّ النبوي وكذلك إقرار العظمة، وقد تكرر تأكيد ذلك هذا قي خمسة مقاطع طولية يبرزه الكم الزمني الذي يشعرنا بالفارق بين النطق الطبيعي أو الزائد عليه.



د. التزمين(Tempo)

تتجسد الملامح الأدائية لهذا العنصر في درجة سرعة النطق بالصوت، وقد تكون كذلك حسب المواقف والظروف التي تمر بالمتكلم أثناء التلفظ، وتحدد الدرجة هنا حسب المواقف ومن فن إلى فن آخر؛ فالسرعة في مقام الإخبار ليست هي في مقام التأكيد وإثبات أهمية ما عندك من أفكار، وتكون هاته السرعة سريعة أو متوسطة أو بطيئة.

وإن أول من سماه بهذا المصطلح في العربية الدكتور عبد العزيز علام في دراسته "من التزمين في نطق العربية الفصحى"، وهو يعرفها على أنها« السرعة التي يتخذها المتكلم ويحسّها السّامع نحو الكلام المنطوق»[1] سواء أكان في كلمة أم جملة وغيرها من صور الأداء الكلامي، وتخضع للدقة وإلى الأجهزة الخاصة في تحديد تزمين هاته السرعة، ويحدث على مستوى المجامع الكلامية؛ فتتجسد ملامحه في الجمل والعبارات، وهذا هو وجه الفرق بينه وبين الطول؛ لأن الطول هو الوحدة الصغرى للتزمين، ويقع على المقطع بينما يقع التزمين على مستوى الجملة.

فالتزمين يعكس طبيعة الأفكار المتحدث عنها والمشاعر التي يحسها المتكلم؛ فالسرعة في لحظات الفرحة والسرور أسرع وهي في حالة الحزن أبطأ، وفي مواقف الحماسة تتضاعف السرعة وهكذا، ولذلك تجد له ارتباط بالمعاني وبالوحدات الإيقاعية التي تعمل على تنظيم الكلام حسب الإحساس والعواطف لأنه يعتبر الكم الزمني المستنفذ في النطق ككمية زمنية تتحدد حسب مقتضى الحال بغض النظر عن الحركات والمقاطع وإلى الصوت في حدّ ذاته.

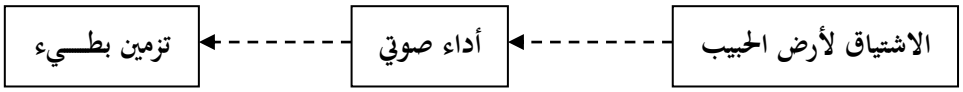
وفعلا نجد ذلك يتجسد مع الثغري وهو يعكس تلك الأحاسيس والمشاعر التي يعبر عنها وهو يعظم شخص الرسول صلى الله عليه وسلم أثناء مدحه للنبي في مولديته النبوية، ومن مظاهر التزمين سرعة أوبطء التلفظ مستشعرا السرعة في الكلام، ما جاء في تمهيده لمدح النبي واستهلاله في الأبيات(21-22).

ففي هذين البيتين تكون وتيرة التلفظ بطيئة بزمين بطيء للدلالة على مشاعر الشوق وحرقة البّعاد هناك عند أرض الرسول صلى الله عليه وسلم، أرض يصعب المسير إليها لا سيما مع أهل المغاربة، وتشعر بذلك أكثر بعدما وقف تلك الوقفة القسمية يؤكد فيها ألم الشوق، هنا يودّ للاستزادة من الحديث عن تلك الديار أنه حديث

[1]- د عبد العزيز أحمد علام، د. عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، ص345.

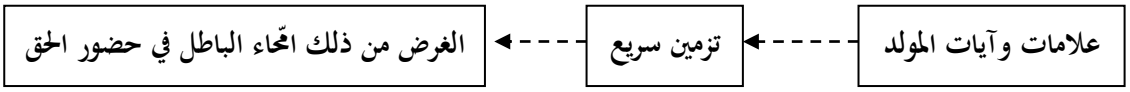
لا يمل منه يسأل هل هناك سبيل للسري إلى نجد وتهامة مغنى يتيم لا يمكن أن يسلو عن هواه متيم، وهذا ما جاء به بتزمين بطيء في قوله:

هل من سبيل للسري حتى أرى ** مغنى به لأولي السعـــادة مغنم
مغنى يتيم كل ســـــال حسنه ** قل كيف يسلو عن هواها متيم[1]



ولما بدأ في مدحه وذكر خصاله وصفاته، وقف الثغري عند تلك المعجزات التي ارتبطت أحداثها مع زمن مولد الرسول صلى الله عليه وسلم، ساردا إيّاه على نحو ما جاءت به السيرة النبوية، وصورة المعجزة تتجسد حين بدت علامات ولادة النبي تلوح في الأفق وأنوار مولده تتراءى جاءت أحدات إيوان كسرى ونار فارس وأصنام مكة والشياطين بالشهب متأثرة بمولد خير الأنام إتّباعا وبسرعة حدث التضعضع وخبت نار فارس والأصنام تساقطت ورجم الشياطين، وهذا ما تطاب من الشاعر سرعة في سرد هاته الأجداث وإلقائها للجمهور فأعمل التزمين السريع كأداء صوتي للتعبير عن حقيقة وقوع هاته الأحداث، وتأمل ذلك في قوله:

لمـــا بدت أنوار مولـــده خبت ** نار لفـارس لم تـــــزل تتضرم
وتضعضع الإيوان من أرجـــــائه ** وغـــدت به شرفاتـــه تتهـــدم
وتساقطت أصنام مكة رهبـــــة ** والجنّ بالشهب الثواقب تُـرجم[2]



وفي إطار المديح النبوي وقف الشاعر عند حادثة الإسراء والمعراج لبث اليقين والثبات في روع النبي الكريم، وهذا ما جاء في الأبيات(40-41-42-43-44)، معبّرا عن التشريف الإلهي الذي حظي به هناك في السّموات السّبع ولعظم المعجزة التي خصّها الله سبحانه وتعالى لنبينا الكريم، وللتعبير عن جلال الموقف تؤدى هاته الأبيات بتزمين بطيء يتمثل في سرده للوقائع بشكل يتحسس فيه الجمهور مدى كبر المعجزة وكيف مرّت أحداثها بوتيرة بطيئة يحتاج فيها إلى التدبر في كل محطة كان الرسول يقف عندها، واستعماله لحرف الجر (حتى) ليدل على التدرج في الأحداث التي عرفت بها حادثة الإسراء والمعراج.

وهذا يعبر فيه عن الموقف السّماوي المهيب ليضع الشاعر المتلقي في موقف عظيم يمثل له فيه سمة الوقار، ومحاولة إضفاء مقام الجلل على المشهد الاحتفالي واستشعاره من طرف الشاعر للحضور والتسامي بمشاعره لتصور الحدث وإدراك مدى القداسة النبوية ومنحها المنزلة المثلى التي تستحق وإنزالها الحظوة التي تناسب المقام عليه

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ، ص171.
[2]- المصدر نفسه، ص171، 172.

الصلاة والسلام، ولابأس أن نأتي بهاته الأبيات حتى نتبين مصوّغات إعمال التزمين البطيء في مثل هذا المقام والموقف، إذ يقول الشاعر:

أسريت للسّبع الطبـــاق فـأقبلت ** أملاكها طـــرا عليك تسلـــم
وتبرّكت بصلاتك الأرســـــال إذ ** صلت وأنت أمـامها المتقـــدم
رفعت لك الحجب العظيمة فاعتلى ** بك للعلى ذاك المقـــام الأعظم
حتى سمعت صريف أقلام بمـــــا ** في اللوح محفوظا تخطّ وترســـم

هـ. الوقفات(Pauses)

ويحتاج لها في التعبير عن الدلالات المتنوعة التي يصرح المتكلم كعنصر أدائي يبرز في السلسلة الزمنية للكلام المنطوق بفترات من الصمت اثناء التلفظ وحسب السياق والمعنى، ولها غاياتها الأدائية تعين المتكلم أن ينقل للمستمع «تأكيدا لفكرة معينة وأن يرسم أو يخطط للفكرة التالية لها، وان يصنع مواقف من التوتر جسمانية ونفسية»[1]، وهي من الوسائل التي بها يتم تقسيم الكلام إلى مجموعات معنوية ووحدات إيقاعية حسب الحالة النفسية للمتكلم وإشراكه المستمع ووضعه في جوّها.

كما أن الوقفة تتحدد حسب الكم الزمني فكلما كان زمن النطق بطيئا كانت الوقفة أطول والعكس بالنسبة للسرعة، وهي بدورها تؤثر على التزمين، فإذا كثر الوقف كان هناك بطء في النطق، وإذا قلت كانت السرعة في التزمين أسرع، أما إذا تعلق الأمر بإثارة الأحاسيس والمشاعر من طرف المتكلم للسّامع فإن الوقفة تطيل زمنها ويمكن تقصيره حسب المقتضى، وهذا ماتجسد بشكل واضح في عجز البيت الأول من المولدية النبوية مع الثغري؛ فهناك وقفة في قوله بعد أن أخبر أن سرّ المحبة بالدموع يترجم لأن الدّمع إن تسأل فصيح أعجم، وهذا في قوله:

سرّ المحبة بالدّمـــوع يترجـــم ** فالدمع إن تسأل فصيح أعجم[2]

فنلاحظ في العجز"فالدمع إن تسأل فصيح أعجم"، هنا جملة استئنافية لكلام جاء في البداية يخبر أن الدّمع هو سرّ ما يختلج في النفس من محبة وجدانية للنبي صلى الله عليه وسلم، وهذا ما يدل على استخدام الشاعر للغة الجسد والاستعانة بها كوسيط بينه وبين المتلقي للكشف والتعبير عن أسرار النفس البشرية وحالاتها النفسية مما لا يمكن التعبير عنه أو البوح به مباشرة وإظهاره أمام الآخرين، وقد انتقى الثغري لغة العيون والكلمات التي توحي إلى معانيها وتشترك معها في المجال الدلالي مثل الجفون، وهو التعبير المناسب لهاته المحبة.

[1]– د عبد العزيز أحمد علام، د. عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات ، ص352.
[2]– محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 169.

ثم يستأنف كلامه بصيغة شرطية يخاطب فيه الجمهور قائلا: فالدمع إن تسأل فصيح أعجم، وكأنه ينتظر استفسارا من المتلقي عن أمر هاته الدموع ولما هي دون غيرها؟ ويقول أنه حتى الدّمع وهو السبيل الوحيد للافصاح، إنه يعجز عن حالي إذا ما أراد أن يعبر ويفصح؛ لأنه كذلك متأثر لما يحدث من فراق وبعد؛ فهو فصيح ولكنه أعجم لا يستطيع أن يعبر بالكلام، وليس الدّمع وحده عاجزا إنما حال الشاعر كلها ولذلك فهو معتاد على كتمان الهوى ولكن لغة الحفون تنم عن ذلك، وهذا في قوله:

والحال تنطق عن لسان صامت ** والصبّ يصمت والهوى يتكلم

كم رمت كتمان الهوى فوشى به ** جفن ينم بكـــل سرّ يكتـــم

جفن تحامى ورده طير الكـــرى ** لما جرى دمعـــا يمازجـــه دم[1]

فعلى مستوى هذا الشرط ظهرت الوقفة، وإنك لتشعر بها في حال القراءة والإلقاء بين جملة الشرط وبين جوابه: فالدمع إن تسأل ⟵ فصيح أعجم، وهي وقفة طويلة لأن زمن نطق الكلام بطيء، وهذا من مقتضيات السّياق الذي يدل على حزن الشاعر وألمه من جراء فراق الأحبة وبالبعد (الحبّ المحمدي)، فكان من شأن هاته الوقفة أن تدفع الشاعر ليفصح أكثر ويفجر تلك المشاعر انبجاسا في كل المولدية إلى آخر بيت فيها.

وبهذا نفسر بداية الشاعر؛ فهاته الوقفة كانت تحتاج منه أن تكون بدايته بطيئة، وكنا قد فسرنا سابقا الدافع الذي جعله يستهل مولديته بحرف مهموس مع أن موقفه الإلقائي أمام الجمهور والسلطان في مشهد احتفالي يحتاج منه إلى الجهر والبروز أكثر خاصة وأن هناك منافسيه من شعراء المولدية الآخرين، فهاته البداية البطيئة تستحضر التزمين البطيء.

إن ما يناسب بدء الكلام في المولدية النبوية الشريفة سرعة أبطأ، وهو مانجده في الأبيات الأولى، وذلك لجلال الموقف وما ينبغي أن يكون عليه من وقار بعد أن أنهى الأمير السلطان كلامه ثم توجيه الكلمة للشاعر الثغري؛ فالملاحظ أن الكلام جاء بطيئا، وذلك في قوله :(سرّ المحبة...)، وهذا لربط الأداء الصوتي بالخلفية الدلالية المرادة؛ لأن في الأبيات الأربعة الأولى تلخيصا لكل أحوال ومشاعر الثغري، وهي مجاميع الكلام لكل القصيدة تفصح عن الأحوال الذاتية والحبّ المحمدي.

ولذلك يعطي للوقفة بين تسأل وبين فصيح في العجز "فالدمع إن تسأل⟵ فصيح أعجم" دلالة انفعالية وشعورية وتنبيهية هي أن الشاعر أراد لها أن تنوب عن سياق يكون فيه السائل والمجيب، ومن شأن الشيء المسؤول عنه أن يكون ذا قيمة بالنسبة للسائل، وكأنه يقول:" إذا أردت يا أيها المتلقي أن تعرف ما بداخلي وما تطويه نفسي من مشاعر فاسألني أجيبك؛ لأن هذا الذي سأجيبك عنه يحتاج منك إلى إبداء الاهتمام الشديد به والولع بمعرفته"، فكأن هذا تنبيه للمتلقي وهو يهيئه إلى أن يقبل بمجاميع نفسه وبكل قلبه وعقله مترقبا ما سيأتي من إخبار وبث للمشاعر من قبل الشاعر، وهو ما يظهر في الأبيات التي تلي عجز البيت الأول من القصيدة المذكورة أعلاه.

[1]– محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص169.

ثانيا: المستوى التركيبي: تناسق التراكيب النحوية والبلاغية في المولدية الثغرية

1- التراكيب النحوية:

وتتابع جمالية الخطاب الأدبي من مستوى لمستوى حيث لكلٍّ دوره في تكشف الثاني والتعبير عنه ومنه يعبر عن أهميته في الجملة، وهذا ما يعبر عنه المستوى التركيبي للنص المتمثل في الجملة التي تعتبر«الوحدة اللغوية في عملية التواصل»[1]، فبعد الوقوف على المستوى الصوتي وماله من أهمية في إلقاء المولدية، كذلك التراكيب تسهم في تجسيم المعاني مساعدة الإلقاء في تفاعل الجمهور المتلقي مع الشاعر وتوصيل مشاعره وأحاسيسه تجاه الموضوع المعبّر عنه.

وطبعا للمنهج الأسلوبي قولته في تكشف المقومات اللغوية لكل نص أدبي كان والبحث في التراكيب الشعرية من خلال الأنماط المتنوعة لصور الجملة العربية بنوعيها الجملة الاسمية والجملة الفعلية، ومهمته في الكشف عن جمال البنى التركيبية في التفرقة بين البؤرة النحوية والبؤرة الخطابية في هذا المستوى من القراءة الأسلوبية لأن الأولى تتحدد من مواقعها في الجمل من حيث قابليتها للقعيد، والثانية مقصدية متعلقة بنوايا المتكلم والمتلقي تتجسد في التراكيب التي تؤدي معاني القصيدة وجماليتها وهذا ما يخلق تناغم هاته البنى مع باقي العناصر المشكلة لجمالية النص الفنية.

فإن لأيّ خطاب أدبي كان «بنية نفسية وسياقا عاما وراء أي خطاب لغوي، ولكن هناك أحوالا نفسية ضمن ذلك المقام النفسي العام، ولذلك فإن الخطاب الشعري يتشكل بحسب تلك الأحوال»[2]، وهذا ما يضمن اشتراك المبدع والمتلقي في دائرة الإبداع والتفاعل في فعل الاستجابة الجمالية، وهذا ما طمح له الثغري وهو يسعى بكل جهد فني مسخر لهاته الاستجابة لاسيما والأمر متعلق بمدح الحبيب المصطفى عليه الصلاة والسلام والإشادة بالسلطان أبي حمو موسى الزياني هذا من جهة أنّ هذا التسخير الفني مصاغ للعلن الجمهور المتلقي.

ولذلك تجد تعدد صور البنى التركيبية بحسب مقتضى المعنى مع السياق وما يحتاجه الشاعر عبر ثلاث محطات لكل واجد منها طابع صياغي أراد الشاعر أن يعبر فيه عن مشاعره لينقلها للمتلقي الحاضر أثناء إلقائه؛«فتراص الكلمات ومواقعها ونسجها أو بتعبير أعم نظمها له دلالة سيميائية لا تنكر»[3] وهذا ما سيظهر في قراءتنا لأحوال الجمل وصورها ودلالات توظيفها وكذا ظاهرة التوازي وتشاكل الصيغ وتماثلها.

---

[1]- د. محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د،ط)، 2009، ص123.

[2]- د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ص70، 71.

[3]- المرجع نفسه، 79.

أ. بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية في مولدية الثغري

لقد اجتهد علماء اللغة في وضع المعالم الأولى للجملة، وهذا في تناولاتهم لعناصرها ومما تتركب منه؛ فهي«عبارة عن الفعل وفاعله كـ"قام زيد" والمبتدأ والخبرك"زيد قائم"...»[1]، وهذا رأي ابن هشام، وأما شرح ابن يعيش للمفضل فقولته «اعلم أن الكلام عند النحويين عبارة عن كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، ويسمى"الجملة"، نحو "زيد أخوك" و"قام بكر"...»[2]، وقد سار العلماء اللغويون مذاهب وهو يحددون مفاهيم الجملة، طرح قضية الفرق بين الكلام والجملة، وحتى فيما يخص تصنيفاتها كذلك فقد ذهبوا مذاهبا وشعبا، فمنهم من قسم الجملة إلى نوعين فعلية واسمية، والآخر من صنفها على أساس وظيفي يرى أن الجملة اسمية وفعلية وظرفية والثالث يضيف إلى تلك الجمل الثلاث التي ذكرها التقسيم الثاني الجملة الشرطية.

واعتبرها البحث اللغوي الحديث أصغر الوحدات الكلامية التي تتضمن فائدة ولها وظائفها التواصلية؛ فهي«الصورة اللفظية الصغرى للكلام المفيد في أية لغة من اللغات، وهي المركب الذي يبين المتكلم به...، ثم هي الوسيلة التي تنقل ما جال في ذهن المتكلم إلى ذهن السامع»[3]، وتقسم إلى عناصر أساسية وهي المسند والمسند إليه والعلاقة الإسنادية التي بها يتم المعنى، وقد طال الاختلاف في تصنيف الجمل الدراسات الحديثة، فهناك من ينطلق من الدلالة يراها جملة خبرية وإنشائية، ومن اعتمد معيار التركيب الإسنادي وغيرهم جعلها في الجملة الاسمية والفعلية والوصفية.

وفي دراسته لخصائص الخطاب الشعري فإن الدكتور محمد كراكبي ينظر للجملة على أنها «بنية لغوية منطوقة أو مكتوبة بسيطة أو مركبة، مشتملة على معنى تام أو غير تام كما أنها شكل اجتماعي حضاري وظيفتها الأصلية التعبير والتبليغ»[4]، وسواء كونها جملة أو كلام فإن العبرة في أنها وحدة لغوية تقوم على القواعد اللغوية، وكذلك تؤدي إلى وظيفة تبليغية وإخبارية ذات دلالات يقتضيها السياق، أما بالنسبة للتقسيم وتصنيف الجملة، وبغض النظر عن كل تلك التقسيمات فإنه يتعين كل ذلك وفق الاستعمالات اللغوية للجملة وحسب ما تقتضيه السياقات من جمل اسمية وفعلية وموصولية والقسمية والندائية والشرطية...وغيرها.

وتحملنا الدراسة على البدء بالجمل الفعلية والاسمية وما لها من دلالات ثم ننتقل إلى حال الجمل الأخرى في المولدية حسب ما يقتضيه مقام الاشتياق والمدحين ومتطلبات الإلقاء أمام الجمهور المتلقين، وكيف استعمل هاته الجمل، ومن خلال لغة الأرقام تبين استعمال الشاعر للجمل الاسمية سبعة وثلاثون(73) جملة بنسبة53.67%، وقد فاق استعماله للجمل الفعلية بـ ثلاثة وستين (63) جملة بنسبة 46.32%.

---

[1]– ابن عبد الله بن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج(2)، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، (د،ط)، 1411هـ–1991م، ص431.

[2]– أبو البقاء يعيش الموصلي، شرح المفضل للزمخشري، تح: إميل بديع يعقوب، ج(1)، دار الكتب العلمية،، بيروت لبنان، ط(1)، 1426هـ–2001م، ص72.

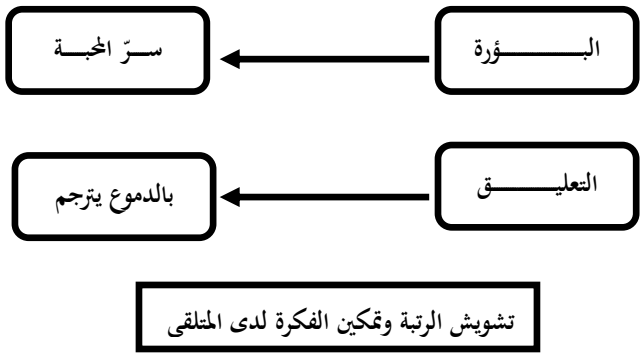
[3]– د. مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت –لبنان، ط(2)، 1406هـ– 1986م، ص31.

[4]– د. محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، ص130.

وهو ما له تفسير بالنسبة للدلالة بين توظيف الجمل الفعلية و الجمل الاسمية، سيما وأن البداية جاءت اسمية في مولدية الثغري، وهو يقول:"سرّ المحبة..."، و«المسلمة التي تنطلق منها الدراسات الخاصة بالنحو العربي هي أن الجملة العربية تبتدئ بالفعل...»[1]، وإذا حدث تشويش في الرتب على مستوى التراكيب فإن هناك نتائج معنوية دلالية وتداولية يقتضيها المقام.

فالبدء بالفعل في أي جملة يعتبر تركيبا جاء على أصله محايدا لا يتضمن أيّ إيحاء تداولي، ولكن إذا ما جاء الاسم في مقدمة الإسناد فإن التركيز يقع عليه دون سواه من الأسماء المتبادرة في ذهن المخاطب التي يشرك في معرفتها مع المتكلم، والسرّ هنا بالنسبة للمحبة يدل على أن ما يعتلج في نفسه مكنون ولا يفصح عنه إلا بالدموع فهي الكفيلة بترجمته، وهو الأمر الذي يدل على أنه لا يمكن أن يعبر عن هاته المحبة إلا بالدمع، ولأهمية الوسيلة المعبر عنها وهي "الدموع"، قدّم على الفعل "يترجم"، وإن جئت للدّمع فتراه فصيحا مرة أو أعجما، وأما الحال فهي تنطق وهي صامتة،وهذا دلالة على أن الشاعر لا يستطيع أن يعبر عن هاته المحبة وأنه مهما بلغ به الأمر فلا يمكن للكلمات أن تعبر عن ذلك .

فالتركيز يصب على عنصر "سر المحبة" على أساس أنه العنصر الذي حدث من خلاله الانطلاق في التعبير عن المشاعر، لهذا المنحى مفاهيم إجرائية عرفت قديما بالتأخير والتقديم وفي الحديث مصطلحات منها مصطلح البؤرة (Topic)أو التعليق(Comment) أو الانفصال(Dislocation)؛ ففي "سر المحبة بالمحبة يترجم" أن "سرّ المحبة" **بؤرة**، بالدموع يترجم **التعليق**



فتشويش الرتبة جسد لنا بؤرة الحدث المراد الإفصاح عنه للمتلقي وهو ما يتعلق بالبؤرة الخطابية التي تحدث بأمر من المبدع حسب ما تقتضيه تجربته الشعرية والسياق؛ وإذا ما توقفنا عند البؤرة النحوية فإنها تكون بشكلها المحايد المألوف والعادي الطبيعي، وهو" يترجم سرّ المحبة بالدموع "، ولكن الثغري تخير صيغته الأسلوبية منزاحا ومنحرفا عن البؤرة النحوية لينتقل بذلك إلى البؤرة الخطابية.

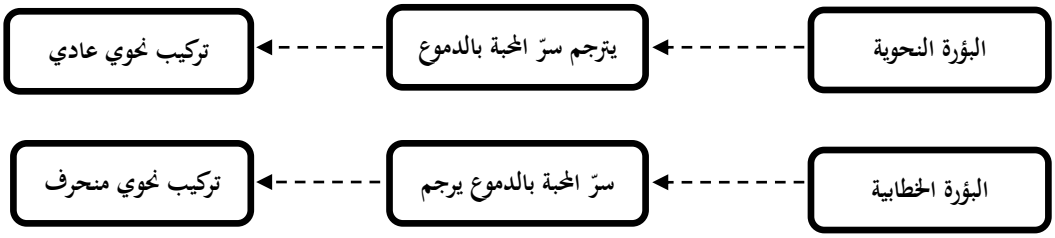
ولفعله الانزيحي هذا مبررات أولها أن الإفصاح عن مشاعره هاته جاء بعد إلقاء السلطان أبي حمو موسى الزياني، ولتفادي الرتابة في الأنساق وتكرارها استهلها استهلالا تركيبيا مخالفا فبدايته هاته مناسبة لأن السلطان بدأ مولديته بالجملة الفعلية لأن المقام اقتضى ذلك لأنها البداية وتحتاج إلى استجلاب الانتباه فكانت البداية قوة:"

[1]– د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، 69.

قفا بين أرجاء القباب وبالحيّ"، وليس أيّ بداية فعلية كانت إنما وظف لها فعل الأمر وغرضه في ذلك لفت الانتباه وحتى لا يتهم ببداية مؤلوفة نزع إلى استعارة لفظ فعل الوقوف على الأطلال مع قطبها في الشعر الجاهلي امرئ القيس ؛ فالبؤرة توقفت عند الوقوف لا على الطلال إنما على ديار رسول النام علي صلوات ربي.

ولذلك فإن من الطبيعي بداية الثغري بهاته الخطة التي أفردت بدايتها بالجملة الاسمية فبعدما أفسح له طريق الإلقاء السلطان استلم مهمة الاتمرارية الإلقائية على طريقته التي تحرى فيها مقتضى الحال أنه يلقي أمام حضرة السلطان ولا ننسى ضغط الجو الاحتفالي والكم الغفير من الجمهور الحضور **شعبية المكان** وكليهما ينتظر الجديد أمام تكرار الصورة المعروف بها المولديات النبوية فإن الشاعر في هاته الحالة لابد أن يعوض نمطية الصورة بجمالية التعبير متفاديا كل تكرار؛ فالجنس الأدبي الخاص بالمولديات معروف ولم يتغير ومادام وفي كل عام يحتفل بالمولد النبوي الشريف فإنه يتعين على الشاعر الملقي أن يغير من شأن صيغه وصوره وحتى طريقة إلقائه.

ولذلك قد جاءت بدايته مناسبة للتواصل الإلقائي ومقتضى الحال والمقام الذي عاشه وتجربته الشعرية والإلقائية في تلك اللحظة الاحتفالية أمام السلطان والجمهور، وحتى يعوض البداية بالجمل الفعلية، بدأها بجملة اسمية على طريقته يعبّر فيها عن مدى اشتياقه وولعه لمن أحبهم هناك في أراضي الحجاز والبقيع ومقام الحبيب المصطفى فلم يستطع أن يفصح عمّا بداخله من مكنون.



فالسبق للجمل الاسمية والغلبة كذلك لتوظيفها كما رأينا مع النسب سابقا؛ حيث فاقت الجمل الاسمية الجمل الفعلية في استعمال الشاعر، وطبعا لكل إقبال على تركيب نحوي دلالاته وتفسيره الأسلوبي ، وهنا نطرح الإشكال: لم كانت الغلبة للجملة الاسمية، وما مكانة الجمل الفعلية في مولدية الثغري؟ والدلالة من كل ذلك.

لقد صرح بها البلاغيون قديما أن الجملة الاسمية دائما تفيد الثبات والاستقرار، أما الجملة الفعلية فأصل وضعها يدل على الاستمرار والحدوث فإن كان الفعل ماضيا فقد دلّ على حصول الحدث أو الشيء في الماضي، وإن دلّ على بدئت بفعل مضارع فإن الحدث في الحاضر أو المستقبل، ويمكن للجملة الاسمية أن تتجاوز حكم الثبات وتخرج عن أصلها فتدل على التجدد هذا إذا كان خبرها جملة فعلية أو وجدت قرينة تدل على حدوث الفعل وتجدده وكان خبرها مفردا أو جملة اسمية.

فالثبات هو للجمل الاسمية وتفيد بأصل وضعها في ثبوت شيء لشيء، وهذا ما يفهم منها فقط دون الإفادة بالحدوث والاستمرارية، ولكن يكتنفها من القرائن والدلالات التي تجعلها تتجاوز مفهوم الثبات إلى الدوام والاستمرار، ويكثر هذا حين يكون معرض الحديث المدح والذم، فهاته الثنائية الوصفية تعتبر قرينة تخرج الجملة عن

أصل وضعها الثابت، وأهمية القرين هاته تتؤكد حالة كان الخبر مفردا أو جملة اسمية، أما إذا جاء الخبر جملة فعلية فتستغني عن القرائن وتتثبت تجددها من غير انقطاع، ويمكن للجملة الفعلية أن تحتاج للقرائن.

فلا نسأل عن أي الجمل غلب في النص بين الاسمية والفعلية، وإنما نستفسر ونستقصي عن كيفية توظيف كلاهما في النص، وكيف أنه وضع استراتيجيته في عدم التخلي عن أيّ منهما بل عن جماليتهما وهما متضمنتان في بناء النص المولدي، وهنا سنبحث عن هاته الاستعمالات ودلالاتها في مولدية الثغري النبوية، عبر محطاتها الثلاث التي عرفت بها، ومن خلال لغة الأرقام وما تعبر عنه من دلالات، وذلك موضح في الجدول التالي:

أنواع الجمل	المقدمة	مدح الرسولﷺ	مدح السلطان	مجموع حصيلة التوظيف
الجمل الفعلية	%24.39	%43.90	%31.70	%38.67
الجمل الاسمية خبرها مفرد	%32.25	%25.80	%74.19	%29.24
الجملة الاسمية خ/ جملة فعلية	%35.29	%14.80	%50	%32.07

جدول يبين توظيف الشاعر للجمل

ومما تجدر الإشارة إليه أن هاته النسب تخصّ الجمل الفعلية الكبرى والجمل الاسمية المتعلقة بالخبر على اختلاف صورته، وما يلاحظ على الشاعر في مدحه للرسول صلى الله عليه وسلم أنه مصرّ على أن يبقي مولديته صالحة لكلّ زمان ومكان، وهذا طبعا ما دام الأمر متعلق بحضرة النبي.

رأينا أن الجمل الفعلية تدل على الاستمرار لا الثبات؛ فهي «موضوعة على أصلا لإفادة الحدوث في زمن معين...، وقد تفيد الجملة الفعلية الاستمرار التجديدي بالقرائن»[1] المتمثلة في المدح أو الذم والمولدية في مقام المديح بطبيعة الحال؛ فكانت النسبة الأكبر في استخدام الجمل الفعلية في الأبيات بنسبة 43.70%؛ وهي للرسول صلى الله عليه وسلم مادحة، والدلالة أن صفاته وكل ما يتعلق بحضرته حي لا يموت في نفوس البشر، فكيف إذا كان التذكير بها في مولد نبوي شريف حين يحتفل به لتذكير الناس وأخذهم للموعظة.

ولأن لها قداسة دينية متعلقة بسيرة النبي، فإنه يتعين الأخذ بها فتحتاج هذا الكم من الحيوية والنشاط في الاستمرارية والتجدد في نفوسنا هذا من جهة، وحتى استحضار الشاعر للنبي في المشهد الاحتفالي وكأنه حاضر وهو حاضر في حياتنا يجعل من الجمل الفعلية تفرض وجودها من جهة أخراة وتفيد الاستمرارية مادم الأمر متعلق بالمدح.

ولكن هذا الاستمرار فيه ثوابت لابد على أي فرد من البشر أن يلتزم بها لأنها متعلقة بدينه الحنيف هذا من جهة، وما كان يتصف به النبي وحباه الله به في سيرته من العظمة والمعجزات فإنها قارة له دون غيره من البشر

[1]– د. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية(علم المعاني)، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط(1)، 1430هـ– 2009م، ص49.

ولابد أن يستمر هذا الحكم على مدار الأيام وإلى الأبد، كما أن السردية تحتم على الشاعر وهو يحكي قصة مولد النبي عليه الصلاة والسلام والمعجزات في إطار المديح أنه يستعمل وبقوة الجمل الفعلية.

ولذلك تجده يوظف الجمل الاسمية بخبر مفرد يدل على الثبات بنسبة 25.80%، «والجملة الاسمية تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء ليس غير»[1]، وأتبعها بـ 14.80% كنسبة تؤكد استمرار تلك الثوابت وهي ثابتة لأن الخبر وهو جملة فعلية في الجمل الاسمية ينقل حكمها من الثبات إلى التجدد لأنها« لا تفيد الثبوت بأصل وضعها ولا الدوام والاستمرار بالقرائن إلا إذا كان خبرها مفردا أو جملة اسمية، أما إذا كان خبرها جملة فعلية فإنها تفيد التجدد»[2].

وفضلا عن كل ذلك وما يثبت كل ما سبق ذكره أن الجمل الاسمية بخبر مفرد ورغم بقائها على الثبات دون الحركة والتغيّر فإنها تضمن لتلك الثوابت الاستمرار والدوام، وهذا ما أقره الدكتور عبد العزيز عتيق في قوله«ولكن الجملة الاسمية قد يكتنفها من القرائن والدلالات ما يخرجها فن أصل وضعها فتفيد الدوام والاستمرا، كأن يكون الكلام في معرض المدح أو الذم»[3] لأننا في مقام المدح وهو كفيل بأن يغير حكم الجملة الاسمية على اعتبار أنه قرينة تنوب عن الخبر وهو جملة فعلية.

أما عن مدح السلطان أبي حمو موسى الزياني فحظه في الجمل الفعلية تكاد تقارب نسبة مدح النبي؛ وذلك بنسبة 31.70%، والأمر واضح هنا لأن أبا حمو موسى الزياني حاضر وإنجازاته في الحفاظ على الدين الإسلامي واهتمامه بيوم المولد في كل سنة قرابة الثلاثين سنة أو أكثر طيلة أيام حكمه ناطقة بذلك تحتاج إلى من يعبر عنها بالحركة والاستمرار، وما أيّد نظرته هاته الجمل الاسمية التي خبرها جملة فعلية وهي تؤكد نسبتها بـ 50%، وهي نسبة تدل على الحركة والاستمرارية، والأمر دل على مدة حكمه وما بعد ذلك مع ابنه وإلى الآن.

أمر الاحتفال بالمولد الشريف والتحضير له ما كان ديدنه، ولذلك تجده يعبر عن تلك الثوابت المحمدية التي استمرت وهي مستمرة زمن السلطان وما بعد زمانه محاولا الاحتفاظ بها عبر سلطانه وإلى غيره بتوظيف الشاعر للجمل الاسمية مفردة الخبر، وبما أنه في مقام المدح فهذا دال على استمرارية والتجدد.

وإذا ما انتقلنا إلى وصف مشاعر الشاعر وهو مشتاق للحرم الشريف وأرض طيبة ولكلّ ما يدله على الرسول صلى الله عليه وسلم، فإن ما يثير الانتباه نسبة الجمل الاسمية والخبر فيها مفردا بـ32.25%، وهو ما يعبر عن ثبات مشاعره اتجاه الحرم وطيبة وأنها لا تتغير ولن تتغير، مع تمنياته أن يحصل اللقاء، مع العلم أنه لا توجد أي قرينة تساعد على حركية هاته الجمل، وليعبر عن دوام هاته المشاعر لجأ إلى الجمل الاسمية وخبرها جملة فعلية بنسبة تفوق 35.29%، وحتى يعبر عن انفعاله ويجسد تلك المشاعر أضفى عليها الحركة باستعماله للجمل الفعلية بنسبة 24.39%.

---

[1]- د. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية (علم المعاني)، ص 48.

[2]- المرجع نفسه، ص 49.

[3]- المرجع نفسه ، ص49.

وبالتالي نستنتج أن صفة الثبات هي متركزة أكثر في المقدمة حين كان الشاعر يصف مشاعر الاشتياق، ولا توجد القرائن التي تجعل من الجمل الاسمية أكثر حركة، ولتعويض ذلك ليعبر عن مشاعره الصادقة والمتحركة أعان الجمل الفعلية بالاسمية الفعلية الخبر.

الجمل	أقسام المولدية/ النسبة	القرينة	نموذج من المولدية	الدلالة
الجمل الفعلية	المقدمة(الشوق) 24.39%		خلوا الصّبا يخلص...	الحركة والاستمرارية
	مدح الرسول 43.90%		لمّا بدت أنوار مولده	
	مدح السلطان 31.70%		يحمي الأنام بعدله	
الجملة الاسمية.خ.ج.فعلية	المقدمة(الشوق) 35. 29%		سرّ المحبة بالدموع يترجم	الحركة والاستمرارية
	مدح الرسول 14.80%		وحمام شيبي ...يحوم	
	مدح السلطان 50%		وتةاضع يعلي...	
الجملة الاسمية.خ.م	المقدمة(الشوق) 32.25%	لا توجد	وصل الأحبة...شهد هجران الأجبة جهنم	الثبات وعدم التغيّر
	مدح الرسول 25.80%	المدح	هو رحمة الله	الحركة والاستمرارية
	مدح السلطان 74.19%		ملك تقرّ له...	

الجمل بين الثبات والاستمرارية

ب. الجمل والاستفاضة في تبليغ مشاعر الحنين والمدحين:

في البحث عمّا يميز توظيف الشاعر للجمل الاسمية والفعلية في مولديته النبوية، لفت نظرنا تناوله لجمل الشرط والقسم والنداء والجمل الاستئنافية والموصولية والجمل النعتية والحالية وحتى المعطوفة بشكل يؤكد مدى حاجته لتوظيفها لهاته الجمل بصور مختلفات حسب ما تحتاجه مشاعره في الشوق والحنين والمدحين، وما يمكن أن تقتضيه من الاستفاضة في الشرح والتبليغ لأن كلا الحالين يتعين فيهما سرد الأحداث وذكر تفاصيل الصفات والأفعال والإنجازات.

وكذلك أمر الإلقاء الذي لا بدّ له من هذا الكم الهائل من الجمل لبلوغ القصدية التي يريدها الثغري من المديح النبوي في مولديته، « فانتظام الجمل في النص دليل على انتظام العناصر المكونة لعالم ذلك النص؛ فالروابط التركيبية وسائط لغوية تنسج الخيوط التي يتوسل بها الفكر لتنظيم عناصر عالم الخطاب عند الباث مركبا وعند المتقبّل مفككا»[1]، وما هاته الجمل والروابط إلا عناصر في صيغ تركيبية يحتاج لها الشاعر لتجسيد أفكار حسب

[1]– د. الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ط(1)، 1993، ص67.

واقع تجربته الشعرية وارتباطها بملابسات العصر والسياق الذي يحدث فيه الإلقاء من خلال هاته الصيغ التي تعربن عن مشاعر وأفكار للمتلقي وفي الجدول نحاول أن نعطي تعداد هاته الجمل على وجه التقريب.

الجمل الموظفة في المولدية الثغرية	التعداد	النسبة المئوية
الجمل الاستئنافية	25	%19.37
الجمل الشرطية	04	%3.10
جملة القسم	03	%2.32
جمل النداء	07	%5.42
الجملة النعتية	13	%10.07
الجمل الحالية	15	%11.62
الجمل الموصولية	24	%18.60
الجمل المعطوفة	38	%29.45

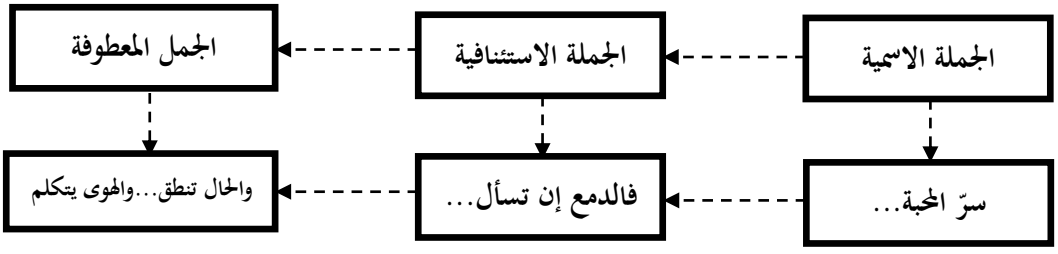
جدول يبين تعداد الجمل في المولدية النبوية

– الجمل الاستئنافية والجمل المعطوفة:

وبما أن الشاعر استهل جمله في المولدية بالجمل الاسمية، فإنّ ما عزز وجودها طيلة الأبيات السبعة الأولى وجعلها أكثر حيوية واستمرار الجمل الاستئنافية، وقد جاءت بنسبة19.37%، ويبدأ توظفها من البيت الأول، وأتى بالمساعدة للاستعانة بالجمل الاستئنافية من طرف الجمل المعطوفة وهي بدورها كذلك كانت تقريبا بنسبة 29.45%، فجاء العطف على الجملة الاستئنافية بجمل معطوفة متعددة ومتوالية:

سرّ المحبة بالدّمـــوع يترجـــم ** **فالدمع** إن تسأل فصيح أعجم

والحال تنطق عن لسان صامت ** والصبّ يصمت والهوى يتكلم[1]

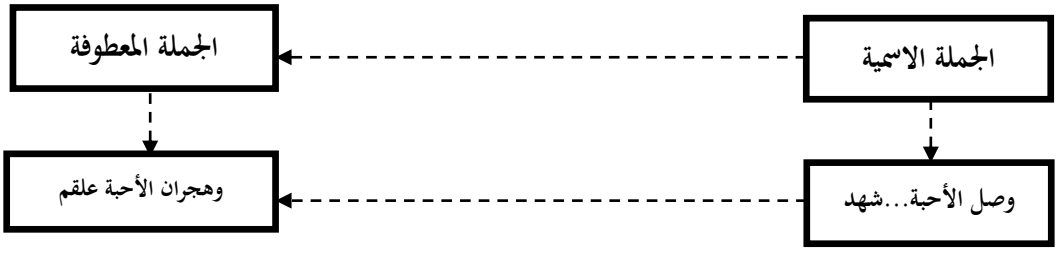


وأحيانا تجده يكتفي فقط بالجمل المعطوفة دون اللجوء إلى الاستئناف، وذلك في قوله مثلا:

وصل الأحبة لو يتاح وصالهم ** شهد **وهجران الأحبة علقم**[2]

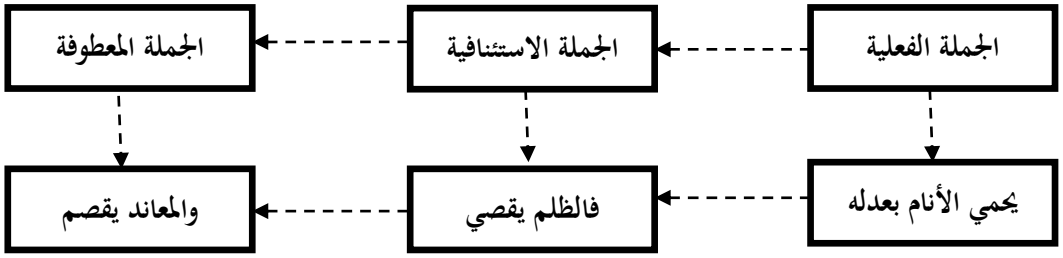
[1]– محمد بن عبد الله التني، تاريخ ملوك بني زيان، ص 169.

[2]– المصدر نفسه، 169.



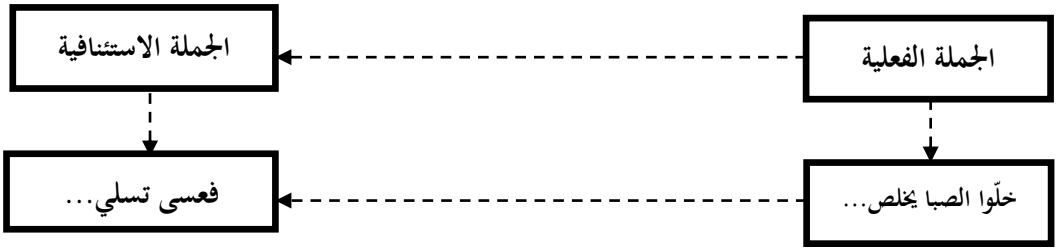
والأمر نفسه مع الجمل الفعلية حين في مدحه لأبي حمو موسى الزياني، فإنه استعان بالجمل الاستئنافية والعطف، وذلك في قوله:

يحمي النام بعدله وحسامه ** **فالظلم يقصي والمعاند يقصم**[1]



وفي قوله يكتفي بالجمل الاستئنافية وذلك في وصف مشاعر الحنين:

خلوا الصّبا يخلص إلى نسيمها ** **فعسى تسلي من عليه وتسلم**



– الجمل النعتية والجمل الحالية:

وبصورة أخراة من التفريع والاستساعة في التعبير عن المشاعر، فإن للجملة النعتية والحالية حضورا كبيرا بنسبة 10.07% بالنسبة للجمل النعتية، وبنسبة 11.62% للجمل الحالية، وما يلاحظ أنه وظفهما جملا أكثر من المفرد وهذا ليعبر على الاستمرارية والدوام، وسنأتي بأمثلة تجسد دور هاته الجمل في إفصاح الشاعر وحاجته لذلك، ولما لها من دلالات تقريب المعاني وتوضيح الصورة للمتلقي واستمرارية ذلك.

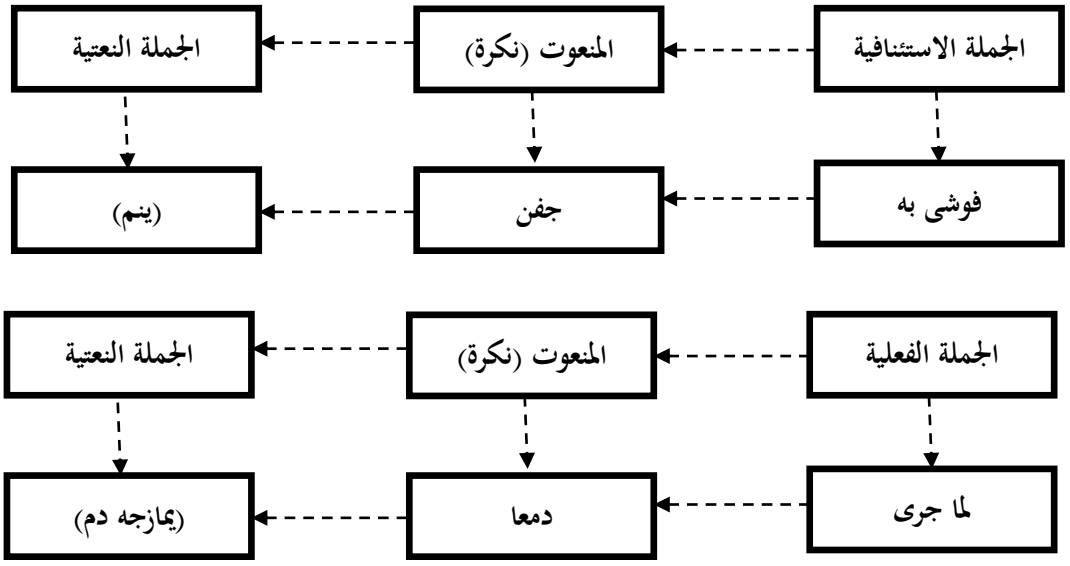
[1]– محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص169.

وحتى يثبت طول النفس وأن في جعبته الكثير لجأ مستعينا بهاته الجمل فمشاعر الشوق كثيرة وحتى مديح الرسول فلا يمكن أن تسعه مولديته وإنجازات السلطان في الحفاظ على الدين فكلها مدعاة أن يبحث عن حيل أسلوبية ولغوية حتى يتحايل على تقيّد الوزن وحصر لغة الشعر حيث لجأ إلى ما يختصر له كل هاته المشاعر ويترجم نفسه بشكل من التفصيل المقيّد، وبشكل يدعو لتأجج مشاعره وأنه لا قرار لها ولا ثبات بل وإنها تعيش حالة الحركة والنشاط الدالة علة الديمومة والسيرورة وأنها غير مستقرة.

وما عبّر عنه كثرة استعماله للجمل النعتية وكان ولم يوظف النعت والحال مفردا، فكان أول ما ابتدأ به الجملة النعتية في وصف مشاعر الشوق والحنين، وذلك في البيت الثالث والرابع، فله ما يصفه من أحوال تفضح كتمانه للهوى والسهر، فبات الدمع دما تظهر أعراضه في الجفون، فوظف الجملة النعتية ضمن الاستئنافية، بنية التوضيح والشرح، وذلك في قوله:

كم رمت كتمان الهوى فوشى به ** جفن ينـم بكل سر يكتـــم

جفن تحامى ورده طير الكـــــرى ** لما جرى دمعـــا يمــازجه دم[1]

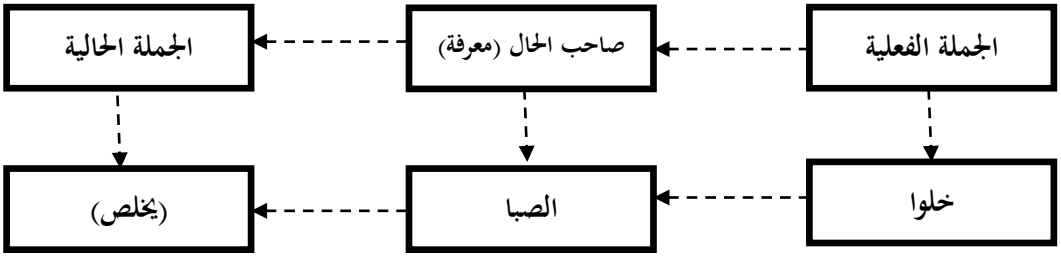


وما زال على حاله هاته إلى أن طلب أن يخلى الصبا يخلص إلى حال سبيله علّه يجد ضالته فيمن هو مفارقهم ويبحث عن وصالهم ويسلم عليهم، وهو يسقط الحال على نفسه، وباستعماله للجملة الفعلية تجسدت الجملة الحالية، وهذا في البيت الثامن:

خلوا الصّبا يخلص إلى نسيمها ** فعسى تسلي من عليه وتسلم[2]

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 169.

[2]- المصدر نفسه، ص169.



– الجمل الموصولية:

وحين يصل إلى التحدث عن الأشخاص فإن الجملة الموصولية حاضرة لهاته المهمة، بنسبة 18.60%؛ فلما كان في المقدمة يعبر عن مشاعر الفراق والشوق كان يستودع من تحملوا مثله ألم الفراق والبعد ممن فارقهم وبينه وبينهم مسافات:

استودع الله الذين تحملـوا ** بالقلب لم يلووا ولم يتلومـوا[1]

ثم ينتقل بالجمل الموصولية في المدحين؛ مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ومدح السلطان أبي حمو موسى الزياني وتجده أنه كان في حاجة لهاته الجمل لأنها كثرت معه، وسنبين ذلك في قسمي المديح، ونبدأ مع مدح الرسول إذ أول جملة موصولية استعملها كانت مع بدايات وصف مكانة الرسول صلى الله عليه وسلم التي حباه الله به، فيقول البيت الثالث والعشرين وهو يصف مغنى النبي بأنه متنزل الوحي:

متنزل الوحي الذي **يتلى** فلا ** سمع يمل ولا لسان يسأم[2]

ثم ينتقل إلى البيت السادس والعشرين في مدح الحبيب المصطفى بأن رحمة للعالمين وأن الخلق في حاجة إليها وإلى عطفه وحنانه، وهذا في قوله

هـو رحمة الله التي **تهمي بها** ** في الخلق بالحق المبين ويحكم[3]

يستمر بالمدح مستعينا بالالجمل الموصولية إلى وصوله إلى مخاطبته بأن معجزات كبار حدثت ببركة نبوته، فيقول:

أنت الذي نبع الزلال بكفه ** حتى تروي الجيش وهو عرمرم[4]

وفي أول أبيات مدح السلطان وظف الثغري الجملة الموصولية، وهو يدعو له بالنصر في الخلافة لأنه يستحق ذلك وبما قام به وأقامه من نصر دين الله ومحمد عليه الصلاة،:

وانصر خليفتك الـذي **لبس التقى** ** حللا تطـرز بالثنـاء وترقـم

وأقام ليلة مولـد الهـادي الـذي ** **يزهو** به الـدين الحنيف القيـم

---

[1]– محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص170.

[2]– المصدر نفسه، ص171.

[3]– المصدر نفسه، ص171.

[4]– المصدر نفسه، ص 173.

ظفر التقى والعدل من موسى الرضى ** بالجوهر الفرد الذي **لا يتأم**[1]

واستمر في ذلك إلى آخر الأبيات وهو مخاطب إيّاه وموجها له ما كان منه من عظيم الأفعال والأقوال والمبادئ في إقامة دولته على الدين:

أعطيت بالعدل الخلافة حقها ** فملوكها في حقها لك سلموا

بهرتهم أوصافك الزهر التي ** **منها على زهر الكواكب ميسم**[2]

– جملة القسم:

وما يلفت النظر في المولدية النبوية للثغري جملة القسم التي أحدثت قوة في الإلقاء وتعبيره عن مشاعر الشوق والحنين للأراضي المقدسة، وهذا ما تعبر عنه الطريقة التي صاغ بها جملة القسم والجواب، وهو قسم بديع يعبر فعلا عن مدى شوق الشاعر، رغم قلته في المولدية وهذا تعبر عنه النسبة بـ2.32% ولكنه فرض وجوده بشكل يمكّنه من الوصول إلى مشاعر الجمهور المتلقي، وهذا في قوله:

قسما بزمزم والحطيم وما حوى ** من رحمة ذاك الحطيم وزمزم

وبحرمة الحرم الشريف ورفعة ** البيت المنيف ومن بنجد خيموا

ومقام إبراهيم والركن الذي ** تحمي به الآثام ساعة يلثم

لقد انطوت نفسي على جمر الغضا ** شوقا يشب على الضلوع ويضرم[3]

فأول ما يسترعي النظر هنا استغناء الشاعر عن عامل القسم" أقسم"، وجاء بما يدل عليه بشكل تأكيدي "قسما"، والتقدير في الكلام "أقسم قسما"، والأصل أن جملة القسم تتكون من فعل القسم وفاعله، ومنهما تتشكل الجملة الإنشائية «ولا بدّ أن تكون فعلية سواء أ ذكر الفعل أم حذف، لكن ليس من اللازم أن يكون الفعل صريحا في دلالته على القسم»[4]، إنما هناك ما يدل عليه بمجرد النطق به فإنه يعلم، والعلامة التي تدل على حذف الشاعر لفعل القسم "قسما" كمصدر أوتي به ليؤكد توكيدا لفظيا معنى العامل قبله ويقوّه ويقرره، ويبعد عنه الشك والاحتمالية والمجاز.

وهذا في حالة ذكر العامل؛ لأنه لا يجوز أن نمنح وظيفة التأكيد لهذا المصدر والفعل محذوف، كما لا يمكن حذف عامل المصدر المؤكد ولا تأخيره عن معموله المصدر؛ فوظيفة المصدر أن يؤكد ويزيل الشك ويثبت المعنى الحقيقي، ولكن حين يحذف الفعل أو يؤخر، فإنه لا يمكنه تأكيد المحذوف، ولكن هناك مواضع يحذف فيها العامل وجوبا لأغراض بلاغية وينوب المصدر عنه «أما المواضع التي ينوب فيها هذا المصدر عن عامله المحذوف

[1]– محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ،ص 174.

[2]– المصدر نفسه، ص 175.

[3]– المصدر نفسه، ص170، 171.

[4]– عباس حسن، النحو الوافي، ج(2)، (د،ط)، (د،ت)، ص393.

وجوبا فبعضها خاص بالأساليب الإنشائية الطلبية، وبعضها خاص بالأساليب الإنشائية غير الطلبية...»[1]، ويريد المتكلم بالنوع الثاني من الأساليب هو إعلان الشيء والتسليم به وتقرير حقائقه ودلالاته، وهي تشتمل على جملة القسم.

إذن مصوغات الحذف هنا بالنسبة للعامل أن جملة القسم جملة إنشائية، وما بدء الثغري بالمصدر (المفعول المطلق) إلا ليقرّ تسليمه لحقيقة أعيته ورعت كبده وأضنته، وهو نار الشوق لديار الحبيب المصطفى، وهو الأمر الذي توضح في جملة جواب القسم "لقد انطوت نفسي على جمر الغضا شوقا"، وقبل أن ننتقل إلى جملة جواب القسم وما يميزها، نرجع إلى جملة الشرط.

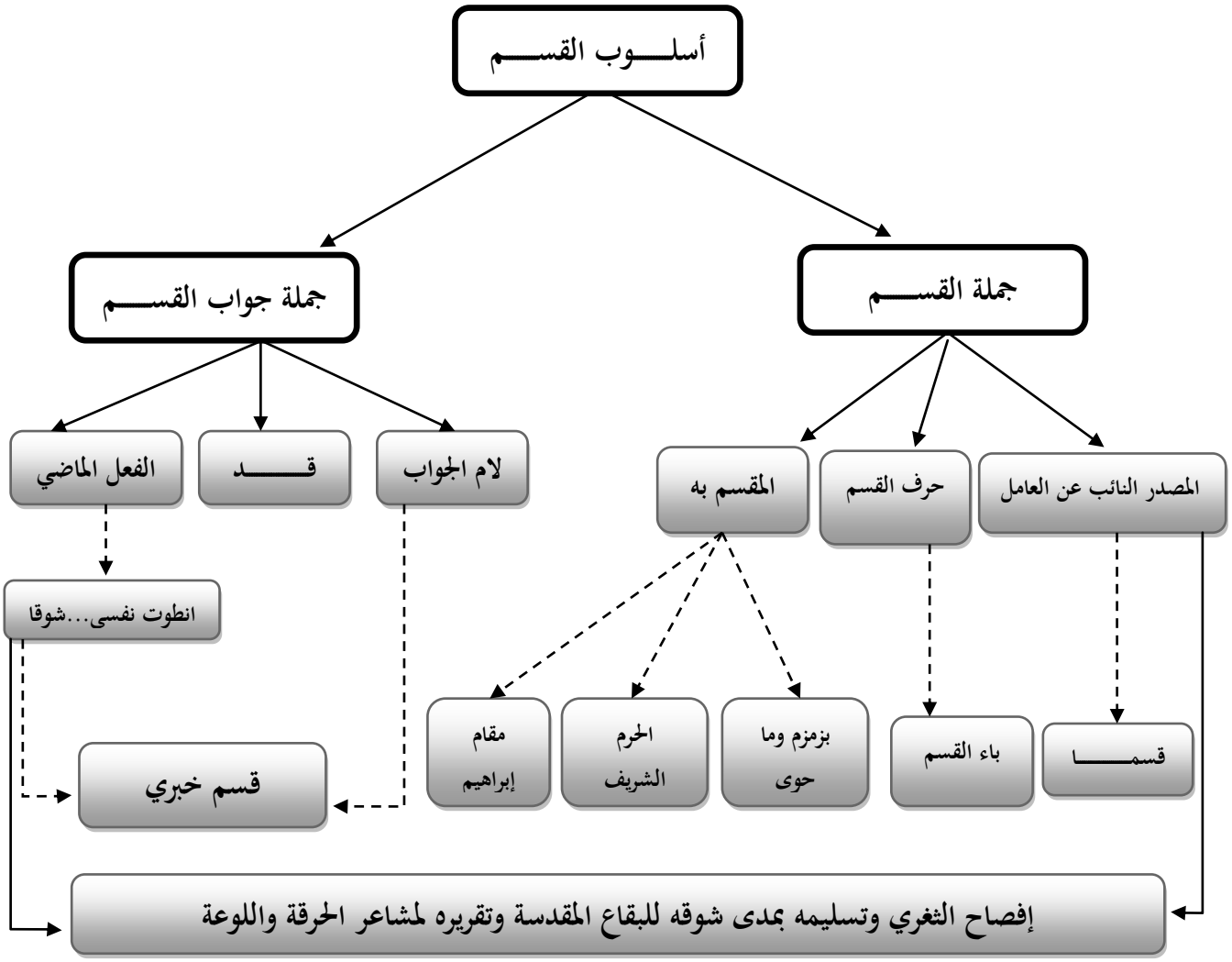
وبعد توضيح مبرر وجوب الحذف ننتقل إلى الباء فإنه قد أتبع القسم بالباء وهي بذلك تفيد القسم، وهي الأكثر استعمالا عن باقي حروف الدالة على القسم، ويكون معها الحذف أيضا، وربما هذا مبرر آخر نظيفه لحذف الثغري لفعل القسم كما أن المقسم به الذي يتبع بها عادة والمعروف على القاعدة لفظ "الله"، ولكنه أقسم بمعالم لها وصلة وثيقة بمكة والمدينة وهي(زمزم والحرم الشريف ومقام إبراهيم)، والأمر الآخر أن هذا المقسم به قد عدّده مما جعل جملة القسم تظهر في ثلاث مرات متعددة بالعطف مكررا بذلك الباء في القسم الثاني.

وعليه فإن جملة القسم هي لتأكيد مراد ومقاصد الجملة التي تأتي بعدها وهي جملة جواب القسم لإزالة الشك عن معناها وهذا بشرط أن تكون جملة خبرية فيطلق عليه **"قسما خبريا"** أو **"قسما غير استعطافي"**، كم أنه لا بد من اقترانها باللام "لام جواب القسم" وقد.

والملاحظ في توظيف الثغري للقسم أن جملة جواب القسم جاءت جملة فعلية من فعل ماض اقترن باللام وقد، وهذا ما يعتبره حسن عباس من فصيح الكلام «فإن كان الجواب جملة فعلية فعلها ماض متصرف مثبت فالكثير الفصيح اقترانها :باللام" و"قد" معا...»[2]، وهذا ما يدل على أن الثغري أراد أن يوضح هاته الجزئية ويؤكد عليها ويقرها بشكل فصيح يوضح من خلاله حقيقة مشاعره.

[1]- عباس حسن، النحو الوافي، ج(2)، ص178.

[2]- المصدر نفسه، ص 394.



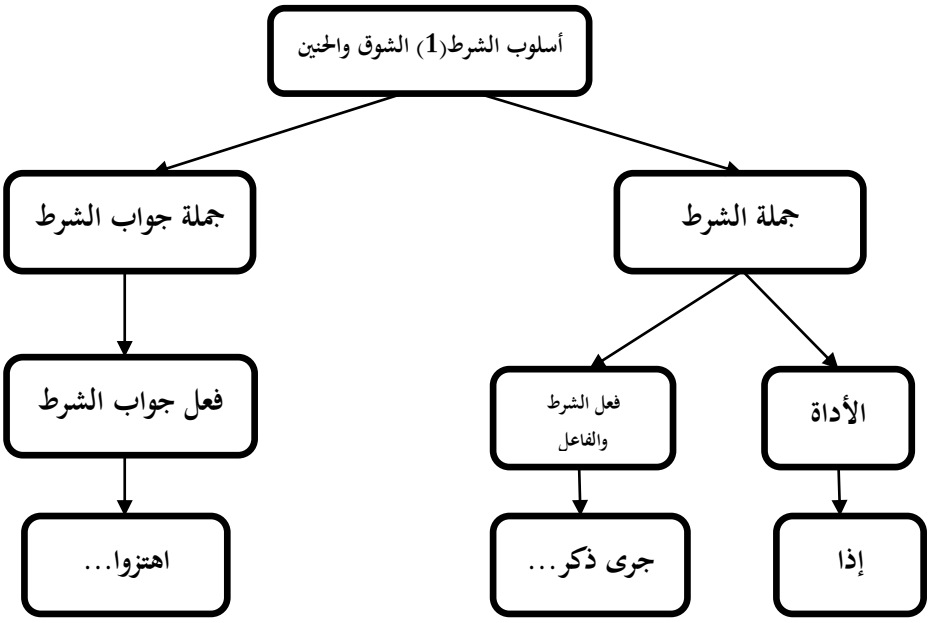
– جملة الشرط:

وأما عن جملة الشرط فقد وردت على ثلاث صور استعمل فيها الشاعر أدوات الشرط غير الجازمة[إذا- لما- لولا]، في ثلاث محطات أثناء تصويره لمشاعر الشوق والحنين لأرض الحجاز ومدحه للحبيب ومدحه للسلطان، فقد جاء أسلوب الشرط في المقدمة والشاعر يستودع الله من هم في مثل حاله من الفراق والبعد بحيث ما إن يذكر لهم الديار هناك اهتزوا من شدة الشوق كما يهتز غصن بأرض ذات خضرة، وهذا في البيت الخامس عشر قوله:

وإذا جرى ذكر الحمى اهتزوا كما ** يهتز غصن في الرياض منعم[1]

وقد وظف إذا أداة شرط غير جازمة تعبر على الظرفية والوقت، وهو يعبر بذلك أنّ حالهم هاته ليست قارة في حاضرهم فقط بل إنها مستمرة معهم حتى المستقبل، لأن إذا تفيد الظرف لما يستقبل من الزمن، وتتضمن معنى الشرط، جملة الشرط(شرط ذكرهم)، فإنهم يهتزوا طربا لما لهم من أشواق(جملة جواب الشرط)، فلا يهتزوا إلا حين تذكر لهم أرض الحجاز، ولها دلالة المستقبل.

[1]– محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص170.



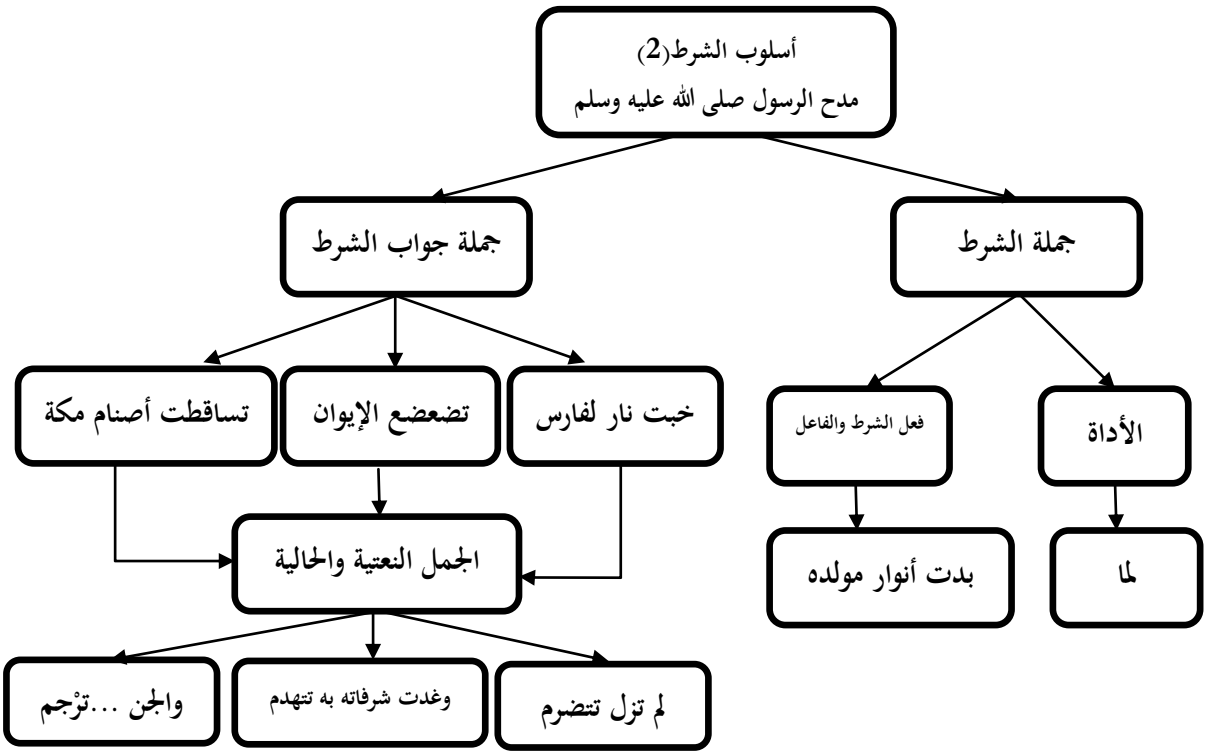
أما بالنسبة للصورة الثانية لأسلوب الشرط، فقد ظهرت في القسم الثاني من أقسام المولدية، في مدح الشاعر للرسول صلى الله عليه وسلم، وهو يصف تلك المعجزات التي صاحبت لحظة ولادة الحبيب عليه الصلاة، حيث يكمن الشرط في أنه حين بدت وظهرت المعالم الأولى لولادة النبي توالت معجزات في تلك اللحظات، وعلى إثر هذا الشرط ظهرت تلك المعالم جوابا له؛ حيث خبت نار فارس، وتضعضع الإيوان متهدما، أما أصنام مكة فتساقطت رهبة لجلال الحدث وعظمه، والجن رجمت، وهي في مندهشة.

وما يلاحظ في جملة جواب الشرط أنها جاءت متعددة بالعطف ولهذا دلالة تكمن في أن حدث الولادة النبوية أتى بآيات متعددة، في اللّحظة ذاتها وقبلها وبعدها، فعبر عن ذلك بتعدد جمل جواب الشرط مسايرة لهذا الحدث، ودلالة ذلك في الأبيات التي شملت أسلوب الشرط من البيت السابع والعشرين إلى التاسع والعشرين، وهذا في قوله:

لما بدت أنوار مولـــــده خبت ** نـــــار لفارس لم تزل تتضـرم
وتضعضع الإيوان من إرجـــائه ** وغـــدت به شرفات تتهـدم
وتساقطت أصنام مكة رهبـــــة ** والجن بالشهب الثواقب ترْجم[1]

وإن ما يميز أداة الشرط "لما" أنها ترتبط بالفعل الماضي، ويشترط وجودها وجوباً وجود جملتين، جملة الشرط وجملة جواب الشرط، وتكون الجملة الثانية قد ارتبط وجودها بحدوث الجملة الأولى، وما يميز أسلوب الشرط فيها كذلك أن أجوبته المتعددة قد أتبعت بجمل نعتية في الأولى والثانية وحالية في جملة جواب الشرط الثالثة، وهذا ما يبدي اهتمام الثغري في محاولة توضيح الحدث للمتلقي، وحتى النفس يتطلب ذلك في الإلقاء ليؤثر في الجمهور المتلقي.

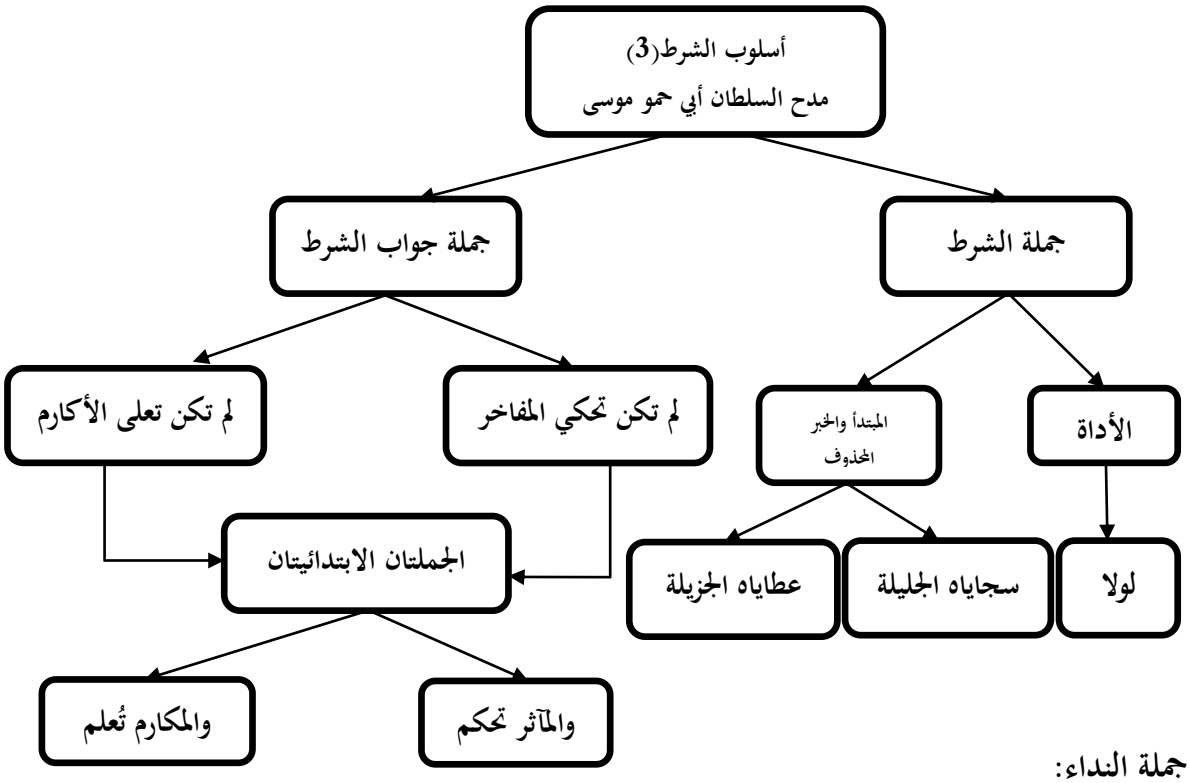
[1]– محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص171، 172.



والأسلوب الثالث في الشرط هو للقسم الثالث في مدح السلطان أبي حمو موسى الزياني، وقد تكررت صورته تكررا متوازيا على مستوى البيتين الواجد والستين والثاني والستين، وذلك باستعمال أداة الشرط غير جازمة"لولا"، وتفيد امتناع جواب الشرط لوجود الشرط؛ بمعنى أنه امتناع عدم حكي المفاخر وامتناع عدم علو الأكارم بسبب وجود السجايا والعطايا المرتبطة بشخص السلطان أبي حمو موسى الزياني، وما يميز كلا الجملتين أنهما متبوعتان بجملتين ابتدائيتين تؤكدان جملتا جواب الشرط، وهذا في قوله:

لولا سجاياه الجليلة لم تكن ** تحكي المفاخر والمآثر تحكم
لولا عطاياه الجزيلة لم تكـــن ** تعلي الكارم والمكارم تعلـم[1]

[1]– محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص175.



– جملة النداء:

والأمر كذلك مع النداء حيث احتاجه الثغري وبقوة في مولديته وهو يلقي موجها نصه الشعري للرسول صلى الله عليه وسلم، وللسلطان أبي حمو موسى الزياني، وحتى لنفسه في البداية وهو يزجرها عما اقترفته من أخطاء طالبا المغفرة من الله سبحانه وتعالى والصفح، والتماس شفاعة النبي، ولذلك نجد أسلوب النداء على مستوى المحطات الثلاث، ونبدأ مع وصفه لمشاعر الشوق وحيرته بين أمرين كلاهما توقعانه في نار الجوى، وهذا في قوله:

واحيرتي بين الصبابة والصّبا ** لا هذه تنسي ولا ذي تنسم[1]

وحتى يرفع الشاعر حيرته للجمهور وهو متحسر نادى بالحيرى ندبة، وحتى يبرز ذلك أكثر نادى بها بالحيرى وهو يوصلها بياء المتكلم حتى يظهر أنه يعيشها دون غيره وأنها مشاعره التي تتخبط بين أمرين كل واحد منهما أمرُ من الثاني، وهي مشاعر خاصة به، وينياديها متفجعا، ينادي حيرته التي تزيده سهدا وجوى، إلى درجة أنه يناديها كما المنادى الحقيقي، وهنا تظهر صورة الندبة التي تعتبر منادة غير حقيقة لاعتبار الحيرى أمرا غير حقيقي، ويكتفي المنادي بصورة النداء الحقيقي.

ومردّ ذلك أنك لا تريد من المنادى أن يجيب ويقبل عليك وإنما هو متوجع من هذا الأمر، وحسرته تدفعه لأن ينادي بها، حكمه الإعرابي كمثل النداء الحقيقي، ولكن القاعدة في الندبة ترى أن الغالب في الندبة أن يختم المندوب جوازا بألف زائدة تتصل بآخره، في حين تجد الثغري يختمها بياء المتكلم، وهذا حتى يؤكد أن ما يعانيه يخصه لوحده دون غيره لأن الياء تخص الحكم للمتكلم.

[1]– محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص170.

وانتقل بالنداء إلى القسم الثاني لأنه الشاعر يحتاج إلى إعماله وتوظيفه وهو يمدح حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم و يخاطبه بما أتانا به من مبادئ الدين وشرائعه من أخرجنا من الظلمات إلى النور، وفي حديثه عن ساعات الولادة وما صاحبتها من معجزات فإنه يخاطبه وهو يستحضره في الاحتفال وكأنه موجود فينا، وحقا وجوده ما دمنا نتأسى بقدوته الشريفة، فهو يستدعي الرسول لمخاطبته.

وقد وظف هنا النداء في ثلاثة مواضع وهو ينادي فيها الرسول صلى الله عليه وسلم، إشادة وتبجيلا، وقد كان أولها حين كان في بداية مدح الرسول مذكرا بتلك العلامات التي صحبت ولادته قبلا وبعدا، وذلك في قوله البيت الثلاثين:

يا من له قبل الولادة وبعـده ** آيات إرشاد لمن يتوســم[1]

وتلاحظ أنه نادى باسم موصول لأنه في بداية مديحه النبوي؛ حيث مهّد للدخول لذلك موظفا ضمير الغائب، وهو يتحدث عن النبي ورحمته للعالمين وأنه شمس النبوة والرسالة والهدى ثم ينتقل إلى ساعة أنوار مولده ثم يناديه باسم موصول يعود عليه، وفي هاته الحالة ينتقل حرف النداء إلى أداة تنبيه، وما ذلك إلا لأجل الجمهور لأن الغرض من ذلك أن ينبه المتلقي ويلفت نظره لمدح النبي والتفاعل معها، وهو الأمر الذي سيتمر به بطريقة يزيد فيها من وترة النداء وهو يخاطب حضرة النبي.

فمن الغائب إلى المخاطبة مباشرة وعلى المباشر مستحضرا شخص الرسول صلى الله عليه وسلم في نصه، وذلك بعدما مهّد، تجده مباشرة يمدحه بمعجزات تخصه دون غيره مستعملا لذلك لام الملكية وطاف الخطاب"لك"، وهذا في أربعة أبيات حيث خصّه بقرص الشمس وانشقاق القمر حنين جدع النخل شوقا إليه ونطق الجماد، مختتما ذلك في أبيات الملكية بأنه يمتلك كل دلالة وعلامة تدل عليك وحدك، وهو ينادي بذلك بما يؤثر على المتلقي:

لك يا رسول الله كلّ دلالــة ** لم تبق من شــك لمــن يتوهــم[2]

وتستمر خاصية النداء الخطابية المدحية مع الشاعر وهو يقرّ بتقصيره في المدح فيكفيه شرفا أن القرآن مدحه ثم يخاطبه بخاتم النبيين والرسل، وذلك في قوله البيت السابع والأربعين:

يا خاتم الرسل الكرام وخير من ** يبدا به الذكر الجميل ويختــم
ما لي سوى حبي إليك وسيلة ** ونظام مدح في علاك ينظم[3]

مشيرا للنبي أن حبّه ومدحه إياه وسيلة للتقرب وبجاهه متمسك، حتى يصحح ما يمكن تصحيحه من تقصي وأخطاء، فينتقل بذلك إلى ذكر زلاته وما اقترفته النفس، وهذا ما يميز المديح النبوي؛ فبعد المدح يعرج على

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص172.
[2]- المصدر نفسه، ص172.
[3]- المصدر نفسه، ص173، 174.

ما وقعت نفسه فيه من أخطاء طالبا العفو والصفح والشفاعة، وهنا يدخل بالنداء إلى مخاطبة النفس لتذكيرها بأن الشيب لاح وأنت ما زلت في ليل غوايتك زاجرا إيّاها وناهيا، وهذا في البيت الخمسين:

يا نفس صبح الشيب لاح وأنت في ** ليل الغواية، وهو ليل مظلم [1]

ويختم مدحه للنبي صلى الله عليه وسلم بطلب العفو والمغفرة من الله سبحانه وتعالى عن كل تقصير، مناديا الله بأن ينعم عليه بمغفرة وتوبة، وان يعفو عنه، وهذا في البيت الرابع والخمسين:

يا ربّ عفوا عن ذنوبي كلّها ** عفوا تمن به علي وتنعم [2]

وهو نداء يقيم به همزة وصل بين مدح النبي صلى الله عليه وسلم وبين مدح السلطان أبي حمو موسى الزياني، فلم يتوقف في سؤاله عن المغفرة عند ذاك والعفو، وإنما سأل الله وطلبه في أن ينصر خليفته السلطان من لبس التقى وأقام ليلة مولد الرسول صلى الله عليه وسلم، وعدّ لها العدّة وأولاها اهتماما.

وفي هاته الأبيات يدخل في مدح السلطان من البيت الخامس والخمسين إلى البيت الثاني والستين، انتقل فيها من صيغة الغائب إلى صيغة المخاطب مؤكدا أن لولا أعماله واهتماماته لما كان للدين شأن بذلك القدر في مملكته، وحين ولج إلى المخاطبة بدأها بالنداء بصيغة "أيّها"، التي تدل على الحضور الفعلي لشخص أبي حمو موسى، فهو يوجه له الخطاب مباشرة دون وساطة ويتفرغ له أكثر في الإلقاء لأنه هو المعني بالمدح إلى آخر المولدية، وهذا في البيت الثالث والستين:

يا أيّها الملك التقي ومن له ** شرف على سمك السماك مخيم [3]

وسنوضح الأمر أكثر في جدولة تبين توظيف الشاعر الثغري للنداء ومدى حاجته إلى استعماله ليعبر على أفكاره وما يود للجمهور والسلطان معرفته في مولديته.

جملة النداء							
الأبيات	أقسام المولدية		الأداة	المنادى	نوع النداء	صورة النداء	التمثيل من المولدية
09	مشاعر الشوق والحنين		وا	حيرتي	الندبة	حقيقي	واحيرتي بين الصبابة والصّبا
30	المديح النبوي	تعظيم الرسول	أ	من	التنبيه		يا من له قبل الولادة وبعده
34				رسول الله	النداء		لك يا رسول الله كلّ دلالة
47				خاتم الرسل			يا خاتم الرسل الكرام وخير من
50		ه		نفس			يا نفس صبح الشيب لاح وأنت في

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص، 174.

[2]- المصدر نفسه، ص، 174.

[3]- المصدر نفسه، ص، 175.

54			ربّ				يا ربّ عفوا عن ذنـــوبي كلّها
63	مديح السلطان		أيّهـا				يا أيّها الملك التقي ومن لـــه

جدول يبين توظيف جملة النداء في المولدية

ج. أسماء الأفعال وأداء المعنى وتمكينه:

لعل ما يجعلنا نبحث في المستوى التركيبي أكثر بالنسبة للمولدية الثغرية في مدح النبي صلى الله عله وسلم، توظيفه أسماء الأفعال وما لها من حضور رغم قلتها ولكنها تؤكد نيّة الشاعر في إلقائه للمولدية وكيف أن يسعى بكل الطرق لترجمة ما يودّ الإفصاح عنه من مشاعر الحنين والتبجيل في المقدمة والمدحين.

لقد جاء توظيفه لأسماء الأفعال ملفتا للنظر لما لها من قوة في أداء المعنى حتى على الفعل نفسه والأسماء رغم أنه اسم يدل فعل ويتضمن معناه وزمنه وعمله، ولكنه لا يقبل علامته لأنه اسم في لفظه، فهو فعل في معناه اسم في لفظه وهو« أقوى من الفعل الذي بمعناه في أداء المعنى، وأقدر على إبرازه كاملا مع المبالغة فيه»[1]، وكل ذلك في إيجاز يوحي بما يراد التعبير عنه من خلاله بالإضافة إلى أنه يلزم صورة واحدة لا تتغير مع الفرد والمثنى والجمع.

وهذا ما يدفع المتكلم إلى توظيفه «فبسبب هتين الميزتين كان استعمال اسم الفعل هو الأنسب حين يقتضي المقام إيجاز اللفظ واختصاره مع وفاء المعنى والمبالغة فيه»[2]، وبما أن الشاعر في ينظم شعرا ومشاعره لا تسعها الكلمات ولا القصائد في مثل هاته المقامات سيما وما يعرف عن الشعر في لغته التي تميل للرمزية الموجية لتعويض القيود الوزنية وما يعرف عن الخصوصية الإيقاعية.

بالإضافة إلى أن النص يلقى على الجمهور ويحتاج الشاعر إلى طاقة فنية تغنيه عن كثير الكلام الذي يود التعبير به عن مشاعره ليوصلها للجمهور ويؤثر في نفوسهم وحتى يخرج من ذلك بتحقق أهدافه القصدية والتبليغية فإنه يحتاج إلى مثل أسماء الأفعال، ولذلك تجده يوظفهما في بيتين كلاهما في المقدمة وهو يصف مشاعر الاشتياق في البيت الخامس وفي البيت العشرين.

فلما كان يشتكي بعد الفراق وما له من أسرار محبته وأحواله التي تكشف حال محبته من دمع وصبّ صامت وهوى مكتوم وجفن يعبر عن هذا وذاك، يقر بأنه موجوع من الصبابة ويتوجع، وذلك في قوله:

آه وفي شكوى الصبابة راحة ** لو أنني أشكو إلى من يرحم[3]

فآهٍ اسم فعل مضارع تدل على التوجع بمعنى أتوجع من الصبابة حرارة الشوق والاشتياق، الشكواها راحة للواجد، وهي كلمة ورمز وعلامة تعبر عن الفعل المضارع"أتوجع"

[1]- عباس حسن، النحو الوافي، ج(4)، ص113.

[2]- المرجع نفسه، ص114.

[3]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 175.

إيه حديث لبانة من دونها ** بيداء تنجد بالركاب وتَتْهم[1]

إيهِ«كلمة استزادة واستنطاق، وهي مبنية على الكسر، وقد تنوّن تقول للرجل إذا استزدته من حديث أو عمل: إيهِ بكسر الهاء... وحكي أيضا عن الليث: إيهِ و إيهٍ في الاستزادة والاستنطاق...، ويروى: إيهِ بالكسر أي زدني من هذه المنقبة»[2]، بمعنى حدّثنا الحديث وخبّرنا الخبر، « وقال بعض النحويين: إذا نوّنت فقلت إيهٍ فكأنك قلت استزادة، كأنك قلت هات حديثا مَّا، لأن التنوين تنكير، وإذا قلت لإيهِ فلم تنون فكأنك قلت الاستزادة، فصار التنوين على علم على التنكير وتركه على التعريف»[3]، وعند الثغري وردت منوّنة.

وهي اسم فعل أمر بمعنى زدْ وامض في الحديث وكأنه يخاطب الجمهور ويطلب منهم الاستزادة في الكلام عن الربع، وكأنه يحتاج إلى من يحدثه عما في نفسه، لأن ضميرها مستتر تقدره "أنت"، فهو محتاج لمن يحدثهم عمن هم في نفسه نار للقياهم في شوق وحنين، وبها يعرج إلى حديثه عن الرسول صلى الله عليه وسلم.

اسم الفعل	معناه	المثال من المولدية	دلالته في المولدية
آهٍ	اسم فعل مضارع "أتوجع"	أه وفي شكوى الصّبابة راحة	اختصار مواجعه في كلمة
إيهٍ	اسم فعل أمر "زدْ"	إيهٍ حديث لبانة من دونها	اختصار الأخبار عن تلك المعالم وطلب الاستزادة منها
			لفت انتباه الجمهور وحمله على التفاعل مع مشاعره

جدول يبين توظيف اسم الفعل في المولدية الثغرية

د. التشكيل المتوازي لتراكيب الجمل وبيان أثره في الإلقاء

من الصور التي يتخذها تركيب الجمل التوازي التركيبي إحدى التقنيات الأسلوبية التي بها تتحقق للنص جماليته وتأثيره على المتلقي في إحداث إيقاع صوتي متسق ومنسجم يبعث على إيحاء دلالي تسري دلالاته في نفس المتلقي وتعمل على انفعاله وتفاعله مع الشاعر، وهو ما يعين الإلقاء على إبراز دوره في عملية التلقي والتأثير في الجمهور الحاضر .

وقد أظهر تراكم الصيغ المتتالية في المستوى التركيبي للخطاب الشعري في المولدية صورة التوازي أو التشاكل أو ما يسمى عند البلاغيين المعادلة بصوره الجزئية أو الكلية بصور متعددة تمثلت في الصيغ الصرفية والاشتراك في الحرف الأخير والزمن والنفي وحتى المكان والضمائر، وهذا التعدد ما هو إلا تصريحا عن الانتقال من حال إلى حال تبعا للمقصدية بين طرفي العملية التواصلية وحالتهما النفسية اتجاه الموضوع.

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص، 175.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة(إيه)، ج(1)، ص359، 360.

[3]- المصدر نفسه، ص360.

والقراءة الأسلوبية لأنماطه وصوره في التراكيب الشعرية تحضر بقوة؛ «فالتوازي يلعب دورا كبيرا في آفاق الدراسات الأسلوبية والأدبية والفنية، فهو يكشف عن البنية المسؤولة عن توزيع العناصر اللغوية والفنية والدلالية داخل العمل الفني شعرا ونثرا»[1]، وتحاول بذلك أن تستنطق هاته الصور في وزنها الفني والجمالي بتنوعه وغاياته، في التراكيب الفعلية والتراكيب الاسمية والتراكيب الاستفهامية والتراكيب التكرارية والتراكيب المتطابقة، وسنتبين ذلك في مولدية الثغري بعدما نوضح المقصود من التوازي التركيبي واهتمام علماء اللغة والبلاغة والنقاد عموما بهذا النوع من المفاهيم.

التوازي من الموازاة «المقابلة والمواجهة، والأصل في الهمزة يقال: أزيته إذا حاذيته»[2]، وننطلق من المقابلة بمعنى تقابل التراكيب ومحاذات بعضها البعض محدثا ذلك انسجاما وتناغما إيقاعيا تستعذبه الآذان وتسري جمالياتها في النفوس، ويحقق معادلة توافقية في التركيب والانسجام الإيقاعي بين الصيغ والتراكيب، وقد كانت لأرسطو إشارات عليه، وهو يتحدث عن الكلمة والفروق بين أقسامه والمقاطع والحروف والأصوات في كتابه "فن الشعر"، وحتى في كتابه فن الخطابة في مجمل حديثه عن مبدأ التشاكل وأهميته في بناء الجمل.

فالتوازي هو « تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الإزدواج الفني وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشعر أو النثر»[3]، ووضوحه في الشعر بالأخص بين مقطع شعري وآخر أو بيت شعري وآخر، أما أهمية حضوره الفعلية فتكمن في الإلقاء؛ فإنه حين يلقي المتكلم بجملة ويتبعها بأخرى متصلة بها وتكون مترتبة عليها وكانت مضادة لها في المعنى أو مطابقة لها في الشكل النحوي فإنه يتجسد بذلك التوازي مشكلا ترابطا بالتضاد أو المماثلة.

فظاهرة التوازن بين المسند والمسند إليه في الجملة لها دور في تجسيد التوازي بين الجمل، والبلاغيون العرب عبروا عن فنونها بالتجانس وفي الازدواج والتقسيم والطباق والمقابلة وحتى في التشبيه فإنه إذا ما أعملت صورة التركيب مع مراعاة الدقة والبحث في مواطن التوافق أن تتساوى ألفاظ الفصلين من المنثور في الوزن دون الحرف الأخير ، وفي الوزن من الشعر اتّفاق ألفاظ الصدر والعجز، وهو ما استفاضوا فيه.

فالرماني يبحث في التوازي في البلاغة وهو يتحرى مواطن التجانس في البلاغة «هو بيان بأنواع الكلام الذي يجمعه أصل واجد في اللغة والتجانس على وجهين؛ مزاوجة ومناسبة...»[4]، وقد أطلق عليه بمصطلح التوازن مع سيبويه.

ولا يخفى علينا اهتمام عبد القاهر الجرجاني في دلائله وفي قضيته البلاغية المتمثلة في النظم وصوره المتنوعة التي يتحرى في نسجها الدقة والإحكام «واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي

[1]- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط(1)، 1999، ص7.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (وزي)، ج(15)، ص328.

[3]- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص7.

[4]- الرماني والخطابي و عبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح محمد خلف الله ومحمد زغلول، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط(4)، ص99.

المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد إرتباط ثان منها بأول وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك »[1]، ولا يحدث ذلك إلا بتوخي معاني النحو بين الكلمات وحسب الدواعي والأغراض، وهي المنطلق في تجسد التشاكل والتماثل وهنا تتجلى معالم النظم.

إذن الأمر متعلق بالمعنى وباستعانة النحو تحدث صورة التشاكل والتماثل والتوازي بين التراكيب، وهو يوضح « تلك هي أن يفتن المتكلم في صورة النظم والتركيب فيؤلفها من أجزاء متماثلة الصنع متشاكلة الصور بحيث تتجلى في شكل هندسي منتظم ووضع متناسب ملتئم يستثير الإعجاب ويجتذب القلوب»[2] خاصة إذا كان هذا النظم مما يلقى، وعلى الملقي أن ينتقي الصيغ التي من شأنها إقامة المعنى وتعينه على الإفصاح حسب المقام فيحمل الجمهور المتلقي على التفاعل والإفهام.

والجاحظ يؤكد هاته الحقيقة في المعاني المطروحة في الطريق وهو يشير إلى السبك والنسج على مستوى التراكيب الشعرية في البحث بين اللفظ والمعنى«وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير»[3]، وإن النسج والسبك من مجسدات التوازي على مستوى التركيب الشعري.

وقد اعتبر التوازي من المفاهيم الأساسية الحديثة التي حظيت باهتمام النقاد الغربيين واعتبروه من من العناصر العمدة التي تشكل بنية النص ولها علاقة كبي بالإيقاع وهذا ما وجد عند جاكبسون الذي أفرد له فصلا في كتابه قضايا الشعرية ويرى أنه « عنصر هام وعنصر قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للنص الأدبي... إن التوازي تأليف لساني»[4]، ويظهر هذا النوع من العناصر المتماثلة في الشعر الشفوي، وهذا ما تطرقنا له في السمات الخاصة بالشعر الشفاهي سابقا.

ولذلك يعتبره «الجانب الزخرفي في الشعر بل وقد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي»[5]، على أساس التماثل لا التطابق، حتى لا يحدث الخلط بين التوازي والتكرار فإن الثاني من مظاهر الأول، وبالتالي فإن التوازي «تماثل وليس تطابق»[6]، وهذا ما يبين أن وظيفته دلالية أكثر من أنها مجرد قوالب تتكرر موقعة النص في الحشو والرتابة النمطية، وهو الأمر الذي تطرقت أكّدته جوليا كريستيفا في قولها «لا تظل

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تق: علي أبو زقية، دار موفم للنشر، (د،ط)، 1991، ص102، 103.

[2]- د. محمد عبد المنعم خفاجي ود.رمحمد السعدي فرهود ود. عبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط(1)، 1413هـ-1992م، ص48.

[3]- أبو عثمان عمر بن الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون ج(3)، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر،ط(2)، 1965، ص131، 132.

[4]- جاكبسون، قضايا الشعرية، ص103.

[5]- المرجع نفسه ص105.

[6]- المرجع نفسه، ص103.

الوحدة المكررة هي هي»[1] وإلا «ينتج بالأحرى أثر حشو وخرق نحوي وخيم»[2]، فالتكرار بدون نيّة دلالية تعرض النص الشعري في الحشو، وهذا ما يثبت للتوازي سمته الجمالية في النص وإثباته للشعرية.

وصوره تختلف بين البنى التركيبية و على المستوى المعجمي وحتى الصوتي بل «بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر»[3]، وهو ما يكسب الأبيات ترابطا وانسجاما وتنوعا في الأشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية تحقق تناغما بين الأبيات والأشطر بعيدا عن الرتابة والقوالب الجوفاء،«فالوحدات اللغوية التي تتواتر حرفيا في اللغة الشعرية تختلف في دلالتها الخاصة رغم اتحادها في معنى واحد»[4] وبهذا فإن جاكبسون قد احتوى هاته النظرة في مفهوم التوازي في إطار نبذ النظرة التقليدية للنحو متوجها بها إلى التركيب.

أما محمد مفتاح فيشير إلى التوازي بمصطلح التشاكل الذي يراه «تنمية لنواة معنوية سلبا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة»[5]، ولا يفهم التشاكل عنده أنه مجرد صناعة فحسب إنما «صناعة هادفة إلى تبليغ اللرسالة بواسطة تعادل التراكيب النحوية، فالتراكيب النحوية في الشعر إذن تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية»[6]، كما له وظائفه التي تجعل المتلقي يفهم الخطاب من خلال تكرار المقومات السياقية.

وقد تعددت تصنيفات النقاد لصور التوازي انطلاقا من تقسيم يرونه مناسبا؛ فهناك من ينطلق في تقسيمه من مستويات التوازي كالتوازي الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي، وهناك من انطلق من الجانب الشكلي فصنفه حسب الترادف والطباق والتركيب، وبما أننا في المستوى التركيبي فإننا سنقف عند صور التوازي النحوي ونبحث فيه على مظاهر التوازي في الجمل الاسمية والفعلية والجمل المعطوفة وحتى التراكيب التي تخضع للترداد والتي تخضع لصيغة زمانية أو حروف متشابهة أو صيغة صرفية معينة، وهذا ما سنعرضه من مولدية الثغري في البنى البارزة على النص في شكل نسق وصيغة نحوية مشكلة انسجاما يؤدي إلى وظيفة في تأدية المعنى.

ومن خلال ما يظهر به التوازي في النص الشعري من صور تتحدد أنواعه وأشكاله فهو «عبارة عن جمل متماثلة وسطور متقابلة (متطابقة) الكلمات والعبارات والمعاني، ترتبط ببعضها في العبارة المتطابقة»[7]، وهو ترابط بالمقابلة أو التماثل في لفظ مفردات أو عبارات وفي المعاني أيضا، لذلك تجده يتمثل في مظهرين الأول منهما ملازم للنص الشعري وهو حوهر البراعة الشعرية يتجسد في تكرر المقاطع المتوالية والمتتالية والمتوازية، وهذا ما يثبت

---

[1]- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط(2)، 1997، ص81.

[2]- المرجع نفسه، ص 80.

[3]- جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 106.

[4]- أ. وهاب داودي، البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري (التوازي والتكرار)، مجلة المخبر، ع(10)، 2014، جامعة بسكرة، الجزائر، ص312.

[5]- د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استيراتيجية التناص)، ص25.

[6]- المرجع نفسه، ص26.

[7]- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص7.

للنص الأدبي شاعريته، والثاني يتمثل في أنه لون من ألوان التقابل يعمل على أن يسود الانسجام في التعبير، فيثبت له بذلك أنه مبدأ من المبادئ الفنية.

ومن هنا تنطلق دراستنا في تقصي صور التوازي في المولدية النبوية الثغرية ونحسبه قد لجأ إليه بقوة على أساس أنه يمثل «نمطا من أنماط التعبير في اللغة والشاعر في اختياره لهذا النمط (التوازي) من بين بقية أنماط التعبير إنما هو يبحث عن النمط الأكثر تعبيرا عمّا يريد قوله لما فيه من قدرة على تأدية المعنى بصورة إيحائية تقابلية متوازية ولما له من دور في إبراز الناحية الإيقاعية»[1]، ومن ناحيتنا فإنه يعتبر وسيلة نهتدي بها لنحلل جمالية شاعرية المولدية النبوية عند الثغري من الناحية التركيبية هذا من جهة وحتى نستقصي إلى أي مدى قد أعانه إعمال التوازي في استقطاب الجمهور المتلقي أثناء عملية إلقاء المولدية.

وانطلاقا مما سبق ستتركز دراسة توظيف الشاعر الثغري للتوازي على نوعين من خلال الجانب الشكلي للنص أفقيا وعموديا، وعلى أساسهما نستخرج صوره المختلفة التي برزت في المولدية النبوية.

التوازي الأفقي: وهو ما يتم من خلال التطابق التام أو الجزئي في عناصر البناء النحوي للجمل المتتالية والمتوازية على مستوى البيت الواحد، وسنستخرج هذا النوع من التوازن بشكل ترتيبي بحسب توظيف الثغري لها في أبياته وإلقائه بغض النظر عن تنوع صوره بمعنى ستحدد هاته الصور أنطلاقا من خصوصية المولدية النبوية الثغرية في توظيف التوازي وظروفه الخاصة به فيها.

بالإضافة إلى ما يعزز كثرة التراكيب النحوية وهي في أصلها متتالية ومتوالية ومتوازنة جمل العطف، فنستطيع القول أن هناك نظيرا من صورة التوازي الأولى تقابله صورة أخرى للعطف لأن «عطف الجملة على الجملة المشابهة لها من حيث التركيب يكون أكثر انسجاما وتكون النفس أكثر قبولا له»[2]، لأن يحدث تناسقا على مستوى الجملة المتعاطفة، وهذا ما يكون خادما بالدرجة الأولى لخاصية التوازي بين التراكيب النحوية، وهو ما يكثر في المولدية النبوية عند الثغري على أشكال كعطف الجمل الاسمية على جملة اسمية وعطف الجمل الفعلية على الجمل الفعلية بغض النظر عن زمنها، وسنرى هذا من خلال تفصيل الصور التي جاءت عليها الصيغ المتوازية.

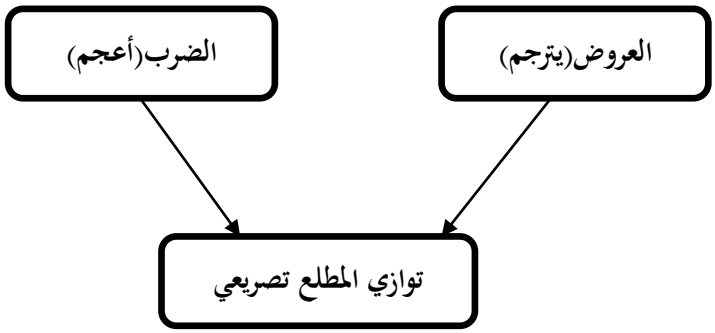
1. التوازي التصريعي (توازي المطلع): ويتمثل كلمتي (يترجم- أعجم) في البيت الأول من المولدية، ونحسبه يطرق باب الولوج إلى القصيدة على مصرعيه للفت سماع الجمهور المتلقي وضمان التفاعل من بداية النص الشعري وذلك بإدارة مفتاح إيقاعها الموسيقي المتولد عن انسجامية في التركيب على مستوى ضرب وعروض البيت كمدخل بفضي لجماليات إيقاعية أخراة:

سرّ المحبة بالدّموع يترجـــم ** فالدمع إن تسأل فصيح أعجم[3]

[1]- أ. وهاب داودي، البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري (التوازي والتكرار)، ص312.

[2]- فضل حسن عباس، البلاغة وفنونها وأفنانها، دار الفرقان، جامعة اليرموك، الأردن، ط(4)، 1997، ص445.

[3]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 169.



2. التوازي التركيبي في الجمل الاسمية: ويظهر ذلك في أول الأبيات وهو يعبر عن مشاعر الشوق والحنين في التراكيب النحوية الاسمية التالية ، والحال الذي عليه الشاعر يدفعه لتوظيف مثل هاته الصورة من التوازي التقابلي، المتولد على إثرها تناسق في هاته التراكيب وهذا في:

أ- الجمل الاسمية خبرها جملة فعلية

البيت الثاني:

و**الحال تنطق** عن لسان صامت ** و**الصبّ يصمت** و**الهوى يتكلم**[1]

والملاحظ أن المسؤول عن إحداث التنساق لهاته التراكيب النحوية الاسمية ثلاثة مؤثرات، وهي: المبتدأ والخبر جملة فعلية من حيث اللفظ وفي المعنى التضاد والاختلاف في الصمت والتكلم؛ وهذا ما يجسد صورة التوازي المضاد أو المتقابل.

الحال + تنطق = المبتدأ+ الخبر: جملة فعلية (فعل+فاعل)

الصب + يصمت = المبتدأ+ الخبر: جملة فعلية (فعل+فاعل)

الهوى + يتكلم = المبتدأ+ الخبر: جملة فعلية (فعل+فاعل)

البيت التاسع: الشطر الثاني، وما يلاحظ أن ما أضفى جمالية التوازي فيه جمال آخر تمثل في تماثل الفعلان **(تنسي وتنسم)** واشتراكهما في الحروف الثلاثة الأولى، وهذا ليبين فعلا حيرته بين أمرين رغم اختلافهما ولكنهما يجتمعان على أمره مصران على حيرته، وقد تمثل هذان الأمران في الصبابة والصّبا اللذان بدورهما يحدثان توازي في الحروف الأولى، وهذا ما جعله أكثر حيرة بين نار الوجد والهوى وبين الريح التي لطالما استحضرها شاعر الغزل في معاني حبه حتى تكون معينا على إرسال أشواقه؛ فالصبابة مصرة على تذكره ولا الصَّبا جادت بنسيمها حتى يبعث حنينه، وهذا في قوله:

واحيرتي بين الصبابة والصبا ** **لا هذه تنسي ولا ذي تنسم**[2]

لا+ هذه+ تنسي = حرف نفي+اسم إشارة(مبتدأ)+خبر (جملة فعلية)

لا+ذي+ تنسم = حرف نفي+اسم إشارة(مبتدأ)+خبر (جملة فعلية)

البيت الثالث والعشرون:ويظهر فيه التوازن في قوله:

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 169.

[2]- المصدر نفسه، ص170.

متنزل الوحي الذي يتلى **فلا** ** **سمع يمل ولا لسان يسأم**[1]

لا+سمع+يمل= أداة نفي+ اسمها+ خبرها(جملة فعلية)

لا+لسان+يسأم= أداة نفي+ اسمها+ خبرها(جملة فعلية)

البيت التاسع والخمسين: وهذا ما ظهر في البيت التاسع والخمسين، فإن التوازي يحدث بين التراكيب وعلى مستواها وهو ما أسهم في إجلائه وبروزه، وذلك بين الفعلين (**يقضي ويقصم**)، فإنهما يشتركان في الحروف الثلاثة الأولى والاختلاف في الحرف الأخير، ودلالة ذلك تظهر في أن كلّا من الظلم والمعاند مآلهما واحد أمام عدل وحسام السلطان أبي حمو موسى الزياني، ويظهر ذلك على مستوى تماثل جملتان اسميتان الخبر جملة فعلية، في قوله:

يحمي الأنام بعدله وحسامه ** **فالظلم يقصي والمعاند يقصم**[2]

الظلم +يقصي = مبتدأ + خبر (جملة فعلية)

المعاند + يقصم = مبتدأ + خبر(جملة فعلية)

البيت السابع والستين: وفيه تزيد جرعة التوازي أكثر من سابقها في الجمل الاسمية وخبرها جملة فعلية، ودلالته أن الثغري هو في مقام المدح ويدفعه الأمر إلى إضفاء ما يمكن أن يعبر عن مقام السلطان أبي حمو موسى الزياني، وهو يزهو بخصال النبي صلى الله عليه وسلم ويعمل على إرساء مبادئ الدين الإسلامي وفوق ذلك يعمل على الاهتمام والاستعداد بإقامة ليلة المولد الشريف لنشر خصال الحبيب المصطفى والتأسي بها وأخذ الموعظة، فلنتأمل مدى تناسق التراكيب النحوية وهي تشكل انسجاما متواليا يفضي إلى إيقاع ترتاح إليه الأذن وتستقطب النفوس في هذا التوازي الذي جمع بين كل الخصال.

وتواضع يعلي وقدر يعتلي ** **وندى يد تهمي وبشر يبسم**[3]

تواضع + يعلي = مبتدأ + خبر (جملة فعلية)

قدر + يعتلي = مبتدأ + خبر (جملة فعلية)

ندى يد + تهمي = مبتدأ + خبر (جملة فعلية)

بشر + يبسم = مبتدأ + خبر (جملة فعلية)

أربعة تراكيب نحوية متمثلة في الجملة الاسمية خبرها فعل بصيغة متساوية وموزونة إلا التركيبة الثالثة التي جاء فيها المبتدأ مضافا وهو الأمر الذي يبرز مدى عطاياه وكرمه، وهو ما تستدعيه إقامة الوزن من الناحية العروضية ولكن ورغم كل ذلك فإنه ذكاء من الشاعر وتفننه في إعطاء صورة مختلة تؤكد التلون التركيبي وتنوعه وعدوله أحيانا وانحرافه على نمطيته، وهو ما زاد التوازن جمالا.

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 171.

[2]- المصدر نفسه، ص175.

[3]- المصدر نفسه، ص175.

البيت السابع والسبعين: وفيه كذلك تتكرر صورة التوازن بطريقة بديعة تنحى إلى تبيان مدى شجاعة السلطان ففضلا عن الدين ومبادئه فإنه يعلو أمر القيادة وكلها لأجل إعلاء كلمة الدين الإسلامي، وهذا ما ظهر في كذا معاركا إعلانا على مدى الشجاعة، بين إقبال السيوف وانثناء الذوابل تردي الخيل واغتنام الفوارس، وهذا في رباعية متوازنة متسقة منسجمة حيث يقول:

فالبيض تمضي والذوابل تنثني ** والخيل تردي والفوارس تغنم[1]

البيض+ تمضي = مبتدأ + خبر (جملة فعلية)

الذوابل+ تنثني = مبتدأ + خبر (جملة فعلية)

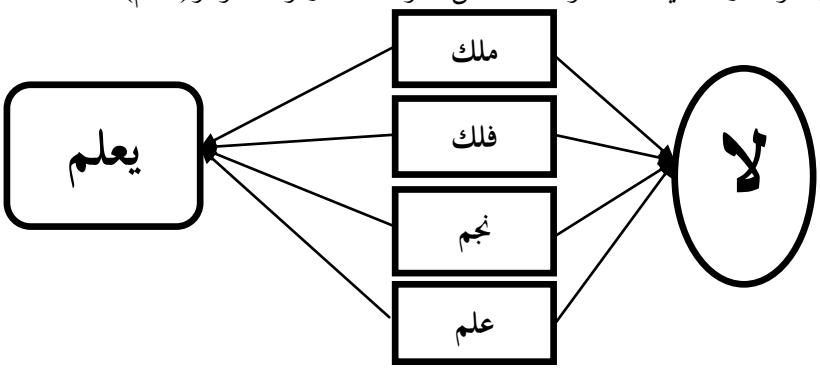
الخيل + تردى = مبتدأ + خبر (جملة فعلية)

الفوارس+ تغنم = مبتدأ + خبر (جملة فعلية)

البيت الرابع والأربعين: في قوله:

في حيث لا ملك ولا فلك ولا ** نجم ولا علم هنالك يعلم[2]

يكمن التوازي في صيغة تكرارية مفادها ترداد اسم "لا" النافية وهي أسماء تتكرر مع "لا" النافية وهي(ملك، فلك، نجم، علم)، ويشتركان في صيغة واحدة "فعْل"، ولهما الخبر واحد وهو(يعلم)



ب– الجمل الاسمية خبرها مفردا

البيت السادس : ويظهر ذلك في البيت السادس فإن التوازي يقوم على مبدأ التضاد ويتمثل في المبتدأ والخبر مفرد، وذلك في قوله:

وصل الأحبة لو يتاح وصالهم ** **شهد وهجران الأحبة علقم[3]**

وصل+ الأحبة + شهد= مبتدأ+ مضاف إليه+ الخبر مفرد

هجران + الأحبة + علقم = مبتدأ+ مضاف إليه+ الخبر مفرد

[1]– محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدرر والعقيان في شرف بني زيان، ص177.

[2]– المصدر نفسه، ص 173.

[3]– المصدر نفسه، ص 169.

البيت السابع: وبشكل تقابلي متطابق تطابقا كليا على مستوى تراكيب الشطرين قوله في البيت السابع:

والقرب منهم للمتيم جنّة ** والبعد عنهم للمشوق جهنم[1]

القرب+ منهم+ اللام+ متيم+ جنّة = مبتدأ+ جار ومجرور(ضمير)+ حرف جر+ اسم مجرور+خبر مفرد

البعد+ عنهم+ اللام+ مشوق+ جهنم = مبتدأ+ جار ومجرور(ضمير)+ حرف جر+ اسم مجرور+خبر مفرد

وهنا يبين حالة المشتاق في القرب والبعد عن الأحبة؛ فإنه في حالة قربه لأحبابه جنّة وفي الابتعاد عنهم جهنم، وهذا ما أحدث وضعية تقابلية في الصياغة للتراكيب النحوية.

البيت الثاني عشر: والتوازي ظاهر على مستوى العجز، وذلك في قوله:

ما مقلتاي جمادين وإنما ** **جفني ربيع والمنام محرم**[2]

جفني+ ربيع= مبتدأ+خبر/ المنام + محرم= مبتدأ+ خبر

البيت الثامن والستين والتاسع والستين: وفيه توازن بديع من ثمانية تراكيب نحوية تتمثل في جمل اسمية من مبتدأ وخبر مفرد، وهذا التعدد المنسجم يدل على كثرة مزايا الممدوح وعظمها وهو يجمعها في كلام مضغوط يختصره بتقنية التوازن، وذلك بإعمال صيغة التفضيل وصيغة اسم الفاعل، وذلك في قوله:

والحلم أوسع والجناب مؤمل ** والعزّ أمنع والسّجية أكـــرم

والفخر أعظم والعلاء مؤثل ** والفضل أكمل والعطاء متمم[3]

الحلم + أوسع = مبتدأ + خبر مفرد الجناب + مؤمل = مبتدأ + خبر مفرد

العز + أمنع = مبتدأ + خبر مفرد السجية + أكرم = مبتدأ + خبر مفرد

الفخر + أعظم = مبتدأ + خبر مفرد العلاء + مؤثل = مبتدأ + خبر مفرد

الفضل + أكمل = مبتدأ + خبر مفرد العطاء + متمم = مبتدأ + خبر مفرد

وهذا النوع من التوازي يجمع بين التوازي الأفقي والتوازي الرأسي العمودي، وبهذا يشكل شبكة من التوازي الذي يزيد من الانسجام ويعمل على ربط الأبيات من الناحية الشكلية والمضمون، وهو من محاسن صور التوازي، التي تثبت براعة الشاعر، وهو ما يحتاج إليه في إثارة الجمهور وجعله ينفعل معه ويتفاعل.

ج- الجمل الاسمية خبرها شبه جملة:

البيت السادس والستين: وفيه الشاعر كذلك يمدح باستعانة المبتدأ وتعدده بواسطة رابط لغوي وهو العطف ويجمعهما في خبر واحد جاء شبه جملة، ومثل هاته الصورة التركيبة النحوية تعاد، فيحدث بذلك توازي وتماثل بين التركيبتين، وهذا ما جاء في قوله:

---

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ، ص 169.

[2]- المصدر نفسه، ص 170.

[3]- المصدر نفسه، ص 176.

جود وإحسان وقصد في الهدى ** حسن وعقد في التقى مستحكم[1]

د. التوازي التركيبي في الجمل الفعلية:

البيت الثاني والخمسون: توازن على مستوى التراكيب النحوية الفعلية

زجرتك بارقة الهدى لو ترعوي ** ونهتك واعظة النهى لو تعلم[2]

زجرتك+بارقة+الهدى+لو+ ترعوي= الفعل+الكاف(مفعول به)+ الفاعل+مضاف إليه+حرف عرض+ فعل

نهتك+واعظة+ النهى+لو+ تعلم= الفعل+الكاف(مفعول به)+ الفاعل+مضاف إليه+حرف عرض+ فعل

البيت الثالث عشر:(تماثل الصيغة الزمانية للفعل):

أستودع الله الذين تحملـــوا ** بالقلب **لم يلـــووا ولم يلـــوموا**[3]

وقوع انسجام في ترداد الصيغة الفعلية: **لم يلووا ولم يتلوموا**

لم+يلووا+و+ لم+يتلوموا= حرف جزم+ الفعل+ الفاعل+ حرف عطف+ حرف جزم+ الفعل+ الفاعل.

التوازي العمودي الرأسي:

وهو ما جاء فيه التوازي تاما أوجزئيا بين كل عناصر البناء النحوي للجمل المتوازية على المستوى العمودي أو الرأسي للأبيات، أي على مستوى بناء القصيدة؛ بحيث يحدث التماثل بين بيتين أو مجموعة من الأبيات، الأمر الذي يعمل على بناء النص وانسجام إيقاعه الداخلي، ومن صوره:

1. التوازي في جملة القسم وترادها رأسيا(المعنوي):

من البيت السادس عشر إلى البيت التاسع عشر:

وحتى يعبر عن عمق شوقه لجأ الثغري إلى القسم واستعان به بشكل ملفت للنظر يحاول من خلاله أن ينقل ذاك الشوق للجمهور المتلقي، فجاء بشكل يدل على حرقته وليس أيّ شيء نقسم عليه، إلا إذا كان الأمر يستحق، وهذا ما نلمسه في تراكيب القسم التي تكررت في ثلاث أبيات، وذلك في قوله:

قسما بزمزم والحطيـم ومـــا حوى ** مـن رحمة ذاك الحطيـــم وزمـزم

وبحـرمة الحرم الشـــريف ورفعـــة ** البيت المنيف ومن بنجـد خيموا

ومقـام إبراهيـــم والركن الـــذي ** تحمـي بـــه الآثـام سـاعة يلثم

لقد انطوت نفسي على جمر الغضا ** شوقا يشب على الضلوع ويضرم**[4]

فنلمس أمرين من هذا التوازي؛ أوله أنه أقسم بزمزم والحرم الشريف ومقام إبراهيم وهذا أمر يدعو للوقوف عنده، فالقسم هو من متعلق بالله سبحانه وتعالى دون سواه ولقداستها أفرد القسم لها ليبين وهو طبعا على وجه

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدرر والعقيان في شرف بني زيان، ص 175.

[2]- المصدر نفسه، ص 174.

[3]- المصدر نفسه، 170.

[4]- المصدر نفسه، ص 170، 171.

المجاز لأن القسم لا يكون بغير الله، وبما أن المشاعر هي متعلقة بزمزم والحطيم والحرم الشريف ومقام إبراهيم، وكلها أماكن تدل على تمني الشاعر زيارتها، وهذا ما يعبر عنه في جملة جواب القسم التي جمعت هاته الصيغ القسمية، وهو الأمر الثاني الذي يظهر في أن جمل القسم الثلاث جمعت في جملة جواب واحد"لقد انطوت نفسي على جمر" ليدل على مدى اشتياقه وحبّه.

التوازي في الترداد التركيبي رأسيا(اللفظي):

1. من البيت الواحد والثلاثين إلى البيت الرابع والثلاثين:

وفي مدح المصطفى المختار صلى الله عليه وسلم فإن حماس الشاعر يزداد، وفي ذكره لمعجزات زمن الولادة وأيام التبشير بموعده، آيات وعلامات على الاصطفاء والتبجيل والتهيئة لعظيم الرسالات ومهمة النبوة والرسالة الربانية التي أوكلت إليه، والشاعر وبما أنه يحتفل بمولده الشريف فإن كل ما يمت له بصلة من أحداث يأتي بها نظما.

وبما أن هذه الأحداث قد أثرت وأبهرت من عاشوا الحدث الرباني في معجزاته لنبيه الكريم، فإن من لم يشاهد فاندهاشه يزداد اندهاشا، وهو الأمر الذي نلمسه عند شاعرنا من خلال ما عبّر عنه بطريقة فنية يحاول أن يسخر لها ما بوسعه حتى يجعل الجمهور المتلقي يستشعر تلك المعجزات وينقل بها إحساسه وفي هاته اللحظة لابد للجمهور أن يتجاوب معه كلمة بكلمة، وهنا لجأ إلى التوازي في صورة من صوره تحصيله وخلقه، وهو التكرار.

وحتى يعبر الشاعر عن الفكرة التي تأسر مشاعره ويهمه إيصالها للجمهور المتلقي فإنه يتوسل « في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده بوسائل من شأنها إثراء النغمة المؤثرة في المتلقي والمنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار الذي يتم على مستويات ثلاث؛ الحرف والكلمة والعبارة»[1] وله مهامه في بنية العمل الفني في ارتباطه بالدلالة النصية، وبالجانب النفسي من خلال تأثر الشاعر بالفكرة المسيطرة على فكره ووجدانه والتعبير عنها بواسطة ترددها، وهذا ما نلحظه مع الثغري وهو يعبر عن معجزاته في قوله:

لك ردّ قرص الشمس بعد غروبها ** وانشق بدر الأفــق وهو متمم
لك جنّ جدع النخل إذا فــارقته ** شوقا كما حنت عشـــار روم
لك أنطـق الله الجماد ولم يكــن ** لولاك يفصح بالخطاب ويفهم
لك يا رســول الله كــلّ دلالــة ** لم تبـق من شـكّ لمـن يتوهم[2]

لك رد قرص الشمس= حرف جر+ الضمير(اسم مجرور)+ فعل+ فاعل

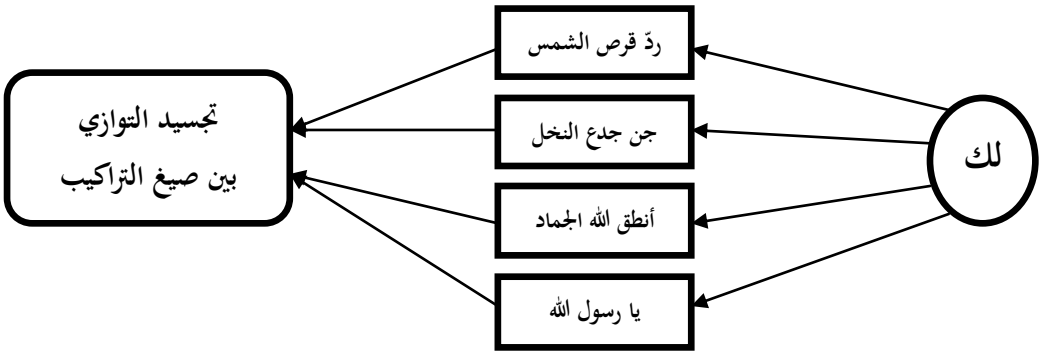
لك جن جدع النخل = حرف جر+ الضمير(اسم مجرور)+ فعل+ فاعل

لك أنطق الله الجماد= حرف جر+ الضمير(اسم مجرور)+ فعل+ فاعل

[1]- أ. وهاب داودي، البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري (التوازي والتكرار)، ص 304.

[2]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدرر والعقيان في شرف بني زيان، ص 172.

لك يارسول الله= حرف جر+ حرف نداء+ منادى+ مضاف إليه



رباعية توازية أجمل فيها الثغري معجزات النبي صلى الله عليه وسلم، تنامت فيها جمالية الترداد من البيت الثلاثين إلى البيت الثالث والثلاثين، ولم ندخل البيت الموالي لأن مقتضيات الإلقاء والتلون في التعبير عن تلك المشاعر جعلته يعدل على النمط الترادي الذي عمّ الأبيات الثلاث رغم ارتباطه بها في ترداد الصيغة "**لك**".

ولكن الشاعر عدل على ما تلاها بمناداته للرسول صلى الله عليه وسلم بقوله: "يا رسول الله"، وهو يستحضره وكأننا به أمام حضرته صلى الله عليه وسلم، وهو يختم هاته الصيغ الترادية بتغيير طفيف على الصيغة حتى يشدّ مسامع الجمهور ويأخذ بأنفاسهم بهاته الطريقة وهذا ما يضفي حيوية على الوتيرة الصوتية المستعملة.

هذا وبالإضافة إلى ذكاء أسلوبي آخر يعرب عن مكانة الرسول، وأن تلك العلامات تدل على اصطفائه، وامتلاكه لامتيازات لا يملكها أحد من البشر وأن تحدث له لا لغيره، وهي خاصية الملكية الخاصة به، وقد عبّر عنها الثغري بعنصرين قدم لهما لأهمية شأنهما في سرده لسيرته، وهما لام الملكية وكاف الخطاب العائدة على حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم في صيغة شبه جملة (**لك**) فقدمهما عن العامل الفعل في كل الصّيغ عدا في البيت المخالف فإنه قد أتبعها بنداء الرسول ليختم غايته في هذا الحكم بالحظوة والملكية الخاصة به؛ فالشمس والجدع ونطق الجماد كلها معجزات كانت لحضرته لا لغيره ولن تكون.

2. من البيت الخامس والثلاثين إلى البيت التاسع والثلاثين:

وها هي صورة ترادية أخراة مثل سابقتها تبعث على جمال التوازي، وهو يجسد مشاعر التعظيم والتبجيل للحبيب المصطفى، وهو يردد صياغة واستعمل فيها الحيلة الفنية نفسها، مؤكدا مخاطبته للحبيب مباشرة، وفعلا حينما تكون المشاعر صادقة وقوية فإنها تجسد وتجسم الموقف الذي تتمنى أن يكون، وذلك بتوظيف النمط الترادي في خمسة أبيات يفرض فيها ضمير المخاطب العائد على الرسول صلى الله عليه وسلم وجوده الإيقاعي المنسجم مع معاني المدح والثناء، وذلك في قوله:

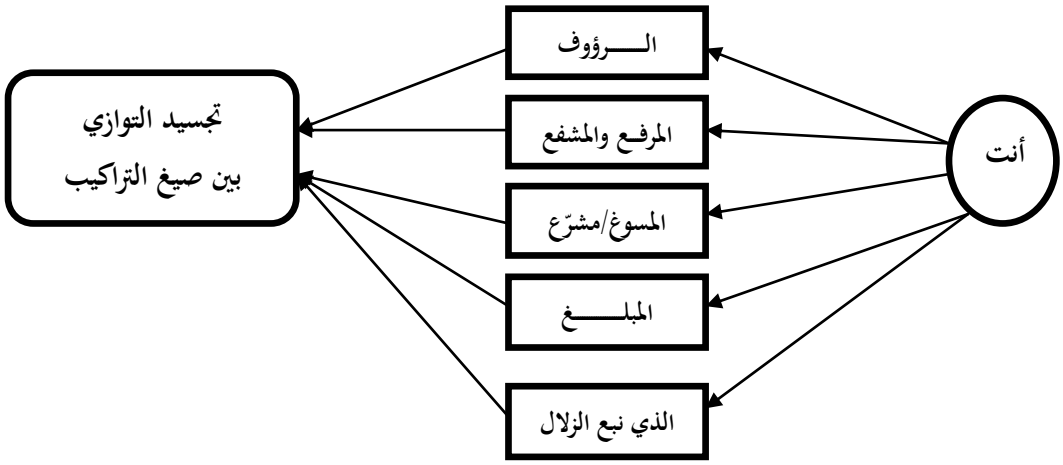
أنت الرؤوف بأمـــة بشّـــــرتها ** يوم القيامة أنها بك ترحـــــم
أنت المــرفع والمشفـع في غـــــد ** يرجو شفاعتك المسيء المجـرم

أنت المسوغ مشرع الحوض الذي ** يروي بكوثره التقي المسلـــم

أنت المبلـغ حكمة الذكـر الذي ** بينت فيه ما يحلّ ويحـــرم

أنت الذي نبع الزلال بكفـــه ** حتى تروى الجيش وهو عرمرم[1]

الفاعل		المفعول له	
المسند إليه	المسند	الموصوف	الصفة
أنت	الرؤوف	بأمة	بشرتها، يوم القيامة أنها بك ترحم ترحم
أنت	المرفع والمشفع	في غد	يرجو شفاعتك المسيء المجرم
أنت	المسوغ/مشرع ...	الحوض	الذي يروي بكوثره التقي المسلم
أنت	المبلغ	حكمة الذكر	الذي بينت فيه ما يجل ويحرم
أنت	الذي نبع الزلال...		



ومما يزيد من التوازي حضورا وانسجامية إيقاعية في الأبيات الأربعة أن المسند (الخبر) جاءت على صيغة المبالغة وصيغة اسم الفاعل لتنوب على كل الأفعال التي كان يقوم بها الرسول صلى الله عليه وسلم متّصفا بها، وبها كان يعرف، وما يدعو للتأمل والبحث أنّ هاته الصيغ كلّها أسماء فاعل "المرفع، المشفع، المسوّغ، مشرع الحوض، المبلغ" بضم الأول وكسر ما قبل الأخير، إلا واحدة هي لصيغة المبالغة "الرؤوف" على وزن "فعول"، وقد بدأ بها هاته الأبيات لأن صفة الرأفة تشمل كل هاته الصفات، ولأنه لايمتلك هاته الصفات إلا رحيما وحضرته كان بأمته رؤوفا صلى الله عليه وسلم، ولما جاء البيت التاسع والثلاثين خالف الصياغة رغم أنه اشترك معهما في الضمير"أنت"، فختم به هذا التوازي في الترداد بتأكيد معجزة حدثت في غزوة تبوك وهي بركة النبي في تكثير عين تبوك التي كانت مياهها قليلة ليرتوي الجيش.

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدرر والعقيان في شرف بني زيان، ص172.

