



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

الخطاب الشعري المغربي من خلال كتاب:

أنموذج الزمان في شعراء القيروان

- دراسة أسلوبية -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص أدب مغربي قديم

إشراف الأستاذ:

الدكتور كمال عجالي

إعداد الطالب:

بوديسة بولنوار



السنة الجامعية : 1430/1429 هـ - 2009/2008 م





الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

الخطاب الشعري المغربي من خلال كتاب:

أنموذج الزمان في شعراء القيروان

- دراسة أسلوبية -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص أدب مغربي قديم

إشراف الأستاذ:

الدكتور كمال عجالي

إعداد الطالب:

بوديسة بولنوار

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
علي عالية	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	رئيسا
كمال عجالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
عباس بن يحيى	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	عضوا
المتقدم جابري	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	عضوا

السنة الجامعية: 1430/1429 هـ - 2009/2008 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

الشعر بنية لغوية معرفية وجمالية، والنص الشعري واجهة نفسية شعورية ، تتجاذبه أقطاب صوتية تركيبية و دلالية ، قد يتميز فيه قطب من هذه الأقطاب بظواهر تنبئ عن مكونات الخطاب ، وقد لا يبرز فيه قطب مما يستدعي حالة من التماهي بين المتلقي والنص، لاستكناه رؤاه ، وهذا يتطلب مستوى عالياً من المران والدرية والمعرفة اللغوية والجمالية و الذوقية ، قد لا تيسر لكثير من القراء .

والشعر المغربي القديم مرآة تعكس تراثاً مضى في جانبه المعرفي الخالص، أما في جانبه الجمالي الذوقي فهو يعكس عدة ظواهر فنية ، فالقارئ للخطاب الشعري المغربي سيلاحظ حتماً تميزاً عما ألف من الشعر، يأتي هذا التميز كنتيجة حتمية لظروف طبيعية و تاريخية وثقافية ، يأتي هذا التميز ليعلن الشخصية المغربية بمبادئها ومثلها ومعارفها ورؤاها، وطرائق تعبيرها وأبنية خطابها ، غير أن تعميم هذا التوحيد خادع إلى درجة ما ، ففي الكل جزئيات متباينة يجمعها التعميم ، و يفرقها التدقيق، فرغم أن الخطاب الشعري المغربي يمكن اعتباره واحداً ، والنظر إليه بمعايير متقاربة ، إلا أن هذا الخطاب متعدد تعدد الشعراء، ومتعدد تعدد القراء ، إذ ما يراه البعض وحدة يمكن أن يراه غيرهم تنوعاً فادحاً.

ثم إن الحكم على الشعر المغربي القديم لا يتأتى إلا بعد عدة دراسات توجه كلها نحو تحليل الخطاب الشعري في مدوناته ، التي من بينها النموذج، الذي حاول فيه ابن رشيق(390هـ - 456هـ) التعريف بمائة شاعر و شاعرة من أعلام الأدب في افريقية خلال قرن من الزمان (النصف الأخير من القرن الرابع و النصف الأول من القرن الخامس) ، فهو يحمل كماً معتبراً من شعر المغاربة ، وقراءته قراءة واعية، بمنهاج مرن هو مزاجية بين البلاغة العربية الأصيلة والمنهج الأسلوبي الحديث تمكننا من الوقوف على جوانب الجمال فيه، إذ النص العربي مختلف عن النص الذي بني عليه المنهج الأسلوبي في الأصل ، لذلك كان لزاماً علينا استعمال أدواتنا الخاصة النابعة من لغتنا ، من عروض و نحو و بلاغة لتطويع المنهج الأسلوبي ليخدم نصنا ويوافق.

وما الدراسة الأدبية إلا رصد لظواهر الإبداع ومحاولة تقييمه، والحكم عليه، في جانبه، الموضوعي والفني ، فالشعر لغة خاصة لها وظيفتان؛ وظيفة معرفية ، ووظيفة فنية جمالية ، وكل وظيفة تخدم الأخرى ، فالشعر يحمل دلالة ثقافية أو سياسية أو اجتماعية ، وينسقها وفق نسق معين هو الأسلوب ، فدراسة الشعر هي فصل الأبعاد الموضوعية عن الظواهر الأسلوبية ، لكي تتضح البنية العميقة للخطاب ويمكن حينئذ إحصاء الظواهر الأسلوبية وتقييمها، ومدى مشاكلتها لمواضيعها ، أو مدى تشكل المواضيع من خلالها.

و يرجع أهم سبب لاختياري هذا الموضوع إلى طبيعة الكتاب الذي أتناوله بالدراسة وهو "النموذج الزمان في شعراء القيروان" لصاحبه أبي الحسن علي بن رشيق ، فبعد اطلاعي عليه وجدت انه جمع عدداً كبيراً من الشعراء مع نماذج من شعرهم مثله في ذلك مثل كتب المنتخبات أو الكتب الحديثة كالنبوغ المغربي لعبد الله كنون ، أو الشعر المغربي لمحمد الصادق عفيفي و محمد بن تاويت، وابن رشيق على جمعه

لهذه الطائفة من الشعراء يصدر كثيراً من الأحكام النقدية التطبيقية رغم أنه مؤلف غير نقدي ، ومؤلفه قد أعلن منذ الترجمة الأولى "للحصري" أنه ضد كتب الطبقات ، وذلك حينما عاب على الحصري عزمه على تأليف كتاب يرتب فيه الشعراء حسب الأسنان (أي الترتيب الزمني) كما قال، والترتيب الصحيح لترجمات كتاب الأنموذج مفقود كما يصرح بذلك محققه ، لأن أجزاء كثيرة منه اعتمد في وضعها على مصادر أخرى " كالوافي بالوفيات" للصفدي و "مسالك الأبصار في ممالك الأمصار" لشهاب الدين بن فضل الله العمري الدمشقي ، فهو إذن كتاب يكاد يكون جامعاً للشعراء الذين عاشوا في القيروان إبان القرن الرابع والخامس الهجري، وهو يحمل مادة شعرية معتبرة تفوق الألف بيت، مما يؤهله لأن يكون موضوع دراسة، و يجعل الدارس له يأخذ صورة متكاملة عن مستوى الخطاب الشعري المغربي في هذه الفترة .

وقيمة الكتاب تزداد للعارفين بمؤلفه ، فهو ابن رشيق الشاعر والناقد ، صاحب العمدة الذي جمع فيه أكثر القضايا التي طرحها النقد العربي إلى زمنه ، وهو أعظم ناقد عرفه المغرب العربي في عصوره الأولى ، إذ أن مؤلفاً كابن رشيق لا يمكن أن يترجم إلا لمن ثبت عنده أنه شاعر .

وهناك دراسات عدة ألّفت في التعريف بالأدب المغربي شعره ونثره، ككتاب عبد العزيز نبوي "في الشعر المغربي"، والكتابين المذكورين آنفاً ، وكذلك مذكرات أفردت لشعراء "كابن شرف القيرواني" أو "ابن رشيق الشاعر" ، إلا أن هذه الدراسات في غالبها لم تركز على خصائص الشعر المغربي بصفة شاملة بموضوعاته وخصائصه ، و البنية الأسلوبية لخطابه الشعري، كما أن هناك دافعاً آخر للخوض في هذا البحث ، وهو محاولة المزاج بين التراث والمعاصرة ، التراث كمادة والمعاصرة كمنهج ، إذ يبدو لي أن قراءة تراثنا بمنهج حديث كالأسلوبية ، ستحمل طرافة وحيوية تنقص كثيراً من الدراسات التي تناولته آنفاً ، وما المنهج إلا أداة لاستفزاز النص ليروح بجوانب من سرّ جماله ، لكنني لا أدعي أن هذا المنهج هو وحده الأنسب لتحليل الشعر المغربي، فالمنهج كأداة تتوقف فاعليتها على قدرة القارئ وخبرته ، وقد يتحول المنهج إلى أداة غير فاعلة في يد قارئ غير مؤهل.

هذا عن الأسباب الموضوعية ، أما السبب الذاتي فهو أنني وبعد الاطلاع على نماذج شعرية من الكتاب، آلني أن أصادف شعراً راقياً يملأ هذا المصدر القيم ، لكنه لم يحظ بالدراسة الكافية فكثيراً ما نسمع القصائد والأبيات يُتغنى بها ولا نكاد نقف على بيت للمغاربة فيها، على جودة شعرهم وقوته ، وتنوع أغراضه فهي في حكم المجهولة حتى بالنسبة للمغاربة المتخصصين في مجالات الأدب ، فدراساتهم أكثرها يتناول مدونات مشرقية ، وكأنهم يساهمون في طمس هذا التراث الأدبي الثمين.

فهذا البحث محاولة لقراءة الشعر المغربي القديم ، في أحد المصادر المهمة ، وهو وإن لم يشمل جميع الشعراء المغاربة فقد حدّه الزمان والمكان واختيار المؤلف ، إلا أن النص الشعري المغربي يحمل من الخصائص ومن البنى الأسلوبية والأدوات التعبيرية ما يجعلنا نطمئن إلى الأحكام التي نصدرها في حقه في شموليتها

وصحتها على الخطاب المغربي عموماً ، إذ أن دراستنا للشعر الذي تضمنه "أنموذج" ابن رشيق ، ستقودنا إلى أحكام تصدق على الشعر المغربي في عمومه ، في حدود بيئة المؤلف وزمانه ، وكما سبق وذكرنا أن ما يزيدنا اطمئناناً هو مؤلفه الناقد، فقد كفانا باختياره هذه النماذج عناء البحث عنها وجمعها وتمحيص جيدها من سفسافها .

إن أي قراءة لخطاب فني على تعدد القراءات، تهدف إلى الكشف عن الإبداع ، وإن اختلفت وسائل كل قراءة؛ لذلك فالسؤال الذي يطرحه هذا البحث : ما هي جماليات الشعر المغربي القديم التي يحملها في جانبه الموضوعي والشكلي؟ وهذا سؤال عام يمكن تجزئته إلى أسئلة أكثر تخصيصاً ودقة:

- ما الموضوعات التي تناولها شعراء المغرب في الأنموذج؟ ما الجديد فيها وما التقليد؟ ما الموضوعات التي أجاد المغاربة نظمها أكثر من غيرها ؟ كيف عبّر المغاربة عن موضوعاتهم؟ هل يمكن تحديد بنية موحدة للقصيدة المغربية حسب الموضوعات؟ ما مدى تميز المغاربة و إبداعهم في جانب الشكل؟ ما قيمة الخيال الشعري للمغاربة؟

والإجابة عن هذه الأسئلة لن تكون حاسمة، إلّا أن أخذ صورة عامة عن الشعر المغربي، لا يتم إلا بعرضه على التحليل والدراسة الجادة، لأن البحث في هذا المجال لا يزال بكرةً.

وقد تعتبر قراءة التراث بمناهج حديثة مغامرة أو قفزة في الظلام ، وقد حرصت أن تكون أهداف دراسي واضحة، إذ تهدف إلى تصحيح بعض المفاهيم و الأحكام الخاطئة والمجحفة في حق الشعر المغربي وحيويته ، وتكمّل بعض جوانب الموضوع التي عولجت بصورة جزئية ، أو بصورة نظيرية ، أو أغفلتها الدراسة تماماً ، ذلك أن قراءة الشعر قراءة واعية ، ستؤدي إلى رسم صورة واضحة وجديدة لمعالم الحياة العامة في العهد الصنهاجي بالقيروان ، كما أن هذه الدراسة ستكشف عن مذاهب هؤلاء الشعراء ومنازعتهم وآثارهم ، كما تهدف إلى الإحالة على مصادر أخرى لشعر هؤلاء الشعراء ، فما ذكره ابن رشيق ما هو إلا نماذج لشعرهم، انتقاها حسب رؤيته وثقافته و ذوقه، وبصورة أعم فالهدف هو الكشف عن قيمة إبداع شعراء الأنموذج من خلال قصائدهم وبيان أذواقهم و أدواتهم التعبيرية، من خلال الكشف عن البنية الأسلوبية العميقة لخطابهم الشعرية، و رصد أكثر الظواهر الأسلوبية الحاضرة بقوة في خطابهم.

أما المنهج المتبع وهو المنهج الأسلوبي، فأراه الأنسب لهذا النوع من الدراسة و التي تهدف إلى إعطاء صورة عن الشعر المغربي انطلاقاً من استقراء الخطاب الشعري لشعرائه ، و سأعتمد على التحليل المستوياتي و هو الأقرب إلى المنهج الأسلوبي، وذلك بدءاً بالمستوى الصوتي و التركيبي وصولاً إلى المستوى الدلالي، مع التركيز على الصور الفنية، و الخيال الشعري، و رغم أن المنهج المتبع في الدراسة هو المنهج الأسلوبي إلا أن المنهج الوصفي كإجراء سيكون حاضراً في التعريف بالأغراض الشعرية إضافة إلى المنهج التاريخي الذي يمكننا من تتبع بعض الحوادث التي شكلت الخلفية السياسية و الاجتماعية لبيئة الأنموذج .

وقد اهتمت الدراسات السابقة برصد الظواهر الفنية لدى الشعراء المغاربة، إما بإفراد إنتاج شاعر واحد فقط بالدراسة، كالدراسة التي خصصت لابن شرف القيرواني، أو الدراسة التي تناولت خطاب حازم القرطاجني الشعري و النقدي، وهما رسالتا ماجستير في جامعة الحاج لخضر بباتنة، و إما أنها دراسات عامة هدفها تعريفي و تاريخي، مثل كتاب عبد العزيز نبوي "محاضرات في الشعر المغربي القديم"، ومثله كتاب "الأدب المغربي" للصادق عفيفي ومحمد بن تاويت.

و من خلال دراستي هذه أسعى إلى ملامسة النص الشعري المغربي و محاورته للوقوف على أكثر العناصر الأسلوبية المهيمنة وبالتالي إبراز جماليات هذا الخطاب. و بعد إجرائي إحصاء الأغراض والموضوعات المطروقة في كتاب الأنموذج، قسمت بحثي إلى فصول ثلاثة؛ فبدأت بفصل تمهيدي يخص التعريف بالخطاب و بالمنهج الأسلوبي وإجراءاته كما تناولت فيه جانبا تاريخيا هو بيئة الإنتاج الشعري المعني بالدراسة و التعريف بالمؤلف و الكتاب، ثم انتقلت إلى الفصل الأول متتبعا أغراض الشعر حسب كثرة ورودها في الكتاب، فبدأت بغرض المدح ثم الغزل ثم الوصف، وبعدها تناولت ظاهرة موضوعية ميّزت الشعر المغربي و هي وصف الشوق إلى الوطن و الحنين إلى الديار، وجمعت بقية الأغراض تحت عنوان أغراض أخرى .

أما الفصل الثاني فقد خصصته للدراسة الأسلوبية، وذلك بانتقاء نماذج متفرقة وعرضها على التحليل المستوياتي، كما خصصت مبحثاً للصورة الفنية عند المغاربة، فنيتها، قيمتها، أنواعها وقد حاولت دراسة قيمة الخيال الشعري عند المغاربة في مقطوعات السخرية و الهجاء الساخر لأن المقطوعات الشعرية الكاريكاتورية كثيرة في الأنموذج، وختمت بحثي بخاتمة ضمّنتها جملة ما توصلت إليه من خصائص للشعر المغربي، موضوعية و فنية .

ويرتكز بحثي في مادته الأولية على كتاب "أنموذج الزمان في شعراء القيروان" لابن رشيق و كذا ديوانه، غير أنه من الواجب العودة إلى مصادر أخرى ذات أهمية مثل : "الوافي بالوفيات" للصفدي، و "مسالك الأبصار في ممالك الأمصار" لابن فضل الله العمري الدمشقي، اللذين اعتمدهما محققا الأنموذج، كما أن مصادر أخرى لا تقل أهمية "كخريدة القصر و جريدة العصر" للعماد الأصفهاني، إضافة إلى مراجع حديثة يمكن الرجوع إليها، ككتاب "القيروان ودورها في الحضارة الإسلامية" لمحمد محمد زيتون، و كتاب "المغرب العربي تاريخه وثقافته" لرابح بونار، وهذا للتعريف بالفترة، وإعطاء صورة عن العصر المدروس .

و ككل بحث علمي فإن قلة المصادر و المراجع يعتبر العقبة الأولى التي يواجهها الباحث، و خاصة إذا كان مجال البحث هو الأدب المغربي القديم، الذي يقر معظم الباحثين فيه بقلة مصادره، يضاف إلى ذلك ما يتميز به الخطاب الشعري القديم عموما من مباشرة و شفافية تجعل كل المقاربات المنهجية الحديثة تسقط في

دائرة التلفيق ، كما لا يمكنني الادعاء بأن قراءتي لهذه المدونة هي قراءة نهائية ، بل يمكن اعتبارها فاتحة لقراءات أكثر عمقاً ، وأكثر رسداً للظواهر الأسلوبية.

وأرى من أوجب الأمور الاعتراف لأصحاب الفضل بأفضالهم، إذ لولا توجيهات أستاذي الفاضل : الأستاذ الدكتور :كمال عجالي، لما كتب لهذا البحث أن يكتمل، و هو الذي لم يخجل بنصحه و إرشاداته و وقته، كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل أساتذتي الأفاضل الذين درّسوا طلبة الأدب المغربي بجامعة الحاج لخضر بياننة، لما قدّموه لنا من عون أثناء البحث و قبله، كما أتوجه بالشكر إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة باتنة، و كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث.

الفصل التمهيدي

الخطاب و المنهج و المؤثرات

- مفهوم الخطاب و الخطاب الشعري
- الأسلوبية و الخطاب
- بيئة الخطاب السياسية و الفكرية
- ابن رشيق المسيلي القيرواني و مؤلفاته
- التعريف بكتاب "أنموذج الزمان في شعراء القيروان"

مفهوم الخطاب والخطاب الشعري

اهتمت الدراسات الأدبية الحديثة بمذاهبها وتياراتها المختلفة؛ اللسانية والسيميائية والبنوية والتفكيكية وغيرها بالخطاب الأدبي، وعناصره المكونة له وبينته ووظيفته، والتميز بين مختلف أنواع الخطاب وقد أدى ذلك إلى تشكيل ركام هائل من المقولات التي تتناول الخطاب، ولقد حاولت أن تكون مقاربي لمفهوم الخطاب مقارنة أسلوبية، وذلك للبقاء في دائرة ضوء المنهج المتبع، ثم لأن البحث في مفهوم الخطاب قضية متشعبة قد يطول الكلام فيها إذا لم يحده المنهج.

الخطاب لغة:

يتضمن الخطاب في أهم معانيه "المحاورة"، إذ جاء في لسان العرب: الخطاب والمخاطبة؛ مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان، أما في تفسير الآية: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَأَتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلَ الْخِطَابَ﴾¹، فالمعنى هنا هو الحكم إما بالبينه أو اليمين، وقد قيل معناه أن يفصل بين الحق والباطل ويميز بين الحكم وضده، أو هو الفقه في القضاء» وقيل أيضا "فصل الخطاب" هي عبارة "أما بعد" وكأما يقصدون أنها تفصل بين المقدمات وصلب الموضوع الذي يتكلم فيه الخطيب»²، أما في المعاجم اللغوية الفرنسية فإن كلمة Discours ذات الأصل اللاتيني Discursus المأخوذ بدوره من الفعل Discurrere الذي يعني «الجرى هنا وهناك» أو «الجرى ذهابا وإيابا» فهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي وإرسال الكلام والحادثة الحرة والارتجال»³، وتشترك اللغة العربية والأجنبية في تضمين مفهوم الخطاب للتلفظ والقول بين طرفين: أحدهما مخاطب والآخر مخاطب، أما مصطلح "النص" فهو يدل على معنى الظهور والارتفاع والانتصاب، وفي لسان العرب يحمل دلالة الرفع حيث ورد: «نصّ الحديث ينصّه نصّاً أي رفعه، والمنصّة ما تظهر عليه العروس لثرى، وأصل النصّ أقصى الشيء وغايته»⁴، أما كلمة Texte فهي من الأصل اللاتيني Textus وقد كانت تعني النسيج.

الخطاب اصطلاحا:

الخطاب على المستوى البسيط» كل كلام يتجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبا أو ملفوظا»⁵، فهذا التعريف يركز على الجانب الكمي المادي للخطاب أما الخطاب في عرف الأسلوبية فهو: «سيرورة متحلّية كأثر لتكوين المعنى في سياق مجموعة أفعال تواصلية تقوم في تكوينها على مستويين:

– مستوى البنية السطحية.

¹ – سورة: ص، الآية 19.

² – ينظر أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1992، مج2، ص275، 276.

³ – عبد الرحمان حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص20.

⁴ – أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مج6، ص196.

⁵ – ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط4، 2005، ص155.

- مستوى البنية العميقة»¹.

فالخطاب يتضمن عدة مفاهيم فرعية يقوم عليها بناؤه: فهو سيرورة وهذا يجيلنا إلى مفهومي التطور والآنية السوسيري، ومفاهيم المعنى والتواصل؛ وهما كذلك من شروط عملية الاتصال عند جاكسون، أما المستويات فهي ترتبط بمفاهيم غريماس لتحليل الخطاب وفق وظائف بروب.

والأسلوبية تنظر إلى الخطاب الأدبي على أنه «إنجاز لغوي يقوم من خلفه نظام حضاري لأن الصلة بينهما هي الاشتراك في اللغة، فالنقد الأسلوبي ينظر إلى الخطاب الأدبي على أنه فكر يفسره فكر دون إحالة النص إلى غير ذاته لتحديد معناه»²، وهذا ما يعني انقطاع مرجعية النص.

كما يعرف الخطاب الأدبي: «بأنه تحويل لغة عن لغة موجودة سلفاً وتخليصها من القيود التي يكبلها بها الاستعمال والممارسة، فالخطاب الأدبي بهذا المعنى كيان عضوي يحدده انسجام نوعي، وعلاقة تناسب قائمة بين أجزائه»³.

ويرى الباحث رابح بوحوش «أن الخطاب جسم عجيب زئبقي يشبه السمكة في البحر عبثاً تحاول إمساكه باليد، فهو ينفلت من كل شيء: من المنهج، وسوط الناقد ومن السلطة والأنظمة الجائرة»⁴، وهو يوعز تعالیه هذا على المناهج النقدية بأنه يولد خارج النظام- نظام اللغة- وهو بذلك يعمل على تكسيره وتجاوزه.

الخطاب في الثقافة الغربية:

من النقاد الذين اعتنوا بالخطاب "ميشال فوكو"، إذ يرى أن مصطلح الخطاب يدل على منظومة فكرية أو لغوية، باعتباره مصطلحاً نشأ في الفلسفة ثم دخل مجال الدراسة الأدبية، والتعريف الأكثر إيجازاً وتعميماً في تلخيص مفهوم الخطاب حسب "فوكو" Faucoult هو «كونه نظام تعبير متقن ومضبوط»⁵، وقد تحدث عن الخطاب بوصفه وجوداً مادياً مانعاً لما لم يُقَلْ وكأنه يريد ثنائية الحضور والغياب: «...كل خطاب ظاهر، ينطلق سرا من شيء ما تم قوله، وهذا الماسبق قوله ليس مجرد جملة تم التلفظ بها، أو مجرد نص سبقت كتابته، بل هو شيء لم يُقَلْ أبداً، إنه خطاب بلا نص وصوت هامس همس النسمة، وكتابة ليست سوى باطن نفسها... فالخطاب الظاهر ليس في نهاية المطاف سوى الحضور المانع لما لا يقوله»⁶، أما رولان بارت فيرى بأن «الخطاب جملة كبيرة تتجاوز مهام اللساني، أو هي تحتاج إلى لسانيات موازية

¹ - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، دط، 1997، ج2، ص80.

² - ينظر المرجع السابق: ج2، ص83.

³ - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ط3، دت، ص112، 117.

⁴ - رابح بوحوش: الشعرية والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب، مجلة الموقف الأدبي، ع414، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص37.

⁵ - ميشال فوكو: حفریات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، ط2، 1987، ص34.

⁶ - المرجع السابق: ص25.

للسانيات الجملة، ثم تجاوز هذه النظرة حتى صار الخطاب عنده رغبة ومتعة، ويرى أن المتعة واللذة طاقة فاعلة من طاقات الخطاب»¹، أما جوليا كريستيفا فقد تناولت النص وأنواعه، لتخلص إلى "سيمائيات الخطاب" التي تحاول تبرير العلاقات الاعتبائية للدوال والمدلولات، مروراً بمفهوم التدليل، وركّزت على مفهوم التناص الذي هو تداخل مجموعة خطابات أو نصوص لأنها تستعمل مصطلحي الخطاب والنص بنفس المعنى.

ويرى تودوروف: أن الخطاب نوعان نقدي وأدبي، فالخطاب الأدبي هدفه الأول التعبير، وهو «جسم له ذاته وحركته وزمنه وهو مختلف عن كل ما عداه؛ يخضع لانتظام داخلي لكنه يتحرك بحرية مستقلة ومن ثمة فهو لون يختلف عن النص»²، وهو بذلك يركّز على فكرة استقلال الخطاب عن كل الأنظمة الأخرى. وفي هذا الصدد يرى جاكسون أن الخطاب الأدبي هو: «نص تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام»³، وقد تبني الاتجاه الشكلايني هذا المنطلق، وجعل هدف دراسته الأدبية هي ما يجعل من عمل ما أدبيًا، أي الجوانب الشكلية التي تحيل إلى بنيته العميقة وتكسبه طاقة تأثيرية، ويُجمع النقاد أن أكبر منظر للخطاب هو "هاريس" التوزيعي الأمريكي، فقد عرّف الخطاب «بأنه ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل، تتكون من مجموعة منغلقة على ذاتها، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»⁴، وهذا ما جعل النقاد يعتبرون أن الوحدة الخطابية هي الجملة، التي تتجاوز التفسيرات اللسانية.

كما ألحّ "جون كوهن" في كتابه "بنية اللغة الشعرية" على الوظيفة التواصلية للخطاب، إذ يقول: «إن الشعر شأنه شأن النشر، خطاب يوجهه المؤلف إلى القارئ، لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل، ولكي يكون الشعر شعراً ينبغي أن يكون مفهوماً من طرف ذلك الذي يوجّه إليه»⁵. ويركز "بنفنيست" على فكرة التأثير؛ إذ يرى أن الخطاب: «هو كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما»⁶.

الخطاب في الثقافة العربية:

¹ - ينظر رابع بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، دط، دت، ص 86، 87.

² - المرجع السابق: ص 88، 89.

³ - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2، ص 11.

⁴ - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1989، ص 17.

⁵ - مولاي بوحاتم: مصطلحات التحليل السيميائي (السرود والخطاب نموذجاً)، مجلة الموقف الأدبي، ع 411، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 126.

⁶ - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2، ص 22.

كثيرة هي تلك المقاربات التي تناولت مفهوم الخطاب الأدبي في التنظير النقدي العربي، ومن خلال الوقوف على أهمها يمكن تبين تنوع مفاهيم هذا المصطلح بتنوع اتجاهات النقاد:

إذ ترى "بمعى العيد" أن الخطاب نوعان: «الأول يندرج تحت نظام اللغة وقوانينها، وهو النص الأدبي، ويخرج الثاني من اللغة ليندرج تحت سياق العلاقات الاجتماعية، يضطلع بمهمة توصيل الرسالة الجديدة، وهو الخطاب، والأول فضاؤه واسع، أما الثاني فيمعىن في الصياغة باحثاً عن المرجع»¹.

أما المسدي في كتابه الأسلوبية والأسلوب فهو يلح على الوظيفة التواصلية للخطاب، إذ يتساءل «هل للحدث اللغوي- نفعياً كان أو إبداعياً- من شرعية وجود إن لم يرتبط بإجراء دلالي أو إلزام واقعي؟ بل هل يُتصور أن يؤدي البث الفني وظائفه التأثيرية بمعزل عن إبلاغ رسالته الدلالية الإلزامية»²، ثم يؤكد على انقطاع مرجعيته، فهو يبلغ ذاته.

ومما لا شك فيه أن الأدب خطاب بالغة وفي اللغة، فهو فاعلية لغوية في المقام الأول: «ومما يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية، لأنه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمراً خارجياً، وإنما هو يبلغ ذاته... ولما كفّ الخطاب الأدبي عن أن يقول شيئاً عن شيء إثباتاً أو نفيّاً، فإنه غدا هو نفسه قائلاً ومقولاً»³، ونلاحظ أن "المسدي" يلح على انقطاع مرجعية النص الأدبي لأن الأديب كثيراً ما يهتم بشكل النص قبل اهتمامه بالجوانب الأخرى، وما يجمع الرأيين السابقين تركيزهما على الوظيفة التواصلية للغة، لأن اللغة تهتم بالتوصيل بينما الأدب يضطلع بمهمة التأثير.

أما الناقد "صلاح فضل" فيرى أن الأدب «خطاب نصي كلي وليس وحدات مشتتة، وهذا تصور الأقدمين الذي أبعدهم عن معرفة خواصه الحقيقية، وجعلهم ينظرون إليه نظرة معيارية مغفلين أحكام الواقع وقوانينه المتغيرة»⁴.

ويرى الناقد "محمد مفتاح" أن الخطاب «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»⁵، وأهم العناصر التي ساقها الناقد في هذا التعريف الموجز: أنه يرى أن الخطاب مؤلف من كلام، ويقع في الزمان والمكان المحدودين، وهو تواصلية يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ثم هو تفاعلية يسهم في إقامة علاقات بين أفراد المجتمع، وهو مغلق تبعاً لسمته الكتابية الأيقونية، ولكنه من الناحية المعنوية تداولية ينبثق عن أحداث وتتولد عنه أحداث.

¹ رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص90.

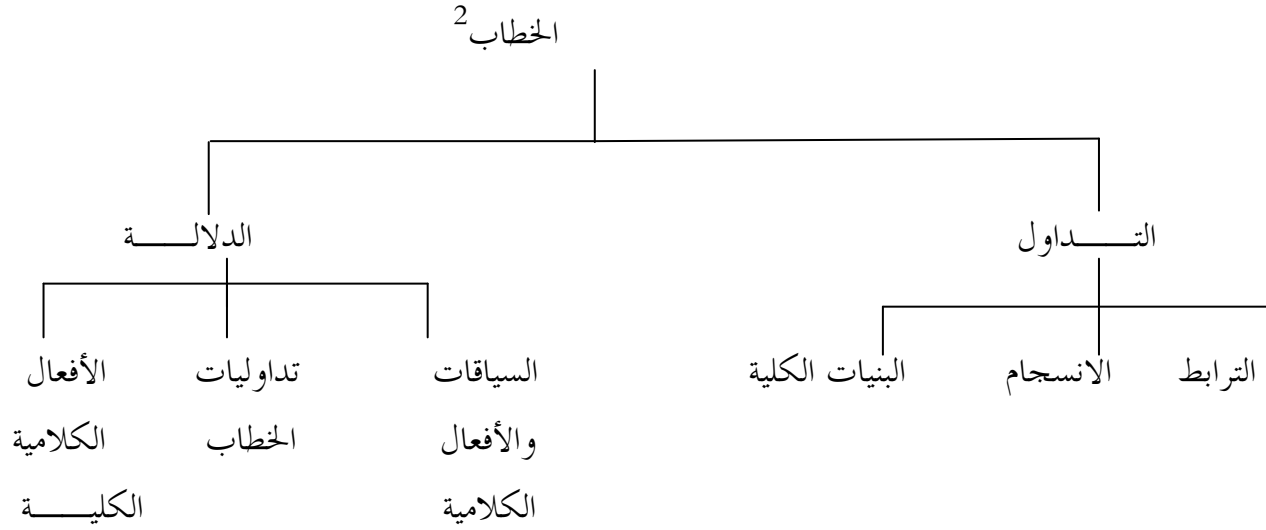
² عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 121.

³ المرجع السابق: ص 116.

⁴ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص 7.

⁵ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناس، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص 120.

لكن "محمد خطابي" يرى أن الخطاب يتفرع إلى وظيفتين: « دلالية وتداولية، وتحتوي الوظيفة الدلالية على عناصر: الترابط والانسجام والبنيات الكلية، أما الوظيفة التداولية فتحتوي السياقات والأفعال الكلامية، وتداوليات الخطاب، والأفعال الكلامية الكلية»¹، وفق شكل الخطاطة التالية:



وعند عبد الواسع الحميري « يمكن النظر إلى الخطاب بوصفه "بنية التلقظ"، أو بوصفه نظاماً مركباً من عدد من الأنظمة التوجيهية والتركيبية والدلالية والوظيفية (التفعية) التي تتوازي وتتقاطع جزئياً أو كلياً في ما بينها، ومثال ذلك الخطاب البياني المركب من ثلاثة أنظمة على الأقل وهي:

- 1- نظام التوجيه البياني الخاضع لمعيار علم البلاغة التقليدية.
- 2- نظام التركيب الخاضع لمعيار علوم النحو والمعاني.
- 3- نظام الدلالة أو الإعجاز بالمعنى والخاضع لمعيار علم البيان التقليدي»³.

أنواع الخطاب الأدبي:

قبل تحديد أنواع الخطاب الأدبي يمكن الإشارة إلى أن أهم نظرية حللت عمليات الاتصال اللغوي هي نظرية الإيصال، فقد اهتمت بالجانب الوظيفي لكل عنصر من عناصر الاتصال اللغوي، وهي تعتمد على ست عناصر تقوم عليها كل هذه العمليات، والأکید أن الخطاب يصطبغ بسمات الوظيفة الغالبة عليه، يقول المسدي «...فتكون بنية الكلام مصطبغة بسمات الوظيفة الغالبة»⁴، وهذه العناصر الستة التي حددتها وحددت وظائفها نظرية الإيصال هي:

المرسل: وظيفته انفعالية وتعبيرية.

¹ محمد خطابي: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص27.

² المرجع السابق:، ص27.

³ ينظر عبد الواسع الحميري: ما الخطاب؟ وكيف نحلله؟، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص9-11.

⁴ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص158.

المرسل إليه: وظيفته مفهومية وانطباقية وتأثرية.

الرسالة: وظيفتها شعرية (التركيز على الرسالة لذاتها فقط).

السياق: يضطلع بالوظيفة المرجعية والتعينية والمعرفية.

القناة: وظيفتها انتباهية (عماد الإيصال).

رموز الإيصال: وظيفة فوق لغوية واصفة¹.

وحسب هذا التوزيع للوظائف على عناصر العمليات اللغوية، فإن النص - شعرا كان أو نثرا - يكون أقرب إلى الشعرية كلما كان تركيزه على الرسالة أكبر، وحتى أن "جاكسون" قد اعتبر أن الأسلوب « هو الوظيفة الشعرية بوصفها حدثا لسانيا واحدا يركب بين عمليتين متواليتين في الزمن والوظيفة، وهما الاختيار والتركيب »²، وقد جعلت الأسلوبية هذه العمليات منطلقا لها في تحليل الخطاب.

ونستطيع أن نميز بين ثلاثة أصناف للخطاب، وهي متميزة تمايزا كبيرا، وهذه الأصناف الثلاثة تجمع تحتها عدة أنواع أخرى:

1- « الخطاب الإيصالي: ويضم أنواعا عدة أهمها: الخطاب التوصيلي العادي، والخطاب الإعلامي والخطاب السياسي والخطاب التعليمي، وتتفق هذه الخطابات في تركيزها على الوظيفة النفعية الإبلاغية، إلا أنها تختلف من حيث خصائصها المكونة من صوت ومعجم وتركيب ودلالة.

2- الخطاب القرآني: هو خطاب فريد يقوم على غير المؤلف، خرق أفق التوقع لأصحاب البلاغة فتوالت الدراسات التي تحاول كشف سر إعجازه وتفردّه، والدال فيه لا يقبل القراءات الوضعية الحرة، ذلك أن قراءته تتطلب إحاطة عميقة بعلوم ومعارف تعتبر أدوات وضوابط تضمن قراءته قراءة سليمة.

3- الخطاب الإبداعي: ينقسم هذا الصنف إلى نوعين: شعر ونثر، والوظيفة الشعرية فيه لا تقتصر على الشعر وحده، ولكنها تظهر فيه بشكل أكبر، والخطاب الإبداعي يتميز بكثافة شكله الذي يستوقفنا قبل مضمونه؛ لأنه يركز على الوظيفة الشعرية في المقام الأول»³.

ويقترح بعض النقاد آلية للتعامل مع مثل هذه النصوص، تقوم على خطوات منهجية نوجزها في نقاط:

- « اعتبار الخطاب الأدبي ظاهرة توصيلية قبل كل شيء (رسالة شعورية).

- تحليل عناصر الخطاب الأدبي بصفته شيئا محسوسا وفق آليات: التركيب والانزياح والاختيار.

- محاولة اكتشاف الجانب اللغوي وجانب البنية الصوتية وأثرهما في المظهر الدلالي والجمالي للخطاب.

- دراسة توزيعات اللغة الشعرية بوصفها كائنا حيويا يتسع للوصف النفسي والطبيعي.

¹ محمد الأمين شيخة: أسلوبية التعبير في شعر عبد الله حمادي، إشراف أ.د: كمال عجالي، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، السنة الدراسية: 2002-2003، ص8.

² ينظر عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص96.

³ ينظر محمد الأمين شيخة: أسلوبية التعبير في شعر عبد الله حمادي، ص11.

- مقارنة أوضاع الخطاب المختلفة، ومعرفة تنوعاتها وتكاملها، وبهذه الكيفية الدقيقة التوصل إلى كشف مظاهر الخطاب الأدبي»¹.

الخطاب والنص:

الملاحظ وجود تداخل بين مصطلح الخطاب ومصطلح النص عند كثير من النقاد، من حيث المفهوم ومن حيث التوظيف، إذ يرى "بارت" - وهو من أكبر المنظرين لمصطلحات النص والكتابة- بأن مصطلحي النص والخطاب يطلقان على نفس الوحدة الدلالية التي تتجاوز الجملة؛ إذ يقول « يمكن أن نقف على النص بين ناحية وأخرى على صعيد الخطاب، ونحن نعرف أن هذا الصعيد مقسم تقليدياً إلى جهتين منفصلتين ومتباينتين: فكل تظهر للغة وفق مقياس الجملة أو ما دونها ينتمي بلا شك إلى اللسانيات، وفي المقابل فإن كل ما يقع وراء الجملة ينتمي إلى الخطاب»²، وقد أصبح النص عند البنيويين الفرنسيين يعني الكتابة أو التأليف وهي الأدب كجنس من أجناس المؤسسة الاجتماعية.

والنص الأدبي في أحد تعريفاته « بنية لغوية مفتوحة البداية ومعلقة النهاية لأن حدوثه نفسي لاشعوري، وليس حركة عقلانية»³، أما جوليا كريستيفا فتنظر إلى النص على أنه « جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام التواصلي»⁴.

والخطاب يختلف عن النص أو الملفوظ؛ فالنص أو الملفوظ « سلسلة من الجمل المبتوثة بين فراغين دلاليين أو بين وقفيتين في عملية الاتصال، أما الخطاب فهو الآلية الإفهامية التي تشترط النص، فالفرق بين النص والخطاب كون النص ينتمي إلى مجال اللسان بينما يتجاوز مفهوم الخطاب مجال اللسان»⁵، ويصبح النص جزءاً من الخطاب « إذ هو أداة من أدوات التخاطب... ومقولة لغوية أُسقطت في إطار نظام الاتصال اللفظي البشري»⁶، فالخطاب إذن هو « مجموعة النصوص التي يربط بينها مجال معرفي واحد يكون عالمه أوسع من عالم النص»⁷، وإذا اعتبرنا أن الخطاب أو التلغظ برنامجاً تواصلياً أو نظاماً للقول فإن النص هو ما ينتج عن هذا النظام أو البرنامج التواصلي؛ يقول الحميري: « أما النص فهو عبارة عما ينصص نظام الخطاب، أو هو عبارة عما نقول ونفعل... ما يعني أنه بمثابة إنجاز لذلك البرنامج التواصلي، أو لنظام القول

¹ - ينظر محمد الأمين شيخة: أسلوبية التعبير في شعر عبد الله حمادي ص 23.

² - أحمد الودري: نظرية النص عند رولان بارت، مجلة الموقف الأدبي، ع 426، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص 110.

³ - محمد عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 3، 1993، ص 90.

⁴ - عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص 20.

⁵ - ينظر عبد الجليل ناظم: نقد الشعر في المغرب الحديث، الصحراء للطباعة، الرباط، ط 1، 1992، ص 13.

⁶ - فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2003، ص 43.

⁷ - المرجع السابق: ص 42.

أو الفعل»¹، إذن يمكننا أن نتكلم عن علاقة احتواء بين الخطاب والنص، فالنص يمثل الوحدة الدلالية الصغرى للأدب أما الخطاب فهو القانون الذي ينتظم مجموعة الوحدات الدلالية (النصوص).

الخطاب الشعري ومكوناته:

اعتمد كثير من النقاد مفهوم الخطاب الشعري تنظيراً وتطبيقاً، مستندين إلى التراث النقدي والبلاغي والنحوي والعروضي في قراءة هذا الخطاب، ولئن اعتبر ذلك خروجاً عن المناهج الحديثة إلا أن هذا الإجراء يسعى إلى تأسيس منهج يرتكز على آليات مستمدة من المادة الأصلية والإرث الثقافي العربي، وفي اجتهادهم هذا كان عليهم التوفيق بين المناهج النقدية الحديثة كالأسلوبية والسيميائية وبين الأدوات الإجرائية التي ينبغي أن تضاف إلى المناهج لتكون أدوات لتفكيك النص وكشف مختلف أبعاده، وتجتمع في تكوين الخطاب الشعري عدة عناصر تتداخل لتؤسس شاعريته وتؤكد تميزه، وهذه العناصر هي:

1- اللغة: ذلك أن الخطاب أياً كان هو خطاب باللغة، والقصيدة هي مجموعة كلمات والأسلوب هو تأليف لهذه الكلمات، وكلما كان الخطاب شفافاً كان عادياً، وكلما كان كثيفاً يستوقفنا شكله كان خطاباً شعرياً، لذلك كان ريفاتير يرى «أن الخطاب الأدبي هو لعب بالكلمات»²، وإذا كان هذا الكلام ينطبق على الخطاب الشعري عامة، فإن هناك من يرى «أن الشعراء التقليديين كان خطابهم أقرب إلى المباشرة والكلام العادي»³.

2- الموسيقى: ثاني أهم عنصر في بنية الشعر منذ القدم إيقاعه وموسيقاه «والبعض يرى بأن الشاعر يعاني القصيدة كنغم أولاً، ذلك أن هذا النغم الذي ينبثق من أعماق الشاعر ويملاً وجدانه هو التعبير الأولي عن المشاعر التي تجيش في نفسه حيال المحرض»⁴.

3- الصورة الشعرية: تعتبر الصورة الشعرية مكوناً بنيوياً أساساً في الخطاب الشعري، ولئن اعتبرت أداة للشرح أو التعليل أو أداة للزخرفة— وهذا اعتبار القدماء— فإنها حسب النقد الحديث عماد البناء الشعري وفيها تتفاعل بقية العناصر.

4- التناص وإنتاج المعنى: التناص هو «تعالق نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة»⁵، وهو بهذا الاعتبار مصطلح حديث جامع لمفاهيم قديمة: الإحالة، الاقتباس، التضمين والسّرقات، فالكاتب يعيد إنتاج نصوص سابقة في نص جديد مكون من عناصر الخطاب الشعري، وكثيراً ما يتعمد بعض المبدعين كشف تناصهم وذلك بالإحالة المباشرة، كما لا يقتصر التناص على الخطاب الشعري وحده بل يتعداه إلى كافة أشكال

¹ ينظر عبد الواسع الحميري: ما الخطاب؟ وكيف نخله؟ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص12.

² محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص40

³ نزار بريك هنيدي: الخطاب الشعري في تجربة الحدائث السورية، مجلة الموقف الأدبي، ع405، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص48، 49.

⁴ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص50، 51.

⁵ ينظر المرجع السابق: ص121.

الخطاب الأخرى، ويرى بعض الباحثين المعاصرين أن «إنتاج المعنى خاصة تُميّز الخطاب الحدائثي، الذي يكون معناه محصلة لبقية العناصر، خلافاً للخطاب الكلاسيكي الذي ينشئه صاحبه ليعبر عن معنى موجود سلفاً»¹.

تحليل الخطاب الشعري:

تطالعنا عدة مقاربات في تحليل الخطاب الشعري، من أهمها تلك التي تقوم على مجموعة مستويات، يجري على أساسها تحليل الخطاب وقراءة النص الشعري، وهذه المستويات هي:

- **التشاكل والتباين:** والتشاكل هو تراكم مستوى معين من مستويات الخطاب وهو يحدث من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة، فالتشاكل هو نتيجة حتمية لتباين العناصر التركيبية للخطاب الشعري، ومفهوم التشاكل قد استعير من الميدان العلمي إلى ميدان تحليل الخطاب الأدبي لضبط أطراد المعنى بعد تفكيكه، وقد أضافت إليه الدراسات الحديثة مفاهيم أخرى لسبر أغوار النص مثل: الاقتضاء والتضمن والشرح وقواعد الخطاب والاستدلال.

- **الصوت والمعنى:** ذلك أن للأصوات قيمة تعبيرية تأتيها من خصائصها الفيزيائية والسمعية وتسمى هذه القيمة "الرمزية الصوتية"، غير أن الباحثين لم يضعوا لها شروطاً متكاملة ومضبوطة بالقدر الكافي لذلك تبقى دراستها أقرب إلى الذوق منها إلى الموضوعية العلمية.

- **المعجم:** ويتم في هذا المستوى تناول عدة قضايا كالمعجم وعلاقته بالتراكيب، والمعجم باعتباره قائمة من الكلمات وآليات توليف المعجم والمعجم بين القصديّة والاعتباطية وكيفية قراءة المعجم في نص شعري ما، والخطاب الشعري وعلاقته بمجموع كلماته، إذ هناك من النقاد من اعتمد على المعجم كوسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور.

- **التركيب:** ويقسم التركيب عادة إلى نوعين تركيب نحوي وتركيب بلاغي، فأما التركيب النحوي فيمكن من دراسة بنية الجملة من خلاله وفق عدة مفاهيم؛ كالتشاكل والتباين والتقديم والتأخير والبنية الصرفية للألفاظ، أما التركيب البلاغي فيدرس ظواهر بلاغية في الخطاب الشعري كالاستعارة والتشبيه والمجاز والكناية.

- **التناص:** ويقصد به دراسة مرجعيات النص الشعري ونجد مفاهيم عدة بمسميات مختلفة تدخل كلها في إطار مفهوم التناص: كالإحالة والاقتباس و«هو تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة»².

¹ - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 58.

² - ينظر المرجع السابق: ص 121.

- **التفاعل:** وهو « التأثير المتبادل بين مرسل ومتلق في حالة حضور أو غياب، باستعمال للأدلة اللغوية، مطابق لمقتضى المقام والمقال»¹ وهذا يرجعنا إلى مفهوم تداولية الخطاب.

- **المقصدية:** ونجد في هذا المستوى اتجاهين: الاتجاه الأول " اتجاه كرايس" الذي يرى أن كل حدث إما أن يكون محتويًا على نية الدلالة وإما أن يكون محتويًا على الدلالة نفسها أما التيار الثاني "سورل" « فقد ميز بين المقصد وهو ما كان وراءه وعي، والمقصدية التي تجمع بين الوعي واللاوعي»².

الأسلوبية والخطاب:

إن الخطاب الأدبي عموماً والشعري خاصة نظام من العلاقات الإشارية والوقائع الأسلوبية والأبعاد الدلالية، ومركباته الصوتية والدلالية والنفسية، تتشكّل وحداته اللغوية ضمن أنساق بنيوية يتحقق من خلالها نسيج النص وبها يحقق أدبيته فيثير المتعة ويمنح الفائدة.

وما دام الخطاب الشعري كذلك فإن الممارسة النقدية العربية الحديثة قد اهتمت به بشكل مميز، وبخاصة تلك الممارسات التي حاولت تطبيق المناهج اللغوية الحديثة عليه « ومنها المنهج الأسلوبي الذي أعرب عن جدارته في تحليل الخطاب الشعري وفق منظور شمولي ورؤية لا تستكين إلى الأحكام الانطباعية والارتجالية»³.

مفهوم الأسلوبية:

تحدد الأسلوبية بوصفها علماً يتناول الظاهرة الأدبية بالبحث في مكوناتها اللغوية وخصائصها النوعية، وفي شروطها التي تمكنها من إنجاز وظيفتها المزدوجة؛ إبلاغاً وتأثيراً، فهي تبحث في الظاهرة الأدبية عن الخصائص اللغوية ذات الوظيفة الجمالية وفي الطريقة التي تجعل « الخطاب الفني مزدوج الوظيفة والغاية، يؤدي ما يؤديه الكلام عادة، وهو إبلاغ الرسالة الدلالية، ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيراً ضاغطاً، به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالاً ما»⁴.

وقد تميز في الأسلوبية اتجاهان: الأول؛ يعنى بالمضامين الوجدانية والعاطفية للتعبير ويعبر كبير اهتمام الجمالية الخطاب، وقد عُرِفَ هذا الاتجاه "بالأسلوبية التعبيرية" ويمثله شارل بالي وهو تلميذ دي سوسير، وقد تأثر بمحاضراته، إذ يحدد بالي "الأسلوبية": « بأنها العلم الذي يتبع بصمات الشّحن في الخطاب لا في الفرد، ولذلك صنّف الخطابات إلى نوعين: ما هو حامل لذاته وغير مشحون بشيء، ومنه ما هو حامل للعواطف والانفعالات، وتعنى الأسلوبية بالجانب العاطفي في الخطاب، فتستقصي الكثافة الشعورية التي

¹ - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ص138.

² - المرجع السابق: ص165.

³ - ينظر نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب: ج2، ص 155.

⁴ - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب: 36.

يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي»¹، أما الاتجاه الثاني الذي يمثله شبيترز، فهو يعنى بالطاقات التعبيرية والجمالية التي يحملها الخطاب وقد تعكس شخصية المؤلف؛ فهي تعنى باللغة الأدبية وما تحمله من خصائص تتعلق بالمؤلف ويسمى هذا الاتجاه بالأسلوبية الفردية، فإذا لاحظنا هذه الاتجاهات الأسلوبية وجدناها تكون مع بعضها نوعا من المنهج المتكامل فالأسلوبية التعبيرية تهتم بطاقات اللغة، أما التعبيرية فتهم بالطاقات التأثرية للمؤلف الواحد من خلال اللغة، إضافة إلى منهج آخر هو المنهج النبوي الذي حاول مقارنة النص لسانيا وركز دراسته على بنية الخطاب.

اتجاهات الأسلوبية:

الأسلوبية التعبيرية (شارل بالي):

أهم منهج ارتبطت به الأسلوبية واحتمت به من البلاغة في تناولها للظواهر الأدبية هو اللسانيات كمنهج وصفي تحليلي، يقدم لها حبل النجاة من الانطباعية والمعارية، وقد انجرت عن تبعية الأسلوبية لللسانيات في بدايتها، أن استخدم المحللون الأسلوبيون الأدوات والمناهج التي أفرزتها اللسانيات «والأسلوبية التعبيرية دراسة وصفية ينصب اهتمامها على الأثر الأدبي وتنظر إلى البنى اللغوية ووظائفها داخل النظام اللغوي، وهي لا تخرج عن محتوى اللغة»²، وأهم ما قدمته اللسانيات من وسائل عمل إلى الأسلوبية كثمرة لهذه التبعية: البحث في صوتية العبارة، البحث في مورفولوجية العبارة، البحث في تركيبية العبارة، البحث في دلالية العبارة.

ويُعدّ شارل بالي (1865-1942) من الرواد المؤسسين للأسلوبية، وهي عنده تدرس العناصر اللغوية التعبيرية من خلال محتواها التأثيري، وهو بذلك لا يختص لغة الأدب بأسلوبيته، وإنما تحدّث عن اللغة الطبيعية التوصيلية كذلك «وكان موضوع علم الأسلوب هو دراسة المسالك، والعلامات اللغوية التي تتوسل بها اللغة لإحداث الانفعال»³، فالانفعال غير مقصور على لغة الأدب وحدها بل هو ميزة كل عمليات الاتصال اللغوية وغير اللغوية.

وقد تحدّث بالي عن المتغيرات الأسلوبية "Variantes"، ذلك أن المتكلم يمكنه التعبير عن موقف واحد بعبارات مختلفة، كما تدرس أسلوبية بالي عدة ظواهر في اللغة كالتشابه والترادف والمعاني المجازية، وقوة الإيحاء، والحذف والإضمار، والتفكك، ويرى بعض النقاد أن مدرسة بالي الأسلوبية استمرت مع مجموعة من المنظرين منهم: "جول ماروزو، ومارسيل كريسو، وروبرت سايس، وستيفان أولمان".

الأسلوبية النفسية (ليوشبيترز):

¹ - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب: ج1، ص 13.

² - ينظر فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص16، 17.

³ - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 61.

تقوم الأسلوبية النفسية أو أسلوبية الفرد- كما تسمى أيضا- على « دراسة علاقات التعبير مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها واستعملها فهي إذن دراسة تكوينية تتناول الحدث اللساني إزاء المتكلمين وتحدد الأسباب... وتتعد عن المعيارية أو التقريرية»¹. ويعتقد أصحاب هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته، ولذلك فهي تدرس العلاقة بين وسائل التعبير والفرد، دون إغفال المجتمع وقد تأثرت بمثالية "كروتشيه" في علم الجمال.

ويعد ليوشبيتر (1887-1960) أهم مؤسس لها، وقد ترك الحرية لتحليل الخطاب الأدبي فله أن يعتبره:

1- منظومة عضوية مغلقة يتحكم بها انسجام خاص.

2- وله أن يعتبر الخطاب الأدبي عملا فرديا ويسعى من خلاله إلى استقصاء القافية (تحديد بعض المجالات الدلالية).

3- وله كذلك أن يتتبع تاريخ إحدى الكلمات وما يتصل بها من أفكار ومفاهيم².

وقد اهتم ليوشبيتر بالانزياح الذي يراه ابتعاداً عن الاستعمال الشائع للغة، وعدّ ظاهرة الانزياح مؤشراً لمعرفة جوهر نفسية الكاتب، كما اهتم بعلم الدلالة، ورأى بأنه من المفيد للمحلل الأسلوبي الاستعانة بعلم الدلالة التاريخي الذي يتيح التعمق في الكلمات التي يستعملها كاتب ما في حقبة تاريخية معينة، فالكلمة قد تحمل شخصية المؤلف، وينطلق شبيتر لتحليل النص الأدبي تحليلاً أسلوبياً من جملة مبادئ، لعل من أهمها نظرتة إلى أن الفرد قادر على التعبير عن قصده تعبيراً كاملاً في جميع الحالات، ومهما كانت مضايقات اللغة، فمن الممكن أن يلائم الفرد بين النمط اللغوي الذي يعبر به والقصص الذي يرمي إلى التعبير عنه، بحيث يؤدي ما يريد تأدية كاملة، وهو بذلك يدحض مقولة: القصد والإنجاز.

أما ثاني أهم مبدأ فهو أن الأسلوب تعبير عن ذات الكاتب وروحه وكوامن نفسه، وهو ما يترجم مقولة "بوفون" المشهورة: "الأسلوب هو الرجل"؛ ولذلك يمكننا أن ندرك جوهر الأديب من خلال خطابه، وبذلك يجب على المحلل الأسلوبي الاعتماد على الأثر، فليس للناقد أن يفسر النص بمقولات جاهزة يستمدّها من علم النفس أو علم الاجتماع، فلكل نص مقولاته الخاصة به، ومن أبرز مبادئ شبيتر اللغوية:

- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.

- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.

- فكر الكاتب لحمّة في تماسك النص.

التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم¹.

¹ - فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 17.

² - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، ص 69.

الأسلوبية البنيوية (ميشال ريفاتير):

تعنى الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات، التي تنمو بشكل متناغم، والخطاب الأدبي في منظور الأسلوبية البنيوية «نص يضطلع بدور إبلاغي ويحمل غايات محددة، وينطلق التحليل من وحدات بنيوية ذات مردود أسلوبي»². يعتبر "ميشال ريفاتير" رائد هذا الاتجاه في الخمسينات من القرن الماضي وهو يرى أن القراءة الأسلوبية يجب أن تمر بمرحلتين:

- مرحلة الوصف وهي مرحلة اكتشاف الظواهر الأسلوبية ورصدها.

- مرحلة التأويل وهي مرحلة الغوص في النص وربط الظواهر الأسلوبية بعضها ببعض.

وموضوع الدراسة الأدبية عند ريفاتير هو النص الأدبي الراقي، فمهمة الأسلوبية هي اكتشاف القوانين التي تنظم الظواهر الأساسية في الخطاب الأدبي، وقد نتج عنها عدة مدارس سمّت دراساتها الأسلوبية بالشعرية منها:

1- الشعرية اللسانية لـ "جاكسون" ومن سار على منهجه مثل "صامويل ليفين وميشال أريفي" وقد انصب اهتمامهم على النص الشعري.

2- الشعرية اللسانية البلاغية وتمثلها كتابات "جون كوهين".

3- الشعرية السيميائية-البلاغية، واهتمت بدلالة الشكل وتمثلها كتابات "يوري لوثمان".

وتدرس الأسلوبية البنيوية ظواهر منها: الانزياح والسياق، التضاد، القيمة الأسلوبية، الجمل الجاهزة، القارئ العمدة...

الأسلوبية الإحصائية (بيار جيرو):

من الاتجاهات الأسلوبية؛ تلك التي نجدها في أعمال كل من بيير جيرو P.GUIRAUD وكونراد بيرو C.BUREAU وايتين برونيه E.BRUNET، فقد انطلق أصحاب هذا الاتجاه من اعتبارين: الأول باعتبار الأسلوب مفارقة أو انحرافا عن نموذج آخر يعتبر معيارا، والثاني باعتباره اختيارا أو انتقاء لسمات لغوية يقوم به منشئ الخطاب، وهذه الاعتبارات تفتح المجال واسعا للعديد من الأسئلة المنهجية: فما هو النمط الذي يعتبر معيارا تقاس بالنسبة إليه الانحرافات؟ وما هي قائمة الأبدال المتاحة أمام المنشئ ليختار منها؟ وما طبيعة هذا الاختيار: هل هو اختيار عن وعي وقصد أم أنه يتم بطريقة جبرية؟ وانطلاقا من هذه الإشكاليات يكتسب أصحاب الاتجاه الأسلوبي الإحصائي مشروعية منهجهم، إذ أنهم يرون أن «هذه

¹ - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 77.

² - المرجع السابق: ج1، ص 82.

الإشكاليات تفتح الباب لتدخل المعالجة الإحصائية للأسلوب، على نحو يمكن أن يفيد في تحرير كثير من التصورات النظرية والإجراءات البحثية»¹.

والإجراءات الإحصائية تقوم على اختيار رواة لغويين من الجماعة اللغوية واختيار عينات من النصوص تمثل المجتمع الإحصائي، إذا لم تيسر دراسة المجتمع كله، مع مراعاة حسن اختيار الرواة والعينات. بما يضمن صدق الأحكام وثباتها في النهاية: «وقد أثر البعض اللجوء إلى المعالجة الإحصائية ليضبط طرق اختيار الرواة والعينات ضبطا علميا، ويجوّل البيانات غير الرقمية إلى بيانات رقمية، ويختبر الصدق والثبات في النتائج، وَيَسْتَكْنَهُ الدلالات الإحصائية للأرقام»².

والمتفق عليه عند الدارسين «أن الأسلوب مفهوم احتمالي في جوهره، وهو لذلك مستحق لأن يكون موضوعا للمعالجة الإحصائية، كما أنه بما صدقاته المختلفة، لا يمكن تحليله تحليلا شافيا إلا بتحديد الخلفية التي برز بالقياس إليها الشكل، فلا بد من قياس المتنوع إلى المتجانس والخاص إلى العام»³. من هذه الفكرة تبدو العلاقة وثيقة بين اللسانيات الإحصائية التي تتولى بيان الخصائص المشتركة في الاستعمالات اللغوية، والأسلوبيات الإحصائية التي تتولى دراسة الخصوصيات والفروق المميزة لكل خطاب.

وتبدو هذه الإجراءات قابلة للتطبيق في بعض اللغات، لوصف البنى اللغوية والأسلوبية التي تتميز بها لغة ما وصفا شاملا ودقيقا، إلا أن إجراء إحصاء شامل أو وصف دقيق لمباني اللغة العربية أمر متعذر، لذلك نجد أصحاب هذا الاتجاه يعدّون من طموحهم، يقول سعد مصلوح: «فإن قصارانا أن نقيس انحرافا إلى انحراف، أو اختيارا إلى اختيار، وسبيلنا إلى ذلك هي المقارنة بين الخصائص الأسلوبية لأكثر من نص عند مُنشئ واحد، أو عند أكثر من منشئ، أو في نوع بعينه من النصوص عند عدد من المنشئين»⁴.

وفي مقاربتى للخطاب المغربي، حاولت الاعتماد على نتائج الإحصاء في ترتيب الأغراض، وكذلك اعتمدته في رصد البنى الأسلوبية المهيمنة على هذا الخطاب، وحتى وإن لم أعتمد الإحصاء بإجراءاته كلها، إلا أنني قد استندت إلى نتائجه في تفسير كثير من القضايا والأحكام التي تتعلق بالخطاب الشعري المغربي.

آليات التحليل الأسلوبي للخطاب الأدبي:

تدرس الأسلوبية النص الأدبي على ثلاث مستويات هي: اللفظ والتركيب والدلالة، مسaire مستويات التحليل اللساني وساعية إلى الكشف عن البنى العميقة للخطاب، وتقوم على ثلاث إجراءات هي: التركيب والانزياح والاختيار

¹ - سعد مصلوح: في النص الأدبي "دراسة أسلوبية إحصائية"، نشر عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 1993، ص23.

² - ينظر المرجع السابق: ص21.

³ - ينظر المرجع نفسه، ص 24.

⁴ - المرجع نفسه: ص25.

1- التركيب:

يقوم الدرس الأسلوبي على وصف بنية التركيب في الخطاب الأدبي، متقصياً أبعادها الدلالية، مركزاً على بعدها الوظيفي، كالتقديم والتأخير، والحذف والذكر، والتعريف والتنكير، لذلك يركز "ريفاتير" على الخطاب من حيث « هو تركيب جمالي للوحدات اللغوية، تركيباً يتوخى في سياقاته الأسلوبية معاني النحو، ومن هنا يكتسب وظيفته الأدبية التي هي سرٌّ من أسرار خصائصه التركيبية البنيوية والوظيفية»¹، ولذلك يجب النظر إلى النص في كليته، فذلك مظهر أدبيته وليس إلى عنصر واحد، ويرى جاكسون « أن الشعرية تنتج عن توافق عمليتي الاختيار والتأليف، لأن النص في بنيته مكون من عمليتين متتاليتين هما اختيار المادة التعبيرية من المعجم اللغوي وتأليفها، وصياغة أية رسالة تتكئ على لعبة هذين المحورين »².

2- الانزياح:

الانزياح هو عدول أو مفارقة أو خروج عن المستوى المألوف من استعمال اللغة في مستوياتها: الصوتية والتركيبية والأسلوبية والبلاغية، ولقد اتفقت الاتجاهات الأسلوبية في عدها الانزياح حدثاً أسلوبياً يجب التركيز عليه في البحث الأسلوبي، ولكن الخلاف وقع في المعيار الذي يُعتمد في الكشف عن الانزياح أو العدول، إذ على مستوى اللغة ما هو المستوى الذي يعتبر محايداً بحيث يعتبر الانحراف عنه انزياحاً، هل هو المستوى النمطي الشائع في الكلام الخالي من السمات الأسلوبية؟ وقد تعددت الآراء بالنظر إلى المعيار الذي يعتبر قاعدة الانزياح؛ فمن النقاد من يرى أن المعيار هو: اللغة المعيارية السائدة، أو الواقعية أو الكفاءة، ومنهم من يركز على: البنية السائدة في النص كمعيار يقاس عليه مدى الخروج أو الانزياح، ومن النقاد من يرى أنه حين تنفصل بعض الوحدات اللغوية في النص عن النمط السائد لبقية الوحدات، يعدُّ ذلك انحرافاً داخلياً، ومنهم من ينظر إلى الانزياح من زاوية المتلقي وما أُلْفه من خطاب أو من زاوية السياق وهو الإطار العام السائد لنوع ما من الخطابات، أما الأمر المتفق عليه فهو عدُّ الانزياح ظاهرة أسلوبية يجب التركيز عليها عند مقارنة النص الأدبي.

3- الاختيار:

يعبر الاختيار عن صفة القصدية والوعي في العمل الأدبي « الأمر الذي ينفي عن الأسلوب العفوية أو الإبهام الذي تنذرع بهما بعض التيارات الأدبية والنقدية»³، والأسلوب في حدِّ ذاته اختيار؛ يكون حين يفضلُ المُنشئ كلمة أو عبارة أو تركيباً يراه أصدق وأسلم في توصيل ما يريد، وله صورٌ متعددة وفق مستويات اللغة، فيتم على مستوى اللفظ بتفضيل لفظ على لفظ، وعلى مستوى التركيب، بحيث يفضل

¹ - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 172.

² - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: سلسلة عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص52.

³ - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 58.

نمط نحوي على آخر يعادله في أداء أصل المعنى، وكذلك على مستوى الدلالة فيفضل صورة على صورة أخرى أو فكرة على فكرة.

بيئة الخطاب السياسية والفكرية:

الحياة السياسية بالقيروان:

بعدما أسس "عقبة بن نافع" القيروان، وبعدهما فتحت إفريقية على يد "حسان بن التّعمان" توافد الولاة على القيروان من قبل خلفاء بني أمية ثم من بني العباس لإدارة شؤون إفريقية، وكان مقرّ الحكم فيها بالقيروان، وتسمى هذه الفترة بفترة "الولاة"، «وقد اتسع نطاق هذه الولاية- إفريقية- حتى المغرب والأندلس في البداية، ثم انكمش بحيث اقتصر على إفريقية وحدها، بعد أن استقل الأمويون بالأندلس والرسّميون بتاهرت والمدراريون بسجلماسة والأدارسة بفاس»¹، وقد عانت السلطة الحاكمة في القيروان خلال عصر الولاة كثيراً من الثورات العاتية، بل لقد «تمكّن الثوّار في بعض الأحيان من الاستيلاء على القيروان نفسها، وانتهاك حرمتها»²، إلى أن قامت دولة الأغالبة سنة 184هـ.

واستقلّت إفريقية والجهة الشرقية من المغرب الأوسط على يد إبراهيم بن الأغلب التميمي، وأسس بذلك دولته التي دعيت باسمه «ولم تدخل الجزائر الشرقية³ تحت نفوذ الرستميّين بتاهرت أو الأدارسة بالمغرب الأقصى لضعف نفوذهما، وإنما دخلت تحت نفوذ الأغالبة بتونس، ودامت سيادة الأغالبة قوية إلى أن قضى عليها أبو عبد الله الشيعي بدعوة الفاطميين سنة 296هـ»⁴.

وبعدما حرّر أبو عبد الله الشيعي مولاه عبيد الله المهدي الفاطمي من معتقله بسجلماسة، ونقله مكرماً إلى القيروان سنة 297هـ «سلم إليه مفاتيح دولته الفتية التي دامت ما يزيد عن نصف قرن بإفريقية (297 هـ- 362 هـ)»⁵ وقد عمل أبو عبد الله الشيعي جهده لتوطيد الحكم لمولاه عبيد الله الفاطمي. وفي فترة حكم المعز لدين الله أبو تميم معد بن المنصور (341هـ- 365هـ) عزم على الرحيل إلى مصر⁶، «في سنة 361هـ، خرج أبو تميم من المنصورية راحلاً إلى المشرق في أواخر شوال لثمان بقين منه واستخلف على إفريقية أبا الفتوح الصنهاجي»⁷، إذ لم يجد أفضل من يوسف بن زيري ليستخلفه على

¹ ينظر محمد محمد زيتون: القيروان ودورها في الحضارة الإسلامية، دار المنار، القاهرة، ط1، 1988، ص103.

² منها: ثورة أبي حاتم الإباضي (154هـ)، وثورة عبد الله بن الجارود سنة (178هـ).

³ بلاد الزاب: تشمل غرباً المسيلة وطبنة وبوسعادة.

⁴ ينظر رابح بونار: المغرب العربي تاريخه وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1981، ص32.

⁵ ينظر المرجع السابق: ص 157-160.

⁶ هو ثالث ملوك الفاطميين وفي ولايته كان فتح مصر من قبلهم سنة 360 هـ، وفي ذلك يقول ابن هانئ شاعر المعز الفاطمي: تقول بنو العباس هل فتحت مصر فقل لبني العباس قد قضى الأمر.

⁷ ابن عذارى المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق: ج س كولان وليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ج1، ص228.

المغرب، وقد برهن يوسف على إخلاصه للفاطميين، وحارب الثورات التي قامت في الجهة الغربية ضد الحكم الفاطمي.

وقد تولى الإمارة بعده ابنه أبو الفتح المنصور سنة 373هـ «وولايته تمثل بداية خروج حكام إفريقية الزيريين على الحكم الفاطمي، وخاصة في تصريح أبي الفتح المنصور أمام الوفد القيرواني الذي جاء يهنئه بالإمارة، إذ قال: إن أبي يوسف وجددي زيري، كانا يأخذان الناس بالسيف، وأنا لا آخذهم إلا بالإحسان، ولست ممن يوَلَّى ويعزل بكتاب»¹.

وخلف المنصور ولده أبو مناد باديس الذي جاءه التقليد الفاطمي من مصر، وقد واجه ثورة قبيلة زناتة بالمغرب الأوسط فسير إليها جيشاً مع عمه حماد سنة 388هـ، ووعده بأن يجعل له ما يفتحه من بلادها، فهزم حماد الثائرين «وابتنى قلعة حصينة قرب مدينة المسيلة تسمى "قلعة بني حماد" نسبة إليه، لكن باديس تراجع عما كان قد وعده به فكاتبه ليرفع يده عما حازه، فامتنع حماد وساء ما كان بينهما حتى صلة القرابة مما أدى إلى حروب، أو شك الانتصار فيها أن يتحقق لباديس لكن المنية عاجلته وهو في معسكره سنة 406هـ، فانقسمت بذلك دولة صنهاجة إلى إمارتين شرقية وعاصمتها القيروان، وغربية وقاعدتها قلعة بني حماد»².

وخلفه ابنه المعز، وكان عمره ثماني سنوات حينما تولى الإمارة وقد تعهدته عمته بالرعاية كما كانت تدير شؤون الحكم إلى أن كبر، وتنكر المعز للعبديين وخطب للعباسيين كما فرض المذهب المالكي، فأغضب هذا الأمر "المستنصر" الخليفة الفاطمي فأرسل إليه يتهدده بالعدول لكن المعز أبي، فما كان من المستنصر إلا أن أرسل إليه الأعراب من صعيد مصر بإشارة من وزيره، وأرسل إليه كتاباً افتتحه بما يلي: «أما بعد؛ فقد أرسلنا إليكم خيولاً فحولاً، وحملنا عليها رجالاً كهولاً، ليقضي الله أمراً كان مفعولاً...»³، وفتحت هذه الحادثة باب شر واسع على إفريقية، فلم تلبث جموع الأعراب أن وصلت إليها وحاول المعز الدفاع عن القيروان بشتى الطرق، باستمالة تارة وبحرهم وقتالهم أخرى، لكنه انهزم أمام إصرارهم، فارتحل إلى المهديّة سنة 449هـ؛ وكانت تحت حكم ابنه تميم، وهي السنة التي جرى فيها نهب القيروان عن آخرها.

وبعد عهد طويل دام سبعا وأربعين سنة، توفي المعز بن باديس متأثراً بمرض الكبد سنة 454هـ «فرثاه ابن رشيق بقصيدة مؤثرة»⁴، وورث ابنه تميم الحكم ولم يبق له إلا المهديّة، «أما إفريقية البلد المنبسط الذي

¹ - ابن الأثير عز الدين الشيباني: الكامل في التاريخ، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2001، ج9، ص246.

² - ينظر رابح بونار: المغرب العربي تاريخه وثقافته، ص 190-191.

³ - ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج8، ص86.

⁴ - عبد العزيز الميمني الراجحوتي: ابن رشيق، المطبعة السلفية، القاهرة، دط، 1925، ص55.

اجتاحته جحافل الغزاة الرّحلّ، بتمامه وكماله، فسيحاول تميم طوال نصف قرن تقريباً (454هـ-501هـ) إرجاعه إلى الدولة الصنهاجية المفككة»¹.

الحياة السياسية بالمغرب الأوسط:

بعد انتصار الفاطميين على الرستميين وطردهم من تاهرت «أقدم الفاطميون على إتلاف ما وجدوه فيها، وجعلوا المغرب الأوسط مقسماً إلى أربع ولايات هي: أشير وتاهرت والمسيلة وباغاية، وفرضوا التشيع مذهبا دينيا، وفرضوا الضرائب على السكان»². ولما انفصل حمّاد بن بلكين عن ابن أخيه باديس بن المنصور بتكوينه لدولة زيرية ثانية مستقلة عاصمتها القلعة، استولى على هذه الولايات الأربع، واستمر حماد في ملكه بالقلعة حتى سنة 419هـ، كما أورد ابن خلدون ما وصلت إليه حدود دولة حماد: «لما بلغت إلى غايتها أيام باديس بن المنصور-يقصد دولة صنهاجة- خرج عليه عمه حمّاد واقتطع ممالك الغرب لنفسه، ما بين جبل أوراس إلى تلمسان وملوية، واحتط القلعة بجبل كتامة حيال المسيلة، ونزلها واستولى على مركزهم أشير بجبل تيطري، واستحدث ملكاً آخر قسيماً لملك آل باديس، وبقي آل باديس بالقيروان وما إليها»³، ويذكر ذلك ابن الأثير في كتابه الكامل: «استعمل باديس عمّه حماد بن يوسف بلكين على أشير، وأقطعه إياه وأعطاه من الخيل والسلاح والعدد شيئاً كثيراً، فخرج إليها، وحماد هذا هو جد بني حماد الذين كانوا ملوك إفريقية، والقلعة المنسوبة إليهم مشهورة بإفريقية»⁴.

وقد استمر القتال بين باديس وحماد» وكاد الانتصار يتحقق لباديس لولا طروق أجله سنة 406 هـ، فواصل ابن باديس " المعز" الحرب على عمه؛ مما اضطر حمادا إلى طلب الصلح فأصبح أميراً مستقلاً على المغرب الأوسط بعد موافقة المعز، وابتداء من سنة 408 هـ انقسمت الدولة الصنهاجية إلى دولتين: دولة زيرية حكمت إفريقية، ودولة حمادية تولت الأمر على المغرب الأوسط»⁵.

وخلف حمادا ابنه "القائد" وعادت الحرب بينه وبين المعز وبقي القائد في ملكه حتى سنة 446 هـ، وولي الأمر بعد وفاته ابنه "محسن" ولم تطل مدة حكمه، فقد قضى عليه بلكين بن محمد بن حماد سنة 447هـ، الذي قضى عليه هو كذلك الناصر بن علناس 454 هـ «ففي سنة 454 هـ غدر الناصر بن

¹ - ينظر الهادي روجي إدريس: الدولة الصنهاجية، تعريب: حمادي الساحلي، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان: ط1، 1992، ج1، ص293.

² - ينظر محمد احداون: الحياة الأدبية والثقافية في المغرب الأوسط حتى نهاية القرن الخامس الهجري، أطروحة ماجستير، جامعة الجزائر، سنة 2005-2006، ص19.

³ - عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، ط2، 2000، ص267، 268.

⁴ - ابن الأثير عز الدين الشيباني: الكامل في التاريخ، ج4، ص120.

⁵ - ينظر محمد احداون: الحياة الثقافية والأدبية في المغرب الأوسط حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ص22.

علناس لبلقين بن محمد الصنهاجي صاحب القلعة، وكان ذلك أول يوم من رجب وَوَلِيَّ مكانه، وفيها توفي المعز بن باديس»¹.

وقام الناصر بإخماد الفتن والثورات، وأعظم هذه الفتن التي حاول الناصر إخمادها- ولم يفلح- جموع الأعراب، الذين تغلبوا عليه "بفحص سببية": «في سنة 457 هـ، كُسِرَ عسكر الناصر بن حماد وكان قد خرج في عدد كثير من صنهاجة وزناتة وعدي والأثيج، فلقيتهم رياح وزُغبة وسليم، فانهزم الناصر وقُتِلَ من أصحابه خلق كثير ونُهبتْ أمواله ومضاربه، وقُتِلَ أخوه القاسم بن علناس»².

نتيجة لهذه الأحداث، وما رآه الناصر من إصرار الأعراب على الاستيلاء على القلعة «قام الناصر بتأسيس عاصمته الثانية بجاية سنة 460 هـ، وانتقل إليها بعد ذلك وسماها الناصرية، ولما كان الناصر بن علناس شغوفاً بالفنون والعمار، أنشأ القصور وشيّد البنايات، واستدعى العلماء والشعراء، وتوفي سنة 481 هـ»³.

الحياة الفكرية والثقافية بالقيروان:

كان للاستقرار النسبي الذي مرت به إفريقية إبان الحكم الأغلي والعبيدي، ثماره التي أينعت في العهد الصنهاجي، وقد امتدت هذه النهضة العلمية حتى المغرب والأندلس، فقال ابن خلدون: «واستبحر عمران القيروان وقرطبة، وكان فيهما للعلوم والصنائع أسواق نافقة، وبحور زاخرة، ورسخ فيهما التعليم لامتداد عصورهما وما كان فيهما من الحضارة»⁴.

وقد لاحظ الشاذلي بويحي في كتابه: "الحياة الأدبية بإفريقية في عهد بني زيري" «أن النشاط الأدبي والعلمي كان مركزاً بالخصوص حول القيروان والمهدية، وكلتا المدينتين كانتا تمارسان جاذبيتها إزاء مجموعة متميزة من القرى والتجمعات العمرانية التي اقتصرت على وسط البلاد، وكانت قليلة في الشمال(المنطقة الجبلية) وفي الجنوب (المنطقة الصحراوية)، كما أن الأدب الصنهاجي عموماً يمكن اعتباره أدباً حضرياً مدائنياً لأنه تركّز في المدن»⁵.

1-المراكز الثقافية:

يمكن تقسيم مراكز النشاط الأدبي والعلمي بإفريقية إلى مجموعتين؛ مجموعة تضم القيروان وصيرة والمهدية، ومجموعة أخرى تضم المهدية والمدن المحيطة بها:

- القيروان وما دار في فلکها:

¹- ابن عذارى المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ج1، ص295.

²- ابن عذارى المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ج1، ص299.

³- ينظر مقدمة تحقيق كتاب الغبريني: عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المئة السابعة بجاية، ص7، 8.

⁴- عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق، ط2، 2000، ص402.

⁵- ينظر الشاذلي بويحي: الحياة الأدبية بإفريقية في عهد بني زيري، تعريب محمد العربي عبد الرزاق، المجمع التونسي للآداب والعلوم والفنون، تونس،

دط، دت، ج2، ص449-451.

أما القيروان فهي عاصمة إفريقية منذ تأسيسها سنة 50 هـ، وظلت ما يفوق الأربعة قرون حاضرة البلاد، إذ يقول المراكشي «كانت القيروان حاضرة المغرب...»¹، ومما زاد في علوّ صيتها العدد الوافر من الصحابة والعلماء والتابعين الذين نزلوا بها وركزوا مذهب السنّة، ثمّ رعاية حكّامها لأهل العلم والأدب، وبذلك كانت منارة تشدّ إليها طلاب العلم وأهل الورع والصلاح. «وكانت الدروس تقدم في مساجدها الكثيرة، وكان القيروانيون أنفسهم يكرمون نزلاءهم من العلماء والطلاب»²، وما تخصيص ابن رشيق لكتاب الأتمودج لشعراء القيروان إلا دليل على هذه الحركة العلمية، وإن لم يكن كل شعرائه من القيروان. وعلى مسافة نصف ميل جنوب القيروان أقيمت مدينة صبرة، وسميت "المنصورية" نسبة إلى مؤسسها الخليفة الفاطمي "المنصور"³ سنة 337 هـ، وأُتخذت مقراً يقيم فيه الأمراء الفاطميون وبعدهم الأمراء الصنهاجيون لفترة تزيد على قرن من الزمن، وقد كانوا يسكنون مع حاشيتهم وكبار رجال المملكة، قصورا فخمة مُقامة وسط بساتين هُيئت فيها الفوّارات والبرك، وقد جاءت في الأتمودج قصائد كثيرة في وصف هذه الحياة، ويؤكد الباحثون «أن قسماً لا يستهان به من النشاط الأدبي المتصل خاصة بالبلاط والمساحلات التي كان يثيرها "المعز بن باديس الصنهاجي" بين شعرائه، إنما كان يدور بصيرة المنصورية»⁴، و«أمام الخطر الداهم الذي كان يتهدد المدينة بسبب هجمات بني هلال، أقام "المعز" حول صبرة والقيروان معاً سوراً حصيناً، ربط بين المدينتين في تجمع عمراني واحد»⁵.

« يضاف إلى صبرة مدينة المسيلة (المحمدية)، وليس من الغريب أن تدور المسيلة في فلك القيروان»⁶، لأن أكثر شعرائها وأدبائها هاجر إلى القيروان، كانهشلي وابن رشيق والدارمي (الظريف) وأبي حبيب وغيرهم. ورغم بُعد القيروان عن المسيلة فقد كانت من أكثر المدن ارتباطاً بالقيروان، وهي قاعدة بلاد "الزاب"، «أسسها" محمد القائم" ابن الخليفة المهدي سنة 313 هـ، وعندما أسّس حمّاد القلعة 398 هـ، عمّرها جزئياً بأهالي المسيلة»⁷، وهذا ما عجلّ بهجرة النخبة إلى القيروان.

¹ - عبد الواحد المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق: محمد زينهم محمد عزب، دار الفرجاني للنشر، القاهرة، مصر، د ط، 1994، ص 279.

² - الشاذلي بويحي: الحياة الأدبية بإفريقية في عهد بني زيري، ص 453.

³ - المنصور الفاطمي: هو أبو طاهر إسماعيل بن القائم بأمر الله أبي القاسم محمد بن عبيد الله المهدي.

⁴ - الشاذلي بويحي: الحياة الأدبية بإفريقية في عهد بني زيري، ص 456.

⁵ - ينظر ابن عذارى المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ج 1، ص 293.

⁶ - ينظر رابع بونار: المغرب العربي تاريخه وثقافته، ص 167.

⁷ - المرجع السابق: ص 208.

– المهديّة وما دار في فلکها:

أسّس الفاطميون المهديّة سنة 303هـ؛ لأنهم لم يكونوا يطمئنون في رحاب مدينة سنيّة مثل القيروان، وفي عهد بني زيري استرجعت صفة العاصمة ابتداءً من سنة 449 هـ كملاذ للأسرة المالكة، ثم تقلّصت مملكة بني زيري حتى زالت دولتهم سنة 555 هـ.

وقد ازدهرت فيها حياة أدبية وثقافية نظراً «لأن المعز نقل معه جلّ شعرائه إليها ثم تلاه ابنه تميم بما أولاه من عناية بهم وبالعلماء، يضاف إلى ذلك وجود أقلية من النصارى؛ مما جعل بعض الملذات في تناول الجميع كالخمور»¹، وهذا ما جعل ابن رشيق يؤلف كتابه "الروضة الموشية في شعراء المهديّة"² على غرار الأنموذج، وقد ذكر الأنموذج عدة شعراء نسبهم إلى المهديّة أو إلى قرى ساحلية قريبة منها، ومن المدن التي ارتبطت ثقافياً وفكريّاً بالقيروان مدينة سوسة وقد «تميزت مدينة سوسة بحركة أدبية وفكرية، وقد كانت مدينة مزدهرة تجلب شواطئها الطبقة الأرستقراطية من أهل القيروان، وكانت مسقط رأس العديد من الشعراء»³.

2- الحركة الفكرية والعلمية بالقيروان:

في محيط هذه المراكز انكب العلماء على تأليف الكتب ونشر العلوم، يساعدهم في ذلك الأمراء والوزراء بالتأييد المادي والأدبي، فظهرت صنوف المؤلفات التي تعالج موضوعات شتى في مختلف المعارف الفقهية والعلمية واللغوية والتاريخية والأدبية:

– الفقه:

بعد قيام الدولة الصنهاجية خفّت الوطأة التي فرضتها السلطة العبيدية على المذهب المالكي، فنبغ أعلام في الفقه: في مقدمتهم نجد عبد الله بن أبي زيد القيرواني مؤلف "الرسالة" التي جمعت عقيدة أهل السنة، كما اشتهرت طبقة أخرى من الفقهاء إبان حكم باديس وابنه المعز حرّضت على قطع الصلة بالملوك الفاطميين، ودعت إلى مذهب مالك، «ومن أبرزهم: أبو بكر أحمد الخولاني، ومحرز بن خلف وأبو عمران الفاسي وأبو الطيب عبد المنعم الكندي وعبد الحميد الصائغ وأبو القاسم الليدي، وقد ترجم الدبّاغ في معالم الإيمان لمئة وعشرين من الفقهاء بين سنتي 333هـ-495هـ»⁴.

– العلوم: أما في مجال العلوم فقد عرفت القيروان كذلك حركة علمية مزدهرة في ميدان الكيمياء والرياضيات والطب، «أسهم فيها علماء مثل: أحمد بن الجزار الذي خلّف عدة مؤلفات منها "الاعتماد في

¹ ينظر الشاذلي بويحي: الحياة الأدبية في القيروان في العهد الزيري، ص 465.

² كتاب: "الروضة الموشية في شعراء المهديّة" من الكتب التي لم تصلنا من مؤلفات ابن رشيق.

³ الشاذلي بويحي: الحياة الأدبية في القيروان في العهد الزيري، ص 467.

⁴ ينظر أحمد زين: النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، مكتبة المعارف الجديدة للنشر والتوزيع، الرباط، د ط، د ت، ص 27-29.

