

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة -

كلية الآداب و العلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها

بنيّة الخطاب

في شعر أبي حمو موسى الزياتي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغربي القديم

الدكتور:

إعداد الطالبة: إشراف

آمنة نوري السعيد لراوي

أعضاء لجنة المناقشة:

الدكتور : علي عـــــــــــــــــالية أستاذ محاضر جامعة باتنة رئيسا

الدكتور: السعيد لراوي أستاذ محاضر جامعة باتنة مشرفا ومقررا

الدكتور: امحمد فورار بن لخضر أستاذ محاضر جامعة بسكرة عضوا

الدكتور: محمد حـــــــــــــــــازي أستاذ محاضر جامعة باتنة عضوا

1429-1430 هـ / 2009-2010 م

السنة الجامعية:

مَقَدِّمَةٌ

مقدمة:

إنّ المطلّع على تاريخ الأدب المغربي، يجد أنّ العهد الزباني في مقدّمة العصور الذهبيّة التي بلغ فيها هذا الأدب أوجّ أيام ازدهاره لا سيما في مجال الشعر، إذ لمع في سماء المغرب الأوسط آنذاك شعراء كثر، نظموا في شتّى الأغراض الشعريّة و بخاصة شعر الزهد و الفخر، والمولديات.... الخ.

و لما كان شعر هذه الفترة موضوعا خصباً و ثرياً يتّسع فيه مجال البحث اتّساعاً كبيراً بدأت فكرة دراسته تراودني من حين لآخر لتحوّل إلى عزيمة عندما فكّرت فعلاً في القيام ببحث جامعي أكاديمي.

و بعد تحديدي للإطار العام لهذه الدّراسة وجدت أنّها لن تستوفي كلّ ما نبيغ فيه أبناء المغرب الأوسط على مرّ ثلاثة قرون من الزّمن (633هـ - 962هـ) في بحث و إن طال يبقى محدوداً . عندئذ تساءلت فيما إذا كان من الأفضل أن أعيد التّظر من جديد في موضوع البحث بحيث أكتفي بشاعر واحد.

و لعلّ من أهمّ الدّوافع التي أسوغ بها اختياري للشّاعر " أبو حمّو موسى الثّاني الزباني " بالتحديد هو ما تبوّأه من مكانة سامقة في مجال الشعر، فإلى جانب ما كان له من باع في مجال الملك فقد كان شاعراً فحلاً طاولت هامته هامات الفحول من الشّعراء الزبانيين أمثال " الثغري التلمساني " و " أبو زكريا يحيى بن خلدون " .

بل كان قبل ذلك ذوّاقاً للشّعر مهتماً بأهله ؛ حيث جعل بلاطه قبلة يصدق فيها الشّعراء بما جادت به قرائحهم، و في هذا إشارة إلى أحقيّته بالدّراسة.

ثمّ أنّ شعره كان مرآة تعكس منصبه السّياسي ، فباعباره كان ملكاً و مسؤولاً على شؤون دولة بني عبد الواد، فإنّه بدا فيه ناطقاً باسمها؛ يقدّم فيه همومه و هممه في آن واحد.

فضلاً على ذلك فإنّني أعجبت أيّما إعجاب بشعره أيّام دراستي لمقياس "الأدب المغربي والأندلسي"، و إن كنت لم أطلع آنذاك سوى على ما نظمه في شعر المولديات عندما اخترت إحدى قصائده كبحت في هذا المقياس.

ولعلّ أهمّ ما أجدّ رغبة البحث في نفسي هو اطلاعي - فيما بعد - على أغراض شعريّة أخرى نبيغ فيها كالفخر، و الرّثاء و المولديات و غيرها من الأغراض ، لذ لك تناولت بالدّراسة "أبو حمّو موسى" الشّاعر لا الملك.

بعدها رحلت أجمع و أتصفّح مختلف المصادر و المراجع المتعلّقة بهذه الشّخصيّة و بأدبها عامّة لأصقل فكري و أكتف رأيي و في مقدّمها كتاب: " بغية الرّواد في ذكر الملوك من بني عبد

الواد لأبي زكريا يحيى بن خلدون و كتاب " أبو حمّو موسى الزباني، حياته و آثاره " لعبد الحميد حاجيات ، وكتاب "قصيدة المدح العباسية بين الاحتراف والإمارة" لعبد الله التطاوي، وأيضا "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"، و" موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، وغيرها من المؤلفات التي فرضت حضورها في هذا البحث و التي سيأتي عرضها كاملة في قائمة المصادر و المراجع. عندها تساءلتُ عن العناصر البنائية و الأساسية التي ارتكز عليها نصّ "أب و حمّو" حتّى تبلور عملا إبداعيا فنيا. لتفرع في ذهني عدّة أسئلة جزئية أولها: البحث عن كيفية تشكيل هيكل قصائده، وتركيب لغته الشعرية ، و كذا التساؤل عن نوعية الصور المعتمدة في شعره و أيضا البحث عن الأنماط الفنية للتشكيل الموسيقي، لتبلور كلّ هذه التساؤلات في موضوع عنوانته: "بنية الخطاب في شعر أبي حمّو موسى الزباني".

و قد كان المنهج الوصفي التحليلي هو الأنسب لهذه الدراسة باعتباره لا يقصرها على رأي يستهويها أو يحجب منها ما لا يستهويها ، فتظلّ أمينة مع نصّ "أبو حمّو" ، حيث يهيئ التحليل و أكثر الأمثلة الشعرية لتكون الطريق إلى الشعر هي الشعر نفسه ، ليتسع هذا المنهج فيما بعد فيحتضن كلّ ما يمكن أن يفتح النصّ الشعري و يستنتق جمالياته كالمناهج التاريخية الذي استندت عليه الدراسة في الفصل الأوّل حينما تطرقت لحياة الشاعر، والمنهج النفسي الذي استعنت به في تحليل البحور الشعرية وربطها بالحالة النفسية للمبدع .

و عليه فسّم هذا البحث إلى مقدّمة، وفصل تمهيدي، وأربعة فصول و خاتمة :
فأما الفصل التمهيدي فخصّصته للتعريف بالشاعر و كذا التعريف بالبنية والخطاب .
ليختصّ كلّ فصل من الفصول الأخرى بمقوم من مقومات الفنّ الشعري عامّة. وبناء على ذلك كان الفصل الأوّل خاصّا بهيكل القصيدة الذي يمثل البناء الخارجي لها؛ حيث وضّحت فيه الاختلاف القائم بين بنية القصيدة المركّبة و بنية القصيدة البسيطة.
أما الفصول الثلاثة المتبقية فقد أفردت كلّ واحد منها لمقوم من مقومات الشعر الداخليّة، ليكون الابتداء في الفصل الثاني باللغة باعتبارها أهمّ عنصر من العناصر المكوّنة للتشكيل الداخلي؛ حيث تطرّقت فيه لجماليات التركيب اللغوي بالبحث في أنواع اللغة التي بني عليها خطابه الشعري.
لأتناول في الفصل الثا لث: التشكيل الجمالي للصورة الشعرية مع تحديد أنماطها و شرحها من خلال أمثلة مثلت ظواهر تصويرية في شعره.

أما الفصل الرابع والأخير فخصّصته للموسيقى الشعرية بالتطرّق لكلّ ما يدخل في هذا التشكيل انطلاقا من الوزن و الرّوي و انتهاء بالقافية هذا من ناحية الموسيقى الخارجية، وبالتطرّق للتصريح والتكرار و الجناس و الطباق و المقابلة فيما يخصّ الموسيقى الداخليّة.

لأذيل هذا البحث بخاتمة كانت حوصلة لأهمّ النتائج المتحصّل عليها في الفصول السابقة.
و أعترف أنّ الانطلاقة كانت صعبة بدأتها بخطى متثاقلة خاصّة مع صعوبة الحصول على
المصادر المغربيّة المتعلّقة بالبحث، غير أنّ توجيهات أستاذي المشرف الدكتور "السعيد لراوي"
وتشجيعاته كانت سندا يشدّ أزرّي، فما لبثت شعر "أب و حمّو" أنيسا ممتعا لي، أجالسه و أحاوره
لأستخلص مواطن الجمال والرداءة فيه، دون أن يفسد هذا الأمر للودّ قضية، و إلّا لما وصل هذا
العمل لما هو عليه.
و لا أزعّم أنّ هذه الدّراسة جاءت مبرّاة من النّقص، و إنّما بذلت فيها ما أسعفني الجهد
ووسعتني الطّاقة في بذله، فأرجو أن تكون . الدّراسة . قد حقّقت غايتها المنوطة في إفادة القراء
والدارسين.

و الله ولي التّوفيق

الفصل التمهيدى:

مختبرات

البرمجية

I- بيئة الشاعر "أبو حمّو موسى الزياني"

أولاً: البيئة العامة

1- الأوضاع السياسيّة للدولة الزيانيّة:

أ- أصل بني زيّان:

يرجع أصل بني زيّان إلى « قبائل زنّانة الكبرى ⁽¹⁾، وعرفوا في كتب التاريخ ببني عبد الواد ⁽²⁾»، وكان بنو عبد الواد هؤلاء من أمراء القبائل التي تعيش حياة البداوة والترحال «وتنتقل في الصحراء الكبرى خلف الماء والكأ والمراعي» ⁽³⁾ ولما تغلب الموحدون على المغرب الأوسط كانوا سبّاقين إلى طاعتهم، إذ استنجد "عبد المؤمن بن علي" ⁽⁴⁾ بشيخ قبيلتهم آنذاك، لاسترجاع غنائمه التي هجم عليها بنو مرين، فتصدّوا له وأنقذوها منه ممّا أكسبهم ثقة كبيرة عند حكام الموحّدين الذين اتخذوهم أولياء وأنصاراً وحماة لقطر تلمسان ⁽⁵⁾، حيث أقطعوهم ضواحي المغرب الأوسط وهي أراضي خصبة «تمتدّ من البطحاء إلى ملوّة» ⁽⁶⁾، فاستقرّوا بها، واستمرّوا على تبعيتهم للموحّدين، إلى أن تولّى "يغمراسن بن زيّان" ⁽⁷⁾ أمر تلمسان عام (633هـ/1235م) وأعلن استقلاله عن دولتهم،

⁽¹⁾ زنّانة قبيلة بترية أمازيغيّة عظيمة. يرى معظم المحقّقين أنّهم ينحدرون عن شخص يسمّى (زانا أو جانا أو شانا). و تتفرّع زنّانة إلى فروع كثيرة لا تحصى؛ بحيث أضحي كل فرع منها يعادل قبيلة أو أكثر من مواطن زنّانة منتشرة عبر بلدان المغرب كلّها؛ إلّا أنّها اختصّت بالمغرب الأوسط. وأهمّ ما تميّزت به زنّانة هي روح البداوة وحبّ الحرية والانطلاق في البراري مثل الأعراب. أبو زكرياء يحيى بن خلدون: "بغية الرّواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد"، تحقيق: الدّراجي بوزياني، الأمل للدراسات، ج 2، ص: 45.

⁽²⁾ علي محمّد الصّلابي: "دولة الموحّدين، سقوط الأندلس الإسلاميّة ومحاكم التفتيش البربريّة"، مؤسسة اقرأ للنشر والتّوزيع والترجمة، القاهرة، ط 1، 2007، ص: 257.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص: 257.

⁽⁴⁾ عبد المؤمن بن علي: هو المؤسّس الحقيقي للدولة الموحّدية وأوّل خلفائها، حكم من (524هـ/1129م) إلى (558هـ/1162م).

⁽⁵⁾ أبو زكرياء يحيى بن خلدون: "بغية الرّواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد"، تحقيق: عبد الحميد حاجيات، المكتبة الوطنية، الجزائر، ج 1، 1980، ص: 198. وتلمسان: هي من أعظم مدن بلاد المغرب. بناها أوّل مرّة الرّومان، إذ كانت تسمّى عندهم (بوماريا)، ثمّ أعاد بناءها "أبو قرّة البفري" و اتخذها حاضرة لملكه، ثمّ انتقل أمرها إلى المغراويين الذين اتخذوها عاصمة لدولتهم، و لما قدم "سليمان بن عبد الله الكامل" أسّس بها دولته العلويّة التي تشمل المغرب الأوسط. كما كانت في أيّام بني عبد الواد عاصمة لدولتهم طوال حكمهم للمغرب الأوسط إلى أن سقطت نهائيّاً في العهد العثماني. ينظر: "بغية الرّواد"، ج 2، ص: 41.

⁽⁶⁾ الدّراجي بوزياني: "نظم الحكم في دولة بني عبد الواد الزيانيّة"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، د. ت، ص: 24. و البطحاء: مدينة بالمغرب قرب تلمسان، و قد اندثرت الآن يمكن أن يكون موقعها في منطقة غليزان الحاليّة. ينظر: "بغية الرّواد"، ج 2، ص: 124.

⁽⁷⁾ يغمراسن بن زيّان: هو المؤسّس الحقيقي للدولة الزيانيّة، و قد سبقه إلى حكم تلمسان عدّة حكام ليتولّى هو أمرها سنة (633هـ/1235م). ينظر المرجع السابق، ص: 24، 25، 26.

ليؤسس دولة عمّرت أكثر من ثلاثة قرون (1235م-1554م)، وظلّت تعرف "يامارة بني عبد الواد"، إلى أن تولّى أمرها السلطان "أبو حمّو موسى الثاني" وأطلق عليها اسم «الدولة الزيانية»⁽¹⁾.

ب- الأدوار التاريخية للدولة الزيانية : مرّت دولة بني عبد الواد الزيانية منذ نشأتها حتّى سقوطها على يد العثمانيين بأربعة أدوار تاريخية كبرى :⁽²⁾

- دور النشأة: ودام طوال مائة وأربع سنوات، أي من تاريخ قيام الدولة عام (633هـ/1235م) إلى سنة سقوطها في يد المرينيين (737هـ/1336م)، وهو دور تميّز بروح العصبية التي منحت الدولة قوة كبيرة انعكست في وحدة صفّها وانتصارها على الأعداء والتفاني في إبراز كيان الدولة وخدمتها، والدّفاع عن سلامتها. غير أنّ هذا الاستقرار ما لبث أن تحوّل إلى خلافات وتآمرات بين أفراد الأسرة الحاكمة انتهت بمقتل "أبو حمّو موسى الأول" على يد ابنه "أبو تاشفين عبد الرحمان الأول" واعتلاء هذا الأخير سدّة الحكم.

- دور التدخل المريني ضدّ إعادة بعث الدّول : ودام مدّة أربع سنوات، وبدأ سنة (749هـ/1348م) بمبايعة بنو عبد الواد لأبي سعيد عثمان الذي عين أخاه "أب و ثابت" مسؤولاً على الشؤون العسكرية وأمور الحرب، وقد استطاع هذا الأخير أن يرغم السلطان المريني "أب و الحسن" للانسحاب والعودة مخذولاً إلى المغرب الأقصى أين لقي به هذا الأخير حتفه على يد ابنه "أب و عتّان" الذي راح -بعد سيطرته على العرش- يستعدّ هو الآخر لغزو إقليم تلمسان فخاض مع "أب و ثابت" معركة «واد القصب» الكبيرة سنة 1352م لتكون الغلبة فيها لبني مرين الذين تمكّنوا من احتلال عاصمة بني عبد الواد.

- دور الأبهة والسلطان المطلق على يد "أب و حمّو موسى الزياني": ويبدأ سنة (760هـ) وهو دور كان بمثابة الدّروة من حيث التنظيم السياسي، الاجتماعي، الثقافي، الديني.. إلخ، إذ بذل هذا السلطان طاقة كبيرة في جعل الدولة الزيانية منارا للعلم والأدب والفنّ في المغرب الإسلامي على الرّغم من الحروب الخارجية مع الدول المعادية والاضطرابات الداخلية التي غدّتها تمرّد بعض القبائل، وكذا صراع بنو زيّان على الحكم، ناهيك عن عقوق ابنه ووليّ عهده "أب و تاشفين"، ولو حظي ببعض الاستقرار لوصل بدولته إلى أرقى مراتب الازدهار نظرا لما كان يتمتع به من أدب وعلم، وحنكة سياسية تؤهّله للنجاح في مهامه والمضي قدما لتحقيق طموحاته، وبهذا اكتملت مظاهر السيادة في عهده، إذ

(1) ينظر يحي بوعزيز: "المراحل و الأدوار التاريخية لدولة بني عبد الواد الزيانية"، مجلّة الأصالة، مطبعة البعث، قسنطينة، ع 26، جويلية - أوت، 1975، ص: 12.

(2) ينظر الدراجي بوزياني: "نظم الحكم في دولة بني عبد الواد الزيانية"، ص: 32.

جعل نظام الحكم السائد قائما على مبدأ الخلافة الإسلامية التي تستند إلى القرآن الكريم في تنظيم شؤون الدولة، فلا عجب إذاً بعد هذا أن تصل الدولة لذلك التقدّم الذي عرفت به في عهده.

— دور الانحدار والسقوط : وهو أطول الأدوار مدّة، إذ استغرق مائة وواحد وسبعين سنة أي من (791هـ/1389م) إلى (962هـ/1554م)، إلا أن الدولة لم تحافظ فيه على مكانتها المرموقة بين الدول المجاورة، إذ سرعان ما نشبت الخلافات بين بنو زيان الذين انقسموا إلى طامع في الملك ومعارض له ممّا دفع بالقادة إلى الانهماك في نصب الدسائس وربط المؤامرات فأكل القويّ الضعيف وثار الابن على أبيه، ووذت السيادة وافتقرت الدولة وخلت من أهلها الدار فأصبحت تابعة للدولة المرينية حيناً والدولة الحفصية حيناً آخر إلى أن سقطت نهائياً على أيدي العثمانيين.

2- الملامح الحضارية لعاصمة المغرب الأوسط في عهد بني زيان:

بادئ ذي بدء تجدر الإشارة إلى أنّ المقام لا يتسع للاسترسال في الحديث عن مراحل الحضارة التي شهدتها تلمسان في عهد الدول المتعاقبة عليها قبل الدولة الزيانية، لأنّ كلّ دولة تركت بصمتها في هذه المديق الخالدة التي تبوّأت منزلة مرموقة في تاريخ المغرب العربي، وإنّما سأكتفي بالإشارة إلى أبرز محطاتها في عهد بني عبد الواد قبل إمارة "أب وحمّو موسى الثاني" لرفع الستار عن الأجواء الثقافية و العمرانية التي كانت عليها تلمسان عندما قام هذا الأخير بحركته الموفّقة لإحياء الدولة الزيانية وبالتالي نسلط الضوء على إنجازات أجداده لنقف فيما بعد على إنجازاته الخاصة، وبهذا نعرّف على إسهامات اللاحق في تشييد صرح المجد الذي أسّسه ووضع لبناته السابق.

أ- الحياة الفكرية:

انتشر التعليم في مختلف المدن والقرى الزيانية انتشاراً واسعاً عكس شغف الزيانيين بالعلم ولعلمهم بالمعرفة، إذ ساعدهم على ذلك اهتمام الأمراء المتعاقبين على تلمسان آنذاك بتأسيس العديد من المدارس التي يعزى فضل تأسيس أولها لأبي حمّو موسى الأول الذي عين الأخوين بني الإمام للتدريس فيها، كما بنى ابنه "أبو تاشفين الأول" المدرسة التاشفينية بجانب الجامع الأعظم، لتشيّد أيام الاحتلال المريني مدرستان إحداهما بقرية العباد وقد بناها السلطان "أبو الحسن المريني"، أمّا الثانية فقد كانت بجانب ضريح ومسجد الولي الصالح "أب و عبد الله الشوذي الإشبيلي" الملقّب "بالحلوي" وبناها ابنه "أبو عنّان" (1).

و لاشكّ أنّ هذه المؤسسات العلمية كان لها الدور الفعّال في بعث الحركة الفكرية وإقبال الطلبة على اقتناء مختلف العلوم. وهو اقتناء كان يتم عبر مراحل مختلفة حيث انحصر في البداية على تعلّم الكتابة والقراءة وحفظ القرآن والحديث كمادّة أساسية ومرحلة أولى تتمّ في الكتاتيب والزوايا

(1) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزياني حياته وآثاره"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص 36-37.

والمساجد، ليقبل الطلبة في المرحلة الثانية على النحو واللغة والفقه والأدب، لينتقل الطلبة الذين يريدون التخصص في علم معين إلى المرحلة الأخيرة التي تتم في " المساجد الجامعة" ⁽¹⁾ الشبيهة بالكليات التي تدرس بها العلوم الإسلامية كالقرآن وتفسيره، والحديث ومصطلحه، والفقه وأصوله، واللغة والنحو والأدب على غرار ما كان يجري به العمل بجامع القرويين بفاس والزيتونة بتونس ليكون الجامع الأعظم بتلمسان وجهة أخرى و واحدا من تلك المعاهد التي تعهدها الأمراء بالعباية الخاصة إذ كانوا «يجرون الأرزاق والمنح للأساتذة والطلبة والموظفين بها، ويعهدون بالتدريس فيها لأشهر العلماء» ⁽²⁾، وهي عناية سرعان ما أثمرت بطائفة ممتازة من العلماء المتخرجين من مدارس تلمسان على اختلاف توجهاتهم، إلا أن محاولة الإلمام بهذه الأسماء تضيق به هذه الصفحات، لذلك تكفي الإشارة - على سبيل المثال لا الحصر- لعالم أو عالمن نبغا في كل علم من هذه العلوم، وفي مقدمتها العلوم الدينية التي استطاعت أن تولي عنايتها في هذا العهد للأصول من قرآن وحديث، مما جعلها تخرج من «طور منابذة الرأي والعقل وتنقل إلى طور عقائدي أكثر توازنا واعتدالا» ⁽³⁾، ولا شك أن هذا هو السر في استقطابها لأغلب العلماء أمثال " أبو العيش محمد بن أبي زيد بن محمد بن أبي العيش الخزرجي التلمساني" ⁽⁴⁾، و " أبو اسحاق ابراهيم بن محمد بن خلف المري التلمساني" ⁽⁵⁾. وتجدر الإشارة إلى أن هؤلاء العلماء لم ينبغوا في المجال الديني فحسب، بل ذاع صيتهم أيضا في العلوم اللسانية والاجتماعية ففضلا عن إقبال الكتاب والشعراء عليها، حظيت اللغة باهتمام علماء الدين لما لها من علاقة وطيدة بعلمي القرآن والحديث، ونذكر منهم الفقيه الأديب "أبو عبد الله محمد بن منصور بن علي بن هدية القرشي التلمساني" ⁽⁶⁾ والشاعر المطبوع "أبو عبد الله محمد بن عمر بن خميس التلمساني" ⁽⁷⁾.

(1) مفدي زكريا: " النشاط العقلي والتقدم الحضاري للجزائر في عهد الزيانيين"، مجلة الأصال، ع 26، ص 163.

(2) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره"، ص 37.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 39.

(4) كان أدبيا وشاعرا وأصوليا إشبيلي الأصل، ترك مؤلفات كثيرة في تفسير القرآن، وفي العقائد وأصول الفقه، ونظم في التصوف والتوحيد، توفي بتلمسان، ينظر عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص 41.

(5) ولد بتلمسان سنة 609هـ، ورحل لطلب العلم ثم استقر بسبتة، وبها توفي سنة 690هـ، واشتهر بأرجوزته في الفرائض التي ألفها سنة 630هـ، وقد كان عمره آنذاك 21 سنة. ينظر عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره"، ص 43.

(6) هو من نسل عقبة بن نافع الفهري، كان فقيها أدبيا كاتباً، ذا بصر بالوثائق، أنشأ ديوان الرسائل في عهد أبي حمو الأول، وألف كتاباً قيمة في الأدب والتاريخ منها "شرح قصيدة لابن خميس"، و "تاريخ تلمسان" وتوفي في سنة 735هـ، ينظر عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره"، ص 52.

(7) ولد بتلمسان سنة 650هـ، فدرس على علمائها العلوم الدينية واللسانية وغيرها، وأشرف مدة على ديوان الإنشاء أيام السلطان أبي سعيد الأول بتلمسان، ثم غادر المدينة أثناء الحصار الطويل، ونزل سبتة، وفي أواخر سنة 708هـ، رغب في العودة إلى تلمسان بعد نجاحها من خطر الحرب، غير أنه مات في السنة نفسها قبل أن يحقق هذه الأمنية، وابن خميس شاعر مطبوع فاق شعراء عصره، ورغم أن ديوانه الشعري فقد، إلا أن ما ورد من

لتبرز أسماء أخرى في سماء العلوم الطبيعية بمختلف تفرعاتها من تنجيم ورياضيات وطب وكيمياء وغيرها، ونذكر ممن اشتهر في التعاليم والعلوم الطبيعية "أبو عبد الله محمد بن علي التجار التلمساني"⁽¹⁾ وغيره من العلماء البارعين في هذا المجال الذي استهوى -إن صح القول- حتى العلماء الذين كثفوا نشاطاتهم في باقي المجالات أمثال الإمام "محمد بن يوسف السنوسي"⁽²⁾ الذي برع في المنطق وعلم التنجيم فضلا عن براعته في الجانب الديني. وهكذا ساهمت كل هذه المظاهر المتمخضة عن الاهتمام بالعلم والعلماء في بلورة الدور الذي لعبته عاصمة بني زيان في ازدهار العلوم والآداب، إذ أصبحت تلمسان مركز إشعاع علمي وفكري يضيء رحاب المغرب الأوسط بنور العلم و المعرفة.

ب- الفنون والعمران:

انصرف الأمراء العبد واديون بعد تأسيس إمارتهم إلى الاهتمام بميدان الفنون والعمران الذي نشطه اتصال حضارة المغرب بحاضرة الأندلس التي تالأت نجمها في شتى المجالات الفنية «من موسيقى وغناء وشعر وكتابة فنية، وفي مختلف الصناعات كصناعة النحاس ونحت الرخام ونقش الحشب وغير ذلك»⁽³⁾، ولاشك أن هذا الاحتكاك قد ترك آثاره الإيجابية في تنشيط الحركة الفنية بتلمسان وفي مقدمتها الفن المعماري، إذ راح هؤلاء الأمراء يشيدون مختلف المباني ويطورون بعض ما تركه سابقيهم لتتطافر هذه الجهود الخلاقة مع جهود الطبيعة الحسنة في تكوين مدينة تلمسان التي بلغت أوج درجة في الرقي والازدهار وأرفع مكانة في الجمال والكمال لدرجة أن «مجد عاصمة بني زيان كامن بصفة خاصة في تاريخها الحافل بالأمجاد ومبانيها الفاخرة العتيقة وجمالها الطبيعي الذي يأخذ بمجامع القلوب»⁽⁴⁾، ذلك أن عناية الملوك لم تكن منصبّة على جانب دون آخر، فقد اهتموا

نظمه في كتب الأدب والتاريخ يشكّل مادة لا تخلو من أهمية، وقد نشر الكثير منها عبد الوهاب بن منصور الحسني تحت عنوان "المنتخب النفيس من شعر أبي عبد الله بن خيس"، ينظر عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي حياته وآثاره"، ص 51.

⁽¹⁾ مراكشي الأصل ولد ونشأ بتلمسان، وأخذ عن الأبي ثم رحل إلى المغرب الأقصى، فدرس على أبي عبد الله محمد بن هلال، شارح "المجسطي"، بسبته ثم أخذ بمزاكش عن أبي العباس ابن البناء فنبغ في العلوم العقلية والتعاليم وعاد إلى تلمسان، فدرس بها، ثم التحق ببلاط "أبو الحسن المريني" أيام احتلاله للمغرب الأوسط، وصحبه إلى إفريقية. وتوفي بتونس سنة 749 هـ بالطاعون، ومن تلامذته: "أبو عبد الله الشريف"، و "المقرّي الكبير" و "أبو الحسن بن الفخّام" صاحب المنجانة، ينظر عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي حياته وآثاره"، ص 53.

⁽²⁾ من كبار علماء عصره، أخذ العلوم عن ثلة من العلماء في مقدّمهم والده، فبرع فيها وخصوصا في التوحيد، فألّف فيه كتبا كثيرة اشتهرت في مختلف الأقطار الإسلامية، وتناولها بعده العلماء بالشرح والتعليق، ومن أشهرها: عقيدة التوحيد الكبرى وشرحها، و العقيدة الوسطى وشرحها، والعقيدة الصغرى وشرحها، والمقدّمات المبينة للعقيدة الصغرى وشرح عقيدة الحوضي، كما ألّف في المنطق "شرح اسياغوجي" و "مختصر جمل الخوني وشرحها، وألّف في التنجيم "شرح أرجوزة بغية الطّالاب في علم الاسطرلاب للحبّاك"، ينظر عبد الحميد حاجيات: مقال "الحياة الفكرية بتلمسان في عهد بني زيان"، مجلّة الأصاله، ع 26، ص 148-154.

⁽³⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي"، ص 58.

⁽⁴⁾ محمد بلغراد: "تلمسان"، مجلّة الأصاله، ع 26، ص 297.

بإحداث المدن والقرى وإنشاء البنايات والمجامع والمدارس والأسوار، وتشيد المعالم والقصور، التي كان أشهرها وأجملها على الإطلاق قصر "المشور" الذي شيده "يغمراسن" سنة 650 هـ فاتخذه الملوك الزيانيين بعده بلاطا لهم بتلمسان، التي دعم تحصينها ببناء باب كشوطة، وما يليها من أبراج وأسوار⁽¹⁾. كما بنى مئذنة جامع أجادير التي يرجع تاريخ قاعدتها إلى عهد الأدارسة، ومئذنة الجامع الأعظم بتاجرات، إذ لا تزال الصومعتان إلى يومنا هذا تشهدان على قوة الفن المعماري في عهد "يغمراسن".

ومن آثار "أبو سعيد عثمان بن يغمراسن" مسجد "أبو الحسن" الذي كان يمثل قمة الإبداع هو الآخر، إذا امتاز «بسواريه المنحوتة في نوع من الرخام شبه شفاف يستخرجونه من منجم عين تاقبات الواقع قرب تلمسان»⁽²⁾ ويعلو هذه السواري تيجان رائعة الجمال زينت بكتابة تدعو المؤمنين إلى الصلاة، وإذا التفتنا إلى محرابه وجدناه غني عن الوصف ويكفي أن نقول إنه «أجمل محراب في العالم الإسلامي كله»⁽³⁾.

أما ابنه "أبو حمّو موسى" فقد عرفنا فيما سبق أنه بنى أول مدرسة في المغرب الأوسط، غير أنه لم يبق لها أثر عكس المسجد الصغير الذي شيده بجانبها والمسجد الواقع داخل المشور، أما القصة المخصصة لإسكان الرهائن فقد نسبت إليه إلا أنها اندثرت هي الأخرى قبل أن يعرف حتى المكان الذي أقامها فيه.

ونصل إلى عصر "أبو تاشفين" الذي بلغ فيه العمران بتلمسان أوج عظمته، ولعلّ القصور الثلاثة التي تتمثل في دار الملك ودار السرور، وأبو فهر خير دليل على ولوعه بالتشييد والعمران، ثم أن ولوعه بالعلم والثقافة دفعه لبناء المدرسة التاشفينية بجانب الجامع الأكبر - كما أشرنا - والتي تفتن في بنائها وزخرفتها حتى أصبحت أهم وأفخم مدرسة في المغرب الأوسط إلى عهد الاحتلال الفرنسي للقطر الجزائري، فقد قرّرت السلطات الاستعمارية هدمها وبناء البلدية مكانها، وفضلا عن هذا وذاك فإنه يرجع إلى عهده حفر الصّهريج الكبير بتلمسان الذي استغلّ لريّ البساتين الواقعة شمال المدينة، كما كان معدّا للفرجة، وبعد هذا كله فليس بغريب أن تنتقل الدولة العبد وادية «من طور البداوة الذي كانت تكتسي طابعه قبل إنجازاته إلى طور التحضر»⁽⁴⁾ الذي حافظت عليه حتى بعد الاحتلال المريني، فقد ترك المرينيون أيضا بصماتهم في الميدان المعماري، إذ بنى "أبو يعقوب يوسف" قصر المدينة المنصورة التي حقها بالأسوار وشرع في بناء مسجدتها الأعظم غير أن يد الموت منعت من

(1) عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص 58.

(2) رشيد بورويبة: "جولة عبر مساجد تلمسان"، مجلة الأصالة، ع 26، ص 175.

(3) المرجع نفسه، ص 175.

(4) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزياني"، ص 62.

مواصلة مشروعه الذي أكمله فيما بعد "أبو الحسن المريني" بعد زحفه على تلمسان إذ استقر بالمنصورة وقام بإصلاح عماراتها ومتابعة بناء مسجدتها كما بنى قصر النصر فيها سنة 744هـ⁽¹⁾. وإذا كانت هذه الآثار قد اندثرت ولم يبق منها سوى بعض الأطلال فإن ما بناه هذا السلطان بقرية العباد لم تلق نفس المصير خاصة المسجد الذي شيده وأمر ببناؤه عام 739هـ*، إذ لا يزال يحتفظ بجماله ورونقه، ليكون آخر ما بناه تلك المدرسة المشتملة على حصن وقاعة للدرس المزيّنة بالزخارف وكان ذلك سنة 747هـ.

أما ابنه "أبو عثمان" فقد أضاف مدرسة وزاوية ومسجدا بني سنة 754هـ، وهو الوحيد الذي كتب له ضمن هذه المجموعة أن يحافظ على تماسكه وأعمدته رغم زوال بعض زخارفه. وهكذا كانت تلمسان في عهد بني زيّان في أيام بها عجا وعنفوانها تنافس أمصار المغرب الأخرى في شتى الميادين بما اشتملت عليه من طاقات عقلية وآثار عمرانية.

ثانياً: البيئة الخاصة:

1- شخصية أبو حمّو موسى الزياني:

كان سلطاناً متفرداً، وأدباً متوقّداً، شديد البأس واللسان، تسّم ذروة المجد بكل جدارة في وقت كان يصطّرع فيه المرينيون والزيانيون حول حدود الملك بينهما⁽²⁾، فمكّنه إصراره من إحياء مجد الدولة الزيانية التي ظلّ على عرشها أزيد من ثلاثين سنة.

كان شخصية فذة وعبقريّة قويّة، جمعت بين شيئين قلّما يجتمعان في حاكم، إذ إلى جانب السلطة ذاع صيته في مجال الأدب فنال بجدارة لقب "السلطان الأديب"⁽³⁾.

ومن غير "أبو حمّو موسى الزياني" الذي أكّد بشعره أحقيته بهذا اللقب، فحتى بعد نومه الأبدية لا يزال يسمع المشكّك في شاعريته قوله:

وَهَذَا جَوَابٌ عَنْ نِظَامِكَ إِنَّنَا
بَعَثْنَا بِهِ كَاللُّؤْلُؤِ الْمُتَنَازِمِ⁽⁴⁾

ويسمع المشكّك في استحقاقه تاج الملك قوله:

(1) المرجع نفسه، ص 63.

* وقد بناه عمّ ابن مرزوق الجدّ.

(2) كانت بلاد المغرب بعد سقوط دولة الموحّدين في منتصف القرن الثالث عشر مقسّمة إلى ثلاث دويلات صغيرة: بنو حفص في تونس، و بنو مريني في المغرب الأقصى وبنو زيّان في المغرب الأوسط، وقد كان الصّراع دائما بين المرينيين والزيانيتين حول حدود الملك.

(3) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزياني حياته وآثاره"، ص 230.

(4) المرجع نفسه، ص 321.

وَأَنَا مُوسَى وَأَبُو حَمُو أَصْلَحُ لِلْمُلْكِ وَيَصْلُحُ لِي ⁽¹⁾

ونقدّم فيما يلي قطوفا لأهمّ المحطّات التاريخيّة والإنجازات الذاتيّة التي ساهمت في بلورة

شخصيته.

أ-نسبه ونشأته:

يتّصل نسب "أبو حمّو" بمؤسّس الدّولة الزيانيّة "يغمراسن بن زيّان" ، فهو أبو حمّو موسى بن أبي يعقوب بن عبد الرحمن ابن يحيى بن يغمراسن ⁽²⁾، ولد بالأندلس في مدينة غرناطة عاصمة بني الأحمر سنة 723هـ، وهي السنّة التي عاد فيها أبوه إلى تلمسان بدعوة من السلطان "أب و تاشفين الأوّل"، لينشأ بها "أبو حمّو" نشأة أبناء الأمراء وأصحاب السّلطة إذ عرف حياة البلاط، وتعلّم على يد أشهر العلماء والمشايخ الذين «لم تطلعنا المصادر على أسماهم» ⁽³⁾، فنال حظّه الوافر من العلم الذي مكّنه من «حفظ القرآن الكريم والحديث» ⁽⁴⁾، ومن تحصيل مبادئ العربيّة، وعندما بلغ سنّ الرابعة عشر استولى المرينيون على تلمسان سنة 737 هـ ممّا اضطرّه للانتقال إلى فاس رفقة أهله وأبناء قبيلته، ليوجّه اهتماماته لطلب العلم والمعرفة هناك، بعد أن وجد الجوّ المناسب لذلك، إذ كانت فاس من أهمّ مراكز الثقافة الإسلاميّة آنذاك، وبعدها انتقل إلى مدينة ندرومة شمال غربي تلمسان واستقرّ بها، فتزوّج ورزق بأكبر أبنائه "أبو تاشفين" 752 هـ.

وبعد هذه الفترة بدأت ميوله للعزلة والزهد عن الدّنيا تنمو وتتقدّم، وكأنّه كان في مرحلة إعداد روعي قبل التفرّغ للملك الذي كان له فيه باع طويل وأحداث مختلفة.

ب-توليّه الحكم:

بدأ اهتمام "أبو حمّو موسى الزياني" بأمور السّياسة يزداد يوما فيوما، إلى أن أصبح طموحا مترسّخا في الملك، وعزما على إحياء مجد دولته خاصّة بعد نجاحه من الموت على يد "أب و عتّان المريني" الذي قتل عمّه "أبو سعيد" ⁽⁵⁾، وشرّد عمّه "أبو ثابت" إلى بجاية لينتهي لنفس المصير الذي لقيه أخوه، أمّا "أبو حمّو" فقد «ترك وشأنه ولم يلتفت أعداء العرش الزياني آنذاك إليه لأنهم لم يعتبروه خطرا بالنسبة لسلطانهم، ولم يعتقدوا أنّ كلمة قبيلة بني عبد الواد تجتمع حوله في يوم من الأيام» ⁽⁶⁾.

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص 311.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 69.

⁽³⁾ المرجع نفسه ص 72.

⁽⁴⁾ مها عيساوي: "أبو حمّو موسى الزياني، السلطان الأدب"، مجلّة العلوم الاجتماعية والإنسانيّة، المركز الجامعي الشيخ العربي التبسي، تبسة،

ع 1، مارس 2007، ص 144.

⁽⁵⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزياني"، ص 73.

⁽⁶⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الثاني، سياسته وأدبه"، مجلّة تاريخ وحضارة المغرب، مصلحة الطباعة للعهد التّربوي الوطني، الجزائر، جويلية 1968، ص 12.

وتشاء الأقدار أن تكون هذه المحنة منحة لصالح "أب وحمّو" وسببا يعجّل من اعتلاء كرسي الحكم، إذ نجا إلى تونس، ونزل فيها على الحاجب "أب و محمد بن تافراكين" «فأكرم نزله وأحلّه بمكان أعياص الملوك من مجلس سلطانه»⁽¹⁾ وحظي بتعاطفهم وولايتهم خاصة بعد هجوم "أبو عنّان" على عاصمتهم وهو مقيم معهم، فعدّوهم أصبح واحدا.

وسرعان ما تعرّز هذا الولاء برغبة القبائل النابذة لحكم المرينيين عليها من بنو عامر من عرب زغبة والدّواودة في إلحاق "أبو حمّو موسى" بإقليم تلمسان كي يوحد كلمتهم من جهة ويسترجع ملك أجداده من جهة أخرى، فاستحسن اقتراحهم وانطلقوا بمجموعهم يريدون تلمسان التي فوجئوا في طريقهم إليها بنيا وفاة السلطان "أبو عنّان"، فقويت عزائمهم وتجدد الأمل لديهم لانتزاع الملك من بني مرين بتلمسان التي نصب حصارا حولها و حظي بولاء أهلها، ممّا مكّنه من دخولها يوم : (8 ربيع الأوّل 760هـ / 7 فيفري 1359م)⁽²⁾، ليجلس على عرش أجداده ويبايع بالخلافة، وفي يوم اعتلائه سدّة الحكم كسا أنصار الدّعوة ووفود الهناء من العرب العامرية والمعلقية الذين كان عددهم أزيد من ثمانية آلاف كما منح «ونفل خواصّهم الخيل المسوّمة والسروج المرفّهة والعدد المحلّاة بالعسجد أو اللّجين ثمّ المال المتعدّد، ثمّ التفت إلى قبيله، فاستركب منهم في يوم واحد ألف فارس، كسى كلّ منهم بقدره ودفع إليه فرسا مسرّجا ملجّما ومهمازا وسيفا ورمحا وثلاثة نقود ذهبية وعشرين برشالة من القمح وثلاثين من الشعير»⁽³⁾، لتظهر لنا حنكة "أبو حمّو" السياسيّة منذ البداية، فإكرامه لأنصاره إنّما هو تشجيع لهم على العطاء في سبيل إحياء دولته، فهم حمايتها ومشيدّي أركان الملك فيها.

ج-انجازاته ومشاريعه:

- ترتيب السّلطة السياسيّة:

قسّم "أبو حمّو" سلطته إلى ثلاثة أقسام:

"سلطة عسكرية: ويتولّاها صاحب السيّف

سلطة قضائيّة: ويتولّاها القاضي.

سلطة إدارية: ويتولّاها صاحب القلم".⁽⁴⁾

ثمّ عيّن عليها شخصا يطلق عليه "المزاوّل"⁽¹⁾ أو ما يعرف في زماننا "رئيس الوزراء" الذي له حقّ الإشراف على هذه السّلطات التي عزّزها بعدد كبير من موظّفي الدّولة الذين تتّ ظافر جهودهم

⁽¹⁾محمّد بن عمرو الطّمّار: "تلمسان عبر العصور- دورها في سياسة وحضارة الجزائر"، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984، ص

145.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 146.

⁽³⁾ محمّد بن عمرو الطّمّار: "تلمسان عبر العصور"، ص 152.

⁽⁴⁾مها عيساوي: "أبو حمّو موسى الزّياتي، السلطان الأديب"، ص 149.

للتَّهْوُض بها، من أجل الحفاظ على سلامة الملك و ضمان استمراره، إذ جاءت مناصبهم موزعة على النحو التالي:

*الوزير : ويحتل أعلى مراتب الدولة، إذ يختاره السلطان من بين جلسائه، ومن صفاته «أن يكون من خيار قومه وعشيرته، متنزها عن المعاييب، وافر العقل، حافظا لسر الملك والدولة، حاضر الذهن، سريع الفهم، راجح الرأي ناصحا ودودا صالحا، شجاعا في مهامه بليغ البيان والعبارة لأنه جمال ملك الملك، كثير المال حتى يستغني بثروته عن الطمع والرشوة»⁽²⁾، فهو أقرب الحاشية إلى الملك، إذ ينحصره بجزء كبير من وقته ليتعرف -من خلاله- على أحوال دولته.

*كاتب السر: وهو ثاني منصب بعد الوزير لذلك وجب «أن يكون صحيح المذهب، قائلا بالحق قليل الإخوة والأصحاب، من ذوي البيوت والأحساب»⁽³⁾، فضلا عن الأمور البديهيّة التي يجب أن تتوفر في مثل من يشغل منصبه كوفرة العقل، وفصاحة اللسان، وبراعة الخطّ ذلك أنه عنوان المملكة، والمرآة التي تعكس صورة السلطان قبل أي شيء آخر.

* كاتب الأشغال : وتتمثل مهمته في ضبط أعمال الملك، ويشترط فيه أن يكون «مقتدرا في الحسابات ، موثوقا مؤتمنا في خلقه، يجمع في نفسه بين المعرفة بأنواع الخراج والجبايات والإيراد والإصدار، وبين العدل والحزم في الحصول عليها من الناس»⁽⁴⁾.

* الفقيه: وضرورته للدولة أمر لا يحتاج إلى نقاش أو توضيح، إذ إلى جانب المهام التي يقوم بها الأئمة اليوم من أمر بالمعروف ونهي عن المنكر، وفصل بين الحلال والحرام، كان يساعد الملك على سلوك الصراط المستقيم، و بقدر ما أخلص في مهامه، كان جديرا بترقيته إلى رتبة قاضي البلد التي يتولاها أفضل الفقهاء في متانة الدين والرغبة في مصالح المسلمين.

* صاحب الشرطة: ويجب أن يكون «رجلا صاحب ديانة وهمة وسياسة ورياسة ورأي وفراصة»⁽⁵⁾. فمنصبه في منتهى الحساسية ودوره كبير في بقاء نظام الملك وتوفير الأمان للرعية. * جلساء الملك: وتتلخص مهمتهم في تقديم النصيحة الخالصة له في السر والإعلان، لذلك يجب أن يكونوا من أصحاب العقول النيرة.

(1) علي محمد الصّلاحي: "دولة الموحدين، سقوط الأندلس الإسلامية ومحاكم التفتيش البربرية"، ص 260.

(2) ينظر وداد القاضي: "النظرية السياسية للسلطان أبي حنّو الثاني، ومكانها بين النظريات السياسية المعاصرة لها"، مجلة الأصالة، مطبعة البعث، قسنطينة، ع 27، سبتمبر 1975، ص 59.

(3) المرجع نفسه، ص 59.

(4) وداد القاضي: "النظرية السياسية للسلطان أبي حنّو موسى الثاني"، ص: 60.

(5) المرجع نفسه، ص 61.

* السّفراء: وهم بمثابة الوسيط الذي ينقل الرّسائل من الملك إلى غيره من الملوك ويشترط فيهم «أن يكونوا من وجوه قبيلة الملك وخيار عشيرته»⁽¹⁾.

وقد كان هذا التّرتيب الذي أشرف عليه "أبو حمّو" بنفسه ناجعا لأبعد الحدود إذ سِير به البلاد والعباد طيلة فترة حكمه.

– إحياء المولد النبوي الشريف:

ما إن ترَبّع "أبو حمّو موسى الزّيّاني" على عرش تلمسان حتى حانت ليلة المولد النبوي فاحتفل بها كما كان يفعل ملوك المغرب والأندلس غير أنّه خصّها بكثير من العناية والاهتمام فقد أشرف عليها بنفسه، واحتضن مراسيمها قصره الذي أعدّه بمختلف مظاهر الجمال. و جلب إليه أصحاب العقول النيرة «فقد كان يدعو أهل الرّأي والعلم والفضل من سكان تلمسان في كلّ مولد يصادفه بعروس الجزائر الخضراء»⁽²⁾. وكان يقدّم لهم من أشهى الأطباق والأطعمة ويبيدي لهم من مظاهر الاحتفاء ما يعجز عن وصفه القلم «فما شئت من نمارق مصفوفة وزرابي مبثوثة ومشامع كأنّها الأسطوانات القائمة على مراكز الصّفّر المموّهة»⁽³⁾.

وكان "أبو حمّو" يتصدّر هذا المجلس جالسا على سرير ملكه وقد أحاط به أعيان الطّبقات الحالسين على مقاعد يميّتها الاختصاص في المناصب، إذ «يطوف عليهم ولدان أشعروا أقبية الخزّ الملون وبأيديهم مباخر ومرشات»⁽⁴⁾، فليلة المولد عندهم أضحت عيداً يتفرّد بالكثير من الأشياء في مقدّمتها تلك السّاعة العجيبة المعروفة عندهم بالمنجاة *

وبعد هذه المراسيم يشرع المستمعون في إنشاد قصائدهم المعدّة لهذه المناسبة، وهي عادة حميدة جلبت خيرتهم لمجلس "أبو حمّو" الذي كان أوّل من يصدق بما جادت به قريحته في هذه الأمداح التي لا ينتهوا منها إلّا في آخر الليل، ليعرض عليهم -بعد فراغهم منها- ما لدّ وطاب من أطعمة ومشروبات وفواكه وحلويات، وهم كذلك إلى أن يصلّوا صلاة الصّبح في جماعة مع الخليفة الزّيّاني. لتعاد الطّريقة نفسها في المولد النبوي القادم الذي ينتظره الحضور بشغف كبير لاسيما الشعراء.

(1) المرجع نفسه، ص 61.

(2) عبد الملك مرتاض: مقال "حركة الشّعر المولدي في تلمسان على عهد أبي حمّو الثّاني"، مجلّة الأصاله، ع 26، ص 311.

(3) أبو زكرياء يحيى بن خلدون: "بغية الرّواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد"، ج 2، ص: 101.

(4) أبو زكرياء يحيى بن خلدون: "بغية الرّواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد"، ج 2، ص: 101.

* سنتطرّق إلى وصفها في حديثنا عن الفنون والعمران في عهد أبي حمّو موسى الزّيّاني.

— العناية بالعلم وأهله:

لَمَّا آلت إمارة بني عبد الواد لأبي حمّو موسى الزّياتي، وجد تلمسان عروسا مزينة بشتّى أصناف العلوم، وقد رأينا حين تطرّقنا للأوضاع الفكرية بها أيّام بني زيان تلك المكانة المرموقة التي حظي بها العلماء من طرف الملوك.

وهو وضع لم يتغيّر في عهد هذا الملك، بل كان اعتناؤه بالعلم وأهله أقوى من ذي قبل، لما «امتاز به من إلمام بالعلوم واستعداد للمساهمة في النشاط الأدبي ونظم الشعر»⁽¹⁾، إذ عزّز مدارس تلمسان الأربع بخامسة أسّسها سنة 765 هـ⁽²⁾ بجانب الضريح الذي أقيم على قبور أبيه "أبو يعقوب" وعمّه "أبو سعيد" و"أبو ثابت" لتصبح تلمسان بهذه المدارس ومسجدها الأعظم مركزا ثقافيا يضاها أهم مراكز المغرب الثقافية.

أمّا عن طريقة التعليم فقد استحدثت في عهد "أب و حمّو" —إلى جانب ما كان سائدا —طريقة جديدة أكثر نجاعة وأوسع فائدة إذ يكون الأستاذ فيها مجرّد مشرف على أبحاث الطلبة الذين يوكل لهم دور التّقصّي والبحث وتبادل الآراء في سبيل الوصول إلى المعرفة لاسيما في مجال المعقولات. ولا شك أنّ هذه الطريقة قد تركت أثرها المحمود في تشجيع الأذهان وتكوين جيل صالح من العلماء الذين دفعوا بعجلة الحركة العلمية إلى التّقدّم والازدهار في شتّى مجالاتها. ففي مجال العلوم الدّينية برز عدد كبير من العلماء، أشهرهم "أبو عبد الله محمد بن أحمد الشريف الحسيني"⁽³⁾ و"أبو علي منصور بن علي بن عبد الله الزّاوي"⁽⁴⁾، وإذا انتقلنا إلى مجال العلوم اللّسانية والاجتماعية نجد الكثير من أسماء الأدباء والشّعراء التي فرضت نفسها فيه وفي مقدّمهم "أبو زكريا يحيى بن خلدون"⁽⁵⁾ الذي

(1) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي، حياته وآثاره"، ص 159.

(2) المرجع نفسه، ص 160.

(3) ولد بتلمسان سنة 710 هـ، وقرأ القرآن على أبي زيد بن يعقوب، كما أخذ العلوم على يد عدد كبير من العلماء الأجلاء، فظهرت نجابته في مختلف العلوم العقلية التي اشتهر فيها بكتاب "مفتاح الوصول في علم الأصول"، كما برع في التّنجيم والرياضيات وغيرها من العلوم العقلية. التحق بالجلس العلمي لأبي عتّان المريني، غير أنّه لم يحض بنفس العناية التي لقاها عند أبي حمّو، وخير دليل على ذلك أنّ هذا الأخير أمر بدفنه عند وفاته عام 771 هـ، بجانب قبر والده أبي يعقوب تبرّكا بجواره. ينظر عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي، حياته وآثاره"، ص 162.

(4) ولد سنة 710 هـ بتلمسان، نشأ بها، وأخذ عن أبيه وعن غيره من علمائها، كما دفعه ولوعه بالعلم للرّحيل إلى تلمسان، ومنها إلى الأندلس، وكان ميرزا في الأصول والمنطق والكلام ذا اطلاع واسع في شتّى العلوم من عقلية ونقلية، ومن تلاميذه أبو المقرّي الكبير، ولسان الدّين ابن الخطيب، ويحيى بن خلدون. ينظر عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي، حياته وآثاره"، ص 164.

(5) هو صاحب كتاب "بغية الرّواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد"، وأخو عبد الرّحمان بن خلدون مؤلّف كتاب "العبر"، ولد أبو زكريا بتونس سنة 734 هـ، ونشأ بها وتلقّى العلم على علماءها، ثم انصرف لخدمة الدّولة المرينية في عهد السّلطان أبي عتّان المريني، كما مكث وقتا في بلاط الأمير الحفصي أبي عبد الله، وفي رجب 769 هـ التحق ببلاط أبي حمّو حيث عيّن كاتب له، وشغل ذلك المنصب مدّة إلى أن ساءت الأوضاع بين الإمارة العبد الوادية والدّولة المرينية، إذ احتلّ السّلطان عبد العزيز مدينة تلمسان ومكث يحيى مدّة بتلمسان في بلاطة ثم رحل إلى فاس رفقة أخيه عبد الرّحمان ولسان الدّين ابن الخطيب، ليعود سنة 776 هـ إلى بلاط أبي حمّو بتلمسان ويشغل منصب الكتابة السابق إلى أن قتل بها في 780 هـ.

كان كاتباً للسلطان الزياني، و "أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الثغري" ⁽¹⁾ الذي نبغ في الأدب فترك قصائد غراء نظمها في مختلف المناسبات، كما تواصلت عناية العلماء بالتعاليم والطب والتنجيم وغيره من العلوم الطبيعية التي كان من أشهر من نبغ فيها "أبو عبد الله الشريف" *، الذي كان ملماً بمختلف هذه العلوم من منطق وحساب وتنجيم وموسيقى وطب وتشريح فضلاً عن نبوغه في مجال العلوم الدينية - كما رأينا-، دون أن ننسى "أبو الحسن علي بن أحمد" المعروف بالفحام ⁽²⁾ المشهور بصنع المنجانة التي ازدان بها قصر "أبو حمّو" إذ أضفت عليه الكثير من الجمال والروعة كما عكست بوضوح ذلك النشاط العقلي والتقدم الحضاري الذي بلغه الزيانيون في عهد هذا الملك.

- الاهتمام بالفنون والعمارة :

شهدت الفنون بمختلف أنواعها تقدماً كبيراً في عهد "أبو حمّو موسى الثاني"، ولعلّ البراعة التي صنعت بها خزانة المنجانة خير شاهد ودليل على ذلك، إذ تفنّن "ابن الفحام" فيها تفنّناً كبيراً وأخرجها تحفة فنيّة تجلّ عن الوصف، «فهي خزانة ذات تماثيل من فضّة يعلوها طائر فراخه مضمومة تحت جناحيه، وأبوابها مهتزة عند كلّ ساعة تنفتح ليخرج من بابها عقابان يصدران صوتاً، وفي فم كلّ منهما قطعة نحاسيّة يلقيان بها في وعاء يذهب بالقطعة إلى داخل الخزانة فترنّ، ويفتح باب الساعة لتبرز منه امرأة تحمل في يمينها اذبارة فيها اسم الساعة الحاليّة وبذلك يعرف الوقت بالتّحديد» ⁽³⁾.

أمّا من ناحية العمارة فجمع المؤرّخون على أنّ كلّ الآثار التي شيّدها "أبو حمّو" كانت بعد وفاة والده، وربّما يرجع ذلك لانضواء هذه المباني تحت مجموعة واحدة عرفت باسم «المدرسة

هـ، بتدبير من الأمير أبي تاشفين عندما رآه سنداً قوياً لوالده، وإلى جانب مؤلّفه المذكور، نظم يحيى قصائد عديدة في مدح أبي حمّو وفي مناسبة المولد النبوي الشريف وأغراض أخرى تشهد بملكة شعريّة صادقة، ينظر أبو زكرياء يحيى بن خلدون : "بغية الزّواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد"، ج1، ص 7.

⁽¹⁾ عرف في عصره بلقب الشّيخ الفقيه الإمام العالم العلامة الأديب الأريب الكاتب، ولد ونشأ بتلمسان على أبي عبد الله الشريف، وفي شتّى المناسبات، وكان من جملة كتاب الدّولة، يشغل منصب شاهد المال، فأكثر من مدح السلطان "أبي حمّو" والإشادة بخصاله، لينتقل بعد وفاة هذا الأخير إلى مدح ابنه أبي تاشفين (791-795هـ) وأبي زيان (796-801هـ) والأرجح أن يكون توفّي في أوائل القرن التاسع الهجري، ينظر: ابن مريم : "البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان"، تحقيق: محمّد ابن أبي شنب، المطبعة الثّعالبيّة، الجزائر، 1908، ص 222، و عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزياني حياته وآثاره"، ص 172.

* سبقّت ترجمته.

⁽²⁾ هو تلميذ أبي عبد الله بن التّجار، كان عالماً بالحساب والهندسة، وله عدّة تآليف وقد ابتكر أنواعاً كثيرة من الآلات مثل ساعة المنجانة وهي شبيهة بالسّاعة التي أهداها هارون الرّشيد لشرلومان ملك فرنسا إلّا أنّها أحسن وأروع بكثير، ينظر: مفدي زكريا: "النّشاط العقلي والتّقدم الحضاري بالجزائر في عهد الزيانيين"، مجلّة الأصالة، ع 26، ص 168.

⁽³⁾ ينظر عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزياني حياته وآثاره"، ص 180.

اليعقوبية»⁽¹⁾ التي ضمت زاوية ومدرسة ومسجد يعرف باسم «مسجد سيدي ابراهيم» فضلا عن الضريح الذي أقامه على قبور أبيه "أب و يعقوب" وعميه "أب و سعيد" و "أبو ثابت". غير أن هذه المجموعة لم يبق منها سوى البناءين الآخرين؛ الضريح الذي امتاز «بزخارفه الجميلة ورسومه الهندسية الملونة»⁽²⁾، والمسجد ذو «الأبواب النيسة والمئذنة المربعة والقبة المزينة بالأخاديد»⁽³⁾. أما الزاوية والمدرسة فقد لقيت نفس المصير الذي آلت إليه معظم الآثار الزيرية التي نقلت لنا مظاهر العظمة لدولة شامخة سرعان ما اشرب إليها الطمع الأشعبي الذي كان دأب أفراد العائلة المالكة فأخذوا يتواثبون على بعضهم البعض، ليصبح الجميع أمام السؤدد والمال على دين واحد، فتكرّر مأساة الطعنة التي تأتي من أقرب الناس فيقتل الأب بمؤامرة فلذة كبده، كما سمرى في النهاية الحزينة لأبي حمّو.

2- نهاية حكمه ووفاته:

أ- صراعه مع ابنه أبي تاشفين:

كان "أبو تاشفين" أكبر أبناء "أب و حمّو" وأكثرهم حنكة وأكثرهم سياسة، وأشدّهم طمعا في الملك، لذلك خشي منافسة إخوته: "المنتصر" و "أبو زيان" و "عمير" على عرش أبيهم لأنّ هذا الأخير كان يختصّهم بعطفه دون سائر الإخوة * ، ممّا أثار غيرة "أبو تاشفين" وامتعاضه، لاسيما بعد أن قرّر والده تعيينهم على نواحي المنطقة الشرقية فولّى "المنتصر" على ناحية مليانة و "يوسف" على تدلس وما يليها، و "أبو زيان" على ناحية المدية لتكون القطرة التي أفاضت كأس غضب "أبي تاشفين" قرار نقل هذا الأخير -أبا زيان- من المدية إلى وهران، وهي نار لم يخمدها غير تعيينه على هذه الأخيرة بدل أخيه فضلا عن ولاية الجزائر التي أقطعه إياها والده تفاديا لشربه الذي ظلّ دفيناً في صدره، ليظهر تدريجيا مع المشاكل التي تعرّض لها والده، إذ سرعان ما فسدت العلاقة بينه وبين قبيلة سويد التي فقد تأييدها جرّاء تحالفه مع "عبد الرحمان بن أبي يفلوسن" ضدّ ابن عمه "أب و العباس الميرني"، فراح "أبو حمّو" يشنّ غارته لإنقاذ "عبد الرحمان" من حصار "أب و العباس" الذي كانت الغلبة له، فاضطرّ "أبو حمّو" للعودة إلى تلمسان بعد أن هدم برفقة عرب بني عامر قصر تازروت ومسجدها، وخرب قصر مرادة قرب ناحية تازا التي انتهز بنو عامر فرصة غارتهم مع "أب و حمّو" عليها لإحياء عدائهم القديم مع سويد التي تحوّلت عند "أبو حمّو" من حليفة إلى خطر يتهدّد به بعد صنيعه هذا ممّا سهّل الأمور على ابنه "أبو تاشفين" الذي كسبها في صفه.

(1) رشيد بورويبة: "جولة عبر مساجد تلمسان"، مجلّة الأصالة، ع 26، ص 176

(2) عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص 183.

رشيد بورويبة: المرجع السابق، ص 176.

(4) كان لأبي حمّو أبناء كثر هم: محمّد المنتصر، ومحمّد أبو زيان، ويوسف، وعمر المشهور باسم "عمير"، والتاصر، وعثمان، وفارس، وعبد الله، وأحمد، والسعيد، وعلي، ويعقوب، وأبو بكر، ودواد، وزيان، غير أنّ المنافسة من أجل الملك احتدمت بين أبنائه الأربعة الأوائل.

وأمام هذا الوضع بدأ التشتت يسري في كيان المملكة الزبانية التي انقسمت إلى حزب قوي مثله "أبو تاشفين" في العاصمة والمناطق الغربية، وحزب إخوته في المنطقة الشرقية، غير أن هذه المكانة العالية التي احتلها "أبو تاشفين" في سماء المملكة لم تزد إلا خوفا من منافسة إخوته وتآمر والده معهم، مما أوجع نار غيخته، التي أصبح إخمادها - هذه المرة - مستحيلا، ليبلغ هذا العداء أوجه سنة 788هـ، إذ اتهم "أبو تاشفين" والده «بملاأة إخوته عليه فشهر لعقوقه وعداوته»⁽¹⁾ وجاهر بمعارضة سلطته ليصبح هو صاحبها الحقيقي .

ب- مقتله:

لم يجد "أبو حمّو" مخلصا يخرج من هذه الظروف الصعبة التي أصبح يعيشها غير قرار الاستقرار بالجزائر وجعلها عاصمة جديدة له أين يكون قريبا من أبنائه المفضلين بعيدا عن سيطرة "أب و تاشفين"، حيث غادر قاصدا وجهته إلا أن هذا الأخير سرعان ما اكتشف أمره عن طريق جاسوسه "موسى بن يخلف" فلحقه بالبطحاء وواجهه بهذا الأمر الذي أنكره "أبو حمّو" فاضطرّ للعودة معه حتى يطمئنه، غير أنه ما لبث أن عاود الكرة من جديد، إذ فكر ببعث أحمال من المال إلى ابنه "المنتصر" ريثما تحين له فرصة الفرار سراً، فبعث هذه الأحمال مع صفيه "علي بن عبد الرحمان بن الكليب" كما أودعه رسالة يشرح فيها أمره هذا للمنتصر، غير أن أمره كشف ثانية عند ابنه الذي تأكد من انحيازه لإخوته - بعد قراءته الرسالة -، فخلعه بعد ذلك وأمر باعتقاله بقصبة وهران، كما اعتقل إخوته المقيمين بتلمسان آخر 788 هـ⁽²⁾، وبهذا لم يبق أمامه سوى القبض على إخوته المتواجدين بالمنطقة الشرقية، فجهز الجيوش وسار بها إليهم غير أنه وجدهم قد غادروا المكان واعتصموا بجبل تيطري بعدما بلغهم نبأ خلع والدهم الذي قرّر "أبو تاشفين" التدبير لقتله فبعث ببعض رجاله لتنفيذ هذه المهمة بينما واصل هو البحث عن إخوته، ولما عرف "أبو حمّو" نوايا ابنه الحقيقية أغلق باب القصر وصعد لأعلاه يستغيث أهل المدينة الذين كسب تأييدهم، فعاد إلى تلمسان واستولى عليها بسهولة، غير أن خشية ابنه من استفحال أمره من جديد جعله يرفع حصاره عن جبل تيطري ويعود إلى تلمسان بجيش قوي مكّن من هزيمة والده الذي أخذ يستعطفه فرق لحاله، وعاد به إلى القصر «أين احتجزه ببعض الغرف هناك»⁽³⁾، غير أن "أبو حمّو" سرعان ما اهتدى لحيلة أخرى تخلصه من معتقله فتوصل إلى ابنه كي يسمح له بالتوجه إلى الحجاز لآداء فريضة الحج، فأسعفه في طلبه وجعل له حراساً أثناء سفره، وبحنكته المعتادة تمكّن "أبو حمّو" من مداخلة صاحب السفينة فأطلق سراحه ببجاية التي نزل

(1) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني حياته وآثاره"، ص 146.

(2) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص 148.

(3) المرجع نفسه، ص 149.

بها مدّة ليغادرها بعد حفاوة استقبال. ليستقرّ بعدها بناحية مَتيّجة و يجهّز العدد والعدّة التي تمكّنه من دخول تلمسان. وفي هذه الأثناء بلغ "أبو تاشفين" خبر والده فقرّر توجيه ضرباته على النّاحية الشرقيّة والغربيّة للقضاء على منافسة إخوته وعلى والده فأرسل جيشاً إلى الشّلف بقيادة ابنه "أب وزيّان" ووزيره "محمّد بن عبد الله بن مسلم" ليتكفّل هو بأمر والده الذي تمكّن من الوصول إليه غير أنّ صدمته نبأ وفاة ابنه "أبو زيّان" الذي انهزم أمام عمّه "أبو زيّان" حالت دون تنفيذ مهمّته، فعاد إلى تلمسان ووالده في أثره، حيث لجأ لسياسة الإغراء بالأموال لكسب الأنصار غير أنّ محاولته هذه باءت بالفشل إذ لم يبق حوله إلاّ سويد الذين غادر معهم إلى مشاتهم بالصّحراء قصد جلب أكبر عدد منهم، فوجد "أبو حمّو" فرصته الذّهبيّة للاستيلاء على تلمسان التي استعاد عرشه بها في رجب 790 هـ وأعاد شمل أبنائه، عندها لم يجد "أبو تاشفين" أمامه غير اللّجوء لإغراء وزير "أب و العباس الميرني" "محمّد بن يوسف بن علّال" بالوعود والأموال ليحثّ سلطانه على مساعدته، لتكلّل محاولته هذه بموافقة "أب و العباس" على ذلك، إذ أرسل العساكر بقيادة ابنه "أبو فارس" لمساعدته أواخر 791 هـ⁽¹⁾.

وبمجرّد أن تلقّى "أبو حمّو" خبر زحفهم على تلمسان غادرها مع بعض أتباعه وقصد جبل ورنيد الذي احتدم فيه الصّراع بين الفريقين وكانت الغلبة فيه لفريق الابن بفضل قوّة الجيش الميرني إذ كبا "أبي حمّو" فرسه فأدركه بعض أصحاب ابنه وانهالوا عليه بطعنات الرّماح حتّى أردوه قتيلاً، وعادوا برأسه إلى "أبو تاشفين" في أوّل ذي الحجّة 791 هـ⁽²⁾.