3. من البيت الثاني والسبعين إلى البيت السادس والسبعين:

وهذه صورة أخراة في المولدية عن دور التكرار في خلق جمالية التوازي، حيث ظهرت هاته المرة بترداد صيغة التشبيه المؤكد "كأنما" متبوعا باسم الإشارة "تلك" في مدح السلطان أبي حمو موسى الزياني، وهو يصف بسالته وموجهته الأعداء، في قوله:

فكأنما تلك السيوف بـــــوارق ** تعـــري فتغمد في العـــدو وتغمد

وكأنما تلك الذوابـــــل أغصـــن ** وبكل عاليـــة سنـــــان لهـــــذم

وكأنما تلك القسي أهلـــــــــة ** تنقض مثل الشهب عنها الأسهم

وكأن تلك العاديات إذا عـــدت ** سرب لشـــرب دم الأعادي **حوم**

وكأن سابحها عقـــاب كاســـــــر ** وعليه من أسد الفـــوارس ضيغم[1]

كأن+ما+ تلك+ السيوف+بوارق= أداة نصب+ما الكافة+ إسم إشارة(مبتدأ)+بدل+خبر

كأن+ما+ تلك+ الذوابل+أغصن= أداة نصب+ما الكافة+ إسم إشارة(مبتدأ)+بدل+خبر

كأن+ما+ تلك+ القسي+أهلة= أداة نصب+ما الكافة+ إسم إشارة(مبتدأ)+بدل+خبر

كأن+ تلك+ العاديات+حوم= أداة نصب+ما الكافة+ إسم إشارة(مبتدأ)+بدل+خبر

كأن+ تلك+ سابحها+عقاب= أداة نصب+ما الكافة+ إسم إشارة(مبتدأ)+بدل+خبر

4.البيت الواحد وستون والثاني وستون (ترداد جملة الشرط): التوازي يظهر في تركيب نحوي جملته اسمية خبره محذوف، وذلك بإعمال أداة الشرط غير جازمة **لولا** التي تفيد امتناع الجواب لوجود الشرط، وتكررت هاته الصيغة في بيتين متتالين، وما يلاحظ في هذا التوازن أنه يجمع بين نوعيه الأفقي والعمودي، ومفاده أنه لولا العطايا والسجايا التي عرف بها أبو حمو موسى الزياني موجودة (الشرط)، لما حكت تاكماخر علت المكارم(الجواب)، والصياغة الأخيرة في هذا التركيب تؤكد حكم الجملة الشرطية كجملة ابتدائية تعبر عن حكم، وحتى يربط بينهما بغض النظر عن المعنى فإن الفعل في جملة حواب الشرط متوازي مع فعل الجملة الابتدائية، بين (تحكي- تحكم) وبين (تعلى – تعلم)، وهذا في قوله:

لولا سجاياه الجليلة لم تكن ** **تحكي المفاخر والمآثر تحكم**

لولا عطاياه الجزيلة لم تكن ** **تعلي الأكارم و المكارم تعلم**[2]

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدرر والعقيان في شرف بني زيان، ص 176.

[2]- المصدر نفسه، ص 175.

البيت (61)
جملة الشرط: لولا+ سجاياه+ الجليلة+ لم تكن= أداة شرط غير جازمة+ مبتدأ+ صفة
جملة جواب الشرط: لم + تكن+ تحكي +المفاخر= أداة جزم+ فعل ناقص+ الفعل+ الفاعل
جملة ابتدائية: المآثر + تحكم = مبتدأ + خبر(جملة فعلية)

البيت (62)
جملة الشرط: لولا+ عطاياه+ الجزيلة+ لم تكن= أداة شرط غير جازمة+ مبتدأ+ صفة
جملة جواب الشرط: لم + تكن+ تعلى +الأكارم= أداة جزم+ فعل ناقص+ الفعل+ الفاعل
جملة ابتدائية: المكارم + تعلم = مبتدأ + خبر(جملة فعلية)

2- التراكيب البلاغية:

ومن جمال اللغة أيضا أن لها تخريجاتها الجمالية بطرق فنية إبداعية متعددات تكمن فيما تنماز به من المستويات خاصة حين تلتقي بمن يمنح لتلك التخريجات مصوغات إبداعية تتباين من مبدع لآخر ولاسيما حين تترابط هاته المستويات كلّ يكمل الثاني ويخرجه بما يميزه من جمالية تكسب النص الأدبي شاعريته وتتكامل فيما بينها ومع بعضها البعض.

وكنا قد رأينا براعة الشاعر في المستوى الصوتي للغة والنحوي، وها نحن نقف عند الجانب البلاغي الذي يحدثنا عن ذائقة الفصاحة العربية ومما تتأسس جمالياتها البلاغية، وكيف أنها تسهم وبدون منازع في خلق الوتيرة الإيقاعية الداخلية لتكون مسؤولة عن انبجاس الوتيرة الموسيقية الخارجية فكانت متفننة « في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم موسيقي وحتى يسترعي الآذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه»[1]، من خلال مهارة نظم الكلمات والدّقة في انتقائها وكذا الترتيب والتنسيق.

وهذا من خلال عناصرها التركيبية التي تشكل جمالية التقابل والتشاكل في ذلك الانسجام اللفظي والتوازي الإيقاعي الذي مهما تنوعت واختلفت أصنافه وتعددت إلا أنه يشترك في «العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع، ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه وذلك لأن الصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية»[2]، وهو ما نترصده في ثلاثية نراها قد عملت على مساعدة الشاعر في إعداد العدّة لتبليغ المتلقي الجمهور مع وضوح بيان أثرها في نفسه.

ثلاثية تمثلت في جمالية التصريع والتجنيس والتقابل، وهي ما« تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية»[3]، وهو ما تخصص في البحث عن حقائقها الفنية، وإثبات الفضل لها ودعمها لبروز وتوضّح الإيقاع الخارجي في البناء الفني للنص

[1] – د. ابرهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص42، 43.

[2] – المرجع نفسه، ص 43.

[3] – المرجع نفسه، ص 43.

الشعري، علم البديع ومدى مساهمته في الإمكانية الموسيقية التي يمكن أن يحدثها التناسق اللفظي، وهو يشير إلى أن هاته الثلاثية لا تتحقق إلا على المستوى الجرس والنغم اللفظي.

أ. جمالية التّصريع ولفت الانتباه

وحتى نستشف دور التصريع وتوظيفه في النص الشعري قبل جمالياته، ومدى الحاجة إليه في مثل هذا المقام الإلقائي للنص، فإن المفهوم اللغوي لمادة التصريع في الشعر تؤكد مدى هاته الحاجة؛ فهي عند ابن منظور « تقفية المصراع الأول مأخوذ من مصراع الباب وهما مصرّعان، وإنما وقع التصريع في الشعر ليدل على أن صاحبه مبتدئٌ إمّا قصة وإما قصيدة...، وصرّع البيت من الشعر جعل عروضه كضربه»[1]، ومصرّعان بمعنى أن للباب مدخلين، وأسقط ذلك على الشعر باعتبار الشطرين في الضرب والعروض؛ وبهذا يفتحان للقارئ المصوغات الجمالية للاتساق والانسجام الجمالي مدخلا للقصيدة.

ولذلك يوضح ابن رشيق في عمدته أن التصريع «هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه؛ تنقص بنقصه وتزيد بزيادته»[2]، وهذا ما دفعهم يستنبطون هذا المفهوم من مصراعي الباب، ولنصف البيت مصراع باعتباره بابا للقصيدة ، وإن «سبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول شعر»[3] ليعلم ذلك، وهذا ما يكسبه قيمة موسيقية في علم البديع تؤثر في المستمع باعتبار أنها تهيؤه لاتمام الإيقاع قبل أن يتم البيت الأول، وحسنه في قلته كالغرة في الوجه على رأي ابن الأثير.

وله صور وأشكال كما رآها له البلاغيون مثل ابن الأثير الذي يرى له سبعة أنواع[4]، أعلاها مرتبة ما يكون فيها المصراع من البيت مستقلا بنفسه في فهم معناه لايحتاج لاستقامة معناه إلى المصراع الذي يليه، وهو مايسمى بـ"التصريع الكامل"، أما أدناه مرتبة أقبح التصاريع، وهو "التصريع المشطور" حيث يكون التصريع في البيت مخالفا لقافيته، واستعماله قليل نادر.

وتوظيف الثغري للتصريع يتضح في البيت الأول موظفا المرتبة الثانية التي يرى فيها أن المصراع الأول مستقل بنفسه لا يحتاج ما يليه، ولكن بمجرد ما يأتي الشطر الثاني تجده مرتبطا به، وهذا في قوله:

سرّ المحبة بالدّموع **يترجـــــم** ** فالدمع إن تسأل فصيح **أعجم**[5]

---

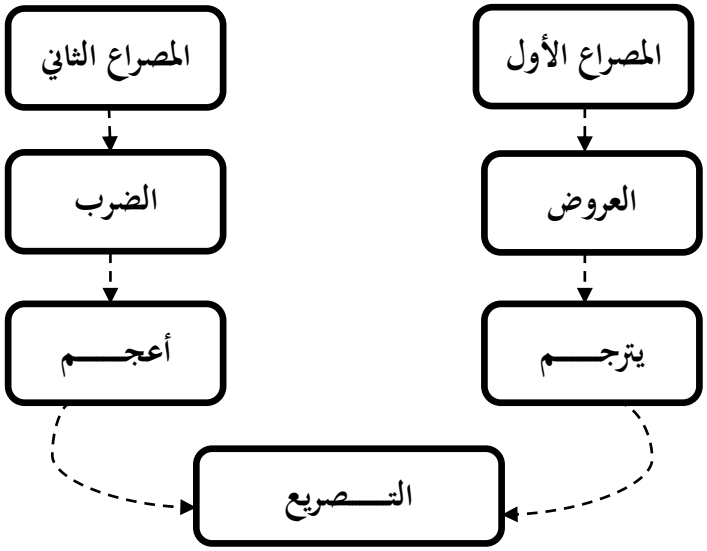
[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة(صرع)، ج(7)، ص 353.

[2]- أبو الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج(1)، ص 173.

[3]- المصدر نفسه، ص 174.

[4]- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تج:د.أحمد الحوفي ود.بدوي طبانة، ص 259.

[5]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص169.



فالمصراع الأول لا يحتاج الثاني بمعنى مكتفي بمعناه حيث حقق فائدة من الجملة ولكن إذا ما حضر المصراع الثاني فإنه يزيد من توضيحه وإتمامه؛ والثغري يفصح أن ما يعبّر عن سرّ المحبة هي الدموع وتم المعنى أما في المصراع الثاني أن الدمع حتى وإن عبّر فهو فصيح أعجم؛ ومعناه مرتبط بما قبله وما يؤكد ذلك أن الجملة جاءت استئنافية، لتوضح ما يسبقها من المعاني، وقد تمثل التصريع في الكلمتين[يترجم- أعجم]؛ فهنا توازي نغمي بينهما يفضي بالمتلقي إلى الولوج إلى أجواء القصيدة ولوجا يستمتع فيه بمعرفة ما يلي من الأبيات.

ب. جمالية التجنيس

من أسرار انبجاس التناسق الإيقاعي، وثبت جمال موسيقى النص الشعري، ذلكم الجرس الذي نلحظه على مستوى الألفاظ من خلال جمالية المحسن البديعي المتمثلة في التجنيس بصورتيه التامة والناقصة، وهو كما رآه الدكتور نور الدين السد أنه «قطب من أقطاب الفاعلية الأسلوبية والشعرية في الخطاب الشعري التقليدي»[1]، تتمظهر صور في ذلك التركيب الموازي والمكرر في أجراء النص الشعري خدم للمعنى وإيصاله حسب مستحقاته لمسامع المتلقي من الشاعر.

ولذلك تجد الإمام عبد القاهر الجرجاني يؤكد إعمال المعنى في تشكيل التركيب اللفظي للجناس«فقد تبين لك أن ما يعطى التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى؛ إذ لو كان بالفظ وحده لما كان فيه مستحسن ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن»[2]، ولعل هذا ما يتماثل لدينا في مولدية الثغري وهو يوظف هاته القيمة البلاغية التي تسهم في إبراز معنى الحب النبوي، وهذا ما هو موضح في الجدول.

[1]- د. نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية ابن الريب، مجلة اللغة والأدب، ع(14)، ص37.

[2]- الإمام عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: السيد محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية، (د،ط)، (د،ت)، ص 14.

الرقم	موضع الجناس في البيت	القسم	الجناس	نوعه
04	جفن تحامى وردّه طير الكرى** لما جرى دمعا يمازجه دم	مقدمة الشوق والحنين	الكرى–جرى،دمع– دم	ناقص
08	...فعسى تسلي من عليه وتسلم		تسلي– تسلم	ناقص
09	واحيرتي بين الصَّبابة والصَّبا...		الصَّبابة– الصَّبا	ناقص
09	...لاهذه تنسي ولا ذي تنسم		تنسي– تنسم	ناقص
10	هذا الهوى أذكى الجوى بجوانحي** بعد النوى...		الهوى– الجوى– النوى	ناقص
21	...مغنى به لأولي السعادة مغنم	مدح الرسول	مغنى – مغنم	ناقص
44	في حيث لا ملك ولافلك ولا...		ملك – فلك	ناقص
52	...غراب شبيبتي** وحمام شيبي...		شبيبتي– شيبي	ناقص
59	...فالظلم يقصي والمعاند يقصم	مدح السلطان	يقصي – يقصم	ناقص
61	...تحكي المفاخر والمآثر تحكم		تحكي – تحكم	ناقص
62	...تعلى الأكارم والمكارم تعلم		تعلى– تعلم	ناقص
65	بهرتهم أوصافك الزهر التي**منها على زهر الكواكب ميسم		الزهر – زهر	تام
72	... تعري فتغمد في العدو وتدغم		تغمد – تدغم	ناقص
75	...سرب لشرب دم الأعادي حوم		سرب – شرب	ناقص

التجنيس في المولدية النبوية الثغرية

وإذا كان من مسؤوليات التصريع تهيئة المتلقي ودفعه للاستزادة، فإن للتجنيس مهامه في المحافظة الإيقاعية لتلك الاستزادة ومن خلال الجدول تتبين أهميته في خلق معاني المعنى وإدراك الشاعر لوظيفة هاته القيمة الجمالية، ويظهر ذلك في مظاهر استعماله وحسن ذاك الاستعمال بشكل جليّ إحتاجه حتى يجسّم المعاني ويكشف الدلالة، ويلقي أثرها إلى مسامع الجمهور المتلقي حتى يزيد من جمالية التفاعل والاستجابة بينهما، وسنحلل بعض ما جاء من تجنيس بديع يخدم المعنى.

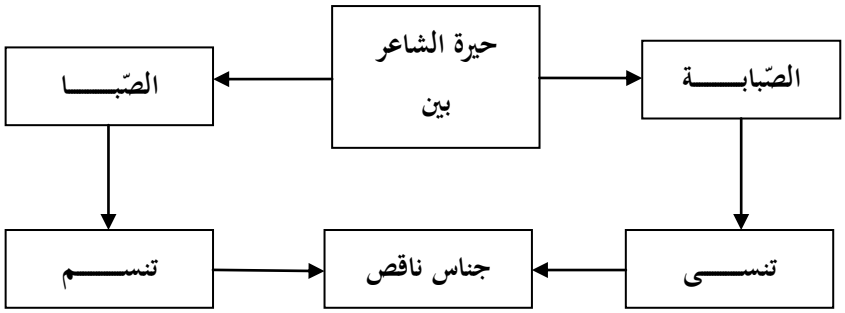
والملاحظ في استعمال الشاعر للجناس مدى حاجته إليه حتى يجسد معانيه لحبّه للنبي واشتياقه لأرضي الحجاز وأمنياته للقيا، هذا ما ظهر في المقدمة، وبطريقة بديعة تعبر عن دلالات الفراق والاشتياق أحسن توظيف الجناس مسخره لجل ذلك التعبي والمقام؛ وذلك من خلال الثنائية اللفظية التي تتقارب في الشكل ولمعانيها ارتباط بما يعنيه الشاعر، وهذا رجع للاضطراب العاطفي الذي يعيشه الشاعر.

وقد كثرت الثنائية الجناسية على مستوى توظيف الأفعال خاصة نحو (تسلي- تسلم، تنسى- تنسم، يقصي-يقصم، يحكي- يحكم، تعلى-تعلم- تغمد- تدغم)، أما الثنائية الجناسية على مستوى الأسماء(دمع- دم، الصّبابة- الصّبا، الجوى- الهوى- النوى، مغنى- مغنم، ملك- فلك، شيبي- شبيبتي، سمك والسماك، سرب- شرب، الكارم- المكارم، الزهر- زهر)، وكانت ثنائية جناسية على مستوى الأسماء والأفعال(الكرى- جرى).

فمن جميل صور توظيفه للجناس الثنائية الجناسية الفعلية التي تثبت تفاعلها مع الشاعر والتأثير عليه وجعله محتارا في أمره (تنسى- تنسم)؛ فالاختلاف في الحرف الأخير (الألف- الميم)، وذلك في قوله التاسع:

واحيرتي بين الصَّبابة والصَّبا ** لا هذه تنسي ولا ذي تنسم[1]

فهما يعبران عن شدة حيرته بين أمرين لم يستطع الهروب منهما (الصّبابة- الصّبا) وكلاهما متعلق بأمر المحبوب؛ الأول يعبر عن حرار الشوق ورقته، والثاني ريح من الشرق يستعيرها المتشوق ليرسل مدى صبابته أو تأتيه أخبار فرق الأحبة، وقد عبّر عن ذلك بأن الصبابة لم تشأ أن تنسيه من فارقهم والصَّبا تلك الريح التي لم تشأ أن تهبّ حتى يرسل مراسيله، وفعلهما عكسي يؤديان مغزى واحد وهو حيرة الثغري، وهذا ما يمكن أن نسميه الثنائية الجناسية التقابلية بين عنصرين شكلا شبكة جناسية بديعة في بيت واحد بين الصدر والعجز.



وكل صور الثنائيات الجناسية الفعلية الإيقاعية مرت بهاته الوتيرة الدلالية التي يحتاج فيها إلى عنصرين لا على وجه التقابل إنما انطلاقا من تشاكل اللفظ وانسجامية توازي هاته الصيغ الجناسية التي اشتركت في اختلافها في الحرف الأخير، وسنوضح ذلك في الجدول، إلا صيغة جناسية واحدة فإن انسجاميتها اللفظية تمثلت في ترتيب الحروف(تغمد-تدغم)، وكل هاتة التواترية المتكررة لهاته الصيغ الجناسية اشتركت في خدمة معاني الشاعر ومبتغاه في توصيلها إلى المتلقي الجمهور.

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 170.

الصيغة الجناسية للثنائية الفعلية		
البيت	الثنائية الجناسية الفعلية	الدلالة
08	تسلي- تسلم	يخلص الشوق إلى نسيمه حتى يسلم عليه ويسليه
09	الصّبابة- الصّبا/تنسى- سلم	يثبت الشاعر مدى حيرته بين الثنائية الأولى لأنها تظهر الثنائية الثانية
59	يقصي - يقصم	يحمي الأنام بالعدل فيقصي ويبتعد الظلم والمعاند يقصم ويكسر ويهلك
61	تحكي- تحكم	أن مفاخر السلطان تحكي له عن سجاياه ومآثره تؤكد ذلك وتشرّعه
62	تعلي - تعلم	أن الأكارم تعلى بفضل عطايا الملك وهذا ما تعلمه المكارم
72	تغمد- تدغم	أن السيوف البوارق في الأعداء تدخل وتهشم وتكسر أو تقطع

جدول يبين توظيف الشاعر للجناس الفعلي

ومن بديع ما وظفه الشاعر بين الثلاثية الجناسية الاسمية كل عنصر فيها يؤدي للتالي، ومسبب له (الهوى- الجوى-النوى)، وذلك في قوله في البيت العاشر:

هذا الهوى أذكى الجوى بجوانحي ** بعد النوى فأنا المعني المغرم[1]

فبعد الشاعر عن الأحباب هناك في المقام المحمدي والفراق، جعل هواه يشب نارا ويشتد جوى، وكل هاته الكلمات ورغم اختلاف معانيها إلا أنها أدّت وعبرت عن حال الشاعر وهو يشكو آلام الفراق والنوى مما أذكى الجوى وجعله نارا مشتعلة، وحتى يعمل على إيصال مشاعره للجمهور المتلقي اهتدى لمثل هاته الخطة البلاغية وهي الجناس لأنه « يعتبر نظاما دلاليا ووسيلة من وسائل التوصيل المتميزة بقوة التأثير والإيحاء»[2]، وهذا مما ينماز به الجناس كما هو موضح من خلال الدلالة.

الصيغة الجناسية للثنائية الاسمية		
البيت	الثنائية الجناسية الاسمية	الدلالة
04	الدّمع - الدّم	علامات السّهر هي في شدة الدّمع، وهي ممزوجة بالدّم.
09	الصّبابة والصّبا	الحيرة بادية على الشاعر وهو بين أمرين أحلاهما مرّ الشوق ورياح الشوق
10	الهوى- الجوى- النوى	عقب النوى والبعد عمل على تحريك الهوى اشعال نار الحبّ واشتدادها
22	مغنى- مغنم	الشاعر يطلب للسري إلى الممدوح رسول الله، ومدحه مغنم ومكسب
44	ملك- فلك	معجزات الرسول في إسرائه فاقت علم كل ملك أو فلك
51	شبيبتي- شيبي	آن للشباب بالرحيل مصحوبا باللهو إذانا بحلول الشيب وإقتراب الموت
65	الزهر- زهر	أوصاف الممدوح وصفت بالزهر أبلغ حسن وجمال على كوكب الزهر (زهراء)

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 170.

[2]- خميس رضا، خصائص البناء في الشعر المولدي عند أبي حمو موسى الثاني الزياني، منشورات دار الأديب، (د،ط)، (د،ت)، ص 50.

75	سرب– شرب	عدّت العاديات سربا لشرب دم الأعداء، والصفتان كلاهما تعبران عن القوة

جدول يبين توظيف الشاعر للجناس الاسمي

ج. جمالية الطباق

تكمن جمالية الطباق في التعبير عن تلك المتناقضات التي يعيشها الشاعر في داخله والتي تعبّر عن حالته النفسية حين لا تستطيع أن تعبّر عن الألم في الأحاسيس والوجدان، وإن بادرت فلا توفق في ذلك وتبقى الحالة ناطقة بلسان حالها لاسيما في بداية المولدية النبوية للثغري بطريقة بديعة تجذب الجمهور إلى أن يحسّ بهاته الحالة منذ البداية، فحين يقول:

سرّ المحبـــــة بالدّموع يترجـم ** فالدّمع إن تسأل فصيح أعجم
والحال تنطق عن لسان صامت ** والصبّ يصمت والهوى يتكلم
كم رمت كتمان الهوى فوشى به ** جفن ينم بكـــل سرّ يكتـــم[1]

فصورة الطباق تظهر في الثنائيات المتناقضة التي ردّدها على مستوى ثلاثة أبيات، وهذا ملفت للنظر، وهي:

1. البيت الأول: صورة الطباق في صدر البيت بين [السر – يترجم]، وفي العجز بين[فصيح– أعجم].
2. البيت الثاني: صورة الطباق في صدر البيت بين[تنطق – صامت]، وفي العجز بين[يصمت– يتكلم].
3. البيت الثالث: صورة الطباق صدر البيت بين[كتمان – وشى]، وفي العجز بين[ينم– يكتم].

البيت	الشطر الأول	الطباق	الشطر الثاني	الطباق	الدلالة
01	الصدر	السر – يترجم	العجز	فصيح– أعجم	يجسد الشاعر حاله في أنه لا يقدر على الإفصاح ولا يستطيع التعبير عن مشاعره.
02		تنطق– صامت		يصمت– يتكلم	
03		كتمان– وشى		ينمّ– يكتم	

جدول يبين جمالية الطباق في المولدية الثغرية

د. جمالية التقابل

ومما عمل على إبراز جمالية التقابلات في المولدية النبوية الحالة العاطفية التي تصّب شوقا للقيا أرض الحجاز هناك، وكل ما يتعلق بالمقام المحمدي، وهو يعبر عن أشواقه ولذلك تجده يؤتي«بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم بما يقابلها على الترتيب»[2]؛ حيث لجأ إلى ما يجسد تلك التناقضات التي يعيشها في قرارات نفسه، وقد ظهرت رغم قلتها بطريقة بديعة في المحطة الأولى.

[1]– محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص169.

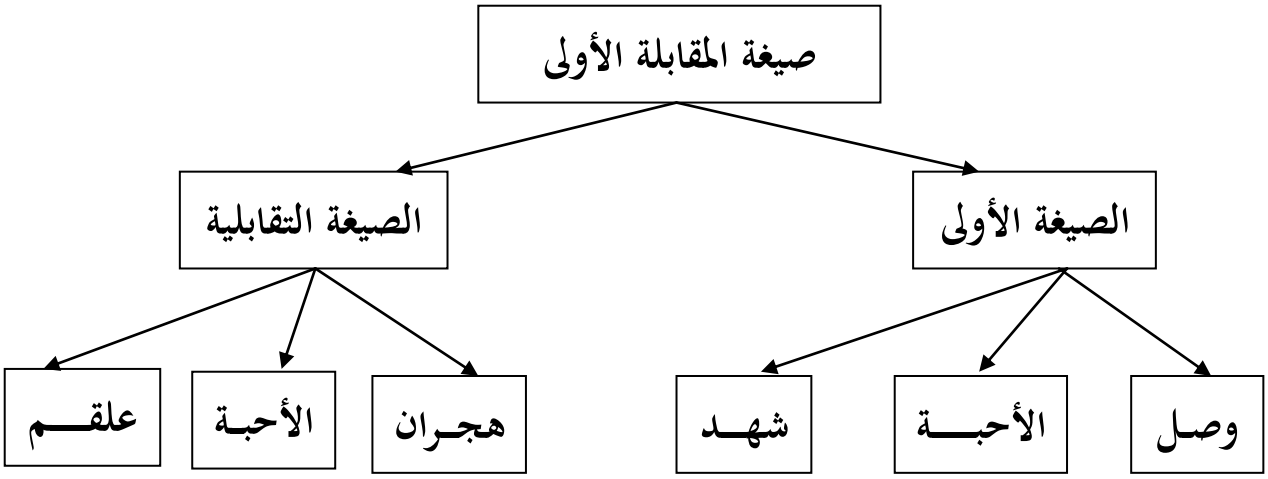
[2]– الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: د. عبد الحميد الهنداوي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع القاهرة، ط(2)، 1427هـ–2007م، ص292.

وفي أسلوب التقابل تظهر التناقضات لتلك الثنائيات التقابلية التتابعية المتمثلة في «التواجه بين الشيئين وبلاغيا يظهر في بابين من أبواب علم البديع هما المطابقة والمقابلة أما أو الطباق، فهي الجمع بين الضدين أو الشيء وضده، وأما المقابلة»[1]، بالإضافة إلى أن التقابل ينطلق من منطلقات الحالة الشعورية التي يكون عليها الشاعر.

وقد تجسدت معالمه مع الشاعر في مولديته في البيتين السادس والسابع، وهو يبين لمدى ألم الفراق وهو يبحث عن الكيفية التي يصلهم بها لأن البعد يعتير جهنم بالنسبة لهم ووصالهم يعتبر جنة؛ وهذا في قوله:

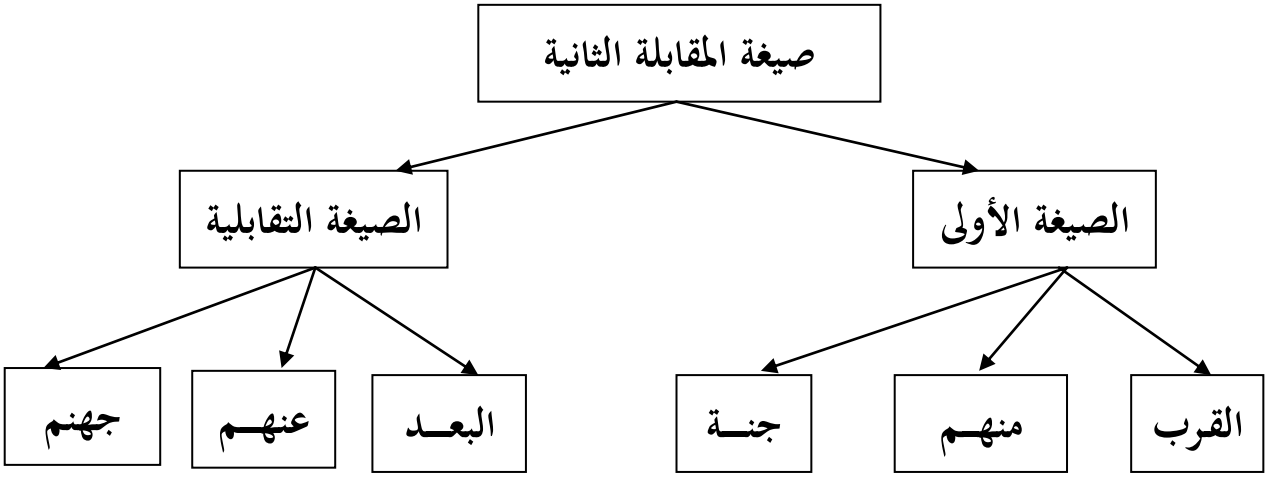
وصل الأحبة لو يتاح وصالهم ** شهد وهجران الأحبة علقم[2]

فالصياغة التقابلية تكمن بين الوصل والهجر للأحبة، فالأول عنده شهد والثاني علقم، ووسنوضحه في المخطط التالي:



وجاءت الصيغة التقابلية الثانية في قوله، وسنبينها في المخطط التالي:

والقرب منهم للمتيم جنة ** والبعد عنهم للمشوق جهنم[3]



[1]- خميس رضا، خصائص البناء في الشعر المولدي عند أبي حمو موسى الثاني الزياني، ص 41.

[2]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدرر والعقيان في شرف بني زيان، ص 169.

[3]- المصدر نفسه، ص 169.

3- التركيب الإيقاعي

ويبدو كذلك أن الحقيقة الجمالية لا تنتهي بها المطافات عند حدّ التراكيب والصيغ النحوية والكيفيات التي تتوازى بها لتشكل انسجاما يفضي إلى نغمات إيقاعية تحمل النص، بل وهو جهد آخر داخل النص الأدبي يثبت له شاعريته وتجد آثاره تتجسد في تشكله على مستوى الإيقاع في الصورة الموسيقية في النص الشعري مشكلة سلطة جمالية يخوّل لها العرف الشعري العمل على صناعة شاعرية النص في الوزن والقافية والعناصر المشكلة للانسجامية التناغمية بين ثنايا الأبيات في تشاكل وتقايل الصيغ والكلمات.

فإيقاع القصيدة «بنية تتضمن العديد من المكونات والعناصر المتنوعة التي تتعالق /تتفاعل فيما بينها داخل النص الشعري، إذ يصعب الفصل بين مكوّن وآخر، ذلك أن إحساسنا به لا يتم بينها داخل النص الشعري إذ يصعب الفصل بين مكوّن وآخر، وذلك أن إحساسنا به لا يتم مجزّءا، وإنما نستشعره جملة ونحسّ به في كلّيته»[1]، وكان مما يتمم جمال هاته الأجزاء تلاحم الإيقاع الخارجي مع الإيقاع الداخلي تلاحما يثير في النفوس ويؤثر فيها.

والبنية الموسيقية لها أثرها في تجسيد الدلالة والتجربة التي يعيشها الشاعر مع نصه والسياق، بحيث ومن خلالها يرسل ذلك وعبر النغمات التي تحدث وقعها في المتلقي،و وهذا ما تجده يلعنها صراحة تأييده للشاعر الكبير في مهمة الإلقاء«وليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر به القلوب»[2]، ويقوم على ثنائية الوزن والقافية.

وبقدر ما يشترك فيه الشعر من الصورة الموسيقية والإيقاعية بقدر ما لكلٍّ أسلوبه الإيقاعي الذي يهتدي إليه بتفعيله للحسّ الفني وفق مقتضيات السّياق وما تزاحمه من ظروف وملابسات، وطريقة تفعيل الوزن في النص الشعري هو ما يجعله يفرض سماته على كامل أرجاء النص الشعري لأنه يعد من خصوصياته والأركان التي يتأسس عليها، ومن شأنه أن يحدث أمر القافية وما لها من جماليات فنية تضفي لكل نص شعري فرادته الموسيقية.

ولذلك فإنه مرتبط بالتجربة الشعرية التي يتفاعل معها الشاعر أثناء انطلاقته الإبداعية؛ «فحين تبدأ الأفكار والعواطف والأخيلة تتفاعل في نفس الشاعر، فإنه يختار لها – بموهبته الفنية- صيغة نهائية متمثلة في البحر الشعري ليتوافق بذلك الإيقاع النفسي المنبثق عن التجربة الشعورية مع إيقاع الحركة الشعرية»[3]، ومن هنا المنطلق في الدراسة الموسيقية للمولدية النبوية للثغري، فإن في اختيار الوزن العروضي وفق سياق المعنى وربطه بموضوع القصيدة ومضمونها وحتى حرف الروي له دلالاته وأسبابه ودواعيه.

---

[1]- رشيد قسمية، أهمية دراسة الإيقاع في مقاربة النصوص الشعرية، مجلة دراسات أدبية، ع(9)، ص 65.

[2]- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة الأنجلو المصرية، ط(2)، 1952، ص65.

[3]- رشيد قسمية، أهمية دراسة الإيقاع في مقاربة النصوص الشعرية، ص66.

أ. بحر المولدية النبوية الثغرية وتفعيلاته

وبحر الكامل الذي انتقاه الثغري لمولديته في مدح للنبي ﷺلعنده من الدلالات تتوضح من خلال ما له من علاقة بين المديح النبوي وما يميزه من كمال أجزائه وجلاله؛ وقد سمي كذلك «لإجتماع ثلاثين حركة فيه لم تجتمع في غيره»[1]، وهو بذلك يدخل منافسا مع الطويل في الاستعمال بشتى أنواع الأغراض الشعرية، وصف بأنه أكثر البحور جلجلة وحركات فأصبح«أسرع الأوزان قاطبة في حالة سلامته من الزحافات وهذا نادر، ومعظم زحافاته وعلله تحذف المتحرك وتزيد الساكن مما يقلل من سرعته»[2]، وهو رابع بحر من حيث الشيوع في القصيدة العربية القديمة وفي الحديث، وقد وظفه الثغري في مولديته النبوية المتكونة من سبعة وثمانين بيتا، وسنوضح توظيفه لتفعيلاته من خلال الجدول.

التفعيلة	الرموز	الزحافات	العلة	العدد	النسبة المئوية
متَفاعلن	0//0///	تـــــــــــــامـــــــــــة		210	%40.22
مُتْفاعلن	0//0/0/	زحاف الإضمار		246	%47.12
متَفاعلُ	//0///	زحاف الكف		7	%1.34
متَفاعلْ	0/0///		علة القطع	12	%2.29
مُتْفاعلُ	//0/0/	زحاف الإضمار + زحاف الكف		10	%1.91
مُتْفاعلْ	0/0/0/	زحاف الإضمار+ علة القطع		10	%1.91
مفاعلن	0//0//		علة الوقص	18	%3.44
مفاعل	//0//	علة الوقص+ زحاف الكف		2	%0.38
مُتْفعلن	0///0/	إضمار +الطي= الخزل		4	%0.76
مُتْفعل	0//0/	إضمار +الطي+ الكف		3	%0.75

التغيّرات الطارئة على تفعيلة بحر الكامل

توزعت تفعيلات بحر الكامل عبر سبعة وثمانين بيتا(87) بخمسمئة واثنين وعشرين تفعيلة، وما يلاحظ أنه بقدر استعماله لتفعيلة بحر الكامل(متَفاعلن) سالمة تامة وذلك بنسبة تقدر بـ**40.22%**، بقدر ما جاء توظيفه للتفعيلة ويعتريها زحاف الاضمار(مُتْفاعلن) بل ويفوق حيث جاءت بنسبة **47.12%**، ولعل هذا ما يفسر محاولة الشاعر التوفيق بين مميزات حركات بحر الكامل التي تعرف بالسرعة ومشاعره التي تحتاج البطء والتعبير عن المشاعر بشكل هادئ لا يحتاج إلى السرعة من الناحية العمودية رغم انفعاله أفقيا، وهو أمر طبيعي أن تشيع تفعيلة بحر الكامل وهي مضمرة بل وهذا ما يميزه عموما، ونمثل بالبيت الأول.

[1]– الدماميني، العيون الغمزة على خبايا الرامزة، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط(3)، 1415هـ– 1994م، ص171.

[2]– د. السيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د،ط)، (د،ت)، ص 45.

سرّ المحبة بالدموع يترجم **فالدمع إن تسأل فصيح أعجم
0///0/0//0//0//0/0/ **//0///0//0///0//0/0/
مُتْفاعلن/مُتَفاعلن/مُتَفاعل** مُتْفاعلن/مفاعلن/مفتعلن

وقد عبر الدكتور إبراهيم أنيس على هاته الحقيقة التي تميز بحر الكامل في إضمار تفعيلته«ولهذا يحق لنا أن نعدّ المقياس "مستفعلن" مقياسا للبحر الكامل مثله مثل "مُتْفاعلن" إن لم ترد عنها، وعلى هذا فمقياس البحر في حشو البيت يجوز أن يكون "مُتْفاعلن" أو مستفعلن »[1]، وهذا ما أعمله الثغري في مولديته (مُتْفاعلن=مستفعلن/الاضمار) في مئتين وست وأربعين مرة (246)، وهي أكثر الزحافات ورودا في المولدية التي تدل على تلونات مشاعر الشاعر وكيفية التعامل معه ومعايشة وتيرة الانفعال على مدار ثلاث محطات.

ولم يتوقف عن ذاك وإنما عبّر عن التلون في مشاعره بتوظيف زحاف الوقص(مفاعلن//0//0) ثمانية عشرة مرة بنسبة **3.44%**، وزحاف الكف(مُتَفاعلُ///0//)سبع مرات(07)بنسبة**1.34%**، وهي مضمرة وردت عشر مرات بنسبة **1.91%**(مُتْفاعلُ)، بالإضافة إلى علة القطع (مُتَفاعلْ///0/0) فقد وردت 12 مرة بنسبة **2.29%**، وفي هذه العلة يرى العروضيون أنها لابد أن تلتزم في كامل الأبيات ولا يجوز التغيير فيها، ولكن لم نجد ذلك موظفا مع الثغري، وهذا ربما لمقتضيات الإلقاء وخدمة للمشاعر التي تختلف بين الفينة والأخرى عبر المحطات الثلاث، وما يثبت التنوع أيضا أنها جاءت مضمرة عشر مرات وهي مقطوعة (مُتْفاعلْ/0/0/0) بنسبة**1.91%**.

وفي تبيان سمات بحر الكامل ودلالة توظيفه في القصيدة العربية يناقش الدكتور إبراهيم أنيس وغيره من الدارسين أن الحالة النفسية للشاعر أثناء نظمه لها علاقة بما يتخيره من أوزان شعرية، ولا يخفى علينا الحالة النفسية التي يمكن أن يشعر بها الشاعر وهو في نظم مولديته حيث ثلاث محطات فيها من مشاعر الاشتياق والحنين ومشاعر التجيل في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم وذكر صفاته الخِلقية والخُلقية والمعجزات التي ارتبطت بزمن المولد، وفضلا عن الإقرار بما اقترفه من ذنوب تجعله يتقرب من الله طالبا العفو والمغفرة للصفح عن الأخطاء، وهو يرجو شفاعة محمد صلى الله عليه وسلم ثم ينتقل إلى مشاعر أخراة مشابهة لها في الإشادة بالسلطان الملك العدل الشجاع الذي سخر ما عنده لإعلاء كلمة الحق والدين هذا من جهة أخراة.

فهي مشاعر عبّرت عن الحالة التي يعشها بها في جوّ نظمه، من انفعال باد في كل موضوع من موضوعات المولدية النبوية وتجده ورغم تمايزها إلا ولها ما يربطها في كل ما يتعلق بالقداسة الدينية والمكانة المحمدية؛ فالانفعال متجسد في كامل أرجاء المولدية« على أن نبضات القلب تزيد كثيرا في الانفعالات النفسية تلك التي قد يتعرض لها الشاعر في أثناء نظمه؛ فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس»[2]، ونبضات القلب تتسارع حالة الفرح بينما تكون بطيئة حين يعمها الحزن والجزع، « ولابد أن تتغير تغمة الإنشادر تبعا للحالة النفسية،

[1]– د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص62.

[2]– د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص173.

فهي عند الفرح والسرور سريعة ملتهفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة»[1]، ولذلك تجده يوظف الوزن المناسب لكل حالة من هاته الحالات النفسية.

ومشاعر الثغري في مولديته متلاونة بين الحسرة على البعد ولهفته للقاء ومشاعر الاشتياق والحنين، كما تجدها مبتهجة بمولد الرسول مبجلة لصفاته ومعظمة لشخصه، وفي الوقت نفسه مشيدة بما قام أوقامه السلطان أبو حمو موسى الزياني من خدمة للدين وبالأخص يوم مولد الرسول عليه الصلاة والتسليم وما له من خصوصية في الاهتمام والاستعداد الذي يجعله يختلف عن باقي الاحتفالات بالمولد النبوي، وكل هاته المشاعر لابد لها من انتقاء حكيم يحاول أن يستوعب الحالة النفسية للشاعر اتجاه هاته المواضيع.

وبما أن ما يميز بحر الكامل من استوفاء حركاته، وما فيه من طول النفس، فإنه يستوعب هذا الكم الهائل من المشاعر وتلاونها بين الفينة والأخرى بين المواضيع وربما على مستوى الموضوع الواحد، مع العلم أن طبيعة تفعيلاته تتناسب وحال الفرح لما يميزها من تسارع وخفة (متَفاعلن)، كما أنه بحر صاف وغير مركب مما يعين على السرعة ولكن ما يعتريه من زحافات وعلل يبطئ حركاته لاسيما زحاف (الإضمار- متْفاعلن)، فقد فاق نسب كل التفعيلات الموظفة لاسيما التفعيلة السليمة (متَفاعلن) والتي يقوم عليها بحر الكامل كما هو موضح في الجدول أسفله، وما سنوضحه من خلال قراءتنا لهاته النسب وتوظيف الشاعر.

وهذا ما دفع الكثير من الباحثين إلى إعمال دلالات توظيف البحور في النصوص الشعرية لما له من علاقة وارتباط بالموضوع والحالة النفسية التي يكون الشاعر عليها، فباتوا يعقدون الصلة بين عاطفة الشاعر وما يتخيره من أوزان لنصه الشعري، وهذا ما يصبح له صلة بالمتلقي الملقى له هذا النص الشعري «والشاعر حين ينشد شعره يستعيد الحالة النفسية التي تملكته في أثناء الوزن حتى يشركه السامع في كل أحاسيسه ويشعر بشعوره»[2]، خاصة أثناء الإلقاء لأنه سيحيي الشاعر كل ما كان في ساعة النظم من أحوال نفسية ومشاعر سيعيدها أمام الجمهور المستمعين وينقلها ليستشعرها وإيّاه في سياق مشترك، ولذلك تجد مدى صعوبة نقل المشاعر لأي شاعر في حالة ما كنّا نحن الملقون وأعدنا إنشادها.

ولهذا يتساءل هل كان الشاعر ينتقي لنصه الشعري من الأوزان ما يلائم عاطفته؟ وهل هذا الاختلاف هو تبعا لإختلاف مشاعر الشعراء أم طبيعة الموضوع أو الغرض من لها اليد الطولى؛ فإذا كان باستطاعة الإنسان أن ينطق في النفس الواحد بمقاطع كثيرة ولكن قدرته محدودة في ذلك لأن الحالة النفسية من تسيطر إذا ما كانت في حالة تلهف وانفعال حينها يكون التنفس سريعا إلا إذا كان في حالة هدوء فيمكن أن تكون له القدرة على النطق.

[1]- المرجع نفسه، ص173.

[2]- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص174.

ويظهر أن الثغري جمع بين الحالتين النفسيتين الهدوء والانفعال رغم الطابع العام لهاته المشاعر الذي يحكمه الانفعال، وهذا لعدة أسباب وعوامل فالموضوع العام الذي تبنى عليه المولدية هو المديح النبوي الشريف، وهو أمر ديني له من القداسة ما يجعل الانفعال يبرز وخاصة أن القصيدة لم تنظم للكتابة فقط وإنما بنية الإلقاء ومقصدية التبليغ والتأثير والاستعاظة، فهذا لأن تتهجج المشاعر خاصة وأن القضية متعلقة بمشاعر الشوق والحنين لأرض الجحاز، وهو يشتكي ألم البعد والصبابة لتلك المقامات الدينية، كما أنه منفعل للحدث الأكبر بالنسبة لهم في الزمان والمكان مولد الرسول صلى الله عليه وسلم، والإشادة بصنيع السلطان وتفانيه اتجاه الدين الإسلامي لبلوغ مراميه من تذكير الناس وإنقادهم من الأفكار الدخيلة على الأمة العربية الإسلامية.

ورغم ما أثبته الدكتور إبراهيم أنيس فيما يخص غرض المدح وما له من علاقة بمشاعر الشاعر وتخير بحر النص الشعري قائلا« وأما المدح فليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس، وتظرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون في قصائده طويلة وبحور كثيرة المقاطع كالطويل والبسيط والكامل، ومثل هذا يمكن أن يقال في الوصف بوجه عام»[1]، فإن لاستعمال الثغري لبحر الكامل تفسير آخر نجمله في نفاط

1. بما أن المدح هنا متعلق بالمديح النبوي الشريف، وما يتبعه من مقتضيات السّياق في المشهد الاحتفالي وظروفه ومظاهره، وملابسات الوضع الاجتماعي وحتى وضعية الإلقاء وحاولة توصيل المشاعر للجمهور وأمامه وعلى مرأى منه ومن السلطان، فإن كل هذا مجتمعا يحدث نوعا من الانفعال في عواطف الشاعر ويجعله يضطرب وتهتز العواطف.

2. إذا كان ما يحتاجه المديح والأجدر له أن يكون في قصائد طويلة وفي بحور تتميز بمقاطع كثيرة كما بحر الكامل خاصة إذا كان المديح خاص بالمولديات التي تتنوع فيها الموضوعات وتحتاج لكثير من النفس والمشاعر من خلال ثلاثة موضوعات، فإنه يتعين على الشاعر في مديحه وحتى يوزع النّفس بشكل متوازن ومنسجم أن يتحكم في مشاعره بإضمار تفعيلة بحر الكامل؛ حيث تنافست مع التفعيلة السليمة.

3. وحول ما أقره الدكتور إبراهيم أنيس حول أن المدح له قصائد طويلة ويستعمل فيها البحور ذات المقاطع الكثيرة مثل البحر الكامل وهو ليس من الموضوعات التي تنفعل فيه النفوس، فإنه إذا كان يقصد بالإنفعال الفجيعة فربما أما إذا كان مع تلك المشاعر التي يهتز لها الشاعر والمستمع إذا ما كان الأمر متعلقا بالمديح النبوي فالقضية لها دلالات أخرى بالنسبة للثغري، فإن هناك انفعالا تضطرب له النفوس خاصة إذا كان الأمر متعلق بالمولدية النبوية فإن الانفعال من بدايتها إلى النهاية لأنه مرتبط بقداسة دينية، والدليل على ذلك أنه رغم ما يميز بحر الكامل سرعة حركاته وحتى يسيرها حسب مشاعره جائت معظمها مضمرة فضلا عن الزحافات الأخرى والعلل كالكف والوقص والقطع كما هو موضح في الجدول وهذا ذكاء من الشاعر يجيبنا فيه أن بحر الكامل يليق بالمقام المحمدي وما تحمله المولدية من مواضيع مع شيء من التعديل والتغيير لأجل مشاعره.

[1]– د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص176.

ب. القافية ودلالة حرف الروي:

أما عن القافية فلها حظها هي الأخرى من السّماع، وانطلاقا من الذائقة العربية فقد أولى لها العرب عناية كبيرة لما لها من دور كبير في بناء الجمالية الإيقاعية للموسيقى في النص الشعري على اعتبار أنها تعمل على التحام الأبيات التحاما موسيقيا يتردد بوتيرة إيقاعية من البيت الأول إلى البيت الأخير، ولذلك «تكون ملتحمة بالبيت بشكل جوهري مكملة له تسبغ عليه موسيقى خارجية وداخلية وتكون ذات سياق محكم باتقان تتساوق فيه ضمن الحروف والحركات»[1]، وهذا ما يحدث أثرا نفسيا ترتاح له الآذان وتستميل به النفوس.

وقد اهتم النقاد في القديم لما لها من الأهمية البالغة في سيرورة انسجام الإيقاع في أبيات النص الشعري ولذلك وقفوا عند حسن اختيارها حتى تحدث فائدة الاصابة والتأثير؛ ولذلك يرون أن حظوظها تفوق حظوظ حروف سائر كل الأبيات[2]، ومثل حازم القرطاجني يعتبرها كما الحوافر على قول العرب «اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر أي عليها جريانه واطّراده، وهي موافقه فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته»[3]، ولذلك تجد القرطاجني يعمل جهات أربع في إعتماد وضع القوافي وتأصيلها أولها جهة التمكين والثانية صحة الوضع والثالثة في تمامها أو عكس ذلك والأخيرة من جهة اعتناء النفس بما وقع فيها في النهاية من إحسان أو إساءة.

وقد اشتركوا في كون القافية خاصية شعرية منها المنطلق والمنتهى باعتبار المحور الذي تبنى عليه القصيدة في شكل جمالي متواتر ومتناسب يدعوه الترداد الذي يعتبره الدكتور إبراهيم أنيس«فواصل إيقاعية يلتزم بها باث الرسالة الشعرية عند نهاية كل بيت، ويتوقع المتلقي تكرارها حيث يلتذ بمثل هذا التكرار الذي يطرق الأذن في فترات زمنية محدّدة ومنتظمة»[4]، وهذا ما جعلها تحظى مكانة موسيقية خاصة تؤهلها لتجسيد قيمة صوتية ينشأ على إثرها نغم في آخر كل بيت ولإقامة صيغ موسيقية تتردد بشكل متوازي مرتبط ارتباطا وثيقا بمعاني ودلالات النص الشعري.

ومما تنماز به القافية **حرف الروي** في آخر كل بيت والذي بدوره يعمل على المحافظة على حضوره من البيت الأول إلى البيت الأخير ولذلك « فإن اختيار حرف الروي لا يكون عبثا أو اعتباطا، إنما هو جزء لا يتجزأ من العمل الشعري وملمح فني يفضي ببصمات فنية خاصة»[5]، وهي أقل ما يمكن مراعاة ترداده في النص الشعري، ولابد من اشتراك الأبيات في هذا الصوت الذي به تبنى القصيدة، ولذلك فإن في اختياره دلالات تساعد الشاعر في توصيل الأفكار والمعاني والمشاعر للمتلقي بشكل إيقاعي متناسق.

---

[1]– د. صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د،ط)، 2000، ص205.

[2]– ينظر الجاحظ، البيان والتبين، ج(1)، ص111.

[3]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 271.

[4]– د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص246.

[5]– رشيد قسمية، أهمية دراسة الإيقاع في مقاربة النصوص الشعرية، ص68.

وقد انتقى الثغري لمولديته حرف "**الميم**"، وقد تحدثنا عنها في المستوى الخاص بالصوتي نظرا لاحتلالها في النص نسبة كبيرة وفضلا على أنها روي النص؛ وهي « من الحروف الشفوية، ومن الحروف المجهورة، وكان الخليل يسمي الميم مطبقة، لأنه يطبق إذا نطق بها»[1]، وقد بلغت نسبتها بـ11.84%، ولها صفات تتميز بها، سنعرضها في جدول.

حرف الروي	صفاته	النسبة المئوية
	الجهر	%16.57
	التوسط	%34.72
	الاستفال	%13.02
	الانفتاح	%12.46
	الإذلاق	%31.53

[صفات حرف الروي "الميم"]

ورغم ما ما تنماز به الميم من جهارة وذلاقة وانفتاح في الصوت يقتضيها السياق الإلقائي إلا أن الثغري يظهر أنه ينتزع إلى الهدوء وتجده يرتاح إلى ما هو بوتيرة منخفضة رغم انفعالاته في بعض المواقف واهتزاز نفسه فيها، وهذا ما يؤكده الصفات الأخرى التي تميزها في التوسط والاستفال، وعليه فإنه يصبغ ذلاقتها وجهرها وحتى انفتاحها، لذلك كانت من الحروف التي يكثر استعمالها رويا في الشعر العربي قديما وحديثا مع [النون والراء واللام والباء والدال].

وفي هذا الصدد يؤكد الدكتور كمال بشر أن «اختيار هذه الأصوات في الروي دليل امتيازها بقوة الإسماع الذي يزيد من روعة موسيقى الشعر ونغمات الإنشاد»[2]، ويعبّر عن المقام الاحتفالي الذي يحتاج إلى الانتقاء المحكم لذلك، وهو ما توصل إليه الدكتور محمد زلاقي في دراسته للنص المولدي في المغرب الإسلامي أنّ القافية في النص المولدي تمتاز بالقيمة الصوتية العالية مؤكدا « أن شعراء المولديات قد وقفوا إلى حدّ كبير على تشكيل قوافيهم بالكيفية التي تضفي على موسيقى القصيدة قيمة جمالية لها تأثيرها على المتلقي»[3]، بحكم أن المولديات كتنت تلقى في مناسبة المولد النبوي الشريف، وهذا سرّ عنايتهم بالانتقاء المحكم لمثل هاته الأصوات رويا نظرا لقيمتها الصوتية العالية وصفة وضوحها السمعية لتكون بذلك دافعا لتشكيل النظام الموسيقي للنص المولدي الملقى.

ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أنه يحسن للميم حين وقوعها رويا ألا تكون جزءا من ضمير للتثنية والجمع وهي لا تكاد تقع في الشعر إلا أحيانا، وإذا ما وردت على هاته الصورة فإنه يتعين أن يلتزم ماقبلها رويا، والأفضل

[1]– ابن منظور، لسان العرب، (الميم)، ج(13)، ص3.

[2]– د. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،(د،ط)، (د،ت)، ص359.

[3]– د. محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، 2013،(د،ت)، 489.

أن تبنى القصيدة على حرف الميم يكون من بنية الكلمة؛ لأن «أساس الروي والشعور بموسيقاه مبني على كونه جزءا من بنية الكلمة»[1]، ولذلك يشترط فيها مصوغات حين تقع الميم من لواحق الكلمة ولاتكون جزءا منها.

ويؤكد الدكتور هذا الكلام في قوله «فاللواحق وإن اتصلت بالكلمات نشعر بانفصالها عنها واستقلالها، لذلك أحس الشعراء بوجوب تقوية هذه الصلة، وذلك بأن نشرك معها أصلا من أصول الكلمة أو نسبقا بحرف مدّ،»[2]، وفي مولديته قد تحرى الثغري ذلك فإنه وظف الميم وهي من بنية الكلمة جزء لا يتجزء منها مستشعرا بموسيقاه التي تميل إلى التعبير عن المشاعر والإفصاح عن المكنون، وهي مفعمة بالمشاعر الإنسانية، وهذا ما يظهر في المولدية من البيت الأول إلى الأخير ومثاله[أعجم- يتكلم- يكتم- دم- يرحم- علقم- جهنم- تسلم...].

ثالثا: المستوى الإنزياحي: منبّهات الإلقاء وخطة العملين الشعري والسردي في المولدية الثغرية:

عودا على بدء، فإن دراسة المستوى الإنزياحي هنا لقراءة المولدية تعود بنا للوقوف عند تلك الخصائص التي كان يتميز بها المديح النبوي، وهي التي وقفنا عندها في دراسة الماستر؛ حيث المادح يسخّر كل ما لديه من مادة تخصّ سيرة النبي موظفا إيّاها في مقام المدح ليستجلي الأوصاف التي خصّها الله بها نبيّه الكريم، بالإضافة إلى التعبير عن الحبّ المحمدي الذي يكنّه له الشاعر معبّرا عن تقصيره مستشفعا مترجيا.

وهو الأمر الذي أقره كلّ دارسي المديح النبوي أن شاعر المدح يستحضر في عالم المدحة النبوية كل معاني التعظيم والتبجيل ليصف حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم محاكيا تفرده الرباني بالتسخير الفني الذي يظهر فيه، وهذا بعد استفادته من كتب السيرة والتاريخ التي تروي تاريخ نبوته، وعلية فإنه ينطلق من مصادر تاريخية تؤصل ما يدلي به الشاعر في مدح النبي صلى الله عليه وسلم.

وفي المولديات من ميزات السّرد ما يجعلنا نقف عند تلك الخاصية الفنية في طريقة عرض الأحداث على ثلاث محطات وفق بنائها المعروف؛ «لأنها من النوع المركب القائم على تعدد الموضوعات بحيث نميز في بنيتها بين مجموعة من الوحدات»[3]؛ وحدة المقدمة الطللية والغزلية والرحلة إلى البقاع المقدسة وإظهار الشوق إليها، ووحدتي المدح الوحدة الأساسية في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ومولده الشريف والثانية في مدح السلطان، وهذا ما تنماز به المولدية عموما.

ومن هذا المنطلق فإن الشاعر للأحداث المتعلقة بالممدوحين محتاج إلى مرجعيات تحكي قصة مسيرتهما وسيرتهما وفق الأحداث التاريخية، ولذلك تتحدد وظيفة الشاعر هنا في استثمار هاته الأحداث وفق ما تستدعيه الكتابة الإبداعية الشعرية فينتج نص شعري تكون فيه بنية السرد مكثفة تتناسب وبناه انطلاقا مما تقتضيه

[1]- د.إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 254.

[2]- المرجع نفسه، ص 254.

[3]- د. محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي عهد الإمارات المستقلة(الحفصية- الزيانية- المرينية- النصرية)، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، (د،ت)، 2011، ص14.

الضرورات الشعرية، فتعمل هاته البنى السردية على إنجاز النص الشعري ولكن بشكل يختلف عما هو متعارف عليه في الخطاب السردي، بحيث لا يكون انتشارها على حساب السمات الشعرية للقصيدة.

فالشاعر وهو يمدح الرسول صلى الله عليه وسلم ويمدح السلطان وحتى وهو يخبرنا عن قصة مشاعر الشوق للبقاع في البداية يُعمل في معرض نظمه بنية السّرد الحكائي كعنصر من «العناصر المتممة أو المؤازرة لإبداع القصيدة والإرتقاء بها نحو فضاء جمالي أكثر انفتاحا على أنماط الخطاب الأخرى»[1]، وما المولدية إلا صورة من هاته الخطب التي استوعبت بين طياتها البنى السردية في أبسط أشكالها.

ولذلك فقد عرف أسلوب الشعراء في نظمهم للمولدية بالطابع السردي سواء أكان الموضوع الرئيس في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم أم في الموضوع الثانوي المخصص لمدح السلطان؛ إذ يتشكل فضائين يحتويان على مادة تاريخية غنية بالأخبار والأحداث المتعلقة بالممدوحين؛ ففي إطار المدح النبوي فإن المقام يستدعي ذلك لغاية « التسامي بالشخصية المحمدية ومحاولة رسم صورة متعالية لهذه الشخصية بحيث تجعل منها نموذجا رفيعا يعلو على كل الخلق»[2]، وذلك من خلال معجزاته زمن مولده وفي حياته، وصفاته التي حباه الله بها وكل ذلك في كتب السير والتاريخ الإسلامي والمغازي والأحاديث والتفاسير وغيرها من المصادر.

أما ما يتعلق بمدح السلطان في الفضاء الثاني فهو في القسم الأخير من المولدية، وفيه تحضر كل المصادر التاريخية التي نقلت إنجازاته، ويحتاج لذلك إلى تقنية الإخبار والحكي مشيدا بصنيعه في خدمة الدين والاعتناء بمولد النبوي الشريف احتفاء به؛ «حيث يعمد الشاعر إلى الإخبار عن سيرة السلطان الحربية ورصد أخلاقه وصفاته في علاقته مع الرعية وإدارة شؤون البلاد»[3]، وهذا كله في قالب سردي رآه الدارسون إنه يميل إلى التقرير والمباشرة في رصد الأحداث، فضلا عن الفضاء الذي يسبقهما وهو الجزء المخصص لذات الشاعر وهو يحكي قصة شوقه للبقاع المقدسة.

وما يكتنف طابع السرد من خاصية التقرير والتعبير المباشر حسب رأي الدارسين في ذلك يفقد النص الشعري شاعريته، وهو الأمر الذي رآه الدكتور محمد زلاقي في معرض حديثه عن المولديات أن الملاحظ في سرد شاعر المولديات وهو يمدح النبي ويمدح السلطان ميله للتطويل والاستعراض وتناقل الأخبار بشكل مجرد ومباشر في تعامله مع المادة التاريخية«فنأى بذلك عن خصوصيات الصياغة الشعرية واقتراب النثرية والمباشرة مما أفقد هذه الأبيات سحر الشعر ورونقه وجماله»[4]، وهذا ربما للحقائق التاريخية التي تحتاج للدقة في النقل والأمانة.

ولكن وحتى لا نفقد شاعرية النص المولدي في عموم بنائه فإن ميزة إلقائه على الجمهور تحسب له جماليا، وإن الشاعر ليعد لها العدّة، وهو يسخر كل الخطط الأسلوبية ليتظافر مع خاصية السرد للتلوين والتنويع بين الفينة

[1]– د. هدى الصحناوي، البنية السردية في الخطاب الشعري، قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا، مقال بمجلة جامعة دمشق، مج(29)، العدد(2،1)، 2013، ص388.

[2]– د. محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، ص347.

[3]– المرجع نفسه، ص350.

[4]– المرجع نفسه، ص351.

والأخرى، وهذا ما أكده الثغري وهو يلقي مولديته، فإنه محتاج إلى ذلك الاستقطاب الجماهيري في كل الصور الأسلوبية التي برع في توظيفها، وهذا ما سنحاول قراءته على مستوى الإنزياح، ووفق ما يتراءى لنا من برنامج أسلوبي أحكم خطاطته.

وبما أن الأمر متعلق في المولديات انطلاقا من موضوعاتها ووفقا للطريقة التي استدعتها خطة البناء بما ينقله الشاعر للجمهور من قصته أولا في الفراق والحنين والابتعاد وغيرها من المشاعر التي يحكي فيها عن منيته في الالتقاء بتلك الدّيار هناك في أرض الحجاز، ثم في مدحه للنبي موضوعا أساسيا(الرسول صلى الله عليه وسلم) ومدح السلطان موضوعا ثانويا (أبو حمو موسى الزياني وابنه) فإن ذلك يبعث بخاصية السرد عنصرا مهما في نقل الأفكار والمشاعر في قالب شعري لابدّ له من تقنياته في تقديم هاته المادة لإلقاءً.

وهذا ما يوضح أن هناك شيئا من حيثيات النص القصصي التي يعمد إليها الشاعر في مولدياته، مع العلم أنه موظف لغرض شعري يتطلبه العرف المتعارف عليه في السمات البنائية للمولدية، وإذا كان كذلك فما هي الإجراءات التي ينبغي على الشاعر الأخذ بها في توظيفه للسرد في بناء صرح المولدية النبوية؟

ولذلك سنتعامل مع هات الخاصية في المولدية النبوية بخصوصية النص الشعري، مستحضرين الإجرات التي تساعد على قراءة الفضاءات السردية التي وردت في المولدية وهي في كنف النص الشعري في مقام الإلقاء وما يوصلنا لخصوصية السّمة السردية التي أسهمت مع كل الظواهر الأسلوبية في التأثير على الجمهور، وبهذا نحاول إبراز الخطة السردية التي سار عليها الثغري، لتتضح لدينا الرؤية السردية التي تقوم عليها كلّ مولدية.

والشاعر وهو في مقام الإلقاء، فإن هاته الخاصية ستتضح بشكل جلي وملفت؛ حيث يصبح الشاعر راويا والجمهور مرويا له بشكل مباشر أثناء الاحتفال مستفيدا في ذلك من تقنيات السرد، لأنه ومهما يكن فإن المولدية ستبقى محافظة على تقاليد القصيدة وإن «استثمار تقنيات السرد في النص الشعري يأتي عبر أشكال تختلف عن السرد الحكائي؛ لأن القصيدة تحافظ على مقوماتها في الإيقاع والتصوير والتخييل وغير ذلك»[1] من العناصر الذي تبعدنا عن التقريرية وتقضي على كل ما يمكن يمحي شعرية النص.

ولذلك سنتعامل مع السرد لا على أساس تداعياته ومتطلباته التي توفرها سمات الخطاب السردي إنما نقف عند تلك المكونات السردية وإن كانت في أبسط صورها مع مراعاة كل ما يتعلق من سمات فنية تخص الخطاب الشعري في المولدية النبوية، وهذا باعتبار أن كل ذلك هو ضمن مخطط أسلوبي تظافرت معه كل الصيغ الفنية التي من شأنها أعانت الشاعر على إلقاء مولديته وتوصيل تلك المشاعر والأفكار التي لها صلة بمولد النبي صلى الله عليه وسلم.

والسؤال الذي نستهل به هاته الدراسة في المستوى الإنزياحي، هل يمكن أن يحوي الشعر سردا؟ وفيم يتمثل التظافر الأسلوبي في بناء النص الشعري بين العناصر الأسلوبية الشعرية وبين خاصية السرد الموظفة في البنية الشعرية على اعتبار أنها تمتزج مع هاته العناصر الأسلوبية؟

[1]- د. هدى الصحناوي، البنية السردية في الخطاب الشعري، ص387.

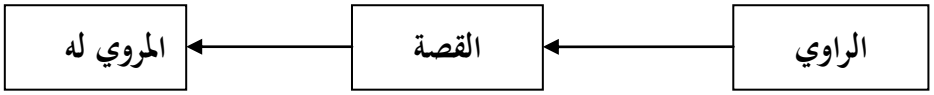
1- الفضاءات السردية وأشكالها في المولودية الثغرية:

مادام العنصر الرئيس في المولديات قائما على المدح النبوي ومدح السلطان فإنه لا محالة سيستحضر السيرة وقصة العظمة والمجد في خدمة الإنسانية جمعاء في حياتهما، بالإضافة إلى مشاعر الشوق التي لا محالة أيضا تبحث من الشاعر أن يحكي حالها مع البقاع المقدسة والبعد عن أرض الحجاز للجمهور، ولا ننسى أن غاية المولديات والاحتفال بالمولد النبوي الشريف هي تقوم تغيير المجتمع والحفاظ على المقومات الدينية من الهجمات الصليبية وغيرها، وبالتالي فإن المقام يستدعي ما يعمل على التغيير في سياق التذكير وأخذ العبر والمواعظ وحتى الاستفادة من سير السلف الصالح.

إذن فمقام السرد وارد وحضوره أكيد، ولا بدّ «أن يتحسس السامع/المتلقي أثر القص في الشعر، وهو الكائن على وجه الحقيقة بشيء من الضيق على خلاف القصة والرواية القائمتين على الاتساع في الوصف والسرد»[1]، فتجد الشاعر ولوهلة حتى يذكّر لأخذ المواعظ والعبر يستعير وظيفة السارد معملا بعض إجراءات النص الحكائي كعنصر يدخل ضمن الخطط الأسلوبية لبناء المولدية وحتى يحقق مقصدية التبليغ وتحقيق التأثير أثناء عملية الإلقاء.

وحتى نعيش هذه التجربة السردية مع الثغري لا بد أن نأخذ فكرة على السمات الفنية التي يختص بها النص السردي، وما هو معلوم أن هذا الإجراء (La narration) «فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد على سبيل التوسع، مجمل الظروف المكانية والزمنية والواقعية والخيالية التي تحيط به»[2]، وهو الإخبار ونقل الأحداث بإعمال اللغة والتصوير للتعبير عن مجريات الأحداث التي يشترط فيها أن تكون متسلسلة ومرتبة ترتيبا زمانيا تعاقبيا ومتحولة وفق ما تأتي به الشخصيات، مع الاشتراك في الموضوع والحدث ومغزى الحكاية والقصة.

والحكي أو الفعل السردي يقوم على دعامتين تعتبر شروط تكوّنه، أولها أن يحتوي على قصة وثانيها أن يتّبع فيه طريقة الحكي أي السرد، ولا يتحقق ذلك إلا بوجود طرفين هما أساس العملية السردية؛ شخص يحكي والآخر يحكى له، فيطلق على الأول بالراوي (السارد-Narrateur) والثاني بالمروي له (القارئ- Narrataire)، والرواية او القصة أو الحكاية باعتبار أنها موضوع الحكي بينهما تمر عبر القناة التي بينهما على أساس أنها أمرا محكيا أو مرويا.

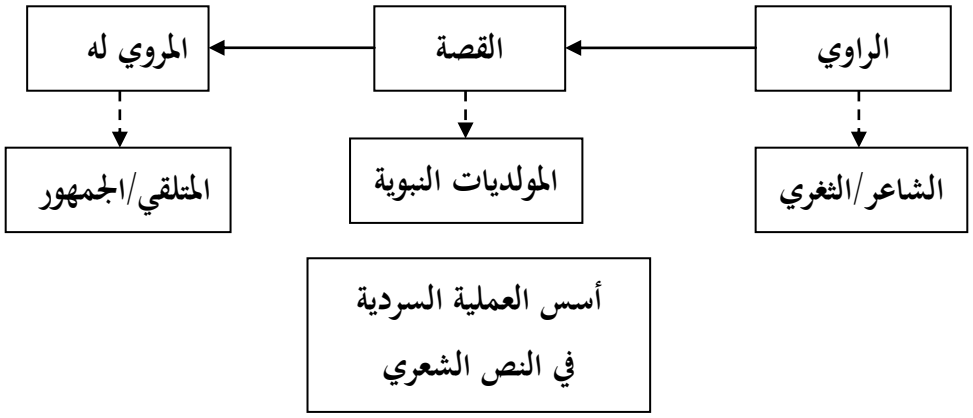


أسس العملية السردية

[1]- د. أحمد مداس، الفعل السردي في الخطاب الشعري(قراءة في مطولة لبيد)، مجلة كلية الآداب واللغات، ع(10-11)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي وجوان 2012، ص34.

[2]- د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة ناشرون، لبنان، ط(1)، 2002، ص105.

ويعتبر السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة، وما تخضع له من مؤثرات متعلقة بطرفي عملية الحكي أو بالقصة في حدّ ذاتها وبما يميز موضوع حكيها، وإذا أردنا أن نستعير هاته الأدوات ونضعها موضعها المناسب في النص الشعري حسب تداعيها يكون الشكل كالتالي



فالشاعر يقصّ في المولدية النبوية قصصه الثلاث وفيها ما يدل على الزمان والمكان والشخوص وما يدور من أحداث فيها؛ لأن «السرد يحوي الحدث القصصي أو التاريخي على أساس المتن الحكائي الذي يمثل صورة الحقيقة التاريخية أو صورة الحقيقة القصصية التي ينشئها المؤلف فنا وإبداعا»[1]، وتشكل هاته الأحداث أساس الفعل السردي ومكوّن من مكوناته بحيث يكون له مصوغ ارتباطه بالبنية الشعرية

والمتن الحكائي أو الحكاية (Fable) هو يتعلق «بالمضمون السردي المتمثل في الأحداث المتتابعة للقصة أو الرواية كما جرت في الواقع الحقيقي أو المتخيل، حيث تمثل الادو الأولية في أي عمل درامي، تتجسد في متواليات أو برامج سردية تنجزها شخصيات أساسية أو ثانوية، حقيقية أو خيالية أو اعتبارية وفق مسار سردي متدرج متطور»[2]، ومن المنظور السردي فإن من يحكي القصة أو يسردها هو الراوي (السارد) وله وفق ذلك صورتان؛ صورة يحكي فيها بضمير المتكلم فيكون حاضرا في النص السردي، والصيغة الثانية أن يتحدث بضمير الغائب وهو يسرد بمعنى سارد غائب عن الحكاية، وهذا ما يتجسد في النص الشعري ويستدعيه «التعامل مع الموضوع الشعري وتداخل التجارب وتعقدها وتشابك التقنيات الفنية»[3]، الأمر الذي يجعل العنصر الحكائي حاضرا أثناء العملية الإبداعية.

[1]– د. أحمد مداس، الفعل السردي في الخطاب الشعري(قراءة في مطولة لبيد)، ص34، 35.

[2]– د. بعطيش يحي، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، كلية الآداب، جامعة منتوري– قسنطينة، جانفي 2011، ص 5، 6.

[3]– د. بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، (د،ط)، 2002، ص111.

أ. **الفضاءات السردية في المولدية النّبوية:**

فحسب ما تعرف به المولديات عبر محاورها الثلاث، فإن في مولدية الثغري ستبرز ثلاثة فضاءات للسرد وكلها مرتبطة بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم ومن هنا تتحدد مهمة الشاعر السردية والتي يصبح فيها «مرسلا يمرر رسالة ما لغيره من المتلقين المعيّنين أو الافتراضيين قد يساعده في تبليغها بعض شخصيات القصة فكأنّ الراوي/ السارد الشاعر في هذا المقام يسرد ما خصّه أو يسرد ما خصّ غيره في بناء قصصي متكامل العناصر، وهو ما يؤدي صفة الإخبار ويصنع السرد من خلال الحدث الدرامي»[1]، وهذا في كامل محاور المولدية وفق ما يحتاج له وحسب الوضع الشعري.

في المحور الأول يكون الشاعر في الفضاء السردي إذا كان يحكي عن قصة مشاعره، هو الراوي لشخصيته ويحكي قصّتها للجمهور ويعتبر في هاته الحالة موضوع الحكي، أما في المحورين المواليين وهما يعنيان بالمديح، فطبيعي أن يكون الشاعر روايا يروي الأحداث المتعلقة بشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم في المحور الثاني والتي هي متعلقة بشخصية السّلطان أبي حمو موسى الزياني في المحور الثالث.

الفضاء القصصي	المولدية	الراوي/ المروي عنه	صور السرد
الفضاء الأول	المقدمة/ مشاعر الشوق والحنين	الشاعر/ الشاعر	نص حكائي (ضمير المتكلم)
الفضاء الثاني	مدح(1)النبي في معجزاته وصفاته	الشاعر/الرسول	نص حكائي (ضمير الغائب/مخاطب)
الفضاء الثالث	مدح(2) السلطان وذكر إنجازاته	الشاعر/السلطان	نص حكائي (ضمير الغائب/مخاطب)

جدول يبين فضاءات السرد في المولدية النبوية الثغرية

– **الفضاء السردي الأول(المقدمة المحمدية):** ويتمثل في نقل أخبار ذات الشاعر وأحوالها الوجدانية والنفسية والعاطفية، وهي تعبر عن الشاعر «المحبّ الراغب في الوصال الرافض للفصال باستثارته لهيامه الوجداني قد كشف عن كيان مفعم بالشوق الأزلي الذي لا ينضب في نزوعه إلى المثال الذي يثوق إليه ممثلا في المحبوب محمد صلى الله عليه وسلم»[2]، فالصورة الأولى تعبر عن الفضاء الوجداني وتصوير الشاعر من خلال السمة السردية لشوقه ولوعته عن الفراق وأمله في اللقاء، وهذا ماجاء من البيت الأول إلى البيت التاسع عشر،؛ فقد ظهرت صورة السرد بطريقة غير مباشرة خاصة في هذا الفضاء ويدعمها الوصف، وهذا من أبرز سماتها؛ فتارة يسرد وتارة أخرى يصف، وقد توضحت ملامح السرد في الأبيات الأولى من المولدية؛ إذ يقول الشاعر:

[1]– د. أحمد مداس، الفعل السردي في الخطاب الشعري(قراءة في مطولة لبيد)، ص37.

[2]– د. خميس رضا، خصائص البناء الشعري المولدي عند أبي حمو الزياني، منشورات دار الأديب، (د،ط)، (د،ت)، ص15.

سرّ المحبـــــة بالدّموع يترجـم ** فالدّمع إن تسأل فصيح أعجم
والحال تنطق عن لسان صامت ** والصبّ يصمت والهوى يتكلم
كم رمت كتمان الهوى فوشى به ** جفن ينم بكـل سرّ يكتـــم
جفن تحامى ورده طير الكـــرى ** لما جرى دمعـــا يمازجـــه دم[1]

فالشاعر في مولديته يبدأ بوصف حاله وتلك المحبة التي ما وجدت ما يعبّر عنها إلا الدّمع، وحتى الدمع في هاته الحال ليست له القدرة على الإفصاح والتعبير عن تلك المشاعر التي تبدو ملامحها للعيان بادية وهي صامتة، والشاعر يحكي ويخبر أنه وفي كل مرة كان يكتم هواه ولكن لم يسعفه جفنه فيشي به وهو غير قادر على كتمان سره لاسيما وتحالفه مع هاتن الدمع وهو ممزوج بالدم.

ثم ينتقل إلى الوصف، وهو يصف لنا توجعه إذا ما الأمر تعلق بالحبّ وشدة الوجد والحنين إلى الأجبة وبكاء فراقهم، وهذا حاله وهو يصف وصلهم بالجنة وفراقهم بجهنم، وهو يتمنى أن يجد ريح شوقه وصبابته طريقه لأحبته لاسيما ووقوعه بين أمرين جعلاه محتارا في أمره أولهما لا ينسيه وثانيهما لا يسعفه أن يرسل مراسيل أشواقه وهما الصّبابة والصَّبا، وهذا ما كان من البيت الخامس إلى البيت التاسع.

ويواصل منتهجا السرد من البيت الحادي عشر إلى البيت الخامس عشر، وهو يحكي أن هذا الهوى أرداه مغرما يبتغي من روائه وصلا، متألما لتاريخ الفراق فهو لا ينساه واصفا أنه لا ينام من شدة الأرق والسّهر، وهو يستودع من كل من هو في مثل حاله تحمل عناء صبابتهمن وهو يحكي لنا حالهم أن يد النوى ترميهم كما ترمى السهام، وإذا ما ذكر حماهم اهتزوا اهتزاز الغصن، فيقول:

لا أنس تاريخ الفراق ومـــا له ** من روعـــة قلبي بهـــا متـــألم
ما مقلتاي جماديان وإنمـــــا ** جفني ربيع والمنام محـــــــرّم
أستودع الله الذين تحملـــــوا ** بالقلب لم يلـــــووا ولم يتلوموا
ترمي بهم أيدي النـوى فمطيهم ** مثل القسي وهم عليها أسـهم
وإذا جرى ذكر الحمى اهتزوا كما ** يهتز غصن في الرياض منعـــم[2]

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص169.
[2]- المصدر نفسه، ص170.

الفضاءالحكائي	الراوي	الشخصية	المروي له	المتن الحكائي	نوعية السرد/الزمن
المقدمة	**الشاعر**	**الشاعر**	**الجمهور + السلطان+ الشعراء**	البيت(3-4)كم رمت...جفن تحامى...	سرد مباشر (الماضي) (ضمير المتكلم)
				البيت(10-12)هذا الهوى... لا أنس... ما مقلتاي جماديان...	سرد مباشر(الماضي) (ضمير المتكلم)
		الأشخاص من فارقهم		البيت(13-15) أستودع... ترمي بهم... وإذا جرى	سرد غ.مباشر(الحاضر) (ضمير الغائب)
		الشاعر		البيت(16-19)قسما بزمزم... لقد انطوت نفسي على جمر الغضا	سرد مباشر (الحاضر-الماضي) (ضمير المتكلم)

جدول يبين الصيغة السردية في مقدمة المولدية

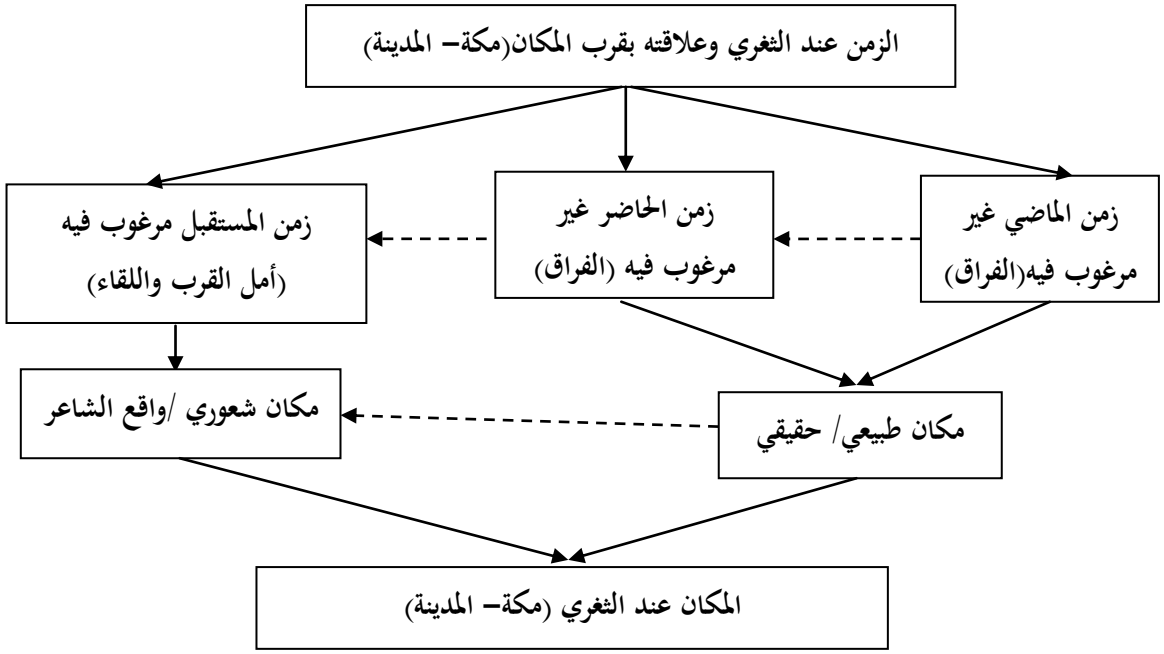
إذن فسمات المتن الحكائي هنا لهذا الفضاء تتمثل في عنصر الانسان والزمن والمكان وسرده لقصة الفراق، وبداية محفز قصته تكمن في تلك المفارقة بين ثنائية البعد والهوى، وبروزها أمر طبيعي لذى الشاعر المغربي؛ لأن الأمر إذا ما تعلق بالحبّ المحمدي ومنية زيارة أرض الحجاز، فإن ذلك الحب يزداد في حضور عامل البعد والهيام لحضرة النبي خاصة ساعة المواسم الدينية كما في موسم الحج فإن العواطف تجيش وتسعى جاهدة نحو اللقيا، وحين تحين أيام مولده صلى الله عليه وسلم حيث يقف الشاعر قلق المشاعر تجاه ما يوصله للحبيب المصطفى.

ولذلك نزع الشاعر إلى أن يتماشى مع إطار العرف الفني الذي تعارفت عليه مقدمات القصيدة العربية (المقدمة الطللية والمقدمة الغزلية)، ولكن بمنحى آخر استغله ليُيَمّم شطر وجهته للمقدمة المحمدية مستغلا كل تقاليدها كما البكاء على الأطلال ووصف مشاعر الأشواق وتاريخ الفراق، ولكن اتجاه الرسول صلى الله عليه وسلم، وهذا ما عرفت به مقدمات المديح النبوي على العموم.

فالشاعر يستحسن تلك المحالّ التي اترتبطت قداستها بأرض الحجاز والمقام المحمدي هناك، حيث تنشأ بعامل البعد علاقة تجده يبحث لها عن تفسيرات في مقدماته بينه وبين المكان الذي ارتبطت مشاعره به، وحين يصطدم بواقع الابتعاد تجده مضطرب العواطف آملا في اللقاء وذلك التواصل الروحي غير مفارقه بحيث تقوى وتهيج هاته العواطف أكثر حين حضور الزمن ساعة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف بحيث تظهر تلك الحسراته والقلق.

وعليه فإنه يتضح في الزمن مفارقته حين صرّح أنه لا ينسى تاريخ الفراق، وهذا دلالة على تواجد زمنين زمن القرب في الماضي وزمن الابتعاد في الحاضر«إن الزمن الماضي زمن مرغوب فيه وترجى عودته إذا كان مكتملا بالانسان والمكان، والزمن الحاضر زمن فيه أمل قد تحصل فيه عودة الإنسان»[1]، للمكان نفسه؛ لأن صور المكان عند الشاعر في مولديته تتحدد من خلال وضعية مشاعره تجاه المكان؛ ومنه تتحدد صور الزمن فيه.

فأما الأول فطبيعي يكمن في زمن الماضي والحاضر ويتفاقم معه ألم الابتعاد والفراق وهوحسّ يتضاعف ويتفاقم بمثيرات، فكلما تقدم هذا الشعور في الزمن من الماضي إلى الحاضر يزداد وهو ساكن هادئ،وإذا ما عاش بمتيرات في الحاضر فإنه ينفعل بشكل يجعله يبحث عما يمكّنه أن يوصله للقرب واللقيا في المستقبل قريبا كان أم بعيدا، وهذا كفيل بظهور الشعور الثاني فيكون متطلعا به ومن خلاله للمستقبل وفيه أمل اللّقاء والقرب، وهنا تثار المشاعر الوجدانية بعد تكهن اللقاء في المكان الذي يحيل مباشرة للحبيب.



وحتى يؤكد مدى حبّه المحمدي وفراقه لأرض الحجاز والبقاع المقدسة، أخبر بما يؤكد حقيقة مشاعره بالقسم إذ أقسم بتلك الدّيار المقدسة هناك والتي لها علاقة بحضرة البني المصطفى(زمزم والحطيم والحرم الشريف ومقام إبراهيم والركن) أن نفسه أنطوت على جمر من الغضا شوقا، وهذا ما جاء في الأبيات من البيت السادس عشر إلى البيت التاسع عشر.

[1]– د. أحمد مداس، الفعل السردي في الخطاب الشعري(قراءة في مطولة لبيد)، مجلة كلية الآداب واللغات، ص 47.

– الفضاء السردي الثاني: (مدح الرسول ﷺ)

وهنا سيتضح السرد بشكل مباشر لأن الشاعر في القسم الثاني من بناء المولديات، وسيعمد إلى الأخبار التي تناقلتها المصادر التاريخية والسير والمغازي وكل ما يتعلق بسيرة النبي صلى الله عليه وسلم ومعجزاته الصفات والأخلاق والخصال النبوية، ويحتل هذا الفضاء وسط المولدية ويعتبر«محورا أساسيا للمديح النبوي حيث تتحقق فيها عملية استحضار الرسول صلى الله عليه وسلم على نحو مثالي بالغ الكمال والجمال جامعا للأوصاف والخلال»[1]، ويظهر ذلك بدءا من البيت العشرين، فبعد سرده لما تعانيه ذاته من الشوق للمقام المحمدي وبعد ما أنهى حكيه بتأكيد لحقيقة تلك المشاعر يفتتح الفضاء السردي المدحي باسم فعل "إيه"، وذلك في قوله:

إيه حديث لبانة على جمر الغضا ** شوقا يشبّ على الضلوع ويضرم
هل من سبيل للسُّرى حتى أرى ** مغنى به لأولي السعادة مغنم[2]

وهو بذلك يدعو الجمهور ويطلب منه أن نستزيد في هذا الحديث الذي له علاقة بحضرة النبي؛ "فإيه" اسم فعل أمر بمعنى زد وامضي في الحديث عمن هم هناك في البيداء صحراء الحجاز منزل الرسول صلى الله عليه وسلم، وهنا يوظف السرد ممهدا لمدح المصطفى منتقلا بسؤال:" فهل من سبيل للسّرى إلى مغنى" بمعنى مسقط رأس الرسول، وهذا من البيت الحادي والعشرين إلى الرابع والعشرين، مصرحا به من خلال دعوته للصلاة على النبي المعظم"صلوا عليه وسلموا"، في قوله:

هل من سبيل للسُّرى حتى أرى ** مغنى به لأولي السعادة مغنم
مغنى يتيّم كلّ سال حسنه ** قل كيف يسلو عن هواه متيم
متنزل الوحي الذي يتلى فلا ** سمع يمل ولا لسان يسام
يتنزل الروح الأمين به على ** خير الورى صلوا عليه وسلموا[3]

ثم ينطلق في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم في إطار السرد، وذكره لصفاته الخِلقية والخُلقية، وما صاحبها من معجزات منذ زمن ولادته من البيت السابع والعشرين إلى البيت الثلاثين، حيث يسرد ما حدث من علامات ومعجزات ساعة المولد تدل على أنه نبي الهدى، في قوله:

شمس الرسالة والنبوة والهدى ** بدر الجلالة نورها المتجسم
هو رحمة الله التي يهمي بها ** في الخلق بالحقّ المبين ويحكم[4]

وبما أن الموضوع الرئيس في إطار المدح النبوي للمولدية هو مولد النبي فإن المرتكز يتصل بكل تلك الأجداث التي مرت بها ساعات مولده، ولذلك تجد السرد يظهر بشكل جلي ومباشر، وذلك ما بين البيت

[1]– د.خميس رضا، خصائص البناء الشعري المولدي عند أبي حمو الزياني، ص28.
[2]– محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص171.
[3]– محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص171.
[4]– المصدر نفسه، ص171.

السابع والعشرين والبيت الثلاثين، وهو يؤكد أن هذا كل هاته الأحداث التي صحبت مولده علامات تدل تفرده بتلك المعجزات سواء أكان قبل الولادة أم بعدها، وهذا في قوله:

لمـــا بدت أنوار مولـــده خبت ** نار لفـارس لم تـــــزل تتضرم

وتضعضع الإيوان من أرجـــــائه ** وغـــدت به شرفاتــه تتهـــدم

وتساقطت أصنام مكة رهبـــــة ** والجنّ بالشهب الثواقب تُـــرحم[1]

ثم يكثر من الوصف من البيت الواحد الثلاثين إلى التاسع والثلاثين، وفي البيت الأربعين إلى البيت التاسع والثلاثين، وهنا يستحضر شخص الرسول حاضرا في الاحتفال بمولده الكريم حين وظّف ضمير المخاطب وهو يمدحه، وكأنه يقص ما جرى لحضرتع عليه الصلاة والسلام، ثم يعود إلى السّرد المباشر ليحكي حادثة الإسراء والمعراج ومعجزاتها مع النبي كما قال من البيت الأربعين إلى الخامس والأربعين، وهو يحكي للنبي:

أسريت للسّبع الطبـــاق فـأقبلت ** أملاكها طـــرا عليك تسلـــم

وتبرّكت بصلاتك الأرســـــال إذ ** صلت وأنت أمـامها المتقـــدم

رفعت لك الحجب العظيمة فاعتلى ** بك للعلى ذاك المقـــام الأعظم

حتى سمعت صريف أقلام بمـــــا ** في اللوح محفوظا تخطّ وترســـم

في حيث لا مـلك ولا فـــلك ولا ** نجـــم ولا علم هناك يعلـــم

تلك المراتب لم يكـــــن لينالها ** إلا النبي الهـــاشمي الأكـــرم[2]

ولما فرغ من قصة حادثة الإسراء والمعراج توجه إلي وصف حال تقصير نفسه، وهو يقف مقصرا يرى في حبّه للنبي ونظمه في مدحه وسيلة لطلب الشفاعة وطلب العفو، وهنا يدخل في السرد وهو يحكي حال نفسه بعد منادتها مؤنبا إيّاها من البيت الخمسين إلى البيت الرابع والخمسين حيث ينادي الربّ ليعفوا عنه، وهذا يعتبر آخر بيت في مدح النبي صلى الله عليه وسلم قوله:

ماذا عســـى يثني عليه مقـــصر ** وبمدحه نـــزل الكتاب المحكـــم

يا ختم الرسل الكـرام وخير مـــن ** يبدا به الذكر الجميـل ويختـــم

ما لي سوى حبّي إليك وسيلـــة ** ونظـــام مدح في علاك ينظـم[3]

خاصية السرد تظهر جلية في مناداته لنفسه واصفا إيّاها بالتقصير، ومازالت في ليل غوايتها المظلم، فيقول:

يانفس صبح الشيب لاح وأنت في ** ليـل الغواية وهو ليل مظلـــم

واللهو طار به غـــــراب شبيبتي ** وحمام شيبي للحمـــام يحـــوم

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ، ص171، 172.

[2]- لمصدر نفسه ، ص 173.

[3]- المصدر نفسه، ص 173، 174.

زجرتك بارقة الهدى لو ترعوي ** ونهتك واعظة النّهى لو تعلم[1]

وفي آخر مدح النبي صلى الله عليه وسلم، يناجي الله على تقصيره، وهو البت الذي يربط بين المدح النبوي وبين الشروع في مدح السلطان في البيت الرابع والخمسين:

يارب عفوا عن ذنوبي كلّها ** عفوا تمنّ به علي وتنْعم[2]

ومن خلال العرض السردي في القسم المدحي النبوي يتضح تمثله على صور متسلسلة يحكمها الترتيب الزمني لسيرة النبي صلى الله عليه وسلم، وبما أن المرتكز على مولده صلى الله عليه وسلم فإن كل ما يتعلق به من أحداث بذاك اليوم العظيم استجلبه، وهي أحداث تقص تلك العلامات الإعجازية التي صاحبت مولده صلى الله عليه وسلم من قبل إيذانا لوقوع أمر جلل، ثم يحكي الشاعر معجزاته التي انفرد بها النبي بعد الولادة وما تلت أيّام مبعثه وحتى التي ستحدث يوم القيامة، وستتوضح الصورة من خلال الجدول.

الفضاء السردي	الراوي	الشخصية	المروي له	المتن الحكائي	صيغة السرد	
					السرد الحقيقي	سرد غ.حقيقي
المديح النبوي	الشاعر	الرسول صلى الله عليه وسلم	الجمهور+ الرسول+ السلطان+ الشعراء	(24-26)مغنى يتيم كل سال... شمس الرسالة... هو رحمة	السرد الحقيقي بضمير الغائب مساوي للزمن (زمن أبعد للسرد بـ	
				(27-29) لما بدت أنواره... خبت نار فارس...وتضعضع الإيوان... وتساقطت أصنام		
				(30-34)يا من له...لك ردّ قرص... لك حنّ... لك أنطق الله الجماد... لك يا رسول الله	السرد مساوي للزمن الحقيقي بضمير الغائب يعود على المعجزات التي حصلت (زمن أبعد بالنسبة لزمن	السرد غير مساوي للزمن الحقيقي بضمير المخاطب يعود على الرسولﷺ
				(40-45)أسريت للسبع... وتبركت بصلاتك الأرسال... رفعت لك الحجب... فاعتلى بك...		

[1]- المصدر نفسه، ص 174.

[2]- ا محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ، ص 174.

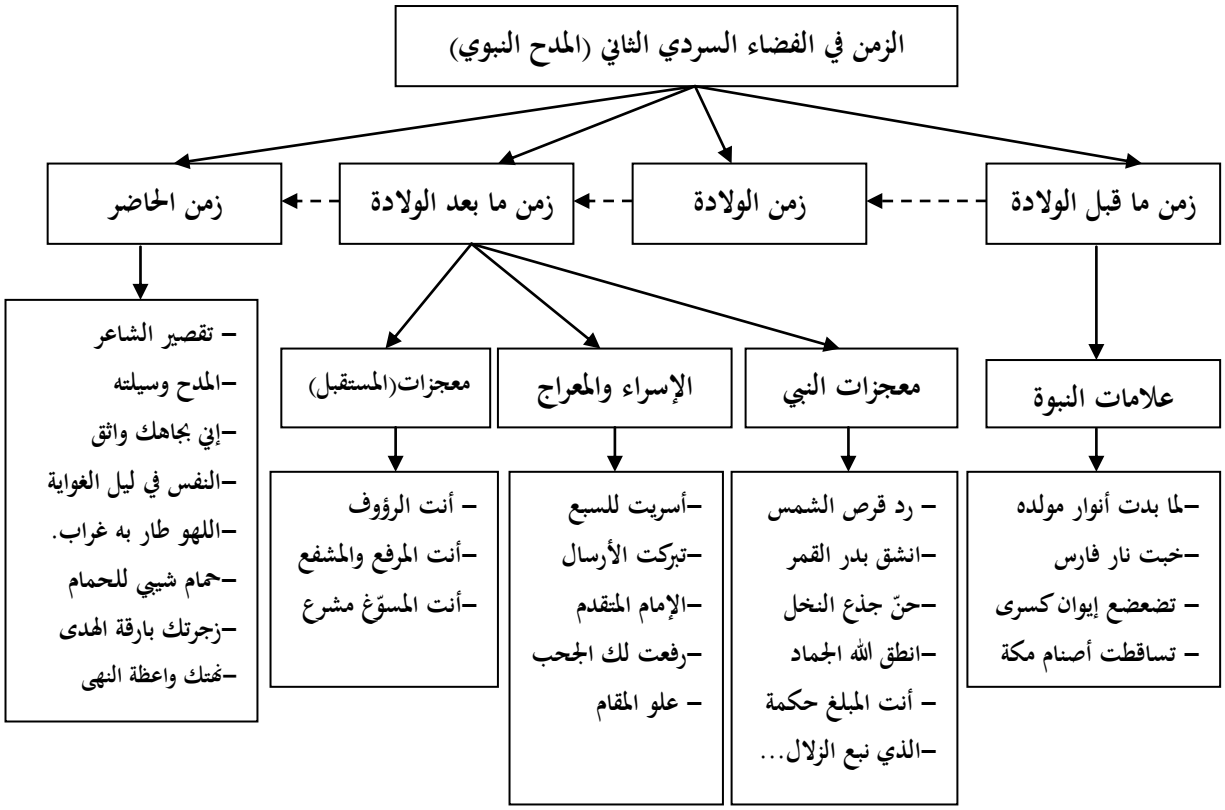
				السرد في الحاضر)		(زمن أقرب للسرد في الحاضر وما يليه في المستقبل)
					(35-39)أنت الرؤوف بأمة...أنت المرفع والمشفع... أنت المسوغ مشرع...	
		الشاعر		السرد مساوي للزمن الحقيقي بضمير المتكلم (زمن يساوي زمن السرد)	(50-52)يا نفس صبح الشيب لاح... اللهو طار به... وحمام..يحوم... زجرتك بارقة الهدى... ونهتك واعظة النهى...	

جدول يبين الصيغة السردية للمدح النبوي

وعليه فنحن أمام أربعة متون للحكي تعلقت بشخص الرسول صلى الله عليه وسلم وسردها الشاعر على طريقته الخاصة حيث تجلت خصوصية حكيه من خلال السمات الأسلوبية التي عمدها في سرده؛ لن اول ما يلاحظ في تقديم المادة السردية على صورتين.

صورة تمثل فيها السّرد مباشرا وهو الطبيعي والأبعد من حيث الزمن الحقيقي لزمن الأحداث يوظف فيه ضمير الغائب العائد على النبي؛ حيث يبقيها على زمانيتها الماضية، وصورة سردية غير مباشر بالنسبة للزمن الحقيقي للأحداث؛ وهي أقرب بالنسبة لزمن السرد حيث يوظف ضمير المخاطب الذي يخاطب به الشاعر النبي ويقرب بهذا زمن الماضي ويحوله إلى زمن الحاضر بالنسبة للسّرد.

كما أنه يوظف زمن الولادة الذي يشكل المفارقة بين زمنين زمن ما قبل الولادة زمن ما بعد الولادة، وجاءت متون الحكي في زمن ما قبل الولادة أقصر مما هي عليه في زمن ما بعد الولادة وهذا أمر طبيعي ومنطقي في تتابع الأحداث وتواليها مع تراتب الأزمنةوسيرورتها وصولا إلى زمن الشاعر في موسم الاحتفال والاحتفاء بمولد النبوي الشريف بكل ما له من مشاعر وحانية يبثها الشاعر للحضور، وكل هذا التلون يقتضيه مقام الإلقاء ومهمة استقطاب الجمهور والتأثير عليه.



– الفضاء السردي الثالث:(في مدح السلطان)

وأثناء منادته لله سبحانه وتعالى أن يعفو عنه أردف ذلك بدعاء يسأل الله فيه أن ينصر خليفته أبا حمو موسى الزياني السلطان، وهو بذلك يدخل في في القسم الثالث من بناء المولدية النبويةوبهذا يكون قد حلّ في الفضاء السردي الخاص بمدح السلطان الذي كانت إنجازاته التي يشهد لها التاريخ في خدمة الدين والحفاظ على قيمه وحمايتها من الأفكار التي كانت تهدد كيانها وكيان الأمة الإسلامية، ناهيك عن اهتماماته الخاصة بمولد النبي صلى الله عليه وسلم، فإن كل المصادر التاريخية تشيد بصنيعه هذا.

والثغري لم يثوان عن تبيان تلك الإنجازات التي تعلقت بالدين الإسلامي وبحضرة المصطفى صلى الله عليه وسلم، وقد استعان الشاعر بالفعل السردي حتى تبرز للمتلقي عظيم انجازاته لأجل الدين وفي حبّ النبي، ولذلك تجد أن أول ما يبتدئ به مدحه للسلطان أن دعا له الله أن ينصره لأنه وفي كل عام كان يقيم ليلة مولد النبي الشريف بقوله:"وانصر خليفتك"، وهنا يدخل في الفضاء السردي مادحا، وذلك في قوله من البيت الخامس والخمسين إلى البيت الثاني والستين:

وانصر خليفتك الـــذي لبس التقى ** حللا تطرز بالثناء وتـــــرقـم

وأقام ليلة مولد الهـــادي الـــذي ** يزهو به الدّين الحنيف القيّـــم

ظفر التقى والعدل من موسى الرضى ** بالجوهر الفرد الذي لا يتـــأم[1]

ويدخل في سرد خصاله وا إنجازات سيرته في خدمة الإسلام والمسلمين، وهذا في قوله:

ملك تقـــرّ لـه الملـوك بأنـــه ** بـــالدين أقـــوى والخلافة أقـــوم

يحمـــي الأنـــام بعدله وحسامه ** فالظلـــم يُقصى والمعـــاند يُقْصَم

مستشعر تقـــوى الالـــه فعنـــده ** يبني التورّع والتصنـــع يهـــدم

لولا سجاياه الجليلـة لـــم تكـــن ** تحكي المفاخر والمآثـــر تُحكـم

لولا عطاياه الجزيلـــة لم تكـــن ** تُعلى الأكـــارم والمكارم تُعلم[2]

وفي مواجهة مباشرة باستحضار شخص السلطان أبي حمو موسى الزياني في الاحتفال، وهو استحضار حقيقي لأن السلطان حاضر في الاحتفال وهو القائم عليه والذي يعمل على استمراريته، فانتقل الثغري إلى أن يقصّ على السلطان مسيرة عطائه وعدله وشجاعته وهذا للتلون في الإلقاء التي مهدها بالنداء بإعمال ضمير المخاطب.

والبداية بالنداء حيث ناداه ليسرد له قصته في التقى والمكانة والرفعة، وفي العدل والكرم والعطاء والتواضع والحلم وفي الإقدام والإقبال والشجاعة، وكلها أوصافها بلسان حالها تنطق وتؤشر عليه بأنه أحق بها، مضيفا له ولي عهده الذي ينحى منحاه في كل هاته الصفات والخصال من البيت الثالث والستين إلى البيت الأخير السابع والثمانين، وهذا في قوله:

يا أيها الملك التّقـــي ومـــن لـــه ** شرف على سمك السّماك مخيـم

أعطيت بالعـــدل الخـــلافة حقّها ** فملوكها في حقّها لك سلّمـــوا

بهـــرتهم أوصـــافك الزهـــر التـي ** منها على زهر الكواكب ميسم[3]

وفي البيت الثمانين وما يليه إشارة لولي عهده ابن تاشفين وهو يمدح شجاعته إقدامه والنصر الذي كان يحظى به على نهج والده، وهو يقول:

فكأنهم وولي عهـــدك بدرهـــم ** بسمـــاء حضرتك العليـــة أنجـــم

مـــا عابد الرحمن أن تسأل بـــه ** إلا هـــزْبر في الكريهة ضيغـــم

شهم يعل البيض من مهج العـــدى ** والسّمر في ثغر النحور يُحكـــم

مـا أمّ يوما وجهـــة إلا انثنـــى ** بالنصر يقتاد الفتـــوح ويقدم[4]

[1]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ، ص 174.

[2]- المصدر نفسه، ص 175.

[3]- محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 175.

[4]- المصدر نفسه ، ص 177.

أمّا في الأبيات الأخيرة من البيت الرابع والثمانين إلى السابع والثمانين يوجه له خطابه الثغري مشيدا بصنيعه، وهو يدعو له بدوام علاه ودامت بهجة الشاعر بمدحهم الذي اعتبره بديعة من البيان السحر فيها حلال في وصف حضرتهم ويطلب منه الخلود والدوام والهناء بموسم مولدد سيد المرسلين لأنه أجمل المواسم احتفاء، وهي قطعة وصفية يحاول من خلالها الشاعر أن يجسد موقفه الحماسي مفتخرا بحميل عطائه، وهذا ما سنوضحه في الجدول.

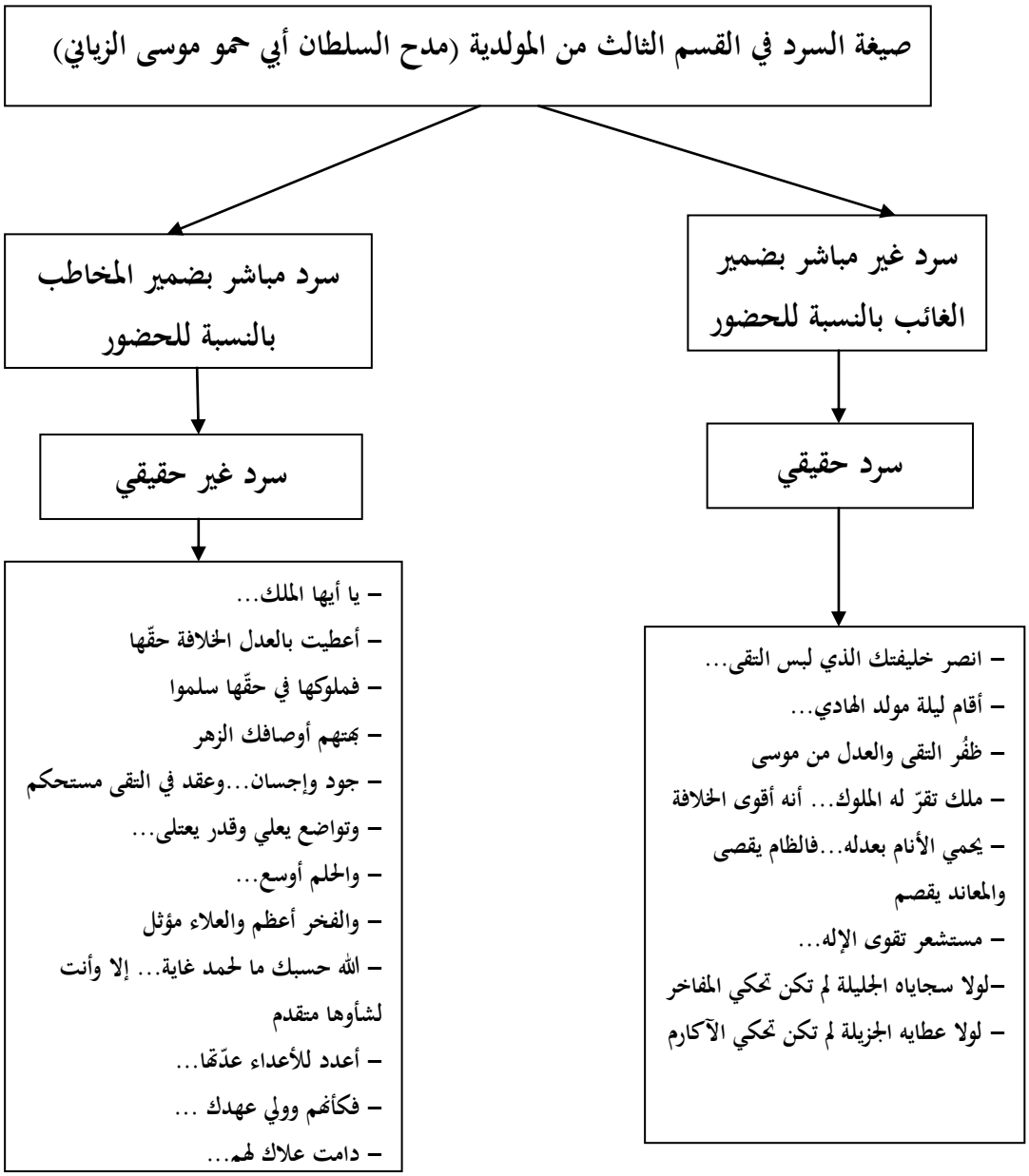
الفضاء السردي	الراوي	الشخصة	المروي له	المتن الحكائي	صيغة السرد	
					مباشر	غ. مباشر
مديح السلطان	الشاعر	السلطان	الجمهور + السلطان + الشعراء	(55-62) وانصر خليفتك الذي لبس التقى... وأقام ليلة مولد الهادي... ظفر التقى... ملك تقر به له... يحمي الأنام... لولا سجاياه... لولا عطاياه...	سرد بصيغة الغائب فهو غير مباشر بالنسبة لحضور السلطان	
				(63-84)يا أيها الملك... أعطيت بالعدل الخلافة ... بهرتهم أوصافك... أعددت للأعداء...دامت علاك لهم...		سرد بصيغة المخاطب فهو مباشر بالنسبة لحضور السلطان

جدول يبين الصيغة السردية في مدح السلطان

وما ميّز فضاء السرد هنا في هذا القسم الثالث من المولدية، أن الشاعر يحكي إنجازاته بشكل هو معاكس لما رأيناه مع مدحه للنبي؛ لأنه وهو يسرد من سيرة المصطفى سرد بصيغة الغائب وهذا الشكل الطبيعي للصورة السردية، ثم انتقل بالجمهور لصيغة في مدح المصطفى إلى صيغة المخاطب وهذا يعنى أنه استحضر حضرة الرسول في المشهد الاحتفالي فبغض النظر عن كون حضور النبي في دقائق حياتنا، ولكن تجد الشاعر بإلقائه وتوظيف صيغة المخاطب يسرد للنبي معجزاته.

أما ما حصل مع السلطان أبي حمو موسى الزياني أنه موجود وحاضر في الاحتفال بل على العكس فإنه صاحب المقام الأول في سير تقاليد الاحتفال وصاحب الفضل في الاستعداد له والتحضير لفعاليته ولكن حين نتأمل في المتن الحكائي الذي خصه لمدحه فإنه يوظف صيغة الغائب في سرد إنجازاته على أعتبار غيابه وهو هنا السرد يقترب من زمن الأحداث بما أنها في زمن ماضي هو ليس بالبعيد ولكنه يعتبر زمنا ماضيا.

ثم ينتقل إلى صيغة المخاطب ليسرد على حضرته تلك الإنجازت هو وولي عهده في خدمة الدين والإقدام لأجل المحافظة عليه، وهذا طبعا لما تقتضيه سنن الإلقاء في استقطاب الجمهور بصورة مستمرة فيها من التلوّن ما يدعو لتفاعله واستمتاعه وحصول الاستجابة عنده، وهاته الانجازات في زمن الماضي بالنسبة لساعة السرد في الاحتفال ولكنه يوجهها بصيغة المخاطب حتى يؤكد عظمة صنيعه.



ب. أشكال السّرد في المولدية الثغرية:

وبما أننا قد وقفنا عند خاصية السرد في مولدية الثغري بالشكل التي تقتضيه سمات النص الشعري، فإنه وإن كان في أبسط صوره ولكنه يحمل بين طياته كل ما من شأنه أن يميز النص السردي، وعليه وكما فصلنا سابقا فإن الميزات السردية تظهر حسب متطلبات الشاعر انطلاقا مما يميز المديح النبوي لاسيما المولديات النبوية بما أننا بصدد دراستها من خلال خاصية المدح التي تحتاج في ذكر الصفات والإنجازات إلى سيرة الممدوح فيتعاطى مع ذلك بنقله للأخبار وسرد الأحداث المتعلقة بهاته الشخصية الممدوحة.

فيصبح الشاعر للحظة في تجربته الشعرية هاته إلى راوي له شخوصه في صنع أحداثه على طريقته، وبطبيعة الحال ينتظره مروي له وهو المتلقي، وبالتالي نعيش في المولدية بين الفينة والأخرى المشهد السردي الذي يتردد بين طياتها، فضلا عن سرد قصة مشاعره ذلك الشاعر اتجاه ممدوحه، وهذا ما يجعلنا نسأل عن أي الأشكال والصور التي انتهجها الشاعر في سرده، فالمعلوم عن المنظومة السردية أن للنص السردي أشكال تتمثل في النص السردي المتسلسل والنص المتقطع والنص المتناوب.

وحديثنا عن هاته الأشكال واستعمالها في النص المولدية له خصوصياته على اعتبار أن المولدية ليست بالنص السردي المحض إنما تتخلله نصوصا سردية، ولذلك سنتعامل مع ذلك وفق ما وظفه الشاعر في الفضاءات السردية الثلاث، ولكن قبل ذلك سنأخذ فكرة على ماهية هاته الأشكال.

فللسرد أشكال تحدث وفق نشاط زماني معين تظهر فيه كيفية إدراك السارد للواقائع والأحداث التي يسردها على محور الزمن ، ولهذا فإن أشكال السرد تنقسم إلى ثلاث أشكال:

– **السرد المتسلسل** وهو السرد المزامن للحدث في«الزمن الحيّ الذي يتطابق فيه كلام الراوي مع جريان الحدث»[1]، ويقوم على نظام خطي في تصور الزمن فيتتبع الترتيب المتدرج لوقوع الأحداث، وهو السّرد الذي في النصوص السردية التاريخية والنصوص اليومية.

– **السرد المتقطع** وهو السرد الذي لا يحترم فيه التسلسل المنطقي لوقوع الأحداث؛ فتجده يبتدئ حكايته من آخر أحداثها منتقلا إلى البدايات «فتتداخل فيه المقاطع السردية المنتمية إلى أزمن مختلفة(الحاضر والماضي والمستقبل) »[2]؛ حيث يظهر الفرق بين زمن الحكاية وزمن السرد، وأثناء ذلك يعمل على توظيف الحذف والاسترجاع والتلخيص والوصف وغيرها من التقنيات المساعدة.

– **السرد التناوبي** وهو أن يسرد الراوي القصص معتمدا التناوب بين أحداثها؛ فيبدأ بأحداث قصة ثم ينتقل لأحداث قصة أخراة وهكذا بشرط أن تكون للشخصيات قواسم مشتركة بين أحداث هاته القصص.

ونلاحظ أن الشكل الظاهر في سرد القصص الثلاث في المولدية النبوية السرد المتناوب والمتسلسل، وهذا لما تقتضيه السمات الفنية الخاصة بالمولدية، ولكن ما يصبو إليه من لغة الإيجاز وتقنيات الحذف الضغط، فإنه لا بد

[1]– د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 106.

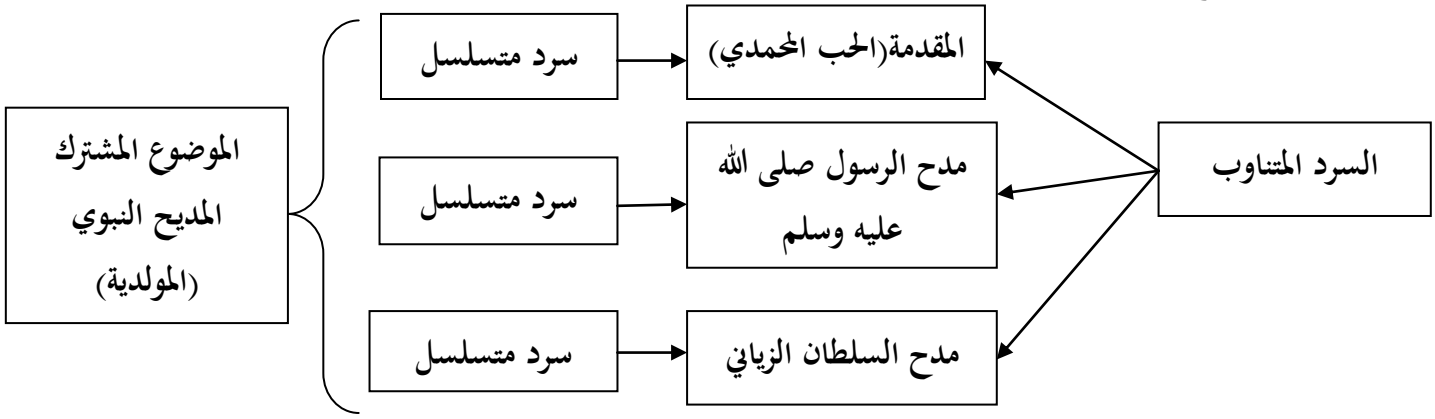
[2]– المرجع نفسه، ص106.

له أن يكون الشاعر ذكيا في تقديم المادة السردية وفق هاته المعطيات الوزنية التي يعتريها من قيود بحر القصيدة وقافيتها، دون أن ننسى إلقاء المولدية الذي يتطلب من الشاعر التنويع لحصول الاستجابة لدى الجمهور المتلقي، وهذا ما يجعله أكثر حذرا في توظيف السرد المتواصل أو المتسلسل لأن المولدية كما ذكرنا أنها نص شعري وليس بنص سردي قائم بذاته.

فبالرغم من توظيفه للسرد التاريخي لبعض الحقائق التاريخية ولكنها لا تطغى بالشكل الذي يدعوها للتسلسل، ولذلك وحتى يحافظ على شاعرية النص يهتدي إلى خطة فيها يتناوب السرد بالوصف، وإن كان هناك تسلسل في السرد فإنه سرعان ما ينقطع بسمات أسلوبية ينشؤها النص الشعري لنفسه، وهذا ما سنتباحثه في في الأساليب التي إنزاح بها الشاعر ليدعم أمر الإلقاء وينجحه للتأثير على الجمهور واستقطابه، ويمكن أن نسميه بالتناوب وفعلا الملاحظ في المولدية، يسرد قليلا ثم ينتقل للوصف ثم يعاود السرد وفيه تجده ينوّع صيغة السرد كما رأينا سابقا وهو يوظف ضمير الغائب في سرده وحينا يوظف ضمير المتكلم، وهذا التنوع جعله يجمع بين هاته الأشكال بالصورة التي يحتاج لها في المولدية.

إن طبيعة الموضوعات الثلاث التي تقدم في المولدية النبوية وفق بنائها، تجعل من المتن الحكائي يبرز على ثلاث صور يجمعهم غرض المديح النبوي في الحب المحمدي المتمثل في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، فيحكي الشاعر أولا في قصة أشواقه للمقام المحمدي ثم يسرد معجزات النبي خاصة المتعلقة بمولده العظيم والصفات التي حباه الله بها عن باقي البشر، وهذا في إطار المدح النبوي، وبعد ذلك ينتقل إلى مدح السلطان أبي حمو موسى الزياني ويحكي إنجازاته في إقامته للمولد النبوي والعمل على إنجاحه وخدمة الدين بشكل عام وعدله وشجاعته.

وهذا السير في سرد أحداث القصص الثلاث في المولدية يتناسب والشكل الأخير وهو الشكل المتناوب على مدار المولدية من البداية إلى النهاية لأنه سرد يقوم على مجموعة من القصص تحكى بالتناوب ، وشرطه أن تتوافر القواسم المشتركة بين الأحداث والشخصيات، وكلها تدور في المولدية حول المولد النبوي ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم، ثم يتداخل شكل آخر في سير الأحداث على مستوى كل مقطع وهو السرد المتسلسل لأن هناك تسلسل في أحداثه وفق ما قدّمه الشاعر ولكن بطريقة متنوعة يدخل فيها الوصف لمقتضيات الإلقاء، وسنوضح هذا الشكل في المولدية من خلال الشكل التالي



أشكال السرد في المولدية النبوية

إذن فالسرد المتسلسل متضمن في المولدية على مستوى أحداثها الثلاث، ولكن فيها من التنوع ما يجعلها ليست مباشرة بصورة نمطية، إنما تلاحظ أن الشاعر الثغري قد أضفى على سيرورتها مسحى شعرية تعبّر عن طريقته في التعبير عنها وتعبر كذلك عن السمات الأسلوبية التي أعملها ليتفرد بها عن باقي المولديات خاصة وأنها تعرف بخصائص فنية تتكرر صورتها البنائية على مدار سنوات وفي ذات لحظات الاحتفال فإنها تعرض مولديات عدّة على شكل واحد، وهنا يسعى كل شاعر لما يجعل مولديته متفردة في الأسلوب وفي الإلقاء.

والثغري في مولديته عمد إلى السرد المتسلسل مستعيرا من النص السردي ذلك ولكن أضفى ما يمكن إضفاؤه من الأساليب الأسلوبية حتى لا يفقد المولدية شاعريتها بما أنها تعتبر نصا شعريا؛ وهذا ما يمكن أن نطلق عليه بالشكل المتقطع ولكن وفق المفهوم الذي نراه له في دراستنا على اعتبار أن الشاعر في السرد المتسلسل يأتي بفواصل أسلوبية بين المقطع السردي والآخر وهذا على مستوى المتن الحكائي الواحد؛ فتارة يجعله متواصلا وتارة يقطعه حتى يضفي لمساته الأسلوبية، بحيث يتحول من شكل إلى شكل وهذا ما يجسد ثنائية (الاتصال والانفصال)، والتناوب بينهما لإحداث جمالية فنية تتمثل في طريقة العرض، وهذا ما سنسعى لدراسته في المستوى الإنزياحي.

ج. ثنائية الاتصال والانفصال في تشكيل النّص المولدي

حين نتطرق إلى مصطلح التحول وثنائية الانفصال والاتصال التي تراءت لنا في تقديم المادة السردية المعبّرة عنها في المولدية تتبادر تلك المصطلحات السردية التي يتعامل معها أصحاب النقد السردي كمنطلقات إجرائية لتحليل الخطاب السردي متمثلة في الخطاطة السردية وما تحويه من مصطلح التحول الذي يحمل صورتين أولهما تحول اتصالي والآخر تحول انفصالي.

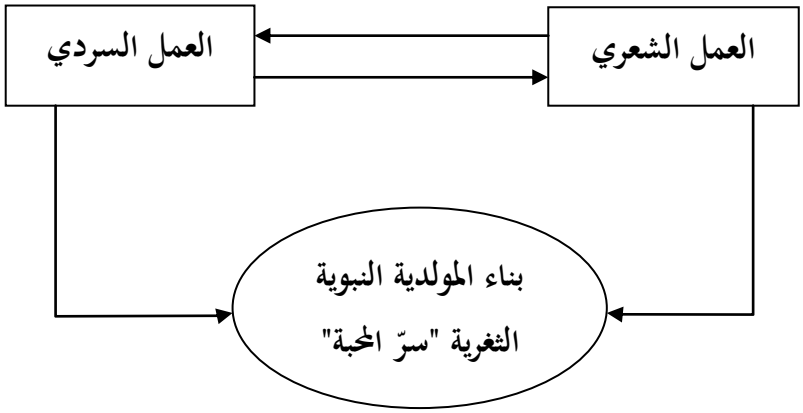
فما بين العمل الشعري والعمل السردي تكامل في بناء المولدية النبوية، وما يحدث بينهما من تناوب تعبيري يدل على قدرات الشاعر الفنية لتجسيد الوظيفة الجمالية التي يستمتع بها الجمهور المتلقي؛ لأن الأعمال الفنية عادة هي « بناء معقد لأنها من حيث موضوعاتها جمالية تشتمل على بداية ووسط ونهاية، ولما كانت تسري خلال زمان فلا بد للمدرك من بذل جهود جادة فلا بد أن يكون قادرا على رؤية الطريقة التي ترتبط بها البداية والوسط والنهاية ارتباطا متبادلا في العمل الفني»[1]، وحين يصبح قادرا على اكتشاف هاته الرؤية هنا نجزم تحقق الاستجابة الجمالية وبيان مقاصدها عند الجمهور.

ومن هنا يكون قد حقق الشاعر أيضا مبتغاه ومقاصده في مهمته التبليغية، وهذا طبعا من تلك الرؤية الفنية المرتبطة بالموضوع وأهميته وكيفية صوغه وفق تجاربه الشعرية ومدى ارتباطها بملابسات الأوضاع الاجتماعية، وهي الرؤية التي أرادها الثغري لمدحه المصطفى ﷺ في المولديات النبوية ضمن الاحتفال بالمولد النبوي الشريف.

[1]- جيروم ستولنيتز، النقد الفني الجمالي- دراسة جمالية وفلسفسة، تر: د. فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الاسكندرية، ط(1)، 2007، 111.

هاته الرؤية التي وظف لها مخططها الشعري الذي تظافر لإنجازه العمل السردي مع العمل الشعري، ولذلك فإن ما يميز رؤيته الفنية في بناء مولديته منطلقين أولهما الوصف متمثل في الفعل الشعري والثاني السرد متمثل في السرد وهو الفعل السردي؛ ولذلك ستقوم الدراسة وفق الفعلين ونتبين ما يميز رؤيته هاته من خلالهما، ونبحث عن السبل الأسلوبية التي عمد إليها في الفعلين مؤكدين على كل ما ميّز مولديته من انتقاءات أسلوبة تفرد بها.

فالوصف وما كان يعتريه من مقاطع سردية تنوع تقتضيه الوضيعة التي يوجه بها الشاعر مولديته للجمهور الحاضر، فهذا يحتاج منه إلى انتقاء للظواهر الأسلوبية التي تناسبه لعرضها بين الفضاءات السردية التي بدورها تنتهج من الأساليب ما يجعلها تضيف إلى العمل الشعري جرعة جمالية تعبر عن الحالة الوجدانية والروحانية للشاعر وهي متعلقة بالحب المحمدي؛ فالحركة والحيوية والتنوع والنشاط والتفاعل كلها علامات تعتري أساليبه الأسلوبية حتى يتم التعرف على الطريقة الثغرية في مولديته"سرّ المحبة".



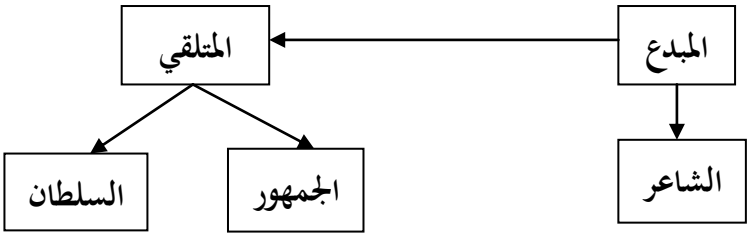
2- بين العمل الشعري والعمل السردي في المولدية وملامح عملية التبئير

أ. العمل الشعري ومحفزاته الإلقائية

عندما نقف على الموهبة الفردية للشاعر والتقاليد والأعراف الفنية والتراثية التي تحيط به من كل صوب بالنسبة للقصيدة العربية، وهي تقاليد متعارف عليها لا مهرب منها ومفر، حينها يعمل الشاعر أن يوفق بين الأمرين حتى لا يسقط في مطب النمطية ويحاول أن يوجد قصيدته من خلال الحوار الذي يقيمه مع التراث وخلق جوّ من صور التوازن التي من شأنها أن تنجح عملية التواصل بينه وبين المتلقي.

وهذا ما تتدخل فيه الموهبة الفردية وخصوصية كل شاعر في « عملية الخلق الفني وتأثيره في نوعية الفاعلية الابداعية وما يترتب عنها من جدة في التفكير وجدية في الصياغة»[1] وأنه ومن الضروري أن يتباحث أثناء تجربته الشعرية عن سبل تفرده والإتيان بما يميز نغمته الأسلوبية التي يشدوها في نصه الشعري من خطط لديمومة التفاعل والاتصال بينه وبين المتلقي.

[1]- د. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع- عمان، ط(1)، 2009م- 1430هـ، ص 29.



وهو الأمر الذي نتباحثه في الاستيراتيجية الأسلوبية التي نصّها الثغري لإلقاء مولديته أمام الحضور الجمهور والسلطان الملك، وقد تراءى في المولدية من خلال العمل الشعري لفتات عملت ضمان حيوية الإلقاء وسيرورة التفاعل من خلال سياسته الاستقطابية.

– بدايات المولدية وعلاقتها بسيرورة التفاعل

حسن المطلع أو مناسبته والسياق، من أعظم المهمات وأساس الضرورات لأن العبرة بالإبتداء إذا ما تعلق الأمر بالجمهور و الإلقاء، لأن ذلك من شأنه أن يفسح المجال للنص وصاحبه أن يفعل فعلته في المتلقي من البداية إلى نهاية الأمر، ونحسب الثغري في ذلك مجسدا في مولديته لما صرّح به ابن قتيبة أن «مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا ... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوببما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء»[1]، ولذلك فلا نستغرب ما أولاه النقد القديم لهذه القضية اهتماما.

فأول ما يلاحظ على الثغري اهتمامه بالإبتدء وهو في مقام الإلقاء وما يعتري المشهد الاحتفالي من طروف لابد له أن يضعها في حسبانه حتى ينجح عملية التفاعل والتأثير في الجمهور؛ فلم يهتم بحسن المطلع فحسب إنما أعدّ لنفسه تهيئة نفسية استعدادية لأجواء الاحتفال والحضور من الجمهور والسلطان، وهنا المسؤولية تتعظم والمهمات لاسيما وأن المولديات جنس أدبي له سماته المعروف بها.

وتصور أن هاته السمات تتكرر بين الشعراء وعلى مدار السنوات، وفي هذا المشهد يحتاج الشاعر إلى جهد أسلوبي وما يجعله منفردا مجددا في طريقته بدءا بالاستعداد والتهيّؤ وباحثا على ما من شأنه أن يستقطب الجمهور، دون أن ننسى أن للجمهور فكرة على ما تتميز به المولديات، فيحتاج من الطرفين الشاعر والمتلقي أن يكون على استعداد لما سيأتي به الشاعر من جديد، وهنا تظهر **خاصية أفق الانتظار والمسافة الجمالية**، والكل يعلم ذلك الأسلوب الذي كانت تسير عليه المولديات في إلقائها؛ حيث كان السلطان أبو حمو موسى الزياني يبدأ الاحتفال بإلقائه مولديته ثم يليه باقي الشعراء وعلى رأسهم الثغري.

[1]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج(1)، دار الحديث، القاهر، (د،ط)، 1427هـ–2006م، ص 75، 76.

