الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب، اللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

# مرجعية الخطاب الشعري القديم في الجزائر

بحث مقدّم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الجزائري القديم

إنجاز الطالب: **حبيب بوزوادة**

إشراف الدكتور **مختار حبّار**

**أعضاء لجنة المناقشة:**

أ.د.محمد بشير بويجرة (جامعة وهران) رئيسا

أ.د.مختار حبار(جامعة وهران) مشرفا ومقررا

أ.د.عبد القادر سكران (جامعة وهران) مناقشا

أ.د.حبيب مونسي (جامعة سيدي بلعباس) مناقشا

أ.د.محمد بلوحي (جامعة سيدي بلعباس) مناقشا

أ.د.كاملي بلحاج (جامعة سيدي بلعباس) مناقشا

السنة الجامعية: 2010-2011

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران
كلية الآداب، اللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

# مرجعية الخطاب الشعري القديم في الجزائر

بحث مقدّم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الجزائري القديم

إنجاز الطالب:
**حبيب بوزوادة**

إشراف الدكتور
**مختار حبّار**

**أعضاء لجنة المناقشة:**

أ.د.محمد بشير بويجرة (جامعة وهران) رئيسا
أ.د.مختار حبار(جامعة وهران) مشرفا ومقررا
أ.د.عبد القادر سكران (جامعة وهران) مناقشا
أ.د.حبيب مونسي (جامعة سيدي بلعباس) مناقشا
أ.د.محمد بلوحي (جامعة سيدي بلعباس) مناقشا
أ.د.كاملي بلحاج (جامعة سيدي بلعباس) مناقشا

السنة الجامعية: 2010-2011

# مُقَدِّمَة:

تزخر الجزائر عبر تاريخها الطويل بموروث ثقافي وأدبي غزير، فالعديد من كتب التراجم والطبقات تحفل بأسماءَ لأعلامٍ جزائرية، في شتى ميادين المعرفة الإنسانية، وخصوصا في ميدان الكتابة الفنية. فقد كان لهؤلاء الأعلام بصماتٌ لا تنسى في المجال الأدبي، كالحسن ابن رشيق، وابن محرز الوهراني، وابن خميس، والمقري، وغيرهم، وربّما كان التعريفُ بتراثهم الأدبي، وقراءتُه وفق منجزات النقد الحديث، من أوكد الواجبات على المشتغلين بحقل الدراسات الأدبية في الجامعات الجزائرية. ولمّا كان القيام بهذا الواجب صعبا على الثلة من الدّارسين فضلا عن أن يقوم به فرد واحد، فضّلت أن أقصر جهدي على جنس الشعر فقط، باحثا في هويته ومرجعيته، بدءاً بأول إنجاز شعري عربي مكتوب، لشاعرٍ جزائري المولد والنشأة والوفاة، وهو بكر بن حماد التاهرتي، وانتهاءً بما كتبه ابن الشاهد، الذي أدركته الوفاة في السنوات الأولى للاحتلال الفرنسي.

إنّ متابعة ما تمّ إبداعه خلال هذا المسار الزمني الطويل قد يكون لوحده عائقا أمام أيّ باحث يخشى على عمله من الفشل، خصوصا إذا كان ملزما بتغطية نتاج أدبي يمتد عبر عدد من الدول والإمارات المتعاقبة على الجزائر، بداية من الرستميين، ووصولا إلى العثمانيين، مع ما صاحب ذلك من إنتاج أدبي وفير، غير أنّ هذا التخوّف سرعان ما يزول، عندما نعلم أن معظم ذلكم الإرث الأدبي مفقودٌ، أو في حكم المفقود، فبالرغم من امتداد المسافة الزمنية والمقدّرة بما يزيد عن عشرة قرون، إلا أنّ الدواوين

الشعرية المطبوعة لا تتجاوز أصابع اليدين، يُضاف إليها بعض النصوص المتضمنة في المصادر التاريخية والأدبية المختلفة.

وربّما كان ذلك سببا في عزوف الكثير من الباحثين الجزائريين عن مدارسة هذا الإبداع الشعري فلا هم حققوا المتبقى منه، وإن فعلوا فإنه يظل حبيس رفوف المكتبات الجامعية ينتظر النشر، أمّا المنشور على قلّته فلا يحظى بنفس العناية من النقاد كالتي يحظى بها غيره من إبداع الشرق والغرب، واللّه المستعان.

وقد شكّل هذا التجاهل من جمهرة النقاد والباحثين حافزا قويّا بالنسبة إلي، لأنتسب في الماجستير إلى مشروع الأدب الجزائري القديم الذي أشرف عليه الدكتور مختار حبار سنة 2000م، ثمّ جددت العهد في الدكتوراه لمواصلة الدرب في نفس المشروع، رغبةً في المساهمة ولو بقسط يسير في النهوض بهذا المكوّن الهام من تراثنا الأدبي، والتعريف به، وتثمينه، ولذلك اخترت المرجعية مدخلا لدراسة المدوّنة الشعرية الجزائرية، في سبيل معرفة هويّة هذا الشعر وانتمائه، لأنّ الخطاب الشعري الجزائري كما هو وليد ذات مبدعة تتوق للتعبير بحرية عن دواخلها، فهو في الوقت ذاته ابن بيئته الجغرافية والسياسية والتاريخية والثقافية، ومن ثمّ فإنّ هذه كلّها روافدُ تصبّ في المتن الشعري، وتسهم في صناعة شخصيته، فوجب علينا - بوصفنا قراء وباحثين- أن نتابع هذه المؤثرات ونجليها لتحديد المكوّنات المرجعية الرئيسة للخطاب الشعري الجزائري.

ولتحقيق هذه الأهداف استعنت بعدّة مناهج، لأنّ المنهج الوحيد في القراءة لا يمكّن من الوصول إلى الكثير من الحقائق التي يضمرها النص الشعري، فكان لزاما عليّ قراءة كل نص من النصوص من زاوية خاصة،

و**الباب الثاني** عنونته بالمرجعية الأدبية، وقصدت بها سائر النصوص الأدبية التي مارست حضورها في المتن الشعري الجزائري القديم، لأنّ الكتابة الشعرية أو غير الشعرية هي في المقام الأوّل نصوص سابقة أعيد إنتاجها من جديد، سواء عن وعي وقصد، أو من دون وعي، ولذلك فليس من المستغرب أن نجد أصواتا شعرية قديمة ومن شتى العصور تتزاحم في الإبداع الشعري الجزائري، أو أن نجد في إبداع شاعر واحد صوت المتنبي وصوت أبي فراس مثلا، وتماشيا مع هذه الخط، قسمت الباب إلى فصلين وهما المرجعية المشرقية بحثاً عن التوجّهات المشرقية في الإبداع الشعري لدى شعرائنا الجزائريين، ثم المرجعية الأندلسية، بحثت فيها عن الأسلوب الأندلسي، ودرجة تأثيره في الخطاب الشعري الجزائري، من باب أنّ العديد من شعرائنا الجزائريين كانوا أندلسيي الهوى، لهم إحساس قوي بانتمائهم إليه، وانتمائه إليهم.

ثم أفردت **خاتمة** لهذا البحث، ذكّرت فيها بأهم النتائج المتوصّل إليها، محاولا الإجابة على سؤال الهوية الذي يحيط بالشعر الجزائري القديم، وتحديد انتمائه.

كما قمت في الهوامش بوضع تراجم موجزة للأدباء والنقاد الجزائريين الذين ورد ذكرهم في الرسالة، وقد تجاوز عددهم الثلاثين علما، من دون أن أقدم على الأمر نفسه مع غيرهم كالفرزدق وبشار بن برد ولسان الدين ابن الخطيب وأضرابهم، فإنهم أشهر من أن يعرّفوا فضلا على كون تراجمهم متوافرة.

أمّا المصادر التي تزوّدت منها بالمادة الشعرية، فهي إمّا دواوين، أو كتب تاريخية تضمّنت نصوصا شعرية لشعراء هذه المرحلة، فمن الدواوين

تحصّلت على دواوين كلٍّ من بكر بن حماد، العفيف التلمساني، وولده الشاب الظريف، وابن رشيق، وأبي مدين التلمساني، وسليمان الموحّدي، وسعيد المنداسي، أمّا المؤلفات التي تضمنت نصوصا شعرية جزائرية وأفادتني في الحصول على المادة فأذكر منها عنوان الدراية للغبريني، وأزهار الرياض للمقّري، والتحفة المرضية لابن ميمون، ونحلة اللبيب لأحمد ابن عمّار وغيرها.

وبعد هذا عليّ أن أتوجّه بالثناء والحمد إلى اللّه جلّ شأنه على عونه وتوفيقه، ثمّ أتوجّه بخالص الشكر والامتنان إلى من هم أهل له، وفي مقدمتهم أستاذي الفاضل الدكتور **مختار حبار** على ما أبداه من توجيهات أثناء مراجعته هذا البحث، فله كلّ الشكر والامتنان.

وأخيرا فإنّ هذا البحث لا يدّعي أنه بلغ الغاية، ولكنه يزعم أنه قطع شوطا من سكة ما يزال مسارها طويلا، وربّما لفت إليها الانتباه، فلعلّ ذوي العلم والخبرة يعيرونها ما تستحق من اهتمام وبحث.

## 1.الإطار المعرفي لمصطلح المرجعية:

تقوم الثقافة العربية على احترام منجزات السلف والاحتفاء بها إلى حدّ كبير، مما حوّل القمم الثقافية الناجحة إلى معايير ونماذج يحتذي بها المتأخرون، مشكّلة ما يمكن تسميته مرجعية للأعمال الفنية والأدبية الناشئة، وربما هو ما أدى في مرحلة تالية إلى الحديث عن عمود الشعر لدى النقاد القدامى.

إن عمود الشعر هو تكريس علمي يضبط بنية القصيدة العربية بضوابط صارمة اهتدى إليها العقل العربي بفعل التعامل المستمر مع القصيدة القديمة مما خلق في المتلقي ذوقا معينا يزن القصيدة بميزان انطباعي، ثم تطور الأمر ليصل إلى حدود "النظرية" بفعل تلك القواعد التي قعّدها جهابذة النقد ممن تثقفوا بثقافة عصرهم، وبمنجزات الفلسفة اليونانية والمنطق الأرسطي.

إن البحث في مرجعية الخطاب هو رصد لمدى تحاور النصوص فيما بينها، ومدى إسهامها في تشكيل خطاب جديد يتكئ على رصيد فني ومعرفي ضخم، ولا يستلزم هذا البتة حطًّا من قيمة الخطاب التالي ووسْمه بالتبعية والتقليد، كما شاع في بعض الدراسات القديمة، فكل جديد لا بد أن ينطلق من موروث مشترك، يتخذ منه منهلا لتحريك النص، "فمَنْ مِنَ الكتّاب إذن يستطيع أن يزعم أنّ ما يكتبه لم يخطر بخلد أحد من قبله، ولا فكّر فيه، ولا التفت إليه؟ ومن ذا الذي يجرؤ على أن يزعم للناس أن كتابته ابتكارٌ محض: ألفاظا وأفكارا؟ إنّ كلّ كاتبٍ ناهبٌ من حيث لا

يشعر ولا يريد"[1]، لأن الأمر مرتبط بتذكر المبدع ونسيانه، وشعوره ولا شعوره، ومختلف الخبرات التي تتراكم لديه.

إن الأدب من وجهة نظر نفسية عملية استرجاع لكمٍّ هائل من مخزونات الذاكرة التي التقطها المبدع طوال حياته، فتنطبع بطابعه وتتلوّن بألوانه، فتغدو تلك المكتسبات حينئذ مرجعا للعمل الفني عن وعي أو عن غير وعي، مما يضفي على النص سمة الجمعية ويقلّص أو يلغي هامش الفردية، بل إن تلك المكتسبات تشارك في صناعة المستوى الفني وتشكيله، من خلال نوع المحفوظ، وطبيعة النصوص التي يتعامل معها الكاتب، مما يحوّل تلك المحفوظات إلى رصيد يتم نسيانه، ثمّ استدعاؤه وقت الكتابة بشكل غير متعمّد في الغالب، لذلك حرص النقد العربي القديم على تأكيد أهمية المحفوظ ثم نسيانه لتكوين مرجعية أدبية ما، كما يقول ابن خلدون: "بعد الامتلاء من الحفظ - الذي هو أول شرط- وشحذ القريحة للنسج على المنوال، يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكِم ملكتُه وتُرَسَّخ، وربما يقال إنَّ من شرطه نسيانَ ذلك المحفوظ، لتمحى رسومُه الحرفيةُ الظاهرةُ، إذ هي صادّة عن استعمالها بعينها، فإذا نَسِيَها وقد تكيّفت النفسُ بها انتقش الأسلوبُ فيها، كأنه منوالٌ يأخذُ بالنسج عليه بأمثالها بكلمات أخرى ضرورة"[2].

وفي موقف ابن خلدون انتباه مبكر لأهمية المحفوظ ودوره في الكتابة الشعرية، وهو ما رآه رولان بارت (R.Barthes) بعده بقرون لما اشترط النسيان في عملية الكتابة فقال: أنا أكتب لأني نسيت، وقال فلوبير

---

[1] د.عبد الملك مرتاض: *تحليل الخطاب السردي* ص278.

[2] ابن خلدون: **المقدمة** ص422.

(Flaubert) لشخص يسأله من أين جاءه ما يكتبه: تخيّلت وتذكّرت وتابعت[1]، فهي إذن سلسلة متوالية من عمليات القراءة أو الكتابة تتداخل بشكل لانهائي.

وقد تحدّث حازم القرطاجني عن أهمية الذاكرة، وانتهى إلى أنها أولُ مقوّم من مقومات الكتابة الأدبية فقال: "ولا يكمل لشاعرٍ قولٌ على الوجه المختار إلاّ بأن تكون له قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة، فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض، محفوظا كلها في نصابه، فإذا أراد مثلا أن يقول غرضا ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك وجد خيالَه اللائق به قد أهّبته له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مترتبةً فيها على حدٍّ ما وقعت عليه في الوجود، فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها"[2]، وفي هذا الرأي تحليل عميق لأهمية الذاكرة في تشكيل ملامح الخطاب الأدبي.

وبالعودة إلى النقد الحديث نجد نظرية الإطار (Farme Theory) لمنسكي التي يقرر فيها صاحبها أن معرفتنا مختزنةٌ في الذاكرة على شكل بنيات مرجعية نستقي منها عند الاحتياج إليها لنتلاءم مع الأوضاع الجديدة التي تواجهنا، وعملية الملاءمة تتم بواسطة مقول جديد يعتمد على إطار، ومستقى منه يتمثل في معطيات الذاكرة، فالإطار تمثيل للمعرفة ثابت حول العالم أمّا المقول فمتنوع، ولغرض الغزل - مثلا- إطاره وهو وصف الحبيبة...[3] فالنظرية تقوم على حقيقة أن الذاكرة ليست لتخزين

---

1 تيفين ساميول: **التناص ذاكرة الأدب**، ترجمة د.نجيب عزاوي ص52.

2 حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ص42.

3 ينظر د.محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري** ص123.

المكتسبات والخطابات السابقة فحسب، وإنما لصهرها وتغيير طبيعتها لتشكّل خطابات جديدة.

ولا يستقي الخطاب الأدبي من الذاكرة قراءات الفرد ومحفوظاته فقط؛ وإنما يمتحُ منها مخلّفات الطفولة والكثير من محطات الحياة، يقول دو لاكروا (De Lacroix) "إن هذه المشاعر هي الصور التي تمكث في الذاكرة، وتقحم نفسها في القصيدة دون استئذان، ودون إرادة واعية، بل إنها قد تتداعى رغم أنف الشاعر، أما الصور التي لا تولجها الذاكرة في العملية الشعرية؛ فهي تلك التي لم يهتز الشاعر لشحنتها العاطفية لحظة إدراكها، وهي تظل - إذا مكثت في الذاكرة- خاملة، بعيدة عن عملية الاسترجاع أو التداعي"[1].

إن المرجعية تتشكّل باعتماد مبدأي التخزين والاستدعاء، بأن تتجمع المحسوسات والمدركات أولا في الدماغ، ليتم استدعاؤها لاحقا وفق قوانين التذكر، وهو ما يمكن التعبير عنه بآليتي القراءة والكتابة، لأن الكتابة في حقيقة الأمر قراءة، فهي تعكس بشكل أو بآخر جنس المقروء ومستواه، فما نكتبه لا يعدو أن يكون نصوصا مقروءة أعدنا إنتاجها، ولذلك صحّ أن يطلق على الإبداعات المتداولة كتابة ثانية، لأنها محصّلة مرجعية ما أو أرضية استند عليها المبدع، "وعلى ذلك فكلّ إبداع يتكوّن بناءً على المصادر السابقة عليه، وما يلبث أن يتكوّن حتى يصبح كهذه المصادر التي استخدمها سلفاً، فيتحوّل إلى أداة من أدوات النص اللاحق عليه، فكلّ نصٍّ لاحقٍ بالضرورة سابقٌ أيضا للاحقٍ عليه، واللاحقُ عليه سابقٌ بالنسبة لما سيتلوه، وبناءً على ذلك فالإبداع سلسلة لانهائية من

---

1 د.جابر عصفور: *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب* ص90.

المدلولات التي تتطور وتتنامى بناءً على تقليب الدوال وتركيبها وتأليفها"[1]، فنحن في مواجهة نصوص لا نص واحد وخطابات لا خطاب واحد، "وإذا كان النص ذا علاقة بالنصوص الأخرى، فإن هذه العلاقة تتم من خلال الكتابة... ولذلك فإن كتابة النص هي قراءة نوعية لهذه النصوص بوعي خاص يتحكّم في نسق النص"[2].

لا يمكن إذن أن نفصل بين القراءة والكتابة لما تمثلانه من وحدة عضوية، فالكتابة هي إعادة تفعيل للمقروء وإن بصور وأشكال مختلفة، يقول الغذامي: "الكاتب في أصله قارئ ظل يمارس القراءة، ومنها كتب ليقدّم نفسه لقراء آتين مثله، وهو عندما كتب اعتمد على الوعي الجمعي للغة، ذلك الوعي الذي تدرّب فيه حينما كان يقرأ، وهو عندما كتب فإنه صاغ نصا جماعيا"[3]، وفي هذا الموقف تأكيد على أن الكتابات يتناسل بعضها من بعض مشكّلة ما يمكن تسميته بالسلالات الأدبية، فنكون في مواجهة سلسلة لا نهائية من الكتابات التي تتشكّل عبر قراءات لنصوص سابقة عليها.

وتتخذ السلالة الأدبية أو الجينيالوجيا في التراث العربي الإسلامي موقعا بارزا، بسبب التشبث بفكرة السلف والتشبع بها، فقد عُرف أنّ لكل شاعر راويةً له ينقل أشعاره ويبثها في الناس، ثمّ تكون للراوية من

---

1 د.أحمد سليم غانم: *تداول المعاني بين الشعراء* ص114-115.

2 د.محمد بنيس: *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب* ص252.

3 د.محمد الغذامي: *الخطيئة والتكفير* ص144.

بعده الريادةُ، فهذا الفرزدق يقرّ باستمداده من مجموعة نوابغ، يأتي في مقدمتهم امرؤ القيس[1]:

وَهَـبَ القَـصَائِدَ لِيْ النَّوَابِـغُ إِذْ مَـضَوا وَأَبُـو يَزِيْـدَ وَذُو القُـرُوحِ وَجَـرْوَلُ

والفَحْـلُ علقمـةُ الـذي كانَـتْ لـهُ حُلَـلُ المُلُـوكِ كَلامُـهُ لا يُنْحَـلُ*

بل إنّ امرأَ القيس نفسَه أقرّ بأنّ له سلفًا وأسوة أدبية في بكاء الدّيار، إذ قال[2]:

عُوجَـا عَـلَى الطَلَـلِ المُحِيْـلِ لَعَلّنَـا نَبْكِـي الـدِّيَارَ كَـمَا بَكَـى ابْـنُ خِـذَامِ

فالشعور بالأبوة والحنين إليها ظاهرة متداولة بين الكثير من الشعراء، وحتى الذين تمرّدوا على الأب واعتبروا أنفسهم في حلٍّ من منجزات السلف ليسوا في واقع الأمر سوى مؤكّدين لفاعليته وقدرته على التأثير والحضور فيهم سواء بالتغيير أو بالرفض، لأن اتخاذ موقف سلبي أو إيجابي - من أي طرف كان- يمثّل في حدّ ذاته اعترافا بحضور هذا الطرف ووجوده، وقد يكون الحلّ آنئذ في البحث عن أب بديل يمنح النص الجديد مشروعيته ومبررات وجوده، سواء أكان هذا الأب البديل عربيا مشرقيا أم أجنبيا، كما حصل للأدب الجزائري خلال مرحلة السبعينيات، حينما "أصبحت المرجعية الشعرية في المشرق العربي تمثّل رمز الأب الذي

---

[1] الفرزدق: **الديوان** ص493.

* النوابغ كُثُر وعلى رأسهم النابغة الذبياني والنابغة الجعدي، أمّا أبو يزيد فالمُخَبَّل القريعي، وجرول الحطيئة، وذو القروح امرؤ القيس، وفي القصيدة ذكْر لأسماء عدّة شعراء يعتبرهم الفرزدق سلفا له، ينظر النهشلي: ***اختيار الممتع في علم الشعر وعمله*** (1/ 218).

[2] امرؤ القيس: **الديوان** ص151.

ينبغي أن يحاكى، بل تطاع أوامره وتمتثل نواهيه"[1]، مما يؤكّد حاجة النص إلى أبوة أدبية، ومرجعية فنية يمتح منها، بل إن صلاح فضل اعتبر أن الأب الوحيد لم يعد كافيا، "فالنص لا يملك أبا واحدا ولا جذرا واحدا، بل هو نسق من الجذور"[2].

لقد أضحى النص الأدبي يخفي وراءه زخما من النصوص حتى بتنا نواجه نصين لا نصا واحد، أحدهما حاضر ماثل أمامنا نقرأه، والآخر غائب يتشكّل هو أيضا من مقروء المؤلف، يقول محمد عزام: "يبدو النص الغائب مكوِّناً رئيسياً للنص (الماثل)، ذلك أن (النص الماثل) لم ينشأ من لا شيء، وإنما تغذّى جنينياً، بدم غيره، ورضع حليب أمهات عديدات، وتداخلت فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة"[3]، فهذا الرأي واحدٌ من آراء عديدة تؤكّد أنّ كلّ نص هو مجموعة نصوص تراكمت وانصهرت ضمن بنية واحدة لها ذاكرتها وهويتها وانتماؤها.

ولقد بات مؤكّدا الآن أن النص الأدبي ليس بنية بسيطة ولا ذاتا واحدة، بل هو سلسلة لا نهائية من النصوص، وكمٌّ لا يحصى من الأفكار السابقة لوقت الكتابة أو المعاصرة له، مما يمكن تسميته مرجعية النص أو ذاكرته، ولا نرى التسميات المتعددة التي تطبع ساحة النقد إلا تنويعاتٍ لمسمى واحد، فسواءٌ عبّرنا عن مرجعية الخطاب بالسرقة (Plagiat) أو بالتناص (Intertextualité) أو بالحوارية (Dialogisme) أو بالتعاليات النصية (Transtextualité) فإن المعبّر عنه واحد أو متداخل على الأقل، لأنها كلَّها

---

1 د.أحمد يوسف: **يتم النص** ص182.

2 د.صلاح فضل: **بلاغة الخطاب وعلم النص** ص238.

3 د.محمد عزّام: **النص الغائب** ص11.

تعترف بأن النص لا ينشأ منبتًّا من كل هوية أو انتماء، "فهل عندما نرفض مبدأ السرقات الأدبية، ونقبل بالتناص بديلاً لها، لا نكون قد قمنا بعملية تبييض النصوص التي سرقت، أو تلك التي سطا عليها المبدع تحت أي غطاء، ونزعم أن مثل هذا الفعل هو تحرير للعملية الإبداعية في إنتاج نصوص ذات أسانيد **مرجعية** مختلفة"[1].

ولمّا كان الحديث عن استقلالية النص واكتفائه بنفسه، وضرورة قراءته من الداخل اعتمادا على بنياته الدالة وحدها، مؤديا إلى إغلاق النص على نفسه ومحاصرته؛ وجب "النظر في المؤثرات النصّية السابقة على النص، والتي تتجلّى في صياغات مجهولة النسب، بحيث تصعب موقعتها بدقة، لأنها تضمينات لا واعية في النص، وانديا للذاكرة فيه"[2]، وهو ما تحدثت عنه البلاغة العربية القديمة تحت اسم السرقة واستدركه النقد المعاصر تحت مصطلح التناص..

فابن رشيق أطلق لفظ السرقة على "نقل المعنى الذي اختص به الشاعر من دون أن يكون ذلك المعنى من المشترك الجاري في العادة"[3]، وهذا تعريفٌ دقيقٌ لما فيه من التمييز بين المعاني المتداولة المطروحة في الطريق والمعاني الأدبية المبتكرة التي تطرب الآذان وتأسر الوجدان، فتفرض هيمنتها على النصوص التالية لها، مانحة نفسها صفة المرجعية، نظرا لحاجة النص اللاحق لها، فهي تستأثر بالكثير من الأسرار التي بالإمكان كشفها في حال استطعنا تحديد مواقع السرقة.

---

1 د.محمد تحريشي: ***أدوات النص*** ص57.

2 د.محمد عزّام: ***النص الغائب*** ص8.

3 ابن رشيق: ***العمدة*** (2/ 281) بتصرف يسير.

وهذا التحديد لا يختلف كثيرا عن التحديدات التي أطلقها النقاد المعاصرون حينما أشاروا إلى مصطلح التناص أو النص الغائب، فالنقد المعاصر ينظر إلى كلّ خطاب على أساس أنه بنيتان، بنية سطحية تمثّل الإنجاز الذي يواجه القارئ، وبنية عميقة تعكس تحولات الوعي والمعرفة، وفي داخل هذه البنية تتحاور نصوص مختلفة وتتجاور وأحيانا تتعارض، عن طريق عملية صهر تتم داخل بنية نصية واحدة، فتحصل عملية إمداد من الخطاب المرجعي إلى الخطاب الماثل، وهنا نجد أنفسنا أمام ما أطلقت عليه جوليا كريستيفا (J.Kristiva) فسيفساء من النصوص.

إن النقد الحديث يتحدّث الآن عن نص يقول نصوصا، يؤكد ذلك محمد مفتاح بالقول: "التناص هو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[1]، فهي علاقة شراكة بالتعبير الاقتصادي، طالما أن كلّ خطاب ينتمي إلى فضاء رحب ولا يمكن أن يكون منعزلا عن مرجعيته وهويته، فللخطاب الأدبي من الدينامية ما يمكّنه من امتصاص عدد غير محدد من الخطابات.

ولا يضرنا أن يكون محمد مفتاح قد فرّق بين مصطلح التناص وبعض الحقول النقدية الأخرى كالمثاقفة والسرقات الأدبية حينما أكّد على أن "الدراسة العلمية تقتضي أن يميّز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط"[2]، لأننا نعتقد أن البحث في مرجعية الخطاب يشملها جميعا سواء تطابقت معانيها أو تباينت، لأن همّ هذا النوع من البحوث هو تحديد علاقة النصوص ببعضها، ومدى إسهام بعضها في تكوين بعض، بل

---

[1] د.محمد مفتاح: *تحليل الخطاب الشعري* ص121.

[2] *المرجع السابق* ص119.

إن عبد الملك مرتاض يرى أن البحث في التناص هو بحث في المرجعية لما لهذا المصطلح من قدرة على الاستيعاب والشمول[1].

وبعيدا عن أية مشاحة اصطلاحية نعتقد أن كلّ خطاب يحوي قدرا من التقاطعات تتمثل كدوال نصية أو إشارات مرجعية تحيل على خطابات مختلفة، لأن هذه المرجعيات تعتبر في رأينا خطوط إمداد أساسية لأية كتابة أدبية، فكل عمل أدبي يقوم على استراتيجية انكتاب عمادها الأهم استقطاب عدة مرجعيات سواء كانت فنية أو أسطورية أو تاريخية أو اجتماعية.. وفق إجراءات أسلوبية ولغوية معينة تذوّب المسافة الفاصلة بين الخطاب الأدبي ومرجعيته أو بين النص الماثل والنص الغائب، فالنص صناعة مشتركة ووجوده سابق على مؤلفه الذي لا يعدو أن يكون دوره ثانويا كما عبّرت عن ذلك البنوية الغربية، بل هو صامت واللغة هي التي تتكلّم، وهو غائب في حضور القارئ كما عبّر عن ذلك بارت.

والعلاقة التي تربط الخطاب المرجعي بالخطاب الناجز أو الماثل ليست علاقة تقبّل أو استسلام بالضرورة، وإنما تختلف بحسب قوة الخطاب المرجعي ومدى صموده في وجه التحولات الثقافية والابستمولوجية المستمرة، فالنص القرآني بما هو خطاب إلهي معجز وقادر على مسايرة الفكر والمعرفة الإنسانية في كل زمان ومكان؛ يتخِذ منه النص الأدبي منهلا وفق آلية الامتصاص، أما مختلف المنجزات المعرفية البشرية فإنها تخضع على الدوام للغربلة والنقد فتأسر النص اللاحق أحيانا وتهيمن عليه، أو تناقضه فتكون العلاقة حينئذ علاقة إحلال وإزاحة.

---

1 د.عبد الملك مرتاض: *في نظرية النص الأدبي* ص132 .

ولذلك فإن العلاقة بين الخطاب المرجعي والخطاب الناجز تحكمها ثلاثة قوانين: وهي الاجترار والامتصاص والحوار، ففي **القانون الأول** يكون الخطاب الماثل استمرارا للخطاب المرجعي بوعي سكوني قائم على تمجيد مظاهره الخارجية ومحاكاتها، لتكون نتيجته الحتمية الجمود والبعد عن أي حيوية، وفي **قانون الامتصاص** مهادنة للنص السابق بمنحه عمرا أطول من خلال بث الحياة فيه من دون التجرؤ على نقده أو نفيه؛ فهو يقوم على إعادة صياغة الخطاب المرجعي بما يلائم المتطلبات التاريخية، أما **الحوار** فهو قائم على إلغاء كلّ مظاهر التقديس، لذلك فإنه يحطم ما هو متخلّف في النص الغائب، ويلغي كل مفاهيمه المثالية التي تهيمن على الوعي الإنساني، فالحوار قراءة نقدية علمية واعية لا تعترف بالقناعات التبريرية[1].

## 2.صور المرجعية:

تسهم القوانين المنظمة لعلاقات النصوص بتوجيه تلك العلاقات، وتحديد هيئة التداخل بين الخطابات، مما يعطي لهذا التعالق شكله الخاص به وصورته النهائية، ولهذا نجد الخطاب المرجعي يسجل حضوره في الأدب العربي القديم متخذا ثلاثة أشكال: المعارضات والنقائض والأخذ الفني[2].

### أ.المعارضات الشعرية:

ينهض مفهوم المعارضة (Pastiche) على القصدية والوعي، من خلال تعمّد المبدع استحضار النصوص الغائبة، وإعادة الحياة إليها من جديد،

---

1 ينظر د.محمد بنيس: ***ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*** ص253.

2 ينظر هذا التقسيم لدى د.محمد مفتاح: ***تحليل الخطاب الشعري*** ص121.

فهي "تمثل نسقا من أنساق المداخلة بين النصوص، وهي مداخلة اختيارية - دون شك- نابعة من إعجاب الشاعر المعارض بالنص محل المعارضة"[1]، وهي تقوم على عوامل ذاتية بالأساس لتحكّم الإعجاب والانبهار بالعمل الفني المتقدّم.

إن المعارضة تعني "أن ينظم اللاحق قصيدته على وزن قصيدة الشاعر السابق، وعلى قافيتها، وأن يعالج الموضوعات التي عالجها السابق، ويحاول محاكاته، ومن ثم التفوق عليه"[2]، وكأنه يشعر على الدوام بأنه دونه في المكانة ولا مناص له من مسابقته ومحاولة اللحاق به فنيا وفكريا، في سعي دائب لإشباع غريزة المنافسة، لذلك اتخِذت القمم الأدبية المعروفة كالمتنبي وأبي العلاء وأبي نواس والبحتري وغيرهم حقولا للمعارضة الشعرية. "ولم تقتصر المعارضات أو التقليد الذي كان منبعه الإعجاب على الشعراء الضعفاء أو الشعراء المتوسطين، بل تجاوزهم إلى المشهورين بين الناس بالقوة والفحولة والقدرة على الإبداع، وشمل القديم كما شمل الحديث"[3]، لأن الشعور بالإعجاب نحو العمل الجميل ليس قاصرا على فئة دون فئة من الناس، بل هو عام لا يعترف بالمكانة الأدبية ولا بالمنزلة الاجتماعية، فهذا الشاعر أحمد شوقي يعارض بردة البوصيري التي مطلعها[4]:

أَمِنْ تذكّرِ جِيْرَانٍ بِذِيْ سَلَمٍ  مَزَجْتَ دمعًا جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ

---

1 د.علي الغريب محمد الشناوي: ***المعارضات في الشعر الأندلسي*** ص4.

2 د.محمد عزام: ***النص الغائب*** ص166.

3 د.بدوي طبانة: ***السرقات الأدبية*** ص119.

4 البوصيري: ***نهج البردة*** ص280 (القصيدة ملحقة بدلائل الخيرات للجزولي).

بقصيدته التي سماها نهج البردة وأوّلها[1]:

رِيْـمٌ عَـلَى القَـاعِ بَـيْنَ البَـانِ وَالعَلَـمِ أَحَلَّ سَـفْكَ دَمِـيْ فِيْ الأَشْـهُرِ الحُـرُمِ

وفي عنوان القصيدة ما يغني عن تأكيد شغف شوقي وتأثره ببردة البوصيري، وإذا عرفنا أنّ موضوع القصيدتين هو مدح سيد الأنام ﷺ، وتأمّلنا خصائص النصين الفنية والبنوية تبيّن مدى التداخل بينهما الذي يلامس حدّ التطابق.

ولا تعد المعارضة الشعرية حكرًا على الشعر الحديث وحده، إذ نجد في الأدب القديم بعض حالات المطابقة والمحاكاة بين النصوص مما يدعونا إلى إطلاق اسم المعارضة عليها، فهذا الشاعر الجاهلي عبد يغوث الحارثي يترجى قاتليه أن يمنحوه مزيدا من الوقت ليلقي قصيدة يرثي بها نفسه وحاله في مواجهة الموت، فيقول في يائيته الشهيرة:

أَلا لا تَلُومَـانِيْ كَفَـى اللَّـومُ مَـا بِيَـا فَـمَا لَكُـمَا فِيْ اللَّـوْمِ خَـيْرٌ وَلا لِيَـا
أَلَمْ تَعْلَـمَا أَنَّ المَلامَـةَ نَفْعُهَـا قَلِيْـلٌ، وَمَـا لَـوْمِيْ أَخِـيْ مِـنْ شِـمَالِيَا
..... .....
كَـأَنِّيَ لَمْ أَرْكَـبْ جَـوَادًا، وَلَمْ أَقُـلْ لِخَـيْلِيَ كُـرِّي نَفِّـسِيْ عَـنْ رِجَالِيَـا
وَلَمْ أَسْـبَأِ الـزِّقَّ الـرَّوِيَّ وَلَمْ أَقُـلْ لِأَيْسَارِ صِدْقٍ: أَعْظِمُـوا ضَـوْءَ نَارِيَـا

فنجد نفَسَ القصيدة يتردد من جديد وفي موقف مشابه، عند شاعر مسلم توفي إثر أوبته من الغزو وهو مالك بن الريب التميمي، الذي يقول وقد شعر بساعة الرحيل[1]:

[1] أحمد شوقي: *نهج البردة بشرح الشيخ سليم البشري* ص11.

ألا لَيْـــتَ شِـــعْرِي هَـــلْ أَبِيْـــتَنَ لَيْلَـــةً

بِجَنْبِ الغَضَا أُزْجِـي القِـلاَصَ النَّـوَاجِيَا

فَلَيْـــتَ الغَـــضَا لَمْ يَقْطَـــعِ الرَّكْـــبُ عُرْضَـــهُ

وَلَيْـتَ الغَـضَا مَاشَـى الرِّكَـابَ لَيَالِيَـا

.....

.....

خُـــــذَانِيْ فَجُـــــرَّانِيْ بِثَـــــوْبِيْ إِلَـــــيْكُمَا

فَقَـدْ كُنْـتُ قَبْـلَ اليَـوْمِ صَـعْبًا قِيَادِيَـا

وَقَـــدْ كُنْـــتُ عَطّافًـــا إِذَا الخَيْـــلُ أَدْبَـــرَتْ

سَرِيْعـاً لَـدَى الهَيْجَـا إِلى مَـنْ دَعَانِيَـا

وَقَـدْ كُنْـتُ مَحْمُـودًا لَـدَى الـزَّادِ وَالـقِرَى

وَعَـنْ شَـتْمَتِيْ ابْـنِ العَـمِّ وَالجَـارِ وَانِيَـا

وكأن النص المرجعي أعاد إنتاج نفسه وأكّد استمراريته في النص اللاحق بنفس المستوى الفني والخصائص البنوبة، بما يجعلنا نفترض تدخل عامل التجربة التي أنتجت النصين التي كانت واحدة وتتمثل في مواجهة الموت، وهو الأمر الذي يستدعي إحساسا صادقا يستحيل أن تتسرب إليه المبالغة والتكلّف، مما أدى - أو كاد يؤدي- إلى حالة من التماهي بين النصين.

ومع ذلك فإن كل نص يحتفظ بشخصيته الفنية متمسّكٌ ببعض المفارقة بين النص المرجعي والنص المعارض، "فليس النص المعارِض إعادة

---

[1] مالك بن الريب التميمي: **الديوان** ص88.

إبداع، أو كتابةٌ على كتابة مماثلة فلكل نص خصائصه القارة فيه، فكلا النصين بينهما مفارق لا تسمح أن يحل أحدهما محلّ الآخر، فهما ليسا مجرّد نصين متماثلين أو متبادلين، فلكل خصوصيته وسماته وفرادته وشياته، ومن ثمّ فالمعارضة تناص، - وعلى حسب تودوروف- فإن النص المعارض ليس استنساخا أو محاذاة للنص المعارض، فثمة تخالف وتفارق، وثمة إضافات وحذوفات"[1].

إن أهم ما يميّز المعارضة الشعرية هو أن علاقة التأثر والتأثير فيها تتجاوز البيت الواحد لتمتد إلى القصيدة برمتها، وهذا الصنيع برغم سذاجته إلا أنه على قدر كبير من الخطورة، فهو ساذج لأن النص اللاحق يتخذ من النص المرجعي أنموذجا جاهزا يسير على هديه في فكرته وإيقاعه وبعض تفاصيل بنائه، إلا أن وجه الإبداع فيه يتمثل في تجاوز مقولة البيت باعتباره الوحدة الأساس في المنظومة الشعرية، وهذه رؤية فيها قدر من التجديد إذ طالما اعتبر العقل النقدي العربي البيت أهم مكونات الشعرية، كما أن إصرار المبدع على معارضة قصيدةٍ ما فيه كشفٌ عن نوايا المنافسة والتحدي التي قد تفلح في محاكاة النص السابق أو التفوق عليه، كما نجد ذلك في أشهر المعارضات الشعرية العربية ومنها معارضة الراعي النميري لمعلقة عمرو بن كلثوم، ومعارضة أبي العتاهية لكعب بن زهير، ومعارضة شوقي لبائية أبي تمام...

ولا ينبغي النظر إلى النصين المعارِض والمعارَض على أنهما نصان مستقلان، لأنّ "كل معارضة هي نص متداخل مع نص سابق له"[2]، لذلك

---

1 د.رجاء عيد: *القول الشعري* ص224.

2 د.عبد الله الغذامي: *الخطيئة والتكفير* ص325.

يجد الناقد نفسه في مقابل نصين امتزجا معا، بل كلّ مكونات النص من صور ومعان وألفاظ.. هي في الحقيقة تخفي وراءها صورا ومعاني وألفاظا أخرى تستدعي من القارئ أن يتفطن إليها ليتمكن من تجاوز بنية النص السطحية إلى بنيته العميقة، أو ليستكشف النص الغائب عبر النص الماثل، لذلك وجب على القارئ أن يركّز قراءته على مستويين:

**الأول**: مستوى الخطاب المرجعي باعتباره المادة الجاهزة التي وقع عليها اختيار الشاعر عن وعي أو عن غير وعي، حتى مال إلى استخراجها وأقبل على معارضتها.

**الثاني**: درجة الإضافة والابتكار التي تضمن للنص المعارض حق التفرّد والخصوصية في الرؤيا والأداة.[1]

أي أن القراءة النقدية يجب أن تنظر إلى كل نص باعتباره نظاما يتألف من بنيتين اثنتين، بنية سطحية تعتبر المنتج الصياغي للنص، وبنية عميقة تتألّف من عدة نصوص، يقول روبرت شولز (R.Scholes): "لكي نقرأ قصيدة ما ينبغي لنا أن نعرف موروثها الصنفي، أي ما يسميه جيرار جينيت جامع النص (architexte) وعددا من النصوص الأخرى في ذلك الموروث"[2] بما يمكّن من الوصول إلى موقف من نظام القصيدة يراعي مقولات التزامن ولا يلتفت إلى الأبعاد التعاقبية.

**ب.النقائض:**

---

1 ينظر د.عبد الله التطاوي: *تداعيات رحلة المعارضة* ص124 .

2 روبرت شولز: *السيمياء والتأويل*، ترجمة د.سعيد الغانمي ص77.

إذا كان حضور الخطاب المرجعي في قصائد المعارضات بدافع الشغف والإعجاب؛ فإنه في النقائض يتسرب من منطلق العداوة والمنافرة، كما أن العلاقة بين الخطابين في فن المعارضة علاقة تكامل وتداخل، فيما تقوم في باب النقائض على التضاد والتصادم، وهو ما ينعكس على الشكل الفني لخطاب المناقضة، يقول محمد عزام: "النقيضة هي أن يتجه الشاعر بقصيدته إلى شاعر آخر، هاجياً أو مفتخراً، فيعمد الآخر إلى الرد عليه بقصيدة هاجياً أو مفاخراً، ملتزماً الوزن العروضي والقافية والروي الذي اختاره الشاعر الأول، فيفسد على الأول معانيه، ويردها عليه، ويزيد عليها" .

والنقائض تقوم على محورين أساسين وهما المحور العروضي ونعني به الوزن والقافية تحديدا، والمحور المضموني الذي يتكئ على الفخر والهجاء مستهدفا الأنساب والمآثر والأيام والغزوات... فالمحور الأول يمثل نقطة الالتقاء بين النصين، فيما يمثل المحور الثاني ساحة التباري بينهما، إذ يتسلّح الخطاب الثاني بكلّ أدوات الهدم ليقضي على العناصر الممثلة لبنية التحدي في الخطاب الأول، فميزة النقائض "قلب المضامين وعكسها مع استمرار الخصائص الشكلية وثباتها"[2].

إن النقائض عملية تحويل لمجموعة القيم الموجبة داخل نص شعري ما إلى قيم سالبة، مما يجعل الاكتفاء بإحدى القصيدتين تعسفا وتشويها للحقيقة، التي لا يمكن أن نقترب منها ما لم نقرأ القصيدتين معا بوصفهما نصا متكاملا، فنصوص النقائض تتكامل وتتداخل، فهي لا

---

[1] محمد عزام: ***النص الغائب*** ص61.

[2] د.حسين خمري: ***الظاهرة الشعرية العربية*** ص208.

تقول كل شيء ولا تملك أن تقوله، وإنما تدع بعض ما تريد قوله إلى النص الآخر سواء عن قصد أو عن غير قصد.

فالنص الأوّل في لحظة انكتابه يضع في حسبانه النص المضاد الذي لم يكتب بعد، وباستفزازه لشاعرية الخصم يكون قد طرح بعض الإشكالات التي لا يمكن حلّها ما لم نقرأ الخطاب الثاني الذي سيتخذ من الأول منطلقا لشن هجومه المضاد، فيما يتخذ الخطاب التالي من النص المرجعي غرضا لسهامه، فيصبح من المشروع (فنيا) نقدُ كلّ شخصيات النص السابق وأعلامه وقيمه وسائر ما يتحرك في فضائه وتشويههم والتشهير بهم.

ولقد عُرفت النقائض في الأدب العربي منذ الجاهلية، فهذا عامر بن الطفيل يهجو النابغة في يوم من أيام (الداحس والغبراء) بالقول[1]:

ألا مَـــنْ مُبْلِـــغٌ عَنّـــي زِيَـــادًا ... غَـــدَاةَ القَـــاعِ إِذْ أَزِفَ الـــضِّرَابُ

فَـــإِنّ مَطِيَّـــةَ الحِلْـــمِ التَّـــأَنّيْ ... عَـــلَى مَـــهْلٍ، وَلِلْجَهْـــلِ الـــشَّبَابُ

فَـــإِنّ مَقَـــالَتِيْ مَـــا قَـــدْ عَلِمْـــتُمْ ... وَخَـــيْلِي قَـــدْ يَحِـــلّ لهـــا النّهَـــابُ

فردّ عليه النابغة يناقضه[2]:

ألا أبلـــغْ عـــويمرَ عـــن زيـــادٍ ... فـــإن مَظِنَّـــةَ الجَهْـــلِ الـــشَّبَابُ

فَإِنَّـــكَ سَـــوْفَ تَحْلُـــمُ لَـــوْ تَنَـــاهَى ... إِذَا مَـــا شِبْـــتَ أَوْ شَـــابَ الغُـــرَابُ

فَكُـــنْ كَأَبِيْـــكَ أَوْ كَـــأَبِي بَـــراءٍ ... تُوَافِقْـــكَ الحُكُومَـــةُ وَالـــصَّوَابُ

---

[1] عامر بن الطفيل: **الديوان** ص19.

[2] **المصدر السابق** ص22.

ومع بزوغ فجر الإسلام تحوّلت النقائض إلى المنافحة عن الدين الجديد، والدفاع عن مبادئه في مواجهة شعراء المشركين، فمن ذلك أن عبد الله بن الزبعرى قال يوم بدر يبكي المشركين:

مَـاذَا عَـلَى بَـدْرٍ وَمَـاذَا حَوْلَـهُ مِـنْ فِتْيَـةٍ بِـيْضِ الوُجُـوهِ كِـرَامِ
تَرَكُـوا نَبِيْهـاً خَلْفَهُـمْ وَمُنَبِّهـاً وَابْنَـيْ رَبِيْعَـةَ خَـيْرَ خَـصْمِ فِئَـامِ
والحَـارِثَ الفَيَّـاضَ يَـبْرُقُ وَجْهُـهُ كَالبَـدْرِ جَـلَّى لَيْلَـةَ الإِظْـلامِ

فردّ عليه حسان بن ثابت ﷺ بقصيدة على وزنها وقافيتها[1]:

إِبْـكِ بَكَـتْ عَيْنَـاكَ ثُـمَّ تَبَـادَرَتْ بِـدَمٍ يَعُـلُّ غُرُوبَهَـا بِـسَجَامِ
مَـاذَا بَكَيْـتَ عَـلى الـذِيْنَ تَتَـابَعُوا هَـلاَّ ذَكَـرْتَ مَكَـارِمَ الأَقْـوَامِ
أَعْنِـيْ النَبِـيَّ أَخَـا التَّكَـرُّمِ وَالعُـلَى وَأَبَـرَّ مَـنْ يُـولى عَـلَى الأَقْـسَامَ

أما في عصر بني أمية فقد نشط شعر النقائض وانتشر على نطاق واسع، حتى أصبح له شعراء مختصون به كالفرزدق وجرير والأخطل، بسبب وهن النوازع الدينية وغلبة العصبية القبلية، وبروز الخلافات السياسية والمذهبية بين التيارات والطوائف المختلفة، ومن نقائض جرير والفرزدق قول الفرزدق[2]:

إِنَّ الـذِيْ سَـمَكَ الـسَّمَاءَ بَنَـى لَنَـا بَيْتـاً دَعَائِمُـهُ أَعَـزُّ وَأَطْـوَلُ
بَيْتـاً بَنَـاهُ لَنَـا المَلِيْـكُ وَمَـا بَنَـى حَكَـمُ الـسَّمَاءِ فَإِنَّـهُ لا يُنْقَـلُ

---

[1] حسان بن ثابت: **الديوان** (1/160).

[2] الفرزدق: **الديوان** ص489.

فيرد عليه جرير بالقول[1]:

أَخْزَى الـذِيْ سَـمَكَ الـسَّمَاءَ مُجَاشِـعاً وَبَنَـى بِنَـاءَكَ بِالحَـضِيْضِ الأَسْـفَلِ

بَيْتـــاً يُحَمِّـــمُ قَيْـــنُكُمْ بِفِنَائِـــهِ دَنِـــساً مَقَاعِـــدُهُ، خَبِيْـــثَ المَـــدْخَلِ

إن شعر النقائض يمثل أنموذجا عن الخطاب المشترك الذي يسهم فيه أكثر من مبدع، فهو يقوم على حلول نص في نص، واستدعاءِ خطاب لخطاب آخر، بما يجعل قراءة القصيدة منفردة أمرا صعبا لا يحقق للعلمية مبتغاها، وهو ما يدعو بإلحاح إلى اتخاذ الخطاب المرجعي طرفا أساسيا أثناء القراءة، لأنه جزء من النص ومكوِّن مهم لبنيته، وهنا تُطرح القراءة الحوارية القائمة على التناص كإحدى الضرورات المنهجية، يقول بيير زيما (P.Zima): "التحليل التناصي يجب أن يلقي الضوء على النص الأدبي في سياق حواري، أي بالمقارنة مع الأشكال الخطابية التي يتفاعل عن طريق استيعابها وتحويلها ومحاكاتها الساخرة إلخ."[2]

### ج.الأخذ الفني:

إذا كنا في النقائض والمعارضات نواجه خطابين تعالقا بشكل كبير جدا، سواء كانت العلاقة بينهما تضادا أم تكاملا؛ فإننا في الأخذ الفني نتحدّث عن حضور نص في نص آخر بشكل نسبي، مما يجعل اكتشاف مرجعية الخطاب متعسرة وتتطلب جهدا ومهارة وثقافة قرائية، فالخطاب المرجعي لا يكشف هويته في الغالب، يؤكّد ذلك روبرت شولز بالقول:

---

[1] جرير: **الديوان** ص357.

2 بيير زيما: **النقد الاجتماعي**، ترجمة عايدة لطفي ص204.

"القصيدة نص يرتبط بنصوص أخرى، ويتطلّب مشاركة فعالة من قارئ ماهر قادر على تأويله"[1].

وقد تحدّث النقد العربي القديم عن الأخذ الفني تحت مصطلحات عديدة؛ منها السرقة والمحاكاة والاحتذاء والتضمين وغيرها، وهي مفاهيم تصبّ كلّها في خانة التأكيد على فاعلية النصوص وتأثرها ببعضها، فمن هؤلاء النقاد من اعتبر السرقة شرا محضا، كحازم القرطاجني الذي يقول: "فمراتب الشعراء فيما يلمون به من المعاني إذن أربعةٌ: اختراع واستحقاق وشركة وسرقة، فالاختراع هو الغاية في الاستحسان، والاستحقاق تالٍ له، والشركة منها ما يساوي الآخرُ فيه الأولَ فهذا لا عيب فيه، ومنها ما ينحطّ فيه الآخر عن الأول فهذا معيب، **والسرقة كلّها معيبة وإن كان بعضها أشدّ قبحا من بعض**"[2]، وهي دعوة صريحة إلى الإبداع وتجاوز سلطة الأب في الكتابة الفنية، لأن النص لا يستحق أن يوصف بالأدبية ما لم يحقق لنفسه قدرا من التفرّد والخصوصية، حتى وإن كان تداول المعاني بين الشعراء لا مناص منه.

فيما يعتقد ابن رشيق أنّ: "هذا بابٌ متسعٌ جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه"[3]، وكأنه يهوّن من الرأي المتصلّب لبعض النقاد الذين اكتفوا بالنظرة الأخلاقية لمفهوم السرقات، ويقدّم طرحا بديلا يحلّ إشكالية التداول على المعاني يتسم بالواقعية والاتزان من خلال قوله: "واتكال الشاعر على السرقة بلادةٌ وعجزٌ، وترك كلّ معنى سبق إليه

---

1 روبرت شولز: ***السيمياء والتأويل***، ترجمة سعيد الغانمي ص77.

2 حازم القرطاجني: ***منهاج البلغاء وسراج الأدباء*** ص196.

3 ابن رشيق: ***العمدة*** (2/ 280).

جهل، ولكن المختار عندي أوسط الحالات"[1]، وهي دعوة إلى التواصل مع مختلف النصوص مع عدم السقوط في الاجترار الذي يعوق عن الإبداع ويوقع في الصنمية وتقديس الماضي، وقد أكّد الحاتمي في "حلية المحاضرة" نفس الموقف في باب (إحسان الأخذ) فذكر عن العلماء بالشعر أن الشاعرين إذا تعاورا معنى أو لفظا أو جمعاهما، وكان الآخذُ منهما قد أحسن العبارة واختار الوزن الرشيق حتى يكون في النفوس ألطف مسلكا كان أحقّ به، وخاصة إذا أخفى الأخذ ونقله من موضوع إلى آخر[2].

أما عبد القاهر الجرجاني فيستخدم مصطلح الاحتذاء في قوله: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرضٍ أسلوباً - والأسلوب الضربُ من النظم والطريقةُ فيه- فيعمدَ شاعرٌ آخرُ إلى ذلك الأسلوب، فيجيء به في شعره فيُشبَّه بمن يَقطع من أديمه نعلا على مثال نعلٍ قد قطعها صاحبُها... ومما هو في حدِّ الخفيّ قولُ البحتري:

وَلَـنْ يَنْقُـلَ الحُـسَّادُ مَجْـدَكَ بَعْـدَمَا  تَمَكَّـنَ رضْـوَى وَاطْمَـأَنّ مُتَـالِعُ

وقولُ أبي تمام:

وَلَقَـدْ جَهِـدْتُمْ أَنْ تُزِيْلُـوا عِـزَّهُ  فَـإِذَا أَبَـانٌ قَـدْ رَسَـا وَيَلَمْلَـمُ

قد احتذى كلُّ واحد منهما على قول الفرزدق:

فَـادْفَعْ بِكَـفِّكَ إِنْ أَرَدْتَ بِنَـاءَنَا  ثَهْلانَ ذَا الهَـضَبَاتِ هَـلْ يَتَحَلْحَـلُ؟"[3]

---

1 *المصدر السابق (2/ 281).*

2 *ينظر الحاتمي: حلية المحاضرة ص*

3 *الجرجاني: دلائل الإعجاز ص338-340، رضوى، متالع، أبان، يلملم، ثهلان هي أسماء جبال.*

ويبدو من هذا العرض النظري والتطبيق العملي الذي قام به الجرجاني أنه يتحدّث في صلب نظرية التناص التي جاء بها النقد الحديث باستقصائه لحياة المعنى وانتقاله من نص إلى نص، من دون أن يكون هذا الانتقال مفضوحا، وإنما يتمتع بقدر من الإضافة الأسلوبية التي تجعله لا يكرر نفسه، وهو تقريبا نفس ما أطلقت عليه جوليا كريستيفا الإنتاجية النصية (Productivité Textuelle)، ذلك أن النص يتمتع بسلطة قوية تجعل حياته تطول، وأثرَه يتسرّب إلى غيره من النصوص.

إن الخطاب الأدبي من وجهة نظر جوليا كريستيفا منتِجٌ ويتوالد عبر نصوص مختلفة، بأشكال متنوعة، فالخطاب المرجعي يعيد تأهيل نفسه ليتواجد من جديد داخل خطابات أخرى، فهو يشهد ولادة جديدة واستنباتا متجددا، إنه يتماهى عبر شبكة من النصوص من خلال علاقة تحويل أو علاقة تقاطع أو تبديل أو اختراق، "يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم بعث فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري"[1].

ومن المؤكّد أن الفضاء النصي يجب أن يحتوي على قدر من الأدبية، وهو ما لا يتحقق إلا إذا دخلت النصوص في علاقة محاورة فيما بينها، وأبسط ما تستدعيه علاقة المحاورة هو التسليم بمبدأي الأخذ والعطاء، بأن يكون كل خطاب قادرا على منح قيمة مضافة للخطاب الآخر حتى لا يقعا في التطابق والتكرارية، بما يضمن لكليهما حق التميّز والاختلاف، وذلك إذا اعتبرنا الخطاب المرجعي هو المعيار الذي يستدعي عدول الخطاب اللاحق عنه.

---

1 جوليا كريستيفا: ***علم النص***، ترجمة فريد الزاهي ص78.

إن الخطاب المرجعي يصبح - في خضم التعاقب الزمني- نمطا مألوفا أو شبه مألوف، مما يوجب إخضاعه لعملية تحديث أسلوبية تنزاح به عن المعيار، بما يوجِد مسافة توتر تكون ربما كافية لتحقيق أدبية النص، فالخطاب الأدبي - كما يرى ذلك لوتمان (Y.Lotman)- يقوم على تغيير قواعد الأنساق البنائية وهتكها، "إذ ما يكاد القارئ يكيّف نفسه مع توقّع معيّن، ويضع لنفسه نظاما ما للتنبؤ بمالم يقرأه بعد من أجزاء النص، حتى تتغيّر القاعدة البنائية مخادِعةً كلّ توقعاته"[1].

ولقد تحدّث الجرجاني عن أدبية النص اللاحق في دلائل الإعجاز من زاوية التشكيل الأسلوبي وانطلاقا من نظرية النظم، معتمداً رأي الجاحظ القائل بأن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والحضري والبدوي، وإنما الشعر صياغة وجنس من التصوير، فيتبنى الجرجاني هذا الرأي مؤكّداً على أهمية الصياغة الفنية التي بإمكانها أن تصنع الفارق بين نص ونص وخطاب وخطاب، حيث يقول: "وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتما أو سوارا أو غيرهما من أصناف الحليّ بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلم المفردةُ التي هي أسماء وحروف كلاما وشعرا من غير أن يحدُث فيها النظمُ الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه"[2]. فالمعاني روافد النصوص ولا يجوز أن تتحوّل إلى حق محفوظ، أي أن من حق الفنان أن يستلهم منها بشرط أن يمنحها اللمسة الخاصة التي تسمو بها وتحولها إلى لوحة إبداعية، "فالمبدع لا يخلق الأشياء من العدم، يأخذها من حيث أتت، من الطريق،

---

1 يوري لوتمان: ***تحليل النص الشعري***، ترجمة د.محمد فتوح أحمد ص174 .

2 عبد القاهر الجرجاني: ***دلائل الإعجاز*** ص350 .

ويصنعها مرة أخرى، أي يبدعها في شكل جديد، والشكل الجديد يحررها من المعنى السابق، أي يعطيها المعنى أو يضعها في احتمالات دلالات، هنا يكمن الإبداع أو هنا تكمن العملية الإبداعية التي تعطي النص أبعادا متجددة في الزمن"[1]

إن الخطاب المرجعي هو المتّكأ الثقافي والفني للخطاب اللاحق، أو هو الكتاب الأكبر بتعبير بارت (R.Barthes) الذي يستوعب السيرة والتاريخ والميتافيزيقا والفلسفة... الخ، وقد عبّر عن ذلك ميشال فوكو (M.Foucault) بالأرشيف (Archive)، يقول عبد العزيز حمودة: "أما أرشيف فوكو فهو السياق الذي تحدده القواعد التي تحكم تنظيم الفترة المعرفية أو العصر المعرفي، وهكذا فإن إنتاج نص أو تفسيره يعني بالضرورة وضعه داخل شبكة تاريخية أو أرشيفية تنتظم فيها على شكل تداخلات وتقابلات وتشابكات كل مفردات الأرشيف الكامل من الأفكار والقيود التاريخية والاجتماعية والمؤسسية والتي تمثل حياة مجتمع ما في فترة زمانية محددة"[2].

### 3.تحرير الخطاب المرجعي:

ليس من السّهل تمييز الخطاب المرجعي، وتحديد مساحته ضمن الخطاب الأدبي ككل، نظرا لتعقيدات هذا الخطاب، وتشابك النصوص بعضها ببعض، مما يجعل تحديد النصوص التي تَشَرَّبَها النصُّ اللاحق، عملاً في غاية الصعوبة، يتطلّب أولَ ما يتطلّب قارئا نوعيا بمؤهلات علمية وثقافية خاصة، لأنّ "جودة الاتصال بين المرسل والمتلقي تفرض أن يمتلكا

---

1 إلياس خوري: *دراسات في نقد الشعر* ص11.

2 د.عبد العزيز حمودة: *المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك* ص324.

نظاما واحدا للعلامات، أو على الأقل أن يشتركا في معرفة جزءٍ مهمّ منه"[1]، حتى يستطيع القارئ أن يدرك المؤشرات الكامنة في النص، والتي تحيل على غيره من النصوص، على اعتبار "أنّ مرجعية الأدب الأساسية إنما تتركز في الأدب نفسِه، وأن النصوص تتفاعل ضمن هذا الحقل، وكذلك ضمن حقل أوسع يشتمل على الفنون جميعا"[2]، فالبحث في مكتبة النص الأدبي وتتبّع المؤثرات المكوّنة له يبقى من الأمور التي تحتاج إلى الكثير من الجهد، لأنّ في العديد من الأوقات "لا تعرض المرجعية (Référence) النصَّ المقتبس، بل تحيل إليه من خلال عنوان أو اسم المؤلّف أو الشخصية أو من خلال موقف خاص"[3].

وعلى ضوء ما تقدّم يرى بعض الدارسين أنّ الأدب- والخطابَ الأدبي تحديدا من حيث هو استعمال وتفعيل للنظام اللغوي[4]- ، من الممكن دراستُه دراسة علمية تستلهم من العلوم التجريبية، على اعتبار أنّ النصوص يتناسل بعضها من بعض ، فيحمل النص اللاحق ما يشبه الجينات الوراثية للنص السابق عليه، فأفرز ذلك ما أطلق عليه ديفيد بشبندر (D.Bushbinder) المقاربة الجينية (Approche Génétique)، وهي مقاربة مستوحاة من نظرية أصل الأنواع لداروين (C.Darwin)، فإذا كانت هذه النظرية ترى الكائنات تتطور عن أصل واحد، فإنّ المقاربة الجينية "رأت النص الأدبي باعتباره ينحدر من بعض النصوص السابقة عليه، واهتمّت أساسا بتتبع الروابط التيمية أو النوعية بين النصوص، خالقةً عائلات في علاقاتها بالنصوص

---

1 إيمانويل فريس-برنار موراليس: ***قضايا أدبية عامة***، ترجمة د.لطفي زيتوني ص51.

2 تيفين ساميول: ***التناص ذاكرة الأدب***، ترجمة د.نجيب عزاوي ص50.

3 ***المرجع السابق*** ص32.

4 دومينيك مونقانو: ***المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب***، ترجمة د.محمد يحياتن ص36.

السابقة عليها"[1]، فالنصوص الأدبية كما الكائنات الحية من الممكن تصنيفها ضمن عائلات لها سماتُها الوراثية الخاصّةُ بها، نظرا لوجود عامل التأثر والتأثير داخل هاته العائلات، لذا تقوم هذه المقاربة بالبحث عن مصادر النصوص، وعن التحوّلات الأسلوبية الناشئة عن اشتقاق نص من نص آخر.

وتتعامل المقاربة الجينية مع الخطاب الأدبي انطلاقا من فرضيتين أساسيتين؛ الأولى فرضية التماس (Contact)، سواء أكان التماس بين النصوص مباشرا أم غير مباشر، "إنها تفترض أنّ مؤلّف العمل يتماسّ مع أعمال مؤلّف آخر (أو عدد من المؤلفين)، وتبرهن على هذا سواء عبر الأسبقية، أي قراءة أعمال بعض الكتاب السابقين عليه، أو عبر الالتقاء المباشر، أي معرفة الكتاب الآخرين معرفة شخصية واقتباس أفكارهم أو مناهجهم عبر هذا التآلف، أو قراءة بعض أعمال الكتاب المعاصرين، وتمثّل أفكارهم ومناهجهم عن طريق القراءة"[2].

أما الفرضية الثانية فهي الانقسام إلى عصور (Périodisation)، فالقراءة الجينية تبدع أقساما تاريخية لتصنيف المبادئ الحقيقية للأعمال الأدبية، وما يزال لهذه الفرضية دورُها الواضح في الجامعات من خلال دراسة سمات الأدب عبر العصور المختلفة، إنّ هذا التوجّه من الدراسة يفترض أنّ أية فترة زمنية "تتمتع من ناحية بسمات مشتركة، وتختلف من

---

1 ديفيد بُشبندر: ***نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر***، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم ص124 .

2 ***المرجع السابق*** ص124 .

ناحية أخرى اختلافا واضحا ومهمّا عن النصوص التي كتبت في فترة زمنية مختلفة، بصرف النظر عن تقارب هاتين الفترتين التاريخيتين"[1].

إن وجهة النظر التحقيبية تعتبر أنّ أي عمل أدبي يعكس العديد من الملامح الفنية والأسلوبية لباقي الأعمال التي جرى إبداعها في نفس العصر، ولا يعني هذا تعاملا ميكانيكيا مع النصوص فيقال هذا نص ينتمي لهذا العصر أو ذاك، فقد توجد نصوص تنهل من سمات عصرين أو أكثر، مثلما نجد ذلك في الكثير من النتاجات الأدبية والشعرية على وجه الخصوص التي أبدعها الشعراء الجزائريون في العصور المختلفة، متأثرين بالعديد من المؤثرات التي تمنح القصيدة توجّهها الأسلوبي وشخصيتها الفنية المميّزة لها.

وعلى كلٍّ تبين المقاربة الجينية مدى حاجتها إلى التناص باعتباره أهم أدوات الحفر في النص الأدبي المؤدي إلى النصوص الأخرى الكامنة فيه، ومن ثمّ تحرير الخطاب المرجعي عبر إرجاع النص إلى أصوله المكوّنة له، والتي لن تكون في النهاية سوى نصوص أخرى سابقة عليه، يقول تيفين ساميول: "تحدّثنا المرجعية النصّية التي كشف عنها التناص، عن الطريقة التي يعود فيها الأدب إلى نفسه، وعن الطريقة التي يبتعد بها عن كلّ علاقة مباشرة مع الواقع، غير أنّه يمكن لاقتباس نص سابق أو التلميح إليه بطريقة أو بأخرى، أن يبدو وكأنه شكل آخر للعلاقة مع الواقع"[2].

---

[1] ***السابق*** *ص125 .*

[2] *تيفين ساميول:* ***التناص ذاكرة الأدب****، ترجمة د.نجيب عزاوي ص100 .*

**تمهيد:**

يظل التاريخ - بما هو أحداث ووقائع ممتدة عبر الزمن- ملازماً للوعي الإنساني يلاحقه ويسابقه ويطارده، مهما حاول الإنسان الخلاص من جبروت التاريخ وسطوته، لذلك فإن حركة الإنسان جزء من حركة التاريخ الممتد، بل هي صانعة التاريخ وموجهةُ مساره، كما أنَّ للتاريخ دورا في توجيه الثقافة الإنسانية ومدّها بالخبرات اللازمة، في شتى المناحي الأدبية والفلسفية والنفسية..

وقد يبدو من نظرة عابرة أن التاريخ وهو العلم الذي يترصد الوقائع بالوثائق والمستندات، لا يتوافق مع الأدب بما هو إحساس جميل شديد الشفافية، لا يخضع لقوانين الثبات والخطية، إلاّ أن إخضاع هذه النظرة لمزيد من الفحص والتأمّل تثبت أن الأدب بكل فنونه يمتح من التاريخ باعتباره رافدا مهما من روافد الكتابة التي لا غنى للنص عنها، ومن ثمة فإنه يمثل مرجعا أساسيا للإبداع الفني، على اعتبار أن الكثير من التجارب الإنسانية تتكرر وتتشابه، مما يغري بإعادة قراءتها من جديد، وهو ما

يؤكّد الرأي القائل بأن "التاريخ - بوجه عام- أصبح مصدرا ثرا أمام الشعراء على مستوى التكوين أو الإفادة؛ ذلك أن الرافد التاريخي أصبح معدًّا جاهزا أمام الشاعر كمادةٍ يستعين بها في شعره، بدءا من السيرة النبوية لابن هشام، إلى تاريخ الرسل والملوك للطبري، إلى غيرها من التصانيف الإسلامية، أو حتى تاريخ الخلفاء والوزراء والكتاب أو تاريخ المدن (بغداد- البصرة- الكوفة- الموصل- أصبهان)، وغيرها من المصنفات التي تظل مصدرا من مصادر تكوين الشاعر"[1].

كما أن التاريخ يستفيد من المدونات الأدبية ويعتبرها وثائق جديرة بأن تشهد على المراحل التاريخية المختلفة، فعبد الكريم النهشلي[2] يقرّ بأنه "لولا الشعراء ما عُرِف جود حاتم، وكعب بن إمامة، وهرم بن سنان، وأولاد جفنه وإنما أشاد بذكرهم الشعر"[3]، وإذا عدنا إلى هيرودوت أبي التاريخ نرى كيف اعتمد في تاريخه على الشعر القصصي حين اتخذ منه مادته، إلى جانب مجموعة الأخبار التي تناقلها الرواة، أو تلك التي أخذت طابعا شعبيا، أو ما دار منها في عالم الكهان والعرافين، ليظل الشعر في مقدمة كلّ هذه المصادر مادة أساسية وراء طرح المعلومات التاريخية، وبذا تتداخل

---

1 د.عبد الله التطاوي: **مرجعية الشعر العباسي** ص43

2 **النهشلي**: عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي، ولد بالمحمدية (المسيلة)، تعلّم فيها لينتقل إلى القيروان عاصمة الصنهاجيين، حيث اكتملت ثقافته، وذاع صيته، وممن تأثر به مواطنه الحسن بن رشيق، وابن شرف القيرواني، وغيرهما، توفي سنة 405هـ بالمهدية، له كتاب نقدي مطبوع بعنوان **"اختيار الممتع في علم الشعر وعمله"** ينظر **تاريخ الأدب الجزائري** ص 132، **تاريخ الأدب العربي – عصر الدول والإمارات** (10/ 131).

3 عبد الكريم النهشلي: **اختيار الممتع في علم الشعر وعمله** (2/ 444).

الأنواع بتداخل الخطاب التاريخي والخطاب الأدبي القصصي والخطاب الشعري في آن[1].

إن العلاقة بين التاريخ والأدب هي علاقة احتواء وتكامل، فالأدب مكون أساسي ضمن حركة التاريخ الدائبة، التي تعتبر الدين واللغة والعادات والثقافة بكل تفاصيلها جزءا من الصيرورة التاريخية، أما التاريخ من وجهة نظر بنوية فهو بنية تتعالق مع غيرها داخل منظومة (Système) النص المتكاملة، وفي هذه الحال فقط يمكن القول أن الخطاب الأدبي قد أفلح في تخليص المادة التاريخية من ثباتها وسكونها بتحويلها إلى بنية حية تتفاعل مع بقية المكونات النصية، ولا تبقى أسيرة ماضويتها، يقول أرسطاليس: "إن الشاعر يروي ما يحتمل أن يحدث، أما المؤرخ فيروي ما حدث"[2]، وهذا الرأي يلخص الفرق بين التاريخ مجردا والتاريخ حينما يصبح رافدا للأدب.

وقد تنبهت الباحثة جوليا كريستيفا إلى ضرورة إخضاع المعطى التاريخي إلى قوانين الكتابة الفنية، بالقدر الذي يجنب النص الأدبي من التحول إلى تاريخ محض بقولها: "بما أن النص مساحة خصوصية للواقع والتاريخ، فإنه يمنع من المطابقة بين اللغة كنسق لتوصيل المعنى وبين التاريخ ككلٍّ خطي مستقيم، إنه يمنع من تشكّل استمرار رمزي يتم اعتباره خطية تاريخية لا تؤدي –مهما وجدنا لها من تبريرات سوسيولوجية أو سيكولوجية- ما عليها من دين للعقل النحوي والدلالي الخاص بالمساحة

---

1 ينظر د.عبد الله التطاوي: **مرجعية الشعر العباسي** ص100-101.

2 د.إحسان عباس: **فن الشعر** ص21.

اللسانية التواصلية"[1]، فبإمكان الخطاب الأدبي أن يتشرّب التاريخ؛ لكنه لا يتحوّل بأيّ حال من الأحوال إلى كتابة تاريخية.

إن الصلة التي تصرّ هذه الدراسة على ترسيخها بين ما هو تاريخي وما هو أدبي لا تعني نكوصا باتجاه المناهج السياقية التي تلغي مقولات النسق بقدر ما هي إشارة إلى أهمية المرجعيات غير اللسانية في تشكيل الخطاب الأدبي، وهو ما يدعو إلى التريث في تبني مفهوم المحايثة (Immanence) الذي لطالما نادت به البنوية، "فإذا سلّمنا بأن النسق معطى أولي مرتبط بلاوعي العقل البشري وكونيته، فلا يحتم علينا ذلك إغفال حركيته وتحولاته وانتظامه الداخلي"[2]، التي تحكمها شروط اجتماعية وثقافية وتاريخية... وبالتالي يصح القول "أنّ النص الأدبي طبقة معقدة وعجيبة، فهو ممارسة لغوية في إطار اجتماعي تاريخي محدد ومن ثمة فإنه لا يمكن معاملة/ فهم النص على أساس أنه عالَم لغوي ذري مغلق كما تريد البنيوية"[3].

وقد أدى هذا الرأي وبخاصة عند أنصار البنوية التكوينية إلى اعتبار مراجع النص التاريخية والاجتماعية وغيرها عناصر أساسية في تكوين العمل الأدبي، ولا تقل خطرا عن المنظومة الشكلية للخطاب، يقول إلياس خوري: "الأساسي في النص ليس بنيته، أي شبكة العلاقات الثابتة التي يؤديها تزاوج أشكاله، بل حركته، الجدل الداخلي الذي يحمل

---

1 جوليا كريستيفا: **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي ص11.

2 د.أحمد يوسف: **القراءة النسقية** ص123.

3 د.إبراهيم علي: **المجال الأدبي والمجال الإيديولوجي**، ضمن سلسلة دفاتر المركز، منشورات وهران/ الجزائر، رقم 7، 2004م ص52.

التناقضات ويقدمها بشكل متحرّك، حركةُ النص هي التي توقع البنية وتعطيها معناها الاحتمالي، بوصفها شكلا يتحول"[1]، وهنا نجد أنفسنا مجبرين - أثناء القراءة- على احترام القوانين الداخلية للكتابة من جهة، ومرجعيات النص وروافده التي تكفل له الحركة من جهة ثانية، فحدود النص الشعري لا تتوقف عند البناء الشكلي فحسب من حيث هو بداية ونهاية وعناصر وعلامات، وإنما تتجاوز ذلك معتبرة إياه بنية دلالية دينامية[2].