وهكذا كان التّهافت على الملك سببا في النّهاية المأسوية لشخصيّة جمعت هبة الحكم وقوّة، وفصاحة الشّاعر ورقّته، وبلاغة الأديب وجرائته ... شخصيّة - وإن ماتت - ضمنت عمرا آخر بما خلّفته من مؤلّفات أدبيّة وأشعار.

3- آثاره الأدبيّة:

ترك "أبو حمّو موسى الزّياتي" آثارا أدبيّة قيّمة، تعكس الثّقافة السّائدة في عصره آنذاك، كما تنمّ عن ثقافته الواسعة وميله الملحوظ إلى الآداب وهذا أمر طبيعيّ ما دام قد نشأ في بيئات ثقافيّة تهتمّ بالعلوم وتقديرها بدءاً بتلمسان ففاس وتونس، حيث نهل منها الكثير الذي بوّاه لقب "السّلطان الأديب".

أ- كتاب "واسطة السّلوك في سياسة الملوك":

ألّف "أبو حمّو" كتابه "واسطة السّلوك" سنة 765 هـ يعظ فيه ابنه "أبو تاشفين" ويدعوه إلى التّحلّي بالأخلاق الحميدة وهذا ما يستشفّ من قوله: «وقد وضعنا لك يا بنيّ هذا الكتاب، وجمعنا

(1) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي"، ص: 153.

(2) المرجع نفسه، ص: 154.

ما يصلح لك بين أمور الدّنيا والآخرة ... وبعد حفظك لكتابنا هذا، و اتّباعك للأمور الشرّعية والسياسة الدّنيوية فتكون عمدتك كلّها التّوكّل في جميع أمورك على الله تعالى والتّفويض له» ⁽¹⁾.

وقد أودع فيه صاحبه آراءه السياسيّة مركّزا على الحوادث التي وقعت له في السنوات الخمس الأولى من إمارته، محاولا معالجة موضوعه من خلال ربط المعطيات الأخلاقيّة، بمقتضيات الإطار السياسي ومتطلّبات وظيفة من يتّصف بها، فإذا تحدّث مثلا عن الشّجاعة تعرّض إلى دورها في سياسة الملك أو غيره من رجال الدّولة.

وعموما فقد استهلّ كتابه بمقدمة بيّن فيها الغرض من تأليفه، ليقسّمه إلى أربعة أبواب:

-الباب الأوّل: يحتوي على نصائح عامّة ينبغي للملك مراعاتها منها إقامة العدل، وملازمة التّقوى، وحفظ المال والعناية بالجيوش، وغيرها من النّصائح التي تخلّلتها بعض قصائده الشّعريّة.

-الباب الثّاني: وهو أهمّ الأقسام جميعا، وخصّص للحديث عن قواعد الملك وأركانه الأربع: العقل والسياسة والعدل والاعتناء بجمع المال والجيوش.

-الباب الثّالث: قدّم فيه صاحبه تحليلا للأوصاف المحمودّة التي يستقيم بها الملك، كالشّجاعة والحلم.

-الباب الرّابع: في الفراسة، وقد اشتمل على دراسة نفسيّة لهيئة النّاس والاستدلال بظواهرهم عمّا يجول في ضمائرهم.

ليتوجّه في خاتمة الكتاب إلى ابنه ببعض النّصائح التي ختمها بتحفيظه على إحياء ليلة المولد التّبويّ ودعوته لنظم المولديات، لينتهي الكتاب ببعض ما نظمته فيها.

وقد استطاع بعض الدّارسين ممن أسعفهم الحظ في العثور على نسخة من الكتاب وتصفّحها على استخراج بعض القيم التي حملها بين طيّاته:

- فتاريخيا: جاء بأخبار تاريخيّة رواها المؤلّف عن كتب الأدب والتّاريخ مع الإشارة للأشخاص الذين صنعوا وقائعها.

- أما اجتماعيّا: فحمل قيمة في غاية الأهميّة تتمثّل في ضرورة التزام الفرد بمجموع المثل والأخلاق الكريمة، قصد تهذيبه، ومن ثمّ تهذيب الجماعة.

-لينفرد أدبيّا بمنهجه الجديد وأسلوبه اللّغوي الرّفيع.

ب- شعره:

ترك "أبو حمّو موسى" العديد من القصائد الشّعريّة التي وردت في كتاب "واسطة السّلك" وكتب المؤرّخين لدولة بني زيّان مثل "بغية الرّواد"، و"زهر البستان"، و"نظم الدرّ والعقيان"، ليجمعها

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص: 187.

الأستاذ عبد الحميد حاجيات في كتاب واحد عنوانه «أبو حمّو موسى الزباني، حياته وآثاره»، فوصلنا من شعره ما يقرب من ألف بيت منتظما في إحدى وعشرين قصيدة موزّعة على أغراض مختلفة؛ إذ كانت سبع قصائد منها في الشعر السياسي الذي زواج فيه بين الفخر والحماسة⁽¹⁾، وقصيدتين في الرثاء، واثنى عشر قصيدة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم⁽²⁾. وقد ارتبطت هذه الأغراض بمناسبات خاصة ك بعض المواقف السياسية و وفاة والده والاحتفال بليلة المولد النبوي الشريف. ونميّز في هذا الشعر «الغثّ والسمين والرديء والجيد»⁽³⁾، وربما يرجع ذلك إلى عدم تنقيح الشاعر لقصائده، فيضيف إليها ما يراه ناقصا، أو يحذف منها ما لا يروق له من الأبيات كما كان يفعل الفحول من الشعراء.

ورغم هذه الارتجالية، إلا أننا نجده يقتفي أثر غيره من شعراء المغرب والأندلس الذين أسرفوا في استعمال المحسنات البديعية، وهذا ما نلمسه بصفة خاصة في مولدياته التي ارتبط اسمه بها، كيف لا وقد نالت النصيب الأكبر من شعره فضلا عن كونها صنّفت من أجود ما كتبه من قصائد شعرية. وعند هذا الحدّ سنغلق باب الحديث عن شعره، ونكتفي بما قيل في هذا المقام، لنطرقه ثانية فنحاوره في جلسة متأنية قصد استخراج أهم خصائصه الفنية.

II- تجلية المصطلح:

1- مفهوم الخطاب الشعري:

1- أ- في النقد القديم:

تمخّض الخطاب في الثقافة العربية من حقل علم الأصول و ارتبط به لدرجة لا يستطيع التخلّص منه أو الخروج عن فلكه. ذلك أنّ هذا الحقل - نتيجة التطور الحضاري - أصبح بمثابة الدائرة

⁽¹⁾ الفخر باب واسع من أبواب الشعر العربي يعبر عن ميل العرب الفطري إلى الأنفة و الكرامة كما يعبر عن ميلهم إلى السعي نحو الآمال البعيدة و الذرى الشامخة و يتفرّع الفخر إلى تفرّعات كثيرة؛ فإذا دار مثلا حول عقل الشاعر و قلبه و لسانه و ساعديه و حول آبائه و أجداده كان فخرا ذاتيا .

أما إذا تعدّى الشاعر ذاته الفردية، و بلغ الذات الجماعية التي تمثّلها القبيلة أو العشيرة أو الطائفة أو الدّين، فيصف المعارك و الحروب و الخيول إذا جاش الوطيس، و يصوّر غضب القبائل إذا ديس الحرمات أو انتهكت المراعي فإنّه ينتقل من الفخر بمعناه الضيق إلى الحماسة بمعناها الشّامل.

ينظر إميل ناصيف: "أروع ما قيل في الفخر و الحماسة"، دار الجيل بيروت، لبنان، ط1، د.ت، ص: 5، 7.

⁽²⁾ المدائح النبوية من فنون الشعر التي أذاعها تصوّف، فهي لون من التعبير عن العواطف الدينية، و باب من الأدب الرفيع؛ لأنّها لا تصدر إلاّ عن قلوب مفعمة بالصّدق و الإخلاص. و أكثر المدائح النبوية قيل بعد وفاة الرسول صلى الله عليه و سلّم. و ما يقال من ثناء على الشّخص بعد وفاته يستحقّ رثاء، و لكنّه في الرسول يستحقّ مدحا. و تجدر الإشارة إلى أن كثرة ارتباط مدح الشعراء للمصطفى بذكرى مولده الشريف هو ما جعل هذا الفنّ الشعريّ يعرف أيضا باسم "المولديات". و عموما فلا يراد بهذه المدائح إلاّ التّقرب إلى الله لنشر محاسن الدّين، و الثّناء على شمائل الرسول. ينظر زكي مبارك: "المدائح النبوية في الأدب العربي"، دار الشعب، القاهرة، ط1، د.ت، ص: 14، 15.

⁽³⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص: 210.

التي تمحورت حولها القراءات الخاصة بالثقافة العربية. فكانت المصطلحات التي تركز عليها في دراستها، متأثرة به⁽¹⁾. و تجدر الإشارة إلى أنّ المصطلحات بمثابة المفاتيح التي يباشر بها النص و هي و إن بدت مجرد آليات لمقاربة النصوص ف إنّها لا تعدو أن تكون حاملة لشحنات عاطفية و معرفية للثقافة التي أنتجتها و الحقل الذي تفرّعت عنه. و ما الخطاب إلّا أبرز هذه المصطلحات التي تشبعت بما تركه فيها هذا الحقل من أثر في توجيه مفهومه.

والخطاب و إن اختلفت تعريفاته فإنّ مفهومه ينتهي إلى معنى واحد هو "الكلام" و منه قوله تعالى: " وَ آتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَ فُضِّلَ الْخُطَابُ " ⁽²⁾.

و يتردّد المعنى نفسه في قواميس اللغة، فقد ورد في لسان العرب أنّ: "الخطاب مادة لغوية على وزن فعال مشتقة بالتحويل عن الفعل الثلاثي خطب و منه خطب و جمعه خطوب: الأمر أو الشأن" ⁽³⁾.

و عليه يقال خطب جمل و خطب سهل يسير أي الحدث و سمي كذلك لأنّه الشأن الذي يكون فيه التّخاطب و تبادل أطراف الحديث. قال تعالى: " فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ " ⁽⁴⁾.

و ممّا يعنيه في الوضع الكلام و الحديث الذي يفترض جريا على الأصل أكثر من طرف . و في إطار الخطاب دائما نجد أنّ مادة خطابة و خطبة لا يخرجان عن معنى الحديث و الكلام. باعتبارهما جاء من الفعل خطب، لأنّنا نقول: خطب الإمام على المنبر أي تكلم من المنبر.

و كذا الشأن بالنسبة للخطبة و منه "خطب المرأة خطبا و خطبا و خطبة أي طلبها للزّواج" ⁽⁵⁾. و في هذا مجرى حديث و تبادل أطراف الكلام، لما في هذا الأمر من الطلب و الرّد بصيغة القبول أو الرّفص.

و ضمن حديث "ابن منظور" عن الخطاب يقول في موضع آخر أنّ الخطاب و المخاطبة مراجعة الكلام و قد خاطبه بالكلام مخاطبة و خطابا و هما يتخاطبان و المخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك و المشاركة في فعل ذي شأن. قال "الليث": إنّ الخطبة مصدر الخطيب: لا يجوز إلّا على وجه واحد و هو أنّ الخطبة اسم الكلام الذي يتكلّم به الخطيب، فيوضع موضع المصدر.

⁽¹⁾ ينظر عبد الغني بارة: "إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب التقدي العربي المعاصر - مقارنة حوارية في الأصول المعرفية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 2005، ص: 329.

⁽²⁾ سورة ص، الآية: 20.

⁽³⁾ ابن منظور: "لسان العرب"، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، ج 1، ص 360.

⁽⁴⁾ سورة الحجر، الآية: 57.

⁽⁵⁾ ابن منظور: "لسان العرب"، ج 1، ص 360.

التَّهْذِيبُ: "قال بعض المفسرين في قوله تعالى : "وَفَصَلَ الْخِطَابَ" ، قال : هو أن يحكم بالبيّنة أو اليمين، و قيل معناه أن يفصل بين الحقّ و الباطل، و يميّز بين الحكم و ضده، و قيل : فصل الخطاب، الفقه في القضاء"⁽¹⁾.

و يرى "الزمخشري" أنّ فصل الخطاب في الآية إنّما هو البين من الكلام الملتصّ الذي يبيّنه من يخاطب به، و لا يلتبس عليه"⁽²⁾؛ أي أنّه كلام واضح لا يعتريه أيّ غموض أو لبس و لا يقبل أيّ تأويل.

و قد وردت مادة "خطب" في القرآن الكريم اثنتي عشرة مرّة موزّعة على اثنتي عشرة سورة⁽³⁾. و إذا انتقلنا من مفهوم الخطاب عامة في تراثنا النّقدي و حاولنا البحث و التّقيب عن مفهوم الخطاب الأدبيّ و الشعريّ خصوصا، فإنّنا لا نكاد نظفر بتعريف يتناوله بصورة مباشرة، لأنّ النّقاد القدامى لم يتداولوا بينهم هذا المصطلح و إنّما تحدّثوا عن القصيدة. و إذا عدنا إلى الجذر اللّغوي لكلمة قصيدة نجد أنّ : "القصيد من الشّعْر ما تمّ شطر أبياته (...)" و قال ابن جنّي: سمي قصيدا لأنّه قصد و اعتمد... و قيل سمي قصيدا لأنّ قائله احتفل له فنّحه باللفظ الجيّد و المعنى المختار، و أصله من القصيد و هو المخ السمين الذي يتقصّده أي يتكسّر لسمنه... و قيل: سمي الشّعْر التّام قصيدا، لأنّ قائله جعله من باله فقصد له قصدا و لم يحتسه حسيا على ما خطر بباله و جرى على لسانه، بل روى فيه خاطره و اجتهد في تجويده و لم يقتضيه اقتضابا فهو فعل من القصد و هم الأم"⁽⁴⁾ و تجدر الإشارة إلى أن موضوع القصيدة لم يكن واسع النّطاق كما هو الشّأن بالنّسبة للحديث عن الشّعْر و أنّ جلّ تعريفات نقادنا القدامى لها كانت تعتمد معيارا كمياّ خالصا، إذ لا يمكن أن نقول عن النّص الشعريّ بأنّه قصيدة إلّا بالنّظر لعدد أبياته. و في هذا الصّدّد يقول "ابن رشيق": "إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، و لهذا كان الإبطاء بعد سبعة أبيات غير معيب عند أحد من النّاس . و من النّاس من لا يعدّ القصيدة إلّا ما بلغ العشرة أو جاوزها، و لو بيتا واحدا "⁽⁵⁾؛ أي أنّ القصيدة لا تتشكّل تتشكّل إلّا إذا بلغ عدد أبياتها سبعة على الأقلّ. " و من هنا أطلق القدامى على كل مجموعة أبيات من بحر واحد و قافية واحدة اسم قصيدة إذا بلغ عدد أبياتها سبعة أو تسعة و ما فوق و قد تكثّر الأبيات

1 : ابن منظور: "لسان العرب"، ج2، ص856.

2 : جار الله الزمخشري: "الكشّاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقبول في وجوه التبعّ أول"، دار الكتاب العربي، بيروت 1987، مج4، ص80.

3 : محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الفكر، بيروت 1986، ص235.

(4) ابن منظور، لسان العرب، ج2، مادة (قصد)، ص364.

(5) ابن رشيق أبو علي الحسن: "العمدة في محاسن الشّعْر و آدابه و نقله" تح: عبد الحميد هندراوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ط، 2004، ج1، ص170.

فيها حتى تريد على المئات غير أنّ المعدّل المألوف و هو الذي اتّفق عليه معظم شعراء المعلّقات و صدر الإسلام و العصر الأموي تتراوح بين عشرين و خمسين بيتاً⁽¹⁾.

و تجدر بنا الإشارة إلى أنّ الخطاب لم يكن محلّ اهتمام العرب وحدهم بل كان موضوع بحث واسع عند قدماء التّحويين من غير العرب إذ كان "بالنسبة للهنود بداية جرد بنيوي يتمّ من خلاله تحديد موقع الفعل و الاسم و الملحقات و الاستثناءات في حفريات اللغة"⁽²⁾.

ب- في النّقد الحديث:

يعدّ مصطلح الخطاب واحد ا من تلك المصطلحات التي عسر على الباحثين تحديد مفهومه و لعلّ المؤلّفات الكثيرة في هذا المجال لخير على أنّه أصبح قضية أطلّت برأسها و أثارت اهتمام المشتغلين بهذا الحقل في النّقد الحديث. و لو تلقى إطلالة سريعة على نقدنا العربيّ الحديث قصد الوقوف على إسهامات نقّادنا في مجال الخطاب نجد أسماء لامعة برزت في هذا المجال أمثال: "كمال أبوديّب"، "محمّد مفتاح"، "خالد سعيد"، "عبد المالك مرتاض"، "يمنى العيد"، غير أنّنا نكتفي بإيراد رأي هذين الأخيرين حول مفهوم الخطاب الذي هو عند "عبد الملك مرتاض": "نسيج من الألفاظ، و النّسج مظهر من النّظام الكلامي الذي يتّخذ له خصائص لسانيّة تميّزه عن سواه"⁽³⁾.

أمّا "يمنى العيد" فترى أنّ الخطاب نوعان؛ "يندرج الأوّل تحت نظام اللّغة و قوانينها و هو النّص الأدبي و يخرج الثّاني من اللّغة ليندرج تحت سياق العلاقات الاجتماعية يضطلع بمهمة توصيل الرّسالة الجديدة و هو الخطاب"⁽⁴⁾ و كأنّ النوع الأوّل هو خطاب نخوي في حين يكون الثّاني متداولاً بين عامّة النّاس و مهما يكن من أمر فإنّ مفهوم الخطاب بنوعيه يقترب كثيراً من مفهوم الرّسالة، إن لم نقل أنّ هذه الأخيرة هي الخطاب نفسه.

أمّا إذا انتقلنا للبحث و التّقيب عن مفهوم المصطلح في النّقد ال غربي ، فنجد أنّ اهتمام الغرب به قديم قدم الفلسفة اليونانيّة؛ إذ "يعزى اهتمام الفلاسفة اليونان بتحديد مفهوم الخطاب إلى "أفلاطون" الذي استند إلى معايير عقلية منطقية لبلوغ مرامه هذا و من ثمّ تسنّى لهؤلاء الفلاسفة تأسيس العقل الغربي أو ما يعرف باسم "اللّوغوس" الذي أصبح يحمل دلالة جديدة تمثّلت في الخطاب أو الكلام و ذلك استناداً للمعايير ذاتها لتحلّ محلّ مفهوم هاتقيلدي الذي وضعه له الحكماء الطّبيعيّون إذ كان يعني آنذاك "الجمع" أو "الكلّ" باعتبار الطّبيعة هي الكلّ الذي يجمع شتّى أصناف الكائنات"⁽⁵⁾.

(1) عبد النّور جبّور: "المعجم الأدبي"، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص: 213، 214.

(2) عبد القادر شرشار: "تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النّص"، منشورات دار الأدب وهران، 2006، ص: 15.

(3) عبد الملك مرتاض: "بنية الخطاب الشّعري، دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجان بمحيّة"، دار الحداثة للطباعة و النّشر و التّوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1986، ص: 53.

(4) راجع بوحوش: "الأسلوبيات و تحليل الخطابه، منشورات جامعة باجي مختار - عبيدة الجزائر، د.ت. ط، ص: 90.

(5) ينظر عبد الغني بارة: "إشكاليّة تأصيل الحداثة"، ص: 30.

و يعدّ "ميشال فوكو Michel foucoult " واحداً من أولئك المفكرين السّباقيين للعناية بدراسة الخطاب، حيث خلص إلى أنّ الخطاب يتعامل مع العبارة على أنّها غاية في حدّ ذاتها لا تحتاج إلى غيرها، ليكون الهدف المتوخّى من تحليل الخطاب في الأخير هو إثبات تميّزه عن غيره في محاولة البحث عن مدى إحكام نسيجه المترابط. فدراسة "فوكو" صبّت اهتمامها على الخطاب دون تعديتها للعناصر الخارجيّة الدّاخلية في تشكيله ممّا يجعل الخطاب لا يحيل على أيّ مرجع أو مركز إحصالي يرتكز عليه بل إنّ "النّظام الدّاخلية لهذا الخطاب هو الذي يقوم بعملية التّأطير فيكون معجماً بذاته مكتفياً بالصّلات التي تربطه مع غيره من الأنظمة و الأنساق فيكون الخطاب انطلاقة من هذا الأفق ممثلاً لغويّاً للبنية الثقافيّة للحقبة التي أنتج فيها" ⁽¹⁾، و قد اهتمدى لهذا الرّأي بعد أن خلصت رؤاه إلى أنّ الكلمات لم تعد تعني الأشياء و إنّما أصبحت لسان حالها، فالكلمات ليست أكثر من ناقل أمين لمختلف الأشياء ، ليكون الخطاب عنده "ممارسات تتكوّن و بكيفية منسّقة الموضوعات التي نتكلّم عنها، و بطبيعة الحال لا خطابات بدون إشارات" ⁽²⁾.

و لم يكن هذا المفكر الفرنسي وحده من أولى الخطاب مثل هذه العناية ؛ لأنّ الاهتمام به في حقل الدّراسات اللّغويّة الغربيّة سار بوتيرة سريعة، إذ نما و تطوّر في ظلّ التّفاعلات التي عرفتها هذه الدّراسات و لا سيما بعد ظهور كتاب فردينا ند دي سوسير " Ferdinand de Saussure " "محاضرات في اللّسانيات العامّة" الذي ميّز فيه بدقّة بين اللّغة (langue) و الكلام (parole) حيث اعتبر اللّغة جزءاً جوهرياً من اللّسان فضلاً عن كونها نتاج المجتمع لتسهيل ممارسة هذه الملكة عند الأفراد فهي مؤسّسة اجتماعية (Institution sociale) حركتها التّكرار و الثبات ⁽³⁾.

أمّا الكلام فهو نتاج فرد يصدر عن وعي و إرادة و يتّسم أساساً بالاختيار، و يتجلّى ذلك بوضوح في انتقائه للأنساق التّعبيريّة عن فكره الشّخصي مستعيناً في إبراز هذه الأفكار بآليات نفسيّة و فيزيائيّة و من ثمّ فالكلام يولد خارج النّظام و ضدّ المؤسّسة باعتباره السلوك اللفظي اليومي الذي له طابع الفوضى و التّحرر ⁽⁴⁾. و من هنا تولّد مصطلح الخطاب باعتباره رسالة يتلقّاها المخاطب من المتكلّم ليستقبلها و يفكّ رموزها. و كأنّ الخطاب استحال إلى ما يشبه الكائن الغيبي المغلف بالأسرار لكونه مشقّراً و مرّزاً.

(1) ينظر عبد الغني بارة: "إشكاليّة تأصيل الحداثة"، ص: 331، 332.

(2) المرجع نفسه، ص: 334.

(3) عبد القادر شرشار: "تحليل الخطاب الأدبي و قضايا الربع ص"، ص: 13.

(4) ينظر، رابع بوحوش: "الأسلوبيات و تحليل الخطاب"، ص: 71.

و لعلّ قضية (اللغة/الكلام) قد تغيّر مفهومها من مفكر لآخر فهي عند "هياميسلاف" "Hyemslev" (الجهاز/النص، *Système/texte*) و عند "تشومسكي" (الطاقة / الإنجاز، *compétence/performance*) و عند "جاكوبسن" "Jakobson" (السّنن / الرّسالة، *code/message*) و عند "قصّاف غي" و "G. Guillaume" (اللغة/الخطاب، *langue/discours*)، و عند "رولان بارت" "Roland Barthes" (اللغة/الأسلوب، *langue/style*) ليكون "الكلام مرادفا للنص، الإنجاز، الرّسالة، الخطاب، أو الأسلوب"⁽¹⁾.

و من هنا تقلّصت أهميّة اللغة و كأنّ الخطّ البياني الذي ترسمه يمضي منحدرًا في شيء من الضّمور بسبب سلطتها في حين أصبح الخطّ البياني الذي يرسمه الكلام يمضي صعدًا باعتباره "كتلة نطقية تنتقل من مخاطب إلى مخاطب فتصير خطابا (discours) و هي سمة اكتسبت من خلال العمليّة التّخاطبيّة لأنّ الكلام أي الخطاب لا يولد إلّا بين النّاس في توجّههم إلى بعضهم البعض و في تخاطبهم"⁽²⁾.

و عليه فالخطاب مرادف لمفهوم الكلام بمعناه المعروف في اللّسانيات . كما أنّه منسوب إلى وحدة لغويّة تتجاوز الجملة فهو رسالة و هو بهذا المعنى يلحق بالتحليل اللّساني لأنّ المعتبر هنا هو مجموع تسلسل و تتابع الجمل المكوّنة للمقول.

و لعلّ التّوزيعي الأمريكي "هاريس" "Harris" من الأوائل الذين اقترحوا دراسة هذا التّسلسل إذ أنّ الخطاب عنده: "ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل"⁽³⁾.

ليلتقي معه في فكرة التّسلسل و التّتابع هذه "جون كارون" حين يعرف الخطاب بأنّه " متتالية منسجمة من الملفوظات"⁽⁴⁾.

أما "بنفنست" "Benvenist" فيعتبر الخطاب ملفوظات تتطلّب وجود متكلم تنطلق منه لتوجّه إلى المستمع و لا يشترط هدف الإقناع في المخاطب بقدر ما يشترط هدف التأثير فيه، و في هذا الصّدّد يقول: الخطاب "كلّ تلقّظ يفترض متكلمًا و مستمعا و عند الأوّل هدف التأثير على الثّاني بطريقة ما"⁽⁵⁾.

أما نظرة ديوبا "Dubois" للخطاب فتتلخّص ماهيته كمصطلح من وجهة نظر اللّسانيات في

ثلاثة تعاريف:

(1) راجع بوحوش: " الأسلوبيات و تحليل الخطاب"، ص: 73.

(2) المرجع نفسه، ص: 74.

(3) سعيد يقطين: " تحليل الخطاب الروائي"، المركز الثّقافي العربي، بيروت الدّج ار البيضاء 1989، ص: 17.

(4) المرجع نفسه، ص: 24.

(5) المرجع نفسه، ص: 19.

- 1 - الخطاب يعني الكلام (Parole)
- 2 - الخطاب مرادف للملفوظ (Enoncé)
- 3 - الخطاب ملفوظ أكبر من الجملة (Enoncé supérieur à la phrase⁽¹⁾).

و هذا يعني أنّ مفهوم الخطاب في اللسانيات لا يخرج عن هذه الأبعاد الثلاثة. و لعلّ البعد الأول يقودنا إلى القول أنّ الخطاب هو اللغة في طور الانجاز، إذ لا يخفي على أحد أنّ اللغة تخضع للإنجاز الذاتي و هو ما سمّاه دي سوسير "الكلام" لذلك كان الخطاب هو اللغة كما يمارسها المتكلم.

أمّا البعد الثاني فيعني أنّ الخطاب وحدة توازي أو تفوق الجملة ممّا يجعله "مركزاً لمركبات متلاحقة تصوغ الرسالة و تضع لها علامات في البداية و أخرى في النهاية"⁽²⁾.

أمّا البعد الثالث فيعني أنّ الخطاب ينطلق من عملية التلقّظ ليتعدّى حدود الجملة فيكون في هذه الحالة مكوّناً من متتالية من الجمل. و هذه الأخيرة ينظر إليها من منظور قواعد تسلسل متتالية الجمل أي أنّ الجمل لها قواعد تحكمها على اعتبار أنّ الجملة وحدة لسانية أساسية في تشكيل الخطاب.

و يبقى في الأخير أن نقول إنّ تعريفات الخطاب التي أوردناها و إن بدت مختلفة في بعض النقاط فإنّ القاسم المشترك الذي يوحدّها هو "أنّ الخطاب منظومة لغوية تفوق حدود الجملة الواحدة لتعدّها لمجموعة جمل مركبة مبنية على نمط معيّن"⁽³⁾.

و من هنا بات لكلّ خطاب نسيجه الخاصّ الذي يمنحه سمة التّفرد و الخصوصية ضف إلى ذلك أنّ الخطاب يتشكّل أساساً من المرجعية فالسياسة تنجب الخطاب السياسي و العلم ينجب الخطاب العلمي و الأدب ينجب الخطاب الأدبي و ينجب الشعر الخطاب الشعري و هكذا. و ما يهمّنا في هذا البحث هو الحديث عن الخطاب الأدبي عموماً و الشعري خصوصاً. و لعلّ أبسط ما صادفنا من تعريفات النقاد و المفكرين للخطاب الشعري ما ذهب إليه "عبد المالك مرتاض" حين رأى بأنّه "كلّ إبداع أدبي بلغ الحدّ المقبول و نال إعجاب أكثر من ناقد، أي كلّ إبداع نال الحدّ الأدنى من إجماع الناس على جودته فيصنّف في الخالدات من الآثار الفكرية"⁽⁴⁾.

(1) أحمد يوسف: "بين الخطاب و النص" (مقال)، مجلّة تجلّيات الحداثة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، د. ت، ص 51.

(2) كمال عمران "في تجديد مفهوم الخطاب" (مقال)، المجلّة العربية للثقافة، تصدر عن المنظومة العربية للتربية و الشّوقافة و العلوم، السنة 14، العدد 28، (مارس-سبتمبر) 1995 م ص 63.

(3) ينظر عبد الغني بارة "إشكاليّة تأصيل الحداثة"، ص 334.

(4) عبد المالك مرتاض: "بنية الخطاب الشعري"، ص 34.

غير أنّ القارئ لهذا القول قد يتساءل عن الشيء الذي ضمن لهذا الخطاب بقاءه و استمرار اريته. فنقول إنّ النظرة الفاحصة و الدّقيقة للمفاهيم المتعدّدة للخطاب تجعلنا نخرج بنتيجة مفادها أنّ هذا الخطاب لم يبق حبيس الرّؤية التي وضعها له اللّسانيّون و المتمثّلة في كونه مجموعة جمل أو ملفوظات بل تجاوزها "فأصبح خطابا إشاريا" ⁽¹⁾ ناشئا من هدم اللّغة العادية ليبيّن على أنقاضها لغة أدبيّة؛ لأنّ استعمال الكلمات في طبيعتها القبلية القاموسية قد يكون بعيدا كلّ البعد عن اللّغة الشعريّة التي تنتقل و تتحوّل من مستوى صاف إلى مستوى تفاعليّ إلى لغة مبدعة إلى بنى تكتسب فيها دورا أو فاعلية. لذلك كان: "لا شيء يخلق، و لا شيء يفتي، و كل موجود متحوّل، فالخطاب الأدبيّ تحويل لموجود" ⁽²⁾.

و نتيجة لتحويل اللّغة القديمة إلى لغة جديدة تعدّدت مستويات الخطاب و تعمّقت بناه هو الآخر، فغدّت تجلّياته رموزا تثير الشكّ في نفسية المتلقّي و تجعله يحتاط من هذا الخطّ اب لكونه كائنا كنوما مدتّرا بضبابية تعتمه و تسدل الحواجز بينه و بين متلقّيه.

و في هذا الإطار اعتبر "تودوروف" Todorov "عند تفريقه للخطاب اليومي أنّ الأوّل "ثخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره و اختراقه فهو حاجر بلّوري طلي صورا و نقوشا و ألوانا فصدّ أشعة البصر أن تتجاوزها" ⁽³⁾. ليكون الخطاب الشعريّ عنده خطابا هادفا متصاعدا نحو غاية معيّنة هي التعبير بعيدا عن رتابة اللّغة عكس الخطاب اليومي الذي هو خطاب وسيلة لا غير. لذلك يقول: "إنّ العمل الشعريّ، ليس ممكنا إلّا عبر فصل الخطاب الذي يعبر العمل الفنّي به عن نفسه، عن كلّية اللّغة، إلّا أنّ هذا الفصل لا يتحقّق إلّا إذا كان للخطاب ذاته حركته الخاصّة المستقلّة" ⁽⁴⁾.

و هنا تكمن خاصيّة الخلق في الخطاب الأدبيّ التي ترتبط "بقدرّة الإنسان على تخليص الكلم من القيود التي يكتبها بها الاستعمال.. فالإبداع إحياء للكلمة بعد نضوبها" ⁽⁵⁾، ليبقى الخطاب مولعا توّاقا بتجديد استعمال الكلمات فيصبح ما هو جديد منها الآن قديما بعد حين.

و نبقى محلّقين في سماء التحويل الدلاليّ لننتقل إلى "كريستيفا" التي ترى أنّ الخطاب الأدبيّ "درجة كافية من الدلالة الأولى و هي الدلالة العادية بل أنّ الخطاب لا يعرف سبيلا للثبات فهو دائم التغيّر يتجاوز ذاته من الدّاخل في حركته الالتفافية لإنتاج سننه العلامية الخاصّة و ذلك بأن يجعل من

(1) عبد الغني باؤ: " إشكالية تأصيل الحداثة " ص: 335.

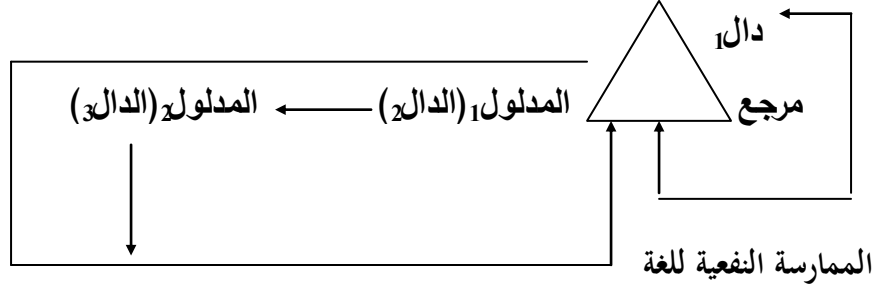
(2) عبد السلام المسدي: " الأسلوبية و الأسلوب، الدّخار العربيّ للكتاب، تونس، 2، 1982، ص: 117.

(3) المرجع نفسه، ص: 116.

(4) راجع بوحوش: " الأسلوبيات و تحليل الخطاب، ص: 88.

(5) عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص: 117.

الدلالة الأولى مؤشراً على الدلالة الثانية التي تستحيل بدورها دالاً على مدلول ثالث و بهذا الشكل يتم تناسل جهاز الدلائل، و يغيب المرجع و الإحالة⁽¹⁾.



المستوى الأدبي

و هنا تستبدل الثنائية (خطاب / واقع) بثنائية مضادة نتيجة غوص اللغة الأدبية في لا معقوليتها كي تلبي حاجة الإنسان إلى المتعة الروحية و لن يتأتى لها هذا إلا باعتمادها على المجاز باعتباره "يقرب بين الأشياء حيث تصير الكلمات رموزاً تحيل من شيء إلى آخر و ترتحل بنا من عالم إلى عالم"⁽²⁾ ذلك أنّ "اللغة الشعرية موقعا لا تمرّ النشوة من خلاله إلا في حالة تغيير نظامه"⁽³⁾ ، عندئذ ينشأ الخطاب الشعري.

و تجدر الإشارة في الأخير إلى أنّ ارتباط الخطاب بالكلام قد أدّى بالكثير إلى الخلط بينه وبين الخطابة باعتبار أنّ هذه الأخيرة هي ذلك "الكلام المقنع الذي يرتبط الإقناع فيه بموافقة المقال للمقام"⁽⁴⁾. فضلاً عن ارتباطهما في النصوص التراثية، "فالخطابة في ميدان التشر بمنزلة القصيد في ميدان الوزن"⁽⁵⁾.

غير أنّ المصطلحين و إن كانا يلتقيان في جذر لغويّ واحد "خطب" فإنهما يفترقان في دلالة كلاهما ووظيفته المنوطة به و بقي على الباحثين درأ هذا الخلط الساري في عقول الناس، لأن الهوة بينهما كبيرة جداً، لذلك فإن "الانتقال من ظاهرة الخطابة إلى ظاهرة الخطاب انتقال من كون تقليدي إلى آخر حدائي يتحرّك الكون التقليدي في دائرة لغوية لاحظ لها في إنتاج المعرفة و في تحقيق الاتصال إلّا حظ الآلة و الوسيلة" عكس الخطاب الذي يخرج بالدراسة "من وصف أداة الاتصال إلى

(1) ينظر: نوري سعودي أبو زيد: "الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، مع دراسة تحليلية نموذجية"، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005، ص19-20.

(2) عزيز نوما: "اللغة الشعرية"، نظرية الإنزياح (كوهين و تودوروف)، تصدر عن كتابات معاصرة، مجلة الإبداع و العلوم الإنسانية، المجلد 7-العدد 26، شباط-آذار 1996، ص.97.

(3) ينظر راجح بوحوش: "الأسلوبيات و تحليل الخطاب"، ص.87.

(4) ينظر، عبد القادر شرشار: "تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص"، ص.12.

(5) المرجع نفسه، ص.11.

التّيش عمّا يحيط بها من مشكليات " ⁽¹⁾ و بهذا تستمرّ الخطابة في مخادعة اللّغة لأنّها و إن سحرتها ببيانها فإنّها تحصرها في نطاق ضيق لا يتعدّى كونها وسيلة لخدمة مجالات خاصّة كالعلوم الشرعيّة و غيرها.

و مهما بلغت درجة التداخل بين المصطلحين فإنّ القضية ليست بالأمر الذي يحتلّ أهميّة كبرى ضمن إشكالات التّقد الحديث كما هو الشأن بالنسبة للتداخل الحاصل بين مفهوم الخطاب و النّص الذي لا يزال ليومنا هذا قضية عالقة تثير الكثير من التّقاشات التي تمخّضت عنها الكثير من الآراء. فقد نجح الكثير من التّقاد و المفكرين في وضع الحواجز التي تمنع الخلط بينهما، إذ إلى جانب تعريفات الخطاب السابقة اجتهد العديد من هؤلاء الباحثين في وضع تعريفات للنّص هو الآخر ليكون الاختلاف بينهما واضحا جليّا، و عليه كان " النّص يكمن في فقرة أو وحدة من النمط الخطّي الذي تكوّن مجموعة من الجمل و التي قد تصل إلى كتاب بكامله، ثمّ أنّه يمتلك النّظام المنطقي والزّمني و المكاني كما يرى تودوروف " T.Todorov "، و بنية من القيم حسب رينيه ويليك "R.Wellek" و علامة عند أصحاب نظريّة التّلقي و غيرها من زخم التعريفات التي تقودنا إلى القول أنّ الخطاب يختلف اختلافا كبيرا عن النّص ليكون هذا الأخير أشمل و أوسع من الأوّل" ⁽²⁾.

غير أنّ الخطاب نفسه ما يلبث أن يتحوّل إلى نصّ باعتباره يصبح ضمن الممارسات اللّسانية أداة للمعرفة" ⁽³⁾. و من هنا تجد الآراء السابقة كلّ السّبل مغلقة أمامها ليُفتح باب التّسليم بصعوبة التّفريق العلمي الموضوعي بينهما على مصرعيه. و لعلّ ذلك راجع أساسا إلى صعوبة تحديد ماهية النّص، لا سيما بعد أن خرج من موضع المعايينة اللّسانية ليصبح شغل نقاد الأدب و الفكر على السّواء، و كأنّ نظريّة النّص تجاوزت الدّرس اللّساني لتشقّ طريقها نحو الدّرس الفلسفي الجمالي. و عليه يمكن القول إنّ من العبث أن نبحث عن الفوارق أو التّقاطعات بين النّص و الخطاب، كما أنّ الخلط بينهما مغالطة علميّة كبيرة. لذلك كان من الواجب التّريث في استعمال المفاهيم حتّى تتمكّن الأبحاث من الفصل في هذه القضية الشّائكة و تضع كل مصطلح في مكانه الخاص ضمن المعجم التّقدي.

(1) ينظر كمال عمران: " في تحديد مفهوم الخطاب، ص: 62.

(2) ينظر أحمد يوسف: " بين الخطاب و النّص"، ص: 52.

(3) المرجع نفسه، ص: 51.

2- مفهوم البنية الشعرية:

أ- في النقد القديم :

إنّ الباحث عن مفهوم البنية الشعرية في معاجم اللغة لا يكاد يظفر بالكثير ممّا قدّمته لنا هذه المعاجم عن مدلولها كمصطلح على اعتبار أنّ هذه الأخيرة -البنية- لم تكن من المصطلحات النقدية المتداولة بين النقاد العرب القدماء، فهم على الرّغم من إدراكهم لحقيقتها إلّا أنّهم لم يتداولوا الصّيغة المفهومية بشكل موحد كما شاع في الدّراسات الحديثة، إلّا أنّنا كثيرا ما نجدهم قد أشاروا إليه من خلال مصطلحات مرتبطة به و قريبة منه "كالبنى و البناء" ⁽¹⁾. فضلا عن توظيفهم لمصطلح البنية في غير ما موضع. ففي لسان العرب نجد البنية : "ما بنيتها، و البنية كأنّها الهيئة التي بني عليها" ⁽²⁾. و في تاج العروس: "البنية ما بنيتها، و البنية كأنّها الهيئة التي تبنى عليها" ⁽³⁾. أمّا قاموس محيط المحيط فقد ورد فيه أنّ: "بنية الكلمة بمعنى صيغتها و المادة التي تبنى منها" ⁽⁴⁾.

و يعرف ابن فارس البنية في مقاييس اللغة فيقول: "بنى، الباء و التّون و الياء، أصل واحد و هو بناء الشّيء بضمّ بعضه إلى بعض" ⁽⁵⁾.

أمّا في المعجم الوسيط فالبنية بضمّ الباء هي ما يبنى و الجمع بُنى بضمّ الباء أيضا. كما ورد لفظ البنية بكسر الباء و جمعها بنى بكسر الباء أيضا و البنية هي هيئة البناء و منه بنية الكلمة أي صيغتها و فلان صحيح البنية" ⁽⁶⁾.

و ورد في الصّحاح أنّ: "فلان صحيح البنية أي الفطرة" ⁽⁷⁾.

و لعلّ التعريف الأخير يؤكّد لنا أنّ البنية شيء يتعدّى ظاهر الشّيء إلى باطنه-إن صحّ القول- فليست الملامح الخارجيّة وحدها كافية للدّلالة على صحّة الفطرة بل لابدّ من التّفادى إلى ما وراء هذه الملامح.

و قد ورد أصل الكلمة في القرآن الكريم سبعا و عشرين مرّة: أربع عشر مرّة منها على صورة الفعل الماضي و الأمر و ثلاث عشرة مرّة على صورة الاسم مثل: بناء و بنيان" ⁽¹⁾.

(1) ينظر، فيصل صالح القصيري: "بنية القصيدة في شعر عبد الله بن المصنوع"، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان -الأردن، ط1، 1426هـ-2006، ص14.

(2) ابن منظور: "لسان العرب"، مادة بنى.

(3) محمد مرتضى الحسين الزبيدي: "تاج العروس من جواهر القاموس"، المطبعة الخيرية المنشأة بجمالية مصر، ط1، 1306هـ، مادة بنى.

(4) المعلم بطرس البستان: "محيط المحيط"، مكتبة لبنان، رياض الصالح، بيروت 1977، ص34.

(5) ابن فارس: "مقاييس اللغة"، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، المجلد 1-1991-مادة بنى.

(6) إبراهيم أنيس و آخرون: "المعجم الوسيط"، دار الأمواج، بيروت، ط1، 1990، ص72.

(7) إسماعيل بن حماد الجوهري: "تاج اللغة و صحاح العربي"، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979، مادة بنى.

و كثيرا ما تحدث النَّحاة عن البناء في سياق حديثهم عن الإعراب فكان "البناء يعني الثَّبات ولزوم آخر الكلمة حالة واحدة لفظا و تقديرا فيما يعني الإعراب تغيّر آخر الكلمة بتغيّر العامل"⁽²⁾.
كما "استخدمت بنية الكلمة بكسر الباء في الصّرف لتدلّ على صيغتها و هيئة بنائه
وتركيبها"⁽³⁾.

و نفهم من كلّ هذه التعاريف أنّ البنية تعني البناء أو الكيفيّة التي يشيّد بها مبنى ما. و بعبارة أبسط نقول أنّ: البنية في النّقد القديم كانت تعني أجزاء القصيدة قبل إخراجها و ضمّها إلى بعض لتصبح بالتّالي بناء موّحدا.

ب- في النّقد الحديث:

انتشر مدلول البنية في الدّراسات الحديثة انتشارا واسعا تمخّض عنه زخما هائلا من التعاريف التي قدّمها لها النّقاد عربا كانوا أم غربا إذ أدلى كلّ بدلوّه فيها. فمثلا يرى " زكريا إبراهيم " أنّ مفردة بنية "تنطوي على دلالة معماريّة ترتدّ بها إلى الفعل الثلاثي بنى، يبنى، بناء و بنية و قد تكون بنية الشّيء في العربيّة هي تكوينه و لكنّ الكلمة قد تعني أيضا الكيفيّة التي شيّد على نحوه هذا البناء أو ذلك"⁽⁴⁾.

و لو رجعنا إلى الموسوعة العربيّة العامة نجدها تشير إلى مفردة البنيوية أوّلا و تعرّفها بأنّها مذهب من المذاهب التي سيطرت على المعرفة الإنسانية في الفكر الغربي مؤدّاه الاهتمام أوّلا بالنّظام العام لفكرة أو لعدّة أفكار مرتبطة بعضها ببعض على حساب العناصر المكوّنة له. و يعرف أحيانا باسم البنيائيّة أو التّركيبية. و قد امتدّت هذه التّظريّة إلى علوم اللّغة عامّة و علم الأسلوب خاصّة.
و تذهب الموسوعة إلى القول بأنّ مصطلح البنيوية ليس جديدا على المعرفة الإنسانية فمنذ القرن السّابع عشر الميلادي ، استخدم المصطلح في مجال علم الأحياء و الهندسة و العمارة و علم النبات و علم التّشريح و علم وظائف الأعضاء. و يقصد بالمصطلح في كلّ هذه العلوم العلاقات الدّاخلية التي تكوّن الكل ...
و في العصر الحديث أصبح المصطلح يشمل كل فروع المعرفة و امتدّ إلى علم النّفس: بناء الشّخصيّة و التّحليل النّفسي: بناء الخلق، و علم الاقتصاد: البناء الاقتصادي، و علم اللّغة: بناء الجملة و الكلمة.

(1) محمد فؤاد عبد الباقي: " المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم" مادة بنى.

(2) علي مرّاشدة: " بنية القصيدة الجاهليّة: دراسة تطبيقيّة في شعر النّباعة الديّاني " ، عالم الكتب الحديث للنشر و التّوزيع، عمان، 2006، ص: 7.

(3) عبد القادر أبو شرفة و حسن لافي ترق: " مدخل إلى تحليل النص الأدبي "، دار الفكر للطباعة و النشر و التّوزيع، عمان - الأردن، 2000، ص: 19.

(4) فيصل صالح القصيري: " بنية القصيدة في شعر عزّ الدّين المناصرة "، ص: 11.

و يعني البناء في هذه العلوم ترابط الأجزاء في وحدة متكاملة و هي شيء ثابت ثباتا نسبيا إلى حدّ ما .

و عرفت البنية بأنّها مركّب من عناصر بينها علاقات و هذه العلاقات لا تنشأ أ مصادفة و لكنّها تقوم على مجموعة من القواعد المحدّدة.⁽¹⁾

و لعلنا نلاحظ بوضوح من خلال هذه التعاريف أنّ مفهوم البنية لم يعد يعني البناء فحسب، كما كان في القديم و إنّما اتّسع ليشمل "وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النّظر المعمارية و بما يؤدي إليه من جمال تشكيلي"⁽²⁾.

و لو رجعنا إلى المعاجم الأجنبية نجد أنّ مفهوم البنية لا يكاد يخرج عن هذه الفكرة التي أشرنا إليها إذ أنّ البنية "structure" عند الغرب تعرّف معجميا على أنّها الوحدة أو الجزء في علاقته بباقي الوحدات اللّغوية الأخرى و كيفية تنظيم وحدات لغوية في بناء نص شعريّ أو ما إلى ذلك".⁽³⁾ وهو معنى يتكرّر في سائر المعاجم الأجنبية التي أتاحت لنا فرصة الإطلاع عليها.

فالتّقاد المحدثون يتفقون على أنّ مصطلح البنية يعني الكلّ الموحد بعد إنجاز أي القصيدة النّاجزة و خصائصها و إمالة اللّثام عن هذه الخصائص عن طريق الكشف عن نسيج العلاقات التي يربط بين مكوناتها. و بمعنى آخر نقول إنّ: "البنية في النّقد الحديث مجموعة متشابكة من العلاقات تتوقّف فيها الأجزاء على بعضها و ترتبط كلّها بالنّص لتشكّل وحدة عضوية"⁽⁴⁾.

لكن على الرّغم من اتّفاق هؤلاء النّقاد في التعريف العام للبنية فإنّ كلّ واحد منهم قد أضفى على تعريفه للمصطلح سمة من التّفرد و الخصوصية. فهذا "الهادي الطربلسي" يعرفها بوصفها: "مجموعة العناصر المكوّنة لجهاز يقوم عليه النّص أو لجهاز يكون مع أجهزة أخرى جهاز النّص الأكبر فالعناصر التي تهتمّ بها في الدّرس هي تلك العناصر المتفاعلة مع غيرها لا المتفرّقة المعزولة و كلّ بنية نسمّيها جهازا و يجوز أن تسمّى نظاما أيضا"⁽⁵⁾؛ و كأنّ البنية كومة ناشئة من تراكمات العناصر المكوّنة لها شريطة اجتماعها و تفاعلها مع بعضها البعض. و هنا بيت القصيد كما يقال؛ لأنّ أهميّة البنية لا تكمن في العناصر التي تدخل في تركيبها و إنّما في العلاقات التي تنشأ بين هذه العناصر. فالمغزى إذن لا يكمن في عدد المفردات التي تكوّن خطابا شعريّا ما و إنّما في ما ينقله للقارئ من الدلالات المتمخّضة من رحم التّفاعل بينها. لذلك نجد أنّ: "القصيدة الجيدة قد تبني بأقلّ ما يمكن من

(1) ينظر "الموسوعة العربيّة العامّة"، مؤسّسة أعمال الموسوعة للنّشر و التّوزيع، الرياض، السّعودية، ج5، ط2، د.ت، ص: 45.

(2) فيصل صالح القصيري: "بنية القصيدة في شعر عمر الدّجّين المناصرة"، ص12.

(3) nouveau la rousse universel library la rousse Paris 1969 P674.

(4) عبد القادر أبو شريفة و حسين لافي قرق: "مدخل إلى تحليل النّص الأدبي"، ص19.

(5) محمّد الهادي الطّربلسي: "تحاليل أسلوبيّة"، عالم الكتاب، تونس، د.ط، 2006، ص: 105.

مفردات أي أنها تعتمد على منهج الاقتصاد في اللغة لكن بإمكانها أن تقول الكثير حين تحمل عدداً غير قليل من الدلالات و تحيل إلى عدد غير محدود من القراءات"⁽¹⁾.

و يرى سعيد يقطين: "أنّ النصّ الشعري بنية واحدة كبرى قائمة على التكامل و الانسجام بين عناصرها و مكوناتها و وحداتها و يخضع هذا النصّ إلى عملية إعادة بناء جديدة بوصفه كلاً في أثناء القراءة النقدية"⁽²⁾؛ و هذا يعني أنّ كلّ بنيات النصّ تتكامل و تنسجم من أجل خلق بناء ما و إخراجها بشكل معيّن. فالنصّ الأدبي يتميّز بتعدّد البنى (...) و هذا راجع إلى أنّه يشترك مع سائر النصوص في أنواع بناها و يزيد عليه بقيامه على بنى أخرى يختصّ بها بمعنى أنّها لا تردّ إلّا فيه مثل البنية الإيقاعية و البنية التخيلية"⁽³⁾.

و لعلّ اختصاص كل نص ببنية معيّنة من أبرز سمات القصيدة الحديثة التي خرجت عن النمط المألوف للقصيدة التقليدية. و هذا ما ذهب إليه "محمّد لطفي اليوسفي" حين رأى أنّ " القصيدة الجديدة قد تمرّدت على الشكل القديم و خلقت بنيتها الخاصة"⁽⁴⁾.

و إذا كانت البنية في العصر الحديث عصاميّة في خلق شعريتها و خصائصها و قواعدها الدّاتية فإنّ "كمال أبو ديب" يرفض الحكم على شعريّة قصيدة ما بالنظر إلى مقوّم من مقوّمات البناء الشعري كالإيقاع و الصّورة و غيرها بل يجب الحكم عليها من خلال العناصر المجتمعة إذ لا يمكن الحديث عن مقوّم واحد بعيداً عن النظر إلى المنجز الشعري الذي يمثّل جماع هذه المقوّمات فهو يرى أنّه لا مناص من تحديد الشعريّة إلّا من خلال البنية الكلّية إذ هي "وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميّزة بإزاء بنية أخرى لها"⁽⁵⁾.

في حين يرى "عبد المالك مرتاض" أنّ البنية هي " الخصائص المرفولوجية الخالصة"⁽⁶⁾. و لا يختلف مفهوم البنية عند نقّاد الغرب كثيراً عن مفهومها عند نقّاد العرب، فهي عند "كلود ليفي ستروس Claude levi strausse" تتألّف من عناصر يكون من شأن أيّ تحوّل يعرض للواحد منها أن يحدث تحوّلاً في باقي العناصر الأخرى"⁽⁷⁾. و هذا أمر طبيعيّ ما دام كلّ عنصر لبنة تساهم في خلق هذه البنية، ثمّ أنّ صفات هذه الأخيرة الناتجة عن اتّحاد عناصرها تختلف عن صفات

(1) فيصل صالح القصيري: "بنية القصيدة في شعر جحّ الدين المناصرة"، ص: 15.

(2) سعيد يقطين: "انفتاح النصّ من الرّواية (النصّ - السّرد) إلى منشورات المركز الشّعريّ في العربي، بيروت - دار البيضاء، 1989، ص: 91.

(3) ينظر، محمّد الهادي الطّرابلسي: المرجع السّابق، ص: 106.

(4) محمّد لطفي اليوسفي: "في بنية الشّعر العربيّ المعاصر"، دار سراس للنّشر، تونس، 1985، ص: 141.

(5) كمال أبوديب: "في الشّعر عريّة"، مؤسّسات الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1987، ص: 13.

(6) عبد المالك مرتاض: "بنية الخطاب الشعري"، ص: 34.

(7) علي مرّاشدة: "بنية القصيدة الجاهليّة"، ص: 11.

كلّ عنصر من العناصر الدّاخلية في تكوينها، و أنّ اتّحاد هذه العناصر بنسبة مختلفة يجعل الناتج مختلفاً عن البنية المتحصّل عليها

و يعتبرها "جولدمان Jauldman" ذلك "النّظام أو الكلّ المنظّم الشّامل لمجموعة من

العلاقات بين عناصره، هذه العناصر التي تتحد طبقاً لعلاقاتها داخل الكلّ الشّامل" (1).

أما "الاند Lalande" فهي عنده ذلك الكلّ المتكامل المركّب من عناصر مختلفة التركيب و الخصائص، إذ يعتبر البنية "كلّ مكوّن من ظواهر متماسكة يتوقّف كلّ منها على ما عداه و لا يمكنه أن يكون ما هو إلّا بفضل علاقته بما عداه" (2).

و يعرفها "جان بياجيه" بقوله: "البنية مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة تقابل خصائص العناصر تبقى أو تغتني بلعبة التّحويلات نفسها دون أن تتعدّى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية" (3).

و هذا يعني أنّ "البنية نظام يمتلك خصائصه و قواعده الدّاتيّة التي تختلف عن خصائص العناصر المكوّنة له و يمكن المحافظة على هذا النّظام من خلال لعبة التّحويلات نفسها و التي تتجاوز حدود النّظام و لا تلجأ لعناصر أخرى خارجة عنه" (4).

فالبنية إذن ذات ثلاث مميّزات: الشّمولية (Totalité)، و التّحوّلات

(Transformation)، و التّحكم الدّاتي (Lautoneglage) فالشّمولية "حسب "بياجيه"

هي مجموع العناصر العامّة أو الكلّيّة التي تخضع لها البنية. أي أنّ هذه الأخيرة نظام من العناصر الدّاخلية القائمة في النّص: "و لكن هذه العناصر تميّز المجموعة كمجموعة" (5) كما أنّها هي التي تجعل الكلّ يتسم بصفات تميّزه عن العناصر المكوّنة له.

أما التّحوّلات: فيقصد بها أنّ البنية "غير ثابتة و إنّما هي دائمة التّحوّل و تظلّ تولد من داخلها بنى دائمة التّوتّب" (6). لكن حالة عدم الثّبات هذه لا تتمّ في إطار خارج قوانين البنية بل أنّها تقبل من التّغيّرات ما يتفق مع الحاجات المحدّدة من قبل علاقات التّسق و تعارضاته" (7) فالجملة مثلاً يمكن أن

(1) المرجع نفسه، ص: 11.

(2) المرجع نفسه، ص: 11.

(3) جان بياجيه، "البنية"، ترجمة: عارف منبىة و بشير و برى، منشورات عويدات (بيروت، باريس)، ط 4، 1985، ص: 8.

(4) علي مرشدة: المرجع السابق، ص: 10.

(5) جان بياجيه، ط البنيويّة، ص: 9.

(6) عبد الله محمد الغدّامي: الخطيئة و التّحيز من البنية إلى التّحيز الشّريعي، ص: 32، ط 1، 1985، ص: 32.

(7) علي مرشدة: "بنية القصيدة الجاهليّة"، ص: 13.

أن يتولّد منها عدد كبير من الجمل ، و كلّ جملة تبدو جديدة ، ما دامت لا تخرج عن قواعد التّركيب الخاص بالجمّل.

أما التّحكم الدّاتي : فيقصد به أنّه لكلّ بنية قوانينها الخاصّة التي تكوّن بها البنية قادرة على تنظيم ذاتها تنظيماً ذاتيّاً داخليّاً لا يعوزه تدخّل عوامل من خارج نظام البنية نفسه. أي أنّ "التّحكم الدّاتي هو أن تكون البنية مستغنية بنفسها عن غيرها، إذ تعتمد في وظيفتها على عناصر داخلية دون أن تتعدّها للخارجيّة"⁽¹⁾.

فالبنية تعتمد أكثر ما تعتمد على أنظمتها اللّغوية الخاصّة بسياقها اللّغوي ففي قوله تعالى : "طَلَعَهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ" لا نكون بحاجة إلى الوجود العياني للشّياطين كي نفعل بهذه الآية. فالجملة هنا تقوم بتأسيس انفعالها في نفس المتلقّي فهي تعتمد سياقها اللّغوي فقط، فتوظّف ما أوتيت من طاقات تخيلية و هذا ما سمّاه "جان يياجيه" بالتّحكم الدّاتي ⁽²⁾؛ و لتوضيح هذه الخصائص الثلاث للبنية نورد المثال التّالي فنقول إنّ: " القصيدة العموديّة مثلاً لها ضبطها الكلّي و الذي هو بمثابة القاسم المشترك الذي يوحدّها مع غيرها من القصائد و هو " الشّعريّة ، و ضبطها الدّاتي يتمثّل في كونها قصيدة عموديّة و ليست حرّة، و التّحوّل يمسّ بنيتها فيحوّلها إلى قصيدة حرّة. أمّا "جان كوهن" فوصف البنية باعتبارها النّظام الأشمل للغة الشّعريّة في سياقها الصّوتي ويحلّل المسألة الشّعريّة على هذا الأساس استناداً إلى كلفة النّظم في المستوى الصّوتي و آليتي الإسناد والتّحديد في المستوى الدّلالي و يخرج من ذلك إلى النّسق الذي يؤلّفه ترتيب الكلمات و يتمخّض عن الوظيفة الشّعريّة" ⁽³⁾. لذا فإنّ كوهن يقترح مفهوماً شاملاً و عميقاً للبنية يفرّق فيها بين الشّكل والمادة. و تجدر الإشارة إلى أنّ الحديث عن الشّكل و المضمون قضية أسالت حبر الكثير بين داع للفصل بينهما و آخر لضرورة تلاحمهما.

و لا شكّ أنّهما معاً يشكّلان بنية كليّة لذلك فإنّه لا جدوى من تقسيم النّص إلى شكل ومضمون مادام هذا الأخير يتشكّل من تلاحمهما معاً. و في هذا الصّدّد يرى "إليوت" أنّ: " الشّعريّ يأتي قبل الشّكل بمعنى أنّ الشّكل ينمو من محاولة المرء لقول شيء ما" ⁽⁴⁾. لذلك نقول إنّّه لا يمكن لأحدهما أن يكون من غير الآخر و من ثمّ ندرك أنّ مفهوم البنية جاء تجسيدا للنّظرة الكلّيّة التي تعين العمل الفني كلفة دون تجزئته إلى شكل و مضمون ، لأنّه : "لا يضلّ شيء من شكل القصيدة و لا بنيتها العروضيّة و لا علاقاتها الإيقاعيّة و لا أسلوبها الخاص بها عندما تنفصل عمّا تحتويه من معنى

(1) ينظر: رايح بوحوش: "الأسلوبيات و تحليل الخطاب" ص 37.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 37.

(3) علي مرشدة: " المرجع السابق" ص 13.

(4) فيصل صالح القصيري: "بنية القصيدة في شعر عزّ الدين المناصرة" ص 21.

فاللغة ليست لغة بل أصوات إلا إذا عبرت عن معنى ، كذلك يعتبر المحتوى بدون الشكل استخلاصا لشيء ليس له وجود لأننا لو عبرنا عنه بلغة مختلفة لأصبح شيئا مختلفا لأنه لا وجود لأي منهما بدون الآخر و استخلاص الواحد من الآخر قتل للإنين⁽¹⁾.

و انطلاقا مما سبق نقول إنّ تعريفات البنية على اختلافها تلتقي عند كونها نظاما يفسر ائتلاف العناصر المكوّنة للعمل موضع المعاينة.

ثمّ أنّه لا يختلف اثنان حول الوظيفة التي تقوم بها البنية ، إذ لا يخفى على أحد أنّ بنى النصّ الدّاخلية كثافة خفية وراء عباب قاتم من العوالم الدّاخلية الشّديدة الظّلمة و التّشعب ، تحمل بين تشعّباتها هذه الكثير من الأسرار و الخفايا . و نتيجة لذلك كان النصّ بحاجة إلى من يبدّد عنه هذه العتمة و إلى الكلمات المفاتيح التي نلج إليه من خلالها و هنا يأتي دور البنية التي تقوم بوظيفة إنتاج الدّلالة التي كلّما زادت قلّت تلك الضبابية و بالتّالي لا يبقى النصّ كنوما فلوتا جموحا .

ثمّ أنّه قبل هذا و ذاك نجد "وظيفة البنية الشعريّة - حصرا- هي السّموّ بالكلام إلى مستوى القول الشعري"⁽²⁾. و هذا ما ذهب إليه " عبد المالك مرتاض " حين رأى أنّ البنية تمتلك وظيفة جوهرية في الخطاب الشعري حيث اتفق معظم النّقاد المحدثين على أنّ "الشعر ليس معاني و لا أفكار و لا يراد به إلى التنظير الفكري المعقّد و إلّا لا تتخذ لذلك سبيل الفلسفة أو المنطق أو هما جميعا للبحث في الجواهر و القيم و إنّما هو بنى و بقدر ما تحمل البنى و ترقى و يحسن الشاعر تبويئها مقاماتها من الخطاب بقدر ما يجعل شعره و يرقى "⁽³⁾. بل لا نبالغ إذا قلنا أنّ البنية بتماسكها هي التي تمنح هذا القول الشعري طابع التّوهج المستمرّ و البثّ المتجدّد. و إلّا فكيف نفسر ديمومة العديد من الأعمال الفنّية و بقاءها زمنا طويلا فعالة عظيمة تمنحنا لذّة جماليّة فائقة و تبدو كتجربة خارقة. و السرّ في ذلك يكمن في أنّ أعمال كهذه تمتلك طاقة خلّاقة لأنّها قائمة على بنى نسقية يتم التّركيز فيها على عمليتي الوحدة و الانسجام من جهة ثمّ أنّ اللّغة الشعريّة لكونها تشكّل خرقا مستمرا يتحقّق على مستوى التعبير - بنية الكلام - تكون بؤرة خصبة للدّلالات ، التي يعمل كل قارئ بقارئه الخاصّة على المساهمة في تجديدها وإحيائها. لذلك يركز " محمّد مفتاح " على الأثر الكبير الذي تركه البنية المنسجمة المتماسكة في القارئ إذ حصر وظيفتها في خاصيتين هما: التّواصل و التّفاعل ، فالنصّ في رأيه " يهدف إلى توصيل معلومات و معارف و نقل تجارب إلى المتلقّي كما يهدف إلى خلق علاقة تفاعليّة ذات طبيعة اجتماعيّة و يضيف النّاقد وظيفة أخرى للنصّ اللّغوي و هي التّوالد فالنصّ ليس

(1) رينيه ويليك: " مفاهيم نقدية " ، ترجمة: محمّد عصفور، صدر عن مجلّة عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافيّة يصدرها المجلس الوطني للشّعر قاعة و الفنون و الآداب ، الكويت 1987 ص: 50 ،

51.

(2) فيصل صالح القصيري: المرجع السابق ، ص: 25.

(3) عبد المالك مرتاض: " بنية الخطاب الشعري " ، ص: 34.

قادما من فراغ و إنما هو متولّد من أحداث تاريخيّة و نفسانيّة و لغويّة (...). و تتناسل منه أحداث لغويّة أخرى لاحقة به" ⁽¹⁾ فالبنية الجديدة التي تولد من رحم بنية حيّة متّسقة تستدرج المتلقّي/ الآخر إلى منطقة القراءة هي فكرة تقوم على العطاء و التّواصل. فالبنية إذن تتحايل عليه - القارئ - في جذبه إلى منطقتها و لاخترق طبقاتها الدّاخليّة و سبر أغوارها بحثا عن مواطن الفرادة و الجمال فيها فتشير انفعاله و تشحنه بشتّى الأحاسيس الجماليّة، و هي البنية التي وصفها "محمد مندور" بأنها: "كل تعبير يشير فينا بفضل صياغته انفعالات عاطفيّة أو إحساسات جماليّة" ⁽²⁾ سرعان ما تؤدّي إلى انفتاح شهية القراءة و لذّتها عندهن فيجد نفسه أسيرا أمام رغباتها المتجدّدة في كل حضور، الحاضرة في كل قراءة متجدّدة.

⁽¹⁾ - محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 1985 ص 12.

⁽²⁾ فيصل صالح القصيري : "بنية القصيدة في شعر عزّ الدّين المناصرة" ، ص: 25.

الفصل الأول:

البنية الشّكلية

للقصيدة

الشّعريّة

تمهيد:

حظيت قضية البناء الشكلي للقصيدة العربية القديمة عامة والجاهليّة خاصّة بعناية الكثير من النقاد الذين أسرفوا جهودا كبيرة في توصيف النمط الذي يجب على الشاعر أن ينمّي من خلاله قصيدته كأن يبدأها بالوقوف على الأطلال وذكر الديار وأهلها الطّاعنين عنها وإظهار الحنين والشوق إليهم وما إلى ذلك من تفاصيل لم يجد الشعراء مناصا من إتباعها إن هم أرادوا الحياة والذّيق لشعرهم في أوساط هؤلاء النقاد.