الأدوية المفردة" و"زاد المسافر وقوت الحاضر" كتاب "المعدة وأمراضها ومداواتها" وكتاب "سياسة الصبيان وتديبرهم"، ومن رجال الحركة العلمية كذلك علي بن أبي الرجال الشيباني¹، وكان عالماً ورياضياً فلكياً ومن آثاره: "البارع في أحكام النجوم" و"أرجوزة في الأحكام الفلكية". كما ذاع صيت كل من عبد المنعم بن محمد الكندي الذي نبغ في الرياضيات والهندسة، وكان علي بن يحيى الصنهاجي قد أنشأ سنة 501 هـ مدرسة للعلوم الكيمائية، ودامت نحو خمس وعشرين عاماً².

- التاريخ:

لقد عرفت القيروان عدة مؤلفين في ميدان التاريخ، سجلوا ما مرّ بالمنطقة من حوادث منهم ابن الجزائر- السابق الذكر- وكانت تأليفه مصدراً لعدة كتب لاحقة: "كمعجم البلدان" للحموي، و"عيون الأنباء" لابن أبي أصيبعة، و"اتعاظ الحنفا" للمقرئزي، وكان كتابه "التعريف بصحيح التاريخ" مصدراً لكتب أخرى.

كما عرفت الحركة التاريخية مؤلفاً آخر هو ابن الكردبوس التوزري صاحب "الاكتفاء في أخبار الخلفاء"، والرقيق القيرواني صاحب "تاريخ إفريقية والمغرب" ولم تصلنا منه إلا قطعة³، ومؤرخ آخر هو أبو بكر المالكي في كتابه "رياض النفوس" الذي أرّخ فيه لإفريقية منذ الفتح سنة 21 هـ إلى ولاية حسان بن النعمان 85 هـ، كما أورد كثيراً من الأخبار حول الحياة العامة مما يجعله وثيقة هامة لرسم صورة للحياة بإفريقية في العصور الأولى للفتح⁴.

- اللغة والنحو:

نبغ في علوم اللغة والنحو كثيرون، من أشهرهم محمد بن جعفر القرّاز، الذي كان شيخ اللغة في المغرب، حتى قال فيه تلميذه ابن رشيق: «فضح المتقدمين وقطع ألسنة المتأخرين»⁵، وقد ترك كتباً كثيرة منها "العشرات" و"كتاب الحلّى" و"ما يجوز للشاعر في الضرورة" و"كتاب الحروف"، ومن تلامذته مكّي ابن أبي طالب القيسي الذي ألف في علم قراءات القرآن. وهناك بعض الشخصيات الأخرى التي لا نعرف عنها كثيراً، مثل أبي عبد الله عبد العزيز بن أبي سهل الخشني الضرير، وأبي أسامة الذي قال فيه ابن

¹- علي بن أبي الرجال الشيباني: كان كاتباً في بلاط المعز الصنهاجي، أهداه ابن رشيق عمدته وترجم له في الأتمودج.

²- أحمد زين: النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، ص 29، 30.

³- قطعة من الكتاب موجودة ومحققة: أبو إسحاق إبراهيم بن القاسم الرقيق: قطعة من تاريخ إفريقية والمغرب، تحقيق: عبد الله العلي الزيدان وعز الدين عمر موسى، دار الغرب الإسلامي، ط 1، 1990.

⁴- أبو بكر عبد الله بن محمد المالكي: كتاب رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، تحقيق بشير البكوش ومحمد العروسي المطوي، دار الغرب الإسلامي، ط 2، 1994.

⁵- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان في شعراء القيروان، تحقيق: محمد العروسي المطوي وبشير البكوش: الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1986، ص 365.

رشيق« كان عالماً باللغة وقد عاصرته»¹، وعبد الله بن مسلم القيرواني النحوي، وعبد الرزاق بن علي القيرواني النحوي، وابن عيدون الهذلي، ومعظمهم كانوا شعراء مع علمهم بالنحو.

الأدب و النقد:

الحديث عن الحياة الأدبية في إفريقية في العهد الصنهاجي هو من قبيل تحصيل الحاصل، فكتاب النموذج أكبر شاهد على تلك الحركة الأدبية النشيطة وكذا كتاب الروضة الموشية في شعراء المهديّة، وتلك المحاورات و المساجلات الشعريّة و كذا تفاعل الأمراء و الحكام مع الشعراء و إغداقهم العطايا لهم كلها من مظاهر تلك الحياة الأدبية النشيطة، كما عرفت هذه الفترة مؤلفات نقدية كثيرة، ككتاب العمدة، وكتاب الممتع في صنعة الشعر للنهشلي، و كتاب مسائل الانتقاد لابن شرف، وكتاب الضرورات أو ما يجوز للشاعر في الضرورات للقرّاز، وكتاب زهر الآداب و ثمر الألباب للحصري وغيرها، وكثرة المؤلفات النقدية دليل آخر على وجود حركة أدبية ناضجة، و حتى لغة هذه المؤلفات النقدية و الشعرية التي تبلغ أحيانا حد الجزالة تدل على سليقة عربية مكتملة و على مستوى ثقافي رفيع.

3-الصلات الثقافية بين القيروان والأقطار العربية:

كانت القيروان مركزا لنشاط علمي وفكري وأدبي حثيث، وكان مما ساهم في إزدهارها وثيقته بمراكز الثقافة والأدب في كل من المشرق والأندلس وصقلية، وهذه عينات واضحة لهذا الارتباط:

أ-القيروان والمشرق:

كانت العلاقات قائمة بين المشرق والقيروان منذ الفتح» ثم ازدادت منذ أن أسند العباسيون ولاية المغرب ليزيد بن حاتم المهلبي 154 هـ»²، فقدّم معه المعمر بن سنان، وكان أعلم الناس بأيام العرب وأخبارها ووقائعها وأشعارها، وقد ازدادت هذه العلاقة تمكّناً بين القطرين حينما رحل المعز لدين الله الفاطمي من القيروان إلى مصر، وصحب معه عدداً كبيراً من رجال الفكر بالقيروان، ومجموعة قيّمة من المؤلفات، وكبار الساسة في دولته، وتبودلت السفارات مع القيروان وترأس هذه السفارات نخبة من رجال الدولة الصنهاجية وفي طليعتهم ثلاثة أدباء كبار هم: عبد الوهاب الحاجب، وإبراهيم الرقيق، ومحمد بن عطية الكاتب. «ونجد الوزير أبا الفضل الدارمي يقدّم رسولاً من قبل القائم بأمر الله العباسي إلى المعز بن باديس في مهمة سياسية، ويحدثنا ابن رشيق أنه أول من أدخل كتاب اليتيمة للثعالبي إلى القيروان سنة 439هـ»³. وهذا إبراهيم الشيباني من أهل بغداد سكن القيروان وكان عالماً أديباً، وهو الذي أدخل إلى

¹ - أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط5، 1981، ج2، ص191.

² - ينظر ابن عذارى المراكشي: البيان المغرب، ج1، ص921.

³ - ينظر أبو الحسن علي بن بسام الشنتري: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط1، 1978، قسم4، ص68.

إفريقية رسائل المحدثين وأشعارهم وطرائف أخبارهم، كما كانت الكتب المؤلفة في الشرق تصل إلى القيروان، ويتداولها طلبة العلم.

والأكيد أن ثمة جماعات كانت تسافر إلى المشرق لتمتحن من معارفه، وتأخذ العلم عن علمائه، ويدل على صحة ذلك أن العماد في "الخريدة" عقد باباً في ذكر جماعة وافدين إلى مصر وغيرها من المغرب، منهم القزّاز القيرواني الذي تصدّر للتدريس بمصر وبغداد في رحلته إلى المشرق، وأبو القاسم عبد الدائم بن مرزوق اللغوي القيرواني الأصل الذي سافر إلى العراق، وأبو محمد مكّي القيسي، وابن الضابط الصفاقسي، الذي قام برحلة إلى المشرق، وأبو الطاهر التّجيبّي الذي سافر إلى مصر، ومحمد بن عتيق القيرواني الذي تنقل في مصر والعراق والشام، وغيرهم كثير.

ب-القيروان والأندلس:

إن الاتصال بين القيروان والأندلس شمل جميع الميادين، سواء منها السياسية عندما كانت الأندلس تابعة لحكومة القيروان، أو الاقتصادية عندما قامت بربط تجارة الأندلس بالمشرق، أو الثقافية حين كان للحياة الثقافية والفكرية بالقيروان أثرها في انتشار المذهب المالكي بالأندلس، «وأقبل كثير من مثقفي الأندلس إلى القيروان للدراسة بالإضافة إلى علماء القيروان أنفسهم الذين أصبحوا يتجهون للبحث والاطلاع في المراكز الثقافية المنبثة في أرجاء مدن الأندلس»¹، ومن بين الراحلين من القيروان إلى الأندلس: «عتيق المغنّي؛ الذي خرج من المهديّة بعد ذبوع صيته متجهاً نحو غرناطة، واتصل بأميرها الصنهاجي "باديس بن حبوس"، فمكث عنده بقية عمره»². و«من الأندلس خرج أمير غرناطة "زاوي بن زيري بن مناد" سنة 410 هـ إلى القيروان إلى ابن عمه المعز بن باديس وقد انتقلت به سفنه، وفي شحنتها من ذخائر الأندلس ما يفوق الإحصاء كثرة»³. ومن المهاجرين أيضاً إلى الأندلس مكّي القيسي الذي استقر بغرناطة، وابن الضابط الذي توجه إلى الأندلس سنة 436 هـ، وعاد بعدها إلى القيروان، وابن شرف الذي تردد على ملوك الطوائف بالأندلس، وأبو الحسن الحصري.

ويصعب أن نحيط بجميع علماء الأندلس وأدبائها الذين وفدوا على إفريقية بعد انهيار الدولة الأموية سنة 430 هـ وقيام ملوك الطوائف، فمن أشهرهم أمية بن عبد العزيز؛ الذي حل بالمهديّة وأقام في كنف الأمراء الصنهاجيين عشرين سنة، وعبد الله بن رشيق⁴ وهو قرطبي أقام بالقيروان.

¹ - أحمد زين: النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، ص 50

² - ينظر ابن بسام: الذخيرة: قسم 4، مج 2، ص 351.

³ - ينظر المرجع السابق: قسم 4، مج 1، ص 402.

⁴ - عبد الله بن رشيق أصله من قرطبة بالأندلس وقد ترجم له ابن رشيق في أمّودجه.

ج-القيروان وصقلية:

كانت صقلية شديدة الصلة والتأثر بالقيروان، وكان لكل حدث إفريقي هام صدى فيها، وسرُّ هذا لا يعود إلى أن صقلية قريبة في موقعها من شمال إفريقية فحسب، ولكن لأن أهل إفريقية هم الذين فتحوا صقلية، ثم ظلت العلاقات قائمة بين المهاجرين وإخوانهم في الوطن الأصلي، والأکید أن كثيرا من هؤلاء المهاجرين كان يبحث إما عن الشهرة في البلاد التي يهاجرون إليها كالقيروان وقرطبة ومصر، إلى جانب بحثهم عن وسائل العيش، أو كانوا طلبة علم أو حجاج.

ويرى "إحسان عباس" أن الكتب التي كانت متداولة في صقلية كانت تأتيها من المشرق أو الأندلس أو المغرب، وهذا دليل على ارتباط هذه الأقطار ببعضها في المجال العلمي والأدبي، إذ يقول: «وكانت الكتب التي يتداولها الطلبة والأساتذة مما يرد على الجزيرة من بلاد المشرق والأندلس والقيروان، أو مما يؤلفه الأساتذة أنفسهم»¹، ونذكر من المهاجرين العالم اللغوي "عمر بن خلف بن مكى الصقلي" الذي استوطن تونس وولي قضاءها، «وأبو عبد الله الصفار الصقلي الذي التقى ابن رشيق في القيروان»²، و"ابن حمديس الصقلي" الذي غادر صقلية سنة 417 هـ، ميمماً إفريقية حين داهم وطنه الاحتلال النورماني.

على أن الرحلة لم تحدث من صقلية وحدها، بل نجد أهل القيروان يهاجرون بدورهم إلى صقلية، وخاصة بعد مجاعة 395 هـ بإفريقية، هذه المجاعة التي وصفها صاحب البيان المغرب: «وفي سنة 395 هـ، كانت بأفريقية شدة عظيمة انكشف فيها السُّتور، وهلك فيها الفقير، وذهب مال الغني، وغلت الأسعار، وعمدت القوات. وجُلِّيَ أهل البادية عن أوطانهم وخلت أكثر المنازل فلم يبق لها وارث، ومع هذه الشدة وباء طاعون هلك فيه أكثر الناس... وخلت المساجد بمدينة القيروان وتعطلت الأفران والحمامات، وكان الناس يوقدون أبواب بيوتهم وحشب سقوفهم، وجاء خلق من أهل الحاضرة والبادية إلى جزيرة صقلية»³.

كما هاجر من القيروان كثير من أهلها عند تخريبها من قبل الأعراب سنة 449 هـ، ومن المهاجرين إلى صقلية عبد الله التنوخي المعروف بابن قاضي ميله، وابن عبدون السوسي⁴، ومن تونس خرج "عبد الجبار الهذلي" اللغوي «ولما دخل ابن رشيق إلى صقلية دخلتها كتبه وخاصة "العمدة" وجرى تدريسه في مدينة مازر»⁵، وقد التقى هناك بابن شرف الذي لم يطب له المقام بصقلية وواصل الرحلة إلى الأندلس.

¹ - إحسان عباس: العرب في صقلية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1975، ص92.

² - عبد العزيز الميمني الراجكوتي: ابن رشيق، ص43.

³ - ابن عذارى المراكشي: البيان المغرب، ص256، 257.

⁴ - ابن قاضي ميله وابن عبدون السوسي هما من شعراء الأنموذج.

⁵ - إحسان عباس: العرب في صقلية، ص94.

ابن رشيق المسيلي القيرواني و مؤلفاته:

من أكبر الشخصيات النقدية والأدبية في المغرب العربي، أما اسمه الكامل فهو: أَبُو عَلِيٍّ حَسَنُ بْنُ رَشِيْقِ الْقَيْرَوَانِيِّ الْأَزْدِيِّ: شاعر وناقد ومصنّف، وقد ترجم لنفسه في آخر كتابه الأتمودج فقال: «حسن بن رشيق، مملوك من موالي الأزدي، ولد بالمحمدية سنة تسعين وثلاثمائة، ونشأ بها وتأدب بها يسيراً، وعلمه أبوه صنعته وهي الصياغة، وقال الشعر قبل أن يبلغ الحلم، وتاقت نفسه إلى التزديد من ذلك، وملاقة أهل الأدب، وقدم الحضرة سنة ست وأربعمائة، وامتدح سيدنا- خلد الله دولته- سنة سبع عشرة وأربعمائة...»¹. فابن رشيق - بهذه الترجمة لنفسه- قد نفى الآراء التي نسبّت ولادته إلى سنة 370 هـ، أو التي نسبتها إلى سنة 385 هـ²، كما فنّد رأي من قال بولادته في المهديّة³، فهو قد وُلِدَ بالمحمدية (المسيلة)، وكان أبوه على أرجح الروايات رومياً من موالي الأزدي فنسب إليهم، كما ترجم له ابن خلكان في وفياته وهذه الترجمة تكشف لنا بعض جوانب حياة ابن رشيق؛ إذ يقول: «وكانت صنعة أبيه في بلده الصياغة، فعلمه أبوه صنعته، وقرأ الأدب بالمحمدية، وقال الشعر، وتاقت نفسه إلى التزديد منه وملاقة أهل الأدب فرحل إلى القيروان واشتهر بها ومدح صاحبها، واتصل بخدمته، ولم يزل بها إلى أن هاجم الأعراب القيروان، وقتلوا أهلها وأخربوها عن آخرها، فانتقل إلى جزيرة صقلية، وأقام بمازر إلى أن مات»⁴، فهذه الفقرة تلخّص أهم مراحل حياة ابن رشيق، فقد تعلّم حرفة الصياغة عن أبيه، وقرأ القرآن وعلومه، وبعض علوم اللغة في مدارس وكتاتيب المحمدية، على عادة أهل إفريقية في تنشئة الصبية، وهذا ما فتق موهبته صغيراً قبل الحلم، فهاجر إلى القيروان؛ منارة العلم بالمغرب آنذاك، ولما يزل فتىً لم يجاوز السادسة عشر من عمره، وأقام بالقيروان زمناً في طلب العلم، وكان أوّل اتصال له بالبلاط الصنهاجي، بقصيدة مدح بها المعز؛ مطلعها:

ذُمَّتْ لِعَيْنِكَ أَعْيُنُ الْغَزْلَانِ قَمَرٌ أَقْرَ لِحُسْنِهِ الْقَمَرَانِ⁵

وكانت قصيدته الثانية التي مدح بها المعز فاتحة خير عليه، وقد ذكرها في الأتمودج؛ إذ قال عنها: «صار بها في جملته- يقصد المعز- ونُسب لأجلها في خدمته، ولزم ديوانه وأخذ الصلة منه، وحُمِلَ على مركب يميّز به، فمن قوله في مديحها:

¹- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان في شعراء القيروان، تحقيق: محمد العروسي المطوي وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1986، ص 439، 440.

²- يرى صاحب إنباه الرواة أن ولادته كانت سنة 370 هـ.

³- اجتهد حسين جمعة في كتابه "إبداع ونقد" في إثبات ولادته بالمهدية خلافاً لكل المصادر: ص 183، وقد أخذ عن وفيات الأعيان: ج 2 ص 85.

⁴- شمس الدين أحمد بن بكر بن خلكان: وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، د ت، ج 2، ص 85.

⁵- حسن بن رشيق: الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهواري، هدى عودة، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1996، ص 155.

لَدُن الرِّيحِ لَمَّا تُسْقَى أُسِنَّهَا مِنْ مُهَجَّةِ القَيْلِ أَوْ مِنْ مُهَجَّةِ البَطْلِ
لَوْ أَوْرَقَتْ مِنْ دَمِ الأَعْدَاءِ سُمْرُقْنَا لِأَوْرَقَتْ عِنْدَهُ سُمْرُ القَنَا الذَّبْلِ
إِذَا تَوَجَّهَ فِي أَوْلَى كَتَائِبِهِ لَمْ تَفْرُقِ العَيْنُ بَيْنَ السَّهْلِ والجَبْلِ»¹.

أما عن عمله السابق لاتصاله ببلاط المعز، فيمكن أن نستنتج من ترجمته لعلي بن أبي علي الناسخ في الأتمودج التي يقول فيها: «ثم ترك التأديب - يعني الناسخ - وجاور في شطر حانوت كنت فيها بسوق البز»²، إذ يفهم من هذه الترجمة أنه كان تاجرا بسوق البز، ولكن لا نعلم ما هي صناعته التي ربما تكون الصياغة التي تعلمها من أبيه، وحينما أتصل بديوان الإنشاء اتصلت حياته بالوزير "أبي الحسن علي بن أبي الرجال"؛ الذي قدّمه للمعز، وكان وليّ نعمته لدى المعز والذائد عنه، مما أتاح له الاتصال بالمعز الذي أدناه وجعله شاعره إضافة إلى وظيفته بديوان الإنشاء.

أما عن حياته الأسرية فقد أغفلها كل الذين ترجموا له، فليس لدينا إلا إشارات عنها، كالإشارة التي أوردها ابن بسام في الذخيرة، وهو بيت شعري مدح به المعز، بأن له بنتا وُلدت من أمّ هي من هبات المعز، يقول فيه:

أَتَنِّي أُنْثَى يَعْلَمُ اللهُ أَنِّي سُرِرْتُ بِهَا إِذْ أُمُّهَا مِنْ هِبَاتِكَا³.

فزوجته إحدى جوارى "المعز" وهبه إياها، وفي البيت يعبر عن سروره لإنجابها بنتا له، وخلافا لهذا لا نجد شيئا عن أسرته، لكن المرجح أنه كان من بيت على درجة من اليسر، مما جعله يتفرغ للعلم والأدب والتصنيف. « وحينما انتقل المعز إلى المهديّة من القيروان - بعد تخريب القيروان - انتقل معه وحاول مواساته والتخفيف عنه، بقصيدة مطلعها:

تَبَّتْ لَأُيْخَامِرِكَ اضْطِرَابُ فَكَدْ خَضَعْتَ لِعِزَّتِكَ الرَّقَابُ⁴

فقال مه! متى عهدتني لا أتبت؟ إذا لم تجننا إلا بمثل هذا فمالك لا تسكت عَنَّا، ثم أمر بالرقعة التي كانت فيها القصيدة فمزقت، ولم يقنعه حتى أدناها إلى الشمع فأحرقته»⁵، فقد أغضب المطلع المعز الذي كان ضيق الصدر من النكبات التي تلاحقت عليه وعلى ملكه، « فيجرح هذا الموقف ابن رشيق الذي يخرج ميمًا صقلية سنة 449 هـ - بعد شهر رمضان⁶ ». وقد تكلم ابن بسام عن لقاء ابن رشيق مع ابن شرف في طريق هجرتهما فقال: « يجتمع العدوآن بالطريق ويجوزا معاً على الأندلس، فأنشده ابن رشيق:

¹ - حسن بن رشيق: أتمودج الزمان في شعراء القيروان: ص 441 والأبيات في الديوان ص 127، ولفظة "لوأورقت" في الديوان "لوأثرت".

² - المرجع السابق: ص 261.

³ - حسين جمعة: إبداع ونقد، ص 184، البيت نجده في الذخيرة مع أبيات أخرى لم يوردها محقق الديوان.

⁴ - ابن رشيق: الديوان، ص 42.

⁵ - ينظر الميميني: ابن رشيق، ص 66، ص 598.

⁶ - حسن بن رشيق: أتمودج الزمان في شعراء القيروان، ص 8.

مَمَا يُبْعِضُنِي فِي أَرْضِ أَنْدَلُسِ سَمَاعٌ مُقْتَدِرٌ فِيهَا وَمُعْتَصِدٌ
أَلْقَابُ مَمْلَكَةٍ فِي غَيْرِ مَوْضِعِهَا كَأَهْرٍ يَحْكِي انْتِفَاحاً صُورَةَ¹ الْأَسَدِ

فأنشد ابن شرف:

إِنْ تَرَمِكَ الْعُرْبَةُ فِي مَعَشَرٍ قَدْ جَبَلَ الطَّبَعُ عَلَيَّ بُغْضَهُمْ
فَدَارِهِمْ مَا دُمْتَ فِي دَارِهِمْ وَأَرْضِهِمْ مَا دُمْتَ فِي أَرْضِهِمْ².

وإن كان بعض الباحثين قد شكك في صحة هذا الخبر³، وقد تعددت الآراء حول تاريخ وفاته، لكن المرجح هو سنة 456 هـ⁴، وقد توفي صاحبه المعز قبله فرثاه بقصيدة مؤثرة سنة 454 هـ، وقد رجح محقق الأتمودج بأنه عاد إلى المهديّة، وشهد وفاة المعز، وأنه لحق به بعد ذلك بعامين، وقد ساق المحقق في تصحيح رأيه عدة حجج⁵. أما رابع بونار فيرى «بأن ابن رشيق لما تجافى مع المعز لم يسافر إلى صقلية، وإنما تخفى بالمهديّة حتى رضي عنه، فعاد إليه وأنشده قصيدة مطلعها:

إِلَيْكَ يُخَاضُ الْبَحْرُ فَعَمًّا كَأَنَّهُ بِأَمْوَاجِهِ جَيْشٌ إِلَى الْبَحْرِ زَاحِفٌ⁶
وأنه سافر بعد وفاة المعز إلى صقلية التي توفي بها»⁷.

- شخصية ابن رشيق من خلال شعره:

من خلال شعر ابن رشيق يمكننا أن نتبين ملامح شخصية مؤلف الأتمودج، وهذه الملامح الشخصية تتمثل في أنّه:

- كان ابن رشيق قنوعاً مسالماً ولم يكن صاحب همة في التنقل سعياً لمنصب أو عطاء، وهذا ما يفسّر إقامته الطويلة في القيروان، ومن شعره في القناعة:

يُعْطَى الْفَتَى فَيُنَالُ فِي دَعَاةٍ مَا لَمْ يَنْلِ بِالْكَدِّ وَالتَّعَبِ
فَاطْلُبْ لِنَفْسِكَ فَضْلَ رَاحَتِهَا إِذْ لَيْسَتْ الْأَشْيَاءُ بِالطَّلَبِ
إِنْ كَانَ لَأَرْزُقَ بِلَا سَبَبٍ فَرَجَاءُ رَبِّكَ أَعْظَمُ السَّبَبِ⁸.

¹- في بعض المصادر نجد لفظة "صولة" بدلا من "صورة".

²- أبو الحسن علي بن بسام الشنتري: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مج1، قسم 4، ص172.

³- ينظر الميمني: ابن رشيق، ص 69-70.

⁴- أبو العباس بن بكر بن خلكان: وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان، ج2، ص 86، ويورد رأيين آخرين سنة 456 هـ ويؤيده الصفدي في سنة 463 هـ، أما الحموي فيرى وفاته سنة 456 هـ والقفطي سنة 450 هـ.

⁵- مما يورده في إثبات رأيه الاضطرابات التي حدثت في صقلية بعد 453 هـ، وكذلك رثاؤه للمعز وكذا أبيات في مدح تميم ابن المعز:

أَصْحٌ وَأَقْوَى مَا سَمِعْتَاهُ فِي التَّدَى مِنَ الْخَبْرِ الْمَأْتُورِ مُنْذُ قَدِيمِ

⁶- حسن بن رشيق: الديوان، ص 103.

⁷- ينظر رابع بونار: المغرب العربي تاريخه وثقافته، ص310.

⁸- حسن بن رشيق: الديوان، ص47.

- كان صاحب دعابة وتظرف، الدليل على ذلك كثرة محفوظاته من شعر الدعابة التي أوردتها في الأنموذج، ومن أمثلة شعره في ذلك وصيته بالبغال:

أوصيك بالبغل شراً فأئنه ابن الحمار
لا يصلح البغل إلا للكد والأسفار¹.

- يرى البعض أن ابن رشيق كان ماجنا لأنه كتب في الغلمان يتشوق إليهم، لكن التفسير الآخر الذي يمكن إيرادها أن الشعراء المغاربة كانوا يجرون على سنن المشاركة في الشعر وأغراضه ولذلك نرى الشاعر يخوض في هذا الغرض، وذلك أتباعاً للتقاليد الشعرية التي تأسست وشاعت في المشرق، ومن هذه الأغراض الغزل بالمذكر ومن شعر ابن رشيق في ذلك:

إن كنت تُتكر ما منك ابتليت به فإن برء سقامي عز مطلبه
أشر بعود من الكبريت نحو فمي وانظر إلى زفاتي كيف ثلثه².

- ورغم ذلك فقد ظل أقرب إلى شعر الغزل العذري منه إلى شعر الإباحة والمجون و من شعر المجون قوله:

صنم من الكافور بات معانقي في حلتين تعفف وتكرم
فكرت ليلة وصله في صدره فحرت بقايا أدمعي كالعندم
فطفقت أمسح ناظري في نحوره إذ شيمة الكافور إمساك الدم³.

- وقد كان متهاوناً في أداء واجباته الدينية، وهذا ما يشير إليه في قوله:

إنني لقيت مشقه فأبعث إلي بشقه
كمثل وجهك حسناً ومثل ديني رقة⁴.

وهذا لا يدل على تركه واجباته الدينية تماماً، وإن كان يدل على ضعف التروع الديني لديه.

- أما عن سلوكه العلمي ففيه تواضع العلماء وأمانتهم، فهو كثيراً ما يتواضع حينما يتكلم عن نفسه في العمدة، مثل قوله: «وقد صنعت على ضعف متني وتأخر وقتي»⁵، ومثل قوله مخاطباً "أبا الحسن علي بن أبي الرجال" رئيس ديوان الإنشاء في قصر المعز: «وأنا-أطال الله بقاء السيد محروس النعمة، مرهوب النعمة، موقى في دنياه ودينه- وإن لم أعلق من العلم إلا بحاشية، ولا أخذت منه إلا في ناحية، لسوء المكان، وقلة الإمكان، وزمانة الزمان، وحدوث الحدثن»⁶، وكلها عبارات تدل على التواضع.

¹ - حسن بن رشيق: الديوان: ص84.

² - المرجع السابق: ص41.

³ - المرجع نفسه: ص147، 148.

⁴ - المرجع نفسه: ص110.

⁵ - أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص23.

⁶ - المرجع السابق: ج1، ص16.

- كان يتحرّى الصّدق والأمانة فيما ينقل، فلم يكن يغيّر أو يحوّر، أو ينحل ويبدو ذلك من خلال حديثه عن "النقل" قائلاً: «وقد نقلت هذا الباب نقلاً من كتاب عبد الله بن المعتز، إلا ما لا خفاء به على أحد من أهل التمييز، واضطرّني إلى ذلك قلة الشواهد»¹.

- لكنه كان يخرج عن طوره أحياناً حينما يتّهم بالانتحال والسرقة، ومن ذلك قوله: «وكم في بلدنا هذا من الحفاث قد صاروا ثعابين، ومن البغاث قد صاروا شواهين، إن البغاث في أرضنا يستنسر»².

- شيوخه:

تحدّث ابن رشيق عن شيوخه الذين تتلمذ عليهم أو تأثر بهم وبعلمهم؛ وهم: أبو عبد الله محمد بن جعفر النحوي المعروف بالقزاز (ت412هـ)، و أبو محمد عبد العزيز بن أبي سهل الحشني البقال الضرير (ت406هـ)، و أبو عبد الله محمد بن إبراهيم بن السمين، وأبو إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري الحصري (ت413هـ)، ومن الشيوخ من تأثر به ولم يثبت أنه تتلمذ عليه: أبو محمد عبد الكريم النهشلي الذي نقل عنه كثيراً من آرائه في العمدة، وكان شاعراً أديباً ولغوياً³.

مؤلفات ابن رشيق:

ترك ابن رشيق تراثاً ثرياً من المؤلفات، جمع بين الشعر والنقد، والتراجم والرسائل، يفوق الثلاثين كتاباً ورسالة، أما كتبه فيمكن أن نقسمها إلى قسمين:

كتبه غير الموجودة:

وقد ذكر معظمها ابن خلكان؛ وهي: "الديوان الشعري، طراز الأدب، الممدوح والمذموم، متفق التصحيف، المنّ والفداء، تحرير الموازنة، الاتصال، غريب الأوصاف ولطائف التشبيهات لما انفرد به المحدثون، أرواح الكتب، شعراء الكتاب"⁴، "المعونة في الرخص والضرورات، الرياحين، صدق المدائح، الأسماء المعربة، معالم التاريخ، إثبات المنازعة، التوسع في مضائق القول، الحيلة والاحتراس"⁵، "كشف المساوي"⁶، "تزييف نقد قدامة"⁷، الشذوذ في اللغة"⁸، أما رسائله التي ألّف معظمها في الرد على منافسه ابن شرف

¹- أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج2، ص80.

²- المرجع السابق: ج2، ص239

³- وقد ترجم له ابن رشيق في الأتمودج وترجمته رقم 34، ص170. وهذا الرأي يراه محقق الأتمودج.

⁴- ذكرها ابن خلكان في وفيات الأعيان.

⁵- ذكرها: الصفدي في كتابه الوافي بالوفيات.

⁶- قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص99.

⁷- ذكره ابن أبي الأصبغ: مقدمة تحقيق الأتمودج، ص15.

⁸- ذكره ابن خلكان، الصفدي، حاجي خليفة.

فهي: «ساجور الكلب، نجح الطلب، قطع الأنفاس، نقض الرسالة الشعوذية والقصيدة الدعية، الرسالة المنقوضة»¹، "فسخ الملح ونسخ اللحم، رفع الإشكال ودفع المحال"². كما تنسب إليه الكتب التالية: "ميزان العمل في التاريخ"³، "شرح كتاب الشذوذ في اللغة، تاريخ القيروان، النموذج في اللغة، شرح الموطأ أو مختصر الموطأ"⁴، "سر السرور، بلغة الإشفاق في ذكر أيام العشاق"⁵، "الروضة الموشية في شعراء المهديّة، وقد شكك محقق الأئمة في كونها لابن رشيق"⁶.

كتب ابن رشيق الموجودة:

أما كتب ابن رشيق الموجودة فهي كتاب "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" وكتاب "قراءة الذهب في نقد أشعار العرب" وأخيراً الكتاب الذي تناولته بالدراسة "أئمة الزمان في شعراء القيروان":

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه:

أهمّ تأليف ابن رشيق النقدية «وهو الكتاب الذي انفرد بهذه الصناعة وإعطاء حقها، ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده مثله»⁷، وهذا تقرّيب ابن خلدون لكتاب العمدة وصاحبه الذي عدّه رائد هذه الصناعة ألا وهي نقد الشعر، وقد نستنتج تاريخ تأليفه من أمرين؛ الأمر الأول أنه أهداه لأبي الحسن علي بن أبي الرجال المتوفى سنة 426 هـ، أي أنه أُلّف قبل سنة 426 هـ وبعد سنة 422 هـ، التي أرسل فيها الخليفة الفاطمي بمصر هدية للمعز بن باديس، وذكرها ابن رشيق في عمدته⁸.

وقد ذكر في مقدمة كتابه هذا أنه: «رأى الناس قد بوبوا الكلام في الشعر أبواباً مبهمّة وضرب كل واحد في جهة، وانه جمع أحسن ما قيل في كتابه»⁹ وقال: «وعوّلت في أكثره على قريحة نفسي ونتيجة خاطري، خوف التكرار، ورجاء الاختصار، إلا ما تعلق بالخير وضبطته الرواية فإنه لا سبيل إلى تغيير شيء من لفظه، ولا معناه»¹⁰. ويرى إحسان عباس أن «حظ ابن رشيق من الأصالة النقدية ضئيل، وأن صهره لآراء من سبقه قد أخفى أخذه عنهم، ولكنه حين تكلم عن مميزات نراه يضفي عليه ميزات تجعل منه ناقداً متميزاً، أجمل هذه الصفات في النقاط التالية:

¹- يرجح الشاذلي بويحي أنها هي: نقض الرسالة الشعوذية، ج2، ص 730.

²- أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 11، ومقدمة الأئمة، ص 16.

³- عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، ط2، 2000، ص12.

⁴- ذكرها: حاجي خليفة: كشف الظنون.

⁵- ينظر الشاذلي بويحي: الحياة الأدبية بإفريقية في عهد بني زيري، ص 126.

⁶- ينظر مقدمة تحقيق الأئمة، ص 17-19.

⁷- عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ص 573.

⁸- ابن رشيق: العمدة، ج2، ص297.

⁹- ينظر المرجع السابق: ج1، ص 19.

¹⁰- المرجع نفسه: ج1، ص 19.

- طرافة التجربة: إذ يصفه بأنه سابق لغيره في منهج تناول بعض القضايا، كأن يصف كيفية نظم الشعر ممثلاً بتجربته الشخصية في كثير من ذلك مما يشد القارئ.

- الجرأة: وقد وصف بها لكونه قد خالف أعلاماً في النقد في عصره، وناقض آراءهم.

- طرافة الرأي: وقد ساق فيها القضايا التي كان فيها ابن رشيق سابقاً لغيره، وهنا يكمن ابتكاره وتجديده كما يفهم من كلام إحسان عباس.

- ثورته على بعض التقاليد الشعرية، وعلى المتطفلين على الميدان الأدبي.

- اتساع نطاق الفهم النفسي عنده لوظيفة الشعر؛ وهذا يمكن أن يضاف إلى طرافة الرأي، فهو لا يكتفي بما وقف عنده الأولون من آراء بل يتجاوزها¹، فإذا ما لاحظنا هذه المميزات و الأحكام الأولى التي ذكرها إحسان عباس وجدنا أن الباحث قد خفف من حكمه الأول على ابن رشيق بذكره هذه الصفات التي تجعل منه ناقداً فذاً، فابن رشيق من النقاد الذين استوعبوا التراث النقدي السابق لهم، وقاموا بمحاورته مؤيدين ومحللين وأحياناً مبتكرين.

وكتاب العمدة يقع في جزأين: وأبوابه تستوعب البحث في كل القضايا المتعلقة بالأدب: «كمثزلة الشعر والدفاع عن الشعر وأثره في حياة العرب وفي حياة الشعراء، وذكر مشاهير الشعراء ومن برز منهم في ناحية من نواحيه، وكتريف الشعر وأنواعه واختلاف المذاهب الجمالية فيه ومشكلة الصنعة والطبع، وما ورد فيها من أقوال وكقيمة الأوزان والقوافي ووجوه الصواب والخطأ فيهما، واختلاف طباع الشعراء في طلب الشعر وخير أوقات استلهامه، والإيجاز والإطناب والبديع والاستعارة ومسائل أخرى أكثر طرافة، كالفرق بين المبالغة والغلو والإيغال في معاني الشعر، وبحث الحشو وفضول الكلام والركيك والمستضعف، وكالبحث في متى يحسن التكرار ومتى يستهجن، وكبحوثه الطريفة فيما يمل من صياغة حسب الموضوع بحيث يجب أن تختلف لغة الشاعر من الغزل إلى المدح مثلاً، وكبحثه في المعاني المستحدثة وفيما تفرد به القدماء»².

والكتاب قد تناول في القسم الأول دراسة عامة للشعر، أما القسم الثاني فأبوابه ستون باباً، وتتعلق بالشعر كفن، تناول فيه أساليبه وأغراضه والمعاني الشعرية، وبحثه الطريفة فيما يجمل من صياغة حسب الموضوع. ويرى البعض أن كتاب العمدة قد وقع في اضطراب من حيث توزيع الباحث على أقسام الكتاب «لأنه كان من حق بعض الأساليب كالمطابقة والمقابلة والتقسيم وغيرها أن تكون في القسم الأول وكذلك السرقات الشعرية... وكان يمكن لأبواب من القسم الأول أن تكون في الثاني... كالرجز والقصيد،

¹ - ينظر إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق: ط1، الإصدار 4، 2006، ص 458-462.

² - ينظر عبد الله شريط: تاريخ الثقافة والأدب في المشرق والمغرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1983، ص 315.

والقطع والطوال...»¹؛ إذ يرى حسين جمعة أن هذه المباحث التي جاءت في الجزء الثاني هي من نوع الدراسات العامة، أما ما جاء في الجزء الثاني فهو ما تناول بنية القصيدة، ولذلك رأى أن بعض الأبواب أحق بالجزء الأول بينما أبواب أخرى كان أولى أن تكون في الجزء الثاني. وقد طُبِعَ الكتاب عدة طبعات؛ نذكر أوائلها:

الأولى بتونس سنة 1282هـ - الجزء الأول فقط وهو غير كامل، والثانية بمطبعة السعادة بمصر بتصحيح بدر الدين النفساني سنة 1325هـ/1907م، والثالثة بمطبعة أمين هندية، القاهرة 1344هـ/1925م.

- قراضة الذهب في نقد أشعار العرب:

هذا الكتاب عبارة عن رسالة من ابن رشيق إلى صديقه "أبي الحسن علي ابن القاسم اللواتي" «إذ يظهر أن "اللواتي" كان معجباً بشعر ابن رشيق يترتم به في وحدته وبين أصحابه، وذات مرة سمعه أحد جلسائه ينشد بيتين منه فادعى هذا الجليس أنهما مأخوذان من شعر لعبد الكريم النهشلي، وبلغ ابن رشيق ذلك فهاج هائج وماج مائج، ونهض فكتب هذه الرسالة»². وقد اعتبر كتاب "القراضة" ذيلاً لكتاب العمدة «وقد أُلّف العمدة بين سنتي 422هـ و426هـ، أما كتاب القراضة فقد أُلّف بعد ذلك الزمن»³، وذلك لأنه أحال إلى العمدة في كتابه "قراضة الذهب" «ويعتبر البعض عمل ابن رشيق في كتبه الثلاثة متكاملًا، فقد أُلّف العمدة وتعرض في فصوله الأخيرة للسرقعة، حتى إذا تعرض هو نفسه لتهمة السرقعة عمل رسالته "قراضة الذهب" رداً على متهميه، وبرهنة على مقدرته واطلاعه، ويمكن اعتبار "النموذج" تطبيقاً للقواعد النقدية التي تناولها في كتابيه العمدة والقراضة»⁴.

وقد نشر بالقاهرة عن مخطوطة وحيدة بعناية محمد أمين الخانجي 1346هـ/1924م، ونشر بتونس بتحقيق الشاذلي بويحيى طباعة الشركة التونسية للتوزيع 1972م.

التعريف بكتاب "أنموذج الزمان في شعراء القيروان":

نجد اسم الكتاب في قصيدة عبد الرزاق بن علي النحوي وهي الترجمة الثلاثون في الأنموذج؛ يقول

النحوي:

يَا مُبْرِرًا إِبْرِيذَ خَيْرِ سَبِيكَةٍ	وَمُكَلَّلًا إِكْلِيلَ خَيْرِ مُتَوَجِّجٍ
وَمَمِيَّزًا جَنَسِيَّ مُقَدَّمَةَ النُّهَى	إِنْ أَشْكَلًا مِنْ عَاقِرٍ أَوْ مُتَبَجِّجٍ
وَمُطَرِّزًا حُلَلَ الْبَلَاغَةِ مُعْجَزًا	كُلَّ الْوَرَى بِبَلَاغَةِ الْأَنْمُودَجِّ ⁵ .

¹ - حسين جمعة: إبداع ونقد، منشورات دار النمير، دمشق، ط1، 2003، ص 193.

² - عبده عبد العزيز قلقيلة: النقد الأدبي في المغرب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2007، ص 144، 145.

³ - عبده عبد العزيز قلقيلة: النقد الأدبي في المغرب العربي، ص 160.

⁴ - ينظر إحسان عباس: النقد الأدبي عند العرب، ص 451.

⁵ - حسن بن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 156.

- وقد رجح محققا الأتمودج اسمه الكامل: "أتمودج الزمان في شعراء القيروان"، ولفظة القيروان لا تعني المدينة وحدها بل تعني افريقية الصنهاجية وتمتد حتى خارج افريقية، لأن في ترجماته من الشعراء من هم من خارج افريقية، فنجد ابن رشيق والنهشلي وعمران بن سليمان من الحمديّة، كما نجد علي بن يوسف من تونس وعبد الله بن محمد من جراوة وغيرهم.
- لفظة الزمان تدل على الشعراء الذين عاصروا ابن رشيق وكان كثير منهم في بلاط المعز، ويمتد الزمن الذي تشمله التراجم من الثلث الأخير من القرن الرابع إلى العقد الثالث من القرن الخامس.
- عدد شعراء الأتمودج مئة شاعر، وقد أكد ذلك ابن بسام في الذخيرة وأشار إلى ذلك ابن الأبار في كتابه "تحفة القادم".
- قَصُرُ الأتمودج على شعراء زمانه لا يعني أنه ترجم لمعاصريه من الشعراء جميعهم، بل إن كثيرا من المعاصرين له لم يذكرهم، ولا يعزى ذلك لجهله بهم، لأنه ثبت أنه كان يعرف بعضهم لكنه لم يترجم لهم في الأتمودج، والتفسير المحتمل أنه يكون ربما ترجم لهم في غير الأتمودج من تأليفه.
- شعراء الأتمودج مئة شاعر، ست وثمانون ذكرهم العمري في "مسالك الأبصار وممالك الأمصار"، وواحد ذكره القاضي عياض في "المدارك"، وثلاثة عشر شاعرا ذكرهم الصفدي في "الوافي بالوفيات" من هؤلاء الثلاثة عشر واحد ذكره كتاب "عيون التواريخ".

تاريخ تأليف الأتمودج:

إنّ آخر تاريخ ورد في ترجمات الأتمودج قد ورد في ترجمة عبد الله بن محمد البغدادي، إذ جاء فيها: «ثم مات بالحضرة سنة إحدى وعشرين وأربعمائة، وقد بلغ قريبا من الستين»¹، وهذا ما يرجح تأليف الكتاب بعد سنة 421هـ، لأن مؤلفه ضرب صفحا عن ذكر تاريخ الفراغ من التأليف. وإذا قارنا بين العمدة والأتمودج فإن معظم الذين تعرّضوا للكلام عن زمن تأليفهما قد رجحوا كون الأتمودج يعد تطبيقا للتجارب التقديية التي صاغها ابن رشيق في عمدته فالعمدة - عندهم - سابق للأتمودج من حيث زمن التأليف، إلا أن المحقق يميل إلى فرضية أن الأتمودج سابق للعمدة أو على الأكثر هما ألفا في زمن واحد لأن آخر تراجمه انتهت عند سنة 421هـ، وهذا يعني أن زمن الفراغ منه بعد هذه السنة بقليل.

الدافع على التأليف:

يمكن أن يكون الدافع على التأليف مذكورا في المقدمة وكذا زمن التأليف، لكن ضياعها جعل هذين الأمرين يتأسسان على الاستنتاج، أما الدافع الذي يتبادر إلى الذهن كسبب لتأليف الأتمودج ما ذكره ابن رشيق نفسه حين ترجم للحصري قائلا: «وقد كان أخذ في عمل طبقات الشعراء على رتب الأسنان وكنت أصغر القوم سنا فصنعت:

¹ - حسن بن رشيق: أتمودج الزمان في شعراء القيروان، ص 205.

رَفِقًا أَبَا إِسْحَاقَ بِالْعَالَمِ حَصَلَتْ فِي أَضْيَاقٍ مِنْ خَاتَمِ
لَوْ كَانَ فَضْلُ السَّبْقِ مَنْدُوحَةً فَضَّلَ إِبْلِيسُ عَلَى الْعَالَمِ

فلما بلغه البيتان أمسك عنه، واعتذر منه، ومات وقد سُدَّ عليه باب الفكرة فيه، ولم يصنع شيئاً¹، حيث يعتبر هذا الموقف دافعاً على تأليف الكتاب لأنه قد ثنى الحصري عن هذا العمل، ولكنه لما رأى نقصاً في كتب الطبقات التي كانت شائعة في ذلك العصر؛ وابن رشيق كان على اطلاع كبير على التقاليد الأدبية في المشرق، رأى أن خير وسيلة لتدارك هذا النقص هو إحياء فكرة الحصري في تأليف كتاب للطبقات والراجح أنه لم يرتبه على السن، كما يعتبر هذا العمل تكفيراً من ابن رشيق عن موقفه المثبِّط للحصري.

طريقة تأليف الأنموذج:

إن البحث في هذه النقطة يعتبر كذلك من باب الاستنتاج والتخمين لأن مقدمة الكتاب مفقودة، والكتاب مجموع من عدة نقول - كما سبق الذكر - عن مسالك الأبصار والوافي بالوفيات والمدارك، لذلك لا يمكن الجزم بأن ترتيب هذه النقول في كتبها هو ذاته ترتيبها في الأنموذج والملاحظ أنها لم تعتمد على ترتيب معين، لذلك اجتهد المحققان في ترتيبه ترتيباً ألفبائياً، وختماه بترجمة المؤلف.

وكان ابن رشيق يعتمد على حافظته وعلى المراسلة لقوله في آخر ترجمة معد بن خياره الفارسي: «وشعر معد مشهور مأثور يستغرق البناء ويستعجز الشعراء وقد أتيت منه بما حوته روايتي وانتهت إليه درايتي»². كما كان الشعراء يرسلون إليه شعرهم ليثبتها في الأنموذج، من ذلك ما قاله عن النحوي عبد الرزاق بن علي: «كتب إلي لما صنعت هذا الكتاب صحبة نُبِدَ أنفذاها إلي لأثبتها:

حَصَّصْتَ أَهْلَ الْعَرَبِ مِنْهُ بِمُشْرِقٍ بِأَقْرَبِ مَنْ شَمَسِ النَّهَارِ وَأَبْهَجِ
رَجَّحْتَ بَيْنَ ذَوِي الْفَصَاحَةِ مِنْهُمْ وَفَصَلْتَ بَيْنَ مُرْتَبٍ مِنْهُمْ وَمُثَبَّجِ
وَكَشَفْتَ عَنْ شِعْرِي لِتُلْحِقَهُ بِهِ فَاسْتَرْتُ عَلَى خَلِّ لِسْتِرْكَ مُخَوِّجِ³

فالآبيات السابقة تشير إلى ترتيب تراجم الأنموذج وخاصة في عبارة "رجحت بين ذوي الفصاحة" التي تشير بوضوح إلى اعتماد المؤلف مقياس الجودة والمفاضلة بين الشعراء المترجم لهم، ويرى الباحث أحمد زين أن ابن رشيق قد اعتمد مقياس الجودة في تصنيف شعراء الأنموذج⁴، على أن الشعراء طبقات مختلفة في هذه الجودة نفسها، والمقدّمون هم الذين بلغوا الأوج فيها، ونسبتهم في الأنموذج قليلة، يأتي عبد الكريم النهشلي على رأسهم وبعده يعلى بن إبراهيم الأربسي ثم معد بن خياره الفارسي فبعد العزيز بن خلوف فابن الربيب، وقد ذكر ابن رشيق طائفة أخرى هم الكتاب الشعراء الذين غلبت عليهم صفة الكتابة، إذ صنّفوا

¹ - حسن بن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان: ص 49.

² - المرجع السابق، ص 418.

³ - المرجع نفسه: ص 156.

⁴ - أحمد زين: النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، ص 302.

في التاريخ والأدب والأخبار، ومن بين هؤلاء: ابن زنجي الكاتب وابن غانم بن عبدون الكاتب وابن عطية الكاتب وإبراهيم القاسم الرقيق وأبو الحسن الكاتب.

مكانة الكتاب وأهميته:

رغم أن مؤلف الأتمودج شاعر وناقد إلا أن أكبر فائدة نستفيدها من الأتمودج تلك النصوص الشعرية التي أثبتتها في ترجماته المائة، لأن أغلب الذين ترجم لهم غير معروفين ولم يرد ذكرهم إلا في الأتمودج، كما يؤرخ الأتمودج من خلال نصوصه لتلك الفترة ويطلعنا على الحياة الثقافية في القيروان، وصلاتها الثقافية ببقية الحواضر كالمغرب الأوسط وصقلية والأندلس، ويعرّفنا عن قرب على الأمراء الصنهاجيين وقادتهم ووزرائهم على رغم نقص نصوصه وضياعها، ويطلعنا على أثر الصراع السني الشيعي، وموقف السنة من الشيعة، إذ يلاحظ أن الحقد كان يملأ صدور الأدباء تجاه الشيعة.

أما من حيث الأحكام النقدية فهو أقل تأليف ابن رشيق - الواصلة إلينا - ثراء في هذه الناحية إذ نجدها عبارة عن ملاحظات متناثرة في ثنايا الكتاب، يقدم بها تراجم الشعراء وربما عقب بها، وهي في معظمها أحكام عامة، لا تخلو من المبالغة ومن أمثلتها: «وأبو إسحاق عنده من الطبع ما لو أرسله على سجيته لجرى جري الماء ورق رقة الهواء»¹ وعبد الواحد الزواق: «شاعر مفلق، قوي أساس الشعر وأركانها، وثيق دعائمه وبنيانها، كأنه أعرابي بدوي، يركب ظهر الشعر ويخوض بحر الفكر»².

¹ - حسن بن رشيق: أتمودج الزمان في شعراء القيروان، ص46.

² - المرجع السابق: ص226.

الفصل الأول

الأغراض و الموضوعات

- أغراض موسعة

- المدح

- الغزل

- الوصف

- شعر الاغتراب والتشوق إلى الأوطان

- أغراض أخرى

- الهجاء

- الرثاء

- شعر الحكمة

- شعر المجون

- رثاء المدن

- خصائص عامة

الأغراض و الموضوعات:

تطرق الأئمة لأكثر الأغراض و الموضوعات التي تطرق إليها الشعر المشرقي قبله، هذا لأن التقاليد الشعرية في أصلها مشرقية، وكذلك اللغة التي قيل فيها هذا الشعر و كذا الأوزان، فالشعر المشرقي رافد للشعر المغربي وسابق له، والشاعر المغربي قبل أن تنفتح قريحته بالشعر عليه أن يحفظ كمًّا كافيًا من الشعر المشرقي لتحصل له الدربة و يمتلك ناصية اللغة و التعبير الفني الصحيح، فإذا حصلت له هذه الملكة، كانت كنظام ذهني يحتزنه، مكوّن من اللغة و من الوزن و من الأغراض و ما يصلح لها من موضوعات، وقد تكلم ابن خلدون عن ذلك قائلاً: «... حصول ملكة اللسان العربي إنما هو بكثرة الحفظ من كلام العرب، حتى يرتسم في خياله المنوال الذي نسجوا عليه تراكيههم فينسخ هو عليه. ويتنزل بذلك منزلة من نشأ معهم وخالط عباراتهم في كلامهم، حتى حصلت له الملكة المستقرة في العبارة عن المقاصد على نحو كلامهم»¹، وتحديد الشاعر المغربي في البداية لن يتجاوز جزئيات الخطاب الشعري الموروث، حتى إذا تمكّن من هذا النظام المختزن في ذهنه، وأصبح عنده بمثابة السليقة والفطرة، استطاع أن يتجاوز بتجديده كل إبداع سابق واستطاع أن يتمرد حتى على النظام الذي بنى عليه هذه السليقة، و في هذا الفصل سأقيم حواراً مع شعراء الأئمة الذين يمكن اعتبارهم شعراء عرب السليقة لأنهم ينتمون إلى الفترة الممتدة بين القرن الرابع الهجري و بداية الخامس مما يعني أنهم عاشوا في بيئات عربية، لأن المغرب العربي في هذه الفترة كان قد تعرّب أغلبه، وخاصة في الحواضر و المدن المعروفة كالمحمدية و القيروان و المهديّة، وكان للاستقرار التسيبي الذي عاشته القيروان و المغرب الأوسط في زمن الفاطميين و خلفائهم الصنهاجيين دور في بعث نهضة أدبية، إذ كانت القيروان بمثابة المنارة التي احتفظت أنوار هذه النهضة، فأصبحت وجهة كل أديب وشاعر وطالب علم، لتضاهي بذلك كبريات الحواضر الإسلامية الأخرى، والأئمة يعتبر شهادة صادقة نسبياً عن هذه النهضة وكذلك الكتب النقدية الواصلة إلينا كالعمدة وزهر الآداب، لأن المغرب العربي لم يعرف نشاطاً أدبياً و علمياً بهذه الكثافة قبلاً، وقد لاحظت أن الأئمة ساق شعراً كثيراً في المدح و الغزل و الوصف و وصف الحنين إلى الوطن و الاغتراب فأدرجتها تحت عنوان أغراض موسّعة، وجمعت بقية الأغراض تحت عنوان أغراض أخرى؛ لأنها كانت أقل حضوراً من سابقتها:

¹ - عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، ط2، 2000، ص 362.

المدح:

المدح هو ذكر للحسنات وتقريظ لها «والمَدْح نقيض المهجاء وهو حُسْنُ الثناء»¹، فشعر المدح هو ذلك الشعر الذي يتناول شخصية سياسية أو دينية أو أدبية فيبرز فضائلها و يعدّد حسناتها» و يعتبر البعض المدح أهم موضوع في الشعر العربي، لأنه استغرق أكثر صفحات الشعر العربي على مر العصور، والغالب أنه نشأ أول ما نشأ عند العرب حول التغيي ببطولات فرسانهم وشجعانهم في الحروب و مكارم سادتهم وخصالهم الحميدة في السلم والحرب، وتفنّن الشعراء في وصف البطولات الحربية والخصال الكريمة وحكم الخلفاء والحكم العادل الرشيد على مدى العصور الإسلامية المتعاقبة»²، وكان للمدح مكانة كبيرة في العصر الجاهلي و« خاصة بعد أن تكسب الشعراء بالشعر واتخذوه صناعة ومدحوا به الملوك والرؤساء كالأعشى و زهير وغيرهم»³، إذ كان يتخذ شكل الواجب المنوط بشاعر القبيلة، فالانتصار للقبيلة يكون بمدحها و هجاء خصومها و التشهير بعيوبهم- إن وجدت عيوب- وإلا فاختلاق عيوب لها، وبعد مجيء الإسلام تدخلت عوامل جديدة لتعيد صياغة ملامح الشعر عموماً، وكان المدح من الأغراض التي تأثرت بالمنهج القرآني، ثم ما لبث أن عاد المدح كسابق عهده وانتشر أوسع مما كان عليه في العصر الجاهلي، ففي العصر الأموي وما تلاه، كانت السياسة تتخذ لسانا لها تثبिता لأركان الحكم أو دحضا لآراء المعارضين، وفي العصر الأموي أكثر الشعراء من المدح وأطالوا فيه، غير أن جريراً استن إطالة المهجاء وتقصير المدحة، على أساس أن أولها ينسى و آخرها لا يحفظ⁴ «ورغم كل هذا فهناك من الشعراء من عرف لنفسه قدرها فعزف عن المدح استغناءً عن التسؤل بالشعر، وهؤلاء قلة خاصة في العصر العباسي»⁵، ومن ثمّ اهتم النقاد بشعر المدح، فهذا ابن رشيق في عمدته يعقد له باباً فيفيض في تحديده، والصفات التي يمدح بها الممدوح، وما يجب من موافقة الصفة للممدوح، فالملك لا يمدح بما يمدح به الوزير والكاتب، وكذلك القائد لا يُمدح بما يُمدح به غيره، وسأحاول استجلاء مدى التوافق بين ما نظّر له ناقدنا في عمدته وبين ما ساقه لنا من نماذج مدح في أنموذجه، ولذلك فسأقسم مباحث المدح كما قسمها ابن رشيق حسب الممدوح، بدءاً بالملوك والقادة ثم العلماء والقضاة فالأدباء والشعراء:

1- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1992، ج2، ص 589.

2- شوقي ضيف: عصر الدول و الإمارات (الجزائر-المغرب الأقصى-موريتانيا-السودان)، سلسلة تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، دت، ص120.

3- ينظر محمد عبد المنعم خفاجي: الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص 309.

4- ينظر أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج2، ص128.

5- سامي الدهان: المدح: ضمن سلسلة فنون الأدب العربي "الفن الغنائي"، دار المعارف، القاهرة، ط 5، دت، ص05.

مدح الملوك والقادة:

يُبَيِّنُ ناقدنا في البداية المنهج الذي ينبغي للشاعر أن يسلكه عند المديح فيقول: « وسبيل الشاعر إذا مدح ملكاً أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره للممدوح، و أن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية، غير مبتذلة سوقية، ويجتنب مع ذلك التقصير والتجاوز و التطويل»¹، لأن « للملك سامة وضجراً، ربما عاب من أجلها مالا يعاب، وحرَم من لا يريد حرمانه... و قد حكي عن عمارة أن جده جريراً قال: يا بني إذا مدحتهم فلا تطيلوا المادحة، فانه ينسى أولها و لا يحفظ آخرها... وإذا هجوتهم فخالفوا..»²، وابن رشيق يركز على أمر مهم في مدح الملوك وهو عدم التطويل لأن الملك كثير المشاغل قليل الصبر حتى على مادحيه، ولذلك ينبغي أن تكون عبارات مدحه مركزة كثيفة، كما لا ينبغي أن تصدم سمعه كلمات نائية أو مطالع غير محكمة، والأمثلة عن ذلك كثيرة وخاصة ما يروى عن عبد الملك بن مروان ومادحيه، فلكل مقام مقال، كما أن القائد يمدح بـ: «الجود والشجاعة وما تفرّع منهما، نحو التخرق³ في الهيئات والإفراط في النجدة وسرعة البطش، وما شاكل ذلك»⁴، وشعراء الأنموذج قد تناولوا هذا الغرض و أفاضوا فيه، و قد قسمت قصائدهم حسب الموضوعات:

المدح بالشجاعة والقوة:

كثيراً ما مدح الشعراء المغاربة بالشجاعة، من ذلك قول أبي محمد عبد الله بن محمد التنوخي المعروف بابن قاضي ميلة⁵:

طَبُّ بَأْدَوَاءِ الْجِهَادِ إِذَا صَدَمَ الْعِجَاجُ قَوَادِمَ النَّسْرِ⁶

فابن قاضي ميلة يصفى على ممدوحه صفة الطبيب الخبير بالأمراض والأدواء، وهذا خروج إلى المبالغة المعقولة في وصفه بالشجاعة في ميادين الجهاد، والخبرة في الحرب، كما نجد ذلك في شعر ابن أبي العرب الخرقى:

1- ينظر ابن رشيق: العمدة، ج2، ص128.

2- المرجع السابق: ج2، ص128.

3- التخرق: التوسع في الأمر، و الزيادة عن الحد، وجاء في لسان العرب: تخرق في الكرم اتسع لقول اليربوعي: فَتَى إِنْ هُوَ اسْتَعْنَى تَحْرَقَ فِي الْغِنَى وَإِنْ عَضَّ دَهْرٌ لَمْ يَضَعْ مَتْنَهُ الْفَقْرُ.

4- ابن رشيق: العمدة، ج2، ص135.

5- قال عنه ابن دحية الكلبي في كتابه "المطرب من أشعار أهل المغرب": «أشعر من دب بميلة ودراج، ودخل بها وخرج» وذكر له شعراً غير الذي في الأنموذج، و ميلة هي مدينة بالجزائر.

6- العجاج: الغبار و الدخان مما تثيره الحرب.

7- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 214.

يزدادُ في ظلمِ الخطوبِ ضياؤُهُ

كالبدرِ معظمُ نورِهِ في الحِنْدِسِ¹ ²

فالممدوح بالإضافة إلى كونه مشرق الوجه في أحواله العادية، فهو يزداد ضياءً ونوراً في الحروب، مما يجعله يبرز للأعداء جلياً من غير ما خفاء، على عكس الجبان الذي لا يكاد يُرى في احتدام المعارك لسواد وجهه وشحوبه خوفاً. والشجاعة عند الشعراء المغاربة هي تحدي الموت؛ تحدّ صريح ، من ذلك قول عمر بن معمر الفارسي الملقب بالقلم:

إذا الحديدُ تعنّى قامَ مبتدِراً
يقولُ للموتِ: ما أحببتَ فاقترح
ملكٌ تعاضمَ عنْ شيءٍ يغيّرُهُ
فليسَ يلوِي على همٍّ ولا فرح³

فالمعزُّ يجاور الموت ويخيره فيما يفعل، فهو غير متهيّب ولا مضطرب، وكل ما يستطيعه الموت لا يرهب المعزّ، وهو الملك الذي- لعلو قدره وشجاعته- لم تعد تغيره الحوادث، فلا هو يفرح ولا هو يحزن لمكروهه، وفي هذا تسام بالممدوح إلى صفة تكاد تقارب التنزيه، وهي من المبالغات التي أكثر المغاربة منها في وصفهم لممدوحهم، لأن المبالغة المقبولة تزيد من شرف المدحة، أما المبالغة السيئة فقد تقلب المدح ذماً « وقد كان همُّ المادحين في أكثر مدائحهم للرؤساء و الحكام أن يجسّموا الصفات الطيبة و المزايا الرفيعة و الأخلاق السامية، أو أن يخترعوها و يلصقوها بالممدوحين ليرجحوا في حلبة المديح، و ليرفعوا لواء الممدوح بين الناس»⁴.

والمدح في الأنموذج نجده موجزا أحيانا غير مطوّل، لا يتعدى البيت أو البيتين، كما نجده في قصائد من الطوال، ولكنها لا تفرد للمدح وحده، بل نرى المطولة تبدأ بالتغزل أو النسيب، أو الوصف، ثم يتناول الشاعر المدح في أبيات قليلة؛ من ذلك قول محمد بن إبراهيم بن عمران المعروف بالقفصي الكفيف⁵ مادحا بعد نسيب:

كلُّما خِفْتُ بأنْ يدمَغَنِي
ماطُهُ⁶ يوسِفُ عَنِّي فأندمَغُ
الأميرُ الباسلُ البأسِ الَّذِي
دبَعْتُهُ الحِربُ عرْكَاً فاندَبَغُ
ملكٌ قد صَبَعَتْ وَجَنَّتُهُ
صِبْغَةَ اللَّهِ الَّتِي كانَ صَبَغُ⁷

1- جاء في لسان العرب أنّ الحنّس هو الظلمة وكذلك تطلق على الليل الشديد الظلمة، ووردت في حديث أبي هريرة: كنّا عند النبيّ صلى الله عليه وسلم في ليلة ظلماء حنّس، و الحنّاس ثلاث ليال من آخر الشهر لظلمتهن.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 246.

3- المرجع السابق: ص 309.

4- سامي الدهان: المديح: ضمن سلسلة فنون الأدب العربي "الفن الغنائي"، دار المعارف، القاهرة، ط 5، دت، ص 6.

5- أصله من قفصة بإفريقية، وقيل من دانية بالأندلس.

6- في المعجم الوسيط ماط الشيء: أبعده و نَحَاه، وهي بمعنى أماط؛ يقال أماط الأذى أي أبعده.

7- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 339.

والشاعر هنا لا يمدح الأمير يوسف بالشجاعة فقط، بل ويلبسها لباس الكرم والجود، إذ هو يدفع عنه بلايا الدهر بجوده و شجاعته، ثم إنه يحيلنا إلى الآية الكريمة: ﴿صِبْغَةَ اللَّهِ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللَّهِ صِبْغَةً وَنَحْنُ لَهُ عَابِدُونَ﴾¹، فهو يرى أن ممدوحه قد اصطبغ بصبغة الدين الإسلامي، وأنه - من شدة تقواه - قد ارتسم أثر الورع و التقوى على محياه، وكأن ذلك من سماته الأصيلة.

وقد كان شعر المدح سجلاً تاريخياً يمكن أن يُعتمد في التأريخ لكثير من الحوادث، إذ كثيراً ما كان الشعراء يغتنمون المناسبات لنظم مدائحهم، مثل إبراهيم بن القاسم الكاتب المعروف بالرفيق التديم² الذي اغتنم فرصة الهدية المرسله إلى مصر من طرف باديس بن زيري لمدحه، وهي قصيدة طويلة، افتتحها بوصف طويل للجياذ:

هدية مأمون السريرة ناصح
وما مثل باديس ظهير خلافة
أمين إذا خان الأمين المضيغ
إذا اختير يوماً للظهير موضع
حسام أمير المؤمنين وسهمه
وسم زعاف في أعاديه منقع³

فهو يشبه "باديس" بالسيف المسلول الذي لا يغادر من الأعادي إلا مهزومين خزايا، وهو إلى ذلك يجعله سند الخلافة الذي لا مثيل له، وهذه القصيدة ربما قيلت حين تقديمه للهدية تعبيراً عما لم يقله صاحبها. ومدح الملوك يكون بذكر قوة الملك، و من مظاهر القوة وصف الجيش والعسكر، فهذا الرفيق التديم يمدح ابن أبي العرب الكاتب⁴، ويصفه في كتيبة من جيشه:

وملمومة⁵ شهباء يسعى أمامها
يزجى بنات الأعوجية⁸ شزباً⁹
شهاب⁶ عظيم⁷ من طلائع الذعر
عليها بنو الهيجاء¹⁰ دروعهم الصبر
أسود وغي تحت العجاجة غابها
سريجية¹¹ بيض وخطية¹² سمر

1- سورة: البقرة، الآية 137 .

2- له كتاب حقق بعض ما بقي منه و هو بعنوان: قطعة من تاريخ إفريقية و المغرب.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 58.

4- محمد بن أبي العرب الكاتب تولى عمالة إفريقية على عهد المنصور الصنهاجي 382 هـ، ينظر أخباره في البيان المغرب: ص 249 و ما بعدها.

5- ملمومة شهباء: كتيبة مجتمعة، يميل لونها إلى الأبيض لِمَا فيها من بياض السلاح والحديد.

6- جاء في لسان العرب شهاب: تقال للرجل الماضي في الحرب على سبيل التشبيه بالكوكب في مضيه و الجمع شهبان، يقول ذو الرمة:

إذا عم داعيها أتته ممالك
وشهبان عمرو كل شوهاً صلوم.

7- العزيم: الشديد العدو.

8- في لسان العرب الأعوجية: الخيل، و الخيل الأعوجية منسوبة إلى فحل كريم كان يقال له أعوج، وفي حديث أم زرع ركب أعوجاً أي فرسا منسوباً إلى أعوج.

9- شزبا: ضوامر.

10- الهيجاء: الحرب، و في الحديث لا ينكل في الهيجاء أي لا يتأخر في الحرب.

11- السريجية: السيوف، وجاء في المعجم الوسيط أن سريج حداد معروف تنسب إليه السيوف السريجية

12- جاء في لسان العرب الخطية هي الرماح، وقيل الخط مرفأ للسنن بالبحرين تُنسب إليه الرماح التي تحمل من الهند.

صَبَحَتْ بِهَا دَهْمَاءَ قَوْمٍ أَرْتُهُمْ وَجِوهَ الرَّدَى حُمْرًا خَوَافِقُهَا الصُّفْرُ¹

فهو يرسم صورة متضادة الألوان، الفاتحة والداكنة، فالكتيبة الشهباء التي يقودها ابن أبي العرب، تمثل الجانب الفاتح من الصورة، وهو الذي ركز عليه الشاعر ووصفه، أما الجانب الآخر المظلم فهو يمثل الأعداء وهولا يطيل وصفهم، وقد وظف الاستعارة في قوله: "من طلائعه الذعر"، إذ أن أخبار قوة الممدوح تسبقه، وكذلك عند وصف الجنود "فدروعهم الصبر" لذلك فهو جيش لا يهزم، إذ أن الاستعارة تظل مبدأ جوهريا و برهانا جليا على نبوغ الشاعر « لأنها تعتمد على ما في الكلمة من حمل أو خصب كامن، وبعبارة أخرى حين تستخدم الكلمة استخداما مجازيا تكتسب قوة لم يكن لنا بها عهد قريب»²، وقد شبه تشابك السيوف البيض والرماح السمر بالغابة وأسودها هم جنوده. وهذا أبو علي الحسن بن أبي بكر بن سفيان الصيرفي: يصف قوة المنصور الصنهاجي، بعد وصف خيول العدو وعسكره وقوته، وما وصف العدو إلا زيادة في قوة الممدوح، فالممدوح تزداد قوته كلما كان خصمه أقوى وأشد:

وجردٌ غرايب³ ومردٌ غطارف⁴ وسمرٌ سلاهب⁵ وشيبٌ أكارم⁵
تُخبُّ بهم يومَ اللقاءِ كأنَّها زعازعُ ريحٍ⁶ زمَّهنَّ الشَّكائِم⁷

فهذان البيتان يمثلان مقدمة المدحة وهما وصف لخيول العدو، وما عليها من الفرسان الأشداء، وقد شبه سرعة عدو الخيل بأموج الريح الشديدة وقد أمسكها الفرسان بالشكائم، ثم يذكر ممدوحه فيقول:

تجَلَّى لها المنصورُ فأنجَابَ جُنْحُهَا ولَبَّتْهُ في لثَمِ التُّرابِ الجماجمُ
قنَانُهُمْ في حيثُ لا السَّيْفُ يُنتَضَى كأنَّ ضيَاهُ في التَّراقِي تَمائمُ
كأنَّ الطَّلَى⁸ وسطَ العجاجِ خناصرٌ وقد صيغَ من بيضِ الفِرْنَدِ⁹ الخواتم¹⁰

1- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 61.

2- محمد حماسة عبد اللطيف: الحملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990، ص10.

3- جرد غرايب: خيول قصيرة الشعر شديدة السواد، وفي الترتيل « وَمِنَ الْجِبَالِ جُدُدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ » فاطر: الآية 27 فهي كثيرا ما تأتي تأكيدا فيقال أسود غرايب.

4- جاء في لسان العرب أن الغطارف و مفردها الغطريف هو السِّد في قومه، وقيل الغطريف الفتى الجميل وقيل هو السَّحِي السَّري الشَّاب و يقال التَّغَطَّر في المشي.

5- السلاهب: الطوال من فرسان الخيل والخيول.

6- جاء في المعجم الوسيط زعازع ريح تعني الرياح الشديدة.

7- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص99.

8- جاء في لسان العرب الطلَى وهي جمع طلية: تعني صفحة العنق.

9- جاء في المعجم الوسيط فرند السيف و افرنده: وَشِيه. و جاء في اللسان فِرْنَدُ السيف و اِفْرِنْدُه رُبْدُه و وَشِيه و الفِرْنَدُ السيف نفسه، قال جرير: وقد قَطَعَ الحَديدَ فلا تُمارُوا فِرْنَدًا لا يُفَلُّ ولا يَسْدُوبُ.

10- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 100.

وهنا صورة أخرى جميلة، المنصور واقف أمام هذه الحشود من الفرسان و الخيول مشيراً إليهم بسيفه، والأعادي يقعون دونه مهزومين فهو والجيش كله وحدة على عدوهم، وكأن رماحه المعلقة في صدور الأعداء تائم، وكأن الرقاب- لهوائها عليه- أنامل يُلبسها السيوف، وفي هذا كناية عن كثرة ضرب الأعناق. ومن الشعراء من أكثر في صفة الحرب ومظاهرها، حتى تجد القصيدة تضجّ بصليل السيوف وتحمم الخيل، وصياح المقتولين والقاتلين، نجد ذلك واضحاً في قصيدة عبد الله بن محمد الأزدي المعروف بالطار¹:

شجاعٌ إذا ما الحربُ أذكتُ أوارها وكادَ لها وجهُ الثرى يتحرَّقُ
ولم تجرِ فيها الخيلُ إلّا تقاذفتُ بهَا جُثَّتْ جرحى، وهامٌ مفلقُ
وإذ حلفاءُ الموتِ² أبيضُ صارمٌ إذا لقحتُ منه وضمانُ أزرقُ
و طمَّ³ دمٌ هدرٌ فلا الغيثُ مُعدِّقٌ إذا قرّنا فعلاً ولا البحرُ مُغرقُ⁴

فكل هذه الأبيات وما تصوره من جثث الجرحى، والهلمات المصابة، والسيوف التي تغيّر لونها إلى الأزرق القاني بعد أن أصبحت تمثل الردى، وهذا الدم الجاري الذي يفوق جريان السيول، والذي يصبغ البحر أحمرًا إذا مزجه، كل هذا تعبير حركي عن قوة الممدوح، ليصل في النهاية إلى ذلك الملك الجليل الذي تخفق له رايات الانتصار، و تسعى السيوف في تمكينه وبسط سلطانه، إذ يقول:

لكَ الفاتكاتُ البيضُ بالعزُّ ننتضى لدى الحربِ والرّاياتُ بالنّصرِ تخفقُ⁵.

المدح بالكرم:

الكرم من الصفات الأساسية المهمة التي يُمدح بها الملوك والقادة وغيرهم، وهي من صفات العربي عموماً، نجدها منذ الأبيات الأولى الواصلة إلينا من الشعر العربي، والشعراء المغاربة كغيرهم من الشعراء كثيراً ما مدحوا بها، جرياً على سنة الشعراء الأوائل، واعترافاً بأفضال ممدوحهم، نجدها أحياناً مبالغة تجاوز المعقول والمتعارف؛ من ذلك ما يقول عبد العزيز بن خلوف الحروري النحوي⁶ مادحاً المعز:

لو يستطيع لأدخل الأموات من نعماءه فيمّا نالت الأحياء

1- بيته الذي في الأمودج ص199: «يا بنت ملتحف العجاج كأنه...»، ورد في كتاب التذكرة الحمدونية: «وبيت ملتحف العجاج كأنه...»

2- حلفاء الموت: الأمر الملازم للموت.

3- جاء في لسان العرب طمّ الماء: علا و غمر، وقال الفراء في قوله عز وجل «فإذا جاءت الطامة الكبرى» قال هي القيامة تُطم على كل شيء.

4- حسن بن رشيح القيرواني: أمودج الزمان، ص200.

5- المرجع السابق: ص200.

6- ورد للشاعر في التذكرة الحمدونية ثلاثة أبيات أخرى مع الأبيات الثلاث التي ذكرها له الأمودج ص165 وهي:

إنّ النبي فتّنه ودَّ حُمائها لو تستعيرُ سيوفهُم لحظائها
الواقعات بنا نوافذ تلتقي في القلب أكلمها وحب رماتها
إني لأرضى أن أبيع بلحظة منها مدامع مقلتي وسناتها

سَوَّتْ رَعَايَاهُ يَدَا إِنْصَافِهِ
 مَتَنَوَّعُ الْعِزْمَاتِ مَاءٌ مَغْدُقٌ
 حَتَّى الشَّوَامِخُ وَالْوَهَادُ سَوَاءٌ
 فِيهِمْ وَعَنْهُمْ صَخْرَةٌ صَمَّاءُ
 بَعْضُ الْحَصَى الْيَاقُوتَةُ الْحَمْرَاءُ
 فَجَرَى الْبِرَاعُ وَقَالَتِ الشُّعْرَاءُ¹

فمن المبالغة أن المعز لو استطاع لمنح الأموات من أنعمه كما يمنح الأحياء ، وقد تأتق الشاعر في تشبيهه التمثيلي الذي عبر به عن تميّز المعز عن الناس كتميّز الياقوت عن بقية الحصى، ولقد زاد الشاعر في الاعتراف بفضل المعز حتى أنه عزى إليه بلاغة الشعراء، فمن أفضاله أن يقول الشعراء الشعر ومن أفضاله كذلك أن تكتب الأقلام. ومن التشبيهات الجميلة ما مدح به ابن قاضي ميلة ثقة الدولة "يوسف بن عبد الله بن محمد بن علي ابن أبي الحسين"، و كان حاكم صقلية للعبيدين آنذاك، حين هاجر إليه ابن قاضي ميلة متكسباً²:

إِذَا سَعَى الْمَحَلُّ³ فِي أَرْضٍ بَعَثَتْ لَهُ
 حَيْشًا مِنَ الْخَصْبِ مَشْكُورَ الْأَفَاعِلِ
 يَغْدُو النَّدَى وَهُوَ مِنْ فِرْسَانَ حَلْبَتِهِ
 بِسَيْفٍ وَفِرِّ عَلَى الْإِمْلَاقِ مَسْلُولِ⁴

فالشاعر قد شبه الفاقة والفقر بالعدو، وخصمه كرم الأمير، الذي ألبسه لباس الفارس الذي انتضى سيفه في وجه الإملاق والفقر والعوز.

ومن الشعراء المغاربة من جعل ممدوحه أفضل من أهله وولده ووطنه، لأنه تركهم من أجله، لأنّ الشاعر لم يترك أهله إلا ليلقى من هو أكرم منهم، لذلك حشد كل الصفات النبيلة في شطر بيت تعبيراً عن أخلاق الأمير، وكثيراً ما كان التشبيه السبيل الأقرب لتجسيد الصفات المحسوسة للسامع، ليستحضرها في ذهنه كقوله مشبهاً النجابة والمجد والبشر؛ الصفات التي تجري في طبع الممدوح كالماء الذي يجري في أعصاب النبات، وكما أن النبات لا حياة له بدون الماء الذي يجري فيه، فعلي الأمير لا يتخلى عن هذه السمائل التي أصبحت طبعاً وجبلة؛ يقول أبو بكر عتيق بن تمام بن أبي النوق الأزدي الطيب مادحاً علي بن أحمد أمير قرطبة (ت408هـ):

تَرَكْتُ أَهْلِي وَأَوْطَانِي لِقَصْدِ فِتْيِ
 يَدَاهُ أَحْصَبُ مِنْ أَهْلِي وَ مِنْ وَطْنِي
 عَلِيُّ الْمَاجِدُ الْحُرُّ الْجَوَادُ وَمَنْ
 فِي حَزْمِهِ جَمْعَ الْأَشْتَاتِ لِلْحَسَنِ
 وَمَنْ إِذَا اسْتَمَطَرَ الْعَافُونَ رَاحَتَهُ
 سَقَّتْهُمْ فَوْقَ سَقْيِ الْوَابِلِ الْهَتَنِ⁵

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 163، 164.

2- ينظر إحسان عباس: العرب في صقلية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1975، ص169.

3- المحل: الشدّة و الجوع الشّدِيد، وهو نقيض الخصب.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 214.

5- الهتن: المطر الخفيف الدائم.

ومن حوى رُبّاً لم يحوها بشرٌ
الفرعُ عن جدّه ينمي ومحتدّه
تجريّ التّجابهُ طبعاً في شمائله
إلّا الذي ولدوه معدنُ المنن¹
والخيرُ والشّرُّ مشروبانِ في اللّبن
والجدُّ والبشرُ جريّ الماءِ في العُصن²

وإذا كان الكريم الجواد أفضل من الأهل عند الكثير من الشعراء فالرحيل إليه والتقرب منه وكثرة قاصديه من المادحين دليل على صحة ما يمتدح به من كرم، فعلي بن أحمد بن الصفار السوسي، لا تشنيه ملامة امرأته، التي تبكي وتحاول ثنيه عن الرحيل، وتذكره بالبعد بل وتحاول وعظه، ثم تذكر له الأولاد ومن لهم ليرعاهم ويحميهم؛ يقول في وصف حالها:

بَكَتْ وَشَكَتْ وَاسْتَرْجَعَتْ وَتَوَجَّعَتْ
وقالتُ أما ينهاك أن تذكرَ النَّوى³
وهذا أوانِ الحلمِ فاسمعْ وكنْ له
ومنْ لصغارٍ منْ عيالٍ تركتَهُمْ
ولنْ يجِدُوا للعيشِ بعدَكَ لذّةً
فَظَلْتُ لها مُسْتَرْجِعاً مُتَبَاكِياً
نُهَى قَدْ نَهَتْ عَنْكَ الصِّبَا وَالتَّصَايِيا
مطيعاً وكنْ للغيِّ والجهلِ قالياً
كزُغِبِ القَطَا ييغونَ طَعْمًا وساقيا
ولنْ يشربُوا منْ بعدِكَ الماءَ صافياً⁴

لكنه لن ينثني عن رحيله، بل و يذكرها بأن الله هو الرازق و الحافظ قائلًا:

فقلتُ لها إنَّ الذي ليسَ غيرهُ
وحسبي به مُستخلفاً ومصاحباً
إلهُ كفاهمُ حافظاً ومراعياً
أمامي محفوظاً بهِ وورائياً⁵

ثم يستطرد ذاكراً رحلته وراحلته، في أوصاف تشبه في كثير الشعر القديم، وهذه ميزة من مميزات الشعر المغربي في الأنموذج، فهو أقرب في موضوعاته إلى الشعر الجاهلي وخاصة في غرض المدح الذي تناول المغاربة فيه موضوعات كانت شائعة في الشعر الجاهلي، ثم يصل بنا الشاعر إلى مدحه:

زيارةٌ ودٌّ منْ مُحبٍّ مُحافظٍ
وتطلبُ في ذاكِ القبولِ وتبغِي
وأنتَ - بحمدِ اللهِ - فدُّ زمانِه
وأوحَدُ عصرٍ ما أرى لكِ ثانياً⁶
يرى الودَّ منْ سُقمِ الضَّمائرِ شافياً
جزاءً بهِ منْ خالصِ الودِّ واقياً

1- جاء في المعجم الوسيط المنن مفرداً المننة تعني القوة يقال ليس لقلبه منة، وتطلق على الإحسان و الاستكثار منه.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 243، 244.

3- التوى: البعد و الغربية، وجاء في لسان العرب النية والتوى الوجه الذي يتوى المسافر لقول الشاعر:
فألقت عصاها واستقرَّ بها التوى كما قرَّ عيناً بالإياب المسافر.

4- المرجع السابق: ص 266.

5- المرجع نفسه: ص 266.

6- المرجع نفسه: ص 267.

والقارئ لقصائد المدح يستشعر تأثراً في المدائح وابتعاداً عن الألفاظ المتبدلة، فالتعويل على الموضوعات القديمة إنما هو نوع من اللجوء إلى الصفاء اللغوي والجزالة اللفظية، وكثيراً ما كانت المدائح تقع مواقع حسنة من الممدوحين، لا عتنائهم وتجويدهم لها، فالقصيدة السابقة « وقعت من أبي الجيش مجاهد بن عبد الله¹ موقعا لطيفا وأمر له بمائتي دينار وخمسة من الرقيق واعتذر إليه². والمادحون من الشعراء يخرجون أحيانا عن تكتّمهم ويصرّحون بما يريدون، وهذا لا ينفي عن قصائدهم القوة والجمال فعلي بن يوسف التونسي³، يضيف على ممدوحه "المنصور بن محمد" صفات السماحة والكرم، وكرم الأصل، بعد مقدمة جزلة يذكرنا فيها بمطالع الشعر الجاهلي:

أقام قلبك بعد الحيّ أمّ ظعننا
 لله درّ النوى ماذا به ظفرت
 يا ليت شعري أيحيا بعد بينهم
 في الظاعنين الألى⁴ كانوا لنا سكنا
 عيني وإن لم تذق من بعدهم وسنا⁵
 قلبي فواحرنا إن أمّت حزننا⁶

فالظعينة والترحال والحي والنوى كلها من الألفاظ الجزلة القوية، التي لازمت المقدمات الطللية المشهورة، وفي نهاية القصيدة يذكر الشاعر حاجته صراحة، فهو لا يطلب إلا فرساً ومركباً وكسوة، وكيف لا يعطاها وقد «كان المنصور مفتوناً بشعره لا يتمالك إذا سمعه»⁷، وهذا ليس منّة من المنصور بل استحقه التونسي وكان واثقاً من نفسه كما يصرح ابن رشيق معترفاً بفضله وسبقه، والشاعر هنا وإن استعمل بعض التشبيهات لكننا نراه يقف معترفاً، وفي هذا الاعتراف والحقيقة بلاغة كذلك: «فالحقيقة في باهما بيان و بلاغة... وكثرة المجازات لا تعني زيادة في البلاغة»⁸:

فأمر بأشقر محبوك القرأ⁹ قرط¹⁰
 ومركب كرياض الحزن¹³ ألبسها
 عبل الشوى¹¹ مذ براه الركض ما صفنا¹²
 مر السحاب وشياً من هنا وهنا

1- أبو الجيش مجاهد بن عبد الله هو أحد أمراء الأندلس.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 268.

3- أصله من تونس وتأدبه بالقيروان.

4- الألى: بمعنى الذين.

5- الوسن هو النعاس من غير نوم، وفي الآية الكريمة: «لَا تَأْخُذُهُ سِنَّةٌ وَلَا نَوْمٌ» الآية 254 أي لا يأخذه نعاس ولا نوم.

6- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 303.

7- المرجع السابق: ص 304.

8- محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير للنشر، عمان، ط1، 1991، ص 28.

9- المحبوك: الفرس الشديد الخلق المستوي المتن.