ولا يمكن اعتبار المرجعية التاريخية بما هي قيمة فنية ومعرفية تاريخا، لأن بين المصطلحين فرقا جوهريا من جهة الماهية والغائية، فالتاريخ يرصد الواقع الحقيقي، فيما ينفتح التاريخي على المحتمل باتجاه ما يمكن تسميته الإبداع التاريخي، "ولعلّ ما يمنح لهذا الفهم راهنيته تمييز وظيفي بين التاريخ - حيث- يكاد التاريخ يكون منظومة من الأحداث والتمثلات لواقع قائم، متجه نحو الماضي، في حين يكون التاريخي أيضا منظومة من الأحداث والتمثلات لواقع ممكن، متجه نحو المستقبل... مما يدعو إلى تقديم فرضية تقود إلى القول بأنه ليست هناك أحداث ولكن فقط خطابات حول الأحداث، وعليه ليست هناك حقيقة للعالم، ولكن فقط تأويلات للعالم"[3].

تطرح المرجعية التاريخية نفسها بوصفها معطى ثقافيا مشتركا، يتسرب في داخل النص كبنية دلالية تحمل معها رصيدا يمكّنها من تحقيق

---

1 إلياس خوري: ***دراسات في نقد الشعر*** ص99.

2 ينظر عبد الرحمن بوعلي: ***عناصر أولية لمقاربة سيميو- سوسيولوجية***، مجلة العرب والفكر العالمي، ع1، شتاء 1988م، بيروت/ لبنان،ص81.

3 عبد الفتاح الحجمري: ***هل لدينا رواية تاريخية؟*** مجلة فصول، ع3، شتاء 1997م، ص61-62.

الفاعلية المطلوبة للخطاب الشعري، كما تتحدد كمعادل موضوعي لعديد الحالات الإنسانية الراهنة، مما يؤدي إلى تخصيب النص بطاقات دلالية يحملها العنصر التاريخي، والنزوع نحو التاريخية قد تكون له مبررات نفسية بتكريسه لفكرة الانتماء، وتعزيز الهوية الجمعية بالحنين إلى الماضي التليد، وقد تتحوّل المرجعية التاريخية في الخطاب الشعري إلى نوع من (التقية الفنية) لأنها تسمح بحرية أكبر في انتقاد الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها، بشكل يحول دون المباشرة والتصريح، لذلك اعتبرت بعض الدراسات ذات التوجه البلاغي المرجع التاريخي تلميحا، وهو "ضرب من الإيجاز، والاقتصاد في التعبير يؤتى به، للإشارة إلى حدث تاريخي مهم، أو قصة مثيرة، أو واقعة من الوقائع العجيبة، لتكشف الدلالة، والأحداث قصد التأثير، وإيصال الغرض بدقة"[1]

وتتمظهر المرجعية التاريخية داخل الخطاب الأدبي ضمن عدة أشكال؛ فقد تبرز بشكل سافر يطابق الواقع التاريخي بما يكاد يقضي على ماء الشعر، ويجعل النص للنظم أقرب، إلا أنه في نصوص أخرى تتخفى الواقعة التاريخية لتبدو بعد القراءة والعنت "عرضية" و"خجولة" و"محتشمة"، وهو ما يمنح النص قدرا من الأدبية المنشودة، ولعل ذلك ما قصده ريفاتير (M.Riffaterre) حينما قال: "هناك عامل ثابت لا يتغيّر، وهو أن الشعر يعبّر دوما عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر، أو أنّ الشعر يقول شيئا ويعني شيئا آخر"[2]، وتأخذ التاريخية في الخطاب الأدبي تجليات عديدة؛ فقد

---

1 د.رابح بوحوش: ***اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري*** ص286.

2 د.سيزا قاسم- د.نصر حامد أبو زيد: ***مدخل إلى السيميوطيقا*** ص213.

تكون في صورة أسماء أعلام، أو قصص، أو حوادث، أو أماكن، أو غزوات...

## 1- الحادثة التاريخية والنص:

قد تكون الحادثة التاريخية بكل تفاصيلها أو ببعضها نواةً للخطاب الشعري يتكئ عليه النص، إما لأخذ العبرة والاتعاظ، أو لمساءلة مرحلة ما ونقدها، قصد تخليص الماضي من الشوائب التي لطالما حسبها الناس مسلماتٍ أو قضاءً وقدراً، لتتحوّل الحوادث التاريخية - وما أكثرها- إلى خلفية معرفية يستند عليها الخطاب الأدبي من أجل تقديم قراءته للإنسان والعقل والأخلاق.. في المراحل السالفة.

وبالرجوعِ إلى الشعر الجزائري القديم سنجد نصيبا لا بأس به جرى إبداعه عقب أحداث تاريخية، كان لها وقعها على عامة الناس، ومن ثمة كان له أثرها في حفز الشاعر وتشكيل مخياله، ونظرا لكثرة تلكم الأحداث وصعوبة حصرها وتتبّعها سنكتفي بالتمثيل بحدثين هامين،

يعبّران عن مواكبة الإبداع الشعري لحركة الحياة وتحوّلاتها، وهما اغتيال علي بن أبي طالب ﷺ، وتحرير وهران من يد الإسبان.

### النموذج الأول: فعل الاغتيال

وأفضل من تعرّض لموضوعه في الشعر الجزائري هو **بكر بن حماد**[1] في مرثيته التي يقول فيها[2]:

قُــلْ لابْــنِ مَلْجَــمَ وَالأَقْــدَارُ غَالِبَــةٌ ... هَــدَمْتَ وَيْلَــكَ لِلإِسْــلامِ أَرْكَانَــا

قَتَلْــتَ أَفْــضَلَ مَــنْ يَمْــشِيْ عَــلَى قَــدَمٍ ... وَأَوَّلَ النَّــاسِ إِسْــلامًا وَإِيْــمَانَا

وَأَعْلَــمَ النَّــاسِ بِــالقُرْآنِ ثُــمَّ بِــمَا ... سَــنَّ الرَّسُــولُ لَنَــا شَرْعًــا وَتِبْيَانًــا

صِــهْرَ النَّبِــيِّ وَمَــوْلاهُ وَنَــاصِرَهُ ... أَضْــحَتْ مَنَاقِبُــهُ نُــوْراً وَبُرْهَانَــا

وَكَــانَ مِنْــهُ عَــلَى رَغْــمِ الحَــسُودِ لَــهُ ... مَكَانَ هَــارُونَ مِــنْ مُوسَــى بْــنِ عِمْرَانَــا

وَكَــانَ فِي الحَــرْبِ سَــيْفًا صَــارِمًا ذَكَــرًا ... لَيْثًــا إِذَا لَقِــيَ الأَقْــرَانُ أَقْرَانَــا

ذَكَــرْتُ قَاتِلَــهُ وَالــدَّمْعُ مُنْحَــدِرٌ ... فَقُلْــتُ سُــبْحَانَ رَبِّ النَّــاسِ سُــبْحَانَا

إِنِّيْ لأَحْــسَبُهُ مَــا كَــانَ مِــنْ بَــشَرٍ ... يَخْــشَى المَعَــادَ وَلَكِــنْ كَــانَ شَــيْطَانَا

أَشْــقَى مُــرَادٍ إِذَا عُــدَّتْ قَبَائِــلُهَا ... وَأَخْــسَرُ النَّــاسِ عِنْــدَ اللهِ مِيْزَانَــا

كَعَــاقِرِ النَّاقَــةِ الأُوْلى التــي جَلَبَــتْ ... عَــلَى ثَمُــودٍ بِــأَرْضِ الحِجْــرِ خُــسْرَانَا

---

1 بكر بن حمّاد بن سهل بن أبي إسماعيل الزناتي التاهرتي، أبو عبد الرحمن، من شعراء الطبقة الأولى في عصره، ولد بتيهرت سنة 200هـ (815م)، رحل إلى البصرة سنة 217هـ والتقى دعبلا الخزاعي، وعلّيا بن الجهم، وأبا تمام الطائي وغيرهم، واتصل بالخليفة المعتصم ومدحه، ثمّ تصدّر للتدريس بالقيروان، وتوفي سنة 296هـ (908م) بتيهرت، له **"ديوان شعر"** كبير. ينظر **تاريخ الجزائر العام** (241/1)، **معجم أعلام الجزائر** ص58، **تاريخ الأدب العربي – عصر الدول والإمارات**(158/10)، مقدمة **الدر الوقاد** ص43.

2 بكر بن حمّاد: **الدر الوقاد** ص62-66.

قَـدْ كَـانَ يُخْـبِرُهُمْ أَنْ سَـوْفَ يَخْـضِبُهَا ... قَبْـــلَ المَنِيَّـــةِ أَزْمَانًـــا فَأَزْمَانَـــا

فَـــلا عَفَـــا اللهُ عَنْـــهُ مَـــا تَحَمَّلَـــهُ ... وَلا سَـقَى قَـبْرَ عِمْـرَانَ بْـنَ حِطّانَـا

لِقَوْلِـــهِ فِيْ شَـــقِيٍّ ظَـــلَّ مُجْتَرِمـــاً ... وَنَـــالَ مَـــا نَالَـــهُ ظُلْـــمًا وَعُـــدْوَانَا

يَـا ضَرْبَـةً مِـنْ تَقِـيٍّ مَـا أَرَادَ بِهَـا ... إِلاَّ لِيَبْلُـغَ مِـنْ ذي العَـرْشِ رِضْـوَانَا

بَـلْ ضَرْبَـةً مِـنْ غَـوِيٍّ أَوْرَثَتْـهُ لَظَـى ... مُخَلّـدًا قَـدْ أَتَـى الـرَّحْمَنَ غَـضْبَانَا

كَأَنَّـــهُ لَمْ يُـــرِدْ قَـــصْداً بِـــضَرْبَتِهِ ... إِلاَّ لِيَـــصْلَى عَـــذَابَ الخُلْـــدِ نِيْرَانَـــا

فالقصيدة كما هو واضح هي في رثاء علي بن أبي طالب وتعداد مناقبه وخصاله وذمّ أعدائه ابتداءً بقاتله، وانتهاءً بعمران بن حطان الشاعر الذي زكى اغتياله، ويتخلل ذلك تذكير بجريمة أخرى مدانة دينيا وهي قتل ثمود لناقة الله، ولكن القصيدة لا تطرح هذه الحقائق التاريخية طرحا ساذجا وعظيا، وإنما تحيطه بهالة من المشاعر الحزينة المتضامنة مع الضحية (علي بن أبي طالب)، التي كانت أنموذجا للفضيلة والخير والإقدام، يمثل فقدانها خسارة للمسلمين والإنسانية قاطبة، فهي تستحق الحزن عليها وأن تذرف لأجلها الدموع (الدمع منهمر)، كما أن القاتل مجرم و(شيطان) ومآله الحتمي الخلود في العذاب الأبدي.

ولهذا لا يمكن اعتبار رثاء علي بن أبي طالب كبقية المراثي الأدبية لخصوصية المغدور وخصوصية المرحلة أيضا، لأجل ذلك قال المسعودي: "وقد رثى الناسُ أميرَ المؤمنين علياً ﷺ في ذلك الوقت وإلى هذه الغاية، وذكروا مقتله"[1]، ومن الطبيعي أن يثير هذا العمل (الإرهابي) كلّ الغيورين

1 المسعودي: *مروج الذهب* (2/ 503).

على الدين الإسلامي، مما حوّل الحادثة التاريخية إلى موضوعة (Thème) من موضوعات الكتابة الشعرية في التراث العربي، وبات مقتل عليّ علامة فارقة في التاريخ الإسلامي، نظرا لتكرُّس الانقسام بين المسلمين على المستوى السياسي (سلطة/ معارضة)، (خلافة/ الملك)، وعلى مستوى البناء الديني والثقافي (شيعة/ خوارج)، وهو الانقسام الذي مازلنا نعيش تبعاته إلى اليوم.

لقد أدى مقتل عليّ وهو أحد العشرة المبشرين بالجنة والقريب جدا من النبي عليه الصلاة والسلام، إلى خلل كبير أصاب بنية العقل العربي، لأن القاتل (عبد الرحمن بن ملجم) كان ينطلق من قراءة دينية خاصة لتنفيذ عملية الاغتيال تنتهي في اعتقاده بتخليص المسلمين من سلبيات علي، والتقرب بهذا العمل إلى اللّه ، فيما المقتول في نظر غالبية المسلمين ركن من أركان الإسلام لقربه من النبي وصلته به، ولعلمه وتقواه... ولكون هذا الصراع من داخل الجسم الإسلامي وليس من عدو خارجي، وتنطلق أطرافه من مسلّمات دينية فإن بذوره بقيت داخل هذا الجسم، ولم يستطع العقل العربي التحرر من تلك المآسي، التي أصبحت ككرة الثلج يكبر حجمها كلما تدحرجت، فغدت حادثة الاغتيال مشكلة سياسية ودينية وقيمية هزت الكيان الإسلامي بشكل يعسر ترميمه حتى الآن.

ويمكن اعتبار قصيدة بكر بن حماد المذكورة دليلا على هذا الطرح؛ لأنها كتبت بعد قرن ونصف تقريبا من اغتيال علي، وبعد أكثر من قرن من إشادة عمران بن حطان[1]، مما يدل على خطورة عملية الاغتيال،

---

*1 استشهد علي سنة 40هـ، وتوفي عمران بن حطان سنة 84هـ، وتوفي بكر بن حماد سنة 296هـ.*

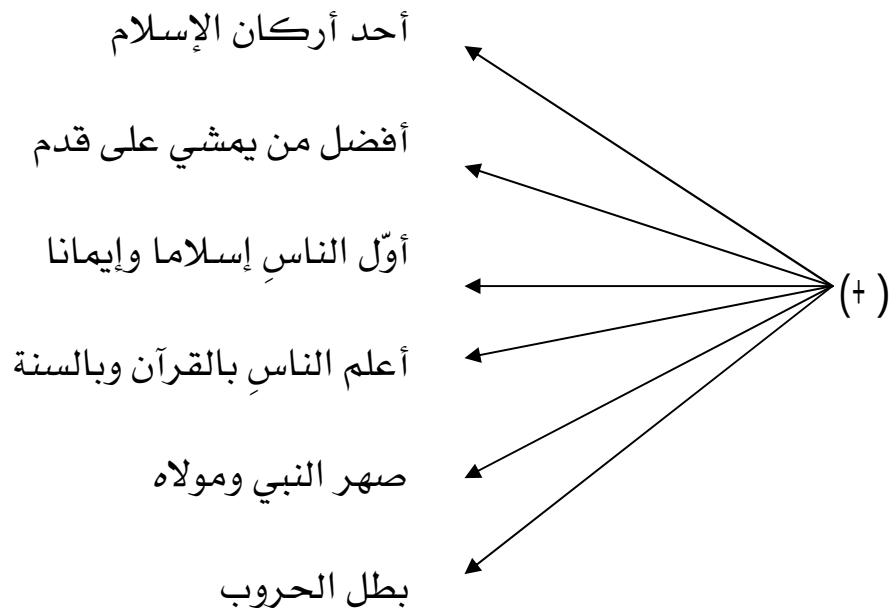
وتأثيرها في الأحداث التالية، فالقصيدة وهي تستند إلى هذا الحدث التاريخي لا نظن أنها كانت بسبب التعلّق العاطفي بشخصية علي فقط، وإنما لأن النص الشعري كان يعيد قراءة الحدث بعد فترة قد تكون كافية لإعادة النظر في الكثير من المواقف والقراءات المختلفة للنص الديني.

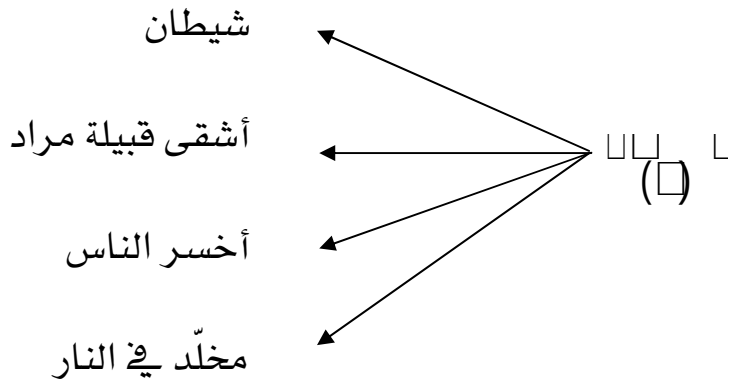
إن الحادثة التاريخية التي يسترجعها الخطاب الشعري هنا موجزة جدا وقصيرة جدا، تتلخص في (هَدَمْتَ- قَتَلْتَ)، أما باقي التفاصيل فلم تشر القصيدة إليها، وسبب ذلك قد يعود لهول الجريمة ومأساويتها، فقد قضى الجاني لا على شخص عليٍّ فحسب، وإنما على الخلافة الراشدة برمتها بوصفها منظومة سياسية ودينية أيضا، مما جعل دلالات الفعلين (هَدَمْتَ- قَتَلْتَ) مهيمنة كما كان وقع الاغتيال مدوّيا، فالبنيتان اللغويتان هدم وقتل تمثلان ذروة الوحشية والدمار مما ألغى باقي البنى المفترضة في مثل هذه الحادثة نحو (خطّط، جرح، تآمر، أصاب...)، فالقصة باتت معروفة لكنها ما تزال صالحة للقراءة والنقد والاعتبار.

يتعامل الخطاب الشعري مع الحادثة التاريخية بوعي عميق لا يكتفي بوصف الأحداث وتفاصيلها، فالأمر متروك لأهل الاختصاص من الإخباريين والمؤرخين، وإنما شأن الكتابة الشعرية أن ترجع إلى التاريخ لمساءلة الجاني وكلّ من يتبنى فكرته على امتداد الزمان والمكان، فالأمر خطير ولا يستحق السكوت، ولا يجوز الحياد في القضايا المصيرية التي تهُدَّد فيها حياة الإنسان، مهما كانت منزلة الإنسان، خصوصا إذا كان الإنسان في حجم أمة، لذلك - ربما- لم تهيمن على النص تفاصيل الموت، لأن الأمر

قد حصل، والحديث عنه لن يغيّر في واقع الأمر شيئا، فجاء الخطاب نقديا متجاوزا لفعل الاغتيال إلى مرحلتي الماقبل والمابعد.

لقد تمّ اعتماد الحادثة التاريخية في القصيدة لنقد حقبة تاريخية شكّلت حدثا مفصليا في التاريخ الإسلامي، إن الخطاب الشعري ههنا يضع الإصبع على الجرح بوعي وإدراك لخطورة فعل القتل، لأنه يعيد مقولة الخير والشر إلى الواجهة، باعتبار الصراع بينهما أبديا وجوديا، فعليٌّ يمثل الخير والفضيلة التي يجب أن تساند وتدعم بكل الوسائل، فيما يمثلّ ابن ملجم جانب الشر والموت الذي يتربص بحياة الآخرين ومن ثمة بالحياة كلّها، لذلك نجد تقابلا بين المقومات التمييزية لكلا الشخصيتين:






إن القراءة التي يقدمها الخطاب الشعري للشخصيتين المحوريتين في الحدث التاريخي ترتكز على التضاد المعنوي، فجميع الأوصاف المسندة لشخصية الضحية علي بن أبي طالب تدل بمفهوم المخالفة على افتقاد القاتل (ابن ملجم) لها، وكذلك الشأن بالنسبة للأوصاف المسندة لابن ملجم فإن الضحية براءٌ منها ومنزّه عنها.

ولا يمثّل التركيز على شخصيتي علي وابن ملجم إلا نوعا من التبئير (Focalisation) والتكثيف باعتبارهما أنموذجين لصراع مرير لا يشكلان في الحقيقة إلا حلقة من حلقاته الكثيرة، ودليل ذلك ما دار بين الأنبياء وأتباعهم وهم أشرف الناس وأنقاهم وأتقاهم، فقد أشارت القصيدة إلى أحدهم وهو صالح عليه السلام المبعوث إلى قوم ثمود:

كَعَاقِرِ النَّاقَةِ الأُوْلى التي جَلَبَتْ عَلَى ثَمُودٍ بِأَرْضِ الحِجْرِ خُسْرَانَا
قَدْ كَانَ يُخْبِرُهُمْ أَنْ سَوْفَ يَخْضِبُهَا قَبْلَ المَنِيَّةِ أَزْمَانًا فَأَزْمَانَا

فهذه حادثة تاريخية أخرى تستند إليها القصيدة، وهي تناص مع قوله تعالى: ﴿وَإِلَى ثَمُودَ أَخَاهُمْ صَالِحًا قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُواْ اللهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ قَدْ جَاءتْكُم بَيِّنَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ هَذِهِ نَاقَةُ اللهِ لَكُمْ آيَةً فَذَرُوهَا تَأْكُلْ فِي أَرْضِ اللهِ وَلاَ تَمَسُّوهَا بِسُوَءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ إلى أن قال: ﴿فَعَقَرُواْ النَّاقَةَ وَعَتَوْاْ عَنْ أَمْرِ رَبِّهِمْ وَقَالُواْ يَا صَالِحُ ائْتِنَا بِمَا تَعِدُنَا إِن كُنتَ مِنَ الْمُرْسَلِينَ فَأَخَذَتْهُمُ الرَّجْفَةُ فَأَصْبَحُواْ فِي دَارِهِمْ جَاثِمِينَ فَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا قَوْمِ لَقَدْ أَبْلَغْتُكُمْ رِسَالَةَ رَبِّي وَنَصَحْتُ لَكُمْ وَلَكِن لاَّ تُحِبُّونَ النَّاصِحِينَ﴾[1]، فالمصير الوخيم الذي لحق بقاتل ناقة اللّه ومن حالفه من دعاة الشر، كما أشارت إلى ذلك الآيات الكريمات هو البنية العميقة والرسالة السامية التي تود القصيدة تبليغها.

وبالرغم من كون البيتين غريبين عن حادثة اغتيال عليٍّ التي شكّلت نواة الخطاب الشعري؛ إلا أنّ غرابتهما زالت، لأن فعل القتل المتواجد في الحالين وحّدَهما إلى حدّ التماهي، ليتأكّد لنا أن هذا الاغتيال امتداد لذلك الاغتيال، وهذه الضحية هي عينها تلك، مهما اختلفت الظروف والملابسات والشخوص، وستبقى مستمرة إلى أبد الآبدين، ما بقي على الأرض إنسان، لأن الصراع يتعلّق بقضايا الوجود، وهنا تبرز أهمية النص في التعاطي مع القضايا الإنسانية وانفتاحه عليها، لأن "المعطى المعرفي لما هو تاريخي ليس - في التحليل الأخير- سوى المادة الحية المتكونة من الخبرة والمعاناة والتجربة، والتي تشكّل الامتداد المتنامي لحركة الجدل الإنساني في الماضي والتاريخ والحضارة، وهي بذلك تحدد القدرة على الوصول

[1] سورة الأعراف الآيات من 73 إلى 79.

والديمومة على التواصل، وبالتالي تحقيق المعطيات الجديدة التي تحمل القيم الإنسانية"[1].

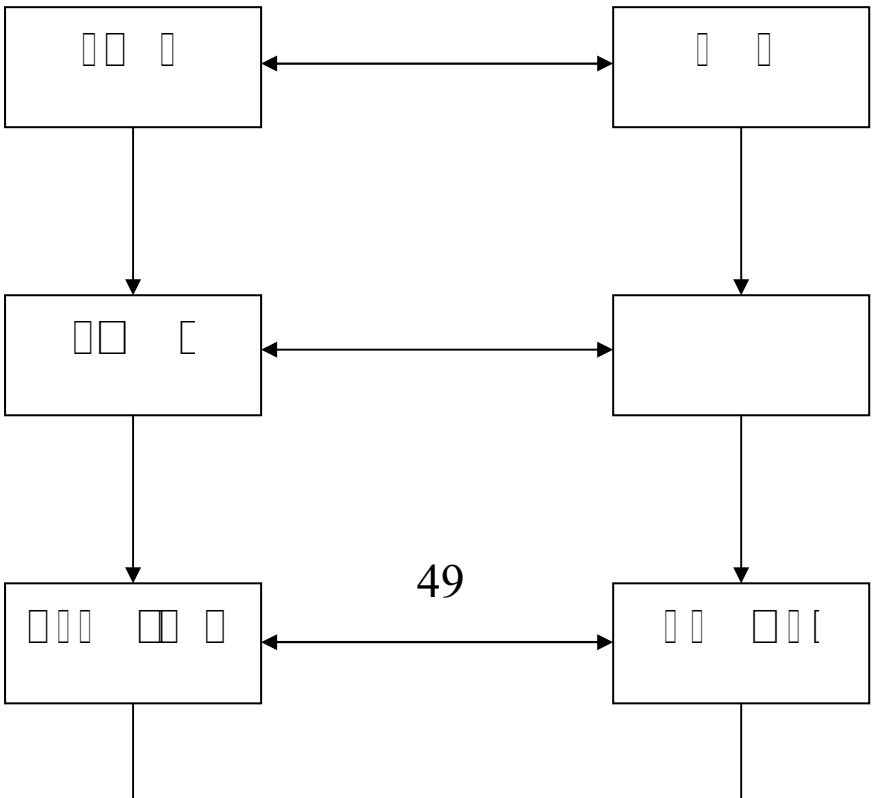
وجريا على نسق الثنائيات الذي خضع له الخطاب الشعري في قصيدة بكر بن حماد (علي/ ابن ملجم) (الخير/ الشر) (ناقة اللّه/ عاقر الناقة) نجد الشاعر نفسه يتحول إلى علامة ضمن هذا النسق في مواجهة عمران بن حطّان الشاعر الخارجي الذي زكّى اغتيال عليّ ورحّب به، فنجد القصيدة تتضمن رسائل خاصة يوجهها بكرٌ إلى عمران مُدِيناً لعمله ومستنكرا تضامنه مع المجرم، وهي وقفة حضارية في مواجهة الظالم، لأنها ترد على النص بالنص والكلمة بالكلمة بنفس الإيقاع والمستوى اللغوي، مما يجعلنا أمام قصيدة نقائض بثوب غير معهود لنقضها شعرا سابقا عليها في الزمان، وهنا نكون أمام ثنائية أخرى وهي القصيدة في مواجهة القصيدة (قصيدة/ قصيدة)، حينما يدخل النص معترك الصراع الفكري والديني والسياسي.. فيستخدم أسلحته لنقض النص الآخر، لعلّه بذلك يشارك في إحراج الخطاب المناوئ وإرباكه وكشف التضليل الذي يمارسه على العقول بسحر بيانه.

ويمكن القول أخيرا إن الخطاب الشعري حينما يأوي إلى التاريخ ويتخذه مرجعا فإنه يقوم - ويجب أن يقوم- بتحريك الحادثة التاريخية وتقديمها في غير ثوبها التاريخي الجاف والجامد، إن الخطاب الشعري مطالب بتثوير المرجع التاريخي، وبعث الحياة في رموزه وشخصياته، لتقترب من الإجابة على أسئلة المرحلة بدلا من أن تبقى أسيرة عصرها، ولذلك فإننا

---

1 د.عبد الوهاب بوشليحة: ***استراتيجية الكتابة التاريخية في رواية كتاب الأمير***، مجلة دراسات جزائرية، ع3، مارس 2006، ص128.

نجد خطاب بكر بن حماد قد أمكنه أن يجمع بين المتباعدات في المرحلة والسياق، لتتحوّل القصيدة إلى رؤية ذات فلسفة تنظر إلى الوجود بعمق من دون أن تقع القصيدة في الخطابية والجفاف، كما يظهر من الشكل التالي:



فالخطاب الشعري استند إلى الحادثة التاريخية ليؤكّد على صيرورة الحياة، وما فيها من صراع أزلي بين الخير والشر، بين الظالم والمظلوم، وبين أنصار كلّ فريق، فما علي ومقتله على يد ابن ملجم إلا صورة مكبرة لهذا الصراع المستمر، فهو امتداد لما واجه الأنبياء في مسيرتهم، كما أنّ لحادثة الاغتيال نفسها تداعيات بعدية، تجلّت في صراع الأفكار والرؤى والمواقف بين النص والنص، وبين الشاعر والشاعر، وسيبقى الصراع متأججا إلى أن يفنى الأخيار والأشرار معا، ليلاقى كلٌّ منهما مصيره، إما إلى سعادة دائمة وإما إلا شقاء سرمدي.

**النموذج الثاني: فعل التحرير**

تعتبر الأشعارُ التي قيلت في فتح وهران الأول والثاني[1] من أصدق الأمثلة دلالة على تعالق الأدب بالحوادث التاريخية، فقد كان تخليص وهران من الاحتلال الإسباني مدوّيا إلى حد كبير، مما شكّل فرصة ذهبية للشعراء والكتاب الذين خلّدوا هذا الفتح، وعبّروا عن ابتهاجهم وسعادتهم به، وصوّرته أقلامهم أصدق تصويرٍ، سواء أكان التصوير تسجيليا كما فعل طائفة من المؤرخين[2]، أم امتزج التصوير التسجيلي باللمسة الفنية، كما فعل ابن ميمون في مقاماته التاريخية، أو ابن سحنون الراشدي في كتابه الثغر الجماني.

وبالتركيز على الأشعار التي واكبت فتح وهران نجدها قد سايرت مختلف مراحله، في وصف دقيق لمجريات المعارك بين الجانبين الجزائري والإسباني من دون إغفال المشاعر المحيطة بهذا الفتح، سواء مشاعر الجند أو قادة الانتصار، أو مشاعر العامة ممن ابتهجوا لعودة الأرض إلى أصحابها، فقد كان هذا الحدث المفصلي في تاريخ الجزائر خلال العهد العثماني علامة فارقة ومنعطفا مهمّا، كان له وقعه الكبير على المستوى الأدبي، والشعري على وجه الخصوص.

إنّ الشعر الجزائري خلال تلك الفترة لم يكتف بتعقّب الأحداث بعد وقوعها، وإنّما كان يرافق المعارك ويصطلي بنيرانها، وربّما توقّع تلك المواقع العظام وتنبأ بحدوثها، فكان الشعر يسابق المقاتلين إلى ساحات

---

[1] *وقعت وهران في قبضة الاحتلال الإسباني سنة 914 هـ ليحرّرها الداي محمد بكداش سنة 1119 هـ، لكنّها احتلّت ثانية بعد أربع وعشرين سنة، لتتحرّر على يد الباي محمد بن عثمان الكبير سنة 1206 هـ.*

[2] *ومنهم أبو راس الناصري في **الحلل السندسية في شأن وهران والجزيرة الأندلسية** وفي **عجائب الأسفار ولطائف الأخبار**، والآغا المزاري في **طلوع سعد السعود**.*

الوغى. فمدينة وهران إبّان احتلالها كانت بؤرة صراعٍ محتدمٍ مع غازٍ إسباني لا يكتفي بسلب الأرض وما تنتجه من خيرات، وإنّما يسعى جهده لاستئصال ثقافتها وهويتها وديانتها، بسبب نزعة دينية عنصرية متطرفة سيطرت على العقل الأوربي عموما وعلى الإسباني خصوصا. لقد كانت وهران ساحة صراع حضاري بكل ما تحمله الكلمة من معنى، لذلك كان المثقّفون والأدباء أكثر الناس استشعارا لمخاطر الاحتلال، وأسعد الناس بالفتح المبين. وهو ما يبرر وجود مواقف للشعراء من الأحداث قبل الفتح وخلاله وبعده كذلك.

فقبل فتح وهران وبسبب هول الاحتلال وفظاعة ممارساته، ازدادت مسؤولية الشعراء، واتّجهوا نحو نمط من حتمية الالتزام تجاه هذه القضية المصيرية، فراحوا يستصرخون الساسة وينبّهونهم إلى مخاطر الاحتلال على الإنسان والعمران والدين، فهذا **ابن عبد المؤمن**[1] يحرّض داي الجزائر على تحرير المدينة بالقول[2]:

نَادَتْــكَ وَهْــرانُ فَلَــبِّ نِــدَاهَا ... وَانْــزِلْ بِهَــا لا تَقْــصِدَنَّ سِــوَاهَا
واحْلُــلْ بِهَاتِيْــكَ الأَبَــاطِحِ وَالــرُّبَا ... وَاسْتَــصْرِخَنَّ دَفينَهَــا الأَوَّاهَــا[3]
وَاسْــتَدْعِ طَائِفَــةَ العَــسَاكِرِ نَحْوَهَــا ... يَغْزُونَهَــا ولْيَنْزِلُــوا بِفِنَــاهَا

---

[1] **ابن عبد المؤمن**: أبو عبد الله محمد بن عبد المؤمن الحسني الجزائري، فقيه وقاض وأديب توفي 1101هـ. ينظر **تعريف الخلف** (2/ 270)، و**تاريخ الجزائر الثقافي** (2/ 195)، **معجم أعلام الجزائر** ص110.

[2] ابن ميمون: **التحفة المرضية** ص301.

[3] **الأواه**: كثير التأوه، ويريد به سيدي محمد بن عمر الهواري دفين وهران، المتوفى سنة 843هـ-1439م.

قَـدْ طَالَمَـا عَبِثَـتْ بهـا أيْـدِيْ العِـدَا ... حَتَّـى اسْـتَبَاحُوا أَرْضَـهَا وَحِمَاهَـا

وَتَـصَرَّفُوا فِي المُـسْلِمِيْنَ بِـمَا غَـدَا ... أُعْجوبَـةً لِمَـنِ اغْتَـدَى يَرْعَاهَـا

أَضْحَى الصَّلِيْبُ مُؤَيَّداً وَالـدّينُ قَـدْ ... دَرَسَـتْ مَعَالُمُـهُ فَلَـسْتَ تَرَاهَـا

جَعَلُـوا بِهَـا النَّـاقُوسَ فِيْ أَوْقَـاتِهِمْ ... بَـدَلَ الأَذَانِ وَغَـيَّرُوا مَعْنَاهَـا

كَـمْ مِـنْ أَسِـيْرٍ حَوْلَهَـا لا يُفْتَـدَى ... كَـمْ مِـنْ فَقِـيْرٍ حَـلَّ فِي مَثْوَاهَـا

كَـمْ مِـنْ نِـسَا مَـعْ صِـبْيَةٍ أَسْرَى بِهَـا ... أَسْرَى[1] بِهِـمْ مَـنْ لـيسَ يَـدْرِيْ اللهَ

حَـالَ الـصَّبِيُّ لِـدِيْنِهِمْ وَمِـنَ النِّـسَا ... نَـالُوا المُحَـرَّمَ هَـلْ فَتًـى يَغْـشَاهَا

وَمَـنِ الـذِيْ أَحْيَـا مَعَـالِمَ سُـنَّةٍ ... وَأَشَـادَ أَرْكَانـاً لَهَـا وَبَنَاهَـا؟

ذَاكَ الأَمِـيْرُ أَبـو مُحَمَّـدٍ الـرَّضِي ... حَـسَنٌ بِـهِ قُطْـرُ الجَزَائِـرِ تَاهَـا

أنـتَ الأَمِـيْرُ المُرْتَجَـى لِكَرِيْهَـةٍ ... يَـوْمَ النِّـزَالِ فَأَنْـتَ قُطْـبُ رَحَاهَـا

جَـرِّدْ ظُبَـاكَ لِمَحْـوِ آثَـارِ العِـدَا ... حَتَّـى تَـرَى الإِسْـلامَ فِيْ مَغْنَاهَـا

فالقصيدة تنوح على الحاضر وتنشد المستقبل الأفضل، وتتوق إلى التحرير، بموسيقى حزينة تسيطر عليها الآهات المنبعثة من أقصى الحلق عبر الهاءات المتواليات الصادرات من الأعماق (ها، ها، ها...)، ولتأكيد مأساوية الوضع وفجيعته راح الشاعر يقدّم صوراً عن وهران الأسيرة، وكأنّها مادة فلمية مهربة من داخل أسوار المدينة المحاصرة توثيقا لبشاعة الاحتلال، خصوصا على مستوى الوجه الحضاري للمدينة الذي جرى تغيير معالمه، برفع الصلبان، واستبدال النواقيس بالأذان والكنائس بالجوامع، في استمرار للمخطط الرهيب الذي عانى منها المسلمون المطرودون من الأندلس.

---

[1] *أسرى الأولى جمع أسير، وأسرى الثانية رباعي الفعل سرى بمعنى مشى ليلا.*

والظاهر أنّ الشاعر إنّما لجأ إلى تعداد جرائم الاحتلال الإسباني بهدف إقناع المخاطب المباشر والمعني الأول بأهمية الفتح، وهو السلطة السياسية صاحبة الشأن في قرارات الحرب والسّلم، لذلك سرعان ما التفت إلى ولي الأمر داعيا إيّاه إلى إدراك أهميّة تحرير المدينة، والاستعداد الجيد ليوم الكريهة، وهو - بحسبه- آتٍ لا محالة، وهذا ما يدلّ على الحس الوطني العالي الذي يتمتّع به الشاعر، وبأنّه لم يكن يكتف بمشاهدة الأحداث ثمّ تخليدها، وإنّما يقوم بالمشاركة في صنع الأحداث والتحريض عليها.

فالشعر ليس حالة احتفائية بالمحطات التاريخية الهامة فقط، ولكنه جزء من هذه المحطات باستشرافه وتوقعه، إنّه يبني عالمه المتخيّل ويحاول أن ينقله إلى عالم الإمكان. لجهة أنّ الأدب "تعبير عن الطموحات التي ينزع إليها وعي الجماعة التي يتحدّث الأديب باسمها، وهذا لا يعني ربط العلاقة بين الإنتاج الأدبي والوعي الجماعي الكائن، ولكن ربطه بالوعي الجماعي الممكن"[1]، فالشاعر ابن عبد المؤمن وهو يعبّر عن الحاجة الملحّة في فتح وهران، توفي قبل الفتح بما يقرب من العقدين، وهو ما يؤكد تخطيه مستوى الوعي القائم وتطلّعه إلى الوعي الممكن "الذي يجسّد الطموحات القصوى التي تهدف إليها الجماعة.. وهو الذي يرسم مستقبلها"[2]. والشأن نفسه بالنسبة للشاعر **ابن آقوجيل**[3] الذي نلمس لديه الرغبة عينَها في تحرير

---

[1] *محمد عزام: **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية** ص308*

[2] ***المرجع السابق** ص319.*

[3] ***ابن آقوجيل:** هو محمد بن محمد بن علي القوجيلي الجزائري، شاعر وقاض من فقهاء المالكية، توفي سنة 1080هـ له منظومة **"عقد الجمان اللامع من قعر بحر الجامع"**، ويقصد بالجامع صحيح البخاري. تنظر مقدمة محقق **أشعار جزائرية** ص28، **معجم أعلام الجزائر** ص111.*

مدينة وهران، إذ راح يستنهض حكام عصره للقيام بواجب الدفاع عنها واستعادتها من أيدي العدا[1]:

جَهِّــزْ جُيُوشًــا كَالأُسُــودِ وَسَرِّحَــنْ تِلْــكَ الجَــوَارِيْ فِيْ عُبَــابِ بُحُــورِ
أَضْرِمْ عَــلَى الكُفَــارِ نَــارَ الحَــرْبِ لا تُقْلِــــعْ ولا تُهْمِلْهُــــمُ بفُتُــــوْرِ
وَبِغَرْبِنَــا وَهْــرَانُ ضِرْسٌ مُــؤْلِمٌ سَــهْلُ اقْــتِلاعٍ فِيْ اعْتِنَــاءِ يَــسِيْرِ
كَمْ قَدْ أَذَتْ مِنْ مُسْلِمِيْنَ وَكَمْ سَبَتْ مِــنْهُمْ بِقَهْــرِ أَسِــيْرَةٍ وَأَسِــيْرِ
حَلَّــتْ بِــأَرْضِ الْمُــسْلِمِيْنَ فَهَــلْ لَهَا مِنْ عَــسْكَرٍ عِنْــدَ الــصَّبَاحِ مُغِــيْرِ

فالعلاقة التي تربط النصّ بالتاريخ من هذه الوجهة ليست علاقة معيارية وصفية تقوم على التوثيق والتسجيل فقط، ولكنها علاقة تتسم بالإدراك والوعي بأهميّة التخلّص من البكائية السلبية التي ترسّخ الإحباط والعجز، والانتقال إلى بناء علاقة جديدة مع التاريخ تتميز بالإيجابية منتقلة من القول إلى الفعل، ومن الإحباط إلى الحلم، الذي يتجسّد عبر الصباح المغير كما عبّرت عن ذلك الأبيات الأخيرة.

ومن الواضح في النموذجين الشعريين السالفين أن النصين بما يحملان من القلق والأسف على الواقع المتردّي إلاّ أنّها حافظا على حقّهما في رؤية مستقبل أفضل للمدينة الأسيرة، وصباح جديد، لكنّ ذلك لا يمكن إلا عبر مخاض عسير تسقط دونه هامات وتقطع رقاب، وهو ما تجسّد في المعارك الضارية التي خاضها فاتحو مدينة وهران في الفتح الأول بقيادة

[1] ابن ميمون: *التحفة المرضية* ص207.

محمد بكداش، وفي الثاني بقيادة محمد بن عثمان، وذاك ما اتكأ عليه الشاعر **محمد بن يوسف**[1] إذ يقول[2]:

يَـا أَيُّهَـا النِّحْرِيْـرُ وَالمَلِـكُ الـذِيْ ... كُـلُّ المُلُـوكِ أَمَامَـهُ تَتَـدَحْرَجُ
سَبَقَتْ لَكَ الحُسْنَى بِمَا قَـدَّمْتَ مِنْ ... فَعْـلٍ جَمِيْـلٍ نُـورُهُ يَتَـدَرَّجُ
جَهَّـزْتَ حَقًّـا لِلْجِهَـادِ عَـسَاكِرًا ... كُـرْبُ الـوَرَى بِقُـدُومِهِمْ تَتَفَـرَّجُ
مِـنْ كُـلِّ ضِرْغَـامٍ بَـصِيْرٍ بِـالوَغَى ... نَـارُ الحُـرُوبِ بِحَـزْمِهِمْ تَتَـأَجَّجُ
أُسْـدٌ لَـدَى الهَيْجَـاءِ عِنْـدَ لِقَـائِهِمْ ... فِـيْهِمْ قُلُـوبُ ذَوِيْ النُّهَـى تُـسْتَبْهَجُ
كَمْ صَادَمُوا فِيْ الحَـرْبِ أَقْيَـالَ[3] العِـدَا ... وَسَـعُوا بِمَيْـدَانِ الـوَغَى وَتَـدَرَّجُوا
كَـمْ قَـاتَلُوا الأَبْطَـالَ يَـوْمَ المُلْتَقَـى ... حَتَّى مَحُـوا دَاجِـيْ الـضَّلالِ وَفَرَّجُـوا
وَحَبَـاهُمُ المَـوْلَى بِنَـصْرٍ عِنْـدَمَا ... رَكِبُـوا المَطَايَـا لِلْجِهَـادِ وَأَسْرَجُـوْا

فهذه المقطوعة تمثّل أحلام أجيال كانت تتوق إلى الانفكاك عن الإسبان وتحرير وهران من قبضتهم، وهي تمثّل أيضا مواكبة الشعر لمنعطف تاريخي لطالما حلم به الشعراء وروّجوا له، لذلك فمن غير أنّ المنطقي أن يتخلّفوا عنه وهم يرونه رأي العين، فالشاعر ابن يوسف يصف جانبا من مظاهر الاستعداد العسكري والنفسي لهذه المعركة المصيرية الفاصلة، والتي يراها في:

- الخبرة السياسية والعسكرية للأمير (نحرير).

---

[1] ***محمد بن يوسف:*** *هو أبو عبد الله محمد بن يوسف الجزائري، هكذا ورد اسمه الكامل في التحفة المرضية، ولم أهتد إلى ترجمة وافية له من المصادر التي بين يديّ.*

[2] ***المصدر السابق*** *ص 241.*

[3] ***أقيال:*** *ج: قيل وهو الملك وأصْلُهُ قَيِّلٌ كفَيْعِلٍ، سُمِّيَ بذلك لأنه يقولُ ما شاءَ فَيُنْفَذُ. ينظر* ***القاموس المحيط*** *(القول).*

- الإعداد الجيد للجيش نفسيا وعسكريا قبل المعركة.

- استبسال المقاتلين وثباتهم خلال المعارك.

وهذه العناصر الثلاثة هي التي أدّت في نهاية المطاف إلى استعادة الأرض من غاصبيها، وتحقيق النصر الإلهي الموعود:

وَحَبَــاهُمُ المَــوْلَى بِنَــصْرٍ عِنْــدَمَا  رَكِبُــوا المَطَايَــا لِلْجِهَــادِ وَأَسْرَجُــوْا

والشاعر لم يكتف بالإشارة إلى النصر العاجل في الدنيا، ولكنه يتطلّع إلى الفوز الآجل في الآخرة لقائد الانتصار حينما يقول:

سَبَقَتْ لَكَ الحُسْنَى بِمَا قَدَّمْتَ مِنْ  فَعْــلٍ جَمِيْــلٍ نُــورُهُ يَتَــدَرَّجُ

وفيه تلميح إلى قوله تعالى: ﴿**إِنَّ الَّذِينَ سَبَقَتْ لَهُم مِّنَّا الْحُسْنَى أُوْلَئِكَ عَنْهَا مُبْعَدُونَ لَا يَسْمَعُونَ حَسِيسَهَا وَهُمْ فِي مَا اشْتَهَتْ أَنفُسُهُمْ خَالِدُونَ**﴾[1]، ليتكرّس النصر النهائي، وتتحقق أسمى الغايات من التحرير وهي تحرير الذات من العذاب الأخروي.

فالانتصار التاريخي الذي تحقق على الإسبان سمح بخلق حالة إبداعية من رحم الأحداث، قادرة على تقديم صوت شعري يستفيد من تحولات المجتمع ويتناص مع حراكه الدائم، لأنّ "في اللحظات التاريخية العظيمة، في لحظة البطولات تصير حركة الواقع هي هي حركة الفن، ويصير فعل الواقع بما يحمله من تعقد وغنى واحتمالات، كفعل الفن، بما يتوخى أن يحمله من تعقد وغنى واحتمالات. إنّ الواقع يمارس فنه الخاص به"[2]، كما

---

[1] سورة الأنبياء الآيتان 101-102.

[2] يمنى العيد: *في القول الشعري* ص349.

نلاحظ ذلك أيضا لدى **ابن سحنون الراشدي** الذي يقول في أعقاب فتح وهران الثاني[1]:

أَرَجُ الفَـــتْحِ بِالبَـــسِيْطَةِ فَاحَـــا وَكَـسَى النَّـصْرُ بِالبَهَـاءِ البِطَـاحَا
وَغَـــدَا وَاجِـــسُ الظُّنُـــونِ يَقِيْنَـــا مُـــذْ بَـــدَا لأْلأَ الهُـــدَى وَأَلاحَـــا
وَأَتَـــى وَافِـــدُ الـــسُّرُورِ حَثِيْثـــاً فَأَفَـــادَ ذَوِيْ الهُمُـــومِ ارْتِيَـــاحَا
قُـــلْ لِلْمُلُـــوكِ شَرْقـــاً وَغَرْبـــاً حَيْـثُ رُحْـتَ مِـنَ الـبِلادِ مَراحَـا
هَكَـــذَا هَكَـــذَا تَكُـــونُ المَعَـــالِيْ وَيَنَـــالُ الفَخَـارَ مَـنْ قَـدْ أَشَـاحَا
أَسَـــدٌ صَـــالَ صَـــوْلَةً فَأَبَـــادَتْ مِـنْ بَنِـيْ الكُفْـرِ جَانِبـاً وَجَنَاحَـا
وَأَرَاعَ قُلُـــــوبَهُمْ فَتَلاشَـــــى صَـــبْرُهَا وَأَبَـــانَ مِنْهَـــا الرَّاحَـــا

فالسعادة الغامرة التي تنبعث من المقطوعة الشعرية هي تعبير صادق عن مشاعر الفرح والابتهاج بالنصر المحقق، فقد تمكّن الشاعر من أن يقدّم لوحة فنية طافحة بالغنائية عبر إيقاع راقص ممثلا في تفعيلات بحر الخفيف:

فـــاعلاتن مـــستفعلن فـــاعلاتن فـــاعلاتن مـــستفعلن فـــاعلاتن

كما أنّ غلبة الحروف المهموسة وخصوصا على مستوى الروي يمكّن القارئ من أن يعيش أجواء الفتح، إذ أنّ للحاء سحرها الإيقاعي والإيحائي من خلال إشباع فتحها. فاختيار حرفٍ يخرج من أقصى الحلق هو اختيار متعمّد للدلالة ضمنا على صدق المشاعر، وعلى أنها من الأعماق ومن صميم الفؤاد، فالنص وإنْ كان ذا طبيعة أدبية في المقام الأول إلا أنّه يبقى وثيق الصلة بالسياق الذي أنتجه، إذ لا يمكن أن نقرأ النص في غيبانية من

[1] ابن سحنون الراشدي: ***الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني***، تحقيق المهدي البوعبدلي ص312.

العالم كما تقول يمنى العيد، فمرجعية الحدث التاريخي تبقى واحدةً من المرجعيات الأساسية التي تسهم في تغذية الخطاب الأدبي، وأدبيةُ الخطاب لا تبرر استقلاله التام عن سياقاته، لأنه "لا استقلالية إذا لم يكن ثمة ما يجب الاستقلال عنه، ولا تميّز إذا لم يكن ثمّة ما يجب التميّز عنه، مما هو من الجنس ذاته"[1].

## 2.الشخصية التاريخية وحركة الصعود والهبوط:

[1] يمنى العيد: *في معرفة النص* ص55.

يزخر التاريخ الإنساني بعامة والتاريخ العربي على وجه الخصوص بشخصيات بارزة شكّلت منعطفات تاريخية حاسمة، وعايشت مراحل رقي الأمة وانحطاطها، وتفاعلت مع حضارة الإنسان في حركة صعودها وانحدارها، مما منحها زخما ثقافيا ونفسيا؛ لتكون بمثابة المقاييس التي يقاس بها الإنسان في مراحله التالية، فلا يُذكر كريم عبر العصور إلا وقيس بحاتم، ولا ذُكر وفيّ إلا وقورن بالسموأل، وما امتدح الناس شاعرا إلا وجعلوه في مقام المتنبي، وإن أرادوا الإشارة إلى تفوق نابغة من نوابغ الفكر شبهوه بعباقرة اليونان، وفي المقابل يستذكرون الشخصيات التاريخية ذات الذكر السيئ إن هم أرادوا الحديث عن القيم الغائبة والمغيّبة، ليعيدوا الحياة إلى بعض الرموز التاريخية، من باب أنها مستعار أو مشبّه به، فيعبّرون عن الجبابرة بالجبابرة وعن أهل اللؤم بأهل اللؤم، وعن الظالمين بالظالمين. ففرعون ما يزال يتردد في المتن الشعري العربي على أنه قمّة الطغيان ومنتهى الظلم، فما ذُكر ظالم إلا ووضعه المخيال العربي في مرتبة فرعون، وكثيرا ما تذكّرنا الاعتداءات المتكررة للإنسان على الإنسان بشخص قابيل وفتكه بأخيه هابيل، وهكذا تظل الشخصيات التاريخية حية لا تموت في النصوص المتعاقبة، لأن وعي الإنسان ومخيّلته نشأتا على ذلك.

وفي هذا الاتجاه سار الشعر الجزائري القديم يتناص مع حركة التاريخ ورموزه الكثيرة التي يمكن عبرها تمرير عديد الرسائل، لما تتميّز

به هذه الشخصيات من ثراء ودلالة، فهذا الشاعر **ابن رشيق المسيلي**[1] يمدح المعز[2]:

يَـا ابْـنَ الأَعِـزَّةِ مِـنْ أَكَـابِرِ حِمْـيَرٍ ... وَسُـلالَةِ الأَمْـلاكِ مِـنْ قَحْطَـانِ

مِـنْ كُـلِّ أَبْلَـجَ آمِـرٍ بِلِسَانِهِ ... يَـضَعُ الـسُّيُوفَ مَوَاضِـعَ التِّيْجَـانِ

وَحَلَلْـتَ مِـنْ عَلْيَـاءِ صَـبْرَةَ مَوْضِـعًا ... أَكْـرِمْ بِـهِ مِـنْ مَوْضِـعٍ وَمَكَـانِ

زَادَتْ بنَـاهُ عَـلَى الخَوَرْنَـقِ بَـسْطَةً ... وَحَـوَتْ أَعَـزَّ حِمًـى مِـنَ الـنُّعْمَانِ

وَغَـدَا ابْـنُ ذيْ يَـزَنٍ بِـسُفْلٍ دُوْنَـهُ ... هِمَـماً نَـزَلْنَ بِـهِ عَـلَى غَمْـدَانِ

فالأبيات تتخذ من المديح موضوعتها الأساسية التي يتمحور حولها الخطاب، لكنها تقوم على رصيد تاريخي تستعير رموزه المشرقة لتكون نواةً للدلالة على البنية المتصاعدة، التي يستدعيها الخطاب المديحي، فنحن أمام شخصيةٍ (المعز بن باديس) يصورها النص في قمّة البطولة والبسالة والإقدام، فهو سليل الأسرة الحميرية اليمنية ذات المجد التاريخي الضارب في الأعماق، لذلك فلا غرابة أن يكون بهذه المواصفات البطولية.

إن استعادة أمجاد السلالة الحميرية وعلى رأسهم سيف بن ذي يزن لم يكن حشدا عشوائيا لأعلام تاريخية، وإنما تذكير بتجارب متنوعة ومختلفة، تؤدي في المحصّلة إلى "إثارة ما يطلق عليه نظام الدلالات الخاص

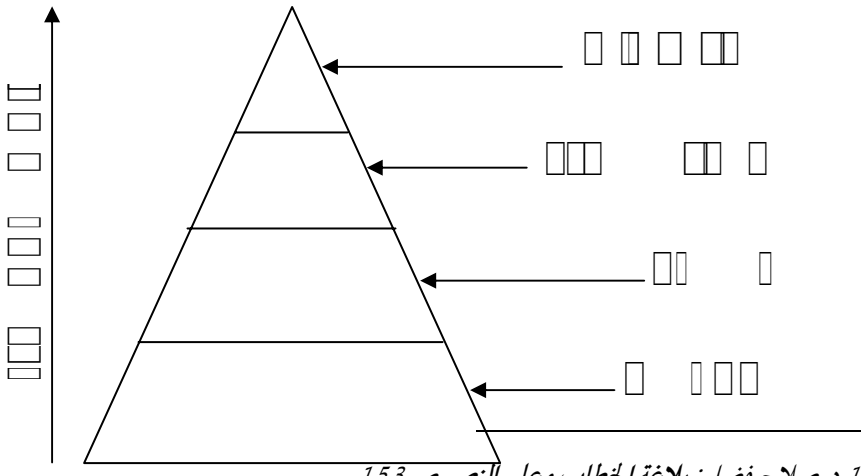
---

[1] ***ابن رشيق:*** *أبو علي الحسن بن رشيق أحد أئمة الأدب العربي، ولد بمدينة المسيلة سنة 385هـ، تعلّم بمسقط رأسه، ثمّ رحل إلى القيروان ليلتقي عالمها أبا عبد الله القزّاز، ليرحل بعد الحملة الهلالية إلى صقلية إلى أن توفي بها سنة 463هـ، له* ***"العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده"، و"قراضة الذهب في نقد أشعار العرب"، و"أنموذج الزمان في شعراء القيروان"*** *،بالإضافة إلى ديوان شعري. ينظر* ***تاريخ الجزائر العام*** *(1/ 358).*

2 ابن رشيق: ***ديوان ابن رشيق*** *تحقيق د.محي الدين ديب ص142 .*

بالمواقع المتشابهة المشتركة المترابطة"[1]، نظرا لقيام النظام الشعري على فكرة الاستعارة، التي تستدعي حدّين اثنين وهما المستعار والمستعار له، يتولّد من خلال تلاحمهما المعنى (Sens) الذي قد يرقى إلى درجة السمطقة (Sémiotisation) خصوصا إذا تمكّنت القراءة من هتك حجبه والوصول إلى مناطق بعيدة داخل الخطاب.

ولذلك لا يمكن أن نكتفي بالنظر إلى كلٍّ من حمير وقحطان والنعمان وسيف بن ذي يزن على أنه مستعار، وننسبه إلى عملية نقل أو استبدال أسلوبية، لأن الشخصيات التاريخية باعتبارها علامات (Signes) تتجاوز دلالتَها المعجمية التي تتفاعل ضمن الدلالة الكلية للخطاب الشعري باعتباره علامة كبرى، وتبقى هذه الأسماء تشكّل نقاط ارتكاز داخل النص، بسبب قدرتها على الخرق والمفاجأة، وعلى ضوء ذلك نصل إلى أن الأسماء التاريخية التي تقدّمت هي في الحقيقة أدوات لتحريك دلالة النص نحو الصعود والتسامي، فالشاعر اتخذ من رمزية الأشخاص مرجعا تقاس به بقية الرجال، الذين تفوّق عليهم - من وجهة نظر النص- المعز بن باديس، فهو صفوة الصفوة الذي اجتمعت فيه قيم الآباء والأجداد:



1 د.صلاح فضل: *بلاغة الخطاب وعلم النص* ص153.

إن وضع المعز بن باديس في مقابل شخصيات تاريخية لها وزنها لدليل على حصول تشاكل (Isotopie) بينه وبينها، يتحدد ذلك في ثلاث تشاكلات على الأقل:

**تشاكل الملْك:** ويتمثل في تبوء كلٍّ من المعز والنعمان وسيف بن ذي يزن عرش السلطة كلّ في عصره.

**تشاكل الشجاعة والبطولة:** ويجسّدها الاستبسال الأسطوري لابن ذي يزن، ومن قبله أجداده الحميريون، ثم المعز الذي ورث كلّ ذلك وتفوّق فيه.

**تشاكل العمران:** ويتمثّل في ثلاث مفردات؛ وهي صبرة والخورنق وغمدان، فصبرة "بلد قريب من مدينة القيروان، وكانت تسمى بالمنصورية، نسبة إلى المنصور، جدّ المعز بن باديس الصنهاجي"[1]، وهي تتشاكل مع الخورنق، وهو القصر الذي بناه النعمان بن امرئ القيس، لتتشاكل من جديد مع قصر غمدان الأسطوري، يقول ابن كثير: "إن غُمدان قصر باليمن بناه يعرب بن قحطان وملكه بعده واحتله وائلة بن حمير بن سبأ ويقال كان ارتفاعه عشرين طبقة فاللّه أعلم"[2].

---

1 د.محي الدين ديب، بهامش *ديوان ابن رشيق* ص143.

2 ابن كثير: ***البداية والنهاية*** (6/87).

والملاحظ بعد هذا التحليل أن بنية الخطاب تسير في اتجاه متصاعد لما فيها من قيم تطفح بالإيجابية والنماء، وليس هذا قاصرا على أبيات ابن رشيق التي استشهدنا بها، وإنما الأمر يكاد يكون شائعا في الخطاب الشعري الجزائري القديم، من حيث توظيف أسماء شخصيات تاريخية ذائعة الصيت ومقارنة غيرها بها، كما في قول **ابن خميس** يصف شعوره وهو في تلمسان[2]:

كَـأَنِّي فِيْهَـا أَرْدَشِـيْرُ بْـنُ بَابَـكٍ  وَلا مَلِـكٌ إِلاَّ الـشَّبِيْبَةُ وَالـشَّرْخُ

فهذه صورة أيقونية (Iconique) لقربها من الحس وقدرتها على تمثيله، "على اعتبار أن الأيقونة هي التمثيل التصويري للدلالة"[3]، فالنص يمزج بين تجربتين تشتركان في جانبهما النفسي، مع مراعاة الفوارق التاريخية والاجتماعية، فمن جهة لدينا ملك من ملوك الفرس وهو أردشير بن بابَك أحد أعظم ملوكهم، وحّد طوائفهم وبنى قوتهم وكانت له فيهم سطوة وقوة[4]، فتحوّلت الصورة الفارسية إلى خلفية يستند عليها النص، ومن جهة ثانية لدينا شاعر يرى نفسه ملكا فارسيا غير أنه لا يملك السلطان والقوة وإنما ما يراه أهم منهما وهو الإحساس بالحرية والسعادة الغامرة بما يوفره سن الشباب من أحلام وتيه.

---

*[1] **ابن خميس**: هو أبو عبد الله محمد بن عمر بن خميس التلمساني، منتهاه إلى حجر بن ذي رعين أبي قبيلة من اليمن، ولد بتلمسان سنة 650هـ، كان نابغة في الأدب والعلوم والمنطق والفلسفة وأخبار الأمم والفرق، توفي بغرناطة ضحوة يوم عيد العيد الفطر مغتالا سنة 708هـ، له شعر مجموع في ديوان "**المنتخب النفيس من شعر ابن خميس**" .تنظر **بغية الرواد** (1/ 39)، **تعريف الخلف** (2/ 205).*

*2 محمد الطمار: **تاريخ الأدب الجزائري** ص228. والشرخ أوّل الشباب.*

*3 د.صلاح فضل: **بلاغة الخطاب وعلم النص** ص243.*

*4 ينظر ابن كثير: **البداية والنهاية** ( 14 / 170).*

ومـن الشخـصيات الـتي احتـضنها الـوعي الجمعـي العربـي بوصـفها أنموذجا لخيرية الإنسان وتجـرّده مـن الأنانيـة وإيثـاره مساعدة الآخـرين حـاتمٌ الطـائي، الـذي طالمـا تـردد في المـوروث الثقـافي العربـي كرمُـه وجـوده الأسطوريين، وقد اتخذه الشعر الجزائري متّكـأ للمدح خصوصا في إطار الحـديث عـن الكـرم، مثلمـا نجـد ذلـك **محمـد القـالي**[1] في مدحـه محمـد بكداش باشا[2] حاكم الجزائر في العهد التركي[3]

دَامَ لَـــكَ العِـــزُّ وَالبَقَـــاءُ كَـــمَا لِأَعْـــدَائِكَ العَنَـــاءُ
وَلَمْ تَـــزَلْ فِيْ رَغِيْـــدِ عَـــيْشٍ يَخْـــدِمُكَ الـــسَّعْدُ وَالهَنَـــاءُ
لَـــوْ حَـــاتِمُ كَـــانَ حَيًّـــا لَـــزَادَ مِنْـــهُ لَـــكَ الثَّنَـــاءُ
أَهْـلُ الـسَّخَا فِي الـوَرَى نُجُـومٌ وَأَنْـتَ مِـنْ فَـوْقِهِمْ سَـمَاءُ

لنجد الخطاب المديحي استدعى مرجعا تاريخيا نواته شخصية حاتم الطائي، التي يدعوها النص للإقرار بجدارة الممدوح وأحقيته بوصف الكرم، غير أن من مقومات حاتم التي يجسدها النص الشعري هو جانب الأسطورية والتراكم القيمي الذي أضافته القرون المتوالية للشخصية الحقيقية، بالإضافة إلى موقع الشخصية داخل الخطاب الشعري الذي يتمنى عودة حاتم إلى الحياة لا ليواصل مسيرته في مساعدة الآخرين وإكرام

---

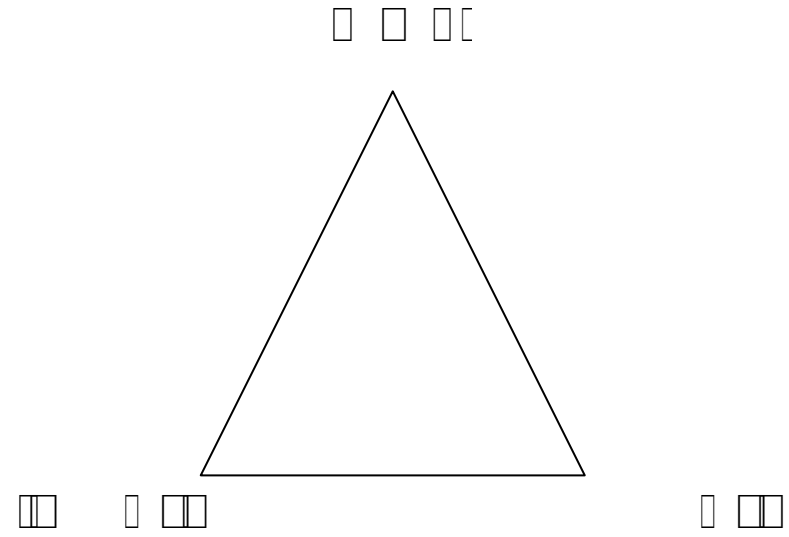
1 ***محمد القالي***: هو أبو عبد الله محمد بن محمد القالي، هكذا ورد اسمه الكامل في التحفة المرضية، ولم أهتد إلى ترجمة وافية له من المصادر التي بين يديّ.

2 ***محمد بكداش***: هو أبو عبد الله محمد خوجة بن علي، وهو شخصية تركية، تولّى حكم الجزائر سنة 1118 هـ، وأشرف على فتح وهران الأول في السنة التالية، توفي مقتولا سنة 1122 هـ. تنظر ***الحلل السندسية*** لأبي راس ص510.

3 محمد بن ميمون: ***التحفة المرضية في الدولة البكداشية*** ص172.

وفادتهم، وإنما بهدف الشهادة لصالح شخص ارتقى إلى هذه المنزلة، وأصبح يقوم بهذا الدور النبيل.

ولذلك فإن حضور الشخصية التاريخية داخل المنظومة الشعرية لا يحقق دلالته بنفسه بل باتحاده مع الشخصية الراهنة داخل الخطاب، ليؤدي امتزاجهما إلى تحقيق إضافة جديدة إلى كل من الشخصيتين، وهو ما يمكن أن نلاحظه عبر هذا المثلث الدلالي:



وفي مقابل هذا الحضور الإيجابي للشخصية التاريخية، فإن هناك شخصيات أخرى جرى توظيفها لتأكيد تردي منظومة القيم وتراجعها، فنجد في المتن الشعري الجزائري القديم فرعون وهامان وابن ملجم وابن قرمط وسائر الأسماء التي ارتبطت بجرائم ضد الإنسان وضد الثقافة، لذلك صحّ أن تتحوّل إلى مرجعيات تسهم في بناء النسيج الفني للقصيدة، من باب أنّ حضورها فيه استعادةٌ لتجربة إنسانية ماضية، بإمكانها أن تتحوّل

عبر صهرها داخل النص إلى تجربة جديدة، فهذا **سعيد المنداسي**[1] الغاضب الناقم على السلطة العثمانية ومثقفيها الذين يبررون تصرفات حكامها، يقول في حق أحد المثقفين وهو ابن زاغو[2]

فَـــإِنَّ أَمِـــيْرَ الوَقْـــتِ بِـــالأَمْرِ لَقَـــائِمٌ وَأَنْـــتَ جَلِـــيْسُ الـــسُّوْءِ فِيْ زَيِّ هَامَانَـــا
أَتَهْـــدِمُ دَارَ العِلْـــمِ فِيْ حَانِـــكَ الـــذِيْ تَبِيْتُ وَتَضْحَى فِيْـهِ–وَيْحَـكَ– سَـكْرَانَا
لَـــئِنْ فَعَلْـــتَ بِالحَـــانِ مِثْلُـــكَ سُـــوْقَةٌ فَقَـدْ هَـدَّ مِنْـكَ الظُّلْـمُ لِلنَّـاسِ أَرْكَانَـا
لَقَـــدْ كُنْـــتَ حَـــبْرًا بِالمَدِيْنَـــةِ صَـــالِحاً فَـــصِرْتَ بِهَـــا أَخَـــا القَـــرَامِطِ حَمْـــدَانَا

إن الخطاب الشعري يتركّز على المخاطَب بوصفه بؤرة النص لما تميّز به من مواصفات شنيعة قد يكون أسوأها تخلي المثقف عن دوره الريادي والتنويري والسقوط في فخ السياسي، مما جعله عرضة للانتقاد، وهدفا مشروعا لأقلام الغيّورين من أبناء الوطن، خصوصا إذا كان هذا المثقف يتدثّر بدثار الدين الذي يُلزمه أن يكون على مسافة واحدة من جميع الأطراف، العامة أو السلطة، غير أن ابن زاغو المفتي قد اختار صف السلطة في مواجهة العامة، فلم يكن في مستوى المسؤولية التي يتطلبها القرب من دوائر القرار، بل كان (جليس سوء) بشكل يذكّرنا بأسوأ مستشار على مرّ التاريخ وهو هامان، الذي قاد فرعون إلى حتفه، فخسر الدارين.

---

[1] ***المنداسي***: هو سعيد بن عبد الله المنداسي الأصل، التلمساني موطنا ونشأة، عاش في القرن الحادي عشر الهجري، ولا يعرف تاريخ ميلاده، اشتهر بنظم الشعر الشعبي والفصيح على حد سواء، وشعره العامي أغزر، اشتهر بقصيدته النبوية ***"العقيقة"***، في نحو ثلاثمائة بيت، كان معارضا للأتراك مبغضا لهم، توفي على وجه التقريب سنة 1088هـ بمدينة سجلماسة في المغرب الأقصى، له ديوانان شعريان مطبوعان أحدهما عامي والآخر فصيح. أمّا ***أحمد بن زاغو*** فلا نعرف عنه سوى أنه مفتي تلمسان، وأنّه كان مقربا من السلطات التركية، ينظر ***تاريخ الأدب العربي- عصر الدول والإمارات*** (10/162).

2 سعيد المنداسي: ***الديوان*** ص88.

وأمام هذه الثنائية المتوترة بين الحاكم ومثقفي السلطة من جهة والمثقف الحر من جهة ثانية، تحضر الرموز التاريخية التي تقرّب صورة الطرفين وتسلط مزيدا من الضوء عليهما، من باب أن في التاريخ نماذج جاهزة وتجارب بإمكانها أن تعكس حقيقة الصراع، وتقترب أكثر من مكامن الوجع، فالتاريخ علّمنا أن الأصل في العلاقة بين المثقف والسلطة هو التوتر، والاستثناء هو العكس، لذلك فإن انحياز ابن زاغو إلى صف السلطة هو خرق لهذه القاعدة، خصوصا إذا كانت هذه السلطة تعادي مصالح الشعب، ومعزولة عن همومه وتطلعاته، فيكفي اختلاف اللغة دليلا على هذا الادّعاء، إذ عامة الشعب عرب أو بربر والحاكمون آنذاك أتراك، مما يبعد الشقة بين الحاكم والمحكوم، فضلا على أن العلاقة بين المنداسي والسلطة الحاكمة سيئة أصلا، بل إنه يُكِنُّ للأتراك عداءً لم يهتد المؤرخون إلى أسبابه كما ورد على لسان أبي القاسم سعد اللّه: "ولا ندري ما الذي حمل المنداسي مباشرة على هجاء الأتراك جملة وتفصيلا"[1]، في تعليقه على بيته الذي يقول فيه* :

فما دَبَّ فَوْقَ الأَرْضِ كَالتُّرْكِ مُجْرِمٌ  وَلا وَلَدَتْ حَوَّاءُ كَالتُّرْكِ إِنْسَانًا

مع أننا نرجّح أن يكون هذا التوتّر حالة طبيعية بين السلطة والمثقف التي قلّما تستقر وتستمر، كما تقدّم ذلك.

ولأجل هذا فإن هامان الرمزَ السيئَ لكل مستشار هو الذي بإمكانه أن يختصر تآمر السلطان وحاشيته على عامة الشعب، كما أن حمدان قرمط يجسد تطرّف المثقف الذي يرديه رأيُه في مهاوي الفتنة والموت، حينما

---

1 د.أبو القاسم سعد الله: **تاريخ الجزائر الثقافي** (2/ 275).

* البيت ليس في الديوان.

يأخذه غروره إلى حمل السلاح وسفك الدماء، فلم تشفع له ثقافته ولا مكانته العلمية أمام محكمة التاريخ، فيكفي أنه قاد تمردا ذا طابع ديني وسياسي مسلّح، تنتسب إليه القرامطة، يقول ابن كثير: "هم فرقة من الزنادقة الملاحدة أتباع الفلاسفة من الفرس الذين يعتقدون نبوة زرادشت ومزدك وكانا يبيحان المحرمات، ثم هم بعد ذلك أتباع كل ناعق إلى باطل"[1]، فهذه الصورة القاتمة لشخصية قرمط وأتباعه في الأولين هي التي يستجلبها الشاعر ويستند إليها في الآخرين، ليؤكّد من وراء ذلك أننا أمام صورة مأساوية مكررة ومهرّبة من تاريخنا القاسي.

إن هذه الصورة تمثّل نافذة على النص الغائب الذي يوجّهنا نحو أفضل قراءة ممكنة للعمل الأدبي على اعتبار أن الوضع الراهن الذي ينتقده النص هو في الحقيقة امتداد لوضع سالف لا يقلّ عنه سوءا وخطورة، لذلك يمكننا القول "إن هناك عناصر غائبة من النص ولكنها شديدة الحضور في ذاكرة القراء الجماعية في فترة معيّنة إلى درجة أنه يمكن اعتبارها عناصر حاضرة"[2]، وهو أمر ينطبق تماما على الرموز التاريخية التي استوعبها العقل البشري واحتضنتها الذاكرة الجماعية، فيجري توظيفها دائما بشكل مباشر أو غير مباشر لتمرير رسالة ما، فتكون دائما الحاضر الغائب في الخطاب الأدبي.

ومن ذلك مثلا شخصية فرعون الذي يفرض وجودَه داخل الخطاب الشعري كعلامة سيميائية مهيمنة تشارك في صناعة النص، لجهة أنه رمز

---

1 ابن كثير: ***البداية والنهاية*** (14/ 171 ).

2 د.صلاح فضل: ***نظرية البنائية*** ص204.

لانحدار الإنسان وتخليه عن قيمه، من أجل مصلحة أَنَوِيَّة* ضيقة، حتى باتت هذه المواصفات لصيقة به، وظلّ هو علَماً عليها، كما في قول **ابن الشاهد**[1] يستخف بالجاهل والجاهلين[2]

وَقَـدْ أَنْفَقُـوا الأَعْـمَارَ فِيْـهِ فَأَصْـبَحُوا ... رَقِيْقًـا، عَلَـيْهِمْ لِلْجَهَالَـةِ مَيْـسَمُ

وَبَـاعُوا الحَيَـا وَاسْـتَبْدَلُوهُ بِـضِدِّهِ ... فَـأَرْبُوا عَـلَى فِرْعَـوْنَ ثُـمَّ هُـمُ هُـمُ

فالشاعر يستقرئ حال الجاهلين التي تلخّصت في خلودهم إلى الأرض حتى باتوا أسارى لأهوائهم، مطبوعين بطابع الجهل، من دون مواربة ولا حياء وهما أقل مطلوب في مثل هذه الحال، لذلك فإنهم يتدحرجون دوما نحو الهاوية، على مستوى المكانة الاجتماعية، أو المعاناة النفسية، فالجهل مرتعه وخيم، لأنه منبع الطغيان والاستفراد بالقرارات المصيرية، وعنه ينتج الظلم بجميع صوره الدينية والاجتماعية والاقتصادية... وما فرعون إلا أنموذجا لحالة الإنسان الذي تجرّد من المنطقية وراح يتبع هواه الذي أخزاه وأرداه، فأمسى مذموما ممقوتا عبر الدهور.