وإذا كان هذا البناء التقليدي قد سيطر على جلّ الشعراء الجاهليّين، فإنّه من الشّطط - في اعتقادي - تقييم إبداع أيّ شاعر كان من خلال الالتزام بهذا البناء بما فيه من رتابة ونمطيّة، لأنّ الإبداع الشعري يتولّد من "امتزاج الباعث الموضوعي بالانفعال الإنساني" ⁽¹⁾، إذ يعتمد الشاعر إلى صياغة تجربته بعيدا عن كلّ التقنيات، وبالتالي تكون قصيدته سيّدة الموقف في فرض نمطها الشكلي الذي يعكس لنا مدى تأثره بالتراث القديم أو انسلاخه عنه بإغفال بعض عناصره واستحداث عناصر أخرى أكثر تماشيًا مع ما هو سائد في مجتمعه وعصره.

وما دامت الدّراسة الموضوعية لشعر "أبو حمّو موسى الزّباني" تفرض علينا استقراء كلّ قصيدة على حدى فإنّ معاناة جميع قصائده تطلّعوننا على أنّها لم تخرج عن أشكال القصائد الدّالّة على "حازم القرطاجيّ" في قوله: "والقصائد منها بسيطة الأغراض ومنها مركّبة، والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحا صرفا أو رثاء صرفا. والمركّبة هي التي يشمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح" ⁽²⁾.

فأمّا القصيدة البسيطة التي تناولت موضوعا واحدا وكان لها هيكل خاص فقد جاءت محتشمة في شعر "أبو حمّو" إذ مسّت قصيدتي الرّثاء فقط.

وأما القصيدة المركّبة التي تتعرّض لأكثر من موضوع فقد فرضت نفسها في هذا الشعر ومسّت الشعر السياسي الذي يشمل غرض الفخر والحماسة، والشعر الدّيني أو ما يعرف بالمولديات، غير أننا نسجل عليها ذلك التّباين الواضح في طبيعة الموضوعات التي طرقها الشعر السياسي عن تلك التي طرقها المولديات، وربّما رجّع ذلك أساسا إلى تفرّد هذه الأخيرة ببنية خاصة تميّزها عن غيرها من القصائد، لذلك كان من الأنسب جعلها مستقلة بالدّراسة مع إبقائها منضوية في دائرة القصيدة

(1) ينظر : علي مرّاشدة: "بنية القصيدة الجاهلية، دراسة تطبيقية في شعر النّابغة الذّبياني"، ص 109.

(2) حازم القرطاجيّ: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، تقدّم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 3،

المركبة. وعليه فإنّ الأنماط الشكلية البنائية للخطاب الشعري عند " أبو حمّو " قد حدّدت على النحو التالي:

- هيكل قصيدة الفخر والحماسة.

- هيكل القصيدة المولدية

- هيكل القصيدة البسيطة ممثلة في الرثاء.

1- القصيدة المركبة:

أ- قصيدة الفخر و الحماسة:

إن القصيدة المركبة هي التي تتناول أكثر من غرض - كما أشرنا - وقد خصّها الكثير من النقاد بعنايتهم وفي مقدّمهم "ابن قتيبة" الذي أورد في كتابه " الشعر والشعراء " أول إشارة إلى بناء القصيدة العربية بقوله: " وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة إنّما ابتداء فيها بذكر الديار والدّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الرّبع واستوقف الرّفيق ليُجعل ذلك سببا لذكر أهلها الطّاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول، والظّعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ثمّ وصل ذلك بالتّسبب فشكا شدّة الوجد وألم الفراق وفرط الصّابة والشّوق لئيميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه لأنّ التّشبيب قريب من التّفوس لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وألف التّساء فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقا منه بسبب وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النّصب والسّهر وسرى اللّيل وحرّ الهجير وإنّضاء الرّاحلة والبعير، فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حقّ الرّجاء وذمّامة التّأميل وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة وهزّه للسّماح وفضّله على الأشباه وصغّر في قدره الجزيل".⁽¹⁾

إنّ هذا القول يثبت بما لا يدع مجالا للشك من تركيز صاحبه على بنية قصيدة المدح وتعميمها على باقي أنواع القصائد، و لتحريّ الدّقة أكثر نقول إنّ "ابن قتيبة" ربّما أراد من خلال الكلام السابق أن يقدّم أنموذجا لما ينبغي أن تكون عليه القصيدة العربيّة فعبّر عن الوضع الشعري السائد في زمنه وقد "أصبحت هذه القصيدة أداة مسخرة لمدح العبّاسيين".⁽²⁾

(1) ابن قتيبة: " الشعر والشعراء"، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، د. ط 1958، ج 1، ص 74-75.

(2) علي مرّاشدة: "بنية القصيدة الجاهليّة"، ص: 36.

ولا يهمنّا تركيز "ابن قتيبة" وغيره من النقاد على قصيدة المدح بالتحديد بقدر ما يهمنّا اعتمادهم القصيدة المتعددة الأقسام معياراً لفحولة الشعراء فقد "قيل لبعض الحدّاق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك واشتهر فقال: لأنّي أقللت الحرّ وطبقت المفصل وأصبت مقاتل الكلام وقرطس نكت الأغراض بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج إلى المدح والهجاء".⁽¹⁾ وعليه سيتمّ التطرّق لأقسام القصيدة المركّبة كما حدّدها هذا القول في: المطلع أو حسن الافتتاح بما فيه المقدّمة، التخلّص، الخاتمة.

*المطلع:

حظي المطلع منذ القديم باهتمام الشعراء والنقاد على حدّ سواء، لأنّه أوّل بيت في القصيدة فلا بدّ للشاعر من التأنّق فيه حتّى يكون ذلك داعياً إلى أن يقبل المتلقّي إلى جميع كلامه فيصغي إليه ويتأمّله ويعيه، فالمطلع إذن عنوان يفصح عن مضمون هذا الكلام برمته لذلك يرى "ابن رشيق" أنّ: "الشعر قفل أوّله مفتاحه وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره فإنّه أوّل ما يقرع السمع وبه يستدلّ على ما عنده من أوّل وهلة"⁽²⁾.

وربّما أصاب "حازم القرطاجيّ" حينما جعل الشعر صناعة وأنزل المطلع منه منزلة الوجه من جسم الإنسان عندما قال: "وتحسين الاستهلاّات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصّناعة، إذ هي الطليعة الدّالة على ما بعدها، المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تريد التّفنّس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقى ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك، وربّما غطّت بحسنها على كثير من النخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها".⁽³⁾ ونفهم من هذا القول أنّ المطلع يضطلع بإبراز مدى حذق الشاعر ومعرفته بنظم الشعر وبراعة المتلقّي في التعامل معه ذلك أنّ الأوّل يضمن مطلع بعض الإيحاءات المنمّة عن فحوى القصيدة ليأتي المتلقّي فيفكّ رموزها التي تمكّنه من سبر أغوارها وربّما كان هذا الأمر هو سبب تسمية المتأخّرين للمطلع "ببراعة الاستهلال" إذ حدّوه بأن "يأتي الناظم أو التّأثر في ابتداء كلامه بيت أو قرينة تدلّ على مراده في القصيدة أو الرّسالة أو معظم مراده"⁽⁴⁾، فالمطلع لا بدّ من أن يكون مناسباً لموضوع القصيدة، فلا يجوز للشاعر مثلاً أن يستهلّ مرثيته بمطلع يطرب الأسماع أو يستهلّ مدحته بآخر يحزن القلوب ويكي العيون، ومن هنا نفهم أنّ موقف النقاد في استحسان بعض الابتداءات أو استهجان بعضها لم يكن صادراً عن فراغ بقدر ما كان مرتبطاً بالعودة

(1) ابن رشيق: "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، ج 1، ص 195.

(2) المصدر نفسه، ص 195.

(3) حازم القرطاجيّ: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، ص 309.

(4) ينظر: عبد الله التّطاوي: "قصيدة المدح العباسيّة بين الإحتراف والإمارة"، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، د.ط، 2000، ص

إلى إبداعات الشعراء السابقين وربط مطالعها بالمقامات التي قيلت فيها. فمن المطالع الحسنة التي أشار إليها "الحاتمي" ما علّق فيه على قول "الأصمعي" لم يتدئ أحد من الشعراء بأحسن ما ابتدأ به أوس بن حجر:

أَيُّهَا النَّفْسُ اجْمَلِي جَزَعًا إِنَّ الَّذِي تَحْذَرِينَ قَدْ وَقَعَا
إِنَّ الَّذِي جَمَعَ الشَّجَاعَةَ وَالنَّجْدَ هُ وَالْحَرَمَ وَالنَّدَى جَمَعَا
الْأَلْمَعِيُّ الَّذِي يَظُنُّ بِكَ الظَّنَّ كَأَنْ قَدْ رَأَى وَقَدْ سَمِعَا

بقوله: "لأنّه افتتح المراثية بلفظ نطق به على المذهب الذي ذهب إليه منها في القصيدة فأشعر بكمراده في أول بيت وهذا نهاية وصف الشعر والشاعر" (1).

أما المطالع المستقبحة فتمثّل لها بقصة "جرير" في موقفه من مدح "عبد الملك بن مروان" فبدأ بما يتشاهم به حين قال: "أَتَصْحُو أَمْ فُؤَادُكَ غَيْرُ صَاحٍ" فقال له "عبد الملك": "بَلْ فُؤَادُكَ يَا أَبُ الْقَاعِلَةِ" كأنّه استثقل هذه المواجهة" (2).

ونظراً لأهمية المطالع فقد اتّسع النّقاد بشروطهم من مجرد مناسبتة لموضوع القصيدة إلى الاهتمام بأساليبه إذ يجب "أن يكون المفتاح مناسباً لمقصد المتكلّم من جميع جهاته، فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنّظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم، وإذا كان المقصد التّسبب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة من جميع ذلك وكذلك سائر المقاصد، فإنّ طريقة البلاغة فيها أن تفتح بما يناسبها ويشبهها من القول من حيث ذكر" (3). كما لم يكتفوا بفرض التّناسب بين الشّطر والعجز من حيث المعنى بل تعدوه إلى ضرورة التّناسب الموسيقي بينهما بالتزام الشعراء للتّصريح فيها إذ "يجب أن تكون الكلمة الواقعة في مقطع المصراع مختارة متمكّنة حسنة الدّلالة على المعنى تابعة له، ويحسن أن يكون مقطعها ممثلاً لمقطع الكلمة التي هي في القافية... وللتّصريح في أوائل القصائد موقعه في النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء. ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضّرب وتمثال مقطعها لا تحصل لها دون ذلك" (4).

ويبدو أنّ شاعرنا "أبو حمّو موسى الزّياتي" قد أدرك هذه الأهمية فصرّح جميع مطالع قصائده دون استثناء وحسبنا أن نمثّل له بمطلع قصيدة يفتخر فيها بنفسه ويقومه:

(1) الحاتمي أبو علي محمّد بن الحسن: "حلية المحاضرة في صناعة الشعر"، تحقيق: جعفر الكتّاني، دار الرّشيد للنّشر، بغداد، د.ط.

1979، ج1، ص: 206.

(2) ابن رشيق: "العمدة"، ج1، ص: 198.

(3) حازم القرطاجيّ: "منهاج البلغاء"، ص: 310.

(4) المصدر نفسه، ص: 283.

جَرَتْ أَدْمُعِي بَيْنَ الرُّسُومِ الطَّوَاسِمِ لَمَّا شَحَطْتُهَا مِنْ هُبُوبِ الرُّوَاقِمِ. ⁽¹⁾

غير أن التزامه بالتصريح لا يعني أنه اهتم بالشكل على حساب المضمون أو بالقشور على حساب اللب، بل راعى في معظم مطالعه الاهتمام بالنغم الموسيقي الذي يطرب السمع، وتخير اللفظ الذي يجعله متينا وفخما، وكذا مناسبه لموضوع القصيدة لأن حسن المطلع ينشأ من استيفاء الشاعر لهذا الكل المتكامل من الشروط التي اشترطها النقاد في المطالع كما رأينا سابقا. وليس أدل من مراعاة المطلع للمقام مما افتتح به قصيدته التي افتخر فيها بنجاح غارته التي شنها على بني مرين، إذ يقول:

السَّيْفُ أَجْدَرُ وَالْخَطِيُّ مِنْ خُطْبٍ فِيهَا اللَّجَاجُ وَقَوْلٌ غَيْرُ مُنْتَسِبٍ ⁽²⁾

فعنايته بتجويد المطالع وصلت لدرجة الابتداء بمثل ما ابتداء به الشعراء الذين عرفوا بفخامة الابتداء وروعته أمثال "أبو تمام" الذي يقول:

السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجَدِّ وَاللَّعِبِ. ⁽³⁾

فواضح أن بيت "أبو حمو" يكاد يكون صدى لهذا البيت، يتبعه في جزالة ألفاظه وفي حسن تخير الشاعر لمكانها بل حتى في الوزن الشعري، فلا غرو إذن أن يكون من المطالع التي كشفت براعة "أبو حمو" في استهلال خطابه الشعري.

*المقدمة :

إن أهمية المقدمة في القصيدة العربية القديمة أمر لا يختلف فيه اثنان، فقد اهتم بها الشعراء منذ سالف العصور فتفاوتت هممهم في مقدّمات قصائدهم وأفنوا جهودهم في إخراجها على أجمل صورها مراعين في ذلك حسن تأثيرها على المتلقي الذي يتعرّف من خلالها على خفايا نفوسهم ويقف على أبرز سمات الإبداع فيها.

غير أن النقاد لم يخصّوها بعنايتهم كما فعلوا بشأن المطلع، ذلك أن نظرتهم إليها ظلت مجزوءة محصورة في مقدّمة قصيدة المدح التي كانت "طلليّة غزليّة في عمومها" ⁽⁴⁾ ولعلّ هذا ما لاحظناه سابقا عندما أوردنا قول "ابن قتيبة" المتعلّق بإشارته لبناء القصيدة العربية.

أمّا النقاد المحدثين، فيختلف معهم الحال لأنهم أعادوا الاعتبار لمقدّمة القصيدة العربية لاسيما الجاهلية وخصّوها بدراساتهم المكثّفة التي صبّت جميعا في منبع واحد هو "احتلال المقدمة

(1) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزباني: حياته و آثاره"، ص: 299.

(2) المرجع نفسه، ص 323.

(3) أبو تمام: ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، دار المعارف مصر، د. ت. ج 1، ص 45.

(4) الرّبيعي بن سلامة: "تطور البناء الفني في القصيدة العربية"، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، دط، 2006، ص 11.

الطَّلِيَّة والغزليَّة والظَّعن الصَّدارة بين سائر المقدِّمات بل إنَّ ما عداها من مقدِّمات كالشَّيب والشَّباب وشكوى الزَّمن والفروسيَّة وما إلى ذلك يعدُّ اتِّجاهات فرعيَّة في المقدِّمات الجاهليَّة".⁽¹⁾

و رغم التَّقاء هذه الدِّراسات في تصنيف أنواع المقدِّمات حسب شيوعها فإنَّنا لن نستطيع إخضاع أيِّ خطاب شعريٍّ - ولو كان جاهليًّا - لهذا التَّقسيم لأنَّ الإبداع تتحكَّم فيه أولاً وأخيراً الحالة النَّفسية للمبدع وكذا الواقع الَّذي يعبر عنه ويجعله موضوعاً لهذا الخطاب.

وإذا رجعنا إلى الشَّعر المدروس نجد أنَّ "أبو حمَّو" كان متأثراً جدًّا بالقدماء في نسج مقدِّماته إذ كان في معظمها مصرّاً على الذُّوبان في عباةتهم و لعلَّ كثرة المقدِّمات الطَّلِيَّة والغزليَّة لخير دليل على ذلك في حين نجده في القلَّة القليلة من هذه المقدِّمات يتخلَّى عن كلِّ هذا فيجعل من مناسبة القصيدة تقديماً لها.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ المقدِّمات التَّقليديَّة وإن تعدَّدت عنده تنتهي إلى موضوع واحد هو الغزل، وكأنَّه يلجأ للتَّويع فيها ليفرغ ذلك الرِّخم من العواطف الحزينة الَّتِي يخلفها غالباً فراق الأحبة الَّذين سقطت في قبو الزَّمن مرابعهم فكلَّ طلل يخفي ذكرى وكلَّ طيف يذهب بلبِّ الشَّاعر الولهان. وما دامت هذه المقدِّمات ذات شرائح متعدِّدة فإنَّه كان من الأنسب التَّطرُّق لكلِّ شريحة على حدى بدل دراستها مجتمعة تحت عنوان المقدِّمة الغزليَّة.

المقدمة الطَّلِيَّة:

الترم الشَّاعر في بعض قصائد الشَّعر السِّياسي بالمقدِّمة الطَّلِيَّة الَّتِي عكست لنا سيطرة البناء التَّقليدي على وعيه أو لا وعيه، حيث بدأها بالحديث عن الدِّيار البلاقع والوقوف عليها، ومن أمثلة ذلك قوله :

تَذَكَّرْتُ أَطْلَالَ الرُّبُوعِ الطَّوَّاسِمِ وَمَا قَدْ مَضَى مِنْ عَهْدِهَا الْمُتَقَادِمِ .
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ بُعْدِ أَنْيَسِهَا بِصَبْرٍ مَنَافٍ أَوْ بِشَوْقٍ مُلَازِمٍ⁽²⁾
فالشَّاعر هنا لجأ إلى الأطلال لتنعى إليه الدِّيار الَّتِي أمست خراباً ممَّا جعله يتذكَّر قطَّانها بعد أن غادروها لأنَّ "غياب الإنسان عن الطَّل هو الَّذي يذكَّر بهذا الإنسان تماماً كما يذكِّرنا رفات جسد ميّت بأنَّه ثَمَّة حياة كانت هنا قبل وقت من الأوقات"⁽³⁾.

ويقول في موضع آخر:

جَرَتْ أَدْمُعِي بَيْنَ الرُّسُومِ الطَّوَّاسِمِ لَمَّا شَحَطْتُهَا مِنْ هُبُوبِ الرِّوَاكِمِ

¹ ينظر عبد العزيز نبوي : " دراسات في الأدب الجاهلي " ، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط 3 ، 2004 ، ص 224 .

² عبد الحميد حاجيات : " أبو حمَّو موسى الرِّباني : حياته و آثاره " ، ص : 317

⁽³⁾ علي مرشدة : " بنية القصيدة الجاهلية " دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني ، ص : 183 .

وَقَفْتُ بِهَا مُسْتَفْهِمًا لِخِطَابِهَا وَأَيُّ خِطَابٍ لِلصَّلَادِ الصَّلَادِ⁽¹⁾
 وَسَرْتُ عَلَى جَوْنٍ أَقْبَ مُضْمِرٍ كَلِمَةً بَرَقَ أَوْ كَلِمَةً صَارِمَ⁽²⁾
 وَجَلْتُ بِطَرْفِ الطَّرْفِ فِي عَرَصَاتِهَا كَجَوْلَةٍ وَاهٍ أَوْ كَوَقْفَةٍ هَائِمٍ
 وَصَفَّقْتُ مَا بَيْنَ الطُّلُولِ خَوَامِيسِي وَفَاضَتْ سَوَاقِي الدَّمْعُ مِثْلَ الْأَرَاقِمِ⁽³⁾

إنَّ الشاعر هنا ينهج نهج القدماء في تشكيل مقدمته حيث تناول ألفاظهم التي طرقتها فيها عادة (فالرَّسوم، الطَّواسم، الرِّواكم، الصَّلادم، عرصات، الطُّلول) كلُّها ألفاظ تنقلنا إلى بيئة جاهليَّة خالصة، لدرجة أنَّ هذه الأبيات قد توهم المتلقِّي الذي لا يعرف قائلها أنَّه أمام إبداع أحد الشعراء الجاهليِّين.

أمَّا الأمر الثاني الذي يلفت الانتباه هو أنَّ جميع الأفعال التي استعملها الشاعر كانت في صيغة الماضي وهي (جرت، شحطتها، وقفت، سرت، جلت، صفقت، فاضت) ممَّا يجعلنا نقول إنَّ معاناة الشاعر للطلُّل هي معاناة لفاعليَّة الزَّمن وعبئه بالطبيعة والديار فالطلُّليَّة "أكثر من تعبير عن الواقع الجاهلي كقائم راهن لأنَّها تجسّد برهة التَّحوّل من الماضي إلى المستقبل، إذ هي تختزن الماضي كنقيض مباشر للحاضر القصير وكمطابق صميمي للمستقبل المأمول، ولهذا كان الزَّمن الماضي بصيغته الصُّوريَّة والنَّحويَّة معاً دائماً المثلّ في المطلع الطُّلِّي" ⁽⁴⁾ لذلك نجده من حين لآخر يحمّل الزَّمن مسؤولية التَّغيير السَّلبي الذي لحق بحياته سواء على الصَّعيد المكاني الذي يمثله الطُّلل أو على صعيد العلاقات الإنسانيَّة المتوتّرة التي يمثّلها غياب المرأة عن هذا الطُّلل.

وما دام الوقوف على الطُّلل وذكر الدَّمْن والآثار هو بكاء على ماضي مفعم بالخصب فإنَّ دراسته تطلّ منقوصة إذا اكتفت بإيراد نماذج من بكاءه على قفر الديار و جذب الأراضي و من ثمّ ندب الخصب الطَّبيعي وتجاهلت بكاءه على ذلك الماضي المفعم بالخصب الإنساني الذي مثله الشعراء منذ القديم في مقدّماتهم الطُّلِّيَّة بالمرأة بوصفها أهمّ عناصر الاستقرار النَّفسي في حياة العربيِّ فإن هي غابت ورحلت استحالت هذه الحياة إلى قحط مستمرّ بل هي سبب استحالة الديار إلى ذلك الخراب، ولعلّ هذا ما ذهب إليه بعض الدّارسين حينما جعلوا البكاء على الطُّلل "شكلاً من أشكال النَّدب على قحل الطَّبيعة واحتباس الجنسيَّة بل هو عملية تحويل لا شعوري-تحويل البكاء على القحط والإنسلاّب الجنسي - إلى بكاء على طلل". ⁽⁵⁾

(1) الصَّلَد: الصَّلَب الأملس. يقال: (جبين صلد) و (رأس صلد صلادم) :الذي لا ينبت فيه الشعر.

(2) الجون: يقصد به الحصان الأسود اليمحومي. و القَبْ: دقّة الخصر و ضمور البطن.

(3) عبد الحميد حاجيات: " أبو حَو موسى الزَّياني "، ص: 299. و الأراقم: أحبّبت الحيات ما كان منها فيه سواد و بياض.

(4) يوسف اليوسف: "مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق و ديوان المطبوعات الجامعيّة بالجزائر، ط3، 1983، ص: 120، 121.

(5) يوسف اليوسف: " مقالات في الشعر الجاهلي "، ص: 200.

و العودة إلى شعره تطلعننا على أنّ حضور المرأة فيه كان قويا، ونتخير من المواضع الكثيرة التي كان فيها هذا الحضور مضمرا قوله:

وَالدَّارُ أُمْسَتْ بَلَقَعًا مِنْ أَهْلِهَا	يَرْتِي عَلَيْهَا كُلُّ طَيْرٍ أَيْلٍ
وَالْوَرْقُ نَائِحَةٌ عَلَى أَغْصَانِهَا	نَوْحُ الشَّجِيِّ الْمُدَنَّفِ الْمُتَعَلِّلِ ⁽¹⁾
فَنَشْدُثُهَا عَنْ حَالِهَا فَتَرْنَمَتْ	وَبَكَتْ وَأَبَكَتْ صُمَّ صَخْرِ الْجَنْدَلِ
قَالَتْ وَأَشْوَاقُ النَّوَى لَعِبَتْ بِهَا	عَنْ غَيْرِ حَالِي يَا ابْنَ آدَمَ فَاسْأَلِ
نَادَيْتُهَا وَالْجِسْمُ مِنِّي قَدْ فَنَى	وَعَلَى فُؤَادِي غَمْرَةٌ لَمْ تَنْجَلِ
لَوْ دُفِتَ يَا وَرْقَلَهُ مَا قَدْ دُفِنَهُ	لَحَرَقَتْ أَغْصَانَ الْأَرَاكِ الْمِيلِ ⁽²⁾
كَمْ حُرْقَةٍ كَمْ زَفْرَةٍ كَمْ لَوْعَةٍ	يَجْلُو لَدَيْهَا كُلُّ صَعْبٍ مُذْهِلِ
وَشَوَاهِدِي هُمْ هَوْلَاءُ كَمَا تَرَى	بَانُوا وَكُلُّ مُبِينٍ لَمْ يُجْهَلِ
دَمْعِي يَسِيحُ وَرَفْرَتِي لَا تَنْقُضِي	وَالسَّهْرُ أَنْحَلَنِي وَعُذْلُ الْعُدْلِ ⁽³⁾

فحضور المرأة يمكن ملاحظته من خلال القرائن اللفظية (أهلها ، أشواق ، النوى ، فؤادي ، حرقه ، زفرة ، لوعة ، بانوا ، السهر ، العذل).

أما المواضع الطللية التي كان فيها ذلك الحضور صريحا مباشرا فتمثل لها بقوله :

تَحْنُ إِلَى سَلَمَى وَ مَنْ سَكَنَ الْحِمَى وَمَا حُبُّ سَلَمَى لِلْفَتَى بِمُسَالِمٍ⁽⁴⁾

فهذا البيت وغيره من الأبيات السابقة يثبت لنا أن المرأة كان لها الدور الفعّال في تشكيل المقدمات الطللية لأنها سبب وقوف العربي القديم على الطلل والديار المهجورة.

المقدمة الغزلية:

إنّ "غزل المقدمات ينقسم إلى ذلك الغزل الباكي الذي يكون في الوقوف على الطلل ثم الغزل الذي يتجاوز الطلل إلى الوقوف على مشاهد الرحيل والتحمل ثم غزل خالص بعيد عن الموقفين"⁽⁵⁾ ، فأما النوع الأول فقد رأيناه أثناء التطرق للمقدمة الطللية وأما النوع الثاني فسيتم التطرق إليه في المقدمة الطعنية في حين كان النوع الثالث هو المقصود بالحديث في هذا المقام ومادام الأمر كذلك فإننا لا نلتقي سوى مع مقدمة غزلية خالصة من مجموع سبع قصائد، إذ يقول فيها :

كَتَمْتُ حُبِّي فَأَفْشَى الدَّمْعُ كَيْمَانِي وَزَادَ شَوْقِي عَلَى قَيْسٍ وَ غَيْلَانٍ

(1) الورق: جمع ورقاء؛ و يقصد بها الحمامة أو التي يضرب لونها إلى الخضرة. المدنف: دَنَفَ المريض؛ ثقل مرضه و دنا من الموت.

(2) الأراك: نوع من الأشجار

(3) عبد الحميد حاجيات: " أبو حَمَو موسى الزباني "، ص: 295، 29.

(4) المرجع نفسه، ص: 317.

(5) عبد الله التطاوي: " قصيدة المدح العباسية بين الاحتراف والإمارة"، ص 150.

نَادَيْتُهُمْ وَدُمُوعُ الْعَيْنِ هَامِيَةً
يَا قُرَّةَ الْعَيْنِ كَمْ تَرْضَى تُفَارِقُنِي
قَالَتْ: وَحَقُّ هَوَاكَ الْيَوْمَ مَا نَظَرْتُ
الْحُبَّ شِمَتِي وَالْوَجْدُ مَعْرِفَتِي
إِنِّي وَحَقُّ حَيَاةِ الْحُبِّ مَا اكْتَحَلْتُ
وَلَا شَغِفْتُ بِحُسْنٍ غَيْرِ حُسْنِكُمْ
بِأَيِّ ذَنْبٍ رَضِيتَ الْيَوْمَ هَجْرَانِي
رَفَقًا عَلَيَّ أَمَا يَكْفِيكَ هَجْرَانِي
عَيْنَاكَ عَيْنِي إِلَّا ذُبْتُ مِنْ شَأْنِي
وَالصَّبْرُ نَافِلَتِي يَا آلَ زَيْنَانِ
وَاللَّهِ بَعْدَكُمْ بِالنَّوْمِ أَجْفَانِي
وَلَا أَخَذْتُ عَلَيْكُمْ فِي الْهَوَى ثَانِي⁽¹⁾

فالشاعر هنا استهل نونيته بمقدمة غزلية جميلة جسم فيها عاصمة ملكه " تلمسان " في صورة حسناء فاتنة خلق معها هذا الحوار الغزلي الشيق الذي طال فاستغرق أكثر من نصف القصيدة.

وإذا كان شاعرنا قد خصص هذه المقدمة منذ البداية للغزل الخالص بعيدا عن الوقوف على الأطلال أو وصف مشاهد الرحيل فإن هذا لا يعني أننا لا نجد هذا الغزل في باقي القصائد التي استهلها بمقدمات أخرى، كأن ينتقل من الحديث عن رحيل المرأة إلى التغزل بجمالها ومفاتها:

وَمِنَ الْأَوَانِسِ بِالرِّيَاضِ نَوَاعِمًا
مِنْ بَعْدِ طُولِ تَنَعُمٍ وَنَضَارَةٍ
وَعِنَاءٍ غَانِيَةٍ سَبَتْ بِجَمَالِهَا
الشَّعْرُ لَيْلٌ فَوْقَ صُبْحٍ جَبِينِهَا
وَلِحَاطُهُنَّ صَوَارِمٌ مَسْلُولَةٌ
وَمِبَاسِمٌ كَالْأَفْحْوَانِ تَخَالِهَا
بِالْوَحْشِ يَرْتَعُ فِي خَلَاءٍ فَدَفَدِ⁽²⁾
الْعَيْشِ فِيهَا بِالْحَسَنِ الْخُرْدِ
تَزْهِي بِكُلِّ مُغْنَجٍ وَمُـوَرِّدِ⁽³⁾
يَحْمِي لِعَقْرِبِ صَدْعَهَا بِمُجَعَدِ
فَتَكْتُ بِالْبَابِ وَلَمَّا تُغْمَدِ
دُرًّا بِسِمِطٍ فِي الْعَقِيقِ مُنْضَدِ⁽⁴⁾

فالآيات التي بين أيدينا تنتمي لمقدمة افتتحها الشاعر بالوقوف على الأطلال ليعرج بعدها إلى وصف رحلة الطعينة ليصل أخيرا إلى الغزل المتغني بحسن هذه الأوانس، ولعل الشيء المميز فيها هو أن الشاعر استطاع أن يحمي كل أجزاءها من التداخل والانحلال في بعضها البعض ، وربما كان هو الأمر الذي جعل شريحة الغزل خالصة لا يسمع فيها القارئ صدى الوقوف على الأطلال أو صوت التحيب الذي يسببه الرحيل وعموما فهي أبيات جميلة صوّرت لنا مدى الحسن الذي تتمتع به هذه الأوانس من نعومة ونضارة ومن جمال صوت وتبسم فضلا عن بياض البشرة وسواد الشعر.

(1) عبد الحميد حاجيا ت: " أبو حو موسى الزباني "، ص: 312، 313، 314.

(2) فدقد : ج فدادفد. الفلاة، المكان المرتفع.

(3) غانية: يقصد بها هنا المرأة الغنية بحسنها وجمالها عن الزينة.

(4) عبد الحميد حاجيات : المرجع السابق، ص: 328.

وهي كلّها صفات التقى فيها مع الشعراء القدماء كما التقى معهم في جعل الغزل تمهيدا لغيره من الأغراض، غير أنّه اختلف عنهم في الوقت نفسه، بابتعاده عن الغزل الحسي الفاحش الذي ضرب بجدوره في الزمن البعيد من لدن الجاهليين .

المقدمة الطّغنية :

إنّ المقدمة الطّغنية بمثابة "حلقة وسطى بين بكاء الطلل الذي يلتزم بذكرات أهل صاحبه ووصف ديارهم وآثاره م التي تركوها من نوى وأثاف، فهي تتصل بهؤلاء الناس وتتعلق بتلك المشاهد الحركية التي تمتد فيها الأيدي مصافحة في لحظة الوداع ، وتبكي فيها العين من هول الفراق ففيها مجال الإفاصة عن طبيعة العواطف الإنسانية التي قد يحملها الشاعر تجاه صاحبه، هكذا يتعلّق موضوع الطّغن أساسا بالفراق، ومن ثم يبرز اهتمام الشاعر بالمرأة الطّاعنة حال الرّحيل".⁽¹⁾

وفي هذا النوع من المقدمات راح شاعرنا " أبو حمّو" يجمع أطراف الحديث عن النساء ويصوّر مواكب رحيلهنّ ويعبر عن هول ذلك المشهد من خلال شعره ببراعة كبيرة تجعل المتلقّي يعتقد أنّ كلّ هذا انسحب عليه واقعيّا، إذ أوقد في بعض مقدماته شموع الوجد التي تقضي على ظلمة الفراق، وأصعد زفرات الحنين التي تطفئ نار الهجر المحرقة.

يقول في إحدى هذه المقدمات بعد وقفة سريعة على الأطلال:

يَا سَائِقِ الْأَطْعَانِ هَلْ لِي بَعْدَهُمْ	مِنْ مُنْجِدٍ فِي حُبِّهِمْ أَوْ مُسْعِدٍ
رَكِبُوا بُدُورًا فِي الْخُدُورِ وَأَذَلُّوا	فَسَأَلْتُ تَوْدِيْعًا فَقُلْنَ إِلَى غَدٍ
فَعَرَفْتُ فِي دَمْعِي وَمَا يُغْنِي الْبُكَاءُ	ضُنُّوا بِتَوْدِيْعٍ فَكَيْفَ بِمَوْعِدٍ
لَوْ كَانَ لِي يَوْمُ الْفِرَاقِ تَخَيُّرًا	لَفَدَيْتُ ظَنَّهُمْ بِمَا مَلَكَتْ يَدِي
تَرَكُوا الْمَنَازِلَ بَلَقًا وَتَرَحَّلُوا	فَعَدَّتْ مَعَاهِدَهَا كَأَنَّ لَمْ تَعْهَدِ
سَحَبَتْ عَلَيْهَا الرِّامِسَاتُ ذُبُولَهَا	مِنْ شَمَالٍ وَصَبَا تَرُوحُ وَتَغْتَدِي ⁽²⁾
وَتَعَوَّضَتْ بِالْإِثْلِ بَيْنَ عُرَاصِهَا	مِنْ بَعْدِ ذَاكَ الزَّهْرِ وَالْوَرْدِ النَّدِي ⁽³⁾

فالدّمع الذي سكبه " أبو حمّو" شعرا صوّر لنا ذلك المشهد الفاجع لوقع الفراق على نفسه لأنّه أشدّ وقعا عليها من الموت الذي ييأس معه الإنسان بوضع التراب على محبّه، أمّا الشّيء الأصعب فهو أن يودّع من يحبّ و هو يدري بأنّه قد لا يلقاه أبدا، وكأنّي به يضع نهاية هذا الحبّ بيده، لأنّه بقي مكتوف اليدين في تلك اللحظة و سلّم أمره للفراق الذي عبث بآماله الكبيرة وواد أحلامه الوردية.

(1) عبد الله التّطاوي: " قصيدة المدح العباسية بين الاحتراف و الإمارة "، ص: 178.

(2) الرّامسات: الرّياح التي تغطّي آثار الدّيار بما تثير. والشّمأل: ريح الشمال والصبا: ريح الجنوب.

(3) عبد الحميد حاجيات: " أبو حمّو موسى الزّياتي "، ص: 327، 328. الإثْل: و الأثْل: شجر يشبه الطّرفاء إلا أنّه أعظم منها ، وخشبه صلب جيّ تصنع منه القصاع و الجفان. واحدته (أثلة) ج أثلات و آثال وأثول.

و إذا كان شاعرنا في هذه المقدمة قد تطرق للظعن بعد أن عرج على الطلل فإننا نجده في قصيدة أخرى يشتكي من هول الفراق منذ أول بيت في القصيدة، إذ يقول:

حَانَ الْفِرَاقُ فَكُنْتُ مِنْهُ بِمَنْزِلٍ	وَ دَنَا الرَّحِيلُ فَكُنْتُ فِيهِ بِأَوَّلٍ
وَ تَحَكَّمَ الْبَيْنُ الْمُشْتَتُّ وَ النَّوَى	فِينَا بِفَتْكَةِ سَيْفِهِ الْمُتَكَلَّلِ
وَ بَدَا غُرَابُ الْبَيْنِ فِي عَرَصَاتِهَا	يَرْتَبِي عَلَيْهَا مَنْزِلًا فِي مَنْزِلِ
وَ الْوَصْلُ وَلَّى رَاحِلًا فِي إِثْرِهِ	قَاضِي الْفِرَاقِ عَلَى كَتِيبٍ مُحَجَّلٍ ⁽¹⁾
خَلَّتِ الْمَعَالِمُ وَ الطُّلُولُ دَوَارِسُ	وَ ذَوِي الرِّيَاضِ وَ كُلُّ رُبْعٍ مُزْبَلٍ
وَ الدَّارُ أُمِسَتْ بَلَقَعًا مِنْ أَهْلِهَا	يَرْتَبِي عَلَيْهَا كُلُّ طَيْرٍ أَلِيلٍ ⁽²⁾

فهذه الأبيات تعكس لنا تخوف الشاعر من الفراق لما يتركه من آثار جسيمة سواء ما تعلق منها بنفسه التي تتلون بشتى أنواع العذاب أو بتلك الديار التي أصبحت بعد مغادرة أهلها لها دمارا و خرابا.

و قد تتخلل مشاهد الظعن عنده ذكرياته الجميلة مع ساكنات الديار قبل رحيلهن:

سَلُّوا سَاكِنَاتِ الْحَيِّ أَيْنَ تَحْمَلُوا	فَقَدْ عِيلَ صَبْرِي بَيْنَ تِلْكَ الْمَعَالِمِ
دِيَارَ عَهْدِنَا بِهَا الشَّمْلُ جَامِعٌ	مَعَ الْغَانِجَاتِ الْآنِسَاتِ النَّوَاعِمِ
وَ كَمْ لَيْلَةٍ بَاتَ السُّرُورُ مُسَاعِدِي	بِسُغْدَى وَ سَلْمَى وَ الْمُنى أُمَّ سَالِمِ
فَعَادَتْ رُسُومُ الدَّارِ بَعْدَ أَنْيَسِهَا	هَشِيمًا وَ لَا تَخْفَى بَقَايَا الْمَرَاسِمِ
وَ كَمْ نَسَجْتَهَا مِنْ جَنُوبٍ وَ شَمَالٍ	وَ كَمْ سَجَعْتَهَا مِنْ لُغَاتِ الْحَمَائِمِ
كَأَنِّي بِهِمْ وَ اللَّهِ يَوْمَ تَحْمَلُوا	وَ حَادِي النَّوَى يَخْذُو بِذَاتِ الْمَبَاسِمِ ⁽³⁾

فالشاعر هنا استحضر في ذهنه ذكرياته الحلوة و المرة مع هذه النسوة، إذ سرعان ما أتبع

إشارته الخاطفة ليوم الرحيل بذكر أسماء بعضهنّ و كأنه وجد ذلك مخرجاً و سبيلاً للتخفيف من ذلك الألم، فسعدى و سلمى و أمّ سالم كلّها أسماء استعان بها في فتح ملفّ الذكريات و تفجير بركان الشوق الذي ظلّ دفيناً في صدره، غير أنّ ربط هذه الأسماء بالواقع يجعل الشكّ يخيم بالأذهان حول حقيقتها. فهل من المعقول أن يندب أطلالهنّ و يتغزل بهنّ في آن واحد. يقينا لا لأننا بالعودة إلى التراث الشعري القديم نجد أنّ هذه الأسماء قد تداولها الكثير من الشعراء في مقدّماتهم الطليّة ممّا يدفعنا إلى القول بأنّ تعامل " أبو حمّو " معها كان من باب الرّمز فقط، إذ هي قائمة في واقعه الثقافي لا الاجتماعي.

(1) المحجل: الحصان الذي يعلو البياض قوائمه الأربع.

(2) عبد الحميد حاجيات: " أبو حمّو موسى الزباني "، ص: 295.

(3) المرجع نفسه، ص: 299، 300.

مقدمة من وحي المناسبة:

و فيها نجد "أبو حمّو" يتخلّص من ربة التقاليد الموروثة عن القدماء باستغنائه عن تلك المقدمات التي اعتادوا الافتتاح بها، فلم تستدعيه الذكرى للوقوف على الأطلال و لم تغريه محبوبة تختاله أو أطيايف تخايله و إنّما جعل من مناسبة القصيدة تقديمًا لها؛ حيث انتقى لها مقدمة متصلة بباقي مفاصلها. لذلك كان هذا النوع من المقدمات كثيرًا ما يفتح المجال للشكّ كي يعتري ذهن القارئ و يزعر اعتقاده من وجود هذا التقديم أصلاً؛ لأنّ ذلك التلاحم القوي بين المقدمة و المتن يجعله يعتقد بأنّ الشاعر استغنى عن المقدمة و دخل إلى الغرض الرئيس مباشرة و من ثمّ يصنف إبداعه هذا ضمن القصيدة البسيطة لولا خضوعها لمعطيات القصيدة المركبة التي تتعدّد فيها الأغراض.

و لعلّ الموضوع الأوّل الذي نجد فيه هذا النوع من المقدمات ماثلاً، قصيدته المعنونة " دمع ينهلّ من المقل " التي قدّم لها بقوله:

دَمْعٌ يَنْهَلُ مِنَ الْمُقْلِ	لَقِيحٍ كَانَ مِنَ الْعَمَلِ
وَ جَوَى فِي الصَّدْرِ لَهُ حُرْقٌ	فَالْقَلْبُ لِذَلِكَ فِي شُغْلٍ
وَ نَهَيْتُ النَّفْسَ فَمَا اَزْدَجَرْتُ	وَ تَوَلَّى الصَّبْرُ فَمَا حِيلِي
نَاسٌ رَكِبُوا التَّقْوَى وَ لَقَدْ	رَكِبْتُ نَفْسِي طُرُقَ الزَّلَلِ
إِثْمِي كَثُورًا، شَبِي ظَهْرًا	وَ قَدْ اَشْتَهَرَا ، وَ الْأَمْرُ جَلِي
فِي الْقَلْبِ شَجَا، كَيْفَ الْمَنْجَى	لِمَنْ الْمَلْجَا، بَارَتْ حِيَلِي
إِلَّا مَوْلَى، يُسَدِّي الطُّولَى	رَبِّي الْأَعْلَى شَافِي عَلَيَّ
مُنْشِي الرَّمَمِ، مُعْطِي الْقَسَمِ	بَارِي النَّسَمِ، مُحْيِي الدُّوَلِ ⁽¹⁾

فلا شكّ أنّ القارئ لهذه الأبيات منذ بدايتها يلاحظ أنّ حديث الشاعر يبدو متدرّجاً و مُتأهياً إلى غاية محدّدة، إذ سرعان ما ينتقل في معرض هذه المحاسبة إلى غرض الفخر؛ ذلك أنّ الشاعر استهلّ قصيدته بالتّدم على قبيح عمله فراح يبكي منكسراً ذليلاً ييوح بسرّه و يعترف بضعفه لبارئه لأنّه لم يجد ملجأً منه إلّا إليه. فهو الذي يقابل عصيان عبده برحمته الواسعة و بمنّه بالتّعم الكثيرة التي لا تعدّ ولا تحصى فهو الخالق و هو الرّازق الذي يعطي الأقسام. ليتخذ شاعرنا هذه الصّفة الأخيرة بؤرة يركز عليها فخره الذي راح يسترسل و يفصلّ فيه حتّى انقضت كامل القصيدة؛ فالله هو محيي الدّول و منها دولة بني عبد الواد التي أحياها شاعرنا لئلا يراه بعد ذلك يفتخر بخلاله الحميدة و بسلوكه الحسن في تعامله مع رعيّته، و هذا ما نلمسه في الأبيات التالية لهذه المقدمة:

أَحْيَا وَ أَعَادَ قَيْلَ أَبِي مِنْ عَبْدِ الْوَادِ أُولِي الْأَسَلِ

(1) عبد الحميد حاجيات: " أبو حمّو موسى الزّباني"، ص: 309، 310.

أَحْيَاهَا بِي ، وَ بِأَعْرَابِي وَ أَنَا الزَّايِي، وَ الدَّوْلَةُ لِي⁽¹⁾
 حَمَلَنِي الْمُلْكُ وَمَنْ يَقْوَى يَحْمِلُ مَا فِيهِ مِنَ الثَّقَلِ
 إِلَّا بِمَعُونَةِ خَالِقِنَا مَوْلَى النِّعْمَاءِ وَ خَيْرَ وَلِي
 أَحْمِي الْمَظْلُومَ وَ أَنْصُرُهُ وَ أَقِيمُ الْحَقَّ عَلَى عَجَلٍ⁽²⁾

و نجد "أبو حمّو" في موضع آخر يفصل الافتتاح بمقدمة الفروسية لما لها من علاقة وطيدة بهذا الفخر إذ يقول في مستهل قصيدة "السيف أجدر و الخطي من خطب":

السَّيْفُ أَجْدَرُ وَ الْخَطِيُّ مِنْ خُطْبٍ فِيهَا اللَّجَاجُ وَ قَوْلٌ غَيْرُ مُنْتَسِبٍ⁽³⁾
 خَطُّ الْكُتَّابِ لَا خَطُّ الْكُتَّابِ بِهَا جَلِيَّةُ الْأَمْرِ عِنْدَ السُّمْرِ وَ الْقُصْبِ
 وَ الْحَقُّ فَرَضٌ عَلَى الْإِنْسَانِ مُفْتَرَضٌ وَ الصَّدَقُ أَفْضَلُ مَا أودَعَتْ فِي الْكُتُبِ
 وَ مَنْ غَدَا السَّيْفُ فِي كَفِّهِ عَارِبَةٌ فَكَيْفَ يُدْرِكُ مَا يَرْجُو مِنَ الْأَرْبِ⁽⁴⁾

إنّ الأبيات التي بين أيدينا أنشدها "أبو حمّو" بصدد نجاح غارته على الناحية الشرقية من المغرب الأقصى. و لا شك أنّ هذه المقدمة واحدة من تلك المقدمات التي تعكس بحق براعته و قدرته على توفير الانسجام المطلوب الذي يربطها بالغرض الرئيس. غير أنّنا لن نسجل هذا التلاحم بعزل هذه المقطوعة الشعرية عن ما يليها من باقي أبيات المتن، و لتأمل قوله:

فَكَمْ تُحَاوِلُ أَمْرًا لَيْسَ تُدْرِكُهُ تُخْطِي الطَّرِيقَ وَ كَمْ تَرْمِي فَلَمْ تُصِبْ
 قَدْ خُنْتُ مِنْ بَعْدِ أَيْمَانٍ مُؤَكَّدَةٍ وَ تِلْكَ عَادَتُكُمْ فِي سَالِفِ الْحَقْبِ
 عَانَدَتْ وَ يَحْكُ مَنْ أَعْطَاهُ خَالِقُهُ وَ مَنْ سَادُّكُرُهُ فِي الْعِلْمِ وَ الْكُتُبِ⁽⁵⁾

فهذه الأبيات تابعة لسابقتها و فيها يخاطب شاعرنا الوزير المبرني "عمر بن عبد الله الياباني" ويحذّره من خوض معركة حُسم أمر المنتصر فيها قبل بدايتها؛ لأنّ السيف وحده من يجلب النصر لا الكلام.

* التّخلّص:

لما كانت القصيدة الجاهلية متعدّدة الأغراض، كان لزاما على الشّاعر مراعاة التدرّج في انتقاله من غرض إلى آخر حتى لا يصدم المتلقّي بوضع الحواجز بين أجزاء القصيدة و مفاصلها. ولعلّ هذه

(1) الزّايي: نسبة إلى منطقة الزّاب ببسكرة. أمّ الزّايي في قوله: لست بزاي فتعني: الهروب و الانسلاخ متحقّقيا.

(2) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّيباني" ص: 310.

(3) اللّجّاج: من اللّجلجة؛ أي التّردّد في الكلام. واللّجّاج: الذي يحول لسانه في شدّيقه، و هو أيضا: (اللّجّاج) الذي سجّية لسانه تُقلّ الكلام ونقضيّه.

(4) عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص: 323.

(5) المرجع نفسه، ص: 323، 324.

العملية هي ما أطلق عليه نقادنا "التخلص" الذي يؤدي دورا كبيرا في التحام أجزاء القصيدة و ترابط أغراضها، لذلك كلما اشتد هذا الترابط كان الشاعر أوفر حظا في تحقيق الوحدة الموضوعية التي ينشدها في قصيدته، ومن ثم كان حسن التخلص بحق دليلا على حذق الشاعر و براعته.

و مادام التخلص عضوا مهما في جسد القصيدة فقد كثر حوار النقاد حوله و في مقدمتهم "حازم القرطاجني" الذي خصّه بعناية كبيرة، إذ طالت وقفته معه، فيقول مؤكدا على ضرورة تهيئة الشاعر لتخلصه من غرض لآخر: "ومما يجب اعتماده في التخلص: أن يجتهد في تحسين البيت التالي لبيت التخلص، فإنه أول الأبيات الخالصة للحمد أو الذم، و أول منقلة من مناقل الفكر في ما تخلصت إليه فيجب أن يعتمد فيه ما يكون محركا للنفس لتستأنف هزة و نشاطا لتلقي ما يرد فإن العناية بهذا البيت نحو من العناية بالبيت الثاني من مطلع القصيدة، بل ربما كانت الحاجة إلى استئثار الهزة عند الانعطاف أكد منها في استئثار ذلك عند المبدأ، لكون صدر القصيدة و سماعه يذهب بقسط من نشاط النفس ربما لم يكن يسيرا فكانت الحاجة إلى استئثار النشاط عند أخذه في الضعف أكد من الحاجة إلى استئثاره في حال توقره و جموحه" (1).

أما "ابن رشيق" فنوّه هو الآخر إلى ضرورة الاعتناء به و إجادته حين ربطه بالمطلع و رأى أن "حسن الافتتاح داعية الانشراح و مطية النجاح و لطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح" (2). غير أننا نجده يتحرّز و يحتاط في التعامل مع المصطلحات فإذا كان في هذا الموضع قد عبّر عن "حسن التخلص" بلطافة الخروج فإنه يفرّق بينهما في مواضع أخرى فينحى الخروج عنده منحى التخلص في تحديد الكثير من النقاد، و ذلك بأن "يخرج الشاعر من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيل ثم يتمادى فيما خرج إليه" (3)، أما التخلص فإنه يتخذ تحديدا خاصا في منظوره و هذا ما يكشف عنه قوله: "و أولى الشعر بأن يسمى تخلصا ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى ثم عاد إلى الأول و أخذ في غيره ثم رجع إلى ما كان فيه" (4).

و لا يهمنّا تعدد الأسماء و التعاريف التي تداولها النقاد في تعاملهم مع التخلص بقدر ما يهمنّا أنّها تلتقي جميعا عند نقطة واحدة هي التأكيد على أهميته الكبيرة بالنسبة للقصيدة من حيث أنّه أداة فنية تسعف الشاعر في الانتقال اللطيف من غرض فيها لآخر، ممّا يضمن وحدتها الفنية ذلك أنّ "القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحّة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، و تعفى معالمه. و وجدت حدّاق

(1) حازم القرطاجني: "منهاج البلغاء"، ص: 321.

(2) ابن رشيق: "العمدة"، ج 1، ص: 195.

(3) المصدر نفسه، ج 1، ص: 207.

(4) ابن رشيق: "العمدة"، ج 1، ص: 209.

الشعر و أرباب الصنعة من المحدثين محترسين من مثل هذه الحال احتراسا يجنبهم شوائب نقصان، و يقف بهم على محبة الإحسان حتى يقع الاتصال و يؤمن الانفصال ، و تأتي القصيدة في تناسب صدورها و أعجازها، و انتظام نسيبها بمدحها كالرسالة البليغة و الخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء".⁽¹⁾

و لعل أهم ما يلاحظه الدارس لشعر "أبو حمو" أن تخلصه جاء متنوعا، فربما جعل الحديث عن المرأة واسطة انتقال و حلقة وصل تربط المقدمة بالغرض الرئيس من قصيدته لاسيما في قصائد الفخر التي مس هذا النوع من التخلص أربع قصائد منها، إذ نجده في إحداها مثلا يتحدث عن الهوى حتى يدخل في الفخر الصريح:

تَقُولُ بِإِشْفَاقٍ أَتَنَسَى هَوَى الدُّمَى	وَ تَنْثُرُ دُرًّا مِنْ دُمُوعٍ سَوَاجِمِ ⁽²⁾
إِلَيْكَ فَإِنَّا لَا يَرُدُّ اعْتِرَازَنَا	مَقَالَةُ بَاكِ أَوْ مَلَامَةُ لَائِمِ
أَلَمْ تَدْرِ أَنَّ اللُّؤْمَ لُوْمٌ وَ إِنَّنَا	لَنَجْتَنِبُ اللُّؤْمَ اجْتِنَابَ الْمَحَارِمِ
فَمَا بِسَوَى الْعُلَيَاءِ هَمُّنَا جَلَالُهُ	إِذَا هَامَ قَوْمٌ بِالْحِسَانِ النَّوَاعِمِ
بُرُوقُ السُّيُوفِ الْمَشْرِفِيَّاتِ وَ الْقَنَا	أَحَبُّ إِلَيْنَا مِنْ بُرُوقِ الْمَبَاسِمِ ⁽³⁾

فلا شك أن القارئ يلاحظ أن انتقال الشاعر من الغرض الأول إلى الثاني كان لطيفا، إذ لا يكاد

يفرغ من الغزل حتى يدخل إلى غرض الفخر.

غير أن كثرة انتقال الشاعر إلى الموضوع الرئيس بذكر المرأة لايشي بأنه قد أحسن التخلص في كل المناسبات ؛لأننا نراه في قصيدة أخرى يشعر المتلقي بذلك الانتقال ، و كأنما قفز من المقدمة إلى الحشو من غير جسر يربط الموضوع الأول بالثاني كقوله:

دَمْعِي يَسِيحُ وَ زَفَرْتِي لَا تَنْقُضِي	وَ السَّهْرُ أَنْحَلْنِي وَ عَذْلُ الْعُدْلِ
لَوْ ذَاقَ قَاسِي الْقَلْبِ مَا قَدْ ذُقْتُهُ	لَعَدَوْا سُكَارَى فِي مَحَلٍّ مُهْمَلِ
أَوْ حَلَّ مَا بِي لِلْجِبَالِ تَدَكَّدَكْتُ	دَكَّا وَ أَمَسْتُ مِثْلَ كُحْلِ الْمَكْحَلِ
وَ الْحَالُ تُنْبِئُ وَ الْكَوَائِبُ تَشْهَدُ	بَأَنِّي أَرَاقِبُهَا وَ لَمْ أَتَخَيَّلِ
حَالِي يَطُولُ وَ مَحْنَتِي لَا تَنْقُضِي	كَمْ لِي بِمَيْدَانِ الْوَعَى مِنْ مَحْفَلِ ⁽⁴⁾

(1) الحاقمي : " حلية المحاضرة "، ج 1، ص: 215.

(2) الدمي: يقصد بها الصورة الجميلة و السواجم: سحمت العين؛ أي سالت بالدمع.

(3) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزباني"، ص: 318. والمشرقيات: السيوف و القنا: الرماح

و المباسم: الثغور.

(4) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزباني"، ص: 296.

فأبو حمّو هنا يبكي أحبته الذين نأوا عنه و بانوا فلم يخلّفوا وراءهم غير العذاب و الدّموع والسهر، و قد استغرقت هذه الفكرة الأبيات الأربعة الأولى و إلى غاية الشطر الأول من البيت الخامس ليسدل الستار فجأة في الشطر الثاني منه عن هذا المشهد و يدخل في غرض الفخر، و لعلّ هذا ما اصطلح عليه التقاد لقب "الاقتضاب" الذي "يقتطع الشاعر كلامه فيه و يستأنف كلاما غيره من غير أن يكون للثاني علقّة بالأوّل" ⁽¹⁾. و لا شك أنّ مثل هذا التخلّص يشين بجمال القصيدة و يחדش وحدتها الموضوعيّة.

ولم يكن الحديث عن المرأة الوسيلة الفنّية الوحيدة التي استعان بها شاعرنا في تخلّصه و إنّما لجأ إلى وسائل أخرى، و إن كانت مناسبة ذلك قليلة و من ذلك توسّله بالرحلة التي تخلّص بها إلى غرض الحماسة الذي أشاد فيه بشجاعة الفرسان، فيقول:

قَطَعْتُ الْفِيَّافِي بِالْقِلَاصِ وَ إِنَّمَا	تُجَابُ الْفَلَا بِالْخُفِّ أَوْ بِالْمَنَاسِمِ ⁽²⁾
وَ قَدْ خَلْتُهَا بَيْنَ الرِّيَّاحِ زَوَابِعًا	تُسَابِقُ فِي الْبَيْدَا ظَلِيمَ النَّعَائِمِ ⁽³⁾
مُكْحَلَةً الْأَحْدَاقِ فِيهَا هَشَاشَةٌ	مُهْمَلَجَةٌ الْأَطْرَافِ سُودُ الْمَبَاسِمِ ⁽⁴⁾
وَ مَعَهَا أُسُودُ الْحَرْبِ تُطَوِّي بِهَا الْفَلَا	يَرَوْنَ الْمَنَايَا بَعْضَ تِلْكَ الْمَغَانِمِ ⁽⁵⁾

إنّ الرحلة التي لجأ إليها الشاعر في هذه الأبيات جعلت انتقاله إلى غرض الحماسة عذبا كالماء الرّقاق الذي ينساب بوتيرة منتظمة، و كأنّ دور هذه الشريحة انحصر في تهيئة ذهن المتلقّي لهذا الانتقال. و العودة إلى القصيدة التي انتقي منها هذا المثال تطلّعون على أنّ شريحة الرحلة جاءت بعد معاينة الطلل و بكاء غياب المرأة عنه، و كأنّه أدرك أنّ عبثيّة الزمن لن تتوقّف و أنّ ما حلّ بالآخر سيحلّ به هو أيضا لا محالة، لذلك لجأ إلى الرحلة التي توصله إلى الممدوح المتجسّد هنا في القبيلة فوحدها تحميه من غدره إذ "بوجودها الإنساني الكثيف فإنّ الزمن لا يمكنه أن ينال منها بصورة جماعيّة" ⁽⁶⁾. أمّا رحلته فقد تمّت على ظهر النّاقة التي استفاض في وصفها و لا غرو في ذلك مادامت وسيلته لتحقيق آماله و إبعاده عن سطوة الزمن و قهره، لذلك نجدّه "يحشد لها كلّ صفات القوّة والقدرة على التّحمّل و كأنّه يتحدّث عن ذاته (...). فالنّاقة القويّة التي تتبدّى في الرحلة هي إرادة

(1) ينظر الزبيعي بن سلامة: "تطوّر البناء الفنّي في القصيدة العربيّة"، ص: 23.

(2) القلاص: (القلوص) من الإبل: الطويلة القوائم، و الشّابة منها أو الباقية على السير. أوّل ما يركب من إنائها. ج: قلائص و قلاص و قُلُص و قلصان.

(3) الظّليم: ذكر النّعام، و قد اشتهر بالسرعة.

(4) مهملجة: مشيت مشية سهلة سريعة؛ أي حسن سيرها.

(5) عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص: 300.

(6) علي مرشدة: "بنية القصيدة الجاهليّة"، ص: 189.

الشاعر في عنفوانها " ⁽¹⁾ بل نلمس قوّة الإرادة عند شاعرنا كذلك من خلال قوّة الفرسان عندما جعلهم مشاركين لها في تحمّل مشاق الرّحيل و في جلب النّصر ، و لعلّ التأمّل في البيت الأخير يؤكّد لنا هذه الحقيقة.

* الخاتمة:

تنبّه البلاغيّون إلى أهميّة الخاتمة بالنّسبة للقصيدة، فألحّوا على ضرورة تأنّق المتكلّم فيها ونظروا إليها من نفس الزّاوية التي نظروا منها إلى المطلع، فإذا كان " أوّل الشّعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه " ⁽²⁾ . و لا شكّ أنّ هذا التّأكيد على أهميّة الخاتمة لم يكن صادرا عن فراغ بل كان استجابة طبيعيّة لما أظهره الشّعراء من اهتمام بالغ بها، حيث وضعوا بعين الاعتبار ذلك الأثر الذي تحدثه في نفس المتلقّي المقبلة عليها إقبالها على المطلع، و لا غرو في ذلك مادامت نهاية القصيدة آخر ما يعبه السّمع و يبقى عالقا بالنّفس. لذلك نجد بعض نقّادنا أمثال "ابن رشيق" يتحدّث عن أهميّة الخاتمة من باب ما تتركه من أثر في النّفس، فيقول: " و من العرب من يختم القصيدة فيقطعها و النّفس بها متعلّقة و فيها راغبة مشتهية و يبقى الكلام مبتورا كأنّه لم يتعمّد جعله خاتمة " ⁽³⁾ .

و لم يتعمّد "حازم القرطاجيّ" عن هذا الرّأي عندما تعامل معها باسم "المقطع" و أوجب الاعتناء به لأنّه "منقطع الكلام و خاتمته، فالإساءة فيه معفيّة على كثير من تأثير الإحسان المتقدّم عليه في النّفس، و لا شيء أقبح من كدر بعد صفو، و ترميد بعد إنضاج " ⁽⁴⁾ . من هذا المنطلق نجده في موضع آخر يقعد للخاتمة و يصوغ لها شروطا من شأنها أن تهدي الشّعراء لأحسن صورها، إذ يقول: " فأما الاختتام فيجب أن يكون بمعان مؤسّسة فيما قصد به التعازي و الرّثاء، و كذلك يكون الاختتام في كلّ غرض بما يناسبه، و ينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذبا و التّأليف جزلا متناسبا فإنّ النّفس عنه منقطع الكلام تكون متفرّغة لتفقّد ما وقع فيه غير منشغلة باستئناف شيء آخر " ⁽⁵⁾ .

و نفهم من هذا القول أنّ أهميّة الخواتيم تتوقّف أساسا على براعة الشّاعر، لأنّ الخاتمة الجيدة لا يؤتيها إلاّ الشّاعر الحاذق الذي يتسلّل من حشو قصيدته بخاتمة منتقاة يشحنها بما يتلاءم مع هذا الحشو من جهة و بما من شأنه أن يترك انطبعا حسنا في نفس المتلقّي من جهة أخرى لأنّ المقطع

(1) نصرت عبد الرّحمان: "الصّورة الفنّية في الشّعر الجاهلي"، مكتبة الأقصى، عمان، ط1، 1976، ص: 168، 169.

(2) ابن رشيق: "العمدة"، ج1، ص: 210.

(3) المصدر نفسه، ج1، ص: 211.

(4) حازم القرطاجيّ: "منهاج البلغاء"، ص: 285.

(5) المصدر نفسه، ص: 306.

"إن كان مختاراً جبر ما عساه وقع فيما قبله من التّقصير و إن كان غير مختار كان بخلاف ذلك، و ربّما أنسى محاسن ما قبله" (1).

و لعلّ الطّابع العامّ الذي وسمت به خواتيم "أبو حمّو" في الشّعر السّياسي هو الانتهاء بالصّلاة على الرّسول الكريم صلّى الله عليه و سلّم، سواء أفردها بها كما في قوله:
ثُمَّ الصَّلَاةُ عَلَى النَّبِيِّ الْمُصْطَفَى مَا دَامَ سُلْطَانُ الْقَدِيمِ الْأَوَّلِ (2)
أو شفّعها بحمد الله و شكره كما حاء في قوله:

فَلِلَّهِ مِنَّا الْحَمْدُ وَ الشُّكْرُ دَائِمًا وَ صَلَّيْ عَلَى الْمُخْتَارِ مِنْ آلِ هَاشِمٍ
وَ يَخْتَصُّكُمْ مِنَّا السَّلَامُ الْأَثِيرُ مَا تَصَاحَكَ رَوْضٌ مِنْ بُكَاءِ الْغَمَائِمِ (3)
و قد نجد "عادة الملوك في الاختتام بالدّعاء الذي يشتهونه" (4) تفرض نفسها في خاتمة قصائد السّلطان الأديب كقوله مثلاً:

يَا رَبِّ بِالْبَيْتِ الْعَتِيقِ وَ أَهْلِهِ وَ بِجَاهِ يَشْرِبِ وَ النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ
فَرَجْ بِحَقِّكَ كُرْبَتِي يَا مُؤْنِلِي وَ بِحَقِّ فَضْلِكَ لَا تُخَيِّبْ مَقْصِدِي
ثُمَّ الصَّلَاةُ عَلَى النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ مَا عَرَدَتْ وَرَقٌ بِغُصْنٍ أَمَلَسِدِ (5)
و لعلّ ما لاحظنا من أمثلة كفيل بالقول بأنّ الصّلاة على المصطفى كان أمراً ضرورياً في الاختتام عند شاعرنا، لذلك نادراً ما نجده قد استطاع التّصلّ منه، و ربّما كان الموضوع الوحيد الذي خرج فيه عن هذه العادة في الاختتام قوله في مجال الفخر:

وَ نُضْرِمُ الْحَرْبَ صَدَمَاتٍ يَكِلُ لَهَا أَسْدُ الْحُرُوبِ وَ يَغْمُورُ بُنْ زِيَّانٍ
وَ نَأْخُذُ الثَّارَ مِمَّنْ قَدْ نَأَى وَ دَنَا وَ يَرْجِعُ الشَّرْقُ بَعْدَ الْغَرْبِ دِيَوَانِي (6)
و مهما يكن من أمر فإنّ تعميم القول حول غلبة الختام بالصّلاة و السّلام على أفضل الخلق صلّى الله عليه و سلّم لم يأت عبثاً بل كان استناداً على الأدلّة الشّعريّة. و لعلّ مردّ هذا الأمر يرجع لحرص "أبو حمّو" على تحقيق الأثر الإيجابي الذي تتركه خاتمة القصيدة في نفس المتلقّي، فيبلغ بها منزلة السّكينة و الطّمأنينة بإيراد الخاتمة الصّالحة التي لم يجد أنسب لها من الصّلاة على المختار وطلب شفاعته التي تمنح النّفس المتردّية برداء المعاصي أمل الفوز بالدّار الآخرة.

(1) الخطيب القزويني: "الإيضاح في علوم البلاغة"، تح: عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار، للنشر و التوزيع، القاهرة، ط2، 2003، ص: 365.

(2) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي"، ص: 298.

(3) المرجع نفسه، ص: 308.

(4) ينظر ابن رشيق: "العمدة"، ج1، ص: 211.

(5) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي"، ص: 330.

(6) المرجع نفسه، ص: 316.

ب- القصيدة المولدية:

* المطلع:

كانت المطالع الغزلية خاصية ميّزت مولديات "أبو حمّو" الذي التزم بها في معظم الأحيان، إذ يقول مفتتحاً إحداها:

مُشَوِّقٌ تَزَيّاً بِالْغَرَامِ وَشَاخَا مَتَى مَا جَرَى ذِكْرُ الْأَحِبَّةِ صَاخَا (1)

و هو مطلع غزليّ بلغ منزلة رفيعة من جزالة الألفاظ و جودة نسجها و جمالها الفني. و يقول مفتتحاً مولدية أخرى:

الْحُبُّ أَضْعَفَ جِسْمِي فَوْقَ مَا وَجَبَا وَ الشَّوْقُ رَدَّ خَيَالِي بِالسَّقَامِ هَبَا (2)

فالشاعر هنا عبّر عن حبه لرسول الله صلى الله عليه و سلم بصورة غزلية خالصة استوحاها من تقاليد القصيدة العربية القديمة.