10- قرط الفرس: طرح اللجام وراء أذنيه.

11- عبل الشوى: ضخم القوائم والرجلين و سائر الأطراف.

12- صفن الفرس: قام على ثلاث قوائم و طرف حافر الرابعة.

13- جاء في لسان العرب رياض الحزن: رياض معشبة خضراء، والأصل موضع معروف من أرض بني أسد كانت ترعى فيه إبل الملوك، قال الشاعر:

ما روضة من رياض الحزن معشبة خضراء جاد عليها مسبل هطل

وخلعة¹ من صفايا ما ذخرت فما أكدي الرجاء الذي عندي ولا وهنا²

ومن الكرم كذلك إغاثة المحرومين والبائسين، وعن ذلك يصدر ابن شرف³ في قوله:

لما رأى الله بقياناً على ظمأ أغائنا بك إن الله رحمان⁴

وهو في مدحه للمعز، يهتدم كل ما بناه السابقون من المادحين ليبي به عزّ ممدوحه ويجعله فوق السابقين ، يذكر أولاد جفنة الذين مدحهم حسان، إذ يقول:

فلو رأى من مضى ما شدته لهجاً أولاد جفنة بعد المدح حسان⁵

و يذكر ابن ذي يزن في قوله:

كنت ابن ذي يزن⁶ لم تشن عدته تلك الجموع ولم تحصنه غمدان⁷

والمعز بن باديس هو الملك الذي انصرفت إليه أغلب مدائح المغاربة في الأتمودج، وذلك طبيعي لأن شعراء الأتمودج أكثرهم عاش في القيروان أو حل بها ثم هجرها، أو زارها لمأماً، والسبب الآخر أن ابن رشيق حينما ألف الأتمودج كان في كنف المعز، وطبيعي أن يطلع المعز على الأتمودج بعد تأليفه، لذلك ساق ابن رشيق أكثر المدائح في المعز، إضافة إلى أن المعز يستحق المدح لاهتمامه بالأدباء وتقريبهم ، ثم لأن الاستقرار الذي ساد القيروان في وقته جعله يحظى برضا الناس عامة واحترام الأدباء خاصة، حتى أن بعض الشعراء قد غالى في مدحه، من ذلك قول ابن شرف القيرواني:

هو الشرف الذي نسب المعالي إليه وهو ذو الشرف القديم
شهاب الحرب مهلك كل باغ ومحرق كل شيطان رجيم
تقطع دونه البيض المواضي وتجفل عنه إجمال الظليم
ويجلو عنه ليل التقع وجه كيدر التّم في الليل البهيم⁸ ⁹

وتكمن مغالاة الشاعر في أنه جعل من ممدوحه الشرف ذاته الذي تنبع منه كل الصفات النبيلة، ولم يكتف بذلك بل لقد نسبه إلى الشرف القديم وهو النسب العربي العريق، و في التشبيه البليغ (هو الشرف) حذف

1- الخلعة: الثوب.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص303، 304.

3- هو: أبو عبد الله محمد بن أبي سعيد بن أحمد بن شرف الجذامي، صاحب كتاب: رسائل الانتقاد.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص342.

5- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص342.

6- جاء في المنجد في اللغة و الأعلام ابن ذي يزن(ت574م): ملك حميري طرد الأقباش من اليمن بمساعدة كسرى.

7- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص343.

8- جاء في لسان العرب ليل بهيم: لا ضوء فيه إلى الصباح.

9- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص342.

للسرائر اللغوية ليصبح التركيب: «إضافة المشبه إلى المشبه به و بذلك تكون قيمة التشبيه أكبر»¹، ثم نجده يسبغ عليه كل الصفات المعروفة في المدح، وهي صفات عامة: كالشجاعة في "شهاب الحرب" ونصرة الحق في "محرق كل شيطان رجيم"، والجمال الخُلقي في "وجه كبدر التّم"، ثم عمد إلى مقابلة جمال المعزّ بالليل ليزيد من وضوح الصورة التي بناها على تشبيه المعزّ بالبدر في ليلة اكتماله. وهذا ابن رشيق المسيلي يمدح المعزّ ذاكرًا النسب العربي، بمناسبة بناء ابتناه المعزّ بصورة قائلاً:

يا ابنَ الأعزّة من أكابرِ حميرٍ وسُلالةِ الأملاكِ من قحطانِ
من كلِّ أبلجٍ² أمرٍ بلسانِهِ يضعُ السيوفَ مواضعَ التّيجانِ³

فالمدح بالنسب العربي كثيرا ما يتجاوز الممدوح إلى ذكر علوّ قدر العرب، وهذا يكشف لنا عن جانب اجتماعي مهمّ لدى الشعوب التي سكنت الضفة الغربية من العالم العربي، فالأكيد أنّها كانت تحسن الظن بالعرق العربي، ولا تحمله على أنه غازٍ أو عدو، بل كانت تنظر إليه على أنه مصدر للعلم والحق والحضارة.

المدح بشرف النسب:

أكثر الشعراء المغاربة من المدح بشرف النسب، وقصدهم في شرف النسب هو النسب العربي، لأن العروبة عندهم مصدر السلطان والدين واللغة والثقافة والحضارة، وقد كان حفظ الأنساب علما معروفا عند العرب قبلهم، وكل الشعراء إذا أرادوا التسامي بنسب ممدوحهم وصلوه بالعرب، من ذلك قول إسماعيل بن إبراهيم أبو الطاهر بن الخازن يمدح المعز، وقد ذكر جدّ العرب اليميني "قحطان"، وابنه "يعرب"، وشعوب "حمير" التي سكنت اليمن، وكلها وصلّت إلى النسب العربي في مصادره ومنابعه الأولى:

وله ذُؤابة⁴ حميرٍ وسناؤها وسنامُ يعربٍ الرفيعِ العالِي
ويجلُّ من قحطانِ أعلى ذرورة يعياً محاولها وليسَ بال⁵
ما زال يبتاعُ العلى متعالياً إنَّ العُلا - وأبيك - علق⁶ غال⁷

فالنسب العربي عند المادحين المغاربة أحد أهم الصفات التي يخلعونها على ممدوحهم، وقريب من ذلك قول حسين بن علي الصيرفي مادحاً المعزّ:

1- ينظر محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، ص39.
2- الأبلج: الأبيض الحسن الواسع الوجه، أو المفترق الحاجبين، وتقال للرجل الطلق الوجه ومنها قول الخنساء:
كَأَنَّ لَمْ يَقُلْ أَهْلًا لِطالِبِ حاجَةٍ وكان بليجَ الوجهِ مُنْشَرِحَ الصُّدْرِ
3- حسن بن رشيق القيرواني: أمّودج الزمان، ص440.
4- جاء في لسان العرب الذؤابة: من كل شيء أعلاه و أشرفه يقال هم ذؤابة قومهم أي أشرفهم واستعار بعض الشعراء الذؤابة للنخل فقال:
جُمَ الذُّؤابِ تُنْجِي وهي أوبىة ولا يُخافُ على حافاتها السَّرَقِ.
5- ليس بال: ليس بمقتصر.
6- العلق: النفيس من كل شيء.
7- حسن بن رشيق القيرواني: أمّودج الزمان، ص82، 83.

لَقَدْ شَرَّفَ اللهُ مِنْ دَوْلَةٍ
وَتَقَفَّهَا¹ بِظَلَالِ السُّيُوفِ
فِيَا ابْنَ الْأَفْضَلِ مِنْ حَمِيرٍ
لِقَاؤِكَ حَسَنَ عِنْدِي الْحَيَاةَ
أَقَامَ الْمَعَزُّ بِتَشْرِيفِهَا
أَمِيرٌ بِصَيْرٍ بِتَقْصِيفِهَا
إِذَا عُدَّ فَضْلُ غَطَارِيفِهَا
وَأَمْنِي مَنْ تَخَاوَفِهَا²

كما أن شاعرنا هنا لم يكتف بنسبته إلى العرب، بل لقد نسبه إلى أفاضل العرب إذ ناداه: "يا ابن الأفاضل من حمير"، وهناك تأكيد لغوي آخر وهو أسلوب الإنشاء المصاحب للنداء، لئلا يترك مجالاً للتكذيب، فنحن نعرف أن أسلوب الإنشاء لا يحتمل التصديق ولا التكذيب. وهذا قره ب بن جابر الخزاعي يمدح "المنصور بن محمد" بنسبته إلى حَمِيرٍ مرّة وإلى قَيْسٍ مرّة أخرى، وهو يشبه نسبه العريق الصّافي بماء المزن الذي لم يُكَدَّر، ولقد أعلاه فجعله في مراتب النجوم الجليلة في كناية كذلك عن رفعة نسبه، و الشاعر لا يكتفي بنسبة ممدوحه نسباً شريفاً، بل ويذكر شمائل أجداده وخصالهم، فالجود إرث المنصور عن أجداده السادة الكرام، الذين يفرّجون عن المعسرين ويحملون عنهم ما لا يطيقون، وهم إلى ذلك أصحاب القرار في أقوامهم فلهم سياسة الناس ورئاستهم والإحسان إليهم، ولهم الحل والعقد:

السَّيِّدُ الْمَنْصُورُ نَجَلُ مُحَمَّدٍ
مَنْ يَسْتَفِدُّ جُوداً فَجُودٌ يَمِينِهِ
الْفَارَجِينَ لِكُلِّ خَطْبٍ ضَيِّقٍ
أَهْلُ السِّيَاسَةِ وَالرِّئَاسَةِ وَالنَّدَى
يَحْتَلُّ مَنْ قَيْسٍ بِأَشْرَفِ مَعْقِلٍ
نَسَبٌ كَمَا الْمَزْنُ غَيْرُ مَكْدَرٍ
قِيلُ الْقَيْوَلِ³ وَقَائِدُ الْقَوَادِ
إِرْثٌ تَقْيَلُهُ عَنِ الْأَجْدَادِ
وَالْحَامِلِينَ لِكُلِّ عِبَاءٍ آدٍ⁴
وَالْبَاسِ وَالْإِصْدَارِ وَالْإِيرَادِ
حَيْثُ النُّجُومُ النَّيِّرَاتُ بَوَادِ
حَقَّقَتْهُ لِلسَّادَةِ الْأَجْمَادِ⁵

والهدف من هذا كله هو أن يقنعنا الشاعر بأن ممدوحه أهل لما هو فيه من مكانة، وأنّه أهل لذلك لصفاته هو كما أنه أهل لذلك لأن هذه الصفات أصيلة فيه وليست طارئة.

موضوعات أخرى في المدح:

1- ثقّفها: أقامها و سوّى عوجها.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص120، 121.

3- جاء في لسان العرب القَيْلُ هو الملك من ملوك حمير، ومنه الحديث: إِي قَيْلُ ذِي رُعَيْنِ أَي مَلِكُهَا، وقال ثعلب: الأقبال الملوك من غير أن يخصّ بها ملوك حمير.

4- العباءُ الآد: هو ما يبلغ بمحمته أقصى المجهود.

5- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص328.

ما سبق من عناصر هي الغالبة على مدح الملوك والقادة، وهناك موضوعات أخرى ليست غالبية لكنها حاضرة لا يمكن إغفالها، من هذه الموضوعات ذكر علو مقام الممدوح، من ذلك قول أبي الفتح بن محمد السّوسي¹ يمدح "حسن بن البلبل"، في شعر يشبه الدّعاء، ليغض به أعداء الوالي وحاسديه:

دُمْ هَكَذَا دُمْ عَلَى رُغْمِ الْعَدَا أَبَدًا عُلَاكَ فِي الْيَوْمِ تَعْلَاهَا عُلَاكَ غَدًا
 قَدْ قَدَّرَ اللَّهُ أَنْ تُعْطَى مُنَاكَ وَمَا أُعْطِيَ حَاسِدُكَ إِلَّا الْبَثَّ وَالْكَمْدَا
 مِنْ أَيْنَ يَهْتَضِمُ الْحَسَادُ لَا سَلِيمُوا مَعَالِيَا أَكْثَرُوا فِيهَا لَكَ الْحَسَادَا
 أَرَادَ فِيكَ اغْتِنَامَ النَّاسِ كُلَّهُمْ فَمَا رَمَى الْغَمُّ مِنْهُمْ غَيْرَهُ أَحَدًا²

فالشاعر إضافة إلى توكيده الذي افتتح به قصيدته قد ركّز كثيراً على الرد على الحاسدين، كأنه ما نظمها إلا راداً عليهم، وكذلك قصيدة إسماعيل بن إبراهيم أبو الطاهر بن الخازن التي افتتحها بذكر علو مقام المعزّ، وهذا النوع من المدح أقرب إلى الحكم العامّ، فعلوّ المقام حكم عام من عناصره الكرم والشجاعة والقوة والنسب الشريف، و قد امتطى الشاعر هذا الإيقاع المتناوب، زيادة في حركيّة الصّورة المدحية وجمالها، «لأن الوزن الشعري يمثل الخصيصة الأخرى مع المجاز لانفراد لغة الشعر عن النثر و تميّزها عنه»³:

رَفِيعُ الْعِمَادِ⁴ وَرِيُّ الزَّنَادِ⁵ عَظِيمُ الرَّمَادِ هُنِّي الْقَرَا
 أَقُولُ لِمَطْلَبِ شَأْوِهِ وَيَلْكَ أَعْيَى عَلَيْكَ الْمَدَى⁶

ولقد تفتّن المادحون المغاربة في التعبير عن رفعة ممدوحهم، بكل الأساليب التعبيرية، إرضاءً لهم وبرهنهً على مقدرتهم، فمحمد بن عبدون الورّاق السّوسي يجعل القَمَرَ من وسائطه ورسله إلى "جعفر بن يوسف"⁷، وهو بذلك يقلب الصورة المعهودة للتشبيه، إذ المألوف أن يُشَبَّه الممدوح بالبدر، بل لقد جعل القمر أقلّ مكانة من ممدوحه جعفر، و خلق الشاعر تميّز معناه وطرافته بأن جعل الحوار مع البدر وشبهه البدر بممدوحه، كما أكد ذلك بأن طلب من البدر الشّفاععة عند الأمير حين الدخول عليه، ومما حسن هذا المعنى تلقائية الألفاظ وانسياب الوزن وخفته، فالشعر بهذا الشكل لغة داخل اللغة:

وَلَمَّا رَأَيْتُ الْبَدَرَ قَمْتُ مُسَلِّمًا عَلَيْهِ وَأَظْهَرْتُ الْخُضُوعَ لَدَيْهِ
 وَقَلْتُ لَهُ: إِنَّ الْأَمِيرَ ابْنَ يُوسُفَ شَبَّهْتُكَ قَدْ عَزَّ الْوَصُولُ إِلَيْهِ

1- يكتى بالسّوسي نسبة إلى موطنه الأصلي "سوسة"، وهو يمدح واليها.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، 69، 70.

3- ينظر محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990، ص13

4- جاء في لسان العرب رفيع العماد تعني الشريف، وفي حديث أم زرع زوجي رفيع العماد أرادت عماد بيت شرفه، والعماد الخشبة التي يقوم عليها البيت.

5- الوريُّ الزناد: الذي إذا رام أمراً أُنْجَحَ فيه وأدرك ما طَلَب.

6- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص83.

7- هو أبو محمد جعفر بن يوسف أمير صقلية(ت388هـ).

فَكُنْ لِي شَفِيعاً عِنْدَهُ وَمَذْكُوراً إِذَا جِئْتَهُ تَبَغِي السَّلَامِ عَلَيْهِ¹

«فالشعر لا يأتي بمفردات جديدة غير التي يستعملها أبناء اللغة، أو يأتي بنظام نحوي جديد غير المعروف سلفاً لديهم، وإنما يعنون أنه يستخدم ما يعرفونه من اللغة من قبل مفردات و نظماً لكنه يستخدم ما يعرفونه بطريقة تختلف عن الطريقة التي يعرفون فيتولد منها ما يدهش و يوقف على سر جديد من أسرار الروح الإنساني الغامض»². كما نجد عنصراً آخر في المدح وهو المدح بالجمال والحسن الخُلقيّ: «فكل إنسان يُمدح بالفضل في صناعته والمعرفة بطريقته التي هو فيها، وأكثر ما يعوّل عن الفضائل النفسية... فإن أضيف إليها فضائل عرضية أو جسمية، كالجمال و الأبهة وبسطة الخلق كان ذلك جيداً»³، ورغم أن ذلك من العناصر الزائدة في المدح، إلا أن شعراءنا في الأنموذج قد تناولوه إضافة إلى الصفات النفسية التي يعتمد عليها المدح أساساً، وهذا ما نلمسه في القصيدة السابقة لمحمد بن عبدون الوراق السوسي في "مدح جعفر بن يوسف"، وكذلك في قول ابن شرف القيرواني في مدح المعزّ:

وَيَجْلُو عَنْهُ لَيْلَ النَّقْعِ وَجْهٌ كَبَدْرِ التَّمِّ فِي اللَّيْلِ الْبَهِيمِ⁴.

وتشبيه الوجه بالقمر حين اكتماله من التشبيهات التقليدية، نلمس ذلك في قول إسماعيل بن إبراهيم بن الخازن كذلك في مدح المعزّ:

وَأَنورُ وَجْهًا مِنَ التِّيْرَيْنِ إِذَا الْخَطْبُ فِي مُضْمَلٍ دَجَا⁵.

غير أن أهم هدف كان يسعى إليه المادحون هو التعبير عن تفرّد ممدوحهم بصفاتهم، وتفرّد مدائحهم عن مدائح غيرهم، فالتمييز والسبق هو هدف كل إنسان مجتهد ولذلك نجد بعض المادحين قصد رأساً إلى هذا المعنى وهو التفرّد والتمييز، والأحقية بالمدح قبل أي ممدوح آخر، من ذلك قول محمد بن إسماعيل بن إسحاق أبو الحسين الكاتب يمدح عبد الله بن محمد الكاتب⁶، فقصر المدح عليه وحده، واستعمال التلغيز اللغوي (حاء ميم ودال) إنّما هو تعبيرٌ عن التفرّد والأحقية بالمدح، وكأن الممدوح قد استحوذ على كل حروف المدح و الثناء الحسن:

تَمَلَّكَ الْحَمْدَ حَتَّى مَا لِمُفْتَخِرٍ فِي الْحَمْدِ حَاءٌ وَلَا مِيمٌ وَلَا دَالٌ⁷

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، 393.

2- محمد حماسة عبد اللطيف: الحملة في الشعر العربي، ص5.

3- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج2، ص135.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص342.

5- المرجع السابق: ص83.

6- كان عبد الله بن محمد الكاتب عاملاً على إفريقية لبني زيري (من 364-377هـ) الأنموذج: ص363.

7- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص364.

وقريب من ذلك مدح إسحاق بن إبراهيم المعروف بالرافضي¹ لأحد أصدقائه، فكلما همَّ الشاعِر أن يمدح؛ وجد نفسه يمدح صديقه، وهو إلى ذلك مدح للمدح لا لغرض آخر، كالتكسُّب أو التقرُّب:

وَمَا أَنَا مَنْ يَتَّغِي نَائِلًا مَدْحَكَ إِذْ جَاءَ فِي شِعْرِهِ
وَلَكِنَّ لِسَانِي إِذَا مَا أَرَدْتُ مَدِيحًا خَطَرْتَ عَلَيَّ ذِكْرَهُ²

وهذا ما يدخله ضمن معاني التفرد واستحقاق المدح والذكر الطيب، ومن الأمثلة الواضحة عن هذا المعنى قول عبد العزيز بن خلوف الحروري النحوي:

مَا أَنْتَ بَعْضُ النَّاسِ إِلَّا مِثْلَمَا بَعْضُ الْحَصَى الْيَاقُوتَةُ الْحَمْرَاءُ³

وقول علي بن أحمد بن الصفار السوسي الذي صرح بعد ذكر صفات كثيرة كتهيئة الحكم عام أخير هو التفرد والتميز:

وَأَنْتَ - بِحَمْدِ اللَّهِ - فَذُّ زَمَانِهِ وَأَوْحُدْ عَصْرٍ مَا أَرَى لَكَ ثَانِيًا⁴
ومنه قول عبد الوهَّاب ابن الغطَّاس⁵ يمدح "عبد الجليل بن جعفر بن بدر":

وَلَا مَدْحَ إِلَّا لِابْنِ جَعْفَرٍ الرَّضَى وَكُلُّ امْرِئٍ يُطْرِي سِوَاهُ فَآفِكُ⁶

مدح العلماء والقضاة:

الصفات التي يُمدح بها كل من الكاتب و الوزير هي: «حسن الروية، وسرعة الخاطر بالصواب، وشدة الحزم، وقلة الغفلة وجُودُ النظر للخليفة، والنيابة عنه في العضلات بالرأي أو الذات... وبأنه محمود السيرة، حسن السياسة، لطيف الحس، فإن أضاف ذلك إلى البلاغة و الخط والتفنن في العلم كان غاية»⁷، أما صفات القاضي فهي تناسب عمله وهي: «العدل والإنصاف، وتقريب البعيد في الحق، وتباعد القريب، والأخذ للضعيف من القوي، والمساواة بين الفقير والغني، وانبساط الوجه، ولين الجانب، وقلة المبالاة في إقامة الحدود واستخراج الحقوق، فإذا زاد إلى ذلك ذكر الورع، والتحرُّج وما شاكلهما فقد بلغ النهاية»⁸. وكما مدح المغاربة أهل القوة والسلطان فقد تناولوا أهل العلم والأدب والدين بالمدح، وشعرهم في هذه الموضوعات قليل، لا نكاد نحصي منه في الأنموذج إلا بضع قصائد أو نتف متفرقة، و مردُّ ذلك ربما

1- ذكر ابن رشيقي أنه كان متعصبًا لشعر ابن هانئ الأندلسي، وأنه كان رافضيا سببًا يعني أنه كان شيعيًا يسبُّ الصحابة.

2- حسن بن رشيقي القيرواني: أنموذج الزمان، ص 80.

3- المرجع السابق: ص 164.

4- حسن بن رشيقي القيرواني: أنموذج الزمان، ص 267.

5- هو عبد الوهَّاب بن خلف بن القاسم بن محمد، عرف بابن الغطَّاس، وهو من سوسة.

6- حسن بن رشيقي القيرواني: أنموذج الزمان، ص 234.

7- حسن بن رشيقي القيرواني: العمدة، ج 2، ص 134، 135.

8- المرجع السابق: ج 2، ص 135.

لكونه مدحا مجّانيا لا رغبة وراءه إلا الاعتراف بفضل العالم أو الأديب أو الفقيه، وعامل آخر لا يجب إغفاله ونحن نتصفح الأتمودج و هو أن قصائده منتخبات شعرية انتقاها ابن رشيق لا تمثل كل شعر هؤلاء الشعراء، كما أن ضياع الأتمودج سبب آخر في نسبة الأحكام التي نخرج بها ممّا بقي منه، وقد كان مدح الشعراء لهؤلاء موافقا لما استنته ابن رشيق في عمدته، كالمدح بسداد الرأي والخبرة، وهذا ما نجد في قصيدة

أبي إبراهيم إسماعيل بن محمد اللّخمي المعروف بابن الاسفنجي التي يمدح بها بعض القضاة:

قاضٍ إذا أمضى بديهة قوله	فهي السراج لكل أمرٍ مُشكّلٍ
راضت تجاربه الزمان وراضها	فاقتاد أصعبه برأي فيصل
جعل السّماح شِعارةً ودثاره	فيمينه وشماله كالشمّال ¹
يلقى العفّاة ² يبشره ونوّاله	ويبيض غرّة وجهه المتهلّل ³

فهو يرى أنه يحكم بين الناس بديهة، فإذا قوله فيصل لكل أمر ملتبس، وما ذاك إلا عن خبرة، فقد روض الزمان وعركه الزمان، وكانت له الغلبة عليه والظهور، إذ قاده برأي حاسم، كما أن من شمائله السماحة التي تجعله ريحا ممطرة جودا وسخاء على المحتاجين، ويلقاهم إضافة إلى جوده بالتهلل والبشر. ومن القصائد التي أتت على مدح القضاة وأفاضت فيه قصيدة أبي القاسم سلمان بن عامر النحوي يمدح القاضي "أبا الحسين عبد الرحمان بن محمد"، وقد جمع له فيها كل ما يمكن أن يمدح به قاض، وهو الذي جمع جمال الخط مع سداد الرأي، وفطنة العقل إضافة إلى شجاعة بالغة فاقت شجاعة "عامر" و "بسّطام بن قيس"⁴، إضافة إلى كرم وجود أزال الفقر عن البلاد، لذلك فكل مدح لن يبلغ وصفه وكل بلاغة لن تأتي على ذكر كل شمائله:

إذا أخذ الأقلام خلت يمينه	يفتح نواراً فرادى وتوأمًا
وإن قام في التّادي لفصل قضية	أعاد ضياء كل ما كان مُظلمًا
برأي كحدّ المشرفي وفطنة	ثرينا يقينًا ما أتى لا توهُمًا
وإن غشي الهيحاء لم تُلفِ عامراً	ولم تُلفِ بسّطام بن قيس مُقدّمًا
تتبع آثار العفّاة بنائل	جزيل فلم يترك على الأرض مُعدّمًا

1- الشّمال: الريح التي تهب من جهة الشمال، وهي تأتي عادة بالسحاب.

2- جاء في لسان العرب العفّاة هم الأضياف وطلاب المعروف، ومنه قول الأعشى:

تطوف العفّاة بأبوابه كطوف النصارى بيّت الوثن.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص93.

4- جاء في المنجد في اللغة والأعلام أن عامر وبسّطام هما من شجعان العرب في الجاهلية، و جاء في اللسان أن بسّطام ليس من أسماء العرب وإنما سمّي

قيس بن مسعود ابنه بسّطاماً باسم ملك من ملوك فارس.

فكلُّ مديحٍ فيه دونَ فعَالِه وكلُّ بليغٍ يشنِّي عنه مُفحَمًا¹
ثم يضيف الشاعر مبيناً قصده من وراء المدح ، وكأما يطلب إحساناً أو يحضُّ على إتمامه:
وإني وإن سألمتُ دهرِي لعَالِمٌ بأنَّكَ تجزيه بما كانَ قَدَمًا
ولو أنني صارعتهُ فصرعتهُ لأوجستُ خوفاً أنْ أصرعَ أرقمًا
ولكنني أسطو عليه بما جِدُّ إذا صنَّعَ الإحسانَ في النَّاسِ تَمَمًا²

وقد عاتب محمد بن سلطان الأقالمي قاضي مدينة صبرة "محمد بن جعفر بن عبد الله الكوفي" بعد مدح طويل إذ قال:

إذا قيلَ من فرَّجٍ كلِّ مِلْمَةٍ أشارَ إليكمُ بالبَّنانِ مُشِيرُهَا
وإن طرقتُ إحدى اللَّيالي بِحادثٍ يحَارُ به السَّاري فأنتمُ بُدورُهَا³
وقد استعمل صيغة "فرَّج" للتعبير عن كثرة التفريج عن المعسرين ثم أردف:
مناقِبُ لا يُرى بُلُوغُ كبيرِها حديثاً وقد أعبَى قديماً صغيرُهَا⁴

فالشاعر يرى أن صفات ممدوحه هي مما لا يستطيعه الناس و لا يطيقون احتمالها، ثم عطف بعد ذلك إلى عتابه، فالأقالمي يرى بأنه مهضوم المكانة عند القاضي، لكنه يسوق عتابه وملامته في أسلوب لين لا يكاد يشف عن امتعاضه وعدم رضاه، بل ويُغرق عتابه في مدح كثير كي لا يثير غضب واستياء القاضي، وقد أحسن الشاعر إخفاء عتابه بأن جعله بمثابة البثِّ والبوح للقاضي الذي لن يخفى عليه ذلك، وهو مع ذلك قد وهب نفسه له طاعة وولاء، لأنه مالك نفسه على ما كان من القاضي:

بلغتَ بأصحابي ذُرَى كلِّ شَاهِقٍ وأخرتني عنها كأنني أخيرُهَا
وما أنا بالمستأخِرِ الشاذِّ عنهمُ ولا ضوءٌ زندي في الوُقودِ حَسِيرُهَا⁵
فلا تحسبنَّ أنني عتبتُ فإنما هي النفسُ لن تخفى عليكُ أمورُهَا
وكم قائلٍ أكثرتَ مدحَ ابنِ جعفرٍ وربتَما قد نيلَ منها كثيرُهَا
فقلتُ له عني إليكُ فإنني وهبتُ له نفسي لأنني أميرُهَا⁶

وقد مدحه عبد الواحد بن فتوح الزَّوَّاق الكُتَّامي¹، أيضا ذاكراً نسبه الشريف، ناسباً إليه الجود والكرم والشرف:

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 129.

2- المرجع السابق: ص 129.

3- المرجع نفسه: ص 385.

4- المرجع نفسه: ص 385.

5- المرجع نفسه: ص 385.

6- المرجع نفسه: ص 386.

حُرُّ المَرْوَعَةِ والأُبُوَّةِ سَيِّدُ
 القَاطِعِينَ نِيَاطَ كُلِّ مَبَالِغِ
 كَانُوا إِذَا بَخِلَ السَّحَابُ بِمَائِهِ
 يَا صَيَّرْفِيَّ بَنِي الزَّمَانِ أَمَا تَرَى
 يَتَمَيُّ لِأَشْرَفِ سَادَةِ أَحْيَارِ
 فِي المَدْحِ تَحْتَ دَقَائِقِ الأَفْكَارِ
 وَهَبُوا سَحَابَ فِضَّةٍ وَنُضَارِ
 عِزِّ الفُلُوسِ وَذِلَّةِ الدَّيْنَارِ²

وهذا المدح - عموماً - لا يخرج عما استتته التقاد من صفات وحددوا؛ من سداد الرأي والحزم والشجاعة إضافة إلى السماحة والمروعة والكرم، كما يمدح العلماء بأنهم يهدون إلى المعالي وإلى أنبل الفضائل والأعمال، فأبو هلال التجيبي³ يقول مادحاً أحد العلماء:

يَهْدِي إِلَى العَلِيَّاءِ مِمَّا مِنْ سَالِكِ
 فَضْلِ الوَرَى فِي الفَضْلِ حَتَّى أَنَّهُ
 طُرُقَ العُلَى إِلا وَكَانَ دَلِيلُهُ
 لَوْ قِيلَ مَنْ فَذُّ الأَنَامِ لَقِيلَ: هُوَ⁴

وكذلك يمدح العلماء بالانتصار على خصومهم في مجال العلم، هذا ما نستشفه من مدح يعلى بن إبراهيم بن عبد الخالق الأربسي⁵ للشيخ "أبي عبد الله محمد بن جعفر النحوي":

أَبَدًا عَلَى طَرْفِ السُّؤَالِ جَوَابُهُ
 يَغْدُو مُسَاجِلُهُ بَعِزَّةً صَافِحِ
 فَالْأَبْعَدُ التَّائِي عَلَيْهِ فِي الَّذِي
 فَكَأَنَّهَا هَوَ دَفْعَةٌ مِنْ صَيِّبِ⁶
 وَيَرُوحُ مُعْتَرِفًا بِذِلَّةِ مُذْنِبِ
 يَفْتَرُّ كَالذَّانِي إِليهِ الأَقْرَبِ⁷

مدح الأدباء والشعراء:

كلُّ يمدح بإجادته في عمله، فالقاضي يمدح بصواب الرأي، أما الأديب فبديهي أن يمدح بالبلاغة والسبق في ميدان الشعر والأدب، ولذلك نجد عبد الرحمان بن محمد الفراسي⁸ حين مدح معداً بن خيارة⁹ قد اتخذ سبيل الاستشارة والاحتكام إليه، مضمياً عليه صفة العقل والحكمة:

يَا وَاحِدَ العِلْمِ وَيَا كَهْفَهُ
 وَمَنْ بِهِ يَفْخَرُ شَأْوُ العُلَى
 وَيَا فَرِيدَ الأَدَبِ المَحْضِ
 فِي سَائِرِ الآفَاقِ والأَرْضِ

1- عبد الواحد بن فنوح الزُّوَّاقِ الكُتَّامِي نسبة إلى قبيلة كتامة، وقد نشأ بتونس و بها تأدب كذلك.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 230.

3- هو: الحسن بن أحمد بن علي بن الحسن بن أبي هلال التجيبي أبو هلال، من القيروان و سكن سوسة.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 103.

5- أصله من مدينة الأريس و تأدبه بالقيروان.

6- جاء في لسان العرب: الصَّيْبُ تعني المطر كما تعني نزول المطر، ووردت في قوله تعالى: ﴿أَوْ كَصَيِّبٍ مِنَ السَّمَاءِ فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ مِنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ وَاللَّهُ مُحِيطٌ بِالْكَافِرِينَ﴾ البقرة: الآية 18.

7- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 433.

8- من قرية تعرف ببني فراس قريبا من تونس، و الشَّاعِرُ قد نشأ بها و تأدب.

9- هو: معد بن حسين بن خيارة الفارسي من شعراء الأنموذج، نشأ بالبادية قريبا من المهديّة.

مسألةُ جَاءَكَ عُنوانُهَا خصمانِ في أمرٍ بِمَ تَقْضِي
طَرْفٌ رأى طَرْفًا فلمَ يَبْرَحَا إلَّا وجرحُ البعضِ في البعضِ¹

وهذا الاحتكام وإن كان احتكاماً أدبياً لا وجود له إلا استشارة للشعرية، وبعث لروح الأدب والدعابة، فإننا نخلص منه إلى أن الأدباء كانوا على مستوى عالٍ من التأدب وحسن التعامل، كما أن القصيدة السابقة لم يكن هدفها الاحتكام فعلاً بل المدح والمجاملة؛ ومنها قوله:

فاقْضِ -وقاكُ اللهُ- مَنْ بيننا بِالْحَقِّ يا خَيْرَ امرئٍ يَقْضِي²
فكذلك الردّ الذي كان في مستواها وعلى قافيتها وكأنه معارضة لها:

تَفْدِيكَ نَفْسِي مِنْ فِتْيِ بَارِعٍ يُعْرِفُ بِالْإِبْرَامِ وَالنَّقْضِ
قَدْ أَتَعَبَ الْأَفْكَارَ وَصَفُ الْهُوَى وَكُلُّ عَيْنٍ دُونَهُ تُغْضِي
تِلْكَ أُمُورٌ خَفِيَتْ دَقَّةً مِنْ كُلِّ مَنْ يَحْكُمُ أَوْ يَقْضِي
لَوْ لَمْ يَغِبْ أَمْرُ الْهُوَى لَمْ يَكُنْ فِيهِ تِلَافٌ الْمَالِ وَالْعَرَضِ³

وقريب من هذه المحاوراة الشعرية تلك المحاوراة التي دارت بين عمران بن سليمان المسيلي⁴ وابن رشيق، في مدح تلقائي فيه اعتراف بالفضل لابن رشيق، الذي يذكر في ترجمته لعمران: «خالطني سنة ثمان وأربعمائة وليس قبله كبير معرفة، فكنت أناوله المعاني وأفتح له أبواب الكلام إلى أن دخل الجملة وأنشد في المحافل، ومدح الأشراف...»⁵؛ يقول عمران المسيلي:

سَأشْكُرُ مَا حَيَّيْتُ ابْنَ عَلِيٍّ وَلَسْتُ بِحَقِّ وَاجِبِهِ أَقْوَمُ
أَرَى بَصْرِي الطَّرِيقَ وَكُنْتُ أَعْمَى فَسَرْتُ عَلَى الْحِجَّةِ لَا أَرِيْمُ
وَلَوْ لَمْ يَهْدِنِي لَضَلَلْتُ وَجْهَهَا وَلَمْ أَبْرَحْ عَلَى وَجْهِهِ أَهِيْمُ⁶

فهذا هو فضل ابن رشيق الذي اعترف به عمران بن سليمان المسيلي، غير أن واجب ردّ الجميل قد فرض على ابن رشيق أن يجزيه مدحاً بمدح، إذ ردّ عليه شعراً:

أَبَا مُوسَى شَهَدْتَ وَكُنْتَ عَدْلًا مُزَكِّي حَيْثُ تَشْتَجِرُ الْخِصُومُ
فِيَأْتِكَ أَفْحَلُ الشُّعْرَاءِ طَبْعًا إِذَا نَفَحَتْ شَقَائِقُهَا الْقُرُومُ⁷

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص148، 149.

2- المرجع السابق: ص148، 149.

3- المرجع نفسه: ص149.

4- هو عمران بن سليمان بن محمد بن عمران التميمي الدارمي المسيلي، نشأ بالمسيلة وتآذب بالمنصورية.

5- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص311.

6- المرجع السابق: ص312.

7- القرم: من الرجال السيد المعظم وجاء في اللسان هو المقدم في المعرفة وتجارب الأمور وإنما سمي السيد الرئيس من الرجال المقرم لأنه شبه بالمقرم من الإبل -وهو فحلها- لعظم شأنه وكرمه عندهم.

صِراطُكَ مستقيمٌ وهو صعبٌ كما صَعِبَ الصِّراطُ المستقيم¹

أما عبد الرزاق بن علي النَّحوي فقد اتخذ المدح طريقاً إلى طلبه المتمثل في إدراج شعره ضمن كتاب الأَنموذج، إذ مدح ابن رشيقي وأفاض في إطراء صنيعه في كتابه الأَنموذج، كما أثنى على الأحكام النقدية التي تضمَّنها، وعلى ما ساق فيه من شعر، إلى أن وصل إلى رغبته في أن يدرج شعره في الأَنموذج طالباً إليه في تواضع كبير أن يستُر عليه ما كان احتمال من هنات، وهذا اعتراف ضمني بمكانة ابن رشيقي الشعرية والنقدية؛ إذ قال:

يا مُبرِزاً إبريز² خير سبيكةٍ ومكلاً إكليلَ خير متوجٍ
ومميّزاً جنسيّ مقدمة النُّهى إن أشكلاً من عاقر أو مُنتج
و مُطرزاً حللَ البلاغة مُعجزاً كلّ الورى ببلاغة الأَنموذج³

وهو يحمد فيه أن خصَّص كتاباً لأهل المغرب، خاتماً ذلك بطلبه الموجز الذي لا يكاد يبين:

خصَّصتَ أهلَ الغربِ منه مُشرقٍ بأقرّ من شمسِ النَّهارِ و أبهج
ورجَّحتَ بينَ ذوي الفصاحةِ منهمُ وفصلتَ بينَ مرثبٍ و مثبج⁴
وكشفتُ عن شِعري لتلحقه به فاسترُ على خِلِّ لستركَ مُحوج⁵

وقد توسل الشاعر بكثير من المجازات؛ لأنَّ «المجاز هو الكسر الأول الذي تحقَّقه لغة الشعر في العلاقات بين الكلمات في الجملة بإعطائها وظائف نحوية لم تكن لتشغلها في غير الشعر، وبذلك تصبح اللغة في الشعر غير اللغة العادية»⁶.

وبعيداً عن هذا التواضع افتخار عنتره التميمي التونسي⁷ بشعره وسبقه في مجال الأدب، وقد ترك أثر قدمه - استعلاءً - على ظهور الشعراء من السابقين المقدمين في الشعر مبالغة في الفخر، ومن مظاهر غلوّه أن جعل الشعر هو الذي يفخر به وليس العكس إذ يقول:

أنا الَّذي يفخرُ القريضُ بهِ والجوْدُ والمُرهفاتُ والقَلَمُ
قد فُتُّ من فاتٍ في القريضِ ولي على قفا كلِّ شاعرٍ قدم¹

1 - حسن بن رشيقي القيرواني: أَمُوذَج الزمان، ص 312.

2 - جاء في اللسان الإبريز: الحلي الصافي من الذهب، وروي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: «إِنَّ اللَّهَ لَيَجْرَبُ أَحَدَكُمْ بِالْبَلَاءِ كَمَا يُجَرَّبُ أَحَدُكُمْ ذَهَبَهُ بِالنَّارِ فَمَنْهُ مَا يَخْرُجُ كَالذَّهَبِ الْإِبْرِيْزِ فَذَلِكَ الَّذِي نَجَّاهُ اللَّهُ مِنَ السَّيِّئَاتِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَخْرُجُ مِنَ الذَّهَبِ دُونَ ذَلِكَ وَهُوَ الَّذِي يَشْكُ بَعْضُ النَّاسِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَخْرُجُ كَالذَّهَبِ الْأَسْوَدِ وَذَلِكَ الَّذِي أُفْتِنَ».

3 - حسن بن رشيقي القيرواني: أَمُوذَج الزمان، ص 156.

4 - جاء في لسان العرب رجل مثبج: مضطرب الخلق مع طول.

5 - حسن بن رشيقي القيرواني: أَمُوذَج الزمان، ص 156.

6 - محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990، ص9.

7 - أورد محقق الأَمُوذَج أن اسمه حسين، ولُقِّب عنتره لسواد وجهه.

لكن الافتخار بالشعرية ليس مقصوراً على عنترة التيمي التونسي، فالشعر العربي يحفظ الكثير من القصائد في هذا الموضوع، وكل شاعر يحاول فيها نسبة السبق والتميز لنفسه.

الغزل:

إن الطبيعة الساحرة للمغرب محفز قوي لذيوع هذا الغرض من الشعر، وكذلك شاع في الأندلس، وذلك ما حمل بعض الباحثين إلى الإقرار بدور الطبيعة الساحرة في بعثه: «كل شيء في بيئة الأندلس الجميلة يغري بالحب ويدعو إلى الغزل، فانقادت القلوب الشاعرة لعواطفها، وحلّت شعراً غزلياً رائعاً»²، وهو من أكثر الموضوعات التي تناولها شعراء الأندلس، وحاضوا في دقائق موضوعاته، فقد وصفوا المرأة، وجمالها وفعالها في قلوبهم، طلبوا وصلها، فوصلوها ووصفوا ذلك، وفارقتهم فبكوا وجدهم ولوعة فراقها، واشتكوا صدها وهجرها، حنّوا إليها واستعطفوها، أرادوا وصفها فصوروها، وزادوا على ذلك بأن حاورتهم شعراً وحاوروها، نجد ثلاث كلمات تدور في فلك هذا المعنى؛ وهي الغزل ومنه التغزل، والنسيب والتشبيب، وقد حاول البعض التفريق بين معاني هذه الألفاظ فقالوا إن الغزل هو إلف النساء و محادثتهن، وقالوا إن التشبيب والتغزل والنسيب هو ذكر ذلك في الشعر، فالغزل هو الفعل أما التشبيب والنسيب والتغزل فهي وصف لذلك الفعل، وإلى ذلك ذهب ابن رشيق فهو يرى أنها بمعنى واحد إذ يقول:

« والنسيب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد وأما الغزل فهو إلف النساء والتخلّق بما يوافقهن »³.

والغزل نوعان: « نوع مادي يعنى الشاعر بتصوير المرأة تصويراً حسياً صادراً فيه عن الغريزة و ما تتطلب من المتاع المادي، و نوع عذري طاهر يتسامى فيه الشاعر إلى بث الوجد الذي يصلى بناره في دخائله و بلوغاته التي لا تنتهي، وهو يتغنى فيه بمحبوبته ظامناً إلى رؤيتها ظمناً متصلاً متضرعاً، و كأنها ملاك من عالم غير عالمه، و دائماً يبكي بدموع غزار»⁴، و الشعراء لم يكونوا يقصدون إلى ذلك، وإنما هو تقسيم منهجي:

1- الغزل المادي الحسي: يُقصدُ بالغزل المادي الحسي وصف المرأة، ووصف جسمها وأجزائه، القدّ والخصر والشعر والوجه والثغر والعيون والأسنان وما إلى ذلك من أعضاء، ووصف اللذة التي يحظون بها ويتمتعون عند وصلهم لمعشوقتهم، وكثيراً ما كان التشبيه طريقاً قريبة عند وصف المرأة، فهذا عبد الرحمان بن يحيى الأسدي المعروف بابن الخواص الكفيف يتخذ التشبيه وسيلة لتقريب وصفه وتجسيده؛ فالعينان عينا

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 314، 315.

2- ينظر عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية بيروت، لبنان، دط، 1976، ص 169.

3- ابن رشيق: العمدة، ج 2، ص 117.

4- ينظر شوقي ضيف: عصر الدول و الإمارات (الجزائر - المغرب الأقصى - موريتانيا - السودان)، سلسلة تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة،

ط 1، دت، ص 171.

ظبي، والقَد كالعصن، والوجه وطلعتَه كطلعة القمر، والفم مسك وهذا من التشبيهات الجارية في الشعر المغربي والعربي عموماً، والقصيدة تبدأ بالوصف وتنتهي بطلب الوصل:

أراك عَيْنِي كَحَيْلِ الطَّرْفِ ذِي حَوْرٍ	ظَبِيٌّ خَلَا أَنَّهُ ظَبِيٌّ مِنْ الْبَشْرِ
أَغْنَى عَنِ الْعُصْنِ قَدًّا بِالْقَوَامِ كَمَا	أَغْنَى بُعْرْتَهُ عَنْ طَلْعَةِ الْقَمْرِ
يَفْتَرُّ عَنْ أَشْنَبٍ ¹ عَذَبَ مَرَاشِفُهُ	كَالْمِسْكِ نُكْهَتُهُ فِي سَاعَةِ السَّحْرِ
مُسْتَمْلِحُ الدَّلِّ حُلُوُّ الشُّكْلِ مَا نَظَرْتَ	إِلَيْهِ عَيْنٌ فَلَمْ تُفْتِنْ مِنَ النَّظْرِ
مَا كَانَ أَحْسَنَ إِذْ تَمَّتْ مُحَاسِنُهُ	لَوْ تَمَّ لِي مِنْهُ إِشْفَاقٌ عَلَى ضَرَرِي
جَرَى هَوَاهُ بِجَارِي الرُّوحِ فِي جَسَدِي	وَحَلَّ مَنِّي مَحَلَّ السَّمْعِ وَالْبَصْرِ ²

«فالمرأة عند الشاعر العربي هي المثال الذي يصبو إليه و من خلال تمثيل كمالها، فإنه كان يصور حلم المطلق الذي كان يصبو إليه، يصورها ناعمة يكاد الذر أن يجرحها، وقد تطيبت و نامت الضحى، ونهد نهدُها و تخصّر خصرها و ابيضّت بشرقها كالدررة و كالشمس و ذلك كله نوع آخر من السعي إلى التحرر من عاهات الوجود وقد طرح على المرأة حلمه الكبير في عالم متكامل متآلف منسجم»³. كما نجد قصائد عدة في الأتمودج تبدأ بالغزل كمقدمة للمدح، من ذلك قصيدة عبد العزيز بن خلوف الحروري التّحوي التي مدح بها المعزّ، فقد وصف في مقدّمها معشوقته في هودجها قائلاً:

حَتَّى إِذَا زُرَّتْ ⁴ هَوَادِجُهُمْ وَلِي	فِي بَعْضِهَا لَوْ يَعْلَمُونَ شِفَاءُ
الشَّمْسُ مَشْدُودٌ عَلَيْهَا مِعْجَرٌ	وَالْعُصْنُ مَشْتَمَلٌ عَلَيْهِ رِءَاءُ
تَصْبُو الْجَمَادَاتُ الْمَوَاتُ لَوَجْهَهَا	طَرَبًا فَكَيْفَ التُّطُقُ الْأَحْيَاءُ
سَارَتْ وَقَدْ بَنَتْ الْأَسِنَّةُ حَوْلَهَا	سُورًا تُجَارُ بِحَدِّهِ الْجُوزَاءُ ⁵

وقد كان للاستعارة التصريحية أثرها الجمالي من حيث البناء البلاغي، فقد شبه وجه المرأة بالشمس وصرّح بالشمس كما شبه القامة بالعصن وصرّح بالعصن، حتى أن الجمادات تروم لثم ثغرها فكيف بالأحياء، ومن الشعراء من أقام حواراً مع معشوقته، يبيّن حاله وشجونته، ويطلب الدواء لسقامه، فهذا عبد الله بن محمد الأزدي المعروف بالعطار يقيم هذا الحوار الظريف مع محبوبته في قوله الموجز:

شَكَوْتُ إِلَيْهِ حَفْوَتَهُ وَمِنْ خَافِ الصُّدُودِ شَكَا

¹ - جاء في لسان العرب الشَّنْبُ هو ماء ورقة يجري على الثغر وقيل رقة وبرد وعذوبة في الأسنان، ومنه قول ذي الرمة:

لَمِيَاءُ فِي شَفْتَيْهَا حُوَّةٌ لَعَسٌ وفي اللّات وفي أنيابها شَنَبٌ

² - حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص154.

³ - إيليا الحاوي: في النقد و الأدب (العصر العباسي)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1986، ج3، ص8.

⁴ - في المعجم الوسيط زرّت: أحكمت، وشدّت أزرارها.

⁵ - حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص163.

فأجرى في العقيق الدرَّ واستبقاه فامتسكا
فقلت مخاطباً نفسي أرقّ للوعتي فبكا
فقال: ما بكت عينا ه لکن خده ضحكا¹

فقد بنى الشاعر أبياته على مفارقة طريفة قائمة على همّ الشاعر واهتمامه من جهة، وضحك المحبوبة وقلة
اكتراثها، فالشاعر قد سار بنا في اتجاه التعبير عن معاناته ثم أوهمته دموع المحبوب وأوهمنا هو بأن محبوبته
تهتم لأمره، حينها تساءل "أرقّ للوعتي"، حتى يفاجئنا بما يخبّ أفق انتظارنا، فالمحوب لا يهتم لأمره، بل
ويضحك من معاناته، وهذا خده يفضحه ضاحكا، لكننا نلمس نوعاً من الغرابة في الجمع بين الضحك
"خده ضاحكا" وبين بكائه المكتوم في البيت الثاني، ورغم ذلك فابن رشيق معجب بهذه القصيدة، إذ قال:
«هذا كلام سقط عنه التكلف، وظهر عليه التصرف»²، و يبدو أن ابن رشيق قد أعجب بسعة خيال
الشاعر، وبنائه لصورته مع معشوقته، لأن الأدب عموماً هو «نشاط تخيّل يميز عن بقية الأنشطة الإنسانية
الأخرى، والعمل الشعري هو بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة، كما يشير إلى طريقتها
المتميّزة في إثراء المتلقي»³.

ومن المحاورات الشعرية المطولة والمحكمة في الأنموذج تلك التي جاءت في قصيدة أبي محمد عبد الله بن
محمد التنوخي المعروف بابن قاضي ميلة، التي يعبر فيها عن لقاء جرى بينه وبين حسناء وهما على
رواحلهما، ولقد ابتدأ قصيدته بذكرها ووصف صابته إليها، ثم أفاض في وصف الحوار الذي جرى بينهما،
فبعد أن لاحظت اتباعه لها، وملازمته لراحلتها سألت رفيقاتها عنه:

ولما التقينا محرمين وسيرنا
نظرت إليها والمطي كائما
فقلت: أما منكن من يعرف الفتى
أراه إذا سيرنا يسير حذاءنا
بليّك رباً والركائب تعسف⁴
غواربها⁵ منها معاطس⁶ رعف
فقد رأيتني من طول مايتشوف
وتوقف أحفاف المطي فيوقف⁷

ثم أخبرنا بطلبه إلى رفيقاتها مستعملاً في ذلك جناسات لمصطلحات الحج والإحرام:

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص201، 202.

2- المرجع السابق: ص202.

3- جابر عصفور: الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص7.

4- جاء في لسان العرب العسف: السير على غير هداية، والأخذ على غير طريق.

5- جاء في المعجم الوسيط الغارب هو الكاهل ومن البعير ما بين السنام والعنق وهو الذي يلقي عليه خطام البعير إذا أرسل ليرعى حيث شاء ويقال
للإنسان حبلك على غاربك اذهب حيث شئت، وفي لسان العرب الغارب من كل شيء أعلاه، ويقال بعير ذو غارين إذا كان ما بين غاربي سنامه
متفتقاً وأكثر ما يكون هذا في البخاتي التي أبوها الفالج وأمها عربية.

6- جاء في لسان العرب المعطس والمعطس الأنف لأن العطاس منه يخرج.

7- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص211.

فقلتُ لتربّيها: أبلِغَاها بأني
وقولاً لها: يا أمّ عمرو أليسَ ذا
وفي عرفاتٍ ما يخبرُ أنني
وأما دماءُ الهديِ فهيَ هُدَى لنا
وتقبيلُ ركنِ البيتِ إقبالُ دولةٍ
بها مستهامٌ قالتا نلتطُفُ
منّي والمنى في خيفه ليسَ يخلفُ
بعارِفةٍ من عطفِ قلبك أسعفُ
يدومُ ورأيي في الهوى يتألفُ
وزمانٌ بالموذّة يعطفُ¹

وهذه الجناسات هي: "منى و المنى، عرفات وعارفة، الهدي وهدى والهوى، وتقبيل و إقبال" وكأنا أراد أن يجعل من هذه الشعائر شوافع إليها، وكأنا يستحلفها بحرمة هذه الأركان أن تصله، لكنها تجعل من حججه حججاً عليه حين تردّها عليه محدّرة صاحباتها من كلامه العذب:

فلا تأمنا ما استطعتمَا كيدَ نُطقه
إذا كنتَ ترجو في منى الفوزَ بالمنى
وقد أنذرَ الإحرامُ أن وصلنا
فهذا وقذي بالحصى لك مخبرُ
وحاذرُ نفاري ليلة التفرّ³ إنّه
وقولا: ستدري أيننا اليومَ أعيفُ
فبالخيف² من إغراضنا تتخوفُ
حرامٌ وأنا عن مزارك نصدِفُ
بأنّ التوى بي عن ديارك تقذِفُ
سريعٌ فقلبي بالعيافة⁴ أعرفُ⁵

وقد استعملت نفس النوع من الجناسات "منى و المنى، الخيف و تتخوف، الإحرام و حرام، قذفي و تقذف، نفاري و النفر"، وإذ وظف الشاعر هذه الجناسات في البداية تعبيراً عن التقرب والتودد والاستعطاف، فهي قد استعملتها تعبيراً عن الرفض والصدّ، والقصيدة طويلة من أحسن قصائد الأنموذج؛ بناؤها محكم، يحكمه ترابط منطقي لسير الأحداث، فيها إحالات كثيرة لمصطلحات دينية "شعائر الحج"، كما أن لغتها أقرب إلى الجزالة التي في الشعر الجاهلي، حتى أنّ ابن رشيق قد أثنى عليها، مبدياً موقفه من أولئك الذين يفضّلون القديم ويستصغرون المتأخرين: «لو أنّ هذا الشعر لمن تقدم ذكره كابن أبي ربيعة ومن سلك مسلكه لاستجيد لهم وذكروا به وقدم على كثير من أشعارهم ولا عيب له إلا أنه متأخر»⁶، وقد وقف ابن رشيق هذا الموقف تأثراً بالصورة التي رسمتها القصيدة، لأن «الصورة الفنية هي وسيلة الناقد التي يستكشف بها القصيدة، و موقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييرها الهامة في الحكم على أصالة التجربة، و قدرة

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص211.

2- جاء في اللسان خيفٌ مكة موضع فيها عند منى سمي بذلك لانحداره عن الغلظ وارتفاعه عن السيل.

3- يوم النفر و ليلة النفر: اليوم الذي يتفرّ الحجاج فيه من منى.

4- جاء في المعجم الوسيط العيافة: زجر الطير والتناول بأسمائها وأصواتها وممرها والظن والحدس. و جاء في اللسان العيافة زجر الطير وهو أن يرى طائراً أو غراباً فيتطير وإن لم ير شيئاً فقال بالحدس كان عيافة أيضاً، وهو عادة من عادات العرب، وفي الحديث: «العيافة والطرف من الجبّت».

5- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص212.

6- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص213.

الشاعر على تشكيّلها في نسق يحقق المتعة و الخبرة لمن يتلقاه»¹. وهذه المحاورات الشعرية هي إحدى الظواهر الشائعة في شعر الغزل المغربي، ويعود اعتبارها من الغزل الحسي المادي لأنها تصف أحداثاً واقعية، إضافة إلى أوصاف المرأة الحسية الظاهرة فيها.

ومن الظواهر التي يتميز بها الشعر المغربي، إفراده بعض المقطعات لوصف عضو من أعضاء الجسد، كالوجه أو الثغر، فابن قاضي ميلة يصف في أبيات وجهاً مليحاً، مبالغاً في وصف نعومته حتى أن أتراه يرون أشخاصهم و صورهم فيه، فالصورة التي ترسمها الأبيات هي صورة وجه من شدة نعومته وحسنه أصبح مرآة عاكسة تعكس صور الناس، حتى أن الرقيب مستغن عن الرقابة، لأن صور العشاق ماثلة في ماء خده، كما أن كلمة عشاق تشي بكثرة المتيمين بحسنه، و ميزة أخرى هي قصر الصورة على الوجه، وهذا من تقنيات التصوير الفني والقصد منها تركيز الانتباه وتكثيف الصورة حتى تبدو ماثلة للعيان، غير أن الصورة هنا تبدو مختلفة قليلاً، فالمرأة لا تحفظ صور الشخص، أما هذا المحيّا فترتسم به صورهم، وهذه القرينة تجعل التشبيه غير مطابق لصورة المرأة وغير مماثل له:

مُحِيًّا تَرَى الْأَتْرَابُ أَشْخَاصَهَا بِهِ	جَرَى فِيهِ رِقْرَاقُ النَّضَارَةِ مَذْهَبًا
إِذَا زَارَهُ ذُو لَوْعَةٍ لَاحَ شَخْصُهُ	إِلَى الْحَوْلِ فِي إِفْرِنْدِهِ مُتَنَصِّبًا
فَأَعْجَبَ بِوَجْهِ حُسْنُهُ مِنْ وُشَاتِهِ	يَنْبُ عَلَى مَنْ زَارَهُ مَتَنَقِّبًا
بَدَتْ صُورُ الْعُشَّاقِ فِي مَاءِ خَدِهِ	فَأَغْنَتْ رَقِيبَ الْحَيِّ أَنْ يَتَرَقَّبًا ²

وهذا عبد الوهاب بن محمد الأزدي المثلثال يصف شامة مشبها إياها- على الخد- بتفاحة عليها حبة مسك، وميزة هذا الوصف المقصور على عضو واحد أنه يكون في مقطعات لا ترقى إلى أن تكون قصيدة، وأكثرها لا يجاوز البيتين:

أَنْظُرُ إِلَى الشَّامَةِ فِي خَدِّ مَنْ	أَجْفَائُهُ بِاللَّحْظِ جَرَّاحَهُ
كَأَنَّهَا مِنْ حُسْنِهَا إِذْ بَدَتْ	حَبَّةٌ مِسْكَ فَوْقَ تَفَاحَةٍ ³

ومن الموضوعات التي تناولها الشعراء المغاربة، وصف اللقاءات وصفًا ماجنًا يصورون ليالي الوصل تصويراً مستفيضاً، لا يشكون إلا الدهر الذي يحول بينهم وبين ملذاتهم السالفة؛ مثال ذلك قصيدة عبد الوهاب بن الغطّاس:

وَكَمْ لَيْلَةٍ قَدْ جَاذَبَتْ رَاحَتِي بِهَا	نُهُودَ الْعَدَارَى فِي قَمِيصِ الدُّجَى الْوَحْفِ ⁴
وَبِتُّ يُعَاطِبُنِي الْعُقَارُ مَهْفَهْفُ	هَضِيمُ الْحَشَا مَخْطُوفُهُ أَهْيَلُ ¹ الرَّدْفِ

1- جابر عصفور: الصورة الفنية (في التراث النقدي و البلاغي عند العرب)، ص7.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص214.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص236.

4- جاء في اللسان الوحف من النبات والشعر ما غُرَّ وأُتُّ أصوله واسودّ، والوحفاء الأرض السوداء.

وأظماً فأستسقي ثنياه ظلمها
وأعین دهری مَعْضِيَاتُ عَلَى الْقَدَى
فَتُعْنِي ثَنَائِهِ عَنِ الْقَهْوَةِ الصَّرْفِ
إِلَى أَنْ نَبَا مِنْ بَعْدِ لَيْنِ جَنَابِهِ
وَأَيَّامُهُ يَقْطَعَنَّ بِاللَّهْوِ وَالْقَصْفِ
وَمَنْ يَأْمَنِ الدُّنْيَا يَكُنْ مِثْلَ قَابِضٍ
فَفَوْقَ سَهْمٍ² الْغَدْرِ عَنْ وَتْرِ الصَّرْفِ
عَلَى الْمَاءِ خَائِتُهُ الْفُرُوجُ مِنْ الْكَفِّ³

فالشاعر الماجن لا هممه إلا لذته والاستكثار منها، لذلك يستعمل صيغة الجمع "نهود العذارى" دليلاً على إدمان المحون، ورغم ذلك فالشاعر يرسم صورة واضحة لذلك العدو اللدود الذي يغضي حيناً فقط عن لذات الشاعر ثم يجرمه تماماً، فيستحيل ذلك الشاعر العربي إلى حكيم واعظ، يحذرنا من تقلب الدنيا في تشبيه التمثيلي؛ مثل المؤمن للدنيا كالقابض على الماء بكفه، لا يبقى له من لذاته شيء حتى إن حاول القبض عليها أو استدامتها.

ومن الموضوعات التي تندر في شعر المغاربة، بعض أنواع المحون التي يتوسل أصحابها بالتورية و المدارة للتعبير عنها، إلا أنها تأتي في شكل خالٍ من الشعرية، أقرب إلى التفكك منه إلى الشعر مثل قول محمد بن مغيث واصفا صفة مستهجنة اجتماعياً، مُلبساً إياها ثوب الغزل، وهذه النتف تتميز بالإيجاز بتركيز المعنى حول موضوع واحد، وأكثرها تلغيز أو تندر أو هجاء ساخر:

لَا عَدِمْنَا عُمَيْرَةَ ابْنَةَ كَفِّ
نَقْدَهَا الرِّيقُ ثُمَّ لَا مَهْرَ إِلَّا
إِنَّهَا تُسْعِدُ الْمُحِبَّ الشَّجِيًّا
دَلْوِ مَاءٍ إِنْ لَمْ تُكُنْ دِهْرِيًّا⁴

2- الغزل المعنوي:

الغزل المعنوي غرضه وصف معاناة الشاعر، وتشكيه من لوعة الفراق وحرقة الحب واستعطافه وطلبه للوصل، وفعل الحسن في نفسه، ألفاظه المفاتيح: الوجد والحنين والشوق والألم، والأرق والدموع والبين والصدود والمهجران، مقابل: الوصل واللقاء والفرح والعناق واللثم والطرب والهناء والاطمئنان والدعة والاعتنام.

والغزل المعنوي هو الغالب على شعر المغاربة في الأنموذج، ذلك أن الغزل الحسي والغزل الماجن نسبته قليلة بالمقارنة مع هذا النوع الذي يميل إلى التعفف، كما نلاحظ رفته وعدوبة لفظه، وإحكام بنيته، فإن تميز المدح بمتانة البناء و رصانته وابتعاده عن الصياغات المستهلكة، فإن الغزل المعنوي هو مجال التسابق الحقيقي

1- الأهل: الذي لا يثبت مكانه. من ذلك قوله تعالى ﴿يَوْمَ تَرْجُفُ الْأَرْضُ وَالْجِبَالُ وَكَانَتِ الْجِبَالُ كَثِيْبًا مَهِيْبًا﴾ المزمل: الآية 13.

2- جاء في المعجم الوسيط: فوق السهم فوقاً كان بأحد طرفي فوقه ميل أو انكسار، وفي اللسان فوق السهم موضع الوتر منه، وفوق السهم: وضعه في الوتر ليرمي به.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص232.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص406.

بين الشعراء منذ القدم، وكأن الشعر في الأصل وضع للغزل والنسيب، وفيه يظهر إبداع الشعراء، وقوة خيالهم، وسعة لغتهم، وجدة معانيهم، ودقة تصويرهم.

فهذا إبراهيم الحصري¹ يقارن بين نار الشوق والصبابة المكتومة التي تثيرها الذكرى، وبين النار التي تخبو فتعيد الرياح بعثها، راسماً صورة ذلك المقيم المشوق الذي يتحسس الرياح العابرة عساه يظفر بشيء من عبق المحبوب فيكون له عزاءً في وحدته، أما المحبوب فبعيد ناء، لا أمل في رؤيته؛ بعدته في النص ألفاظ: "تنسمت، يبعثن، نسيماً" فهي لا تشير إلى حضور بقدر ما تشير إلى غياب، وإذا العزاء الذي طلبه الشاعر ينقلب إلى نوع آخر من العذاب؛ فهو يثير الصبابة والوجد المكتوم، الذي عبّر عنه كذلك بتشبيهه ضمنى هو أقرب إلى الحكمة في البيت الأخير؛ إذ يقول:

وَلَقَدْ تَنَسَّمْتُ الرِّيحَ لَعَلَّنِي أَرْتَاخُ أَنْ يَبْعَثَنَّ مِنْكَ نَسِيمًا
فَأَثَرَنْ مِنْ حُرْقِ الصَّبَابَةِ كَامِنًا وَأَذَعَنْ مِنْ سِرِّ الهَوَى مَكْتُومًا
وَكَذَا الرِّيحُ إِذَا مَرَرْنَ عَلَى لَظَى نَارٍ خَبَتْ ضَرْمَنَّهَا تَضْرِبًا².

فتذكر المحبوب والبكاء على طلله من المعاني المتداولة في الشعر المغربي، ومن الموضوعات المطروقة في الغزل المغربي أيضاً وصف أثر الجمال على المحبين، وكثيراً ما نجد هذا يقع في منطقة وسط بين الحسي والمعنوي، ففي قصيدة إبراهيم بن القاسم الرقيق يشبه الشاعر محبوبته بالظبي، والقارئ لهذه الأبيات لا يقف على مظهر مادي صرف رغم التشبيه بالظبي ورغم وصف الشاعر لثغر المحبوب وطيب رائحته، كما أن تكرار صيغة التخيير "أم" في بيتين كاملين قد هيأ لانتقال إيقاعي ومعنوي حينما صاح في الأخير جاعلاً نفسه فداء لها، كما أن المقطع الأخير على غموضه وإبهامه "يا قاتلي كل معنى من معانيه" قد أكسب الأبيات شعرية طافحة بأن جعل من محبوبته حديثاً حلوا وهو معجب بكل معانيه، وهذا المعنى قليل في الشعر القديم إن لم يكن نادراً:

رِثْمٌ³ إِذَا مَا مَعَارِيضُ الْمُنَى خَطَرَتْ أَجَلَّهُ الْمُتَمَنِّي عَن أَمَانِيهِ
يَا إِخْوَتِي أَقَاحُ فِيهِ أَقْبَلَ لِي أَمْ حَطُّ رَاتَيْنِ مِنْ مِسْكِ عَلَى فِيهِ
أَمْ حُسْنُ ذَاكَ التَّرَاخِي فِي تَكَلِّمِهِ أَمْ حُسْنُ ذَاكَ التَّهَادِي فِي تَثْنِيهِ
أَمْ سَخَطُهُ أَمْ رِضَاهُ أَمْ تَجَنُّبُهُ أَمْ عَطْفُهُ أَمْ نُوَاهُ أَمْ تَدَانِيهِ
نَفْسِي فِدَاكَ وَمَالِي عَنكَ مُصْطَبِرٌ يَا قَاتِلِي كُلُّ مَعْنَى مِنْ مَعَانِيهِ⁴

1- هو: أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري المعروف "بالحصري"، وهو صاحب كتاب زهر الآداب وثمر الألباب.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 47.

3- جاء في المعجم الوسيط الرثم: الظبي الخالص البياض وولد الظبي وجمعها آرام و آرام وهي رثمة، و تشبه به الحسناء.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 63.

و مما يلاحظ على شعر الغزل كذلك رقة ألفاظه وعدوبتها، أما المبالغة في وصف المعاناة فهي أحد أهم معاني الغزل المعنوي، فالبكاء والسهد والصباية هي مما يكثر في شعر الغزل، من ذلك قول علي بن عبد الكريم بن غالب¹:

دُمُوعٌ بِأَسْرَارِ الْمَحِبِّ نَوَاطِقُ وَقَلْبٌ لَمَّا يَلْقَى مِنَ الشُّوقِ خَافِقُ
يُذَكِّرُنِي أَهْلَ الْحِمَى كُلَّ لَيْلَةٍ خِيَالٌ لَهُمْ تَحْتَ الدُّجْنَةِ² طَارِقُ
وَلِي بَعْدَ نَوْمَاتِ الْخَلِيِّ مِنَ الْهَوَى حُقُوقٌ سَجَايَاهَا الدَّمُوعُ الدَّوَائِقُ³

والشاعر على وجده وتشوقه يستعف، ويذكر غرضه فهو عتاب لا غير:

أَجَلُّكَ عَنْ عِتَابٍ وَنَظْرَةٍ وَهَذَا الْمُنَى لَوْ أَنَّ عَيْشًا يُوَافِقُ
وَإِنِّي لَعَفْتُ النَّفْسَ عَنْ طُرُقِ الْخَنَا⁴ كَذَاكَ الْهَوَى لِلنَّاسِ فِيهِ طَرَائِقُ⁵.

وشبيه بهذه اللوعة وصف أبي الطاهر المطرّز⁶ للوعته وحنونه، ومعاناة الشاعر لم تعد مع محبوبته بل مع قلبه الذي لا يريد أن يفيق وأن يسلو، وكلما شارف على النسيان عاد إلى الأسي كما بدأ في عذاب جدلي لا ينتهي أبدا؛ إذ يقول:

أَشْكُو إِلَى اللَّهِ قَلْبًا وَالْمَا أَبَدًا لَا يَسْتَفِيقُ وَلَا يَصْحُو مَدَى الْأَبَدِ
كَأَنَّهُ فِي مَدَى الْأَشْوَاقِ مُرْتَهَنٌ مُطَالِبٌ بَانْتِرَاعِ الصَّبْرِ وَالْجَلَدِ

إِذَا انْتَهَى فِي الْهَوَى أَقْصَى نَهَائِيهِ يَعُودُ مَبْتَدَأًا فِي أَوَّلِ الْكَمَدِ⁷

ومن الشعراء من غالى في حزنه حتى أنه لا يحرك ساكناً للتخلص منه، بل ويتخذ الأعذار لذلك وكأنه راضٍ قانع بما يجري له، وهذا ما نلاحظه في قول ابن البقال الضرير⁸ الموجز:

قَالَ الْعَوَاذِلُ قَدْ طَوَّلْتَ حَزْرَكَ إِذْ لَوْ شِئْتَ إِخْرَاجَهُ عَنْ سُلُوقِ خَرَجَا
وَلَنْ أَطِيقَ خُرُوجَ الْحُزْنِ مِنْ خَلْدِي لِأَنِّي أَنَا لَمْ أَمْرُهُ أَنْ يَلْجَأَ⁹

1- هو من المهديّة، وبها تأدب.

2- الدجّة: الظلمة الشديدة.

3- حسن بن رشيّق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 289، 290.

4- جاء في المعجم الوسيط الحنا: الفحش في الكلام، و في اللسان؛ الحنا من الكلام أَفْحَشُهُ وَحَنَا فِي كَلَامِهِ وَأَخْتَى أَفْحَشَ، وفي الحديث: «من لم يدع الحنا والكذب فلا حاجة لله في أن يدع طعامه وشرابه».

5- حسن بن رشيّق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 290.

6- هو: إسماعيل بن علي الرّبيعي أبو الطاهر المطرّز.

7- حسن بن رشيّق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 87، 88.

8- هو: عبد العزيز بن أبي سهل الخشني المعروف "بابن البقال الضرير".

9- حسن بن رشيّق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 159، 160.

و كثير هو استعطف الشعراء لحبيبتهم، وغالبا ما يلزمه التعبير عن الوفاء والتفاني في الإخلاص لهن؛ يقول
عبد الرحمان بن محمد الفراسي:

مِسْكِينُ هَجْرِكَ أَوْ أَسِيرُ هَوَاكَ أَمْسَى وَأَصْبَحَ يَرْتَجِيكَ عَسَاكَ
ضَاقَتْ بِهِ سَعَةُ الْبِلَادِ وَأَمْسَكَتْ كَفُّ الْغَرَامِ لِقَلْبِهِ إِمْسَاكَ
قَدْ كَانَ مُنْقَطِعَ الرَّجَاءِ فَمَا تَرَى فِيمَنْ أَضَرَّ بِهِ الْهَوَى فِدَعَاكَ
يَا أَيُّهَا الرَّشَاءُ¹ الَّذِي يَلْحَاطُهُ مَازَالَ يَنْصُبُ لِلْهَوَى أَشْرَاكَ
أَتَرَى جَمِيلًا أَنْ تُعَذِّبَ فِي الْهَوَى قَلْبِي ، وَقَدْ عَبَّتْ بِهِ عَيْنَاكَ
وَلَقَدْ عَكَفْتُ عَلَى هَوَاكَ أَلْوَمُهُ فَأَبَى وَأَقْسَمَ: لَا يُحِبُّ سِوَاكَ²

فالاستعارة (كف الغرام) قد أعطت دفقا شعريا و تأثيريا للقصيدة « وهذا ما يؤكد أن للاستعارة هدفا
جماليا، و تشخيصيا و تجسيدا و تخيليا وعاطفيا»³، ومن الشعراء من عبّر عن خضوعه وانقياده لحكم
معشوقته، بل ورضاه بكل ما يأتي منها حسنه و قبيحه وعن هذا المعنى عبّر عبد الملك بن محمد التميمي
المعروف بالدر كادو:

يَا طَلْعَةَ الشَّمْسِ لَا بَلْ أَبْهَى وَأَجْمَلُ مِنْهَا
مَلَكَتْ نَفْسِي فَاحْكُمْ بِيذِلِّهَا أَوْ فَصْنُهَا
وَأَمْرُ فِدَيْتِكَ سُؤْلِي فِي مُهْجَةِ الصَّبِّ وَانْهَا
فَأَنْتَ تُسْأَلُ لَا شَكَّ فِي الْقِيَامَةِ عَنْهَا⁴

والأبيات واضحة، سهلة الألفاظ، مناسبة الإيقاع، تعبر عن المعنى بتلقائية وسهولة. كما نلاحظ موضوعا
آخر عبّر عنه الشعراء المغاربة، وهو ذكر العمر والبكاء على الشباب وما يمثله من ملذات وقوة وفتوة
وعنفوان، والتشاؤم من الشيب لأنه نذير بالرحيل والعجز، ومن ذلك قول أبي إبراهيم إسماعيل بن محمد
اللخمي المعروف بابن الاسفنجي:

وَلَقَدْ وَقَفْتُ بِهَا أُسَائِلُ رَسَمَهَا تَسْأَلُ مَقْرُوحَ الْجَوَانِحِ مُشْكَلِ
فَرَأَيْتُهَا مِثْلَ الْهَلَالِ فَلَنْ تُرَى فِي الشَّكِّ إِلَّا بَعْدَ طَوْلِ تَأْمُلِ
لِلَّهِ أَيَّامٌ مَضَتْ فِيهَا لَنَا لَوْ أَنَّهَا دَامَتْ وَ لَمْ تَتَحَوَّلِ
أَيَّامٌ كُنْتُ أَرُوقُ كُلَّ حَرِيدَةٍ تَسْبِي الْعُقُولَ بَغْنَجِ طَرْفِ أَكْحَلِ
مَنْ كُلُّ آنَسَةٍ كَأَنَّ حَدِيثَهَا دُرٌّ جَرَى فِي سِلْكِهِ لَمْ يُوصَلِ¹

1- الرشاء: ولد الظبية إذا قوي و تحرك و مشى مع أمه.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 148.

3- ينظر يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، المطبعة الأهلية للنشر، الأردن، ط 1، 1997، ص 8.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 222.

فهذا ما كان يتيح له الشباب والنضارة، أما الشيب فهو نذير العجز وإدبار الملدات، وإعراض النساء، وقد عبّر ابن شرف القيرواني عن هذا في المحاوراة الشعرية:

قالت: أذو شيب؟ فقلتُ مُخَادِعاً لَوْ جَاَزَ عِنْدَ الْعَانِيَاتِ خِدَاعِي:
مَا شَيْتُ لَكِنْ خِفْتُ يَشْتَهَرُ الْهَوَى فَلَيْسَتْ لِلرُّقْبَاءِ غَيْرَ قِنَاعِي
قالت: أشدُّ عليكِ ممَّا خِفْتُهُ مَا خَلَّتْهُ لَكَ حُتَّةٌ لِدِفَاعِ²

ومن الموضوعات التي صاغ المغاربة تجربتهم الغزلية فيها، بثهم شجونهم لغير الناس، كالحمام واستنطاقهم، بما يختلج في نفوسهم هم، في شيء من التلبس بالكائنات، وكان الطبيعة كلها تعاني ما يعانيه الشاعر، مثال ذلك ما نجده في قصيدة لإبراهيم الحصري يشبه فيها حاله بحال الحمامات الباكية، وقد استهل الشاعر الأبيات بنداء مُشَبِّعٍ بمعاني الرجاء، ليعلم منذ البدء عن حاله الحزينة، وكان البكاء يتأبى عليه، أو هو يتأبى على البكاء ويكابره، غير أن الحمام قد قضى عنه هذا الواجب، فقد صاغت على قدر أساه لحنها، وحملت غناءها أصداء ذكرياتٍ قديمة لعهدٍ رغدٍ هنيء مع المحبوب، و سرعان ما انصرفت فكأنها "المح بصر" لا يدوم أبداً:

يَا هَلْ بَكَيْتُ كَمَا بَكَتِ وَرُقُ الْحَمَائِمِ فِي الْغُصُونِ
هَتَفْتُ سُحَيْرًا وَالرُّبَى لِلْقَطْرِ رَافِعَةَ الْجُفُونِ
فَكَأَنَّهَا صَاغَتْ عَلَيَّ شَجْوِي شَجَى تِلْكَ اللَّحُونِ
ذَكَرْتَنِي عَهْدًا مَضَى لِلْأُنْسِ مُنْقَطِعَ الْقَرِينِ
فَتَصَرَّمَتْ أَيَّامُهُ وَكَأَنَّهَا رَجَعُ الْجُفُونِ³

فهديل الحمامة كثيراً ما بعث الذكرى العابقة بالأسى والحنين في قلوب الشعراء المغاربة، والملاحظ على هذا الاتجاه هو اقتصاره على الحمام لبث الحزن واستتارة الشجن، والراجح أن صوته الحزين هو الذي جعل

الشعراء يستنطقونه للبوخ بما يريدون، نجد قصيدة عبد الرزاق بن علي التَّحْوِي تعبر عن هذا المعنى:

أَقْمَرِيَّ أَيْكَ الْجَزْعَ هَلْ أَنْتَ جَازِعٌ وَهَلْ لَكَ إِلْفٌ نَازِحٌ عَنْكَ نَازِعٌ
وَفِي لَحْنِكَ الْمَسْجُوعِ فِي رَوْنِقِ الضَّحَى دَلِيلُ أَسَى لَوْ أَنَّ جَفَنَكَ دَامِعٌ
أَثَارَ كَمِينِ الشَّقِيقِ أَنْكَ صَادِحٌ وَإِنْ كَانَ لَا يَدْرِي مُرَادَكَ سَامِعٌ
كَأَنَّ نَسِيمًا لِلشَّمَالِ وَلِلصَّبَا نَسِيبُ الصَّبَا طَبِيبًا إِذِ الشَّمْلُ جَامِعٌ⁴

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 92، 93.

2- المرجع السابق: ص 344

3- المرجع نفسه: ص 46، 47.

4- المرجع نفسه: ص 156.

كما نجد معارضات شعرية في غزل المغاربة، وهي نوع من التناص يعتمد فيه الشاعر إلى النسج على وزن قصيدة أخرى وعلى قافيتها، وأحياناً يستعمل بعض معانيها، مما يجعل القصيدة الأصل قالباً يصبّ فيه الشاعر تجربته الجديدة، وهي ليست من السرقات المقبوحة، إذ يعتمد الشاعر فيها إلى التصريح بالنص الأصل، من ذلك قصيدة عبد الملك بن محمد التميمي المعروف بالدركادو التي نسجها على منوال قصيدة لابن الرومي إذ يقول:

كُلُّ يَوْمٍ أَنَا مِنْ حُبِّكَ	فِي نَوْعٍ حَدِيدٍ
يَعْتَدِي صَعْبٌ شَدِيدٌ	بِي إِلَى صَعْبٍ شَدِيدٍ
وَلَعَمْرُ اللَّهِ مَا قَلْبِي	بِالْقَلْبِ الْجَلِيدِ
وَالَّذِي أَلْقَى وَيَلْقَى	دُونَهُ مَضْغُ الْحَدِيدِ
أَنَا حَيُّ الْوَصْلِ يَوْمِي	وَعَدًا مَيِّتُ الصُّدُودِ ¹ .

الوصف:

الوصف «هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات»²، وهو كإجراء تعبيرى حاضر في كل الأغراض، وهو كغرض مستقل كثير في الشعر العربي والمغربي تحديداً، وإلى ذلك أشار ابن رشيق: «الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره و استقصائه، وهو مناسب للتشبيه، مشتمل عليه، وليس به، لأنه كثيراً ما يأتي في أضعافه، والفرق بين الوصف والتشبيه أن هذا إخبار عن حقيقة الشيء، وأن ذلك مجاز وتمثيل، وأحسن الوصف ما نُعت به الشيء حتى يكاد يمثله عياناً للسامع»³، و ابن رشيق يؤكد على الدور الوظيفي للتشبيه، لأن الوصف لا يكون إخباراً مباشراً، وإنما يستعين كثيراً بالتشبيه ليقرب الموصوف في سكونه وحركته، كما أن التشبيه يجسّم المعنويات وهو بذلك يحضرها ذهنياً ويصورها في نفس المتلقي، «وقال بعض المتأخرين: أبلغ الوصف ما قلب السمع بصراً، وأصل الوصف الكشف والإظهار؛ يقال: قد وصف الثوب الجسم إذا نَمَّ عليه ولم يستره»⁴.

والوصف مستويات: «نجد أولها النقلي: وهو تشبيه المادي بالمادي وهو مرحلة مبكرة للتطور الفكري، أما الوصف المادي فهو تشبيه الحسي بالمادي وهو مرحلة موائية في تطور الفكر، أما الوصف الوجداني فهو نزعة نفسية تغلب على الموجودات، إذ يفيض بذات الشاعر على الأشياء، حتى تظالعا بأحداق وملامح

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص 221، 222.

² - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل - بيروت، ط5، 1981، ج2، ص 294.

³ - المرجع السابق: ج2، 294.

⁴ - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج2، 295.

إنسانية تضحك وتبكي، تطرب وتشقى، تتناجى وتشتكى، تعاني وطأة الوجود وتغبط به، فكأنها إنسان متكامل سوي، أو كأن الشاعر يصف ذاته من خلال الأشياء»¹.

وقد أبدع المغاربة في هذا الغرض، ففي الوصف تبدو شخصية المغربي الشعرية جلية واضحة، يبدو إبداعه واختراعه للمعاني، وتحكمه في اللغة كما تبدو قوة خياله واقتداره على تصوير ما يعترضه من أوصاف. وكما تعددت معاني الوصف وطرقه فقد تعددت موضوعاته، إذ وصف المغاربة كل ما يحيط بهم، ووصفوا مظاهر الطبيعة من سحاب، أنهار، نجوم، أفلاك، بحار وسواحل، كما وصفوا الحيوانات؛ الخيول، الإبل الفيلة، الدجاج والحمام، ووصفوا النباتات وثمارها كالرمان والتفاح والمشمش، والزهور وهذا ما يختص بالطبيعة، أما ما يختص بمظاهر الحضارة التي أنشأها الإنسان فقد أتوا على وصفها كذلك، إذ تناولوا وصف الفوارة، الثريا، الشمع، القباب وآلات أخرى كالسيف والمائدة وآلات الصيد، وقد تفاعل شعراء المغرب العربي وأبدعوا صوراً جميلة لعب الخيال في تأليفها دوراً كبيراً، وقراءة أولى للأتمودج ستظهر تعدد موضوعات الوصف. ويُرجع أغلب المتحدثين عن الوصف المغربي و الأندلسي كثرته وقوته إلى عامل الطبيعة التي ألهمت الشعراء، فطبيعة المغرب العربي وخاصة القيروان وصبرة والمهدية والمغرب الأوسط - البيئة التي ينتمي إليها أغلب شعراء الأتمودج - طبيعة ساحرة ملهمة للشاعر الذواق، وما أكثرهم في الأتمودج.

1- وصف الطبيعة الحية:

شعر وصف الطبيعة هو الشعر الذي يتخذ من عناصر الطبيعة الحية و الصامته مادته و موضوعه، «و قلما نجد قصيدة بنيت على موضوع الوصف وحده إلا في المقطعات، و هذا في الشعر العربي عامة»²، والموضوعات التي تناولها المغاربة في وصفهم للطبيعة هي:

أ- وصف الحيوانات:

تركز وصف المغاربة للحيوانات على الخيول والإبل والدواجن، هذا عن الحيوانات الأليفة كما وصفوا حيوانات أخرى كالفيلة، غير أن الغالب على وصف الحيوانات و وصف الأليفة منها، كما أن الغالب على وصف الحيوانات الأليفة و وصف الخيل، فبعد المقارنة بين نسبة تردّد الخيل والإبل نجد أن الجمل لم يكن من الحيوانات المنتشرة في المغرب العربي، وبالمقابل نجد الحصان و الفرس من الحيوانات المنتشرة، ولذلك تناولها الشعراء بالوصف، وهذا أحد مميزات الشعر المغربي الذي كان وليد بيئة تختلف نسبياً عن بيئة العربي في العراق أو الشام أو الحجاز. ومن القصائد التي أتت على أوصاف الخيل، قصيدة محمد بن إسماعيل بن إسحاق أبو الحسين الكاتب التي يصف فيها فرساً له، وهو الشاعر المعجب بفرسه الأشقر الذي يشبهه بلون التبر، وغرته البدر والشمس رداؤه، وكان في حلقه جرساً يجره عند الصهيل:

¹ - ينظر إيليا الحاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1980، ص12-10.

² - ينظر عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ص284.