لقد تقرر لدى المؤرخين أن فرعون عاش ملكا كأفضل ما يكون الملوك، وتطلّعت عيناه إلى ما فوق ذلك بادعائه الربوبية: ﴿**أَنَا رَبُّكُمُ الْأَعْلَى**﴾

---

* *نسبة إلى الأنا.*

[1] ***ابن الشاهد:*** *محمد بن الشاهد الجزائري، شاعر، من فقهاء المالكية، من مدينة الجزائر مولدا ونشأة، تولى الإفتاء المالكي سنة 1192 هـ، عاصر من الأعلام أحمد بن عمار، ومحمد بن ميمون، وأبا راس الناصري، وغيرهم، عمّر طويلا حتى أدرك الاحتلال الفرنسي للجزائر، توفي سنة 1247 هـ تقريبا، له أشعار ومدائح نبوية وخصوصا في الموشحات. ينظر* ***فتح الإله ومنته*** *ص95،* ***معجم أعلام الجزائر*** *ص186،* ***الخطاب الأدبي القديم في الجزائر*** *ص125.*

2 *الحفناوي:* ***تعريف الخلف برجال السلف*** *(2/ 152).*

3 *سورة النازعات الآية 24.*

ثمّ الألوهية: ﴿مَا عَلِمْتُ لَكُم مِّنْ إِلَهٍ غَيْرِي﴾ ، فهو كان يرى نفسه دائما في صعود نحو قمم السلطة والجاه والمكانة، فقد كان محلّقا على الدوام، إلا أن وضع الشخصية التاريخية تحت مجهر البحث سيغيّر هذه النظرة جذريا، ففرعون الذي رفعه تاريخه الراهن إلى مصاف الملوك المعظمين والأرباب المعبودين؛لم يتم توظيفه داخل الخطاب الشعري سوى رديف للجهل ورمز للجاهلين.

عندما يضع النص فرعون بكل ما يمثله من تفوق وقوة كمعادل للجهل فإنه حينئذ يقدمه على أنه مثالٌ للقوة غير المضبوطة بضابط العقل والعلم، لتتحوّل إلى وبال على صاحبها فتؤدي إلى الجور والطغيان، وتغدو القوة ضعفا، والسمو دنوّا، والملك عبودية.. وهذا المنطق برغم تناقضه الظاهري إلا أنه يعكس حقيقة شخصية فرعون، التي كانت تتسلّق مجدا من الأوهام والأكاذيب، فجاء تقييمها على النحو الذي جرى ذكره في النص صورة من صور التهاوي والتردي، وقد أكّد القرآن الكريم هذا المنطق المتناقض ظاهريا في قوله تعالى: ﴿خُذُوهُ فَاعْتِلُوهُ إِلَى سَوَاء الْجَحِيمِ ثُمَّ صُبُّوا فَوْقَ رَأْسِهِ مِنْ عَذَابِ الْحَمِيمِ ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ﴾

فبالرغم من حديث الله تعالى عن المصير المشؤوم لفرعون إلا أن الآيات انتهت بعبارة تهكمية ﴿ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ﴾، والتي يمكن أن تقرأ على وجهين:

---

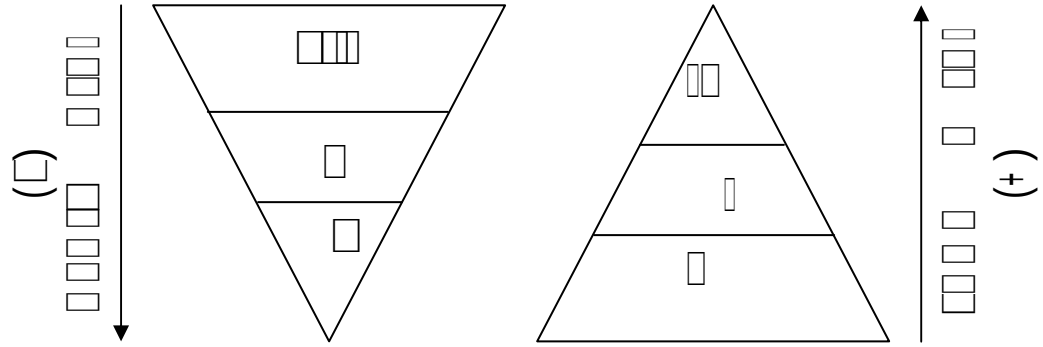
1 سورة القصص الآية 38.

2 سورة الدخان الآيات 47-48-49.

الوجه الأول: التذكير بالمجد الضائع الذي تربّع فرعون على عرشه في عزة وكبرياء، فتكون من باب المجاز المرسل باعتبار ما كان.

الوجه الثاني: أن يكون المعنى: ذق إنك أنت الذليل الحقير، لأن المقام الذي سيقت فيه الآيات لا يوحي بالعزة والكرامة، بقدر ما يوحي بالذلة والمهانة، لنكون أمام حالة من حالات الأضداد، التي قد تنشأ لأسباب اجتماعية كالتفاؤل والتشاؤم والتهكم والتأدب، كقولهم للجاهل إذا استهزئ به يا عاقل[1].

فالنص إذن يقدّم فرعون في لوحة مغايرة تماما لما عُرف عنه من مجد وسلطة وجاه، فقد بات رمزا للسلبية التي تنشأ بسبب الجهل، وهي قراءة موافقة للمنطق القرآني، لأن الشاعر لا يستند إلى المادة التاريخية بشكل مُنْبَت عن الرؤية الدينية التي تساوي فرعون دائما بالمذلة والاحتقار، من باب أن الرؤية الدينية تعطي الأهمية للعواقب، ومن ثمّ يمكن القول إن النص يتجاوز صورة فرعون القوي الجبار، ويقدّم لوحة عن شخص مهزوز متهاوٍ، بسبب الغفلة وعدم استخدام العقل:



1 ينظر د.أحمد مختار عمر: ***علم الدلالة*** ص105.

إن القصيدة من هذه الزاوية ليست منظومة لغوية مغلقة على نفسها، بقدر ما هي تراكمات تاريخية واجتماعية وثقافية، إنها خطاب متكامل يتشكّل بانفتاحه على نصوص أخرى وتجارب متعددة، إنه عدة نصوص تقولها القصيدة بطريقتها الخاصة، ليتمكن النص من خلال ذلك من أن يبوح بالعديد من الأسرار عبر التجارب المضمرة فيه، والتي تتمظهر في صورة شخصيات أو أعلام تاريخية لها تجاربها وخصوصياتها وفاعليتها، فتكون بمثابة نوافذ على عوالم كثيرة ومتباعدة، أو روافد تثري الخطاب الشعري وتخصبه.

وفي المحصلة يمكن القول إن الشخصية الرمز تتجاذبها التاريخية من ثلاثة جوانب؛ جانب الظرف التاريخي الذي نشأت فيه وهو زمن ذاهب ومنقضي ويمثل المرجع الأصلي للرمز التاريخي، وجانب النص من حيث اكتساب الشخصية شرعيةً تاريخيةً جديدة لمساهمتها في قراءة مستجدات معينة، كما أن هناك جانبا ثالثا وهو الخاص بالقراء المتعددين للنص في الأزمنة المتعاقبة الذين يشاركون في إعادة تشكيل الشخصية التاريخية، وقراءتها مجددا وفق معطيات قد تبعد أو تقترب من الشخصية المرجعية.

### 3- أيام العرب ومغازيها:

يحاول الخطاب الأدبي الجزائري أن يثبت انتماءه للثقافة العربية وللتاريخ الإسلامي، ضمن علاقة البنوة بالأبوة، وهي ليست علاقة تبعية وتقليد دائما بقدر ما هي علاقة تناسل وارتباط بين المحيط والمركز[1]، على اعتبار أن الوجدان الجزائري والمغاربي عموما هو امتداد لمرحلة سابقة تأسست بعيدا في شبه الجزيرة العربية، التي تُعتبر معقل العربية وثقافتها، ومأوى الإسلام، وهو ما يبرر فرضية الامتداد بين النص الجزائري وجذوره في المركز، كتعبير عن عمق الانتماء واستمرار السلالة ثقافيا ووجدانيا وفكريا.. وتجسَّد ذلك مثلا من خلال التذكير بأيام العرب الماضية ووقائعها التليدة.

إنّ أيام العرب وأمجادها ووقائعها المشهودة هي ملك لكلّ العرب من المحيط إلى الخليج، لا يحق لأيّ كان احتكارها وحرمان الآخرين من شرف الانتساب إليها، وضمن هذا الإطار يضع الخطاب الجزائري نفسه؛ فهو يتفاعل مع التراث العربي بشكل إيجابي، يتشرف بأمجاد الأمة ويتألم

---

1 ينظر د.واسيني الأعرج: ***أسئلة الرواية المغاربية بين سلطان المركز وانشغالات المحيط***، الملتقى الدولي التاسع للرواية، برج بوعريريج ص9.

لمآسيها، وقد تجلى ذلك في المتن الشعري الذي لطالما رجع إلى أيام العرب العظيمة موظّفا إياها في النص، باعتبارها رسائل مشفّرة يمكن أن تضيف للقصيدة طبقات جديدة من القول الشعري.

تمثل العودة إلى أيام العرب الشهيرة ومغازيها العظيمة عودة إلى الذات وتمسكا بحبل الهوية، وتعبيرا عن حالة من التواصل مع الأنا الجمعي، وهو ما نلمسه في شعر **محمد المستغانيمي**[1] في مدح الداي محمد بكداش[2]

أَطَلْعَةَ البَدْرِ قَدْ نُوْئِيْتَ عَنْ نَظَرِيْ فَهَلْ سَبِيْلاً لِرُؤْياكُمْ يَقِيْ ضَرَرِي
كَتَمْتُ دَمْعِي فَأَلْقَتْهُ مَحَاجِرُهُ وَصُنْتُ سِرِّي فَأَبْدَتْهُ يَدُ القَدَرِ
فَلَمْ أَجِدْ لاكْتِتَامِ الدَّمْعِ مَمْلَكَةً وَلَمْ أَجِدْ لظَلامِ الحبِّ مِنْ قَدَرِ
إِذَا بِرِيْحِ الصَّبَا هَبَّتْ وَقَدْ سَكَنَتْ رِيحُ الدَّبُورِ فَزَالَ الغَيْمُ عَنْ بَصَرِي

إلى أن يتوجّه إلى الله بالدعاء:

واهْزِمْ وُلاةَ الصَّلِيْبِ هَزْمَ بَدْرِ كَمَا هَزَمْتَهُمْ بِحُنَيْنٍ سَلْ عَنِ الخَبَرِ

إن هذه الأبيات قيلت في أعقاب فتح وهران الأول وتحريرها من قبضة الإسبان سنة 1119هـ/1707م، تكريما لقائد الفتح الداي محمد بكداش، لذلك جاءت القصيدة احتفائية بهذا المناسبة العظيمة، مستبشرة بريح الصبا من بعد همّ عظيم وكرب جسيم أصاب الأمة الجزائرية، ضمن مسار سردي يحكي بطولات الفاتحين وجهادهم واستماتتهم في الذود عن وطنهم، وينتشي بالنصر العظيم على الأعداء الغاصبين، لذلك يتوجب علينا

---

[1] ***المستغانيمي***: هو محمد بن عبد الله المستغانيمي، قال ابن ميمون: "هو رجُل محقق النظار"، له قصيدة في تهنئة الداي محمد بكداش سمّاها "**الكوكب النائر في مدح أمير الجزائر**". تنظر ***التحفة المرضية*** ص180.

[2] ***المصدر السابق*** ص181.

أن لا نتوغل داخل الخطاب الشعري من جهته الفنية فحسب، وإنما من جهاته المتعددة؛ التاريخية والاجتماعية والنفسية، لأن "تأمل الظاهرة الفنية بعامة والشعر بخاصة يقوم على مبدأ الحوار مع التاريخ والذات واللغة"[1]، وهذه كلّها نجدها متمازجة داخل القصيدة.

ويمكننا أن نعتبر المسار السردي للقصيدة بدءاً بالشوق والحنين وانتهاءً بالإشادة بصانعي الانتصار، حالةً معياريةً (Normative) لجهة أنها تحكي المتوقع الذي لا يصدم القارئ ولا يفاجئه، لكن الخطاب الشعري سرعان ما ينحرف إلى اللامتوقع، الذي تنتج عنه مسافة جمالية ( Distance Esthétique) وهي "مقدار مخالفة النص لتوقعات القراء، حيث يسمو النص إبداعيا حسب حجم هذا الاختلاف، ويتراجع إبداعيا حسب اقترابه من التوقّع"[2]، ويتجلى هذا الانحراف (Déviation) في عدم متابعة الحديث عن تفاصيل الفتح من أجل الإشارة إلى واقعتين هامتين في التاريخ الإسلامي وهما غزوتا بدر وحنين.

لقد جاء البيت الأخير مختصِرا للزمن بوضعه لغزوتي بدر وحنين إلى جانب فتح وهران وتطهيرها من الإسبان، بترتيب غير منطقي يقفز على الأحداث ويتجاوزها لولا أن الوظيفة الدعائية قد تبرر ذلك، التي تقوم هي الأخرى على فكرة الإعجاز الذي لا يخضع لمنطق الأشياء، فالنص يمجّد نصرا عظيما ومؤزرا وهذا أيضا يستدعي انتصارات أخرى سابقة عليه، ولما نعلم أن غزوة بدر تمثل المعركة الحاسمة في تاريخ الإسلام لخصوصيتها

---

1 د.أحمد يوسف: ***خفوت السلالة الشعرية وثقافة اليتم في الشعر العربي القديم في الجزائر***، دراسات جزائرية، العدد3، 2006م، جامعة وهران، ص18 .

2 د.عبد الله الغذامي: ***القصيدة والنص المضاد*** ص163 .

وتفرّدها من جهات عدة، منها أنها أول معركة بين الحق والباطل في الإسلام، والثانية أنها مباركة من الله بحضور الملائكة :﴿إِذْ تَسْتَغِيثُونَ رَبَّكُمْ فَاسْتَجَابَ لَكُمْ أَنِّي مُمِدُّكُمْ بِأَلْفٍ مِنَ الْمَلاَئِكَةِ مُرْدِفِيْنَ﴾ ، والثالثة عدم التكافؤ في القوة المادية التي لم تغن أهل الباطل، وغيرها من الخصائص المعروفة في مظانها، فإننا سنشعر بأن الخطاب الشعري يرفع من شأن فتح وهران إلى مصاف الغزوات المفصلية في التاريخ.

ولا يمكن اعتبار الإشارة إلى غزوة بدر صورة استعارية بقدر ما هي موقف من حالة راهنة، تتمثل في المواجهة مع الاحتلال الإسباني، الذي يرى فيه الشاعر شرا مستطيرا يمكن أن يقضي على الهوية الجزائرية والوجود العربي الإسلامي في مدينة وهران، مما جعل المواجهة معه معركة من أجل الوجود والبقاء، تماما كما حصل في معركة بدر الحاسمة، ومن هنا فإن الإمداد الإلهي يصبح أساسيا في مثل هذه الحال، ولا تقتصر المشابهة بين بدر وفتح وهران على المظاهر المادية فحسب، وإنما هنالك نقاط تماثل أخرى يشير إليها الخطاب الشعري وإن بشكل ضمني، لعلّ أهمّها - زيادة على النهاية المظفرة في كلا المعركتين- قدسية الموقف والشخوص، لأن عظمة الحدث يتشكّل من أهمية الأطراف التي تحرّكه، ومن طبيعة الصراع نفسه، ومن تداعياته فيما بعد، فبدر مثّلت زلزالا في الكيان المعتدي على عهد النبوة، كما رفعت من معنويات المقاتلين المسلمين إلى أفضل ما تكون عليه المعنويات، تماما كما الشأن في فتح وهران الذي حطّم أسطورة التفوّق لدى المحتل الإسباني، وأرجع للإنسان الجزائري هيبته وروحه المعنوية وثقته بالنصر.

---

*1 سورة الأنفال الآية 9.*

أما توظيف غزوة حنين داخل المتن الشعري ففيه إلماح إلى صعوبة الموقف وخطورته على الكيان الجزائري في مدينة وهران، لِما هو معروف عن موقعة حنين من شدة وقسوة وتهديد، فبالرجوع إلى المعركة كما هو مسجّل تاريخيا فإن المسلمين يومها انكشفوا بما كاد يقضي على قوتهم المتعاظمة بعد فتح مكة، لولا عناية الله التي أنقذت بيضة الإسلام، كما أشار إلى ذلك القرآن في قوله تعالى: ﴿**وَيَوْمَ حُنَيْنٍ إِذْ أَعْجَبَتْكُمْ كَثْرَتُكُمْ فَلَمْ تُغْنِ عَنكُمْ شَيْئاً وَضَاقَتْ عَلَيْكُمُ الأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ ثُمّ وَلّيْتُم مّدْبِرِينَ ثُمَّ أَنْزَلَ اللهُ سَكِينَتَهُ عَلَى رَسُولِهِ وَعَلَى الْمُؤْمِنِينَ وَأَنْزَلَ جُنُودًا لَمْ تَرَوْهَا وَعَذَّبَ الَّذِينَ كَفَرُوا وَذَلِكَ جَزَاءُ الْكَافِرِينَ**﴾ ، فبالعودة إلى مسار الغزوة؛ نجد أنها مرت بالمحطات التالية :

أولا: اغترار المسلمين بقوتهم العددية في مواجهة الأعداء.

ثانيا: تولي المسلمين بعد انكشاف ظهورهم في المعركة.

ثالثا: ثبات الرسول ﷺ مع ثلة من أصحابه.

رابعا: تدخل العناية الإلهية لصالح المسلمين.

خامسا: انتصار المسلمين على أعدائهم.

إن هذه المحطات الخمس للغزوة يمكن ترجمتها من وجهة نظر نفسية إلى ثلاثة انفعالات:

**ارتياح ←——ضيق ←—— ارتياح**

---

*1 سورة التوبة الآيتان 25-26.*

*2 ينظر تفسير ابن كثير ( / ).*

فالارتياح الأول سببه الانتشاء بالقوة العددية للجيش الإسلامي، أما الضيق والكرب فنجم عن الهزيمة غير المتوقعة للمسلمين، ليتولّد ارتياح ثان مبرر هذه المرة لأنه جاء عقب الانتصار على الجيش المعتدي.

إن هذه النافذة المفتوحة على غزوة من غزوات المسلمين الأوائل، هي في الحقيقة إحالة على مرجع تاريخي هام مرّ به السلف الصالح، تميّز بالتضحية والعسرة والشدة، ومع ذلك فقد قاوم كلّ ذلك بالصبر والجلد والاحتساب، مما جعل النصر حليفهم في كلّ حين، ومما يظهر أن الشاعر حينما أحال على غزوتي بدر وحنين في النص الشعري لم تكن إحالته عشوائية غير منضبطة، وإنما هي منتقاة بعناية شديدة، فبالرغم من اختلافهما في الكثير من التفاصيل إلا أن بينهما تشابها جوهريا، ألمح إليه النص وهو أن القوة التي حوّلت مجريات الأحداث لصالح المسلمين هي قوة الله، وهذا ما يتوافق مع الوظيفة الدعائية التي وردت في سياق النص، .....

وفي الجملة فإن انتظام بدر وحنين وفتح وهران في سياق واحد داخل الخطاب الشعري فيه تذكير بعدة مقومات مشتركة بين الحوادث الثلاث، قد لا تظهر للقارئ بسرعة بسبب حالة من التكثيف تمّ فيها إيراد الوقائع، ويمكن حصر نقاط الالتقاء في الأمور التالية:

- قدسية الموقف والشخوص.

- أهمية الحدث في تغيير المسار التاريخي.

- خطورة المواجهة عسكريا ومعنويا على الوجود الإسلامي في الأحداث جميعها.

- اعتبار فتح وهران استمرارا للمواجهة بين الحق والباطل التي بدأت في عصر النبوة.

- التأكيد على الارتباط الوجداني والعاطفي بين الإنسان الجزائري وجذوره العربية الإسلامية.

- نسبة الانتصار للإرادة الإلهية كما في الآيات الكريمات بالنسبة لغزوتي بدر وحنين، وكما في الوظيفة الدعائية بالنسبة لفتح وهران.

**تمهيد:**

ليس جديدا القول بأن الثقافة العربية تقوم في بنيتها الأساسية على الدين باعتباره المحرّك الأساس للمنظومات الفلسفية والأدبية والاجتماعية والأخلاقية.. فمن البدهي أن ينسِب العقل العربي أي تطوّر إلى هذا الفاعل المهمّ في التشكيل المعرفي والوجداني والفني، يقول محمد أركون: "فالقرآن لا زال يلعب دور المرجعية الأولى المطلقة في المجتمعات العربية الإسلامية، ولم تحلّ محله أية مرجعية أخرى حتى الآن، إنه المرجعية المطلقة التي تحدد للناس ما هو الصح وما هو الخطأ، ما هو الحق وما هو الشرعي وما هو القانوني وما هو القيمة.."[1]، لذلك لن تكون دراستنا هذه تبريرية للتعالق بين الديني والثقافي (الأدبي)، وإنما بحثا في آثار هذا التعالق، وكشفا عن أشكاله ووظائفه على المستويين الرؤيوي والجمالي.

فبنظرة متأنية إلى تراثنا العربي نلمح بشكل جلي ذلك التأثير العجيب الذي تركه القرآن الكريم على الإنسان، بما جعل القطيعة مع (الجاهلية) تتجاوز الجانب الديني العقائدي إلى جوانب أخرى شكّلت فيما بعد منظومة العقل العربي ومنها جانب الكتابة الأدبية، يقول أدونيس: "لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضا كتابة جديدة، وكما أنه يمثّل قطيعة مع الجاهلية على مستوى المعرفة، فإنه يمثّل أيضا قطيعة معها على مستوى الشكل التعبيري،

---

1 محمد أركون: ***الفكر الأصولي واستحالة التأصيل***، ترجمة وتعليق هاشم صالح ص23.

هكذا كان النص القرآني تحوّلا جذريا وشاملا، به وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، من ثقافة البديهة والارتجال، إلى ثقافة الرويّة والتأمل"[1]، فقد أسس الدين الجديد لكتابة جديدة تحوّل على إثرها الوحي إلى نموذج للكتابة الأدبية والشعرية تحاول الاقتراب منه من دون أن تطمع في محاكاته وتقليده.

لقد تحوّلت صدمة العربي بالقرآن الكريم إلى نهضة نقدية تتمحور حول الخطاب القرآني محاولة البحث في أسراره ودفائنه، مما شجّع على الاغتراف من هذا المنهل الجديد والمورد البديل للشعر الجاهلي، لأن النهضة النقدية "كانت - وربما دون أن تقصد- تجعل من النص القرآني نموذجا أدبيا جديدا، يقابل النموذج الجاهلي ويتخطاه، وهذا مما نبّه الشعراء ونقاد الشعر إلى الاهتداء بالنص القرآني واستلهامه، خصوصا أولئك الذين لم يتخذوا من الشفوية الجاهلية مثالا للشعر، أو نموذجا للتذوّق والنقد"[2]، وربّما كان هذا الإعجاب والافتتان واحدا من أسباب ظهور ما سمّته البلاغة العربية بالاقتباس بأن يُضمّن الكلامُ شيئا من القرآن أو الحديث، لا على أنه منه؛ كقول الشاعر:

وَإِنْ كُنْتَ أَزْمَعْتَ عَلَى هَجْرِنَا  مِنْ غَيْرِ مَا جُرْمٍ فَصَبْرٌ جَمِيْلُ[3]

وضمن هذه البيئة نشأ الشعر الجزائري المكتوب بالعربية، مغردا في فضاء يمجّد الدين منصهرا داخله ومتغذيا منه، محاولا أن يستفيد إلى أقصى حدّ من هذا المعين الوافد مع الفتح الإسلامي، الذي رأى فيه

---

1 أدونيس: **الشعرية العربية** ص35.

2 **المرجع السابق** ص36.

3 القزويني: **تلخيص المفتاح**، تحقيق د.ياسين الأيوبي ص217.

الجزائريون خلاصهم وفكاكهم من أزماتهم وصراعاتهم النفسية والبينية، فتشكّل لديهم وعيٌ جديد يرفض المقدسات الوضعية والأفكار المحنطة مستسلما إلى هذا الوافد الجديد الذي لا يتعارض مع الفطرة وإنما يتماهى معها، ويعيد إليها بريقها وفاعليتها، من دون أن يلغي الذات ودورها في التفكير والإبداع، فكان من الطبيعي جدا أن يلقى هذا الدين وهو بهذه المواصفات كل الترحيب إلى الحد الذي جعل منطقة المغرب العربي ومنه المغرب الأوسط (الجزائر) منطلقا للتبشير بهذا الدين في مراحل امتداده الأولى، ومنارة علم وفكر في مراحل تالية.

إن الخطاب الأدبي الجزائري القديم نشأ في هذه البيئة الدينية التي هي دوما في سعي حثيث للاقتراب من الحق المطلق من خلال حبل الله في الأرض ممثلا في القرآن الكريم الذي يمثّل الأداة الواصلة بين العبد والرب، فقد كان القرآن يومها - كما أشار إلى ذلك ابن خلدون- أوّلَ ما يلقّن للصبيان قبل الحديث والفقه والأدب[1]، لذلك كان من الطبيعي أن يتشرّب الجزائريون هذا الدين ويستنشقوه عبر القرآن الكريم الذي شكّل نقطة البدء الأولى لأي شخص يروم المعرفة، فيكبر معه ويتخلل مسالك روحه وعقله كلما ظل وثيق الصلة به.

وبناء على ما تقدّم يجوز القول إن الأدب الجزائري هو ابن الثقافة الدينية، وسليل اللغة القرآنية التي تسيطر على هذا الأدب على مستوى المعاني والصور والأخيلة والمعجم الفني... فالقرآن بالنسبة للخطاب الأدبي الجزائري القديم هو المتّكأ الفني والمرجعية الأدبية التي يتناص معها النص الأدبي، ويتحاور معها، باعتبارها الأنموذج الذي ينبغي أن يحتذى، لأنه مثّل

---

1 ابن خلدون: **المقدمة** ص397.

"في الجانب اللغوي العربي أوّل خرق أو انزياح للخطاب الشعري العربي المألوف.. وأحدث انقلابا كبيرا في تلك الصورة الأدبية التقليدية المعتادة من حيث دالها ومدلولها ونبرها وإيقاعها"[1].

فالنص الديني والثقافة الإسلامية هما دوما النواة الأساسية التي ينبني من خلالها الإبداع الأدبي في الثقافة الجزائرية، وهما الحاضر الدائم في خطابها الأدبي، سواء أكان هذا الحضور على مستوى البنية السطحية التي تكون في مواجهة القارئ، أم على مستوى البنية العميقة التي تحتاج إلى مهارة قرائية، وثقافة عالية لاستخراج تلك المستندات الدينية التي يمتح منها الخطاب الأدبي مادته، لأن العنصر الديني لا يكون دوما ظاهرا في شكل إحالات أو اقتباسات، وإنما قد يكون في هيئة رؤى ذات مرجعية دينية أو تعالقات تقبض عليها القراءة من دون أن يصرّح بها النص، يقول صلاح فضل: "إنّ هناك عناصر غائبة من النص ولكنها شديدة الحضور في ذاكرة القراء الجماعية في فترة معيّنة إلى درجة أنه يمكن اعتبارها عناصر حاضرة، وعلى العكس من ذلك قد نجد في كتاب مطوّل بعض الأجزاء التي تبعد عن البعض الآخر لدرجة يمكن اعتبار علاقتها من النوع الثاني"[2].

فالنص الديني قد لا يظهر بشكل سافر داخل الخطاب الشعري، ولكنه ربما يكون مضمرا في بنية النص العميقة، وهذا يكون دليلا على أمرين؛ أولهما أن الخطاب الأدبي ليس ناشئا عن فراغ، وإنما هو وليد مرجعية ما (دينية كما في هذه الحال)، وثانيهما أن المسافة كلّما تباعدت بين الخطاب المرجعي والخطاب الماثل كلّما اتسع هامش الشعرية، لأن

---

1 د.عبد الجليل مرتاض: *في علم النص والقراءة* ص122.

2 د.صلاح فضل: *نظرية البنائية* ص204.

المجال حينها سيكون مفتوحا أمام القراءة المنتجة ذات القدرة على ملاحقة الخطابات التي انصهرت داخل النص الأدبي، بما يمكّن من رصد مجموعة الشفرات الأسلوبية والبلاغية المستخدمة في نصوص سابقة[1]، فليس من الضروري أن يحضر النص الديني بشكل جلي في المتن الشعري بل يتخذ عدة أشكال مموهة، لأن الخطاب الشعري مهما حاول أن يتظاهر بمظهر التفرّد والخصوصية إلا أنه في واقع الأمر منتَج متحوّل، جرى تجريبه مرات عديدة وفي نصوص كثيرة لتحقيق غايات جمالية وتداولية مختلفة، لكنه سرعان ما يعاد إنتاجه داخل فضاء نصي جديد، يقول يوري لوتمان (Y.Lottman): "كلمات النص - إذن- ثانية الحدوث، بمعنى أنها علامات لأنظمة معيّنة مستقرة خارجها"[2].

والعلاقة بين النص الديني بوصفه مرجعا خلفيا يُستند عليه و بين الخطاب الشعري، هي علاقة متحركة مدّا وجزرا، بأن يحضر النص الديني- أحيانا- كاملا بحروفه داخل الخطاب الشعري، أو يندغم بشكل متماه مع الخطاب الإبداعي الجديد بما يجعل من الصعوبة بمكان تمييزه عن بقية بنى النص، وبين هذين الحدين هنالك مسافة وسطى من حضور المرجع قد تتسع أو تضيق،مما يجعل عملية استشفاف النصوص المرجعية في نص ما عملية صعبة في كثير من الأحيان، وبخاصة إذا كان النص محبوكاً وفيه حذق الصنعة، ولكنها مهما تستّرت واختفت فإن

---

1 د.صلاح فضل: ***بلاغة الخطاب وعلم النص*** ص241.

2 يوري لوتمان: ***تحليل النص الشعري*** ترجمة د.محمد فتوح أحمد ص156.

القارئ المطّلع لا يلبث أن يمسك بتلابيبها، ويرجعها إلى المصادر التي أتت منها[1].

كما أن محاورة الخطاب المرجعي للأثر الأدبي يأخذ صورتين؛ صورة التعضيد وصورة التصادم[2]، إذ لا يخلو أن يكون النص المرجعي منسجما في رؤياه مع النص الشعري أو رافضا لها، ولكننا في حال المرجعية الدينية سوف نجد صورة وحيدة سائدة، وهي صورة التعضيد والتناصر بين الخطابين، كتعبير عن الانقياد التام للمقولات الدينية التي تعتبر مقولات يقينية وقطعية وحتمية، تستحق أن تتخذ معيارا لعقل الإنسان الذي يجب عليه في كل الأحوال أن يكون خاضعا ومستسلما لها.

### 1. الخطاب المرجعي بين الظهور والخفاء:

إن الخطاب الشعري الجزائري في حواريته مع النص الديني، لا يسير بشكل نمطي خطي، وإنما يتعامل معه بصورة هي أقرب إلى الأخذ والعطاء، بحيث تتعدّد مراتبه بحسب وظيفته الفنية والجمالية ومدى الانسجام الحاصل بين الديني والأدبي، وقد تحدّث محمد مفتاح عن عدة مستويات من التعالق بين النصوص بالقول: "سنعتبر التعالق مقولة يمكن أن تُدَرَّج إلى المفاهيم التالية: التطابق والتفاعل والتداخل والتحاذي والتباعد والتقاصي"[3]، على اعتبار أن المساحة الفاصلة يبن النصوص تتسع وتضيق إلى هذه المراتب الست، ولكننا سنختار تصنيفا آخر لصعوبة الفصل بين كلّ مرتبة من هذه المراتب، وسنقتصر على القول بأن علاقة الخطابين

---

1 د.محمد مفتاح: *دينامية النص* ص104.

2 *المرجع السابق* ص103.

3 د.محمد مفتاح: *المفاهيم معالم* ص143.

الإبداعي والمرجعي إما أن تكون ظاهرة أو خفية، وذلك انطلاقا من رأي جيرار جينيت (G.Génette) القائل: "في الواقع لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي، أي أن أعرف كلّ ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص"[1].

**أولا: مستوى الظهور:**

كثيرا ما تواجهنا نصوص مرجعية لها حضور قوي في النص الأدبي، بما يجعل هذا الحضور طاغيا ولافتا، فلا نحتاج لكثير من الملاحظة والتأمل من أجل اكتشافها والتعرّف عليها، لأننا نكون أمام حالة من اقتفاء الأثر والاستعانة المباشرة بالبناء[2]، ومن صوره حضور النص القرآني أو النبوي بلفظه ومعناه أو بإيقاعه، لإيقان الشاعر أن للنص الديني المقدرة العجيبة على النفاذ إلى النفوس والتأثير فيها، ومن أمثلته في الشعر الجزائري ما نجده عند **أبي مدين التلمساني**[3] في قصيدته (لست أنسى الأحباب) التي يتكئ في نظمها على سورة مريم "ذلك لأن الشاعر قد استهواه التناغم العجيب الذي صنعته سورة "مريم" في تركيبها بوجه عام، وفي فواصلها المنتهية بالياء الممدودة بوجه خاص، فما كان منه إلا أن يقلدها في بعض نسجها، ويأخذ منها بعض معانيها الشجية الموائمة لمعانيه

---

1 جيرار جينيت: ***مدخل لجامع النص*** ص90.

2 د.مصطفى السعدني: ***التناص الشعري- قراءة أخرى لقضية السرقات*** ص91.

3 ***أبو مدين التلمساني:*** هو أبو مدين شعيب بن الحسين، من كبار أهل التصوّف، ولد سنة 509هـ تقريبا بإشبيلية من أرض الأندلس، ودرس بالأندلس وفاس، واستوطن بجاية، وفيها حقّق شهرة علمية ودينية، فلمّا كثر أتباعه بها، استقدمه يعقوب المنصور الموحّدي إلى مراكش، وفي طريقه إليها عاجلته المنية في تلمسان، سنة 549هـ، ودفن برابطة العباد. ينظر ***عنوان الدراية*** ص55، ***بغية الرواد*** (1/63)، ***البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان*** ص108، ***أبو مدين الغوث*** ص22.

الصوفية الشجية، ويأخذ منها بشكل صريح قوافيه، جميعاً، المنتهية بروي الياء الممدودة، فجاءت بذلك في التوقيع والنغم، محاكية ومقلّدة لإيقاع فواصل سورة "مريم" ونغمها"[1]. إنّها قصيدةٌ تتخذ من سورة مريم مرجعا يغذي أدبيتها، ويمنحها طاقات جديدة[2]:

لَسْتُ أَنْسَى الأَحْبَابَ مَا دُمْتُ حَيَّا ... مُذْ نَأَوْا لِلنَّوَى مَكَاناً قَصِيّا
وَتَلَوا آيَةَ الوَدَاعِ فَخَرُّوا ... خِيْفَةَ البَيْنِ سُجَّدًا وَبُكِيَّا
وَلِذِكْرَاهُمُ تَسِيْحُ دُمُوعِيْ ... -كُلَّمَا اشْتَقْتُ- بُكْرَةً وَعَشِيَّا
وَأُنَاجِيْ الإِلَهَ مِنْ فَرْطِ وَجْدِيْ ... كَمُنَاجَاةِ عَبْدِهِ زَكَرِيَّا
وَهَنَ العَظْمُ بِالبُعَادِ فَهَبْ لِيْ ... رَبِّ بِاللُّطْفِ مِنْ لَدُنْكَ وَلِيَّا
وَاسْتَجِبْ فِيْ الهَوَى دُعَائِيْ فَإِنِّي ... لَمْ أَكُنْ بِالدُّعَاءِ رَبِّ شَقِيَّا
قَدْ فَرَى قَلْبِيَ الفِرَاقُ وَحَقًّا ... كَانَ يَوْمُ الفِرَاقِ شَيْئاً فَرِيَّا
وَاخْتَفَى نُوْرُهمْ فَنَادَيْتُ رَبِيْ ... فِيْ ظَلامِ الدُّجَى نِدَاءً خَفِيَّا
لَمْ يَكُ البُعْدُ بِاخْتِيَارِيْ وَلَكِنْ ... كَانَ أَمْراً مُقَدَّراً مَقْضِيَّا
يَا خَلِيْلَيَّ خلّيَانِيْ وَوَجْدِيْ ... أَنَا أَوْلَى بِنَارِ وَجْدِيْ صِلِيَّا
أَنَا مِنْ عَاذِلِيْ وَصَبْرِيْ وَقَلْبِيْ ... حَائِرٌ أَيُّهُمْ أَشَدُّ عِتِيَّا
أَنَا مَيْتُ الهَوَى وَيَوْمَ أَرَاهُمْ ... ذَلِكَ اليَوْمُ أُبْعَثُ حَيَّا

لتسير القصيدة على هذا النمط إلى نهايتها.

---

1 د.مختار حبّار: **شعر أبي مدين التلمساني- الرؤيا والتشكيل** ص166.

2 أبو مدين: **الديوان** ص62.

فالقصيدة الشعرية فيها استذكار لأحباب مضوا إلى سبيلهم بعدما أنجزوا مهمتهم على أكمل وجه، وقد طغى عليها جو مهيب تلفّه القدسية والمناجاة في توظيفٍ واضح للنص القرآني الذي يُشعر القارئ بالمهابة وجدية المقام، وكأنّ القصيدة تموّه علينا بأن تخفي وجهها، وتستبدل به وجها قرآنيا يدعو إلى التصديق والاحترام والتبجيل، فالآيات الحاضرة في هذه الأبيات فقط هي:

| الخطاب الشعري | المصدر القرآني |
|---|---|
| البيت الأول | ﴿وَأَوْصَانِي بِالصَّلَاةِ وَالزَّكَاةِ مَا دُمْتُ حَيًّا﴾ الآية:31.<br>﴿ فَانتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا﴾ الآية:32. |
| البيت الثاني | ﴿إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُ الرَّحْمَن خَرُّوا سُجَّدًا وَبُكِيًّا﴾ الآية:58. |
| البيت الثالث | ﴿فَأَوْحَى إِلَيْهِمْ أَن سَبِّحُوا بُكْرَةً وَعَشِيًّا﴾ الآية:11. |
| البيت الرابع | ﴿ذكرُ رحمةِ ربِّكَ عبدَهُ زكريا﴾ الآية:2. |
| البيت الخامس | ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي﴾ الآية:4.<br>﴿فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا﴾ الآية:5. |
| البيت السادس | ﴿وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا﴾ الآية: 4. |
| البيت السابع | ﴿يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا﴾ الآية: 27. |
| البيت الثامن | ﴿إِذْ نَادَى رَبَّهُ نِدَاء خَفِيًّا﴾ الآية: 3. |

| | |
|---|---|
| البيت التاسع | ﴿كَانَ عَلَى رَبِّكَ حَتْمًا مَّقْضِيًّا﴾ الآية: 71. |
| البيت العاشر | ﴿ثُمَّ لَنَحْنُ أَعْلَمُ بِالَّذِينَ هُمْ أَوْلَى بِهَا صِلِيًّا﴾ الآية: 70. |
| البيت الحادي عشر | ﴿ثُمَّ لَنَنزِعَنَّ مِن كُلِّ شِيعَةٍ أَيُّهُمْ أَشَدُّ عَلَى الرَّحْمَنِ عِتِيًّا﴾ الآية: 69. |
| البيت الثاني عشر | ﴿وَالسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدتُّ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا﴾ الآية: 33. |

وبالرغم من كثافة الحضور القرآني على مستوى الخطاب الشعري إلا أنه لم يقض على الشعرية فيه، وإنما استطاع أن يندمج مع باقي مكونات النص، في انسجام تام ما بين الشعري والديني، خصوصا إذا تذكرنا أن "للنص المقدس من المرونة التأويلية ما يسمح لأيّ شخص باستعماله باتجاه ما يرمي إليه"[1]، وهذا ما نلحظه في تعاطي أبي مدين مع سورة مريم، التي استلّ منها بعض الجوانب التي بإمكانها أن تضيف إلى القصيدة اختراقات على مستوى البنية والموقف.

فقصيدة أبي مدين تسير في جو من الحوار الداخلي (Monologue) والمناجاة التي تتقاطع في جوانب منها بما ورد في سورة مريم، وكأن الشاعر يريد أن يستعير تلك الأجواء القرآنية المهيبة ليخلعها على حرقته النفسية،

1 د.مخلوف عامر: *توظيف التراث في الرواية الجزائرية* ص118.

وأسفه الداخلي، فالنص الشعري يطفح بالحنين والشوق إلى الأحباب الذين تهفو النفس إلى لقياهم، فهم الذين لا يطيب العيش إلا في حضورهم[1]:

مَـا لَـذَّةُ العَـيْشِ إلاَّ صُـحْبَةُ الفُقَـرَا هُـمُ الـسَّلاطِيْنُ وَالـسَّادَاتُ وَالأُمَـرَا

مَتَـى أَرَاهُـمْ؟ وَأَنَّـى لي بِـرُؤْيَتِهِمْ؟ أَوْ تَـسْمَعُ الأُذْنُ مِنّـي عَـنهُمُ خَـبَرَا؟

فتشوّق أبي مدين - وهو هنا يمثّل طائفة المتصوفة والزهاد- لمن يعتبرهم قدوة له، تجعله في موقع المتعلّق بهذه الرموز الصالحة والمثالية، التي تُخرِج المرء عن وعيه وتدفعه لأن يطرح التساؤلات على نفسه، تسلية لها عمّا هي فيه، لأن فاقد الشيء لا يعطيه، فلا يمكن لجاهل السؤال أن يكون لديه الجواب، لذلك راح يبث همومه وهواجسه للّه تعالى اقتداء بالنبي زكريا:

وَأُنَـاجِي الإلَـهَ مِـنْ فَـرْطِ وَجْـدِي كَمُنَاجَـــاةِ عَبْـــدِهِ زَكَرِيَّـــا

في تودّد وخضوع وانكسار للّه تعالى.

ويبدو أن أبا مدين حينما لجأ إلى سورة مريم فإنه لم يلجأ إليها على سبيل الاقتباس - وإن كان هذا واردا من الوجهة البلاغية- بقدر ما ألجأته إلى هذه السورة موضوعة (Thème) الوحدة الذي يهيمن عليها، فزكريا ومريم كلاهما عاشا نوعا من الوحدة، تماما كما عانى من ذلك أبو مدين الذي افتقد أحباب الطريق.

فالنبي زكريا عرف العقم والكبر والضعف، فكان يرى نفسه وحيدا لا ظهر له إلا ربه، وهو يمني نفسه بالولد، لعلّ المعجزة تحصل

---

1 أبو مدين: **الديوان** ص58، د.عبد الحليم محمود: **أبو مدين الغوث** ص109.

ويتحقق المراد، فلما أيقن أن حديث النفس لا طائل من ورائه لجأ إلى الله متوسلا: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِن وَرَائِي وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا﴾ ، ليتواصل الحوار القرآني بين العبد والرب في باقي الآيات، مما يدلّ على استجابة الله للعبد الصالح، وقبول دعائه، وهو نظير ما أحسّ به أبو مدين في التجائه إلى ربّه في القصيدة، وربما أراد أن يستثمر سرعة الإجابة التي في النص القرآني ليحصل على نصيب منها في واقع أمره.

ولن نكون مبالغين إذا قلنا بأن الخطاب الشعري يريد أن يظهر قيمة الوحدة في حياة الإنسان بما هي لحظة للتأمل والتفكّر والصفاء، فهي اللحظة عينها التي استغلها النبي زكريا ليتقرّب من ربّه ويقدّم بين يديه سؤْله، مما يجعل أمر إعادة التجربة ممكنا، خصوصا إذا علمنا أن في سورة مريم أيضا تجربة إنسانية أخرى تؤكّد على أهمية المحاورة والمناجاة والوحدة، فمريم عليها السلام مرّت بتجربة مريرة من خلال حملها وخشيتها من سوء الظن ومن الاتهام، وهنا أيضا حديث نفس ومونولوج وإن بشكل غير معلن، فكان الخلاص في الانعزال: ﴿وَاذْكُرْ فِيْ الكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُوْنِهِمْ حِجَابًا﴾ ليعقبه الأنس على الفور ﴿فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوْحَنَا..﴾ .

فالقصيدة إذن لا تستدعي سورة مريم على سبيل الاقتباس فقط، وإنما تستدعي التجربة والموقف، على اعتبار أن كلاّ من زكريا ومريم

---

1 سورة مريم الآيتان: 2-3.

2 سورة مريم الآيتان: 15-16.

عليهما السلام مرّا بظروف عصيبة وإحساس بالوحدة شديد، وأحاديث متكررة إلى الذات، لكنها في نهاية الأمر كانت تكلّل بالحديث إلى الله عز وجل، مما يجعل هذا اللجوء مجديا وفعالا إزاء المشكلات الصعبة، فنحن في مواجهة برنامج سردي يبدأ مع العبد وينتهي عند الرب، مع فارق في نوع المشكلة وطبيعتها، على اعتبار أن البرنامج السردي ( Programme Narratif) "يعني سلسلة من الحالات والتحوّلات التي تتلاقى في العلاقة بين الفاعل الدال على الحالة وموضوعه"[1]، ويمكن رصد هذه التحولات عبر الجدول التالي:

| الحوار الداخلي | المناجاة | الهدف |
|---|---|---|
| (زكريا) مع (زكريا) | مع الله | طلب الولد |
| (مريم) مع (مريم) | مع الله | البراءة من الاتهام |
| (أبو مدين) مع (أبو مدين) | مع الله | لقاء الأحباب |

هذا بالإضافة إلى أن استثمار الفاصلة القرآنية وتحويلها إلى قافية شجية منح القصيدة إمكانات دلالية محمّلة بالكثير من الشحنات العاطفية، على اعتبار أن القافية ليست عنصرا خارجيا مقحما، بل هي جزء من النظام الشعري، ومحدّد أساسي من محدّدات السياق، "ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى"[2]، فالقافية ليست بالضرورة ظاهرة صوتية منبتّة عن الدلالة، وتقفية القصيدة لا تعود دائما لدواعي الزخرف والزينة، وكما يقول لوتمان: "إن وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها

1 د.رشيد بن مالك: ***قاموس مصطلحات التحليل السيميائي*** ص148 .

2 جان كوهين: ***بناء لغة الشعر***، ترجمة د.أحمد درويش ص98 .

ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي"[1]، أو بعبارة أوضح فإن القافية تنتمي إلى أنظمة مختلفة منها ما هو إيقاعي ومنها ما هو صوتي ومنها ما هو دلالي سيميولوجي[2].

وبناء على ذلك نلاحظ أن القافية التي جرى استخدامها في القصيدة تتسم بتزاوج واضح ما بين ألم وأمل، ألم الحزن المشوب بلوعة الفراق، وأمل بالتواصل مع الأحبة تدل عليه الإحالة المرجعية على قصص الأنبياء والصالحين المجسّدة في سورة مريم، ولقد ساعد حرف الياء على تجسيم هذه المشاعر ونقلها إلى القارئ الذي ما إن يتواصل مع النص حتى يتسرّب إليه هذا الشعور، عبر القوافي المأخوذة أخذا من سورة مريم (قصيّا- بكيا- عشيا- زكريا- وَلِيًّا)، فنهايات الأبيات في قصيدة أبي مدين تذكّرنا آليا بنهايات الآيات القرآنية، وكأنها محاولة ابتهالية إلى الله عز وجل لأن تكون العاقبة هنا كالعاقبة هناك، بمعنى آخر نحن أمام تشوف للخاتمة السعيدة والمباركة التي بلغتها شخصيات سورة مريم، لعلّ الشاعر يبلغ نصيبا منها.

فالملاحظ أن أبيات أبي مدين بالرغم من اعتمادها على النص القرآني بشكل مباشر وواضح، إلا أنها تمكّنت من ملامسة خطوط الشعرية، وفرض نفسها على القارئ، بسبب حصول التعايش بين الخطابين الشعري والقرآني، هذا الذي لم يكن غريبا داخل القصيدة، غير أن هنالك نصوصا شعرية أخرى ضاعت أدبيتها بسبب الاعتماد المباشر على الخطاب القرآني، خصوصا حينما يكون مقحما ومجتزأً، فيشعر القارئ بغرابة

---

1 يوري لوتمان: *تحليل النص الشعري*، ترجمة د.محمد فتوح أحمد ص92.

2 *المرجع السابق* ص93.

البنية وعدم انسجامها مع باقي مكونات النص، مثال ذلك ما قاله **ابن رشيق المسيلي** متغزلا[1]:

أَسْـــتَغْفِرُ اللهَ لا وَاللهِ مَـــا نَفَعَـــتْ ... فِي سِـــحْرِ مُقْلَتِـــهِ آيَـــاتُ يَاسِـــيْنِ

سُـبْحَانَ مَـنْ خَلَـقَ الأَشْـيَاءَ قَاطِبَـةً ... تُـرَاهُ صَـوَّرَ ذَاكَ الجِـسْمَ مِـنْ طِـيْنِ

يَـا أَهْـلَ صَـبْرَةَ* وَالأَحْبَـابُ عِنْـدَكُمُ ... إِنْ كَـانَ عِنْـدَكُمْ صَـبْرٌ فَوَاسُـونِيْ

إِنِّيْ أَدِيْـنُ بِـدِيْنِ الحُـبِّ وَيْحَكُـمُ ... وَاللهُ قَـدْ قَـالَ: لا إِكْـرَاهَ فِيْ الـدِّيْنِ

مَـوْلايَ لا تُـشْمِتِ الأَعْـدَاءَ بِيْ وَإِذَا ... نَـسِيْتَ قَـوْلِيْ فَـاذْكُرْ قَـوْلَ هَـارُوْنِ

حَاسِبْ هَوَاكَ بِمَا أَنْفَقْـتُ مِـنْ عُمُـرِيْ ... وَاللهِ لَـوْ كَـانَ عُمْـرِيْ كَنْـزَ قَـارُوْنِ

لَـوْ كُنْـتُ أَمْلِـكُ نَفْـسِيْ يَـا مُعَـذِّبَهَا ... قَرَّبْتُهَـا لَـكَ فِيْ بَعْـضِ القَـرَابِيْنِ

فهذه الأبيات هي آخر مقطع من قصيدة غزلية، تحاول أن ترمم جسر المحبة مع الحبيب، مستعينة بنصوص من القرآن الكريم، لتدعم المواقف وتبرر ادّعاء المحبة، ويمكن تحديد الآيات التي يستند عليها المتن الشعري كالتالي:

| الخطاب الشعري | المصدر القرآني |
|---|---|
| البيت الأول | سورة يس |
| البيت الثاني | ﴿إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِن طِينٍ﴾ سورة ص الآية: 71. |
| البيت الثالث | ﴿ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ﴾ سورة العصر الآية: 3 |

1 ابن رشيق: **الديوان** ص150-151.

* **صبرة**: بلد قريب من مدينة القيروان، وكانت تسمى بالمنصورية، نسبة إلى المنصور، جد المعز بن باديس الصنهاجي.

| | |
|---|---|
| البيت الرابع | ﴿لا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ﴾سورة البقرة الآية:256. |
| البيت الخامس | ﴿وَلَقَدْ قَالَ لَهُمْ هَارُونُ مِنْ قَبْلُ يَا قَوْمِ إِنَّمَا فُتِنتُمْ بِهِ وَإِنَّ رَبَّكُمْ الرَّحْمَنُ فَاتَّبِعُونِي وَأَطِيعُوا أَمْرِي﴾ سورة طه الآية: 90. |
| البيت السادس | ﴿قَالَ الَّذِينَ يُرِيدُونَ الْحَيَاةَ الدُّنيَا يَا لَيْتَ لَنَا مِثْلَ مَا أُوتِيَ قَارُونُ﴾سورة القصص الآية:79 |

فهذه الأبيات تصرّح بمرجعيتها بشكل سافر كأبيات أبي مدين السابقة، غير أن وجه المفارقة يتمثّل في كون هذه الأبيات السبعة ليس فيها ذلك الانسجام المطلوب بين ما هو شعري وما هو ديني، إذ نجد إحالة إلى ست آيات مختلفة، ومن مواضع مختلفة من القرآن الكريم أيضا، ولا رابط دلاليا يربط بينها، فكل آية تحمل موضوعها الخاص، مما يجعل من الصعوبة بمكان التصديق أن هذه الآيات جرى تضمينها لدواع فنية وظيفية، بقدر ما يكون الأمر عائدا إلى التعسف والتكلّف في استعراض المحفوظ، فرموز دينية مثل سورة يس، وأصل الإنسان، والتواصي بالصبر، وعدم الإكراه في الدين، ونصيحة هارون، وثروة قارون، من الصعب التصديق بأن حضورها متتالية في سبعة أبيات غزلية ستمليه ضرورات فنية وجمالية، لأن الشعر يكون قد فقد أحد أهم شروط الأدبية وهو نظامه أو نسقه (Système).

فالقصيدة أو المقطوعة كما في هذه الحال تحتاج إلى رابط عضوي يجعلها كلاً متكاملا، وهو ما سماه الغذامي الجملة الشعرية، ويقصد بها الوحدة الشعرية المتكاملة بنائيا ودلاليا تكاملا عضويا يشكّل نسقا حيا

وذاتيا[1]، وهذا ما نفتقده في هذه المقطوعة إذ لا نحس بوجود وحدة دلالية بين الأبيات السبعة، فأقل ما تفرضه الجملة الشعرية هو وجود حقل دلالي تلتف مكوناته حول عنوان واحد، وهو هنا الحب، الذي يفترض معجما خاصا به بعيدا عن تلك المفردات المستلهمة من القرآن الكريم غير أنها لم تقدم الإضافة الفنية المرجوة بسبب غرابتها عن السياق الذي وضعت فيه، مما جعلنا نحس بأنها نشاز، على اعتبار أن عناصر الخطاب عادة يدعو بعضها بعضا، لتشكّل في النهاية وحدة متلاحمة.

فالتوظيف الفج للنص القرآني حينما يفقد مبرراته الفنية والجمالية سيكون عبئا على الخطاب الشعري، لأنه ربما حوّله إلى خطاب حجاجي تبريري، يقدّم رؤى أكثر مما يقدّم فنا، مما يسقطه في الرتابة والتقريرية، يقول جابر عصفور: "وعندئذ تنقلب صور الشاعر على صفاتها التعبيرية أو الوجدانية أو الذاتية، وتنحو إلى أن تكون صورا حجاجية، وظيفتها شرح الأفكار وتوضيحها، أو تحسين هذه الأفكار وتقبيح نقائضها، مستخدمة في ذلك أساليب الشرح ووسائل التمثيل التي تهدف إلى الإقناع"[2]، كما فعل **المنداسي** في هجائه المفتي ابن زاغو[3]:

فَقُلْ لابْنِ زَاغُو لِلْضَّلالِ أَيِمَّةٌ  تَدَبَّرْ لَعَاكَ اللهُ مَا قَالَ مَوْلانَا:
"وَلا تَرْكَنُوا" وَالرَّكْنُ مِنْكَ سَجِيَّةٌ  كَأَنَّكَ لَمْ تَسْمَعْ مِنَ اللهِ قُرْآنَا

---

1 د.عبد الله الغذامي: **القصيدة والنص المضاد** ص30.

2 د.جابر عصفور: **عندما يفقد الشاعر أدواته**، مجلة العربي العدد 512، ص78.

3 سعيد المنداسي: **الديوان**، تحقيق رابح بونار ص88.

ففي البيت اتكاء مباشر على النص القرآني، تبريرا لموقف الخصومة من هذا المفتي الذي تحوّل إلى بوق للسلطة العثمانية، بانحيازه التام لها وموافقتها في جميع قراراتها (الظالمة)، مما استدعى في ذهن الشاعر قوله تعالى: ﴿وَلا تَرْكَنُوا إِلَى الَّذِينَ ظَلَمُوا فَتَمَسَّكُمْ النَّارُ وَمَا لَكُمْ مِنْ دُونِ اللهِ مِنْ أَوْلِيَاءَ ثُمَّ لا تُنصَرُونَ﴾ [1]، فجرى اختزال الآية والاقتصار على أولّها باعتباره كافيا للدلالة على ما بعده، غير أن هذا التوظيف لم يجر صهره داخل الخطاب، بما يجعله في تناسق تام مع بقية العناصر، وإنما كان كعنصر خارجي مقحم، نحس بغرابته عن باقي مكونات النص، خصوصا وأن عجز البيت كان بمثابة الحاشية التي يؤتى بها للتوضيح والتعليل ( □□ □□□□ □□ □□ ) إدراكا من الشاعر نفسه بحاجة هذا الصنيع إلى تعليل وتفسير، وهنا أيضا إخفاق آخر، لأن الشعر تحوّل إلى نظم، وتراجعت الوظيفة الشعرية (Poétique) في مقابل الوظيفة الإحالية (Référentielle).

لأن الوظيفة الشعرية لا يمكن أن تتقدّم من وجهة نظر جاكبسون (R.Jakobson) في ظل هيمنة العقلانية على الخطاب الشعري، وانحسار جانب الإيحاء، مما يُسقط النص في المعيارية والمنطقية اللتين تجافيان روح الشعر وحقيقته، القائمة على العدول والانتهاك.

### 2- مستوى الخفاء:

وهو مستوى تتقلّص فيه المسافة بين الخطابين المرجعي والإبداعي مما يجعل أمر التمييز بينهما صعبا، نتيجة لعملية التحوّل والصهر التي تقرّبهما من بعضهما، فيتحوّلان إلى خطاب واحد، وعادة ما يكون مستوى الشعرية

---

1 سورة هود الآية: 13.

طاغيا بسبب عدم القبض على حدود كل خطاب الذي يتماهى في الآخر، لذلك يكون من الواجب وجود قارئ قادر على فهم الخطاب الأدبي فهما كلّيا بعيدا عن التجزيئية، وفي نفس الوقت مدرك لمرجعية الخطاب، وقادر على فهمه ووظيفته داخل المنظومة الشعرية، "فالمهارة في اكتشاف الصدام بين سياقين أو بنيتين إحداهما غائبة والأخرى حاضرة في تجلّيها ضمن شبكة جديدة من العلاقات هي فهم متقدّم لطبيعة ما تنطوي عليه النصوص الإبداعية من نصوص سابقة"[1].

ولقد أدرك طائفة من شعراء الجزائر ومبدعيها القدامى أهمية الاستفادة من القرآن بوصفه مرجعا مهما للكتابة الفنية، فراحوا ينهلون منه، ويستمدون أفكارا ومضامين وصورا، ولكن بشكل بعيد عن الاستشهاد المباشر الذين يحوّل الخطاب الأدبي إلى فضاء من الاقتباسات، فراحوا يستخدمون تقنيات تمويهية تمحو آثار الاقتباس المباشر، "وهو ما يتم إنتاجه بفعل مجموعة من القوانين التحويلية التي عبّر عنها نقادنا القدامى بمصطلحات مثل: النقل، القلب، الزيادة، تغيير المنهاج والترتيب، والتعريض والاحتجاج..."[2]، فعبر هذه الآليات يتمّ دمج المرجع الديني ليتلاحم مع الخطاب الشعري، وهو ما أطلقت عنه السيميائيات المعاصرة اسم التحويل (Transformation)، إذ "يتم الانتقال من العمق إلى السطح عبر التحويل الذي يقوم على تقنيات اللغة، وأبعاد الصورة، وتوضيحات البلاغيين"[3].

---

1 د.مصطفى السعدني: **التناص الشعري- قراءة أخرى لقضية السرقات** ص96.

2 **المرجع السابق** ص96.

3 د.رابح بوحوش: **اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري** ص259.

فالخطاب المرجعي يمرّ عبر مراحل تحويلية على مستوى البنية العميقة، ليتموضع في النهاية على مستوى البنية السطحية بعد أن يكون قد أخفى الكثير من معالمه التي تحوّله إلى نتاج أدبي جديد، "فالناتج النصي يكون حصيلة سلسلة من التحوّلات النصيّة السابقة التي تنصهر وتتمازج فيما بينها، التي يظن المبدع أنه صاحبها لكنها تتسلّل إليه بطرق لا شعورية، فهي عملية كيميائية تتم في الذهن المؤلّف"[1]، ولا يقف القارئ في نهاية المطاف إلا على آثارها.

فالتعامل مع النصوص المرجعية يتطلب إخفاءها وتذويبها في الخطاب الشعري الماثل، يقول القزويني: "وكلّما كان أشدّ خفاءً كان أقرب إلى القبول"[2]، ومصداق هذا ما نجده في قصيدة **الحوضي**[3] التي يمدح فيها شيخه محمد السنوسي[4]. ومن أبياتها[5]:

مَـــا لِلْمَنَـــازِلِ أَظْلَمَـــتْ أَرْجَاؤُهَـــا وَالأَرْضُ رُجَّـتْ حِـيْنَ خَـابَ رَجَاؤُهَـا
هَـــذَا الـــذِيْ وَرِثَ النَّبِـــيَّ فَأَصْـــبَحَتْ عِلَـــلُ الـــضَّلالِ بِـــهِ اسْـــتُفِيْدَ دَوَاؤُهَـــا

---

1 د.أحمد يوسف: **القراءة النسقية ومقولاتها النقدية** ص125.

2 القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة** ص312.

3 **الحوضي**: أبو عبد الله محمد بن عبد الرحمن الحوضي التلمساني، من كبار فقهاء المالكية، ولد ونشأ بتلمسان، وهو شاعر الدولة الزيانية على عهد السلطان أبي عبد الله الزياني، من آثاره نظم في العقائد، توفي سنة 910هـ، وقد أثبت له مترجموه العديد من أشعاره. ينظر **تعريف الخلف** (2/ 238)، **تاريخ الأدب الجزائري** ص331.

4 **السنوسي**: أبو عبد الله محمد بن يوسف السنوسي التلمساني، ولد بعد 830هـ، وتوفي بتلمسان عام 895، له العديد من المؤلفات أشهرها **"أم البراهين"** في العقائد. ينظر **كفاية المحتاج** (الترجمة رقم 610)، **والبستان** ص237.

5 أبو القاسم الحفناوي: **تعريف الخلف** (2/ 238)، ومحمد الطمّار: **تاريخ الأدب الجزائري** ص331.

وَدَعَـــا إِلَى التَّوْحِيْـــدِ دَعْـــوَةَ مُخْلِـــصٍ وَإِلَى الـــشَّرِيْعَةِ فَاسْـــتَنَارَ ضِـــيَاؤُهَا

يَـــا أَوْحَـــدَ العُلَـــمَاءِ يَـــا عَلَـــماً بِـــهِ كُـــلُّ العُلُـــوْمِ بَـــدَتْ لَنَـــا أَنْحَاؤُهَـــا

مَـــــنْ لِلْتَّـــــآلِيْفِ التـــــي أَلَّفْتَهَـــــا يُبْـــدِيْ بِهَـــا مَـــا اسْتَـــشْكَلَتْ قُرَّاؤُهَـــا

مَـــنْ لِلْعُلُـــومِ عَـــلَى اخْـــتِلافِ فُنُونِهَـــا يُبْـــدِيْ لَهَـــا نُكَتًـــا يَـــرُوْقُ سَـــنَاؤُهَا

يَـــا رَبِّ قَـــدِّسْ رُوْحَـــهُ وَضَرِيْحَـــهُ وَمِـــنَ الجِنَـــانِ تَحُفُّـــهُ نَعْمَاؤُهَـــا

يعلّق شوقي ضيف على هذه المقطوعة بالقول: "والحوضي يقول إن الديار أظلمت، والأرض كأنما زلزلت زلزالا عظيما بموت السنوسي الذي ورث الهدى عن الرسول الكريم، فكأنما علل الضلال عنده أدواءها جميعا، وعملان عظيمان له: الدعوة إلى عقيدة التوحيد والشريعة وفقهها المضيء"[1]، هذا على مستوى المعنى، أو على مستوى الخطاب الماثل، ولكننا إذا تجاوزنا هذا المستوى من التحليل إلى مستوى أعمق انطلاقا من فكرة ريفاتير (M.Riffaterre) القائلة:"أن الشعر يعبّر دوما عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر، أو أن الشعر يقول شيئا ويعني شيئا آخر"[2]، فإننا سنكتشف أن وراء هذا الخطاب نصا غائبا يتكئ عليه ويوحي به، مما يجعل قراءة شوقي ضيف مفتقرة إلى قراءة أخرى أكثر قدرة وفاعلية على فهم الخطاب الشعري ببنيتيه العميقة والسطحية، وذلك ما لا يمكن أن يتحقق إذا لم ندرك طبيعة هذا الخطاب الرثائي.

إن مرثية الحوضي رسالة تعبّر عن أسى وحب لشخصية الفقيد، وهو هنا عالم له أثره الكبير في الثقافة الإسلامية، فتكفينا معرفة أنه ألّف

---

1 د.شوقي ضيف: **تاريخ الأدب العربي- عصر الدول والإمارات** (10/ 195).

2 سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: **مدخل إلى السيميوطيقا** ص213.

كتبا عديدة في العقيدة أشهرها (أم البراهين) أو العقيدة الصغرى التي لقيت احتفاء كبيرا من الشراح والمحشين والمعلّقين في مختلف أرجاء العالم الإسلامي، لذلك فإن الأبيات جاءت عاكسة لهذا الحب والاحترام لشخصية الفقيد، وفي الآن نفسه جاءت حاملة لجملة من الإيحاءات التي جعلت من هذا المتن الشعري مختلفا عن الكثير من الكتابات الشعرية الجافة التي طبعت القرن العاشر الهجري، بسبب قدرته على تكثيف الدلالات ضمن فضاء نصي محدود، يقول الغذامي: "النص المختلف هو ذلك الذي يؤسس لدلالات إشكالية، تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير، فتحفّز الذهن القرائي وتستثيره ليداخِل النص ويتحاور معه في مصطرع تأملي يكتشف القارئ فيه أن النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية، ومتفتحة من حيث إمكانات الدلالة"[1].

فمن أهمّ نقاط الاختلاف التي تحفل بها هذه المرثية هي تمكّنها من احتواء النص القرآني وتحويله إلى بنية منتجة للإيحائية (Connotation) من دون أن نجد كثيرا أو قليلا من الاقتباسات القرآنية، وهنا تظهر القيمة الفنية للخطاب الشعري، الذي يومئ ولا يصرّح، "وكأن الشاعر ساحر يجب عليه أن يقوم بعمله في خفاء، أو يعدّ الخفاء المقوّم الرئيسي لنجاح عمله، أو بتعبير تراثي (النساج الحاذق)، ذلك النساج الذي يخفي كلّ أسرار الصنعة في خلفية النسيج، ولا يبدو للناظر/المتلقي إلا ما يريد النساج إظهاره له من وجه هذا النسيج"[2].

---

1 عبد الله الغذامي: **المشاكلة والاختلاف** ص6

2 أحمد سليم غانم: **تداول المعاني بين الشعراء** ص134.

فإذا انطلقنا من هذه المقاربة التي تعتبر الشعر سحرا أو صنعة نساج حاذق، وحاولنا أن نفهم آلياتها في مرثية الحوضي سنجد أنها خطاب تهويلي متشائم جدا، تساندنا في ذلك بنية اللغة الشعرية التي ليست بالضرورة متوافقة مع ما يقوله وعي الشاعر وإدراكه، كما يقول دوسوسير ( De Saussure): "ليس المتكلّم هو الذي يضفي المعنى مباشرة على أقواله، بل المنظومة اللغوية ككل"[1]، هذه التي تقوم في نسقها الأساسي على بنية إيقاعية، تتناص مع سورة الزلزلة، ونصّها بعد بسم الله الرحمن الرحيم:

﴿إِذَا زُلْزِلَتْ الأَرْضُ زِلْزَالَهَا (1) وَأَخْرَجَتْ الأَرْضُ أَثْقَالَهَا (2) وَقَالَ الإِنسَانُ مَا لَهَا (3) يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا (4) بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا (5) يَوْمَئِذٍ يَصْدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتاً لِيُرَوْا أَعْمَالَهُمْ (6) فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْراً يَرَه (7) وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرّاً يَرَه (8)﴾.

فعنوان هذه السورة هو نهاية العالَم، وعنوان مرثية الحوضي نهاية عالِم، وكأن القصيدة تحاكي المقولة المعروفة (في موت العالِم موت العالَم)، والرابط الأساسي بين السورة القرآنية والرسالة الشعرية يتأتى عبر قرينتين؛ مقولة الموت ونظام القافية، فالموت يمثّل التيمة المهيمنة في النص القرآني والخطاب الإبداعي على حدّ سواء، إلا أنه في السورة القرآنية موت شامل يعم البشرية كلّها، بعد أن تزلزل الأرض، ليبعث الخلق من جديد في جو رهيب مهيب، غير أن الموت في المتن الشعري هو موت فردي لَحِقَ شخصية من آحاد الناس، لكنّه لأهميته ودوره الديني والثقافي أشعر فقدانه بنهايةٍ عامةٍ، وانتكاسة شاملة للإنسانية جمعاء، وهذه رؤية متطورة

---

1 آن جيفرسون- ديفيد روبي: ***النظرية الأدبية الحديثة***، ترجمة سمير مسعود ص163.

للعلم والعلماء، إذ تشدّد على أهمية العنصر البشري حينما يمتلك أدوات المعرفة، خصوصا في قامة محمد السنوسي الذي بلغت علومه الآفاق، فيكفي أن نعرف أن كتبه وبخاصة منها (أم البراهين) ما تزال تدرّس إلى اليوم في أكبر المعاهد والمدارس الإسلامية، وفي هذا تأكيد على أن مصابه مصاب أمة، ورحيله ثلمة في جدارها من الصعب جدّا سدّه.

أما القرينة الثانية التي تربط بين سورة الزلزلة ومرثية الحوضي فهي القافية والإيقاع المستلهمين من السورة القرآنية، فمن له معرفة ولو بسيطة بالقرآن الكريم يقرّ حتما بتواجد سورة الزلزلة على مستوى الإيقاع، وبالتأكيد فإن هذا التواجد له دلالاته ووظائفه، إذ لا يمكن أن يكون الإيقاع ظاهرة صوتية لا تمتّ بصلة للمعنى، كما يؤكّد ذلك رينيه ويليك (René Wellek) "من الصعب إنكار أن الشعر حين يحكم نظامه يشترك بوشائج النسب مع الصوت والمعنى في اللغة"[1]، فالنظام الصوتي يواكب المستوى السيميولوجي ويتحرّك ضمنه.

ولذلك فإننا سنكتشف أن إيقاع القصيدة كان بمثابة الموسيقى التي تصاحب العمل الفني، من خلال جوّها الكئيب الذي يشبه نغمات ناي حزينة، وكأن الأبيات تريد أن تقول بأن القيامة قد قامت، خصوصا وأننا أمام (منازل أظلمت)، و(أرض رُجّتْ)، وهي مشاهد تثير الرعب في النفوس مستلهَمة من صور البعث العظيم، فالقصيدة يمكن أن نتصورها استعارة مكنية كبرى، ذكر فيها الشبيه، وأومئ للمشبه به عن بُعد بإيقاع سورة الزلزلة. فالخطاب الشعري تتجمع مكوناته حول تيمة الرثاء والموت، لكن الإيقاع الحزين بروي شجي (الهاء المفتوحة) يعدّ قرينة (Indice) تستدعي

---

*1 رينيه ويليك- أوستين وارين: **نظرية الأدب** ترجمة د.محي الدين صبحي ص180 .*

مشبّها به، أو نصا غائبا يتمثّل في مشاهد القيامة المنصوص عليها في السورة القرآنية. فالقافية وهي هنا قرينة دالة تعدّ علامة كثيفة المعنى، لقدرتها على استدعاء نص آخر مواز للنص الشعري، وملازم له، لدرجة أنه أصبح أحد مكوّناته، يقول صلاح فضل: "الاستعارة تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيح من صياغة مركّزة لعناصر الدلالة المتعلّقة بالمعنى العادي لكلّمة معيّنة، وتحقق تلاؤمه مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق، والاختيار الذي يتم بين عناصر هذه الدلالة يجعل الاستعارة وسيلة لتخفف القول من بعض العناصر غير الضرورية"[1]، لأن الشعر في هذه الحال تخفف من الكتابة المعيارية (Normative)، واتّسم بالعدول والانتهاك لقواعد المنطق التي تفرض عليه تحديد مسار الفكرة والتركيز على مختلف أركان المشابهة بقدر متساوٍ، وهو ما يخالف روح الشعر وقوانين الكتابة الفنية.

1 د.صلاح فضل: **علم الأسلوب** ص343-344.

## 2.الشخصية النبوية:

تعتبر شخصية الرسول ﷺ الشخصية المركزية والمحورية في حياة المسلمين، فلا يصح إيمان أحدهم ما لم يصدّق بنبوته، ولا يكتمل تصديقه ما لم يعترف بأفضليته على سائر الناس، ولذلك فإنّ شخصية المصطفى ﷺ حظيت بما لم تحظ به شخصية أخرى من الاحترام والتوقير والتبجيل والتعظيم، في حياته وبعد مماته امتثالا لتعاليم القرآن الكريم . وقد امتدحه الشعراء منذ البعثة المحمّدية، غير أنّ "ما مُدِح به الرسول ﷺ في حياته إنما كان استمرارا للمديح في العصر الجاهلي" باعتماد نفس الصور والأخيلة تماما كما كان يمدح الشعراءُ سادات القبائل وأشرافها. لتتحوّل شخصية الرسول وسيرته العطرة في العصور اللاحقة إلى منهل عظيم للشعراء، يمدحونه ويتغنون بمحبته ومناقبه ومعجزاته، ويستذكرون سيرته

---

[1] كقوله تعالى: ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ شَاهِداً وَمُبَشِّراً وَنَذِيراً لِتُؤْمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَتُعَزِّرُوهُ وَتُوَقِّرُوهُ وَتُسَبِّحُوهُ بُكْرَةً وَأَصِيلاً﴾. سورة الفتح الآيتان 8-9.