فبقدر ما يتحمل السلطان مسؤوليات البداية بقدر ما يتجشم الثغري على عاتقه مسؤولية الاستبقاء وضمان سيرورة التفاعل؛ بحيث يضع في حسبانه أن للعملية الشعرية الابداعية والإلقائية طرف مهم في العملية التواصلية والتليغية هو المرسل إليه والمتلقي لأن له دوره في تشكيل الظاهرة الأدبية، وهذا ما يحتاج منه إلى استعداد وتمرس، فبعد أن مهد له السلطان كانت بدايته هادئة مع أن الإلقاء في هاته المواقف يحتمل القوة والجهر بالقول، والنفس معه تضطرب، ولكن وحتى يضفي جوا من التنوع والوقار وحتى نظرا للحالة النفسية والعاطفية اتجاه محمد صلى الله عليه وسلم جعلت بدايته تتميز **بعناصر ثلاث** بها افتتح مولديته وهي:

افتتاح المولدية بحرف مهموس: تمثل في "السين" في أول حرف من كلمة "سرّ"، في قوله: "سر المحبة بالدموع يترجم"، فكما رأينا أن للصوت دوره التعبيره عن مواقف الشاعر؛ «فالجدل في شعرنا العربي لم في الغالب إلا بين الشاعر والصوت والجمهور والأذن أي أنه كان تفاعلا شفاهيا تشكل الأذن والشفه طرفيه الحاسمين، هكذا كان واقع الصلة بين الشاعر والجمهور»[1]، وربما هذا تفسير بداية الشاعر بحرف مهموس رغم أن الموقف يتطلب الجهر.

تصريع البيت الأول: ليضع من خلالهما جسرا يؤدى به تحميل الجمهور المتلقي إلى الدخول أجواء المولدية في صياغة متوازية جات على مستوى العروض والضرب، في: "يترجم- أعجم"، ويتولد من ذلك جرس موسيقي كفيل بأن يهيئ أحاسيس الجمهور حتى تستمع للقصيدة، وتخمن طبيعة القافية التي انتقاها لمولديته، وهو ما يهز النفس ويلفت إليه الانتباه منساقين للإصغاء اختيارا منهم أم إجبارا خاصة إذا هذا المنطلق يعبر عما هو في القصيدة بشكل أدائي بديع.

حسن الوقفة: في عجز البيت الأول، ودلالتها إشراك المتلقي في تفسير حالة الوجد والمحبة التي يعيشها؛ حيث يقول:" فالدمع إن تسأل فصيح أعجم"، وقد جاءت هاته الوقفة كملمح من ملامح التجويد الأداء الصوتي للتعبير عن الأحوال الوجدانية، وهاته الوقفة واقعة بين كلمة تسأل وبين كلمة فصيح، ومادام هناك دموع فإن لغة الجسد تأخد سبيلها في التأثير على المتلقي.

هنا يحتاج الشاعر لأن يتوقف بينهما، وهو توقف مرهون بإعمال الشرط المتمثل في السؤال أنه إن تسأل أنت أيها الحمهور الحضور، أنت أيها المتلقي "إن تسأل فإن الدّمع فصيح أعجم"، وهي وقفة فيها من التأمل على اعتبار أن ما جاء بعدها استفاضة لما يعتري النفس من حبّ وفراق وأشواق وأنه لا يمكن التعبير عما يؤلمك.

- منبهات أسلوبية لإثارة الجمهور:

وبعد دخوله المطلعي ووضع الجمهور في جو المولدية أراد أن يستثير مشاعرهم ويحملهم على ما يعانيه الشاعر من الفراق آملا في اللقاء؛ بحيث جاشت عواطفه وانفعلت المشاعر، وقد تمثلت في توظيفه لمنبهات أسلوبية عملت على ترجمة مشاعر التوجع والتفجع، وظهر ذلك في لأسماء الأفعال(آه- إيه)، في قوله:" أه وفي شكوى

[1]- د. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط(1)، 2002، ص64.

الصبابة راحة"، وقوله: إيه حديث لبانة ومن دونها..." وكذلك الندبة في حرفها الذي تتميز به "وا"، وذلك في قوله:" وا حيرتي بي الصبابة والصبا".

أسماء الفعال وما لها من دلالة التوجع وألم الفرق: فالمعنى الذي تفيده كما رأينا سابقا يؤكد ذلك؛ "فآه" اسم فعل ماض بمعنى أتوجع وقد لخص مواجعه في كلمة واحدة، وهو الشأن في اسم الفعل"إيه" فهو يدل على فعل أمر بمعنى الاستزادة في الحديث عمّن فارقتهم فلا أستطيع لهم فراق ولا ألا أتذكرهم، وفيهما ما يدل على الإلحاح وهذا طبعا لا يؤدى إلا بالنبر الطولي الإلحاحي كما رأينا في المستوى الصوتي كملمح للأداء الصوتي.

وما يلاحظ على اسم فعل أمر "إيه" أنه استعملها لأمر آخر وهو الربط بين ما كان يعانيه وسبب هاته المعاناة في مشاعر الأشواق والحنين لأرض طيبة ومكة لأن فيهما مغنى الأمين، فبهذا الاسم الذي يدل معناه على الفعل ينتقل الشاعر إلى المديح النبوي مدح الصطفى الهادي، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه بحسن الانتقال من موضوع لآخر.

النداء الخاص بالندبة "وا": ولما زاد تفجعه الذي لخّصه في حيرته بين أمرين يفعلان فيه الأفاعيل ويجعلانه بين نارين أحلاهما أمر من الثاني(الصَّبابة والصَّبا)، وكلاهما متعلق بشدة الوجد وعمق الأشواق"وا حيرتي بين الصّبابة والصّبا"؛ بحيث أن الأولى لا تشفق على حاله فلا تريده أن ينسى تلك المشاعر ولا الثانية التي لا تريد أن تبث وترسل نار الهوى إلى من افترقهم، ولذلك فإن هذا الحرف أصلا موضوع للتعبير عن شدة التوجع والآلام وهو للندبة بمعنى التعبير عن التفجع والتوجع.

بالإضافة إلى أن ما يجمهما أمران أولهما اشتراك حرفها في الجهر وهو ما يدل على نيته بالجهر لتعلم تلك المشاعر والثانية أنها تؤدى بالنبر الإلحاحي وكأنه يلح على الإعلان عن معاناة حاله،«وقد تعددت نبرات الشوق إلى رؤية الحمى وترابه المقدس كمكة وطيبة»[1]، وهذا أراد أن يرسله للجمهور حتى يشركه في تفاعله مع مشاعر الحبّ النبوي.

النداء الحقيقي ودوره في التنبيه والانتقال من حال إلى حال

يمكن أن نطلق على استعمال الشاعر للنداء وهو ينبّه به المتلقي من الجمهور في الاحتفال وحمله على الانفعال في ذات لحظة الندء بالفاصل بين حالة وأخراة ضمن سيرورة مواضيع المولدية النبوية، فحتى يخرج عن نمطية هاته السيرورة في كل موضع يرسل تنبيها انفعاليا منه حتى ينتقل من وضع لآخر ومنه حتى يضفي جوّا انفعاليا لدى الجمهور.

ويظهر ذلك في مواضيع خمسة من المولدية النبوية الثغرية ينبّه فيها المخاطب ويحمل على الالتفات والاستجابة إعماله للأدوات، وما اهتداء الشاعر لذلك إلا ليبرز حقيقة القارئ الضمني وحتى أفق الانتظار، بحيث يجعل الشاعر في حسبانه أثناء تجربته الشعرية مثل هاته المواقف والتي يحتاج فيها إلى هاته المنبّهات بين الفينة

[1]– د.عبد الله حمادي دراسات في الأدب المغربي القديم، ص 257.

والأخرى، وهنا يظهر الفرق والتمايز بين مولدية وأخرى؛ فما يضفيه الشاعر من لمسات يكون من شأنها أن تسير بأسوب أي شاعر نحو التفرد وإن اشترك في السمات التي تنماز بها المولدية النبوية.

1. **الصيغة الأولى**: جاءت أثناء منادته للرسول صلى الله عليه وسلم، وذلك باسم الموصول وهذا ما يندرج في النداء التنبيهي بعد ما سرد علامات ومعجزات مولده يختمها بهذا النداء دلالة على التأثر ومحاولة نقل هذا الشعور للجمهور حين قال:" يا من له..."، وقد احتاج إلى هذا النوع من النداء لأنه أراد الدخول في صيغة المخاطب لمدح المصطفى بعدما كان يسرد بصيغة الغائب، وجاء النداء مهيئا له هذا الانتقال.

2. **الصيغة الثانية**: وتمثلت في إقرار الشاعر بالتقصير والغوص في ليل الغواية والمظالم، فينادي نفسه لأنها المعنية الأولى بما يحدث لها وقد حان شيبها، وهذا في إطار المدح النبوي وما له من خصائص في الصفات والمعجزات والاعتراف بالذنب والتقصير وطلب الهداية والشفاعة والمغفرة مما اقترفته هاته النفس فيناديها، وهنا تستعمل هاته الأداة لمن «أرادوا ان يمدوا أصواتهم للشيء المتراخي عنهم أو للإنسان المعروض أو النائم المستثقل»[1]، والشاعر يمد صوته للإقرار بتراخي النفس واستثقالها عن الطاعات قائلا :" يا نفس قد لاح صبح الشيب...".

3. **الصيغة الثالثة**: لطلب المغفرةّ؛ وذلك بصيغة ندائية تأثرية يتضح فيها الندم والتحسر، في قوله (يارب عفوا عن ذنوبي كلها...) وهو يؤكد تغيره للأحسن.

4. **الصيغة الرابعة**: وذلك حين انتقل إلى مدح السلطان مشيدا بإنجازاته تماما كما فعل في مدح الرسولﷺ؛ حيث غير لصيغة المخاطب في مدحه له ممهّد بصيغة ندائية مشيدا بالسلطان في قوله:" يا أيها الملك التقي ومن له..."، وهي صيغة ندائية تؤدى بشكل حماسي يهتف به الشاعر لأنه يلقى في حضرة السلطان أبي حمو ومن ثمة يلقي عليه وابل من الصيغ المدحية وهو يخاطبه في ذلك.

القسم ومقتضى الحال في مولدية الثغري: وبه أثبت الثغري موقفه في مدى حرقة مشاعر الشوق لأرض الحبيب ولكن بطريقة ملفتة للنظر؛ فلم يقسم بما حقه أن يقسم به وهو الله عزّ وجل إنما أردفه إلى مقسمات مقدسة لها علاقة بالله سبحانه؛ معالم دينية وما تحويه ومن هم شدّوا الركاب نحوها، ويظهر من خلالها شوق الشاعر إلى زيارة بيت الله الحرام أن تكتحل عيناه برؤية المقام المحمدي، وقد فصلنا فيه في المستوى التركيبي بالنسبة للجملة القسمية.

ولكن ما يجعلنا نقف عنده في هذا المستوى اللّمسة القسمية الإنزياحية التي عدل فيها عن القاعدة وحتى عن الحقيقة الدينية، ولكن ما يجعلنا نخوض فيها إنزياحا أنه أقسم بمعالم لها علاقة بالشعائر الدينية المرتبطة بالحج وهي زيارة بيت الله الحرام، وهي:1. زمزم، 2. الحطيم، 3. الحرم الشريف ومن خيموا به 4. مقام إبراهيم 5. الركن (أركان الكعبة خاصة ما يتعلق بشعائر الحج الركن اليماني)، قسم له علاقة بهاته الحقيقة الدينية، وقد جاء بها بنغمة صاعدة ليثبت اشتياقه و وأمل اللقاء.

[1]– ابن سراج النحوي البغدادي، الأصول في النحو، ج(1)، تح: د. عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، (د،ط)، (د،ت)، ص329.

وتوظيف الشاعر للقسم إثباتا لموقف الشاعر ومدى اشتياقه لأرض الحرمين هناك، تلك الديار التي تسعى إليها المشاعر غير آبهة لذلك البعد الذي يزيدها معاناة، ولذلك فإنه يؤكد هاته المشاعر ويثبت ملازمتها له ما دام لا يوجد السبيل للسري وسبل اللقاء؛ والقسم اليمين والحلف له، وهو «يمين يقسم بها الحالف ليوؤكد شيئا يخبر عنه من إيجاب أو جحد»[1]، من الأساليب المؤكدة للكلام المثبتة لمعانيه «واعلم أن القسم توكيد لكلامك»[2]، وهذا لإزالة الشك عن المخاطب بتوكيد الخبر في الحاليين الإثبات أو النفي.

كما للنحاة قولتهم في ذلك «فهو جملة يجاء بها لتوكيد جملة أخرى، وهو في الأصل خبر جيء به لتوكيد خبر آخر»[3]، ولذلك تجد ضيغة القسم تأتي على صورتين لابد من التفريق بينهما؛ أولهما الإخبار عن قسم وقع والثاني القسم وتوكيد ما بعده، والصورة الثانية الوجه الحقيقي للقسم لأنه جملة إنشائية يؤكد بها جملة أخرى، وما يميزه اشتماله على مؤكد.

وفي القسم الذي وظفه الثغري ليؤكد شوقه جاء في إطار سرده للحال التي هو عليها من جراء فراق الأحبة هناك، ولأنه في وضع الإلقاء مواجها الجمهور والسلطان فإن قسمع يعتبر حقيقي إعتدادا بزمن القس، فلو نلاحظ المقسم عليها وهي الجملة المؤكدة(جملة جواب القسم) المتمثلة في مشاعر الشوق وما فعلته بنفسه أنها في زمن مضى مقارنة بزمن الإلقاء، ولكن جملة القسم المؤكد بها جاءت على زمن الإلقاء مما يعني أنه قسم حقيقي يتوفر على مؤكد، لا القسم الذي يراد به الإخبار عنه وقد وقع.

وفي هذا السياق فإن جملة القسم لا تستقل بنفسها حتى تتبعها جملة أخرى يراد توكيدها بالقسم، وهذا من أكبر غاياته، واستقلاله بنفسه لا معنى له؛ لأن «جملة القسم لا تستقل بنفسها حتى تتبعها جملة أخرى يراد توكيدها بالقسم...، فلا يسوغ مجيء القسم وحدها»[4]، لأن المقصود ليس الإخبار بالحلف إنما توكيد أمر واقع في الجواب ونفي الشك عنه، ولذلك كان ارتباطهما حاصل ليشكلا جملة مركبة واحدة لا يصح فيها ذكر القسم دون جواب.

ومن هنا نتبين أن أسلوب القسم لا يقع إلا على مقسم به ومقسم عليه، وهذا ما تجسد مع الثغري حين أقسم على انطواء نفسه على جمر من الغضا شوقا، ولكن ما يدعونا للتأمل والبحث فيه ما جاء مع المقسم به لا تجسدا فقط لتأكيد للجواب (المقسم عليه)، إنما حمل المتلقي على أن يعيش هاته الحالة القسمية ومتقتضاها ويتفاعل مع الوضع النفسي والروحي الذي يعيشه أثناء لحظات إلقائه لهذا المقطع الذي تضمن أسلوب القسم.

فلم يكتف بما هو مألوف لهذا الأسلوب كما أشرنا سابقا من عنصري تركيبه (المقسم به والمقسم عليه)، لما جرت العادة النحوية فيه إنما جاء المقسم به متعددا مشكلا مقطعا في المولدية لا على مستوى البيت الواحد وإنما

---

[1]- أبو الحسن علي بن اسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي ابن سيدة، المخصص، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص 110.

[2]- أبو بشر عمرو سيبويه، الكتاب، ج(3)، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الخانجي بالقاهرة، (د،ط)، (د،ت)، ص 104.

[3]- علي بن محمد بن عبد المحسن الحارثي، أسلوب القسم في القرآن الكريم(دراسة بلاغية)، مج(1)، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في البلاغة والنقد، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، 1411هـ-1991م، ص 15.

[4]- علي بن محمد بن عبد المحسن الحارثي، أسلوب القسم في القرآن الكريم(دراسة بلاغية)، مج(1)، ص17.

ورد في ثلاثة أبيات دون ذكر للمقسم عليه إلا بعد انتهائه من جمل القسم، وقد ذكر النحويون أن تلازم الجملتين القسم وجوابه يقتضيان أن يكونا في «الجملة الواحدة لم يصح الابتداء بقسم جديد قبل ذكر الجواب الأول»[1]، ولكن التعدد القسمي جاء لا على أساس تعدد الجمل القسمية ولكن فقط ليؤكد حقيقة وهي حرارة الشوق والحنين.

ويرى النحويون أن هاته الحالة يحدث فيها التعدد بإعمال العطف بمعنى أن الواوات التي تأتي عقب المقسم به الأول (المعطوف عليه) هي واوات عطف لا قسم على نيّة التجديد وإما مقسمات به لمقسم واحد عليه «إنما أقسم بهذه الأشياء على شيء واحد ولو كان انقضى قسمه بالأول على شيء لجاز أن يستعمل كلاما آخر»[2]، وهذا ليعطيه مصوّغا تأكيديا يليق بدواعي مشاعره.

فنيّة الشاعر هنا في مولديته أن يضم الأشياء المقسم بها بعضها إلى بعض لأن «المراد القسم بها على شيء واحد ولو كان المراد بكل شيء منها إنشاء قسم مستقل لذكر لكل منها جواب»[3]، وهذا ما يفسر الموقف الذي كان يعيشه وما كانت تقتضيه حالة نفسه التي تأججت عاطفة لشوق لم يعد يتحمله، ولم تنته الجكاي القسمية هنا، إنما نسأل عن طبيعة المقسم به الذي تعدد في جواب واحد ليعطيه كل الشحنات التأكيدية للجمهور ويشعره بمدى عمق الوضع.

وإن طبيعة هاته المقسمات به لتعلل لنا كل ما نحاول أن نعطيه مصوّغا أو تفسيرا لحال عاطفته وحرمانه من رؤية الحرم الشريف وطيبة مقام النبي صلى الله عليه وسلم، ولو نرجع إلى المولدية لنجد أن هاته المقسمات أخذت حصتها من أبيات المولدية فقط لغاية تأكيد حقيقة قد أكدتها قبل أن ننتقل إلى المقسم عليه الحواب، وهنا يظهر أمر آخر أتت به هاته الأسلوبية القسمية تثير الانتباه والتأمل نلخصها في طرح سؤال إذا جاء المقسم به في المولدية متعدد الصور، فبم أقسم الثغري وهو يؤكد مشاعر أشواقه نحو الجرم ومدى حرقتها لبعد ما بينه وبين الحرم؟ وما طبيعة هاته المقسمات بها التي لم ننتقل إلى جملة جواب القسم وتجدها تدل عليه وتمنحنا مؤشرات حالة الشاعر ومبررات تلك الحرقة في مشاعره؟

فقد تمثلت هاته المقسمات كما رأينا في مواضع مقدسة لها حرمتها الدينية وقداسته في الشعائر الدينية الإسلامية، فالشاعر يقسم بالحرم المنيف والكعبة الشريفة وزمزم ومقام إبراهيم والركن الحطيم وما حوى، وهذا الجزء الثاني من الصيغة الأسلوبية القسمية التي تستدعي الوقوف البحثي، وسنبحث في طبيعة المقسم به وهل ظفها الشاعر على شكلها الطبيعي المعتاد أم لا؟

---

[1]- علي بن محمد بن عبد المحسن الحارثي، أسلوب القسم في القرآن الكريم(دراسة بلاغية)، مج(1)، ص17.

[2]- أبو بشر عمرو سيبويه، الكتاب، ج(3)، ص 501.

[3]- علي بن محمد بن عبد المحسن الحارثي، أسلوب القسم في القرآن الكريم (دراسة بلاغية)، مج(1)، ص18.

فلو رجعنا إلى طبيعة المقسم به عادة يكون كل «اسم من أسماء الله تعالى وصفاته ونحو ذلك مما يعظم عندهم»[1] كما كان شأن العرب فقد «كانوا يعظمون البيت، وقد نهى النبي عليه السلام أن يحلف بغير الله سبحانه وتعالى، وقد ورد القسم في الكتاب العزيز بمخلوقاته كثيرا تفخيما وتعظيما لأمر الخالق فإن في تعظيم الصنعة تعظيم الصانع»[2]، والمقسم به في التركيبة القسمية عند الثغري لم يرد اسما من أسماء الله إنّما جاء بغيره.

وهنا نسأل ما طبيعة المقسم به الوارد في التركيبة القسمية عند الثغري؟ هل له علاقة بالخالق؟ على اعتبار أنه ما دام ورد مقسما به فإنه يحمل معنى التعظيم، وهل هذا من باب أن في تعظيم الصنعة تعظيم الصانع لأن من غايات القسم في تأكيد المقسم عليه أنه لا بد من توفر صفة العظمة للمقسم به، وهذا ما يعطي شأنا للمقسم عليه، والوصول بالقسم إلى مبتغى مهامه.

ولقد اختلفت آراء النحويين بشأن المقسم بغير الله[3]، وبمّا أن الله سبحانه أقسم في كتابه بالمخلوقات وهذا تعظيما لخالقها لأن تعظيم المخلوق هو تعظيم لخالقه، ومادام المقسم به له علاقة بالخالق ويعتبر من المقدسات والحرمات التي لها ارتباطها بالدين الإسلامي فإننا سنتعامل مع الأمر من باب أن المقسمات التي أتى بها الثغري لها عظمتها الدينية لأن لها علاقة بالخالق؛ لأنها معالم بيت الله الحرام (الكعبة المشرفة)، وعظمتها ليست أيّ عظمة إنما شعيرة من شعائر الله التي ذكرها في كتابه المحكم؛ فإن للشاعر مصوّغات القسم بها[زمزم، الحطيم، الحرم الشريف، مقام إبراهيم، الركن (أركان الكعبة)].

وتعتبر شعائر مكانية تتعلق بمشاعر الركن الخامس من أركان الإسلام وهي الحج ومتعلقاته، وإن تعظيمها من تعظيم شعائر الله، والحرم الشريف يجمع كل هاته المقسمات على اعتبار أن تعظيمه جاء في كتاب الله الكريم والسنة النبوية الشريفة؛ فالله تعالى يقول:﴿وإذ جعلنا البيت مثابة للنّاس وأمنا﴾[4]، وفي قوله أيضا أنه:﴿جعل الله الكعبة البيت الحرام قياما للنّاس﴾[5]، وما ثبت عن الرسول صلى الله عليه وسلم في حديثه عن أبي هريرة رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه:((لا تشدّ الرّحال إلا إلى ثلاثة مساجد: المسجد الحرام، والمسجد الرسول صلى الله عليه وسلم، ومسجد الأقصى))[6]، وكلها أدلة تعظم قدسية هذا المكان عند الله والرسول وحتى المسلمين، وهذا ما جسده الثغري في تركيبه القسمي.

ولو نربط هذا بمقام النبي ومسجده الشريف لنجده متصل بهاته الشعائر التي هي مرتبطة بمواسم الحج أين تفعم مشاعر الشوق والحنين للكعبة ومقام الأمين، تلك اللحظات التي يتمنى فيها إي فرد خاصة أهل المغرب أن

---

[1]- ابن علي بن يعيش النحوي، شرح المفصل، ج(9)، إدارة الطباعة المنيرية، (د،ط)، (د،ت)، ص 93.

[2]- المصدر نفسه، ص93.

[3]- ابن علي بن يعيش النحوي، شرح المفصل، ج(9)، ص 93.

[4]- سورة البقرة، الآية 25.

[5]- سورة المائدة، الأية 97.

[6]- أبو عبد الله بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، مج(1)، ج(2)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د،ط)، 1414هـ- 1994م، ص71.

يشدّوا الرحال زورة لمقام النبي، وهذا من أكبر مواضيع المديح النبوي وبالأخص المولديات النبوية التي يعبر فيها الشاعر عن بالغ تلك المشاعر شوقا وحنيا ووصلا هناك.

ونحسب الثغري، وهو في هذا السياق ومقتضى الحال ملقيا، أنه لابدّ أن ينجح في نقل تلك المشاعر للحضور، ولعل مهمته تمت بنجاح فني راق تُستقطب له الألباب وتُستمال إليه القلوب، ويحدث الإلتفات و أمّا النفوس فتشدّ من صنيع القسمي؛ حيث يقسم على مشاعر الشوق بما هو مشتاق له، وهنا يثبت الإنزياح والتفرد الأسلوبي الثغري الذي لابد عليه ألا يتوقف عند حدّ ذاك إنما لابد أن يسع أثره ومفعوله وتأثيره الحضور(المتلقي).

وإنزياح الشاعر هنا لا يكمن في تمام حدّ اللفظ وانتقائه إنما في طريقة انتقائه والسياق الذي يعيشه من مشاعر دينية روحانية، سواء في لحظات النظم أم في الإلقاء، وتلك المشاعر التي هي متأججة في هذا المقام القسمي؛ لأنه وبعد كل ما ذكره من محبة وألم الفراق في بدايات مولدديته كما رأينا، تجده يقف وقفة توكيدية يعبّر فيها عن مدى شوقه عن حرقتها بموقف قسمي عجيب.

فتأمل معي قوله في أبيات مولديته[16-17-18-19]، وهو يصف تلك المشاعر في جواب القسم، ولن يصفها إلا من يعيش تلك الحالة ولن يدرك مدى صعوبة الموقف، وأحب كل الناس تعيشه لأنه من منا لا يتمنى أن تطأ قدماه ذلك المكان حين المشاعر تشدّ هناك لاغير ولا تبقى حبيسة نفسها، والشاعر يقول أن نفسه انطوت على جمر الغضا نوع من الأشجار خشبه صلب وجمره يبقى زمنا طويلا لاينطفئن وهي صورة أبلغ يسقطها على شوق نفسه، فهي نار تشب وتضرم في الضلوع، وتأمل ماذا يقول:

قسما بزمزم والحطيم ومـــا حوى ** مـن رحمة ذاك الحطيـــم وزمـزم

وبحـرمة الحرم الشـــريف ورفعـــة ** البيت المنيف ومن بنجـد خيموا

ومقـام إبراهيـــم والركن الـــذي ** تحمـي بـــه الآثـام سـاعة يلثم

لقد انطوت نفسي على جمر الغضا ** شوقا يشب على الضلوع ويضرم[1]

هذا القسم الذي يقسم فيه بالمقسم به الذي هو في أصله سبب تأجج عاطفة الشوق عنده ليؤكد حالات المقسم عليه وهي مشاعر آلام الفراق عن تلك الأماكن الدينية المقسم بها و وحرقة شوقه لأن الوصال قد طال بهاته الأماكن نفسها التي يشتاق إليها، وهاته المفارقة التي نودّ أن نوضح من خلالها إنزياحية الثغري القسمية فقط ليشعر به المتلقي المتمثل في جموع الحضور بما فيهم الجمهور والشعراء وحتى السلطان.

وحتى لا ننسى ونؤكد ما يحاول دائما أن يسعى لتوكيده بإنتقاءاته الأسلوبية الذي يقتضيها من السياق الروحي ما جاء في فعل القسم، ونسأل هل وظف فعل القسم؟ وهو سؤال يدفعنا للبحث أيضا في الكيفية التي استعمل بها فعل القسم، وما تلاحظه في الأبيات أنه لم يوظف الفعل إنما ما يدل عليه من المصادر وهو المفعول المطلق[قسماً]، ولم يذكر فعل القسم[أقسم]، وهذه انتقائية أسلوبية عجيبة لم تؤت جزافا، وإنما لها مضامينها

[1]– محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ، ص170، 171.

الانفعالية في الجمهور المتلقي، وإذا استحضرنا فقط مفهوم الفعل في الجملة العربية ومفهوم المفعول المطلق سنبرر له انتقاءه هذا.

فهما يشتركان أو يتصلان ببعضهما البعض على اعتبار أن المفعول المطلق من مشتقات الفعل ومؤكدات معناه، وقد سمي كذلك لأنه «ليس مقيدا تقييد باقي المفاعيل بذكر شيء بعده كحرف جر مع مجروره أوغيره من القيود كالمفعول به- المفعول لأجله- المفعول معه»[1]، كما أن لإطلاقه مبررات على اعتبار أنه المفعول الحقيقي لفاعل الفعل؛ فهو مرتبط بالفاعل، وباقي المفاعيل فقد سميت باسمها باعتبار إلصاق الفعل بها أو وقوعه لأجلها أو معها أو فيها، كما أن هذا الإطلاق يدل على على عدم التقيّد وهذا عموما ما يعرف به المصدر ليس كمثل الفعلى تراه حدثا مقيدا بزمن وقوعه ومكانه، وهذه من مبررات انتقائه للمفعول المطلق.

وهذا ما يعبّر عن مقتض السياق الذي يعيشه في لحظات القسم أن هاته المشاعر ليس قارة وإنما جموحها و كبثها يجعلها تزيد غي مقيدة لها أمنية اللقاء والوصال وإقصار البعد وكل مسببات البين الذي يحيل بينه وبين رؤيته للحرم والمقام المحمدي، بل وإن لانتقائه المصدر بدل العامل دواعي مرتبطة بالمعنى لأن من دواعي المصدر المنصوب هو «أن يؤكد -توكيدا لفظيا- معنى عامله المذكور قبله ويقوّه ويقرّره؛ أي يبعد عنه الشك والاحتمال والمجاز»[2]، وهذا لا يحصل إلا مع المصدر المبهم المجرد من زيادة معنوية تعينه على إتمام معناه كالإضافة وغيرها؛ لأنه موضع إزالة إبهام العامل.

ولكن القاعدة النحوية ترى أنه يجوز حذف عامل المصدر كما رأينا عند الشاعر؛ إذ لم يصرح بفعل القسم وهذا من جوازات المصدر الذي يبين النوع والعدد؛ أما المصدر المؤكد لعامله كما الشأن مع مصدر "قسما"، فإن في حالته لا يجوز حذف عامله، لأن الغاية التي أتى بها تقتضي وجود عامله في تأكيد المعنى وتقريره وإزالة الشك في حضور العامل، فما تفسيرنا لحذفه في القسم عند الثغري؟

يرى الدكتور عباس حسن أن هاته الأحوال من الحذف كانت واردة عند العرب سماعا ما يسمى بحذف الإنابة، وهنا مصوّغات لذلك إذا كان ما يدل على الحذف أو في المواضع الخاصة ببعض الأساليب الإنشائية الطلبية وبعض الأساليب الإنشائية غير الطلبية أو الخبرية المحضة، والقسم الذي أتى به الشاعر يعتبر من الأساليب الإنشائية غير الطلبية ويكون فيه المصدر النائب عن العامل يدل على« معنى يريد المتكلم إعلانه إقراره والتسليم به من غير طلب شيء أو عدم إقراره...»[3]، وهذا ما سمع عن العرب في أن المصدر هو الذي ينوب على أداء المعنى متحملا ضمير المتكلم (أنا)، وهذا ما هو حاصل مع الثغري، فإنه بمصدر فعل القسم كان يعلن ويقرّ مسلما لحقيقة مشاعر الشوق.

[1]- عباس حسن، النحو الوافي، ج(2)، ص164.

[2]- عباس حسن، النحو الوافي، ج(2)، ص 167.

[3]- المصدر نفسه، 180.

كما أن هناك دواعي أخرى تتصل بعالم الإلقاء اقتضتها النفس وهي في حالة من الجزع حتى يصل تأثيرها على الحمهور المتلقي؛ فحين ننطق بفعل القسم"أقسم"، فإن أداءه في النطق أبطأ منه ما يقتضيه الإطلاق في "قسما"، ولعل هذا تفسير صعود النغمة في الأداء الصوتي لها بحيث تؤدى بنغمة صاعدة.

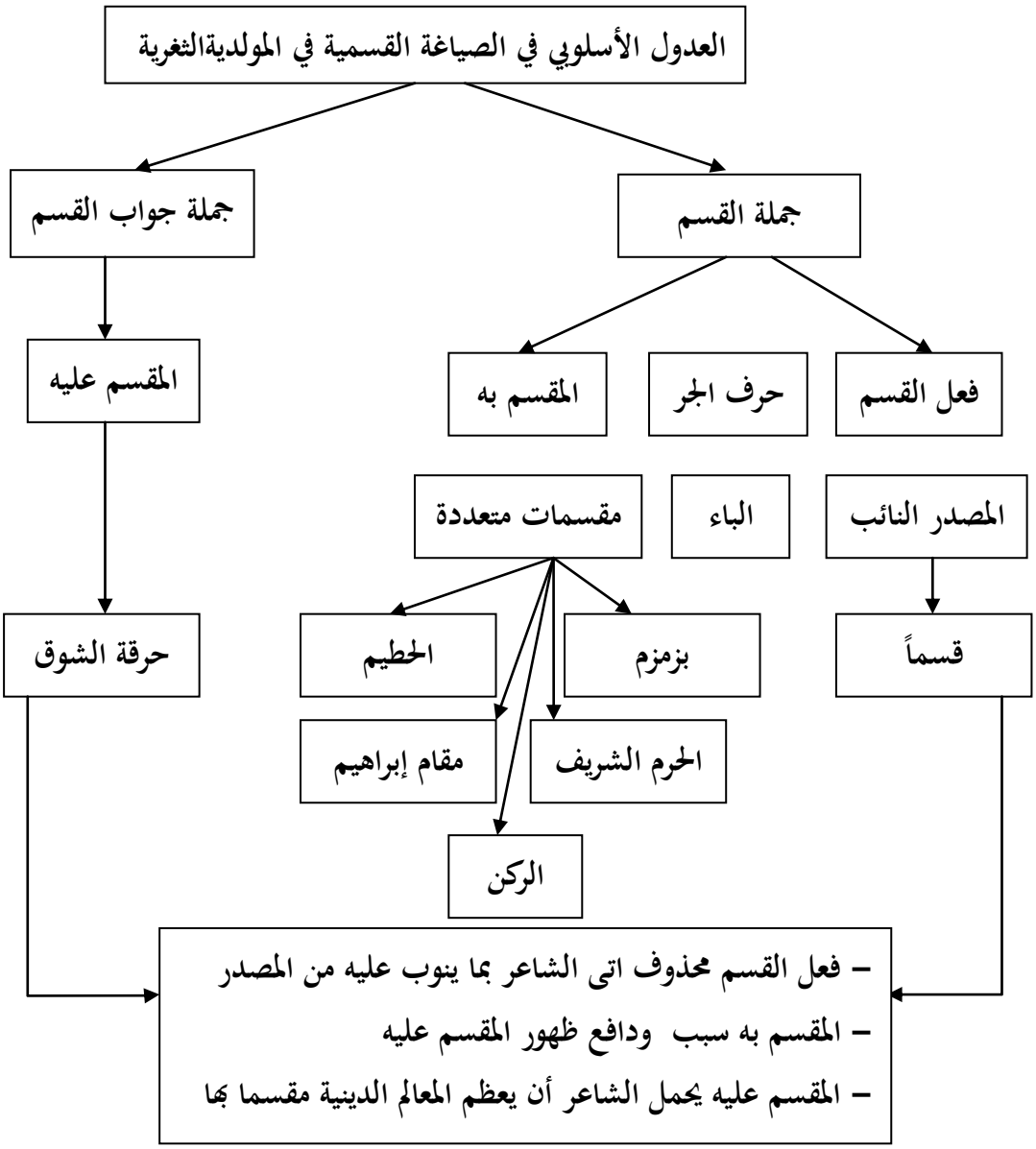
ومن هنا نستنتج أنه وعلى مستوى ثلاثة مواضع في الجملة القسمية أظهر فيها الشاعر عدوله الأسلوبي وهو يجسد تلك المصوغات الأسلوبية وهي توفر متطلبات وتداعيات السياق النفسي والروحي الذي كان يعيشه أثناء إلقائه لمولديته، ولعل ما يفسر هذه الحالة بدايات مولديته وهو يصرح بحالة مشاعر أن "سرّ المحبة بالدموع يترجم"، وبعد أن وضع الجمهور في جوّ المولدية النفسي والروحي، وقف له بموقف قسمي حتى يقرّ له بمبررات دموعه وحتى يقنع المتلقي الحضور ويجعله يسلم بحقيقة مشاعره نحو البقاع المقدسة في مشهد الاحتفال بالمولد الشريف، وقد تمثلت هاته المواضع الأسلوبية الانحرافية على مستوى الجملة القسمية:

1. **فعل القسم** محذوف وناب عنه المصدر الذي جاء حضوره على بمنافع أسلوبية تعين على تأدية المعنى والأداء الإلقائي حسب السياق الروحي الذي كان يعيشه.

2. **عظمة المقسم به** وما يتعلق به من عظمة الله؛ أي عظمة المخلوق هي من عظمة الخالق، ولذلك أتى بها الثغري في مولديته اتّباعا في سياق قسمي على مدار ثلاثة أبيات، وهذا حتى نصوّغ حلفه بغير الله الذي تمثل في أماكن لها قدسيتها الدينية وتعتبر شعيرة من شعائر الله المكانية المرتبطة بموسم الحج، وهذا ما جاء في الكتاب والسنة النبوية.

3. **المقسم عليه** يعبر عن مدى الحرقة والألم نتيجة الفراق، وهذا ما زاد من مشاعر الشوق والحنين، وله علاقة بالمقسم به.

والجميل في هذا القسم أن المقسم به هو سبب المقسم عليه بمعنى أن جملة القسم سبب ظهور مشاعر الشوق والحنين وهي جملة جواب القسم، وأن هاته الأشواق سبب ورود تلك المعالم الدينية الدافع في زيادة أشواقه وحنينه في جملة القسم إذن العملية عكسية جدلية بين المقسم والمقسم عليه



ب. العمل السّردي وتنوع صيغه الحكائية

ولا تكتمل وظيفة العمل الشعري بشتى صوره التنبيهية في بناء المولدية إلا بالعمل السردي، وهو بدوره مؤكدا تنوعه في مسيرة الحكي معه أثناء سيرورة المولدية من بدايتها إلى النهاية محاولا إلقاء كل ذلك مرسلا للجمهور تلك الأخبار التي لها علاقة بذات الشاعر في المقدمة تحكي مشاعر شوقه للأراضي المقدسة وبحضرة الرسول صلى الله عليه وسلم وهو يمدحه.

وكذلك بمدح السلطان أبي حمو موسى الزياني وما يثير الانتباه في الأسلوب السردي الذي اتخده للتعريف بمواضيع المولدية النبوية، طريقة العرض التي يحاول من خلالها أن يبتعد بقدر المستطاع من النمطية وتكرارية القوالب السردية في كل موضوع توظيفه للصيغة الخطابية على صورتين الأولى حقيقية والثانية مجازية، وكذلك في الصيغة الغيابية فلها وجهان وجه حقيقي والآخر غير حقيقي، والسؤال: ما علاقة هذا التنوع بالمتلقي؟ ونقصد هنا الجمهور الحضور في المولدية النبوية

ومن خلال المدحين تظهر ثنائية الغياب والحضور بالنسبة لصيغة سرد الإنجازات المتعلقة بالرسول صلى الله عليه وسلم والسلطان أبي حمو موسى الزياني، وهي ثناية ظهرت بشكل جلي حين استعماله لضمير المخاطب في المتن الحكائي وحتى لضمير الغائب.

فحضور الشاعر واقع وهو صاحب العرض بحيث يلقي مولديته على الحضور والسلطان، وهذا الوجه الطبيعي والحقيقي للإلقاء، ولكن ثمة صورة أخرى للإلقاء هو من صور الحيل الفنية التي أتى بها الثغري ليزيد من وتيرة التفاعل الخطابي، وكان هذا على مستوى الفضائين السرديين وكيفية صوغ الصيغة السردية لكل منهما.

فأما الفضاء السردي الأول فيتمثل في سرد تلك الوقائع التي ثبتت حقيقتها في كتب التاريخ والسير والمغازي؛ فكانت مادة تراثية متعلقة بقداسة دينية متمثلة بشخص الرسول، ولأن المقام الإخباري يحتاج إلى الصيغة السردية المباشرة خاصة وأن هاته الأخبار واقعية دينية إسلامية لها خصوصياتها الدينية.

هاته الخصوصية التي تحتاج منه إلى الدقة وعدم الوقوع في المغالطات لا من حيث استقاء المعلومة وأكثرها مرتبط بأحداث مولده الشريف بحيث لابد أن تكون من مضانها ولا الطريقة التي تصاغ بها وبين ذاك وذلك أن النص الذي تصاغ فيه هاته الأخبار نص شعري لابد أن تضبط فيه هاته الأخبار بشكل يخدم الوجهتين سرد الحقائق على حقيقتها وتسلسل زمنها، ومن حيث نظمها في قالب شعري.

وقد أدرك الثغري حقيقة وضعه الشعري محاولا البحث عن التفرد الجمالي وصنع الخصوصية الأسلوبية التي بها ينماز عن باقي النصوص المولدية في حين فلا بدّ له أن يحافظ على هاته الوقائع والأحداث المرتبطة بمعجزات النبي عليه الصلاة والسلام لاسيما وأنها مرتكز المولديات النبوية والموضوع الرئيس الذي به يحدث المنطلق.

وهو الأمر الذي ظهر مع أبي حمو موسى الزياني؛ فالثغري يمدحه في حضرته وحضوره في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف ولم يأت ذلك من فراغ إنما للرجل أفضاله في حفاظه على الدين دفاعا وجهادا شجاعة وقيادة وحنكة وحكمة لأجل خدمة الإسلام إعلاء رايته، فكان المولد النبوي الشريف بالنسبة للسلطان فرص لسيرورة الحفاظ وتذكير الناس بالشمائل والأخلاق وحبّ النبي لاستقامة المجتمع وبث استقراره الديني وتجسيد هاته الغايات في ذلك.

وهذا ما أكّده التنسي في كتابه تاريخ ملوك بني زيان، فقد كانت له غيرته على الدين دفعته للسير على خطى الرسول صلى الله عليه وسلم للمضي قدما، ولذلك كان يحتاج إلى تأكيد هاته الوقائع المرتبطة بصنيعه إلى الصيغ السردية ليبين ذلك للعيان، وبما أن المقام الاحتفال بالمولد الشريف، فإن الشاعر يذكّر بخصوصية استعداده لموسم الاحتفال بمولد النبي الشريف استعدادا يفوق كل الاستعدادات واحتفالا ما له من نظير.

هنا وضع الشاعر خطته ليتأقلم النص الشعري مع المتن الحكائي بعيدا عن النمط المباشر في الحكي؛ فأتى بـ:

– تنبيه الجمهور والدعوة للتّصلية والتسليم على النبيﷺ:

جاءت الصيغ السردية على صورتها الحقيقية أي السرد بصيغة الغائب محاولا إحداث ما يضمن له انتباه الجمهور المتلقي معه؛ ففي بداية تمهيده لسيرة الرسول صلى الله عليه وسلم دعا الشاعر الجمهور أن يصلوا ويسلموا على خير الورى وهذا لاستقطابهم والتأثير فيهم، وهذا في قوله:

يتنزل الـــروح الأمين به علـــى ** خير الورى صلـــوا عليه وسلمـــوا[1]

وهذا ما كان ينماز به المديح النبوي بالنسبة للتصلية؛ فهي من الخصائص والسمات التي تعنى يعنى بها الشاعر في هذا المقام المدحي ويشير إليها على اعتبار أنها من العلامات الربانية التي تؤكد نبوته وخصّها الله به وجعله منفردا كما الخصال الخُلقية والخِلقية، وهذا ما جاء في سورة الأحزاب في قوله تعالى:﴿إنّ الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا﴾[2]، وهذا ما جاء في جلّ قصائد المدح النبوي، وتتجسد صورة التفاعل مع المتلقي في توظيفه لضمير الخطاب الذي يعود على الجمهور وهو يدعوهم إلى التصلية والتسليم تبجيلا وتعظيما.

– الصورة الخطابية الإنزياحية للعمل السردي في المدحين

1. الصيغة الخطابية السردية في مدح النبيﷺ

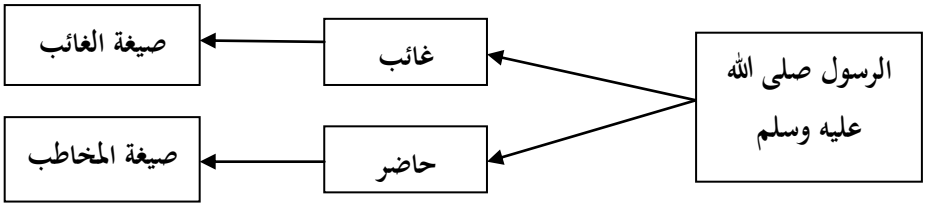
الصيغة السردية الخطابية (القريبة)

ثم انتهى إلى سرد لحظات مولده كما رأينا سابقا وتلك المعجزات والوقائع التاريخية التي صحبتها، وهذا الأمر الطبيعي للصياغة السردية، وذلك في قوله:"لما بدت أنوار مولده– تضعضع الإيوان– تساقطت أصنام مكة..."، وهاته هي الوقائع التي تبنى عليها المولدية لأنه أصلا نظمت لإجل مولده الشريف، وهذا جزء مهم بالنسبة للموضوعات التي يسردها الشاعر ، وقد وظف ضمير الغائب الذي يعود على حضرة النبي صلى الله عليه وسلم لسرد الأحداث الماضية.

ثم حدث التحول في الصيغة السردية من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب منتقلا لشخص الرسول مباشرة في صيغ سردية يثبت فيها الثغري بها انزياحه وخروجه عن الطبيعة السردية؛ لأنه يخاطب الرسول مستحضرا إيّاه استحضارا افتراضيا في غيابه؛ وهذا ليثبت وجوده في حياتنا على الدوام، وهو تذكير موجه للجمهور والسلطان على السواء، في قوله:" لك ردّ قرص الشمس، لك جن الجدع..أنت المسوّغ أنت الرؤوف...".

[1]– محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ، ص 171.

[2]– سورة الأحزاب الآية 56.



تحول الصيغة السردية في المديح النبوي

وقد استعان في صيغته الخطابية بصيغتين نحويتين ملفتان للنظر لاسيما الأولى منهما؛ بحيث الثانية إقرار بالأولى ونتيجة لها؛ فاستعمل في الأولى لام الملكية متبوعة بضمير المخاطب المفرد الذي يعود على النبي (جار ومجرور" لك")، مشكلا بذلك شبه جملة ليس مرتبطا بمبتدإ مؤخر كما جرت عليه العادة وإنما جاء ارتباطه بفعل يلي شبه جملة بمعنى متعلق بفعل.

وهذا ما نرى فيه أيضا من الإنزياحية التي تفضي إلى أن الشاعر تجاوز الجملة الاسمية إلى الجملة الفعلية أو يمكن ان قول جمع بينهما ليؤكد مدى استمرارية الثابت ولا تغير فيه لأنه متعلق بقداسة دينية، وحتى يجعل هاته الحقيقة سارية جاء بها في قواليب صيغية متكررة على مدار ثلاثة أبيات[31-32-33]، وذلك في قوله:" لك رُدّ قرص الشمس... وانشقّ القمر، لك حنّ جذع النخل- لك أنطق الله الجماد".

وليغلق باب الشك هنا والريبة قد فصَل الحقائق الثابتة المستمرة فيما جاء في هاته الأبيات الثلاث بالبيت[34] لأنه جاء بصيغة اسمية طبيعية ثابتة، وكأنه يعلق على هاته الحقيقة حتى لا خوض فيها الخائضون؛ حيث أتبع شبه جملة المقدم بمبتدإ مقدم يبرزه النداء الذي خصّ للرسول صلى الله عليه وسلم" لك يا رسول الله".

وفي البحث عن دلالة هاته الصيغة النحوبة المتمثلة في تعلق شبه جملة بالفعل، وهو حكم استفاض فيه النحويون وهم ينصون بوجوب تعلق شبه جملة ولابد لهما من متعلق؛ فالظرف والجار والمجرور«لابدّ من تعلقهما بالفعل، أو ما يشبهه، أو ما أوّل بما يشبهه أو ما يشير إلى معناه»[1]، وهو نوع من أنواع التقييد الذي يفيد الانتشار والتكثير يؤتى بها لحصر دلالة الحرف في دائرة معنى الفعل وأدائه وفق مقتضيات السياق لأن توظيف حرف الجر وانتقاءه هنا يتم حسب المعنى المرادمن وقوع الفعل.

وفي مدح المصطفى انتقى الثغري حرف (اللام) ليجسد حقيقة انفراد الرسول صلى الله عليه وسلم بمعجزات خصّه الله سبحانه وتعالى بمقامه الكريم، فأتى بضمير المخاطب المفرد(الكاف) ليعبر عن النبي لا غير، ويشكل مع حرف الجر شبه جملة تخص حضرته«فقد يستعان بعدد من حروف الجر بقدر المعنى المراد من وقوع الفعل؛ إذ

[1]- ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، ج(2)، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، (د،ط)، (د،ت)، ص499.

يتضمن الفعل هذه المعاني الذي يظهرها حرف الجر...»[1]، و مع الثغري أن حرف اللام يتعلق بمعنى الفعل المنتقى لتلك المعجزات.

وقد تمثلت هاته المعجزات في أحداث وقعت في صحبة حضرته جسدها الشاعر في أفعال انتقاها لتجسيد حقيقة هاته المعجزات والتعبير عن السياق الذي أتت لأجله، وتمثلت هاته الأفعال في (**رُدّ** قرص الشمس- **حنّ** جذع النخل- **أنطق** الله الجماد، **انشقّ** القمر)، فأخذت (اللام) في هذا السياق معنى انتهاء الغاية والتعدية، وهي في إطار شبه الجملة(جار ومجرور) وتعلقها بالفعل التام، وسنوضح الدلالة.

1. انتهاء الغاية: فمن معاني اللام انتهاء الغاية فردّ قرص الشمس وانشقاق القمر وحنين جذع النخل وإنطاق الجماد كلها أفعال تدل على وقائع تؤكد ملكية الرسول لهاته المعجزات وإليه تنتهي دون غيره متفردا بها ومن خصوصياته الإعجازية.

ولو حذف الجار والمجرور، فإن هاته الأفعال تحقق حدثها في الزمان والمكان ولكنها تفتقر لغاية الملكية وإلى من هي مختصة به، ولذلك فإن أهمية الجار والمجرور واضحة ولا يمكن الاستغناء عنها لأن ذلك لا يتناسب و سياق صور هاته المعجزات.

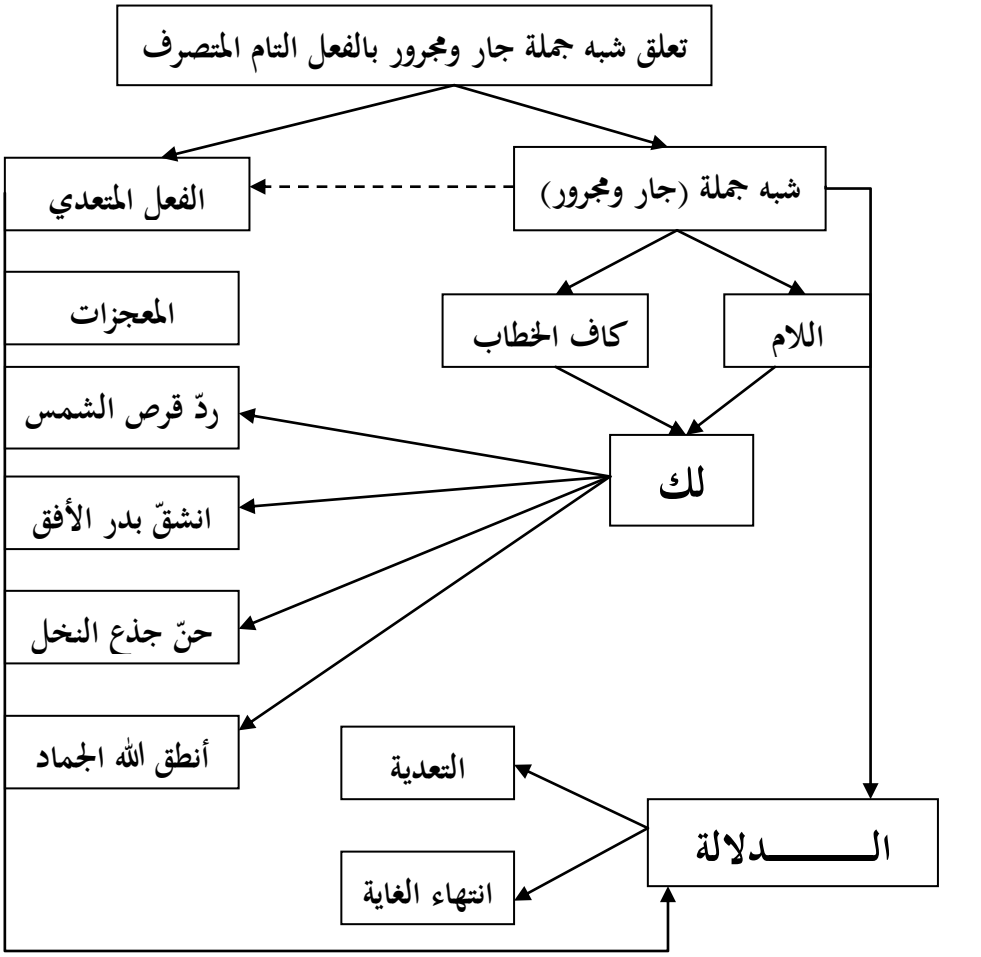
بالإضافة إلى ما يلاحظ على هاته الصياغة أن شبه الجملة جاء متقدما على العامل على مدار الأبيات الثلاث، وهذا ما يؤكد غاية ما حقه التقديم لدلالة الملكية وانفراد المعجزات له، ولتداعيات الضرورة الشعرية التي تسمح له بالتقديم، وهذا ما شكّل منبها لتفاعل الجمهور وتجاوبه معه.

2. التعدية: ومن معانيها حين تشكل مع اسم المجرور شبه جملة ويتعلقان بالفعل التعدية «ليفيد تعدية الحدث في الفعل إلى الاسم المجرور»[2]، بحيث معنى التعدية الذي يظهر في معاني الأفعال ويتجسد في زيادات الهمزة في بعض الأفعال أو تضعيفها ينتقل إلى حضرة الرسول.

لأن هاته الأفعال لا تصدر من الفاعل وهوالله سبحانه وتعالى وتتوقف عنده سبحانه إنما أراد لها بقدرته أن تتجاوز إلى من تقع عليه هاته الأفعال والوقائع وهو النبي، ودلالته تكمن وتقع مع شبه جملة وتعلقه بالفعل حيث لا يمكن الاستغناؤه في هذا السياق عن الحار والمجرور لأداء فعل التعدية.

[1]- محمود عبد حمد اللامي، تعلق شبه الجملة في نهج البلاغة، أطروحة كجزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه، جامعة بابل، 1429هـ-2008م، ص 37.

[2]- محمود عبد حمد اللامي، تعلق شبه الجملة في نهج البلاغة، ص101.



الصيغة السردية الخطابية (الأكثر قربا)

وفي استمراره لهذا الإثبات انتقل في إطار الصيغة الخطابية إلى صورة أخراة اقتربت أكثر من الرسول وهو يستحضره بشكل مباشر ليؤكد وجوده في الناس و حتى في الاحتفال لأنه صاحب المقام الأول في ذلك وبمناسبة مولده الشريف أقيم، وهذا ما جاء في قوالب اسمية تكرارية تؤكد ثباتها بين المبتدأ والخبر بحيت جاء المبتدأ ضمير مخاطب مفرد" أنت" ما يثبت الصورة المباشرة للجمل.

وهذا ما كان على مدار أربعة أبيات[35- 36- 37- 38]، وذلك في قوله:" أنت الرؤوف- أنت المرفع- أنت المسوغ- أنت المبلغ حكمة"، وللتنويع وذلك للتنبيه وانفعال الجمهور ختم هاته الأبيات ببيت موالي [39] بإنحراف خفيف على هاته الصياغة الاسمية، حيث قال:" أنت الذي نبع الزلال بكفه" ليكون بذلك يجمع بين الحضور والغياب.

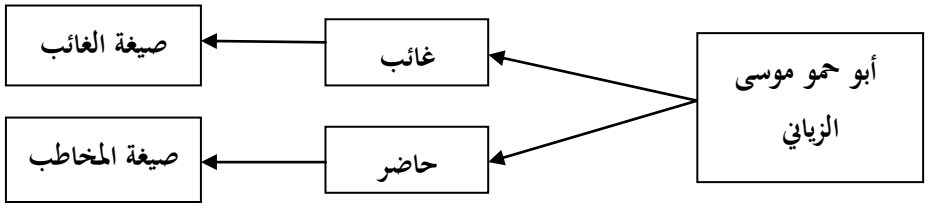
الممدوح	الصورة الخطابية الإنزياحية للعمل السّردي في المولدية					
النبي صلى الله عليه وسلم	الصورة الخطابية المباشرة القريبة			الصورة الخطابية المباشرة الأكثر قربا		
	البيت	النص الحكائي	الدلالة	البيت	النص الحكائي	الدلالة
	31	لك ردّ قرص..	صيغة نحوية تجمع بين الثبات والحركة (التعدية وانتهاء الغاية)	35	أنت الرؤوف..	صيغة نحوية ثابتة تؤكد وتقرّ حقيقة ما سبق (النتيجة)
	31	..وانشقّ القمر				
	32	لك حنّ جذع		36	أنت المرفع...	
	33	لك أنطق الله		37	أنت المسوغ..	
	34	لك يا رسول الله	التسليم بسيرورة حقيقة الثبات(التنوع)	38	أنت المبلغ...	
				39	أنت الذي...	تؤكد تأكيد الإقرار (تنوع)

جدول يبين سمة انزياح العمل السردي في المولدية

2. الصيغة الخطابية السردية في مدح السلطان

على عكس ما حدث مع أبي حمو موسى الزياني في الصيغ السردية للمتن الحكائي؛ إذ وظف في المرحلة الأولى من مدحه صيغة الغائب في حضرته وهنا يظهر أن الكلام كان موجّها للجمهور بالخصوص لأن السلطان عالم بذلك بالدرجة الأولى، وحضوره كان افتراضا وكأنه غائبا، مثال على ذلك:" أقام ليلة مولد الهادي- يحمي الأنام بعدله وإحسانه"

وحين انتقل إلى الصيغة الخطابية ليكمل قصة إنجازاته كمرحلة ثانية عاد إلى الحالة العادية في حضور الجمهور، وهو بذلك يشيد به مؤكدا للجمهور صنيع هذا الرجل، وهنا استعان بصياغة خطابية، ولم يتخير لها صيغ نحوية محددة تلفت النظر ولها دلالاتها، بل اكتفى بالصورة الخطابية ليعبر له بها عن إنجازاته، وليؤكد للجمهور ما هم أعلم به لأنهم يعشون تلك الإنجازات.



تحول الصيغة السردية في مديح السلطان

– ثنائية الحضور والغياب في الصيغة السردية المدحية النبوية والسطانية

ومن خلال الصيغتين السرديتين مع توظيف الضميرين الغائب والمخاطب، وما بينهما من خاصية التحول تشكلت ثنائية من جراء هذا التحول من صيغة الغائب إلى صيغة المخاطب، وهي ثنائية الحضور والغياب بين الحقيقة والافتراض، وسنوضح هاته الثنائية في جدول

الشخصية المدحية	السرد بضمير الغائب	الوضعية	السرد بضمير المخاطب	الوضعية
الرسول صلى الله عليه وسلم	ولمّا بدت أنواره خبت نار فارس... أسريت للسبع الطباق فأقبلت...	غياب حقيقي	لك ردّ قرص الشمس... لك حنّ جذع النخل... أنت الرؤوف بأمة... أنت..	حضور مفترض
السلطان أبي حمو موسى الزياني	وأقام ليلة مولد الهادي... ظفر التقي... يحمي الأنام بعدله...	غياب مفترض	أعطيت بالعدل الخلافة... بهرتهم أوصافك ... أعددت للأعداء...	حضور حقيقي

بين الحضور والغياب في سرد الشخصية المدحية

وتتم هاته الثنائية ضمن ما يسمى في العرف السّردي بالخطاطة السردية، وهي التي تقوم بتنظيم الحالات الواردة في قصة معينة، ويتعين تقطيع القصة إلى مقاطع سردية تدل على الحالة ومقاطع أخرى تدل على تحولها إلى موقف آخر به يتم تحول الذات فيه من حالة لأخرى مغايرة للأولى، وهذا انطلاقا من طبيعة العلاقة التي تربطها بالموضوع ونوع ذلك الإرتباط، وبالتالي فإنها تتحدد وفق أحوال الذات وسعيها إلى تحصيل الموضوع في السرد، ويحدث ذلك انطلاقا من صورتين في التحول هما:

1- تحول اتصالي: وذلك حين تتحول العلاقة بين الذات والموضوع من حالة انفصال إلى حالة اتصال.

2- تحول انفصالي: ويتجسد حين تتحول العلاقة بين الذات والموضوع من حالة اتصال إلى حالة انفصال

وهذا ما يحدث من طرف الراوي، وهو يعدّ للمخطط السردي الخاص به، وبالنسبة للمولديات النبوية وما لها من سمة السردية فإن شاعر المولديات، هو من يستغل البرنامج السردي الخاص بالنص المولدي، وانطلاقا منه يحدد نمط الموضوعات داخل النّص من البداية إلى النهاية فيوضع البرنامج الذي به يتم توزيع المواضيع المنصوص عليها ضمن هذا البرنامج السردي استنادا إلى الخطة الشعرية التي يتمّ وفقها كلّ ما ذكرناه.

ج. ملامح عملية التبئير في الرؤية السردية للمولدية النبوية الثغرية:

بما أنّ هناك سمات للنّص السّردي في المولديات النبوية، فإنّ المفاهيم التي تخصّ النص الحكائي تكون مبثوثة في مضامين النص الشعري الخاص بالمولديات النبوية، ومن الخصائص التي عرف بها النص السردي ونعمل على تكشفها في بأبسط صورها في المولديات خاصية التبئير، وقبل هذا نقرب مفهومه انطلاقا من المفاهيم اللّغوية الخاصة به، وربطها بما استفاضت فيه المفاهيم الاصطلاحية.

وسنتوقف عند توضيح ابن منظور للتبئير في مادة بأر، فـ «بأّر الشيء يبأره بأرا وابتأره، كلاهما خبّأه وادّخره، ومنه قيل للحفرة: البؤرة، والبؤرة والبئرة والبئيرة على فعيلة: ما خبّئ وادّخر...»[1]، فنفهم من ذلك أن التبئير من التجميع والادّخار، وفيها من معاني الستر «وابتأر الخير وبأره قدّمه، وقيل عمله مستورا»[2]، وحين نوصل بالمفهوم الاصطلاحي ففيه ما يربطه بما رأته المعاجم في شأن هذا المصطلح؛ والأمر مرتبط بعالم السرد وما يتم استجماعه من معلومات متعلقة بالموضوع الذي يطرحه، ثم يدّخرها الكاتب حين السرد ووقت الحاجة إليها فيقدمها.

فانطلاقا من الرؤية السردية التي تؤطر عملية الحكي والتي تربط بين عنصري العملية السردية تظهر خاصية التبئير Focalization، وهو «تقليص الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته، وسمي هذا الحصر بالتبئير لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدّد إطار الرؤية وتحصره»[3]، وهو سمة من سمات المنظور السردي لأن «من خلاله تعرض الوقائع والمواقف المسرودة الوضع التصويري أو الإدراكي الذي يتم وفقا له التعبير عنها»[4]، ومن هنا يتعلق التبئير بالموقع الذي يحتله السّارد في علاقته بالشخصيات وبعالم القصة بشكل عام.

ولذلك يتعلق هذا المصطلح بالنص السّردي، وله دعامتان يقوم عليهما أولهما أنه لابد من توفر قالب الحكي والقص، والثاني توفر السّرد بمعنى الطريقة التي يتمّ بها القص والحكي، وكلاهما لا يتمان إلا بوجود طرفين شخص يحكي وشخص وشخص يحكى له (الراوي/ المروي له" القارئ والجمهور"، ويكون لهما رؤية تؤطر عملية الحكي، وتكمن هاته الرؤية في مصطلح التبئير، وله أطرافه المشكلة لعالمه في الخطاب السردي وتتمثل في عنصر المبأّر وهو موضوع التبئير والواقعة المعروضة، وكذلك المبئر وهو الذات القائمة على التبئير وهو صاحب وجهة النظر، وهو المتحكم في عملية التبئير، وهي أطراف تعمل على تجسيد هاته العملية.

ويتوضح أكثر عند من أسسوا لهذا المصطلح في الدراسات النّقدية الحديثة المتعلقة بتحليل الخطاب السّردي؛ فقد استوحاه جيرار جينيت من كلينيت بروكس وروبيرت بين وارين في تعبيرهما مأوى السّرد، وحتى من النظريات السّابقة مع بوث (Wayné G.Booth)، وهو يعبّر عنها بزاوية الرؤية (Poine de vue)

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (بأر)، ج(1)، ص 366.

[2]- المصدر نفسه، ص 366.

[3]- د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة ناشرون، لبنان، ط(1)، 2002، ص 40.

[4]- جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، مر: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط(1)، 2003، ص 87.

في قوله «إننا متفقون جميعا على زاوية الرؤية، وهي بمعنى من المعاني"مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه"»[1]، وهنا يتبين أن للكاتب عبر الراوي في تقديم هاته الرؤية تقنية يعملها لحكي القصة بعد الاستجماع والحصر للمادة المقدمة، والغاية منذلك التأثير على المروي له أو على القراء بشكل عام، من خلال المضمون الذي تعبّر عنه الطرق المختلفة لزوايا النظر.

فمن المنظور السردي للتبئير أنواع متعددة حسب طبيعة النص السّردي عند عرض الأحداث والأقوال وسردها، وعلى صور متعددة، ولذلك تجد تدوروف يقسم التبئير إلى ثلاثة أنواع استقاها في مقاله " مقولات الحكي" من الفرنسي جان بويون في كتابه "الزمن والرواية"، وهو يصنّف التبئير إلى الرؤية من الخلف والرؤية مع والرؤية من الخارج، فرأى له مصطلحات أخرى تصب في التصنيفات الأولى وهي:

الراوي أعلم من الشخصية: وهي الرؤية من الخلف (Vision par derrière)، وهو ما نجده في السرد الكلاسيكي يكون فيه الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية.

الراوي يساوي الشخصية الحكائية(Vision avec)، وهو ما تكون فيها معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فكلّ التفسيرات تكون قد توصلت إليها الشخصية دون جهل منها، ويستعمل ضمير المتكلم والغائب، وفي هاته الحالة يجب على الراوي أن يكون شاهدا على الأحداث ويكون أيضا شخصية مساهمة في القصة.

الراوي أقل معرفة من الشخصية(Vision de dehors) فمعرفة الراوي بالنسبة للشخصية تنقص وتتضاءل ويعتمد على الوصف الخارجي بالنسبة للصوت والحركة، جاهلا ما يمكن أن يدور في ذهن الأبطال.

أمّا جيرار فقد صنّف التبئير إلى ثلاثة أصناف، وهو متأثر بذلك بالتقسيم السّابق، وهي بالتفصيل:

التبئير الصفر: وتظهر فيه الشخصيات من خلال «الإخبار عنها مندمجة مع منظور السارد العليم، فالتبئير هنا موجه من خلال رؤية سردية محيطة بالأحداث قبلا وبعدا، حيث يمر كل شيء عبر السارد»[2]، فتكون معرفته فيها كلية، ويكون سرده متواصل دون وضع وجهة النظر، ولا يبدي رأيه فيما يحدث من الوقائع والخلفيات.

التبئير الداخلي: وتكون فيه المعلومات المقدمة في هذا الصنف على قدر معرفة الشخصية، ولا يقدم الراوي معلومة إلا وقد أحاطت بها الشخصية وتوصلت إليها.

التبئير الخارجي: وهو نوع لا تجد فيه للراوي دخلا في العالم الداخلي للشخصية في عواطفها وأفكارها ونشاطها الخاجي، وهو الأمر الذي يتابعه المتلقي وكل ما يتعلق بالسيرة الذاتية للشخصية، فيفسح له مجال تقديمها وكيفية التوصل إليها، فما من فراغات إلا وعلى المتلقي ملؤها.

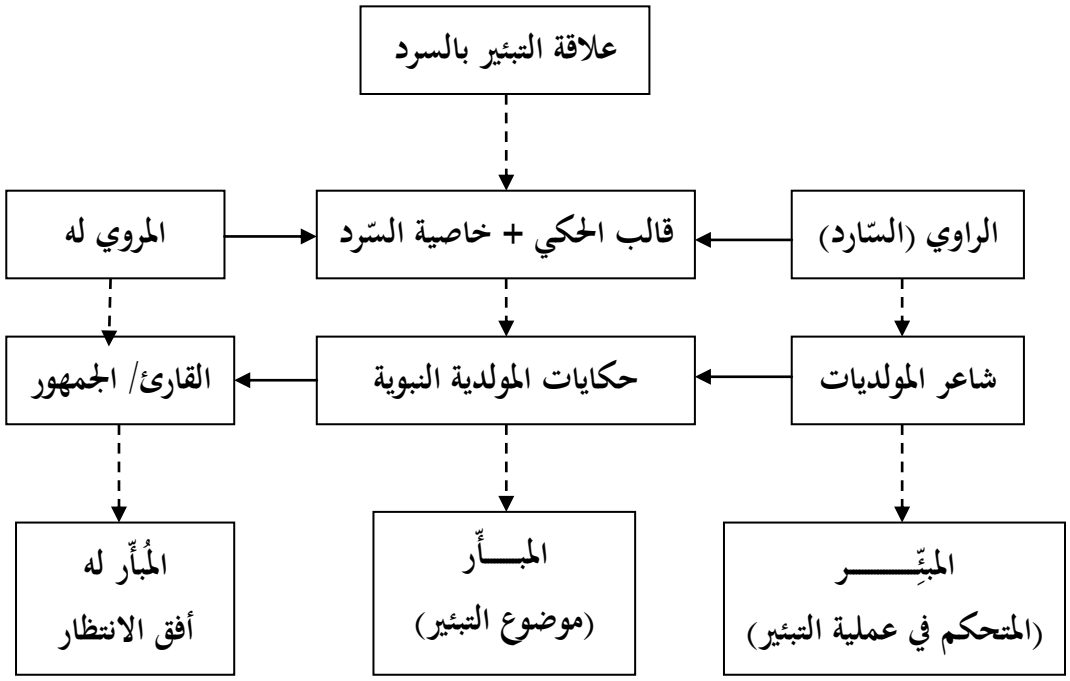
[1]– د. حميد لحمداني، بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط(1)، 1991، ص46.

[2]– د. يادكار لطيف الشهرزودي، جماليات التلقي في السرد القرآني، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط(1)، 2010، ص110.

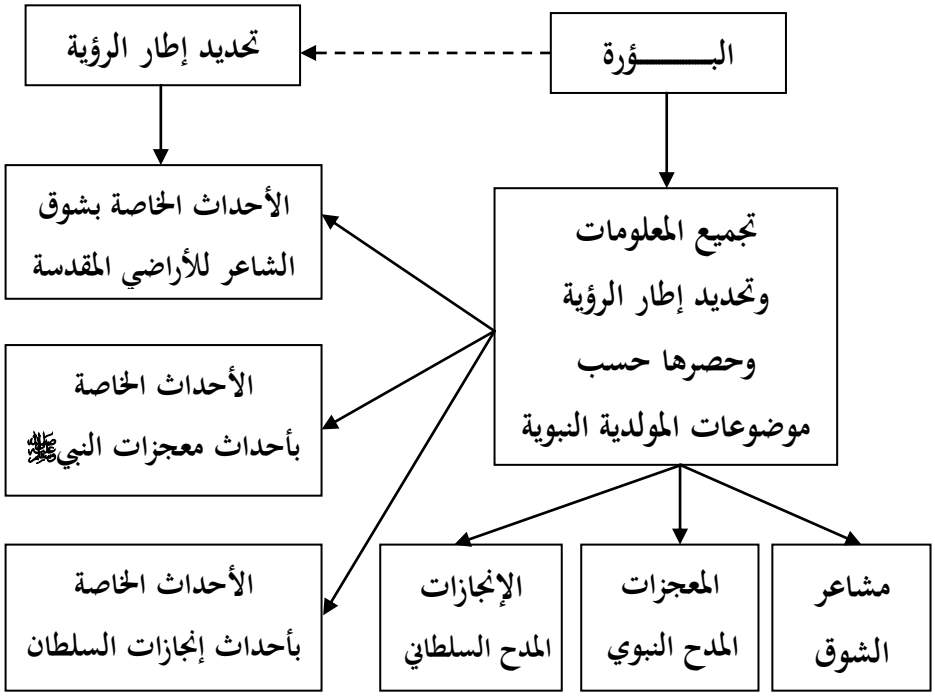
وحتى تتضح صورة هذا المصطلح وتتجسد رؤيته في المولديات النبوية نقف عند وجهتها السّردية المتنوعة انطلاقا من مواضيعها التي تتطرق إليها، نتبين صورته في المولدية النبوية الثغرية من خلال استجماع المعطيات الأسلوبية في تشكيل المستوى الإنزياحي بين العمل الشعري والعمل السّردي، وهذا ما يشكل عبر الأحداث التي يعرضها الشاعر في شكل حكاية على مستوى المحطات الثلاث التي عرفت بها المولدية النبوية.

فيسرد شاعر المولديات النبوية وهو يلقيها على الجمهور في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف قصة شوقه للأراضي المقدسة ثم ينتقل إلى الأحداث التي صحبت مولد الرسولﷺ ومعجزاته الربانية التي جرت قبل المولد وبعده، وبعد ذلك ينتقل إلى الإشادة بالسلطان أبي حمو موسى الزياني وقصته مع المحافظة على الدين الإسلامي في دولته والاهتمام بإقامة المولد النبوي الشريف والإعداد له وغيرها من الإنجازات، وبهذا يعتبر الشاعر في هاته الحالة راويا يلقي على الجمهور المروي له.

ولذلك تجد أن لخاصية التبئير علاقة بالنص السردي بعد تحقق شرطين، يتمثل الأول في توفر قالب الحكي والثاني في توفر خاصية السرد (الطريقة التي يتم بها فعل الحكي)، وهذا ما يختلف فيه كلّ سارد عن الآخر، ويتجسد ذلك قي القصيدة المولدية مع شاعر المولديات النبوية، فبالرغم من المادة المعروفة في كلّ من الأحداث السردية الثلاثة عند كلّ من الراوي(الشاعر) والمروي له (القارئ/ الجمهور)، إلا أن لكلّ شاعر طريقته التي ينفرد بها في الوصف والتصوير لنصه الشعري المولدي؛ حيث تتسع آفاق الانتظار لدى الجمهور، فيصبح لكليهما رؤية تؤطر عملية الحكي تتجسد في عملية التبئير من خلال أطرافه المتمثلة في المبأّر والمبئِّر المساهمان في في تشكيل النص السردي.



وكل هاته الأحداث على اختلافها هي عبارة عن معلومات متعلقة بموضوعات المولدية النبوية يستجمعها الشاعر، ووقت الحاجة إليها يحاول تقديمها بطريقة تصويرية يعبر من خلالها عن رؤيته التي تتم عن طريق حصر تلك المعلومات التي من شأنها تقليص الرؤية السردية عند الراوي، وهذا عملية متعلقة بالنص السردي تتمثل في التبئير لأن السرد يحدث من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره، وحين نتحدث عن الجانب التصويري الذي يتم من خلاله عرض الوقائع المسرودة، فإنه يتدخل في مثل وضع المولديات النبوية العمل الشعري ليكون مسؤولا عن الجانب التصويري في التعبير عن هاته الوقائع وعرضها.

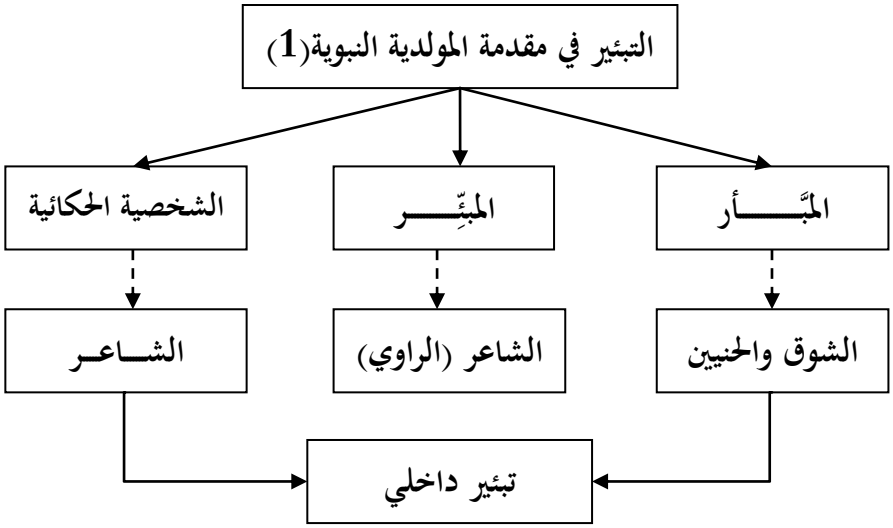


ملامح عملية التبئير في المولدية النبوية

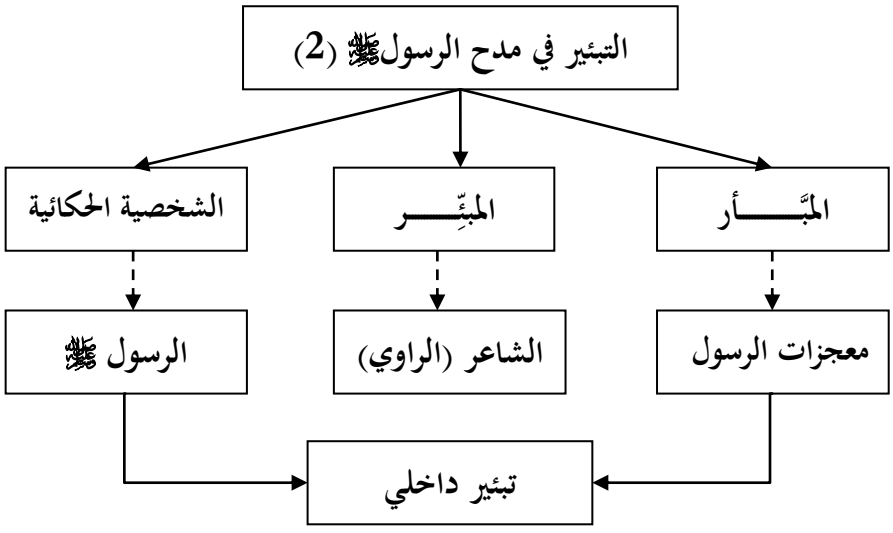
كما أن عملية التبئير تتعلق بالموقع الذي يحتله السّارد في علاقته بالشخصيات وبعالم القصة بشكل عام، وإذا ما بحثنا عن هذا الأمر في المولديات النبوية فإن الشاعر هو من يعتبر السّارد وعلاقته تكون مع ثلاث شخصيات؛ أولهما الشاعر نفسه وهو يروي حاله واشتياقه لأرض الحبيب عليع الصلاة والسلام، والشخصية الثانية تتمثل في الرسولﷺ، والثالثة تكمن في السلطان أبي حمو موسى الزياني، وقصة كل واحد منهم، ولذلك تتمثل صورة التبئير في المولديات النبوية حسب ما رأيناه في موضوعاتها في النوع الثاني، وهو التبئير الداخلي.

فإذا تأملنا العمل السردي في المحطة الأولى لنجد الشاعر يحكي قصة اشتياقه لمقام النبوية والكعبة الشريفة، وهو يصف بذلك حاله المتألمة[كم رمت كتمان الهوى- هذا الهوى أذكى الجوى- لا أنس تاريخ الفراق- ترمي بهم أيدي النوى- وغذا ذكر الحمى اهتزوا- لقد انطوت نفسي على جمرا الغضا...]، وما يلاحظ استعما ضمير

المتكلم والغائب كذلك، ويعتبر الشاعر راويا يحكي قصة حاله فتجتمع فيه شخصية الراوي وشخصية الشخصية الحكاية.

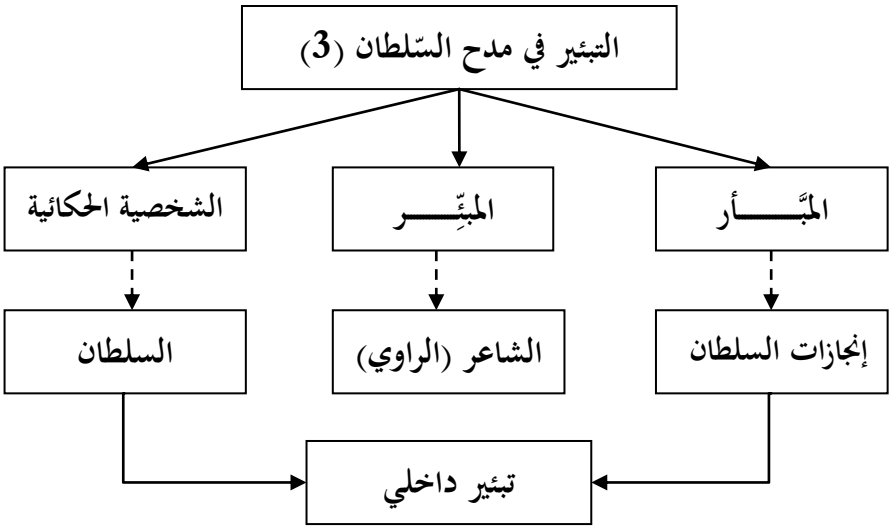


أمّا عن العمل السردي في المحطة الثانية فهو مخصّص لسرد حكاية عظمة الرسولﷺ وتلك المعجزات النبوية التي صحبته قبل ولادته وبعهدها، وهو يعبّر على ذلك بضمير الغائب وضمير المخاطب، فيتوضح هنا أن الشاعر هو الراوي بينما الشخصية الحكائية تتمثل في حضرة الرسولﷺ [لما بدت أنوار مولده- خبت نار فارس- تضعضع الإيوان- غدت به شرفاته تتهدم- وتساقطت أصنام مكة- أسريت للسبع الطباق- رفعت لك الحجب حتى سمعت صريف أقلام ...]، وكلّ هاته الأحداث يعلمها الشاعر لأنه اطلع عنها في كتب السير والتاريخ والمغازي وغيرها.



وفي المحطة الثالثة من المولدية النبوية ينتقل الشاعر إلى سرد حكاية إنجازات السلطان أبي حمو موسى الزياني في المحافظة على الدين الإسلامي والعمل على إقامته، ويروي قصته في الإعداد للمولد النبوي الشريف، وبضمير الغائب والمخاطب يروي ذلك[وأقام ليلة مولد الهادي- يحمي الأنام بعدله- أعطيت بالعدل الخلافة- أعددت

للأعداء عدتها...]، ويقوم الشاعر هنا مقام الراوي بينما الشخصية الروائية هي السلطان، بالإضافة إلى أن الشاعر يعيش الأحداث التي مرّت بالسلطان وشاهد كلّ إنجازاته.



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد دراية–أدرار

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

القارِئُ وجماليات التَّقَبُّل في شِعْرِ المديح النَّبوي القديم عند الجزائريين

– الجزء الثاني–

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه (ل.م.د) في اللّغة والأدب العربي

تخصص: الدراسات الجزائرية في اللّغة والأدب العربي

إعداد الطالبة: جميلة معتوق

بإشراف الأستاذ دكتور: محمد الأمين خلادي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة الأصلية
أ.د عبد القادر قصاصي	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة أدرار
أ.د محمد الأمين خلادي	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة أدرار
د. مبارك بلالي	أستاذ محاضر "أ"	عضوا مناقشا	جامعة أدرار
د. ضاوية بريك	أستاذ محاضر "أ"	عضوا مناقشا	جامعة أدرار
د. كريمة صنباوي	أستاذ محاضر "أ"	عضوا مناقشا	جامعة أدرار
د. رمضان حينوني	أستاذ محاضر "أ"	عضوا مناقشا	المركز الجامعي بتمنراست

السنة الجامعية

1438هـ1439 . 2017م2018

الفصل الثالث

القارئ وخصوصية المعارضات النبوية الجزائرية في القديم

أولا: المعارضات النبوية الجزائرية في القديم

ثانيا: التناص في المعارضات النبوية الجزائرية

ثالثا: القارئ والاستراتيجية النّصية في المعارضات الشعرية

أولا: المعارضات النبوية الجزائرية في القديم

1- المعارضة الشعرية وسماتها الفنية

نعلم أن المعارضة هي ظاهرة أدبية تكشفت معالم خصائصها مع النص الشعري بالأخص، وقد عني الشاعر بممارستها على مدار تاريخ الأدب العربي بمختلف مراحلها، فلهاته الكلمة صلة بكل ما له علاقة بمعنى المشاركة؛ في صيغة مصدر على وزن (مفاعلة) أصله ثلاثي زيد لها حرفان (الميم- الألف)، فكانت هاته الزيادة كفيلة بتجسيد دلالة معنى المشاركة في ممارساتها على اختلاف معانيها.

وهذا ما يبين أنها مرتبطة بما يحدث على المستوى الجماعي لا الفردي تحتاج إلى الثنائية وإلى طرفين؛ بحيث لا يقوم بخطوة الطرف الثاني إلا بما يحدث مع الطرف الأول وهكذا؛ وقد أجمعت المعاجم اللغوية على اختلاف مظانها على أنها المقَابلة والمبادلة والمباراة وغيرها من المعاني التي تحضر فيها الثنائيات، وإذا دققنا لغويا في أمر هذا المصطلح لنجده يرجع لأصل واحد تشعبت عنه فروع لها الدلالة نفسها.

فابن فارس يقف عند مادة (عرض) موضحا «العين والراء والضاد بناء تكثر فروعه وهي مع كثرتها ترجع إلى أصل واحد وهو العرض الذي يخالف الطول؛ فالعرض خلاف الطول تقول عرض الشيء يعرض عرضا فهو عريض»[1]، وستأتي معاني أخرى مختلفات لها الدلالة نفسها؛ فيضيف «ومنه تقول عارضت فلانا في السير إذا سرت حياله، وعارضته مثل ما صنع إذا أتيت إليه مثل ما أتى إليك، ومنه اشتقت المعارضة وهذا هو القياس»[2]، فيتوصل إلى أن المعارضة فيها ما يدل على الملازمة والإتيان بمثا ما أوتي به وهكذا.

وهي معاني تقترب من المعنى المراد للمعارضة «كأن عرض الشيء الذي يفعله مثل عرض الشيء الذي أتاه»[3]؛ فكل عمل تتصل به المعارضة تأخذ هذا المعنى؛ عرض الشيء الثاني يتحقق على أساس عرض الشيء الأول؛ والزبيدي يقول «وكأن عرض فِعله كعَرْض فِعله أي أن عرض الشيء بفعله مثل عرض الشيء الذي فعله»[4]، وعليه فإن المعارضة يتوفر فيها أمران المشاركة والإتيان بمثل ما في الأمر الأول.

وجميع المعاجم اللغوية اتفقت على مثل هذا المعنى؛« فعارضته بمثل ما صنع إذا أتيت إليه بمثل ما أتى إليك، ومنه»[5]، وهذا المعنى الحقيقي للمعارضة الإتيان بالمثل؛ إذ منه اشتقت، وكذلك في القول «عارض الشيء بالشيء

---

[1]- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، راجعه أنس محمد الشامي، دار الحديث للنشر والتوزيع، القاهرة، سنة1429هـ 2008م، (د،ط)، (د،ت)، ص654.

[2]- المصدر نفسه، ص 655.

[3]- المصدر نفسه، ص 655.

[4]- محمد مرتضى الحسين الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج(7)، تح: د.نواف الجراح، مر: د.سمير شمس، دار البحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط(1)، 2011، ص196.

[5]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج(3)، تر/ تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط(1)، 2003م- 1424هـ، ص132.

معارضة قابله، وعارضت كتابي بكتابه أي قابلته، وفلان يعارضني أي يباريني...»[1]، فكذلك لها معنى المقابلة والمباراة.

ولما يقال «عارض فلان فلانا إذا أخذ في طريق وأخذ في غيره فالتقيا... ويقال عارضت فلانا في السير إذا سرت حياله وحاذيته وعارضته بمتاع أو سلعة أو دابة أو شيء معارضة إذا بادلته به»[2]، فنجد معنى الافتراق ثم الالتقاء والسير حيال الشخص ومحاذاته وأمر المبادلة في المتاع وغيره، وتجدها كذلك تتفق في أن المعارضة هي الظهور والبروز «عرض له كذا أي ظهر وعرضته له أظهرته له وأبرزته إليه، يقال عرضت له ثوبا مكان حقه وثوبا من حقه بمعنى واحد»[3]، ومن خلال هذا الاستقصاء اللغوي لهذا المصطلح تتأكد تلك الدلالة التي أسلفنا ذكرها وهي المشاركة.

فكل المفاهيم اللغوية لهاته الكلمة توضح هاته الصلة، وقد تمثلت في المقابلة والمبارزة والمحاذاة والافتراق ثم الالتقاء وغيرها من المفاهيم التي لا تتم إلا بحضور طرفين أو أكثرن ونركز على ميزة الثنائية على أساس أن المعارضة في الشعر تقف على طرفين النص المعارَض والنص المعارِض، وقد فصّل المفهوم الاصطلاحي؛ فقد توالت تعاريف مفاهيم تفيد بأن المعارضة الشعرية Pastiche «عمل أو فن أدبي بغرض تقليد أو محاكاة عمل أدبي آخر في الأسلوب والقافية»[4]، وهي بمعنى معارضة الكتاب بالكتاب أي المقابلة ومعارضة الفعل بمثله أي الإتيان مثله.

وبالتالي فالمعارضة الشعرية هي «باب من أبواب الشعر التقليدي الذي يتصدى فيه شاعر لقصيدة زميل له قديم أو معاصر، فينظم أبياتا على وزنها وقافيتها، ويقف موقف المقلِّد إعجابا بها أو يناقض زميله فيثبت ما أنكر أو ينكر ما أثبت»[5]، وهنا ما تتميز به المعارضات الشعرية، وهو أن يقف الشاعر موقف المقلد المعجب، أما المناقضة فلا يعتبر ذلك من بابها، وقد علّق الأستاذ يونس طركي سلّوم البجّاري على ذلك معتبرا أنّ ذلك ينتقل إلى فن آخر وهو النقائض الشعرية.

وفي مفهومهما للمعارضة الشعرية يرى كلّ من مجدي وهبي وكامل المهندس أن هاته المحاكاة ليست مجرد تقليد بل هي إبداع من الطرف الثاني المعارِض؛ وذلك في معجمهما «أن يحاكي الأديب في أثره الأدبي أثر أديب آخر محاكاة دقيقة تدل على براعته ومهارته مثال" نهج البردة" لأمير الشعراء شوقي بالنسبة لـ"بردة البوصيري"»[6]، وهما بذلك يؤكدان أن هاته الظاهرة ليس كما جاء واتفق وتحظى باجتهاد فني من قبل الشاعر المعارِض.

وقد أشار لهذا المصطلح ابن عبد ربّه في وهو يتحدث عنها في الشعر الأندلسي مؤكدا على أنه لابد من اجتهاد الشاعر ولا يكتفي بأخذ معاني غيره من دون إعمال للفكر موضحا «اعلم أنه لا يصلح لك شيء من

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج(9)، مادة (عرض) ص179.

[2]- أبو منصور محمد بن أحمد الزهري، تهذيب اللغة، ج(1)، تح عبد السلام هارون، مر محمد علي النجار، (د،ت)، (د،ط)، ص 463.

[3]– محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الحديث، القاهرة 1429هـ– 2008م، (د،ط)، ص233.

[4] -Oxford Advanced Learner's Dictionary,Dictionary of Current English Sixth Edition, p:965.

[5]– المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط(2)، 1984، ص254.

[6]– مجدي وهبي وكامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، ط(2)، 1984، ص371.

المنثور والمنظوم إلا أن تجري منه على عرق وأن تتمسك منه بسبب، فأما إن كان غير مناسب لطبيعتك، وغير ملائم لقريحتك، فلا تُنْضِ مطيتك في التماسه، ولا تتعب نفسك إلى انبعاثه باستعارتك ألفاظ الناس وكلامهم، فإن ذلك غير مثمر لك ولا مجد عليك، ما لم تكن الصناعة ممازجة لذهنك، وملتحمة بطبعك»[1]، ويضيف في كلامه «واعلم أن من كان مرجعه اغتصاب نظم من تقدمه، واستضاءته بكوكب من سبقه، وسحب ذيل حلة غيره، ولم تكن معه أداة تولّد له بنات ذهنه، ونتائج فكره الكلام الجزل والمعنى الحفل، لم يكن من الصنعة في عير ولا نفير ولا ورد ولا صدر»[2]، بمعنى أنها لا تصلح مع أبيات نظمها على منوال الشاعر العباسي مسلم بن الوليد؛ حيث يقول« ومما عارضت به صريع الغوانين... فقلت على رويّه»[3]، ويكون بذلك من الأوائل الذسين صرّحوا بهذا المفهوم الاصطلاحي للماعرضات الشعرية ومن ثم توالت المفاهيم التي من شأنها أن حددت ماهيتها.

وقد استوقف الدكتور يونس طركي في دراسته لهاته الظاهرة الأدبية ووقوفه عند معانيها ومفاهيمه ملاحظات استنتج منها مفهومه للمعارضة، ورأى فيها «بأن ينظم شاعر قصيدة في موضوع معين على غرار قصيدة أخرى قالها شاعر متقدم عليه في الزمن ملتزما الوزن والقافية وحركة الروي، فضلا عن المضمون بالمتابعة والاحتذاء مجاريا ذلك الشاعر محاولا بلوغ شأوه ثم محاولا التفوق والإبداع وهذا الضرب يمثل المعارضة التّامة»[4]؛ فقد رأى أن المحاكاة لا تحدث بنية التقليد إنما بنية تسخير كلّ الطاقات الإبداعية التي يتمتع بها الشاعر المعارِض حتى يخرج بمعارضته بشكل يوافق روح عصره في التطور، هذا ما أوضحه ابن عبد ربّه.

وقد تحفظ في دراسته على كلمة التقليد التي وردت في تعريف الدكتور عمر فروخ الذي جاء في نعريفه للمعارضة أنها« تقليد الشاعر لشاعر آخر»[5]، مؤكدا على مسألة التجديد؛ لأن المعارَضة «ليست تقليدا في جميع مراحلها بل يكون التقليد مرحلة تنتهي بالتجديد والتفوق والإبداع»[6]، وهذا ما ينفي على الشاعر المعارِض صفة التبعية السلبية التي ربما تدخله في متاهات الذوبان والاجترار والإتباع، ولكن ما يميزها أن الشاعر لابد أن ينطلق من خلفية وهذا من شروطها وما تنماز بها.

ومن خلال تعريفه هذا تجده يؤكد على كلمة (غرار) التي تبعدنا عن الخلط بين النقيضة والمجاوبة، وهناك فرق بينهما وبين المعارضة، رغم أن المجاوبة تأخذ طابع المعارضة الشعرية في قضية الإعجاب والتقليد والمحاكاة إلا أنها تبقى في مجال المجاوبة بمعنى الشاعر حين يتلقى قصيدة يجيب عنها مصرّحا بذلك، ومثاله ما عثرنا عليه في

---

[1]- أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج(6)، تح: د. عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط(1)، 1404هـ-1483م، ص 240.

[2]- المصدر نفسه241.

[3]- المصدر نفسه، ص245.

[4]- يونس طركي سلّوم البحّاري، المعارضات في الشعر الأندلسي دراسة نقدية موازنة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط(1)، سنة2008، ص48.

[5]- عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي (الأدب في المغرب والندلس، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط(2)، 1984، ج(4)، ص78.

[6]- يونس طركي سلوم البحاري، المعارضات في الشعر الأندلسي، ص47، 48.

غرض المديح النبوي بين شاعرين جزائريين، وهما الشاعر أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، والشاعر والإمام أبي عبد الله محمد ابن محمد الشهير بابن علي، وقد ذكرها الأول في كتابه "نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب"؛ حيث يقول «فكتب إليّ يتشوق ويصف نزهتنا تلك بما يتقلد به جيد الأدب ويتطوق من هذه القصيدة التي قام فيها وقعد وبرق سماء فكره على أهل هذه الصناعة ورعد شمر فيه على ساعد الإتقان...»[1]، فيقول:

فسما بريحان العقيـــق وبانـــه ** لقد انقضى غزلي على غزلانه
من كل أحور بابلي الطرف فا ** تكه بأربـاب النهـــى فتـــانه
فاعجب لروضة خـــده مـا بالها ** مخضرة الجنبـات في نيـــــرانه[2]

فيجيبه ابن عمار صاحب الرحلة، وهو مندهش مشدود لجمال كلمه وتنسيقه، مبينا من خلال ذلك ما يستحضر جمالية نظرية التلقي هنا؛ حيث يقول على أبياته قبل أن يورد أبياته وهو يجيبه «ولما راش سهامها لرمي هدف الفؤاد وبرى وأجال نسيمها بروض السّمع فانسل للركض وانبرى وأقطف الأذهان من الأزهار ورياضها وأرشف الآذان من أنهارها وحياضها...، فلا تسل كم بت صريع حمياها طريح طلعة محياها فلم أفق إلا مناديا ينادي برد الجواب... كتبت إليه مجيبا بما لايعد في يوم الرهان نجيبا وذلك في قولي»[3]:

أنسيم روض رق في سريانـــه ** وثنى القضيب فراق في ميلانه
بعثت أرائجه السلو لخاطـري ** فتخلـص المحزون مـــن أحزانه
أم روضـــة غنـــاء راق روؤاهـا ** خلع الربيع بهـــا حلـى ألوانه[4]

فالتأثر باد في نص ابن عمار، وهذا في إطار المجاوبة كما بيّنا، وتراه يصرح بلفظة المعارضة متحدثا لابن علي، فيقول «بيد أنك كلفتني من معارضتها ما يقف دونه الفرزدق وجرير...»[5]، بمعنى أنها مجاوبة أتت بصورة المعارضة الشعرية، وهناك دراسات كثيرات قد تعمدت مسألة التفريق بين المعارضة والنقيضة وكذا السرقات الأدبية نظرا للتشابه الكبير بينهما، وكان على رأسهم الدكتور عبد الله التطاوي الذي له أعمال لا يستهان بها في هذا الموضوع المعارضة الشعرية.

وقد استفاض في مسألة التفريق هاته لأن النقيضة «تعدّ ضربا من المعارضة وتدخل في إطارها من أوسع الأبواب، ولكنها قد تضيّق نطاقها بحكم دورانها في إطار هجائي معيّن له ظروف إبداعه...، ومن هنا تظل النقيضة محتفظة بكيانها المتميز كفن من فنون المباريات الأدبية»[6]، في جوّ من العداء والخصومة متجاوزة حدود

[1]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص40.
[2]- المصدر نفسه، ص 41.
[3]- المصدر نفسه، ص45.
[4]- المصدر نفسه، ص 45.
[5]- المصدر نفسه، ص53.
[6]- د. عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، (د،ط)، ص85.

الغرض الواحد يبدي الشاعر فيها تحقيره لخصمه من الشعراء عكس المعارضات الشعرية التي يبدي فيها عاطفة الإعجاب والتأثر ويقف فيها من صاحبه موقف المقلد المعجب والمعترف ببراعته من خلال براعة الأداء.

ولما نعود لرحلة ابن عمار نجد ما يدل على المبارزة الكلامية والمنافسة بينه وبين ابن علي كنماذج تؤكد مبارزتهما الشعرية؛ فيقول وأنشدني يوما من بدائعه وأطال الإنشاد، فكتبت له مخاطبا وهي مطولة:

يا بارعا برزت ســـــوابق فكـره ** في حلبة الشعـــراء والكتـــاب
صغت المعاني في انتظامك أعينا ** ورقائق الألفـــاظ كـالأهداب
أبرزتها من خـــدر فكرك خردا ** تختـال في حلـــل من الآداب[1]

وأجاب في قوله:

وبديعــة أزرت بدر سخـــاب ** وبحلية صيغت بـــدر سحـاب
سحّارة الألفـاظ تعبت بالنهـى ** عبث الرياح بعسكر الأحـزاب
أبرزتها من خـــدر فكرك خردا ** تختـال في حلـــل من الآداب[2]

وقد ارتبطت المعارضات الشعرية بقضية نقدية قديمة تخصّ مصطلح السرقات الأدبية نظرا لارتباطها بمسألة المعاني المشتركة وتداولها بين الشعراء، فإن التداخل بينهما واضح يحتاج إلى التدقيق والتمييز بينهما؛ لأنه في المعارضة الشعرية يفصح صاحبها المعارِض أنه متأثر بما سبقه معلنا إعجابه من خّلال تقليده له، بينما في السرقات فإنك لا تجد له تصريح بذلك، فيعمد إلى إعادة المعاني نظرا لكثرة تداولها بينه وبين غيره «شأنه في هذا الأمر أن يتلقى أصوات السابقين عليه، ثم يمزجها بشخصيته عاكسا صداها في أصوات جديدة تكون نتيجة الاتصال والتواصل بين مصادره السابقة وبين قريحته وأدواته الخاصة»[3]، وقد صرّح بهذا النقد القديم، بأن الشاعر يجب عليه أن يقتفي منحى من سبقه من الشعراء.

فابن رشيق في عمدته يصرّح أنها باب متسع لا يستطيع أحد من الشعراء السّلامة منه، ومسألة التأثر بينهم أمر وارد، وذلك حين أشار للسرقات والمصطلحات المشهورة بها مؤكدا أنّ «أجلّ السرقات نظم النثر وحلّ الشعر»[4]، وقد اعتبرها قديما القاضي الجرجاني داء مقرّ بقوله «والسَّرَقُ – أيّدك الله – داء قديم وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهرا كالتوارد...، وإن تجاوز ذلك قليلا في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه

[1]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص54.

[2]– المصدر نفسه، ص56.

[3]– أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء قراءة في النظرية النقدية عند العرب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط(1)، سنة 2006، ص32.

[4]– أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج(2)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص 293.

بالنقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب...»[1]، وبهذا يرى أن الأدب كلّه مسروق، وما هو إلا نتيجة الحفظ والاستذكار.

ويرى أن هناك صفات يتعامل معها الشاعر لا ينفرد بها لنفسه إنما يشترك فيها مع الآخر، وقد مثّل لذلك بالتشبيهات التي جرى عند العرب عادة أن يطلقوها في أحوال معينة وتجدهم يشتركون في التمثيل بهاته الصفات؛ فالجميل معروف بالشّمس والبدر يشبّهه، والجواد بالغيث وغيرها، ويبقى على إبداع الشاعر وكيف يقرب الصورة ويصفها «قد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصيغة الشعر؛ فيشترك الجماعة في الشيء المتداول وينفرد أحدهم بلفظة تُستعذب أو ترتيب يستحسن أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع»[2]، فهذا إقرار بتداول المعاني وإبداعها وتواردها في إطار ما يسمى بـ"المشترك" من المعاني.

ويبرر موقفه بكلام الناس المتعارف عليه؛ فهو ينفي بعض الآراء النقدية التي تقرّ بأن الأبيات الشعرية مأخوذ بعضها من بعض، ويرى أن معانيها في متناول الجميع والشعراء لأنها متداولة عند الناس، وهو أمر طبيعي لا يجوز الخوض فيه، وهو وارد يقع عند جميع المبدعين الذين يتأثرون ببعضهم البعض نظرا لتأثرهم كذلك بالثقافات والمصادر نفسها، ما يعزز مبدأ المشترك الذي يؤكد أن المعاني متداولة بين الجميع ولا تحقّ لأحد دون الآخر.

وتبقى المعارضات الشعرية كما يراها محمد محمود قاسم في كتابه تاريخ المعارضات في الشعر العربي «مبارة شريفة ضمن أسلوب للمديح أو الثناء أو التبجيل أو الوصف نتيجة إعجاب شاعر متأخر بقصيدة لشاعر متقدم عليه في الزمان أو وقت نظمها أو حسن صياغتها، ويدفعه إعجابه بقصيدة الشاعر المتقدم إلى الإبداع فينشئ قصيدة يفوق بها المتقدم»[3]، مما يتبين أن أحقية الإبداع لا تقتصر عند الأول إنما للثاني كل المصوغات التي تجعله أن يكون أحسن على أساس الاستفادة من التجربة الإبداعية السابقة.

أمّا عن الإبداع فيبقى متوقفا على ما يضيفه الشاعر المعارِض من جديد سواء أكان ذلك في الزمان نفسه ولو بلحظات أو كان بعيدا عنه المهم أنه سُبق بتجربة شعرية؛ فهناك «نماذج تراثية لم يغب فيها حضور المتقدم عن العلم الإبداعي لدى المتأخر من الشعراء ولا يشترط فيها حينئذ عنصر المعاصرة ولا يتطلب فيها الأمر المواجهة الصريحة»[4]، والفيصل في القدرة الإبداعية لأن نقطة السّبق هذه لا تقصّر من شأن المتأخر، وهنا تبرز لنا خاصية تتميز بها المعارضة وهي شرط الفارق الزمني بين المتعارضين.

وهي ميزة ضرورية بالنسبة للبحث في نقاط التشابه بين التجربتين الشعوريتين للشاعرين المتعارضين؛ بمعنى بين ما عاشه الشاعر المتأخر وبين تلك التجارب التي سبقته؛ بحيث يجد نفسه كما رأى التطاوي مشدودة

[1]- المصدر نفسه، ص 214.

[2]- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه،تح: محمد أبو الفضل إبراهيم- علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه،(د،ط)، (د،ت)، ص 186.

[3]- المرجع نفسه، ص 49.

[4]- د. عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية(أنماط وتجارب)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، (د،ط)، 1998، ص87.

ومدفوعة لصاحب التجربة السابقة في الأفكار والمعاني وفق منظوره، وهذا ما تتجلى معالمه في المديح النبوي مع حضرة الرسول ﷺ؛ فإن المشاعر مشتركة أمر لا يختلف عليه اثنين.

فتجد تداول المعاني بحكم لإشتراك المصادر المتعلقة بحضرة النبيﷺ مثل السيرة النبوية، وحتى الألفاظ فإنها تنتقى حسب سياق التجربة الشعرية فضلا على ما يحسّ به الشاعر، وهو يعمل على حفظ تراثه بهاته التقنية الفنية مقتبسا ومضمنا ومعارضا ومحاكيا لتجسيد مشاعر الانتماء من خلال ما ابتكرته ذاته.

وتأمل قول ابن عبد ربه وهو يعارض مسلم بن الوليد صريع الغواني ماذا يقول في نقطة مهمة أشار لها في أن العبرة ليست في السّبق بقدر ما هي مسألة الإبداع، وهذا أمر ينفي خاصية التقليد لهاته الظاهرة، وهو يتحدث عن نظمه «فمن نظر إلى سهولة هذا الشعر مع بديع معناه ورقة طبعه لم يفصله شعر صريع الغواني عنده إلا بفضل التقدم...»[1]، وهذا إشارة إلى نيّة الإبداع ومحاولة التطلع إلى التجديد فتسمو بمعانيها في إخراج بديع، وجدّة الصور على عكس محاولات ربما كان استغلالها للمعارضة الشعرية بطريقة سلبية برزت في زيّ مشوّه اللفظ ركيك المعاني.

ولقد كانت هناك آراء نقدية قديما تعنى بالحديث حول ما يدل على قضية المعارضات الشعرية من خلال مصطلحات كثيرة مثل الموازنة والمفاضلة، وهذا ما كان مع الآمدي في كتابة الموازنة بين أبي تمام وتلميذه البحتري، فاستعمل لفظ الموازنة بينهما، والجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه،وغيرها من الكتب النقدية الأولى التي كانت تستعمل لفظ المفاضلة في إطار الموازنة بين الشعراء مثل سلام الجمحي في طبقاته وابن قتيبة وابن المعتز وغيرهم، بالإضافة إلى الكتب التي تطرقت إلى الإعجاز القرآني وهي تؤكد تحدي القرآن ومعارضته للعرب على أن يأتوا بمثله، وقد أشارت كل الكتب النقدية لهاته المسألة.

وحين نصل مصطلح المعارضات الشعرية بالقراءة النقدية الحديثة فإنها تمنحه مصوّغ الإنتاجية وإعادة المعاني باحترافية وإبداعية تؤكد فكرة «الأصالة من خلال لقاء هذا التراث ومحاولة الإضافة إليه، والابتكار في صوره المعرفية المطروقة وتجاوز مراحل الجمود والعقم وإثبات وجود "الأنا" المبدعة لما تضفيه من أبعاد جديدة نتاجا لتفاعلها مع واقعها أو حتى في توحدها معه»[2]، وهنا تكمن أهمية المعارضات الشعرية وضرورة دراستها لأنها مجالا خصبا للتواصل.

فلما نتعمق بهاته الظاهرة الأدبية إلى الطموح النقدي المتجدد، لنجد أن لها ما يقال فيها عند الرأي النقدي الحديث، وإنها لتخلق باب الدراسة في نقاط عديدات حال ما أعملنا معها الإجراء النقدي الذي يتناسب وسماتها خاصة حين نطرق باب التلقي والقارئ وقضية التأثير والتأثر، فإنه حتما سنجول في أمر التناص كظاهرة نقدية لها ارتباطها الوثيق بالمعارضات الشعرية لأنها محرك بحث قوي يفتح لنا مجال الدراسة نحو المقاصد المبتغاة مع جمالية الاستجابة الفنية والمعارضات الشعرية في المدائح النبوية الجزائرية في القديم.

[1]- أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج(6)، ص 246.

[2]- د. عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية(أنماط وتجارب)، 83.

وبما أن المعارضات الشعرية بشكل أو بآخر تضعنا أمام خاصية تداخل النصوص التي هي «أمر حتمي وقدر يلاحق كل نص، فلا يكاد يوجد نص يبرأ من تهمة التعالق والسجال مع نص آخر، وقد أطلق على هذا التداخل في النقد الحديث "التناص" وحده أن تتفاعل النصوص فيما بينها التأثير والتأثر»[1]، فإنه لابد من اهتمام النقد الأدب الحديث بها لطرح جديد تراءت معالمه في الأفق النقدية الغربية بمصطلحات عديدات استساغها على أساس أنها مسميات تحمل المفهوم نفسه للمحاكاة والتحويل كالتناص والنص الغائب والحوارية بحيث استفادت من معظم الأبحاث الأدبية والنقدية الغربية، وهي تنادي بمفهوم النص والتناصية، وهذا ما سنراها لاحقا مع الدراسات النقدية الحديثة التي استفاضت في الاهتمام به.

أ. مستويات نص المعارضات الشعرية:

وبما أن المعارضات الشعرية ظاهرة فنية قائمة بذاتها قد تمّ توظيفها وتداولها بين الشعراء، فإن ذلك قد خولها أن تصبح فنا له قواعده ومقاييسه شروطه وخصائصه، وهذا طبعا من خلال النماذج الشعرية التي يمكن استخلاص ذلك منها كما أنه لابدّ من معرفة التقنين النقدي الذي يسعى لمظاهر حسنة لهذا النوع من الشعر، فقد جسّدت لنا مظاهره في الأدب العربي تلك السّمات التي تميّزه عن باقي الفنون الأخرى، ومن خلال المفاهيم الاصطلاحية التي تكاد تتفق وتجمع على تلكم الشروط التي تعبر على صور المعارضة المتعددة.

وقد تمثلت في أن المعارضة تقع بين شاعرين اثنين حيث يكون الشاعر المعارِض بنصه في مقابلة نظيره المعارَض كقصيدة محتذية تصدر منه عن شاعرية مقتفيا أثره في القافية والوزن وحتى الموضوع على سبيل التجديد والإنتاج الإبداعي، ومن خلال هاته العناصر تنقسم المعارضات الشعرية إلى قسمين:

المعارضة الصريحة: وهي المعارضة الكلية التامة من حيث القالب والإيقاع والغرض والموضوع، «فالمعارضة الكلية هي القصائد المتفقة في موضوعها ووزنها وقافيتها وحركة رويها بحيث تكون القصيدة المتأخرة صدى للمتقدمة»[2]؛ فالتصريح يكون كاملا على مستوى القالب(الإيقاع) والغرض(الجوهر) سواء أكان ذلك مماثلا لكل أغراض القصيدة أم لأجزاء منها.

المعارضة الجزئية: وهي النوع الثاني فيتمثل في المعرضة غير تامة التي يقتصر فيها الشاعر المعارِض على الشكل والقالب الإيقاعي دون تماثل الموضوع والعكس بمعنى تفقد أحد عناصر الشكل الخارجي أو تختلف في الموضوع، وحتى هذا الاختلاف قد يكون جزئيا أو كليا، وبالتالي تكون على الصور التالية:

1. الاختلاف في الوزن والاتفاق في الموضوع والقافية.
2. الاختلاف في الموضوع اختلافا كليا.

[1]- سعيد بكور، النص الشعري القديم بين آليات إنتاجه وجماليات تلقيه، تأملات في الإبداع الأول والإبداع الثاني، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط(1)،سنة 2013، ص 118.

[2]- عبد الرؤوف زهدي مصطفى وعمر الأسد، المعارضات الشعرية وأثرها في إغناء التراث الأدبي، مقال بمجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية،مج(36)، 2009، الأردن، ص904.

3. الاختلاف في الموضوع اختلافا جزئيا، فيتناول الشاعر غرضا واحدا من أغراض القصيدة المعارَضة؛ فيعارض مثلا المقدمة فقط ويهمل الموضوع الرئيس للقصيدة.

ويوضح الدكتور عبد الرحمان إسماعيل هذين القسمين مبينا أن المعارضات الصريحة هي أن تتوافقا القصيدتان وزنا وقافية وموضوعا كليا كان ذلك أم جزئيا، مضيفا إليها الإعجاب كشرط من الشروط الأساسية وكذلك أن توافق القصيدة المتأخرة المتقدمة في الوزن والقافية والغرض منهما واحد أو مماثل بحيث تكون القصيدة المعارِضة صدى واضحا للقصيدة المعارَضة، وهذا بدافع الإعجاب، وتأتي كلية لكل القصيدة القديمة أو تكون معارضة جزئية يقتصر فيها الشاعر على معارضة جزء من القصيدة القديمة.

أما عن المعارضات الضمنية فهي غير تامة تتفق في الشكل وتختلف من حيث الموضوع؛ بمعنى في الشكل الخارجي في الوزن والقافية يحدث الاتفاق بينما في الموضوع العام يختلفان، وهذا النوع من المعارضات الشعرية غالبا ما تجد الشاعر للمعارضة ينطلق على سجيته دون أن يجعل ذلك في حسبانه أن في وضعية المعارضة، وهو يعتمد الموروث القديم فتتداخل المعاني مع غيره من الشعراء الذين سبقوه أو من معاصريه.

ومما تجدر الإشارة إليه أن الموضوع وبحر القصيدة والروي لا يكفي حتى نثبت الاحتذاء للقصيدة المعارِضة حسب ما رآه الكثير من الدارسون كالدكتور أحمد زنيبر يوضح هذه النقطة في قوله «أن القصيدة المحتذية أو المعارضة غالبا ما تصدر عن شاعرية وتتبنى في أحيان كثيرة موقفا خاصا لا يلتقي دوما مع منطلقات المحتذاة أو المعارضة وإن اتفقتا في العناصر الثلاثة المذكورة الموضوع والبحر والروي»[1]، وهذا الحكم ينفي عنها صفة التقليد السلبي وأن المر يتعلق بما يسمى بالشاعرية.

وهذا ما وضحه الدكتور محمد مفتاح أثناء حديثه عن التناص والمقصدية؛ ولا يزال «عنصر الإعجاب باعتباره تذوقا فنيا تختلف درجاته من شاعر لآخر كان ولا يزال محركا أساسيا لهذه المعارضات»[2]، فرغم التأثر الذي يمكن أن نلمسه في هاته العناصر المعروفة فإنها ليست كافية في إثبات المعارضة ونفترض جوّ الالتقاء بين النّصين وربما تجد أن المقصدية في ذلك تختلف فضلا على مكونات بنائية تعمل على البناء الشعري، وهذا ما يلاحظ في المعارضات الشعرية مع غرض المديح النبوي، فرغم اشتراك الموضوع ولكن لكلّ شاعر طريقته وإن كان الاشتراك في الوزن والقافية ولكن لابد من أن يبحث عن نفسه الإبداعية التي تنجو للجديد رغم الإعجاب.

ج. نماذج من المعارضات الشعرية في المديح النبوي الجزائري

ظهرت القصائد في حبّ النبيﷺ وتزاحمت تم توالت عبر السنون وفي مختلف الأماكن بحيث استفاد الشعراء من بعضهم البعض وممن سبقهم في تجربة المدح النبوي، وهذا لخلق نظام معين خاص بالتجربة الشعرية الخاصة بالمديح النبوي الشريف لها أصولها وتقنياتها؛ «فيعارض بعض شعراء المديح النبوي قصائد امرئ القيس ليكتسبوا

[1]- د.أحمد زنيبر، المعارضة الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية، ص51، 52.

[2]- المرجع نفسه، ص 51.

المران على نظم الشعر الأصيل، واتكأ بعضهم على قصائده فشطّروها صارفين معناها إلى المديح النبوي...»[1]، وهنا تظهر مسألة تداول المعاني بين شعراء هذا النوع من الشعر وتقاربها، وانتقاء اللفظ والقافية والوزن وفي الموضوع والشكل عموما، وهذا ما يجسد ظاهرة المعارضة الشعرية في النصوص المدحية النبوية.

فإذا قمنا بعملية استطلاعية لهاته القصائد في الزمن الذي تلى العصور السابقة لنجد الشاعر متأثرا بمن سبقوه من الشعراء أو بمن هم في الفترة نفسها خاصة مع تلك القصائد التي وجدت رواجا كبيرا في التجربة المدحية النبوية الجماعية؛ كما رأينا مع قصيدة كعب بن زهير "البردة" ولا يخفى علينا قصائد البوصيري التي شغلت الشعراء ومحاولة السير على نهجها.

وهذا ما يدخل في باب المعارضات الشعرية التي كان لها الأثر الظاهر في شعر المديح النبوي؛ «فكثير من قصائد المديح النبوي كانت معارضة لقصائد سابقة في المدح النبوي وسواه، والمعارضة تتعدى في تأثيرها النظر إلى قصيدة معينة عند نظم الشاعر لقصيدته، بل إن الشاعر يضع القصيدة المعارضة أمامه، ويأخذ في تتبعها بيتا بيتا منذ يدايتها وحتى نهايتها فيأخذ شكل القصيدة ووزنها وقافيتها، وقد يأخذ بعض معانيها وعباراتها»[2]، وهذا لا ينقص من القيمة الفنية للمعارضين من الشعراء؛ فقصيدة كعب بن زهير وجدت إقبالا كبيرا من شعراء المعارضة، رغم أن بداياتها أو بالأحرى مقدماتها تؤكد تأثر شاعرها هو الآخر بمن سبقوه في المعاني والعبارات من الشعراء الجاهلية.

ومطلع بردته: "بانت سعاد..." يوجد في العديد من القصائد بما يزيد خمس مئة قصيدة، على النحو الذي كان مع الشاعر ربيعة بن مقروم[3]، وحين تتأمل معاني وألفاظ بردة البوصيري ما نالته من إعجاب الشعراء تجد أنه كان معجبا بمعاني وعبارات قصيدة ابن الفارض حتى في الوزن والقاقية، ونبين ذلك من خلال بيته الأول في قوله:

هل نار ليلي بدت ليلا بذي سلم ** أم بارق لاح في الزوراء فالعلم[4]

وهذا ما ساعد على ظهور المعارضات الشعرية التي شكلت «كظاهرة تناصية فنية جانبا أساسيا من جوانب التعايش الأدبي الذي انبثق عن تفاعل الشعراء المغاربة مع غيرهم من شعراء وأدباء المشرق والأندلس»[5]، والنماذج كثيرة في ذلك سنأتي على ذكرها، ونحاول كذلك في إطار غياب الدراسات الخاصة بهاته الظاهرة في الأدب المغربي إلا القليل منها أن نرجح أسباب الانتشار التي رأيناها مع الأندلس إلى المعارضات المغربية لاسيما الجزائري منها بحكم التقارب المكاني والظروف التاريخية بينهما.

---

[1]- فاطمة عمراني، المدائح النبوية في الشعر الأندلسي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط(1)، 1432هـ- 2011م، ص194.

[2]- د.محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، دار الفكر دمشق- سوريا، دار الفكر المعاصر بيروت- لبنان، ط(1)، 1417هـ- 1996م، ص357.

[3]- المرجع نفسه، ص357، 358.

[4]- ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، دارصادر، بيروت، (د،ط)، (د، ت)، ص 128.

[5]- د.أحمد زنيبر، المعارضة الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية، ص85.

والباحث في أمر هاته الظاهرة في المديح النبوي المغربي خاصة عند شعراء المدح النبوي الجزائري، ليقف على النماذج الكثيرات عند الأندلسيين والمغاربة وذلك بسبب الاحتكاك والتأثر والتأثير الحاصل مع شعراء المشرق، الحقيقة التاريخية تصرح بأن المغاربة قد تأثروا بالمشارقة وبالأخص بالأندلسيين في كثير من الأمور، وهذا كفيل بالاحتكاك بينهما، والأمر لا يتوقف عند المشارقة وحسب بل حضور هاته الظاهرة الأدبية كان بين شعراء المغرب أنفسهم متأثرين ببعضهم البعض، وهذا ما اكتشفناه من بعض النماذج لشعراء المدح النبوي في بعض المصادر التاريخية والأدبية، وهذا على سبيل التمثيل ولغرض الدراسة.

1. الحائيتان

النص المعارِض:

مولدية أبي زكرياء ابن خلدون التي عارض بها مولدية لسان الدين الخطيب، وبحضرة السلطان أبي حمو موسى الزياني واحتفاله بالمولد النبوي الشريف سنة ثمان وسبعين وسبعمائة، ويصرح المقّري بهذا « وأظن أن الفقيه الكاتب أبا زكريا يحي بن خلدون كاتب الإنشاء بتلمسان المحروسة أيام السلطان أبي حمو موسى بن يوسف الزياني رحمه الله نسج على منوال هذه القصيدة [حائية لسان الدين الخطيب] في قصيدة بديعة له، ورفعها على السلطان أبي حمو موسى الزياني في مولد سنة ثمان وسبعين وسبع مئة، وهذا ابن خلدون أخو ولي الدين صاحب التاريخ المشهور، ونص القصيدة»[1] يقول وهو يقدم فيها بمقدمة طللية وغزلية:

ما على الصبّ في الهوى من جناح ** أن يـرى حِلْف عَبْرة وافتضـــاحِ
وإذا مـــا المحبّ عِيـــلَ اصطبـــارا ** كيف يُصغـــي إلى نصيحة لاحي
يـــا رَعَى الله بـــالمحصَّب ربْعـــــا ** آذنت عهدَه النـــــوى بـــانتزاح[2]

ثم ينتقل إلى شوقه وحنينه لأهل الدار والدموع تنسكب من الفراق:

نسأل الدار بالخليط ونسقـــــي ** ذلك الربـع بالدمـــوع السّفـــاح
أيَّ شجو عانيت بعـــــد نواها ** من أسًـى لازم وصبـــر مـــزاح
فاسألوا البرق عن خفوق فؤادي ** والصَّبًا عن سقام جسمي المتاح
يا أهيل الحمى نـــداء مشُـــــوق ** ما له عن هوى الدُّمى من براح[3]

ويتحدث عن تقصيره، طالبا العفو والمغفرة يوم الحساب:

وليـــال قضيت للّهـــــو فيـــــها ** وطـــرا والشباب ضـــافي الجنـــاح
راكبـــا في الهـــوى ذلـــول تصـاب ** ساحبا في الغرام ذيـــل مَـــــراحِ

---

[1]- شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ضبط: مصطفى السقا، تح: إبراهيم الأبياري، علق: عبد الحفيظ شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،(د،ط)، 1358هـ- 1939م، ص 238.

[2]- المصدر نفسه، ص 239.

[3]- المصدر نفسه، ص 239.

واخســـاري يـــوم القيـــامـة إن لم ** يغفـــر الله زلـــتي واجتـــــراحي[1]

وهنا يطلب الشفاعة من خير المرسلين، ووسيلته حبّ النبي صلى الله عليه وسلم، فيدخل في مدحه ووصفه بما حباه الله به ويليق بمقامه:

لم أقـــدم وسيـــلة فيـــــه إلا ** حبّ خير الـــورى الشفيـــع الماحي
سيّـــد العـــالمين دنيـــا وأخـرى ** أشـــرف الخلق في العلا والسّمـــاح
سيد الكون من سمـــاء وأرض ** ســـرّه بين غـــاية وافتتـــــاح[2]

مذكرا الشعراء أنهم مهما وصلوا بوصفه والمدح، فإنه حسبنا الصلاة عليه للفوز، وهو يعيد طلب العفو والمغفرة:

يا رواة القريض والشعـر عجـزا ** ما عسـى تـــدركون بالأمـــداح
إنما حسبنـــا الصـــلاة عليـــه ** وهـي للفـوز آيـــة استفتـــاح
يا إلهي بحـقّ أحمـــد عفـــوا ** عـــن ذنـــوب جنيتـهنّ قباح[3]

وبما أنه في حضرة السلطان أبي حمو موسى الزياني، فإنه بعد مدح سيد المرسلين ينتقل إلى مدحه كونه صاحب المبادرة التحضير لها على مدار الشهر:

وأدم دولـــة الخليفـــة مـوسى ** ذي المعـــالي المبينـــتة الأوضـــاح
مفخـــرة الملك مستقـــرّ المـــزايا ** مظهر اللُّطف ذو التقى والصّلاح
ناصـــر الحقّ خاذل الجور عدلا ** ملجأ الخائفين بحـــر السَّمـــــاح[4]

وبعد أبيات كلها جاءت في مدح السلطان يختم وهو يشيد بصنيعه على المجتمع وعلى الأمة جمعاء بقوله:

وبكـــــم زينت ســـماء المعـــالي ** واهتدى الناس في الدّجى والصباح[5]

هذا ما جاء في قصيدة أبي زكريا بن خلدون والتي قد أثبتت المصادر التاريخية أنها معارِضة لحائية لسان الدين الخطيب، وابن عمار في رحلته يصرح بذلك مستعملا كلمة عارض ما يجعلنا نصنفها ضمن المعارضات الشعرية فيقول عنها « وهي طويلة استرسل فيها في مدح السلطان أبي حمو رحمهما الله تعالى وقد أنشدها بتمامها الشيخ أبو العباس سيدي أحمد بن محمد المقري رحمه الله في أزهار الرياض وقال أنه عارض بها ميلادية لإمام البلغاء ذي الوزرتين لسان ابن الخطيب رفعها في بعض الموالد لسلطانه أبي عبد الله المخلوع»[6]، وسنحاول البحث في هاته

[1]– المصدر نفسه، ص 240.
[2]– شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، ص 240.
[3]– المصدر نفسه، ص 241.
[4]– شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض ، ص 241.
[5] - المصدر نفسه، ص242.
[6]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص158.

القصيدة حتى نتبين تأثر الشاعر به والإعجاب بأبياته، ونتبين كلّ ما يميز المعارضات الشعرية وحتى النوع الذي يمكن أن تصنف فيه حسب النصين.

النص المعارَض:

للشاعر الأندلسي لسان الدين الخطيب، مولدية نظمها في ميلاد النبي صلى الله عليه وسلم سنة أربعة وستين وسبعمئة، مادحا مخدومه أبا عبد الله المخلوع، وما يلاحظ على هذا النص أنه رغم ورودها في كذا مصدر إلا أنها لم تذكر كاملة تامة حتى في الديوان؛ حيث يقول فيها مستدلا بالمقدمة الطللية والغزلية:

ما على القلب بعدكم من جناح ** أن يُـرى طائـــرا بغير جنـــاح
وعلـــى الشوق أن يُشـــبّ إذا هـ ** ـبّ بأنفاسكم نسيم الصباح
جيـــرة الحـــيّ والحـــديث شجـون ** واللّيـــالي تلين بعـد الجمـــاح[1]

– نقاط التقاطع بينهما وتجسد علامات المعارضة الشعرية

أ– الموضوع:

إن كلا النصين مولديتان في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، ولكن ظروف الإلقاء تختلف رغم الاشتراك في المناسبة(المولد النبوي الشريف)؛ فالنص المعارَض للسان الدين الخطيب قيل في حضرة أبي عبد الله المخلوع في سنة (764هـ) في بلاد الأندلس، وأما ابن زكريا يحي بن خلدون فإنه كان في حضرة السلطان أبي حمو موسى الزياني، وذلك سنة (778هـ) ما يؤكد معارضة الثاني للأول؛ فأمر التواريخ والسنوات توضح أسبقية من تأخر النصين المعارضين، ومن تثبت له خاصية المعارضة، وخاصية الزمن مهمة حتى نتبين أي النصين أسبق وأيهما تأثر وأعجب.

الواضح أنهما انتهجا بناء القصيدة المولدية والخصائص التي تميزها من التقديم ثم مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ثم مدح السلطان، وإذا اتفقتا في التقديم (المقدمة الطللية والغزلية)، وكذلك في مدح الرسول مادام الأمر متعلقا بمناسبة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، فإن الاختلاف في مدح السلطان؛ فلسان الدين الخطيب مدح أبا عبدالله، ويحي بن خلدون مدح أبا حمو الزياني، هنا نقاط التقاطع التي تبرز في جزئية التأثر بالموضوع، ولم يكن مطابقا على التمام.

أضف أنه ما يؤكد التقاطع بينهما في انتقاء اللفظ ومعاني الموضوعات في كلا النصيين؛ فسان في البداية يستهل ويقول:" ما على القلب بعدكم من جناح" وزكريا بن خلدون يقول:"ما على الصبّ في الهوى من جناح".

ب– الوزن والقافية:

[1]– شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، مج(6)، تح: إحسان عباس، دار صادر بيروت، 1388هـ– 1968م، (د،ط)، ص 509.

لما تعالج النصين معالجة عروضية تجد أن كليهما ينتميان لبحر واحد وهو الخفيف(**فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن**)، وإنك لتكتشف أمر الزحافات والعلل، ما يبرز تأثر الشاعر في الموسيقى الخارجية للمولدية؛ فقد تبين الزحاف الطارئ على تفعيلة مستفعلن وهو زحاف الخبن(متفْعلن)، وهذا ما يثبت المحاكاة والتقليد؛ إذ وردت مخبونة في النصين.

