الجمهوريـــــــة الجزائريـــــــة الديمقراطـــــية الشعبـــــية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحـاج لخضـــر_باتنة_

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قســـم اللغة العربية وآدابـــها

الخطاب الشّعري المغربي من خلال كتاب:
أنموذج الزّمان في شعراء القيروان

- دراسـة أسلوبيـة -

مذكـرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص أدب مغربي قديـم

إعـداد الطالـب :

بوديسة بولنوار

إشـــــراف الأستاذ:

الدكتور كمـال عجالي

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

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر -باتنة-

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

الخطاب الشّعري المغربي من خلال كتاب: أنموذج الزّمان في شعراء القيروان

- دراسة أسلوبية -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص أدب مغربي قديم

إعداد الطالب :

بوديسة بولنوار

إشراف الأستاذ:

الدكتور كمال عجالي

لجنة المناقشة

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

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


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدّمـــــة

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

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

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

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

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

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

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

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

هذا عن الأسباب الموضوعية ، أما السبب الذاتي فهو أنّني وبعد الاطلاع على نمـــاذج شـــعرية مـــن الكتاب، آلمني أن أصادف شعراً راقياً يملأ هذا المصدر القيم ، لكنه لم يحظ بالدراسة الكافية فكثيراً ما نسمع القصائد والأبيات يُتَغنّى بها ولا نكاد نقف على بيت للمغاربة فيها، على جودة شعرهم و قوته ، وتنـــوع أغراضه فهي في حكم المجهولة حتى بالنسبة للمغاربة المتخصصين في مجالات الأدب ، فدراساتهم أكثرهـــا يتناول مدونات مشرقية ، وكأنهم يساهمون في طمس هذا التراث الأدبي الثمين.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

دائرة التلفيق ، كما لا يمكنني الادعاء بأن قراءتي لهذه المدونة هي قراءة نهائية ، بل يمكن اعتبارهـــا فاتحـــة لقراءات أكثر عمقاً ، وأكثر رصداً للظواهر الأسلوبية.

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

الفصـــــــــل التمهيدي

الخطـــــاب و المنهـــــج و المؤثّـــــــرات

- مفهوم الخـــطاب والخـــطاب الشعـــري

- الأسلـــــــــوبية والخطـــــــــاب

- بيئة الخـــطاب السياسية و الفكـــرية

- ابن رشيق المسيـــلي القـــيرواني و مـــؤلفاته

- التعريف بكتاب "أنموذج الزمان في شعراء القيروان"

مفهوم الخـــطاب والخـــطاب الشعـــري

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

الخطاب لـــغة:

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

الخطاب اصطلاحا:

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

- مستوى البنية السطحية.

---

[1]- سورة: ص، الآية 19.

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

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

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

[5]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء بيروت ،ط 4 ، 2005، ص155.

– مستوى البنية العميقة»[1].

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

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

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

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

الخطاب في الثقافة الغربية:

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

---

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

[2]– ينظر المرجع السابق: ج2، ص 83.

[3]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا ــ تونس، ط3، د ت ، ص 112، 117.

[4]– رابح بوحوش: الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب، مجلة الموقف الأدبي، ع 414، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، 2005، ص37.

[5]– ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت ،المركز الثقافي العربي ، ط2 ،1987،ص 34.

[6]– المرجع السابق: ص25.

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

ويرى تودوروف: أن الخطاب نوعان نقدي وأدبي، فالخطاب الأدبي هدفه الأول التعبير، وهو«جسم له ذاته وحركته وزمنه وهو مختلف عن كل ما عداه؛ يخضع لانتظام داخلي لكنه يتحرك بحرية مستقلة ومن ثمة فهو لون يختلف عن النص»[2]، وهو بذلك يركّز عل فكرة استقلال الخطاب عن كل الأنظمة الأخرى.

وفي هذا الصدد يرى جاكبسون أن الخطاب الأدبي هو:« نص تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام»[3]، وقد تبنى الاتجاه الشّكلاني هذا المنطلق، وجعل هدف دراسته الأدبية هي ما يجعل من عمل ما أدبيًّا، أي الجوانب الشّكلية التي تحيل إلى بنيته العميقة وتكسبه طاقة تأثيرية، ويُجمع النُّقّاد أن أكبر منظر للخطاب هو"هاريس" التوزيعي الأمريكي، فقد عرّف الخطاب« بأنه ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل، تتكون من مجموعة منغلقة على ذاتها، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»[4]، وهذا ما جعل النقاد يعتبرون أن الوحدة الخطابية هي الجملة، التي تتجاوز التفسيرات اللسانية.

كما أَلحّ "جون كوهن" في كتابه "بنية اللغة الشعرية" على الوظيفة التواصلية للخطاب، إذ يقول:« إن الشعر شأنه شأن النثر، خطاب يوجهه المؤلف إلى القارئ، لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل، ولكي يكون الشعر شعراً ينبغي أن يكون مفهوماً من طرف ذلك الذي يوجَّه إليه» [5].

ويركز "بنفنيست" على فكرة التأثير؛ إذ يرى أن الخطاب:« هو كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما»[6].

الخطاب في الثقافة العربية:

---

[1]- ينظر رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، دط، دت ، ص86، 87.

[2]- المرجع السابق:ص 88، 89.

[3]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج2، ص11.

[4]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص17.

[5]- مولاي بوخاتم: مصطلحات التحليل السيميائي (السرد والخطاب نموذجاً)، مجلة الموقف الأدبي، ع411 ، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، 2005، ص 126.

[6]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج2 ، ص 22.

كثيرة هي تلك المقاربات التي تناولت مفهوم الخطاب الأدبي في التنظير النقدي العربي، ومن خلال الوقوف على أهمها يمكن تبيّن تنوّع مفاهيم هذا المصطلح بتنوّع اتّجاهات النّقاد:

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

أما المسدّي في كتابه الأسلوبية والأسلوب فهو يلح على الوظيفة التواصلية للخطاب، إذ يتساءل« هل للحدث اللغوي- نفعيا كان أو إبداعيا- من شرعية وجود إن لم يرتبط بإجراء دلالي أو إلزام واقعي؟ بل هل يُتَصَوّر أن يؤدي البث الفني وظائفَه التأثيرية بمعزل عن إبلاغ رسالته الدلالية الإلزامية »[2]، ثم يؤكّد على انقطاع مرجعيته، فهو يبلغ ذاته.

ومما لاشك فيه أن الأدب خطاب باللّغة وفي اللغة، فهو فاعلية لغوية في المقام الأول:« ومما يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية، لأنه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمراً خارجيا، وإنما هويبلغ ذاته... ولَمّا كفّ الخطاب الأدبي عن أن يقول شيئاً عن شيء إثباتاً أو نفياً، فإنه غدا هو نفسه قائلاً ومقولا»[3]، ونلاحظ أن "المسدّي" يلحّ على انقطاع مرجعية النص الأدبي لأن الأديب كثيرا ما يهتم بشكل النص قبل اهتمامه بالجوانب الأخرى، وما يجمع الرأيين السابقين تركيزهما على الوظيفة التوصيلية للغة، لأن اللغة تهتم بالتوصيل بينما الأدب يضطلع بمهمة التأثير.

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

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

---

[1]- رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص90.

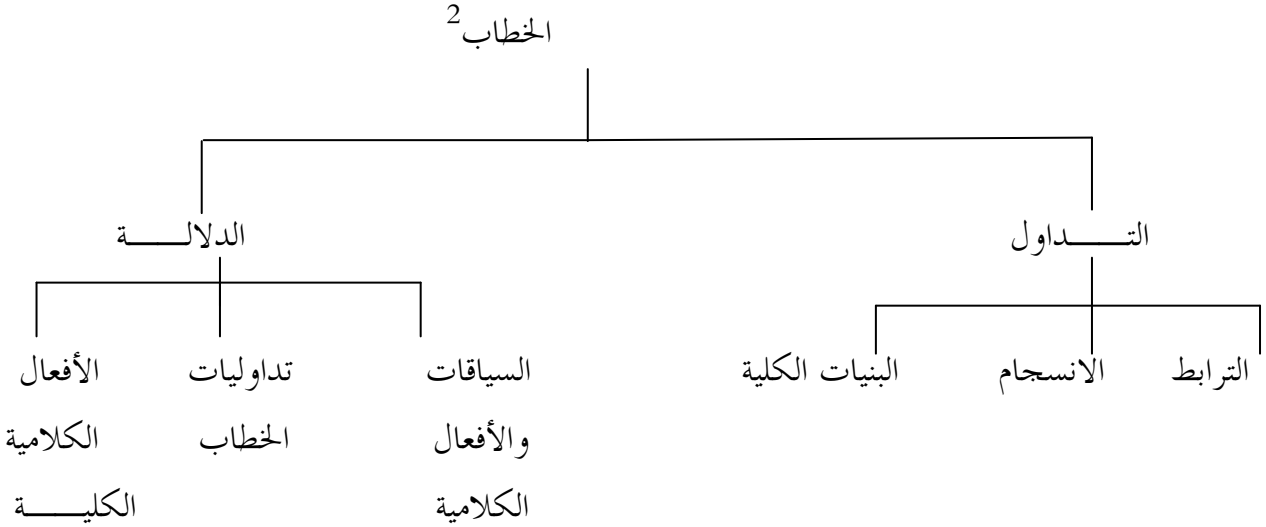
[2]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 121.

[3]- المرجع السابق:ص 116.

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

[5]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص120

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



وعند عبد الواسع الحميري « يمكن النّظر إلى الخطاب بوصفه "بنية التلفّظ"، أو بوصفه نظاما مركّبا من عدد من الأنظمة التّوجيهية والتّركيبية والدّلالية والوظيفية (النّفعية) التي تتوازى وتتقاطع جزئيا أو كلّيا في ما بينها، ومثال ذلك الخطاب البياني المركّب من ثلاثة أنظمة على الأقل وهي:

1- نظام التّوجيه البياني الخاضع لمعيار علم البلاغة التقليدية.

2- نظام التّركيب الخاضع لمعيار علوم النّحو والمعاني.

3- نظام الدّلالة أو الإيعاز بالمعنى والخاضع لمعيار علم البيان التقليدي»[3].

أنواع الخطاب الأدبي:

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

المرسل: وظيفته انفعالية وتعبيرية.

---

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

[2]- المرجع السابق:، ص27.

[3]- ينظر عبد الواسع الحميري: ما الخطاب؟ وكيف نحلله؟، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص9-11.

[4]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص158.

المرسل إليه: وظيفته مفهومية وانطباعية وتأثرية.

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

السياق: يضطلع بالوظيفة المرجعية والتعيينية والمعرفية.

القناة: وظيفتها انتباهية (عماد الإيصال).

رموز الإيصال: وظيفة فوق لغوية واصفة[1].

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

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

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

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

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

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

- « اعتبار الخطاب الأدبي ظاهرة توصيلية قبل كل شيء (رسالة شعورية).
- تحليل عناصر الخطاب الأدبي بصفته شيئا محسوسا وفق آليات: التركيب والانزياح والاختيار.
- محاولة اكتشاف الجانب اللغوي وجانب البنية الصوتية وأثرهما في المظهر الدلالي والجمالي للخطاب.
- دراسة توزيعات اللغة الشعرية بوصفها كائنا حيويا يتسع للوصف النفسي والطبيعي.

---

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

[2]- ينظر عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص96.

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

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

الخطاب والنص:

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

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

والخطاب يختلف عن النص أو الملفوظ؛ فالنص أو الملفوظ « سلسلة من الجمل المبثوثة بين فراغين دلاليين أو بين وقفتين في عملية الاتصال، أما الخطاب فهو الآلية الإفهامية التي تشترط النص، فالفرق بين النص والخطاب كون النّص ينتمي إلى مجال اللسان بينما يتجاوز مفهوم الخطاب مجال اللسان »[5]، ويصبح النص جزءا من الخطاب« إذ هو أداة من أدوات التخاطب...ومقولة لغوية أُسْقِطَت في إطار نظام الاتصال اللفظي البشري»[6]، فالخطاب إذن هو« مجموعة النصوص التي يربط بينها مجال معرفي واحد يكون عالمه أوسع من عالم النص»[7]، وإذا اعتبرنا أن الخطاب أو التّلفظ برنامجا تواصليّا أو نظاما للقول فإن النصّ هو ما ينتج عن هذا النظام أو البرنامج التّواصلي؛ يقول الحميري:« أما النص فهو عبارة عما يَنْصُصُ نظام الخطاب، أو هو عبارة عما نقول ونفعل...ما يعني أنه بمثابة إنجاز لذلك البرنامج التّواصلي، أو لنظام القول

---

[1]– ينظر محمد الأمين شيخة: أسلوبية التعبير في شعر عبد الله حمادي ص23.

[2]– أحمد الودرني: نظرية النص عند رولان بارت ، مجلة الموقف الأدبي، ع 426، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، 2006، ص 110.

[3]– محمد عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993، ص90.

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

[5]– ينظر عبد الجليل ناظم: نقد الشعر في المغرب الحديث، الصحراء للطباعة ، الرباط، ط1، 1992، ص 13.

[6]– فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت،ط1 ،2003،ص43.

[7]– المرجع السابق: ص42.

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

الخطاب الشعري ومكوناته:

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

1- اللغة: ذلك أن الخطاب أيا كان هو خطاب باللغة، والقصيدة هي مجموعة كلمات والأسلوب هو تأليف لهذه الكلمات، وكلما كان الخطاب شفّافا كان عاديا، وكلّما كان كثيفا يستوقفنا شكله كان خطابا شعريا، لذلك كان ريفاتير يرى « أن الخطاب الأدبي هو لعب بالكلمات»[2]، وإذا كان هذا الكلام ينطبق على الخطاب الشعري عامة، فإن هناك من يرى« أن الشعراء التقليديين كان خطابهم أقرب إلى المباشرة والكلام العادي»[3].

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

3- الصورة الشعرية: تعتبر الصورة الشعرية مكونا بنيويا أساسا في الخطاب الشعري، ولئن اعتبرت أداة للشرح أو التعليل أو أداة للزخرفة– وهذا اعتبار القدماء– فإنها حسب النقد الحديث عماد البناء الشعري وفيها تتفاعل بقية العناصر.

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

---

[1]- ينظر عبد الواسع الحميري: ما الخطاب؟ وكيف نحلله؟المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص12.

[2]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص40

[3]- نزار بريك هنيدي: الخطاب الشعري في تجربة الحداثة السورية، مجلة الموقف الأدبي، ع 405، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص48، 49.

[4]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص50، 51.

[5]- ينظر المرجع السابق: ص121.

الخطاب الأخرى، ويرى بعض الباحثين المعاصرين أن« إنتاج المعنى خاصية تُميِّز الخطاب الحداثي، الذي يكون معناه محصلة لبقية العناصر، خلافا للخطاب الكلاسيكي الذي ينشئه صاحبه ليعبر عن معنى موجود سلفا»[1].

تحليل الخطاب الشعري:

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

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

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

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

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

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

---

[1]– محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص58.

[2]– ينظر المرجع السابق: ص121.

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

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

الأسلوبية والخطاب:

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

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

مفهوم الأســـلوبية:

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

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

---

[1]– محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ص138.

[2]– المرجع السابق: ص165.

[3]– ينظر نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب:ج2، ص 155.

[4]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب: 36.

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

اتجاهـــــات الأسلوبية:

الأسلوبية التعبيرية (شارل بالي):

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

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

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

الأسلوبية النفسية (ليوشبيتزر):

---

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

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

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

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

ويعد ليوشبيتزر (1887–1960) أهم مؤسس لها، وقد ترك الحرية لمحلل الخطاب الأدبي فله أن يعتبره:

1-منظومة عضوية مغلقة يتحكم بها انسجام خاص.

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

3-وله كذلك أن يتتبع تاريخ إحدى الكلمات وما يتصل بها من أفكار ومفاهيم[2].

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

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

- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.
- فكر الكاتب لحمة في تماسك النص.

التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم[1].

---

[1]– فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ،ص17.

[2]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 69.

الأسلوبية البنيوية (ميشال ريفاتير):

تعنى الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي بعلاقات التّكامل والتّناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات، التي تنمو بشكل متناغم، والخطاب الأدبي في منظور الأسلوبية البنيوية« نص يضطلع بدور إبلاغي ويحمل غايات محددة، وينطلق التحليل من وحدات بنيوية ذات مردود أسلوبي »[2].

يعتبر "ميشال ريفاتير" رائد هذا الاتجاه في الخمسينات من القرن الماضي وهويرى أن القراءة الأسلوبية يجب أن تمر بمرحلتين:

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

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

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

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

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

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

الأسلوبية الإحصائية (بيار جيرو):

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

---

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

[2]- المرجع السابق: ج1، ص82.

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

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

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

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

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

آليات التحليل الأسلوبي للخطاب الأدبي:

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

---

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

[2]- ينظر المرجع السابق :ص21.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص 24.

[4]- المرجع نفسه: ص25.

1-التركيب:

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

2-الانزياح:

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

3-الاختيار:

يعبّر الاختيار عن صفة القصدية والوعي في العمل الأدبي« الأمر الذي ينفي عن الأسلوب العفوية أو الإبهام الذي تتذرع بهما بعض التيارات الأدبية والنقدية»[3]، والأسلوب في حدّ ذاته اختيار؛ يكون حين يفضّل المُنْشئ كلمة أو عبارة أو تركيباً يراه أصدق وأسلم في توصيل ما يريده، وله صورٌ متعددة وفق مستويات اللغة، فيتم على مستوى اللفظ بتفضيل لفظ على لفظ، وعلى مستوى التركيب، بحيث يفضل

---

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

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

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

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

بيئة الخـــطاب السياسية و الفكـــرية:

الحياة السياسية بالقيروان:

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

واستقلّت إفريقية والجهة الشرقية من المغرب الأوسط على يد إبراهيم بن الأغلب التميمي، وأسّس بذلك دولته التي دعيت باسمه« ولم تدخل الجزائر الشرقية[3] تحت نفوذ الرستميين بتاهرت أو الأدارسة بالمغرب الأقصى لضعف نفوذهما، وإنما دخلت تحت نفوذ الأغالبة بتونس، ودامت سيادة الأغالبة قوية إلى أن قضى عليها أبو عبد الله الشيعي بدعوة الفاطميين سنة 296هـــ»[4].

وبعدما حرّر أبو عبد الله الشيعي مولاه عبيد الله المهدي الفاطمي من معتقله بسجلماسة، ونقله مكرّماً إلى القيروان سنة 297هـــ« سلّم إليه مفاتيح دولته الفتية التي دامت ما يزيد عن نصف قرن بإفريقية (297 هـــ-362 هـــ)»[5] وقد عمل أبو عبد الله الشيعي جهده لتوطيد الحكم لمولاه عبيد الله الفاطمي.

وفي فترة حكم المعز لدين الله أبو تميم معد بن المنصور (341هـــ-365هـــ) عزم على الرحيل إلى مصر[6]، «في سنة 361هـــ، خرج أبو تميم من المنصورية راحلا إلى المشرق في أواخر شوال لثمان بقين منه واستخلف على إفريقية أبا الفتوح الصنهاجي»[7]، إذ لم يجد أفضل من يوسف بن زيري ليستخلفه على

---

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

[2]- منها: ثورة أبي حاتم الإباضي (154هـــ)، وثورة عبد الله بن الجارود سنة(178هـــ).

[3]- بلاد الزاب: تشمل غرباً المسيلة وطبنة وبوسعادة.

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

[5]- ينظر المرجع السابق: ص 157-160.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

[4]- عبد العزيز الميمني الراجكوتي: ابن رشيق، المطبعة السلفية، القاهرة، دط، 1925،ص 55.

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

الحياة السياسية بالمغرب الأوسط:

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

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

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

---

[1]- ينظر الهادي روجي إدريس: الدولة الصنهاجية، تعريب: حمادي الساحلي، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان: ط1، 1992، ج1،ص 293.

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

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

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

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

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

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

نتيجة لهذه الأحداث، وما رآه النّاصر من إصرار الأعراب على الاستيلاء على القلعة« قام الناصر بتأسيس عاصمته الثانية ببجاية سنة 460 هـــ، وانتقل إليها بعد ذلك وسمّاها الناصرية، ولّما كان الناصر بن علناس شغوفاً بالفنون والمعمار، أنشأ القصور وشيّد البنايات، واستدعى العلماء والشعراء، وتوفي سنة481هـــ»[3].

الحياة الفكرية والثقافية بالقيروان:

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

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

1-المراكز الثقافية:

يمكن تقسيم مراكز النشاط الأدبي والعلمي بافريقية إلى مجموعتين؛ مجموعة تضم القيروان وصبرة والمحمدية، ومجموعة أخرى تضم المهدية والمدن المحيطة بها:

- القيروان وما دار في فلكها:

---

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

[2]- ابن عذارى المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ج1، ص 299.

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

[4]- عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق، ط2، 2000، ص 402.

[5]- ينظر الشاذلي بويحي: الحياة الأدبية بإفريقية في عهد بني زيري، تعريب محمد العربي عبد الرزاق، المجمع التونسي للآداب والعلوم والفنون، تـــونس، دط، دت، ج2، ص 449-451.

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

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

---

[1]- عبد الواحد المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق: محمد زينهم محمد عزب ،دار الفرجاني للنشر، القاهرة، مصـــر، د ط، 1994، ص279.

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

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

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

[5]- ينظر ابن عذارى المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ج1، ص 293.

[6]- ينظر رابح بونار: المغرب العربي تاريخه وثقافته، ص 167.

[7]- المرجع السابق: ص208.

– المهدية وما دار في فلكها:

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

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

2–الحركة الفكرية والعلمية بالقيروان:

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

– الفقه:

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

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

---

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

[2]– كتاب: "الروضة الموشية في شعراء المهدية" من الكتب التي لم تصلنا من مؤلّفات ابن رشيق.

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

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

الأدوية المفردة" و"زاد المسافر وقوت الحاضر" كتاب "المعدة وأمراضها ومداواتها" وكتاب "سياسة الصبيان وتدبيرهم"، ومن رجال الحركة العلمية كذلك علي بن أبي الرجال الشيباني[1]، وكان عالماً ورياضياً فلكيا ومن آثاره: "البارع في أحكام النجوم" و"أرجوزة في الأحكام الفلكية". كما ذاع صيت كل من عبد المنعم بن محمد الكندي الذي نبغ في الرياضيات والهندسة، وكان علي بن يحي الصنهاجي قد أنشأ سنة 501 هـ مدرسة للعلوم الكيميائية، ودامت نحو خمس وعشرين عاماً»[2].

– التاريخ:

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

كما عرفت الحركة التاريخية مُؤَلِّفاً آخر هو ابن الكردبوس التّوزري صاحب "الاكتفاء في أخبار الخلفاء"، والرقيق القيرواني صاحب "تاريخ إفريقية والمغرب" و لم تصلنا منه إلا قطعة[3]، ومؤرخ آخر هو أبو بكر المالكي في كتابه "رياض النفوس" الذي أرّخ فيه لإفريقية منذ الفتح سنة 21 هـ إلى ولاية حسان بن النعمان 85 هـ، كما أورد كثيراً من الأخبار حول الحياة العامة مما يجعله وثيقة هامة لرسم صورة للحياة بإفريقية في العصور الأولى للفتح[4].

– اللغة والنحو:

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

---

[1]– علي بن أبي الرجال الشيباني: كان كاتبا في بلاط المعز الصنهاجي، أهداه ابن رشيق عمدته وترجم له في الأنموذج.

[2]– أحمد يزن: النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، ص29، 30.

[3]– قطعة من الكتاب موجودة ومحققة: أبو إسحاق إبراهيم بن القاسم الرقيق: قطعة من تاريخ افريقية والمغرب، تحقيق: عبد الله العلي الزيدان وعز الدين عمر موسى، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1990.

[4]–أبو بكر عبد الله بن محمد المالكي: كتاب رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية، تحقيق بشير البكوش ومحمد العروسي المطوي، دار الغرب الإسلامي، ط2، 1994.

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

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

الأدب و النقد:

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

3-الصلات الثقافية بين القيروان والأقطار العربية:

كانت القيروان مركزا لنشاط علمي وفكري وأدبي حثيث، وكان مما ساهم في إذكائه صلاتها الوثيقة بمراكز الثقافة والأدب في كل من المشرق والأندلس وصقلية، وهذه عيّنات واضحة لهذا الارتباط:

أ-القيروان والمشرق:

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

---

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

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

[3]- ينظر أبوالحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط1، 1978، قسم4، مج 4، ص68.

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

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

ب–القيروان والأندلس:

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

ويصعب أن نحيط بجميع علماء الأندلس وأدبائها الذين وفدوا على إفريقية بعد انهيار الدولة الأموية سنة 430 هـ وقيام ملوك الطوائف، فمن أشهرهم أمية بن عبد العزيز؛ الذي حل بالمهدية وأقام في كنف الأمراء الصنهاجيين عشرين سنة، وعبد الله بن رشيق[4] وهو قرطبي أقام بالقيروان.

---

[1]– أحمد يزن: النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، ص50

[2]– ينظر ابن بسام: الذخيرة: قسم 4،مج2، ص351.

[3]– ينظر المرجع السابق: قسم 4، مج1، ص402.

[4]– عبد الله بن رشيق أصله من قرطبة بالأندلس وقد ترجم له ابن رشيق في أنموذجه.

ج–القيروان وصقلية:

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

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

على أن الرحلة لم تحدث من صقلية وحدها، بل نجد أهل القيروان يهاجرون بدورهم إلى صقلية، وخاصة بعد مجاعة 395 هـــ بإفريقية، هذه المجاعة التي وصفها صاحب البيان المغرب:« وفي سنة 395هـــ، كانت بأفريقية شِدّةٌ عظيمة انكشف فيها السُّتُور، وهلك فيها الفقير، وذهب مال الغنى، وغلت الأسعار، وعدمت القوات. وجُلِيَ أهل البادية عن أوطانهم وخلت أكثر المنازل فلم يبق لها وارث، ومع هذه الشدة وباء طاعون هلك فيه أكثر الناس...وخلت المساجد بمدينة القيروان وتعطّلت الأفران والحمّامات، وكان الناس يوقدون أبواب بيوتهم وخشب سقوفهم، وجاء خلق من أهل الحاضرة والبادية إلى جزيرة صقلية»[3].

كما هاجر من القيروان كثير من أهلها عند تخريبها من قبل الأعراب سنة 449 هـــ، ومن المهاجرين إلى صقلية عبد الله التنوخي المعروف بابن قاضي ميلة، وابن عبدون السوسي[4]، ومن تونس خرج "عبد الجبار الهذلي" اللغوي« ولما دخل ابن رشيق إلى صقلية دخلتها كتبه وخاصة "العمدة" وجرى تدريسه في مدينة مازر»[5]، وقد التقى هناك بابن شرف الذي لم يطب له المقام بصقلية وواصل الرحلة إلى الأندلس.

---

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

[2]– عبد العزيز الميمني الراجكوتي: ابن رشيق، ص43.

[3]– ابن عذارى المراكشي: البيان المغرب، ص256، 257.

[4]– ابن قاضي ميلة وابن عبدون السّوسي هما من شعراء الأنموذج.

[5]– إحسان عباس: العرب في صقلية، ص 94.