[2] د.عبد السلام شقور: **الشعر المغربي في العصر المريني- قضاياه وظواهره** ص58.

وشمائله، ويتوسلون به إلى بارئهم، لينشأ تبعا لذلك غرض شعري مستقل هو المديح النبوي.

لقد انتشر شعر المديح النبوي في بلاد المغرب وفي المغرب الأوسط على وجه التحديد، انسجاما مع الفطرة السليمة الدافعة نحو شخصية الرسول الأمين، واستجابة لحالة انجذاب عاطفي إليه باعتباره الذات الكاملة المتسمة بكل المثل، خصوصا أن أهل المغرب يعوّضون البعد الجغرافي عن أرض الرسالات بهذا الفن الجديد، كما "أنّ الوضع العام للمسلمين ولّد لديهم شعوراً بالخيبة والأسى. فانصرفوا يبحثون عن البديل في حياة الرسول ﷺ وفي هديه.. بطرائق فنية خاصة، تمثّلت في فنون الشعر النبوي، وعامةُ النبويات تشف عن واقع سياسي واجتماعي قاتم، ومن ثمّ فقد تجسم لناظميها المستقبل في الماضي، فراحوا يستلهمون كمالات الرسول ﷺ" [1].

وتأتي الشقراطيسية بوصفها أقدم قصيدة نبوية اعتنى بها أدباء الجزائر بشرحها ومعارضتها وتخميسها.. وهي الثانية في الأهمية بعد البردة، لتمثل أوّليات الشعر النبوي في الجزائر. ومن أبياتها[3]:

ضَـاءَتْ بِمَوْلِـدِهِ الآفَـاقُ وَاتَّـصَلَتْ ... بُـشْرَى الهَوَاتِـفِ فِيْ الإِشْرَاقِ وَالطَّفَـلِ[4]

وَ(صَرْحُ كِسْرَى) تَـدَاعَى مِـنْ قَوَاعِـدِهِ ... وَانْقَـضَّ مُنْكَـسِرَ الأَرْجَـاءِ ذَا مَيَـلِ

وَ(نَـارُ فَـارِسَ) لمْ تُوقَـدْ وَمَـا خَمَـدَتْ ... مُـذْ أَلْـفِ عَـامٍ وَنَهْـرُ القَـوْمِ لمْ يَـسِلِ

---

[1] *المرجع السابق ص61*

[2] ***الشقراطيسية**: قصيدة في المديح النبوي من 133 بيتا نظمها الشاعر أبو محمد عبد الله بن أبي يحيى بن علي الشقراطيسي التوزري، نسبة إلى شقراطس (قرب مدينة قفصة التونسية) المتوفى سنة 466هـ. تنظر **نحلة اللبيب** ص124 .*

[3] *ابن عمار: **نحلة اللبيب** ص118 .*

[4] ***الطَّفَلُ**: الظُّلمة.*

وَ(مَنْطِـقُ الـذِّيْبِ) بالتَّـصْدِيْقِ مُعْجِـزَةٌ  مَعَ (الذِّرَاعِ) وَنُطْقُ (العِـيْرِ) وَ(الجَمَـلِ)

فقد تركت قصيدة الشقراطيسي بصمتها على جميع النبويات التي كتبت بعدها في الشعر الجزائري، كما اعتبرها الأديب ابن عمار: "من أجلّ القصائد التي مُدح بها النبي ﷺ، وحِيكَ في جَنَابه العالي بردُها المعلّم، وقد لهج الناس بذكرها حديثا وقديما، واتخذوا من براعة نظمها ساقيًا ونديما، واعتنوا بها اعتناء تاما"[1]، فقد استطاع ناظمها أن يجمع فيها بين الوظيفة الوعظية والوظيفة الجمالية، مما يوفر لها حسن القبول لدى العامة، خصوصا "أنها مطوّلة سردية تعتمد المباشرة ومخاطبة الناس بما يفهمون، وبما يمكن أن يدغدغ مشاعرهم الدينية"[2] مما سمح بانتشار هذا النوع من الشعر الذي يتخذ من القبس المحمدي مرجعا فنيا يعبّر من خلاله عن تعلقه بشخص الرسول وسيرته ومعجزاته وأخلاقه..

ومن أهمّ الشعراء الجزائريين الذين نهلوا من معين النبوة وكتبوا في هذا الشأن محمد بن العطار[3] القائل[4]:

أَهْـدَتْ لَنَـا طِيْـبَ الـرَّوَائِحِ يَثْـرِبُ  فهُبُوبُهـا عِنْـدَ التَنَـسِّمِ يُطْـرِبُ
رَقَّـتْ فَـرَقَّ مِـنَ الـصَّبَابَةِ وَالأَسَـى  قَلْـبٌ بِنِـيْرانِ البِعَـادِ يُعَـذَّبُ
شَـوْقًا إلى أسْـنى نَبِـيٍّ حُبُّـهُ  يَحْلُـو عَـلَى مَـرِّ الزَّمَـانِ ويَعْـذُبُ

---

[1] *المصدر السابق ص124 .*

[2] *د.عبد الله حمادي: دراسات في الأدب المغربي القديم ص246*

[3] *ابن العطار: هو أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن محمد بن أبي بكر بن يوسف العطار، أديب وقاض، مجهول الميلاد والوفاة، وهو من أعلام مدينة الجزائر، تولى قضاءها سنة 707هـ. ينظر تعريف الخلف (2/ 409).*

[4] *المقري: نفح الطيب (7/ 488).*

فُزْنَـــا بِـــهِ بَـــيْنَ الأَنَـــامِ بِدِيْمَـــةٍ[1] أَبَـــدًا عَلَيْنَـــا بِالأَمَـــانِيْ تُـــسْكَبُ

حَـــازَ الـــسِّيَادَةَ وَالكَـــمَالَ مُحَمَّـــدٌ فَإِلَيْـــهِ أَشْـــتَاتُ المحَامِـــدِ تُنْـــسَبُ

ومنهم عبد الله البسكري[2] الذي يقول في الحنين إلى أرض طِيبَةَ دار الرسول ومثواه[3]:

دَارُ الحَبِيْـــبِ أَحَـــقُّ أَنْ تَهْواهـــا وَتَحِـــنَّ مِـــنْ طَـــرَبٍ إِلَى ذِكْرَاهَـــا

وَعَـــلَى الجُفُـــونِ مَتَـــى هَمَمْـــتَ بِـــزَوْرَةٍ يـــا ابْـــنَ الكِـــرَامِ عَلَيْـــكَ أَنْ تَغْـــشَاهَا

فَلَأَنْـــتَ أَنْـــتَ إذا حَلَلْـــتَ بِطِيْبَـــةٍ وظَلِلْـــتَ تَرْتَـــعُ فِي ظِـــلالِ رُباهَـــا

لا تَحْـــسِبِ المِـــسْكَ الـــذّكِيَ كَتُرْبِهَـــا هَيْهَـــاتَ أَيْـــنَ المِـــسْكُ مِـــنْ رُبَاهَـــا

طَابَـــتْ فَـــإِنْ تَبْـــغِ التَطَيُّـــبَ يَـــا فَتَـــى فَـــأَدِمْ عَـــلَى الـــسَّاعَاتِ لَـــثْمَ ثَرَاهَـــا

ولقد أصبحت مناسبة المولد النبوي في الجزائر فرصة مواتية للشعراء كي يعبّروا عن عميق ارتباطهم بشخصية الرسول ﷺ، كما يؤكد ذلك ابن عمار إذ يقول: "وقد جرت عادة أهل بلادنا الجزائر.. أنه إذا دخل شهر ربيع الأوّل، انبرى من أدبائها وشعرائها من إليه الإشارة وعليه المعوّل، إلى نظم المديحيات والموشحات النبويات ويلحنونها.."[4] ولم يعد الشعر النبوي محصورا في الأندية الثقافية والدينية، وإنّما تبنّته السلطة السياسية، خصوصا لدى الحفصيين في تونس حيث اشتهر شاعرهم الأول ابن الخلوف القسنطيني بهذا اللون الشعري، وكذلك لدى الزيانيين في تلمسان، حيث

---

[1] **ديمة:** سحابة.

[2] **البسكري:** أبو محمد عبد الله بن عمر بن موسى البسكري، من فقهاء مدينة بسكرة وأدبائها، كان حيا سنة 765هـ. ينظر **معجم أعلام الجزائر** ص42

[3] ابن عمار: **نحلة اللبيب** ص9.

[4] **المصدر السابق** ص15.

أصبحت تقام الاحتفالات الرسمية والمهرجانات الضخمة ويتبارى الشعراء في هذه الليلة المشهودة، ولم يعد الشاعر يكتفي بمدح الرسول والتغني بأوصافه وأخلاقه، وإنّما أصبح مجبرا - تبعا للتقليد الجديد- بتخصيص جانب من المديح لراعي المهرجان وهو الأمير أو السلطان.

وعموما فإنّ شخصية الرسول تمثّل البؤرة (Focus) التي تتوزّع حولها سائر مكونات الخطاب، فهي التيمة الأصيلة وسائر التيمات تابعة لها وفروع عنها، كالحنين إلى طيبة، والرحلة، والطلل، والاستغاثة، والتغني بالمعجزات... فالخطاب النبوي لا يستند إلى شخصية الرسول من الوجهة التأريخية التوثيقية، وإلا اعتبرنا نصوصه منظومات وأراجيز، ولكنّه خطاب يعود إلى الشخصية النبوية متطلّعا إلى كمالها، كما تراه روحه، متشوّفا إلى مثُلها التي غابت عن واقع الشاعر ومحيطه، فالقصيدة النبوية تختزن الكثير من الطاقات الشعرية، بتخطيها لحواجز الزمان والمكان إلى عالم يعطر بالأمجاد والانتصارات.

وإنّ ثراء شخصية الرسول انعكس على نظام القصيدة وهيكلها، فصارت القصيدة النبوية متميّزة في شكلها وبنيتها العامة، من جهة المقدمة والغرض والخاتمة. ويظهر ذلك بوضوح في النصوص التي وصلتنا بتمامها. وللتدليل على هذا الطرح سنقف عند ثلة ممن كتبوا في المديحيات والمولديات من مختلف العصور.

**أولا: المقدمة**

تعتبر المقدمة أو المطلع أول ما يواجه المتلقي من الخطاب ككل، لذلك فإنّه يحظى بأهمية كبرى لاستمرار التواصل بين النص وقارئه،

وبالتالي يسمح بتمرير الرسالة بسهولة ويسر، وقد تنبه النقد القديم إلى أهمية المقدمة فقال ابن رشيق: "الشعر قُفْل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوِّد ابتداءَ شعرِه؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة، وليجعله حلواً سهلاً، وفخماً جزلا"[1]، وقد سعى الشعراء جهدهم في توظيف المطالع التي تناسب مقام النبوة، وتكون لها القدرة على تحقيق الوظيفتين الجمالية والذرائعية لتتمكن الرسالة من مباغتة القارئ وإغوائه بالتفاعل مع النص.

فالشاعر سعيد المنداسي استهل نبويته بمقدمة غزلية تعشّق فيها بحبيبته، معبّرا عن تذمره من عذّاله الذين عاتبوه على تذلله وكلفه بها بقوله[2]:

دعني عذولي فإنّ القلبَ مسْطورُ ... لِما عليَّ مِنَ الهجرانِ مسطورُ[3]

مَا لي أَرَى العَيْنَ لا تَهْمِي مَدَامِعُها ... والوَصْفُ في عِصْمَةِ التَّسْوِيْفِ مَحْجُورُ

إذا وصلتُ فما حظّي بِمُنْتَقَصٍ ... وإنْ مُنِعْتُ فأَمْرُ اللهِ مَقْدُورُ

فما الحياةُ وحَبْلُ المَرْءِ مُنْفَصِمٌ ... وما النجاةُ وقَلْبُ المَرْءِ مَكْسُورُ

أنا القتيلُ بِلا ذَنْبٍ ولا حَرَجٍ ... على المليح فإنّ الذنبَ مغفورُ

ليبقى على هذا النسق الغزلي بكلّ ما فيه من وصف لألم الصدود ولوعة البعاد، وتعبير عن تمني الوصال معها من جديد، مع التحسّر على مرابع الحبيبة والوقوف على أطلالها الدارسة، لينهي مقدمته بعد أن شغلت

---

[1] ابن رشيق: **العمدة** (1/ 218).

[2] المنداسي: **الديوان** ص67.

[3] مسطور الأولى مخمور، والثانية مكتوب ومقدّر.

اثنين وعشرين بيتا من مجموع أبيات القصيدة البالغة خمسة وخمسين بيتا. بالقول:

بِعْتُ الحَيَاةَ بِعِـزِّ الوَصْـلِ فَاكْتَحَلَـتْ عَيْنِيْ وَقَلْبِـيْ بِنَقْـدِ الوَصْـلِ مَـسْرُورُ
نَـارُ الـصَّبَابَةِ قَبْـلَ الحَـشْرِ أَوْرَدَهـا قَلْبِـيْ لِيَـشْفَعَ لِيْ فِي المَوْقِـفِ النُّـورُ

فالشاعر تخلّص بطريقة فنية إلى غرضه، عندما اعتبر ما اعترضه من ألم ما هو إلاّ ضريبة في سبيل شفاعة النور المحمدي.

وقد سلك الشاعر **محمد الثغري**[1] المسلك نفسه في اتخاذ المقدمة الغزلية مطية لغرض المديح النبوي، لكنه أقل حديثا عن الحبيبة، وأكثر إسهابا في وصف المرابع والديار كما يظهر في قصيدته المولدية التالية[2]:

ذُكِـرَ «الحِمَـى» فَتَـضَاعَفَتْ أَشْـجانُهُ شَـــوقاً وَضَـــاقَ بِـــسِرِّهِ كِتْمانُـــهُ
دَنِـــفٌ تَـــذكَّرَ مِـــنْ عُهـــودِ وِدَادِهِ مَـــا لَمْ يَكُـــنْ مِـــنْ شَـــأْنِهِ نِـــسْيانُهُ
وَيَـــشُوقُهُ مَـــرُّ النَّـــسِيْمِ إِذَا سَرَى مِـــنْ نَحْـــوِ «طِيْبَـــةَ» طيِّبـــاً أَرْدَانُـــهُ
أَتُـرَى أَرَى «وَادِيْ العَقِيْـقِ» و«رَامَـةً» وَيَلُـوحُ لِيْ زَنْـدُ «الحِجَـازِ» وَ«بَانُـهُ»؟
وَأُعَـايِنُ «الحَـرَمَ الـشَّرِيْفَ» وَتَـنْجَلِيْ عَـنْ قَلْـبِ صَـبٍّ مُـدْنِفٍ أَشْـجَانُهُ

فالمطلع عند الثغري فيه الكثير من التحفّظ في ذكر الحبيبة والشوق إليها، واستبدل بذلك الشوقَ والحنينَ إلى ديار الحجاز، موهما

---

[1] ***الثغري:*** *هو أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي التلمساني، المعروف بالثغري، من أشهر شعراء تلمسان وبلغائها المقدمين لدى السلاطين والملوك، لا يذكر المؤرخون تاريخ ميلاده أو وفاته، لكنه عاش في أواخر القرن الثامن الهجري، لازم السلطان أبا حمو الزياني الثاني، وكان يشاركه احتفالات المولد النبوي بأشعار ينظمها للمناسبة. ينظر* ***البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان*** *ص 222، تاريخ الجزائر العام (2/ 215).*

[2] *ابن عمار:* ***نحلة اللبيب*** *ص132.*

القارئ أنّ حبيبته هناك، وأنه يسعى للوصول إليها واللحاق بها، وهذا اللون من النسيب المتحفظ أنسب للمديح، خصوصا عندما يكون الممدوح سيد الخلق ﷺ، كما نصّ على ذلك ابن حجة الحموي: "أنّ الغزل الذي يصدّر به المديح النبوي يتعيّن على الناظم أن يحتشم ويتأدب فيه ويتضاءل، ويتشبب بذكر سلع ورامة وسفح العقيق والعذيب والغوير ولعلع وأكناف حاجر"[1]، لأنّ هاته ليست أماكن خرساء، ولكنها نصوص ناطقة وسجلات حافلة، كما يقول فوكو: "هناك أشياء أخرى في العالم تتكلّم دون أن تكون لغة، فقد تكون الطبيعة والبحر وحفيف الأشجار.."[2]، وبالتالي فإنّ حنين الشاعر إلى تلكم الأماكن هو حنين إلى رمزيتها ودلالتها الدينية لا إلى وجودها الفيزيقي.

وقد يخرج بعض الشعراء على مألوف العادة في المطالع، بترك الوقوف على الأطلال والنسيب، وحتى الحنين إلى الديار الحجازية، فابن الخلوف[3] مثلا يستهل قصيدته المولدية بالتعبير عن سعادة الكون، وسرور الطبيعة،

---

[1] ابن حجة الحموي: **خزانة الأدب** ص11. وسلع ورامة وباقي ما ذكر هي أسماء أماكن بأرض الحجاز.

[2] ميشال فوكو: **جنيالوجيا المعرفة** ص44.

[3] **الخلوف القسنطيني**: أحمد بن أبي القاسم بن عبد الرحمن بن محمد شهاب الدين، أبو العباس، الخلوف، شاعر وأديب وناثر، ولد بقسنطينة سنة 829هـ، أقام بالحجاز، ثمّ بيت المقدس، ثمّ انتقل إلى القاهرة فالمغرب حيث عمل كاتبا لدى المولى مسعود بن عثمان حفيد أبي فارس الحفصي، اجتمع في القاهرة بالإمام السخاوي، وكانت وفاته بتونس سنة 899هـ، له **"ديوان شعر"** و**"تحرير الميزان لتصحيح الأوزان"** في العروض، و**"مواهب البديع"** ميمية في علم البديع، وغيرها. ينظر **تاريخ الجزائر العام** (2/68)، **معجم أعلام الجزائر** ص134، **تاريخ الأدب العربي – عصر الدول والإمارات** (10/142)، والميمية حققتها الباحثة الجزائرية حورية رواق بعنوان **مواهب البديع في علم البديع**، ونالت بها شهادة الماجستير من جامعة قسنطينة سنة 2003.

وتراقص أطيارها، وتبسم رياضها، وانسياب مياهها ابتهاجا بحدث المولد العظيم، فيقول[1]:

غَزَالَـةُ الـصُّبْحِ تَحْكِـيْ نَـرْجِسَ الغَـسَقِ وَصَـارِمُ الـبَرْقِ يَحْكِـيْ وَرْدَةَ الـشَّفَقِ
وَغَـــادَةُ تُجْـــلى في الغَلائِـــلِ إِذْ أَلْقَتْ قِنَاعَ الـدُّجَى عَـنْ وَاضِـحِ الفَلَـقِ
وَعَنْـبَرُ الغَـيْمِ أَذْكَـاهُ الـشُّعَاعُ إِلى أَنْ عَـمَّ نَـشْرُ شَـذَاهُ كُـلَّ مُنْتَـشِقِ
وَالرَّوْضُ يَضْحَكُ عَنْ ثَغْرِ الأَقَـاحِ وَقَـدْ أَبْكَتْـهُ بـالقَطْرِ عَـيْنُ القَـارِضِ الغَـدِقِ
وَالنَّهْـرُ يَنْـسَابُ في مَجْـرَى نِهَايَتِـهِ كَـمَا جَـرَى الـدَّمْعُ مِـنْ أَجْفـانِ مُخْتَلِـقِ
وَالرَّوْضُ يَجلو عَـرُوسَ الزَّهْـرِ في حُلَـلٍ قَـدْ جَمَّـعَ الحُـسْنُ مِنْهـا كُـلَّ مُفْـتَرِقِ
مِـنْ أصـفَرٍ فَـاقِعٍ أَوْ أخْـضَرٍ عَطِـرٍ أَوْ أَبْـيَضٍ نَاصِـعٍ أَوْ أَحْمَـرٍ شَرِقِ

فهذه المقدّمة الباسمة بما تحمله من تباشير السعادة والسرور، تكون قد خرجت على الأسلوب النمطي (Style Typique) الذي شاع السير وفقه في القصائد النبوية، وخلقت لنفسها نمطا قائما على بنية تطلعية تتوق إلى معرفة ما وراء هذه الاحتفالات الطبيعية الكبيرة.

**ثانيا: الغرض**

يعتبر الغرض أهم مكونات الخطاب الشعري، فهو الأساس الذي أنشئت من أجله القصيدة، "وفيه يعمل الشاعر على إبراز قدراته الفنية في المعاني المطروقة، فيصب في قوالبه وأشكاله أجمل ما لديه من مشاعر وأحاسيس وأفكار، هادفا إلى إرضاء غريزة التفوق لديه من جهة، وإلى

[1] ابن الخلوف: **الديوان** ص61.

إرضاء المتلقي باعتباره مرسلا إليه من جهة ثانية"[1]، ولذلك فإلى جانب الموضوع الرئيسي في النبويات وهو المديح النبوي تأتي العديد من الموضوعات الفرعية، في محاولة لإيفاء شخصية الرسول حقّها من الثناء والإطراء، بذكر أكبر قدرٍ من مناقبه ومن سيرته الشريفة، وطلب شفاعته.

يقول المنداسي في مديحيته الرائية راجيا شفاعته ﷺ، ومذكّرا برسالته إلى الناس وفضله على الأنبياء[2]:

طــهَ الأمــينُ الــذي تُرجــى شــفاعتُهُ ... يــومَ التّلاقــي وطــيُّ الخلــقِ منــشورُ
مُحَمَّدُ المصطفى الحِـصْنُ الحـصينُ ومَـنْ ... لــه في ذا الــرِّجْسِ في الأنــامِ تَطهــيرُ
مَــنْ سَــبَقَ الرّسْــلَ عِنْــدَ اللهِ في أَزَلٍ ... فـضْلاً ولِلْخَلْـقِ بَعْـدَ الرُّسْـلِ تـأخيرُ

لينتقل إلى ليلة الميلاد الشريف، وما صاحبها من المعجزات العظيمة[3]:

يــا غُــرّةً ضــحكَ الــسّعدُ لِطلْعَتِهــا ... كــما اسْتَـضاءَتْ بـضوئها التباشـيرُ
فانْقَضَّ إيـوانُ كـسرى عنـدَ مَولِـدِهِ ... وخابَ مِنْ نارِ وسْطِ الفرسِ تـسعيرُ
وجلَّـلَ الأفْـقَ منـه النـورُ في سَـحَرٍ ... كأنّ في الجمْرِ هَدْيُ الـصّبحِ منحـورُ
وفي السّماءِ خيـولُ الـشّهبِ راكـضةٌ ... كأنّهــا في وغــى الجــوِّ الزنــابيرُ
وفي المنازِلِ تحـتَ العـرْشِ إذْ عَلِمَـتْ ... بمَوْلِـدِ المـصطفى الولْـدانُ والحـورُ
تَزَيّنَــتْ وازْدَهَــتْ وســاغَ مَــشْرَبُها ... وطرّبَتْهــا مــن الطّــيرِ الزّمــاجيرُ[4]

---

[1] نجاة المريني: **الشعر المغربي** ص117.

[2] سعيد المنداسي: **الديوان** ص69.

[3] **المصدر السابق** ص70.

[4] **الزماجير**: الأصوات مفردها زَمْجَرٌ. القاموس المحيط (الزمجر)

حولَ الخيامِ الغصونُ اللّدْنُ سَاجِدَةٌ وللْمَلائِـــكِ تَهْلِيْـــلٌ وتَكْبِـــيْرُ
لَـولاهُ مـا خُلِقَـتْ شَـمْسٌ ولا قَمَـرٌ ولا نَهَـــارٌ ولا لَيْـــلٌ ولا نُـــورُ

فالمعجزات التي صاحبت هذه الليلة العظيمة أو التي حصلت بعد ذلك شكّلت حجر الزاوية في الشعر النبوي، لأنّها تعبّر عن العناية الإلهية التي رافقت النبي ﷺ، كما أنّها الدليل الأقوى على ربانية الرسالة المحمّدية، ولذلك فإنّ شعراء النبويات والمولديات لا يملّون من سرد هذه المعجزات وتضمينها في أشعارهم، يقول أبو حمو الزياني[1]:

بمولِـــدِه أشْرَقَ الأُفْـــقُ نُـــوْرَا وأُلْبِـــسَتِ الأرْضُ حُـــسْناً قَـــشِيْبا
وكِـــسْرى تَـــسَاقَطَ إيْوانُـــهُ وكَـادَ مِـنَ الرُّعْـبِ يَلْقـى شُـعُوبا
ونِـــيْرانُ فـــارِسَ قَـــدْ أُخْمِـــدَتْ وإخْمَادُهـــا كـــانَ أمْـــراً عَجِيْبـــا
وجَفّـــتْ مَـــوارِدُ أنْهَـــارِهِمْ وقَـــدْ أُعْقِبَـــتْ بَعْـــدَ ريٍّ نُـــضُوبَا
وحَـــنَّ لَـــهُ الجِـــذْعُ مُسْتَأنِـــسًا وأَبْـــدَى إليْـــهِ الأسَـــى والنَّحِيْبَـــا
وشُـــقَّ لَـــهُ البَـــدْرُ عِنْـــدَ الـــتّمامِ وكَلَّمَـــهُ الـــضَّبْيُ يَـــشْكو الخُطُوبـــا

أمّا ابن الخلوف فقد أشار إلى ليلة المولد وما صاحبها من خوارق باقتضاب شديد[2]:

وفي وِلادَتِـــهِ سِرٌّ بَـــدَا عَجَبَـــا لمْ تَـــسْتَطِعْ حَمْلَـــهُ الـــدّنيا ولمْ تُطِـــقِ
وعنـــدما ولَدَتْـــهُ أمُّـــهُ نَظَـــرَتْ مِـــنَ العَجَائِـــبِ أمْـــراً غَـــيرَ مُخْتَلَـــقِ

---

[1] أبو حمو الزياني: **واسطة السلوك في سياسة الملوك** ص169.

[2] ابن الخلوف: **الديوان** ص62.

لينتقل بعدها مباشرة إلى التوسل والاستغاثة بالجناب المحمدي، حيث تلتقي الذات الناقصة مع الذات الكاملة طلبا للغوث وطمعا في الشفاعة، ليعرض الشاعر حاجاته ضمن دعاء مصحوب بالندم والاعتراف بالتقصير:

يا أَوْسَعَ الرُّسْلِ جَاهاً، يَا كَرِيْمُ أَقِلْ  مِنَ الخَطَايَا التي قَدْ أَلْزَمَتْ عُنُقي
قَدَ اثْقَلَتْنيْ ذُنُوبٌ لَيْسَ يَحْصُرُهَا  سَمْتُ الثَّوابِ، فَلَمْ تُحْصَرْ ولمْ تُطِقِ
وَلَيْسَ لِيْ عَمَلٌ أَرْجُو النَّجَاةَ بِهِ  إِلاّ مَدِيْحَكَ يَا مُنْشِيْ مِنَ العَلَقِ
فَكُنْ شَفِيْعِيْ إِذَا ضَاقَ الحِسَابُ غَدًا  وَأُلْجِمَ النَّاسُ يَوْمَ العَرْضِ بِالعَرَقِ
وَكُنْ مُغِيْثِيْ إِذَا اشْتَدَّ الظَّمَا وَشَكَا  جَفْنِيْ الحَرِيْقُ لِدَمْعٍ جَارَ فِيْ الغَرَقِ

وتشكّل معجزة الإسراء والمعراج إحدى الموضوعات الأثيرة في الشعر النبوي، كما يقول الثغري معتذرا عن قصور شعره أمام مقام رسول الله العالي[1]:

بِعُلُوِّهِ فَوْقَ السَّمَاوَاتِ العُلُى  وَبِقَابَ قَوْسَيْنِ اسْتَبَانَ مَكَانُهُ
مَاذَا عَسَى يُثْنِيْ عَلَيْهِ مَادِحٌ  وَبِمَدْحِهِ نَصًّا أَتِى قُرْآنُهُ

يشير الثغري بذلك إلى قوله تعالى: ﴿**وَإِنَّكَ لَعَلى خُلُقٍ عَظِيمٍ**﴾[2]. فالتغني بأخلاق النبي والإشادة بكريم خصاله هو أهم مكونات القصيدة النبوية، اقتداءً بالقرآن الكريم في تنويهه بالشمائل المحمّدية، لذلك لا تكاد تخلو

[1] ابن عمار: **نحلة اللبيب** ص133.

[2] سورة القلم الآية 4.

قصيدة من هذه الموضوعة الفنية، فالشاعر ابن الخلوف يقول مادحا الجناب المحمدي[1]:

والجـوُّ عطَّـرَهُ النَّـسِيْمُ بِعُـرْفِ مَـنْ رَكِـبَ الـبُرَاقَ إلى ارْتِقَـا العَلْيَـاءِ
طَـهَ الـذي أَبْـدَى الهُـدى لَمَّـا مَحَـا لَيْـلَ الـضّلاَلَةِ بِاليَـدِ البَيْـضَاءِ
وهُوَ الذِيْ مَـلأَ القُلُـوبَ بِحُكْمِـهِ المَحْـ ـمُودِ مِـنْ خَـوْفٍ لَـهُ ورَجَـاءِ
وهُـوَ الـذيْ قَـسَمَ النَّـدى بِيَمِيْنِـهِ وشِـمَالِهِ في شِـدَّةٍ ورَخَـاءِ
فَبَـدَا وحُكْـمُ الفَـضْلِ في أَصْـحَابِهِ ومَـضَى وحُكْـمُ الـسَّيْفِ في الأعْـدَاءِ
تَلْقَـاهُ في جُـوْدٍ وبَـأْسٍ رافِـلاً كَمُهَنَّـدٍ في حِـدَّةٍ وصَـفَاءِ
وتَـراهُ مِـنْ بَـيْنِ الأسِـنَّةِ سَـافِراً كالبَـدْرِ بَـيْنَ كَواكِـبِ الجَـوْزَاءِ
في شَـانِهِ وبَنَانِـهِ وجَنَانِـهِ ولِـسانِهِ عَجَـبٌ لِـذِيْ الآرَاءِ

**ثالثا: الخاتمة**

إنّ الاعتناء بآخر القصيدة ينبغي أن لا يقل عن الاعتناء بمطلعها، لأنّ آخر الكلام هو الأكثر رسوخا في ذهن المتلقي، يقول ابن رشيق: "أمّا

[1] ابن الخلوف: **الديوان** ص49.

الانتهاء فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكما، لا يمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه"[1]، لذلك فإنّ شعراء النبويات كثيرا ما يختمون بالصلاة والسلام على النبي ﷺ إجلالا وإكبارا وتعظيما، وطمعا في شفاعته يوم القيامة، فهذا أبو حمو موسى الثاني يختم مولديته ببعث سلامه إلى النبي المصطفى، والصلاة عليه وعلى آله وأصحابه[2]:

سَـــلامٌ كَـــرِيْمٌ مِـــنْ مُحِـــبٍّ مُتَـــيَّمٍ بِحُبِّـــكَ مَـــشْغُوفٌ، بِـــذِكْرِكَ لاهِـــجُ
سَلامٌ مِنَ الْمُشْتَاقِ موسى بْـنِ يوسُـفٍ مُقِـيْمٌ بأقْـصى الغَـرْبِ سُـدَّتْ نَـواهِجُ
على الْمُـصْطَفى والآلِ والـصَّحْبِ كلِّهِـمْ والأنْـصَارِ طُـرًّا أوسُـها والخَـزَارِجُ

وعلى ذات النهج سار ابن الخلوف القسنطيني بختم مديحيته النبوية بالدعاء والصلاة على النبي المختار[3]:

وشَرِّفِ ابْـنَ خَلُـوفٍ بالـشَّهادَةِ كَـيْ يَغْدُو عـلى الْمُرْتَقى قَـدْ جَـازَ كُـلُّ تَقِـي
وارْحَـمْ شُـيُوخي وآبَـائِي وجُـدْ كَرَمًـا لِلْمُـسْلِمِيْنَ بِعَفْـوٍ مِنْـكَ مُنْـدَفِقِ
وصَـلِّ تَـتْرى عَـلَى مَـنْ جَـاءَ مُعْجِـزَةً بِقُـلْ أَعـوذُ بِـرَبِّ النَّـاسِ والفَلَـقِ
وآلِـهِ والـصّحابة والتـابعين لَـهُ ما ناحَ حادي الحِمَى في دَوحَةِ الغَسَقِ

فالشعر النبوي حينما يختم بالصلاة على النبي إنّما يؤكّد ارتباط الشاعر المسلم بنبيه ومدى حبّه له، خصوصا أنّ الصلاة على النبي عبادة

---

[1] ابن رشيق: **العمدة** (1/ 239).

[2] أبو حمو موسى الزياني: **واسطة السلوك في سياسة الملوك** ص182.

[3] ابن الخلوف: **الديوان** ص63.

كسائر العبادات حثّ عليها القرآن الكريم[1]، وبالتالي فإنّ حضورها في النص المديحي هو ضرورة الدينية، قبل أن تكون استجابة لحاجة وجدانية تجاه شخصية المصطفى عليه الصلاة والسلام.

أمّا مدائح **عبد الكريم الفكون**[2] التي وصلتنا فإنها مختتمة بالدعاء وطلب الشفاء من الأسقام التي أنهكت جسمه العليل، فقد كان يرى مدح الرسول كالتميمة التي يتوصل بها إلى العافية والشفاء، فيقول[3]:

**أيـا خَـيْرَ خَلْـقِ اللهِ أَنْهَيْـتُ قِـصّتي إلَيْـكَ فَـإنَّ الجِـسْمَ بالـسُّقْمِ يَـرْزَأُ**
**مُنَـادِيْ الـشِّفَا مِمَّـا بِـهِ الجِـسْمُ مُبْـتَلى تَـشَفَّعْ فَـذو الآلامِ يَنْجـو ويَـبْرَأُ**

ويقول في مديح آخر[4]:

**يُنـادي عَلِيْـلُ الجِـسْمِ غَوْثـاً بِبَـابِكُمْ فَيُـشْفى كـما الأَسْـقَامُ عَـنْ ذَاكَ تُـسْلَبُ**

أما الشعر المولدي الذي يلقى في المهرجانات الرسمية بحضور السلاطين والوزراء والكبراء فإنّ خاتمته تكون بشكر السلطان والثناء

---

[1] وذلك في قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ وَمَلائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيماً﴾. سورة الأحزاب الآية 56.

[2] **الفكون**: عبد الكريم بن محمد بن عبد الكريم بن قاسم بن يحيى الفكون، كان عالم المغرب الأوسط في عصره، ولد في قسنطينة سنة 988هـ، وتوفي سنة 1073 هـ، من كتبه المطبوعة "**منشور الهداية في كشف حال من ادّعى العلم والولاية**". تنظر ترجمته في "**شيخ الإسلام عبد الكريم الفكون داعية السلفية**" لأبي القاسم سعد الله، وفيه أشعار الفكون جمعها المؤلف من عدة مصادر.

[3] العياشي: **الرحلة العياشية** (2/ 516).

[4] **المصدر السابق** (2/ 518).

على جهوده في إحياء ليلة المولد، والدعاء له بالتوفيق والسداد، كما نلاحظ ذلك في ختام مولدية للثغري يخاطب فيها السلطان أبا حمو الزياني[1]:

فـلا زالـت الآمَـالُ وَقْفـاً علـيكُمُ ... لَهَا مِـنْ نَـداكَ المَـوْرِدُ العَـذْبُ صَـافِيَا
ودَامَ لـكَ المُلْـكُ الـذيْ أنْـتَ زَيْنُـهُ ... وأُلْـبِسَ بُـرْداً بالـسَّعادةِ ضـافِيَا
ودُونَكَـهُ سِـلْكاً مِـنَ الـنَّظْمِ رائِقـا ... غَـدَا فائِقًـا فِي نَظْمِهِـنَّ اللآليـا
وما كُنْـتُ أدْري الـشِّعْرَ قِـدْمًا وإنَّـما ... تَعَلَّمْـتُ مِـنْ تِلْـكَ المعـالي المَعَانيـا
فلولا حُلاكُـمْ أو عُلاكُـمْ لَمَـا غَـدَتْ ... تُطَـاوِعُني مَهْـما دَعَـوْتُ القَوافِيـا

ويقول في خاتمة مولدية أخرى[2]:

لا زَالَ في العِـزِّ المَكـينِ مُرَفَّعًـا ... والـنَّجْمُ عَنْـهُ كَلِيْلَـةٌ أجْفَانُـهُ
وإلَيْـكَ يَـا خـيْرَ الملـوكِ قَـصِيْدَةً ... كالـسِّلْكِ فَـصَّلَ دُرَّهُ مُرْجَانُـهُ
مِـنْ نَـاظِمٍ سَـحَرَ البَيَـانَ بَـدَائِعاً ... لَكِـنْ يُقَـصِّرُ عَـنْ حُـلاكَ بَيَانُـهُ
لا زَالَ مَولانـا أبـو حمـو حِمـى ... لِلْمُلْـكِ دَامَ مُؤَيَّـدًا سُـلْطانُهُ

وهذا ما يؤكّد الدور المحوري الذي كانت تقوم به السلطة السياسية في رعاية الشؤون الدينية للناس، إمّا عن إخلاص وصدق نية، وإمّا تزلفا للعامة واستغلالا لعاطفتهم الدينية في سبيل إبقاء هيمنتهم على الناس.

---

[1] ابن عمار: *نحلة اللبيب* ص140.

[2] *المصدر السابق* ص133.

### ثالثا- الأصول الدينية للمعجم الشعري:

تقوم الكتابة الشعرية في جوهرها الأساسي على محورين؛ محور الاختيار (Sélection) ومحور التركيب (Combinaison)، ولا يمكن أن نتصوّر وجود منظومة أدبية من دون تعامدهما، لذا "يمكن القول إن كلّ عمل أدبي هو مجرّد انتقاء من لغة معيّنة"[1]، يجري تركيب وحداتها ضمن آليات خاصة تقوم على خرق قوانين الكتابة المعيارية، وخلق قوانين جديدة للكتابة الفنية، فالمعجم هو المنطلق الأول للاختيار بالنسبة للأديب، لأنه يوفّر المادة الخام للتشكيل الأدبي، "فالمعجم إذن هو لحمة أي نص كان، ويحتل مكانا مركزيا في أي خطاب، ولذلك اهتمّت به الدراسات اللغوية قديما وحديثا وجعلته مركز الدراسات التركيبية"[2]، نظرا لقدرته على توفير كمّ هائل من البنيات الإفرادية الجاهزة لأن تستغني عن دلالاتها وتلبس دلالات جديدة بحسب مقدرة التركيب على الخلق والتوليد.

وتبعا لذلك يغدو الاهتمام بالوجهة المعجمية ضرورة ملحة في الدراسة الأدبية، لأننا حينذاك نتعامل مع اللغة في شكلها الأولي ونعاين تحولاتها الدلالية بين الوضعية والتداولية، من خلال تحديد الكلمات المركزية، وكشف مراكز الثقل في الخطاب الأدبي، الذي تتوزّع المفردات داخله لغايات تواصلية وسيميولوجية، فمع أن الدراسات اللسانية تعتبر العلاقة بين الدوال والمدلولات اعتباطية غير مقصودة، إلا أن "كثيرا من الأنثروبولوجيين والشعريين يخالفونهم الرأي فيرون أن اللفظة الشعرية مقصودة سواء أكانت

---

1 رينيه ويليك- أوستين وارين: ***نظرية الأدب*** ص179.

2 د.محمد مفتاح: ***تحليل الخطاب الشعري*** ص61.

عادية أم اسم علم على إنسان أو مكان"[1]، لأن التعامل مع الخطاب الأدبي من زاوية سيميولوجية يحتّم علينا اعتبار جميع مكوّنات النص علامات رمزية ترجى من ورائها دلالة ما.

وحينما تصبح الكلمات رموزا فإنها تصبح ذات قيمة كبرى لأنها تكون محمّلة بالرؤى والتجارب والأحلام، وتغدو جزءا حيويا من الخطاب الشعري، "فالكلمة في الشعر أكبر قيمة من تلك التي في نصوص اللغة العامة، وليس صعبا أن نلاحظ أنه كلّما كان النص أكثر أناقة وصقلا، كانت الكلمة أكثر قيمة، وكانت دلالتها أرحب وأوسع"[2]، فالبحث عن وظيفة الوحدة المعجمية وثقلها الدلالي يعتبر المنطلق الأساس في القراءة الشعرية، لأن "الكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي بل هالة من المترادفات والمتجانسات، والكلماتُ لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط، بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق، أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها"[3]، فقد يكون الحب هو الحزن، والموت هي الحياة، والنجاة هو الهلاك، وما إلى ذلك من المفردات التي تكتسب دلالاتها تبعا لوظيفتها الشعرية، لأنّ "الكلمات ليس لها معنى، وإنّما لها استعمالات فحسب، أي أنّ معنى الكلمة ليس سوى حصيلة استخداماتها المتعدّدة"[4].

---

1 *المرجع السابق* ص64.

2 يوري لوتمان: ***تحليل النص الشعري***، ترجمة د.محمد فتوح أحمد ص126.

3 رينيه ويليك- أوستين وارين: ***نظرية الأدب*** ص181.

4 د.صلاح فضل: ***نظرية البنائية*** ص106.

إن مقاربة التشكيل المعجمي في الخطاب الأدبي يستدعي الاستفادة من منجزات علم الدلالة البنوي (Sémantique Structurale) من خلال مفهوم الحقل الدلالي (Champ Sémantique)، فلغة الكتابة مهما كان شكلها ومستواها تحمل في طياتها كلمات مفاتيح، تتوزع داخل النص بشكل يبدو اعتباطيا إلا أنها في واقع الأمر خاضعة لقانون الكتابة وشروطها، ووزنُها في النص يمنحها القدرة على إنتاج الدلالة، "وكلّما تردّدت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها كوّنت حقلا أو حقولا دلالية"[1]، فتقوم القراءة عبر تقنية الفرز بحصر المفردات التي بينها ارتباط دلالي، ووضعها تحت إطار عام يسمى الحقل الدلالي، ويمكن من خلال هذه الآلية تحديد هوية النص وانتمائه الفني، يقول لوتمان: "إن معجم أي نص شعري يمثّل - في المقام الأول- عالم ذلك النص، أما الكلمات التي يتكوّن منها فهي التي تملأ فراغ ذلك العالم، ومن العلاقة بين كلا الجانبين تتخلّق بنية الوجود الشعري"[2]، فلموضوع المدح معجمه الخاص، وللفخر معجمه، وللتصوّف معجمه، ولكلّ عصر معجمه المميّز.

وبالعودة إلى الشعر الجزائري القديم نجد أن المعجم الديني يطغى على القصيدة بما يجعله حاضرا في مختلف الأغراض الشعرية، مما يدل على تمكّن الثقافة الإسلامية من الشخصية الجزائرية ووجدانها الجمعي، فالمفردات ذات المرجعية الإسلامية كثيرة التردد على اللسان الجزائري في القديم والحديث، في الرضا والغضب، في الجد والهزل، وللتدليل على هذا الزعم اخترنا نصّا غزليا للشاعر **محمد بن العفيف التلمساني** الملقب بالشاب

---

1 د.محمد مفتاح: *تحليل الخطاب الشعري* ص58.

2 يوري لوتمان: *تحليل النص الشعري*، ترجمة د.محمد فتوح أحمد ص126.

الظريف[1]، وتعمدت أن يكون النص المختار غزليا، لأنه في العرف السائد أبعدُ الأغراض عن الدين والشريعة، ونص القصيدة هو[2]:

أَحْلَى الهَوَى أَنْ يَطُوْلَ الوَجْدُ وَالسَّقَمُ ... وَأَصْدَقُ الحُبِّ مَا جَلَّتْ بِهِ التُّهَمُ

لَيْتَ اللَّيَالِيَ أَحْلامٌ تَعُودُ لَنَا ... فَرَبَّمَا قَدْ شَفَى دَاءَ الهَوَى الحُلُمُ

لا آخَذَ اللهُ جِيْرَانَ النَّقَا بِدَمِيْ ... هُمْ أَسْلَمُونِيْ لِوَجْدٍ مِنْهُ قَدْ سَلِمُوا

وَحَرَّمُوا فِي الهَوَى وَصْلِي وَمَا عَطَفُوا ... وَحَلَّلُوا بِالنَّوَى قَتْلِيْ وَمَا رَحِمُوا

وَفّيتُهُمْ حَقَّ حِفْظِ العَهْدِ مُغْتَبِطًا ... بِهِمْ وَمَا رُعِيَتْ لِي عِنْدَهُمْ ذِمَمُ

يَا غَائِبُونَ وَوَجْدِيْ حَاضِرٌ بِهِمُ ... وَعَاتِبُونَ وَذَنْبِيْ فِي الغَرَامِ هُمُ

لا أَوْحَشَتْ مِنْكُمُ دارٌ بِكُمْ شَرُفَتْ ... ولا خَلا مِنْ مَعَانِيْ حُسْنِكُمْ خِيَمُ

بِنْتُمْ فَلا طَرْفٌ إلاَّ وهو مُضْطَرِبٌ ... شَوْقاً ولا قَلْبٌ إلا وهو مُضْطَرِمُ

فَكُلُّ أَرْضٍ وَطِئْتُمْ تُرْبَهَا فَلَكٌ ... وَكُلُّ وَادٍ حَلَلْتُمْ رَبْعَهُ حَرَمُ

هَلْ عَائِدٌ وَالأَمَانِيْ قَلَّمَا صَدَقَتْ ... دَهْرٌ مَضَى وَمَغَانِيْ حُسْنِكُمْ أُمَمُ

لَمْ يُنْسِنَا سَالِفًا مِنْ عَهْدِكُمْ قِدَمُ ... وَلا سَعَتْ بِالتَّسَلِّي نَحْوَنَا قَدَمُ

أَسْتَوْدِعُ اللهَ رَكْباً فِي هَوادِجِهِمْ ... مُحَجَّبٌ لَيْسَ تُرْعَى عِنْدَهُ الذِّمَمُ

لَهُ مِنَ الغُصْنِ قَدٌّ زَانَهُ هَيَفٌ ... وَمِنْ غَزَالِ الحِمَى طَرْفٌ بِهِ سَقَمُ

يَبِيْتُ قَلْبِيْ عَلَيْهِ حُرْقَةً وَجَوى ... وَقَلْبُهُ بَارِدٌ مِنْ لَوْعَتِيْ شَبِمُ

---

[1] **الشاب الظريف**: محمّد بن سليمان بن علي بن عبد الله بن علي التلمساني، لقبه شمس الدين، ويعرف بالشاب الظريف، والده الصوفي الشهير عفيف الدين التلمساني، ولد سنة 661هـ بالقاهرة، انتقل مع أبيه إلى دمشق، وبها توفي سنة 688هـ في حياة أبيه، وهو شاعر مجيد، له "**ديوان**" مطبوع، و"**مقامات العشاق**". ينظر **تعريف الخلف** (2/ 276)، **معجم أعلام الجزائر** ص 184، د.زكي المحاسني: **الشاب الظريف** ص7.

2 الشاب الظريف: **الديوان** ص129-130.

ظَلَلْــتُ فِيْــهِ وَأُمْــسَى قَلْبُــهُ حَجَــرا  لَمْ يُــشْفَ قَــطّ مُحِبًّــا شَــفَّهُ أَلَمُ
فَــوَ الــذي زَانَــهُ مِــنْ طَرْفِــهِ سَــقَمٌ  وَأَوْدَعَ الــسِّحْرَ فِيْــهِ أَنَّــهُ قَــسَمُ
لَــوْلا تَثَنِّــي رُدَيْنِــيِّ القِــوَامِ بِــهِ  حَلَفْــتُ أَلْــفَ يَمِــيْنٍ أَنَّــهُ صَــنَمُ

فإن القصيدة تفوح بالغزل الرقيق الذي يعاني صاحبه الحرمان والشوق والبعاد، راجيا التلاقي بعد الفراق، وهي قصيدة تعتبر مثالا على الحب حينما يُضعِف صاحبه ويحوّله إلى مهزوم، يروم لقاء المحبوب ولا لقاء، لتصير المعاناة إبداعا شعريا وفنا يحرّك المشاعر، وكما يقول المازني: "لا بد في الشعر من عاطفة يفضي بها إليك ويستريح، أو يحرّكها في نفسك ويستثيرها"[1]، ولذلك تتمحور القصيدة حول بنيتين أساسيتين وهما الشوق والاستعطاف، في محاولة شبه يائسة لاستمالة قلب المحبوب، من خلال مزيد من التذلل والشكوى إذ "يشكو الشاب الظريف في شعره الغزلي مثل شكوى الشعراء العرب جميعا، فهجرُ الحبيب، وقيام البعد، وتعاور العذّال، وصلابة الصدود، وانسكاب الدمع والتجنّي، كلُّ ذلك أداةُ القول في التعبير عن الشعور"[2].

وما يستوقفنا في شعر الشاب الظريف هو هيمنة المعجم الديني على الخطاب الأدبي، خصوصا في قصيدة غزلية، مما يمثّل حالة انحراف (Déviation) عن منطق الأشياء، بسبب الاستعانة بالمعجم الديني في ساحة ليست ساحته، فكانت أول مفاجأة تكسر أفق الانتظار بتعبير ياوس (H.R.Yauss)، من خلال تعارض التجربة الجديدة مع التجارب السابقة التي تشكّل وعي القارئ، "حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة

1 عبد القادر المازني: **الشعر غاياته ووسائطه** ص60.

2 د.زكي المحاسني: **الشاب الظريف** ص78.

مع معايير العمل الجديد، وهذا هو الأفق الذي تتحرّك في ضوئه الانحرافات أو الانزياح عمّا هو مألوف"[1]، فحضور المعجم الديني في الخطاب الغزلي يمثّل خرقا جديدا لأسلوب الكتابة العاطفية، التي يفرض منطقها تحرّرا من الالتزامات الدينية التي لا تشجّع على علاقات بين الجنسين خارج الإطار المشروع، ولا تبيح هذا المستوى من المباشرة في التعبير عن الحب والاشتياق، حتى لو كانت العلاقة مؤطرة بالزواج، ومن ثمّ تغدو المرجعية الدينية للخطاب الغزلي مستغربة من الناحية المنطقية، لكنها مقبولة جدا من الناحية الفنية، وكأن المحبّ في هذا الوضع يحاول شرعنة علاقاته الغرامية، خصوصا إذا علمنا أن الشاعر من أسرة متدينة معروفة بالتصوّف، فأبوه هو الصوفي الكبير عفيف الدين التلمساني[2]، مما يحوّل المفردات الدينية في القصيدة إلى محاول استباقية من الشاعر للدفاع عن نفسه ضد المغرضين المتربّصين.

ولا أعتقد أن حديثاً عن الشاعر وأسرته يمثّل تحديا لمبدأ المحايثة (Immanence) الذي أعلنته البنوية بعزل النص وموت المؤلّف ( La Mort de L'auteur)، ولكنه تعامل منهجي مع المؤلّف باعتباره - هو أيضا- علامة دالة يمكن الاستفادة منها بمقدارٍ ما في توجيه القراءة، هذا ما عبّرت عنه يمنى العيد في رؤية أشمل بالقول: "إن الكثير من دلالات النص التي يسعى

---

[1] د.بشرى موسى صالح: ***نظرية التلقي- أصول وتطبيقات*** ص46.

[2] ***العفيف التلمساني***: سليمان بن علي بن عبد الله بن علي الكومي التلمساني لقبه عفيف الدين، من أعلام المتصوّفة، وهو من الشعراء الأدباء، من قبيلة كومة، أو كومية بتلمسان، ولد سنة 610هـ، توفي بدمشق سنة 690هـ، له ***"ديوان شعر"***، و***"شرح الفصوص"*** لابن عربي، وغيرها. ينظر ***تعريف الخلف*** (2/ 73)، ***معجم أعلام الجزائر*** ص235.

المنهج البنيوي للوصول إليها، لا يمكن كشفها إلا برؤية الخارج في هذا الداخل، أي بالنظر في النص الثقافي وربما الاجتماعي"[1].

وبتفحّص المعجم الديني في شعر الشاب الظريف نجده ينشطر إلى حقلين دلالين كبيرين، وهما حقل العهود والمواثيق وحقل الأحكام الشرعية، ولا يمكن اعتبار هذا التقسيم نهائيا، لإمكانية وجود تقسيمات أخرى تضعها قراءات مغايرة، وإنما هي محاولة لحصر المعجم الديني انطلاقا من المتن الشعري رغبةً في الكشف عن وظيفة هذا المعجم من الوجهة الفنية، مع ما في عملية الحصر والانتقاء من صعوبة، نظرا لتفلّت الدلالات وتغيّرها تبعا للسياقات المختلفة، التي ترد فيها فتطبعها بطابعها الخاص، لذلك اضطررنا أحيانا إلى الإشارة إلى المفردة داخل سياقها التركيبي.

**أولا: معجم العهود والمواثيق**

1.وفّيتُهُمْ.....(وفّيت)

2.حِفْظِ العَهْدِ.....(العهد)

3.عِنْدَهُمْ ذِمَمُ.....(ذمم)

4.قلّما صدقت.....(صدقت)

5.أستودع اللّه.....(أستودع)

6.فو الذي زانه.....(والذي): قَسَم

7. وأودع السحر فيه.....(الضمير هو): معطوف على القسم

---

1 د.يمنى العيد: *في معرفة النص* ص38.

8.أنه قسم.....(قسم)

9.حلفت.....(حلفت)

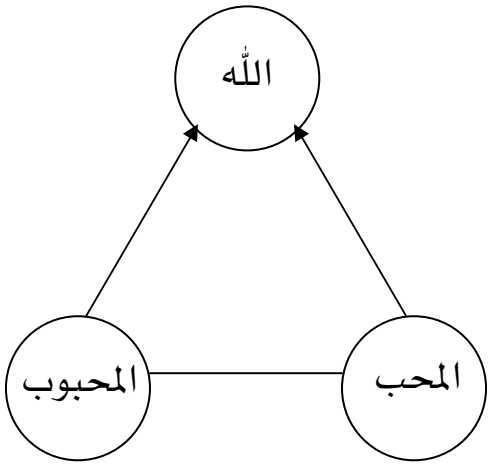
10.ألف يمين.....(يمين)

يعتبر الوفاء بالعهد قيمة أساسية ضمن منظومة القيم التي تحكم العلاقات الإنسانية، لذلك يمثّل البنية المهيمنة في الخطاب الغزلي لأنه يقوم في جوهره على علاقة ميثاقية بين قلبين، فتجد المحب يذكّر حبيبه دوما بهذا العهد، تعميقا للعلاقة وتوطيدا للأواصر، ورغبة في تحويل هذا العهد إلى ميثاق غليظ يستوجب الوفاء به، يلجأ الشاعر إلى شحنه بمحمول ديني ليصبح العهد ليس بين طرفين فحسب، وإنما بينهما وبين اللّه أيضا، وهذا ما تؤكّده سمة القسم الطاغية على هذا المعجم، فمن مجموع عشر مفردات نجد ستّا منها تدلّ على القسم أو تحوم حوله، وهي: (أستودع اللّه- والذي زانه- وأودع السحر فيه- حلفت - ألف يمين- أنه قسم)، ولمزيد من التوضيح نضعها داخل الجدول التالي:

| | |
|---|---|
| أستودع اللّه | أن يكون المخاطب في عهد اللّه |
| والذي زانه | أسلوب قسم، والمقسم به هو اللّه |
| وأودع السحر فيه | معطوف على القسم، والمقسم به هو اللّه |
| حلفت | الحلف يكون باللّه |
| ألف يمين | اليمين يكون باللّه |
| أنه قسم | القسم يكون باللّه |

فهذه المفردات جميعها تؤدي وظيفة توكيدية لمعاني الحب والوفاء للمحبوب، من خلال اللجوء إلى اللّه باعتباره الضامن لهذا العهد، والشاهد على العلاقة بين الحبيبين، فمعجم القسم يقوم علاقة ثلاثية الأطراف

(الحبيب- المحبوب- اللّه)، وتتعالق هذه الأطراف داخل الوحدة المعجمية عبر علاقات منطقية حدّدها علماء الدلالة في المطابقة والتضمّن والالتزام، فليس من الضروري أن تبوح الكلمة بجميع الأطراف التي تحتويها، وإنما الأمر متروك إلى القارئ ليكتشف ذلك عبر المراودة المستمرة للفظة، ومن ثمّة يجوز تمثيل هذه العلاقة في الترسيمة التالية:




ونستطيع القول إن حضور (اللّه) في البنيات الإفرادية للخطاب الشعري، هو تأكيد لمصداقية المواثيق والعهود التي أخذها المحب على نفسه، بأن يبقى أبد الدهر وفيا مخلصا لحبيبته، فلا يجوز أن ينتهي حبٌّ شهد اللّه ولادتَه، لذلك فإنه يُشهد اللّه على حبّه الآيل إلى زوال، بعد أن فرّطت الحبيبة في التزاماتها تجاه الحبيب، ومن جهة ثانية فإن حضور (اللّه) هو سؤال لمعيته، التي يرجوها كافة المؤمنين، كما جاء على لسان إبراهيم: ﴿**كَلاَّ إِنَّ مَعِي رَبِّي سَيَهْدِينِ**﴾[1]، وعلى لسان نبينا ﷺ: ﴿**إِنَّ اللهَ مَعَنَا**﴾[2]، وإن لم يشر الخطاب الشعري صراحة إلى سؤال المعية فإن تكرار لفظ

[1] سورة الشعراء الآية 62.

[2] سورة التوبة الآية 40.

الجلالة إظهارا وإضمارا يلمح إلى هذه الغاية، التي يرجوها كافة المؤمنين، لأن"الوحدة المكرّرة تضيف معنى آخر إلى القول"[1]، وهذا ما يؤكّد من جديد هوية هذا الخطاب الدينية.

أمّا فيما يتعلّق بباقي حقل العهود ممثلا في الوحدات المعجمية التالية: (وفّيتُهُمْ.- حِفْظِ العَهْدِ- عِنْدَهُمْ ذِمَمُ- قلّما صدقت)؛ فإنها تختلف عن سابقاتها في كونها لا تدخل ضمن دائرة العهود المغلّظة أو الأيمان، لذا فإنها ثنائية الأطراف تكون بين الحبيب وحبيبه من دون أن يكون (اللّه) طرفا مباشرا في العهد، والمميّز للمفردات الأربع أنّ اثنتين منها فقط جرى الإيفاء بهما، فيما وُظّفت الأخريان للدلالة على النكوص وعدم الوفاء، وهما اللتان تقعان على عاتق الحبيبة وعاتق الأماني كما يظهر في الجدول التالي:

| | الوحدات المعجمية | الملاحظات |
|---|---|---|
| عهود الحبيب | وفّيتهم.....(الوفاء) | تحقّق |
| | حفظ العهد .....(العهد) | تحقّق |
| عهود الحبيبة | ما روعيت لي عندهم ذمم...(الذمم) | لم يتحقق |
| عهود الأماني | قلّما صدقت .....(الصدق) | قلّما يتحقق |

فالملاحظ أن العهود التي قطعها الشاعر على نفسه قد أنجزها، وكان عند وعده في الوفاء بها، لذلك فإن كافة المفردات المستخدمة للتدليل على هذا الإنجاز تدور حول نواة دلالية واحدة وهي التحقّق، غير أن المفردتين الوحيدتين اللتين خرجتا عن هذا المسار كانتا تشيران إلى خيانة

1 جوليا كريستيفا: ***علم النص***، ترجمة فريد الزاهي ص80.

للوعد من قبل الحبيبة التي ظلمت حبيبها، حينما لم تقابل الوفاء بالوفاء، فكان الحبّ مبتورا لأنه من طرف واحد، كما أن الأماني والأحلام كانت طرفا مضادا لإرادة الشاعر، فلم تتحقق أمنياته، فكانت هي الأخرى كاذبة ليضيع حب الشاعر بين خيانة الحبيبة وكذب الأيام.

□ : □□□ □□□ □

1.لا آخَذَ اللّه.....(آخذ)
2.وحرّموا.....(حرّم)
3.وحلّلوا.....(حلّل)
4.ما رحموا.....(رحم)
5.ذنبي في الغَرَامِ.....(ذنبي)
6. ربعه حرم.....(حرم)
7.أنه صنم.....(صنم)

يمكن أن نطلق على هذا الحقل حقل الإدانة لأن جميع الأحكام الواردة تحته تدين طرفا محدّدا، أو ترفع الإدانة عنه كما في الوحدة المعجمية الأولى (لا آخذ اللّه)، فكأن الشاعر بعد أن أقام الحجة على حبيبته، مذكّرا إياها بالعهود والمواثيق التي لم تحترمها؛ راح يواجهها بعدة أحكام إدانة لأنها لم تكن في مستوى معاناته وطموحه الذي لا يقبل بما دون الوصال، مستندا في أحكامه إلى الشريعة الإسلامية من خلالها مفرداتها الفقهية كالتحريم والتحليل والذنوب...

وإذا دقّقنا النظر في هذه المفردات سنجدها - باستثناء الأولى منها- تمثّل سلسلة من الانتقادات للحبيبة من جهة مشاعرها وفِعالها

وسلوكها، فمن الناحية العاطفية هي لا تقابل الود بالود لأنها حرّمت وصل من أحبّها، وأحلّت قتله، وما رحمت ضعفه:

وَحَرَّمُوا فِي الهَوَى وَصْلِي وَمَا عَطَفُوا  وَحَلَّلُوا بِالنَّوَى قَتْلِيْ وَمَا رَحِمُوا

وعلى مستوى سلوكاتها تجاهه فإنها تكاد تكون معدومة لدرجة أنها لا يصدر منها شيء، فإنها تشبه الصنم الجامد لولا قوامها المشوق المتثني:

لَوْلا تَثَنِّي رُدَيْنِيِّ القِوَامِ بِهِ  حَلَفْتُ أَلْفَ يَمِيْنٍ أَنَّهُ صَنَمُ

فالملفوظ (صنم) يعبّر عن تصلب الحبيبة في مواقفها وسلوكاتها في مقابل الحبيب الصبّ المدله، وبالرغم من أن المسافة بين الدال والمدلول قريبة لا توحي بالكثير من المعاني، إلا أنها تحمل وقعا نفسيا، وتترجم مدى الإحباط واليأس اللذين ينتابان (الأنا)، لأن لغة الشعر هي رمز لعالم شعري خاص، ولعالم نفسي أيضا، ولا بد أن نفهم الشعر على هذا الأساس[1]، فالصنمية هنا وإن كان منبعها دينيا إلا أن توظيفها نفسي، يدين الطرف الآخر وينقل مأساة الأنا، هذا الأنا الذي لم يقترف شيئا يستحق اللوم من أجله سوى أنه أحب وعشق، فكان من الواجب تذكيره بخطيئته:

يَا غَائِبُونَ وَوَجْدِيْ حَاضِرٌ بِهِمُ  وَعَاتِبُونَ وَذَنْبِيْ فِي الغَرَامِ هُمُ

فالشاعر يدين نفسه ويعتبرها مذنبة، وكأنه يرى نفسه وحبيبته سواء، هي بالصدود، وهو بالتذلل والغرام، ومع أنّ هذا التفسير مقبول من الوجهة المعيارية المنطقية إلا أن الرؤية الفنية تستوجب نظرة أعمق، لأن الذنب هنا ذو مفهوم إيجابي فهو لا يدين ذاته وإنما يشير إلى مدى حرصها

1 د.عبد الله الغذامي: *تشريح النص* ص142.

وتعلّقها بالمحبوب، هذا الذي بات يتلكأ في الوصال مصرّا على التواري والاختباء، وفي الوقت عينه يصرّ الشاعر أيضا على ملاحقته ومتابعته كأنه ظلّه، وبالتالي يصبح تفسيرٌ كهذا مقبولا إذا عرفنا أن الذنب في اللغة هو "التابع واللاحق"[1]، فتوظيف لفظة (ذنبي) في هذا الموقع إذا نظرنا إليها من جهة الإدانة فهي ذات دلالة مؤقتة، لأنها في حقيقة الأمر غير ذلك، فدلالة الخطاب الإبداعي تقوم على التجاوز، الذي يقود إلى تأسيس دلالات تنبثق من علاقة الدوال بعضها ببعض، فتؤدي في نهاية المطاف إلى إنتاج إضافات دلالية جديدة، "وكلّ إضافة تحدثها الوحدة بعد دخولها للنص هي قيمتها الاختلافية التي تؤسس لها دورا وظيفيا يخدم علاقات النص، ويبني دلالته الكلية"[2].

ونجد في حقل الأحكام الشرعية أيضا إطلاق وصف (حَرَم) على مكان الحبيبة:

فَكُلُّ أَرْضٍ وَطِئْتُمْ تُرْبَهَا فَلَكٌ  وَكُلُّ وَادٍ حَلَلْتُمْ رَبْعَهُ حَرَمُ

ومن المعروف أن الحرم ما سُمِيّ حرمًا إلاّ لأن الأشياء المباحة في غيره تحرم فيه، فهو المكان الطاهر النقي المنزّه عن كلّ نقيصة، لكن ميزة الحرم هنا أنه متحرّك، لأنه لا يكتسب حرمته من حادثة تاريخية ماضية، ولكنه ينالها بفضل الحبيبة التي تجدّدها أينما حلّت وارتحلت، فالحرمة متنقلة، ومن ثمة فإن الممنوعات أيضا متنقلة، ومنها الصدود، والبعد، وعدم الإيفاء بالعهد، وغيرها من طقوس الحب ومستلزماته، ولكننا إذا حلّلنا هذا الموقف في ظل باقي مكونات النص التي ليست وردية على

---

1 الفيروزأبادي: **القاموس المحيط** (ذنب).

2 د.عبد الله الغذامي: **تشريح النص** ص111.

الإطلاق، فإننا سنجد أنفسنا مرتابين من هذا الحرَم الذي لم يعد - بدون شك- حَرَما، لأن راهن القصيدة سوداوي كثيف السواد، وبالتالي فإن هذا الحرم لا يخلو أن يكون باعتبار ما كان وانقضى، أو باعتبار ما سيكون ويُؤمل.

وبالعودة إلى كافة مكوّنات حقل الأحكام الشرعية فإننا سنجدها مسندة إلى ثلاثة جهات؛ الحبيبة بخمس وحدات معجمية، والأنا بوحدة معجمية واحدة، ورَبع الحبيبة بوحدة معجمية واحدة أيضا، ولكن الأحكام القيمية تختلف سلبا وإيجابا كما يظهر في الجدول التالي:

| الوحدة المعجمية | الحامل (المسند) | القيمة |
|---|---|---|
| (لا) آخَذَ ( اللّه) | الحبيبة | إيجابية |
| وحرّموا | الحبيبة | سلبية |
| وحلّلوا | الحبيبة | سلبية |
| ما رحموا | الحبيبة | سلبية |
| ذنبي في الغَرَامِ | الأنا | إيجابية |
| حَرَم | مكان الحبيبة | إيجابية |
| أنه صنم | الحبيبة | سلبية |

وعموما فإن حجم المعجم الديني داخل القصيدة بحسب ما أمكننا تقديره يشير إلى قوة الأثر الديني في الخطاب الشعري الجزائري، هذا المعجم الذي يعتبر (تميمة) العمل الفني التي تحمل النّجاح والفأل والفوز، لأن الشاعر الجزائري يسعى على الدوام لاستثمار المفردة الدينية باعتبارها ذات قيمة معيارية عالية، فهي كالجواهر واللآلئ التي يعطي حضورها للتحفة الفنية قيمتها الثمينة، ومن ثمة فإن المفردة ذات المرجع الديني يجري

استحضارها في الخطاب الشعري على الدوام، وبشكل يكاد يكون خاصية عامة لدى جميع الشعراء الجزائريين القدامى، لاعتقادهم أن شعرية العمل الأدبي تتأتى من خلال الاقتراب من النص المعجِز، هذا الذي تجاوز نظامه كلّ نظام، وأمكنه أن يظل معجزة الإسلام الخالدة، مع الإقرار أنْ ليس كل محاولة للاقتراب من القرآن الكريم أنتجت خطابا ذا شعرية عالية، لأن الأمر في كلّ الأحوال يقوم على مدى إبداعية الخطاب الأدبي وقدرته على خلق نظامه الخاص، واعتماد شفرته الخاصة به، لأن المرجع الديني يمثّل السياق الثقافي والحضاري الذي أنتج النص، لكن "الشفرة هي الخصوصية الأسلوبية للمبدع ذاته، والعلاقة بين السياق والشفرة هي علاقة أخذ وعطاء، فالمبدع يأخذ من السياق الشعري القائم بين يديه، لا ليكون عالة على هذا السياق، وإنما لينصهر فيه ويتوالد منه أسلوبٌ خاص يضيف إلى معطيات الشعر مثلما أخذ منها"[1].

وليحقق الخطاب الشعري الجزائري القديم فرادته وتميّزه، كان يلجأ إلى ترويض المفردة الدينية وتطويعها، لتصبح جزءا من النسيج الشعري العام، بما يسمح لهذا الخطاب من احتواء خطابات أخرى داخله، تتيح للقصيدة طاقات دلالية منفتحة على الكثير من الإمكانات التأويلية، التي تسمح بتعددية الرؤية وتنوّع القراءة، مما يعكس فعلا الإمكانات الحقيقية للمتن الشعري الجزائري، الذي استطاع كما في العديد من النماذج أن يصهر الكثير من المخزون الديني ضمن بنيته العميقة لتطفو على بنيته السطحية عبر آلية التحويل، التي تمثّل جانب الأسلوب.

---

1 د.عبد الله الغذامي: *تشريح النص* ص 96.

**تمهيد:**

يعتبر المشرق العربي (الجزيرة والشام والعراق) موطن الإسلام الأول ومورد الثقافة الذي أمدّ الإنسانية بالإشعاع والنور والحضارة قرونا مديدة، فظلّ المنتسبون إلى الثقافة الإسلامية والقومية العربية ينظرون إلى هذه الجهة باعتبارها المشكاة الهادية والنموذج الذي لا يجوز الخروج عنه، فتبلورت بسبب ذلك تبعية لاشعورية ترى في المشرق التفوّق الحضاري والخصب والإبداع، وضمن هذه الرؤية أبدع العديد من الأدباء المغاربة نتاجهم، فكان جرير والفرزدق وبشار والمتنبي وأبو العلاء وأضرابهم القمم التي يتبارى شعراء الأقاليم البعيدة في محاكاتها.

إن الارتباط بين بلاد المغرب - ومنها المغرب الأوسط- بالمشرق هو ذو طبيعة نفسية وجدانية لأن الإنسان المغربي ظل ينظر إلى أهل المشرق على أنهم أهل الإسلام الأوائل وأحفاد الصحابة الأخيار، وبأن تربتهم هي التي أنجبت سلف هذه الأمة، واحتضنت أجسادهم بعد مواتهم، ثمّ إن الحضارة التي أنتجها العرب كانت من ناحيتهم، فلا غرابة إذن أن يرى المثقف المغربي والجزائري على وجه الخصوص في تلك البلاد قيمه وثقافته ووجدانه ووجوده، فمن خلالها عرف الدين الجديد، ومن الفاتحين القادمين منها تعرّف إلى لغة هذا الدين.. فلهذا المشرقِ في نفسية الجزائري أفضالٌ يدين بها إليه، ولذلك ظل ينظر إليه باعتباره المركز، وما سواه أطراف، خصوصا إذا عرفنا أن سلطان المركز تدعّم بفعل تواجد الثقل السياسي هناك،

وبمؤسسات ثقافية ومدارس أدبية أو لغوية جعلت طالبي العلوم ومريدي الثقافة يرحلون إلى تلك البلاد.

وسوف نجد غالبية الأسماء الأدبية في الجزائر تتباهى برحلاتها إلى المشرق، وبلقاءاتها مع أساطين الثقافة هناك، خصوصا في القرون الأولى من الفتح الإسلامي أمثال بكر بن حمّاد وغيره، أما في العصور التالية فنجد الأدباء الجزائريين كانوا يرحلون إلى المشرق مكتملي الثقافة، أو على الأقل يكونون قد تجاوزوا مراحل طلب العلم الأولى مثل أبي العباس المقري[1]، وأبي راس الناصري المعسكري[2]، وأحمد بن عمار وغيرهم، بسبب ظهور حواضر علمية ومؤسسات ثقافية منافسة في المغرب وفي الأندلس على وجه التحديد، التي بدأت تشكّل مرجعية معرفية موازية لما هو موجود في المشرق العربي.

إن الأديب الجزائري - والشاعر تحديدا- ظلّ ولقرون طويلة يعتبر الإبداع المشرقي النموذج الأجدر بالاقتداء والمحاكاة، وذلك راجع إلى العلاقة غير المتكافئة ثقافيا وأدبيا وإبداعيا، مما جعل الشاعر المغربي

---

[1] ***المقّري:*** *أحمد بن محمد بن يحيى بن عبد الرحمن بن أبي العيش، أبو العبّاس المقّري التلمساني، ولد سنة 986هـ مؤرّخ وأديب وحافظ، توفي بالقاهرة سنة 1041 هـ، من آثاره: **"نفح الطيب، من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب"**، و**"روضة الآس العاطرة الأنفاس، في ذكر من لقيتهم من أعلام الحضرتين مراكش وفاس"**، و**"أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض"** وغيرها. ينظر **تعريف الخلف** (1/51)، **معجم أعلام الجزائر** ص309، **تاريخ الجزائر الثقافي** (2/ 221).*

[2] ***أبو راس الناصري:*** *هو محمد أبو راس بن أحمد بن عبد القادر الناصري المعسكري، (1150هـ-1238هـ) ولد بمعسكر وبها توفي، مؤرّخ وفقيه وأديب، هو أكثر الجزائريين تأليفا على الإطلاق، من كتبه المطبوعة سيرته الذاتية المسماة **"فتح الإله ومنته في التحدث بفضل ربي ونعمته"**، و**"الحلل السندسية في شأن وهران والجزيرة الأندلسية"** و**"عجائب الأسفار ولطائف الأخبار"** و**"الدرّة الأنيقة في شرح العقيقة"**. تنظر سيرته "فتح الإله ومنته".*

والجزائري على وجه الخصوص صدى للشاعر المشرقي، والقصيدة هنا امتدادا للقصيدة هناك، لأن قانون الإبداع كما يرى ابن خلدون لا يعتمد في المقام الأول على الآليات اللغوية البحتة (النحو والبلاغة والعروض) بقدر اعتماده على القالب أو المنوال، "فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يُرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلّية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال"[1]

يشكّل المنوال - إذن- أطر الكتابة الشعرية، بما يجعل بين القصائد تناسلا وجينيالوجيا تسمح بتصنيف الإبداع الشعري ضمن مرجعية معينة أو توجّه أدبي خاص، من خلال التزام الخطاب الشعري بقوانين صريحة أو ضمنية تكون بدايتها إعجابا بالمنجز الشعري المشرقي للتتحوّل في مراحل تالية إلى قواعد ضابطة للكتابة الشعرية، وحتى الأصوات التي خرجت على تقاليد الكتابة المحافظة من أمثال بشار، وأبي تمام، وأبي نواس أضحت محاولاتهم الجَسُورة روافد للشعر الجزائري، فصرنا نجد خطابا شعريا يتمثّل القوالب التعبيرية لهؤلاء الرواد، ويتبنى البنية الأساسية للقصيدة العربية المشرقية.