لِي فَرَسٌ قَدْ حَسُنَتْ حَالُهُ وَاسْتَكْمَلَ الإعْجَابَ إِكْمَالُهُ
 إِذَا تَوَلَّى رَاعٍ إِذْ بَارُهُ وَإِنْ تَبَدَّى رَاقٍ إِقْبَالُهُ
 أَشَقَرُّ كَالْتَّبْرِ جَلًّا لَوْنُهُ عَنْ مَحْضِهِ بِالسَّبكِ صَقَالُهُ
 كَسَاهُ بَارِي الخَلْقِ دِيبَاجَةً قَصَّرَ فِيهَا عَنْهُ أَمْثَالُهُ
 كَأَنَّمَا الْبَدْرُ إِذَا مَا بَدَا غُرَّتُهُ وَالشَّمْسُ سِرْبَالُهُ
 كَأَنَّ فِي خُلُقُوْمِهِ جُلْجُلًا¹ حَرَكَهُ لِلسَّمْعِ تَصْهَالُهُ²

وهذا الوصف مقصور على فرس وحيد، وكأن القصيدة تسلط الضوء على نقطة واحدة، فتأتي بأوصاف الفرس في كثير من التصوير البديع، الذي ينقل الصورة الحقيقية إلى الخيال فيخرجها في شكل أنيق، يستثير الذهن والحس لتبدو حية نابضة بالجمال، من ذلك قول عبد الله بن أبي العباس الأبرش البلوي:

قَدْ أَغْتَدِي قَبْلَ نَعِيبِ الْأَسْحَمِ³
 وَقَبْلَ مَلَاكِ الْقَنِيصِ⁴ الْمُقَدِّمِ
 بِسَابِحٍ قَانَ كَلَوْنِ الْعَنْدَمِ⁵
 لَيْسَ بِفِرْشَاكِ⁶ وَلَا بِأَقْتَمِ
 وَلَا بِمُضْطَرٍّ وَلَا بِأَهْضَمِ⁷
 فَأَنْفُهُ فِي كَاهِلِ مُفْعَمِ
 مُنْهَرَتِ الشُّدْقِ⁸ مُمَرِّ الْمَعْصَمِ⁹
 تَصَلُّ فِي فِيهِ فُؤُوسُ الْأَلْجَمِ
 يَصْهَلُ فِي مِثْلِ الطَّوِيِّ¹⁰ الْمُحْكَمِ
 يَعْدُو بِسَاقِي تَقْنَقِ مُصَلِّمِ¹

- 1- الجُلْجُلُ: الجرس الصغير.
- 2- حسن بن رشيح القيرواني: أنموذج الزمان، ص 361.
- 3- الأسحم: الأسود اللون ويقصد الغراب، السحمة سواد كلون الغراب الأسحم.
- 4- جاء في المعجم الوسيط القنيس تعني الصائد والمصيد والقناصون. وجاء في اللسان القنيس ما أفتنص، وهو الصائد والمصيد أيضاً.
- 5- جاء في اللسان العندم: دم الأخوين وقيل هو الأيدع وهو عصارة صمغية حمراء تستخرج من الشجر، قال الشاعر:
 أما ودماء مائرات تخالها على فنة العزى والنسر عندما.
- 6- جاء في لسان العرب الفرشاح: الكبير السمج، والفرشاح من النساء الكبيرة السوجه، والفرشاح من السحاب الذي لا مطر فيه قال الشاعر:
 سقيتكم الفرشاح نأياً لأمكم تدبون للمولى ديب العقارب.
- 7- الهضم: استقامة الضلوع ودخول أعاليها، وهو من عيوب الخيل.
- 8- جاء في اللسان منهرة الشدق: متسع مشق الفم، والهرت سعة الشدق.
- 9- ممر المعصم: مفتول المعصم.
- 10- جاء في اللسان الطوي: البئر. وفي حديث بدر: «فقدفوا في طوي من أطوا بدر» أي بئر مطوية من آبارها.

قَدْ رُكِّبَا فِي سُنْبُكِ² عَثْمَثَمَ³ 4

وواضح أن إيقاع الأبيات شبيه بإيقاع مشي الفرس أو الجمل، وهذا ما أعطى تشاكلاً صوتياً لإيقاع القصيدة مع حركة قوائم الفرس، وهذا ما يثبت «أن الوزن والإيقاع يمثل مباينة واضحة للغة الشعر عن لغة النثر، إذ تسير الجملة سيراً منظماً يعتمد على توالي المقاطع الصوتية فيها تواليًا يحكمه النمط الذي تختاره القصيدة لإيقاعها العروضي»⁵، و بحر الرجز قد سماه الخليل كذلك «لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام»⁶، كما نجد قصيدة أخرى لعبد الواحد بن فتوح الزوّاق الكُتامي على وزن بحر "الرجز"، يصف فيها فرساً ناعم الملمس أشد النعومة، أسود فاحم، يعدو فلا يحسّ ركبته باضطراب وكأنه في مهاد، تنظر إليه فتحسبه يضحك وهو لا يضحك، مقلته من سوادها كقلب المشرك، وقد استخدم الشاعر الإحالة الدينية للتدليل على شدة سواد مقلته كما استخدمها للتدليل على موقفه من الشرك:

مُخْلَوْلِقُ⁷ الصَّهْوَةِ مِثْلَ الْمِدْوَكِ⁸

يَعْدُو وَمُعَدِيهِ بِلا تَحْرَكِ

كَأَنَّهُ فَوْقَ مِهَادٍ مُتَّكٍ

يَضْحَكُ لِلْعَيْنِ وَلَمَّا يَضْحَكَ

ذُو مُقْلَةٍ تَنْظُرُ فِي مُحَلْوَلِكِ⁹

كَأَنَّهَا فَلَذَةُ قَلْبِ الْمُشْرِكِ¹⁰

ومن قصائد الأنموذج ما أتى على وصف أنواع من الخيل وكأنها معجم لأسماء الجياد، كقصيدة إبراهيم ابن القاسم الرقيق الكاتب، وقد استعمل كل الألوان المتاحة للخيل: "مزعفرة صفر"، "وورد كالحذود"، "شهب كالدراري"، "بلق شهيرات"، "شقر"، "دهم"، "كمت"، "حوت"، وكلها كانت في هدية باديس إلى

1- نفنق مصلم: ذكر النعام وصف بذلك لصغر أذنيه وقصرهما.

2- السُنْبُك: طرف الحافر وجانباه من قُدْم.

3- جاء في اللسان بعير عَثْمَثَمَ قويّ طويل في غَلْظٍ وقيل شديد عظيم وكذلك الأسد وناقاة عَثْمَثَمَ شديدة عَلِيَّة وقيل شديدة عظيمة والذكر عَثْمَثَمَ، والعثمثم من الإبل الطويل في غلظٍ والجمع عَثْمَثَمَات، ومنه قول النابغة الجعدي: أتاكَ أبو لَيْلى يَجُوبُ به الدُّجَى دُجَى اللَّيْلِ جَوَّابُ الْفَلَاةِ عَثْمَثَمُ.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص183.

5- ينظر محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، ص13.

6- ابن رشيق: العمدة، ج1، ص136.

7- مخلولق: لئن أملس، وفي اللسان المخلولق أملسٌ ولانَ واستوى، والمخلولق السحاب استوى وارتفعت جوانبه وصارَ خَلِيقًا للمطر كأنه مُلَسٌ تَمْلِيسًا وأنشد المرقش: ماذا وفوفي على ربّع عَفَا مُخْلَوْلِقِ دَارِسٍ مُسْتَعْجِمٍ؟

8- المدوك: حجر يُسْحَقُ به الطَّيْبُ، يستعمله العطار لدق أغراضه.

9- مخلولك: شديد السواد.

10- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص229.

الحاكم¹، و نلاحظ في هذا الموضوع نوعاً من غرابة الألفاظ وجزالتها لا نلاحظه في غيره من الموضوعات، حتى أن القارئ يضطرّ في كثير من الأحيان إلى الاستعانة بالقواميس:

يقودُ عِناقَ الأعوجِيةِ² شُرْبَا
مُزَعْفَرَةٌ صَفْرٌ كَأَنَّ جُلُودَهَا
وَوُرْدٌ كَتَوْرِيدِ الخُدُودِ مَلاحَةً
وَبَلَقٌ⁵ شَهِيرَاتٌ كَأَنَّ مُتُونَهَا
وَشَقْرٌ صَفَتْ أَلْوَانَهَا فَكَأَنَّهَا
وَدُهْمٌ كَجَنَحِ اللَّيْلِ فِي جَنَابَتِهَا
وَكُمْتُ⁷ كَلونِ الصَّرْفِ يَخْتَالُ بَيْنَهَا
وَحَوْ¹¹ كَرِيمَاتٌ أَبُوهُنَّ أَحَدَرٌ¹²
تَمَرٌ كَمَا مَرَّ السَّحَابُ الْمُقْرَعُ³
تُعَلُّ بِمَاءِ التَّيْرِ بَلْ هِيَ أَنْصَعُ
وَشَهْبٌ كَأَمثالِ الدَّرَارِيِّ⁴ لَمَعُ
يُزَرُّ عَلَيْهَا العَبْقَرِيُّ المِصْنَعُ
تُعَارُ صَفَاءَ الرَّاحِ حِينَ تُشَعَّشَعُ⁶
تَبَاشِيرُ صَبْحٍ أَوْ كَوَاكِبُ تَلْمَعُ
أَغْرُضِيابِي⁸ وَنَهْدٌ⁹ مَجْزَعٌ¹⁰
كَمَا عَنِ أسْرَابٍ مِنَ العَيْنِ¹³ رَتَّعُ¹⁴

وتكاد قصيدة عبد الكريم بن إبراهيم "التَّهْشَلِي" ¹⁵ أن تطابق هذه القصيدة في الموضوع وفي الطريقة، وكذلك الدافع، إذ يقول في قصيدته التي يصف فيها هدية وردت على "المنصور بن بلكين" من مصر سنة 384هـ، كان فيها فيل عظيم:

- 1- جاء في المنجد في اللغة و الأعلام؛ الحاكم بأمر الله(386هـ-411هـ): هو الخليفة الفاطمي السادس، خلف أباه العزيز بالله.
- 2- جاء في اللسان الخيل الأعوجية: الخيل نسبة إلى فحل يقال له أعوج يقال أنه ركب صغيرا فاعوجت ساقاه و كان سابقا.
- 3- السحاب المقرع: الرقيق، و جاء في اللسان المقرع من الخيل الرقيق الناصية خلقة وقيل هو المهلوب الذي جز عرفه و ناصيته.
- 4- جاء في لسان العرب الدَّرَارِيُّ هي الكواكب العظام التي لا تُعرف أسماؤها. والكواكب الدَّرِّيُّ نسبة إلى الدر في صفائه وحسنه وبياضه وقرئت دَرِّيٌّ بالكسر، وفي الحديث: «كَمَا تَرَوْنَ الكواكبِ الدَّرِّيَّ فِي أَفْقِ السَّماءِ» أي الشَّديدَ الإِنارة.
- 5- البلق: السواد يمازجه بياض.
- 6- جاء في المعجم الوسيط شعشع الضوء انتشر خفيفا، و الشراب و نحوه مزجه بقليل من الماء.
- 7- الكُمت مفردها الكميت و هي تصغير الأكميت: و هي ما كان لونها بين الأسود والأحمر. وفي اللسان الكُميت من الخيل يستوي فيه الذكر والمؤنث ولونه الكُمته وهي حمرة يدخلها قنوء.
- 8- جاء في اللسان الضَّبَّابِي: نسبة إلى الضَّبَّابُ وهو فرس مشهور من خيل العرب.
- 9- فرس نَهْد: حَسِيمٌ، كثير اللحم حسن الجسم مع ارتفاع.
- 10- مُجْزَعٌ: مُقَطَّعٌ بألوان مختلفة، قَطَّعَ سواده ببياضه.
- 11- حَوْ: خالط حمرتها سواد.
- 12- جاء في اللسان: أَخْدَرُ فحل من الخيل أَفْلَتَ فَتَوَحَّشَ وَحَمَى عدَّة غابات وضرَبَ فيها قيل إنه كان لسليمان بن داود، و قيل الأَخْدَرِيَّةُ من الحُمُرِ منسوبة إلى فحل يقال له الأَخْدَرُ قيل هو فرس وقيل هو حمار، وقد أورد محقق الأئموذج في شرح اللفظة: الأَخْدَر من الخيل أو الإبل هو الممتلئ الفخذ والعجز، الدقيق الأعلى.
- 13- العَيْنُ: بقر الوحش.
- 14- حسن بن رشيق القيرواني: أئموذج الزمان، ص 57.
- 15- أبو محمد عبد الكريم التَّهْشَلِي الذي نقل عنه كثيرا من آرائه في العمدة، وكان شاعراً أديباً ولغوياً و ناقدًا، أصله من الحمديّة (المسيلة)، له كتاب المتع في صنعة الشعر.

هَتَنَّكَ أَمِيرَ الْجُودِ خَيْرُ هَدِيَّةٍ
 بِيَوْمٍ تَسَامَى فِيهِ وَرْدٌ¹ مُسَوِّمٌ²
 وَدُهُمٌ كَأَنَّ اللَّيْلَ أَلْقَى رِذَاءَهُ
 وَقَبْلَهَا ضَوْءُ الصَّبَاحِ كِرَامَةً
 وَبَلَقُ تَقَاسَمِنَ الدُّجْنَةِ وَالضَّحَى
 مُجَزَّعَةٌ غُرٌّ كَأَنَّ جُلُودَهَا
 وَصُفْرٌ كَأَنَّ الزَّعْفَرَانَ خِضَابُهَا
 وَشُهْبٌ مِنَ اللَّحِّ اسْتَعْبِرَتْ مُتُونُهَا
 إِذَا هَزَّهَا مَشْيُ الْعَرِضْنَةِ⁸ عَارَضَتْ
 عَلَيْهَا السُّرُوجُ الْمُحْكَمَاتُ إِذَا مَشَتْ
 تَقَدَّمَهَا الْإِيمَانُ وَالْيَمْنُ وَالْفَخْرُ
 وَأَشْقَرُ يُعْبُوبٌ³ وَسَابِحَةٌ حِجْرٌ⁴
 عَلَيْهِ فَمَرْفُوعُ النَّوَاحِي وَمُنَجَّرٌ
 فَهَنْ إِلَى التَّحْجِيلِ⁵ مَرْتُومَةٌ⁶ غُرٌّ
 فَهِنَّ هَذِهِ شَطْرٌ وَمِنْ هَذِهِ شَطْرٌ
 تَحْزَعٌ فِيهَا اللَّوْلُؤُ الرُّطْبُ وَالشَّدْرُ⁷
 وَإِلَّا فَمِنْ مَاءِ الْعَقِيقِ لَهَا قِشْرٌ
 وَمِنْ صُورِ الْأَقْمَارِ أَوْجُهَا فُمرٌ
 قُدُودَ الْعَدَارَى هَزَّ أَعْطَافَهَا سُكْرٌ
 بِهَا الْخِيَلَاءُ الْخَيْلُ رَنَّهَا كِبْرٌ⁹

والقصيدتان السابقتان رسمتا لنا حديقتين تكتظان بالألوان. والخيل في أوصاف المغاربة سريعة العدو أنيقة تسابق الريح فتسبقها، وهي جميلة أياً كان لونها، يشبها المغربي بما يحب من الظواهر، فهي رفيقته في السلم والحرب، وهي مظهره المادي، وهي وسيلته للتنقل.

وصف الإبل:

وصف الإبل في الأتمودج قليل، وقد جاء في مقطوعة لم تتجاوز الأربعة أبيات، لعبد الكريم النهشلي الذي يبدو أن أكثر شعره في الوصف، وفيها يصف الإبل الخرسانية مشيراً إلى نسبتها، وكأنه يلّمح منذ البداية إلى أهما غريبة عن البيئة؛ يقول:

وَمِنْ خَيْرِ بُخَيَّاتِ¹ كِسْرَى بْنِ هُرْمُرٍ
 فَوَالِجٌ² يَزْهِيهَا التَّأْوُدُ وَالْخِطْرُ

- 1- الورد: الفرس لونه أحمر يضرب الى صفرة حسنة.
- 2- جاء في لسان العرب الخيل المُسَوِّمَةُ هي المُرسَلَةُ وعليها ركبائها، أو هي التي عليها السَّيْمَا وهي العلامة، وقيل المُسَوِّمَةُ المَرْجِيَّةُ، وقوله تعالى: ﴿بَلَىٰ إِن تَصْبِرُوا وَتَتَّقُوا وَيَأْتُوكُم مِّن فُورِهِمْ هَذَا يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُمْ بِخَمْسَةِ آلَافٍ مِّنَ الْمَلَائِكَةِ مُسَوِّمِينَ﴾ آل عمران : الآية 125. قال الأخفش: مُسَوِّمِينَ يكون مُعَلِّمِينَ ويكون مُرْسَلِينَ من قولك سَوَّمتُ فيها الخيلَ أي أرسلتها.
- 3- جاء في اللسان الجُبوبُ: الفَرَسُ الطويلُ السريعُ وقيل الكَثِيرُ الجَرِيُّ وقيل الجوادُ السَهْلُ في عَدْوِهِ.
- 4- جاء في اللسان الحِجْرُ: أنثى الخيل تَتَّخِذُ لِلتَّسَلُّ، الفرسُ الأُنثَى خاصة جعلوها كالحِرمَةِ الرِّجَمِ إلا على حِصَانِ كَرِيمٍ.
- 5- جاء في اللسان التحجيل: بياض في قوائم الفرس أو بعضها، لا يجاوز الركبتين والعرقوبين. ومنه الحديث: «إِنَّ أُمَّتِي يَوْمَ الْقِيَامَةِ هُمُ الْعُرُّ الْمُحَجَّلُونَ مِنْ آثَارِ الْوُضُوءِ فَمَنْ اسْتَطَاعَ مِنْكُمْ أَنْ يُطِيلَ عُرَّتَهُ فَلْيَفْعَلْ» استعار أثر الوضوء في أطراف الإنسان من البياض الذي يكون في أطراف الفرس، ومنه قول الشاعر: وإبي امرؤ لا تَفَشَعِرُ ذَوَابِي من الذَّبِّ يَعُوبِي والغرابِ والمُحَجَّلِ
- 6- الرَّمُّ والرَّمَّةُ: بياض في طرف أنف الفرس.
- 7- الشَّدْرُ: قِطْعٌ مِنَ الذَّهَبِ يُلْقَطُ مِنَ المَعْدِنِ مِنْ غَيْرِ إِذَابَةٍ وَهُوَ أَيْضًا صِغَارُ اللُّوْلُؤِ.
- 8- العَرِضْنَةُ: مشي اعتراضى فيه نشاط.
- 9- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص 172، 173.

سفائنٌ أو صيغ السّفينِ مثالها
عليها من الدّيباجِ كلُّ مُصوّرٍ
فلَمْ يَبْقَ إلّا أنْ يَمْوجَ بِهَا بحرٌ
هُرِيقَ بِهِ الْإِفْرَنْدُ وَأَتَقَدَ التَّبْرُ
مِدَارِغٌ³ لَمْ يَفْتِقْ شَقَاتِقَهَا الْقَطْرُ⁴
يطآنُ الرِّبِيعَ العَضَّ فِي غَيْرِ حِينِهِ

والراجح أن الإبل كانت غير منتشرة في بيئة القيروان كثيرا، وما دار في فلکها كما أنها تشير إلى التبدّي؛ بينما إفريقية والمغرب الأوسط كانتا في قمة تحضرهما في القرن الرابع و الخامس الهجريين، غير أن هذا لا يعني عدم وجودها، فهي موجودة لكنها ليست الحيوان الملازم للإنسان المغربي بل الخيل هي التي أخذت تلك المكانة.

كما نجد وصفاً لحيوانات أخرى وهو وصف متناثر هنا وهناك في الأتمودج، لا يجاوز القصيدة الواحدة في كل موضوع، دلالة على عدم انتشار هذا الحيوان، من هذا قصيدة التّهشلي نفسه يصف الفيل، و قد وصف ضخامته مشبهاً إياه بالجلب (الطود)، متناولا كل عضو من جسمه:

وأضخُمُ هِنْدِي النَّجَارِ⁵ تَعُدُّهُ
يَجِيءُ كَطَوْدٍ جَائِلٍ فَوْقَ أَرْبَعٍ
لَهُ فَخَانٍ كَالكَيْبِيْنِ لُبْدًا
وَوَجْهَهُ بِهِ أَنْفٌ كَرَاوُوقٍ⁷ خَمْرَةٍ
وَجَبَّانٍ لَا يَرَوِي الْقَلِيبُ⁸ صَدَاهُمَا
وَأُذُنٌ كَنِصْفِ الْبَرْدِ⁹ تُسْمِعُهُ النَّدَا
وَنَابَانٍ شَقًّا لَا يُرِيدُ سِوَاهُمَا
لَهُ لَوْنٌ مَائِيْنِ الصَّبَاحِ وَيَلِيهِ
ملوكُ بَنِي سَاسَانَ إِنْ نَابَهَا دَهْرٌ
مِضْبِرَةٌ⁶ لُمَّتْ كَمَا لُمَّتِ الصَّخْرُ
وَصَدْرٌ كَمَا أَوْفَى مِنَ الْهَضْبَةِ الصَّدْرُ
يَنَالُ بِهِ مَا تُدْرِكُ الْأَنْمُلُ العِشْرُ
وَلَوْ أَنَّهُ بِالْقَاعِ مُنْهَرَتْ حَفْرٌ
خَفِيًّا وَطَرْفٌ يَنْفُضُ العَيْبَ مَزُورٌ
فَنَاتِيْنِ سَمْرَاوِيْنِ طَعْنُهُمَا نَتْرٌ¹⁰
إِذَا نَطَقَ العُصْفُورُ أَوْ غَلَسَ الصَّغْرُ¹¹

- 1- بختيات: إبل خراسانية واحدها بخاتي، و في لسان العرب هي الإبل الخراسانية تُنتج من بين عربية وفالحي.
- 2- جاء في المعجم الوسيط فوالج مفردها فالج: الجمل الضخم ذو السنامين.
- 3- جاء في القاموس المحيط عشب درع: عشب غضّ، وفي اللسان روضة مُدرعة أكل ما حولها.
- 4- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص 173، 174.
- 5- جاء في اللسان: النَّجْرُ والنَّجَارُ والنَّجَارُ الأَصْلُ والحَسْبُ ويقال النَّجْرُ اللُّونُ، والنجر شكّل الإنسان وهيئته قال الأخطل: ويُبْضَاءُ لَا تَجْرُ النَجَاشِيَّ تَجْرُهَا إِذَا تَهَبَّتْ مِنْهَا القَلَانْدُ والنَّحْرُ
- 6- جاء اللسان التّضْبِيرُ: شدة تَلزِيْمِ العِظَامِ واكتناز اللحم. ويقال جَمَلٌ مِضْبُورٌ ومِضْبَرٌ وفرس مُضْبَرٌ الخلق أي مُوتِقُ الخلق.
- 7- الرَّاوُوقُ: إِنْاءٌ يَجْعَلُ فِيهِ الشَّرَابُ، و في اللسان الراووق ناجود الشَّرَابِ الَّذِي يُرَوِّقُ بِهِ فِيصْفَى.
- 8- جاء في لسان العرب: الْقَلِيبُ اسمٌ من أسماء البئر البديء والعادية، قال وسميت قليبا لأنه قلب ثرائها، وفي الحديث أنه وَقَفَ عَلَى قَلِيبِ بَدْرٍ ومعنى الْقَلِيبُ البئر.
- 9- جاء في اللسان الرُّدُّ ثوب فيه خطوط وخص بعضهم به الوشي، والرُّدَّةُ كساء يلتحف به.
- 10- جاء في المعجم الوسيط طعن نتر: هو طعن مبالغ فيه. و في اللسان النَّتْرُ الجَذْبُ بجفاء، وفي حديث عليّ كرم الله وجهه قال لأصحابه: «أطعنوا النَّتْرَ» أي الخَلْسَ.
- 11- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص 175.

وهذا الوصف لون من التصوير الفني، إذ اعتمد على التشبيه «الذي هو علاقة مقارنة بين طرفين لاثنيهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو في مجموعة من الصفات و الأحوال، و هذه العلاقة تستند إلى مشابهة حسيّة وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني»¹، «و ابن رشيق يرى أن التشبيه واقع أبداً على الأعراس دون الجواهر»²، كما نجد وصفاً لحيوان آخر هو القرش، و وصفه قليل في الشعر العربي عموماً، وقد وصف الشاعر شكله وبيئته و هي المياه، و وصف خوفه من الهواء والضياء على الرغم من بطشه وقوته في الماء؛ يقول ابن قاضي ميلة:

طويلُ القَرَأِ ⁴ مُدْمَجُ الأعْظُمِ	وَأَشْعَى ³ بِكَفَّيْهِ مِثْلُ المَدَى
وَمُهْجَتُهُ فِي يَدِ الخِضْرَمِ ⁵	تَصْرُفُهُ فِي ضَمَانِ المِيَاهِ
وَإِنْ كَانَ أَجْرَأَ مِنْ ضَيْعَمِ ⁶	يَخَافُ الهَوَاءَ وَيَخْشَى الضَّيَاءَ
وَ تَصْحَبُهُ مِشْيَةُ الأَرْقَمِ ⁷	لَهُ دَاخِلَ اليَمِّ بَطْشُ الأُسُودِ

كما وُصفت الجرادة، وإن لم يجاوز وصفها البيتين إلا أنه وصف بديع أحاط بتفاصيل لونها وشكلها، إذ يقول النهشلي:

أَتَتَكَ بِلَوْنِ أَسْوَدٍ فَوْقَ أَصْفَرِ	وَخَيْفَانَةٌ ⁸ صَفْرَاءُ مُسَوَّدَةٌ القَرَأِ
تَقَاصِرُ عَنْ أَثْنَاءِ بُرْدٍ مُحَبَّرِ ¹⁰	وَأَجْنَحَةٌ قَدْ أَلْحَفَتْهَا كَرْدُنَةٌ ⁹

وصف الطيور:

وصف شعراء الأئمة الدواجن، وقصائد الوصف المفردة للطيور قليلة لكننا نجد الحديث عنها في قصائد أخرى لم تفرد للوصف وحده، من ذلك قصيدة الجراوي¹¹ في وصف الديك وهي قصيدة مليئة بالتشبيهات، قد أتى فيها الشاعر على وصف كل صغيرة وكبيرة في الديك، إذ وصف: العينين، الرأس، القرطين، العنق، البرائل، الجؤجؤ، الذنب، الجناح و تصفيقه و صياحه، وهذا هو الوصف الذي يحضر الشيء إلى الذهن وكأنه يراه عياناً:

1- جابر عصفور: الصورة الفنية (في التراث النقدي و البلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص172.

2- ابن رشيق: العمدة، ج1، ص276

3- أشعَى: متخالف الأسنان، و جاء في اللسان الشفا اختلافاً الأسنان و قيل اختلاف نبتة الأسنان بالطول والقصر والدخول والخروج.

4- جاء في المعجم الوسيط القرا الظهر ووسطه ومن الأكمة ظهرها.

5- جاء في القاموس المحيط الخضرم: البحر الغطم، و في اللسان الخضرم الكثير من كل شيء، وثر خضرم كثيرة الماء.

6- جاء في المعجم الوسيط: الضيغم الأسد الواسع الشدق.

7- حسن بن رشيق القيرواني: أئمة الزمان، ص 213.

8- جاء في المعجم الوسيط: الخيفانة من الجراد التي صارت فيها خطوط مختلفة بيض و صفر والتي لم يستو جناحها.

9- جاء في المعجم الوسيط الرذن: الكم، و جاء في اللسان الرذن أصل الكم و قيل الرذن مقدم كم القميص و قيل هو أسفله و قيل هو الكم كله.

10- حسن بن رشيق القيرواني: أئمة الزمان، ص 172.

11- هو: عبد الله بن محمد الجراوي، نسبة إلى جراوة و هي منطقة بين قسنطينة و قلعة بني حماد.

وكائن نَفَى النَّوْمِ عَنْ عُرْفَانٍ¹
 بِأَحْفَانِ عَيْنِيهِ يَأْقُوتَانِ
 عَلَى رَأْسِهِ التَّاجُ مُسْتَشْرِفًا
 وَقُرْطَانِ مِنْ جَوْهَرٍ أَحْمَرٍ
 لَهُ عُنُقٌ حَوْلَهَا رَوْنَقٌ
 وَدَارٌ بُرَائِلُهُ² حَوْلَهَا
 وَدَارَتْ بِجُؤْجُئِهِ³ حُلَّةٌ
 فَقَامَ لَهُ ذَنْبٌ مُعْجَبٌ
 وَقَاسَ جَنَاحًا عَلَى سَاقِهِ
 وَصَفَّقَ تَصْفِيقَ مُسْتَهْتِرٍ
 وَغَرَّدَ تَغْرِيدَ ذِي لَوْعَةٍ
 بَدِيعُ الْمَلَّاحَةِ حُلُوُ الْمَعَانِي
 كَأَنَّ وَمِيضَهُمَا جَمْرَتَانِ
 كَتَّاجِ ابْنِ هُرْمَزٍ فِي الْمَهْرَجَانِ
 يَزِينَانِهِ زَيْنَ قُرْطِ الْحَصَانِ
 كَمَا حَوَتْ الْخَمْرَ إِحْدَى الْقَنَانِي
 كَمَا نَوَّرَتْ شَعْرَةَ الزَّعْفَرَانِ
 تَرُوقُ كَمَا رَاقَكَ الْخُسْرُوَانِي⁴
 كَبَاقَةِ زَهْرٍ بَدَتْ مِنْ بَنَانِ
 كَمَا قِيسَ سَتْرٌ عَلَى خَيْزُرَانِ
 بِمُحَمَّرَةٍ مِنْ بَنَاتِ الدُّنَانِ
 يَبْسُوحُ بِأَشْوَاقِهِ لِلْعَوَانِي⁵

ونجد قصيدة أخرى لعبد الواحد بن فتوح الزَّوَّاقِ الكُتَّامِي يصف الديك أيضا، والقصيدة تتناول أجزاء جسم هذا الطائر وتشبَّهها بما يزينها ويقربها للذهن «لأن التشبيه عند البعض أوضح الأنواع البلاغية ارتباطا بفن الوصف، ذلك أنه بحكم تكوينه يضع الشيء إزاء ما يقابله على نحو لا نجده في الاستعارة التي تلغي الحدود الواقعية بين الأشياء»⁶، ومن الطيور التي وصفها المغاربة الحمام، و بغض النظر عن حوارها معها في غزله فقد أفرد لها قصائد لوصفها، من ذلك قصيدة أخرى للزَّوَّاقِ يصف فيها الحمام الداجن، يصف سرعته، وارتقائه البعيد، وجمال شكله وخفقانه في الفضاء، وهذا النوع من الوصف هو وصف للوصف لا لغرض آخر:

يجتابُ أَرْدِيَةَ السَّحَابِ بِخَافِقِ
 لَوْ سَابِقَ الرِّيحِ الْجَنُوبَ لَغَايَةِ
 يَسْتَقْرِبُ الْأَرْضَ الْبَسِيطَةَ مَذْهَبًا
 كَالْبَرِقِ أَوْ مَضَى فِي السَّحَابِ فَأَبْرَقَا
 يَوْمًا لَجَأَكَ مِثْلَهَا أَوْ أَسْبَقَا
 وَالْأَفْقَ ذَا السَّقْفِ الرَّفِيعَةِ مُرْتَقَى

1- جاء في لسان العرب العتران هو الديك، يقول الشاعر:

كَأَنَّ أَسَادَ الْجِيَادِ شَقَائِقُ
 أَوْ عُرْفَانٌ قَدْ تَحَشَّشَ لِلْبَلَى.

2- جاء في لسان العرب البرائل: الريش الذي يستدير في عنق الديك والحبارة. و في المعجم الوسيط البرائل ما استدار من ريش الطائر حول عنقه و برائل الأرض عشبها و أبو برائل كنية الديك.

3- جاء في لسان العرب: الجُؤْجُؤُ عِظَامُ صَدْرِ الطَّائِرِ وَقِيلَ الصَّدْرُ كُلُّهُ، وَفِي حَدِيثِ عَلِيِّ كَرَّمَ اللَّهُ وَجْهَهُ: «كَأَنِّي أَنْظُرُ إِلَى مَسْجِدِهَا كَجُؤْجُؤِ سَفِينَةٍ أَوْ نَعَامَةٍ جَائِمَةٍ أَوْ كَجُؤْجُؤِ طَائِرٍ فِي لُجَّةِ بَحْرٍ».

4- الخُسْرُوَانِي: نسبة إلى الأكاسرة ملوك العجم، يقال إناء خسرواني وخسروي منسوب إلى خسرو شاه من الأكاسرة.

5- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 219، 218.

6- ينظر جابر عصفور: الصورة الفنية (في التراث النقدي و البلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 371.

وَيَظَلُّ يَسْتَرْقِي السَّمَاءَ بِخَافِقِ
قِسْهُ بِأَعْتَقِ كُلِّ حَامِلٍ رِيْشَةٍ
يَبْدُو فَيُعْجَبُ مَنْ يَرَاهُ لِحُسْنِهِ
مُتَرْقِقًا مِنْ حَيْثُ دُرَّتْ كَأَنَّمَا

فِي الْجَوِّ تَحْسَبُهُ الشَّهَابَ الْمُحْرِقًا
مِمَّا يَطِيرُ تَجِدُهُ مِنْهُ أَعْتَقًا
وَتَكَادُ آيَةٌ عِتْقِهِ أَنْ تَنْطَقَا
لَيْسَ الرُّجَا حَاجَةً أَوْ تَجَلِّبَ زَبَقًا¹

ونوع آخر من وصف الحمام باعتباره مثيراً للشجن، وهذا المعنى قد عبر عنه كثير من الشعراء، فهم يرون أن صوته يبعث الذكرى المنسية في قلوبهم، فتذرف عيونهم الدمع، وكأنّ هناك تلبساً بين الشاعر والحمام، وكأنّ الشاعر هو الحمامة تبعث صوتها الحزون في الآفاق، من ذلك قصيدة عبد الوهاب ابن الغطّاس:

أَلَا لَا تُهَيِّجُنِي الْحَمَامُ فَندْبَهَا
تَوَسَّدَنَ مَطْوِيَّ الْجَنَاحِ كَأَنَّمَا
وَمَلَنَ عَلَيَّ خُضْرَ الْعُصُونِ كَأَنَّمَا
وَلَا شَدُوَ إِلَّا مَا تَصُوغُ لِحُوْنَهَا

قَدِيمًا بِأَكْبَادِ الْمُحَيَّنِ سَادِكُ²
لَهُنَّ حَشَايَا فَوْقَهُ وَدَرَانِكُ³
لَهُنَّ عَلَيَّ قُضْبِ الْأَرَاكِ أَرَائِكُ
وَلَا دَمَعُ إِلَّا مِنْ جُفُونِي سَافِكُ⁴

والشاعر قد اتخذ من وصف الحمام هنا مقدمة لمدح "ابن جعفر" الذي انحصر في البيت الأخير:

وَلَا مَدَحَ إِلَّا لِابْنِ جَعْفَرِ الرُّضَى
وَكُلُّ أَمْرِي يُطْرِي سِوَاهُ فَافِكُ⁵

ووصف الطيور عموماً كوصف بقية الحيوانات، نجد أحياناً تصويراً مباشراً أو تصويراً تشبيهاً، غرضه رسم صورة حية عن الموصوف، وقد يجاوز هذا إلى التلبس به والتعبير على لسانه عن مشاعر يجيش بها فؤاد الشاعر، الغرض منه المبالغة في التعبير عن الوجد و البوح بالمعاناة.

وصف النبات:

وصف النبات في الأنموذج مقتضبٌ لا نجد في القصائد يأتي غالباً في بيت أو بيتين، وكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى التشبيه لرسم صورة ما يصف، وهو مع قصره قليل في الأنموذج، من ذلك أبيات محمد بن عطية بن حيان الكاتب يصف فيها المشمش، إذ شبّهه بالشهد الذي يحيط به قشر من الذهب:

وَمِشْمِشٍ مَا بَدَا يَوْمًا لِذِي بَصَرٍ
"إِلَّا وَ سَبَّحَ" ⁶ بَيْنَ الْعُجْبِ وَالْعَجَبِ

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 229، 230.

2- يقال أنا سادكُ به وسدكُ، إذا لزمته فلم تفارقه، قال الشاعر:

طافَ الخيالُ ولا كليلَةٌ مُدْلَجٌ سَدِكًا بَارْحُلْنَا ولم يتعرَّج.

3- الدرّانك: ضرب من الثياب أو البُسْطُ له حَمَلٌ قصير كَحَمَلِ المناديل.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 234.

5- المرجع السابق: 234.

6- في كتاب: غرائب التنبهات على عجائب التشبيهات لابن ظافر الأزدي وردت: "إلّا وأصبح" بدلا من "إلّا و سَبَّحَ".

كَأَنَّ مُخْبِرَهُ وَصَفًا وَمَنْظَرَهُ شَهْدٌ تَكْنَفُهُ قِشْرٌ مِنَ الذَّهَبِ¹.

ونجد أبياتا أخرى لأبي العباس ابن حديدة² في وصف الرمان، إذ شَبَّه الرمان بالأوعية المملأى بالذهب، والمعلقة بمعاليق إلى أغصانها التي تَهْتَزُّ في صورة رائعة:

كَأَنَّما الرُّمَّانُ لَمَّا بَدَا يَهْزُهُ أَعْطَافُ غُصْنٍ أَيْسِقُ
حَقَاقُ عَقِيَّانٍ³ وَقَدْ ضَمَّنتُ مَعَالِقًا مَثْقُوبَةً مِنْ عَقِيَّاقٍ⁴.

كما وَصَفَ أبو الحسن علي بن زياد الأنصاري التفاح؛ في قوله:

أَحَبُّ بُتْفَاحَةٍ صَفراءَ نَاولَها مَن لَسْتُ أَنْكَرُ ما أَوْلَاهُ مِنْ نَعَمِ
وَقَالَ صِفَها بِوَصفِ لَيْسَ يُدْرِكُها أَهْلُ البِلاغَةِ مِنْ عَرَبٍ وَمِنْ عَجَمِ
فَقَلْتُ وَالذَّمْعُ يَهْمِي عِنْدَ قَوْلِتيه مِنْ الجُفُونِ عَلَيِ الحَدِيثِ كَالدِّيمِ
اللونُ لِي وَلِكمُ طيبُ النَّسيمِ كَذَا حَكَمَ الهوى بَيْننا أَفديهِ مِنْ حَكَمِ⁵.

فالشاعر قد اتخذ رائحة التفاحة مدخلا يلج به إلى مدحته لصاحب الفضل عليه، وهذه الأمثلة عن وصف النبات دليل على أن الشعراء المغاربة وصفوا كل ما أحاط بهم من مظاهر الطبيعة.

وصف الظواهر الطبيعية:

نجد في النموذج قصائد عدة تصف ظواهر الطبيعة كالسحاب والأودية والأمطار والنجوم، عبر المغاربة من خلالها عن افتتاهم بالطبيعة وتفاعلهم معها، شاركوها ثورتها وشاركتهم انفعالاتهم، فتلبسوا بها وتلبست بهم ليعبروا على لسانها عن حالها وحالهم، وأحسن مثال على ذلك قصيدة أبي العباس ابن حديدة التي وصف فيها سحابة، في صورة مليئة بالحركة رسمها الشاعر باقتدار: السحابة المثقلة تدنو من الأرض، حتى همت الأرض أن تنهض إليها مقبلة ومعانقة، و واضح أن الشاعر يعامل الطبيعة وظواهرها وكأنها مخلوقات عاقلة تملك صفة القصدية في أفعالها، كما ألبسها أحاسيس هي انعكاس لنفسيته، وهذا ما نلمسه في معجمه: ينهض، مشتاق، تقبل، جاءت، حاولت، عناق، فكلها مما لا تتصف به الطبيعة بل الإنسان:

يا رَبِّ مُتَأَقَّةٌ⁶ تَنْوؤُ بِثِقَلِها تَسْقِي البِلادَ بِوَابِلِ عَيْدَاقِ⁷
مَرَّتْ فَوَيْقَ الأَرْضِ تَسحَبُ ذَيْلُها وَاللَّوْحُ¹ يَحْمِلُها عَلَيِ الأَعناقِ

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص398

2- هو: أحمد بن القاسم بن أبي الليث اللخمي المعروف بابن حديدة.

3- جاء في لسان العرب العقيان: الذهب الخالص، وفي المعجم الوسيط العقيان: ذهب متكاثف في مناجمه خالص مما يختلط به من الرمال والحجارة.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص73، 74.

5- المرجع السابق: ص284.

6- مُتَأَقَّةٌ: شديدة الامتلاء، وجاء في اللسان التَأَقُّ شدة الامتلاء قال النابغة:

يَنْضَحْنَ نَضْحَ المَزادِ الوُفْرِ أَتَأَقُّها شَدُّ الرُّواةِ بماءٍ غيرِ مَشْرُوبِ.

7- جاء في لسان العرب: الغدق المطر الكثير العام، وعَيْدَاقُ: صفة لما هو كثير الماء ومخصب.

وَدَدَتْ فَكَادَ التُّرْبُ يَنْهَضُ نَحْوَهَا
كَهُوضٍ مُشْتَقٍ إِلَى مُشْتَقٍ
فَكَأَنَّهَا جَاءَتْ تُقْبِلُ تَرْبَهَا²
أَوْ حَاوَلَتْ مِنْهَا لَدِيدَ عِنَاقٍ³

«إن هذا الوصف هو تصوير بديع للظواهر الطبيعية بصورة واضحة التقاسيم، و تلوين الآثار الإنسانية بألوان كاشفة عن الجمال، و تحليل المشاعر الإنسانية تحليلاً يصل بك إلى الأعماق»⁴، وكما وصف السحابة فقد وصف المطر، و التشبيه هو أهم عنصر ينقل صور الشعراء التي حورها الخيال بعد أن كانت مشاهدات عادية، فجعلها صوراً فنية وأضفت إليها نفسية الشاعر انفعالها لتجعلها نابضة بالحياة:

أَوْ مَا تَرَى الْعَيْمَ الْمُعْرَسَ⁵ بَاكِئًا
يُذْرِي الدُّمُوعَ عَلَى رِيَاضِ شَقِيْقٍ
فَكَأَنَّ قَطْرَ دُمُوعِهِ مِنْ فَوْقِهَا
دُرٌّ تَبَدَّدَ فِي سَاطِ عَقِيْقٍ⁶.

وهناك قصائد أخرى اقتصر أصحابها على رسم الصورة وتشبيه مكوناتها بما يوضحها، وهذا لا ينفي عنها الشعرية، وإن كان يقلل من حضور نفسية الشاعر فيها، من ذلك قصيدة إبراهيم بن محمد المعروف بابن سوس، إذ وصف في قصيدة مطولة القمر في شيء من التلغيز: "ليس له روح، يركب الليل قادمًا، قديم لم يؤثر فيه الزمن، مقتدر يقطع الأرض في ليلة، متغيّر المواضع فمرة يتزل تحت الأرض ومرة يرتقي إلى كبد السماء، وتارة تجده في المغرب ومرة في المشرق"، و كل هذه الأوصاف هي قرائن لكشف ماهيته:

دَعَا وَ قُلْ لِلنَّاسِ: مَا طَارِقٌ
لَيْسَ لَهُ رُوحٌ عَلَى أَنَّهُ
شَيْخٌ رَأَى آدَمَ فِي عَصْرِهِ
هَذَا وَيَمْشِي الْأَرْضَ فِي لَيْلَةٍ
يَطْرُقُهُمْ جَهْرًا وَلَا يَتَّقِي
يَرْكَبُ ظَهَرَ الْأَدْهَمِ الْأَبْلَقِ
وَهُوَ إِلَى الْآنَ بِخَدِّ نَقِي
أَعْجَبَ بِهِ مِنْ مُوتِقٍ مُطْلَقِ

فَتَارَةً يَنْزِلُ تَحْتَ الثَّرَى
وَتَارَةً وَسَطَ السَّمَاءِ يَرْتَقِي⁷

كما عبر عن مراحلها التي يتغير فيها حجمه حينما ينحصر حتى يصبح كحد السيف الضئيل، وكأن ما بقي منه، بعض عينه التي أطبق عليها جفنه:

وَتَارَةً تَحْسَبُهُ وَهُوَ فِي
سُتْرَتِهِ وَالْبَعْضُ مِنْهُ بَقِي

1- وردت: «و الریح» بدلا من «و اللوح» في كتاب: معاهد التنصيص على شواهد التلخيص لمؤلفه العباسي.

2- التُّرْبُ: اللدَّة والسَّنُّ يقال هذه تَرُبُّ هذه أي لَدَتْهَا وقيل تَرُبُّ الرَّجُلُ الَّذِي وُلِدَ مَعَهُ.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 73.

4- عبد العظيم علي القناوي: الوصف في الشعر العربي، شركة و مكتبة مصطفى الباي الحلبي و أولاده، دط، د ت، ج 1، ص 25.

5- التعريس: النزول في المكان أي حين كان من ليل أو نهار.

6- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 77.

7- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 66.

ذُبَابَةٌ مِنْ صَارِمٍ¹ مُرْهَفٍ
 وَيَحْتَمُّ ابْنَ سَوْسٍ قَصِيدَتَهُ بِمَدْحِ الْمَعَزِّ:
 بَارِزَةٌ مِنْ جَفْنِهِ الْمَطْبِقِ²
 كَانَتْهُ وَجْهَ الْمَعَزِّ الَّذِي
 تَأَتْ بِهِ الْعَرَبُ عَلَى الْمَشْرِقِ³.

وقد امتد وصف المغاربة لكل ما في السماء من نجوم وقمر وكواكب، فهذا أبو العباس ابن حديدة، يصف النجوم، وقد رسم صورة النجوم على أنها "عيون روم" التي تراقب بدون جفون ولا غمض، ولقد قدم الحال "روانيا" ليؤكد على صفة المراقبة، ويهول من أمر هذه العيون التي لا تغمض، ثم رسم صورة كاملة للمشهد وهي صورة بحر يحيط بسفن متناثرة هنا وهناك في تشبيه تمثيلي لصورة السماء في الليل بنجومها المتألثة قائلاً:

فِي لَيْلَةٍ لَيْسَ الْحِدَادُ هَوَاءَهَا
 قَدْ رَصَعَتْ زَهْرَ النُّجُومِ سَمَاءَهَا
 فَكَأَنَّمَا هُوَ رَاهِبٌ مَحْزُونٌ
 فَكَأَنَّمَا هِيَ لَوْلُؤٌ مَوْضُونٌ
 وَكَأَنَّمَا خَلَلَ الظُّلَامِ رَوَانِيَا
 وَكَأَنَّمَا الْفَلَكَ الْمَدَارُ عَلَى الدُّجَى
 بَحْرٌ أَحَاطَ بِهَا وَهَنَّ سَفِينُ⁴
 وَنَجِدُ فِي الْأَمْثُودِجِ بَعْدَ هَذِهِ الْأَيَّاتِ مَبَاشِرَةً أَيَّاتًا تَصِفُ اللَّيْلَ وَهِيَ لِنَفْسِ الشَّاعِرِ:

وَاللَّيْلُ مُلْقَى كَالْأَسِيرِ الْمُوثَقِ
 نُجُومُهُ وَسَطَ السَّمَاءِ تَرْتَقِي
 كُلُّوْلُؤٌ فَوْقَ زُجَاجِ أَرْزَقِ⁵

فالشاعر المغربي حين يصف منظرًا يحاول أن يجد له مماثلاً من الصور الفنية المحسوسة القريبة إلى ذهن المتلقي، الليل أسير موثق، والنجم لآلئ على سطح زجاجي أرزق، وشبيه بهذا ما وصف به محمد بن عطية بن حيان الكاتب الصبح، وقد ماثل بين الصبح بنجومه المتأخرة، والنهر الذي حفت به أشجار زهورها بيضاء، إذ يقول:

وَكَأَنَّمَا الصَّبْحُ الْمُطَّلُّ عَلَى الدُّجَى
 نَهْرٌ تَعَرَّضَ فِي السَّمَاءِ وَحَوْلَهُ
 وَنُجُومُهُ الْمُتَأَخَّرَاتُ تَقَوِّضَا
 أَشْجَارٌ وَرَدٍ قَدْ تَفَتَّحَ أَيْضًا⁶

1- جاء في المعجم الوسيط ذباب السيف: حد طرفيه، وجاء في اللسان قيل ذباب السيف طرفه المتطرف الذي يضرب به وقيل حده، وفي الحديث: «رأيت ذباب سفي كسر فأولته أنه يصاب رجل من أهل بيتي فقتل حمزة».

2- حسن بن رشيق القيرواني: أمثودج الزمان، ص 67.

3- المرجع السابق: ص 68.

4- المرجع نفسه: ص 74.

5- المرجع نفسه: ص 74.

6- المرجع نفسه: ص 398.

ونجد كذلك وصفاً للبحر وأمواجه المسرعة في قصيدة لمحمد بن إسماعيل بن إسحاق أبو الحسين الكاتب ، وقد اتخذ من هذا الوصف مدخلاً لممدوح "عبد الله بن محمد الكاتب" ، فبعد أن تراكضت الأمواج كالخيل المتسابقة، بألوانها الحمراء والذهباء فهي تنكسر مرعبة من سيف عبد الله، وهي ستغرق حتماً في ندى كفه المعطاءة، في مبالغة أراد بها الشاعر أن يسترضي ممدوحه بكل ما يستطيع، فأتى بصور جميلة وكأنما أراد إهداء هذه الصورة إلى ممدوحه فأحسن ترميقها وتزيينها:

أُنْظِرْ إِلَى الْبَحْرِ وَأَمْوَاجِهِ فَقَدْ عَلَاهَا زَبَدٌ مُتَسَبِّقٌ
تَخَالُهَا الْعَيْنُ إِذَا أَقْبَلَتْ حَيْلًا بَدَتْ فِي حَلْبَةٍ تَسْتَبِقُ
حُمْرًا وَدُهْمًا فَإِذَا مَا دَنْتَ مِنْ شَاطِئِ الْبَحْرِ عَلَاهَا بَلَقٌ
دُبُورُهَا دُرٌّ وَأَكْفَالُهَا أَلْبَسَهَا الْجَرِيُّ صِيبَ الْعَرَقِ
مَا بَالُهُ تَرَكُّضٌ أَحْشَاؤُهُ وَيَظْهَرُ الرَّعْبُ بِهِ وَالْفَرَقُ
أَظْنُهُ خَافَ وَحُقَّ لَهُ مِنْ سَيْفِ عَبْدِ اللَّهِ ضَرْبَ الْعُنُقِ
فَلَوْ دَنَا مِنْ كَفِّهِ سَاعَةً مَا مَاتَ إِلَّا فِي نَدَاهَا غَرَقٌ¹

ولكثر ما وصف المغربي ظواهر الطبيعة لا يمكن الوقوف على أمثلة لكل الموضوعات، فقد امتد وصفه إلى أغلب مظاهرها حتى النار، إذ وصفها محمد بن عطية بن حيان الكاتب قائلاً:

كَأَنَّمَا الْفَحْمُ وَالرَّمَادُ وَمَا تَفَعَّلُهُ النَّارُ فِيهِمَا لَهَبًا
شَيْخٌ مِنَ الزَّجِّجِ شَابَ مَفْرُقُهُ عَلَيْهِ دِرْعٌ مَنَسُوجَةٌ ذَهَبًا²

فقد ولع المغاربة بالتشبيه- الذي هو أساس الشعر- فنسجوا صوراً رائعة لموصوفاتهم، كان الخيال الخصب معينهم الذي لا ينضب في تشكيلها ونسجها.

وصف مظاهر الحضارة:

إذا كان الوصف هو « تصوير الظواهر الطبيعية بصورة واضحة التقاسيم، وتلوين الآثار الإنسانية بألوان كاشفة عن الجمال، وتحليل المشاعر الإنسانية تحليلاً يصل بك إلى الأعماق، إلى غير ذلك مما يتطلب الوصف»³، فإن شعراء الأندلس كما تأملوا و وصفوا الطبيعة بحيواناتها ونباتاتها، فقد تناولوا بالوصف مظاهر التحضر والمدنيّة، على أن وصف الطبيعة أكثر حضوراً في الأندلس، وأقوى من حيث التصوير والبناء، فوصف مظاهر التحضر من الموضوعات المستحدثة، ولذلك نرى كثيراً من الشعراء يجري على ما استنته السابقون في شعرهم من موضوعات، و لا يحاول التعبير عن مستحدثات الحضارة، وما أنتجه الإنسان

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان ص363.

² - المرجع السابق: ص398.

³ - عبد العظيم علي القناوي: الوصف في الشعر العربي، شركة و مكتبة مصطفى الباي الحلبي و أولاده، دط، د ت، ج1، ص37.

وبالمقابل نجد شعراء آخرين يتناولون آلات وأغراض مستحدثة بالوصف، من هؤلاء الشعراء نجد إبراهيم بن غانم بن عبدون الكاتب المعروف بأبي إسماعيل الكاتب الذي وصف "فؤارة" في شيء من التلغيز:

وفؤارة مأؤها رقةً يفيضُ على كلِّ راءٍ لها
إِذَا قَابَلْتُهُ كَسَى الْحَاضِرِينَ كَسَاهَا عُمُومًا لَهَا كُلَّهَا
تَفِيضُ عَلَيْهِمْ بِمِثْلِ الْعَمَامِ أَتْبَعَ وَإِبْلَهَا طَلَّهَا¹
تَصُوبُ² فَتَغْرِقُ إِيوَانَهُمْ وَيَخْرُجُ مِنْهَا وَمَا بَلَّهَا
يُمَازِجُ كَاسَاتِهِمْ رِقَّةً وَيَظْهَرُ فِيهَا وَمَا حَلَّهَا
وَلَيْسَ بِمَلْحٍ وَلَا بِالْفُرَاتِ يُرَوِّي الْعِطَاشَ إِذَا عَلَّهَا
صِفَاتٌ يَظَلُّ لَهَا ذُو النُّهَى كَلِيلَ الْقَرِيحَةِ مُخْتَلَّهَا
إِذَا مَا اهْتَدَى لِطَرِيقِ أَرْتُهُ أُخْرَى فَعَادَ وَقَدْ ضَلَّهَا³.

و نجد قصائد غيرها أفردها أبو إسماعيل الكاتب للوصف، وكأنه متخصص فيه، من ذلك قصيدة "تلغيز" وصف بها الثريا، بأشعتها التي تعم المجالس، تمازج كؤوس الجالسين، وتلقي على المجلس جواً من الأانس والصفاء؛ إذ يقول:

وَصَفْرَاءُ تَنْشُرُ فِي رَأْسِهَا ذَوَائِبُ⁴ صُفْرًا عَلَى الْمَجْلِسِ
تُرِيكَ إِذَا حَدَقْتَ عَيْنَهَا عِيُونًا مِنَ الزَّهْرِ وَالنَّرْجِسِ
تَعْمُ النَّدَامَى بِهَا كِسْوَةً فَكُلُّ نَدِيمٍ بِهَا مُكْتَسِي
تُمَازِجُ مَشْرُوبَهُمْ رِقَّةً فَتَأْتِي شُعَاعًا عَلَى الْأَكْوُسِ
وَتُهْدِي إِذَا حَضَرَتْ مَجْلِسًا بِسَاطًا وَأُنْسًا إِلَى الْأَنْفُسِ⁵

ومن الباحثين من يرى «أن الوصف قد اقترن عند القدماء، بالحرص على نقل جزئيات العالم الخارجي، اعتقاداً من العرب أن الشعر وثيقة تاريخية يمكن اعتمادها لدراسة معارف العرب، و قد أشاع هذه النظرة اللغويون الأوائل، و لكن هذه النظرة تركت مكانها لمفهوم المحاكاة، أين تصوير الصورة الوصفية الناجحة هي التي تنقل العالم الخارجي لتعكس في خيال المتلقي مشاهدته المحسوسة، إلى الدرجة التي تجعل المتلقي يشعر أنه

1- جاء في المعجم الوسيط: الطل الحسن المعجب من كل شيء والمطر الخفيف يكون له أثر قليل، وفي الترتيل العزيز: ﴿فَإِنْ لَمْ يُصِبْهَا وَإِبِلٌ فَطَلٌّ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾ البقرة: الآية 264.

2- جاء في المعجم الوسيط صاب المطر: انصب و السحاب بالمطر جاد. جاءت في قوله تعالى: ﴿أَوْ كَصَيْبٍ مِنَ السَّمَاءِ فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ﴾ البقرة: الآية 18 وقد سبق شرح الصَّيْب.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 52، 53.

4- ذَوَائِبُ هي جمع ذُوَابَةٍ: الشَّعْرُ المَضْفُورُ من شعر الرأس.

5- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 54

في حضرة المشهد نفسه و يعاينه»¹. نجد ذلك التجسيم للمشهد عند شعراء الأئمة الوصّافين، ومنهم من غلب على شعره الوصف، مثل الشّريف الزّيدي² و قد تميّز بكثرة وصفه لمظاهر التحضر والآلات، إذ وصف في أبيات "المائدة" قائلاً:

هَآكِهَآ رَوْضَةٌ تَعِيشُ بِهَآ الْأَجْرُ
دَبَّحَتْهَا الْأَيْدِي فَجَاءَتْ تَهَادِي
كُلُّ رَوْضٍ مُخْضِرٍ نَمَّقَهُ الْـ
سَامُ مَا مِثْلَ نُورِهَا نُورًا
بُوجُوهٍ كَأَنَّهَا أَقْمَارُ
مَاءٌ وَهَاتِيكَ نَمَّقَتْهَا النَّارُ³

كما وصف السيف قائلاً:

وَمُهَنْدٍ عَضْبٍ⁴ الْغَرَارِ كَأَنَّهُ
نَقَشَ الْفِرْنِدُ ذُبَابَهُ فَكَأَنَّمَا
تَحْتَ الْعُجَاجَةِ لُجَّةٌ خَضْرَاءُ
سُلِخَتْ عَلَيْهِ الْحَيَّةُ الرَّقْشَاءُ⁵

كما وصف في أبيات أخرى آلة للصيد، وهذه الظاهرة واضحة عند شعراء المغرب، إذ كثيراً ما يورد ابن رشيق للشاعر الواحد عدة قصائد أو مقطوعات في نفس الغرض، إما لأن الشاعر قد تخصص في غرض ما وإما أن ابن رشيق يفضل شعره في ذلك الغرض على غيره من الأغراض فيورده في أمودجه.

والصفة الأخرى التي نلمسها في شعر الوصف عند شعراء الأئمة، أنهم كثيراً ما يتخذون من الوصف مدخلاً للمدح أو مقدمة له، إذ يقول علي بن يوسف التونسي واصفاً بناءً يسمى "العروسين"، وهذا البناء لعلوه تبيت الثريا به، ويبدو ضوءه لناظره كضوء القمر حين يلفه ظلام الليل، وهو على رفعتة وعلوه لو شاده المعزّ بعزمه ورأيه لكان الحصى المستعمل في بنائه من الياقوت والذهب، وآجره من المسك ولكانت أعالیه تلامس السحب المثقلة، فيلامس المطر قبل نزوله من ضرع السحابة:

بَنَى مَنظَرًا يُسَمَّى الْعُرُوسِينَ رِفْعَةً
إِذَا اللَّيْلُ أَخْفَاهُ بِحُلُكَةِ لَوْنِهِ
تَمَكَّنَ مِنْ سَعْدِ السُّعُودِ مَحَلَّهُ
وَلَوْ شَادَهُ عَزْمُ الْمُعَزِّ وَرَأْيُهُ
لَكَانَ حَصَى الْيَاقُوتِ وَالتَّبْرِ مُفْرَعًا
كَأَنَّ الثَّرِيَّا عَرَّسَتْ فِي قِيَابِهِ
بَدَا ضَوْؤُهُ كَالْبَدْرِ تَحْتَ سَحَابِهِ
فَأَضْحَى وَمِفْتَاحُ الْغِنَى قَرَعُ بَابِهِ
عَلَى قَدْرِهِ فِي مُلْكِهِ وَنِصَابِهِ
عَلَى الْمِسْكِ مِنْ آجِرِهِ وَثُرَابِهِ

1- ينظر جابر عصفور: الصورة الفنية (في التراث النقدي و البلاغي عند العرب)، ص 363، 365.

2- هو في الأئمة: أبو الحسن علي بن إسماعيل بن زيادة بن محمد بن علي الشّريف الزّيدي الطّارئ، و قد ذكر ياقوت الحموي في معجم البلدان نسبه واصلاً إلى "عليّ كرم الله وجهه"، وهو: أبو الحسن علي بن إسماعيل بن زيادة الله بن محمد بن علي بن حسين بن زيد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 277.

4- جاء في المعجم الوسيط عَضْبُ السيف عضوباً وعضوبة صار قاطعاً، وسيفٌ عضبٌ قاطعٌ.

5- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 278.

وَكَأَنْتَ أَعَالِيهِ سُمُوءًا وَرَفَعَةً تُبَاشِرُ مَاءَ الْمِزْنِ قَبْلَ أَنْسِكَابِهِ¹.

و هذا الوصف ليس مقصوداً لذاته بل من ورائه المدح، إذ نجد بعد هذه الأبيات أبياتاً أخرى مفردة للمدح. كما نجد قصائد أخرى في وصف أمور مستصغرة، والشاعر كثيراً ما يتخذها لساناً ليبوح بها عن حاله، إذ يرى انعكاس انفعالاته فيها، وقد سبق أن صادفنا ذلك في وصف الطبيعة وظواهرها، فكذلك نجد في وصف مظاهر التحضر، فمحمد بن أبي علي² يصف الشموع التي تشبهه لوناً وتحرقاً، وسهراً ودموعاً، غير أنها فنيت فيا لأسى الشاعر، الذي يرحو الفناء مع فناء الشمعة، فهذا التمني المسبوق بالنداء "ياليتنا" يشير بعمق إلى انفعال تائر قد ملّ الوجد وأثقله السهد، والشاعر يتخذ من صورة الشمعة التي تحترق فتذوب قطرة فقطرة مكافئاً دلاليّاً له ولنفسيته وكأنه يشير إلى فئائه القريب من فناء هذه الشمعة إن طال به الوجد والحين قائلاً:

بِأَبِي مُسْعِدَاتِ ذِي الْوَجْدِ فِي اللَّيْلِ لَةَ يَا بِي الصَّبَاحِ فِيهَا الطُّلُوعَا
أَشْبَهْتَنِي لَوْنًا وَحُرْقَةً أَحْشَا ءَ وَتَسْنِيهِدَ مُقْلَةً وَدُمُوعَا
وَلَحَيْنِي بَقِيْتُ حَيًّا وَأَفْنِيًّا نَ فَيَا لَيْتِنَا فَنِينَا جَمِيعَا³

ومن الأمور المستصغرة التي وصفها المغاربة في الأتمودج، مباضع الفصد "سكاكين الحمامة"، إذ يقول محمد بن سلطان الأقالمي:

وَصِعَارٌ كَأَنَّهَا أَلْسُنُ الطَّيْرِ تُمِيَّتُ الْمَقْدَامَةَ الضَّرْعَامَا
تُذْهِبُ الدَّاءَ بِاللَّثَامِ وَتَشْفِي وَهِيَ إِنْ شِئْتَ تُورِثُ الْأَسْقَامَا
وَلَهَا أَرْجُلٌ ثَلَاثٌ إِذَا مَا عَدِمْتَهُنَّ لَا تُطِيقُ قِيَامَا⁴

وإن كان محمد بن أبي علي قد وصف الشمع وجعله انعكاساً لنفسيته، فإن الأقالمي وقف موقفاً محايداً إزاء الصورة التي رسمها لهذه المباضع، فقد اكتفى بوصفها وتشبيهها بألسن الطير، ثم عبر عن أرجلها وعن شكلها وهي قائمة على أرجلها الثلاثة باستعارة مكنتية فقد شبهها بالبهيمة التي لا تستطيع القيام بدون أرجلها، وحذف المشبه به و ترك المشبه و هي المباضع، كما أن البيت الثاني "وهي إن شئت تورث الأسقاما" يدل على اطلاع الشاعر على مجال الطب والتحجيم، كما يدل وصف هذه الآلات على انتشارها وذيوعها عند العامة. ومن مظاهر التحضر البساتين التي وصفها المغاربة في الأتمودج، إذ نجد عدة

قصائد في وصفها، منها قصيدة يعلى بن إبراهيم بن عبد الخالق الأربسي التي يقول فيها:

نَشْرُ الصَّبَا¹ بِأَرِيحِ الْمِسْكِ مُؤْتَنَفُ أَمْ رِيحَ بِالسَّفْحِ رَوْضُ نَبْتُهُ أَنْفُ²

1- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص 302.

2- أصله من أرض الفرات (العراق)، دخل إفريقية يافعا.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص 349.

4- المرجع السابق: ص 386.

مَازَالَ تَسْتَرِيقُ الْأَنْدَاءُ نَفْحَتَهُ
تَفِيضُ بِالْمَاءِ مِنْهُ كُلُّ فُوَهَةٍ
كَأَنَّهَا بَيْنَ أَشْجَارٍ مُنَوَّرَةٍ
مَجَامِرٌ تَحْتَ أَثْوَابٍ مُخَلَّبَةٍ
وَتَنْبُدُ الْمَاءَ مِنْ أَفْوَاهِهَا صُورٌ
تَتَاءَبَتْ فِي أَوَانِ الْقَرِّ فَاخْتَلَطَتْ
وَاللَّيْلُ قَدْ هَلَهَتْ أَثْوَابُهُ السُّدْفُ³
لِكُلِّ فَوَارَةٍ بِالْمَاءِ تَنْدَرِفُ
ظَلَّتْ بِمُسْتَحْلَسِ اللَّبْلَابِ تَسْتَحِفُ
عَلَى مَسَاحِبِهَا دُخَانُهَا يَهْفُ
فِيهِ فَتَحْسِبُهَا وَ الْمَاءُ مُرْتَدَفُ
أَنْفَاسِهَا وَالْهَوَا فِي جِسْمِهَا كُثْفُ⁴

فوصف المغاربة قد تناول جميع ما يحيط بهم، من مظاهر طبيعية أو مظاهر تدخل الإنسان في صناعتها، و واضح من خلال ما رأينا من نماذج شعرية أن المغاربة قد تميزوا في هذا الغرض، أكثر من تميزهم في الأغراض الأخرى التي كانوا فيها أقرب إلى السير على السنن الشعرية المتبعة، وسواءً تناولوا مظاهر الطبيعة أم غيرها فإن التشبيه كان أداهم البلاغية الأولى لتقريب صورهم و جعلها ماثلة للعيان.

شعر الاغتراب والتشوق إلى الأوطان:

«الحنين إلى الأوطان والأهل والأحباب من رقة القلب، وعلامات الرشد لما فيه من الدلائل على كرم الأصل، وتمام العقل»⁵، وللعرب أمثال كثيرة في التعبير عن وجوب حب الوطن كقولهم: «لا تَخَفْ بِلْدًا فِيهِ قِبَائِلُكَ، وَلَا تَجْفُ أَرْضًا فِيهَا قِوَابِلُكَ»⁶، كما بين الله تعالى فضل الوطن إذ قرنه بالموت؛ في قوله تعالى: ﴿وَلَوْ أَنَّا كَتَبْنَا عَلَيْهِمْ أَنْ اقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ أَوْ اخْرَجُوا مِنْ دِيَارِكُمْ مَا فَعَلُوهُ إِلَّا قَلِيلٌ مِنْهُمْ﴾⁷، وللعرب أشعار كثيرة في الحنين إلى الأوطان والأهل والأحباب ووصف معاناتهم بعيداً عنه، وعن أهلهم؛ إذ يمثل إليهم الماضي البهيج، والعودة إليه تمثل الأمل الذي يحيون لأجله، والوطن عندهم لا يمثل المكان بقدر ما يمثل الذكرى السارة التي يحملونها في أذهانهم والتي يأملون العودة إليها في أقرب وقت.

و للمكان عند المغربي مكانة خاصة، يختلط تراهه وهوأوه وماؤه بدم المغربي، وهو على علو همتته وتجلده لا يطيق مفارقة مرابع صباه، إلا على ثقة أن سيعود إليها، فإن هو حُبس عن وطنه خنقه اليأس وأثقله الحنين، فانظر إلى قصيدة محمد بن عبدون الوراق السوسي لتلمس صدق معاناته وحنينه إلى وطنه، وهو يشكو منعه

1- في المعجم الوسيط النشر الريح الطيبة، الصبا وهي ریح مهبها من مشرق الشمس إذا استوى الليل و النهار.

2- في المعجم الوسيط رَوْضَةٌ أَنْفٌ: لم يَرَعَهَا أَحَدٌ. وفي اللسان يقال روضة أنف وكأس أنف لم يشرب بها قبل.

3- السدف: الظلمة و الليل و سواده، ومنه قول الشاعر:

ولقد رأيتك بالقوادم نَظْرَةً
وعليّ من سَدَفِ الْعَشِيِّ رِيحًا.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص428-430.

5- عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية بيروت، لبنان، دط، 1976، ص 269.

6- جاء في المعجم الوسيط القابلة: المرأة التي تساعد الوالدة تتلقى الولد عند الولادة جمعها قوابل.

7- سورة:النساء، الآية 65.

من الرجوع إلى وطنه القيروان، إذ أمسكه ثقة الدولة، وهو يشعرنا بأنه مأسور في القصر؛ يبكي فراقه لأهله، يعاني الأرق، والوجد يحرق أيامه وينغص ملذاته:

يَا قَصْرَ طَارِقَ هَمِّي فِيكَ مَقْصُورٌ
 شَوْقِي طَلِيْقٌ وَخَطْوِي عَنكَ مَأْسُورٌ
 إِنَّ نَامَ جَارِكَ إِنِّي سَاهِرٌ أَبَدًا
 أَبْكِي عَلَيْكَ وَبَاكِي الْبَيْنِ مَعْدُورٌ
 عِنْدِي مِنَ الْوَجْدِ مَا لَوْ فَاضَ مِنْ كَبِدِي
 إِلَيْكَ لاحتَرَقَتْ مِنْ حَوْلِكَ الدُّورُ
 لَهُمْ إِنَّ الْهَمَّ وَالْوَجْدَ قَدْ غَلَبَا
 صَبْرِي فَكُلُّ اصْطَبَارِي فِيهِمَا زُورٌ
 فَاجْعَلْ لِكَفِّ ابْنِ عَبْدِ اللَّهِ عَارِفَةً
 عِنْدِي فَإِنِّي بِهِذَا الْبَيْنِ مَوْثُورٌ¹

وإذ وظف الاستعارة في قوله: "عندي من الوجد ما لو فاض من كبدي لاحتترقت من حولك الدور"، فقد شبه الوجد بالنار، وهذه الصورة لا نحس تكلفها في النص، لأن النص كله يحمل دفعة شعورية قوية تجعل القارئ يحس بقوة بمعاناة الشاعر المغترب، كما أن كثرة أسلوب الإنشاء يزيد من توتر النص (يا قصر طارق، لاهم، فاجعل) لتشد انتباه المستمع وتشعره بأن الأمر عظيم، وليس مجرد أخبار وحكايات، ولقد أورد ابن رشيق للوراق السوسي قصيدة أخرى يتشوق فيها إلى وطنه رفعها إلى "ابن ثقة الدولة جعفر" قبل القصيدة السابقة يصف فيها لذاته القديمة في قصر طارق، يبكيها ويستعطف جعفر أن يخلي سبيله ليعود إلى وطنه، ثم يخاطب الجبل ويستعطفه أن يدع ريح الجنوب التي تحمل أخبار وطنه تمر إليه ليسائلها، ثم هو يقسم لقصر طارق بأنه ما اغترب عنه إلا مضطراً، وكأنما بين الشاعر والقصر ودٌ خاف عليه الزوال أو التحول:

بِاللَّهِ يَا جَبَلَ الْمَعْسُورِ دَعُ
 رِيحَ الْجَنُوبِ لَعَلَّهَا تَسْرِي
 كَيْمَا أَسْأَلُهَا فَتُخْبِرَنِي
 مَا يَفْعَلُ الْجِيرَانُ بِالْقَصْرِ
 يَا قَصْرَ طَارِقَ الَّذِي طَرَقْتُ
 أَحْشَائِي فِيهِ بَلَابِلُ الصَّبْرِ
 وَاللَّهِ مَا قَصَّرْتُ عَنْ قَلْقٍ
 لَكُنِّي قَصَّرْتُ بِالْقَسْرِ
 فَسَقَاكَ مِنْهُلُّ الْحَيَا وَسَقَى
 عَصْرًا تَقْضَى فِيكَ مِنْ عَصْرِ
 يَا رَبُّعْ كَمْ لِي فِيكَ مِنْ غَصَنِ
 يَهْفُو صِيَاهُ بِهِ وَكَمْ بَدْرِ²

وبعد أن يذكر الشاعر لذاته في القصر، يتمنى أمانيه المستحيلة ليؤكد على حبه لذلك القصر، فهو لو يستطيع لسبح إليه شوقاً، ليقبل جانبيه، ويبكي لديه تعبيراً عن حنينه واشتياقه، وفي لغة الخطاب: "إليك، جانبيك، فيك، لديك، عليك" التي يقصد بها القصر تأكيد على تلك العلاقة الحميمة التي بين الشاعر ومرابع صباه، إذ يقول:

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 392.

² - المرجع السابق: ص 391.

لَوْ اسْتَطِيعُ سَبَحْتُ مِنْ طَرَبٍ
حَتَّى أَقْبَلَ جَانِبَيْكَ كَمَا
وَأَفِيضَ أَجْفَانِي لَدَيْكَ كَمَا
شَوْقًا إِلَيْكَ سَوَادَ ذَا الْبَحْرِ
قَبَلْتُ فِيكَ مَرَاشِفَ الْبَدْرِ
فَاضَتْ عَلَيْكَ وَمَا بِهَا تَدْرِي¹

كما نجد قصيدة أخرى تحمل لوعات الشاعر إبراهيم بن القاسم المعروف بالرقيق النديم المحرقة، إذ يتشوق إلى إخوانه في مصر التي قضى فيها صباه، ويذكر فيها الأماكن التي انطبعت في ذاكرته إذ يقول:

هَلِ الرِّيحُ إِنْ سَارَتْ مُشْرِقَةً تَسْرِي
فَمَا خَطَرَتْ إِلَّا بِكَيْتُ صَبَابَةٍ
لِأَنِّي إِذَا هَبَّتْ قُبُولًا بِنَشْرِهِمْ
وَمَا أَنَسَ مِنْ شَيْءٍ خَلَا الْعَهْدُ دُونَهُ
لَيَالٍ أَنَسْنَاهَا عَلَى غِرَّةِ الصَّبَا
لَعْمَرِي لَئِنْ كَانَتْ قِصَارًا أَعْدُهَا
أُخَادِعُ دَهْرِي أَنْ يَعُودَ بِفُرْصَةٍ
تُؤَدِّي تَحِيَّاتِي إِلَى سَاكِنِي مِصْرٍ
وَحَمَلْتُهَا مَا ضَاقَ عَنْ حَمَلِهِ صَدْرِي
شَمَمْتُ نَسِيمَ الْمِسْكِ فِي ذَلِكَ النَّشْرِ
فَلَيْسَ بِخَالٍ مِنْ ضَمِيرِي وَلَا فِكْرِي
فَطَابَتْ لَنَا إِذْ وَافَقَتْ غُرَّةَ الدَّهْرِ
فَلَسْتُ بِمُعْتَدٍّ سِوَاهَا مِنَ الْعُمَرِ
فَيَنْقِذُ رُوحَ الْوَصْلِ مِنْ رَاحَةِ الْمَهْجَرِ²

وبعد أن وصف الشاعر لوعته وحنينه يعرّج على كل منطقة من المناطق التي بقيت راسخة في ذهنه "فالأهرام، دير نهيمة، الجزيرة، المقس، البستان، سردوس، بستان الأمير، دير القصير" كلها أماكن قد أمضى الشاعر شبابه فيها، فانطبعت في ذاكرته إلى الأبد:

فَكَمْ لِي بِالْأَهْرَامِ أَوْ دَيْرِ نَهْيَةٍ
إِلَى الْجِيزَةِ الدُّنْيَا وَمَا قَدْ تَضَمَّنَتْ
وَبِالْمَقْسِ فَالْبُسْتَانَ لِلْعَيْنِ مَنْظَرٌ
وَفِي سَرْدُوسٍ مُسْتَرَادٌ وَمَلْعَبٌ
وَكَم بَيْنَ بُسْتَانَ الْأَمِيرِ وَقَصْرِهِ
وَكَم بَتْ فِي دَيْرِ الْقَصِيرِ مُوَاصِلًا
مَصَائِدُ غَزْلَانِ الْمَكَابِدِ وَالْقَفْرِ
جَزِيرَتُهَا ذَاتُ الْمَوَاحِيرِ وَالْجُسْرِ
أَنِيقٌ إِلَى شَاطِئِ الْخَلِيجِ إِلَى الْقَصْرِ
إِلَى دَيْرٍ مَرَحْنًا إِلَى سَاحِلِ الْبَحْرِ
إِلَى الْبَرَكَةِ الزَّهْرَاءِ مِنْ زَهْرٍ نَضِيرٍ
نَهَارِي بِلَيْلِي لَا أَفِيقُ مِنَ السُّكْرِ³

كما شكى المغربي - في الأتمودج - للحمام صدود حبيته وإعراضها عنه، فقد شكى إليه حنينه إلى وطنه، ولقد أشجاه صوتها فراح يعترف لها بما يكابد ويشبهه حاله بحالها وشجوه بشجوها، من ذلك أبيات عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي، الذي يغرف من معجم حزين باك: "وجدني، حمامة، بواك، دمع، شجوه، حنين، غريب، هموم، شجون". ومن هذا المعجم المثقل بالحزن لا يمكن للنص المنسوج إلا أن يكون مهمومًا

1- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص 391.

2- المرجع السابق: ص 61.

3- المرجع نفسه: ص 62.

باكيا، وأتى للمغرب بالفرح والحبور وهو يرى أنه مُبعد عن أرضه التي ارتبطت به وارتبط بها مادياً وروحياً، نشأ فيها فنشأت فيه معانيها، وأحبَّ مراتبها فسكنت ضميره، ثم هجرها بعد أن تمكّنت منه، أو استودعها أهله وبنيه، إذ يقول:

أَوَاجِدَةٌ وَجِدِي حَمَامَةٌ أَيَكَّةُ تَمِيلُ بِمَا مِيلَ التَّزْيِفِ غُصُونُهَا
نَشَاوَى وَمَا مَالَتْ بِخَمْرِ رِقَابُهَا بَوَاكٍ وَمَا فَاضَتْ بِدَمْعِ عِيُونُهَا
أَعْيِدِي حَمَامَاتِ اللّوَى إِنَّ عِنْدَنَا لِشَجْوِكَ أَمْثَالًا يَعُودُ حَنِينُهَا
وَكَلُّ غَرِيبِ الدَّارِ يَدْعُو هُمُومَهُ غَرَائِبُ مُحْسُودٍ عَلَيْهَا شُجُونُهَا¹

والشاعر المغربي لا يحسّ بالاغتراب عند ارتحاله هو عن وطنه فقط، لأن ارتحال أهله عنه يشعره بالغربة أيضاً، وربما كان ارتحال أناس يحبهم له نفس الأثر لارتحاله و تغرّبه هو فهذا علي بن أبي علي النَّاسخ يخاطب ابنه الذي سافر إلى مصر وهو صغير السن قائلاً:

يَا دَهْرُ مَالِكَ لَا تَرْتِي لِمُكْتَبٍ مَا بَاتَ مِنْكَ خَلِيًّا قَطُّ مِنْ كَرَبِ
لَمْ يَنْبُ نَابُكَ عَنْ عُمَرٍ بِفَادِحَةٍ عُظْمَى تَصْعُرُ عَنْهَا مُعْظَمُ النَّوَبِ
لَمْ يَكْفِ صَرْفُكَ صَرْفِي عَنْ ذَوِي ثِقْتِي حَتَّى تُعَقِّبَ بِالتَّفْرِيقِ فِي عَقْبِي
ابْنٌ وَكَانَ أَبَا لِي فِي مَحَابَّتِهِ أَمْسَى بِأَرْضِ الفلَا فَرْدًا بَعِيرَ أَبِ
أَمْسَيْتُ فِي وَطَنِي فِي مِثْلِ غُرْبَتِهِ يَا مَنْ لِمُعْتَرِبٍ بَاكِ لِمُعْتَرِبٍ²

إنها عاطفة الأبوة التي حرّكت في نفس النَّاسخ كل هذا الأسى والحنين إلى ولده حتى لم يعد يطيب له المقام، كأنه مغترب عن وطنه يبكي ابنه المغترب، ولقد زاد عن ذلك بأن أقر بأن أرض المغرب لم تعد وطنه بل الشرق، فإما الرحيل إليها وإما الرحيل الأبدى، وفي ذلك مبالغة تشي بفداحة حنين الشاعر إلى ولده:

مَا العَرَبُ أَرْضِي فَقَدْ أَمْسَيْتُ مُعْتَرِبًا عَنْهُ بَلِ الشَّرْقُ إِذْ شَرَّقَتْ أَشْبَهُ بِي
لَأُطْلَبَنَّ بِهِ نَفْسِي الَّتِي ذَهَبَتْ أَوْ الذَّهَابَ كِلَا الحَالَيْنِ مِنْ طَلْبِي³

فالشاعر المغربي كثيراً ما يقف على طلل أحبته، يبكي ويعاتبهم فراقه، ويصف لهم ما يكابد من لوعة، حتى يسكره الحنين و الشوق إليهم، وعن هذا المعنى عبّر إسماعيل بن إبراهيم أبو الطاهر بن الخازن إذ يقول:

يَا رَحْمَتَا لِلْكَبِدِ الحَرَّى وَالْمُقْلَةَ السَّاهِرَةَ العَبْرَى
لَمَّا اسْتَقَلَّتْ سَحَرًا ظَعْنُهُمْ⁴ فَعَادَرُوا فِي كِبِدِي جَمْرًا

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 176.

² - المرجع السابق: ص 262.

³ - المرجع نفسه: ص 262.

⁴ - جاء في المعجم الوسيط الظعن: هودج يرتحل فيها، وفي اللسان أصل الظعينة الراحلة التي يرحل ويظعن عليها أي يسار وقيل الظعينة المرأة في الهودج ثم قيل للهودج بلا امرأة، وللمرأة بلا هودج ظعينة وفي الحديث أنه أعطى حليلة السعدية بعيرا موقعا للظعينة أي للهودج.

كَأَنَّهَا فِي الْآلِ مُزَوَّرَةٌ
يَا حَادِيَّ الْعَيْسِ رُوَيْدًا بِهِ
كَأَنِّي إِذْ جَدَّ حَادِيهِمْ
سَفَائِنُ وَسَطَّتِ الْبَحْرَا
مُحْتَسِبًا فِي دَنْفٍ¹ أَجْرًا
مِنْ حَيْرَتِي مُعْتَبِقٌ² خَمْرًا³

وإذا كانت هذه هي حال المغترب عن أهله، فإن من الشعراء من حمل نفسه على ذلك على كره منه، فهذا الجنباني⁴ يعبر عن اغترابه في سبيل المال و الثروة، وقد بدا عليه التماسك والرضا رغم كره ما يفعل، فهو لم يسافر إلا اضطراراً وما فارق أهله إلا على أمل أن يغنيهم إذا وفق إلى ذلك:

سَأَضْرِبُ فِي بِلَادِ اللَّهِ بَرًّا
إِلَى أَنْ تُنْكَرَ الْأَحْبَابُ مِنِّي
لِأَكْسَبَ ثَرَوَةً وَأُفِيدَ مَالًا
فَإِنْ نَلْتُ الْمُرَادَ فَذَلِكَ حَسْبِي
وَمَا فَارَقْتُ إِخْوَانِي وَأَهْلِي
وَبَحْرًا بِالسَّفَائِنِ وَالرَّكَابِ
ثَوَائِي بِالْمَغَارِبِ وَأَغْتِرَابِي
وَأُؤَلِّي عُذْرَ نَفْسِي فِي الطَّلَابِ
وَإِنْ أُحْرِمَ فِإِنِّي ذُو احْتِسَابِ
وَمَنْ أَحْبَبْتُ إِلَّا عَنْ غِلَابِ⁵

والمتصفح لأشعار المغاربة التي تناولت الاغتراب والهجرة يجدها تنهل من معجم واحد، معجم الأسي والشوق وعدم الرضا ، رغم ما يجده الشاعر المرتحل في موطنه الجديد من حفاوة ومن مال ومن جاه وشهرة، وهذا ما يؤكد ارتباط المغربي بأرضه ووطنه، وارتباطه بنفسه بمربع الصبا التي تبعث فيه ذكريات المرح والعنفوان والأمان.

¹ - الدنف: من لازمه المرض أو العلة.

² - جاء في المعجم الوسيط الغبوق: ما يشرب بالعشي وما يجلب بالعشي.

³ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 82.

⁴ - هو: عبد الله بن إسماعيل بن أبي إسحاق المعروف " بالجنباني"، موطنه اسفاقس، سافر إلى الأندلس وهناك قُتِلَ بميوزقة سنة 415 هـ.

⁵ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 187 .

أغراض أخرى:

الهجاء:

الهجاء فن من فنون الشعر « يصور عاطفة الغضب أو الاحتقار والاستهزاء، وسواء في ذلك أن يكون موضوع العاطفة هو الفرد أو الجماعة أو الأخلاق أو المذاهب»¹، والهجاء باب قديم من أبواب الشعر العربي، وقد رأى قدامة أن الهجاء هو نقيض المدح، أما أبو هلال فقد ذهب إلى أن أبلغ الهجاء ما كان بسلب الصفات المستحسنة التي تخص النفس من الحلم والعقل وما يجري مجرى ذلك، وليس الهجاء بقبح الوجه وضؤولة الجسم وقصر القامة. وقد مرّ غرض الهجاء بمراحل تطور عديدة، بسبب تغير دوافعه وأسبابه وتباين أذواق الناس من حقبة لأخرى « فكان في الجاهلية يدور حول الانتقاص من نسب المهجوع والازدراء بمكانة القبيلة وإصاق المخازي بها، وجاء الإسلام فغضّ منه وحاربه لأنه يتعارض ومبادئ الدين السمحة»²، غير أن الهجاء ما لبث أن عاد بصورة قوية في العصر الأموي بعد أن بعثت العصبية القبلية من جديد وتطور إلى فن النقائص، وإن مالت النقائص عن الجدل إلى اللهو والإضحاك، وأصبحت أميل إلى المناظرات الأدبية، وكان حظ جرير في الذبوع أكبر لأنه أكثر إضحاكاً من غيره وأكثر وضوحاً و بساطة في معانيه، واتخذ الهجاء في العصر العباسي صورتين « صورة الإفحاش والسباب الهابط كالذي نجده عند عصابة الجنان، وصورة الهجاء الساخر الذي يرسم الصور كاريكاتورياً ويضخّم فيها الجوانب المضحكة ويختلق المفارقات الهزلية، كالذي نجده في شعر ابن الرومي الذي كان يشوّه مهجويه بأن يركّز على عيوبهم المعنوية والجسدية»³.