و نلمس ارتباط شاعرنا بالقديم من خلال مطلع آخر استوحاه من النظام الغزلي الذي طبع القصيدة العربية عامة من لدن امرئ القيس، إذ يقول:

قَفَا بَيْنَ أَرْجَاءِ الْقَبَابِ وَ بِالْحَيِّ وَ حَيِّ دِيَارًا لِلْحَبِيبِ بِهَا حَيِّ (3)

فلاشك أنّ القارئ لهذه الأبيات يلاحظ أنّ الشاعر في هذا المطلع يبتدئ قصيدته بما ابتدأ به امرؤ القيس معلقته:

قَفَا نَبَكٍ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَ مَنْزِلٍ بِسَقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلٍ (4).

فرغم أنّ الشاعر قد خصّص القصيدة لمدح النبي صلى الله عليه و سلم إلا أنّه لم يكن قادراً على التخلّص من سيطرة التقاليد الشعرية الموروثة في الابتداء بذكر المرأة و التغزل بها.

* المقدمة:

المقدمة الغزلية:

كانت المقدمة الغزلية هي الأخرى طاغية على أنواع المقدمات في مولديات "أبو حمّو"، و لا غرو في ذلك ما دامت معظم المطالع قد جاءت كذلك، إذ غالباً ما يسترسل الشاعر في غزله بعدها فلا يغيّر وجهته أو ينأى عنها. خذ لذلك قوله مثلاً:

مُشَوِّقٌ تَزَيّاً بِالْغَرَامِ وَشَاخَا مَتَى مَا جَرَى ذِكْرُ الْأَحِبَّةِ بَاخَا

(1) المرجع نفسه، ص: 352.

(2) المرجع نفسه ص: 371.

(3) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص: 345.

(4) امرؤ القيس: "ديوان امرئ القيس"، تح: حنا الفاخوري، دار الجليل، بيروت، دط، دت، ص: 27.

تُعَذِّبُهُ أَشْجَانُهُ وَهُوَ صَابِرٌ
 مُجِبٌّ مُشَوِّقٌ قَيْدَتُهُ يَدُ الْهَوَى
 أَكْافِحُ دَهْرِي بِالتَّجَلُّدِ فِيكُمْ
 فَلَا تُنْكِرُوا مِنِّي التَّنْهَدَ فِي الْهَوَى
 لِكُلِّ مُحِبٍّ فِي التَّأَوُّهِ رَاحَةً
 فَكَمْ زَفْرَةٍ فِي الْقَلْبِ أَحْرَقَتِ الْحَشَا
 أَجُودُ بِنَفْسِي فِي رِضَاكُمْ صَبَابَةً
 يَخْطُ كِتَابَ الشَّوْقِ دَمْعِي بِوَجْنَتِي
 جُفُونِي بِمَاءِ الدَّمْعِ جَادَتْ وَ أَضْلَعِي
 وَ يُبْدِي اشْتِيَاقًا زَفْرَةً وَ نُوَاحَا
 أَسِيرٌ لَدَيْكُمْ لَا يُرِيدُ سَرَاحَا
 وَ أَفْنِي زَمَانِي بِالْغَرَامِ كِفَاحَا
 فَلَمْ يَرِ أَهْلُ الْحُبِّ فِيهِ جَنَاحَا
 إِذَا أَنَّ مِنْ فَرَطِ الْغَرَامِ وَ نَاحَا
 كَسَارٍ تُلَاقِي فِي الْهُبُوبِ رِيَاخَا
 فَهَلَّا مَنَنْتُمْ بِالْوَصَالِ سَمَاحَا
 وَ يَرْوِي أَحَادِيثَ الْغَرَامِ صِحَاحَا
 بِنَارِ غَرَامِي لَمْ يَزَلْنَ شِحَاحَا (1)

و في المقدمة الغزلية كثيرا ما يجسد شاعرنا حبّه المصطفى صلى الله عليه و سلم في أحبة نساء فتطول عنده هذه المقدمة و تستغرق ما يقرب من نصف القصيدة أو يزيد أحيانا ، كالمقدمة التي يقول فيها:

الْحُبُّ أَضْعَفَ جِسْمِي فَوْقَ مَا وَجَبَا
 وَ الْبَيْنُ أَشْعَلَ نَارَ الْوَجْدِ فِي كَبْدِي
 مَاءٌ وَ نَارٌ وَ أَكْبَادٌ لَهَا شُعْلٌ
 ضِدَانٍ قَدْ أَجْمَعَا عَوْنًا عَلَى سَهْرِي
 مِنْ بَعْدِ مَا كَانَ دَهْرُ الْأُنْسِ يَجْمَعُنَا
 وَ لَا رَقِيبٍ وَ لَا وَاشٍ بِحَضْرَتِنَا
 مَا لِلْمُحِبِّ دَوَاءٌ غَيْرَ وَصْلِهِمْ
 سَارَ الْأَحْبَةُ نَحْوَ الرَّقْمَتَيْنِ ضَحَى
 سَارُوا عَلَى الْبَزْلِ وَ الْحَادِي يَخُذُ بِهِمْ
 وَ الشَّوْقُ رَدَّ خِيَالِي بِالسَّقَامِ هَبَا
 وَ الدَّمْعُ يُضْرِمُهَا فِي الْقَلْبِ وَاعْجَبَا
 وَ الْقَلْبُ بَيْنَهُمَا قَدْ ذَابَ وَ التَّهَبَا
 لَكِنَّ عَذَابِي بِهَا فِي الْحُبِّ عَذْبَا
 وَ السَّعْدُ يُسْعِدُنَا وَ الْوَصْلُ قَدْ عَذْبَا
 وَ الْيَوْمَ بِالْبَيْنِ خَالَتْ بَيْنَنَا الرُّقْبَا
 يُبْرِي لَهُ السَّقَمَ وَ التَّيْرِيحَ وَ الْوَصْبَا
 وَ خَلَّفُونِي رَهْمِينَ الْقَلْبِ مُكْتَبَا
 وَ الْقَلْبُ مِنِّي إِلَى أَرْضِ الْحِجَازِ صَبَا (2)

فالقارئ لهذه الأبيات قد يبدو له في الوهلة الأولى أنّ " أبو حمّو " قد سلك النمط الذي اعتاد الشعراء استهلال قصائدهم به من حديث عن حلاوة الحبّ و مرارته في آن واحد عندما يذيب الكيان فيتحوّل إلى مزيج من المتعة و العذاب منصهرين في نفس واحدة، و ربّما صار الشكّ يقينا عندهما عندما نجد الشاعر يسترجع ذكرياته مع صاحبتة أو صاحباته و يتأسّف على

(1) عبد الحميد حاجيات المرجع السابق، ص: 352، 353.

(2) عبد الحميد حاجيات : " أبو حمّو موسى الزّياتي "، ص: 371، 372.

انقضائها جرّاء رحيلهنّ. غير أنّ قراءة البيتين الأخيرين تثبت بما لا يدع مجالاً للشك أنّ الشاعر لا يقصد غير حبيب واحد هو الرسول صلى الله عليه و سلم.

و ربّما رمز للمصطفى من خلال امرأة واحدة صرّح باسمها كقوله:

فَقَمًا بَيْنَ أَرْجَاءِ الْقَبَابِ وَ بِالْحَيِّ	وَ حَيِّ دِيَارًا لِلْحَبِيبِ بِهَا حَيِّ
وَ عَرَّجَ عَلَى نَجْدٍ وَ سَلَعَ وَ رَامَةً	وَ سَائِلٌ فَدَتَكَ النَّفْسُ فِي الْحَيِّ عَنْ مَيِّ
وَ قُلْ ذَلِكَ الْمُضْطَى الْمُعَذَّبُ بِالْهَوَى	يَمُوتُ وَ يَحْيَى فَارِثٌ لِلْمَيِّتِ الْحَيِّ
وَ بَثُّ لَهُمْ وَجْدِي وَ فَرَطُ صَبَابَتِي	وَ رَوْ حَدِيثِي فَهُوَ أَغْرَبُ مَرْوِي
يُعَذِّبُنِي شَوْقِي وَ يُضْعِفُنِي الْهَوَى	وَ قَلْبِي عَلَى جَمْرٍ مِنَ الشَّوْقِ مَحْمِي
لَيْسْتُ ثِيَابَ السَّقَمِ فِي دَوْحَةِ الْهَوَى	وَ قَدْ صَبَعْتُ فِي حُبِّهِمْ لَوْ نَ عُوْدِي
تَحَلَّيْتُ فِي أَهْلِ الْهَوَى بِهِـوََاهُمْ	فَمَا لِي سِوَى زَيِّ الْمَحَبَّةِ مِنْ زَيِّ
وَ صِرْتُ إِذَا هَبَّتْ نُسَيْمَاتُ أَرْضِهِمْ	عَلَى شَجَرَاتِ الْبَانِ أَوْ قَضَبِ نَسْرِي
أَمِيلُ بِهَا شَوْقًا إِلَيْهِمْ وَ أَنْشِي	كَمَا يَنْشِي قَلْدُ الْحُسَامِ الْفَرْنَدِي ⁽¹⁾

إنّ ارتباط الشاعر بالتراث نلمسه من خلال حضور المرأة الذي أضحي عند معظم الشعراء تقليدا لا بدّ منه، فحتّى وهو بصدد الحديث عن الرسول صلى الله عليه و سلم فإنّه يأمر صاحبه بالمساءلة عن "مي" التي رمز بها هي الأخرى إلى ممدوحه المصطفى كما رمز إليه من خلال لفظة الحبيب" و إلى ماذنه بالقباب و إلى طيبة بالحي.

المقدمة الشاكية:

شغلت المقدمة الشاكية ثلاث قصائد من مجموع اثنا عشر قصيدة مولدية عند " أبو حمّو " حيث كان أساسها الشكوى المستمرة من الشيب و من كلّ الأشياء السلبية التي زجّت بالشاعر في حياة الضعف و الذبول و الضياع.

و تطلّعنا العودة إلى تاريخ هذه القصائد على أنّ " أبو حمّو " لم ينشدها في سنّ الشيخوخة، إذ كانت في سنّه السابع و الثلاثين، و الثاني و الأربعين، و الثامن و الأربعين على التوالي، ممّا يجعلنا نتساءل حول إذا ما كانت شكوى الشيب عنده مجرد تقليد للسابقين أم أنّها تعبير صادق عمّا حلّ به فلا يملك المرء أن يدفع عن نفسه عنصر الشكّ الذي يعتريه و يتلبّسه غير قول "ابن الرومي":

قَدْ يَشِيبُ الْفَتَى وَ لَيْسَ عَجِيْبًا أَنْ يُرَى الثُّورُ فِي الْقَضِيبِ الرُّطِيبِ⁽²⁾

(1) عبد الحميد حاجيات: " أبو حمّو موسى الزّباني "، ص: 345.

(2) ابن الرومي: " ديوان ابن الرومي "، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ج1، ص: 79.

و ما يهتّمنا في هذا الأمر هو أنّ الشّاعر في هذه المقدّمة يحاول أن يستغلّ الجوانب السلبية من عالمه الخاص في جوانب أخرى إيجابية، لذلك نجده دائما يجعل شكوى الشيب سببا في تذكّر عمله السيّئ و البكاء على اقتراف المعاصي الكثيرة، و من ثمّ طلب المغفرة، إذ يقول:

هَوَيْنَا الطُّبَّاءَ وَ أَلْفَنَّا الطُّبِّيَّ	وَ كَمْ مِنْ فُؤَادٍ إِلَيْهَا صَبَا ⁽¹⁾
إِلَى أَنْ بَدَا الشَّيْبُ فِي مَفْرِقِي	وَ أَجْرَيْتُ مِنْ خَيْلِهِ أَشْهُبَا
فَأَيْقَظَنِي الشَّيْبُ مِنْ غَفْلَتِي	فَفِي لَمْتِي مِنْ حَدِيثِي نَبَا ⁽²⁾
وَ قَدْ عَادَ غُصْنُ شَبَابِي بِهِ	مَحِيلاً وَ لَوْنِي غَدَا مَذْهَبَا
فَوَا أَسْفِي مِنْ ذُنُوبٍ مَضَتْ	تَقْصَيْتُهَا فِي زَمَانِ الصَّبَا
وَ كَمْ لُمْتُ نَفْسِي فَمَا أَفْلَعْتُ	وَ عَاتَبْتُ قَلْبِي فَمَا أَعْتَبَا
وَ كَمْ قَدْ بَكَيْتُ لِذَنْبٍ جَنَيْتُ	وَ قَلْبِي نَهَيْتُ وَ لَا كُنْ أَبَى
مُسِيءٌ قَسَا قَلْبُهُ إِذْ أَسَا	فَذَابَ أَسَى عِنْدَمَا أَذْنَبَا
لَقَدْ حَقَّ أَبْكِي عَلَى زَلَّتِي	فَذَنبِي لِهَجْرِي قَدْ أَوْجَبَا ⁽³⁾

و ربّما امتزج حديث الشيب عنده بشكوى الزّمن كقوله:

نَامَ الْأَخْبَابُ وَ لَمْ تَنَمْ	عَيْنِي بِمُصَارَعَةِ النَّدَمِ
وَ الدَّمْعُ تَحَدَّرَ كَالدِّيمِ	جَرَحَ الْخَدَّيْنِ فَوَا أَلْمِي
وَ زَجَرْتُ النَّفْسَ فَمَا ازْدَجَرْتُ	وَ نَهَيْتُ الْقَلْبَ فَلَمْ يَرُمْ
وَ نَذِيرُ الشَّيْبِ لَقَدْ وَافَى	وَ حُلُولُ الشَّيْبِ مِنَ الْهَرَمِ
وَ الْعُمُرُ تَوَلَّى مُنْصَرِمًا	آهٍ لِلْعُمُرِ الْمُنْصَرِمِ
وَ كَذَا الْأَيَّامُ لَهَا عِبْرٌ	وَ لِيَالِي الدَّهْرِ كَمَا الْحُلْمِ
وَ الدَّارُ تَعُورُ بِسَاكِنِهَا	وَ يَنْحُ الْمَعْرُورُ بِهَا النَّهْمِ
يَا نَفْسُ خُدِّعِي بِزُخْرُفِهَا	كَمْ تَغْتَرِّينَ بِهَا وَ كَمْ
يَا رَبِّ ذُنُوبِي قَدْ عَظُمَتْ	فَأَمْنُنْ بِالْعَفْوِ لِمُجْتَرِمِ
يَا رَبِّ سَأَلْتُكَ تَغْفِرَ لِي	بِشَفِيعِ الْخَلْقِ مِنَ الْأُمَمِ ⁽⁴⁾

فالشّاعر هنا يحمل الدّنيا و من ثمّ الزّمن مسؤوليّة ما لحق به من ندم و يجعله سببا لما آل إليه من هرم في حين جعل الشيب منذرا برحيل الشّباب لأنّ "الشيب بالنسبة له مسرح لفعل الزّمن و عبثه،

(1) الطُّبَّاءُ: هي الطُّبَّاءُ، مفرداها الطُّبِّيُّ: الغزال. الطُّبِّيُّ: مفرداها الطُّبَّةُ: و تعني طرف السيف و حدّه.

(2) اللَّمَّةُ: جمعها لِمَم، و لِمَام: الشّعر المجاور لشحمة الأذن.

(3) عبد الحميد حاجيات: "أبو حَمُو موسى الزّياتي"، ص: 359.

(4) المرجع نفسه، ص: 341، 342.

و حاضر هـشّ ينبغي مقاومته " (1) لذلك أقبل في الأخير على نفسه الممزّقة يلتمس لها العزاء بنيل المغفرة من الله و الفوز بشفاعته رسوله الكريم.

و نلمس إرادة الشاعر و إيجابية الشكوى عنده في توسّله للزّمن رغم معاداته الشديدة له

وسخطه عليه، إذ نجده يلحّ في تحقيق أمنيته فيعيش حياة سعيدة بعيدة عن المعاصي:

خَلِيلِي قَدْ بَانَ الْحَبِيبُ الَّذِي صَدَا	وَ قَدْ عَاقَنِي صَبْرِي فَلَمْ أَسْتَطِعْ رَدًّا
قَدْ اصْفَرَّ لَوْنِي بَعْدَ حُسْنِ شَبِيبَتِي	كَمَا ابْيَضَّ رَأْسِي بَعْدَمَا كَانَ مُسَوِّدًا
وَ قَدْ مَرَّ عُمْرِي فِي عَسَى وَ لَعَلَّمَا	تَوَاصِلُنِي لُبْنَى وَ تَهَجُرُنِي سَعْدَى
وَ تَزْرِي بِي الدُّنْيَا بِزُورٍ غُرُورَهَا	فَكَمْ نَقَضَتْ عَهْدًا وَ كَمْ نَشَرَتْ عِقْدًا
وَ هَذَا نَذِيرُ الشَّيْبِ لَاحَ بِمَفْرِقِي	يُذَكِّرُنِي خَوْفًا وَ يُنَجِّزُ لِي وَعْدًا
وَ يَا لَيْتَ شِعْرِي لِلزَّمَانِ الَّذِي مَضَى	أَيَرْجِعُ مُرُّ الْعَيْشِ مِنْ بَعْدِهِ شَهْدًا
وَ تُغْفَرُ أَوْزَارِي وَ تُمَحَى جَرَائِمِي	وَ حَصُرَ دُنُوبِي لَا أُطِيقُ لَهَا عَدَا (2)

فأبو حمّو استهّل هذه الأبيات بشكوى الفراق مبينا أثر صدود الأحبة على نفسه الحزينة ليتبعها بشكوى الشيب التي جعلها -كعادته- منذرا بقرب الأجل و من ثمّ تذكر المعاصي التي أثقلت كاهله فلم يجد بدا للتحفيف عن نفسه غير التماس الرجاء من الزّمن ليرجع له حلو العيش و طيبه.

عمق ذاتي مختلف:

استهّل " أبو حمّو" بعض مولدياته بمقدّمات تختلف عن تلك المقدّمات التقليدية المعروفة في أوساط الشعراء؛ حيث أطلق فيها العنان لمشاعره و مكوناته الداخليّة لتعبّر عن نفسها، فجعلها مقدّمة إلى الموضوع الرئيس. ولعلّ الموضوع الأوّل الذي نجد فيه هذا النوع من المقدّمات ماثلا قوله في قصيدة "يا من يجب ندا المضطرّ":

يَا مَنْ يُجِيبُ نِدَا الْمُضْطَرِّ فِي الدِّيَحِ	وَ يَكْشِفُ الضُّرَّ عِنْدَ الضِّيقِ وَ الْهَوَجِ
وَ لُطْفِ رَحْمَتِهِ يَأْتِي عَلَى قَنَاطٍ	إِذَا الْقَنُوطُ دَعَا يَا أَرْمَاهُ انْفِرْجِي
وَ مَنْ إِذَا حَلَّ خَطْبٌ وَ اعْتَرَتْ نُوبٌ	أَبْدَى مِنَ اللَّطْفِ مَا لَمْ يَجْرِ فِي الْمُهْجِ
إِنِّي دَعَوْتُكَ جُنْحَ اللَّيْلِ يَا أَمَلِي	دُعَاءَ مُبْتَهَلٍ بِالْعَفْوِ مُنْتَهَجِ
يَا كَاشِفَ الضُّرِّ عَنْ أَيُّوبَ حِينَ دَعَا	قَدْ مَسَّنِيَ الضُّرُّ فَاكْشِفْ كُرْبَ كُلِّ شَجِي
يَا مَنْ وَقَى يُوسُفَ الصَّدِيقَ كُلَّ أَدَى	لَمَّا رَمَاهُ بِجُبِّ ضَيْقٍ حَرَجِ
يَا مَنْ تَكَفَّلَ مُوسَى وَ هُوَ مُنْتَبِذٌ	بِالْيَمِّ فِي جَوْفِ تَابُوتٍ عَلَى لُجَجِ

(1) ينظر: علي مرشدة: " بنية القصيدة الجاهلية "، ص: 184.

(2) عبد الحميد حاجيات: " أبو حمّو موسى الزباني "، ص: 381، 382.

يَا مَنْ كَفَى الْمُصْطَفَى كَيْدَ الْأُولَى كَفَرُوا
إِذْ جَاءَهُمْ بِكِتَابٍ غَيْرِ ذِي عَرَجٍ
مَنْ غَطَّرَ الْكَوْنُ طَبِيًّا عِنْدَ مَوْلَاهِ
وَ أَشْرَقَ الْأَفْقُ مِنْ دُورٍ لَهُ بِهِجٍ⁽¹⁾

فالقارئ لهذه الأبيات يشعر أنها تنساب إلى أذنيه رقاقة مبرأة مما اعتاد الشعراء التقديم به لقصائدهم من كل تلك التصورات السابقة التي يكون معظمها لا واقع له، حيث انفردت ذاته مع بارئها في لحظة صفاء، وكانت مقدمته صدى أميناً لا يحكمه معيار فتى معين أو تقليد خاص ينبغي التقيد به، إذ استهل قصيدته بالدعاء والتضرع للمولى وهو متيقن من إجابة دعائه؛ لأن لطفه عز وجل وسع كل شيء. ثم راح شاعرنا يعزز هذه الفكرة بإيراد بعض قصص الأنبياء والإشارة لمحنهم التي فرجها الله عنهم، حتى وصل إلى المصطفى صلى الله عليه وسلم، ليسترسل بعدها في الحديث عنه حتى دخل في الإشادة بفضله وفضل ليلة مولده على البشرية.

أما الموضوع الآخر الذي برزت فيه ذاتية و مشاعر "أبو حمّو" فورد في قوله:

قَمًا خَبَرَانِي عَنْ رُسُومِ نَوَاهِجٍ
وَعَنْ أَرْضِ نَجْدٍ وَالْعَذِيبِ وَبَارِقِ
وَأَجُوبَا الْفَيَافِي وَالْمَهَامَةِ وَاسْتَعِينُ
وَعُوجَا بَوَادِي الطَّلَحِ مِنْ أَرْضِ رَامَةِ
وَإِنْ جِئْتُ نَجْدًا فَانْتَشِقْ مِنْ تُرَابِهَا
وَإِنْ أَبْصَرْتُ عَيْنَاكَ أَرْضَ تَهَامَةِ
وَقُلْ لِسُلَيْمَى لَسْتُ أَسْلُو بِحُبِّهَا
وَإِنْ جِئْتُ أَرْضًا بِالْحِجَازِ عَرَفْتُهَا
وَشَدَّ الْقَوَى مِنْ مَتْنِ ضَامِرَةِ الْحَشَى
وَعَنْ مَعْلَمَاتِ طَبَيَّاتِ الْأَرَائِجِ
وَلَا تُخْبِرَانِي عَنْ ذَوَاتِ الدَّمَالِجِ⁽²⁾
عَلَى قَطْعِ أَسْبَابِ النَّوَى بِاللَّوَاعِجِ
وَزُقَا الْهَوَادِي عِنْدَ رَمْلَةِ عَالِجِ
كَعُوفٍ عَبِيرٍ أَوْ كَطِيبِ النَّوَافِجِ
فَبُشْرَاكَ قَدْ وَافَيْتِ أَسْنَى الْمَنَاهِجِ
وَأَنْ طَرِيقَ الْغَيِّ لَسْتُ بِنَاهِجِ
فَشَقُّ ثَرَاهَا بِالْدُّمُوعِ الْمَوَاجِ⁽³⁾
لِخَيْرِ شَفِيعٍ خَصَّصَتْهُ الْمَعَارِجُ⁽⁴⁾

(1) المرجع نفسه، ص: 362، 363.

(2) نجد : قيل نجد هي: اسم للأرض العريضة التي أعلاها تامة واليمن وأسفلها العراق والشام. (ياقوت الحموي: "معجم البلدان"، دار صادر ، بيروت ، لبنان، ط2، 1995، المجلد: 5، ص: 261. العذيب: هو الماء الطيب بين القادسية والمغيثة. وقيل: هو واد لبني تميم، وهو من منازل حاج الكوفة. والعذيب: ماء قرب الفرما من أرض مصر في وسط الزمل. والعذيب أيضا: موضع بالبصرة. (معجم البلدان، المجلد: 4، ص: 92).

العذيب: هو الماء الطيب بين القادسية والمغيثة. وقيل: هو واد لبني تميم، وهو من منازل حاج الكوفة. والعذيب: ماء قرب الفرما من أرض مصر في وسط الزمل. والعذيب أيضا: موضع بالبصرة. (معجم البلدان، المجلد: 4، ص: 92).

بارق: ماء بالعراق، وهو الحد بين القادسية والبصرة. و بارق أيضا جبل بتهامة. (معجم البلدان، المجلد: 1، ص: 319، 320). ورامه: قيل أنها هضبة، وقيل جبل لبني درام. ورامه أيضا من قرى البيت المقدس، بها مقام إبراهيم الخليل عليه السلام. (معجم البلدان، المجلد: 3، ص: 18).

(3) الحجاز: جبل ممتد بين الغور غور تامة ونجد فكأنه منع كل واحد منهما أن يختلط بالآخر فهو حاجز بينهما. (معجم البلدان، المجلد: 2، ص: 218).

(4) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص: 375.

فالأبيات التي بين أيدينا تشي بأنّ الشّاعر قد مهّد لغرضه الرّئيس بالطلّ و هذا ما دلّت عليه (رسوم، نواهج، معلمات، الفيافي، المهامه). غير أنّ الفیصل في هذه المقدّمة هو أنّ الشّاعر قد استطاع أن يستغلّ الجانب التقليدي منها في مدح الرّسول صلّى الله عليه و سلّم؛ بإعرابه عن زيارة أراضيه الحبيبة (فنجد، والعذيب وبارق، و وادي الطّلع، أرض تهامة) كلّها أماكن تداعت عنده بدافع نفسيّ بخلاف تلك الأماكن التي ألفيناها في باقي مقدّماته الطّلبة مجرد تقليد لا غير. و لعلّ التّأمل في قوله:

وَقُلْ لِّسُلَيْمَى لَسْتُ أَسْلُو بِحُبِّهَا وَ أَنَّ طَرِيقَ أَلْغَى لَسْتُ بِنَاهِجِ

يؤكد لنا صدق مشاعره الطّيبة التي يكنّها للمصطفى بدليل رفضه التّغزل بالمرأة التي رمز إليها "بسليمى" فضلا عن جعله الطّلل مطيّة للوصول إلى مدحه في القصيدة المولديّة.

* التّخلّص:

كثيرا ما خلص "أبو حمّو" في مولدياته إلى الموضوع الرّئيس المتمثّل في مدح الرّسول صلّى الله عليه و سلّم و الإشادة بفضل ليلة مولده و طلب شفاعته يوم القيامة، و ذكر المعجزات التي أكرمه الله بها بمخاطبة حادي الإبل المتوجّه نحو الحرم الشّريف، فنراه يرسل معه شوقه المتأجّج للحبيب، كقوله:

يَجُوبُ بِهَا بَحْرَ الْفَلَاةِ طَلَا حَا	فَيَا حَادِيًا يَحْدُو الرِّكَابَ لَطِيبَةً
وَ شُمْتُ عِرَارًا رُبُوءَةً وَ بَطَا حَا ⁽¹⁾	إِذَا جِئْتَ نَجْدًا أَوْ نَشَقْتَ نَسِيمَهَا
وَ نَاشِدُهُمْ شَوْقِي هُنَاكَ صَرَا حَا	فَصَرِّحْ بِذِكْرِي فِي الْخِيَامِ وَ أَهْلِهَا
كَمَا نَمَّ زَهْرٌ فِي الرِّبَاضِ وَ فَاحَا	وَ بَلِّغْ إِلَى خَيْرِ الْأَنَامِ تَحِيَّتِي
أَتَتْ أَلْسُنُ الدُّكْرَى بِذَاكَ فِصَا حَا	نَبِيٍّ لَهُ فَضْلٌ عَلَى كُلِّ مُرْسَلٍ
مَقَامٍ رَأَى الْأَمْلَاكَ عَنْهُ نِزَا حَا	سَرَى فَسَمَا بِالْقُرْبِ مِنْ رَبِّهِ إِلَى
لَهُ لَا إِلَى الْبَدْرِ الْمُنِيرِ طِمَا حَا ⁽²⁾	وَ شَقَّ لَهُ الْبَدْرُ الْمُنِيرُ وَ قَدْ غَدَا

و هو معنى يتكرّر بعينه في غير ما موضع، إذ يقول في قصيدة أخرى:

إِذَا جِئْتَ ذَاكَ الْجَنَابَ الرَّحِيَا	فَيَا حَادِي الْعِيسِ نَحْوَ الْحَمَى
وَ جِئْتَ اللَّوَى وَ اعْتَمَدْتَ الْكَشِيَا	وَ زَادَ الْهَوَى حِينَ زَالَ التَّوَى
لِخَيْرِ التُّهَامِي لِبَدْرِ التَّمَامِ	لِقَبْرِ التُّهَامِي لِبَدْرِ التَّمَامِ
وَ عَنْ وَضْعِ نَوْمٍ تَجَافُوا جُنُوبَا	فَيَا سَعْدَ قَوْمٍ حَدَوْا كُلَّ يَوْمٍ
وَ سَأَلْتُ سَوَاقِي دُمُوعِي صَبِيَا	حَدَوْا بِالنِّيَاقِ فَرَادَ اشْتِيَاقِي

(1) العرار: نبات له رائحة طيبة.

(2) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي"، ص: 353، 354.

سَقُونِي كُؤُوسًا تُدِيبُ النَّفُوسَا وَ يَرْجُوكَ مُوسَى تُزِيلُ الْكُرُوبَا
بِحُرْمَةِ أَحْمَدَ خَيْرِ الْوَرَى رَجَائِي وَ ظَنِّي بِهِ لَنْ يَخِيَا
نَبِيٌّ أَتَى رَحْمَةً لِلْعِبَادِ فَمَحَى وَ مَحَّصَ عَنَّا الذُّنُوبَا⁽¹⁾

و قد نجده في تخلصه يعرب عن رغبته و عجزه عن زيارة أرض الحبيب في آن واحد مع الإدلاء باعتذاره لعدم زيارتها نتيجة شغله بأمور الخلافة، و من بين الأمثلة الكثيرة التي جاءت في هذا الصدد نورد قوله:

سَرَتِ الْإِبِلَ لَمَّا ارْتَحَلُوا قَلْبِي حَمَلُوا فِي رُكْبِهِمْ
حَمَلُوا خُلْدِي أَفْنُوا جَلْدِي تَرَكُوا جَسَدِي رَهْنَ السَّقَمِ
حَطَّ الْعُشَاقُ رُكَائِبَهُمْ بَيْنَ الْعَلَمَيْنِ وَ الْحَرَمِ
قَدْ قَيَّدَنِي مَا قَلَّدَنِي مِنْ أَمْرِ حَكِيمٍ ذِي حِكَمِ
وَ لِأَنِّي أَمِيرُ الْخَلْقِ فَلَمْ أَسْطَعْ سَيْرًا مِنْ أَجْلِهِمْ⁽²⁾

و مهما يكن من أمر فإننا نقول أنّ شاعرنا قد أحسن التخلّص في جميع مولدياته؛ فجاء انتقاله من مختلف المقدمات إلى مدح الرسول صلى الله عليه و سلم لطيفا، و ربّما رجع هذا الأمر أساسا إلى كونه جعل كلامه منذ البداية متناهيا للحديث عن المصطفى و كلّ ما يتعلّق به من إبداء الشوق لأراضيه، و من ذكر معجزاته، و الإشادة بفضله على البشرية جمعاء.

*** الخاتمة:**

ختم "أبو حمّو" مولدياته بخاتمة مألوفة تتضمن طلب الشفاعة من رسول الله و خصّه بالصلاة و السلام في غالب الأحيان، ولا غرو في ذلك مادّما قد رأيناه يجعل هذه الخاتمة نهاية لنظمه في غير المولديات. فما بالك بموضوع اكتسى طابعا دينيا بل خصّص للحديث عن المصطفى أصلا.

فقد يكتفي في خاتمة كلامه بتعبيق سلامه بأعطر الروائح، و زفّه إلى المصطفى بعد تضمينه شوقه إليه، كقوله:

وَ أَعْظَمُ عِنْدَ اللَّهِ جَاهًا وَ حُرْمَةً وَ أَنْدَى الْوَرَى كَفًّا إِذَا سُئِلَ الرَّفْدَا
سَلَامٌ عَلَيْهِ طَيْبُ النَّشْرِ عَاطِرٌ يَفُوقُ بَزْيَاهُ الرَّيَاحِينَ وَ الرَّنْدَا
سَلَامٌ مُشَوِّقٌ مِنْ بِلَادٍ بَعِيدَةٍ يَمُوتُ وَ يَحْيَا مِنْ صَبَابَتِهِ وَجَدًا⁽³⁾

(1) المرجع نفسه، ص: 367، 368.

(2) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي"، ص: 342، 343.

(3) المرجع نفسه، ص: 383..

و قد نجده يمزج هذا السلام بطلب الشفاعة منه كقوله:

مِنِّي السَّلَامُ عَلَى أَهْلِ الْحَطِيمِ وَمَنْ أُمَّ الْمَقَامِ وَ طَافَ الْبَيْتَ مُرْتَقِبًا
مِنْ مُدَنَّفٍ هَائِمٍ فِي الْعَرْبِ مَسْكُنُهُ مُوسَى بْنُ يُوسُفَ أَفْنَى عُمُرِهِ لَعِبَا
لَكِنِّي أَرْتَجِي يَوْمَ الْحِسَابِ غَدًا شَفَاعَةً لِشَفِيعٍ جَلَّ ذَا طَلَبَا
فَهُوَ الْحَبِيبُ بِأَفْصَى الشَّرْقِ شَوْقِي وَ الْقَلْبُ مِنْ أَجَلِهِ فِي الرُّكْبِ قَدْ نُسِبَا
صَلَّى عَلَيْهِ إِلَهُ الْعَرْشِ خَالِقُنَا مَا غَنَّتِ الطَّيْرُ فِي أَفْنَانِهَا طَرَبَا
ثُمَّ السَّلَامُ عَلَيْهِ دَائِمًا أَبَدًا مَا أَطْلَعَ الْأَفْقُ مِنْ أَنْوَارِهِ شُهَبَا⁽¹⁾
كما قد يجمع في خاتمة واحدة بين التوجه إلى الله لطلب مغفرته و التوجه إلى الرسول

لطلب شفاعته مع خصه بالسلام الذي التزم به في جميع مولدياته كقوله:

يَا رَبَّ عَبْدُكَ مُوسَى ذَنْبُهُ عَظَمًا فَهَبْ لَهُ الْعَفْوَ جُودًا وَ الرَّضَى كَرَمًا
وَ اِرْحَمْ ضَرَاعَتَهُ يَا خَيْرَ مَنْ رَحِمَا يَا رَبَّ لَا تُبْعِدِ الْجَانِي بِمَا اجْتَرَمَا
أَنْتَ الْغَنِيُّ وَ مَا لِلْخَلْقِ عَنْكَ غِنَى
أَهْلًا بِمَوْلِدِ خَيْرِ الْخَلْقِ حِينَ بَدَا وَ فَاضَ عَلَى الْآفَاقِ نُورٌ هَدَى
أَرْجُو شَفَاعَتَهُ يَوْمَ الْحِسَابِ غَدًا يَا رَبَّ صَلِّ عَلَيْهِ دَائِمًا أَبَدًا
مَا صَافَحَ الرِّيحُ رَوْضًا أَوْ ثَنَى غُصْنًا⁽²⁾

و لعلّ هذا العرض الموجز لصور الخاتمة في القصيدة المولدية عند "أبو حمّو" كافيا للقول بأنها لم تكن عنصرا يضافي على هذه القصائد بعض الخصوصية التي تميّزها عن غيرها من القصائد كما هو الشأن مع التّخلص أو بعض المقدمات التي انفردت بها ؛حيث كانت الصلاة على المصطفى هي دأب شاعرنا في إنهاء جميع قصائده بسيطة كانت أم مركبة.

2-القصيدة البسيطة:

إنّ القصيدة البسيطة هي التي تتناول موضوعا واحدا لا تحيد أو تخرج عنه،و فيها يقتحم الشاعر موضوعه الرئيس اقتحاما،مستغنياً بذلك عن التمهيد لها بالطلل أو الغزل،و ما يرتبط بهما. و لعلّ شعراء هذا النمط من القصائد هم الذين خصّهم ابن رشيق بقوله: " و من الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطا من التسيب بل يهجم على ما يريده مكافحة و يتناوله مصافحة " ⁽³⁾.

(1)عبد الحميد حاجيات : " أبو حمّو موسى الزّياتي"،ص:373، 374.

(2) المرجع نفسه ،ص:351.

(3) ابن رشيق: " العمدة "،ج1،ص:205.

ثم أن الشاعر في هذا النوع من القصائد لا يكون بحاجة إلى التخلص الذي ألفناه في القصيدة المركبة مسعفا له في الانتقال اللطيف من غرض إلى آخر، في حين نجده يهتم بالمطلع و الخاتمة شأنه في ذلك شأن القصيدة المركبة.

يقول "أبو حمّو" في مطلع قصيدة رثائية بسيطة:

دَنَفٌ تَذَكَّرَ حَسْرَةَ التَّوْدِيْعِ وَ هَنِيءٌ وَصَلَ بِالنَّوَى مَقْطُوعٌ ⁽¹⁾

فلوع الشاعر بتجويد المطلع جعله يحرص على مراعاته للمقام، لذلك راح ينتقي ألفاظه بعناية فائقة، (فدنف، حسرة، التوديع، النوى، مقطوع) كلها ألفاظ ترسم في ذهن المتلقي الإطار العام للقصيدة قبل قراءتها؛ لأن دلالات الحزن و الأسى التي جاءت مفعمة بها لا تصلح سوى لغرض الرثاء الذي يبكي فيه الشاعر فقدان عزيز عليه.

و في القصيدة البسيطة نلمس أيضا حرص الشاعر على تحقيق الوحدة الموضوعية من خلال السبك الجيد للمطلع و ربطه بصلب الموضوع، و لناخذ مثلا على ذلك قوله في القصيدة السابقة:

دَنَفٌ تَذَكَّرَ حَسْرَةَ التَّوْدِيْعِ	وَ هَنِيءٌ وَصَلَ بِالنَّوَى مَقْطُوعٌ
وَ لَمَّا عَرَا مِنْ فَقْدِ خَيْرٍ أَحْبَبِي	وَ مَرَارَةَ التَّوْدِيْعِ وَ التَّشْيِيْعِ ⁽²⁾
لَمْ تُنْصِفِ الْإِيَّامَ حَرَّ فِرَاقِيهِ	لَكِنَّهُ قَدْ أَنْصَفْتُهُ دُمُوعِي
يَا مُسْعِدِي أَبْصَرْتَ مَا فَعَلَ النَّوَى	بِكَرِيمِ قَوْمٍ فِي التُّرَابِ صَرِيْعِ
فِي طَيِّ لَحْدٍ بِالثَّرَى فَكَأَنَّـهُ	مَا كَانَ فِي عِزٍّ وَ فِي تَرْفِيْعِ
وَ الْقَصْرُ لَمْ يُبْنَ قَطُّ مِثَالِهَا	مِنْ قَبْلُ لِلْمَأْمُونِ وَ الْمَخْلُوعِ ⁽³⁾
وَ الْأُسْدُ تَخَضَعُ وَ الْمُلُوكُ تَهَابُهُ	فَلَكُمْ لَهُ مِنْ سَامِعٍ وَ مُطِيْعِ
قَدْ حَارَ أَشْتَاتِ الْمَحَاسِنِ كُلِّهَا	فَاعْجَبْ لِحُسْنِ ثَنَائِهِ الْمَجْمُوعِ
تَرَكَ الْجَمِيْعَ وَ صَارَ عَنْ أَحْبَابِهِ	لَمْ يُغْنِ مَا قَدْ ضَمَّ مِنْ مَجْمُوعِ
لَوْ كَانَ يُعْرَضُ لِلْفِدَاءِ لَفَدَيْتُهُ	بِالدَّرِّ ثُمَّ بَعَسَجِدٍ مَطْبُوعِ
قَدْ كَانَ لَنَا أَبَا ذَا رَحْمَةٍ	كُنَّا لَهُ فِي الْبِرِّ جَدُّ مُطِيْعِ ⁽⁴⁾

فالقارئ لهذه الأبيات يشعر أنها تدور حول فكرة واحدة و عاطفة واحدة محورها
الفقد و الضياع. و لا شك أن هذا الشعور قد خلفه ذلك التلاحم القوي بين مطلع القصيدة
ومنتهاها، بل و بين كل أبياتها.

(1) عبد الحميد حاجيات، المرجع السابق ص:333.

(2) عرا: ألم و أصاب.

(3) المأمون: هو الخليفة العباسي المأمون بن هارون الرشيد. و المخلوع: هو الأمين بن الرشيد الذي خلعه أخوه المأمون عن سدة الحكم.

(4) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص:333، 334.

و الحقيقة أنّ الشّاعر كان بارعا حقّا في اصطناع الملائم للفقد من الحديث عن مرارة التّوديع ووقعها القاسي على نفسه بداية من المطلع و كأنّه قد حرص على تحقيق الوحدة الموضوعيّة في قصيدته عندما جعل هذا المطلع متّصلا بالموضوع الرّئيس؛ إذ عرض مضمون كلامه فيه ليتوسّع ويستفيض في شرحه - فيما بعد - حيث بدأ قصيدته بالبكاء على والده لينتقل بعدها إلى الحديث عن صفاته ، و تصوير حياة العزّ و التّعيم الّتي حياها ليشير إلى أنّ ذلك كلّ لم يستطع أن يقف بالمرصاد في وجه مفترق الجماعات ، إذ ترك كلّ شيء و غادر إلى دار البقاء، و هكذا يستمرّ حديثه في هذا الشّأن إلى انقضاء كامل القصيدة.

و لما كانت القصيدة البسيطة في شعر "أبو حمّو" مخصصة بغرض الرّثاء ، و كان هذا الأخير مدح للشّخص و ثناء عليه و تنويه بفضائله بعد موته فإنّنا نجد الشّاعر يسند لممدوحه صفات القوّة ليحميه من " التّوتّر الحاد الّذي يقوم بينه و بين ظواهر الحياة المختلفة و خاصّة ظاهرة الحياة والموت "(1). و هذا ما نراه في رثائه لوالده، و بالتّحديد في قوله :

فَبِكَفِّهِ بَأْسٌ وَ فِيهِ رَحْمَةٌ قِسْمَانِ بَيْنَ مُعَانِدٍ وَ مُطِيعٍ (2)

فإذا كان الزّمن في المقدمة الطّليّة - كما رأينا - قوّة مانعة للحياة عندما حمّله مسؤولية ما لحق بالدّيار من دمار و أهلها من هجران، فإنّه يجعل ممدوحه - والده - قوّة مانعة (البأس) و مانحة (الرّحمة) في آن واحد، ليكون من خلال هاتين الصّفتين قوّة تفوق قوّة الزّمن.

أمّا خاتمة القصيدة البسيطة فإنّها تطول عنده، إذ يحاول السّير فيها على نهج الشّعراء الجاهليّين الّذين كثيرا ما اختتموا قصائدهم بالحكمة فنراه يوردها في نهاية قصيدته و يصوغ فيها خلاصة تجربته من الحياة محدّرا من الانجراف مع تيار الدّنيا الرّائفة، كما أنّه يضمّنها بصمته الخاصّة بالاختتام من خلال الصّلاة على النّبيّ المختار و ذكر فضله على البشريّة ، و كأنّه ألزم نفسه بهذا الأمر فأضحى عنده مكملّا لمعاني القصائد و أفضل ما يمكن الانتهاء به، إذ يقول في خاتمة إحدى المراثيتين:

فَاَحْذَرُ زَمَانَكَ لَا يَغُرُّكَ إِنَّهُ فِي شَهْدِهِ يَأْتِي بِكُلِّ فَظِيْعٍ
وَ كَذَلِكَ الدُّنْيَا فَلَا تَأْمَنُ لَهَا فَلَكُمْ تَعُرُّ بِوَصْلِهَا الْمَقْطُوعِ
وَ لَكُمْ عَدَا فِي أَسْرَهَا مِنْ مَا جَدِ وَ لَكُمْ لَهَا مِنْ ضِيْعٍ مَصْرُوعِ
أَيْنَ الْمُلُوكُ وَ أَيْنَ مَا قَدْ جَمَعُوا مِنْ كُلِّ ذُخْرِ فِي الْحَيَاةِ رَفِيعِ
وَ أَبَادَهُمْ صَرَفُ الزَّمَنِ وَ خَلَفُوا مَا جَمَعُوا مِنْ جَنَّةٍ وَ زُرُوعِ
لَمْ يَبْقَ مِنْهَا غَيْرُ فِعْلٍ صَالِحٍ يَمْلَأُ الصَّحِيفَةَ أَوْ ثَنَّا مَسْمُوعِ

(1) إبراهيم عبد الرّحمان محمّد: " قضايا الشعر في التّقد الجاهلي "، دار العودة، بيروت، ط2، 1981، ص: 84.

(2) عبد الحميد حاجيات : " أبو حمّو موسى الزّياتي "، ص: 334.

أَوْ حُبُّ خَيْرِ الْمُرْسَلِينَ مُحَمَّدٍ
صَلَّى عَلَيْهِ اللَّهُ مَا لَاحَ الضِّيَا
ثُمَّ السَّلَامُ عَلَيْهِ مِنْ مُسْتَعْصِمٍ
مُوسَى بْنُ يُوسُفَ مُرْتَجِيهِ فِي غَدٍ
شَرَفُ الْبَرِّيَّةِ ذُرَّةُ التَّرْصِيعِ
أَوْ حَطَّتِ الرِّكْبَانُ بِالْيَنْبُوعِ
بِحِمَاهُ خَيْرِ حِمَى وَبِخَيْرِ شَفِيعٍ
لِلْفَوْزِ مِنْ هَوْلٍ هُنَاكَ فَطِيعٍ⁽¹⁾

و يكاد هذا المعنى يتكرر بعينه في المراثية الأخرى ، و لتأمل قوله:

أَيُّ السَّادِينَ بَنَوْا مِنْ قَبْلِنَا وَ نَاوَا
وَ ظَنُّهُمْ أَنَّ هَذَا الدَّارَ بَاقِيَةٌ
كَمْ مِنْ قَرِينٍ مَعَ الْأَحْبَابِ مُبْتَهَجٍ
وَ كَمْ غَرِيبٍ بَعِيدِ الدَّارِ ذِي حَزَنِ
الْمَوْتُ بَابٌ وَ كُلُّ النَّاسِ دَاخِلُهُ
وَ اللَّهُ مُطَّلِعٌ فَوْقَ الْعِبَادِ وَ قَدْ
وَ شَيْدُوا أَطْمًا وَ اسْتَوْطَنُوا غُرَفَا
وَ لَمْ يَظُنُّوا بِأَنَّ الدَّهْرَ سَاءَ صَفَا
أَمْسَى فَرِيدًا وَ أَضْحَى بَدْرُهُ كَسَفَا
أَضْحَى مِنَ الْغَرْبِ يَحْكِي اللَّامَ وَ الْأَلْفَا
وَ الْعَبْدُ يُجْزَى بِمَا جَنَى وَ مَا اقْتَرَفَا
يُؤَاخِذُ الْعَبْدَ فِي الدُّنْيَا بِمَا سَلَفَا⁽²⁾

فأبو حمّو صاغ هنا أيضا خاتمة قصيدته على شكل أبيات تنبه الغافلين إلى فناء الدنيا و ضرورة التزوّد بالعمل الصالح ، إلا أنه تنصّل هذه المرّة عن عادته في الختام بالصلاة على المصطفى كما كان يفعل في معظم قصائده.

الخلاصة:

و في الأخير وفي نهاية هذا الفصل نقول إنّ التجربة الشعرية عند " أبو حمّو " قد جاءت في شكل قصائد بسيطة تتناول موضوعا واحدا أو مركبة متعددة الأغراض، و إن كانت هذه الأخيرة هي الطاغية على إبداعه؛ حيث شملت كلّ قصائد الفخر و الحماسة و المولديات، في حين كانت القصيدة البسيطة عنده مختصة بغرض الرثاء فقط.

فأمّا القصيدة المركبة فقد اهتمّ فيها بتجويد المطلع لدرجة أنّه افتتح بعضها بما افتتح به كبار الشعراء قصائدهم، و ربّما رجع ذلك إلى وعيه بأهميته و دوره في استمالة المتلقّي، و قد كان المطلع الغزلي ميزة القصيدة المولدية في الافتتاح عكس قصيدة الفخر التي جاء فيها متنوع الأغراض . كما جاءت مقدّماته متنوعة بين الجانب التقليدي الذي تنضوي تحته مقدّمة الطلل والغزل و الطعن في الفخر، و الغزل و الشكوى في المولديات، و في جانب آخر من المقدّمات ظهرت جوانب خاصّة ترتد إلى ذات " أبو حمّو " و تقع في دائرة حياته و ظروفه الخاصّة؛ حيث ورّعت بين المقدّمة المستوحاة من مناسبة القصيدة كما رأينا في قصيدة الفخر وبين مقدّمة مرتبطة بمشاعره الذاتية كما رأينا في المقدّمة

(1) المرجع نفسه، ص: 335.

(2) عبد الحميد حاجيات: " أبو حمّو موسى الزباني "، ص: 338.

الخاصة بالمناجاة الإلهية وبالمقدمة الطللية التي وجهها شاعرنا وجهة ذاتية محضة لتماشى مع مدح الرسول صلى الله عليه و سلم.

لكن رغم هذا المسلك الهـروبي فإن معظم مقدماته مازالت ترتد إلى التراث في كثير من جوانبها ، ليكون بذلك " أبو حمّو " واحدا من الشعراء الذين أصرّوا على الدّوبان في عباءة القديم. أما التّخلّص فقد وفق الشّاعر فيه في المولديات أكثر منه في الفخر و الحماسة، و هذا راجع لبراعة "أبو حمّو" في التّناهي إلى مدح الرسول صلى الله عليه و سلم.

في حين وُسمت خواتيم قصائده - بما فيها البسيطة - بطابع خاصّ قلّما حاد عنه هو الصّلاة على النّبي صلى الله عليه و سلم و طلب شفاعته.

و أمّا القصيدة البسيطة فرغم أنّ شاعرنا اقتحم موضوعه فيها مباشرة مستغنيا بذلك عن المقدمة، وكذا التّخلّص المرتبط بتعدّد الأغراض، فإنّه اهتمّ بانتقاء المطالع الملائمة لغرض الرّثاء، كما جود الخواتيم باعتبارها آخر ما يعيه السّمع. فضلا عن حرصه على تحقيق وحدة الموضوع من خلال التّلاحم القويّ بين أجزائها.

الفصل الثاني:

بذرية

الأسرة

الشعرية

تمهيد:

إن حاجة الإنسان للغة قضية موهلة في القدم، ذلك أنه اتخذها منذ وجد على هذه المعمورة وسيلته الوحيدة لفهم الوجود ومواجهة مكنوناته الغامضة؛ حيث استثمر طاقاتها في كسب الأحباب وردع الأعداء، وفي جلب المنافع ودرء المخاطر وحتى في السحر والتقرب للآلهة، ومن ثم نفهم كونها بالنسبة "للجاهليّ طريق وجود، ومكان إفصاح عن الوجود، إنها وحدها وطنه، فهو مقيم في كلماته، لا يبرح اللغة، لذلك مجده ونشوته".⁽¹⁾

ولاشك أنها لم تحتل هذه المكانة عنده إلا بعد طول تعامل معها، فبعد أن أضحت في متناول ذهنه غدت بالنسبة له فناً كبيره من الفنون التي يعتاد عليها أولاً ثم يتصرف فيها ثانياً، ومن ثم أصبح لكل مجال من مجالات الحياة لغته الخاصة فللسياسة لغتها وللخطاب اليومي لغته وللشعر لغته أيضاً...

ومادام قوام الشعر من اللغة، فقد خُصت هذه الأخيرة بكثير من الأهمية حيث بُوت منه منزلة "الجسد والجوهر الذي يتوسل به إلى أن يكون في الوقت الذي تتوسل فيه الموسيقى بالصوت والرسم باللون، فلغة الشعر هي الشعر وليس جزءاً منه، ذلك أننا حين نقرأ قصيدة ما فإننا نختار إليها لغتها أولاً وحين نصل بعد ذلك إلى التفاصيل الداخلية فإننا لا نصل إلا ونحن مبللون برذاذ اللغة".⁽²⁾

ولما كان الشعر من المجالات التي يعمل فيها النقد، وكانت اللغة هي المجال الذي يعمل فيه الشعر، فإنّ جلّ الملاحظات التي سجلها النقاد بشأن هذا الأخير كانت تمسّ اللغة بالدرجة الأولى، كإثارتهم لقضية اللفظ والمعنى التي كانت وجهة نظرتهم حولها ثابتة من ضرورة اهتمام الشاعر بانتقاء الألفاظ وتخيّر مكانها باعتبارها المميّزة لكل إبداع عن غيره مادامت المعاني - كما يراها الجاحظ - مطروحة في الطريق، ولعلّ العودة إلى كتب الأدب تطلّعنا على الأمثلة الكثيرة التي تعكس إيمان الشعراء بدور الكلمة في الشعر لذلك كانوا ينظرون في أشعار بعضهم ليصقلونها ويهذبونها فمثلاً "حين سمع النابغة قول حسان بن ثابت :

لَنَا الْجَفَنَاتُ الْغُرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَا وَأَسْيَافُنَا مِنْ نَجْدَةٍ تَقْطُرُ الدَّمَ

قال له : يابن أخي، على رسلك، فقد أخطأت في هذا البيت في ستة مواضع. قال: فما هنّ ياعم؟ قال: " قلت الجفّنات، وهي أقلّ العدد، ولو قلت الجفان، لكان أعمّ. وقلت الغرّ، والغرة هي البياض اليسير في وجه الفرس، ولو قلت البيض كان أعمّ. وقلت يلمعن، واللمع إنما هو الضياء اليسير

(1) أدونيس: "كلام البدايات"، دار الآداب، بيروت، ط: 1، 1989، ص: 77.

(2) كاميليا عبد الفتاح: "القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية"، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، د. ط، 2007، ص: 272.

من بعيد، ولو قلت يشرقن كان أعم. وقلت : بالضحّا، فكأنّما أنتم تطعمون بالضحّا، ثم تقطعون، ولو قلت: بالدّجا كان أعمّ وأحسن. و قلت: أسيفنا، وهي أوّل العدد، ولو قلت: سيوفنا كان أعمّ. وقلت: تقطر الدّما إنّما هو كالدمعة، تقطر من الحجر ومن غيره، ولو قلت، تسكب الدّما، كان أعمّ".⁽¹⁾

ونظرا للمكانة العالية التي احتلتها اللّغة في بناء الشعر - كما رأينا - كان لزاما على هذه الدّراسة أن تبدأ بها كلبنة جوهرية فيه، لاسيما إذا علمنا أنّ شعر "أبو حمّو موسى الرّياني" ظاهرة لغويّة اشتملت على عدد من المميّزات الموسومة بطابع التّفرد والخصوصيّة.

1- اللّغة السهلة :

اتّسم شعر "أبو حمّو موسى" في مجملته بسهولة اللّغة، إذ آثر السّلاسة والدّمالة في انتقاء الألفاظ التي تتمّع الأذواق بحلاوتها، وتطرب الأذان بعدوبتها، متحاشيا ما درج عليه غيره من إغراب وكأنّه أدرك أنّ الشعر تعبير عن خلجات النّفس بصدق شعور وإصابة مقصد لا بتراكم الألفاظ ال صعبة الغرصة و الخشنة الغليظة، "فقد ذكر أنّ أبا العتاهية وأبا نّواس والحسين بن الضّحّاك الخليع اجتمعوا يوما فقال أبو نّواس: لينشد كلّ واحد منكم قصيدة لنفسه في مراده من غير مدح ولا هجاء، فأنشد أبو العتاهية قصيدة يقول فيها :

يَا إِخْوَتِي إِنَّ الْهَوَى قَاتِلِي فَسَيِّرُوا الْأَكْفَانَ مِنْ عَاجِلِ
وَلَا تَلُومُوا فِي إِتِّبَاعِ الْهَوَى فَإِنَّنِي فِي شُغْلٍ شَاغِلِ
عَيْنِي عَلَى عُثْبَةٍ مِنْ هَلَّةٍ بِدَمْعِهَا الْمُنْسَكِبِ السَّاعِلِ
يَا مَنْ رَأَى قَبْلِي قَتِيلًا بَكَى مِنْ شِدَّةِ الْوَجْدِ عَلَى الْقَاتِلِ
بَسَطْتُ كَفِّي نَحْوَكُمْ سَائِلًا مَ إِذَا تَسَرَّدُونَ عَلَى السَّاعِلِ
إِنْ لَمْ تُبْلُوهُ فَقُولُوا لَهُ قَوْلًا جَمِيلًا بَدَلَ النَّاعِلِ

فسلّما له وامتنعا من الإنشاد بعده وقالوا له: أما مع سهولة هذه الألفاظ وملاحة هذا القصد

وحسن هذه الإشارات فلا ننشد شيئا".⁽²⁾

و إذا رجعنا إلى الشعر المدروس نجده على درجات من هذه السّهولة، فنميّز منه ما جاء تقريريا في قوالب وصفية تخلو من توظيف الخيال، إذ اكتفى الشّاعر فيه بالمعاني المباشرة للكلمات، ومن ذلك نورد قوله واصفا استسلام الأعداء:

تَضَرَّعُوا وَأَتَوْا طَوْعًا لَخَدْمَتِي بِالذِّلِّ وَالذُّعْرِ خَوْفَ الْهَلَكِ وَالْعَطَبِ
وَقَدْ عَفَوْنَا وَإِنَّ الْعَفْوَ شِيمَتُنَا وَمَنْ تَرَدَّى رِذَاءَ الْعَفْوِ لَمْ يَحِبْ

(1) أبو زيد القرشي: "جبهة أشعار العرب"، دار صادر ، بيروت، د.ط، 1963. ص: 82.

(2) ابن رشيق: "العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده"، ج 1، ص: 114.

وَنَالَ مِنْ عَفُونَا مَا كَانَ يَأْمُلُهُ حَمُو بْنُ زَيْدَانَ بَعْدَ الْقَهْرِ وَالْغَلَبِ
وَمِنْ هُنَاكَ لَوْنَانَا نَحْوَ مَلَوِيَّةٍ وَلَمْ تَتْرَكْنَا بِهَا مِنْ مَنَزَلٍ خَرِبٍ
مَا كُلُّ مَنْ قَادَ جَيْشَ الرَّخْفِ قَائِدُهُ وَلَيْسَ يُحْذَرُ غَيْرَ الْمَاجِدِ الدَّرْبِ
لَمَّا دَعَوْنَاكَ مِنْ قُرْبٍ فَلَمْ تُجِبْ عَلِمْتُ قَوْلَكَ بَيْنَ الْهَزْلِ وَاللَّعِبِ⁽¹⁾

"أبو حمو" هنا وظف معظم ألفاظ هذه الأبيات توظيفا معجميا، فكانت إناء ينضح بمعناها اللغوي والاصطلاحي، مثل: تضرعوا، أتوا، الهلك، العطب، عفونا، القهر، الغلب، الهزل، اللعِب.

ومن لغته السهلة تلك التي ابتعد فيها عن التقرير فاعتمد التصوير بألفاظ بسيطة يفهمها كل

الناس، إذ يقول :

أَنْزَلْتُ النَّاسَ مَنَازِلَهُمْ وَتَرَكْتُ الظَّالِمَ فِي وَجَلٍ
وَأَنَا لِلطُّفْلِ لَوَالٍدِهِ وَأَسُوقُ الشَّيْخِ عَلَى مَهْلٍ
وَالرَّفْقُ كَذَلِكَ مِنْ شَيْءِي وَالْعَدْلُ بِهِ أُعْطِيَ أَمَلِي
وَأُنَيْلُ الْقَاصِدِ حَاجَتَهُ وَأُنَيْلُ الْمَالِ بِلَا مَلَلٍ
وَأَنَا لِلْحَرْبِ لَعْنَتُهَا وَأَنَا فِي السَّرِّمِ أَخُو جَدَلٍ⁽²⁾

فالشاعر ساق لغته من غير تعقيد أو تكلف وإعنات في تخيير هذه الألفاظ السهلة مث ل: "الناس، الظالم، أسوق، الرفق، العدل، المال، ملل، مل جمة". فاستطاع من خلال هذه السهولة أن يعرض صفاته ويرسخها في الأذهان، فنقلت لنا أفكاره ورؤاه بأوضح السبل وأيسر الطرق.

وقد يكون مرد هذه السهولة إلى اهتمامه بالفكرة على حساب اللفظ لاسيما عند وقوفه بين يدي الله متضرعا مستجيرا، يشتكي فرط الذنوب والمعاصي كقوله مثلا:

يَا رَبِّ ذُنُوبِي قَدْ عَظُمَتْ فَأَمُّنْتُ بِالْعَفْوِ لَمْ جُتِرِمِ
فَالْعَفْوُ إِلَهِي مِنْكَ وَإِنَّ الذَّنْبَ وَحَقِّكَ مِنْ شَيْءِي
شَرُّنَا لَمَّا لَوْكَ الذَّنْبُ وَشَرُّ نَا الْمَوْلَى الْعَفْوُ عَنِ الْخِذَمِ
إِنِّي بِذُنُوبِي مُعْتَرِفٌ وَالْخَوْفُ أَشَدُّ مِنْ الْأَلَمِ
يَا رَبِّ إِذَا لَمْ تَعْصِمْنِي بِهَا مَا لِي بِذُنُوبِي مِنْ عِصَمٍ⁽³⁾

فكل الألفاظ التي استعملها الشاعر هنا جاءت بسيطة واضحة يفهمها أي قارئ من كل عصر ومصر دون عناء ودون لجوء لاستعمال المعجم قصد تجلية معناها.

(1) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزباني: حياته وآثاره"، ص: 325-326.

(2) المرجع نفسه، ص: 310-311.

(3) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزباني"، ص: 342.

غير أن التسليم بهذا المعنى الذي يربط السهولة بالاستغناء عن المعاجم التي تشرح الألفاظ الصعبة يجعلنا نقول أن هذه السهولة تبقى نسبية ؛ ذلك أن الشاعر استعمل في بعض الأحيان بعض الألفاظ التي قد نجدها صعبة، وهذا ما سنراه في استحضاره للبيئة البدوية.

2- اللغة البدوية:

تركت البيئة البدوية بصماتها في شعر "أب وحمو موسى الزباني" فكانت مادته الشعرية مادة العرب مما جعل لغته أقرب إلى لغة الجاهليين في كثير من الأحيان، وليس أدل على ذلك من التزامه في جلّ قصائده بالمقدمات الطليّة التي قفز فيها قفزة نوعية نقلته من ترف الحضارة والمدنية الراقية التي رأيناها سابقا عند بني زيان إلى حياة بدوية وبيئة بدوية أشار إلى الكثير من أراضيها مثل قوله:

قَفَا خَبَوَانِي عَن رُسُومِ نَوَاهِجٍ وَعَن مَعْلَمَاتِ طَبَاتِ الْأَرَامِجِ
وَعَن أَرْضِ نَجْدٍ وَالْعَذِيبِ وَبَارِقِ وَلَا تُخْبِرَانِي عَن ذَوَاتِ الدَّمَالِجِ
وَجُوبَا الْفَيَافِي وَالْمَهَامِجِ وَاسْتَعْنِ عَلَى قَطْعِ أَسْبَابِ النَّوَى بِاللُّوَالِجِ
وَعُوجَا بَوَادِي الطَّلْحِ مِنْ أَرْضِ رَامَةٍ وَزُقَا الْهَوَادِي عِنْدَ رَمْلَةٍ عِلْجِ
وَأِنْ جِئْتَ نَجْدًا فَانْتَشِقْ مِنْ تُرَابِهَا كَعُرْفِ عَبِيرٍ أَوْ كَطِيبِ النَّوَافِجِ
وَأِنْ أَبْصَرْتَ عَيْنَاكَ أَرْضَ تَهَامَةٍ فَبُشْرَاكَ قَدْ وَافَيْتَ أَسْنَى الْمَنَاهِجِ⁽¹⁾

ولم تقتصر آثار البداوة على توظيف هذه الأماكن التي تنتمي لشبه الجزيرة العربية، بل وظّف الكثير من الألفاظ التي تنتمي للمعجم الشعري لهذه البيئة من ذلك قوله:

فَنَشَدْتُهَا عَنْ حَالِهَا فَتَرَنَّمْتُ وَبَكَتْ وَأَبَكَتْ صُمَّ صَخْرِ الْجَنْدَلِ⁽²⁾
وقوله:

وَقَفْتُ بِهَا مُسْتَفْهِمًا لِحِطَابِهَا وَأَيُّ خِطَابٍ لِلصَّلَادِ الصَّلَادِمِ⁽³⁾
وقوله :

وَحُصْتُ الْفَيَافِي فَدَفْدًا بَعْدَ فَدَفِدٍ لِنَيْلِ الْعُلَا وَالصَّبْرِ إِذْ ذَاكَ لَا زِمِي⁽⁴⁾
وأیضا:

وَلَمَّا بَدَا لِي غِيَهَبُ الْقَوْمِ ظَاهِرًا وَحِيَهُمْ بَيْنَ الظَّلَالِ الْغِيَاهِ⁽⁵⁾
جَبَدْنَا مَجَادِيًا وَجَدَّتْ حَيَاذُهَا وَجَالَتْ كَمَا الْعُقْبَانِ بَيْنَ السَّقَاهِ م

(1) المرجع نفسه، ص: 375.

(2) المرجع نفسه، ص: 296.

(3) المرجع نفسه، ص: 299.

(4) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزباني"، ص: 300.

(5) غيهب القوم: الشديد السواد من الخيل

وَضُمُّرٌ عَنَاجِيحٌ عَلَى صَه سَوَاتِيهَا لِرَامٍ سَمَاحٍ بِالنُّفُوسِ الْكِرَامِ⁽¹⁾
وقوله :

بِعَسْكَرٍ لَجِبٍ ضَاقَ الْفَضَاءُ بِهِ كَالْبَحْرِ أَعْظَمَ بِهِ مِنْ عَسْكَرٍ لَجِبٍ⁽²⁾
عَرَمَرَمَ زَاخِرٍ فَاضَتْ مَوَاقِبُهُ كَأَنَّهُ سَحَابٌ أَرَبْتُ عَلَى سُحُبٍ⁽³⁾

فواضح أنّ (الجند، الصلّد، الصلّاد، الفدّقد، الغيهب، السّقاهم، العناجيج، لجب، عرمرم) كلّها ألفاظ بدويّة استقها "أبو حمّو" من البيئة القديمة، ورغم أنّها غي ر ممعنة في التبدّي والخشونة فإنّ القارئ المعاصر قد يراها صعبة فيحتاج معها إلى معاجم لغويّة تفكّ شفراتها لتأخذ بيده إلى المعنى المقصود، وربّما يرجع ذلك أساسا إلى بعده الزّمني عنها وانقطاعه عن توظيفها لأنّ معظمها سقط من الاستعمال الحديث.