---

1 ابن خلدون: **المقدمة** ص420.

## 1. المستوى الموضوعاتي:

قديما اعتبر الجاحظ المعنى ملكا مشاعا بين الناس، لا فرق فيه بين العربي والعجمي، والبدوي والقروي والمدني، فهو مطروح في الطريق ومتاح للجميع، فلا يمكن إذّاك أن يدّعي أحد ملكيته الخاصة لمعنى من المعاني أو موضوع من الموضوعات، لأن الفارق من وجهة نظر الجاحظ تصنعه الصياغة والأسلبة التي يكون عليها نص من النصوص، وهي التي يتفاوت فيها المتفاوتون، ويتنافس فيها المتنافسون، أما الأفكار فمادة خام موجودة في ذهن كل فرد، ولكن إذا تجاوزنا مقولة الجاحظ فإننا سنجد بعض الموضوعات ألصق ببعض المبدعين، فتذكر إذا ذكروا، ويذكرون إذا ذكرت.

### أ. موضوعة الخمر:

تعتبر الخمرة من الموضوعات الأكثر حضورا في الشعر العربي قبل الإسلام، إذ تعد الموضوع الأثير مثلا بالنسبة لشاعر فحل كالأعشى، فهو لا يتردّد في تخصيص قصائد كاملة حول الخمرة وأوصافها، وألوانها، ورائحتها، وساقيها، ونواديها.. كما في قوله يصف ليلة من ليالي لهوه ومجونه[1]:

أَلَمَّ خَيَـــالٌ مِـــنْ (قُتَيْلَـــةَ) بَعْـــدَمَا ... وَهَـــى حَبْلُهَـــا مِـــنْ حَبْلِنَـــا فَتَـــصَرَّمَا

فَبِـــتُّ كَـــأَنِّيْ شَـــارِبٌ بَعْـــدَ هَجْعَـــةٍ ... سُـــخَامِيَّةً حَمْـــرَاءَ تُحْـــسَبُ عَنْـــدَمَا[2]

إِذَا بُزِلَـــتْ مِـــنْ دَنِّهَـــا فَـــاحَ رِيْحُهَـــا ... وَقَدْ أُخْرِجَتْ مِنْ أَسْـوَدِ الجَـوْفِ أَدْهَمَا

---

1 الأعشى: **الديوان** ص

2 **سخامية**: لينة، **العندم**: شجر يستخرج منه صبغ أحمر.

لَهَا حَارِسٌ مَا يَبْرَحُ الدَّهْرَ بَيْتَهَا إِذَا ذُبِحَتْ صَلَّى عَلَيْهَا وَزَمْزَمَا

بِبَابِلَ لَمْ تُعْصَرْ فَجَاءَتْ سُلافَةً تُخَالِطُ قِنْدِيْدًا وَمِسْكاً مُخَتَّمَا

يَطُوفُ بِهَا سَاقٍ عَلَيْنَا مُتَوَّمٌ خَفِيْفٌ ذَفِيْفٌ مَا يَزَالُ مُفَدَّمَا[1]

بِكَأْسٍ وَإِبْرِيْقٍ كَأَنَّ شَرَابَهُ إِذَا صُبَّ فِيْ المِصْحَاةِ خَالَطَ بَقَّمَا[2]

فقد صوّر الأعشى الحانة ووسطها الجواري الحسان، وهو يعاقر الخمر المعتّقة بين آلات اللهو والطرب، في جوّ من الانتشاء والعربدة، تقدّمه هذه القطعة الشعرية كالصورة الملتقطة بآلة التصوير، ولكن هذا الأسلوب في التعاطي مع الخمرة تغيّر مع أبي نواس الذي "بلغ بشعر الخمر إلى حد النضج، ووصل به إلى أقصى ما ينتظر له من كمال الصناعة، أخذ معاني الأعشى والأخطل فحوّرها وتلطّف في أدائها وفلسف أخيلتها، فقد كان القدماء يصوّرون قِدم الخمر وعتقها في سذاجة..أما أبو نواس فقد افتنّ في تصوير الخمر وظهر في تصويره أثر الفلسفة، والترف الفكري"[3].

لقد جعل أبو نواس من الخمر غرضا شعريا مستقلا، وطريقة في التعبير عن الذات، وموقفا نقديا للمجتمع وأفكارِه وآرائِه، لذلك فمن الممكن جدا أن نقول بأن أبا نواس صاحب مدرسة خاصة في التعامل مع الخمر بعيدا عن الوصف العارض الذي يأتي في ثنايا القصائد، فهو الذي ثار على النمط التقليدي للقصيدة العربية، ساخرا من مقدّمتها الطللية بالقول[4]:

---

1 **متوم**: وضع في أذنيه تومتين أي لؤلؤتين، **ذفيف**: سريع، **مفدم**: شدّ على فمه وأذنه الفدام وهي خرقة بيضاء.

2 **المصحاة**: قدح من الفضة، **البَقَّم**: شجر يستخرج من ساقه صبغ أحمر.

3 د.محمد محمد حسين: **أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار** ص22-24.

4 أبو نواس: **الديوان** ص256.

قُــلْ لِمَــنْ يَبْكِــيْ عَــلَى رَسْــمٍ دَرَسْ وَاقِفًــا مَــا ضَرَّ لَــوْ كَــانَ جَلَــسْ
تَــصِفُ الرَّبْــعَ وَمَــنْ كَــانَ بِــهِ مِثْــلُ سَــلْمَى وَلُبَيْنَــى وَخَــنَسْ
اتْــرُكِ الرَّبْــعَ وَسَــلْمَى جَانِبًــا وَاصْــطَحِبْ كَرْخِيَّــةً مِثْــلَ القَــبَسْ

فالشاعر حاول أن يجعل من الخمر بديلا فنيا، يعبّر من خلاله عن رؤية جديدة للواقع، وللحياة العباسية بكلّ تناقضاتها الاجتماعية والطبقية والسياسية والفكرية وغيرها، فالخمرة من وجهة نظر أبي نواس سر الحياة، ومحور الوجود، لأنها تمثل المنفذ الوحيد عن كآبة الحياة، بل هي حياة بديلة تمكّن الإنسان من العيش براحة وسلام[1]:

لَــسْتُ أَرَى لَــذَّةً وَلا فَرَحَــا وَلا نَجَاحًــا حَتَّــى أَرَى القَــدَحَا
نِعْــمَ سِــلاحُ الفَتَــى المُــدَامُ إِذَا سَــاوَرَهُ الهَــمُّ أَمْ بِــهِ جَمَحَــا
وَالخَمْــرُ شَيْءٌ لَــوْ أَنَّهَــا جُعِلَــتْ مِفْتَــاحَ قَفْــلِ البَخِيْــلِ لانْفَتَحَــا
لا عَــيْشَ إِلاَّ المُــدَامُ أَشْرَبُهَــا مُغْتَبِقًــا تَــارَةً وَمُــصْطَبِحَا
يَــا صَــاحِ لا أَتْــرُكُ المُــدَامَ وَلا أَقْبَــلُ فِيْ الحُــبِّ قَــوْلَ مَــنْ نَــصَحَا

لقد تحوّل أبو نواس بهذه الآراء الجريئة إماما لمن جاء بعده، فانتشر مذهبه في الناس، وشاعت أفكاره بين العديد من الأدباء الذين رفضوا أن يكبتوا ما يجول في خواطرهم، فصار عدد غير قليل من الشعراء يتعامل مع الخمرة بوصفها أداة من أدوات التعبير الفني، ولا يتحاشى التصريح بمعاقرته لها، يقول **الشاب الظريف**[2]:

نَــاوِلِيْنِيْ الكَــأْسَ فِيْ الــصُّبَحِ ثُــمَّ غَنِّــيْ لِيْ عَــلَى قَــدَحِ

---

1 *المصدر السابق* ص143.

2 الشاب الظريف: **الديوان** ص39.

وَأَدِيْـــرِيْ شَـــمْسَ وَجْـــهِكِ لِيْ فَـــضِيَاءُ الـــشَّمْسِ لَمْ يَلُـــحِ
وَاشْـــغَلِيْ كَفَّيْـــكِ فِيْ وَتَـــرٍ لا تَمُـــدِّيْهَا إِلى الـــسبُّحِ
وَإِذَا أَطْرَبْتَنِـــــيْ وَبَـــــدَا بِإِنْـــشَائِيْ حَـــالُ مُفْتَـــضَحِيْ
عَـــانِقِيْنِيْ بِاليَـــدَيْنِ كَـــمَا يَفْعَـــلُ الأَحْبَـــابُ مِـــنْ فَـــرَحِ
وَإِذَا عَانَقْـــتُ مِـــنْ طَـــرَبٍ غُـــصْنَ قَـــدٍّ مِنْـــكِ مُتَّـــشِحِ
فَـــضَعِيْ أَزْرَارَ أَطْوَاقِـــكِ عَـــنْ صَـــدْرِكِ الفَتَّـــانِ بِـــالمَلَحِ
ثُـــمَّ رُوْحِـــيْ بِالأَمَـــانِ فَمِثْـــ ـــلِيْ بِـــسِرٍّ قَـــطُّ لَمْ يَـــبُحِ

فالشاب الظريف في هذه القطعة يتكئ على النموذج النواسي في التعامل مع الخمرة، إذ يعبّر بوضوح وجلاء عن مجونه وخلاعته، في تحدٍّ واضح لقيم المجتمع الذي نشأ فيه، خصوصا إذا علمنا أن الظريف هو ابن الصوفي الكبير عفيف الدين التلمساني، ولكن الظاهر أنّه يؤثر في التعبير مدرسة أبي نواس الشعرية على طريقة أبيه الصوفية، لذلك جاء شعر الشاب الظريف متسما بجملة من السمات الفنية التي نلفيها عند أبي نواس، هذا الذي يمتاز أسلوبه الخمري بسمتين ثنتين كان لهما تأثيرهما الواضح فيمن بعده، وهما الحوارية (الطبيعة السردية)، وسَوق المبررات الدينية.

**أولا: سمة الحوارية:**

يعتمد الخطاب الخمري النواسي على مبدأ الحوار، لأن الشاعر يعلم أنه يسلك سبيلا يختلف تماما عن قيم المجتمع وأعرافه وثقافته، لذلك فإنه يلجأ إلى تقنية المحاورة من أجل إقناع الآخرين بهذا السلوك المتهتك، وكأنه لا يعتبر معاقرة الخمرة انحرافا اجتماعيا بقدر ما هي قناعة راسخة لديه، وسلوك تطبّع عليه، ومن ثمّ فإنه لا يرى عيبا في محاورة الآخرين، وتقديم

المبررات لما ذهب إليه، لأنه لا يرى نفسا جانحا، وإنما هو صاحب مبدأ وفكرة تصلح للنقاش وللدفاع عنها أيضا، فلا غضاضة إذن في محاورة الغير، والعمل على إقناعه، حتى ولو لجأ إلى اصطناع حوارات مع أشخاص وهميين، هم في حقيقة الأمر ضمير المجتمع وعقله، بل ربما يدخل في محاورة مع الخمرة نفسِها[1]

يَـا خَاطِـبَ القَهْـوَةِ الـصَّهْبَاءِ يَمْهَرُهَـا ... بِالرَّطْـلِ يَأْخُـذُ مِنْهَـا مِـلأَهُ ذَهَبَـا
قَـصُرْتَ بِـالرَّاحِ فَاحْـذَرْ أَنْ تُـسَمِّعَهَا ... فَيَحْلِـفُ الكَـرْمُ أَنْ لا يَحْمِـلُ العِنَبَـا
إِنِّيْ بَـذَلْتُ لَهَـا لَمَّـا بَـصُرْتُ بِهَـا ... صَـاعًا مِـنَ الـدُّرِّ وَاليَـاقُوْتِ مَـا ثَقَبَـا
فَاسْتَوْحَـشَتْ وَبكَـتْ فِيْ الـدَّنّ قَائِلَـةً ... يَـا أُمَّ وَيْحَـكِ اخْـشِيْ النَّـارَ وَاللَّهَبَـا
فَقُلْـتُ لَهَـا: لا تَحْذَرِيْـهِ عِنَاقًـا دَائِـمًا أَبَـدًا ... قَالَتْ: وَلا شَمْسُ؟! قُلْتُ الحَـرُّ قَـدْ ذَهَبَـا
قَالَـتْ: فَمَـنْ خَـاطِبِيْ هَـذَا؟ قُلْـتُ: أَنَـا ... قَالَـتْ: فَـبَعْلِيْ؟ قُلْـتُ: المَـاءُ إِنْ عَـذُبَا
قَالَـتْ: لِقَـاحِيْ، قُلْـتُ: الـثَّلْجُ أَبْـرَدُهُ ... قَالَـتْ: فَبَيْتِـيْ؟ فَـمَا اسْتَحْـسَنَ النَّـشَبَا
قُلْـتُ: القَنَـانِيُّ وَالأَقْـدَاحُ وَلَّـدَهَا ... فِرْعَـوْنُ قَالَـتْ: لَقَـدْ هَيَّجْـتَ لِيْ الطَرَبَـا
لا تُمْـكِنَنِّيْ مِـنَ العِرْبِيْـدِ يَـشْرَبُنِيْ ... وَلا اللَّئِـيْمِ الـذِيْ إِنْ شَـمَّنِيْ قَطَبَـا
وَلا الـسَّفَالُ الـذِيْ لا يَـسْتَفِيْقُ وَلا ... غِـرُّ الـشَّبَابِ وَلا مَـنْ يَجْهَـلُ الأَدَبَـا
وَلا الأَرَاذِلُ إِلاَّ مَـنْ يُـوَقِّرُنِيْ ... مِـنَ الـسُقَاةِ وَلَكِـنِ اسْـقِنِيْ العَرَبَـا
يَـا قَهْـوَةً حُرِّمَـتْ إِلاَّ عَـلَى رَجُـلٍ ... أَثْـرَى فَـأَتْلَفَ فِيْهَـا المَـالَ وَالـشَّنَبَا

ويستهوي هذا النهج المتمثل في اصطناع حوار وهمي يبدّد الموقف السلبي التي يتخذه المجتمع تجاه الخمرة ومن يتعاطاها، طائفةً من الشعراء

[1] أبو نواس: **الديوان** ص107.

كالخلوف القسنطيني الذي يدخل في محاورة مع ذاته، في سعي حثيث لذكر محاسن الخمر، وتخصيصها بوصف ينفي عنها السلبية التي لطالما التصقت بها، حتى لقبت بأم الخبائث، فيقول متسائلا[1]:

أَشَـــهْدٌ فِي الزُّجَاجَـــةِ أَمْ شَرَابُ ... وَدُرٌّ مَـــا عَـــلاهُ أَمْ حَبَـــابُ؟
وخَـــدٌّ لِلْحَيَـــا فِيْـــهِ مَجَـــالٌ ... أَمْ الثَّغْـــرُ الـــشَّنِيْبُ بِـــهِ رُضَـــابُ
وَبَـــرْقٌ لاحَ فِي أَكْنَـــافِ غَـــيْمٍ ... أَمْ الأُفْـــقُ اسْـــتَنَارَ بِـــهِ الـــشِّهَابُ
أَمْ الـــشَّفَقُ الْمُشَعْـــشَعُ فِي سَـــمَاءٍ ... مِـــنَ البِلَّـــوْرِ صِـــيْغَ لَهَـــا إِهَـــابُ
أَمْ اليَـــاقوتُ فِي الكَـــافُورِ أَبْـــدَى ... مُحَيَّـــا الـــشَّمْسِ يَرْفَعُـــهُ الـــسَّحَابُ
وَمَـــا هِـــيَ غَـــيْرُ تِـــبْرٍ فِي لُجَـــيْنٍ ... تَجَـــسَّدَ ذَا، وذَا فِيْـــهِ يُـــذَابُ
تَـــضَوَّعَ نَـــشْرُهَا عَرْفًـــا وطِيْبًـــا ... أَلَـــيْسَ إِلَى الجِنَـــانِ لَهَـــا انْتِـــسَابُ؟

فهذه المحاورة وإن كانت داخلية بين الشاعر ونفسه، إلاّ أنها تطرح وجهة نظر تمجد الخمرة وتحتفي به، وتلتمس لشاربها المبررات، باعتبارها شرابا لأهل الجنان. وليس يخفى على القارئ الفارق في توظيف الطريقة الحوارية بين الخلوف وأبي نواس، على اعتبار أن أبا نواس تمكّن من تطويع اللغة الشعرية بما يتماشى مع طبيعة الغرض، فيدفع المتلقي إل تصديق طروحاته، اعتمادا على مخيّلة خصبة، لأنّ اللغة الشعرية في المقام الأول "رمز للعالم كما يتصوّره الشاعر، وكذلك هي رمز لعالم الشاعر النفسي. ولا بد أن نفهم الشعر على هذا الأساس"[2]. وذلك ما تجسّد في تلك المحاورة الافتراضية بين الشاعر والخمرة، جاعلا منها فاتنة حسناء تطرح على

---

[1] ابن الخلوف: **الديوان** ص377.

[2] الغذامي: **تشريح النص** ص142.

خاطبها هواجسها وتساؤلاتها، ليقوم هو بتبديد تلك الهواجس في قالب فني بديع.

أمّا الخلوف القسنطيني فإنّه حاول توظيف البنية الحوارية في شعره الخمري، على غرار ما فعله أبو نواس، لكنّه تخلّف عنه أسلوبيا ولم يتمكّن من مجاراته. لسببين اثنين:

أحدهما: أنّ البنية الحوارية لم تكن مكتملة، فقد كان السائل والمسؤول واحدا، ولم يتمكّن الشاعر من إشراك غيره معه. بالإضافة إلى أنّ التساؤلات كانت تحمل إجاباتها:

أَشَـــهْدٌ فِي الزُّجَاجَـــةِ أَمْ شَرَابُ  وَدُرٌّ مَـــا عَـــلاهُ أَمْ حَبَـــابُ؟
وخَـــدٌّ لِلْحَيَـــا فِيْـــهِ مَجَـــالٌ  أَمْ الثَّغْـــرُ الـــشَّنِيْبُ بِـــهِ رُضَـــابُ

وهذا ما يجعل طرح السؤال غير ذي جدوى، بخلاف ما نجده عند أبي نواس، الذي يتقن طرح السؤال تحديد الجواب معا.

ثانيهما: سطحية الصور التشبيهية، التي جاءت موافقة للتوقع، بعقد مشابهة بين الخمر والشمس، والخد الأحمر، والشفق والياقوت وغيرها. فيما كان من واجبا على الشاعر البعد عن الابتذال، "فألفاظ اللغة كلّها ثيّب، ولا سبيل إلى استعادة بكارتها إلا حرث المبدع لها حرثا جديدا يؤدي إلى الاختراع والطرافة، وهي غاية الشاعر من تداوله مع الشعراء السابقين عليه"[1].

[1] أحمد سليم غانم: *تداول المعاني بين الشعراء* ص100.

هذا بالإضافة إلى أنّ الشاعر الخلوف القسنطيني - وإن حاول أن يستلهم قي الظاهر من تجربة أبي نواس- إلا أنه يختلف عنه في العمق، فأبو نواس ينظر إلى الخمر باعتبارها بديلا عن العالم، فيلجأ إليها فرارا من جور السلطان، ومن قسوة المجتمع، ومن سطوة رجال الدين، وهي بديل فني جديد يرفض القيود التي فرضها العرف الأدبي، إنّها مشروع جديد يقف في وجه المشروع الذي تحميه وتدعمه مؤسسات الدولة الرسمية. أما الخلوف فإنّه يتكلف في تصوير تعلقه بالخمرة وحبه لها، إذ هي مجرد أداة لتوصيل رسالة سامية، ولتأكيد ضرورة التوبة منها، والفوز بالرضوان يوم القيامة، كما في قوله[1]:

فَـــدَعْنِيْ واطَّـــرِحْ لَـــوْمِيْ فَـــإِنِّيْ رَأَيْـــتُ الرُّشْـــدَ فِيْ الـــصَّهْبَاءِ غَيَّـــا
لِـــــذَاكَ اللهُ حَرَّمَهَـــــا عَلَيْنَـــــا وَأَوْعَـــدَ فِيْ الجَحِـــيْمِ بِهَـــا صُـــلِيَّا
وضَـــاعَفَ فِي العَـــذَابِ لِمَـــنْ أَتَاهَـــا وصَـــيَّرَ حَالَـــهُ حَـــالاً زَرِيَّـــا
يَعِـــزُّ عَـــلَيَّ أَنْ ضَـــيَّعْتُ عُمْـــرِيْ بِهَـــا سَـــفَهًا ومَـــا حَـــصَّلْتُ شَـــيَّا
لَعَـــلَّ اللهَ يَرْحَمُنِـــيْ وَيَعْفُـــو وَيَغْفِـــرُ مَـــا جَنَتْـــهُ يَـــدِيْ عَلَيَّـــا
وَيَـــسْقِيْنِيْ بِهَـــا يَـــوْمَ التَّقَـــاضِيْ شَرَابًـــا سَلْـــسَبِيْلاً سُـــكَّرِيَّا

فالدعوة إلى التوبة والإنابة إلى اللّه، تؤكّد أن تمجيد الخمرة والإشادة بها ما هو إلا لدواع فنية فقط، لأنّ حقيقة ما يؤمن به الشاعر مغاير تماما للخمر وما يتبعها من سكر وعربدة.

[1] ابن الخلوف: **الديوان** ص394.

**ثانيا: التبرير الديني:**

تقوم القصيدة النواسية برغم استهتارها وتهتّكها على توظيف العنصر الديني لتبرير الأفعال المنافية لقيم وتعاليم الدين، فهذا التصرّف وإن كان مرفوضا من وجهة أخلاقية ودينية، إلا أنه من الناحية الفنية قد يكون مقبولا لأنه يعبّر عن حالة غير مألوفة في الوجدان العربي من خلال التعامل مع النص الديني ضمن سياقات تخالف السياقات الأصلية التي ورد فيها، ولمقاصد تنافي المقاصد الشرعية التي أنزل من أجلها، كما في قوله :

دَعِ المَسَاجِدَ لِلْعُبَّارِ تَمْلأُهَا ... وَهَيَّا بِنَا إِلَى الخَمَّارِ يَسْقِيْنَا

فَإِنَّ رَبَّكَ لَمْ يَقُلْ وَيَلٌ لِشَارِبِهَا ... وَلَكِنَّهُ قَالَ: وَيْلٌ لِلْمُصَلِّينَ

فالخطاب الشعري ينهض على التناص القرآني ذي الوظيفة التعضيدية، من خلال استثمار قدسية القرآن الكريم في سبيل إيجاد أرضية مهيّئة لاستقبال مقولات أبي نواس الصادمة والنابذة للأعراف والتقاليد، بتقديم قراءة غريبة ومجتزأة للنص الديني بعيدا عن سياقاته اللغوية والثقافية والاجتماعية والمقاصدية، فالآية التي جرى توظيفها في النص النواسي هي ﴿ **فَوَيْلٌ لِلْمُصَلِّينَ الَّذِينَ هُمْ عَنْ صَلاتِهِمْ سَاهُونَ الَّذِينَ هُمْ يُرَاءُونَ وَيَمْنَعُونَ الْمَاعُونَ**﴾[1] ، فالآية كما هو واضح تدين المصلين الذين لم يلتزموا روح الصلاة المتمثّلة في حضور القلب والخشوع، ولا تدين عموم المصلين كما يوهم بذلك الخطاب الشعري، ولكن الإدانة الاجتماعية التي يوصم بها - غالبا- شارب الخمر والداعي إليه تدفع شاعرا ذكيا - أبا

[1] سورة الماعون الآيات: 4-5-6-7.

نواس- إلى استخدام المؤثّر الديني للتأكيد على صدقية طروحاته، وبأن التقريع والتوبيخ إن كان ينبغي أن يوجّها فليوجّها إلى المصلين الذين أدانهم القرآن ووبخّهم وليس إلى أولئك الذين سئموا تناقضات الحياة وفضلوا أن يعيشوا حياة بديلة بفضل الخمرة.

وعلى هذا المنوال سار الظريف التلمساني حينما قال[1]:

يَـا صَـاحِبَيَّ خُـذَا مَقَالَـةَ مُغْـرَمٍ قَـوْلَ امْـرِئٍ عَـرَفَ الأُمُـوْرَ وَجَرَّبَـا

لَمْ يَخْلُـقِ الـرَّحْمَنُ شَـيْئًا عَابِثًـا فَـالخَمْرُ مَـا خُلِقَـتْ لأَنْ تُتَجَنَّبَـا

فالطريقة الشعرية ههنا تنهل من طريقة أبي نواس من حيث توظيف العنصر الديني لتبرير سلوكات اجتماعية شاذة، وهذا يمثّل نوعا من الانتهازية والانتقائية في التعاطي مع الدين باستغلال مقولاته لأغراض تنافي قدسيته، فالشاعر لا يُخضِع آراءه وأهواءه للدين كما هو منصوص عليه ومطلوب منه باعتباره فردا من جماعة المسلمين، وإنما يُخضِع الدين لقراءته الشخصية، بتقديم تفسيرات تنسجم مع سيرته، لتنتقل سلطة اتخاذ القرار من الدين باعتباره المقدّس الذي يجب الانقياد لأحكامه وتعاليمه إلى الذات، التي يعتبرها أبو نواس ومن انتهج نهجه مصدر السلطة والتشريع، وما الدين في النهاية سوى عامل من عوامل إسعاد الإنسان، ومما يمكننا ملاحظته إذا قارنا ما بين طريقة أبي نواس وطريقة غيره من الشعراء الذين تأثروا به، هو مدى جرأة أبي نواس في التعاطي مع النص القرآني الذي أعاد أبو نواس صياغة مضمونه كلّيا بما يتوافق مع أهوائه ورغباته، مما لا

1 الشاب الظريف: **الديوان** ص30.

يوجد عند غيره، وإن وجد فبأقلّ حدة، فحينما يقول الشاب الظريف على سبيل المثال[1]:

لَـوْ لَمْ تَكُـنْ ابْنَـةُ العُنْقُـودِ فِيْ فَمِـهِ مَـا كَـانَ فِيْ خَـدِّهِ القَـانِيْ أَبُـو لَهَـبِ

تَبَّـتْ يَـدَا عَـاذِلِيْ فِيْـهِ وَوَجْنَتُـهُ حَمَّالَـةُ الـوَرْدِ لا حَمَّالَـةُ الحَطَـبِ

فإنّه لا يعدو أن يكون قد قام بعملية تضمينية تتكئ على المرجع القرآني، من باب الزخرف البديعي والتطريز الأسلوبي لا من باب التوليد الدلالي، أو الابتكار في المعنى، إذ لا نجد في استحضار سورة المسد أيّة إضافة دلالية، أو بالأحرى لا تقوم العلاقة بين النص الديني والسياق الأدبي على آلية التحويل (Transformation) بقدر قيامها على وظيفة الاستشهاد (Citation)، والفرق بينهما أن الاستشهاد أو التضمين يقوم على فكرة تعالي النص المرجعي عمّا سواه من النصوص، لذلك يحظى بكلّ الاحترام والقداسة، فلا يمكن للمبدع حينئذ أن ينقله من بيئته إلى بيئة تتنافى مع بيئته أو تناقضها، لذلك نلاحظ بسهولة أن الشاب الظريف في المثال الأخير يستدعي الشاهد القرآني (أبو لهب، تبت يدا، حمّالة الحطب) ليضعها ضمن بنية لا تسيء إلى النص القرآني.

أما آلية التحويل فإنها عملية هدم للنص السابق وبناء نص لاحق على أنقاضها كما الشأن في قول أبي نواس:

فَـإِنَّ رَبَّـكَ لَمْ يَقُـلْ وَيْـلٌ لِـشَارِبِهَا وَلَكِنَّـهُ قَـالَ: وَيْـلٌ لِلْمُـصَلِّيْنَ

أو قول الشاب الظريف المتقدّم:

---

1 *المصدر السابق* ص32.

لَمْ يَخْلُــقِ الــرَّحْمَنُ شَــيْئًا عَابِثًــا فَــالخَمْرُ مَــا خُلِقَــتْ لأَنْ تُتَجَنَّبَــا

فإننا أمام حالة لا تؤمن بأهمية المحافظة على قدسية النص الديني، ولا بضرورة إبقائه ضمن سياقه الأصلي، نحن لا نصدر هذا الحكم من وجهة نظر دينية فقهية، فلسنا أهلا لذلك، ولكن من وجهة نظر نقدية فنية، على اعتبار أننا أمام اتجاه فني يقوم على "**المحاكاة الساخرة**، أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا، والهزلي جديا، والمدح ذما والذم مدحا"[1]، فالبنية الجديدة التي أنتجها الشاعران اتكأت على مقولات قرآنية تتنافى كليا وروح القرآن، ففي البنية الأولى يستخدم أبو نواس عبارة من القرآن تدين المصلين وتسيء إليهم ﴿**وَيْلٌ لِلْمُصَلِّينَ**﴾، وكأنه يقول بطريقة أخرى؛ ليس في القرآن ما يدين شاربي الخمر بمثل هذه القسوة، ومثله فعَل الشاب الظريف حينما رأى أن ليس في الكون ما هو مخلوق من دون حكمة أو وظيفة، لذا يجب الاستمتاع بكل ما هو متاحٌ من هذه النعم التي خلقها الباري عز وجل، بما في ذلك معاقرة الخمر.

ولا يمكن اعتبار هذه الطريقة في التعامل مع القرآن الكريم بأنها تمثل ثغرات في القرآن، فإنّ هذا الرأي - إن وجد- لم يقل به أحد من المسلمين، وكلّ ما في الأمر أن ما قام به أبو نواس وأتباعه في المشرق والمغرب هو محاولات جريئة في التعامل مع النص القرآني، تثبت بحق تمسّك المجتمع الإسلامي بدينه وحاجته الدائمة إليه، حتى وهو في غاية المخالفة لمقتضيات هذا الدين فإنه يكون بحاجة إلى مبرر مقنع يوهم به الذات والغير بصواب ما يفعل.

---

1 د.محمد مفتاح: *تحليل الخطاب الشعري-إستراتيجية التناص* ص121 .

**ب. موضوعة الغزل:**

يرى الدكتور شكري فيصل أنّ "الغزل يشغل من الإرث الشعري الذي خلّفه لنا العصر الجاهلي مكاناً واسعاً، حتى ليكاد أنْ يكون الجزءَ الأكبرَ من ثروتنا الأدبية في هذا العصر.. وأن الأغراض الأخرى جميعا من الفخر والمدح والهجاء والرثاء لا تعدو أن تكون قسيما لشعر الغزل"[1]، ولعلّ في هذا القول ما يؤكّد أهمية الشعر الغزلي، والمساحة التي يحتلّها على خريطة الشعر العربي، باعتباره اللسان الصادق عن المشاعر الإنسانية ودواخل النفس البشرية، فالغزل هو الذي يمكّن الشاعر من التعبير عن نفسه بكلّ حرية وأريحية، لأنه حينما يكتب إنما يكتب لنفسه ولمن أحبته نفسُه، من غير مجاملة أو تملّق، فهو الغرض الذي لا يستطيع أن يركبه شعراء البلاط والتكسّب، وقد عدّه ابن أبي حجلة التلمساني[2]: "من أوسع أبواب الشعر مجالا، وأجرأها جريالا، وأحسنها خطابا، وأعذبها نصابا، به يتميّز سمين الشعر من غثّه، وجديده من رثّه، ولا يكاد يجود فيه إلا ذاك، ولا يدركه إلا كثير الدراية وما أدراك؟"[3].

إن الحديث عن الغزل هو حديث عن حرقة القلب، ولوعة البعد، وطول السهر، ووصف المحبوب والتذلل إليه، إنه سجل العاطفة وترجمان الأشواق، إنه إدراك للمرأة بما هي الجمال والبهاء والنقاء ونبع الحياة،

---

1 د.شكري فيصل: **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام** ص19.

2 **ابن أبي حجلة التلمساني**: أحمد بن يحيى بن أبي بكر بن عبد الواحد بن أبي حجلة التلمساني، لقبه شهاب الدين، وكنيته أبو العباس، شاعر أديب ناثر، ولد بتلمسان سنة 720هـ، وتوفي بالقاهرة سنة 776هـ، له أكثر من ثمانين مصنّفا في مختلف الفنون، منها **"ديوان الصبابة"** وهو أشهرها ويضمّ أشهر قصص العشاق الجاهليين والإسلاميين وأشعارهم. ينظر **تعريف الخلف** (1/291)، **معجم أعلام الجزائر** ص365.

3 ابن أبي حجلة التلمساني: **ديوان الصبابة** ص226.

هكذا أدرك الشاعر العربي المرأة، ومن هذه الزاوية نظر إليها، "هي في جميع الحالات ذلك الكائن الجميل الذي تهيم به القلوب، إلا أنها تارة هي كائن من لحم وعظم يشتهى ويجنى ثماره، وتارة أخرى رمز يجسّد أشواق الشعراء، وهي في كثير من الأحوال صورة وألوان تعبيرية ألفها الشعراء وانطبعت في وجدانهم، ثمّ راحوا يحلّون بها شعرهم، ولذلك لا نعجب إن وجدنا الشيخ والفقيه وغيرهما ممن لا تكون لهم عادةً صبوةٌ إلى النساء يشببون"[1]، ولذلك جاء النسيب في مطالع القصائد، حتى صار كالقانون المحتوم الواجب اتباعه، كما قرّر ذلك ابن قتيبة بالقول: "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُقصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثمّ وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الشوق وألم الوجد والفراق، وفرط الصبابة ليميل نحوه القلوب، وليصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه"[2].

فمن خلال هذا الرأي يتضح أن المقدمة الغزلية غدت ركنا أساسيا من أركان القصيدة الشعرية، فلا يستطيع الشاعر أن يستغني عنها وإلا عُدت قصيدته مبتورة، غير مستوفاة الأركان، إلا أن تطور الشعر العربي لاحقا، وخصوصا على يد أبي نواس وأبي تمام مثلا ألغى فكرة النظام القديم للقصيدة العربية، مستبدلين به نظاما جديدا يقوم على الدخول في غرض القصيدة بشكل مباشر، من دون المرور عبر المقدّمة الطللية وذكر الحبيبة الذي يصاحبها، فصار الشاعر إذا أراد التغزّل بحبيبته خصّها

---

1 د.عبد السلام شقور: *الشعر المغربي في العصر المريني* ص242.

2 ابن قتيبة: *الشعر والشعراء* (1/ 74).

بالقصيدة كلها كما الشأن عند عمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة وأضرابهما.

لقد أصبح شعر هؤلاء الرواد مصدر إلهام لمن جاء بعدهم، يقتفون آثارهم في الشكل والمضمون، ويستعيدون تجربتهم، مما يؤكّد صدق هؤلاء وقدرتهم على نقل أحاسيسهم بدقة متناهية، فلقد شكّل شعر عمر بن أبي ربيعة مثلا اتجاها متفرّدا في التعاطي مع الحبيبة، جعل تجاربه تحاكى من قبل العشاق والمحبين على مرّ العصور، على المستويين الإنساني والفني، وممن استلهموا طريقته في التغزل بالمرأة الشاعر الجزائري **ابن قاضي ميلة**[1] الذي يقول[2]:

وَلَمَّا الْتَقَيْنَا مُحْرِمَيْنِ وَسَيْرُنَا ... بِلَبَّيْكَ يُطْوَى وَالرَّكَائِبُ تُعْسَفُ

نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالمَطِيُّ كَأَنَّمَا ... غَوَارِبُهَا مِنْهَا مَعَاطِسُ رُعَّفُ

فَقَالَتْ: أَمَا مِنْكُنَّ مَنْ يَعْرِفُ الفَتَى؟ ... فَقَدْ رَابَنِيْ مِنْ طُوْلِ مَا يَتَشَوَّفُ

أَرَاهُ إِذَا سِرْنَا يَسِيْرُ حِذَاءَنَا ... وَنُوْقِفُ أَخْفَافَ المَطِيِّ فَيُوقِفُ

فَقُلْتُ لِتُرْبَيْهَا ابْلِغَاهَا بِأَنَّنِي ... بِهَا مُسْتَهَامٌ، قَالَتَا: نَتَلَطّفُ

وَقُولا لَهَا: يَا أُمَّ عَمْرٍو، أَلَيْسَ ذَا ... مِنىً وَالْمُنَى فِيْ خفْيَةٍ لَيْسَ يُخْلَفُ

تَفَاءَلْتُ فِي أَنْ تَبْذُلِيْ طَارِفَ الوَفَا ... بِأَنْ عَنَّ لِي مِنْكَ البَنَانُ الْمُطَرَّفُ

وَأَمَّا دِمَاءُ المَهْدِيِّ فَهْيَ تَوَاصُلٌ ... يَدُومُ وَرَأْيٌ فِي الهَوَى يَتَأَلَّفُ

---

[1] **ابن قاضي ميلة:** هو أبو محمد عبد الله بن محمّد التنوخي، من مدينة ميلة، من علماء القرن الرابع الهجري، نشأ في بيت علم، فقد كان أبوه قاضيا على مدينة ميلة، رحل رفقته إلى صقلية، ومدح واليها، ثقة الدولة فقرّبه مع أبيه منه. ينظر **تاريخ الأدب العربي – عصر الدول والإمارات** ص (10/ 133).

2 ابن رشيق: **أنموذج الزمان في شعراء القيروان** ص211.

وفي عَرَفَـــاتٍ مَـــا يُخَـــبِّرُ أَنَّنِـــيْ بِعَارِفَـةٍ مِـنْ عَطْـفِ قَلْبِـكِ أُسْـعَفُ
وَتَقْبِيْـلُ رُكْـنِ البَيْـتِ إِقْبَـالُ دَوْلَـةٍ لَنَـــا وَزَمَـــانٌ بِـــالمَوَدَّةِ يَعْطِـــفُ

فبمجرد قراءتنا للقصيدة ندرك مدى تأثر ناظمها بابن أبي ربيعة وطريقته التي أقرّ بوجودها ابن رشيق الذي يقول عنه "شاعر لسن مقدّر، يؤثر الاستعارة، ويكثر الزجر والعيافة، ويسلك طريقة ابن أبي ربيعة وأصحابه في نظام الأقوال والحكايات"[1]، فهذه شهادة من ناقد كبير للشاعر بسلوكه مسلك ابن أبي ربيعة وطريقته، خصوصا في توظيفه (الحج) بوصفه موعدا للقاء الحبيبة، يقول ابن أبي ربيعة[2]:

لَيْـتَ ذَا الحَـجَّ كَـانَ حَـتْمًا عَلَيْنَـا كُـلَّ شَـهْرَيْنِ حَجَّـةً وَاعْـتِمَارَا

إن الحج في الاستعمال العام يتضمّن أسمى المعاني وهو أفضل الأماني بالنسبة للمسلم، لما فيه من التقرّب إلى اللّه، والتطهّر من الذنوب، فهو فضاء مقدّس ومؤشّر على الإيمان والخشوع والتسليم والتجرّد من رواسب الدنيا والنفس الأمارة بالسوء، غير أن موقعيته داخل المتن الشعري كانت تنحرف بهذه المعاني إلى معان مغايرة ومنافية للمعاني السامية التي قد تبدو من القراءة السطحية، فحينما يتحوّل الحج بالنسبة لشاعر صبّ كعمر بن أبي ربيعة إلى أمنية ينشد تكرارها، وحلم يتمنى أن لا يفيق منه، نكون أمام حج ذي وظيفة أخرى تختلف تماما عن وظيفته الدينية المقرّرة، إنها رؤية عبثية إلى الحج ومشاعره، رؤية تتعالى على القيم الدينية والأخلاقية وتعطي الأولوية إلى الذات الحالمة الرومانسية، إنها تعبير عن سطوة الذات وتراجع الموضوع، حينما ينحسر الوعي الجمعي الذي قرّره الدين والمجتمع

---

1 *المصدر السابق* ص209.

2 ابن أبي ربيعة: **الديوان** ص125.

لصالح وعي فردي لا يؤمن سوى بفرادته ولا يعبأ كثيرا بقوانين المجتمع وسطوته، حتى وإن كانت من مسلمات الدين وثوابته، فكأن الحج بالنسبة للشاعرين معا، أضحى موسما للحب وللمواعيد الغرامية بدلا من أن يكون موعدا لتجديد العهد مع اللّه والتوبة إليه، وكأن الخطاب الشعري يتلاعب بمفردات اللغة، ويطلق الكلمة ويريد بها غيرها، مما يذكّرنا بظاهرة التضاد في اللغة العربية، إذ كثيرا ما أطلقت العرب على اللديغ سليما، وعلى الصحراء مفازة من باب التفاؤل مثلا.

وهذا الانزياح الدلالي هو ما لفت انتباه ابن قاضي ميلة الذي استند على هذه الصورة المبتكرة وراح ينسج على منوالها، ويواصل بقية تفاصيلها، مستلهما روح عمر بن أبي ربيعة، ومحاولا أن يكون في مستواه الفني والفكري، ولهذا عقّب ابن رشيق على قصيدة ابن قاضي ميلة بالقول: "لو أن هذا الشعر لمن تقدّم ذكره كابن أبي ربيعة ومن سلك مسلكه لاستجيد لهم وذكروا به، وقدِّم على كثير من أشعارهم، ولا عيب إلا أنه متأخر"[1].

فالشاعر الجزائري ابن قاضي ميلة تلقّف من ابن أبي ربيعة فكرة الحج وحوّلها إلى إشارة سيميائية عائمة تخلّت تماما عن حقلها الدلالي، من خلال إلغاء جميع ترتيبات الحج وتفاصيله الدينية، وتعويضها بأخرى تستند إلى معجم الحب والهيام، فاللقاء بالحبيبة حصل خلال فترة الإحرام (□□ □□□□ ) مع العلم أن الإحرام هو انفكاك المقبل على الحج عن الأعراض الدنيوية والإقبال على اللّه بعقله وروحه ونفسه، لتتحوّل مفردة (إحرام) إلى إقبال من نوع آخر، وهو ما يؤكّد أنّ "الكلمة بأثرها لا

1 ابن رشيق: *أنموذج الزمان في شعراء القيروان* ص213.

بمعناها، وهذا ما يحوّلها من كلمة إلى إشارة، وبالتالي يحوّل الجملة من تركيب منطقي مفيد ويدل على معنى، إلى تركيب سابح وبنية إشارية حرّة لا تقيّدها حدود المعاني ومنطقياتها"[1].

فالشاعران كلاهما يستعير أجواء الحج ليقوم بتصرفات لا تمت إلى الحج بصلة، إننا أمام استعارة من نوع مختلف، استعارة لا تخضع لقواعد البلاغة التقليدية، لأنها تقوم لا على حذف أحد طرفي التشبيه، وإنما على إلغاء جانب كبير من النظام، والتصريح بجانب آخر مضمر لا يمكن أن نصل إليه بالاستناد إلى طرق البحث القديمة، فالبحث البلاغي من الوجهة البنوية أضحى يستند لا إلى المقولات الجاهزة التي توفّرها البلاغة ذات المرجعية المنطقية، والتي لا تتعدى مستوى اللفظ أو الجملة، وإنما وسّع دائرة اختصاصه لتشمل النص بشكل عام، لكي "تستطيع أن تستفيد، بشكل أعمق، من كلّ منجزات الدراسات العلمية في مختلف ميادين العلوم الإنسانية"[2]

وإذا تأمّلنا بقية تفاصيل القصيدة وجزئياتها، سنواجَه أوّلا ببنية الخطاب ذي النمط السردي الذي يقوم على مسرَحة الأحداث، وصياغة الحوار وفق طبيعة الشخصيات لدى كلّ من النص المرجعي والنص اللاحق، من خلال ما دار بين الشاعر والعذارى، وبين الشاعر ونفسه، ثمّ تشوّف الفتيات إليه، ورغبتهن فيه، مما جعله مطلوبهن ومرغوبهن حتى وهن في

---

1 د.عبد الله الغذامي: *الخطيئة والتكفير* ص97.

2 د.منذر عياشي: *مقالات في الأسلوبية* ص74.

أرض الحرم، في وصف شيّق وصورة دقيقة ومفردات رقيقة تذكّر بشعر ابن أبي ربيعة وخصوصا قصيدته التي يقول فيها[1]:

قِفِـيْ فَـانْظُرِيْ أَسْـمَاءُ هَـلْ تَعْرِفِيْنَـهُ؟ أَهَـذَا الْمُغِـيْرِيُّ الـذِيْ كَـانَ يُـذْكَرُ؟
أَهَـذَا الـذِيْ أَطْرَبْـتُ نَعْتـاً فَلَـمْ أَكُـنْ وَعَيْـشِكِ أَنْـسَاهُ إِلى يَـوْمِ أُقْـبَرُ
فَقَالَـتْ: نَعَـمْ لا شَـكَّ غَـيَّرَ لَوْنَـهُ سُرَى اللَّيْـلِ نَـصَّهُ وَالتَّهَجُّـرُ
لَـئِنْ كَـانَ إِيَّـاهُ لَقَـدْ حَـالَ بَعْـدَنَا عَـنِ العَهْـدِ وَالإِنْـسَانُ قَـدْ يَتَغَـيَّرُ
رَأَتْ رَجُلاً أَمَّـا إِذَا الـشَّمْسُ عَارَضَـتْ فَيَـضْحَى، وَأَمَّـا بِالعَـشِيِّ فَيُخْـصَرُ
أَخَـا سَـفَرٍ جَـوَّابَ أَرْضٍ تَقَاذَفَـتْ بِـهِ فَلَـوَاتٌ فَهْـوَ أَشْـعَثُ أَغْـبَرُ

فالأبيات تطفح بالغزل الحواري الذي برع فيه عمر بن أبي ربيعة، والذي يقوم على استمالة الجواري وإغوائهن، بما يدفعهن إلى الكلف به، والتشوّف إليه، والإشفاق عليه والتحسّر على حاله:

فَقَالَـتْ نَعَـمْ لا شَـكَّ غَـيَّرَ لَوْنَـهُ سُرَى اللَّيْـلِ نَـصَّهُ وَالتَّهَجُّـرُ
لَـئِنْ كَـانَ إِيَّـاهُ لَقَـدْ حَـالَ بَعْـدَنَا عَـنِ العَهْـدِ وَالإِنْـسَانُ قَـدْ يَتَغَـيَّرُ

وبالعودة إلى قصيدة ابن قاضي ميلة نجدها تقتفي أثر أبيات عمر روحاً ولغةً وأسلوباً ودفقًا عاطفيًا، حتى لا نكاد نجد فرقا بينهما في المستوى الفني، وهو ما يؤكّده شوقي ضيف لمّا يقول معلّقا على قصيدة ابن قاضي ميلة: "استهلها بغزل حواري على طريقة عمر بن أبي ربيعة **أبدع فيها كلّ الإبداع**"[2]، وهذا المستوى من التأثر والتأثير يسميه النقاد التناص بالتماثل، بأن "يتمكّن النص اللاحق من مسايرة النص السابق ومساواته في

---

1 عمر بن أبي ربيعة: **الديوان** ص91.

2 د.شوقي ضيف: **تاريخ الأدب العربي** (10/ 172)

إخراج المعنى"[1]، ويسميه حازمٌ القرطاجني الشركة، وهو أن يتساوى النصّان في المعنى، وفي الإجادة الفنية، وهذا لا عيب فيه كما يقول[2].

إذن فنحن أمام خطاب شعري يستمد رؤيته للحياة، ويعبّر عن مشاعره استنادا إلى تجربة سابقة (تجربة عمر)، فهل هي معاناة مشتركة، اختلفت شخوصها، وتباعد زمانها، وجاء التعبير عنها متفقا من باب وقوع الحافر على الحافر، وتوارد الخواطر؟ أم أن الشاعر اللاحق ونعني به ابن قاضي ميلة تفاعل مع تجارب عمر بن أبي ربيعة الغرامية، وانجذب نحوها، حتى باتت نظرته إلى الأشياء بعيني عمر، لأن "توارد الخواطر هو اتفاق فعلين من شخصين لم يع أحدهما بالآخر، أي أنّ الوعي بالآخر مطموس في الذهن"[3]، وهذا ما ليس متحققا في هذه الحالة، لأن الشاعر التالي يتماهى في تعبيره عن الذات من خلال رؤيا حلمية، وليست بالضرورة واقعية، فنحن أمام تجربة مستعادة بأسلوب مختلف، يمكننا أن نصنّفها ضمن المعارضة الشعرية (Pastiche)، ليست المعارضة الصريحة التي تركّز على الشكل من خلال استدعاء نفس الوزن والقافية وربما نفس عدد الأبيات، وإنما هي معارضة تستدعي التجربة والحلم والرؤيا، تقوم على الوعي والقصدية في عملية التحاور مع النص المرجعي، ضمن علاقة تعضيدية تقوم على احترام النص المعارَض.

---

1 د.عبد القادر بقشي: **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي** ص42.

2 ينظر القرطاجني: **منهاج البلغاء** ص196.

3 د.عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير** ص145.

## 2. المستوى التقابلي:

تمثّل سمة التضاد واحدة من السمات الأساسية في خطاب أبي تمام الشعري، الذي عُرف عنه توظيفه المستمر لأساليب المقابلة والطباق، بما يجعلنا أمام ثنائيات متضادة تشغل حيّزا مهما من متنه الشعري، وما من شك في أنّ ذلك راجعٌ إلى ميل أبي تمام نحو نهج الصنعة الشعرية، التي غدت سمة طاغية على إبداعات أبي تمام، فشعره ليس فقط نتاج عاطفة جياشة، أو إحساس مرهف، أو نفسية تنشد الجمال، ولا خيال سابح فحسب، وإنما هو نتيجة أفكار وموازنات ورؤى للأشياء من زوايا مختلفة، إنّ أبا تمّام عالِم وليس شاعرا فقط، لذلك فليس من المستغرب أن يختط لنفسه نهجا مستقلا، وأسلوبا مبتكرا من أساليب الكتابة الشعرية، فشعره يطفح بالمصطلحات العلمية، والمفردات الفقهية، وهو أيضا خطاب يستدعي التاريخ وأحداثه الغابرة لمقايستها بأوضاع معيشة، من دون إخلال بأدبية النص ، ولا بماء الشعر فيه، "وكأني بأبي تمام يعلن عن اتجاه جديد

في الشعر العربي، فقد تطوّر هذا الشعر وتطوّر معه صاحبه، ولم يعد عملا شعبيا، بل أصبح عملاً عقليا راقيا"[1].

إنّ شعر أبي تمام هو شعر نخبوي لا يلتفت كثيرا إلى معاني العامة وطرائقِهم، وليس معنيًّا بإرضائهم، لذلك "فإن من يطلب اللذة العقلية في الفن لابد أن يعجب بهذا الشاعر المتفلسف الذي ما زال يستهدف للخواطر الباطنة والمعاني العويصة"[2]، فمن ذلك قوله يدعو مالك بن طوق التغلبي إلى الصفح عن قومٍ تألبوا عليه[3]:

لَـكَ فِيْ رَسُـوْلِ اللهِ أَعْظَـمُ أُسْـوَةٍ وَأَجَلُّهَـا فِيْ سُـنَّةٍ وَكِتَـابِ
أَعْطَـى المُؤَلَّفَـةَ القُلُـوْبِ رِضَـاهُمُ كَرَمًـا وَرَدَّ أَخَابِـذَ الأَحْـزَابِ

"وهو يشير بذلك إلى ما حدث بعد موقعة حنين من تأليف الرسول قلوبَ جماعةٍ من قريش وغيرهم بما أعطاهم من الغنائم، وكأنه ردّ إليهم ما سبق أن أخذه في بعض حروبه منهم"[4]، فلا نعجب بعدئذ إذا وجدنا عددا غير قليل من الشعراء الذين جاؤوا بعد أبي تمام يقتفون أثره ويتبعون نهجه، لقد انتشرت طريقته شرقا وغربا، وأضحت لها امتدادات في الزمان والمكان، فصار من الطبيعي أن نجد تأثيرات أبي تمام في الشعر الجزائري القديم، خصوصا ما تعلّق باستخدامه المطابقات بأنواعها[5]، هذه التي لم تعد تفارق

---

1 د.شوقي ضيف: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي** ص240.

2 **المرجع السابق** ص241.

3 أبو تمام: **الديوان** (1/ 55).

4 د.شوقي ضيف: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي** ص 222.

5 عن المطابقة وأنواعها ينظر الخطيب القزويني: **تلخيص المفتاح** ص175 وما بعدها.

القصيدة الطائية*، حتى غدت سمة لازمة، ومكوّنا أساسيا من مكوّنات النص الطائي، وشاهدُ ذلك قولُه يصف حبيبته[1]:

بَيْـضَاءُ تَـسْرِيْ فِي الظَّـلامِ فَيَكْتَـسِيْ نُـوْرًا وَتَـسْرُبُ فِي الـضِّيَاءِ فَـيُظْلِمُ

فإن الشاعر وظّف سمتي النور والظلمة للدلالة على التغيّر المستمر الذي هو صفة من صفات الحياة، التي لا تعرف الثبات والاستقرار، لأن أبا تمام يرى حقائق الأشياء متغيّرة تماما كالحياة نفسها، ومن هنا جاء توظيف المقابلة في شعره ليس باعتبارها محسنا بديعيا بقدر ما هي تعبير عن وجهة نظر فكرية يتبناها الشاعر، بل إنها تعبير عن الشاعر نفسِه الذي كانت حياته تمرّ بجملة من المتناقضات، "فهو تارة كريمٌ جدا، وتارة بخيلٌ جدا، وهو تارة متديّنٌ مسرفٌ في تديّنه، وتارة ملحِدٌ مسرفٌ في إلحاده"[2]، لذلك فإنه جعل من سمة التضاد في شعره تعبيرا غير مألوف لدى البلاغيين وهو **نوافر الأضداد**، ويريد بها الجمع بين المتضادات في ربقة واحدة[3]:

قـدْ بَثَثْـتُمْ غَـرْسَ المَـوَدَّةِ وَالـشَّحْـ ـــنَاءِ فِي قَلْـــبِ كُـــلِّ قَـــارٍ وَبَـــادِ
أَبْغَـــضُوا عِـــزَّكُمْ وَوَدُّوا نِـــدَاكُمْ فَقَـــرَوْكُمْ مِـــنْ بِغْـــضَةٍ وَوِدَادِ
لا عَـــدمْتُمْ غَرِيـــبَ مَجْـــدٍ رَبَقْـــتُمْ فِي عُـــرَاهُ "نَـــوَافِرَ الأَضْـــدَادِ"

فقد عقّب المرزوقي على هذه الأبيات بالقول: "يعني بنوافر الأضداد ما قاله في البيت الثاني [illegible] يريد ما في قلوب الناس من

---

* نسبة إلى أبي تمام الطائي.

1 أبو تمام: **الديوان** (2/ 105).

2 د.شوقي ضيف: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي** ص252.

3 أبو تمام: **الديوان** (1/ 197).

حسد لشرفهم وارتفاع منزلتهم، ومن الحبّ والودِّ لجودهم وإفضالهم"[1]، فمصطلح تنافر الأضداد الذي أطلقه أبو تمّام أعمّ ممّا أطلقت عليه البلاغة التقليدية المقابلة، "وتعلّقت هذه النوافر من الأضداد بعرى تفكير أبي تمام وتصويره، ولم تَخْلُ منها صفحة من صفحات ديوانه"[2]، وأوضح شاهد على هذا الطرح قصيدتُه في فتح عمورية[3]:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ ... في حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ وَاللَّعِبِ
بِيْضُ الصَّفَائحِ لا سُودُ الصَّحَائِفِ في ... مُتُونِهِنَّ جَلاءُ الشَّكِّ وَالرِّيَبِ
وَالعِلْمُ في شُهُبِ الأَرْمَاحِ لامِعَةً ... بَيْنَ الخَمِيْسَيْنِ لا في السَّبْعَةِ الشُّهُبِ
عَجَائِباً زَعَمُوا الأَيَّامَ مُجْفِلَةً ... عَنْهُنَّ فِيْ صَفَرِ الأَصْفَارِ أَوْ رَجَبِ
وَخَوَّفُوا النَّاسَ مِنْ دَهْيَاءَ مُظْلِمَةٍ ... إِذَا بَدَا الكَوْكَبُ الغَرْبِيُّ ذُو الذَّنَبِ
وَصَيَّرُوا الأَبْرَجَ العَلْيَا مُرَتَّبَةً ... مَا كَانَ مُنْقَلِباً أَوْ غَيْرَ مُنْقَلِبِ
يَقْضُونَ بِالأَمْرِ عَنْهَا وَهْيَ غَافِلَةٌ ... مَا دَارَ في فَلَكٍ مِنْهَا وَفي قُطُبِ

إن قصيدة أبي تمام تنظر إلى العالم نظرة ثنائية حادة، تختزل الأشياء ضمن محورين مختلفين تماما، بل ومتصارعين أيضا، لذلك نلفي أنفسنا أمام حالة من التقاطب بين عناصر النص، بحيث يمكن أن نعتبر المفردات كلّها تنتمي إلى حقلين معجميين متضادّين، لأن كلّ حقل هو في حقيقة

1 المصدر السابق (1/ 197).

2 د.شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص251.

3 أبو تمام: الديوان (1/ 32).

الأمر بنية سطحية تخفي وراءها بنية أعمق تعكس صراعا بين حضارتين وبين مشروعين سياسيين وثقافيين، تتوزّع وحداته على الشكل التالي:

| الحقل الإسلامي | الحقل غير الإسلامي |
|---|---|
| السيف | الكتب والنجوم |
| الجد | اللعب |
| الصدق | اللعب |
| الجلاء | الزخرف |
| بيض الصفائح | سود الصحائف |
| شهب الأرماح | السبعة الشهب |

إنّ هذه النظرة الثنائية للأشياء لا تعكس طبيعة الحياة، التي ليست بالضرورة بمثل هذه الحِدّة، إلا أن حالة الصراع، وطبيعة المرحلة التي هي مرحلة حرب، تستدعي الحزم والقوة في التعاطي مع الآخر، وهي ما يفرض هذه الثنائيات المتضادة، ولذلك فإننا كثيرا ما نتخلى عن دبلوماسيتنا في التعاطي مع الأشياء، وننظر إلى الأمور بمثل هذه النظرة التي لا تقبل القسمة على اثنين، ومثال ذلك قصيدة **أبي عبد الله القلعي**[1] الذي يقول في واحدة من زهدياته[2]:

---

[1] ***القلعي***: محمد بن الحسن بن علي بن ميمون، أبو عبد الله التميمي القلعي، كان عالما باللغة وخصوصا علم التصريف الذي كان ينتحي فيه سنن ابن جني، وهو شاعر جيد، نشأ بمدينة الجزائر، ثمّ استوطن بجاية، وإلى قلعتها ينتسب، من تلامذته الغبريني صاحب عنوان الدراية، توفي ببجاية سنة 673هـ (1274م)، له ***"الموضح في علم النحو"***، و***"حدق العيون في تنقيح القانون"***. ينظر ***عنوان الدراية*** ص 94، ***تعريف الخلف*** (2/197)، ***شجرة النور الزكية*** ص 200.

2 الغبريني: ***عنوان الدراية فيمن عُرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية***، تحقيق رابح بونار ص97-98.

الخُـبْرُ أَصْـدَقُ في المَـرْأَى مِـنَ الخَـبَرِ فَمَهِّـدِ العُـذْرَ لَـيْسَ العَـيْنُ كَـالأَثَرِ
وَاعْمَـلْ لأُخْـرَى وَلا تَبْخَـلْ بِمَكْرُمَـةٍ فَكُـلُّ شَيْءٍ عَـلَى حَـدٍّ إِلى قَـدَرِ
وَخَـلِّ عَـنْ زَمَـنٍ تُخْـشَى عَوَاقِبُـهُ إِنَّ الزَّمَـانَ إِذَا فَكَّـرْتَ ذو عِـبَرِ
وَكُـلُّ حَـيٍّ وَإِنْ طَالَـتْ سَـلامَتُهُ يَغْتَالُـهُ المَـوتُ بَـيْنَ الـوِرْدِ وَالـصَّدَرِ
هُـوَ الحِـمَامُ فَـلا تُبْعِـدْ زِيَارَتَـهُ وَلا تَقُـلْ لَيْتَنِـيْ مِنْـهُ عَـلَى حَـذَرِ
يَـا وَيْـحَ مَـنْ غَـرَّهُ دَهْـرٌ فَـسُرَّ بِـهِ لَمْ يَخْلُـصِ الـصَّفوُ إلا شِـيْبَ بالكَـدَرِ
انْظُـرْ لِمَـنْ بَـادَ تَنْظُـرْ آيَـةً عَجَبـاً وَعِـبْرَةً لأُوْلِي الأَلْبَـابِ وَالعِـبَرِ
أَيْـنَ الأُلى جَنَّبُـوا خَـيْلاً مُـسَوَّمَةً* وَشَـيَّدُوا إِرَمـاً خَوْفـاً مِـنَ القَـدَرِ
لَمْ تُغْـنِهِمْ خَـيْلُهُمْ يَوْمـاً وَإِنْ كَثُـرَتْ وَلَمْ تُفِـدْ إِرَمٌ لِلْحَـادِثِ النُّكُـرِ
بَـادُوا فَعَـادُوا حَـدِيْثاً إِنّ ذَا عَجَـبٌ مَـا أَوْضَـحَ الرُّشْـدَ لَـولا سَيِّءُ النَّظَـرِ
تَنَـافَسَ النَّـاسُ في الـدُّنْيَا وَقَـدْ عَلِمُـوا أَنَّ المَقَـامَ بِهَـا كَـاللَّمْحِ بِالبَـصَرِ
أَوْدَى بِـدَارَا وَأَوْدَى بِـابْنِ ذي يَـزَنٍ وَفَـلّ غَـرْبَ هِرَقْـلٍ إِنَّـهُ لَحِـرُ
وَلَمْ يُفِـدْ سَـبَأً مَـالٌ وَلا وَلَـدٌ وَمَزَّقَتْـهُ يَـدُ التَّـشْتِيْتِ في الأَثَـرِ
وَلْتَفْتَكِـرْ في مُلُـوكِ العُـرْبِ مِـنْ يَمَـنٍ وَلْتَعْتَـبِرْ بِمُلُـوكِ الـصِّيْنِ مِـنْ مُـضَرِ
أَفْنَـاهُمُ الـدَّهْرُ أَوْلاهُـمْ وَآخِـرَهُمْ لَمْ يُبْـقِ مِـنْهُمْ سِـوَى الأَسْـمَاءِ وَالـسِّيَرِ

فبصمات أبي تمام واضحة جدا في هذه القصيدة، وكذا روحه، ولغته، وأسلوبه، وهذا ليس اكتشافا منا جديدا، وإنما هي ملاحظة انتبه إليها قرّاء شعره ودارسوه القدامى، فالغبريني يقول معقّبا على هذه القصيدة: "وكان يسلك في شعره على طريق حبيب بن أوس"[1]، من خلال

* الأُلى جنَّبوا خيلاً مسوّمةً: أي ربطوا خيولا معلّمةً معدّةً للحرب.

1 المصدر السابق ص98.

التركيز على الجانب الفلسفي في الشعر، وصياغته صياغة تقوم على الإغراب والغموض الفني والتصنّع، وهذا ما نلمسه في قصيدة القلعي التي تتكئ على أسلوب التقابل والمنافرة بين الأضداد، لأن الشاعر كان في مقام الموازنة بين سبيلين، سبيل اللّه وسبيل الغواية، أو بين طريق الهدى وطريق الضلال، ولذلك استدعى كلُّ حقل من هذين الحقلين مفرداتِه الخاصةَ به.

| الحقل الأول | الحقل الثاني |
|---|---|
| الخُبْر | الخَبَر |
| العين | الأثر |
| حي | الموت |
| الوِرْد | الصدر |
| الصفو | الكدر |
| الرشد | سيء النظر |
| المقام | لمح البصر |
| ملوك العرب | ملوك الصين |
| أولاهم | آخرهم |

إن الشاعر القلعي يجري موازنة بين حياتين وبين وضعين مختلفين، بين ما كان وما هو كائن:

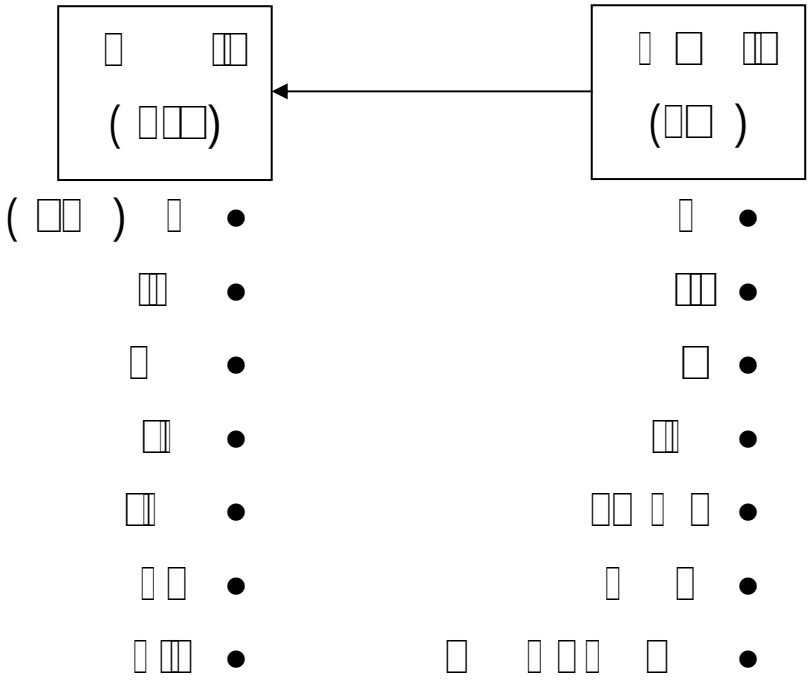
وَلْتَفْتَكِرْ فِي مُلُوكِ العُرْبِ مِنْ يَمَنٍ ... وَلْتَعْتَبِرْ بِمُلُوكِ الصِّيْنِ مِنْ مُضَرِ

أَفْنَاهُمُ الدَّهْرُ أَوْلاهُمْ وَآخِرَهُمْ ... لَمْ يُبْقِ مِنْهُمْ سِوَى الأَسْمَاءِ وَالسِّيَرِ

فنحن أمام حضارات بادت وملوك زالت، ولم يتبق منها سوى آثارها الدالة عليها، وفي المقابل نجد الشاعر أحيانا يضعنا أمام تلاشي الكائن في مواجهة الممكن:

وَكُـلُّ حَـيٍّ وَإِنْ طَالَـتْ سَـلامَتُهُ  يَغْتَالُـهُ المَـوتُ بَـيْنَ الـوِرْدِ وَالصَّدَرِ

إذ صيرورة كلِّ حيّ إلى زوال محتوم، وهذا هو الممكن الوحيد الذي لا خلاف عليه، لأنه راجع إلى مشيئة إلهية جعلت لكلّ أجل كتابا، وإلى قوانين الطبيعة التي هي بمثابة المؤكّدات لهذه الحقيقة، واختصارا يمكن القول إنّ هذه القصيدة ترتد مكوّناتها إلى بنيتين أساسيتين، وهما بنية الحياة وبنية الموت، لأنهما الحقيقتان الوحيدتان في هذا العالم، وجميع الثنائيات المتضادة الواردة في النص، أو نوافر الأضداد بتعبير أبي تمام، ما هي إلا بنيات متشظية عن البنيتين الكبريين، لذلك من الممكن أن نعيد ترتيبها وفق النسق التالي:



إنّ في هذه القصيدة تأملات في الحياة والموت، ومصير الإنسان، لكنها ليست بنفس العمق المطعّم بالفلسفة كما نلفي ذلك لدى أبي تمام، وإنما هي تأملات وعظية، تدعو الإنسان إلى استغلال الفرصة قبل فوات الأوان، وإلى التخلي عن الوهم الذي يعيشه، والاستعداد للحقيقة الكبرى وهي الموت، ومن ثمّة التجهّز للآخرة باعتبارها المحطة النهائية التي بإمكان المرء أن يحصد فيها ما زرعت يداه.

### 3. مستوى الصورة:

تعتبر الصورة الفنية إحدى ركائز العمل الأدبي، فلا يمكننا أن نطلق على خطاب ما صفة الأدبية (Littérarité) وهو خال من التصوير، فقد أكّد جابر عصفور "أنّ الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدّائمُ في الشعر، قد تتغيّر مفاهيمُ الشعر ونظرياتُه، فتتغيّر - بالتالي- مفاهيم الصورة الفنيّة ونظرياتها، ولكنّ الاهتمام بها يظلّ قائما ما دام هناك شعراءُ يبدعون، ونقادٌ يحاولون تحليلَ ما أبدعوه، وإدراكَه والحكمَ عليه"[1]، والصورةُ من أكثر الأدوات الفنية تأثيرا في القارئ وتعبيرا عن الكاتب، وبواسطتها تتحقق إحدى أهمّ غايات الشعر، وهي إيجاد قناة تواصل بين المبدع والمتلقّي، ومن ثَمّ إتاحة الفرصة لهما للقيام بمحاورة فنية تسمح للنص بالبوح أكثر عن كافة أسراره، وقد تأكّدت هذه الحقيقة للدارسين القدامى، إذ "يلحّ ابن سينا على أنّ غاية الشعر هي تحقيق إثارة تخيّليّة تفضي بالمتلقي إلى وقفة سلوكية خاصة، فإذا تحقق ذلك حقّق الشعر غرضه وغايته واكتسب قيمته"[2]، ونحن نؤكّد هذا الطرح حتى وإن كان مفهوم الصورة يختلف من زاوية رؤية لأخرى، ويتطوّر من عصر لآخر، إذ يمكننا التمييز بين مفهومين للصورة: "قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضمّ إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزا"[3]، ويُقصد بالصورة الذهنية عملية استحضار ذهني خيالي، يمكن من خلالها تصنيف الصور بحسب مادّتها، فهي صور بصرية وسمعية وشمّية وذوقية ولمسية، أمّا الصورة

---

1 د.جابر عصفور: *الصورة الفنية* ص7.

2 *المرجع السابق* ص157.

3 د.علي البطل: *الصورة في الشعر العربي* ص15.

الرامزة فتعدّ شكلا من أشكال التعبير اللغوي المعادل لعملية الاستحضار الأولى، لأنها تجسّد رؤية رمزية، نتيجة لأنماط تكرّرت لدى شاعر بعينه، أو شعراء عصر من العصور[1]، ونستطيع إذ ذاك أن نتحدّث مثلا عن صورة المرأة، وصورة الحيوان، وصورة الطبيعة..إلخ.

وإذا أعدنا النظر في هذه التحديدات الخاصة بالصورة سوف نجدها تقسيمات إجرائية، من الصعب المحافظة على حدودها أثناء الممارسة التطبيقية، لأنّ الحدود ستذوب وتتمازج تقسيماتها، فليس من السهل المحافظة على تلك التحديدات الصارمة، فالصورةُ البلاغية ستظل حاضرةً في أشكال التصوير الحداثية، "لأن كلّ صورة شعرية تحتوي على قدر ما من الاستعارة، فهي تنظر من مرآة لا تتلقّى مظهر الحياة فحسب، وإنما تمثّل شيئا من الحقيقة الكامنة وراء هذا المظهر"[2]، فلا تستغني الصورة الرمز عن البلاغة باعتبارها مجازا أو استعارة، لأن هذه تمنح الرمز المرونة الكافية كي ينسجم مع بقية بنى النص، كما أنّ الصورة الذهنية التي تعتمد على الحواس تفرض وجودها على بقية أنماط التصوير البلاغي وحتى الرامز، يقول محمد مفتاح: "إذا كانت البلاغة اللغوية تعتبر من المقوّمات الأساسية لكلّ نص شعري، فإن هناك بلاغة أخرى لا تقلّ عنها أهميّة ولا ينبغي للمحلّل إغفالها، وأقصد بها البلاغة البصرية"[3]، وفي هذا تأكيد على حاجة التصوير التخييلي لخبرة الحواس، ولعالم الحس بوصفه واحدا من أهم منابع الصورة الفنية.

---

1 ينظر *المرجع السابق* ص28 ود.صلاح فضل: **علم الأسلوب** ص360.

2 د.صلاح فضل: *المرجع السابق* ص360.

3 د.محمد مفتاح: ***دينامية النص- تنظير وإنجاز*** ص107.

وبالعودة إلى الجانب التطبيقي - وهو الأهم في هذا المقام- نجد أن المتن الشعري الجزائري القديم، عبر مراحل من تاريخ هذا الشعر قد حفل بالعديد من اللوحات التصويرية التي تستند على الموروث الشعري الوافد من المشرق العربي، باعتباره الأنموذج الأفضل للمعارضة والمحاكاة، فالشاعر الجزائري كسائر مثقفي المحيط له نظرة احترام لثقافة المركز ومفكّريه، كما سيتضّح ذلك في هذا القسم من الدراسة.