أما الهجاء المغربي فهو متنوع، تراوح بين سلب الصفات الحسنة النفسية أو الصفات الجسدية، ويكون ذلك بنفيها أو بإثبات ضدها من الصفات المذمومة، كما تراوح بين العتاب اللين، والإفحاش المقذع، وهو نظير المدح فهذا يهدف إلى الرفع من شأن الممدوح وذاك يرمي إلى الوضع من شأن المهجوع، كما تراوح من هجاء لشخص أو شخصين إلى ذم لفئة أو مذهب أو أهل مدينة بأكملها، كما يغلب على الهجاء في الأنموذج القصر، فأكثره في بيتين أو ثلاثة لا أكثر. والصفات التي عمل الشعراء على سلبها من ممدوحهم هي الأصل الشريف، من ذلك ما يقوله بكر بن علي الصّابوني في أهل سوسة، إذ هو يشبههم بالكلاب، فيسلبهم بذلك الأصل الشريف، وهم مع انحطاط نفوسهم ذوو نفوس خسيصة:

كُلُّ سُوسِيٍّ بِسُوسَةٍ نَفْسُهُ نَفْسٌ خَسِيسَةٌ

¹ فوزي عيسى: الهجاء في الأدب الأندلسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2007، ص 12.

² - ينظر المرجع السابق: ص 12- 15.

³ - ينظر المرجع نفسه: ص 14، 15.

بَعْضُهُمْ يَنْهَشُ بَعْضًا كَكَلَابٍ فِي فَرِيَسَةٍ¹

ومن الشعراء من أفذع في سلب هذه الصفة وهي الأصل الشريف، من ذلك قول الصّابوني كذلك، الذي عمد إلى التشكيك في أصل المهجو، وهذا النوع من الشعر أقرب إلى الإفحاش، ومما يلاحظ على ألفاظه ابتذالها، وميلها إلى البساطة وكأنما يريد الشاعر أن يضمن أكبر قدر لانتشار هجوه بين الناس، لذلك لا يتكلف الشعراء المعاني العويصة في الهجاء، لكي لا تثقل على أفهام العامة، لأنهم جمهورها الأوّل:

أَذَابَ وَالِ بِسُوسَةَ مُخِّي يُعْرِفُ بَيْنَ الْأَنَامِ بِالْفَرَخِ
يَزْعُمُ عَبْدَ الْعَزِيزِ وَالِدُهُ وَأَيْرُ عَبْدِ الْعَزِيزِ مُسْتَرْحِي²

ونلاحظ أن ابن رشيق كثيراً ما يذكر أهاج كثيرة لشاعر واحد، وكأنما يدل على أنه من الهجّائين مثل الصّابوني الذي أورد له أربع أهاج، وقد يتوافق هذا مع ما ذهب إليه البعض من أن « البيئة المتحضرة تشجع على نوع من الهجاء الساخر المتهمك وحتى الفاحش المقذع»³، وقليلة هي تلك القصائد التي ترفع أصحابها عن الإفحاش والمباشرة في إلصاق المذام بالمهجو، وتكاد معظم أهاجي المغاربة في الأتمودج تكون من نوع السباب المقذع، إلا في قصائد قليلة كقول محمد بن يوسف المنجم، يهجو من احتقره، فردّ عليه في هجاء لم يصرح فيه بالعيوب وإنما لمّح من بعيد، والشاعر يطلعنا بأن هاجيه شاعر مثله (حليفي صناعة) و يحذّر من أقواله وأفعاله ويذمّها، ويشير من بعيد إلى عرضه، وكأنما يهدّده بكشف ما يشين منه، وقد استعمل عدة طباقات: "الخوافي، القوادم" "يقظان، نائم" "باق، رمائم" "كلوم، ضمادات"، وقد أراد بهذه الطباقات أن يرسم صورة من شقين أحدها مظلم للمهجو والآخر مشرق لنفسه:

لَعَمْرِي لَيْتَنُ كُنَّا حَلِيفِي صِنَاعَةَ لَقَدْ سَبَقْتُ رِيَشَ الْخَوَافِي الْقَوَادِمُ
فَقُلْ لِلَّذِي اسْتَهْزَأَ بِنَا فِي فِعَالِهِ مَقَالِي يَقْظَانُ وَعَرَضُكَ نَائِمُ
سَيَعْسِلُ عَنِّي الْمَاءُ فِعْلَكَ كُلَّهُ وَقَوْلِي بَاقٍ وَالْعِظَامُ رَمَائِمُ
تَدِبُّ عَلَى الْأَعْضَاءِ مِنْهُ عَقَارِبُ وَتَنْفُتُ فِي الْأَحْشَاءِ مِنْهُ أَرَاقِمُ
فَإِنْ كَانَ ذَا عَرَضٍ تُلُوحُ كُلوْمُهُ فَعِنْدِي ضَمَادَاتٌ لَهُ وَمَرَاهِمُ⁴

وكما هجا الشعراء المغاربة بالعرض المشين، والأصل السيئ فقد هجوا كذلك بصفات نفسية أخرى كالحمق، إذ يقول قول عمر بن معمر الفارسي:

يَا أَحْمَقَ النَّاسِ إِنَّ النَّاسَ بُعِيَّتَهُمْ فِي رَبَّةِ الْعُودِ لَا فِي رَبَّةِ الْعُودِ⁵

1- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص 98.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص 98.

3- ينظر فوزي عيسى: الهجاء في الأدب الأندلسي، ص 18.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص 409.

5- المرجع السابق: ص 416.

وهجوا كذلك بقلة المبالاة، وموت النخوة والمدافعة، من ذلك قول ابن رشيق يهجو رجلاً اسمه "فرات"، و قد جعل ابن رشيق من سعة صدر المهجو وهي صفة محمودة؛ صفة ذميمة إذ قرنها بموت الإحساس، والمهجو غافل عن ذلك، ويُعلي الشاعر من شأن نفسه بأن جعل هجاءه مجرد تجربة من رام مجيد، لا يقصد النيل منه فعلاً:

قَالُوا رَأَيْنَا فَرَاتًا لَيْسَ يُوجِعُهُ مَا يُوجِعُ النَّاسَ مِنْ هَجْوٍ بِهِ قَدْ ذَفَا
فَقُلْتُ: لَوْ أَنَّهُ حَيٌّ لَأَوْجَعَهُ لَكِنَّهُ مَاتَ مِنْ جَهْلٍ وَمَا عَرَفَا
وَمَا هَجَوْتُ فَرَاتًا غَيْرَ تَجْرِبَةٍ وَذُو الرِّمَائَةِ مَنْ يَسْتَصْغِرُ الْهَدَفَا¹

ومن الشعراء من تشاءم بالمهجو، وجعل منه رفيقاً للنحس، كقول علي بن أحمد المعروف بابن الماعز الطيب الذي هجا ابن القيني²؛ فجمع له كل الصفات السيئة: الشؤم، لسوعا، مدبر، طباع العقارب، قين، ثم ينبئه إلى نسبه (قين=عبد) مستخفاً بأصله:

إِذَا حَضَرَ الْقَيْنِيُّ يَوْمًا بِمَجْلِسٍ تَرَفَعَ مِنْهُ النَّحْسُ فِي كُلِّ جَانِبٍ
تَرَاهُ لَسُوعًا وَهُوَ مُدٌّ كَانَ مُدْبِرٌ وَمَا ذَاكَ إِلَّا مِنْ طِبَاعِ الْعَقَارِبِ
نُسِبْتَ إِلَيَّ قَيْنٍ وَإِلَّا فَقَيْنَةٌ فَيَا لَكَ مِنْ حُرِّ كَرِيمِ الْمَنَاسِبِ³

« فلغة الشعر تتباين من موضوع إلى آخر، فلغة الغزل عذبة سلسة، ولما كان الهجاء يستمد خصائصه و وجوده من عاطفة الغضب، فمن الطبيعي أن تنعكس هذه الخاصية على لغته فتأتي مشحونة بالحدة و التوتر و الانفعال»⁴، والشعراء يعللون تشاؤمهم بالمهجو، فهذا ابن المؤدب⁵ وقد غالى في هجائه حتى جعل النحس يحل بأرض المغرب كلها، بسبب خصمه، ويجعل حجته على ذلك بأن المهجو يخشى قول "نعم"، وفي هذا مبالغة في الدم:

مَا كُنْتُ أَذْرِي النَّحْسَ أَيْنَ مَحَلُّهُ فِي الْأَرْضِ حَتَّى زُرْتُ أَرْضَ الْمَغْرِبِ
يَخْشَى "نَعْمًا" حَتَّى كَانَ لِسَانُهُ إِنْ قَالَهَا تَعَشَاهُ لَدَغَةُ عَقْرَبِ⁶

كما نجد كثيراً من الشعراء اتجه إلى ذم فعال الخصوم، وهذا النوع من الهجاء يسلط الضوء على هنات المهجو ويسفه عمله، من ذلك قول بكر بن علي الصابوني يهجو أحد الوُعَاظ، الذي بدل أن يشفي القلوب أمرضها بوعظه الثقيل:

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 442.

2- هو: علي بن سعيد أبو الحسن بن القيني، من شعراء الأنموذج.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 271.

4- ينظر فوزي عيسى: الهجاء في الأدب الأندلسي، ص 195.

5- هو: عبد الله بن إبراهيم بن مثنى الطوسي و يعرف "بابن المؤدب"، أصله من المهديّة.

6- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 180.

أَمْرَضَ بِالْوَعْظِ الْقُلُوبَ الصَّحَاحَ مَا قَالَهُ الْهَاتِفُ عِنْدَ الصَّبَاحِ
أَيَقْظَنِي مِنْ نَوْمَتِي فِي السُّجَى شَخْصٌ سَمِعْتُ الْقَوْلَ مِنْهُ كِفَاحٌ¹

ومن هذا الهجاء قول أحدهم في عنبرة التميمي التونسي، يصفه بالوضاعة رغم تكلفه مظهر العاقل الأديب:

يَا مَنْ تَحَلَّى بِالْعَقْلِ وَالْأَدَبِ وَهُوَ ذَنِيٌّ فِي أَسْفَلِ الرُّتَبِ
أَنْتَ الَّذِي تَزِدُّرِيهِ أَعْيُنُنَا وَلَوْ عَلَتْنَاكَ التَّيْجَانُ بِالذَّهَبِ²

كما نجد هجاءً في الشيعة وتشفيًا بقتلهم، انتقاماً لما فعلوه وما قالوه من زورٍ عن آل بيت رسول الله ﷺ وصحابته، والشعراء إذ يمدحون قاتليهم فإنهم يهجونهم معللين ذلك بما سبق لهم من ظلم للناس وتناول على الصحابة، وهذا ما يبرز لنا جانبا من الحياة الدينية و السياسية، و موقف المجتمع عامة من الشيعة الفاطميين، ويبين هذا الهجاء عاطفة السخط تجاههم مما يجعل من هذا الشعر شهادة تاريخية على سوء سياستهم للأمر في المغرب، من ذلك قصيدة الحسن بن علي الكاتب المعروف بابن زنجي، الذي يرى أن الشيعة يدعون بأن مولاهم علياً، لكنهم على العكس من ذلك يبغضونه، كما أنهم سبوا الخلفاء، وتناولوا على عرض النبي ﷺ، وتلك هي جرائمهم حسب الشاعر الذي رأى أن ما حل بهم إنما استحقوه بفعالهم السابقة، وبظلمهم للناس أيام قوتهم وسلطتهم، وقد توسل الشاعر بالجاز في قوله: "لقد رفضتكم كل أرض وبقعة"، "وقد صرخت منكم بقاع جهنم"؛ ليدلل على سوء حالهم وسوء مصيرهم:

وَكُنَّا نَظُنُّ الْكُفْرَ فِي جَاهِلِيَّةٍ فَتَعَسَّأَ لِكُفْرِ جَاهِلِيٍّ مُخَضَّرِمٍ
يَقُولُونَ مَوْلَاهُمْ عَلِيًّا وَإِنَّهُمْ لَأَعْظَمُ بُغْضًا فِيهِ مِنْ آلِ مُلْجَمٍ
سَبَبْتُمْ عَتِيقًا وَالْإِمَامِينَ بَعْدَهُ فَلَمْ تُعْتَقُوا يَوْمَ الْحَرِيقِ الْمُضَرَّمِ
وَسُوِّتُمْ نَبِيَّ اللَّهِ فِي خَيْرِ أَهْلِهِ وَأَفْضَلِ بِكْرِ فِي النَّسَاءِ وَآيِمٍ
فَكَمْ عَاثِرٍ مِنْكُمْ إِذَا صَافَحَ الثَّرَى مِنْ الذُّعْرِ قُلْنَا: لِلْيَدَيْنِ وَلِلْفَمِ
فَلَا نَفَقُ فِي الْأَرْضِ أَخْفَى مَكَانِكُمْ وَلَا شَاهِقٌ يُرْفَى إِلَيْهِ بِسُلْمٍ
لَقَدْ رَفَضْتَكُمْ كُلَّ أَرْضٍ وَبُقْعَةٍ وَقَدْ صَرَخَتْ مِنْكُمْ بِقَاعِ جَهَنَّمَ
فَذُوقُوا كَمَا ذُقْنَاهُ أَيَّامَ كُفْرِكُمْ مِنْ الْغَيْظِ فِي أَكْبَادِنَا وَالتَّلَامِ³

وقريب من ذلك قول الوراق التميمي⁴ الموجز:

أَخَذْنَا لِأَهْلِ الْعَدْرِ مِنْهُمْ إِغَارَةً عَلَيْهِمْ فَمَا أَبَقَتْ وَلَا السَّيْفُ مَا أَبَقَى
وَقَامَ لِأُمَّ الْمُؤْمِنِينَ بِحَقِّهَا بُنُوهَا فَمَا أَبَقُوا لَهَا عَنْهُمْ حَقًّا¹

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان ص95.

2- المرجع السابق: ص 315.

3- المرجع نفسه: ص 109.

4- هو: عتيق بن محمد أبو بكر المعروف "بالوراق التميمي".

وقد أكد النقاد على أن المدح، الأصل فيه حمد بالصفات النفسية، فإن أضيفت إليه الصفات الخلقية كالجمال والقوة كان كالتفضل، والهجاء عكسه؛ فالأصل فيه سلب الصفات الحسنة (الخلقية) فإن أضيف إليه الصفات الخلقية كان زائداً، لكن المغاربة في الأنموذج يركزون على تشويه صورة المهجو الخلقية مثلما شوهوا صفاته وأخلاقه، من ذلك قول الوراق التميمي، الذي يعتمد إلى تشبيهات تضيفي على المهجو قبحا وتجعله مثاراً للسخرية والاستخفاف:

ابنُ أندرِيه² عِلْجٌ نَتَاجُ أُمِّ كَرِيمَةٍ
ذُو لِحْيَةٍ ذَاتِ عَرَضٍ طَوِيلَةٍ مُسْتَقِيمَةٍ
كَأَنَّهَا بَنَدُ³ جَيْشٍ مُنْكَسٌّ فِي هَزِيمَةٍ⁴

وكما شبه الوراق هذه اللحية بالعلم المنكس فقد شبه وجه أحدهم بالحديد، إذ يرد ساخراً على تسمية الناس لوجه هذا الرجل "كرشاً" ويؤكد على أنها "حديد"، ويشبه تشوّهه من الجدرى بالنقش أو الزحرفة:

حَدِيدٌ وَجْهٌ صَاحِبِنَا وَهُمْ يَدْعُونَهُ كَرِشَا
وَلَوْلَا آلَةٌ مَعَهُ هِيَ الْجُدْرِيُّ مَا نُقِشَا⁵

وهذا الهجاء الساخر كثيراً ما يكون في مقطعات لا تتجاوز الثلاثة أبيات، وهذا ما يتفق فيه الهجاء المغربي و الأندلسي و يختلفان فيه مع الهجاء المشرقي، فالهجاء عند المشاركة تكثر فيه القصائد الطوال و تقل فيه المقطعات، «و هذا عكس ما لاحظته الدارسون للهجاء الأندلسي و ما يلاحظ على الهجاء المغربي في الأنموذج من قصر»⁶، إلا في القليل، مثل قول ابن أبي العرب الخرقى⁷ الذي بلغت مقطوعته الستة أبيات يصف فيها رجلاً التهاب شعر خده شيباً، و استحال جسمه حطاماً و شحب لون وجهه و ثغره به قلع، فماذا بقي للمهجو من مظهره؟:

عَبْدٌ تَكَلَّفَ شَتْمِي وَهُوَ يَشْرُقُ بِي يَبْغِي بِذَلِكَ مِنْ عَشَاقِهِ سَبَبَا
وَظَلَّ يَزْهَى عَلَيْنَا وَالصَّغَارُ لَهُ وَيَرْكَبُ التُّهَى فِينَا بَعْدَمَا رَكِبَا
يَرْجُو إِعَادَةَ أَيَّامٍ قَدْ انصَرَمَتْ وَيَحْلِقُ الحَدَّ مِنْ شَعْرٍ قَدْ التَّهَبَا
وَيَنْتَضِي عَضْبَهُ رِيْعَانٌ يَضْرِبُهُ وَكَيْفَ ذَاكَ لِعَضْوٍ مَاؤُهُ نَضِيَا

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 251.

2- ابن أندرية: كنية المهجو، و يظهر أنه اسم أعجمي.

3- جاء في لسان العرب البند: العلم الكبير وهي كلمة فارسية معربة، قال الشاعر: وأسيأفنا تحت البنود الصواعق.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 254.

5- المرجع السابق: ص 254.

6- ينظر عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ص 245.

7- هو: أبو بكر عتيق بن حسان بن خلف و يعرف "بابن أبي العرب الخرقى".

يُسْتَرُّ الْقُبْحَ مِنْهُ وَهُوَ مُنْكَشِفٌ
جِسْمٌ حُطَامٌ وَوَجْهٌ لَوْثُهُ شَحْبًا
يُمِضِي السَّوَاكَ عَلَى ثَعْرٍ بِهِ قَلْحٌ¹
لَوْ مَجَّ² رِيْقَتُهُ فِي النَّيْلِ مَا شُرِبَا³

ومن الشعراء من استغل أي هنة في المهجو ليستعملها ضده، مثال ذلك هجاء محمد بن مغيث الذي هجا قهزب بن جابر الخزاعي و هو من شعراء الأَمْوْذَجِ مستعملا في ذلك اسمه، وقد أشار إلى نصف اسمه "قر" و

قصده "القرد"، كما أشار إلى النصف الثاني "هب" الذي يمثل نُبَاحِ الكلب؛ إذ يقول:

سَلُّوا الَّذِي سَمَّى الْفَتَى قَرْهَبًا
أَكَانَ عَمْدًا أَمْ كَانَ نَجْمًا
عُمْرِي لَقَدْ أَعْرَبْتُ فِي شَتْمِهِ
إِنْ كُنْتُ حَاوَلْتُ لَهُ شَتْمًا
هَلْ هُوَ إِلَّا النَّصْفُ مِنْ شَتْمِهِ
وَنَبْحَةُ الْكَلْبِ فَقَدْ تَمَّ⁴

وكذلك هُجِيَ عنترة التميمي التونسي بسواده، و هاجيه جعل الأبيات تشمل في دلالتها عنترة العبسي

كذلك، وهذا ما يستشعره القارئ في قوله:

أَغْرَابٌ أَنْتَ مَايِنَ الرَّحْمِ
أَمْ عَتُودٌ أَنْتَ مَايِنَ الْعَنَمِ
حَبَشِيٌّ أَسْوَدٌ ذُو هَيْئَةٍ
سَارِقُ الْأَلْفَاظِ مِنْ كُلِّ الْأُمَّمِ
يَتَسَامَى فِي ذُرَى الْمَجْدِ وَلَمْ
يَكُ إِلَّا عَبْدٌ سُوءٍ فِي الْقَدَمِ⁵

وقد يستعمل الشاعر أي معنى للنيل من مهجوه، حتى المعاني الدينية، من ذلك قول ابن شرف الجذامي

القيرواني:

مَا فُلَانٌ إِلَّا كَجِيفَةِ كَلْبٍ
وَالضَّرُورَاتُ أَلْجَأْتْنَا إِلَيْهِ
فَمَنْ اضْطُرَّ غَيْرُ بَاغٍ وَلَا عَا
دِ فَلَإِ إِثْمٍ فِي الْكِتَابِ عَلَيْهِ⁶

فجعل مهجوه كالحرمات الدينية، وساق لذلك حكما دينيا في الآية الكريمة: ﴿إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةَ وَالدَّمَ وَلَحْمَ الْخِنْزِيرِ وَمَا أُهْلَ بِهِ لِغَيْرِ اللَّهِ فَمَنْ اضْطُرَّ غَيْرَ بَاغٍ وَلَا عَادٍ فَلَا إِثْمَ عَلَيْهِ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾⁸، وكأنه يستحل اللجوء إليه في الضرورات فقط، وهذا من المعاني الطريفة في الهجاء. وقد امتدت سخرية

¹ - القلح والقلاح صفرة تعلق الأسنان في الناس وغيرهم وقيل هو أن تكثر الصفرة على الأسنان وتغلظ ثم تسود أو تخضر، قال الأعشى: قد بَيَّ اللُّؤْمُ عَلَيْهِمُ بَيْتَهُ وَفَشَأَ فِيهِمُ مَعَ اللُّؤْمِ الْقَلْحُ.

² - جاء في المعجم الوسيط مَجَّ: رمى الماء من فيه. وفي اللسان مَجَّ الشراب والشيء من فيه رماه، وخص بعضهم به الماء، قال الشاعر: وَيَدْعُو بِرِدِّ الْمَاءِ وَهُوَ بَلَاؤُهُ وَإِنْ مَا سَقَوْهُ الْمَاءَ مَجَّ وَغَرَّغَرَا.

³ - حسن بن رشيق القيرواني: أمْوْذَجِ الزمان، ص 247.

⁴ - المرجع السابق: ص 407.

⁵ - جاء في لسان العرب العتود من أولاد المعز ما رعى وقوي وأتى عليه حول.

⁶ - حسن بن رشيق القيرواني: أمْوْذَجِ الزمان، ص 316

⁷ - المرجع السابق: ص 346.

⁸ - سورة: البقرة، الآية 172.

المغاربة في الأتمودج حتى إلى أنفسهم، فهذا علي بن عطاء النمدجاني¹، الذي وصفه ابن رشيق بالمجانة والتهكم والتحامق يصف نفسه وصفاً مقذعاً:

تَبَدَّيْتُ إِلَى النَّاسِ فَقَالُوا: أَنْتَ إِبْلِيسُ
رَأَوْا شَيْخًا قَبِيحَ الْوَجْهِ فِي طِمْرِيهِ² تَدْنِيْسُ
وَرَجُلٌ فَعَلُهَا فِي الْأَى رَضِ مَالًا تَفْعَلُ الْفُوسُ
فَلَمَّا اسْتَبْتُوا أَمْرِي وَأَمْرِي فِيهِ تَلْبِيْسُ
رَمَوْنِي بِالَّذِي فِيَّ وَقَالُوا إِنَّهُ بِيْسُ
فَقُلْتُ: الْحُسْنُ مَحْمُودٌ هُبُوا أَنِّي طَاوُوسُ³

وقد تميّز الهجاء المغربي بكل ما تميز به نظيره في المشرق عموماً، وهو في الأتمودج كثير يدل على حياة اجتماعية مليئة بالأحداث والصراعات، كما يدل على جانب سياسي و عقائدي وهو بُغض الناس للشريعة، وذلك ما يستنتج من أهاجيهم فيهم، كما أن هجاء المغاربة قد شمل أغلب طبقات المجتمع، ولاةً وقضاةً، رجالاً ونساءً وعلماناً.

الرياء:

الرياء الصادق تعبير مباشر قلماً تشوبه الصنعة أو التكلف، و هو من الأغراض القديمة في الشعر العربي، « والشاعر إما أن يتفجّع على الميت ويكيه ويتوجع لفقده ويسمى ذلك ندباً، وإما أن ييكي فيه خلاله و مناقبه التي حرم منها المجتمع ويسمى ذلك تأيئناً، وإما أن يفضي إلى ذكر الموت وأنه حوض لا بد للحي من وروده، ويسمى ذلك عزاءً، وقد يمزج الشاعر بين نوعين من هذه الأنواع، وقد يمزج بين الثلاثة»⁴، والرياء من الفنون التي جوّد فيها الشعراء، لأنه تعبير عن خلجات قلب حزين، فيه لوعة صادقة وحسرات حرّى، ولذلك فهو من الموضوعات القريبة إلى النفس « والحياة الجاهلية كانت حياة حرب ودماء وغارات يسقط على إثرها القتلى، فييكي الأهل و الأصحاب قتلاهم ويثيرون بيكائهم دموع قبائلهم ويؤجّجون أحزانهم فيدفعونهم لشحد سيوفهم استعداداً لجولة جديدة تطفئ نار غيظهم وتشفي أحقادهم بالفوز بثأرهم والظفر برؤوس أعدائهم»⁵.

1- هو: علي بن عطاء، أبو الحسن "النمدجاني"، صحب أبا الرّعمق في مصر، عاد فاستوطن صقلية و توفي بها سنة (418 هـ).

2- الطّمْر: الثوب الخلق والكساء البالي من غير الصّوف.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص292، 293.

4- شوقي ضيف: عصر الدول و الإمارات (الجزائر - المغرب الأقصى - موريتانيا - السودان)، سلسلة تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، دت، ص191.

5- يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، ط1، 2000، ص 178.

وإذا كان الرثاء هو مدح لأشخاص قد ماتوا، بمعنى أنه لا يختلف كثيراً عن المدح، فإن هذا القول لا ينطبق تماماً على رثاء المغاربة في الأندلس، فلو قارنا بين المدح والرثاء لوجدنا تبايناً كبيراً، فمن حيث الأشخاص الذين مسهم الرثاء نجد الرثاء يتجه إلى الفقهاء؛ وبالأخص الفقيه "أبا علي بن خلدون" والفقيه "محمد بن أبي زيد"، وفي هذا دلالة على قوة الروح الدينية لدى الشعراء، إضافة إلى المكانة التي كان يتمتع بها هؤلاء الفقهاء، أما من حيث الكم فالمدح نسبته كبيرة في الأندلس بينما لا نجد إلا مقطوعات وقصائد قليلة تتناول الرثاء، وكأننا نقف على رأي ابن رشيق الذي تَبَّه إلى صعوبة نظم الرثاء لأن صاحبه لا ينتظر وراءه أجراً.

وأغلب مرثي المغاربة اتجهت إلى الفقيه "أبي علي بن خلدون" الذي كان ذا مكانة عالية بين الناس، وحتى عند الأدباء والعلماء ورجال الدولة الصنهاجية، حتى بالغ بعضهم في تعظيمه، إذ يقول الوراق التميمي في بيت واحد:

دَفَنُوا صُبْحَهُمْ بَلِيلٍ وَجَاءُوا
حِينَ لَا صُبْحَ يَطْلُبُونَ الصَّبَاحَا 1

وقد كان للاستعارة التصريحية: "دفنوا صباحهم"، والتضادات: "صبح، ليل" فعل قوي أعطى للقول على إيجازه تعبيراً مكثفاً، وكذلك نفي الجنس: "لا صبح" كتأكيد على غياب مصدر الضوء ومصدر الإصباح، والبيت مع تكامل صورته، منسوج من لغة بسيطة تلقائية لا توحى بتكلف، وهذا النوع من البناء يشبه إلى حد ما أبيات المدح التي كان الشعراء يتأثقون في بنائها ونسجها محاولين طمس آثار التكلف وإظهار التلقائية والطبع، وشببه بهذا التحسر وصف أبي علي الحسن بن أبي بكر بن سفيان الصيرفي لجنزة "أبي محمد بن أبي زيد" الفقيه، وقد عمد الشاعر إلى ربط صورة نعش الفقيه التي تتقدم الناس من أكابر و عامة بصورته في حياته، وقد كان يقود الناس هادياً لهم تعليماً وتربية، وصورة أخرى نتجت عن الصورة الواقعية، صورة يوم البعث وكأن الفقيه يقدم هؤلاء الناس دالاً لهم إلى الجنة، وكأنما أراد أن يعطيه صفة هداية الناس في الدنيا والآخرة:

غَصَّتْ فِجَاجِ الْأَرْضِ حَتَّى مَا تَرَى
أَرْضٌ وَلَا عِلْمٌ وَلَا بَطْحَاءُ
مَارَلَتْ تَقْدُمُ جَمْعَهُمْ هَدِيًّا لَهُمْ
فِي مَوْكِبٍ حَفَّتْ بِهِ النَّجَبَاءُ 2

كما نجد في الأندلس قصائد رثاء كاملة البنية، تهويل للمصيبة وتفجع على الفقيد ثم ذكر لمآثره وشمائله، ثم تأكيد على كثرة الباكين، كقصيدة عبد الرحمان بن يحيى الأسدي المعروف بابن الخواص الكفيف التي رثى بها الفقيه "أبا محمد بن أبي زيد":

هَذَا لِعَبْدِ اللَّهِ أَوَّلُ مَصْرَعٍ
تُرْزَا بِهِ الدُّنْيَا وَآخِرُ مَصْرَعٍ

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص254.

2- المرجع السابق: ص101.

كَادَتْ تَمِيدُ الْأَرْضُ حَاشِعَةَ الرَّبِيِّ وَتَمُورُ أَفْلاكَ النَّجُومِ الطَّلَعِ
عَجَبًا أَيَدْرِي الْحَامِلُونَ لِنَعَشِهِ كَيْفَ اسْتَطَاعَتْ حَمْلَ بَحْرِ مُتْرَعِ
عِلْمًا وَ حِلْمًا كَامِلًا وَبَرَاعَةً وَنُفَى وَحُسْنَ سَكِينَةٍ وَتَوْرَعِ
وَسَعَتْ فِجَاجُ الْأَرْضِ سَعِيًّا حَوْلَهُ مِنْ رَاغِبٍ فِي سَعِيهِ مُتَسَبِّحِ
يَكُونُهُ وَ لِكُلِّ بَاكِ مِنْهُمْ ذُلُّ الْأَسِيرِ وَ حُرْقَةُ الْمُتَوَجِّعِ¹

كما نجد الرثاء كثيراً ما يدور حول المعاني الدينية، من ذلك قول: إبراهيم الحصري يرثي الفقيه "أبا علي بن خلدون" في هذا البيت، مع اعتراف من الشاعر بانتماء الفقيه إلى المخلصين للدين، حتى عدّ من لازمات الدين "أحشاء الدين"، وكان الدين لم يكن ليحيا لولا جهود هؤلاء الفقهاء:

مُضَرَّجٌ بِدَمِ الْإِسْلَامِ مُهَجَّتُهُ مِنْ بَيْنِ أَحْشَاءِ دِينِ اللَّهِ تُنْتَزَعُ²
كما عبّر الشعراء عن عدم جدوى بكائهم في أسلوب حكمي وعظي وكأنما هو يريد أن يقول: أقبلوا البكاء، فلا فائدة ترجى من العويل والللطم، ومن ذلك قول التنوخي³ راثياً، فذكر أفضل الفقيه وعوارفه، وبكائه عليه غير أنه يعلن الرضا، ولا يبالي في التنفج:

يَا كَيْلِيَّ فِي ذُرَى ابْنِ حَسِينِ هَلْ مَعَادُ قَبْلِ الْمَمَاتِ إِلَيَّا
قَدْ نَشَرْنَا صَحَائِفَ الْحُزْنِ نَشْرًا وَطَوَيْنَا الْعِزَاءَ بَعْدَكَ طَيًّا
وَأَطْلَنَّا الْبُكَاءَ عَلَيْكَ وَإِنِّي لَعَلِيمٌ أَنْ لَيْسَ يُرْجِعُ شَيْئًا
فَالَى اللَّهِ مِنْ فِرَاقِ رَمَانِي عَنَّكَ بَعْدَ الدُّنُوِّ مَرْمَى قَصِيًّا
وَلَكُمْ قَدْ حَذِرْتُ مِنْهُ وَلَكِنْ كَانَ أَمْرًا مَقْدَرًا مَقْضِيًّا⁴

خلافاً لابن رشيق الذي رثى القاضي "طاهر بن عبد الله"، منكرًا خبر موته تهويلاً له و إشفاقاً، إذ أليس الدين لباس التكلّم لفقده، وجعل قلب القضاء يلتاع حزناً على القاضي، فنجد معجمه مفعماً بألفاظ الحزن والأسى والفقْد: "الناعي، الباكين، شؤم، قلبي، أفزع، يأس، توفي، أوجاعي، تباريحي، ثاكلة، ملتانع"، وهذا المعجم متشابه في الشعر العربي شرقيّه و غربيّه:

الْعَفْرُ⁵ فِي فَمِ ذَاكَ الصَّارِخِ النَّاعِي وَلَا أُجِيبَتْ بِخَيْرٍ دَعْوَةَ الدَّاعِي
أَمَا لئنْ صَحَّ مَا جَاءَ الْبَرِيدُ بِهِ لِيَكْتَرَنَّ مِنَ الْبَاكِينَ أَشْيَاعِي
يَا شَوْمَ طَائِرِ أَحْبَابٍ مُبْرَحَةٍ يَطِيرُ قَلْبِي لَهَا مِنْ بَيْنِ أَضْلَاعِي

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أمّودج الزمان، ص 153.

² - المرجع السابق: ص 49.

³ - هو: علي بن حبيب التنوخي، موطنه مدينة اسفاس، كما أنه قد زار المشرق.

⁴ - حسن بن رشيق القيرواني: أمّودج الزمان، ص 280.

⁵ - العفر: التراب، وهي هنا دعاء على الناعي.

مَارَلْتُ أَفْرَعُ مِنْ يَأْسٍ إِلَى طَمَعٍ حَتَّى تَرَبَّعَ يَأْسِي فَوْقَ أَطْمَاعِي
فَالْيَوْمَ أَنْفِقَ كَنْزُ الْعُمْرِ أَجْمَعُهُ لَمَّا مَضَى وَاحِدُ الدُّنْيَا بِاجْتِمَاعِ
تُوْفِي الطَّاهِرُ الْقَاضِي فَوْأَ أَسْفَا إِنَّ لَمْ يُوفَّ تَبَارِيحِي وَأَوْجَاعِي
فَلِلدِّيَانَةِ فِيهِ لُبْسٌ تَاكِلَةً وَلِلْقَضَاءِ عَلَيْهِ قَلْبٌ مُلْتَمَاعٍ¹

كما نجد موضوعات غير مطروقة بكثرة في الشعر العربي مثل رثاء النفس، مثال ذلك الأبيات التي كتبها عبد الله بن فلاح على رُخامة عند موضع الرأس في قبره، وفيها تحسُّر و تألم على ما أمضى فيه عمره، وعلى ما آل إليه مصيره:

أَيَا مَنْ رَأَى قَبْرًا تَضَمَّنَ رَمْسَهُ أَخَا سَكَرٍ مَا إِنَّ يُفِيقُ إِلَى الْحَشْرِ
وَمَا سَاءَ نِي الْأَحْبَابُ فِي بَرْزَخِ الْبَلَى فَأَصْبَحْتُ لَأَزْدَادُ إِلَّا عَلَى عَقْرِ
وَأَصْبَحَ وَجْهِي بَعْدَ أَيِّ نَضَارَةٍ كَسَاهُ الْبَلَى ثَوْبًا يَجِدُّ مَعَ الدَّهْرِ²

فهذه الحادثة التي رواها ابن رشيق عن ابن فلاح تذكرنا بقصة مالك بن الربيع الذي رثا هو الآخر نفسه، كما نجد حادثة أخرى ينسبها ابن رشيق للجراوي الذي قُتِلَ بعد أن أغرى به بعضهم إلى القائد "حماد بن بلكين" فدمس عليه من قتله ليلاً، إذ تراءى لأحد الجراوين في المنام وأنشده بيتين يوبّخه فيهما على عدم اعتناؤه بابنته التي تيممت بموته، ويلوم قاتليه ظلماً:

قَتَلُوهُ لَا لِخِيَانَةٍ عُرِفَتْ لَهُ إِلَّا لِفَضْلِ بَرَاعَةِ الشُّعْرَاءِ
أَمَرُوا بِهِ مِنْ غَيْرِ ذَنْبٍ وَاجِبٍ أَكْذَا تَكُونُ صَنَائِعُ الْأَمْرَاءِ³

وقد أكد ابن رشيق بأن حماداً قد ندم بعد سماعه الحادثة.

شعر الحكمة:

الحكمة من الموضوعات المعروفة لدى كل الأمم، وهي لا تقتصر على الشعر وحده، بل يمكن أن نجدتها في كل أنواع الخطاب» و الحكمة قول صادق يتضمن رؤية صحيحة مسلّمة، يقوم على التأمل والفكر وإعمال العقل، يتعد بذلك قليلاً عن عناصر الشعر الأساسية وهما الخيال و العاطفة، ومع ذلك فشعر الحكمة ذائع ومسموع، والنفس طالبة له مقبلة عليه⁴. وشعر الحكمة حاضر في الخطاب الشعري العربي منذ نشأته أو ما وصلنا منه» وكان منذ العصر الجاهلي إلى نهاية العصر الأموي يتمثل في أقوال يطلقها الشعراء كاستنتاج لتأملاتهم أو تدعيماً لآرائهم وخاصة عند الأمويين، وفي العصور الموالية نجد أن هذا

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 442.

² - المرجع السابق: ص 197.

³ - المرجع نفسه: ص 220.

⁴ - ينظر عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ص 208.

الغرض قد تطور، فقد أصبح من الشعراء من يفرد شعره كله للحكمة "كصالح عبد القدوس" تـ 167هـ، ومن الشعراء من استعان بالحكمة اليونانية أو الفارسية في شعره كأبي العتاهية والمنتبي والمعري¹.
 وشعر الحكمة في الأنموذج ينطلق من الواقع ويشخص الأدواء التي تنخر الفرد والمجتمع، محاولاً أن يبين الوضع الصحيح للأمور، فهو شعر إصلاحى يدعو إلى التسامي بالروح وبالأخلاق، كما أن كثيراً منه يدور حول المعاني الدينية، و يقدر في الصفات السيئة كالبخل والهوان وقبول الضيم والذل، ويدعو بالمقابل إلى أخلاق و صفات يراها المغربي مثالية كالكرم والشجاعة و طلب العلم، فهو شعر وعظي إصلاحى يتميز بالوضوح والجرأة والبساطة، كما تمتاز بعض قصائده بصور فنية بديعة، لكن شعر الحكمة الغالب عليه البساطة والمباشرة وعدم تدخل الخيال في صياغته؛ فمن الصفات التي دعا المغاربة إليها طلب العلم لذاته، لا جمعاً للمال كدأب بعض المتفقيهيين الذين جعلوا المال غاية سخرّوا لها كل ما أمكنهم، فكانوا كالذي يؤكد الناس، وبسببهم حل البلاء بالناس وعن هذا المعنى عبّر أبو طالب الدلائي²؛ إذ يقول:

اجْعَلِ الْعِلْمَ يَا فَتَى لَكَ قَيْدًا	وَأَتَّقِ اللَّهَ لَا تَخُنْهُ رُوَيْدًا
لَا تَكُنْ مِثْلَ مَعْشَرٍ فَقَهَاءٍ	جَعَلُوا الْعِلْمَ لِلدَّرَاهِمِ صَيْدًا
طَلَبُوهُ فَصَيَّرُوهُ مَعَاشًا	ثُمَّ كَادُوا بِهِ الْبَرِيَّةَ كَيْدًا
فَلِهَذَا صَبَّ الْبَلَاءُ عَلَيْنَا	مُسْتَحَقًّا وَمَادَتِ الْأَرْضُ مَيْدًا ³

كما ذم المغاربة البخل ودعوا إلى البذل والكرم، من ذلك أبيات إبراهيم بن غانم بن عبدون الكاتب المعروف بأبي إسماعيل الكاتب، والشاعر لا يتكلف الصور العويصة أو الألفاظ الأنيقة ولا الخيال الخصب في هذا المعنى، بل يسرد معانيه في وضوح وبساطة وتلقائية:

قُلْ لِلْبُخِيلِ وَإِنْ أَصْبَحْتَ ذَا سِعَةٍ	لَأَنْتَ بِالْبُخْلِ فِي ضَيْقٍ وَإِقْلَالٍ
لَتَأْسَفَنَّ عَلَى تَرْكِ النَّدَى نَدْمًا	إِذَا تَخَلَّيْتَ مِنْ أَهْلٍ وَمِنْ مَالٍ
وَمَنْ رَأَى فِي الْعُلَا مِنْ مَالِهِ عَوْضًا	أَفْضَى إِلَى خَيْرِ أَعْوَاضٍ وَأَبْدَالٍ ⁴

غير أن هناك من الشعراء من توسّل بالخيال لإثراء شعره حتى وإن كان الموضوع بسيطاً فإن الخيال سيجعل له بعداً فنياً يزيد من تأثيره في المتلقي، من ذلك أبيات عبد الله بن رشيق⁵ التي عبّر فيها عن طريقته في ودّ إخوانه، فاستعمل التشبيه في الجمع بين صورة المقطّب في وجه إخوانه والمقطّب في وجه المدام، وإن كانت الصورة تبدو بسيطةً فإنها ساعدت على تقريب المعنى وتوضيحه:

¹ - ينظر عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس: ص 209 - 211.

² - هو: حسن بن محمد بن هيثمون، أبو طالب الدلائي الجهنّي.

³ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 118.

⁴ - المرجع السابق: ص 50.

⁵ - أصله من قرطبة، والتقى ابن رشيق صاحب الأنموذج بالمحمدية (المسيلة) سنة 401 هـ، ثم أوطن القيروان وفيها توفي سنة 419 هـ.

أَحِبُّ أَحْيٍ وَإِنْ أَعْرَضْتُ عَنْهُ
فَلِي فِي وَجْهِهِ تَقْطِيبٌ رَاضٍ
وَرُبَّ تَقْطِيبٍ مِنْ غَيْرِ بُعْضٍ
وَقَلَّ عَلَى مَسَامِعِهِ كَلَامِي
كَمَا قَطَّبْتَ فِي وَجْهِ الْمَدَامِ
وَبُعْضٍ كَامِنٍ تَحْتَ ابْتِسَامٍ¹.

وعن نفس المعنى عبر القزاز التميمي² طالباً من الناس إضمار الودِّ، فالود الحقيقي يظهر رغم إخفائه:

أَضْمِرُوا لِي وَدًّا لَا تُظْهِرُوهُ
مَا أَبَالِي إِذَا بَلَغْتُ رِضَاكُمْ
يُهِدِهِ مِنْكُمْ إِلَيَّ الضَّمِيرُ
فِي هَوَاكُمْ لِأَيِّ حَالٍ أَصِيرُ³

ومن الصفات التي دعا إليها الشاعر المغربي الشجاعة والإقدام ونبد الذل والهوان، فإما حياة كريمة وإما موت أبطال دفاعاً عن الشرف، يقول ابن الفكاه⁴:

عَلَى الضَّمِيرِ أَوْ فَاحْلُلْ عِقَالَ الرِّكَائِبِ
فَإِمَّا حَيَاةً بَعْدَ إِدْرَاكِ مَنْيَّةٍ
وَلِلذَّلِ أَوْ فَاحْلُلْ صُدُورَ الكِتَابِ
وَأِمَّا مَنَايَا تَحْتَ عِزِّ القَوَاضِبِ
فَمَا العَيْشُ فِي ظِلِّ الهَوَانِ بِطَيِّبٍ
وَمَا المَوْتُ فِي سَبِيلِ العَلَاءِ بِعَائِبِ⁵.

كما نجد المعاني الدينية تشكل محورا لكثير من قصائد الحكمة، وقصيدة أبي إسماعيل الكاتب تعبّر بوضوح عن ذلك، فالشاعر يدعو إلى سعة الصدر وحسن الصبر، والتوكل على الله والعمل بال نصيحة، وهي كلها معان دينية معروفة:

رُبَّمَا كَانَتْ الخَلَائِقُ إِنْ ضَا
وَتَهُونَ الأَحْدَاثُ عِنْدَ مُعَانٍ
وَرَجَاءُ المَعْسُورِ يُثْمِرُ فِي الأَنْفُسِ
وَالصَّبُورُ الدَّاعِي إِلَى اللهِ مَحْبُوبٌ
قَتَّ بِخُطْبِ مَعْدُودَةٍ فِي الخُطُوبِ
بُقُودٍ شَهْمٍ وَصَدْرٍ رَحِيبِ
يُسْرًا تَنَالُهُ مِنْ قَرِيبِ
مُجَابٌّ مِنَ السَّمِيعِ المُجِيبِ
حُكْمَ ذِي حِكْمَةٍ وَرَأْيٍ مُصِيبِ⁶

وقد دعا الشعراء الناس إلى التفكير في الموت وتقلب أحوال الناس مما يجعل الحياة فرصة يجب اغتنامها للعمل الصالح، من ذلك ما يقوله علي بن حبيب التنوخي:

لِلْمَرَّةِ فِي أَيَّامِهِ وَاعْظُ
كَمْ مِنْ قَرِيرِ العَيْنِ فِي غِبْطَةٍ
لَوْ فَكَّرَ المَعْرُورُ فِي أَمْسِهِ
أَعْرَاهُ صَرْفُ الدَّهْرِ مِنْ لُبْسِهِ

1- حسن بن رشيح القيرواني: أمودج الزمان، ص 193.

2- هو: أبو عبد الله بن جعفر التميمي التحوي المعروف "بالقزاز".

3- حسن بن رشيح القيرواني: أمودج الزمان، ص 367.

4- هو: أبو القاسم عبد الخالق بن إبراهيم القرشي.

5- حسن بن رشيح القيرواني: أمودج الزمان، ص 137.

6- المرجع السابق: ص 51.

فَفَارَقَ الْأَحْبَابَ عَن كَرِهِهِ وَاسْتَبَدَلَ الْوَحْشَةَ عَن أَنْسِهِ
يَا رَبِّ غُفْرَانِكَ يَرْجُو الَّذِي أُسْرِفَ فِي الدُّنْيَا عَلَى نَفْسِهِ¹

فالحكمة هي نوع من التأمل يقود صاحبه إلى أحكام صادقة نابعة من تجاربه، وهذا محمد بن عبدون الوراق السوسي ، ينظر إلى ملعب سوسة وضخامته فيتذكر من بناه فإذا من بناه بالقبور، ونلاحظ حضور الأسلوب الإنشائي الدائم في قصائد الحكمة، لأن الشاعر كثيراً ما يتساءل أو يتعجب أو يأمر أو ينصح، إذ يقول الوراق السوسي:

أَيْنَ مَنْ شَادَ ذَا وَمَنْ رَفَعَ السَّمَّ كَ وَأَعْلَاهُ فَوْقَ مَا يَحْتَاجُ ؟
أَيْنَ ذَاكَ الْمَلِكُ الشَّدِيدُ الَّذِي كَا نَ وَذَاكَ الرَّوَّاحُ وَالْإِذْلَاجُ ؟
أَيْنَ ذَاكَ الدَّهْمَ الَّذِي يَرْجُفُ الْأَرَّ ضَ حُبُوشُهَا تَضِيقُ عَنْهَا الْفَجَاجُ ؟
أَيْنَ تِلْكَ الْخُدُورُ أَيْنَ بُدُورُ حَجَبَتْهَا الْحُبُوشُ وَالْأَعْلَاجُ² ؟
أَيْنَ أَرْبَابُهُمْ وَمَنْ رَفَعَ التَّجَا جُ عَلَى رَأْسِهِ وَأَيْنَ التَّجَاجُ ؟
ضُمَّتِ الْأَرْضُ وَالْبِلَادُ عَلَيْهِمْ فَطَوَّتْهُمْ وَطَيَّهَا إِذْمَاجُ
طَحَنَتْهُمْ طَحْنَ الرَّحَا فَإِذَا الْإِنْب سَانُ وَالْدَهْرُ صَخْرَةٌ وَزُجَاجُ³

كما نلاحظ نبرة الشكوى عند آخرين، فهم يرون أن الأوضاع غير صحيحة، من ذلك ما عبر عنه عبد الرحمان بن يحيى الأسيدي المعروف بابن الخواص الكفيف، وشعره يعتبر أطول ما نُظِمَ في غرض الحكمة في الأتمودج:

جَرَى حُكْمُ هَذَا الدَّهْرِ أَنْ يَجْمَعَ الْغِنَى مَعَ الْجَهْلِ وَالْفِهْمِ الذَّكِيِّ مَعَ الْحُرْفِ⁴
فَلَا تَكُ فِي شِكِّ إِذَا كُنْتَ عَالِمًا بَأَنَّكَ لَا تُعْطَى سِوَى خُطَّةِ الْحَسْفِ⁵

فالشاعر قد لاحظ أن العلماء محرومون فقراء، كما لاحظ أن الجهال من الناس ميسورون، فهو كالمتشككي من هذه الحالة التي سبقه فيها الجهال مالا وقد سبقهم هو آداباً وعلماً:

وَقَامَ بِهِمْ صَفًا أَمَامِي غِنَاهُمْ وَقَدَّ فَعَدَّتْ آدَابُهُمْ بِهِمْ خَلْفِي⁶

1- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان: ص 281.

2- الحبوش والأعلاج: الزنج والعجم ويقصد العبيد والحرس.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص 394.

4- الحرف: التكد والحرمان.

5- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص 152.

6- المرجع السابق: ص 152.

والحكمة في الشعر المغربي ليست مقصورة على مقطعات مفردة لها فقط، بل نجدتها في ثنايا الأغراض الأخرى، يعبر بها عن حكم عام أو نظرة تتولد لديه من تجربته، فهذا بيت واحد قد عبر به محمد بن حبيب التتوخي عن معنى جليل، وهو أن شرف الإنسان ليس في ثيابه بل في صفاته؛ فيقول بعد وصف صديق له:

مَا كِسْوَةُ الْإِنْسَانِ أَثْوَابُهُ وَإِنَّمَا كِسْوَتُهُ نَفْسُهُ¹.

وهذا النوع من الحكمة الموجزة المبتوثة في ثنايا أغراض أخرى كثير، نجدده حتى في الغزل، مثال ذلك قول عمر بن معمر الفارسي، معبراً عن فعل الهوى في النفوس:

وَالْهَوَىٰ إِظْهَارُهُ تَعَبٌ فَإِذَا أَحْفَيْتَهُ قَتَلًا².

والملاحظ على شعر الحكمة في الأتمودج ارتباطه بالواقع، فكثيراً ما نحس أن الشاعر انطلق من حادثة ليعبر عنها، وإن لم يصرح بها، فالسياق الشعري يشي بها، من ذلك قول عبد الله بن محمد الأزدي المعروف بالقطار:

لَا تَطُنَّ امْرَأً أَعْضَبَهُ سَبَبٌ ثُمَّ انْقَضَىٰ ذَاكَ السَّبَبُ
سَالِمِ الصَّدْرِ مِنَ الْحِقْدِ وَإِنْ أَظْهَرَ الْوُدَّ وَلَمْ يُبْدِ الْعَضْبُ
فَمَا كَانَ النَّارِ يَبْدُو حَرْهًا كَامِنًا فِيهِ وَإِنْ زَالَ اللَّهَبُ³.

فشعر الحكمة واقعي بسيط، ينبع من تجارب الشعراء ويستخلص منها أحكاماً عامة، تدعو بإلحاح إلى الأخلاق الفاضلة وتنبذ الرذائل والدنایا من الأمور، وتعتبر المعاني الدينية وتعاليم الدين السمحة أهم معين له.

شعر المجون:

المجون لغة: «خلط الجذ بالهزل، وصلابة الوجه، وقلة الاستحياء، وعدم المبالاة بما يصنع أو يقال، والماجن عند العرب هو الذي يرتكب المقابح والفضائح، ولا يمنعه عدل عاذل، ولا تقريع من يقرعه»⁴، وهو كفن شعري يشيع عندما يستبخر العمران، وتكثر مجالس الغناء واللهو والشراب، وشعر المجون درجات: فمنه ما يكون جداً مشوباً بالهزل، ومنه الهزل الصرف، ومنه السخرية التي تهدف إلى الإضحاك بما يحدثه من المفاجأة بغير المتوقع، وأحياناً يمتد شعر المجون إلى الشاعر نفسه في مواقف تثير الضحك أو الرثاء أو العطف أو الاشمئزاز أحياناً، ويعتمد المجان على الحيل الطريفة، والنوادر الغريبة، والكلمات المفاجئة، والصور الكاريكاتورية الساخرة، وهذا يحتاج إلى خفة روح وبديهة حاضرة وربط ذكي بين

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان ص 374.

² - المرجع السابق: ص 310.

³ - المرجع نفسه: ص 203.

⁴ - ينظر أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1992، ج13، ص 400.

الصفات والتشبيهات. «ومن المجلان المعروفين ابن حجاج البغدادي وأبو حامد الأنطاكي المعروف "بأبي الرقعمق"، وفي العصر العباسي كثر هذا النوع من الشعر لما تميز به هذا العصر من الرقي والترف، وكان أئمة طبقة المجلان من الشعراء في العصر العباسي "أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم بن الوليد وحسين الخليل"، وكتاب الأغاني حافل بأخبار هؤلاء الشعراء»¹. كما يشمل شعر المجلان ذلك الشعر الذي قيل وصفاً لمجالس اللهو والخمر، إما وصفاً لهذه المجالس، أو وصفاً للخمر في ذاتها، أو وصفاً للغلمان والتغزل بالمذكر، لأن الغزل بالمذكر كثيراً ما ارتبط بمجالس اللهو والشرب، وكثيراً ما شجعت هذه المجالس على السخرية والتهكم والإفحاش في الهجاء.

ووصف الخمر في الأنموذج كثير، يدل على انتشاره في هذه البيئة التي تعيش في دعة ورخاء، وانتشاره دليل على الرفاهية و أن التخصّر قد مسّ أكثر طبقات المجتمع، كما أنه يدل على تسامح ديني عاشته القيروان والمغرب الأوسط بعد رحيل الشيعة إلى مصر، يضاف إلى ذلك ما كان يوفره البلاط الصنهاجي من ملذات، لذلك نجد هذا العدد المعبر من القصائد في وصف الخمر والتغزل بالقيان والغلمان، وقد اتخذ وصف الخمر ثلاثة أشكال، فالشاعر إما أن يصف الخمر وفعالها، وإما أن يصف مجالسها وفعالها بهم، وإما أن يدعو إليها، وقد تجتمع هذه الأشكال ثلاثتها في قصيدة واحدة، فمن القصائد التي وصفت الخمر قصيدة عبد الله بن محمد الأزدي المعروف بالطار، و الشاعر يشبه لون الخمر الداكن بالتقطيب، فإن أضيف الماء إلى لونها أصبحت فاتحة اللون كأنما تبسمت وانفك تقطيبها، وكأنما هناك علاقة بينها وبين الماء، فهي تقطب في غيابه وتبسم للقائه والامتزاج به إذ يقول:

وَكَأْسٌ تُرِينَا آيَةَ الصُّبْحِ وَالذُّجَى	فَأَوْلَهَا شَمْسٌ وَأَخْرُهَا بَدْرٌ
مُقَطَّبَةٌ مَا لَمْ يَزُرْهَا مِزَاجُهَا	فَإِنْ زَارَهَا جَاءَ التَّبَسُّمُ وَالْبِشْرُ
فِيَا عَجَبًا لِلدَّهْرِ لَمْ يُخَلِّ مُهْجَةً	مِنْ الْعِشْقِ حَتَّى الْمَاءِ يَعِشْقُهُ الْخَمْرُ
وَنَبَّهَ لَنَا مَنْ كَانَ فِي الشَّرْبِ نَائِمًا	فَقَدْ نَامَ جُنْحُ اللَّيْلِ وَأَنْتَبَهَ الْفَجْرُ ²

ومن الصفات التي تحبب في الخمرة قدمها، فهذا محمد بن إبراهيم بن عمران القفصي الكفيف يصفها بالقدم مبالغاً في ذلك إذ يقول:

تَهَاوَى لِلزَّجَاجَةِ سَلْسَبِيلًا	كَعَيْنِ الشَّمْسِ تَهْوِي لِلجُنُوحِ
كَمَيِّتًا لَمْ تَزَلْ فِي الدَّنِّ وَقَفًا	عَلَى الْآيَامِ مِنْ سَامِ بْنِ نُوحِ
تُرَاقِبُ بِهِ حُمَيَّاهَا إِلَيَّ أَنْ	أُعِيرَتْ نُكْهَةَ الْمِسْكِ الذَّبِيحِ
وَلَوْ لَمْ تُعْتَصِرْ مِنْ عُوْدِ كَرَمٍ	لَمَا كَرُمَتْ يَدُ اللَّحْزِ ¹ الشَّحِيحِ ²

¹ - ينظر عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ص 255 - 257.

² - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 201.

وكما وُصفت الخمر، فقد وصف الشعراء مجالسها في الأَمْوُج، من ذلك قصيدة محمد بن عطية بن حيان الكاتب، وقد كان الشاعر وصحبه يشربون على قمة جبل والنار أسفل منهم يحيط بها الظلام، فبدت كسماء ثانية غير السماء العلوية بنجومها المتلألئة لذلك قال الشاعر "كأننا بين سمائين":

بِتْنَا نُدِيرُ الرَّاحَ فِي شَاهِقٍ لَيْلًا عَلَى نَعْمَةٍ عُوْدَيْنِ
وَالنَّارُ فِي الْأَرْضِ الَّتِي دُونَنَا مِثْلُ نُجُومِ الْجَوِّ فِي الْعَيْنِ
فِيَا لَهُ مِنْ مَنَظَرٍ مُوْنِقٍ كَأَنَّ بَيْنَ سَمَائَيْنِ³

ومن القصائد التي وصفت هذه المجالس قصيدة ابن شرف القيرواني ؛ إذ يقول:

لِللَّهِ لَيْلَتَنَا إِذْ صَاحِبَايَ بِهَا بَدْرٌ وَبَدْرٌ سَمَائِيٌّ وَأَرْضِيٌّ
إِذِ الْهَوَى وَالْهَوَاءُ الطَّلُقُ مُعْتَدِلٌ هَذَا وَهَذَا رَبِيعِي طَبِيعِيٌّ
بِتْنَا جَمِيعًا وَكُلُّ فِي السَّمَاعِ وَفِي شُرْبِ الْمُدَامِ حِجَازِيٍّ عِرَاقِيٍّ
أُسْقَى وَأُسْقَى نَدِيمًا غَابَ ثَالِثُهُ وَالِدَّوْرُ مِنَّا شِمَالِيٌّ يَمِينِيٌّ
تَحْتَ الظَّلَامِ الَّذِي مِثْلَ الظَّلِيمِ جَنَّا وَالْبَدْرُ بِيضَتُهُ وَالْجَوْ أَدْجِيٌّ⁴ 5

كما دعا بعض الشعراء إلى شرب الخمر واغتنام اللذات من مثل الطَّارِفي⁶ في قوله:

فَاقْدَحْ سُرُورَكَ مِنْ صَهْبَاءَ صَافِيَةٍ تَكَادُ تَقْدِفُ مِنْهَا الْكَاسَ بِالشَّرِّ⁷

أو قول عبد الملك بن محمد التميمي المعروف بالدر كادو:

قُمْ إِلَى كَيْمِيَاءِ شَرِبَ كِرَامٍ لَا تَرَى فِيهِمْ نَدِيمًا نَحِيسَا
خُذْ بُدُورَ الْكُؤُوسِ أَلْقِ عَلَيْهَا مِنْ أَكَاسِيرِهَا تُعِدُّهَا شُمُوسَا⁸

وبالمقابل اعتزل بعض الشعراء ذلك، حتى أن إبراهيم بن القاسم الكاتب المعروف بالرقيق التميمي ردَّ بقصيدة مطولة على نديم قديم له دعاه إلى مجلس لهو، و كان الرقيق قد تاب عن معاورة الخمر، فلاحظ تغيير أصحابه وتجنّبهم له، فتاب عن توبته، ودعا نديمه لزيارته ليطلع على صحة قوله:

جَفَوْتُ الرَّاحَ عَنْ سَبَبٍ وَكَانَ لِجَفَوْتِي سَبَبَا
فَصِرْتُ لَوْحَدَّتِي كَلًّا عَلَى الْإِخْوَانِ مُجْتَنَّبَا

1- جاء في اللسان اللّحز: الضَّيْقُ الشَّحِيحُ النَّفْسِ الَّذِي لَا يَكَادُ يُعْطَى شَيْئًا فَإِنْ أُعْطِيَ فَقَلِيلٌ.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أَمْوُجُ الزَّمَانِ، ص 338.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أَمْوُجُ الزَّمَانِ، ص 397.

4- جاء في اللسان الأَدْجِيّ: الْمَوْضِعُ الَّذِي تَبْيَضُ فِيهِ النِّعَامَةُ وَتُفْرَخُ.

5- حسن بن رشيق القيرواني: أَمْوُجُ الزَّمَانِ، ص 343.

6- هو: عبد العزيز بن محمد القرشي الطَّارِفي، ينسب إلى قرية "بني طارف" بإفريقية.

7- حسن بن رشيق القيرواني: أَمْوُجُ الزَّمَانِ، ص 168.

8- المرجع السابق: ص 223.

وَذَلِكَ لِتَوْبَةٍ أَمَلْتُ أَنْ أَقْضِي بِهَا أَرْبَابَا
فَهَا أَنَا تَائِبٌ مِنْهَا فَزُرْنِي تُبْصِرِ الْعَجَبَا¹

في هذا الجو من اللهو والشرب، انتشر نوع آخر من شعر الجحون وهو وصف الغلمان والتغزل بالمذكر، وهو في الغالب يرتبط بالرفاهية والدعة والترف المبالغ، والأكيد أن كثيراً من الشعراء الذين نظموا في هذا اللون من الغزل لم يكونوا يفعلون ذلك إلا جرياً على التقاليد الشعرية أو باعتباره لونا من ألوان اللهو و التفكّه أو سيراً على خطا أقرانهم الذين انغمسوا في الملذات بلا حد وبلا تمييز، وكثيراً ما يصرّح ابن رشيّق عند ترجمته للشاعر بميله للغلمان كقوله في ابن المؤدّب: «قليل الشعر مفرطاً في حب الغلمان، مجاهراً بذلك»²، أو قوله في المثقال: «كان يألّف غلاماً نصرانياً خمراً فعلقه، فاشتهر به»³، وقوله في العتقي: «كان ابن مفرج يعشق غلاماً»⁴. أما شعر التغزل بهم فشبيه إلى حدّ ما في معانيه بالغزل بالمؤنث فالغلام يوصف بالجمال والقدا الأنيق، من ذلك قصيدة الصرائري⁵ الذي علق بصبي من الأشراف بمصر فكتب إليه، وقد وصفه وصفاً لا يختلف عن الغزل بالمؤنث؛ فعيناه ساحرتان، وقامته رشيقّة، ووجهه يشبه الشمس، وكلها معانٍ متداولة في الغزل العادي:

يَا غَزَالًا مُسَحَّرَ الْأَحْدَاقِ وَقَضِيْبًا مُنْعَمَ الْأَوْرَاقِ
وَمُبِينًا يَحْسِنُهُ صِنْعَةَ الصَّ نِعِ فِيهِ وَقُدْرَةَ الْخَلْقِ
وَالَّذِي فِيهِ دَاعِيَانِ فَدَاعِيِ الط وَعِ بَادٍ وَآخِرٌ لِلنَّفَاقِ
وَكَلا الدَّاعِيَيْنِ هُلْكٌ وَ مُلْكٌ لِنُفُوسِ التُّهْمَى وَلِلْعُشَّاقِ
إِنْ أَقْلُ فِيكَ مَا دَحَا فَكَأَنِّي أَصِيفُ الشَّمْسِ سَاعَةَ الْإِشْرَاقِ
أَوْ أَكُنْ صَامِتًا فَوْجَهُكَ يُغْنِي نَبِي عَنِ الْقَوْلِ فِيهِ وَالْإِطْرَاقِ
بِتُّ مِنْ قَوْلِكَ الَّذِي قُلْتَ لِي أَمْسِ مُعْنَى كَأَنَّنِي فِي وَثَاقِ
حِينَ أَرَعَجْتَنِي بَيْنَكَ عَنِّي قَبْلَ وَصِيلِ أَنَالِهِ أَوْ عِنَاقِ⁶

ومن ذلك أيضاً قصيدة ابن ميخائيل القرشي⁷، التي امتدحها ابن رشيّق، إذ يصف ابن ميخائيل غلاماً اسمه "عبد الله"، فهو كمثل حور الجنة، دقيق البطن، رشيّق القدا يكاد من رشاقتة وليونة قامته أن ينثني منكسراً،

1- حسن بن رشيّق القيرواني: أنموذج الزمان: ص56.

2- المرجع السابق، ص177.

3- المرجع نفسه: ص235.

4- المرجع نفسه: ص258.

5- هو: أبو الحسن محمد بن أحمد بن خليف التونسي و يعرف "بالصّرائري"، أصله من تونس و بما تأدّب ثم رحل إلى مصر، توفي سنة 418 هـ.

6- حسن بن رشيّق القيرواني: أنموذج الزمان، ص359.

7- هو: محمد بن الحسين بن أبي الفتح القرشي و يعرف "بابن ميخائيل"، من أهل سوسة و أوطن القيروان.

عيناه فانتنان ولأجله يفرط المرء في دينه، كما استعمل الشاعر إحالات دينية: "صور الناس من طين" تؤثر الدنيا على الدين " وإحالة تاريخية: "سيف عليّ يوم صفين":

صُورَ عَبْدُ اللَّهِ مِنْ مِسْكَةٍ وَصُورَ النَّاسُ مِنَ الطِّينِ
أَبْدَعَهُ الرَّحْمَانُ سُبْحَانَهُ كَمَثَلِ حُورِ الْجَنَّةِ الْعَيْنِ
مُهْفَهْفُ الْقَدِّ هُضِيمُ الْحَشَا يَكَادُ يَنْقَدُ مِنَ اللَّيْنِ
كَأَنَّ فِي أَجْفَانِهِ مُتَضَيٌّ سَيْفٌ عَلَيَّ يَوْمَ صَفِّينِ
فِي مِثْلِهِ يُوصَلُ حَبْلُ الصَّبَا وَتُؤَثَّرُ الدُّنْيَا عَلَى الدِّينِ¹

وابن رشيق كثيراً ما يسرد قصصاً يقدم بها لشعر الغلمان، مما يجعل من هذا الشعر نوعاً من المغامرات المأجنة، وهو قليل في الأنموذج إذا قارناه بالغزل العادي، كما أن ذلك التقديم كثيراً ما يضيف على القصة نوعاً من التشويق والإثارة، من ذلك قصة محمد بن إبراهيم التميمي الكموني، إذ يروي ابن رشيق قصته قائلاً: «وكان له غلام يتعشقه فمأحكه² فيه عبد أسود يدعى "خلفاً" فقطعه فتعلق بأخر يتسلى به فمأحكه فيه عبد أسود يسمى "فرجاً" فصنع قصيدة مشهورة طنت بها القيروان، فتهاذاها الإخوان؛ أولها:

أَيُّ الْمُؤَمِّمِ عَلَيْهِ الْيَوْمَ لَمْ أَعْجَجْ وَأَيُّ بَابٍ مِنَ الْأَحْزَانِ لَمْ أَلْجِ
تَأَمَّلُوا مَا دَهَانِي تُبْصِرُوا قِصَصًا ظَلَامُهَا لَيْسَ يُمَشَى فِيهِ بِالسُّرْجِ
مَا نَأَلِنِي الْخُلْفُ إِلَّا وَهُوَ مِنْ خَلْفِ وَعَاقِنِي الصِّقُّ إِلَّا وَهُوَ مِنْ فَرْجِ
مِنْ أَجْلِ ذَا عَفْتُ مَا بِالشَّعْرِ مِنْ حَلْكِ وَأَجَلِ ذَا عَيْتُ مَا بِالْعَيْنِ مِنْ دَعَجِ
حَتَّى لَقَدْ صَارَ كَأَفْوَرِ الْمَشِيبِ هَوَى أَشْهَى لِنَفْسِي مِنْ مِسْكِ الصَّبَا الْأَرْجِ³

فهذا الشعر هو للدعابة والتفكه أقرب، لذلك علق ابن رشيق قائلاً "طنت بها القيروان" ولو كانت من قبيل المؤلف لما ذاعت إلى هذا الحد، كما نجد في الأنموذج شعراً آخر قد بالغ في العبث حتى أصبح مجوناً خالصاً وهو قليل جداً مثاله مقطوعة التميمي الكموني⁴ وقصيدة الصرائري⁵، حتى أن ابن رشيق قد سمّاها بالعبث⁶، و يبدو أن بيئات الشرب و اللهو كانت المتلقي الأول المحتفي بهذا الغرض من الشعر.

رثاء المدن:

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص376.

2- جاء في اللسان: المَحْكُ المُشَارَّةُ والمُنَازَعَةُ فِي الكَلَامِ وَالمَحْكُ التَّمَادِي فِي اللِّجَاجَةِ عِنْدَ المَسَاوِمَةِ وَالعَضْبُ وَنَحْوِ ذَلِكَ، وَرَجُلٌ مَحْكٌ إِذَا كَانَ لَجُوجًا عَسِرَ الخَلْقُ، قَالَ الفَرَزْدَقُ: يَا ابْنَ المَرَاغَةِ، وَالمَجَاءُ إِذَا التَّقَّتْ أَعْنَاقُهُ وَتَمَاحَكَ الخِصْمَانِ.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص334.

4- المرجع السابق: ص334.

5- المرجع نفسه: ص357.

6- المرجع نفسه: ص357.

من الأغراض الغائبة عن النموذج موضوع رثاء المدن، الذي اشتهر في المغرب و الأندلس أكثر من اشتهاره في غيرها من الأمصار فرثى شعراء الأندلس ممالكهم وهم يشهدونها تنهار واحدة إثر أخرى، «كما رثى قبلهم شعراء المغرب مدنهم و حواضرهم: طنبنة، تيهرت، الزاب، تلمسان، سوسة و القيروان»¹، و الملاحظ أن ابن رشيق لم يورد في أمودجه قصائد رثاء للمدن، إلا مقطوعة واحدة للوراق السوسي الذي يذكر فيها ملعب سوسة:

أَيْنَ مَنْ شَادَ ذَا وَ مَنْ رَفَعَ السَّمَّ — كَ وَ أَعْلَاهُ فَوْقَ مَا يَحْتَاجُ
أَيْنَ ذَاكَ الْمَلِكُ الشَّدِيدُ الَّذِي كَا — نَ وَ ذَاكَ الرَّوَّاحُ وَ الْإِدْلَاجُ²

وقد انتقل الوراق من وصف طلل الملعب إلى البكاء على مدينة سوسة و على ما كان فيها من ازدهار و قوة و ملك، غير أن هذا النوع من البكاء على الأطلال لا يمكن اعتباره رثاء واضحا للمدن، الغرض الذي شاع في المغرب و خاصة رثاء مدينة القيروان، إذ نجد قصائد عدة في رثائها كنونية ابن رشيق نفسه في ديوانه، التي بكى فيها علماء القيروان وأئمتها و حكامها و حضارتها:

كَانَتْ تُعَدُّ الْقَيْرَوَانَ بِهِمْ إِذَا — عُدَّ الْمَنَابِرُ زَهْرَةَ الْبُلْدَانِ³

و لما أن تكاملت حضارتها و زينتها و اجتمعت فيها أسباب الترف و سبل الهناء، نظرت إليها الأيام نظرة حاسد، وتلاعبت بها صروف الدهر:

حَسُنْتَ فَلَمَّا أَنْ تَكَامَلَ حُسْنُهَا — وَ سَمَا إِلَيْهَا كُلُّ طَرْفٍ رَانَ
نَظَرَتْ لَهَا الْأَيَّامُ نَظْرَةَ كَاشِحٍ⁴ — تَرْتُو بِنَظْرَةِ كَاشِحٍ مَعْنِيَانِ
أَهْدَتْ لَهَا فِتْنًا كَلِيلٍ مُظْلِمٍ — وَ أَرَادَهَا كَالنَّاطِحِ الْعِيدَانِ⁵

وقد وصف ابن رشيق ما حلّ بالقيروان من تدمير و تخريب و انتهاب للأموال و سبي للنساء، وانتهاك للحرمان، حتى أن أهلها غادروها مشتتين تائهيين:

وَعَدَتْ كَأَنَّ لَمْ تَعْنَ قَطُّ وَ لَمْ تَكُنْ — حَرَمًا عَزِيزَ النَّصْرِ غَيْرَ مُهَانَ
أَمَسَتْ وَقَدْ لَعِبَ الزَّمَانُ بِأَهْلِهَا — وَ تَقَطَّعَتْ بِهِمْ عُرَا الْأَقْرَانِ
فَتَفَرَّقُوا أَيْدِي سَبَا⁶ وَ تَشَشَّتُوا — بَعْدَ اجْتِمَاعِهِمْ عَلَى الْأَوْطَانِ⁷

¹ - ينظر عبد القادر شريط: فن رثاء المدن في الشعر المغربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري، رسالة ماجستير تخصص أدب مغربي قديم، إشراف محمد الأخضر الزاوي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2005 / 2006، ص44 وما بعدها.

² - حسن بن رشيق القيرواني: نموذج الزمان، ص394.

³ - حسن بن رشيق: الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهواري و هدى عودة، دار الجليل، بيروت، ط1، 1996، ص160.

⁴ - الكاشح: العدو المغض.

⁵ - حسن بن رشيق: الديوان، ص160، 161.

⁶ - أيدي سبا: متفرقين.

⁷ - حسن بن رشيق: الديوان، ص166، 167.

وهذه القصيدة من عيون شعر ابن رشيق تقارب الستين بيتا يظهر فيها التأثر الشديد و الانفعال الحزين الصادق، وغياب مثل هذه القصيدة- أو مقطوعة منها- يؤكد أن كتاب الأتمودج إنما أُلّف قبل نكبة القيروان، فلا يمكن أن يُغفل ابن رشيق رثاءها لو أن الأتمودج أُلّف بعد خرابها، وحتى وإن أغفل ابن رشيق قصيدته فكثيرون غيره قد رثوها؛ كابن شرف الذي نظم العديد من القصائد في رثائها و الحنين إليها، لكن ابن رشيق لم يذكر في أتمودجه أيّا منها، فابن شرف من الشعراء المقدمين في هذا الغرض، ولم يكن رثاؤه للقيروان ترفيها أدبيا، أو لونا من ألوان التسلية الفكرية، بل كان يعبر عن عمق حزن الشاعر و تأثره، وهو الذي هجر المغرب إلى الأندلس، وكان لا يفتأ يذكرها ويحنّ إليها:

يَا قَيْرَوَانَ وَدِدْتُ أَنِّي طَائِرٌ فَأَرَاكَ رُؤْيِيَةَ بَاحِثٍ مُتَأَمِّلٍ
 آهَ وَ آيَةَ آهَةٍ تَشْفِي حَاوِي قَلْبَ بِنِيرَانَ الصَّبَابَةِ مُصْطَلِي¹

ويتساءل في ذهول و حيرة تساؤل من لا يكاد يقتنع بما حدث، بل لا يكاد يصدق ما حل بالقيروان:

تُرَى سَيِّئَاتُ الْقَيْرَوَانَ تَعَاظَمَتْ فَجَلَّتْ عَنِ الْعُفْرَانِ وَاللَّهُ غَافِرٌ
 تُرَاهَا أُصِيبَتْ بِالْكَبَائِرِ وَحَدَاهَا أَلَمْ تَكُ قَدَمًا فِي الْبِلَادِ الْكَبَائِرِ²

ويذكر أن ما أصابها كان من فعل قبائل "زغبة" و "رياح" وهي قبائل من بني هلال؛ يذكرها في قوله:

و لِلسَّهْمِ دُونَ الْقَيْرَوَانَ تَسَهُمٌ وَمَا شَوْكُهُ إِلَّا ضَبِي وَرِمَاحُ
 وَقَرَّةٌ قَدْ قَرَّتْ هُنَاكَ عِيُونُهَا وَزُغْبَةٌ رِيشتَ زُغْبَهَا وَرِيَاحُ³

وشعر ابن شرف في رثاء القيروان والحنين إليها مؤثر يكشف عن فؤاد مكلوم وقلب موجوع لما حلّ بحاضرة المغرب، وقد أشرت إلى هذه النماذج رغم حلول الأتمودج منها، لأننا نجد شعرا مغربيا كثيرا في رثاء المدن، والشعراء المغاربة أجادوا النظم فيه، وهو أحد العناصر التي يجب أن نضيفها إلى المشهد الشعري الذي كانت القيروان مسرحه و أصبحت فيما بعد موضوعا لرثائه، فالتعرض لهذا الغرض هو استكمال للمشهد الشعري المغربي في العهد الزيري.

¹ - محمد بن شرف: الديوان، تحقيق حسن ذكرى حسن، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، دط، 1983، ص 86.

² - المرجع السابق: ص 90.

³ - المرجع نفسه: ص 90.

خصائص عامة:

من خلال تناولي للأغراض الشعرية التي تضمنها الأنموذج أمكنني الوقوف على ملاحظات يمكن اعتبارها ذات أهمية بالغة بالنسبة لمميزات الخطاب الشعري المغربي من خلال الأنموذج، وقد أجملتها في نقاط مختصرة:

- تناول المغاربة أغلب أغراض الشعر مما شاع في الشعر المشرقي قبله، وحتى وإن لم يتضمن الأنموذج قصائد من شعر رثاء المدن الذي اشتهر به شعراء المغرب و الأندلس، إلا أن دواوين شعراء من الأنموذج كابن شرف و ابن رشيق قد تضمنت هذا الغرض الذي شاع أكثر ما شاع بعد نكبة القيروان.

- المدح عند المغاربة يمكن أن يعتمد في التأريخ لكثير من الحوادث فهو بمثابة السجل التاريخي، وقد اعتمد شعراؤه المبالغة التي كانت في أكثرها معقولة، كما تأتق الشعراء في مدائحهم وحاولوا الوصول إلى أقصى درجات التجويد الفني، فابتعدوا عن الألفاظ المبتذلة، و قاربوا اللغة الجاهلية صفاء و جزالة، والمعز بن باديس هو الملك الذي استأثر بأغلب المدائح.

- تميز الغزل باعتماد المغاربة له كمقدمة لأغراض أخرى، وكثيراً ما كان التشبيه أيسر طرقة، وما يلاحظ على شعر الغزل رقة ألفاظه وعدوبتها، و كثيراً ما كان الغزل مدخلا لذكر العمر والبكاء على الشباب وما يمثله من ملذات وقوة وعنفوان، والتشاؤم من الشيب لأنه نذير بالرحيل والعجز، ومن الموضوعات التي صاغ المغاربة تجربتهم الغزلية فيها، بثهم شجونهم لغير البشر، كالحمام واستنطاقهم بما يختلج في نفوسهم، في شيء من التلبس بالكائنات.

- في الوصف تبدو شخصية المغربي الشعرية جلية واضحة، يبدو إبداعه واختراعه للمعاني، وتحكمه في اللغة كما تبدو قوة خياله واقتداره على تصوير ما يعترضه من أوصاف، وقد امتد وصف المغاربة لكل ما يحيط بهم، و قد يتخذون من الوصف مقدمة لغرض آخر.

- للوطن عند الشاعر المغربي مكانة خاصة، لذلك راح يتألم و يتفجع كلما أبعد عنه، كما كان ارتحال أناس يجبههم له نفس الأثر على نفسه لارتحاله هو ، لذلك نجد المعجم الذي يغرف منه الشاعر المغترب حزينا باكيا، كما نجده يفرط في استعمال التراكيب الانفعالية كأساليب النداء و القسم و الاستغاثة.

- يجد الباحث صعوبة في تحديد رافد وحيد للخطاب الشعري المغربي في هذه الفترة، فقد تعددت المصادر التي نهل منها شعراء الأنموذج معانيهم ولغتهم وأفكارهم «فجاءت شخصية الشاعر المغربي متعددة المشارب والمصادر، مما جعل اللغة التي يعبر بها تمثل قوة الجاهليين وجزالتهم من جانب وبساطة العباسيين وسهولتهم من جانب آخر»¹.

¹ - محمد احدادن: الحياة الثقافية و الأدبية في المغرب الأوسط حتى نهاية القرن الخامس الهجري، أطروحة ماجستير، جامعة الجزائر، 2005-2006، ص 228.

- القرآن الكريم بلغته ومعانيه حاضر في الخطاب الشعري المغربي، لأن المغاربة نهلوا من لغته ومن معانيه»
ولسنا نريد من هذا أن الشاعر المغربي كان يقلد القرآن الكريم أو يحاول تقليده، باستعارة معانيه والاعتماد على أسلوبه، إنما نريد القول أنه كان متأثراً بهذه المعاني وبهذا الأسلوب القرآني¹.

- الشكل البنيوي للقصيدة المغربية مُشابه- إلى حد بعيد -شكل القصيدة المشرقية؛ فالشاعر قبل أن يتناول الغرض المقصود يمهّد له بنسيب أو بوصف مما يناسب موضوع القصيدة، وقد نجد مطالع تجمع النسيب مع الوصف، وهذا الحكم نسبي لأن كثيراً من القصائد جاءت مبتورة من مطالعها، وكان الشعراء في ذلك يركزون على الابتداءات "المطالع" و"التخلص" وهو الانتقال من غرض إلى غرض، ثم "المخرج" وهو المحطة المقصودة من الشعر، و عن هذا المعنى عبر الباحث أحمد يزن عند دراسته لشعراء المغرب الأوسط؛ إذ يقول: «أما ما يتعلق بالبناء الفني فيمكن أن نحصر طابعه آنذاك في الإتيان غالباً بابتداءات تناسب موضوع القصيدة»².

- من الأحكام الشائعة عن الشعر المغربي في هذه الفترة أنه شعر صنعة، لا يميل إلى العمق في المعاني و الطرافة في الأفكار، بل إن الاهتمام المبالغ بجانب الشكل قد فوّت على الشعراء الاهتمام بعمق الفكرة وجدتها و طرافتها: «وغلبة الصنعة على الشعر، والميل في الابتكار على التفنن اللفظي والجرس الموسيقي، أكثر من سير أغوار المعاني العميقة، ويتجلى هذا بخاصة في استعمال البديع والصور البيانية، واستعمال الأسلوب القصصي»³، غير أن هذه النظرة و إن صدقت على كثير من قصائد الأنموذج فهي لا تصدق على الخطاب الشعري المغربي المتضمن في الأنموذج كله، إذ نجد قصائد كثيرة تحمل من العمق و الطرافة ما يجعلها تتأبي على هذا الحكم.

¹ - ينظر محمد احدادن: الحياة الثقافية و الأدبية في المغرب الأوسط حتى نهاية القرن الخامس الهجري: ص 232، 233.

² - أحمد يزن: النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، مكتبة المعارف الجديدة للنشر و التوزيع، الرباط، دط، دت، ص42.

³ - المرجع السابق: ص 42.

الفصل الثاني

الدّراسة الأسلوبية

- المستوى الصّوتي

- الموسيقى الخارجية

- الموسيقى الداخلية

- المستوى التركيبي

- الأساليب

- العدول على مستوى الجملة

- الصّورة الشعريّة

- الصّورة البيانيّة

- الصّورة الساكنة و الصّورة الحركيّة

- الصّورة الانفعال و الصّورة الانطباع

- الصّورة التفاضلية و الصّورة الكاريكاتورية

الدراسة الأسلوبية:

تقوم مقارنة الخطاب الشعري الأسلوبية على تحليل لمجموعة من المستويات، ورصد للأبنية الأثرية عند الشعراء وفصل بين البنى المكوّنة للخطاب، مع استبعاد الأحكام المسبقة و النظرة التسلطية التي تسعى إلى البرهنة على أحكام جاهزة في حق هذا الخطاب، و التحليل النقدي السليم هو ذلك التحليل الذي يمارس نوعاً من التداعي الحر للخطاب، فيستثيره ليجعله ييوح بحرية عن بنيته الأسلوبية العميقة التي تنتظمه. و قد حاولت مقارنة الخطاب المغربي من خلال مستويات ثلاثة، أراها الأكثر تعبيراً عن تميّز هذا الخطاب وهي المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي، وهذا الأخير سيكون ممثلاً في الصورة الشعرية:

- المستوى الصوتي:

تشكل دراسة الصوت المرحلة الأولى في دراسة البناء الكلي للأدب، فمن خلال تضافر الأصوات تتشكل الكلمات، ومن تضافر الجمل تتكون دلالات الصّور، ودراسة الصوت في الشعر تعني دراسة الانسجام، ذلك الانسجام الذي يتمظهر في الإيقاع بكل مكوناته الداخلية والخارجية، وهو الذي يضطلع بمهمة التأثير، مما يحدث طرباً وخفةً وميلاً ورغبة في ذات المتلقي، و يقسم النظام الإيقاعي الذي تنبني عليه موسيقى الشعر إلى مستويين:

خارجي: « ويقصد به الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي، والتي يخضع أطرادها لتنوّع منتظم في آخر كل بيت، ويحكمه العروض وحده متمثلاً في مستويين إيقاعيين هما: الأوزان والقوافي»¹.
داخلي: « تحكمه قيم صوتية، كالمادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفاً متنوعاً تحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات والطباق والجناس وتوازن الجمل وتوازنها، وتلك الحروف والمفردات تنتج من حسن اختيار المنشئ لألفاظه وجودة ترتيبه لها داخل العبارات بما يتلاءم مع المعاني لرفع قيمتها التعبيرية والتأثيرية في آن واحد»²، فالإيقاع في الشعر ليس عنصراً إضافياً تزيينياً، بل هو صلب المعنى، ويمكن أن نتميز بين وظيفتين مركزيتين له هما:

1- **الوظيفة البنائية:** « الإيقاع يتحكم في نسق الخطاب بحيث يبني عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب مستقلّ بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات الأخرى»³.