ابن رشيق المسيـــلي القـــيرواني و مـــؤلفاته:

من أكبر الشخصيات النقدية والأدبية في المغرب العربي، أما اسمه الكامل فهو: أَبُوعَلِيٍّ حَسَنُ بْنُ رَشِيقٍ القَيْرَوَانِيّ الأَزْدِي: شاعر وناقد ومصنِّف، وقد ترجم لنفسه في آخر كتابه الأنموذج فقال:« حسن بن رشيق، مملوك من موالي الأزد، ولد بالمحمدية سنة تسعين وثلاثمائة، ونشأ بها وتأدب بها يسيراً، وعلّمه أبوه صنعته وهي الصياغة، وقال الشعر قبل أن يبلغ الحلم، وتاقت نفسه إلى التزيد من ذلك، وملاقاة أهل الأدب، وقدم الحضرة سنة ست وأربعمائة، وامتدح سيدنا- خلد الله دولته- سنة سبع عشرة وأربعمائة...» [1]. فابن رشيق – بهذه الترجمة لنفسه- قد نفى الآراء التي نَسَبَتْ ولادَتَه إلى سنة 370 هـــ، أو التي نسبتها إلى سنة 385 هـــ[2]،كما فنّد رأي من قال بولادته في المهدية[3]، فهو قد وُلِدَ بالمحمدية (المسيلة)، وكان أبوه على أرجح الروايات روميا من موالي الأزد فنسب إليهم، كما ترجم له ابن خلكان في وفياته وهذه الترجمة تكشف لنا بعض جوانب حياة ابن رشيق؛ إذ يقول:«وكانت صنعة أبيه في بلده الصياغة، فعلّمه أبوه صنعته، وقرأ الأدب بالمحمدية، وقال الشعر، وتاقت نفسه إلى التّزيّد منه وملاقاة أهل الأدب فرحل إلى القيروان واشتهر بها ومدح صاحبها، واتصل بخدمته، ولم يزل بها إلى أن هاجم الأعراب القيروان، وقتلوا أهلها وأخربوها عن آخرها، فانتقل إلى جزيرة صقلية، وأقام بمازر إلى أن مات»[4]، فهذه الفقرة تلخّص أهم مراحل حياة ابن رشيق، فقد تعلّم حرفة الصياغة عن أبيه، وقرأ القرآن وعلومه، وبعض علوم اللغة في مدارس وكتاتيب المحمدية، على عادة أهل إفريقية في تنشئة الصبية، وهذا ما فتق موهبته صغيراً قبل الحلم، فهاجر إلى القيروان؛ منارة العلم بالمغرب آنذاك، ولما يزل فتىً لم يجاوز السادسة عشر من عمره، وأقام بالقيروان زمناً في طلب العلم ، وكان أوّل اتصال له بالبلاط الصنهاجي، بقصيدة مدح بها المعز؛ مطلعها:

ذُمَّتْ لِعَيْنِكَ أَعْيُـــــــــنُ الغِزْلَانِ قَمَرٌ أَقَرَّ لِحُـــسْنِهِ القَمَـــــــــــرَانِ [5]

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

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تحقيق: محمد العروسي المطوي وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1986، ص439، 440.

[2]- يرى صاحب إنباه الرواة أن ولادته كانت سنة 370 هـــ.

[3]- اجتهد حسين جمعة في كتابه "إبداع ونقد" في إثبات ولادته بالمهدية خلافاً لكل المصادر: ص 183، وقد أخذ عن وفيات الأعيان: ج2 ص85.

[4]- شمس الدين أحمد بن بكر بن خلكان: وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافـــة، بـــيروت، لبنـــان، دط، د ت ، ج2، ص85.

[5]- حسن بن رشيق: الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهواري ،هدى عودة ، دار الجيل ، بيروت، ط1، 1996، ص 155.

لدن الرّيَــاحِ لَمَّا تُسْــقَى أَسِنَّتُهَـــا مِـــنْ مُهْجَةِ القِيلِ أَومِنْ مُهْجَةِ البَــطَلِ
لَـــو أَوْرَقَتْ مِنْ دَمِ الأَعْدَاءِ سُمْــرُ قَنَاً لأَوْرَقَتْ عِنْدَهُ سُمْرُ القَنَـــــا الذّبلِ
إذا تَوَجَّـــهَ فِـــي أَولَـــى كَتَـــائِبِـــهِ لَمْ تَفْرُقِ العَيْنُ بَيْنَ السّهْــلِ والجَبَــلِ »[1].

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

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

أَتَتْنِـــيَ أُنْـــثَـــى يَعْلَـــمُ اللهُ أَنَّـــنِي سُـــرِرْتُ بِهَـــا إِذْ أُمُّهـــَا مِنْ هِبَاتِكَـــا[3].

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

تَثَبَّـــتْ لَـــا يُخَامِـــرْكَ اضْطِـــرَابُ فَقَـــدْ خَضَعَـــتْ لِعِزَّتِـــكَ الرّقَـــابُ[4]

فقال مَهْ! متى عهدتني لا أتثبت؟ إذا لم تجئنا إلا بمثل هذا فمالك لا تسكت عنّا، ثم أمر بالرقعة التي كانت فيها القصيدة فمُزّقت، و لم يقنعه حتى أدناها إلى الشمع فأحرقت»[5]، فقد أغضب المطلعُ المعزَّ الذي كان ضيّق الصدر من النكبات التي تلاحقت عليه وعلى ملكه، « فيجرح هذا الموقف ابن رشيق الذي يخرج ميمّمًا صقلية سنة 449 هـــ بعد شهر رمضان[6]». وقد تكلم ابن بسام عن لقاء ابن رشيق مع ابن شرف في طريق هجرتهما فقال:« يجتمع العدوّان بالطريق ويجوزا معاً على الأندلس، فأنشده ابن رشيق:

---

[1]- حسن بن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان: ص 441 والأبيات في الديوان ص 127، ولفظة "لوأورقت" في الديوان "لوأثمرت".

[2]- المرجع السابق:ص261.

[3]- حسين جمعة: إبداع ونقد، ص184، البيت نجده في الذخيرة مع أبيات أخرى لم يوردها محقق الديوان.

[4]- ابن رشيق: الديوان، ص42.

[5]- ينظر الميمني: ابن رشيق، ص 66، ص 598.

[6]- حسن بن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص8.

مِمَا يُبَغِّضُنِي فِي أَرْضِ أَنْدَلُـــسِ سَمَاعُ مُقْتَدِرٍ فِيهَـــا ومُعْتَضِـــــدِ
أَلْقَابُ مَمْلَكَةٍ فِي غَيْرِ مَوْضِعِهَا كَالهِرِّ يَحْكِي انْتِفَاخاً صُورَةَ[1] الأَسَدِ

فأنشد ابن شرف:

إِنْ تَرْمِكَ الغُرْبَةُ فِي مَعْشَـــرٍ قَدْ جُبِلَ الطَّبْعُ عَـــلَى بُغْضِـــهِمْ
فدَارِهِمْ مَادُمْتَ فِي دَارِهِـــمْ وَأَرْضِهِمْ مَادُمْتَ فِي أَرْضِـــهِمْ»[2].

وإن كان بعض الباحثين قد شكك في صحة هذا الخبر[3]، وقد تعددت الآراء حول تاريخ وفاته، لكن المرجح هو سنة 456 هـــ[4]، وقد توفي صاحبه المعز قبله فرثاه بقصيدة مؤثرة سنة 454 هـــ، وقد رجّح محقق الأنموذج بأنه عاد إلى المهدية، وشهد وفاة المعز، وأنه لحق به بعد ذلك بعامين، وقد ساق المحقق في تصحيح رأيه عدة حجج[5]. أما رابح بونار فيرى« بأن ابن رشيق لما تجافى مع المعز لم يسافر إلى صقلية، وإنما تخفّى بالمهدية حتى رضي عنه، فعاد إليه وأنشده قصيدة مطلعها:

إليكَ يُخَاضُ البَحْرُ فَعْماً كَأَنَّـــهُ بِأَمْوَاجِهِ جَيْشٌ إِلَى البَحْرِ زَاحِـــفُ[6]

وأنه سافر بعد وفاة المعز إلى صقلية التي توفي بها»[7].

– شخصية ابن رشيق من خلال شعره:

من خلال شعر ابن رشيق يمكننا أن نتبيّن ملامح شخصية مؤلف الأنموذج، وهذه الملامح الشخصية تتمثّل في أنّه:

– كان ابن رشيق قنوعا مسالما و لم يكن صاحب هِمّة في التنقل سعيا لمنصب أو عطاء، وهذا ما يفسّر إقامته الطويلة في القيروان، ومن شعره في القناعة:

يُعْطَى الفَتَى فَيَنَالُ فِي دَعَـــةٍ مَا لَمْ يَنَـــلْ بِالكَدِّ والتَّـــعَبِ
فَاطْلُبْ لِنَفْسِكَ فَضْلَ رَاحَتِهَـــا إِذْ لَيْسَتِ الأَشْيَـــاءُ بِالطَّلَـــبِ
إِنْ كَانَ لَا رِزْقَ بِلَا سَبَـــــبٍ فَرَجَاءُ رَبِّكَ أَعْظَمُ السَّبَـــبِ[8].

---

[1]– في بعض المصادر نجد لفظة "صولة" بدلا من "صورة".

[2]– أبوالحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مج1، قسم 4، ص172.

[3]– ينظر الميمني: ابن رشيق، ص 69-70.

[4]– أبوالعباس بن بكر بن خلكان: وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان، ج2، ص 86، ويورد رأيين آخرين سنة 456هـــ ويؤيده الصـــفدي في ســـنة 463هـــ، أما الحموي فيرى وفاته سنة 456هـــ والقفطي سنة 450هـــ.

[5]– مما يورده في إثبات رأيه الاضطرابات التي حدثت في صقلية بعد 453 هـــ ، وكذلك رثاؤه للمعز وكذا أبيات في مدح تميم ابن المعز:

أَصَحُّ وَأَقْوَى مَا سَمِعْنَاهُ فِي النَّـــدَى مِنَ الخَبَرِ المَأْثُورِ مُنْذُ قَدِيـــــمِ

[6]– حسن بن رشيق: الديوان، ص 103.

[7]– ينظر رابح بونار: المغرب العربي تاريخه وثقافته، ص310.

[8]– حسن بن رشيق: الديوان، ص47.

– كان صاحب دعابة وتظرّف، الدليل على ذلك كثرة محفوظاته من شعر الدعابة التي أوردها في الأنموذج، ومن أمثلة شعره في ذلك وصيته بالبغال:

أُوصِيكَ بالبَـــــــغْلِ شَـــرًّا فَإِنَّـــــهُ ابْـــنُ الحِمَـــارِ
لَا يَصْـــلُحُ البَغْـــــــلُ إِلّـــا لِلْكَـــدِّ والأَسْـــــفَارِ[1].

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

إِنْ كُنْتَ تُنْكِرُ مَا مِنْـــكَ ابْتُلِيتُ بِهِ فَإِنّ بُرْءَ سِقَـــامِي عَـــزَّ مَطْلَبُـــهُ
أَشِـــرْ بِعُودٍ مِنَ الكِبْرِيتِ نَحْو فَمِي وانْظُـــرْ إِلَى زَفَرَاتِي كَيْفَ تُلْهِبُهُ[2].

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

صنـــمٌ مِنَ الكَافُـــورِ بَاتَ مُعَانِـــقِي فِـــي حُلّتَيْـــنِ تَعَفّـــفٍ وتَكَـــرُّمِ
فَكّـــرْتُ لَيْلَةَ وَصْلِـــهِ فِي صَـــــدِّهِ فَجَـــرَتْ بَقَايَـــا أَدْمُعِي كَالعَنْدَمِ
فَطَفِقْتُ أَمْسَحُ نَاظِـــرِي فِي نَحْـــرِهِ إِذ شِيمَةُ الكَافُـــورِ إِمْسَاكُ الـــدَّمِ[3].

– وقد كان متهاونا في أداء واجباته الدينية، وهذا ما يشير إليه في قوله:

إِنّـــي لَقِيـــــتُ مَشَـــقَّـــه فَابْعَـــثْ إِلَـــيَّ بِشُـــــــــقَّهْ
كَمِثْـــلِ وَجْهِـــكَ حُسْـــــــنًا ومِثْـــلِ دِيـــــــــنِيَ رِقَّـــهْ[4].

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

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

---

[1]– حسن بن رشيق: الديوان: ص84.

[2]– المرجع السابق: ص41.

[3]– المرجع نفسه: ص147، 148.

[4]– المرجع نفسه: ص110.

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

[6]– المرجع السابق: ج1، ص16

– كان يتحرّى الصّدق والأمانة فيما ينقل، فلم يكن يغيّر أو يحوّر، أو ينحل ويبدو ذلك من خلال حديثه عن "النقل" قائلا:« وقد نقلت هذا الباب نقلا من كتاب عبد الله بن المعتزّ، إلا ما لا خفاء به على أحد من أهل التمييز، واضطرّني إلى ذلك قلّة الشواهد»[1].

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

–شيوخه:

تحدّث ابن رشيق عن شيوخه الذين تتلمذ عليهم أو تأثر بهم وبعلمهم؛ وهم: أبو عبد الله محمد بن جعفر النحوي المعروف بالقزاز (ت412 هـــ)، و أبو محمد عبد العزيز بن أبي سهل الخشني البقال الضرير (ت406 هـــ)، و أبو عبد الله محمد بن إبراهيم بن السمين، وأبو إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري الحصري (ت413هـــ)، ومن الشيوخ من تأثر به و لم يثبُت أنه تتلمذ عليه: أبو محمد عبد الكريم النّهشلي الذي نقل عنه كثيرا من آرائه في العمدة، وكان شاعراً أديباً ولغويًا[3].

مـــؤلفات ابن رشيق:

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

كتبه غير الموجودة:

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

---

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

[2]– المرجع السابق: ج2، ص239

[3]– وقد ترجم له ابن رشيق في الأنموذج وترجمته رقم 34، ص 170. وهذا الرأي يراه محقق الأنموذج.

[4]– ذكرها ابن خلكان في وفيات الأعيان.

[5]– ذكرها: الصفدي في كتابه الوافي بالوفيات.

[6]– قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ص99.

[7]– ذكره ابن أبي الأصبع: مقدمة تحقيق الأنموذج، ص15.

[8]– ذكره ابن خلكان ، الصفدي، حاجي خليفة.

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

كتب ابن رشيق الموجودة:

أما كتب ابن رشيق الموجودة فهي كتاب "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" وكتاب "قراضة الذهب في نقد أشعار العرب" وأخيرا الكتاب الذي نتناوله بالدراسة "أنموذج الزمان في شعراء القيروان":

- **العمدة في محاسن الشعر وآدابه:**

أهمّ تآليف ابن رشيق النقدية« وهو الكتاب الذي انفرد بهذه الصناعة وإعطاء حقها، ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده مثله»[7]، وهذا تقريظ ابن خلدون لكتاب العمدة وصاحبه الذي عدّه رائد هذه الصناعة ألا وهي نقد الشعر، وقد نستنتج تاريخ تأليفه من أمرين؛ الأمر الأول انه أهداه لأبي الحسن علي بن أبي الرجال المتوفى سنة 426 هـــ، أي أنه أُلّف قبل سنة426 هـــ وبعد سنة 422 هـــ، التي أرسل فيها الخليفة الفاطمي بمصر هدية للمعز بن باديس، وذكرها ابن رشيق في عمدته[8].

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

---

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

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

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

[4]- ذكرها: حاجي خليفة: كشف الظنون.

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

[6]- ينظر مقدمة تحقيق الأنموذج، ص 17-19.

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

[8]- ابن رشيق: العمدة، ج2،ص297.

[9]- ينظر المرجع السابق: ج1، ص 19.

[10]- المرجع نفسه: ج1، ص 19.

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

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

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

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

– اتساع نطاق الفهم النفسي عنده لوظيفة الشعر؛ وهذا يمكن أن يضاف إلى طرافة الرأي، فهولا يكتفي بما وقف عنده الأولون من آراء بل يتجاوزها»[1]، فإذا ما لاحظنا هذه المميزات و الأحكام الأولى التي ذكرها إحسان عباس وجدنا أن الباحث قد خفّف من حكمه الأول على ابن رشيق بذكره هذه الصفات التي تجعل منه ناقدا فذا، فابن رشيق من النقاد الذين استوعبوا التراث النقدي السّابق لهم، وقاموا بمحاورته مؤيّدين ومحلّلين وأحيانا مبتكرين.

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

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

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

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

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

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

- **قراضة الذهب في نقد أشعار العرب:**

هذا الكتاب عبارة عن رسالة من ابن رشيق إلى صديقه "أبي الحسن علي ابن القاسم اللواتي"« إذ يظهر أن "اللواتي" كان معجبًا بشعر ابن رشيق يترنّم به في وحدته وبين أصحابه ، وذات مرة سمعه أحد جلسائه ينشد بيتين منه فادّعى هذا الجليس أنهما مأخوذان من شعر لعبد الكريم النهشلي، وبلغ ابن رشيق ذلك فهاج هائجه وماج مائجه، ونهض فكتب هذه الرسالة»[2]. وقد اعتبر كتاب "القراضة" ذيلاً لكتاب العمدة « وقد ألّف العمدة بين سنتي 422هـ و426هـ، أما كتاب القراضة فقد ألّف بعد ذلك الزمن»[3]، وذلك لأنه أحال إلى العمدة في كتابه "قراضة الذهب"« ويعتبر البعض عمل ابن رشيق في كتبه الثلاثة متكاملا، فقد ألّف العمدة وتعرّض في فصوله الأخيرة للسرقة، حتى إذا تعرّض هو نفسه لتهمة السّرقة عمل رسالته "قراضة الذهب"رداً على متّهميه، وبرهنة على مقدرته واطلاعه، ويمكن اعتبار "الأنموذج" تطبيقاً للقواعد النقدية التي تناولها في كتابيه العمدة والقراضة»[4].

وقد نشر بالقاهرة عن مخطوطة وحيدة بعناية محمد أمين الخانجي1346هـ/1924م، ونشر بتونس بتحقيق الشاذلي بويحي طباعة الشركة التونسية للتوزيع 1972م.

التعريف بكتاب "أنموذج الزمان في شعراء القيروان":

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

يَا مُبْـــرِزًا إِبْرِيزَ خَيْرِ سَبِيكَـــةٍ ... وَمُكَلِّلًا إِكْلِـــيلَ خَيْرِ مُتَـــــوَّجِ

ومَمَيِّـــزًا جِنْسَيْ مُقَدّمَةِ النُّهَى ... إِنْ أَشْكَـــلَا مِنْ عَـــاقِرٍ أَومُنْتِـــجِ

ومُطَرِّزًا حُلَلَ البَلَاغَةِ مُعْجِـــزًا ... كُـــلَّ الوَرَى بِبَلَاغَةِ الأُنْمُـــوذَجِ[5].

---

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

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

[3]- عبده عبد العزيز قلقيلة: النقد الأدبي في المغرب العربي، ص160.

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

[5]- حسن بن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص156.

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

تاريخ تأليف الأنموذج:

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

الدافع على التأليف:

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

[1]- حسن بن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 205.

رِفْقًا أَبَا إِسْحَاقَ بِالعَالَـــــمِ حَصلتَ فِي أَضْيَقِ مِنْ خَاتَمِ
لَو كَانَ فَضْلُ السَّبْقِ مَنْدُوحَةً فُضِّلَ إِبْلِيسُ عَلَى العَـــــالَمِ

فلمّا بلغه البيتان أمسك عنه، واعتذر منه، ومات وقد سُدّ عليه باب الفكرة فيه، ولم يصنع شيئا»[1]، حيث يعتبر هذا الموقف دافعا على تأليف الكتاب لأنه قد ثنى الحصري عن هذا العمل، ولكنّه لما رأى نقصا في كتب الطبقات التي كانت شائعة في ذلك العصر؛ وابن رشيق كان على اطلاع كبير على التقاليد الأدبية في المشرق، رأى أن خير وسيلة لتدارك هذا النقص هو إحياء فكرة الحصري في تأليف كتاب للطبقات والراجح أنه لم يرتّبه على السن، كما يعتبر هذا العمل تكفيرا من ابن رشيق عن موقفه المثبّط للحصري.

طريقة تأليف الأنموذج:

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

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

خَصَّصْتَ أَهْلَ الغَرْبِ مِنْهُ بِمُشْرِقٍ بِأَقَـــرّ مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ وأَبْهَـــــجِ
رَجَّحْتَ بَيْنَ ذَوِي الفَصَاحَةِ مِنْهُم وفَصَـــلْتَ بَيْنَ مُرَتَّبٍ مِنْهُمْ ومُثَبَّـــجِ
وكَشَفْتُ عَنْ شِعْرِي لِتُلْحِقَـــهُ بِهِ فَاسْتُرْ عَلَى خِلٍّ لِسِتْـــرِكَ مُحْـــوِجِ»[3]

فالأبيات السابقة تشير إلى ترتيب تراجم الأنموذج وخاصة في عبارة "رجحت بين ذوي الفصاحة" التي تشير بوضوح إلى اعتماد المؤلف مقياس الجودة والمفاضلة بين الشعراء المترجم لهم، ويرى الباحث أحمد يزن أن ابن رشيق قد اعتمد مقياس الجودة في تصنيف شعراء الأنموذج[4]، على أن الشعراء طبقات مختلفة في هذه الجودة نفسها، والمُقَدَّمُون هم الذين بلغوا الأوج فيها، ونسبتهم في الأنموذج قليلة، يأتي عبد الكريم النهشلي على رأسهم وبعده يعلى بن إبراهيم الأربسي ثم معدّ بن خيارة الفارسي فعبد العزيز بن خلوف فابن الربيب، وقد ذكر ابن رشيق طائفة أخرى هم الكتّاب الشعراء الذين غلبت عليهم صفة الكتابة، إذ صنّفوا

[1]- حسن بن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان: ص 49.
[2]- المرجع السابق، ص418.
[3]- المرجع نفسه: ص156.
[4]- أحمد يزن: النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، ص302.

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

مكانة الكتاب وأهميته:

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

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

[1]- حسن بن رشيق: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص46.

[2]- المرجع السابق: ص226.

الفصـــــــــــل الأوّل

الأغـــــــــراض و الموضـــــــــوعات

- أغراض موســـــــــعة
  - المـــــدح
  - الغـــــزل
  - الوصـــف
  - شعر الاغتراب والتشوّق إلى الأوطان
- أغراض أخـــــــــرى
  - الهجـــــاء
  - الرثـــــاء
  - شعـــــر الحكمة
  - شعـــــر المجون
  - رثـــــــاء المدن
- خصـــــــــائص عـــــامة

الأغـــراض و الموضوعات:

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

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

أغراض موســــــــــعة:

المـــــدح:

المديح هو ذكر للحسنات وتقريظ لها «والمَدْح نقيض الهجاءِ وهو حُسْنُ الثناء»[1]، فشعر المدح هو ذلك الشعر الذي يتناول شخصية سياسية أو دينية أو أدبية فيبرز فضائلها و يعدّد حسناتها« و يعتبر البعض المديح أهم موضوع في الشعر العربي، لأنه استغرق أكثر صفحات الشعر العربي على مر العصور، والغالب أنه نشأ أول ما نشأ عند العرب حول التغني ببطولات فرسانهم وشجعانهم في الحروب و مكارم سادتهم وخصالهم الحميدة في السّلم والحرب، وتفنّن الشّعراء في وصف البطولات الحربية والخصال الكريمة وحكم الخلفاء والحكم العادل الرشيد على مدى العصور الإسلامية المتعاقبة»[2]، وكان للمدح مكانة كبيرة في العصر الجاهلي و« خاصة بعد أن تكسب الشعراء بالشعر واتخذوه صناعة ومدحوا به الملوك والرؤساء كالأعشى و زهير وغيرهم»[3]، إذ كان يتخذ شكل الواجب المنوط بشاعر القبيلة، فالانتصار للقبيلة يكون بمدحها و هجاء خصومها و التشهير بعيوبهم- إن وجدت عيوب- وإلا فاختلاق عيوب لها، وبعد مجيء الإسلام تدخلت عوامل جديدة لتعيد صياغة ملامح الشعر عموماً، وكان المدح من الأغراض التي تأثرت بالمنهج القرآني، ثم ما لبث أن عاد المدح كسابق عهده وانتشر أوسع مما كان عليه في العصر الجاهلي، ففي العصر الأموي وما تلاه، كانت السياسة تتخذه لسانا لها تثبيتا لأركان الحكم أو دحضا لآراء المعارضين، وفي العصر الأموي أكثر الشعراء من المدح وأطالوا فيه، غير أن جريراً استن إطالة الهجاء وتقصير المدحة، على أساس أن أولها ينسى و آخرها لا يحفظ[4]« ورغم كل هذا فهناك من الشعراء من عرف لنفسه قدرها فعزف عن المدح استغناءً عن التسّول بالشعر، وهؤلاء قلة خاصة في العصر العباسي»[5]، ومن ثَمّ اهتم النقاد بشعر المدح، فهذا ابن رشيق في عمدته يعقد له باباً فيفيض في تحديده، والصفات التي يمدح بها الممدوح، وما يجب من موافقة الصفة للممدوح، فالملك لا يمدح بما يمدح به الوزير والكاتب، وكذلك القائد لا يُمدح بما يُمدح به غيره، وسأحاول استجلاء مدى التوافق بين ما نظّر له ناقدنا في عمدته وبين ما ساقه لنا من نماذج مدحٍ في أنموذجه، ولذلك فسأقسم مباحث المدح كما قسمها ابن رشيق حسب الممدوح، بدءا بالملوك و القادة ثم العلماء و القضاة فالأدباء والشعراء:

---

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

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

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

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

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

مدح الملوك والقادة:

يُبَيّنُ ناقدنا في البداية المنهج الذي ينبغي للشاعر أن يسلكَه عند المديح فيقول:« وسبيل الشاعر إذا مدح ملكاً أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره للممدوح، و أن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية، غير مبتذلة سوقية، ويجتنب مع ذلك التقصير والتجاوز و التطويل»[1]، لأنّ « للملك سآمة وضجراً، ربما عاب من أجلها مالا يعاب، وحرم من لا يريد حرمانه،... و قد حكي عن عمارة أن جده جريرا قال: يا بني إذا مدحتم فلا تطيلوا الممادحة، فانه ينسى أولها و لا يحفظ آخرها...وإذا هجوتم فخالفوا..»[2]، وابن رشيق يركز على أمر مهمٍّ في مدح الملوك وهو عدم التطويل لأن الملك كثير المشاغل قليل الصبر حتى على مادحيه، ولذلك ينبغي أن تكون عبارات مدحه مركزة كثيفة، كما لا ينبغي أن تصدم سمعه كلمات نابية أو مطالع غير محكمة، والأمثلة عن ذلك كثيرة وخاصة ما يروى عن عبد الملك بن مروان ومادحيه، فلكل مقام مقال، كما أن **القائد** يمدح بـــ:«الجود والشجاعة وما تفرّع منهما، نحو التخرق[3] في الهيئات والإفراط في النجدة وسرعة البطش، وما شاكل ذلك»[4]، وشعراء الأنموذج قد تناولوا هذا الغرض و أفاضوا فيه، و قد قسمت قصائدهم حسب الموضوعات:

المدح بالشجاعة والقوة:

كثيراً ما مدح الشعراء المغاربة بالشجاعة، من ذلك قول أبي محمد عبد الله بن محمد التنوخي المعروف بابن قاضي ميلة[5]:

طَـــبٌّ بأدواءِ الجـــهـــادِ إذَا صـــدَمَ العجاجُ[6] قوادمَ النسرِ[7]

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

---

[1]- ينظر ابن رشيق: العمدة، ج2، ص128.

[2]- المرجع السابق:ج2، ص128.

[3]- التخرق: التوسع في الأمر، و الزيادة عن الحد، وجاء في لسان العرب: تخرّق في الكرم اتسع لقول اليربوعي:

فَتىً إنْ هو اسْتَغْنى تَخَرَّقَ في الغِنـــى وإنْ عَضَّ دَهْرٌ لم يَضَعْ مَتْنَه الفَقْـــرُ.

[4]- ابن رشيق: العمدة، ج2، ص135.

[5]- قال عنه ابن دحية الكلبي في كتابه "المطرب من أشعار أهل المغرب": «أشعر منْ دبّ بميلة ودَرَجَ، وَدَخَلَ بِهَا وَخَرَجْ» وذكر له شعرًا غير الـــذي في الأنموذج، و ميلة هي مدينة بالجزائر.

[6]- العجاج: الغبار و الدخان مما تثيره الحرب.

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

يزدادُ في ظُلَمِ الخطوبِ ضياؤُهُ كالبدرِ معظمُ نورِهِ في الحِندسِ[1] [2]

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

إذا الحـــديدُ تغنَّى قامَ مبتـــدِراً يقولُ للموتِ: ما أحببتَ فاقتـــرحِ
ملكٌ تَعـــاظمَ عنْ شيءٍ يغُيُّرُهُ فليسَ يلْوِي علَى هـــمٍّ ولا فـــرحِ[3]

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

والمدح في الأنموذج نجده موجزا أحيانا غير مطوَّل، لا يتعدى البيت أو البيتين، كما نجده في قصائد من الطوال، ولكنها لا تفرد للمدح وحده، بل نرى المطولة تبدأ بالتغزل أو النسيب، أو الوصف، ثم يتناول الشاعر المدح في أبيات قليلة؛ من ذلك قول محمد بن إبراهيم بن عمران المعروف بالقفصي الكفيف[5] مادحا بعد نسيب:

كُلَّما خِفتُ بأنْ يدمَغـــــنِي ماطَهُ[6] يوســـفُ عنِّي فانْدمـــغْ
الأميرُ الباسلُ البأسِ الَّـــــذي دبغَتْهُ الحـــربُ عرْكًا فاندبَـــغْ
ملكٌ قـــدْ صبَغَتْ وَجْنتَـــهُ صِبغَةَ اللهِ الّتِي كـــانَ صبَـــــغْ[7]

---

[1]- جاء في لسان العرب أنّ الحندس هو الظلمة وكذلك تطلق على الليل الشديد الظلمة، ووردت في حديث أبي هريرة: كنّا عند النبيّ صلى الله عليـــه وسلّم في ليلة ظلماء حندس، و الحنادس ثلاث ليال من آخر الشّهر لظلمتهن.