**صورة البطل:**

شهدت الجزائر عبر تاريخها الطويل عدة ملاحم أنجبت أبطالا عظاما، يستحقون أن تكتب أسماءهم بماء الذهب، عددٌ منهم خلّدهم التاريخ، وكُتبت حولهم قصصٌ وحكاياتٌ وقصائدُ تخلّد مآثرهم، وتعدّد مناقبهم، مثلما حصل مع محمد بكداش باشا الذي فتح وهران وحرّرها من الغزاة الإسبان سنة 1119هـ[1]، فتبارى الشعراء يباركون هذا الإنجاز، ويمدحون مهندسه، مثلما نلمس ذلك في قصيدة أبي عبد الله الجزائري- المعروف **بابن علي**[2]- التي يبدأها بمقدّمة غزلية مطلعها[3]:

---

*1 جرى تحرير وهران من قبضة الإسبان على يد بكداش باشا سنة 1119 هـ، ثمّ أعادوا احتلالها بعد أربع وعشرين سنة، ليحرّرها منهم نهائيا محمد بن عثمان الكبير باي الغرب سنة1206هـ، وقد خلّد هذا التحرير بالعديد من القصائد الشعرية، الكثير منها موجود في **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني** لأحمد بن سحنون الراشدي..*

*2 **ابن علي**: هو محمد بن محمد بن محمد المهدي بن رمضان بن يوسف العلج، من أسرة كرغلية، معروفة بالأدب، ولد سنة 1090 هـ تقريبا، تولى وظيفة الإفتاء الحنفي سنة 1150 هـ إلى أن توفي سنة 1169 هـ، له شعر غزير، بمستوى فني جيد، بعضه في **"نحلة اللبيب"** و**"أشعار جزائرية"**، كلاهما لتلميذه ابن عمار. ينظر **تعريف الخلف** (2/ 252)، **تاريخ الجزائر الثقافي** (2/ 311)، ومقدمة محقق **أشعار جزائرية** ص21.*

*3 محمد بن ميمون الجزائري: **التحفة المرضية في الدولة البكداشية**، تحقيق د.محمد بن عبد الكريم (الملحق الشعري) ص290 وما بعدها.*

عُيُــونٌ دَهَتْنِــيْ أَمْ سُــيُوفٌ صَــوَارِمُ وَسُــمْرٌ رَمَتْنِــي أَمْ قُــدُودٌ نَــوَاعِمُ

ثمّ يمدح البطل الفاتح محمد بكداش الذي تمكّن من تحرير المدينة من ربقة الإسبان، بعدما كانت أسيرة كسيرة في يد الكفار الذين أعلوا فيها الصليب، إلى أن استطاع الأبطال تخليصها ورفع الغبن عن أهلها، وإرجاع الحق إلى أصحابه، لتختتم القصيدة بالدعاء للأمير الفاتح، الذي استعصت مدينة وهران على غيره، وهذا النمط من التعبير الشعري يذكّرنا بقصائد الفتوح التي ازدهرت في عصور الإسلام القديمة، ويتقارب هذا الخطاب تحديدا مع قصيدة المتنبي الشهيرة المخلّدة لمعركة الحدث الفاصلة، والتي مطلعها[1]:

[illegible]

لينتقل المتنبي في جانب من القصيدة إلى تقديم صورة مركّزة عن بطولة سيف الدولة، الذي قاد الانتصار بنفسه، في موقعة الحدث، تلك القلعة التي بناها سيف الدولة في بلاد الروم، وكانوا استولوا عليها، وتحصّنوا بها إلى أن جاءتهم جيوش المسلمين يقودها سيف الدولة بنفسه فقضت عليهم:[2]

وقفتَ وَمَا فِي المَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهْوَ نَائمُ

تَمُرُّ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيْمَةً وَوَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَثَغْرُكَ بَاسِمُ

تَجَاوَزْتَ مِقْدارَ الشَّجَاعَةِ وَالنُّهَى إِلَى قَوْلِ قَوْمٍ أَنْتَ بِالغَيْبِ عَالِمُ

ضَمَمْتَ جَنَاحَيْهِمْ عَلَى القَلْبِ ضَمَّةً تَمُوتُ الخَوَافِي تَحْتَهَا وَالقَوَادِمُ

---

1 المتنبي: **الديوان** ص375.

2 **المصدر السابق** ص387-389.

بِضَرْبٍ أَتَى الهَامَاتِ وَالنَّصْرُ غَائِبٌ ... وَصَارَ إِلَى اللَّبَّاتِ وَالنَّصْرُ قَادِمُ

وَمَنْ طَلَبَ الفَتْحَ الجَلِيْلَ فَإِنَّمَا ... مَفَاتِيْحُهُ البِيْضُ الخِفَافُ الصَّوَارِمُ

نَثَرْتَهُمْ فَوْقَ الأُحَيْدِبِ كُلِّهِ ... كَمَا نُثِرَتْ فَوْقَ العَرُوْسِ الدَّرَاهِمُ

وَلَسْتَ مَلِيْكًا هَازِمًا لِنَظِيْرِهِ ... وَلَكِنَّكَ التَّوْحِيْدُ لِلشِّرْكِ هَازِمُ

تَشَرَّفَ عَدْنَانٌ بِهِ لا رَبِيْعَةٌ ... وَتَفْتَخِرُ الدُّنْيَا بِهِ لا العَوَاصِمُ

لَكَ الحَمْدُ فِي الدُّرِّ الذي لِي لَفْظُهُ ... فَإِنَّكَ مُعْطِيْهِ وَإِنِّيَ نَاظِمُ

وَإِنِّي لَتَعْدُو بِي عَطَايَاكَ فِي الوَغَى ... فَلا أَنَا مَذْمُومٌ وَلا أَنْتَ نَادِمُ

أَلا أَيُّهَا السَّيْفُ الذي لَيْسَ مُغْمَداً ... وَلا فِيْهِ مُرْتَابٌ وَلا مِنْهُ عَاصِمُ

هَنِيْئاً لِضَرْبِ الهَامِ وَالمَجْدِ وَالعُلَى ... وَرَاجِيْكَ وَالإِسْلامِ أَنَّكَ سَالِمُ

وَلِمْ لا يَقِي الرَّحْمَنُ حَدَّيْكَ مَا وَقَى ... وَتَفْلِيْقُهُ هَامَ العِدَى بِكَ دَائِمُ

فقد جاءت هذه اللوحة مهرّبة من مشهد الحرب والدمار والموت، تصف جانبا من بطولة سيف الدولة واستبساله في الدفاع عن شرف الأمّة، ليقدّم نموذجا بطوليا عن القائد المسلم الذي يعي حجم المسؤولية الملقاة على عاتقه، فينبري للدفاع عن الوطن، فلم يشأ الشاعر أبو عبد اللّه الجزائري إلا أن يأخذ الميمية أصلا له ينظم على نهجه، ليصوّر فرحته بالداي الفاتح محمد بكداش حين حرّر مدينة وهران من الاحتلال الإسباني، بعد حصار طويل، فكانت ضربة قوية للتواجد الإسباني بالجزائر، فيندفع الشاعر مستمدّا مادته من المعجم الإسلامي ليقول عن هذا البطل الفاتح:[1]

إِلَيْهِ تَنَاهَى الحَزْمُ وَالعَزْمُ وَالعُلَى ... وَعَنْهُ إِلَى الأَقْطَارِ تُرْوَى المَكَارِمُ

أَبَى اللهُ إِلاّ أَنْ يُشِعَّ هِلالَهُ ... وَلَيْسَ لِمَا يُبْدِيْهِ ذو العَرْشِ كَاتِمُ

1 التحفة المرضية في الدولة البكداشية (الملحق الشعري) ص293 وما بعدها.

وَصَـــيَّرَهُ فِي الأَرْضِ حِـــصْنًا مُـــشَيَّدًا أَعَارِبُهَـــا تَهْـــذِيْ بِـــهِ وَالأَعَـــاجِمُ

لَـــهُ قَـــدَمٌ فِي مَرْكَـــزِ العِـــزِّ ثَابِـــتٌ وَرَأْيٌ سَـــدِيْدٌ لَمْ تُرِعْـــهُ العَظَـــائِمُ

رَفِيْـــعُ البِنَـــا فِي المَجْـــدِ شَـــهْمٌ مُحَنَّـــكٌ خَبِـــيْرٌ بِـــأَفْرَادِ الـــسِّيَاسَةِ عَـــالِمُ

إِلى العَـدْلِ وَالإِحْـسَانِ يَهْـدِيْ وَيَهْتَـدِيْ وَيُـــصْفِحُ عَمَّـــنْ أَوْبَقَتْـــهُ الجَـــرَائِمُ

تَـــزَوَّدَ تَقْـــوَى اللهِ جَـــلَّ جَلالُـــهُ وَزَادُ التُّقَـــى كَنْـــزٌ لِمَـــنْ هُـــوَ عَـــادِمُ

فَيَـــا مَـــنْ رَمتْـــهُ الحَادِثَـــاتُ بِأَسْـــهُمٍ وَصَـــالَ عَلَيْـــهِ المُـــشْتَفِيَ وَالمُـــصَادِمُ

وَأَسْـــلَمَهُ الـــدَّهْرُ الخَـــؤُوْنُ وَذَنْبُـــهُ كَـــمَالُ الحِجَـــى يَقْظَـــانُ أَوْفَى وَفَـــاهِمُ

عَلَيْـــكَ بِهَـــذَا المُجْتَبَـــى مِـــنْ سُـــلالَةٍ تَمَاهَـــا إِلَى دَوْحِ المَفَـــاخِرِ هَاشِـــمُ

تَعَـــوَّدَ بَـــسْطَ البَـــذْلِ كَهْـــلاً وَيَافِعًـــا يُوَالِيْـــهِ مُـــذْ شُـــدَّتْ عَلَيْـــهِ الـــتَّمَائِمُ

سَـــطَا سَـــيْفُهُ بِـــالكُفْرِ أَفْظَـــعَ سَـــطْوَةٍ لَقَدْ أَحْجَمَتْ عَنْهَا الأَسُودُ الضَرَاغِمُ

وَهَـــلْ طَاوَعَـــتْ (وَهْـــرَانُ) قَبْـــلُ مُمَلِّكًـــا سِـــوَاهُ فَأَضْـــحَى أَنْفُهَـــا وَهْـــوَ رَاغِـــمُ

وَرُبَّ أَمِـــيْرٍ أَزْمَـــعَ الـــسَّيْرَ نَحْوَهَـــا فَـــيَرْجِعُ لَمَّـــا كَاثَرَتْـــهُ الـــدَّرَاهِمُ

فالخطاب الشعري لدى ابن علي يستند في روحه وجوهره على قصيدة المتنبي التي تشيد بالانتصار الباهر الذي حققه سيف الدولة، والميزة الأساسية في القصيدتين أن كلتيهما تتكئ على التاريخ بوصفه العامل المحرّك لعناصر القصيدة، فالبواعث مشتركة بين النص السابق والنص اللاحق، لذلك فإن قصيدة ابن علي تستلهم في جانبها الموضوعي الحادثة التاريخية باعتبارها الرافد الذي يغذي النص الشعري بالمادة الضرورية، أمّا على المستوى التشكيلي فإنّنا أمام نص يحاول الاستفادة قدر الإمكان من الطاقات الفنية المميّزة لنص المتنبي، وحتى وإن اكتفى النص التالي بمجرّد

المحاكاة والمعارضة، دون أن يتطلّع إلى التفوّق الذي يبدو صعبا في ظل نبرة الخطابية العالية في قصيدة الجزائري، مثل قوله:

إِلى العَـدْلِ وَالإِحْـسَانِ يَهْـدِيْ وَيَهْتَـدِيْ وَيُـصْفِحُ عَمَّـنْ أَوْبَقَتْـهُ الجَـرَائمُ
تَـزَوَّدَ تَقْـوَى اللهِ جَـلَّ جَلالُـهُ وَزَادُ التُّقَـى كَنْـزٌ لِمَـنْ هُـوَ عَـادِمُ

بخلاف درجة الإيحاء الكبيرة لدى المتنبي التي تقوم في الأساس على مقدرة فائقة في التلاعب بالبنية اللغوية، وتحريكها بشكل يقدح الذاكرة بمختلف الإيحاءات، التي تعبّر في أحيان كثيرة على مشاعرنا ومواقف حياتنا، ومع ذلك فإنّ لكل شاعر شخصيتَه وأدواتِه وأسلوبَ معالجته، لكن التوافق بينهما هو في تشابه الأدوات، وطغيان الانفعال المتشابه، هذا الذي لم يضر بمصداقية النص، لأن تصوير الأحداث جرى في إطار من الصدق الأخلاقي والتاريخي والفني معا، بما يجعل التاريخ أهمّ مكون من مكوّنات الصورة الفنية لدى كلا الشاعرين، وهو ما يجعل النص الشعري أقرب إلى الموضوعية، بالرغم من أن الفن ذاتي أكثر من كونه موضوعيا، وربّما يكون مردّ ذلك إلى قرب الشاعر نفسه من الأحداث، ومن صناع الحدث، مما يؤدي إلى حالة من تبادل الأدوار بين الذاتية والغيرية.

إنّ صورة البطل وملامحه لدى المتنبي يغلب عليها الطابع العسكري الملحمي، الذي يرى الممدوحَ شخصا يتعالى على الموت كأنه في جفن الردى وهو نائم، بل يستقبله بالوجه الطلق والثغر الباسم، مطمئنا كأنه مطّلعٌ على المصائر قبل وقوعها، هذا بالإضافة إلى شجاعة نادرة باقتحامه المعارك والأهوال طلبا للفتح الجليل، الذي يستحق كلّ هذا العناء .

وبالعودة إلى طبيعة الصورة لدى كلا الشاعرين نجد أنّ الصورة عندهما تهدف إلى تقديس الممدوح وتعظيمه، على اعتبار أنّ كلاً من سيف

الدولة ومحمد بكداش قدّم إنجازات مهمّة تستحق الذكر والثناء، وهذا في الحقيقة جزءٌ أساسي من بنية قصيدة المدح ذات البعد الإسلامي، لأنّ "قصيدة المديح تكشف عن قدرتها على تخليد ذكر البطل المسلم في صراعه الجديد، ورسم الكثير من الملامح الإيجابية في موقفه من خصمه من منطق الجهاد الديني أولا قبل أي تصوّر آخر"[1]، وترتسم هذه الملامح لدى المتنبي ضمن ثلاثة عناصر، وهي الشجاعة والكرم والتديّن، التي تعتبر من وجهة نظر المتنبي سمات أساسية في بناء شخصية البطل، وعلى ضوء هذه العناصر تشكّلت الصورة الفنية لدى ابن علي الجزائري أيضا، الذي تبنى وجهة نظر المتنبي وراح يحدّد ملامح ممدوحه عبرها، وهذا ما يزيدنا يقينا - إضافة إلى الهيكل العام للقصيدة- أنّ الشاعر الجزائري قد نحا منحى المتنبي واقتفى أثره وهو يكتب قصيدته، حتى وإن اختلفت بعض تفاصيل البطولة في الصورتين، بما أنّ الشاعر اللاحق ليس مطالبا أن يكون شعره نسخة مطابقة للشاعر السابق، إذ يكفيه أن يختلف عنه إن لم يتفوّق عليه، وهذا الذي يسمّيه الغذامي الشبيه المختلف، فبواسطته "يعيد الشاعر اللاحق صياغة سالفه، ويعيد إبداعه، ويقدّم لنا رؤية شعرية جديدة تتمخّض عن شخصية نصوصية فريدة ومتميّزة ومختلفة، وكلّ ما فيها من تشابه فهو شبه يفضي إلى اختلاف"[2]، وذلك ما يمكن ملاحظته من خلال تشابه مفهوم البطولة بين القصيدتين التي تقوم على ثلاثية الشجاعة الكرم التدين، بينما هناك اختلاف كبير في تمظهرات هذا المفهوم على شخصية البطل.

---

1 د.عبد الله التطاوي: *مرجعية الشعر العباسي* ص84.

2 الغذامي: *المشاكلة والاختلاف* ص130.

في البداية يجب التأكيد أنّ صورتي البطولة لدى كلا الشاعرين انطلقت من الحادثة التاريخية بوصفها الأرضية الخصبة التي أنشأت البطل (تحرير الحدث- تحرير وهران)، غير أنّ صورة سيف الدولة كما رسمها المتنبي لم تبق أسيرة لحظة تاريخية معيّنة، وإنما استطاع الشاعر مستعملا مخيّلته ومختلف أدوات التصوير الفنية أن يسمو بها إلى مصاف الأبطال الخرافيين، لدرجة أن الناس باتوا يعتقدون أن البطل له قوى خارقة تمكنه من الاطّلاع على الغيب، وهنا يكون سيف الدولة قد تحوّل من شخصية تاريخية فيزيقية إلى شخصية أسطورية، فالمتنبي لم يكن بصدد رسم ملامح شخصية تاريخية بمواصفات موضوعية تتطلّبها دقة المنهج وصرامته، وإنما كان يمارس هويته المفضّلة المتمثّلة في التحرّر من كافة المناهج والقيود، وإرخاء العنان لشاعريته التي جعلت الممدوح بطلا لا ينهزم، يضرب الهامات فيغيّر مجرى الأحداث، لأنه لا يمثّل نفسه، وإنما يمثّل قضية يدافع عنها، بل هو القضية نفسها، (□ □□ □ □□□ □□□□)، وحينما يسمو الشخص ليصير قضية أو ديانة، فإننا نكون لا بإزاء شخصية بطولية فقط، وإنما بإزاء شخصية أسطورية، تتعالى على التاريخ والأحداث، وكما يرى رينيه ويليك "فإنّ الأسطورة نقيضة التاريخ"[1]، لأن الشخصيات الأسطورية ليست جزءًا من التاريخ، فهي من يصنع التاريخ، وهذه هي الرؤيا التي ترسّخت لدى المتنبي لمّا رسم شخصية ممدوحه، فجاءت صورة مهرّبة من الخيال، وإن على صهوات الجياد، وفوق أسنة الرماح، "لأنّ الأسطورة خلق استطيقي من صنع الخيال الإنساني، ويتأكّد هذا لمّا نجد منطق الأسطورة

1 رينيه ويليك: **نظرية الأدب** ص198.

يشبه منطق العمل الأدبي، من حيث هو اللامنطق واللامعقول واللازمكان"[1].

أمّا صورة البطولة لدى الجزائري فإنها لم تتجاوز تاريخيتها وإن حاولت ذلك، لأنّ عناصر الصورة لم تكن من وحي الخيال بقدر ما هي ملتصقة بالواقع، تحاول محاكاتَه ونقلَه إلى القارئ بالقول إنّ البطل ذو حزم وعزم وحكمة وشهامة وديانة ومروءة وشجاعة وإقدام، هذه العناصر حتى وإنْ قدّمت مشهدا تصويريا مشوّقا عن شخصية البطل، إلا أنها كانت صورة استقصائية عن البطل، كأنها تحاول أن تقول كلّ شيء عنه، فقد شغل الشاعر نفسه بتعداد أوصاف الممدوح بدلا من الاشتغال على تعميقها، فلم يعمل على خلق معانٍ جديدة واكتفى بالتأكيد على المعاني الماثلة للعيان، وبالتالي جاءت الصورة مؤكّدة للواقع، من دون أن تخلق واقعا جديدا موازيا، ومن هنا يتضح الفرق بين المتنبي وابن علي الجزائري، فرغم التعالق بين صورتي البطولة بينهما إلا أن في صورة المتنبي قراءةً للعالم، بينما تمثّل صورة الجزائري تقديما للعالم كما هو، ومن هنا تبرز أهمية اشتغال الشعر على اللغة بالإضافة إلى التاريخ وإلى سائر المعطيات غير اللغوية، "لأنّ اللغة الشعرية أكثر احتمالية من غيرها في علاقة العلامات بالدلالات، ممّا يسمح للأدلّة اللغوية بالتَّجوال أحيانا مطلقة اليد بين قطبٍ وآخر"[2].

ولمقاربة صورة البطل بشكل أوضح سنلجأ إلى الإحصاء باعتباره الطريقة الأنجع في تحديد مكوّنات الصورة، ومقارنة محدّدات البطولة بين

---

1 د.شايف عكاشة: *مقدمة في نظرية الأدب* ص104.

2 د.نواري سعودي أبو زيد: *في تداولية الخطاب الأدبي-المبادئ والإجراء* 101.

المتنبي والجزائري، فقد سبقت الإشارة إلى أنّ مفهوم الصورة لا يخرج عن ثلاثة مكونات رئيسية، وهي الشجاعة والكرم ولتديّن، مع اختلاف في التفاصيل، وفي كميّة كلّ قيمة من هذه القيم داخل المتن الشعري، كما يتضح من خلال الجدول التالي:

| عناصر الصورة الفنية | الصورة المرجعية | | الصورة اللاحقة | |
|---|---|---|---|---|
| | رقم البيت | النسبة | رقم البيت | النسبة |
| الدين | 8 | ٪7.14 | 7،2،3،6 | ٪28.57 |
| الكرم | 11 10 | ٪14.28 | 11 | ٪7.14 |
| الشجاعة | 4،1،2،3، 5،6،7، 14 ،12 | ٪64.28 | 5،1،4، 13،12، 14 | ٪42.85 |
| أخرى | 13،9 | ٪14.28 | 10،9،8 | ٪21.42 |
| المجموع | 14 بيتا | ٪100 | 14 بيتا | ٪100 |

فالقيمة التي جرى التركيز عليها في الصورتين كلتيهما هي الشجاعة، إذ تبلغ في الصورة المرجعية (المتنبي) 64.28٪ من مجموع عدد الأبيات البالغ أربعة عشر بيتا، بينما لا تتجاوز في الصورة اللاحقة 42.85٪، مما يدلّ على أن البطولة في نظر المتنبي إنما تقاس بمدى شجاعة البطل وخوضه غمار الحروب، بخلاف ابن علي الجزائري الذي لم يعط للشجاعة نفس الأهمية، هذا إذا علمنا أنّ مفهوم الشجاعة مختلف بين الصورتين، فإذا كانت الشجاعة لدى المتنبي تقوم على السيف، فإنها

بالنسبة لابن علي الجزائري يمكن أن تكون شجاعة أدبية معنوية، كما يظهر ذلك في قوله:

لَــهُ قَــدَمٌ فِي مَرْكَــزِ العِــزِّ ثَابِــتٌ وَرَأْيٌ سَــدِيْدٌ لَمْ تُرِعْــهُ العَظَــائِمُ
رَفِيْــعُ البِنَــا فِي المَجْــدِ شَــهْمٌ مُحَنَّــكٌ خَبِــيْرٌ بِــأَفْرَادِ الــسِّيَاسَةِ عَــالِمُ

فالعزة وسداد الرأي والحنكة والخبرة بالسياسة كلّها مؤشرات على شجاعة أدبية يتميّز بها محمد بكداش، مما يعطي لصورة البطولة بعدا سياسيا، نفتقده في صورة المتنبي التي تركّز على الشق العسكري، أمّا عنصر الديانة فإنه لم يتجاوز بيتا واحدا من الصورة كلّها بالنسبة للمتنبي، فقد خلت الصورة من المواصفات الدينية التي نجدها في الصورة اللاحقة، غير أنّ المتنبي قدّم إشارة إلى الالتزام الديني غير تقليدية، فهي إشارة مكثّفة وحبلى بالدلالات لا تخلو من المبالغة كما هي عادة المتنبي:

ولَــسْتَ مَلِيْكًــا هَازِمًــا لِنَظِــيْرِهِ وَلَكِنَّــكَ التَّوْحِيْــدُ لِلْــشِّرْكِ هَــازِمُ

أمّا الكرم فهو العنصر الأقل حضورا من عناصر الصورة في النموذجين، فتبلغ نسبته من مجموع الأبيات 7.14٪ بالنسبة للمتنبي، و14.28٪ بالنسبة للجزائري، وهي نسبة ضئيلة مقارنة بأهمية الكرم في الثقافة العربية، ولكننا سنتفهّم ضآلة هذا الحضور إذا أدركنا أنّ البطولة تستدعي أوّل ما تستدعي القوة والشجاعة والصرامة، أكثر مما تستدعي الكرم، الذي يلائم حالات السلام والموادعة وليس الحروب والمواجهة، ويبقى بالإضافة إلى هذه العناصر الثلاثة التي تكوّن الصورة الأدبية في الخطابين، عنصر آخر قامت عليه اللوحة التصويرية عند المتنبي، وحذت حذوها صورة الجزائري وهي الاحتفاء بالأمجاد والفخر بهم، من خلال استذكار عدنان وربيعة في صورة المتنبي، واستحضار هاشم في صورة

الجزائري، والمقصود به هاشم بن عبد مناف، وهو تأكيد على صحة الانتماء وصفائه، إذ يمثّل ربيعة وعدنان الانتماء العربي للممدوح، فيما يؤكّد الانتماء إلى هاشم الانتساب إلى العترة النبوية، كما يشير في جانب آخر إلى قيمة الكرم التي امتاز بها هاشم بن عبد مناف الذي لقب بذلك لأنه هشم الثريد لقومه في سنة من سني المجاعة.

### 4. سردية الشعر:

لم تستطع قسمة السّرد في مواجهة الشّعر أن تعمّر أمام موجات التجديد المتلاحقة على صعيد الكتابة الإبداعية، فقد حصل نوعٌ من التساهل والتراخي أمام القوانين الصارمة التي تلفّ الكتابة الفنية، وبالرغم من حداثة هذا الطرح في جانبيه النظري والإبداعي إلاّ أنّنا نجد بعض المحاولات الجسورة في أدبنا القديم على أيدي كبار دعاة التجديد، وفي مقدّمتهم أبو نواس، الذي لم يكتف بالدعوة إلى إلغاء المقدّمة الطللية، وإحلال المقدّمة الخمرية محلّها، وإنما توجّه نحو نوع من الكتابة جديدٍ، يتمثّل في إيجاد نسيج فني يجمع بين الشعرية والسردية، وهذا التوجّه حتى وإن لم يكن نواسيًّا خالصا، لأننا نجد بعض ملامحه لدى ثلة من المتقدّمين كالحطيئة مثلا، إلا أن أبا نواس تبناه ، بما يجعلنا نحار في طبيعة الجنس الأدبي الذي بين أيدينا، بل ربّما يجعلنا لا نهتم كثيرا بطبيعة الجنس الأدبي، بقدر اهتمامنا بالاستمتاع بهذا التشكيل الفني الفريد، كما في

قوله في رائيته التي يمتدح فيها الخصيب*، ويصف رحلته إليه، والتي يقول فيها متحدّثا عن حبيبته[1]:

تَقُولُ التي مِنْ بَيْتِهَا خَفَّ مَرْكَبِيْ عَزِيْزٌ عَلَيْنَا أَنْ نَرَاكَ تَسِيْرُ
أَمَا دُوْنَ مِصْرَ لِلْفَتَى مُتَطَلَّبٌ عَلَى أَنَّ أَسْبَابَ الغِنَى لَكَثِيْرُ
فَقُلْتُ لَهَا وَاسْتَعْجَلَتْهَا بَوَادِرُ جَرَتْ فَجَرَى فِي جَرْيِهِنَّ عَبِيْرُ
ذَرِينِيْ أُكَثِّرْ حَاسِدِيْكِ بِرِحْلَةٍ إِلى بَلَدٍ فِيْهِ الخَصِيْبُ أَمِيْرُ
إِذَا لَمْ تَزُرْ أَرْضَ الخَصِيْبِ رِكَابِنَا فَأَيُّ فَتًى بَعْدَ الخَصِيْبِ تَزُورُ

فهذه المقطوعة جاءت ضمن نص مديحي، غير أنّها تتمتّع بنوع من الاستقلالية تؤهّلها لأن تكون جملة شعرية، بمعنى هي وحدة شعرية متكاملة، بنائيا ودلاليا، تكاملا عضويا يشكّل نسقا حيّا وذاتيا[2]، بالرغم من انتمائها إلى نسق أكبر وهو القصيدة ككل، ومن أهمّ سمات هذه المقطوعة أو الجملة الشعرية بتعبير الغذامي؛ أنها استعانت ببعض تقنيات الكتابة السردية من دون أن تسيء إلى الطبيعة الشعرية للنص، بل على العكس من ذلك تماما، فلقد استطاع أبو نواس أن يخلق نظام بنية جديدة للشعر بوعي فني واقتدار عاليين، من خلال الاتكاء على الشخصيات والحوار والفضاء وما إلى ذلك من المكوّنات، التي كانت عامل إثراء للنص الشعري، وأسهمت في تحويله إلى لوحة مشهدية على مسرح القصيدة.

---

* **الخصيب** هو والي مصر من قبل الرشيد، وقد رحل إليه أبو نواس من بغداد ومدحه بعدة قصائد، ثمّ لم يلبث أن هجاه.

1 أبو نواس: **الديوان** ص198.

2 عن الجملة الشعرية ينظر د.عبد الله الغذامي: **القصيدة والنص المضاد** ص30.

فاللوحة تتشكّل من ثلاث شخصيات وهي الـ(أنا) والـ(هو) والـ(هي)، فإذا كان الـ(أنا) معروفا وهو الذات المتكلّمة، والـ(هو) معروفا أيضا وهو الخصيب (والي مصر من قبل الرشيد)، فإنّ الـ(هي) ظلت مجهولة الهوية، لا نعرف عنها أكثر من كونها تربطها بالشاعر علاقةُ حب، وظلّت تغري الشاعر بالبقاء إلى جانبها، إلا أنّه اختار الرحيل إلى جانب الـ(هو)، ولا تعتبر التعمية على هوية الشخصية ههنا نقيصة في العمل الأدبي، لأن "الشخصية لا تتحدّد في الغالب بالعلامة التي تُعْلم بها، ولكن بالوظيفة التي توكل إليها"[1]، وبالتالي فإنّ المرأة التي ظلّت تستبقي الشاعر إلى جوارها، لا يفيد العملَ القصصيَّ معرفةُ هويتها، بقدر ما يفيده أكثر الوظيفة التي ترتبط بها، وهي هنا التصارع بين رغبتين وبين إرادتين، إرادة المجد التي لن تتحقق إلا بمرافقة الخصيب، وإرادة الرغبة العاطفية التي تتحقق بالبقاء إلى جوار الحبيبة وفي حضنها. وقد لفتت هذه الطريقة في التعبير الشاعر الجزائري أبا الربيع الموحّدي[2] فنسج على منوال مقطوعة أبي نواس، حتى وإن تغيّر الغرض واختلفت شخوص القصّة، إلا أنّ العبرة بطريقة الأداء الشعري التي جاءت ضمن نمط قصصي واحد، كما يتضح من خلال هذه المقطوعة[3]:

وَقَائِلَـــةٍ: أَيْـــنَ التَرَحُّـــلُ سَـــيِّدِي  وَتَـــتْرُكُ قَلْبـــي مِـــنْ هَـــوَاكَ مُـــصَدَّعَا
فَقُلْـــتُ لَهَـــا: مَهْـــلاً فَلَـــسْتُ بِتَـــارِكٍ  لِقَوْلِـــكِ مـــا أَرْجُـــو بِـــهِ أَنْ أُرْفَعَـــا

---

1 د.عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية** ص99.

2 **سليمان الموحّدي**: هو أبو الربيع سليمان بن عبد الله بن عبد المؤمن الكومي الموحدي، كان من الكتاب البلغاء والشعراء المجيدين، درج في بيت الرياسة والملك، فقد كان أبوه واليا على بجاية، ولم يمنعه ذلك من الاشتغال بالأدب، حتى بعد أن صار واليا على بجاية، ثمّ على سجلماسة بالمغرب الأقصى، ثمّ اعتزل السياسة متفرّغا للعلم والتأليف، حتى توفي سنة 604هـ، مخلّفا ديوان شعريا. ينظر **النبوغ المغربي** (2/ 168).

3 سليمان الموحدي: **الديوان** ص60.

إِذَا مَـا أَرَدْتُ الغَـزْوَ لم يُـثْنِ عَزْمَتِـي رَخِـيْمٌ يَـسُومُ العَـزْمَ أن يَتَمَنَّعَـا
فَلَـمَّا رَأَى أَنْ لا انْثِنَـاءَ وَإِنَّنِـي عَزَمْتُ بَكَى خَوْفَ النَّوَى ثُمَّ رَجَّعَا
وَقَـالَ: رَعَـاكَ اللهُ مَـالِيَ حِيْلَـةٌ سِوَى أَنَّنِـيْ أَدْعُـو لِتَرْجِـعَ مُـسْرِعَا
فِلِلّـهِ مَـا أَشْـجَى حَبِيْبـاً رَأَيْتُـهُ تَفِـيْضُ مَآقِيْـهِ عَـشِيَّةَ وَدَّعَـا!
وَللهِ مَـا أَنْـدَى إِزَارًا بِفَـضْلِهِ مَـسَحْتُ لَـهُ يَـوْمَ التَّفَـرُّقِ مَـدْمَعَا!

فالمقطوعة تستند على نموذج أبي نواس، من ناحية توظيف بعض تقنيات السرد، كالحوار والشخصيات والعقدة وغيرها، بالإضافة إلى أحداث تتسلسل زمنيا كالتالي: "كلّما تهيّأ له لقاء الحبيبة نادى داعي الواجب للرحيل إلى غزو أو غيره من المهمّات التي تناط به. ويقف موزَّعا بين نداء قلبه كمحبّ جادت عليه الحبيبة بالوصال، ونداء واجبه كأمير يقدّر مسؤوليته في الدولة، فلا يتردّد لحظة في تلبية داعي الوطنية والمجد، لا يثني عزمَه إغراءٌ أو عاطفة"[1]، وهنا ينتصر داعي المجد على داعي الحب كما الشأن في مقطوعة أبي نواس تماما، ويمكن تمثّل أوجه الاتفاق بين المقطوعتين من خلال الجدول التالي:

| المكوّنات السردية | نص أبي نواس | نص أبي الربيع الموحّدي |
|---|---|---|
| الشخصيات | المتكلّم<br>الـ(هو): الخصيب<br>الـ(هي): الحبيبة | المتكلّم<br>الحبيبة |

1 عباس الجراري: *الأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي* ص185.

| | | |
|---|---|---|
| **الحوار** | تقول التي من بيتها خفّ<br>مركبي..<br>فقلت لها.. | وقائلة أين الترحل سيدي؟<br>فقلت لها مهلا..<br>قال رعاك الله. |
| **الزمان** | ////// | قبيل الغزو. |
| **المكان** | بيت الحبيبة<br>مصر<br>بلد فيه الخصيب: (مصر)<br>أرض الخصيب: (مصر) | الـ(هنا) مكان الإقامة.<br>الـ(هناك) مكان السفر. |
| **العقدة** | صراع الرغبة والمجد | صراع الرغبة والمجد. |

فالقصيدة المرجعية والقصيدة الثانية التي نسجت على منوالها كلتاهما تقوم على بنية سردية واحدة يجوز وصفها بالبنية السطحية، غير أنّ هذا التركيب السطحي يقودنا إلى بنية عميقة عنوانها الأساسي صراع الإنسان مع ذاته، لأنّ الشكل السردي بمكوّناته المختلفة، من شخصياتٍ وحوارٍ وعقدة.. هو في الحقيقة إعادة تأثيث للذات الإنسانية التي تعجّ بالمتناقضات، ويعتبر الشاعر هو الأقدر على البوح بهاته الحالات الإنسانية بشكل مختلف ومميز وفني أيضا، لذلك عُدّ الشعر تعبيرا غير عادٍ عمّا هو عادٍ، فالعمل الشعري هو وعي بالعالم، ضمن تعبير لغوي مختلف وغير مألوف، "وعليه فإنّ معيار الحكم على الشعر لا يعود لمعيار الكذب والصدق، ولا لمعيار توليد المعاني، بل هو قدرة على قول رؤية مختلفة، لكن تقال شعريا"[1]، وهذا ما تجسّد في النصّين السابقين، من خلال الإبداع داخل منطقة بين الشعرية والسردية، من دون أن يؤثّر ذلك بالسلب على جمالية

[1] يمنى العيد: *في القول الشعري* ص36.

النص، ويعتبر هذا العمل خطوة جسورة نحو تحريك الحواجز بين الأجناس الأدبية، والسماح لها بالاستفادة من طرق التعبير لدى الجنس الآخر، وهو ما بات يدعو إليه النقد المعاصر، حيث يقول عبد الملك مرتاض: "إنا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر"[1].

ولذلك فأهمّ ما تميّز به الخطاب لدى كلّ من أبي نواس وأبي الربيع الموحدي هو الاشتغال على عنصر اللغة، من خلال تفجير لغة الشعر، وإعادة صياغتها فنيا بشكل يسمح بسماع بتعددية الأصوات داخل القصيدة، بإدخال شخصيات أخرى في الخطاب الشعري، وبمنحها فرصة الكلام ليتم تحجيم الصوت الواحد، وهو صوت الشاعر، الذي يهيمن في العادة على النص، وفي النص الماثل أمامنا يتعدّد الصوت الشعري، ممّا يؤدي إلى تعدّد مواقع السّرد ضمن نسيج علاقات السرد الشعري. فالانتقال بالخطاب نحو تعدّدية الصوت الشعري هو عملية انحراف (Déviation) عن المعياري والمألوف في الكتابة الشعرية.

فالكتابة الشعرية ذات الملامح السردية هي كتابة تتّجه نحو تحرير النص من الواحدية، باتجاه التعدّدية أي "باتجاه التشكيل الديالوجي، بنية الأصوات الصراعية، البحث عن الشخصية، وبالتالي بنية الشخصية غير الجاهزة، بنية الخلق لعالم فني غير منسجم"[2]، لأنّ العالم في جوهره متعدّد الأصوات، بل إنّ التشكيل الديالوجي - كما تسميه يمنى العيد- قد لا يكون في نهاية المطاف سوى عملية استبطان للإنسان، فتظهره على حقيقته؛ يتشظى وينشطر على نفسه، فيكلّمها وتكلّمه، ويراودها

---

1 د.عبد الملك مرتاض: *في نظرية الرواية* ص126 .

2 يمنى العيد: *في معرفة النص* ص77.

وتراوده، فهي محاورة داخلية قبل أن تكون حوارا ما بين شخصيات حقيقية، أو حتى سردية تتواجد على خريطة النص، إنه صراع النفس ما بين الخير والشر، ما بين الحبّ والحرب، حوارٌ بين مشاعر متضادة في لاوعي الإنسان، ونقاش بين قناعات مختلفة، تتصارع في عقله قبل أن ينتصر أيّ منها، فيتبنّاه ويدافع عنه بشراسة قد تصل إلى حد الموت دونه.

إنّ النقاش الدائر بين شخصيات النص هو نقاش بين الرغبة والواجب، بين الشهوة والمجد، بين القلب والعقل، بين اللبيدو والضمير، فأبو نواس كان يبحث عن مكاسب اجتماعية وربما سياسية من خلال تخليه عن حبيبته والتحاقه بالخصيب الذي سيفتح له أبواب المستقبل والمجد، حتى وإن كان في هذا النهج نوعٌ من الانتهازية على عادة الشعراء المتكسّبين، كما نجد مقطوعة أبي الربيع الموحّدي تسير في نفس الاتجاه، من خلال وضعنا أمام خطابين؛ خطاب القلب وخطاب العقل، ليتغلّب في النهاية العقل على القلب من دون أن يلغيه، فخطاب أبي الربيع الموحّدي يؤكّد على قيمة التضحية والتسامي، وهذه قمّة الإنسانية، لأنّ فيها تأكيدا على الحب كقيمة تسكن وجدان الإنسان، وكحالة لا فكاك للإنسان السويّ عنها، وعلى التضحية بوصفها منتهى التجرّد، خدمة للصالح العام في مقابل حظوظ النفس الآنية.

فالنص فيه تصوير داخلي للمشاعر أكثر مما هو تعبير عن نقاش فعلي دار بين شخصيات حقيقية، فالشاعر يريد أن يبوح عن قلقه من مهامه كقائد سياسي وعسكري يؤدي وظائفه على أكمل وجه، ومهامه كإنسان عادي يستهويه من الملذات ما يستهوي غيره، ونجد لهذه النفسية

القلقة والمشرئبة صورة شبه مكرّرة في نص آخر يستند على البناء السردي في مخاطبته ابنته إذ يقول:

تَقُـولُ ابْنَتِـيْ الـصُّغْرَى غَـدَاةَ رَحِيْلِنَـا وَأَدْمُعُهـا كَـالقَطْرِ بَـلْ هِـيَ أَسْرَعُ
حَنَانَيْـكَ هَـذَا البَـيْنُ حَـتْمٌ وُقُوعُـهُ عَلَيْنَـا فَـمَا يَنْفَـكُّ مِنْـهُ تَـرَوُّعُ
وَشَـدَّتْ عَـلَى حِـضْنِيْ بِكَفَّـي مَـشُوقَةٍ وَقَالَـتْ أَبي تَمْـضِي فَـمَا لي أَرْجِـعُ
بُنَيَّـةُ كُفّـي مِـنْ بُكَائِـكِ وَاصْـبِرِيْ ولا تَجْزَعِـيْ إِنّ البُكَـا لَـيْسَ يَنْفَـعُ
فَقَالَتْ عَلَى اسْـمِ اللهِ فَارْحَـلْ مُـصَاحِبًا وَسِرْ في أَمَـانٍ لا نَبَـا بِـكَ مَـضْجَعُ

فالملاحظ أنّ العناصر البنائية التي تشكّل منها خطاب أبي نواس قد عاودت الظهور في نص الموحّدي الأول والثاني، مع التركيز على نفس القيمة وهي التضحية والعمل للصالح العام، مع تغيير في شخصية الأنثى التي دائما ما تكون رمزا للرغبة الآنية، فهي في النص الأول حبيبة وربّما زوجة، وفي النص التالي ابنة، وعلى كلٍّ فالقراءة العميقة ترفض توصيف أيٍّ من الشخصيات بالزوجة أو الابنة وتعتبرها وظائف سردية قبل أن تكون شخصيات لها وجودها وكينونتها الفيزيقية، إذ من الجائز أن يكون المبدع اصطنع تلك الشخصيات لضرورات فنية، وأسند لكل شخصية مواقف خاصةً بها، وبالتالي فهي لا تعدو أن تكون شخصيات ألسنية، لا توجد خارج الألفاظ بأيّ وجه[1].

1 د.عبد الملك مرتاض: *القصة الجزائرية المعاصرة* ص67.

**تمهيد:**

يعتبر إقليم الأندلس واحدا من أنشط الأقاليم الإسلامية من الناحية الثقافية والعلمية، فلقد أسهم هذا الجزء من جسم الأمة إسهامات كبيرة في الفلسفة والطب والفلك والهندسة وعلوم الشريعة وغيرها، إذ ما تزال الشواهد قائمة على ما قدّمته الحضارة الأندلسية للتراث العربي وللإنسانية بوجه عام، وإذا ركزنا نظرنا على النتاج الأدبي وحده سنجده متمثلا في موسوعات فنية ودواوين شعرية تنيف عن الحصر، ولقد تمكّن الإنسان الأندلسي من بلوغ هذه الغاية بفضل المنجز الثقافي المتواجد في الجزء

المشرقي من جسم الأمّة، إذ ظلّ الأندلسيون شعراء وأدباء ينهلون من المعين الثقافي الذي يبدعه المركز، عن طريق المعارضة والمحاكاة، "ولعلّ المعارضات الحقيقية بدأت في الشعر الأندلسي عندما شعر الأندلسيون أنهم دون المشارقة علما، فاعترفوا بفضل المشرق عليهم، وقام الكثير من أدبائهم وشعرائهم بمعارضة الأدباء والشعراء المشارقة الذين يعتبرونهم أساتذتهم.. فقد لقّبوا ابن دراج القسطلي بمتنبي الأندلس، ومثله ابن هانئ، وابن زيدون بحتري الأندلس"[1]، وربّما كان تقليد المشارقة في المراحل الأولى من التواجد العربي في الأندلس مبرّرا، فإنه في المراحل التالية لم يكن له ما يبرّره، نظرا للشعور بالدونية من قبل العديد من مفكري الأندلس وشعرائها تجاه كلّ ما هو مشرقي، فهذا ابن بسام يعبّر عن تذمّره من التقليد الأعمى للإبداع المشرقي وتقديسه، بالقول: "ألا إنّ أهل هذا الأفق أبوا إلا متابعة أهل الشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة، رجوع الحديث إلى قتادة. حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طنّ بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثوا على هذا صنما، وتلوا ذلك كتابا محكما، وأخبارُهم الباهرة، وأشعارهم السائرة، مرمى القصيّة ومناخ الرذية، لا يعمر بها جنان ولا خَلَد، ولا يصرف فيها لسان ولا يد"[2]، فابن بسّام يعتقد أن الأدب الأندلسي في عصره (القرنين الخامس والسادس الهجريين) قد بلغ مرحلة من النضج والندّية تسمح له بمنافسة الأدب المشرقي، ولكن الاحتفاء الأندلسي بكلّ ما هو مشرقي له أسبابُه أيضا، "لأنّ المشارقة قد اختاروا أن لا يهتمّوا بالأدب الأندلسي، وأن لا يطّلعوا عليه، بينما كانت أوضاع الأندلس، وطبيعة ظروفها التاريخية تفرض عليها أن تتطلّع إلى المشرق، وأن تتابع كلّ ما

---

1 محمد عزّام: **النص الغائب** ص142

2 ابن بسام الأندلسي: **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة** (1/ 12).

يجري فيه"[1]، وفي هذا تأكيد جليّ على تبعية الأطراف للمركز ثقافيا، حتى وإن لم تكن ثمة رابطة سياسية تضاهي هذا الارتباط الثقافي.

وممّا يجب تأكيده أنّ مرحلة المحاكاة والمعارضة التي مرّ بها الأدب الأندلسي سمحت في مرحلة تالية بتكوين شخصية أدبية أندلسية متميّزة، وقد يكون مردّ ذلك تحديدا إلى طول مدة التواجد العربي هناك، لمّا "أخذ التفاعل يظهر بين أرض الأندلس بطبيعتها الجديدة، وبين الإنسان العربي الذي نشأ في ربوع هذا الإقليم، وأصبحت للقصيدة الأندلسية شخصيتُها الخاصّة التي تحمل تقاليد تميّزها عن القصيدة العربية المشرقية، ولا تجعلها مجرّد صورة حرفية لها"[2]، فصارت القصيدة الأندلسية تعبّر عن جمال الطبيعة وألوانها المزدهرة، وخصوبة الأراضي ووفرة المياه، وتغنى الشعراء بما أنعمه اللّه عليهم في هذه البلاد من هطول الأمطار، وجريان الأنهار، وروعة الاستقرار، فيما كان أجدادهم يعبّرون عن كثرة الرحيل سعيا وراء الرزق، ويتمنون سقوط الأمطار، ويصلّون من أجل الاستسقاء، "والناظر في شعر كلّ من ابن زيدون والمعتمد بن عبّاد وابن خفاجة، يجد نفسه أمام شعر من نوع جديد، فتتجلّى فيه التلقائية، ويحفل بوصف جمال الأندلس، وتصوير مشاعر المحبّين بحرّية"[3].

وقد سجّل ابن حزم أوجه تفوّق الأندلسيين على المشارقة في رسالة بعنوان: رسالة في فضل الأندلس، ومما جاء فيها: "وبلدُنا على بعدِه من ينبوع العلم، ونأيه من محلّة العلماء، فقد ذَكَرْنا من تآليف أهله ما إنْ طُلب مثلُها

---

1 د.علي بن محمّد: *ابن بسّام الأندلسي وكتاب الذخيرة* ص268.

2 بسمة أحمد صدقي الدجاني: *القصيدة العربية الأندلسية الغزلية* ص30.

3 *المرجع السابق* ص29.

بفارسَ والأهوازِ وديار مضر وديار ربيعة واليمن والشام، أَعْوَزَ وجودُه ذلك... ونحن إذا ذكرنا أبا الأجرب جعونة بن الصّمة الكلابي في الشعر، لم نُباهِ به إلا جريرا والفرزدق لكونه في عصرهما، ولو أُنصِف لاستُشهِد بشعره، فهو جارٍ على مذهب الأوائل لا على طريقة المحدثين.. ولو لم يكن لنا من فحول الشعراء إلا أحمد بن دراج القسطلي، لما تأخّر عن شأو بشار بن برد وحبيب والمتنبي.."[1]، فهذا مؤشّر على شعور الأندلسي بقدرته على منافسة الإبداع المشرقي والتميّز عنه، يؤكّد ذلك إحسان عباس قائلا: "الآن وأنا أنظر إلى حقيقة ما حدث أجدني أميل إلى أن المحاكاة لأدب المشرق ـ على الرغم من أنّها كانت شيئا طبيعيا ـ لم تستطع أن تخفت صوت الأصالة الأندلسية؛ وهذا شيء كان يتطلّب مني أن أنظر إلى الأدب الأندلسي ضمن الصورة الكلّية للحضارة الأندلسية، من وجهاتها المتعدّدة"[2]، ويضرب مثالا على ذلك بأن طوق الحمامة لابن حزم هو مقدّمة لفكر ابن الطفيل وابن رشد، وشعر ابن خفاجة هو نتاج الطبيعة الأندلسية الجميلة.

ولمّا ضعف سلطان الممالك الأندلسية، وتراجعت هيبتُها السياسية، حصلت هجرات عديدة من أعلام الأندلس ومثقفيها نحو بلاد المغرب بحثا عن مناخ جيّد للإبداع، إذ يذكر الغبريني في كتابه عنوان الدراية العديد من الأسماء الأندلسية التي انتقلت إلى عاصمة الحماديين بجاية من أمثال محي الدين بن عربي، ابن السراج، أبي محمد ابن سبعين، ابن الأبار، أبي

---

1 ابن حزم ***رسالة في فضل الأندلس***، ينظر نصّها بالكامل لدى د.إحسان عباس: ***تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين*** ص331.

2 د.إحسان عباس: ***تاريخ الأدب الأندلسي-عصر الطوائف والمرابطين*** ص3.

المطرف بن عميرة وغيرهم[1]، كما عبّر ابن رشيق عن تململ المثقفين من الأجواء الأندلسية بالقول[2]:

مِمَّـــا يُزَهِّـــدُني في أَرْضِ أَنْـــدَلُسٍ أَسْـــمَاءُ مُعْتَـــضِدٍ فِيْهَـــا وَمُعْتَمِـــدِ
أَلْقَـــابُ مَمْلَكَـــةٍ في غَـــيْرِ مَوْضِـــعِهَا كَـــالهِرِّ يَحْكِـــي انْتِفَاخًـــا صَـــوْلَةَ الأَسَـــدِ

وهناك هجرات اضطرارية حصلت من الأندلس تجاه البلاد المغربية ومنها الجزائر، سببها الرئيس سقوط الأندلس في أيدي الإسبان، مما خلق تعاطفا بين النازحين الأندلسيين ومستقبليهم الجزائريين، فاحتضنوهم وقاسموهم قوت يومهم، فكان من الطبيعي أن يتأثر النظام الثقافي السائد في البلاد المغربية بما يمكن أن يضيفه الجديد الوافد من الأندلس، هذا فضلا عن العامل الجغرافي الذي يجعل انتقال الأفكار والإبداعات سهلا بين الأندلس والمغرب، بسبب القرب من جهة، وبسب كون البلاد المغربية ممرا إلى المشرق نحو الحجاز من جهة ثانية، فكانت المحصّلة وحدةً ثقافية بين المغرب والأندلس، يمكن تلمّسها وضوح كبير في المؤلفات الجزائرية التي لم تر فرقا بينهما، مثل موسوعة الونشريسي[3] الفقهية، وعنوانها: المعيار المعرب، والجامع المغرب، عن فتاوي أهل إفريقية والأندلس والمغرب...

---

1 ينظر: محمد الطمار: **الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج** 177 وما بعدها.

2 ابن رشيق: **الديوان** ص65.

3 **الونشريسي**: هو أبو العباس أحمد بن يحيى بن محمد بن عبد الواحد بن علي الونشريسي التلمساني، حامل لواء المذهب المالكي على رأس المائة التاسعة، ولد بتلمسان سنة 834هـ وتوفي بفاس سنة 914هـ، له **"المعيار المعرب"** في الفتاوى. ينظر **كفاية المحتاج** (الترجمة رقم 83)، **معجم أعلام الجزائر** ص343.

### 1. تقاطعات الطبيعة والذات:

تمثّل الطبيعة مصدر إلهام للفنانين والشعراء على الدوام، بجمالها ورقّتها وعذوبتها وصفائها وبعنفها ووحشتها، فلا عبرة في الفن بجمال الموصوف أو بقبحه، وإنما العبرة بجمال الوصف ودقة التصوير، ودليل ذلك إبداعات الشعراء في توصيف جوانب مرعبة من الطبيعة كما نجد عند البحتري في وصف الذئب وصفا لا يقلّ جماله عن وصفه متنزّهات المتوكّل الآسرة. وفي الشعر العربي بوجه عام ألوان من الوصف للطبيعة رياضا أو قفارا أو سيولا، أو وعولا أو قطرات ندية على صفحات الأزهار في الحدائق الغنّاء.

والطبيعة في الشعر العربي مَثَلها كمثل المرأة والخمرة قد تأتي موضوعا مستقلا، أو في ثنايا القصائد، أو مقطّعات أو أبياتا منفردة، غير أنها في الشعر الأندلسي أخذت زخما كبيرا، ونالت نصيبا وفيرا من المساحة الشعرية، وقد يكون سبب ذلك الأول هو الطبيعة الأندلسية الساحرة التي تختلف تمام الاختلاف عن موطن العروبة الأول في الجزيرة العربية، فصار للطبيعة حضور في القصيدة لا يقل عن حضور المرأة في القصيدة الجاهلية، بل إن الحدود بين الطبيعة والعشيقة عند الأندلسيين قد تماهت، فهذا المقري يعترف أن الأندلسيين "إذا تغزّلوا صاغوا من الورد خدودا، ومن النرجس عيونا، ومن الآس أصداغا، ومن السفرجل نهودا، ومن قصب السكر قدودا، ومن قلب اللّوز وسرر التفاح مباسم، ومن ابنة

العنب رضابا"[1]، فهم يرون المرأة في الطبيعة والطبيعةَ في المرأة، وهذا الشاعر الأندلسي محمد بن مسفر يقول معبّرا عن روعة الوصل[2]:

وَوَاعَـــدْتُها والـــشَّمْسُ تَجْـــنَحُ لِلْنَّـــوَى بِزَوْرَتِهَا شَمْسًا وَبَـدْرُ الـدُّجَى يَسْري
فَجَاءَتْ كَمَا يَمْشِيْ سَنَا الصُّبْحِ في الدُّجَى وَطَـوْرًا كَمَا مَرَّ النَّسِيْمُ عَلَى النَّهْرِ
فَعَطَّـــرَتِ الآفَـــاقَ حَـــوْلِي فَأَشْـــعَرَتْ بِمَقْـدَمِهَا، وَالعُـرْفُ يُـشْعِرُ بِـالزَّهْرِ

وقد يُتخذ وصف الطبيعة مدخلا للمديح كما في قول ابن الأبّار يمدح الحاجب[3]:

لَـبِسَ الرَّبِيْـعُ الطَّلْـقُ بُـرْدَ شَـبَابِهِ وَافْـتَرَّ عَـنْ عُتْبَـاهُ بَعْـدَ عِتَابِـهِ
مَلِـكُ الفُـصُولِ حَبَـا الثَّـرَى بِثَرَائِـهِ مُتَبَرِّجًـــا لِوِهَـــادِهِ وَهِـــضَابِهِ
فَـــأَرَاكَ بِـــالأَنْوَارِ وَشْيَ بُـــرُودِهِ وَأَرَاكَ بِالأَشْـــجَارِ خُـــضْرَ قِبَابِـــهِ
أَمْـسَى يُـذَهِّبُهَا بِـشَمْسِ أَصِـيْلِهِ وَغَـدَا يُفَضِّـضُهَا بِـدَمْعِ حُبَابِـهِ
عَقَـلَ العُقُـولَ فَـمَا تَكَيَّـفَ حُـسْنُهُ وَثَنَـى العُيُـونَ جَنَائِبـاً بِجَنَابِـهِ
بِالحَاجِـبِ المَـأْمُولِ أَضْـحَكَ ثَغْـرُهُ فَرَحًـا وَأَنْطَـقَ جَهْرَنَـا بِـصَوَابِهِ

بل قد نلتقي شعراء وصّافين يغلب عليهم شعر الطبيعة كابن حمديس وابن خفاجة وغيرهما، وفي بلاد المغرب الأوسط نجد شعراء ينتحون الطريقة

1 المقري: **نفح الطيب** (4/ 191).

2 **المصدر السابق** (4/ 190).

3 عن إحسان عباس: **تاريخ الأدب الأندلسي-عصر الطوائف والمرابطين** ص156 .

الأندلسية في التعامل مع الطبيعة مثل ابن خميس أو شاعر الدول الحفصية **ابن الخلوف القسنطيني** الذي يقول واصفا الطبيعة في جوّ ممطر[1]:

لقد بلّ أردانَ الثَّرى دمعُ مُزْنةٍ ... تناثرَ في أَسْلاكِهَا فتَنَظّمَا
وَجَرَّ عَلَى هَامِ الرُّبى ذَيْلَ وَبْلِهِ ... فَدَبَّجَ أَثْوَابَ الرُّبُوعِ وَسَهَّمَا
وَخَطَّ بِطُرْسِ الجَوِّ سَطْرًا مُذَهَّبًا ... فَنَقّطَهُ قَطْرُ الغَمَامِ وَأَعْجَمَا
وَشَابَ لِجَيْنَ الطلِّ عسجَدُ بَارِقٍ ... فَدَنَّرَ أَزْهَارَ الرَّبِيْعِ وَدَرْهَمَا
وَدَارَ بِسَاقِ الغُصْنِ خَلْخَالُ جَدْوَلٍ ... كَمَا سَوَّرَ التَّجْعِيْدُ لِلْنَّهْرِ مِعْصَمَا

ومثلهما في العصر العثماني **ابن أبي راشد**[2] واصفا مدينة الجزائر في الربيع[3]:

سَقَى المَطَرُ الهَطّالُ أَرْضًا تَشَرَّفَتْ ... بِمِصْرٍ غَدَتْ لِلْفَضْلِ وَالفَخْرِ جَامِعَهْ
بِمَزْغَنَّةَ الفَيْحَاءِ تَظْهَرُ مِنْ مَدًى ... تُرَى كَسَقِيْطِ الثَّلْجِ بَيْضَاءَ نَاصِعَهْ
وَحَيْثُ الرَّبِيْعُ الغَضُّ تَمَّ شَبَابُهُ ... تَرَى أَرْضَهَا تُبْدِيْ النَّضَارَةَ يَانِعَهْ
تُرِيْكَ احْمِرَارًا فِيْ ابْيِضَاضٍ كَأَنَّهَا ... دِمَاءٌ عَلَى أَرْضٍ مِنَ الثَّلْجِ وَاقِعَهْ
دَوَالِيْبُهَا تَسْقِيْ الغُصُونَ فَتَنْثَنِيْ ... حَمَائِمُهَا تَشْدُو عَلَى القُضْبِ سَاجِعَهْ
فتُبْصِرُ أَغْصَانَ الحَدَائِقِ سُجَّدًا ... تَمِيْدُ مِنَ الصَّوْتِ الحَنُونِ وَرَاكِعَهْ

---

1 ابن الخلوف: **الديوان** ص158 . (طبعة بيروت)، والأبيات ليست في الديوان الذي حقّقه د.هشام بوقمرة.

2 **ابن أبي راشد:** هو يحيى بن أحمد بن أحمد بن محمد بن أبي القاسم بن أبي راشد، مجهول سنة الميلاد والوفاة، من أعلام مدينة الجزائر، ولي الكتابة في بني "مولة"، كان مصاحبا للشيخ أبي عبد الله محمد المغربي المتوفى سنة 1088هـ، وكان مهنئي الداي محمد بكداش بفتح وهران سنة 1119 هـ. تنظر **التحفة المرضية** ص152 .

3 د.أبو القاسم سعد الله: **تاريخ الجزائر الثقافي** (2/ 307).

وَمَـــا هِـــيَ إِلاَّ جَنَّـــةٌ قَـــدْ تَأَرّجَـــتْ مَبَاخِرُهَـــا بِالطِّيْـــبِ وَالمِـسْكِ سَـــاطِعَهْ

فهذا النوع من الشعر يمثّل امتدادا للشعر الأندلسي الذي يحتفي بالطبيعة وأشجارها وأثمارها وأنهارها.. وقد يكون مردّ ذلك إلى وفود العنصر الأندلسي إلى الجزائر، وإلى التشابه بين الطبيعتين في الجزائر وبلاد الأندلس، مما فرض تعاملا فنيا واحدا مع الطبيعة، بل ربّما شعر الجزائريون وسائر المغاربة أن انتماءهم للفضاء الأندلسي أقوى من غيره، فهذا الشاعر الجزائري **أحمد بن عمّار**[1] يسير على النهج الأندلسي في الكتابة الشعرية المركّزة التي تقدّم صورة خاطفة عن مظهر طبيعي في أقل عدد من الأبيات، وهو نمط كان شائعا في الأندلس، الغاية منه إظهار مدى التفوق في استقصاء جوانب الموصوف، يقول إحسان عباس: "وأما المقطعات القصيرة التي نظموها في وصف صنوف الأزهار فبعضها يمثّل بطائق المهاداة بين الأصدقاء، وليس لديهم من غاية فيها سوى طلب الصورة المبتكرة، وأكثرُ صورهم تأخذ مأخذ الجمود كقول القاضي ابن عباد في وصف الياسمين:

وياَسَـــــمِيْنُ حَـــــسَنُ المَنْظَـــــرِ يَفُـــوقُ في المَـــرْأَى وَفي المَخْـــبَرِ
كَـــأَنَّهُ مِـــنْ فَـــوْقِ أَغْـــصَانِهِ دَرَاهِـــمٌ في مُطْـــرَفٍ أَخْـــضَرِ"[2]

---

[1] **ابن عمار**: أحمد بن عبد الله بن عمار بن عبد الرحمن الجزائري، أبو العباس، عالمٌ بالأدب والتاريخ والحديث والفقه، ولد بمدينة الجزائر سنة 1119هـ، وتوفي سنة 1205هـ، من آثاره المطبوعة: **"نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب"**، و**"أشعار جزائرية"** وله كتاب في التراجم مفقود عنوانه **"لواء النصر في فضلاء العصر"**. ينظر **فتح الإله ومنته** ص 48، **تعريف الخلف** (1/ 339)، **تاريخ الجزائر الثقافي** (2/ 233)، **معجم أعلام الجزائر** ص97.

2 د.إحسان عبّاس: **تاريخ الأدب الأندلسي-عصر الطوائف والمرابطين** ص158.

وعلى هذا النمط سار أحمد بن عمَّار في تصويرٍ مختزلٍ للطبيعة، يقدّم جانبا واحدا أو لقطة بالتعبير السينمائي حينما يقول في وصف الليمون[1]:

لله أَدْوَاحٌ جَلَـــــــسْنَا تَحْتَهَـــــــا نَثَـــرَتْ عَلَيْنَـــا مِـــنْ أَزْهَارِهَـــا دُرَرْ
وَبَـــدَا بِهَـــا اللَّيْمُـــونُ زَهْـــرَ كَوَاكِـــبٍ وَالنَّـــارُ مِـــنْ نَارَنْجِهَـــا[2] تَرْمِـــيْ الـــشَّرَرْ

كما يقول في شقائق النعمان أيضا[3]:

هَـارُوتُ لُحْظُـكَ وَسِـحْرُ لَفْظِـكَ فَتَّـانْ والوَرْدُ خَدُّكَ وَسَيْفُ اليَـزْنِ بِالأَجْفَـانْ
قَدْ كَانَ يَحْمِـيْ الـشَّقَائِقَ قَبْلَـكَ الـنُّعْمَانْ وَأَنْتَ فِـيْنَـا حَمَيْـتَ الـوَرْدَ يَـا سُـلْطَانْ

أما في المطوّلات فلابن عمّار النَّفَسُ الطويلُ في مجاراة كبار الشعراء، وخصوصا في رائيته التي نظمها في أولياته بإحدى المنتزهات[4]:

في رَوْضَـــةٍ نَـــسَجَ الرَّبِيْـــعُ بِـــسَاطَهَا مِـنْ سُـنْدُسٍ وَوَشَـى مَطَارِفَهَـا المَطَـرْ
غَنَّـــاءُ تُـــسْلِيْ رَوْنَقًـــا وَنَظَـــارَةً قَلْـبَ الـشَّجِيِّ إِذَا أَجَـالَ بِهَـا النَّظَـرْ
بَاكَرْتُهَـــا وَنَـــسِيْمُهَا مُتَـــأَرِّجٌ يُفْـشِيْ الـذيْ سَـتَرَتْهُ أَكْـمَامُ الزَّهَـرْ
وَالـوَرْقُ تُفْـصِحُ بِالهَـدِيْلِ كَـأَنَّهَا خَطْبَـاءُ مُنْـشِدَةٌ مَنَابِرُهَـا الـشَّجَرْ
فَمُـصَفِّرٌ طَرَبـاً بِوَصْـلِ حَبِيْبِـهِ وَمُغَـرِدٌ بَـاكٍ أَلِيْفـاً قَـدْ نَفَـرْ
وَتَمَايَلَـتْ أَغْـصَانُهَا طَرَبـاً بِـمَا تُنْـشِيْهِ مِـنْ أَلْحَانِهَـا وَقْـتَ الـسَّحَرْ

---

1 ابن عمار: **نحلة اللبيب** ص252.

[2] **النارنج**: شجرة مثمرة دائمة الخضرة، تسمو بضعة أمتار لها رائحة عطرية.

3 **المصدر السابق** ص274.

4 **السابق** ص91.

وَتَرَنَّحَـــتْ أَعْطَافُهَـــا فَتَنَـــاثَرَتْ مِنْهَـــا الـــدَّنَانِرُ وَالـــدَّرَاهِمُ وَالـــدُّرَرْ
وَلَـوَاحِظُ الأَزْهَـارِ تَقْطُـرُ بِالنَّـدَى وَالرَّوْضُ يَضْحَكُ وَالغَـمَامُ قَـدِ انْهَمَـرْ
وَالـدَّوْحُ قَـدْ ضَرِبَـتْ رِوَاقـاً فَوْقَنَـا وَالطَـلّ يَـرْقُمُ طُرْسَـهَا مَهْـمَا قَطَـرْ
وَالظِّـلُّ مِنْهَـا قَـدْ تَجَـسَّدَ عَنْـبَرًا مَهْـمَا يَـشُبُّ القَـيْظُ مُـسْكِتُهُ انْتَـشَرْ
وَاسْتَبْـشَرَتْ أَغْـصَانُهَا بِقُـدُومِنَا فَتَمَايَلَـتْ كَـيْمَا تُعَـانِقُ مَـنْ حَـضَرْ
وَافْـتَرَّ ثَغْـرُ الأُقْحُـوَانِ تَبَـسُّمًا وَاحْمَـرَّ خَـدُّ الـوَرْدِ مِـنْ فَـرْطِ الخَفَـرْ
وَالنُّـوْرُ يَرْمُقُنَـا بِمُقْلَـةِ عَاشِـقٍ لُمِـحَ الـذِيْ يَهْـوى فَادْهَـشْنَ إِذْ نَظَـرْ
هَـلْ رَوْضَـةٌ أَمْ جَنَّـةُ الخُلْـدِ التـي هَـامَ الفُـؤَادُ بِحُـسْنِهَا لَمَّـا بَهَـرْ
مَـا إِنْ وَرَدْتُ عَـلَى جَحِـيْمٍ قَبْلَهَـا حَتَّـى دَخَلْـتُ رِيَاضَـهَا ذَاتَ النَّهَـرْ
وَظَفِـرْتُ مِـنْ أَزْهَارِهَـا وَطُيُورِهَـا بِمُنَـى التَّنَـسُّمِ وَالمَـسَامِعِ وَالبَـصَرْ
وَجَنَيْـتُ مِـنْ أَدْوَاحِهَـا ثَمَـرَ المُنَـى إِذْ كَانَـتِ الفِـرْدَوْسُ دَانِيَـةَ الثَّمَـرْ

وهي قصيدة حالمة، تصف الطبيعة بعيني الروح لا بعيني الجسد، من دون أن يخفي منشئها ابنُ عمّار، أنها تتكئ فنيا على قصيدة أخرى سابقة عليها، كما تتكئ في الواقع على المشاهدة البصرية، فالمبدع يصرّح أنّ هذه اللوحة الشعرية هي امتداد لقصيدة ابن زمرك الغرناطي الأندلسي، بالقول عقبها: "وقد ذكّرتني هذه الرائيات المسطورة، رائيةً وقعت لي ليست رياض إجادتها بممطورة، وهذه القصيدة من طرازي الأوّل وتلادي، وأوّليات إنشائي وإنشادي"[1]، فهو اعتراف صريح من ابن عمّار بأنّ هذه القصيدة

1 السابق ص90.

الطافحة بالجمال والرومانسية تنتسب شعريا إلى قصيدة ابن زمرك (790هـ) التي يقول فيها[1]:

هَبَّ النَّسِيْمُ عَلَى الرِّيَـاضِ مَـعَ الـسَّحَرْ فَاسْـتَيْقَظَتْ فِي الـدَّوْحِ أَجْفَـانُ الزَّهَـرْ
وَرَمَـى القَـضِيْبُ دَرَاهِمـاً مِـنْ نُـوْرِهِ فَاعْتَـاضَ مِـنْ ظِـلِّ الغَـمَامِ بِهَـا دُرَرْ
نَثَـرَ الأَزَاهِـرَ بَعْـدَمَا نَظَـمَ النَّـدَى يـا حُـسْنَ مـا نَظَـمَ النَّـسِيْمُ وَمَـا نَثَـرْ
وَالقُـضْبُ مَالَـتْ لِلْعِنَـاقِ كَأَنَّهَـا وَفْـدُ الأحِبَّـةِ قَـادِمِيْنَ مِـنَ الـسَّفَرْ
مُتَلاعِبَـاتٍ فِي الحُـلِيِّ يَنُـوبُ فِي وُجْنَـاتِهِنَّ الـوَرْدُ حُـسْنًا عَـنْ خَفَـرْ
وَالنَّـرْجِسُ المَطْلُـولُ يَرْنُـو نَحْوَهَـا بِلَـوَاحِظٍ دَمْـعُ النَّـدَى مِنْهَـا انْهَمَـرْ
وَالنَّهْـرُ مَـصْقُولُ الحُـسَامِ مَتَـى يَـرِدْ دِرْعَ الغَـدِيْرِ مُـصَفّقًا فِيْـهِ صَـدَرْ
يَجْـرِيْ عَـلَى الحَـصْبَاءِ وَهْـي جَـوَاهِرُ مُتَكَـسِّرًا مِـنْ فَوْقِهَـا مَهْـمَا عَثَـرْ
هَـلْ هَـذِهِ أَمْ رَوْضَـةُ البُـشْرَى التـيْ فِيْهَـا لأَرْبَـابِ البَـصَائِرِ مُعْتَـبَرْ
لَمْ أَدْرِ مِـنْ شَـغَفٍ بِهَـا وَبِهَـذِهِ مَنْ مِنْهُمَا فَـتَنَ القُلُـوبَ وَمَـنْ سَـحَرْ
جَـاءَتْ بِهَـا الأَجْفَـانُ مِـلْءَ ضُـلُوعِهَا مِـلْءَ الخَـوَاطِرِ وَالمَـسَامِعِ وَالبَـصَرْ

فالقصيدتان تنهلان من معين واحد وهو الطبيعة، باعتبارها الرافد الذي يهزّ المشاعر، ويستفزّ قرائح الشعراء، خصوصا إذا كانت الطبيعة ربيعية الأجواء زاهية ضاحكة، غير أنّ ابنَ عمّار توصّل إلى الطبيعة عبر نص ابن زمرك من خلال الاتكاء عليه، واتخاذه منطلقا لمعارضة شعرية، تفيض بمعاني الإنسانية والحرية، ولا نعتقد أنّ المعارضة كانت لمجرّد

1 المقري: *أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض* (2/ 35-36) وابن عمار: *النحلة* ص88-89.

المعارضة، وإنّما الذي يظهر أنّ ابن عمّار أقدم على ذلك وهو مدفوع بعدة أمور:

أولها هو الشعور بالانتماء إلى التراث الأندلسي، الذي يمثّل مع المغرب وحدة ثقافية واجتماعية ونفسية، وإلا فقد كان بإمكانه أن يعارض كبار الشعراء الوصافين غير ابن زمرك.

ثانيها التقارب بين الشاعرين في الزمان وحتى في المكان، فقد عاش ابن زمرك في القرن الثامن الهجري تحديدا، إذ يعتبر من متأخري شعراء الأندلس، أمّا بن عمّار ففي القرن الثاني عشر، وكانت وفاته سنة 1205هـ، بل إنّ ابن زمرك نفسَه رحل عن الأندلس إلى بلاد المغرب، وتتلمذ على عدد من علماء الجزائر، منهم أبو عبد اللّه بن مرزوق، وأبو عبد اللّه المقّري، وغيرُهما[1]، ممّا يدل على عمق الارتباط بين الشاعر ومثقفي الجزائر وعلمائها.

أمّا ثالثها فهو الأهم من ذلك كلّه ونعني به التشابه في التجربة الشعورية بين ابن عمّار الجزائري وابن زمرك الغرناطي، فقد ظل الشاعران كلاهما ينظر إلى الطبيعة على أنّها الأنيس والجليس والصاحب المؤتمن على الأسرار، لذلك كان من المعقول جدا أن يجد التالي منهما في الأوّل مرجعا فنيا ينسج على منواله.

فالعناصر الثلاثة التي جرى ذكرها تبرّر المعارضة بين الشاعرين وتجعلها عملا مشروعا، ومن جهة أخرى تؤكّد للقصيدة التالية نسبها وسلالتها التي ترجع إلى ابن زمرك، الذي يمكننا وضع خطابه الشعري

---

1 عن شيوخ ابن زمرك ينظر لسان الدين ابن الخطيب: ***الإحاطة في أخبار غرناطة*** (2/ 303).

ضمن توجه أندلسي مفتون بحبّ الطبيعة، مغرم بتصوير تفاصيلها، إلى حدّ اعتبارها كائنا بشريا يمكن مخاطبته والأنس إليه، وهذا ما كان يسير وفقه الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، فقد صرّح لسان الدين بن الخطيب أنّ ابن زمرك ينتمي إلى مدرسة ابن خفاجة الشعرية[1]، هذا الذي كان يحمل لواء شعر الطبيعة في الأندلس، متأثرا بكبار الشعراء الوصافين في المشرق، غير أنه امتاز عليهم باختصاصه في شعر الطبيعة حتى صار يشار إليه بالبنان في هذا الشأن، يقول شوقي ضيف: "ولعلّ أهمّ ما يلاحظ على فنّه أنه كان يعنى بالتشخيص للطبيعة، والتصوير لمباهجها، وهو ليس تصويرا جديدا، فمن قبله كان العبّاسيون أمثال أبي تمام وابن الرومي وابن المعتز وغيرهم يصوّرون هذه المباهج تصويرا لا يقلّ عن تصوير ابن خفاجة، وقد لا نعدو الحقّ إذا قلنا إنّ كلّ ما له في هذا الجانب إنّما هو الكثرة"[2]، فهذا الرأي بالرغم من كونه ينفي عن ابن خفاجة أيّ تجديد إلا أنه يقرّ له بالتخصص في شعر الطبيعة، فهو الذي أعطى الطبيعة مساحة أوسع من ديوانه الشعري، ناهيك عن مخاطبتها والشكوى إليها، ومراودتها أحيانا أخرى بما جعله يغيّر في طريقة التعامل الفني مع الطبيعة التي كانت تعتمد على الوصف الخارجي، والتباري في إحصاء الموصوفات الظاهرية، لينتقل بنا إلى رؤية أعمق، تتجاوز المعطى الموجود، لترى في الطبيعة معادلا موضوعيا لقضايا أخرى أو شخوص لا يريد التصريح بها، كما في قوله على لسان الجبل[3]:

وَكَـمْ مَـرَّ بِيْ مِـنْ مُـدْلِجٍ وَمُـؤوِّبٍ  وَقَـالَ بِظِـلِّي مِـنْ مَطِـيٍّ وَرَاكِـبِ

---

1 وصفه في **الإحاطة** (2/ 303) بأنّه "خفاجي النزعة".