2- **الوظيفة الدلالية:** « وهذه ملازمة لسابقتها، ومرتبطة عليها، إذ بناء الإيقاع لنسق الخطاب هو بناء لدلالته، ولطريقة إنتاج معناه، فليس للمفردات معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب، كما أنه ليس للغة

¹ - ينظر راشد بن محمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004، ص 29.

² - ينظر المرجع السابق: ص 29.

³ - المرجع نفسه: ص 30.

إيقاع ينتج عن المعنى خارج الخطاب، فالإيقاع هو المعنى¹؛ لذلك فدراسة خصائص إيقاع أي مدونة شعرية تقتضي تناولها من جوانب ثلاثة: البحور والقوافي أو ما يطلق عليه اسم الموسيقى الخارجية، بالإضافة إلى الموازنات الصوتية والصرفية، أو المكونات الأخرى التي يصطلح عليها عادة بالموسيقى الداخلية.

– الموسيقى الخارجية:

الدارس لها يتوسل بعلم العروض للوقوف على بنيتها، كما أن الهدف من رصدها الوقوف على جماليات الخطاب في الجانب الإيقاعي، وهي تعتمد على الوزن والقافية:

أ– الوزن:

الشعر هو «الكلام الموزون ذو التّغم الموسيقي الذي يثير فينا انتباهها عجباً، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، و التي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية»²، والوزن بلا شك هو أوضح وجوه الاختلاف والتمايز بين الشعر والنثر، وهو التزام عدد معين من المقاطع على نحو خاص، وقد قام الخليل بن أحمد برصد هذه الأبنية في عدد من البحور، تشكل البنية الصوتية الخلفية لكل الشعر العربي أو لمعظمه. وقد حاول البعض تبرير اختيار الشاعر لإيقاع بحرٍ دون غيره من البحور، محاولين الرّبط بين طبيعة موضوعات تلك القصائد وبعض الخصال الإيقاعية والموضوعية التي ارتأوا لبحور الشعر «فالشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية... ومثل هذا الرثاء»³ هذا عن الأغراض التي يكون الانفعال النفسي فيها ذا أثر واضح، «أما المدح و الوصف فهما بعيدان عن الانفعال فالأجدر بهما أن يكونا في قصائد طويلة و بحور كثيرة المقاطع، أما الغزل العنيف الثائر الذي يعبر عن لوعة و وله، فأولى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة و ألا تطول قصائده»⁴

وبالمقابل نجد أن معظم الدارسين يرفضون الرّبط ما بين طبيعة الموضوعات الشعرية والأوزان، لأن اختيار الشاعر لإيقاع معين يبقى سراً محيراً⁵ وقد أرجع عبد المالك مرتاض ذلك إلى معطيات تتعلق باللحظة التي يشرع فيها الشاعر في صب شعره على القرطاس، وتخضع تلك اللحظة الإبداعية التي تتوهج فيها الشعلة

1- ينظر راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري: ص30.

2- ينظر إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط4، 1972، ص18.

3- المرجع السابق: ص196.

4- ينظر المرجع نفسه: ص196.

الشعرية إلى عدة عوامل منها أن هذه المسألة مسألة تناصية أكثر منها تقريرية تعويدية¹، « والإيقاع الذي نبع من بحور الشعر ليس من البساطة إلى حد نستطيع معه أن نحدد له طابعاً معيناً، أو نربطه بغرض دون آخر، إذ أن الإيقاع رغم ما يبدو عليه من ثبات وتناغم خارجيين، يحوي بداخله تناقضات كثيرة و تعارضات تشكيلية هائلة يصعب الإمساك بها وربطها بإحساس أو انفعال دون غيره»².

وقد ربط البعض بين الشعر و الموسيقى، لأن كليهما يقوم على الإيقاع للتعبير عن عمق النفس: « ولما كان الشعر هو التعبير بالإيقاع عن عمق أسرار النفس، وفق التجربة التي يخوضها الشاعر المرتبطة بالحدث الذي يلتحم مع هذه التجربة فهناك صلة حميمة بين الشعر والموسيقى»³، ولذلك تعتبر دراسة هذه الإيقاعات مؤشراً عن الميل الإيقاعي السائد لدى شعراء حقبة ما، لا يبرر بصفة قطعية اختيارهم للموضوعات، وإنما يساعد على رسم صورة تقريبية لما امتاز به الشعراء من حيث اختيارهم للإيقاع.

والجدول التالي يبين هيمنة البحور الطويلة على شعر المغاربة في الأنموذج، من حيث عدد القصائد ومن حيث عدد الأبيات: (جدول1، جدول2، جدول3) وترتيب البحور - كمياً- في هذه المدونة الشعرية جاء مقارناً لترتيبها في الشعر العربي، وهذا يؤكد ارتباط الشعر المغربي بالتراث الشعري العربي السابق له، كما أن هذه البحور الكثيرة الاستعمال تتميز برحابتها وأجبتها وجلالها، ولا يفوق عدد الأبيات التي جاءت على غير ما عُرف من أوزان الشعر البيتين، وهذا دليل على التزام الشاعر المغربي بالعروض العربي، وصياغته وفق ما عرف من هذه الأوزان، كما أن شعراء الأنموذج قد صاغوا تجربتهم على ثلاثة عشر بحراً، يمثل الطويل منها نسبة 24.42%، الكامل نسبته 19.75%، البسيط نسبته 15.96%، السريع نسبته 10.51%، الوافر نسبته 07.65%.

نسبة القصائد والمقطوعات لكل بحر

البحر	عدد القصائد والمقطوعات	نسبة البحر %
الكامل	115	21.37
الطويل	108	20.07
البسيط	98	18.21
السريع	59	10.96
الخفيف	46	08.55
الوافر	41	07.62

¹ - ينظر راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 31، 32.

² - رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص 33.

³ - عبد الرحمان حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص 136.

04.08	22	المتقارب
02.60	14	المنسرح
01.85	10	الرمل
01.67	09	المديد
01.11	06	الرجز
01.11	06	الجتث
0.55	03	الهرج
0.18	01	خارج البحور
100	538	المجموع

جدول 1
عدد القوائد من البحور

الجزوء و نسبتها

التسبب	عدد القوائد و المقطوعات	البحور الجزوءة
نسبة البحور الصحيحة: 91.63%	23	جزوء الكامل
نسبة البحور الجزوءة: 8.36%	10	مخلع البسيط
	04	جزوء الوافر
	04	جزوء الخفيف
	04	جزوء الرمل
	45	المجموع

جدول 2

عدد الأبيات من كل بحر و نسبتها

النسبة %	المجموع	الجزوء (المخلع للبسيط)	الصحيح	البحور
24.42	606	/	606	الطويل
19.75	490	85	405	الكامل
15.96	396	31	365	البسيط
10.51	261	/	261	السريع
07.65	190	26	164	الوافر
06.81	169	10	159	الخفيف
05.88	146	/	146	المتقارب
02.61	65	2	63	الرجز
01.93	48	/	48	المنسرح
01.57	39	/	39	المديد
01.45	36	15	21	الرمل

0.80	20	/	20	المجتث
0.52	13	/	13	الهرج
0.08	02	/	02	خارج البحور

جدول 3

و بمقارنة هذه النسب مع ما ساقه إبراهيم أنيس في كتابه «موسيقى الشعر» حول نسبة توارد البحور في الشعر العربي¹، يظهر الفرق في نسبة السريع التي فاقت نسبة الوافر في الاستعمال عند الشاعر المغربي. والبحور الطويلة ذات فخامة وجلال؛ نلاحظ ذلك بوضوح في قصيدة أبي القاسم عبد الخالق بن إبراهيم القرشي ابن الفكاه، فالطويل كإطار موسيقي واسع رحب مناسب للإفاضة في ذكر محاسن الممدوح ومحمد مآثره:

لَهُ حَدُّ سَيْفٍ مَا يَزَالُ مُضَرَّجًا وَ عِرْضٌ نَقِيٌّ الْجَانِبِينَ رَحِيضٌ
وَ طَرْفٌ إِلَى الْعَلْيَاءِ يَطْرَحُ سَامِيًا وَ لَكِنَّهُ عَمَّا يَشِينُ غَضِيضٌ²

وهو لجلاله وسعته مناسب أيضا لأغراض أخرى، كبث الشكوى والأين، مثل قول عبد الله بن فلاح:

يَقُولُ أَنَاسٌ: قَدْ سَلَوْتُ، وَإِنِّي لَفِي حَسْرَاتٍ أَعْتَدِي وَ أَرُوحُ
تَمَكَّنَ مِنْ جِسْمِي الضَّنَى فَأَذَابُهُ فَهَذَا أَنَا أَبْلَى وَ الْفُؤَادُ صَحِيحٌ³

فالإطار الموسيقي كاللون في الرسم، الألوان القائمة فيه لا تعبر بالضرورة عن حالة الحزن، والألوان الفاتحة لا تعبر بالضرورة عن الحبور، وكذلك الأوزان التي هي ألوان الشعر، والأکید أن العنصر الأهم في بنية النص الشعري هو السياق الذي ينتظم هذه العناصر ويتحكم في قيمة العلامة، إذ أن النظام ينبي على تفاعل كل عناصره، وفي الشعر ينتج الأسلوب من تأليف عناصر الوزن والقافية والصوت والتركيب، تضاف إليها قيمة العناصر الدلالية التي تتفاعل فيما بينها فنتج شعرية النص، التي لا يمكن تبريرها إلا من خلال رصد العناصر الداخلة في تكوينها وكيفية تأثيرها ودرجته.

الزحافات و العلل:

إن استقراء المدونة الشعرية التي تضمّنها النموذج من حيث الزحافات و العلل لا يتم إلا بعد إجراء إحصاء لنسبة تواردها، وقد شمل الإحصاء الانتقائي القصائد التي تفوق السبعة أبيات، مع التركيز على أن

¹ - اعتبر إبراهيم أنيس الطويل أكثر البحور شيوعا، ثم الكامل فالبيسط، ثم الوافر و الخفيف وهذه الخمسة هي التي ألفها الناس، أما المتقارب و الرمل و السريع فهي بحور تذبذبت بين القلة و الكثرة وهي مما تستريح إليه آذان الناس، أما المديد فهو ليس من البحور الشائعة في الشعر العربي، أما البحور الجزوءة كالمزج و المجتث فقد نسبت مع الزمن و لجأ إليها الشعراء في عصور الغناء و تبقى نسبتها قليلة. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص210-212.

² - حسن بن رشيق القيرواني: نموذج الزمان، ص139، 140.

³ - المرجع السابق: ص196.

يكون عدد الأبيات لكل بحر مناسباً لترتيبه كثرة وقلة وهذا للمقدمات من الشعراء، فكانت نسبة الزحافات والعلل تتراوح ما بين 20% من مجموع التفعيلات كحد أدنى و57% كحد أقصى، و الواضح من خلال هذه النسب أن الشاعر المغربي قد أعطى لنفسه حق خلخلة تلك البنى التجريدية التي رصدها الخليل، بانتهاكها بكثرة (جدول4)، فالشكل التجريدي الذي وضعه الخليل لكل بحر، لا يعدو أن يكون نمطاً مثالياً نادر التحقق في الواقع الشعري المغربي والعربي عموماً، إذ أن الشعراء لهم وسائلهم في تجاوز هذا النمط المثالي المحرد والانحراف عنه ووسائلهم هي الزحافات والعلل، ويلخص رمضان صادق دور الزحافات و العلل في قوله: «و الزحاف في أبسط تصور له؛ هو حذف ساكن أو متحرك، أو تسكين متحرك إذا كانت ثوابي أسباب، أو هو بعبارة أخرى حذف مقطع قصير أو تحويل مقطعين قصيرين إلى مقطع طويل، أما العلل فينحصر دورها في الشعر العربي التقليدي -فيما نظن- في كونها وسيلة تؤدي إلى انتهاك النمط المثالي»¹.

وقد استعمل المغربي الزحافات بشكل يثبت مقصديته وإرادته، كما يبرهن على مقدرته، فكثيراً ما نجد

الزحاف في الشطر الأول يناظر موقعه في الشطر الثاني كقول معد بن خياره من الخفيف:

أندبمي عسكاً يقظانٌ إني	بتّ لا نائماً ولا يقظاناً
0/0//0/0//0//0/0//0//	0/0/0/0//0/0//0//0/0//
خبين ²	خبين ³ تشعيت

قمّ تمتع بكلّ ثغرٍ برودٍ	لا تردّ نرجساً ولا أفحواناً
0/0//0/0//0//0/0//0//	0/0//0/0//0//0/0//0//
خبين	خبين

ما ترى الشرقَ كيفَ يهدي نسيماً	كلّماً مسّ يابسَ الصخرِ لائناً ⁴
0/0//0/0//0//0/0//0//	0/0//0/0//0//0/0//0//
خبين	خبين

وحذف الساكن من تفعيلة الوسط يدلّ على حب الحركة، وعلى الرغبة في الانطلاق والاتحاد مع هذه الطبيعة الفاتنة. كما نلاحظ أن الشاعر يأتي بزحافاته أحياناً متوافقة في الشطرين، مما يؤدي إلى نوع من التشابه الإيقاعي المركب المقصود، كقول عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي؛ وقد توافقت ترتيب الزحافات في كثير من أبياته كالبيت الأول والرابع والسادس:

1- رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص 34.

2- الخين: من الزحافات وهو حذف الثاني الساكن.

3- التشعيت: من العلل وهو حذف أول الوند المجموع أو ثانيه أو ثالثه.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أمّودج الزمان، ص 418.

هنتك أمير الجود خير هدية	تقدمها الإيمان واليمن والفخر
0//0///0//0/0/0///0//	0/0/0//0/0//0/0/0///0//
قبض ¹	قبض
وقبلها ضوء الصباح كرامة	فهن إلى التحجيل مرثومة غر
0//0///0//0/0/0/0///0//	0/0/0//0/0//0/0/0///0//
قبض	قبض
مزرعة غر كأن جلودها	تجزع فيها اللؤلؤ الرطب والشدر ²
0//0///0//0/0/0/0///0//	0/0/0//0/0//0/0/0///0//
قبض	قبض

فهذا التوافق في الزحافات يدل على أن الشاعر يستخدمها كلازمة إيقاعية لكسر رتابة الطويل، بحذف الخامس الساكن مما يؤدي إلى خلق إيقاع آخر مقابل الإيقاع الأصلي للبحر، وقد يراوح الشاعر بين الزحافات والعلل؛ كما في قصيدة ابن شرف:

فلو رأى من مضى ما شدته لهجاً	أولاد جفنة بعد المدح حسان
0///0//0/0/0//0/0//0//	0/0/0//0/0/0///0//0/0/
خبين	خبين
خبين	قطع ³

إذ جاءت قصيدته مخبونة العروض مقطوعة الضرب، وكان لحذف الساكن في العروض وإسقاط ساكن الوجد المجموع الأخير وتسكين ما قبله، دلالة واضحة على تسارع الإيقاع إلى أن يتوقف ساكنها في النهاية، وخاصة عند نهاية الشطر الأول أين نجد الخبن، ثم التوقف والسكون عند آخر البيت وهذا من دلالة القطع الذي هو زحزة للسكون إلى الأمام درجة، وكأن البيت يتسارع إلى أن ينتهي ساكناً فجأة. وإذا نظرنا إلى دلالة القصيدة كلها نجد نوعاً من التشاكل بين المعنى والإيقاع، وفي الأبيات:

تقدموك بما لم يسبقوك به	كما تقدم شهر الصوم شعبان
0///0//0/0/0///0//0//	0/0/0//0/0/0///0//0//
خبين	خبين
خبين	قطع
لما رأى الله بقاءنا على ظمياً	أغائنا بك إن الله رحمان ⁴

1- القبض: من الزحافات و هو حذف الخامس الساكن.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 172، 173.

3- القطع: من العلل و هو حذف ساكن الوجد المجموع من آخر التفعيلة و تسكين ما قبله.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 342.

0/0/0//0/0/0/// 0//0//

قطع حبن حبن

0///0//0/0/0//0/0//0/0/

حبن

نلاحظ أن الدلالة في الشطر الأول دلالة عادية لا تحتمل كثيراً من معاني المدح العالية؛ فالشاعر يسارع إلى تجاوزها إلى المعاني القطعية التي يقف عندها، ممثلاً ومعترفاً، كما يقف عندها الإيقاع، ويقف عندها البيت. كما استخدم الشعراء كل إمكانات الوزن، فابن شرف حين نظم قصيدته، قد اختار وزن المتقارب رغم انصراف أكثر شعراء الأنموذج عنه، محاولاً تكييفه مع الإيقاع الذي يريده؛ فجاء به محذوف العروض مقصور الضرب:

فقلْتُ في النَّارِ ذاتِ الوقودِ¹.

00//0/0//0/0//0//

قصر³ قبض

دها الغصنَ الغضَّ جمرُ الغضِّ

0//0/0//0/0///0//

حذف²

ويلاحظ القارئ بوضوح أثر هذه العلة على الإيقاع الذي جعله مناسباً أكثر:

كما نُظِمَتْ دُرٌّ في عُقودِ⁴.

00//0/0///0// /0//

قصر قبض قبض

حبوبٌ نُظِمْنَ على جسمه

0//0/0///0//0/0//

حذف قبض

والأكيد أن وزن القصيدة وإيقاعها لا يحددهما موضوعها بقدر ما تحددهما ظروف وملابسات وتأثيرات عاطفية لا تنفصل عنهما» لأن الشاعر حين يريد أن يقول شعراً لا يحدد البحر أولاً، وإنما يتحرك من تلقاء نفسه، فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدف له من الأوزان»⁵.

نسبة التفعيلات المزحوفة و السالمة

النسبة%	المزحوفة	السالمة	عدد التفعيلات	البحر
20.36	145	567	712	الطويل
46.69	254	290	544	البسيط
56.89	99	75	174	الكامل
40.19	41	61	102	الوافر

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 346.

² - الحذف: من العلل وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

³ - القصر: من العلل وهو حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة و تسكين ما قبله.

⁴ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 346.

⁵ - ينظر أشرف محمود نجما: قصيدة المديح في الأندلس، قضاياها الموضوعية والفنية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2003، ص 276.

50	45	45	90	السريع
52.38	22	20	42	الخفيف
46.87	30	34	64	المتقارب

جدول 4

ب- القافية:

جاء في العمدة أن القافية سميت كذلك «لأنها تقفو أثر كل بيت، وقال قوم: لأنها تقفو أحوالها»¹، أما حدّها فقد جاء في العمدة على لسان الخليل: «إن القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»²، ولذلك فالقافية: «هي مجموع الحروف والحركات الصوتية أو المقاطع التي يلتزم بها الشاعر في كل أبيات القصيدة»³. والقافية رغم أنها لا تعدو أن تكون أصواتاً تتكرر إلا أن لها دوراً وظيفياً جمالياً كبيراً، «ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشرطة أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات انتظام خاص يسمى بالوزن»⁴، وهي بهذا الثبات تمثل أساساً مهماً من أسس الشعر العربي القديم، والأهم فيها هو حرية الشاعر المطلقة في اختيارها شريطة أن يلتزم بحروف بعينها في المكان عينه، ولذلك لم يكن القدماء على خطأ في نسبة القصائد أحياناً إلى رويها وليس إلى مجورها، لأن الروي هو الأساس الكيفي الحر الذي تبنى عليه القصيدة، ولا يكون الشعر مقفياً إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر كل بيت. والقافية نوعان: قافية مطلقة وهي ما تبع حرف رويها وصل، وما كان لوصلها خروج مشبع، أما القافية المقيدة فهي ما كان حرف رويها ساكناً، «فحروف القافية بعامة وحرف الروي بخاصة تعد خاتمة صوتية ودلالية للبيت الشعري، وقد اكتسبت تلك الخاتمة الإيقاعية أهمية كبرى لأسباب متعددة أهمها أن الشعر العربي كان في كثير من مراحل شعر إنشاد وترنيم وجهر، ولم يكن شعر إيجاء وتدوين وهمس، ولعل في ذلك ما يبرر لنا أن تنتهي القافية بصائت طويل أو قصير لما يتيح هذا الصائت من إمكانات التغني والترجيع»⁵.

¹ - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نغده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1، ص 154.

² - المرجع السابق: ج1، ص 151.

³ - ينظر صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام للنشر، الجزائر، ط1، 1996/1997، ص 131.

⁴ - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص273.

⁵ - ينظر رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص 42، 43.

وشعراء الأتمودج لم يخرجوا في اختيارهم لحروف الروي عن منهج القدماء، وفي تفضيلهم لحروف على أخرى لما تتسم به من خصائص صوتية معينة تحقق مطالب فنية (جدول 5 و جدول 6)، وهم بذلك لم يخرجوا عن الذوق العربي العام¹ في اختيارهم لأحرف الروي، وأن شيوع هذه الأحرف بوصفها رويًا يعود إلى خصائصها الصوتية المميزة، سهولة مخرج، وضوح في السمع، أو قوة وشدة في التعبير.

وباستقراء قصائد الأتمودج تبين أنها سيقّت على (26) ست وعشرين صوتاً من أصوات الروي، تُشكّل الأصوات المجهورة بينها نسبة 73% وهي على التوالي (الراء-الميم-الباء-الذال-النون-اللام-الياء-العين-الجيم-الضاد-الغين-الواو-الظاء)، في حين تشكّل الأصوات المهموسة بينها نسبة 27% وهي على التوالي (القاف-الفاء-السين-الهمزة-الحاء-الكاف-الشين-الهاء-التاء-الثاء-الصاد-الطاء-الخاء)².

إن المتأمل لنسبة اختيار الشاعر المغربي للأصوات المجهورة العالية، يميل مع الرأي القائل بأن الشعر العربي في أصله شعر إنشاد وترنيم، ثم إن هذه الأصوات تتميز بوضوحها، لأن الوترين الصوتيين يهتزّان اهتزازاً منتظماً مما يحدث نغماً موسيقياً واضحاً، عكس الأصوات المهموسة فالوتران لا يهتزّان، مما يجعلها أقل وضوحاً في السمع من الأصوات المجهورة، وقد يكون لبيئة هذا الشعر دور في اختيار الروي المجهور لأنه كان يلقي في مجالس، مما يتطلب وضوحاً وقوة» كما أن أكثره قيل في مجالس الملك والأمير مما يدفع الشاعر إلى الروي الذي يرسم بإيقاعه الواضح أحواء القوة والشجاعة والشرف والكرم والبطولة والفروسية والمجد... وخاصة في المدائح³، مثال ذلك قول الرقيق النديم يمدح ابن أبي العرب الكاتب، حيث أن رويّ الراء المضمومة مع بقية الحروف المجهورة التي تشكل أغلب حروف الأبيات، يوحي بقوة الصوت محاكاة لقوة الممدوح، مما يبعث مهابة في نفس المتلقين:

وملمومة شهباء يسعى أمامها شهابٌ عزيزٌ من طلائعِ الذُّعُرِ
يُزجِّي بناتِ الأعوجية شزباً عليها بنو الهيجا دُرُوعُهُم الصُّبُرُ⁴

وإن كان الربط بين صفة الصوت والمعنى لا ينسجم دائماً، فنحن نجد كثيراً من معاني القوة يُعبّر عنها بحروف مهموسة من ذلك قول الزواق يصف قوة الحمام، ورغم أن الأصوات الغالبة على الأبيات مهموسة كالسين و القاف، غير أن المعنى ينضح قوة وعنقواناً:

¹ يقسم إبراهيم أنيس حروف الهجاء التي تقع رويًا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي: 1- حروف تأتي رويًا بكثرة وهي: الراء اللام الميم النون الباء الذال السين العين، 2- حروف متوسطة الشيوع: القاف الكاف الهمزة الحاء الفاء الياء الجيم، 3- حروف قليلة الشيوع: الضاد الطاء الهاء التاء الصاد الثاء، 4- حروف نادرة في مجيئها رويًا: الذال الغين الخاء الشين الزاي الظاء الواو. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 275.

² ينظر جدول تصنيف الحروف العربية الطيب البكوش: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، المطبعة العربية، تونس، ط 3، 1992، ص 44، 45.

³ ينظر أشرف محمود نجما: قصيدة المديح في الأندلس، ص 266.

⁴ حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص 61.

يجتابُ أوديةَ السحابِ بخافقٍ كالبرقِ أومضَ في السحابِ فأبرقاً
لو سابقَ الريحَ الجنوبَ لغايةٍ يوماً لجاءك مثلها أو أسبقاً
يستقرب الأرضَ البسيطةَ مذهباً والأفقَ ذا السقفِ الرفيعةَ مرتقى
ويظلُّ يسترقى السَّماءَ بخافقٍ في الجوّ تحسُّبه الشَّهابَ المحرقاً¹

وشبيه بذلك الربط بين الحركات والمعاني حركات الروي والدلالة الشعرية (جدول7) « فالضمة تُشعر بالآبهة والفخامة، والكسرة تشعر بالرفقة واللين»²، لكن المتأمل للأنموذج يلاحظ عدم صحة هذا الربط، فنسبة الروي المكسور قاربت النصف 44.76%، بينما النصف الباقي اقتسمه الفتح والضم، وكان السكون أقل الحركات استعمالاً من طرف الشعراء المغاربة 04.28%، وهذه النسب لا تشير إلى أن الشاعر المغربي كان منكسراً، حزيناً ضئيلاً أمام الأفراح والأحزان، بقدر ما تؤكد أن نسبة الكسرة في روي الشعر العربي عالية جداً، ولهذا صلة وثيقة ببناء الجملة العربية والضرورات الشعرية.

وكثيرة هي تلك القصائد التي ترافق فيها حرف الراء الجمهور المتوسط بين الشدة والرخاوة، والذي وصف بأنه: "بمائل المفاصل من الجسد"؛ إذا شبهنا بقية الحروف - على تنوعها - بالجسد؛ إذ يقول حسن عباس « في الحقيقة إن حاجة اللغة العربية إلى حرف الراء لا تقل عن حاجة الجسد للمفاصل، فلولا صوت الراء لفقدت لغتنا الكثير من مرونتها وحيويتها وقدرتها الحركية، وفقدت بالتالي الكثير من رشاقتها، ومن مقوّمات ذوقها الأدبي الرفيع»³، وقد أدرك المغربي بذوقه الرفيع وظيفه الراء، فكان أن استعمله بنسبة 17.81% مما يقارب خمس شعر الأنموذج؛ استعمله الشعراء مدحاً، هجاءً، رثاءً، وعظماً ووصفاً، فهذا الزواق يمدح القاضي جعفر (قاضي المنصورية):

حرُّ المروءةِ والأبوّةِ سيّدٌ ينمي لأشرفِ سادةِ أحيارِ
القاطعينَ نياطَ كلِّ مبالغٍ في المدحِ تحتَ دقائقِ الأفكارِ⁴

«وكما أن طرف اللسان يؤديه برشاقة التكرار، فقد قدّم للعربي الصور الصوتية المماثلة للصور المرئية التي فيها ترجيع وتكرار، وتأرجح ذات اليمين وذات الشمال»⁵، نرى ذلك ماثلاً في قول الدر كادو واصفاً:

ظيُّ يتيهُ بهِ الدِّلالُ فيثني ما بينَ مشيِّ مؤنَّثٍ ومدكّرٍ
يثني معاطفه الشَّبَابُ بنحوّةٍ فيظلُّ يمزجُ ذلّةً بتكبيرِ
يزهَى بوجهٍ لا أحاولُ وصفه حسناً ولو حاولته لم أقدرِ

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص229.

² - أشرف محمود نجحاً: قصيدة المديح في الأندلس، ص268.

³ - حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998، ص51.

⁴ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص230.

⁵ - حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص52.

مِنْ أَحْمَرٍ مُتَّشِّرٍ فِي أَبِيضٍ أَوْ أَبِيضٍ مُتَنْظِّمٍ فِي أَحْمَرٍ
 وَتَكْحُلٍ فِي بَابِلِيٍّ أَحْوَرٍ وَتَخْطُطُ فِي لَوْلِيٍّ أَزْهَرٍ
 وَبِقَامَةٍ جَاءَتْ بِخَصْرِ مَضْمِرٍ فِي حَالِ خَطَرَتِهَا بِرَدْفٍ مُظْهِرٍ¹

فالراء قد أعطى الحركة بعداً مرثياً بتكرارته التي هي من خصائصه، فيشعر السامع وكأن الحركات التي يعبر عنها تتكرر وفق إيقاع موسيقي منتظم. وإذا انتقلنا إلى الحرف الثاني في ترتيب روي قصائد الأنموذج؛ حرف الميم الذي يوصف: «بأنه يماثل الأحداث الطبيعية التي يتم فيها السد والانغلاق، كما أن ضم الشفة على الشفة يحاكي الجمع والضم، أما الانفراج أثناء خروج صوت الميم فهو يمثل الأحداث التي يتم فيها التوسع والخروج»²، ويمكن أن نعثر بسهولة في الأنموذج على تشاكلات دلالية مع معاني حرف الميم، نجد الصد والانغلاق في قول الحسن بن محمد التميمي القاضي التاهرتي المعروف بابن الربيب القاضي:

تَصَدَّتْ فَأَشْجَحَتْ ثُمَّ صَدَّتْ فَأَسْلَمَتْ ضَمِيرَكَ لِلْبَلَوَى عَقِيلَةَ أَسْلَمًا³

أو في قول ابن رشيق:

رَفَقًا أَبَا إِسْحَاقَ بِالْعَالِمِ حَصُلْتَ فِي أَضْيَقِ مَنْ خَاتَمِ
 لَوْ كَانَ فَضْلُ السَّبْقِ مَنْدُوحَةً فَضَّلَ إِبْلِيسُ عَلَى الْعَالِمِ⁴

و هكذا فبناء المغربي لقصائده يقوم على مقصدية و تفاعل و اختيار واعٍ لكل عناصر الخطاب حتى تلك التي تبدو غير محورية أو غير ذات تأثير واضح.

حروف الروي و نسبتها في الأنموذج

النسبة %	عدد الأبيات	حرف الروي	
17.81	441	الراء (مجهور)	1
10.70	265	الميم (مجهور)	2
09.97	247	الباء (مجهور)	3
09.61	238	الذال (مجهور)	4
08.84	219	القاف (مهموس)	5
08	198	النون (مجهور)	6
07.11	176	اللام (مجهور)	7
04.04	100	الفاء (مهموس)	8

1- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها: ص 224.

2- ينظر المرجع السابق، ص 45.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 112.

4- المرجع السابق: ص 49.

03.47	86	السين (مجهور)	9
02.86	71	الياء (مجهور)	10
02.58	64	العين (مجهور)	11
02.30	57	الألف (مهموس)	12
02.26	56	الجيم (مجهور)	13
02.22	55	الحاء (مهموس)	14
01.53	38	الكاف (مهموس)	15
01.41	35	الضاد (مجهور)	16
01.37	34	الشين (مهموس)	17
01.29	32	الهاء (مهموس)	18
0.68	17	التاء (مهموس)	19
0.40	10	الغين (مجهور)	20
0.32	08	الثاء (مهموس)	21
0.32	08	الصاد (مهموس)	22
0.28	07	الطاء (مهموس)	23
0.28	07	الواو (مجهور)	24
0.16	04	الخاء (مهموس)	25
0.08	02	الظاء (مجهور)	26
00	00	الذال (مجهور)	27
00	00	الزاي (مجهور)	28

جدول 5

نسبة حروف الروي في قصائد الأتمودج حسب صفاتها

مهموس		مجهور	
08.84	ق	17.81	ر
04.04	ف	10.70	م
03.47	س	09.97	ب
02.30	ء	09.61	د
02.22	ح	08.00	ن
01.53	ك	07.11	ل
01.37	ش	02.86	ي
01.29	هـ	02.58	ع

00.86	ت	02.26	ج
00.32	ث	01.41	ض
00.32	ص	00.40	غ
00.28	ط	00.28	و
00.16	خ	00.08	ظ
%27.00		00.00	ذ
		00.00	ز
		%73.00	

جدول 6

نسبة حركات الروي في قصائد الأ نموذج

النسبة %	عدد الأبيات	الحركة
44.76	1108	الكسر
25.49	631	الفتح
25.45	630	الضم
04.28	106	السكون

جدول 7

- الموسيقى الداخلية:

بعد معاينة جانب من الموسيقى الخارجية أو موسيقى الإطار للشعر المغربي، تبرز ضرورة رصد ما خلف هذه الموسيقى الظاهرة» تلك الموسيقى الخفية التي تنبع من اختيار الشاعر المطلق لكلماته، وما بين تلك الكلمات وحروفها وحركاتها من تلازم، وكأن للشاعر أذناً داخلية، تستمع لكل شكّلة وكل حرف وكل حركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى يتفاضل الشعراء»¹، وقد أدرك بعض القدماء هذا المعنى، من ذلك قول الإمام عبد القاهر الجرجاني: «إن المعنى المقتضى اختصاصه على هذا النحو بالقبول هو أن المتكلم لم يفد المعنى نحو التجنيس والسجع، بل قاده المعنى إليهما، حتى أنه لو رام تركهما إلى خلافهما مما لا تجنيس فيه، ولا سجع لدخل من عقوق المعنى وإدخال الوحشة عليه فيما ينسب إلى المتكلم للتجنيس المنكر، والسجع النافر»²؛ فعبد القاهر يلح على أن البديع يجب أن يطلبه المعنى، وأن لا يتكلفه الناظم، وعن ذلك عبّر كثير

¹ - ينظر شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط6، 1981، ص67.

² - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص9.

من الباحثين: «إننا لكي ندرك قيمة فنون البديع الجمالية بحاجة ماسة إلى الميل بأذواقنا صوب الاعتدال بالشكل باعتباره التّعين الوحيد للمضمون، كما أننا بحاجة إلى الوقوف على أبنية أساسية تتجمّع حولها تلك التشعيبات البديعية الهائلة وتمحور حولها»¹. فالشكل الذي من مقوماته البديع هو الصورة الوحيدة للمعنى المتضمن، «ولا يذهبن بك الظن إلى أنك يمكن أن تختار أي وجه يجوزه لك النحاة لتؤدي المعنى نفسه، بل إن اختيار وجه ما يعني اختيار معنى معيناً»²، وهذا القول - وإن عني به الجانب التّحوي - يؤكد على أن النحاة قد يجوّزون وجوها عديدة، فيعتقد المتلقي أن هذه الوجوه العديدة لعبارة ما تؤدي نفس المعنى و الدلالة، إلا أن ذلك غير صحيح فاختلاف المبنى سيؤدي بالضرورة إلى اختلاف في المعنى، و ما يصدق على النحو يصدق على البديع.

وإذا تأملنا العلاقة التي تهيمن على البديع، نجد التكرار؛ «فالتكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع»³، ويمكن أن يكون المظهر الواضح لكل أنواع البديع كالجناس، والطباق والمقابلة. كما يمكن اعتماد تقسيم آخر لهذه الأشكال البديعية يتركز في محورين: محور التوافق ومحور التضاد ودراسة هذه المحاور لا تكتمل إلا باستخلاص وظائفها الجمالية من تحليل النصوص ذاتها مع استبعاد فكرة أن البديع زينة تضاف للكلام، بل على العكس فهي أبنية يتركب منها ذلك الكلام ذاته»⁴.

أ- **بنية التوافق:** بنية التوافق هذه تقوم على مماثلة صوتية ظاهرة بين عناصر ضمن الخطاب؛ وتتضمن: التجانس، التردد والتصريع

- **التجانس:** يتأسس إيقاع التشكيل بالتجانس على أساس التشابه و التماثل الحاصل بين لفظتين في الإيقاع الصوتي، مع اختلافهما في المدلول «فإن اتفق اللفظان في نوع الأصوات وعددها وترتيبها وهياتها الحاصلة من الحركات والسكنات كان التجانس تاماً والإيقاع متطابقاً، وإن اختلف اللفظان في واحد من الأمور السابقة كان التجانس ناقصاً»⁵.

وقد تلاحمت أبنية التماثل الصوتي تلاحماً واضحاً في الأنموذج، وبعد الجناس هو المطية الذلول التي تمكن الشاعر المغربي بواسطتها من صنع أكبر أبنية التماثل في شعره، ونستطيع أن نؤكد باطمئنان أن شعر المغاربة في أكثره لا يخلو من أنواع الجناس أو التكرار أو البديع عموماً. وقد تفنّن الشاعر المغربي في الإتيان بأنواع متباينة من الجناس، من ذلك قول الشاعر الرقيق الكاتب:

1- رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص53.

2- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم للطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص270.

3- ينظر رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص53.

4- ينظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1992، ص 98.

5- ينظر أشرف محمود نجما: قصيدة المديح في الأندلس، قضاياها الموضوعية والفنية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2003، ص 249.

يا إخوتي أَفَاحُ فِيهِ أَقْبَلُ أم حَطُّ رَائِيْنِ مِنْ مَسْكِ عَلَيَّ فِيهِ
أم حَسَنُ ذَاكَ التَّرَاخِي فِي تَكْلَمِهِ أم حَسَنُ ذَاكَ التَّهَادِي فِي تَنْثِيهِ¹

فالمماثلة بين: الجار والمجرور (فيه) والاسم (فيه) الدال على الفم، يدل على نوع من الإثارة الصوتية الإيقاعية التي تجلب المتلقي، وتعزز رؤية الشاعر الذي حاول أن يجعلها ضبابية، فهو لا يعرف مصدر الطيب المنبعث، وكأنما أراد أن يكتفي على كون معشوقته مصدراً آخر من مصادر الطيب الذي في الطبيعة. وكذلك قول ابن سوس مادحاً:

كَأَنَّهُ وَجْهُ الْمَعَزِّ الَّذِي تَاءَ بِهِ الْغَرْبُ عَلَيَّ الْمَشْرِقِ
لَكِنَّهُ لَيْسَ لَهُ مَنْطِقٌ وَذَا يَفُوتُ النَّاسَ فِي الْمَنْطِقِ²

فالتقارب بين لفظة (منطق) التي تعني اللسان و(منطق) التي تعني الفصاحة في الدلالة، قد حاول الشاعر أن يمثله بتقارب آخر في مواضع المتجانسين» إذ قد يُحَدِّدُ الجَنَاسُ من خلال بنية "التوافق الصوتي" ثم "التخالف الدلالي". بمعنى أن اللفظتين المتجانستين على مستوى الصياغة الشكلية، تتغايران على مستوى الدلالة المعنوية»³؛ ومن أمثلة التجنيس الذي يختلف فيه اللفظان في أحد الحروف قول ابن الخازن بمدح المعز:

وَلَهُ ذَوَابَةُ حَمِيرٍ وَسَنَاؤُهَا وَسِنَامٌ يَعْرُبُ الرَّفِيعُ الْعَالِي⁴

فالعلاقة بين (السناء والسنام) تتجاوز مستوى كونها مراتب يريد أن يضع الشاعر فيها ممدوحه، بل إن التماثل الصوتي في هذا الجناس الناقص يجعل من الممدوح يبلغ أقصى درجات النور والجمال، والعلو والشموخ. وقد يعتمد الشاعر إلى ألفاظ شديدة التقارب، ليخلق نوعاً من الالتباس لدى المتلقي بهذا التماثل، حتى إذا استفاق المتلقي فاجأه المعنى الطريف الذي يقصده الشاعر، من ذلك قول معد بن حسين بن خيارة الفارسي:

يَا أَحْمَقَ النَّاسِ إِنَّ النَّاسَ بَغِيْتُهُمْ فِي رَبِّةِ الْعُودِ لَا فِي رَنَّةِ الْعُودِ⁵

فالشاعر حين استخدم لفظتي (رَبَّةٌ، رَنَّةٌ)؛ كأنما أراد أن يمثّل لذلك الخلط الذي يقع فيه الناس، فالناس لا يَكَلِّفُونَ بالنغم بل يكلفون بالمغنية التي تضرب على العود، وهو باستعماله لهذا التماثل الصوتي، كأنما أراد أن يقول أن الخلط الذي وقع فيه الناس هو من هذا القبيل، من قبيل التشابه: (رَبَّةٌ - تشابه - رَنَّةٌ)، وكذلك يشابه جمال الموسيقى جمال المغنية، ومن ذلك قول إسماعيل بن محمد اللخمي المعروف بابن الاسفنجي مادحاً:

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 68.

² - المرجع السابق: ص 68.

³ - عبد الرحمان حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص 157.

⁴ - حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 82.

⁵ - المرجع السابق: ص 416.

جعلَ السَّمَّاحَ شِعَارَهُ وَدَثَارَهُ

فِيمَيْنُهُ وَشِمَالُهُ كَالشَّمَّالِ¹

فتقارب (الشَّمَّال والشَّمَّال) واشتراكهما في كل الحروف قد فعلَ التسوية اللفظية، حتى أن حرف العطف قد أفاد التسوية بين أيادي الفضل للممدوح والريح الشمال المطرة، والبيت كله قد بني على نوع من المماثلة الصوتية والمعنوية (شعاره = دثاره)، (يمينه = شماله).

وأكثر نص حوى هذه المظاهر التماثلية الصوتية؛ هو نص ابن قاضي ميلا:

وقولا لها يا أمَّ عَمْرُو أليسَ ذا	مِنِّي؟ وَالْمَنِي فِي خِيفِهِ لَيْسَ يُخْلَفُ
تفاءلتُ في أنْ تَبْدُلِي طَارِفَ الْوَفَا	بأنْ عَنِّي لِي مِنْكَ الْبِنَانُ الْمُطْرَفُ
وفي عَرَفاتٍ ما يَجْبُرُ أَنْنِي	بِعَارِفَةٍ مِنْ عَطْفِ قَلْبِكَ أُسْعَفُ
وأَمَّا دِمَاءُ الْهَدْيِ فَهِيَ هُدًى لَنَا	يَدُومُ وَرَأْيِي فِي الْهُوَى يَتَأَلَّفُ
وتَقْبِيلُ رُكْنِ الْبَيْتِ إِقْبَالُ دَوْلَةٍ	لَنَا وَزَمَانٌ بِالْمُودَّةِ يَعْطِفُ ²

فقد اعتمد الشاعر على أيقونة الجناس اعتماداً واضحاً (منى، المنى) (طارف الوفا، البنان المطرف) (عرفات، عارفة) (هدي، هدى، هوى) (تقبيل، إقبال)، وكأما أراد الشاعر أن يحوّل تلك الرهبة والإكبار التي في الشعائر الدينية ويسبغها على أحاسيسه تجاهها فيجعلها مقدسة حليلة، وهو بهذه الحيلة اللغوية استطاع أن يتزع عن مشاعره ذلك التحرّج الذي يمكن أن يلقاه وهو يدعو معشوقته لوصاله، وكان جواب معشوقته بنفس أسلوبه:

إذا كنتَ تَرْجُو فِي مَنِي الْفُوزَ بِالْمَنِي	فَالْبَخِيفِ مِنْ إِعْرَاضِنَا تَتَخَوَّفُ
وقدْ أُنذِرَ الْإِحْرَامُ أَنْ وَصَّالَنَا	حَرَامٌ وَأَنَا عَنْ مَزَارِكَ نَصْدِفُ
فهَذَا وَقَدْفِي بِالْحَصَى لَكَ مَخْبَرٌ	بأنَّ النَّوَى بِي عَنْ دِيَارِكَ تَقْذِفُ
وَحَاذِرٌ نَفَارِي لَيْلَةَ النَّفْرِ إِنَّهُ	سَرِيعٌ فَقَلْبِي بِالْعِيَاةِ أَعْرِفُ ³ .

فالتماثلات الصوتية أرادتها المتكلمة أن تكون تماثلات دلالية كذلك (الخييف = تتخوف من الإعراض) (الإحرام = الوصال حرام) (النفر = نفاري)، وسحر الجناس يكمن في أنه يراعي البعد النفسي للمتلقى فيستثير لديه حاسة السمع التي تميل إلى الإيقاع التماثل «فأيقونة الجناس ليست مجرد جمع بين لفظين متشابهين في الشكل مختلفين في المعنى، إذ إنها خاصة إذا وُفق الشاعر في توظيفها، تكون ذات أثر فعال في المتلقي، فهي تدفعه حثيثاً صوب الكشف عن المختلف من خلال المؤتلف»⁴.

1- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان: ص 93.

2- المرجع السابق: ص 211.

3- المرجع نفسه: ص 212.

4- ينظر رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص 58.

– التكرار: بنية التردد من البنى المهمة التي يقوم عليها البديع، والترديد يعطينا نوعاً من التماثل الصوتي واللفظي المميز، مما يؤدي إلى نمو الدلالة تدريجياً في نسق أسلوبه يعتمد على التكرار» الذي هو بمثابة دقات صوتية دلالية متلازمة وصولاً إلى تحقيق المعنى، والتأثير به على المتلقي»¹.

والقارئ للأنموذج سيصادف كل أنواع التردد تقريباً، مما يؤكد على أن الشاعر المغربي قد اهتم اهتماماً بالغاً بشكل نصه كاهتمامه بدلالته، كما يتبين مقدار تحكّم المغربي في أداته الشعرية، حتى أنه استخدم التردد كوسيلة للعب بالكلمات؛ من ذلك قول ابن رشيق المسيلي:

صِرَاطُكَ مُسْتَقِيمٌ وَهُوَ صَعْبٌ كَمَا صَعِبَ الصِّرَاطُ الْمُسْتَقِيمُ²
أ ب ج ج أ ب

فهذا النوع من التلاعب اللفظي يشير إلى مقدرة لغوية فذة، كما في قول القطان متغزلاً:

حَزَنِي لِدِعْصٍ حَامِلٍ غَصْنًا لَا بَلْ لِعُصْنٍ حَامِلٍ دِعْصًا³
أ ب ج ج ب أ

فنرى أن الوحدات (أ، ب، ج) في الشطر الثاني قد اتخذت ترتيباً معاكساً، وهذا ما يعطينا صورة واضحة بأن الشاعر تساوت لديه الصفات والأسماء، وكأن كل صفات معشوقته أسماء لها لأنها متحققة تماماً، وهناك نوع آخر من التردد، هو تردد الاشتقاق، بحيث يأتي الشاعر باللفظة وبمشتقاتها، ونجد نماذج غير قليلة منه في الأنموذج؛ كقول أبي القاسم عبد الرحمن بن يحيى الأسدي ابن الخواص الكفيف:

وَسَعَتْ فِجَاجُ الْأَرْضِ سَعِيًّا حَوْلَهُ مَنْ رَاغِبٍ فِي سَعِيهِ مَتَّبِعٌ⁴

فالشاعر يرثي الفقيه "أبي محمد بن أبي زيد" ويؤكد على أن الأرض سعت باكية خلفه، فترديد كلمة: "سعت، سعياً، سعياً"، يشير إلى مدى الأثر الذي تركه موت الفقيه، وكأن الأرض كلها رافقته إلى قبره لتشيعه، وشيبه به قول ابن الأبرار معتذراً:

أَعْذِرُ فَعْذِرِي لَمْ تَبْلُغْهُ مَقْدِرِي وَكَأَنَّ مَنْ لَمْ يَجِدْ فِي الْحُكْمِ مَعْدُورٌ⁵

فترديد مشتقات لفظة (عذر) ثلاث مرات يبيّن إصرار الشاعر على الوقوف على معناها، وكأنه لا يريد تجاوزها إلى غيرها، وخاصة وأنها جاءت باباً للمصراع الأول فافتتحت البيت وأغلقت في النهاية، وكذلك قول بكر بن علي الصابوني؛ وقد أكد على معنى النحس زيادة في التشهير والتوبيخ:

هُوَ النَّحْسُ حَلٌّ بِهِ نَحْسُهُ فَلَا خُلِقَ النَّحْسُ مِنْ أَعْوَرٍ¹

¹ – ينظر عبد الرحمان حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص 153.

² – حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 312.

³ – المرجع السابق: ص 319.

⁴ – المرجع نفسه: ص 153.

⁵ – المرجع نفسه: ص 131.

أما الترديد الأوضح والأكثر شيوعاً في الأنموذج فهو الترديد المماثل، وهو يأتي على صورتين، يكون إما ترديداً واحداً، وإما ترديدين: فيكرر الشاعر الوحدة مع تكرار وحدة أخرى معها، وهو كذلك من الصور البديعية التي استعملها الشاعر المغربي كأداة لبناء دلالة خطابه وإعطائه ذلك الدفق الصوتي الملح على معنى معين مما يكتف تأثيره في المتلقي من ذلك:

حسامُ الخلافةِ وابنُ الحسامِ و منصورُها جوهرُ الجـوهر²
 أ أ ب ب

إن الترديد (أ، أ) (ب، ب) ليس زينة شكلية بقدر ما هو تعبير عن رؤية للشاعر يحاول إيصالها، فالشاعر يربط صفات الممدوح بأصله، بتريديد التشبيه، ليتخذ التشبيه معنى الحقيقة، والشاعر لا يحاول أن يُليس علينا المعنى ويدخل الشك، بل هو يلح على نزع ذلك الشك واللبس، الشك في أصل الممدوح وفي معدنه، وقد تكامل المدح عنده، إذ شمل الأصل والجوهر؛ ومثال ذلك قول كاتب كرامة:

ولقد قطعتُ الليلَ في دعةٍ من غير تأثيمٍ ولا ذنب
 بأعزُّ من بصري على بصري وأحبُّ من قلبي على قلبي³

وهذا الترديد وإن كانت له دلالاته وتأثيره المعنوي، فإن أوضح تأثير له هو يحدث في الإيقاع، فالتكرار (بصري، بصري) و (قلبي، قلبي) هو خلق لإيقاع جديد داخل الإيقاع العام، لتأدية النص على مستواه الصوتي بانسجام وانتظام جديد مما يهيئ الحواس والذهن للتفاعل أكثر مع المستويات الأخرى. وقد يتعالق الترديد المماثل مع الترديد الاشتقاقي مع التجانس الناقص؛ كما في قول أبي الفتح السوسي مادحاً:

دُمُ هكذا، دُمُ على رغم العداً أبداً عُلاك في اليومِ تعلاها عُلاك غداً
 قد قدرَ اللهُ أن تُعطى مُناكَ وما أُعطى حسودكُ إلا البثَّ والكمداً⁴

وهذا النوع من التعالق يعتبر بمثابة اللحمة التي تشد نسيج النص، وتثبت توحيده وتمييزه، وخاصة إذا كان في شطرين مختلفين من البيت، الذي يعتبر في الشعر القديم وحدة دلالية مستقلة عن غيرها من الوحدات، من ذلك قول أبي الطاهر المطرز:

أشكو إلى الله قلباً والهأ أبداً لا يستفيق ولا يصحو مدى الأبد

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص96.

2- المرجع السابق: ص 96.

3- المرجع نفسه: ص 91.

4- المرجع نفسه: ص 96.

فالشاعر يضع علامات تشير إلى أن البيت مرتبط دلالياً، منها التكرار (أبدأ، الأبد) ليلجّ على طول أمد المعاناة، وعلى بقائها ملازمة له.

غير أن هناك تكراراً من نوع آخر يكثر في شعر المغاربة هو تكرار أصوات (فونيمات بعينها)، وأمثله في الأنموذج كثيرة، كقول أحمد بن القاسم بن أبي الليث اللخمي المعروف بأبي العباس ابن حديدة يصف الرّمّان:

كأثمّ الرّمّانُ لما بدأ يهزّه أعطافُ غصنٍ أنيقٍ
حِقاقُ عِقيانٍ وقد ضمّنتُ معالماً مثقوبةً من عقيقٍ¹

ففي ترديد صوت القاف «الذي يوحى بالقوة والصلابة والقساوة»²، محاولة لرسم صورة صوتية للرّمّان مماثلة لما هو عليه في الواقع، كما أن في هذا التردد نوعاً من الإيقاع الداخلي، ومنه كذلك قول الصابوني ملجاً على هجاء أهل سوسة:

كلّ سوسيٍّ بسوسه نفسُه نفسٌ خسيّسه
بعضهم ينهشُ بعضاً ككِلابٍ في فريسه³

فحرف السين: «الذي يوحى بالحركة والطلب والبسط في بداية الكلمة، ولكّنه عندما يقع في أواخرها فهو أوحى بالخفاء والاستقرار والضعف»⁴، وهو ما يماثل معاني الحسّة والضعّة التي يحاول الشاعر أن يشهرها وأن يبيدها باستعماله لهذا الصوت الصفيري المنبّه، لكن هذا التكرار الفونيمي لا يستحسن مع جميع الحروف، فهناك حروف يؤدي اجتماعها إلى ركاكة وثقل.

- **التصريع:** التصريع من وجوه البديع التي ترتبط بالشعر «ويقوم التصريع في البيت الشعري على أساس: استواء آخر جزء في الصدر مع آخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقنية»⁵، وهو من الظواهر الصوتية التي تبني على التماثل في الإيقاع في نهاية المصراعين للبيت الشعري. وقد اهتم شعراء الأنموذج بتوظيف التصريع في مطالع قصائدهم ولا نجد ذلك إلا في القصائد التي تبدو مكتملة، وهذا دليل على أن أكثر المقطوعات المتبورة التي لا تصريع فيها، قد ضاع أوّلها أو أجزء من قصائد مطوّلة ضاعت، أو أن ابن رشيق أورد ما حفظه منها و أغفل مطالعها، لأن أغلب القصائد المكتملة في الأنموذج جاءت مصرّعة مما يدل على التزام الشعراء الواضح بهذا التجانس الصوتي الذي ينشأ بين المقاطع في نهاية كل مصراع، و ينجم عن تكرار الصوت أثر سمعي يشد انتباه المتلقي ويؤثر في نفسه، ويتأصلّ بقاء ذلك الصوت والإيقاع

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص 73، 74.

² - ينظر حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998، ص 83.

³ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 98.

⁴ - حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 67.

⁵ - ينظر أشرف محمود نجما: قصيدة المديح في الأندلس، قضاياها الموضوعية والفنية، ص 262.

نفسه بالتكرار والإعادة في آخر كل بيت من أبيات القصيدة من خلال التقفية، وقد قسمه البلاغيون عدة أقسام تتوقف على استقلالية كل شطر دلاليا عن الشطر الثاني» فالتصريح الكامل هو الذي يكون كل مصراع من البيت مستقل دلاليا عن الذي يليه»¹، كقول ابن غالب متشكيا:

دموعٌ بقلبِ الحبِّ نواطقُ
وقلبٌ لِمَا يَلْقَى مِنَ الشَّوقِ خافقُ²

أو قول ابن أسباط الكاتب:

سَاءَنِي الدَّهْرُ مَرَّةً بَعْدَ مَرَّةٍ
فَتَكَسَّبْتُ حِنَكَةً بَعْدَ غِرَّةٍ³

والنوع الثاني هو التصريح الناقص» وفيه يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه دلاليا ولا يفهم معناه إلا بالثاني»⁴؛ كقول عبد العزيز بن خلوف الحروري النحوي:

أَبْلَحُظُ طَرْفِ هَذِهِ الْأَنْضَاءِ
شَقِيَّتُ إِذَنْ بِالْأَعْيُنِ الْأَعْضَاءِ⁵

فدلالة المصراع الأوّل متوقّفة على ما يحمله المصراع الثاني من دلالة» وفائدة التصريح في الشعر أنك تعلم قافية القصيدة قبل تمام البيت الأول منها، كما يشير هذا المظهر الإيقاعي إلى نزوع ذات الشاعر من خلال القافية إلى إبراز حركتها وإعلاء صوتها ضمن سياق الوزن وداخل إطار البنية الإيقاعية»⁶، كما توجد أنواع أخرى من التصريح؛ كالتصريح الموجه الذي في قول الخزاعي:

سَعْدٌ حَبَاكَ بِهِ خِيَالُ سَعَادٍ
وَقَى وَمَا وَفَّتَكَ بِالْمِيْعَادِ⁷

فالشاعر مخير أن يضع كل مصراع موضع صاحبه، وهناك التصريح المعلق؛ الذي يتعلق فيه المصراع الأول دلاليا بلفظة تأتي في بداية المصراع الثاني كقول ابن الماعز الطيب:

دَمْعِي يَسِيحُ وَمُهَجَّتِي تَتَضَرَّمُ
أَسْفًا عَلَيْكَ وَلِي فَوَاذٌ مَغْرَمٌ⁸

كما نجد التصريح المكرّر وهو أن يكون بلفظة واحدة، وزنا وقافية كقول ابن الخواص يرثي الفقيه محمد بن أبي زيد، فكرر الشاعر لفظة (مصرع) في نهاية المصراعين:

هَذَا لِعَبْدِ اللَّهِ أَوَّلُ مِصْرَعٍ
تُرْزَا بِهِ الدُّنْيَا وَآخِرُ مِصْرَعٍ⁹

1- ينظر راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 66.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 289.

3- المرجع السابق: ص 195.

4- ينظر راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 66.

5- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 163.

6- ينظر راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 66.

7- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 327.

8- المرجع السابق: ص 271.

9- المرجع نفسه: ص 153.

وإضافة إلى كون التصريح يعلن القافية قبل نهاية أول شطر فيها، فهو يضيف مصدراً إيقاعياً آخر يكتف به من الحضور الإيقاعي، مما يستثير حاسة السمع لدى المتلقي وخاصة في مطلع القصيدة، وهذا المظهر مقتصر على المطلع، فالناظر إلى قول محمد بن عبدون الوراق السوسي يدرك مدى أثر التصريح في التنبيه إلى عاطفة الشاعر، وفي تهئية ذهن المتلقي لالتقاط الشحنات العاطفية المرافقة للنص:

يا قصرَ طارقَ همِّي فيكَ مَقْصُورٌ شوقِي طليقٌ وخطوِي عنكَ مَأْسُورٌ¹

ب- بنية التّضاد:

تتمظهر بنية التّضاد في الأنموذج من خلال الطباق والمقابلة، وهما يتأسسان على اختلاف الدلالة و اختلاف البنية الصوتية، اختلافًا يجعلهما على طرفي النقيض

الطباق و المقابلة:

الطباق كبقية أشكال البديع ليس مجرد زينة لفظية أو محسن بلاغي « فهو بوصفه بنية تتخالف بين اللفظين داخل في صميم الصورة الشعرية، بل والأكثر من ذلك يمكننا أن نعهده أساساً من أسس بناء السياق الجمالي للقصيدة العربية، إن لم يكن أهم عناصره في بعض السياقات»²، ويتولد من التّضاد نوع من المباغنة، لجمعه بين المتناقضات وتأليفه بين المتنافرات، لذلك فهو من الأدوات الطّبعة التي يقيم بها المبدع علاقات جديدة بين مفردات اللغة تعكس المفارقات القائمة في الكون، وأصغر صورة للتضاد تسمى طباقاً، أما إذا امتدت الصورة إلى عدة عناصر سميت مقابلة، وقد ألح الشاعر المغربي على التّضاد، وخاصة في غرضي المدح والغزل لأن هذين الغرضين كثيراً ما يبينان معانيهما على التناقض وتقابل المعنى، وهذا لا ينفي التّضاد عن بقية الأغراض، لكنه ليس بنفس الكثافة والوضوح.

فالمتمثل في قول إبراهيم بن القاسم المعروف بالرقيق مادحاً، يكتشف بيسر اعتماد المعنى على التّضاد، فلإبراز الجانب المشرق في الممدوح وضع الشاعر مقابله صورة أكثر إظلاماً (أمين، خان) (ناصر، مضيع):

هديةٌ مأمونِ السريرةِ ناصر أمينِ إذا خان الأمينِ المضيع³

ومن ذلك قول عبد العزيز بن خلوف الحروري النحوي مادحاً، وقد جمع العديد من المتناقضات (الأموات، الأحياء) (الشوامخ، الوهاد) والشاعر لم يسقها على سبيل المفارقة بقدر ما هي دليل على الشمول، شمول كرم الممدوح وعدله و سعتهما، أما عبارتي (ماء مغدق فيهم، صخرة صماء عنهم) فهي نوع من المبالغة في تشبيه الممدوح، وإن انطوت العبارتان على شيء من التّقابل (الماء، الصخر) أو (الليونة، الصلابة):

لو يستطيع لأدخل الأموات منْ نِعْمَاهُ فيمَا نالتِ الأحياء

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان ص 392.

² - ينظر عبد الرحمان حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص 160.

³ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 58.

سَوْتٌ رَعَايَاهُ يَدَا إِنْصَافِهِ

حَتَّى الشَّوَامِخُ وَالْوَهَادُ سَوَاءٌ

مَتَنَوُّعُ الْعِزْمَاتِ مَاءٌ مَغْدَقٌ

فِيهِمْ وَعَنْهُمْ صَخْرَةٌ صَمَاءٌ¹

ومثال ذلك أيضا قول معد بن حسين بن خيارة الفارسي في بيتين مبنيين على المفارقة منذ البدء، (الحديد تغنى)، إشارة إلى أن صوت السيوف والحرب لم يعد يرهب، ثم نجد ذلك الاستخفاف بالموت والتهوين من شأنه (ما أحببت فاقترح)، إلى أن يصل إلى المعنى المستهدف، ملك عظيم صقلته الأيام تجارياً، فلم يعد يحزن لمصيبة ولا يفرح لمغنم (على هم ولا فرح):

يَقُولُ لِلْمَوْتِ: مَا أَحْبَبْتَ فَاقْتَرِحْ

إِذَا الْحَدِيدُ تَغْنَى قَامَ مَبْتَدِرًا

فَلَيْسَ يَلْوِي عَلَى هَمٍّ وَلَا فَرِحَ²

مَلِكٌ تَعَاظَمَ عَنْ شَيْءٍ يَغْيِرُهُ

وتبدو هذه المعاني مقبولة في السياق الشعري، رغم عدم قبولها منطقيًا «فكثيراً ما قابلتنا في شعرنا العربي نماذج عجزنا لاستعاتتنا بالمنطق الصوري عن إدراك مراميها، ناسين أننا في حضرة الشعر لا ينبغي علينا إلا أن نلوذ بمنطق الشعر ذاته»³. أما في غرض الغزل فنجد الشاعر يُسَخِّرُ هذه الأداة الطيبة، للتعبير عن رثاء حاله مقابل ما يؤمل من الوصل، من ذلك قول عبد الرحمان بن محمد الفراسي متشكياً:

أَمْسَى وَأَصْبَحَ يَرْتَجِيكَ عَسَاكَا

مَسْكِينُ هَجْرِكَ أَوْ أَسِيرُ هَوَاكََا

كَفُّ الْغَرَامِ لِقَلْبِهِ إِمْسَاكَ⁴

ضَاقَتْ بِهِ سَعَةُ الْبِلَادِ وَأَمْسَكَتْ

فتقابلات مثل (أمسى وأصبح) أصبحت كثيرة لا تثير حسَّ المفارقة لدى المتلقي؛ إنما يفجأ أفق انتظار المتلقي عبارات مثل (ضاقت به سعة البلاد)، فالقارئ لا يقف مباشرة على بنية التقابل إلا بعد تأمل وتجزئة للصورة الكلية. كما نجد استعمال التضاد المتعدد في مثل قول الرقيق الكاتب متغزلاً، فنجد بنية التضاد في ألفاظ (سخطه، رضاه)، (تجنبه، عطفه) (نواه، تدانيه) وكأن الشاعر معجب بمحبوبته لدرجة أنه لم يعد يُحَفِّظُهُ منها (السخط والتجنب والنوى) وكأنما هو متعلق بها في كل أحوالها رضيت أم صدت، بل لقد نتحسس نوعاً من الإعجاب حتى في سخطها وصدها، وكأنما ذلك يزيد جمالاً وبهاءً:

أَمْ عَطْفُهُ أَمْ نَوَاهُ أَمْ تَدَانِيهِ

أَمْ سُخْطُهُ أَمْ رِضَاهُ أَمْ تَجْنِبُهُ

يَا قَاتِلِي كُلُّ مَعْنَى مِنْ مَعَانِيهِ⁵

نَفْسِي فِدَاكَ وَمَالِي عَنْكَ مُصْطَبِرٌ

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص 164.

2- المرجع السابق: ص 309.

3- المرجع نفسه: ص 67.

4- المرجع نفسه: ص 148.

5- المرجع نفسه: ص 63.

أما التضادات التي تأتي في صورة أوسع (المقابلة)، فكثيراً ما تحمل نوعاً من المعنى الحكمي، حتى في غرض الغزل أو الهجاء أو غيرهما، وقد تحمل معنى المبالغة، وهذه المبالغة تعتبر مطية مناسبة للتعبير عن عمق ما يشعر به الشاعر، من ذلك قول عبد العزيز بن خلوف الحروري النحوي بعد وصف:

تصَبُّو الجَمَادَاتُ المَوَاتُ لوجهها طرباً فكيف التُّطُقُ الأحياء¹

أما المعاني الحكمية في المقابلة فهي كثيرة في الأتمودج، من ذلك قول الشاعر متشكياً المشيب:

سُرِّرَتْ بلبيل كالجِدادِ لبسنته وساءك صبحُ كالرِّداءِ المصبغ²

و عن نفس المعنى عبر الخولاني:

فالبَّيْلُ ألبسنا الجِدادَ وسررنا والصبُّحُ ألبسنا البياضَ وساء³

ومن المعاني الحكمية أيضاً قول أبي القاسم عبد الرحمن بن يحيى الأسدي ابن الخواص الكفيف:

جرى حُكْمُ هذا الدهرِ أن يجمعَ العنَى مع الجهلِ والفهمِ الذكيِّ مع الحرفِ⁴

لكن التضاد يبلغ أقصى درجاته تأثيراً إذا رافقه إيقاع مناسب يزيد في وضوحه، كقول عبد الرحمان بن محمد الفراسي:

لججتُ وصلاً فليحَّ هجرًا وزدتُ قرباً فزادَ بعداً⁵

فالإيقاع المزدوج الذي انتظم هذه التقابلات (الوصل، الهجر)، (القرب، البعد) قد رفع درجة التأثير، أو هو على الأقل أثار حاسة الطرب لدى المتلقي.

إن المتأمل للعناصر التي تضمَّنْها إيقاع قصائد الأتمودج، يخلص إلى أن الشاعر المغربي قد التزم بالنظرية العروضية التي تلقاها فيما تلقى من شعر مشرقى سابق له، وقد حاول التميز عند صياغته لنصوصه الشعرية متوسلاً بالتوازنات والتمائلات الصوتية كالسجع والتصريع والتكرار، كما أن سلاسة إيقاع النص تتفاوت من شاعر إلى شاعر ومن نص إلى آخر، ومن الواضح أنه كان لبيئات الغناء و الجون أثر في توجيه بعض الشعراء إلى النظم في البحور الخفيفة التي نجد لها حضوراً في الأتمودج.

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان: ص 163.

² - المرجع السابق: ص 423.

³ - المرجع نفسه: ص 423.

⁴ - المرجع نفسه: ص 152.

⁵ - المرجع نفسه: ص 148.

- المستوى التركيبي:

ينقسم المستوى التركيبي إلى مبحثي: الأساليب الخبرية والإنشائية، ثم مبحث العدول في ترتيب أجزاء الجملة، مع محاولة رصد الظواهر الأكثر حضوراً في الأنموذج والتي كان لها أكبر الأثر في تشكيل خطاب الشاعر المغربي:

- الأساليب:

إن دراسة التراكيب النحوية المكثفة في الأنموذج تعني التركيز على العناصر الأسلوبية المهيمنة، لأن الأسلوب عند كثير من الأسلوبيين تكثيف في استخدام صيغة نحوية بعينها ولهذا الاعتبار مزاياه؛ إذ أنه يمكننا من دراسة الأسلوب دراسة أقرب إلى العلمية تبني على الإحصاء الدقيق، البعيد عن الأحكام النسبية غير المبررة وغير الدقيقة، مع ضرورة إرجاع الأبنية التي يثبت الإحصاء حضورها بكثافة إلى أبنيتها العميقة التي تفسر مضمون الرسالة، وتعمق فهمنا للخطاب الشعري المغربي القديم، وقد شمل إحصاء الأساليب الخبرية والإنشائية القصائد التي تُجاوز السبعة أبيات، فكان مجمل المدونة الشعرية التي خضعت للإحصاء 1073 بيتاً، وقد قاربت الأساليب الإنشائية المئتي بيت، بنسبة 18.45% من مجموع أبيات قصائد الأنموذج، والنسبة الباقية هي للأساليب الخبرية، وهذا يشير إلى أن الشعر المغربي القديم يتميز بالوصفية والإعلامية، كما أن نسبة الأساليب الإنشائية عالية مما يشير إلى حركية وانفعالية كبيرة في الشعر المغربي «إذا كان الخبر يمثل اللغة في جانبها القار، فإن الإنشاء يمثلها في جانبها المتحرك، فالأساليب الإنشائية طلبية؛ كالأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء، أم غير طلبية؛ كالتعجب والمدح والذم والقسم، أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها»¹.

أ- الأساليب الخبرية:

الأسلوب الخبري هو الكلام الذي يحتمل الصدق أو الكذب «والصدق هو الخبر عن الشيء على ما هو به، أما الكذب فهو الخبر عن الشيء لا على ما هو، فالصدق أن يطابق الحكم الذي يتضمنه الكلام واقعاً خارجاً والكذب أن لا يطابق الحكم واقعاً خارجاً»²، أما عن حضوره في الأنموذج فهو يمثل نسبة الأربعة أحماس 81.54% من مجموع أبيات قصائد الأنموذج، تتوزع هذه النسبة بين الجمل المؤكدة وهي تمثل النسبة الأكبر ثم المنفية ثم الجمل الشرطية التي كانت حاضرة، إذ تقاربت نسبتها مع نسبة الجمل المنفية.

- **الجمل المؤكدة:** الجمل المؤكدة تعطي دفقا شعريا و مزيداً من الوهج والتأثير للخطاب الأدبي، والتوكيد في الجمل الشعرية لا يسعى إلى الإصرار على صحة الخبر، بقدر ما يهدف إلى إبراز اللغة الشخصية لكل

¹ - راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 214.

² - الأزهر زناد: دروس في البلاغة العربية (رؤية جديدة)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1992، ص99، 100.

شاعر، فأسلوب التوكيد عند الشاعر المغربي، أميل إلى اللغة العادية المألوفة منه إلى الانحراف الأسلوبي، وبغض النظر عن التوكيدات الدلالية الكثيرة في الأنموذج، فالقارئ سيلاحظ استعمالاً مكثفاً لألفاظ هي: (قد) التحقيقية: تدخل على الفعل الماضي وتفيد تحقق حصوله، والتوكيد بقدر كثير في الأنموذج يتجاوز كل أنواع التوكيد الأخرى و عباراته، والشاعر كثيراً ما يلجأ إلى تأكيد التراكيب التي يبدو في دلالتها شيء من الانحراف الدلالي؛ مثل قول ابن سفيان:

رَقَّ لَهُ قَلْبِي فَقَبَّلْتُهُ
وَلَمْ أزلْ أَدْنِيهِ مِنْ مُهْجَتِي
نَقْدِي لِلدَّيْنَارِ وَالدَّرْهِمِ
حَتَّى لَقَدْ أَسْكَنْتُهُ أَعْظَمِي¹

فالشاعر ألح على المعنى الأبعد عن التحقق، والتوكيد أشبه بالقسم إذ كثيراً ما يكون نتيجة إنكار أو استبعاد و نجدها في قول الرافضي:

كَأَنِّي إِذْ جَدَّ حَادِيَهُمْ
سَلَفَةٌ صَهَبَاءَ سَلْسَالَةٍ
مِنْ حَيْرَتِي مُعْتَبِقٌ خَمَرًا
قَدْ عَتَّقَتْ فِي ذَنْهَا دَهْرًا²

وكذلك في قول ابن زنجي متشفياً بالشيعة:

لَقَدْ رَفَضْتُمْ كُلَّ أَرْضٍ وَبَقَعَةٍ
وَقَدْ صرَحْتُمْ مِنْكُمْ بِقَاعُ جَهَنَّمَ³

وفي هذا الإلحاح على التوكيد بـ "قد" تتلاقى في هذه المتتالية الكلامية دلالتان، دلالة قريبة إلى الإمكان (رفض الأرض)، ودلالة أقرب إلى الخيال منها إلى التحقق (صرخة جهنم)، والشاعر يوقع هذه المتتالية دلالياً بتكرار التوكيد، والتكرار هو ذاته نوع من التوكيد على مستوى اللفظة ذاتها.

القصر: « هو الاستثناء المفرغ وهو استثناء لم يذكر فيه المستثنى منه وهو يفيد القصر»⁴، والقصر توكيد لأنه نفى للفعل أو الصفة عن المستثنى الغير مذكور وإثباتها للمستثنى المذكور، وفي ذلك خص له بها، وقصر لها عليه « ويكون القصر كذلك بتقديم ما حقه التأخير»⁵، و القصر بالنفي والاستثناء كثير في الأنموذج، مثال ذلك قول الرقيق:

تَصَبَّاهُ⁶ أَبْكَارُ الْعُلَا لَيْسَ أَنَّهَُا
يَخَالُ بِأَنَّ الْعِرْضَ غَيْرُ مَوْفِرٍ
مَنْعَمَةٌ هَيْفَاءُ أَوْ غَادَةٌ بَكْرُ
عَنْ الذَّلِّ إِلَّا أَنْ يُدَالَ لَهُ الْوَفْرُ⁷

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 100.

2- المرجع السابق: ص 82.

3- المرجع نفسه: ص 109.

4- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، شركة العاتك للطباعة، القاهرة، ط2، 2003، ج2، ص 213، 214.

5- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج2، ص 215.

6- جاء في اللسان تصبأه: تستمبله و تدعوه.

7- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 60.

إذ نجد الشاعر استعمل عبارة الاستثناء: (غير...إلا...) ليقصر حفظ العرض على الكرم، وفي هذا دعوة للكرم وحض عليه، ويكثر هذا الأسلوب في المدح فيخرج بالمدح إلى صيغ المبالغة، من ذلك قول ابن محمد بن علي بن أحمد الأزدي المعروف بابن كاتب إبراهيم:

تشهدُ أن لا مَلِكَ غَيْرُهُ سُمُرُ القَنَا وبيضُ الصِّفاح¹

وقد يأتي في أسلوب أشبه بالحكمة كقول عبد العزيز بن خلوف الحروري النحوي مادحاً:

مُتَنَوِّعُ العِزَمَاتِ ماءً مَغْدَقٌ فِيهِمْ وَعَنْهُمْ صَخْرَةٌ صَمَاءُ

مَا أَنْتَ بَعْضُ النَّاسِ إِلَّا مِثْلَمَا بَعْضُ الحِصَى الياقوتة الحمراء²

ولقد بذل الشاعر المغربي "القصر" كذلك في غزلياته، متشكياً مستعطفاً من ذلك قول أبي بكر عتيق بن حسان بن خلف بن أبي العرب الخرقى:

وَلَّتْ بِشَاشَةٌ ذَاكَ العَيْشِ فَانصَرَفَتْ فليسَ لي غَيْرُ أَشواقِي وتذكارِي³

كما استعمل هذا النوع من القصر في الوصف، فهذا محمد بن إبراهيم التميمي الكموني يصف خيلاً بالمطاوعة وحسن التعود:

فليسَ لها إِلَّا العوائِدُ سائقٌ وليسَ لها إِلَّا التَأْدِبُ سائِسٌ⁴

أما القصر بتقديم ما حقه التأخير فقد طرقه الشاعر المغربي، ممتطياً إياه في مدحه، كقول علي بن أحمد بن الصفار السوسي، فالشاعر يقصر الرحلة على ممدوحه، فلا أحد يستحق الرحيل إليه غيره:

إِلَيْكَ رَحَلْنَاهَا تَطَايِرُ فِي الدُّجَى تَطَايِرَ أَشْبَاهِ القَطَا مُتَبَارِياً⁵

أو قول علي بن يوسف التونسي:

أعجوبةُ كرمِ الإمامِ سخا بها لا تكذبُ الحُبُّ مقدارُ الحِبابِ⁶

كما استعمل المغربي القصر بالتقديم في غزلياته كقول أبي العباس بن حديدة:

البُرءُ ما أهدتَ لهنَّ مِباسمٌ والسُّقْمُ ما بعثتَ لهنَّ عُيونَ⁷

وقد يكون القصر بـ "إنّما"، وهذه الصياغة في الأنموذج قليلة منها قول القفصي الكفيف:

لا تُلْمِني إنَّ سُلطانَ الصِّبَى والهوى أَفسدَ قَلبي ونَزَعُ

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص 401.

2- المرجع السابق: ص 164.

3- المرجع نفسه: ص 245.

4- المرجع نفسه: ص 333.

5- المرجع نفسه: ص 267.

6- المرجع نفسه: ص 300.

7- المرجع نفسه: ص 74.

إِنَّمَا الدُّنْيَا دَدٌ¹ فَاشْفِ بِهِ لِدَعَةِ الحُبِّ إِذَا الحُبُّ لِدَعٌ²

إِنَّ وَأَنَّ: من صور التوكيد الكثيرة في الأَمْوُج استعمل إنَّ و أَنَّ الأحرَف المشبهة بالفعل، «إذ الأصل فيها التوكيد»³، ويسمى المبتدأ اسمها والخبر خبرها، وقد استعمل المغربي هذه الأداة بكثرة و خاصة "إنَّ"؛ من ذلك قول محمد بن سلطان الأَقْلَامِي مادحاً:

صَدَدْتُ العِدَى عَنْ هَيْجِهِ وَهُوَ وَادِعٌ وَقَلْتُ لَهُمْ: إِنَّ الفَتَى لَيْتُ غَابَهُ⁴

ويأتي الشاعر بمتتاليات كلامية كلها تحمل معنى التوكيد ليجعل المعنى المقصود واقعاً محتوماً، أو حقيقة مطلقة لا تقبل الجدال، من ذلك أبيات محمد بن سلطان الأَقْلَامِي يتوعد أهل الحب، فالبنية الأساسية لهذه الأبيات هي التوكيد الذي يتجلى في التكرار: "ويح ، ويجهم " "إنَّ، أنَّ" كما يتجلى في معاني التمني والقسم، كل هذا يجعل هذه الأبيات تلح على رسم مشهد سوداوي لمصير أهل الحب:

ويحَ أَهْلَ الحُبِّ وَيَحَهُمُ لَيْتَ أَهْلَ الحُبِّ مَا خُلِقُوا
يَعْلَمُ الوَاشُونَ سِرَّهُمْ وَهُمْ صُمْتُ وَمَا نَطَقُوا
إِنَّ أَهْلَ الحُبِّ لَوَ حَلَفُوا إِنَّهُمْ مَوْتَى إِذْ صَدَقُوا⁵

وقد يقارب الشاعر المغربي معاني القدماء في الفخر، وهذا ما يلاحظ في قول محمد بن سلطان الأَقْلَامِي، فنحن نجد حشداً لمظاهر التوكيد وأدواته: "إني، إني" وصيغة المبالغة: "سواق، حمول، شكور" ولام الابتداء، وهذا التركيز الدلالي للتوكيد نجده بكثرة في الفخر الجاهلي:

وَإِنِّي لَسَوَاقُ القَوَافِي ذَلِيلَةٌ أَدْلَلَهَا حَتَّى يَلِينَ عَسِيرُهَا
وَإِنِّي لَمُثْنٌ بِالسَّيِّدِ أَنْتَ أَهْلُهُ حَمُولٌ لِأَعْبَاءِ الأَيَادِي شَكُورُهَا⁶

ونجد استعمل الأداة "أَنَّ" بدرجة أقل من سابقتها في قصائد الأَمْوُج، من ذلك قول ابن رشيق مقدماً لمدحه بنسيب:

وَمَشَتْ فَلَا وَاللَّهِ مَا حَقَّفُ النَّقَا⁷ مِمَّا أَرْتُكَ وَلَا قَضِيبُ البَانِ⁸
وَتَنْ المَلاحةِ غَيْرَ أَنَّ دِيانَتِي تَأْبَى عَلَيَّ عِبَادَةَ الأَوْثَانِ⁹

1- في اللسان الدد: اللهو واللعب، وفي الحديث: «ما أنا من دَدٍ ولا دَدٌ مِنِّي».

2- حسن بن رشيق القيرواني: أَمْوُج الزمان، ص 339.

3- ينظر صالح فاضل السامرائي: معاني النحو، ص 261.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أَمْوُج الزمان، ص 302.

5- المرجع السابق: ص 384.

6- حسن بن رشيق القيرواني: أَمْوُج الزمان، ص 385.

7- في المعجم الوسيط الحَقْفُ: ما استطال و اعوجَّ من الرمل.

8- البان: ضرب من الشجر سبط القوام لين ورقه كورق الصفصاف.

9- حسن بن رشيق القيرواني: أَمْوُج الزمان، ص 440.

وقد جاءت هنا في صيغة استدراك، وقد تأتي في سياق التمني كقول إسماعيل بن محمد اللخمي المعروف بابن الاسفنجي:

لله أيام مضت فيها لنا
لو أنها دامت ولم تتحول¹

كما تأتي في سياق تقرير للحقائق في أسلوب أشبه بالحكمة:

لم يلهك العز عن أهل الخمول على
أن الغنى شاغل والعز فتان²

أدوات أخرى للتوكيد: استعمل المغربي ألفاظاً أخرى معبراً عن دلالة التوكيد كنون التوكيد، من ذلك قول عبد الله بن محمد بن البغدادي، وقد كرر التوكيد بالنون الثقيلة (لأقاطعنك، لأسترن) ليلبس المعنى نوعاً من الحزم والقوة، مما يتناسب والتوعد:

في ليلة حلفت علي بطيها
ولأسترن البدر عنك بظلمتي
لأقاطعنك إن شربت نهارة
فتكون في ليل التمام سیراراً³

كما نجد هذه القوة في المعنى عند الناسخ علي بن أبي علي، الذي ضاقت به الأرض بعد سفر ابنه إلى مصر، فنقل لنا ابن رشيقي بثه وشكواه، و نلاحظ تعاضد الاستفهام الإنكاري مع التوكيد، في تشاكل مع نفسية الشاعر الذي كان يرى رحيل ابنه اغتراباً له هو عن موطنه، إذ يستنكر أن يطيب له العيش بعده، بل لقد هان الموت عنده في مغيب من يحب:

وكيف أهو بأرضٍ لست ساكنها
ما الغرب أرضي فقد أمسيت مغترباً
أم كيف أسكنها هذا من العجب
عنه بل الشرق إذ شرقت أشبه بي
لأطلبن به نفسي التي ذهبست
أو الذهاب كلاً الحالين من طلبني⁴

ونجد صيغة أخرى تفيد المبالغة والتكثير وهي "كم الخبرية": «وتكون بمعنى كثير، ويستعملها من يريد الافتخار والتكثير»⁵، وقد استعملها شعراء الأئمة معبرين عن معنى المدح، والملاحظ على شعراء الأئمة إصرارهم على المعنى المراد بتكثيفه دلالياً، فمحمد بن سلطان الأقالمي حينما أراد تأكيد مدحته، ساق كثيراً من وسائل التوكيد: نون التوكيد مع النهي (لا تحسبن) صيغة القصر (إنما)، صيغة التكثير (كم قائل)، قد التحقيقية (قد نيل)، وحروف التوكيد (إني، لآني) في قوله:

وكم قائل أكثر مدح ابن جعفر
وربما قد نيل منها كثيرها

1- حسن بن رشيقي القيرواني: أنموذج الزمان: ص 92.

2- المرجع السابق: ص 342.

3- المرجع نفسه: ص 208.

4- المرجع نفسه: ص 262.

5- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج 2، ص 293.

فقلتُ له: عَنِّي إِلَيْكَ فَأَيْنِي
وهبتُ له نَفْسِي لِأَنِّي أَمِيرُهَا¹
و نجدها أيضا في التغزل ، من ذلك قول عبد الله بن محمد بن البغدادي:

كَمْ شَمَمْتُ الْمَسْكَ أَوْنَةً
واضعًا كَفِّي وَسَادَتَهُ
مَنْ ثَنَيْتَاهُ وَقَدْ رَقْدًا
جَاعِلَ الْأُخْرَى لَهُ سِنْدًا²

كما نجد صياغات أخرى للتوكيد خافتة الصوت في الأَمْوُذَجِ، وإن كانت كثيرة في غيره من دواوين الشعر من ذلك التوكيد: بكل، وجميع، إذ لا نجدهما في الأَمْوُذَجِ إلا قليلاً، من ذلك قول ابن شرف:

بِتَّنَا جَمِيعًا وَكُلُّ فِي السَّمَاعِ وَفِي
أَو التوكيد اللفظي (التكرار) كقول الخزاعي:

هَذَا حَسَامٌ حَسَامٌ دَوْلَةٌ هَاشِمٍ
هَذَا الْمَقْدَمُ فِي سُورَةِ مَنَادٍ⁴

- الجمل المنفية:

النفي أسلوب لغوي يتحدد وفق مناسبات القول، وهو أسلوب نقض وإنكار يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب، وهو خلاف الإثبات، وأدواته تحوّل معنى الجملة من الإثبات إلى السلب، كما يحول بعضها الفعل إلى الاستقبال، وبعضها ينصب المبتدأ ويرفع الخبر، وأكثر أدوات النفي استعمالاً في الأَمْوُذَجِ:

- لا: «هي أقدم حروف النفي في العربية، تدخل على الأسماء والأفعال»⁵، فمن دخولها على المضارع قول الناسخ، وقد جاءت للحال، واصفة الدهر بقلة أكتراه لمعاناة الشاعر:

يَا دَهْرُ مَا لَكَ لَا تَرْتَبِي لِمُكْتَبٍ
مَا بَاتَ خَلِيًّا مِنْكَ قَطُّ مِنْ كَرْبٍ⁶

وقد تأتي نافية للجنس، بحيث ترفع الخبر وتنصب المبتدأ، من ذلك قول معدّ بن حسين بن خيارة الفارسي مادحاً:

بِحُرِّ يَعْثُ الْوَارِدِينَ بِفَضْلِهِ
لَا شَيْءَ يَحْجِزُهُ عَنِ الْوُرَادِ⁷

فاسمها (شيء) وخبرها الجملة الفعلية (يحجزه عن الورد)، وكثيراً ما تأتي مكررة وجوباً، وذلك في حالات أربع:

1- حسن بن رشيق القيرواني: أَمْوُذَجُ الزمان، ص 386.

2- المرجع السابق: ص 207.