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

[3]- المرجع السابق: ص309.

[4]- سامي الدهان: المديح: ضمن سلسلة فنون الأدب العربي "الفن الغنائي" ، دار المعارف، القاهرة، ط 5، دت، ص6.

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

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

[7]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص339.

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

وقد كان شعر المدح سجلّا تاريخيًّا يمكن أن يُعتمَد في التّأريخ لكثيرٍ من الحوادث، إذ كثيرا ما كان الشعراء يغتنمون المناسبات لنظم مدائحهم، مثل إبراهيم بن القاسم الكاتب المعروف بالرّقيق النّديم[2] الذي اغتنم فرصة الهدية المرسلة إلى مصر من طرف باديس بن زيري لمدحه، وهي قصيدة طويلة، افتتحها بوصف طويل للجياد:

هديَّةُ مــأمونِ السَّريرةِ ناصــحٍ أميــنٍ إذا خــانَ الأمــينُ المضيِّعُ
وما مثلَ بــاديسَ ظهيرُ خلافــةٍ إذا اختِــيرَ يومًا للظَّهيــرَةِ موضعُ
حسامُ أمــيرِ المؤمنينَ وسَهمُــهُ وســمٌّ زعافٌ في أعــادِيهِ مُنــقِعُ[3]

فهو يشبّه "باديس" بالسيف المسلول الذي لا يغادر من الأعادي إلا مهزومين خزايا، وهو إلى ذلك يجعله سند الخلافة الذي لا مثيل له، وهذه القصيدة ربما قيلت حين تقديمه للهدية تعبيراً عما لم يقله صاحبها. ومدح الملوك يكون بذكر قوة الملك، و من مظاهر القوة وصف الجيش والعسكر، فهذا الرّقيق النّديم يمدح ابن أبي العرب الكاتب[4]، ويصفه في كتيبة من جيشه:

وملمومةٌ[5] شهباءُ يسعَى أمامَــهَا شهابٌ[6] عزيمٌ[7] من طلائِعِــهِ الذُّعْــرُ
يزجِّــي بناتَ الأعوجيَّةِ[8] شــزَّبًا[9] عليهَا بنُو الهيجاءِ[10] دروعُهُمُ الصَّــبرُ
أسودُ وغًى تحتَ العجاجةِ غابُها سُرَيْجِيَّةٌ[11] بيضٌ وخطِّيَّةٌ[12] سُمْــــــرُ

---

[1]- سورة: البقرة، الآية 137 .

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

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 58.

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

[5]- ملمومة شهباء: كتيبة مجتمعة، يميل لونها إلى الأبيض لِمَا فيها من بَياض السِّلاح والحديد.

[6]- جاء في لسان العرب شهاب: تقال للرجُلِ الماضي في الحرب على سبيل التشبيه بالكوكب في مضيه و الجمع شهبان، يقول ذو الرّمّة:

إذا عَمَّ داعِيهــا أَتَتْهُ بمالِــكٍ وشُهْبانِ عَمْرٍو كلُّ شَوْهاءَ صِلْــدِمِ.

[7]- العَزِيمُ: الشّديد العَدْو.

[8]- في لسان العرب الأعوجية: الخيل، و الخيل الأعوجية منسوبة إلى فحل كريم كان يقال له أعوج، وفي حذيث أم زرع ركــب أعوجيًّــا أي فرســا منسوبا إلى أعوج.

[9]- شزبا: ضوامر.

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

[11]- السّريجية: السيوف، وجاء في المعجم الوسيط أن سريج حدّاد معروف تنسب إليه السّيوف السّريجية

[12]- جاء في لسان العرب الخطية هي الرماح، وقيل الخَطُّ مَرْفَأُ للسفُن بالبحرين تُنْسب إليه الرماح التي تحمل من الهند.

صبحَتْ بهَا دهماءَ قومٍ أرثْهُـــــمْ وجوهَ الرَّدَى حُمْراً خَوافِقُهَا الصُّــفْرُ[1]

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

وجردٌ غرابيبٌ[3] ومردٌ غطــارفُ[4] وسمرٌ سلاهيبٌ[5] وشيبٌ أكــارمُ

تُخُبُّ بهمْ يومَ اللِّقــاءِ كأنَّـــــهَا زعازعُ ريحٍ[6] زمَّهُنَّ الشَّكَــائِمُ[7]

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

تجلَّى لهَا المنصورُ فانجابَ جُنْحــُهَا ولبَّتْهُ في لثْــمِ التُّــرابِ الجمــاجمُ

قناتُهُمْ في حيثُ لا السَّيفُ يُنتَضَى كــأنَّ ضيــاهُ في التَّــراقِي تمــائمُ

كأنَّ الطُّلَى[8] وسطَ العجاجِ خناصرٌ وقدْ صِيغَ من بيضِ الفِرِنْدِ[9] الخواتمُ[10]

---

[1]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 61.

[2]– محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990، ص10.

[3]– جرد غرابيب: خيول قصيرة الشعر شديدة السواد، وفي التّنزيل« وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ » فاطر:الآية27 فهي كثيرا ما تأتي تأكيدا فيقال أسود غربيب.

[4]– جاء في لسان العرب أن الغطارف و مفردها الغطريف هو السّيد في قومه، وقيل الغطريف الفتى الجميل و قيل هو السّخيّ السّريّ الشّاب و يقــال التّغطرف الاختيال في المشي.

[5]– السلاهيب: الطوال من فرسان الخيل والخيل.

[6]– جاء في المعجم الوسيط زعازع ريح تعني الرياح الشديدة.

[7]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص99.

[8]– جاء في لسان العرب الطُّلى وهي جمع طلية: تعني صفحة العنق.

[9]– جاء في المعجم الوسيط فرند السيف و افرنده: وَشْيُه.و جاء في اللسان فِرِنْدُ السيف وإِفْرِنده رُبَدُهُ ووَشْيُه والفِرِنْد السيف نفسُه، قال جرير:

وقد قَطَعَ الحَدِيدَ فلا تُمــارُوا فــرِنْدٌ لا يُفَلُّ ولا يَــذُوبُ.

[10]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 100.

وهنا صورة أخرى جميلة، المنصور واقف أمام هذه الحشود من الفرسان و الخيول مشيراً إليهم بسيفه، والأعادي يقعون دونه مهزومين فهو والجيش كله وحدة على عدوهم، وكأن رماحه المعلقة في صدور الأعداء تمائم، وكأن الرقاب- لهوانها عليه- أنامل يُلْبِسُها السيوفَ، وفي هذا كناية عن كثرة ضرب الأعناق. ومن الشعراء من أكثر في صفة الحرب ومظاهرها، حتى تجد القصيدة تضجّ بصليل السيوف وتحمحم الخيل، وصياح المقتولين والقاتلين، نجد ذلك واضحاً في قصيدة عبد الله بن محمد الأزدي المعروف بالعطار [1]:

شجاعٌ إذا مَا الحربُ أذكَتْ أُوَارَهَا ... وكـــادَ لَهَا وجـــهُ الثَّرَى يتحـــرَّقُ
و لم تَجْرِ فيهَا الخيلُ إلّا تقاذفـــــتْ ... بِهَـــا جُثَثٌ جرحَى، وهامٌ مفـــلقُ
وإذْ حلفاءُ الموتِ[2] أبيضُ صـــــارمٌ ... إذا لقحـــتْ منه وضمـــآنُ أزرقُ
و طمَّ[3] دمٌ هدرٌ فلا الغيثُ مُغْـــدِقٌ ... إذا قُـــرِنَا فعلًا ولا البحرُ مُغـــرِقُ[4]

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

لكَ الفاتكاتُ البيضُ بالعزِّ تُنْتَـــضَى ... لدَى الحربِ والرَّايَاتُ بالنَّصرِ تخفقُ[5].

المدح بالكرم:

الكرم من الصفات الأساسية المهمّة التي يُمدح بها الملوك والقادة وغيرهم، وهي من صفات العربي عمومًا، نجدها منذ الأبيات الأولى الواصلة إلينا من الشعر العربي، والشعراء المغاربة كغيرهم من الشعراء، كثيراً ما مدحوا بها، جرياً على سنة الشعراء الأوائل، واعترافاً بأفضال ممدوحيهم، نجدها أحياناً مبالغة تجاوز المعقول والمتعارف؛ من ذلك ما يقول عبد العزيز بن خلوف الحروري النحوي [6] مادحًا المعز:

لوْ يستطيعُ لأدخلَ الأمواتَ منْ ... نعماهُ فيمَـــا نالتِ الأحـــــياءُ

---

[1]- بيته الذي في الأنموذج ص199:« يا بنتَ ملتحفَ العجاج كأنه...»، ورد في كتاب التذكرة الحمدونية:« ويبيت ملتحف العجاج كأنه...»

[2]- حلفاء الموت: الأمر الملازم للموت.

[3]- جاء في لسان العرب طمَّ الماء: علا و غمر، وقال الفراء في قوله عز وجل« فَإِذَا جَاءَتِ الطَّامَّةُ الْكُبْرَى » قال هي القيامةُ تَطُمُّ على كل شيء.

[4]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص200.

[5]- المرجع السابق: ص200.

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

إنَّ التِي فِتْنَتُـــهُ وَدَّ حُمَاتُـــها ... لو تستعيرُ سيوفُهُـــمْ لحظاتِهـــا
الوَاقِعاتِ بِنَا نَوافـــذ تَلْتَـــقِي ... في القَلْبِ أَكْلُمُهَا وحبّ رماتِها
إني لأرضى أن أبيعَ بلحظـــةٍ ... منها مدامـــعَ مقلتي وسناتِهـــا

سوَّتْ رعايـــاهُ يـــدَا إنصـــافِهِ حتَّى الشَّوامخُ و الوِهادُ ســـواءُ
متنوِّعُ العزماتِ مـــاءٌ مغـــدقٌ فيهِمْ وعنهُمْ صخرةٌ صمَّـــــاءُ
ما أنتَ بعضُ النَّاسِ إلَّا مثلـــمَا بعضُ الحصَى الياقوتةُ الحمـــراءُ
فتحتْ لنا نُعمَاكَ كلَّ بلاغَـــةٍ فجرَى اليَراعُ وقالتِ الشُّعراءُ[1]

فمن المبالغة أن المعز لو استطاع لمنح الأموات من أنعمه كما يمنح الأحياء ، وقد تأنّق الشاعر في تشبيهه التمثيلي الذي عبر به عن تميّز المعز عن الناس كتميّز الياقوت عن بقية الحصى، ولقد زاد الشاعر في الاعتراف بفضل المعز حتى أنه عزى إليه بلاغة الشعراء، فمن أفضاله أن يقول الشعراء الشعر ومن أفضاله كذلك أن تكتب الأقلام. ومن التشبيهات الجميلة ما مدح به ابن قاضي ميلة ثقة الدولة "يوسف بن عبد الله بن محمد بن علي ابن أبي الحسين"، و كان حاكم صقلية للعبيديين آنذاك، حين هاجر إليه ابن قاضي ميلة متكسّبا[2]:

إذا سعَى المَحْلُ[3] في أرضٍ بَعَثْتَ له جيشًا منَ الخصْبِ مشكورَ الأفاعيلِ
يغدُو النَّدَى وهْوَ منْ فرسانِ حلْبتِهِ بسيفِ وفرٍ علَى الإملاقِ مســـلولِ[4]

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

ومن الشعراء المغاربة من جعل ممدوحه أفضل من أهله وولده ووطنه، لأنه تركهم من أجله، لأنّ الشاعر لم يترك أهله إلا ليلقى من هو أكرم منهم، لذلك حشد كل الصفات النبيلة في شطر بيت تعبيراً عن أخلاق الأمير، وكثيراً ما كان التّشبيه السّبيل الأقرب لتجسيد الصفات المحسوسة للسامع، ليستحضرها في ذهنه كقوله مشبِّهاً النجابة والمجد والبِشر؛ الصّفات التي تجري في طبع الممدوح كالماء الذي يجري في أغصان النبات، وكما أن النبات لا حياة له بدون الماء الذي يجري فيه، فعلي الأمير لا يتخلى عن هذه الشمائل التي أصبحت طبعاً وجبلّة؛ يقول أبو بكر عتيق بن تمام بن أبي النوق الأزدي الطبيب مادحاً علي بن أحمد أمير قرطبة (ت408هـــ):

تركْتُ أهلِي وأوطانِي لقصْدِ فتًى يداهُ أخصبُ منْ أهلِي و من وطنِـــي
عليٌّ الماجدُ الحُرُّ الجَوادُ ومـــــنْ في حَزمِه جمعَ الأشتـــاتَ للحسَـــنِ
ومن إذا استمطَرَ العافونَ راحتَهُ سقَتْهمْ فوقَ سقْيِ الوابـــلِ الهَتـــنِ[5]

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 163، 164.
[2]- ينظر إحسان عباس: العرب في صقلية، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، ط2 ، 1975، ص169.
[3]- المَحْل: الشّدّة و الجوع الشّديد، وهو نقيض الخصب.
[4]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 214.
[5]- الهتن: المطر الخفيف الدائم.

ومن حوَى رُتبًا لم يحوِهَا بشـــــرٌ إلَّا الّذِي ولَـــدُوهُ معـــدِنُ المِنَـــنِ[1]
الفرعُ عن جدِّه ينْمِي ومحتَـــــدِهِ والخيرُ والشَّـــرُّ مشروبانِ في اللَّـــبنِ
تجرِي النّجابةُ طبعاً في شمائِلـــــهِ والمجدُ والبِشْرُ جريَ الماءِ في الغُصُنِ[2]

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

بَكَتْ وشَكَتْ واسْتَرجعتْ وتوجَّعتْ فظَلْـــتُ لَهَـــا مُسترجِـــعاً مُتبـــاكِيَا
وقالتْ أما ينهاكَ أنْ تذكُرَ النَّـــوَى[3] نُهًى قدْ نهـــتْ عنكَ الصِّبَا والتَّصَابِيَا
وهذَا أوانُ الحلـــمِ فاسمعْ وكـــنْ لهُ مطيعـــاً وكنْ للغَيِّ والجَهلِ قـــالِيَا
ومنْ لصغارٍ منْ عيالٍ تركـــــتَهُمْ كزُغـــبِ القَطَا يبغونَ طَعْمًا وساقيَا
ولنْ يجِدُوا للعيـــشِ بعـــدَكَ لـــذَّةً ولـــنْ يشرُبُوْا منْ بعدِكَ الماءَ صافيَا[4]

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

فقلتُ لَهَا إنَّ الَّـــذي ليـــسَ غـــيرُهُ إلـــهٌ كفـــاهُمْ حافـــظاً ومراعيَا
وحسْبِي به مُستخلـــفًا ومصـــاحِبًا أمـــامِيَ محفـــوظاً بـــهِ و وَرَائيَا[5]

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

زيـــارةُ ودٍّ منْ مُـــحبٍّ مُـــحافظٍ يرَى الودَّ منْ سُقْمِ الضَّمائِرِ شافيَـــا
وتَطـــلبُ في ذاكَ القـــبولَ وتَبتغِي جزاءً بهِ منْ خالـــصِ الودِّ واقـــيَـــا
وأنـــتَ -بحمدِ اللهِ- فـــذٌّ زمـــانِهِ وأَوْحَدُ عصرٍ ما أَرَى لكَ ثَـــانيَـــا[6]

---

[1]- جاء في المعجم الوسيط المنن مفردها المنة تعني القوة يقال ليس لقلبه منة، وتطلق على الإحسان و الاستكثار منه.

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

[3]- النّوى: البعد و الغربة، وجاء في لسان العرب النِّيَّة والنَّوى الوجهُ الذي يَنْويهِ المسافرُ لقول الشاعر:

فأَلْقَتْ عَصاها واسْتَقَرَّ بها النّـَوى كما قَرَّ عَيْناً بالإيابِ المُسافِـرُ.

[4]- المرجع السابق: ص 266.

[5]- المرجع نفسه: ص 266.

[6]- المرجع نفسه: ص 267.

والقارئ لقصائد المدح يستشعر تأنّقاً في المدائح وابتعاداً عن الألفاظ المبتذلة، فالتّعويل على الموضوعات القديمة إنما هو نوع من اللجوء إلى الصفاء اللغوي والجزالة اللفظية، وكثيراً ما كانت المدائح تقع مواقع حسنة من الممدوحين، لاعتنائهم وتجويدهم لها، فالقصيدة السابقة « وقعت من أبي الجيش مجاهد بن عبد الله[1] موقعا لطيفا وأمر له بمائتي دينار وخمسة من الرّقيق واعتذر إليه»[2]. والمادحون من الشعراء يخرجون أحياناً عن تكتّمهم ويصرّحون بما يريدون، وهذا لا ينفي عن قصائدهم القوة والجمال فعلي بن يوسف التونسي [3]، يضفي على ممدوحه "المنصور بن محمد " صفات السماحة والكرم، وكرم الأصل، بعد مقدمة جزلة يذكّرنا فيها بمطالع الشعر الجاهلي:

أقـــامَ قلبُكَ بعـــدَ الحيِّ أمَ ظَعَـــنَا ... في الظَّـــاعِنِينَ الأُلَى[4] كانُوا لنَا سَكَنَا

للهِ درُّ النَّـــوَى مـــاذا بهِ ظَفِـــرَتْ ... عَيْنِي وإنْ لَمْ تـــذقْ منْ بعدِهِمْ وَسَنَا[5]

يا ليـــتَ شِـــعْرِي أيحيَا بعدَ بينِهِمْ ... قلبِي فـــواحزنًا إنْ أُمتْ حَـــــزَنَا[6]

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

فأْمُـــرْ بأشقرِ محبوكِ القرَا[9] قَـــرِطٍ[10] ... عَبْلِ الشَّوَى[11] مُذْ بَراهُ الرَّكضُ ما صَفَنَا[12]

ومَـــرْكَبِ كرياضِ الحَزْنِ[13] ألبسَهَا ... مرُّ السَّحابِ وشـــيًا مـــــنْ هُنَا وهُنَا

---

[1]– أبو الجيش مجاهد بن عبد الله هو أحد أمراء الأندلس.

[2]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 268.

[3]– أصله من تونس و تأدُّبه بالقيروان.

[4]– الألى: بمعنى الذين.

[5]– الوسن هو النعاس من غير نوم، و في الآية الكريمة:« لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ »البقرة: الآية254 أي لا يأخذه نعاس و لا نوم.

[6]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص303.

[7]– المرجع السابق: ص304.

[8]– محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير للنشر، عمان، ط1، 1991، ص28.

[9]– المَحْبوك: الفرس الشديد الخلق المستوي المتن.

[10]– قرّط الفرس: طرح اللِّجام وراء أذنيه.

[11]– عبل الشوى: ضخم القوائم و الرجلين و سائر الأطراف.

[12]– صفن الفرس: قام على ثلاث قوائم و طرف حافر الرابعة.

[13]– جاء في لسان العرب رِياضِ الحَزْن: رياض معشبَة خَضْراء، و الأصل موضعٌ معروف من أَرض بني أَسَدٍ كانت تَرْعَى فيه إِبلُ المُلوك، قال الشاعر:
ما روضةٌ من رِياض الحَزْن مُعشِبــــةٌ ... خَضْـــراءَ جاد عليها مُسْبِل هَطِلُ

وخـــلعةٍ[1] منْ صفايَا مَا ذَخِرْتَ فمَا أكْدَى الرَّجاءُ الَّذي عنـــدِي ولا وَهَنَا[2]

ومن الكرم كذلك إغاثة المحرومين والبائسين، وعن ذلك يصدر ابن شرف [3] في قوله:

لَّمـــا رأَى اللهُ بُقيـــانَا على ظـــــمأ أغـــاثَنَا بـــكَ إنَّ اللهَ رحـــــمانُ[4]

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

فلوْ رأَى منْ مضَى مَا شِدتَه لَهَجَا أولادَ جِفْنَةَ بعدَ المدحِ حسّـــانُ[5]

و يذكر ابن ذي يزن في قوله:

كُنْتَ ابنَ ذِي يزنٍ[6] لم تَثْنِ عُدَّتَهُ تلكَ الجموعُ و لمْ تحصِنْهُ غمـــدانُ[7]

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

هوَ الشَّرفُ الّذي نَسَبَ المعـــالِي إليهِ وهـــوَ ذُو الشَّرفِ القـــديمِ

شهابُ الحربِ مهلكُ كلِّ بـــاغٍ ومحـــرقُ كلِّ شيطـــانٍ رجـــيمِ

تَقَطَّعُ دونَـــهُ البيضُ المـــــواضِي وتحفُلُ عنـــه إجفـــالَ الظـــليمِ

ويَجْلُو عنْـــهُ ليلَ النّقعِ وجْـــــهٌ كبـــدرِ التَّمِّ في اللَّيـــلِ البهـــيمِ[8] [9]

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

---

[1]- الخِلعة: الثّوب.

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص303، 304.

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

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

[5]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص342.

[6]- جاء في المنجد في اللغة و الأعلام ابن ذي يزن(ت 574م): ملك حِمْيَري طرد الأحباش من اليمن بمساعدة كسرى.

[7]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص343.

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

[9]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص342.

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

يا ابْـــنَ الأعزَّةِ منْ أكابرِ حميـــرٍ وسُلالةِ الأمـــلاكِ منْ قَحطَـــانِ

منْ كـــلِّ أبلجَ[2] آمرٍ بلســـانِهِ يضعُ السيوفَ مواضِعَ التِّيجَانِ[3]

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

المدح بشرف النسب:

أَكْثَرَ الشّعراء المغاربة من المدح بشرف النّسب، وقصدهم في شرف النسب هو النسب العربي، لأن العروبة عندهم مصدر السلطان والدين واللغة والثقافة والحضارة، و قد كان حفظ الأنساب علما معروفا عند العرب قبلهم، وكل الشعراء إذا أرادوا التسامي بنسب ممدوحيهم وصلوه بالعرب، من ذلك قول إسماعيل بن إبراهيم أبو الطاهر بن الخازن يمدح المعز، و قد ذَكَرَ جدَّ العرب اليمني "قحطان"، وابنه "يعرب"، وشعوب "حمير" التي سكنت اليمن، وكلها وَصْلَاتٌ إلى النّسب العربي في مصادره ومنابعه الأولى:

ولهُ ذُؤَابة[4] حـــميرٍ وسناؤُهـــا وسنـــامُ يعرُبَ الرفيعُ العـــالِي

ويحِلُّ منْ قحطانِ أعـــلَى ذروةٍ يعيَا محـــاولُهَا وليـــسَ بآلِ[5]

ما زالَ يبتاعُ العُـــلَى متـــغَالِيًا إنَّ العُلا –وأبيكَ– علقٌ[6] غالِ[7]

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

---

[1]– ينظر محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، ص39.

[2]– الأبلج: الأبيض الحسن الواسع الوجه، أو المفترق الحاجبين، وتقال للرّجل الطّلق الوجه ومنها قول الخنساء:

كَأَنْ لَمْ يَقُلْ أَهْلاً لطالِبِ حاجةٍ وكان بَلِيجَ الوجهِ مُنْشَرِحَ الصَّدْرِ

[3]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص440.

[4]– جاء في لسان العرب الذؤابة: من كل شيء أعلاه و أشرفه يقال هم ذؤابة قومهم أي أشرافهم واستعار بعض الشعراء الذوائب للنخل فقال:

جُمّ الذّوائِب تَنْمِي وهْيَ آوِيَـــةٌ ولا يُخافُ على حافاتِها السَّرَق.

[5]– ليس بآلٍ: ليس بمقصّر.

[6]– العِلْق: النفيس من كل شيءٍ.

[7]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص82، 83.

لقدْ شّـــرَّفَ اللهُ منْ دولـــةٍ أقـــامَ المـــعزُّ بتشـــريفِـــهَا
وثَقَّفَهَا[1] بظـــلالِ السُّـــيوفِ أمـــيرٌ بصيـــرٌ بتثقـــــيفِهَا
فيا ابنَ الأفاضلِ من حِمْيَـــرٍ إذَا عُـــدَّ فضلُ غطاريفِـــهَا
لقاؤُكَ حسَّنَ عندِيَ الحيـــاةَ وأمَّنَني مـــنْ تخـــاويفِـــهَا[2]

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

السيّدُ المَنْصُورُ نجـــلُ محـــــمدٍ قيلُ القيـــولِ[3] وقـــائدُ القُـــوّادِ
من يَستفدْ جُوداً فَجُودُ يمـــينِهِ إرثٌ تَقَيَّلـــَهُ عنِ الأجـــــدادِ
الفَارجينَ لكُلِّ خطبٍ ضـــيِّقٍ والحاملينَ لكـــلِّ عـــــبءٍ آدِ[4]
أهلُ السِّيَاسَةِ والرِّئَاسَةِ والنَّدَى و البَأْسِ والإصْـــدارِ والإيـــرادِ
يحتلُّ منْ قيسٍ بأشرفِ معقِـــلٍ حيثُ النُّجُومُ النَّيِّراتُ بَـــــوَادِ
نسبٌ كماءِ المُزْنِ غيرِ مكـــدَّرٍ حقَّقْتَهُ للسَّـــادةِ الأمجـــــادِ[5]

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

موضوعات أخرى في المدح:

[1]- ثقّفها: أقامها و سوّى عوجها.

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

[3]- جاء في لسان العرب القَيْل هو الملك من ملوك حمير، ومنه الحديث: إلى قَيْل ذي رُعَيْنٍ أَي مَلِكها، وقال ثعلب: الأَقْيال الملوك من غير أَن يخصَّ بها ملوك حِمْيَر.

[4]- العـــــبءُ الآد: هو ما يبلغ بمحتمله أقصى المجهود.

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

ما سبق من عناصر هي الغالبة على مدح الملوك والقادة، و هناك موضوعات أخرى ليست غالبة لكنها حاضرة لا يمكن إغفالها، من هذه الموضوعات ذكر علو مقام الممدوح، من ذلك قول أبي الفتوح بن محمد السّوسي [1] يمدح "حسن بن البلبل"، في شعر يشبه الدّعاء، ليغيض به أعداء الوالي وحاسديه:

دُمْ هكذَا دُمْ علَى رُغمِ العدَا أبدًا عُلاكَ في اليومِ تَعْلَاهَا عُـــلَاكَ غـــدَا
قدْ قدَّرَ اللهُ أنْ تُعطَى مُناكَ ومَـــا أُعْطَى حاسدُكَ إلَّا البثَّ و الكمـــدَا
من أينَ يهتضِمُ الحسَّادُ لا سلِـــمُوا معاليًا أكثَرُوا فيهَا لكَ الحَسَـــــدَا
أرادَ فيكَ اغتِنَامَ النَّاسِ كلّهـــــمُ فمَا رمَى الغمُّ منهُم غيرَه أحـــــدَا[2]

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

رفيـــعُ العمـــادِ[4] وَرِيُّ الزِّنـــادِ[5] عظيـــمُ الرَّمـــادِ هـــنُّي القـــرَا
أقـــولُ لمطَّـــلِـــبٍ شـــــأْوَهُ ويـــلَكَ أَعْـــيَى عليكَ المَـــدَى[6]

ولقد تفنّن المادحون المغاربة في التعبير عن رفعة ممدوحيهم، بكل الأساليب التعبيرية، إرضاءً لهم وبرهنةً على مقدرتهم، فمحمد بن عبدون الورّاق السّوسي يجعل القَمَرَ من وسائطه ورسله إلى "جعفر بن يوسف"[7]، وهو بذلك يقلب الصورة المعهودة للتشبيه، إذ المألوف أن يُشَبَّهَ الممدوح بالبدر، بل لقد جعل القمر أقلَّ مكانة من ممدوحه جعفر، و خلق الشاعر تَمَيُّزَ معناه وطرافته بأن جعل الحوار مع البدر وشبَّه البدر بممدوحه، كما أكَّدَ ذلك بِأَنْ طلب من البدر الشّفاعة عند الأمير حين الدخول عليه، ومما حسّن هذا المعنى تلقائية الألفاظ وانسياب الوزن وخفته، فالشعر بهذا الشكل لغة داخل اللغة:

ولَمَّا رَأَيتُ البدرَ قمتُ مسلِّمـــاً علَيْـــهِ وأظهرتُ الخضوعَ لدَيْـــهِ
وقلتُ لهُ: إنَّ الأميرَ ابنَ يوسفَ شَبيهُـــكَ قدْ عزَّ الوصولُ إلَيْـــهِ

---

[1]- يكنّى بالسوسي نسبة إلى موطنه الأصلي "سوسة"، وهو يمدح واليها.