ثم نذهب لنتأكد أكثر في التحليل العروضي إلى القافية وحرف الروي لنجد حرف الروي نفسه، وهو (الحاء)، أما القافية فتتمثل عند لسان الدين في: ناح- /0/0(كلمة جناح)، أما مع زكريا بن خلدون ففي (كلمة افتضاح) مثلا: ضاح- /0/0، والمقطع الصوتي العروضي الذي يعبر عن القافية جاء سيا وقد تكرر مع الشاعر المعارِض.

ومن خلال ما سلف أن مستوى المعارضة هنا صريح رغم الاختلاف في السلطان الممدوح، وذكرنا سابقا أن الاتفاق في الموضوع ولو على الجزئية وفي الوزن والقافية وحتى حرف الروي فهذا ما يجعلنا نصنف هاته المعارضة ضمن المعارضات الشعرية الصريحة التامة.

ثانيا: المسدستان وترداد الصلاة والتسليم

النص المعارِض: التسديس العطاري

يقول صاحب النفح المقّري بشأن هاته المسدسة العطارية «ومن ذلك هذا التسديس الذي وجدته في كتاب "درر الدرر" للشيخ الإمام أبي عبد الله محمد بن محمد بن عبد الله بن محمد بن محمد بن أحمد بن أبي بكر العطار الجزائري من جزائر مزغنة بني مزغنة، وهي المشهورة الآن بالجزائر»[1]، ومن هنا يتضح لنا الشكل في النص المعارِض وهو التسديس في إطار التشطير مع الموضوع في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم.

دعونا نكتشف أمر المعارضة من خلال قول المقري "من ذلك" حيث يفصح عن مقصده، وهو يورد هذا النص المدحي في هذا الموضع عنده من الكتاب في محاولة منه لرصد ما يمكن من نماذج المدحة النبوية في شكل المسدسات، وهذا في باب أسماه بـ "المسدسات في مدح الرسول" بعد أن رصد في باب قبله أسماه بـ "المخمسات من المدائح النبوية لابن جنان وغيره"، وقد توصل إلى أن معظمها إن لم نقل كلّها أنها تتشارك في الشكل والمضمون والوزن والتقفية والمعاني وانتقاء اللفظ، وما يؤكد ذلك صيغة التصلية على الرسول صلى الله عليه وسلم في عبارة" صلو عليه وسلمو تسليما" وإن اختلف بعضها في الشكل بالنسبة للتسديس أو التخميس.

فيذكر أن من بين مقاصد هذا الجمع« أن المراد جمع ما وفقت عليه في البحر والروي والمعنى، لأن بعضا من العلماء ذكر لي انه لم يطلع إلا على قصيدة ابن الجنان فأحببت أن أتعرض لتعريفه بهذا العدد وإعلامه على أن القصد الأعظم ماهو إلا التلذذ بذكر أمداح المصطفى صلى الله عليه وسلم خصوصا المقتبس فيها قوله تعالى:﴿صلّوا عليه وسلّموا تسليما﴾»[2]، هاته الصيغة كانت كفيلة بالربط بين العديد من النصوص المدحية النبوية،

[1]- شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، مج(7)، ص480.

[2]- المصدر نفسه، مج(7)، ص480.

وبهذا حققت بعضا من مظاهر المعارضات الشعرية، وسنوضح ذلك من خلال النماذج والنصوص التي عبّرت عن ذلك.

والواضح أن المقّري وإن لم تكن له نيّة التحدث في ظاهرة المعارضة وحتى أنه لم يصرح بها كمصطلح، لكن وردت معه كلمات تدل على ذلك، وقبل أن نفصل أكثر نأتي بنص العطار، وهو يقول في مدح المصطفى:

أنـــوار أحمـــد حسنها يتـلألأ ** المصطفـى بحلى الكمـال يحـلّأ
الشمس تخجل وهو منها أضـوأ ** النـــور منـــه مقسّـــم ومجـــزأ
قد زان ذاك النـــور إبـــراهيما ** صلّوا عليـه وسلّمـــوا تسليما[1]

فالملاحظ من خلال هاته المقطوعة التسديسية أولا أنها تكررت 16 مرة وفي كل مقطوعة تكررت صيغة "صلوا عليه وسلموا تسليما" بمعنى أنها تكررت 16 مرة، وتعتبر لازمة تتردد على مدار هاته المقطوعات، وهي تتكرر يوميا، والمسلم مطالب بالتصلية والتسليم على الرسول صلى الله عليه وسلم، قال تعالى:﴿إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا﴾[2]، وهذا ما خوّل هذا التقارب بين النصوص المدحية.

هذا التكرار تقليد سار عليه شعراء كثر في مخمساتهم ومسدساتهم والشعر المشطر عموما، فكان عند شعراء المشارقة وشعراء الأندلس وشعراء المغرب وشعراء الجزائر بالأخص، وهو راجع لذاك الاحتكاك الثقافي بينهم، والتأثير والتأثر الحاصل على مستويات عدّة ما تحدثنا فيه سابقا، والمقّري يؤكد هاته الحقيقة من خلال تجربته في التدريس «وكثير ما كنت أنشد هذه القصيدة[قصيدة ابن الجنان] بالمغرب في مجالس التدريس»[3]، فيعتب بذلك ناقلا لنص أندلسي، وهذا طبعا يعزز دائرة الإعجاب والتأثير بين الشعراء، ما يجعلنا نتساءل عن النص الأقرب الذي تقاطع معه الشاعر أبو بكر العطار الجزائري في مدحته، ونكتشف النص المعارَض، وقد يكون المقّري احد أسباب انتقال هاته المخمسة لشاعر أندلسي كبير في المديح النبوي إلى المغربي.

النص المعارَض:

أ- تقاطع النص العطاري مع المخمسات في المديح النبوي:

الملاحظ في تسديس أبي بكر العطار الجزائري أنه يحمل في ذات الوقت صفة النص المعارَض والنص المعارِض على أساس أنه تأثر بنصوص مدحية في حين أنّ هناك من تأثر به، وهذا على حدّ قول المقري في نفحه وبحسب إفادته؛ فكون تسديس العطار معارَضا يظهر حين قوله «وقد توارد في بعض هذا التسديس مع بعض بيوت القصيدة السابقة التي أولها :" يا أمة الهادي المبارك أحمد" حسبما يعرفه المتأمل والذي في ظني أنّ صاحب

[1]- شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، مج(7)، ص 480.

[2]- سورة الأحزاب الآية56.

[3]- شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، مج(7)، ص438.

"يا أمة الهادي متأخر عن ابن العطار؛ فهو الذي اخذ منه والله سبحانه أعلم»[1]، وكلمة التوارد هاته تعبر عن التأثر والإعجاب بهذا النص الذي يقول فيه صاحبه:

صلـــوا على البدر المنير الزاهر
صلوا على المسك الفتيق العاطر
صلوا على الغصن البهي الناضر
وتنعموا بصلاتكم تنعيـما ** صلوا عليه وسلموا تسليما[2]

ولم يصرح المقري باسم صاحب هذا التخميس "يا أمة الهادي" إلا بقوله ومنها قول بعض فضلاء المغاربة رحمه الله، وحسبما ورد من نصوص أنّ تخميس هذا الأخير يُظهر تأثره بابن الجنان في تخميسه وليس وحده فقط بل هناك شعراء كثر كما وظفوا التخميس في مدحهم للنبي متأثرين به «ولابأس أن نورد هنا ما حضر من التخميسات الموافقة لتخميس ابن الجنان المذكور السابق أولا في البحر والروي والمنحى الذي لا يضل قاصده، وكيف لا وهو مدح الجناب الرفيع العظيم النبوي»[3] أمثال أبي الإسحاق إبراهيم بن سهل الإسرائيلي وأبي العباس بن أحمد بن محمد بن العباس المغربي والإمام العالم الشهير الأديب مالك بن المرحل المالقي ثم السبتي والفقيه الكاتب الأديب أبي العباس أحمد بن القاسم الإشبيلي المعروف بابن القصير، وقد أوردها المقّري في النفح.

ولكنّ الملاحظ هنا أن من بين كلّ هؤلاء الشعراء رأى المقّري أن هذا الشاعر المغربي هو من تأثر بأبي بكر العطار، ويتضح حين قوله أنه متأخر عليه، والواضح هنا أنه آخذ عليه اللفظ والعبارات والمعاني، دون أن ننسى بحر القصيدة، وسنورد في جدول أمثلة على ذلك تؤكد أمر التأثر هذا على سبيل التمثيل لا الحصر:

نص العطار الجزائري	الشاعر المغربي المتأثر به
صلوا على البدر المنير الزاهر	صلوا على البدر المنير الزاهر
صلوا على المسك الفتيق العاطر	صلوا على الغصن البهي الناضر
صلوا على من بالنبوة ينفذ	صلوا على من بالنبوة زيّنا

وفعلا حين ترجع للنصين فإن معان كثيرات تتعاود وصيغ تكررت بل وتجد الشطر ككل يعاد بالإضافة إلى الكلمات، فضلا عن الجانب الموسيقي الذي يوضح أنهما وظفا بحر الرجز(مستفعلن×6)، وكانت الميم هي الحرف الأخير في الشطر الخامس، وفي الشطر السادس مع العطار.

ونظن أننا قد أكدنا وجهة نظر المقّري في أن مسألة المعارضة الشعرية بين النصيين، وحتى نقتنع أكثر فلا بد من الرجوع إلى تاريخ الميلاد والوفاة ولكن ما يمنع أن المقّري لم يعط اسم صاحب النص المعارِض وهو مغربي،

[1]– المصدر نفسه، ص485.
[2] - شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، مج(7)، ص449.
[3]– المصدر نفسه، ص445.

وهذا أيضا ما يبين أن ابن العطار من المتأثرين الأولين لابن جنا سواء أكان بشكل مباشر لنصه أو عن طريق نص أقرب، وهو الأمر الذي صرّح به المقّري وهو يبين أن العطار تأثر بتخميس أبي العباس بن جمال الدين لأنه أقدم منه.

وهو الأمر ذو الأهمية في هاته الجزئية أن يكون التسديس في مدح النبي صلى الله عليه وسلم لأبي بكر العطار الجزائري هو النص المعارِض كنموذج يعبر عن ظاهرة المعارضات الشعرية في المديح النبوي الجزائري القديم، وفعلا فإنه يوجد ما يعزز هاته الحقيقة في قوله دائما مع النفح عن تسديس العطار أنه «توارد أيضا في عدة أبيات مع تخميس الكاتب أبي العبّاس ابن جمال الدين المتقدم ذكره، وأوله "الله زاد محمد تعظيما"، وهما على منوال واحد غير أن ذلك تخميس وهذا تسديس، وابن جمال الدين أقدم من ابن العطار تاريخيا فيحتمل أن يكون ألمّ بكلام ابن جمال الدين أو ذاك من توارد الخواطر»[1].

فكلامه مهم يصبّ مغزاه في ما يجسد حقيقة المعارضات الشعرية فذكره أن الشاعر أبا بكر العطار تواردت أفكاره مع أبي العباس من جهة، وأيضا قوله أنهما على منوال واحد من جهة أخراة ويبقى الاختلاف في الجانب الشكلي ليجعله يحتمل أنّ ابن العطار ألمّ بما نظمه ابن جمال الدين وتأثر به، ولا ننسى أن هذا الأخير قد تأثر بابن الجنان، وهذا ما أكدّ أقدميته تاريخيا على ابن العطار أو هو عبارة عن توارد خواطر، وهذا ما يمكن حدوثه أيضا نظرا للسمات المشتركة في مواضيع غرض المديح النبوي الشريف حيث تبقى الطريقة لكل شاعر وأسلوبه في العرض، وحتى في طريقة العرض اشتركوا لاسيما تقديم الأبيات وترتيبها حسب الحروف المعجمية وهذا ما لوحظ في جل المخمسات.

ولكن الغريب في الأمر أن تخميس أبي العباس ابن جمال الدين لاوجود لها في المصدر مع أنه مثّل بها على اعتبار أن ابن العطار الجزائري قد تأثر بها بغض النظر على المخمسات الأخرى التي تحتاج إلى أن نتأكد من أن ابن العطار قد تأثر بهم، وبغض النظر عن كل هذا؛ فالمطّلع على هاته المخمسات لتجدها تتقاطع في صيغة التصلية، وفي آلية التناص (**التناص الاقتباسي**) فضلا على الصيغ المكررة والمعني والألفاظ والوزن والتقفية، وطريقة عرض الأبيات حسب الحروف المعجمية والمختلف في مسألة الشكل أنها مخمسة وابن العطار عنده تسديس.

ب- تقاطع النص العطّاري مع المسدسات في المديح النبوي:

في نفحه أضاف المقّري باب المسدسات من المدائح النبوية وأتى على ذكر مسدستين لعلاء الدين محمد بن عفيف الدين الإيجي الحسني الصفوي الزينبي؛ فيقول في أولهما وهو يرتبها على حروف المعجم ملتزما الحرف في أول الأشطار الأربعة وآخرها:

الله أحمـــد أحمـــدا إذ يبـــــرأ ** أوضـــى وضيء نـــوره يتـــــلألأ

أنـــواره كل العـــالم تمـــــلأ ** أكـــوانه لـــولاه لم تكن تنشأ

[1]- شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، مج(7)، ص438.

إن كنتـــم أنقـدتم لـه تسليما ** صلّوا عليــه وسلّمـــوا تسليما[1]

أما عن التسديس الثاني فيقول فيه:

أحسـن بطلعة أحمد هي أضوأ ** أعلـــن بلمعتـــه العـــوالم تملأ

أزيـــتن به لمـــا أتى يتـلألأ ** أبـــين بـــآيات لـــــه فتنـبأ

الله قـــدّمه بهـــا تقـــديمـــا ** صلّوا عليــه وسلّمـــوا تسليما[2]

والتأثير مشترك لا من حيث الموضوع في مدح المصطفى المختار والشكل بما فيه الوزن والتقفية وبحر النص وحتى آلية التناص كما شرحنا من قبل بالنسبة للخصائص والسمات الفنية والموسيقية لتسديس العطار، ولكن ما ينضاف إلى نصه تسديس آخر تشترك فيه كل العناصر السابقة ويختلف في تغيير الشاعر لصيغة التصلية المكرّرة بصيغة أخرى مقتبسة من القرآن، وهي في قوله تعالى:﴿ يا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اذْكُرُوا اللَّهَ ذِكْرًا كَثِيرًا وَسَبِّحُوهُ بُكْرَةً وَأَصِيلا﴾[3]، وهنا تنزاح العملية التناصية قليلا؛ لأنه لا ينطبق حدّ التمام، وهذا في قوله:

نـــور النبي المصطفى المختـــار ** أربت محاسنـــه على الأنـــوار

مرآه يخجل بهجـــة الأقمـــار ** نـــور ينجـــتي من عذاب النـار

قد زان ذاك النـــور إسماعيـــلا ** صلـــوا عليه بكـــرة وأصيـــلا[4]

3. موشحتان في مدح النبي صلى الله عليه وسلم

النص المعارَض:

هي موشحة أبي العباس سيدي أحمد المانجلاتي بعنوان "نلت المرام"، وقبل أن يوردها ابن عمار في رحلته ذكر أن الشاعر وهو يتحدث عن المديح النبوي الجزائري في القديم أن« ومجلي هذه الحلبة ومقدم الجماعة وناثل الجعبة وإمام الصناعة وركاب صعابها ومذللها ومسبل شعابها ومسهلها عاشق الجناب المحمدي ومادحه بلا معارض ومثلث طريقتي البوصيري وابن الفارض»[5]، وحتى نتبين من الشاعر الذي عارضه في موشحته نأتي بأبيات منها:

بـالله حـادي القطـــار قـف لـــي بتلك الدّيـــار واقْـــــر السّـــــلام

سلّـــم على عرب نجد واذكر صبـــابة وجـــدي كيـــــف يـــــلام

من بادرتـــه الدّمـــوع شـــوقا لتلك الربـــوع مـــــع المقـــــام[6]

---

[1]- المصدر نفسه، مج(7)، ص 470.

[2]- المصدر نفسه، مج(7)، ص 475.

[3]- سورة الأحزاب الآية 41-42.

[4]- المصدر نفسه، مج(7)، ص 480.

[5]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص27.

[6]- المصدر نفسه، ص28.

النّص المعارِض:

والنص المعارِض هو موشحة من موشحات الشاعر أبي عبد الله محمد ابن محمد الشهير بابن علي الذي تأثر بالمانجلاتي أيّما تأثر، وابن عمار في رحلته عنه يقول« ثم جاء مصليا خلفه علم الأعلام اللاعب لسانه بأطراف الكلام سحبان البلاغة وقس البلاغة ومالك أزمة المعاني ومصرف اليراعة فارس الأدب المفرد وحامي ذماره وحارس روضه الأنق ومطلع شموسه وأقماره»[1]، وقد سمّاه بـ"هاج الغرام" ويقول فيه:

بـالله طــاوي القفـــار عـــرج بـــذاك المـــزار حـيث الكـــرام
عــرج بربــع المعـــال وابرد بـــذاك الوصـــال حـــرّ الغـــرام
حسب المشوق الكئيب أن شمــله بـــالحبيب لـــه التئـــام
نـــأت علينـــا الديـــار وفـي الفـــؤاد جمـــار لهـــا انـضـــرام[2]

والواضح من خلال النصين أن ابن علي قد جارى المانجلاتي في موشحته وهو يخاطب حادي الركب وهي على غرارها.

- نقاط التقاطع بين الموشحتين:

أ- الموضوع

الموضوع واحد وهو المديح النبوي وكم هائل من مشاعر الشوق والحنين يحملان للحادي وطاوي القفار لأرض الحجاز وتلك الديار، ويبدو أن ابن علي قد جارى المانجلاني في كل عناصر تركيب بناء النص من البداية إلى النهاية، والغريب أنه حتى في الشكل الذي تبدو عليه القصيدة وهو التثليث على أغلب الظن.

ب- الشكل الوزن والقافية:

كما رأينا ان ابن على وما جاء في موشحته أنها مشطرة في شكل التثليث والتقفية منتهية بحرف الميم، أم عن الوزن فهي من بحر

رابعا: اللاميتان

النّص المعارِض:

"ذخر المعاد في وزن بانت سعاد" هو العنوان الذي أطلقه البوصيري على لاميته في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، عنوان يخبرنا بخاصية الإعجاب والتأثير والتأثر، وهذا ما يجعلها تصنف في باب المعارضات الشعرية؛ ولما نتحدث عن هذا النوع من الشعر مع البوصيري فإن معظم قصائده وجدث رواجا كبيرا مع شعراء عصره وحتى

[1]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص35.
[2]- المصدر نفسه، ص35.

مع شعراء العصور التي تلت، خاصة شعراء النهضة الحديثة، وبالمقابل فإنه بدوره قد تأثر بمن سبقوه في مدح الحبيب صلى الله عليه وسلم وهذا قبل أن يُتأثر به.

فهو يصرح بأن لاميته "ذخر المعاد" جاءت على وزن قصيدة شاعر من شعراء النبي في العهد الإسلامي، وهو الشاعر كعب بن زهير وما اشتهر به بالبردة، وهذا يعنى أن البوصيري عارض بردة كعب، وهو الأمر واضح في الموضوع والوزن والقافية وحتى حرف الروي، ولا داعي أن نؤكد على الوزن لأنه كما ذكرنا أنه يصرح به في العنوان أن سار على نهج كعب في الوزن، وهو يقول فيها:

إلى متى أنت باللذات مشغول ** وأنت عن كل ما قدّمت مسؤول

في كل يوم ترجّي أن تتوب غدا ** وعقد عزمك بالتسويف محلول

أما يرى لك فيما سرّ من عمل ** يوما نشاط وعمّا ساء تكسيل[1]

فالقصيدة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، بحرها من البسيط والروي اللام والقافية:/0/0

النص المعارَض:

" بانت سعاد" لا يخفى على أحد مدى الشهرة التي لقيتها بردة كعب بن زهير، وكذا التأثر بها والإعجاب بمضامينها وطريقة عرضها، فضلا على الظروف التي دفعت لنظمها وأبياتها تكتب في حضرته وحضوره، وهناك ما يقال من الكلام لما تصنف في شعر المعارضات الشعرية، وهي في سبعة وخمسين بيتا، كتبها على التقاليد التي عرفتها القصيدة العربية في الجاهلية، يقول فيها:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبـول ** متيّـــم إثـرها لم يُجز مكبـــول

وما سعاد غداة البين إذ رحلـوا ** إلا أغنّ غضيض الطرغ مكحول

هيفـاء مقبلة عجزاء مدبـــــرة ** لا تشتكي قِصـر منها ولا طول[2]

وتعتبر هاته النماذج للمعاضات النبوية الجزائرية كأمثلة تعبّر عن الكثير من صورها في المديح النبوية الذي يحتاج التنقيب عنه في المصادر التاريخية التي عنيت بالأدب الجزائري وتاريخه، وما يميّزها خصوصيتها التي تبدي تفردها بتجربتها الفنية وما يحيط بها من ملابسات اقتضتها البيئة التي خرجت منها

فالشاعر الجزائر وهو يبدي إعجابه في معارضته النبوية لنص شعر آخر فإنه يثبت في نصه النبوي خصوصية البعد والنأي وبعد المسافة، وهذا طبعا ما لا نجده عند الشعراء في المشرق بحكم قربهم للحرم والمقام المحمدي، ويثبت كذلك مشاعر الاشتياق والحنين لتلك الأرض؛ فيكثر من ألفاظ البعد والشوق وذكر المغرب كدلالة على طول المسافة، فيستجلب المعاني والألفاظ ويناصها وفق سياق تجربته الخاصة متحايلا فنيا بإعماله للخاصية التناص.

[1]– د. عمر الطبّاع، ديوان البوصيري، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص 195.

[2]– د. درويش الجويدي، ديوان كعب بن زهير، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، ط(1)، 2008م– 1429هـ، ص 123.

ثانيا: التناص في المعارضات النبوية الجزائرية

1- خاصية التناص وعلاقتها بالمعارضات الشعرية

من الأدوات الفنية التي انطلقت منه المعارضات الشعرية ظاهرة التناص، وقد عبّرت من خلالها عن الطموح الإبداعي إلى الجديد في نظم نص شعري معارِض يتمتع بسياق تجربته الجديدة في ظل إعجابه بالنص المعارَض والتأثر به والسير على منواله، وهذا ما يجسد تلك العلاقة بينهما ومدى حاجة المعارضة الشعرية لإعمالها في تجربتها الفنية والتخطي معها حدود المباشرة والسطحية.

ولذلك اعتبر التناص من التقنيات الفنية التي وجدت الاهتمام الكبي والواسع في الوسط النقدي القديم وفي الدراسات الحديثة، ودليل هاته العلاقة بينه وبين المعارضات الشعرية إنما يكمن في تلك التلميحات التي هي مبثوتة في المصادر النقدية القديمة على اختلافها في حديثهم عن مسألة تداول المعاني، وكلما ذكرت المعارضات وما يعلق بها كانت هنا إشارات تعبّر عن مفهوم التناص ووظيفته الفنية.

وحتى في المعنى الذي عرف به من خلال مهامه التناصية في النص، فإن هناك تلمحات لغوية تعبّر عن ذلك من خلال الجذر اللغوي الخاص به؛ «فالنّص رفعك للشيء...، يقال نص الحديث إلى فلان أي رفعه، ونصّ المتاع نصّا جعل بعضه على بعض...، والنّص: التعيين على شيء ما...، يَنُصُّهم أي يستخرج رأيهم ويظهره...، ونصَّ الشيء: حرّكه»[1]، وكل هاته المعاني التي وردت في لسان العرب من معنى الرفع، ومعنى وضع الشيء فوق بعضه البعض، ومعنى التعيين، ومعنى استخراج الرأي وإظهاره، ومعنى التحريك، كلّها معاني بشكل أو بآخر لها نظير في مفاهيمه الاصطلاحية.

وقد تعدّدت تلك المفاهيم نظرا للأهمية النقدية الحديثة التي عنيت بمصطلح التناصIntertextualité الذي يعتبر «مجموعة من العلاقات أو الروابط بين نص أدبي ونص آخر أو مجموعة من النصوص... ويكون هذا التداخل النّصي حسب عملية مقاربة يقوم بها القارئ المختص خصوصا»[2]، ولذلك يحدث على مستوى نصين أو أكثر، وقد أجمع الدارسون النقاد على أنه «العلاقة بين نصين أو أكثر»[3]، وهي علاقة تداخلية وتفاعلية وحوار، وتوظيفه في النص يؤثر في طريقة قراءة النص المتناص Intertext ؛ «أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو

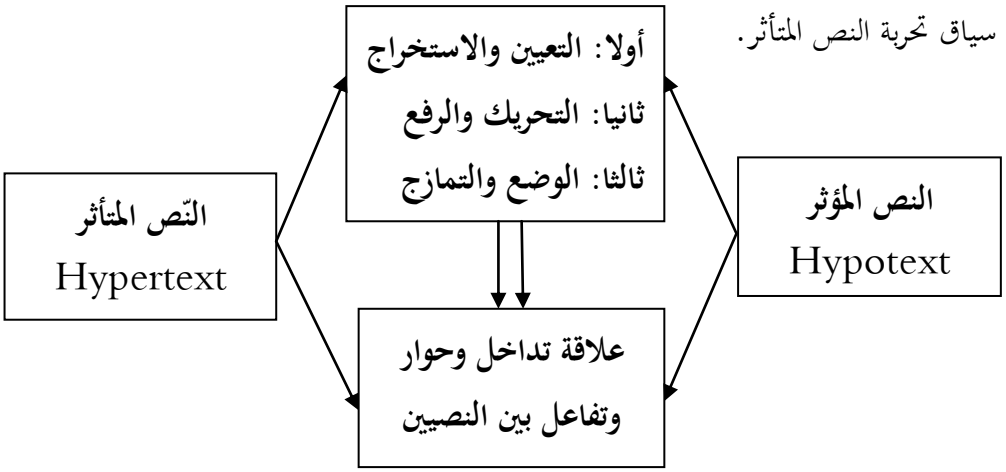
[1]- ابن منظور لسان العرب، ج(14)، مادة (نصص)، ص 177، 178.

2 -Le petit Larousse illustré, Les édition Françaises, (1991), p:532.

[3]- د. محمد عنابي، المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط(3)، 2003، ص46.

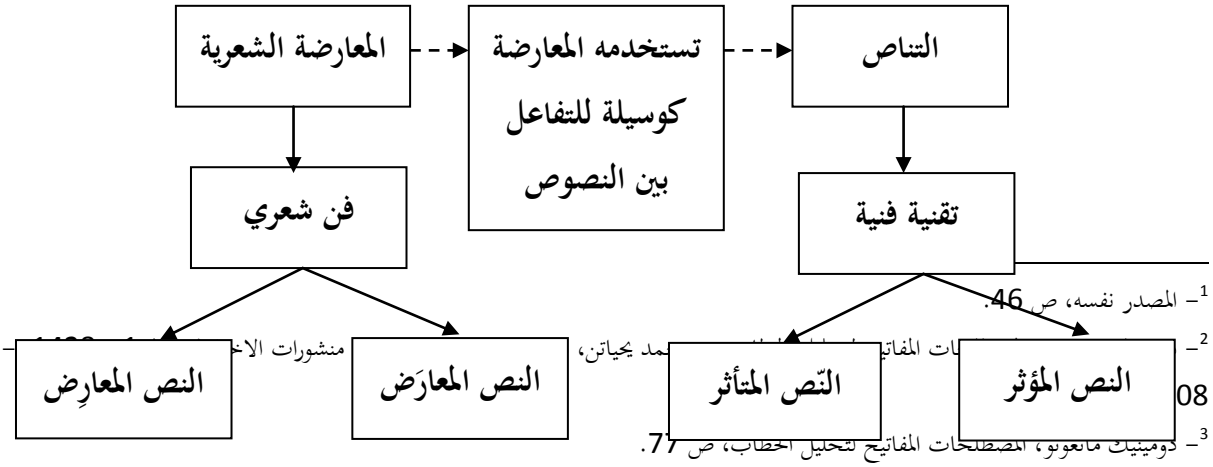
أصداؤها»[1]؛ بحيث يحدث التناص على مستوى البنية النصية للنّص الثاني، فتتشكل «بمجموعة العلاقات الصريحة أو الضمنية التي تربط نصا ما بنصوص أخرى...»[2]، ولذلك يعتبر «بمجموعة الأجزاء المستشهد بها في مدونة ما»[3]،

وكان المبدع يستشهد في نصه بنصوص غيره سبقته، وقد وضّح جيرار جينيت مصطلح النصين الذي يحدث بينهما حوار وتفاعل أثناء عملية التناص؛ فالنص الأول وهو النص المؤثر Hypotext، والثاني وهو النّص المتأثر Hypertext، ولذلك هو «عملية لسانية تواصلية بعدية، تارة يحصل بصورة شعورية... وتارة يتم بصورة لا شعورية»[4]، وهاته العملية تحدث بين نصين أو أكثر، فيحدث بينهما علاقة تحاور وتفاعل تتمثل فيما رأته النظرة اللغوية بعملية التعيين والاستخراج ثم التحريك والرفع ثم الوضع والاستنبات بطريقة تحتاج إلى ذكاء فني حسب مقتضيات سياق تحربة النص المتأثر.



التفاعل النّصي

وبما أن هاته الظاهر النقدية تحدث على مستوى النصين أو اكثر فإنها تستدعي معنى المشاركة على مستوى الثنائيات أو أكثر، وهذا ما يطبع طبيعة المعارضات الشعرية، من منطلق أنها تقنية لصيقة بمميزات التناص، وإعمالها إياها أمر لا مناص منه، ولذلك ينبّه الدكتور عبد الجليل مرتاض أنها ليست ضربا من المحاكاة ولا المعارضة وحتى المطارحات ولا السرقات الأدبية مؤكدا على أنه عملية تواصلية تحدث بعد التأثر، وهذا ما يفصل بينها وبين المعارضة الشعرية؛ لأنها تقنية يستخدمها الشاعر ليخرج من خلالها إبداعه في التعامل مع النص المعارَض.



[1]- المصدر نفسه، ص 46.

[2]- [illegible] منشورات الاخ[illegible] محمد يحياتن، [illegible] 08

[3]- دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص 77.

[4]- عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطب[illegible]

العلاقة بين التناص والمعارضة الشعرية

وقد فصّل الدكتور عبد المالك مرتاض في توضيح صورة التناص على أنها سرقات أدبية، وأن المعارضات الشعرية من ديدنها، ويتضح، وما يجعل الأمر مطمئنا أن المعارضات الشعرية لها علاقة وثيقة بالتناص، وارتباط ذلك بالجانب الإيجابي للسرقات الأدبية، وقد استفسر حول الأسس الجمالية والتناصية التي قامت عليها السرقات الأدبية. وكيف أنها تعتبر بالنسبة له معادلا اصطلاحيا مقرا أن هناك جهودا نقدية عربية قديمة عبّرت عن نظرية التناص وصور التداخل النّصي في قضاياها النّقدية التي عنيت بالمعارضات الشعرية والسّرقات الأدبية[1].

فلقد ألبس النّقاد العرب القدامى التناص ثوب مصطلح السرقات الأدبية وقد عبروا عن ذلك، حين يأخذ الأديب من غيره الأفكار والألفاظ عن قصد أو دون قصد منه، وقد عارضوا فكرة السرقات الأدبية في إطار توارد المعاني وتداولها وهذا الكلام يعنى أنهم كانوا يتحدثون عن التناص، وسنفرد لهاته الآراء حديثا نظرا لعلاقته بالمعارضات الشعرية؛ لأن في حقيقة أمرها «تكشف عن ذلكم التداخل النصي أو التعالق الشعري الذي يعتري إبداع شاعر بعينه نتيجة لما حفظه أو قرأه من شعر غيره سواء على المستوى الألفاظ أو على مستوى المعاني»[2]، وتبقى المعارضة الشعرية درجة من درجات السرقة الأدبية، والفارق في درجة التجلي والإخفاء.

فالجاحظ في حديثه عن قضية المعاني واللفظ وشفاهة العرب أشار للتناص في قوله «فلم يحفظوا إلا ما عَلِق بقلوبهم والتحم بصدورهم واتّصل بعقلهم من غير تكلف ولا قصد ولا تحفظ ولا طلب...»[3]، فهذا الحفظ كفيل بإعادة المعاني خاصة إذا كان هناك إعجاب وتأثر يدفعان إلى التّعلق والالتحام والاتصال بكلام الآخرين «وإن الذي يتكلم أو يكتب مما علِق بقلبه من كلام الآخرين والتحَم بصدره من أقوال النقل تكلفا بالحفظ والمحاكاة لهو المتناص بامتياز»[4]، وهذا ما يدل على خاصية التناص، وأنه رغم السّرقات ولكن هناك ما يدل على تداول المعاني قصد التجديد لا التقليد.

وهي المسألة التي تطرق إليها ابن طباطبا في إطار تهذيبه لقضية السرقات الأدبية في قوله «فليس يقتدي بالمسيء، وإنما الاقتداء بالمحسن، ولك واثق فيه مُجلٌّ له إلا القليل، ولا يغيّر معاني الشعر فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته

[1]– د. عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط2)، 2010، ص 225

[2]– د. أحمد زنيبر، المعارضات الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية، ص55.

[3]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج(3)، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر،(د،ط)،(د،ت)، ص 28، 29.

[4]– د. عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 225

أو يوجب له فضيلة»[1]، وهو بذلك ينظّر لقوانين تؤسس لنظرية التناص، وذلك من خلال القوانين التي سنّها للشعراء ولإبداعاتهم في توجيهات تنصّ على الاقتداء بالمحسن وأن يتجنب الإغارة على المعاني مدّعيا السبق إليه في صنعها.

وهذا يدل على أن هاته النظرية لا تتوقف عند الاستجلاب فقط بل لا بد من تحري الكيفية الإبداعية لذلك ويضيف مفصلا «فيديم النظر في الأشعار التي اخترناها لتلتصق معانيها بفهمه وترسخ أصولها في قلبه وتصير موادا لطبعه ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدّى إلى نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار»[2]، وعبارة "نتائج ما استفاده" لتدلّ على قضية التّناص واستجلاب تلك الاستفادة لنصه بشكل فني.

ويوضح هاته القضية بضرب الأمثلة، فيقول «فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد قد مدّته سيول جارية من شعاب مختلفة وكطيب تركّب عن أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستبطنه»[3]؛ فالمثال الأول كان عن السبيكة التي هي نتاج أصناف من المعادن، أما الواد والسيول وحتى الطيب المستخلص من أخلاط فإن ذلك يثبت أنه لولا النصوص السابقة المختلفة الغائبة لما تواجد النص الحاضر وقد استخْلِص منها.

ويضيف مسألة أخرى وهي ضرورة الحفظ؛ إذ يرى «أن الشّعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلّها وجدتها متناسبة إما تناسبا قريبا أو بعيدا وتجدها مناسبة لكلام الخطباء وخطب البلغاء»[4]، فالعقد والإحلال يدلان على التحويل بطريقة فنية تحتاج فيها إلى إعمال التناص، ولذلك لا تجدهم يحرصون على مسألة الحفظ فحسب، بل وحتى ويؤكدون على إعمال الفكر فيما يحفظ وتوظيفه في إبداعه، ولذلك تجدهم يؤكدون على ترك ما حفظ ونسيانه بحيث يوظفه المبدع من غير وعي منه وعلى سجيته بطريقة إيجابية.

وله شروط يشترطها على المتناص المتأثر (الشاعر الآخر) من جملتها اختصار المعنى المأخوذ منه وتبسيطه وتبيينه ويختار له الكلام الحسن والإيقاع الرشيق ينتقي له وينقله عن وجهه إلى وجه آخر، وهذا ما يؤيد نظرة ابن طباطبا حول إمكانية جواز تناص الشاعر مع الكتابة، وما رأى في مسألتي القلب وعقد المنثور وحلّ المنظوم[5].

وكذلك القرطاجني فإنه يتطرق للتناص ويبين أن في هذه المسألة «يبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين، فيحيل على ذلك أو يضمنه أو يدمج الإشارة إليه أو يورد معناه في عبارة اخرى على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحق من المكان

[1]- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط(2)، 2005م- 1426هـ، ص16.

[2]- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص16.

[3]- المصدر نفسه، ص16.

[4]- المصدر نفسه، ص 81.

[5]- المصدر نفسه، ص 239.

الذي هو فيه...»[1]، فيعطي الحق للشاعر بأن يكتب شعره انطلاقا مما يحفظ، وما مر عليه من خلفية ثقافية يحسن الاستفادة منها، وهذا ما يقر حتمية إبداع التناص.

فهو يحتاج إلى خلقية كما ذكرنا وإلى حسن التعامل معها أثناء التحويل؛ فالأمر لا يقتصر على الحفظ إنما لابد من الممارسة الفعلية المحكمة لعملية النقل، وهذا ما بينه ابن خلدون في مقدمته «...فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه من أمثالها من كلمات أخرى ضرورية»[2]، وهنا يكمن الإبداع وأن الشاعر مجبر على سقل الموهبة والعمل على الزيادة فيها والكشف عن مواطن الإبداع فيها.

فالنقاد قد وضعوا كل احتياطاتهم حتى لا يفهم الحفظ التكرار والابتذال؛ «فنسيان النص يفضي إلى كتابة نص أصيل على أنقاضه من وجهة نص جيد إذا كان المحفوظ المنسي هو أيضا جيد من جهة أخراة»[3]، ولذلك تجدهم يؤكدون على النّسيان حتى لا تكون أرضية النص الجديد مكوّنة من النصوص المحفوظة، فإنه لابدّ من إثبات الشخصية الشعرية وتلوينها حسب مقتضياتها بألوان فنية.

وإذا كان الشاعر ينطلق في المعارضة الشعرية على أساس تلك الصورة الإيجابية لها فإنه سيفتح آفاقا تعمل على حيوية وسيرورة أصول الحركة الأدبية من خلال المزج بين ثنائية التراث والتجديد حتى تتحقق إمكانية التواصل الفكري بين الشعراء وضمان استمراريتها.

ومن خلال ما سبق فإن هاته المحاولات للنقاد القدامى اجتهادات كبيرة ارتبطت اهتماماتها بالنص الأدبي وعلاقته بخاصية التفاعل مع النصوص الأخرى، وهو الأمر الذي شكل قضايا وبحوث عززت من شأن النظرية النقدية الحديثة التي عنيت بقضايا التفاعل والتداخل من خلال المصطلحIntertextualitéكلمة مركبة من"Inter" و"textualité"، وقد ترجمت إلى العربية بالتناص أو التداخل النص أو التفاعل النصي، وهذا للتعريف بالكتابة الأدبية من الدرجة الثانية سواء أكانت ظاهرة ام خفية.

فمفهوم التناص من المفاهيم النقدية الأساسية التي نالت الشهرة في البحث والتنقيب والدرس والتحليل في أوساط الحركة النقدية على اختلاف اتجاهاتها في الدراسات الحديثة، وقد تعددت التصورات والمفاهيم حول مفهومه النقدي وآلياته الإجرائية ضمن النظرة الفلسفية أو لسانيات الخطاب أو على مستوى جماليات التلقي؛ فبحثوا في الإنتاجية النصية، وقد أشار لها من قبل فردينان ديسوسير من خلال الخاصية التفاعلية للغة، واستفاد ميخائيل باختين مطوّرا طرحه الجديد الذي يؤكد فيه خاصية الحوارية Dialogisme للنّص الأدبي.

أمّا عن الناقد الفرنسي جان جيرودو فيشير للتناص في قوله «إن السرقة الأدبية أساس كل الآداب باستثناء الأول منها المجهول على كل حال»[4]، وحتى رولان بارت فإنه يقر بأن «كلّ نص هو تناص وذلك على نحو تتمثل

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص39.

[2]- ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، (د،ط)، 2000، ص 356.

[3]- د. عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص246.

[4]- المرجع نفسه، ص 192.

فيه كلّ النّصوص الأخر»[1]، وكلّ ذلك متصل بالمفهوم الحديث للتناص وعلاقته بالمستوى الإبداعي فإنه يكون إما بالإحالة المباشرة عليه أو بالسرقة منه أو بالتلميح إليه أو بالمعارضة وغيرها من الأشكال الأخرى.

أما على المستوى القراءة فإن هناك ما يربط بين مفهوم التناص والتلقي من خلال فعل القراءة، فإن هاته التعاريف تفيد إباحة السرقة لدى التعامل مع أي نص أدبي كما للمعارضة والتلميح والإشارة، وهي تؤكد مسألة التقارب بين السرقة الأدبية والتناص، وهو الأمر الذي يجعلنا نطمئن أن المعارضات الشعرية لها ارتباط وثيق بمصطلح التناص، ثم تأتي جوليا كريستيفا وهي تشتغل على ما سبق لتفصح ولأول مرة عن مصطلح التناص Intertextualite في دراساتها المتعلقة بالنظرية النقدية الحديثة ومؤلفاتها، وهذا ضمن ما يسمى بالإنتاجية النصية.

وهنا كان لزاما أن نذهب بعيدا بهذا المصطلح ونصله بما لديه من وزن في الخصائص والسمات إلى القراءة النقدية الحديثة التي ستمنحه مصوّغ الإنتاجية وإعادة المعاني باحترافية وإبداعية تؤكد فكرة «الأصالة من خلال لقاء هذا التراث ومحاولة الإضافة إليه، والابتكار في صوره المعرفية المطروقة وتجاوز مراحل الجمود والعقم وإثبات وجود "الأنا" المبدعة لما تضفيه من أبعاد جديدة نتاجا لتفاعلها مع واقعها أو حتى في توحدها معه»[2] وهنا تكمن أهمية المعارضات الشعرية وضرورة دراستها لأنها مجالا خصبا للتواصل.

وبما أن المعارضات الشعرية بشكل أو بآخر تضعنا أمام خاصية تداخل النصوص التي هي «أمر حتمي وقدر يلاحق كل نص، فلا يكاد يوجد نص يبرأ من تهمة التعالق والسجال مع نص آخر، وقد أطلق على هذا التداخل في النقد الحديث "التناص" وحده أن تتفاعل النصوص فيما بينها التأثير والتأثر»[3]، فإنه لابد من اهتمام النقد الأدبي بالمعارضات الشعرية لطرح جديد تراءت معالمه في الأفق النقدية الغربية بمصطلحات عديدات استساغها على أساس أنها مسميات تحمل المفهوم نفسه للمحاكاة والتحويل كالتناص والنص الغائب والحوارية.

وعليه فإن المعارضات الشعرية تتخذ التناص كوسيلة إجرائية لمنهجة تحويل النصوص لأنها العملية التي بها ينضاف نص ما إلى نص وهي «العلاقة بين نصين أو أكثر، وهي التي تؤثر في طريقة قراءة النّص المتناصIntertext، أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها»[4]، ونحسبها كذلك إذا أعملت آلية التناص بوجه إبداعي يجسد فيه الشاعر قدراته في إطار تجاربه الشعرية والفكر الجماعي، فتصون بذلك التراث وتعمل على ضمان سيرورته والديمومة.

---

[1]- المرجع نفسه، ص192.

[2]- د.عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)، ص83.

[3]- سعيد بكور، النص الشعري القديم بين آليات إنتاجه وجماليات تلقيه، تأملات في الإبداع الأول والإبداع الثاني، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط(1)،سنة 2013، ص 118.

[4]- د. محمد عنابي، المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، ص46.

ومعنى ذلك أن القضية مرتبطة بالنص المولِّد والكيفية التي يعمد عليها لتوالد نصوص أخراة وفق بناء سابق، ومن هذا المنطلق فإن النص الشعري عندها «إنما ينتج ضمن حركة معقدة ومركبة من إثبات النصوص الأخرى ونفيها في آن بل إنه فوق ذلك عبارة عن إنتاجية ومبادلة بين النصوص»[1]، وهذا يعني أن هناك عدد كبير من الملفوظات داخل فضاء النص الواحد لها سابق حضور في نصوص أخراة أخذت منها وتقاطعت معها ثم تفاعلت، وهذا ما يقربنا من مفهوم التناص وآليات خلقه من الوجهة الإبداعية والبحث فيه من الناحية الإجرائية.

هذا التصور النقدي للتناص دفع جوليا كريستيفا أن تقترح رؤية نقدية جديدة مفادها« انفتاحية النص الأدبي على عناصر لغوية وغير لغوية(إشارية ورمزية) متجاورة بذلك التصور البنيوي الذي يلح على مفهوم البنية والرؤية الاجتماعية التي تركز على الوثيقة ومشيدة في الآن نفسه لشعرية تنظر إلى النص كملفوظ لغوي واجتماعي في آن»[2]، وهذا ما جعل الدارسين يتباحثون هذا الأمر على مستوى أعلى مرتبط بنظرية الاستجابة الجمالية.

وكان يوري لوتمان من الذين أفصحوا عن ذلك وهم يحولون الجدل القائم حول هذا المفهوم من الإنتاجية النصية إلى دائرة التلقي مؤكدا منخ خلال ذلك أن النص ليس ببنية مستقلة، إنما لها تداخلات وتعالقات مع بنيات أخرى تاريخية وثقافية ونفسية.

وقد سار على نهج لوتمان ميشال ريفاتير الذي أعطى لمفهوم التناص بعدا يعتمد على «إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى قد تسبقه أو تعاصره»[3]؛ بحيث بنى تصوراته لمفهوم التناص على المتلقي، واعتبر الظاهرة الأدبية جدلا قائما بين النص والقارئ كما انه فرق بين القراءة الاستكشافية والقراءة التأويلية التي تؤهل القارئ مرتبة التأويل للنص المقروء من خلال العلاقة التي تربط بينه وبين نصوص أخراة، وهذا ما حاول أن يطبقه على نصوص بإجراءات نقدية مثّل فيها القراءة الجديدة التي كشفت له فيها عن سر الأدبية.

وبعده يأتي جيرار جينيت Gerad Genette ليتمم النقائص من خلال كتاباته التي تميزت بعمق التأصيل في الدراسات النقدية الحديثة لمفهوم التناص، وذلك من خلال مؤلفه أطراس- Palimpsestesبحيث حاول أن يرصد كل العلاقات النصية التي يمكن أن تتعامل معها النصوص وتأخذها في تداخل حوار مع بعضها البعض وبالتالي فإن موضوع الحقيقي للشعرية ليس في تفرد النص ولكنها في معماريته ومجموع المقولات العامة أو المتعآلية النصية Transtextualité التي تميز كل نص كان.

فيرى التناصية على أنها «علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية Eidetiquementوهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر»، وهو الأمر الذي يؤكد أمرين

[1]- د.عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، سنة2007، (د،ط)، ص19.

[2]- د.عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، ص19.

[3]- المرجع نفسه، ص20.

حاضرين في هاته العملية من شأنهما ضمان التأثير والتواصل والتأثير والتداخل والتشابك والتفاعل الذي يفضي للسيرورة النصية وهما الانفتاحية والإنتاجية النصية وهنا دعوة لمقاومة السياق المنغلق على حد تعبير رولان بارت.

وعمل على تبني تصور جديد للشعرية لإبراز مفهوم التناص من خلال مصطلح التعالي النصي الذي يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى ويدخل ضمنه « علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها التي تعرضنا لها وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها»[1].

وعليه فقد اشتغل على توضيح هذا المصطلح من خلال تقسيمه إلى أقسام خمس توضح العلاقة بين النصوص، مرتبا إيّاها وفق نظام تصاعدي يقوم على التجريد والشمولية والإجمال، ويرى جيرار أن هذه الأنماط وآلياتها متداخلة وكل عنصر يكمل الثاني ولا يوجد فاصل بينهما وهي:

1. **التناص**: **Intertextualité** وقد عرفته جوليا كريستيفا ثم أعاد جيرار جنيت صياغته على أنه« حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، أو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة السرقة Plagiatوالاستشهاد Citaionثم التلميحLallusion»[2]

2. **المناص Paratexte**: ويشمل جميع المكونات التي تهم عتبات النص نحو العنوان والنص الفرعي والعنوان الداخلي والديباجات والحواشي والروسوم ثم نوع الغلاف، بالإضافة إلى كل العمليات التي تتم قبل إنتاج النص من مسودات وتصاميم وغيرهما.

3. **الميتانص Métatextualité**: ويتعلق بكل بساطة بعلاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه، وهي علاقة غالبا ما تأخذ طابعا نقديا.

4. **معمارية النص Archetextualité**:النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما لأن تمييز الأنواع الأدبية من شأنه أن يوجه أفق انتظار القارئ أثناء عملية القراءة.

5. **التعلق النصي Hypertextualité**: ويقصد به تلك العلاقة التي تجمع نصا لاحقا (ب) Hypertexteبنص سابق (أ) Hypotexte، أو التحويل Transformationوهو المصطلح الأكثر أهمية، وقد وضع له مفهوما عاما أسماه بالأدب من الدرجة الثانية La littérature au second degré، ويتم التحويل بطرق متعددة منها:

- **التحويل الكمي**: Transformation quantitative
- **التحويل الصيغي**: Ttrasmodalisation
- **استبدال الحوافز**: Substitution des motifs
- **التحويل القيمي**: Transvalorisation

[1]- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، بغداد، (د،ط) ،(د،ت)، ص91.

[2]- المرجع نفسه، ص22.

وانطلاقا من هاته الأقسام فإن جيرار يحاول أن يوسع من مفهوم التناص معتبرا إياها أنه يقوم مقام المتعاليات النصية لأنه يناسبه في مسألة التفاعل النصي بكل صوره، بالإضافة إلى أن التعلق النصي يجمع بين كل هاته الأقسام، وقد أكد على مصطلح أطلقه على النصوص التي تتميز بخاصية التفاعل النصي وهو المتسع النصي الذي عرفه على أنه «كل نص مستمد من نص سابق بتحويل بسيط نقول من الآن فصاعدا "تحويل" فقط وبتحويل غير مباشر نقول محاكاة»[1]، وهذا ما يرتبط بأمر المعارضات الشعرية التي تعتبر من المتعاليات النصية.

وبهذا يضعنا جيرار بكلامه «أضع أيضا ضمن التعالي النصي أنواعا أخرى من العلاقات، وأهمها فيما أعتقد علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير وتعطينا المعارضة والمحاكاة الساخرة فكرة عنها بل فكرتين متباينتين بالرغم من أنهما تكُونان في الغالب متداخلتين أو غير مميزتين عن بعضهما بدقة، ولأنني لم أعثر على مصطلح أفضل فقد أطلقت على هذا النوع من العلاقات مصطلح "النظير النصي"»[2] أمام مسمى جديد للمعارضات الشعرية، وهو"النظير النصي"، وذلك أثناء حديثة عن خاصية التفاعل النصي الذي أطلق عليها ظاهرة المتسع النصي التي يحدثها التعالي النصي من خلال آليات يعمده منطق التناص.

ب.آلية التناص في المعارضات النبوية:

يقول الدكتور محمد مفتاح في حتمية التناص وضرورته أنه «بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما، وعليه فإنه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام»[3]، وحتى تتجسد هاته الضرورة كان لابد من الإجراء التطبيقي الذي به نتبين الطريقة التي نتعامل به في الدراسات التطبيقية للنصوص، فيتبين من ذلك دوره في التداخل النصي والتعالق، وبالتالي فإنه يعمل على إعادة بناء النص بناء على النصوص السابقة واللاحقة التي تفاعل معها، وهذا حتى تضبط من خلاله آلياته ووظائفه المختلفة وحتى يتم التمييز بين هاته النصوص المتفاعلة.

وما يدعو للملاحظة أن المعارضة الشعرية تزيد من مسؤولية الإبداع حتى لا يدخل الشاعر في متاهات الاجترار وسوء التقليد؛ فالأمر لا يتطلب أن يسوق المعاني والألفاظ بقدر ما هو متوقف على الكيفية التي يسوق بها، ولعلها الوظيفة التي أكدت عليها النظرية النقدية الحديثة في درور التناص التحويلي والدلالي؛ «إذ إن الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى ولكن بتحويلها ونقلها وتبديلها»[4]، وهذا ما يدعو لتوظيف هاته الظاهرة بنية الإبداع وخلق الجديد.

وجوليا كريستيفا من النقاد الذين كان لهم السبق في الدعوة إلى مبدأ التحويل Transposition على أساس أنه آلية من الآليات النقدية الأساسية التي يقوم عليها التناص يبحث في الكيفية التي يشتغل عليها هذه

[1]– د.البقاعي، آفاق التناصية، ص 143، نقلا عن د. إيمان السيد أحمد الجمل، المعارضات في الشعر الأندلسي، ص 48.

[2]– جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ص 91.

[3]– د.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، الدار البيضاء المغرب، ط(2)، سنة 1986، ص125.

[4]– د.عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، ص24.

الأصول في النص المركزي، والنص عندها امتصاص أو تحويل أو إثبات أو نفي لصوص أخراة، ثم يتبعها لوران جيني فيعرف التناص على أساس أنه «عمل تحويل وتشرب لعدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى»[1]، ولا يبقيه مستقرا على أساس التحويل الثقافي واستراتيجية التشويش، وهو يتخذ أشكالا معينة عنده إما يكون تلميحا أو اقتباسا لوحدة نصية منتزعة من سياقها الأصلي أو استلهاما.

وحتى القراءات النقدية العربية الحديثة فإنها قد أعطت اهتماما كبيرا لأجل توضيح مفهوم التناص وآلياته في تحليل الخطاب، رغم ما عرفته من خلط في ترجمة المصطلحات والمفاهيم؛ وهذا الدكتور محمد مفتاح في كتابه تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)بدوره قد أوضح هاته الآليات التي يقوم عليها التناص التي تمثلت في التمطيط بصوره المتعددة (الأناكرام والباكرام- الشرح- الاستعارة- التكرار- الشكل الدرامي- أيقونة الكتابة) والإيجاز بصوره[2].

وتجد الأستاذ عصام حفظ الله واصل يوضح ما ذهب إليه الدكتور محمد مفتاح بالنسبة لفهوم التناص ومفهوم التعالق النصي وأن التمطيط والإيجاز وأشكالهما من آليات التعالق النصي كما أوضحها جيرار جينيت في جزئية التحويل الكمي، وحتى محمد بنيس في كتابه ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية فإنه يأتي بثلاثة مصطلحات تعتبر آليات للتناص وهي (الاجترار والامتصاص والحوار)كقوانين توظف على هذا الترتيب بشكل هرمي في الإجراء والتطبيق، ويمكن تبديلها بالآليات التي أتى بها جيرار وهي الاقتباس والإحالة والإيحاء.

كما أنه قد اشتهر نجد صبري حافظ في كتابه" التناص وإشاريات العمل الأدبي" يبين فيه أن من آليات التناص الأساسية في كل عملية حوارية معرفة النص الغائب وخاصية الإزاحة والإحلال وفكرة الترسيب وقضية السياق، والنص عنده «إنما ينتج ضمن حركة معقدة من إزاحة نصوص من مكانها ومحاولة الإحلال محلها مما يدخل النص الحالّ في صراع مع النص المزاح، فيحاول إبعاده وإزاحته لكنه لا يستطيع نفيه كلية بل يظل مترسبا في كيانه وفي أجنته وفي شتى طبقاته سواء وعى النص ذلك أم لم يعه»[3]، ويبقى الفصل في كل ذلك في السياق فهو اساسي في الفرقة بين النص المحالِّ والنص المزاح وبدونه لا يمكن الخوض في مسألة الإحلال والإزاحة والنص الغائب وغيرها من المصطلحات المتعلقة بميزة التداخل والتفاعل والمحاورة.

وهنا نطرح السؤال: هل عملت المعارضة الشعرية على خلق ذاك التفاعل كما تطمح له التناصية التفاعلية بين النصوص؟ وما الذي يدعو الشاعر أن ينتحي هاته الظاهرة في إبداعه فيضطر أنه يوظف التناص في نصه بشكل أو بآخر وربما دون شعور منه؟

وحتى نعالج هاته الإشكالات ونجيب عنها فإننا لا ننسى أن مجال إسقاط هاته الدراسة على مدونة المديح النبوي الجزائري القديم، وقبل أن نبدأ البحث عن أمر القارئ في هاته الإشكآلية مع المعارضة الشعرية في المدونة،

[1]- د.عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، ص25.

[2]- د.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ص125-129.

[3]- د.عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، ص27.

كان لزاما منهجي أن نستعين بالوجهة التاريخية حتى نضع الدراسة في الإطار العام للموضوع، ونؤصل لها بمنطلق تاريخي يعرفنا على المعارضات الشعرية الجزائرية في النص المدحي النبوي الجزائري القديم بصورها المتعددة وأشكالها وحتى الخلفيات وتنوعها مع الشعراء الجزائريين الذين وظفوها.

وإذا ما ربطنا المديح النبوي بالمعارضات الشعرية فإن المقام يستدعي الحديث عن مسائل ذات صلة بهما؛ حيث أن أهمية الخلفية الثقافية والتراكم المعرفي لدى الشاعر وهو يعنى بمدح النبي صلى الله عليه وسلم واردة مما يستدعي كل المصادر والمظان المتعلقة بصاحب المدح وهو الرسول صلى الله عليه وسلم بدءا من النصوص المقدسة القرآن الكريم والسنة النبوية وأخبار سيرته ومعجزاته وغزواته فضلا عن النصوص الشعرية الأولى التي سُبق بها الشاعر سواء أكانت النصوص المتعلقة بالمديح النبوي أو بالأغراض الشعرية الأخراة مثلما ما يتعلق بالطلل والغزل.

ولما نتحدث عن المعارضات الشعرية وانطلاقا لمفاهيمها التي سبق وتحدثنا عنها فإن صاحبها لا محالة محتاج إلى كل ما يتعلق بالمديح النبوي ويبحث عن كل الطرق والوسائل الفنية التي تساعده على تحقق فعل التأثر ومحكاة النصوص السابقة على طريقته الفنية الجديدة بالجملة لابد له أن يكون ملمّا بالتراث الأدبي وغيره فيترجمه في صورة شعرية بطريقة فنية عليه النظر دائما إلى جودتها وقدرتها في توصيل المبتغى بشكل إبداعي.

ولذلك تجد الشعراء بالنسبة لتعاملاتهم مع التراث وما يتعلق بالخلفية والتراكم المعرفي أن لهم طريقتين في التعامل فيعبر عنه أو يعبر به، وكونه يعبر به فإن الشاعر وحتى يعبر عن موضوعه ويعالجه تجده يتعامل مع التراث متجاوزا بذلك من التعامل البسيط إلى «مرحلة التناص معه بما للتناص من آليات وغايات متنوعة تسعى إلى الهدم وإعادة البناء ومن ثم التجاوز»[1]، ومن خلال تحليلنا للمعارضات الشعرية المتعلقة بالمديح النبوي سنتبين مدى حاجة الشاعر المعارِض إلى هاته الآليات حتى يجسد إعجابه وتأثره بالنص الشعري المعارَض، فعملية استجلابه لهذا النص تستوجب عليه منهجا يعمل عليه حتى يعطي مصوغا لهاته الآليات من خلال ضوابط متفق عليها في إجراءاتها النقدية.

وما يلاحظ على الدراسات التي عنيت بظاهرة المعارضات الشعرية وفق هاته الإجراءات النقدية أنها كانت منصبة في الغلب على النصوص الشعرية في العصر الحديث مع شعراء النهضة أمثال سامي البارودي وأحمد شوقي مع القصيدة الإحيائية ومسؤولية نهضة الأدب العربي في بناء أرضية متينة بعد ضعفها في فترات الانحدار مستندين في ذلك على تلك الخصائص التي ميزت أصحابها من فحول الشعراء في القديم، فمن الطبيعي أن نلتمس نَفَسَ وأساليب هؤلاء الشعراء مبثوثة في مضامين القصيدة العربية الحديثة، وهذا ما يوضح تلك التراكمية المعرفية والخلفية الثقافية التي تميزوا بها وإعمالها باستعمال هاته الآليات التناصية ولو في أبسط وجوهها.

فكانت ظاهرة المعارضات الشعرية حاضرة كوسيلة للتعبير عن الإعجاب بالقصيدة العربية القديمة من حيث أنها أعانت الشاعر على تحقيق ثبات هاته الأرضية في التعامل مع التراث الأدبي وفي كل الأغراض الشعرية

[1]- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العواضي أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط(1)، 1431هـ- 2011م، ص24.

بما فيها المدائح النبوية للتعبير عنه؛ فيتناص وإيّاه بتناص فيه «مهادنة للتراث وإعادة إحياء له دون أيّة محاولة لخلخلة أنساقه وسماته القارة أو إعادة تحويلها»[1]، وبالتالي كانت نماذجه تحاكي التراث وتأخذ منه وهي تثبت الولاء لآثار السابقين دون خلق للجديد وهذا بطبيعة الحال مقارنة مع شعراء القصيدة المعاصرة من تفننوا بإبداع في التعامل مع التراث بإعمال آلية التناص.

والأستاذ عصام حفظ الله واصل يبين أن «آليات الاشتغال على التناص التراثي قد تطورت وأخذت منزعا مغايرا لهذه الأشكال مع روّاد الحداثة فأصبحت خلقا ناضجا إذ أصبحت الأشكال التراثية جزءا ملتحما ومتمازجا مع النصوص الشعرية التي تعيد بناءها، وجزءا من لحمتها البنائية والدلالية والفنية»[2]، وعليه فقد ذهب زمن المهادنة مع التراث وإنما تعامل فيه من الهدم ثم إعادة البناء مع البنى الجديدة في شكل فيه من الانصهار والالتحام.

وإذا كان حال شاعر القصيدة الإحيائية مع استخدام تقنية التناص سواء أكان ذلك مع المعارضات الشعرية أو النصوص الشعرية عامة، وفي إطار غياب الدراسات الخاصة بالمعارضات الشعرية في القصيدة المدحية النبوية في الجزائر نطرح الإشكال عن أيّ الطريقتين اعتمد شاعر المعارضة الشعرية في المديح النبوي الجزائري القديم وهو يتناص مع نصوص أخراة، وهل كان تعامله بسيطا مع تراثه الأدبي، بمعنى هل عبّر عنه أم عبّر به؟

وهنا لا بدّ أن نرجع إلى المدونة الشعرية الخاصة بالمنجز الشعري للمديح النبوي الجزائري القديم وما يتعلق بالمعارضات الشعرية ونلتمس كل ما يتصل بتوظيف الشاعر لهاته التقنية الفنية في معارضاته الشعرية ونبرز من ذلك تلك الآليات التناصية التي نصها الإجراء النقدي المعاصر لنتبين كيف كان تعامله مع النص المعارَض.

يحاول الأستاذ عصام أن يركز على آليات التناص التي يمكن أن تعين الشاعر على استجلاب النص السابق على تعدد صوره وتنوعها؛ فتجده مع النص القرآني والسنة النبوية أو النصوص الشعرية بمختلف عصورها أو الرموز والشخصيات التراثية، وقد صنفها إلى ثلاث آليات حسب ما رآه مع الدرس النقدي المعاصر رغم أنه يؤكد على الخلط الواضح في المفاهيم والآليات عند النقاد العرب، وربما هذا راجع لمشكل الترجمة، وهاته الآليات هي:

- **التناص الاستشهادي أو الاقتباسي**
- **التناص الإحالي**
- **التناص الإيحائي أو الإلماع**

وعلى هاته الآليات ستبحث الدراسة في المعارضات الشعرية في المديح النبوي الجزائري القديم، من خلال ما حاولنا استخراجه أنه يمثل هاته الظاهرة الشعرية وثبت أنها نماذج متعارضة مع نصوص أخراة سابقة لها في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، ونبرز ما الخصائص التي تميز النصوص المدحية النبوية المعارِضة وما علاقتها بالقارئ، ودوره في إطار هاته العملية.

---

[1]- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العواضي أنموذجا ، ص25.

[2]- المرجع نفسه، ص27.

التناص الاستشهادي أو الاقتباسيCitation:

هو من الآليات الذي يمتلك الدرجة العليا للحضور الفعلي لنص ما داخل نص آخر بحيث يتم إعلان النص الغائب عن نفسه في النص الحاضر فيندمجان مشكلين كتلة واحدة، وما يدل على ذلك وضوحه في النصوص دون إحداث أي تغيير بصيغة حرفية سواء استخدمت علامات التنصيص أم حذفت، وهذا حسب رأي سليمة عذاوري في كتابها الرواية والتاريخ، بل وأكثر من ذلك فإن وضوحه يجعل له مصوّغا إبداعيا آخر وهو يكفيه تغيير موضعه أو موقعه.

وإذا كان هذا الحضور يبقيه على حاله كما هو في أصله، فإن مصوّغ التجديد فيه في النص المعارِض الذي يؤهله أن ينتج قيمة دلالية جديدة من خلال تغيير الموقع فيكفيه ذلك لأنه يتسبب في تحويلات هي كفيلة بتغيير دلالة النص المؤثر والنّص امتأثر في موطن تمتزجهما، وهذا ما سنراه مع المديح النبوي العطاري في التسديس الذي ميزته ترداد صيغة التصلية وحتى في الموشحتين النبويتين للمانجلاتي وبن علي.

فإن عملية الحضور الفعلي لنص ما داخل نص آخر تحمله على التغيير الدّلالي هذا من جهة ويحمل معه مسؤولية التأثير في النص المعارِض والنص المعارَض ليس كلٌّ على حدة إنما في نقطة الانسجام بينهما من جهة أخراة ما يحمل على تكييف معنى الدلالة في كل عمل مكون من نصوص كثيرات سابقة أو معاصرة له، وهذا وجه التجديد فيه الذي يتعدى مجرد التجميع الذي لا أساس له ولا مصوّغ.

ولذلك لابد من توخي الحذر في عملية الاستجلاب لأن ما من نص على رأي الغذامي أو جزء منه حتما هو دائم التنقل إلى سياق آخر في زمن آخر في لحظة أخرى ما يجعله يكتسب تجربة جديدة أخرى بعيدة عن تلك السابقة القديمة، والجمل في الأمر أن هاته الكلمات في النص القابلة للانتقال تحمل معها في عملية الانتقال تاريخها القديم، وتكتسب سياقا جديدا وتاريخا جديدا، فتشتغل بهذا على محورين يجتمعان معا لتتسع دلالتها وتنفتح آفاق سياقها الأول التاريخي للنص السابق والثاني المعاصرة تكتسبه من النص الجديد.

وإذا كان السّياق على قدر الأهمية في أنه يمنح ميلادا جديدا للحضور الفعلي للنص فإن ما يميز المعارضات الشعرية النبوية أن لها موضوعا واحدا وهو مدح النبي ﷺ، فتجد أنهما يشتركان في معظم الكلمات المتصلة بشخص الرسول ﷺوالمصادر حيث تزداد أهمية حضور النصوص المقدسة المتمثلة في القرآن الكريم والأحاديث النبوية، بالإضافة إلى الاستفادة من النصوص المدحية النبوية السابقة لاسيما أمهات القصائد كالبردة لكعب بن زهير وقصائد حسان وحتى قصائد البوصيري.

وإن هذا النوع من الآليات ليتناسب مع النص القرآني خاصة ونظرا لما حباه الله من حرمة وأنه لابد من الحذر الشديد في نقل الكلمات والعبارات القرآنية حيث يكسب النص عمقا في الدلالة وجمالا في التعبير وقوة في الأفكار، بالإضافة أنه يضفي على النصوص الشعرية قداسة لاسيما وأن له ارتباطا مباشرا بالواقع المعيش، ولذلك يعدّ التعامل مع النص القرآني اقتباسا يجعل من الوحدة الخطابية تتكرر في نص آخر على تعبير.

وهذا ما ينطبق على النصوص الشعرية المدحية النبوية منذ نشأتها في الأدب الإسلامي وعبر كل الفترات التاريخية التي تلت فإن الهدف من وراء نظمه التعبير عن عظمة ومكانة الرسول التي حباه الله إيّاها بالإضافة إلى مشاعر الحب والولاء والسير على النهج، وكذا مشاعر الشوق والحنين والتقصير وطلب الشفاعة، وفي هذا كله غاية الإصلاح في المجتمع.

وإذا كان موضوع النصوص المدحية النبوية المتعارضة هو نفسه مرتبط بقداسة دينية فإنه لا محالة يحتاج إلى تلك القداسة؛« فالتناص مع القرآن الكريم التفاعل مع مضامينه وأشكاله تركيبيا ودلاليا وتوظيفها في النصوص الأدبية بواسطة آلية من آليات شتى، ويعدّ هذا النوع جزءا مما يسمى بالتفاعل مع التراث الديني بأنماطه المتعددة »[1]؛ لأنه جزء منها وهذا من جهة، ويحتاج إلى صيغ تناسبه في السياق وهذا من جهة أخراة، وأن له غاية في لإصلاح النفوس والمجتمع كيفما كان الظرف وهذا من وجهة ثالثة.

وبهذا تجد أن النصين المتعرضين معا يعملان على تنشيط الذاكرة القرائية ويثيران انتباهها بصور وأحداث مرتبطة بالقصص القرآني وأحداثه خاصة منها المتعلق بسيرة الحبيب المصطفى، كما أنها تثير كل ما يتعلق بمواضيع القصيدة فإذا كان النص المدحي المعارض في كلتا الأحوال وحسب ما رأيناه من خصائص تميزه أنه يتناص مع النصوص المتعلقة بمضامينه.

فهو بشكل أو بآخر يكسب ملفوظه الشعري دلالة مكثفة، فلنتصور أن هذا الملفوظ لما يتحول للنص المدحي المعارِض فإن دلالاته تتسع أكثر على اعتبار أن الشاعر المعارض يستفيد من تجارب سابقيه ويكسب لنصه تجربة جديدة جديرة منه بإبداع غني يليق بالمقام المحمدي، وهذا طبعا انطلاقا من آلية التناص التي تجعل من «الملفوظ الشعري يوظف هذه الدلالات ويضيف على دلالاتها السابقة دلالات مكتسبة منه ومن ذاكرة القارئ أيضا ويعمل على التحويل الكمي باستخدامه لآليتي البتر Amputation والتمطيط Extension»[2]، على أساس الاقتطاع الذي يحدث للنص السابق من أجزاء معينة بالنص الحاضر دون إحداث أي تغيير.

فترداد التصلية ظاهرة عرفها النص المدحي النبوي ونعلم أن من بين أهم السمات التي تميز بها عن غرض المدح على وجه الخصوص التصلية والتسليم على رسول الله صلى الله عليه وسلم، ومحاولة الشاعر تبيان فضلها على قائلها؛ «فتتجلى التصلية على النبي صلى الله عليه وسلم عند الشاعر بقوة لما لها من فضل الشفاعة، وباب من أبواب المديح الدال على عاطفة التبجيل والتعظيم ما يفصح عن قدر الرسول بين الأنبياء»[3]، فتجده يدعو إلى ضرورة الصلاة على خير الأنام وهذا تبعا لما هو منصوص في آيات القرآن الكريم، وهذا يدل على أهمية هذا الدعوة والدعاء وقداستهما عند الله لأنه يعتبر أمرا من جلالته.

[1]- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العواضي أنموذجا، ص77.

[2]- المصدر نفسه، ص 87.

[3]- صونيا بوعبد الله ، قصيدة المديح النبوي في المغرب الأوسط في القرنين الثامن والتاسع الهجريين سنة2010-2011م، جامعة باتنة، ص59.

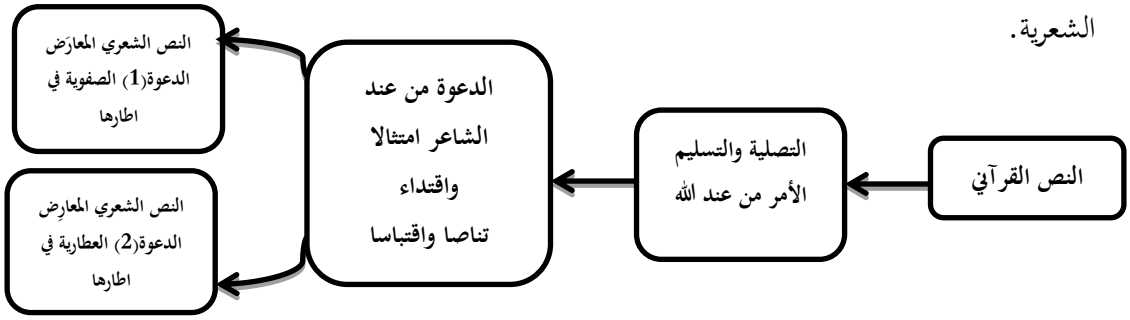
وابن العطار من الذين أدركوا تلك الأهمية والدراسة الدينية في أمر الصلاة على النبي فكانت له نصوص صنفت ضمن المدائح النبوية التي يكثر فيها ترداد صيغة التصلية "صلوا عليه وسلموا تسليما"، وهذا ما ورد في كتاب سعادة الدارين للإمام يوسف بن إسماعيل النبهاني الذي رصد معظم الشعراء الذين نظموا قصائدهم وما تتميز به من صيغ التصلية في اطار الحديث عن فضل الصلاة وما يتعلق بفوائدها والأوقات التي يجب فيها ذكرها وغيرها، ومما يلفت النظر المسدسات والمخمسات التي كثر فيها صيغة التصلية، وهذا ما يبرز طبعا تأثر الشعراء مع بعضهم البعض وتداولها بينهم.

ويبدو أن ابن العطار تأثر بهؤلاء الشعراء الذي تناص معهم في صيغة التصلية، والملفوظ الشعري في نصه ليعبر عن هاته الحقيقة في ترداد الصيغة وتكررها تسعة وعشرين مرة، ما يؤكد تأكيد دعوة التصلية كلازمة في النص، وكمطلب ديني عند المسلمين، ويعتبر تناصا اقتباسيا بحيث يقتبس الصيغة اقتباسا حرفيا، ومثاله قوله:

قد زان ذاك النـــور إبـراهيما ** صلّوا عليــه وسلّمــوا تسليما[1]

كما أن صاحب نفح الطيب خصص المخمسات والمسدسات التي عرفت بهذا الاقتباس فيذكر « على أن القصد الأعظم ماهو إلا التلذذ بذكر أمداح المصطفى صلى الله عليه وسلم خصوصا المقتبس فيها قوله تعالى:﴿صلّوا عليه وسلموا تسليما﴾»[2]؛ وأمر الله واضح في سورة الأحزاب في تخصيص الصلاة على الحبيب المصطفى، والقداسة تكمن أن الله والملائكة يصلون عليه هذا من جهة، وحتى المؤمنون فإنهم معنيون بذلك ولا يجوز الحيد عنه.

فنقل صيغة التصلية من النص القرآني إلى النص الشعري لم تغيير من المعنى شيئا ولا حتى الدلالة وتبقى خصوصية هاته القداسة قارة للرسول صلى الله عليه وسلم، ولكن الفرق والاختلاف في الآمر لأنه وحين حدث تناص مع النص القرآني انتقل الأمر إلى الشاعر في إطار مدحه للنبي وبهذا يكون يدعو نفسه والناس بأمر الصلاة والتسليم امتثالا لقول الله تعالى، وإذا تاثر ابن العطار بالمديح النبوي للصفوي سواء النص الأول أم الثاني فإن الأمر انتقل من شاعر إلى شاعر وهذا بإعانة من التناص، والاقتباس أو الاستشهاد حدث على مستوى النصوص الشعرية.



[1]- المقري، نفح الطيب، مج(7)، ص 480.

[2]- المصدر نفسه، ص480.

فبواسطة التناص حدث الانتقال من القرآن إلى نص الشاعر المعارَض ثم إلى الشاعر المعارِض، ورغم أن الغرض نفسه في إطار المديح النبوي، فإن السياق يميز بينهما؛ فالنص الأول يقول:

إن كنتـــم أنقـدتم لـه تسليما ** صلّوا عليــه وسلّمـــوا تسليما[1]

أما النص الثاني المعارِض فيقول:

قد زان ذاك النــور إبراهيما ** صلّوا عليــه وسلّمـــوا تسليما[2]

فابن العطار الجزائري استعان بالطريقة التي وظف بعا الشاعر المعارض في عجز الأبيات الشطر السادس منها، فعارضه بها وحاول أن يعطيها مصوغا عطاريا من خلال استنباتها في مدحته النبوية، وفي مسدسة أخرى له يعمق أكثر العملية التناصية الاستنباتية وهو يعارض النص السابق في عملية يهدم فيها الصيغة الأصلية في اطار الاستشهاد، فبدلا من ترددها بحذافيرها، غيّر في منحاها التركيبي، وقد بحثنا في كل تلك المدائح النبوية سواء العمودية منها أو المشطرة على أنواع أشكالها فإنها لم تمر بنا هاته الصيغة، ونفح المقّري الوحيد الذي نجده يوردها لابن العطار والله أعلم حسب ما تقوله المصادر.

فإنك تجده وإطار تعظيم تلك القداسة يعمل على توظيف تقنية فنية أخراة إلى جانب التناص، وهي تقنية الانزياح حيث عَدَل على الصيغة الأصلية وعدَّل فيها من صيغة تخص الرسول صلى الله عليه وسلم إلى صيغة أخرى تخص الله سبحانه، بل ودمج بينهما في صيغة ترادية أخرى تمثلت في قوله: "صلوا عليه بكرة وأصيلا"، زيادة في التعظيم والإجلال، وقد فصلنا في دراسة الماستر في تحليل هاته العبارة وعدوله بهاته الطريقة الفنية التي تثبت له جديده في معارضاته للقصائد السابقة، ونتأكد أكثر بإيراد النص؛ حيث يقول:

نـــور النبي المصطفى المختـــار ** أربت محاسنـــــه على الأنـــــوار

مرآه يخجل بهجـــة الأقمـــــار ** نــور ينجـــتي من عذاب النــار

قد زان ذاك النـــور إسماعيـــلا ** صلــوا عليه بكـــرة وأصيـــلا[3]

وسنحاول الاستفادة من دراستنا السابقة لهذا الاستعمال« فللشاعر حقيقة أخراة تعبر عن التفرد والتسخير؛ فقد أتبع التصلية في اللازمة بعبارة "بكرة وأصيلا"، وهي خاصية بتسبيح الله سبحانه وتعالى، ما يبين إثبات الشاعر عظمة الرسول لأن ذكر الله يتبعه ذكر الرسول فدعا إلى الصلاة عليه في الصباح والمساء، وذاك ما هو ثابت في أذكار الصباح والمساء وهو يؤكد على ذلك، وكأنه في مقام الإرشاد والنصح ونحسبه كذلك لأنه قاضي عالم بقضايا الدين وما يجب على العبد أن يقوم به اتجاه الله والرسول.

وهي خاصية أسلوبية أراد بها أن يؤكد الحقيقة الدينية ويخرج بها عن المألوف ما يبين حال الشاعر أمام حضرة المصطفى خاصة حين يكون قاضيا فقيها، فإنك لا تولي للأمر أهمية وتستمتع به إلا إذا أدركت حقيقته لما

[1]- المقري، نفح الطيب، مج(7)، ص 475.

[2]- المصدر نفسه، ص 480.

[3]- المصدر نفسه، ص 480.

لها من فائدة دينية تعود على العبد بالمجازات والأجر، وعليه حين قال:" قد زان ذاك النور إسماعيل"، وهذا ليجسد قدره وكرامته الربانية»[1].

فقد أحال الشاعر بعدما عمد إلى رصد آية التصلية من النص السابق في قوله تعالى:﴿صلّوا عليه وسلّموا تسليما﴾[2]، إلى الاقتطاع منها صيغة "صلوا عليه" والاقتطاع من الآية (42) من سورة الأحزاب في قوله تعالى:﴿ وَسَبِّحُوهُ بُكْرَةً وَأَصِيلا﴾[3] صيغة "بكرة وأصيلا"، ثم دمج المقتطع من الآيتين في تركيب واحد "صلوا عليه بكرة وأصيلا"، وهاته جرأة إبداعية من الشاعر حتى يبين مكانة النبي ومدى قداستها الدينية.

هنا الشاعر المعارِض لم يمر في المسار الذي مرّ به الشاعر المعارَض في ترداد صيغة التصلية إنما كانت له وجهة انزياحيه أخراة، وهي خطوة عززت من فكرة أن المعارضة ليست تقليدا أو محاكاة فحسب إنما لها جديدها من خلال النص الثاني المتأثر وبما أن الأمر متعلق بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم «وإن لأمر الصلاة مع العطار في مدحته النبوية لعجيب، فقد أبان عن تجليات الترداد وكثرة الطلب، ولما يكتفي بذلك، فعظمة الرسول قادته لتكشف المعجزة المحمدية من خلال تداخلية تناصية مأثورية تَخِذَ فيها جمالية التناص كأضعف الإيمان الفني ليجسد هذه المعجزة التي أرادها الله، فعمل على تقنية التعالق بين النصوص، ولا يمكن أن يحدث هذا من فراغ إنما لابد من نصية قبلية أو معاصرة له»[4]، فإنه لابد من تسخير كل الطرق الفنية التي من شأنها أن تقرب هاته القداسة.

ولإعادة هذا المشهد الدرامي العدولي؛ فإن العطار عمد إلى تقنية التناص بصورتيه التلميحية Lallusion والاقتباسية Leplgiat، حيث عمل إلى توظيف الاقتباس التلميحي، فلم يصرح في العبارة الأولى بكل الآية إنما لمح لها بـ"صلوا عليه"، وكذلك في الثانية اقتبس في القرآن "بكرة وأصيلا"، ولكن لم يصرح بالآية بل على العكس انزاح بها عما هي له وعالقها مع العبارة الثانية محدثا انحرافا من التصريح إلى التلميح بزاوية كبيرة في النص أراد من خلالها أن يدلي بفائدة دينية مفادها أنه حين يذكر الله يذكر الرسول، وأن طاعته من طاعة الله.[5]

التناص الإحالي

مقارنة لطبيعة آلية التناص الاستشهادي أو الاقتباسي التي تجعل منه الأكثر ظهورا كما رأينا فإن التناص الإحالي أقل لأنه بعيد عن الاستحضار الحرفي للنص و«لا يعلن عن وجود ملفوظ حرفي مأخوذ من نص آخر ومندرج في بنيته بشكل صريح كلي ومعلن، وإنما يشير إليه ويحيل الذاكرة القرائية عليه عن طريق وجود دال من

[1]- ينظر إلى دراستنا السابقة في الماستر (التفرد الفني في المدحة النبوية عند الجزائريين، قراءة أسلوبية في التسخير الفني الجمالي)، مذكرة تخرج مقدمة لنيل درجة ماستر، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أدرار، 1433هـ-2012م، بإشراف الأستاذ محمد الأمين خلادي، ص63.

[2]- سورة الأحزاب، من الآية56.

[3]- سورة الأحزاب، الآية 42.

[4]- ينظر إلى دراستنا السابقة في الماستر (التفرد الفني في المدحة النبوية عند الجزائريين)، ص65.

[5]- ينظر الدراسة السابقة، ص67.

دوّاله أو شيء منه ينوب عنه بحيث يذكر النص شيئا من النصوص السابقة أو الأحداث»[1]، وتوظيفه يكون انطلاقا من حاجة الشاعر لمثل هذا التوظيف وحسب السياق والظروف المتعلقة بالتجربة الشعرية عنده.

وهنا تتحدد مهام الشاعر في انتقاء ما يراه مناسبا وملائما للرؤية التي يخلقها نصه الجديد ويلغي ما لا حاجة له به لأن التناص الإحالي يعمد «إلى إعادة صياغة المتناص وتفكيك بناه التركيبية والدلالية وتوزيعها في فضاء النص الحاضر فيزيح منها ما لا يتواءم مع التجربة المطروحة ويبقي منها جزءا يسيرا دالا أو جملة فقط»[2]، خاصة إذا كان النص معروفا فيكفي منه الإحالة بكلمة أو كلمتين فإنها كفيلة بالتعريف عن الكل وهو النص السابق بسياقه ودلالاته.

وها هي النصوص المقدسة كذلك تتفق مع هذا النوع من الآليات التناصية؛ إذ بمجرد توظيف لكلمة أو تركيب فهذا يحيل إلى سورة من القرآن أو آية أو إلى قصة بأكملها، وهذا وارد مع النصوص الشعرية وأصحابها كذلك خاصة منها المعروفة والمشهورة في الأدب العربي، وتجدر الإشارة إلى أن هذا التوظيف يمكن أن يحيل إلى متعدد فاستعماله يحيل إلى سورة وحديث أو نص شعري وأحداث وقصص من القرآن، وهذا ما يسمى بالإحالة المركبة.

كما يمكن للإحالة أن تظهر بشكل مغاير لما رأيناه على أساس استبدال السياق المرجعي للنص السابق بسياق مغاير تماما للنص الحاضر، وهذا ما يندرج ضمن أنواع النصوص الشعرية المعارضة التي تجد الشاعر يتأثر فيها بالجانب الشكلي فقط(الوزن والقافية)، ولكن الموضوع يختلف وحتى السياق وهنا تجد أن مسؤولية الاستجلاب تتركز أكثر وتتطلب جهدا في إعطاء مصوغ الكلمة أو العبارة في النصين السابق والحاضر.

وأما مع المديح النبوي فبما أن المعارضات الشعرية في إطاره فإنهما لا محالة يتفقان في الموضوع تبقى على السياق فوجه الاختلاف فيه يكون حسب الظروف التي قيلت فيها القصيدة ولا ننسى أن المدائح النبوية مرت بمراحل تاريخية كانت كل مرحلة تتميز عن الثانية من حيث ظروف النظم.

فحين نقرأ ليحيي زكريا بن خلدون حائيته في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم لتجده يلمح لحائية لسان الدين الخطيب، وغنه لهناك لوازم وقرائن تعين على معارضة ابن خلدون للسان الدين الخطيب؛ فالبرغم من أنهما مولديتان ولكن الظرف المكاني يختلف وحتى السلطان الذي وجهت له هاته المدحة، بالإضافة إلى الوزن والتقفية وحرف الروي كلها قرائن تدل على الإعجاب والتأثر ثم المعارضة، وبغض النظر عن كل هاته فإنه بمجرد قراءة الأبيات او إلقاءها فإنه يتبين إعجاب الشاعر يحيي بن خلدون بحائية ومولدية لسان الدين، ونرجع إلى قول الشاعر المعارِض ونتبين ذلك:

ما على الصبّ في الهوى من جناح ** أن يـرى حِلْف عَبْرة وافتضـــاحِ
وإذا مـــا المحبّ عِيـــلَ اصطبـــارا ** كيف يُصغـــي إلى نصيحة لاحي

[1]- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العواضي أنموذجا، ص95.
[2]- المرجع نفسه، ص131.

يـــا رَعَى الله بـــالمحصَّب ربْعـــــا ** آذنت عهدَه النـــــوى بـــانتزاح[1]

فبمجرد قراءة البيت الأول وكلماته الأولى والأسلوب الذي مُهّد به فإنها تبرز إشارات تدل على حضور مدحة لسان الدين الخطيب النبوية، وتبين هذا في قوله:

ما على القلب بعدكم من جناح ** أن يُـرى طائـــرا بغير جنـــاح

وعلـــى الشوق أن يُشـــبّ إذا هـ ** ـبّ بأنفاسكم نسيم الصباح

جيـــرة الحـــيّ والحـــديث شجـون ** واللّيـــالي تلين بعـد الجمـــاح[2]

ونبدأ مع البداية وطريقة عرض البيت الأول التي تشير إلى التمهيد بنفي "ما"، بالإضافة إلى كلمة "جناح" وعبارة" أن يرى"، وسنوضح العناصر المساعدة في هاته الإحالة في جدول:

النص المعارَض الأول للسان الدين الخطيب	النص المعارِض الثاني ليحيي زكريا بن خلدون
أسلوب النفي" ما على القلب"	أسلوب النفي" ما على الصبّ"
كلمة من جناح في قوله:" بعدكم من جناح"	كلمة من جناح في قوله :"في الهوى من جناح"
عبارة:" أن يرى حلف عبرة وافتضاح"	عبارة:" أن يرى طائرا بغير جناح"

وهاته التقاطعات لتدل على توظيف الشاعر المعارِض للتناص حين تأثر بالشاعر المعارَض، وما رأيناه في الجدول لإشارة على التناص الإحالي، ومن كانت له خلفية لمولودية لسان الدين الخطيب واطلع على قراءة مولودية يحيي بن خلدون فإنه ثمة ما يحيله مباشرة للنص الأول المعارَض.

وهذا ما يتجسد في قول البوصيري وهو يبين مدى إعجابه ببردة كعب بن زهير، فإنه توجود قرائن تشير وتحيل على ذلك بدءا بالعنوان "ذخر المعاد في وزن بانت سعاد"، والبرغم من قرائن تدل على ذلك كالوزن والتقفية وحرف الروي إلا أن العبارات الأولى لتؤكد موضوع الإحالة التناصية التي تتجسد في ملفوظ واحد وتكون متعدد وغيرها من الكلمات التي توكد التقاطع بين النصيين ومعارضة الثاني للأول وخاصة في كلمة مشغول ومسلول والأقاويل وغيرها وسنبين ذلك في جدولة.

الكلمات المشتركة	النص الأول المعارَض لكعب بن زهير	النص الثاني المعارِض للبوصيري
مشغول	...**لا ألفينَّك إني عنك **مشغول**	إلى متى أنت باللذات **مشغول**
الأقاويل	...ولم** أذنب ولو كثر عني **الأقاويل**	...**تخالفت بيننا منها **الأقاويل**
مسلول	...**مهند من سيوف الله **مسلول**	...**مجرّد بيد الآمال **مسلول**

[1]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 156، والمقّري، أزهار الرياض، ج(1)، ص239.

[2]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص158، والمقّري، نفح الطيب، مج(6)، ص 509.

التناص الإيحائي Allusion:

إن هذا النوع من التناص هو الأكثر عمقا مقارنة بالآليتين السابقتين والأكثر انتشارا لأنه يأتي ضمن الكلام وهنا ربما تتحقق خاصية تداول المعاني بين الشعراء لأنه «يفكك المتناص ويعمل على تخريب معماره(التركيبي والدلالي) ويراوغ المتلقي بتخفيه وعدم ظهوره»[1]، فيحتاج منه جهدا أكبر حتى يتم اكتشافه وربطه بمصادره، وإقامة علاقة بين النصين الحالي والسابق، فلا يمكن فهمه فهما دقيقا إذا لم تدرك العلاقة بينهما.

يطلق عليه الدكتور محمد البقاعي الإلماع، وما يميزه أن الأقل وضوحا يحتاج فهما عميقا، أما الدكتور جعفر العلاق يترجمه بالإشارة أو التلميح.

يمكن أن نطلق عليه بالتناص الضمني إذ لا يدرك من وهلته الأولى إلا ضمن الكلام فينبغي معه التأمل والبحث الدقيق لاستخراجه؛ فلا يُكشف بسهولة لأنه لم يشار له أو يحال عليه من تركيب أو ملفوظ محدد بل تجده يفرغ الحمولة الدلالية والتاريخية للملفوظ المشتغل عليه ثم يجسد به أحداثا بسياقات أخراة تناسب ظروف واقع التجربة الشعرية للنص الشعري اللاحق فيضفي عليه جديدا مغايرا.

كما أن مميزات هذا النوع من التناصات تؤكد أنه يظهر في النص اللاحق الذي يبتعد من حيث الموضوع والغرض الشعري عن النص الثاني كأن الشاعر في يستعين بملفوظ لغرض الغزل مثلا ويحيل الكلمة إلى غرض المديح النبوي فينبته في سياق آخر يتناسب وإيّاه، وربما في الموضوع ذاته أو الغرض الشعري ولكن السياق ربما يختلف حيث تحدث عملية الاستنبات.

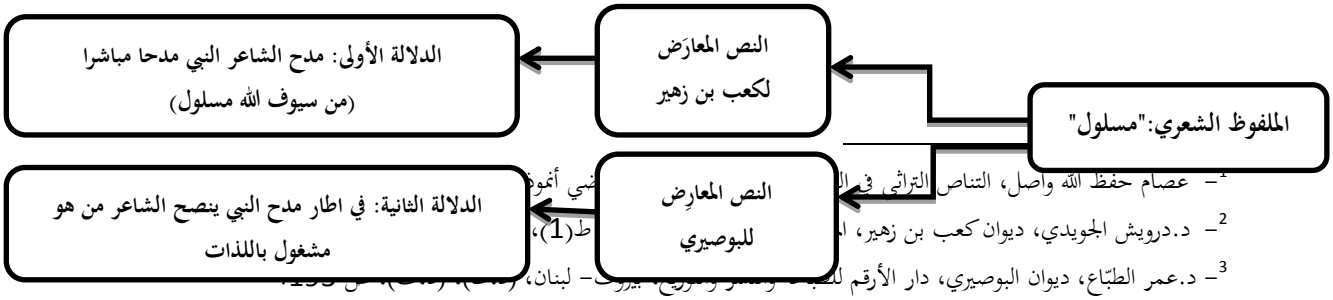
فكلمة "مسلول" التي عرفت واشتهر البيت التي قيلت فيه مع كعب بن زهير في مدحه للنبي صلى الله عليه وسلم وذكر صفاته معتذرا في قوله:

إن الـــرسول لسيف يستضـــاء به ** مهنـــد من سيوف الله مسلـول[2]

لتعاد في غرض المديح النبوي مع البوصيري ولكنها بسياق آخر أو في معنى يتناسب وما يتحدث عنه الشاعر في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ووصفه، وذاك في قوله:

فجرد العزم إن المـوت صـارمه ** مجـرّد بيد الآمـــال مســـلول[3]

فإنّ كلمة "مسلول" تأخذ منحى آخر في سياق نصح الشاعر للعاصي من اشتغل باللذات حيث يوجه له الخطاب محاولا إرشاده كمقدمة حكمية استهل بها غرض المديح النبوي، فالأولى مباشرة في سياق مدح النبي صلى الله عليه وسلم والثانية في إطار النصح والإرشاد.



[1]- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الـ ني أنموذ
[2]- د.درويش الجويدي، ديوان كعب بن زهير، ا ط(1)،
[3]- د.عمر الطبّاع، ديوان البوصيري، دار الأرقم للطبا و والتوزيع، بيروت- لبنان، (د ط)، (د ت)، ص

ولقد لمح إلى هذا النوع من التناص القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في إطار حديثه عن المسائل النقدية وهو ينصح الناقد أنه«لا يغرّك من البيتين المتشابهين أن يكون أحدهما نسبيا والآخر مديحا، وأن يكون هذا هجاء وذاك افتخارا فإن الشاعر الحاذق إذا عَلِق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه وعن وزنه ونظمه وعن روّيه وقافيته»[1]، والحادق من يتوصل لقرابتهما وما بينهما من اشتراك المعنى، وهذا ما يتطلب نباهة للتوصل إلى ما أخذه شاعر من شاعر آخر ملفوظا شعريا، وغير من وجهته الدلالية فيقلبه إلى صالح سياقه.

وهو الأمر الذي أوضحه ابن طباطبا وأسماه بالتناص المقلوب، وهو يوضح كذلك ميزة هذا النوع من أنواع التناص، مستفيدا من القاضي الجرجاني «ويحتاج إلى من سلك هذه السبيل إلى ألطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها، وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بها كأنه غير مسبوق إليها »[2]، فيصطنع لشاعر لذلك لمعاني المدح الغزل ومعاني المدح للهجاء وهكذا، وهذا ما أتي في تفصيله مصرّحا«فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء...»[3] إذا ما قارن كلامه بما ذهب إليه عبد العزيز الجرجاني في السابق.

ثالثا:القارئ والاستراتيجية النصية في المعارضات الشعرية النبوية

1- المتلقي وآلية التناص في المعارضات النبوية

إذا كان لابدّ أن نقف عند العلاقة بين الشاعر وتراثه، فإن ضرورة حضور ما يعرفنا فنيا عن تلك العلاقة مهم في دراستنا لها، وهذا ما له علاقة بعالم المعارضات الشعرية وخاصية التناص؛ لأن الأولى تبرز خلفية الشاعر الثقافية وطبيعة تعامله مع التراث أما الثانية فلأنها من الأدوات الفنية المشكلة للنص الشعري والتي من شأنها أن تجسد تلك الخلفية للشاعر وعلاقته الوطيدة مع تراثه، وهي خاصية فنية يمتلكه الشاعر ضمن أدواته الفنية في تجربته الشعرية للخوض في غمار تعريفه بهذا التراث من الوجهة الفنية.

وإن هاته العلاقة لتتطور بما يتيح لسمة التراكمية والتخمر أن تتهيأ حتى تجد لها منفذا ومتنفسا في النص الأدبي وهي تبرز كيفية تعامل الشاعر مع موروثه الشعري.

وإن السبيل لذلك في أن الشاعر « يأخذ من هذا التراث من منطق التناص معه حين يستطيع من خلاله إذابة مضامين الموروث في بوثقة جديدة تصدر باسمه وباسم عصره»[4]، وهذا من المهام الأساسية التي لابد على

[1]- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص204.

[2]- المصدر نفسه ، ص80.

[3]- المصدر نفسه، ص 80.

[4]- د.عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)، ص84.

الشاعر أن يجيدها في حفظه لتراث أمته على طريقته الفنية وإظهاره في الصورة التي يستحقها وعلى المستوى الفني المطلوب، وبذلك فإن المسؤوليات تتعاظم وتحتاج منه إلى تسخير فني واندماج جماعي يضمن له الانتماء النفسي والاجتماعي والديني والتاريخي.

فعلى الشاعر أن يمتلك درجة عآلية من العبقرية ويتقن تلك الموهبة التي تتعذر على الكثير بحيث يعبر عنها بنوع من الإلهام الذي يخوله أن يكون سفير مشاعرهم وأحاسيسهم، ما يتطلب منه أن يدخل ضمن الفكر الجماعي والتعبير عنه من زاوية الفن باحترافية مستقطبة «ومن هنا تظل الصورة التراثية ذات قيمة رائعة من خلال مرورها في ذاكرة الشاعر بل من خلال استقرارها لديه في لا وعيه لتظل جزءا لا شعوريا وهي أنذاك تظل ملكا له وحقا مباحا»[1]، وهاته حقيقة ما تتسم به المعارضة الشعرية.

ونحسبها كذلك إذا أعملت آلية التناص بوجه إبداعي يجسد فيه الشاعر قدراته في إطار تجاربه الشعرية والفكر الجماعي، فتصون بذلك التراث وتعمل على ضمان سيرورته والديمومة، وهي دعوة لمنهجية إجرائية محكمة تسير وفق معايير وآليات، وهذا ما يجعلنا نتباحث في حقيقة هاته الظاهرة النقدية على أساس أنها «مفهوم يقضي بأن جميع النصوص الإبداعية والفنية تتشابك وتتداخل فيما بينها سواء بقصد أو بدونه»[2]، وبالتالي يحدث على إثر هذا التشابك تفاعلا يفسح مجال الحوار بين النصوص.

ولتحقيق هاته الظاهرة وتلك الآليات لا بدّ للنص ألّا ينطوي على نفسه وأن يتفاعل مع كل المشكلات الاجتماعية والتاريخية بكل ما لها من معايير وقوانين ومرجعيات وبالتالي يعمل النص كما رأى السوسيولوجي بيير زيما أن يقرب المسافات بين فعل الكتابة وفعل البنيات الخارج نصية بين يشكلان علاقة تفاعلية فتصبح البنيات الداخلية للنص أكثر انسجاما مع ما هو محيطا بها في المحيط الاجتماعي، وهذا شأن المديح النبوي.

هذه مسألة تتباحثها سيسولوجيا النص الأدبي التي تعنى بالبحث في الصلات والعلاقات بين البنية النصية للنص وبين البنيات الاجتماعية والتاريخية «فكل نص أدبي يتم إنتاجه ضمن بنيات تاريخية واجتماعية محدّدة حيث إن تلك البنيات تظل متزامنة مع اللحظات الأولى لتخلق أجنّة النصوص فإنها تقوم بتشكيل وضبط المعالم الكبرى لسياقتها الأدبية»[3]، وعليه فإن زيما يؤكد على الكيفية التي بها يحدث التفاعل بين النص الأدبي والقضايا التاريخية والاجتماعية وحتى الدينية كما هو واضح في دراستنا بالنسبة للمديح النبوي والمعارضات الشعرية.

يعتبر زيما عالم التخييل سيرورة تناصية « تمتص بواسطة النص الأدبي اللغات والخطابات الشفوية والمكتوبة النظرية والمتخيلة الدينية والسياسية...، وذلك بغية توليد بنية ذات مميزات خاصة»[4]، وتلك مهمة الشاعر التي أسلفنا ذكرها؛ فبواسطة التناص تتجسد تلك الروابط بين النص والخلفيات الثقافية.

---

[1]- المرجع نفسه، ص84.

[2]- د.أحمد زنيبر، المعارضة الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية، ص53.

[3]- د. أحمد طايعي، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، ص113.

[4]- المرجع نفسه، ص114.

والمدائح النبوية نصوص شعرية يفعّل فيها المادح أدواته الفنية حتى يصير بها المادة التراثية الخاصة بالسيرة النبوية وحتى بالوضع والظرف التي قيلت فيه لاسيما حين نتحدث عن المعارضات الشعرية فإن باب قاموس هذا النوع من الشعر يزيد من فتح بابه لشعراء لأن الأمر مشترك وإنما أبوب أخرى تفتح تساعد على اتضاح الرؤية الشعرية له كغرض الغزل والمقدمات الطللية وغيرها من المواضيع المعينة على إظهار السياق.

من خلال جولتنا مع المفهوم الاصطلاحي للمعارضة الشعرية رأينا مدى التوافق والإجماع أن الشاعر المعارض للنص الشعري يعمل على محاكاته وتقليده من باب الإعجاب والتأثر به، فيستجمع قواه الفنية ليسخرها ويظهر براعته في الثأثر، مبديا مسؤوليته الإبداعية التي لا تتوقف عند تأثره السلبي الذي يشوه صورة المحاكاة التقليد بل يعمل جاهدا ليتجاوز الاجترار والإتباعية، فلا بد من إبراز شخصيته الشعرية رغم تأثره.

وحسب المهمة التي أوكلت للشاعر وفق هاته الظاهرة الأدبية فإنه يعتبر من الوجهة النقدية للتلقي قارئا يحاول أن ينتج نصا جديدا انطلاقا مما خولته له انفتاحية النص المعارَض، وبالتالي يدخل ونصه المعارِض في حوار وتفاعل وتداخل ونحن نعلم ما تؤمن به نظرية التلقي مع القارئ.

وحسب كذلك المفهوم الذي أرساه نقاد النظرية الحديثة للأدب للتناص من حوارية وغيرها، فإن كل هاته الاستنتاجات تؤكد مدى توافق هاته العناصر في وانسجامها في خلق ما يسمى بجمالية الاستجابة الجمالية، ورغم انهم بحثوا في التناص من وجهة نظرية التلقي على اعتبار أن القارئ من يكتشف تلك العلاقة التداخلية بين النصوص إلا أن دراستنا ستبحث في منشئ مظاهر المعارضة الشعرية واستخدامه للتناص كجسر عبور منهجي له آلياته حتى تتحقق هاته الظاهرة، سنبحث في الكيفية التي أتى بها لاستجلاب النصوص باعتبار أنه كذلك قارئ متأثر للنص المعارَض.

وما أدلى به جيرار هو الأمر الذي يجعلنا نربط الدراسة بين سمات ثلاث تعتبر مفاتيح محركة للبحث وهي (المعارضات الشعرية– التناص– التلقي"القارئ")، وإذا كان النقاد قد اتفقوا على ربط المعارضة الشعرية بمصطلح التعالي النصي والعلاقات التناصية في إطار التفاعل النصي وإنتاجيته، وأنهم رأوا أن المسؤول على التحويل كما رأت جوليا كريستيفا هو التناص من خلال اجتهاداتهم في توسيع أفق مفاهيمه النقدية الحديثة التي ربطوها أولا بدور الإنتاجية ومسؤولية استجلاب النصوص والكشف عن المرجعية التي يستند إليها الشاعر ثم ثانيا بالبعد التأويلي الذي حوله إلى آلة للتحويل وأعطى مسؤولية الكشف عن تلك العلاقات التناصية للقارئ المتلقي كما رأينا مع ريفاتير.

والإشكال المطروح أنه في إطار العملية الإنتاجية التي تحدث على مستوى المتعاليات النصية في المعارضات الشعرية من خلال خاصية التناص، ما هو موقع القارئ المتلقي من هاته العملية؟ ولنفترض أن الشاعر المعارِض هو القارئ، فما هي أدواته الفنية وغيرها التي تعبر وتجسد الاستجابة الجمالية لديه؟ وما هي هاته الآليات التي تعبر عن جمالية التلقي انطلاقا من سمات المعارضة الشعرية وخاصية التناص؟ وإجمالا فيم تتمثل جمالية التقبل لدى القارئ مع المعرضات الشعرية.

إذا كان مقصد فن المعارضة الشعرية هو الجانب الفني والإبداع بدل الابتداع حسن الأداء وليس الانتساب القبيح، فإن كل ذلك يجيء من منطلق الإعجاب والاعتراف بالبراعة حيث يكون التقليد والمحاكاة نابعين من نفس شاعر متأثر ناقل إحساسه ذلك إلى نصه وفق تجربته الشعرية، بتشجيع من الدوافع التحفيزية في البحث على كل ما من شأنه أن يعزز تجربته الإبداعية الجديدة بدءا بالتنقيب على الموروث المادة الخام لهاته التجربة الشعرية، وواضح طبيعة المورث في المعارضة الشعرية.

فعلى الشاعر أن يطّلع على كل ما يتعلق بالسيرة النبوية وهذا شرط لابد منه في المديح النبوي حتى تكون للشاعر خلفية ينطلق منها ويعبر عنها بجمال الصورة ودقة التصوير، فكيف إذا كان الأمر متعلقا بالمعارضة الشعرية فإنه ومن ضروريات التجديد أن يتسلح بعمق الموروث الديني والتاريخي وحتى الشعري للمديح النبوي فيستحضر الذاكرة ويجعلها في تأهب دائم ويتفقه في طرق البيان والتبيان ويستوعب الظرف وسياق الكلام في المقام وما تتطلبه تداعيات المجتمع وأحداث الزمان، حتى يخلق نوعا من التفاعل والحوار مع الموضوعات والتجارب بحيل فنية جديدات ويعزز فكرة الإنتاجية النصية.

وبما أن الشاعر المعارِض يقوم بشكل أو بآخر بقراءة النص المعارَض من خلال دافع الإعجاب والتحفيز والتأثير والتأثر بما جاء من إبداع فإنه يخلق عالم التلقي وينقل خاصية انفتاح النص بالحوار والتفاعل إلى فتح باب القراءة والتأويل، وبالتالي النظر إلى القارئ وما صنيعه حين يتلقى النص المعارِض، وهو يتمتع بتوظيف خاصية التناص، وهذا ما اشتغلت عليه الدراسات النقدية الحديثة.

وإذا ما نظرنا إلى المعارضات الشعرية من الوجهة النقدية الحديثة لتجدها تؤكد ثنائية جمالية يحظى بها هذا النوع من الشعر، وعليه فإن الإجراء النقدي حاضر لذلك، ولو بحثنا في إجرائهما ليتبين أن عملية توظيفهما في التجربة الشعرية لأطراف العملية الإبداعية تبدأ منطقيا بخاصية التلقي لأن التناص مرتبط بالخلفية التي يصيرها فنيا كأحد العناصر المهمة في تأسيس وبناء النص الشعري.

فعملية التلقي تسبق دائما عملية التناص، وهذا مرهونا بخاصية التأثير والتأثر وردة الفعل التي تحمله على استقطاب الإبداع مع المبدع؛ لأن «عملية التلقي الأدبية هي من قبل كل شيء نشاط فكري وجمالي يمارسه الكاتب في قراءته للنصوص فقد يستفيد منها من ناحية الموضوعات الأدبية أما إذا حدثت الاستفادة فإن التقاطع يحدث حينئذ بين التلقي والتناص»[1]، والعملية التناصية تبقى وفق ما يمليه المتلقي وكيف يتعامل مع النّص؛ «فهو لا يتناص كما أراد صاحب النص السّابق وإنما يتناص كما يريد هو، وبالتالي فإن التناص يمر عبر تلقي الكاتب الذي هو عبارة عن فهم واستيعاب وتأويل للنصوص السابقة»[2]؛ وهو يخضع بشكل أو بآخر لتأويلات الكاتب وقراءاته الخاصة للنصوص السابقة، وهذا من مهامه وبإشرافه

[1]- عبد الناصر مباركية، استراتيجية القارئ في البنية النصية الرواية نموذجا، أطروحة دكتوراه في النقد الأدبي المعاصر، جامعة قسنطينة، 1426هـ-2005م، ص26.

[2]- عبد الناصر مباركية، استراتيجية القارئ في البنية النصية الرواية نموذجا، ص26.

وإذا كانت هاته الثنائية تهم شعر المعارضات الشعرية بما تتميز به من خصائص فنية، فإن الدراسات الأدبية المقارنة بذلك اهتمت بحكم ما تحتاجه من إثباتات لسمات النص المتأثر حتى تعبر عن قضية التأثير بين كاتب وآخر أو بين نص وآخر، وهذا ما وضّحه الدكتور محمد مفتاح وهو يحدد مفاهيم التناص بحيث يصرّح أنه ثمة تداخلا بين مفهوم التناص ومفاهيم أخرى مثلما في الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات مع ضرورة التفرقة بين هاته المفاهيم[1].

وحتى يؤسس الشاعر لنصه الشعري ويمنحه صفة الإبداع والتجديد لا بد له من أن يتصف بخلفية ثقافية محكمة ومتنوعة ومتعددة حتى يتفنن بتوظيفه فنيا وجماليا، وهاته الخلفية ليست بالضرورة إبداعا أدبيا فقد تكون نصوصا متنوعات متعلقة بالثقافة بشكل عام وشامل، وإذا ما تعلقت بالتلقي فإن الاستجابة تتحدد انطلاقا من تلك الأفعال التمثيلية المتمثلة في مجموع تجارب القارئ، المتعلقة بما سماه ايزر بالدخيرة وتعتبر«مجموع المعايير الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي يحملها القارئ كمعارف ضرورية أثناء القراءة»[2]، وبها تتشكل تجربة القراءة في تجربته اتجاه النص، وبما أن هناك وتجارب وخلفيات، فإنّ للمعارضات الشعرية وجود من هذا المنظور، على اعتبار أن الشاعر المعارِض معني بأمر الذخيرة.

ولذلك تجد أن شاعر المديح النبوي يطّلع على كل ما يتعلق بالنبي صلى الله عليه وسلم من النصوص المقدسة القرآن الكريم والأحاديث النبوية والأحداث التي تعلقت بالسيرة النبوية في حياته والأحداث التي مربها الرسول في تأدية رسالته ومعجزاته دون أن ننسى الشعر الذي عني بمدحه مع كبار الشعراء كحسان وكعب وابن رواحة وغيرهم.

وربما هذا ما يميز شعر المديح النبوي أن مادته مشتركة بين الشعراء وتبقى طريقة تصييره لفن جميل فهذا من اجتهاد الشاعر في استحضار ما عرفه على شخص النبي صلى الله عليه وسلم فنيا من خلال التناص الذي هو معرفة المبدع لمجموعة من النصوص السابقة على اختلاف مصادرها وتعدد صورها بحيث يكون لها حضور في نصه الجديد، وهذا ما يستدعي تقنية المقارنة بين النصوص المتعارضة بحيث تعدّ مفتاح استخراج التناص من النصوص.

وحين يرى الدكتور محمد مفتاح بأن بعض الدارسين يتفقون على أن التناص «شيء لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أيّ نص هو معرفته صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا»[3]، فإنه يؤكد علاقة التداخل بين ثنائية التناص والتلقي لأن هذا الأمر ضروري ومهم في عملية تأويل النصوص بناء على قدراته المعرفية واللغوية، وهاته رؤية ميخائيل ريفاتير.

[1]– د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 119.

[2]– د.علي آيت أوشان، الأدب والتواصل، بيداغوجية التلقي والإنتاج، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط(1)، 2009، ص47، 48.

[3]– د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استرتيجية التناص)، ص123.

فيتضح في التناص حسب رأيه أنها «ظاهرة لغوية معقدة على الضبط والتقنين، يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح»[1]، ويبين أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للامساك به، ويجعل النّص يُقرأ بعدة تشاكلات يمكنها الإلتقاء، فتنبّه إلى صورها المتعددات حتى يخرقها المتلقي ويخرج من خلالها بجمالية، وقد تمثلت في:

- **التلاعب بأصوات الكلمة**
- **التصريح بالمعارضة**
- **استعمال لغة وسط معين**
- **الإحالة على جنس خطابي برمته**

فالقارئ حال قراءته للنص الشعري تبدو له هاته المؤشرات فتحمله على البحث في تلك العلاقات التي تتمظهر من خلالها صورة التناص متجلية؛ فلما ينساق مع قصيدة ويدرك معانيها بناء على ما تراكم لديه من تجارب تعينه على فك رموز لما يتفاجأ بإدخال عنصر غريب ليس ينتمي للنص فيعمل على البحث في تلك الرابطة التي جعلته من الأصل أن يشارك بناءه.

وفي هذا على سبيل المثال التلاعب بالأصوات واستعمال مصطلحات العلوم والفنون أو يستعمل لغة السرد التي تميل للتاريخ أكثر مما هي للشعر، وهنا يمكن أن نربط هذا بالمديح النبوي الشريف الذي يوظف فيه هاته الخاصية وهو يسرد سيرة المصطفى صلى الله عليه وسلم، ومن خلال هاته المؤشرات ذكر التصريح بالمعارضة، وهذا ما يبرز أن المتلقي يمكن أن تساعده هاته العملية المعارضات الشعرية على استخراج مظاهر التناص.

وعليه فإن التناص يمكن له أن يرد بشكل اعتباطي يعتمد فيه المتلقي على ذاكرته أو موجها بأحد هاته المؤشرات بحيث توجه المتلقي نحو مقاصده، وكما رأينا أن المعارضة سواء أكانت مقتدية ام ساخرة فإنها تساهم في الكشف عن لغز اللعبة التناصية للقارئ، وبغض النظر على أمر الذاكرة أم المؤشرات فإن التناص «ليس مجرد عملية مجانية وإنما له وظائف متعددة تختلف أهمية وتأثيرا بحسب مواقف المتناص ومقاصده»[2]، وبالتالي يعمل المتلقي في هاته الحالة على المشاركة في فهم واستيعاب هاته العملية وفي مستوى تحليلها والقدرة على ذلك بفك الرموز والإشارات اللغوية من خلال خلفياته المعرفية.

بما أن المعطيات تقول أن المعارضات الشعرية في المديح النبوي وعلى مستوى النصوص المتعارضة أن الشاعر المعارَض والشاعر المعارِض يشتركان ويتفقان في الموضوع الذي يتحدثان عنه ويصفانه وأنهما يحتاجان غلى مادة تراثية لها علاقة بحياة الرسول صلى الله عليه وسلم مهم تنوعت وتعددت وبهذا فإنهما يحتاجان إلى خاصية التناص فإنهما يعتبران متلقيين ومبدعين في الوقت نفسه ويعتبر الشاعر المعارِض بالدرجة الأولى متلقي يعمل على التحويل بصيغة فنية تخضع للتجربة الشعرية الخاصة بالنص المعارِض وبهذا التحاور بين النصين المعارضين.

---

[1]- المرجع نفسه، ص131.

[2]- المرجع نفسه، ص132.

وبناء على ما رأينا فإن التناص عملية يشارك في خلقها وتكشفها كل من المبدع المتلقي وقارئ التناص الذي يعتبر بدوره متلقيا، وهذا من خلال التجربة الشعرية التي تمر بها عملية كتابة النص وكيفية الإحالة على النصوص السابقة مع التحويل والتجديد الخاضعة لعملية القراءة والتأويل، وهذا حسب إدارة المبدع وما يدور من حوله من ظروف نفسية واجتماعية وفكرية وجمالية وبما يعرف به من طرق وأساليب فنية تميزه عن غيره.

إذا كان حديثنا عن المعارضات الشعرية في المديح النبوي فإنه غالبا ما يشترك الشاعرين في الموضوع حتى التجربة الشعرية، وربما يختلف الشاعر المعارض في الموضوع ويعجب بالوزن والقافية فيحدو حدوهما، وبالتالي فإن والشاعر المعارِض يعتبر قارئا «وإذا ما اعتبرنا أن الدلالة والمعاني يشارك في إنتاجها القارئ في تفاعله مع النص لأن النص لا يبوح بكافة أسراره للقارئ وإنما ينتظر من هذا الأخير يأخذ ما يراه مفيدا ومهما بالنسبة إليه...»[1]، وحتى الشاعر المعارَض كذلك قارئا إذا ما اشترك في عملية استيعاب النصوص واستجلابها.

وما يتوصل إليه «أن المبدع المتلقي للنصوص السابقة هو قارئ بالدرجة الأولى تماما مثل قارئ النص يقرأ القراءة الأولى أو الثانية أو الثالثة انطلاقا من منظوراته الجمالية والفكرية والتاريخية وعلى ضوء قراءته للنصوص يشكل مواقف معينة ومحددة تتغير تغير الزمان والمكان»[2]، وسنوضح ذلك في مخطط.

فعملية العبور تتطلب عملية التحويل من نص إلى آخر بطريقة فنية تستوعب محاورتهما في نقاط يحسن الالتقاء عندها فلا بد للتجارب الشعرية أن تتفق والظروف التي عملت على بناء كل منهما، وهذا ما يتطلب قراءة الشاعرين؛ لأن عملية العبور تحتاج إلى قراءات متنوعة حسب حال وصفته ما غن كان معارَضا أو معارِضا وهذا ما يستدعي أهمية الخلفية المعرفية؛ بحيث تتمثل القراءة الأولى للشاعر المعارَض عبورا أولا وهذا بالنسبة للمعارضات الشعرية ثم يأتي العبور الثاني مع قراءة الشاعر المعارِض.

وإعمال التناص انطلاقا مما سبق يمر عبر مرحلتين؛ مرحلة العبور الأول في قراءة الشاعر المعارَض للنصوص الإبداعية وغير الإبداعية واستجلابها، والمرحلة الثانية وهذا ما يهمنا في الدراسة مرحلة العبور الثاني لقراءة الشاعر المعارِض للنص الشعري المعارَض، وعليه تتحدد طبيعة قارئ التناص ومهمته في الكشف عن معاني ودلالات النص قارئ مبدع وقارئ متلقي وبينهما ينحصر التناص الذي هو نتاج تلقيهما، وتجدر الإشارة أن العبور مستمر والقراءة مستمرة عبر الأجيال مادام تلقي النصوص مستمرا وخاصية التراكم المعرفي والإنتاجية في تفاعل دائم.

وفي حديث زيما عن دور القارئ في كل ما يدور حوله من إنتاجية نصية في عالم التفاعل والحوار بين النصوص وردة الفعل التي تصدر منه يرى أن المتلقي الأدبي مرتبط دائما بالإنتاج عبر البنى النصية التركيبية والدلالية التي لها علاقة بالوضعية الاجتماعية والتاريخية والدينية، وكذلك مع المدائح النبوية الجزائرية فإنها مرتبطة أشد الارتباط بتلك الأوضاع على اختلافها التي يعيشها وأفراد المجتمع، وبالتالي لا محالة شاعر النبي تجده يُشْرِك في العلاقة التداخلية بين البنى النصية والبنى الاجتماعية.

[1]- عبد الناصر مباركية، استراتيجية القارئ في البنية النصية الرواية نموذجا، ص32.

[2]- المرجع نفسه، ص32.

فلو بحثنا عن محل التناص من كل هذا الكلام فإن صوره تتجسد في ذلك التفاعل الذي يحدث بين قطبي العملية التواصلية ذاتين منفعلتين بتلك الأوضاع والموضوع المطروح أنا الشاعر وأنا المغاير ومدى التداخل بين نصيهما النص الحاضر والنص الغائب، وهذا ما لا يحدث اعتباطيا إنما لاعتبارات تجعل كل منهما يعيشان الظروف ذاتها، ولذلك تجد أن الشاعر المعارِض مرتبطا بكل ما يتميز به النص المعارَض من خصائص خارج النصية أو داخلها.

وهذا ما يدخل تحت مفهوم سياق الإنتاجية التي لها غاية الأهمية في تفاعل القارئ مع البنى النصية التي لا يمكن الولوج لقراءتها دون وضع الاعتبارات للوضع السوسيولوجي واللساني التي نمت فيه وتشكلت، ويدلي زيما «أن قوة نص ما ترجع إلى كونه يتضمن ثوابت دلالية تمارس فعاليتها وتأثيرها في المجتمع الذي ينتمي إليه المتلقي»[1]، وذلك من خلال اختيار الشاعر نصّا معينا كنص مصدري لاعتبارات هي:

1- أن يكون الاختيار في اطار التجربة الشعرية والحياتية الخاصة التي يمر بها، وهذا كفيل بجلب الجديد.

2- أن يكون ذلك انطلاقا من سمات تبني نسيجا وشائجي بين النصين المعارَض والمعارِض بشبكة من العلاقات المعقدة التي تؤهلهما للانسجام والتأقلم مع بعضهما البعض في جو من التحاور والمحادثة؛ بحيث الأول يفضي بجمالياته والثاني يفجر إمكاناته الفنية الجديدة.

3- أن يبني النص المعارِض قاعدة صلبة فوق قاعدة من النص المصدري المعارَض من خلال ما يحمله من تجارب وأبعاد نفسية وتاريخية وثقافية قابلة أن تدمج فيه.

مما يضمن قراءات تسهم في التحول اللانهائي للنصوص الأدبية مع موضوعاتها الجمالية؛ بحيث يستمر موضوع الإنتاجية النصية «ومن تفاعل وتعالق النصين يمكن الكشف عن بؤرة التوهج في نص مبتدع قادر على التوهج في ضوء النصين»[2]، وهذا يعني ثنائية السيرورة الجمالية والاستجابة الجمالية من خلال مدى تحول الجمهور مع المعايير والقيم التي يفرضها السياق النصي والاجتماعي والتاريخي والديني.

ولذلك فإن المشكل الذي يواجه كل من المبدع والقارئ المتلقي هي مشكلة الثقافة وإن اختلفت الغايات؛ فالأول يحتاجها حتى يثري نصه ويشحنه بالانفعالات؛ «فالشاعر إذ يلج إلى غابات الاستدعاء من الشخصيات التراثية والأسطورية ويحيل إلى نصوص غائبة شعرية أو دينية وغيرها فإن هذا يحتاج منه إلى فهم دقيق للنص الغائب حتى يتسنى له إدماجه وامتصاصه في النص الحاضر كما يحتاج إلى رؤيا وثقافة واسعة حتى يتمكن من الانتقاء الأمثل والوقوف على النص المصدري المتفاعل مع النص الحاضر»[3]، أما الثاني فيحتاجها لفك ما أغلق من

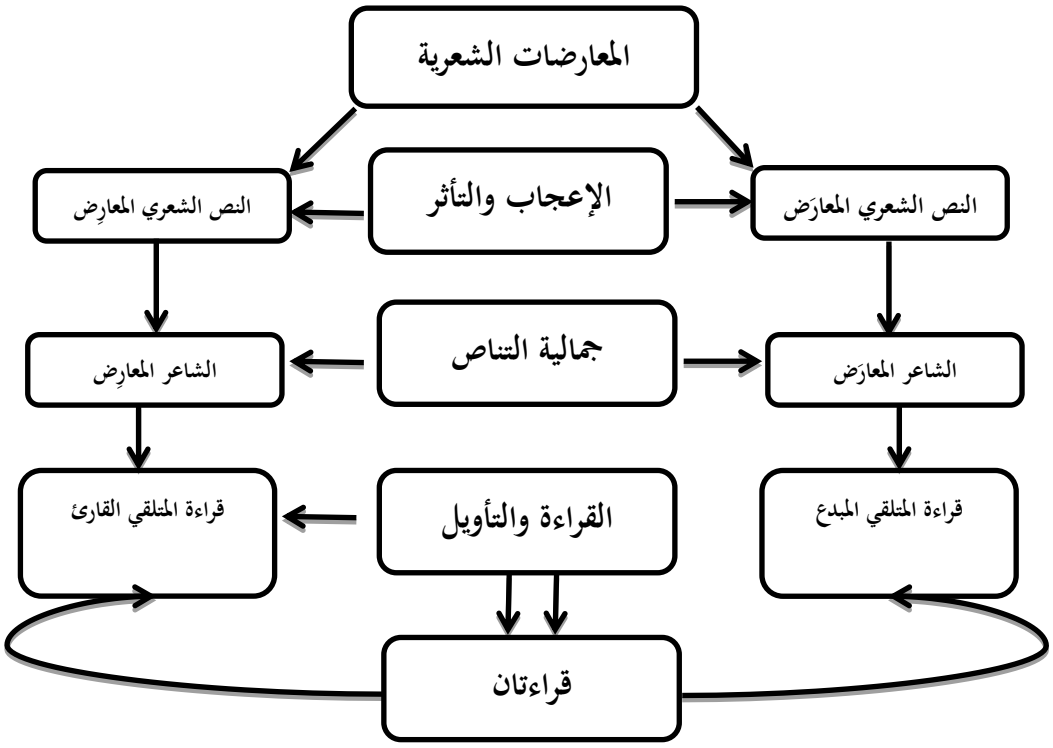
[1]- د.أحمد طايعي، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، ص116.

[2]- د. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، 1998، ط(1)، ص339.

[3]- د. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية ، ص340.

غموض اعترى القصيدة وفض المغاليق ولغة الترميز والتلغيز «وأما المتلقي فإنه يجب أن تكون له معرفة بتلك الغايات وطرقها الوعرة ولا يضيع بين أشجارها المتشابكة حتى يتسنى له إثراء قراءته للنص وفك رموزه»[1].

وخاصية التناص كفيلة بتحوير تلك الخلفيات على اختلاف الغاية؛ فالأول يوظفه كوسيلة لتجسيدها والثاني عن سرها الفني محاولا الكشف عنها، والأدوات الفنية كثيرة للاستعانة لذلك فقد يلجأ الشاعر للصورة الشعرية أو المعنى أو القافية أو الوزن أو الموضوع، ويعتبره الدكتور رمضان الصباغ «وسيلة تواصل لا يمكن الاستغناء عنه في أي خطاب لغوي ووجود ميثاق وقسط مشترك بين المرسل والمتلقي المرسل إليه، من التقاليد الأدبية والمعاني ضروري لنجاح عملية التواصل ويحل مشكلة استحالة التوفيق بين شمولية التناص ومحدودية المعرفة بالمنصوص»[2]، وهذا ما تعرف به المعارضات الشعرية في القصيدة العربية عموما.



التلقي والتناص في المعارضات الشعرية

2- القارئ الضمني والقارئ الحقيقي في المعارضات النبوية

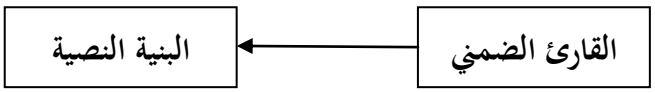
وبما أن موضوع المديح النبوي حضرة الرسول ﷺ، فإن إقبال القارئ عليه كائن لا محالة لما يحمله من قداسة دينية يشترك في التمسك بها كل من المبدع والمتلقي مستحضران كل مشاعر الحبّ والولاء والاقتداء بسيد المرسلين محمدﷺ، وهذا الإقبال من شأنه أن يشكل علاقة تفاعل بينهما ويوطّدها بما لها من سنن وسمات تدمجهما في فضاء الوقع الجمالي الذي رآه ايرز في بناء المعنى وطرائق تفسير وتأويل النص الأدبي انطلاقا من الفجوات التي تدفع المتلقي القيام بإجراءات ليحقق المعنى غاياته في إنتاج العمل الأدبي.

[1]- المرجع نفسه، ص340.

[2]- المرجع نفسه ، ص342، 343.

ومن هنا تتحدد معالم نظرية ايزر في توضيح المبادئ التي انطلق منها ليمنح مشروعية المتلقي مع العمل الأدبي ومدى تفاعلهما من منطلقات نصية داخلية، وذلك لتحليل فعل القراءة والكشف عن آليات إنتاج الوقع الجمالي لدى القارئ «ومن أجل بناء تاريخ نظرية حول الأثر الذي يحدثه العمل الأدبي في المتلقي باعتبار هذا الأخير طرفا ملازما للنص يتبادل معه علاقة التأثير والتأثر»[1]، ولتغيير معايير التأويل بأخرى جديدة تقوم على من مفاهيم إجرائية من شأنها تحديد القيمة الجمالية داخل النص.

وتتمثل هاته المفاهيم الإجرائية عند ايزر لخلق الوقع الجمالي داخل النص في مفهوم القارئ الضمني The implied reader، ويقصد به «القارئ الذي يجسد كل الميول اللازمة لأي نص أدبي لكي يمارس تأثيره، وهي ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبي خارجي بل يفرضها النّص نفسه، ...»[2]، وهذا ما يحدده ايزر في كتابه "فعل القراءة" وهو يوضحه «أنه مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي بل من طرف النص ذاته»[3]؛ فله جذوره الراسخة في بنية النص؛ لأنه يعتبر البنية النصية المسبقة لمعنى محتمل فتتجلى بوصفها أثرا نصيا يعمل القارئ على تحقيقه وتجسيده.



ولذلك يقرّ في حديثه عن القارئ الضمني بقوله« وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم له جذوره متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أيّ قارئ حقيقي»[4]؛ فالنصوص الأدبية تحتوي على مضامين تقرأ ولها ما يسمى بشروط التحيين الذي من شأنه أن يتجمع في ذهن المتجاوب القارئ، وهذا ما يمثله القارئ الضمني لأنه «بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة، إذا فمفهوم القارئ الضمني هو بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدة»[5]، والقارئ الحقيقي كيفما كانت وضعيته وصورته فإنه يعمل على تكوّن القارئ الضمني ولإبرازه للوجود، وهذا هو الدور الذي يسند إليه حتى تتسجد عملية التجاوب والوقع الجمالي.

وقبل أن نربط هذا الدور الذي منحه ايزر للقارئ مع المعارضات النبوية، نقف عند القارئ الحقيقي المتمثل في أصناف القراء التي اعتبرها ايزر مفاهيم استكشافية بالنسبة للقارئ الضمني لنحدّد أيّ القراء نتعامل معهم في دراستنا للمعارضات النبوية، وهما عنصران يحددان القيمة الجمالية في نظرية الوقع الجمالي القارئ الضمني(بنية

[1]- د.أحمد طايعي، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، ص 45.