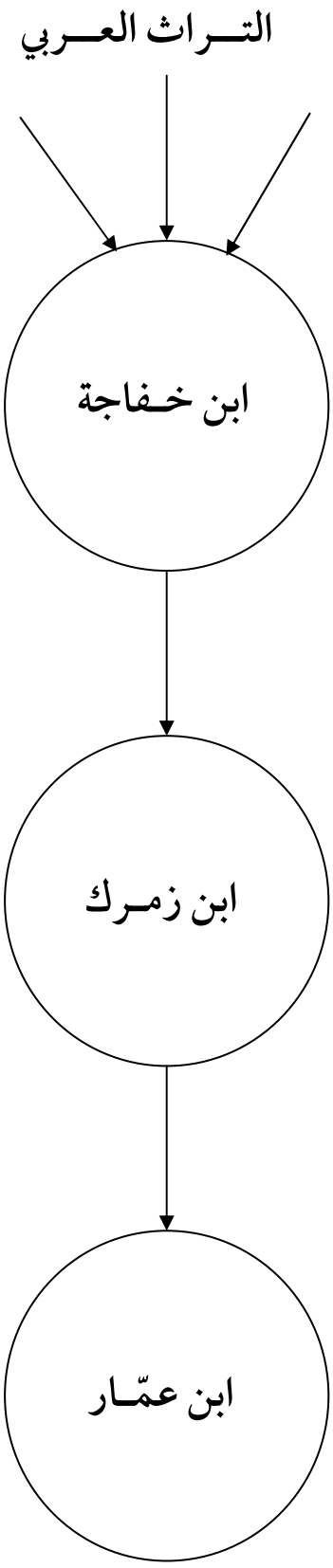
2 د.شوقي ضيف: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي** ص445.

3 ابن خفاجة: **ديوان ابن خفاجة**، تحقيق عبد الله سنده ص48-49.

وَلاطَــمَ مِنْ نُكْــبِ الرِّيَــاحِ مَعَــاطِفِي وَزَاحَــمَ مِنْ خُــضْرِ البِحَــارِ غَــوَارِبِي
فَحَتَّــى مَتَــى أَبْقَــى وَيَظْعَــنُ صَــاحِبٌ أُوَدِّعُ مِنْــهُ رَاحِــلاً غَــيْرَ آيِــبِ؟
وَحَتَّــى مَتَــى أَرْعَــى الكَوَاكِــبَ سَــاهِرًا فَمِــنْ طَــالِعٍ أُخْــرَى اللّيَــالِي وَغَــارِبِ؟
فَرُحْمَــاكَ يَــا مَــوْلايَ دَعْــوَةَ ضَــارِعٍ يَمُــدُّ إِلى نُعْــمَاكَ رَاحَــةَ رَاغِــبِ
فَأَسْــمَعَني مِــنْ وَعْظِــهِ كُــلّ عِــبْرَةٍ يُتَرْجِمُهَــا عَنْــهُ لِــسَانُ التَّجَــارِبِ
فَــسَلّى بِــمَا أَبْكَــى، وَسَرَّى بِــمَا شَــجَى وَكَانَ عَلى لَيْــلِ الــسُّرى خَــيْرَ صَــاحِبِ
وَقُلْــتُ وَقَــدْ نَكَّبْــتُ عَنْــهُ لِطِيَّــةٍ* سَــلاَمٌ فَإِنَّــا مِــنْ مُقِــيْمٍ وَذَاهِــبِ

فهذه النصوص تنتمي لسلالة شعرية واحدة، وبالإمكان اعتبار المتقدّم منها نصّا مرجعيا للمتأخر، خصوصا حينما يتخذ النص التالي شكل المعارضة، فإنّ العلاقة المرجعية تكون في أوضح صورها، ولا تحتاج إلى الكثير من البحث والتنقيب، بل إنّ الخطاب المتأخر سيتحوّل في مرحلة لاحقة هو أيضا إلى خطاب مرجعي تتناص معه خطابات أخرى تالية له في الزمان، ويمكن تمثيل هذه السلالة الشعرية عبر الشكل التالي:

* الطيُّ المقصود فيه الترحال.


التــراث العــربي
ابن خـفاجة
ابن زمـرك
ابن عمّـار

أمّا إذا اقتربنا من الموضوع أكثر وناقشناه من الداخل فسنجد الخطابين المعارِض والمعارَض يتباريان في وصف الربيع وأزهاره وأطياره وخرير مياهه.. ضمن صور متوثّبة تعتمد الحركة ركنا أساسيا من أركان التصوير الشعري، فالخطاب الشعري تجاوز الصورة الطبيعية الصامتة إلى الصورة الطبيعية الناطقة التي تسهم في الحوار، وتعبّر عن مشاعرها، وترقص فرحا، وتغرّد طربا، إذ لم تعد الطبيعة - في نظر ابن زمرك ومن بعده ابن عمّار- عنصرا حياديا يقف على مسافة واحدة من الجميع، وإنّما باتت طرفا مشاركا ومتفاعلا مع الناس، ويمثّل توظيف هذه التقنية في الكتابة مرحلة عالية من مراحل الإبداع الشعري، لأنّ "الشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مُفْلِتةً من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر" ، وهذا ما يمكن تلمّسه بوضوح في النصّين المعارِض والمعارَض.

ومن دون أن نذكّر باعتماد ابن عمّار قصيدةَ ابنَ زمرك بوصفها قالبا شعريا جاهزا للمحاكاة من حيث الاعتماد على نفس وزنها ورويّها، فإنّنا لابدّ أن نستكشف العلامات الفارقة بين القصيدتين، من خلال البحث في مستوى الإضافة التي يُفترض وجودها في النص اللاحق، التي "تَحُولُ دون اتهامه بالانسياق التام خلف المادة الجاهزة، أو إغفال ظهور الأنا في زحام مادة التقليد وعالم المحاكاة"[2]، لأنّ الخطاب المعارِض مطالب بتحقيق نوعين من الانزياح، فالأول هو الابتعاد عن الكلام المعياري العادي، أمّا الثاني وهو الأهمّ فنعني به الاحتفاظ بمسافة تضمن له قدرا من التميّز عن

---

1 أدونيس: **الشعرية العربية** ص78.

2 د.عبد الله التطاوي: **تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي-تداعيات رحلة المعارضة** ص124.

الخطاب المرجعي، وهو ما سمّاه ياوس المسافة الجمالية (Ecart Esthétique) من خلال الوقوف على درجة اختلاف النصّ المعارِض عن أفق توقعات النص المعارَض، "حيث يسمو النص إبداعيا حسب حجم هذا الاختلاف، ويتراجع حسب اقترابه من التوقع"[1]، فالخطاب المعارَض يتحوّل إلى نظام معياري ثان يستوجب الاختراق.

وأوّل خرق نجده في شعر ابن عمّار أن قصيدته طبيعية خالصة، أما قصيدة ابن زمرك فهي مدخل إلى الغزل، إذ نجدها تنتهي بأبيات تتوسّل إلى الحبيب، وتستعطف نظراته، كما في قوله[2]:

لَمْ يُبْـلَ قَلْبـي قَبْـلَ سَـمْعِ غِنَائِـهِ بِمُعَذِّرٍ سَلَبَ العُقُـولَ وَمَـا اعْتَـذَرْ
جَـسَّ القُلُـوبَ بِجَـسِّهِ أَوْتَـارَه حَتَّـى كَـأَنّ قُلُوبَنَـا بَـيْنَ الـوَتَرْ

فالطبيعة ضمن نص ابن زمرك هي وسيلة فنية لاستعطاف الحبيبة أكثر من كونها موضوعا مستقلا يُسخِّر له المبدع جميعَ مواهبه وطاقاته في الكتابة، بخلاف قصيدة ابن عمار التي استوحاها من الطبيعة نفسها، بدليل أنه كتبها ببعض المتنزّهات[3]، ولم يجعلها وسيلة لإرضاء ممدوح، ولا مدخلا إلى قلب محبوب، وإنّما كانت للطبيعة خالصة، لا يريد منها جزاءً ولا شكورا، مما يجعل مستوى الصدق الفني أعلى، فالخطاب الشعري يتمحور بالنسبة لابن عمّار حول ثنائية الذات والطبيعة، فيما هي عند ابن زمرك تدور بين ثلاثة أطراف: الذات والطبيعة والحبيبة، ومن هذه الجهة يكون خطاب ابن عمّار قد حقّق أولى نقاط التفرّد، فالمعارضة كما فهمها

---

1 د.عبد الله الغذامي: **القصيدة والنص المضاد** ص163.

2 ابن عمّار: **النحلة** ص89. تأكّد من الديوان الأصلي

3 ينظر ابن عمّار: **نحلة اللبيب** ص90.

ابن عمّار لا تعني التماثل بين النص المرجعي والنص اللاحق، إذ لابد من احتفاظ النص التالي ببعض الخصوصية التي تضمن له فرادته وشخصيته، وقد عرض محمد مفتاح إلى مثل هذه الرؤية بطريقة أكثر علمية وأكاديمية حينما قال: "أيّ نص مهما كان ليس إلا إركاما وتكرارا لنواة معنوية موجودة من قبل. ومعنى هذا أنّنا نعتبر النص الأوّل يتكوّن من مقومات [+أ]، [+ب]، [+ج]... والنصُّ اللاحق له، الناسخُ على منواله يحتوي على مقوّمات [+أ]، [+ب]، [+ص]... أو على [+أ]، [+ص]، [+ك].... فعملية الاشتراك في مقوّم أو عدة مقومات ضرورية لتجنيس الخطاب اللاحق مع السابق، فكلّما قلّ الاشتراك في المقومات زادت فرادة الخطاب التالي وأصالته، وكلّما اشترك النص في كثير من المقوّمات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة مكرورة فاقدة للأصالة"[1].

وللتأكيد على خصوصية المنجز الشعري عند ابن عمّار نقف عند الصورة التي رسمها للطبيعة، باعتبار الصورة من أهم عناصر البناء الشعري، ومن جهة أخرى لتركيز الخطابين المعارِض والمعارَض على جانب التصوير في التعامل مع الطبيعة، ونستطيع القول أنّ الخطابين الشعريين بالرغم من اتفاقهما على المستوى الموضوعاتي إلا أنهما يختلفان في كيفية المعالجة، يظهر ذلك على الأقل في جانبين؛ نوعية الصورة، وتقنية الأنسنة فيها.

نوعية الصورة: في القصيدتين كلتيهما يُعتبر العالم الفيزيائي مصدرا أساسيا في عملية التصوير الفني، هذا العالم الذي يتحوّل من صورته الفيزيقية إلى صورته الأدبية من خلال قناة أساسية هي في المقام الأول

---

1 د.محمد مفتاح: *تحليل الخطاب الشعري* ص25.

الحواس الخمس، لنكون بداهةً أمام صور سمعية أو بصرية أو شمية أو لمسية أو ذوقية، لنجد من هذه الأنواع الخمسة ثلاثةً في الخطاب المرجعي وهي الصور السمعية والبصرية والشمّية فقط مع إضفاء مسحة حركية على مكونات الصورة، أمّا في الخطاب المعارِض فإنّنا نجد الصورة الشعرية تستفيد من معظم الوسائط الحسية، فنكون أمام الصورة البصرية والسمعية والشمية والذوقية مع استخدام مكثّف للحركة بوصفها العنصر الذي يضفي حيوية، ويستهوي الذائقة الفنية للقارئ، ومصداق كلّ ذلك يتمثّل في هذا الجدول، الذي قدّمنا فيه شاهدا على كلّ صورة من باب الانتقاء، وليس على سبيل الاستقصاء:

| نوع الصورة | الخطاب المعارَض/ المرجعي | الخطاب المعارِض / اللاحق |
|---|---|---|
| سمعية | **متى يَرِدْ دِرْعَ الغَديرِ مصفّقًا..** | **فمصفّرٌ طربا بوصل حبيبه، ومغرّدٌ باكٍ أليفا قدْ نفرْ** |
| بصرية | **نَثَرَ الأزاهرَ بعدما نَظَمَ النّدى** | **في روضة نسج الربيع بساطها** |
| لمسية | ////////////////////// | ////////////////////////// |
| شمّية | **هبّ النسيمُ** | **والظل منها قد تجسّد عنبرا** |
| ذوقية | ////////////////////////// | **وجنيت من أدواحها ثمر المنى*إذْ كانت الفردوسُ دانيةَ الثمرْ** |

فالخطاب المعارَض قد تفوّق على الخطاب المرجعي لجهة التنويع في الصور، واستخدام جميع الحواس في التقاط جزئيات الطبيعة، وربّما يكون ذلك راجعا لأنّ ابن عمّار سخّر قلمه وفكره وهمّه للطبيعة، وجعلها

موضوعه الوحيد، وتيمته المهيمنة، بخلاف ابن زمرك الذي جعل الطبيعة مدخلا للتغزّل بالحبيبة، فكان يكتب للطبيعة وهمّه مع الحبيبة.

**تقنية الأنسنة:**

لقد استطاع ابن عمار الجزائري أن يفرض نسقا من الأنسنة عاليا على صوره المستوحاة من الطبيعة، فرغم أنّ ابنَ زمرك سعى في تشكيله الشعري لأن يقارب بين عالم الإنسان وعالم الطبيعة، كما في قوله:

والقُـضْبُ مَالَـتْ لِلْعِنَـاقِ كَأَنَّهَـا  وَفْـدُ الأَحِبَّـةِ قَـادِمِيْنَ مِـنَ الـسَّفَرْ

إلا أن ابن عمار تجاوز هذه المقاربة القائمة على المشابهة بين العالمين الإنساني والطبيعي، إلى مستوى أعلى من خلال الانتقال بالخطاب من الشيئية الجامدة إلى الإنسانية الحيّة، بما وضعنا في مواجهة شكل جديد من أشكال البناء الشعري، من خلال الاشتغال المكثّف على محور الاستبدال، فهو يقيم علاقة غير مألوفة بين المسند والمسند إليه من مثل قوله: □ □□، □□□ □□□□□□□□ □□□ □□□ □□ □□□ □ □ □□□ □□ ، إلى غير ذلك من التراكيب التي لا تستجيب إلى منطق العقل، ولا إلى معطيات الحس، ولكنها من دون شك تصوّر العالم وفق منطق الشعر، الذي لا يعترف بالمنطق العقلي ولا بالمعيار اللغوي، فابن عمّار تخلّى عنهما جميعا، فحينما يجعل الربيع ينسج، والمطر يطرّز، والحمام يغني، والأغصان تتمايل رقصا وفرحا، والروض يضحك، والأقحوان يبتسم، والنور يغازل المتنزهين بنظراته.. فإنّنا حينذاك نكون بإزّاء صورة طوباوية تتجاوز معطيات الحسّ، وبالتالي يحتاج التعبير عنها إلى لغة خاصة تخرق

القوانين المعيارية، "وتكون الغاية من وراء الاستعمال الانزياحي توتيرَ اللغة لبعث الحياة والجدة والرشاقة والجمال والعمق والإيثار والاختصاص، وما إلى ذلك من المعاني التي تراد من تحريف استعمال أسلوبي عن موضعه"[1]، وهذه الغايات جلّها نجدها في اللوحة التي قدّمها ابن عمّار لما فيها من حركة ونشاط ومقدرة على مزج الإنساني بالطبيعي، مما يحوّل القصيدة إلى استعارة كبرى جرى التصريح بأحد طرفي التشبيه فيها وهو الطبيعة، لكننا نتصوّر أنّ الشعر حينما يقول شيئا إنما يقول شيئا آخر على حدّ تعبير ريفاتير (M.Riffaterre)، وبالتالي يمكن أن نفترض أنّ الطبيعة هي معادل موضوعي لحالات إنسانية لها نصيب من الواقعية.

إنّ أنسنة الطبيعة في خطاب ابن عمّار هو تصوير للذات قبل أن يكون للعالم، إنّه تعبير عن حالةٍ من الرضا التام يمرّ بها الشاعر تجاه نفسه أولا، وتجاه الوضع العام في مجتمعه، إنه تعبير عن واقع كائن وليس عن حلم ممكن الوقوع، يترجّح لدينا هذا الافتراض من خلال الزمن المهيمن على الخطاب الشعري، وهو الماضي والحاضر، وغياب الزمن القادم، إنّ القصيدة - بهذا التفسير- ليست محاكاة أو تقليدا سطحيا للعالم، وإنّما هي خلق لعلاقات جديدة بين الطبيعة والإنسان، وبين مكوّنات اللغة أيضا.

---

1 د.عبد الملك مرتاض: *شعرية القصيدة قصيدة القراءة* ص130.

## 2. المدينة رمزا للحياة والموت:

ينجذب الإنسان إلى المكان "الوطن" انجذابا فطريا، فهو يخلد إليه ويرتاح فيه، وقد سجّل القرآن ذلك في قوله تعالى: ﴿**وَلَوْ أَنَّا كَتَبْنَا عَلَيْهِمْ أَنْ اقْتُلُوا أَنفُسَكُمْ أَوْ اخْرُجُوا مِنْ دِيَارِكُمْ مَا فَعَلُوهُ إِلاَّ قَلِيلٌ مِنْهُمْ**﴾[1]، ولذلك ما زال الشعراء والأدباء يتغنون بمدنٍ أحبّوها، أو أوطان درجوا فيها، فهذا البحتري يصف دمشق في معرض مدحه المتوكّل[2]:

أَمَّا «دِمَشْقُ» فَقَدْ أَبْدَتْ مَحَاسِنَها ... وَقَدْ وَفّى لَكَ مُطْرِيْهَا بِمَا وَعَدَا

إِذَا أَرَدْتَ مَلأْتَ العَيْنَ مِنْ بَلَدٍ ... مُسْتَحْسَنٍ، وَزَمَانٍ يُشْبِهُ البَلَدَا

يُمْسِيْ السَّحَابُ عَلَى أَجْبَالِهَا فِرَقًا ... وَيُصْبِحُ النَّبْتُ فِيْ صَحْرَائِهَا بَدَدَا

فَلَسْتَ تُبْصِرُ إِلاَّ وَاكِفاً خَضِلاً، ... أَوْ يَانِعاً خَضِراً، أَوْ طَائراً غَرِدًا

كما يُعبّر أبو تمام عن عقلية أهل عصره ممن ألفوا التنقل والتّرحال بالقول:

نَقِّلْ فُؤَادَكَ حَيْثُ شِئْتَ مِنَ الهَوَى ... مَا الحُبُّ إِلاَّ لِلْحَبِيْبِ الأَوَّلِ

كَمْ مَنْزِلٍ فِيْ الأَرْضِ يَأْلَفُهُ الفَتَى ... وَحَنِيْنُهُ أَبَداً لأَوَّلِ مَنْزِلِ

---

1 سورة النساء الآية 66.

2 البحتري: **الديوان** (2/ 710).

أمّا القصيدة الأندلسية؛ فقد طوّرت الخيال التصويري ما بين الإنسان والمكان، وخرجت كعلاقة عاطفية حسيّة.. يبدأ الشاعر في وصف جمال المدينة ويعبّر عن نظرته لها، وكأنها فتاة يرغب في وصالها، ينشد المعتمد ابن عبّاد هذه الأبيات الغزلية في مدينة قرطبة مفتخرا بفتحها، وتوليه حكمها:

خَطَبْتُ «قُرْطُبَةَ» الحَسْنَاءَ إِذْ مَنَعَتْ ... مَنْ جَاءَ يَخْطِبُهَا بِالبِيْضِ وَالأَسَلِ
وَكَمْ عَدَتْ عَاطِلاً حَتَّى عَرَضْتُ لَهَا ... فَأَصْبَحَتْ فِيْ سُرَى الحُلِيِّ وَالحُلَلِ
عُرْسُ المُلُوكِ، لَنَا فِيْ قَصْرِنَا عَرِسٌ ... كُلّ المُلُوكِ بِهِ فِيْ مَأْتَمِ الوَجَلِ

ومن أجمل ما عبّر به الشاعر ابن خفاجة الأندلسي عن مدى التعلّق بالمكان، وعشقه، وسحره، قولُه يصف بلاد الأندلس:[1]:

يَا أَهْلَ أَنْدَلُسٍ لله دَرُّكُمُ ... مَاءٌ وَظِلٌّ وَأَنْهَارٌ وَأَشْجَارُ
مَا جَنَّةُ الخُلْدِ إِلاَّ فِيْ دِيَارِكُمُ ... وَلَوْ تَخَيَّرْتُ، هَذِيْ كُنْتُ أَخْتَارُ
لا تَخْتَشُوا بَعَدَ ذَا أَنْ تَدْخُلُوا سَقَرًا ... فَلَيْسَ تُدْخَلُ بَعْدَ الجَنَّةِ النَّارُ

فإنّ علاقة الإنسان الأندلسي بالمكان هي علاقة خاصة، لذلك جاء تعبيرهم عن هذه العلاقة خاصّا ومتفرّدا أيضا، فالبيئة الأندلسية تختلف جذريا عن البيئة المشرقية في عمرانها وفي طبيعتها الخلابة، يقول ابن سعيد المغربي: "وميزان وصف الأندلس أنها جزيرة قد أحاطت بها البحار، فأكثرت فيها الخِصب والعمارة من كلّ جهة، فمتى سافرت من مدينة إلى مدينة لا تكاد تنقطع من العمارة ما بين قرى ومياه ومزارع، والصحارى فيها معدومة. وممّا اختصّت به أنّ قراها في نهاية من الجمال لتصنّع أهلها في

1 ابن خفاجة: **الديوان** ص133.

أوضاعها وتبييضها، لئلا تنبو العيون عنها"[1]. ولذلك فإنّ الشاعر الأندلسي كان أشدّ الناس تأثرا لفقدان الأندلس، تلك البلاد التي أخذت تتآكل بفعل هجمات الفرنجة الإسبان، الذين أخذوا يطردون المسلمين منها، ويطوقون ملكهم الذي بنوه طيلة ثمانية قرون من الزمان، ومن ثم فإن الشاعر الأندلسي الذي لطالما اتخذ الأندلس بحواضرها وطبيعتها حبيبةً يتغزل بها ويتعشّقها، تحوّل إلى راثٍ لتلك الحبيبة الضائعة، فجاءت القصائد التي تبكي الأندلس على قدر الرزية، في حزنها وألمها وبكائها وصراخها، يقول شوقي ضيف: "ربّما كان أهمَّ موضوع احتدمت فيه مشاعر الأندلسيين على اختلاف طبقاتهم، وتمثّلته أشعارهم رثاءُ المدن التي كان يستولي عليها المسيحيون الإسبان، إذ كان سكانها يرحلون عنها حين يستولون عليها ويخرجون منها باكين عليها بكاءً حارا، وهو بكاء شارك فيه الشعراء، بل شارك فيه جميع الأفراد، مستشعرين العاطفتين: الوطنية والدينية، واستحالت أسراب كثيرة من دموعهم وزفراتهم شعراً حماسيا، لا يقصد به ظاهره من رثاء تلك الأوطان الساقطة في أيدي الإسبان، بل يقصد به ما هو أهمّ من ذلك وأخطر، يقصد به استثارة الحميّة في نفوس المسلمين في المغرب وما وراء المغرب"[2]، فمن ذلك قصيدة ابن الأبار (658هـ) التي يستصرخ فيها أبا زكريا الحفصي[3]:

أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيْلَ اللهِ أَنْدَلُسَا ... إِنَّ السَّبِيْلَ إِلى مَنْجَاتِهَا دَرَسَا

وَهَبْ لَهَا مِنْ عَزِيْزِ النَّصْرِ مَا الْتَمَسَتْ ... فَلَمْ يَزَلْ مِنْكَ عِزُّ النَّصْرِ مُلْتَمَسَا

---

1 المقري: **نفح الطيب** (1/ 205).

2 د.شوقي ضيف: **الشعر وطوابعه الشعبية على مرّ العصور** ص185-186.

3 ابن الأبّار: **الديوان** ص408.

وَحَـــاشِ مِمَّـــا تُعَانِيْـــهِ حُـــشَاشَتَهَا فَطَالَمَـا ذَاقَـتِ البَلْـوَى صَـبَاحَ مَـسَا

يَـا لَلْجَزِيْـرَةِ أَضْـحَى أَهْلُهَـا جَـزَرًا لِلْحَادِثَـاتِ وَأَمْـسَى جَـدُّهَا تَعِـسَا

تَقَاسَـمَ الـرُّوْمُ لا نَالَـتْ مَقَـاسِمُهُمْ وَلا عَقَائِلَهَـا المَحْجُوْبَـةَ الأَنَـسَا

وَفِيْ بَلَنْـسِيَةٍ مِنْهَـا وَقُـرْطُبَةٍ مَـا يَنْـسِفُ الـنَّفْسَ أَوْ يَنْـزِفُ النَّفَـسَا

مَـدَائِنٌ حَلَّهَـا الإِشْرَاكُ مُبْتَـسِمًا جَـذْلانَ وَارْتَحَـلَ الإِيْـمَانُ مُبْتَئِـسَا

وَصَـيَّرَتْهَا العَـوَادِيْ العَابِثَـاتُ بِهَـا يَسْتَوْحِشُ الطَّرْفُ مِنْهَا ضِعْفَ مَـا أَنِسَا

يَـا لَلْمَـسَاجِدِ عَـادَتْ لِلْعِـدَا بِيَعًـا وَلِلنِّـدَاءِ غَـدَا أَثْنَاءَهَـا جَرَسَـا

إلى أن يختم باستغاثة السلطان أبي زكريا الحفصي:

فَـأَمْلأُ هَنِيْئًـا لَـكَ التَّأْيِيْـدُ سَـاحَتَهَا جُـرْداً سَـلاهِبَ أو خطِّيَّـةً دُعُـسَا

وَاضْرِبْ لَهَـا مَوْعِـدًا بِـالفَتْحِ تَرْقُبُـهُ لَعَـلّ يَـوْمَ الأَعَـادِيْ قَـدْ أَتَـى وَعَـسَى

**تحولات المدينة تحولات الشعر:**

لقد أحب الشاعر الأندلسي وطنه إلى حدّ الهيام، فعشق مدنه وقراه وجباله وأشجاره وأنهاره وكلّ ما هو جميل فيه، واستطاع أن يتفاعل فنيا مع هذا المكان، ففي أيام الرخاء رأى في المدينة الأندلسية عشيقة وحبيبة وخليلة، فجاء الشعر معبّرا عن كلّ هذه المعاني والمشاعر الجياشة، ضمن نسق ينشد الوظيفة الفنية في المقام الأول، أما في مرحلة الأزمات والنكبات فيتحوّل الشعر الأندلسي إلى منافح عن قضية الأمّة والصالح العام، مدافع عن وجود الإنسان وحريته وحقه في الحياة، لقد عرف تحوّلات هامة على صعيد البنية الدلالية، لأنّ الشعر جزء من الحياة، ولا يمكن أن يبقى على الحياد في القضايا المصيرية من هذا القبيل، وهذا ما أكّده ديفيد بُشبندر

(D.Buchbinder) بقوله: "إنّ القصيدة ليست مجرّد حقيقة أدبية، ولكنها حقيقة اجتماعية أيضا. أي أنّ القصيدة تنتج في سياق يتضمّن حياة المؤلّف، والمتلقي الذي يُكتب أو تُكتب له، وعلاقات مختلف العوامل الاجتماعية والتاريخية والسياسية التي تمثّل الخلفية. ومن ثم تقع القصيدة في شبكة الظروف، حين ينتجها الشاعر وحين يتلقّاها القارئ"[1].

إن الخطاب الشعري الأندلسي في علاقته بالمدينة الأندلسية مرّ بمرحلتين، لكل مرحلة منهما طابعها الخاص، فخلال المرحلة التي ساد فيها السلام والوئام والازدهار؛ كان يغلب على النص السمة التفاؤلية الحالمة المتناغمة مع الوضع العام، تتحوّل فيه المفردات إلى أصوات موسيقية طافحة بالرمزية، ومشبعة بالكبرياء واليقين، ويكون الشعر إذّاك للشعر، والفن للفن، فتكون الوظيفة الجمالية مهيمنة على الجو العام للقصيدة، كما نلاحظ في بعض ما تقدّم من الأمثلة.

أمّا في مرحلة التآكل والانهيار الذي أصاب المدينة الأندلسية بفعل العدوّ الخارجي، وقبل ذلك بسبب التطاحن والتشرذم الداخلي، فإنّ صدمةً أصابت الإنسان العربي في الأندلس، على المستوى النفسي والذهني والحضاري، صدمة باتت تهدّد كينونة الإنسان ووجوده، فكان لزاما عليه أن يعيد حساباته، ويعيد اكتشاف أخطائه، وقبل هذا أن يحاول إنقاذ ما يمكن إنقاذه من هذا الفردوس الآيل للضياع، ومن ثمّ كان الشعر واحدا من الأدوات التي أرّقها هذا السقوط المدوّي للممالك الإسلامية الواحدة تلو الأخرى، "فالفن بما يمثله من تعبير عن الحياة؛ يعتبر ابن المجتمع المعبّر عنه، المنطلق بتعمّقه الواعي في التعبير الصادق عن قضاياه، ومن المعروف أنّ

---

1 ديفيد بُشبندر: ***نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر***، ترجمة د.عبد المقصود عبد الكريم ص121 .

البواعث الاجتماعية والأنماط البيئية ذاتُ تأثير واضح على مسالك الأدب"[1]، ومن البدهي في هذا الوضع أن لا تكون الوظيفة الجمالية ( Fonction Poétique) من الضرورات الملحّة في الخطاب الشعري، لأنّ الأهم في الحالات الحرجة هو ربط قناة اتصال بأسرع ما يمكن مع الآخرين، والتبليغ عن معاناة الناس، وكشف حجم الأضرار، وهنا تكون الوظيفة التداولية (Fonction Pragmatique) هي المهيمنة على الخطاب، كما يلاحظ في قصيدة ابن الأبار المتقدم ذكرها، فهي قصيدة اتّسمت بالمحاكاة (La Simulation) رغبة من الشاعر في إعادة رسم مشاهد الموت والدمار التي لحقت بالبلاد الأندلسية، التي لطالما تغنى بها الشعراء وأحبوها، وهذا ما يمثّل صورة توثيقية لمختلف الجرائم التي حلّت بالمدن الأندلسية، أمّا الشعر الذي يتعرّض لهاته المدن في أيامها الزاهية فإنه كان أقلّ اعتمادا على المحاكاة، لأنه كان ينظر إلى هذه المدن من وجهة أكثر فنية وبواقعية أقل، وبالتالي فإن مفرداته ترقى لأن تكون رموزا لأنها لا تصرّ على موضع واحد، ولا تنشد المعنى الوحيد.

فالخطاب الشعري الأندلسي في تعامله مع المدينة والمكان عموما، ينقسم إلى ما قبل الفجيعة وما بعدها، ولكل سماته؛ التي يلخصها الجدول التالي:

| ما قبل الفجيعة | ما بعد الفجيعة |
|---|---|
| التخيّل | المحاكاة |
| خطاب حالم | خطاب فجائعي |

1 د.رجاء عيد: ***فلسفة الالتزام*** ص77.

| | |
|---|---|
| غزلي | رثائي |
| الإيحاء | التصريح |
| شعري/ جمالي | تداولي/ تواصلي |

ونجد لهذه السمات حضورا في الشعر الجزائري القديم، على اعتبار أنّ الشعر الجزائري يرى نفسه جزءا من البيئة الأندلسية، وبالتالي فإنه كثيرا ما يتبنى الرؤية الأندلسية للأشياء، ولا يعني ذلك بالضرورة تمثّل القصيدة الأندلسية ومعارضتها، وإنما يعني توارث سمات معينة من الشعر الأندلسي، بطريقة هي أشبه بالانتقال البيولوجي للجينات من الآباء إلى الأبناء، وذلك ما عبّرت عنه المقاربة الجينية (Approche Génétique) في الأدب، التي تعنى "بتتبّع الروابط التيمية أو النوعية بين النصوص، خالقة عائلات في علاقاتها بالنصوص السابقة عليها، والمنحدرة منها"[1]، إذ ليس من الضروري وفق هذه المقاربة أن تتطابق النصوص، ويقلّد اللاحق منها السابق في شكله ومضمونه، ولكنها ترى أن بعض الخطابات الشعرية تنتمي إلى أنماط فنية معيّنة.

ولتأكيد هذا الطرح يمكننا أن نذكّر مثلا بمقطوعة أبي علي حسن بن الفكون[2] في وصف مدينة بجاية[3]:

---

[1] ديفيد بُشبندر: **نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر**، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم ص124.

[2] **ابن الفكون**: هو أبو علي حسن بن علي بن عمر القسنطيني، سليل عائلة الفكون العريقة بمدينة قسنطينة، مجهول الميلاد والوفاة، عاش خلال القرن السابع الهجري، هو من الأدباء المجيدين شعرا ونثرا، رحل إلى مراكش، وامتدح خليفة بني عبد المؤمن، له رحلة نظمها في سفرته من قسنطينة إلى مراكش، وله تواشيح مستحسنة ينظر **عنوان الدراية** ص280، **تعريف الخلف** (1/ 388).

3 الغبريني: **عنوان الدراية** ص280.

دَعِ العِـــرَاقَ وَبَغْـــدَادَ وَشَـــامَهُمَا فَالنَّاصِرَيَـــةُ مَـــا إِنْ مِثْلُهَـــا بَلَـــدُ

بَـــرٌ وبَحْـــرٌ وَمَـــوْجٌ لِلْعُيُـــونِ بِـــهِ مَـــسَارِحُ بَـــانَ عَنْهَـــا الهَـــمُّ وَالنَّكَـــدُ

حَيْـثُ الهَـوَى وَالهَـوَاءُ الطَّلْـقُ مُجْتَمِـعٌ حَيْـثُ الغِنَـى وَالمُنَـى وَالعِيْـشَةُ الرَّغَـدُ

وَالنَّهْـرُ كَالـصِّلِّ وَالجَنَّـاتُ مُـشْرِفَةٌ وَالنَّهْـرُ وَالبَحْـرُ كَـالمِرْآةُ وَهُـوَ يَـدُ

فَحَيْـثُمَا نَظَـرْتَ رَاقَـتْ وكُـلُّ نَـوَا حِـي الـدَّارِ لِلْفِكْـرِ لِلْأَبْـصَارِ تَتَّقِـدُ

إِنْ تَنْظُـــرِ الـــبَرَّ فَالأَزْهَـــارُ يَانِعَـــةٌ أَوْ تَنْظُـــرِ البَحْـــرَ فَـــالأَمْوَاجُ تَطَّـــرِدُ

يَـا طَالِبًـا وَصْـفَهَا إِنْ كُنْـتَ ذَا نَـصَفٍ قُـلْ جَنَّـةُ الخُلْـدِ فِيْهَـا الأَهْـلُ وَالوَلَـدُ

فنحن أمام نص لا يمكننا إلا أن نعتبره سليلا لشعر ابن خفاجة، وابن بشر الإسرائيلي، والمعتمد بن عماد وابن عمّار الأندلسي وأضرابهم، ممن شغفوا بالطبيعة الأندلسية وعمرانها، إنّ مقطوعة ابن الفكون تسير في ذلكم الركب، من خلال تقديم صورة لمدينة متعالية عن سائر المدائن، باعتبارها مدينة استثنائية في برها وبحرها وهوائها ورياضها، إنها مدينة مثالية فيها كلُّ أسباب الراحة والسعادة، والعلاقة التي تربط بين الشاعر والمدينة ليست مجرّد علاقة طبيعية بين شخص عادي ومدينة هي مسقط رأسه، فلا الشاعر شخص عادي، ولا المدينة عادية كسائر المدن، يجب أن نعترف ابتداء أن الشاعر لا يمثل نفسه في هذه المقطوعة، وإنما يتكلّم بلسان غيره، على اعتبار أن الذات الشاعرة تمثّل الوعي الجمعي، وبالتالي فإعجابه بمدينة بجاية ليس نتاج رؤية فردية ضيقة، بل هو رؤية مشتركة من سكان المدينة، الذين يعيشون فيها في كنف السلام والرقي، وهذا ما دلّ عليه ملفوظ (دع) في أول النص، فإنه يشكّل ضمن البناء التركيبي دعوة للإعراض عن باقي العواصم المعروفة يومها، لأنها من وجهة نظر الشاعر دون مستوى المنافسة.

إنّ حالة الرضا التام التي يبديها الشاعر تجاه بجاية من السذاجة أن ننسبها لطبيعتها الجميلة، أو إلى مناخها المعتدل، لأن هناك مدنا كثيرة في العالم بمثل هذه المواصفات، فمن المرجّح أن يكون الرضا ههنا رضا سياسيا واجتماعيا ونفسيا وما إلى ذلك من أنواع الرضا، لأن الشاعر يتحدّث عن مدينة أقرب إلى الجنة، ([illegible])، وحينما نتحدّث عن مدينة بهذا الوصف فمن المؤكّد أنها مدينة في راحة اقتصادية وسياسية وثقافية واجتماعية.. بدليل أنّ الشاعر لم يكتف بتوصيف حال المدينة، وبمنح المتلقي حق الحكم عليها، وإنما سارع إلى إصدار حكمه عليها في مناسبتين؛ في أول النص وخاتمته، حيث يقول في البداية:

دَعِ العِـــــرَاقَ وَبَغْـــــدَادَ وَشَـــــامَهُمَا

ليعلن في الأخير حكمه النهائي:

قُـلْ جَنَّـةُ الخُلْـدِ فِيْهَـا الأَهْـلُ وَالوَلَـدُ

ومن الجائز أن نقرأ المقطوعة على نحو آخر، فنرى في تفضيل بجاية على حواضر مشرقية عريقة، كبغداد مثلا هو محاولة من الشاعر الردّ بطريقته على المشارقة الذين ينظرون بكثير من التعالي إلى كل ما هو مغربي أندلسي، ويكفي أن نذكر هنا بيتا لابن حزم الظاهري الأندلسي (454هـ) يقول فيه:

أَنَا الـشَّمْسُ فِيْ جَـوِّ العُلُـوْمِ مُنِيْـرَةٌ وَلَكِـنَّ عَيْبِـيْ أَنَّ مَطْلَعِـيَ الغَـرْبُ

فهي منافسة تبلغ أحيانا حدّ الصراع بين جناحي الأمة مشرقها ومغربها.

أمّا الشاعر محمد بن يوسف الثغري فإنه ينظر إلى المدينة من زاوية مختلفة، فهي ليست أداةً لتأكيد تفوّق حضاري أو ثقافي، وإنما هي مدخل فني يصلح للتقرب من الحاكم ومدحه كما في قوله مادحا السلطان أبا حمو الزياني[1]:

تَاهَتْ تِلِمْسَانٌ بِحُسْنِ شَبَابِهَا ... وَبَدَا طِرَازُ الْحُسْنِ فِي جِلْبَابِهَا
فَالبِّشْرُ يَبْدُو مِنْ حَبَابِ ثُغُورِهَا ... مُتَبَسِّمًا أَوْ مِنْ ثُغُورِ حِبَابِهَا
قَدْ قَابَلَتْ زُهْرَ النُّجُومِ بِزَهْرِهَا ... وَبُرُوجَهَا بِبُرُوجِهَا وَقِبَابِهَا
مَلِكٌ شَمَائِلُهُ كَزُهْرِ رِيَاضِهَا ... وَنَدَاهُ فَاضَ بِهَا كَفَيْضِ عُبَابِهَا
أَعْلَى الْمُلُوكِ الصِّيْدِ مِنْ أَعْلامِهَا ... وَأَجَلُّهَا مِنْ صَفْوَةٍ وَلُبَابُهَا
غَارَتْ بِغُرَّةِ وَجْهِهِ شَمْسُ الضُّحَى ... وَتَنَقَّبَتْ خَجَلاً بِثَوْبِ ضَبَابِهَا
وَالبَدْرُ حِيْنَ بَدَتْ أَشِعَّتُهَا لَهُ ... حُسْناً تَضَاءَلَ نُوْرُهُ وَخَبَا بِهَا
لله حَضْرَتُهُ التي قَدْ شَرَّفَتْ ... خُدَّامَهَا فَسَمَوا بِخِدْمَةِ بَابِهَا
فَاللَّثْمُ فِي يُمْنَاهُ يُبْلغُهَا الْمُنَى ... وَالمَدْحُ فِي عَلْيَاهُ مِنْ أَسْبَابِهَا

[1] المقري: أزهار الرياض (2/ 332).

الأندلسية في تعاطيها مع المدينة لا بوصفها فضاءً جغرافيا، وإنما باعتبارها واجهة حضارية لثقافة ناشئة في الجسم الغربي الأمّة، لذلك فالشاعر الجزائري لا يجد حرجا في التغني بمدن غير جزائرية طالما أنّها تنتمي إلى المغرب الكبير، مثلما نجد ذلك عند الفقيه **المغيلي**[1] عندما يصف مدينة فاس، متغنيا بجمالها الطبيعي والعمراني[2]:

يَا فَاسُ حَيَّا اللهُ أَرْضَكِ مِنْ ثَرَى ... وَسَقَاكِ مِنْ صَوْبِ الغَمَامِ المُسْبِلِ
يَا جَنَّةَ الدُّنْيَا التي أَرْبَتْ عَلى ... عَدْنٍ بِمَنْظَرِهَا البَهِيِّ الأَجْمَلِ
غُرَفٌ على غُرفٍ وَيَجْرِيْ تَحْتَهَا ... مَاءٌ أَلَذُّ مِنَ الرَّحِيْقِ السَّلْسَلِ
وَبَسَاتِنٌ مِنْ سُنْدُسٍ قَدْ زُخْرِفَتْ ... بِجَدَاوِلٍ كَالأَيْمِ أَوْ كَالفَيْصَلِ
وَبِجَامِعِ القَرَوِيِّ شُرِّفَ ذِكْرُهُ ... أُنْسٌ بِذِكْرَاهُ يَهِيْجُ تَمَلْمُلِيْ
وَبِصَحْنِهِ زَمَنَ المَصِيْفِ مَحَاسِنٌ ... فَمَعَ العَشِيِّ الغَرْبَ فِيْهِ اسْتَقْبِلِ
وَاشْرَبْ بِتِلْكَ البِيْلَةِ* الحَسْنا بِهِ ... واكْرَعْ بها عني فَدَيْتُكَ وانْهَلِ

ويظلّ الشاعر الجزائري ينظر إلى المدينة حتى في حال سقوطها وانتكاستها بالعين الأندلسية، فيحزن ويأسف ويبكيها مثلما يبكي

---

[1] المغيليون جماعة، لكنّ أشهرهم هو أبو عبد الله محمد بن عبد الكريم بن محمد المغيلي التلمساني، الفقيه المفسّر المتكلّم، له مراسلات مع الإمام السيوطي، من مؤلفاته **"أحكام أهل الذمة"**، و**"التعريف فيما يجب على الملوك"**، توفي سنة 909هـ، ينظر **معجم أعلام الجزائر** ص308.

2 عبد الله كنون: **النبوغ المغربي** (3/ 727).

* **البيلة** اسم سقاية من الرخام بصحن القرويين، والكلمة معرّبة (pila) الإسبانية.

عاشقٌ حبيبته، مثلما يظهر ذلك في شعر **محمد بن حمّاد الصنهاجي**[1] إذ يندب ملك الحماديين الدارس على يد الموحّدين[2]:

أَيْـــنَ العَرُوسَـــانِ لا رَسْـــمٌ وَلا طَلَـــلٌ ... فَـــانْظُرْ تَـــرَ لَـــيْسَ إلاّ الـــسَّهْلُ وَالجَبَـــلُ

وَقَـــصْرُ (بَـــلاّرَةٍ)* أَوْدَى الزَّمَـــانُ بِـــهِ ... فَـــأَيْنَ مَـــنْ شَـــادَ مِنْـــهُ الـــسَّادَةُ الأُوَلُ

قَـصْرُ الخِلافَـةِ أَيْـنَ القَـصْرُ مِـنْ خَـرِبٍ ... غَـــيْرَ اللُّجَـــيْنِ وَفِيْ أَرْجَابِهَـــا زُحَـــلُ

وَلَـــــيْسَ يُبْهِجُنـــــي شَيْءٌ أُسَرُّ بِـــــهِ ... مِـــنْ بَعْـــدِ أَنْ نَهَجَـــتْ بِـــالمَنْهَجِ الـــسُّبُلُ

وَمَـــا وَرَا الكَوْكَـــبِ العُلْـــوِيِّ مُعْتَـــصَمٌ ... وَقَـــدْ عَـــرَا الكَوْكَـــبَ التَّغْيِـــيْرُ وَالبَـــدَلُ

وَقَـــدْ عَفَـــا قَـــصْرُ حَمَّـــادٍ فَلَـــيْسَ لَـــهُ ... رَسْـــمٌ وَلا أَثَـــرٌ بَـــاقٍ وَلا طَلَـــلُ

وَمَجْلِـسُ القَـوْمِ قَـدْ هَـبَّ الزَّمَـانُ بِـهِ ... بِحَـادِثٍ قَـلَّ فِيْـهِ الحَـادِثُ الجَلَـلُ

وَإِنَّ فِيْ القَـصْرِ -قَـصْرَ المُلْـكِ-مُعْتَـبَرًا ... لِمَـــنْ تُغَـــرِّرُهُ الأَيَّـــامُ وَالـــدُّوَلُ

وَمَـــا رُسُـــومُ (المَنَـــارِ) الآنَ مَاثِلَـــةٌ ... لَكِنَّهَـــا نُبَـــذٌ يَجْـــرِيْ بِهَـــا المَثَـــلُ

حَتَّـــى المُـــصَلَّى امَّحَـــتْ آيَاتُهَـــا وَعَفَـــتْ ... إِلاَّ جِـــدَاراً وَمَـــا طَلَّـــتْ بِهَـــا الطُّلَـــلُ**

كَرَجْعِـــكَ الطَّـــرْفَ كَانَـــتْ كُـــلُّ آبِـــدَةٍ ... مِمَّـــا تَـــرَاهُ كَـــذَاكَ العُمْـــرُ وَالأَجَـــلُ

---

[1] ***الصنهاجي:*** *هو أبو عبد الله محمد بن علي بن حماد بن عيسى بن أبي بكر الصنهاجي، أصله من برج حمزة قرب البويرة، درس ببجاية على جلّة من علمائها، منهم الشيخ أبو علي المسيلي، والشيخ أبو مدين شعيب، سافر في طلب العلم إلى مدينة الجزائر وتلمسان وتنقل في مختلف عواصم المغرب الإسلامي، ولاّه الموحدون قضاء المغرب والأندلس في عدّة أماكن، توفي سنة 628هـ في مدينة سلا بالمغرب، وقد جاوز الثمانين من عمره، له كتاب* ***"النبذ المحتاجة في أخبار صنهاجة"****، الذي اعتمد عليه ابن خلدون في تاريخه. ينظر* ***عنوان الدراية*** *ص192،* ***تعريف الخلف*** *(2/ 334)،* ***تاريخ الجزائر العام*** *(2/ 333).*

2 *عبد الرحمن الجيلالي:* ***تاريخ الجزائر العام*** *(2/ 334)، محمد الطمار:* ***تاريخ الأدب الجزائري*** *ص168.*

* *هي بلارة بنت تميم بن المعز بن باديس الصنهاجي تزوّجها الناصر بن علناس سنة 480هـ-1077م.*

** ***الطُلَل:*** *جمع طلل.*

فهي قصيدة طللية لا بالمفهوم التقليدي، الذي يعتبر الحديث عن الطلل مجرّد ممرٍّ إجباري إلى الغرض المقصود، فبكاء الطلل هنا هو مزيج من الإحباط والإدانة للموحّدين الذين لم يكتفوا بالقضاء على الدولة الحمادية سياسيا، وإنّما تجاوزوا ذلك إلى القضاء على رموز الحماديين التي خلّفوها، وأهمها قصور ملوكهم وسلاطينهم، كقصر بلارة، وقصر الخلافة، أمّا قصر حماد فأزالوا حتى رسومه وأطلاله، ولم يراعوا لأماكن العبادة حرمتها، لا لذنب إلا لأنها من منجزات الحماديين، وهذه قمّة الأنانية، حين لا يتحمّل الإنسان أن يرى نجاحات أسلافه، فالموحّدون من وجهة نظر الصنهاجي، لم يقوموا بالاستيلاء على السلطة فحسب، بل قاموا بعملية إبادة عمرانية، وإعدام لكل المنشآت التي ترمز لغيرهم، وهذا ما أشجى الشاعر وأحزنه.

ويصرّ الشاعر على التعبير عن مشاعره في قصيدة أخرى آسفة على سقوط عاصمة الحماديين، وتحوّلها من عاصمة عزيزة متبوعة، إلى ولاية موحدية تابعة، إذ يقول[1]:

أَلا لَيْــتَ شِــعْرِيْ هَــلْ أَبِيْــتَنَّ لَيْلَــةً ... بِوَادِيْ الجَوَى مَا بـين تِلْـكَ الجَـدَاوِلِ؟
وَهَــلْ أَسْــمَعَنْ تِلْـكَ الطُّيُـورَ عَـشِيَّةً ... تُجَـاوِبُ فِي تِلْـكَ الغُـصُونِ البَلابِـلِ؟
وَهَلْ أَرِدَنْ عَـيْنَ الـسَّلامِ عَـلى الـصَّدَى ... فـأُبْرِدَ مِـنْ حَـرِّ الـضُلُوعِ النَّوَاهِـلِ؟
وَأَنْظُــرُ طِيْقَــانَ (المنــارِ) مُطِلَّــةً ... عَــلى الوَجَنَــاتِ الزَّاهِــرَاتِ الخَمَائِــلِ

1 د.شوقي ضيف: *تاريخ الأدب العربي-عصر الدول والإمارات (10/197)*، محمد الطمار: *تاريخ الأدب الجزائري* ص169.

فبكاء المدن ورثاؤها سواء في الشعر الأندلسي أو الجزائري؛ يرجع للأسف الشديد لا إلى كوارث طبيعية كالفيضانات أو الزلازل وما أشبه ذلك، وإنما هو في الأغلب الأعم يعود لأسباب بشرية، تعكس عدوانية الإنسان، وتخليه عن عقله لصالح غريزته وحيوانيته، وطمعه فيما في أيدي الآخرين، لأنّ الأسباب مهما تعدّدت، لا يمكن أن تبرر الاعتداء على المنجزات الحضارية، كتلك التي عبّر عنها ابن رشيق حينما رثى القيروان رثاء مرّا حزينا، لمّا استباحها الأعراب الهلاليون[1]:

كَمْ كَانَ فِيْهَا مِنْ كِرَامٍ سَادَةٍ ... بِيْضِ الوُجُوهِ شَوَامِخِ الإِيْمَانِ

مُتَعَاوِنِيْنَ عَلَى الدِّيَانَةِ وَالتُّقَى ... لله في الإِسْرَارِ وَالإِعْلانِ

وَأَئِمَّةٍ جَمَعُوا العُلُومَ وَهَذَّبُوا ... سُنَنَ الحَدِيْثِ وَمُشْكِلَ القُرْآنِ

كَانَتْ تُعَدُّ القَيْرَوَانُ بِهِمْ إِذَا ... عُدَّ المَنَابِرُ زَهْرَةَ البُلْدَانِ

وَزَهَتْ عَلى مِصْرٍ وَحُقَّ لَهَا كَمَا ... تَزْهُو بِهِمْ وَغَدَتْ عَلَى بَغْدَانِ

حَسُنَتْ فَلَمَّا أَنْ تَكَامَلَ حُسْنُهَا ... وَسَمَا إِلَيْهَا كُلُّ طَرْفٍ رَانِ

وَتَجَمَّعَتْ فِيْهَا الفَضَائِلُ كُلُّهَا ... وَغَدَتْ مَحَلَّ الأَمْنِ وَالإِيْمَانِ

نَظَرَتْ لَهَا الأَيَّامُ نَظْرَةَ كَاشِحٍ ... تَرْنُو بِنَظْرَةِ كَاشِحٍ مِعْيَانِ

حَتَّى إِذَا الأَقْدَارُ حُمَّ وُقُوعُهَا ... وَدَنَا القَضَاءُ لِمُدَّةٍ وَأَوَانِ

أَهْدَتْ لَهَا فِتَنًا كَلَيْلٍ مُظْلِمٍ ... وَأَرَادَهَا كَالنَّاطِحِ العِيْدَانِ

بِمَصَائِبٍ مِنْ فَادِعٍ وَأَشَائِبٍ ... مِمَّنْ تَجَمَّعَ مِنْ بَنِيْ دَهْمَانِ

فَتَكُوا بِأُمَّةِ أَحْمَدَ أَتْرَاهُمُ ... أَمِنُوا عِقَابَ الله في رَمَضَانِ

نَقَضُوا العُهُودَ المُبْرَمَاتِ وَأَخْفَرُوا ... ذِمَمَ الإِلَهِ وَلَمْ يَفُوا بِضَمَانِ

---

1 ابن رشيق: *ديوان ابن رشيق* ص143.

وَالْمُسْلِمُونَ مُقَسَّمُونَ تَنَالُهُمْ أَيْدِيْ العُصَاةِ بِذِلَّةٍ وَهَوَانِ
مَا بَيْنَ مُضْطَرٍّ وَبَيْنَ مُعَذَّبٍ وَمُقَتَّلٍ ظُلْمًا وَآخَرَ عَانِ
يَسْتَصْرِخُونَ فَمَا يُجَابُ صَرِيْخُهُمْ حَتَّى إِذَا سَئِمُوا مِنَ الإِرْنَانِ
بَادُوا نُفُوسَهُمُ فَلَمَّا أَنْفَذُوا مَا جَمَّعُوا مِنْ صَامِتٍ وَصِوَانِ
وَاسْتَخْلَصُوا مِنْ جَوْهَرٍ وَمَلابِسٍ وَطَرَائِفٍ وَذَخَائِرٍ وَأَوَانِ
خَرَجُوا حُفَاةً عَائِذِيْنَ بِرَبِّهِمْ مِنْ خَوْفِهِمْ وَمَصَائِبِ الأَلْوَانِ
هَرَبُوا بِكِلِّ وَلِيْدَةٍ وَفَطِيْمَةٍ وَبِكُلِّ أَرْمَلَةٍ وَكُلِّ حَصَانِ
وَبِكُلِّ بِكْرٍ كَالمَهَاةِ عَزِيْزَةٍ تَسْبِيْ العُقُولَ بِطَرْفِهَا الفَتَّانِ
خُودٍ مُبَتَّلَةِ الوِشَاحِ كَأَنَّهَا قَمَرٌ يَلُوحُ عَلَى قَضِيْبِ البَانِ
وَالمَسْجِدُ المَعْمُورُ جَامِعُ عُقْبَةٍ خَرِبُ المَعَاطِنِ مُظْلِمُ الأَرْكَانِ
قَفْرٌ فَمَا تَغْشَاهُ بَعْدُ جَمَاعَةٌ لِصَلاةِ خَمْسٍ لا ولا لأَذَانِ

إنّ في قصيدة ابن رشيق كآبةً وحزنا عمّا نزل بالقيروان من مصائب، وما حلّ بها من نكبات، فبكاها بكاء الثكلى على وليدها، لأنّ "بكاء المدن تعبيرٌ عن حسٍّ شعري مأساوي بتاريخ الفجيعة الحضارية، عبر مشاهد الفتنة والموت، الحصار والخراب، الضياع والاحتلال، التي عرفتها الحواضر العربية الإسلامية، واختزلتها القصائد في دموع وآهات، ذكريات وأحلام، وإيقاع حزين"[1]، ولقد كان وقع الحزن أشدَّ إيلاما لأنّ الجناة الذين فتكوا بالمدينة وأهلها عربٌ ومسلمون، يفترَض بهم أن يكونوا إلى جانب إخوانهم لا أن يبيدوهم ويستبيحوا أرضهم وديارهم، ويكونوا أدوات

1 د.إبراهيم رماني: *المدينة في الشعر العربي الجزائري* ص29.

لتصفية الحسابات بين الخصوم، بتنفيذهم حملةً "دفعها الفاطميون من مصر سنة 441هـ بعدما قطع المعز بن باديس دعوتهم سنة 440هـ انتقاما منه، ففرّ إلى المهدية، سنة 449هـ بعدما عجز عن مقاومة الاجتياح الذي مارسته الحملة الهلالية"[1].

وبالعودة إلى قراءة قصيدة ابن رشيق قراءةً تتجاوز الإدراك العقلي إلى الإدراك الفني الجمالي، نجد أننا أمام خطاب مشرئب إلى ما وراء القيروان، ففيها نَفَثاتٌ من زفير الأندلس، وهي تصارع الموت والضياع، من خلال تلك التوأمة الفنية التي عقدها الشاعر بين القيروان والأندلس، وبين الفجيعة هنا، والفجيعة هناك، إنّ هذه التوأمة تطلّ برأسها عبر توظيف تقنية التناص (L'intertextualité) أو المعارضة بالمفهوم القديم، وخصوصا على مستوى التناص الإيقاعي، إذ يستفيد الخطاب اللاحق من البنية الإيقاعية للخطاب السابق، وهو ما يتجلى بوضوح في اعتماد النون رويّا، تماما كما صنع أبو البقاء الرّندي في قصيدته الشهيرة التي يرثي فيها الأندلس[2]:

لِكُـلِّ شَيْءٍ إِذَا مَـا تَـمَّ نُقْـصَانُ فَـلا يُغَـرَّ بِطِيْـبِ العَـيْشِ إِنْـسَانُ
هِـيَ الأُمُـورُ كَـمَا شَـاهَدْتَهَا دُوَلٌ مَـنْ سَرَّهُ زَمَـنٌ سَـاءَتْهُ أَزْمَـانُ

إلى أن يقول:

دَهَـى الجَزِيْـرَةَ أَمْـرٌ لا عَـزَاءَ لَـهُ هَـوَى لَـهُ أُحُـدٌ وَانْهَـدَّ ثَهْـلانُ
أَصَـابَهَا العَـيْنُ في الإِسْـلامِ فَـارْتَزَأَتْ حَتَـى خَلَـتْ مِنْـهُ أَقْطَـارٌ وَبُلْـدَانُ
فَاسْـأَلْ بَلَنْـسِيَةً مَـا شَـأْنُ مُرْسِـيَةٍ وَأَيْـنَ شَـاطِبَةٌ أَمْ أَيْـنَ جَيَّـانُ

---

1 د.عمر بن قينة: *أدب المغرب العربي قديما* ص85.

2 القصيدة بتمامها في *نفح الطيب* (4/ 487).

وَأَيْـــنَ قُرْطُبَـــةٌ دَارُ العُلُـــومِ فَكَـــمْ مِـــنْ عَـــالِمٍ قَـــدْ سَـــمَا فِيْهَـــا لَـــهُ شَـــانُ

وَأَيْـــنَ حِمْـــصُ وَمَـــا تَحْوِيْـــهِ مِـــنْ نُـــزَهٍ وَنَهْرُهَـــا العَـــذْبُ فَيَّـــاضٌ وَمَـــلآنُ

قَوَاعِـــدٌ كُـــنَّ أَرْكَـــانَ الـــبِلادِ فَمَا عَـــسَى البَقَـــاءُ إِذَا لَمْ تَبْـــقَ أَرْكَـــانُ

تَبْكِـــيْ الحَنِيْفِيَـــةُ البَيْـــضَاءُ مِـــنْ أَسَـــفٍ كَـــمَا بَكَـــى لِفِـــرَاقِ الإِلْـــفِ هَـــيُمَانُ

حَيْثُ المَسَاجِدُ قَدْ أَضْـحَتْ كَنَـائِسَ مَـا فِـــيْهِنَّ نَـــوَاقِيْسٌ وَصُـــلْبَانُ

حَتّـى المَحَارِيْـبُ تَبْكِـيْ وَهْـيَ جَامِـدَةٌ حَتَّـــى المَنَـــابِرُ تُرْثِـــيْ وَهْـــيَ عِيْـــدَانُ

فإنّ قصيدة ابن رشيق حتى وإن كانت وليدة متغيّرات تاريخية جديدة، إلا أنها تسترفد من نفس منبع أبي البقاء، وهو المعاناة والتفجّع بسبب سقوط مدينة أو مجموعة مدائن في يد مخربين، لا يعنيهم ما تمثّله تلك الحواضر من رمزية حضارية وثقافية، بل إنّ تدمير تلك الرمزية هو الهدف الرئيس لهؤلاء المخربين، كما هو الحال في الأندلس، ففعلُ التخريب والتدمير واحدٌ سواء بالنسبة لحالة الأندلس، أو لحالة القيروان، غير أنّ تداعيات العمل التخريبي تختلف أهميتها وفداحتها تبعا لعنصر الزمن إن كان آنيا أو متراخيا في الزمن.

فعلى المستوى الآني؛ لا شكّ أنّ الأحداث في غاية المأساوية، لأن في حالة سقوط القيروان في أيدي الأعراب، أو سقوط الأندلس في أيدي الإسبان فإنّ التبعات كانت واحدة، مسّت الإنسان، والعمران، والثقافة، والدين، وكلّ ما له صلة بالمنجزات المدنية، أمّا إذا قيّمنا الأحداث من زاوية تتجاوز المعطى وتبحث في التداعيات البعيدة، فإنّ سقوط الأندلس أشنع وأبشع، لأنّ هناك فوارق جوهرية بين الحدثين رغم فداحتهما، وأهمّ هذه الفوارق على الإطلاق هو نوايا المخربين وغاياتهم.

لقد كانت أهداف الهلاليين من الحملة على البلاد المغربية، وتخريب حاضرتها الكبرى أنذاك تتمثل في السيطرة على منابت الكلأ، والمراعي الواسعة، فهي أهداف تعبّر عن محدودية تفكير هؤلاء الأعراب، وانعدام أي رؤية حضارية أو إنسانية لهم، فقد كانت حملتهم ذاتية نفعية، لا تحمل أي مشروع سياسي للتغيير في المنطقة، فعملها إلى العصابات أقرب، لذلك فإنّ الأضرار التي لحقت بالقيروان، لم تكن بفداحة الأضرار التي لحقت بالأندلس، هذه التي شكّل سقوطها في أيدي الإسبان، أكبر ضربة في جسم الأمّة الإسلامية، فالعدو في هذه الحال له مخططات بعيدة الأهداف، تهدف إلى اقتلاع الهوية العربية الإسلامية، وذلك لا يتم إلا بتغيير الملامح الحضارية للأندلس، بعد طرد الإنسان العربي منها، لذلك نلاحظ تركيز أبي البقاء على الخسائر المعنوية والرمزية، أما ابن رشيق فاكتفى بحصر الأضرار المادية والبشرية.

ومن التقنيات التي وظّفها أبو البقاء في شعره وانتهجها ابن رشيق هي إعادة مشاهد الماضي إلى الواجهة من خلال ما يمكن تسميته بالتركيب الشعري (Montage Poétique)، فالشاعر لا يكتفي بعرض الأحداث الحاصلة في الزمن الراهن، وإنما يقوم لضرورات فنية بالنكوص إلى الوراء، واستدعاء مشاهد قديمة في سبيل إثراء الصورة الراهنة، ومنحها قوة أكبر على التأثير في المتلقي، إنّ الشاعر بهذه الطريقة يمنح القصيدة "القدرة على إنتاج اللقطات الارتدادية (Flash Back) ويتجلى ذلك بالانتقال المفاجئ- صوتا وحركة ومكانا وزمانا وحدثا وشخصيات- من أقصى نقطة في الماضي، إلى أقرب نقطة في الهنا والآن، أو بالارتداد النكوصي المعاكس،

من الحاضر المعيش إلى الماضي البعيد"[1]. إنّ القفز عبر مراحل هو عملية استرداد لمراحل مضيئة في تاريخ الحواضر العربية، ومقارنتها بحاضرها التعيس، فأبو البقاء وهو يرثي سقوط الأندلس، ويؤرخ انهياراتها المتتالية، رجع به شريط ذكرياته إلى أيامها الزاهية، فراح يستنطق ذاته بسؤال (الأين؟)، يكرّرها مرارا في إلحاح مرّ أليم:

وَأَيْـنَ قُرْطُبَـةٌ دَارُ العُلُـومِ فَكَـمْ ... مِـنْ عَـالِمٍ قَـدْ سَـمَا فِيْهَـا لَـهُ شَـانُ

وَأَيْـنَ حِمْـصُ وَمَـا تَحْوِيْـهِ مِـنْ نُـزَهٍ ... وَنَهْرُهَـا العَـذْبُ فَيَّـاضٌ وَمَـلآنُ

قَوَاعِـدٌ كُـنَّ أَرْكَـانَ الـبِلادِ فَمَا ... عَـسَى البَقَـاءُ إِذَا لَمْ تَبْـقَ أَرْكَـانُ

ومثل ذلك فعل ابن رشيق يتفطّر قلبه لمدينة نشأ فيها، واستنشق نسيمها، وصار له اسم بفضلها، إذ يقول مستذكرا:

كَـمْ كَـانَ فِيْهَـا مِـنْ كِـرَامٍ سَـادَةٍ ... بِـيْضِ الوُجُـوهِ شَـوَامِخِ الإِيْـمَانِ

مُتَعَـاوِنِيْنَ عَـلَى الدِّيَانَـةِ وَالتُّقَـى ... لله في الإِسْرَارِ وَالإِعْـــــــلانِ

وَأَئِمَّـةٍ جَمَعُـوا العُلُـومَ وَهَـذَّبُوا ... سُـنَنَ الحَـدِيْثِ وَمُـشْكِلَ القُـرْآنِ

كَانَـتْ تُعَـدُّ القَـيْرَوَانُ بِهِـمْ إِذَا ... عُـدَّ المَنَـابِرُ زَهْـرَةَ البُلْـدَانِ

وَزَهَـتْ عَـلى مِـصْرٍ وَحُـقَّ لَهَـا كَـمَا ... تَزْهُـو بِهِـمْ وَغَـدَتْ عَـلَى بَغْـدَانِ

وبالبناء على ما سبق يمكن القول؛ إن علاقة الشاعر الأندلسي بالمدينة ليست علاقة قبول ورفض، يمكن أن تُطرح ضمن ثنائية الثناء والهجاء، كما في شعرنا الجزائري، وإنّما هي علاقة وجودية، علاقة حياة أو موت، لأنّها قضية مطروحة ضمن أخطر أنواع الصراع وأبشعها وهو صراع الحضارات، أما الشعر الجزائري في تعامله مع المدينة؛ فإنه حاول أن

---

1 أسيمة درويش: *تحرير المعنى* ص268.

يسلك مسلك الشعر الأندلسي، غير أننا نجد فرقا جوهريا في موضوع رثاء المدن، بين الشعر الأندلسي والشعر الجزائري، فالشاعر الجزائري يبكي قصور المدينة وضِياعها وديارها، إذ انتقلت إلى سلطان آخر ضمن نزاعات داخلية متكرّرة بين مملكة آفلة وأخرى ناشئة، غير أنّ الشاعر الأندلسي كان يرثي المدينة لا بوصفها قصورا وبناء، وإنما بوصفها هوية، ورمزا لحضارة يرى شمسها تغيب أمام ناظريه.

### 3. التوشيح- أوليات التحديث:

يعتبر الموشّح فنا أندلسيا خالصا، لا يخضع في هيكله لعمود الشعر العربي، ولا للبحور الخليلية المعروفة، فقد شعر الأندلسيون بحاجتهم إلى نمط فني مبتكر يواكب حياتهم الجديدة في الأندلس في ترفها ولهوها وغنائيتها، يقول ابن خلدون: "وأمّا أهل الأندلس فلمّا كثر الشعر في قُطْرهم، وتهذَّبتْ مناحيه وفنونُه، وبلغ التنميقُ فيه الغايةَ، استحدث المتأخرون منهم فنا سمّوه بالموشح، ينظمونه أسماطا أسماطا، وأغصانا أغصانا، يكثرون منها ومن أعاريضها"[1]، فالتوشيح يمثّل أولى الخطوات الجسورة نحو التحديث في الشعر العربي، لأنه تخلى عن أساليب الكتابة التقليدية، واستبدل بها نظاما جديدا بلغة جديدة تنحاز إلى لغة العامة من الناس، وبإيقاع بعيد عن الصرامة الخليلية، هذا ما أكّده إحسان عباس بالقول: "الموشّح هو أول ثورة حققها الشعر العربي في إيثار الإيقاع الخفيف الذي يقرّب الشقة بين الشعر والنثر، فأضْعَفَ من أجل ذلك العلاقاتِ الإعرابية كثيرا"[2]، كقول أحمد بن عمار الجزائري في موشحته النبوية[3]:

يَـا نَـسِيمًا بَـاتَ مِـنْ زَهْـرِ الرُّبَـا ... يَقْتَفِـــــيْ الرُّكْبَـــــانْ

احْمِلَــنْ مِنِّــيْ سَــلامًا طَيِّبًــا ... لأُهَيْـــــلِ البَـــــانْ

اقْـرَأَنْ مِنِّـي سَـلامًا عَبِقًـا ... إِنْ بَـــــدَتْ نَجْـــــدُ

إِنَّ لِي قَلْبًــا إِلَيْهَــا شَــيِّقًا ... شَـــــفَّهُ وَجْـــــدُ

وَفُــؤَادِي يَجْتَنِيْهَــا حُرَقًــا ... وَضَـــــنًى يَعْـــــدُو

---

1 ابن خلدون: **المقدّمة** ص436.

2 د.إحسان عباس: **تاريخ الأدب الأندلسي- عصر الطوائف والمرابطين** ص195.

3 أحمد بن عمار: **نحلة اللبيب** ص16.

ففي هذا المقطع من الموشّحة يظهر التنوّع في قوافي الأغصان (الرّبا- طيّبا- الركبان- البان)، وفي قوافي الأسماط (عبقا- شيّقا- حرقا- نجد- وجد- يعدو)؛ بينما الوزن ثابت باستعمال بحر الرمل، ولا يُشترط في الموشحات التقيّد بعدد محدّد من الأغصان والأسماط، فللوشّاح أن يزيد أو ينقص.

أمّا الخرجة- وهي ركن أساس في الموشحة- فإنّها "إبْزَارُ الموشّح ومِلحُه وسكّرُه، ومسكُه وعنبرُه، وهي العاقبة، وينبغي أن تكون حميدةً، والخاتمة بل السابقة، وإن كانت الأخيرة، وقولي السابقة لأنها التي ينبغي أن يسبق إليها الخاطر، ويعملها من ينظم الموشح في الأول وقبل أن يتقيّد بوزن أو قافية"[1]، أي أنها آخر ما يكون في الموشحة، حتى وإن جرى استحضارها في ذهن منشئها أولا، والغالب على الخرجات أنها غير معربة، وربّما كانت من الكلام العامي، كما في قول ابن زَمرك الأندلسي[2]:

يَـا مُلْهِـمَ القَلْـبِ لِلْغُيُـوبِ وَمُطْعِـمَ النَّـصْرِ والظَّفَـرْ
أسْـمَعَكَ الله عَـنْ قَرِيْـبِ: "عَلَى السَّلامَا مِنَ السَّفَرْ"

فلا يشترط في الموشّح نفس الصرامة اللغوية التي نجدها في القصيدة التقليدية، لأنّ القصيدة التقليدية نخبوية، تتطلب جمهورا خاصّا مثلما عبّر عن ذلك أبو تمام منتقدا من يرى شعره عصيّا على الفهم بالقول: "وأنت لِمَ لا

1 ابن سناء الملك: **دار الطراز** ص33.

2 المّقري: **أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض** (2/ 179).

تفهم من الشعر ما يقال؟"[1]، فهذه العبارة تؤكّد توجه الشاعر العربي نحو جمهور معيّن، له قدرٌ من الثقافة تمكّنه من تذوّق الشعر، وتفهّم مراميه، وقد تكون نخبوية القراء هي التي دفعت بطائفة من الشعراء القدامى كزهير والنابغة ليكونوا أسارى شعرهم حتى سموهم (عبيد الشعر) لشدّة عنايتهم وحرصهم على إخراج القصيدة في صورة مبتكرة. أمّا فن التوشيح فإنّه شعر شعبي يميل إلى البساطة والوضوح والغنائية، يعبّر عن ذلك إحسان عباس بالقول: "هو زخرف حضاري قد ينطوي على كلّ مقومات السطحية الجذابة والترف المسترخي"[2]، لأنّ غايتَه الإمتاع الذي يصاحب الموسيقى والغناء.

إنّ الموشحات الأندلسية هي نتاج عملية تحديث مرّ بها الشعر العربي في الأندلس، بسبب اختلاف البلاد الأندلسية عن البلاد المشرقية التي تُعتبر موطن الشعر العربي في صورته الأولى، فواقع البلاد الأندلسية المختلف طبيعيا واجتماعيا وثقافيا.. فرض نمطا تعبيريا مختلفا على مستوى البنية الفنية، يقول رينيه ويليك: "إنّ الطبقات الاجتماعية إمّا أن تخلق أو تتطلب نمطا معيّنا من الفن، قد يختلف تمام الاختلاف في أي مكان وأي زمان"[3]، فالشروط الموضوعية التي تحيط بالإبداع تمنحه خصوصية تميزه عن غيره من أنماط الإبداع الفني الأخرى التي لا تخضع لنفس الشروط، ونحن إذ نثبت للشروط غير الأدبية دورَها في إنشاء جنس أدبي ما؛ فإننا لا نقول بالانعكاس في الأدب، كما ذهبت إلى ذلك بعض النظريات الماركسية، وإنّما نرى أنّ حركة المجتمع تدفع باتجاه حراك ثقافي تجسّده الآداب

---

1 ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ص (1/ 123).

2 د.إحسان عباس: **تاريخ الأدب الأندلسي- عصر الطوائف والمرابطين** ص173 .

3 رينيه ويليك-أوستين وارين: **نظرية الأدب** ص135 .

والفنون بمختلف تجلياتها، ومن ثمة ليس بمستغرب القول أنّ فن الموشحات هو وليد بيئة عربية جديدة في جغرافيتها ومتطورة في ثقافتها، فاستدعى الأمر طريقة مختلفة في التعبير عن هذا الواقع الجديد. وبالتالي نكون – كما يقول منظرو البنوية التكوينية- أمام حالة تكامل بين الفن والوعي، بين اللحظة الإبداعية واللحظة التاريخية- الاجتماعية.