3-اللغة الجزلة:

لا غرو أنّ نجد لغة "أبو حمّو" تطفح بالفخامة بعد أن رأيناها تقتفي أثر لغة الجاهليّين و نتوصد خطاها، إذ نجده يميل أحيانا إلى جزالة اللفظ التي تدلّ على " التمكن من مفردات اللغة والتضلّع في ألفاظها، وتدلّ العناية بانتقاء الألفاظ واختيارها على جمال الدّوق ورقته ولطافته وسلامته، والشّعير خاصّة إذا جزلت ألفاظه وفحلت معانيه و رقت عباراته كان آية في الجمال".⁽⁴⁾ ولنأخذ مثالا لذلك قول شاعرنا:

أَلَفْتُ الضَّنَى وَأَلَفْتُ النَّحِيَا وَشَبَّ الْأَسَى فِي فُؤَادِي لَهِيَا⁽⁵⁾
وَحَقَّقَ لِنَفْسِي أَسَى أَنْ تَذُوبَا وَلِلدَّمْعِ مِنْ مُقَلَّتِي أَنْ يَحْصُوبَا
وَقَدْ كُنْتُ بِالْوَصْلِ مِنْكُمْ قَرِيَا فَأَصْبَحْتُ بِالْهَجْرِ مِنْكُمْ غَرِيَا
جَفَانِي الْحَبِيبُ فَسَّرَ الْحَسُودُ وَأَذْنَى الْعَيْدِ وَأَقْصَى الْقَرِيَا⁽⁶⁾

إنّ الأبيات التي بين أيدينا اشتملت على مارق من الألفاظ وجزل من المفردات مثل (الضّنى، والتّحيب، والأسى واللّهيب، والتّفس، تذوب، الدّمع، يصبوب، الوصل ، الهجر، القريب، الغريب، جفاني، الحبيب) وهي كلّها ألفاظ قويّة تثير في النفس معان كثيرة أحاطت بها مع مرور الزّمن، لذلك

(1) عبد الحميد حاجيات:المرجع نفسه ، ص:302. و العناجيج:مفردتها العنجوج:الزائع من الخيل. الصّهوة من الفرس:موضع اللبد من ظهره و مقعد الفارس منه.

(2) لجب: (لَجِبٌ، لَجِيًا) القوم:صاحوا و اجلبوا.و المقصود هنا كثرة أصوات الأبطال.

(3) عبد الحميد حاجيات:المرجع نفسه ، ص:324. و العرمرم:هو الجيش الكثير الشّديد.

(4) عبد الملك مرتاض: مقال "حركة الشعر المولدي في تلمسان على عهد أبي حمّو الثّاني"،مجلة الأصالة، ع 26 ، ص: 329.

(5) الضّنى: المرض و الهزال و سوء الحال.

(6) عبد الحميد حاجيات : "أبو حمّو موسى الزباني، حياته وآثاره"، ص: 365 .

ظلّ الشعراء يتفاضلون بتفاوت حظّ مفرداته من هذه الجزالة التي ما إن توقّرت في شعر إلاّ و جملت صياغته وحسنت ديباجته.

ويقول في إحدى روائعه أيضا :

كُتِمْتُ حُبِّي فَأَفْشَى الدَّمْعُ كِثْمَانِي وَزَادَ شَوْقِي عَلَى فَيْسٍ وَغَيْلَانٍ
يَا جِيرَةَ الْحَيِّ إِنِّي قَدْ فُتِنْتُ بِكُمْ كَمْ تَهَجُّ رُونِي كَأَنِّي مُذْنِبٌ جَانِي
نَادَيْتُهُمْ وَدُمُوعُ الْعَيْنِ هَامِيَّةٌ بِأَيِّ ذَنْبٍ رَضِيتَ الْيَوْمَ هَجْرَانِي
يَا فِتْنَةَ الْقَلْبِ كَمْ لِي فِي هَوَاكَ وَكَمْ أَطْلَتَ هَجْرِي وَحَالِي صَارَ ضِدَّانٍ
الْمَاءُ وَالنَّارُ تَشْكُو مِنْ فِرَاقِكُمْ وَحُبُّكُمْ قَدْ رَمَى قَلْبِي نِيرَانًا⁽¹⁾

فهذه الأبيات توقّرت أيضا على العديد من الألفاظ الجزلة التي تغنيها قوتها عن التّراص مع غيرها من الألفاظ من أجل نقل المعنى المطلوب، ول تأمل بعضها مثل: (كُتِمْتُ، حُبِّي، أَفْشَى، الدَّمْعُ، شَوْقِي، هَجْرَانِي، المذنب، الجاني، نيران)، فكلّها ألفاظ يهتدي القارئ لمعناها ويفهم مغزاها قبل أن يقرأ الأبيات، فالشاعر كنم حبه غير أن دمه الهامي الذي هتت به عيناه أَفْشَى ما بقلبه من هذا الحبّ والشّوق، الذي سببه الهجران فتعذّب به واكتوى بناره كما يتعذّب المذنب الجاني على فعله. ومما لا شكّ فيه أن قوّة وفخامة هذه الألفاظ نابعة من حسن انتقاء الشاعر لها ووضوعها في مكانها المناسب لأنّ: "الجزالة ذوق ومعرفة باللغة معا".⁽²⁾

4- اللغة الإيحائية:

توقّر شعر "أبو حمّو" على نصيب معتبر من اللغة الإيحائية التي رأينا أبياته الشعريّة تشعّ بها من حين لآخر، وتتمثّل هذه الخاصية الشعريّة في "نقل الكلمات إلى سياقات جديدة غير معهودة من قبل ويشهد على ذلك قدرة الشعراء على تفجير اللغة التي لم تعد للتعبير فقط، وإنّما للإيحاء أيضا، ولذلك فإنّ بعض استخدامات اللغة قد شكّلت من خلال تركيب العبارات الجديدة انتهاكا لما هو مألوف وعادي، وذلك قياسا على معيار الحقيقة والواقع ومعرفة القارئ الأوليّة".⁽³⁾ ولنتأمّل قول شاعرنا:

أَنَا جَلَبْتُ الْهَوَى حَتَّى بُلِيتُ بِهِ وَخَاضَ بَحْرُ الْهَوَى قَلْبِي وَجُثْمَانِي
إِنِّي فُتِنْتُ بِذَاتِ الْخَالِ يَا خَوْلِي وَعَذَّبْتُ بِجَفَاهَا الْعَاشِقَ الْعَانِي
رَقْتُ لِحَالِي وَمَا قَدْ بَانَ مِنْ شَعْفِي وَأَعْطَفْتُ بَعْدَ ذَاكَ الْهَجْرَ سُلْوَاني

(1) المرجع نفسه، ص: 312.

(2) عبد الله التّطاوي: "قصيدة المدح العباسية بين الاحتراف والإمارة"، ص: 410.

(3) موسى رابعة: "جماليات الأسلوب والتلقّي، دراسات تطبيقية"، دار جريد للنشر والتّوزيع، الأردن، ط 1، 2008، ص: 121-122.

قَالَتْ: وَحَقَّ هَوَاكَ الْيَوْمَ مَا نَظَرْتُ عَيْنَاكَ عَيْنِي إِلَّا دُبْتُ مِنْ شَأْنِي
الْحُبُّ مِنْ شِمَمَتِي وَالْوَجْدُ مِنْ مَعْرِفَتِي وَالصَّبْرُ نَافِلِي يَا آلَ زَيْجَانِ
إِنِّي شَغِفْتُ بِكُمْ مِنْذُ زَمَانٍ مَضَى وَأَنْتَ لَمْ تَذَرِ مَا قَدْ كَانَ أَجْفَانِي⁽¹⁾

إن إمكانيات اللغة التي أثارها "أبو حمّو" في هذه الأبيات تجعل القارئ لا يؤمن بأن استخدامها جاء عفويًا وإنما هو استخدام مقصود له أبعاده وإيحاءاته الخاصة. ولعلّ التأمل في الأبيات السابقة يجعلنا ندرك أننا أمام رمز عام يوضحه ذلك الشعور الفياض الذي يختلج فؤاد من يمتّع ناظره بجمال تلمسان، وكأنّ شاعرنا وجد في هذا الإيحاء ما يعبر به للقارئ عن مدى تعلقه بعاصمة ملكه تلمسان عندما جعلها امرأة تبادله ذلك الحبّ القوي الذي يجعلها تتحلّى بالوفاء إن هو غاب لأنها لم تشغ غير آل زيجان ولن يرتبط مجدها إلا بهم.

وما أكثر هذه الإيحائية في مطالع الغزلية التي بدأ فيها مترفعًا - إن صحّ القول - عن قرّائه برغبته في إنشاء عالم خاص لا يملك مفاتيحه إلا هو ليحافظ على عذريّة هذا الميدان الذي يتوقف اقتحامه من قبل القارئ على معرفته باللغة من جهة وعلى شخصيته ومدى رغبته في ولوج هذا العالم وسبر أغواره من جهة أخرى لأنّ "المركز في الطّبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطّلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف وكانت به أضنّ وأشغف، وكذلك أضرب المثل لكلّ ما لطف موقعه ببرد الماء على الظّمأ، فهذا الضّرب كالجوهر في الصّدف لا يبرز لك إلا أن تشقّه عنه وكالعزير المحّ نحب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، فما كلّ أحد يفلح في شقّ الصّدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة كما ليس كلّ من دنا من أبواب الملوك فتحت له".⁽²⁾ ولعلّ التّمعن فيما سنورده من أمثلة يجعل أبواب شعر "السّultan الأديب" تفتح على مصرعيها، وتكشف لنا عن المعاني التي كان يخفيها وراء تلك الرّموز.

يقول مفتتحا إحدى مولدياته:

مُشَوِّقٌ تَزَيَّجًا بِالْغَرَامِ وَشَاحَا مَتَى مَا جَرَى ذِكْرُ الْأَحِبَّةِ بَاحَا
تُعَدُّبُهُ أَشْجَانُهُ وَهُوَ صَابِرٌ وَيُبْدِي اشْتِيَاقًا زَفَرَةً وَنُوحَا
مُحِبٌّ مُشَوِّقٌ قَيْدَتُهُ يَدُ الْهَوَى أَسِيوُ لَدَيْكُمْ لَا يُرِيدُ سَرَاخَا⁽³⁾

إنّ الشّاعر هنا يمزج بين الغزل الخالص والحبّ النّبويّ في صورة إيحائية رائعة؛ ذلك أنّ الغرام لا يقصد به ذلك الحبّ التّقليدي الذي شاهدناه عند قيس وليلى، وكثير وعزّة وغيرهم ممّن انتاب

(1) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي"، ص: 313.

(2) عبد القاهر الجرجاني: "أسرار البلاغة"، تح: محمّد الفاضلي، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، ط 1، 1998، ص: 105-107.

(3) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي: حياته وآثاره"، ص: 352.

قلوبهم هذا الشّعور فأحرقها بنار الهجران وأورقها بالذكرى الجميلة والوصل، لذلك كان الوشاح ليس ما يلبس حقيقة وإنما التزم الشاعر به كي يدلّ على أنّ هذا الحبّ دائم لا ينقطع و أنّه خالص للأحبة الذين شخّصهم في شخص واحد عظيم هو النبي صلى الله عليه وسلّم.

أما "يد الهوى فإنّها من الفلتات الشعريّة التي لا تستقيم إلّا لخيال خلاق ووجدان فياض وفكر صاف وقريحة منتاق، والعبارة إلى قوّة روحية عاتية طاغية اكتسحت عواطف الشاعر من جميع أقطارها"⁽¹⁾ ذلك أنّ الهوى وهو الشيء المعنوي لا يمتلك جسماً أو يدا يبطش ويقيّد بها من يشاء، حتّى إذا سلّمنا أنّه يقيّد بها شخصاً معيّناً فإنّنا لا نسلّم بأنّ يكون هذا الشخص هو الملك الذي هو من يأمر بالتقييد، فلفظة "القيد" هنا شحنها الشاعر بدلالات إيحائية كثيرة أبرزها التعبير عن قوّة هذا الحبّ الذي فاض به قلب وكيان الشاعر، وإلاّ كيف نفسّر رغبته في الاستمرار على هذا القيد والأسر، كما أنّها -اللفظة- توحى إلى مقاليد الحكم التي حالت دون زيارة قبر الحبيّ ب صلى الله عليه وسلّم. وهذا ما أشار إليه في مواضع أخرى غير أنّها لم تكن بروعة وإيحاء هذه الصّورة، من ذلك قوله:

حَطَّ العُشَّاقُ رَكَائِبَهُمْ بَيْنَ الْعَلَمِينَ وَبِالْحَرَمِ
قَدْ قَيَّدَنِي مَا قَلَّدَنِي مِنْ أَمْرِ حَكِيمٍ ذِي حِكْمٍ⁽²⁾

وقوله :

لَقَدْ شَغَلْتَنِي عَنْ حِمَاكُمُ فَلَانِدٌ شُغِلْتُ بِهَا عَنْ قَطْعِ تِلْكَ الْمَعَارِجِ⁽³⁾
ويبدو أنّ المولديات كانت فضاء رحباً وميداناً مناسباً يترعّ فيه ذلك الإيحاء، إذ يقول في إحداها أيضاً :

فَقَمَا بَيْنَ أَرْجَاءِ الْقَبَابِ وَبِالْحَيِّ وَحَيٍّ دِبَارًا لِلْحَبِيبِ بِهِـالْحَيِّ
وَعَرَجٌ عَلَى نَجْدٍ وَسِلْعٌ وَرَامَةٌ وَسَائِلٌ فَدَتِكَ النَّفْسُ فِي الْحَيِّ عَنْ مَيِّ⁽⁴⁾

إنّ إمعان الفكر في هذه الأبيات يبطل ذلك التّصور الذي ينتاب ذهن المتلقّي للوهلة الأولى من قراءتها حول تغزّل الشاعر بالحبيبة كما كان يفعل الجاهل محيّن، فيشير لحبيّها الذي تقطن فيه وللأماكن التي زارتها فما حبيب يسكن ق لب الشاعر غير المصطفى وما قباب يدعو للوقوف بين أرجائها غير مآذنه وما حيّ غير طيبة وما نجد وسلع ورامّة إلّا الأماكن المجاورة لمكة.

(1) عبد الملك مرتاض: مقال "حركة الشعر المولدي في تلمسان على عهد أبي حنّو موسى الزّياتي"، ص: 325.

(2) عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص: 343.

(3) المرجع نفسه: ص: 377.

(4) عبد الحميد حاجيات: "أبو حنّو موسى الزّياتي"، ص: 345.

5- سلامة اللغة من الألفاظ البذيئة:

إنّ تصفّح ما وصلنا من شعر " أبو حمّو موسى الزيّاني " يجعلنا نسجّل عليه ترفّح عن الكلمات المبتذلة التي يعافها اللسان . والحقيقة أنّ الغاية المنشودة من الشعر " أن يمثل جوهر الرّوح التي نقسامى إلى المثل الأعلى".⁽¹⁾

وممّا لا شكّ فيه أنّ البيئة الدّينيّة التي ترعرع في أحضانها شاعرنا قد كان لها الدّور الكبير في صقل نظرته إلى الشعر بهذه الطّريقة، إذ لم يجعلها نصب عينيه من فراغ وإنّما أصدرها عن رؤية فكريّة واعية من أنّ لغة الشعر " يجب أن تظلّ لغة مثاليّة متساميّة حتّى وهي ترتبط بالواقع، أمّا التّزول بها إلى أن تصبح لغة سوقيّة فإنّه يفقدها كثيرا من خصائصها الجماليّة لأنّ العلاقات بين مفردات اللغة، لا تستمدّ نسقها الشعوري الرّائع من واقع الحياة اليوميّة، بالنّظر إليها من جانبيها المعجمي أو الدّلالي بل تستمدّه أساسا من عمق الفكر وتلميح الصّورة وصدق الإحساس وذلك وحده يعين الشّاعر على تقديم تجربة حيّة نابضة".⁽²⁾

6- تأثّر اللغة الشعريّة بالتّراث:

إنّ الشّاعر قارئ قبل أن يكون مبدعا يتعامل مع شتّى النّصوص - شعريّة كانت أم غير شعريّة-، يقرؤها قراءة واعية في سقّها ومن ثمّ يخزّن في ذاكرته كلّ ما طاب لها ادّكاره من هذا التّراث الذي يغدو فيما بعد مرجعيّات فكريّة تتراءى لنا بوضوح في نصّه الشعري الذي يكون بمثابة شبكة تجتمع فيها عدّة نصوص لذلك كان " أيّ نصّ لا يوجد من فراغ، ولا ينشأ في فراغ بل يظهر في عالم مليء بالتّصوص".⁽³⁾

من هنا نغي أنّ رجوع الشّاعر للتّراث هو الذي يثّ في التّصوص التي تفاعل معها نبض الحياة والاستمرار، كما ينمي موهبته الفنّية ويفجّر إبداعه الذي لا يكون بالضرورة سلخا لما سبق وأن نهله من قراءاته السّابقة وإنّما يتّفق مع بعضها تارة ويختلف مع بعضها الآخر تارة، كما قد يبني على أنقاض البعض الآخر أفكارا ورؤى مغايرة، إذ يحاور الشّاعر هذه النّصوص ويعيد صياغتها من جديد وفق ما يتماشى وموقفه الشعوري، أيّ أنّه يقدّم قراءته الجديدة لها.

(1) حسان بورقية: مقال "جمالية اللغة/ جماليّة المعنى من خلال شعر ساذج، شعر عاطفي"، مجلّة الفكر العربي المعاصر، ع : 94، جانفي- فيفري، 1992، ص: 84.

(2) محمّد ناصر: "الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه"، ص 394، نقلا عن مقال: أحمد عقّون: "لغة ديوان مع الشّهداء للشّاعر أحمد معاش"، مجلّة العلوم الإنسانيّة، باتنة، ع : 15، جوان 2001، ص: 132.

(3) -صبري حافظ: "التناص وإشارات العمل الأدبي"، مجلّة الف، القاهرة، ع : 4، 1984، ص 9، نقلا عن: تركي المغيص: "التناص في معارضات البارودي"، مجلّة أبحاث اليرموك-سلسلة الآداب و اللّغويات، المجلد 9، ع2، 1991، ص: 91.

وما دام "النص لا ينفصل عن الواقع الخارجي للذات المبدعة ولا يكتفي بواقعها الداخلي المعزول"⁽¹⁾ فإن شاعرنا "أبو حمّو" قد رجع إلى التراث واستحضر مخزونه من نصوصه الكثيرة التي استثبت معانيها ووظفها داخل نصوصه الجديدة وفي مقدّماتها نصوص التراث الديني والتراث الشعري العربي.

أولاً: التراث الديني:

أ- القرآن الكريم:

كان القرآن الكريم منذ القديح المورد العذب الذي ينهل منه البشر على اختلاف مستوياتهم الفكرية فهو كتاب الأمة الذي ينظم حياتها، فلا غرو أن يكتشف الأدباء والشعراء بصفة خاصة من التفاهم حول هذا المعين الذي لا ينضب كيف لا وقد غدا "مصدر إلهام للذات الشاعرة، تنفيًا لظلال لغته، وتتأمل في حضرة الكلام الإلهي، وتنهل من ينابيعه المختلفة وتزود ما شاء الله لها من إعجازه وتنوّع أساليه واختلاف إشارته ووفرة مخاطباته وتستمدّ الذات المبدعة شاعريتها البشرية من شاعرية النصّ القرآني"⁽²⁾.

وإذا كان القرآن الكريم واحداً فإن تأثر الـ شعراء بأسلوبه ولغته ليس كذلك ؛ لأنّ كلّ شاعر وطريقته التعبيرية التي ينفرد بها عن أقرانه ، بل ونجد أن مستويات التعامل مع النصّ القرآني تتعدّد وتختلف عند الشاعر نفسه كما هو الحال مع شاعرنا "أبو حمّو موسى الزباني" الذي نجده في هذا التعامل يحافظ على سياق المادة المقتبسة حيناً، ويغيّر من مسارها حيناً آخر ذلك أنّه بنقل الآيات المقتبسة من سياقها القديم وتحويرها إلى سياق جديد إنّما يرمي لبلورة مواقفه الشعورية التي تكشف عن مكنوناته النفسية وتعكس انفعالاته العاطفية. يقول مثلاً:

أَوْ حَلَّ مَا بِي بِالْجِبَالِ تَدَكَّدَكَتْ دَكَّا وَأُمَسْتُ مِثْلَ كُحْلِ الْمِكْحَلِ⁽³⁾

فهذا البيت يحيلنا إلى قوله تعالى: "كَ لَا إِذَا دَكَّتِ الْأَرْضُ دَكًّا دَكًّا"⁽⁴⁾ وقوله أيضاً: "لَوْ أَنزَلْنَا

هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَّرَأَيْنَاهُ خَاشِعًا مُتَصَدِّعًا مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ"،⁽⁵⁾ فسياق الآية الأولى جاء في إطار التهيب من يوم القيامة حتى يعتبر الإنسان فيقدم في

(1) علي عالية: "شعر الفلاسفة في الأندلس في القرنين الخامس والسادس الهجريين"، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب العربي القديم، إشراف الدكتور: العربي دخو، جامعة الحاج لخضر- باتنة، 2004، 2005، ص: 250.

(2) محمد بن عمارة: "الصّوفيّة في الشعر المغربي المعاصر، المفهوم والتجليات"، شركة النشر والتوزيع، المدارس، المغرب، ط 1، 2001، ص 156.

(3) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص: 296.

(4) سورة الفجر، الآية: 21.

(5) سورة الحشر، الآية: 21.

دنياه عملا يرضي مولاه قبل أن يأتي عليه الأجل فيص بح نادما على ما عمل ولا يجد وقتها مجالا للأمل.

أما سياق الآية الثانية في دلّ على عظمة الرسالة التي خصّ الله بها رسوله الكريم ليبلغها للبشرية التي أوكلت لها هذه المهمة بعد وفاة سيّد الخلق، غير أنّ الإنسان بضعفه وجهله لم يقدر ولم يستشعر هذه المسؤولية التي لو أنزلت على الجبال بشموخها وعظمتها لانهارت وتصدّعت من خشية الله، في حين نجد الزباني قد وظّف هذه الجزئية من الآية في سياق جديد يتميّز بدلالة مغايرة لما ورد في الآيتين، ليكون بذلك قد استغلها في الإيحاء على حزنه العميق لمفارقة أهله ووطنه فلوحلّ بالجبال ما حلّ به من مصاب لدقت وكسرت وصارت هباء منتورا.

وبهذا يكون شاعرنا قد نهل من الآيتين في آن واحد حيث اقتبس اللفظ من الأولى والمعنى من الثانية. والحقيقة أنّ هذه الإحالة قد جسّدت لنا عظمة الهمّ الذي حبّاه الشاعر في صدره إلا أنّه بالغ في تضخيمه حين استحضر في ذهنه ذلك الأمر الذي تذرّ الجبال أمام عظمتها ألا وهو القرآن الكريم، وكلام الله المثل الأعلى.

ونجد "الزباني" في موضع آخر يرتبط لدرجة كبيرة بالسياق القرآني فيقول:

مَضَى الْعُمْرُ يَا حَسْرَتِي فِي الظَّلَا لِ وَاشْتَغَلَ الرَّأْسُ مِنْهُ مَشِيئًا⁽¹⁾

فالبيت يحيلنا إلى قوله تعالى على لسان زكريّا: "قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا"⁽²⁾، فهو يشكو ضعفه وهرمه إلى الله عزّ وجلّ مع تأكيد على تمسكه بالدعاء في حين نجد "الزباني" يشكو هو الآخر من عجزه وتقدمه في السن وندمه الشديد على تضييع العمر في الضلال، وربّما كان هذا هو الأمر موضع التفريق بين السّائقين إذ نجد أن زكريّا في الأوّل يبدو غير متخوّف لطغيان العمل الصّالح والدّعاء عكس "أبو حمّو"، لكن رغم هذا فإنّ شاعرنا قد حافظ على سياق الآية الكريمة سواء في معناها أو ألفاظها.

وفي إطار توظيف الألفاظ والمعاني القرآنية دائما نورد قولاً اعتمد فيه على كلام المولى جلّ ثناؤه ليحبر به عمّا شغل خاطره وحيّ قلبه الحزين لفراق والده الذي اختطفته يد الموت، يقول "أبو حمّو":

وَ نَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ قَدْ زُيِّنَتْ مِنْ دُرِّهَا الْمَنْظُومُ بِالتَّرْصِيعِ⁽³⁾

(1) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص: 366.

(2) سورة مريم، الآية: 4.

(3) - عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص: 334. و النّمارق المصفوفة: وسائد و مرافق يتكأ عليها موضوع بعضها إلى جنب بعض.

فالقارئ لهذا البيت ما إن ينتهي من قراءته حتى يجد نفسه محلقة تواقه لوسائد الجنة المترصة التي وعد الله بها عباده المتقين جزاء منه فيعيشوا عيشة هنيئة تفوق عيشة الملوك في الأرض، كيف لا وفيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت وما لم يخطر على قلب بشر إذ تبقى أجل من كل قول ووصف، وصفها خالقها فقال: "لَا تَسْمَعُ فِيهَا لَاغِيَةً، فِيهَا عَيْنٌ جَارِيَةٌ، فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ وَأَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ، وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ، وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ".⁽¹⁾

في حين نجد الشاعر قد حوّل سياق الآية إلى سياق خاص بعد امتصاصه والإفادة منه وتقديمه ضمن ما يتلاءم مع الموقف الشعوري الم عاش على إثر وفاة والده الذي رحل تاركا القصر الذي بناه في الدنيا بكل ما فيه، ومنه هذه التمارق التي رصعت بالدر.

ومن أشكال تعامل "الزباني" مع المصدر القرآني ما كان استلهاما للآية نتيجة ما خزنته ذاكرته من آيات أثرت في الذات المبدعة فختأتها في أعماقها، يقول شاعرنا مثلا:

وَسَيَلْتَنَّا لِلَّهِ حُبُّ نَبِيَّنَا بِصِدْقِ قُلُوبٍ لِلْقُبُولِ مَحَاجٍ⁽²⁾

فهذا البيت الشعري يذكرنا بقوله تعالى: "قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ"⁽³⁾، حيث يبدو شاعرنا على غير عادته في الأمثلة السابقة، ذلك أنه لم يوظف ألفاظ الآية وإنما سرتغل معناها استغلالا شعوريا ليعيد كتابته بأسلوبه الخاص محافظا على فحواها من أن حب الله يستوجب حب رسوله المصطفى صلى الله عليه وسلم.

ب- القصص القرآني :

وظف "أبو حمو" في شعره بعض القصص القرآنية التي يسجل عليها ارتباطه الوثيق بأسلوب القرآن الكريم، ولا شك أن هذه القصص الدينية "تثري الخيال، وتكثف المعنى وتجدد الماضي في شكل الحاضر، وتقوي الأسلوب وتنوعه فيمتزج الشعر بالقصة في تناسق لطيف وشكل جميل".⁽⁴⁾ ومن ذلك نورد مقطوعة ضمت العديد من قصص الأنبياء الوارد ذكرها في كتاب الله العزيز إذ يقول الشاعر:

يَا كَاشِفَ الضُّرِّ عَنْ أَيُّوبَ حِينَ دَعَا قَدْ مَسَّنِيَ الضُّرُّ فَانْكَشَفَ كُرْبَ كُلِّ شَيْءٍ
أَنْتَ الْمُنْجِي لِنُوحٍ فِي سَفِينَتِهِ وَمُخْرِجَ يُوسُفَ مِنْ ظُلْمَةِ اللُّجَجِ
يَا مَنْ وَقَى يُوسُفَ الصَّدِيقَ كُلَّ أَدَى لَمْ يَرْمَوْهُ بِحَبِّ ضَيِّقٍ حَرَجٍ
أَجَابَ يَعْقُوبَ لَمَّا أَنْ بَكَى وَشَكََا وَجَاءَهُ مِنْهُ لُطْفًا لَمْ يَخِلْهُ يَجْعَلِي
وَعَادَ بَعْدُ بِصِيرًا حِينَ هَبَّ لَهُ نَسِيمُ نَشْرِ الْقَمِيصِ الطَّيِّبِ الْأَرَجِ

(1) سورة الغاشية، الآية: (11 - 16).

(2) عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص: 377.

(3) سورة آل عمران، الآية: 31.

(4) علي عالية: "شعر الفلاسفة في الأندلس"، ص: 259.

أَنْجَى مِنَ النَّارِ إِبْرَاهِيمَ حِينَ رُمِيَ فِيهَا وَعَادَتْ سَلَامًا دُونَ مَا وَهَجَ
يَا مَنْ تَكْفَّلَ مُوسَى وَهُوَ مُنْتَبِذٌ بِالْيَمِّ فِي جَوْفِ تَابُوتٍ عَلَى لُجَجِ
وَأُمُّهُ مِنَ أَلِيمِ الشَّرِّوقِ وَالْهَرَّةِ فَنُؤَاذُهَا فَلَرِغٌ مِنْ شِدَّةِ الْوَهَجِ
يَا مَنْ أَعَادَ لَهَا مِنْ بَعْدِ مَا يَبْسَتْ مُوسَى وَقَرَّبَهُ فِي الْمُرْسَلِيِّ نَجِي⁽¹⁾

إنَّما ما نكاد ننتهي من قراءة هذه الآيات حتى نجد صدى القرآن الكريم عالقاً بالآذان والأذهان

وكانَّ هذه المقطوعة جاءت لتجمع هذه القصص التي اختلفت مواضعها وتوزعت بين السور والآيات،

وذلك راجع لهيمنة الأسلوب القرآني ممَّا جعله "يل" في النص الشعري ويصبح نصًّا مزاحاً ويغدو

الاقتراس نصًّا حالاً ويجهز على النص الشعري بحيث لا تسمع سوى صوت النص القرآني".⁽²⁾

"فأبو حمو موسى" من خلال البيت الأول يشير إلى قصة سيدنا أيوب الذي ابتلي في أمواله

وأولاده و جسده ، غير أنَّ الله استجاب لدعائه ففرَّج عنه كربه وعوَّضه عن كلِّ ما ابتلاه به. وهو ما

عبَّر عنه المولى عزَّ وجلَّ بقوله: "وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ ، فَاسْتَجَبْنَا

لَهُ فَكَشَفْنَا مَا بِهِ مِنْ ضُرٍّ وَآتَيْنَاهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُمْ مَعَهُمْ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَذِكْرَى لِلْعَابِدِينَ".⁽³⁾

ليشير في الشطر الأول من البيت الثاني لقصة سيدنا نوح في السفينة عندما نجاه الله من

الطوفان الذي سلَّطه على قومه نتيجة كفرهم وطغيانهم، إذ يقول تعالى : "فَكَذَّبُوهُ فَأَنْجَيْنَاهُ وَالَّذِينَ مَعَهُ

فِي الْفُلْكِ وَأَغْرَقْنَا الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا عَمِينَ".⁽⁴⁾

ليورد في الشطر الثاني قصة سيدنا يونس عليه السلام عندما ذهب مغاً ضالاً بسبب قومه فتوجَّه

إلى البحر وركب سفينته، غير أنَّها سرعان ما اضطربت وثقلت بما فيها ممَّا استوجب على ركبائها

الاقتراع لإلقاء أحدهم في البحر ليشاء الله لأمر عظيم يعلمه أن يكون هذا الشخص هو يونس عليه

السلام، حيث ابتلعه حوت عظيم أمره الله ألا يأكل له لحماً ولا يهشم له عظماً، فاستقرَّ في جوفه حتى

حسب أنَّه قد مات، وحرَّك جوارحه فتحركت، فخرَّ ساجداً لعبادة الله الواحد الأحد. وهذا ما عبَّر عنه

المولى بقوله: "وَذَا النُّونِ إِذْ ذَهَبَ مُغَاضِبًا فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ

سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ ، فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ وَكَذَلِكَ نُنَجِّي الْمُؤْمِنِينَ".⁽⁵⁾

أمَّا البيت الثالث فأشار فيه لقصة سيدنا يوسف و للكيد الذي دبره له إخوته عندما ألقوه في

الجب، وهذا ما أخذه من قوله تعالى : " قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غِيِّ ابْلِ الْجُبِّ

(١) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزباني"، ص: 362-363.

(٢) ينظر: تركي المغيض: "التناص في معارضات البارودي"، ص: 120.

(٣) سورة الأنبياء، الآية: (83-84).

(٤) سورة الأعراف، الآية: 64.

(٥) سورة الأنبياء، الآية: (87، 88).

يَلْتَقِطُهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ" ⁽¹⁾. لبيّن لنا الشاعر في البيت الذي يليه حالة والده بعد تلقّيه نبأ موته، إذ دخل في دوامة من الحزن والبكاء فلجأ إلى خالقه يبتّه حزنه و شكواه عساه يفرّج عنه همّه، يقول تعالى: "قَالَ إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَ حُزْنِي إِلَى اللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ" ⁽²⁾، فالعودة إلى الله والإجابة إليه بقلب مخلص متيقّن من إجابة الدّعاء لا تردّ مسلماً أبداً فقد عادت المياه لمجاريها واسترجع يعقوب بصره بعودة فلذة كبده إليه: "وَلَمَّا فَصَلَ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَا أَنْ تُفَنِّدُون، قَالُوا تَاللَّهِ إِنَّكَ لَفِي ضَلَالِكَ الْقَدِيمِ فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ". ⁽³⁾

لينتقل "الزّياني" في البيت السادس إلى قصّة سيدنا إبراهيم عليه السّلام حين ألقى به قومه في النّار جرّاء رفضه للأصنام التي كانوا يعبدونها ودعوته لهم للتخلّص منها والتّوجه لعبادة الواحد الأحد، وهي قصّة أعاد -الشاعر- صياغتها بأسلوبه الذي لم يخرج عن أسلوب القرآن وبدأ متأثراً به أيّما تأثّر، حيث يقول عزّ وجلّ: "قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ، قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ". ⁽⁴⁾

ليعرض قصّة سيدنا موسى الذي حفظه الله برعايته وهو صغير عن د ما ألقته به والدته في اليم بعد أن أوحى لها ربّها بذلك وهو ما عبّر عنه القرآن الكريم بقوله عزّ وجلّ: "وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّ مُوسَىٰ أَنْ أَرْضِعِيهِ إِذًا وَخَفَتْ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَ جَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ". ⁽⁵⁾

ليصوّر لنا الشاعر بقوله:

وَأُمُّهُ مِنَ أَلِيمِ الشَّوْقِ وَالْهَمِّ فُؤَادُهَا فَارِغٌ مِنْ شِدَّةِ الْوَهَجِ. ⁽⁶⁾

حالة أمّه التي غدت مشتاقة لقرّة عينها، وهي الحقيقة التي استوحاها من قوله تعالى: "وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَىٰ فَارِغًا إِنْ كَادَتْ لَتُبْدِي بِهِ لَوْلَا أَنْ رَبَطْنَا عَلَىٰ قَلْبِهَا لِتَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ" ⁽⁷⁾، ليعيد الله برحمته ابنه ابنه بعدما يئست بل وجعله من المرسلين:

يَا مَنْ أَعَادَ لَهَا مِنْ بَعْدِ مَا يَيْسَتْ مُوسَىٰ وَقَرَّبَهُ فِي الْمُرْسَلِينَ نَجِي ⁽⁸⁾

⁽¹⁾ سورة يوسف، الآية: 10.

⁽²⁾ سورة يوسف، الآية: 86.

⁽³⁾ سورة يوسف، الآية: 94.

⁽⁴⁾ سورة الأنبياء، الآية: 68-69.

⁽⁵⁾ سورة القصص، الآية: 6.

⁽⁶⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حو موسى الزّياني"، ص: 363.

⁽⁷⁾ سورة القصص، الآية: 9.

⁽⁸⁾ عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص: 363.

وهو بيت كسابقيه جاء كإعادة صياغة للآية القرآنية ، إذ أح النأ إلى قوله تعالى: "فَرَدَدْنَاهُ إِلَى أُمِّهِ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ وَلِتَعْلَمَ أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ" ، وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَ اسْتَوَى أُنْيُنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا وَ كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ".⁽¹⁾

ليبقى شاعرنا " أبو حمّو " واحدا من أولئك الشعراء الذين نهلوا من القرآن الكريم سـواء باقتباس آلياته أو الاستفادة من قصصه لأنّه كان و لا يزال " مصدرا من مصادر البلاغة المتميّزة ومنه لا عذبا يردونه ويغذّون عقولهم وأرواحهم منه ويفيدون منه في بلو رة مواقفهم ووجهات نظرهم لأنّه يحمل للإنسان في كلّ زمان ومكان دلالات لا متناهية ويفسّر أشياء تمسّ حياة الإنسان".⁽²⁾

ج- الحديث النبوي الشريف:

كان الحديث النبوي الشريف رافدا آخر من روافد التراث الديني الّذي ترك بصمته في إبداعات الشعراء الذين التفتوا إليه وأقبلوا بشغف على فهم المعاني الجديدة الّتي جاء بها ، فالحديث الشريف كان "مكمّلا للقرآن وخاصة حين تجمل أحكامه أو ينبهم المراد من معنى بعض الآيات".⁽³⁾ ولا شكّ أنّ أحاديث المصطفى كغيرها من النصوص الدينيّة "تثري النصّ الشعري وتضفي عليه هالة قدسيّة وتعمّقه، وتقوّي معناه، وتهيئ المتلقّي لاستقباله، وتسبغ عليه جمالا روحيا، وسحرا بيانيا".⁽⁴⁾ فلا عجب إذن أن يضمّنوها أشعارهم.

ولو رجعنا إلى الشعر المدرّس لوجدنا أن "أبو حمّو" قد وظّف في غير ما موضع من شعره أقوال سيّد الخلق صلّى الله عليه وسلّم، ولتأمل قوله مثلا:

خَيْلِي لِلْخَيْرِ مَلْجَمَةٌ وَكَذَا لِلْحَرْبِ وَلَا تَسَلِ⁽⁵⁾

فهذا البيت يلتقي مع الحديث الّذي تحدّث عن أهمية الخيل من حيث أنها جالبة للمنافع والخيرات، وهي الّتي قال فيها رسولنا الكريم: "الْخَيْلُ مَعْقُودٌ بِنَوَاصِيهَا الْخَيْرُ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ"⁽⁶⁾ فسياق البيت تقاطع مع سياق الحديث في استغلال الخيل للخير.

ونسجل تأثر "أبو حمّو" بأحاديث رسولنا الكريم في قوله أيضا :

وَأَنَا لِلطُّفْلِ كَوَالِدِهِ وَأُسُوقُ الشَّيْخِ عَلَى مَهْلٍ⁽⁷⁾

⁽¹⁾ سورة القصص، الآية: (12، 13).

⁽²⁾ تركي المغيض: مقال: "التناص في معارضات البارودي"، ص 118.

⁽³⁾ شوقي ضيف: "تاريخ الأدب العربي - العصر الإسلامي"، دار المعارف، مصر، د.ط. د.ت، ص: 35.

⁽⁴⁾ علي عالية: "شعر الفلاسفة في الأندلس"، ص: 255.

⁽⁵⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي"، ص: 311.

⁽⁶⁾ أبو الحسين مسلم بن الحجاج النيسابوري: "صحيح مسلم"، تج: محمّد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، ج 3، د ط، د ت، ص:

1492 - 1493.

⁽⁷⁾ عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص: 310.

فهو هنا يفتخر برفق هالذي مسّ الصّغير والكبير على حد سواء، وكأنّه قبل أن ينشد هذا البيت الشعري نظر من طرف خفيّ إلى قوله صلى الله عليه وسلّم: "لَيْسَ مِنَّا مَنْ لَمْ يَرْحَمْ صَغِيرَنَا وَيُوَقِّرْ كَبِيرَنَا".⁽¹⁾

ولعل استيعابه لهذا الحديث أمر جليّ وواضح كلّ الوضوح، إذ امتصّ فحواه ثم أعاد صياغته مع الحفاظ على المغزى العام من ضرورة رحمة الصّغير وتوقير الكبير.

ويشهد على هذا التأثير أيضا حفاظه على ترتيب المعاني كما وردت في الحديث، فلم يقدّم الكبير على الصّغير. ليكون هذا البيت بمثابة إصرار على الانضواء تحت لحاف هذا الدّين. ففي حين نفى رسولنا الكريم صفة الإسلام عن عديم الرّفق و اللّين نجد "أبو حمّو" يثبتاته هذه الصّفة لنفسه يؤكّد على انتسابه لديانتنا السمحاء.

و قد نجد "أبو حمّو" يعزّز رؤيته التي استوحاها من كلام المولى عزّ و جلّ بكلام الرّسول الذي لا ينطق عن الهوى، لتصبح عنده يقينا ثابتا لا يتزعزع كمثل قوله:

وَسَيَلْتُنَا لِلَّهِ حُبُّ نَبِيِّنَا بِصِدْقِ قُلُوبٍ لِلْقُبُولِ مَحَاجٍ²

ففضلا عن تأثّره بالقرآن في تكوين هذه الرّؤية — كما رأينا سابقا — نجده يبدو متأثرا بالحديث الشّريف أيضا؛ ذلك أنّ هذا البيت يحيلنا إلى قوله صلى الله عليه و سلّم: "لَا يُؤْمِنُ أَحَدُكُمْ حَتَّى أَكُونَ أَحَبَّ إِلَيْهِ مِنْ وَالِدِهِ وَ وَلَدِهِ وَ النَّاسِ أَجْمَعِينَ"⁽³⁾.

ثانيا: التراث الشعري العربي

إذا كان لقب الشّاعر قديما لا يحظى به إلّا من جا دت عليه شياطين واد عبقر بالإنهام، فإنّ مختلف النّقاد والدارسين اليوم أبطلوا تلك النّظرة بقدرات الشّاعر وكذا موروثه الشعري عندما رأوا أنّ أكثر المبدعين أصالة من "وجد الإبداع عنده تربة صالحة ينمو فيها في مرحلة 1 لإفراخ أو التّكوين، وهذه التّربة ليست سوى قراءات الشّاعر الكثيرة وتأمّلاته المختزنة في الذاكرة".⁽⁴⁾

ولا شكّ أنّ حقيقة استدعاء مختلف الإبداعات الشعريّة لبعضها البعض سرعان ما تتحوّل إلى يقين ثابت عندنا إذا عزّزناها باعترافات الشّعراء أنفسهم أمثال "زهير بن أبي سلمى" الذي يقرّ شعرا بوجود هذه الإعارة:

(1) التّرمذي أبو عيسى محمّد بن عيسى بن سورة: "سنن التّرمذي"، تح: كمال يوسف الحوت، دار الفكر، بيروت لبنان، د. ط، 1988، ج 4، ص: 283.

(2) عبد الحميد حاجيات: المرجع السّابق، ص: 377.

(3) البخاري أبي عبد الله، محمّد بن إسماعيل: "صحيح البخاري"، شرح و تحقيق: قاسم الشّماعي الرّفاعي، دار القلم، بيروت، لبنان، ط 1، 1987، المجلّد: 1، ج: 1، ص: 70.

(4) عبد الله التّطاوي: "قصيدة المدح العباسيّة بين الاحتراف و الإمارة"، ص: 26.

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا مُعَارَا أَوْ مُعَادَا مِنْ لَفْظِنَا مَكْرُورًا⁽¹⁾

و"أبو حمّو موسى الزباني" كغيره من الشعراء استدعى نصوصا كثيرة من تراثنا الشعري العربي، ووظفها في شعره بعد أن اتخذ موقفا انتقائيا منها إذ كان تعامله معها هي الأخرى متنوعا، يتقاطع نصّه مع سياق بعضها ويختلف مع سياق البعض الآخر. كما قد يتدخل في النصّ المستدعى بالتغيير والتحوير.

ومن الأمثلة التي تعكس تأثره الكبير بالتراث ما قاله في وصف فرسه:

مَكْرَرٌ بِيَوْمِ الْحَرْبِ لَا يَشْتَكِي الْوَنَى مَفَوًّا إِذَا طَالَتْ عِظَامُ الْهَزَاخِ⁽²⁾

فالقارئ لهذا البيت سرعان ما يجد اسم "امرؤ القيس" حاضرا في ذهنه ومن منا لا يعرف بيته الشهير الذي قاله في الصدد نفسه:

مَكْرَرٌ، مَفَرٌّ، مُقْبِلٌ، مُدْبِرٌ، مَعَا كَجُلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّ السَّيْلُ مِنْ عَلٍ⁽³⁾

فهما يلتقيان في نسبة صفة السرعة للفرس حتى لا يتبين رائيه إقباله وإدباره وبهذا يكون "أبو حمّو" قد أخذ من بيت "امرؤ القيس" لفظتي "مكرّر" و"مفرّ" كما أخذ المعنى كاملا. ويقول "أبو حمّو":

يَا رَبِّ ذُنُوبِي قَدْ عَظُمَتْ فَأَمْنُنْ بِالْعَفْوِ لُمُجْتَرِمٍ

فَالْعَفْوُ إِلَهِي مِنْكَ وَإِنَّ الدَّنْبَ وَحَقَّكَ مِنْ شِمِي⁽⁴⁾

فهذا القول يذكرنا بأبيات كثيرة راح الشعراء يثنون فيها شكواهم إلى الله كي يغفر لهم أوزارهم ويمنّ عليهم بعفوه، ولعلّ أوّل ما يبتدر إلى أذهاننا منها أبيات "أبي نّوّاس" التي نسجت على الشاكلة نفسها:

يَا رَبِّ إِنَّ عَظُمَتْ ذُنُوبِي كَثْرَةً فَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنَّ عَفْوَكَ أَعْظَمُ

إِنْ كَانَ لَا يَرْجُوكَ إِلَّا مُحْسِنٌ فَبِمَنْ يَلُودُ وَيَسْتَجِيرُ الْمُجْرِمُ⁽⁵⁾

كما يذكّرنا بأبيات "أبو العتاهية" التي كانت بمثابة صرخة زهديّة توجه بها أثناء مرض موته إلى بارئته، يلتمس منه رحمته وعفوه إذ يقول:

إِلَهِي لَا تُعَذِّبْنِي فَإِنِّي مُقِرٌّ بِالَّذِي قَدْ كَانَ مِنِّي

(1) شوقي ضيف: "تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي"، دار المعارف، مصر، ط 7، د.ت، ص: 226.

(2) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص: 301. و المكرّر: هو الكثير الإقبال. أما المفّر: فهو الكثير الإدبار.

(3) امرؤ القيس: "الديوان"، ص: 45.

(4) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص: 342.

(5) أبو نّوّاس: "الديوان"، تح: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1998، ص: 532.

فَمَإِلَيْ حِلَّةٍ إِلَّا رَجَاعِي لِعَفْوِكَ إِنَّ عَفْوَتَ وَحُسْنُ ظَنِّي
وَكَمْ مِنْ زَلَّةٍ لِي فِي الْخَطَايَا وَأَنْتَ عَلَيَّ ذُو فَضْلٍ وَمَنْ⁽¹⁾

وبالقي شاعرنا مع هذا الأخير - أبو العتاهية - في موضع آخر يفتخر فيه بنفسه فيقول:

وَأَنَا مُوسَى وَأَبُو حَمُو أَصْلَحُ لِلْمُلْكِ وَيَصْلُحُ لِي⁽²⁾

في حين يقول "أبو العتاهية" في المهدى مادحا:

أَتَتْهُ الْخ-لَافَةُ مُنْقَادَةً إِلَيْهِ تُج-رَّرُ أَذْيَالَهَا

وَلَمْ تَكْ تَصْلُحْ إِلَّا لَهُ وَلَمْ يَكْ يَصْلُحْ إِلَّا لَهَا⁽³⁾

أما قوله :

فَصَارَتْ مَلُوكُ الْأَرْضِ تَأْتِي مُطِيعَةً إِلَى بَابِنَا تَبْغِي التَّمَّاسَ الْمَكَارِمَ⁽⁴⁾

فيحيلنا إلى البيت الشعري الذي مدح فيه "المتنبي" سيف الدولة فجعله سيد الملوك من شاق هوفارقه

هلك ومن وادعه لقيه ساجدا حيث أنشد قائلا:

تَظَلُّ مَلُوكُ الْأَرْضِ خَاشِعَةً لَهُ تُفَارِقُهُ هَلْكَى وَتُلْقَاهُ سُجَّداً⁽⁵⁾

ومن أمثلة تأثره "بالمتنبي" أيضا قوله:

الْمَاءُ وَالنَّارُ مَجْمُوعَانِ فِي كَبْدِي فَاعْجَبْ لِصِدِّينِ فِي قَلْبٍ قَدْ ائْتَلَفَا⁽⁶⁾

فهو أنشد هذا البيت في رثاء والده، إذ نجده يتعجب فيه من اجتماع المشاعر المتناقضة في

كيانه، حيث امتزج الشعور باللوعة والأسى لفقدان هذا العزيز بشعور السكينة والصبر، وهو شيء نادر

تماما كاجتماع الماء والنار، وفي هذا إحالة لبيت المتنبي الذي أنشده هو الآخر في رثاء جدته لأمه

التي كان يحبها حبا جما، وكانت تبادله بدورها هذا الشعور لدرجة أن فرحة تلقيها كتابه وهو بعيد عنها

قتلتها، مما جعله يدرك أن الحظ في هذه الدنيا لا يجتمع مع الفهم كاستحالة اجتماع الماء والنار معا،

وفي هذا يقول:

وَمَا الْجَمْعُ بَيْنَ الْمَاءِ وَالنَّارِ فِي يَدِي بِأَصْعَبَ مِنْ أَنْ أَجْمَعَ الْجِدَّ وَالْفَهْمَا⁽⁷⁾

ويلتقي شاعرنا في قوله:

(1) أبو العتاهية: "ديوان أبي العتاهية"، وزارة الثقافة، بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، د.ط، 2007، ص: 425.

(2) عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص: 311.

(3) أبو العتاهية: "الديوان"، ص: 375.

(4) عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص: 307.

(5) المتنبي أبو الطيب أحمد بن الحسين: "ديوان أبي الطيب المتنبي"، شرحه وكتب هوامشه: مصطفى سبيتي، دار الكتب

العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ج 1، ص: 123.

(6) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزباني"، ص: 338.

(7) المتنبي: "الديوان"، ص: 221.

فَأَنْصَبَ إِلَى الْحَرْبِ مَيْدَانًا تَشِيبُ لَهُ سُودُ الدَّوَابِّ بَيْنَ الْحَرْبِ وَالْحَرْبِ⁽¹⁾

مع البحر ي حينما جعل - مثله - للموت ذوائبا سودا، حيث يقول هذا الأخير:

يَبِيدُونَ السُّلْطَانَ شَاكٍ سِلَاحَهُ بَعْقَتِهِمُ وَالْمَوْتُ سُودٌ ذَوَائِبُهُ⁽²⁾

وإذا كان "أبو حمو" قد التقى مع بعض الشعراء في هذه الأبيات بوعي أو بغير وعي فلننا نجده في قصيدة "السيف أصدق إنباء"، التي مطلعها:

السَّيْفُ أَجْدَرُ وَالْخَطِيُّ مِنْ خُطْبٍ فِيهَا اللُّجَاجُ وَقَوْلٌ غَيْرُ مُنْتَسِبٍ
خَطُّ الْكَتَائِبِ لَا خَطُّ الْكِتَابِ بِهَا جَلِيَّةُ الْأُمِّ رِ عِنْدَ السُّمْرِ وَالْقُضْبِ⁽³⁾

يتعمد نسجها على شاكلة قصيدة "أبي تمام" التي مطلعها:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنْ الْكِتَابِ فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْحَدِّ وَاللَّعِبِ
يَبِضُّ الصَّفَائِحَ لِأَسْوَدِ الصَّحَائِفِ فِي مُنُونِهَا جَلَاءُ الشَّكِّ وَالرَّيْبِ⁽⁴⁾

حيث تعدى ذلك التقاطع البيت الواحد إلى القصيدة بأكملها، كما تعدى من الالتزام ببعض اللفظ والمعنى إلى الالتزام بهم معا. ففضلا عن الألفاظ المتشابهة بين الموضوعين كان المعنى الذي جاء به الشاعران واحدا كذلك من أن السيوف وحدها من تجلو الشك وتبعد الريب لا كتب المنج من التي تأذن بالوقت المناسب لتحقيق النصر على الأعداء.

ونسجل حضور هذا التقاطع الذي يمس أكثر من بيت في موضع آخر يقول فيه:

يَا مَنْ يُجِيبُ نِدَا الْمُضْطَرِّ فِي الدِّيَجِ وَيَكْشِفُ الضُّرَّ عِنْدَ الضِّيقِ وَ الْهُوجِ
وَلُطْفُ رَحْمَتِهِ يَأْتِي عَلَى قَطِ إِذَا الْقِنُوطُ دَعَا يَا أَرْمَةَ الشُّفْرِجِيِّ⁽⁵⁾

فالبيت الثاني يحيلنا إلى قول "أبو الفضل يوسف ابن النحوي" في قصيدته الشهيرة "المنفرجة":
إَشْتَدِي أَرْمَةً تَنْفِرِي قَدْ آذَنَ لَيْلُكَ بِالْبَلَجِ⁽⁶⁾

حيث دارت فكرة البيتين حول تشبث الشاعران بالإيمان من أن العسر يتبعه يسر و أن الصفاء لا محالة آت مهما طالت مدة تلبد السماء بالغيوم.

كما يذكرونا بقول "ابن الفارض":

(1) عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص: 324. و الحرب: المنازلة و المقاتلة. أما الحرب: فيعني الموت.

(2) البحر: "الديوان"، تحقيق: محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 1999، ج 1، ص: 107.

(3) عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص: 323.

(4) أبو تمام: "ديوان أبي تمام"، شرح: الخطيب التبريزي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط 1، المجلد 2001، ج 1، ص: 32.

(5) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزباني"، ص: 362.

(6) الغبريني أبو العباس أحمد بن أحمد: "عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية"، تحقيق: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 2، 1981، ص: 272.

أَصْبَحْتُ فِيكَ كَمَا أَمْسَيْتُ مُكْتَبًا وَلَمْ أَقُلْ جَزَعًا: يَا أَرْمَهُ انْفَرَجِي (1)

غير أنّ التأمّل في هذا البيت يجعلنا نلاحظ أن بيت "أبو حمّو" يلتقي معه في اللفظ فقط في حين يختلف عنده في المعنى، ممّا يعكس لنا سعة ثقافته الشعرية من جهة، ومن عدم وقوفها حائلًا في الحفاظ على شخصيته ورؤيته الخاصة من جهة أخرى، إذ أ ثبت استدعاؤه لهذين البيتين المتخالفين في المعنى من براعته الفنية في خلق هويّة الفكرة الجديدة المتلبّسة بالأداء دون أن تكون مجرد نسخ لما أخذه من هذين الشاعرين اللذين راض القول على مثالهما.

وقد يتعامل شاعرنا "أبو حمّو" مع النصّ الشعري بامتصاص بع ض ألفاظه مع إضافة ش ذرات تحويلية تجعل المعنى متنسقا مع الموقف الذي هو بصدد التعبير عنه مع الحفاظ على طابع التشابه الشكلي مع البيت المتعامل معه ومن أمثلة ذلك قوله:

وَتَرَى الْفَوَارِسَ دَائِرَاتٍ بِالْعَدَى تَسْقِي لَوَارِدَهَا نَقِيعَ الْحَنْظَلِ (2)

فهو أخذه من قول "عنتر بن الشّداد":

وَالْحَيْلُ سَاهِمَةُ الْوُجُوهِ كَأَنَّمَا تُسْقَى فَوَارِسُهَا نَقِيعَ الْحَنْظَلِ (3)

حيث نلاحظ أن "أبو حمّو" قد امتصّ الشطر الثاني من بيت "عنتر" ووظّفه في نفس الشطر من بيته الجديد مع إدخال بعض التّغيير في اللفظ الذي لحقه تغيير في المعنى؛ ففي حين وصف "عنتر" الخيول بالعبوسة حتّى تراءى له أنّ فرسانها سقوا كأس الحتوف من قبل الأعداء، نجد "أبو حمّو" قد أخذ هذا التّركيب ليستغلّه في حديثه عن الفوارس فكان التّغيير الطّفيف الذي أحدثه في الشطر الثاني معبرًا عن فكرته الخاصّة التي صوّرت شجاعة فرسانه الذين أذاقوا الأعداء كأس الموت. ورغم تشابه نسيج البيتان إلّا أنّنا نلمس براعة "أبو حمّو" في تعامله مع البيت السابق وذلك حينما جعل الألفاظ الأصليّة متناسخة في روح بيته الشعري الجديد.

ويقول "أبو حمّو" أيضا :

حَيَاتِي وَمَوْتِي فِي هَوَاكُم وَإِنِّي أَعْلَلُ نَفْسِي فِيكُمْ بِالْأَمَانِي (4)

فهذا البيت على ما نراه فيه من دقة وحسن قد نشأ من خلال الانفتاح على قول "الطّعزائي" في

لامية العجم:

أَعْلَلُ النَّفْسَ بِالْأَمَالِ أَرْقُبُهَا مَا أَضْيَقَ الْعَيْشَ لَوْلَا فُسْحَةُ الْأَمَلِ (5)

(1) ابن الفارض: "الديوان"، تح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 3، 2002، ص: 98.

(2) عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص: 296.

(3) حتّا الفاخوري و جماعة من الأساتذة: "منتخبات الأدب العربي"، مطبعة الملكيّة البولسيّة، بيروت، لبنان، ط 5، 1970، ص: 44.

(4) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّباني"، ص: 346.

(5) حتّا الفاخوري: "منتخبات الأدب العربي"، ص: 376.

حيث استنتق هذا البيت فحوّر الشّطر الأوّل منه ثمّ جعله مندمجا في بناء بيته الجديد الذي عبّر عن سياق خاصّ به، فبينما يمّني "الطّعزائي" نفسه بالتماس الصّبر لهجر الخلّان والأحاب يمنيها "الزّياني" بزيارة حبيب واحد هو الرّسول صلّى الله عليه وسلّم.

وقد نجد "أبو حمّو" يتحرّر من ذلك التشابه اللفظي بين نصّه الجديد والنّص المستنتق ويتشبّث في الوقت نفسه بالمعنى القائم في ذهنه بالحفظ والذاكرة، ومن أمثلة ذلك قوله في التحذير من الاغترار بالدنيا الزّائفة المخادعة:

وَتُزْرِي بِي الدُّنْيَا نُورَ غُرُورِهَا فَكَمْ نَقَضْتُ عَهْدًا وَكَمْ نَشَرْتُ عِقْدًا⁽¹⁾

وهذا ما يحيلنا على أبيات شعريّة كثيرة تصبّ في القالب نفسه مثل قول "عديّ بن زيد العبادي":

أَمْ لَدَيْكَ الْعَهْدُ الْوَثِيقُ مِنَ الْأَيَّامِ أَمْ أَنْتَ جَاهِلٌ مَغْرُورٌ؟⁽²⁾

وهو بيت يندرج ضمن أبيات أنشدها هذا الشّاعر المسيحي بعد أن تأمل حال الدنيا فرأى أنّ كلّ ما فيها زائل، وكلّ من عليها فان، وأنّه ليس له منها سوى العمل الصالح. ويذكرنا في قوله:

وَمَنْ يَبْغِ ذِكْرَ الْمَعْلَوَاتِ وَنِيْلَهَا يُسَاوِ بِحُلُوِّ الشَّهْدِ مَرَّ الْعَلَاقِمِ⁽³⁾

بقول "صفّي الدين الحلّي" الذي توجّه به للملك النّاصر مادحا ومحرضا إيّاه على الحيطة والحذر من غدر المغول:

لَا يَمْتَطِي الْمَجْدَ مَنْ لَمْ يَرْكَبِ الْخَطَرَا وَلَا يَنَالُ الْعُلَى مَنْ قَدَّمَ الْحَذَرَا
وَمَنْ أَرَادَ الْعُلَى عَفْوًا بِلَا تَعَبٍ قَضَى وَلَمْ يَقْضِ مِنْ إِذْرَاكِهَا وَطَرَا
لَا بُدَّ لِلشَّهْدِ مَنْ نَحَلَ عَيْنَهُ لَا يَجْتَنِي النَّفْعَ مَنْ لَمْ يَحْمِلِ الضَّرَرَا⁽⁴⁾

حيث التقى الشّاعران في المعنى من أن تس نَم ذروة المجد وبلوغ المعالي لن يتحقّق إلا بالصّبر والإصرار على تحقيق الهدف المنشود رغم كلّ العقبات، لأنّ طريق المجد صعب معبّد بالأشواك، لا نجده محفوظا بالورود والمشجّعين بقدر ما نجده محفوظا بالمخاطر والمشبّطين.

ومن خلال ما عرضنا من أمثلة شعريّة في إطار تأثّر "أبو حمّو" بالتراث الشعري العربي نقول إنّ كثرتها وإطلاقتها على مختلف العصور الأدبيّة تعكس لنا مدى ثقافته وسعة اطلاعه على التراث من جهة، كما تنمّ عن ذوقه الشعري من جهة أخرى، ذلك أنّ تعامله مع هذا التراث بدا انتقائيا، إذ اختار القمم الشعريّة الشّامخة في أدبنا العربي وأقام معها هذه العلاقات اللّغوية.

(1) عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص: 381.

(2) حتّا الفاخوري: "المرجع السابق، ص: 51.

(3) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياني"، ص: 318.

(4) حتّا الفاخوري: "منتخبات الأدب العربي"، ص: 490.

ثالثاً : التّراث التاريخي

وظّف "أبو حمّو" التراث التاريخي في شعره فاستدعى شخصيات تاريخيّة ارتبطت بمواقف معيّنة حدثت في الماضي فاشتهرت بها على مرّ العصور، ولا شك أنّ توظيفها هو "إعادة ذلك الماضي بوجه جديد من خلال رؤية ذاتية جديدة تستوعبه وتفكّكه ثمّ تصوّغه بأسلوب فنيّ يجعله جزءاً من بناء النصّ الجديد، يدخل في صميم نسيجه اللّغوي والفكري والعاطفي، وبذلك (...) يصبح النصّ الجديد فيه عبق التّاريخ وواقع الحاضر وطموح المستقبل، ولا يفهم إلاّ من خلال هذه العناصر الثلاثة".⁽¹⁾

فتوظيف هذا النوع من التراث يتطلّب من المبدع -إذن- اطلاعاً واسعاً عليه ودراية كبيرة بفنون اللّغة حتّى يتمكّن من وضع ما أخذه منه بصورة طبيعيّة في جسد القصيدة. أمّا المتلقّي فإنّه لن ينتبه لهذا التّوظيف إلاّ إذا كان مطلعاً عليه من قبل هو الآخر، فيصادق على استعماله الجديد وبهذا فقط يدرك جماليته .

ومن صوّر استحضار التراث التاريخي عند "أبو حمّو موسى" قوله :

وَإِنِّي لَمُفْنِيهِمْ وَمُفْنِي جُمُوعِهِمْ وَهَإِذَا مَا قَدْ شَيَّدُوا مِنْ مَعَاصِمِ
سُطَيْحٍ وَشَقٍّ خَبَرُوا فِي جُفُورِهِمْ بِذَلِكَ حَقًّا تَحْتَ حُسْنِ التَّرَاجِمِ⁽²⁾

فتوظيفه للكاهن "سطيح" والعرفان الجاهليين "شق" في البيت الثاني لم يأت به لغرض الإخبار عن مهنتهم هذه، وإنّما وظّفه في سياق جديد يتماشى ومواقفه الشعورية ليعزّزه بحسن اختياره لموقعه في البيت، ممّا جعله يبدو منسجماً مع باقي الأجزاء وخادماً للمعنى الجديد الذي أراد التعبير عنه وهو الفخر بالشّجاعة التي يتمتّع بها عندما كان متيقّناً من الفوز على الأعداء لأنّ سطيح وشقّ أخبروا بذلك في كتب العصور القادمة.

ويقول أيضاً :

كَذَا دَأْبُنَا لِلْقَاصِدِينَ مَحَلَّنَا حَمَى وَنَدَى يُنْسَى بِهِ جُودُ حَاتِمِ⁽³⁾

(١) علي عالية: " شعر الفلاسفة في الأندلس "، ص: 270.

(٢) عبد الحميد حاجيات: " أبو حمّو موسى الزّياتي "، ص: 308.

وسطح: اسمه الحقيقي ربيع ابن ربيعة، وهو كاهن اشتهر بالتنجيم مع صنوه شقّ. و تقول الأساطير أنّه كان دوماً منسطحاً على الأرض؛ لا يستطيع القيام، ولا حتّى الجلوس. وقد عمّر مدّة طويلة من الزمن. أما شقّ: فبعد مع سطح من أشهر الكهّان أيام الجاهلية، و تقول الأساطير أنّ شقّاً كان بيد واحدة و رجل واحدة و عين واحدة؛ وقد عمّر طويلاً هو الآخر.

و الجفور: هي الكتب التي سجّل فيها مؤلّفوها أخبار العصور القادمة.

(٣) عبد الحميد حاجيات: المرجع نفسه، ص: 321.

و حاتم الطّائي: اسمه الحقيقي حاتم بن عبد الله بن سعد الطّائي، و يعدّ من فحول الشعراء، لم يدرك الإسلام إلاّ أنّه اشتهر بالجوّد فأصبح أحد الثّلاثة المشتهرين به في الجاهليّة، وهم: حاتم الطّائي و هرم بن سنان و كعب بن مامة .

كان "حاتم الطائي" رجلاً عربياً شديداً الكرم والجود فأصبحت هذه الصفة لصيقة به ومرتبطة باسمه منذ ذلك العهد إلى يومنا هذا ومع هذا فإن جود "أبو حمّو" أكبر بكثير لدرجة أنّ جود "حاتم" ينسى ويغفل عن ذكره أمامه.

والشاعر هنا لم يجعل هذا التوظيف يغتصب مكانه في بيته الجديد، وإنما أدمجه في جسد القصيدة فصار من أعضائها، ولا شك أنّه كان بارعاً في تعامله مع هذه الشخصية التاريخية إذ لم يوظفها لذاتها وإنما لجودها، ليتخذ هذه الصفة فيها جسراً متيناً ينقله إلى السياق الجديد الذي وظفها فيه وهو الفخر بجوده.

وفي إطار الفخر دائماً يقول :

وَأَنَا لِلْحَرْبِ كَعَنْتَرِهَا وَأَنَا فِي السَّلْمِ أَخُو جَدَلٍ⁽¹⁾

فريغم أنّه خفف من غلوائه في هذا الفخر عن دما جعل نفسه كعنتره إلا أنّ عدم تحديده للصفة التي يشترك فيها معه قد يجعل المتلقي يقع في ورطة الإبهام التي من دون شك لن يشفع له فيها غير ثقافته التاريخية ومعرفته السابقة من أنّ "عنتره بن شدّاد العبسي" إلى جانب شاعريته كان ذلك البطل المغوار الذي خلق لميدان القتال فقد كافح كفلاحاً نسجت حوله الأخبار والأساطير وصار ملء الزمان والمكان، لذلك لم يكن التوظيف التاريخي لهذه الشخصية البطولية مقصوداً لذاته وإنما لإعطاء فكرة واضحة عن بسالة "أبو حمّو"، إذ هو أهل الحرب في وقت الجد.