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

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

[4]- جاء في لسان العرب رفيع العماد تعني الشريف، وفي حديث أُم زرع زوجي رفيعُ العِمادِ أرادت عِمادَ بيتِ شرفه، والعماد الخشبة التي يقوم عليها البيت.

[5]- الورِيُّ الزناد: الذي إذا رام أمراً أنجح فيه وأدرك ما طَلب.

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

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

فكُنْ لي شفيعاً عندَهُ ومذكِّـــرًا إذَا جـــئْتَهُ تبغِي السَّلام علَيْـــهِ[1]

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

ويَجْلُو عَنْهُ ليـــلَ النَّقـــعِ وجـــهٌ كبَدْرِ التَّـــمِ في اللَّيْلِ البهيـــمِ[4].

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

وأنـــورُ وَجْـــهًا مِـــنَ النّيِّرَيْـــنِ إذَا الخَطْبُ في مُضْمَـــحِلٍّ دَجَا[5].

غير أن أهمّ هدف كان يسعى إليه المادحون هو التّعبير عن تفرُّد ممدوحيهم بصفاتهم، وتفرُّد مدائحهم عن مدائح غيرهم، فالتّميُّز والسبق هو هدف كل إنسان مجتهد ولذلك نجد بعض المادحين قصد رأساً إلى هذا المعنى وهو التَّفرد والتّميّز، والأحقّية بالمدح قبل أي ممدوح آخر، من ذلك قول محمد بن إسماعيل بن إسحاق أبو الحسين الكاتب يمدح عبد الله بن محمد الكاتب[6]، فقصر المدح عليه وحده، واستعمال التّلغيز اللغوي (حاء ميم ودال) إنّما هو تعبيرٌ عن التفرّد و الأحقّية بالمدح، وكأن الممدوح قد استحوذ على كل حروف المدح و الثّناء الحسن:

تمَلَّكَ الحـــمدَ حتَّى مَا لِمُفتـــخِرٍ فِي الحمـــدِ حَاءٌ ولا ميمٌ ولا دالُ[7]

---

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

[2]- محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، ص5.

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

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

[5]- المرجع السابق: ص83.

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

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

وقريب من ذلك مدح إسحاق بن إبراهيم المعروف بالرافضي[1] لأحد أصدقائه، فكلما هَمَّ الشّاعر أن يمدح؛ وجد نفسه يمدح صديقه، وهو إلى ذلك مدح للمدح لا لغرض آخر، كالتّكسُّب أو التّقرُّب:

ومَا أَنَا مـــنْ يبْتَـــغِي نـــــائلًا بمدحِكَ إذْ جـــاءَ فِي شِعـــــرِهِ

ولكنَّ لســـانِي إذا مَـــا أردتُ مَديحاً خطرتَ عـــلَى ذِكْـــــرِهِ[2]

وهذا ما يدخله ضمن معاني التّفرد واستحقاق المدح والذّكر الطّيِّب، ومن الأمثلة الواضحة عن هذا المعنى قول عبد العزيز بن خلوف الحروري النحوي:

ما أنـــتَ بعضُ النَّاسِ إلَّا مثلَمَا بعضُ الحصَى اليـــاقوتَةُ الحمراءُ[3]

وقول علي بن أحمد بن الصفّار السّوسي الذي صرح بعد ذكر صفات كثيرة كتهيئة لحكم عام أخير هو التفرد والتميز:

وأنتَ -بحمدِ اللهِ- فذٌّ زمـــــانِهِ وأوحدُ عصرٍ ما أرَى لكَ ثانـــيَا[4]

ومنه قول عبد الوهّاب ابن الغطّاس [5] يمدح "عبد الجليل بن جعفر بن بدر":

ولا مدحَ إلّا لابنِ جعفرٍ الرِّضَـــى وكلُّ امرِئٍ يُطرِي سواهُ فآفِـــكُ[6]

مدح العلماء والقضاة:

الصفات التي يُمْدَح بها كل من **الكاتب و الوزير** هي:« حسن الروية، وسرعة الخاطر بالصواب، وشدة الحزم، وقلة الغفلة وَجُودُ النّظر للخليفة، والنيابة عنه في المعضلات بالرأي أو الذات... وبأنه محمود السيرة، حسن السياسة، لطيف الحسّ، فإن أضاف ذلك إلى البلاغة و الخط والتفنن في العلم كان غاية»[7]، أما **صفات القاضي** فهي تناسب عمله وهي:«العدل والإنصاف، وتقريب البعيد في الحق، وتبعيد القريب، والأخذ للضّعيف من القويّ، والمساواة بين الفقير والغنيّ، وانبساط الوجه، ولين الجانب، وقلة المبالاة في إقامة الحدود واستخراج الحقوق، فإذا زاد إلى ذلك ذكر الورع، والتحرّج وما شاكلهما فقد بلغ النهاية»[8].

وكما مدح المغاربة أهل القوة والسلطان فقد تناولوا أهل العلم والأدب والدين بالمدح، وشعرهم في هذه الموضوعات قليل، لا نكاد نحصي منه في الأنموذج إلا بضع قصائد أو نتف متفرقة، و مردُّ ذلك ربما

---

[1]- ذكر ابن رشيق أنه كان متعصِّبا لشعر ابن هانئ الأندلسي، وأنه كان رافضيا سبَّابًا يعني أنه كان شِيعيًّا يسبُّ الصحابة.

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص80.

[3]- المرجع السابق: ص164.

[4]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص267.

[5]- هو عبد الوهّاب بن خلف بن القاسم بن محمد، عرف بابن الغطّاس، وهو من سوسة.

[6]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص234.

[7]- حسن بن رشيق القيرواني:العمدة، ج2، ص134، 135.

[8]- المرجع السابق: ج2، ص135.

لكونه مدحا مجّانيا لا رغبة وراءه إلا الاعتراف بفضل العالم أو الأديب أو الفقيه، وعامل آخر لا يجب إغفاله ونحن نتصفح الأنموذج و هو أن قصائده منتخبات شعرية انتقاها ابن رشيق لا تمثِّل كلَّ شعر هؤلاء الشعراء، كما أن ضياع الأنموذج سبب آخر في نسبية الأحكام التي نخرج بها ممّا بقي منه، وقد كان مدح الشعراء لهؤلاء موافقا لما استنّه ابن رشيق في عمدته،كالمدح بسداد الرأي والخبرة، وهذا ما نجده في قصيدة أبي إبراهيم إسماعيل بن محمد اللّخمي المعروف بابن الاسفنجي التي يمدح بها بعض القضاة:

قاضٍ إذَا أمضَى بـــديهةَ قـــولِهِ فهيَ السِّراجُ لكلِّ أمرٍ مُشكلِ
راضتْ تجاربُهُ الزّمانَ وراضَهَا فاقتادَ أصعَبَهُ بـــرأْيٍ فيصـــلِ
جَعَلَ السَّماحَ شِعارَهُ ودِثَـــارَهُ فَيمينُهُ وشِمَـــالُهُ كالشَّمـــأل[1]
يَلْقَى العُفَاةَ[2] ببِشْرِه ونـــــوَالِهِ وبياضِ غُرَّةِ وجـــهِهِ المتهَـــلِّلِ[3]

فهو يرى أنه يحكم بين الناس بديهة، فإذا قوله فيصل لكل أمر ملتبس، وما ذاك إلا عن خبرة، فقد روّض الزمان وعركه الزمان، وكانت له الغلبة عليه والظهور، إذ قاده برأي حاسم، كما أن من شمائله السماحة التي تجعله ريحاً ممطرة جوداً وسخاءً على المحتاجين، ويلقاهم إضافة إلى جوده بالتهلل والبشر. ومن القصائد التي أتت على مدح القضاة وأفاضت فيه قصيدة أبي القاسم سلمان بن عامر النّحوي يمدح القاضي "أبا الحسين عبد الرحمان بن محمد"، وقد جمع له فيها كل ما يمكن أن يمدح به قاض، و هو الذي جمع جمال الخط مع سداد الرأي، وفطنة العقل إضافة إلى شجاعة بالغة فاقت شجاعة "عامر" و "بسطام بن قيس"[4]، إضافة إلى كرمٍ وجودٍ أزال الفقر عن البلاد، لذلك فكل مدحٍ لن يبلغ وصفه وكلُّ بلاغةٍ لن تأتيَ على ذكر كل شمائله:

إذَا أخذَ الأقلامَ خِلْـــتَ يَمـــــينَهُ يُفتِّـــحُ نُـــوَّاراً فُـــرَادَى وتـــوْأمَا
وإنْ قامَ في النَّادِي لفـــصلِ قضـــيَّةٍ أعادَ ضياءَ كـــلِّ مَا كـــانَ مُظلِمَا
برأيٍ كحـــدِّ المشـــرفِّي وفِـــطنةٍ تُرينَا يقينـــاً ما أتَى لا تـــــوهُّـــمَا
وإنْ غَشِيَ الهيجـــاءَ لمْ تُلْفِ عامِراً و لمْ تُلفِ بسطـــامَ بنَ قيسٍ مُقـــدَّمَا
تتبَّـــعَ آثـــارَ العُـــفَـــاةِ بنـــائـــلٍ جزيلٍ فلمْ يَتركْ علَى الأرضِ مُعدِمَا

---

[1]- الشّمأل: الريح التي تهب من جهة الشمال، و هي تأتي عادة بالسّحاب.

[2]- جاء في لسان العرب العفاة هم الأضياف و طلاّب المعروف، ومنه قول الأعشى:

تطوفُ العُفـــاةُ بأَبـــوابه كطَوْفِ النصارى بِبَيْتِ الوَثنْ.

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص93.

[4]- جاء في المنجد في اللغة والأعلام أن عامر وبسطام هما من شجعان العرب في الجاهلية، و جاء في اللسان أن بِسْطام ليس من أَسماء العرب وإنما سَمَّى قيسُ بنُ مسعود ابنَه بِسْطاماً باسم ملك من ملوك فارس.

فكلُّ مديـــحٍ فيـــهِ دونَ فِعـــــالِهِ وكلُّ بليغٍ ينثنـــي عنْـــهُ مُفْحـــَمَا[1]

ثم يضيف الشاعر مبيناً قصده من وراء المدح ، وكأنما يطلب إحساناً أويحضُّ عل إتمامه:

وإنِّي وإن سَالَمْتُ دهْـــرِي لعَـــالِمٌ بأنَّكَ تَجـــزِيهِ بِـــمَا كَـــانَ قَـــدَّمَا

و لـــو أنّني صـــارعتُهُ فصـــــرعتُهُ لأَوجسْتُ خوفاً أنْ أصارعَ أَرقـــمَا

ولَكِـــنّني أســـطُو عـــليهِ بمـــاجـــدٍ إذَا صَنَعَ الإِحسَانَ في النَّاسِ تَمَّـــمَا[2]

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

إذَا قيلَ منْ فـــرَّاجُ كـــلِّ مُلِـــمّـــَةٍ أشـــارَ إليكُمْ بالبَنَـــانِ مُشـــــيرُهَا

وإنْ طرقَتْ إحـــدَى اللَّيَالِي بحادثٍ يَحَـــارُ بهِ السَّارِي فأنتمْ بُـــدُورُهَا[3]

وقد استعمل صيغة "فرّاج" للتعبير عن كثرة التفريج عن المعسرين ثم أردف:

مناقـــبُ لا يُـــرَى بُلُوغُ كـــبيرِها حـــديثًا وقدْ أعْيَى قديمًا صغيرُهَـــا[4]

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

بلغـــتَ بأصحابِي ذُرَى كلِّ شَاهِقٍ وأخَّرتَنِي عنْهـــا كأَنِّي أخـــــيرُهَا

ومَـــا أَنَا بالمستـــأْخِرِ الشَّاذِّ عنْهُمُ ولا ضوءُ زَنْدِي في الوُقُودِ حَسِيرُهَا[5]

فلا تَحْسِبَـــنَّ أنِّـــي عَتَـــبْتُ فإنَّمَا هيَ النَّفسُ لنْ تَخْفَى عَليكَ أُمُورُهَا

وكمْ قائـــلٍ أكثرتَ مدحَ ابنَ جعفرٍ وربَّتَمَا قَـــدْ نِيلَ منـــهَا كَـــثِيرُهَا

فقـــلتُ لـــهُ عَـــنِّي إليـــكَ فإنَّنِي وَهَبْـــتُ لهُ نفسِي لأَنِّي أمـــيرُهَا[6]

وقد مدحه عبد الواحد بن فتوح الزَّوَّاق الكُتَامِي[1]، أيضا ذاكراً نسبه الشريف، ناسباً إليه الجود والكرم والشرف:

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص129.

[2]- المرجع السابق: ص129.

[3]- المرجع نفسه: ص385.

[4]- المرجع نفسه: ص385.

[5]- المرجع نفسه: ص385.

[6]- المرجع نفسه: ص 386.

حُــرُّ المــروءَةِ والأُبُــوّةِ سـيّــدٌ يَنْمِــي لأشــرفِ ســادةٍ أخــيارِ
القَاطِعِــينَ نِيــاطَ كــلِّ مبــالــغٍ في المدحِ تحــتَ دقــائقِ الأفــكارِ
كانُوا إذا بَــخِلَ السَّحــابُ بِــمَائِهِ وَهَبُــوا سَحَائِبَ فِــضّةٍ ونُــضَارِ
يا صَيْرَفِيَّ بَنِي الــزَّمَانِ أَمــا تَــرَى عِــزَّ الفُلُــوسِ وذِلَّــةَ الدّيــنارِ[2]

وهذا المدح– عموماً- لا يخرج عمّا استنّه النّقاد من صفات وحدّدوا؛ من سداد الرأي والحزم والشجاعة إضافة إلى السماحة والمروءة والكرم، كما يمدح العلماء بأنهم يهدون إلى المعالي وإلى أنبل الفضائل والأعمال، فأبو هلال التجيبي [3] يقول مادحاً أحد العلماء:

يَهْــدِي إلَى العَلِيَا فــمَا مِنْ سالكٍ طُــرُقَ العُــلَى إلَّا وكــانَ دليلــَهُ
فَضَلَ الوَرَى فِي الفَــضْلِ حتَّى أنَّهُ لو قيــلَ منْ فذُّ الأنامِ لقيــلَ:هُــو[4]

وكذلك يُمدَح العلماء بالانتصار على خصومهم في مجال العلم، هذا ما نستشفّه من مدح يعلى بن إبراهيم بن عبد الخالق الأربسي [5] للشيخ "أبي عبد الله محمد بن جعفر النحوي":

أبــدًا عــلَى طــرَفِ السّؤَالِ جوابُهُ فكأنَّمَــا هــوَ دَفــعَةٌ منْ صَيِّبِ[6]
يغــدُو مُسَــاجِلُهُ بعــزّةِ صافــحٍ ويــروحُ معتــرفاً بــذِلَّةِ مُذنبِ
فالأبعــدُ النَّــائِي عَلَيْهِ فِــي الّــذِي يَفْتَــرُّ كالدَّانِي إليــهِ الأقــربِ[7]

مدح الأدباء والشعراء:

كلٌّ يمدح بإجادته في عمله، فالقاضي يمدح بصواب الرأي، أما الأديب فبديهي أن يمدح بالبلاغة والسبق في ميدان الشعر والأدب، ولذلك نجد عبد الرحمان بن محمد الفراسي [8] حين مدح معدًّا بن خيارة[9] قد اتخذ سبيل الاستشارة والاحتكام إليه، مضفيا عليه صفة العقل والحكمة:

يا واحدَ العــلمِ و يَــا كَــهْفَهُ ويَــا فريــدَ الأدبِ المَحْــضِ
ومنْ بهِ يفــخرُ شــأْوُ العُــلَى في ســائرِ الآفــاقِ والــأَرضِ

---

[1]– عبد الواحد بن فتوح الزَّوَّاق الكُتَامِي نسبة إلى قبيلة كتامة، و قد نشأ بتونس و بها تأدّب كذلك.

[2]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 230.

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

[4]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص103.

[5]– أصله من مدينة الأربس و تأدبه بالقيروان.

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

[7]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص433.

[8]– من قرية تعرف ببني فراس قريبا من تونس، و الشّاعر قد نشأ بها و تأدّب.

[9]– هو: معدّ بن حسين بن خيارة الفارسي من شعراء الأنموذج، نشأ بالبادية قريبا من المهدية.

مسألةٌ جاءَكَ عُـــنـــوانـــــهَا خصمـــانِ في أمرٍ بمَ تقْـــضِي
طرْفٌ رأَى طرْفًا فلـــمْ يَبْـــرَحَا إلّا وجـــرحُ البعضِ في البعـــضِ[1]

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

فاقـــضِ –وقـــاكَ اللهُ– مـــنْ بينِنَا بالحـــقّ يا خـــيرَ امـــرِئٍ يَقْضِي[2]

فكذلك الرّدّ الذي كان في مستواها وعلى قافيتها وكأنه معارضة لها:

تَفـــديكَ نفـــسِي منْ فتًى بـــارعٍ يُـــعـــرَفُ بالإبـــرامِ والنَّـــقْـــضِ
قدْ أتعَبَ الأَفكارَ وصفُ الهـــوَى وكـــلُّ عـــينٍ دونَـــهُ تُـــغـــضِي
تـــلكَ أمـــورٌ خَـــفِيَـــتْ دقَّـــةً مـــنْ كـــلِّ مـــنْ يحكُمُ أو يَقْضِي
لـــو لَمْ يَغِبْ أمرُ الهَوَى لمْ يـــكنْ فيـــهِ تِـــلافُ المـــالِ والعِـــرضِ[3]

وقريب من هذه المحاورة الشعرية تلك المحاورة التي دارت بين عمران بن سليمان المسيلي [4] وابن رشيق، في مدح تلقائي فيه اعتراف بالفضل لابن رشيق، الذي يذكر في ترجمته لعمران:« خالطني سنة ثمان وأربعمائة وليس قبله كبير معرفة، فكنت أُنَاوله المعانيَ وأفتح له أبواب الكلام إلى أن دخل الجملة وأنشد في المحافل، ومدح الأشراف...»[5]؛ يقول عمران المسيلي:

سأشـــكرُ مَا حييتُ ابنَ عـــــليٍّ ولســـتُ بحـــقّ واجـــبِـــهِ أقـــومُ
أرَى بصـــرِي الطريقَ وكنتُ أعمَى فســـرتُ عـــلَى المحـــجَّةِ لا أريـــمُ
ولـــوْ لمْ يهـــدِنِي لضَلَلْتُ وجْـــهًا ولمْ أبرحْ عـــلَى وجْـــهِي أهِيـــمُ[6]

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

أبَا مُـــوسَى شَـــهِدْتَ وكنتَ عدلًا مُـــزَكّى حيثُ تَشتجِرُ الخصومُ
فإنَّـــكَ أفـــحلُ الشُّعـــراءِ طبـــعًا إذا نفـــحَتْ شقائِقَهَا القُـــرُومُ[7]

---

[1]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص148، 149.

[2]– المرجع السابق: ص148، 149.

[3]– المرجع نفسه: ص149.

[4]– هو عمران بن سليمان بن محمد بن عمران التميمي الدارمي المسيلي، نشأ بالمسيلة و تأدّب بالمنصورية.

[5]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص311.

[6]– المرجع السابق: ص312.

[7]– القرم: من الرجال السيّد المعظّم وجاء في اللسان هو المقدَّم في المعرفة وتَجارِب الأُمور وإنما سمي السيد الرئيس من الرجال المُقْرَم لأنه شبه بالمُقْرَم من الإبل–وهو فحلها– لعِظَم شأنه وكرمه عندهم.

صِـــراطُكَ مستـــقيمٌ وهوَ صـــعبٌ كما صَـــعُبَ الصِّراطُ المستقيمُ[1]

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

يا مُبرِزًا إبريزَ[2] خـــيرِ سبيـــكةٍ ومكلِّلًا إكليلَ خـــيرِ متـــوَّجِ
ومميِّزًا جِنْسَيْ مقـــدمةِ النُّـــهَى إنْ أشْكَلَا منْ عاقـــرٍ أوْ مُنتِجِ
و مُطرِّزًا حُلَلَ البلاغَةِ مُعْـــجِزًا كلَّ الوَرَى ببلاغةِ الأُنْمُوذَجِ[3]

وهو يحمد فيه أن خصّصَ كتابا لأهل المغرب، خاتِمًا ذلك بطلبه الموجز الذي لا يكاد يبين:

خصَّصْتَ أهلَ الغربِ منهُ بمُشْرِقٍ بأقرَّ منْ شمسِ النّهارِ و أبـــهجِ
ورجَّحتَ بينَ ذَوِي الفصاحةِ منهُمُ وفصلتَ بينَ مرتَّبٍ و مثبَّـــجِ[4]
وكشفتُ عنْ شِعرِي لتلحـــقَهُ بهِ فاستُرْ علَى خِلٍّ لستِرِكَ مُحْوِجِ[5]

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

وبعيدٌ عن هذا التواضع افتخار عنترة التميمي التّونسي[7] بشعره وسبقه في مجال الأدب، و قد ترك أثر قدمه – استعلاءً– على ظهور الشعراء من السابقين المقدمين في الشعر مبالغة في الفخر، ومن مظاهر غلوّه أن جعل الشّعر هو الذي يفخر به وليس العكس إذ يقول:

أنَا الّذِي يفخـــرُ القريـــضُ بـــهِ والجـــودُ والمُرهـــفاتُ والقَلَـــمُ
قدْ فُتُّ منْ فاتَ فِي القريضِ وَلِي علَى قَـــفَا كلِّ شـــاعـــرٍ قـــدمُ[1]

---

[1]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 312.

[2]– جاء في اللسان الإبريز: الخَلْيُ الصافي من الذهب، وروي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال:« إنَّ الله لَيُجَرِّبُ أَحدَكم بـــالبلاءِ كمـــا يُجَـــرِّبُ أَحدُكم ذهبَه بالنار فمنه ما يخرج كالذهب الإِبْرِيزِ فذلك الذي نجّاه الله من السيِّئات ومنهم من يخرج من الذهب دون ذلك وهو الذي يشـــك بعـــض الناس ومنهم من يخرج كالذهب الأَسود وذلك الذي أُفْتِن».

[3]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 156.

[4]– جاء في لسان العرب رجل مثبّج: مضطرب الخلق مع طول.

[5]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص156.

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

[7]– أورد محقق الأنموذج أن اسمه حسين، ولُقّب عنترة لسواد وجهه.

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

الغـــــزل:

إن الطبيعة الساحرة للمغرب محفّز قوي لذيوع هذا الغرض من الشعر، وكذلك شاع في الأندلس، و ذلك ما حمل بعض الباحثين إلى الإقرار بدور الطبيعة الساحرة في بعثه:« كل شيء في بيئة الأندلس الجميلة يغري بالحب ويدعو إلى الغزل، فانقادت القلوب الشاعرة لعواطفها، وخلّفت شعراً غزليّاً رائعاً»[2]، وهو من أكثر الموضوعات التي تناولها شعراء الأنموذج، وخاضوا في دقائق موضوعاته، فقد وصفوا المرأة، وجمالها وفعلها في قلوبهم، طلبوا وصلها، فوصلوها ووصفوا ذلك، وفارقتهم فبكوا وَجْدَهم ولوعة فراقها، واشتكوا صدها وهجرها، حنّوا إليها واستعطفوها، أرادوا وصفها فصوروها، وزادوا على ذلك بأن حاورهم شعراً وحاوروها، نجد ثلاث كلمات تدور في فلك هذا المعنى؛ و هي الغزل ومنه التغزل، و النسيب و التشبيب، و قد حاول البعض التفريق بين معاني هذه الألفاظ فقالوا إن الغزل هو إلف النساء و محادثتهن، و قالوا إن التشبيب و التغزل و النسيب هو ذكر ذلك في الشعر، فالغزل هو الفعل أما التشبيب و النسيب و التغزل فهي وصف لذلك الفعل، وإلى ذلك ذهب ابن رشيق فهو يرى أنها بمعنى واحد إذ يقول: « والنسيب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد وأما الغزل فهو إلف النساء و التّخلّق بما يوافقهن »[3].

والغزل نوعان:« نوع مادي يعنى الشاعر بتصوير المرأة تصويرًا حسيًا صادرًا فيه عن الغريزة و ما تتطلب من المتاع المادي، و نوع عذري طاهر يتسامى فيه الشاعر إلى بث الوجد الذي يصلى بناره في دخائله و بِلَوْعَاتِه التي لا تنتهي، وهو يتغنّى فيه بمحبوبته ظامئا إلى رؤيتها ظمأً متصلاً متضرعاً، و كأنها ملاك من عالم غير عالمه، و دائما يبكي بدموع غزار»[4]، و الشعراء لم يكونوا يقصدون إلى ذلك، وإنما هو تقسيم منهجي:

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

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص314، 315.

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

[3]- ابن رشيق: العمدة، ج2، ص117.

[4]- ينظر شوقي ضيف: عصر الدول و الإمارات (الجزائر –المغرب الأقصى-موريتانيا-السودان)،سلسلة تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القـــاهرة، ط1، دت، ص171.

ظبي، والقد كالغصن، والوجه وطلعته كطلعة القمر، والفم مسك وهذا من التشبيهات الجارية في الشعر المغربي والعربي عموماً، والقصيدة تبدأ بالوصف وتنتهي بطلب الوصل:

أراكَ عَيْنَيْ كَحِيلَ الطَّرفِ ذِي حَوَرٍ ظَبْيٌ خلَا أنّهُ ظبيٌ منَ البشرِ
أغْنَ عنِ الغُصْنِ قدًّا بالقوامِ كما أغْنَى بغُرّتِهِ عنْ طلعةِ القمرِ
يفترُّ عنْ أشنبٍ[1] عذبٍ مراشِفُهُ كالمِسْكِ نُكْهتُهُ في ساعةِ السّحَرِ
مُستَمْلِحُ الدَّلِّ حُلْوُ الشَّكْلِ مَا نَظَرَتْ إليهِ عينٌ فلمْ تُفتنْ منَ النَّظرِ
ما كانَ أحسنَ إذْ تَمّتْ محاسِنُهُ لوْ تمَّ لِي منْهُ إشفاقٌ علَى ضَرَرِي
جَرَى هَوَاهُ مجَارِي الرُّوحِ فِي جَسدِي وحَلّ منّي محلَّ السّمعِ والبَصرِ[2]

«فالمرأة عند الشاعر العربي هي المثال الذي يصبو إليه و من خلال تمثيل كمالها، فإنه كان يصور حلم المطلق الذي كان يصبو إليه، يصوّرها ناعمة يكاد الذّر أن يجرحها، وقد تطيبت و نامت الضحى، ونَهَد نهدُها و تخصّر خصرها و ابيضّت بشرتها كالدرة و كالشمس و ذلك كله نوع آخر من السعي إلى التحرر من عاهات الوجود وقد طرح على المرأة حلمه الكبير في عالم متكامل متآلف منسجم»[3]. كما نجد قصائد عدة في الأنموذج تبدأ بالغزل كمقدمة للمدح، من ذلك قصيدة عبد العزيز بن خلوف الحَروري النَّحوي التي مدح بها المعزّ، فقد وصف في مقدّمتها معشوقته في هودجها قائلا:

حتَّى إذا زُرَّتْ[4] هَوادِجُهُمْ ولِي فِي بعضِها لوْ يعلمُونَ شِفاءُ
الشّمسُ مشدودٌ عليهَا مِعجَرٌ والغُصْنُ مشتملٌ عليهِ رداءُ
تَصْبُو الجماداتُ المَواتُ لوَجهِهَا طَرَباً فكيفَ النُّطَّقُ الأَحْياءُ
سارتْ وقدْ بنَتِ الأسنَّةُ حَولَها سُوراً تُجازُ بحدِّه الجوزاءُ[5]

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

شَكَوْتُ إليهِ جفوتَهُ ومنْ خافَ الصُّدُودَ شَكَا

---

[1]- جاء في لسان العرب الشَّنَبُ هو ماء ورِقَّة يجري على الثّغر وقيل رقَّة وبرد وعذوبة في الأَسنان، ومنه قول ذي الرمة:
لَمْياءُ في شَفَتَيْها حُوَّةٌ لَعَسٌ وفي اللِّثاتِ وفي أَنْيابِها شَنَبُ

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص154.

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

[4]- في المعجم الوسيط زرّت: أُحكمت، وشدّت أزرارها.

[5]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص163.