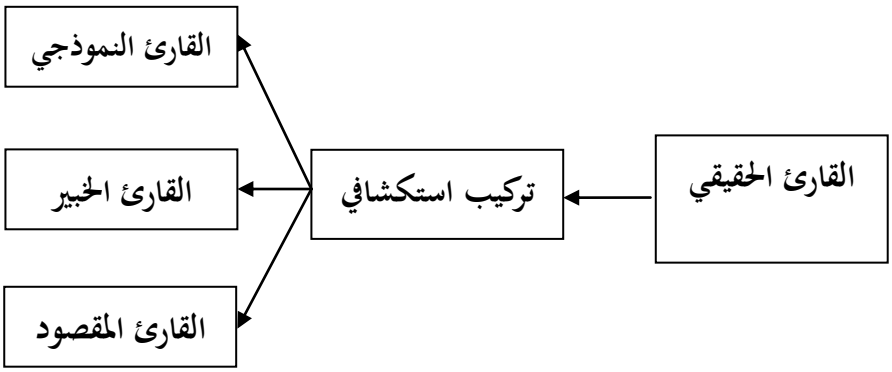
[2]- Michael Payne and Jessica Rae Barbera, A dictionary,، black well publishers Ltd, oxford - UK, 2000, P. 349 of cultural and critical theory

[3]- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر: د.حميد لحمداني- د. الجلالي الكدية، ص30.

[4]- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص 30.

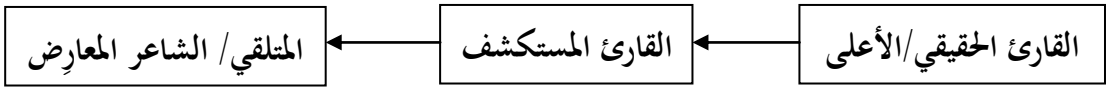
[5]- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، 30.

نصية) والقارئ الحقيقي (تركيب استكشافي)، وقد حددهم مستعينا بدراسات باحثين وقفوا عند صور القرّاء التي تعتبر نموذجا متطورا لفئات جديدة منها متمثلة في القارئ النموذجي والقارئ الخبير والقارئ والقارئ المقصود[1].



وكلّ هاته الصور الثلاثة للقارئ لها مفاهيمها التي تنطلق منها لتحديد منطلقاتها اتجاه النص، وهي تحاول أن تتيح للقارئ الضمني إمكانية التدخل في عملية البناء، ويرى ايزر أن مفهوم القارئ الأعلى هو الأكثر اتصالا بالواقع الأسلوبي الذي يهتم بالبنية النصية التي يمثلها القارئ الضمني، ويتبين من خلال مفاهيمها أنها تتوافق والوضعية الشاعر المعارِض اتجاه النص المعارَض؛ لأن القارئ الأعلى كما رأى ريفاتير «مجموعة من المخبرين الذين يلتقون دائما عند النقط المحورية في النص، وبالتالي يؤسسون وجود واقع أسلوبي من خلال ردود أفعالهم المشتركة»[2]، والكفاءات التي يمتلكونها للبحث في الكثافة الأسلوبية داخل النص وتظهر من خلال التعارضات التناصية التي يعمل القارئ على تحديدها بعد مروره بتجربة التأثير التي يعيشها مع هاته التعارضات.

فيعتبر مثل هذا القارئ وسيلة للتحقق من الواقع الأسلوبي، وهذا ما يتطلب كفاءة سابقة، وبحكم أن الشاعر في المعارضات الشعرية هو القارئ فإنه يعبّر عن هاته التجربة بمعاودة التجربة ذاتها، وهذا بعد أن يلتقي بما يثيره من تأثيرات تنطلق من البنية الداخلية، وبهذا يعيش حالة توتر من طرف القارئ الحقيقي حين يلتقي بالنص لتتشكل لديه مرجعية وخلفية والإطار المرجعي«وهكذا يُعيِّن مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النّص»[3]، معتمدا على قدراته وتجاربه الذاتية السابقة لينتج مجموعة من الصور الذهنية التي تعمل على عملية الاستجابة لبنيات النص الداخلية.



القارئ الحقيقي في المعارضات الشعرية

[1]– د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 101، 102.

[2]– فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص 24.

[3]– فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص 30.

وعليه فإن العمل الأدبي يتمركز في موضع يلتقي فيه القارئ بالنص انطلاقا من الأثر الذي يتركه في المتلقي و«كينونة النص الفني متوقفة على فعل البناء من قبل وعي القارئ»[1]، من خلال التفاعل الدينامي والتأثيرات التي تحدث ردة فعل، تتمثل عند شاعر المعارضة في مشاعر الإعجاب اتجاه النص المعارَض والتي يجسدها في اتباعه للوزن نفسه والألفاظ المعجم الشعري نفسه والقافية والموضوع، منطلقا بتجربة ذاتية تخص تجربته في هذا الموضوع.

وما يعمل على تنظيم هذا التفاعل ما سمّاه ايزر بمصطلح الذخيرة النصية Répertoire وعلاقتها بفعل القراءة على اساس أنها تنظيم التفاعل بين البنيات النصية وردود أفعال القراء، وتعمل على خلق الوضعية السياقية التي يتم على إثرها التفاعل؛ لأنها تعتبر «مجموعة المواضعات الضرورية لقيام وضعية ما»[2]، وتتمثل هاته المواضعات في العناصر التي يعمل النص على إقامة الحوار معها في البنى الداخلية، ووهي تحيل على نصوص سابقة، وعلى المعايير الاجتماعية والتاريخية وإلى السياق الذي أنتج فيه النص بمعنى السّياق السسيو ثقافي، وهذا ما يبين وظيفة الدخيرة المتمثلة في الاحالة على كل ما هو خارجي بالنسبة للنص.

وبالتالي يتّضح دور الدخيرة في خلق السّياق الذي من شأنه أن يجمع المبدع والمتلقي ويجعلهما في حالة التقاء وتفاعل من خلال تواضعهما على مجموعة من الأعراف الثقافية المشتركة بينهما، وعليه فإنها تتأسس على أساس قوة التقاطع والتناص الذي يحدث بين العمل الأدبي والنصوص السابقة التي تأثر بها على المستوى اللغوي والتركيبي والدلالي والإيقاعي، وحتى التقاطع الذي يشمل القيم الاجتماعية والمعايير الاجتماعية والتاريخية والسياق الثقافي الذي يجمعهما وبهذا ترتبط الدخيرة النصية بالمرجعية التي يستقطب بها الكاتب قارئه.

وإذا كان الشاعر المعارِض في المعارضات الشعرية يمثل القارئ للنص المعارَض على أساس تأثره وتفاعله مع مضامينه والبنية التي تشكله، فإن تلك المشاعر بالإعجاب توضح مهمة المتلقي في المعارضة الشعرية وهو موضوع يحتاج من الخصوصية في البحث عن أمر التلقي في إطار خصوصياته التي حدّدها الباحثون حين وضعوا له مفاهيمه التي تنصّ على المحاكاة الفنية المتمثلة في أن يبدع الشاعر المتلقي على إثر أديب آخر في محاكاة يظهر فيها براعته الفنية ويثبت فيها رغم التأثر على مستوى اللغة والتراكيب والموسيقى اجتهاده في البحث عن مواطن تجربته الخاصة في الموضوع الذي عرض به النص الأول، وهنا موطن التقاء المبدع والمتلقي؛ بحيث يشتركان في الميول للموضوع والأدوات الفنية المتمثلة في مستويات البناء على اختلافها خاصة إذا كان الغرض الشعري نفسه مثل غرض المديح النبوي فيه تحدث درجة الالتقاء والتقارب بين الشاعر (المبدع) والشاعر(المتلقي) بشكل أكبر وواضح لأنه تربطهما قداسة دينية.

ولذلك إذا ما طرحنا موضوع الذخيرة النصية على موضوع المعارضات الشعرية فإن حضورها وارد بلا شك في خلق التفاعل بين الشاعرين المتعارضيين انطلاقا من المرجعية التي تخص القيم المعايير المتعلقة بموضوع المديح النبوي وكذا المرجعيات الفنية التي ينماز بها عن باقي الفنون والأغراض الشعرية«فنصوص التخييل لا تدمج في

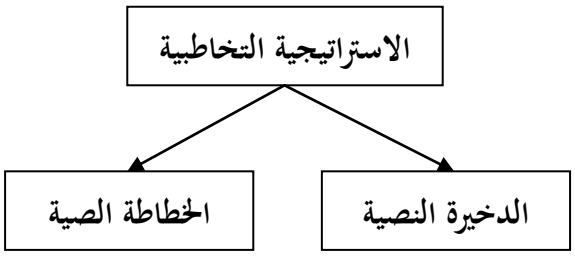
[1]– د.أحمد طايعي، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، ص 32.

[2]– فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص 32.

بنياتها الداخلية سوى نماذج من الواقع الذي تتفاعل معه، إن هذه النمذجة حسب ايزر تعكس بطريقة أو أخرى الأنظمة الدلالية Systemes Sémantique السائدة في مرحلة تاريخية محدّدة»[1]، وهذه ما يجعل كل ذخيرة تنطوي على تشكيلة من الأنظمة والقيم التي يتعارف عليها ضمن العرف النقدي الخاص بالموضوع الذي يجمع قطبي العملية الإبداعية(الكاتب والقارئ/المتلقي).

وبذلك تجد العمل الأدبي يسعى «نحو عملية ترسيخ وانتقاء Sélection أنظمة دلالية معينة في مقابل أنظمة أخرى تتم تنحيتها»[2] في إطار ما تعارف عليه، فهي لا تحمل صفة الهيمنة الدلالية إنما تتجاوز ذلك إلى الصفة الانتقائية حسب مقتضيات السياق وانطلاقا من المرجعيات المتعارف عليها، ولذلك تجد أنه حين يقبل الشاعر القارئ لنص أعجب به وأبدى له ردة فعل تتمثل في ميزة المعارضة؛ فإنه محتاج لأمر الذخيرة النصية وما يحدث من اشتغال العلاقة التفاعلية بينهما يجسدها في نصه المعارِض لقارئ آخر يحث في أمر هاته العلاقة التفاعلية.

وهذا ما سعى ايزر لشرحه من خلال مصطلح آخر وهو الاستراتيجية التخاطبية Stratégie textuelle، فأيّ نص فني يسعى إلى بلورة العلاقة الحوارية بينه وبين متلقيه، وذلك من خلال«رسم مجموعة من التوجهات والخطاطاتSchemas التي تنشط عملية التخيّل والتمثيل عند المتفاعلين معه»[3]، بحيث تتمثل هاته الخطاطة لشعر المعارضات الشعرية في السمات الفنية التي ينماز بها المديح النبوي والتي ينطلق منها مدّاح النبيﷺ من مقدمة في الحبّ النبوي والشوق والحنين لمزاره ثم التفرغ لمدحه وذكر معجزاته وخصاله ثم طلب العفو والشفاعة.



وانطلاقا من ذلك يتحدد رسم الخطاطة النصية التي تخصّ مميزات المديح النبوي من ألفاظ تخصّ معجمه الشعري وما يستعيره من أغراض شعرية أخرى تعينه على الوصف كالتصوف مثلا والغزل بالإضافة إلى الموسيقى الشعرية والصور البيانية والبديع وخاصية التكرار والأساليب التي تعبّر عن مشاعره الروحية كما النداء والاستفهام الاستنكاري والتعجم والصيغ القسم وغيرها؛ لأن الدور الذي تقوم به الخطاطة النصية حسب أيزر يتجسد في «رسم بعض الأجوبة المتعلقة ببناء الموضوع الجمالي في وعي المتلقي، فقد بات من المفروض أن يقوم المتلقي بإتمام

[1]- د.أحمد طايعي، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، ص 36.

[2]- المرجع نفسه، 36.

[3]- المرجع نفسه، 36.

هاتيك الأجوبة وإكمالها Optimalisé»[1]، وفي هذا يحدد ايزر حتى تتحقق وظيفة الخطاطة النصية في اطار الاستراتيجية النصية عل المتلقي شروطا هي بالنسبة لشعر المعارضات لا محالة متجسدة ومتحققة لأن القارئ والمتلقي في هاته الوضعية يتمثل في الشاعر، ولذلك هو أعرف بها وفي الوقت نفسه تعتبر هاته الشروط المبادئ التي تنص عليها المعارضات الشعرية بين المتعارضين ويُعنى بها طبعا الشاعر المعارِض من المرجعيات النصية، وتتمثل في:

1. الطاقة المعرفية التي يختزنها المتلقي، وبراعته في كيفية تشغيلها أملا في تحقيق التفاعل الدينامي بنه وبين بنيات النص الداخلية(القارئ الضمني).

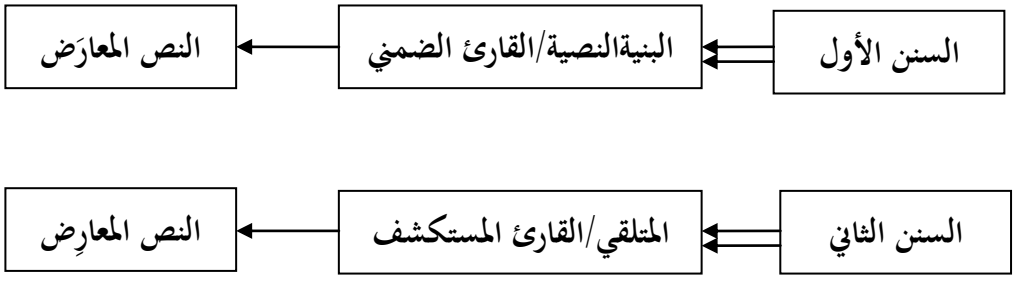
2. قابليته وقدرته على الانذماج في سياق تجربة غريبة عنه.

وحتى يوضح ايزر فعآلية الخطاطة يصنفها إجرائيا إلى سننين رئيسيين هما:

أ. السنن الأول: وهو مرتبط بالبنية النصية التي لا يمكن الابتعاد عنها، وتكمن وظيفته في التوجيهات الضرورية التي تعمل على إنتاج السنن الثاني.

ب. السنن الثاني: وهو مرتبط ببنية نصية من إنتاج القارئ؛ ومعنى هذا أن السنن الأول يقوم بتحديد النموذج الخاص بحدث الفهم عند القارئ المتلقي.

وهو توضيح مرتبط أشد الارتباط بما للمعارضات الشعرية من خصائص، وإن نصّ الشاعر المعارِض لَيُعْلَمُ بمجرد ما يذكر أنّ نصّه جاء على غرار نص آخر أعجب به، فسار على نهجه محاكيا، أو بمجرد ما تبدأ في قراءة النص فإنها تتكشف لك معالم النص المعارَض، وعليه فإن النّص السنن الأول مرتبط بالنص الفني من خلال القارئ الضمني في النص المعارَض، والسنن الثاني لا يظهر إلا بعد تدخل دور القارئ في النص الفني من تأثره وتجسيده لردة فعله ومدى التفاعل معه كفيل بخلق السنن الثاني.



فالسنن الأول كفيل بتبيان آليات الإدراك عند المتلقي تُشَغِل المعطيات والتجارب المترسبة في ذاكرة المتلقي، هذا في الحالة العامة أما إذا كان المتلقي هو الشاعر المتأثر بالنص الذي سبقه من الشعراء فإن ذلك معلوم عنده، ودور السنن الأول يتركز في الخصوصية التي أتت بها البنية النصية لهذا النص المعارَض، فيوجهه عبر آلياته الفنية التي تخصّ تجربته من موسيقى وإيقاع وفي الشكل الخارجي للنص ومعجم شعري وبنية صرفية ونحوية ودلالية وغيرها، والموضوع الذي يخصّ المدائح النبوية.

[1]– د.أحمد طايعي، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، ص 37.

ومع هذا الوضع الخاص بأمر المعارضات النبوية فإن الشاعر يجمع لحظة إعجابه وأخذه لقرار نظمه على منوال النص المعارَض كل ما يتعلق بإثراء هاته الذخيرة النصية ويتعامل معها وفق تجربته الخاصة بهذا الموضوع حتى يتفادى الوقوع في التقليد السلبي (الاستجابة السلبية)؛ «فذاكرة المتلقي عندما تستقبل إرسآلية معينة تلجأ إلى تخزينها وتنسيقها ثم إعادة إنتاجها أو إنتاج ما يوازيها بحسب الطاقات الذهنية والقدرات التصورية التي يكتسبها ذلك المتلقي وبحسب رغبته وتنوع استعداداته لإنجاز ذلك من جهة أخرى»[1]، وهذا ما يحمل المتلقي الشاعر على التعامل مع هذه الذخيرة بشكل فني له مصوّغاته ومشروعيته الإبداعية والجمالية بشتى صورها؛ يتمثل في جمالية التناص وإعماله مع النص المعارَض في بنيته النصية مقيما معها حوارية تتجلى فيها صورة المتعاليات النصية التي تثبت الشعرية النصية.

فإعادة الانتاج أو إنتاج ما يوازيها لها دلالة المعارضة، وهذا ما يصرح به الدكتور أحمد زنيبر في أن المعارضة اختيار شعري «يتوسل صاحبه بقدراته الفنية من أجل احتذاء نموذج ما لمحاراته من زاوية ومجاوزته من زاوية ثانية»[2]، وحتى نيّز صنيعه الفني لا بد من البحث عن خصوصية شاعر المعارضة وما يميّز إنجازه عمّن سبقه من من الشعراء، وذلك من خلال تجربة المعارضة باعتبارها نصا فنيا يخصّ صاحبهولا يظهر إلا باتخاذ أسلوبية المقارنة أو الموازنة كإجراء، وانطلاقا مما يتوصل له من الاستعمالات الأسلوبية التي ينماز بها، وتجسد مظاهر الإعجاب بما سبق.

فذاكرة المتلقي لا تتوقف عن المرجعية السابقة وخلفيات المتلقي السابقة بل تبنى أيضا على التداعيات المستوحاة من تجربته الذاتية وما تتصل به من السّمات الفنية الخاصة بالفن الذي يتعاطى معه كما عندنا بالنسبة للمديح النبوي والسياق التاريخي المتمثل في التأثيرات اللغوية والمعايير الاجتماعية والوضعية السسيو ثقافية، وهي مرجعيات تعمل على ترسيخ مشاركة القارئ للنص؛ حيث يجد في «الذخيرة النّصية مجموعة من المواضعات المشتركة بينه وبين النّص تسمح له ببلورة علاقة حوارية»[3]، وبهذا يتمتع بزاد معرفي جامع يشكل له خلفيته المرجعية في تجسيد ردة فعله المتمثلة في الإعجاب بالنص المعارِض ومحاول التفاعل معه وإقامة علاقة حوار تفضي للتواصل بينهما.

فمنطلقات النص الشعري المعارَض بالنسبة للشاعر المتأثر به تفتح له مسالك يتخذها سندا ليعبر بها عن إعجابه في نصه الشعري المعارِض؛ «فاعتماد القارئ المثالي على استيراتيجية مناسبة تمكنه من تجاوز الغشاء السطحي للحمولة الدلالية والوقوف على التأويل الحقيقي الذي ينصهر مع الأفق المعرفي والتاريخي والسوسيولوجي للنص»[4]، يسعى إليها من خلال ما يتمثل في البنى التي تخصّ النّص المتمثلة في الأنماط الجمالية ومحاكاتها وفي القيم

[1]– د.أحمد طايعي، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، ص 38.

[2]– د.أحمد زنيبر، المعارضة الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية، ص 57.

[3]– د.أحمد طايعي، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، ص 38.

[4]– الحاج بنمومن، الشعر الشفاهي بالمغرب (مقابات ونصوص)، مقال الملحمة الأدبية وقوة الكلم، ص13.

والاجتماعية والتاريخية التي تشكل لهما السياق نفسه، وهذا ما حدث مع المدائح النبوية الضرورة الاجتماعية والدينية الملحة التي دعته بقوة لإصلاح المجتمع زمن الاضطرابات السياسية والفوضى في القيم الأخلاقية.

وعليه فإن الذخيرة تنطلق من مواضعات وأعراف مشتركة بين الملقي والمتلقي تؤكد أن النّص لا ينطلق من فراغ، وأنّ هاته الأعراف من شأنها أن تحدث التفاعل بين الملقي والمتلقي،«وإذا كان النص الفني يتوارى خلف ما يوازيه من النصوص التخيلية السابقة بأشكال ومستويات مختلفة؛ حيث يمتاح منها عبر التناص الذي يشكل أساسا لا مفر منه، فغن الذخيرة النصية تتأسس من خلال تقاطعها/تناصها وما سبقها من نصوص سواء فيما يتعلق بالجانب اللغوي والتركيبي أو الدلالي»[1]وفي المعارضات الشعرية يتجسد ذلك على وجهين؛ أولهما السمات الفنية التي يعرف بها المديح النبوي والتي يعمل كل من الشعر المعارِض والمعارَض هلى العمل بها، وثانيهما يتمثل في الظروف والملابسات التي عرفتها المدائح النبوية في القديم بالنسبة للأدب الجزائري بالإضافة إلى خاصية بعد المسافة وكثرة اشتياقهما للحبيب المصطفىﷺ وللأراضي المقدسة، فهذا ما يعزز تقاطع النصّين المتعارضين من خلال خاصية التناص

وهي مرجعيات تخصّ النص الفني وتحمل المتلقي على أن يطلع على مكوناتها، وهذا كله في إطار الخطاطة النصية التي يتم بها إعادة تشغيل الأنماط المعرفية التي يقدمها النص الفني في شكل صيغ وبنى نصية مختلفة التركيب وهذا ما يمكنه من بناء الموضوع بنص تخييلي يتعالى به عن كل الوضعيات التي التقى بها في النص الفني وتبقى الذخيرة النصية من تعبر عنه وتنوب في تجربة المتلقي النصية الجديدة التي تحافظ بذلك على الآفاق المنفتحة للنصوص، فيضمن لها الاستمرارية الحوارية بين النّصوص بين القديم والحديث، وهنا تتجلى وظيفة القراءة الجمالية عند المتلقي.

3- دينامية التجربة القرائية وسياسة ملء الفراغات

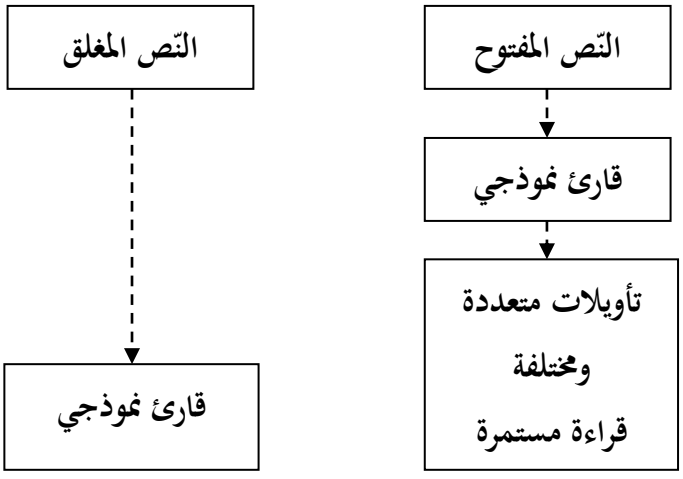
إن الآفاق المفتوحة التي يصنعها النص التخيلي والفني من خلال البنية النصية التي يتفاعل معها القارئ بإعمال الذخيرة النصية وبتوجيه من الاستراتيجية التخاطبية وما نصت عليه الخطاطة الأدبية، وهذا ما يمنح القارئ آليات التعامل معه ويترك له المبادرة في إثبات سيرورته الفنية والاستمرارية الجمالية؛ لأن الأمر لا يتعلق بالجانب اللسّاني وحسب فيه، إنما هو كما رأى امبرتو إيكو نسيج علاقات معقدة ومجموعة من العناصر والمكونات المشكلة لبنائه.

وهي تجربة جمالية مستجدة تحدث بين القارئ والنص الأدبي، انطلاقا من المسؤولية التي يلقيها على عاتقه؛ لأن المؤلف يعمل على تأسيسه داخل النص ويخلق له القدرة التأويلية التي تسعى لأن يكون النص مفتوحا وتبعد عنه قدر الإمكان صفة الانغلاق بنظرة فنية جمالية لا تقبل أن ترتكز على المتلقي إنما تخلق قدرات متعددة في تأويل النص وهذا يعني أن الأمر لا يتوقف عند حدّ القارئ النموذجي إنما له آفاق القراءات المتعددة والتأويلات المختلفة بالإضافة إلى إنجازات القارئ النموذجي وهذا ما يتميّز به النص المفتوح.

[1]- د. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، ص 105، 106.

فالنص الأدبي غير مكتمل وهو بحاجة لنظرة تأويلية مستمرة لا تتوقف عند أحد من القرّاء؛ لأن طبيعته الجمالية «تفرض قارئا يمتلك وجهة نظر لا تكلّ الحركة والتحول بين آفاقها الدلالية، فهذه الحركية هي التي تكسب موضوعاته الجمالية الخصوصية والتفرد، وتكشف عن استحالة إدراكها دفعة واحدة أي في شموليتها وكليتها»[1]، وما محاولة القارئ التأويلية إلا وجهة نظر من وجهات النظر المتغيرة والمستمرة نحو النص؛ لأنه «يثير باستمرار وجهات نظر متغيرة لدى القارئ»[2]، من شأنها أن تتركها دائما متحركة بالانتقال من أفق لآخر والانتقال من قراءة أولى لقراءة ثانية لا يمكنهما أن يتطابقا أبدا كما رأى ايزر، وهذا راجع للتغير في الاستعدادت الذاتية للقارئ اتجاه النص الفني.

ولذلك يرى أمبرتو إيكو «أن العمل الأدبي عمل مفتوح، نسيج فضاءات بيضاء ينبغي ملؤها»[3]، وهذا ما يتمثل لنا بالنسبة للمعارضات الشعرية فإن سماتها تدعو في الاستمرارية من منطلق النص المعارَض، وهذا ما يجعلنا نقف عند ماٍّ رّه ايزر في إطار حديثه عن مصطلح وجهات النظر الجوالة التي أوجدتها تلك البياضات التي تحتاج في كل مرة أن تملأ؛ فكون النص لا يدرك دفعة واحدة؛ «لأن هناك وجهة نظر متحركة تتجول داخل ذلك الذي ينبغي أن تدركه هذه الوجهة وهذه الطريقة لفهم موضوع ما تكون خاصة بالأدب»[4]، فهذا التحرك في الوجهات نظر القارئ الجوالة يبرز تعثرها في الموضوع الذي تحاول فهمه بحث تتجاوزه لوقت آخر، ولذلك فإن إدراك القارئ لجمالية النص الأدبي لا تكون إلا بمراحل وفي كلّ مرحلة تختلف وجهات النظر أثناء مدة القراءة.



ولا نذهب بعيدا في التمثيل؛ فالمعارضات الشعرية تدل على أن النص المعارَض مفتوح، والدليل في المدائح وبردة البوصيري في مدح المصطفىﷺ التي وجدت صدى واسعا في النظم على نهجها وحتى الهمزية سواء أ كان ذلك في القديم أم في الحديث، بالإضافة إلى التخميس والتشطير الذي وجدتها من عدّة شعراء، وهذا ما يجعلها نصوصا مفتوحة.

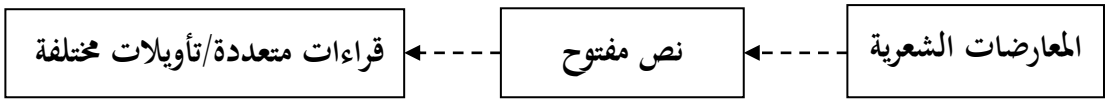
[1]- د.أحمد طايعي، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، ص 40.

[2]- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، 99.

[3]- د.علي آيت أوشان، الأدب والتواصل، بيداغوجية التلقي والإنتاج، 48.

[4]- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص 57.

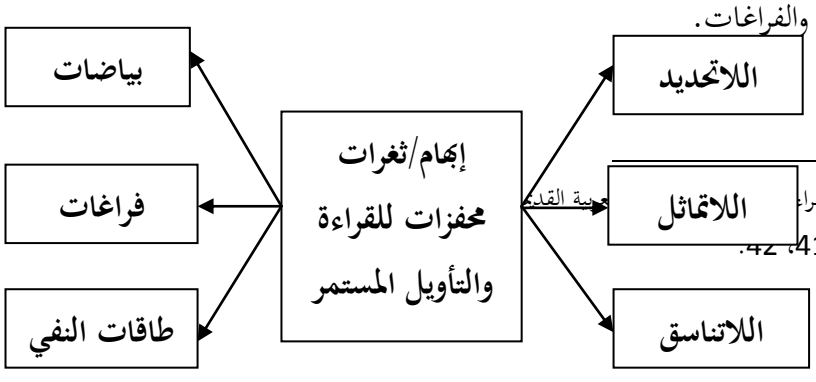
وما المعارضات الشعرية إلا مثالا يؤكد اسستمرارية القراءة و تواليها على منوال النص المعارَض ليوضح عدم استقرار التجربة القرائية عند المتلقي، هذا على المستوى العام أما على مستوى التجربة القرائية الخاصة بكلّ شاعر معارِض فوجهات نظره للنص المعارَض تتنوع من فترة إلى فترة بدءا بإعجابه للنص ومدى تأثره به إلى حين أن يقرر النظم على منواله بنص مثيل له ولكن وفق تجربة هاته الوجهة التي تحاول أن تميّزها على النص المعجب به رغم الإعجاب، وهذا يخلق قراءات أخرى لهاته وهكذا.



ولكن السؤال المطروح ما السرّ وراء حركة وجهات النظر في محاولة لإبقاء القارئ مع النص الأدبي وضمان استمراريتهما جنبا لجنب لفترة أطول تسير عبر مراحل؟ وما الذي جعل «القراءة الجمالية تتخذ طابع المشاكلة والمجاورة فيما بينها منذ اللحظة التي تشرع فيها وجهة النظر المتحركة بالانتقال»[1]، إنها سمات اللاتحديدUnbestimmtheitsstellen واللاتماثل التي يجيبنا عنها ايزر في أنها الدافع من وراء تجوال وجهات النظر، وشرطا لا بدّ من إعماله لتفعيل عملية التواصل بين القارئ والنّص والتحكم فيها، ورغم وجوده خارج النص إلا أنه في حقيقة الأمر يحتل موقعا داخله يشكل له علاقة بينه وبين النص عبر مراحل مختلفة ومتتابعة في القراءة التي تقع في كل لحظة من لحظاتها.

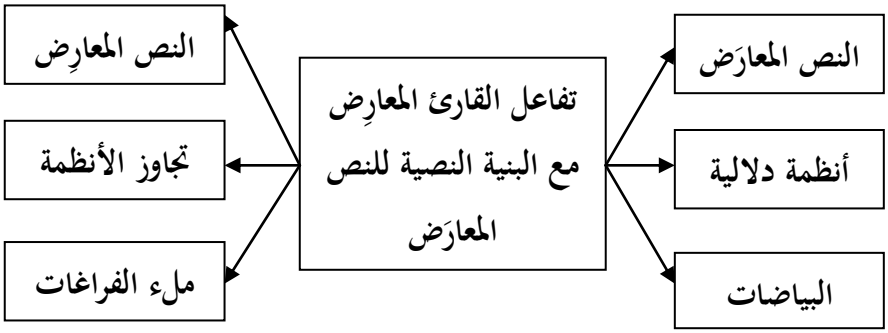
فسمة اللاتماثل تبدأ من خلال هاته الوجهات للوصول إلى القراءة المناسبة للنص الأدبي وذلك عبر ما أطلق عليه ايزر بالفراغات أو البياضات وطاقات النفي؛ «إن هذين الشرطين وما يحيلان عليه يمثلان الطاقة المحفزة والمحرضة لعملية التخيل التي ينجزها المتلقي، فقراءة إبداعية تروم إنتاج ما لم يكن موجودا تتطلب مساحة شاسعة من اللاتحديد Indétermination هذا الذي يبني وضعيات فارغة وثغرات النصوص الفنية»[2] فهناك فراغات يحتوي عليها النص وبياضات تُعمل سمة الغموض والابهام في النّص، وعلى القراء أن يفتحوا باب الحوار بينهم وبين النص لأجل الافصاح عنها في إطار المرجعيات والوضعيات المحدّدة مسبقا التي من شأنها تقنين عملية التفاعل.

ويظهر ذلك كما يرى ايزر في اللاتناسق الذي يشعر به القارئ اتجاه النص الأدبي والقلق وعدم الفهم كلها مؤشرات على مدى التفاعل بينه وبين النص ما يضمن استمرار التواصل بينهما، وهذا ما يذكرن بنظرة ياوس للمسافة الجمالية في أنها تتحدد وتتسع كلما خاب أفق انتظار القارئ بالنسبة لنصه، وكثرة عدم التحديد تزيد من فعآلية التواصل والبحث عن المسكوت عنه والعناصر الغائبة، وهذا ما يتطلب قدرات من طرف القارئ حتى يملأ البياضات النصية والفراغات.



[1]- د.أحمد طايعي، القراءة القد
[2]- المرجع نفسه، ص41، 42.

وناذج المعارضات النبوية الجزائرية التي مثلنا بها في عنصر سابق تؤكد أن الشاعر المعارض يحاول أن ينقد إبداعه من التقليد السلبي الذي يوقعه في المحاكاة العمياء دون إبداء رأي فني في معارضته، فيعمد إلى خاصية التجاوز والعدول وهي صورة من صور الملء والتعبئة، وهذا ما يشكل دافعا قويا في تحريك إنجازات القارئ للنص الأدبي؛ لأن اللاتماثل بينهما «يثير نشاطا مكوّنا من طرف القارئ وتعطى لهذا اللاتناسق بنية معينة بواسطة البياضات وأشكال النفي التي تنشأ من النص»[1]، فيسعى القارئ على تحطيم عناصر اللاتحديد من خلال البديل الذي يسعى إلى فنيا وجماليا في معارضته النبوية.



اللاتحديد في المعارضات الشعرية

وهنا يستفسر الدكتور أحمد طايعي بتساؤلات من شأنها أن تربط هاته المسألة بقضية المعارضات الشعرية، ما إن كان يمنح للقارئ حرية ملء فراغات النّص وبياضاته أم ينطلق في دلالاته ومعانيه في قراءته من النص التخييلي، معتبرا إياه المركز والمحور، ونرى إذا للشاعر طموحا واسعا فإنه لا يكتفي بما في النص ويعمل على تجاوزه ليثبت هوية نصه في إطار الولاء لنص آخر، فلا ننسى أن النص الأدبي هو المنطلق ولكن لتجربة القارئ في تلقي النّص قولتها التي تجعلها تجتهد؛ فشعراء المعارضة حين ينتجون نصا جديد على إثر السابق فإنهم أتوا بتجربة جديدة لها هي الأخرى آفاقها، والدليل على ذلك طرق توظيفهم لآليات التناص التي تنص على التحويل الإبداعي الذي تتسم فيه اللفظة المتناصة أو العبارة بمجرد نقلها بسياق جديد له مميزاته الخاصة.

وانطلاقا من البياض تتوضح الوجهة الإبداعية للقارئ وتتحدد مشاركته في بناء النص الأدبي في استعماله اللساني الذي يحدد عملية التواصل من خلال الروابط التركيبية بين أجزاء النص، والاستعمال التخيلي الذي تراه

[1]– فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص 102.

يحدث لاتناسق وغموض يحفز القارئ النظر في ذلك ووضع استراتيجية قرائية تعمل على إنتاج دلالات ومعاني جديدة لا تماثل الأنظمة الدلالية للنص الأول وتحفزه على الجديد، وهذا ما تتميز به المعارضات الشعرية.

وهذا لا يعتبر إخلالا بالبنية النصية للنص الأول، وبالتالي يحدث الانقطاع بين النص والقارئ ، وهذا منافي للمهمة التواصلية بينهما التي تسعى الترابط النصي هذا من جهة، ومن جهة أخراة تعمل على تحديد الرؤيا الخاصة بوجهات النظر المتحركة.

أما ما يميز طاقة النفي في اللاتحديد للنص الأدبي فهي تلغي بعض العناصر المحدّدة في النص التي تم إدراكها من طرف القارئ ثم يحدث التغاضي عنها والإتيان بالبديل وإعادة الصياغة التي تخصّ الذخيرة النصية وافتراض موضوعات جديدة تستجيب لأفق توقعاته مبتعدا قدر الإمكان على مكوّنات النص الفني، ونمثل بالشاعر ابن علي الذي يقول في بداية موشحته النبوية: (بالله طاوي القفار)، وهو يعارض الموشحة النبوية للمانجلاتي ، وهو يقول:(بالله حادي القطار) ما يؤكد على التحطيم والتجاوز ثم اقتراح صياغة جديدة حسب تجربته الخاصة بالموضوع.

الفصل الرابع

دراسة أسلوبية في المعارضة النبوية لابن علي

"الموشحة النبوية هاج الغرام"

أولا:مستوى الاختيار (الانتقاء المعجمي والصرفي في المعارضة النبوية)

ثانيا:مستوى التركيب: التراكيب النّحوية والبلاغية والإيقاعية في المعارضة النبوية

ثالثا:مستوى الانزياح: العدول في المعارضة النّبوية والمتعاليات النّصية

ونلتقي مرة أخراة وبصورة من صور المديح النبوي لنبحث فيها جمالية الاستجابة عند القارئ كما رأيناها مع النص المولدي وحاله مع قارئه المتلقي أين التقينا بالجمهور وهو يجسد جمالية التلقي، وكيف أن الشاعر قد سخّر كلّ الأساليب الفنية ليشاركه تجربته الشعرية والإلقائية ويحدث ذلك التضافر الأسلوبي بينهما من أجل إنجاح عملية التواصل وخلق التفاعل الذي يفضي لتحقق التبليغ والقصدية التي انطلق منها.

سنلتقي مع قارئ آخر جديد وهو يعيش التجربة في عالم المعارضات الشعرية النبوية ذلك النوع من الشعر الذي يبنى أساسا على إعجاب وتأثر من الشاعر تجاه نص شعري مدحي نبوي عني الشاعر فيه كما رأينا تماما مع شاعر المولدية بحب النبي في مدحه ومشاعر الحنين والشوق لأرض الحجاز والمقام النبوي؛ وإن هذا الإعجاب والتأثر به ليتجسد في النص المعارِض للنص المعارَض.

سنبحث عن موقع القارئ من المعارضات النبوية الجزائرية بين نصين معارضين، وكيف أنه سيسهم على إثر ذلك في صنع تجربة أخرة للاستجابة الجمالية مع المديح النبوي، وهي مهمة تتمثل في عظم المسؤولية الفنية التي يكابدها صاحب النص المعارِض في أنه يعطي لشعوره بالاعجاب مصوّغا إبداعي يحاول من خلاله أن يبعد نصه عن النمطية واجترار المعاني والألفاظ فحسب، ولأن تأثره بالنص المعارَض لا يحمله على الذوبان في شخصية الأول إذا ما أراد لنصه التفوق الإبداعي والخلود والاستمرارية الفنية والتأثرية من طرف القارئ.

فالتجربة الشعرية المعارضة حياة جديدة لنص شعري يعيش فترات ولادته مع حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم، وللإعجاب حكاية إبداع آخر تولد على طريقة الشاعر المعجب وبأسلوبه الخاص الذي يتفرد به بخصوصيات أسلوبية يعدّ لها عدّته الفنية في تشكيل المديح النبوي وينتقي لها خطّته التي ينطلق منها ليعيش تجربته؛ حيث يثبت تأثره بالنص المعارَض، وإن أثر ذلك ليظهر في جمالية الإبداع التي يسخرها الشاعر من النص الأول إلى نصه الثاني (النص المعارِض).

وهنا نقف وقفة عند ما يمكن أن يحقق العلاقة بين شعر المعارضات النبوية وجمالية التلقي، وما هو المنطلق الذي منه يجعلنا نتكشف موقع القارئ من هاته الظاهرة الأدبية التي شاعت في المديح النبوي؛ ولنتأمل لحظة نشأة النص المعارِض، ألا تلاحظ معي أنها نشأة تنتظر ساعة ولادتها من لحظة إعجاب مرّ بها الشاعر وهو يتلقى نصا شعريا كانت ملامح التأثر به بادية جلية في ذلك القرار الذي اتخذه حينها ليجسد تلك اللحظة في جمالية أخراة تعدّ له من وجهتين لعملة واحدة يضرب فيها عصفورين بحجرة.

وقد تمثلت هاته الوجهتان في ميلاد نص شعري جديد خاض تجربته الشعرية كأي نص شعري له سماته الفنية، والثانية في أنه هناك ما يدل على تحقق تلك العلاقة التي تحدثنا عنها بين المعارضات النبوية والمتلقي، وحسب كل ما هو متاح من ظروف العملية الإبداعية أن الشاعر المعجب بالنص هو نفسه يعتبر في هاته اللحظات قارئا قد تمثلت معه جمالية الاستجابة مجسدة في نصه المعارِض، ومن هنا ننطلق في وجهتنا لدراسة الوجهة الأسلوبية التي اتخذها القارئ حتى يجسد عالمه التقبلي والبحث في السمات الفنية التي جعلت الشاعر القارئ ينفرد بعالم جمالي تمثلت فيه صور الإبداع والتلقي.

ووجهتنا نحو القارئ في المعارضات الشعرية النبوية الجزائرية، وكنا قد رأينا سابقا مظاهرها ممثلين ببعض النماذج التي مثلت هاته الظاهرة، وقد وقع اختيارنا على نص معارِض للشاعر أبي عبد الله محمد بن محمد الشهير بابن علي(1164هـ-1751م) في موشحته "هاج الغرام" التي جاءت على منوال موشحة الشيخ أبي العباس سيدي أحمد المانجلاتي في مدح الحبيب المصطفى عليه الصلاة والسلام "نلت المرام".

وما نبحث عنه من تلك العلاقة بين المعارضات النبوية والقارئ هو عند الشاعر ابن علي وهو يجسد تلك اللحظات التي تحدثنا عنها حين جسد إعجابه في موشحته هاج الغرام من حيث الشكل والمضمون وأظهر تأثره بموشحة الشيخ المانجلاتي، وهو يعارضه في حضور كل تلك الشروط والمبادئ التي تنص عليها ظاهرة المعارضات الشعرية معملا أسلوب التناص ليحرك به جمالية الإبداع ويبرز التجربة التقبلية عند المتلقي في مثل هكذا تجارب شعرية.

وفي معرض حديثه عن المديح النبوي في الجزائر تحدث ابن عمار في رحلته" نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب" عن الشيخ المانجلاتي صاحب النص المعارَض أنه « مجلي هذه الحلبة ومقدم الجماعة وناثل الجعبة وإمام الصناعة ركاب صعابها ومذللها ومسيل شعابها ومسهلها عاشف الجناب المحمدي ومادحه بلا معارض ومثلث طريقتي البوصيري وابن الفارض»[1]، وأشار إلى موشحته "نلت المرام" وهي من المولديات كذلك في مدح النبي صلى الله عليه وسلم؛ حيث قال:

بالله حادي القطـار * قف لي بتلك الـدار * واقر الســلام
سلم على عرب نجد * واذكر صبابة وجدي * كيف يــلام
من بادرته الدّمــوع * شوقا لتلك الربــوع * مع المقـــام[2]

وقد أعطينا لمحة عن الشيخ المانجلاتي وموشحته حتى ننطلق مع الشاعر ابن علي من حيث انطلق معجبا ليشكل موشحته في مدح النبي صلى الله عليه وسلم وبهذا الشكل في بناء الموشحة والحرف الأخير [الميم]، والوزن والمواضيع وهو متأثر به تأثرا كبيرا «ثم جاء مصليا خلفه علم الأعلام اللاعب لسانه بأطراف الكلام سحبان البلاغة وقس البراعة ومالك أزمة المعاني ومصروف اليراعة فارس الأدب المفرد وحامي ذماره وحارس روضة الأنف ومطلع شموسه وأقماره»[3]، ولكن جاء تأثره به على طريقته بموشحة على منواله من واحد وثمانين (81) سطرا ومئتين وثلاثة وأربعين شطرا، لأنه يعتبر تثليثا متكون من ثلاث أشطر؛ حيث يقول:

بالله طـــــاوي القفـار * عـرج بذاك المـــــزار * حيث الكـرام
عـرج بربع المعـــــالـــي * وابرد بذاك الوصــال * حرّ الغـــرام

[1]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 27.
[2]- المصدر نفسه، ص 28.
[3]- المصدر نفسه، ص 35.

حسب المشوّق الكئيب * أن شملـــه بالحبيب * لـــه التئـام[1]

وكون تأثر ابن علي بالمانجلاتي على طريقته الأسلوبية الخاصة، تجعلنا نقف مليا نبحث في الإجراء النقدي الذي نسعى به لنتبين ما انفرد به ابن علي كقارئ للموشحة المعارَضة، ولذلك سنلج باب الدراسة من بابها العريض المتمثل في القراءة الأسلوبية والاستفادة من علم الدلالة والأسلوبية المقارنة.

سنتعامل مع هذا الإجراءات وفق ما تحتاجه الدراسة وما يقتضيه النص المعارِض؛ فلسنا بصدد المقارنة بين نصين شعريين، إنما الغاية استجلاء السّمات الأسلوبية التي تفرد بها الشاعر ابن علي في موشحته النبوية، ولذلك نحتاج إلى النص الشعري المعارَض حتى نؤكد له جديده في النص المعارِض مستفيدين من الإجراءات النقدية الخاصة بهذا النوع من الأسلوبية بالإضافة إلى استفادتنا من علم الدلالة لنبحث في انتقاءات الشاعر للألفاظ دلالة الكلمات، وهنا تظهر مهمة الأسلوبية المقارنة وما تحاول الكشف عنه في تلك الانتقاءات الأسلوبية والدلالية التي تمايز بين شاعر وآخر حتى وإن اشتركا في غرض شعري واحد.

وهذا من خلال تلك الانتقاءات المعجمية والصرفية والدلالية ثم في كيفية تشكيل الصياغة التركيبية، ثم في البحث عن جمالية التناص لنستل به العدول الأسلوبي لابن علي في معارضته، ونتكشف الطرق الأسلوبية التي بها برزت وانبجست خطته الفنية في التعبير عن لحظات الإعجاب والتأثر لنتبين مدى عظم المسؤولية الفنية والجمالية في خلق الجديد الإبداعي وفي صنع عالم التلقي وجمالياته التقبلية.

– علم الدلالة:

يعتبر علم الدلالة (Semantics) فرع من فروع اللغة، وبه يتم الوصول إلى تحديد دقيق للتطور الدلالي والتاريخي للألفاظ، وهو علم يعنى بدراسة دلالة الكلمات والمعاني، ولذلك «هو دراسة المعنى والكلمة»[2]، وكلمة دلالة في المعاجم العربية«دلّ يدل إذا هدى، والدّليل ما يستدلّ به والدليل: الدّال، وقد دلّه على الطريق يدُّله دلالة...، ودللت بهذا الطريق عرفته، ودللت به أدُلُّ دلالة»[3]، بمعنى الإرشاد إلى الشيء ومحاولة الوصول إليه الوصول إليه.

وله مصطلحاته الحديثة ومفاهيمه التي تدل على كل أمر دلّ على أمر معين، وأساسه دراسة المعنى الذي لا يظهر إلا بالكلمة «ولا حياة للكلمة إلا في إطار سياق يحتويها سواء أكان هذا السياق مكتوبا مقروءا أم منطوقا مسموعا»[4]، ولهذا فإن علم الدلالة أولى أهمية لدراسة المعنى تحتى مسمى نظرية المعنى التي تبحث «في الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى»[5]، أكان هذا الرمز علامات لغوية أو غير لغوية.

---

[1]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، 35.

[2]– د. فتح الله أحمد سليمان، مدخل إلى علم الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط(1)، 1412هـ–1991، ص7.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (دلل)، ج(4)، ص 455، 456.

[4]– د. فتح الله أحمد سليمان، مدخل إلى علم الدلالة، ص8.

[5]– د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط(5)، 1998، ص11

ولذلك نرى أن علم الدلالة له ارتباطاته الوثيقة بعلوم اللغة، وحتى يقوم بوظيفته في تمييز الحدث الكلامي فإنه لابد له أن ينطلق من مستوياتها وهي:

1. الجانب الصوتي الذي يمثل المعنى من خلال الأداء الصوتي وفق سياق معين يقتضيه ذلك للكشف عن المضمون وتقريب المعنى.

2. المستوى الصرفي من خلال التراكيب الصرفية للكلمة والمعنى الذي يؤديه انتقاء صيغتها.

3. المستوى النحوي وتبيان الوظيفة النحوية لكل كلمة داخل تراكيب الجملة، ومراعاة تلك التغيّرات التي تؤدي في التركيب النحوي للصياغة إلى تغيير الوظيفة النحوية وبالتالي حدوث تغيير في المعنى

3. المستوى المعجمي والمتمثل في بيان المعاني المفردة للكلمات، وهو ما يعرف بالمعنى المعجمي للمفردات.

4. المستوى التعبيري في دراسة التعبيرات وما تؤديه من معنى حسب السياق.

فعلاقة علم الدلالة بكل ما مرّ من هاته العلوم وغيرها يكشف مدى ربطه بالدلالة الرمزية أنه علم يبحث في الرموز اللغوية وغير اللغوية على اعتبارها أدوات اتصال، بحيث يركز على كيفية استخدام هاته الرموز، والعلاقة بين الرمز ودلالته وبينه وبين غيره من الرموز، وقد كان لهذا العلم ما يدل على ذلك في الدراسات القديمة التي كانت تولي عناية بالعلاقة بين الصوت والمعنى والقضايا اللغوية التي ارتبطت بعلاقة اللفظ ومدلوله وحتى الدراسات التي اهتمت بطبيعة المعاني في الجمل والمفردات، والبحث في نشأة اللغة والعلاقة بين اللفظ والمعنى والصور المختلفة التي تحملها دلالات الكلمات وفق السياق ومسائل متعلقة بالترادف والمشترك اللفظي.

وهذا من أهم القضايا التي لفتت انتباه واجتهاد اللغويين العرب وكان لها علاقة بعلم الدلالة، واهتموا به اهتماما كبيرا ظهر في مؤلفاتهم ودراساتهم لاسيما وأن كلها متعلق باللغة العربية وما يخصّ القضايا اللغوية التي تعلقت بغريب القرآن الكريم ومعانيه وما يتعلق كذلك بالمجاز، ومنه كان تأليف المعاجم اللغوية ومعاجم الألفاظ، وحتى مسألة ضبط القرآن الكريم بالشكل فإنها كانت ترجع إلى الدلالة، لأن أي تغيير في الكلمة قد يؤدي إلى تغيير المعنى، وهذا سبب نشأة النحو.

ومن هنا تنوعت اهتمامات العرب باللغة وكل ما يتعلق بها وتوسعت بحيث أشارت إلى الدراسات الدلالية مع ابن فارس في معجمه الذي ربط فيه المعاني الجزئية بالمعاني العامة التي تجمعها والزمخشري الذي فرق بين المعاني الحقيقية والمعاني المجازية في أساس البلاغة وابن جني وكيف ربط تقلبات الكلمة الواحدة بمعنى واحد، فضلا عن بحوث أخرى تهتم بالاشتراك والترادف والخصوص والعموم بإضافة إلى الاهتمام الكبير الذي أولاه البلاغيين لدرس البلاغة واختلاف المعاني والأساليب وما يخص نظرية النظم مع الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم[1].

وقد أفرد لعلم الدلالة الدرس اللغوي الحديث المتخصص اهتماما خاصا يراعي فيه قضايا الدلالة على اعتبارها علما قائما بذاته له مناهجه الخاصة ومبادؤه، وذلك على يد متخصصين لغوين كان من بينهم ماكس مولر- Max Muller في كتابيه علم اللغة وعلم الفكر، ومع اللغوي ميشال بريال- Michel Bréal

[1]- د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص17-21.

العالم الفرنسي في مقاله "السيمانتيك- علم الدلالة" الذي رأى أن معظم اهتمام العلماء اللسانيين كان في شكل الكلمات غير منتبهين إلى القوانين التي تنظم تغير المعاني، وبذلك يكون أول من أطلق على هذا العلم باسم "سيمانتيك" للدلالة على علم المعاني وقد كانت له محاولة أخرى في دراسة علم الدلالة في كتاب استقل فيه بدراسة المعاني(محاولة في علم المعاني)؛ حيث ركز فيها على ما هية علم الدلالة، وأبدع منهجا جديدا لدراسة المعنى « المنهج الذي ينطلق من الكلمات نفسها لمعاينة الدلالات دون ربط ذلك بالظواهر اللغوية الأخرى»[1]، وهذا المنهج الذي اتبعه في تقصي الدلالة.

وقد تمثلت معالم منهجه في اهتمام هذا العلم بجوهر الكلمات ومضامينها، والوقوف على القوانين التي تعمل على تغيّر المعاني وتطورها، والبحث في القواعد التي تسير وفقها اللغة وضرورة الاطلاع على النصوص اللغوية قصد ضبط المعاني المختلفة بأدوات معينة وذلك لأجل التنويع في التراكيب اللغوية لتؤدي وظائف دلالية معينة تثري من خلالها اللغة، بالإضافة إلى إعمال المنهج التاريخي للبحث في ميلاد الكلمات وفق نظام لغوي متجدد قابل للتغيرات التي تقتضيها الدلالة التعبيرية.

وبقدر التصاق علم الدلالة باللسانيات إلا أنها لم تهتم الاهتمام الكبير بدلالات الكلمات مما دفع العلماء اللغويين في البحث عن « مجال علمي يضم بحثا في جوهر الكلمات ودلالاتها لكي يحدّدوا ضمنه موضوعاته ومعاييره وقواعده ومناهجه وأدواته»[2]، وكان في مقدمتهم العلالم اللغوي بريال.

ثم تتابعت الدراسات الدلالية مع علماء لغويين كبار فتحوا المجال لهذا العلم وبحثوا في المعنى اللغوي من منطلق معنى المفردة ومفهومها المعجمي إلى السياقات المتنوعة التي يمكن أن تحملها؛ بحيث لا يمكن أن تحمل دلالة مطلقة إنما حسب مقتضيات السياق الذي يُحدد من خلاله المفهوم اللغوي الحقيقي للمفردة، وبالمقابل فقد اهتمت الدراسات اللغوية العربية بهذا العلم، وكان أول ما لوحظ تنوع المصطلحات التي حاولت أن تترجمه من اللغة الأجنبية؛ فالغدامي وصلاح فضل وعبد المالك مرتاض وغيرهم يطلقان عليه اسم السيمولوجيا، وعلم العلامات عند محمد عبد المطلب ومجدي وهبة عبد السلام المسدي وغيرهم وعلم الإشارات لمشال زكريا، وهناك من يطلق عليه علم الرموز.

وكما رأينا سابقا أن علم الدلالة مرتبط بعلوم اللغة مستوياتها، وهذا الأمر الذي يوضح الرؤية الإجرائية في بسط قراءته النقدية لأي نص كان، ولذلك وحتى نستفيد من التحليل الدلالي لابد من ربطه بالمستوى الصوتي والمستوى المعجمي والمستوى الصرفي والمستوى التركيبي النحوي لنصل إلى الصورة الدلالية المنشودة للانتقاءات اللفظية في النص وهذا بقراءة أسلوبية وفق إجراءاتها الكبرى؛ الاختيار والتركيب والانزياح.

وهذا من متطلبات الدراسة حتى نمايز انتقاءات الشاعر للمعجم الشعري والأوزان الصرفية وكذا التراكيب النحوية للشاعر ابن علي والبلاغية في موشحته النبوية المعارِضة، وهو متأثر بالموشحة النبوية المانجلاتية لنصل إلى

[1]- د. منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2001، ص18.

[2]- المرجع نفسه، ص19.

تفرده الإبداعي في مستوى الإنزياح، وما تتطلبه هاته الإجراءت أيضا ومن البديهيات أن نتطرق في دراستنا للموشحة إلى الجانب الخارجي والشكلي لها، وهذا ما يتطلب وقفة في عالم الموشحات وما تنماز به من سمات.

أولا: مستوى الاختيار (الانتقاء المعجمي والصرفي في المعارضة النبوية)

1- رؤية الشاعر والانتقاء المعجمي في المعارضة النّبوية

وللغة الشعر تعامل خاص في انتقاءات مفرداتها والتراكيب وفي تلك الكلمة الشعرية ومدى تظافرها مع عناصره التي تثبت هويته الشاعرية والأدبية المتمثلة في الإيقاع والانفعالات؛ فالنص الشعري صرح يشيّده صاحبه برؤية إبداعية تلقى صورها على أرض واقعه ضمن بنى جزئية داخلية تبدأ مسيرتها التشيدية من الحرف اتّباعا إلى الكلمة ثم إلى الجملة وصولا إلى تلك العلامات الأسلوبية الانحرافية التي يتراءى بمعيتها ملامح نصية داخل سياق يمنحه مصوّغ كينونته الفنية والجمالية والتأثرية.

ومن ذلك تبدو للمتلقي تلك العلامات التي من شأنها أن تفرد للنص الشعري دون غيره قيمته، وتبرز له الرؤية التي يخطط لها الشاعر في صرحه، وخطته الفنية التي تميز تجربته الشعرية عن غيره من التجارب، وكان من العناصر التي من شأنها مهمة توضيح تلك القيمة الفنية والشعرية المعجم الشعر وإجراء تحليله في المفردات والتراكيب اللغوية؛ لأن ذلك يحدد تعامل الشاعر الخاص للغة الذي يكشف عن مميزاته الأسلوبية ويمكّن من التطرق إلى الحديث عن المعجم الشعري.

وهذا ما يسهم في تكشف الرؤية الشعرية لأي شاعر كان حتى وإن خاض غرضا شعريا واحدا حتى وإن اشترك في تلك الأعراف الفنية التي تعارف عليه اهل الشعر والنقد في بناء القصيدة العربية، حتى وإن تأثر بملابسات الواقع والبيئة التي تجمعه مع الشراء في ظرف واحد مهما تعددت صوره واتجاهاته، وهذا من منطلق تجربته الشعرية التي تضمن له الخصوصية والتفرد الأسلوبي الذي يمثل نوعية الرؤية التي لا محالة يتأثر بها معجمه الشعري وتراكيبه اللغوية المتعملة في النص الشعري، وهاته الرؤية التي تكشف على النوعية الخاصة من المعجم الشعري.

وفي مقامنا هذا نستفيد مما ذكرناه ونحتاجه في الدراسة من منطلق أننا نتعامل مع نص شعري معارِض، ولنثبت رؤية الشاعر المعارِض الأسلوبية رغم تأثره وإعجابه بالنص الشعري المعارَض، تلك الرؤية النوعية التي تكشف طبيعة انتقاء المعجم الشعري من مقتضيات تجربته الشعرية والسياق، والكلّ يعلم أن كلا النصين المتعارضين يشتركان في غرض واحد وموضوع واحد وهو المديح النبوي في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم.

والكل يعلم كذلك بما يتميز به من سمات كما رأينا سابقا ما بين المحبِّ والمحبوب؛ من مشاعر الحبّ المحمدي وذكر صفاته الخِلقية والخُلقية وتلك المعجزات التي انفرد بها ثم يلجأ طالبا الشفاعة لتقصيره وإسرافه وغير ذلك مما يتميز به المديح النبوي، مما يجعل نظرة الشعراء في مدح النبي نظرة واحدة ومشتركة يلتقون فيها بما أسلفنا ذكره، تبقى طريقة كل واحد منهم وأسوب عرضه الشعري هو المحدّد والفاصل بينهم، وهذا بشكل العام، أمّا إذا خصّصنا الوجهة إلى شعر المعارضات؛ فالأمر متوقف عند إعجاب الشاعر المعارِض بالنص الأول ومنه فإن

فينضاف على الاشتراك الإعجاب، وهنا تتفاقم مسؤولية الشاعر الفنية في توضيح تجربته المدية النبوية عمّا أعجب به في النص المدحي النبوي الأول.

فبقدر التشابه في عناصر فنية كثيرة بقدر ما هناك رؤية ينفرد بها النص المدحي النبوي الثاني عن الأول، وهذا مبرر تركيزنا على المعجم الشعري ثم إن من ضروريات الدراسة حتى يعين على تفرد الشاعر ابن على في مدح النبي صلى الله عليه وسلم وهو متأثر بالموشحة النبوية للمانجلاتي، ولذلك ومن حيثيات هذا الإجراء أن نتطرق إلى كل ما من شانه ان يعبر عن المعجم الشعري الخاص بموشحة الشاعر بن علي.

أ. المعجم الشعري وأهميته:

إن للمعجم الشعري بالنسبة لتراكيب الجمل في النص دورا مهما يقوم به، وهو يعتبر من هذا المنطلق محدّد هوية النص الشعري، ومرشد القارئ إليه، ومبيّن مقصديته على اعتبار أن لكل خطاب معجمه الخاص به؛ فإن كانت وجهته للشعر المدحي فمعجمه المدح، وإن كانت وجهته للشعر الصوفي مثلا فصوفي المعجم وهكذا؛ فهو «وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها»[1]، وتلك منطلقات الإجراء الأسلوبي.

ولذلك فقد أولت الدراسات اللغوية القديمة والحديثة لمعجم العناية الكبيرة بحكم تعلقه باللغة وتمثيله للنص الشعري؛ فمفهومه اللغوي يدل على الإبهام والإخفاء«اعلم أن (ع ج م) إنما وقعت في كلام العرب للإبهام والإخفاء، وضد البيان والإفصاح»[2]، وإذا ما جاءت على لفظ (أعجم) بالهمز فإنه يأتي بمعنى الإفصاح والإبانة «وعلى هذا يصير معنى اعجم أزال العجمة أو الغموض أو الإبهام»[3]، ومنه جاء المعنى معبّرا عن نقط الحروف وعن الكتاب الذي يضم كلمات لغة ما ويجمعها موضحا معانيها، فسمي بالمعجم، بالإضافة إلى ترتيبه لهاته الكلمات على حروف المعجم(الحروف الهجائية).

وكانت لهاته اللفظة استعمالات في القديم عند العرب كانت عند علماء الحديث حين استخدموا هذا المصطلح في عناوين كتبهم نحو "معجم الصحابة" لأبي يعلى أحمد علي بن المثنى، و"المعجم الكبير" والمعجم الصغير" في ظاسماء الصحابة لأبي القاسم عبد الله بن محمد بن عبد العزيز البغوي، كما أطلق على الكتب اللغوية ولا تخفى علينا انها الكتب التي تجمع ألفاظ اللغة ومهانيها وشواذها مع مراعة الترتيب الهجائي للحروف فيها مثل مقاييس اللغة لابن فارس والتهذيب للأزهري والمحيط للصاحب بن عباد، وغيرهم كثير، وفي الكتب الحديثة أطلق لفظ القاموس.

وفيما يخص أهميته بالنسبة لدراسة نص شعري فيمكن النظر إليه من زاويتين على حدّ قول الدكتور محمد مفتاح أولهما تركيبية والثانية دلالية؛ لأن الأولى منهم «ترى المعجم مكونا أساسيا وجوهريا تتأسس عليه بنية الحملة

[1]– د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استيراتيجية التناص)، ص 58.

[2]– أبو الفتح عثمان بن جني، سر صناعة الإعراب، ج(1)، تح: حسن الهنداوي، دار القلم، ط(1)، 1985، ص36.

[3]– د. أحمد مختار عمر، سر صناعة المعجم الحديث، عالم الكتب، القاهرة، ط(2)، 2009، ص19.

ويتحدد معناها»[1]، وفي هاته الحالة يكون المعجم متصلا بإضافة إلى ذلك فقد تطرق النقاد العرب والبلاغيون منهم إلى أن المعجم الشعري اتصالا وثيقا بالتركيب، وتجد المحلل للنص الشعري يهتم بها فقط ليتبين التركيب النحوي وغير النحوي بمعنى الدلالي؛ وهذا ما تقتضيه لغة المعجم الشعري أن يعمل المعجم اللغوي وعلاقته باللغة وقواعدها في حين لابد له من عمال ما يثبت شاعرية النص فيتجاوز الجملة كصورة نحوية ليعطيها أبعادا دلالية.

وهذا عن الزاوية الثانية التي تنظر للمعجم من الناحية الدلالية، ويستعين فيها المحلل بإجراءات أسلوبية أخراة تجسد فيها الطريقة الأدبية وإعمال تقنية تكشف ذلك؛ فيعتبر المعجم في هاته الحالة «قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين، وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أوبمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها كونت حقلا أو حقولا دلالية»[2] تعبر عن هوية النص وتسعى بالتعريف به، وهذا طبعا بإعمال المستويات الأخرى الخاصة بالنص الشعري كما الصوتي والتركيبي وحتى ما يخص السياق.

وهذا ما يثبت أن المعجم الشعري لا يبقى ساكنا على حال إنما يعبر عن كل شاعر وفي أي زمان كان أو مكان، وتحكمه الحركية وقابلية التغير تبعا لقدرات الشاعر على التعبير والخلق؛ ولذلك تجد النقاد العرب القدامى والمحدثين يفسرون المعجم الشعري للشاعر بمنطلقات ذاتية تذوقية تحتاج إلى نظرة موضوعية، ولهذا قد تتعدد المعاجم وهي لشاعر نفسه، وهذا ما يقتضيه المقال والمقام.

وهو الأمر الذي نادى إليه جاكبسون في الدراسات الحديثة التي أعطت المعجم الشعري اهتماما أكبر مبرزا أن الوظيفة الشعرية للغة لا تقتصر عند حدّ المعجم الشعري، وإنما هي كلّ متكامل بين العناصر الأسلوبية الأخرى على اختلاف مستوياتها وأشكالها، وإذا كان الأمر يختص بالمعجم الشعري فلا بد من الكلمات الإيحائية التي تعبّر عن غرض شعري معين حالة معين أو سياق معين وفترة زمانية معينة...إلخ.

ولذلك فإن أهمية المعجم الشعري في دراسة النصوص أدبية تكمن في تبيان نوعية الألفاظ الموظفة في النص الشعري، وعليه فإنه يتبين لنا من خلال ذلك موضوع النص والغرض الشعري الموظف والسّمات التي تميزه والخصائص كما هو عندنا في الدراسة مع المديح النبوي فإن له سمات متعارف عليها ينفرد بها على بقية غرض المدح، وبما أنه في المديح النبوي الجزائري فلا بد من خصوصية تعرفه عن باقي النصوص المدحية النبوية، وهذا ما سنتكشف أمره.

كما أنها تعين على تبيان طبيعة الفترة التي قيلت فيها القصيدة والمجتمع في العادات والتقاليد والسلوكيات وانعكاساته على النص الشعري، ومهمة المعجم الشعري تظهر في توضيح دلالات اللغة العربية القديمة والعتيقة، وما لها من صور حديثة استحدثت وفق سياق معين.

وتتوضح أهمية المعجم الشعري كذلك في الكشف عن دلالات الألفاظ، وهي مسألة أدرك حقيقتها الجاحظ في القديم، وهذا ما يظهر من خلال ديوان شاعر أو قصيدة له معبّرا عن فترة زمنية معينة؛ لأن كل مبدع

[1]- د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استيراتيجية التناص)، ص 57.

[2]- المرجع نفسه، ص58.

له ما يميزه في معجمه الشعري «ولكل قوم ألفاظ حظيت عندهم، وكذلك كل بليغ في الأرض وصاحب كلام منثو، وكل شاعر في الأرض وصاحب كلام موزون، فلا بدّ أن يكون قد نهج وألّف ألفاظا بأعيانها ليدير فكلامه وإن كان وسع العلم غزير المعاني كثير اللفظ»[1]، وهذا ما يفتح للمعجمية آفاق في تتبع تاريخ الألفاظ ودلالتها، ورصد التطور الدلالي للغة العربية الفصحى، بإنشاء معجم تاريخي من شأنه أن يدرس سماتها دراسة علمية مستندة لأدلة وبراهين، بالإضافة إلى ربط الألفاظ القديمة بما استجد من أجل الإثراء.

ولما كان من شأن انتقاء الشاعر للفظ والكلمات التعريف بهوية النص الشعري، فإنه كفيل بتجسيد تلك اللغة التي لها حيّزها الذي تُفهم من خلاله، وهو المعجم الشعري الذي يتطلب من الشاعر أن يتعامل معه معاملة خاصة تليق بلغة الشعر وسماته، وطبعا ومن هذا التعامل تتراءى رؤية الشاعر الفنية للتعريف بالموضوع الذي يبتغي من ورائه بلوغه للمتلقي حتى يكمّل معه مسيرته الفنية في انبجاس الرؤية الإبداعية التي تأخذ بيد النص إلى الأبدية والخلود.

الحديث هنا مع الشاعر ابن علي في موشحته يحتاج إلى توضيح طبيعة تلك الرؤية التي يسعى إليها الشاعر والمنطلقات التي اتخذها ليبلغ بها غاياته في نصه لاسيما وخصوصية سماته الفنية على اعتبار أن الموشحة هي من المعارضات الشعرية التي يعبر عن جنس أدبي له تعامله الخاص في الدراسة لأن صناعة كينونته ما هي إلا مجرد مشاعر إعجاب لرؤية شعرية سابقة تعتبر نصا أولا وردة فعل تأثيرية كانت كفيلة بتجسيد كيان شعري يعتبر النص الثاني في هذا الوضع الإبداعي الذي أفرد له مصطلح المعارضات الشعرية.

ومن هنا سمي النص الأول نصا معارَضا أما الثاني فهو نص معارِض وعلى أساسه تتحدد الرؤية الإبداعية لهذا النوع من الأجناس الأدبية انطلاقا من الانتقات الأسلوبية والتراكيب والأساليب التي تؤصل له شاعريته وإنزياحه، بدءا من منطلقات معجمية تتعلق بالمعجم الشعري للموشحة النبوية المعارِضة، وفي هاته المنطلقات خصوصية الانتقاء الذي يعبر عن طبيعة المعجم الذي يفرده عن النص الأول.

وفي موشحة الشاعر ابن علي"هاج الغرام" ما يدلنا على ذلك، فما يظهر من اشتراك واضح في الغرض الشعري والموضوع الرئيس، وهذا أمر طبيعي نظرا لإعجاب الشاعر ومحاولة ترجمة ذلك بتكرار الصورة المدحية النبوية المانجلاتية لموشحته في الشكل وطبيعة البناء المدحي النبوي المعروف بالتقديم الطللي والغزلي في إطار الحبّ المحمدي عليه الصلاة والسلام، والدخول في مدح الرسول وذكر الصفات والمعجزات، وطلب الشفاعة والغفران في الختام، وفي تلك البدايات المتشابهات أيضا للموشحتين إلا أن ابن علي أتى بمعجم يبرز رؤيته التي تخص تجربته الخاصة به.

فلنتأمل البدايات كيف جاءت؛ ففي النص المعارِض الموشحة النبوية لابن علي يرى فيها قولته:"بالله طاوي القفار"، وفي البداية المناجلاتية قالت:" بالله حادي القطار"، وهنا فإن ابن علي يستحدث المفردات ويضع لها صياغة دلالية تخصّ رؤيته النفسية الخاصة به لأن له مهمة البحث والانتقاء الذي يؤمن له طريقة الإبداعي المعبّر

[1]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، شر/تح:عبد السلام هارون، ج(3)، دار الجيل بيروت، ط(2)، 1385هـ-1965م، ص 366.

عن تجربته الخاصة ومدح النبي بغض النظر عن عاطفة الإعجاب التي تجره نحو الوصف في إطار الرؤية المناجلاتية، ورغم كثير من التشابهات.

فهذا مما يزيد من تفقد الشاعر الدقيق للانتقاء حتى يمنح لتجربته المدحية موقعا شرعيا في مصاف الابداع، فما يلفت النظر في موشحة ابن علي النبوية البداية القسمية المشتركة(بالله)؛ فقد انتقى حرف القسم والمقسم به انتقاء مشتركا كمفتاح للولوج لكلتا الموشحتين، وهي بداية تنم عن حال الشاعر المفجوع حين تحركت مشاعره نحو البيت الحرام و وفي وجهة محل النبي ذاك المقام، وهو يلمح والعيس وراكبها للمضي نحو البيت الشريق والمدينة، فتهيج المشاعر وتنادي تماما كما ينادي باكي الطلل، إذ يطلب من راكب الإبل، وهو يناديه بالوقوف عند هاته المعالم مرسلا سلامه ورسائل شوقه...إلخ

ولكن ما لبث ابن علي أن غير الوجهة، فلم ينادي بما نادى به المانجلاتي "حادي القطار"، إنما كان له انتقاء آخر هو في إطاره ولكن له دلالات جديدات في عبارته "طاوي القفار"؛ حيث قال:

بالله طـــــاوي القفـار * عـرج بذاك المـــــزار * حيث الكـرام[1]

هو ينادي طاوي القفار من يحدو بالقطار؛ فالطاوي من فِعْل طوى وهو «طوى البّلاد طيّا قطعها بلدا عن بلد، وفلان يطوي البلاد أن يقطعها عن بلد، وطوى المكان إلى المكان جاوزه»[2]؛ فمهمة الطاوي هنا أن يقطع البلاد ويتجاوز مكان افتراق الشاعر به إلى الوجهة التي يريدها وهي البقيع.

ودلالة الفعل هنا تدل على الحركة بمعنى أن الركب بدأ في المسير وربما حدّث الشاعر ابن علي بموشحته في حضوره أو بعدما ابتعد؛ فطوى تدل على بدء المسير، بينما الحدو يدل على المرافقة لا ندري أبدأت في المسير أم لا؟ وهي تدل على المسير والدليل على ذلك القطار الذي يدل على مجموعة الإبل المجهزة للرحلة ويطلق عليها كذلك (العيس)، كما يدل على وضعية الإبل التي يؤخذ عدد منها بعضها خلف بعض على نسق معين.

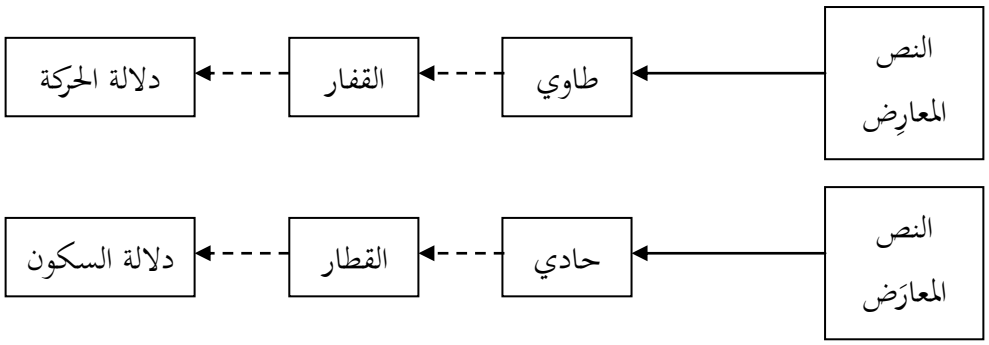
ولكن الطاوي يدل على أنه بدأ في المسير وابتعد بحيث مازالت عينا الشاعر تكتحل بآخر نقطة منهم يبدى له سرابا، وقد ربط هذا الحدث بالقفار، وهي الصحاري والفيافي على اعتبار أنّ الراحل سيقطع الفيافي بلدة بعد بلدة؛ وجاء في لسان العرب أن معنى القفار أو القفور من «قفر القفر والقفرة؛الخلاء من الأرض...»[3]، ويقال « وقد أقفر المكان وأقفر الرجل من أهله؛ خلا...، والقفر المكان الخلاء من الناس وربما كان به كلأ قليل»[4]، ولذلك إذا أقفرت الأرض من الكلإ والنّاس وحتى الدار فإنها تعتبر خالية من أهلها.

[1]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، 35.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج(8)، مادة (طوى)، ص264.

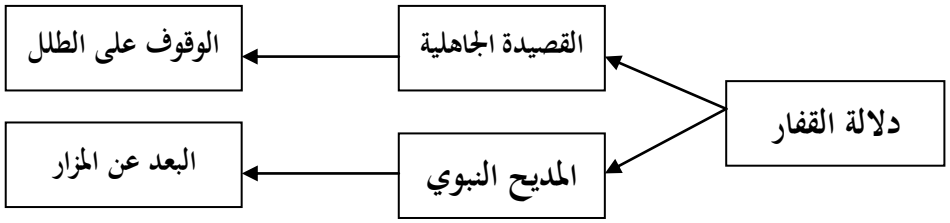
[3]- المصدر نفسه، ج(11)، مادة (قفر)، ص264.

[4]- المصدر نفسه، ص 264.



وإذا كانت دلالة القفار في المقدمة الطللية والغزلية عند الشاعر وقصيدته في العصر الجاهلي تدل على رمزية الطلل في الخلاء والصدى والنؤي والنضدد والأثر البالي والباقي، وفقدان الأهل والخلان؛ فإنها عند شاعر المديح النبوي تختلف باختلاف السياق المحمدي؛ إذا كان المعنى المعجمي للقفار هو نفسه ما استعمل في المقدمات الطللية، ولكن الدلالة تختلف على أساس أن المقصود بالوقوف والتعريج ليس للقفار في حدّ ذاتها، إنما هو للمزار كما ذكرها الشاعر (الكعبة المشرفة بيت الله الحرام والمدينة بيت النبي صلى الله عليه وسلم) .

فأول ما نقف عنده اختلاف الوجهة المعجمية للفظة القفار وتتجاوزها للمزار، وهذا ما يؤكد تلك التغيّرات الدلالية التي يمكن أن تصيب المقدمة الطللية والغزلية حين قرّر مادح النبي أن يعزف عنها دلاليا محافظا على العرف الفني لها والذي رآه لها الشاعر وسنّه الرأي النقدي القديم وقعّد لسماتها، ليمنحها منحى دلاليا آخر تخوله له المعاني التي تنصب في المدح النبوي، فبعد أن كانت محل الوقوف والبكاء أصبحت وسيلة الوصول إلى ذلك المزار، وأخذت دلالة البعد البين ورمزية الحاجز الفاصل بين الشاعر وبين مزاره.



اختلاف دلالة لفظة القفار بين الشعر القديم والمديح النبوي

ولذلك فإنه ما كان لليلى وهند وسعاد، وما كان للديار الخالية الموحشة بات للرسول صلى الله عليه وسلم في المعجم الشعري الخاص بغرض المديح النبي، وكلنا يعلم ظاهرة العزوف عن المقدمات القديمة إلى المقدمة المحمدية التي كان فيها الشاعر ذكيًّا في السّير على النهج القديم محافظة على العرف النقدي، ولكن من وجهته السياقية التي تصرّح بها وجهته المعجمية، وربما هذا ما يصرح به الشاعر ابن علي في موشحته في قوله:

غابت ليالي الوصـــال * والحبّ أضنى وصال * بالمستهـــام
دع وصف هند وليلى * وجرّ للمدح ذيـــلا * فيـمن أقـام
يدعو الورى للهـدى * كنز العلى أحمـــد * خيـر الأنام[1]

بالإضافة إلى أن الوقوف عند لفظة القفار وما لها من دلالات البعد والنأي يستدعي خاصية البعد التي طبعت المديح النبوي الجزائري وصحبته في نصوص عديدات تعبر عن المسافة البعيدة والطويلة بينهم وبين المقام المحمدي، في المديح النبوي المغربي، وهي ظاهرة ارتسمت ملامحها في نصوصه الشعرية فتتضاعف المشاعر والأحاسيس والعواطف عند شعراء المغرب حيث يضاف حقل آخر لدلالة البعد وذكر الألفاظ التي تدل عليه.

وفي موشحة ابن علي ارتبطت دلالة البعد بذكره لكلمة(النّأي) للدلالة على بعد الدّيار التي لها ارتباط بالأماكن المقدّسة؛ «والنّأي: البعد»[2]، يقال نأى ينأى أي بعُد؛ «والنّأي المفارقة»[3]، ومنه يقال حين تُبعد الأمر ويبْعد «ناء ونآه ينأى نأياً وانتأى وأنأيتِه أنا فانْتأى»[4]، وفي قولنا أنأيته ونأيت عنه نأيا بمعنى بَعُدْتُ، «وتناءوا: تباعدوا، والمنتأى الموضع البعيد»[5]، وسيتضح ذلك في قوله:

نأت علينا الديار * وفي الفـؤاد جمـــــار * لها انضـــرام[6]

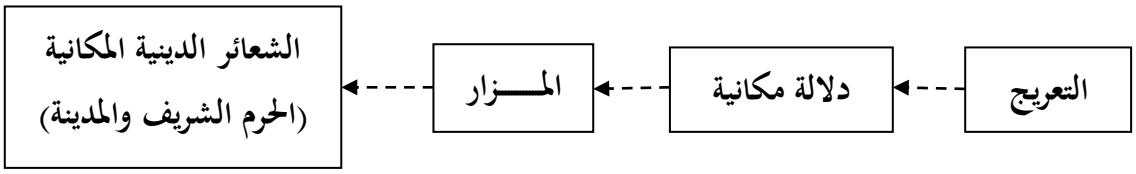
فالديار بعيدة، والمسافة طويلة مما يزيد الشاعر شوقا وحسرة على بعده عن بيت الله المحرم والمدينة النبوية، وعبّر عن ذلك بالدّيار وهي الموضع البعيد عن الشاعر، وتسمى بالمنتأى.

ولما نقف عند كلمة التعريج، فإن المعنى يتضح أكثر بالنسبة لما ذكرناه سابقا؛ لأنها معنية بلفظة المزار، ولذاك تجد أن لفظة طاوي متصلة القفار والتعريج مرفقة بلفظة المزار، من هنا تحدّد وجهته من مطالبة الطاوي بالتعريج؛ فالأمر لا يتوقف عند الوقوف فقط كما هو في موشحة المانجلاتي، إنما انتقى لفظة التعريج؛ لأنها تدل على الميل والانعطاف ليس بدلالة الوقوف، وإنما تدل على الحركة والحلول في المكان بنية الإقامة به.

فـ«انعرج الشيء مال يمنة ويسرة، وانعرج؛ انعطف... وعرّج عليه عطف، وعرّج بالمكان إذا أقام، والتعريج على الشيء الإقامة عليه»[7]، ودلالة المكان هنا الواقع عليه فعل التعريج ما وصفه الشاعر بالمزار، وذلك في قوله:(عرّج على ذاك المزار)، وهو المكان الذي يراد المرور به والتوقف عنده والنزول به والإقامة عليه.

---

[1]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 36.
[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة(نأي)، ج(14)، ص 6.
[3]- المصدر نفسه، ص 6.
[4]- المصدر نفسه، ص 6.
[5]- المصدر نفسه، 6.
[6]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، ص 36.
[7]- ابن منظور، لسان العرب، ج(9)، مادة (عرج)، ص 135.



وبالتالي فالمعني بالتعريج في مقدمة الموشحة الأراضي المقدسة التي لها ارتباط بالنبي، وكلمة المزار هنا تدل على من وقع عليه فعل التعريج بصفة اسم المفعول لدلالة قوية على أن أمر الطلل ذهب وولى، وحلّ محله الأراضي المقدسة التي ينوي طاوي القفار أن يزورها في زيارة لأداء مناسك الحج(الشعائر الدينية المكانية).

وحين تحين ساعة الرحيل ذلك الوقت الذي تتأجج فيه مشاعر الشاعر ومن هو باق هناك ولم يرحل، فتهيج نفسه عبرات وأشواقا يودّ أن يرسل من خلالها مع من كان لهم حظ الانتقال إلى هناك سلامه حتى يتمكن من أن يطفئ نار أشواقه وغرامه؛ لأنه يطلب منه أن يبرّد عليه النار بين الضلوع، وقبل أن يحمله السّلام، هو يبرر للطاوي أن لمّ الشمل بالحبيب الملتئم كفيل بأن يطفئ نار الأشواق؛ فقد بعدت الديار وفي فؤاده جمر منضرم، فيقول:

عرّج بربع المعـــــالي * وابرد بذاك الوصـــال * بحرّ الغـــرام
حسب المشوق الكئيب * أن شملـــه بالحبيب * لـــه إلتئـــام
نأت علينا الديـــــار * وفي الفؤاد جمـــــار * لها انضـــرام[1]

وهو يحمّل السلام لزائر مكة والمدينة يصرح بوجهته المعجمية مع كلمة المزار، حيث كان لابن علي انتقاؤه الخاص به؛ فبدلا من كلمة الديار التي وقف عندها المانجلاتي، أتى بلفظة المزار التي تدل على الوجهة التي يقصدها الراحلون قصد الزيارة، وقد ذكرت في أركان الاسلام في الركن الخامس زيارة بيت الله الحرام؛ إذ يقول الله سبحانه تعالى: ﴿وأذن في الناس بالحج يأتوك رجالا وعلى كلّ ضامر يأتين من كل فجّ عميق﴾[2]، والبيت من يقع عليه فعل الزيارة إذن هو المزار«موضع الزيارة»[3]، وهو يصرح باسمه، في قوله:

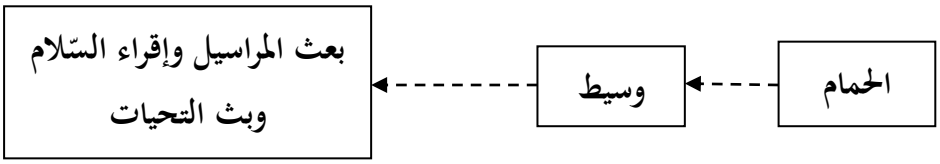
أهيل وادي العقيـــق * هل لي إليكم طريـق * بالقلب هـام
هاجت بلابل وجـدي * بروق سلع ونجـــد * هل يا حمـــام
عني توّدي ســـــلام * لأهل ذاك المقـــام * وارع الذمـــام[4]

كما أنه استعان بالحَمام بفتح الحاء حتى يرسل سلامه إلى أهل العقيق ونجد وسلع، وهنا تختلف طبيعة إرساله للتحية ورسائل شوقه والسلام، فعند المانجلاتي مباشرة يحمل حادي القطار السلام والتحيات، بينما ابن

[1]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 35، 36.
[2]- سورة الحج، الآية 27.
[3]- ابن منظور، لسان العرب، ج(6)، مادة (زور)، ص121.
[4]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 36.

علي أسند هاته المهمة للحَمام، سائلا إيّاه ما إن كان في مقدوره، وهو جمع حمامة من ذكر أو أنثى، ومادام الشاعر يحدث بصفة الجمع فإنه دلالة على الوضع الذي يعشيه من شوق بعد عن ديار الحبيب المصطفى.

فلم يكتف بواحد من الحَمام إنما استعان بالكثير؛ وهو«من الطير البري الذي لا يألف البيوت»[1]، وقد رأوا أن الحمام الذي هو في البيوت يسمى يماما، والبري منه حماما، فقد أهلّ لمثل هاته المهمات لأن يمتلك الحرية في الانتقال من مكان لمكان فارتبطت رمزيته بإرسال المراسيل، ولا يخفى عن العرب ذلك مع الحمام الزّاجل الذي يرسل إلى مسافات بعيدة بالرسائل، والزاجل صفة لمن يرسل الحمام بالرسائل على بعد.



وكم نقلت لنا القصيدة العربية من هذا النوع من المهمات مع الحمام، وهي تعبر عن لوعة شاعر غرض الغزل، وهو متشوق لإرسال مراسيله، وكم أخبرتنا عنه مع شاعر المنفى وهو يبحث عن وسيلة مناسبة وموائمة لبث حنينه للأهل والخلان، وما إعمال ابن علي للحمام حتى يوصل سلامه إلا دلالة على مدى شدة أشواقه، فيطلب منه نيابة عنه ذلك مراعيا الأمانة في توصيلها والعهد.

فإذا كان الشعر ابن علي قد استعان في موشحته بما يعينه على إرسال مراسيل سلامه وأشواقه، فإنه قد اختار لتجربته دلالة معجمية أخراة تعبر عن السياق المدحي النبوي، فقد استعان بالقاموس اللفظي لغرض الغزل، وأدرك كيف يدير ذلك لحاله مستغلا ذلك لوضعه، وهو مشتاق لأرض الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم.

وقد أخذت لفظة (حِمام) بكسر الحاء هاته المرة معنى آخر في موشحة ابن علي وهو يوظفها مرتين، ومعناها «قضاء الموت وقدره، من قولهم حُمَّ كذا أي قدِّر»[2]، ومنه تعتبر الحِمم المنايا ومفردها حِمَّة، وأما حُمَّة فهي للفراق، ويصبان في سياق واحد، وقد اقترن ذكره بالموت، فلها دلالات القضاء والقدر والفراق ويكثر تواجدها وحضورها في هذا السّياق حين يعبّر فيه الشاعر عن تقصيره وكثرة ذنوبه، ولم يُعِد عدّته للحظات الموت، وهو في غفلة من أمره وتقصيره، ولذلك ارتبطت لفظة حِمام بالموت.

وما يلفت النظر أيضا ويستدعي الوقوف عند المعاني المعجمية في توظيف الشاعر لمفردات معجمه الشعري كلمة (المقام)، فلمتأمل في الموشحة ليجد تنوعها الدلالي حسب مقتضيات سياق الكلام بشكل يستدعي البحث في معاني الألفاظ من جهة ودلالاتها المتعددة من جهة أخراة، وهذا كفيل بوضع معجم شعري يضم هاته المعاني والدلالات، فيشكل معجما شعريا خاص بالنص المدحي النبوي.

ولما أوضحناه صور كثيرة عند ان علي في موشحته النبوية؛ ففي لفظة (المقام) تتعدد الدلالات إلى ثلاثة صور، رغم ظان اللفظ واحد ولكن لكلّ واجدة منها سياقها الخاص بها وهي في إطار المديح النبوي؛ فحين كان

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج(3)، مادة(حمم)، ص401.

[2]- المصدر نفسه، ص 394.

الشاعر يصف حاله وحبّه للنبي و ومدى شقه للديار وبعده عنها أشار لتلكم الديار بالمزار وأعطاها مسمى آخر وهو (المقام).

وفي هذا المقام تحمل اللفظة دلالة المكان وبضم الميم بمعنى «الموضع الذي تقيم فيه»[1]، وثبت في قوله تعالى: ﴿لا مُقامَ لكُمْ﴾[2]، وفي قوله أيضا: ﴿خَالِدِينَ فِيهَا حَسُنَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا﴾[3]؛ بمعنى موضعا يعني الإقامة بالمكان؛ حيث«أقام بالمكان إقاما وإقامةً ومُقاماً وقامة»[4]، ويذكر ذلك حين أوكل مهمة إرسال سلامه مع الحَمام، فالتمس منه أن يودّي سلامه لأهل ذاك المقام، وهذا في قوله:

هاجت بلابل وجـدي * بروق سلع ونجـــد * هل يا حمـــام

عني تودّي ســـــلام * لأهل ذاك المقـــام * وارع الذمـــام[5]

وكان للفظة المقام دلالة أخراة استعمل في موضع جديد غير الذي رآيناه فيه حين ارتبط معناها بالمكانة والعظمة الربانية والحظوة الكبرى التي منحت للنبي صلى الله عليه وسلم، وذلك في إطار المديح النبوي ووصف الشاعر لتلك المكانة الربانية على ثلاث صور الأول ارتبطت بالشخص والثانية بالزمن والثالثة بالمكان؛ ففي قوله:

السيـــد المجتـــــبى * من نصرتـــه الصّبـــا * عالـــي المقـــام

على الشهور ربيـــــع * له المقـــام الرفيـــع * في كـــل عـــام[6]

ففي هذا الموضع من الشطرين ترتبط لفظة المقام بمكانة الرسول صلى الله عليه وسلم؛ فحضرته المجتبى عالي المقام بمعنى «المنزلة الحسنة»[7]، والمكانة العظمى التي حباه الله بها وكلّ ما يرتبط به وما يصحبه في حياته قبل الولادة وفي لحظاتها وبعدها، فكلها تستمد منه تلك القيمة النبوية.

وهذا ما منح شهر مولده دلالة العظمة والمقام الرفيع في كل موسم حيث يحتفل بمولد الرسول صلى الله عليه وسلم؛ حيث أنزل المنزلة الحسنة مقرونة بصاحبه؛ فكلما ذكر شهر الربيع الأول حضرت أحداث مولد النبي ولحظاتها بكل صور المعجزات التي حدثت له، فتعمُّ مظاهر الاحتفال بمولده لاسيما عند أهل المغرب حين يقترب اليوم الثاني عشر منه، وبهذا كان له المقام الرفيع من بين الشعور في كل عام.

وحين انتقل الشاعر إلى حادثة الإسراء والمعراج الذي عاش أحداثها النبي صلى الله عليه وسلم، وشرّفه الله بالسري ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى وبالارتقاء إلى السّموات السبع والتعريج إلى هناك بصحبة جبريل حينها سطّر الله له هاته المعجزة في المكانة المشرفة التي لم يحظ بها بشر، فجاءت لفظة المقام حاضرة لتعبر

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج(11)، مادة (قوم)، ص 372.

[2]- سورة الأحزاب الآية 13.

[3]- سورة الفرقان، الآية 76.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، ج(11)، ص 373.

[5]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 36.

[6]- المصدر نفسه، ص 36.

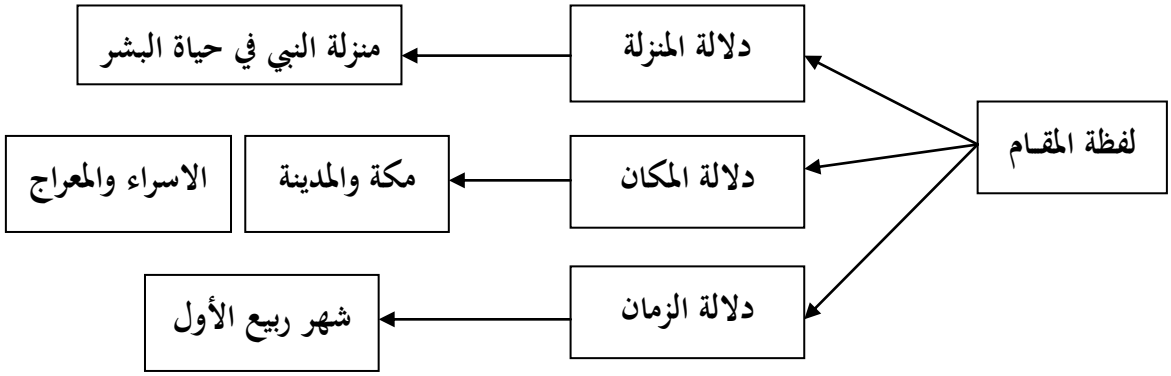
[7]- ابن منظور، لسان العرب، ج(11)، ص 372.

بالخصوص عن هاته المكانة التي يحاول أن يعطيها حقها من التوضيح والتقريب على قدر تلك المكانة وأكثر، في قوله:

سبحان من بك أسرى * فنلت عـــزّا وفخـــرا * في ذاك المقـام
فليُـــهنِ أهل السّمـــا * قـــدوم مولى سمـــا * لـــه احتـــرام
آيات فضلك تتلـــى * هنـاك يا خير مولى * على الـــدّوام[1]

فقد ارتبطت دلالة المقام في هذا الموضع بالمكانة العظيمة التي تشرف بها النبي في السموات السبع، وقد نال فخرا وعزا، وهو يدعو أهل السماء بتهنئة الرسول صلى الله عليه وسلم بهاته الزيارة وهذا القدوم وحظوته بالاحترام والسّمو؛ وهي أية من آيات الله ومعجزاته على نبيّه.

ولذلك أفادت لفظة المقام بالفتح« المجلس والجماعة»[2]، ومنه قيل أنها «للمقام الكريم»[3]، الذي حظي به الرسول صلى الله عليه وسلم في حادثة (الاسراء من مسجد لمسجد والتعريج للسّموات السبع)؛ ومن هنا أفادت لفظة المقام دلالات مكانية وهذا لما اكتسبته المكانة النبوية من قداسة المكان الذي أسري إليه وعرّج له بقدرة من الله القادر على كلّ شيء.



ب. الحقول الدلالية:

في إطار اهتمامها بالمعجم الشعري تطرقت نظرية الحقول الدلالية أو الحقل المعجميفي البحث عما يمكن أن يبرز المستوى المعجمي للنص الشعري من إجراءات من شأنها أن تثري اللغة العربية وتكشف عن النص المدروس كل سماته الدلالية من خلال توظيف الشاعر للكلمات التي تعبر عن موضوع النص.

فالحقل الدلالي (Semantic field) أو الحقل المعجمي (Lexical field) هو «مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها»[4]، بمعنى المصطلح العام الذي يضم مجموعات جزئية للغة، كما في الألوان كلمة تدل

[1]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 36.
[2]– ابن منظور، لسان العرب، ج(11)، ص 372.
[3]– المصدر نفسه، ص372.
[4]– د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 79.

على اللفظ العام، وتنطوي تحته كلمات مثل الأخضر، والأزرق، والأبيض والأسود...إلخ، وهكذا بالنسبة لغيرها من الكلمات، فهو العمود الذي من خلاله تندرج وحدات لغوية لها الخصائص نفسها.

وما يميز الحقول الدلالية البحث في تلك العلاقة التي هي بين الكلمات التي تجمع في مجال واحد لأنها «صنف أو عنوان بين اثنتين وبضع مئات أو بضع آلاف...»[1]، فتقدم شرحا وتفسيرا لهاته الكلمات لا على أساس وحدات منعزلة في مجالاتها، إنما من منطلق انتمائها للمجموعة المشتركة والتي تحمل الدلالات نفسها، والنتيجة أن دلالة هاته الكلمات ما هي إلا محصلة علاقاتها بكلمات تنتمي معها في حقل دلالي واحد، ولذلك لكي يفهم معنى الكلمة فإنه لابد أن تفهم دلالة مجموعة الكلمات المنتمية لها حتى تتكشف دلالاتها في السّياق الواحد والمحدد.

وفي الدراسات اللغوية القديمة درسوا معاني الكلمات من خلال الكتب التي عنيت بالألفاظ والموضوعات والتي من شأنها المساهمة في نشأة المعاجم اللغوية القديمة؛ فكانت تهتم بتقسيم الأشياء إلى موضوعات ومعالجة الكلمات لكلّ موضوع موظفين عملية الاحصاء الألفاظ المتعلقة بحقل من الحقول الأدبية.

ومن هاته الكتب ما ألفه الأصمعي "الشاء"، ويرى فيه الدكتور صبيح التميمي أنه «عرض الأصمعي إلى نعوت الغنم في حملها ونتاجها وأمراضها وعيونها وأسماء طوائفها وأولادها»[2]، مصنفا الألفاظ حسب ما يتعلق بها من هاته الميزات في كل باب، وتبرز أهميته في أنه «استقل بمعالجة الألفاظ التي تُنْعت بها الغنم في أحوالها المختلفة، ثم اشتمل على ثروة لفظية جُمعت بعناية هذا اللغوي الكيّس»[3]، وقد فصل في كل باب فيها.

أمّا ابن فارس في كتابه الفروق فقد أتى بالكلمات وما يناسب حدوثها وهو«واحد من كتب التراث اللّغوي المهمة، في موضوع لفت أنظار اللغويين القدامى إليه، وهو اختلاف تسمية أعضاء الجسم ووظائفه الحيوية بين الإنسان والحيوان والطير»[4]، مثل الجلوس للإنسان والبَرك للجمل وهكذا، ويعد كتاب ابن سيدة المخصّص من الكتب التي تعمقت في الحديث عن الحقول الدلالية المرتبطة بتركيبة الإنسان في خلقه، وهو يقول في تقديمه « فإنّ عزّ وجلّ كرّم هذا النوع الموسوم بالإنسان وشرّفه بما آتاه من فضيلة النطق على سائر أصناف الحيوان...»[5]لأنه استفاد من تأليف سابقيه لهذا المجال وتوسع في شرح معاني المفردات التي تنصب في حقل واحد

وهذا تماما ما قامت به الدراسات الحديثة في دراستها للحقول الدلالية في جمعها الكلمات ودراستها في موضوع واحد بعنوان واحد، ولذاك يشير الدكتور أحمد مختار عمر إلى ما رآه ليون- Lyons أنه «يجب دراسة العلاقات بين المفردات داخل الحقل أو الموضوع الفرعي»[6]، وهنا يتوضح هدف التحليل للحقول الدلالية على أنها تجمع كل الكلمات التي تخصّ حقلا معينا، والبحث عن العلاقات والصلات ببعضها البعض وبالمصطلح العام، ولذلك تجد أنه كلما ضبقنا الحقل الدلالي قلّ عدد الكلمات المنتمية إليه.

---

[1]- د. محمد علي الخولي، علم الدلالة(علم المعنى)، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن،(د،ط)، 2001، ص174.

[2]- أبو سعيد عبد المالك بن قريب الأصمعي، الشاء، تح: د. صبيح التميمي، دار أسامة، بيروت- لبنان، ط(1)، 1407هـ-1987م، ص5.

[3]- أبو سعيد عبد المالك بن قريب الأصمعي، الشاء، ، ص 5.

[4]- ابن فاس، الفرق، تح: د رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي- القاهرة، دار الرفاعي- الرياض، ط(1)، 1402هـ-1982م، ص 3.

[5]- أبو الحسن علي بن اسماعيل النحوي ابن سيدة، السفر(1)، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص 2.

[6]- د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 80.

ومنه فإن علماء هاته النظرية يشتركون في المبادئ التي تبنتها هاته النظرية، وهي:

1. لا وحدة معجمية في أكثر من حقل.
2. لا وجود لوحدة معجمية لا تنتمي لحقل معين.
3. حضور السياق الذي ترد فيه الكلمة وعدم إغفاله.
4. لا يمكن أن تدرس المفردات وهي مستقلة عن تركيبها النحوي.

هذا وقد بحثوا في محتويات الحقول الدلالية فرأوا أنه في الغالب ما تقع الكلمات المترادفة في حقل واحد نحو [استوعب، فهم، أدرك...إلخ]، كما أنها تقع في الكلمات المتضادة في حقل واحد مثل [كريم/ بخيل، عالم/جاهل...إلخ]، بالإضافة إلى الكلمات المشتقة من جذر واحد في حقل واحد كما في [أعلم، استعلم، علّم، يعلم...إلخ]، وحتى الكلمات المنضوية لفئة معينة تتبع الحقل ذاته الذي تنتمي إليه الكلمات المشتملة مثل[طفل/ إنسان، أخ/عائلة، أسد/حيوان...إلخ].

بالإضافة إلى الكلمات التي هي في تضاد تأخذ حقلا معجميا واحدا، ويكون هذا التضاد حاد (ذكر/أنثى) أو متدرج(كريم/بخيل) أو عكسي(باع/اشترى) أو امتدادي(شمال/جنوب) أو عمودي (شمال/جنوب) أو دائري(السبت/الأحد) أو رتبي (عقيد/عميد)أو انتسابي(موز/برتقال/تفاح) أو جزئي باب/غرفة.

فكل ماه متشابه أومتضاد المعنى يدخل في الحقل دلالي واحد بالإضافة إلى العلاقات الاقترانية الأفقية لها حقل واحد[العين/ترى–الأذن/تسمع– القلب يخفق– صهيل/ الخيول...إلخ]، وغيرها من الحقول الدلالية[1].

ومن خلال ما سبق ذكره ومن مفهوم الحقل الدلالي والمعجمي، فإنه يمكن أن تحدث علاقات بين الكلمات داخل الحقل المعجمي الواحد بأشكال مختلفة وصور متعددة تتمثل في الترادف والاشتراك وغيرها، ويمكن أن يطلق عليها بالعلاقات الدلالية كمصطلح حديث ظهر في إطار دراسة الحقول الدلالية وهي تعنى بإبراز معنى الكلمة انطلاقا من علاقاتها بالكلمات الأخرى على أساس انتمائها لمجال معين سياقه الخاص.

– أشكال الحقول الدلالية في الموشحة النبوية

لقد أجمع دارسو النص الشعري في المديح النبوي على أنه غرض شعري يُعنى بشخص رسول الله صلى الله عليه وسلم وينصب على مدحه« بتعداد صفاته الخلقية والخلقية وإظهار الشوق لرؤيته وزيارة قبره والأماكن المقدسة التي ترتبط بحياة الرسول (صلعم)، مع ذكر معجزاته المادية والمعنوية ونظم سيرته شعرا والإشادة بغزواته وصفاته المثلى والصلاة عليه تقديرا وتعظيما»[2]، وهي صفات حباه الله بها، وتجدها مشتركة بين شعراء مدح الرسول صلى

[1]– ينظر د. محمد علي الخولي، علم الدلالة(علم المعنى)، ص175 وما يليها.

[2]– د. جميل حمداوي، شعر المديح النبوي في الأدب العربي، منتدى ديوان العرب للثقافة والفكر والأدب، يو 7 يوليو، 2007م، الموقع: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article9680.

الله عليه وسلم، وهم يبجلون حضرته ويعظمون مكانته الربانية دون أن نغفل ما يتعلق بالنص المولدي وما يميزه من التأكيد على المعجزات المصاحبة لزمن الولادة.

والشاعر بعدما عبّر عن مشاعر التبجيل والاندهاش والتعظيم ينتقل إلى الإفصاح عن مشاعر والنّدم وكثرة الذنوب والأخطاء «ويظهر هذا النّوع من الشعر الديني تقصيره في أداء واجباته الدينية والدنيوية، ويذكر عيوبه وزلاته المشينة وكثرة ذنوبه في الدّنيا، مناجيا الله بصدق وخوف مستعطفا إيّاه طالبا منه التوبة والمغفرة وينتقل بعد ذلك إلى الرسول (ص) طامعا في وساطته وشفاعته يوم القيامة»[1]، بالإضافة إلى التصلية وتكرار صيغتها.

وهاته السّمات التي يتصف بها النّص المدحي النبوي هي ما تقود الدراسة إلى إبراز الحقول الدّلالية التي تجسد طبيعة الكلمات التي ينبني عليه النص المدحي النبوي، ومن خلال ما ذكره الدكتور جميل حمداوي فيما سبق من السّمات التي يتصف بها المديح النبوي تجد الشاعر يقدم بمقدماته الطللية والغزلية التي هي بدورها تحتاج إلى حقل دلالي يخص كلماتها ومصطلحاتها فضلا عن ظاهرة العزوف التي ظهرت عند مادح النبي؛ وهي عزوفه عن هاته المقدمات إلى مقدمات الحبّ المحمدي والبكاء والوقوف عند ديار النبي الأماكن المقدسة وإظهار الشوق إليها، وطبعا هذا ما يسهم في إيجاد حقل دلالي له سياقه الخاص بالحبّ المحمدي.

حقل الشوق والحنين:

وانطلاقا ممّا رأينا فإننا سنحدّد أشكال الحقول الدلالية في الموشحة النبوية للشاعر ابن علي من خلال الموضوعات التي يعرف بها المديح النبوي، فقبل أن يبدأ في مدح النبي تجد الشاعر وكالمعتاد يقدم بما جرت به عادة التقديم في القصيدة العربية حيث الوقوف على الطلل والغزل، وما فصّل فيه ابن قتيبة وغيره من النّقاد العرب بشأن هذا التقديم، وبقدر ما ساروا على هذا النّهج بقدر ما أرادوا لنصوصهم المدحية من مقدمات لها علاقتها الوثيقة بالحب المحمدي معلنا عزوفه عن مقدمات الطلل ووصف ليل وهند وإظهار حبّه للنبي وشوقه لزيارة قبره في الأماكن المقدسة هناك.

الموشحة النبوية	الحقل الدلالي	الأبيات	الكلمات والعبارات
المقدمة الحمدية (الحبّ المحمدي والبكاء على الديار الحمدية)	حقل الشوق والحنين	ش.(2)	حرّ الغرام
		ش.(3)	المشوق الكئيب– الشمل– الالتئام
		ش.(4)	نأت الديار– الفؤاد جمار – انضرام
		ش.(5)	القلب هام
		ش.(6)	هاجت– الوجد – الحمام
		ش.(7)	السلام – الذمام
		ش.(8)	اللوعة– االاشتياق – المنام

[1]– المصدر نفسه، الموقع: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article9680.

		ش.(9)	المقلة– الشرود
		ش.(10)	الغريب – المعنى – صادي الجوانح –مضنى– السّقام
		ش.(11)	بحر البعاد– خبايا الفؤاد – نار انضرام
		ش.(12)	الصبّ – يسلو– الوصل – يطفي – الأوام
		ش.(13)	غياب ليالي الوصل – الحبّ – أضنى – المستهام

جدول يبين الحقل الدلالي للشوق والحنين النبوي

حقل المدح النبوي:

وبعد بداية الشاعر في المدح النبوي بالمقدمات المحمدية ينتقل إلى المديح النبوي بكل أنواعه وأشكاله وصوره مع حضرة النبي المصطفى صلى الله عليه وسلم، وهذا ما أوضحه الدكتور جميل حمداوي في تعريفه للمديح النبوي؛ حيث يتضح من خلال ذلك أن هذا القسم ينقسم إلى جزأين؛ أولهما يضم الصفات والمعجزات قبل وبعد المولد، والثاني يتبين في إظهار التقصير وطلب الشفاعة، وعلى ذلك نحدّد الحقول الدلالية التي تعبر عن الجزئين اللذان طبعا النص المدحي النبوي.

وقبل ذلك نتبين هاته السّمات في شكل عناصر للجزأين؛ حيث يتمثل الجزء الأول في العناصر الثلاثة الأولى، بينما الجزء الثاني في عناصره المتبقية، وهي كالتالي:

1. الصفات الخِلقية والخُلقية
2. المعجزات المادية والمعنوية
3. التصلية تعظيما وتقديرا
4. التقصير في أداء الواجب الديني والدنيوية
5. ذكر العيوب والزلات المشينة وكثرة الذنوب في الدّنيا
6. مناجاة الله والخوف والاستعطاف طلبا للتوبة والمغفرة
7. التماس الشفاعة من الرسول صلى الله عليه وسلم، والطمع في وساطته يوم القيامة.

الحقل الدّلالي الخاص بالجزء الأول: ويتمثل في الصفات بنوعيها وللمعجزات بصورها وأحداثها، وهذا ما يتمثل في قفي الجدول التالي

حقل الصفات والمعجزات:

الموشحة النبوية	الحقل الدلالي	البيت	الكلمات والعبارات
المديح النبوي	الصفات والمعجزات	ش.(15)	الهدى –كنز العلى– خير الأنام
		ش.(16)	المصطفى– المجد – التقادم – طه الامام
		ش.(17)	المقام الرفيع – الشفيع
		ش.(19)	السيد – المجتبى – عالي المقام
		ش.(21)	لاح نور
		ش.(23)	السنا
		ش.(26)	الحسن – اليمن
		ش.(27)	المجد – الاحتشام
		ش.(31)	بدر التمام
		ش.(32)	النور – الشمس – النضرة
		ش.(47)	الابتهال
		ش.(50)	سيد المرسلين – شافع المدنيين
		ش.(51)	التصلية
		ش.(52)	الإسراء – العز – الفخر
		ش.(53)	مولى السما – الاحترام
		ش.(54)	الفضل – خير مولى
		ش.(55)	البهاء– النور
		ش.(56)	الكرامة
		ش.(57)	الرفيق الجليل
		ش.(58)	النجم – النور – البدر
		ش.(67)	بحر الندا
		ش.(81)	مسك الختام

جدول يبين الصفات والمعجزات النبوية

الحقل الدّلالي الخاص بالجزء الثاني: ويتمثل في التقصير والندم والاستشفاع وطلب المغفرة والعفو من طرف الشاعر، وهذا ما يوضحه الجدول

حقل التقصير والندم

الموشحة النبوية	الحقل الدلالي	البيت	الكلمات والعبارات
المديح النبوي	مجال التقصير والندم	ش(62)	الجاه – الاحتساب
		ش.(63)	الذنوب – الحِمام
		ش.(64)	الجحيم
		ش.(66)	الاستجارة – النصير
		ش.(68)	العبيد الذليل – الذنب
		ش(69)	الحمى – الالتجاء – الحصن – النجا – غيث الغمام
		ش(70)	الفوز – الاعتزاز
		ش(71)	الغيّاث

جدول يبين الحقل الدلالي للندم والتقصير

هذا وبالإضافة إلى بعض الكلمات المساعدة في إبراز حقول الصفات المحمدية والمعجزات وكذا مشاعر الشاعر وتقصيره وأحاسيس الندم، وإن كانت قليلة ولكن تعبر عن حقل دلالي مشكلة فضاء خاصا بها تمثل في المعجم المكاني والزماني وفضاء الطبيعة، وهذا ما يجعلنا نسأل عن إشكالية أن الفضاءات على اختلافها في النصوص وحسب طبيعة الموضوعات الموظفة بها، هل يمكن أن نصنفها إلى فضاءات رئيسة وأخرى ثانوية خادمة لها في سبيل إجلاء المعنى؟

وبما أن المديح النبوي متعلق في مدحه للنبي ﷺ بالأماكن المقدسة المتعلقة بشخصه الكريم، وهي كما ذكرها الشاعر ابن علي في موشحته تدل على الوقوف والبكاء على الديار المحمدية لا الطللية وهاته دلالة مغايرة لما كان قبل هذا، وتتمثل كلمات هذا الحقل الخاص بالأماكن المقدسة في:[المزار – الربع – الديار – المقام – بروق – سلع – نجد – أرض رامة].

أما ما يتعلق بالزمن المتعلق بالنبي صلى الله عليه وسلم، وهو الزمن الذي ولد فيه وما له من قداسة زمانية ارتبطت بالمعجزات التي ظهرت في تلك اللحظات، وقد تمثلت في الكلمات التي تدل على هذا الزمن مشكلة حقلا دلاليا مرتبط بالزمن النبوي، وهي:[ربيع –كلّ عام – الزمان – الدّهر – المولد].

وفي وصف النبي لابد للشاعر أن يستعين بما يقرب له صورة هاته العظمة وما هي فعلتها الكبرى والمصيرية في مصير الأمة الإسلامية فلجأ إلى الطبيعة حتى يصف ذلك الجمال المحمدي وأثره على البشرية جمعاء، فكثرة استعمالات بعض الكلمات التي من شأنها ان تشكل حقلا دلاليا خاص بالطبيعة، متمثلة في:[الروض – النور –

السنا – الزهر – المسك – الكمام – الحَمام – الهديل – الغصن – الجنان – الشمس – الورد – البدر – الدجون – السماء – الظلام – الليالي – النجم – السدر– بحر الندا – الغيث – الغمام].

وهناك مجال دلالي يخص الكلمات المتعلقة بالله عزّ وجل حين كان يناجيه طالبا العفو والمغفرة، وهي كلمات تشكل حقلا دلاليا يضاف إلى الحقول الدلالية الخاصة بغرض المديح النبوي، وقد تمثلت في [الغني – الكريم – الرؤوف – الرحيم – ربّ الأنام – جليل]، وهي كلمات تعبر عن أسماء الله الحسنى.

ج. الظواهر اللغوية وأنواع العلاقات بين مفردات المعارضة

وفي مجالاتها التطبيقية ترى نظرية الحقول الدلالية أنه لدراسة الكلمات لا بدّ من تقسيمها إلى مجالات أو حقول وفيها يتم وضع هاته الكلمات على أساس علاقتها مع بعضها البعض وفي حقل واحد يدل بعضها على بعض بطرق مختلفات وصور متعددة.

ولهاته العلاقات أنواع وصور لا تخرج بين الكلمات في أي حقل من الحقول حسب ما رآه أصحاب هاته النظرية، ولا تخرج هاته العلاقات داخل أي حقل معجمي كان، مع العلم أن هاته الحقول الدلالية تتفاوت في احتوائها لهاته العلاقات؛ فهناك حقول تحوي كثيرا منها وهناك ما لا يحويها أصلا، كما أن لهاته العلاقات دور في تحديد سمات لغة من لغة وتحليل مفرداتها، وتتمثل هاته الأنواع أو الصور في:

1. **علاقة الترادف – Synonymy**
2. **علاقة الاشتمال والتضمين – Hyponymy**
3. **علاقة الجزء بالكل – Part–whole relaion**
4. **علاقة التضاد – antonymy**
5. **علاقة التنافر– Incompatibility**

وسنحاول أن نستشف هاته الأنواع والصور في الموشحة النبوية، ونستقصي الظاهرة اللغوية التي عمد إليها الشاعر ابن علي، وكيف أنه من خلالها تفنن في إبراز السياق الذي يعبّر فيه، وهو يفصح عن مشاعره تجاه النبي، مركزين أكثر على الظاهرة التي وظفت بدءا بالترادف ثم التضاد والاشتمال وهكذا.

أ. علاقة الترادف:

ويتحقق الترادف في وجود كلمات لها المعنى نفسه والدلالة واحدة، بمعنى لفظان بمعنى واحد يوجد بينهما تضمين؛ حيث يتحقق الترادف إذا كان الول يتضمن الثاني، والثاني يتضمن الأول مثل كلمة أم/ والدة، وكان للدرس اللغوي القديم وفي الحديث اهتمام كبير بموضوع الترادف.

وهذا ما تطرق إليه سيبويه في كتابه وأشار إليه ابن جني في خصائصه من باب تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني، وهو «فصل من العربية حسن كثير المنفعة قوي الدلالة على شرف هذه اللغة، وذلك أن تجد

للمعنى الواحد أسماء كثيرة، فتبحث عن أصل كلّ اسم فتجده مُفضي المعنى إلى معنى صاحبه»[1]، ويعرفه الإمام فخر الدين الرازي أنه «الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد...»[2]، وكان اهتمام العلماء العرب بموضوع الترادف قديما، وكان هناك كتب ألفت في هذا الشأن ككتاب أبي الحسن علي بن عيسى الرماني "كتاب الألفاظ المترادفة والمتقاربة المعنى"، ومن أوائل من أطلق هذا المصطلح ابن فارس في كتابه الصاحبي.

وقد انقسم اللغويون القدامى إلى مثبت لظاهرة الترادف ومنكر لها؛ فأما من رأى بوجودها في اللغة، ومنهم أبو هلال العسكري يثبت الظاهرة مقرا بقوله أنه «يسمى الشيء الواحد بالأسماء المختلفة؛ نحو السيف والمهند والحسام، وما نقوله أن الاسم واحد وهو السيف، وما بعده من الألقاب صفات، ومذهبنا أنّ كلّ صفة منها فمعناها غير معنى الأخرى»[3]، وهذا ما نفاه المعارضون للظاهرة.

وكذلك الرّماني الذي صرّح بتوجهه في عنونة كتابه"كتاب الألفاظ المترادفة"، مقسما إياه إلى فصول وكل فصل خصصه لكلمات لها معنى واحد، وكذلك الفيروزبادي في كتابه "الرّوض المسلوف فيما له اسمان إلى ألوف" وغيرهم كثير، وكانوا يقرون بها من خلال ما يحفظونه من أسماء لشيء واحد له عدة مرادفات كما كان مع ابن خالويه، وهو يفتخر بحفظه خمسين اسما للسّيف[4].

وقد انقسم اللّغويون في موضوع الترادف إلى فريقين؛ فريق من وسّع في مفهوم الترادف ولم يضع له شروطا، وفريق قيّده ووضع له شروطا رأى فيها أن لكلّ لفظين مترادفين وظيفة خاصة في إبراز المعنى وفي الاستعمال،كما هو عند الرازي الذي يرى ظاهرة الترادف في الألفاظ التي تتطابق فيها المعاني دون أذنى تفاوت بحيث لا يحدث زيادة في المعنى؛ فليس من الترادف السيف والصارم.

ورغم أنّ أبا هلال العسكري كان من المثبتين لهاته الظاهرة إلا أنه كان له رأي في التدقيق فيها، وهو يقول «أن اختلاف العبارات والأسماء يوجب اختلاف المعاني، أن الاسم كلمة تدل على معنى دلالة الإشارة، وإذا أشير إلى الشيء مرة واحدة فعرف فالإشارة إليه ثانية وثالثة غير مفيدة»[5]، ولا يقع ذلك مع متمرس في اللغة العربية وعارف بأصولها.

وكذلك الأمر مع ابن فارس فإنه يؤيد الرأي الذي يرى أنّ المعاني تختلف باختلاف اللّفظ؛ ويمثل بالسيف حيث يرى «أن الاسم الواحد وهو "السيف" وما بعده من الألقاب صفات، ومذهبنا أن كل صفة منها فمعناها

[1]- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج(2)، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ص 113.

[2]- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم الألغة وأنواعها، ج(1)، شر: محمد جاد المولى بك، محمد الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، (د،ط)، 1986م، ص402.

[3]- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ص404.

[4]- ينظر المصدر نفسه، ص 405.

[5]- أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، تح: دمال عبد الغني مدغمش، مؤسسة الرسالة، ط(1)، 1422هـ-2002م، ص 12.

غير معنى الأخرى»[1]، فما يطلق على الشيء من الأسماء ليس كما الصفات فإن المعنى يتغير وحتى في الأفعال؛ فالمعنى في "قعد" ليس هو في"جلس"، وكذلك في المضي والذهاب والانطلاق، وهو يقرّ بما ذهب إليه أبو العباس أحمد بن يحي ثعلب.

وكان أبو علي الفارسي يرى أن للسّيف اسما واحدا، وما تبقى هي صفات ولا يحفظ له إلا اسما واحدا وهو السيف، وكذلك الأصفهاني الذي يرى الترادف الحقيقي ما كان إلا في لهجة واحدة ولا يعدوه أن يكون في لهجتين.

أما الترادف عند الدراسات اللغوية الحديثة فمثل ما حدث مع اللغويين في القديم وانقسامهم من مؤيد ومعارض له، ولكن حاولوا أن التفصيل أكثر في مميزاته.

ومن خلال هاته الرحلة البحثية في حقيقة الترادف نحاول أن نجسّ حاله الفنية في استعمالاته مع الشاعر ابن علي في موشحته النبوية، ونرى مدى الاستغلال اللغوي ليبرز خصوصياته الفنية في التعبير عن مدى حبّه للنبي في مدحه إياّه، وما شأنه في ذلك مقارنة مع النص الأول (المعارَض)، وتجد الشاعر قد لجأ إلى هاته الظاهرة اللغوية في الجزء الأول من المدحة النبوية وهي المقدمة المحمدية، وفي الجزء الثاني من الموشحة في المديح النبوي وإبراز صفاته ومعجزاته الربانية، ولذلك ستظهر الظاهرة على مستوى كلمات مترادفة لها علاقة بالحبّ المحمدي وحال الشاعر وهو في عذاب البعد وألم الشوق والحنين إلى الأراضي المقدسة.

– الترادف في المقدمة المحمدية

ما يلاحظ في توظيف الشاعر لظاهرة الترادف قلتها، ولكن نقف عند ما يلفت الانتباه في توظيفه للظاهرة وتركيزه على ما يعينه على التعبير عن الحالة التي يعيشها، وهو يشتكي من بعد الديار المحمدية عنه؛ ولذلك تجده يؤكد على قداسية هذا المكان وشوقه إليه بتعدد ذكره ولكن بصور مختلفة من الكلمات، وهذا ما تمثل في كلمتي **[النأي والبعد]**، ومعناهما يعبر عمّا يود الشاعر الإفصاح عنه والتأكيد عليه لأنه لا يتاح له ويتمنى أن يغيره.

فظاهرة الترادف هنا إنما أوتي بها لتأكيد المعنى والوقوف عليه؛ «وإنما يأتي الشعر بالاسمين المختلفين للمعنى الواحد في مكان واحد تأكيدا ومبالغة»[2]؛ «فالنّأي: البعد»[3]، أي أن النأي تأخذ دلالة البُعد أي المفارقة؛ بمعنى أن«النّأي؛ المفارقة»[4]، وعليه فإن معنى «تناءوا: تباعدوا، والمنتأى الموضع البعيد»[5]، وهذا الموضع المنتأى حمل الشاعر على تأكيد الثنائيتين(البعد والنأي).

---

[1]– أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط(1)، 1418هـ–1998، ص 59.

[2]– أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ص 60.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (نأي)، ج (14)، ص 6.

[4]– المصدر نفسه، ص 6.

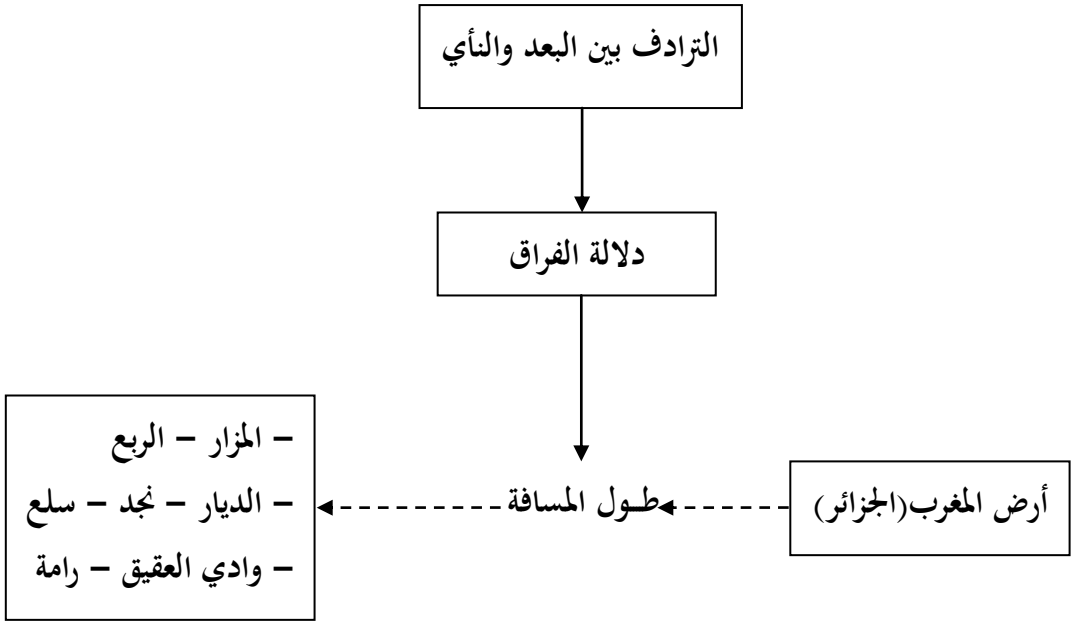
[5]– المصدر نفسه، ص 6.

فحالة شوقه التي تعيشها نفسه إنما تعبّر بها عن ظاهرة بعد المكان وأهميته توظيفه في القصيدة المدحية النبوية المغربية والجزائرية على وجه الخصوص؛ فأهل المغرب أكثر تأكيدا على خاصية البّعد لأن المسافة بينهم وبين المقام المحمدي والبّقاع المقدسة تجعل شوقهم يتضاعف، وتحملهم على تأكيد ذلك الأمر.

ما يجعله يوصي بالسّلام وإلقاء التحية لطاوي القفار والحادي، فتزداد معاناته وحنينه يتفاقم والآماني وحبّ الوصال، ولذلك نراه من جهة أخراة لابد له وأن يعبّر عن أمر القرب واللقاء ويؤكد عليه من خلال توظيفه لكلمة الوصال التي كررها أربعة مرات وأكثر، وهذا لما تجنح له نفسه وتتمنى حصوله.

ولذلك تجده يوظف الكلمات المترادفة الخاصة بذاك المنتأى الموضع البعيد المتمثل في [المزار- الربع - الدّيار- وادي العقيق - بروق سلع ونجد - أرض رامة] كلها كلمات مرتبطة بالأراضي المقدسة مكة والمدينة، لكن وما يلاحظ أن مفردة (المزار) أكثر ارتباطا بنفسية الشاعر وهو يؤكد قضية البعد والنأي، وحتى بالموضع المنتأى ذلك الموضع البعيد؛ لأنها جاءت تصف المكان الذي وقع عليه فعل الزيارة.

ولذلك جاءت في الموشحة النبوية على وزن اسم المكان (مَفعل) أي (مزار)، فهاته الوصفية المكانية تحيلنا مباشرة إلى بيت الله الحرام في مكة والمقام المحمدي في المدينة، ولذلك ابتدأ بها مقارنة (بالربع والدّيار وغيرها)؛ لأن المزار«موضع الزيارة»[1]، وهو معلوم بالنسبة للشاعر ودلالته مرتبطة بالبعد والعمل على الوصل والقرب.



الترادف في المقدمة المحمدية

– الترادف في المديح النبوي

تنوعت كلماته؛ لأن الشاعر بصدد الوصف والإكثار من الصفات التي تثبت عظمة الرسول صلى الله عليه وسلم ومعجزاته، وبما أنه في مقام المدح فإنه يحتاج إلى تأكيد صفاته بشتى الطرق والوسائل اللّغوية، وهذا لما

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج(6)، مادة (زور)، ص 121.

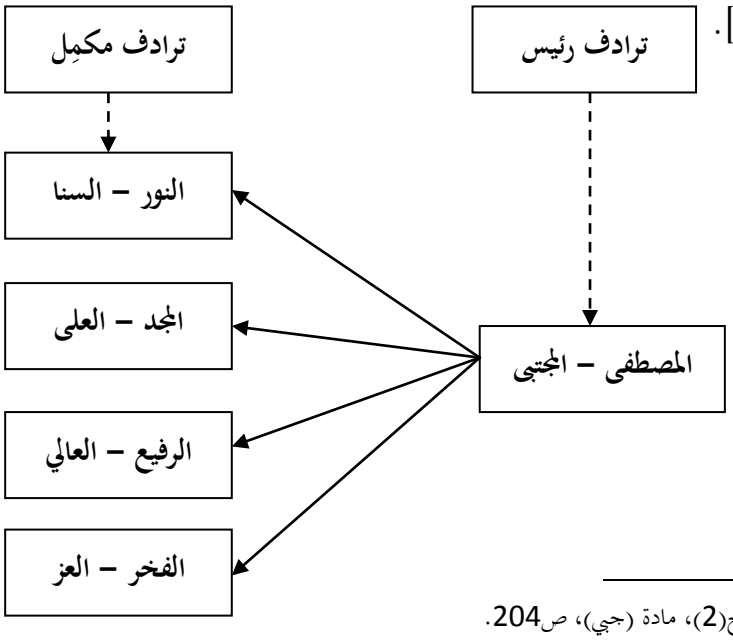
تحتاجه المواضيع التي تظهر على مستوى الجزء الثاني من الموشحة النبوية التي تظهر في الصفات وفي التقصير وفي الصفات التي أفردها الله سبحانه وتعالى.