ويقول "أبو حمّو" في موضع آخر:

وَلَا رَقِيبٍ وَلَا وَاشٍ يَطُوفُ بِنَا إِلَّا الْحِسَانُ بِأَصْوَاتٍ وَأَلْحَ كَانِ
هُمْ سَبَوْنِي وَلَكُمُ اسْبُؤُوا لِدِي خَطَرٍ مِنْ الْمُلُوكِ وَحُبِّي الْيَوْمَ بُرْهَانِي
قَدْ كَانَ فِيمَا مَضَى قَبْلِي وَإِنْ جَهِلْتُ مَوْلَى حُبَابٍ وَكَسْرَى نُوشَرَانٍ⁽²⁾

إنّ التأثير بالتراث التاريخي يبدو لنا جلياً من خلال الشطر الثاني من البيت الأخي ر "مولى حباب وكسرى نوشران". وإذا كان الشاعر في هذه الأبيات لم يستدع هاتين الشخصيتين اعتباطياً وجاء بهما قصد الاستشهاد بأمثلة واقعية تبين مدى خطورة الحب والهوى على الملوك، فإنّ ربط الفرس في هذا التوظيف هو عبارة "مولى حباب" الّذي أراد به "يزيد بن عبد الملك" الذي جرفه هذا الحب إلى الهلاك، إذ أحبّ جاريته "حباباً" جمّاً مات من جرّاءه.

فالشاعر استغلّ هاتين الشخصيتين في دعوة الملوك لضرورة التخلّي عن حياة اللهو والتّرف .

(1) عبد الحميد حاجيات: المرجع نفسه، ص: 311.

(2) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص: 314.

الخلاصة :

ومن خلال ما تقدّم نقول أنّ "أبو حمّو" كان بارعا في استخدام لغته الشعريّة، إذ تحكّم فيها بدرجة كبيرة فجعلها طيّجة في يده كما العجينة في يد صانعها، إن شاء استخدم اللّغة السهلة - كما رأينا - وإن شاء انتقل بواسطتها إلى عالم البداوة فوظّف لغة العرب التي تمتاز بالكثير من الجزالة والإيحائية، كما حرص على انتقاء ألفاظه فلم يوظّف منها الكلام البذيء أو ما ينبو عن الذّوق العام بل ألبس شعره مسحرة دينيّة غالبة على جلّه، يهذّب النّفس بالتهديد الذي يمنعها من ارتكاب الذّنوب ويمنّيها بالوعيد والجنة التي يكون الشّفيع السّبيل إليها، وربّما رجع ذلك أساسا إلى الثّقافة الدّينيّة التي تشبّع بها منذ صغره، فانعكس أثرها في شعره، إذ كثيرا ما نجده يوظّف القرآن الكريم بإيراد بعض ألفاظه، أو بعض قصصه كما وظّف بعض المعاني التي جاءت بها أحاديث المصطفى صلّى الله عليه وسلّم، غير أنّ هذا لم يمنعه من الانفتاح على التّراث الأدبي الذي لمسناه من خلال تلك الإحالات لمختلف أشعار العرب القديمة، وعلى التّراث التاريخي باستدعاء شخصيات تركت بصماتها في سجلّه ممّا يعكس لنا ارتباطه الوثيق بالتّراث بمختلف أنواعه وسعة اطلاعه عليه.

الثالث:

بذنية

الصورة

الشعرية

تمهيد :

إذا كان الرسم هو الشكل الفني الذي تتخذه الريشة و الألوان في اللوحة الفنية، فإن الألفاظ والكلمات هي الشكل الفني الذي تتخذه الصورة في النص الشعري. لذلك كانت أبسط دلالات الصورة و أقربها إلى أذهاننا على الإطلاق ما ذهب إليه "سيسيل داي لويس C.Day Lwis" حين رآها "رسم قوامه الكلمات" ⁽¹⁾.

و الصورة الفنية إحدى عناصر الإبداع الشعري، وأهم خصائصه التعبيرية المميّزة ولا غرو في ذلك مادام الإنسان قد عرف الشعر منذ القديم، فجعله مرآته الخاصة التي تعكس تجاربه وخبراته

⁽¹⁾ داي لويس: " الصورة الشعرية "، ترجمة: مجموعة من الأساتذة، دار الرشيد، بغداد، د.ط ، 1982، ص: 21.

الحياتية المختلفة، بكل ما تحمله من آمال وآلام وعواطف وأفكار وثقافات ؛ " إذ قام عليها منذ أن وجد"⁽¹⁾ لأنه ببساطة المطلب التعبيري الذي يعيد الشاعر من خلاله صياغة الواقع صياغة جمالية ولنقل بعبارة أخرى أنه الصورة التعبيرية الأولى المتعارف عليها منذ سالف العصور، لذلك كانت العلاقة بينهما علاقة حتمية على حدّ تعبير "ساسين عساف" حين رأى أنه: "عندما توجد الصورة يوجد بالضرورة الشعر وعندما يوجد الشعر تظهر تلقائياً الصورة"⁽²⁾، لذلك لم يعد الاختلاف حول أهمية هذه الأخيرة إذا عرفنا أنها جوهر الشعر و روحه و ركيزة أي خطاب شعريّ كان، ولكن الاختلاف يكمّن في استخدامها من شاعر لآخر، فقد نجد شاعراً معيّناً يبنى صوراً معقّدة في حين نجد آخر يتخيّل صوراً بسيطة لا تتعد حدود الأشكال البلاغية التي حدّدها النقد القديم من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية، بل قد يخلو شعر أحدهم من أحد هذه الأشكال أو على الأقل لا يتوفّر على كلّ أنواعها، وهذا ما أشار إليه الناقد الإنجليزي "ريتشاردز Richard s" "حين قال إنه" ينبغي لنا أن ندرك بوضوح تام أنّ الأفراد لا يختلفون فيما بينهم في أنماط الصور التي يستخدمونها فحسب وإنما هم يختلفون أكثر من ذلك في طبيعة الصور الجزئية الخاصة التي يولّدونها"⁽³⁾.

وإذا حاولنا أن نتبّع تطوّر مفهوم الصورة، نجد أنّ دلالاتها قد اختلفت عمّا كانت عليه من قبل، فإذا كانت في القديم ترادف الوسائل البلاغية التي أشرنا إليها سابقاً، فإنّ مفهومها في النقد الحديث قد توسّع ليشمل الصورة الرمزية، وهذا ما ذهب إليه "علي البطل" حين قال: "يتميّز في تاريخ تطوّر مصطلح الصورة الفنية مفهومان قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضمّ إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزا"⁽⁴⁾.

فالمتملّك لهذا القول يجد أنّ الصورة كمصطلح قد أخذت منحى مغايراً لما كانت عليه من قبل، وهذا أمر طبيعيّ مادامنا نلاحظ هذا الاختلاف حتّى بين شعراء البيئة الواحدة لأنّ الشعر يرتبط أولاً وأخيراً بالذات المبدعة، لذلك قد نجد أحدهم يستخدم مزيجاً من الصور يجمع بين مفهومها في النقادين القديم والحديث معاً.

(1) إسماعيل محمّد العالم: "مكونات الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ع67، ص: 76.

(2) ساسين عساف: "الصورة الشعرية؛ وجهات نظر عربية و غربية"، دار مارون عبّود، بيروت، د.ط، 1984، ص: 59، 60.

(3) ريتشاردز: "مبادئ النقد الأدبي"، ت. مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للترجمة و التّأليف، القاهرة، د.ط، 1963، ص: 175.

(4) علي البطل: "الصورة في الشعر العربي حتّى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها و تطوّرها"، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص: 15.

وعليه سألتجنب الانحياز لتعريف معين للصورة، وإنما سأتطرق فقط للصّور المعتمدة في شعر "أبو حمّو موسى" والتي حصرتها دراستي له في: الصّورة البلاغية و الصورة الحسيّة.

I-الصّورة البلاغية :

كانت الصّورة البلاغية ركيزة أساسية استند عليها "أبو حمّو" في خلق بعض صوره الشعريّة، إذ أدّت دورا كبيرا في "إبراز المعاني وتقريبها إلى المستمع، وفي تأكيد الأفكار علاوة على كونها زينة لفظيّة زين بها الشّاعر عمله الفنّي" ⁽¹⁾، فوسمته ببريقها الخاص، وطابعها الأنيق الذي يسحر المتلقّي ويؤثّر فيه.

وقد أدرك شاعرنا الدّور الذي تضطلع به هذه الصّورة فلجأ -قصد التعبير عن تجربته الذاتيّة والشّعوريّة- لبعض أنواعها التي حصرتها هذه الدّراسة في التّشبيه والاستعارة والكناية.

1-التّشبيه:

ونلج عالم الصّور البلاغية من باب التّشبيه الذي اعتمده الشّاعر بكثرة، مقتفيا بذلك أثر سابقه من الشعراء الذين ظلّ عندهم هذا اللون البلاغي أرقى طرائق الأداء اللّغوي، ومجالا واسعا يبرزون فيه براعتهم الشعريّة "لإخراجه الخفيّ إلى الجليّ وأدائه البعيد من القريب، يزيد المعاني رفعة ووضوحا، ويكسبها توكيدا وفضلا وشرفا ونبالا". ⁽²⁾

وفي التّشبيه يجعل الشّاعر صفة أو عدة صفات قاسما مشتركا بين شيء أو عدّة أشياء، على حدّ تعبير "جابر عصفور" الذي يراه: "علاقة تجمع بين طرفين لاتّحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصّفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسيّة، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الدّهني الذي يربط بين الطّرفين المقارنين دون أن يكون من الصّوروي أن يشترك الطّرفان في الهيئة المادّيّة، أو كثير من الصّفات المحسوسة". ⁽³⁾

فالتّشبيه إذا لا يلغي الحدود بين المشبّه والمشبّه به، بل يحتفظ لهما بذاتيتهما ويربط بينهما بصلة أو أداة معيّنة تدلّ على اشتراكهما في وجه شبه معين.

⁽¹⁾ منذر ذيب كفاي: "الشّعر الجاهلي في كتب المختارات الشعريّة، دراسة في الشّكل والمضمون"، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2006، ص: 252.

⁽²⁾ عبد السلام ضيف: "الكتابة الأدبيّة عند أبي القاسم سعد الله"، بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه دولة في الأدب الحديث، إشراف الدكتور السعيد خضراوي، كليّة الآداب و العلوم الإنسانيّة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2004 - 2005، ص: 121، 122.

⁽³⁾ جابر عصفور: "الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقدي و البلاغي عند العرب"، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدّار البيضاء، ط3، 1992، ص: 172.

وعلى أساس هذه الأركان التي قام عليها ببيان التشبيه-المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، وجه الشبه- راح علماء البلاغة يقسمونه تقسيمات مختلفة كانت وليدة التركيز على زاوية معينة من هذه الأركان.

وتجدر الإشارة إلى أنني أخذت وجه الشبه بعين الاعتبار في تعاملتي مع تشبيهات "أب وحمو"، ذلك أنني لاحظت بعد اطلاعي على كتب البلاغة أن وجه الشبه هو الذي يجعل التشبيه بسيطاً أو مركباً عليه فقد أدرجت كل تشبيهات الشاعر ضمن هذين النوعين.

أ- التشبيه البسيط:

التشبيه البسيط هو: "القول المخيل والمشبه والممثل فيه شيء بشيء أي ذاتا مفردة بذات مفردة"⁽¹⁾، وهذا يعني أن علاقة الترابط فيه تتم بين شيئين مفردين دون أن تتجاوز هذا الحد إلى تحصيل الصفات المتعددة، إذ يبقى وجه الشبه مفردا لا يتعدد.

وإذا رجعنا إلى الشعر المدروس نجد أن الشاعر قد وظف هذا النوع بنسبة معتبرة، لاسيما التشبيه المفرد العادي⁽²⁾ الذي من أمثلته قوله:

وَسَرْتُ عَلَى جَوْنٍ أَقْبَّ مُضْمِرٍ كَلَمْعَةٍ بَرَقَ أَوْ كَلَمْحَةٍ صَارِمٍ
وَجَلْتُ بِطَرْفِ الطَّرْفِ فِي عَرَصَاتِهَا كَجَوْلَةٍ وَاهٍ أَوْ كَوَقْفَةٍ هَائِمٍ⁽³⁾

وهما بيتان يندرجان ضمن مقدمة طللية في قصيدة عنوانها "جرت أدمعي"، حيث ذرف فيها قلمه عبرات الحسرة والحيرة، وهو يتجول بين الديار والآثار، فقد عبر من خلال البيت الأول عن سيره على متن فرسه ليلقي عليها نظرة خاطفة عبرت عنها دلالة التشبيه الواردة في قوله: "وسرت ... كلمعة برق أو كلمحة صارم". ولعل المتأمل لهذا التركيب يجد أن الشاعر قد دمج تشبيهين في بنية واحدة للتدليل على سرعة فرسه، فكانت أركان هذه الصورة البلاغية هي: المشبه "سير الخيل" والأداة "الكاف" في التشبيهين، والمشبه به "لمعة برق" في الأول "ولمحة صارم" في الثاني ليكون وجه الشبه واحدا وهو "السرعة" لأن لمحة البرق تخطف الأبصار كما أن اللمحة لا تتعد وقتا وجيزا .

أما البيت الثاني فقد انتقل فيه الشاعر لتصوير حاله وهو يتجول بين عرصات هذه الأطلال وهذا ما دلّت عليه بنية التشبيه و"جلت كجولة واهٍ أو كوقفة هائم" التي جاءت مزدوجة كسابقتهما ، إذ

⁽¹⁾ أبو محمد القاسم السلجماسي: "المنزع في تجنيس أساليب البدع"، نج: علّال الغازي، مكتبة المعارف الرباط، المغرب، ط 1، 1980، ص: 221.

⁽²⁾ التشبيه المفرد العادي: هو إلحاق أمر بآخر بواسطة أداة التشبيه لوجود علاقة مشابهة بينهما، شريطة أن يكون وجه الشبه أوضح وأقوى في المشبه به، وأركانه أربعة: المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، وجه الشبه.

⁽³⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني" ص: 299.

اشترك التركيبان في المشبه "جلت" وأداة التشبيه "الكاف"، ووجه الشبه "التيه والحيرة" ليكون المشبه به في التركيب الأول "جولة واه" وفي الثاني "وقفة هائم".

و يقول:

فَلَكُمْ كَرَرْتُ عَلَيْهِمْ مِنْ كَرَّةٍ بِمَشَطِّبٍ وَمُثَقِّبٍ وَمُهَنْدٍ⁽¹⁾
مِنْ فَوْقِ ضَامِرَةِ الْحَشَا وَخَشِيَّةٍ جَرْدَاءٍ حَجَرٍ نَعَالُهَا كَالْجَلَمَدِ
فَكَأَنَّهَا بَرْقٌ يُلُوحُ لِشَائِمٍ وَكَأَنَّهَا نَجْمٌ يُلُوحُ لِمُهَنْدٍ⁽²⁾

الشاعر هنا يصف بشيء من التفصيل فرسه التي اعتمدها في الحرب فكانت بما أوتيت من صفات سببا في الانتصار المحقق على الأعداء فهي فرس مغايرة لنظيراتها، إذ هي الضامرة الهزيلة اللحم مما يجعلها أقدر على المشي، والتامة المتجردة من النقص، شديدة التعل لصلاية حافرها لذلك شبهها بالجلهد وهو الصخر الصلب وذلك من خلال التركيب الوارد في البيت الثاني: "نعالها كالجلهد" الذي تمثلت أركانه في: المشبه "نعالها"، والمشبه به "الجلهد"، وأداة التشبيه "الكاف"، ووجه الشبه "الصلاية". ولعل الشاعر أورد صفاتها في هذا البيت حتى يقدم الأسباب التي جعلتها تقود موكب النصر الذي أشار إليه من خلال البيت الثالث:

فَكَأَنَّهَا بَرْقٌ يُلُوحُ لِشَائِمٍ وَكَأَنَّهَا نَجْمٌ يُلُوحُ لِمُهَنْدٍ⁽³⁾

فالتأمل فيه سرعان ما يلاحظ ذلك التوازن المحقق بين شطريه، إذ تضمن كل واحد منهما صورة بيانية بسيطة تمثلت في التشبيه، حيث شبهها في الشطر الأول بالبرق الذي يلوح للشائم الذي ينظر إليه أين يتجه وأين يمطر، وفي هذا إشارة إلى أن القوم قد علقوا آمالا كبيرة عليها لتحقيق النصر لما تتمي ز به، ليشبهها في الشطر الثاني بالنجم الذي يهدي الضال إلى طريقه.

ويقول واصفا عظمة الجيش الذي خاض به غمار الحرب:

وَ قَدْ نَهَضْتُ بِعَوْنِ اللَّهِ مُتَكَلِّلاً عَلَى الْإِلَهِ وَمَنْ يَرْجُوهُ لَمْ يَخِبْ
بِعَسْكَرٍ لَجِبٍ ضَاقَ الْفَضَاءُ بِهِ كَالْبَحْرِ عَظُمَ بِهِ مِنْ عَسْكَرٍ لَجِبٍ⁽⁴⁾

فالبيت الثاني تضمن بنية التشبيه الوارد في قوله: "بعسكر لجب ضاق الفضاء به كالبحر" بأركانه الأربعة المتمثلة في: المشبه "عسكر" والمشبه به "البحر" وأداة التشبيه "الكاف" ووجه الشبه

(1) مشطَّب: سيف مشطوب و مشطَّب: فيه شطب؛ أي الطريقة أو الخط في متن السيف. والمتقَّب: من فيه ثقب. أما المهند فهو: السيف

المطبوع من حديد الهند.

(2) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزباني، حياته و آثاره"، ص: 330.

(3) المرجع نفسه، ص: 330. و الشائم: شام البرق: نظر إليه أين يتجه و أين يمطر.

(4) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزباني"، ص: 324.

"العظيمة"، وهو تشبيه أضفى على المعنى قوة كبيرة لاسيما وأنّ الشّاعر قد استعان بعناصر الطّبيعة في تشكيله، إذ كان في توظيفه للبحر تأكيداً على عظمة هذا الجيش وجلبته.

ويقول في القصيدة ذاتها مفتخراً بهذه الجيوش وجدّيتها وإصرارها على تحقيق النّصر:

جَاءَتْ إِلَيَّ نَصْرُ حَزْبِ اللَّهِ وَابْتَدَرْتُ كَالْأَسَدِ تَبْدُو عَلَيْهَا سُورَةُ الْغَضَبِ ⁽¹⁾

فهذا البيت يعكس بوضوح قوّة هذه الجيوش ويقينها من تحقيق مناهها في الفوز على الأعداء، إذ شبّهها الشّاعر بالأسد وقد كشّر عن أنيابه في الانقضاض على فريسته الّتي لا مناصّ لها أمام هذا الموقف سوى الاستسلام. وبناء على هذا تمثّلت عناصر التّشبيه في: المشبّه "الجيوش" و "المشبّه به" "الأسد" وأداة التّشبيه "الكاف" ووجه الشّبّه "سورة الغضب".

ولعلّ الدّارس لنشبيّهات "أبو حمّو" سرعان ما يسجّل تنوّعها إلى جانب كثرتها، إذ اعتمد في بعض صوره على التّشبيه البليغ ⁽²⁾، عندما ساوى بين المشبّه والمشبّه به فكانا عنده شيئاً واحداً على نحو ما جاء في قوله:

رِجَالٌ إِذَا جَاشَ الْوُطَيْسُ تَرَاهُمْ أُسُودَ الْوَعَى مِنْ كُلِّ لَيْثٍ ضَبَارِمٍ ⁽³⁾

فالصّورة البلاغية وردت في التّركيب: "رجال تراههم أسود الوعى"، إذ طابق الشّاعر فيه بين المشبّه "رجال" والمشبّه به "أسود"، وهي مطابقة لا تجد مكانها في اللّغة العادية لأنّ العقل لا يجعل ما هو عاقل "الإنسان" في عداد ما هو غير عاقل "الحيوان"، في حين نجد اللّغة الأدبيّة تبنى على أساس هذه الصّور الّتي تتجاوز الواقع، وتسبح في عالم مفعم بالخيال، ممّا يجعلها تلقى تجاوباً وتفاعلاً كبيرين من قبل القراء، وهذا ما نلمسه في هذا البيت الّذي جعل فيه الشّاعر العقل واللاعقل سيّان مادام ما يوحدهما ويجعل مصبّهما في بؤرة واحدة مشتركا وهو صفة الشّجاعة. ويقول أيضاً:

لَيْلِي سَهَرٌ يَوْمِي فَكَّرٌ دَمْعِي دُرٌّ بَرْنِي عَلَلِي ⁽⁴⁾

فالتّشبيه البليغ هنا جاء في عبارة: "دمعي درر"، حيث جعل الشّاعر المشبّه هو نفسه المشبّه به، في حين أنّ التّشبيه يتطلّب توفر أركانه الأربعة لتبقى علاقة المشابهة قائمة، أمّا الشّاعر هنا فقد ألغى أداة التّشبيه ووجه الشّبّه فجعل عبراته هي الدّر نفسه، وفي هذا مبالغة في التّعبير عن الألم الّذي اعتصر له قلبه لفرط الذّنوب والمعاصي، لأنّ بريق الدّموع المستوحى من بريق الدّر يوحي بأنّ الشّاعر قد ذرف الكثير منها .

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص: 325.

⁽²⁾ التّشبيه البليغ: هو ما حذفت منه الأداة ووجه الشّبّه، وهو أرقى درجة لأنّه يجعل المشبّه هو نفسه المشبّه به.

⁽³⁾ عبد الحميد حاجيات: المرجع السّابق، ص: 300. و الوطيس: المعركة. فيقال: (حي الوطيس) أي اشتدّت الحرب.

⁽⁴⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي"، ص: 309.

ويقول في تعداد مناقب وخصال والده:

عَدْلٌ إِذَا يَقْضِي وَغَيْثٌ إِنْ يُجَدِّ وَحُسَامُهُ نَارٌ لِكُلِّ قَرِيعٍ ⁽¹⁾

فللميت تضمّن تشبيهان بليغان تمثّلا في عبارتي: "غيث إن يجد"، "وحسام هنار"، فالأولى وظّفها للتعبير عن جود والده وكرمه، إلّا أنّه بالغ فيه لأنّه لم يشبّهه بالغيث في غزارته وإنّما جعله هو الغيث ذاته، وكذلك الشّأن بالنسبة للعبارة الثّانية حينما جعل السّيف والنّار شيئا واحدا، فهو لم يلتزم بصفة التّشبيه العادي وهي "حسامه كالنّار"، وإنّما راح يلغي الأداة ووجه الشّبه ليطابق بين المشبّه "حسامه" والمشبّه به "النّار" وفي ذلك مبالغة أيضا في وصف شجاعة وإقدام والده. لتجد هذه المبالغة مرتعها في التّشبيه المقلوب ⁽²⁾ الذي وجده الشّاعر أداة طيّعة لتعظيم ما يصف أو من يصف في بعض الأحيان مثل قوله:

وَكَمْ مِنْ فَيَافٍ قَدْ قَطَعَتْ أَكَامَهَا وَكَمْ نَسَمَةٍ جَادَتْ عَلَيْهَا نَسَائِمِي ⁽³⁾

يبدو أنّ الشّاعر لم يجد في التّشبيه العادي ذلك التّعظيم الذي يعزّز به فخره بنفسه، لذلك لجأ إلى التّشبيه المقلوب حيث وجه الشّبه في المشبّه يكون أقوى منه في المشبّه به ليسير عكس التّشبيه العادي إذ "الأصل أن نشبه المجهول بالمعلوم، والمجرّد بالمحسوس والغائب بالحاضر، ولكنّ الشعراء في بعض الحالات يابون إلّا أن يعكسوا الوضع للتّضخيم والتّعظيم والمبالغة" ⁽⁴⁾ وهذا هو شأن شاعرنا الذي عظم نفسه لدرجة أصبح هو الذي يجود على الطّبيعة بنسماته، في حين تعودنا في الأصل على العكس إذ تجود الطّبيعة بنسماتها التي تهبّ عليه فتنعشه بنفحاتها وهواها العليل. ويقول شاعرنا أيضا :

وَصَارَتْ أَسْوَدُ الْغَابِ تَأْتِي مُطِيعَةً وَعَادَتْ لَنَا الْأَيَّامُ مِثْلَ الْمَوَاسِمِ ⁽⁵⁾

إنّ الهيبة التي يتمتع بها جيش الشّاعر لم تكن تنقلها لنا صورة أخرى بهذه القوّة؛ ذلك أنّنا اعتدنا في التّشبيه العادي على تشبيه الإنسان بالأسد في شجاعته التي إن أردنا تضخيمها في التّشبيه البليغ جعلنا المشبّه نفسه المشبّه به، لكنّ غلوّ هذه الصّورة يعكس الأمور ويقلّبها رأسا على عقب، لتصبح أسود الغاب هي التي تخشى الشّاعر وقومه فتأتي إليهم مطيعة لتتقي شرهم.

ب- التّشبيه المركّب:

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص: 334. و القريع: الغالب في القارة

⁽²⁾ التّشبيه المقلوب : هو جعل المشبّه في مكان المشبّه به بحجّة أنّ وجه الشّبه فيه أقوى وأظهر.

⁽³⁾ عبد الحميد حاجيات: المرجع نفسه، ص: 302.

⁽⁴⁾ علي عالية: "شعر الفلاسفة في الأندلس في القرنين الخامس والستاس الهجريين"، ص: 287.

⁽⁵⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي"، ص: 304.

التشبيه المركب هو الذي "يقع التخيل في القول والتشبيه والتّمثيل فيه شيئين بشيئين، وذاتين بذاتين، والمشبّه والممثّل والمشبّه به والممثّل به، ذوات كثيرة، وذوات المشبّه إليه على نسب ذوات المشبّه به إليه، وإجراء إحدى الجنبتين على نسب إجراء الأخرى فينتظم التخيل بالمناظرة بين الجنبتين، لإشكاليهما واشتباههما في النسبة التي قصد التشبيه منها"⁽¹⁾ فهو تشبيه يتم بين الصّور ويكون وجه الشّبه فيه منتزعا من متعدّد.

ويمثّل هذا النوع في شعر "أبي حمّو" التشبيه التّمثيلي الذي نمثّل له بقوله :

وَلَا حَ شُعَاعُ الْهِنْدِ بَيْنَ خَمِيْسَهَا كَبْرَقَ تَبَدَّى بَيْنَ دُرْجِ الْأَرَاقِمِ⁽²⁾

إذ صوّر الشطر الأوّل الجيش وقد لاح بين صفوفه شعاع السيّف وبريقه، أمّا الشطر الثاني فيصوّر البرق وقد شقّ طريقه بين جمع الأرقام أو الحيّات، والشاعر هنا لم يشبّه شعاع الهند بالبرق، وإنّما شبّه الصّورة الأولى مجتمعة "ولاح شعاع الهند بين خميسها" بالصّورة الثانية مجتمعة "برق تبدّى بين درج الأرقام" ليكون وجه الشّبه بينهما صورة منتزعة من متعدّد.

ويقول مصوّرا جيش العدوّ:

وَدَارُوا بِأَسْوَارِ الْمَدِينَةِ كُلِّهَا كَدَوْرٍ سَوَارٍ فَوْقَ أَبْهَى الْمَعَاصِمِ⁽³⁾

وهو تصوير جميل جعل الشاعر فيه صورة الأعداء وقد داروا بأسوار المدينة مماثلة لصورة السّوار فوق معصم بهيّ جميل، وهي صورة حقّقت لونا من التّلاحم بين الصورتين الجزئيتين لتشكّلا معا صورة كلّية وهي التشبيه التّمثيلي.

ويصوّر في موضع آخر جيشه وهو يتوسّط جيش العدوّ فيقول:

دَارَتْ بِنَا الْأَعْدَاءُ فَصَرْنَا بَيْنَهُمْ كَالدُّرَّةِ الْبَيْضَا بِلَيْلٍ أَسْوَدٍ⁽⁴⁾

يبدو أنّ الشاعر قد انتقى بعناية فائقة العناصر البنائية لهذه الصّورة التي ساهم اللّون الأبيض والأسود في إجلاء المعنى المراد منها باعتباره قد شبّه جيشه وقد أحاط به جيش العدوّ بالدّرة البيضاء التي تظهر وتتألّأ في حلّكة اللّيل وظلمته. ولعلّ الشيء المميّز في هذه الصّورة البلاغيّة هو أنّ الصّورة الثّانية إلى جانب كونها طرفا في هذا التشبيه فقد جاءت لتحديد معالم الصّورة الأولى، إذ صرّحت بأسوداد وجوه الأعداء وببياض وجوه جيشه، وفي هذا دلالة معنويّة على هزيمة العدوّ وانتصار قوم الشاعر، لذلك لا نفهم معناها متجزئة ولا بتشبيهه عنصر بآخر وإنّما بمماثلة الصّورة الأولى: "دارت بنا

(1) السّجلّحماسي: "المنزح البديع"، ص: 229-230.

(2) عبد الحميد حاجيات: المرجع السّابق، ص: 305. و الحميس: يقصد به الجيش

(3) المرجع نفسه، ص: 306.

(4) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي"، ص: 330.

الأعداء" بالصورة الثانية " كالدرة البيضاء بلبيل أسود" ليقى الجامع اللغوي بينهما متمثلاً في أداة التشبيه "الكاف"، والمعنوي متمثلاً في وجه الشبه الذي دمجهما في صورة واحدة.

3- الاستعارة:

إنَّ الاستعارة في التراث النقدي والبلاغي هي "طريقة من طرق الإثبات عمادها الادعاء"⁽¹⁾، حيث يذكر المتكلم أحد طرفي التشبيه ويريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباته للمشبه ما يخص المشبه به.

وإذا كان التشبيه ممّا اتَّفَق على علوّ مكانته في فنّ البلاغة باعتباره "يمثّل البداية في عمليّة التصوير الفنّي، فإنّ الاستعارة تمثّل مرحلة الدقّة الفنّيّة الّتي تحتاج إلى قدرة فنيّة وجهد أكبر منه"⁽²⁾، لذلك كانت "الاستعارة الجميلة لا تتأتّى لكلّ شاعر أو قائل أو منشّد"⁽³⁾، لأنّها فعلاً تحتاج إلى ملكة خاصّة تهض بها، وتجعلها قادرة على تخطّي الواقع والانتقال إلى عالم الخيال حيث تخلق الرموز المختلفة لشتّى الأشكال المجردة والمحسوسة من أجل رسمها في صورة جديدة تُريك "الجماد حيّاً ناطقاً، والأعجم فصيحاً والأجسام الخرس مبيّنة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزّ منها، ولا رونق لها ما لم ترنها وتجد التشبيهات على الجملة غي ر معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة الّتي هي من خبايا العقل كأنّها قد جسّمت حتّى رأتها العيون، وإن شئت لطفّت الأوصاف الجسمانية حتّى تعود روحانية، لا تنالها إلّا الظنون"⁽⁴⁾. ولعلّ هذا القول يعكس بوضوح تلك المكانة المرموقة الّتي حظيت بها الاستعارة عند علماء البلاغة من جهة، ويبيّن لنا في الوقت نفسه ما أهّلها لهذه المكانة من قدرات تصويريّة تنوّعت بين تشخيص يجعل المواد الجامدة والتصورات العقلية المجردة تتّصف بصفات الإنسان، وبين تجسّم يبرز المعنويات في شكل محسوسات.

وقبل أن نترك المجال للصّور الاستعارية الكثيرة كي تعرض نفسها في بعض التّماذج الشعريّة عند "أبو حمّو" تجدر الإشارة إلى أنّ كثرتها هذه لم تخرجها عن التّوعين السّابقيين.

أ- التّشخيص:

(1) جابر عصفور: "الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقدي و البلاغي"، ص: 224.

(2) ينظر منذر ذيب كفاي: "الشّعْر الجاهلي في كتب المختارات الشعريّة"، ص: 255.

(3) المرجع نفسه، ص: 258.

(4) عبد القاهر الجرجاني: "أسرار البلاغة"، تح: محمّد الفاضلي، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، ط 1، 1998، ص: 37.

التشخيص هو "خلع الحياة على المادة الجامدة والظواهر الطبيعية، والانفعالات الوجدانية، هذه الحياة ترتقي فتصبح حياة إنسانية تشمل المواد والظواهر والانفعالات وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية وخلجات إنسانية".⁽¹⁾

والتأمل العميق في هذا القول يقودنا إلى القول بأن التشخيص يراعي فيه الشاعر التدرج التصويري في الارتقاء بهذه الأشياء، إذ يمنح لها صفة الحياة أولاً ليكسبها بعد ذلك ما شاء من صفات إنسانية.

ولعل أهم شيء يلفت المتلقي إلى تشخيصات "أبو حمّو" هو أنّ جلّها تحولت فيه المعنويات إلى إنسان تتصرّف بتصرّفات، وتمتحن مهن هـ فقد شكّلت استعارة الشاعر للأفعال الإنسانية ونسبتها للمجرّدات أنموذجاً أسلوبياً طاعياً في خطابه الشعري، ومن أمثلته قوله :

حَتَّى إِذَا شَهَرَ الزَّمَانُ سِلَاحَهُ بِيَدِ الْعَدَى مِنْ أَسْمَرٍ وَمُهَنْدٍ⁽²⁾

فهو هنا نفث في الزّمان بعبارة "شهر الزّمان سلاحه" نبض الرّوح والحياة فاستحال إلى إنسان يشهر السّلاح في وجه العدو.

و على الشّاكلة نفسها رسم صورة جميلة للبين وقد رمى عليه بسهمه وذلك من خلال قوله:

وَالْبَيْنُ فَوْقَ سَهْمِهِ وَرَمَى بِهِ عَمْدًا إِلَى قَلْبِ الشَّجِيِّ الْمَوْجُوعِ⁽³⁾

إذ صوّر البين فجعله ذلك الإنسان الذي بإمكانه تصويب سهمه نحو من شاء في حين يطلعون الرجوع إلى قاموس اللغة العادية أنّ الإنسان هو الوحيد الذي يستطيع القيام بهذا الفعل. ولعلّ نسبته إلى الشيء المجرّد "البين" هو الذي جعل التعبير أقوى وأبلغ لأنّ اللغة الأدبية عامة والشعرية خاصة هي التي تختصّ بمثل هذه التراكيب.

ويواصل الشاعر تكثيف استعاراته بالتمط نفسه فيحوّل الدّنيا إلى كائن حيّ "إنسان" وينسب إليها بعض صفاته وما تتيح له تلك الكينونة فعله، وذلك من خلال قوله :

وَتُزْرِي بِي الدُّنْيَا بَرْوَرِهَا فَكَمْ نَقَضَتْ عَهْدًا وَكَمْ نَشَرَتْ عِقْدًا⁽⁴⁾

فهذه الصّورة واحدة من تلك الصّور الكثيرة التي شخّصت الدّنيا، وجعلتها تتمتع بالعقل وتتصرّف في الأمور كيفما شاءت فتزري بغرورها وتنقض العهود، وتنشر العقود. و الشاعر من خلال هذا التعبير رسّخ في الأذهان حقيقة الدّنيا الفانية التي تهدّم كل ما بناه الإنسان بحذر وإتقان، فهي الزّائفة الزائلة لا محالة، ما أضحكت فاهها إلا لتبكي عيوننا.

(1) سيد قطب: "التصوير الفني في القرآن"، د. ط. 1986، ص: 63.

(2) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص: 328.

(3) المرجع نفسه، ص: 333.

(4) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص: 381.

أما تشخيص المواد الجامدة والمحسوسات فقد كان بدرجة ضئيلة مقارنة بتشخيص
المعنويات، ونمثّل لهما بقول "أبو حمّو" :

وَالْوَرَقُ نَائِحَةٌ عَلَى أَغْصَانِهَا نَوْحُ الشَّجِيِّ الْمُدَنَّفِ الْمُتَعَلِّلِ
فَسُمِعَتْ هَاتِفَةً عَلَى أَفْئَانِهَا تَشْكُو بِصَوْتٍ بَيْنَ لَمْ يُجْهَلِ
فَنَشَدْتُهَا عَنْ خَالِهَا فَتَرَنَّمَتْ وَبَكَتْ وَأَبَكَتْ صَمَّ صَخْرِ الْجَنْدَلِ⁽¹⁾

فالتشخيص هنا جاء في الشطر الثاني من البيت الثالث وبالتحديد في عبارة: "أبكت صم
صخر الجندل"، حيث أضفى الشاعر على المادة الجامدة "صخر" ر الجندل" صفة الحياة الإنسانية،
فجعله ذلك الإنسان الذي يرقّ حاله لعذاب الآخرين، فيتعاطف معهم ولو بالبكاء.
وقوله:

وَيَخْتَصُّكُمْ مِنَّا السَّلَامُ الْأَثِيرُ مَا تَصَاحَكَ رَوْضٌ مِنْ بُكَاءِ الْعَمَائِمِ⁽²⁾

وهو تشخيص جميل جعل المحسوس فيه إنسانا، فعنده الروض يتصاحك، والعمائم تبكي.
ب-التجسيم :

التجسيم هو أن يرسم الشاعر الأمر المعنوي المجرد في ذهنه على هيئة جسم محسوس سواء
كان جامدا أو حيا، جسم إنسان أو غيره من الكائنات، وترجع كثرة هذا النوع من الاستعارات عند
بعض الشعراء وقلته عند البعض الآخر إلى كونه "طبيعة خاصة في بعض الأدباء والفنانين، وكلما كانت
هذه الطبيعة متمكنة من نفوسهم كلما كان خيالهم الفني ابتكاريا فعلا وكانت تعبيراتهم في مجال
التجسيم أشد جاذبية و أعمق تأثيرا، ويتجلى فيها الفن والجمال"⁽³⁾.

ومن بين تجسيمات "أبو حمّو" نورد قوله :

مُحِبٌّ مُشَوِّقٌ قَيْدَتُهُ يَدُ الْهَوَى أَسِيرٌ لَدَيْكُمْ لَا يُرِيدُ سَرَاخًا.⁽⁴⁾

إذ جسّم "الهوى" من خلال الصورة الاستعارية "قيدته يد الهوى" فجعل له يدا يقيّد بها
المحبين والمتيمين والمشتاقين.

وقوله :

آه لَوْصِلَ قَطْعَتُهُ يَدُ النَّوَى وَلِحَسْرَةِ الْمَوْصُولِ وَالْمَقْطُوعِ.⁽⁵⁾

(1) المرجع نفسه، ص: 295، 296.

(2) المرجع نفسه، ص: 322.

(3) سيد قطب: "التصوير الفني في القرآن"، ص: 41.

(4) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص: 352.

(5) المرجع نفسه، ص: 333.

و هو تجسيم مميز، تخيل فيه شاعرنا التوى جسم إنسان يقطع بيده جسم الوصل الذي قد يكون حيًا أو جامدا.

و من النماذج التي جسّم فيها الشيء المعنوي في شكل شيء محسوس غير جسم الإنسان قوله:

رَمَيْتُمْ بِأَكْبَادِي سِهَامَ نَوَاكُمُ وَأَوْدَعْتُمْ قَلْبِي أَسَى وَجِرَاحًا. ⁽¹⁾

فشاعرنا هنا جعل التوى جسما حادًا صلبا يصيب الأكباد والقلوب بجراح بالغة "السهم".
وقوله:

إِنِّي وَحَقَّ حَيَاةِ الْحُبِّ مَا اكْتَحَلْتُ وَاللَّهِ بَعْدَكُمْ بِالنَّوْمِ أَجْفَانِي ⁽²⁾

فهو هنا جسّم النوم فجعله شيئًا محسوسًا يتمثل في الكحل الذي دلت عليه القرنية اللفظية "اكتحلت"، وقد ساهم هذا التركيب في الكشف عن العذاب الذي يذوقه صاحب الهوى، فهو الذي يشقى حيث يرتاح الناس ويكي حيث يضحكون، ويسهر حيث ينعمون بالنوم والراحة.

3- الكناية:

لجأ الشاعر في إخراج بعض صوره البلاغية إلى نوع آخر اعتمد فيه على التلميح للمعنى ا لمراد دون التصريح به على سبيل الكناية التي يعرفها " عبد القاهر الجرجاني" بقوله: " والمراد بالكناية: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومي به إليه ويجعله دليلا عليه" ⁽³⁾، فهو من خلال هذا النص يفسر الإرداف بالتلازم الوجودي، حيث المعنى الحقيقي تال في الوجود والحصول للمعنى الكنائي، ويكفي أن نمثل لهذا النوع البلاغي بمثال واحد كعبارة " نؤوم الضحى" التي يستوعب القارئ مغزاها على مرحلتين: يتخيل أولا صورة امرأة نائمة في وقت الضحى، لينتقل ذهنه إلى المرحلة التالية لهذا التصور فينتبه إلى أن كونها -المرأة- نائمة لهذا الوقت المتأخر يستدعي أنها مترفة لها من يكفيها أمرها، فالكناية على هذا النحو تتطلب من المتلقي فضلا عن التباهة نصيبا وافرا من الثقافة ليتمكن من الوصول إلى المعنى المراد منها، لاسيما وأنها تحتمل إرادة المعنى الحقيقي - كما رأينا-.

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص: 352.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص: 314.

⁽³⁾ عبد القاهر الجرجاني: "دلائل الاعجاز"، تح: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1992، ص: 66.

ولاشكَّ أنَّ الكناية بهذا المعنى "تتيح لمن يحسن توظيفها آفاقاً رحبة من ثراء الدلالة وتنوع الأداء، فيها ينجح المتكلم في التعبير عن غرضه المقصود بطريقة أبلغ إقناعاً وأعظم تأثيراً من الخطاب التصريحي المباشر الذي قد يقف عاجزاً عن الوفاء بذلك في كثير من المواقف والمقامات".⁽¹⁾ يقول "أبو حمّو":

يَا نَجْلَ عَامِرٍ دَارُنَا مَعَ دِرَاكُمُ قَدْ عَمَّرْتُ مِنْ بَعْدِنَا بِالْحَنْظَلِ⁽²⁾

فالكناية هنا وردت في قوله: "قد عمّرت من بعدنا بالحنظل"، وهي عبارة أوردتها ولا يقصد بها هذا المعنى بعينه، وإنما جاء بها لاستمالة المتلقي من خلال هذا التعبير الذي كسر النظام المعتاد عنده، لأنّ توظيف الحنظل هنا كان غير حقيقي، إذ رمز به الشاعر لبني مرين الذين احتلوا البلاد الزبانية.

ويقول أيضاً:

وَصَفَّقْتُ مَا بَيْنَ الطُّلُولِ خَوَامِيسِي وَفَاصَتْ سَوَاقِي الدَّمْعِ مِثْلَ الْأَرَاقِمِ⁽³⁾

فالشاعر يصوّر لنا من خلال هذا البيت الذي ينتمي لمقدمة طللية حاله وهو يتجوّل بين الأطلال، ويبدو من خلال هذا الوصف أنّ قلبه كان يتقطع ألماً وحزناً على ما آلت إليه، فعيناه فاضت بالدموع، إلّا أنّ يده لم تجد حيلة سوى التصفيق الذي أشار "أبو حمّو" من خلاله إلى حسرته عليها، وقد وردت هذه الكناية في عبارة: "وصفقت ما بين الطلول خواميسي".

وغير بعيد عن هذا المعنى يقول في بيت آخر:

وَشَبَكْتُ عَشْرِي فَوْقَ رَأْسِي فَلَمْ أَجِدْ بِهَا مُخْبِرًا غَيْرَ الرُّبَى وَالْمَعَالِمِ⁽⁴⁾

فالصورة البيانية "وشبكت عشري فوق رأسي" هي كناية عن الحيرة.

ويقول مفتخراً بنفسه:

وَكَذَا كَفَّايَ، إِذَا انْبَسَطْتُ مَنْ كَانَ مُقْلًا عَادَ مَلِي⁽⁵⁾

وهي كناية عن الكرم الذي نهل منه كلّ الناس على اختلاف أعمارهم؛ صغاراً وكباراً، وتباين جنسهم؛ رجالاً ونساءً، لأنّ الشاعر أشار إلى أنّ يده ميسوطتان لكلّ من قصد بابه ولجأ إليه طالبا مساعدته، فمن جاءه فارغ اليدين عاد بهما مليتين.

(1) جاسم سليمان الفهيد: "بنية الكناية، دراسة في شبكة العلاقات الدلالية"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع 88، ص: 112.

(2) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص: 297.

(3) المرجع نفسه، ص: 299.

(4) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص: 301.

(5) المرجع نفسه، ص: 311.

II – الصّورة الحسيّة :

إنّ عالم الحسّ مصدر هام يسعف الشّاعر بمادة تشكيل شعره، فالمدرّكات الحسيّة تمثّل المادة الخام الّتي ينقل بها تجاربه وأفكاره للمتلقّي الّذي يكون مطالباً "بالتعرف من خلال الصّور على الكيفيّة الّتي يدرك بها الشّاعر الأشياء، مقارنة بين الدّلالات والمعاني من أجل أن يقع على رابطة بين أشكال الوجود الّتي تدخل عند التعبير في نسيج لغويّ، حيث لا يأتي الخيال بجديد في المادّة وإنّما يجيء بالجديد في الصّورة وأساسه في ذلك حسن الاختيار للمفيد الّذي له قيمة وجدانيّة وتعبيريّة وحذف العناصر غير الملائمة، حتّى تتكوّن وحدة متماسكة، تمثّلها الصّورة الشعريّة الّتي ينشد الشّاعر حسن عرضها وإجادة تصويرها".⁽¹⁾

من هنا تبدو أهميّة الصّورة الحسيّة، وتتجلّى بوضوح مكانتها بل ضرورتها لباقي الصّور الّتي تتطلّب لا محالة عمليّة التّخيّل الّذي لا يتحقّق إلّا بوجود هذه الحسيّة لذلك يرى "حازم القرطاجيّ" أنّ: "التّخيّل تابع للحسّ"⁽²⁾، وهذا ما يجعلنا نذهب للقول بأنّ عمليّة التّصوير الشعري تقوم على أساس حسيّ محض أي أنّ الصّور الشعريّة بكلّ أنواعها – بما فيها البلاغيّة – تستند إلى الصّورة الحسيّة مادام "عالم الحسّ هو تلك الحقائق الماثلة الّتي ندركها بحواسّنا، وعالم الخيال هو هذه الصّورة الذّهنيّة الّتي ترسم على صفحات عقولنا، وتخزن في ذاكرتنا وهي الّتي منها ننشئ الجديد من الأشكال والصور، والمنفذ الّذي تنفذ منه هذه الصّور إلى عقولنا هو الحواسّ فهي منابع المعرفة ووسائلها في الإنسان، وبها يدرك ما يحيط به".⁽³⁾

والصّورة الحسيّة تندرج في دائرتها كلّ الصّور الّتي تدخل إحدى الحواسّ الخمس في تشكيلها ذلك أنّ الشّعر كما يرى ابن سلّام: "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصّناعات منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللّسان".⁽⁴⁾ فالمدرّكات الحسيّة نفسها تتباين بين النّاس لأنّهم: "يختلفون فيما بينهم من حيث عاداتهم وقدراتهم على تشكيل الصّور فينبما يكشف شخص عن نزعه بصريّة سائدة فيما يتّصل بقراءاته وذكريّاته وتأمّلاته يكشف آخر عن نزعة سمعيّة، ويكشف ثالث عن نزعة شمّيّة بينما لا يكون لدى الرّابع أيّ نوع من الصّور على الإطلاق".⁽⁵⁾

⁽¹⁾ بديعه الخزّازي: "مفهوم الشّعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السّابع والثّامن الهجريين، دراسة نقدية وتحليليّة"، دار نشر المعرفة، مطبعة المعارف الجديدة، الربّاط – المغرب، ط 1، 2005، ص: 306.

⁽²⁾ حازم القرطاجيّ: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، ص: 98.

⁽³⁾ عبد الحميد حسين: "الأصول الفنّيّة للأدب"، مكتبة الأجلو مصريّة، ط 2، 1964، ص: 99.

⁽⁴⁾ ابن سلّام محمّد بن سلّام الجمحي: "طبقات فحول الشّعراء" مع مقدّمة تحليليّة للكتاب، إعداد اللّجنة الجامعيّة لنشر التّراث العربي، دار التّهضة العربيّة، د.ت، ص: 3.

⁽⁵⁾ نورمان فريدمان، مقال: "الصّورة الشعريّة"، ت: جابر عصفور، مجلّة الأدب المعاصر، ع: 16، آذار، 1976، ص: 34.

وتطلعنا العودة إلى الشعر المدروس بأنه توفّر على جميع أنواع الصّور الحسيّة إلا أنّ نسب توظيفها كانت مختلفة، إذ طغت الصّور البصريّة على باقي الأنواع تليها الصّور السّميّة لتأتي في المرتبة الثالثة الذوقية فالشميّة وأخيرا الصّورة اللمسيّة.

1- الصّورة البصريّة:

نؤدّي حاسّة البصر دورا كبيرا في تشكيل الصّور الشعريّة، بل يرى الكثير من الدّارسين أنّ أبسط دلالات كلمة "صورة" دلالتها على الجانب الحسيّ الذي تقدّمه الرؤية البصريّة ذلك أنّ: "الطّابع الأعمّ للصّورة هو كونها مرئيّة وكثيرا من الصّور التي تبدو غير حسيّة لها مع ذلك ترابط مرئي باهت ملتصق بها".⁽¹⁾

ولا يخفى على أحد أنّ هذا النوع من الصّور تندرج في فلكه "كلّ المفردات التي تعانيتها العين"⁽²⁾، وعليه رصدت دراستي لشعر "أب وحمّو موسى الزّياتي" نمطين من هذه الصّور تمثّلا في الصّور الحركيّة و الصّور اللّونيّة.

أ- الصّورة الحركيّة:

أمّا الصّور الحركيّة فقد شكّلت الجزء الأكبر من الصّور البصريّة وكانت هي الأخرى فسيفساء شكّلها ذلك الاختلاف القائم بين أنماط الحركة فهناك: الحركة إلى الأمام، والحركة إلى الخلف، والحركة ذات الاتجاهات المتعدّدة.

النّمط الأوّل: الحركة إلى الأمام

يقول الشّاعر واصفا ناقته التي رافقته في السّير:

وَإِنْ هَمَلَجَتْ بِالسَّيْرِ فِي وَسْطِ مَهْمِهِ تَرَاءَتْ كَمَثَلِ الْبَرْقِ لَاحٍ لِشَائِمٍ⁽³⁾

فحركة النّاقة هنا أماميّة إذ شكّلت طريقها وسط الرّمال في سهولة وسرعة، وقد ساهم التشبيه

الوارد في قوله "ترأّت كمثال البرق" بنسبة كبيرة في تجسيد هذه الحركة، إذ أعطى للمتلقّي فكرة

واضحة و دقيقة عن مدى سرعتها حين شبهها بسرعة البرق.

ويقول راثيا والده:

حَتَّى دَنَا مِنْهُ الْحِمَامُ فَصَابَهُ سَهْمُ الرَّدَى وَ انْبَتَّ كُلُّ جَمِيعٍ⁽⁴⁾

(1) داي لويس " الصّورة الشعريّة "، ص: 21.

(2) إسماعيل أحمد العالم: " مكوّنات الصّورة الشعريّة في شعر طرفة بن العبد "، ص: 81.

(3) عبد الحميد حاجيات: " أبو حمّو موسى الزّياتي "، ص: 320.

(4) المرجع نفسه، ص: 334. و الحِمَام: الموت

فهذه الصّورة الشعريّة قد ساهم في نسجها كلّ من عبارة " فصابه سهم الرّدى " والعنصر الحركي "دنا" الذي دلّ على الوجهة الأماميّة للموت، فشأنه الاقتراب من الإنسان رويدا رويدا حتّى ينتهي أجله ليدركه أينما كان وحيثما وجد.

و يبدو أنّ موضوع الموت وانقضاء العمر لا يفارق تفكير شاعرنا، إذ يقول:

وَفِي الْبَطَالَةِ لَهُوًا قَدْ مَضَى غُمْرِي آهٍ لَتَضِيّعِهِ فِي اللَّهْوِ وَالْمَرْجِ ⁽¹⁾

إنّ الشّاعر هنا يرسل آهات الندم ويتجرّع ويلات الحسرة على تضييع العمر في اللهو واللّعب، لأنّ العمر ينقضي بسرعة ليفضي بالإنسان إلى نقطة التّهاية. ولتأدية هذا المعنى ارتكز على عنصر الحركة "مضى" الدّال على أنّ قطار العمر يسير بحركة دؤوب فلا يعرف الرّجوع إلى الوراء أو التّوقّف إلّا عند محطة الموت.

النّمط الثّاني: الحركة إلى الخلف

يقول الشّاعر :

وَالْوَصْلُ وَلَّى رَاحِلًا فِي اثَرِهِ قَاضِي الْفِرَاقِ عَلَى كَتِيبٍ مُحَجَّلٍ ⁽²⁾

فهذا البيت بثّ فيه أحزانه لفراق أحبابه، وقد تجسّدت الحركة الخلفيّة من خلال تركيب الجملة الفعلية "ولّى راحلا"، فبعدما كان الشّاعر يهنأ بالعيش حين كان جسر الوصل ممتدّا بينهم، انتقل لحياة البؤس والشّقاء عندما سلك هذا الأخير -الوصل- حركة عكسيّة تراجعيّة، غير فيها وجهته من درب الامتداد والاستمرار إلى درب الفراق والهجران.

ويقول آملا في الوصل والعودة إلى أرضه:

وَيَعُودُ دَهْرٌ قَدْ مَضَى بِسَبِيلِهِ وَيَعُودُ حُسْنُ الرُّوضِ بَعْدَ تَذُبُّلٍ ⁽³⁾

فعبارة "ويعود دهر قد مضى بسبيله" ساهمت في إخراج هذه الصّورة الحركيّة ذات الاتّجاه الخلفي من خلال الفعل "يعود" الذي وظّفه الشّاعر توظيفا فنيا، إذ تجاوز دلالة الحركيّة إلى معان ذهنيّة ضاربة أطنابها في وجدانه وأحاسيسه، لأنّ تلك العودة تخفي وراءها راحة باله وسعادة قلبه فسفتّح الآمال في روض الوصل تماما كما تنفتّح الأزهار بعد ذبولها ممّا يضيف على الرّوض رونقا وجمالا.

ويقول أيضا:

حَمَلْنَا عَلَيْهِمْ حَمَلَةً مُضْرِبَةً فَوَلَّوْا شُرَادًا مَثَلِ جَفَلِ النَّعَائِمِ ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص: 364.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص: 295.

⁽³⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حنّو موسى الزّباني"، ص: 297.

⁽⁴⁾ المرجع نفسه، ص: 303.

الشاعر هنا يفتخر بنفسه ويقومه الذين كانوا أهلاً للحرب، إذ شتوا على الأعداء حملة قوية جعلتهم يسلكون حركة خلفية تراجعوا على إثرها من حيث أتوا، ولا شك أن بنية التشبيه الواردة في البيت "فولوا شرادا مثل جفل النعائم" قد أدت دورها المنوط في تشكيل هذه الصورة إذ جسدت بوضوح حركة الأعداء في انسحابهم. كما ساهم الفعل "ولوا" وجمع التكسير شرادا في إمطة اللثام والكشف عن هذه الحركة، ولعل تضافر الوسيلة الحسية والبلاغية هو الذي منح هذه الصورة هذا الحد من الإتقان.

النمط الثالث : الحركة ذات الاتجاهات المتعددة

يقول "أبو حمو":

نُطَارِدُ الْخَيْلَ بِالْخَيْلِ مِثْلَهَا فَكَانَ عَلَى الْأَعْدَاءِ كَرُّ الْهَزَائِمِ (1)

فهذا البيت يصور لنا مطاردة الشاعر وجيشه لجيش العدو، كما يعكس لنا بسالتهم و شجاعتهم، وقد اعتمد لتأدية هذا المعنى على عنصر الحركة المتجسّد في الفعل "نطارِد" الذي يعني الركض هنا وهناك.

ويقول:

تَرْكُوا الْمَنَازِلَ بَلَقْعًا وَتَرَحَّلُوا فَغَدَتْ مَعَاهُهَا كَأَنَّ لَمْ تُعْهَدِ
سَحَبَتْ عَلَيْهَا الرَّامِسَاتُ ذُبُولَهَا مِنْ شَمَالٍ وَ صَبَا تَرُوحٌ وَ تَغْتَدِي (2)

الشاعر هنا يبكي الديار وما ألحقه الرحيل بها من آثار، فأصبحت هشيما تذروه الرياح التي هبت من مختلف الجهات تزورها حيناً وتخفي حيناً آخر، وقد عبّ الشاعر عن هذا الانفعال من خلال عبارة : "سحبت عليها الرامسات ذبولها من شمال وصبا تروح وتغدي" التي نستوحي منها تعدد الحركة من خلال الفعلين "تروح" و "تغدي" وكأنّ الريح قد أوكلت إليها مهمة الذهاب والإياب مما غطى آثار هذه الديار فاستحالت إلى خراب ودمار.

ويقول أيضا :

فَهُنَاكَ فُرْسَانُ الْعِدَى طَافَتْ بِنَا مِنْ كُلِّ طَاغٍ فِي الْوَعَى أَوْ مُعْتَدٍ (3)

حيث انتقى فعل الحركة ذي الاتجاهات المتعددة "طاف" لتجسيد صورة جحافل الطغيان وقد انقضت على فريستها التي ظلت تنصّب الفرص لذلك.

ب-الصورة اللونية :

(1) المرجع نفسه، ص: 302.

(2) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزباني"، ص: 328.

(3) المرجع نفسه، ص: 329.

لجأ الشاعر في غير ما موضع إلى عنصر اللون لتوضيح معانيه وتدعيمها، والكشف عن أفكاره وتجليتها، والتعبير عن انفعالاته وإبرازها.

والملاحظ عليه أنه رسم الكثير من صوره باللونين الأبيض والأسود اللذين احتلّا الصدارة من حيث تكرارهما الكميّ مقارنة بباقي الألوان، وهذا ما يجعل القارئ يشعر بقدرة الشاعر على التحكم في الألوان وتوظيفها توظيفاً تشكيليّاً وفنياً أخذاً.

ويظهر تعلقه بالألوان في إبراز المعنى من خلال التعبير عن (السيف والرّماح). بالثنائية اللونية (البيض والسمّر) وذلك حين يقول :

وَالْبَيْضُ تُضْرِمُ نَارَ الْحَرْبِ إِنْ خَمِدَتْ وَالسُّمْرُ مِثْلُ شِهَابٍ إِثْرَ شَيْطَانٍ. ⁽¹⁾

فمن خلال هذا البيت صوّر لنا نار الحرب وقد توهّجت بعد خمودها، وكأنّ البيض تشعل هذه النار والسمّر تلهبها. وكما أنّ السيف والرّمح قد ساهما في إضرامها فقد ساهمت دلّتهما اللونية في الكشف عن هذه الصّورة ونقل أفكاره وفلسفته تجاه الحرب، لأنّ نسبة صفة البياض للسيف وصفة السواد للرّماح دون سائر صفاتهما يجسّد أمام ذهن القارئ المفهوم الحقيقي للحرب التي تتطلّب الكثير من الاستعداد والتّحضير قصد تحقيق النصر الذي لن يتأتّى إلا باستخدام أحد الأسلحة وأنصعها.

وينتقل في قصيدة أخرى إلى تصوير جيشه وقد أحاط به جيش العدو فيقول :

دَارَتْ بِنَا الْأَعْدَاءُ فَصِرْنَا بَيْنَهُمْ كَالدُّرَّةِ الْبَيْضَاءِ بِإِيلِ أَسْوَدٍ ⁽²⁾

واضح أن هذه الصّورة البصريّة قد تشكّلت من خلال امتزاج اللونين الأبيض والأسود، ورغم أنّ التّشبيه الذي حمّله البيت قد نقل لنا انفعال الشاعر وأكّد إحساسه بالجمال وتذوّقه له، فإنّنا لن نفهم هذا الجمال حتّى نستشعر ونتحسّس دلالة اللون فيه، عندها يمكننا أن نسرح بأخيلتنا فنرسم في أذهاننا هذه الصّورة اللونية كما تتمثّلها في الطّبيعة بمنظر رائع طغى على مساحته سواد الليل الذي تألّأت وسطه درّة بيضاء، وهو منظر قد يبدو عادياً بغياب هذا التّشكيل اللّوني، لأنّه يكون بمقدور أيّ شخص تخيل جيش الشاعر وقد أحاط به جيش العدو.

ويقول :

قَدْ اصْفَرَّ لَوْنِي بَعْدَ حُسْنِ شَيْبَتِي كَمَا أَبْيَضَ رَأْسِي بَعْدَمَا كَانَ مُسَوِّدًا ⁽³⁾

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص: 316. و البيض: السيف و السمر: فهي الرماح

⁽²⁾ عبد الحميد حاجيات: " أبو حمو موسى الزباني "، ص: 330.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص: 381.

الشاعر هنا عبّر عن حقيقة تقدّمه في السن. فكان ما أبدعه في هذه الصورة الفنية بكاء صامت لانقطاعه عن عهد الشباب وانقطاع هذا الأخير عنه، وللتعبير عن هذه الحقيقة راح الشاعر يمنح صورته تفاصيلها الدقيقة فخصّص اللون الأصفر للدلالة على شحوب وجهه هوانكماشه كما استعان باللون الأبيض والأسود في رسم صورة تنازع الشباب والمشيب عليه.

وفي إطار وصف الخيول المعتمدة في الحرب نقف عند أبيات رسمها بريشة مزجت بين العديد من الألوان إذ يقول:

وَالْخَيْلُ تَعْتُرُ فِي طَلَى صَرَعَائِهَا	مَا بَيْنَ مُضْطَجِعٍ وَبَيْنَ مُوسِدٍ
مِنْ كُلِّ أَشْهَبٍ كَالشَّهَابِ تَخِلُّهُ	أَوْ أَذْهَمٍ مِثْلَ الْغُرَابِ الْأَسْوَدِ
أَوْ أَحْمَرٍ كَالْوَرْدِ لَوْنٌ أَدِيمٍ	أَوْ أَشْقَرٍ مُتَجَلِّلٍ بِالْعَسْجَدِ
أَوْ أَصْفَرٍ مِنْهُنَّ كَالْخَيْرِيِّ فِي	حُسْنٍ مَعَارِفِهِ كَخَطِّ الْيَدِ
أَوْ أَبْلَقٍ حَسَنُ الْجِلَالِ مُدْتَرٍ	وَمُدْرَهَمٍ وَ مُقْصَدَرٍ وَ مُحَدَّدٍ ⁽¹⁾
أَوْ أَشْقَرٍ أَصْدَى فِسْحَرُهُ لَوْنُهُ	سِحْرٌ وَ غُرَّةٌ وَجْهُهُ كَالْفَرْقَدِ ⁽²⁾

فهذه الأبيات شكّلت صورة بصرية تراحم فيها حشد كبير من الألوان الحارة الساخنة من أبيض ناصع و أسود عاتم، وأبلى يكون فيه البياض والسوداء معا، وأحمر ساطع وأصفر فاقع وأشقر يأخذ لونا بينهما، ولا أحد ينكر ما لهذا التشليل اللوني من مساهمة في تقوية انفعال المتلقي، ليتأجج خيال هذا الأخير وأحاسيسه بحسن صياغة الشاعر لهذا التشكيل عندما جعل التشبيه قالباً فنياً له، فكانت الخيول البيضاء تضاهي الشهاب، والسوداء تضاهي الغربان السوداء، وكانت الحمراء تضاهي الورد في حموته والصفراء تضاهي المنتور الأصفر.

والمتمائل لهذه الأبيات يدرك بوضوح أهميّة وقيمة اللون عند شاعرنا الذي صوّر بشتى الألوان أنواع الخيل التي خاضوا بها غمار الحرب، فجعلنا بإزاء لوحة فنيّة رسمت برهافة حسّ الفنّان ومشاعر الرسّام الذي لم يمزج هذه الألوان بصورة اعتباطيّة وإنّما راعى التنسيق بينها بالقدر الذي يجعلها ليست مجرد "تجميعات لونيّة فاقدة الأثر، وإنّما هي تشكيلات محسوبة بحساب الموضوع وبحساب الفن".⁽³⁾

(1) المدتر: تدتر فرسه؛ بمعنى وثب عليه فركبه. و المدرهم: الثمين الكثير الدراهم.

(2) المرجع نفسه، ص: 328، 329.

(3) إبراهيم الحايوي: " التشكيل اللوني في شعر أبي تمام"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، السنة 15، 1997، ع 59، ص: 114.

وإذا كان للألوان السابقة حظّ من شعر الشّاعر الذي وظّفها في كثير من الأحيان توظيفاً فنيّاً، فإنّ اللون الأزرق قد كان حظّه ضئيلاً من حيث معدّل تكراره إذ ذكر مرّة واحدة في شعره، كما أنّه ورد في قالب وصفي يخلو من توظيف الخيال ولنتأمل قوله :

إِلَى أَنْ بَدَا لِي وَادُّ زَرْقُونَ أَزْرَقًا وَبَانَتْ عَلَيْهِ شَاحِبَاتُ الْغِيَاهِمِ ⁽¹⁾
فتشكيل الشّاعر له لم يخرج من الطّابع التقليدي الذي ألفه واعتاد عليه كلّ النّاس.

2-الصّورة السّمعية:

كان حضور الصّورة السّمعية عند شاعرنا مكثّفاً هو الآخر، ولا غرابة في ذلك ما دامت العين والأذن أكثر الحواسّ تذوّقا للجمال الفنّي، وهذا ما ذهب إليه الكثير من الدّارسين أمثال " جابر عصفور " حين رأى: "أنّ الشّعر ينطوي شأن الفنّ بصفة عامّة على خاصّة حسّية بالضرورة (....) وإن كان ثمة تركيز على حاستي البصر والسمع " . ⁽²⁾

وقبل الوقوف عند هذا الشّعر تجدر بنا الإشارة إلى أنّ الصّورة السّمعية متعلّقة بالأصوات، ترد على الأذن فيتحوّل المسموع إلى فكرة، وربّما سمعت الأذن بلا صوت، كحديث النّفس، وهاتف القلب، والوحي المشير، فالصّمت له نامة، والضّمير له أذن، والعين قد تسمع بالنّظر، والأنف يشمّ الصّوت ، ويحيط به إلى مدركه الأصيل " . ⁽³⁾

وإذا أخذنا السّماع في الشّعر بهذا المعنى يمكننا التّعرف على العناصر الصّوتية التي عايشتها الدّذات الشّاعرة وجعلتها إحدى لبنات بنائها الفنّي.

يقول الشّاعر :

وَالْوَرَقُ نَائِمَةٌ عَلَى أَغْصَانِهَا نَوْحَ الشَّجِيِّ الْمُدْتَفِّ الْمُتَعَلِّلِ
سَمِعَتْ هَاتِفَةً عَلَى أَفْنَانِهَا تَشْكُو بِصَوْتٍ بَيْنَ لَمْ يُجْهَلِ ⁽⁴⁾

يندرج هذان البيتان ضمن قصيدة ضمّنها شوقه وحزنه لفراق أحبابه، وبثّ فيها لواعج نفسه وحسرتها على الدّيار التي نأى عنها أهلها فأمست بلقعا يرثي عليها كلّ كائن حيّ بما فيه الحيوان الذي أخرج الشّاعر على لسانه نواحه وشكواه.

ويقول في موضع آخر :

بِتَنَا وَبَاتَ نَعِيمُ الدَّهْرِ يُؤْنِسُنَا وَالْعَيْشُ صَافٍ وَ رَوْضُ الْوَصْلِ رَيَّانٍ

⁽¹⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حنّو موسى الزّياتي"، ص:302.