ويذكر أبو العباس المقري في كتابيه (نفح الطيب) و(أزهار الرياض) طائفة كبيرة من الوشاحين الأندلسيين، وعددا مهما من موشحاتهم، غير أنّ المستغرب هو عدم إعطائه نفس الأهمية للموشحات المغاربية والجزائرية على وجه الخصوص، رغم أنّ في كلامه ما يدل على تميّز المغاربة وتفوقهم في فن التوشيح، بنقله كلام ابن خلدون: "وأمّا المشارقة فالتكلّف ظاهر على ما عانوه من الموشحات"[1]، مما يدل على أنّ المنجز الجزائري له قيمتُه الفنية غير أنه لم يحظ بنفس الأهمية التي أولاها المقري للأندلسيين، وهذا مما يؤسف له، إذ لو فعل لكان قدّم للتراث الجزائري خدمة جليلة كما قدّمها للتراث الأندلسي، ومع ذلك تذكر المصادر التي بين أيدينا العديد من الموشحات الجزائرية التي تعتبر امتدادا للمدرسة الأندلسية، ومن الوشاحين الجزائريين تذكر أسماء محمد بن أحمد الأريسي[2] والحسن بن الفكون

---

1 المقري: **أزهار الرياض** (2/ 215) وابن خلدون: **المقدمة** ص441.

2 **الأريسي:** محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد الأريسي الجزائري، أبو عبد الله، شاعر وأديب، عاش في القرن السابع الهجري، كان يسلك في شعره مسلك المتنبي، قال الغبريني: **"وهو من أدباء الكتّاب، كان حسَنَ النظم والنثر، مليح الكتابة سهل الشعر، كثير التجنيس يأتيه عفوا من غير تكلّف، وكان مليح التواشيح، إن طال في شعره أعرب، وإن اقتصر واقتصد أعجب، له شعر كثير في كلّ فن من فنون الشعر، وكان شيخَ كتَبةِ بجاية"** ينظر عنوان الدراية ص287، **تعريف الخلف** (2/ 148)، **تاريخ الجزائر العام** (2/ 65)، **معجم أعلام الجزائر** ص15.

ومحمد بن الحسن القلعي وأحمد بن الخلوف وابن خلف الجزائري وابن خزر البجائي وأبي العباس المقري وأحمد المانجلاتي وغيرهم

وإذا كانت الموشحات في الأدب الأندلسي ظلّت حبيسة أغراض محدّدة مثل الغزل والخمرة والوصف؛ فإن الموشحات الجزائرية خاضت في موضوعات أخرى كانت من نصيب القصيدة العمودية الكلاسيكية كالمديحيات والنبويات.

**أولا: الموشحات الغزلية:**

لقد مثّل موضوع التغزّل بالمرأة واحدا من الموضوعات الأثيرة بالنسبة للوشّاحي الأندلس، فقد كانت الموشحات ترتبط ارتباطا وثيقا بغرض الغزل من بين باقي الأغراض الشعرية المتعدّدة، فالمرأة كانت تتبوّأ موقع الصدارة بصورتها الحسية والمعنوية، فهي الملهم الأول للوشاح الأندلسي، ثمّ تأتي الطبيعة والخمرة وسائر الأغراض، فهذا (ابن سهل الإسرائيلي الأندلسي) أحد كبار وشاحي عصره يقول متغزّلا[1]:

يَـــا لَحَظَـــاتٍ لِلْفِـــتَنْ ... فِي كَرِّهَـــا أَوْفَى نَـــصِيْبْ
تَرْمِـــيْ فَكُـــلِّي مُقتبَـــلْ ... وَكُلُّهَـــا سَـــهْمٌ مُـــصِيْبْ

اللّـــومُ للاّحـــي مُبَـــاحْ ... أَمَّـــا قَبُولُـــهُ فَـــلا
عَلِقَتْـــهُ وَجْـــهُ صَـــبَاحْ ... رِيْـــقٌ طَـــلا عُنْـــقَ طِـــلا
كَـــالظّبْيِ ثَغْـــرُهُ أقـــاحْ ... وَمَـــا ارْتَعَـــى شَـــيْخُ الفَـــلا

يَـــا ظَبْـــيُ خُـــذْ قَلْبِـــيْ وَطَـــنْ ... فَأَنْـــتَ فِي الأَنْـــسِ غَرِيْـــبْ

1 ابن سعيد المغربي: المغرب في حلى المغرب (2/ 111).

وَارْتَــعْ، فَهَــذَا سَلْــسَلٌ وَمُهْجَتِـي مَرْعَـىً خَـصِيْبْ

بَـيْنَ اللِّمَـى وَالحُـورِ مِـنْـ ـــهُ وَالحَيَــاةُ وَالأَجَــلْ

سَــقَتْ مِيَــاهُ الخَفَــرْ فِي خَــدِّهِ وَرْدَ الخَجَــلْ

زَرَعَتْــــهُ بِــــالنَّظَرْ وَاجْتَنِيْــــهِ بِالأَمَــــلْ

فِي طَرْفِــهِ الــسَّاجي وَسَــنْ سُــهْدُ أَجْفَــانِ الكَئِيْــبْ

والــرِّدْفُ فيــه ثِقَــلْ خَــفَّ لَــهُ عَقْــلُ اللّبِيْــبْ

أَأَنْــتَ حَــوْرٌ أَرْسَــلَكْ رِضْــوَانُ صِــدْقًا لِلْخَــبَرْ

قَطَعْــتُ القُلُــوبَ لَــكْ وَقِيْــلَ: مَــا هَــذَا بَــشَرْ!

هَذَا الرَّقِيْـبُ مَـا أَسْـوَاهُ بِظَـنٍّ آش لَوْ كَانَ الإِنْسَانُ مُرِيْبْ

يَــا مَــوْلَتي قُــمْ نَعْمَلُــوا ذَاكَ الــذي ظَــنَّ الرَّقِيْــبْ

جمع ابن سهل بين صور كثيرة تستوقف القارئ، منها الظبي واللائم والورد والسقاية والزرع، وأجملُها معنى أخذُ القلب وطنا، ومعنى أن تكون المهجة مرعى خصيبا للحبيب، وتناغمت معه كلمات الحور والخفر ومقابلها الأجل والخجل والأمل، فتصل للسامع والقارئ في أكمل أشكال الطرب.

ويمكننا أن نلاحظ مزيدا من عمق التفاعل بين المرأة والمعاني الأدبية المبتكرة، في موشحة محمد بن علي الجزائري الذي يقول متغزّلا[1]:

بَــدَا الــرَّوْضُ فِي حُلَّــةٍ بَاهِيَــهْ فَأَغْــصَانُهُ تَــنْجَلِيْ زَاهِيَــهْ

سَــوَادُ الــدُّجَى قَــدْ حَكَــى العَنْــبَرَا

1 أحمد بن عمار: *أشعار جزائرية* ص98 و *نحلة اللبيب* ص81.

وَصَــوْبَ النَّــدَى أَمْطَــرَ الجَــوْهَرَا

وَرَقَّ اللُّجَــــــيْنُ إلى أَنْ جَــــــرَى

مِيَــاهٌ بِهَــا إِذْ غَــدَتْ جَارِيَــهْ عَوَاطِــلُ تِلْــكَ الرُّبــى حَالِيَــهْ

فقُــمْ لِلطِّــلا مَــعْ بَــدِيْعِ الطَّــلا

وَتُــقْ لِلْــذي تَــشْتَهِي بِــالطُّلا

وَفُــزْ وَغَــرِيْمَ الهُمُــومِ امْطُــلا

فَــمَا العَــيْشُ إلا سَــاعَةٌ هَانِيَــهْ بِــأَحْوَى يَــرُدُّ القُــوَى الذَاتِيَــهْ

حَكَــى البَــدْرُ مِــنْ وَجْهِــهِ مَــا حَكَــى

وَغُــصْنَ النَّقَــا قَــدُّهُ حَرَّكَــا

وَرِيْــمُ الفَــلا لُحْظَــهُ قَــدْ شَــكَا

وَفِيْ ثَغْــرِهِ رِيْقَــةٌ شَــاهِيَهْ يُمَازِجُهَــا المِــسْكُ وَالغَالِيَــهْ

وأوّل ما يستوقفنا في موشحة ابن علي هو دفق معانيها وخفة إيقاعها، وموسيقاها الشعرية العذبة، التي تعتمد بحر المتقارب، الذي يقوم على تفعيلة واحدة مكرّرة (فعولن)، وتكرارُها يجعلنا أمام إيقاع راقص حالم، خصوصا حينما يتكئ الإيقاع على قافية مفتوحة الآخِر، بما يعطي للمطرب أو القارئ أريحيةً في ترديد أبيات الموشحة، لأن حركة الفتحة كما يقول علماء الأصوات أخفّ الصوائت وزنا وأوسطها موقعا، بخلاف الكسرة والضمّة اللتان تعتبران أثقل في النطق، وقد عمّت الفتحة القوافي كلّها على مستوى الأغصان (باهيه، زاهيه، جاريه، حاليه...) أو على مستوى الأسماط (العنبرا، الجوهرا، جرى..)، كما التفت الشاعر أيضا إلى أهمية تنويع القوافي، فإذا كان البناء الإيقاعي في المقطع الأول رائيَ القافية فإنه تحوّل إلى اللام في المقطع الثاني (الطَّلا، الطُّلا، امطُلا)، وإلى

الكاف في المقطع الأخير (حكى، حرّكا، شكا)، وهو ما يؤكّد على دينامية النص الذي تساير بنيتُه الإيقاعية بنيتَه المفهومية وتسابقها، مما يجعل البناء الإيقاعي وظيفيا ضمن الخطاب ككل، وليس مجرد قالَب جاهز يفرغ فيه الشاعر مادّته.

ولهذا السبب نجد خطاب الموشحة لا يحفل كثيرا بالوظيفة الإحالية بما هي إحالة "إلى بيئة أو كائنات أو أشياء موجودة فعلا، في نظر المرسل أو المرسل إليه.. لأن الرسالة مهما كانت وظيفة اللغة التي اختارتها لنفسها تنتمي إلى الواقع، أو ما تظنه الواقع"[1]، فالموشحة وبالرغم من كونها غزلية كما يتضح من ملفوظات (قد، وأحوى، وثغر، ووجه، ولحظ..) إلا أنّ هذا الجانب المفهومي من الخطاب لم يكن بنفس مستوى الوظيفة الجمالية المهيمنة على الموشحة، إذ تقوم جمالية الموشّح على عملية الإخراج الفني الجمالي الذي يتميّز خطابه بصياغة متفرّدة مقصودة لذاتها، حيث تصبح اللغة غاية مطلوبة، وليست مجرّد قناة لعبور الدلالات، فابن علي لم يَنْسَق وراء الوظيفة الإحالية ذات البعد التداولي، لأنّ همّه ليس تواصليا بالدرجة الأولى، وإنما هو يريد المراهنة على الوظيفة الشعرية بما هي "تمحور النص على ذاته تمحورا جماليا، وانشغالُه بنسيجه اللغوي"[2].

وإذا كان محمّد بن علي انشغل بالوظيفة الشعرية الجمالية عن الوظيفة الخبرية فإنّ الشاب الظريف التلمساني ركّز على الجانب الخبري في الموشّحة، كأنه يريد أن يشرك قارئه في تجاربه ورُآه، حينما يقول[3]:

---

1 إيمانويل فريس- برنار موراليس: ***قضايا أدبية عامة-آفاق جديدة في نظرية الأدب***، ترجمة د.لطفي زيتوني ص45.

2 د.إبراهيم علي: ***الخطاب الشعري ووعي المعنى***، مجلة دراسات جزائرية، العدد02، مارس 2005م ص100.

3 الشاب الظريف: ***الديوان*** ص160.

بَدْرٌ عَـنِ الوَصْـلِ في الهَـوَى عَـدَلا  مَــا ليَ عَنْــهُ إِنْ جَــارَ أَوْ عَــدلا

مُــتَّرِكُ اللّحْــظِ لَفْظُــهُ خَنِــثٌ

إِلَيْــهِ يَــصْبُو الحَــشَى وَيَنْبَعِــثُ

أَشْــكُو إِلَيْــهِ وَلَــيْسَ يَكْــتَرِثُ

دَعَــا فُــؤَادِي بِــأَنْ يَــذُوبَ فَــلا  وَالمَــوْتُ واللهِ مِــنْ مَقَــاليَ لا

لمْ يَبْــقَ لي مُقْلَــةٌ ولا كَبِــدٌ

وَالقَلْــبُ فِيْــهِ أَوْدَى بِــهِ الكَمَــدُ

وَلَــيْسَ يُلْقَــى لِهَجْــرِهِ أَمَــدُ

لا تَعْجَبُــوا إِنْ غَــدَوْتُ مُحْــتَمَلا  لَكِــنْ فُــؤَادِيْ إِنْ كَــانَ عَنْــهُ سَــلا

بِالحُــسْنِ كُــلَّ العُقُــولِ قَــدْ نَهَبَــا

وَالحُــزْنُ كُــلَّ القُلُــوبِ قَــدْ وَهَبَــا

شَــمْسٌ وَلَكِنَّنِــيْ لَدَيْــهِ هَبَــا

فَــانْظُرْ لِــذَاكَ القِــوَامِ كَيْــفَ حَــلا  غُــصْناً وَكَــمْ بِــالجَمَالِ مِنْــهُ جَــلا

إن الشاب الظريف عايش تجارب حب ومغامرات غرامية عديدة، قد تكون هي السببَ في أن تظهر بهذا الشكل الواضح في موشحاته وفي عموم شعره، بخلاف ابن علي الذي كان إماما ومفتيا، وربّما كانت المرأة بالنسبة إليه مادةً فنية يمتح مواصفاتها من ذاكرته الشعرية، إذ لا تعدو أن تكون مرجعا نصّيا* ليس لها وجود خارج المتن الشعري، أمّا الشاب

---

* ***المرجع النصي***: *هو ما تتحدّث عنه الرسالة من أشياء وأمكنة وأشخاص.. مما ليس له وجود حقيقي خارج النص، أمّا إن تحدّثت الرسالة عمّا له وجود حقيقي فإنه يسمى* ***مرجعا وضعيا***، *ينظر إيمانويل فريس- برنار موراليس:* ***قضايا أدبية عامة-آفاق جديدة في نظرية الأدب***، *ترجمة د.لطفي زيتوني ص45.*

الظريف فإنه لا يجد حرجا في البوح ببعض معاناته من آلام الهجر، ونار الجوى التي تعتصر قلبه من حبيبه الذي فارقه وترك قلبه يعتصر ألما وهمّا، غير أنّنا نجد شاعرا آخر وهو محمد بن طاهر الهوَّاري[1] يكتب موشحا في غلام وسيم على عادة بعض الشعراء في التغزّل بالغلمان:[2]

شَـــــاذِنٌ بِـــــالغَرَامْ  يَـــــسْتَفِزُّ الغَـــــرِيْمْ
وَصْـــــلُهُ لا يُـــــرامْ  وَالهَـــــوَى لا يَـــــريمْ

❁

أَغْيَـــــدٌ لا يَقِيْـــــلْ  مُهْجَتـــــي بالمُقَـــــلْ
وَبِطَـــــرْفٍ كَحِيْـــــلْ  حَـــــلَّ فِيْـــــهِ الكَحَـــــلْ
وَبِخَـــــدٍّ أَسِـــــيْلْ  فَـــــوْقَ غُـــــصْنِ الأسَـــــلْ
بُخْلُـــــهُ بِالـــــسَّلامْ  أَضْـــــنى قَلْبـــــي الـــــسَّلِيْمْ
لَيْتَـــــهُ بِـــــالكَلامْ  أَحْيَـــــا صَـــــبًّا كَلِـــــيْمْ

❁

وَحْـــــشَةُ الهَاشِـــــمِيّ  صَـــــيَّرَتْنِي هَـــــشِيْمْ
مَـــــنْ غَـــــدَا لائِمِـــــي  فِي هَـــــوَاهُ لَئِـــــيْمْ
أَيُّهَـــــا الفَـــــاطِمِيّ  صِلْ مُحِبًّـــــا فَطِـــــيْمْ
لَحْظُـــــهُ كَالحُـــــسَامْ  لِفُـــــؤَادِي حَـــــسِيْمْ
مُظْـــــهِرٌ بِابْتِـــــسَامْ  دُرَّ ثَغْـــــرٍ بَـــــسِيْمْ

---

[1] **الهواري:** هو أبو عبد الله محمد بن طاهر الهواري، من الأدباء الفقهاء، من مؤلفاته حاشية على شرح مفتي الجزائر سعيد قدورة في علم المنطق، توفي سنة 1220 هـ. تنظر **شجرة النور الزكية** ص375.

2 عبد الله كنون: **النبوغ المغربي** (3/ 927).

إن التغزّل بالغلمان أصبح ظاهرة شائعة بين الشعراء، بصفة تكاد تكون طبيعية، مع أنها منبوذة أخلاقيا ودينيا واجتماعيا، لكن الظاهر أنّ هذه الحالة من التماجن لم تكن تشهد إدانة كبيرة في ذلك العصر، ممّا جعلها تأخذ كل تلك المساحة من الديوان الشعري العربي، ولا يُستبعد تسرّبها إلى المجتمع الجزائري والمغاربي بوجه عام ضمن العادات والتقاليد التي اقتبسها من الأندلس، كما لا يمكننا أن نجزم في عديد الأحيان من تحديد جنس المحبوب في القصائد الغزلية، فقد "جرى شعراءُ على مخاطبة محبوباتهم بصيغة التذكير. ومن ثَمّ يصعب أحيانا معرفة ما إذا كان الشاعر يشبب بأنثى أم بذكر، ومهما يكن فإنّ الحدود الفاصلة بين النوعين ضيّقة جدا على المستوى الفني"[1]، أمّا من الناحية الجمالية فإنّ موشحة الهوّاري تبدو طافحة بالصدق الفني، إذ تعبّر عن معاني الكَلَف بالمحبوب، والتشوّق إليه، وتحيّن الفرصة لمخاطبته، واختلاس النظر إليه، كلّ ذلك ضمن موسيقى داخلية وخارجية لها مفعول السّحر في التأثير على القارئ، لأنّ "وظيفة الشعر هي توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي"[2].

إنّ الكتابة عند الهواري تمارس فعل الإغواء من خلال استدراج قرائها بواسطة جملة من المحسنات الشكلية، أوّلها الإيقاع المتسارع الذي يتأتى عبر مجزوء المتدارك، الذي سيطر على الموشّحة كلها، لأنّ توالي تفعيلة (فعلن) بشكل متتابع يناسب الطبيعة الغنائية للموشّحة، وهي الموجّهة أصلا لأن تُلحّن وتغنى أمام الجمهور، كما أنّ عدم استخدام بحر

---

[1] د.عبد السلام شقور: **الشعر المغربي في العصر المريني** ص263.

[2] د.عبد الله الغذامي: **تشريح النص** ص142.

المتدارك بكامل تفعيلاته، يشير إلى أنّ الموشّحة لا تقدّم رسالة مضمونية سردية، بقدر تقديمها لحنا غنائيا سريعا يسري في روح المتلقي ووجدانه، أكثر مما يجري في عقله وضميره.

أمّا الملمح الثاني ذو الوظيفة الجمالية فهو الاستخدامُ المبدِعُ للبنية الصوتية ضمن النص ككل، وذلك من خلال التشاكل الصوتي المهيمن، وهو "تشابك لعلاقات دلالية عبر وحدة ألسنية إمّا بالتكرار، أو بالتماثل، أو بالتعارض سطحا وعمقا، وسلبا وإيجابا"[1]، إنّ أسلوبية الموشّحة تقوم على بنية تشاكلية يجسّدها التماثل بين عدّة ملفوظات خصوصا من الوجهة الصوتية، وهو ما عبّرت عنه البلاغة العربية بالتصدير والترديد والتجنيس والمطابقة وغيرها[2]، هذه التي لا تأتي في الخطاب اعتباطا كما يرى ذلك من أنكر القيمة التعبيرية للصوت اللغوي، وإنّما لها وظيفة جمالية أشار إليها محمّد مفتاح بالقول: "إنّ تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب، ليس ضروريا لتؤدي الجملة وظيفتها المعنوي والتداولية، ولكنه شرط كمال أو محسّن أو لعب لغوي، ومع ذلك فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري، أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية"[3].

يتبيّن من خلال موشّحة الهواري مستوى التقارب الصوتي الحاصل بين مكونات البنية الشعرية، من خلال ظاهرة التصدير، وهو ردّ أعجاز الكلام على صدوره، بجعل لفظين مكرّرين أ ومتجانسين أو ملحقين

---

1 د.عبد الملك مرتاض: **شعرية القراءة، قصيدة القراءة** ص43.

2 ينظر على سبيل المثال القزويني: **تلخيص المفتاح**، وابن رشيق: **العمدة**.

3 د.محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري** ص39.

أحدهما في آخر البيت والآخر في أول الصدر أو في آخره أو في أول العجز[1]، والحالة المهيمنة في الموشحة هي الثانية من خلال تشاكل الملفوظين الأخيرين من المصراع الأول والمصراع الثاني على حد سواء، فجاء النص غنيّا بالتشاكلات الإيقاعية على النحو التالي:

1.(الغرام- الغريم)

2.(يُرام- يريم)

3.(يقيل- المُقل)

4.(كحيل- الكحل)

5.(أسيل- الأسل)

6.(السلام- السليم)

7.(الكلام- كليم)

8.(الهاشمي- هشيم)

9.(لائمي- لئيم)

10.(الفاطمي- فطيم)

11.(الحسام- حسيم)

12.(ابتسام- بسيم)

---

1 ينظر القزويني: **تلخيص المفتاح** ص202.

وممّا لا شكّ فيه أنّ هذا المستوى من التشاكل الإيقاعي قد أكسب الموشّحة ككل عذوبة، وانسيابية ودفقا شاعريا، وفي الآن ذاته فإنه يقدّم إضافة للخطاب على المستوى المعماري، من خلال إقامة لحمة شعرية بين المصراعين، فالثنائيات المتشاكلة في كل بيت من أبيات الموشحة هو دعامة أساسية لها، وتضمن لها قدرا غير مألوف من التماسك بين مكوّنات الخطاب، فالمصراعان يلتقيان في وحدة مكررة يتقاسمانها ويتلاحمان عندها.

وبهذه الطريقة من التشكيل الشعري تكون الموشّحة قد مارست نضالا ضد اللغة، فهي تخرج بها من المستوى الاستعمالي المعياري إلى المستوى الجمالي، من دون أن يُمنح جانب المضمون نفس الدرجة من الأهمية والإبداع، ربّما لأن موضوع التغزّل بالغلمان لا يحظى بمصداقية على المستوى الأخلاقي والاجتماعي لذلك فإن الشاعر لم يجد سببا يدعوه إلى تعميق طروحاته الشاذة، وكيفما كانت الطبيعة الغزلية فإنّ الوشّاح الجزائري يرى فيما يقدّمه امتدادا للطريقة الأندلسية، حتى وإن حاول أن يثبت تميّزه أحيانا وتفرّده.

**ثانيا: الموشحات المديحية:**

تعدّ الموشحّة المديحية تطوّرا طبيعيا بلغه فن التوشيح الأندلسي، بعد أن كان الأمر قاصرا على موضوعات بعينها، يقول محمد عناني: "والتصوّر الطبيعي أنّ الموشّحات بدأت أول ما بدأت بمعالجة موضوعات الغزل والوصف والحنين والخمريات، أي تلك الفنون شديدة الصلة بالموسيقى والغناء، ثمّ جاء طورٌ لاحق أخذت تعالج فيه بقية الأغراض المألوفة في القصائد، كالمديح مثلا (أمّا الرثاء والهجاء فإنهما لم يشغلا إلا مكانة

ثانوية)، ولا يأتي في العادة إلا مسبوقا بتمهيدات غزلية أو وصفية أو نحو ذلك"[1]، ويقرّ ابن خلدون هذا التحوّل الذي بلغه التوشيح بقوله: "ينسبون فيها ويمدحون، كما يُفعل في القصائد"[2]، ومن أشهر وشّاحي الأندلس المتأخرين ابن زمرك الذي يعد مرجعية فنية كبرى بالنسبة لأدباء الجزائر إذ يقول مادحا الغنيّ بالله بعد وصف مدينة مالقة[3]:

تُخبِرُ عنْ طيبه الكِمامُ ... والخُبْرُ يغني عن الخَبَرْ
فالسَّعدُ والرُّعْبُ والحُسامُ ... والنّصرُ آياتُهُ الكُبَرْ

ذو غرّةٍ تَسْحَرُ البُدورا ... وطلعةٍ تُخجِلُ الصّباحْ
كمْ رايةٍ سامَها ظُهورا ... تُظَلِّلُ الأوجهَ الصِّباحْ
وكمْ ظلامٍ جلاهُ نورا ... أظْفَرَ بالفوزِ والنّجاحْ

فابن زمرك لا يتوّجه بالمديح إلى شخص الممدوح مباشرة، وإنما يتخذ وصف مدينة مالقة مدخلا يوطّئ السبيل للغرض المقصود، وهي طريقة تنمّ عن براعة الاستهلال، من خلال الإشادة بالإنجازات في سبيل تمجيد المنجِز، وربّما بدأت الموشّحة بمقدّمة غزلية مفعمة بمشاعر الحب والهيام، تؤذن بمكانة الممدوح وأهميّته، وعلى هذا النهج يسير خطاب المديح في التوشيح

1 د.محمّد زكريا عناني: **تاريخ الأدب الأندلسي** ص169.

2 ابن خلدون: **المقدّمة** ص436.

3 المقّري: **أزهار الرياض** (2/ 196).

الجزائري، خصوصا حينما يكون موجّها للشخصيات السياسية، مثال ذلك موشّحة **التلاليسي**[1] في السلطان أبي حمّو الزياني[2] بعد مقدّمة غزلية[3]:

وَلَـيْسَ لي إِمْكَـانْ يُنْهِـضُنِيْ لِلْـسَّفَرِ
إِلاَّ مِـنَ الـسُّلْطَانْ الملـــكِ المظفّـــرِ
مَـــنْ لَمْ يَـــزَلْ يَـــسْمُو إِلى المَعَـــالي كُـــلَّ حِـــينْ
ذَاكَ أَبُـــــو حَمُّـــــو المَـــوْلى أَمِـــيْرُ المُـــسْلِمِيْنْ
طَاعَتُـــــهُ غُـــــنْمُ نِلْنَـــا بِهَـــا دُنْيَـــا وَدِيْـــنْ
أَظْهَـرَ في البُلْـدَانْ مِـنْ عَدْلِـهِ المُـشْتَهَرِ
وَعَـمَّ بِالإِحْـسَانْ لِلْبَـدْوِ ثُـمَّ الحَـضَرِ
قَابَلَـــــهُ إِسْـــــعَادْ تَكَـــلّ عَنْـــهُ الأَلْـــسِنَهْ
قَبَيْـــلُ عَبْـــدِ الـــوَادْ بِـــهِ غَـــدَتْ في سَـــلْطَنَهْ
أَيَّامُـــــهُ أَعْيَـــــادْ يَـــا لَيْتَهَـــا أَلْفَـــا سَـــنَهْ
مَلِـكُ بَنِـيْ زِيَّـانْ بِالمَـــشْرَفِيِّ الـــذَّكَرِ
أَحْيَـاهُ إِذْ قَـدْ كَـانْ لَـيْسَ لَـهُ مِـنْ خَـبَرْ

---

[1] **التلاليسي:** هو أبو عبد الله محمد بن أبي جمعة التلاليسي، من أهل تلمسان، كان أديبا شاعرا، بارعا في الطب، فقد كان الطبيب الخاص للسلطان أبي حمو الثاني، له قصائد كثير في مختلف الأغراض، وتواشيح جيّدة، توفي بعد سنة 767هـ. ينظر **تاريخ الأدب الجزائري** ص 284، **معجم أعلام الجزائر** ص63.

[2] **أبو حمو موسى الثاني:** أبو حمو موسى بن يوسف بن عبد الرحمن بن يغمراسن، مجدّد الدولة الزيانية في تلمسان (العبدالوادية سابقا)، ولد في مدينة غرناطة، سنة 723هـ، وهو من الأمراء العلماء، كان غزير الإبداع، له كتاب مطبوع **"واسطة السلوك في سياسة الملوك"**، توفي مقتولا خلال تمرّد قاده ولده سنة 791هـ. تنظر **بغية الرواد** (1/ 126)، **معجم أعلام الجزائر** ص125.

3 المقّري: **أزهار الرياض** (1/ 248).

تَاهَـــــــتْ تِلِمْـــــــسَانْ بِمُلْكِـــهِ عَـــلَى الـــبِلادْ
صَـــــارَ لَهَـــا شَـــــانْ وَسَـــعْدُهَا حِلْـــفُ ازْدِيَـــادْ
قَـــــدْ ضَـــــلَّ إِنْـــــسَانْ قَـــالَ بِهَـــا يَـــشْكُو الـــسُّهَادْ
لَيْلُ الهَـوَى يَقْظَـانْ وَالحُبُّ تِـرْبُ الـسَّهَرِ
والـصَّبْرُ لِي خَـوَّانْ وَالنَّوْمُ مِنْ عَيْنِيْ بَـرِي

إنّ الموشّحة تتغنى بجملة من القيم الأساسية التي يتصف بها القائد السياسي (السلطان أبو حمو)، ممثلة في السّمو والعلا والعدل والإحسان والإسعاد وغيرها، هذه القيم التي عمّت مختلف الفضاءات (Espaces) وهي :

- تلمسان: باعتبارها عاصمة بني عبد الواد (الزيانيون)، وهي الأَوْلى بكلّ القيم التي يتحلى بها الممدوح.
- البدو
- الحضر
- البلدان: لا تحدّد الموشحة هوية البلدان، ولعلّ المقصود بها كلّ ما كان تحت سيطرة الزيانيين ويدين بالولاء لسلطانهم، لأنّ هناك بلادا أخرى لم تكن تحت راية السلطان فلم تنعم بخيراته، وهي التي أشار إليها التلاليسي بالقول:

تَاهَـــــــتْ تِلِمْـــــــسَانْ بِمُلْكِـــهِ عَـــلَى الـــبِلادْ

والملاحظ على هذه الموشّحة هو تقديمها لنموذج خطابي ذي معجم فني خاص، يتطابق مع طبيعة الغرض، لِتَتحقّق للخطاب وظيفتُه التداولية

(Fonction Pragmatique)، لأنّ النص حينما يتوجّه إلى شخصية مرموقة يحتاج إلى استعمالٍ خاصٍّ للمعجم الشعري، الذي يبدو متميّزا كما يظهر، فهو مفعم بالمفردات الطافحة بالإيجابية وبالاحتفائية، وهنا نكون أمام واحد من أهمّ قواعد التخاطب وهو المواءمة بين ملفوظات الخطاب المديحي ومستعمليه، وربّما كان الممدوح أهم أطراف الاستعمال اللغوي لأنه المعني الأول بالخطاب.

يبقى فقط أنْ نشير إلى أن الخرجة التي استخدمها التلالسي، هي نفسها خرجة ابن زمرك الغرناطي الذي عارض بها أيضا منشئها الأول ابن سهل الأندلسي، وهي قوله:

لَيْلُ الهَوَى يَقْظَانْ وَالحُبُّ تِرْبُ السَّهَرِ
والصَّبْرُ لي خَوَّانْ وَالنَّوْمُ مِنْ عَيْنِيْ بَرِي

وهذا ما يؤكّد على عدم تحرّج المبدعين من الأخذ من بعضهم البعض، ضمن آلية شائعة لديهم وهي المعارضة الشعرية التي تؤكّد وجود سلالات شعرية وانتماءات فنية، لا تختلف كثير عن النمط الاجتماعي السائد أنذاك، فقد كان معروفا في تلك الفترة، أهمية الارتباط بالشيوخ باعتبارهم النماذج التي ينبغي تقليدها وطاعتها في كلّ حال، سواء بالنسبة للمتصوفة عبر ما يعرف لديهم بظاهرة أخذ الطريقة، أو بالنسبة للفقهاء والمحدّثين الذين يظلون عمرَهم يسعون خلف شيوخهم طلبا للإجازات والأسانيد.

ومن شدّة تعلّق الطلاّب بشيوخهم كانوا يَخُصّونهم بمديحيات كالتي يُخص بها الملوك والسلاطين، فهذا **ابن رأس العين**[1] يقول مادحا بعض أشياخه[2]:

الـنّجْحُ لاحَـتْ لَـهُ عَلامَـهْ وَلِلْفَـــلاحِ بَـــدَا عَـــلامْ
وَمَـنْ يَلُمْـكَ فقُـلْ عـلى مـهْ تَلُـــومُ فَالـــدَّهْرُ لي غُـــلامْ
مَا أَحْسَنَ الـيُمْنَ وَالأَمَـاني وَأَمْلــحَ الــسُّؤْلَ والمُــرَادْ
وَأَقْــبَحَ الغَــدْرَ لِلْزَّمَــانِ وَأَفْـضَحَ الهَجْـرَ وَالبِعَـادْ
وَأَزْيَــنَ القَــرْعَ لِلْمَثَــاني بِكَـفٍّ مَـنْ يَمْـنَحُ الـوِدَادْ

وعندما يشعر الوشّاح بأنه أطفأ نار حبّه الملتهب بذاك الحديث، وأنه استأثر باهتمام المستمع، يتخلّص في براعة إلى موضوعه، موظّفا لغته توظيفا جيّدا يسمح بالتقرّب إلى الممدوح، متنقّلا عبر ما تسميه البلاغة العربية حسن التخلص، إلى غايته حينما يقول:

في صَفْحَةِ الخَـدِّ مِنْـهُ شَـامَهْ وَثَغْرُهُ الـبَرِقُ في الظَّـلامْ
يَا فَـوْزَ مَـنْ شَـامَهْ وَسَـامهْ وَنَـالَ مِنْ وَصْـلِهِ المَـرَامْ
لا أَسْــلُو قَــطُّ لَــوْ تَــسَلَّى عَنِّــي وَمَــزَّقَ مُهْجَتِــيْ
فَهْــوَ حَبِيْبِــي وَإِنْ تَــوَلَّى وَإِنْ أَذَابَ حُـــشَاشَتِيْ

---

[1] **ابن راس العين**: هو محمد بن راس العين من شعراء الموشّحات، ومن شعراء الهزل والمجون أيضا، عاش في القرن الحادي عشر الهجري (17م)، تتلمذ على المفتي سعيد قدورة الجزائري، وعلى الشيخ علي بن عبد الواحد الأنصاري المغربي، تولى عدّة وظائف رسمية منها نائب سعيد قدورة في الخطابة بالجامع الكبير في مدينة الجزائر، كان معاصروه يلقبونه "الرئيس" و"الكاتب البليغ". ينظر **تاريخ الجزائر الثقافي** (2/ 277)، ومقدمة محقق **أشعار جزائرية** ص28.

2 أحمد بن عمار: **أشعر جزائرية** ص131.

لا أَنْتَهِـيْ عَـنْ هَـوَاهُ إِلاَّ بِحُـبِّ شَـيْخِيْ وَعُـدَّتِيْ

شَيْخٌ يُرَاعِيْ الـوَرَى ذِمَامَـهْ إِذْ صَـارَ مَـا بَيْـنَهُمْ إِمَـامْ

وَكُلُّهُـمْ قَـدْ غَـدَا غُلامَـهْ يُقَبِّـلُ النَّعْـلَ وَالقَثَـامْ*

هَـذَا قَرِيْـضِيْ أَتَـاكَ ذُلاًّ فَاقْبَلْـهُ وَلْتَغْفِـرِ الزَّلَـلْ

شَـبَّبْتُ فِيْـهِ وَكُنْـتَ أَوْلَى مَنْ هَـزَّهُ المَـدْحُ وَالغَـزَلْ

أَحْلَى مِنَ الشَّهْدِ بَلْ وَأَغْلَى أَلْطَفُ مِـنْ رَمْـزَةِ المُقَـلْ

اجْعَلْ مَدِيْحِيْ لَكُـمْ خِتَامَـهْ يَـا أَفْخَـرَ الجِلَّـةِ العِظَـامْ

فَالحَمْـدُ للهِ عَـلَى الـسَّلامَهْ وَالعَبْـدُ يُقْرِيْـكَ الـسَّلامْ

فبعد أن يَعبُر الخطاب بالمقدّمة الغزلية - التي يعدها بعض الوشاحين ضرورية- يسترسل في الإشادة بصفات ممدوحه ومكارمه، وصفا جاء هزيلا، لأنه خرج مخرَج الغزل، فبدلا من التحدّث عن المواصفات العلمية للممدوح، والمواقف الإنسانية وما إلى ذلك مما يُمتدح به الكرام، راح ابن رأس العين يتحدّث عن جمال شيخه، وحسن منظره، في وصف سمج معيب، يسيء إلى الممدوح وإلى النص، وإلى القارئ معا.

**ثالثا: الموشحات النبوية:**

تعتبر شخصية المصطفى ﷺ الشخصية المحورية في حياة المسلمين، وهي الأنموذج والمثال الذي ينبغي الاقتداء به والسير وفق هديه، وقد شكّلت سيرته ﷺ مادة مهمّة للشعراء كما للوشاحين الذين وجدوا في شخصية الرسول كلّ مواصفات الكمال والجمال والجلال والصفاء، وما إلى ذلك من المآثر التي تمثّل منطلقا جيّدا للخطاب المديحي، فقد انصرف

---

* ***القثام***: *التراب أو الغبار.*

العديد من شعراء الأندلس والمغرب يوظّفون إبداعهم الجديد في تمجيد الشخصية النبوية، فيمهّدون لها أحيانا بما يشعر ببراعة الاستهلال، أو يخوضون في المديح النبوي بشكل مباشر وبدون مقدّمات.

فمن الصنف الأوّل موشحة **أحمد المانجلاتي**[1]، وتبدأ بمقدّمة تتطلّع إلى الديار المقدّسة التي تحوي تربتها الجسد النبوي الشريف[2]:

بِـــالله حَـــادِي القِطَـــارْ قِـــفْ لي بِتِلْـــكَ الـــدِّيَارْ وَاقْـــرَ الـــسَّلامْ
سَـــلِّمْ عَـــلَى عُـــرْبِ نَجْـــدِ وَاذْكُـــرْ صَـــبَابَةَ وَجْـــدي كَيْـــفَ يُـــلامْ
مَـــنْ بَادَرتْـــهُ الـــدُّمُوعْ شَـــوقاً لِتِلْـــكَ الرُّبُـــوعْ مَـــعَ المَقَـــامْ
وَقُـــلْ لِعُـــرْبٍ جِيَـــادِ سُـــكْناهُمْ في فُـــؤَادِي ذِكْـــرُ الخيـــامْ
مَـــعْ سَـــاكِنِ الخِـــيَمِ وَالبَـــانِ وَالعَلَـــمِ أَصْـــلُ الغَـــرَامْ
بَلِّـــغْ سَـــلامًا كَثِـــيْرًا عَـــشِيَّةً وَبُكُـــورًا مِـــنْ مُسْتَهَامْ
مِـــنْ ذِكْـــرِ وَادِيْ العَقِيْـــقْ أَدْمُعُـــهُ كَـــالعَقِيْقْ لَـــهُ انْـــسِجَامْ

وبعد هذا التقديم المفعم بالاشتياق للأرض المقدّسة، والتشوّف إلى ربوعها، تنتقل الموشحة إلى مخاطبة المصطفى ﷺ به تستغيث وتستجير، وهذا هو المقصد الأساسي من الموشّحة كلّها:

يَـــا سَـــيِّدَ المُرْسَـــلِيْنْ يَـــا رَحْمَـــةَ العَـــالَمِيْنْ كَيْفَ يُضَامْ

---

[1] ***المانجلاتي***: هو أبو العباس أحمد المانجلاتي، نسبة إلى بلدة مانجلات ببلاد القبائل (بجاية تحديدا)، والتي ينتسب إليها عدد من أعلام الجزائر، وهو من علماء القرن الحادي عشر الهجري، له العديد من القصائد والموشحات، خصوصا في النبويات. تنظر **نحلة اللبيب** ص35 مقدمة **أشعار جزائرية** ص30، **الخطاب الأدبي القديم في الجزائر** ص102.

2 أحمد بن عمّار: **نحلة اللبيب** ص28-31.

عبـــدٌ بِكُـــمْ يَـــسْتَجِيْرْ مِـــنْ مُنْكَـــرٍ وَنَكِـــيْرْ أَوْ ذي انْتِقَـامْ

فَـــبِجَلالِ الجـــلالْ وَبِجَـــمَالِ الجَـــمَالْ مُحْـي العِظَـامْ

تَوَفَّنَـــا مُـــسْلِمِيْنَ يَـــا أَرْحَـــمَ الـــرَّاحِمِيْنَ عِنْـدَ الحِـمَامْ

يَـــا عَـــالِمَ الـــسِّرِ مِنَّـــا لا تَكْـشِفِ الـسِّتْرَ عَنَّـا لَـكَ الـدَّوَامْ

أَنْـتَ الـرَّؤُوفُ الـرَّحِيمْ قِنَـا عَـذَابَ الجَحِـيْمْ يَـوْمَ الزِّحَـامْ

وَيَـــا إِلَـــهَ البَرِيَّـــهْ بَلِّغْـهُ أَزْكَـى التَّحِيَّـهْ ثُـمّ الـسَّلامْ

عَلَيْـــهِ وَالآلِ مَـــعْ أَصْـــحَابِهِ مَـــا هَمَـــعْ قَطْـرُ الغَـمَامْ

أمّا محمد بن الشاهد فاختار في موشّحته أن يلج موضوعه من غير مقدّمات، فهو يخاطب الحضرة النبوية بصوت مديحي لا يخلو من بنية غوثية، تعوّدها مادحو الشخصية النبوية، كما في قوله[1]:

مُحَمَّـــدٌ رُوحُ الوُجُـــودْ وَسِرُّ الأَكْـــــــوَانِ

إِمَـامُ أَصْـحَابِ الـسُّجُودْ فَـــمَا لَـــهُ ثَـــانِ

مُحَمَّـــدٌ خَـــيْرُ الـــوَرَى نَبِيُّنَـــــــا الأَوَّاهْ

مُحَمَّـــدٌ بَـــدْرٌ سَرَى سُـــبْحَانَ مَـــنْ أَنْـــشَاهْ

وَمِثْلُـــهُ لَـــيْسَ يُـــرَى أَثْنَـــى عَلَيْـــهِ اللهْ

قَدِ انْتَقَـــى لَـــهُ الجُـــدُودْ مِـــنْ كُـــلِّ ذِي شَـــانِ

يُوحِّـــدُ الـــرَّبَّ الـــوَدُودْ صَـــحِيْحَ إِيْـــمَانِ

نَبِيُّنَـــا زَيْـــنُ الزَّمَـــانْ وَبَـــدْرُهُ الطَّـــالِعْ

رَسُـــولُنَا طَـــودُ الأَمَـــانْ وَحِـــصْنُهُ المَـــانِعْ

1 مجموع القصائد والأدعية ص73.

يُغْـضَى وَيَحْلُـو فِي العِيَـانْ مِـــنْ حُـــسْنِهِ البَـــارِعْ

مَــلاذُ مَــنْ يَبْغِــيْ الــسُّنُودْ وَبَحْـــــرُ عِرْفَـــــانِ

وَمَنْهَــلٌ عَــذْبُ الــوُرُودْ لِكُـــــلِّ ظَمْـــــآنِ

اللهُ أَعْـــــلَى قَـــــدْرَهُ وَزَادَهُ فَـــــــــضْلا

كَـــسَا مَـــدِيْحًا ذِكْـــرَهُ فِي كُـــلِّ مَـــا يُـــتْلَى

وَحَـــــطَّ عَنْـــــهُ وِزْرَهُ وَاخْتَـــــارَهُ خِـــــلاَّ

ليختم الموشّحة في نهاية المطاف بخرجة هي نفسُها القفل الأول من الموشّحة:

مُحَمَّـــــدٌ رُوحُ الوُجُـــــودْ وَسِرُّ الأَكْـــــــــوَانِ

إِمَـــامُ أَصْـــحَابِ الـــسُّجُودْ فَـــــمَا لَـــــهُ ثَـــــانِ

إذا كان من المفيد في هذه الخاتمة التذكير بالنتائج المتوصّل إليها، فإنّه لا بدّ من التأكيد على المقصد الأساس الذي تمّ تحقيقه، وهو تحريك المياه الراكدة من حول شعرنا الجزائري القديم، وإعادة تقديمه عبر القراءة النقدية الواعية. وأعتبر سؤال المرجعية من أهمّ المداخل القرائية إلى هذا الموروث الشعري، من باب أنّ التعرّف على مرجعية الخطاب يؤدي إلى إدراك هويته وانتمائه، لأنّ مفهوم المرجعية هو الكفيل بتحديد كافة الظواهر

الثقافية والفنية التي تحمل بذورا حوارية، وتسمح بتشكيل الخطاب الأدبي، وذلك عبر آلية التحويل (Transformation) التي تسمح للنص اللاحق بتمثّل مختلف النصوص السابقة عليه، وإعادة طرحها ضمن بناء فني جديد.

وتفعيلا لهذا الطرح النظري حاولت تتبّع مرجعيات الخطاب الشعري القديم في الجزائر، وحصرتها في مرجعيتين اثنتين، وهما المرجعية الثقافية والمرجعية الأدبية. ففي **المرجعية الثقافية** وجدت أنّ الشاعر الجزائري كان مفتونا بتوظيف المادة التاريخية ضمن خطابه الشعري، لكنّ هذا الافتتان له ما يبرّره على صعيد الرؤيا وعلى الصعيد الفني، فالعودة إلى التاريخ أحداثاً وشخصياتٍ وأيّاماً، إنّما يحدث بِنِيَّة العبرة ومقايسة الماضي بالحاضر، وأحيانا لتقديم قراءة جديدة لهذا التاريخ، لم تكن ممكنة لمن عايش أحداثه في حينها، كما يتمّ اللجوء إلى التاريخ لأنه ثريّ بالرموز التي تسمح بالتعبير عن العديد من الأفكار والقناعات بصورة استعارية، قادرة تجاوز التعبير اليومي، والبلوغ بالنص مستوى عاليا من الإيحاء.

أمّا على مستوى المرجعية الدينية؛ فالشعر الجزائري يتّكئ على رصيد ديني كبير، من خلال تقنية الاقتباس من القرآن الكريم، والحديث النبوي، والذي لم يكن اقتباسا مباشرا على الدوام، كما قد يتبادر إلى الأذهان، وإنّما كانت تحصل عملية تحويل فنية لبعض مكوّنات الخطاب الديني، كالإيقاع، والمعجم الفني، ليتم توظيفها داخل المتن الشعري، لغايات تعضيدية، تفتح للشعر طاقات تأويلية، تمكّنه من كسب الرّهان في مواجهة أفق انتظار القارئ.

أمّا الباب الثاني والذي عنونته **بالمرجعية الأدبية**، فقد حاولت أن أبحث فيه عن التوجّه الفني للخطاب الشعري، من خلال تيماته المهيمنة،

ومقوّماته الأسلوبية، في سبيل معرفة النموذج الشعري الذي تخيّره المبدعون الجزائريون، في ظل وجود نموذجيين فنيين يستقطبان الكثير من مبدعي بلاد المغرب، ولاسيما الجزائريين منهم، وهما النموذج المشرقي والنموذج الأندلسي، فناقشت في الفصل الأول الملامح المشرقية في الشعر الجزائري، والتي ترجع أسبابها إلى الشعور بالأبوة المشرقية، مما يدفع إلى معارضة كبار الشعراء المشارقة، كعمر بن أبي ربيعة، وأبي الطيب المتنبي، وأبي نواس وغيرهم. ولقد استطاع الخطاب الشعري الجزائري، بالرغم من نظرته التمجيدية للمنجز الشعري المشرقي، أن لا يبقى في إطار الاستجابة للنموذج المعارَض، ولكنه تمكّن من فتح إمكانات فنية تتيح له أن يكون على أعتاب الإحساس بالذات.

كما نجد نسبة كبيرة أخرى من الشعر الجزائري القديم تتفاعل مع الشعر الأندلسي وتتناص معه، نظرا للقرب الجغرافي من البلاد الأندلسية، ولأسباب أخرى تقدّم ذكرها في البحث. فانتقل إلى الشعر الجزائري موضوعاتٌ أبدع فيها الأندلسيون كشعر الطبيعة، وشعر المدن، بالإضافة إلى تبني الشعراء الجزائريين مبكّرا للموشّحات، رغم أنها نشأت في أول أمرها شعرا شعبيا لا يعترف به خواص المثقفين. وقد تبيّن من خلال الدراسة أنّ علاقة المثقّف الجزائري بالأندلس، تختلف كلّيا عن علاقته بالمشرق العربي، لأنه يرى نفسه أكثر قربا من بلاد الأندلس، خصوصا أنّ طائفة من الشعراء الجزائريين من أصول أندلسية، منها على سبيل المثال لا الحصر الشيخ أبو مدين شعيب، الذي وُلد في إشبيلية وعاش في بجاية وتوفّي بتلمسان، كما نزح عدد كبير من الشعراء الأندلسيين إلى الجزائر، ومنهم ابن حمديس وابن الأبار والحسن بن هانئ وغيرهم.

وإذا أكّدت هذه الدراسة على وجود مرجعيات متعدّدة للخطاب الشعري القديم في الجزائر، فإنّ ذلك ليس علامة تشتّت في الهوية والانتماء، بقدر ما هو دليل على سعة الثقافة الجزائرية ومقدرتها على استيعاب مختلف التوجّهات الفنية، من باب أنّ كلّ إبداع يكتب في المشرق أو في المغرب هو في النهاية مساهمة في الإبداع العربي بوجه عام، بدليل أنّ بعض النصوص الجزائرية لا تنتمي فنيا إلى الطريقة المشرقية ولا إلى الطريقة الأندلسية، ولكنها تستلهم منهما جميعا، لأنّ الإبداع الأدبي في النهاية حالة إنسانية فردية وإن كانت تتخذ اللغة أداتها المفضّلة، لذلك فإنّ حصول تفاعل نصي بين الإبداع الجزائري وغيره من الإبداعات هو في حقيقة الأمر حالة طبيعة عامّة، لا يكاد يخلو منها إبداع من الإبداعات.

وبالرغم من تنوع الرواد والمؤثّرات المكوّنة للشعر الجزائري القديم، وخصوصا الأدبية منها، إلا أنّ ذلك لم يقف حاجزا ضدّ بروز أصوات شعرية تمتاز بالتفرّد والخصوصية، مثل ابن قاضي ميلة في غزلياته، أو الثغري في مولدياته، أو ابن علي في بعض موشحاته، حتى وإن كان الإبداع الجزائري خلال عشرة قرون من الزمان لم يبرح يعاني من أوضاع سياسية غير مستقرة، فلا تكاد دولة أو إمارة تمسك بزمام الأمور حتى تسقط بفعل التناحر الداخلي، أو المؤامرات الخارجية، أو بهما معا، وعدمُ الاستقرار هو أكبر عدوّ للإبداع والفن والثقافة بوجه عام، أمّا الدولة الوحيدة التي طال عمرها في الجزائر واستتبّت لها الأوضاع نسبيا فهي الدولة العثمانية، إلا أنّ عدم اهتمام مسؤوليها في الأغلب الأعم بالثقافة العربية والأدب خصوصا شكّل ضربة أخرى للإبداع الأدبي في الجزائر على مستوى الكم والنوع على حدٍ سواء، وبالتالي فإنّ حصولنا على هذا العدد القليل من مصادر الشعرية يعدّ معجزة بالنظر للظروف التي ذكرناها ولغيرها من الظروف.

وبعد، لا يمكن لهذا البحث أن يدّعي إحاطته الكاملة بكافة جوانب الموضوع، فحسبي منه الوفاء ببعض المقصود، وتحقيق المستطاع من الأهداف، فما أحوج هذه الدراسة إلى جهود أخرى مخلصة تعضد النتائج المتوصّل إليها، على نحو يكشف عن اختلاف قراءة الشعر وتأويله من قارئ إلى آخر، بحسب اختلاف الأسئلة والغايات، الأمر الذي يؤكّد على عطاء الشعر الجزائري، وانفتاحه على القراءات المختلفة. وحسبنا أن نكون سببا في تحريك العقول، وحفز الهمم في سبيل إعادة قراءة شعرنا الجزائري القديم بأدوات العصر ومناهجه الحديثة.

القرآن الكريم

**أولا: المصادر**


(أ)

1. ابـــــن الأبّـــــار: **ديوان ابن الأبار**، تحقيق د.عبد السلام الهراس، طبعة وزارة الأوقاف المغربية، 1420هـ 1999م.

(ب)

2. الـــــــــــبحتري: **ديوان البحتري**، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د ت).

3. ابـــــن بـــــسام: **الـذخيرة في محاسـن أهـل الجزيـرة**،تحقيـق إحـسان

عباس، دار الثقافة، بيروت، 1417هـ 1997م.

(ت)

4. أبـــــو تمـــــام: **الديوان** (بشرح التبريزي)، تعليق د.راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، 1414هـ 1994م، ط2.

5. التنـبكتي أحمـد بابا: **كفاية المحتاج لمعرفة من ليس في الديباج**، تحقيق محمد مطيع، طبعة وزارة الأوقاف المغرب، 2000م.

(ج)

6. الجرجـــــــاني: **أسرار البلاغة**،دار الكتب العلمية، بيروت،1409هـ 1988م، ط1.

7. //////////// : **دلائل الإعجاز**، تعليق د.محمد ألتنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1417هـ 1997م، ط2.

(ح)

8. ابـن أبـي حجلـة: **ديوان الصبابة**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأخيرة [كذا]، 1999م.

9. ا بـن حمّـاد بكـر: **الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي**، جمعه محمد بن رمضان شاوش، المطبعة العلوية بمستغانم، الجزائر، 1385هـ 1966م، ط1.

10. الحفنـــــــاوي: **تعريف الخلف برجال السلف**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (موفم) الجزائر، 1991م.

(خ)

11. ابن الخطيب لسان الدين: **الإحاطة في أخبار غرناطة**، تحقيق محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي القاهرة 1394هـ 1974م، ط1.

12. ابـــن خفاجـــة: **الديوان**، تحقيق عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت 2006م 1427هـ ط1.

13. ابـن خلـدون عبـد **المقدّمة**، المطبعة البهية المصرية، مصر، (د ت).

الرحمن:

14. ابن خلدون يحيى: **بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد**، مطبعة فونطانة، الجزائر، 1321هـ 1903م.

15. ابن الخلوف القسنطيني: **ديوان أحمد بن أبي القاسم الخلوف**، المطبعة السليمية، بيروت، 1872م.

16. //////////: **ديوان شهاب الدين ابن الخلوف**، تحقيق د.هشام بوقمرة الدار العربية للكتاب، تونس، 1988م.

(ر)

17. الراشدي أحمد بن سحنون: **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، تحقيق المهدي البوعبدلي، طبعة وزارة التعليم الأصلي الجزائرية سنة 1973م.

18. ابن أبي ربيعة عمر: **الديوان**، تحقيق بشير يموت، المكتبة الأهلية، بيروت، 1353هـ 1934م، ط1.

19. ابن رشيق: **أنموذج الزمان في شعراء القيروان**، تحقيق محمد العروسي المطوي- بشير البكوش، الدار التونسية للنشر، تونس، 1406هـ 1986م.

20. //////////: **ديوان ابن رشيق**، تحقيق د.محي الدين ديب، المكتبة العصرية، بيروت، 1418هـ 1998م، ط1.

21. //////////: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت لبنان، 1401هـ 1981م، ط5.

(ز)

22. الزياني أبو حمو موسى: **واسطة السلوك في سياسة الملوك**، تصحيح البشير التواتي- محمود قبادو، مطبعة الدولة التونسية 1279هـ.

(ش)

23. الشاب الظريف: **الديوان**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (موفم)، الجزائر، 1991م.

24. شوقي أحمد: **نهج البردة**، وبهامشها شرح الشيخ سليم البشري، مكتبة الآداب، القاهرة، (د ت).

(ط)

25. ابن الطفيل عامر: **ديوان عامر بن الطفيل**، تقديم كرم البستاني، دار صادر، بيروت، 1399هـ 1989م.

(ع)

26. ابن عمّار أحمد: **نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب**، تحقيق د.محمد بن أبي شنب، مطبعة فونتانة، الجزائر، 1903م.

27. ابن عمّار أحمد وآخرون: **أشعار جزائرية**، تحقيق د.أبي القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م.

28. العياشي أبو سالم: **الرحلة العياشية**، تحقيق د.سعيد الفاضلي- د.سليمان القرشي، دار السويدي، أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة، 2006م، ط1.

(غ)

29. الغبريني: **عنوان الدراية فيمن عُرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية**، تحقيق رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.

30. الغوث أبو مدين: **الديوان**، جمعه الشيخ العربي الشوار، مطبعة الترقي،دمشق، 1938م.

(ف)

31. الفرزدق: **ديوان الفرزدق**،شرح وضبط علي فاعور، دار الكتب العلمية بيروت، 1407هـ 1987م، ط1.

32. الفيروزأبادي: **القاموس المحيط**،دار الفكر، بيروت لبنان (د ت).

(ق)

33. ابـــــن قتيبـــــة: **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د ت).

34. القرطـــــــاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م، ط2.

35. القـــــــــزويني: **تلخيص المفتاح**، تقديم د.ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، 1423هـ 2002م، ط1.

(ك)

36. ابـــــن كـــــثير: **البداية والنهاية**، تحقيق د.عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر، القاهرة، 1418هـ 1997م، ط1.

(م)

37. المتـــــــــــنبي: **ديوان المتنبي**، دار بيروت، لبنان، 1403هـ 1984م.

38. مخلـوف محمـــد: **شجرة النور الزكية في طبقات المالكية**، المطبعة السلفية، القاهرة، 1349هـ.

39. بن مراد رودوسي قدور: **مجمـــوع القـــصائد والأدعيـــة**، المطبعـــة الثعالبيـــة بالجزائر، 1341هـ 1922م.

40. ابـــــن مـــــريم: **البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان**، تحقيق د.محمد بن أبي شنب، المطبعة الثعالبية، الجزائر، 1336هـ 1908م.

41. المـــــــــسعودي: **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (موفم)، الجزائر، 1989م.

42. المقّـــــــــــري: **أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض**، تحقيق

د.عبد السلام الهرّاس وسعيد أحمد أعراب ومحمد بن تاويت، اللجنة المشتركة لنشر التراث الإسلامي، المملكة المغربية/ الإمارات العربية المتحدة 1400هـ 1980م.

43. //////////: **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب**، تحقيق د.إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1408هـ 1988م.

44. المنداسي: **الديوان**، تحقيق رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر (د ت).

45. الموحدي أبو الربيع سليمان: **ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد**، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي وآخرين، المطبعة المهدية، تطوان، المملكة المغربية (د ت).

46. ابن ميمون: **التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية**، تحقيق د.محمد بن عبد الكريم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ط2.

(ن)

47. الناصري أبو راس: **الحلل السندسية في شأن وهران والجزيرة الأندلسية**، تحقيق سليمة بنعمر، دار صنين، ليبيا، 2002م، ط1.

48. //////////: **فتح الإله ومنته في التحدّث بفضل ربي ونعمته**، تحقيق د.محمد بن عبد الكريم الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م.

49. النهشلي: **اختيار الممتع في علم الشعر وعمله**، تحقيق د.محمود شاكر القطّان، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 2006م ط3.

50. أبو نواس: **ديوان أبي نواس**، إشراف محمود كامل فريد،

المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1351هـ 1932م.

## ثانيا: المراجع

(أ)

51. أدونيس: **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، 2000م، ط3.

52. د.أركون محمد: **الفكر الأصولي واستحالة التأصيل**، ترجمة وتعليق هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، 1999م، ط1.

(ب)

53. بشبندر ديفيد: **نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر**، ترجمة د.عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005م، ط2.

54. د. البطل علي: **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري- دراسة في أصولها وتطوّرها**، دار الأندلس، بيروت، 1983م ط3.

55. د.بقشي عبدالقادر: **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007م.

56. د. بنيس محمد: **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية**، دار العودة، بيروت، 1979م، ط1.

57. د.بوحوش رابح: **اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري**، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2006م.

(ت)

58. د. تحريشي محمد: **أدوات النص**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

59. د.التطاوي عبدالله: **تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي-**

**تداعيات رحلة المعارضة**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2007م، ط1

60. //////////: **مرجعية الشعر العباسي بين الخبر والنص**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1427هـ 2006م، ط1.

(ج)

61. د.الجراري عباس: **الأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1404هـ 1984م، ط2.

62. جفرسون آن - روبي ديفيد: **النظرية الأدبية الحديثة- تقديم مقارن**، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992م.

63. الجيلالي عبد الرحمن: **تاريخ الجزائر العام**، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1384هـ 1965م، ط2.

64. جينيت جيرار: **مدخل لجامع النص**،ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، بغدد/ دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب (د ت).

(ح)

65. د. حبّار مختار: **شعر أبي مدين التلمساني- الرؤيا والتشكيل**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

66. حسين محمد: **أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار بين الأعشى والجاهليين**، دار النهضة العربية، بيروت، 1972م.

67. د.حمادي عبد الله: **دراسات في الأدب المغربي القديم**، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1406هـ 1986م، ط1.

68. حمودة عبد العزيز: **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، عالم المعرفة، الكويت، 1998م.

(خ)

69. د. خمري حسين: **الظاهرة الشعرية العربية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

70. خـــوري إليـــاس: **دراســـات في نقـــد الـــشعر**،دار ابـــن رشـــد، بيروت، 1979م، ط1.

(د)

71. الـــدجاني بـــسمة: **القـصيدة العربيـة الأندلـسية الغزليـة**، دار المـستقبل العربي، القاهرة، 1994م.

72. د.درويـــش أســـيمة: **تحرير المعنى**، دار الآداب، بيروت، 1997م، ط1.

(ر)

73. د.رمـــاني إبـــراهيم: **المدينة في الشعر العربي الجزائري**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002م.

74. روميـــــة وهـــــب: **الـــــشعر والناقـــــد**، سلـــسلة عـــالم المعرفـــة، الكويت، 2006م.

(ز)

75. د. أبـو زيـد نـواري: **في تداوليـة الخطـاب الأدبـي- المبـادئ والإجـراء**، دار بيت الحكمة، الجزائر، 2009م، ط1.

76. زيمـــــا بـــــيير: **النقـد الاجتمـاعي**، ترجمـة عايـدة لطفـي، مراجعـة د.أمينـــة رشـــيد، د.ســـيّد البحـــراوي، دار الفكـــر للدّراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991م، ط1.

(س)

77. ســـاميول تـــيفين: **التنـــاص ذاكـــرة الأدب**، ترجمـــة د.نجيـــب عـــزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007م.

78. د.ســـعد الله أبـــو القاسم: **تـاريخ الجزائـر الثقـافي مـن القـرن العاشـر إلى الرابـع عـشر الهجـري**، الـشركة الوطنيـة للنـشر والتوزيـع، الجزائر، 1401هـ 1981م.

79. //////////: **شيخ الإسلام عبد الكريم الفكون داعية السلفية**،

دار الغـرب الإسـلامي، بـيروت، 1406هـ 1986م، ط1.

80. السعدني مصطفى: **التناص الشعري- قراءة أخرى لقضية السرقات**، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1991م.

(ش)

81. شقور عبد السلام: **الشعر المغربي في العصر المريني قضاياه وظواهره**، منشورات كلية الآداب بتطوان جامعة عبد الملك السعدي، المغرب، 1996م، ط1.

82. د.الشناوي علي: **المعارضات في الشعر الأندلسي- القصيدة العباسية نموذجا**، مكتبة الآداب، القاهرة، 2003م ط1.

83. شولز روبرت: **السيمياء والتأويل**، ترجمة د.سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (د ت).

(ص)

84. د.صالح بشرى: **نظرية التلقي- أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2001م، ط1.

(ض)

85. د. ضيف شوقي: **تاريخ الأدب العربي- عصر الدول والإمارات**، دار المعارف، القاهرة، ط1.

86. //////////: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف، القاهرة، ط11.

87. //////////: **من المشرق والمغرب- بحوث في الأدب**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1419هـ 1998م، ط1.

(ط)

88. د. طبانة بدوي: **السرقات الأدبية- دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها**، دار الثقافة، بيروت، 1986م.

89. الطمـــار محمـــد: **تاريخ الأدب الجزائري**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006م.
90. //////////: **الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م.

(ع)

91. د. عـامر مخلـوف: **توظيف التراث في الرواية الجزائرية- بحث في الرواية المكتوبة بالعربية**، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2005م، ط1.
92. د.عبـاس إحـسان: **تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين**، دار الشروق، عمّان، الأردن، 1997م، ط1.
93. //////////: **فن الشعر**، دار الثقافة، بيروت، (د ت).
94. عـــزّام محمـــد: **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية** منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2003
95. //////////: **النص الغائب**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
96. د.عـصفور جـابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1992م، ط3.
97. د.عكاشة شايف: **مقدمة في نظرية الأدب**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د ت).
98. د.عمرأحمد مختار: **علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة، 1998م، ط5.
99. د. عنـاني محمّـد: **تاريخ الأدب الأندلسي**، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1999م.
100. د.عياشـي منـذر: **مقالات في الأسلوبية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990م.
101. د.عيـد رجـاء: **فلسفة الالتزام**، منشأة المعارف، الإسكندرية،

مصر، 1988م.

[102] //////////: **القول الشعري منظورات معاصرة**، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1995م

[103] العيد يمنى: **في القول الشعري**، دار الفارابي، بيروت، 2008م، ط1.

[104] //////////: **في معرفة النص**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985م، ط3.

(غ)

[105] د. غانم أحمدسليم: **تداول المعاني بين الشعراء- قراءة في النظرية النقدية عند العرب**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2006م، ط1.

[106] د. الغذامي عبد الله: **تشريح النص ، المركز الثقافي العربي**، بيروت/ الدار البيضاء، 2006م، ط2.

[107] //////////: **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لنموذج معاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006م.

[108] //////////: **القصيدة والنص المضاد**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1994م، ط1.

[109] //////////: **المشاكلة والاختلاف- قراءة في النظرية النقدية العربية، وبحث في الشبيه المختلف**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1994م، ط1.

(ف)

[110] فريس إيمانويل - موراليس برنار: **قضايا أدبية عامة- آفاق جديدة في نظرية الأدب**، ترجمة د.لطفي زيتوني، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1424هـ 2004م.

[111] د.فضل صلاح: **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت،

1992م.

[112] //////////: **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1408هـ 1988م.

[113] //////////: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشرق، القاهرة، 1419هـ 1998م، ط1.

[114] فوكو ميشال: **جنيالوجيا المعرفة**، ترجمة أحمد السطاتي- عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2008م، ط2.

(ق)

[115] د. قاسم سيزا - د. أبو زيد نصر: **مدخل إلى السيميوطيقا- مقالات مترجمة ودراسات**، دار إلياس العصرية، القاهرة، (د ت).

[116] د.بن قينة عمر: **أدب المغرب العربي قديما**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م.

(ك)

[117] كريستيفا جوليا: **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1997م، ط2.

[118] كنون عبد الله: **النبوغ المغربي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1960م، ط2.

[119] كوهين جان: **بناء لغة الشعر**، ترجمة د.أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، 1993م، ط3.

(ل)

[120] لوتمان يوري: **تحليل النص الشعري**، ترجمة د.محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، (د ت).

(م)

[121] المازني عبد القادر: **الشعر غاياته ووسائطه**، تحقيق فايز الترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1990م، ط2.

[122] د.بـن مالـك رشـيد: **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**، دار الحكمة، الجزائر، 2000م.

[123] د. المحاسني زكي: **الشاب الظريف**،دار الأنوار، بيروت، 1972م، ط1.

[124] د.بـن محمـد علـي: **ابن بسّام الأندلسي وكتاب الذخيرة- دراسة في حياة الرجـل وأهـم جوانـب الكتـاب**، المؤسـسة الوطنيـة للكتاب، الجزائر، 1989م.

[125] د.محمودعبدالحليم: **أبو مدين الغوث**، دار المعارف، القاهرة، ط2.

[126] د.مرتـــاض عبـــد الجليل: **في علم النص والقـراءة**، ديوان المطبوعـات الجامعيـة، الجزائر، 2007م.

[127] د.مرتاض عبدالملك: **تحليـل الخطـاب الـسردي- معالجـة تفكيكيـة سيمائية مركّبة لرواية زقاق المدق**،ديوان المطبوعـات الجامعية، الجزائر، 1995م.

[128] //////////: **شـعرية القـصيدة قـصيدة القـراءة- تحليـل مركّـب لقصيدة أشجان يمانية**، دار المنتخب العربـي، بيروت، 1414هـ 1994م، ط1.

[129] //////////: **في نظريـة الروايـة- بحـث في تقنيـات الـسرد**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1419هـ 1998م.

[130] //////////: **القـصة الجزائريـة المعاصـرة**، المؤسـسة الوطنيـة للكتاب، الجزائر، 1990م.

[131] د.المـــريني نجـــاة: **الشعر المغربي في عصر المنصور السعدي**، منشورات كلّيـة الآداب، جامعـة محمـد الخـامس، الربـاط، المغرب، 1999م.

[132] د.مفتـــاح محمـــد: **تحليـل الخطـاب الـشعري- إسـتراتيجية التنـاص**، المركـز الثقـافي العربـي، بـيروت/ الـدار البيـضاء، 2005م، ط4.

[133] //////////: **دينامية الـنص- تـنظير وإنجـاز**، المركـز الثقـافي

العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2006م، ط3.

[134] //////////: **المفاهيم معالم**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1999م، ط1.

[135] مونقانو دومينيك: **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، ترجمة د.محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005م، ط1.

(ن)

[136] ناظم حسن: **مفاهيم الشعرية- دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1994م، ط1.

[137] د. ناصف مصطفى: **محاورات مع النثر العربي**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1417هـ 1997م.

[138] نويهض عادل: **معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر**، مؤسسة نويهض الثقافية، بيروت، 1403هـ 1983م، ط3.

(و)

[139] ويليك رينيه - وارين أوستين: **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د.حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978م.

(ي)

[140] د.يوسف أحمد: **القراءة النسقية- سلطة البنية ووهم المحايثة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003م، ط1.

[141] //////////: **يتم النص والجينيالوجيا الضائعة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م، ط1.

**الرسائل الجامعية:**

[1] رواق حوريـــــــــة: **مواهب البديع في علم البديع**، للخلوف القسنطيني، دراسة وتحقيق، (رسالة ماجستير) من جامعة قسنطينة سنة 2003.

**الدوريات:**

1. د. بوشليحة عبد الوهاب: **استراتيجية الكتابة التاريخية في رواية كتاب الأمير**، مجلة دراسات جزائرية (جامعة وهران)، العدد3، مارس 2006.
2. بوعلي عبد الرحمن: **عناصر أولية لمقاربة سيميو- سوسيولوجية**، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت/ لبنان، ع1، شتاء 1988م.
3. التميمي مالك بن الريب: **ديوان مالك بن الريب التميمي حياته وشعره**، تحقيق د.نوري حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات العربية، القاهرة، المجلد 15، الجزء1.
4. الحجمري عبد الفتاح: **هل لدينا رواية تاريخية؟** مجلة فصول، ع3، شتاء 1997م.
5. د. عصفور جابر: **عندما يفقد الشاعر أدواته**، مجلة العربي، دولة

الكويت، العدد 512، يوليو 2001م.

6. د. علـي إبـراهيم: **المجال الأدبي والمجال الإيديولوجي**، ضمن سلسلة دفاتر المركز، منشورات CRASC وهران/ الجزائر، رقم 7، 2004م.

7. //////////: **الخطاب الشعري ووعي المعنى**، مجلة دراسات جزائرية (جامعة وهران)، العدد02، مارس 2005م .

8. د. واسيني الأعرج: **أسئلة الرواية المغاربية بين سلطان المركز وانشغالات المحيط**، مجموع محاضرات الملتقى الدولي الثامن للرواية، مديرية الثقافة برج بوعريريج، 2006م.

9. د. يوسف أحمد: **خفوت السلالة الشعرية وثقافة اليتم في الشعر العربي القديم في الجزائر**، مجلة دراسات جزائرية (جامعة وهران)، العدد3، 2006م.

## فهرس:

**مقدمة:** ..... 1

**مدخل:** ..... 6

1.الإطار المعرفي لمصطلح المرجعية: ..... 6

2.صور المرجعية: ..... 16

أ.المعارضة الشعرية: ..... 16

ب.النقائض: ..... 21

ج.الأخذ الفني: ..... 25

3.تحرير الخطاب المرجعي: ..... 30

**الباب الأول: المرجعية الثقافية**

**الفـــصل الأول: المرجعيـــة التاريخيـــة:..... 34**

1.الحادثـــة التاريخيـــة والـــنص:..... 40

النموذج الأول: فعل الاغتيـال:..... 40

النموذج الثـاني: فعل التحريـر:..... 50

2.الشخـصية التاريخيـة وحركـة الـصعود والهبـوط:..... 59

3.أيـــام العـــرب ومغازيهـــا:..... 73

**الفـصل الثـاني: المرجعيـة الدينيـة:..... 80**

1.الخطـاب المرجعـي بـين الظهـور والخفـاء:..... 85

أولا: مـستوى الظهـور:..... 86

ثانيـا: مـستوى الخفـاء:..... 97

2.الشخـــصية النبويـــة:..... 105

أولا: المقدمـــــــــة:..... 109

ثانيـــا: الغـــرض:..... 113

ثالثـــا: الخاتمـــة:..... 117

3.الأصـــول الدينيـــة للمعجـــم الـــشعري:..... 120

أولا: معجـم العهـود والمواثيـق:..... 126

ثانيا: معجـم الأحكـام الـشرعية:..... 130

**الباب الثاني: المرجعية الأدبية**

**الفـصل الأول: المرجعيـة المـشرقية:..... 135**

1.المـــستوى الموضـــوعاتي:..... 138

أ.موضـوعة الخمـر:..... 138

أولا: سمـة الحواريـة:..... 141

ثانيـا: التبريـر الـديني:..... 145

ب.موضـوعة الغـزل:..... 149
2.المـــستوى التقـــابلي:..... 158
3.مـــــستوى الـــــصورة:..... 166
صـورة البطـل:..... 168
4.ســـــردية الـــــشعر:..... 178
**الفـــصل الثـــاني: المرجعيـــة الأندلـــسية**:..... 186
1.تقاطعـــات الطبيعـــة والـــذات:..... 190
2.المدينـــة رمـــزا للحيـــاة والمـــوت:..... 207
تحـولات المدينـة تحـولات الـشعر:..... 210
3.التوشـــيح؛ أوليـــات التحـــديث:..... 226
أولا: الموشـحات الغزليـة:..... 230
ثانيا: الموشحات المديحيـة:..... 239
ثالثا: الموشحات النبويـة:..... 245
الخاتمـــة:..... 248
قائمـة المـصادر والمراجـع:..... 252
الفهـــــرس:..... 268