التّرادف في صفات النبوة:

من الصفات التي تجد لها حضور كبير ساعة مدح الرسول صلى الله عليه وسلم كلمتان مترادفتان تعبران عن التفرد الرباني للرسول، وهو يُكلف بمهمة نشر الدين وانتشاره في العلمين، وتمثلت هاته الكلمات في ثنائية[المجتبى والمصطفى]؛ فقد اختاره الله أن يكون نبي الأمة؛ «فاجتباه أي اصطفاه»[1]؛ بمعنى «اجتبى الشيء اختاره»[2]، والقول في «واجتباه لنفسه»[3] أي اختاره واصطفاه دون غيره، وفي قوله تعالى:﴿وكذلك يجتبيك ربّك﴾[4]، أي أنه يختارك ويصطفيك، واجتباؤك الشيء أن يكون خالصا لنفسك، وعليه فإن هاته الصفة تجعلك متميزا عن البقية بصفات تصوّغ لك معنى الاجتباء، وبما حباه الله لنبيه من صفات ومعجزات جعلاه يجتبيه للمهمة التي أوكلت إليه في نشر الإسلام.

ولذلك جاءت على صيغة اسم المفعول بمعنى صفة للنبي من وقع عليه فعل الاجتباء، وتأتي كلمة اصطفى تؤيد ما سبق ذكره من معاني الاجتباء؛ وتعني «استصفى الشيء واصطفاه: اختاره»، وبهذا يجمع بين الاجتباء والاصطفاء معنى الاختيار« والاصطفاء: الاختيار، افتعال من الصفوة» بمعنى اختيار النخبة، والنبي صلى الله عليه وسلم صفوة الله ومصطفاه من كامل خلقه.

وعلى هذا الأساس الذي جمع بين الاصطفاء والاجتباء في معنى الاختيار، فقد اختار الله سبحانه وتعالى لنبيّه كل الصفات التي تليق بمقام النبوة حسب معاني الاصطفاء والاجتباء؛ حيث أتى بكلمات تدل على ذلك ولكي يؤكدها أورد ما يرادفها مثل ثنائية [النور– السنا] و[البدر والشمس] وكذلك [الفخر – العلى] و[الرفيع– العالي] و[الفخر – العز].



الترادف في صفات النبوة

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج(2)، مادة (جبي)، ص204.

[2]– المصدر نفسه، ص204.

[3]– المصدر نفسه، ص 204.

[4]– سورة يوسف، الآية 6.

الترادف في كلمات التقصير عند الشاعر:

حين ينهي الشاعر من مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، يسلم في طلب العفو والمغفرة من الله، وهو يقرّ بما وقع من نفسه من أخطاء وكثرة الذنوب زمن اللهو مذكرا نفسه بالموت وأنها حق لابدّ منه، وهو بذلك يطلب الشفاعة ووساطة الرسول يوم الحساب، ومن الكلمات المترادفة التي عبّرت عن هاته المشاعر كلمتي [الموت – الحِمام]، وكلما ذكر الذنوب يذكر الموت، وهذا في قوله:

فالجسم مـني يذوب * إذا ذكرت الذنوب * أو الحمـــام

بالله يـــا نور عيني * بين الجحيم وبيني * أنف الخصام[1]

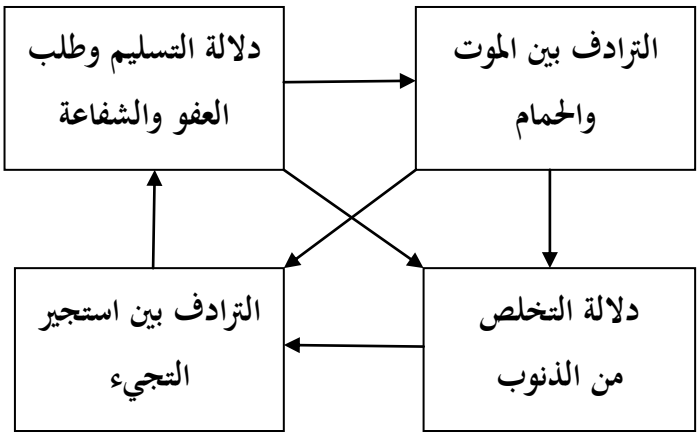
وفي ذكر الحِمام تأكيد لحتمية الموت عند الشاعر والمسارعة في البحث عن سبل محو الذنوب استعدادا ليوم الحساب، فيستجير لاجئا إلى الله ليغفر ذنوبه، ويطلب الشفاعة من الرسول صلى الله عليه والسلام، حتى يستقيم حاله.

وهذا ما يعبر عن حالته النفسية القلقة التي يدعو الله فيها أن يمحو عنه هاته الذنوب حتى يواجه الموت وهو صافي السريرة، ولذلك تجده يطلب النجاة ملتجئا ومستجيرا الله سبحانه[استجير– التجيء]، ويظهر في مستشفعا بالرسول الكريم الرؤوف على أمته يوم الحساب، ويظهر ذلك في قوله:

فهـــا أنـــا مستجـير * وأنت نعم النصـــير * كهف الأنـــام

وأنت بحـــر النـــدا * كن لي شفيعـا غدا * يا ابن الكـــرام

هذا العبيـــد الذليـــل * من ذنبـه يستقيـل * كـي لا يـلام[2]



الترادف التقصير

[1]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 38.

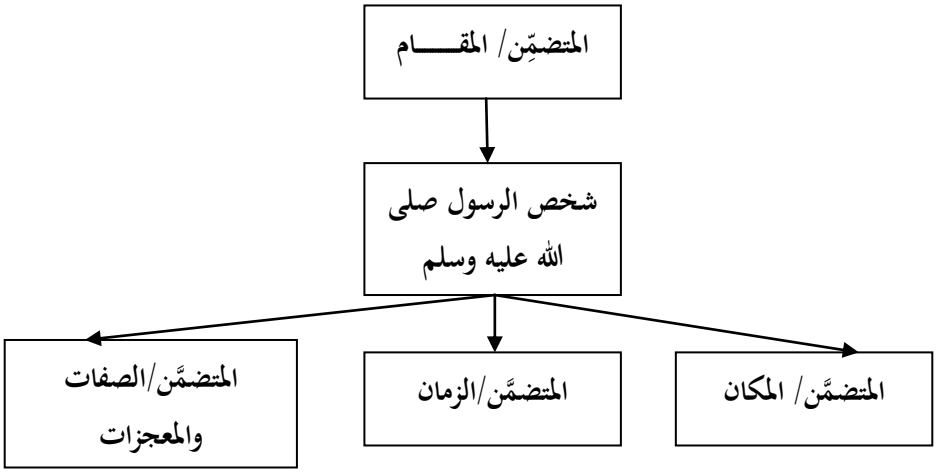
[2]– المصدر نفسه، ص 37، 38.

ب. علاقة الاشتمال والتضمين

علاقة الاشتمال أو التضمين كظاهرة لغوية تتمثل في التضمن يكون من طرف واحد؛ بمعنى أن الأول يشتمل على الثاني حين يكون الثاني أعلى في التقسيم التصنيفي أو التفريعي، ويمثل الدكتور أحمد المختار في كتابه علم الدلالة بـ"الفرس" الذي ينتمي إلى فصيلة أعلى وهي"الحيوان، فيكون الفرس بذلك يتضمن معنى "الحيوان"، وهو من مشتملاته التي يتضمنها.

فتحدث في عملية الاشتمال [الاسم المتضمَّن] بالفتح و[الاسم المتضمِّن] بالكسر، وهذا الأخير له مسميات مثل اللفظ الأعم والكلمة الرئيسة والكلمة الغطاء والكلمة المتضمَّنة، كما يمكن أن نطلق على الأسماء المتضمَّنة بـ"الجزئيات المتداخلة"، وهي«مجموعة الألفاظ التي كل لفظ منها متضمن فيما بعده»[1]، ونمثل لها من الموشحة النبوية في جزئية الزمان؛ حيث وظف الشاعر كلمات تسمى بالجزئيات المتداخلة وهي[اليوم – الشهر– العام].

استقصيت على هذا النوع من الظواهر اللغوية في موشحة ابن علي النبوية، فتبين لي في كلمة (المقام) التي تكررت في أكثر من أربعة موضعا، وهي تتضمن المكان والزمان والشخص المتمثل في حضرة المصطفى صلى الله عليه وسلم، وهاته اللفظة متصلة بحضرة النبي من خلال ثلاثة مجموعات؛ الأولى تتمثل في المكان والثانية في الزمان والثالثة في الصفات والمعجزات، وسنفصل في الأشكال التالية



علاقة الاشتمال في كلمة المقام

[1]– د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 100.

الكلمة الغطاء	الكلمات المتضمّنة									
	شخص رسول الله صلى الله عليه وسلم									
كلمة المقام	المكان(الشعائر الدينية المكانية)				الزمان (المولد النبوي)			الصفات المتفرد بها		
	المزار – الربع	الديار	وادي العقيق وبروق نجد	أرض رامة	اليوم	الشهر	العام	صفاته النبوية		المعجزات
								الهدى	العلى	الإسراء	المعراج
								خير الأنام	المصطفى المجتبى	الكلام (المهد)	شق الصدر
								النور	الحسن	وقائع الولادة	الكرامة الربانية
								العزّ	الغيث		
								الصلاة	الشفيع		

جدول يبين علاقة الاشتمال مع كلمة "المقام"

ج. علاقة التضاد

الضدّ «كلّ شيء ضادّ شيئا ليغلبه، والسّواد ضدّ البياض والموت ضد الحياة والليل ضد النهار، إذا جاء هذا ذهب ذلك»[1]، وعليه «ضدّ الشيء وضديده وضديدته خلافه... والجمع أضداد»[2]؛ فالتضاد من الأساليب التي تعمل على إثراء اللغة العربي، ومعرفة مقاصد الكلمات ومعانيه، وبأضدادها تعرف الكلمات.

وهي نوع من الدلالة الذي يقوم على الألفاظ التي تدل على المعنى وضده، «والأضداد هي الألفاظ التي تقع على الشيء وضده في المعنى»[3]، وقد استعمل العرب هاته الألفاظ في لغتهم واستحسنوها، بل وأنهم أطلقوا على الاسمين المتضادين اسما واحدا، وهذا من أجل الاستساغة في كلامهم، وهذا قليل عند العرب، كما انهم يفرقون بين ما هو مختلف وبين ما هو ضدّ على أساس أنه لكلّ ضد اختلاف وليس كل ختلاف يعتبر ضد بين الكلمات.

ولذلك تجد اللغويين العرب يقسّمون التضاد إلى نوعين أولهما باختلاف اللفظ في معنيين متضادين؛ وهو النوع المألوف والمستعمل بكثرة في اللغة العربية، وذلك لسهولة الأخذ به وتجسده في الكلمات التي تدل معانيها على التضاد كما في الخير والشّر والنور والظلام باعتبارهما ازدواجية وثنائية بين الحضور والغياب، وهو من هذا

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج(8)، مادة (ضدد)، ص 36.

[2]– المصدر نفسه، ص36.

[3]– أبو الطيب عبد الواحد بن علي اللغوي الحلبي، الأضداد في كلام العرب، تح: د.عزة حسن، المجمع العلمي العربي ، دمشق، ط(1)، 1963م، ص18.

الباب«النقيض أو العكسية الوجودية الذائعة في كل مجالات الحياة كالموت والحياة والصدق والبصيرة وهاته لا يمكن تجتمعا على جهة واحدة»[1]، وهذا النوع الأول

أما عن النوع الثاني فصوره تتجسد عند اللغويين في كونه يجمع بين معنيين متضادين ويشركهما في كلمة واحدة تجمع بينهما؛ فالكلمة واحدة إلا أنها تؤدي معنيين لهما دلالات متضادة ومتباينة كالمشترك اللفظي، وابن فارس يقول: أن «من سنن العرب في الأسماء أن يسمّوا المتضادين باسم واحد نحو الجون للأسود والجون للأبيض»[2]، وما يفرق بينهما سياق الكلام؛ «فجاز وقوع اللفظة على المعنيين المتضادين لأنها يتقدمها ويأتي بعدها ما يدل على خصوصية أحد المعنيين دون الآخر ولا يراد في حال التكلم والإخبار إلا معنى واحد»[3]، وهذا أمر يحتاج إلى الدقة بمكان واستحضار السياق حتى يستخرج المعنى المقصود من المشترك بين المتضادين.

كما أن للتضاد صوره وأشكاله وقد أشرنا إليه في أنواع الحقول الدلالية، وتتمثل هاته الأنواع في التضاد الحاد غير المتدرج والتضاد المتدرج، والتضاد العكسي، والتضاد الاتجاهي، والتضاد التقابلي.

وبما أن الشاعر في موشحته النبوية يفصح عن مشاعره وهو في سياق المقام المحمدي معبّر عن محبّته وشوقه لديارة، فإنه في حالة من التناقضات النفسية التي ساقه إليه الوضع الذي يعيشه من بعد عن تلك الديار المحمدية، وآمانيه في القرب واللقاء ليطفئ جمار اشتياقه، وهذا ما يجعل حضور التضاد بقوة في هذا السياق.

أضف إلى ذلك فإن مدح النبي الذي يضعنا أمام حقيقة التغيير الذي أحدثه مجيء الرسول صلى الله عليه وسلم، ومدى المفارقة بين الحيتين قبل النبي وبعده، وهذا أمر آخر يدعو لتواجد المعاني المتضادة، بالإضافة إلى حالة التقصير التي يعبّر عنها، وكلها تنم عن تغيّرات أراداها الشاعر لنفسه في حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو يطلب شفاعته والوساطة للمغفرة الله والتوبة.

كل هذا سنستشفه من خلال توظيفه لظاهرة لغوية تساعد الشاعر على التعبير والتفنن في استخراج ما يمكن استخراجه من معاني ودلالات حتى تعبر عن السياق المرغوب ايصاله للمتلقي؛ وكان المعنيان المتضادان في كلمتي[البعد – الوصل] من المعاني التي فرضت وجودها في المقدمة المحمدية على اعتبار الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر وتلك المشاعر المتأججة ساعة الرحيل إلى أرض الحبيب، وهو ينادي في لهفة "طاوي القفار"، متمنيا أن تقصر المسافة حتى يحصل اللّقاء وتكتحل عيناه بديار الحبيب.

ولذلك تحضر الثنائية المتضادة يقوة في الجزء الأول من المدحة النبوية، وهي تفصح عما هو كائن وما يمكن أن يكون.

أما عن الحزء الثاني الثاني فإنه وأثناء مدح النبي الأمين فإنه تظهر معاني العلو والعظمة والسّماحة وغيرها من الصفات النبوية وما أتت به من نور وعدل وعيش كريم في ضلال الدين الإسلامي، وهي دلالات تقصي كل

[1]– عبد الناصر بوعلي، العلاقات الدلالية في شعر مفدي زكريا، دار هومة للطباعة والتوزيع والنشر، الجزائر، (د،ط)، 2014م ص 115.

[2]– أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ص60.

[3]– محمد بن القاسم محمد ابن بشار الأنباري، الأضداد في اللغة، مطبعة الحسينية المصرية، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص 3.

معاني الظلام والجور والظلم وغيرها مما كان موجود من الصفات الجاهلية بما هو كائن وسيكون في مستقبل الأيام، وهذا ما يظهر مثلا في كلمتي[النور – الظلام].

وحين ننتقل في ذات السياق المدحي حين يظهر الشاعر تقصيره مقرّ بذنوبه، تجده يتحدث عما هو كائن وما يأمل أن يكون عليه ليعفو الله عنه طالبا الشفاعة من الرسول صلى الله عليه وسلم، وهذا مثلا ما نستشفه في المعنيين المتضادين [الذل– الاعتزاز]، وسنوضح ذلك في جدول.

نماذج التضاد	الـــــدلالـــــة
البعد – الوصل	**الشاعر من خلال الثنائية المتضادة يحتاج أن يعبّر عن بعد المسافة بينه والمقام المحمدي، وأمله في القرب واللقاء، وهو يحمّل سلامه لذاك المزار مع طاوي القفار، وهاته الثنائية تعبر عما هو كائن وتطمح إلى ما يمكن أن يكون.**
النور – الظلام	**ومن خلال هاته الثنائية المتضادة الشاعر يبرز مدى القداسة الدينية لشخص الرسول وهو يخرجنا من الظلمات إلى النور، فعبرت عن ذلك هاته الثنائية وبيّنت ما كان كائنا و تغيّر إلى ما هو كائنا الآن وما يمكن أن يكون مستقبلا.**
الذل– الاعتزاز	**ووتدل هاته الثنائية على أن الشاعر يقر بذنوبه نادما يأمل من الخروج من العيش الذليل والتمسك بكل ما يعزّ النفس ويجعلها راقية، وهو بذلك يطلب العفو من الله عزّ وجل طالبا الشفاعة من الرسول صلى الله عليه وسلم لذلك، فهو يعبر عما هم كائن الآن ويطمح إلى ما يمكن أن حدوثه.**

جدول يبين علاقة التضاد بين معاني الكلمات في الموشحة النبوية

2– الوزن الصرفي ودلالة انتقائه في المعارضة النبوية

وفي الصيغ الصرفية كذلك ما يجسد حقيقة مدى حاجة الشاعر للتعبير عن دلالة المعاني التي يبغى أن تستقر عند المتلقي بطريقة أسلوبية لابد لها أن تتفنن في العبث بالمشاعر والاستفزاز الحسّي لتستميل القلوب، ويلتفت إليها الانتباه مهما كانت الظروف، هي حقيقة تكشف مدى أهمية طريقة صوغ أبنية الكلم وفق مقتضيات السياق وحال الشاعر الذي ما يلبث محاولا إلا ليخرجه في سيرته المناسبة والوضعية التي لابد أن يصل صداها للمتلقي.

ولا يخفى علينا سمات اللغة العربية في مدى استساعتها الوزنية لتستوعب كلّ الصيغ الصرفية فقط لأجل احتواء كلّ الوضعيات التعبيرية التي يمكن أن تصادف الشاعر في تجربته الشاعرية لنصه والمعاني التي يواجهها بكل صيغة شاء وكيفما كانت وضعيتها التبليغية، حتى يصل إلى مقاصده في تبليغ الدلالة المراد توصيلها من خلال تلك الصيغة الصرفية؛ وإذا ما بحثنا في سبب هاته القدرة الاستيعابية للوزن الصرفي اتجاه أي وضعية نعبيرية كانت عند الشاعر، سنجد ما يبين ذلك في المفاهيم والتعريفات.

ودائما أن المعوّل عليه في التأصيل لأي مصطلح هو في الوجهة المعجمية؛ ولذلك يعرف الصرف بأنه «التقلّبُ»[1]، ويقال «صرّفته في الأمر تصريفا أي قلّبته تقليبا»[2]، وهنا يأخذ التصريف معنى التحويل«التصريف في الرّياح: تحويلها من وجه إلى وجه ومن حال إلى حال»[3]، وهاته المعاني تنطبق على ما يعنى به علم الصرف اتجاه الكلمة؛ فهو «علم تعرف به أحوال أبنية الكلم التي ليست بإعراب ولا بناء، »[4]، ويعرف بعلم التصريف أيضا، وهو عند «الصرفيين تحويل الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة لمعان مقصودة لا تحصل إلا بها»[5]، وما ينتج عن هذا التحويل أوزان صرفية متنوعة ينتج عنها أسماء مشتقة يعود أصلها للكلمة التي وقع عليها التصريف الذي يعتبر في الكلام « اشتقاق بعضه من بعض»[6]، وهذا مصوّغ تنوع الأوزان انطلاقا من تنوع المعاني ودلالتها.

فوظيفة علم الصرف البحث في أبنية الألفاظ وصيغها وأبنيتها المختلفة والمتنوعة، بعيدا عمّا يمكن أن يعتري آخرها من الحركات الإعرابية وذاك من وظيفة علم النحو؛ لأنه علم «علم يدرس بنية الكلمات وأشكالها لا لذاتها وإنما لغرض دلالي أو لغرض صرفي يفيد خدمة الجمل والعبارات، يعتني بالمشتقات وأزمنة الأفعال والتعريف والتنكير والتعدي واللزوم والمغايرة في الصيغ كما يهتم بالأوزان ودلالاتها والجموع وأنواعها»[7]، ويعتبر نظاما له أهميته في النظر إلى تقلب أصوات الكلمة وما يعتريها من زيادة تؤدي إلى دلالة.

ويقابله بالأجنبية مصطلح Morphology، وهو مفهوم يطلق على«دراسة أبنية الكلمات انطلاقا مما يطرأ على أشكالها من تغيير سبّبه الإعراب أو الاشتقاق، ومن ثمة فإن المورفولوجيا عندهم تجمع بين الدراسة الوظيفية وعلم التركيب Syntaxe »[8]، وهذا لمساهمة البنية التركيبية للكلمة في البناء الدلالي للجملة حتى وإن كانت في وحدات صرفية صغرى لها وظيفة نحوية في بنية الكلمة.

له أهميته البالغة في توجيه دلالات النص، وإنه ليعمل على محاكاة السياق وتجسيد المعنى المقصود، وقد قيل فيه في القديم «من فاته علمه فاته المعظم»[9]، وهذا يدل على فائدة التصريف في التمييز بين المعاني التي تمكّن من التفريق بين المعنى وضدّه، بالإضافة إلى مراعاة الخصائص التي بها يتم التفريق بين كل صيغة وأخرى والحرص على الاختيار الدقيق للصيغة حتى يظهر الجانب الفني والجمالي منه.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج(7)، مادة (صرف)، ص355.

[2]- السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القامس، ج(24)، مادة (صرف)، تح: مصطفى حجاري، (د،ط)، 1408هـ-1987م، مطبعة حكومة الكويت،ص 20.

[3]- المصدر نفسه، ص 20.

[4]- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، (د،ط)، 1987م، ص 506.

[5]- المصدر نفسه، ص 507.

[6]- السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القامس، ج(24)، ص 20.

[7]- د. رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، (د،ط)، (د،ت)، ص 104.

[8]- المرجع نفسه، ص 103.

[9]- السيوطي، المزهر، ج(1)، ص330.

وقد تنبّه علماء اللغة في القديم إلى مدى أهميته في تغيير المعنى وتنوعه من صيغة إلى صيغة وما يحتاج فيه الأمر إلى التفريق الدقيق بين دلالة كل صيغة يؤتى بها، وهذا ما يكشف عن السياق المراد ذكره، وقد تشترك الصيغة الواحدة بين معاني عديدات يبرز لها وجوه متعددات من الدلالة، وهذا ما يساعد المبدع على حسن الانتقاء للمعنى الذي يبغاه[1] انتقاء يميز له بين الصورة النمطية للصيغة الصرفية وبين الصورة الفنية لها، وذلك حسب مقتضى الحال وذكاء الشاعر في تجسيم المعنى.

وهذا ما يدفعنا للبحث في المستوى الصرفي لموشحة ابن علي النبوية والنظر إلى الانتقاء الصرفي الذي يؤمن له طريقته الإبداعية وضمان خصوصيتها الفنية والجمالية، وهذا إجراء أسلوبي يقف عند بنية الكلمات ودلالاتها السياقية وآثارها على المتلقي في لفت انتباهه؛ لأن «الاختيار الفني لتلك الصيغ من قبل المبدع وكذلك ما يقوم به من تكرار لبعض الصيغ أو عدول فني مقصود عن صيغ يقتضيها السياق إلى صيغ أخر يراها أكثر مناسبة، كلّ ذلك يحدث بلا شك نوعا من الإثارة ولفت الذهن للمتلقي»[2]، مهما كان ومدى الدور الذي تقوم به في البناء اللغوي الذي يتفرد به كل نص أدبي عن بقية النصوص بحيله الأسلوبية وأساليبه الفنية ليلخص من خلال هاته البنى القيمة الجمالية التي تمنح له، وتتضح هاته الأساليب والطرق في الموشحة النبوية من خلال ما ظهر من الأبنية الصرفية التي برزت ملامحها واضحة تستدعي الدراسة للكشف عنها، وذلك من خلال:

أ. البنية الصرفية الاسمية ودلالتها في المعارضة النبوية

– الأسماء المشتقة ودلالتها:

صيغة اسم فاعل والصيغ المبالغة والصفة المشبّهة:

إنّ الفعل المدحي في الموشحة النبوية يتطلب شخوصا لمنجزه السردي الذي يقص لنا فيه حكاية تجربة الشاعر في مدحه للنبي صلى الله عليه وسلم، تجربته حين يهمّ الركب وتستعد القافلة لوجهتها إلى المزار الحرمي والديار المحمدية، تجربته حين تأذن الشعائر بالسير قدما بالحجيج نحو البقيع، وتجوب الفيافي والوهاد بلدة بعد بلدة وتطوي القفار للغاية الدينية التي لأجلها لبّى النداء وتوجه بمشاعر الشوق ولهفة اللقاء وحرّه، مشاعر تنبعث من كوامن حادي القطار وطاوي القفار مع من ستكتحل عيناه برؤية الحرم الشريف وتلك القبة الخضراء.

حينها توكلّ لحادي القفار، مهمة إرسال التحايا وتوصيل السلام لحضرة ذاك المقام من طرف الشاعر المشوّق الذي حرم من حرّ ذاك اللقاء ولم يكتب له أن يلتمّ الشمل مع سيد المرسلين حبيب الناس صلى الله عليه وسلم، في مشهد يتضاعف فيه الشوق والحنين وتزداد لهفة اللقاء لرؤية مقام الأمين بمشاعر مفعمة بالحزن والأسى والأنين، فيقوم متحرقا حارصا أشد الحرص أن تصل رسائله، وهو يشتكي حال النأي وبعد الطريق.

[1]– ينظر د. عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم(التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة دراسة نظرية تطبيقية)، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، (د،ط)، 1429هـ–2008م، ص 7– 10.

[2]– المرجع نفسه، ص 10.

كلّ هذا وذاك ما هو إلا مقدمات يفصح فيها الشاعر عن مدى حبّه للمقام المحمدي، وهو بذلك يمهد في مدحه الثناء عليه وذكر صفاته وأخباره سيرته ومعجزاته ما تعلق منها لحظات الولادة وأثناءها وما كان قبلها و حدث بعدها، مشيرا إلى الولاء ومدى التقصير والحاجة للعفو والمغفرة وطلب الوساطة والشفاعة النبوية ليحظى بالعفو الرباني، متما كل ذلك بالصلاة على النبي.

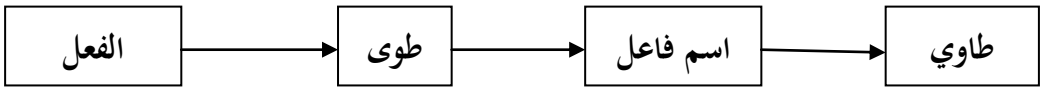
وما يلاحظ أن الشاعر يحتاج لتجسيد ما يراه مناسبا لكل هذا وذلك من وزن صرفي يعبر تعبيرا دقيقا عن تلك المشاعر الدينية التي يكنّها الشاعر؛ وهاته القصة عن العظمة تحتاج إلى أفعال تقود أحداثها ومشتقات تعبر عن شخوصها وكذا أسماء الزمان والمكان لتحتوي مجرياتها وحتى للتفضيل دور وصيغ المبالغة والصفة المشبهة لإضفاء جمالية الوصف على المنجز السردي الذي تفرضه طبيعة المدح النبوي.

فكل ما مرّ بنا يبين لنا أن الشخوص في القصة المدحية النبوية تتمثل في [طاوي القفار – الشاعر – والرسول صلى الله عليه وسلم]، وقد تمثلت الدلالة الصرفية للصيغ المعبّرة عن تلك الشخوص في الأسماء المشتقة التي كان لها الدور الكبير في إبراز ملامح كل شخصية، وما حالها ووضعها في الموشحة المدحية النبوية للشاعر ابن علي؛ وما يلاحظ عنده كثرة توظيفه للصيغ الصرفية [اسم فاعل – اسم مفعول – صيغ المبالغة]، وسنتبين دلالاتها انطلاقا من الشخوص الثلاث.

أ. طاوي القفار

فأول ما يظهر لك بدؤه بصيغة (اسم فاعل)، وهي بداية استدعاها السياق نظرا لما سبق وذكرناه عن تلهف الشاعر، وهو ينادي من سيزور تلك الدّيار متلهفا ليرسل معه أشواقه ومحبته المحمدية أن يقف له بذاك المزار(مكة والمدينة)، فطبيعي أن يناديه بصفة الحدث الذي قام به وهو طوي القفار بصيغة (فاعل)؛ فكان أول ما استهل به الشاعر ابن علي موشحته النبوية مناداة الراحل باسم ما سيقوم به؛ إذ قال:" بالله طاوي القفار".

وهنا نفق عند لفظة (طاوي) التي وردت بصيغة اسم الفاعل،وهو«اسم يشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل، فكلمة»[1]، وهي صيغة تعبر على من قام بالفعل، تصاغ من الفعل الثلاثي (طوى) على وزن (فاعل)، ولا ترد إلا بعد حدوث الفعل، ولكن الشاعر وصفه بها على دلالة المستقبل بمعنى إلى من سيزور البقاع المقدسة أن يطفئ نار الشوق له ويلمّ شمله بالحبيب المصطفى، وبالتالي يعتبر طاوي القفار الشخصية الأولى التي وصفت بصيغة اسم الفاعل.



[1]– د.عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للنهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د،ط)، (د،ت)، ص 75.

ب. الشاعر ابن علي

وبما أن الشاعر تحت ضغط مشاعر الحنين والبعد وانضرام نار الشوق فإن حاله تتفاقم على اعتبار أنه من يقع عليه فعل الفاعل، فلا يكتفي بما يقوم به من فعل الشوق وإنما يظهر للحَمام الذي يوصيه بتأدية سلامه للدّيار المحمدية أهل ذاك المقام وبأن يذكر لهم ما يلاقيه من لوعة واشتياق وما يعانيه من حالة الشرود وانهمار الدّمع، وهنا يضيف إلى صيغة اسم الفاعل صيغة اسم المفعول وصيغ المبالغة لتُعينه على الإفصاح أكثر وتبرز حقيقة مشاعره اتجاه الحبيب، وهذا في بداية الموشحة مع المقدمة المحمدية وإبداء مشاعر الشوق والحنين، وفي أثناء المدح وإبداء مشاعر الافتخار والتعظيم وحتى التقصير طالبا للوساطة.

في البداية الشاعر يطلب أن تبرّد عليه نار أشواقه بلمّ شمله والرسول صلى الله عليه وسلم، وهو ينادي بحرقة وأنين طاوي القفار، فإنه في وضع يحتاج فيه أن يصف نفسه بما يدل على ما هو عليه من أشواق وطبعا بما يناسبه من صيغ هو الآخر حتى تظهر الدلالة المطلوبة؛ فوصف نفسه بالشوق على اعتبار أنه يقوم بفعل النزوع والتعلق بالمقام المحمدي (شوّق يُشوّق) بصيغة اسم الفاعل ولكن هاته المرّة صاغه من فعل رباعي على وزن(مُشَوِّق)؛ حيث يصاغ اسم فاعله على وزن الفعل المضارع مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة و كسر ما قبل الآخر وهذا في قوله:" حسب المشوِّق الكئيب"، وهو يبين نزوعه إلى لقاء الحبيب وتعلّقه بأراضيه ومقامه.

وحضور صيغة اسم المفعول أكيدة لأنه تحت تأثير ضغط نفسي بسبب الحرمان من رؤية ديار الحبيب، وهذا ما يتمثل في صيغة [المعنَّى بمعنى المعذَّب] من وقع عليه فعل التعذيب من الفعل (عنَّى)، وصيغة [المضنّى] من وقع عليه فعل التَعب والإعياء، وهو رازحا تحت عبئه، وهذا يدل على أنه يحاول أن يتحمل ما هو مصاب به وواقع عليه.

وبين هاتين الصيغتين المفعوليتين جاءت صيغة اسم الفاعل [صادي الجوانح]، وهو عَطِشُ العواطف محروم منها، وهذا ما أرداه مرهق النّفس مجاهدا إيّاها ومتحملا؛ فكلّ ما يقع عليه من تعذيب وتعب في احساسه وما يتعلق بمكامن ودواخل نفسه ومواطن الكتمان يدل على شدة تحمله وصبره ولذلك يصف نفسه بالمستهام، وهو يطلب الاستجارة بصيغة اسم مفعول مختتما بها[مستجير].

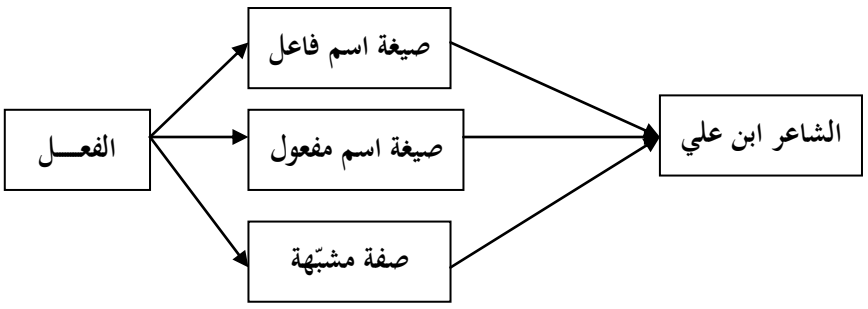
ثم تأتي الصفة المشبّهة التي تدلّ على الصفات الثابتة لتعبّر عن حالة الشاعر التي طال انتظاره، وهي تؤول للثبات آملا في التغيير من ذلك؛ لأنها أسماء أسماء تصاغ « من الفعل اللازم للدلالة على معنى اسم الفاعل، ومن ثمّ سموه(الصفة المشبّهة) أي التي تشبه اسم الفاعل في المعنى»[1]، ويفرّق بينهما الصرفيون في أنّ ما يميّز الصفة المشبّهة هو دلالة صفتها الثابتة، وقد أتى بها لتضعنا لتعبّر عن حالة الشاعر، وتقرب لنا وضعه أمام حضرة المقام المحمدي سواء أكان التعبير عن الشوق أم عن حالة تقصيره طالبا الشّفاعة.

[1]– د. عبد الراجحي، التطبيق الصرفي، ص79.

فقد تمثلت الصيغة الأولى على الوزن [فعيل] في قوله:" أنا المشوّق الكئيب"؛ وهذا ما يدلّ على الصفة المشبّهة إذا كانت تعبّر عن صفة ثابتة، مما يؤكد حالة التحمّل والانكسار التي يعيشها الشاعر، وهو يعاني البعد وطول المسافة؛ فهاته الصفة بالنسبة لحاله دائمة طالما لم يحظ بالقرب.

زد على دلك فإن أيّ واحد فينا، وهو مشدود النظر إلى الركب، وهو يسير نحو ديار الحبيب فإنه سيحزن، وهذا ما حصل مع الشاعر وقد أصيب بالكآبة لحاله مستعملا صيغة [كئيب]، وهناك صيغة أخراة على الوزن نفسه حين قال:"أنا الغريب المعنَّى"وهي دلالة على أنه لا يشعر به أحد، وإنما هي مشاعر لا يحسّها إلا من شَغف بالحبّ المحمدي، ولذلك يصف نفسه بالغريب.

وغيرها من الأمثلة، فقد وردت عند الشاعر حين أراد الشاعر أن يطلب الشفاعة من حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم، فوصف نفسه بـ[الذليل] على ورن [فعيل]، ولها دلالة الانكسار والبحث عن الملجأ لأن الأمر متعلق بالذنوب وهو يعزم عن الاستقالة منها والتوبة لينجو من العذاب، وهذا ديدنه كلمّا تطرق لمدح النبيﷺ.



ج. الرسول صلى الله عليه وسلم

وبما أننا في مقام المدح المحمدي فإن الشاعر لا محالة هو محتاج إلى ما يصف له شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم بما يليق بمكانته التي صنعتها العناية الربانية؛ حيث كانت الأسماء المشتقة حاضرة لاسيما صيغ المبالغة منها وهذا لدلالة انفراد النبي بها دون غير وعلى وجه الإكثار منها، والشاعر في المديح النبوي لا يتوانى عن احضار الصورة التي تليق بمقام النبوة كما ينبغي.

ولما أراده الله سبحانه وتعالى غلى تلك المهمة الربانية فقد اختاره لها واجتباه واصطفاه لذلك، وهذا دلالة على أن الرسول صلى الله عليه وسلم قد وقع عليه فعل الاختيار لنشر الدين الإسلامي، وهاته الحقيقة تحاكيها استعماله لصيغ اسم المفعول متمثلة في الموشحة النبوية، ومنها ما يتصل بشخصه ومنها ما يرتبط بالزمان والمكان المتعلقان بنبوته [المصطفى – المجتبى – معظّم – المبجّل – المكرَّم – المرسَل]، وصفة التعظيم ارتبطت بالشهر الذي ولد فيه رسول الهدى عليه الصلاة والسلام، ولحظات مولده في الربيع الأول كان كفيل بأن يجعله من الشهور المعظمة فوصف بالمعظَّم.

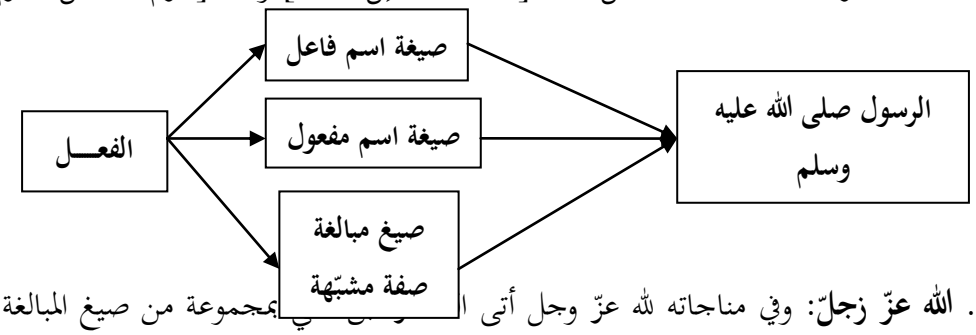
ومما يدعو للتأمل والبحث فيه، وهذا أمر طبيعي لا نستغربه نظرا لما ينماز به المقام المحمدي، هو كثرة توظيفه لصيغة المبالغة، ومعلوم أنها لا ترد إلا بعد صيغة اسم فاعل ولم نجد له وصف بها إلا في صيغتين [باهي –

شافع]؛ فالأولى في قوله (باهي القوام) كصفة خِلقية من البهاء والصفاء خصّه الله سبحانه بها، والثانية وهي في قوله:"شافع" وقد جاءت لأجل أصحاب الذنوب (المذنبين)، ولأنهم قاموا بفعل الذنب وقع عليهم فعل الشفاعة، وهذا في قوله وهو يناديه بسيد المرسلين:

يا سيـــد المرسلين * شافع المذنبيـــن * يوم الزّحـــام[1]

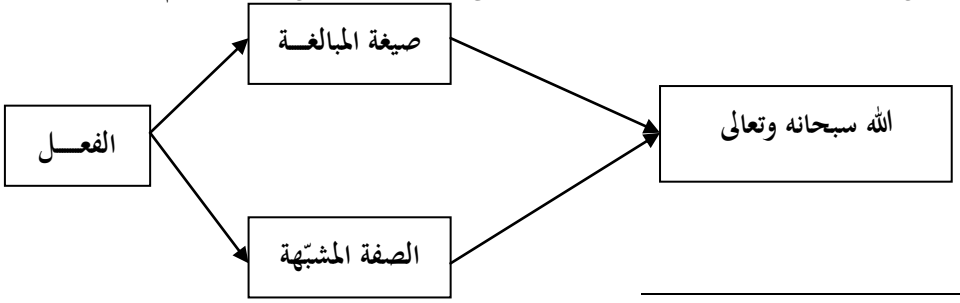
أما ما تبقى من أوصافه النبوية فقد وردت بصيغ المبالغة التي تكررت معه أكثر من خمسة عشر مرة، ولكثرة استعملها عند النبي وتكررها في القول والفعل تجاوز الشاعر صيغة اسم الفاعل، وهذا نظرا لصدق النبي وإخلاصه في مهمته الربانية التي أوكلت له.

وهذا التجاوز دلالة على تفرد النبي بصفات النبوة التي تخصه دون غيره من البشر، وقد تمثلت هاته الصيغ في[الحبيب – الرفيع – الشفيع – الكليم – العظيم – الرفيق– الجليل– النصير– الكريم –الغيّاث]، وهنا تأتي الصفة المشبهة اتباعا في محاولة لإثبات ما حباه الله سبحانه وتعالى به نبيّه على باقي البشر، وبالتالي يحتاج إلى ما يثبت هاته الحقيقة الربانية بصفات ثابتة مثل صفة [السيّد – فَيْعِل– ساد] وصفة[كريم – فعيل– كرم].



د. الله عزّ زجلّ: وفي مناجاته لله عزّ وجل أتى الرسول في بمجموعة من صيغ المبالغة هي في إطار أسماء الله الحسنى، وقد تمثلت في[الكريم – الرؤوف– الرحيم – الجليل]، وهي صفات ربّ العزة اتجاه عبده إذا ما أراد طريق الفلاح وهذه دلالة توظيفه لهاته الصيغ، وهو يدعوه بها طالبا اليقين و الثبات والعفو والمغفرة، وهو يؤكد أن عطاياه وقدراته تهزم كل معاند لا يبغي الصلاح، وهنا تجده يصفه بالصيغة نفسها، وهذا في الصيغ التي وردت[الظلوم – العنيد].

وبما أن هاته الصفات مرتبطة بالذات الإلهية فانها ثابتة تعبر عن الكمال الرباني الذي يفتقر إليه البشر ولذلك فإن الصفة المشبهة حاضرة لمثل هاته المهمة، فرغم ما في صيغة المبالغة من مزايا المبالغة في حدوث الفعل، ولكن تأتي الصفة المشبهة لتتم هاته المهمة بثبوت هاته الصفات التي نشأت عبر قيام الفاعل بالحدث لأنها تشبه اسم الفاعل في الحدث ولكن ما يميزها أنها تدل على صفة ثابتة، مثل صفة [كريم].



[1]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 38.

أسماء الزمان والمكان:

وكما ذكرنا سابقا فإن لعنصري الزمان والمكان علاقة بعظمة الرسول صلى الله عليه وسلم وارتبطت قداستهما بحضرته زمانا ومكانا؛ إذ تمثل الزمان في مولده وما صحبت هاته اللحظة من أحداث ووقائع تنذر بالآتي من المهمة الربانية التي أوكلت إلى شخصه وتلك المكانة التي خصّ بها، وبما أن من عظيم الأحداث التي يحفل بها البشر زمن مولده في الثاني عشر من الربيع الأول، تجد الشاعر يوظف ما يدل على ذلك بصيغة [مولد على وزن مَفْعِل]، وهو وزن يدل على زمان وقوع الفعل.

أما عن المكان فقد ارتبط كما في الزمان بأحداث ارتبطت بمعجزات النبي مما أكسبها عظمة نبوية تدل في دلالاتها على المكانة العالية وأهلت أن تكون شعائر دينية مكانية، وهذا ما جاء على وزن (مَفْعَل) الذي يدل على مكان وقوع الفعل، ويتمثل في أربعة ألفاظ [مزار – مقام – منام– مرام]، وهي مصاغة على وزن الفعل الثلاثي.

أما إذا أصيغ اسم المكان من غير الثلاثي، فإنّه يصاغ على وزن اسم مفعول، وهذا ما دلّ عليه اسم المكان [مَنْتَهَى]، وطريقة صياغته بإرجاعه إلى الفعل المضارع وإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل آخره، وسنفصل ورود أسماء الزمان والمكان في جدول.

الأسماء	الوزن	صيغة الفعل	الفعل	الأسماء من الموشحة	الدلالة
أسماء الزمان	مَفْعِل	ثلاثي	ولد	مولد	زمن ولادة النبي صلى الله عليه وسلم
أسماء المكان	مَفْعَل	ثلاثي	نام	منام	تحف الملائكة مكان نوم النبي وتحرك
			زار	مزار	موضع الزيارة مكة والمدينة المنوّرة
			قام	مقام	المكانة النبوية العظيمة بين البشر
			رام	مرام	المبتغى من العناية بالنبي عليه السلام
	مفعول	غير الثلاثي	انتهى	مُنْتَهى	سدرة المنتهى، قصة الإسراء والمعراج

أسماء الزمان والمكان في الموشحة النبوية

المصادر ودلالتها في الموشحة النبوية:

تنوعت المصادر عند الشاعر في موشحته النبوية وتعددت أوزانها، وقد شكل توظيفها شبكة مصدرية عملت على بناء النص بطريقة فنية فسيفسائية لم تهتم فقط بالربط بين أشطر الأبيات فحسب إنما أعطت انسجامية وتناسق في شكل الموشحة بصورة تستدعي تناغما جماليا يتناوب فيه كل مصدر وما ينماز به من خصائص وسمات في صيغته الصرفية وطريقة بناء وزنها في بناء الصرح النبوي.

وكان مبعث هذا التناغم الإيقاعي الصرفي بينها في ثنائية الاختلاف والاشتراك بين بعضها البعض، بمعنى أنه ورغم الخصوصية الصرفية لكل صيغة مصدرية إلا أنها تجتمع عند نقطة التقاء بتوزيع محكم تتصرف في توزيعه طريقة

بناء الموشحة في حدّ ذاتها، وقد ذكرنا سالفا أن الموشحة ثلاثية مركبة من ثلاثة أجزاء، ومنها انطلق الشاعر في توزيع صيغه الصرفية الخاصة بالمصادر.

فالشكل الخارجي للموشحة يدعو للوقوف بطريقة مثيرة للتأمل والبحث في هذا التضافر الصرفي الذي ينمّ عن كيفية صوغ الأوزان الصرفية على مستوى فني يتجاوز الصورة النمطية للانتقاء الصرفي، ويكشف عن خطة محكمة في توزيع الصيغ الصرفية للمصادر على أجزاء الموشحة النبوية بحيث لكلّ صيغة صرفية مكانها المناسب لها الذي يناسبها تماما كما العقد الذي يتشكل من اصطفاف وتضام لألئه المختلفات لتظهر في صور بديعات، ولربما الأمر مرتبط بالسمات التي تنماز بها الموشحة.

والمعروف عن المصادر أنها تختلف عن الفعل لأنها تعتبر أسماء ولكنها تتفق معه كونها تكتسب المعنى الذي يختص به الفعل وتدل على «حدث غير أن الفعل يدل بالإضافة إلى دلالته على الزمان»[1]، وله طرق في كيفية صوغه من الفعل الثلاثي والعفل الرباعي والفعل الخماسي والسداسي، وقد في تنوعت الموشحة النبوية سنذكرها في شكل عناصر ونفصّل في أوزانها ودلالاتها في جدولة:

1. مصادر الفعل الثلاثي على جاءت على وزن[فَعال – فُعال – فِعال]
2. مصادر الفعل الثلاثي جاءت على وزن [فَعْل – فُعْل – فَعَل]
3. مصادر الفعل الخماسي جاءت على وزن [انْفِعَال – افْتِعَال]

مصادر الفعل الثلاثي (فَعال – فُعال – فِعال) ودلالتها

الوزن	المصادر				دلالتها
فَعَال	غرام	سلام	دوام	ظلام	مصادر تحمل دلالات الحبّ النبوي وفضله في إخراج البشرية من الظلمات للنور
	نوال	حلال	حرام	صلاة	
	كلام	أنام			
فُعَال	فُؤاد	أُوام	سُقام	أُجاج	في أصل أفعال هذا المصدر أن تكون دالة على مرض أو صوت، وبما أنها تدل على الألم الداخلي فقد اجتمعت فيها ميزة الصوت على وجه المجاز باعتبار أن الشاعر يسعى لأخراج ما بداخله ليعبر عن ألم الفراق والبعد.
فِعَال	كرام	وصال	جمار	ذمام	كلها مصادر تحمل دلالات ألم الفراق ومحبّة النبي صلى الله عليه وسلم ومشاعر التبجيل ومدح مقامه الكريم، في أوصافه التي حباه الله بها، بالإضافة إلى دلالات التقصير وطلب الشفاعة والعفو للفوز بالجنة.
	بعاد	قيام	فطام	كِمام	
	زِحام	حِمام	عباد	بلاد	
	خِصام	إمام	حِطام	ختام	

[1]– د. عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 66.

	الجنان				

جدول يبين أوزان مصدر الفعل الثلاثي

ما يلاحظ على هاته المصادر على مستوى كل مجموعة أنها مصادر تكررت مع الشاعر كذا مرة، وهذا ما نراه مثلا مع مصدر السلام أو السّقام أو الوصال، وهذا لغرضين أرادهما الشاعر؛ أولهما متعلق بالعمل على خلق تناسق في توزيع هاته المصادر على مستوى الأجزاء الثلاثة للموشح من البداية إلى النهاية في تضافر مع الأوزان الأخرى المختلفة عنها لتشكل صورة منسجمة مع بعضها البعض.

أما الغرض الثاني ويتمثل في تأكيد الشاعر لدلالات معاني هاته المصادر وفق السّياق الذي يعيشه في موشحته النبوية من خلال ترددها، وهذا ما يظهر مثلا مع مصدر (الوصال) الذي تكرر (03) مرات، ومع مصدر (السّقام) مرتين ومصدر (السّلام) الذي تكرر أكثر من خمس مرات وغيرها من المصادر.

وما يستدعي الوقوف كذلك في القسم الأول من المصادر ما ميّز مصادر المجموعة الثانية التي يُظهر فيها الشاعر اجتهاده في عدوله عن الدّلالات الحقيقية للصيغة الصرفية لوزن المصادر(فُعَال)، فهو يحمل دلالتين؛ الأول منهما تحمل معنى المرض والثانية تأخذ معنى الصوت، وما وظفه الشاعر من المصادر التي تأخذ وزن صيغة (فُعَال) يدل على هاته المعاني ولكن بشكل وظفه الشاعر وفق سياقه الخاص.

فما تحمله هاته المصادر من معاني يدل على المرض ولكنه ليس جسديا وإنما هو على مستوى الحالة النفسية وأعرضها لا تبدو للعيان كما في الأمراض الجسمية، ولذلك أتبعها بدلالة أخراة وهي المعاني التي تحمل معنى الصوت الذي ينوب في الإفصاح عن أوضاع الحالة النفسية، وهذا ما عبّر عنه الشاعر؛ فنار الغرام وشوقه وحنينه وألم الفراق والبعد كلها مشاعر تختلج في دواخل الشاعر النفسية.

وحتى تبرز هاته العواطف أتى بما يدل عليها من سقام في الجوانح متحملا، وذلك في قوله:"صادي الجوانح مضنّى من السّقام" وفؤاد ضرير، في قوله:"وفي الفؤاد جمار"، ولو بحثنا في معاني المصدر (أُوام) نجدها تتصل بكل ما هو داخلي متعلق بأحوال النفس من عطش الذي يدل على شدة اشتياق الشاعر للديار المحمدية هناك، أما معاني المصدر (أُجاج) فيتصل بكل ما يظهر من الشيء بعد تفاقم؛ فقولك مثلا أجت النّار بمعنى اشتد حرّها وتوقدت وسمع صوت لهيبها، والنجم في اللمعان والنهار في اشتداد حرّه وهكذا، وكلّ ذلك من معاني التحمل والإفصاح عن تلك المعاني، وهذا ما سمّاه الهنداوي بالعدول الصرفي.

مصادر الفعل الثلاثي [فَعْل – فُعْل – فَعَل] ودلالتها

الوزن	المصادر			الدلالة
	وصل	دمع	مدح	ودلالتها تصب في الصفات التي امتدح بها الشاعر النبي صلى الله عليه وسلم، وهي تميل للسّماع على اعتبار أنها لا تخضع لضبط قياسي.
	مجد	كنز	عذب	
	عيش	وصف		
فُعْل	يُمن	صنع	حُسن	

فُعَل	هدى	عُلى		

جدول يبين أوزان مصدر الفعل الثلاثي

هاته المجموعة من المصادر التي وردت في الموشحة النبوية أسهمت بدورها في صنع تلك اللوحة الفنية في تراص المصادر الواحد تلوى الآخر بشكل فيه من التناسق والانسجام وفق نظام التوشيح الذي ظهرت به المدحة النبوية، فلم ينتق الشاعر صيغة واحدة ووزعها وفق ما يقتضيه المعنى والسياق وحسب الكل الخارجي للنص، إنما أتى بعدة صيغ مصدرية ليقوم بعملية الضفر في تلاحم أبدى فيه الشاعر براعته في الشكل إجلال للمعنى.

مصادر الفعل الخماسي [انْفِعَال – افْتِعَال]

الوزن	المصادر				الدلالة
افتعال	التئام	احتشام	انتظام	ابتسام	تفيد المبالغة وتأكيد معنى الفعل، والشاعر في مقام الحبّ النبوي يسعى لكل صيغة تعمل على إثبات المعاني التي أظهر فيها شوقه ومدح بها نبيّه وحال تقصيره طالبا الشفاعة والعفو والمغفرة.
	احترام	اهتمام	احتدام	اعتصام	
	استدار	اغترام	احترام	امتزاج	
	اهتمام	اختراام	التمام	انتصار	
	اشتياق	اغتمام	اهتضام	اغترار	
انفعال	انضرام	انصرام	انسجام	انضمام	ما تفيده هاته المصادر معنى المطاوعة، وفيها من تبيان الحالة التي هو عليها من قام بفعلها.
	انتقام				

جدول يبين مصادر الفعل الخماسي

والوزن الصرفي لهاته المجموعة من الصادر من بين أكثر الصيغ التي فرضت وجودها لتلفت انتباه القارئ لها، وهذا من خلال كثرة توظيفها وطبيعة وزنها الصرفي وما يحمله من دلالات، بالإضافة إلى طريقة توزيعها الفنية التي تثير التأمل في ذلك النظام الترتيبي الموزع في كامل أجزاء الموشحة الشعرية الثلاثة خاصة على مستوى الجزء الثالث، فضلا على كل ذلك ما تحمله من دلالات تنامت وتفاعلت مع كلّ عنصر كان من شأنه أن يعمل على بناء النص بين صيغتين صرفيتين شكلت ثنائية تناوبية دلالية في الحبك والربط؛ وهي الثنائية الصرفية [افتعال – انفعال]، وسنوضح دلالة كل مصدر في الموشحة النبوية لابن علي:

أ. صيغة افتعال ودلالتها:

هي أكثر الصيغ من حيث الاستعمال، فقد جاءت في أكثر من عشرين موضعا في الموشحة النبوية، ولو تبحث مكان تمركزها لتجده موزعا على مستوى الجزء الثالث في الموشحة النبوية، وهو موضع استيراتيجي بالنسبة لها مقارنة بأي موضع آخر مرصوصة فيه، وهي بذلك تشكل مقاطعا تحكمها صورة متناسقة بوتيرة متتالية من بداية النص إلى نهايته فتخلق تناغما في انتقالك من الصيغة الأولى إلى الثانية وهكذا.

ورغم ما تحمله معاني هاته الصيغة الصرفية حسب معنى كل مصدر إلا أنها تشترك في الدّلالات نفسها، و«هي من الفعل (افتعل) الذي يأتي لمعان منها المبالغة»[1]، ولمعاني الاجتهاد والطلب أيضا، ونلتمس ذلك مثلا في قول الشاعر، وهو يبحث عن السّبل التي توصله وتدنيه من الحبيب المصطفى عليه الصلاة والسّلام في بداية الموشحة النبوية من خلال توظيفه لصيغة (افتعال) لمعنى الالتئام فجاء المصدر بصيغة (التئام) وهذا في قوله:

حسب المشوق الكئيب * أن شمـــله بالحبيب * له التئـــــام[2]

وهذا ليؤكد ان من هو في حالته من الأشواق وآلام البعد أن يتمنى ما يبهج قلبه بلقاء الحبيب المصطفى عليه صلوات ربي وسلامه، ولذلك يطلب ويجتهد في أن يجتمع شمله والنبي متمنيا ذلك.

وفي موضع آخر يثبت بهاته الصيغة معنى (الابتسام)، ساعة مولده مؤكدا أن الزّمان ابتهج بقدوم المولود الجديد في شهره المعظم ربيع الأول، وما صاحب هاته الأيام ربانية من علامات ومعجزات تعبّر عن حلول أيام عظيمة ستغير مصير العالم كله وتبطل الأباطيل والظلمات ، وهذا في قوله:

لله شهـــر معظـــم * فيه الزمـان تبسّـــم * أيّ ابتســام[3]

ب. صيغة انفعال ودلالتها:

وكذلك الشأن مع صيغة (انفعال)، فإن لها دورها في بناء الموشحة النبوية من خلال توزيع الشاعر المصادر التي تأخذ معاني هاته الصيغة بتناوب مع صيغة (افتعال)، وهي الأخرى أثارت طريقة توزيعها في النص الانتباه خاصة على مستوى الجزء الثالث من النوشحة النبوية، وفعلها (انفعل) تكمن دلالاتها في المطاوعة وما فيه علاج وتأثير؛ ومعنى ذلك «عند علماء التصريف هي قبول الأثر »[4] ، ولعل ما يدل على ذلك في النص مصادر الفعل الخماسي (انفعل) مثل المصدر (انضرام) و(انسجام)، ورغم قلتها مقارنة بالصيغة الأولى ولكنها أسهمت معها في بناء الموشحة، ونمثل لها من النص حتى نتبين دلالتها، فمثلا في المصدر (انضرام) متعلق بالنار ، ففي تعبيره عن ألم الفراق أتى بما يدل على حرقته والانضرام دلالة على النار ومطاوعته لهاته الآلام واستسلامه، ويظهر ذلك في قوله مثلا:

نأت علينا الدّيار * وفي الفـؤاد جمـــــار * لها انضـــرام[5]

لقد رأينا ثلاث مجموعات للصيغة الصرفية الخاصة بالمصادر، ورغم أن لكلّ مجموعة دلالتها إلا أنها كانت تصبّ في معنى واحد متصل بكلّ المعاني المتعلقة بالمديح النبوي، ولذلك كان توزيعها كما رأينا توزيعا تناوبيا بين أجزاء الموشحة النبوية، خاصة الجزء الثالث الذي تجلت فيه هذا النظام التناوبي بين صيغ المجموعات الثلاث لاسيما المجموعة الثالثة التي تمثلت في صيغة(انفعال وافتعال)، وهذا بالنسبة للمصادر ودلالتها في الموشحة النبوية.

---

[1]– د. عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص 96.

[2]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 35.

[3]– المصدر نفسه، ص 36.

[4]– د. عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص 130.

[5]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، ص 36.

– جموع التكسير وصيغ التصغير:

هذا بالإضافة إلى صيغ وردت قليلة في الاستعمال مع ابن علي في موشحته ولكن عبّرت عن حال وجده ومشاعره اتجاه ديار النبي عليه الصلاة والسلام لاسيما في المقدمة حين وقف على طاوي القفار ليوصيه بشوقه وحنينه وحتى في أثناء مدحه للنبي، وقد تمثلت هاته الصيغ في جموع التكسير سواء أكانت المعبّرة بالقلة أم بالكثرة، وكلاهما لها مقاصد في التعبير عن الحالة التي يعيشها الشاعر، كما نجدها في توظيفه لصيغة التصغير وما لها من دلالات في الإفصاح عن المعنى المقصود.

فحين أراد الشاعر أن يعبر عن أن أهل ذاك المزار أتى بصيغ منتهى الجموع، وهو يوصي طاوي القفار أن يقف عنده هناك وعند أهله الكرام أخبره بأن يعرج على ربع المعالي في قوله:"عرّج بربع المعالي"، وهنا تتوضح الصيغة التي تدل على جمع الكثرة بعدد لا يقل عن ثلاثة ويزيد عن عشرة، وهي (المعالي) على وزن (مفاعل)، وهذا يعبر عن اشتياقه لأهل ذاك المكان مؤكدا على كثرتهم «وقد يأتي اختيار صيغة الجمع وإيثارها على المفرد لمعنى المبالغة أو التكثير»[1]، وهذا ما تمثل أيضا في الجمع الذي عبّر عن تصبّره حرقة شوقه والبعد عن الديار المحمدية (الجوانح)، وهي كل ما يتعلق بمكامن النفس وما تعانيه من انضرام نار الشوق والحنين؛ جاءت على وزن (فواعل)ومفدردها جانحة أي الأضلاع القصيرة مما يلي الصدر، فيقال هذا التعبير للدلالة على الألم فيقال:" بين جوانحي ألم"، وهذا ما عبّر عنه الشاعر في قوله:"صادي الجوانح مضنّى"، بمعنى أنه فارغ القلب متألم من شدة سقامه ولا أحد يشعر به، وهو بذلك يعبّر عن كثرة الألم الذي يكتنف جوانحه.

هذا بالإضافة إلى جمع (بلابل) التي أسندها للوجد في قوله:"بلابل وجدي"، و(البلابل) رباعية تصاغ على وزن (فعالل)، وهو يعبّر عن آلام وجده التي هي شكل أناة وأنين وكأنها تصدح بصوت شجي كصوت الطائر البلبل، ولنتصور صوت البلبل في الوجدان وهي كوامن لربما يحدث انفجارا وهذا ما عبر عنه بالفعل (هاجت)، حيث أصابها الهيجان من جراء سماعه لبروق سلع ونجد فوقع عليه فعل الفاعل وهيجها وأرداها في بكاء شديد وشهيق مما يدل على الكثر وتفاقم حال وجده، وربما تأخذ معنى الاضطراب، وهذا لحلول الفراق متحسرا على ليالي الوصال، وقد وظف صيغة منتهى الجموع في كلمة "ليالي"، وهذا في قوله:"غابت ليالي الوصال" على وزن (فواعل) لدلالة كثرتها وتعدادها فهي لا تنسى وكذا زمان الوصل فإنه لا ينسى.

أما في مدحه للنبي صلى الله عليه وسلم وهو يذكر معجزات صباه وعناية الله سبحانه وتعالى لحضرته، وهذا ما ذكره أن ملائكة الرّحمان تحرك مهد النبي عند المنام، وذلك في قوله: "ملائك خدمته" على وزن (مفاعل)، وهذا يدل على كثرة البركة الربانية على نبيّه وهو صبي ويدل على العناية التي حفظه بها الله عزّ وجلّ.

أما بالنسبة لجموع القلة فقليلة في توظيفات الشاعر ابن علي إلا في صيغة (أفعال) في قوله:"كنز العلى أحمدا خير الأنام"، وهو وزن لا يقل على ثلاثة ولا يزيد عن عشرة، ودلالته تعبر أن الله أيّد نبيّه بالقلة القليلة من المؤمنين في بداية الدعوة، وبقوته وقدرته نصرهم فكثرهم لنشر الرسالة المحمدية عبر العالم بأسره، ثم إن هذا الجمع

[1]– د. عبد الحميد أحمد يوسف الهنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص 113.

قد أريد به هنا جمع كثرة لأن الرسول صلى الله عليه وسلم هو خير البشر، ولذلك «ثمة مواضع يوظف فيها جمع القلة لأغراض ومعان لا يعبّر عنها جمع الكثرة»[1]، والسّياق يَفصل في ذلك؛ فلما يقول الشاعر كلمة "خير" أي أن الله خصّه من دون البشر بهاته الأفضلية عليه السلام، وسنوضح أكثر في جدول.

الجموع	صورها	استعمالها	دلالتها في الموشحة النبوية
منتهى الجموع	مفاعل	معالي	**المكانة والحظوة لأهل ذاك المزار**
	فعالل	بلابل	**– البلابل والجوانح لها دلالة الألم الداخلي الذي كان يعيشه الشاعر من بعد المسافات بينه وبين ديار الحبيب.**
	فواعل	الجوانح	
	فواعل	الليالي	**– دلالتها تعبر عن كثرة توالي أيام الوصال والقرب، وهو يتمنى رجوعها.**
	مفاعل	الملائكة	**– عناية الله لنبيّه في صباه وتسخير الملائكة لحضرته.**
جموع القلة	أفعال	الأنام	**– التعبير عن الكثرة بدلالة القلة لتبيان تفرد النبي (العدول الصرفي)**

جدول يبين توظيف جموع التكسير في الموشحة النبوية

وبالنسبة لصيغ التصغير فرغم قلتها في الموشحة النبوية ولكن لها دلالات تعبّر عن أحوال الشاعر في موقفين؛ الأول منهما وهو ينادي أهل العقيق يبحث عن طريق إليهم أن قلبه ها واحتار والثاني حين كان يبدي تقصيره طالبا العفو والشفاعة، معترفا بذنوبه وأمله في أن يمحوها، والكلّ يعلم ما تتميّز به صيغ التصغير من دلالات وأغراض في التحبب أو التحقير.

ويرى الدكتور عبده الراجحي في صيغة التصغير أنها ظاهرة لغوية معروفة تحتاجها كلّ اللّغات لاسيما اللغة العربية فإنها « تستعمل التصغير لأغراض كالتحقير وتقليل الحجم وتقليل الكمية والعدد وتقريب الزمان والمكان والتحبب، وقد يكون للتعظيم»[2]، وهذا عن طريق ثلاث صيغ، وهي [فُعَيْل– فُعَيْعِل– فُعَيْعِيل]، وهذا ما تجسد في قول الشاعر:

أهيل وادي العقيــق * هل لي إليكم طريق * فالقلب هام[3]

فكانت منادته لأهل العقيق باستخدام صيغة التصغير (فعيل) للاسم الثلاثي تعبر عن دلالات التحبب والتعظيم والاحترام، وهو يتحرق لبعدهم عنه متحسرا يستفسر استفسارا استنكاريا إذا ما كان هناك طريق لملاقاتهم فقلبه قد هام وضيّع وجهته؛ فنادى بصيغة التصغير وكأنه معهم وفي حضورهم.

[1]– د. عبد الحميد أحمد يوسف الهنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص 114.

[2]– د. عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 129.

[3]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 36.

ولذلك فإن الأمر لا يتوقف عند التعظيم وإنما يظهر غرض آخر للتصغير هنا وهو تقريب المكان وتقصير المسافة، وهذا ما يبرز الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر، وفي ذلك هو متأثر بشعراء الموشحات الأندلسية في توظيف هاته الصياغة ونقصد موشحة لسان الدين الخطيب"جادك الغيث"، وهي عموما عند المانجلاتي موظفة كذلك صاحب النّص المعارَض.

أما عن الصيغة الثانية فظهرت وهو يبدي تقصيره وكثرة ذنوبه يسعى جاهدا للتغيير والبحث عن الحلّ لنفسه المقصرة، وليعبّر عن أخطائه وتقصيره وصف نفسه بأنه عبيد ذليل عاش في وحل الذنوب ويبغي أن يستقيل منه حتى يجد لنفسه مبررات يوم الحساب وأن لا يؤاخد به طالبا النجاة والعفو والشفاعة، ولذلك جاء بالتصغير ليحقّر من شأن نفسه ويقلل من حجمها وهي تتهافت على ملذات الحياة، وهي فانية لا محالة بالية يصيغة (فعيل)، مصاغة من الفعل الثلاثي (عبد)، فأصبحت (عبيد)؛ حيث يقول:

وأنت بحر النـــــدا * كن لي شفيعا غــدا * يا ابن الكــرام
هذا العبيد الذليل * من ذنبه يستقيـــل * كـي لا يــلام
إلى حماك التجـا * وأنت حصن النّجـا * غيث الغمــام[1]

الصيغة	الوزن	كيفية الصياغة	الاسم	استعمالها	الدلالة في الموشحة النبوية
التصغير	فُعَيْل	يصغّر الاسم الثلاثي على صيغة (فُعَيْل)؛ وذلك بضم الحرف الأول وفتح الثاني ثم إضافة ياء ساكنة وتسمى ياء التصغير والحرف الأخير دون تغيير.	أهل	أهيل	وتدل على المحبة والتعظيم وتقصير المسافة وتقريبها
			عبد	عبيد	تدل على تحقير النفس وهي في قابعة في ملذات الحياة

جدول يبين صيغة التصغير في الموشحة النبوية

ب. البنية الصرفية الفعلية ودلالتها في المعرضة النبوية لابن علي

– دلالة الأفعال الزمانية:

إنّ الأفعال من المواضيع التي أولاها علم الصرف الأهمية الكبرى باعتبار لما لها من المسائل والتفريعات، فضلا عن ضرورتها لفهم المشتقات كونها تابعة لمعانيها ومؤكدة لأحداثها، ولذلك فإن الدراسة الصرفية للفعل تختلف وجهتها تلك التي في الدراسات النحوية.

فعلم الصرف يتناول الفعل من وجوه كثيرة منها ما يعنى بتقسيماته من الناحية الزمنية أو من حيث سلامته واعتلاله اللزوم والتعدي والتجرده أوالزيادات التي تعتريه وغيرها، وفي دراستنا سنقف عند دلالات الفعل وتقسيماته

[1]– المصدر نفسه، ص 39.

من حيث الزمن في الموشحة النبوية، ونبحث في تلك الزيادات التي اعترت الأفعال وما ينجر عنها من وجهات دلالية وفق مقتضيات السياق، ولكن قبل ذلك نوضح في الجدول نسب تعدد الفعل في الموشحة النبوية وكيفية استعمالات الشاعر للفعل الماضي وفي المضارع والأمر.

زمن الفعل	تعداده	النسبة المئوية	الدلالة
الفعل الماضي	53	%53.53	الزمن الحقيقي للسرد
الفعل المضارع	28	%28.28	آنية الزمن للسرد
فعل الأمر	18	%18.18	سيرورة الزمن في السرد

استعمال الأفعال في الموشحة النبوية

1. دلالة الفعل الماضي

طبيعي أن تكون النسبة الأكثر حضورا وتواجدا في الموشحة النبوية هي للفعل الماضي، وذلك لما تقتضيه طبيعة المواضيع المطروحة في المدحة النبوية سيما حين نتوقف عند الأبيات التي تعنى فيها بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وهذا طبعا يشترك فيه كل الشعراء، ولو نعود إلى النص المعارَض للمانجلاتي لنجده هو الآخر يكثر من الأفعال الماضية؛ لأن المدح يقتضي الرجوع إلى سيرة المصطفى عليه الصلاة والسلام والوقوف عند الأحداث التي ارتبطت بحضرته قبل الولادة وبعدها بما فيها من المعجزات وآيات النبوة، وكذلك عند مسيرته في نشر الرسالة وتعميمها على العالم أجمع.

فقد بلغت نسبته بـ53.53%، وهذا طبعا لما تنماز به طبيعة الحكي وسرد الأحداث المتعلقة بسيرة الرسول صلى الله عليه وسلم أثناء مدحه، وحين يحتاج الشاعر أن يظهر تفرد النبي بما حباه الله من آيات ومعجزات، فإنه لابد من الرجوع لتلك القصص التي وردت في كتب السير حتى يثبت له ذلك، ومن سمات أسلوب الحكي أستعماله حتى يعبر عن أحداث مضت من الأفعال الماضية، وهذا ما يشترك فيه كل شعراء المدح النبوي لأنهم يستندون على حقائق مثبتة.

ولإضفاء الخصوصية الأسلوبية التي من شأنها أن تميّز المدحة النبوية على أنّها مجرد أحداث يتحرى فيها النقل الدقيق للأحداث والوقائع التي حدثت للنبي، فإنه لابدّ من خطة فنية محكمة تثبت الانتقاء الفني للشاعر لكلّ الصيغ التي تعينه على الخروج عن المألوف، فتجده يوظف زمن الفعل المضارع وحتى الأمر، ورغم قلتهما مقارنة بالفعل الماضي ولكن لتوظيفهام دلالات تجعل الموشحة النبوية في تفاعل شعري يصل صداه للقارئ.

وقبل أن نفسر دلالة الفعل المضارع وفعل الأمر، نشير إلى زمن الماضي الذي رغم ما جاءت به مهمته لسرد أحداث خاصة بسيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، وهي أحداث متعارف عليها ومكررة في كل النصوص المدحية النبوية ولكن هناك ما يدل على أن له مهمة أخرى تحمل كل نص مدحي نبوي على التفرد وفرض خصوصيته على باقي النصوص، وربما هذا ما يفسر علبته على الزمنين الآخرين في الموشحة.

فالشاعر في المدح النبوي لا يستعمل أسلوب الحكي في وصف الرسول صلى الله عليه وسلم فحسب، إنما يستحضره ليبرز موقفه اتجاه مدحه للنبي ويبين حال مشاعره وأحاسيسه في حبّه لحضرته ويحكي قصة ألمه وحرقته وشوقه وولعه للقيا الديار، وهو يسرد للمتلقي حكاية البعد التي تحمله للبحث عن كل الوسائل والوسائط التي توصل سلامه وتحيته للحبيب، فتجده يوظف الأفعال الماضية لذلك ، وهي أفعال تسبق التي هي مرتبطة بقصة النبي، ولذلك نجدها على مستوى المقدمة المحمدية ، وهذا مثلا في الفعل (نأت) عند قوله:

نأت علينا الدّيار * وفي الفـؤاد جمـــــار * لها انضـــرام[1]

فهو يخبرنا أن ديار الحبيب المصطفى بعيدة مما يجعل فؤاده يتحرق من شدة الشوق والحنين، ورغم أن الفعل هنا فعل ماضي ولكنه يحمل دلالة المضارع لأن فعل النأي ليس في زمن الماضي فقط إنما حالة البعد هاته مستمرة لأنه بالمغرب ولن يقرب المسافة بينه وبين الأراضي المقدسة إلا بالرحيل إليها هناك وهذا السبيل الوحيد، وإذا لم يستطيع فإنه يحمل رسائله مع من هو عازم على الرحيل، فيرسل معه سلامه واشتياقه وحبّه للنبي، وهذا ما يحمله إلى توظيف فعل الأمر، ما يثبث حضور الموشحة النبوية للشاعر في كل زمان ومكان اللمسة التخاطبية التي ظهرت معه في الفعل الماضي(هنئت)، وهو يثبت المكانة الربانية الرفيعة التي حظي بها الرسول صلى الله عليه وسلم في حادثة الإسراء والمعراج حين خاطب جبريل أنك شرّفت بمرافقتك للنبي في المعراج، وهذا في قوله:

هنئت يا جبريل * بذا الرفيق الجليل * جنح الظلام[2]

فدلالة الفعل هنا جاءت لتبين ما الله سبحانه وتعالى أراده لنبيّه من تشريف بحيث كان لجبريل الشرف في مرافقته وهذا من جهة، وكذلك ليقرب لنا زمن حادثة الإسراء والمعراج فهما وزمانا ومكانا من جهة أخراة؛ لأنه يخاطب جبريل وكأنه حاضر، وهذا يعتبر انتقاء فني للصيغة الصرفية التي تمثلت في الفعل الماضي بمصوّغات الحاضر.

3. دلالة فعل الأمر

لقد احتاج الشاعر إلى أن يوصي ويدعو ويلتمس وكلها دلالات تحمله أن يوظف فعل الأمر لايصال مقاصده ومبتغاه، فاستعمل في الموشحة النبوية بنسبة 18.18%، وكانت أول مطالبه مع طاوي القفار وحادي العيس وهو يدعوه أن يعرّج بأرض المزار، وهي بداية إفصاحه عن قصة شوقه وحنينه للمقام المحمدي، وكان هذا في مستهل الموشحة:

بالله طاوي القفار * **عرّج** بذاك المزار * حيث الكرام

عرّج بربع المعالي * وابرد بذاك الوصال * حرّ الغـــرام[3]

[1]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، ص 36.

[2]- المصدر نفسه، ص 38.

[3]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، ص 35.

فهو يكرر له مطلب التعريج ثم يطالبه بأن يبرّد عليه حرّ الغرام حين يوصل له سلامه للمزار بتوظيفه لأفعال الأمر(عرّج – أبرد)، ولا يتوقف عند ذاك إنما طالت مطالبه الحمام وهو يوصي أن ينقل له سلامه منه إلى الحبيب المصطفى، وذلك باستعماله مجموعة من الأوامر التي تدل على اشتياقه وحنينه، وهو في اطار الحكي الذي تمثل في الفعل الماضي(هاجت)، أما المطالب فتمثلت في (تودّي– ارع– اذكر):

هاجت بلابل وجدي * بروق سلع ونجـــد * هل يا حمام
عني **تودي** ســـــلام * لأهل ذاك المقـــام * **وارع** الذمام
اذكر لهـــم ما ألاقي * من لوعتي واشتياقي * إن المنـــام[1]

ولنتأمل الفعل (تودّي)، فهو في زمن الأمر ولكن له دلالة الأمر وإذا لاحظنا أنه أوّل مطلب جاء بصيغة أمرية مباشرة لأن الحال التي كان عليه تجعله يستعطف من حوله حتى يستشعروا ما يحدث له، واختار الحمام لأنه معروف بالانتقال من مكان لآخر والهجرة أيضا من وطن لوطن.

وحتى يقبل مطالبه ويوافقه أتاه بصيغة لا يُراد بها الأمر في حدّ ذاتها إنما هي تحمل دلالات أمرية نظرا لحالته النفسية وأن يكون لبقا في طلبه حتى يحظى بالقبول، وبعدما ضمن اطمئن على قبول الحمام أتبعه بوصايا يلتمس فيها أن يحملها معه وهي(ارع– اذكر)، وهذا انتقاء فني للصيغة الصرفية تخصّ الشاعر دون غيره من الشعراء فلكلّ طريقته في التعبير عن حاله.

ويظهر ذلك أيضا في مطالب ثالثة وجّهت لباكي الطلل وذاكر هند وليلى في الغزل، وهو يدعو للعزوف عن ذلك والتوج بل والتفرغ لذكرى الحبيب محمد ففيه القصد والسّول بفعلي الأمر تمثلا في(دع– وجُر) معلنا بذلك عزوفه عن المقدمات الطللية والغزلية، وهذا في قوله:

غابت ليـالي الوصال * والحب أضنى وصال * بالمستهـــام
دع وصف هند وليلى * **وجر** للمدح ذيـــلا * فيمن أقـــام
يدعو الورى للهـــدى * كنز العلى أحمـــد * خيـر الأنام[2]

والواضح هنا أن فعل المضارع يثبث حضوره عند الشاعر وهو يحكي لنا قصة حبّه النبوي لما أثبت وجهته لمدح حضرته، وهنا بدأ في المدح والثناء عليه بأول فعل وهو (يدعو)، فتجتمع الأزمنة الثلاث ولها طبعا دلالات تعبّر على أن زمن قصة الشاعر قريبة من وزمن نظم القصيدة هذا من جهة ولتقريب زمن الحكي الخاص بسرد قصة الرسول صلى الله عليه وسلمن وجعله مستمرا استمرار البشرية لأخذ الموعظة والاقتداء.

أما عن الدلالة الثانية لأفعال الأمر، فقد تمثلت حين انتقل بعد مدحه للنبيّ إلى ذكر تقصيره وكثرة ذنوبه حيث كان يطلب العفو والمغفرة مستشفعا عند رسول الله ليتوسط له، حيث وظف أفعال الأمر بدلالة الدعاء

[1]– الصدر نفسه، ص 36.

[2]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، ص 36.

والتقرب إلى الله للاستشفاع ملتمسا العفو والصفح، وكذلك أن يختم الله له بالسعادة ويتم الصلاة على النبي، وقد تمثلت في الأفعال (انف- قل- كن- فثق)، وهي متعلقة بحضرة الرسوب صلى الله عليه وسلم، وقد تمثلت مخاطبته للنبي في قوله:

بالله يا نـــور عيـــني * بين الجحيـــم وبيني * **انف** الخصـام
و**قل** لها ذا الخديـــم * له ذمـــام عظيـــم * فلا يضـــــام
فها أنـــا مستجيـــر * وأنت نعم النصيـر * كهف الأنـام
وأنت بحـــر النّـــــدا * **كن** لي شفيـــــعا * يـابن الكـــرام
هذا العبيد الذليـــل * من ذنبـــه يستقيل * كي لا يـلام
إلى حمـــــاك التجـــا * وأنت حصن النّجا * غيث الغمـام
من أم أحمـــد فـــازا * ونال منـــه اعتـــزازا * بلا انصـــرام
فثق بهـذا الشفيـــع * فهو غيّـاث الجميع * في الاهتمـام[1]

أما الأفعال التي خصّها لله ملتمسا العفو والمغفرة فهي (كن- اكفنا- اغننا- اجعل- جُد- واختم - أتم)، وذلك في قوله:

يا ربّ فـواليقينـــــا * و**اجعـل** غناك يقينا * شر الحطـــام
أنت الغني الكريـــم * أنت الرؤوف الرحيم * ربّ الأنـــام
إن البـــــلاد بلادك * والكـــلّ نحن عبادك * **جُدّ** يا سـلام
بكـــل صنع جميـل * و**كن** لنا يا جليـــل * كي لا نضـام
فلتكفـــنا بنـــوالك * و**لتغننـــا** بحـــلالك * عن الحـــــرام
بك انتصـــار الفريد * على الظلـــوم العنيد * بـلا حســـام
و**اختم** لنـا بالسعادة * حتى نؤدى الشّهـادة * في الاختـــرام
فالمـــوت أمر قريب * والعيش عند اللبيب * مثل المنـــــام
ثم **أتـــم** الصـــلاة * على شفيـع العصاة * تـــاج الكرام
وآلـــه الطيبيـــن * وصحبـــه الطاهرين * مسك الختـــام[2]

3. دلالة الفعل المضارع

أما عن الفعل المضارع فقد ظهرت فاعليته خاصة أثناء المنجز السردي الذي يُعمل الزمن الماضي في الحكي، وحتى يقرب الشاعر المشهدية السردية لسيرة الرسول صلى الله عليه وسلم جاء بمجموعة من الأفعال المضارعة ليضع القارئ ويستشعره بما كان يحدث في ذلك الزمن النبوي وما خصّه الله به من معجزات، ثم استفاد

[1]- الصدر نفسه، ص 38، 39.

[2]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، ص 39.

منها في حديثه عن تقصيره وطلبه للعفو وهو يسرد قصته، ولذلك جاءت نسبتها في الموشحة بـ 28.28% موزعة في الفضاء السردي الماضوي على ثلاث مجموعات.

المجموعة الأولى برزت حين كان يسرد الشاعر أيام ولادته وصِباه الرسول صلى الله عليه وسلم؛ حيث قرّبت تلك المظاهر التي حلت بحلوله، وهو يخاطب القارئ "أما ترى" ذلك الضياء والأنوار والروض وما يبدي زهره من مسك، وبذلك يأتي بالأفعال المضارعة متتالية وهي(ترى- يميل- يجتليه- ينحو- يكسو- يجلي- يلد)، وهذا في قوله من الشطر (24) إلى(45):

أما **ترى** الروض أبدى * للدهر مسكا ونـدا * من الكِمـــام
وللحمام هديـــــل * في كلّ غصن يميـل * إذا استـــقـام
بمولد راق حسنـــه * والمجد فيه ارتســـم * والاحتشـــام[1]

أما المجموعة الثانية من الأفعال المضارعة فقد ارتبطت بحادثة الإسراء والمعراج، وهي (تُتلى - يكسو- يُبدي- يُشام)، وهذا في قوله:

أيات فضلك **تتلـــى** * هناك يا خيـر مولى * على الـدوام
ومنك يا ذا البهـــا * في سدرة المنتـــهى * نـور **يشـــام**
يكسو اللّيالي نـــورا * وانجمـــا وبـــدورا * باهـــي القـوام[2]

وتمثلت دلالة المجموعة الثالثة في حال الشاعر وهو يعبّر عن تقصيره وزجره للنفس والبحث عن الملجأ الذي يغيّر من شأنها، وهذا في الأفعال التالية (يذوب- يضام- يستقيل- لا يلام- التجا -نودي)، وقوله:

فالجسـم مني **يذوب** * إذا ذكرت الذنـوب * أو الحِمـام
هذا العبيد الذليـل * من ذنبـه **يستقيل** * كي لا **يـلام**
إلى حمـاك **التجـا** * وأنت حصن النّجا * غيث الغمام
من أم أحمـد فـازا * ونال منـه اعتـزازا * بلا انصـرام
واختم لنا بالسعـادة * حتى **نودّي** الشّهادة * في الاختـرام[3]

وما يلاحظ في توظيف الشاعر للأفعال المضارعة، أن منها ما كان مبنيا للمجهول ولها دلالاتها في معاني النص نحو (تتلى- يُشام- يُضام- لا يلام)، والمعروف على الفعل المبني للمجهول أنه لا يذكر فاعل، وهذا لا يعني جهلا به ولكن «العناية انصرفت إلى ذكر وقوع الفعل...، وهذا يؤكد عندك قوة العناية بالمفعول به...، ومن ثم ففائدة البناء للمجهول غالبا هي تغييب الفاعل إلى هامش الشعور لغرض بلاغي هو إفساح الاهتمام بالمفعول

[1]- المصدر نفسه ، ص 36، 37.
[2]- المصدر نفسه، ص 38.
[3]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 38.

»[1]، وهذا ما تجسد عند الشاعر وهو يبرز عظم المكانة التي حظي بها الرسول صلى الله عليه وسلم حين أسري به للسموات السّبع، وكان من مظاهر مكانته الربانية قول الشاعر:

آيات فضلك **تُتلـى** * هناك يا خيّر مـولى * على الـدّوام[2]

وفي قوله أيضا في مقام الإسراء وتبيان مكانته الكبرى والتشريف الرباني له:

ومنك يا ذا البها * في سدرة المنتهى * نور **يُشـام**[3]

فالفعلان (تُتلى) و(يُشام) مبنيان على المجهول يدلان على أهمية تبيان الفعل ووقوعه على من يقع عليه الفعل، وقد أفسح الاهتمام لآيات فضله وهي تتلى نوره يشام من قبل كل من هو هناك في السّموات، وهذا لتتعبير عن التشريف الذي أولاه الله سبحانه له.

وفي موضع أخر يذكر الشاعر وهو يبحث عن ملجإ هروبا من الذنوب وما اقترفه من أخطاء يودّ التوبة والغفران منها مؤكدا أن رحمة الله واسعة تسع البشر أن هناك الفرص الكثيرة حتى يراجع الإنسان نفسه ليعود لجادة صوابه وليست الذنوب من تضع الحدود وتقيّده عن التغيير، وقد عبّر عن ذلك من خلال الفعلين(لا يضام – ولا يلام)، وهذا في قوله:

وقل لها ذا الخـديم * له ذمـام عظيـم * **فـلا يُضـام**

هذا العبيد الذليل * من ذنبه يستقيـل * كي **لا يُلام**[4]

فالشاعر يخاطب الرسول صلى الله عليه وسلم ويلتمس منه أن يوضح للذنوب التي تلحقه أن هناك توبة وعهد وأمانة إذا ما أراد العبد أن يغير فإنه لا يوجد من يقهره أو يقف عائقا أمام رحمة الله وغفرانه، لأنه يريد أن يستقيل من ذنوبه استعدادا ليوم الحساب حتى لا يلام بها ويعاتب.

إن توظيف فعل الأمر وفعل المضارع في زمن الماضي وهو يحكي لنا قصة ولعه وحبّه النبوي وعزوفه عن المقدمات الغزلية والطللية تفرغا لمدح النبي ليدل على أن الشاعر يبحث بكلّ الطرق والوسائل حتى ينتقي الصيغ المناسبة للسّياق الذي يعيشه في مدحته النبوية مع حضرة النبي صلى الله عليه وسلم، وهذا ما يسمى بالتزاوج بين الأزمنة(غابت– دع– جرّ– يدعو) للدلالة على إثبات الماضي واستمراريته في زمن الشاعر وفي المستقبل.

وما يتبين لنا في استعمال الشاعر لأوزان الفعل أن الغلبة في الأفعال الماضية، وهذا ما كان من متطلبات المنجز السردي، أما ما جاء من الأفعال المضارعة، فهذا يدل على إضفاء السيرورة والحركة في مواضيع النص المدحي النبوي؛ لأن الأمر متعلق بالرسول صلى الله عليه وسلم وتلك القداسة الدينية التي لابد من السير على نهجها على مدار الحياة للفوز بالآخرة، وجاءت أفعال الأمر مؤيدة لهذا المبتغى وحمل مواضيع المدحة النبوية إلى

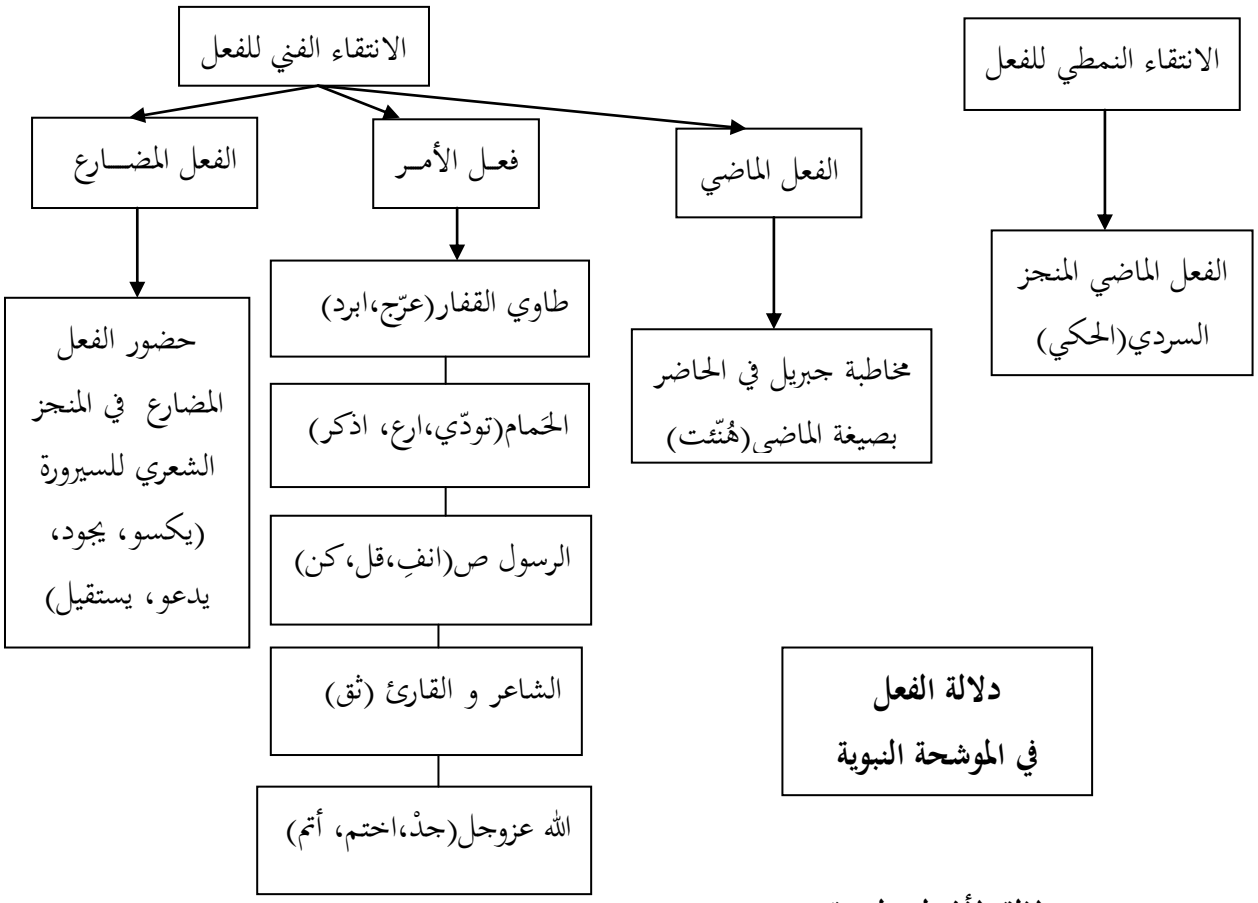
[1]– د. عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص 120.

[2]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، ص 38.

[3]– المصدر نفسه، ص 38.

[4]– المصدر نفسه ص 38، 39.

الحياة التي يعيشها الناس وكذلك حمل القارئ على التفاعل والاستجابة وإبداء ردّة الفعل التي تدلّ على استمالته والتأثير فيه.



ج. دلالة الأفعال المزيدة:

الأفعال في علم الصرف فعلان من أصول الأفعال؛ وهما الثلاثي الأصل والرابعي الأصل وينقسم كل منهما إلى مجرد ومزيد؛ فالمجرد وهو الفعل الذي يتكون من حروفه الأصلية ويسمى الفعل الثلاثي و الفعل الرباعي، أما المزيد وهو ما زيد على حروفه الأصلية حرف أو حرفانأو تكون الزيادة بالتضعيف، وفعلاه إمّا مزيد ثلاثي أو مزيد رباعي؛ «والمقصود بالزيادة كل ما أضيف إلى أصل البنية لتحقيق غرض لفظي او معنوي، فهي من أهم مصادر الثراء في المعاني وطرائق الأداء»[1]؛ إذ كل زيادة في الفعل لها دلالاتها ومعانيها.

وهذا ما سنتباحثه عند توظيف الشاعر للأفعال المزيدة وما المعاني التي أراد الإفصاح عنها من خلالها في موشحته النبوية وهو يمدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وتتمثل الزيادة في زيادة حرف أو حرفين أو ثلاثة أحرف.

– أوزان الثلاثي المزيد بحرف واحد: وذلك بزيادة الهمزة على وزن (أفعل)، أوبتضعيف العين على وزن (فعّل)، أوبزيادة الألف (فاعل)، وما استعمله الشاعر ابن علي في موشحته من هاته الأوزان هو:

[1]– د. نجاة عبد العظيم الكوفي، أبنية الفعال (دراسة لغوية قرآنية)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (د،ط)، 1409هـ-1989م، ص21.

1. وزن (أفعل) بزيادة الهمزة: ووردت في الموشحة النبوية الأفعال التي صيغت على هذا الوزن، وهي (أتمّ- أظهر- أشار- أطاع- أبدى- أقام- أسرى)، وذلك في قوله:

أما ترى الروض **أبدى** * للزّهر مسكا ونـــدا * من الكمـــام[1]

فالفعل (أبدى) مزيد بحرف وهو الهمزة ودلالته في الموشحة والإضفاء والإضافة بمعنى زاد الروض الزّهر بهاء، وتفيد كذلك التعدية حيث تتكشف دلالة معاني الإبداء على الزهر فتفصح وتكشف عن كل ما فيه من جمال، كذلك في قوله أيضا، فإن الفعل (أظهر) يعبّر على التعدية ودوره في ظهور خير البشر محمد صلى الله عليه وسلم:

قد **أظهر** الكون بشرا * به فأهلا وبشـــرى * على الـــدّوام[2]

وحين أُسرى بالحبيب المصطفى من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى ليلا، ذكر الشاعر ذلك في موشحته كأجد أكبر علامات النبوة والمعجزات التي مرّت بالحبيب المصطفى، فأتى بالفعل (أسرى)؛ إذ حدث فعل السير ليلا، والدلالة تتمثل هنا في الدخول بالسير في زمن الليل، وهذا ما حدث مع الرسول صلى الله عليه وسلم حين أسرى به الله سبحانه وتعالى في الليل، بمعنى المضي والذهاب ليلا مثل (أمسى وأصبح...)، وهذا في قوله:

سبحان من بك **أسرى** * فنلت عـزا وفخـرا * في ذا المقـــام[3]

– أوزان الفعل الثلاثي المزيد بحرفين: وأوزانه خمسة (افتعل) و(انفعل) و(تفاعل) و(تفعّل) و (افعلّ)، وما استفاد منه الشاعر ابن علي من هاته الأوزان هي:

1. وزن (افتعل): بزيادة الألف والتاء، وذلك في الأفعال التالية (اعتمد) و(ارتسم) و(ابتهل) و(التجأ) و(ابتسم)، وهذا في قوله:

بمولد راق حسنـــه * وعمّ والله يمنـــــه * كـــل الأنـام

الدّهـر فيه **ابتســم** * والمجد فيه **ارتســـم** * والاحتشـــام[4]

فقد وظف الشاعر الفعل (ابتسم) والفعل (ارتسم) حين أراد أن يبين مظاهر الابتهاج بمولد الهادي الأمين، وهي تتمثل في ابتسامة الدهر بما فيه من الكائنات والساعات واللحظات والأيام، وقد حل على قدومه السّؤدد والعزيمة والفخار والعز والانتصار وكذا المجد فإنه ارتسم له طريقا يخطوه لأجل الدعوة المحمدية.

وحين نسند الابتسام للدهر والارتسام للمجد فهذه مبالغة تدل على أنّ كل ما يجمله الدهر من دلالات الكائنات الحيّة فيه هي تبتسم لقدومه، ولكثرة انتصارته صلى الله عليه وسلم في إعلاء كلمة الحق بات ذلك معتاد فيه ومنتظر منه فتعودت عليه الانتصارات إلى أن ارتسم في المجد، وكل ذلك يأخذ معنى المطاوعة أيضا، وهو الأمر

[1]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، ص36.

[2]- المصدر نفسه ، ص 37.

[3]- المصدر نفسه ، ص 38.

[4]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، ص 37.

كذلك في توظيفه للفعل (ابتهل) الذي يدل على الاحتهاد في التضرع والابتهال وفيه معنى المبالغة؛ لأن الأمر يستحق كما تأخذ معنى الاعتماد والتنبؤ، وهذا في قوله.

وباسمه يتحلـــى * أبو الورى حيث حلا * دار الســلام

وكان قبل **ابتهـــل** * به فنـــال الأمـــل * والاعتصـام[1]

2. وزن تفاعل: وهي صيغة مزيدة بحرفين التاء وألف بين الفاء والعين، ووظفها الشاعر في موشحته النبوية مرة واحدة مع الفعل (تقادم)، وهذا في قوله:

يدعو الورى للهدى * كنز العلى أحمـــد * خير الأنـــام

المصطفى قبل آدام * من مجده قد تقادم * طـــه الإمام[2]

والفعل المعبّر عن هاته الصيغة (تقادم)، ودلالته الاشتراك في معنى المجد؛ فالرسالة الربانية واحدة، وقد خصّ الله سبحانه لإنهائها سيد المرسلين وخاتم الأنبياء.

3. وزن (تفعّل): وتكمن الزيادة في تضعيف العين، وأفعاله من الموشحة النبوية هي (تبسّم- تكلّم- يتحلّى)، ولها دلالات تحمل معاني المطاوعة والتكلف والمبالغة، وهذا في قوله عن تبسم الزمان ساعة مولد الرسول في شهر الربيع الأول:

لله شهر معظـــم * **فيه الزمان تبـــسّم** * أيّ ابتســام[3]

وفي قوله أيضا عن الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو يتكلم في المهد معجزة من معجزات الله لنبيّه:

في مهده قد تكلّـــم * هذا الشفيع المكـــرّم * أحلى كـــلام[4]

أمّا عن الفعل الثالث فيتمثل في (يتحلّى) وذلك في قوله:

وباسمه **يتحلّـــــــى** * أبو الورى حيث حلا * دار السّلام[5]

4. وزن (استفعل): بزيادة الألف والسين والتاء، وهذا مع الأفعال التالية في الموشحة النبوية في (استدار) و(استقام)و(يستقيل)، ويجمع بينهم معنى المطاوعة خاصة من الفعل (أفعل)؛ فاستدار مطاوعة من الفعل (أدار)، واستقام مطاوعة للفعل أقام، و الفعل (استقال) مطاوعة للفعل (أقال)، وهذا في قوله:

وللحمام هديـــــل * في كل غصن يميـــل * إذا **استقـــام**[6]

فإذا استقام الغصن فإنه يميل بصوت الحمام في مولد الرسول صلى الله عليه وسلم، وفي قوله أيضا:

---

[1]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، ص 38.

[2]- المصدر نفسه ، ص 38.

[3]- المصدر نفسه ، ص 37.

[4]- المصدر نفسه ، ص 38.

[5]- المصدر نفسه، ص 38.

[6]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، ص 37.

والبدر حيث أشار * أطاعه **واستـــــدار** * قبل الفطام[1]

فإن النّور المنبعث من محيّا الحبيب في صباه يشير للبدر فيطيعه ويستدير، وهذا في قول الشاعر عن الذنوب ومحوها والبحث عن النجاة، فطلب الإقالة من خلال الفعل (يستقيل) فيقول:

هذا العبيد الذليـــل * من ذنبه **يستقيـل** * كي لا يـــلام[2]

ثانيا: المستوى التركيبي: التراكيب النّحوية والبلاغية والإيقاعية في المعارضة النّبوية

1- التّراكيب النّحوية:

وبعدما تكشفت رؤية الشاعر ابن علي في انتقاء مفردات معجمه، وما يناسب معانيه من صيغ صرفية في موشحته النبوية، سنقف تجربته الشعرية على مستويات التراكيب النحوية والبلاغية والموسيقية، ونتابع مسيرته الإبداعية لإضفاء بصاماته الجمالية التي من شأنها إثبات خصوصيته الفنية في تجربته الشعرية التي انطلقت في الأساس من ردة فعل إعجابية لموشحة المانجلاتي النبوية "نلت المرام"، وكانت هاته الكفيلة بدخول كلّ من الموشحتين في عالم المعارضات الشعرية.

وعليه فقد جاء دور مستوى التراكيب ليثبت لهاته الوجهة الإبداعية مقاصدها الجمالية الخاصة بها رغم انطلاقاتها الإعجابية التي تقيّده في محاكاة النّص الأول في كثير من السّمات الفنية، ولكن تبقى الخصوصية الأسلوبية تحارب لأجل التفرد في بناء العمل الأدبي على مستوياته الأسلوبية المختلفة، وحتى نتبين هاته المقاصد لا بدّ من الوقوف على مستويات التركيب الثلاث؛ النحوي والبلاغي والإيقاعي.

وإذا ما بحثنا على ما تنماز به التراكيب النحوية فإننا سنقف عند توظيفات الشاعر للجمل الفعلية والاسمية، وما يلاحظ من خلال إحصائنا لهاته الجمل أن الغلبة في الموشحة النبوية للشاعر ابن علي هي للجمل الفعلية بنسبة 71.22%، في حين جاءت الجمل الاسمية بنسبة أقل تقدر بـ 28.77%، وهذا أمر نراه طبيعي إذا ما وقفنا على مضامين المديح النبوي التي تتميز بطابعها السردي الذي ينحو في مجريات أحداثه إلى الحركة الحيوية والانتقال من حدث لآخر ومن فضاء لغيره حسب موضوعاته، فيتطلب لتجسيد ذلك الجمل الفعلية حتى تحقق الانتقال بين مختلف الفضاءات أو على مستوى مجريات كلّ فضاء، أمّا بالنسبة للجمل الاسمية فإعمالها ضروري لغرض إثبات حقائق تبقى على سيرتها رغم سيرورتها.

إنّ الخاصية السردية التي تطبع النص المدحي تستدعي الجمل التي تعين الشاعر على تجسيد هاته الخاصية والتي من شأنها الجمع بين السرد والوصف حيث تكثر الجمل الابتدائية والاستئنافية في مرحلة يحاول فيها أن يحكي فيها تلك الأحداث التي مرت به في قصة بعده عن ديار الحبيب، والأحداث المتعلقة بمعجزات الرسول صلى الله عليه وسلم، بالإضافة إلى قصة ذنوبه وتفصيره وطلب العفو، وحتى يقرب الصورة للمتلقي تجده يستعين بالجمل النعتية والجمل الحالية، وهذا ما أسهم في تجسيد خاصية السرد والوصف.

[1]- المصدر نفسه ، ص 38.

[2]- المصدر نفسه ، ص 38.

وكان مما ساعد الشاعر على بث مشاعره في حبّ الرسول صلى الله عليه وسلم والإفصاح عن مواقفه اتجاه البعد النأي عن ديار الحبيب وكذا إظهار مشاعر الشوق والحنين وعواطف التبجيل والمدح وحتى إبداء تقصيره والبحث عن الملجإ والعفو والمغفرة وطلب الشفاعة، توظيفه للجمل حسب ما يقتضيه السياق ودلالاتها في الكشف عن المعاني التي أرادها الشاعر أن يعلم بها المتلقي، وهذا ما نلتقي به مع الجملة القسمية وجملة النداء.

أ. دلالة القسم في الموشحة النبوية ومقتضى الحال

– القسم بحرف الباء:

ما يلاحظ على بدايات الشاعر لموشحته النبوية أن الأمر لايتوقف عند الثبات أو إبداء الحركة إنما هو لغاية لا يحتاج فيها احتمال التصديق أو الكذب، وتحملك هاته البداية في تحسس الحالة النفسية للشاعر وهو يلقي قصيده للمتلقي، وهذا وضع يستدعي القراءة الأسلوبية لتبيانه في التراكيب الشعرية من خلال الجمل النحوية، والكشف عن جمالية تراكيب هاته البنى من خلال خاصية التجاوز من البؤرة النحوية إلى البؤرة الخطابية.

وهذا ما تطرقنا له في المستوى التركيبي للنص (النبوي المولدي) في التطبيق الأول من الدراسة؛ وصدق الدكتور محمد مفتاح حين أشار إلى أنه يوجد لأي خطابي أدبي كان بنيته النفسية التي ينطلق منها وسياق عام تترجمه البنى اللغوية، وبحسبهما يتشكل من البداية إلى النهاية.

والبداية تنبّؤ عن حالة نفسية يمرّ بها الشاعر في موشحته النبوية ويودّ لها مصوّغ أسلوبي حتى ينفرد بخصوصية تركيبها ويطال أثرها المتلقي فترديه مستميلا متأثرا؛ فالأمر لا يتوقف عند حدوث تشويش في الرتب على مستوى التراكيب فحسب، إنما هناك زيادة في التشويش والتجاوز حين يكون التقديم بجملة القسم، وأيّ مقام ومقصد وسياق يقتضي ذلك؟ وعلام يحدث التركيز في هاته الحالة بما أن الشاعر يمهد بتركيب قسمي هو تركيب نحوي عادي لأنه يبتدئ بفعل القسم.

ولكن وما يلاحظ على توظيف الشاعر لجملة القسم أنه اكتفى منها بحرف (الباء)، وبالمقسم به في لفظ الجلالة (الله)، وهو ما يدعو للوقوف والبحث في كيفية التوظيف هاته؛ لأن بؤرة الانطلاقة في الموشحة النبوية كانت في جملة القسم، ومع الجار والمجرور حيث كان الاعتماد والمتكأ عليهما لإخراج طاقة المشاعر التي تعتلج في نفس الشاعر اتجاه الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم، ولنلاحظ كيف جاءت البداية، وهذا في قوله:

بالله طـــــاوي القفـار * عـرج بذاك المـــــزار * حيث الكـرام
عـرج بربع المعـــــالـــي * وابرد بذاك الوصـــال * حرّ الغـــرام
حسب المشوّق الكئيب * أن شملـــــه بالحبيب * لـــــه التئـام[1]

وحتى يتسنى له أن يخرج هاته الطاقة من المشاعر والعواطف ويعيشها في تراكيبه الشعرية ويسعى لمشاركة المتلقي في هاته المشاعر وخلق فضاء روحاني ديني متعلق بحضرة النبي عليه الصلاة والسلام، ومن خلال ما ينوب

[1]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، 35.

عنها من تعابير لجأ إلى حرف (الباء) وتوصيلها بالمقسم به (الله عزّ وجل) بالإضافة إلى حذفه لفعل القسم، زد على ذلك جملة جواب القسم التي جاءت جملة إنشائية، وهذا ما جرى عليه الشاعر في موشحته.

وما تسعى إليه جملة القسم ايصال دلالة فعل القسم إلى المقسم به، وحتى تحقق ذلك فإنها تُعمل حروف القسم (الباء – الواو– التاء وغيرها)، «إنما تجيء بهذه الحروف لأنك تضيف حلفك إلى المحلوف به»[1]، وعليه فإنها توصل الحَلِف إلى المقسم به وفي كثير أحيانه يكون هذا الحلف محذوف ومضمر لعلم السامع به، فما تظهره الجملة القسمية أن القسم «في إضمار الفعل وإظهاره، وذلك قوله: أحلف بالله لأفعلنّ، وإن شئت قلت: بالله لأفعلن، والباء موصلة»[2]، وهذا يعني أن لهاته الحروف مهمة الربط.

فإذا كانت الوظيفة النحوية الأساسية لهاته الحروف أنها تحدث جسرا تواصليا بين فعل القسم وبين المقسم به ونقل الدلالة منه إليه، فإن مهمتها تزيد أهمية وضرورة حين يستغنى عن الفعل في كثير من الأحيان لأن مهمتها ستتضاعف في نقل المعاني المتضمنة معنى القسم، وهذا الكلام ينطبق على حرف الباء«فهي أصل حروف القسم لأنها حرف إضافة ومعناها الالصاق فأضافت معنى القسم إلى المقسم به وألصقته»[3] فإن لها مميزات تنفرد بها عن بقية حروف القسم الأخرى، وقد انتقى حرف الباء دون غيرها من بين هاته الحروف (بالله طاوي القفار).

ومن هنا سنربط بالدافع الذي جعل الشاعر يوظفها دون غيرها؛ لأن حرف (الباء) «أصل حروف القسم وغيرها من الحروف إنما هو محمول عليها، ولذلك تنفرد عنها بأمور منها أنها تدخل على المظهَر والمضمر وغيرها من الحروف إنما يدخل على المظهر دون المضمر تقول بالله لأفعلن وبك لأذهبن فتدخل على المضمر كما تدخل على الظاهر ولا تقول مثل ذلك في غيرها...»[4]، أما في جواب القسم فيجوز معها أن يكون جملة إنشائية بمعنى أن يكون القسم في هاته الحالة قسما استعطافيا أما الحروف الأخرى فلا يأتي استعطافيا.

فبقدر ما لحرف الباء في جملة القسم من اختيارات متاحة لاستعمالاتها، فإن الشاعر قد استغل هاته الخاصية النحوية التي تميزها وانتقى من تراكيبها ما يناسب حالته النفسية التي كان يعيشها لحظة إلقائه للنص ولحظة رحيل الحجيج لأرض الحبيب، ورغم ما يجوّز له من اختياراتها إلا أنه ارتاح إلى ما ينوب عن وضعية انطلاقته لبث مطالبه وما يودّ تحقيقه من وراء مدحته النبوية" هاج الغرام".

فحالة كمثل تحسر الشاعر لحظة انطلاقة القافلة نحو أراضي الحبيب تجعله لا يعبر كمثل تعبير الإنسان العادي إنما العواطف تجيش والدموع تهيج والنفس تهفو أن تسير ركبهم لا تحيد ناظريها قيد أنملة عنهم فيأتي الاستحلاف مستعطفا حتى تلبّى حاجته، وقد استحق هذا الوضع حسب حالته النفسية حرف الباء وذلك لمبررات وهي:

---

[1]– سيبويه، الكتاب، ج(3)، ص 497.

[2]– أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، المقتضب، ج(2)، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامي، القاهرة، 1415هـ–1994م، ص 317.

[3]– ابن علي بن يعيش النحوي، شرح المفصل، ج(9)، طباعة المنيرية، (د،ط)ن)د،ت)، ص 99.

[4]– ابن علي بن يعيش النحوي، شرح المفصل، ج(9)، ص 101.

1. الخفض في الباء يسهل عملية النطق وإخرج ما في النفس من حاجات ومكنونات لا كمثل الفتح في حروف القسم الواو والتاء.
2. مع أنه يمكن أن يلحق فعل القسم نراه قد استغنى عنه، وذلك لتسهيل عملية البث وإخراج المكنون والمشاعر.
3. وحتى يؤكد مقاصده لطاوي القفار أتاه بلفظ الجلالة (الله) ظاهرا غير مضمر مُقسما به، وهو يستحلفه بالله ليقف بالمزار ويعرج على الربع ويسلم على الأهل.
4. استغلاله لوضعية جواز ورود جواب القسم إنشائيا حتى يرفع مطالبه، وهو يستعطف الراحل إلى ديار الحبيب حتى يحقق له مطالبه، والباء الوحيدة من الحروف من يمكن أن تحقق له ذلك إنه يجوز معها ورود جواب القسم خبريا أو إنشائيا، وفي حالة وروده إنشائيا فإن القسم يسمى (القسم الاستعطافي)، والشاعر بعد قسمه بلفظ الجلالة أتى بجواب قسمه بصيغة أمرية يبتغي من ورائها تحقيق مطالبه متحسرا بعد أن مهّد لها في جملة القسم بالنداء وهو ينادي من يوصل له مطالبه.

فهاته السمات التي أعملها في جملته القسمية كانت كفيلة بتفجير جملة من المطالب تمثلت في الجمل الأمرية، بعد أن خصص من يقوم بمهمة تبليغ محبته وسلامه، وكل هذا ليحقق حالة الاستعطاف هاته التي كانت بادية على نفسية الشاعر، وهو يمهد لنصه بالمقدمات المحمدية في مجموعة من المطالب تمثلت في التعريج بالمزار ولقيا الربع هناك وتبريد حرّ غرامه بلقياهم وهذا في الجمل الفعلية(عرّج وابرد).

وقد تكررت الصورة ذاتها مع الشاعر في موضع قسمي آخر من الموشحة النبوية حين كان يصف حال تقصيره وينادي الرسول صلى الله عليه وسلم طالبا منه الشفاعة والتوسط لحاله مستجيرا ليعفو عنه الله سبحانه وتعالى، وهذا في قوله:

بالله يا نـــور عيني * بين الجحيـــم وبيني * انف الخصام
وقل لها ذا الخـديم * له ذمام عظيـــــم * فلا يضـــــام
فها انا مستجيـــر * وأنت نعـــم النصير * كهف الأنام[1]

ونعود إلى جملة القسم في الموضعين لنتبيّن أمرا يحتاج للوقوف وذلك في قضية جملة جواب القسم الذي جاء كما ذكرنا سابقا أنها جملة إنشائية وهذا يدل على أنّ القسم استعطافي، ولكن الجواب عند العلماء اللغويين لا بد أن يكون خبرا لأن المراد من جمله القسم من الأساس توكيده، وكلاهما تأتيان في معنى الخبر«وإنما وصفت جملتا القسم بأنهما خبريتان؛ لأنهما إذا اجتمعتا دلتا على ما يحتمل الصدق والكذب»[2]، ولكن هناك بعض الصيغ القسمية التي يرد جوابها جملة إنشائية، وهذا ما جاء في كلام العرب.

[1]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، 38.

[2]- علي بن محمد بن عبد المحسن الحارثي، أسلوب القسم في القرآن (دراسة بلاغية)، مج(1)،ص 20.

وحين تكون جملة جواب القسم إنشائية فهذا يعني أن هذا القسم استعطافي أو قسم السؤال، ومثل هذا لا يسمى قسما على رأي النّحاة مؤكدين أن القسم لا يكون إلا خبرا « القسم جملة إنشائية تؤكد بها جملة أخرى فإن كانت خبرية فهو القسم لغير الاستعطاف، وإن كانت طلبية فهي التي قصد بها الاستعطاف كقولك بالله أخبرني...»[1]، ومن هنا يتبين أن القسم إذا ما اتبع بجملة طلبية فلا يسمى قسما إنما هو استعطاف لأنه لا يمكن أن نؤكد على ما لا يحتمل الصدق ولا الكذب.

والمراد بهذا الكلام أن المعنى في القسم بدلالة الاستعطاف يحدث بغرض الطلب لا القسم، ويوضح كغيره من النحاةابن يعيش النحوي(....) أن باء القسم «متعلقة بفعل محذوف للدلالة المعنى عليه أي أسألك بالله ونحوه»[2]، بمعنى أنه «قد تحلف على إنسان وذلك بأن تأت بها للاستعطاف والتقرب إلى المخاطب فتقول: بالله...»[3]، وعليه فإن الفعل المحذوف لا يعدّ فعل قسم فلا يصح أن يقال: (أقسم بالله) في هاته الحالة، وما جاء من حلف بالله هو على سبيل الاستعطاف، كما أن معنى الجواب لا يحتمل الصدق ولا الكذب على اعتبار أنه جملة خبرية.

أما بالنسبة للمخاطب الذي يود أن يتقرب منه الشاعر بصيغته الاستعطافية التي تكررت مرتين في الموشحة النبوية، يتمثل في المخاطب الأول (طاوي القفار) من عرف بالحادي في معظم القصائد المدحية النبوية، وهو يلقي له خطابه في بداية الموشحة مناديا إيّاه ويطالبه بالتعريج وأن يبرد عليه حرّ الغرام.

أما المخاطب الثاني في الموشحة فيتمثل في حضرة الرسول صلى الله عليه، وهو يسأله بالله مستعطفا أن يشفع له يوم الحساب ويرأف بحاله مناديا إيّاه (يا نور عيني)، وهو يطالبه بمطالب تمثلت في توظيفه للجمل الفعلية الأمرية (انف وقل)، وفي هذا الموضع وظف أداة النداء وصرّح بها هذا لأنه دخل في عمق الحدث ويحتاج إلى كل ما يعينه على إخراج النفس والبث لا كمثل الموضع الأول الذي لم تظهر فيه أداة النداء ربما أنه كان في بداية تعبيره وإفصاحه.

إذن فما هو موظف في موشحة الشاعر ابن علي النبوية على موضعين هو استعطاف لا قسم أو قسم يدعى بالقسم الاستعطافي أو قسم السؤال؛ وكأنّ بالشاعر يقول:(استحلفك بالله أو أسألك بالله)؛ لأن ما يأتي بعد جملة القسم مقسم عليه جاء بأسلوب طلبي تمثل في الأمر في حبّ النبي صلى الله عليه وسلم، وطلب القرب منه، وفي تبيان التقصير وطلب الشفاعة، وهذا طبعا يكشف لنا مدى الحالة التي كان عليها حين همت القافلة بالرحيل لبيت الحبيب المصطفى عليه الصلاة والسلام.

[1]- ابن الحاجب النحوي، الايضاح في شرح المفصل، ج(2)، تج: د. موسى بناي العليلي، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، العراق، ص 322.

[2]- ابن علي بن يعيش النحوي، شرح المفصل، ج(9)، ص 102.

[3]- المصدر نفسه، ص 101.

– القسم بحرف التاء:

وما يدل أيضا على تلك الحالة النفسية أيضا التي ظهرت على الشاعر من خلال تعابيره الشعرية في موشحته النبوية وعاطفته في حبّ النبي صلى الله عليه وسلم صورة أخرى من صور القسم أتى به الشاعر ليفصح عن إعجابه واندهاشه وانبهاره بقدوم مولد النبي صلى الله عليه وسلم وتلك المعجزات التي صحبت زمن مولده، في إطار مدحه ووصفه بالصفات التي اجتباه الله بها،في تعبيره(تالله)، واتضح هذا في قوله:

لله شهـــر معظـــم * فيه الزمان تبســـم * أيّ ابتســـام

تـــالله مـــا أحسنـا * في الدّهـر هذا السنا * والانتظـــام

أما ترى الروض أبدى * للزهـر مسكا ونـــدا * من الكمـــام[1]

تنفرد من بين حروف القسم (التاء) كونها تتصل بلفظ الجلالة دون غيره، وهذا ما هو معروف عنها« بأن اختصت باسم الله تعالى لشرفه وكونه اسما لذاته سبحانه وما عداه يجري مجرى الصفة»[2]، أما الحروف الأخرى فإنها تدخل على كلّ ظاهر محلوف به، ويكون فيها معنى التعجب «قد تقول: تالله! وفيها معنى التعجب»[3]، وقد تستعمل للقسم«وربما جاءت لغير التعجب كقوله تعالى:﴿ وَتَاللَّهِ لَأَكِيدَنَّ أَصْنَامَكُم بَعْدَ أَن تُوَلُّوا مُدْبِرِينَ﴾[4] »[5]، وهذا ما استفاد منه الشاعر في التعبير عن مكانة النبي عليه السلام وتشريف مقامه، ولذلك تستعمل في الأمور العظام.

ولدلالة التعجب التي جاءت بها جملة القسم في موشحة ابن علي النبوية أتبعت بجملة جواب القسم بصيغة التعجب(ما أحسن)، وهذا ما يرجعنا إلى دلالة القسم الاستعطافي، ولكن نعود إلى درس البلاغة في علم المعاني، حين نجد أن صيغة التعجب صيغة غير طلبية أي أنها تنحاز إلى الخبر وتتصف بصفاته التي تباعد سمات الأساليب الطلبية في لا احتمالية الصدق والكذب، وهو الأمر الذي يبعده عن الاستعطاف إلى التعجب رغم أن جملة حواب القسم جاءت بأسلوب إنشائي.

وعليه فقد جاء جملة القسم في الموشحة النبوية بدلالتين أولهما جاء في موضعين الأول على شكل قسم استعطافي ليعبّر الشاعر عن مدى شوقه للديار المحمدية وتحميل مطالبه مع الراحلين إلى هناك، أما الموضع الثاني ليعبّر عن مدى تقصيره وطلبه للشفاعة، والدلالة الثانية فتمثلت في القسم التعجبي وهذا لفصح عن اندهاشه لما جاء به محمد من معجزات، وسنوضح كل ذلك في جدول

[1]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، 38.

[2]– ابن علي بن يعيش النحوي، شرح المفصل، ج(9)، ص 99.

[3]– سيبويه، الكتاب، ج(3)، ص 497.

[4]– سورة الأنبياء، الآية 57.

[5]– ابن علي بن يعيش النحوي، شرح المفصل، ج(9)، ص 99.

دلالة القسم في الموشحة النبوية لابن علي					
القسم الاستعطافي			القسم التعجبي		
جملة القسم	جملة جواب القسم	الدلالة	جملة القسم	ج.ج. القسم	الدلالة
جملة خبرية	ج.إ. طلبية(الأمر)		جملة خبرية	ج.إ.غ.ط(التعجب)	
بالله طاوي القفار	عرّج، وابرد	البعد الشوق وإرسال السلام	تالله	...ما أحسنا** في الدّهر هذا السنا** والانتظام	الاندهاش مكانة النبي الربانية
بالله يا نور عيني	انف، قل	التقصير وطلب العفو			

جدول يبين دلالة القسم في الموشحة النبوية

ب. دلالة جملة النّداء في الموشحة النّبوية في إثارة المشاعر:

وحتى يعبّر على حرقة البُعد وأشواقه ومدحه للنبي وطلب العفو من الله سبحانه وتعالى عمد الشاعر في موشحته النبوية إلى النداء ، وقد توضح الأطراف التي يتعامل معها في مدحته ليفصح عن مشاعر الشوق والتبجيل والتقصير والتوبة، ورغم الطابع السردي الذي تعرف به المدائح النبوية إلا أنها بين الفينة والأخرى إلا وتجد الشاعر يبث مشاعره يبتغي أن تصل إلى المتلقي فيستفيد من الأدوات النحوية التي يوظفها حتى يعبر عن تلك المشاعر.

وجملة النداء من الأدوات الأسلوبية التي يدل توظيفها على انفعال الشاعر وإثارته، ومحاولة ترجمته لهاته المشاعر من خلالها، كما تدل على مدى حاجته للبث والإفصاح وإلى من يفصح إليه بالإضافة إلى الحاجة إلى من يساعده على قضاء أغراضه، وحتى تتحقق مقاصد النّداء في النص لا بدّ لها من متخاطبين كأطراف للعملية التواصلية بحيث يكون هناك باث ومتلقي يستلم مطالبه سواء أكان حاضرا في أو غائبا، حقيقيا أم مجازيا.

ولذلك يعتبر النداء من الأدوات اللغوية التي ترد في الخطابين الفهي والكتابي وتكمن أهميتها في«كونه البنية الخطابية الأكثر دورانا على الألسنة والأقلاملما تتمتع به هذه البنية من قدرة على التعبير عن مختلف الأغراض والمشاعر الإنسانية»[1]، فيحتاجه الداعي والمتضحر والشاكي والباكي والمتوعد والمهدد الناصح والموجه وغيرها من الحالات التي تبث عن مقاصدها وتنبّه المتلقي عن الأفكار والمشاعر، وهذا مازاد من أهميته بين التوصل البشري؛ لأن عملية التواصل تحتاج إلى خاصية التخاطب التي تتوافر في عملية النداء وهو الأمر الذي يتطلب وحود علية تخاطب التي تستند على النداء استنادا يوفي بالغرض والمقاصد من خلال أطراف العملية التبليغية وهي

[1]– مبارك تريكي، النداء بين النحويين والبلاغيين، مقال في مجلة حوليات التراث، مستغانم، الجزائر، المركز الجامعي، مدية، العدد (7)، 2007، ص137.

المخاطِب(المنادي) والمخاطَب(المنادى) بحيث ينتقى منه الغرض المنشود منه وحسب صوره التوجيهية ما إن كانت من الأعلى إلى الأسفل أو العكس أو من متخاطبين متساويين.

والنداء من المواضيع التي اهتم بها الدرس اللغوي في القديم من جهة النحويين وجهة البلاغيين، وقد اتفقوا مهتمين بصحة التركيب وما وراءها من مطابقة الكلام لمقتضى الأحوال ومن القرائن التي تقرب المعاني من خلال السياق، وقد حظي باهتمام كبير ورأوا في شأنه«اعلم أن النداء كلّ اسم مضاف فيه فهو نصبٌ على إضمار الفعل المتروك إظهاره، والمفرد رفعٌ في موضع أسم منصوب»[1]، ولاستدعائه احتاج إلى حرف يصله باسمه ليعبر عن عامل النداء وتنبيها له ويتمثل هذا الحرف في "يا" النداء وغيرها من الأدوات النداء.

وقد استعمل الشاعر في موشحته النبوية النداء، وهو«طلب الإقبال بيا أو إحدى أخواتها والمراد بالإقبال مطلق الإجابة»[2]، وأكثر من توظيف الياء دون غيرها سواء أكانت ظاهرة أم محذوفة، وغايته من إعمالها هو «دعاء المخاطب ليصغي إليك»[3]، ولهذا تعمل أداة النداء لتصويت النداء موجها للمخاطب مجسدة فعل(أدعو أو أقبل)، ولذلك كان «الغرض من حروف النداء امتداد الصوت وتنبيه المدعوّ، وهي نائبة عن "أدعو" أو نحوها تخفيفا واختصارا فكان حقّ هذه الحروف أن تذكر دائما في اللفظ»[4]، مع أنه يمكن حذفها في بعض الحالات.

وإذا ما بحثنا في توظيف الشاعر لجمل النداء فإننا نجده قد عمد للتعبير عن مشاعره ومناداة لمخاطبيه، وهو يطلب لتحقيق مطلب أو غاية حسب السياق إلى (10) مرات مع المنادى الأول (طاوي القفار)، والمنادى الثاني(الرسول صلى الله عليه وسلم)، والمنادى الثالث (الله سبحانه وتعالى)، بالإضافة إلى الحمام وجبريل، وقد ورد في صورة المضاف إليه إلا مع في ثلاث مواضع فجاءت صورة المنادى فيه مفردة.

– المنادى في مقدمة الموشحة:

لقد احتاج الشاعر إلى صيغة النداء في بداية في موشحته النبوية لحاجته لبث مشاعره ساعة الرحيل حين ثارت عواطفه للرحيل معهم إلى ديار المصطفى ومكة المكرّمة، فوقف باكيا وهو يوظف صيغة ندائية مضافة لما فيها من طول النفس وعدم حبس النفس وتعلقها كما في المنادى المفرد، وهو محتاج إلى ما يساعده على البوح والإخراج، فكان أول صيغة ندائية حين دعا الراحلين إلى التعريج وتبريد جرّ غرامه، وهذا في قوله:

بالله طاوي الفقار * عرّج بـــذاك المـــزار * حيث الكـــرام

عرّج لربع المعالـــي * وابرد بذاك الوصـــال * حـــرّ الغـــرام[5]

---

[1]– سيبويه، الكتاب، ج(2)، ص 182.

[2]– الشيخ محمد الخضري، حاشية الخضري على شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، دار الفكر، للطباعة والنشر والتوزيع، (د،ط)، (د،ت)، ص71.

[3]– أبو الحسن بن عصفور الإشبيلي، شرح جمل الزجاجي، ج(2)، تح: فوّاز الشعار، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط(1)، 1419هـ– 1998م، ص 177.

[4]– د.حسن إبراهيم حسن، أسرار النداء في لغة القرآن الكريم، (د،ط)، (د،ت)، ص 18.

[5]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، ص 35.

وقد توجّه إلى أهل تلك الدّيار بنفس ذلك النفس وبصيغة مضافة ليبوح أكثر سائلا إيّاهم هل من طريق يقربه إليهم؛ لأن قلبه هام وتاه في بيداء الشوق والحنين مستقرا عند صيغة المفرد حين غير وجهته إلى الحمام مخاطبا إيّاه، وهو يسأل أن يوصل عنه سلامه إليهم وهو يقول:

هاجت بلابل وجدي * بروق سلع ونجـــد * هل **يا حمـــام**

عني تودي ســـــلام * أهل ذاك المقـــــام * وارع الذمـــام[1]

– المنادى في المديح النبوي:

ثم ينتقل بمشاعره إلى المديح النبوي مستغلا الصيغ الندائية في التعبير عن مشاعره وإثارة المتلقي وحمله على الانفعال من خلال استحضاره لحضرة الرسول صلى الله عليه وسلم في توظيفه لصيغ المنادى حين وقف على معجزاته في صباه وقبل بعثته وبعدها لاسيما لفي حادثة الاسراء والمعراج فإن الشاعر يعبر عن اندهاشه بما أعز به الله رسوله الكريم في تلك اللية مخاطبا النبي بصيغة ندائية مضافة ليعبر له عن فخره بتلك المواصيل الربانية، بل إن عاطفته لم تسعه أن يبقى مكتوف المشاعر وخاطب جبريل وهو يهنؤه بقوله:

ومنك **يا ذا البهـــــا** * في سدرة المنتهـــى * نـــتور يُشام

وشيعتك ملائـــــك * كرامة من هنـــالك * وبالســـــلام

هنئت **يا جبريـــــل** * بذا الرفيق الجليـــل * جنـح الظلام[2]

ولما كان يتحدث عن تقصيره طلب الشفاعة من الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو يناديه بسيد المرسلين ثم إنه يلتمس منه أن يترأف بحاله ويتوسط له، وهذا في قوله:

يا سيـــد المرسلـــين * شافـع المـــذنبين * يـــوم الزحـــام

بالله **يا نـــور عينـــي** * بين الجحيم وبيني * انف الخصـــام[3]

ولم يكتف عند ذاك إنما طلب المغفرة من الله سبحانه وتعالى، وهنا نادى الله ملتمسا الجنة والسعادةالأبدية منوعا بين الصيغ الندائية المضافة والصيغ المفردة، وهذا في قوله:

مولاي جاهك حسبي * وأنت تريـــاق قلبي * من السّـــاق

فالجســـم مني يذوب * إذا ذكرت الـذنوب * أو الحمـــام[4]

وفي ترجيه لله يسأله اليقين والنجاة، يقول:

يا ربّ فواليقينـــــا * واجعل غناك يقينـــا * شرّ الحطـــام

إن البـــــلاد بلادك * والكـــلّ نحن عبادك * جد يـــا سلام

---

[1]– المصدر نفسه ، 38.