⁽²⁾ ينظر عبد الله التّطاوي: " قصيدة المدح العبّاسية بين الاحتراف والإمارة"، ص:267.

⁽³⁾ علي شلق: " السّماع في الشّعر العربي"، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1984، ص:5.

⁽⁴⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حنّو موسى الزّياتي"، ص:295.

وَلَا رَقِيبٍ وَلَا وَاشٍ يَطُوفُ بِنَا إِلَّا الْحَسَانُ بِأَصْوَاتٍ وَأَلْحَانٍ⁽¹⁾

فهو هنا عبّر عن افتتانه بعاصمته تلمسان وتغزل بها فجعلها غادة حسناء بات يناجي طيفها الذي استأنس به، وقد استند في البيت الثاني على العنصر الصوتي الذي كانت البنات الحسان مصدره، وهذا ما عبّر عليه التركيب الوارد في قوله "إلا الحسان بأصوات وألحان"، فلا شيء هناك غير الألحان الشجية والصوت الرقيق الناعم الذي سرعان ما ينساب إلى الأذان فيطربها برنينه و عذوبته. ويقول :

وَأَمَّا صَهِيلُ السَّابِحَاتِ لَدَى الْوَعَى فَأَشْجَى لَدَيْنَا مِنْ غِنَاءِ الْحَمَائِمِ⁽²⁾

إننا أمام صورة حربية جميلة، شكّلها عنصر الصوت " صهيل السابحات"، و"غناء الحمائم". ولعلّ هذا البيت يعكس بوضوح فلسفة الشاعر في الحياة التي ترفع فيها عن كلّ الشهوات لأنّها تحول دون دخول باب الملك الذي كاثفت الحرب هي الدرب الموصل إليه، فالشاعر قد ألف خوض غمارها واعتاد على كلّ المشاهد فيها، وإلا كيف نفسّر تفضيله لصهيل الخيول على هديل الحمام المعروف برقته وعذوبته.

ويقول أيضا:

وَطُبُونُنَا زَارَتْ كَأَسَدٍ فِي الْوَعَى وَبُنُودُنَا خَفَقَتْ بِنَصْرِ مُنْجِدٍ⁽³⁾

فالدنية التشبيهية "طبولنا زارت كأسد في الوعى" تشكّلت من خلال العنصر الصوتي المتمثل في الفعل " زارت" الذي أشار من خلاله للنصر المحقق على الأعداء. ويقول في موضع آخر:

وَهَذَا جَوَابٌ عَنْ نِظَامِكَ إِنَّنَا بَعَثْنَا بِهِ كَاللُّؤْلُؤِ الْمَتَنَاظِمِ⁽⁴⁾

الشاعر بصدد الافتخار بشعره الذي يقوله مسترسلا منتظما فيطرب سامعيه. وقد أشار لهذا المصدر الصوتي الذي يختصّ به الإنسان من خلال " جواب" و " بعثنا به"، كما لجأ إلى الوسيلة البلاغية التشبيهية الواردة في قوله : " كاللؤلؤ المتناظم" ليبين أنّ هذا الشعر يخرج منقحا منتظما فيخترق الآذان ويتوغّل في الأعماق بوصفه مرآة للنفس.

ونبقى مع الصوت الذي يصدره الإنسان، لنورد قوله:

وَعِنَاءٍ غَانِيَةٍ سَبَتْ بِجَمَالِهَا تَزْهَى بِكُلِّ مُغَنِّجٍ وَمُورِدٍ⁽⁵⁾

(1) المرجع نفسه، ص: 314.

(2) المرجع نفسه، ص: 318. و السابح من الخيل: السّريع

(3) عبد الحميد حاجيات: " أبو حمّو موسى الزّياتي"، ص: 329.

(4) المرجع نفسه، ص: 321.

(5) المرجع نفسه، ص: 328.

فعنصر الصَّوت هنا أشار إليه بعبارة "غناء غانية"، ولا شكَّ أنَّ الغناء أيّا كان مصدره يطرب الإنسان، لاسيما إن كان صادرا من حسناء أوتيت شتى أنواع الجمال بما فيه جمال الصوت. ويبدو أنَّ الشَّاعر قد وجد في الأصوات -على تنوعها- وسيلة لإخراج مكونات ذاته، لذلك نجده يستمتع حتّى بالأنين والنواح:

لِكُلِّ مُحِبٍّ فِي التَّأَوُّهِ رَاحَةٌ إِذَا أَنْ مِنْ فَرَطِ الْغَرَامِ وَنَاحَا ⁽¹⁾

فهو يعبر عن حبه و شغفه للقاء الحبيب صلى الله عليه وسلم الذي تشتاق لرؤيته النفوس المدركة لحقيقة هذا التور الساطع، وقد أفرغ هذا الرّحم من العواطف النبيلة بإرسال الأنين الذي سببه الغرام، والنواح الذي ظلّ زمنا طويلا حبيس صدره، وهذا ما نقلته لنا عناصر الصَّوت المتمثلة في : "التأوّه"، "ناحا".

3-الصّورة الدّوقية:

تشكّلت الصّورة الدّوقية في شعر " أب و حمّو"، من خلال عنصر الشّراب الذي حصره في الماء، والخمر والسّم بشتى أصنافه، فقد وظّف هذا الأخير لمعالجة موضوع الموت بالدرجة الأولى، إذ يقول :

وَتَرَى الْفَوَارِسَ دَائِرَاتٍ بِالْعَدَى تَسْقِي لَوَارِدَهَا نَقِيعَ الْحَنْظَلِ ⁽²⁾

فهو هنا يصوّر فرسانه وقد حاصروا جيش العدو الذي أصبح خطر الموت يتهدّده من كل ناحية، وهذا ما أشار إليه البيت من خلال عنصر الدّوق المتمثّل في "نقيع الحنظل"، لأنّ هذا النّبات المر يُستخدم كسم يفضي بشاربه إلى الهلاك لا محالة.

ويقول في قصيدة أخرى:

مِنْ خَلْفِنَا النَّجْلُ الرّضِيُّ مُتَسَرِّبٌ شَهْمُ اللَّقَاءِ فَمِثْلُهُ لَمْ يُولَدِ
فَكَأَنَّهُ فِي الْخَيْلِ لَيْثٌ عَابِسٌ يَسْقِي الْفَوَارِسَ فِي الْوَعَى كَاسًا رَدِي ⁽³⁾

فنجله بدا كالليث الذي كثر عن أنيابه ليسق ي الأعداء كأس الحتوف التي ملئت بشرابها القاتل، وهذا ما دلّ عليه التّركيب الوارد في قوله : "يسقي في الوعى كاسا ردي".

ويقول أيضا:

وَكَمْ سَقَيْتُ كُؤُوسَ الْمَوْتِ صَافِيَةً وَقَدْ حَمَيْتُ بِحَدِ السَّيْفِ أَوْطَانِي ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص: 353.

⁽²⁾ عبد الحميد حاجيات: " أبو حمّو موسى الزّياتي "، ص: 296.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص: 330.

⁽⁴⁾ المرجع نفسه، ص: 315.

فهو أشار من خلال عنصر الذّوق "كؤوس الموت صافية" إلى أنّ هذه الكأس قد حملت بجمعيتها شراباً ساماً يؤدّي إلى الموت، أمّا لفظه "صافية" فربّما يقصد بها أنّ هذا الشراب كان خالصاً مركّزاً لم يمتزج معه شراب آخر يخفّف من تركيزه وحدّته.

و رغم أنّ عنصر الذّوق في هذه الصّورة لم يوظّف توظيفاً حقيقياً إلاّ أنّه صوّر لنا القوّة التي مكّنت جيش الشّاعر من قتل الأعداء رغم شدّة الحرب وضراوتها.

وننتقل إلى عنصر ذوقي آخر يميّز بالحلاوة، وهو الماء العذب، يقول:

وَلَا شَرِبْتُ لَذِيذَ الْمَاءِ مِنْ عَطَشٍ إِلَّا رَأَيْتُ خَيَالاً مِنْكَ خَالَانِي ⁽¹⁾

الشّاعر هنا جعل متعة شرب الماء الذي يتلذّد به الظمآن، موضوعاً معادلاً للتمتع بخيال تلمسان التي لاح له طيفها بعد أن قهره الشّوق والحنين إليها، وقد استند في إبراز هذه الصّورة على عنصر الذّوق المتمثّل في "شربت لذيذ الماء".

ويقول في موضع تعداده لمعجزات سيّد الخلق صلّى الله عليه وسلّم:

إِذَا ظَمَيْتِ الْأَقْوَامُ يَوْماً سَقَاهُمْ بِمَاءٍ مَعِينٍ بِالْأَنَامِلِ سَاحَا ⁽²⁾

ف رغم أنّ هذا البيت نقل إلينا حقيقة عايشها الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، والمتمثلة في تدفّق الماء من أنامله الشّريفة. فإنّ عنصر الذّوق "سقاهاهم بماء معين" قد أضفى على هذه الصّورة واقعيّة فنيّة ساهمت في جمالها -رغم بساطتها- ذلك أنّ "الصّدق الفنّي مظهر اكتمال الشّعور ونضجه ومن ثمّ أحد أسباب جماله". ⁽³⁾

ويقول في قصيدة أخرى ضمّنها شوقه لزيارة طيبة ورؤية قبر المصطفى صلّى الله عليه وسلّم:

سَقُونِي كُؤُوسًا تُذِيبُ النَّفُوسَا وَيَرْجُوكَ مُوسَى تُزِيلُ الْكُرُوبَا ⁽⁴⁾

الشّاعر هنا يعبر عن غبطته لشرب ماء زمزم لأنّه حمل له نسيم الأرض التي ظلّت نفسه توّاقة

لوطء ثراها واستنشاق نسيمها وطيب هواها، وقد ساهم عنصر الذّوق "سقوني كؤوسا" والوسيلة

البلاغيّة الاستعاريّة "كؤوسا تذيب النفوسا" في الكشف عن هذا المعنى الذي أراد الشّاعر التعبير عنه .
ويقول :

يَا نَجْلَ عَامِرٍ سِرِّ غَرَسْتَ النَّخْلَ فِي أَوْطَانِهَا تُجْنِي كَطَعِمِ السَّلْسَلِ ⁽⁵⁾

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص: 314.

⁽²⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي"، ص: 354.

⁽³⁾ إبراهيم الحاوي: "التّشكيل اللّوني في شعر أبي تمام"، ص: 103.

⁽⁴⁾ عبد الحميد حاجيات: المرجع السّابق، ص: 368.

⁽⁵⁾ المرجع نفسه، ص: 297.

فالبنية التشبيهية "تجنى كطعم السلسل" حملت عنصر الذوق المتمثل في لفظة " السلسل" الذي يعني الماء العذب أو الخمر اللينة.

4 -الصورة الشمية :

بادئ ذي بدء نتفق على أنّ "الشّم حصيلة واحدة من الحواسّ الخمسة وسيلتها الأنف إلى الرّئة، فالجهاز العصبيّ الذي يقوم بعملية التقرير فيحكم على كلّ نوع من أنواع المشموم، مشتركا مع الحواسّ الأخرى التي هي بمجموعها وسائل للإدراك من جملة الوسائل".⁽¹⁾

وقد تعطرّ روض شعر "الزيّاني" بشتّى أصناف المشموم التي تنعش المتأمل فيه بما تبعته من أريج ينداح — ثانيا الأبيات التي تضمّنتها قصائده المختلفة. والملاحظ على الشاعر أنّه لم يوظّف سوى العناصر الشميّة ذات الرّائحة الطيّبة، إذ يقول :

وَكُلَّ عَاطِرَةٍ فَاحَتْ نَوَاسِمُهَا مِنْ عَنَبْرِي وَمَسْكِي وَرَبِحَانٍ⁽²⁾

إنّنا هنا أمام مشهد جميل نسجته مخيلة "أبو حمّو"، إذ جعل تلمسان امرأة حسناء وجعل نسيمها عطرا منعشا ، وهذا ليس بغريب عن الإنسان العربيّ الذي أدرك الجمال في شتّى مواضعه، لذلك سار شاعرنا على نهج سابقه من الشعراء الذين تغنّوا بكلّ شيء جميل في المرأة التي كانت ولا تزال موضوعا جمالياً، إذ راح يصوّرها وقد تعطّرت بعبق العنبر و المسك و الريحان، ليشكّل من خلال هذه العناصر الشميّة بوتقة فوّاحة اختلفت عن باقي البوتقات التي شكّلها من خلال عطور أخرى دخلت في تركيبها.

ليقول في موضع آخر مسلّما على خير الوري:

يَخْصُكْ مُوسَى بِأَرْكَى سَلَامٍ يَرُوقُ الثُّفُوسَ كَنَشْرِ الْكَبَا
وَمَسْكٍ فَتِيْقٍ وَ زَهْرٍ أُنَيْقٍ بِرَوْضٍ شَرِيْقٍ حُوتُهُ الرِّبَى⁽³⁾

وهو سلام عطّره بالرّائحة المستخرجة من المسك ومن الزّهر الأنيق ليكون في مستوى رفعة المختصّ به. وقد نقل إلينا هذه الصّورة التركيب المتمثّل في قوله : " ومسك فتيق وزهر أنيق".

ويقول في قصيدة أخرى:

سَلَامٌ عَلَيْهِ طَيْبُ النَّشْرِ عَاطِرٌ يَفُوقُ بزيّاه الرِّياحِينَ وَ الرُّنْدَا⁽⁴⁾

(1) علي شلق: " الشّم في الشعر العربي"، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، ط 1، 1984، ص:5.

(2) عبد الحميد حاجيات: "أبو حو موسى الزّياتي"، ص:314.

(3) المرجع نفسه، ص:361.

(4) المرجع نفسه، ص:383.

يلاحظ على الشاعر أنه في كل مرة يغيّر أصناف الرّ واعي التي يجسّد بها جزءاً من ذلك السّلام الذي يبعث به للمصطفى وكأنّه لم يكتف بعطر صنف واحد فلجأ إلى التنوّيع في العناصر السّميّة ليوفي الحبيب حقّه من هذا السّلام من جهة، ولكي تكون قوّة هذه الرّوائح مضاهية لقوّة الحبّ الذي يكتنه له من جهة أخرى، وهو في هذا البيت أرسل له عبق الرّيحان وقد خالطته رائحة الرّند الطّيبة.

وإذا كان الشاعر في الأبيات السّابقة التي أرسل فيها سلام هـ للمصطفى هو من بعث الرّوائح الزكيّة، فإننا نجده في أبيات أخرى كان هو المتمتّع بأريجها، وكأنّه لا يتعامل مع الحبيب والأرض التي ضمّته إلّا بالتّفحات الطّيبة يرسلها مع الشّوق تارة، ويستنشقها مع التّسليم التي تهبّ من هناك تارة أخرى كما جاء في قوله:

وَإِنْ جِئْتُ نَجْدٍ فَانْتَشِقْ مِنْ ثُرَابِهَا كَعُفْرِ عَيْرٍ أَوْ كَطِيبِ النَّوَافِجِ (1)

فاليّيت الذي بين أيدينا -كغيره من الأبيات السّابقة- يتمّ عن حبّ الشاعر الكبير لهذه الأراضي الطّيبة وشغفه الكبير لزيارتها، كيف لا وقد جعل ثراها يعبقّ بالعطر الذي يحويه عرف العنبر ووعاء المسك. وقد لجأ قصد تشكيل هذه الصّورة إلى الفعل "انتشق"، ومصدره الشّم "عرف عير" و "طيب النّوافج"، كما استعان بالتّشبيه الذي جعله قالبا لهذه العناصر.

5- الصّورة اللّمسية:

إنّ حاسة اللّمس "تتعلّق بأطراف الأصابع أولاً، ثمّ بسائر جسد اللّامس، وتتجاوز ما ذكرت إلى سائر الحواس، فيشترك بعضها مع بعض، فيقال عطر ناعم ومنظر مخمليّ وصوت رقيق وطعم لدن طريّ... فوق هذا فالّتلامس ربّما جاء قريباً أو بعيداً و ذلك عملاً بقانون الجاذبيّة الذي نرى آثاره في الأفلاك وعندئذ يبدو الوجود كلّ حقل تلامس يوحد بين الممالك والأشياء فيها على اختلاف مظاهرها وجواهرها". (2)

وقد وردت الصّورة اللّمسية بمعدّلات تكراريّة معدودة في الشّعر المدروس الذي جاءت جل عناصره اللّمسية محصورة في الصّلابة والنّعومة، لاسيما هذا العنصر الأخير الذي كثيراً ما ارتبط بجمال المرأة، إذ يقول مثلاً:

دِيَارٌ عَهْدُنَا بِهَا الشَّمْلُ جَامِعٌ مَعَ الْغَانِجَاتِ الْآنِسَاتِ النَّوَاعِمِ (3)

فواضح أنّ الآنسات النّاعمات قد كنّ هنا مصدراً للنّعومة اللّمسي الذي يبدو أنّ الشاعر قد وفّق لدرجة كبيرة في انتقاءه، لأنّهن في عمر الزّهور يتمتّعن بكامل النّعومة والنّضارة.

(1) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّباني"، ص: 375.

(2) علي شلق: "الّمس في الشّعر العربي"، دار الأندلس للطّباعة و التّشتر و التّوزيع، ط1، 1984، ص: 5.

(3) عبد الحميد حاجيات: المرجع السّابق، ص: 299.

ويقول أيضا :

مِنْ كُلِّ غَانِيَةٍ رَقَّتْ شَمَائِلُهَا تَزْهُو عَلَى نَاعِمَاتِ الْقُضْبِ وَالْبَانِ (1)

إذ جعل المرأة الغنية بجمالها عن الزينة، تعجب بنفسها أيما إعجاب وتتفاخر بما أوتيت من حسن ونضارة على أشجار القضب و البان المعروفة بنعومتها ولينها، وقد كشفت هذه الصورة اللمسية عن الجمال الذي تتمتع به الغواني.

ويقول مفتخرا بنفسه وبقومه:

فَمَا بِسَوَى الْعَلِيَاءِ هَمْنَا جَلَالَةً إِذَا هَامَ قَوْمٌ بِالْحَسَنِ النَّوَامِ
وَأَحْسَنُ مِنْ قَدِّ الْفَتَاةِ وَخَدَّهَا قُدُودُ الْعَوَالِي أَوْ خُـدُودُ الصَّوَارِمِ (2)

فهم القوم الذين ترفعوا عن الثرى وعانقت همهم الثريا، وذلك بأن نهجوا نهجا مغايرا للأقوام الآخرين الذين هاموا برشاقة الحسان ونعومة حدودهن في حين هام الشاعر بقدود الرماح وبنعومة السيوف القاطعة، ولعل سبب القوة التي تميّزت به هذه الصورة الحسية يعود للجوء الشاعر إلى مشابهة السيوف بالفتاة، وذلك عندما جعل قدود العوالي معادلا موضوعيا لقد الفتاة وحدود السيوف القاطعة معادلا لخدّها.

ومن العناصر اللمسية التي استعان بها في تشكيل صورها الحسية عنصر الصلابة، إذ يقول:

وَالْوَرَقُ نَائِحَةٌ عَلَى أَغْصَانِهَا نَوْحُ الشَّجِيِّ الْمَدْنَفِ الْمُتَعَلِّلِ
فَسَمِعَتْ هَاتِفَةً عَلَى أَفْنَانِهَا تَشْكُو بِصَوْتٍ يَبِينُ لَمْ يُجْهَلِ
فَنَشَدْتُهَا عَنْ حَالِهَا فَتَرَنَّمْتُ وَبَكَتْ وَأَبَكَتْ صَمَّ صَخْرِ الْجَنْدَلِ (3)

إنه يبكي لفراق الأهل والديار التي بالغ في حزنه عليها لدرجة جعل فيها الحمام يحزن لحالها، من خلال نوحه و بكائه فأبكى معه كل من حوله من حي و جماد. وقد عبّر عن هذا المعنى من خلال البنية الاستعارية "أبكت صم صخر الجندل" التي كان أساس تشكيلها عنصر الصلابة اللمسية المتمثل في "صخر الجندل" وهو الصخر العظيم.

و يقول:

فَلَكُمْ كَرَّرْتُ عَلَيْهِمْ مِنْ كَرَّةٍ بِمُشْطَبٍ وَ مُثَقَّبٍ وَ مُهَنَّدٍ
مِنْ فَوْقِ صَامِرَةِ الْحَشَا وَخَشِيَّةٍ جَرْدَاءَ حَجَرٍ نَعَالُهَا كَالْجَلْمَدِ (1)

(1) المرجع نفسه، ص: 314.

(2) عبد الحميد حاجيات: "أبو حنّو موسى الزباني"، ص: 318. و العوالي: جمع عالية و هي صدر الرمح و المراد الرماح أنفسها. أمّا

الصّوارم: فهي السيوف.

(3) المرجع نفسه، ص: 295، 296.

فالصورة اللمسية الواردة في الشطر الثاني من البيت الثاني تشكّلت من خلال عنصر الصلابة "الجلمد" أو الصخر الصلب الذي أعطانا اندماجه مع التشبيه فكرة واضحة عن قوة حجر الشاعر وقدرتها على تحمّل مشاق السّير لصلابة نعالها ومن ثمّ مواصلة الحرب حتى تحقيق النصر.

الخلاصة:

وفي ختام حديثنا عن الصورة الشعرية نقول إنّها كانت إحدى لبنات البناء الفني التي قام عليها شعر "أبو حمّو موسى الزباني"، فلجأ قصد إخراجها إلى الصورة البلاغية التي جاءت متنوّعة بين تشبيه ميّزنا فيه البسيط الذي ضمّ التشبيه المفرد العادي والبليغ والمقلوب، والتشبيه المركّب الذي مثّلنا له في دراستنا بالتشبيه التمثيلي، وبين استعارة لم تخرج عن التشخيص والتجسيم، أمّا الكناية فقد وظّفها بدرجة أقلّ من سابقها - التشبيه والاستعارة - .

أمّا الصورة الحسية التي استند عليها إلى جانب الصورة البلاغية في عملية التصوير الفني فقد اشتركت في تشكيلها كلّ الحواس، غير أنّه لم يوظّفها بنفس النسبة، فكانت العين والأذن في مقدّمتها باعتبارها أكثر الحواس إدراكاً للفنّ والجمال الذي تذوّقه اللسان فغرّد بالسّحر والبيان، وشمّه الأنف فعطر روض الشعر بأطيب الأرايح، وتحسّسته اليد فأجادت حبك الحروف والكلمات .

وبناء على ذلك كانت الصورة البصرية - التي شكّلها اندماج عناصر الحركة واللّون - في

مقدّمة الصّور الحسية، تليها السّمعية ثمّ الذّوقية فالشمّية وأخيراً اللمسية.

وبهذا أدّى تضافر كلّ العناصر الحسية والأشكال البلاغية السابقة إلى خلق الصورة الشعرية

التي ألحّت على التجربة الذاتية والشّعور والانفعال الذي كان يعيشه "أبو حمّو".

(1) المرجع نفسه، ص: 330. ضامرة الحشا من الخيل: من دقّ خصرها وقلّ لحمها فصارت هزيلة. الوحشي: كلّ ما يستوحش و ينفر من الناس . جرداء: الأجرد من الخيل :البّاق . الحجر: الأثنى من الخيل.

الفصل الرابع:

بذنية

الموسيقى

الشعرية

تمهيد:

إنّ الإبداع الشعري صرح لا يكتمل شموخه إلا إذا استوفى جميع مقومات البناء الفني من لغة وصورة وموسيقى، وإذا كنا قد تعرفنا في الفصول السابقة على أهمية اللغة والصورة بالنسبة لأيّ عمل شعري، فإن الإيقاع الموسيقي هو جندي الخفاء الذي يساهم بقدر كبير في منحهما هذه المكانة إذ يؤدّي دورا كبيرا في "إعادة تشكيل اللغة تشكيلا جديدا يتنزل بالضرورة في حيز إطار شكلي وأدائي خاص ومنظم" ⁽¹⁾ بل لا نبالغ إذا قلنا أنه "من الشعراء من يجعل الإيقاع عنصرا بديلا للغة ذاتها يعوّض بحركته وتكامل عناصره وانسجام أجزائه آلاف الألفاظ وآلاف الدلالات" ⁽²⁾، ذلك أنه بعزل اللغة الشعرية عن الإطار الموسيقي الذي تنتظم فيه، تتحول لمجرد زخم من الألفاظ المنمّقة التي تتضمنها دفت أيّ معجم أو كتاب لغوي، وإن لم تكن كذلك لكان كل من يتحكّم في زمام اللغة شاعرا، ثم إنّ "الإيقاع يعدّ من أهمّ العناصر التي تتطلبها الصورة الشعرية إذ تعمل الموسيقى على تصوير الانفعال الذي يأتي بالصورة الشعرية والذي يشكّل الأوزان الملائمة فتتحدّ الصورة مع الإيقاع في شكل موحد له انطباعه" ⁽³⁾

من هنا تتجلى أهميّة الموسيقى في الشعر إذ "ليس عبثا استخدام الشاعر الإيقاع، إنّما لتكون عبارته بها أكسب للجمال، و أملك للإعجاب و أبلغ تعبيراً، وأدقّ تصويراً، وأقوى تأثيراً" ⁽⁴⁾.
ويبدو أن "أبو حمو" قد أدرك هذه الأهمية التي انعكست في شعره ؛ إذ تميّزت قصائده بإيقاعية جميلة تجمع بين رنين الشعر العمودي الذي يشكّله تضافر الوزن والقافية كأهمّ عنصرين في الموسيقى الخارجية ، وبين رنين خاص بإبداعه الشعري مثّلته الموسيقى الداخلية التي غدّتها مختلف المحسنات البديعية، وكل ما رآه الشاعر محققا لذلك الإيقاع كالتكرار، وغيره من العناصر التي كانت كلّها مقومات لتشكيل الموسيقى في شعره.

⁽¹⁾ بديدة الخزازي: "مفهوم الشعر عند نقاد المغرب و الأندلس في القرنين السابع و الثامن الهجريين، دراسة نقدية وتحليلية"، ص: 246.

⁽²⁾ أمينة فزاري: "الإيقاع الشعري، مفهومه و عناصره و أهميته"، مجلّة التواصل، ع 16 جوان 2006، جامعة باجي مختار، عتبة، الجزائر، ص: 150، 151.

⁽³⁾ ينظر عبد الله التطاوي: "قصيدة المدح العباسية بين الاحتراف و الإمارة"، ص: 374

⁽⁴⁾ محمّد العياشي: " نظرية إيقاع الشعر العربي"، المطبعة العصرية، تونس، د. ط، 1976، ص: 77. ⁴

I . الموسيقى الخارجية:

تتأثّر الموسيقى الخارجية من نظام الكيان العروضي المتمثّل في الوزن والقافية، فهما ركنان أساسيان من أركان الشعر العربي القديم، وقاعدة أصيلة يخضع لها الشعراء الذين نظموا فيه.

1 . الوزن:

يعدّ الوزن مكوّناً هاماً ومقوماً جوهرياً من مقومات تحديد ماهية الشعر، إذ هو "أعظم أركان الشعر و أولاهها به خصوصيّة" (1).

وهو كما يعرفه حازم القرطاجاني: " أن تكون المقادير المقفّاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتّفاقها في عدد الحركات والسّكنات والترتيب " (2).

ولا شكّ أن تألف هذه الأجزاء في مجموعات متساوية الزّمن ومتشابهة التّكوين هو الذي :
"يعطي للشعر نغمات موسيقيّة، ويشكّل الإيقاع الجميل الذي تستلذه الأذن وتطرب له النفس" (3).
ويتمّ التعرف على الوزن الشعري من خلال البيت الواحد، بل الشّطر الواحد مادام البيت الشعري عبارة عن " وحدتين موسيقيتين إحداهما تكرر للأخرى " (4) فالبيت الشعري إذن يبنى على تكرار هذه المقاطع الصّوتيّة أو التّفاعيل التي تتكوّن " إمّا من حرفين؛ متحرّك و ساكن، أو متحرّكين و ساكنين، أو متحرّك وساكناً ومتحرّك، أو أربعة أحرف أو خمسة أحرف " (5) لتتنظم فيها سمّاه الخليل بالأسباب والأوتاد والفواصل (6).

(1) ابن رشيق: "العمدة"، ج 1، ص: 121. 1

(2) حازم القرطاجاني: "منهاج البلغاء و سراج الأدباء"، ص: 263. 2

(3) زينب بوصبيعة: "الوزن الشعري و علاقته بالموضوع، دراسة تطبيقية على شعر الزّهد في الأندلس خلال القرن الخامس الهجري"، مجلّة دراسات أدبيّة و إنسانيّة، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، ع 2، نوفمبر 2004، ص: 153.

(4) عزّ الدين إسماعيل: "التفسير التّفسي للأدب"، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 4، 1981، ص: 77، 78. 4

(5) زينب بوصبيعة: المرجع السابق، ص: 154. 5

(6) أ- الأسباب لغة: هي الحال التي تشدّ بها الخيمة العربيّة، و هي في علم العروض على نوعين: 1- سبب خفيف (0/) و يتكوّن من اجتماع صوتين أوّلهما متحرّك و الثّاني ساكن مثل: من، عن، 2- سبب ثقيل (//) و يتكوّن من اجتماع حرفين متحرّكين مثل: هو، مع.
ب- الأوتاد لغة: هي الخشبة التي تغرس في الأرض و تشدّ إليها أسباب الخيمة و هي على نوعين: 1- وتد مجموع (0//) و يتكوّن من ثلاثة أحرف؛ متحرّكان متتاليان بعدهما ساكن مثل: إذا، على. 2- وتد مفروق (0/) و يتكوّن من ثلاثة أحرف؛ متحرّكان يفرق بينهما ساكن مثل: تحت، كيف.

ج- الفواصل: و تتكوّن من اجتماع الأسباب و الأوتاد، و هي على نوعين: 1- فاصلة صغرى: (0///) و تتكوّن من أربعة أحرف؛ ثلاثة متحرّكات بعدهما ساكن مثل: عملاً. 2- فاصلة كبرى: (0////) و تتكوّن من خمسة أحرف؛ أربعة متحرّكات بعدهما ساكن نحو: ملكهم. (=)
(=) من اجتماع الأسباب و الأوتاد و الفواصل تتكوّن التّفعيلات. ينظر: محمّد مصطفى أبو شوارب: "علم العروض و تطبيقاته، منهج تعليمي مبسّط"، دار الوفاء لدنيا الطّباعة و النّشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2004، ص: 22، 23، 24.

ومادام علم العروض علم تراكمي تنشأ كل وحدة فيه من تآلف عناصر الوحدات الأصغر منها فإنه ينشأ عن اتحاد عشرة أبيات أو أكثر ما يعرف بالقصيدة الشعرية التي يضمّنها الشاعر أحاسيسه وأفكاره فتصل إلى القارئ منتظمة في قالب من القوالب الستة عشر لهذه الأوزان التي تتسع بتفصيلاتها لكل ما يختلج في نفوس الشعراء، ولعلّ هذا هو السرّ وراء تسميتها بالبحر⁽¹⁾ ولمعرفة الأوزان التي ارتكز عليها " أبو حمو " في شعره نورد الجدول التالي الذي يلخصها:

البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	نسبة البحر فيها
الطويل	6	300	29.91%
البسيط	6	294	29.31%
الكامل	4	199	19.84%
المتقارب	3	129	12.86%
المتدارك	2	81	8.07%

فمن خلال هذا الجدول نجد أن " أبو حمو " لم ينظم في كل بحور الشعر العربي، وإنما اكتفى بخمسة منها تمثّلت: في البحر الطويل، البسيط، الكامل، المتقارب، والمتدارك. إلا أنها جاءت بنسب متفاوتة، حيث نلاحظ أن شاعرنا سار على نهج الشعراء القدماء الذين استعملوا بكثرة البحور الثلاثة الأولى، حيث احتلّ البحر الطويل عنده الصدارة، محافظاً بذلك على مكانته التي كان يشغلها منذ العصر الجاهلي " إذ ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن " ⁽²⁾ يليه البحر البسيط الذي كان منافساً له في تلك المكانة والدليل على ذلك نسبته القريبة جداً من نسبة البحر الطويل، ثم يأتي الكامل و المتقارب ليكون البحر المتدارك بنسبته الضئيلة أقلّ البحور استعمالاً في شعره. وإذا حاولنا تطبيق الفكرة السابقة حول ارتباط الأوزان بالحالة النفسية للمبدع نجد في شعره ما يبرّرها.

ونبدأ الحديث بالبحر الطويل الذي " كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدّية الجليلة الشأن " ⁽³⁾ وفي مقدّماتها المدائح النبوية التي كانت أربعة منها على هذا الوزن من مجموع ستّ قصائد نظمت فيه، أما القصيدتين المتبقيتين فقد كانتا في مجال الشعر السياسي وهما قصيدة " جرت أدمعي " و " تذكّرت أطلال الربوع الطّواسم " حيث نظم

⁽¹⁾ زينب بوصبيعة: "الوزن الشعري و علاقته بالموضوع"، ص: 153.

⁽²⁾ ينظر إبراهيم أنيس: "موسيقى الشعر"، دار القلم، بيروت، لبنان، ط 4، 1972، ص: 210.

⁽³⁾ إبراهيم أنيس: " موسيقى الشعر " ، ص: 210.

الأولى بعد قيامه بحركته الموفقة لدخول تلمسان فراح يسرد الطريقة التي مكّنته من الفوز على الأعداء
أما الثانية فإنه يخاطب فيها ولده ويحثّه على التحلّي بالصفات التي مكّنته هو من الوصول إلى سدة
الحكم.

ورغم أن النفس الأبيّة في الفخر والحماسة قد تنور لكرامتها إلا أنّ " أبو حمو " في فخره كان
هادئ النفس، ولعلنا من هذا المنطلق نفهم تركيزه على هذا البحر وغيره من البحور الكثيرة المقاطع
"فالنوع الهادئ الرزين الذي يتطلّب التأني والتؤدة لا تصلح له سوى القصائد ذات البحور الطويلة
والمقاطع الكثيرة كالبحر الطويل والبسيط والكمال" (1).

وتجدر الإشارة إلى أن ذلك الهدوء الذي اتّسم به " أبو حمو " في عرض قصائده مسّ كلّ
الأغراض بما فيها الحزينة، إذ تخيّر لها هي الأخرى هذه البحور الطويلة، حيث جاءت إحدى قصيدتي
الرثاء المعنونة " دنف تذكّر حسرة التوديع " على وزن الكامل، في حين جاءت قصيدة " صبّ تذكّر
عهدا " على وزن البسيط، وربما رجع ذلك إلى كون النفس قد هدأت من حالة الجزع التي سبّبتها
صدمة فقدان والده، فلا عجب إذاً أن يلجأ إلى مثل هذه البحور التي وحدها تصلح لاستيعاب تلك
الأحزان.

غير أنّه " ليس من الضروري أن يتمثّل حزن الشاعر في قصائد الرثاء، فليس فقد عزيز هو
السبب الوحيد الذي يكرّب نفس الشاعر، فقد يكون الفشل في تجربة حبّ أو الفشل في الحصول
على مطلب حيوي أو خيبة الأمل التي تحطّم الطّموح أو غير ذلك من العوامل باعثا للأسى في نفس
الشاعر، فإذا عبّر الشاعر عن نفسه في حالة من الحالات اختار لذلك وزنا من الأوزان الطويلة " (2).
وما أكثر أحزان " الزباني " وأشجانه في غير الرثاء، إذ طالما لمسها القارئ في مولدياته:
ذَرَفْتُ لِتَذْكَارِ الْعَقِيقِ دُمُوعِي وَ زَادَ شَوْقِي لِلْحِمَى وَ وُلُوعِي (3)
وقوله:

أَلِفْتُ الضَّئِيَّ وَ أَلِفْتُ النَّحِيْبَا وَ شَبَّ الْأَسَى فِي فُؤَادِي لَهِيْبَا (4)
والأمثلة على ذلك كثيرة ، لأنّ الشاعر في هذه القصائد يذكّر نفسه بفرط الذنوب والمعاصي
مما يولّد ذلك الحزن الذي نلمسه أيضا في الشعر السياسي كقول هـ:
وَبَكَيْتُ الدَّمْعَ عَلَى زَلَلِي وَمَزَجْتُ الدَّمْعَ بِقَيْضِ دَمٍ (5)

(1) المرجع نفسه، ص: 196.

(2) عزّالدين إسماعيل: "التفسير النفسي للأدب"، ص: 80، 81.

(3) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزباني، حياته و آثاره"، ص: 355.

(4) عبد الحميد حاجيات : " أبو حمو موسى الزباني "، ص: 365.

(5) المرجع نفسه، ص: 343.

فالأوزان الطويلة من خلال ما تقدّم نجدها قد خدمت الشّاعر في شتىّ المواقف ومختلف الأغراض والقصائد، فنظمها على أوزانها، و لا عجب في ذلك بعد ما رأيناه من ارتباط وثيق بين الحالات النفسية وبين هذه البحور ، أمّا تفاوت نسبتها في شعره فربّما ترجع لخصائص كلّ بحر ولعدد تفعيلاته ومقاطععه لأنّ البحر كلّما كان طويلاً كان أقدر على استيعاب أحاسيس الشّاعر ونقلها كاملة للمتلقّي.

2 . القافية:

قال بعض العرب لبنيه: "أطلبوا الرّماح فإنّها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشّعر أي عليها جريانة و أطراده وهي موافقه، فإن صحّت استقامت جريته وحسنت موافقه ونهاياته " (1). فمن خلال هذا القول نجد أن القافية لا تقلّ أهمية عن الوزن، فهما ركنان أصيلان لا يقوم بنيان الشّعر إلّا عليهما إذ "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر و لا يسمّى شعرا حتّى يكون له وزن وقافي". (2)

وقد تعدّدت أقوال العروضيّين في شأن القافية فمن بين تعريفات القدماء التي ذكرها صاحب العمدة نورد تعريف "الأخفش" الذي يراها: " آخر كلمة من البيت " (3) أمّا مدلولها عند المحدثين فنمثّل له برأي " إبراهيم أنيس " الذي يذهب إلى القول بأنّ القافية " عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكرّرها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشّعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع ترددها أو يستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى بالوزن " (4).

ويبدو أنّ التعريف الذي كثر اعتماده في كتب العروض، وارتضاه الدّارسون للقافية هو تعريف "الخليل"؛ إذ هي عنده: "من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن" (5).

وعلى أساس هذا التعريف تكون القافية جزء كلمة، أو كلمة، أو كلمة وجزء كلمة أخرى، أو كلمتين :

وَكَمْ مُعْجَزَاتٍ لَهُ أَعْجَزَتْ جَمِيعَ الْوَرَى شَاعِرًا أَوْ خَطِيبًا (6)

(1) حازم القرطاجيّ: " منهج البلغاء و سراج الأدباء "، ص: 271.

(2) ابن رشيق: " العمدة "، ص: 135.

(3) المصدر نفسه، ص: 135.

(4) إبراهيم أنيس: " موسيقى الشّعر "، ص: 273.

(5) ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص: 135.

(6) عبد الحميد حاجيات: " أبو حمّو موسى الزّياتي "، ص: 370.

(0/0/) /

فالقافية هنا من الطاء إلى آخر البيت وهذا جزء كلمة.

وتكون كلمة مثل قوله:

مُشَوِّقٌ تَزِيًّا بِالْغَرَامِ وَشَاخًا مَتَى مَا جَرَى ذِكْرُ الْأَحِبَّةِ بِأَحَا⁽¹⁾
(0/0 /)

وتكون كلمة وجزء كلمة أخرى كقوله:

سُهِدَ وَبُعِدَ وَ أَشْوَاقٌ تَلَا زُمْنِي وَكُلُّهَا لِعَذَابِي قَدْ غَدَا سَبِيًّا⁽²⁾
(0///0/) /

وتكون كلمتين:

مِنِّي الْإِسَاءَةُ وَالْإِحْسَانُ مِنْكَ بَدَا مَنِّي الذُّنُوبُ وَكُلُّ الْفَضْلِ مِنْكَ رَجِي⁽³⁾
(0// /0/)

وقد أشار العروضيون والمهتمون بالجانب الصوتي للغة إلى الحروف المخصوصة بالقافية، وكذا أنواعها فأما الحروف فلجميعها في⁽⁴⁾:

- الرّوي: وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وآخر ما يتردد صداها بعد قراءتها ، كقول "أب و حَمَو":
السَّيْفُ أَجْدَرُ وَالْخَطِيئُ مِنْ خُطْبٍ فِيهَا اللَّجَاجُ وَقَوْلٌ غَيْرٌ مُنْتَسِبٍ⁽⁵⁾
فحرف الرّوي هنا هو الباء.

-الوصل: وهو الحرف الذي تشبّع به حركة الرّوي وقد يكون هاء تأتي بعد حرف الرّوي أو حرف مدّ سواء كان ألفا أو ياء أو واو مثل قول " أبو حَمَو":

يَا دَهْرُ كَمْ لَكَ فِي الْأَحْبَابِ تَفْجَعْنِي وَهَكَذَا الدَّهْرُ مَا أَوْفَى وَلَا نَصَفًا⁽⁶⁾

-الخروج: وهو حرف المدّ الناشئ من إشباع حركة الوصل ومثاله الألف في لفظ ة "نصفا " .

- الرّدف: هو حرف الواو أو الياء الذي يكون قبل حرف الرّوي دون أن يتوسطهما حرف آخر ، كقول شاعرنا:

دَنْفٌ تَذَكَّرُ حَسْرَةَ التَّوْدِيْعِ وَهِنِيَّاءٍ وَصَلٍ بِالتَّوَى مَقْطُوعٍ⁽¹⁾

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص: 352.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص: 371.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص: 364.

⁽⁴⁾ ينظر أبو السعود سلامة: "الإيقاع في الشعر العربي"، دار الوفاء لنديا الطباعة، الإسكندرية، مصر، ط1، ص: 98، 99.

⁽⁵⁾ عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق ص: 323.

⁽⁶⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حَمَو موسى الزباني"، ص: 338.

-التأسيس: هو ألف يكون بينها وبين حرف الرّوي حرف آخر مثل:

وَإِنْ جِئْتَ نَجْدًا فَانْتَشِقْ مِنْ تُرَابِهَا كَعُزْفِ عَيْرٍ أَوْ كَطِيبِ النَّوَافِجِ⁽²⁾

- الدّخيل: وهو الحرف المتحرّك الذي يقع بين التأسيس والرّوي، ومثاله حرف الفاء في لفظة "النوافج".

وأما أنواع القافية فقد ارتبطت عند مختلف الدّارسين بحركة حرف الرّوي، فقسّموها تبعاً لذلك إلى:

- قافية مقيدة: وهي التي يكون حرف الرّوي فيها ساكناً.

- قافية مطلقة: وهي التي يكون حرف الرّوي فيها متحرّكاً.

والعودة إلى شعر "أبو حمّو موسى" تطلّعنا على التزامه بللّوع الثّاني في جميع قوافي قصائده، ليكون بذلك واحداً من أولئك الشعراء الكثر الذين اعتمدوا هذا النوع في أشعارهم. ونظراً لأهمية حرف الرّوي بالنسبة للقافية بل للجانب الموسيقي للقصيدة فإنّني سأخصّه بنوع من التفصيل فيما يأتي.

أ - حرف الرّوي:

يعدّ الرّوي أهم حروف القافية على الإطلاق، إذ لا يتحدّد معناها من التّناغم الموسيقي إلّا به، لأنّ "أقلّ ما يمكن أن يراعى تكرّره، وما يجب أن يشترك في كلّ قوافي القصيدة ذلك الصّوت الذي تبنى عليه الأبيات ويسمّيه أهل العروض بالرّوي"، فلا يكون الشّعر مقفّياً إلّا بأن يشتمل على ذلك الصّوت المكرّر في أواخر الأبيات⁽³⁾.

وقد انعكست عناية النّقاد وعلماء العروض بحرف الرّوي من خلال تعاريفهم المتعدّدة التي اشتركت جميعاً في القول بأنّه ذلك "الحرف الصّحيح الذي تبنى عليه القصيدة والمقطوعة، وتنسب إليه"⁽⁴⁾ فيقال نونية ابن زيدون، وسينية البحري، وهكذا...

ويبدو أن شاعرنا "أبو حمّو" كان حريصاً في تعامله الموسيقي مع القوافي حيث أقام رويّها على حروف لها دورها في التّغيم الموسيقي فابتعد عن بعض الأصوات التي لم يستحسنها العروضيون أن

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص: 333.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص: 375.

⁽³⁾ إبراهيم أنيس: "موسيقى الشّعر"، ص: 274.

⁽⁴⁾ ينظر أبو السّعود سلامة أبو السّعود: "الإيقاع في الشّعر العربي"، ص: 98.

تكون رويًا حين رأوا أنه " خير للشاعر أن يتجنّب الضمائر في التّفنية و ألفات التّنية و واو الجماعة ونونها و ياء التّنية ونونها ما أمكنه ذلك " ⁽¹⁾.

وقبل أن نورد حروف الرّوي التي جاءت منوّعة في شعر " أب و حمو " تجدر الإشارة إلى أنّه غالباً ما التزم بروي واحد في القصيدة الواحدة* ، وفيما يلي جدول يبيّن استعمالاته لهذا الحرف في القصائد الموحّدة القافية:

حروف الرّوي	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة	الرتبة
الباء	5	233	%25.95	1
الميم	3	204	%22.72	2
الدّال	2	96	%10.69	3
اللام	2	82	%9.13	4
الجيم	2	70	%7.79	5
التّون	1	52	%5.79	6
العين	1	44	%4.89	7
الحاء	1	40	%4.45	8
الياء	1	40	%4.45	8
الفاء	1	37	%4.12	9

فمن خلال هذا الجدول نلاحظ أنّ الشاعر قد استعمل حروف الرّوي بنسب متفاوتة فوظف الباء والميم والدّال بكثرة في قصائده، يليها حرف اللّام والجيم والتّون، و أخيراً بنسب متقاربة حروف العين والحاء والياء والفاء، وبمقارنة هذه الحروف بالحروف الشائعة الاستعمال في الشعر العربي (الراء، اللام، الميم، التّون، الباء، الدّال، السّين، العين) والمتوسطة الشّيع (القاف، الكاف، الهمزة، الحاء، الفاء، الياء، الجيم) والقليلة الاستعمال (الضاد، الطّاء، الهاء، التّاء، الصّاد) والتّادرة في مجيئها روي (الدّال، الغين) ⁽²⁾ نجده اقتصر في استعماله لحروف الرّوي على الكثيرة والمتوسطة الاستعمال وهي التي وضّحها الجدول في حين أهمل منها حرف الراء والسّين والقاف والكاف والهمزة، كما أهمل

⁽¹⁾ عبد الله الطيّب: "المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها" دار الفكر، بيروت، د.ط، 1970، ج1، ص:38. نقلاً عن: عبد الله التّطاوي: "قصيدة المدح العباسية بين الاحتراف و الإمارة"، ص:405.

* لم يلتزم بروي واحد في قصيدتين فقط من مجموع قصائده، إذ نسجها على شكل المحسّسات المعروفة بتنوّع الأوزان والقوافي.
(إبراهيم أنيس: "موسيقى الشعر"، ص:275. ⁽²⁾

الحروف القليلة والتأدرة الاستعمال من جهة، ومن جهة أخرى نلاحظ أنه قد حافظ على مكانة هذه الحروف ضمن الترتيب السابق، فلم يخرج عنه إلا في موضع واحد قدم فيه حرف الجيم الذي يندرج ضمن المجموعة الثانية على حرفي التّون والعين، غير أنّ هذا التقديم لم يجعله ينحرف عن نهج الشعراء السابقين وكأنّه ضمّ صوته إلى أصواتهم من أجل تركية ذلك الترتيب بما استعمله من حروف.

ب - عيوب القافية:

رغم إيقاعية شعر "أبو حمو" التي لمسناها في تخيره لحروف الروي والقوافي - كما رأينا - إلا أنّنا نسجّل على هذه الأخيرة بعض الهنات والعيوب الموسيقية .

الإيطاء:

الإيطاء هو: " تكرار القافية بلفظها ومعناها قبل سبعة أبيات " ⁽¹⁾ وقد ورد في شعر " الزّياتي " بصورة كبيرة، إذ لم يكثر عنده عيب من عيوب القافية مثل هذا النوع الذي من أمثلته قوله في البيت السادس من قصيدة " دمع ينهلّ من المقل ":

لَيْلِي سَهْرٌ يَوْمِي فَكَّرْ دَمْعِي دُرَّرَ بَرِّي عَلِي (2)

يقول في البيت الحادي عشر:

إِلَّا مَوْلَى يُسَدِّي الطَوْلَى رَبِّي الْأَعْلَى شَافِي عَلِي (3)

فالشاعر كرّر لفظة "علي" في البيتين بلفظها ومعناها إذ يقصد في كليهما الداء والمرض. ويقول في البيت الثالث من قصيدة أخرى:

نَادَيْتُهُمْ وَدُمُوعُ الْعَيْنِ هَامِيَّةٌ بِأَيِّ ذَنْبٍ رَضَيْتَ الْيَوْمَ هِجْرَانِي (4)

ثم يقول في السادس:

كَمْ تَهْجُرُونِي وَهَجْرِي لَا يَحِلُّ لَكُمْ الْمَوْتُ أَهْوُونُ مِنْ بُعْدِي وَهِجْرَانِي (5)

فواضح أن كلمة "هجراني" قد تكررت لفظاً ومعنى في هذين البيتين إذ لم يتوسّطهما سوى بيتان فقط ممّا خلق هذا العيب.

وقد يكون الإيطاء عنده ملفتا للنّظر حينما يكون مزدوجاً - إن صحّ القول - عندما تتكرّر اللفظة الثانية قبل سبعة أبيات لتعاد بذاتها مرّة أخرى، ومثال ذلك ما جاء في قصيدة يرثي فيها والده، إذ يقول في البيت الثالث والعشرين:

(1) محمّد عبد الحميد الطّويل: " في عروض الشعر العربي "، ص: 312.

(2) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزّياتي"، ص: 309.

(3) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزّياتي"، ص: 310.

(4) المرجع نفسه، ص: 312.

(5) المرجع نفسه، ص: 313.

قَدْ حَارَ أَشْتَاتِ الْمَحَاسِنِ كُلُّهَا فَ اعْجَبَ لِحُسْنِ ثَنَائِهِ الْمَجْمُوعِ⁽¹⁾
 ويقول في البيت التاسع والعشرين
 تَرَكَ الْجَمِيعَ وَصَارَ عَنْ أَحْبَابِهِ لَمْ يُغْنِ مَا قَدْ ضَمَّ مِنْ مَجْمُوعِ⁽²⁾
 لتطلّ علينا لفظة القافية مرّة أخرى في البيت الثالث والثلاثين من القصيدة نفسها:
 حَتَّى رَمَى الدَّهْرُ الْمُشْتَتَّ بِسَهْمِهِ فِي شَمْلِنَا الْمُنْطُومِ وَالْمَجْمُوعِ⁽³⁾
 -التّضمين:

التّضمين هو: " تعليق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه " ⁽⁴⁾، وقد قسّمه الدّارسون إلى قسمين:
 قبيح وجائر: " فالقبيح ما لا يتمّ الكلام إلّا به كجواب الشرط والقسم والخبر والفاعل مثل:
 وَهُمْ وَرَدُوا الْجِفَارَ عَلَى تَمِيمٍ وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمٍ عُكَازٍ إِنِّي
 شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ شَهِدْتُ لَهُمْ بِحُسْنِ الظَّنِّ مِنِّي
 أمّا الجائر فهو ما تمّ الكلام بدونه، وكانت الحاجة إليه تكميل المعنى المتقدّم فقط كالتفسير
 والنعت وباقي التّوابع والفضلات " ⁽⁵⁾.

و إذا رجعنا إلى ديوان الشّاعر فإنّنا نلاحظ غياب النوع الأوّل من التّضمين، كما نسجّل ندرة النوع
 الثّاني الذي من أمثلته قول الشّاعر:

سَلَامٌ مِنَ الْمُشْتَأَقِ مُوسَى بْنُ يُوسُفَ مُقِيمٌ بِأَفْصَى الْغَرْبِ سَدَّتْ نَوَاهِجُ
 عَلَى الْمُصْطَفَى وَالْآلِ وَالصَّحْبِ كُلِّهِمْ وَالْأَنْصَارِ طَرًّا أَوْسَهَا وَ الْخَزَارِجِ⁽⁶⁾
 - الإقواء:

الإقواء عيب آخر من عيوب القافية في الشّعر العربي ، ويقصد به "اختلاف حركة الرّوي المطلق
 بكسر وضمّ" ⁽⁷⁾.

و لا نكاد نلتقي مع هذا النوع في شعر " أبو حمو " إلّا في موضع واحد يقول فيه:
 وَقَضَّ مَنَاسِيكَ الْحِجَازِ بِأَسْرِهِا وَزُرْ زُورَةً تَقْضِي جَمِيعَ الْحَوَائِجِ
 وَشُدَّ الْقَوَى مِنْ مَتْنِ صَامِرَةِ الْحَشَى لِيُخِيرَ شَفِيعِ خَصَصَتْهُ الْمَعَارِجُ⁽⁸⁾

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص: 334.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص: 334.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص: 335.

⁽⁴⁾ عبد الرّحمان تيرماسين: " العروض و إيقاع الشّعر العربي "، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص: 45.

⁽⁵⁾ محمّد عبد المنعم خفاجي: " عروض الشّعر العربي "، مكتبة القاهرة، ط1، د.ت، ص: 185.

⁽⁶⁾ عبد الحميد حاجيات "أبو حمو موسى الزّياتي "، ص: 377.

⁽⁷⁾ محمّد عبد المجيد الطّويل: "في عروض الشّعر العربي، قضايا و مناقشات"، ص: 314، 315.

⁽⁸⁾ عبد الحميد حاجيات: المرجع السّابق، ص: 376.

فالإقواء هنا سببته اختلاف حركة الرّوي المتمثّل في حرف الجيم، ذلك أنّ لفظة الحوائج جاءت في البيت الأول مضافاً إليه مما يستدعي جرّها، أمّا في البيت الثاني فقد كانت فاعلاً مما يستدعي رفعها ليؤثّر هذا التباين في الحركات على القافية ومن ثمّ على الإيقاع الموسيقي للأبيات.

-الإصراف:

الإصراف هو " اختلاف المجرى * بفتح وكسر أو بفتح وضمّ " ⁽¹⁾ وذلك بأن تكون " حركة حرف روي البيت المتقدم فتحة وحركة حرف روي البيت الذي بعده ضمة أو كسرة " ⁽²⁾.

وقد كان وروده هو الآخر نادراً في شعر " أبو حمو " إذ لا نكاد نعر فيه على النوع الثاني الذي تختلف فيه حركة حرف الرّوي بالفتح والضمّ، أمّا النوع الأول الذي تختلف فيه هذه الحركة بالفتح والكسر فنمثّل له بقوله:

لَقَدْ حَقَّ لِي أَبْكِي عَلَى فَرْطِ زَلَّتِي وَأَسْكَبُ دَمْعًا كَالْعَقِيقِ عَلَا الْخَدَّاءِ
إِذَا ذَرَفَتْ عَيْنَايَ زَادَ تَفَكُّرِي وَتَعَظُّمُ أَفْكَارِي وَوَجْدِي لَوْ أَجْسَدِي ⁽³⁾

II . الموسيقى الدّاخلية:

الموسيقى الدّاخلية هي التي تتأتّى في الشّعر من غير الوزن والقافية، حيث يتدعها الشّاعر لتكون أكثر تماشياً مع تجربته الخاصّة وبناء على ذلك ارتكز " أبو حمو " على وسائل فنيّة عديدة تحقّق له هذه الموسيقى إذ تمثّلت أساساً في التّكرار بشتّى أنواعه، و التّصريح والتّقسيم ، وكذا الطّباق والمقابلة.

1 . التّكرار:

جاء ديوان الشّاعر مفعماً بالتّكرار الذي استعان به في منح قصائده جوّاً موسيقياً خاصاً. والتّكرار كما عرّفه العديد من الباحثين هو: " إعادة ذكر كلمة، أو عبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر أو مواضع متعدّدة في نص أدبيّ واحد " ⁽⁴⁾.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الدراسة قد تعاملت مع هذا المصطلح من باب إعادة اللفظ أو إعادة اللفظ والمعنى معاً لا المعنى وحده، لما لتكرار اللفظ من طاقة كبيرة في خلق نغمٍ موسيقيّ يبقى رنينه عالقاً بالأسماع.

المجرى: هو حركة الرّوي المطلق. *

(¹) محمّد عبد المجيد الطّويل: المرجع السابق ، ص: 328.

(²) محمّد عبد المنعم خفاجي: المرجع السابق ، ص: 186.

(³) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزّياتي"، ص: 382.

(⁴) رابح بن خوية: " شعريّة التّكرار في النّص الشّعري الحديث، قصيدة الطّلاس نموذجاً "، مجلّة النّاص، جامعة جيجل، ع 6، 2005، ص: 124.

ولا يخفى على أحد أن ظاهرة التكرار " ليست جديدة على الشعر بل التكرار من أهم خصائص الشعر قديما وحديثا، وهو سمة لا تكاد تفارق عنصر من عناصره فأوزان الشعر وأنغامه قائمة في عنصر تكرار التفاعيل والأبحر، وحتى الزخافات والعلل يلزم البعض منها التكرار ويلزمه، والقافية تستتبع التكرار، وتتوحد في نهاية الأبيات طيلة القصيدة، وقد يعتبر انحراف أحد هذه الأجزاء عن صيغة التكرار أو مفارقتها عيبا من عيوب القافية، وبهذا يكون التكرار صفة ملازمة لأهم مقومات الشعر: الوزن و القافية، لكن الجديد في التكرار أن يشمل المفردات بهذا الشكل والوفرة ⁽¹⁾.
فالقافية ارتبطت بأشكال من التكرار عرفها الشعراء لاسيما القدامى منهم فكانت لهم بمثابة قوانين شعرية التزمت بها جل قصائدهم، لبحث كل شاعر عن مساحة خاصة في قصيدته فيلونها بصبغة أحاسيسه الذاتية التي تستدعي في بعض الأحيان تكرار بعض الكلمات فيخرج بها عن كل التقنيات و القواعد.

وبناء على هذا جاء شعر " أبو حمو موسى الزباني "سيفساء جمعت شتى أصناف التكرار، إذ توفر على التكرار التابع من الذات الشاعرة وهو ما حصرت هذه الدراسة في تكرار الحروف وتكرار الألفاظ، بالإضافة إلى ذلك التكرار الذي يشترك فيه مع أقرانه الشعراء ؛ حيث تم التركيز وفقا لما كثر استعماله في هذا الشعر على التصدير والتجنيس.

أ- تكرار الحروف:

ساهم تكرار الحروف في منح بعض الأبيات الشعرية إيقاعا خاصا يختلف بحسب طبيعة الحرف المكرر.

ولعل العودة إلى شعر " أب و حمو " تطلعننا على وجود شواهد شعرية كثيرة لجأ فيها لنسج صيغه اللفظية من خلال الإتيان بالحروف المتشابهة بحثا عن التناغم الصوتي.

ويأتي حرف الزاء في مقدمة الحروف التي ترددت بكثرة في البيت الواحد إذ يقول:

لَيْلِي سَهْرٌ يَوْمِي فَكَّرَ دَمْعِي دُرْرٌ بَرِّي عَلَيَّ ⁽²⁾

فالعين ساهرة تسكب دموع الندم، والقلب من قبيح العمل بات في ألم، وهو شعور ظل يتكرر داخل الذات المبدعة بعد أن سيطر عليها التردد والتوتر الذي طفا على سطح البيت الشعري من خلال تكرار صوت الزاء، مما خلق وقعا موسيقيا يبقى عالقا بالآذان حتى بعد الفراغ من قراءة البيت. ونجد حرف الزاء في موضع آخر يساهم أيضا في تفجير إيقاعي خاص، إذ يقول شاعرنا:

(1) إيمان محمد أمين خضر الكيلاني: "بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره"، دار وائل للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط 1،

2008، ص: 283.

(2) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزباني"، ص: 309.

(1)

فَلَا دُرَّ دُرِّكَ يَا دَهْرُ قُلْ أَيْرْجِعْ مِنْكَ الَّذِي قَدْ نَبَا

إنَّ جمالية هذا البيت تكمن في الخلق الفني لذات حاورتها الذات الشاعرة وشكت إليها بثَّها وحزنها، لذلك نجدها تتخيَّر حرف الراء بوصفه صوت عفيف لا يقو على إخفاء صحبه ،مما يعينها على التَّخلص من شعور الحزن بسرعة.

ليتخيَّر الشاعر في موضع آخر حرف السين للتعبير عن مشاعر دفيئة ظَلَّتْ تَأْتِبُ النَّفْسَ وتعذبها:

مَا كَانَ أَحْسَنُ عَهْدٍ بِالْحِمَى سَلَفًا وَطَيْبُ عَيْشٍ حَلَا لِي وَرْدُهُ وَصَفَا
ضَيَّعْتُ عُمْرِي فِي التَّسْوِيفِ وَأَسَفَا فَهَذَا أَنَا بَعْدَ شَمْلٍ كَانَ مُؤَدَّ لِفَا⁽²⁾

إنَّ " أبو حمو " هنا على غرار الشعراء القدماء يتغنَّى بالأحبة ويصف الأثر الذي خلّفوه في النفس برحيلهم لينتقل إلى الموضوع الرئيس وهو التوبة التي تطفئ نار الهوى وتمحي أثر المعاصي التي ظَلَّتْ تراود ذهن الشاعر وتذكّره بتضييع العمر في التسويف فكان البيتان عبارة عن بكاء حزين مرصّع بمشاعر الأسى و اللوعة التي تتطلب " إفصاحا و تنفيسا بأهات تؤدّيها المدّات والهمزات ذوات الخصيصة الانفجارية "⁽³⁾.

ويقول في إحدى مولدياته:

دَرَفْتُ لِتَذْكَارِ الْعَقِيقِ دُمُوعِي وَزَادَ شَوْقِي لِلْحِمَى وَ وُلُوعِي
وَالْحُبُّ شَبٌّ أَوَّارُهُ بِضُلُوعِي مَنْ لِي بِشَمْلٍ بِالْحِمَى مَجْمُوعٍ
وَ يَجْبُرُ قَلْبًا بِالنَّوَى مَصْدُوعٍ⁽⁴⁾

إن تكرار حرف العين في هذا المثال خلق نغما خاصا ذلك أن هذا الحرف " حين يلفظ مع حروف العلة يتضخّم صداه ونتيجة التجاور بين هذه الحروف ذات الجرس الضخم تتكوّن لدينا حصيلة من الإيقاعات المجسّمة " .⁽⁵⁾ و هذا يعني أن التكرار الحرفي المنتظم لحرف العين هو الذي جعل الألفاظ التي تحتويه ذات جرس موسيقي قوي : "دموعي"، " ولوعي"، " ضلوعي"، " مجموع"، " مصدوع".

ب - تكرار الألفاظ:

جاء تكرار الألفاظ في شعر " أبو حمو " بصورة ملفتة للنظر، شأنه في ذلك شأن الشعر الزباني عموما الذي ترعرع في بيئة عرفت بترتيل الأذكار في المساجد والزوايا وحتى في مجالس الملوك التي

(1) المرجع نفسه، ص: 379.

(2) عبد الحميد حاجيات: " أبو حمو موسى الزباني " ، ص: 350.

(3) إيمان محمّد أمين خضر الكيلاني: " بدر شاكر السياب "، ص: 281.

(4) عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق ، ص: 355.

(5) ينظر إيمان محمّد أمين خضر الكيلاني: المرجع السابق، ص: 281.

صريح فيها الشعراء بمولديات كثيرة تبرز أفكار دينية متعددة " تقوم على خاصة التكرار، إذ يتردد فيها الكثير من الكلمات والمقاطع التي تسهم في خلق إيقاع موسيقي معين ينسجم مع ما يهيم فيه المنشدون من نشوة وخشوع"⁽¹⁾.

ولعل الدّارس لشعر " أبو حمّو " قصد رصد ظاهرة التكرار فيه، ما يكاد ينتهي من الاطلاع على جميع القصائد إلا ويلاحظ تكرار كم الخبرية بشكل كبير، إذ أوردها في غير ما قصيدة وغير ما موضع، كما يلاحظ أنّ أكبر نسبة منها قد وظّفها في إطار الفخر بنفسه ويقومه إذ يقول مثلاً:

وَكَمْ خَلَفُوا مَا بَيْنَ بَكْرٍ وَبَكْرَةٍ وَكَمْ غَاذَةٌ مُلْتَفَةٍ فِي الْهَى سَدَائِمِ
(2) وَكَمْ قُبَّةٌ طَاحَتْ وَطَاحَ أَمِيرُهَا عَلَى الْأَرْضِ مَا بَيْنَ الصَّفَا وَالْوَنَائِمِ

فكم الخبرية هنا ساهمت في تجسيد قوّة قوم الشاعر، فهم الذين سجّلوا محطات النصر الكثيرة وأطاحوا بملوك الأعداء ليكونوا هم أهل الملك والسودد.

وفي هذا الشّان يقول في قصيدة أخرى:

وَكَمْ سَقَيْتُ كُؤُوسَ الْمَوْتِ صَافِيَةً وَقَدْ حَمَيْتُ بِحَدِّ السَّيْفِ أَوْطَانِي
وَكَمْ قَهَرْتُ عَدُوًّا ظَالِمًا غَشَمًا يَوْمَ اللَّقَاءِ بِأَطْعَانٍ وَأَطْعَمَ لَانِ
وَكَمْ عَمَرْتُ دِيَارًا قَلَّ عَامِرُهَا وَقَدْ جَعَلْتُ دِيَارَ الْإِنْسِ عُ مَرَانِ(3)

فجلي أنّ الشاعر قد استعان بكم الخبرية هنا أيضا في تعداد المناقب التي ما إن اجتمعت في شخص إلا وكان من أسياد القوم وأشرفهم، كيف لا وهو الذي أذاق الأعداء كأس الحتوف ليزود عن أرض الوطن ويحسّ الظلم من جذوره ليحقّق الأمن والاستقرار لهذه الأرض التي كان له الفضل في عمارتها.

و لا شك أنّ القارئ لهذه الأبيات يلاحظ أنّ "كم" هي التي خلقت ذلك الفاصل الموسيقي في تعداد كلّ هذه المناقب.

ومن الملامح الأسلوبية البارزة في شعر " أب و حمّو " تكرار الصّمائير التي من دون شك كان له دور في تشكيل الإيقاع الموسيقي و في كشف الحجب عن الدلالة التي قصدها الشاعر من خلاله "فالصّميم أحد وسائل الشاعر للتعبير عن مكنونات النفس ووساوس الفكر والحيرة الوجودية والتردد بين الشك واليقين، الكفر والإيمان، وبين التّقي والإثبات مستهدفا بذلك التّركيز والتّكثيف بالموازاة

(1) نّوار بوحلاسة: مقال " الصّورة في الشّعر الزّياتي "، ص: 25¹

(2) عبد الحميد حاجيات : " أبو حمّو موسى الزّياتي " ، ص: 303.²

(3) المرجع نفسه، ص: 315.³

مع تكوين الضمير وضالة حجمه بالإضافة إلى ذلك فالضمير حضور جواني يعبر عن الإنية الواعية أو ال (أنت) أو (هو) في تراكيب خاصة " (1) .