3- المرجع نفسه: ص 343.

4- المرجع نفسه: ص 328.

5- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج2، ص 175.

6- حسن بن رشيق القيرواني: أَمْوُذَجُ الزمان، ص 262.

7- المرجع السابق: ص 329.

«-إذا تقدم الخبر على المبتدأ.

-إذا دخلت على جملة اسمية صدرها معرفة.

-إذا دخلت على المفرد خبراً، أو حالاً، أو نعتاً.

-إذا دخلت على ماضي اللفظ والمعنى»¹.

ونجد في الأمودج صياغات كثيرة تكررت فيها لام النفي لدخولها على جملة اسمية صدرها معرفة كقول ابن زنجي الكاتب:

غزونا أعادي الدين لا الرُّمَحُ يَنْشِي
نُبُوًّا وَلَا حَدُّ الحِسامِ المِصْمَمِ²

ومما تكررت نظراً لدخولها على مفرد قول ابن زنجي الكاتب:

فلا نفق في الأرض أخفى مكانكم
ولا شاهق يُرَقَى إليه بسلم³

ونجد ظاهرة التكتيف الدلالي لصياغة بعينها تتكرر في النفي، فهذا معد بن حسين بن خيارة الفارسي يكرره في أبيات قليلة، فاستعمل "ليس" و "لم" و "لا" في أبيات ثلاثة متتالية:

عجت لقلبي كيف قاسى وداعكم
على أن قلبي ليس بالصَّابِرِ الجَلْدِ

ولم يحق إنسان عيني من البكا
ولا ذهبت نفسي عليكم من الوجد⁴

أو قول الصيرفي، وقد تعاضدت أدوات "لا، لم، ما" في بنية إنكارية نقضية، ومما زادها تأكيداً القسم والاستفهام:

فكيف ظنك بي؟ والدَّارُ نازحة
ولم أجد منك في كفي سوى الذكر

والله لا فارقت نفسي عليك أسى
ما غبت عن نظري أو ينقضي عمري

وليا وحقك لا أحليت قلبي من
وجد عليك ولا عيني من سهر

وليا سمعت موصولين نالهما
سهم من الهجر أو سهم من السفر

إلا بكيت وما يُعني البكاء وقد
عاشت يد الدهر في سمعي وفي بصري⁵

ونلاحظ فيما سبق من الأمثلة أن النفي يحتل مركز الدلالة، وقد نجده في أمثلة غيرها، على هامش الدلالة أو يحتل منزلة غير محورية في بنية التركيب مثل قول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

عزمت بهجري وغرقتني
بدمع يفيض وليا يقطر⁶

¹ - ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج2، ص 177.

² - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 108.

³ - المرجع السابق: ص 109.

⁴ - المرجع نفسه: ص 415.

⁵ - المرجع نفسه: ص 121.

⁶ - المرجع نفسه: ص 393.

-لم: « تنفي الفعل المضارع و تجزمه، وتقلب زمنه إلى الماضي»¹، وقد كان حضورها واضحاً في قصائد الأنموذج، وهي إما أن تذكر مرة، وإما أن تتكرر في البيت الواحد مرتين، من ذلك قول عبد الله بن محمد بن البغدادي:

وأنا كما لَمْ تخفَ عنكَ حلائقي أُسقى العُقارَ وأتلفُ الدِّيناراً²

وهي في البيت السابق حافة الدلالة، لكنها يمكن أن تكون أساساً للدلالة في البيت الشعري، كقول ابن الخازن:

وحصَّنها بالمشرفية والقنأً
وأشبَّهاً خيلاً ورجلاً وشكَّةً
ومِنْ دونها الجمعُ العرمرمُ والحشدُ
فلمْ تَحْمِه تلكَ المقانِبُ والجندُ³

فدلالة النفي بـ"لم" محورية، إن لم نعتبرها الدلالة العميقة لهذين البيتين، ذلك أن الشاعر حشد كل أسباب الحماية للأمير لكنها انكسرت، أما حرف النفي "لم" فقد جاء لنقض الأمان والقوة والحماية بما تحمله دلالة النفي. أما ما جاء مكرراً فمنه قول محمد بن إبراهيم التميمي الكموني واصفاً الخيل:

فكالريِّحِ لَمْ تخرجْ لهنَّ أياطل⁴ وكالبرقِ لَمْ تُضربْ لهنَّ قوانس⁵ 6

وما جاء منها مكرراً يأتي غالباً للتأكيد، كما قد تتعاضد مع أدوات أخرى للنفي كقول ابن رشيق:

أجدك لَمْ أجدُ للصبرِ باباً فتدخله على سعةٍ وضيقِ
بلَى وأقلُّ ما لاقيتُ يُسلي ولكنْ لَا أرى عتَبَ الصِّديقِ⁷

-ما: « تنفي الجملة الاسمية، وتنفي الجملة الفعلية وتخلص فعلها المضارع إلى الحال (الحاضر) غالباً، وتخلص فعلها الماضي إلى الماضي القريب، وفيها توكيد للنفي»⁸، وهي أقل حضوراً في الأنموذج من "لا" و"لم"، ودخولها على الجملة الاسمية مقارب لدخولها على الفعلية، فمن دخولها على الجملة الاسمية قول الرقيق:

وما مِثْل باديسَ ظهيرُ خلافةٍ إذا اختيرَ يوماً للظَّهيرةِ موضعُ⁹

1- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج2، ص 162.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 208.

3- المرجع السابق: ص 86.

4- الأيطل: الخاصرة، ومنه قول امرئ القيس: له أَيْطَلَا ظَيِّي وساقاً نَعَامَةً وإِرْحَاءُ سِرْحَانٍ وتَقْرِبُ تُثْفَل.

5- القونس: ما بين أذني الفرس أو هو مقدم رأسها.

6- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 333.

7- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 441.

8- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج2، ص 163، 164.

9- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 58.

ومن أمثلة دخولها على الجملة الفعلية قول علي بن أحمد بن الصفار السوسي مادحاً، وقد جاءت دلالتها هنا حافة على مستوى النفي، مركزية على مستوى التوكيد؛ إذ بنية البيت العميقة تنحو إلى التوكيد والمبالغة، وذلك في صيغة الدعاء "بحمد الله" "فد زمانه" "أوحد عصره"، وجاء النفي هنا توكيداً لانتفاء المثلية، ونراها قد دخلت على المضارع، لتدل على الاستمرار:

وأنت بحمدِ اللهِ فذُّ زمانِه
وأوحدُ عصرٍ ما أرى لكَ ثانيًا¹

أما ما يدل على الحال فكقول معد بن حسين بن خيارة الفارسي:

فما أتيتُ بعرضٍ مسَّهُ دنسٌ
ولا بجدِّ حسامٍ غيرٍ محضوبٍ²

ودخولها على الفعل المضارع في الأنموذج قليل جداً وأكثر دخولها على الماضي، ومن أمثلة دخولها على المضارع قول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

وأفيضُ أجفاني لديكَ كما
فأضتُ عليكَ وما بها تدري³.

— ليس: « فعل ماض ناقص، تدخل على الجمل الاسمية فتنتفيها»⁴، وقد جاءت في الأنموذج بنسبة أقل من سابقاتها، منها قول محمد بن ربيع:

فليسَ تفاضُلُ البلدانِ ممَّا
يزيدُ ويُنقصُ الرَّجُلَ الذَّكِيًّا⁵

وكثيراً ما ترافق حضورها مع تقديم و تأخير بعدها لأركان الجملة، إذ نجد اسمها متأخراً وخبرها مقدماً، من ذلك قول العطار:

ويذبُّ عن رُكنِ الخلافةِ عالماً
أنَّ لیسَ يخلو منكبٌ من زاحمٍ⁶

فقد قدّم خبرها (الجملة الفعلية: يخلو) على اسمها (منكب)، وفي هذا التقديم اهتمام بالفعل على حساب الاسم. وهي قد تأتي محورا للدلالة، وخاصة إذا كانت الدلالة العميقة للنص تحمل معنى الرفض والإنكار، كقول ابن أبي العرب الخرقمي متشكياً؛ والتشكي عند الشاعر رفض للواقع وإشفاق منه:

ولتْ بشاشةُ ذاكَ العيشِ فانصرفتْ
فليسَ لي غيرُ أشواقِي وتذكاري⁷

وهذا ابن الخواص الكفيف قد تعاضدت في نصه أدوات النفي، لتصل به إلى دلالة الإنكار والرفض:

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 267.

2- المرجع السابق: ص 414.

3- المرجع نفسه: ص 391.

4- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 163.

5- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 382.

6- المرجع السابق ص 300.

7- المرجع نفسه: ص 245.

ولما رأيتُ الدهرَ ليسَ بتباركٍ كريمًا ولا تبقي نُوأه على إلفِ
قَسَمْنَا بِنِي الآدابِ نصفينَ بيننا فلم يُغنِه النَّصفُ الَّذي اختارَ عنِ نصفي¹

- الجمل الشرطية:

معنى الشرط أن يقع الشيء لوقوع غيره أي أن يتوقف الثاني على الأول « فإذا وقع الأول وقع الثاني، وهذا هو الأصل، وقد يخرج الشرط عن ذلك فلا يكون الثاني مسبباً عن الأول، ولا متوقفاً عليه»²، وهو أسلوب لغوي ينبي على جملة ميكانيكية تتألف من أداة (حرف أو اسم) ، ومن تركيبين؛ سُمي الأول شرطاً والثاني جواباً وجزاءً، وتقوم الأداة بربط التركيبين أو الشقين ارتباطاً وثيقاً يحول دون استقلال أحدهما عن الآخر»³. و دراسة أسلوب الشرط تقوم على ملاحظة أدواته الأكثر شيوعاً عند شعراء الأئمة، و بعد الإحصاء تبين أن: الأداة "إذا" كانت الأكثر حضوراً في الأئمة فقد قارب عدد الأبيات التي تضمنت "إذا" المئة بيت، وذكّرت الأداة "إن" أكثر من عشرين مرة وكذلك حرف الشرط "لو"، وهناك أدوات أخرى للشرط نجد حضورها قليلاً، و بنية الشرط من الأبنية الأثيرة عند المغربي؛ إذ قاربت نسبته في الأئمة (7%) السبعة بالمئة، مما يجعله من الأيقونات الأسلوبية الهامة عند المغربي:

إذا: «الأصل في "إذا" أن تكون للمقطوع بحصوله، وللكتير الوقوع»⁴، وقد استعملها المغربي أكثر من غيرها من أدوات الشرط، نجدها في أغلب أغراضه وهي للنصح والإرشاد أنسب، مثل قول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

إِذَا عَزَّ دَمْعٌ فَأَغْرِ الْهَوَى بِهِ وَابِكِ إِنَّ الْبُكَاءَ أَعْدَرُ⁵
ونجدها في المدح كقول الرقيق:

إِذَا أَمَّارُهُ جُنَيْتٌ جَنَيْتَ الْعِلْمَ وَالْأَدَبَا
إِذَا عَدَّ امْرُؤٌ حَسَبًا فَحَسَبُ ذِكْرِهِ نَسَبًا⁶

وقد استعمل الشاعر أفعالاً ماضية للتأكيد على أن الأمر واقع فعلاً إضافة إلى دلالة الشرط "إذا" لأن «الشرط بها أقرب إلى الوقوع من غيرها من الأدوات»⁷.

كما نجدها في التغزل كقول عبد الله بن محمد بن البغدادي:

1- حسن بن رشيق القيرواني: أئمة الزمان، ص 152.

2- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 45.

3- ينظر راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 205.

4- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 61.

5- حسن بن رشيق القيرواني: أئمة الزمان، ص 206.

6- المرجع السابق: ص 415.

7- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 61.

وَإِذَا الْعَيُونُ أَرَدْنَ قَتْلَ مَتَيْمٍ كَسَبَنَّهُ بِجُفُونِهِنَّ ذُنُوباً¹

وهي كثيراً ما تحمل معنى الحكمة، والقول الجامع، من ذلك قول معد بن حسين بن خيارة الفارسي:

إِذَا الْحُرُّ لَمْ يَحْمِلْ عَلَى الصَّبْرِ نَفْسَهُ تَضَعُضَعُ وَامْتَدَّتْ إِلَيْهِ يَدُ الْعَبْدِ².

وهذه الأداة إذا دخلت على الماضي كان الأمر أقرب إلى الكلية والإطلاق، وحتى مع المضارع المسبوق بأداة النفي "لم"، فيحمل معنى الماضي، وهذا المعنى هو ما يجعلها أنسب للأقوال الجامعة، ونجدها في غرض التشكي والاستعطاف، من ذلك قول خدوج الرصفية:

فَإِذَا زَلَلْتُ وَجَدْتُ حِلْمَكَ ضَيْقًا عَنْ زَلَّتِي أَبَدًا لَفَرَطٍ نُحُوسِي³

فهي تربط بين حظها وموقف أخيها منها، وكأثما تريد أن تنبهه إلى أن هذا الربط (الزلل = ضيق الحلم) جائر في حقها، وأنه من حقها أن تزل، وألا يضيق حلمه عنها، وكثيراً ما نجد الشرط مقترناً بالتشبيه كقول إسماعيل بن محمد اللخمي المعروف بابن الاسفنجي:

قَاضٍ إِذَا أَمْضَى بِدِيهَةِ قَوْلِهِ فَهِيَ السَّرَّاجُ لِكُلِّ أَمْرٍ مُشْكِلٍ⁴

وقد نجدها متعاضدة مع غيرها من الأدوات، في شيء من التكتيف لدلالة الشرط، من ذلك قول علي بن يوسف التونسي يصف فرسه كذلك:

وَأَمَقُّ مَنْ مَحَضِ الْهَيْجَانِ إِذَا انْتَحَى أَبْصَرْتَ ذَا لَوَيْنِ أَغْبَشَ أَصْهَبَا

أَوْ أَجْرَدَ الْوَجَنَاتِ صَافِي الْهُدْبِ لَوْ رَامَ النَّقَابَ بِيَعُضِهِ لَتَنْقَبَا⁵

فقد جمع بين أداتي الشرط "إذا" و "لو" في شيء من المبالغة، وقول ابن زنجي الكاتب:

إِذَا أَمَّ لَمْ يَشْدُدْ عَرَى مَتَخَوِّفٍ وَإِنْ هَمَّ لَمْ يَجْلُلْ حَبَا مَتَنَدِّمٍ⁶

و تأتي أداة الشرط "إذا" مع فعلها وجوابه في بيت أو في شطره، كما رأينا في الأمثلة السابقة، وقد تجاوز أحياناً البيت فنجد جوابها في بيت آخر كقول ابن حربون مفتخراً:

إِذَا لَمْ تَطَأْ بِيضُ السُّيُوفِ عَزَائِمِي إِذَا قُرِعَتْ عِنْدَ اللَّقَاءِ الظَّنَابِيْبُ⁷

وَلَا خَاضَ فِي غَمْرِ الْمَهَالِكِ يَعْجُوبُ⁸ 1

1- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 206.

2- المرجع السابق: ص 415.

3- المرجع نفسه: ص 124.

4- المرجع نفسه: ص 93.

5- المرجع نفسه: ص 300.

6- المرجع نفسه: ص 108.

7- في لسان العرب قرع الظنابيب: التهيؤ للأمر، و سرعة الاستجابة له، يقال قرع لذلك الأمر ظنوبه تهيأ له، قال الشاعر: كُنَّا إِذَا مَا أَنَا صَارِحُ فَرِعُ كَانَ الصَّرَاخُ لَهُ قَرَعُ الظَّنَابِيْبِ.

8- اليعسوب: الفرس الطويل السريع، وقيل الكثير الجري وقيل الجواد السهل في عدوه.

إن: « تستعمل في المعاني المحتملة الوقوع والمشكوك في حصولها والموهومة والنادرة، والمستحيلة وسائر الافتراضات الأخرى، فهي لتعليق أمر بغيره عموماً»². وقد جاءت بترتيبها الأصلي وهو: أداة الشرط ثم فعل الشرط ثم جوابه، من ذلك قول عتيق بن مفرج العتقي مستسلماً متغزلاً:

إن كان يُرضيك أن أموتَ كذاً فيك غراماً إذن فلا حرجاً³.

وقد تأتي بترتيب مخالف فيأتي جوابها سابقاً على جملة الشرط و يحذف جوابها، من ذلك قول الخزاعي معترراً:

فَعَفُوا وَإِنْ عَظُمَتْ زَلَّةٌ فَمَا زِلْتُ أَكْرِمُ غَفَّارَهَا⁴

فالجواب: "عفوا" سبق جملة الشرط، فالشاعر رغم عظم خطئه يستغفر ابن أبي العرب ويطلب عفوه، وأصل الجملة: وإن عظمت زلة فاعف عني عفواً، وقد أتى بعدها بشرط متضمن معنى الدعاء للتأكيد على الاعتذار والإلحاح عليه:

وإن قصدت مُهَجَّتِي مَا كَرِهْتَ فلا بلغت نَيْلَ أوطارِهَا⁵

وقد أتى ابن رشيق على هذا الاستعطاف قائلاً: « هكذا تستعطف القلوب، وتدر الذنوب، وإن من هذا كلامه، لبعيد ملامه، بل هو أولى بالثوبة من العقوبة، وبالاعتذار إليه من العتب عليه»⁶.

والشرط "بأن" حاضر في أغراض كثيرة كالمدح في قول محمد بن سلطان الأفلامي، إذ الشاعر قد أحسن اختيار أدوات الشرط للمعاني: فجعل "إذا" مرافقة لصفة "فراج" التي يراها الشاعر متحققّة في الممدوح، وهذا ما أفادته "إذا" التي تستعمل للمعاني المتحققّة، أما "إن" فقد استعملها لما يحتمل أن يقع من حوادث:

إِذَا قِيلَ مِنْ فَرَّاجٍ كُلِّ مَلَمَّةٍ أَشَارَ إِلَيْكُمْ بِالْبَنَانِ مَشِيرُهَا

وإن طرقت إحدى الليالي بحادثٍ يحارُّ به السَّارِي فَأَتَمَّ بُدُورَهَا⁷

وقد تأتي في بنية حوارية، مثال ذلك قصيدة محمد بن ربيع التي يرد فيها على من لقبه "ينونشياً"⁸ نسبة إلى موطنه:

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 105.

2- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج 4، ص 59.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 257.

4- المرجع السابق: ص 327.

5- المرجع نفسه: ص 327.

6- المرجع نفسه: ص 327.

7- المرجع نفسه: ص 385.

8- يُنُونَش: من قرى إفريقية من ساحلها من كورة رُصفة جنوب المهديّة.

وَأَوْجِبُهُ الرُّضَى حَكْمًا عَلِيًّا
فليسَ تَفَاضُلُ البُلْدَانِ مِمَّا
يزِيدُ وَيُنْقِصُ الرَّجُلَ الذَّكِيًّا¹

كما نجد ظاهرة التكثيف الدلالي لصيغة ما، حاضرة في الشرط كذلك، مثال ذلك قول العتقي في تغزله:

يَعْذِبُ لِي فِيكَ مَا لَاقَيْتُ وَإِنْ
إِنْ كَانَ يُرْضِيكَ أَنْ أَمُوتَ
كَانَ عَذَابًا وَمَسْلَكًا رَهْجًا²
فِيكَ غَرَامًا إِذْنًا فَلَا حَرَجًا³

فالبنية المتكررة للأبيات هي بنية الشرط مما يجعل البنية العميقة تفيد التعليق الناتج عن دلالة الشرط، وكأن الشاعر أراد التأكيد على أن كل أمره مرتبطة بمعشوقته متعلقة بها.

لو: من أدوات الشرط «وقد تأتي امتناعية، ومعناه امتناع وقوع الجزاء لامتناع الشرط»⁴، من ذلك قول علي بن يوسف التونسي:

وَلَوْ شَادَهُ عَزْمُ المَعَزِّ وَرَأْيُهُ
لَكَانَ حَصَى اليَاقوتِ وَالتَّبَرِّ مُفْرَعًا
عَلَى قَدْرِهِ فِي مُلْكِهِ وَنِصَابِهِ
عَلَى المِسْكِ مِنْ آجِرِهِ وَثَرَابِهِ⁵

فقد امتنع أن يكون البناء من الياقوت والتبر، لامتناع الشرط وهو أن يكون بانيه عزم المعز ورأيه على قدره السامي، وهي قد تأتي شرطية غير امتناعية، وهذا حين لا يتعلق الجواب بالشرط ولا يكون لازماً عنه، مثال ذلك قول الزّوّاق واصفاً الحمام الداجن:

لَوْ سَابِقَ الرِّيحِ الجَنُوبَ لِغَايَةِ
يَوْمًا لَجَاءَكَ مِثْلَهَا أَوْ أَسْبَقَا⁶

وهذا الأسلوب كثيراً ما يكون للمبالغة والاستبعاد وحتى الاستحالة، مما يناسب المدح كثيراً، من ذلك قول ابن شرف، في شرط بعيد الوقوع؛ بعدته الأداة "لو" وبعده المنطق، إذ لا يمكن أن يرى حسناً مآثر المعز:

فَلَوْ رَأَى مَا شِدَّتْهُ لَهَجًا
أَوْلَادَ حِفْنَةَ بَعْدَ المَدْحِ حَسَّانًا⁷

«والأداة "لو" شرطها أبعد عن التحقق من "إن" فهو أقرب إلى الاستحالة»⁸، ولذلك فهي مناسبة للمبالغات كقول ابن شرف متشكياً:

أَبْكَى فَلَآ حَسَدِي أَبْقَى وَلَا جَلْدِي
مَا لَوْ أُصِيبَ بِهِ جِسْمُ البَيْلَى لِبَيْلِي⁹

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 382.

2- الرهج: الغبار، والسحاب الرقيق كأنه غبار، و الشغب.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 257.

4- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 76.

5- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 302.

6- المرجع السابق: ص 229.

7- المرجع نفسه: ص 342.

8- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 77.

9- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 345.

وقد تأتي للتمييز؛ فهذا ابن الاسفنجي ييكي أيامه الخوالي متمنياً عودتها المستحيلة:

لله أيامٌ مضتَ فيها لنا لو أنّها دامتْ ولم تتحوّل¹

وواضح أن المعنى العميق للشرط "لو" هو استبعاد الإمكان إلى حافة الاستحالة، مما يناسب المعاني المتطرفة المبالغة في اليأس، كقول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

لو أستطيعُ سبّحتُ من طربٍ شوقاً إليك سوادَ ذا البحر²

وقد تتساند أدوات الشرط لتركز على المعنى وتلح عليه مثل قول الخزامي، والملاحظ أنها جاءت في البيت الأول محورا للدلالة، أما في البيت الثاني فكانت حافة الدلالة:

لو كان حُكْمِي فِي الشَّبَابِ ذَخِرْتُهُ وجعلتُهُ من زينة الأعيادِ

فهو الجمالُ الرَّائِقُ الحُسْنِ الَّذِي لو يُستَعَدُّ لكانَ خيرَ عتادِ³

وهي كغيرها من أدوات الشرط قد تكون في بيت أو في شطره أو تتجاوز البيت، وإن كان يعد عند الشعراء والنقاد الأوائل عيباً، مثال ذلك قول القزاز التميمي، وقد أتى بالشرط في بيت، وجاء بجوابه في البيت الموالي:

لو ائبَسَطْتُ لِي الآمالُ حَتَّى تُصَيِّرَ لِي عَنانَكَ فِي يَمِينِي

لصُنْتُكَ فِي مَكَانِ سِوَادِ عَيْنِي وَحِطَّتْ عَلَيْكَ مِنْ حَذَرِ جُفُونِي⁴

أدوات أخرى للشرط: وقد استعمل المغربي أدوات أخرى للشرط، لكنها كانت أقل حضوراً من سابقتها،

منها: "من" التي تكون شرطاً للعاقل، من ذلك قول علي بن هبة الله اللخمي المعروف بالعميلة:

وعادتْ سَبِيئُهُ⁵ سَبًّا عَلَيْهِ وهذا جزاء لمن يكفر⁶

جاءت في نهاية المصراع الثاني للبيت، وقد تأتي مفتوحة الدلالة كقول الناسخ:

من لم يُطِقْ رحلةً حبّاً لموطنِهِ فإنَّ أوطانَ قومٍ بعَضَتْ وَطَنِي⁷

كما استعمل ظرف الزمان المبهم "متى" للشرط كقول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 92.

2- المرجع السابق: ص 391.

3- المرجع نفسه: ص 328.

4- المرجع نفسه: ص 366.

5- جاء في المعجم الوسيط: سبب الشخص تعني سبه، و سبب الفرس شعر ذنبه و عرفه و ناصيته، وأورد محقق الأنموذج في شرحها سببه: خيوله وفرسانه.

6- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 295.

7- المرجع السابق: ص 263.

تَنَحَّ عَلَى بُعْدٍ مَتَى تَطْرَحُ النَّوَى¹ عَصَاهَا بِأَرْضٍ حَلَّهَا ابْنُ مِقَاتِلٍ²

واستعمل ظرفاً آخر وإن كان قليلاً في إفادته الشرط، وهو يفيد التلازم وترافق الأفعال، وهو ظرف الزمان "كلما"، كقول ابن سفيان:

وَكَلَّمَا حَاوَلَ أَنْ يَهْتَدِيَ نَكَّسَ بِالرَّأْسِ فِعْلَ الْحَمِّ³

أو قول معد بن حسين بن خيارة الفارسي واصفاً:

كَلَّمَا اسْتَبَطْتُ بَخَاراً لَطِيفاً نَثَرْتُهُ عَلَى الرِّيَاضِ جُمَاناً⁴

- وواضح أن المغربي في الأنموذج طرق كثيراً هذه الأيقونة اللغوية ليعبر بها عن أغراضه، واستعماله لأسلوب الشرط وإن لم يخرج فيه عن مألوف الاستعمال إلا أنه قد تحكم فيه بشكل جلي، وهذا ما يدل على السليقة العربية والملكة اللغوية المكتملة لدى شعراء هذه الفترة، كما يدل تنوع الصياغات الخبرية على رغبة الشاعر المغربي بأن يضيف إلى خطابه عنصر الطرافة والتجديد؛ لأن التزام نمط واحد يؤدي إلى رتابة ونمطية، تعمل على تشتيت ذهن المتلقي، أما التنوع والطرافة فعلى العكس من ذلك فهي تعمل على شدّ ذهن المتلقي و استثارة حاسة الإنصات لديه، خاصة وأن هذه النصوص الشعرية كانت تلقى في مجالس، لذلك كان الشعراء يحرصون على تحفيز التلقي بهذا التنوع في الأساليب.

ب- الأساليب الإنشائية:

الإنشاء هو كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته «أو هو ما لا يحصل مضمونه و لا يتحقق إلا إذا تلفظت به، وينقسم إلى نوعين إنشاء طلي و إنشاء غير طلي؛ فالإنشاء غير الطلي ما لا يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب، أما الإنشاء الطلي فهو الذي يستدعي مطلوباً غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب»⁵، و مباحث الإنشاء الطلي التي سيتم تناولها هي: الاستفهام والأمر والنهي والنداء والتمني، أما مباحث الإنشاء غير الطلي فهي: القسم والتعجب، وهذه المباحث تستند إلى نتائج إحصائية للتراكيب الإنشائية المهيمنة في الأنموذج، إذ يتم تناول التراكيب الأكثر حضوراً بدايةً ثم الأقل فالأقل، و قد قارب عدد الأبيات التي تضمّنت أساليب إنشائية الممتن من مجموع أبيات قصائد الديوان، وهذا يدل على تفاعلية و حركية تميّز الخطاب الشعري المغربي.

الجمل الإنشائية الطلية:

1- جاء في المعجم الوسيط: النوى البعد والناحية يُذهب إليها، يقال شطّ بجم النوى أمعنوا في البعد والدار، ويقال استقرّت به النوى أقام.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 395.

3- المرجع السابق: ص 100.

4- المرجع نفسه: ص 418.

5- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، دار ابن خلدون، الإسكندرية، مصر، دط، ص 62، 63.

الاستفهام:

يعتبر الاستفهام من البنى اللغوية الهامة التي يمكن أن تحمل طاقة تأثيرية كبيرة، يؤهله لذلك ما ينطوي عليه من حيرة وذهول، فتكسب اللغة حرية شعرية تحررها من أسر الأسلوب التقريري، وهو كمظهر أسلوبى واضح الحضور في الأنموذج، تكرر أكثر من خمسين مرة، مما يشير إلى أن الشاعر المغربي قد توسل بكل إمكانات اللغة لإيصال رسالته الشعرية، مع ضمان قدر أكبر من التأثير عن طريق استعمال هذه التراكيب الانفعالية الفنية، وأدوات الاستفهام هي:

الهمزة: « ويطلب بها أحد أمرين: تصوّر يدرك به عدم وقوع النسبة ويذكر معه معادل مع لفظة (أم) وتسمى متصلة، أو تصديق يدرك فيه حصول نسبة تامة بين شيئين من عدمهما فيجاب بواحد من حرفي الجواب (نعم) أو (لا)»¹، ونجد الاستفهام بالهمزة يخرج عن أصل وضعه إلى معان عدة معظمها طرقه الشعراء المغاربة، فمن الاستفهام الحقيقي قول ابن قاضي ميلة:

فَقَالَتْ: أَمَا مِنْكَ مَنْ يَعْرِفُ الْفَتَى فَقَدْ رَأَيْتِي مِنْ طَوْلِ مَا يَتَشَوَّفُ؟²

فهي تطلب فعلا الاستفهام عنه، أما ما جاء لغير الاستفهام الحقيقي، ففي قول المثقال راثيا، و قد حمل الاستفهام معنى الإنكار، فاللاتمون لا يتقبلون بكاء الشاعر على الميت:

وَقَالُوا: أَتَبْكِي الْيَوْمَ مَنْ لَسْتَ صَاحِبًا غَدًا؟ إِنَّ هَذَا فِعْلٌ غَيْرٌ لِيَسْبُ³

وجاء الاستفهام كذلك للتقرير « وهو إثبات المستفهم عنه، قيل ويختص بالوقوع بعد النفي، سواء كان بما أو لم، أو ليس أو لا»⁴، من ذلك قول ابن قاضي ميلة، الذي جمع القسم "بعيشي" مع الاستفهام "ألم" ليقرر حقيقة العاشق الذي يفتن بكلامه الساحر:

بِعَيْشِي أَلَمْ أُخْبِرْكُمْ مَا أَنَّهُ فَتَى عَلَى لَفْظِهِ بُرْدُ الْكَلَامِ الْمَقْوَفِ؟⁵

وقد يتجاوز معناه إلى التوكيد؛ مثل قول الأبرش البلوي:

أَلَسْنَا ضَرَبْنَا بِالسُّيُوفِ وَجُوهَكُمْ عَلَى الدِّينِ حَتَّى قَدْ أَبْنَيْتُمْ عَنِ الْعَمَى؟⁷

و الهمزة قد تأتي متبوعة بالنفي ولا تفيد التقرير، بل تفيد التقرير واللوم، كقول علي بن أحمد بن الصفار السوسي:

1- ينظر السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 62/61.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 211.

3- المرجع السابق: ص 240.

4- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج 4، ص 201.

5- بُرْدُ مَقْوَفٌ: ثياب رفاق موشاة مخططة.

6- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 212.

7- المرجع السابق: ص 185.

وقالت: أَمَا يَنْهَاكَ أَنْ تَذُكَّرَ النَّوَى نُهَى قَدْ نَهَتْ عَنْكَ الصَّبَا وَ التَّصَايَا؟¹

وعلى العكس من ذلك فقد تجيء غير منفية، لكنها تفيد نوعاً من التقرير مع معنى آخر هو التنبيه، كقول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

أَتَبْصُرُ أُمَّ أَنْتَ لَا تَبْصُرُ؟ هَوَ الْحَبُّ يُجْرِي بِمَا يَقْدِرُ²

«وقد تحذف همزة الاستفهام إذا دل عليها دليل»³، كقول علي بن يوسف التونسي:

أَقَامَ قَلْبُكَ بَعْدَ الْحَيِّ أُمَّ ظَعَنَّا فِي الطَّاعِنِينَ الْأَلَى⁴ كَانُوا لَنَا سَكَنًا؟⁵

فقد حذفت الهمزة لأن أصل الكلام "أقام قلبك..." و قد دل عليها معنى الاستفهام و لفظة "أم"، والملاحظ أن استخدام الشاعر المغربي للهمزة خصوصاً وكل أدوات الاستفهام عموماً يؤكد مقدرته اللغوية، واطلاعه على كل إمكانيات اللغة، و هذا التنوع في الاستخدام أكبر دليل.

ما: «موضوعة للاستفهام لغير العقلاء»⁶، وحضورها في الأنموذج مقارب لحضور الهمزة، وقد جاءت في سياق التلغيز بمعناها الاستفهامي الحقيقي:

دَعُ ذَا وَقَلْ لِلنَّاسِ مَا طَارِقُ يَطْرُقُهُمْ جَهْرًا وَلَا يَتَّقِي؟

لَيْسَ لَهُ رُوحٌ عَلَيَّ أَنَّنُهُ يَرْكَبُ ظَهْرَ الْأَدْهَمِ الْأَبْلَقِ⁷ 8

وجاءت كبقية الأدوات لمعان أخرى لكنها كلها مشربة بمعنى الاستفهام، كقول المثقال يؤتب نفسه ويحثها على البكاء على صديقه:

وَمَا لِي لَا أَبْكِي حَبِيْبًا فَقَدْتُهُ إِذَا خَابَ مِنْهُ فِي الْمَعَادِ نَصِيْبِي⁹

أو قول خدوج الرصفية متحسرة على حظها العاثر مع أخيها:

أَخِي الْكَبِيرُ وَسَيِّدِي وَرَأْسِي مَا بَالُ حَظِّي مِنْكَ حَظُّ نَحِيسٍ¹⁰

ويأخذ الاستفهام عند محمد بن سلطان الأقليمي معنى الاستسلام والطاعة والانقياد اللامشروط في قوله:

مَا احْتِيَالِي فِي مَخْبَأَةٍ كَهَلَالٍ ضَمَّهُ الْأَفْقُ¹

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 266.

2- المرجع السابق: ص 393.

3- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج 4، ص 203.

4- الألى: بمعنى الذين.

5- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 303.

6- ينظر السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 64.

7- جاء في لسان العرب البلق: سواد و بياض، أو هو ارتفاع تحجيل الحصان إلى الفخذين.

8- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 66.

9- المرجع السابق: ص 240.

10- المرجع نفسه: ص 124.

كما نجد "ما" الاستفهامية تدخل في بنية حوارية، فالشاعر يردفها مباشرة بالجواب، في قول أبي الحسين الكاتب:

ما باله تركضُ أحشاؤُهُ ويظهرُ الرُّعبُ بهِ والفرقُ
أظنُّه خافَ وحُقَّ له من سيفِ عبدِ اللهِ ضربَ العُنُقِ²

فالشاعر لا يريدنا أن نتأول إجابة، ولا يحملنا عناء الحيرة والاستفهام مطوّلاً، والمبالغة هنا وإن رسمت صورة غير حقيقية للممدوح، إلا أن البنية الحوارية أضفت عليها قبولاً فنياً، وأضفت عليها ملمحاً جمالياً، خفف نواز المبالغة وألبسها نوعاً من الطرافة.

كيف: هي للسؤال عن الحال، وقد تخرج إلى معانٍ أخرى يحددها السياق وتبقى كلها مشوبة بمعنى الاستفهام، وهذا يؤكد نقطة هامة فالعلامة في النظام اللغوي، تكتسب قيمتها من علاقاتها بما يحيط بها في صلب النظام اللغوي، غير أن دخولها في أي سياق مشروط بعلاقات تأليفية ودلالية (أفقية ورأسية)، فأداة الاستفهام "كيف" في البيت التالي لا تحمل معنى الاستفهام إلا بمقدار، أما معناها الذي فرضه السياق فهو التهويل والتعظيم لهذا الجمال الذي لا يقاوم:

تصبو الجَمَادَاتُ المواتُ لوجهِها طرباً فكيفَ النُّطقُ الأحياءُ؟³

وهي كما دلت على التهويل يمكن أن يفرض عليها سياق آخر معنى التحسر، لكنها من جانبها تفرض دلالتها المركزية، وهي الحيرة والتساؤل، وتتعاقد دلالة السياق مع الدلالة الأصلية للعلامة ينتج الإيصال وينتج التأثير، وهما يجتمعان فيما يصطلح عليه "الأسلوب الفني"، كقول حسين بن علي الصيرفي:

فكيفَ ظنُّكَ بي والدارُ نازحةً ولم أجدُ منكَ في كفيِّ سِوَى الذِّكرِ؟⁴

وقد تجتمع عدة دلالات في العلامة الواحدة مما يؤدي إلى تراكم الدلالة، من ذلك قول الناسخ علي بن أبي علي، فالملتقي يمكن أن يتحسس معنى الإنكار والرفض والحيرة، واليأس وحتى التعجب والعبثية من أداة الاستفهام "كيف":

وكيفَ ألهو بأرضٍ لستَ ساكنها أم كيفَ أسكنها هذا من العجبِ؟⁵

وقد تجيء في سياق المبالغة مما يناسب المدح أو الغزل، ومن ذلك قول أبي عبد الله بن جعفر التميمي النحوي المعروف بالقزاز متغزلاً:

فكيفَ؟ وأنتَ دنيائى ولولاً عقابُ اللهِ فيكَ لقلتُ: ديني¹

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 384.

2- المرجع السابق: ص 363.

3- المرجع نفسه: ص 163.

4- المرجع نفسه: ص 121.

5- المرجع نفسه: ص 262.

وقد نجد العلامة حافة الدلالة بالمقارنة مع بقية عناصر النظام فلا نكاد ننتبه إليها، مثل قول علي بن يوسف التونسي:

لهم منزلٌ بينَ العقيقين² دائرٌ
أحالتٌ عليه العهدَ والجدُّ صاعدٌ
مشى مُنجداً فيه البلى وهو عائرٌ
فكيف تُرى يفعلنَ والجدُّ عائرٌ؟³

إذ يمكن أن نستشعر دلالتها وهي التنبية إلى المأساة، غير أن السياق أغرقها بفكرة أكبر وهي التحوّل والتردّي، وبالتالي خفف من وجودها الدلالي.

أدوات أخرى للاستفهام: استخدم المغربي كل إمكانات اللغة، يظهر ذلك واضحاً عند ملاحظة استخدامه لأدوات الاستفهام، وقد تفاوتت نسبة حضور كل أداة، إلا أن معظم أدوات الاستفهام حاضرة، وقلة ورود بعضها لا يعني إغفالها تماماً، فنجد المغربي استخدم أداة الاستفهام "متى" وهي للسؤال عن الزمان، وقد تخرج عن الاستفهام الحقيقي إلى معنى الاستبطاء⁴، وبهذه الدلالة نجدتها في قول معدّ بن حسين بن خيارة المعروف بالفارسي:

إلى متى منكَ إذلاجي⁵ و تأويبي
كلاهما نعمة شبيبت بتعذيب⁶

وقد يضاف إليها معنى التلهّف والشوق، كما في قول محمد بن عبدون الوراق السوسي، وفي الأبيات لهفة وشوق إلى الوطن، وتبرم من بطء الفرج وتساؤل وحيرة واستعجال بلغ حدّ إنكار الوصول:

متى يستريحُ الظَّهرُ قد ملَّ صُحَّتي
أحقاً أرى "فاساً" فأسلمَ أرْحلي
وملّت رِكابِي ثم ملّت أصائلي
وأطرحَ هما قد نخرمَ كاهلي⁷

ونجد أداة أخرى من أدوات الاستفهام "هل" وهي مختصة بالتصديق، فيجاء عنها بنعم أو لا، وقد تخرج عن الاستفهام الحقيقي إلى معانٍ أخرى: كالتمي⁸، من ذلك قول إبراهيم بن القاسم الرقيق:

هل الرِّيحُ إن سارتْ مشرّقةً تسري
فما خطرَتْ إلّا بكيتُ صباباً
تؤدّي تحيَّاتي إلى ساكني مصر
وحملتُها ما ضاقَ عن حملهِ صدري⁹

1- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 367.

2- في لسان العرب العقيقان: بلدان في بلاد بني عامر من ناحية اليمن، فإذا رأيت هذه اللفظة مثناة فإنما يعني بما ذاك البلدان.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 301.

4- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص229.

5- في المعجم الوسيط أدج القوم: ساروا من أول الليل. وفي اللسان أدلجوا ساروا من آخر الليل وأدلجوا بتشديد الدال ساروا الليل كله، لقول الشاعر:

إن لنا لسائقاً حدلجاً
لم يدلج الليلة فيمن أدلجاً.

6- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 414.

7- المرجع السابق: ص 395.

8- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 205.

9- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 61.

كما نجد الاستفهام "بأي" في قول عتيق بن مفرج العتقي، وهي لا تحمل معنى الاستفهام بقدر ما تحمل معنى الإنكار والنفي:

أَيُّ نَفْسٍ مِنَ الْأَسَى سَلِمَتْ وَأَيُّ قَلْبٍ مِنَ الْغَرَامِ نَجَا¹

كما نجد ظاهرة التكتيف الدلالي لصيغة معينة، من ذلك قول محمد بن عبدون الوراق السوسي واصفاً ملعباً بسوسة، مستذكراً متخذاً من ذلك سبيلاً إلى الاعتاظ والتفكير:

أَيْنَ مَنْ شَادَ ذَا وَمَنْ رَفَعَ السَّمَّ كَ وَأَعْلَاهُ فَوْقَ مَا يَحْتَاجُ؟
 أَيْنَ ذَاكَ الْمَلِكُ الشَّدِيدُ الَّذِي كَا نَ وَذَاكَ الرَّوَّاحُ وَ الْإِدْلَاجُ؟
 أَيْنَ ذَاكَ الدَّهْمَ الَّذِي يَرْجُفُ الْأَر ضَ جَيُوشًا تَضِيقُ عَنْهَا الْفَجَاجُ؟
 أَيْنَ تَلَكَ الْخَدُورُ أَيْنَ بَدُورُ حَجَبَتَهَا الْحَبُوشُ وَ الْأَعْلَاجُ؟
 أَيْنَ أَرْبَابُهُمْ وَمَنْ رَفَعَ التَّنَا جَ عَلَى رَأْسِهِ وَأَيْنَ التَّنَاجُ؟²

وبعد هذه الرحلة التي تنهك المتلقي فيها الأداة "أين" التي تستخدم للاستفهام عن المكان، يقرر الشاعر الحقيقة الوجودية الراسخة التي أردنا أن نصل إليها قبل نهاية القصيدة:

ضَمَّتِ الْبِلَادُ وَالْأَرْضُ عَلَيْهِمْ فَطَوَّئُهُمْ وَطَيْبَتْهَا إِدْمَاجُ
 طَحْنَتْهُمْ طَحْنَ الرَّحَا فِإِذَا الْإِن سَانُ وَالذَّهْرُ صَخْرَةٌ وَزَجَاجُ³.

الأمر:

« الأمر هو طلب حصول الفعل من المخاطب بصيغة مخصوصة⁴، وله عدة دلالات تتجاوز معناه

الأصلي، إلى الإرشاد والنصح مثل قول ابن شرف:

قِفَا فَتَنْسَمَا عَطَرَ النَّسِيمِ بِرَسْمِ الدَّارِ مِنْ بَعْدِ الرَّسِيمِ
 أُنَيْخَا النَّاعِجِينَ وَ لَا تَرِيْمَا فَمَا السُّلْوَانُ بِالْأَمْرِ الْمُرُومِ⁵

إذ يذكرنا هذا المطالع بالطلوع الطللية التقليدية حين كان الشاعر يطلب من رفاقه الوقوف والبكاء على الطلل، وإن كان وقوف المغربي على الطلل يختلف عن وقوف الشاعر الجاهلي، فسرعان ما ينتبه الشاعر المغربي إلى بيئته وموضوعاتها، وكأثما اتخذ ذلك التقليد الشعري مدخلاً يلج من خلاله إلى عالمه الخاص المختلف نسبياً عن عالم القدماء. ونجد أسلوب الأمر يحمل معنى الاحتقار حين يردّ الشاعر المغربي الماجن

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 257.

² - المرجع السابق: ص 394.

³ - المرجع نفسه: ص 394.

⁴ - ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص26

⁵ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 341.

لوم اللاتمين، مبيناً تمرده كلما حاول اللاتمون نصيحته كقول ابن حيان الكاتب، فنلمح من بعيد صوت أبي نواس وهو يتهكم من المطالع الطللية متمسكا بمجونه:

أَقْلُوا مِنْ مُطَالِبَةِ اَزْدَجَارِي فَمَا أَنَا فِي الْمُجَانَةِ بِالْمُدَارِي
إِذَا اتَّسَعَ الْمَلَامُ عَلَيَّ فِيمَا أُحِبُّ وَأَشْتَهِي ضَاقَ اصْطِبَارِي¹

وهذه الإحالات تؤكد ارتباط الشاعر المغربي بالتراث المشرقى، وكثرة اطلاعه عليه حتى في هذه الفترة التي يعتبر فيها شعراؤنا معاصرين للبداية الحقيقية للخروج عن النمط الشعري القديم. وكما تمسك الشاعر بمجونه تمسك بمحبوبته رغم كثرة اللاتمين كقول محمد بن علي بن أحمد الأزدي بن كاتب إبراهيم، وكان للجناس الذي افتتح به مصراع القصيدة وأغلقها به، مع صيغة الأمر المسندة للمفرد والتداء المبهم "صاح" الذي لا يعين أحداً، أثر جمالي أدى إلى شد انتباه المتلقي وبالتالي وصول الرسالة الفنية:

صَاحِ ذِرَ اللَّوْمِ فَإِنِّي امْرُؤٌ مِنْ سَكْرَتِي فِي حَبِّهَا غَيْرُ صَاحٍ²
وكثيرة هي المعاني التي حملها فعل الأمر في الأتمودج، بدءاً بالفخر:

فَفَاخِرٌ بِقَحْطَانَ بْنِ هُوْدِ بْنِ يَعْرَبِ إِذَا أَنْتَ فَاخَرْتَ امْرِءًا فَهَمَّا هُمَا³
وربما تعداه إلى التمجيد كقول ابن شرف:

سَلِّ عَنْهُ وَانطِقْ بِهِ وَانظُرْ إِلَيْهِ تَجِدْ مِلءَ الْمَسَامِعِ وَالْأَفْوَاهِ وَالْمَقَالِ⁴
وأحياناً يكون للاحتقار، مثل قول ابن جميل:

فَدَعِ الْجِدَّ لِلْمِزَاحِ الَّذِي أَنْدُ لَيْسَ يَخْفَى مِنَ الْفَتَى مَا لَدَيْهِ
سَتَ بِهِ الزَّمانُ تُؤْتَى وَتُحَشَى كُلُّ سرٍّ وَإِنْ تَطَاوَلَ يُفْشَى⁵
وقد يكون للإهانة و التشفى مثل قول ابن زنجي الكاتب يتشفى بمقتل الشيعة:

فَذُوقُوا كَمَا ذُقْنَاهُ أَيَّامَ كَفْرِكُمْ مِنْ الْغَيْظِ فِي أَكْبَادِنَا وَالتَّأْلَمِ⁶
كما يكون للاعتذار:

فَاعْذُرْ أَحَاكَ فَقَدْ حَلَلَّ سَتَ بِرَسْمِ دَارٍ قَدْ تَعَفَّى⁷

1- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص 396.

2- المرجع السابق: ص 401.

3- المرجع نفسه: ص 401.

4- المرجع نفسه: ص 185.

5- المرجع نفسه: ص 307.

6- المرجع نفسه: ص 109.

7- المرجع نفسه: ص 285.

وتكثيف استخدام الأمر ليس ظاهرة فريدة في النموذج، وإنما هي ظاهرة عامة في الشعر العربي، لما يمتاز به من طابع إرشادي توجيهي تعليمي يتعد ببعضه في كثير من الأحيان عن الطابع الجمالي الخالص، إذ كثيراً ما تسيطر بنية الأمر على تركيب مقطوعة كاملة، وتصبح فيه البنية الأساسية دون وجود بنية أخرى تنازعها الدلالة كقول ابن حميل مفتخراً بشعره:

فأثرُكَنْ ذَا الْعَرِيبِ وَيَحَاكَ وَالتَّقُّ
وتأملُ شِعْرِي المَلِيحَ تَجِدُهُ
سَلَبَ المَاءِ رَقَّةً وَصَفَاءً
وَأدْفَنُنْ شِعْرَكَ الشَّرِيدَ وَمِنْ قَبِ
عَيْرَ إِنِّي عَلَيْكَ مِنْ ذَاكَ أَحْشَى
زَهْرَ رَوْضِ حُسْنًا وَثَوْبًا يَوْشَى
فِي مَعَانِيهِ فَهُوَ يُجَلَى وَيُرْشَى
لُ فُقْرَبُ لَهُ حَنُوطًا وَنَعَشًا¹

إذ نجد أفعال الأمر "فاتركن"، "تأمل"، "وادفنن"، "فقرب" تسيطر على بنية القصيدة، وتحيلها إلى نوع من الخطاب التسلسلي الموجه مثقلاً بدلالات الافتخار بالنفس من جهة ودلالات الاحتقار للآخر من جهة أخرى.

النهى:

النهى من الأساليب الإنشائية « وهو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء»²، وهو باب من أبواب الأمر غير أنه أمر بترك فعل. وهو في النموذج شبيه بالأمر من حيث الدلالة والسياقات التي استعمل فيها، فإن كان الشاعر المغربي قد أمر لاثميه في الجون بترك اللوم، فقد فهمى عن الاقتراب من خمّارته كقول الخزاعي:

دع الرَّاحَ تَحْمُضُ فِي دَنْهَا ولا تَعْشَ مَنْزِلَ حَمَّارِهَا³

و قد أبدى تيرمه ممن لومه في الهوى، ففي تعاضد دلالات الأمر "دعني، فاشف" والنهي "لا تلمني" والنداء المحذوف الأداة "لائمي" و "القصر" إنما الدنيا دد " تعاني القصيدة توتراً دلالياً لا ينفرج إلا عند الانتقال إلى غرض المدح الذي يأتي في الأبيات الموالية، من قصيدة محمد بن إبراهيم بن عمران القفصي الكفيف:

لائمي في الهوى دعني فالذي قدّر الله تعالى قد فرغ
لا تلمني إن سلطان الصبي والهوى أفسد قلبي ونزغ
إنما الدنيا دد فاشف به لدغة الحب إذا الحب لدغ⁴

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 306.

2- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 59.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 326.

4- المرجع السابق: ص 339.

كما استعمل الشاعر المغربي أسلوب النهي في غرض المدح من ذلك قول إبراهيم بن محمد المرادي الملقب بابن سوس، و التركيب "لا يتعبوا" فيه انزياح تركيبى لأن "لا الناهية" تدخل عادة على المخاطب، أما دخولها على الفعل المصرف مع الغائب فقليل:

حَسَّادُهُ لَا يَتَّعِبُونَ أَنْفُسًا مِنْ رَامَ لَمَسَ الشَّمْسِ لَمْ يَلْحَقِ¹

كما جاء النهي مثقلا بدلالة التحذير، من ذلك قول ابن قاضي ميلة:

فَلَا تَأْمَنَّا مَا اسْتَطَعْتُمَا كَيْدَ نَطْقِهِ وَقَوْلًا: سَتَدْرِي أَيُّنَا الْيَوْمَ أَعْيَفُ²

وهو في كثير من الأحيان يأتي على هامش الدلالة، فلا يكاد يبين، من ذلك قول علي بن يوسف التونسي:

أَعْجُوبَةٌ كَرُمُ الْإِمَامِ سَخَا بِهَا لَا تَكْذِبَنَّ الْحُبُّ مَقْدَارَ الْحَيَا³

النداء:

النداء من الأساليب التي تمثل اللغة في جانبها المتحرك، في مقابل الأساليب الخبرية التي تمثل اللغة في جانبها القار، يرد في المطالع وأشباه المطالع، فيرد أحيانا محصوراً في بيت واحد، أو يتكرر في عدة أبيات» والنداء يساهم في بنية القصيدة الداخلية فيعين مراحلها، أو يفصل فيها موضوعاً عن موضوع، لذلك كثيراً ما يتردد في أشباه المطالع⁴. وهو في الأنموذج من الأساليب الإنشائية الواضحة، إذ تبلغ نسبته أكثر من خمسة بالمئة من عدد أبيات القصائد؛ وأدواته هي:

يا: يستعمل حرف النداء "يا" للمنادى القريب والبعيد، و نجد المغربي استعمله في أكثر نداءاته، كما نجده حاضرا في أغلب أغراضه، كالمدح في قول ابن رشيق:

يَا ابْنَ الْأَعَزَّةِ مِنْ أَكَابِرِ حَمِيرٍ وَسَلَالَةِ الْأَمْلَاقِ مِنْ قَحْطَانٍ
مَنْ كُلٌّ أْبْلَجَ أَمْرٍ بِلِسَانِهِ يَضَعُ السُّيُوفَ مَوَاضِعَ التَّيْجَانِ⁵

ونجده في الغزل كقول علي بن إسماعيل الشريف الزيدي:

خِيَالِكَ زَارَنِي يَا أُمَّ عَمْرُو فَأَحْيَى بِالْوِصَالِ قَتِيلَ هَجْرٍ⁶

كما تجيء في سياق التحسر من ذلك قول الرافضي:

يَا رَحْمَتًا لِلْكَبِدِ الْحَرَّى وَالْمَقْلَةَ السَّاهِرَةَ الْعَبْرَى⁷

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص 68.

2- المرجع السابق: ص 212.

3- المرجع نفسه: ص 300.

4- ينظر راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004، ص 230.

5- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 440.

6- المرجع السابق: ص 275.

7- المرجع نفسه: ص 82.

ويسميه البلاغيون "استغاثة" إذ لا يقصد بها النداء حقيقة، كما قد تأتي للتفجع كقول ابن رشيق:

يَا شَوْمَ طَائِرٍ أَحْبَابٍ مَبْرَحَةٍ يَطِيرُ قَلْبِي لَهَا مِنْ بَيْنِ أَضْلَاعِي¹

أو للاستبشار والتشفي، في قول ابن زنجي الكاتب مستبشراً بمقتل الرافضة:

فِيَا سَمَرًا أَمْسَى عِلَالَةَ مَنْجِدٍ وَيَا حَيْرًا أَضْحَى فِكَاهَةَ مُتِّهِمٍ²

وَيَا نِعْمَةً بِالْقَيْرَوَانِ تَبَاشَرْتُ بِهَا عُصْبٌ حَوْلَ الْحَطِيمِ وَزَمَزِمٍ³

وكثيراً ما تترادف النداءات في القصيدة الواحدة، لتجعل بنية الطلب والتنبيه هي المهمة على الدلالة العميقة للقصيدة؛ من ذلك قول العتقي:

يَا حَسَنَ الْوَجْهِ مَا يَضِيرُكَ لَوْ حَسَّنْتَ مَنْ فَعَلَكَ الَّذِي سَمِحَا

يَا قَاتِلِي فِي الْهَوَى بَلَا سَبَبٍ تُرَاكَ أَحَلَّلْتَ قَتْلِي هَمَجًا⁴

كما تأتي أحياناً نداءً مبهماً غامضاً لغير العاقل يستثير المتلقي بشحنات مركزة، تجعله معلقاً إلى ما يأتي بعد هذه القوة التأثيرية التي يحملها النداء لغير العاقل:

يَا قَصْرَ طَارِقِ الَّذِي طَرَقْتُ أَحْشَائِي فِيهِ بِلَابِلِ الصَّيْرِ

وَاللَّهِ مَا قَصَّرْتُ عَنْ قَلْقٍ لَكِنِّي قَصَّرْتُ بِالْقَسْرِ⁵

فالشاعر المشتاق إلى وطنه يعاني نزوحه عنه، فتنزاح لديه دلالات الأشياء حتى تتحول لديه الأشياء الغير عاقلة إلى أشخاص يكلمها يستحلفها، يقسم لها ويعتذر إليها، إنها حالة الوجد الذي يعبت بصاحبه فيجعله يعاني التيه حتى في لغته.

الهمزة: الهمزة نداء للقريب، وهي بذلك أنسب للتعبير عن التقرب الذي في المدح كقول الخزاعي مادحاً:

أَبْنِي مَنَادَ سَلَكْتُمْ سُنْنَ الْهُدَى وَالْعَقْدُ مِنْكُمْ بِالْوَفَاءِ مُعَارٌ⁶

فالمقصود بالمدح هنا، هم سلالة بني مناد ملوك القيروان الصنهاجيين، وكما مدحوا جميعاً فقد مدحوا فرادى كقول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

إِذَا قَالَ قَالَ الْخَيْرَ لَا بَاسِطًا يَدًا بظلمٍ وَلَا رَاضٍ مَقَالَةَ جَاهِلٍ

أَمْنَصُورُ إِنِّي قَدْ دَعَوْتُكَ تَابِتًا وَجِئْتُكَ أَسْعَى بَيْنَ حِافٍ وَنَاعِلٍ⁷

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص 442.

2- المنجد: نسبة إلى نجد، والمتهم: نسبة إلى هامة.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 108.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 257.

5- المرجع السابق: ص 391.

6- المرجع نفسه: ص 325.

7- المرجع نفسه: ص 395.

والهمزة لخصائصها الصوتية، كقصرتها زمنياً، وسهولة مخرجها تناسب البثّ والشكوى كقول الرقيق:

أظلمة العينين لَحْظُهُمَا السَّحْرُ وَإِنْ ظَلَمَ الخَدَّانِ وَ اهْتَضَمَ الخَصْرُ¹

وقد يستعين الشاعر بأداة نداء أخرى لتعضد الألف، زيادة في التنبيه والإسماح، مما يناسب العتاب الرقيق والاستعطاف، كقول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

أَيَا وَاحِدَ الحُسْنِ أَوْ حَدَّثَنِي لِمَا بِي وَإِنْ كَانَ لِي مَعْشَرُ
يَحَامُونَ دُونِي وَلَكِنْ حِمَى فَوَادِي أُبِيحَ وَلَمْ يَشْعُرُوا²

فعلى مستوى الاختيار لو أبدلنا الهمزة بحرف نداء آخر، لما ناسب السياق الذي تضمنها، لأن الشاعر العربي يدرك بسليقته أي العلامات أنسب للسياق الذي يطرقه. و«يجوز حذف حرف النداء»³ كما في قول أبي القاسم عبد الرحمن بن يحيى الأسدي ابن الخواص الكفيف، فلفظة "خليلي" منادى حذفت أدواته و أصلها: "يا خليلي"» وللحذف أغراض أهمها: العجلة والإسراع بقصد الفراغ من الكلام بسرعة، وقد يكون الحذف للإيجاز، كما يكون الحذف لقرب المنادى من المنادى سواء كان القرب حقيقياً مادياً أم معنوياً، فكأن المنادى لقربه لا يحتاج إلى واسطة لندائه»⁴:

خَلِيلِي هَذَا مَأْتَمُ المَجْدِ وَالْعُلَا أَصَابَهُمَا سَهْمُ الحَوَادِثِ بِالحَتْفِ⁵

والنداء المحذوف الأداة في الأنموذج قليل بالمقارنة مع ما ذكرت فيه الأداة، من ذلك قول محمد بن علي بن أحمد الأزدي المعروف بابن كاتب إبراهيم:

صَاحِ ذِرِ اللُّومِ فَإِنِّي امْرُؤٌ مِنْ سَكْرَتِي فِي حَبِّهَا غَيْرُ صَاحٍ⁶

والمتلقي يستشعر عجلة الشاعر حين يحذف الأداة، وقد تلتقي دلالة الحذف مع دلالة البيت لتتشاكل البنية اللغوية مع البنية الدلالية، من ذلك قول الشاعر ابن حربون يستحث رفاقه، ويستحث لغته لأن الشوق برّحه:

خَلِيلِي حُثَّابِي المَطِيِّ فَمَالَنَا عَلَى غَيْرِ حَيٍّ المَالِكِيَّةِ أُسْلُوبٌ⁷
وَمَا هَاجَنِي إِلَّا بِكَاءِ حَمَامَةٍ شَجَانِي لَهُ مِنْ دَوْحَةِ البَانِ تَطْرِبٌ⁸.

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص 59.

2- المرجع السابق: ص 393.

3- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 276.

4- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 276-278.

5- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 152.

6- المرجع السابق: ص 401.

7- المرجع نفسه: ص 105.

8- المرجع نفسه: ص 105.

التمني و الترجي و الدعاء:

«التمني هو طلب شيء يستحيل تحقيقه، أو طلب شيء ممكن غير مطموح في نيته»¹، ونجد الشاعر المغربي استعمله تعبيراً عما أعجزه الوصول إليه وما استبعد تحقيقه، وكثيراً ما يختلط تمنيه بمشاعر اليأس، من ذلك قول محمد بن سلطان الأقالمي:

ويحَ أهلَ الحبِّ ويحَهُمُ
يعلمُ الواشونَ سرَّهُمُ
ليتَ أهلَ الحبِّ ما خُلِقُوا
وهم صُمتٌ وما نَطَقُوا²

والأداة "ليت" هي أوضح أدوات التمني في الأنموذج، و كثيراً ما نجدتها في عبارة: "ليت شعري"، من ذلك قول علي بن يوسف التونسي، إذ نلاحظ تعاضد النداء والتمني والندبة في هذا البيت تكتيفا لدلالة الحزن والإشفاق:

يَالَيْتَ شِعْرِي أَيَحْيَا بَعْدَ بَيْنِهِمُ
قَلْبِي فَواحِزْنَا إِنْ لَمْ أُمَّتْ حَزَنًا³

كما عبّر الشاعر عن تمنيه بعبارات أخرى منها "لو"، فهذا العتقي يتمنى من معشوقته الإحسان إليه:

يا حَسَنَ الوَجْهِ ما يَضِيرُكَ لَوْ
حَسَنْتَ مِنْ فِعْلِكَ الَّذِي سَمِجًا⁴

وإذا كان الطلب ممكن الإجابة، مطموحاً في تحقيقه سمي رجاءً، ونجده أقل من التمني حضوراً في الأنموذج، وكأن المغربي كان يتحسّر أكثر ما يتحسر على الأمور البعيدة المنال، وحتى الرجاء عنده نجد أحياناً مفرغاً من معنى الرجاء، بل يحمل معنى التمني كقول السوسي، إذ السياق اللغوي الدلالي للأداة "لعل" يقترح سهولة في التحقيق وإمكانية له، أما السياق العام فيترع به إلى التمني المستحيل:

باللّهِ يا جِبَلَ المَعسِكرِ دَعُ
كيما أسألتُها فتخبرني
ريحَ الجنوبِ لعلّها تسري
ما يفعلُ الجيرانُ بالقصرِ⁵

ومن الأيقونات الأسلوبية الهامة التي توصل بها المغربي في شعره ألفاظ الدعاء، ونجدها متنوعة في الأنموذج، من ذلك قول الرقيق:

سَقَى اللهُ صوبَ القصرِ تلكَ مغانياً
وإن غَنَيْتَ بالنيلِ عن سبيلِ القطرِ⁶

فالشاعر يدعو الله أن يحسن إلى مرابع صباه، ومن الدعاء الطريف ما جاء في سياق الغزل كقول العتقي:

1- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 68.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 384.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 303.

4- المرجع السابق: ص 257.

5- المرجع نفسه: ص 391.

6- المرجع نفسه: ص 63.

لا جعلَ اللهُ منكَ لي فرجًا
ولا أرائيكَ في الهوى أبداً
دعوةٌ من في هواك قد نضجًا
إلا كذا مُقبلاً ومُنعرجاً¹

ونجد الدعاء الصادق كذلك في الرثاء؛ من ذلك قول ابن الخازن:

سقى اللهُ ذاكَ الرَّمسَ جوداً كجودِهِ
وسحَّ على ظمأى معاهدِهِ العهدُ²

والدعاء لا يحمل دائماً المعاني الإيجابية فقد يحمل أحياناً مشاعر الغضب والثورة، من ذلك قول ابن زنجي الكاتب:

وكنا نظنُّ الكفرَ في جاهليَّةِ
فتعساً لكفرٍ جاهليٍّ مُخضرمٍ³

وقد يأتي الدعاء زائداً دلالة هامشية، كمجيئه في قول قول عبد الرحمان بن محمد الفراسي اعتراضياً:

فأقضِ - وقالك اللهُ - من بيننا
بالحقِّ يا خيرَ امرئٍ يقضِي⁴

الجميل الإنشائية غير الطلبية:

رأينا حضوراً واضحاً للأساليب الإنشائية الطلبية، و بالمقابل نجد الأساليب الغير طلبية قليلة، وهي في الأنموذج تنحصر في أسلوب التعجب والقسم، و«الجميل غير الطلبية لا تستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب»⁵:

-**التعجب:** «للتعجب المبوب صيغتان: ما أفعله وأفعل به، أما غير المبوب فهو التعجب الذي تدل عليه صيغ أخرى مع وجود قرينة التعجب»⁶، والتعجب في الأنموذج أخذ شكلين واضحين: فقد جاء على الوزن الثاني: "أفعل به"، كقول قرهب بن جابر الخزاعي:

أحبُّ به من زائرٍ متعطِّفٍ
حيَّاك من كُتبٍ بحسنِ تحيةٍ
لو أنَّه في وصلِهِ متمادي
فكأنما ناداك وَسَطَ النَّادي⁷

أو قوله يتشوق إلى أيام الشباب:

لُبسُ الشَّبَابِ فُكاهةٌ ولذاذةٌ
أكرمُ بأيامِ الشَّبَابِ فإِنَّها
وحلَى المشيبِ سَكينةٌ ووقارٌ
وأبى الهوى من طيبهنَّ قِصارُ⁸

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان ص 256.

2- المرجع السابق: ص 85.

3- المرجع نفسه: ص 109.

4- المرجع نفسه: ص 149.

5- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 54.

6- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 238.

7- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 328.

8- المرجع السابق: ص 325.

فصيغة التعجب "أكرم" والتوكيد يكشفان عن صدق عاطفة الشاعر، وصيغ التعجب أنسب ما تكون للمدح، كقول عبد الله بن أبي العباس الأبرش البلوي:

ففاخِرٌ بقحطانِ بنِ هودٍ ويعربِ إذا أنتَ فَاخَرْتَ امرِئاً فهُمَا هُما¹

كما نجد التعجب غير المبوب؛ وهو ما وضع على غير صيغ التعجب ولكنه أفاد التعجب، كقول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

عجبا لمن ألقى عليه رداءه أو مدّ كفاً في الصعيد لردّه²

فالمنادى المحذوف الأداة "عجبا" صيغة تفيده التعجب، كما يمكن أن يتراح النداء إلى دلالة التعجب كقول إبراهيم بن محمد المرادي ابن سوس واصفاً القمر:

وبعدَ ذا ثلبِيسُهُ خِلَعَةً يا حسنه في لونها المونق³

وقد نجد صياغة تتوزع الدلالة فيها بين التعجب، والاستغراب والخيبة مثل قول معد بن حسين بن خيارة الفارسي:

فيا عجباً مني تشحطت في دمي بأسياف قوم كنت أحسبهم جندي⁵

والملاحظ أن التعجب بهذا الشكل كثير، لا يمكن إحصاؤه لتنوع صياغاته، وربما نجد التعجب دلالياً حاضر، لكن لا نجد قرائنه بسهولة مثل قول علي بن أبي علي الناسخ:

أصبحتُ مملوكٌ من قد كنتُ مالِكُهُ كذا العجائب في تصريفِ ذا الزمن⁶

فالبيت يحمل معنى المفارقة المذهلة، لكن لا يمكن أن نكتشف عبارة تشير إلى التعجب إلا في قوله "كذا العجائب"، مما ينبهنا إلى البنية العميقة للبيت وهي المفارقة وعدم الرضا.

القسم: القسم أسلوب من الأساليب الإنشائية» يؤدّي بحروف خاصة وبألفاظ معينة، الغرض منه توكيد الكلام وتقويته»⁷. وهو في النموذج حاضر نسبياً ضمن الأساليب الإنشائية، صيغ أكثره بحرف "الباء"؛ كقول أبي محمد عبد الله بن محمد التنوخي المعروف بابن قاضي ميلة، فمحاورته تُقسم بعيشها على صدق ما تقوله:

1- حسن بن رشيح القيرواني: أنموذج الزمان ص 185.

2- المرجع السابق: ص 394.

3- المرجع نفسه: ص 67.

4- في اللسان التشحط: الاضطراب في الدّم، وتشحط الولد في السّلى اضطرب فيه، قال النابغة: وَيَقْدِرْنَ بِالْأَوْلَادِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ تَشْحَطُ فِي أَسْلَائِهَا كَالْوَصَائِلِ.

5- حسن بن رشيح القيرواني: أنموذج الزمان، ص 416.

6- المرجع السابق: ص 263.

7- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 135.

بعيشي لم أخبر كما أنه فتى على لفظه بُرْدُ الكلامِ المَفُوفِ¹

والقسم أسلوب توكيد، وربما تعدد المقسم به زيادة في التوكيد، كما في قول محمد بن الربيع، وقد أقسم
"بالحرمة" و"النعمة"، مستعملاً حرف القسم "ب"، والمقسم عليه تضمنه البيت الثاني:

بِحُرْمَتِكَ الَّتِي عَظُمَتْ لَدَيَّا وَنِعْمَتِكَ الَّتِي صَارَتْ إِلَيَّا
أَجِرْنِي أَنْ تَنَادِيَنِي بِلَقَبٍ أَرَى الْإِغْضَاءَ مِنِّي عَنْهُ عَيًّا²

وقد يمتد القسم إلى أكثر من ذلك كقول بكر بن علي الصابوني:

سَأَلْتُكَ بِالْقَمَرِ الْأَزْهَرِ وَبِالْعَيْنِ وَالْحَاجِبِ الْأَنْوَرِ
وَ**بِالسَّيِّدِ** الْمَاجِدِ الْمُرْتَجَى لِدَفْعِ الْمَظَالِمِ وَالْمُنْكَرِ
أَجِرْنِي مِنَ النَّاقِصِ الْأَعْوَرِ فَلَوْلَاكَ فِي النَّاسِ لَمْ يُذْكَرِ³

وقد يجيء القسم صريحاً بلفظه كقول علي بن يوسف التونسي مادحاً:

أَقْسَمْتُ لَوْ مُنِحَ الْمَفْوَهُ رُشْدَهُ مَا قَالَ إِلَّا الشَّرْقَ زَارَ الْمَغْرِبَا⁴

كما يمكن أن يترادف القسم زيادة في التوكيد وتكثيفاً للدلالة:

وَاللَّهِ لَا فَارَقْتُ نَفْسِي عَلَيْكَ أَسَى مَا غَبْتُ عَنْ نَظْرِي أَوْ يَنْقُضِي عَمْرِي
وَلَا - وَحَقُّكَ - لَا أَحْلَيْتُ قَلْبِي مِنْ وَجَدِّ عَلَيْكَ وَلَا عَيْنِي مِنْ سَهْرٍ⁵

والظاهر أن الأساليب الإنشائية غير الطلبية قليلة بالمقارنة مع الأساليب الإنشائية الطلبية، وهذا يتوافق مع ما
يشيع في الخطاب الشعري العربي عموماً.

- العدول على مستوى الجملة:

من مظاهر العدول في التركيب اللغوي: التقديم والتأخير، وهما يحققان أغراضاً نفسية ودلالية، ويقومان
بوظائف جمالية باعتبارهما ملمحاً أسلوبياً خاصاً» إذ يتم عن طريقه كسر تلك العلاقة الطبيعية المألوفة بين
المسند والمسند إليه في الجملة ليضعها في سياق جديد وعلاقة متميزة⁶، ذلك أن بناء الجملة في اللغة العربية
يخضع لنظام تركيبى معين في ترتيب المفردات اللغوية، وهو أن الجملة الاسمية يتقدم فيها المسند إليه (المبتدأ)
على المسند (الخبر)، وفي الجملة الفعلية يتقدم المسند (الفعل) على المسند إليه (الفاعل أو نائبه)، إلا أن هذا
النظام ليس صارماً أو مقدساً، فثمة مرونة كبيرة يقدمها النظام اللغوي لكي يتمكن الشعراء من استغلالها،

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 212.

2- المرجع السابق: ص 382.

3- المرجع نفسه: ص 96.

4- المرجع نفسه: ص 299.

5- المرجع نفسه: ص 121.

6- راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 233.

وهو كما يرى ابن رشيق المجال الذي يتبارى فيه الشعراء: « رأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم، إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير»¹.

وقد استثمر شعراء الأئمة هذا النوع من العدول خدمة لخطابهم الشعري، ويصعب إحصاؤه بدقة لكثرتة وتنوعه: فمن مظاهر العدول التركيبي الواضحة في الأئمة **تقديم المفعول به على الفاعل**، نجد في قول محمد بن عبدون الوراق السوسي، الذي قدّم المفعول به "فقره" على "المعسر" لما في ذلك من تنبيه عليه:

وعَايَنْتَنِي كَيْفَ أَشْكُو الْهَوَى كَمَا يَشْتَكِي فُقْرَهُ الْمُعْسِرُ²

ونجد في قول يعلى بن إبراهيم بن عبد الخالق الأربسي يصف بستاناً، وفي هذا تقديم لـ "الماء" وهو مفعول به وتأخير "صور" وهو فاعل:

وتَبَدُّ الْمَاءَ مِنْ أَفْوَاهِهَا صُورٌ فِيهِ فَتَحْسِبُهَا وَالْمَاءُ مَرْتَدِفٌ
تَثَاءَبَتْ فِي أَوَانِ الْقَرِّ فَاحْتَلَطَتْ أَنْفَاسُهَا وَالْهَوَا فِي جَسْمِهَا كُثْفٌ³

ومعظم محلي الخطاب يؤكدون على أن التقديم اهتمام بالمقدم، فالشاعر حين رسم صورته الشعرية بدا له أن المفعول به أهم من بقية عناصر الصورة، فجعله في بداية البيت متقدماً على الفاعل الذي كان في مرتبة أقل من حيث الأهمية، ونجد هذا الاهتمام أنسب ما يكون لمعاني المدح من ذلك قول محمد بن علي بن أحمد الأزدي المعروف بابن كاتب إبراهيم، الشاعر الذي لا يهمله إلا الاعتراف لممدوحه بالملك وأحقّيته به، وهو لذلك يقدم جملة المفعول "أن لا ملك غيره" على الفاعل "سمر القنا" وفي ذلك اهتمام واضح بالممدوح، وبمكائنه حتى في التركيب اللغوي:

تَشْهَدُ أَنْ لَا مَلِكَ غَيْرُهُ سُمْرُ الْقَنَا الصُّمُّ وَيَبِضُّ الصَّفَّاحُ⁴

ومن مظاهر العدول التي تتخذ سمة الأسلوب: **تقديم الخبر على المبتدأ**؛ وفي تقديم الخبر على المبتدأ جانب أسلوب مهم، لأن الأسلوبية تهتم بالتراكيب المشحونة دلالياً وتأثيرياً كما أنها تهتم بالمسند أكثر من المسند إليه، لأنه هو الذي يضيف جديداً إلى دلالة الجملة وهو غالباً محور الدلالة، والمغاربة بذوقهم العربي ودربتهم أدركوا هذا الدور المميز للمسند، خاصة في الجملة الاسمية، فنجدهم كثيراً ما يقدمونه على المبتدأ، من ذلك قول عبد الله بن محمد الجراوي:

عَلَى رَأْسِهِ التَّاجُ مُسْتَشْرِفًا كِتَاجِ ابْنِ هَرَمَزٍ فِي الْمَهْرَجَانِ⁵

¹ - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط5، 1981، ج1، ص 261.

² - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 393.

³ - المرجع السابق: ص 429، 430.

⁴ - المرجع نفسه: ص 401.

⁵ - المرجع نفسه: ص 218.

فشبه الجملة "على رأسه" خبر مقدم للمبتدأ "التاج"، فنلاحظ أن دلالة البيت تركز على الوضعية أكثر من تركيزها على التاج، وفي ذلك تخصيص وتعيين. وفي قول عبد العزيز بن خلوف الحروري النحوي وقد استغل نهاية الشطر، فقدّم الخبر "له" على المبتدأ "داء" ليحقق وحدة القافية، كما يحقق دلالة التخصيص:

غيران يُضربُ بالمهْنَدِ كُلِّهِ حَتَّى يُقَالَ: لَهُ بِهَذَا دَاءٌ¹.

ومن ذلك أيضاً قول معدّ بن حسين بن خيارة الفارسي، إذ قدّم الخبر "للحرب" على المبتدأ "منفعة" لغرض التنبيه، ففي هذا التقديم إشارة كذلك إلى أن أصعب الأمور عند الناس مقدّمة لدى الشاعر، استهانة منه بها وفخراً بنفسه:

للحربِ عندي وللأسفارِ منفعةٌ عَظِيمَةٌ أَنَا مِنْهَا غَيْرُ مُحْرَبٍ
فما أتيتُ بعرضٍ مسَّه دَنَسٌ ولا بجدِّ حسامٍ غيرِ مَخْضُوبٍ²

وفي قول عبد العزيز بن خلوف الحروري النحوي مادحاً، وقد قدّم الخبر "بعض الحصى" على المبتدأ "الياقوتة الحمراء" وفي ذلك تنبيه إلى أن الحصى المستصغر لدينا؛ بعضه الياقوتة التي لا تقدر بثمن:

ما أنتَ بعضُ النَّاسِ إلَّا مثلاً بعضُ الحَصَى الياقوتَةُ الحمراء³

وكما استغل المغربي طواعية اللغة بتأخير ما حقه التقديم، فإنه استغلها كذلك بتقديم ما حقه التأخير، وحضور هذه الأشكال من الانزياح على مستوى التركيب دليل على نضج الشخصية الشعرية المغربية. ومن أشكال العدول على مستوى الجملة الشعرية تقديم جواب الشرط على جملة الشرط كقول أبي القاسم عبد الرحمن بن يحيى الأسدي المعروف بابن الخواص الكفيف:

فلا تكُ في شكٍّ إذا كنتَ عالماً بأنَّكَ لا تُعْطَى سِوَى خُطَّةِ الحَسَفِ⁴

أو تقديم الظرف للتأكيد على معنى الاستمرارية وعدم التحول، من ذلك قول يعلى بن إبراهيم بن عبد الخالق الأربسي الذي يركّز انتباهنا إلى أهم عنصر في مدحته، وهو عدم تحول الممدوح في صفاته وفي فعّاله، وذلك بتقديمه للظرف "أبداً":

أبداً على طرفِ السُّؤالِ جوابُهُ فكأنَّما هو دَفْعَةٌ مِنْ صِيْبٍ⁵

ومن التقديم أيضاً تقديم الضمائر كدلالة على القصر، في قول عبد الله بن العباس الأبرش البلوي، الذي قدّم الضمير "هم":

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 163.

2- المرجع السابق: ص 414.

3- المرجع نفسه: ص 164.

4- المرجع نفسه: ص 152.

5- المرجع نفسه: ص 433.

هَمْ أَفْدُمُ الْأَمْلَاكِ مُلْكًا وَسُؤْدَدًا وَمَجْدًا وَآلَاءَ وَفَخْرًا مَسْلَمًا¹

ومن التأخير كذلك تأخير الفاعل، إذا لم يكن عنصراً محورياً في دلالة الجملة، كما في قول أبي عبد الله محمد بن أبي سعيد بن أحمد بن شرف الجذامي، إذ نشعر بتأخر ذكر الفاعل "حسان" مادح أولاد جفنة، وهذا التأخر مرده أن الشاعر منشغل بدلالات أخرى، وهي المدح والمبالغة فيه، لأن البيت في الأصل نُظِمَ مدحاً ولذلك ترك عناصر الجملة التي لا تحمل دلالة المدح إلى الشطر الثاني حتى يفرغ من مدحه:

فَلَوْ رَأَى مِنْ مَضَى مَا شِدَّتْهُ لَهَجًا أَوْلَادَ جَفِنَةَ بَعْدَ الْمَدْحِ حَسَّانًا²

والشاعر المغربي يجذف أحياناً عناصر غير أساسية كحروف النداء، كما في قول عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي، وقد حذف حرف النداء من عبارة "أمير الجود":

هَتَنَكَ أَمِيرَ الْجُودِ خَيْرُ هَدِيَّةٍ تَقَدَّمَهَا الْإِيمَانُ وَالْيَمْنُ وَالْفَخْرُ³

كما نجد المغربي أحياناً يجذف ركناً من الجملة الشعرية، من ذلك حذف المبتدأ؛ في قول المثقال:

أَخِي بُوْدَادٍ لَا أَخِي بَدِيَانَةٍ وَرَبِّ أَخٍ فِي الْوُدِّ مِثْلَ نَسِيبٍ⁴

فالشاعر قد ابتدأ بالخبر "أخي" ليؤكد على الأخوة، وقد كان بإمكانه أن يتدبى بالضمير "هو"، وكأنما أراد التنبيه على هذه الدلالة. ونجد ذلك أيضاً في قول عبد الرحمان بن محمد الفراسي، فالشاعر وفي أسلوب تشويقي وخاصة عند ابتدائه "مسألة" يجعل المتلقي منجذباً لسماع بقية خطابه، وهذه إحدى وظائف الحذف ألا وهي التشويق وإثارة حاسة الفضول لدى المتلقي:

مَسْأَلَةٌ جَاءَكَ عَنْوَانُهَا خَصْمَانِ فِي أَمْرٍ بِمَ تَقْضِي

طَرْفٌ رَأَى طَرْفًا فَلَمْ يَبْرَحَا إِلَّا وَجُرْحُ الْبَعْضِ فِي الْبَعْضِ⁵

والشاعر المغربي وقد استنفذ كل إمكانات اللغة العربية التركيبية، نجده يعتمد على أيقونة التكرار التركيبي، وهي إضافة إلى كونها تمس المستوى الصوتي فهي تمس المستوى التركيبي، كما في قول ابن شرف:

فَالْمَاجِدُ السَّيِّدُ الْحُرُّ الْكَرِيمُ كَالْتَّعْتِ وَالْعَطْفِ وَالتَّوَكِيدِ وَالبَدَلِ⁶

فتوالي أسماء وصفات الممدوح وتوالي مصطلحات النحو نوع من اللعب بالكلمات وهذا هو جوهر الشعر، ولا يستطيعه إلا من امتلك ناصية اللغة، وإذ نجده في آخر القصيدة نفسها يلجأ إلى نفس الأيقونة الأسلوبية، لكنه هذه المرة يكرّر أفعال الأمر:

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 184.

2- المرجع السابق: ص 342.

3- المرجع نفسه: ص 172.

4- المرجع نفسه: ص 240.

5- المرجع نفسه: ص 149.

6- المرجع نفسه: ص 345.

سَلْ عَنْهُ وَانطِقْ بِهِ وَانظُرْ إِلَيْهِ تَجِدْ مِلءَ الْمَسَامِعِ وَالْأَفْوَاهِ وَالْمُقَلِّ¹

وهذا التوالي لأفعال الأمر يفيد تمجيد الشاعر لمدوحه حتى أنه ملاً عليه كل جوارحه، وقد يفيد كذلك الاضطراب كما في قول علي بن أحمد بن الصَّفَّار السُّوسِي، الذي عبّر عن حالة زوجته مستعملاً "الأفعال" دلالة على اضطرابها وعدم هدوء حالتها وقلة سكينتها وعدم رضاها بالوضع، وبالمقابل عبّر بالصفات- وتجنّب الأفعال- عن حالته التي تبدو أقل اضطراباً:

بَكَتْ وَشَكَتْ وَاسْتَرْجَعَتْ وَتَوَجَّعَتْ فَظَلَّتْ لَهَا مُسْتَرْجِعاً مُتَبَاكِئاً².

كما نجد التكرار التركيبي يمتد إلى أكثر من بيت، ففي قول محمد بن إبراهيم التميمي الكُمُونِي، نحسّ ببنية التناظر في أبياته التالية:

طَوَالَ عَلَيْهِنَّ الطُّوَالَ رَمَاحُهُمْ عِتَاقُ عَلَيْهِنَّ الْعِتَاقُ الْأَبَالِسُ
فَلَيْسَ لَهَا إِلَّا الْعَوَائِدُ سَائِقُ وَلَيْسَ لَهَا إِلَّا التَّأْدُبُ سَائِسُ
فَكَالرِّيْحِ لَمْ تَخْرُجْ لَهْنَ أَيَّاطِلُ وَكَالْبِرْقِ لَمْ تُضْرَبْ لَهْنَ قَوَانِسُ³.

ومن الأبنية الأثيرة لدى شعراء الأنموذج بنية الاعتراض « وهي إبعاد عنصرين من حقيهما الاتصال وإدخال عناصر أخرى بينهما، وهذه العناصر المقحمة أو البنية برمّتها قد حُدّدت لها أغراض من قبل النحاة والبلاغيين كالدعاء والاستعطاف»⁴، فمن الدّعاء قول علي بن أحمد بن الصَّفَّار السُّوسِي، والاعتراض "بحمد الله" قد أضاف دلالة التحقيق إلى الدعاء، فبدا المدح واقعاً متحقّقاً:

وَأَنْتَ -بِحَمْدِ اللَّهِ- فَذُ زَمَانِهِ وَأَوْحَدُ عَصْرٍِ مَا أَرَى لَكَ ثَانِيًا⁵

والشاعر المادح لا "يعترض" إلا بما يقوِّي مدحته ويزيدها قبولاً لدى الممدوح، من ذلك قول محمد بن عبدون الوراق السُّوسِي:

لَهُ- فِي اصْطِنَاعِ الْحَمْدِ- هِمَّةٌ حَاتِمٌ وَفِي الْبَأْسِ- يَوْمَ الرَّوْعِ- نَجْدَةٌ وَائِلٌ⁶

فجملة "في اصطناع الحمد" قد فصلت بين الخبر المقدم "له" والمبتدأ "همّة"، والشاعر لم يُرضيه أن يمدح بالهمّة فقط فأضاف إليها ما يزين هذه الهمّة، ويجعلها مسخّرة للمكارم، والاعتراض كثيراً ما يأتي كاستدراك يسوقه الشاعر بعد أن يبدأ جملة، فمحمد بن عطية بن حيان الكاتب يُعلِّمنا بأنه يقصد اللاتمين بخطابه، فبعد أن يبدأ بيته الشعري يعترض بقوله-وقد لاموا- فهو يخصّص اللاتمين بقوله:

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 345.