فأجـــرَى في العـــقيقِ الـــدُّرَّ واستَبْقـــاَهُ فـــامْـــتَسَـــكَا
فقـــلتُ مُخـــاطبًا نفـــسِـــي أرَقَّ لِلـــوَعَـــتِي فـــبَـــكَا
فـــقالَ: مـــا بَـــكَتْ عَـــينَا هُ لَـــكنْ خَـــدُّهُ ضَـــحِكَا[1]

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

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

ولّـــا التقينَا مُحْـــرِمَيْنِ وسَيْرُنَـــا بلبَّيْـــكَ ربًّا والرَّكَائِبُ تَعْـــسِفُ[4]
نظـــرتُ إليهَا والمَطِيُّ كأنَّـــــمَا غـــوارِبُهَا[5] منْهَا معاطسُ[6] رعَّـــفُ
فقالتْ: أمَا منكنَّ منْ يعرفُ الفَتَى فقـــدْ رَابَنِي منْ طولِ مايتشوَّفُ
أَرَاهُ إذا سِرْنَا يســـيرُ حَذَاءَنَـــــا ونُوقِـــفُ أخفافَ المطيِّ فيُوقِفُ[7]

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

---

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

[2]- المرجع السابق: ص202.

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

[4]- جاء في لسان العرب العسْف: السير على غير هداية، و الأخذ على غير طريق.

[5]- جاء في المعجم الوسيط الغارب هو الكاهل ومن البعير ما بين السنام والعنق وهو الذي يلقى عليه خطام البعير إذا أرسل ليرعى حيث شاء ويقال للإنسان حبلك على غاربك اذهب حيث شئت، وفي لسان العرب الغارب من كلّ شيء أعلاه، ويقال بعيرٌ ذُو غارِبَين إذا كان ما بين غارِبَيْ سَنامه مُتفتِّقاً وأكثرُ ما يكون هذا في البَخاتِيِّ التي أبوها الفالج وأمها عربية.

[6]- جاء في لسان العرب المَعْطِس والمَعْطَس الأنف لأَن العُطاس منه يخرج.

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

فقلــتُ لتَــربَيْهَا: أَبْلِغَــاهَا بأنّني ... بِهَا مستــهامٌ قــالتَا نتلطَّـــفُ
وقــولَا لَهَا: يا أُمَّ عمرُو ألــيسَ ذَا ... مِنًى والمُنَى في خِيفِهِ ليسَ يُخْلَفُ
وفِي عرفــاتِ مــا يخــبِّرُ أنّنــي ... بعارِفةٍ منْ عطــفِ قلبكِ أُسْعَفُ
وأمَّــا دماءُ الهَــدْيِ فهيَ هُدًى لنَا ... يدومُ ورَأيٌ في الهَــوَى يتألّــفُ
وتقبــيلُ رُكنِ البيتِ إقــبالُ دولةٍ ... وزمانٌ بالمــودَّةِ يعــــطِفُ[1]

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

فــلا تأمَنَا مَا استَطعتُمَا كيدَ نُطقِــهِ ... وقُولا: ستَــدْري أيّنَا اليــومَ أعيَــفُ
إذا كنتَ ترجُو فِي مِنَى الفــوزَ بالمُنَى ... فبالخِيــفِ[2] منْ إعْراضِــنَا تَتَــخَوّفُ
وقــد أنــذرَ الإحــرامُ أنّ وِصالَنَــا ... حــرامٌ وأنَّا عــنْ مزارِكَ نصــدِفُ
فهذَا وقــذفِي بالحــصَى لكَ مخبــرٌ ... بــأنّ النّوى بي عــنْ دِيارِكَ تقــذِفُ
وحاذرْ نَفَــارِي ليــلةَ النّفــرِ[3] إنّــهُ ... سريــعٌ فقــلبِي بالعيــافةِ[4] أعــرَفُ[5]

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

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص211.
[2]- جاء في اللسان خَيْفُ مكةَ موضع فيها عند منًى سمي بذلك لانحداره عن الغِلَظِ وارتفاعه عن السيل.
[3]- يوم النفر و ليلة النفر: اليوم الذي يَنْفِرُ الحجاج فيه من منى.
[4]- جاء في المعجم الوسيط العيافة: زجر الطير والتفاؤل بأسمائها وأصواتها وممرها والظن والحدس. و جاء في اللسان العيافة زجر الطير وهو أن يرى طائراً أو غراباً فيتطير وإن لم ير شيئاً فقال بالحدس كان عيافة أيضاً، وهو عادة من عادات العرب، وفي الحديث:« العِيافة والطَّرْق من الجِبْتِ».
[5]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص212.
[6]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص213.

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

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

مُحيَّـــا تَرَى الأترابُ أشخاصَهَا بـــهِ ... جَـــرَى فِيهِ رقـــاقُ النَّضَارَةِ مذهبَا
إذَا زارَهُ ذُو لَـــوْعةٍ لاحَ شَـــخصُـــهُ ... إلـــى الحَـــوْلِ في اِفـــرِندِهِ مُتَنَـــصِّبَا
فأعـــجِبْ بوجهٍ حُـــسْنُهُ منْ وُشَاتِهِ ... يَنِـــمُّ عـــلى مـــن زارَهُ متـــنَـــقِّبَا
بـــدتْ صُـــوَرُ العُشّاقِ في ماءِ خدّهِ ... فأغْـــنَتْ رقـــيبَ الحَيِّ أنْ يتـــرقَّبَا[2]

وهذا عبد الوهاب بن محمد الأزدي المثقال يصف شامة مشبِّها إياها- على الخد- بتفّاحة عليها حبّة مسك، وميزة هذا الوصف المقصور على عضو واحد أنّه يكون في مقطعات لا ترقى إلى أن تكون قصيدة، وأكثرها لا يجاوز البيتين:

انْـــظُرْ إلى الشَّامَـــةِ في خـــدِّ منْ ... أجفـــانُـــهُ باللَّـــحْظِ جـــرَّاحَـــهْ
كأنَّـــهَا مِـــنْ حُـــسْنِهَا إذْ بـــدَتْ ... حبّـــةُ مِـــسْـــكٍ فـــوقَ تُـــفّاحَهْ[3]

ومن الموضوعات التي تناولها الشعراء المغاربة، وصف اللقاءات وصفًا ماجناً يصوّرون ليالي الوصل تصويراً مستفيضاً، لا يشتكون إلّا الدهرَ الذي يحول بينهم وبين ملذاتهم السالفة؛ مثال ذلك قصيدة عبد الوهّاب بن الغطّاس:

وكمْ ليـــلةٍ قدْ جاذَبتْ راحَـــتِي بِهَا ... نُهُودَ العَذارَى في قميصِ الدُّجَى الوَحْفِ[4]
وبِتُّ يُعاطِينِي العُـــقارَ مُهَـــفْهَـــفٌ ... هَضيمُ الحَشَا مخطـــوفُهُ أهْيَـــلُ[1] الـــرّدْفِ

---

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

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص214.

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص236.

[4]- جاء في اللسان الوحف من النبات والشعر ما غَزُر وأَثَّتْ أُصوله واسودّ، والوحفاء الأَرض السَّوداء.

وأظمأُ فأسْتَسْقِي ثنايـــاهُ ظَلْمَـــــهَا فتُغْنِي ثَنَايَـــاهُ عـــنِ القَـــهْوةِ الصّـــرفِ
وأعيُنُ دهري مُغْضِيَاتٌ عـــلَى القَذَى وأيّامُه يقْطَـــعْنَ باللّـــهوِ والقَصْـــــفِ
إلَى أن نبَـــا مِـــنْ بعدِ لينِ جَنَـــــابِهِ ففَوَّقَ سهمَ[2] الغـــدرِ عنْ وَتَرِ الصَّـــرْفِ
ومنْ يأْمَنِ الدّنيَا يـــكنْ مِثْلَ قابـــضٍ علَى الماءِ خـــائَنَتْهُ الفُرُوجُ مِنَ الـــكَفِّ[3]

فالشاعر الماجن لا همّه إلا لذّته والاستكثار منها، لذلك يستعمل صيغة الجمع "نهود العذارى" دليلا على إدمان المجون، ورغم ذلك فالشاعر يرسم صورة واضحة لذلك العدو اللّدود الذي يغضي حينا فقط عن لذّات الشاعر ثم يحرمه تماماً، فيستحيل ذلك الشاعر العربيد إلى حكيم واعظ، يحذّرنا من تقلّب الدنيا في تشبيه التمثيلي؛ مثّل المؤتمِن للدّنيا كالقابض على الماء بكفه، لا يبقى له من لذاته شيء حتى إن حاول القبض عليها أو استدامتها.

ومن الموضوعات التي تندر في شعر المغاربة، بعض أنواع المجون التي يتوسّل أصحابها بالتّورية و المدارة للتعبير عنها، إلا أنها تأتي في شكل خالٍ من الشعرية، أقرب إلى التفكّه منه إلى الشعر مثل قول محمد بن مغيث واصفا صفة مستهجنة اجتماعيا، مُلبِسا إيّاها ثوب الغزل، وهذه النتف تتميز بالإيجاز بتركيز المعنى حول موضوع واحد، وأكثرها تلغيز أو تندّر أو هجاء ساخر:

لا عَـــدِمْنَـــا عُـــمَيْـــرَةَ ابنَـــةَ كَـــفٍّ إنَّـــهـــَا تُسْـــعِـــدُ المـــُحِبَّ الشَّجِـــيَّا
نَقْـــدُهَـــا الـــرِّيقُ ثُـــمَّ لَا مَـــهـــرَ إلا دلـــوَ مـــاءٍ إنْ لـــم تَـــكُنْ دِهْـــرِيَّا[4]

2-الغزل المعنوي:

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

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

---

[1]- الأهيَلْ: الذي لا يثبت مكانه. من ذلك قوله تعالى ﴿ يَوْمَ تَرْجُفُ الْأَرْضُ وَالْجِبَالُ وَكَانَتِ الْجِبَالُ كَثِيبًا مَهِيلًا﴾ المزمل : الآية13 .

[2]- جاء في المعجم الوسيط: فُوق السهم فوقًا كان بأحد طرفي فوقه ميل أو انكسار، وفي اللسان فُوقِ السهم موضع الوَتَر منه، وفوّق السّهم: وضعه في الوتر ليرمي به.

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

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

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

فهذا إبراهيم الحصري[1] يقارن بين نار الشوق والصبابة المكتومة التي تثيرها الذكرى، وبين النّار التي تخبو فتعيد الرياح بعثَها، راسما صورة ذلك المتيم المشوق الذي يتحسس الرياح العابرة عساه يظفر بشيء من عبق المحبوب فيكون له عزاءً في وحدته، أما المحبوب فبعيد ناءٍ، لا أمل في رؤيته؛ بعدته في النص ألفاظ: "تنسمت، يبعثن، نسيما" فهي لا تشير إلى حضور بقدر ما تشير إلى غياب، وإذا العزاء الذي طلبه الشاعر ينقلب إلى نوع آخر من العذاب؛ فهو يثير الصبابة والوجد المكتوم، الذي عبّر عنه كذلك بتشبيه ضمني هو أقرب إلى الحكمة في البيت الأخير؛ إذ يقول:

ولقَدْ تَنَسّـــمتُ الرّياحَ لعَــلّني أرتـــاحُ أنْ يَبْعَثْنَ منكِ نسيـــمَا
فأثرنَ مِنْ حُرَقِ الصّبابةِ كـــامنًا وأذعـــنَ منْ سِرِّ الهَوَى مكْتُومَا
وكذَا الرّياحُ إذَا مرَرْنَ علَى لَظَى نارٍ خَبَتْ ضَرَّمْـــنَهَا تَضْـــرِيمَا[2].

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

رِئْمٌ[3]إذَا مَا مَعَاريضُ المُنَى خَطَرَتْ أجَلّهُ المُتَمَنِّي عَـــنْ أَمَـــــــانِيهِ
يا إِخْوَتِي أَأَقَاحُ فيـــهِ أقْبـــــلَ لِي أمْ خَطُّ رائِيْنِ مِنْ مِسْكٍ عَلَى فِيهِ
أمْ حُسْنُ ذاكَ التَّرَاخِي فِي تَكَلّمِهِ أمْ حُسْنُ ذَاكَ التّهادِي فِي تَثَنِّيـــهِ
أمْ سُخْطُهُ أمْ رِضَـــاهُ أمْ تَجَـــنّبُهُ أمْ عطفُهُ أمْ نُوَاهُ أمْ تَـــــــدَانِيهِ
نَفْسِي فِداكَ وَمَالِي عَنْكَ مُصْطَبَرُ يَا قَاتِلِي كُلُّ مَعْنًى مِنَ مَعَـــانِيهِ[4]

---

[1]– هو: أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري المعروف " بالحصري"، و هو صاحب كتاب زهر الآداب و ثمر الألباب.

[2]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص47.

[3]– جاء في المعجم الوسيط الرئم: الظبي الخالص البياض وولد الظبي و جمعها أرآم و آرام و هي رئمة، و تشبّه به الحسناء.

[4]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 63.

و مما يلاحظ على شعر الغزل كذلك رقة ألفاظه وعذوبتها، أما المبالغة في وصف المعاناة فهي أحد أهم معاني الغزل المعنوي، فالبكاء والسهد والصّبابة هي ممّا يكثر في شعر الغزل، من ذلك قول علي بن عبد الكريم بن غالب [1]:

دُموعٌ بأَسْـــرَارِ الْمُـــحِبِّ نَوَاطِـــقُ وَقَلْبٌ لما يَلْقَى منَ الشَّوقِ خَافِـــقُ
يُذَكِّرُنِي أَهْـــلَ الحِمَى كُلَّ ليـــلةٍ خيالٌ لَهُمْ تحتَ الدُّجُـــنَّةْ[2] طَـــارِقُ
وَلِي بَعْدَ نَوْمَـــاتِ الخَلِيِّ مِنَ الهَوَى حُقُوقٌ سَجَايَاهَا الدّموعُ الدَّوافِـــقُ[3]

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

أُجِلُّـــكِ عـــنْ عِتَـــابٍ ونظـــــرةٍ وَهـــذَا الْمُنَى لوْ أَنَّ عَيْشًـــا يُوَافِـــقُ
وإِنّي لعَفُّ النّفسِ عنْ طُرُقِ الخَنـــَا[4] كـــذاكَ الهَوَى للنّاسِ فيهِ طَرَائِـــقُ[5].

وشبيه بهذه اللوعة وصف أبي الطاهر المطرّز [6] للوعته وحزنه، ومعاناة الشاعر لم تعد مع محبوبته بل مع قلبه الذي لا يريد أن يفيق وأن يسلو، وكلما شارف على النسيان عاد إلى الأسى كما بدأ في عذاب جدلي لا ينتهي أبدا؛ إذ يقول:

أَشْكُو إِلَى اللهِ قَلْباً والهًـــا أَبـــدًا لا يستفيقُ ولا يصحُو مَدَى الأَبَـــدِ
كَأَنَّهُ فِي مَدَى الأَشْواقِ مُرْتَهَـــنٌ مُطَالَبٌ بانْتِزَاعِ الصَّبْـــرِ والجَلَـــدِ

إِذَا انْتَهَى فِي الهَوَى أَقْصَى نِهَايَتِهِ يَعُـــودُ مبتـــدئًا في أَوّلِ الكَـــمَدِ[7]

ومن الشعراء من غالى في حزنه حتى أنه لا يحرك ساكناً للتخلص منه، بل ويتخذ الأعذار لذلك وكأنه راضٍ قانع بما يجري له، وهذا ما نلاحظه في قول ابن البقال الضرير [8] الموجز:

قالَ العَوَاذِلُ قدْ طوَّلْتَ حُزْنَـــكَ إِذْ لوْ شِئْتَ إِخْرَاجَهُ عَن سُلْوةٍ خَرَجَـــا
ولنْ أُطيقَ خُروجَ الحُزنِ منْ خَلَدِي لأَنّني أَنَا لَمْ آمـــــــــرْهُ أنْ يَلِجَا[9]

---

[1]– هو من المهدية، و بها تـــأدب.

[2]– الدجنّة: الظلمة الشديدة.

[3]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 289، 290.

[4]– جاء في المعجم الوسيط الخنا: الفحش في الكلام، و في اللسان؛ الخَنا من الكلام أَفْحَشُه وخَنا في كلامه وأَخْنَى أَفْحَش، وفي الحديث:« من لم يَدَعِ الخَنا والكَذِبَ فلا حاجةَ لله في أَن يَدَعَ طَعامَه وشرابه».

[5]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 290.

[6]– هو: إسماعيل بن علي الرّبعي أبو الطّاهر المطرّز.

[7]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 87، 88.

[8]– هو: عبد العزيز بن أبي سهل الخشني المعروف "بابن البقال الضرير".

[9]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 159، 160.

وكثير هو استعطاف الشعراء لحبيباتهم، وغالبا ما يلازمه التعبير عن الوفاء والتّفاني في الإخلاص لهن؛ يقول عبد الرحمان بن محمد الفراسي:

مِسكينُ هجـــرِكَ أوْ أَسِيرُ هَـــوَاكَ أَمْسَى وأَصْبَحَ يَرتَجِيكَ عَسَـــاكَا
ضَاقَتْ بِهِ سَعَةُ البِلادِ وأمسكَـــتْ كَفُّ الغـــرامِ لقـــلبِهِ إِمْسَـــاكَا
قدْ كَانَ مُنقَطِعَ الرَّجَاءِ فَمَا تَـــرَى فيمَنْ أَضَـــرَّ بِهِ الهَـــوَى فدَعَـــاكَ
يا أيُّهـــا الرَّشَأُ[1] الّـــذي بِلِحَـــاظِهِ مازَالَ ينصُبُ للهَـــوَى أَشْـــرَاكَا
أَتَرَى جميلًا أنْ تُعَـــذِّبَ في الهَـــوَى قَلْبِـــي ، وقـــدْ عَبَثَتْ بِهِ عينـــاكَ
ولقدْ عَكَفْتُ علَى هَـــواكَ أَلُـــومُهُ فَأَبَـــى وَأَقْسَمَ: لا يُحِبُّ سِـــوَاكَا[2]

فالاستعارة (كف الغرام) قد أعطت دفقا شعريا و تأثيريّا للقصيدة« و هذا ما يؤكّد أن للاستعارة هدفا جماليا، و تشخيصيا و تجسيديا و تخييليا وعاطفيا»[3]، ومن الشعراء من عبّر عن خضوعه وانقياده لحكم معشوقته، بل ورضاه بكل ما يأتي منها حسنه و قبيحه وعن هذا المعنى عبّر عبد الملك بن محمد التميمي المعروف بالدركادو:

يَا طَلْعَـــةَ الشَّمْسِ لَا بلْ أَبْهَـــى وأَجمَـــلُ مِنْـــــهَا
مَلَكْتَ نَفْسِي فاحْـــكُمْ بِبَذْلِـــهَـــا أَوْ فَصـــــنْهَا
وأْمُـــرْ فَدَيْتُكَ سُـــؤْلِي فِي مُهْجَـــةِ الصَّبِّ وانْهَا
فأنـــتَ تُسْأَلُ لَا شَـــكَّ فِي القِيَامَـــةِ عَنْـــــهَا[4]

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

ولقدْ وقفتُ بِهَا أُسائِلُ رَسْمَها تَسآلَ مقروحِ الجَوَانِـــحِ مُثْـــكَلِ
فَرَأيتُهَا مثلَ الهلالِ فـــلنْ تُـــرَى فِي الشّكِّ إلَّا بعدَ طـــولِ تَأَمُّـــلِ
للهِ أيـــامٌ مضتْ فيـــهَا لنَـــــا لوْ أنّـــهَا دامَـــتْ وَ لَمْ تتحـــوَّلِ
أيامَ كنتُ أروقُ كلَّ خـــريدةٍ تَسْبِي العُقُولَ بغنج طرفٍ أكْحَلِ
منْ كلِّ آنسةٍ كـــأنَّ حديثَـــهَا دُرٌّ جـــرَى في سِلْكِهِ لَمْ يُوصَـــلِ[1]

[1]– الرّشأ: ولد الظبية إذا قوي و تحرك و مشى مع أمه.

[2]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 148.

[3]– ينظر يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، المطبعة الأهلية للنشر، الأردن، ط 1، 1997، ص8.

[4]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 222.

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

قالتْ: أَذُو شَيْـــب؟ فقلتُ مُخَادِعاً لوْ جَـــازَ عندَ الغَانيَاتِ خِدَاعِـــي:
مَا شِبْتُ لكنْ خِفْتُ يشتهِرُ الهَوَى فلبِسْتُ للرُّقَبَـــاءِ غيْـــرَ قِنـــاعِي
قالتْ: أشـــدُّ عليكَ مِمّا خِـــــفْتَهُ مَـــا خِلْتَـــهُ لكَ جُـــنّةٌ لِدِفَـــاعِ[2]

ومن الموضوعات التي صاغ المغاربة تجربتهم الغزلية فيها، بثّهم شجونهم لغير الناس، كالحمام واستنطاقهم، بما يختلج في نفوسهم هم، في شيء من التلبّس بالكائنات، وكأن الطّبيعة كلّها تعاني ما يعانيه الشاعر، مثال ذلك ما نجده في قصيدة لإبراهيم الحصري يشبّه فيها حاله بحال الحمامات الباكية، وقد استهلّ الشاعر الأبيات بنداء مُشبَع بمعاني الرجاء، ليعلن منذ البدء عن حاله الحزينة، وكأن البكاء يتأبى عليه، أو هو يتأبى على البكاء ويكابر، غير أن الحمام قد قضى عنه هذا الواجب، فقد صاغت على قدر أساه لحنها، وحمّلت غناءها أصداءَ ذكرياتٍ قديمة لعهدٍ رغدٍ هنيء مع المحبوب، و سرعان ما انصرمت فكأنّها "لمح بصر" لا يدوم أبداً:

يا هَـــلْ بَكَيـــتُ كَمَا بَكَـــتْ وُرْقُ الحَمَـــائمِ فِـــي الغُصُـــونْ
هَتَفَـــتْ سُحَيْـــراً وَالـــرُّبَـــى للقَطْـــرِ رافعـــةُ الجُفُـــــــونْ
فَكَأَنَّـــهَا صَاغَـــتْ عَـــــلَى شَجْـــوِي شَجَى تِلْكَ اللُّـــحُونْ
ذَكَّـــرَتْنِيَ عَهْـــداً مَـــــضَى لِلأُنْـــسِ مُنْقَطِـــعَ القَـــــــرِينْ
فَتَصَـــرَّمَتْ أَيَّـــــــــامُـــهُ وكأنّـــها رَجْـــعُ الجُفُـــــــونْ[3]

فهديل الحمامة كثيراً ما بعث الذكرى العابقة بالأسى والحنين في قلوب الشّعراء المغاربة، والملاحظ على هذا الاتجاه هو اقتصاره على الحمام لبث الحزن واستثارة الشجن، والراجح أن صوته الحزين هو الذي جعل الشعراء يستنطقونه للبوح بما يريدون، نجد قصيدة عبد الرزاق بن علي النّحوي تعبّر عن هذا المعنى:

أَقَمَرَيَّ أيكِ الجَزْعِ هَـــلْ أنتَ جَـــازِعٌ وهَـــلْ لكَ إِلـــفٌ نَازِحٌ عنـــكَ نَازِعُ
وفِي لَحْنِكَ المسجـــوعِ في رونَقِ الضّحَى دَلِيـــلُ أَسًى لَـــوْ أنّ جَفنَـــكَ دَامِـــعُ
أَثَارَ كميـــنَ الشَّـــوقِ أَنَّـــكَ صَـــادِحٌ وإِنْ كـــانَ لا يَدْرِي مُـــرادَكَ سَـــامِعُ
كَأَنَّ نَسِيـــماً للشَّـــمَالِ وللصَّبـــــــا نسيبُ الصِّبَا طِيباً إذِ الشَّـــملُ جَـــامِعُ[4]

---

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

[2]- المرجع السابق: ص 344

[3]- المرجع نفسه: ص 46، 47.

[4]- المرجع نفسه: ص 156.

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

كُلّ يــومٍ أنَــا مِــنْ حُبِّكِ ... فِــي نَــوْعٍ جَــديــدْ
يَغْتَــدِي صــعبٌ شــديدٌ ... بِــيَ إلَى صَعْبٍ شَديــدْ
ولَعَمْــرُ اللهِ مَــا قَلْبــيَ ... بِالقَــلْــبِ الجَــلِــيــدْ
والّــذِي أَلْقَــى وَيَــلْقَــى ... دُونَهُ مَضْــغُ الحَــدِيــدْ
أنَا حَــيُّ الوَصْــلِ يَــوْمِي ... وَغَداً مَيْــتُ الصُّــدُودْ[1].

الوصـــف:

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

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

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

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

[3]- المرجع السابق: ج2، 294.

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

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

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

1-وصف الطبيعة الحية:

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

أ-وصف الحيوانات:

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

---

[1]- ينظر إيليا الحاوي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي ،منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1980،ص 12-10.

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

لِي فَرَسٌ قدْ حَسُنَتْ حَالُهُ واسْتَكْمَلَ الإعجابَ إكمالُهُ
إذَا تولَّى راعَ إدْبَـــارُهُ وإنْ تَبَدَّى راقَ إقْبَـــالُهُ
أَشْقَرُ كالتِّبرِ جَلَا لَوْنُـــهُ عنْ مَحْضِهِ بالسّبكِ صَقَّالُهُ
كسَاهُ بارِي الخَلْقِ دِيباجَةً قصَّـــرَ فِيهَا عَنْهُ أَمْثـــَالُهُ
كَأَنَّمَا البدرُ إذَا مَا بَـــدَا غُرَّتُهُ والشَّمـــسُ سِرْبَـــالُهُ
كأنَّ فِي حُلْقُومِهِ جُلْجُلاً[1] حَرّكَهُ للسّمْـــعِ تِصْهَـــالُهُ[2]

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

قَدْ أَغْتَدِي قبلَ نَعِيبِ الأَسْحَـــمِ[3]
وقبـــــلَ مَلاحِ القَنِيصِ[4] المُقَـــدّمِ
بســـابحٍ قـــانٍ كَلَـــونِ العَـــنْدَمِ[5]
ليْـــسَ بِفِـــرشَاحٍ[6] ولا بأقـــتـــمٍ
ولا بمُضـــطَرٍّ ولـــا بأهـــضـــمِ[7]
فأَنْفُـــهُ فـــي كاهـــلٍ مُفـــعّـــمٍ
مُنـــهَرتِ الشّـــدقِ[8] مُمَرِّ المِعصَمِ[9]
تصـــلُّ في فيهِ فُـــؤُوسُ الأَلْـــجُمِ
يَصْهَلُ في مثـــلِ الطَّوِيِّ[10] المُحْكِمِ
يعدُو بِســـاقَيْ نَقْـــنَقٍ مُصَـــلَّمِ[1]

---

[1]– الجُلْجُل: الجَرَس الصغير.

[2]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 361.

[3]– الأسحم: الأسود اللّون و يقصد الغراب، السّحْمَةُ سواد كلون الغراب الأَسْحَمِ.

[4]– جاء في المعجم الوسيط القنيص تعني الصائد والمصيد والقناصون.و جاء في اللسان القَنِيص ما اقْتُنِص، و هو الصائد والمَصِيد أَيضاً.

[5]– جاء في اللسان العَنْدَمُ: دم الأَخوين وقيل هو الأَيْدَعُ وهو عصارة صمغية حمراء تستخرج من الشّجر، قال الشاعر:

أَما وَدِماءٍ مائراتٍ تَحالُـــها على قُنَّةِ العُزَّى وبالنَّسْرِ عَنْدَما.

[6]– جاء في لسان العرب الفرشاح: الكبير السَّمِج، والفِرْشاحُ من النساء الكبيرة السَّمِجَة، والفِرْشاحُ من السحاب الذي لا مطر فيه قال الشّاعر:

سَقَيْتُكمُ الفِرْشاحَ نَأْياً لأُمِّكُمْ تَدِبُّونَ للمَوْلى دَبيبَ العَقارِب.

[7]– الهَضَمُ: استقامةُ الضلوع ودخولُ أَعالِيها، وهو من عيوب الخيل.

[8]– جاء في اللسان مُنْهَرِت الشِّدْق: متَّسِعُ مَشَقِّ الفَمِ، والهَرَتُ سَعَةُ الشِّدْقِ.

[9]– مُمَرِّ المِعصَمِ: مفتول المعصم.

[10]– جاء في اللسان الطَّوِيّ: البئر. وفي حديث بَدْرٍ:« فَقُذِفوا في طَوِيٍّ من أَطْواءِ بَدْرٍ» أَي بئر مطويّة من آبارها.