[2]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، 38.

[3]– المصدر نفسه ، 38.

[4]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، 38.

بكلّ صنع جميـــــل * وكن لنا يا جليـــــل * كي لا نضـــام[1]

2- التركيب البلاغي:

إنّ أمر المشاعر لا يحتاج فقط إلى من يبلغ عنها لتُفهم وتُعلم، ولكنها بحاجة إلى من يبلغ عنها بما يليق من التعابير والصور حتى تتمكن وتتجسد وتتشخص في الأذهان ويصل المعنى المرجو بما يليق من مهمة الشعرية أن توصله للمتلقي مستغلة كل التظافر الذي يحدث على مستوى البناء البلاغي مبتعدة عن كل المظاهر المألوفة متحررة من النظرة النحوية التي يمتنع فيها التجاوز باحثة عما يجعلها ترتقي إلى نظرة خيالية تحاكي فيه الواقع بعدول وانزياح.

التركيب البلاغي يفي بالغرض إذا ما تعلق الأمر بالمشاعر والأحاسيس، هي تنوب عنها بشكل يتمظهر مع الشاعر ابن علي في موشحته النبوية في تضافر عجيب بين البيان والبديع أعانه على بروزه للمتلقي في شكل الموشحة وطريقة بنائه، فالصور البيانية في النص موزّعة بشكل تفرضه المواضيع التي تحدد المدحة النبوية، وتلك المشاعر التي بثها للمتلقي في حبّ النبي في حين تجده يخلق جوا من التلاحم مع عنصر بلاغي آخر توزع على مستوى البناء النصي عموديا وأفقيا.

ومن منطلق هذا التضافر بين ثنائية الصورة والمحسن ننطلق في دراسة التركيب البلاغي للموشحة النبوية، لأن الطابع السردي الذي يحكم أركان النص يحتاج من الشاعر أن يتفادى الصورة النمطية لخاصية السرد ويصنع لنفسه منجزا شعريا انطلاقا من سياق نفسي وأجواء روحية تدفعه لتشكيل الصياغة الشعرية بصورة متكاملة تتعاضد فيها كل عناصر البناء البلاغي بحيث توزعت معانيه بين جمالية الصورة البيانية والصنعة اللفظية، وهي تشكل بذلك براعة الصورة الشعرية وتناميها في الموشحة النبوية من خلال المنجز السردي.

إنّ من متطلبات الصورة الشعرية لا يتوقف عند الصورة البيانية إنما لها آفاق أخراة هي من تداعيات الشعرية النصية التي ترتبط بالصورة الذهنية وبالرمز، وهذا ما تتطلبه مصادر هذا التشكيل البياني المتمثلة في النص القرآني وفي عالم التصوف وفي النص الشعري القديم، فتتبلور في «تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها»[2]، وهي مستمدة من الحواس ومن الحالة النفسية؛ لأنها جزء من التجربة التي يمرّ بها المبدع وتحمله على تشكيل البناء الشعري بالطريقة التي يثير فيها انتباه المتلقي التفاعل معه.

فالصورة هي التعبير الحسي عن المعنى والفكرة وتشكيل الجمال الفني الذي يعمد إليه الشاعر وكل ما يدركه «بالحسّ فهو الذي تتخيله نفسه لأنّ التخييل تابع للحسّ»[3] ؛ فالقضية ليست مجرد إحساس عن طريق الحواس

[1]- المصدر نفسه، 39.

[2]- د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط(2)، 1401هـ-1981م، ص 30.

[3]- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ص 98.

هو أمر نابع من ذات الشاعر في تجربته الشعرية والملابسات التي اختمرت وانصهرت في تمشكلها مخضعا كل ذلك لتشكيله في صورة تعبّر عن فكرته تتشارك في إبرازها كل عوالم الحسّ المختلفة.

فها هي الصورة الشعرية تترشح وبقوة لتمسك مهمة التبليغ عن تلك المشاعر والأفكار؛ لأنها معروفة «بالتعبير عما يتعذر التعبير عنه، وإلى الكشف عمّا يتعذر معرفته، هي إذن وسيلة من وسائل الشعرية التي يتصرف المتكلم فيها لنقل رسالته وعقد الحوار والاتصال مع المتلقي»[1]، وهذا ما يؤكد أن الصياغة في النص الأدبي ليس مجرد شكل تتراءى من خلاله صورا بيانية تعبّر عن معنى إنما الأمر متعلق بخلق فني «يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة»[2]،ويعبّر عن حقيقة في تشكيل فني يمثل شعرية الصورة والتشاكل اللفظي البديع في علاقة فنية تنمّ عن البعد الجمالي المطلوب من طرف المبدع والقارئ.

فهذا التضافر بين ثنائية البيان والبديع قد يعمل على توسيع مفهوم الصورة ليشمل الشكل الفني ككل؛ لأن «الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من حوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة»[3]، ولذلك تجد أن الشاعر يستخدم كل مادة أو وسيلة تعتبر طاقة لغوية تعمل على التشكيل الفني في التعبير والمتمثلة في التضاد والتجانس والمقابلة والصور والمجاوزة اللغوية والمجاز وغيرها، وعليه سنبحث عن مظاهر هذا التضافر في موشحة ابن علي النبوية حيث الصور على أرضية النّص بينما البديع أساسات اتخذت وضعياتها العمودية والأفقية ليحدث التضام بين الأرضية والأساسات.

أ. الصورة الشعرية في الموشحة النبوية (الأرضية)

من الناحية الأسلوبية فإن للصورة البيانية أهمية في إبراز الملامح الأسلوبية الخاصة بأي مبدع كان وتوضح كيف حاول أن يبرز شاعرية نصه شكلا ومضمونا من خلال الخطة التي تتراءى له في خلق جو جمالي مميّز لموضوعه يعمل فيه على التمثيل للعلاقات اللغوية بين شيئين يُعلمان من طريقة كلامه «التي تقوم على علاقة المشابهة كما هو الحال في الاستعارة والتشبيه أو على علاقة المجاورة كما هو الحال في الكناية والمجاز المرسل»[4]، وهذا كله تسخير فني لما يستحقه الموضوع حتى يبرزه للعلن ويحمل المتلقي على التفاعل معه، فكيف إذا كان رسول الله ﷺ.

- **الصورة البيانية وعلاقة المشابهة:**

1. الصورة التشبيهية: قليلة هي صور التشبيه في الموشحة النبوية ولكنها عملت على تقريب معاني الشاعر في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم لاسيما إذا ما تعلق الأمر بحضرته فإنه لابد من انتقاء ما يناسبه

[1]- د.رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 152.

[2]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: د. عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (د،ط)،(د،ت)، ص65، 66.

[3]- د.رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 152.

[4]- د.رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 151.

كمشبّه من المشبهات به التي تقرب الصورة التي أفردها الله لنبيه الكريم عن باقي البشر، ولذلك يحتاج فيه لطرفين ثانيهما يسخر فنيا لإبراز الأول يرى الشاعر في إحداث علاقة المشابهة بينهما اشتراكهما في أكثر من صفة.

وقد التمسنا هذا التسخير في اصطحاب المشبهات به حتى يعلم الشاعر المتلقي بمدى عظمة الرسول تفردا في الخلق والجمال والآيات الربانية التي تعلقت بحياته من خلال تقريب صورة الموصوف بواسطة الصورة الواصفة؛ فأتى بها على ثلاثة سياقات أولها كان خاص بحالة شوقه في حبّ النبي، والثانية في مدح النبي والثالثة في المنجاة وطلب شفاعة النبي.

فجاءت لفظة (الغريب) في السياق الأول معبرة عن الحالة التي وصل إليها الشاعر متحملا بعده عن ديار النبي مؤكدا أنه لا أحد يحس بما هو فيه من ألم الوجد والصبابة؛ حيث يقول: (وأنا الغريب المضنّى...)، فشبه نفسه بالغريب وهو بعيد عمن يفهمه متحملا شعور ألم البعد لوجده دون أن يتقاسمه معه أحد، فقرب لنا شعوره بالمشبه به، وقد وظف التشبيه البليغ «لما فيه من ادّعاء أن المشبه هو عين المشبه به»[1]، وهنا حتى يصل بنا إلى حقيقة الحالة التي يعانيها، وبرغم ما يحدث له من وضع يطول فيه الشرح اكتفى بكلمة واحدة تمثلت في المشبه به وحذف الأداة حتى يعبّر إيجازا للمتلقي عن حاله.

والوضع نفسه في السياق الثالث حين كان يعبر الشاعر عن تقصيره وكثرة ذنوبه ورجائه في التخلص منها؛ حيث استشفع بالنبي وهو المنقذ يوم الحساب، وليقرب له هاته الصورة التي حبا الله بها رسوله بأنه اهل للعطاء والكرم فيقول(وأنت بحر الندا)؛ فيحذف الأداة لا ليدّعي القارئ أن الرسول بحر في العطاء والمكانة وحسب إنما هو فعلا هو بحر بحيث يجوز فيه التشبيه المقلوب بحيث يصبح البحر من يشبه بالرسول في الحلم والاستشفاع.

وهذا ما ينطبق على كلمة (الحصن) التي جاء بها مشبّها به ليعبّر عن الذي له دور الحماية من الضرر والنجاة من العقاب والحساب؛ حيث قال (وأنت حصن النّجا)، فالأمر لا يتوقف عند الادّعاء أن المشبه هو عين المشبّه به، وإنما هي حقيقة أخروية أرادها الله لنبيه وهو يستشفع لهم على الأخطاء والزلات ليمروا بسلام إلى الجنان، تؤكد أنّ الرسول فعلا هو حصن مُنجِيّ يوم الحساب، ولهذا تجد أن أهمية التشبيه تكمن في التسهيل على الذكرة في اطار توسيع المعارف أن تختزن عندها كل ما يتعلق بالمشبّه بما يغني عن طريق الاختصار «فتستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير»[2] تنوب عنه كلمة واحدة قفط توجز المعاني.

2. الصورة الاستعارية:

ويظهر الدور الأساسي في السياق الثاني الخاص بالإشادة بالنبي وتعظيم شأنه، وذلك حين نقف عند الموضوع الرئيس من المدائح النبوية في ذكر صفات الرسول صلى الله عليه وسلم الخِلقية والخُلقية من خلال سيرته حيث يأتي دور البيان في تقريب صورة التفرد النبوي مع تلك الصفات التي انفرد بها؛ وفي هذا المقام البياني لا

[1]– د. عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص72.

[2]– د. محمد الهادي الطربلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، (د،ط)، 1981، ص 142.

يتعلق الأمر بعلاقة مشابهة يحضر فيها طرفا التشبيه، إنما يحذف أحدهما على سبيل الاستعارة دلالة إعارة صفة الشيء لشيء آخر ليس لمجرد نقل اللفظ من أصله اللغوي إلى غيره، وإنما بنيّة الخرق وتجاوز معيارية اللغة.

فرغم ما يشوب العلاقة من المشابهة في إعمال الطرفين إلا أنهما يتناوبان في الظهور والحذف، فلا يشتركان في الحالين؛ فإذا ظهر الأول(المشبّه) حذف الثاني (المشبه به) والعكس صحيح؛ حيث يتعين في الحالة الأولى وجود الاستعارة المكنية أمّا الحالة الثانية فيتعين ظهور الاستعارة التصريحية، وقد أكثر الشاعر منها في موشحته النبوية وهو يسخّر ما يراه مناسب ليقرب به صورة التفرد النبوي وتلك العظمة ؛ فجاءت صور استعارية كثيرات.

هاته الصور التي تكوّنت من خلال انتقاءات الشاعر للأشياء التي تثبت صفة التفرد والعظمة النبوية، وسنحاول أن نوزعها حسب السياقات الثلاث في جدول اتباعا مع تحليل كل ماجاء في كل سياق حسب مقتضياته واستعارة الأشياء في موضعها المناسب.

الاستعارة والحبّ المحمدي:

سياق الموشحة	البيت	الاستعارة	نوعها	الدلالة
الحبّ المحمدي	ش.2	ابرد بذاك الوصال حرّ الغرام	تصريحية	حرّ الغرام نار تشبّ تنطفئ بوصال ديار الحبيب
	ش.4	نأت الدّيار		ابتعدت الديار عن الشاعر
	ش.6	هاجت بلابل وجدي		في وجده بلابل تئن هيجانا
	ش.7	يا حمام تودي سلام وارع الذمام		يقوم الحمام بتوصيل السلام ويرعى العهد
	ش.9	المنام في شرود والدّمع يجود		المنام والدّمع والصّب والليالي دلالة على حالة الشاعر وهو يشكو السّهاد
	ش.12	الصبّ يسلو – ليس يحييه وصل		
	ش.13	غابت ليالي الوصال		

يبين الجدول الاستعارة في الحبّ المحمدي

من خلال الجدول يظهر استعارة الشاعر لأشياء تعبر عن ألم بعده وشدة أشواقه في حبّه للنبي وحنينه لدياره على سبيل الاستعارة المكنية حين يعبّر عن حاله بهاته الأشياء كمشبهات تقوم مقام الانسان، وحتى لا يشبّه بها الشاعر قرّب مدى معاناته بهاته الأشياء كمشبّه بحيث يحذف المشبه به ويرمز له بقرائن لتدل عليه لذا « احتاج الوصف منها إلى جهد إضافي في العملية الذهنية للكشف عن أوجه المنافرة»[1]، وهذا ما يجعلها تتعمق في معاني الصورة وهي تتجاوز المعيار والصورة الحقيقية للأشياء فتدخل في سياق وحقل الحرقة وشدة الألم والبعد ومدى الشوق، فبدى الغرام نارا والديار تقوم بفعل الابتعاد والبلابل في الوجد تبكي...إلخ

[1]– د.رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 179.

الاستعارة والمديح النبوي:

سياق الموشحة	البيت	الاستعارة	نوعها	الدلالة
المديح النبوي	ش.8	طابت به أرض رامة	تركيبية	بقدوم النبيّ محمد صلى الله عليه وسلم ابتهجت الحياة والكون ازداد نظرة واستنطقت عناصر الطبيعية فيه وتحركت من الكائنات الحية بشرى، وحتى الزمان والمكان.
	ش.12	فيه قد لاح نور أبدى سناه		
	ش.22	فيه الزمان تبسم		
	ش.24	أما ترى الروض أبدى للزهر مسكا وندا من الكمام		
	ش.26	بمولد راق حسنه– عمّ يمنه		
	ش.27	الدهر فيه ابتسم– المجد فيه ارتسم		
	ش.30	قد أظهر الكون بشرا		
	ش.32	من نوره كل غرة زادت على الشمس نضرة		
	ش.39	الورد يكسو الغصون		
	ش.39	بدر الدجون يجلي الظلام		
	ش.43	البدر حيث أشار أطاعه واستدار		
	ش.58	يكسو الليالي نورا		

جدول يبين الاستعارة في المديح النبوي

وأما ما يخص المديح النبوي فالناظر لتسخير الشاعر للأشياء المستعارة حتى تبدي ما أبدته في واقع الحال مع قدوم سيد المرسلين؛ فإن كل ما هو في الكون ابتهج وحلت الأنوار بعد ما كان مندمسا من الظلام، فجاء النبي مبشرا بحياة السعادة، وكان له كل شيء طائع خاضع؛ حيث نابت كل هاته العلامات على ما يوضحه الإنسان ويفصح عنه بما تقوم به من أفعاله ومرجع ذلك إلى «خفاء لفظ المستعار وحلول بعض ملائماته محلّه مما يفرض على المتقبّل تخطي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكتشف إثرها حقيقة الصورة»[1] وذلك على سبيل الاستعارة المكنية؛ بحيث نطقت الأشياء وتحركت للتجسيد والتمكين والتشخيص.

فالأرض بقدوم النبي تطيب والنور يلوح والزمان بما في معناه الدهر يتبسم والروض يبدي للزهر ندى ومسكا، والورد يكسو الغصون، والشمس تزيد إشراقا ونضرة والبدر يجلي الظلام وحيث أشار له الرسول صلى الله

[1]– د. محمد الهادي الطرابلسي، ص166.

عليه وسلم يطيعه ويستدير، والكون مستبشرابه وهو يكسو اللّيالي نورا؛ فالشاعر يستنطق الطبيعة وفعلا قد نطقت فرحا بالحبيب ويجعلها تتحرك وتتشخص ليقرب للمتلقي مظاهر التّفرد الربّاني لشخصه.

– الصورة البيانية وعلاقة المجاورة

1. الصورة المجازية والكناية:

ما يمثل علاقة المجاورة المجاز المرسل والكناية أين تتجاوز العلاقة بين العنصرين المقيمين للصورة البيانية المشابهة إلى علاقات تحكم من خلال تجاور لفظين يحدث بهما التعبير عن لفظ بلفظ آخر يرتبطان في معنى ويراد من قبل المتكلم ويقتضيه السّياق أو يؤتى بلفظ أريد به لازم معناه(المعنى الخفي) من قبل المتكلم مع جواز إيراده للمعنى الحقيقي أي (المعنى الظاهر) وكلا الوجهين يوظفان للدلالة على معنى بشكل وأنواع مرتبطة بحسب طبيعة كل صورة منهما العلاقة بين عنصريهما المقيما للمعنى المراد.

فالمجاز المرسل له تنوعاته وعلاقاته الكثيرة حسب المعنى الذي يربط بين عنصريه من جزئية تقوم مقام الكل والعكس والسببية مقام المسببية وغيرها من العلاقات، الشاعر في موشحته يوظف الجزئية معبّرا بوسطتها عن الكل، وهذا في قوله (القلب هام) ولها دلالة الشاعر وحيرته لأن القلب هنا دال يعبّر عن مدلوله في الشاعر ليبين حاله بعد أنه ضل طريقه إليهم ديار الحبيب المصطفى ولذلك يوصي الحمام أن توصل له تحياته.

وفي موضع آخر جاءت فيه العلاقة بين لفظين علاقة كلية فيه الدال في كلمة (المزار) و المدلول جاء يعبّر عن الأهل، فيقول (عرّج بذاك المزار)، وهو يقصد أن يعرّج بأهلها ويطفئ حرّ غرامه بوصالهم وإرسال رسائله وتحياته وحبّه وأشواقه..، وبالتالي هي علاقة كلية يراد بها الجزء.

أما عن الكناية فما يميز لفظيها أن الدال حجة ودليل وبرهان عن المدلول وهنا تكمن بلاغتها أنها وسيلة من وسائل الإقناع والتأثير لاسيما وأن الشاعر بشكل أو بآخر يحاول أن يقرب للمتلقي ما يعيشه من وجد محمدي و يجعله يستشعر ذلك في أسلوب دقيق وأفكار معمقة، فحين يقول(وفي الفؤاد جمار) أليس اللفظ هنا (الجمار) دال على شدة حرقته كشاهد على حالته (المدلول)، بالإضافة إلى التعبير عن عزوف الشاعر عن المقدمات الغزلية والطللية إلى المقدمات المحمدية التي تدل على حبّه له فيقول(دع وصف هند وليلى)؛ فالفعل دع (دال) يعبر عن مدلوله وهو صفة العزوف وهو يعلم عن مقدمة جديدة في حضرة النبي تعتبر من السمات الفنية للمدائح النبوية.

2. الصورة البديعية الجناسية (الأساسات والأعمدة):

بشكل ملفت للانتباه يقف الباحث شاخصا متأملا في الهندسة التي سطرت لبناء الموشحة النبوية، وهو يستفسر عن هذا الصنيع الفني المحكم بنيانه المتناسقة أركانه، ينازعه فضوله العلمي عن البحث في الكيفية التي تم بها هذا التناسق، وقد ذكرنا سابقا أن هناك تظافرا محكما بين العناصر الفنية التي تتجسد في ظواهر أسلوبية هو السرّ وراء هذا الصرح الموشحي الجمالي.

وما يبدو أنه من مظاهر هذا التضافر الذي بنى الصرح الموشحي ما كان على مستوى البلاغة في تلك المعاني التي بسط لها البيان ثوبا على أرضية الموشحة مدعما تماسكه بأعمدة من البديع تعبر أساسات هذا الصرح، ولم يسهم هذا التضافر في البناء والتشييد فحسب إنما كانت له لطائف فنية تضفي له ما للبلاغة من جمال الصورة وزخرف اللفظ؛ حيث تمثلت الأرضية في البيان والأعمدة في البديع في ثنائية بلاغية بديعة رأينا أولها مع البيان سابقا وسنراها مع البديع ثاني الثنائية المحدثة لزخرف بديع واضح في الموشحة النبوية.

يقول صاحب الإيضاح القزويني أن البديع:«علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقها على مقتضى الحال ووضوح الدلالة»[1]، وتتمثل هاته الوجوه في ضربين؛ أولهما يرجع للمعنى متمثلا المحسنات المعنوية (المطابقة والمقابلة)، أما الضرب الثاني فتركيزه يكون على اللفظ ويتمثل في المحسنات اللفظية (الجناس والسجع)، وسنركز على ظاهرة التجنيس التي أسهمت في تمايز الشكل وفي استقطابها للقارئ من أول وهلات الإلتقاء بالموشحة النبوية لا سيما ما يرتبط بأمر الشكل فإنها على المستوى الأفقي والعمودي تتحسس طريقة توزعها المتناسقة وتوزّع الصورة في النص بشكل يدعو للانسجام وخلق تناغما إيقاعيا بديعا، وقد استخرجنا هاته الظاهرة اللفظية في الجدول أدناه.

	النماذج	الجناس	صورته		النماذج	الجناس	صورته
الجناس بأساس أفقي	بِشرا– بُشرى	تام	مماثلا	الجناس بأساس عمودي	كرام– غرام– حرام	ناقص (اختلاف الحروف)	اختلاف الحرف الأول
	وجدي – نجد	ناقص (اختلاف الحروف)	اختلاف الحرف الأول		حمام– ذمام– غمام إمام– همام– كمام		
	ليلى– ذيلا				عام– شام		
	طاهرة– زاهرة				دوام– أوام– قوام		
	عيني– بيني				سلام– ظلام– كلام		
	ندا– غدا				يُضام– نُضام		
	ربيع– رفيع				أقام– أنام		
	ابتسم– ارتسم		الوسط		احتشام–احترام– احتدام		اختلاف الحرف الوسط
	التجا– النجا				اهتمام–التمام– اغتمام		
	جميل– جليل				مقام– منام		
	رامة –كرامة	ناقص (زيادة الحروف)	الأول		يُشام– يُضام		
	تحلّى– حلا				احترام– اختزام		
	نساء– نفساء		الوسط		اهتمام– اهتضام		

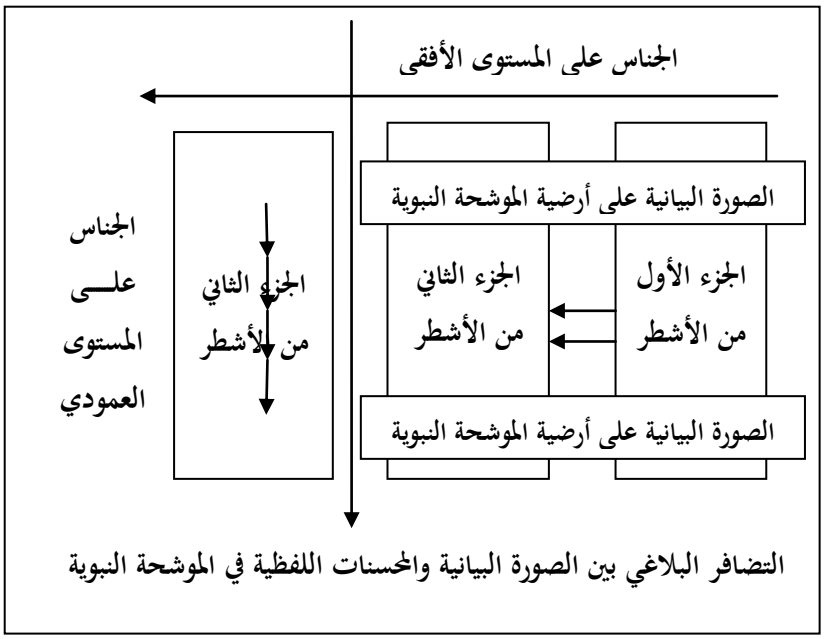
[1]– الخطيب القزويني، الإيضاح، في علوم البلاغة، تح: د. عبد الحميد الهنداوي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،ط(2)، 1428هـ-2007، ص277.

جدول يبين توظيف الجناس في الموشحة النبوية

ومن خلال الجدول يتبين مدى التنوع في توظيف المحسن اللفظي المتمثل في الجناس، ويبدو أن الشاعر كان حريصا في انتقاء الكلمات المناسبات للتشكيل الجمالي الجناسي لاسيما في توزيعه من الناحية عموديا وأفقيا، وقد أكثر من استعمال النوع الثاني من هاته الظاهرة اللفظية، وهو الجناس الناقص الذي تختلف فيه الكلمات في عدد حروفها وأنواعها وهيئتها وترتيبها، ومن منطلق هذا الاختلاف تتشكل صور متعددات من صور الجناس التي تمنح الشاعر فرص التنوع في النص دون ان يبقى على صورة واحدة تتكرر.

وبالتالي فإن لهذا الاختلاف دوره الكبير في التوزيع المتسق بين الكلمات المتجانسة في أشطر الموشحة «ووجه حسنه أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة...إنها هي التي مضت وأنما أتى بها للتأكيد حتى إذا تمكن آخرها في نفسك ووعاه سمعك انصرف عنك ذلك التوهم، وفي هذا حصول الفائدة بعد أن يخاطلك اليأس»[1]، وكأن الصورة أشبه بالعقد الذي تتضام فيه الأحجار الكريمة على اختلاف أشكالها وألوانها بشكل متناسق، والاختلاف يعطي مصوغ الاتساق والانسجام.

فنلاحظ أنه على المستوى الأفقي من بداية النص إلى نهايته قد توزعت فيه الكلمات الجناسية بين الشطرين الأولين أما على المستوى العمودي فقد استوطنت كلماته الجناسية في الجزء الثالث من أشطر الموشحة مشكلة بذلك تقاطعا أسهم في التلاحم بين الصورة التي عمّت أرجاء الموشحة وفي كل زواياه، وهو الأمر الذي جسد التظافر بينهما والتآزر البلاغي، وسنبينه في مخطط توضيحي.



[1]- الخطيب القزويني، الإيضاح، في علوم البلاغة، تح: د. عبد الحميد الهنداوي، ص 325.

3- التركيب الإيقاعي:

ولما كانت الموسيقى جنبا إلى جنب مع القصيدة العربية مذ ملامح بداياتها الأولى، فإنّ هذا يدل على علاقة الترابط العميقة الذي يستدعيها وضع التناسب والتناسق بينهما لتظهر صورة الانسجام منبثقة طافقة حتى تستصيغها الآذان وترتاح لتناسقها الإيقاعي وتواترها النغمي، وفي البدايات لطالما عنيت الصيغة الموسيقية بالتشكيل الإيقاعي للقصيدة حين تدفع بالدلالة للمتلقي بلغة الشعرية التي تعمد الصورة فيها للتقديم الحسّي حيث؛ «تجمع بين متعة الدلالة أو الفهم وطرب الصوت أو نشوة السّماع»[1]، وهذا ما تنماز به مقصيديتها التبليغية التي تجتمع لأجلها كلّ عناصر التجربة الشعرية التي تحدث تمازجا فنيا له قولته الجمالية بين المبدع والقارئ فيها.

لقد أدرك الشعراء أهمية الموسيقى في البناء الشعري ورأوا بالإجماع أنّ تمظهراتها المتمثلة في الوزن والقافية تميز النص الشعري عن النثر، ومنه يصير المعنى فيه كلاما منظوما تتجسد فيه مسايرة الإيقاع للدلالة والمعنى حتى يتبلور في شكل متّسق في الشكل والمضمون؛ « إنه موزون مقفى يدل على معنى»[2]، وهاته هي العناصر تمتزج مع بعضها البعض مشكلة شحرا حسنا تتقبله الذائقة، وابن طباطبا يشيد بذلك حين قوله:«وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»[3]، والموسيقى تسهم في التضافر التركيبي الذي يقيم الفهم ويبلغ جادة طريقه في نفس المتلقي.

وحين نقف على شأن الموسيقى عند ابن علي في موشحته النبوية، فإننا سنطرق باب الموشحات وعلاقتها بالموسيقى، وسيحيلنا ذلك على مدى الأهمية التي رآها النقاد في هذا الجانب الأساسي لفن التوشيح والصورة الإيقاعية التي تميّز بها انطلاقا من الظروف التي أوجدته وأسهمت في نشأته، فالبرغم من ولاء شعرائها لأشعار سابقيهم في المواضيع التي تطرّقوا إليها والأغراض الشعرية التي أعملوها لأجلها من مدح ورثاء وغزل وهجاء إلا أنهم استطرفوه ليسر طرق نظمه في ذلك التنوع الإيقاعي الذي استحسنوه واترتاحت له أنفسهم.

وإذا كانت القصيدة العربية قد عهدت من الوزن والقافية ذلك التضافر الذي يحدث بعد ذلك نغما متساوقا على كامل بنائها الفني، فإن الموشحات ظلت محافظة على ذلك التساوق ولكن تحت ظرف ما كان يحيط بها من الغناء والتلحين في البيئة الأندلسية؛ فبهما تكون الموشحات«أطوع وأيسر لا تقيد موسيقى الملحن ونغماته، بل ينتقل في أجزائها من نغم إلى نغم آخر»[4]، وهذا ما يتطلب سرعة في الإيقاع وتنوعا في الأوزان والقوافي وتعددا في النغم.

---

[1]- د. محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، ص461.

[2]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64.

[3]- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، ص 21.

[4]- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص220.

وهذا ما استقرت عليه الموشحات وما عرفته من تطورات في نظام التقفية والتشطير والتنوع في شكلها رغم محافظتها على الروح العام الذي ساد الأوزان العربية القديمة، فقد أبدت جديدا على المستوى البناء الشكلي؛ حيث ظهرت الأنواع المختلفة من صور الموشحات، وهذا لرغبة الشعراء في التجديد والتنويع، وبحلول القرن القرن السادس الهجري استقر نظام الموشحات الذي عرفت به وبأنواع متعددات وأشكال، وقد تطرق ابن سنان الملك في كتابه "دار الطراز في عمل الموشحات" إلى هاته الأشكال في اطار النظام الذي عرفه بناؤه.

وإن أول ما يلفت النظر في موشحة ابن علي النبوية شكل نظم أبياتها وانتظامها على نظام ثلاثي الأشطر، ولقد نظم قصيدته النبوية موظفا غرض المدح النبوي مرحبا بفكرة التنوع الموسيقي الذي عرفته الموشحات، على أساس أنه استصاغ ذلك في موشحة المانجلاتي، مبينا أن المديح النبوي لم يقتصر نظمه فقط على الشعر العمودي وفق النظام الموسيقي الخليلي، إنما كان للموشحات حضورها في إعمال الغرض الشعري النبوي وفق نظامها الموسيقي المتنوع الذي ينماز بخصائص إيقاعية سنأتي على ذكرها في دراستنا لتركيب الإيقاعي في الموشحة النبوية لابن علي.

والكل يعلم مدى التنوع الفني والموسيقي الذي عرفت به الموشحات في زمنها الأندلسي، ومدى الحاجة في التطور الذي استدعته ظروف البيئة تعبيرا عن انفعالات النفس والحالة الوجدانية التي كان يعيشها الشاعر الأندلسي في خضم جو الطرب والغناء وجمال الطبيعة هناك، وقد كان لهذا نظامه الموسيقي الخاص به الذي استغله الكثير من الشعراء لصالح حالاتهم النفسية التي كان يحيونها في تجربتهم الشعرية مع مواضيعهم لاسيما إذا كان الأمر متعلقا بالمديح النبوي، فإنه يحتاج إلى مثل هذا التنوع، ونوضح ذلك مع ابن علي في موشحته النبوية.

ولذلك كانت تعرف الموشحات في شكل بنائها النصي أنها «كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع، فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات»[1]، ويعتبر ابن سنان الملك من الذين أولوا اهتماما خاصا بفن الموشحات، مفردا له كتابا يناقش فيه كل الخصائص والسّمات الموسيقية التي تميزه، معتبرا أن له وزنا مخصوصا يتمايز به عن القصيدة العمودية.

وفي معرض حديثه عن مفهوم وشروط بناء الموشحات ذكر الأشكال التي يمكن أن يأتي بها الموشح، وهو يشترط وجود ستة أقفال وخمسة أبيات في الموشح ليتم بناؤه، وذلك من خلال شكل نمطي مقنن يتشكل من أقسام تعدّ من مكوّنات أي نموذج للموشحات، وهي [المطلع-السمط-الدور-القفل-البيت-الغصن-الخرجة]، وهي مكونات من شأنها أن تعبّر على ذلك الشكل المستحدث للنص الشعري العربي.

فهذا الرسم الهندسي المتكرر في الموشح «يقدم عناصر متناسقة وفق ترتيب هندسي محكم متأسس على التوازن والتقابل في تميز عن توازي وتقابل الشكل النموذجي»[2]، فبين قفل وقفل تنتظم الأسماط في توازي عمودي،

[1]- ابن سنان الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تح: جودت الركابي، (د،ط)، دمشق، 1368هـ- 1949م، ص25.

[2]- د.محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص153.

كما تتقابل الأغصان مشكلة الأبيات، فنسمي القفل الأول مطلعا والأخير خرجة، وهذا ما يميز هذا الجنس الشعري الذي ما سمي موشحا إلا لذلك الشكل الذي يحكمه «التنويع المنتظم بين عنصرين: أبيات تختلف قوافيها وأخرى متفقة القافية »[1]، وهذا أساس بنائها الذي يظهر في شكل هندسي للأبيات يجعل المتلقي يتأمل هذا التنسيق و«هذا التناسق البصري يحيل على الاستعارة في تسمية الموشح»[2]؛ لأنه يأخذ كل معاني الانتظام والتزيين والترصيع المتسق والمنسجم.

وفي حديث ابن سنان الملك على الأشكال والصور التي يمكن أن تأتي بها الموشحات ما يجعلنا نطمئن لشكل الموشحة النبوية للشاعر ابن علي ، فقد استغربنا تركيبتها الشكلية ولكن هناك إشارات عنده لمثل هذا النوع الذي جاءت به موشحتنا النبوية، وفي هذا يفصل قائلا:«وأقل ما يتركب القفل من جزئين فصاعدا إلى ثمانية أجزاء، وقد يوجد في النادر ما قفله تسعة أجزاء وعشرة أجزاء ...»[3]، أما عن الأبيات فيرى أن «البيت لابد أن يتردد في التام وفي الأقرع خمس مرات وأقل ما يكون البيت ثلاثة أجزاء، وقد يكون في النادر من جزئين وقد يكون من ثلاثة أجزاء ونصف وهذا لا يكون إلا فيما أجزاؤه مركبة وأكثر ما يكون خمسة أجزاء...»[4]، ويفضل في أن الجزء من القفل لا يأتي إلا مفردا، أما في البيت فيكون مفردا أو مركبا يتكون من فقرتين أو ثلاث فقر أو أربعة.

ويعطي لكل شكل نموذجا للتوضيح، وسنورد هنا ما يشبه الموشحة النبوية لما هو مركب من ثلاثة أجزاء لموشحة لم يذكر قائلها في "دار الطراز في عمل الموشحات"؛ لأن تركيب أشطره يشبه ما ورد في الموشحة النبوية لابن علي، وهي:

حلّت يد الأمطار * أزرّة النّـــــوار * فيا خـــــذني[5]

فعلى هذا النظام التوشحي ذي الثلاث أشطر تشكلت موشحة ابن علي النبوية، وهو يمدح الرسول صلى الله عليه وسلم في واحد وثمانين قسما للأشطر الثلاث، وطبعا هناك تأثر كبير بالموشحة النبوية للمانجلاتي التي بدورها انمازت بهاته التركيبة التي تتوزع فيها تفعيلة بحر البسيط، ويمكن أن يطلق على هذا النّوع من الموشحات بالمشطّر أو المثلثات، وهذا ما رآه الدكتور لإبراهيم أنيس في معرض حديثه عن تنوع القوافي في كتابه "موسيقى الشعر"[6].

فنتبين بذلك محاكاة النص المعارِض وهو الموشحة النبوية لابن علي(هاح الغرام) للنص المعارَض متمثلا في الموشحة النبوية للمانجلاتي (نلت المرام)، في الوزن وتنوع التقفية وهذا من الأساسيات التي بها ترتكز عليها المعارضات الشعرية، وإن كل المفاهيم التي تطرق إليها النقاد والدارسون يشيرون أنّ من العناصر التي يحكم فيها

---

[1]- صمويل م.ستيرن، الموشح الندلسي، تر، تح: د. عبد الحميد شيحة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط(2)، 1417هـ-1996م، ص26.

[2]- المرجع نفسه، ص 153.

[3]- ابن سنان الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص26.

[4]-المصدر نفسه، ص26.

[5]- ابن سنان الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص 35.

[6]- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص278- 280.

معاضة النص لنص آخر الوزن والتقفية، وما يلاحظ أنّ ابن علي متأثر بها أيّما تأثر بالمانجلاتي حتى في طريقة توزيع التفعيلة وفي الزحافات والعلل.

وعليه فإنّ واقع العملية الإبداعية الشعرية لموشحة ابن علي من جهة الأهمية الموسيقية للمبدع على النص وعلى مستوى التلقي تدفعنا للبحث في عمق إعمالها مع الشاعر ابن علي في نصه المعارِض قصد ملامسة الخصوصية التي يمكن أن تنم عن تجربته الشعرية الخاصة في مدح النبيﷺ مقارنة بالنص المعارَض، وما كانت رؤيته الإيقاعية رغم منطلقاته الإعجابية بالنص الأول، فنبحث في دور التنوع الموسيقي في عملية التشكيل الشعري وبيان القيمة الجمالية التي تخصّه على المستوى الخارجي والداخلي لموسيقاها.

أ. الوزن الشعري:

لعل ما يبرر انتقاء الشاعر للوزن تلك المشاعر التي تنوعت ما بين حرقة الاشتياق وآلام البعد وبين الإشادة والتبجيل للمقام المحمدي وبين كذلك عاطفة الندم والتقصير، وكونه يعبر عن المديح النبوي بنظام التوشيح، فذاك أمر يحتاج إلى التوقف عند بحر الموشحة والتغيرات التي اعترت تفعيلاته مع الدلالات التي يحمله كل تغيّر لأن ما يتعلق بالمديح النبوي فهو تعبير عن العواطف الدينية الصادقة مفصحة عن ذلك في مدى استيعاب الوزن لتلك العواطف.

بحر البسيط هو ما جاءت تفعيلاته لتستوعب مشاعر ابن علي في المديح النبوي، وهو من البحور الراقية التي تستعمل لمثل هاته المقامات وتَسع كلّ ما من شأنه أن يقال؛ بحيث يبسط تفاعيله بشكل ترتيبي متناوب، ولذلك كان عند أهل العروض سبب تسميته« لأنه انبسط عن مدى الطويل والمديد؛ فجاء وسطه فعِلن وآخره فعِلن... وقيل سمي بسيطا لانبساط الأسباب في أوائل أجزائه السباعية...، وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه، وهو مبني من ثمانية أجزاء »[1]، وهذا ما يتوضح في مفتاحه:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن ** مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

وللتوضيح أكثر لابد من أنّ نورد نموذجا نتبين فيه توظيف الشاعر لتفعيلات بحر البسيط في الموشحة النبوية لابن علي، وذلك في قوله:

بالله طاوي القفار** عرّج بذاك المزار** حيث الكرام

00//0/0/ ** 00//0/0//0/0/ ** 00//0/0///0/

مفتعلن/فاعــلان** مستفعلن/فاعــلان ** مستفعلان

وما يلاحظ أن تفعيلاته تتشكل من تكرار وحدة موسيقية مزدوجة مشكلة من تفعيلتين (مستفعلن فاعلن)، ولذلك تجد حازم القرطاجني يشيد به في حديثه مع بحر الطويل؛ حيث يقول أنهما« عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة التناسب وحسن الوضع»[2]؛ فالوحدة الوسيقية فيه تتكرر على أربعة أو مقاطع

[1]- الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الجانجي بالقاهرة، ط(3)، 1415هـ-1994م، ص155.

[2]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 283.

موسيقية ومتركبة ومتناسبة ومتعاقبة ومتقابلة، وهي على التوالي: مستفعلن فاعلن/ مستفعلن فاعلن/ مستفعلن فاعلن/ مستفعلن فاعلن.

ويتطرق حازم لنقطة التناسب الذي يحدثه ذلك التعاقب بين تفعلتين مختلفتين في تفعيلات بحر البسيط، فيقول «وأوزان الشعر منها متناسب تام التناسب متركب التناسب متقابله متضاعفة، وذلك كالطويل والبسيط، فإنّ تمام التناسب فيها مقابلة الجزء بمماثله وتضاعف التناسب هو كون الأجزاء التي لها مقابلات أربعة»[1]، وهذا ما يحدث تناغما تعاقبيا مترددا على مستوى الشطرين:

الشطر الأول: [مستفعلن- فاعلن] [مستفعلن- فاعلن] [مستفعلن- فاعلن]

الشطر الثاني: [مستفعلن- فاعلن] [مستفعلن- فاعلن] [مستفعلن- فاعلن]

فالتناسب في هاته الوحدة الموسيقية المترددة لبجر البسيط ينشأ انطلاق من نقطتين أولهما أن هناك ثنائية مركبة من تفعلتين هما (مستفعلن) و(فاعلن) «وتركب التناسب هو كون ذلك في جزئين متنوعين»[2]، والثانية تتمثل في التقابل الذي يحدث على مستوى التراكيب الثنائية فتبرز ما يسمى بالتقابلات «وتقابل التناسب هو كون كلّ جزء موضوعا من مقابله في المرتبة التي توازيه»[3]، ويحدث ذلك في البحور المركبة متعاقبة التفعيلة.

وهذا في مثل تركيبة تفعلتي الطويل (فعولن ومفاعيلن)، وتركيبة تفعلتي البسيط (مستفعلن وفاعلن)، «والأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة»[4]؛ فإن كان الواحد في صدر الشطر الأول كان الآخر في صدر الشطر الثاني وإن كان ثانيا كان مقابله ثانيا، وإن كان ثالثا فثالث،«وكلما نقص عروضا شرط من هذه الشروط أو أكثر كان في الرتبة من مقاربة الكلام أو مباعدته بقدر ما نقص منه»[5]، فما نقص يقابله نقصان وما بقي يقابله ذلك وهكذا.

هذا التوضيح من القرطاجني يفيدنا في تحليلنا لتفعيلات بحر البسيط في موشحة ابن علي النبوية، وهي موزعة بنظام التوشيح ذي ثلاثة أشطر، ومن خلال المعالجة العروضية التي أجريناها على أشطر الموشحة النبوية، يتبين توظيف الشاعر لمنهوك البسيط(المشطور) في الشطر الثلاث[6]:

مستفعلن فاعلن** مستفعلن فاعلن** مستفعلن

وعلى هذا النظام العروضي سارت الموشحة من البداية إلى النهايه في واحد وثمانين تركيبة ثلاثية الأشطر، وحين نتحدث عن منهوك البسيط فإننا سنتعامل مع تفعيلات الحشو دون تفاعيل العروض والضرب، ولذلك

---

[1]- المصدر نفسه، ص 259.

[2]- المصدر نفسه، ص 259.

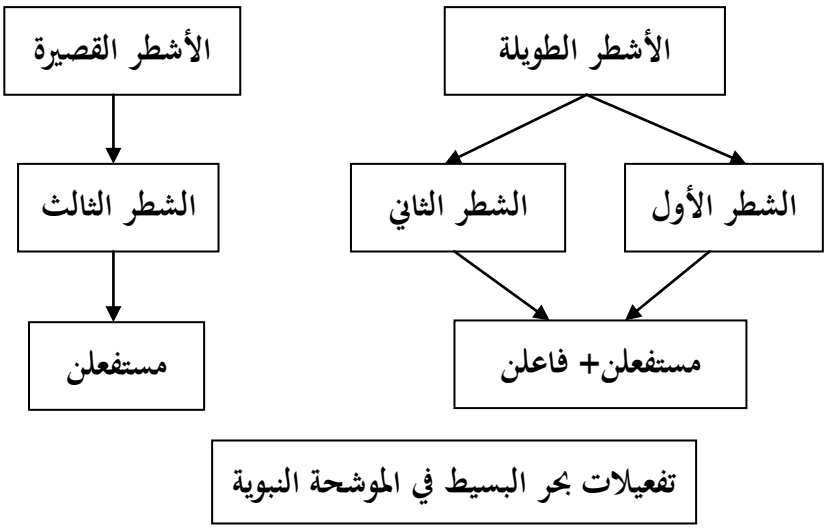
[3]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 259.

[4]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 259.

[5]- المصدر نفسه، ص ، 260.

[6]- يرى الدكتور مختار حبّار في كتابه"الشعر الصوفي القديم في الجزائر(إيقاعه الداخلي ووظيفته) في صفحة 65، أن موشحة ابن علي من بحر المجتث، وهذا ما يتناسب مع منهوك البسيط أو مشطور البسيط.

فهناك من يلحقه بالمجتث[1]، كما رأى الأستاذ عبد الحميد الراضي في كتابه شرح الخليل[2]، ولذلك سيكون تركيزنا على تركيبة ثنائية تقابلية على مستوى الشطرين الأوليين بين تفعيلتي الحشو (مستفعلن فاعلن) التي ترددت في الشطرين الأول والثاني الطويلين ثم يختتم بتفعيلة أحادية على مستوى الشطر الثالث القصير، وهي (مستفعلن)، وهي تفعيلات سباعية وخماسية منتهية بالأوتاد (وتد مجموع= 0//)



تفعيلات بحر البسيط في الموشحة النبوية

وما يلاحظ أن تفعيلة (مستفعلن) و(فاعلن) في بحر البسيط «لا تلتزم هذه الصورة في أبيات القصيدة الواحدة، بل نرى (مستفعلن) في بعض الأحيان تصير (مُتَفعلن) كما نرى (فاعلن) تصير في بعض الأحيان (فعِلن) »[3]، وهذا طبعا مع تفعيلات الحشو فإنه لا يدعو بالضرورة تغيرها أن تلتزم به في كلّ الأبيات حتى على مستوى البيت الواحد منها، أما بالنسبة لآخر التفعيلة سواء في الضرب أو العروض إذا ما لحقها تغيير فإنه يلتزم في باقي أبيات القصيدة.

وبما أن تركيزنا سيكون على ما في الحشو من تفعيلات لبحر البسيط فإننا سنتباحث التغيرات التي ستطرأ على هاته التفعلتين، وإذا ما جئنا على كامل القصيدة تقطيعا لنرى أن الشاعر لم يلتزم صورة واحدة في حشو الأشطر، وهناك تغيرات من زحافات وعلل لحقت بـ(مستفعلن) وبـ(فاعلن)، وسنوضحها في الجدول.

ب. الزحافات والعلل والتشكيل الموسيقي في الموشحة النبوية:

إن التغيّرات التي تطرأ على تفعيلات بحور القصائد وتلحق بها بشتى صورها وأشكالها حذفا أو زيادة أو تسكينا، ماهي إلا بديلا يعمَد إليه الشاعر ليبعد نظمه عن مطبّات الكسور العروضية حين لايتناسب والتفعيلات الأصلية، فينحرف بذلك عن الإيقاع المثالي الذي تؤكده نظرية البحور كتقنية «يتوسل بها الشاعر لإدخال تعديلات على الوزن الشعري، تضفي عليه مرونة تمكنه من معانقة الفكرة والشعور على امتداد القصيدة

[1]- د. عمر خلوف، كن شاعرا، منشورات إذاعة، ط(1)، 1433هـ-2012م، ص 121.

[2]- عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، (د،ط)، 1388هـ-1968، ص130-132.

[3]- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص69.

»[1]، فيمنحه ذلك موصوّغات عروضية بديلة لتشكيل موسيقي جديد وذلك من خلال الزحافات والعلل التي تلحق التفاعيل.

لاسيما إذا كان الأمر مرتبطا بعالم الموشحات فإن ما يحكمها من تنوع وتغيّر على مستوى موسيقاها سواء أكان ذلك في الوزن أم في القافية، فيجعل الشاعر يلوذ إلى رخص التّغيرات «ليحرّر شعره-نسبيا- من رتابة الوزن الناتجة من ذلك التناسب الصارم الذي تحققه الحركات والسّكنات، وفق ترتيب معين يقتضيه نظام كلّ بحر»[2]، وكلّ هذا يحدث وفق القاعدة الموسيقية الخاصة بكلّ بحر وفي حدود ما يسمح به، ولذلك لابدّ على الشاعر أن يتحفّظ في إعمال الجوزات والعلل.

والأشكال التي ظهرت بها الموشحات في سماتها وخصائصها تدفع الشاعر إلى ضرورة التعامل مع هاته المتغيّرات العروضية التي لها وظيفتها الفنية والجمالية المنعكسة على شعريتها، وهذا لأجل التنوع الظهور بالشكل الجديد لتوزيع التفعيلات ومتغيراتها، ولعل هذا ما توضحت لنا صورته في الموشحة النبوية لابن علي، وقد رأينا كيف أنه تعامل مع التفعيلات بشكل يجعله مرتاحا وهو يمدح الرسولﷺ مع كلّ تلك المشاعر التي عاشها في حضرته من حبّ واشتياق وحنين وتبجيل وانبهار وتقصير وندم.

وهذا ما نلاحظه في توظيف الشاعر لتفعيلات بحر البسيط(مستفعلن- فاعلن) على مستوى الأشطر الثلاث للموشحة النبوية، حيث احتاج لمثل هاته التغيّرات التي أتاحت له التصرف بشكل يدعو للتأمل في الموشحة محاولا التفنّن في انتقاءاته لهاته التغيرات خاصة وهذا ما ظهر في عدة أشكال نذكر منها على سبيل المثال تسكينه لأواخر التفعيلات وحاجته إلى علة الزيادة بالتسكين لاسيما في الشطر الثالث الظي بدا ذلك واضحا، وقد أشار الدكتور إبراهيم أنيس أن الدافع الذي جعل العامة يستريحون لسماع الموشحات تسكين الشعراء لأواخر الكلمات.

وسنتبين مدى أهمية التغيّرات في نظم الشاعر لموشحته النبوية وفق ما رأته مشاعره وعواطفه في الحبّ المحمدي وما يبتغي توصيله للمتلقي من ذلك الحبّ حتى يشاركه ويتفاعل معه لأنهما يشتركان في هاته القداسة الدينية وما يجب عليهما من اتّباع سنته، وهو ما أمر به الدين الإسلامي، فوظف الزحافات والعلل الذي مُنح لها رخصة التصرف فيها وفق ما يمليه عليه بحر القصيدة، وهذا ليحقق «من خلالها قيمة جمالية تأثيرية في المتلقي »[3]، فيحاول بذلك إشراكه في تجربته الشعرية في المديح النبوي، وهذا ما نتبينه بعد إجراء عملية إحصائية لكلّ التغيّرات التي طرأت على التفعيلات، وقد رصدناها في جدولين انطلاقا من الثنائية التركيبية المتناوبة والمتعاقبة بين تفعلتي بحر البسيط (مستفعلن- فاعلن).

التغيّرات الطارئة على تفعيلة مستفعلن(الزحافات والعلل)

[1]- د. محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، ص 496.

[2]- المرجع نفسه، ص 496.

[3]- د. محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، ص 496.

التفعيلة (1)	الوزن	الزحافات	النسبة.م	الوزن	العلل	النسبة.م
مستفعلن	مستفعلن	تامة	%16.54	مستفعلان	التذييل	%13.33
	متَفعلن	الخبن	%16.54	مستفعلْ	القطع	%0
	مفْتعلن	الطي	%2.71	متَفعلان	الخبن+التذييل	%6.17
	مستفعلُ	الكف	%1.72	مفْتعلان	الطي+ التذييل	%0.49
	متَفعلُ	الخبن+الكف	%1.72	متَفعلْ	الخبن+القطع	%0.24
	مفْتعلُ	الخبن+ الطي	%0	مفْتعلْ	الخبن+القطع	%0.49

جدول(1): يبين التغيّرات الطارئة على تفعيلة(مستفعلن)

التغيّرات الطارئة على تفعيلة فاعلن (الزحافات والعلل)

التفعيلة(2)	الوزن	الزحافات	النسبة.م	الوزن	العلل	النسبة.م
فاعلن	فاعلن	تامة	%7.40	فاعلْ	القطع	%0.24
	فعِلن	الخبن	%0.24	فاعلاتن	الترفيل	%9.87
	فاعلُ	القبض	%0.24	فعلاتن	الخبن+الترفيل	%5.18
				فاعلان	التذييل	%19.75
				فَعِلان	الخبن +التذييل	%1.97

جدول(2): يبين التغيّرات الطارئة على تفعيلة(فاعلن)

ما يلاحظ على النّسب المتوصل إليها في الجدول الأول الخاص بتفعيلة(مستفعلن)بعد القيام بعملية إحصائية شاملة لكلّ التغيرات التي أجراها الشاعر على تفعيلات بحر البسيط، أنّ الشاعر وبقدر ما يحاول أن يحافظ على النفس المثالي لتفعيلات بحر البسيط، إلا أنه يستسلم لمشاعره ويضفي تغيّرات على التفعيلة، وهذا ما يظهر في تساوي النسبة بين تفعيلة (مستفعلن)، وهي تامة دون إي طارئ اعتراها أو متغيّر، وذاك بنسبة 16.54%، وهي النسبة نفسها نجدها مع تفعيلة (مستفعلن) وهي نخبونة بمعنى اعتراها الخبن، فأصبحت(متَفعلن)بـ16.54%، ثم تأتي النسب اتباعا وهي قليلة جدا مقارنة بزحاف الخبن؛ وهي متساوية كذلك في النسبة بـ1.72%، وهذا على مستوى الزحافات.

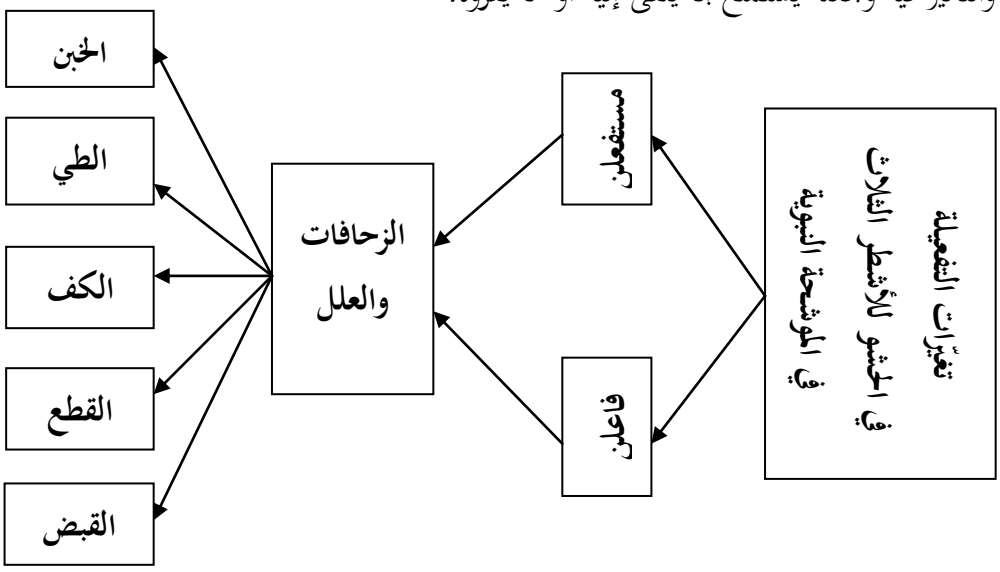
وأمّا تفعيلة (فاعلن) في الجدول الثاني، فقد بلغت نسبتها المئوية وهي تامة لا يعتريها تغيّر 7.40% وهي نسبة كبيرة مقارنة لنسبة زحاف الخبن (فعِلن) والقبض (فاعلُ)، وذلك بقدر 0.24% وتعتبر قليلة جدّا ومثلها النسبة بالنسبة لعلة القطع (فاعلْ)، وما يلاحظ أن زحاف الخبن في تفعيلة (فاعلن) وهي مذالة كان لها حضورها

بنسبة 5.18%، ولهذا الأمر تفسيره سنفصل فيه لاحقا، أما وهي صحيحة فقد كانت علة التذييل الأكثر توظيفا وإعمالا في التفعيلة وذلك بـ19.75%، وهذا تعويضا عن التفعيلة وهي سليمة.

وحتى نثبت ذلك التنوع الذي كان الشاعر ينشده في موشحته النبوية، نقف عند زحاف (الخبن) و(الطي) وحتى زحاف (الكف) أو علة (القطع) أو القبض مع تفعيلتي (مستفعلن وفاعلن)، فإنّه قد استغل هاته التغيرات مع هاته التفعيلتين على مستوى الحشو في الأشطر الثلاثة من الموشحة لأنه على علم بأنّ التفعيلة في الحشو كما ذكرنا سابقا لا تلتزم صورة معينة ويجوز فيها التغيير لا كما هو مع تفعيلات العروض والضرب في أشطر الأبيات فإنها تبقى على صورتها.

وهذا ما هو واضح عند الشاعر في موشحته، ويوضح الدكتور إبراهيم أنيس ذلك في قوله « أما المقياس(مستفعلن) فينذر أن يتغيّر في الحشو إلى (مُتَفْعلن) إلا إذا كان في أول الشطر...، ووقوعه في أول الشطر حسن جميل تميل إليه الأسماع ولا تنفر منه»[1]، وكثير ما يُؤْثر هذا الاستعمال من يوظف هذا البحر؛ إذ لا يجيزون أي تغيير في المقياس(مستفعلن)، إلا إذا وقع في أول الشطر أما في غيرها فيبقى على حاله دائما.

ويوضح الدكتور أنيس كذلك التغيرات التي تطرأ على تفعيلة (فاعلن)، «أما المقياس (فاعلن) فيأتي أحيانا على هذه الصورة وأحيانا أخرى يأتي على صورة (فَعِلن)، وورود هاتين الصورتين في الحشو يكاد يكون بنسبة واحدة، فكلا الصورتين حسن تستريح إليه الأذن وتطمئن إليه»[2]، وهذا ما يبين أهمية التغيير والتنوع في استقطاب المتلقي والتأثير فيه وجعله يستمتع بما يلقى إليه أو ما يقرؤه.



وما يثير الانتباه أيضا ما ذكرناه سابقا عن استصاغة العامة لتسكين آخر الكلمة واستراحتهم لمثل ذلك، وذلك ما ذكره الدكتور إبراهيم أنيس « أما العامة فقد رغبوا في الموشحات واستراحوا لسماعها لأنها انسجمت مع

[1]- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص71.

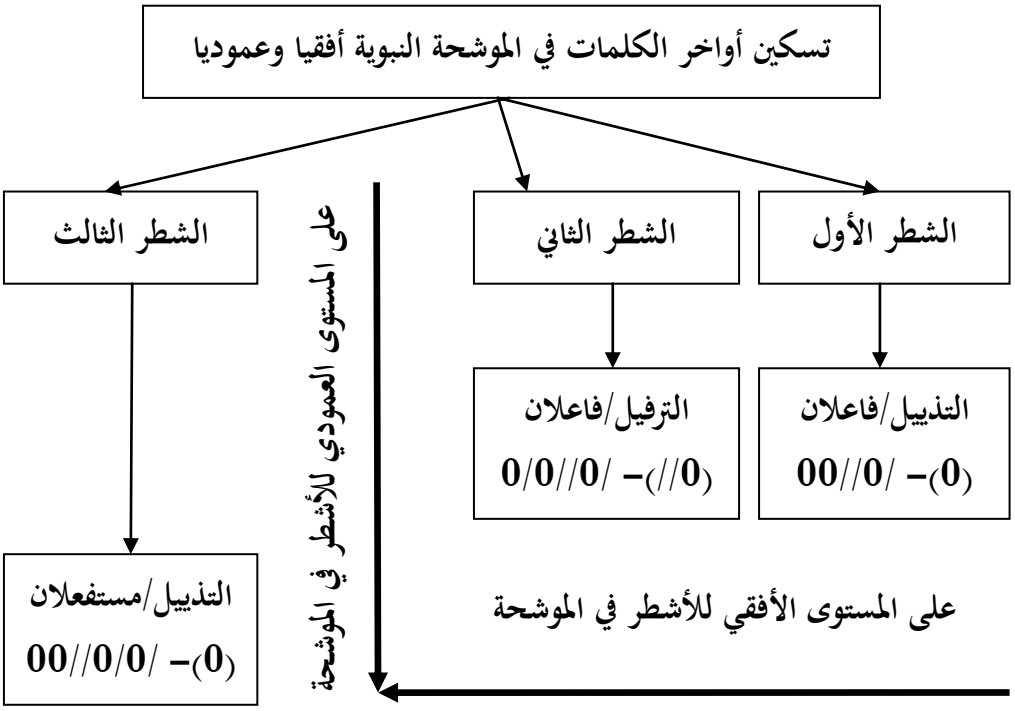
[2]- المرجع نفسه، ص 71.

ميلهم إلى تسكين أواخر الكلمات في غالب الأحيان»[1]، وهذا ما وجدناه غالب الأحيان في الوشحة النبوية عند الشاعر.

وذلك على مستوى ثلاثة أشطر مما جعل شكل الموشحة يظهر بشكل خاص يتردد فيه تغيّرات أخدت صورة معينة في النص فدفعته أن يظهر للناظر بشكل ملفت ومثير للاهتمام.

فتموقعت تفعيلة (فاعلن) في صورتين على مستوى الجزئية الثانية من الشطرين الطويلين الأوّلين؛ الأولى منهما قد أصابها الترفيل وذلك بزيادة سبب خفيف(0/) على الوتد المجموع الأخير للتفعيلة(0//)، فتصبح (فاعلاتن) بنسبة 9.87%، أما الصورة الثانية وهي مذالة بنسبة 19.75%، وذلك بزيادة ساكن(0) على الوتد المجموع الأخير للتفعيلة فتصبح (فاعلان)، وكلا الصورتين جاءتا بشكل متردد في الجانب الأفقي للأشطر.

بينما تمركزت (مستفعلن) في الشطر الثالث القصير، وقد أصابها التذييل بزيادة سبب خفيف (0/) على وتد مجموع آخر التفعيلة(0//) فتصبح (مستفعلان)، «وهاته التفعيلة كثيرة الورود في الموشحات»[2]، وقد وردت في الموشحة النبوية للشاعر ابن علي بشكل واضح وجلي على المستوى العمودي بنسبة 13.33%، أما وهي مخبونة (متَفعلان) فقد وردت بنسبة 6.17%، وهو يختم هاته الكلمات بحرف الميم مما زادها انسجاما في الإيقاع.



ج. تنوع القوافي بين المختلف والمؤتلف في التشكيل الإيقاعي للموشحة النبوية:

دراسة القافية للموشحة النبوية تدفعنا للوقوف عند تنوع القوافي الذي عرفت به الموشحة؛ وذاك أمر عرفت به القصيدة العربية منذ العصر العباسي مرورا بالأندلسين الذين عرفوا بذلك وتألقوا فيه تألقا جعلهم يفردون لهذا

[1]– المرجع نفسه، ص 220.

[2]– د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 223.

النوع من الشعر سمات خاصة به وقواعد تماشت مع مظاهر البيئة أنذاك ألوان الغناء والتّعدد النغمي وتداعيات هاته الألوان بتواجد نص شعري انعكس على التشكيل الموسيقي الذي يميزه بتعدد قوافيه وتنوعها.

ومن هنا بدأت قصة التنوع في نظام القوافي وحتى في الأوزان؛ إذ تخيّر معظم الشعراء بحرين من بحور الشعر يشكلون بها موشحاتهم، فتتشكل وفق وزنين من البحور، وهذا أمر لم يكن مع القصيدة العمودية التي انبنت على وحدة الوزن والقافية، وقد استصاغ أهل الغناء ذلك وما يلحنونه من أمرها بصورة إيقاعية سريعة وخفيفة ولذلك استلطفوا البحور التي تساير رغباتهم الفنية بتوظيفهم للأغراض الشعرية التي عرفت بها القصيدة العربية.

وهذا النوع من التقفية قليل مقارنة بالقصيدة العمودية وهو «مما يزيد في موسيقى الشعر ويكسبه جمالا فوق جمال»[1]، وقد كان لها صور وأشكال تتحدد انطلاقا مما يوظفه شاعر الموشحة من تنوع التقفية في بناء الأشطر على قافيتين ويسمى بالمزدوج أو ثلاث وأطلقوا عليه المثلث أو أربع أو خمس وهكذا، وعلى أساس ما وظف من قافية تسمى الموشحة، وما عندنا من أمر الموشحة النبوية لابن علي وحسب ما رأينا من نظام الأشطر الثلاث الذي سار عليه الشاعر واعتمد فيه قافية خاصة مع كلّ شطر من الأشطر الثلاثة، ويشير الدكتور إبراهيم أنيس إلى أن «مثل هذا إلا في صلب الموشحات»[2]، وهو يطلق عليه بالمشطر، مستفسرا كما طرحنا هاته الإشكالية ما إن كان يمكن أن يسمى بالمثلثات؟ وهذا أول تبادرنا إلى ذهننا وطرحنا إشكالاته.

ويرى الدكتور أن القافية في مثل هذا النوع ذي الثلاث أشطر في كل قسم من الموشحة لا تتكرر في الأقسام الأخرى وكلّ قسم يستقل بقوافيه الخاصة به، وجعل له رموز بها يفهم هذا النوع من التوشيح، مضيفا أنّ هذا النوع من التوشيح غريب ولم يعثر له على أثر في شعر القدامى أو المحدثين، وهي على الشكل التالي:

ا ا ا – ب ب ب – ج ج ج وهكذا

وهناك نوع آخر من هاته المثلثات تتكرر فيها قافية الشطر الثالث، وهو نوع ظهر عند المحدثين من الأدباء على رأي الدكتور وهو على هذا الشكل: **ا ا ا – ب ب ا – ج ج ا وهكذا**

وما نلاحظه على الموشحة النبوية أنها تتناسب والشكل الثاني: ا ا ا – ب ب ا – ج ج ا، ذلك واضح في أقسامها المشطّرة لثلاثة أشطر، بحيث تشترك الأقسام في قافية الشطر الثالث القصير بينما تختلف في الشطريين الأوّلين الطويلين، ونمثل بقوله في بداية الموشحة:

1. بالله طـــاوي القفـار * عـرج بذاك المـــزار * حيث الكـرام
2. عـــرج بربع المعـالـــي * وابرد بذاك الوصـــال * حرّ الغـــرام
3. حسب المشوّق الكئيب * أن شملـــــه بالحبيب * لـــــه التئـام[3]

[1]– د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص278.

[2]– المرجع نفسه، ص 280.

[3]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، 35.

فلنتأمل هاته الأسطر الثلاث (1-2-3)، هي عبارة عن أقسام ثلاث(1-2-3)، ويبلغ تعدادها في الموشحة النبوية واحد وثمانين قسما (81)، وكل قسم يتضمن ثلاثة أشطر، وكل شطر مستقل بذاته في التقفية بحيث كلّ قسم يختصّ بالتقفية التي هي متواجدة على مستوى الأشطر الثلاثة.

1. **القسم الأول**: بالله طاوي القفار** عرّج بذاك المزار ** حيث الكرام/ ا ا ا
2. **القسم الثاني**: عرّج بربع المعالي ** وابرد بذاك الوصال** حرّ الغرام/ **ب ب ا**
3. **القسم الثالث**: حسب المشوّق الكئيب ** أن شمله بالحبيب ** له التئام/ **ج ج ا**

وكل قسم مستقل بأشطره الثلاث التي يستقل منها بقافيته ولا تتكرر تلك القوافي في الأقسام الأخرى، ولكن ما نراه في موشحة ابن علي بالإضافة إلى ما ذكرناه على مستوى كل قسم أنّ القافية تشترك في الشطر الأول والثاني وتختلف عنهما في الثالث بحرف الروي وهذا الوجه الأول، أما عن الثاني فالقافية تختلف بما فيها حرف الروي، وعن الوجه الثالث فالقافية بين الشطريين الأول والثاني وبين الشطر الثالث تشترك بما فيها حرف الروي، وسنمثل لكلّ وجه من هاته الأوجه بالترتيب حسب ورودها في الموشحة النبوية.

الوجه الأول: الإئتلاف في التقفية والاختلاف في حرف الروي، بين[القفار- المزار] وبين[الكرام]، في القسم (01)، والشكل يكون كالتالي: ا ا أ، وهذا في قوله:

بالله طـــاوي **القفـــار** * عـرج بذاك **المـــــزار** * حيث **الكـــرام**[1]

الوجه الثاني: الاختلاف الكلي بين الشطر الأول والثاني وبين الشطر الثالث بين [الكئيب- الحبيب] وبين[التئام]، في القسم (03)، وشكله هو: **ا ا س**، وهذا في قوله:

حسب المشوّق **الكئيب** * أن شملـــــه **بالحبيب** * لـــــه **التئـــام**[2]

الوجه الثالث: الإئتلاف الكلي في التقفية بين الشطرين الأول والثاني وبين الشطر الثالث في القسم (07)، بين [سلام- مقام] وبين [ذمام]، وشكلها يتبين في: ا ا ا، وهذا في قوله:

عنّي تودّي **ســـــلام** * لأهل ذلك **المقـــــام** * وارع **الذمـــــام**[3]

الوجه الرابع: وهو ما يكون فيه الإئتلاف في حرف الروي دون القافية على مستوى القسم الواحد، ونمثل لذلك مثلا في القسم (22) بين[معظم- تبسّم] وبين[ابتسام]؛ فالمشترك حرف الميم، يرمز له: ا ا آ، وهذا في قوله:

لله شهر **معظّم** * فيه الزّمان **تبسّم** * أيّ **ابتســـام**[4]

---

[1]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، 35.

[2]- المصدر نفسه، 35.

[3]- المصدر نفسه، 36.

[4]- المصدر نفسه، 36.

وانطلاقا مما سبق نقول بشأن ما أدلى به الدكتور إبراهيم أنيس أن مثل هذا النوع من الموشحات غريب، وأنه قليل النظم فيه ولم يلتقي به لا عند القدامى أو المحدثين، أن موشحة ابن علي النبوية (النص المعارِض" هاج الغرام")، والموشحة السابقة للمانجلاتي (النص المعارَض"نلت المرام") قد وظفت مثل هذا الشكل سواء الأول أو الثاني الذي وجد المحدثين يوظفون شكلها، ولكن نثبت وجودها في القديم وأن الشعراء القدامى قد سبقوا المحدثين في ذلك، والموشحتان دليل على وجود هذا النوع من التوشيح في المديح النبوي الجزائري.

ومن بين كلّ الوجوه التي وجدت حضورا في الموشحة دون غيرها من الوجوه، هو الوجه الثاني وذلك بنسبة 81.48%، وهي تفوق كل النسب وقد تكررت في أقسام الموشحة (66) مرة، مما يدل أنّ الشاعر أكثر من توظيف الشكل: **ا ا س – ب ب س – ج ج س**، أما الوجه الذي يليه وهو الوجه الرابع وقد كرر (08) مرات بنسبة 9.87%، ويرمز له: **ا ا آ – ب ب آ – ج ج آ**، ويليه الوجه الأول بنسبة 6.17% وهو يكرره (05) مرات ويرمز له بـ: **ا ا أ– ب ب أ – ج ج أ**، وأما الوجه الأخير وهو الوجه الثالث، فقد ظهرت صورته مرتين في الموشحة بنسبة 2.46% ويرمز له: **ا ا ا – ب ب ا – ج ج ا**، والشكل الذي كان يقصده الدكتور إبراهيم أنيس وقلّ استعماله، وسنوضح أكثر في الجدول.

أقسام الموشحة	شكلها حسب نظام التقفية	النسبة.م	رمـــــــــزها
الوجه الأول	**الاشتراك في التقفية والاختلاف في حرف الروي**	**%6.17**	**ا ا أ– ب ب أ – ج ج أ**
الوجه الثاني	**الاختلاف الكلي في القوافي بما فيه الروي**	**%81.48**	**ا ا س–ب ب س–ج ج س**
الوجه الثالث	**الاشتراك الكلي في التقفية وحرف الروي**	**%2.46**	**ا ا ا – ب ب ا – ج ج ا**
الوجه الرابع	**الاشتراك في حرف الروي والاختلاف في التقفية**	**%9.87**	**ا ا آ – ب ب آ – ج ج آ**

جدول يبين نظام التقفية للمعارضة النبوية

وما هاته الأوجه الأربعة التي وظفها الشاعر ابن علي في أقسام موشحته النبوية لدليل على التنوع في القوافي بين الإئتلاف والاختلاف، وهذا الدليل الثاني على صورة التنوع بعدما رأيناه مع الأوزان وتصرف الشاعر في تفعيلات بحر البسيط بطريقة استغل فيه التغيرات على مستوى الزحافات والعلل لصالحه حتى يعبّر عن مشاعر التي لقيت ما يناسب تناقضاتها وآهاتها آلامها وأشواقها في مدحه للنبي صلى الله عليه وسلم، وهذا ليثبت ما للموشحات من سمات وخصائص تنمازها عن القصيدة العمودية رغم أنها تنطلق منها بطبيعة الحال في الوزن والتقفية.

ولذلك تجد أن من نتائج هذا التنوع في القوافي الذي عرفت به الموشحات تعدد مرتكزات التقفية ودورها في البناء الموسيقي إلى جانب الوزن واستكمال متطلبات الشعرية المسؤولة عن «الإيقاع الموحد ووحدة النغم

بالقصيدة كلها»[1]، وفي مثل وضعية التنوع الموسيقي للموشحات، فإن مسؤولية الانسجام النغمي تتضاعف لتفادي الوقوع في الخلل إيقاعي، لاسيما وأنّ القافية هي المرتكز من خلال تمشكلاتها التي يعتبر فيها حرف الروي المعتمد الذي تستند عليه القصيدة، وتنوعه في الموشحات يدفعنا للسؤال عن وضعيته في بناء الموسيقى.

لم يقصر الدكتور إبراهيم أنيس القافية على القصيدة العربية كما أخبرنا بها الخليل في سماتها الموسيقية التي ارتبطت بها وتماشت بجنبها، بحيث أينما حلّت تواجدت مظاهر في الإنسجام النغمي المتردد في كامل أبياتها من البداية إلى النهاية، وذلك في حديثه عن القافية أنها « عدة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة»[2]، إنما خصّ الموشحات كذلك بالقافية حين ذكر أنها تتكرر أواخر الأشطر، وهذا ما نحن بصدده مع الموشحة النبوية لنبحث في التشكيل الجمالي الذي أتت به من خلال التكرار المتنوع على مستوى الأشطر من الناحية الأفقية والعمودية للموشحة.

ويعتبر هذا التوالي في التقفية وتكرارها بصورة متنوعة جزءا هاما من الموسيقى الشعرية للنص لأنها «بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»[3]، وعليه فهي تصنع لتلك المشاعر التي يعيشها الشاعر في تجربته مع نصه مساحات إيقاعية يموضع فيها دلالات معانيه في حبّ النبيﷺ ومشاعر الشوق للأراضي المقدسة، ويعطي لكل معنى وما يناسب نظام تقفيته مراعيا انضباطها رغم تنوعها ونزوله مكانه المناسب فيها.

ولذلك سنتبين نظام التقفية التي سرت عليه الموشحة النبوية والذي اتخذه الشاعر لأجل أن يبث معانيه المدحية النبوية في موضعها المناسب لها، وما هي خطته في تحقق سمة التناسب في خضم هذا التنوع، والابتعاد عن القوافي القلقة على حدّ تعبير بشر بن المعتمر وهو يحذر من القوافي المنفّرة للمتلقي« والقافية لم تحُلَّ في مركزها وفي نصابها ولم تتصل بشكلها وكانت قلقة في مكانها نافرة من موضعها فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها»[4]، وهو الأمر الذي يجب أن يراعى لتجسد التناسب بين تموضع المعنى في التشكيل الموسيقي وبين توالي تناغمه في إطار التنوع.

فتعدد أوجه ما انبنت عليه أشطر الأقسام الثلاث كما رأينا سابقا يبرز لنا تنوع القوافي بما فيها حرف الروي، ولعل النسبة التي فرضت وجودها في وجه الاختلاف الكلي لتفسر لنا مسألة هذا التنوع الذي يحتاج معه إلى فرص الانسجام الموسيقي للموشحة وأن يتحقق شرط التناسب بين القوافي وما وضع لها من المعاني ووقعها في النفس، ولذلك انطلقنا من حروف الروي التي تخيّرها الشاعر للتنوع في المرتكزات التي وقف عندها في أشطر الموشحة الثلاثة لنتبين مدى تناغمها مع مشاعره في مدح النبي ﷺ، وذلك من خلاله ما تحمله من صفات تؤهلها

[1]– د. محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي بمصر، (د،ط)، (د،ت)، ص 9

[2].د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 244.

[3]– المصدر نفسه، ص 244.

[4]– الجاحظ، البيان والتبيين، ج (1)، ص 138.

أن تكون مرتكزا مع ما تحمله من كثير الدلالات والمعاني، وعلاقتها بالأصوات اللغوية وخصائصها الصوتية، وهذا ما سنبرزه في جدول توضيحي.

ح.الروي	تردادها	ن.مئوية	صفـــــــــــــــــــاتها
الميم	101	43.34%	الجهر- التوسط - الاستفال- الانفتاح- الإذلاق.
اللام	28	12.01%	الجهر- التوسط- الاستفال- الانفتاح- الإذلاق- الانحراف.
الراء	20	8.58%	الجهر- التوسط- الانفتاح- الاستفال- الإذلاق- التكرار- الانحراف
الدال	18	7.72%	الجهر- الشدة- الاستفال - الانفتاح- الإصمات- القلقلة.
الألف	18	7.72%	الجهر- الرخاوة- الاستفال- الانفتاح- الإصمات.
النون	16	6.86%	الجهر- التوسط- الاستفال- الانفتاح- الإصمات.
الباء	10	4.29%	الجهر- الشدة- الاستفال- الانفتاح- الإذلاق- القلقلة.
العين	06	2.57%	الجهر- التوسط- الاستفال- الانفتاح- الإصمات.
القاف	04	1.71%	الجهر- الشدة- الاستفال- الانفتاح- الإصمات- القلقلة
التاء	04	1.71%	الهمس- الشدة- الاستفال- الانفتاح- الإصمات.
الجيم	04	1.71%	الجهر- الشدة- الاستفال- الانفتاح- الإصمات- القلقلة.
الهمزة	02	0.85%	الجهر- الشدة- الاستفال- الانفتاح- الإصمات.
الزاي	02	0.85%	الجهر- الرخاوة- الاستفال- الانفتاح- الإصمات- الصفير.

جدول يبين تنوع أصوات القافية في الموشحة النبوية

إذا كان الأمر يتعلق بأهمية الانتقاء الصوتي لحرف الروي في قصائد المدح النبوي، فإنه يحتاج إلى ما يكشف عن قداسة هذا المقام ويبرز تلك المكانة العظيمة التي شرف بها الله نبيّهﷺ، ويبرز كذلك مدى المحبة النبوية والقدر الرفيع والولاء لحضرته عند الشاعر، فتحضره الحروف التي تنماز بحضور قيمتها الصوتية ووضوحها السمعي، وهو شأن الحروف الأربعة التي كان وجودها واضح في الموشحة النبوية عند ابن علي وهي[الميم- اللام-الراء - النون]، وتعتبر المجموعة الصوتية الأولى التي توزعت في أرجاء قوافي الموشحة النبوية.

وهذا ما تثبته الاحصاءات التي تدلي بأن حرف الميم من الأصوات التي فرضت مكانتها الصوتية في الموشحة وذلك بنسبة 43.34%، وهو استعمال ملفت للنظر ويدفع للوقوف عنده بتفسير ذلك، ثم يليها اللام بنسبة 12.01% والراء كذلك بـ8.58%، و حتى النون بـ6.86%، وقد احتلت القمم الصوتية لما تنماز به من الوضوح السّمعي وأقصى درجاتهالأنّ «مجاورة حرف من هذه الحروف لأي حرف آخر من حروف الهجاء

تستسيغها الآذان ولا يتعسر فيها النطق، أما في غير ذلك من الحروف فالأمر يختلف»[1]، وهذا ما يتعلق بالقافية بالنسبة لحرف الروي الذي يكتسب قيمته من الكلمة المشكلة للقافية، وهذا ما سيتضح من خلال صفاتها التي تشترك في معظمها إن لم نقل كلّها.

وفي كتابه علم الأصوات يؤكد الدكتور كمال بشر في حديثه عن هاته المجموعة تلك القيمة الصوتية التي تنافس بها الصوائت التي لها ميزة الوضوح في السّمع لأنّ الهواء أثناء النطق بها لا يعترض سبيله عائق ثم يضيق مجرى الصوت قليلا مما يحدث علوا في الصوت، وهو تمام ما يحدث لأصوات هاته المجموعة حين النطق بها فإنّ الصوت يعتدل بالحرف لعدم كمال انحباسه كما هو مع أصوات الشدّة، وهذا ما ينطبق على صفة البينية (بين الشدة والرّخاوة)، فيرى بذلك أنهما يشتركان بذلك في سمات صوتية هي:

1. الخاصية النطقية للصوت في حرية مرور الهواء دون مانع، ممي يساهم في وضوح الصوت.
2. صفة الجهر التي تساعد على إبراز الحرف بأعلى صوت.
3. الوضوح في السمع فيما يخص المتلقي.

ولعل هذا ما نلاحظه فيما يجمعهما من ألف المد التي لها علاقة بالحركات حين تمد وما فيها من وضوح السّمع ولذلك كان لها حضور كبير إلى جانب المجموعة الأولى من الحروف بنسبة 7.72%، وفي استعمالاتها ضمن القافية ما يؤهلها أن تكون رويا لا وصلا في قوافي الموشحة النبوية «لأنها تقوم مقام الحروف الأخرى وتؤدي الغرض الموسيقي منها بل ربما كانت أقوى وأوضح في السّمع»[2]، فقط ما يميزها حركة سكونها التي يحرمها من أن تكون مع حروف الهجاء التي يكثر شيوعها في قوافي الشعر العربي، وهذا ما استدركه الدكتور إبراهيم أنيس بقوله «ولكن الذي قد يضعف من اعتبارها رويا، ويقلل من موسيقاها في أسماعنا طبيعة القافية العربية ومجيئها متحركة الروي في غالب الأحيان؛ فآذاننا قد تعودت أن تسمع بعد الويّ حركة»[3]، ونقول أنه إذا كان الأمر متعلق بالتعوذ، فإنّ جلّ العامة قد استلطفوا وتعودوا من الموشحات تسكين أواخر الكلمات فكيف إذا كان ذلك مع الألف وأصلها التسكين ، ولعل هذا ما يبرّر تواجدها بامتياز في الموشحة النبوية، إذا يبقى أمر تسكينها فقط ما يجعلها لا تلحق بركب الحروف التي يكثر استعمالها رويا.

ولعل هذا تفسير ما جعل هاته المجموعه من الحروف ضمن فئة الحروف الكثيرة الشيوع في القافية وتوظيف الشعراء لها حرفا رويّا ترتكز عليه القصيدة العربية بالإضافة إلى الباء والدال والعين وفي نسبها مايدل على ذلك ووجودها ضمن قوافي الموشحة النبوية المتعددة والمتنوعة؛ حيث كان لها حضور لا يستهان به كما في الدال بـ 7.72%، وبنسبة 4.29% للباء، و2.57% هي لحرف العين، وتلحق هاته الحروف بالمجموعة الأولى في

[1]- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 26.

[2]- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص254، 255.

[3]- المرجع نفسه، ص254، 255.

توظيف الشاعر لها حرفا رويا؛ ثم تليها المجموعة الأخيرة من الحروف التي وظفها رويا[التاء- الجيم- القاف- الهمزة- الزاي]، ووجاءت نسبتها ما بين 1.71% وبين 0.86%، وهي قليلة جدا مقارنة بغيرها.

بالإضافة إلى حرف [الدال] الذي رغم أنه لم يصنّف ضمن المجموعة الأولى في صفاتها ولكنها احتلت مكانة لها في الموشحة النبوية بنسبة 7.72%، وهي نسبة تؤهلها أن تكون مع الحروف الأولى، وقد عوّضت ذلك في الصفة التي تنماز بها مع [القاف والباء] وقد كانت نسبتهما قليلة في الموشحة؛ وهي صفة القلقلة التي تتناسب مع السكون في آخر الكلمات، وهي الخاصية التي عرفت بها الموشحات، حيث يزداد إطلاق الصوت ويضطرب مخرج النطق، بالإضافة إلى صفة الجهر التي تكسبها صفة التمكن والإشباع والوضوح في السّمع وقوة التأثير.

وهذا شأن كلّ الحروف التي قلّت نسبة ورودها حرفا رويا؛ بحيث اكتسبت صفة الجهر الذي ربما يعوّضها عن الكثرة بقوة التأثير مثل حرف[الباء- العين- الجيم- الهمزة- القاف- الزاي]، وهي تلحق بالمجموعة الأولى في صفة الجهر[الميم- اللام- الدال- الراء- النون]، وفي المقابل نجد حروفا أخذت صفة الهمس مثل[التاء] وتعوضه في صفات الشدة.وفي كلّ هاته الأصوات ما تعوض به مما حرمت منه في صفة من الصفات، وهذا يعتبر دعامة للقافية والعمل على جودتها الصوتية وبلوغ قيمتها الموسيقية لاسيما فيما يخص صفة الجهر التي أخذت مكانة كبيرة من خلال الحروف التي نالت أعلى النسب في الموشحة النبوية، وهذا ما سيلاحظ في جدول تفصيلي يبين فيه الصفات التي فرضت وجودها.

الصفة	الجهر	الهمس	الشدة	التوسط	الرخاوة	الاستعلاء	الاستفال	الإطباق	الانفتاح	الإذلاق	الإصمات
ترداد الصوت	229	4	42	171	20	0	233	0	233	159	74
النسبة المئوية	%98.28	%1.71	%18.02	%73.39	%8.58	%00	%100	%00	%100	%86.24	%31.75

جدول يبين ترداد صفات الحروف

وتبعا لما رأيناه من تحليل لصفات الحروف الأكثر استعمالا رويا في الموشحة النبوية، وعلى إثرها نستخلص الصفات التي كان لها حضور انطلاقا من ترددها في جدولة خاصة بها؛ وسنحاول أن نلخص ذلك في نقاط انطلاقا مما نتبّؤنا به الإحصاءات:

1. وإنّ ما أول ما يلاحظ صفة الجهر التي كان لها الحضور الذي يبرز فعلا مقاصد الشاعر، وهو يمهد موشحته بمناداة طاوي القفار أن يعرج له بمزار الحبيب المصطفى ،وهذا يحتاج إلى جهارة في الصوت تمكنه على التعبير بوضوح يفصح من خلاله مطالبه لطاوي القفار؛ لأن المجهور أوضح للسمع من المهموس، ولذلك

جاءت بنسبة 98.28 % ،وهي تفوق صفة الهمس بفارق كبير جدا، والمقام يقتضي ذلك كما هو موضح في الجدول.

2. الملاحظة الثانية، وتتمثل في صفة التوسط الذي احتلت مكانة عالية بالنسبة لصفات الحروف، وذلك لأنها تتسم بها الحروف التي تنماز بمخارج الصوت في صورة لا يعترض ها عائق ولذلك هي أوضح في النطق ولها وقع في السمع، ثم إن هاته الصفة بين تأخذ موقعها بين الشدة والرخاوة، وهي تعبّر عن المشاعر والآحاسيس اتجاه النبيﷺ ، وتتخد صفة الجهر دعامة لها حتى تبر بصوت مجهور وواضح حتى تعبر عن تلك المشاعر.

3. صفة الاستفال والانفتاح التي جاءت نسبتها 100%، وهذا يدعو للتأمل والبحث فيما استفاد منه الشاعر من سمات لهاتين الصفتين، فالاستفال يترتب معه الترقيق بمعنى انخفاض الصوت مبتعدا عن صفة الاستعلاء، وهذا ينطبق مع الجوّ الروحاني الذي يعيشه الشاعر في تجربته الشعرية أثناء مدحه للمصطفىﷺ.

فرغم ما يحتاجه من جهر في مقام الطلب والوقوف على تلك الديار ولكنه مقام التحسر والبكاء على المسافات الطوال التي تحول بينه وبين مقام النبيﷺ، فانخفاض الصوت مقرونا بصفة الانفتاح لتوضيح مشاعره ومقاصده من مدحته النبوية، ولذلك تعرف هاته الصفة في الحروف حين ينطلق الصوت عند النطق من غير انحصار، ولعل هذا ما يتناسب مع حروف البينية التي كان لها حضورها الكبير في الموشحة النبوية.

4. صفة الإذلاق التي تميزت بها معظم حروف الروي، وقد جلءت أيضا بنسبة كبيرة تدعو للوقوف والبحث عن سمات هاته الصفة في الحروف، وقد بلغت نسبتها 86.24%، وهذا دليل على المساحة الواسعة التي حضيت بها في القدرة على تأذية الكلام بشكل فصيح مع جودة في النطق وانطلاقة اللسان من دون عوائق، وهذا ما نصل به إلى فصاحة اللسان.

ثالثا: المستوى الانزياحي: العدول في المعارضة النبوية والمتعاليات النّصية

حين يتم الوصول إلى المستوى الانزياحي في الدراسات الأسلوبية لأي نص أدبي كان، فإن ذلك يعني البحث عن السبل الأسلوبية التي اتخذها المبدع خلال مسيرته الانتقائية والتركيبية في خلق جمالية شعرية أدبية تنتظر حصاد تلك المسيرة في الخصوصية الشعرية التي يتفرد بها كل مبدع في عمله الأدبي، وهي المرحلة الأخيرة التي تحاول فيها هاته القراءة الكشف عن مصوّغات هاته الخصوصية في الخطط الفنية التي تصنع للشاعر عالمه الخاص في تجربته الشعرية، وتقصي مدى اهتدائه للعدول حتى تُعلم جهوده الفنية في السّعي لإعلام رسالته الإبداعية وضمان سيرورتها حين يشرك المتلقي في جوهر الرسالة التي يود أن يبثها إليه ويبلغها إيّاه.

ومن هنا تنطلق شعرية أيِّ نص باحثة في رحلة تمشكلها عن هويتها التي تثبت لها تجدرها من أول وهالات تفكير الشاعر بموضوع رسالته التي يود أن يلتقيها على جموع المتلقين، هاته الشعرية التي تبحث لها عن موطنها التي ألفته في ربوع النص الأدبي الذي باعدت سماته كل خطاب عادي ومغاير للغته المألوفة، هي تبحث عن هويتها وشخصيتها وموضعها الشرعي في أي خطاب أدبي ينازع أي خطاب للظفر بالميزات الجمالية التي يعتزّ بها مما من خطاب أدبي، ولذلك لا تجده يتوقف عند هذا الحدّ ما دام فيه نفس التميّز والبحث عن الخصوصية الإبداعية، أنما تجده ينازع حتى الخطب الأدبية لتعلم أدبيته عن غيره.

وهاته من مهام الشاعر حين يطمح بنصه إلى البقاء الجمالي وذلك «بكسر القواعد اللغوية الموضوعية أو يخرج عن النمط المألوف للغة أو يبتكر صيغا وأساليب جديدة أويستبدل تعبيرات جديدة ليست شائعة بأخرى قديمة»[1]؛ بحيث يختار كل ما من شأنه أن يخرج عباراته إلى عالم التميّز الفني وينقلها من الحالة العادية إلى حالة خاصة تقبع في عناية خطاب متميز تحتفي به نظريات القراءة والتلقي وتمنح له مصوّغات الأثر الذي يخلقه في أيّ قارئ أخذ بعين الاعتبار ذلك التنازع وأحسه وشعر به، حينها يترك المهمة للمتلقي يفتح له أفاق أخراة في تميّزه عن باقي الخطابات الأدبية الأخرى.

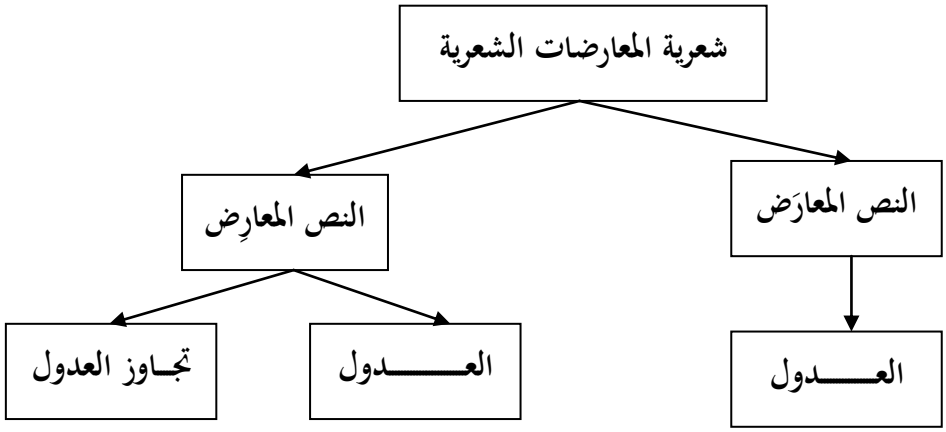
وكل ما قيل في شأن العدول ليؤخذ بعين الاعتبار عشرات المرات إذا ما التقت الدراسات الأسلوبية بأدب المعارضات الشعرية، وتعلق الوضع بالبحث في جمالية النص الشعري المعارِض الذي ما كان ليحدث لولا ردة فعل تأثرية تمثلت في إعجاب الشاعر بنص شعري سابق يسمى بالنص المعارَض، ويوضع بذلك في موضع المتلقي القارئ للنص الأول.

وهذا يعني أننا أمام موضوع المحاكاة الذي يترتب عليه الثأثر على مستوى الشكل والمضامين وحين يحدث ذلك فإن الأسلوبية في البحث عن شعرية النص المعارِض وما يميزه عن النص السابق تنحى مهمة الاستقصاء الدقيق لا لتبحث عن الشعرية وإنما ما يميز هاته الشعرية وهي منبثقة من ردة فعل إعجابية، وكأنك تبحث عن إبرة في كومة قش.

[1]– د. عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص 142.

فالوضع حسّاس وعلى القراءة الأسلوبية أن تحكم إجراءتها النقدية لتبين ما ينماز به النص المعارِض من خلال ما يتفرد به الشاعر لشخصه الإبداعي وهو تحت تأثير الإعجاب بالنص السابق، ولذلك فإنك تجد له جرعات أسلوبية مضاعفة يُعملها ليثبت بها ما يفرد به شاعريته في نصه عن النص الأول، ويأتي بجديده الإبداعي لينقده من متاهات الاتباعية والمحاكاة السلبية؛ إذ لابد من فرض شخصيته الإبداعية بتقنيات فنية يوظفها له.

وبما أنه مطالب في نصه الشعري المعارِض بكل تلك المهام الأسلوبية ليثبت شاعرية نصه بالنسبة للنّص الأول، فإنه لابدّ له من العدول، وتجاوز ما تأثر به الشاعر ومخالفته له حسب حالته الشعورية وما يقتضيه السّياق، فيخترق البنى المتأثر بها في النص الأول؛ لأن الشاعر وفي حالته العادية من إبداعه تجده يبحث على كلّ ما يبعده عن المألوف، فكيف إذا تعلق الأمر بالمعارضات الشعرية التي تنتظر منه أن يخرج عن المألوف من جهة ويعمل على تمييز نصه في مواطن يؤكد فيها تجاوزه وخرقه للبنية النّصية للنص المعارَض من جهة أخراة؛ حيث يصبح لدينا تجاوزان؛ الأول خروج عن المألوف والثاني تجاوز الخروج.

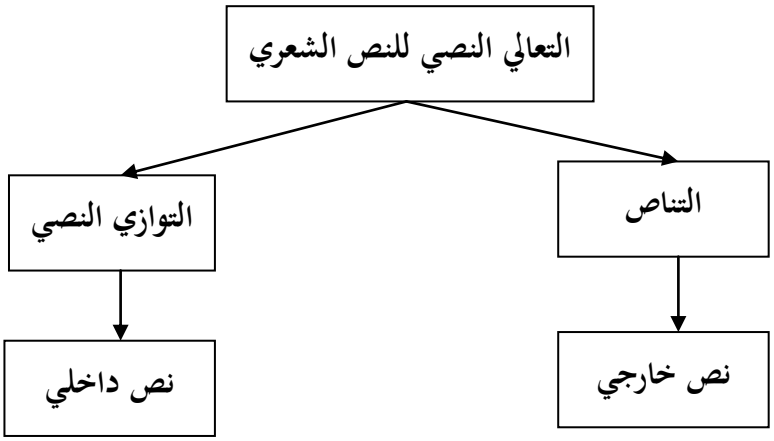


وفي هذا المستوى الإنزياحي من دراستنا للموشحة النبوية لابن علي(هاج الغرام) التي عارض بها الموشحة النبوية للمانجلاتي (نلت المرام)، سنبحث في السّبل الأسلوبية التي اهتدى إليها الشاعر لتنماز شعريته في نصه المعارِض عن شعرية النّص المعارَض محاولا تجاوز ما يميزه من أساليب تخصه، وسنعمد إلى التقنيات التي استعان بها ليعبّر عن ذاته الابداعية في إطار إعجابه، وهنا يأتي دور الأسلوبية للتمايز بينهما بإعمالها لأحد إجراءتها وهي الأسلوبية المقارنة والبحث عن الغناصر التي جعلت النص الأول يختلف عن النص الثاني وبما يمتاز عنه.

وما يساعدنا على التوصل إلى هذا التمايز تقنيتان تجسدان شعرية النّص وتبعدانه عن السّطحية في التعبير، وبهما تنشأ الشعرية على رأي جيرار جينيت، وهذا ما يتمثل في خاصية التناص وخاصية التوازي النّصي حيث يجسدان ظاهرة التعالق النصي والتفاعل بين النصوص؛ لأنهما يربطان أواصل العلاقة بين الشاعر وبين شعراء قبله أو شعراء في زمانه هذا من جهة، وبين الشاعر وبين المتلقي من جهة أخراة، وبالتالي يخلقان علاقة خفية أو ظاهرة مع نصوص أخرى ومن زاويتهما ننطلق بإعمال الإجراء الأسلوبي لنبرز سمة التعالي

النصي(Transtextualite) في الموشحة النبوية لابن علي (هاج الغرام)، وهو يعارض بها الموشحة النبوية المانجلاتية(نلت المرام).

فخاصية التناص هي المنطلق الذي به يثبت الشاعر إعجابه للنص المعارَض، وهي وسيلة أساسية لها تقنياتها في خلق ظاهرة المعارضات الشعرية، وبها تتلاحق النصوص الخارجية على النص الأدبي الأساسي وتلتقي، أما عن مصطلح النّص الموازي أو التوازي النصي فهو من المظاهر النصية التي تعتبر مفتاح الولوج للنص الأدبي، وذلك عن طريق العنوان والمقدمة والخاتمة والتنبيهات والإهداء والشكر وحتى شكل النص الشعري وغيرها.



لقد أشرنا في الفصل التنظيري الخاص بالمعارضات الشعرية إلى علاقة خاصية التناص بهذا النوع من الشعر، وقد فصلنا الحديث في الصور التي يمكن للشاعر المعارض أن يُعملها حتى يقيم حوارية تناصية بين نصه الشعري وبين النصوص الواردة وما يحدث من جراء ذلك من تفاعلية قائمة ومستمرة لهاته الحوارية في النص، كما أنّها تدل على أن الشاعر المعارض لنص سابقيه ينحى بذلك للإبداع والتجديد والابتعاد عن الاجترار والاتباعية في إطار المحاكاة.

ورأينا جيرار جينيت على غرار الدراسات النقدية الحديثة السابقة لمفهوم التناص كيف أنه قد أوضحه في تصوره الجديد للشعرية، وذلك من خلال مصطلح التعالي النصي الذي يدخل النص «علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها»[1]، وذلك في الموضوع أو الشكل وغيرها من الصيغ، وقد حدّد الأقسام الخمسة التي تعبّر عن علاقة التداخل النصي وهي التناص والمناص والميتانص والنص اللحق والنص الجامع، فكان من بينها التناص (Intertextualité) الذي يجسد صورة التداخل الخارجي للنصوص والمناص(Paratexte) الذي يحدث على مستوى التداخل الداخلي للنص وهذا في إطار ما يسمى بالمتعاليات النصية لغرض التعالق النصي(Hypertextualité).

[1]- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، ص91.

وسننطلق من هذين القسمين في إثبات تفرد شعرية ابن علي موشحته النبوية، وهو منطلق من مشاعر الإعجاب وتجاوزها لشعرية المانجلاتي، وقد كان لنا في الفصل التنظيري كذلك تفصيل لخاصية التناص ومفاهيمه التي تتلخص في غاياته التي تسعى إلى الهدم وإعادة البناء ومنه يحدث التجاوز، وهذا في أشكاله المتمثلة في التناص الاستشهادي أو الاقتباسي والتناص الإحالي والتناص والتناص الإيحائي والتناص، أما عن التوازي النصي ما يعرف بالمناص فسنحاول أن نتبين مقاصده لتعلم.

فمن محدّدات الشعرية بإضافة إلى التناص خاصية المناص الذي بدوره شهد اهتماما كبيرا من الدراسات النقدية الحديثة كونه ينسج تلك العلاقات بين النص وما يحيط به وما يصاحبه من نصوص موازية له وما لها من شأن تفاعل المتلقي معها واستقطابه؛ إذ الشعرية تنتقل من النص إلى النصوص الموازية له لتثير اهتمام القارئ، وفي إطار البحث في مكونات النص الأدبي خاصة السردي منه التي تبحث عن التأويل والحفر رأى جيرار جينيت بأن يوسع مجال البحث ليقف عند مواطن محادية للنص ومتصلة به اتصالا مباشرا.

وهو مقتنع «بأن النص/الكتاب قلما يظهر عاريا من مصاحبات لفظية أو أيقونية تعمل على إنتاج معناه ودلالته كاسم الكاتب والعناوين والإهداء...»[1]، فعنايته بالمناطق المحيطة بالنص والتي تدور بفلكه جعلته يضع له مصطلح المناص«النص الموازي لنصه الأصلي»[2]، ولا يعرف إلا به ومن خلاله، ولذلك يعتبره نصا جعل « له أجلا تمشي بها لجمهوره وقرائه قصد محاورتهم والتفاعل معهم»[3]، وطبعا حاملا معه النص الأصلي تاركا المتلقي يبحث عن العلاقة التي تجمعهما خاصة حين يحدث تجاوزا في النص المعارِض على النص المعارَض، حيث تكثر الأسئلة والاستفسارات، وبهذا هو يستهدفنا كقراء ومختصين وكتّاب.

وحتى يؤصل لهذا المصطلح ومنحه مصوّغ مراميه وغاياته في النص لابد من الكشف عن مفاهيمه، فلفظة المناص متكونة من مقطعين (para)، ومعانيها متعلقة بالمساوي والمماثل والموازي وكذلك المشابهة والملاءمة والمجانسة«يقصد بها القرب(المجاورة) والبعد في آن الإئتلاف والإختلاف الداخلية والخارجية... »الهامش(3) ، وهي شيئ يتموضع بين هنا وهنا ثانوي أو احتياطي، وأما كلمة (texte)، فمعروف عنها أنها النص، وفي المعاجم أن الناص الملجأ والمهرب، بمعنى موضع استقرار هذا النص عند النص الأصلي وكأنه ملجأه ومهربه.

وهو نمط من أنماط المتعاليات النصية التي تفيد ما سبق من التوازي والمماثلة والملاءمة والمجانسة ليحدث علاقة موازاة وملاءمة بين النص الأصلي والنص المصاحب «والنص لا يمكن معرفته أو تسميته إلا بمناصه، فنادرا ما يظهر النص عاريا عن عتبات لفظية أو بصرية مثل اسم الكاتب العنوان والعنوان الفرعي والإهداء والاستهلال

[1]- جيرار جينيت، عتبات (من النص إلى المناص)، تر: عبد الحق بلعابد، منشورات اختلاف، ط(1)، 1429هـ-2008م، ص27، 28.

[2]- المرجع نفسه، ص 28.

[3]- جيرار جينيت، عتبات (من النص إلى المناص)، ص28.

صفحة الغلاف...»[1]، وحضوره في النص المحيط دلالة على استقطاب الجمهور قصد التأثير عليه واستقباله، ولذلك تجد له صور وأنواع .

وفي بحثه عمّا يميز النص الموازي قسّم جرار جينيت النصوص المصاحبة إلى قسمين هما: أولا النص النشري أو ما سمّاه بالمناص النشري أو الافتتاحي(مناص الناشر) Paratexte Editorail: وهوما يتعلق بكلّ ما يحيط بالنص من إنتاجات مناصية تعود مسؤليتها للناشر الذي يعمل على صناعة الكتاب وطباعته، ويتجسد ذلك في (الغلاف والجلادة(التجليد) وكلمة الناشر والحجم والسلسلة، ولهذا النوع من المناص صورتان من النصوص (نص محيط ونص فوقي)، وهما نتعلقان بعالم النشر والطباعة الخاصة بالكتاب.

أما عن النوع الثاني من المناصات وهو ما يهمنا في الدراسة، وهو المناص التأليفي (مناص المؤلف) Paratexte auctorial:وهو كل إنتاج أو مصاحبات خطابية تعود مسؤوليتها على الكاتب والمؤلف، وهي متعلقة النقاط التالية (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال...)، وبدوره يتميز بصورتين من النصوص النص المحيط التأليفي ويتمثل في اسم الكاتب والعنوان بأشكاله الداخلي والخارجي والفرعي والرئيسي وما يعلق بالإهداءات والحواشي والهوامش، اما النص الفوقي بنوعيه الخاص والعام فيتمثل في اللقات الصحفية الحوارات المراسلات القراءات النقدية وغيرها.

ونبقى مع محددات نص المحيط التأليفي المتعلقة بالمبدع والنص وما يستفيد منه المتلقي من عناصر تعتبر عتبات مرتبطة بكل ما يمهّد الدخول إلى النص وتوازيه، ونستفيد بما يتعلق بوجهتنا الخاصة للنص الموازي المتعلق بالنص الشعري، وفي هذا يشير له الناقد حمداني حميد الذي يعتبر من أكثر النقاد اهتماما بظاهرة النّص الموازي بعد اطّلاعه على الدراسات الغربية الحديثة، وهذا في اطار حديثه عن مصطلح النص الموازي وعتبات النّص الشعري بالخصوص.

فكل ما هو متداخل في الدلالة مع المظاهر النصية هو معين في الشروع لنص معين، وتكون بمثابة عتبة له فهي صالحة لأن تنوب عن المعاني التي يحملها، وهي مواقع استيراتيجية بمثابة المنطلق لدراسته ويكون لها علاقة مباشرة بموضوع النص وأبعاده ومراميه خاصة إذا كان الأمر متعلقا بزمن وضع العنوان ومكانه فإنهما يعملان على إضاءة جوانبه وعلامة فارقة في تأويله، «وهي تمفصلات ووقفات أكثر أهمية تصبّ في مفهوم أكثر أهمية تصب في مفهوم أكثر عمقا للعتبات استباقا وارتجاعا في منظومة تلقي النص بين التوقع والمرجعية»[2]، وهي تكتسي طابعا ذا أهمية في إثبات خلفيات النص التاريخية والثقافية والفنية والجمالية.

وبقدر استقلاليتها وما تحمله من معاني الانفصال فإنها لا تكتفي ذاتيا إنما مصوّغ تموضعها ومشروعية تمشكلها في النص يكمن في اتصالها به لأن العتبات النصية حيت تتلقى بادئ الأمر تكون مستقلة ولكنها تمنح شعرية النص حين تندمج وتتفاعل مع مقاصده، وهذا ما يؤكد أهميتها ولم تعد مهمشةكما في السابق، وربما

[1]- المرجع نفسه، ص 44.

[2]- د.حافظ المغربي، عتبات النص والمسكوت عنه قراءة في نص شعري، مجلة قراءات، ع(3)، 2011، جامعة بسكرة، ص154.

تكشف عن المسكوت عنه من جماليات في النص مستهدفة المتلقي لتبيانه وتوطين علامته في النص، وسنبحث عن مظاهر ذلك في عتبات الموشحة النبوية لابن علي في [العنوان والمقدمة والخاتمة والتنبيهات والعبارات التوجيهية والشكل].

1- المناص في المعارضة النبوية (العلاقات الداخلية)

أ. المناص العنواني ووظيفته التواصلية:

يعتبر العنوان من أهم عناصر المناص كعتبة فارقة تميّز النص الشعري عن غيره، وبها تُعلم ما يحمله النّص من معاني ورسائل يلقيها نحو المتلقي لتثير فيه فضول الولوج لعالم النّص، وقد تظرت إليه الدراسات النقدية حين لاحظت مدى أهميته في تمثل شعرية النص كخاصية موازية تعين على إدارك النص وتمكين الدخول إليه بعد اجتياز عتبته وإقامة التفاعل معه، فهو مرحلة فارقة للتعريف بالمعاني النصية في حين يكتسب مشروعيته ضمن حياة النص؛ لأنه« يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه؛ إذ هو المحور الذي يتوالد ويعيد إنتاج نفسه وهو الذي يحدد هوية القصيدة»[1]؛ لأنه يشتغل على وظائف نصية وتركيبية للكتابة وهو جزء من العناصر المكونة للنص ومؤسس لأدبيته وشعريته تستفز القارئ للبحث في تأويله.

فقد يساعد العنوان القارئ على تشجيع القارئ على تلقي النص وربما ينفّره منه، فلا يكون بذلك مجرد عتبة فحسب بل نقطة فاصلة لفعل القراءة ومحفز لعملية التلقي لأن«يستميل القارئ إلى اقتناء النص وقراءته يكون ترياقا محفزا لقراءة النص وحينما ينفر القارئ من تلقي النص يصير سمّا يفضي إلى موت النص أي إلى عدم قراءته»[2]، وبالتالي فإنه يمنح الحياة للنص وسيرورة تلقيه، وهذا ما دفع النقاد لدراسته من عدة جوانب.

فجيرار جينيت يعد العنوان نصا، ويظهر ذلك حين تحدث عن الشعرية التي ربطها بمفهوم المتعاليات النصية التي تقتضي أن للنص علاقات خفية أو ظاهرة مه نصوص أخراة سواء أكانت خارجية كما في التناص أو داخلية ويتمثل ذلك في التوازي النصي من بينعا العنوان وبالتالي فهو نص صغير يحمل للنص الأكبر دلالات تحيل عليه وتقوم بوظائف جمالية فنية ومعرفية تحمل المتلقي على الكشف عن هاته المعرفة والمعلومة التي ينم عنها العنوان للنص فيصبح وسيلة لاكتساب معرفة النص هذا من جهة، والبحث في المواطن الجمالية والفنية له.

وإذا كان العنوان كذلك، فإن أول ما يلفت النظر في الموشحة النبوية لابن علي عنوانها (هاج الغرام)، وإنه من العناصر الذي ستساعدنا على إثبات الشعرية وتجاوزها لموشحة المانجلاتي التي أعجب بها وعارضها، وبما أنها في مدح حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم، سنبحث عن سرّ انتقاء هذا العنوان ودلالاته بالنسبة للمواضيع التي جاءت في الموشحة النبوية وما كانت وظيفته البنوية والدلالية بالنسبة للموشحة وعلاقته التي تربطه.

فالعنوان (هاج الغرام) يتكون من تركيب إسنادي يسند فيه فعل الهيجان إلى العامل الغرام كونه قام بالحدث؛ فعلاقة هنا بين كلمتي الهيجان والغرام هي علاقة إسنادية وهي ليست بحقيقية إنما جاءت مجازية على

[1]- د. محمد مفتاح، دينامية النص(تنظري وانجاز)، المركز الثقافي العربي، (د،ط)، (د،ت)، ص72.

[2]- محمد بوعزة، من النص إلى العنوان، مجلة علامات، مج 53، ع(14)، رجب 1425هـ- سبتمبر2004م، ص408.

أساس أنّ الغرام أسند إليه فعل (هاج)، وإذا كانت هاته صيغة العنوان العدولية فأنها «نواة إخبارية Noyau Informatif تعطي نظرية مكثفة عن النص الأدبي وتجد تفسيراتها في بنية العمل الأدبي»[1] فيستدعي النص ويستبق دلالاته.

فعلى الصعيد الخارج نصي للنصHors-Textuel يوحي العنوان، وهو خارج عن النص مباشرة لغرض الغزل حيث أن الكلمة تشير لمن يتغزل وقد تفاقمت حالة وجده وصبابته لفراق محبوبته، وهذا عموما ما كان يعرف على شعراء الغزل، فدل على ذلك بكلمة (الغرام) وهي «اللازم من العذاب والشرّ الدائم والبَلاء والحبّ والعشق وما لا يستطاع أن يُتفصّى منه، وقد أغرم بالشيء أي أُولع به...، وفلان مغرم بكذا أي مبتلى به»[2]؛ إذ الأمر متعلق بلزوم صفة في المرء لا يمكنها أن تحيد عنه بسهولة لأن الغرام يدل على الولع والتعلق فيقال «وإنّي بك لمغرم إذا لم يصبر عنه»[3]، فهي مشاعر تعبّر على شدة الوجد والتعلق بالمحبوب.

أما عن دلالة الهيجان فتعود إلى «هاج الشيء يهيج هيجا وهياجا وهيجانا وتهيج :ثار لمشقة أو ضرر»[4]، وفيها ما يدل على انفعال المشاعر وإثارتها بشكل كبير فيه من التحمل والصبر وعدم التحمل، وكلها مصطلحات من قاموس غرض الغزل الذي تغنى به الشعراء في القديم وإظهار ولعهم وحبّهم وتصبّرهم على اللصد والفراق، ودلالة التحمل تحمل على توظيف الحدث (هاج) بالنسبة للغرام، وما يميز هاته الصيغة الاسنادية أنها ليست بحقيقية أنما هي علاقة إسنادية مجازية لأن الغرام من يقوم بفعل الهيجان، وهذا ما يؤكد دلالة التحمل على الشوق والحنين والبعد، وهو تكمن الشعرية حين يعدل الشاعر من العلاقة الإسنادية الحقيقية إلى علاقة إسنادية مجازية.

أما إذا نظرنا إلى هذا التركيب الإسنادي المجازي من زاوية المشترك النصي Co-Textuel وما يوحي له العنوان استنادا للموشحة النبوية، فإن كل ما ذكرناه من مشاعر الغرام وهيجانها ينتقل إلى مدلول ديني مرتبط بغرض شعري آخر يعنى فيه الشاعر بذكر صفات الرسول صلى الله عليه وسلم وإبدائه محبته له وولائه وتقصيره وطلب شفاعته، وهو غرض المديح النبوي حيث تفعم المشاعر بالإيمان مظهرة الشوق والحنين للحبيب وإلى دياره هناك، وآلام البعد والفراق لأن الشاعر في أرض المغرب يلقي بموشحته النبوية لحضرة النبي صلى الله عليه وسلم، وبالتالي، فالعنوان يوحي إلى:

1. انفعال الشاعر ومشاعر الشوق والحنين
2. أن هناك وضعا يعيشه الشاعر يعاني فيه آلام البعد
3. وجود محبوب يكنّ له محبّة خاصة.

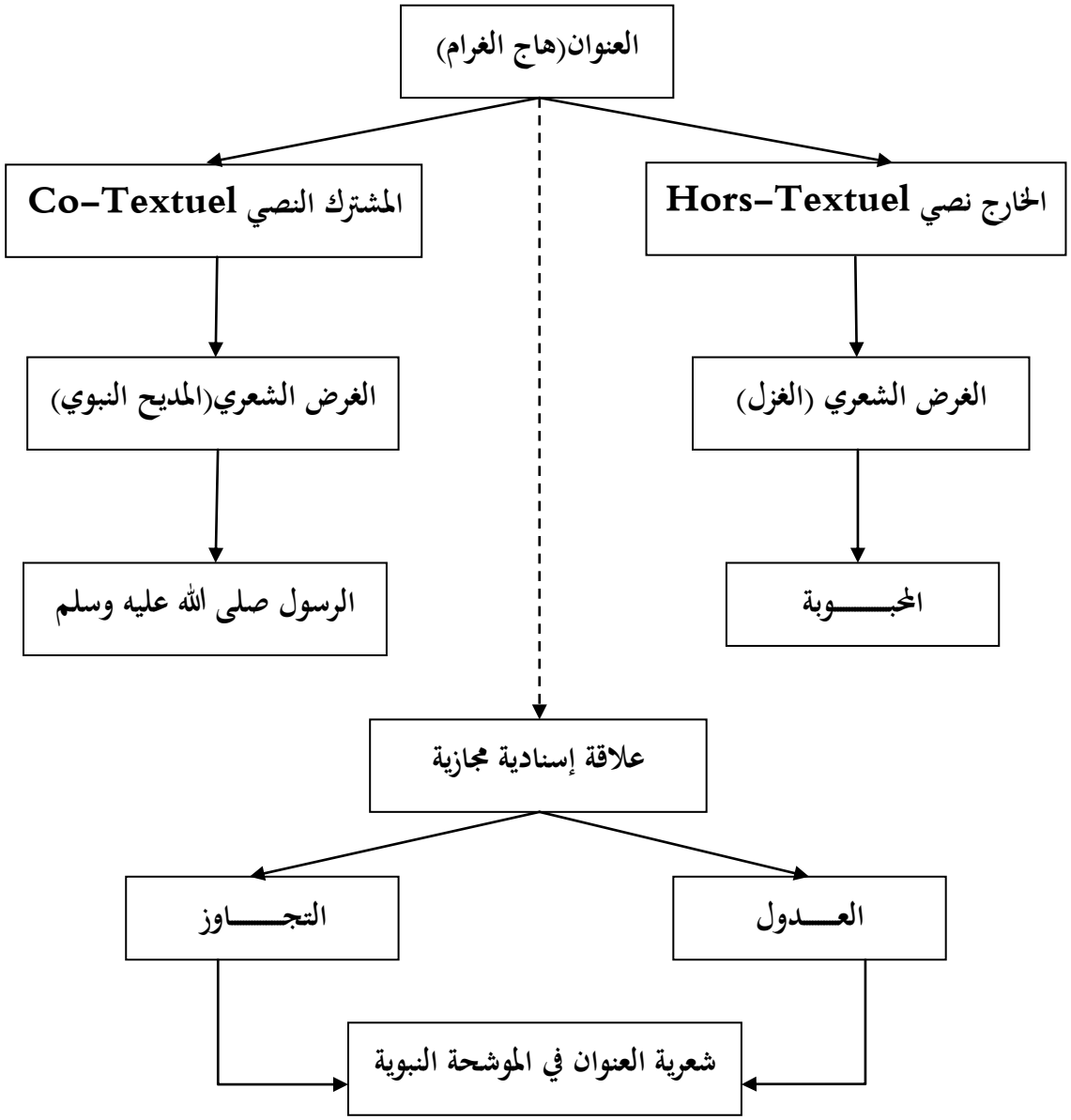
---

[1]- محمد بوعزة، من النص إلى العنوان، ص 410.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج(10)، مادة (غرم)، ص 64، 65.

[3]- المصدر نفسه، ص65.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، ج(15)، مادة (هيج)، ص195.



وإذا انتقلت دلالة العلاقة الاسنادية المجازية بين الفعل والعامل إلى غرض المديح النبوي بعد أن كانت في غرض الغزل، فهذا يعني أن الشاعر سينقل كل ما يتعلق من مشاعر من دلالة الشوق والحنين وآلام البعد والفراق من المحبوبة إلى حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم، وبالتالي سنلتقي مشاعر الحبّ المحمدي ونسشهد التقديم بالمقدمات المحمدية بدل من المقدمات الطللية والغزلية وإعلان العزوف عنها، ومرد آلام شوق الشاعر وحنينه هو بعده عن المقام المحمدي وسعيه في الوصال ولو بإرسال التحايا والسلام عبر طاوي القفار والحَمام، وهنا تظهر شعرية العنوان التذي تبرز صداها في الموشحة النبوية.

وبعد كل هذا فإنه لا بد أن نثبت التجاوز العدولي في العنونة، ونتبين دلالته بالنسبة للنص بعد ما تبيّن شعريته وما حققه من عدول، ونضع المفارقة بين عنوني الموشحتين مبينين كيف تعامل ابن علي مع عنوان موشحة المانجلاتي وهو منطلق من إعجابه بها؛ ورغم رؤيته للعنوان(نلت المرام) ومروره به كأي قارئ.

إلا أن الشاعر استجاب لما تحدثه به تجربته الشعرية التي يعيشها وغيّر من الصيغة الإسنادية وينتقل برغم إعجابه إلى ما يناسبه من مشاعر، ولنتأمل العنونين(نلت المرام) و(هاج الغرام) فإن علاقتهما الإحالية لنصيهما «تختلف طبيعتها باختلاف العناوين والنصوص واختلاف مقاصد المؤلفين في اختيار عناوينهم»[1]، ومن هنا ننطلق لنبرز خصوصية ووظيفة العلاقة بين العنوان والنص عند ابن علي في موشحته النبوية، وذلك من خلال خاصية الإنزياح.

فما يشترك فيه عنونا الموشحتين هو العقة الإسنادية بين الفعل والعامل، (نلت المرام) و(هاج الغرام)، وهذا ما يجمعهما لأول وهلة مع القارئ لأنهما يتركبان من صياغة تركيبية أسنادية متوازية، بالإضافة إلى التركيبة البلاغية الجناسية التي بين كلمة (المرام) وكلمة (الغرام) بحيث التوافق في كل الحروف إلا الحرف الأول (الميم- الغين)، وهذا يعتبر جناسا ناقصا في اختلاف الحرف الأول.

فالتركيبة الجناسية الناقصة بين كلمتي (الغرام- المرام) تدل على بداية عدول الشاعر ابن علي رغم تأثره بالمانجلاتي في الإتيان بالصيغة نفسها ولكن حدث الاختلاف على مستوى الحرف الأول، هذا من الناحية اللفظيو وما يتبادر للقارئ من أول وهلة، أما إذا تعمقنا في حقيقة التركيب الإسنادي فيتبين لنا أن الشاعر ابن علي كان له تعبيره الخاص الذي يناسب الحال الذي يمرّ بها، بحيث لم يقابل ذلك بكلام مألوف.

فالمتأمل لصياغة المانجلاتي (نلت المرام) ليجدها صياغة عادية لأن تركيبها الإسنادي حقيقي معبّرا فيها أنه قد وصل إلى مراميه، وهو من قام بالفعل في تركيبة تامة اجتمع فيها (الفعل والفاعل والمفعول به)، في حين أن صياغة ابن علي(هاج الغرام) فقد اكتفى بالفاعل في جملة فجّر فيها الصورة البيانية بتركيب إسنادي مجازي ترك فيه الغرام من يقوم بالفعل وليس أي فعل إنما أخذ معنى الهيجان للدلالة على حالة الشوق والحبّ المحمدي التي وصل إليها، وهذا يعتبر عدولا واضحا له مصوّغاته في أنّ الشاعر قد تجاوز المانجلاتي وأتى بجديده، وهذا ما سنوضحه في الجدول.

النص	العنوان	المؤتلف	النموذج	المختلف(المفارقة)	النموذج
الموشحة النبوي(2) لابن علي (النص المعارِض)	**هاج الغرام**	**الصياغة الجناسية**	**الغرام**	**تركيبة إسنادية مجازية (الصورة الشعرية)**	**هاج الغرام (العدول والتجاوز)**
الموشحة النبوية(1) للمانجلاتي	**نلت المرام**		**المرام**	**تركيبة إسنادية حقيقية**	**نلت المرام (العدول)**

[1]- محمد بوعزة، من النص إلى العنوان، ص411.

(النص المعارَض)					

جدول يبين الصيغة التركيبية للمناص العنواني في الموشحة النبوية

– العملية التواصلية للعنوان:

وبعد ما رأينا تركيبة العنوان التي تثير انتباه القارئ (هاج الغرام)، وما كان يميزها من الصيغة الإسنادية المجازية بالإضفة إلى أهميته في استقبال القارئ حين يطرق باب النص يبغى الولوج إلى مضامينه والوصول إلى أقصى مراميه، ففي هاته المرحلة لابدّ من أن يحسن العنوان الاستقبال وذاك أثناء ربط العلاقة مع القارئ وإعطائه الإشارة ليسبح قاع النص وكله استفسارت حول مان يحمله له العنوان من مضامين مبثوثة في عوالم ذاك القاع من أسرار جمالية محكمة النظم والتصوير، وإنها لخطوات مهمات لتجسيد معالم العملية التواصلية التي تتبدى من خلال موضعته في النص.

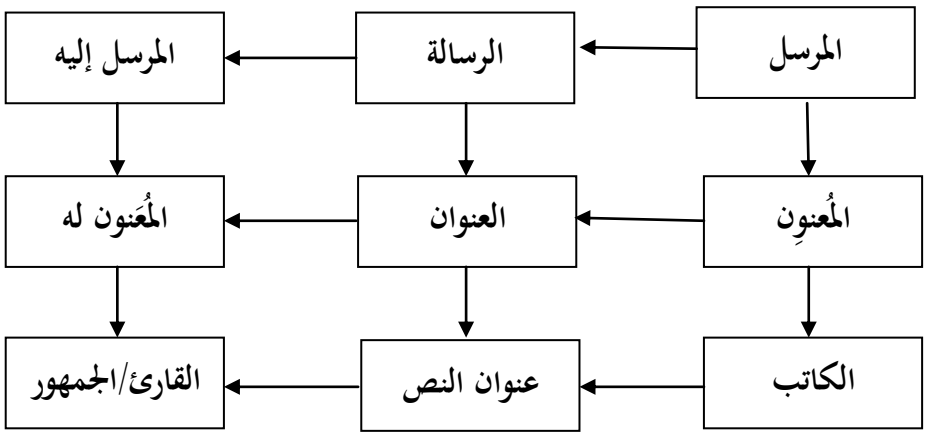
وحتى نتبين معالم هاته العملية في مناص العنوان للموشحة النبوية نعود مجددا استعانة بعناصر العملية التواصلية لجاكبسون لتتحقق لنا العملية التواصلية الخاصة بالعنوان، ونرجع إلى خطاطة العملية التواصلية العامة للتخاطب للتتوضح عملية التواصل الخاصة بالمناص في العنوان حسب تصور جيرار جينيت، وهو يشتغل على خصوصية العملية التواصلية في المناص مع العنوان بخطاطة مماثلة لما أتى به جاكبسون؛ [فالمرسل/ الكاتب هو المعنْونِ]و[المرسل إليه/القارئ هو المعَنْونِ له] و[الرسالة/ النص وهو العنوان]، ويكون هذا في وضع وسياق ومرجع خاص بما هو في النص ويصفه العنوان.

1. المعنونِ/المرسل:(Titreur/Destinateur): وهو المبدع والكاتب(الواضع للعنوان) الذي له صلاحية وضع العنوان وفق نظرة النص في الموضوع المطروق، ، وربما يكلف بها الناشر في حالة عدم وجود عنوان أو ما يحيط بالكاتب من ظروف التأليف والسّياق.

2. المعنوَن له /المرسل إليه (Titraire/Destinataire): من لأجله وضع العنوان وهو المتلقي الذي، وفائدته تتجاوز القارئ للجمهور«لأن العنوان يمكن أن يرتحل على السنة اشخاص لم يقرؤوا الكتاب، وهذا ما يدعى بالتلقي العنواني»[1]، فالنص يرسل للقارئ موضوعا للقراء، والعنوان يرسل للجمهور لأنه بصري يستطيع العدد من المتلقين النظر إليه ويكون محل تداول على الألسنة يتحدث به وينتقل للأخرين.

3. العنوان/ الرسالة (Titre/Lettre):وهو المناص الذي من خلاله يحاول المعنون له أن يدخل للنص من خلاله، وهو عنصر رابط بين النص والمتلقي، وهو الموازي والمصاحب لتوضيح الرؤية النصية.

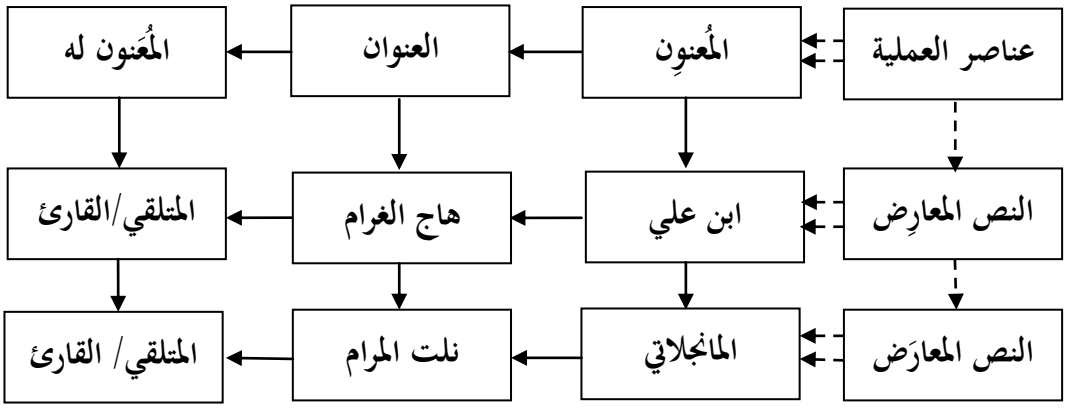
[1]– جيرار جينيت، عتبات (من النص إلى المناص)، ص 73.