ولنتأمل قول شاعرنا:

وَأَنَا لِلْحَرْبِ كَعَنْتَرِهَا وَأَنَا فِي السَّلْمِ أَخُو جَدَلٍ (2)

إن تكرار ضمير المتكلم " أنا " في هذا المثال قد فجّره الإحساس المتضخم بالذات الذي سال فخرا بنفسه، فهو الذي يتصرف بحكمة ونباهة في كلّ المواقف والظروف، إذ لا يعرف في الحرب سوى لغة السيوف، ولا يعرف في السلم سوى لغة الحوار، أما من ناحية الموسيقى فإنّ هذا الضمير هو الذي حقّق للبيت ذلك التوازن الملاحظ بين شطريه.

ونجده في بيت آخر يكرّر ضمير الغائب "هو" الذي يعود على سيّد الخلق صلى الله عليه

وسلم:

هُوَ الرَّحْمَةُ الْهَادِي الشَّفِيعُ لَنَا غَدًا هُوَ الْمُصْطَفَى الْمُخْتَارُ يُلْهِمُنَا الرُّشْدَا
هُوَ الدُّخْرُ لِلْهَوْلِ الشَّدِيدِ إِذَا أَتَى وَمَنْ ذَا سِوَاهُ لِلْمَخَافِ إِذَا اشْتَدَّا (3)

الشاعر هنا يمني النفس بشفاعاة الرسول صلى الله عليه وسلم، لذلك نراه يكرّر الضمير " هو" وكأنّه يبتّ فيها روح الأمل والطمأنينة وهو شعور نابع من أعماقه فعزّزه بهذا التكرار ليحمل لنا دلالة شعورية خاصة يستجيب لها وجدان المتلقي، ويتجاوب بها مع إحساس الشاعر .

ومن نماذج التكرار الملفتة للانتباه قوله:

فَكَمْ ذَا أَوَارِي وَأَوَارِي وَقَدْ تَبَيَّنَ مِنِّي مَا قَدْ خَبَا (4)

يندرج هذا البيت ضمن قصيدة فتح الشاعر فيها ملف الذكريات فراح يتذكّر عهد الصبا بما فيه من حبّ وشوق للغواني اللاتي ولدّ بعدهنّ أشجّ الالهيجت لهيب الحشى وشوق أوقدته نار الجوى، وهي نار طالما خبأها الشاعر في أعماقه لدرجة لم يعد يحتمل الاكتواء بلهيبها، ليلجأ إلى التكرار كوسيلة لإخراج هذه المكنونات، وكأنّه بتكراره للفظه " أوارى" قد اقتنع بأنّ البوح بهذه المشاعر الدفينة وحده يخفّف عن النفس آهاتها وعذابها، وهو الذي اكتوى بنارها وتجرّع مرارتها جرّاء كتمانها. ومما لا شكّ فيه أن التكرار يكون أكثر جمالا وتأثيرا حين يتنفس في البيت بشطريه ويمتدّ في جسده بطريقة منتظمة تترك في نفس المتلقي نوعا من الإيقاع الذي يؤثّر فيها عاطفيا، ولنتأمل قوله:

فَمِفْتَاحُهَا الصَّبْرُ إِنْ ضَيِّقَتْ فَصَبْرًا فَالصَّبْرُ يُرْجَى الْحَبَا

(1) راجع بن خوية: مقال "شعيرة التكرار في النص الشعري الحديث قصيدة الطلاسم نموذجاً"، ص: 142. 1

(2) عبد الحميد حاجيات : " أبو حمّو موسى الزباني"، ص: 311. 2

(3) المرجع نفسه، ص: 383. 3

(4) المرجع نفسه، ص: 378. 4

فَكَمْ مِنْ جَوَادٍ جَوَادٍ كَبَا وَكَمْ مِنْ حُسَامٍ حُسَامٍ نَبَا⁽¹⁾

فالشاعر في البيت الأول يحثّ على الصبر الذي كثره أكثر من مرة وفي هذا تأكيد على ضرورة التشبث به لأنه المفتاح الوحيد الذي يفتح به باب الفرج، لينتقل في البيت الآخر إلى التذكير بأن الأشياء مهما عظمت فلا بدّ لها من شيء ينتقص من عظمتها فلكلّ جواد كبوة - كما يقال - . ولعلّ جمالية هذا البيت نابعة من جمالية التكرار الذي تغنّن الشاعر فيه أيّما تغنّن وأبدع في أيّما إبداع، إذ نسج شطري البيت بنفس الطريقة، فها إن يكرّر لفظة في الأول إلا وكرر اللفظة المقابلة في الثاني ممّا جعل هذا التوازن الصوتي يخلق جرسا موسيقيا جميلا يخترق الأسماع ليتسرّب إلى أعماق النفوس التي تفاعلت بدورها مع أحاسيس الشاعر . وقد نجد تكرار الألفاظ أحيانا يتعدّى حدود البيت الواحد إلى البيت المجاور له فيكون بمثابة رابط نغمي كقول " أبو حمّو ":

يَا رَبِّ كَمْ آنَسْتَنِي فِي غُرْبَتِي يَا رَبِّ كَمْ فَرَجْتَ كُرْبَ الْمَكْمَدِ
يَا رَبِّ فَاجْبُرْ مَا تَرَى مِنْ حَالَتِي يَا رَبِّ وَاجْبُرْ قَلْبَ كُلِّ مُوَحِّدٍ⁽²⁾

فاللفظة المكررة " يا رب " كانت بمثابة صرخة جرى نسغها في أوصال الأشرار الأربعة من البيتين، وهي صرخة نابعة من أعماق الشاعر، إذ جاءت بطريقة عفوية فبعد أن بارت به الحيل وضاعت به السبل لم يجد أمامه سوى صيغة النداء " يا رب " التي وقّرت لنفسه السكينة والطمأنينة ولصرخته الشعرية نوعا من التآلف الصوتي .

غير أنّ التكرار من شأنه أن "يصبح مجرد ثروة لفظية، لا تتقدّم بالقصيدة بل ينوء كاهلها بعبء القول المعاد أو الأداء المكرّر فتفقد توازنها الفني، وتتسرّب مكوناتها في تشقيق تكراري باهت"⁽³⁾. ومن أمثلته قول الشاعر في رثاء والده:

يَا فَقْدَ يُوسُفَ مَا أَبْقَيْتَ لِي جَلْدَا يَا فَقْدَ يُوسُفَ إِنَّ الصَّبْرَ عَنْكَ عَفَا
مَا مِثْلُ يُوسُفَ مَفْقُودٌ لِفَاقِدِهِ وَلَا كَمُوسَى أَخُ فَقْدٍ إِذَا وَصِفَا
أُصِيبَ بِالْمُعْضِلِ الْأَدْمِيِّ بِوَالِدِهِ كَفَقْدِ يُوسُفَ لَكِنَّ حَقًّا إِذَا جَحَفَا
يَا قَبْرَ يُوسُفَ لَا تَهْدُوكَ هَامِيَّةً مِنَ الْعَمَامِ وَلَا زَالَ الثُّبَى رَعَفَا⁽⁴⁾

فهذه الأبيات تعكس للقارئ مدى تأثر الشاعر بوفاة والده، غير أنّه بمبالغته في التكرار نأى بها عن جمالياتها الفنية.

⁽¹⁾ المرجع نفسه، 1.379.

⁽²⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص: 330.

⁽³⁾ رابح بن خوية: مقال "شعرية التكرار في النصّ الشعري الحديث"، ص: 124.

⁽⁴⁾ عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص: 337.

وقد يصل التكرار عند شاعرنا " أبو حمو " لحدّ المغالاة التي تدفع بالقصيدة أحيانا إلى الضّعف والهزال الفني الذي يفقدها رونقها وجمالها، ولنتأمل قوله:

يَا نَجْلَ عَامِرٍ سِرِّ بِنَا وَأَطُو السَّرَى لَيْلًا لَعَلَّ الدَّهْرَ يُدْنِي مَنْزِلِي
يَا نَجْلَ عَامِرٍ سِرِّ غَرَسْتَ النَّخْلَ فِي أَوْطَانِهَا تُجْنَى كَطَ غَمِ السَّلْسَلِ
يَا نَجْلَ عَامِرٍ طَالَ قَوْلِي وَإِنِّي أَحْمِي الْحَمَى يَوْمَ الْوَعَى بِالْمِنْصَلِ
يَا نَجْلَ عَامِرٍ ذَارُتَا مَعَ دَارِكُمْ قَدْ عُمِرْتُ مِنْ بَعْدِنَا بِالْحَنْظَلِ⁽¹⁾

فواضح أن تكرار عبارة "يا نجل عامر" التي تعمدّها الشاعر هنا أحدثت نوعا من الاستقلال والركاكة. ومهما يكن من أمر يبقى علينا ألا نغزل شعر " أبو حمو " عن بيئته الزبانية التي عرف أهلها بمغالاتهم في هذا النوع من أنواع الصنعة المشتهرة عندهم آنذاك.

ج - التصدير:

التصدير هو نوع من أنواع التكرار الذي تكون القافية بالضرورة أحد طرفيه، وهو أحد المهارات الفنية التي تكشف براعة الشاعر إذ " المطبوع من الشعراء من (...) اقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته وتبيّنت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة " ⁽²⁾. ولعلّ هذا الكلام هو ما اختصره الباحثون في تسميته المعروفة " برّد العجز على الصدر ".

وأيّا كان اسم هذا النوع من التكرار فإن أهميته أمر لا اختلاف فيه، لأنّه يساعد من ناحية على وضوح المعنى، ومن ناحية أخرى يزيد من الموسيقى اللفظية حيث يدخل فيما يمكن تسميته بالتكرار النغمي الذي يراد به تقوية الجرس والحرص على الترتب من خلال إعادة اللفظ وتكراره.

وتتعدّد مستويات التصدير تبعاً لمواقع طرفيه في البيت الواحد، إذ تكون القافية باعتبارها أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني ⁽³⁾. وإذا رجعنا إلى الشعر المدروس نجد أنّ صاحبه قد اعتمد على التصدير بالقدر الكافي الذي يسمح له بتوفّر شعره على جميع الأنواع المذكورة.

وفيما يلي نحاول تقديم رسماً تخطيطياً يوضّح موقع طرفي التصدير الذي أخرج لنا - انطلاقاً من القول السابق - أربعة أشكال:

الشكل الأول: (*) * * * * (* *) * * * *
الشكل الثاني: * * (* *) * * (* *) * * * *

⁽¹⁾ عبد الحميد حاجيات: " أبو حمو موسى الزباني "، ص: 297.

ابن قتيبة: " الشعر و الشعراء "، ص: 90 ²

⁽³⁾ فايز الداية: " البلاغة العربية؛ البيان و البديع "، منشورات جامعة حلب، سوريا، د. ط، 1985، ص: 180. ³

الشعري، وهو الأمر الذي قوّى من الحسن والجرس الموسيقيين في الأمثلة السابقة بين (غريب، غريبا)، (صالح، صلاح)، (ظالم، ظالما)، (كم، وكم).

د . التجنيس:

التجنيس مقوم من المقومات البديعية والصوتية التي تتحقق حين "تشبه اللفظة اللفظة في تأليف حروفها"، وقد أدرجه العديد من نقادنا تحت جنس التكرار ⁽¹⁾، باعتباره قائم على تكرار الحروف التي تترك أثرا موسيقيا جذابا.

ويبدو أنّ شاعرنا وجد التجنيس أداة طيعة تحقق له عذوبة الموسيقى ووقع النغم لذلك لَوْن روض شعره بصور توزعت بين : تجنيس المماثلة وتجنيس المضارعة.

أولا: تجنيس المماثلة:

و يقصد به " اتّفاق اللفظين في أنواع الحروف وأعدادها وهيأتها وترتيبها" ⁽²⁾ فهو إذا تشابه صوتي تام بين اللفظين المكررين لذلك عُرف في كثير من كتب البلاغة "بالّثام" و" المستوفى" باعتباره أتمّ صور التجنيس على الإطلاق.

و لا تهمّنا في هذه الدراسة تسميته بقدر ما يهّمنا إبراز جماليته في شعر "أب و حمّو" الذي زيّن به الكثير من أبياته ومن أمثلة ذلك ما جاء في قوله:

لِلّهِ قَوْمٌ إِلَى مَغْنَاهُ قَدْ وَصَلُوا بِالْغَرَامِ إِذَا وَصَلُوا الرُّوحَاتِ بِالذَّلَجِ ⁽³⁾

فالشاعر هنا جنّس بين (وصلوا و وصلوا) حيث يقصد بالأولى أنّ القوم قد بلغوا مقصدهم وانتهوا إليه. أما الثانية فيقصد بها أنّهم قد ربطوا هذه الرّوحات بالذّلع أي أنّهم كانوا يسرون إلى حبّهم المصطفى صلى الله عليه وسلّم ليلا بسبب شغفهم وشوقهم لوطء أرضه .

ولعلّ " التّوحد الصوتي الذي يتميّز به هذا النوع من التجنيس هو الذي منحه هذه القدرة على الإيهام بالتّوحد الدلالي وقوة الإيحاء" ⁽⁴⁾ ، إذ لم نكن لنميّز معنى اللفظتين لولا اعتمادنا على القرائن اللفظية التي أعانتنا على ذلك إذ استعنا في تجلية معنى الأولى بعبارة (إلى مغناه قد) وبعبارة (الرّوحات بالذّلع) في الثانية.

و يقول أيضا:

يَا لَيْلَةَ الْإِثْنَيْنِ نُورُكَ قَدْ سَمَا وَأَنْجَابَتِ الظُّلُمَاءُ عَنْ أَفْقِ السَّمَاءِ ⁽⁵⁾

(¹) ينظر المرجع نفسه، ص: 285.

(⁴) ينظر فريدة زرقين: "جمالية التجنيس في تشكيل المعاني الشعرية، حازم نموذجاً"، مجلّة جامعة 8 ماي 1945 قالمة، ع 1، 2007، ص: 45.

(³) عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص: 363.

(⁴) ينظر فريدة زرقين: "جمالية التجنيس"، ص: 45.

(⁵) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي"، ص: 357.

فقد جنس بين لفظتي (سما، السّما) حيث يقصد بالأولى نور الليل الذي بان وارتفع فأزال الظلماء، أما اللفظة الثانية فيقصد بها السّماء .

و لا شك أنّ القارئ لهذا البيت يلمس ذلك الانسجام الكبير بين اللفظتين من الناحية الإيقاعية ذلك أنّه " للتجنيس ما للتكرار من تأكيد النّعم ورتته ويزيد عليه بأنّه يوجد نوعا من الانسجام بين المعاني العامة، ورتة الألفاظ العامة، فالتشابه في جرس الكلمتين يدفع الدّهن لا محالة إلى التماس تشابه بين معاني الكلمتين، لا بل يوجد في الدّهن نوعا من التشابه الرّمزي بين معاني الكلمتين وهذا التشابه يقوّي الانسجام بين معنى البيت كلّ ورتته كلّ" (1).

ثانيا: تجنيس المضارعة:

وهو " إعادة لفظين بمعنيين مختلفين بزيادة حروف أو نقصها أو قلبها أو تقاربها سمعا أو خطأ" (2) وبناء على هذا نميّز في هذا النوع من التجنيس أربعة أنواع هي:

– تجنيس الزيادة والنقص: وهو أن تزيد إحدى اللفظتين المكررتين على الأخرى بحرف أو أكثر والعكس ومن أمثله قول الشاعر:

وَقَفْتُ بِهَا مُسْتَفْهِمًا لِخَطَابِهَا وَأَيُّ خِطَابٍ لِلصَّلَادِ الصَّلَادِ (3)
فلفظتي (صلاد، صلادم) متماثلتين إلا بزيادة الميم في صلادم.
و مثله قوله:

طَلَبُ الْعَلَى يَسْرِي مَعَ الْوَحْشِ فِي الْفَلَا وَيَصْحَبُ مِنْهَا كُلُّ بَاغٍ وَبَاغِمٍ (4)
تجنيس القلب: وهو تعمّد الاختلاف في ترتيب الحروف في إحدى اللفظتين المكررتين، ويكاد هذا النوع يختفي في شعر " أبو حمّو" إذ لا نلتقي إلا مع مثال واحد يقول فيه:

وَسَيَلْتَنَا لِلَّهِ حُبٌ نَبِينَا بِصِدْقِ قُلُوبٍ لِلْقُبُولِ مَحَاجٍ (5)

تجنيس السّمع: وهو تجنيس ينتج من قرب أحد المخرجين من الآخر، وقد كانت حصّة هذا النوع من التجنيس وافرة في شعر " الزّياتي"، إذ طغى عليه بشكل كبير كاد يغطّي باقي الأنواع، ومن أمثله قول شاعرنا:

قَلْبِي بِنَوَاهُ أَسِيرُ هَوَاهُ فَيَا شَوْقَاهُ إِلَى الْخِيَمِ (6)

(1) ينظر بديعة الخزاري: " مفهوم الشعر عند نقاد المغرب و الأندلس "، ص: 291.

(2) المرجع نفسه، ص: 286.

(3) عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزّياتي"، ص: 299.

(4) المرجع نفسه، ص: 300.

(5) المرجع نفسه، ص: 377.

(6) المرجع نفسه، ص: 342.

واضح أنّ التّجنيس في هذا البيت جاء بين (نواه، هواه) وهو تجنيس جميل وُفق فيه الشّاعر
لحدّ بعيد، ولعلّ مردّد ذلك يرجع إلى كونه راعى التّقارب في المخارج فجاء بحرفي النّون والهاء حرصاً
منه على توفير التّوحد الصّوتي بين اللفظتين حتّى في حالة اختلافهما.

ونراه في موضع آخر يتوسّل بالجانب الصّوتي للألفاظ ولنتأمّل قوله:
وَسِرْتُ عَلَى جَوْنٍ أَقْبِ مُضْمِرٍ كَلِمَةً بَرَقَ أَوْ كَلِمَةً صَارِمٍ⁽¹⁾

فقد جسّ بين (لمعة، ولمحة) بعد أن انتقى بكثير من الدّقة حرفي العين والحاء المتشابهين
صوتيّاً ممّا خلق نوعاً من الجرس المكرّر.

وهذا النوع من التّجنيس - السّمع - على كثرته ألفتناه يعكس براعة الشّاعر في غير ما موضع،
ومن أمثلة ذلك قوله.

خَيْلِي لِلْخَيْرِ مَلْجَمَةٌ وَكَذَا لِلْحَرْبِ وَلَا تَسْلِ⁽²⁾

فمربط الفرس - كما يقال - في هذا البيت هو لفظة (الخير) التي أحسن الشّاعر اختيارها إذ
جاءت من الناحية الصّوتية مشابهة للفظّة (الخيّل) هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أنّ حرصه على
التّجاور اللفظي بينهما هو الذي جعلهما متشابهين أيضاً من النّاحية الدّلالية، إذ تشتركان في نفعهما
الدّائم، ليوظّف بذلك ميزة جميلة للغة الضّاد التي "تتصاقب المعاني لتصاقب الألفاظ"⁽³⁾ فيها.
تجنيس الخط: وهو التّجنيس الذي تكون النّقط فيه فرقاً بين اللفظتين المتجانستين، ويطلق عليه
الكثير من النّقاد والبلاغيين اسم "تجنيس التّصحيح"⁽⁴⁾، ونمثّل له بقول الشّاعر "أبو حمو":

وَكَمْ فَهَرْتُ عَدُوّاً ظَالِماً غَشِماً يَوْمَ اللَّقَاءِ بِأَطْعَانٍ وَأَطْعَانٍ⁽⁵⁾

فنقطة حرف الطّاء هي التي خلقت التّجنيس القائم بين (أطعان و أطعان) فميّزت بينهما من النّاحية
الدّلالية ووحدتهما في الوقت نفسه من النّاحية الصّوتية .

وما قيل في هذا الموضع يقال في موضع آخر مع الكلمتين "سنّ" و "شنّ" :

وَسَنَّ الشَّرِيعَةَ لِلْمُؤْمِنِينَ وَشَنَّ عَلَى الْكَافِرِينَ الْحُرُوبَ⁽⁶⁾

وهكذا كان الشّاعر قد استوفى جميع أنواع التّجنيس الذي جعله أدواته ووسيلته البديعية الأولى التي
عوّل عليها في توفير الموسيقى الدّاخلية لشعره ولا سيما في المولديات.

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص: 299.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص: 311.

⁽³⁾ ابن جني: "الخصائص"، ج 2، ص: 146، نقلاً عن فريدة زرقين، مقال: "جماليّة التّجنيس"، ص: 50.

⁽⁴⁾ بديعة الحزّازي: "مفهوم الشّعر عند نقّاد المغرب و الأندلس"، ص: 288.

⁽⁵⁾ عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص: 315.

⁽⁶⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزّياتي"، ص: 369.

2 . التصريح :

يتحقّق التصريح عندما "يكون العروض كالضرب في وزنه ورويّه وإعرابه" ⁽¹⁾، وهذا يعني أنّه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقافية، إذ يعمل على إبراز فاعليتها الصوتية والإيقاعية من خلال جعل الكلمة الواقعة في مقطع المصراع الأوّل مماثلة لمقطع الكلمة التي في القافية.

وعلى هذا الأساس يصبح التصريح ذا أهميّة واضحة في خلق الموسيقى الشعرية المؤثرة على المبدع والمتلقّي معا إذ هو أداة صوتيّة "من حيث الإبداع تتصل بطبيعة من الانفعال الشعري الذي يرتبط بإنشاد الشعر، وهي من حيث التلقّي تؤثر في نفوس المستمعين عن طريق الإيقاع الحيّ النشط القويّ، ومن هنا نرى جزءاً كبيراً من إعجاب المتلقّي يعود إلى موسيقىة القصيدة" ⁽²⁾.

من هنا نفهم أنّ تصريح البيت الأوّل من القصيدة الشعرية يضطلع بدور أكبر من تصريح باقي أبياتها؛ ذلك أنّه يسهّل على الشاعر تحديد قافيته كما أنّه يحدث انفعالا خاصا في المتلقّي، إذ يرقّق سمعه وحسّه ويلطّف نفسه ويهيئها للتعرّف على هذه القافية ومن ثمّ تقبّلها.

ونجد "حازم القرطاجيّ" قد انتبه لهذه الأهميّة التي ينفرد بها تصريح المطالع لذلك يقول: " للتّصريح في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتمثال مقاطعها لا تحصل لها دون ذلك" ⁽³⁾.

و يبدو أنّ "أبو حمّو موسى الزّباني" قد أدرك هذه الوظيفة هو الآخر فراح يصرّع مطالع قصائده جميعا، وكأنّه ينشد التأثير في مستمعيه، ونختار من ذلك على سبيل المثال لا الحصر قوله:

دَمْعٌ يَنْهَلُ مِنَ الْمُقَلِّ لِقِيحٍ كَانَ مِنَ الْعَمَلِ ⁽⁴⁾

وقوله مفتوحا إحدى مولدياته:

خَلِيلِي قَدْ بَانَ الْحَبِيبُ الَّذِي صَدًّا وَقَدْ عَاقَنِي صَبْرِي فَلَمْ أَسْتَطِعْ رَدًّا ⁽⁵⁾

فالقارئ لهذين البيتين يلمس ذلك التوازن الصوتي الواضح بين (المقل، العمل) في البيت الأوّل وبين (صدّا، ردا) في الثاني، ليتمخّض عن تكرار الوحدة الصوتية في كل شطر منها نوع من الإيقاع الخاص.

و لعلّ ولوع الشاعر بالتّصريح جعله يلحّ على طلبه حتّى في صلب النّص الشعري ومن أمثلة ذلك قوله:

⁽¹⁾ محمّد علي الشّوابكة و أنور أبو سويلم: " معجم مصطلحات العروض و القافية"، دار البشير، الأردن، د.ط، 1991، ص: 67.

⁽²⁾ عبد الله التّطاوي: " قصيدة المدح العباسيّة"، ص: 375.

⁽³⁾ حازم القرطاجيّ: " منهاج البلغاء و سراج الأدباء"، ص: 283.

⁽⁴⁾ عبد الحميد حاجيات: " أبو حمّو موسى الزّباني"، ص: 309.

⁽⁵⁾ المرجع نفسه، ص: 381.

أَلَفَتِ الصَّنَى وَأَلَفْتُ النَّحِيبَا وَشَبَّ الْأَسَى فِي فُؤَادِي لَهِيَا
وَحَقَّ لِنَفْسِي أَسَى أَنْ تَذُوبَا وَلِلدَّمْعِ فِي مُقْلَتِي أَنْ يَصُوبَا
وَقَدْ كُنْتُ بِالْوَصْلِ مِنْكُمْ قَرِيبَا فَأَصْبَحْتُ بِالْهَجْرِ مِنْكُمْ غَرِيبَا⁽¹⁾

فالشاعر لم يكتف بتصريع البيت الأول بل أتبعه بتصريع البيتين المواليين ليدخل بهما في حيز التكلّف والصنعة وكأنّه تجاهل الفعاليّة الصوتية التي يمتلكها تصرّيع المطلع ممّا يكفل للقصيدة إيقاعا خاصا يظلّ يتردّد في كلّ أبياتها.

و قد يصل توظيفه للتصرّيع لحدّ المبالغة التي تنقل كاهل القصيدة، فيصبح عنده " مجرد استعراض قدرات لفظيّة لا قيمة لها إلّا في إرباك المتلقّي بصناعة الألفاظ " ⁽²⁾. غير أنّ هذا ليس بغريب على شاعر ينتسب إبداعه للشعر الزباني الذي "جرفه تيار الصنعة والتكلّف - في غالبيته - أكثر ممّا انساق مع العفويّة والطبع" ⁽³⁾. وبناء على ذلك نجد " أبو حمّو " يتوكأ على التصرّيع من أجل تحقيق النغمة الموسيقيّة التي تتطلبها مخمّساته التي يقول في إحداها :

ذَرَفْتُ لِنِذْكَارِ الْعَقِيقِ دُمُوعِي وَازْدَادَ شَوْقِي لِلْحِمَى وَوُلُوعِي
وَالْحُبُّ شَبَّ أَوَارُهُ بِضُلُوعِي مَنْ لِي بِشَمْلِ بِالْحِمَى مَجْمُوعِ
وَيَجْبُرُ قَلْبَ بِالنَّوَى مَصْدُوعِ⁽⁴⁾

و من هنا يمكن القول بأنّ انسياق الشاعر وراء الأنغام الموسيقيّة هو الذي جعله يوظف التصرّيع في أبياته ويتعمّده في الكثير منها.

3 . التقسيم:

التقسيم كما عرّفه " ابن رشيق " هو: " استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به " ⁽⁵⁾. ورغم حضوره حضوره المحدود في شعر " أبو حمّو " إلّا أنّه كان جرسا موسيقيا يزيد من عذوبة الأنغام:

لَيْلِي سَهْرٌ، يَوْمِي فِكْرٌ دَمْعِي دُرٌّ، بَرْنِي عَلِي

فالتأمل في هذا البيت يجعلنا نلاحظ ذلك التوزيع الحسن للألفاظ الذي قسّم البيت الشعري تقسيما متوافقا إلى وحدات صوتيّة متساوية، أضفت إيقاعا خاصا لا سيما وأنّها ختمت بحرف الرّاء الذي لا يخفى على الآذان صوته الصّاحب.

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص: 365.

⁽²⁾ عبد الله التّطاوي: " قصيدة المدح العباسيّة "، ص: 320.

⁽³⁾ نّوار بوحلاسة: " الصّورة في الشعر الزباني "، ص: 68.

⁽⁴⁾ عبد الحميد حاجيات: " أبو حمّو موسى الزباني "، ص: 355.

⁽⁵⁾ ابن رشيق: "العمدة"، ج2، ص: 30.

⁽⁶⁾ عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص: 309.

وقد يرد التقسيم عند " الزباني " في البيت الواحد مختلطا يمس أحد شطريه فقط كقوله:

(1)

وَ الْخَيْلُ تَعْتُرُ فِي الْأَعْنَةِ ضُمْرًا مِنْ أَشْقَرٍ وَ أَذْهَمٍ وَ مُحْجَلٍ

وقوله في قصيدة أخرى:

(2)

فَلَكُمْ كَرَرْتُ عَلَيْهِمْ مِنْ كَرَّةٍ بُمَشْطَبٍ وَ مُثَقَّبٍ وَ مُهَنَّدٍ

فالتقسيم في كلا البيتين جاء واردا في الشطر الثاني، إذ راح الشاعر في البيت الأول يعدد أنواع الخيل التي قاد بها الحرب، ليعدد في المثال الثاني أنواع الأسلحة المعدة لذلك.

و قد لا يكتف الشاعر بتوزيع التقسيم على بيت واحد بل ربما تعداه إلى بيتين أو أكثر إذ يقول

مثلا:

وَأَمَامُهَا قُطْبُ الْوَفَا، بَحْرُ النَّدَى عَطَّالُهَا يَوْمُ الْوَعَى بِالْعَيْطَلِ

(3)

صَدَامُهَا، رَدَاخُهَا، حَكَّامُهَا شَرَّادُهَا، وَرَادُهَا بِالْفَيْصَلِ

و هما بيتان يندرجان في إطار الفخر بنفسه، لذلك استغرقت الصفات المقصودة بالمفاخرة أكثر من بيت واحد وتعدت إلى غيره لكثرتها، و ربما أكد لنا هذا المثال الكلام السابق حول ارتباط التقسيم بنمط توزيع الألفاظ، لأنه بالرغم من ارتباط البيتين ببعضهما البعض، إلا أننا نجد كل بيت منهما قد انفرد بموسيقاه الجزئية، وهذا ما نلمسه في البيت الثاني الذي قولب فيه " أب و حمو " هذه الصفات في صيغة المبالغة، فأضفت على البيت - بل على القصيدة - جرسا موسيقيا قويا لا يفارق الآذان. ونجده في موضع آخر يكتف من الوصف في القصيدة الواحدة، فيأتي بحشد من التقسيمات المتوالية كقوله:

إِثْمِي كَثْرًا، شَيْبِي ظَهْرًا وَقَدْ اشْتَهَرَا، وَالْأَمْرُ جَلِي

فِي الْقَلْبِ شَجَا، كَيْفَ الْمَنْجَى لِمَنْ الْمَلَجَا، بَارَتْ حِيلِي

مَنْ يُنْقِذُنِي، مَنْ يُسْعِدُنِي مَنْ يَرْحَمُنِي، مَنْ يَغْفِرُ لِي

إِلَّا مُوَلَّى، يُسَدِّي الطَّوْلَى رَبِّي الْأَعْلَى، شَافِي عِلِّي

مُنْشِي الرَّمَمِ، مُعْطِي الْقَسَمِ بَارِي النَّسَمِ، مُخَيِّي الدُّوَلِ (4)

إننا أمام لوحة فنية جميلة، شكلها ذلك التقسيم المتوافق في هذه الأبيات التي ترك كل بيت فيها وقعه الصوتي والمعنوي بشكل واضح فغدت فسيفساء امتزجت فيها مشاعر الحزن التي ملأت قلب الشاعر بتلك الألحان المتصاعدة مع هذه المناجاة.

(عبد الحميد حاجيات: " أبو حمو موسى الزباني "، ص: 297. ¹

(المرجع نفسه، ص: 330. ²

(المرجع نفسه، ص: 296، 297. ³

(المرجع نفسه، ص: 309، 310. ⁴

وقد يراعي شاعرنا أثناء تقسيمه التدرج في عرض الصفات، كقوله في رثاء والده:

فَبِكَفِّهِ بَأْسٌ وَفِيهِ رَحْمَةٌ قِسْمَانِ بَيْنَ مُعَانِدٍ وَمُطِيعٍ
عَدْلٌ إِذَا يَقْضَى وَعَيْثٌ إِنْ يُجَدِّ وَخُسَامُهُ نَارٌ لِكُلِّ قَرِيعٍ⁽¹⁾

وربما نطول اللوحة الفنية للتقسيم عنده، ف يثقل فيها من الإجمال إلى التفصيل من أجل تجلية المعنى وإبراز دقائقه كقوله:

عَلَى سَوَابِقِ خَيْلٍ ضُمِرِ غُرْبٍ تَزْرَعِي بِحَلِيَّتِهَا كَالْخُرْدِ الْعُرْبِ
مِنْ أَحْمَرٍ عَسَجْدِي اللَّوْنِ مَذْهَبُهُ وَأَشْقَرِ كُشْعَاعِ الشَّمْسِ مُلْتَهَبِ
وَأَذْهَمِ مَتْنُهُ لَيْلٌ وَغَرَّتُهُ صُبْحٌ فَيَا حُسْنَهُ مِنْ مَنْظَرٍ عَجَبِ
وَأَشْهَبِ كَشْهَابٍ إِنْ رَمَيْتَ بِهِ شَيْطَانٌ كُلَّ عَدُوٍّ فِي الْوَعَى تُصَبِ
فَالْحُمْرُ مِنْ فَلَقٍ وَالشُّقْرُ مِنْ شَفَقٍ وَ الدُّهْمُ مِنْ غَسَقٍ وَالشُّهْبُ مِنْ شُهْبٍ⁽²⁾

فالتقسيم إذا لم يكن عند شاعرنا مجرد وسيلة لعرض صفات الموصوف سواء كان ذلك في الصورة الحربية بوصف معداتها من خيول وأسلحة أو في الفخر والرثاء بل كان أيضا أداة موسيقية تصدر الأنغام بطريقة منظمة ومتناسقة.

4 . الطَّبَاق :

كان نصيب الطَّبَاق وافرا هو الآخر في شعر " أبو و حمّو " شأنه في ذلك شأن باقي المحسنات البديعية التي أفرط في استعمالها. والطَّبَاق كما يعرفه ابن رشيق هو " جمعك بين الضد في الكلام أو بيت شعر "⁽³⁾.

و نفهم من هذا القول أنّ الطَّبَاق يرتبط ارتباطا مباشرا بالمعنى إذ يفيد في إحداث المفارقات التصويرية التي يريدها الشاعر منه، غير أنّ الفحص في هذه الدراسة هو تسليط الضوء على ما وظفه الشاعر منه بلا تعمد المطابقة وكان له دور في تحقيق المعادلة الهندسية بين اللفظ والتركيب بحسب ما اقتضاه حرص " أبو و حمّو " على الموسيقى ذلك أنّ " شرط ذبوع الشعر وشهرته أن تستمتع آذان الناس بموسيقاه قبل استمتاعهم بمعانيه و مراميه، فنغمته الموسيقية تلذ السامع أيّا كانت بيئته الاجتماعية "⁽⁴⁾.

و من أمثلة هذا اللون البديعي في الشعر المدروس ما جاء في قوله:

(1) عبد الحميد حاجيات: " أبو و حمّو موسى الزباني "، ص: 334.

(2) المرجع نفسه، ص: 324، 325.

(3) ابن رشيق: " العمدة"، ج 2، ص: 12.

(4) إبراهيم أنيس: " موسيقى الشعر"، ص: 204.

هَذِي تَجُودُ وَذَا يَشُحُّ بِنَارِهِ فَعُنِيتُ بِالْمَمْنُوحِ وَالْمَمْنُوعِ⁽¹⁾

فبعد الانتهاء من قراءة هذا البيت لا يبقى عالقا في آذاننا سوى لفظتي "الممنوح" و"الممنوع"، ولعل ذلك يعود أساسا إلى حسن استغلال الشاعر لهذا الطباق، إذ علاوة على التضاد المعنوي بين هاتين اللفظتين ركّز على الجانب الصوتي لما للألفاظ "من قدرات صوتية وهالات موسيقية" ⁽²⁾ لذلك جعلهما متجانستين لفظا.

و قد يستعين شاعرنا بالتصريح قصد توجيه الطباق لخدمة الموسيقى مثل قوله:

وَالشَّوْقُ أَثَّرَ فِي الْأَحْشَاءِ وَالْمُهْجِ فَاللَّهُ يَعْقُبُ بَعْدَ الْعُسْرِ بِالْفَرَجِ⁽³⁾

إذ انتقى للفظ "الفرج" التي دخلت في تركيب الطباق لفظة "المهج" التي ختم بها الشطر

الأول طلبا لتوفير الإيقاع الداخلي.

و لعل الطباق يكون أجمل وأكثر طربا عندما ي جعل الشاعر موقعه في نهاية البيت الشعري فيعزّزه

الشاعر بالتصريح والتجنيس في آن واحد:

قَضَيْتُ عُمْرِي فِي لَعْلٍ وَفِي عَسَى وَالْعَبْدُ يَرْغَبُ فِي الصَّبَاحِ وَفِي الْمَسَا⁽⁴⁾

فالتباق هنا وقع بين "الصباح" و"المسا"، وجماليته اكتسبها من اللفظة الأخيرة "المسا" عندما

جاءت مجنّسة مع لفظة "عسى" التي وضعها الشاعر في نهاية الشطر الأول ممّا جعل البيت بأكمله

ينضح بالحن عذبة يتكرّر وقعها في كلا الشطرين .

5 . المقابلة:

المقابلة محسنٌ بدعي يرتبط بالمعنى " وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطي أول الكلام

ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخر، ويأتي في الموافق بما يوافقه وفي المخالف بما يخالفه، وأكثر

ما تجيء المقابلة في الأضداد فإن جاوز الطباق ضدّين كان مقابلة" ⁽⁵⁾.

وما دامت المقابلة من جنس الطباق فقد كان تعامل "أب وحمّو" معهما واحدا، حيث استغلّها

في بعض الأحيان لخدمة الجانب الموسيقي في شعره، بل ساهمت في خلق ترينمات موسيقية عذبة

بدرجة أكبر من الطباق، وربما يرجع ذلك إلى أنّ جلّ المقابلات الواردة في شعر "أب وحمّو" امتدّت في

جسد البيت الشعري بأكمله، أو اقتصرت على الشطر الثاني منه، فكان للفظ الأخير فيها فاعلية

⁽¹⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزباني"، ص: 333.

⁽²⁾ محمّد علي سلطاني: "البلاغة في فنونها"، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، د.ط، 1980، ص: 41.

⁽³⁾ عبد الحميد حاجيات: المرجع السابق، ص: 350.

⁽⁴⁾ المرجع نفسه، ص: 356.

⁽⁵⁾ ابن رشيق: "العمدة"، ج 2، ص: 23.

صوتية وإيقاعية كبيرة، لأنه يشتمل على حروف القافية التي ينشأ عن تكرارها في أواخر الأبيات جرسا موسيقيا جذابا، ومن مقابلاته الجميلة قوله:

وَقَدْ كُنْتُ بِالْوَصْلِ مِنْكُمْ قَرِيْبًا فَأَصْبَحْتُ بِالْهَجْرِ مِنْكُمْ غَرِيْبًا⁽¹⁾

ففضلا عن المعنى الذي نقتله لنا فإنها أضفت على البيت الشعري نغما موسيقيا بارزا نتج عن لفظتي " قريبا" و "غريبا"، إذ اختارهما الشاعر بعناية فائقة عندما جنس بينهما، وجعل كل واحدة منهما في نهاية كل شطر.

و قد يساهم تكرار الألفاظ في إبراز القدرة الموسيقية لبعض المقابلات مثل قوله:

وَنَنْصُرُ مَظْلُومًا وَنَمْنَعُ ظَالِمًا إِذَا شِيكَ مَظْلُومٌ بِشَوْكَةِ ظَالِمٍ⁽²⁾

و قوله أيضا:

فَيَرْغَبُ مِنَّا السَّلْمُ كُلُّ مُحَارِبٍ وَيَرْهَبُ مِنَّا الْحَرْبُ كُلُّ مُسَالِمٍ⁽³⁾

فالمقابلة هنا شملت شطري البيت ولعل دورها في الجانب الصوتي قد نتج عن تكرار الحروف فيه وصناعة الألفاظ بنفس النوع منها (السَّلْمُ، مسالم)، (الحرب، محارب) وتقارب مخارجها في إطار التجنيس (يرغب، يرهب) فضلا ع لى الإيقاع الناتج عن اللفظة الواقعة في نهاية البيت (مسالم)، لذلك فإننا لا نشعر بقوة هذا الإيقاع إذا عزلنا البيت الشعري عن غيره من الأبيات.

و نلمس حرص شاعرنا على الموسيقى أيضا من خلال قوله:

صَبُورٌ عَلَى الْبَلْوَى طَهُورٌ مِنَ الْهَوَى قَرِيبٌ مِنَ التَّقْوَى بَعِيدُ الْمَآثِمِ⁽⁴⁾

ففي الشطر الثاني من هذا البيت الشعري وردت المقابلة التي تبرز لنا أهميتها الموسيقية عندما جعل الشاعر لفظة "التقوى" التي دخلت في تركيبها تجنيسا تابعا للفظتي " البلوى" و "الهوى". فالمقابلة إذا شأنها شأن الطباق تكتسب فاعليتها الصوتية متى أحسن الشاعر توظيفها، أو عززها ببعض العناصر الموسيقية فتؤدي دورها المنوط في هذا المجال.

الخلاصة:

و في الأخير وانطلاقا من الكلام الذي قيل في هذا الفصل، فإنه تجدر الإشارة إلى اهتمام "أب و حمو موسى الزباني" بالموسيقى الشعرية بشقيها الخارجي والداخلي على السواء.

⁽¹⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزباني"، ص: 365.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص: 319.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص: 318.

⁽⁴⁾ عبد الحميد حاجيات: "أبو حمو موسى الزباني"، ص: 317.

فأما الموسيقى الخارجية فقد كان اهتمامه فيها منصباً على ركنيها الأساسيين: الأوزان والقوافي، حيث رأينا حرصه على انتقاء الأوزان ذات المقاطع الطويلة التي تناسب حالته النفسية ممّا خلق إيقاعات خاصّة موسومة بهذه الأحاسيس.

أما القوافي فرغم بعض الهنات الموسيقية التي علفت بها كالإيطاء والتضمين والإقواء والإصراف، فإنّه لم يكن أقلّ حرصاً في تعامله الموسيقي معها بدليل انتقاء حروف الروي التي استعملها كبار الشعراء.

وأما الموسيقى الداخلية فقد عَصَدَ بها الموسيقى الخارجية وليس أدلّ على ذلك من تركيزه على الوسائل البديعية التي أبرزت الفاعلية الصوتية للقافية كالتصريع والتكرار لا سيما التصدير، دون أن ننسى التجنيس الذي يجعل البيت بل القصيدة الوارد فيها تشعّ بأعذب الألحان، وكذا التقسيم الذي يطرب الآذان من خلال التوزيع المنتظم للنغمات المكررة.

بل نلمس حرصه على الموسيقى من خلال تسخير بعض أدواته البديعية المتعلقة بالمعنى لخدمتها وإبرازها، ويتعلّق الأمر أساساً بالطباق والمقابلة اللذين عزّزهما ببعض العناصر الصوتية.

ومهما يكن من أمر فإنّه من خلال وعي شاعرنا بأهمية هذه الأدوات في الأداء الشعري، ومن خلال قدرته الفنية على استغلالها في الجانب الصوتي للغة نقول إنه استطاع فعلاً أن يثبت أن الوسائل البديعية على اختلافها "ليست مجرد حلية توضع على صدر العمل الفني - كما يعتقد بعضهم - ولكنها حلية تأتي في القصيدة شبيهة بخيوط الذهب في النسيج فهي من صميم البناء يصعب التخلّي عنها لأنها لبنة جوهرية فيه" (1).

وهكذا تأزرت الموسيقى الخارجية والداخلية من أجل خلق الموسيقى الشعرية التي أثّرت قصائد "أبو حمو" وعزّزت رؤيته فيها.

(1) عبده بدوي: "دراسات في النصّ الشعري"، دار الرفاعي للنشر و الطباعة و التوزيع، ص: 304، نقلاً عن فريدة زرقين: "جمالية التجنيس في تشكيل المعاني الشعرية"، ص: 42.

خاتمة

خاتمة:

أما وقد أشرف البحث على نهايته، فإنني سأوجز أهمّ النتائج المستخلصة منه في النقاط التالية:

- جمع شخص " أبو حمّو موسى الرّباني " بين الحنكة السياسيّة و البلاغة الأدبيّة حتّى نال بجدارة لقب "السّultan الأديب".

- أشار نقادنا القدماء لما يُعرف اليوم عندنا بالخطاب الشعري من خلال مصطلح " القصيدة " التي تنشأ من تراكم عشرة أبيات فأكثر. أمّا البنية الشعريّة فقد تغيّر مدلولها هي الأخرى عمّا كانت عليه من قبل؛ ففي حين كان اهتمام النّقد القديم منصباً على ضمّ مختلف الشّرائح إلى بعضها البعض قصد الوصول إلى القصيدة النّاجزة التي كانت غالباً ما تخرج في قالب واحد، أصبح النّقد الحديث ينظر إليها من جهة ما تنضوي عليه هذه القصيدة من خصائص و مكوّنات، وما يربط هذه الأخيرة من وشائج و علاقات.

- لم تخرج تجربة " أبو حمّو " الشعريّة عن القصيدة البسيطة و القصيدة المركّبة، فأما الأولى فقد تناولت موضوعاً واحداً، و أمّا الأخرى فقد نالت الحظّ الأوفر من هذا الإبداع ، كما عكست لنا حبّه للتراث وتعلّقه بأهدابه حيث نجده في معظمها مصرّاً على الدّوبان في عباته من خلال كثرة مقدّمات الطّلل ولوحات الغزل و مشاهد الطّعن التي تخلّص بها إلى غرضه الرّئيس، في حين كان تجويد المطالع و الاختتام بالصّلاة و السّلام على الرّسول الكريم هو دأبه في جميع قصائده بما فيها البسيطة التي ألفيناه فيها حريصاً على تحقيق الوحدة الموضوعيّة.

- نسجّل على لغة شاعرنا " أبو حمّو " تأرجحها بين السّهولة المرتبطة بالتّقرير و التّركيز على المعنى بدل المبنى حيناً وبين الصّعوبة التي غالباً ما ارتبطت بموظيف المصطلحات البدويّة الصّاربة بأطنابها في أعماق لغة العرب التي تستدعي الكثير من الجزالة و الإيحائيّة حيناً آخر.

غير أنّه لم يسلك نهج القدماء في توظيف الألفاظ الممعنة في الفحش و البذاءة بل انتقى ألفاظه بعناية فائقة، فابتعد عن كل ما يعافه اللّسان، و ربما رجع ذلك التّرفّع أساساً إلى ثقافة الدّينيّة الواسعة التي انعكست في شعره من خلال تأثر لغته الشعريّة بلغة القرآن الكريم و الحديث الشّريف.

غير أنّ هذا لم يمنعه من الانفتاح على التراث الأدبي باستحضار عدد كبير من الأشعار القديمة، وكذا الانفتاح على التراث التاريخي باستدعاء شخصيات ارتبطت بمواقف تاريخيّة عُرفت بها على مرّ العصور.

- اعتمد "أبو حمّو" في تشكيل صوره الشعريّة على المزاجية بين الصّورة ال بلاغيّة و الصّورة الحسيّة بشكل متوازن، فجاءت صوره مزيجاً غدّته أشكال البلاغة المعروفة من تشبيه واستعارة و كناية ، و بين عناصر الحسّ المختلفة من رؤية و سمع و ذوق و شمّ و لمس.

- ونلمس حرصه على تحقيق الموسيقى من خلال الاهتمام بالموسيقى الخارجية والداخلية على حد سواء. فأما الموسيقى الخارجية فقد غني فيها بالأوزان والقوافي؛ من تخير الأوزان الطويلة الملائمة لحالته النفسية و من إقامة قوافيه على حروف الزوي المعروفة لدى فحول الشعراء. وأما الموسيقى الداخلية عنده فقد غدتها مختلف العناصر التي من شأنها أن تبرز الفاعلية الصوتية للقفية كالتكرار بما فيه التصدير والتجنيس، وكل ما رآه أداة طيعة لتحقيق ذلك الإيقاع الذي نراه قد وجه حتى المحسنات المعنوية لخدمته. و بعمل فني منسق تآزرت الموسيقى الخارجية والداخلية من أجل خلق أعذب الترميمات في شعر "أبو حمّو موسى الزباني". و رغم أن شخصية "أبو حمّو موسى الزباني" كان لها باع طويل في مجال السياسة و الملك، فإن الدارس يسجل عليها شاعريتها المتميزة أيضا.

فهرس المصادر

و

المراجع

فهرس المصادر و المراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولاً: المصادر

- 1- ابن الرّومي: "الدّيوان"، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 1، ج 1، 1994.
- 2- ابن الفارض: "الدّيوان"، تحقيق: مهدي محمّد ناصر الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 3، 2002.
- 3- ابن رشيق أبو علي الحسن: "العمدة في محاسن الشّعرو آدابه و نقده"، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، جزآن: (ج 1 + ج 2)، دط، 2004.
- 4- ابن سلاّم محمّد بن سلاّم الجمحي: "طبقات فحول الشّعراء" مع مقدّمة تحليلية للكتاب، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية، د.ط، د.ت.
- 5- ابن قتيبة أبو أحمد: "الشعر و الشّعراء"، تحقيق و شرح: أحمد محمّد شاکر، دار المعارف، د.ط، ج. 1، 1966.
- 6- ابن مريم: "البستان في ذكر الأولياء و العلماء بتلمسان"، نشره محمّد بن أبي شنب، الجزائر، د.ط، 1918.
- 7- أبو تمام: "ديوان أبي تمام"، شرح: الخطيب التبريزي، دار الفكر العربي للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، المجلّد: 1، ط 1، 2001.
- أبو زكرياء يحيى بن خلدون: "بغية الرّواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد":
- 8- الجزء الأوّل، تحقيق: عبد الحميد حاجيات، المكتبة الوطنيّة، الجزائر، د.ط، 1980.
- 9- الجزء الثّاني، تحقيق: الدّراجي بوزياني، دار الأمل للدراسات، الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة، د.ط، 2007.
- 10- أبو زيد القرشي: "جمهرة أشعار العرب"، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، 1963.
- 11- أبو نّوّاس: "الدّيوان"، تحقيق: عمر فاروق الطّبّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1998.
- 12- البحتري: "الدّيوان"، تحقيق: محمّد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج 1 ط 2، 1999.
- 13- البخاري الجعفي أبي عبد الله محمّد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة بن بردزبه: "صحيح البخاري"، شرح و تحقيق: قاسم الشّماعي الرّفاعي، دار القلم، بيروت، لبنان، ط 1، 1987.

- 14- الترمذي أبو عيسى محمد بن عيسى بن سورة: "سنن الترمذي"، تحقيق: كمال يوسف الحوت، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط، 1988.
- الجرجاني عبد القاهر:
- 15_ "أسرار البلاغة"، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 1، 1998.
- 16_ "دلائل الإعجاز"، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1992.
- 17- الحاتمي أبو علي محمد بن الحسن: "حلية المحاضرة في صناعة الشعر"، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد، د.ط، 1979.
- 18- الخطيب القزويني: "الإيضاح في علوم البلاغة"، تحقيق: عبد الحميد هنداي، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، ط 2، 2003.
- 19- الرمخشري جار الله: "الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، المجلد 4، 1987.
- 20- السجلماسي أبو محمد القاسم: "المنزع في تجنيس أساليب البديع"، تحقيق: علّال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط 1، 1980.
- 21- الغبريني أبو العباس أحمد بن أحمد: "عنوان الدراية فيمن عُرف من العلماء في المائة السابعة ببيجاية"، تحقيق: رايح بونار، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 2، 1981.
- 22- القرطاجني أبو الحسن حازم: "منهاج البلغاء و سراج الأدباء"، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 3، 1986.
- 23- المتنبي أبي الطيّب: "ديوان أبي الطيّب المتنبي"، شرحه و كتب هوامشه: مصطفى سبيتي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 1، د.ط، د.ت.
- 24- امرؤ القيس: "الديوان"، تحقيق: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت.
- 25- مسلم أبو الحسين بن الحجاج النيسابوري: "صحيح مسلم"، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، د.ط، د.ت.

ثانيا: المراجع

أ- العربية:

- 26- أبو السعود سلامة أبو السعود: "الإيقاع في الشعر العربي"، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت.
- 27- أدونيس: "كلام البدايات"، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1989.
- 28- إبراهيم أنيس: "موسيقى الشعر"، دار القلم، بيروت، لبنان، ط 4، 1972.

- 29- إبراهيم عبد الرحمن محمد: "قضايا الشعر في النقد العربي"، دار العودة، بيروت، ط 2، 1981.
- 30- الدراجي بوزياني: "نظم الحكم في دولة بني عبد الواد الزيانية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، د.ط، د.ت.
- 31- الربيعي بن سلامة: "تطور البناء الفني في القصيدة العربية"، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2006.
- 32- إيمان محمد أمين خضر الكيلاني: "بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره"، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2008.
- 33- إميل ناصيف: "أروع ما قيل في الفخر و الحماسة"، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1، د.ت.
- 34- بديعة الخزازي: "مفهوم الشعر عند نقاد المغرب و الأندلس في القرنين السابع و الثامن الهجريين دراسة نقدية و تحليلية"، دار نشر المعرفة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، ط 1، 2005.
- 35- جابر عصفور: "الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط.3، 1992.
- 36- حنا الفاخوري و جماعة من الأساتذة: "منتخبات الأدب العربي"، المطبعة البوليسية، بيروت، لبنان، ط 5، 1970.
- 37- رابع بوحوش: "الأسلوبيات و تحليل الخطاب"، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، د.ط، د.ت.
- 38- زكي مبارك: "المدائح النبوية في الأدب العربي"، دار الشعب، القاهرة، د.ط، د.ت.
- 39- سعيد يقطين: "تجليات الخطاب الروائي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، د.ط، 1989.
- 40- سيد قطب: "التصوير الفني في القرآن"، د.بلد، د.ط، 1986.
- 41- شوقي ضيف: "تاريخ الأدب العربي _العصر الجاهلي"، دار المعارف، مصر، ط 7، د.ت.
- 42- عبد الحميد حاجيات: "أبو حمّو موسى الزياني، حياته و آثاره"، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 1982.
- 43- عبد الرحمن تيرماسين: "العروض و إيقاع الشعر العربي"، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، ط 1، 2003.
- 44- عبد السلام المسدي: "الأسلوبية و الأسلوب"، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 2، 1982.

- 45- عبد العزيز نبوي: "دراسات في الأدب الجاهلي"، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، ط3، 2004.
- 46- عبد الغني بارة: "إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر _ مقارنة حوارية في الأصول المعرفية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2005 .
- 47- عبد القادر أبو شريفة و حسين لافي قرق: "مدخل إلى تحليل النص الأدبي"، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2000.
- 48- عبد القادر شرشار: "تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص"، منشورات دار الأديب، وهران، د.ط، 2006 .
- 49- عبد الله التطاوي: "قصيدة المدح العباسية بين الاحتراف و الإمارة"، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2000 .
- 50- عبد الله محمد الغدّامي: "الخطيئة و التكفير من النبوية إلى التشريعية"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985.
- 51- عبد الملك مرتاض: "بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية"، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
- 52- عزّ الدين إسماعيل: "التفسير النفسي للأدب"، دار العودة، بيروت، ط1981، 4 .
- 53- علي البطل: "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها و تطورها"، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
- علي شلق:
- 54- "السماع في الشعر العربي"، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
- 55- "الشّم في الشعر العربي"، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
- 56- "اللمس في الشعر العربي"، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
- 57- علي محمد الصّلابي: "دولة الموحّدين، سقوط الأندلس الإسلامية و محاكم التفتيش البربرية"، مؤسسة إقرأ للنشر و التوزيع و الترجمة، القاهرة، ط1، 2007.
- 58- علي مرشدة: "بنية القصيدة الجاهلية، دراسة تطبيقية في شعر النّابغة الذّبياني، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد، ط1، 2006 .
- 59- فايز الدّاية: "البلاغة العربية؛ البيان و البديع"، منشورات جامعة حلب، سوريا، د.ط، 1985.

- 60- فيصل صالح القصيري: " بنية القصيدة في شعر عزّ الدين المناصرة "، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2006.
- 61- كاميليا عبد الفتّاح: "القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليليّة في البنية الفكرية و الفنيّة " ، دار المطبوعات الجامعيّة، د.ط، 2007.
- 62 - كمال أبو ديب: " في الشعريّة "، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط 1، 1987.
- 63- محمّد الهادي الطّرابلسي: " تحاليل أسلوبيّة "، عالم الكتاب، تونس، د.ط، 2006 .
- 64- محمّد بن عمارة: " الصّوفية في الشعر المغربي المعاصر، المفهوم و التّجليات "، شركة النّشر والتّوزيع، المدارس، المغرب، ط 1، 2001.
- 65- محمّد بن عمرو الطّمّار: " تلمسان عبر العصور، دورها في سياسة و حضارة الجزائر "، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984.
- 66- محمّد عبد الحميد الطّويل: " في عروض الشعر العربي، قضايا و مناقشات "، دار غريب للطباعة والنّشر و التّوزيع، د.ط، 2006.
- 67- محمّد عبد المنعم خفاجي: " عروض الشعر العربي "، مكتبة القاهرة، ط 1، د.ط.
- 68- محمّد علي سلطاني: " البلاغة في فنونها، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، د.ط، 1980 .
- 69- محمّد لطفي اليوسفي: " في بنية الشعر العربي المعاصر "، دار سراس للنّشر، تونس، 1985 .
- 70- محمّد مصطفى أبو شوارب: " علم العروض و تطبيقاته، منهج تعليمي مبسّط "، دار الوفاء لنديا الطّباعة و النّشر، الإسكندريّة، مصر، ط 1، 2004.
- 71- محمّد مفتاح: " تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التّناص "، دار التّنوير للطباعة و النّشر، بيروت، ط 1، 1985.
- 72- منذر ذيب كفاقي: " الشعر الجاهلي في كتب المختارات الشعريّة، دراسة في الشّكل والمضمون " عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2006.
- 73- موسى ربابعة: " جماليات الأسلوب و التّلقّي، دراسات تطبيقية "، دار جريب للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط 1، 2008.
- 74- نصرت عبد الرّحمان: " الصّورة الفنيّة في الشعر الجاهلي "، مكتبة الأقصى، عمان الأردن، ط 1، 1976 .
- 77- نؤاري سعودي أبو زيد: " الخطاب الأدبي من النّشأة إلى التّلقّي مع دراسة تحليليّة نموذجيّة "، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2005.

78- يوسف اليوسف: "مقالات في الشعر الجاهلي"، دار الحقائق و ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 1983.

ب- المترجمة و الأجنبية:

79- جان بياجيه: "النبويّة"، ترجمة: عارف منيمنة و بشير وبرى، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985.

80- داي لويس: "الصورة الشعرية"، ترجمة: مجموعة من الأساتذة، دار الرشيد، بغداد، د.ط، 1982.

81- رتشاردز: "مبادئ النقد الأدبي"، ترجمة: مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للترجمة والتأليف، القاهرة، د.ط، 1963.

82- رينيه ويليك: "مفاهيم نقدية"، ترجمة: محمد عصفور، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1987.

83- ساسين عساف: "الصورة الشعرية: وجهات نظر عربية وغربية"، دار مارون عبود، بيروت، د.ط، 1984.

84-Nouveau la rousse universel, librery la rousse, Paris, 1969.

ثالثا: المعاجم

85- إبراهيم أنيس وآخرون: "المعجم الوسيط"، دار الأمواج، بيروت، ج 1، ط2، 1990.

86- ابن فارس: "مقاييس اللغة"، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، المجلد 1، 1991.

87- ابن منظور: "لسان العرب"، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، ج 1، د.ت.

88- إسماعيل بن حماد الجوهري: "تاج اللغة و صحاح العربية"، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دارالعلم للملايين، بيروت، ط2، 1979.

89- المعلم بطرس البستاني: "محيط المحيط"، مكتبة لبنان، رياض الصلح، بيروت، 1977.

90- الموسوعة العربية العامة، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر و التوزيع، الرياض، السعودية، ج 5، ط2، د.ت.

91- عبد التّور جبّور: "المعجم الأدبي"، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

92- محمد علي الشوابكة و أنور أبو سويلم: "معجم مصطلحات العروض و القافية"، دار البشير، الأردن، د.ط، 1991.

93- محمد فؤاد عبد الباقي: "المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم"، دار الفكر، بيروت، د.ط، 1986.

- 94- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: "تاج العروس من جواهر القاموس"، المطبعة الخيرية، مصر، ط1، 1306هـ.
- 95- ياقوت بن عبد الله الحموي شهاب الدين أبي عبد الله: "معجم البلدان"، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1995.
- رابعاً: المجالات
- 96- المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، السنة 14، العدد 28، (مارس، سبتمبر)، 1995.
- المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت:
- 97_عدد 59، السنة 15، 1997
- 98_عدد 67، السنة 17، 1999
- 99_عدد 88، السنة 18، 2000
- 100- مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الآداب واللغويات)، المجلد 9، العدد 2، 1991
- 101- مجلة الأديب المعاصر، عدد 16، آذار، 1976.
- مجلة الأصالة، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر:
- 102_العدد 26 (جويلية، أوت)، 1975
- 103_العدد 27 سبتمبر، 1975
- 104- مجلة إلف، القاهرة، عدد 4، 1984
- 105- مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، عدد 16 جوان، 2006
- 106- مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، المركز الجامعي الشيخ العربي التبسي، تبسة، عدد 1، مارس، 2007
- 107- مجلة العلوم الإنسانية، جامعة باتنة، عدد 15، جوان، 2001
- 108- مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، عدد 10، 1998
- 109- مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 94 (جانفي، فيفري)، 1992
- 110- مجلة الناص، جامعة جيجل، الجزائر، عدد 6، 2005
- 111- مجلة تاريخ و حضارة المغرب، مصلحة الطباعة للمعهد التربوي الوطني، الجزائر، جويلية، 1968
- 112- مجلة تجليات الحداثة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، د.ت.
- 113- مجلة جامعة 08 ماي 1945، قالمة، عدد 1، 2007
- 114- مجلة دراسات أدبية وإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، عدد 2، نوفمبر، 2004

- 115- مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987.
- 116- مجلة كتابات معاصرة مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، المجلد 7، عدد 26، شباط، آذار، 1996.

خامسا: الرسائل الجامعية

- 117- عبد السلام ضيف: "الكتابة الأدبية عند أبي القاسم سعد الله"، رسالة دكتورا هـ دولة في الأدب الحديث، إشراف: الدكتور: السعيد خضراوي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2004-2005.

- 118- علي عالية: "شعر الفلاسفة في الأندلس في القرنين الخامس والسادس الهجريين"، رسالة دكتوراه دولة في الأدب العربي القديم، إشراف الدكتور العربي دحو، جامعة باتنة، 2004-2005.

فہرست

الموضوعات

فهرس الموضوعات

5- 2	مقدمة.....*
41 - 6	*الفصل التمهيدى: عتبات البحث.....*
7	I بيئة الشاعر " أبو حمّو موسى الزّيانى ".....
7	أولاً: البيئة العامة:.....
7	1 - الأوضاع السياسية للدولة الزّيانية.....
7	أ - أصل بني زيان.....
8	ب - الأدوار التاريخية للدولة الزّيانية.....
9	2 - الملامح الحضارية لعاصمة المغرب الأوسط في عهد بني زيان.....
9	أ - الحياة الفكرية.....
11	ب - الفنون و العمران.....
13	ثانياً: البيئة الخاصة.....
13	1 - شخصية "أبو حمّو موسى الزّيانى":.....
14	أ - نسبه و نشأته.....
14	ب - توليه الحكم.....
15	ج - إنجازاته و مشاريعه.....
15	- ترتيب السلطة السياسية.....
17	- إحياء المولد النبوي الشريف.....
18	- العناية بالعلم و أهله.....
19	- الاهتمام بالفنون و العمران.....
20	2 - نهاية حكمه و وفاته.....
20	أ - صراعه مع ابنه "أبو تاشفين".....
21	ب - مقتله.....
22	3 - آثاره الأدبية.....
22	أ - كتاب "واسطة السلوك في سياسة الملوك".....
23	ب - شعره.....

24.....	II تجلية المصطلح
24	1- مفهوم الخطاب الشعري
24	أ- في النقد القديم
27	ب- في النقد الحديث
34.....	2- مفهوم البنية الشعرية
34.....	أ- في النقد القديم
35	ب- في النقد الحديث
73 - 42.....	* الفصل الأول: البنية الشكلية للقصيدة الشعرية
43.....	- تمهيد
44	1 - القصيدة المركبة
44	أ- قصيدة الفخر و الحماسة
45	* المطلع
47.....	* المقدمة
48.....	- المقدمة الطللية
50.....	- المقدمة الغزلية
52.....	- المقدمة الطعنية
54	- مقدمة من وحي المناسبة
55.....	* التخلص
59	* الخاتمة
61.....	ب- القصيدة المولدية
61.....	* المطلع
61	* المقدمة
61.....	- المقدمة الغزلية
63.....	- المقدمة الشاكية
65	- عمق ذاتي مختلف
67.....	* التخلص
68.....	* الخاتمة
69	2- القصيدة البسيطة

72.....	- الخلاصة.
98 - 74	*الفصل الثاني: بنية اللغة الشعرية.
75.....	- تمهيد.
76	1 - اللغة السهلة.
78.....	2 - اللغة البدوية.
79.....	3 - اللغة الجزلة.
80	4 - اللغة الإيحائية.
83.....	5 - سلامة اللغة من الألفاظ البذيئة.
83.....	6 - تأثير اللغة الشعرية بالتراث.
84.....	أولاً- التراث الديني.
84	أ - القرآن الكريم.
86	ب - القصص القرآني.
89	ج - الحديث النبوي الشريف.
90	ثانياً: التراث الشعري العربي.
96	ثالثاً: التراث التاريخي.
98.....	- الخلاصة.
125 - 99	*الفصل الثالث: بنية الصورة الشعرية.
100.....	- تمهيد.
101.....	I الصورة البلاغية.
101.....	1 - التشبيه.
102.....	أ - التشبيه البسيط.
106.....	ب - التشبيه المركب.
107	2 - الاستعارة.
108.....	أ - التشخيص.
109	ب - التجسيم.
110.....	3 - الكناية.
112	II - الصورة الحسية.
113.....	1 - الصورة البصرية.
113.....	أ - الصورة الحركية.

116	ب- الصورة اللونية.....
118	2- الصورة السمعية.....
120	3- الصورة الذوقية.....
122	4- الصورة الشمية.....
123	5- الصورة اللسية.....
125	- الخلاصة.....
154 - 126	*الفصل الرابع: بنية الموسيقى الشعرية.....
127	- تمهيد.....
128	I الموسيقى الخارجية.....
128	1- الوزن.....
131	2- القافية.....
133	أ- حرف الروي.....
135	ب- عيوب القافية.....
135	- الإيطاء.....
136	- التضمين.....
136	- الإقواء.....
137	- الإصراف.....
137	II - الموسيقى الداخلية.....
137	1- التكرار.....
138	أ- تكرار الحروف.....
139	ب- تكرار الألفاظ.....
143	ج- التصدير.....
145	د- التحنين.....
145	أولاً: تحنين المماثلة.....
146	ثانياً: تحنين المضارعة.....
146	- تحنين الزيادة و النقص.....
146	- تحنين القلب.....
146	- تحنين السمع.....
147	- تحنين الخط.....

148	2- التصريح
149	3- التقسيم
151	4- الطباق
152	5- المقابلة
153	- الخلاصة
157 - 155.....	*خاتمة
166 - 158	*فهرس المصادر و المراجع
172 - 167	*فهرس الموضوعات