قَدْ رُكِّبَا فِي سُــنْبُــكٍ[2] عَثَمْــثَمِ[3] [4]

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

مُخْلَولِقُ[7] الصَّهــوةِ مثلَ المِدوَكِ[8]
يعــدُو وَمُعــدِيهِ بِــلا تَحــــرّكِ
كــأنّــهُ فــوقَ مِــهــادٍ مُتــّكِ
يَضحكُ للعــينِ ولّمــا يَضْحــكِ
ذُو مُقلةٍ تنــظُرُ في مُحلَــوْلِــكِ[9]
كأنّــهَا فِلْــذَةُ قَلْــبِ المُشــْرِكِ[10]

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

---

[1]– نقنق مصلّم: ذكر النعام وصِف بذلك لصغر أُذنيه وقِصَرِهما.

[2]– السُّنْبُك: طرف الحافر وجانباه من قُدُمٍ.

[3]– جاء في اللسان بعير عَثَمْثَم قويّ طويل في غِلَظ وقيل شديد عظيم وكذلك الأسد وناقةٌ عَثَمْثمة شديدة عَلِيَّة وقيل شديدة عظيمة والذكر عَثَمْــثم، والعثمثم من الإبل الطويلُ في غِلظٍ والجمع عَثَمْثمات، ومنه قول النابغة الجعدي: أَتاكَ أَبو لَيلى يَجُوبُ به الدُّجى دُجى الليلِ جَوَّابُ الفَلاةِ عَثَمْثَمُ.

[4]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص183.

[5]– ينظر محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، ص13.

[6]– ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 136.

[7]– مخلولق: ليّن أملس، وفي اللسان اخْلَوْلَق امْلاسَّ ولانَ واستوى، واخْلَوْلَق السحاب استوى وارْتَقَتْ جوانبه وصارَ خَلِيقاً للمطر كأَنه مُلِّس تمليســاً وأَنشد المُرقِّش: ماذا وُقُوفي على رَبْعٍ عَفــا مُخْلَوْلِقٍ دارسٍ مُسْتَعْجِــمِ ؟

[8]– المِدوك: حجر يُسحق به الطِّيبُ، يستعمله العطّار لدقّ أغراضه.

[9]– محلولك: شديد السّواد.

[10]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 229.

الحاكم[1]، و نلاحظ في هذا الموضوع نوعاً من غرابة الألفاظ وجزالتها لا نلاحظه في غيره من الموضوعات، حتى أن القارئ يضطرّ في كثير من الأحيان إلى الاستعانة بالقواميس:

يقــودُ عِتــاقَ الأعــوَجِيَّةِ[2] شُزَّبًــا ... تمــرُّ كمَا مــرَّ السَّحَــابُ المُقَــزَّعُ[3]
مُزَعْفُــرَةٌ صــفرٌ كــأنَّ جُلُــودَهَا ... تُغَــلُّ بِمَاءِ التِّــبرِ بَــلْ هِــيَ أَنْصَعُ
وَوُرْدٌ كَتَــوْرِيدِ الخُــدودِ مَــلَاحَــةً ... وَشُهْــبٌ كَأَمْثَــالِ الدَّرَارِيَ[4] لُمّــعُ
وبلــقٌ[5] شَهِيــرَاتٌ كــأَنّ مُتُونَهــا ... يُــزَرُّ عليهَــا العبقــريُّ المصَــنَّــعُ
وشُقْــرٌ صَفَــتْ أَلْوانُــهَا فكأَنّــهَا ... تُعَــارُ صَفَاءَ الرَّاحِ حينَ تُشَعْــشَــعُ[6]
ودُهــمٌ كَجُنْحِ اللّيــلِ فِي جَنَبَاتِهــا ... تَبَــاشِيرُ صبــحٍ أَوْ كواكبُ تَلمــعُ
و كُمْتٌ[7] كلونِ الصِّرفِ يخْتَالُ بَيْنَهَا ... أَغَــرُّ ضبــابيٌّ[8] ونَهْــدٌ[9] مجــزَّعُ[10]
وحُوٌّ[11] كريمــاتٌ أَبــوُهُنَّ أخــدرٌ[12] ... كمَا عنَّ أسرابٌ مِنَ العِينِ[13] رُتَّــعُ[14]

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

---

[1]- جاء في المنجد في اللغة و الأعلام؛ الحاكم بأمر الله(386هـــ-411هـــ): هو الخليفة الفاطمي السّادس، خلف أباه العزيز بالله.

[2]- جاء في اللسان الخيل الأَعْوَجِيَّة: الخيل نسبة إلى فحْل يقال له أَعْوَج يقال أنّه رُكب صغيرا فاعوجّت ساقاه و كان سابقا.

[3]- السّحاب المقزّع: الرّقيق، و جاء في اللسان المُقَزَّعُ من الخيل الرقيقُ الناصيةِ خِلْقةً وقيل هو المَهْلُوب الذي جُزَّ عُرُفُه وناصيته.

[4]- جاء في لسان العرب الدّراري هي الكواكِبَ العِظامَ التي لا تُعرف أَسْماؤُها. والكوكب الدُرِّيُّ نسبه إلى الدُّر في صفائه وحسنه وبياضه وقرئت دِرِّيٌّ بالكسر، وفي الحديث:« كما تَرَوْنَ الكوكب الدُّرِّيَّ في أُفُقِ السماء» أَي الشَّدِيدَ الإِنارَةِ.

[5]- البلق: السّواد يمازجه بياض.

[6]- جاء في المعجم الوسيط شعشع الضوء انتشر خفيفا، و الشراب و نحوه مزجه بقليل من الماء.

[7]- الكُمت مفردها الكميت و هي تصغير الأكمت: و هي ما كان لونها بين الأسود والأحمر. وفي اللسان الكُمَيْت من الخيل يستوي فيه المذكر والمؤنث ولونُه الكُمْتَة وهي حُمْرة يدخلها قُنُوءٌ.

[8]- جاء في اللسان الضّبابي: نسبة إلى الضُّبَيْبُ وهو فرسٌ مشهور من خيل العرب.

[9]- فرس نَهْد: جَسِيمٌ، كثير اللحم حسن الجسم مع ارتفاع.

[10]- مُجَزَّع: مُقَطَّع بأَلوان مختلفة، قَطِّع سواده ببياضه.

[11]- حوٌّ: خالط حمرتها سواد.

[12]- جاء في اللسان: أَخْدَرُ فحل من الخيل أُفْلِتَ فتوحّش وحمَى عدَّة غابات وضرَب فيها قيل إنه كان لسليمان بن داود، و قيل الأَخْدَرِيَّةُ من الحُمُــرِ منسوبة إِلى فحل يقال له الأَخْدَرُ قيل هو فرس وقيل هو حمار، وقد أورد محقق الأنموذج في شرح اللفظة: الأخدر من الخيل أو الإبل هو الممتلئ الفخــذ والعجز، الدّقيق الأعلى.

[13]- العِينُ: بقر الوحش.

[14]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 57.

[15]- أبو محمد عبد الكريم النّهشلي الذي نقل عنه كثيرا من آرائه في العمدة، وكان شاعراً أديباً ولغويًا و ناقدا، أصله من المحمدية (المسيلة)، له كتــاب الممتع في صنعة الشعر.

هَنَتْكَ أميرَ الجـــودِ خـــيرُ هديـــةٍ تقَدّمَهَا الإيمانُ واليُمْـــنُ والفـــخرُ
بيـــومٍ تســـامَى فيـــهِ وردٌ[1] مُسوّمٌ[2] وأشقرُ يُعبوبٌ[3] وســـابِحَةٌ حِـــجْرُ[4]
ودُهْـــمٌ كـــأنّ اللّيلَ ألقـــى رداءَهُ عليهِ فمَرفُوعُ النَّـــواحِي و مُنْـــجَرُّ
وقبّلَـــهَا ضَـــوْءُ الصباحِ كرامـــةً فَهُنّ إلَى التّحجيلِ[5] مرثـــومةٌ[6] غُـــرُّ
وبلـــقٌ تقاسَمْـــنَ الدُّجُنَّةَ والضّحَى فَمِنْ هذهِ شطرٌ و مِنَ هذهِ شَـــطْرُ
مُجَـــزَّعَةُ غُـــرٌّ كـــأنَّ جُلُودَهـــا تَجَزَّعَ فيهَا اللُّؤلؤُ الرَّطبُ والشَّذْرُ[7]
وصُفْـــرٌ كأنَّ الزَّعفرانَ خِضـــابُهَا و إلا فَمِنْ ماءِ العقيقِ لَهَـــا قِشْـــرُ
وشُهْـــبٌ مِنَ اللُّجِّ اسْتُعِيرَتْ مُتُونُهَا وَمِنْ صُوَرِ الأَقْمَارِ أَوْجُهُهَا قُمـــرُ
إذَا هَزّهَا مشيُ العِرِضْنَةِ[8] عارَضَـــتْ قُدودَ العَذَارَى هَزَّ أعطافَهَا سُـــكْرُ
عَليهَا السُّروجُ المُحْكَماتُ إذَا مَشَتْ بِهَا الخيلاءَ الخيلُ رنَّحَـــهَا كِبـــرُ[9]

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

وصف الإبل:

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

وَمِنْ خَيْرِ بُخْتِيَاتِ[1] كِسرَى بنِ هُرمُزِ فـــوالجٌ[2] يزهِيهَا التّـــأَوُّدُ وَالخِطـــرُ

---

[1]- الورد: الفرس لونه أحمر يضرب الى صفرة حَسَنةٍ.

[2]- جاء في لسان العرب الخيل المُسَوَّمة هي المُرْسَلة وعليها ركبانها، أو هي التي عليها السِّيما وهي العلامة، وقيل المُسَوَّمة المَرْعِيَّة، وقوله تعالى:﴿ بَلَى إِنْ تَصْبِرُوا وَتَتَّقُوا وَيَأْتُوكُمْ مِنْ فَوْرِهِمْ هَذَا يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُمْ بِخَمْسَةِ آَلَافٍ مِنَ الْمَلَائِكَةِ مُسَوِّمِينَ﴾ آل عمران : الآية125 .قال الأخفش :مُسَوِّمِينَ يكـــون مُعَلَّمين ويكون مُرْسَلِينَ من قولك سَوَّم فيها الخيلَ أي أرسلها.

[3]- جاء في اللسان اليَعْبوبُ: الفَرَسُ الطويلُ السريع وقيل الكَثير الجَرْي وقيل الجوادُ السَّهْل في عَدْوه.

[4]- جاء في اللسان الحِجْر: أنثى الخيل تتّخذ للنّسل، الفرسَ الأُنثى خاصة جعلوها كالمحرَّمة الرحِمِ إلاّ على حِصانٍ كريم.

[5]- جاء في اللسان التحجيل: بياض في قوائم الفرس أو بعضها، لا يجاوز الركبتين و العرقوبين. ومنه الحديث:« إِنَّ أُمَّتِي يَوْمَ الْقِيَامَةِ هُمْ الْغُرُّ الْمُحَجَّلُونَ مِنْ آثَارِ الْوُضُوءِ فَمَنْ اسْتَطَاعَ مِنْكُمْ أَنْ يُطِيلَ غُرَّتَهُ فَلْيَفْعَلْ » استعار أَثر الوضوء في أطراف الإنسان من البياض الذي يكون في أطراف الفرس، ومنه قول الشاعر: وإنِي امْرُؤٌ لا تَقْشَعِرُّ ذؤابَـــتي من الذّنْب يَعْوِي والغُرابِ والمُحَجَّـــل

[6]- الرَّثَمُ والرُّثْمَةُ: بياض في طرف أَنف الفرس.

[7]- الشَّذْر: قِطَعٌ من الذهب يُلْقط من المعْدن من غير إِذابة وهو أَيضا صغار اللؤلؤ.

[8]- العِرِضْنَةِ: مشي اعتراضي فيه نشاط.

[9]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 172، 173.

سفائِنٌ أو صـــيغَ السَّفـــينُ مِثـــالَهَا فلمْ يَبْقَ إلّا أنْ يَمُـــوجَ بِهَا بَحـــرُ
عَليهَا مِنَ الدِّيـــباجِ كـــلُّ مُصـــوّرٍ هُرِيقَ بِهِ الإِفْـــرِنْدُ واتَّـــقَدَ التِّـــبْرُ
يطأْنَ الرَّبيعَ الغَضَّ فِي غـــيرِ حِـــينِهِ مَدَارِعٌ[3] لمْ يَفْتِقْ شَقائقَها القـــطْرُ[4]

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

كما نجد وصفاً لحيوانات أخرى وهو وصف متناثر هنا وهناك في الأنموذج، لا يجاوز القصيدة الواحدة في كل موضوع، دلالة على عدم انتشار هذا الحيوان، من هذا قصيدة النّهْشَلي نفسه يصف الفيل، و قد وصف ضخامته مشبّهًا إيّاه بالجبل (الطود)، متناولا كل عضو من جسمه:

وأضخمُ هنـــديُّ النِّجـــارِ[5] تَعُدُّهُ ملوكُ بني ساسَانَ إنْ نَابَـــهَا دَهْـــرُ
يَجِيءُ كَـــطَوْدٍ جائِلٍ فوقَ أربـــعٍ مضبّرةٍ[6] لُمَّتْ كمَا لُمّتِ الصَّـــخْرُ
لـــهُ فَخَـــانِ كالكـــئِيبَيْنِ لُبـــدَا وَصَدْرٌ كمَا أَوْفَى مِنَ الهَضْبَةِ الصّدْرُ
ووَجْهٌ بهِ أنفٌ كَرَاوُوق[7] خَـــمْرَةٍ يَنَالُ بِهِ مَا تُدْرِكُ الأَنْمُـــــلُ العَشْرُ
وجنْبَانِ لا يَرْوِي القَلِيبُ[8] صَدَاهُمَا وَلَوْ أَنَّـــهُ بِالقَاعِ مُنْهَـــرِتٌ حَفـــرُ
وأُذْنٌ كَنِصْفِ البرْدِ[9] تُسْمِعُهُ النّدَا خَفِيًّا وَطَرْفٌ يَنْفُضُ الغَيْبَ مُـــزْوَرُّ
ونابانِ شُقـــاً لا يُـــرِيدُ سِوَاهُـــمَا قَنَاتَيْنِ سَمْرَاوَيْنِ طَعْنُهُـــمَا نَتـــرُ[10]
لهَ لَوْنُ مَابَيْـــنَ الصَّبَـــاحِ وَلَيْـــلِهِ إذَا نَطَقَ العُصْفـــورُ أوْ غَلّسَ الصّقْرُ[11]

---

[1]– بختيات: إبل خراسانية واحدها بخاتي، و في لسان العرب هي الإبل الخُراسانيَّة تُنْتج من بين عربيةٍ وفالِجٍ.

[2]– جاء في المعجم الوسيط فوالج مفردها فالج: الجمل الضخم ذو السنامين.

[3]– جاء في القاموس المحيط عشب درع: عشب غضّ، وفي اللسان روْضة مُدْرِعة أُكل ما حولها.

[4]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 173، 174.

[5]– جاء في اللسان: النَّحْر والنِّجارُ والنُّجارُ الأَصْلُ والحَسَبُ ويقال النَّحْرُ اللَّوْنُ، والنحر شَكْل الإنسان وهيئتُه قال الأَخطل:

وبَيْضاء لا نَجْرُ النجاشِيِّ نَجْرُها إذا التَهَبَتْ منها القَلائدُ والنَّحْرُ

[6]– جاء اللسان التَّضْبِير: شدة تَلْزِيز العظام واكتناز اللحم. ويقال جَمَلٌ مَضْبُور ومُضَبَّر وفرس مُضَبَّر الخلق أي مُوَثَّقُ الخلق.

[7]– الرَّاوُوق: إناءٍ يجعل فيه الشراب، و في اللسان الراووق ناجود الشَّراب الذي يُرَوَّق به فيصفَّى.

[8]– جاء في لسان العرب: القَلِيبُ اسمٌ من أَسماء البئر البديءِ والعاديَّة، قال وسميت قَليباً لأَنه قُلِبَ تُرابُها، وفي الحديث أَنه وقَفَ على قَلِيبِ بَدْرٍ ومعـــنى القَلِيبُ البئر.

[9]– جاء في اللسان البُرْدُ ثوب فيه خطوط وخص بعضهم به الوشي، والبُرْدَة كساء يلتحف به.

[10]– جاء في المعجم الوسيط طعن نتر: هو طعن مبالغ فيه.و في اللسان النَّتْرُ الجَذْبُ بجفاء، وفي حديث عليّ كرم الله وجهه قال لأَصـــحابه:« اطْعُنُـــوا النَّتْرَ» أَي الخَلْسَ.

[11]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 175.

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

وأَشْغَى[3] بِكَفَّــيْهِ مِثْــلُ المُــدَى طويــلُ القَرَا[4] مُدْمَــجُ الأَعْظُــمِ
تَصَرُّفُــهُ فِــي ضَمــانِ المِــياهِ ومُهْجَتُــهُ فِي يَــدِ الخِــضْــرَمِ[5]
يخَافُ الهــواءَ ويخشَى الضِّــياءَ وَإِنْ كــانَ أَجْــرَأَ منْ ضَــيْغَمِ[6]
لهُ دَاخِلَ اليَمِّ بطــشُ الأُسُــودِ وَ تَصْــحَــبُهُ مِشــيَةُ الأَرْقَــمِ[7]

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

وخَيْفَانَةٌ[8] صفراءُ مُسودَّةُ القَــرَا أَتَتْــكَ بِلَوْنٍ أَسْوَدٍ فــوقَ أَصْفَــرِ
وأجنحــةٍ قدْ أَلْحَفَتْهَا كَــرُدْنَةٍ[9] تَقَاصَــرُ عنْ أَثْنَــاءِ بُرْدٍ مُحَــبَّرِ[10]

وصف الطيور:

وصف شعراء الأنموذج الدواجن، وقصائد الوصف المفردة للطيور قليلة لكننا نجد الحديث عنها في قصائد أخرى لم تفرد للوصف وحده، من ذلك قصيدة الجُراوي[11] في وصف الديك وهي قصيدة مليئة بالتشبيهات، قد أتى فيها الشاعر على وصف كل صغيرة وكبيرة في الديك، إذ وصف: العينين، الرأس، القرطين، العنق، البرائل، الجؤجؤ، الذنب، الجناح و تصفيقه و صياحه، وهذا هو الوصف الذي يحضر الشيء إلى الذهن وكأنه يراه عياناً:

---

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

[2]- ابن رشيق: العمدة، ج1، ص276

[3]- أشغى: متخالف الأسنان، و جاء في اللسان الشَّغا اخْتِلافُ الأَسْنانِ وقيل اختلاف نِبْتَة الأَسْنان بالطُّول والقِصَر والدُّخُول والخُروج.

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

[5]- جاء في القاموس المحيط الخضرم: البحر الغطمطم، و في اللسان الخِضْرِمُ الكثير من كل شيء، وبئر خِضْرِمٌ كثيرة الماء.

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

[7]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 213.

[8]- جاء في المعجم الوسيط: الخيفانة من الجراد التي صارت فيها خطوط مختلفة بيض وصفر والتي لم يستو جناحاها.

[9]- جاء في المعجم الوسيط الردن: الكُمّ، وجاء في اللسان الرُّدْنُ أَصل الكُمّ وقيل الرُّدْن مقدّم كمّ القميص وقيل هو أَسفله وقيل هو الكمّ كله.

[10]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 172.

[11]- هو: عبد الله بن محمد الجُراوي، نسبة إلى جُراوة و هي منطقة بين قسنطينة و قلعة بني حمّاد.

وكائنٍ نَفَى النَّوْمَ عنْ عُتْرُفَانٍ[1] بديعُ المَلَاحَةِ حُلْــوُ المَعَـــــانِي
بِأَجْفَـــانِ عَيْنَيــْهِ يَاقُوتَــتَانِ كأنّ وَمِيضَـــهُمَا جَمـــــْرَتَانِ
عَلَى رَأْسِهِ التّاجُ مُسْــتشرِفاً كَتَاجِ ابنِ هُرمزَ فِي المِهرَجَــانِ
وَقُرْطَـــانِ مِنْ جَــوْهَرٍ أحمرٍ يَزِينَانِهِ زِينَ قُــرْطِ الحَصَـــــانِ
لـــهُ عُنُــقٌ حَوْلَــهَا رَونَــقٌ كَمَا حَوَتِ الخَمْرَ إِحْدَى القَنَانِي
وَدَارَ بُرَائِـــلُــهُ[2] حَــولَهــَا كمَا نَوّرتْ شعرةُ الزعـــــفرانِ
ودَارَتْ بِجُــؤْجُئِهِ[3] حُــلّةٌ تَرُوقُ كَمَا رَاقَكَ الخُسْــرُوَانِي[4]
فَقَـــامَ لَهُ ذَنَــبٌ مُعْجِــبٌ كَبَاقَــةِ زَهْرٍ بَــدَتْ مِنْ بَنَــانِ
وَقَاسَ جَنَاحًا عَــلَى سَــاقِهِ كَمَا قِيسَ سِتْــرٌ عَلَى خَيــْزُرَانِ
وصَفّقَ تَصفِيقَ مُسْتَــهْــتِرٍ بِمُحْمَرّةٍ مِــنْ بَنــَاتِ الدِّنَــانِ
وغَــرَّدَ تَغْــرِيدَ ذِي لَوْعَــةٍ يَبــــُوحُ بِأَشْــوَاقِه لِلــغَوَانِي[5]

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

يجتابُ أَردِيَةَ السّحَابِ بِخَــافِقٍ كالبرقِ أَوْمَضَ فِي السّحَابِ فأَبْرَقَا
لوْ سَابَقَ الرّيحَ الجنوبَ لغــايةٍ يومًــا لجَاءَكَ مِثْلَهــَا أوْ أَسْبَقــَا
يَسْتَقْرِبُ الأَرضَ البَسِيطةَ مَذْهَبًا والأُفْقَ ذَا السَّقْفِ الرَّفيعَةِ مُرتَقَى

---

[1]– جاء في لسان العرب العترفان هو الديك، يقول الشاعر:

كأَنَّ أَسآدَ الجِيادِ شَقائــق أَو عُتْرُفانٌ قد تَحَشْحَشَ للبِــلى.

[2]– جاء في لسان العرب البُرائل: الريش الذي يستدير في عنق الديك والحبارة. و في المعجم الوسيط البرائل ما استدار من ريش الطائر حــول عنقــه و برائل الأرض عشبها و أبو برائل كنية الديك.

[3]– جاء في لسان العرب: الجُؤْجُؤُ عِظامُ صَدْرِ الطائر وقيل الصّدر كله، وفي حديث عليٍّ كرّم اللّه وجهه:« كأَنِّي أَنظرُ إِلى مسجِدِها كَجُؤْجُؤِ سَفِينةٍ أَو نَعامةٍ جاثِمةٍ أَو كَجُؤْجُؤِ طائرٍ في لُجّةِ بَحْرٍ».

[4]– الخُسْــرُوَانِي: نسبة إلى الأكاسرة ملوك العجم، يقال إناء خسرواني وخسروي منسوب إلى خسرو شاه من الأكاسرة.

[5]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 219، 218.

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

وَيَظَلُّ يَسْتَرِقِي السَّمَاءِ بِخَــافِقٍ ... فِي الجَوِّ تَحْسَبُهُ الشِّهَابَ المُحْرِقَا
قِسْهُ بِأَعْتَقِ كُلِّ حَامِلِ رِيشَــةٍ ... مِمَّا يَطِــيرُ تَجِــدْهُ مِنْهُ أَعْتَــقَا
يَبْدُو فَيُعْجِبُ مَنْ يَرَاهُ لِحُسْــنِهِ ... وَتَكَــادُ آيَةُ عِتْــقِهِ أَنْ تَنْطِــقَا
مُتَرَقْرِقًا مِنْ حَيْثُ دُرْتَ كَأَنَّمَا ... لَبِسَ الزُّجَاجَةَ أَوْ تَجَلْبَبَ زِئْبَقَا [1]

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

أَلَا لا تُهَيِّجُنِي الحَمَــامُ فَنَدْبُهــَا ... قَدِيماً بأَكبادِ المُحِبّينَ سَــــادِكُ[2]
تَوَسَّدْنَ مَطْوِيَّ الجَنَاحِ كَأَنَّمَــا ... لَهُنَّ حَشَايَا فَوْقَــهُ وَ دَرَانــكُ[3]
ومِلْنَ عَلَى خُضْرِ الغُصُونِ كَأَنَّمَا ... لَهُنَّ عَلَى قُضُبِ الأَرَاكِ أَرَائِــكُ
ولا شَدْوَ إِلا مَا تَصُوغُ لُحُونُهَــا ... وَلا دَمْعَ إِلّا مِنْ جُفُونِي سَافِــكُ[4]

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

ولا مَدْحَ إِلّا لابْنِ جَعْفَرٍ الرِّضَــى ... وَكُلُّ امْرِئٍ يُطْرِي سِوَاهُ فَآفِــــكُ[5]

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

وصف النبات:

وصف النبات في الأنموذج مقتضبٌ لا نجده في القصائد يأتي غالبا في بيت أو بيتين، وكثيرا ما يلجأ الشاعر إلى التشبيه لرسم صورة ما يصف، و هو مع قصره قليل في الأنموذج، من ذلك أبيات محمد بن عطية بن حيّان الكاتب يصف فيها المشمش، إذ شبّهه بالشّهد الذي يحيط به قشر من الذهب:

ومِشْمِشٍ مَا بَدَا يَوْمًا لِذِي بَصَرٍ ... "إِلّا وَ سَبَّجَ"[6] بَيْنَ العُجْبِ والعَجَبِ

---

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

[2]- يقال أنا سادكٌ به وسَدِكٌ، إذا لزمتَه فلم تفارقه، قال الشاعر:

طافَ الخيالُ ولا كليلَة مُدْلِــجٍ ... سَــدِكاً بأرْحُلنا و لم يتعــرَّجِ.

[3]- الدّرانك: ضرب من الثياب أَو البُسُط له خَمَل قصير كخَمَل المناديل.

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

[5]- المرجع السابق: 234.

[6]- في كتاب:غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات لابن ظافر الأزدي وردت:"إلّا و أصبح" بدلا من "إلا و سبّج".

كَأَنَّ مُخْبِرَهُ وَصْـــفًا وَمَنْـــظَرُهُ شَهْدٌ تَكَنَّفَهُ قِشْرٌ مِنَ الذَّهَـــــــبِ [1].

ونجد أبياتا أخرى لأبي العباس ابن حديدة [2] في وصف الرمان، إذ شُبّه الرمان بالأوعية الملأى بالذهب، والمعلقة بمعاليق إلى أغصانها التي تهتزّ في صورة رائعة:

كَأَنَّـــمَا الرُّمَّـــانُ لَـــمـــّا بَـــدَا يَهُـــزُّهُ أَعْطَافُ غُصْنٍ أَنِيـــــقْ
حِقَاقُ عِقْيَـــانٍ[3] وَقَدْ ضَمّـــنَتْ مَعَـــالِقًا مَثْقُوبَةً مِنْ عَقِيـــــقْ.[4]

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

أَحْبِبْ بِتُفّاحةٍ صفراءَ نَاوَلَهـــــا مَنْ لَسْتُ أُنْكِرُ مَا أَوْلَاهُ مِنْ نِعَـــمِ
وَقَالَ صِفْهَا بِوَصفٍ لَيْسَ يُدْرِكُهُ أَهْلُ البَلَاغَةِ مِنْ عُرْبٍ وَمِنْ عَجَـــمِ
فَقُلْتُ وَالدَّمْعُ يَهْمِي عِنْدَ قَوْلَتِـــهِ مِنَ الجُفُونِ عَلَى الخَدَّيْنِ كَالـــدِّيَمِ
اللَّوْنُ لِي وَلَكُمْ طِيبُ النَّسِيمِ كَذَا حَكَمَ الهَوَى بَيْنَنَا أَفْدِيهِ مِنْ حَكَـــمِ[5].

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

وصف الظواهر الطبيعية:

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

يَا رُبَّ مُتْـــأَقَةٍ[6] تَـــنُوءُ بِثِقْـــلِهـــَا تَسْـــقِي البِلَادَ بِوَابِـــلٍ غَيْـــدَاقِ[7]
مَرَّتْ فُوَيْقَ الأَرْضِ تَسْحَبُ ذَيْلَهَا وَاللّـــوحُ[1] يَحْمِلُهَا عَلَى الأَعْنَاقِ

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص398

[2]- هو:أحمد بن القاسم بن أبي الليث اللّخمي المعروف بابن حديدة.

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

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

[5]- المرجع السابق: ص 284.

[6]- مُتْـــأَقَة: شديدة الامْتِلاء، وجاء في اللسان التَّأَقُ شدَّة الامْتِلاء قال النابغة:

يَنْضَحْنَ نَضْحَ المَزادِ الوُفْرِ أَثْأَقَـــها شَدُّ الرُّواةِ بماء غير مَشْـــرُوبِ.