2- المرجع السابق: ص 266.

3- المرجع نفسه: ص 333.

4- رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص 116.

5- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 267.

6- المرجع نفسه: ص 395.

أقول لهم -وقد لأموأ-: دَعُونِي
ومن أهوى وشُرْبِي للعُقَار¹

والشاعر المغربي قد استغل مرونة اللغة وطواعيتها، لذلك نجده كثيراً ما يتلاعب بتراكيب جملتها الشعرية، فيقدم و يؤخر أو يحذف ليبلغ أقصى مدى من التأثير في المتلقي، وكل ذلك في حدود ما تتيحه اللغة من انزياح تركيبى، و بالتالي يتحقق له إيصال رسالته الشعرية في جانبيها الدلالي و الفني.

والملاحظ أن الشاعر المغربي في الأتمودج طرق أكثر الأيقونات الأسلوبية التركيبية ليصوغ وفقها خطابه، واستعماله الأساليب المتنوعة قد برهن على تحكمه في لغة خطابه تحكما جلياً، وهذا ما يدل على اكتمال السليقة العربية لدى شعراء هذه الفترة، إذ لا يكاد يخلو نص من نصوص الأتمودج من تنوع في الأساليب أو انزياحات تركيبية على مستوى ترتيب عناصر الجملة، وهذه التنويعات لم يتفرد بها الشاعر المغربي وحده فهي ديدن الشعراء منذ القوائد الأولى، بل إنها خاصية اللغة الأدبية عموماً شعراً كانت أو نثراً، لكن حضورها في الخطاب الشعري المغربي بهذه الكثافة يؤكد رغبة الشاعر المغربي في استكناه أعرق الدلالات على مستوى التركيب و الانزياح.

الصّورة الشعريّة:

إنّ نشاط اللغة التصويري عنصر أساسي من عناصر الأداء الشعري، وإن كان الخطاب الشعري لا يؤول دائماً إلى دلالات الصورة وحدها، إلا أن التصوير الشعري يعتبر النشاط الأوضح في هذا الخطاب، لذلك رأى بعضهم «أنّ الشّعْر هو تعبير بالصّورة، وأن القصيدة الجيدة هي بدورها صورة»²، فالصورة محصّلة دلالية لبنية الخطاب، وترجمة لعواطف وأحاسيس الشاعر التي ترتبط بجوهر التجربة، ورفقيّ الصورة وجدّتها مؤثّر صادق لمدى قدرة الخطاب الأدبي على التأثير في المتلقي، وقد أدرك ابن رشيق هذه الأهمية؛ إذ يرى أنّ «الشّعْر ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنّما لقائله فضلُ الوزن»³، ذلك أن لغة الشعر كلما نأت عن السطحية، ساعيةً إلى اللامتناهي والمطلق، بشحن المفردات ورسم الصّور وتكثيف الدلالة، ضمن إيقاع يفسّر حركية النفس عند انفعالها، كلما اقتربت من الجمال الفني ولامست جوهر الشعرية «وقيمة الشعر تكمن في نمو الخيال الشعري، إذ يعدّ القوة المبدعة الأساسية لكل شاعر، كما أنه يعدّ قوة إيجابية موصلة ومدركة، والشعر محتاج دائماً إلى أن يكون خلقاً خيالياً، وهو ميزة الأدب»⁴، وهذا القول يؤكّد على دور الخيال إذ هو من المكونات البنيوية الأساسية في

1- حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص 397.

2- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981، ص 08.

3- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل - بيروت، ط5، 1981، ج1، ص 122.

4- ينظر عبد الرحمان حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص 205.

الخطاب الشعري، والصورة هي وسيلة الخيال التي يمارس بها حضوره وفعاليتها، ومفهوم الصورة الشعرية كثيراً ما يرتبط بالمجاز والعاطفة والتأثير والإحساس، غير أن من تعريفاتها أنها «تجسيد لفظي للفكر والشعور»¹.

ومن النقاد من حاول الجمع بين وظيفة الانزياح ووظيفة الصورة التي تسعى بدورها إلى خلق انزياح على مستوى الدلالة «إن مخاطبة الحواس والتمرد على الدلالة الحرفية، واكتشاف علاقة، وتحرك الخيال بين قطبين، وإدماج الحسي بالمجرد في شكل أو بناء موحد تُملاً فيه الثغرة بين القطبين، تمثل أهم ما ينبغي أن يتحقق في الصورة الشعرية، وفي الصور داخل البناء الشعري، والصورة أو الصور تكثيف هادف إلى الانتشار، وبناء من عناصر قلقة تسعى إلى التوحد، وتوتر في الإدراك الفكري يخلّف الانسجام»²، فالصورة بهذا الاعتبار تقع بين قطبين: الواقع الذي تعتبر-الصورة- محاكاة له، واللغة التي تعتبر واقعاً افتراضياً قائماً في ذهن المرسل والمتلقي، وهي كلما كانت تحريفاً ذكياً للحقيقة، وانزياحاً واعياً كانت أكثر نجاحاً، ولذلك يرى البعض «أن قيمة الصورة الشعرية التي أفرزها الخيال لا ترجع إلى محاكاة الأشياء والإحساسات كما هي في الطبيعة، بل ترجع إلى قدرتها على طرح الأشياء في هيئة جديدة، غير مألوفة للمتلقي، من خلال علاقات جديدة في اللغة، مما يضيف وعياً وخبرة جديدة»³، ونجد هذا المعنى عند الناقد المغربي المتأخر حازم القرطاجني؛ إذ يقول «محصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود، وتمثيلها على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويهاً وإيهاماً»⁴.

والكلام عن الخيال والصورة الفنية عند الشاعر المغربي في الأنموذج هو الكلام عن العنصر الدلالي المهيمن على الخطاب، إذ لا يكاد يخلو بيت من تشبيه أو استعارة أو كناية أو مجاز، ويتخذ التشبيه الأيقونة الدلالية الأكثر وضوحاً إذ يجاوز حضوره كل أصناف البيان الأخرى، وأما من حيث الأبيات فيكاد يقارب نصف أبيات الأنموذج من حيث الحضور، وتأتي الاستعارة بنسبة حضور أقل إذ نجدتها فيما يقارب ربع أبيات القصائد، وهذه الإحصاءات للنسب غير دقيقة، لأن هذه الأشكال البيانية تبرز أحياناً فتكون جلية واضحة، وتخفى أحياناً أخرى حتى تلتبس على الناظر، كما أن هناك الكثير من الصور مما لا يقوم على أي نوع من هذه الأشكال البلاغية.

وسيتم تناول الصورة الشعرية مع الاستعانة باصطلاحات الباحثين: الدكتور علي البطل في كتابه "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري- دراسة في أصولها و تطورها-"⁵، و الدكتور علي

1- ينظر عبد الرحمان حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص193.

2- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص 40.

3- جابر عصفور: الصورة الفنية (في التراث النقدي و البلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 341.

4- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 2، 1981، ص 120.

5- ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري(دراسة في أصولها و تطورها)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

عالية في بحثه: "شعر الفلاسفة في الأندلس"¹، فبعد إعطاء مفهوم عن الصورة البيانية لأنها تشمل عدة أشكال بلاغية، يمكن تقسيم الصور الفنية على شكل ثنائيات متقابلة: الثنائية الأولى هي "الصورة التشبيهية و الصورة الاستعارية"، والثنائية الثانية هي "الصورة البسيطة و الصورة المركبة"، ثم ثنائية "الصورة الساكنة و الصورة الحركية"، وهناك كذلك ثنائية "الصورة الانفعال و تقابلها الصورة الانطباع"، أما الثنائية الرابعة فهي "الصورة التفاضلية و الصورة الكاريكاتورية".

- الصورة البيانية:

تمثل الصورة البيانية هدفا واعيا للشعراء، يمتلكون أدواته الإجرائية و التنظيمية، ويتوسل النقاد لدراستها بقدر غير هيّين من التنظير البلاغي، قصد رصدها و إبراز أثرها الجمالي الفني في النص الأدبي، وما تضيفه من بعد أسلوب، وكثيراً ما يتوقف نجاح النص على نجاحها، لذلك يقول جابر عصفور «الفتنة بالتشبيه فتنة قديمة، بل إن البراعة في صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة في نظم الشعر نفسه»²، وهذا ما يوافق رأي ابن رشيق من أن الشعر هو ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، و هذا الاهتمام من جانب مبدع النص، يقابله اهتمام أكبر من جانب الناقد الذي يسعى لأن يرصد طاقات الشّحن في الخطاب، حتى أن من النقاد من قصّر هدف النقد على الوقوف على الصورة البيانية مُمثّلة في الاستعارة في النص الشعري؛ إذ يقول محمد مفتاح: «قد لا يبالغ المرء إذا قال إن أهم ما يشغل الدارسين للغات الإنسانية حالياً هو الاستعارة، فهي موضع اهتمام من قبل اللسانيين وفلاسفة اللغة والمناطقة وعلماء النفس والأثروبولوجيين»³.

والصورة البيانية تشمل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل؛ ولاشك أن هذه المباحث تشتمل بين جنباتها على أشكال متعدّدة وأنماط متباينة للانحراف والتجاوز اللغويين» وهذا التقسيم لمباحث البيان يدل على أن البيانيين أدركوا نوعين من أنواع العلاقات بين الكلمات: العلاقات الرأسية، والعلاقات الأفقية، أو كما يقول جاكسون علاقات التشابه والتجاور، ويعتبر التشبيه والاستعارة أصل بناء الصورة البيانية وعين التعابير المجازية»⁴، و التشبيه هو مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة، وله أربعة أركان: المشبه والمشبه به ويسميان طرفي التشبيه، ووجه الشبه وأداة التشبيه ملفوظة كانت أو

1- علي عالية: شعر الفلاسفة في الأندلس، رسالة دكتوراه، إشراف العربي دحو، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2005/2004.

2- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 112.

3- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناس)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص81.

4- ينظر رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص151.

ملحوظة¹، «والتشبيه إما مفرد وهو تشبيه أمر مفرد بأمر مفرد آخر، وإما مركب وهو تشبيه صورة بصورة أخرى»².

وأما «الاستعارة فهي استعمال اللفظ في غير ما وُضِعَ له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيهاً مختصراً لكنها أبلغ منه»³. «وأركانها ثلاثة: مستعار منه وهو المشبه به ومستعار له وهو المشبه ويقال لهما الطرفان، ومستعار وهو اللفظ المنقول»⁴. والفرق الأساسي بين التشبيه والاستعارة هو مدى تلبس المشبه بالمشبه به «فالتشبيه... يوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد، وهذا أهم ما يميزه عن الاستعارة التي تتعدى على جوانب الواقع، وتلغي الحدود العملية بين الأشياء على نحو لا يستطيعه التشبيه»⁵.

كما تشمل الصورة البيانية على الكناية، التي تعتبر بدورها طريقة من طرائق البلاغة، وهي من الصور الأدبية اللطيفة» التي لا يصل إليها إلا من لطف طبعه وصفت قريحته، ولها من أسباب البلاغة في ميدان التصوير الأدبي ما يجعلها في مكانة متقدمة في وجوه البيان وهي واضحة المعالم دقيقة التعبير والتصوير، فهي كثيراً ما تأتي بالفكرة مصحوبة بدليلها والقضية وفي طيها برهانها»⁶.

أ- الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية:

الصورة التشبيهية على خلاف الصورة الاستعارية تراعي الحدود بين الأشياء، ودلالة التشبيه حتى وإن حذفت منه الأداة ففيه نية الفصل بين المشبهين، فهو لا يبنى على تلبس وتداخل تام بين طرفي الصورة، وأدوات التشبيه في النموذج كثيرة وكذا أنواعه، فالشاعر المغربي قد استخدم كل أدواته، "حرف الكاف" و"كأن"، وقد استعملهما بنسب متقاربة، وإن كان استعماله للكاف أكثر، كقول أبي حبيب عبد الرحمان بن أحمد بن حبيب في صورة تجمع بين الخمر في تألؤها وهي تجري وشعلة المصباح، ووجه الشبه الظاهر هو التلألؤ، أو اللون الجميل، غير أن الأثر النفسي الذي تتركه الخمر لشاربها حين يراها تُصب في أوانيها، هو وجه الشبه الحقيقي مع ذلك الأثر الذي تتركه الشعلة للساري الذي يرى فيها نوعاً من الأنس:

وقد نبّه السّاقِي النَّدامَى لقهوة
كشعلة مصباحٍ خلّاً أنّها تجري⁷

1- ينظر السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، دار ابن خلدون، الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص 200.

2- ينظر المرجع السابق: ص 203.

3- ينظر المرجع نفسه: ص 239.

4- ينظر المرجع نفسه: ص 241.

5- ينظر جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 122.

6- ينظر السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ص 200.

7- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 143.

فوجه الشبه الحقيقي هو الأثر النفسي والارتياح الذي تبعته كل من الخمرة والشعلة المنيرة، كما استخدم المغربي "كأن" بكثرة في تشبيهاته من ذلك قول علي بن إسماعيل الشريف الزيدي:

إِذَا سَفَرْتُ إِلَيَّ بِوَجْهِ بَدْرٍ كَأَنَّ عَلَيْهِ مِنْ ذَهَبٍ عَجَارًا¹
وَجَعَدٍ فَاحِمٍ إِنْ أَسْبَلْتَهُ رَأَيْتَ اللَّيْلَ قَدْ غَمَرَ النَّهَارًا
رَأْتَنِي فَكَتَسْتُ حَجَلًا كَأَنِّي غَرَسْتُ بِوَجْنَتَيْهَا جُلْنَارًا^{2 3}

والصورة كلها مبنية على المقارنة والتشبيه والأداة المظهرة هي "كأن"، و التشبيهات في الأبيات كثيرة: شبه وجه معشوقته بالبدر، من باب إضافة المشبه إلى المشبه به، ثم مثل لحسن وجهها و صفائه الرائق بمن يضع على وجهه "عجراً من ذهب"، ومثل إسبالها لشعرها على جبينها بالليل الذي يغشى النهار فيمحو ضياءه دلالة على شدة سواده مقابل بياض الوجه، ثم مضى في تشبيهه الأخير لوجهها المتورد من أثر الخجل بورود الجلنار الحمراء.

والصور التشبيهية كما أسلفت كثيرة في النموذج، وكما تنوعت أدواتها تنوعت كذلك أشكالها؛ فمنها التشبيه التام كقول حسن بن رشيق مادحاً:

يَأْتِي الْأُمُورَ عَلَى رَفْقٍ وَفِي دَعَاةٍ عَجَلَانُ كَالْفَلَكَ الدَّوَارِ فِي مَهَلٍ⁴

ومن التشبيهات: التشبيه البليغ وهو ما حذفت أدواته ووجه شبهه، كقول علي بن إسماعيل الشريف الزيدي:

وَفَاجَأَنَا التَّفَرُّقُ بَعْدَ وَصْلِ فَبَدَلٍ وَرَدَ وَجْنَتَيْهَا بِمَارًا⁵

إذ في قوله: "ورد وجنتها" تشبيه حذف أدواته ووجه الشبه، أما من التشبيه التمثيلي فقول ابن رشيق القيرواني المسيلي يصف الجيش:

فَالجَيْشُ يَنْفُضُ حَوْلَهُ أَسْتَهُ نَفْضَ الْعَقَابِ جَنَاحَيْهَا مِنَ الْبَلَلِ⁶

ومن التشبيهات الضمنية قول محمد بن شرف:

جَاوِرٌ عَلِيًّا وَلَا تَحْفَلُ بِمَادِئَةٍ إِذَا أَدْرَعْتَ فَلَا تَسْأَلُ عَنِ الْأَسْلِ^{7 8}

1- في لسان العرب: العجار هو ما يعتجر به، اعتجر فلان بالعمامة لفها على رأسه و ردّ طرفها على وجهه، و في العجم الوسيط: العجار ثوب تلفه المرأة على استدارة رأسها.

2- الجلنار: زهر الرمان.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 274.

4- المرجع السابق: ص 441.

5- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 274.

6- المرجع السابق: ص 441.

7- في لسان العرب الأسل: الرّماح والتّبل، وقد جمع الفردق الأسل الرماح أسلاتٍ فقال: قَدْ مَاتَ فِي أَسْلَاتِنَا أَوْ عَضَّ عَضْبٌ بَرَوْنِقَهُ الْمُلُوكُ تُقْتَلُ.

8- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 345.

وواضح على شعراء الأئمة استغلالهم لجميع الأساليب البيانية المعروفة وتحكمهم بها، يدل على ذلك كثرة حضورها و قوة سبكها. أما الصورة الاستعارية فهي من الوجوه البيانية التي نجدها حاضرة في الأئمة، وهي نوعان بحسب التصريح بالمشبه به أو حذفه، فحين يصرح به تسمى تصريحية، وحين يحذف ويؤتى بالمشبه فقط تسمى استعارة مكنية، والمكنية أكثر حضوراً في الأئمة من التصريحية، و« إذا رأينا في التشبيه كيف تتحقق صفة من الصفات في شيء ما بصورة قوية، فإننا نرى في الاستعارة خطوة أبعد في التخيل الذي يعبر عن تأثرنا بمظاهر الحياة والأحياء تعبيراً حافلاً بمختلف المشاعر والأحاسيس، وما ذاك إلا لأن الاستعارة من ذلك النوع الموحى الذي يجعل المتلقي يحسّ بالمعنى أكمل إحساس وأوفاه، وتصوّر المنظر للعين، وتنقل الصوت للأذن، وتجعل الأمر المعنوي ملموساً»¹.

ولقد أبدع المغربي صوراً طريفة متوسلاً بالاستعارة، كقول علي بن إسماعيل الشريف الزيدي، وقد شبهه "الليل بالملك" وحذف المشبه به وهو "الإنسان" وأتى بلازمه "رأس" على سبيل الاستعارة المكنية، ثم لم يتوقف عند هذا الحد من التصوير، بل تجاوزه إلى رسم صورة متكاملة، صورة النجوم التي تزين السماء، مشبها إياها بالدرّ الذي يزين التاج:

أَلَمْ وَفَوْقَ رَأْسِ اللَّيْلِ تَاجٌ مَكَلَّلَةٌ جَوَانِبُهُ بِدُرٍّ²

ومن الاستعارات المكنية قول محمد بن إبراهيم التيمي الكموني وقد شبهه الحزن "بالدار" وحذف المشبه به:

أَيُّ الْمُهْمُومِ عَلَيْهِ الْيَوْمَ لَمْ أَعْجِ وَأَيُّ بَابٍ مِنَ الْأَحْزَانِ لَمْ أَلْجِ³

أما الاستعارة التصريحية فهي ما حذف فيه المشبه وصرّح بالمشبه به، وحضورها في الأئمة قليل مقارنة بالمكنية، منها قول عبد الله بن محمد بن البغدادي:

وَلَقَدْ شَكُوتُ إِلَيْهِ بَعْضَ صَبَابَتِي فَحَنَّا وَقَالَ: أَرَى بِقَلْبِكَ نَارًا⁴

فقد شبه الشاعر صبابته ووجده بالنار التي تتضرم في القلب، وحذف المشبه وترك المشبه به، وفي ذلك مماثلة تامّة بين طرفي الاستعارة، وهي قريبة بالتشبيه المقلوب الذي يكون فيه وجه الشبه أظهر في المشبه من المشبه به، ومن التصريحية كذلك قول أبي القاسم سلمان بن عامر النحوي مادحاً قاضياً، فشبه العدل بالضياء وترك "الضياء" وحذف المشبه، وفي هذا تأكيد على عدل المدوح:

وَإِنْ قَامَ فِي النَّادِي لِفَصْلِ قَضِيَّةٍ أَعَادَ ضِيَاءَ كُلِّ مَا كَانَ مُظْلِمًا⁵

1- ينظر صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1995، ص 59.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أئمة الزمان، ص 275.

3- المرجع السابق: ص 334.

4- المرجع نفسه: ص 208.

5- المرجع نفسه: ص 129.

والشعراء كثيراً ما يأتون بالصورة مع ضدها لكي يتضح الفرق ويبرز للمتلقى، فالممدوح "يأتي بالضياء" مقابل "الظلام المستشري" في غيابه، لأن الشاعر في الاستعارة يعمد إلى تصوير المعنويات، ليخلق وجوداً جديداً للعبارة في علاقاتٍ صوريةٍ متخيلة تحقق الغاية الجمالية والتأثيرية عند الشاعر و المتلقي، ولا تقتصر الصورة الاستعارية على وظيفتها التصويرية، وإنما هنالك وظيفة نفسية، وهذه الوظيفة ترتبط ارتباطاً قويا بحالة الشاعر النفسية، وطبيعة تجربته الشعرية التي يريد تجسيدها، فضلاً عن انعكاس أثر المتلقي فيها. وتعتبر الكناية من أوجه البيان المهمة التي توسّل بها شعراؤنا كأداة بلاغية، لبناء خطابهم الشعري؛ وهي وإن كانت - فنياً - عند البعض أقل أثراً من التشبيه والاستعارة، إلا أنها ذات أثر في جمالية الخطاب و شاعريته، و«هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي»¹، مثالها قول علي بن حبيب التنوخي:

للمرءِ في أيّامِهِ واعظٌ لو فكَرَ المِغْرورُ في أمْسِهِ²

فلفظ "أمسه" كناية عن الماضي عموماً، ودلالة الكناية تفهم من السياق العام للكلام؛ كقول التنوخي بعد أبيات من البيت السابق:

يا ربِّ غفرانَكَ يَرجُو الذِي أسرفَ في الدُّنيا على نَفْسِهِ³

فعبارة "أسرف في الدنيا" كناية عن آثام الشاعر و زلاته التي يستغفر منها، والكناية أيقونة أسلوبية تختلف درجة وضوحها و خفائها، لذلك لا يمكن إحصاء حضورها في الأنموذج، وإن كان واضحاً أنها مستعملة بكثرة، كقول معدّ بن حسين بن خيارة الفارسي واصفاً حزنه عند الفراق:

وقد كنتُ ما اصفرّت لبيّنِ حدودِكُمْ من الوَجْدِ إلّا احمرّ دَمْعِي على خَدِّي⁴

ففي عبارات "اصفرّت حدودكم" و"احمرّ دمعي" كنايات واضحة عن الحزن والتأثر الشديد، وهناك كنايات مألوفة في الشعر كقول علي بن يوسف التونسي مبالغاً:

جُرْدٌ سبقنَ البرقَ غيرَ حوافلٍ وجَرينَ أبعدَ شأوهِ والأقرباً⁵

ففي قوله "سبقن البرق" كناية عن سرعة هذه الخيل، وفيها كذلك مبالغة وهذه المبالغات مألوفة وشائعة في الشعر العربي.

1- ينظر السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ص 273.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 281.

3- المرجع السابق: ص 281.

4- المرجع نفسه: ص 415.

5- المرجع نفسه: ص 300.

ب-الصّورة البسيطة و الصّورة المركّبة:

الصورة البسيطة هي صورة بيانية تشمل التشبيه المفرد العادي والتشبيه البليغ وهو ما حذفت فيه أداة التشبيه ووجه الشبه، وتشمل « التشبيه المقلوب الذي يجعل فيه المشبه به مشبها والعكس لأن وجه الشبه أظهر في المشبه»¹، كما تشمل الاستعارة والمجاز اللغوي المرسل والكنائية، « وهي بسيطة لأنها تشبه أمراً واحداً بآخر، وبساطتها تكمن في تصويرها للأشياء مفردة»²، و نجدها حاضرة في شعر المغربي بكثرة وكان بساطتها وافقت بساطة في نفسه، وقد تراوحت بين الكناية الظاهرة المعنى، كقول عبد الله بن محمد بن البغدادي:

ما كلُّ من عرفَ التغرُّلَ باسمِهِ يجدُ الَّذِي أدنى إليَّ خَلوباً
أعطيتُ فضلَ زمامِ قلبي أحمرَ الـ نخديينِ مكحولَ الجفونِ ربيياً³

فعبارة "أحمر الخدين مكحول الجفون" كناية قريبة ظاهرة الدلالة على المرأة، إذ لا يجد القارئ صعوبة في إدراكها، كما نجدها في المجاز المرسل في قول ابن البغدادي كذلك:

وإذا العيونُ أردنَ قتلَ متيمٍ كسبتهُ بجفونهنَّ ذُوباً⁴

فلفظة "العيون" مجاز مرسل علاقته الجزئية، وهو كذلك من الصور القرابية، لا يبذل المتلقي جهداً في إدراكها» ويعتبر التشبيه بين عناصر البيان في تراثنا العربي بوصفه الأيقونة الأساسية والعامل الفاعل في الشعرية العربية»⁵، و نجد له حضوراً كثيفاً في النموذج؛ فمنه قول إسماعيل بن محمد اللخمي المعروف بابن الاسفنجي:

ولقد وقفْتُ بها أسائلُ رسمَهَا تسألُ مقروحِ الجوانحِ مشكلِ
فرايتهاً مثلَ الهلالِ فلن تُرى في الشكِّ إلّا بعدَ طولِ تأمُّلٍ⁶

فقد شبه آثارها "بالهلال" الذي لا يُرى في ليلة الشكِّ إلا أن يطول رصده ومراقبته، وكأنه يريد أن يرى شخصها من خلال آثارها، والبيتان يحملان الطابع الجاهلي؛ الذي كان يستوقف الشاعر- قبل الولوج إلى عرضه- عند الطلل باكياً متسائلاً، وهذا التشبيه تام ذكرت فيه الأداة ووجه الشبه، أما من البليغ فقول علي بن يوسف التونسي مادحاً مهولاً من أمر ممدوحه:

هو البحرُ يجتاحُ السفينَ إذا طَمَا فلا تركبَنَّ البحرَ وقتَ عُبَابِهِ¹

1- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدع، ص 217.

2- ينظر علي عالية: شعر الفلاسفة في الأندلس، رسالة دكتوراه، إشراف العربي دحو، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2005/2004، ص 284.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 205.

4- المرجع السابق: ص 206

5- ينظر رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص 206.

6- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 92.

فالشاعر يجعل من ممدوحه مجراً على وجه التشبيه البليغ، وفي حذف الأداة تلبس من المشبه بالمشبه به، يكاد يكون تاماً كما في الاستعارة ولذلك سمي هذا النوع بالتشبيه البليغ، ومن المعروف أن طرفي التشبيه لا تتداخل معانيهما ولا يتحد أي منهما ولا يتفاعل مع الآخر، بل يظهر أحدهما منفصلاً عن الآخر ومتميزاً عنه، والمظهر الواضح لهذا التمييز هو أداة التشبيه، «فالأداة في مثل هذا التصور بمثابة الحاجز المنطقي الذي يصل بين الطرفين المقارنين ويحفظ لهما صفتيهما المستقلة، وحتى لو حذفت الأداة... فإن المبدأ الأساسي يظل قائماً ويظل طرفا التشبيه متمايزين تماماً لا تتداخل حدودهما العملية والمنطقية لأن نية وضع الأداة هي الفصل بين الطرفين»²، أما في الاستعارة فإن التلبس بين المشبه والمشبه به يكون كاملاً حتى يُعامل أحدهما معاملة الآخر، كقول عبد الله بن محمد بن البغدادي، فالتلقي سيلحظ ببساطة التشبيه في "كأنه سيف الزمان" و "كأنني رجل" لأن التشبيه مبني على نية الفصل بين الطرفين (المشبه و المشبه به)، أما في الاستعارة المكنية "لتلاعب الأيام" فلا يكاد يتنبه لها المتلقي، لأن الشاعر قد جمع بين "التلاعب" الذي يحمل صفة الإرادة والعقل و"الأيام" التي هي من الأمور المعنوية، وعاملها الشاعر معاملة الإنسان بأن أسند إليها فعل التلاعب، والمجال الاستعاري المشترك الذي يمكن أن يجمع بين المشبه والمشبه به (المستعار والمستعار له) هو أذى الناس والقدرة على مفاجأهم:

وكأنه سيفُ الزَّمانِ مجرّداً وللنَّباتِ فلأ يزالُ خضياً
وكأنني لتلاعبِ الأيامِ بي رجلٌ لبستُ ثيابها مقلوباً³

وقد يكون المجال الاستعاري الذي يشترك فيه المستعار منه والمستعار له هو الكرم والعطاء، وهذا ما يناسب المدح في قول أبي بكر عتيق بن تمام بن أبي النوق الطيب:

تركتُ أهلي وأوطاني لقصدِ فتى يدهُ أحصبُ من أهلي ومن وطني⁴

ففي الاستعارة المكنية: "يدهُ أحصب" قد حذف المشبه به وهو الأرض المعطاءة الخصبية، والمجال الاستعاري الذي يشترك فيه المستعار منه والمستعار له هو الكرم والعطاء «ذلك أن العملية الاستعارية بقدر ما تقيم تخلخلاً في مظاهر الواقع الراقدة الظاهرة ليفتح على أنقاضها عالماً جديداً، تحدث أيضاً تخلخلاً معادلاً على مستوى بنية الجملة فنرى الفعل يسند إلى ما ليس له في الحقيقة، وتوصف الأسماء بما لا يأتي لها أن توصف به في الواقع، ويضاف الاسم إلى ما لا صلة له في الطبيعة»⁵، ومن ذلك قول الحسن بن محمد التميمي القاضي التاهرتي المعروف بابن الربيب القاضي الذي أسند التردد والإحجام والمباغنة للموت، "فالموت

1- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان ، ص 303.

2- ينظر جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 193.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص 206.

4- المرجع السابق: ص 243.

5- رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص 182.

يعاجل" وهو كذلك "يحجم" بعد أن يهجم بالأمر، وهذا كله من باب إسناد الأفعال الإرادية العاقلة إلى غير العاقل:

ولو لَمْ يعاجله الحِمَامُ أبَادَهُمْ ولكن رجالٌ أسلموه فسَلَمًا
وما أنْ نُجَا منْ غمرةِ الموتِ "قاسمٌ" بإحجامِهِ لكتَمًا الموتُ أحجمًا¹

والصورة البسيطة عند المغربي من الأدوات الأسلوبية التي أكثر من طرقها حتى لقد صحَّ أن يقال عن شعره بأنه تعبير بالصورة، وأن قصيدته الجيدة هي بدورها صورة.

أما الصورة المركبة فإنها تتمثل في التشبيه التمثيلي والتشبيه الضمني « وهي مركبة لأن فيها مشابهة بين الصور، ووجه الشبه فيها منتزع من متعدد، فهو الآخر مكون من صورة فيها أكثر من شيء واحد»². والشاعر المغربي كثيراً ما يبني صورته المركبة بناءً توالدياً، فهو إذا طرق أيقونة أسلوبية يغلب عليه أن يكرر طرقها في نفس المقطع، كقول أبي بكر عتيق بن حسان بن خلف بن أبي العرب الخرقى، فنجد صورة مركبة أولى في التشبيه "هذا وأنت بدهر لا جواز به" رابطاً هذا المقطع بأداة التشبيه "كأنك الخير مقروناً بأشرار" وهذا على سبيل التشبيه التمثيلي، ثم يضيف صورة أخرى: وهي التشبيه الضمني، إذ عند الشاعر أن ممدوحه يمثل الجانب المشرق الذي يزداد وضوحه كلما أظلم ما حوله، وقد لجأ الشاعر إلى هذا النوع من التلوين المتضاد "المشرق والمظلم" ليجعل لمعناه تجسيدا واضحا، لأن « الصورة الأدبية هي تلك الظلال والألوان التي تخلعها الصياغة على الأفكار والمشاعر، وهي الطريق الذي يسلكه الشاعر والأديب لعرض أفكاره وأغراضه عرضاً أدبياً مؤثراً، فيه طرافة وامتعة وإثارة»³:

رفضتَ دنياكَ رفضَ المستقلِّ لها ولمْ تَكُنْ لتبيحِ الدَّارَ بالدَّارِ
هَذَا وَأَنْتَ بَدَهْرٍ لَا جَوَازَ بِهِ كَأَنَّكَ الْخَيْرُ مَقْرُونًا بِأَشْرَارِ
لَوْلَا التَّضَادُّ فِي الْأَشْيَاءِ مَا ظَهَرَتْ فِي ظُلْمَةِ اللَّيْلِ مَسْرَى الْكَوْكَبِ السَّارِي⁴

ونجد هذا الترادف في الصور في قول علي بن أحمد بن الصفار السوسي كذلك؛ وهو يمدح الشعر ويفاضل بينه وبين النثر، مستعملاً في ذلك التشبيه الضمني ثم التشبيه التمثيلي، والصورة مبنية على المفاضلة، والتشبيهات كذلك تحمل دلالة المفاضلة كتأكيد فني لفكرة الشاعر، وهذا أساس التشبيه لأن « بلاغة التشبيه في تحقيق ما أريد به، من التحقيق بين الشئيين أو الوقوف على مدى التقريب بينهما، إذ أنه كلما كان

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 114.

2- علي عالية: شعر الفلاسفة في الأندلس، ص 292.

3- صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص 09، 10.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 246.

التشبيه محققاً للغرض الذي اجتلب من أجله كان أبلغ وأعلى، ويزيده بلاغة ما فيه من طرافة وإبداع»¹، يقول ابن الصفار:

وقد عرفتَ للنَّظْمِ قِدَمًا مَزِيَّةً
وما الدرُّ منشوراً وإنَّ جِلَّ قدرُهُ
وما غادةٌ هيفاءُ حسناءُ عاطلٌ
بهاً يبتني أهلُ الكلامِ القوافياً
كما زانَ جيداً نظْمُهُ و تراقياً
كأحرى غدتْ حسناءً حجلاءَ حالياً²

والتشبيه الضمني يأتي كثيراً كدليل على صدق حكم عام أو حكمة ما، من ذلك قول محمد بن ربيع:

فليسَ تفاضلُ البلدانِ ممَّا
فكم من درةٍ حسناءٍ راقتْ
و ذاتِ ملابسٍ زينتْ بحلِّي
يزيدُ وينقصُ الرجلَ الذكياً
وكانَ وعاءُها صدفاً ذنياً
فقبَّحتِ الملابسَ والحلياً³

فنرى أن البيتين الثاني والثالث هما تدليل لصحة الحكم الذي ساقه في البيت الأول، أما التشبيه التمثيلي فينقل الصورة في حركيتها، ويقارنها بما يماثلها من الصور؛ كقول معد بن حسين بن خيارة الفارسي مادحاً، وقد جمع بين صورتين: صورة المكارم التي اشتهرت وملاّت الآفاق، والصورة الثانية هي صورة الشمس التي تطلع على الناس فيعمهم نورها، مشرقة كانت أو مغرّبة:

ذاك الذي يهبُ الدنياً ويحسبُها
مكارمٌ عمّتِ الآفاقَ واشتهرتْ
لا شيءَ، في حينٍ لا شيءَ بموهوبِ
كالشمسِ ما بينَ تشريقٍ وتعريبِ⁴

والتشبيه التمثيلي يمكن أن يكون محملاً بدفقات شعورية تصف حالة الشاعر كقول إسماعيل بن إبراهيم بن الخازن، وهو يمثل لحالته النفسية بشارب الخمر» إذ أن التشبيه في حقيقته التأثيرية ما هو إلا ملح الصلة بين أمرين من حيث وقعهما النفسي، و به يوضح الفنان شعوره نحو شيء ما توضيحاً وجدانياً، حتى يحس السامع بما أحس به المتكلم، فهو ليس دلالة مجردة ولكنه دلالة فنية»⁵:

يا حادي العيسِ رويداً بهم
كأنني إذ جدّ حاديهم
محتسباً في دنفٍ أجراً
من حيرتي مغتبقُ حمراً⁶

1- صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص 44.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 267.

3- المرجع السابق: ص 382.

4- المرجع نفسه: ص 415.

5- صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص 44.

6- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 82.

والصورة المركبة كثيراً ما تتوالى في المقطوعة الواحدة، فتجعل منها نسيجاً بديعاً من التداخلات الدلالية والتركيبية من ذلك قول محمد بن شرف القيرواني مادحاً، فنجد في البيت الأول تشبيهاً ضمنياً وفي الثالث تشبيهاً تاماً، أما في البيت الرابع فنجد تشبيهاً تمثيلاً، وفي الخامس تشبيهاً ضمنياً آخر:

جَاوِرٌ عَلِيًّا وَلَا تَحْفَلُ بِحَادِثِهِ	إِذَا ادَّرَعْتَ فَلَا تَسْأَلُ عَنِ الْأَسَلِ
فَالْمَاجِدُ السَّيِّدُ الْحُرُّ الْكَرِيمُ لَهُ	كَالْتَعْتِ وَالْعَطْفِ وَالتَّوَكُّدِ وَالبَدَلِ
زَانَ الْعُلَى وَسِوَاهُ شَانَهَا وَكَذَا	لِلشَّمْسِ حَالَانِ فِي المِيزَانِ وَالحَمَلِ
وَرَبَّمَا عَابَهُ مَا يَفْخَرُونَ بِهِ	يَشْنَانًا مِنَ الحِصْرِ مَا يَهْوَى مِنَ الكِفْلِ ¹

وابن شرف مُعْتَرَفٌ له بالبراعة حتى من ابن خلدون في مقدمته، إذ ذكره في قوله: «ولهذا ما كان لإفريقية من مشاهير الشعراء، إلا ابن رشيق وابن شرف»²، والحقيقة أن تكتيفاً دلالياً للصور على هذا النحو لا يستطيعه إلا شاعر مطبوع.

- الصّورة السّاكنة و الصّورة الحركيّة:

الصورة الساكنة- اللوحة- ذلك النوع من التصوير الذي يرسم المنظر أو الحدث رسماً سكونياً، وهو أنسب ما يكون للوصف؛ لأن الوصف يتقاطع وفن الرسم في الغاية، فكلاهما يرمي إلى محاكاة منظر ما في لحظة واحدة، وكأنه نوع من التصوير الفوتوغرافي، أما الصورة الحركية- المشهد- فهي أقرب إلى المشهد الحركي الذي نعاينه من خلال الألفاظ، والفرق بينهما واضح، فالأولى سكونية جامدة، أما الثانية فحركية حية، ومن أمثلة التصوير السكوني، وصف إبراهيم بن غانم بن عبدون المعروف بأبي إسماعيل الكاتب للنيل:

والتَّيْلُ بَيْنَ الْجَانِبِينَ كَأَنَّمَا	صُبَّتْ بِصَفْحَتِهِ صَفِيحَةٌ صَيْقَلِ
وَكَأَنَّ ضَوْءَ البَدْرِ فِي تَمُوجِهِ	بَرْقٌ تَمُوجٌ فِي سَحَابٍ مُسْبَلِ
وَكَأَنَّ نَوْرَ السَّرْجِ مِنْ جَنَّبَاتِهِ	زَهْرُ الكَوَاكِبِ تَحْتَ لَيْلِ أَيْلِ
مِثْلَ الرِّيَاضِ مَفْتَقًا نَوَّارَهَا	يَيْدُو لِعَيْنِ مَشْبَهُ وَمِثْلِ ³

فالصورة التي رسمها شاعرنا صورة سكونية، لو رام رسام محاكاتها لأتى على معظم تفاصيلها، والبنية المهيمنة فيها هي بنية التشبيه (النيل كصفيحة صيقل)، (ضوء البدر كأنه برق)، (نور السرج زهر الكواكب)، (مثل الرياض المفتقة النوار) ففي هذه الصورة البيانية لا نكاد نقف على مظهر حركي حي، ومن أمثلتها كذلك وصف أحمد بن القاسم بن أبي الليث اللخمي المعروف بابن حديدة لليل، إذ سكون الصورة واضح وجلي، فلا نعثر على أفعال في الأبيات إلا واحداً (ترتقي) وهو يفيد الإخبار عن حالة مستمرة، والتشبيهان (الليل

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 345.

² - عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، ط 2، 2000، ص 564.

³ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 52.

كالأسير) (النجوم كاللؤلؤ) قد ساهما بدورهما في هذا السكون، ولفظة (الأسير) تفيد منع الحركة كذلك، وهذا كله تعاضد ليرسم لنا هذه اللوحة:

والليل ملقى كالأسير الموثق
بنجومه وسط السماء ترتقي
كلؤلؤ فوق زجاج أزرق¹

أما الوصف الحركي، فهو الذي نعين فيه تحوّل الصورة وتحرك عناصرها، وحتى وإن كانت هذه الحركة نسبية أو غير واضحة فإننا نلاحظ تفاعل العناصر داخل الصورة الواحدة فيما بينها، ففي الصورة السابقة نلاحظ أن عناصر الصورة منفصلة عن بعضها لأنها لا تتفاعل: الليل والنجوم والزرقة؛ أما في المقطع التالي- وهو لنفس الشاعر- حتى وإن كان وصفاً فإن الحياة نابضة فيه، فالأفعال الدالة على الحركة كثيرة (تنوء-تسقي-مرت-تسحب-يحملها-دنت-ينهض-جاءت-تقبل-حاولت)، وعناصر المشهد متفاعلة، يستمد بعضها حركته من بعض، فالسحابة كعنصر في الصورة تتفاعل مع الأرض، والريح كعنصر آخر يحملها، والتراب يحاول الدنو منها، وفي النهاية نحصل على هذا المشهد الذي لا يمكن أن نتصوره ساكناً لكثرة تفاعل عناصره:

يا ربّ متأقّة تنوء بثقلها
مرت فويق الأرض تسحب ذيلها
ودنت فكاد التراب ينهض نحوها
فكأنما جاءت تقبل ثربها
تسقي البلاد بوابل غيداق
والريح يحملها على الأعناق
كنهوض مشتاق إلى مشتاق
أو حاولت منها لذيذ عناق²

والصورة الشعرية «لا تعتدّ كثيرا بالتمايز و الوضوح المنطقيين، و لا تعتمد كثيرا على حدود التشابه الضيقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو بدوره انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها»³، هذه هي وظيفة الصورة المتحركة وكذلك التعبيرات الاستعارية التي تبني عليها، ومن الصور الحركية الكثيرة في الأنموذج قول محمد بن سلطان الأقالمي، فحركية صورته نسبية إذ أن الحركة والتسارع نتلمسهما في عجلة انتقال الشاعر في تعابيره عن معاناته وكذا في إيقاع القصيدة، وكأنما يشعرنا بتسارع الأحداث من حوله وفي نفسه أيضا، وكأنما هو يحس بأن الأحداث قد تسارعت عليه فلا يقدر لها لحاقا:

مقلة إنسانها غرق
و صبايات مضاعفة
حشوها التسهيد والأرق
ودموع ثرة دفق

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 74.

² - المرجع السابق: ص 73.

³ - ينظر جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 224.

وفؤادٌ لا مُقامَ لَهُ في ضلوعٍ بينَها حُرُقُ
وفتَى أشفى على جُرْفٍ من هلاكٍ ما به رمقُ
وحشاً يسطو به لهبٌ عن قليلٍ سوفَ يحترقُ¹

وقد تكون هذه الحركة غير بارزة، لكنها موجودة كقول مضر بن تميم الفزاري، فصورته المقصودة غير حركية إلا في واقعه الشعري، "الأقدار تكمن، تلبسه ثوبي ذله وهوان، والنية تبرز تترصده"، و هي صورة حركية لتفاعل عناصرها الدلالية، لا استناداً إلى واقع أو صورة حركية حقيقة، والشاعر المقتدر هو الذي يبعث الحياة في الجمادات كما يريد، ويستنطقها بما يشاء ويبعث فيها الروح، وهو بذلك يصنع عالمه المتميز؛ إذ يقول:

وإذا تحنَّطَ كلُّ باغٍ عاجزٍ رامَ السِّمَّاءَ وليسَ منه بَدانِ
كَمَنْتَ لَهُ الأقدارُ تحتَ ظُنُونِهِ فكسَّتهُ ثوبِي ذِلَّةٍ وهوانِ
وثنته صِفراً من مناهُ وهمُّه في العفوِ ليسَ بِنبي الإذعانِ
برزتْ إليه من غريمك نيةٌ جعلتْ لَهُ رَصداً بكلِّ مكانِ²

والصورة الحركية لا تحتاج إلى صور بلاغية كي تؤدِّي وظيفتها التصويرية الإيصالية الفنية، وإن وجدت فيها الاستعارات أو التشبيهات فإنما لدعم الصورة أكثر وكشف أبعادها الخفية، من ذلك قول علي بن إسماعيل الشريف الزبيدي:

خيالك زارني يا أمَّ عمرو فأحیی بالوِصالِ قتيلَ هجرِ
وشوقني إليك وكلُّ صبٍّ يشوقُّه خيالٌ جاءَ يسري
ألمَّ وفوقَ رأسِ اللَّيلِ تاجٌ مكلَّلةٌ جوانبُه بِدُرِّ
فما انصرفَ الخيالُ إليك إلَّا وساجُ اللَّيلِ مرقومٌ بفجرِ
وقد ولَّى الظَّلَامُ ببدرِ تمَّ كأسودٍ حاملٍ مرآةَ تبرِ³

فالشاعر المتغزل يجعل من خيال معشوقته شخصية تزوره، وتذكره ولا تنصرف إلا مع الفجر كأنصراف الليل حاملاً معه القمر، و في إضفاء العقل والإرادة على مظاهر الطبيعة نوع من إعادة الصياغة لعناصر الكون في عالم خاص، عالم شخصي هو ملك للشاعر الذي يبتدعه، ويسيره وفق حركة انفعاله وشعوره.

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 384.

² - المرجع السابق: ص 411.

³ - المرجع نفسه: ص 275.

– الصّورة الانفعال والصّورة الانطباع:

تقسيم الصورة بهذا الشكل هو تقسيم لمدى حضور الانفعال النفسي في رسم الصورة الفنية، فكّما كان الأثر النفسي واضحاً، كانت الصورة انفعالية و كلما كان الأثر النفسي خافتاً معيّباً كانت الصورة انطباعية، إذ هي حين ذاك انعكاس لمشاهدات، لا تقدم ولا تؤخر على المستوى النفسي. والحضور النفسي في قصائد الأتمودج درجات وأغراض، فطبيعة الموقف وطبيعة الغرض يتحكّمان نسيباً في درجة حضور التأثير النفسي، ففي مقطوعتين متتاليتين لإسماعيل بن محمد اللخمي المعروف بابن الاسفنجي يمكن أن نعاين الفرق في درجة هذا الحضور إذ يقول في الأولى:

ولقد وقفتُ بها أسائلُ رسمها
تَسألُ مقروحِ الجوانحِ مثلِ
فرأيتها مثلَ الهلالِ فلنْ تُرى
في الشكِّ إلّا بعدَ طولِ تأملِ
لله أيامٌ مضتْ فيها لنا
لو أنّها دامتْ ولم تتحوّل¹

والملاحظ أن كثرة الأساليب البيانية: كالمجاز في البيت الأوّل، والتشبيه في البيت الثاني، وحتى المركبات الانفعالية(لله وهي للتحسر)(لو أنّها دامت للتمني) لا تفسر هذا التأثير النفسي الذي نحسّه إلا بقدر، أما المقطوعة الثانية فهي من المديح:

قاضٍ إذا أمضى بديهَةَ قوله
فهي السراجُ لكلِّ أمرٍ مُشكّلِ
راضتْ تجاربه الزمّانَ
وراضها فاقْتادَ أصعبه برأيٍ فيصلِ
جعل السّماحَ شعاره وِدثاره
فيمينه وشماله كالشّمألِ²

فالمصور البيانية في هذه المقطوعة أكثر حضوراً من الأولى (تشبيه في قوله فهي السراج) (يمينه وشماله كالشّمأل) واستعارة في (راضت تجاربه الزمان)، إلا أننا نلمس الفرق في الأثر النفسي الذي تخلفه كلتا المقطوعتين، فالشاعر في المقطوعة الأولى يفتح لنا منافذ على عالمه النفسي، لنحسّ بما يحسّ أما في الثانية فهو ينقل لنا انطباعاً عقلياً لا دخل للعنفوان النفسي في تشكيله، فالمشاعر في الأولى حاضرة مهيمنة أما في الثانية فخافته باهتة، والصورة الانفعالية أنسب ما تكون للغزل والرثاء والتشويق لأن هذه الأغراض هي ميدان احتدام المشاعر وتأجّجها، فمن التشويق قول علي بن أبي علي الناسخ؛ وهو وإن لم يسق صوراً بيانية كثيرة فقد ساق صورةً نفسية انفعالية شديدة التأثير، صورة الأب الذي حنّ إلى ابنه المتغرب، الذي أصبح - من فرط حنينه إليه - هو المتغرب بدلا عنه، والأکید أن الشاعر المنفعل هو الذي يستطيع أن يؤثّر في المتلقي، لأن "ما خرج من القلب وقع في القلب"، وهذه حكمة قديمة تؤكّد أهمية صدق الإحساس بالمشاعر قبل

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص 92.

² - المرجع السابق: ص 93.

نقلها إلى المتلقي، لأن الشاعر إذا لم يكن هو نفسه صادق الإحساس بها فلن يستطيع التعبير عنها بصدق و عمق:

يا دهرُ مالكَ لا تَرثي لمكتئبٍ ما باتَ منكَ خليًّا قطَّ منْ كَرَبِ
لم يكفِ صرفكُ صرفي عن ذوي ثقتي حتَّى تُعقَّبَ بالتفريقِ في عَقبي
ابنٌ وكانَ أبا لي في محبَّتِه أمسى بأرضِ الفلأ فردًا بغيرِ أبِ
أمسيتُ في وطني في مثلِ غربتِه يا منْ لمُغترِبٍ باكٍ لمُغترِبٍ¹

و الصورة الانفعالية في الأتمودج كثيرة، ناسبت التَّشوقَ و الحنين للمرابع و الوطن، كقول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

يا قصرَ طارقَ همِّي فيكَ مقصورُ شوقي طليقٌ و خطوي عنكَ مأسورُ
إن نامَ جاركَ إنني ساهرٌ أبداً أبكي عليكَ وباكِي البينِ معذورُ
عندي من الوجدِ ما لو فاضَ من كبدي إليكَ لا حترقتُ منْ حولكَ الدُّورُ²

فالحضور الانفعالي النفسي في هذه الصورة مهيمن يؤكد تأثر الشاعر الشديد، و الصورة مبنية على انزياح في مخاطبة الجمادات بما يخاطب به الإنسان، و كذلك الاستعارة المكنية في تشبيهه للوجد بالنار و حذف المشبه به وهو النار، و أتى بلازمه وهو الحرق، وهذه هي الوظيفة الأساسية للاستعارة؛ إذ «أن التعبير الاستعاري قد يقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني، تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله فيلتحم بها ويتأملها كما لو كانت في ذاته، ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع»³، فالمتلقي قبل أن تكتمل لديه الصورة الانفعالية يكون قد تملكه تأثيرها النفسي، و اكتمال الصورة هو اكتمال ذلك الأثر النفسي، و الصورة المؤثرة تناسب كثيرا التعبير عن آلام الفراق، من ذلك قول القاسم بن مروان القفصي البزاز، و الصورة التي رسمها الشاعر على خلوها من أدوات البيان إلا في القليل (استعارة في قوله: كأن جناح طائرة مهيض، و كذلك سعت الليالي) و كذلك إضافة المشبه إلى المشبه به (جبل الوصل) فهي مؤثرة تشي بانفعال شديد وصدق واضح:

أشأقكَ منْ سنى برقٍ وميضُ فعينكُ ما يلائمها غموضُ
سرى وهناً وجنحُ الليلِ داجي كأنَّ جناحَ طائرِه مهيضُ
يذكرُه سنأه بعادِ إلفِ عليه مدامعي أسفا تفيضُ

¹ - حسن بن رشيح القيرواني: أتمودج الزمان، ص 262.

² - المرجع السابق: ص 392

³ - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 224.

سَعَتْ حَسَدًا بَفُرْقَتِهِ اللَّيَالِي فحبل الوصل مُنَبَّتٌ نَقِيضٌ¹

والصورة الانفعالية كثيرا ما تكون ألفاظها بسيطة غير متكلفة، فتساهم تلقائية ألفاظها وتراكيبها في تقوية تأثيرها، لأن الخطاب الأدبي كلما كان شفافا غير متكلف، كان إيصاله سريعا فعّالا، و على العكس إذا كان كثيفا فإنه يستوقف القارئ مما يبطئ انفعاله به، ومن هذا النوع التلقائي: عتاب أبي عبد الله بن جعفر التميمي النحوي المعروف بالقزاز التميمي لصديق له هو الحاجب: "عبد الوهاب بن حسين بن جعفر" حينما لم يدعه إلى وليمة ختان ابنه ودعا غيره:

واحسرتنا مات أترابي وأقراني وشئت الدهر أصحابي وأخداني
وغيرت غير الأيام خالصتي والمنتضى الحر من أهلي وإخواني
وصار من كنت في السراء اذكره بل لست أنساه في الضراء ينساني²

أما الصورة الانطباعية فهي في النموذج أكثر من سابقتها، وهي انطباعية لا لغياب الانفعال عنها تماما، بل لخفوت صوته قليلا، وهي تناسب الوصف كقول عنترة التميمي التونسي واصفا الحمام:

وأصفر فاقع لا عيب فيه يفوت إذا ونى عصف الجنوب
كأن الشمس يوم الصحو ألقّت عليه رداءها عند الغروب
وتنظر شخصه الأحاظ عشقا كما نظر المحب إلى الحبيب³

فالصورة واضحة جميلة، غير أن انفعال الشاعر مكتوم، ذلك أن الوصف لا يحتمل عنفوانا انفعاليا، وحتى بعض الأغراض التي يناسبها الوصف الانفعالي المؤثر، نجد فيها هذا النوع من الصور الانطباعية كقول أبي حبيب عبد الرحمان بن أحمد بن حبيب:

خَطَّتْ يَدُ الْحَسَنِ عَلَى خَدِّهِ لَامًا مِنَ الْمِسْكِ شَدِيدِ السَّوَادِ
حَتَّى إِذَا جَاءَ إِلَى نَصْفِهِ وَهَمَّ أَنْ يَزْدَادَ جَفَّ الْمَدَادِ
فَحُقَّ لِي فِيهِ لِبَاسُ الضَّنَى وَقَلَّ لِي فِيهِ لِبَاسُ الْحِدَادِ⁴

فالشاعر متغزل، والغزل انبساطي للانفعالات الجياشة، غير أن الصورة التي رسمها أقرب إلى الوصف الخارجي الخالي من المشاعر إلا في لفظتي (لباس الضنى، لباس الحداد)، وهذا دليل على أن الصورة الانفعالية لا يتحكم فيها الغرض بقدر ما يتحكم فيها صدق انفعال مؤلف النص.

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 321، 322.

2- المرجع السابق: ص 368.

3- المرجع نفسه: ص 317.

4- المرجع نفسه: ص 144.

– الصّورة التفاضلية و الصّورة الكاريكاتورية:

الصورة التفاضلية هي «صورة تبني على افتراض أن المشبه أفضل من المشبه به، وهي كثيراً ما تعتمد على التشبيه في بنائها، وهي تتجاوز المشابهة والمماثلة»¹، ويمكن توسيع هذا المفهوم لجعله يشمل كل صورة تبني على هذا الافتراض، وهو الأفضلية للصورة المقصودة على الصورة الإطار، وعلى عكسها فالصورة الكاريكاتورية «تهدف إلى مسخ شخص أو شيء أو تشويه شكله وواقعه الذي هو عليه، و القصد منها هو السخرية و الإضحاك»²، فهي تعمل على نفي الأفضلية، وفاعليتها الدلالية تقوم على الخط من قيمة الموصوف، لذلك يمكن اعتبارهما متضادتين إلى درجة بعيدة، و الشاعر المغربي قد استعمل كلتا الفاعليتين في صورته، فمن الصور التفاضلية نجد قول الرقيق بن القاسم الكاتب المعروف بالرقيق الندم متغزلاً، و هو لا يقف عند حدود التشبيه بل يجاوزه إلى التفضيل، فمعشوقته أفضل من البدر، هذا ما نستشفه من الكناية (مظلومة أن يقال البدر يشبهها)، ثم يستطرد في رسم تلك المعشوقة التي - لكثرة تشبيهاها- نحس أن الشاعر لا يجد لها مكافئاً مما شبهها به:

مظلومة أن يقال البدر يشبهها و البدر يكسف أحياناً و يتمجق
يجلّل المتن وحف³ من ذوائبها جبينها تحت داجي ليله فلق
كأنها روضة زهراء حالية⁴ بنورها ترتعي في حُسْنِهَا الحدق⁴

وقد نجد الصورة سريعة لكنها كثيفة الدلالة، توحى بالتفضيل المطلق كقول الرقيق نفسه، مشبهاً معشوقته بالظبي الأبيض، غير أنه يجلّها في ذات الوقت عن جعلها إحدى أمانياته؛ إذ هي أجلّ من ذلك و أكبر، وفي هذا الإكبار إقرار بأفضليتها على كل ما يمكن أن يخطر على نفسه من أماني:

رئّم إذا ما معارض المنى خطرت أجلّه المتمني عن أمانيه⁵

والصورة التفاضلية كثيرة في الغزل و في غرض المدح؛ إذ تناسب تفضيل الممدوح على بقية الموصوفات و المشبهات، ومثالها قول أبي بكر عتيق بن تمام المعروف بابن أبي النوق الطيب مشبهاً بمدوحه بالبحر ثم لا يرضيه ذلك لأن البحر كثيراً ما يرهب وارديه، فيشبهه بالمطر ثم لا يرضيه لأن الغيث عنده إلى زوال، وأخيراً يشبهه بالبدر و مرة أخرى لا يستكين المشبه إلى المشبه به لأن البدر يخسف و لا يكتمل إلا لينقص، وبعد هذه التشبيهات كلها التي لا تناسب قدر المشبه، ينهي الشاعر إلى فهمنا أن المشبه أفضل من كل ما

1- ينظر علي عالية: شعر الفلاسفة في الأندلس، ص296.

2- ينظر المرجع السابق: ص316.

3- في المعجم الوسيط: الوحف الشعر الكثير الأسود و من النبات الكثير الملنف الأصول و من العشب الكثير.

4- حسن بن رشيق القيرواني: أمودج الزمان، ص59.

5- المرجع السابق: ص63.

وصف به و قورن، وكأن الشاعر بهذه المقاربات التشبيهية المخيية يشعرا بأن ممدوحه أجلّ من كل ما يمكن أن يشبه به:

إن قلتُ كالبحرِ عطاءً فياً نَ البحرَ لا يشكرُهُ الواردُ
أو قلتُ كالقطرِ سماحاً فياً نَ القطرَ معَ كثرتِهِ زائلُ
أو قلتُ كالبدْرِ فقدَ ينـ قصُّ البدرِ و هذاً أبداً زائدُ¹

والصورة التفاضلية عريقة جداً في تراثنا الشعري العربي، لأنها ترافق فنّ المدح و الغزل و هما الغرضان الأثيران للشعر العربي منذ نشأته، وهي في الأنموذج شديدة الشبه بما نعرف في تراثنا الشعري، من أمثلتها قول المادح:

رفيعُ العمادِ وريُّ الزنادِ عظيمُ الرمادِ هُنّي القَرا
و أندى بناً من الزّاحراتِ ففِيضُ البحورِ لذيها حسا
و أوزنُ حلماً من الراسياتِ إذا ما ذُوو الحِلْمِ حلُّوا الحُبى²

فهذا المقطع على ما تضمن من كنايات (رفيع العماد، عظيم الرماد، أندى بنا، أوزن حلما) تعبّر عن علو مقام الممدوح وكرمه ورجاحة عقله وحلمه، لا تخرج عن مألوف الصور التفاضلية التقليدية، و رغم ذلك يمكن أن نعثر على صور طريفة، من ذلك ما رسمه الحسن بن محمد التميمي القاضي التاهرتي المعروف بابن الريب القاضي لجيش ابن محمد بن أبي العرب و قد أبت جماعة منه أن يفرّوا من المعركة، ووجه التفاضل في هذه القصيدة أن الشاعر يفضل الحالة التي اختارها هؤلاء الجنود على الصورة الأخرى الممكنة وهي صورة الجنود الهاربين من القتال؛ إذ يقول:

أبوا أن يفرّوا والقنا في نُحورِهِمْ وأن يَرْتَقُوا مِنْ حَشِيَّةِ المَوْتِ سُلماً
وَلَوْ أَنَّهُمْ فرُّوا لفرُّوا أعزّةً ولكن رأوا صبراً على الموتِ أكرماً³

والصور التفاضلية تسعى صاعدة للرفع من قيمة الموصوف، أما الصور الكاريكاتورية فهي صور ساخرة، يعمد أصحابها إلى العيب في الموصوف فيبرزونه مستعملين تقنية التضخيم، التي تجعل من العيب مركز الصورة أما باقي الصورة فيبدو كأنه إطار حامل لها، مثالها قول ابن رشيق في رجل أبخر، مُركّزاً وصفه على فم الموصوف ثم يقرب الصورة أكثر لتصبح صورة شمّية بصرية، إذ الرائحة القوية تصيب الذباب على بعد فيقع صريعاً:

وأخشم إن مثلتَ فاهُ وأنفَهُ فإهْمَا ضِدَّانِ للمسكِ والنَّدِّ

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص244.

² - المرجع السابق: ص83.

³ - المرجع نفسه: ص114.

له نكهةٌ بخراءٌ بعدَ انتشاقِهَا

تُصرِّعُ مُجتازَ الدُّبابِ عَلَيَّ بُعْدِ¹

وشبيه بهذا التصوير المبني على المفارقة، وصف عبد الملك بن محمد التميمي المعروف بالدركادو لرجل ذي أنف كبير، فالشاعر يلقي في أذهاننا أوّل ما يلقي صورة المنقار ثم يمضي راسماً صورة ذلك الأنف العظيم، الذي تضخّم حتى لم يعد يقطع الرسول الرّاكب في يوم إلا نصف طوله، و توظيف البريد هنا هو نوع من المبالغة إذ البريد هو الرسول الذي يحمل الرسائل إلى مقاصدها و معروف عنه السرعة قديماً، وهذا هو محور الصورة الكاريكاتورية، فهي تبنى على المفارقات و التضخيم وبالتالي الحطّ من قيمة الموصوف؛ إذ يقول:

نَقَرُّ عَلَى الْمَنْقَارِ إِنْ كُنْتَ قَدْ أَنْكَرْتَ مِنْ عِظَمِ الْأَنْفِ
أَنْفٌ إِذَا أَقْبَلَ يَمْشِي بِهِ حَسْبَهُ يَمْشِي إِلَى خَلْفِ
لَوْ أَنَّهُ مَوْرِدُهُ مَا انْتَهَى فِيهِ بَرِيدُ الْيَوْمِ لِلنَّصْفِ²

والصورة الكاريكاتورية في الأنموذج كثيرة، حضورها يعبر عن روح ساخرة ومجون منتشر مع مستوى غير قليل من التحضر والإغراق في الترف، كما يعبر عن درجة من الاستقرار والدعة في العيش والرخاء العام، وقد تراوحت لغة الصورة الكاريكاتورية من اللغة الراقية التي تنهل من القرآن الكريم كقول ابن شرف:

مَا فَلَانٌ إِلَّا كَجِيْفَةِ كَلْبٍ وَالضَّرُورَاتُ أَلْجَأَتْنَا إِلَيْهِ
فَمَنْ اضْطَرَّ غَيْرُ بَاغٍ وَلَا عَا دِ فَلَإِ إِثْمٌ فِي الْكِتَابِ عَلَيْهِ³

فالشاعر قد رسم صورة المهجو مشبهاً إياه بجيفة كلب، وبرّر لجوئه إليه - على سوئه - باقتباس من القرآن الكريم إذ الضرورات تضطر إلى ما هو محرم أحياناً، كما نجد لغة أخرى هي وسط لا هي بالجزلة ولا هي باللغة المبتذلة، مثل قول أبي بكر عتيق بن حسان بن خلف بن أبي العرب الخرقى:

يُسْتَرُّ الْقُبْحَ مِنْهُ وَهُوَ مَنْكَشَفٌ جِسْمٌ حَطَامٌ وَوَجْهُهُ لَوْثُهُ شَحْبًا
يَمْضِي السَّوَاكَ عَلَى ثَغْرِ بِهِ قَلْحٌ لَوْ مَجَّ رَيْقَتَهُ فِي النَّيْلِ مَا شُرِبًا⁴

وهذه الصورة تعتمد على المبالغة: "لو مج ريقته في النيل" ككناية عن قبح فم الموصوف، ونجد لغة الصورة الكاريكاتورية بسيطة قريبة لأنها توجه إلى العامّة في أحيان كثيرة، وفي أحيان غير قليلة تحمل ألفاظاً مستهجنة كقول بكر بن علي الصّابوني:

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 225.

2- المرجع السابق: ص 224.

3- المرجع نفسه: ص 346.

4- المرجع نفسه: ص 247.

أَذَابٌ وَالِ بِسَوْسَةَ مَحِّي يُعْرِفُ بَيْنَ الْأَنَامِ بِالْفَرخِ¹

والملاحظ على كثير من شعراء الأنموذج إكثارهم من النظم في غرض ما و إجادتهم له، يشتهرون به أكثر من غيره، و هذه الظاهرة نجدها كذلك على مستوى الصور، فالصورة الكاربيكاتورية- على سبيل التمثيل- نجدها حاضرة عند شعراء بكثرة مثل: الصابوني، و الدرКАДو، وابن المؤدب، وحتى ابن رشيق وابن شرف، تدلّ على اهتمامهم بهذا الغرض، وكأن هذا الاهتمام هو نوع من التخصص في غرض من أغراض الشعر.

وما يمكن استقراؤه بعد دراسة الخيال عند الشعراء المغاربة و دوره في بناء الخطاب الشعري؛ أنّ حضور الصّور الكثيف وتنوّعها الوظيفي يثبت قيمة الخيال ضمن العناصر المؤسّسة لهذا الخطاب، فقد كان المجال الأوسع الذي تأسّست فيه الصّور الشعرية، وشكّل مع العناصر الأخرى المكوّنة للنص الشعري المغربي كاللغة و الانزياح و الاختيار، الخلفية البنيوية التي ارتكز عليها هذا الخطاب، كما كان هدفا لإثبات المكانة الشعريّة، وتنوع الصور في الأنموذج و تعدد أشكالها مؤشّر صريح على نضج خيال الشاعر المغربي.

¹ - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 98.

الخلاصة

كتاب أتمودج الزّمان هو ديوان شعر المغاربة، الذين عاشوا في إفريقية في الفترة الممتدة ما بين بداية القرن الرابع و بداية الخامس الهجريين، فالكتاب قد ترجم لمئة شاعر و شاعرة لا نكاد نعثر لأغلبهم على شعر في غيره من المصادر، فأغلب الشعراء الذين ترجم لهم لم يعرفوا إلا من خلاله، إلا الأعلام المعروفون كابن شرف و الحصري و النهشلي، و بعد تناولي للخطاب الشعري المغربي من خلال قصائد الأتمودج أمكنني الخلوص إلى بعض المميزات التي يتّصف بها هذا الخطاب ، وأهمها :

- لقد نهل شعراء المغرب من الشعر العربي في عصوره الجاهلية والإسلامية كما نهلوا من الشعر العباسي، نجد ذلك واضحاً في لغة الشاعر المغربي التي تتصف بالجزالة و البساطة في أكثر موضوعاتها فنجدها تميل إلى الشكل التقليدي القديم، فهي من النوع السهل الممتنع، كما يظهر تصنع الشعراء في كثير من القصائد ، ذلك التصنع الذي لا يبلغ حد التكلف، وهي في مفرداتها سهلة غالباً، شاعرية واضحة بفضل تحيّر ألفاظها وحسن اختيار تراكيبيها، إلا في قصائد الوصف و المديح فنصادف لغة جزلة يصعب على القارئ فهم مفرداتها إلا بالاستعانة بالقواميس.

- كانت لغة الشاعر المغربي سليمة من الأخطاء النحوية، نجد فيها تلاعباً بالألفاظ لكن لا نرى فيها إفراطاً في الميل مع الانزياحات بما يخرجها عن السنن والقواعد المشهورة، لذلك لا نجد فيها ذلك النوع الواضح من المفاجأة و الطرافة الشعرية إلا في القليل من قصائدها و عند عدد قليل من شعرائها.

- لا نجد حضوراً للصيغ الشعبية الدارجة، والعبارات العامة المبتذلة وهذا من العوامل التي كرّست اعتبار الأدب المغربي تابعا للأدب المشرقي، فاللغة العربية كانت بالنسبة للمغربي لغة ثقافة أكثر منها لغة دارجة في التعامل، فنرى فيها تلك الجزالة في بعض الأغراض، كنوع من التقديس لها ومحاولة السبق في التحكم في غريبها، وقد وظّف الشاعر المغربي ألفاظاً قديمة من الشعر الجاهلي والإسلامي خاصة في أغراض المدح ووصف المعارك، كما استخدم ألفاظ الشعر العباسي ومعانيه وصوره عند تناوله لأغراض الوصف والغزل والحنين.

- ومن الروافد الواضحة لمعجم الشاعر المغربي نجد القرآن الكريم، إذ تأثر به الشاعر المغربي وكان أول لبنة في بناء سليقته العربية، فكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى اللفظ القرآني فيوظّفه، أو إلى المعنى الديني فيقتبسه، كما نجد المعاني الدينية تشكل محورا لكثير من قصائد الحكمة.

- اهتم شعراء المغرب بالوزن اهتماماً كبيراً ؛ حتى أن من الباحثين من رأى أنّ ذلك الاهتمام بالجمال الموسيقي في الشعر قد فوّت على المغاربة بلوغ مستوى نظرائهم المشاركة في قوة الأفكار وعمق المعاني، وكانت الأوزان الأكثر استعمالاً هي البحور الرحبة المتميزة بالفخامة والطول، مثل الطويل والكامل والبسيط، وهي المفضلة في الشعر القديم الذي كان القدوة بالنسبة للشعراء المغاربة، ونلاحظ في هذا العصر أنّ الشعراء يحاولون تلبية مقتضيات الغناء وبيئات المحون ومجالس الرقص واللهو بانتقاء الكلمات والمعاني

الحضرية، والموسيقى الخفيفة والمعاني التي تحتفي بها تلك الفئات من المجتمع والتي كانت منتشرة في القيروان وبقية المدن بإفريقية، وقد وُفق المغاربة في اختيار موسيقاهم المناسبة لموضوعاتهم الشعرية، من ذلك انتقاؤهم لبعض الأوزان الخفيفة تلبية لأغراض الغناء، كما أفرطوا في استعمال البحور الرحبة عند تعبيرهم عن الوجد والحنين والتشكي والمدح، استدامة منهم وتطويلاً.

- أمّا من حيث القافية التي تعتبر شريكاً للوزن في الاحتصاص بالشعر فإن حروف رويها قد توافقت إلى حد بعيد مع ما يشيع من حروف القافية في الشعر العربي، لكن الموشح والرجل كشكلين شعريين لا نجدهما في النموذج رغم أنّهما من الأشكال الشعرية التي كانت معروفة في شعر الأندلسيين.

- يدلّ تنوع الصيغات الخيرية و الإنشائية على اكتمال السليقة العربية و نضوج الملكة اللغوية لدى شعراء هذه الفترة، وقد استخدم الشاعر المغربي التنوع في الأساليب رغبة منه في أن يضيف إلى خطابه عنصر الطرافة والجدّة؛ فتنوع الأساليب و الانحرافات التركيبية تولّد نوعاً من الطرافة التي تعمل على شدّ ذهن المتلقّي واستثارة حاسة الإنصات لديه، خاصّة و أنّ هذه النصوص الشعرية كانت تلقى في مجالس، فكان الشعراء يحرصون على تحفيز التلقّي بهذا التنوع.

- والشاعر المغربي و إن اعتمد في بناء صورته على الأدوات البلاغية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والطباق والمقابلة وغيرها من المقومات البلاغية الأخرى، إلا أنه قد تمكّن من أن يبدع تنوعات كبيرة من حيث الشكل والموضوع و حتى من حيث الحضور الانفعالي النفسي وكذا من حيث تفاعل عناصر الصورة.

- كان بعض شعراء النموذج يجيدون أغراضاً معيّنة فيكثرّون النظم فيها، ويقلّون في أغراض أخرى، مثل الشّريف الزّبيدي و أبي إسماعيل الكاتب إذ نجد لهم عدّة قصائد في الوصف، و الصّابوني الذي أورد له ابن رشيق الكثير من قصائد المهجاء، وهذه الظاهرة نجدها كذلك على مستوى الصّور، فالصورة الكاريكاتورية الساخرة نجدها حاضرة عند شعراء بكثرة مثل: الدر كادو، ابن المؤدّب، الصّابوني، ابن رشيق وابن شرف، وكأن هذا الميل هو نوع من التخصّص في غرض من أغراض الشعر، وقد كان ابن رشيق دليلنا في التعرف على شعراء النموذج و منازعهم الشعرية، إذ كثيراً ما يبينها عند ترجمته للشعراء إلى مذهبهم، فمنهم من كان شديد التعب والمعالجة كعبد الخالق الزّبيدي، وأبو الحسين الكاتب، ومنهم من كان يتعاطى التصنيع بمقدار، كالأقلامي وعترة التميمي وابن الخواص وأبي هلال التجيبي، ومنهم المطبوعون كالدركادو والقطان والبرّاز، وقد كان ابن رشيق كثيراً ما يسرد قصصاً يقدّم بها للنصّ الشعري وخاصة في موضوع التّغزّل بالغلّمان، وهذا التقديم يضيف على النّصوص الشعرية تشويقاً وإثارة يميل بها عن الجد إلى اللّهُو.

- كان الارتجال في الشعر دليلاً على البديهة الحاضرة والطبع الشعري القوي، وقد أورد ابن رشيق بعض الحوادث عن محاورات شعرية ارتجالية بين الشعراء، وكانت هذه المحاورات بمثابة التدريب على الارتجال،

لأن الناس تقبل على المقطوعات المرتجلة، كما أن الارتجال دليل تفوق ونبوغ، ومن هؤلاء نجد الدر كادو وابن الاسفنجي.

- بنية القصيدة المغربية القديمة هي نفس البنية التقليدية المكونة من غزل يأتي بعده وصف ثم ينتهي إلى المدح، وبنية الأغراض الأخرى، تتشابه غالبا مع هذا النموذج مع استبدال أحد المكونات بما يناسب الموضوع لأنه لا يوجد قالب مميز لكل غرض، وقد تم استعمال هذا الشكل البنائي في الأنموذج بوضوح. لقد حاولت في بحثي التعريف بجزء من تراث المغرب العربي، لأن البحث فيه لا يزال بكرا رغم ما يشهده من دراسات، وقد توصلت إلى مميزات موضوعية و فنية يتّصف بها الشعر المغربي هي بمثابة خلاصة للبحث، وكل رجائي أن يكون هذا العمل لبنة من اللبنة التي أهدف من ورائها إلى المساهمة في التعريف بتراثنا ، وأن أسهم ولو بقسط بسيط في التنقيب عن هذا التراث. وإن كنا نعرف أن للبحث فراغاته وزلاته وكبواته .

وفي الأخير آمل أن أكون قد نبّهت إلى بعض جماليات هذا الخطاب، و الله نسأل التوفيق و هو من وراء القصد .

المصادر و المراجع:

- القرآن الكريم: برواية ورش.

- الكتب:

- 1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط4، 1972.
- 2- ابن الأثير عز الدين الشيباني: الكامل في التاريخ: تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2001.
- 3- ابن عذاري المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس و المغرب، تحقيق: ج س كولان و ليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1980.
- 4- أبو إسحاق إبراهيم بن القاسم الرقيق: قطعة من تاريخ إفريقيا و المغرب، تحقيق: عبد الله العلي الزيدان و عز الدين عمر موسى، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1990.
- 5- أبو الحسن علي بن بسام الشنتري: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط1، 1978.
- 6- أبو العباس بن بكر بن حلکان: وفيات الأعيان و أبناء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، د ت.
- 7- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1992.
- 8- أبو القاسم محمد كرو و عبد الله شريط: عصر القيروان، ط1، تونس 1973.
- 9- أبو بكر عبد الله بن محمد المالكي: كتاب رياض النفوس في طبقات علماء القيروان و إفريقية، تحقيق بشير البكوش و محمد العروسي المطوي، دار الغرب الإسلامي، ط2، 1994.
- 10- إحسان عباس: العرب في صقلية، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، ط2 ، 1975.
- 11- : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق: ط1، الإصدار 4، 2006.
- 12- أحمد زين: النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، مكتبة المعارف الجديدة للنشر و التوزيع، الرباط، د ط، د ت.
- 13- الأزهر زناد: دروس في البلاغة العربية (رؤية جديدة) ، المركز الثقافي العربي للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1992.

- 14- أشرف محمود نجما: قصيدة المديح في الأندلس، قضاياها الموضوعية والفنية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2003.
- 15- إيليا الحاوي: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1980.
- 16- : في النقد و الأدب العصر العباسي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1986، ج3.
- 17- بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981.
- 18- جابر عصفور: الصورة الفنية (في التراث النقدي و البلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
- 19- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
- 20- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تحقيق: محمد العروسي المطوي وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1986.
- 21- : الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهواري و هدى عودة ، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996.
- 22- : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط5، 1981.
- 23- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998.
- 24- حسين جمعة: إبداع و نقد، منشورات دار النمير، دمشق، ط1، 2003.
- 25- رابع بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، دط، دت.
- 26- رابع بونار: المغرب العربي تاريخه وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1981.

- 27- راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004.
- 28- رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.
- 29- سامي الدهان: المديح ضمن سلسلة فنون الأدب العربي "الفن الغنائي"، دار المعارف، القاهرة، ط5، دت.
- 30- سعد مصلوح: النص الأدبي (دراسة لأسلوبية إحصائية)، نشر عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 1993.
- 31- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1. 1989.
- 32- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع ، دار ابن خلدون ، الإسكندرية، مصر، دط، دت.
- 33- الشاذلي بويحي: الحياة الأدبية بإفريقية في عهد بني زيري، تعريب محمد العربي عبد الرزاق، الجمع التونسي للآداب و العلوم و الفنون، تونس، دط، دت، ج2.
- 34- شوقي ضيف: عصر الدول و الإمارات (الجزائر -المغرب الأقصى-موريتانيا-السودان)، سلسلة تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، دت.
- 35- : في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط6، 1981.
- 36- صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1995.
- 37- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص: سلسلة عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، دط، 1992.
- 38- صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام للنشر، الجزائر، ط1، 1997/1996.
- 39- طاهر توات: ابن خميس -شعره و نثره - ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.

- 40- عبد الجليل ناظم: نقد الشعر في المغرب الحديث، الصحراء للطباعة ، الرباط، ط1، 1992.
- 41- عبد الرحمان بن خلدون: العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر، بيروت، دط، 1959، ج1.
- 42- مقدمة ابن خلدون، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية ، ط2، 2000.
- 43- عبد الرحمان حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.
- 44- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا — تونس، ط3، د ت.
- 45- عبد العزيز الميمني الراجكوتي: ابن رشيق، المطبعة السلفية، القاهرة، دط، 1925.
- 46- عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية بيروت، لبنان، دط، 1976.
- 47- عبد العظيم علي القناوي: الوصف في الشعر العربي، شركة و مكتبة مصطفى الباي الحلبي و أولاده، دط، د ت، ج1.
- 48- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط ، 2006.
- 49- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: تحقيق محمد الفاضلي ، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط2، 1999.
- 50- عبد الله شريط: تاريخ الثقافة والأدب في المشرق والمغرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1983.
- 51- عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، دط، 2003.
- 52- عبد الواحد المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق: محمد زينهم محمد عزب، دار الفرجاني للنشر، القاهرة، مصر، د ط، 1994.

- 53- عبد الواسع الحميري: ما الخطاب؟ وكيف نحلله؟ المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- 54- عبده عبد العزيز قلقيلة: النقد الأدبي في المغرب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2007.
- 55- عثمان الكعاك: موجز التاريخ العام للجزائر من العصر الحجري إلى الاحتلال الفرنسي، دار الغرب الإسلامي، لبنان، بيروت، ط1، 2003.
- 56- العربي دحو: مدخل في دراسة الأدب المغربي القديم ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.
- 57- على البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها و تطورها)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983.
- 58- العماد الأصفهاني الكاتب: خريدة القصر و جريدة العصر، قسم شعراء المغرب و الأندلس، تحقيق: أذنتاش آذرنوش، تنقيح: محمد المرزوقي و محمد العروسي المطوي و الجيلالي بن الحاج يحيى، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر و الدار التونسية للنشر، دط، 1972.
- 59- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم للطباعة ، بيروت ، لبنان، ط1، 2000.
- 60- معاني النحو ، شركة العاتك للطباعة ، القاهرة، ط2، 2003.
- 61- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، بيروت، ط1، 2003.
- 62- فوزي عيسى: الهجاء في الأدب الأندلسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2007.
- 63- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، ط5، 1996.
- 64- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت.

- 65- مجموعة مؤلفين: المنجد في اللغة و الأعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، لبنان، ط31، 1991.
- 66- محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير للنشر، عمان، ط1، 1991.
- 67- محمد بن شرف: الديوان، تحقيق حسن ذكرى حسن، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، دط، 1983.
- 68- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981.
- 69- محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990.
- 70- محمد خطابي: لسانيات النص (مدخل على انسجام النص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.
- 71- محمد طه الحاجري: دراسات و صور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
- 72- محمد عبد الله الغدامي: الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريفية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993.
- 73- محمد عبد المنعم خفاجي: الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، دار الجليل، بيروت، ط1، 1992.
- 74- محمد محمد زيتون: القيروان ودورها في الحضارة الإسلامية، دار المنار، القاهرة، ط1، 1988.
- 75- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992.
- 76- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، القاهرة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دط، دت.
- 77- ميحان الرويلي و سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط4، 2005.
- 78- ميشال فوكو: حفریات المعرفة، تر سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، ط2، 1987.
- 79- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، دط، 1997.
- 80- الهادي روجي إدريس: الدولة الصنهاجية، تعريب: حمادي الساحلي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ج1.

81- يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، ط1، 2000.

82- يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، المطبعة الأهلية للنشر، الأردن، ط1، 1997.

83- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: سلسلة عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، 1992.

84- الطيب البكوش: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، المطبعة العربية، تونس، ط3، 1992.

- الرسائل والدوريات:

1- عبد القادر شريط: فن رثاء المدن في الشعر المغربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري، رسالة ماجستير تخصص أدب مغربي قديم، إشراف محمد الأخضر الزاوي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2006 / 2005.

2- علي عالية: شعر الفلاسفة في الأندلس، رسالة دكتوراه، إشراف العربي دحو، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2005/2004.

3- مجلة الموقف الأدبي، الأعداد (405، 411، 414) اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 و العدد 426، السنة 2006.

4- محمد احدادن: الحياة الثقافية و الأدبية في المغرب الأوسط حتى نهاية القرن الخامس الهجري، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب العربي، جامعة الجزائر، 2006/2005.

5- محمد الأمين شيخة: أسلوبية التعبير في شعر عبد الله حمادي، إشراف: د، كمال عجالي، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، 2003/2002.

6- ناصر بركة: ديوان (متزل الأفتان) لبدر شاكر السياب دراسة أسلوبية، إشراف: محمد منصور، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2007/2006.

فهرس الموضوعات

مقدمة:	أ-و
الفصل التمهيدي: الخطاب و المنهج و المؤثرات	1-37
- مفهوم الخطاب و الخطاب الشعري	2
الخطاب لغة	2
الخطاب اصطلاحا	2
الخطاب في الثقافة الغربية	3
الخطاب في الثقافة العربية	4
أنواع الخطاب الأدبي	6
الخطاب و النص	8
الخطاب الشعري و مكوناته	9
تحليل الخطاب الشعري	10
- الأسلوبية و الخطاب	11
مفهوم الأسلوبية	11
اتجاهات الأسلوبية	12
الأسلوبية التعبيرية (شارل بالي)	12
الأسلوبية النفسية (ليو شبيتر)	12
الأسلوبية البنوية (ميشال ريفاتير)	13
الأسلوبية الإحصائية (بيار جيرو)	14
آليات التحليل الأسلوبي للخطاب الأدبي:	15
1- التركيب	15
2- الانزياح	16
3- الاختيار	16
- بيئة الخطاب السياسية و الفكرية	17
الحياة السياسية بالقيروان	17
الحياة السياسية بالمغرب الأوسط	19

70.....	وصف الطبيعة الحية.....
79.....	وصف الظواهر الطبيعية.....
82.....	وصف مظاهر الحضارة.....
86.....	- شعر الاغتراب و التشوق إلى الأوطان.....
91.....	أغراض أخرى.....
91.....	- المهجاء.....
97.....	- الرثاء.....
100.....	- شعر الحكمة.....
104.....	- شعر المجون.....
108.....	- رثاء المدن.....
111.....	خصائص عامة :
189-113.....	الفصل الثاني: الدراسة الأسلوبية.....
114.....	المستوى الصوتي.....
115.....	-الموسيقى الخارجية.....
115.....	أ- الوزن.....
118.....	الزحافات و العلل.....
122.....	ب- القافية.....
127.....	-الموسيقى الداخلية.....
128.....	أ-بنية التوافق:
128.....	-التجانس.....
130.....	-التكرار.....
133.....	-التصريع.....
134.....	ب-بنية التضاد.....
134.....	الطباق و المقابلة.....
137.....	المستوى التركيبي.....
137.....	-الأساليب:
138.....	أ-الأساليب الخبرية:

138.....	-الجمل المؤكدة.
142.....	-الجمل المنفية.
146.....	-الجمل الشرطية.
151.....	ب-الأساليب الإنشائية:
152.....	- الجمل الإنشائية الطلبية:
152.....	الاستفهام
156	الأمر
158.....	النهي
159.....	النداء
161.....	التمني والترجي والدعاء
163.....	- الجمل الإنشائية غير الطلبية.
163.....	التعجب
164.....	القسم
165.....	-العدول على مستوى الجملة.
170.....	الصورة الشعرية.
171.....	- الصورة البيانية.
173.....	أ-الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية.
176.....	ب-الصورة البسيطة و الصورة المركبة
180.....	- الصورة الساكنة والصورة الحركية.
183.....	- الصورة الانطباع والصورة الانفعال.
186.....	- الصورة التفاضلية و الصورة الكاريكاتورية.
190.....	الخاتمة
194.....	المصادر و المراجع
201.....	فهرس الموضوعات