العملية التواصلية العنوانية وفق التصور الجاكبسوني

وإذا ما أسقطنا هذا المخطط على عنوان الموشحة النبوية نجد أنها تتحقق كل عناصر العملية التواصلية للعنوان (هاج الغرام)؛ لأن هناك المعنونِ والمعُنوَن له والعنوان، وهذا ما يحتوي عليه النص المعارِض، وما جاء عليه كذلك النص المعارَض في موشحة المانجلاتي (نلت المرام)، بمعنى أن كلا النصيين المتعارضين معنونان.

فقد كان عنوان موشحة الشاعر ابن علي محاكاة له، وهنا نطرح السؤال هل جاءت العنونة محاكاة يظهر فيها ابن علي تأثره الكامل؟ أم كانت لموضعة العنوان خصوصيتها؟ وهل لكلاهما الوظيفة المناصية التي تعبر عن معنى النص الأصلي؟ بمعنى هل كان لكلاهما المهمة ذاتها في وصف ما هو في الموشحتين من مضامين؟ وأيهما كان الأفصح في التعبير عن مضمون النص والأعمق تعبيرا؟



العملية التواصلية العنوانية للنصيين المتعارضين

وظائف العنوان التواصلية:

تتوضح الوظيفة التواصلية للعنوان من منطلقاتها الأساسية في التعريف بالنص الأصلي على اعتبار أنه نص مصاحب وموازي يوحي بالمضمون، ولذلك كانت أهميته كبيرة دفعت معظم الدارسين للبحث في وظائفه انطلاقا من المبادئ العامة التي تخصّ الوظائف اللغوية للعملية التواصلية عند جاكبسون ليفتح باب البحث فيما يتعلق بالمناص العنواني مع الكثير من الباحثين الذين تطرقوا لموضوع الوظائف، وقد لاحظ جيرار ما يحكم هاته الوظائف من تعميمات في تحديدها من طرف أصحابها في تسمية النص وتعيينه وقيمته وأهميته منتقدا كل تلك التحديدات والمحاولات[1]، ليخرج بتصور خاص به.

ومن خلال هاته الانتقادات توصل جاكبسون إلى تحديد الوظائف التي من شأنها أن تميز العلاقة الدلالية بين العنوان والنص، ورآها في الوظيفة التعيينية والوظيفة الوصفية والوظيفة الإيحائية والوظيفة الإغرائية.

– الوظيفة التعيينية (F.désignation):

وهي ما تعين القارئ على تعيين اسم الكتاب أو النص بشكل دقيق تبعده عن اللّبس وكثير الاحتمالات والتأويلات وتعيين على تحديد جنسه الأدبي، ولذلك جاء العنوان كما هو متعارف عليه اسم للنص وبه يعرف، ويكون مطابقا له، وفي ذلك يقسّم العنوان إلى عناوين موضوعاتية وأخرى إخبارية .

فاما العناوين الموضوعاتية فتأتي لتصف العناوين التي تعتمد على مضمون النص، وفيها يرى تقسيما آخر يعتمد على كون العناوين أدبية مباشرة أو تصويرية؛ فالأولى تعيّن عنوان النّص أو الكتاب بشكل مباشر وصريح دون تصوير، والثانية أدبية غير مباشرة تعتمد على التصوير المجازي أو التصوير التهكمي أو يعتمد على تضاد المعاني للفت الأنظار، وأما الصنف الآخر من العناوين، وهي الإخبارية ووظيفتها تعريفية وتعليقية تعبر عن موضوع خاص بعيد عن العناوين الأدبية.

– الوظيفة الوصفية (F.descriptive):

وفيها يرى جيرار أنها وظيفة إيحائية تعتى بوصف النص باستعمال الأسلوب الإيحائي للعنونة، وهو موجه لقارئ باحث مستعلم أو قارئ كفء ، وهي عناوين بعيدة عن النمطية والنمذجة، مفعمة بالقصيدية والرمزية وتنطوي على العناوين المقتبسة أو العناوين التي تتضمن السخرية أو عناوين المعارِضة.

– الوظيفة الإيحائية (F. Connotative): ولها ارتباط وثيق بالوظيفة الوصفية، فدمجت فيها وما ذكر في الوصفية ينطبق عليها.

– الوظيفة الإغرائية (F.séductive): وهي وظائف مهمة كونها تدفع القارئ ليحرك فضول القراءة؛ حيث يستعمل فيه أسلوب التشويق ليجذبه تاركا فيه ما يجعله ينتظر.

وكل هاته العناوين على اختلاف مقاصدها ومهامها ولكنها تعتبر رابطا بين القارئ والنص، كما أنها تساعده على إخباره وإعطائه فكرة عن أي الأجناس الأدبية ينتمي النص، وهو يعبّر عن مقصدية الكاتب، وما

[1]– جيرار جينيت، عتبات (من النص إلى المناص)، ص 74– 77.

يودّ البوح به في النص، ولذلك يساعد العنوان على تحديد أيّ الأنواع الأدبية التي ينتمي النص إليها روية كانت أم شعرا أم مسرحية أم مقالا، بغض النظر عن مهمته في الكشف عن معالم مضمون النص الأصلي.

وعنوان الموشحة النبوية للشاعر ابن علي (هاج الغرام) من العناوين التي تميل إلى الوظيفة التعيينية التي تحدد مضمون النص بشكل تصويري استعاري حسب تصنيف جيرار جينيت، مفعلا فيه التصوير المجازي انطلاقا من التركيب الإسنادي المجازي، وهذا ما يعمل على تحديد الجنس الأدبي وهو النص الشعري الذي تمثل في شكل الموشحات الذي تمّ تعيينه من طرف مناص الشكل كما سنرى.

وهذا ما يفضي إلى وظيفة أخراة ثبتت على عنوان الموشحة النبوية، وهي الوظيفة الوصفية الإحائية؛ حيث تصف للقارئ تلك الحالة التي آل إليها الشاعر وهو يشكو فراق الحبيب المصطفى وقد تأججت المشاعر أكثر وهاجت مشاعر الغرام اشتياقا وحنينا لبعده عن المقام وطول المسافات التي تفصله بينه وبين تلك القداسة الدينية، ولما حانت ساعة الرحيل، وتأهب الحجيج للقيا الحبيب وزيارة بيت الله الحرام الكعبة الشريفة، فإن كل تلك المشاعر تتضاعف وتقوى، فيعبّر عنها بلهفته وكثرة مطالبه ورسائله التي يحمل فيها طاوي القفار وحادي العيس أن السلام والحبّ والاشتياق، ففي هاته اللحظات يعبر عن كل أحواله ومشاعره بصيغة عنوانية (هاج الغرام)؛ وهي صيغة تحمل دلالات رمزية وأبعاد تتفجر بين زخباي النص وما ينطوي عليه.

وعليه فإنه اجتمع لعنوان الموشحة النبوية وظيفتين؛ حيث جمع بين الوظيفة التعيينية الأدبية التصويرية والوظيفة الوصفية الإيحائية التي تحمل دلالات رمزية مؤشراتها وصداها في مضمون الموشحة النبوية وهي تعبّر عن مشاعر حبّ النبي وشوق الشاعر لحضرته وزيارة مقامه هناك في المزار.

وإذا ما ربطناها بعنوان الموشحة النبوية للمانجلاتي (نلت المرام)، فإنّ لها الوظيفة التعيينية نفسها تماما كما وجدناها في عنوان موشحة ابن علي النبوية، ولكنها عنونة أدبية غير تصويرية مباشرة تعبّر أن الشاعر بلغ مقاصده، وربما هي في حبّ النبي ولم يقف عند الدّيار هناك على حدّ تعبيره، إنما أوصى طاوي القطار مقسما له أن يبلّغ سلامه، وهذا بالنسبة للنص المعارَض، أمّا بالنسبة لعنوان النص المعارِض (هاج الغرام)، فينمّ عن حرقة مشاعر وتأوهات الشوق والحنين وبلوغ الحالة حدّها، ولهذا تجد لمعاني العنوان ما يوازيها بصورة جلية لاغبار عليها ليست مثل ما هي عند المانجلاتي التي نرجح بلوغ المرام في مدحه للنبيﷺ لا إلى تحقق الوصال وزيارة الأراضي المقدسة، بينما نجد عند ابن علي الأمر واضح وله صداه الدلالي للعنوان؛ فهيجان الغرام لا يدل إلا على أن الشاعر لم يتسن له زيارة الأراضي المقدسة، ومن شدة وجده واشتياقه هاجت بلابل وجده لاسيما ساعة الرحيل، وهو واضح في مقدمة الموشحة، وهذا ما يفرق بين العنوانيين.

النص/الموشحة	المناص /العنوان	الوظيفة(1)	نوعها	الوظيفة(2)
المعارِض	هاج الغرام	تعيينية	أدبية غير مباشرة (تصويرية)	وصفية إيحائية
المعارَض	نلت المرام		أدبية مباشرة	وصفية

جدول يبين وظيفة المناص العنواني للنصين المتعارضين

وبهذا تجده يساعد المؤشرات الجنسية على اعتبار أنها ملحقة به لمهمتها في الإخبار عن نوع العمل الأدبي، وعلى هذا الأساس يعتبر العنوان خبري «يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أوذاك»[1]، وهذا من مهام الشكل في التعريف بالنص الأصلي ووضعه في أي النصوص الأدبية ينتمي النص وهو أكثر دقة من العنوان لأنه يشير إلى الشكل الذي بواسطته نرى ما إن كانت قصيدة أم خطبة أو مقالة أو رواية وهكذا، وهذا ما سيتوضح في العنصر التالي من صور المناصات المعبّرة عن النص الأصلي.

ب. المناص المطلعي والختامي

والعبرة بالمطالع إذا ما تعلق الأمر بالنص الشعري فإن جماله في استمالة جمهوره من البدايات، وهذا طبعا يتوقف على ذكاء البدايات وحسن انتقاء المطالع، ولا نستغرب مدى اهتمام النقد العربي القديم بهاته الجزئية بالخصوص وربما أكثر من الغرض الرئيس، وهو يؤكدون على ضرورة حسن التخلص من موضوع لآخر، وقد خُصّت بالتحليل والبحث والدراسة وابن قتيبة في كتابه النقدي الشعر والشعراء ينوّه بذلك وتلك الدلالات النفسية الفنية وما كان يحيط به في بيئته، وقد تحدث في كذا موضع من الدراسة بهذا الشأن.

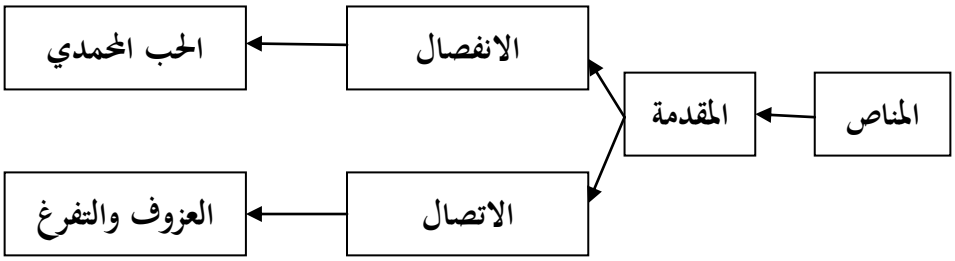
وهذا ما جعلها تصنف ضمن أهم عناصر الموازيات النصية «أما المقدمة Preface فتتمتع بأهمية قصوى ضمن خطاب العتبات لاعتبارات شتى منها ما رتبط بشكلها ومنها ما يرتبط ببنائها ومنها ما يرتبط بوظيفتها»[2]، ولها مرادفات نحو الاستهلال والمدخل والتمهيد والديباجة والتوطئة والحاشية وغيرها، ولها وظائفها في التقديم للموضوع المطروح، وأهميتها في البحث عن كيفية اللوج للنّص ولذلك تعتبر نصا موازيا للنص علاقته به جدلية تتمثل في ثنائية الاتصال والانفصال.

فالاتصال يثبت أهمية التقديم بالنسبة للنّص، فحتى يضع الشاعر المتلقي في جو الموضوع وسياقاته لا بد له من التمهيد، في حين يعتبر التقديم منفصلا بالنسبة للموضوع الرئيس وهذا ما جعله مناصا قائما بذاته في تمهيده للموضوع الرئيس تجده يأتي بموضوع يعبّر عن نفسية الشاعر، وقد كانت المقدمة عن الشاعر في القصيدة العربية

[1]- جيرار جينيت، عتبات (من النص إلى المناص)، ص 89.

[2]- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى غتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، المغرب، (د،ط)، (د،ت)، ص 37.

معلومة قد سنّها له العرف النقدي، وهو ما يتمثل في المقدمات الطللية والمقدمات الغزلية لأثرها على استمالة القلوب ثم يخلص من خلاله لموضوع القصيدة.



وهذا ما هو واضح في تقديم الشاعر ابن علي في موشحته النبوية وهو يمدح الرسول صلى الله عليه وسلم، ولكن ليس بتقديم طللي غزلي وإنما بتقديم هني فيه الشاعر بالبكاء على الديار المحمدية لا على الديار الطللية مناشدا من يعدّ راحلته للقياه أن يصل ذلك المزار ويوصل السلام، وهذا يعتبر عدول من عرف شعراء القصيدة المدحية النبوية التي تعبر عن عزوفها للطلل والغزل والتوجه لمدح المصطفى ففيه القصد والسُول، فقد عكس لنا في المقدمة حالته النفسية والروحية في بعده عن ديار الحبيب المصطفى ولذلك فقد ثاقت نفسه لتلك الديار ونزعت إلى رؤياه.

وهذا ما دفعه إلى مساءلة طاوي القفار من يمتطي راحلته قاصدة مكة وطيبة موظفا القسم(بالله طاوي القفار)، ويناشده بالله أن يبرّد عنه حرّ الغرام بوصله للربع هناك الكرام، وهو يشتكي بعد الدّيار، ثم إنه دعا الحمام يسأله كذلك ليرسل معه التحايا والأشواق، وهنا يخلص للمدح النبوي بإعلان عزوفه عن المقدمات الطللية والغزلية والتفرغ لمدح المصطفى صلى الله عليه وسلم.

ومما يحسن فيه التخلص كذلك الخاتمة وتعتبر من عناصر المناص التي تتمم النص، فبعد الإنهاء من الموضوع الرئيس ينتقل الشاعر إلى الختام، وما دام نحن في قصيدة المديح النبوي فإنه يعلم موضوع الختام كما كان معروفا سابقا عند العرب حين ينهون بالصلاة والتسليم على النبي، وهو ما أتمّ به الشاعر ابن علي موشحته النبوية وهو يدعو الله سبحانه وتعالى في قوله آخر الأبيات (تم أتم الصلاة على شفيع العصاة...).

ج. مناص الشكل الخارجي:

حين انطلق جيرار جينيت من خاصية (المناص) باعتباره محددا من المحددات الشعرية للنص الأدبي نظر في تلك العلاقات بين النص وما يحيط به من نصوص موازية تسير حيث كان ومصاحبة له، حيث تنتقل الشعرية إلى النص الموازي فيبرز للقارئ ذلك مثيرا اهتمامه، وقد رأينا هذا مع العنوان في الموشحة النبوية والمقدمات والخاتمة، وما يدفعنا في البحث عن الشكل الذي يميز أي نص أدبي على أساس الدور الذي يقوم به في معرفة أي الفنون الأدبية ينتمي النص.

وهو أمر يجعلنا نتوقف في البحث عن فائدة الشكل الخارجي للنص الأدبي في إثبات شعريته، والدافع من وراء ذلك، الموشحة النبوية التي ظهرت بصورة تستدعي التأمل والبحث في شكلها وعلاقته بفن التوشيح وسماته

الفنية وبما أن العنوان وغيره من النصوص الموازية يخبرنا بما سيحدثنا به النص الأصلي، فإن الشكل يخبرنا مسبقا عمّا هو القالب الذي سيوجّه به المبدع أفكاره ويبث مشاعره، وبالتالي يعطينا فكرة عن نوع النص الأدبي وما المواضيع التي سيكتب عنها فيه، وهذا ما يفتح لنا البحث في موضوع الأجناس الأدبية حتى نتبين من خلالها حقيقة مناص الشكل في الموشحة النبوية.

فالموشحة النبوية تحيلنا إلى تلك السّمات التي صنعها فن التوشيح لنفسه معلنا عدم الإلتزام بما كانت تسنه القصيدة العربية من أعراف نقدية سار على نهجهاالشعراء قرونا طوالا، وهي السّمات الفنية التي التقت بظروف نمائها ورعايتها إلى أن وجدت عالمها وأقامت له ضوابطه الموسيقية التي تختلف تماما عن الإيقاع التقليدي رغم أنها بقيت على الروح الخليلية ولكنّها خالفت نظام شكله العمودي الذي يقوم على نظام الشطريين المتساويين والتقفية الموحدة والوزن، وأعلنت شكلها الجديد الذي يقوم على هندسة التنوع في التقفية والوزن والتشطير، وصدحت بما يمليه عليها النغم والغناء.

ومن هنا المنطلق، فالشكل الهندسي للموشحات يذهب بنا إلى أن نتحدث عن قصة القارئ له وهو يستغرب تلك الهندسة المتناسقة الإيقاع رغم كلّ ذلك التنوع، ثم إنه يدفعنا لنقف عند المهمة التي أوكلت لها نظرية الأجناس الأدبية في البحث عمّا يميّز الأعمال الأدبية وفق البنى الداخلية لها وما تتميز به من خصائص وسمات فنية تصبح لها عبر الزمن وبفعل الدوافع الاجتماعية قوانين وتقنيات توضح طرق بنائها وتشكل هندستها الخارجية الخاصة بها، وإن هاته القوانين تتحول إلى معايير يسير وفقها المبدعون، ومن خلالها ينطلق النقاد في تقويمهم لهاته الأعمال والمتلقي بدورها يحدد آفاق توقعاته وكيفية التعامل معها.

فالجنس الأدبي (النوع- Genre) هو«صنف أو فئة من الإنتاج الفني له شكل متعين وتكنيك أو مضمون، والكلمة أصلها فرنسي وهي مرادفة للنوع أو الصنف، ومن الأنواع الأدبية هناك الرواية والقصة القصيرة والمقالة والملحمة»[1]، وحتى الشعر الذي تجد له تقاليد تعتبر مكوناته الفنية، وقد انطلقنا من خاصية الشكل التي أثارت انتباهنا في الموشحة النبوية، فبمجرد ما نسمع بالموشحة نتأكد من أمر وجودخاصية التنوع في القوافي والأوزان هذا من جهة، وكذلك طريقة نظمها والتركيب المعماري الذي عرفت به.

وإذا ما تعلق الأمر بالشكل فإن الدكتور محمد الماكري يرى أن لذلك علاقة بالمتلقي على أساس أنه يلفت انتباهه لأنه ليس بالشكل المعتاد للنص الشعري المعروف إنما هناك خصائص شكلية وموسيقية يعرف بها الموشح ويؤثر بها تأثيرا بصريا على متلقي النص؛ ويرى أنه يتميز «بخصائصه الصوتية الإيقاعية الزمانية من جهة، وبشكل اشتغاله على الفضاء من جهة ثانية، وباعتبار هذا العنصر الثاني يعتبر الموشح نقلة بصرية بالقياس إلى التنويعات الأخرى التي لم تفعل بشكل مؤثر على هذا المستوى»[2]، وهي تؤثر على المتلقي إذا ما اطّلع عليه حينما يتوافر على تلك المكونات التي تتشكل في فضاء يبين شكلا توشحيا يعتبر نموذجا يشتغل فيه.

[1]- إبراهيم فتحي، معجم الصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط(1)، 1986م، ص124.

[2]- د.محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، ط(1)، 1991، ص 152.

وما عملناه في خاصية القوافي وتنوعها أن الشاعر ابن علي اتخذ لموشحته النبوية شكلا متّسق البُنى بنظام تشطيري قليل النظم فيه وغريب على حدّ تعبير الدكتور إبراهيم أنيس يدعو للبحث في سمات جنسه الفني الخاص بفن التوشيح، فالبرغم من ولائه الواضح للنظام الخليلي إلا أنه ارتدى ثوبا جديدا وصنع لعالمه الفني فضاء مكانيا تحكمه الحيوية والحركة، فجاء بأشكال توشيحية لها هندستها الخاصة بها، تعتبر نصا موازيا يفسح للقارئ آفاق توقعاته وما لهذا الشكل من أسرار موسيقية وإيقاعية تنتظر الكشف عنها في النص الأصلي.

وفي معرض حديثه عن القوافي في فن الموشحات في دراسة له عن الشعر الصوفي القديم في الجزائر(إيقاعه الداخلي ووظيفته) ، وانطلاقا مما تيسّر له من بحث في الموشحات الشعرية الجزائرية القديمة، وما جمعه يرى الدكتور مختار حبّار أن لها ثلاثة أنواع وفق ما تتميز به من أشكال، وهي:

– الشكل الأول:

وهو النوع المشهور من الموشحات الأندلسية، وتميَّز بذالك الشكل الذي يبدأ بالأقفال وهي« أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقا مع بقيتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها »[1]؛ بحيث يسمى أول قفل يبدأ به في الموشحة مطلعا والأخير يسمى خرجة، أما عن الأبيات كما يوضح ابن سنان الملك فهي «أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيها»[2]، ويحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر، وقد نظم على هذا الشكل الموشحي كلّ من سيدي ابن علي ومحمد بن الشاهد وأحمد بن عمارالذي سنمثل له بموشحته النبوية (1206)، وذلك في قوله:

يا نسيما بات من زهر الرّبا ❁ يقتفـي الرّكبان
أحْمِلَنْ مني ســـــلاما طيبا ❁ لأهيـــل البان

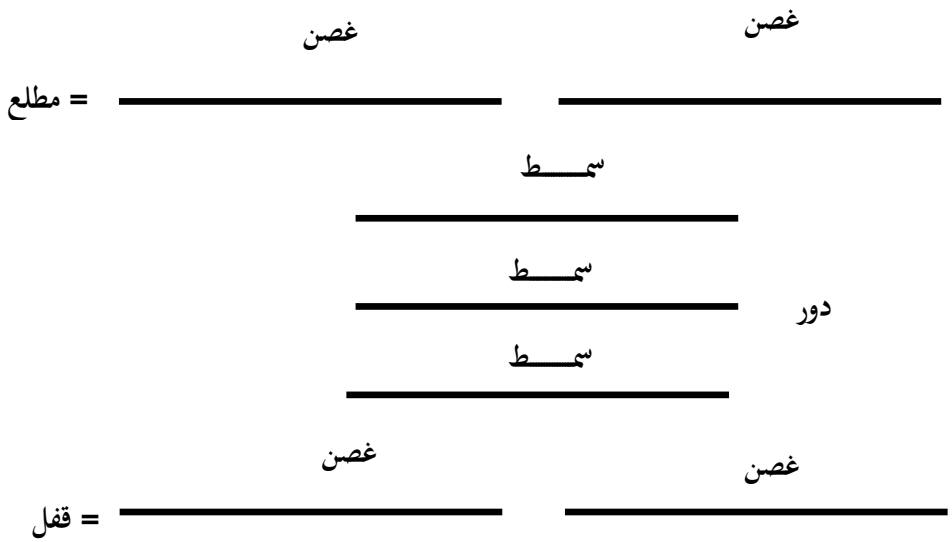
إقرأنْ مني سلاما عبقا ❁ إن بدت نجدُ
وإن لي قلبا إليها شيّقا ❁ شقّه وجـــد
وفؤادي يجتنيها حـــرُقا ❁ وضنًى يعـدو
ودموع العيس تهمى سحبا ❁ قطرها هتّـان
والكرى عن مقلتي قد غضبا ❁ وجفا الأجفان[3]

[1]– ابن سنان الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، ص25.

[2]– المصدر نفسه، ص 26.

[3]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص16.

ويتمثل هذا الشكل في النموذج التالي:



الشكل الأول لبناء الموشح

– الشكل الثاني:

وهو شكل نص الدراسة موشحة ابن علي النبوية التي جاءت على منوال المانجلاتي، من الشعر المسمط، يتكون من ثلاثة أشطر، ينظم في شطرين طويلين مزدوجين مشتركان في القافية على مستوى القسم الواحد من الناحية الأفقية، بينما تختلف في القسم الثاني من الناحية العمودية، ويضاف لهما شطر قصير بمثابة عمود الموشحة وهذا بسبب وحدة قوافيه، وهو شطر ثالث يسمى بالغصن.

يرمز له بالشكل التالي: **ا ا آ – ب ب آ – ج ج آ**، وهو ما نظم عليه الشاعر ابن علي موشحته النبوية على منوال المانجلاتي، وهذا ما رأيناه في الدراسة الإيقاعية، وهنا يكون الشاعر ابن علي يعارض المانجلاتي في محاكاته شكل الموشحة دليل على تمكنهما في فن الموشحات، وسنأتي بالنصين في الملحقات، ولابأس أن نورده هنا في قوله:

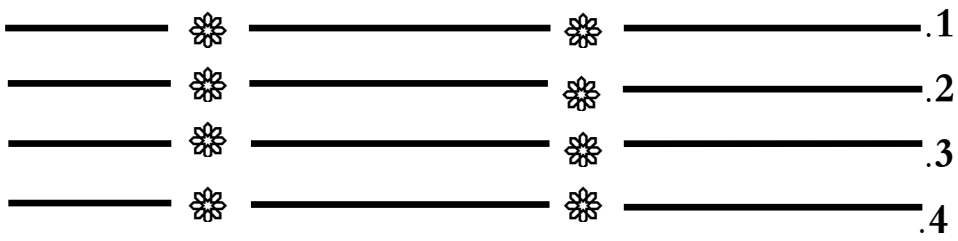
1. بالله طـــاوي القفـار * عـرج بذاك المـــزار * حيث الكـرام
2. عـــرج بربع المعـالـــي * وابرد بذاك الوصـــال * حـرّ الغـــرام
3. حسب المشوّق الكئيب * أن شملـــــه بالحبيب * لـــــه التئـام[1]

أما ما قاله المانجلاتي:

1. بالله حادي القطـار * قف لي بتلك الـدار * واقر الســلام
2. سلم على عرب نجد * واذكر صبابة وجدي * كيف يـــلام
3. من بادرته الدّمـــوع * شوقا لتلك الربـــوع * مع المقـــام[1]

[1]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 35.

ويتمثل شكلها كالتالي:



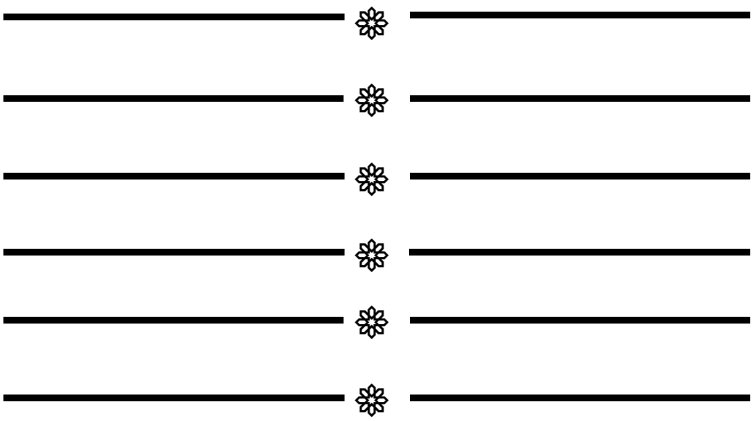
الشكل الثاني لبناء الموشح

– الشكل الثالث:

وشكله يشبه النوع الثاني المتركب من ثلاثة أشطر، ولكن يضاف إلى القافية المتغيرة شطرا ثالثا بمعنى يضاف إلى الشطرين الأولين شطرا آخر من قافيتهما ثم يؤتى بشطر ثابت القافية يعتبر عمود الموشحة؛ بحيث تبقى قافيته على صورتها من البداية إلى النهاية، وبالتالي ينظم على الشكل العمودي ولكن بثلاثة أشطر مختلفة القافية وشطر رابع موحد القافية، ويرمز له بـ: **ا ا ا ب – ا ا ا ج – ا ا ا د**، وكتب على منوال هذا الشكل الشيخ المانجلاتي؛ حيث يقول:

1. يا عرب نجد افتحوا لنا البابا ❁ للوصْل فالجسم بالنوى ذابـا
2. ما قـطّ عنا خيالكم غابـــا ❁ هل تجعلوا عبـدكم جـــارا
3. لولا ذنـوب قضت غـابـــا ❁ ما تخلفت عــن أحبـــــابي
4. ياربّ يا سيدي ومـــــولائي ❁ يسّر على من دعاك أوتـــارا

وهي بهذا الشكل:



الشكل الثالث لبناء الموشح

[1]– أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب ، ص 28.

وانطلاقا من هاته الأنواع الثلاثة للموشح نتبين أن للشكل دوره في ما تتحدث عنه الموشحات في الوزن والقافية، وعن ذلك العالم المتنوع في موسيقاه وإيقاعاته، فيتضح من ذلك النوع الشعري وجنسها الأدبي للموشحة، وكذلك يعطي القارئ فكرة عن النظام التوشيحي الذي نظم به موشحته، وشكلها يلفت النظر إليه متنبئا بما سيدلي به النص الأصلي عن عالمه الموسيقي الخاص به.

والشكل الثاني هو الذي اتخذه الشاعر ابن علي تركيبا لموشحته كما رأينا، وهو توزيع هندسي يبرز حقيقة شكل الموشح وكذا تشبيهه بالعقد المنظوم من الأحجار واللؤلؤ بطريقة متناهية الدقة، وذلك للتأثير على القارئ في الشكل الجمالي للنص، حيث تمّ توزيع التفعيلتين على مستوى الأشطر الثلاث، فتتشكل تقاطعات متناسقة ومتناظرة من البداية إلى النهاية أفقيا وعموديا لتنشيء بذلك بناء هندسيا يثير الانتباه.

فيرسخ في ذاكرة القارئ هذا النوع من الشعر، وتتشكل له مرجعية عبر الأزمان ومن خلال قراءته، فيصبح بذلك في المستقبل مسؤولا على منح الهوية لأي نص كان بمجرد الالتقاء به بدءا من الشكل الخارجي للنص الذي يقوده إلى رحلة التعريف به عن طريق ما يظهر له من سمات وخصائص «وهو يقوده برفق عبر تلك التنويعات الخفيفة فيطهّره من الشعور بالملل الذي ينتابه وهو يتلقى ذلك الإيقاع الرتيب الصادر الصادر عن التناسب التام الذي يتردد بشكل صارم على سمعه وعلى مساحة واسعة في القصيدة خاصة مع المطوّلات، فإنّ التلوين في مثل هذه الحال يغدو أسلوبا ذكيّا ناجعا للنهوض بالوظيفة التأثيرية أو الجمالية للشعر »[1] خاصة حين يتعلق الأمر بالحالة النفسية عند الشاعر حتى يمنح نصّه شارات المرور التي بمشاعره وأحاسيسه عالم النظم ويبحث عن كل السبل التي تفسح له مجال منحه بها في صحبة الوزن والإيقاع، فيعطى مصوّغات موسيقية تناسب ما تبغى مشاعره الإفصاح عنه.

2- التناص في المعارضة النبوية (العلاقات الخارجية):

لأمر طبيعي أن يشترك شعراء المديح النبوي في بناء القصيدة العربية التي عرفت بنمطها التقليدي وتلك التقاليد الفنية التي تراءت معالمها منذ عهد التأسيس، ومن الطبيعي بمكان أن يجتمع شعراؤه في الأفكار والمشاعر والأحاسيس التي يوجهونها للموضوع الذي يقيمون على أساسه غرض المديح، وهو موضوع له قداسته الدينية ما يجعلهم يلتفون حوله ويبحثون في نهجه وعلى طريقتهم ينقلون للناس ما يحتاجونه من أمر دينهم في رسولهم الكريم من خلال ما جاءنا به القرآن الكريم والأحاديث الشريفة والسيرة النبوية العطرة.

وجاء التراث النقدي العربي منذ القدم ليوطّد لهم القواعد الفنية التي يسيرون على نهجها في هذا الاشتراك هذا من جهة ثم إنّ هاته القداسة الدينية ومن جهة أخراة ما تدفع الشعراء إلى أن يستقوا معانيهم من معين واحد لاشتراكهم في الثقافة والخلفية الدينية بحكم ارتباطها بغرض المديح النبوي بل وحتى في المشاعر والحاسيس، وبهذا «يتابع بعضهم بعضا في ذكر المعاني الجديدة التي يشكّلون منها مواضيع قصائدهم ويتفاوتون في

[1]- د. محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، ص 496.

مقدرتهم على إبداع المعاني الجديدة بتفاوت مواهبهم»[1]، وما يشتركون فيه من المعاني وألفاظ المعجم الخاص بالمديح الديني جعلهم يصنعون لهذا الغرض الشعري الخاص بحضرة الرسول صلى الله عليه وسلم عالما فنيا له سماته الفنية الخاصة.

وظروف هذا الاشتراك المزدوج بين البناء والموضوع في المدائح النبوية فسح المجال أمام المعارضات الشعرية لتفرض وجودها بشكل يستدعي للبحث فيها، فالظروف التي عرفتها الأمة قبل الفترة العثمانية وفي زمانها جعلت من المدائح تنتشر وتتداول على ألسنة الناس والشعراء بالخصوص لحاجتهم إليها في إصلاح المجتمع وخلق التوازن الدين والقضاء على الاضطراب الذي كانوا يعيشونه، فكان أثرها كبيرا أسهم في تمكينها والنظم على منوالها.

ورغم كلّ هذا الاشتراك في المعاني إلا أنه لكلّ شاعر وطريقته في التعبير عن حبّه للرسول صلى الله عليه وسلم ومقدرته في توليد المعاني وإعطائها بعدا يتماشى وتجربته الخاصة والسياق الذي يتواجد فيه والنص والمتلقي، وحتى إذا لم يتسن له معنى جديد في خضم الاشتراك «فإنه يضع المعنى القديم أو المعروف في قالب جديد يبدو معه جديدا كلّ الجدّة أو يُعمل عقله في المعنى القديم ليُخرج منه معنى جديدا عن طريق نقل المعنى من موضوع إلى موضوع أو عكسه أو الاجتزاء منه أو الاتساع به أو غير ذلك من التغييرات التي يبدو معها المعنى جديدا»[2]، وما النقل والاجتزاء والاتساع إلا سبل يسلكها الشاعر حتى لا يسقط في متاهات الاشتراك والاعجاب في محاولة النزوع نحو الجديد.

وهنا تتدخل أدوار تقنية التناص تلوح في الأفق لتعين الشاعر على رسم خصوصيته الجمالية وتساعده في محافظته على المنطلقات التي تثبت له أصالة نظمه في البناء والموضوع، وفي اكسابه سمات المعارضات الشعرية التي تعبر عن دوافع نظمه التي تجسدت في مشاعر الاعجاب والتأثر بمن سبقه في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وفي صنع تجربته المدحية النبوية الخاصة لنظمه بشكل يضمن له تجديدا في طرق توليد واجتزاء المعاني.

وهذا ما يتمثل في التناص الاستشهادي أو الاقتباسي والتناص الإحالي والتناص الإيحائي أو الالماع وكانت لنا معهم وقفة بالتفصيل والتمثيل في الفصل التنظيري، وسنتبين كيف تعامل الشاعر ابن علي في موشحته النبوية وهو يعارض الموشحة النبوية المانجلاتية التي تأثر بها وأظهر إعجابه في النظم على منوالها حتى في الشكل بطرق الاجتزاء التناصية والدخول معها في حوار نصي ضمن المتعاليات النصية الخارجية التي تأمل خلق شعرية من خلال التجاوز بالتناص.

وحتى تتبين معنا هاته الطرق التناصية فإنه من الضروري أن نرجع لخطة كل من الشاعرين في عرض أفكار مدحهما للرسول صلى الله عليه وسلم ومشاعرهما في حبّهم لحضرته وآلام بعدهما عن الديار المحمدية واشتياقهما إليها وحنينهما، وعجزهما عن والوصل واللّقيا، وقد انتهاجا في بنائهما لمدحتهما النبوية تلك الأعراف النقدية التي عرفت بها القصيدة العربية في التقديم والتخلص للموضوع الرئيس ثم الختام.

[1]- د.محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان، ط(1)، 1417م-1996م، ص291.
[2]- المرجع نفسه، ص 291.

كلاهما قدّما بما كانت تقدم به القصائد العربية بالمقدمات الطللية والغزلية، ولكنها تنم وعلى نهج المقدمات عن التقديم بمشاعر الحبّ المحمدي المتمثل في ألم البعد والبحث عمن يقف في ديار النبي ليوصل السلام والتحيات، ويبلغ أشواقه وحنينه مظهرين عزوفهما عن الطلل والغزل والتفرغ للمدحي المحمدي، والبداية كذلك تعبر على الحالة النفسية التي مرت عليهما وهما يشهدان الراحل إلى الديار وحادي العيس متوجها للبقيع وأرض طيبة ومكة، أين هاجت المشاعر، وكان لهما مبرر التقديم بالقسم.

فجاءت افتتاحيتهما بالقسم على الحادي والطاوي أن يوصل له أشواقه وحرارة الحب والصبابة المحمدية، وهما يتمنيان الوصل وتحقق اللقاء ثم عمدا بعد التقديم مباشرة إلى ذكر صفات الرسول صلى الله عليه وسلم ومعجزاته وما حباه الله سبحانه به مع الافصاح عن التقصير وطلب العفو المغفرة مستجيران بحضرته مستشفعان، وفي الأخير يدخلان في مناجاة الله سبحانه الله وهما يدعوان الصلاة على النبي دون ان ننسى أنه تمّ عرض كل ذلك في قالب موشحي له شكله الخاص.

وهاته الخطة في عرض الموضوع طبعا انطلاقا مما هو معروف على النص المدحي النبوي عند شعرائه، وكذلك بما تأثر به الشاعر ابن علي من موشحة المانجلاتي حيث اشترك معه في طريقة العرض وفي انتقاء الكلمات والمفردات والعبارت، ولكن كان هناك اختلاف على مستوى كل مرحلة من عرض المواضيع التي ذكرناها (التقديم- غرض المديح النبوي- المناجاة والصلاة على النبي)؛ فكانت المفارقة بينهما:

– **على مستوى المقدمة:** فقد كان تقديم ابن علي في موشحته النبوية المعارضة من البيت الأول إلى البيت الثالث عشر[1- 13]، بينما كان في الموشحة المعارَضة للمانجلاتي في حوالي أربعين بيتا وقد استفاض في التقديم قبل البدء بالمدح من البيت الأول إلى البيت الأربعين[01- 40].

– **على مستوى المديح النبوي:** حيث جاءت الأبيات المديح النبوي عند موشحة ابن علي في ثمانية وخمسين بيتا أي مابين البيت الرابع عشر إلى البيت الواحد والسبعين[14- 71]، وأما عند المانجلاتي فقليل مقارنة؛ حيث جاءت في واحد وعشرين بيتا [41- 63].

– **على مستوى الختام:** وأبياته قليلة بالنسبة للنصين المعارضين؛ حيث جاءت الأبيات عند ابن علي في عشرة الأبيات الأخيرة منجاة وتصلية[72- 81]، أما المناجلاتي ففي ستة أبيات فقط يناجي ثم يصلي على النبي[64- 69].

وأما إذا ما تعلق الأمر بالمفردات والعبارت فيلاحظ وبشكل واضح وكبير مدى تأثر ابن علي في انتقائه للتراكيب والصيغ ومدى استفادته كذلك من موشحة المانجلاتي، ولكن السؤال المطروح عمّا إذا كان هذا التأثر بهذا الشكل الكبير، فهل كانت طريقة توظيفه لهاته الصيغ طريقة واحدة؟ بمعنى هل لنقل ابن علي للكلمة أو العبارات من النص المعارَض يدل على أنها وظفت في النص المعارِض بالطريقة نفسها والمعنى نفسه والمكان نفسه؟ وهذا ما تجيبنا عنه إجراءات آليات توظيف التناص في الموشحة النبوية لابن علي(المعارِضة)، وهي كفيل بتحقق الشعرية والتجاوز اللذان يبعدانه عن التقليد المباشر.

وما يبدو من أول ما تنظر لموشحة ابن علي المعارِضة أنها نسخة طبق الأصل عن موشحة المناجلاتي المعارَضة؛ فقد استفاد تقريبا بألفاظ المعجم الشعري بشكل عام وحتى في بعض الصيغ والتراكيب، فضلا عن أفكار النص التي هي في أصلها مشتركة بينهما بحكم أن الموضوع واحد والغرض الشعري، ولكن المفارقة التي ظهرت في طريقة عرض أفكار المدحة النبوية بينت أنّه قد كانت لابن علي بصماته في التصرف فيما تأثر وأعجب به محاكيا لأسلوب المانجلاتي في موشحته النبوية.

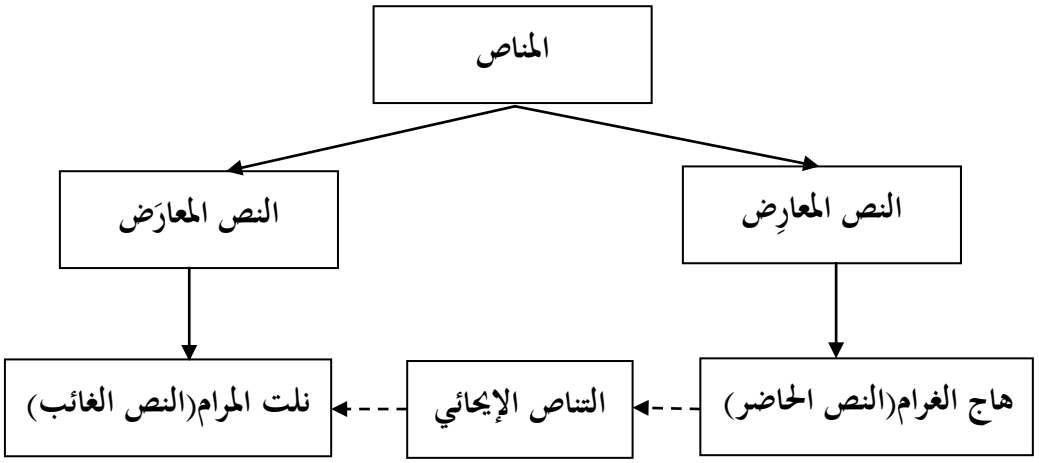
وموشحته النبوية تجسيد لظاهرة المعارضات الشعرية في المديح التبوي الجزائري قديما، نبيّن من خلالها كيف أعمل الشاعر آليات التناص، وهو يستجلب النص السابق متصرفا في المفردات والعبارات التي تأثر بها ونقلها إلى نصه مقيما تحاورا بين الموشحتين المتعارضتين وعلاقات تفاعلية تتضح من خلالهما الفروقات الدلالية في تموضع العنصر المشترك بينهما وكيفية تمشكله واستنباته في النص المعارِض عن طريق آليات التناص [الاستشهادي(الاقتباسي) والإحالي والإيحائي].

أ. التناص الإيحائي أو التلميحي:

انطلقنا من هذا النوع التناصي لأنه مجسد في عنوان الموشحة النبوية المعارِضة (هاج الغرام)، لأنه وبمجرد ذكره أو رؤيته يذكرنا مباشرة بعنوان المانجلاتي لموشحته النبوية المعارَضة (نلت المرام)؛ فرغم تباين تركيبهما إلا أنه يدعو ذلكرة القارئ دون حاجة لوجود صسغة تدفعه للتذكر، وهذا طبعا ينبني على أساس أن للقارئ فكرة على عنوان النص الأول حتى يبني أحكامه على أساس.

فإعجاب الشاعر ابن علي بالنص الأول حمله على أن يصيغ عنوانه وفق الوتيرة الاسنادية التي جاءت بها العنونة، ولكن وفق سياقاته وتجربته الشعرية مع الموضوع؛ وإنّ العلاقة التناصية تكمن في إحساس القارئ بحضورها بين ما هو كائن موجود وهو عنوان الموشحة المعارِضة(هاج الغرام)، وبين ما ليس بكائن وغائب مع النص المعارِض وهو «قائم على الإحالة غير المباشرة ودون أن يصرح فيكون بمثابة دعوة تتوجه بصفة خاصة إلى ذاكرة القارئ»[1]؛ بحيث أنه وبمجرد ذكر المناص الحاضر في النص المعارِض يوقظ فكرة المناص الغائب في النص المعارَض، وإن ما ساعد على مصوّغ الإحالة غير المباشرة التركيب الإسنادي للمناصين والصيغة الجناسية التي تجمع المسند إليه في هذا التركيب الإسنادي كما رأينا سابقا.

[1]– أ. شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص (من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينيت)، مقال بمجلة دراسا، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعليمية، ع(2)، 2008، ص73.



التناص الإيحائي في الموشحة النبوية لابن علي

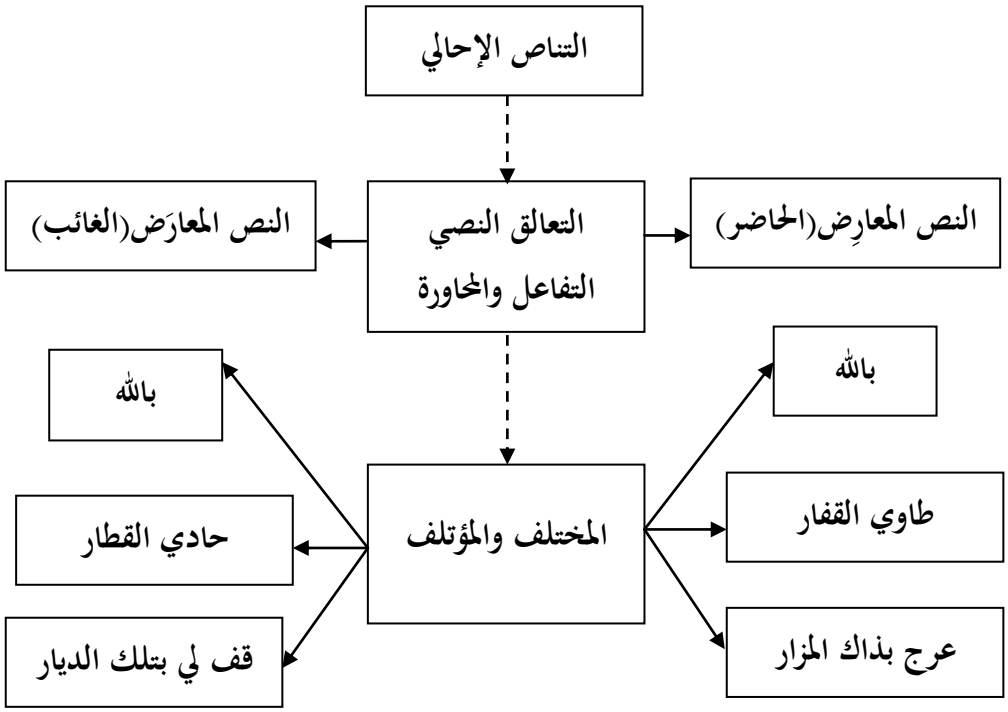
ب. التناص الإحالي:

تكثر آلية التناص الإحالي في موشحة ابن علي المعارِضة، وهي التصريح بالتناص دون عرض النص الغائب وإحالة القارئ اتجاهه دون الاستحضار الحرفي الكلي، وهي «وسيلة لمضاعفة التواصل بين النصوص المختلفة وتؤدي دورا اسيراتيجيا حاسما في فهم النص»[1]؛ لأن هاته الآلية لا تعرض النص مباشرة ولكنها تشير بشيء منه لتحيل للقارئ على النص الغائب، ولذلك يكثر هذا النوع من التناصات.

وإن أول صوره في موشحة ابن علي النبوية بداياتها التي لطالما عهدناها منادية كل من يستعد للرحيل ويشد رحاله لمكة وطيبة ببداية انفعالية تعبر عن الموقف الذي يعيشه الشاعر وهو ينظر القافلة تسير، وهو بعيد عن الديار لا يحرك ساكنا إليها، وهذا في بداية النص حين قال(بالله يا طاوي القفار)، وهي صيغة قسمية ندائية تحيل إلى الصورة ذاتها في النص المعارَض للمانجلاتي وهو يقول(بالله حادي القطار).

فالمشترك بينهما هنا جزئية اجتزأها الشاعر ابن علي في جملة القسم وابتدأ بها موشحته النبوية تمثلت في (بالله) ومجرد ذكرها عنده تحيلنا مباشرة إلى النص المعارَض، وهي بذلك تعمل على مباشرة المحاورة بين النصين المعارضين والتفاعل بينهما، وهذا ما ظهر في الجزئية الثانية من جملة القسم وتوافق المعنى والصيغة الصرفية مع التفاوت في دلالة كلّ منهما وقد أوضحنا ذلك في انتقاء الشاعر للمعجم الشعري؛ حيث ذكر ابن علي (طاوي الفقار)، وقبله المانجلاتي (حادي القفار)، وفي ذلك نلمس تجسد صور التحاور بينهما انتقل حتى إلى الجملة جواب القسم حين طلب منه أن يعرج (عرّج بذاك المزار)، بينما في النص الأول طلب من الوقوف(قف بتلك الديار)، وهذا ما سنوضحه في المخطط التالي.

[1]– أ. شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص (من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينيت)، ص 72.



التناص الإحالي في النص المعارِض لموشحة النبوية

وهناك مواضع كثيرة في نص الموشحة النبوية تشير إلى التناص الإحالي وتؤكد تعارض الشاعر ابن علي وتحيل ضمنيا إلى النص المعارَض لموشحة المانجلاتي من بداية النص إلى نهايته وسنحاول أن نجمعها في جدولة

التناص الإحالي والتعالق النصي بين النصين المتعارضين					
النص(1): الموشحة النبوية المعارَضة			**النص(2): الموشحة النبوية المعارِضة**		
الشطر	**النص**	**الدلالة الأولى**	**الشطر**	**التناص**	**المعنى الجديد**
05	أصل الغرام	أصل الغرام مع ساكن الخيم هناك في أرض الجحاز	02	حرّ الغرام	طلب من الطاوي أن يبرد بوصل حرّ الغرام
03	شوقا لتلك الربوع	كيف يلام من دفعه شوقه لذرف الدّموع	02	عرّج بربع المعالي	يطلب من طاوي القفار أن يعرج على الربع هناك في مكة وطيبة
23	الالتئام	يسأل متى يكون اللقاء	03	له التئام	يكفي المتشوق أن يجمع شمله بالحبيب
20	إنّ إلتهاب الجمار	يلتهب ما في النفس جمرا يو رمي الجمار(شعائر الحج)	04	وفي الفؤاد جمار	من جراء البعد عن الديار بات الفؤاد يتألم بنار لان انضرام
06	من مستهام	يطلب من يبلغ سلامه واصفا حاله بالمستهام	13	من مستهام	أنّ الحبّ أراداه مستهاما باحثا عن ليالي الوصال التي غابت
07	له انسجام	يذرف الدّمع كالعقيق منسجما	09	له انسجام	والدّمع يجود من المقلة له انسجام

08	فالقلب هام	يهيم القلب حين يكون بقرب زمزم	06	فالقلب هام	يسأل إن كان هناك طريق ليصل لأهل وادي العقيق لأن قلبه هام
02	اذكر صبابة وجدي	يطلب حادي القطار أن يسلم على عرب نجد و يذكر صبابته	06	هاجت بلابل وجدي	بعده عن سلع ونجد جعل من وجده يهيج ويتألم
04	سكناهم في فؤادي	يطلب من الحادي أن يوصل لأهل مكة أنهم بالقلب	11	في خبايا الفؤاد نار	أنّ في فؤاده نار ملتهبة من شدة البعد وآلام الشوق والحنين
25	جودوا بوصل له	من أهل مكة أن يصلوه فقد أعياه البعد	12	وليس يحييه وصل	أن الصبّ لايمكن أن يموت بالنسيان ولا يحيا بالوصل لا يمكن ذلك
43	في كل عام	ديدني مدح الرسول في كل عام	20	في كل عام	ولشهر ربيع الأول المكانة الكبيرة في الاحتفال كل عام ففيه مولد الرسول
44	هو إمام	في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم	16	طه الإمام	في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم
55	بدر التمام	في مدح المصطفى	31	بدر التمام	الاحتفاء بمولد النبي بدر التمام
49	منه استقام	كل شيء يستقيم منه	25	إذا استقام	مظاهر الابتهاج بمولده الغصن يستقيم
65	الحِمام	يسأل الرحمة من الله ساعة الموت	63	الحِمام	أنه حين تُذكر الذنوب والحِمام يرتعش جسمه
12-61	الحَمام	يوصل سلامه لأهل نجد من حمت الرسول بالغار	06	الحَمام	يوصل له السلام لأهل ذاك المقام
63	بكم يستجير	يناجي طالبا الشفاعة والعفو والغفران	66	أنا مستجير	يناجي طالبا الشفاعة والعفو والغفران

جدول يبين صور التناص الإحالية في النص المعارِض

وما يلاحظ أيضا تفنن الشاعر في الاجتزاء والاجتلاب حين يعجب بالنص ويتأثر بسماته الأسلوبية فأن الكرة تكون في مضربه وحاول عابثا فنيا أن يتصرف بشكل ذكي في استخدام تقنية التناص، وقد وجدناه أحيانا يداخل بين تناصين في موضع واحد، وهذا في البيت الخامس والبيت التاسع فقد اجتزأ من النص المعارَض البيت السابع وقام بعملية الهدم والتفكيك ثم ركب ذلك في بيتين عنده.

فقد أخذ الجزء الأول من الموشحة للنص المعارض في البيت السابع (من ذكر واد العقيق) والجزء الثالث(له انسجام) وركّبهما لموشحته في بيتين؛ بحيث أتى بالجزء الأول وموضعه في الجزء الأول من البيت الخامس(أهيل واد العقيق)، أما الجزء الثالث من النص المعارَض استنبته في الجزء الثالث من البيت التاسع في قوله(له انسجام)، وهذا ما يسمى بعملية الهدم ثم البناء انطلاقا طبعا من الدلالة والسياق.

ج. التناص الاستشهادي أوالاقتباسي:

هو أوضح صور التناص بحيث يدرج نص في نص آخر بشكل حرفي واضح لا يحتاج إلى ما يوضحه، وهو ما يسمى بالدرجة الصفر للتناص لأنه«يفرض نفسه في النص دون أن يتطلب من القارئ إعمال الذهن أو معرفة خاصة، إنه يعين نفسه بنفسه»[1]، ولكن يفرض وجهته الإبداعية أنه يحث دائما على المعنى الجديد الذي أضفي إليه بعد إدراجه في سياق جديد، وهذا ليفصح عن دلالاته الجديدة في النّص الحاضر، وله فوائد توسعة آفاق القارئ الثقافية وكذلك الاستشهاد على النص المعارَض وأخذ فكرة عنه.

وما يلاحظ على هذا النوع من أنواع التناص أنه يكثر بشكل كبير وأنه يتصل بالمعجم الشعري المشترك بين الشعراء والذي يختص بمفردات المديح النبوي، ولذلك تجد بعض الصيغ تتكرر كما هي في معظم النصوص المدحية النبوية وتتداول بين الشعراء على اعتبار أن المصدر واحد الذي يقتبسون منه هاته الصيغ المتكررة، وهو القرآن الكريم والأحاديث النبوية فمنهما يستشهدون على ما يمدحون به الرسول صلى الله عليه وسلم.

وهذا ما ظهر في عدّة صيغ تحيلك مباشرة إلى النصوص المقدسة وهي مستقاة بشكل حرفي، وهذل في مثل قول ابن علي في موشحته النبوية وهو ينادي النبي واصفا إيّاه بالشفيع يوم القيامة(يا سيد المرسلين...)، وفي ذات السّياق تجد المانجلاتي يقول (يا سيد المرسلين...) وهو يستجيره ويطلب النجاة يوم تحضر الموت، وكذلك حين كان ينادي ابن علي الله سبحانه وتعالى يسأله اليقين وصفه مخاطبا إيّاه(أنت الرؤوف الرحيم)، والصياغة نفسها عند المانجلاتي حين كان يناجي الله وهو يقول (أنت الرؤوف الرحيم)، وفي موضع آخر يصف فيه النبي بصفة الغائب أنه إمام الرسل والكريم، فيقول(وهو الرؤوف الرحيم).

وتكرار الصيغ لا يحرمها من خاصية التجديد والإبداع ويبعدها عن الرتابة والنمطية وقد أكّدت جوليا كرستيفا أنه «لا تظل الوحدة المكرّرة هي هي»[2]، إنما مجرد نقلها كما هي لتجربة شعرية جديدة تخصّ كلّ شاعر والطريقة التي بها يستنبتها في نصه تمنحها ميلادا جديدا في تجربة كلّ نص شعري تبعدها عن نمطية التكرار؛ فالتناص الاستشهادي«ليس بهذه البساطة أو السهولة، فهو لما يندرج في الرواية وحتى في القصيدة فإنه يتجاوز بكثير وظائفه التقليدية»[3]، ولذلك فإننا نجد أن التناص الاستشهادي لا بدّ له من مبررات التعالق النصي وعلى أساس الصلة الدلالية القوية التي تجمع بين النصين.

فهاته التقنيات الأسلوبية كفيلة بأن تعين الشاعر على التعبير بأقصى جهد فني ليحسن التصوير، وهو في مقام الحبيب المصطفىﷺ، وما تلك المستويات التي مررنا بها في دراسة الموشحة النبوية إلا تجسيدا لتلك الجهود الفنية المسخّرة من الشاعر ليعبّر عن مشاعر الحبّ المحمدي.

---

[1]- أ. شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص (من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينيت)، ص 71.

[2]- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط(2)، 1997، ص81.

[3]- المرجع نفسه، ص72.

وفي وضع الشاعر وهو معارض لنص أعجب به يعتبر قارئا يجسد تأثره بالنص المعارَض، ليثبت من خلال ذلك تسخيره الفني ويضاعف الجهد لإثبات آخر يخصّ تجربته الشعرية التي يحاول أن يبعدها بقدر الإمكان عن مخلفات الشعور بالإعجاب، ولنجسد له ذلك عبرت القراءة الأسلوبية على كلّ المستويات ليستقرّ بها الحال فيما من شأنه أن يجعله منمازا عن النص المعارَض من أساليب إنزياحية تخصّ تجربته الشعرية.

خاتمة

كلُّ مرة أتحرى الدّقة في قراءة المِدحة النّبوية الجزائرية في القديم، أستزيد تفقها بها وأزداد يقينا أن هناك أسرارا فنية تُمعن النّظر فيمن سيجلي حقائها بإعمال للإجراءات النّقدية، بقناعة تؤكد أنّ هذا الخطاب وبكلّ خصوصياته وسماته الفنية هو أهل لأن ينقّب في جمالياته وخصوصياته التي ينماز بها عن بقية الخطابات الشعرية، ويكفي أنه في حضرة الرسول ﷺ، فإنّ للشاعر الجزائري قولتَه في تلك المشاعر الإيمانية والروحانية التي تُشحن بصدق العواطف، عامرة بالاشتياق والحنين لذاك المزار الشريف، تلك المشاعر التي تحدّى بها بُعْدَ الزّمن والمكان في حديث شعري متفانٍ.

وليس للقصة المدحية النّبوية نهايات بل تجدها بقولتها تلك عن النّبيﷺ تفتح آفاقا متعددات ومتنوعات، هاته الآفاق التي تجدها تتعامل مع متلقي المدحة النّبوية المحمدية ليصنع فضاء له حيثياته في جمالية التّلقي والاستجابة؛ فمشاعر التأثر هاته التي تفاعل معها الشّاعر حين مدحه للنبي ﷺ تنتقل لا محالة متسارعة الخُطى لتتسلل إلى القارئ فيكون له هو الآخر حديث تقبُّلي آخر متفانٍ، وحين يحدث التّفاعل بينه وبين المولديات النّبوية من جهة وبين المعارضات النّبوية من جهة أخراة، فإنّها تتضح معنا هاته الحقيقة بإعمال مبادئ نظرية التّلقي وجمالية الاستجابة، وقد بدت لنا نتائج تعبّر عن الخصوصية النبوية الجزائرية، وهذا ما يتّضح في النقاط التالية:

1. كلّما تعمقنا في دراسة المدائح النبوية الجزائرية القديمة، قلّت المصادر وزادت التباسا وخفوة يحتاجان فيه إلى رويّة وتصبّر علمي، لاسيما ما يتعلق بالمولديات النبوية والمعارضات النبوية.

2. عُرفت البيئة الجزائرية قديما، بالوعظ والإرشاد، وهذا ما جعل المدائح النبوية تحضر بقوة كوسيلة التي تعمل على نشر ذلك بين النّاس، ولا نستغرب كثرة الفقهاء الذين كانوا ينظمون الشّعر في إطار الشّعر الديني؛ حيث كانوا يتخذون المديح النبوي حجة للوعظ والإرشاد، وهذا ما كان يعرف بشعر الفقهاء.

3. ما ينماز به المديح النبوي، أنه موجّه للرسولﷺ، وطبيعي أن يفصح الشّاعر فيه عن مشاعر الحبّ المحمدي والانبهار بصفاته ومعجزاته، مستشفعا يطلب العفو والغفران متضرعا إلى الله، فتكون هاته المشاعر أكثر قربا من القارئ المتلقي، مما يحدث انسجاما في المشاعر ويعزز التّفاعل بينهما.

4. الاضطراب السياسي والاجتماعي والدّيني الذي عُرفت به مناطق المغرب في القرنيين السّابع والثّامن الهجريين، كان سببا ودافعا قويا أمام حاجة النّاس للمولديات النبوية في محاولة للتذكير والوعظ، وهذا ما ساعد على تشكل التفاعل بين القارئ والمدحة النّبوية، ولم تكن الجزائر بمعزل عن ذلك مع الزيانيين في إصلاح المجتمع انطلاقا من احتفائهم بالمولد النّبوي الشريف، والإشادة به في المولديات النبوية الجزائرية.

5. كانت الاحتفالات بالمولد النبّوي الشريف أكبر دافع لانتشار المولديات النبوية خاصة في العهد الزياني مع السلطان أبي حمو موسى الزياني، وقد شكلت حافزا قويا لانتشار المديح النبوي الجزائري في القرن الثامن الهجري.

6. من مظاهر الوعظ والتذكير بمبادئ الدّين وبالقدوة المحمدية الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، واتخاذ المولديات النّبوية صورة إبداعية تتم بها مقاصد وعظية وجمالية في حلّة فنية تتمثل في الأساليب اللّغوية والأدائية التي تجسّم المعاني المراد ايصالها للجمهور المتلقي، وهذا ما كان مع شعراء المولديات في الدولة الزيانية.

7. للاحتفال بالمولد النبوي الشريف في الدولة الزيانية خصوصية، وهذا راجع لأسلوب التحضير الذي تفرّد به السّلطان أبو حمو موسى الزياني في إعداده لمولد النّبي الشريفﷺ، بالإضافة إلى كونه شاعرا عالما بصناعة الشّعر، مهتما بإلقاء المولديات النّبوية طيلة فترة حكمه في الدّولة الزيانية، وتعتبر هاته الخصوصية دافعا مهمّا لتجسيد مظاهر التّلقي وتداعياته التي تعبّر عن صورة التفاعل بين القارئ (الجمهور) والنّص.

8. يتطلب النّص الشّفاهي للتفاعل مع القارئ خصائصا أدائية متمثلة في العلامات اللّغوية وغير اللّغوية، ما يحتاج إلى طاقة صوتية تستدعي الانتقاء المتنوع للظواهر الصوتية والصرفية حسب مقتضى المعنى لإثاة الجمهور.

9. سمةُ السّرد التي تطبع المديح النبوي، تجعل ملامح خاصية التبئير تظهر في العمل الشعري، وهذا ما يفتح باب البحث في هاته الخاصية، والتّعامل معها وفق خصوصية التّجربة الشعرية، مُشَكِلَة عالما خاصا بها من المدائح النبوية التي تجسد تداعياتها السّردية، وتعتبر المنطلق في الكشف عن جمالياتها شعريا كما النّص السّردي.

10. المعارضات النّبوية الجزائرية صورة من صور التّبادل الثّقافي وغيره بين شعراء المدح الجزائري وشعراء المغرب والأندلس والمشرق.

11. القارئ في المعارضات الشعرية هو متلقٍ للنّص المعارَض ومتفاعل معه، وذلك حين يلتقي به ويُعجب بمزاياه، فينظم على منواله، وهذه صورة من صور التّفاعل بين القارئ (الشاعر) والنّص المعارَض.

12. من شأن الرؤية المعجمية في المديح النبوي الجزائري، أن توضح تجربة الشّاعر والسيّاق الذي ينماز به عن بقية التجارب الشعرية، خاصة حين يتعلق الأمر بمشاعر الشّوق والحنين نتيجة البّعد وطول المسافات، وهذا ما يضفي رؤية معجمية خاصة لشعراء المدح النّبوي الجزائري والمغربي عموما.

13. الرؤية المعجمية الخاصة بالشاعر المعارِض في المعارضات الشعرية، تجعله ينفرد بخصوصية تجربته الشعرية التي تختلف عن الرؤية المعجمية الخاصة بالنّص المعارَض رغم خاصية الإعجاب.

14. ما تُدلي به المعارضات الشعرية يتقاطع مع خاصية التناص، كونها إجراء نقديا يُعمله الشاعر المعارِض ليجسد تأثره بالنّص المعارَض بطريقة إبداعية تحمله على التّعامل معها تعاملا فنيا.

جسّدت كلّ من المولديات النبوية والمعارضات النبوية في الجزائر صورة من صور التّلقي التي يحضر فيها القارئ، وهو يفصح عن تَقَبُّله للمدائح النّبوية، وهذا أمر وارد إذا ما تعلق بالرسول الكريمﷺ مطلب كلَّ فرد في الحياة في الإقتداء والسَّير على نهجه، فلا محالة من حضور تلك المشاعر عند كلّ من الشاعر والمتلقي تعبّر عن الحبّ المحمدي من خلال عملية إبداعية وتفاعلية وتواصلية وتبليغية تتطلب الحضور الضروري للقارئ المتلقي وحصول تفاعله بينه وبين المدحة النبوية التي يجعلها نصا مفتوحا له آفاقه الجمالية.

وهذا ما يجيب عمّا استوقفني في أمر المدائح النّبوية الجزائرية، وما يفتح آفاق الدّرس بالنّسبة لإنشاد المدائح النبوية وتقصّي تلك السّمات الإنشادية في مستقبل الأيّام بمعية الآليات التي من شأنها تحليل السّمات الصوتية والإيقاعية المتعلقة بهذا الجانب فيها بإذن الله.

لا ندّعي كمال دراستنا لأن الكمال لله سبحانه وتعالى، ولكن لطالما بحثنا عن التّغيير وإحداث الأمر الجلل الذي يقودنا دائما نحو التّألق العلمي المتأمَل، ولذلك نرجو التوفيق والسّداد من الله، وإنّا لمستفيدون من جميل نصحكم أساتذتي لجنة المناقشة.

الخميس: 22-01- 1439/ 12- 10- 2017.

الملحقات

أولا: ترجمة لشعراء المدائح النبوية الجزائرية في القديم.

1. **الجزائري أحمد بن عبد الله بن عمر أبو العباس:** لا يُعلم تاريخ ميلاده وتوفي(نحو 1205هـ-1790م)، هو من أهل المدينة، وهو أعلام زمانه في العلوم النقلية والعقلية، عالم بالحديث والتاريخ، كان مفتيا سنة1180 للهجرة، وفي أوائل سنة 1166 للهجرة، ومكث بمكة إلى ما بعد سنة 1172 للهجرة، من آثاره الرحلة الحجازية المسماة "نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب" ، ومؤلف" لواء النصر في علماء العصر" على نهج قلائد العقيان[1].
2. **أبو حمو موسى الزياني الثاني**(760هـ-1323م/791هـ-1389م)[2]بن يوسف بن عبد الرحمان بن يحيي يغمراسن بن زيان، مجدد الدولة الزيانية(العبد الوادية)في تلمسان القرن8هـ، ولد في غرناطة سنة، وانتقل إلى تلمسان سنة الولادة.
3. **أبو زكريا يحيى بن خلدون،** وكان حيّا في(778هـ-1376م)، اشتهر بالفقه والنظم وله ديوان يضم قصائد عدّة منها المديح النبوي، منها ما نظم في المولد النبوي الشريف، وهو أخ قاضي القضا عبد الرحمن بن خلدون صاحب المقدمة[3].
4. **شرف الدين البوصيري** (608هـ-1211م/696هـ-1296م)، هو الشاعر شرف الدين أبي عبد الله سعيد بن حماد محسن بن عبد الله بن حَيان الحبنوني الصنهاجي، والبوصيري نسبة لبوصير البلدة التي نشأ بها في بني سويف بمصر، لأسرة مغربية تعوذ جذورها إلى قبيلة صنهاجة إحدى القبائل الأمازيغية المنتشرة في شمال إفريقيا، ولذلك هو من أصول مغربية تعود لبني حمّاد، ثم انتقل مع أبيه لمصر ليتلقى العلوم العربية والأدب، وتوفي بالإسكندرية، وقيل أنه من مدينة دلّس ببومرداس في الجزائر، وهو يذكر أصله المغربي في أحد أبياته[4].
5. **أبو عبد الله محمد بن محمد الجزائري العطار،** الشيخ الإمام أبو عبد الله محمد بن محمد بن عبد الله بن محمد بن محمد بن أحمد بن أبي بكر العطار الجزائري، من جزائر مزغنة، وهي المشهورة الآن بالجزائر، صاحب كتاب" نظم الدرر فيمدح سيد البشر"و" الورد العذب المعين في مولد سيد الخلق أجمعين"، أثبت المقري أصله الجزائري[5]، كان حيّا سنة 707هـ-1308م.

---

[1]- عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر، من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر- بيروت- لبنان، ط2(1400هـ- 1980م)، ص 97.

[2]- المصدر نفسه، ص125.

[3]- د. محمد أحمد درنيقة، معجم أعلام شعراء المدح النبوي، تقديم: د.ياسين الأيوبي، منشورات مكتبة الهلال للنشر والتوزيع، بيروت، (د،ط)، 2003، ص 439.

[4]- د.عمر الطباع، ديوان البوصيري، ص5، 6.

[5]- الحفناوي تعريف الخلف برجال السلف، ج(2)، دار موفم للنشر، (د،ط)، 1991، ص409.

6. **محمد بن أبي جمعة بن علي التّلالسي أبو عبد الله:** لا يُعلم تاريخ ميلاده، وتوفي بعد(767هـ- 1362م)، هو من أهل تلمسان، كان طبيبا وقرّبه السلطان أبو حمو موسى الزياني الثاني، واتّخذه طبيبا لنفسه ولدولته الزيانية، وهو شاعر وأديب عرف بالمولديات النبوية وإلقائها في الاحتفالات بالمولد النبوي الشريف في الدولة الزيانية، أجاد نظم الشعر والموشحات، وله قصائد بالمديح والوصف والرثاء، ومنها ما هو في المديح النبوي[1]، وقد ذكره المّقري في نفحه وأزهاره، وسماه بالحاج الطبيب أبو عبد الله محمد بن أبي جمعة الشهير بالتلاسي[2].
7. **محمد بن أحمد عمر المانجلاني أبو عبد الله** أديب لغوي، فقيه، أصولي مشارك في عدة علوم أهل الجزائر، وبها نشأ وتعلم أصله ببجاية له تصانيف، كان حيا (1247هـ- 1831م)[3].
8. **محمد بن محمد بن علي بن محمد المهدي القلعي أبو عبد الله:** فتاريخ ميلاده غير معلوم وكان في فترة (1164هـ- 1751م) حيّا، يشتهر باسم ابن علي، وهو شاعر وأديب من أهل مدينة الجزائر، وهناك نشأ وتعلم، ولّى بها افتاء الحنفية، لقب من طرف عبد الرحمان الفاسي بأديب العلماء وعالم الأدباء، وله آثار منها ديوان شعري في مدح النبيﷺ، وهي قصائد بليغة[4].
9. **محمد بن يوسف القيسي التلمساني المعروف بالثغري:** أبو عبد الله شاعر وأديب وكاتب من أهل تلمسان، ومن أشهر شعرائها وبلغائها المقدمين لدى سلاطينها، له قصائد كثيرة، عاش في أواخر القرن الثامن الهجري وأوائل القرن الخامس عشر ميلادي[5]، اتّخذه السلطان أبو حمو موسى الزياني كاتب الدولة الزيانية، وكان من اهم وأبرز شعرائها على الإطلاق، ذكره المقّري في نفحه في الجزء السابع[6]

[1]- عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر، ص 63.

[2]-أبو زكريا يحي بن خلدون، بغية الرواد في ذكر ملوك بني عبد الواد، ص 117، 118.

[3]- عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر، ص318.

[4]- المصدر نفسه، ص 241.

[5]- المصدر نفسه، ص254.

[6]- المقّري نفح الطيب، ج(7)، ص 121.

ثانيا: نماذج الدّراسة

النّموذج الأول: المولودية النبوية (سرّ المحبة) لأبي عبد الله محمد بن يوسف الثغري[1].

1. سـرّ المحبـة بالدّمـوع يُترجـم ❁ فـالدّمـع إن تسـأل فصيـح أعجـم
2. والحـال تنطـق عن لسـان صامـت ❁ والصّـب يصمـت والهـوى يتكلـم
3. كـم رمت كتمـان الهـوى فوشـى بـه ❁ جـفـن ينـم بكـل سـرّ يكتـم
4. جفـن تحـامـى ورده طيـر الكـرى ❁ لمّـا جـر دمعـا يمازجـه دم
5. آهٍ وفـي شكـوى الصّبابـة راحـة ❁ لـو أننـي أشكـو إلى مـن يرحـم
6. وصـل الأحبـة لو يتـاح وصـالهـم ❁ شهـد وهجـران الأحبـة عقلـم
7. والقـرب منهـم للمتيّـم جنـة ❁ والبعـد عنهـم للمشـوق جهنـم
8. خلّـوا الصّبا يخلـص إلي نسيمهـا ❁ فعسـى تسلـي مـن عليـه تُسلـم
9. وا حـيرتي بين الصّبابـة والصّبـا ❁ لا هـذه تُنسـى ولا ذي تنسـم
10. هـذا الهـوى أذكى الجـوى بجوانحـي ❁ بعـد النّـوى فأنا المُعـنّى المُغـرم
11. لا أنس تـاريخ الفـراق ومـالـه ❁ مـن روعـة قلبـي بهـا متألـم
12. مـا مقلتـاي جـماديـان وإنمـا ❁ جفنـي ربيـع والمنـام محـرّم
13. أسـتودع الله الـذين تـحمّلـوا ❁ بالقلـب ولم يلـووا ولـم يتلومـوا
14. تـرمـي بهم أيدي النّـوى فمطيُّهـم ❁ مـثل القسّـي وهـم عليها أسهـم
15. وإذا جرى ذكر الحمـى اهتـزوا كمـا ❁ يـهتز غـصن في الرّيـاض منعـم
16. قسمـا بزمزم والحطيـم ومـا حـوى ❁ مـن رحمـة ذاك الحـطيم وزمـزم
17. وبحرمـة الحـرم الشـريف ورفعـة ❁ البيت المنيـف ومـن بنجـد خيّمـوا
18. ومقـام إبراهيـم والـركن الـذي ❁ تحمـى بـه الآثـام ساعـة يلثـم
19. لقد انطوت نفسي على جمـر الغضا ❁ شـوقا يشب على الضلـوع ويضـرم
20. إيهٍ حـديث لبانـة مـن دونهـا ❁ بـيداء تنجـد بـالركـاب وتتهـم
21. هـل مـن سبيـل للسّـري حتى أرى ❁ مـغنى بـه لأولي السّعـادة مغنـم
22. مغـنى يتيـم كـل سـال حسنـه ❁ قـل كـيف يسلـو عـن هـواه متيّـم
23. متنـزل الـوحي الذي يُتلـى فـلا ❁ سـمع يمـل ولا لسـان يسـأم
24. يتنـزل الـروح الأميـن بـه علـى ❁ خـير الـورى صـلوا عليه وسلمـوا
25. شـمس الرسالـة والنبـوة والهـدى ❁ بـدر الجـلالة نـورها المتجسم

[1]– محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدرر والعقيان في شرف بني زيان ، ص169– 178.

26. هـو رحـمـة الله التي يهمي بهـا ❁ فـي الخـلـق بالحـق المبين ويحكـم
27. لـما بـدت أنـوار مولده خبـت ❁ نـار لـفـارس لـم تَـزل تتضـرم
28. وتضعضـع الإيـوان مـن أرجائـه ❁ وغـدت بـه شرفاتـه تتهـدم
29. وتساقطت أصنـام مكـة رهبـة ❁ والـجن بالشهـب الثواقـب ترجـم
30. يـا مـن لـه قبـل الـولاد وبعـده ❁ آيـات إرشـاد لـمـن يتوسـم
31. لك رد قرص الشمس بعد غـروبهـا ❁ وانشـق بـدر الأفـق وهـو متـمم
32. لك حـنّ جـذع النّخـل إذ فارقتـه ❁ شـوقا كمـا حنـت عشـار روم
33. لك أنـطق الله الجـمـاد ولـم يكـن ❁ لـولاك يفصـح بالخطـاب ويفهـم
34. لك يـا رسول الله كـل دلالـة ❁ لـم تبـق من شـك لمـن يتوهـم
35. أنت الـرؤوف بأمـة بشّـرتهـا ❁ يـوم القيامـة أنهـا بـك تُـرحـم
36. أنت المـرفع والمشفـع في غـد ❁ يـرجـو شفاعتـك المسـيء المجـرم
37. أنت المسوغ مشرع الحـوض الـذي ❁ يـروى بكوثـره التّقـي المسلـم
38. أنت المـبلغ حكمة الذكـر الـذي ❁ بـينت فيـه مـا يحـل ويحـرم
39. أنت الذي نـبع الـزلال بكفّـه ❁ حـتى تروّى الجيـش وهـو عـرمـرم
40. أسريـت للسّبـع الطبـاق فأقبلـت ❁ أمـلاكها طـرا عليـك تسلـم
41. وتبرّكـتْ بـصـلاتـك الأرسال إذ ❁ صلـت وأنـت أمـامهـا المتقـدم
42. رفـعت لك الحجب العظيمة فاعتلى ❁ بك للعلـى ذاك المـقام الأعظـم
43. حتى سمعت صريـف أقـلام بمـا ❁ في اللـوح محفـوظا تخـط وترسـم
44. في حـيث لا مـلك ولا فـلك ولا ❁ نجـم ولا علـم هنـالـك يعلـم
45. تـلك المـراتب لم يـكـن لينـالها ❁ إلا النّبـي الهـاشمـي الأكـرم
46. مـاذا عسـى يثنـي عليه مقصر ❁ وبمدحـه نـزل الكتـاب المحكـم
47. يـا خاتم الـرسل الكرام وخـير مـن ❁ يـبدأ بـه الـذكر التجميـل ويختـم
48. مـالي سـوى حبي إليك وسيلـة ❁ ونظـام مـدح في عـلاك ينظـم
49. إني بجاهـك واثـق متمسـك ❁ بـالعـروة الوثقـى التـي لا تفصم
50. يا نفس صبـح الشيب لاح وأنت في ❁ ليـل الغوايـة وهـو ليـل مظلـم
51. والليـل طـاربه غـراب شبيبتـي ❁ وحـمـام شيبي للحمـام يحـوم
52. زجـرتـك بارقة الهـدى لـو ترعـوي ❁ ونـهتـك واعظـة النُّـهى لو تعلـم
53. وجـلاء عقـل المـرء فهـم ثـاقب ❁ يرضـى التّـقى أفـديـك يـامن يفهم
54. يارب عفـوا عـن دنـوبـي كلّهـا ❁ عـفوا تمـن بـه علـي وتنعـم

55. وانصـر خليفتك الذي لبـس التّـقى ❁ حـلـلا تطـرز بالثنـاء وترقـم
56. وأقـام ليلة مولـد الهـادي الـذي ❁ يـزهو بـه الـدّين الحنيـف القيّـم
57. ظفر التقى والعدل من موسى الرّضى ❁ بالـجوهـر الفـرد الـذي لا يتـأم
58. ملـك تقـرّ لـه الملـوك بأنـه ❁ بالـدين أقـوى والخـلافة أقـوم
59. يـحمي الأنـام بعدلـه وحسامـه ❁ فـالظلم يقصـي والمعانـد يقصـم
60. مستشعر تقـوى الإلـه فـعنـده ❁ يُبنـى التـوّرع والتّصنـع يهـدم
61. لـولا سـجاياه الجليلـة لم تكـن ❁ تُـحكـى المفاخـر والمآثـر تحكـم
62. لـولا عطـاياه الجزيلـة لم تكـن ❁ تـعلى الأكـارم والمكـارم تعلـم
63. يـا أيّـها الملـك التّقـي ومـن لـه ❁ شـرف على سمـك السّمـاك مخّيـم
64. أعـطيت بالعـدل الخـلافة حقّها ❁ فـملوكها فـي حقّـها لك سلمـوا
65. بـهرتهم أوصافـك الزّهـر الـتي ❁ منـهـا عـلى زهـر الكواكـب ميسم
66. جـود و إحسـان وقصد في الهدى ❁ حـسن وعقـد في التّقى مستحكم
67. وتـواضـع يعلي وقـدر يعتلـى ❁ ونـدى يـد تهمـي وبشر يبسـم
68. والحلـم أوسـع والجنـاب مؤمّـل ❁ والعـزّ أمنـع والسّجيـة أكـرم
69. والفخـر أعظم والعـلاء مؤثـل ❁ والفـضل أكمـل والعطـاء متـمّـم
70. الله حسبـك مـا لـحمد غايـة ❁ إلا وأنـت لشـأوهـا متقـدم
71. أعـددت للأعـداء عدتهـا التّي ❁ بسـلاحهـا يُلقـي العـدو فيهـزم
72. فكأنمـا تلك السّيـوف بـوراق ❁ تعـري فتغمـد في العـدو وتـدغـم
73. وكأنمـا تلك الـذوابـل أغـصن ❁ وبكـل عـاليـة سنـان لهـذم
74. وكـأنمـا تلك القسّـي أهـلة ❁ تَنقـضّ مثـل الشهب عنها الأسـهم
75. وكـأن تلك العاديـات إذا عدت ❁ سـرب لشـرب دم الأعـادي حـوم
76. وكـأن سـابحهـا عقـاب كاسـر ❁ وعليـه من أسـد الفـوارس ضيغـم
77. فالبيض تمضـي والذوابـل تنثنـي ❁ والخيـل تـردى والفـوارس تغنـم
78. ولديـك جيش من سعودك غالـب ❁ إن السّعـود كتـائب لا تهـزم
79. وأسـود حرب من بنيك تخيـم عـن ❁ إقـدامهـا أسـد الحـروب وتحجـم
80. فكأنهـم وولي عهـدك بـدرهـم ❁ بسمـاء حضـرتك العليّـة أنجـم
81. مـا عابـد الـرحمن أن تسـأل بـه ❁ إلا هـزبر في الكريهـة ضيغـم
82. شهـم يعل البيـض من مهج العدى ❁ والسّـمـر في ثغـر النحـور يحكـم
83. مـا أم يومـا وجهـة إلا انثنـي ❁ بالنّصـر يقتـاد الفتـوح ويقـدم

84. دامت عـلاك لهـم ودام بمـدحكم ❁ طيـر السّعـادة دائمـا يترنـم
85. وإليـك من بدع البيـان بـديعـة ❁ قد حلّ فيـها السّحر وهـو محـرم
86. روض من الآداب جيـد بجـودكـم ❁ فـغدت لكـم أزهـاره تتبسـم
87. فاخـلد ودم واهنـأ بموسم مولـد ❁ لمحمـد الهـادي فنـعم المـوسـم

النّموذج الثّاني: المعارضة النبوية، موشحة (هاج الغرام) لأبي عبد الله محمد بن محمد الشّهير بابن علي[1]

1. بالله طـــاوي القفـــار ❁ عـــرّج بـــذاك المـــزار ❁ حـــيث الكـــــرام
2. عـــرّج بربـــع المعـالـــي ❁ وابـــــرد بذاك الـــوصال ❁ حـــــر الغـــــرام
3. حـسب المشـــوق الكئيب ❁ أن شـملـــــه بـالحـــبيب ❁ لـــــه التئـــــام
4. نـــأت علينـــا الـــــدّيار ❁ وفـــي الفـــؤاد جمـــار ❁ لهـــا انضـــــرام
5. أهيـــــل وادي العقيـــق ❁ هـــل لـــي اليكم طريـــق ❁ بـــالقلـــب هـــام
6. هـــاجت بلابل وجـــدي ❁ بـــروق سلـــع ونجـــد ❁ هـــل يـــا حمـــام
7. عـــنّى تـــؤدى ســـلام ❁ لأهـــل ذاك المقـــام ❁ وارع الـــــذمام
8. اذكـــر لهم مـــا ألاقـــي ❁ مـــن لوعتـــي واشتياقـــي ❁ أن المنـــــام
9. عـــن مقلتـــي في شـــرود ❁ والـدّمـــع منها يجـــود ❁ لـــه انسجـــام
10. أنـــا الغـريب المُعنّـــى ❁ صـــادي الجـوانح مـــضنى ❁ مـــن السّقـــام
11. أُصْـــلَى بِحَـرِّ البعـــاد ❁ وفـــي خبـايـا الفـــؤاد ❁ نـــار انضـــرام
12. هيهـات للصبّ يسلـــو ❁ وليـــس يحْيِيـــه وصـــل ❁ يـطفـــــي الأوَام
13. غـــابت ليـالي الوصـــال ❁ والحـــب أضنـى وصـــال ❁ بـــالمُستهـــام
14. دع وصـــف هند وليلى ❁ وجـرْ للمـدح ذيـــلا ❁ فيمـــن أقـــام
15. يـــدعـو الورى للهـدى ❁ كنـــز العُلـــى أحمـــدا ❁ خيـــر الأنـــام
16. المصطفـى قبـــل آدم ❁ مـــن مـجـده قد تقـادم ❁ طـــه الإمـــام
17. لـــه المقـــام الرفيـــع ❁ وهـــو شفيـــع الجميـــع ❁ يـــوم القيـــام
18. طـــابت به أرض رامـــه ❁ وعـــصمتها الكرامـــة ❁ بـــابن الكـــرام
19. الســـيد المجتبـــى ❁ مـــن نصرتـــه الصّبـــا ❁ عـــالي المقـــام
20. صـــلى الشهـــور ربيع ❁ لـــه المقـــام الربيـــع ❁ فـــي كـــل عـــام
21. فيـــه قـــد لاح نـــور ❁ أبـــدى سنـــاه قصـــور ❁ مـــن الشّـــام
22. لله شـــهر معظّـــم ❁ بـــه الزمـــان تبسّـــم ❁ أي ابتســـام
23. تـــالله ما أحسنـــا ❁ فـــي الـــدهر هذا السّنـــا ❁ و الانتظـــام
24. أمـا ترى الروض أبـدى ❁ للـــزّهر مسكنـا ونـــدا ❁ مـــن الكمـــام
25. وللحمـــام هديـــل ❁ فـــي كـل غصـــن يميـل ❁ إذا استقـــام
26. بمولـد راق حسنـــه ❁ وعـــم والله يمنـــه ❁ كـــل الأنـــام

[1]- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص35- 39.

27. الـدّهر فيـه ابتسـم ❁ والـمجد فيـه ارتسـم ❁ والاحتشـام
28. مـن ليلـة القدر أفضـل ❁ هـذا الـزمان المبجـل ❁ فـي الاحتـرام
29. فكـلّ صافـي الجنـان ❁ لـه بـذا المهرجـان ❁ حـسن اهتمـام
30. قـد أظهـر الكون بشـرا ❁ بـه فأهـلا وبشـرى ❁ علـى الـدوام
31. ومـرحبا مرحبـا ❁ بـمولـد المجتبـا ❁ بـدر التمـام
32. مـن نوره كل غـره ❁ زادت على الشمس نضـرة ❁ فـي الاحتـدام
33. حتـى سـوى لأبيـه ❁ مـن وجهـه يجتليـه ❁ كـل الأنـام
34. قـد لاح وسط جبينـه ❁ كـالورد فـوق غصونـه ❁ دهـرا افـام
35. وأمّـه الطاهـرة ❁ أنـوارها زاهـرة ❁ بـذا الهمـام
36. غـدت به، وهـي حبلى ❁ فـما اشتكت منـه ثقلا ❁ إلـى التمـام
37. عـلى يديـه اعتمـد ❁ لـمّا بـدا وسجـد ❁ ينحـو السّـلام
38. ومـا ليسـت النسـاء ❁ مـن عـادة النّفسـاء ❁ حـال اغتمـام
39. بـالورد يكسو الغصـون ❁ حسنـا وبدر الدّجـون ❁ يجلـي الظـلام
40. والحـور حفت بأمـه ❁ بـضمّه وبلثمـه ❁ نلـن المـرام
41. وزينـت آسيـة ❁ ومـريم العاليـة ❁ هـذا المقـام
42. فـي مهـده قد تكلـم ❁ هـذا الشفيـع المكـرم ❁ أحـلى كـلام
43. والـبدر حيث أشـار ❁ أطـاعة واستـدار ❁ قبـل الفطـام
44. ومـهمةٌ حرّكتـه ❁ مـلائك خـدمَتْـه ❁ عـند المنـام
45. ولـم يلـد أبـواه ❁ عـلى الخصـوص سـواه ❁ إلـى الحمـام
46. وبـاسْمه يتحلـى ❁ أبـو الـورى حيث حـلا ❁ دار السـلام
47. وكـان قبـل ابتهـل ❁ بـه فنـال الامـل ❁ والاعتصـام
48. بـشارة الـروح عيسـى ❁ ولابـن عمـران موسـى ❁ بـه اغتـرام
49. بـأن يكـون الكليـم ❁ إلـى الجنـاب العظيـم ❁ لـه انضمـام
50. يـا سيـد المرسليـن ❁ شافـع المذنبيـن ❁ يـوم الـزحام
51. عليـك صلـى الإلـه ❁ وجـاء فيـك ثنـاه ❁ أعـلى كـلام
52. سبحـان من بك أسرى ❁ فـنلت عـزا وفخـرا ❁ فـي ذا المقـام
53. فلْيَهُـن أهـل السّمـا ❁ قـدوم مـولى سمـا ❁ لـه احتـرام
54. آيـات فـضلك تُتلـى ❁ هـناك يـا خير مولـى ❁ عـلى الـدّوام
55. ومنـك يـاذا البّـها ❁ بـي سـدرة المنتهـى ❁ نـور يُشـام

56. وشيعتـــك المـــلائك ❁ كـــرامة مـــن هنـــالك ❁ وبـــالسّـــــــلام
57. هُـــنئت يـــا جبرءيـــل ❁ بـــذا الـــرفيق الجليـــل ❁ جـــنح الظـــلام
58. يكسـو اللّيـالي نـــورا ❁ وأنـــجما وبـــــدورا ❁ بـــاهي القـــوام
59. وإن ســـرى في الأجـاج ❁ رُضَـــابهُ بـامتـــزاج ❁ عـــذبا أقـــام
60. دعـــا علـى كل ظالم ❁ وصـــائل ومصـــادم ❁ يبـــدى اهتضـام
61. نـــاهيك مـــن دعـــوة ❁ عمـــت ومـن سطـــوة ❁ بـــالانتقـــام
62. مـولاي جاهك حسبي ❁ وأنت تـــرياق قلبـــي ❁ مـــن السقـــام
63.فـالجسـم مـني يـذوب ❁ اذا ذكـــرت الـــذّنـوب ❁ أو الجمـــام
64. بـــالله يا نـــور عينـــي ❁ بيـــن الجحيـــم وبينـي ❁ انْـــفِ الخصـــام
65. وقـــل لها ذا الخديـــم ❁ لـــه ذمـــام عظيـــم ❁ فـــلا يُضـــام
66. فهـــا أنـــا مستجيـــر ❁ وأنـــت نعـم النصيـــر ❁ كـهف الأنـــام
67. وأنـــت بـحـر النّـــدا ❁ كـــن لـي شفيعـــا غذا ❁ يـــا ابـــن الكـــرام
68. هـذا العبيـد الذليـل ❁ مـــن ذنبـــه يستقيـــل ❁ كـــي لا يـــلام
69. إلـــى حمـــاك النّجـــا ❁ وأنـت حصـن النّجـــا ❁ عـــيث الغمـــام
70. مـــن أم أحمـد فـــازا ❁ ونـــال منـــه اعتـــزاز ❁ بـــلا انصـــرام
71. فـــثق بهـذا الشّفيـــع ❁ فـــهو غيـــاث الجميـع ❁ فـــي الاهتمـــام
72. يـــارب فـــو اليقينـــا ❁ واجعـــل غنـــاك يقينـــا ❁ شـــرّ الحطـــام
73. أنـت الغنـي الكـــريم ❁ أنـــت الـــرؤف الرحيـــم ❁ ربّ الأنـــــام
74. إن البـــلاد بـــلادك ❁ والكـــلّ نحـن عبـادك ❁ جـــد يا ســـلام
75. بكـــل صنـــع جميـل ❁ وكـــن لنـا يـا جليـــل ❁ كـــي لا نضـــام
76. فلـــتكفنا بنـــوالك ❁ ولْـتغننـــا بجـــلالك ❁ عـــن الحـــرام
77. بـــك انتصـــار الفـريد ❁ عـــلى الظلـوم العنيـــد ❁ بـــلا حســـام
78. واختـــم لنـا بالسّعـادة ❁ حـــتى نـؤدي الشهـادة ❁ فـــي الاختـــرام
79. فالمـــوت أمـــر قـــريب ❁ والعـــيش عنـــد اللبيب ❁ مثـــل المنـــام
80. ثـم اتـــمّ الصّـــلاة ❁ علـــى شفيـــع العصـاة ❁ تـــاج الكـــرام
81. وآلـــه الطّيّبيـــن ❁ وصحبـــه الطّاهريـــن ❁ مسْـــك الختـــام

ثبت المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية الإمام ورش عن الإمام نافع.**

أولا: المصادر

1. الإمام أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد، تح: الشيخ شعيب الأرنؤوط وعادل مرشد، ج(4)، مؤسسة الرسالة، (د،ط)، (د،ت).
2. أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج(6)، تح: د. عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط(1)، 1404هـ-1483م.
3. الإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن ، ج(3)، تح: محمد أبو الفضا إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، (د،ط)، (د،ت).
4. أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط(2)، 1408هـ -1988م.
5. أبو البقاء يعيش الموصلي، شرح المفضل للزمخشري، تح: إميل بديع يعقوب، ج(1)، دار الكتب العلمية،، بيروت لبنان، ط(1)، 1426هـ- 2001م.
6. البوصيري، الديوان، شر:د.عمر الطباع، دار الأرقم للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، (د،ط)، (د،ت).
7. الجاحظ، البيان والتبيين، مج(1)، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
8. جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، ج(2)، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، (د،ط)، 1341هـ- 1923م.
9. ابن جبير، رحلة ابن جبير، دار صادر، بيروت، (د،ط)، (د،ت).
10. ابن الحاجب النحوي، الايضاح في شرح المفصل، ج(2)، تج: د. موسى بناي العليلي، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، العراق.
11. ابن الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج(2)، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، (د،ط)، (د،ت).
12. أبو الحسن بن عصفور الإشبيلي، شرح جمل الزجاجي، ج(2)، تح: فوّاز الشعار، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط(1)، 1419هـ-1998م.
13. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، (د،ط)، (د،ت).
14. أبو الحسن علي بن اسماعيل النحوي ابن سيدة، السفر(1)، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د،ط)، (د،ت).
15. أبو الحسن علي بن اسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي ابن سيدة، المخصص، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د،ط)، (د،ت).

16. أبو الحسن علي بن عيسى الرّماني، النكت في إعجاز القرآن، دار المعارف مصر القاهرة، تح: محمد خلف الله احمد ود. محمد زغلول سلام،(د،ت).
17. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط(1)، 1418هـ-1998.
18. أبو الحسين اسحاق بن ابراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تح: د. حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة،(د،ط)، (د،ت).
19. أبو حمو موسى الزياني، واسطة السلوك في سياسة الملوك، (د،ط) (د،ت) .
20. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: د. عبد الحميد الهنداوي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع القاهرة، ط(2)، 1427هـ- 2007م.
21. ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، (د،ط)، 2000.
22. الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الجانجي بالقاهرة، ط(3)، 1415هـ-1994م.
23. رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط(2)، الجزائر، 1981م.
24. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج(1)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والنشر، ط(5)، 1401هـ-1981م.
25. الرماني والخطابي و عبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح محمد خلف الله ومحمد زغلول، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط(4).
26. أبو زكرياء يحي بن خلدون، بغية الروّاد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج(2)، تح: بوزياني الدراجي، دار الأمل للدراسات، (د،ط)،(د،ت)، 2007.
27. ابن سراج النحوي البغدادي، الأصول في النحو، ج(1)، تح: د. عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، (د،ط)، (د،ت).
28. أبو سعيد عبد المالك بن قريب الأصمعي، الشاء، تح: د. صبيح التميمي، دار أسامة، بيروت- لبنان، ط(1)، 1407هـ-1987م.
29. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، السفر الأول، شر: محمود محمد شاكر، (د،ط)، (د،ت).
30. ابن سنان الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تح: جودت الركابي، (د،ط)، دمشق، 1368هـ-1949م.
31. السيد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ج(2)، 1426هـ

32. السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القامس، ج(24)، مادة (صرف)، تح: مصطفى حجاري، (د،ط)، 1408هـ-1987م، مطبعة حكومة الكويت.
33. شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا- ابراهيم الأبياري- عبد الحفيظ شلبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، (د،ط)، 1358هـ – 1939م.
34. شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح:إحسان عباس، دار صادر، بيروت،(د،ط)، 1408هـ - 1988م.
35. الشيخ محمد الخضري، حاشية الخضري على شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، دار الفكر، للطباعة والنشر والتوزيع، (د،ط)، (د،ت).
36. صمويل م.ستيرن، الموشح الندلسي، تر، تح: د. عبد الحميد شيحة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط(2)، 1417هـ-1996م.
37. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تج:د.أحمد الحوفي ود.بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة- القاهر، (د،ت).
38. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تج:د.أحمد الحوفي ود.بدوي طبانة.
39. أبو الطيب عبد الواحد بن علي اللغوي الحلبي، الأضداد في كلام العرب، تح: د.عزة حسن، المجمع العلمي العربي ، دمشق، ط(1)، 1963م.
40. أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، مطبعة فونتانة، الجزائر، (د،ط)، سنة 1320هـ-1902م.
41. أبو العباس شمس الدين بن أبي بكر خلكان، وفيات الأعيان وأنباء لأبناء الزّمان، مج (4)، تح: د. إجسان عباس، دار صادر، بيروت، (د،ط)، (د،ت).
42. العباس الغبريني، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط(2)، 1979.
43. أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، المقتضب، ج(2)، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامي، القاهرة، 1415هـ-1994م.
44. عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم الألغة وأنواعها، ج(1)، شر: محمد جاد المولى بك، محمد الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، (د،ط)، 1986م.
45. أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج(1)،(د،ط)، (د،ت).
46. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: السيد محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية، (د،ت)، (د،ط).

47. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تق: علي أبو زقية، دار موفم للنشر، (د،ط)، 1991.
48. الإمام أبي عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري، صحيح الأدب المفرد، تح: محمد ناصر الألباني، مكتبة الدليل، ط(4)، 1418هـ-1997م.
49. أبو عبد الله بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د،ط)، 1414هـ- 1994م.
50. ابن عبد الله بن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج(2)، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، (د،ط)، 1411هـ-1991م.
51. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج(3)، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر،(د،ط)،(د،ت).
52. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، شر/تح:عبد السلام هارون، ج(3)، دار الجيل بيروت، ط(2)، 1385هـ-1965م.
53. أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، علق: غريد الشيخ- إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط(1)، 2003م- 1424هـ.
54. ابن علي بن يعيش النحوي، شرح المفصل، إدارة الطباعة المنيرية، (د،ط)، (د،ت).
55. ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، دارصادر، بيروت، (د،ط)، (د، ت).
56. أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية للنشر، (د،ط)، (د،ت).
57. أبو الفتح عثمان بن جني، سر صناعة الإعراب، تح: حسن الهنداوي، دار القلم، ط(1)، 1985.
58. أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين، كتاب الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، (د،ط)، (د،ت).
59. أبو الفرج قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د، ط)، (د،ت).
60. أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: د. عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.
61. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج(2)1500- 1830، عالم المعرفة الجزائرية، الجزائر، طبعة خاصة، 2011م.
62. القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه،تح: محمد أبو الفضل إبراهيم- علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه،(د،ط)، (د،ت).
63. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج(1)، دار الحديث، القاهر، (د،ط)، 1427هـ-2006م.

64. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: د. عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (د،ط)،(د،ت).
65. لسان الدين الخطيب، نفاضة الجراب في علالة الإغتراب، تق، تح:د. السعدية فاعية، (د،ت)، (د،ط).
66. لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: محمد عبد الله غنان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط(1)، 1395هـ- 1975م.
67. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شر: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط(2)، 2005م-1426هـ.
68. محمد بن القاسم محمد ابن بشار الأنباري، الأضداد في اللغة، مطبعة الحسينية المصرية، مصر، (د،ط)، (د،ت).
69. محمد بن عبد الله التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، تح: محمود بوعياد، وزارة الثقافة، (د،ط)، 2007.
70. ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح محمد محي الدين عبد الحميد، ج(2)، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، (د،ط)، (د،ت).
71. أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي- محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط(1)، 1371هـ-1952م.
72. أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، تح: دمال عبد الغني مدغمش، مؤسسة الرسالة، ط(1)، 1422هـ-2002م.

ثانيا: المراجع باللغة العربية

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، (د،ط)، (د،ت).
2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة اجنة لبنان العربي، ط(2)، 1952.
3. أبو الحاج بنمومن، الشعر الشفاهي بالمغرب(مقابات ونصوص)، تنسيق: المصطفى الشاذلي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط(1)، 1427هـ- 2006م.
4. أبو زيد بيومي، التوازن في عملية إبداع النص الشعري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2008.
5. أحمد زنيبر، المعارضات الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط(1)، سنة2008.
6. أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء قراءة في النظرية النقدية عند العرب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط(1)، سنة 2006.
7. أحمد طايعي، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، منشورات زاوية، ط(1)، 2007.

8. أحمد مختار عمر، سر صناعة المعجم الحديث، عالم الكتب، القاهرة، ط(2)، 2009،.
9. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط(5)، 1998.
10. أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، (د،ط)، 1418هـ- 1997م.
11. أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم عهد تلمسان الزيانية، موفم للنشر والتوزيع، (د،ط)، 2008.
12. الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ط(1)، 1993.
13. إيمان السيد أحمد الجمل، المعارضات في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع- جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط(1)، 2006.
14. أيمن عبد الرزاق الشوا، من أسرار الجملة الاستئنافية، دار الغوثاني للدراسات القرآنية، ط(1)، 1430هـ2009م.
15. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط(1)، 2001م.
16. بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، (د،ط)، 2002.
17. بشير العلاق، نظريات الاتصال مدخل متكامل، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، (د،ط)، 2010.
18. بعطيش يحي، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، كلية الآداب، جامعة منتوري- قسنطينة، جانفي 2011.
19. جميل عبد الحميد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2000،(د،ت)، (د،ط).
20. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط(2)، 1997، ص81.
21. حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى(من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د،ط)، (د،ت).
22. حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، (د،ط)، 2007.
23. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د،ط)، 1998.
24. حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها(دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.
25. حميد لحمداني، بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط(1)، 1991.
26. خميس رضا، خصائص البناء في الشعر المولدي عند أبي حمو موسى الثاني الزياني، منشورات دار الأديب، (د،ط)، (د،ت).

27. درويش الجويدي، ديوان كعب بن زهير، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط(1)، 1429هـ-2008م.
28. رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، (د،ط)، 1983م.
29. رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، (د،ط)، (د،ت).
30. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، 1998، ط(1).
31. زبير دراقي، المفيد الغالي في الأدب الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون-الجزائر1994.
32. زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي، مصر الجديدة، (د، ط)، 1354هـ- 1935م.
33. السعدية عزيزي، التلقي في النقد (البحوث الإعجازية نموذجا)، دار القرويين، الدار البيضاء، المغرب، ط(1)، 2006.
34. سعيد بكور، النص الشعري القديم بين آليات إنتاجه وجماليات تلقيه، تأملات في الإبداع الأول والإبداع الثاني، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط(1)،سنة 2013.
35. سليمان بن عيسى باكلي، التلاوة الصحيحة، ثريا للنشر والطبع، ط(2)، 1428هـ-2007هـ.
36. سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغدادط(1)، 1991.
37. السيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د،ط)، (د،ت).
38. شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2009، (د.ط).
39. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعارف بمصر، ط(8).
40. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي تاريخ الدول والإمارات (الجزائر- المغرب الأقصى- موريتانيا- السودان)، دار المعارف، ط(1)، (د،ت).
41. صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د،ط)، 2000.
42. صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث.
43. صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، ج(2)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط(1)، 1431هـ-2000م.
44. الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم- ناشرون، منشورات الاختلاف، ط(1)، 1428هـ-2007م.

45. الطاهر ونابي، التصوف في الجزائر خلال القنين 6و7 الهجريين/12و13 الملاديين، دار الهدى للطباعة والنشر، (د،ط)، (د،ت).
46. طه أحمد ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، دار الحكمة،بيروت- لبنان، (د،ط)، (د،ت).
47. طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوتر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط(1)، 1998.
48. عباس حسن، النحو الوافي، ج(2)، (د،ط)، (د،ت).
49. عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجمامعية، (د،ط)، 2011.
50. عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم(التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة دراسة نظرية تطبيقية)، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، (د،ط)، 1429هـ-2008م.
51. عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، الشركة الوطني للنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، 1982.
52. عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، ط(2)، 1968.
53. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى غتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، المغرب، (د،ط)، (د،ت).
54. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط(3)، (د،ت).
55. عبد العزيز أحمد علام- د. عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، مكتبة الرشد ناشرون، (د،ط)، 1430هـ- 2009م.
56. عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية(علم المعاني)، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط(1)، 1430هـ- 2009م.
57. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، سنة2007، (د،ط).
58. عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع- عمان، ط(1)، 2009م- 1430هـ.
59. عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، (د،ط).
60. عبد الله الركيبي، الشعر الديني الحديث، ج(1)، دار الكتاب،(د،ط).
61. عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة- الجزائر، ط(1)، 1406هـ-1986.

62. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية(قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر- مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط(6)، 2006.
63. عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط2)، 2010.
64. عبد الناصر بوعلي، العلاقات الدلالية في شعر مفدي زكريا، دار هومة للطباعة والتوزيع والنشر، الجزائر، (د،ط)، 2014م.
65. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط(1)، 2004.
66. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط(1)، 1999.
67. عبد الوارث عسر، فن الإلقاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1993.
68. عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للنهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د،ط)، (د،ت).
69. عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر أحمد العواضي أنموذجا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط(1)، 1431هـ- 2011م.
70. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط(2)، 1401هـ-1981م.
71. علي آيت أوشان، الأدب والتواصل، بيداغوجية التلقي والإنتاج، دار أبي الرقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط(1)، سنة 2009.
72. علي بن محمد بن عبد المحسن الحارثي، أسلوب القسم في القرآن (دراسة بلاغية)، مج(1).
73. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط(1)، 2002.
74. عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي (الأدب في المغرب والأندلس)، دار العلم للملايين، ط(1)، يونيو 1983م.
75. عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، (الأدب القديم من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية)، دار الملايين، بيروت،(ط)4، أبريل 1981.
76. غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم الأصوات العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، الأردن، ط(1)، 1425هـ- 2006م.
77. فاروق سعد فن الإلقاء العربي الخطابي والقضائي والتمثيلي، شركة الحلبي للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط(2)، سنة 1999.

78. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط(1)، 2006.
79. فاطمة عمراني، المدائح النبوية في الشعر الأندلسي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط(1)، 1432هـ-2011م.
80. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تق: د. طه وادي، مكتبة الآداب القاهرة، (د،ط)، 1425هـ- 2004م.
81. فتح الله أحمد سليمان، مدخل إلى علم الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط(1)، 1412هـ-1991.
82. فضل حسن عباس، البلاغة وفنونها وأفنانها، دار الفرقان، جامعة اليرموك، الأردن، ط(4)، 1997.
83. فوزي عيسى- د. رانيا فوزي عيسى، علم الدلالة النظرية والتطبيق، دار المعرفة الجامعية، ط(1)، 2008م-1430هـ.
84. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،(د،ط)، (د،ت).
85. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة ناشرون، لبنان، ط(1)، 2002.
86. محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1971م.
87. محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، ط(1)، 1991.
88. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، (ط1)، 1999 .
89. محمد الهادي الطربلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، (د،ط)، 1981.
90. محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي عهد الإمارات المستقلة(الحفصية- الزيانية- المرينية- النصرية)، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، (د،ت)، 2013.
91. محمد عبد المنعم خفاجي ود.رمحمد السعدي فرهود ود. عبد العزيز شرف، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط(1)، 1413هـ- 1992م.
92. محمد علي الخولي، علم الدلالة(علم المعنى)، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن،(د،ط)، 2001.
93. محمد علي مكي، المدائح النبوية، الشركة المصرية للنشر- لونجمان، القاهرة، ط(1)، 1991.
94. محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي بمصر، (د،ط)، (د،ت).
95. محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د،ط)، 2009.
96. محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، دار فارس للنشر والتوزيع، ط(1)، 1999.
97. محمد مرتاض، الخطاب الشعري عند فقهاء المغرب العربي،ج(1)، دار الأوطان للطباعة والنشر والتوزيع، ط(1)، 2005.

98. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري،(استراتيجية التناص)، الدار البيضاء المغرب، ط(2)، سنة 1986.

99. محمد مفتاح، دينامية النص(تنظري وانجاز)، المركز الثقافي العربي، (د،ط)، (د،ت).

100. محمود السّعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د،ط)، (د،ت).

101. محمود سالم محمد، المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، دار الفكر دمشق- سوريا، دار الفكر المعاصر بيروت- لبنان، ط(1)، 1414هـ- 1996م.

102. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، ط(1)، 1996م – 1417هـ.

103. محمود علي مكي، المدائح النبوية، مكتبة لبنان- الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، سلسلة أدبيات،ط(1)،1991م، ص 7.

104. مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مقامات للنشر والتوزيع، (د،ط) 2013.

105. مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق،(د،ط)، 2013م.

106. مراد عبد الرحمن مبروك، الجماليات الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري بين الثبات والتغير، دار النشر للجامعات، ط(1)، 1431هـ- 2010م.

107. منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2001.

108. المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، دار الكتب الوطنية، بنغازي- ليبيا، (د،ط)، 2011.

109. مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت -لبنان، ط(2)، 1406هـ- 1986م.

110. مي العبد الله، نظريات الاتصال، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط(2)، 1431هـ- 2010م.

111. ميخان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء- المغرب، ط(2)، 2002م. .

112. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط(1)، 1997.

113. نجاة عبد العظيم الكوفي، أبنية الفعال (دراسة لغوية قرآنية)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (د،ط)، 1409هـ-1989م.

114. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج(1)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)،(د،ت).

115. ياكار لطيف الشهرزوري، جماليات التلقي في السرد القرآني، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط(1)، 2010.

116. يوسف آيت هِمو، من التواصل غلى التواصل الشعبي، التواصل نظريات وتطبيقات، الكتاب الثالث، مجموعة من المؤلفين بإشراف:د. محمد عابد الجابري، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، لبنان، ط(1)، 2010.

117. يونس طركي سلّوم البجّاري، المعارضات في الشعر الأندلسي دراسة نقدية موازنة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط(1)، 2008.

ثالثا: المراجع المترجمة:

1. اندريه جاك ديشين، استيعاب النصوص وتأليفها، تر: هيثم لمه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (د،ط)، (د،ت).

2. تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط(1)، 1987م.

3. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط(1)، 1988.

4. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط(2)، 1997.

5. جيرار جينيت، عتبات (من النص إلى المناص)، تر: عبد الحق بلعابد، منشورات اختلاف، ط(1)، 1429هـ-2008م.

6. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، بغداد، (د،ط)،(د،ت)،.

7. جيروم ستولنيتز، النقد الفني الجمالي- دراسة جمالية وفلسفسة، تر: د. فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الاسكندرية، ط(1)، 2007.

8. جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، تر:د. فضل بن عبد الله العماري، منشورات دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، ط(1)، 1407هـ-1987م.

9. ر.ف جونسون، الجمالية، المصطلح النقدي، تر: د. عبد الواحد لؤلؤة، مج(1)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط(1)، (د،ت).

10. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.

11. روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا ط(14)، 1992.

12. رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط(1)، 1992م.
13. رولان بارت، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط(1)، 1999م.
14. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء- المغرب، ط(1)، 1988.
15. سلمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية فونولوجيا العربية، تر: ياسر الملاح، مر: محمد محمود غالي، النادي الثقافي جدة السعودية، ط(1)، 1403هـ-1983م.
16. فردينال دي سوسور، علم اللغة العام، تر: د.يوئيل يوسف عزيز، مر: د.مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، (د،ط)، (د،ت).
17. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر: د.حميد لحمداني- د. الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، (د،ط)، (د،ت).
18. هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وتر: د. رشيد بن حدو، منشورات الاختلاف، ط(1)، 1437هـ- 2016م.
19. والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر:د. حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، 1994.
20. وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهرتية إلى التفكيكية، تر: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط(1)، 1978م.

رابعا:المعاجم القديمة والحديثة

1. إبراهيم فتحي، معجم الصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط(1)، 1986م.
2. أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، 1982.
3. بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، (د،ط)، 1987م.
4. الإمام جار الله محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، تح: د. مزيد نعيم، د.شوقي المعرّي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط(1)، 1998م.
5. جبور عبد النور، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط(2)، 1984.
6. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج(1)، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، (د،ط)، 1982م.
7. جيرالد برنس، المصطلح السردي(معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، مر: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، ط(1)، 2003.
8. أبو الحسين احمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، مر: أنس محمد الشامي، دار الحديث، القاهرة، (د،ط)، 1429هـ- 2008م.
9. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تر/ تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط(1)، 2003م- 1424هـ.

10. دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، دار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط(1)، 1428هـ-2008م.
11. رشيد عبد الرحمن العبيدي، معجم الصوتيات، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، ط(1)، 1428هـ- 2007م.
12. السيد محمد مرتضي بن محمد الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، باب اللام- باب الميم، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط(1)، 2007م- 1428هـ.
13. عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر، من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر- بيروت- لبنان، ط2(1400هـ- 1980م)، ص125.
14. ابن فاس، الفرق، تح: د رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي- القاهرة، دار الرفاعي- الرياض، ط(1)، 1402هـ-1982م.
15. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة ناشرون، لبنان، ط(1)، 2002.
16. مجدي وهبة- كامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلحن بيروت، ط(2)، 1984.
17. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الحديث، القاهرة 1429هـ- 2008م، (د،ط).
18. محمد أحمد درنيقة، معجم أعلام شعراء المدح النبوي، تقديم: د.ياسين الأيوبي، منشورات مكتبة الهلال للنشر والتوزيع، بيروت، (د،ط)، 2003.
19. محمد عنابي، المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط(3)، 2003.
20. أبو منصور محمد بن أحمد الزهري، تهذيب اللغة، تح: عبد السلام هارون، مر: محمد علي النجار، (د،ت)، (د،ط).
21. ابن منظور، لسان العرب، المكتبة التوفيقية للطباعة، (د، ط)، (د ،ت).
22. Dictionary of Current ,Oxford Advanced Learner's Dictionary English Sixth Edition
23. Michael Payne ، black well publishers Ltd, oxford - UK, 2000, and Jessica Rae Barbera, A dictionary, of cultural and critical theory

خامسا: المذكرات

1. آلاء داود محمد ناجي، شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة الشرق الأوسط، 2011-2012م.
2. بلقاسم حمام، آليات التواصل في القرآن الكريم، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية، إشراف أ.د محمد خان، جامعة باتنة، 2005- 1426هـ.
3. بوخال لخضر، المتلقي بين التجلي والغياب، مذكرة ماجيستير2012/2011، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان.
4. سميرة جدو، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الاسلام، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجيستير في البلاغة وشعرية الخطاب، السنة الجامعية:1429هـ-2008م.
5. صونيا بوعبد الله ، قصيدة المديح النبوي في المغرب الأوسط في القرنين الثامن والتاسع الهجريين ، جامعة باتنة، 2010-2011م.
6. عبد الناصر مباركية، استراتيجية القارئ في البنية النصية الرواية نموذجا، أطروحة دكتوراه في النقد الأدبي المعاصر، جامعة قسنطينة، 1426هـ- 2005م.
7. علي بن محمد بن عبد المحسن الحارثي، أسلوب القسم في القرآن الكريم(دراسة بلاغية)، مج(1)، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في البلاغة والنقد، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، 1411هـ-1991م.
8. محمد بن علي فرغلي الشافعي، استقبال النص عند الجاحظ، بحث مقدم لنيل درجة ماجيستير، جامعة أم القرى، 1425هـ-2004م.
9. محمود عبد حمد اللامي، تعلق شبه الجملة في نهج البلاغة، أطروحة كجزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه، جامعة بابل، 1429هـ-2008م.
10. معتوق جميلة، التفرد الفني في المدحة النبوية عند الجزائريين، قراءة أسلوبية في التسخير الفني الجمالي، مذكرة تخرج مقدمة لنيل درجة ماستر، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أدرار، 2012، بإشراف الأستاذ محمد الأمين خلادي.
11. مهدي عناد أحمد قبها، التحليل الصوتي للنص(بعض قصار سور القرآن الكريم أنموذجا)، أطروحة لاستكمال الحصول على شهاذة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة النجاح الوطنية نابلس، فلسطين، 2011م.

سادسا: المجلات

1. أحمد مداس، الفعل السردي في الخطاب الشعري(قراءة في مطولة لبيد)، مجلة كلية الآداب واللغات، ع(10-11)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي وجوان 2012.
2. حافظ المغربي، عتبات النص والمسكوت عنه قراءة في نص شعري، مجلة قراءات، ع(3)، 2011، جامعة بسكرة.
3. رشيد بن قسمية، أهمية دراسة الإيقاع في مقاربة النصوص الشعرية، مجلة دراسات أدبية، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعليمية، فيفري2011 - ربيع الأول 1432هـ، ع(9).
4. سعيد بن كراد، استراتيجيات التواصل من اللفظ إلى الإيماءة، مجلة علامات، مجلة ثقافية محكمة تصدر في المغرب، العدد(21)، سنة2004.
5. سوزان بينيت، نظريات القراءة والمشاهدة، مقال بمجلة فصول، مج(13)، ع(4)، 1995.
6. شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص (من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينيت)، مقال بمجلة دراسا، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعليمية، ع(2)، 2008.
7. شيماء خيري فاهم، إشكالية التلقي عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر، مجلة القادسية في الاداب والعلوم التربوية، ع(3-4)، المجلد(6) 2007.
8. عبد الرؤوف زهدي مصطفى وعمر الأسد، المعارضات الشعرية وأثرها في إغناء التراث الأدبي، مقال بمجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية،مج(36)، 2009، الأردن.
9. عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، مجلة عالم المعرفة، الكويت، جمادى الاولى 1422 اغسطس 2001 .
10. فاطمة الوالي، المتلقي السامع، مقال مجلة الداعي الشهرية الصادرة عن دار العلوم (ديوبند)، رمضان-شوال 1430هـ، سبتمبر-أكتوبر2009م، ع (10-9)، الموقع:-www.darululoom-deoband.com/arabic.
11. مبارك تريكي، النداء بين النحويين والبلاغيين، مقال في مجلة حوليات التراث، مستغانم، الجزائر، المركز الجامعي، مدية، العدد (7)، 2007.
12. محمد بوعزة، من النص إلى العنوان، مجلة علامات، مج 53، ع (14)، رجب 1425هـ-سبتمبر2004م.
13. نبيلة إبراهيم، القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال)، مجلة فصول، مج(5)، ع(1)، أكتوبر ديسمبر 1984.
14. نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية ابن الريب، مجلة اللغة والأدب، ع(14)، جامعة الجزائر، شعبان 1420هـ- 1999م.
15. هدى الصحناوي، البنية السردية في الخطاب الشعري، قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا، مقال بمجلة جامعة دمشق، مج(29)، العدد(1،2)، 2013.

16. وهاب داودي، البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري (التوازي والتكرار)، مجلة المخبر، ع(10)، 2014، جامعة بسكرة، الجزائر

سابعا: الموسوعات

1. سراج الدين محمد، المديح في الشعر العربي (موسوعة المبدعين)، مج(2)، درا الراتب الجامعية، بيروت – لبنان، (د،ط) (د،ت).

2. شارلوت سيمور- سميث، موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الإنثربولوجية، تر: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، المركز القومي للترجمة، ط(2)، 2009.

ثامنا: المواقع

1. جميل حمداوي، شعر المديح النبوي في الأدب العربي، منتدى ديوان العرب للثقافة والفكر والأدب، يو 7 يوليو، 2007م، الموقع: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article9680.

2. عمر أوكان، السانيات والتواصل، مدونة اللسانيات اللغة التواصل والتفاعل، الرابط: brahmiblogspotcom.blogspot.com/2011/04/blog-post_20.html،

الفهرسة

الآيـــــــة
الإهـــــداء
كلمـــــــة شكر
مقدمـــــــــــــة.....أ – هـ
مدخـل تمهيدي: المصطلحات العمدة في الدراسة (قراءة في مقاصد العنونة).....7– 68
أولا: القارئ وجمالية التقبّل.....8
ثانيا: التّلقي في الدّراسات النّقدية العربية والغربية.....28
ثالثا: شعر المديح النبوي القديم عند الجزائريين.....56
الفصل الأول: القارئ وخصوصية المولديات النبوية الجزائرية في القديم.....70 – 186
أولا: المولديات النبوية وسماتها الفنية.....72
ثانيا: الجو العام ومشهد إلقاء المولديات 91
ثالثا: خصوصية المشهد الاحتفالي ومدعاة التلقي.....100
رابعا: سمات النّص الشفاهي في المولديات النبوية.....115
خامسا:عملية التّواصل والمسافات الجمالية في المولديات الزيانية.....155
الفصل الثاني: دراسة أسلوبية للمولدية الثغرية.....188 – 331
أولا:مستوى الاختيار (المستوى الصوتي): الدلالة الصوتية ومحاكاتها للمشهد الاحتفالي النبوي في المولدية 196
1– الهندسة الصوتية الإيقاعية للصوت 200
2– الملامح الأدائية في المولدية.....219
ثانيا: مستوى التركيب تناسق التراكيب النحوية والبلاغية في مولودية الثغري.....238
1– التراكيب النحوية.....238
2– التراكيب البلاغية 272
3– التركيب الإيقاعي.....280
ثالثا:مستوى الانزياح:منبّهات الإلقاء وخطة العملين الشعري والسّردي في المولودية. 287
1– الفضاءات السّردية وأشكالها في المولودية النبوية.....290

2– بين العمل الشعري والعمل السردي في المولدية وملامح عملية التبئير.....307
الفصل الثالث: القارئ وخصوصية المعارضات النبوية الجزائرية.....334 – 393
أولا: المعارضات النبوية الجزائرية في القديم.....334
ثانيا: التناص في المعارضات النبوية الجزائرية.....354
ثالثا: القارئ والاستراتيجية النّصية في المعارضات الشعرية.....374
الفصل الرابع: دراسة أسلوبية للمعارضة النبوية لابن علي.....395 – 512
أولا: مستوى الاختيار(الانتقاء المعجمي والصرفي في المعارضة النبوية).....400
1– رؤية الشاعر المعجمية في المعارضة النبوية وأنواع العلاقات اللغوية.....400
2– الوزن الصرفي ودلالة انتقائه في المعارضة النبوية.....426
ثانيا: مستوى التركيب: التراكيب النحوية والبلاغية والإيقاعية في المعارضة النبوية....450
1– التراكيب النحوية.....450
2– التركيب البلاغي.....459
3– التركيب الايقاعي.....467
ثالثا: مستوى الانزياح: العدول في المعارضة النبوية والمتعاليات النّصية.....485
1– المناص في المعارضة النبوية (العلاقة الداخلية).....490
2– التناص في المعارضة النبوية(العلاقات الخارجية).....504
خاتمة:.....514
الملحقات.....518
ثبت قائمة المصادر والمراجع.....528
الفهرسة.....546

ملخص الأطروحة وترجمته

ملخص الأطروحة باللغة العربية:

لم تكن فكرة الإنشاد والتّلقي في المديح النّبوي محصلة ما توصلت إليه في الدراسات السابقة للخطاب المدحي النّبوي عند الجزائريين قديما، في البحث عن صنيع الشّاعر الفني في مدح النبيﷺ وعن مدى تسخيره الجمالي للتعبير عن تلك العظمة النبوية، بل كانت المنطلق الذي به ولجتُ عالم المدائح النّبوية، وما حملني على المضي قُدما للتّعمق في سماته الفنية التي ينماز بها لاسيما وأن الأمر متعلق بحضرة النبي ﷺ، ما زاد من رغبتي العلمية في رسم المسوغات النقدية التي تناسب إجراءات قراءته.

فموقف الشاعر في مدحه للرّسول ﷺ يحمله على محاكاة تلك العظمة فنيا وينقلها بشكل أو بآخر إلى المتلقي، وهذا ما يقودنا للبحث عن ظاهرة التّلقي في النص المدحي النبوي كخطوة منهجية في مسيرة الدراسة، نستفسر فيها عن أثر المدائح النبوية في نفس القارئ المتلقي وردة فعله ومدى تقبّله وتفاعله معها، ما يخّوله أن يصنع لها حياة أخرى ويمنحها السّيرورة الجمالية الأبدية.

وحتى نوضح مقاصد الدّراسة، جاءت مفردات العنونة معبّرة عن ذلك؛ فقد تخيّرنا مصطلح التقبّل لنعبّر به عن خصوصية التّلقي للمديح النّبوي على اعتبار أنه يحمل قداسة دينية تجسد تأثره بها واستجابته، وفق مقتضيات السّياق وخصوصية الظرف الذي تختصّ به المدائح النّبوية الجزائرية في القديم خاصة مع المولديات والمعارضات النّبوية، ولأجل ذلك استحضرنا نظرية التّلقي كونها تهتم بالقارئ ومدى تفاعله مع العمل الأدبي.

الكلمات المفتاحية: جمالية التّقبل (نظرية التّلقي) – المديح النّبوي الجزائري القديم (المولديات والمعارضات)

Le résumé de la thèse de doctorat en Français:

L idée des louange du prophète Mohammed dans les chants musulmans n'était pas une conséquence des études précédentes dans le discours prophétique chez les algériens. Dans ce travail, nous tâcherons à s'approfondir dans les qualités et les spécificités du poète spécialiste des chants prophétiques surtout quand il s'agit du prophète Mohammed Paix et Salut sur lui notre mess ger et idole incomparable.

La position du poète en chantant le prestige du prophète lui impose une simulation littéraire et esthétique pour la transmettre au lecteur d'une façon ou d'une autre, de ce, nous nous interrogeons des stratégies de la réception de ce genre de texte comme une étape méthodologique dans le cursus scolaire ou universitaire.

Pour mieux éclaircir les objectifs de notre étude, nous avons opté pour le concept de réception chez le lecteur pour exprimer l'intimité de ce fait vu qu'il véhicule une signification religieuse sacrée dans l'Islam par rapport à la société algérienne.

Cette étude portera aussi sur les conditions de réception et les circonstances de la lecture au sein de la théorie en question pour analyser comment et à quel point le lecteur algérien traite une œuvre littéraire.

Mots Clés : l'esthétique de la réception (la théorie de la réception) – les anciens chants de louange prophétique du messager Mohammed en Algérie .(les anniversaires de naissance du messager Mohammed et les oppositions poétiques ou pastiches concernant les chants de compléments et de louanges prophétiques).

Summary of the theses translated into English:

During our previous studies of prophetic praise in ancient Algerian poetry, we didn't succeed to understand the idea of reading poetry and reception only, but we could also understand and even analyze the poet's artistic style of diction making the use of figures of speech (similes and metaphors) to describe images as a try to interpret the Prophetic greatness.

In fact, that was just the starting point of a deeper analysis in the wide world of Prophetic poetry. I found myself with no choice but to get deeper and deeper so that to understand better or even describe its literary artistic feature since it deals with such a holly majestic personality as such of that of our prophet (p b u h). Furthermore, I found myself even more interested to study the critical terms that fit in the procedures of reading prophetic praise poetry.

While praising the character of the prophet, the poet in such attitude simulates the prophetic greatness literately trying to transmit some of it to the reader (receptor) through his piece of work. This leads us to tackle the idea of reception in the prophetic praise poetry and to understand further the effects of the prophetic praise poetry on the reader or the receptor's psychology; and also to understand his reaction and acceptance to such religious literary work so that we understand how comes that such works become eternal and could survive through generations.

In order to explain the purpose of such analytic piece of work , we put some vocabularies and literary terms in the title itself attentively. I've chosen the term of acceptance to interact about the feature of reception of prophetic praise poetry taking into account the impact of its religious holiness on receptor and his response towards it which depends mostly on the different circumstances in which prophetic praise poetry were taking place in ancient times especially with the occasion of the prophet's birthday and on pastiche.

On that basis, we shed light on the importance of the theory of reception since it explains and clarifies how the reader receives the artistic piece of work and how far he respond to it.