[7]- جاء في لسان العرب: الغدق المطر الكثير العام، وغَيْداق: صفة لما هو كثير الماء و مخصب.

وَدَنَتْ فَكَادَ التُّرْبُ يَنْهَضُ نَحْوَهَا كَنُهُوضِ مُشْتَــاقٍ إِلَى مُشْــتَاقِ
فَكَأَنَّمَا جَاءَتْ تُقــبِّلَ ترْبَهـــــا[2] أَوْ حَاوَلَتْ مِنْهَــا لَذِيذَ عِنــاَقِ[3]

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

أوَ مَا تَرَى الغَيْمَ المُعَرّسَ[5] بَاكِـيًا يُذْرِي الدُّمُوعَ عَلَى رِيَاضِ شَقِيقِ
فَكَأَنّ قَطْرَ دُمُوعِهِ مِنْ فَوْقِـــــهَا دُرٌّ تَبَدَّدَ فِي بِسَــاطِ عَقِيـــــقِ[6].

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

دَعْ ذَا وَقُــلْ لِلنَّاسِ: مَا طَــارِقٌ يَطْــرُقُهُمْ جَهْــرًا ولا يَتّقِـــــي
لَيْــسَ لَــهُ رُوحٌ عَــلَى أَنّـــــهُ يَرْكَــبُ ظَهْرَ الأَدْهَــمِ الأَبْلَــقِ
شَيْــخٌ رَأَى آدَمَ فِي عَصــــــرِهِ وَهْــوَ إِلَى الآنَ بِخَــدٍّ نَقِـــــي
هَذَا وَيَمْشِــي الأَرْضَ فِي لَيْلَــةٍ أَعْجِبْ بِــهِ مِنْ مُــوثَقٍ مُطْلَــقِ

فَتَــارَةً يَــنْزِلُ تَحْتَ الثّـــــرَى وتَارَةً وَسْطَ السَّمَــا يَرْتَقـــــي[7]

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

وَتَــارَةً تَحْــسَبُهُ وَهــوَ فِــي سُتْــرَتِهِ وَالبَعْضُ مِنْــهُ بَقِــي

---

[1]– وردت: «و الريح» بدلا من «و اللوح» في كتاب: معاهد التنصيص على شواهد التّلخيص لمؤلّفه العبّاسي.

[2]– التِّرْبُ: اللِّدةُ والسِّنُّ يقال هذه تِرْبُ هذه أَي لِدَتُها وقيل تِرْبُ الرّجل الذي وُلِدَ معه.

[3]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 73.

[4]– عبد العظيم علي القناوي: الوصف في الشعر العربي، شركة و مكتبة مصطفى الباي الحلبي و أولاده، دط، د ت، ج1، ص25.

[5]– التَعريسُ: النزول في المكان أَيَّ حين كان من ليل أَو نهار.

[6]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 77.

[7]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص66.

ذُبَابَةٌ مِـــنْ صَـــارِمٍ[1] مُرْهَـــفٍ بَارِزَةٍ مِنْ جَفْنِـــــهِ المُطْبِـــقِ[2]

ويختم ابن سوس قصيدته بمدح المعزّ:

كَأَنّـــهُ وَجْـــهُ المُعـــزِّ الّـــذِي تَاهَ بِهِ الغَرْبُ عَلَى المَشْـــــرِقِ[3].

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

فِي لَيْلَةٍ لَبِسَ الحِـــدَادُ هَـــوَاءَهَـــا فَكَأَنّمَا هُوَ رَاهِبٌ مَحْـــزُونُ

قَدْ رَصَّعَتْ زُهْرِ النُّجُومِ سَمَاءَهَا فَكَأَنّمَا هِيَ لُؤْلُؤٌ مَوْضُـــــونُ

وَكَأَنّهَا خَلَلَ الظّـــلَامِ رَوَانِيًـــــا أَحْدَاقُ رُومٍ مَالَهُنَّ جُفُـــــونُ

وَكَأَنَّمَا الفَلَكُ المُدَارُ عَلَى الدُّجَى بَحْرٌ أَحَاطَ بِهَا وَهُنّ سَفِـــينُ[4]

ونجد في الأنموذج بعد هذه الأبيات مباشرة أبياتا تصف الليل وهي لنفس الشاعر:

واللَّيْلُ مُلْقًى كَالأَسِيـــرِ المُوثَـــقِ

نُجُومُهُ وَسَـــطَ السَّمَاءِ تَرْتَقِـــي

كَلُؤْلُؤٍ فَـــوْقَ زُجَـــــاجٍ أَزْرَقِ[5]

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

وكَأَنّمَا الصّبْحُ المُطِلُّ عَلَى الدُّجَى ونُـــجُومُهُ المُتَأَخِّـــرَاتُ تَقَوّضَـــا

نَهْرٌ تَعَرَّضَ فِي السَّمَاءِ وَ حَـــوْلَهُ أَشْـــجَارُ وَرْدٍ قَدْ تَفَتّـــحَ أَبْيَضَا[6]

---

[1]- جاء في المعجم الوسيط ذباب السيف: حد طرفيه، وجاء في اللسان قيل ذباب السيف طرفه المتطرف الذي يضرب به وقيل حده، وفي الحـــديث:« رأَيتُ ذُبابَ سَيْفي كُسِرَ فأَوَّلْتُه أَنه يصابُ رجلٌ من أَهل بيتي فقُتِل حَمْزَةُ».

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 67.

[3]- المرجع السابق: ص 68.

[4]- المرجع نفسه: ص 74.

[5]- المرجع نفسه: ص 74.

[6]- المرجع نفسه: ص398.

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

أُنْظرْ إِلَى البَـــحْرِ وَأَمْوَاجِـــهِ فَقَـــدْ عَـــلَاهَا زَبَـــدٌ مُتَّســـــقْ
تَخَالُهَا العَيْـــنُ إِذَا أَقْبَلَـــتْ خَيْـــلًا بَـــدَتْ فِي حَلْبَةٍ تَسْتَبِـــقْ
حُمْرًا وُدُهْـــمًا فَإِذَا مَا دَنَتْ مِنْ شَـــاطِئِ البَحْرِ عَلَاهَا بَلَـــقْ
دُبُـــورُهَا دُرٌّ وَأَكْفَـــــالُهَا أَلْبَسَـــهَا الجَرْيُ صَبِيبَ العَـــرَقْ
مَا بَـــالُهُ تَرْكُضُ أَحْـــشَاؤُهُ وَيَظْهَرُ الرُّعْـــبُ بِهِ وَالفَـــــرَقْ
أَظُنُّـــهُ خَـــافَ وَحُـــقَّ لَهُ مِنْ سَيْفِ عبدِ اللهِ ضَرْبَ العُنُـــقْ
فَلَوْ دَنَـــا مِنْ كَفِّهِ سَاعَـــةً مَا مَاتَ إِلا فِي نَدَاهَا غَـــــرَقْ[1]

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

كَأَنّمَا الفَحْمُ وَالرّمَادُ وَمَـــا تَفْعَلُهُ النَّارُ فِيهِـــمَا لَهَبَـــا
شَيْخٌ مِنَ الزِّنْجِ شَابَ مفرَقُهُ عَلَيْهِ دِرْعٌ مَنْسُوجَةٌ ذَهَبَـــا[2]

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

وصف مظاهر الحضارة:

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

[1]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان ص363.

[2]– المرجع السابق: ص398.

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

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

وفَوَّارَةٌ مَــاؤُهَا رِقّـــــةً يَفِيضُ علَى كُلِّ رَاءٍ لَهَــا
إِذَا قَابَلَتْهُ كُسَى الحَاضِرِينَ كَسَاهَا عُمُومًا لَهَا كُلَّهَــا
تَفِيضُ عَلَيْهِمْ بِمِثْلِ الغَمَامِ أَتْبَــعَ وَابِلَهَــا طَــلَّهَــا[1]
تَصُوبُ[2] فَتُغْرِقُ إِيوَانَــهُمْ وَيَخْرُجُ مِــنْهَا وَمَا بَلَّهَــا
يُمَازِجُ كَاسَاتِهِــــمْ رِقَّةً وَيَظْهَرُ فِيهَا وَمَا حَلَّهَـــــا
وَلَيْسَ بِمِلْحٍ وَلا بِالفُــرَاتِ يُرَوِّي العِطَاشَ إِذَا عَلَّهَــا
صِفَاتٌ يَظَلُّ لَهَا ذُو الــنُّهَى كَلِيلَ القَرِيحَةِ مُخْــتَلَّهَــا
إِذَا مَا اهْتَدَى لِطَــرِيقٍ أَرَتْهُ أُخْرَى فَعَادَ وَقَدْ ضَلَّهَــا[3].

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

وَصَفْرَاءُ تَنْشُــرُ فِي رَأْسِــهَا ذَوَائِبَ[4] صُفْراً عَلَى المَجْلِسِ
تُرِيــكَ إِذَا حَدّقَتْ عَيْنُهَــــا عُيُوناً مِنَ الزّهْرِ وَالنَّرْجِــسِ
تَعُــمُّ النّدَامَى بِهَــا كِسْــوَةً فَكُلُّ نَدِيمٍ بِهَــا مُكْتَسِـــــي
تُمَــازِجُ مَشْرُوبَهُمْ رِقَّـــــةً فَتَأْتِي شُعَاعاً عَلَى الأَكْؤُسِ
وَتُهْدِي إِذَا حَضَرَتْ مَجْــلِسًا بِسَاطاً وَأُنْسًا إِلى الأَنْفُــسِ[5]

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

---

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

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

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 52، 53.

[4]- ذَوائِب هي جمع ذُؤَابةٍ: الشَّعر المضفورُ من شعر الرأْسِ.

[5]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 54

في حضرة المشهد نفسه و يعاينه»[1]. نجد ذلك التجسيم للمشهد عند شعراء الأنموذج الوصّافين، ومنهم من غلب على شعره الوصف، مثل الشّريف الزّيدي [2] و قد تميّز بكثرة وصفه لمظاهر التحضر والآلات، إذ وصف في أبيات "المائدة" قائلاً:

هَاكَهَا رَوْضَةً تَعِيشُ بِهَا الأَجْـــ ـــسَامُ مَا مِثْـــلَ نُورِهَا نُـــوَّارُ
دَبَّجَتْهَا الأَيْدِي فَجَاءَتْ تَهَادَى بِوُجُـــوهٍ كَأَنَّهَـــا أَقْـــمَـــارُ
كُلُّ رَوْضٍ مُخْضِرٍ نَمَّقَـــهُ الـــ مَاءُ وَهَاتِيكَ نَمَّقَتْـــهَا النَّـــارُ[3]

كما وصف السيف قائلاً:

ومُهَنَّدٍ عَضْبٍ[4] الغـــرَارِ كَأَنَّهُ تَحْتَ العُجَاجَةِ لُجَّةٌ خَضْـــرَاءُ
نَقَشَ الفِرِنْدُ ذُبَابَـــهُ فَـــكَأَنَّمَا سُلِخَتْ عَلَيْهِ الحَيَّةَ الرَّقْشَـــاءَ[5]

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

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

بَنَى مَنْظرًا يُسَمَّى العَرُوسَيْنِ رِفْعَـــةً كَأَنَّ الثُّرَيَّـــا عَرَّسَـــتْ فِي قِبَـــــابِهِ
إِذَا اللَّيْلُ أَخْفَاهُ بِحُلْكَـــــةِ لَوْنِـــهِ بَدَا ضَوْؤُهُ كَالبَدْرِ تَحْـــتَ سَحَابِـــهِ
تَمَكَّنَ مِنْ سَعْـــدِ السُّعُودِ مَحـــلُّهُ فَأَضْحَى وَمِفْتَـــاحُ الغِنَى قَرْعُ بَـــابِهِ
ولوْ شَادَهُ عَـــزْمُ المُعِـــزِّ وَرَأْيُـــهُ علَـــى قَـــدْرِهِ فِي مُلْـــكِهِ وَنِصَـــابِهِ
لَكَانَ حَصَى اليَاقُوتِ والتِّبْرِ مُفْرَغاً عَلَى المِسْكِ مِنْ آجُـــرِّهِ وَتُـــــرَابِهِ

---

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

[2]- هو في الأنموذج: أبو الحسن علي بن إسماعيل بن زيادة بن محمد بن علي الشريف الزّيدي الطارئ، و قد ذكر ياقوت الحموي في معجم البلدان نسبه واصلا إلى "عليٍّ كرّم الله وجهه"، وهو: أبو الحسن علي بن إسماعيل بن زيادة الله بن محمد بن علي بن حسين بن زيد بن علي بن الحسين بن علي بـــن أبي طالب.

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 277.

[4]- جاء في المعجم الوسيط عَضُب السيف عضوبا وعضوبة صار قاطعا، وسيفٌ عضبٌ قاطعٌ.

[5]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 278.

وَكَانَتْ أَعَالِيهِ سُمُــوًّا وَرِفْعَــــةً تُبَاشِرُ مَاءَ الْمُزْنِ قَبْــلَ انْسْكَــــابِهِ[1].

و هذا الوصف ليس مقصوداً لذاته بل من ورائه المدح، إذ نجد بعد هذه الأبيات أبياتًا أخرى مفردة للمدح. كما نجد قصائد أخرى في وصف أمور مستصغرة، والشاعر كثيرا ما يتخذها لسانًا ليبوح بها عن حاله، إذ يرى انعكاس انفعالاته فيها، وقد سبق أن صادفنا ذلك في وصف الطبيعة وظواهرها، فكذلك نجده في وصف مظاهر التحضر، فمحمد بن أبي علي [2] يصف الشموع التي تشبهه لوناً وتحرقا، وسهراً و دموعاً، غير أنها فنيت فيا لأسى الشاعر، الذي يرجو الفناء مع فناء الشمعة، فهذا التمني المسبوق بالنداء "ياليتنا" يشير بعمق إلى انفعال ثائر قد ملّ الوجد وأثقله السهد، والشاعر يتخذ من صورة الشمعة التي تحترق فتذوب قطرة فقطرة مكافئاً دلالياً له ولنفسيته وكأنه يشير إلى فنائه القريب من فناء هذه الشمعة إن طال به الوجد والحنين قائلاً:

بِأَبِي مُسْعِدَاتِ ذِي الوَجْدِ فِي اللّيــ ــلَةِ يَأْبَى الصّبَاحُ فِيهَــا الطُّلُوعَــا
أَشْبَهَتْنِيَ لَــوْنًا وَحُــرْقَةَ أَحْشَــا ءٍ وَتَســــْهِيدَ مُقْلَــةٍ وَدُمُــوعَا
وَلَحَــيْنِي بَقِيتُ حَيّــاً وَأَفْنَيْــ ــنَ فَيَــا لَيْتَنَا فَنِينَــا جَمِــيعَا[3]

ومن الأمور المستصغرة التي وصفها المغاربة في الأنموذج، مباضع الفصد "سكاكين الحجامة" ، إذ يقول محمد بن سلطان الأقلامي:

وَصِغَارٍ كَأَنّهَا أَلْسُــنُ الطَّيْــرِ تُمِيــتُ المِقْــدَامَةَ الضِّرْغَامَــا
تُذْهِبُ الدَّاءَ بِاللِّثَامِ وَتَشْــفِــي وَهِيَ إِنْ شِئْتَ تُورِثُ الأَسْقَامَا
وَلَهَــا أَرْجُــلٌ ثَلَاثٌ إِذَا مَــا عَدِمَتْهُــنَّ لَا تُطِــيقُ قِيَامَــا[4]

وإن كان محمد بن أبي علي قد وصف الشمع وجعله انعكاساً لنفسيته، فإن الأقلامي وقف موقفًا محايدًا إزاء الصورة التي رسمها لهذه المباضع، فقد اكتفى بوصفها وتشبيهها بألسن الطير، ثم عبر عن أرجلها وعن شكلها وهي قائمة على أرجلها الثلاثة باستعارة مكنيّة فقد شبهها بالبهيمة التي لا تستطيع القيام بدون أرجلها، وحذف المشبه به و ترك المشبه و هي المباضع، كما أن البيت الثاني "وهي إن شئت تورث الأسقاما" يدل على اطلاع الشاعر على مجال الطب والتحجيم، كما يدل وصف هذه الآلات على انتشارها وذيوعها عند العامة. ومن مظاهر التحضر البساتين التي وصفها المغاربة في الأنموذج، إذ نجد عدة قصائد في وصفها، منها قصيدة يعلى بن إبراهيم بن عبد الخالق الأربسي التي يقول فيها:

نَشْرُ الصِّبَــا[1] بِأَرِيجِ المِسْكِ مُؤْتَنِفُ أَمْ رِيــحَ بالسَّفْحِ رَوْضٌ نَبْتُهُ أُنُــفُ[2]

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 302.

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

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص349.

[4]- المرجع السابق: ص 386.

مَازَالَ تَسْتَــرِقُ الأَنْــدَاءُ نَفْحَــتَهُ وَاللّيلُ قَدْ هلْــهلَتْ أَثْوَابَهُ السُّــدُفُ[3]

تَفِيضُ بِالمَــاءِ مِنْهُ كُــلُّ فُوَّهَــةٍ لِكُــلِّ فَــوَّارَةٍ بِالمَــاءِ تَنْــدَرِفُ

كَأَنَّهَا بَيْــنَ أَشْجَــارٍ مُــنَوَّرَةٍ ظَلَّتْ بِمُسْتَحْلَسِ اللّبْلَابِ تَسْتَجِــفُ

مَجَــامِرٌ تَحْتَ أَثْــوَابٍ مُخَلّبَــةٍ عَلَى مَسَاجِبِهَــا دُخَــانُهَا يَهِــفُ

وَتَنْبُذُ المَاءَ مِــنْ أَفْوَاهِــهَا صُــوَرٌ فِيهِ فَتَحْسَبُهَــا وَ المَاءُ مُرْتَــدَفُ

تَثَاءَبَتْ فِي أَوَانِ القَــرِّ فَاخْتَلَــطَتْ أَنْفَاسُهَا وَالهَوَا فِي جِسْمِهَا كُثُــفُ[4]

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

شعر الاغتراب والتشوّق إلى الأوطان:

«الحنين إلى الأوطان والأهل والأحباب من رقة القلب، وعلامات الرّشد لما فيه من الدلائل على كرم الأصل، وتمام العقل»[5]، وللعرب أمثال كثيرة في التعبير عن وجوب حب الوطن كقولهم:« لا تَخَفْ بَلداً فيه قبائلك، ولا تَجْفُ أرضاً فيها قوابلك»[6]، كما بين الله تعالى فضل الوطن إذ قرنه بالموت؛ في قوله تعالى: ﴿ وَلَوْ أَنَّا كَتَبْنَا عَلَيْهِمْ أَنِ اقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ أَوِ اخْرُجُوا مِنْ دِيَارِكُمْ مَا فَعَلُوهُ إِلَّا قَلِيلٌ مِنْهُمْ﴾[7]، وللعرب أشعار كثيرة في الحنين إلى الأوطان والأهل والأحباب ووصف معاناتهم بعيداً عنه، وعن أهلهم؛ إذ يمثل إليهم الماضي البهيج، والعودة إليه تمثّل الأمل الذي يحيون لأجله، والوطن عندهم لا يمثل المكان بقدر ما يمثل الذكرى السّارّة التي يحملونها في أذهانهم والتي يأملون العودة إليها في أقرب وقت.

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

---

[1]- في المعجم الوسيط النشر الريح الطيبة، الصبا وهي ريح مهبّها من مشرق الشمس إذا استوى الليل و النهار.

[2]- في المعجم الوسيط رَوْضةٌ أُنُفٌ: لم يَرْعَها أَحد. وفي اللسان يقال روضة أُنف وكأس أُنف لم يشرب بها قبل.

[3]- السدف: الظلمة و الليل و سواده، ومنه قول الشّاعر:

ولقد رأيتك بالقَوادِمِ نَظْــرَةً وعليَّ من سَدَفِ العَشِيِّ رِيــاحُ.

[4]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص428- 430.

[5]- عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية بيروت، لبنان، دط، 1976، ص 269.

[6]- جاء في المعجم الوسيط القابلة: المرأة التي تساعد الوالدة تتلقى الولد عند الولادة جمعها قوابل.

[7]- سورة:النساء، الآية 65.

من الرجوع إلى وطنه القيروان، إذ أمسكه ثقة الدولة، وهو يشعرنا بأنه مأسور في القصر؛ يبكي فراقه لأهله، يعاني الأرق، والوجد يحرق أيامه وينغص ملذاته:

يَا قَصْرَ طَــارِقَ هَمّي فِيــكَ مَقْصُــورُ شَوْقِي طَلِيــقٌ وَخَطْوِي عَنْكَ مَأْسُــورُ
إِنْ نَــامَ جَــارُكَ إِنّي سَاهِــرٌ أَبَــــداً أَبْكِي عَلَيْــكَ وَبَاكِي البَيْــنِ مَعْــذُورُ
عِنْدِي مِنَ الوَجْدِ مَا لَوْ فَاضَ مِنْ كَبِدِي إِلَيْكَ لاحْتَــرَقَتْ مِنْ حَوْلِكَ الــــدُّورُ
لَاهُمَّ إِنَّ الهَــوَى وَالوَجْــدَ قَدْ غَــــلَبَا صَبْرِي فَكُلُّ اصْطِبَــارِي فِيهِــمَا زُورُ
فَاجْعَــلْ لِكَــفِّ ابْنِ عَبْــدِ اللهِ عَــارِفَةً عِنْدِي فَإِنِّي بِهَــذَا البَــيْنِ مَوْتُــــورُ[1]

وإذ وظّف الاستعارة في قوله: "عندي من الوجد ما لو فاض من كبدي لاحترقت من حولك الدور"، فقد شبّه الوجد بالنار، وهذه الصورة لا نحسّ تكلفها في النص، لأن النص كله يحمل دفعة شعورية قوية تجعل القارئ يحسّ بقوة بمعاناة الشاعر المغترب، كما أن كثرة أسلوب الإنشاء يزيد من توتر النص(يا قصر طارق، لاهمّ، فاجعل) لتشدّ انتباه المستمع وتشعره بأن الأمر عظيم، وليس مجرد أخبار وحكايات، ولقد أورد ابن رشيق للوراق السوسي قصيدة أخرى يتشوّق فيها إلى وطنه رفعها إلى "ابن ثقة الدولة جعفر" قبل القصيدة السابقة يصف فيها لذّاته القديمة في قصر طارق، يبكيها ويستعطف جعفر أن يخلي سبيله ليعود إلى وطنه، ثم يخاطب الجبل ويستعطفه أن يدع ريح الجنوب التي تحمل أخبار وطنه تمر إليه ليسائلها، ثم هو يقسم لقصر طارق بأنه ما اغترب عنه إلا مضطراً، وكأنما بين الشاعر والقصر ودٌّ خافَ عليه الزوال أو التحوّل:

باللهِ يَــا جَبَــلَ المُعَسْــــكَرِ دَعْ رِيحَ الجَنُــوبِ لَعَلَّهَا تَسْــــرِي
كَيْــمَا أُسَــائِلَــهَا فَتُخْبِــــرَنِي مَا يَفْعَــلُ الجِيــرَانُ بِالقَصْــــرِ
يَا قَصْرَ طَــارِقَ الّــذِي طَــرَقَتْ أَحْشَــائِي فِيــهِ بَــلَابِلُ الصَّــبْرِ
وَاللهِ مَــا قَصَّــرْتُ عَــنْ قَلَــقٍ لَكِنَّــنِي قَصَّــرْتُ بِالقَــسْــرِ
فَسَقَــاكَ مُنْهَــلٌ الحَيَا وَسَــقَــى عَصْــرًا تَقَضَّى فِيــكَ مِنْ عَصْرِ
يَا رَبْــعُ كَــمْ لِي فِيكَ مِنْ غصنٍ يَهْفُــو صِبَــاهُ بِهِ وَكَمْ بَــدْرِ[2]

وبعد أن يذكر الشاعر لذّاته في القصر، يتمنى أمانيه المستحيلة ليؤكد على حبّه لذلك القصر، فهو لو يستطيع لسبح إليه شوقاً، ليقبل جانبيه، ويبكي لديه تعبيراً عن حنينه واشتياقه، وفي لغة الخطاب: "إليك، جانبيك، فيك، لديك، عليك" التي يقصد بها القصر تأكيد على تلك العلاقة الحميمية التي بين الشاعر ومرابع صباه، إذ يقول:

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 392.
[2]- المرجع السابق: ص391.

لَوْ أَسْتَطِيعُ سَبَحْتُ مِــنْ طَــرَبٍ شَــوقًا إِلَيْكَ سَــوَادَ ذَا البَحــرِ
حَتّــى أُقَبِّــلَ جَانِبَيْــكَ كمــا قَبّلْــتُ فِيكَ مَــرَاشِفَ البَــدْرِ
وَأُفِيضَ أَجْفَــانِي لَدَيْــكَ كَمَــا فَاضَتْ عَلَيْكَ وَمَا بِــهَا تَدْرِي[1]

كما نجد قصيدة أخرى تحمل لوعات الشاعر إبراهيم بن القاسم المعروف بالرّقيق النّديم المحرقة، إذ يتشوق إلى إخوانه في مصر التي قضى فيها صباه، ويذكر فيها الأماكن التي انطبعت في ذاكرته إذ يقول:

هَلِ الرّيحُ إنْ سَارَتْ مُشَرِّقَةً تَسْرِي تُؤَدِّي تَحِيَّاتِي إِلَــى سَاكِنِي مِصْــرِ
فَمَا خَطَرَتْ إِلَّا بَكَيــْتُ صَبَــابَةً وَحَمّلْتُهَا مَا ضَاقَ عَنْ حَمْلِهِ صَدْرِي
لِأَنِّي إِذَا هَبَّتْ قَبُولًا بِنَشرِهِــــمْ شَمَمْتُ نَسِيمَ المِسْكِ فِي ذَلِكَ النَّشْرِ
وَمَا أَنْسَ مِنْ شَيْءٍ خَلَا العَهْدُ دُونَهُ فَلَيْسَ بِخَالٍ مِنْ ضَمِيرِي وَلا فِكْرِي
لَيَالٍ أَنسْنَاهَا عَلَى غِــرَّةِ الصِّبَــا فَطَابَتْ لَنَا إِذْ وَافَقَتْ غُرَّةَ الدَّهْــــرِ
لَعَمْرِي لَئِنْ كَانَتْ قِصَارًا أَعُــدُّهَا فَلَسْتُ بِمُعْتَدٍّ سِوَاهَا مِنَ العُمْــــرِ
أُخَادِعُ دَهْرِي أَنْ يَعُودَ بِفُــرصَةٍ فَيُنْقِذَ رُوحَ الوَصْلِ مِنْ رَاحَةِ الهَجــْرِ[2]

وبعد أن وصف الشاعر لوعته و حنينه يعرّج على كل منطقة من المناطق التي بقيت راسخة في ذهنه"فالأهرام، دير نهية، الجيزة، المقس، البستان، سردوس، بستان الأمير، دير القصير" كلها أماكن قد أمضى الشاعر شبابه فيها، فانطبعت في ذاكرته إلى الأبد:

فَكَمْ لِيَ بِالأَهْــرَامِ أَوْ دَيْــرِ نَهْيَــةَ مَصَائِدُ غِزْلان المَكَابِــدِ وَالقَفْــــرِ
إِلَى الجِيزَةِ الدُّنْيَا وَمَا قَدْ تَضَمــــَّنَتْ جَزِيرَتُهَا ذَاتُ المَوَاخِيرِ وَالجُســــْرِ
وَبِالمَقْسِ فالبُسْتَانِ لِلْعَيْنِ مَنْــظَــرٌ أَنِيقٌ إِلَى شَاطِئِ الخَلِيجِ إِلَى القَصْــرِ
وَفِي سَرَدُوسَ مُسْتَــرَادٌ وَ مَــلْعَبٌ إِلَى دَيْرِ مَرْحَنَّا إِلَى سَاحِلِ البَحْــرِ
وَ كَمْ بَيْنَ بُسْتَــانِ الأَمِيرِ وَقَصْــرِهِ إِلَى البِرْكَةِ الزَّهْرَاءِ مِنْ زَهْرٍ نَضِــرِ
وَكَمْ بِتُّ فِي دَيْرِ القَصِيرِ مُــوَاصِلًا نَهَارِي بِلَيْلِي لَا أُفِيقُ مِنَ السّــُكْــرِ[3]

كما شكا المغربي –في الأنموذج– للحمام صدود حبيبته وإعراضها عنه، فقد شكا إليه حنينه إلى وطنه، ولقد أشجاه صوتها فراح يعترف لها بما يكابد ويشبّه حاله بحالها وشجوه بشجوها، من ذلك أبيات عبد الكريم بن إبراهيم النّهْشَلي، الذي يغرف من معجم حزين باك: "وجدي، حمامة، بواكٍ، دمع، شجو، حنين، غريب، هموم، شجون". ومن هذا المعجم المثقل بالحزن لا يمكن للنص المنسوج إلا أن يكون مهمومًا

[1]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 391.
[2]– المرجع السابق: ص 61.
[3]– المرجع نفسه: ص 62.

باكيا، وأنّى للمغترب بالفرح والحبور وهو يرى أنه مُبعد عن أرضه التي ارتبطت به وارتبط بها مادياً وروحياً، نشأ فيها فنشأت فيه معانيها، وأَحَبَّ مرابعها فسكنت ضميره، ثم هجرها بعد أن تمكّنت منه، أو استودعها أهله و بنيه، إذ يقول:

أَوَاجِدَةً وَجْدِي حَمَامَـــةَ أَيْكَـــــةٍ تَمِيـــلُ بِمَا مِيـــلَ النَّزِيـــفُ غُصُونُهَا
نَشَاوَى وَمَا مَالَتْ بِخَمْـــرٍ رِقَابُهـــا بَـــوَاكٍ وَمَا فَاضَتْ بِدَمْـــعٍ عُيُـــونُهَا
أَعِيدِي حَمَامَـــاتِ اللّوَى إِنَّ عِنْدَنَا لِشَجْـــوِكِ أَمْثَالًا يَعُـــودُ حَنِينُـــهـــا
وَكُلُّ غَرِيبِ الدَّارِ يَدْعُـــو هُمُـــومَهُ غَرَائِبُ مَحْسُودٌ عَلَيْهَـــا شُجُونُـــهَا[1]

والشاعر المغربي لا يحسّ بالاغتراب عند ارتحاله هو عن وطنه فقط، لأن ارتحال أهله عنه يشعره بالغربة أيضاً، وربّما كان ارتحال أناس يحبّهم له نفس الأثر لارتحاله و تغرّبه هو فهذا علي بن أبي علي النّاسخ يخاطب ابنه الذي سافر إلى مصر وهو صغير السن قائلا:

يَا دَهْـــرُ مَـــالَكَ لَا تَرْثِـــي لْمُكْـــتَئِبِ مَا بَاتَ مِنْكَ خَلِيًّـــا قَـــطُّ مِنْ كَـــرَبِ
لَمْ يَنْبُ نَابُـــكَ عَـــنْ عُمْـــرٍ بِفَادِحَـــةٍ عُظْمَى تَصْغُرُ عَنْهَـــا مُعْظَـــمُ النّـــوَبِ
لَمْ يَكْفِ صَرْفُكَ صَرْفِي عَنْ ذَوِي ثِقَتِي حَتَّـــى تُعَقِّـــبَ بِالتَّفْرِيـــقِ فِي عَقِبِـــي
ابْـــنٌ وَكَـــانَ أَبًا لِي فِـــي مَحَـــبَّتِهِ أَمْسَـــى بِأَرْضِ الفَلَا فَـــرْدًا بِغَيْـــرِ أَبٍ
أَمْسَيْتُ فِي وَطَنِـــي فِي مِثْـــلِ غُرْبَتِـــهِ يَا مَنْ لِمُغْتَـــرِبٍ بَـــاكٍ لِمُغْتَـــرِبِ[2]

إنّها عاطفة الأبوة التي حرّكت في نفس النّاسخ كل هذا الأسى والحنين إلى ولده حتى لم يعد يطيب له المقام، كأنه مغترب عن وطنه يبكي ابنه المغترب، ولقد زاد عن ذلك بأن أقر بأن أرض المغرب لم تعد وطنه بل الشرق، فإما الرحيل إليها وإما الرحيل الأبدي، وفي ذلك مبالغة تشي بفداحة حنين الشاعر إلى ولده:

مَا الغَرْبُ أَرْضِي فَقَدْ أَمْسَيْتُ مُغْتَـــرِبًا عَنْهُ بَلِ الشَّرْقُ إِذْ شَرَّقْتَ أَشْبَهُ بِـــي
لَأَطْلُـــبَنَّ بِهِ نَفْســـي الَّتِـــي ذَهَبَـــتْ أَوِ الذَّهَابَ كِلَا الحَالَيْنِ مِنْ طَلَبِـــي[3]

فالشاعر المغربي كثيراً ما يقف على طلل أحبته، يبكي ويعاتبهم فراقه، ويصف لهم ما يكابد من لوعة، حتى يسكره الحنين و الشوق إليهم، وعن هذا المعنى عبّر إسماعيل بن إبراهيم أبو الطاهر بن الخازن إذ يقول:

يَا رَحْمَتَـــا لِلْكَبِـــدِ الحَـــرَّى وَالمُقْـــلَةِ السَّاهِـــرَةِ العَـــبْرَى
لَمَّا اسْتَقَلَّـــتْ سَحَـــرًا ظَعْنُـــهُمْ[4] فَغَـــادَرُوا فِي كَبِـــدِي جَمْرًا

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 176.

[2]- المرجع السابق: ص262.

[3]- المرجع نفسه: ص262.

[4]- جاء في المعجم الوسيط الظعن: هوادج يرتحل فيها، وفي اللسان أصل الظعينة الراحلة التي يرحل ويظعن عليها أي يسار وقيل الظعينة المرأة في الهودج ثم قيل للهودج بلا امرأة، وللمرأة بلا هودج ظعينة وفي الحديث أنه أعطى حليمة السعدية بعيرا مُوَقَّعا للظعينة أي للهودج.

كَأَنَّـــهَـــا فِـــي الآلِ مُـــزْوَرَّة سَفَـــائِنُ وَسَّطَـــتِ البَحْـــرَا
يَا حَادِيَ العِـــيسِ رُوَيْـــدًا بِـــهِ مُحْتَسِبـــاً فِي دَنفٍ[1] أَجـــرَا
كَأَنَّـــنِي إِذْ جَـــدَّ حَادِيـــهِـــمْ مِنْ حَيْرَتِي مُعْتَبِـــقٌ[2] خَمْـــرَا[3]

وإذا كانت هذه هي حال المغترب عن أهله، فإن من الشعراء من حمل نفسه على ذلك على كره منه، فهذا الجبنيّاني [4] يعبّر عن اغترابه في سبيل المال و الثروة، وقد بدا عليه التماسك والرضا رغم كرْهِ ما يفعل، فهو لم يسافر إلا اضطراراً وما فارق أهله إلا على أمل أن يغنيَهم إذا وفّق إلى ذلك:

سَأَضْـــرِبُ فِي بِلَادِ اللهِ بَـــرًّا وَبَحْـــرًا بِالسَّفَائِنِ وَالـــرِّكَابِ
إِلَى أَنْ تُنْكِرَ الأَحْبَابُ مِنِّـــي ثَـــوَائِيَ بِالمَغَـــارِبِ وَاغْـــتِرَابِي
لِأَكْسَبَ ثَرْوَةً وَأُفِيـــدَ مَـــالًا وَأُبْلِي عُذْرَ نَفْســـي فِي الطِّلَابِ
فَإِنْ نِلْتُ المُرَادَ فَـــذَاكَ حَسْبِي وَإِنْ أُحْـــرَمْ فَإِنِّي ذُو احْتِســـَابِ
وَمَا فَارَقْتُ إِخْوَانِي وَأَهْـــلِي وَمَنْ أَحْبَبْتُ إِلَّا عَـــنْ غِـــلَابِ[5]

والمتصفح لأشعار المغاربة التي تناولت الاغتراب والهجرة يجدها تنهل من معجم واحد، معجم الأسى والشوق وعدم الرضا ، رغم ما يجده الشاعر المرتحل في موطنه الجديد من حفاوة ومن مال ومن جاه وشهرة، وهذا ما يؤكد ارتباط المغربي بأرضه ووطنه، وارتباطه النّفسي بمرابع الصبا التي تبعث فيه ذكريات المرح والعنفوان والأمان.

[1]– الدنف: من لازمه المرض أو العلة.

[2]– جاء في المعجم الوسيط الغبوق: ما يشرب بالعشي وما يحلب بالعشي.

[3]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 82.

[4]– هو: عبد الله بن إسماعيل بن أبي إسحاق المعروف " بالجبنياني"، موطنه اسفاقس، سافر إلى الأندلس و هناك قُتِل بميورقة سنة 415 هـ.

[5]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 187 .

أغـــــراض أخرى:

الهجاء:

الهجاء فن من فنون الشعر« يصور عاطفة الغضب أو الاحتقار والاستهزاء، وسواء في ذلك أن يكون موضوع العاطفة هو الفرد أو الجماعة أو الأخلاق أو المذاهب»[1]، والهجاء باب قديم من أبواب الشعر العربي، وقد رأى قدامة أن الهجاء هو نقيض المدح، أما أبو هلال فقد ذهب إلى أن أبلغ الهجاء ما كان بسلب الصفات المستحسنة التي تخص النفس من الحلم والعقل وما يجري مجرى ذلك، وليس الهجاء بقبح الوجه وضؤولة الجسم وقصر القامة. وقد مرّ غرض الهجاء بمراحل تطور عديدة، بسبب تغير دوافعه وأسبابه وتباين أذواق الناس من حقبة لأخرى« فكان في الجاهلية يدور حول الانتقاص من نسب المهجو والازدراء بمكانة القبيلة وإلصاق المخازي بها، وجاء الإسلام فغضّ منه وحاربه لأنه يتعارض ومبادئ الدين السمحة»[2]، غير أن الهجاء ما لبث أن عاد بصورة قوية في العصر الأموي بعد أن بعثت العصبيات القبلية من جديد وتطور إلى فن النقائض، وإن مالت النقائض عن الجد إلى اللهو والإضحاك، وأصبحت أميل إلى المناظرات الأدبية، وكان حظ جرير في الذيوع أكبر لأنه أكثر إضحاكاً من غيره وأكثر وضوحاً و بساطة في معانيه، واتخذ الهجاء في العصر العباسي صورتين« صورة الإفحاش والسباب الهابط كالذي نجده عند عصبة المجّان، وصورة الهجاء الساخر الذي يرسم الصور كاريكاتورياً ويضخّم فيها الجوانب المضحكة ويختلق المفارقات الهزلية، كالذي نجده في شعر ابن الرومي الذي كان يشوّه مهجويه بأن يركّز على عيوبهم المعنوية والجسدية»[3].

أما الهجاء المغربي فهو متنوع، تراوح بين سلب الصفات الحسنة النفسية أو الصفات الجسدية، ويكون ذلك بنفيها أو بإثبات ضدها من الصفات المذمومة،كما تراوح بين العتاب اللّيّن، والإفحاش المقذع، وهو نظير المدح فهذا يهدف إلى الرفع من شأن الممدوح وذاك يرمي إلى الوضع من شأن المهجو، كما تراوح من هجاء لشخص أو شخصين إلى ذم لفئة أو مذهب أو أهل مدينة بأكملها، كما يغلب على الهجاء في الأنموذج القصر، فأكثره في بيتين أو ثلاثة لا أكثر. والصفات التي عمل الشعراء على سلبها من ممدوحيهم هي الأصل الشريف، من ذلك ما يقوله بكر بن علي الصّابوني في أهل سوسة، إذ هو يشبههم بالكلاب، فيسلبهم بذلك الأصل الشريف، وهم مع انحطاط نفوسهم ذوو نفوس خسيسة:

كُلُّ سُوسِيٍّ بِسُـــــوسَهْ نَفْسُهُ نَفْـــسٌ خَسِـــيسَهْ

---

[1]- فوزي عيسى: الهجاء في الأدب الأندلسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،الاسكندرية، مصر، ط1، 2007، ص 12.

[2]- ينظر المرجع السابق: ص12- 15.

[3]- ينظر المرجع نفسه: ص14، 15

بَعْضُهُمْ يَنْهَشُ بَعْـــــضًا كَكــلَابٍ فِي فَــرِيسَهْ[1]

ومن الشعراء من أقذع في سلب هذه الصفة وهي الأصل الشريف، من ذلك قول الصّابوني كذلك، الذي عمد إلى التشكيك في أصل المهجو، و هذا النوع من الشعر أقرب إلى الإفحاش، ومما يلاحظ على ألفاظه ابتذالها، وميلها إلى البساطة وكأنما يريد الشاعر أن يضمن أكبر قدر لانتشار هجوه بين الناس، لذلك لا يتكلف الشعراء المعاني العويصة في الهجاء ، لكي لا تثقل على أفهام العامة، لأنهم جمهورها الأوّل:

أَذَابَ وَالٍ بِسُوسَةَ مُخِّــي يُعْرَفُ بَيْنَ الأَنَامِ بِالفـــــَرْخِ

يَزْعُمُ عَبدَ العزيزِ وَالــدُهُ وَأَيْرُ عَبْدِ العزيزِ مُسْــتَرْخِي[2]

ونلاحظ أن ابن رشيق كثيراً ما يذكر أهاجٍ كثيرة لشاعر واحد، وكأنما يدلل على أنه من الهجّائين مثل الصّابوني الذي أورد له أربع أهاج، و قد يتوافق هذا مع ما ذهب إليه البعض من أنّ« البيئة المتحضرة تشجع على نوع من الهجاء الساخر المتهكم و حتى الفاحش المقذع»[3]، وقليلة هي تلك القصائد التي ترفّع أصحابها عن الإفحاش والمباشرة في إلصاق المذام بالمهجو، وتكاد معظم أهاجي المغاربة في الأنموذج تكون من نوع السّباب المقذع، إلا في قصائد قليلة كقول محمد بن يوسف المنجّم ، يهجو من احتقره، فردّ عليه في هجاء لم يصرح فيه بالعيوب وإنما لَمّح من بعيد، والشاعر يطلعنا بأن هاجيه شاعر مثله (حليفي صناعة) و يحذّر من أقواله وأفعاله ويذمّها، و يشير من بعيد إلى عرضه، وكأنما يهدّده بكشف ما يشين منه، وقد استعمل عدة طباقات:"الخوافي، القوادم" "يقظان، نائم" "باق، رمائم " "كلوم، ضمادات" ، وقد أراد بهذه الطباقات أن يرسم صورة من شقين أحدها مظلم للمهجو و الآخر مشرق لنفسه:

لَعَمْرِي لَئِــنْ كُنَّا حَلِيفَيْ صِنَاعَــةٍ لَقَدَ سَبَقَتْ رِيشَ الخَــوَافِي القَــوَادِمُ

فَقُلْ لِلَّــذِي اسْتَهْزَا بِنَا فِي فِعَالِــهِ مَقَــالِيَ يَقْظَــانُ وَعِرْضُــكَ نَائِــمُ

سَيَغْسِلُ عَــنِّيَ المَاءُ فِعْلَــكَ كُلَّــه وَقَــوْلِيَ بَــاقٍ وَالعِظَــامُ رَمَــــائِمُ

تَدِبُّ عَلَى الأَعْضَاءِ مِنْــهُ عَقَــارِبٌ وتَنْــفُثُ فِي الأَحْشَــاءِ مِنْهُ أَرَاقِــمُ

فَإِنْ كَانَ ذَا عِرْضٍ تَلُــوحُ كُــلُومُهُ فَعِنْــدِي ضَمَــادَاتٌ لَــهُ وَمَــرَاهِمُ[4]

وكما هجا الشعراء المغاربة بالعرض المُشين، والأصل السيئ فقد هجوا كذلك بصفات نفسية أخرى كالحمق، إذ يقول قول عمر بن معمر الفارسي:

يَا أَحْمَقَ النّاسِ إنّ النّــاسَ بُغْيَتَــهُمُ فِي رَبَّةِ العُودِ لا فِي رَنَّــةِ العــُودِ[5]

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 98.

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 98.

[3]- ينظر فوزي عيسى: الهجاء في الأدب الأندلسي، ص18.

[4]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 409.

[5]- المرجع السابق: ص 416.

وهجوا كذلك بقلة المبالاة، وموت النخوة والمدافعة، من ذلك قول ابن رشيق يهجو رجلا اسمه "فرات"، و قد جعل ابن رشيق من سعة صدر المهجو وهي صفة محمودة؛ صفة ذميمة إذ قرنها بموت الإحساس، والمهجو غافل عن ذلك، ويُعلي الشّاعر من شأن نفسه بأن جعل هجاءه مجرد تجربة من رامٍ مجيد، لا يقصد النيل منه فعلا:

قَالُوا رَأَيْنَا فُــرَاتًا لَــيْسَ يُوجِــعُهُ ... مَا يُوجِعُ النّاسَ مِنْ هَجْوٍ بِهِ قُــذِفَا
فَقُلْتُ: لَــوْ أَنَّهُ حَــيٌّ لَأَوْجَعَــهُ ... لَكِنَّهُ مَاتَ مِنْ جَــهْلٍ وَمَا عَــرَفَا
وَمَا هَجَوْتُ فُــرَاتاً غَيْرَ تَجْــرُبَةٍ ... وَذُو الرِّمَايَةِ مَــنْ يَسْتَصــْغِرُ الهَدَفَا[1]

ومن الشعراء من تشاءم بالمهجو، وجعل منه رفيقًا للنحس، كقول علي بن أحمد المعروف بابن الماعز الطّبيب الذي هجا ابن القيني[2]؛ فجمع له كل الصفات السيئة: الشؤم، لسوعا، مدبر، طباع العقارب، قين، ثم ينبِّهه إلى نسبه (قين=عبد) مستخفًّا بأصله:

إِذَا حَضَــرَ القَيْنِيُّ يَوْمًا بِمَجْــلِسٍ ... تَرَفَّــعَ مِنْهُ النَّحْسُ فِي كُلِّ جَــانِبِ
تَرَاهُ لَسُوعاً وَهُوَ مُذْ كَــانَ مُدْبِــرٌ ... وَمَــا ذَاكَ إِلا مِنْ طِبَاعِ العَــقَارِبِ
نُسِبْتَ إِلَــى قَيْــنٍ وَإِلَّا فَقَيْــنَــةٍ ... فَيَــالَكَ مِنْ حُــرٍّ كَرِيمِ المَنَــاسِبِ[3]

« فلغة الشعر تتباين من موضوع إلى آخر، فلغة الغزل عذبة سلسة، ولما كان الهجاء يستمد خصائصه و وجوده من عاطفة الغضب، فمن الطبيعي أن تنعكس هذه الخاصية على لغته فتأتي مشحونة بالحدة و التوتر و الانفعال»[4]، والشعراء يعللون تشاؤمهم بالمهجو، فهذا ابن المؤدب[5] وقد غالى في هجائه حتى جعل النحس يحل بأرض المغرب كلّها، بسبب خصمه، ويجعل حجته على ذلك بأن المهجو يخشى قول "نعم"، وفي هذا مبالغة في الذم:

مَا كُنْتُ أَدْرِي النَّحْسَ أَيْنَ مَحَلُّهُ ... فِي الأَرْضِ حَتّى زُرْتُ أَرْضَ المَغْرِبِ
يَخْشَى "نَعَمْ" حَتّى كَأَنّ لِسَــانَهُ ... إِنْ قَالَهَا تَغْشَــاهُ لَدْغَةُ عَقْــــرَبِ[6]

كما نجد كثيراً من الشعراء اتجه إلى ذم فعال الخصوم، وهذا النوع من الهجاء يسلّط الضوء على هنات المهجو ويسفِّه عمله، من ذلك قول بكر بن علي الصّابوني يهجو أحد الوُعّاظ، الذي بدل أن يشفي القلوب أمرضها بوعظه الثقيل:

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 442.

[2]- هو: علي بن سعيد أبو الحسن بن القيني، من شعراء الأنموذج.

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 271.

[4]- ينظر فوزي عيسى: الهجاء في الأدب الأندلسي، ص195.

[5]- هو:عبد الله بن إبراهيم بن مثنّى الطّوسي و يعرف "بابن المؤدّب"، أصله من المهدية.

[6]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص180.

أَمْرَضَ بِالوَعْظِ القُلُوبَ الصِّحَاحْ مَا قَــالَهُ الهَاتِفُ عِنْــدَ الصَّـــبَاحْ
أَيْقَظَنِي مِنْ نَوْمَتِي فِي الـــدُّجَى شَخْــصٌ سَمِعْتُ القَوْلَ مِنْهُ كِفَاحْ[1]

ومن هذا الهجاء قول أحدهم في عنترة التميمي التّونسي، يصفه بالوضاعة رغم تكلّفه مظهر العاقل الأديب:

يَا مَنْ تَحَــلَّى بِالعَقَـــلِ والأَدَب وَهُــوَ دَنِيٌّ فِي أَسْفَــلِ الرُّتَـــبِ
أَنْــتَ الّـــذِي تَــزْدَرِيهِ أَعْــيُنُنَا وَلَوْ عَلَــتْكَ التِّيجَــانُ بِالذَّهَــبِ[2]

كما نجد هجاءً في الشيعة وتشفياً بقتلهم، انتقاماً لما فعلوه وما قالوه من زورٍ عن آل بيت رسول الله ﷺ وصحابته، والشعراء إذ يمدحون قاتليهم فإنهم يهجونهم معلّلين ذلك بما سبق لهم من ظلم للناس وتطاول على الصحابة، وهذا ما يبرز لنا جانبا من الحياة الدينية و السياسية، و موقف المجتمع عامة من الشيعة الفاطميين، ويبين هذا الهجاء عاطفة السخط تجاههم مما يجعل من هذا الشعر شهادة تاريخية على سوء سياستهم للأمور في المغرب، من ذلك قصيدة الحسن بن علي الكاتب المعروف بابن زنجي، الذي يرى أن الشيعة يدّعون بأن مولاهم علياً، لكنهم على العكس من ذلك يبغضونه، كما أنّهم سبّوا الخلفاء، وتطاولوا على عرض النبيﷺ، وتلك هي جرائرهم حسب الشاعر الذي رأى أن ما حل بهم إنما استحقوه بفعالهم السابقة، وبظلمهم للناس أيام قوتهم وسلطتهم، وقد توسّل الشاعر بالمجاز في قوله:"لقد رفضتكم كل أرض وبقعة"،"وقد صرخت منكم بقاع جهنم"؛ ليدلل على سوء حالهم وسوء مصيرهم:

وَكُنَّــا نَظُــنُّ الكُفْــرَ فِي جَــاهِلِيَّةٍ فَتَعْسًــا لِكُفْرٍ جَاهِــلِيٍّ مُخَضْــرَمِ
يَقُولُونَ مَــوْلَاهُمْ عَلِيــاً وَإِنَّهُــــمْ لَأَعْظَــمُ بُغْضاً فِيــهِ مِنْ آلِ مُلْجِمِ
سَبَبْتُمْ عَتِيقــاً وَالإِمَــامَيْنِ بَعــــدَهُ فَلَــمْ تُعْتَقُــوا يَوْمَ الحَــرِيقِ المُضَرّمِ
وَسُــؤْتُمْ نَبِيَّ اللهِ فِي خَــيْرِ أَهْــلِهِ وَأَفْضَــلِ بِكْــرٍ فِي النِّسَاءِ وَ أَيِّــمِ
فَكَمِ عَاثِرٍ مِنْكُمْ إِذَا صَــافَحَ الثَّــرَى مِنَ الذُّعْــرِ قُلْنَا: لِلْيَــدَيْنِ وَلِلْــفَمِ
فَلَا نَفَقٌ فِي الأَرْضِ أَخْفَى مَكَانَكُــمْ وَلَا شَــاهِقٌ يُرْقَى إِلَيْــهِ بِسُــلَّمِ
لَقَدْ رَفَضَتْكُمْ كُــلُّ أَرْضٍ وَ بُقْعَــةٍ وَقَــدْ صَرَخَتْ مِنْكُمْ بِقَــاعُ جَهَنَّمِ
فَذُوقُوا كَمَا ذُقْنَاهُ أَيَّــامَ كُــفْرِكُــمْ مِــنَ الغَيْظِ فِي أَكْبَادِنَا وَالتَّــأَلُّمِ[3]

وقريب من ذلك قول الورّاق التّميمي [4] الموجز:

أَخَــذْنَا لِأَهْلِ الغَدْرِ مِنْــهُمْ إِغَــارَةً عَلَيْهِمْ فَمَا أَبْقَتْ وَلَا السَّيْــفُ مَا أَبْقَى
وَقَــامَ لِأُمِّ المُــؤْمِنِــينَ بِحَــقِّــهَا بَنُــوهَا فَمَا أَبْقَوْا لَهَا عَنْهُــمُ حَقًّا[1]

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان ص95.
[2]- المرجع السابق: ص 315.
[3]- المرجع نفسه: ص 109.
[4]- هو: عتيق بن محمد أبو بكر المعروف "بالورّاق التميمي".

وقد أكد النقاد على أن المدح، الأصل فيه حمد بالصفات النفسية، فإن أضيفت إليه الصفات الخلقية كالجمال والقوة كان كالتفضل، والهجاء عكسه؛ فالأصل فيه سلب الصفات الحسنة (الخُلُقية) فإن أضيف إليه الصفات الخِلْقِيّة كان زائدا، لكن المغاربة في الأنموذج يركّزون على تشويه صورة المهجو الخلقية مثلما شوهوا صفاته وأخلاقه، من ذلك قول الوراق التميمي، الذي يعمد إلى تشبيهات تضفي على المهجو قبحا وتجعله مثاراً للسخرية والاستخفاف:

ابْـــنُ أُندْرِيـــه2 عِـــلْجٌ نِتَـــــاجُ أُمٍّ كَـــرِيمَـــهْ
ذُو لِحْـــيَةٍ ذَاتِ عَرِضٍ طَـــــوِيلَـــةٍ مُسْتَقِيـــمَهْ
كَأَنَّهَا بَنْـــدُ3 جَيْـــــشٍ مُنَكَّـــسٌ فـــي هَزِيمَـــهْ4

وكما شبه الوراق هذه اللحية بالعلم المنكس فقد شبه وجه أحدهم بالحديد، إذ يرد ساخراً على تسمية الناس لوجه هذا الرجل "كرشاً" ويؤكد على أنها "حديد"، ويشبه تشوّهه من الجدري بالنقش أو الزخرفة:

حَدِيدٌ وَجْـــهُ صَاحِبِنَا وَهُمْ يَدْعُـــونَهُ كَـــرِشَا
وَلَوْلَا آلَـــةٌ مَعـــــَهُ هِيَ الجُدْرِيُّ مَا نُقِـــشَا5

وهذا الهجاء الساخر كثيراً ما يكون في مقطعات لا تجاوز الثلاثة أبيات، وهذا ما يتفق فيه الهجاء المغربي و الأندلسي و يختلفان فيه مع الهجاء المشرقي، فالهجاء عند المشارقة تكثر فيه القصائد الطوال و تقل فيه المقطعات، «و هذا عكس ما لاحظه الدارسون للهجاء الأندلسي و ما يلاحظ على الهجاء المغربي في الأنموذج من قصر»[6]، إلا في القليل، مثل قول ابن أبي العرب الخرقي [7] الذي بلغت مقطوعته الستة أبيات يصف فيها رجلا التهب شعر خده شيبا، و استحال جسمه حطاما و شحب لون وجهه وثغره به قلح، فماذا بقي للمهجو من مظهره؟:

عَبْدٌ تَكَلَّفَ شَتْمِي وَهُوَ يَشْرَقُ بِي يَبْـــغِي بِذَلِكَ مِنْ عُشَّاقِهْ سَبَبَـــا
وَظَلَّ يَزْهَى عَلَيْنَا وَالصَّغَـــارُ لَـــهُ وَيَـــرْكَبُ النُّهَى فِينَا بَعْدَمَا رَكِبَا
يَرْجُو إِعَادَةَ أَيَّـــامٍ قَدْ انْصَـــرَمَتْ وَيَحْـــلِقُ الخَدَّ مِنْ شَعْرٍ قَدْ الْتَهَبَا
وَيَنْتَضِي عَضْبَهُ رَيْعَـــانَ يَضْـــرِبُهُ وَكَيْـــفَ ذَاكَ لِعُضْوٍ مَاؤُهُ نَضِبَا

---

[1]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 251.

[2]– ابن أندريه: كنية المهجو، و يظهر أنّه اسم أعجمي.

[3]– جاء في لسان العرب البَنْد: العلَم الكبير وهي كلمة فارسية معرّبة، قال الشاعر: وأَسْيافُنا تحت البُنودِ الصَواعِقُ.

[4]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 254.

[5]– المرجع السابق: ص254.

[6]– ينظر عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ص245.

[7]– هو: أبو بكر عتيق بن حسّان بن خلف و يعرف "بابن أبي العرب الخرقي".

يُستَّـــرُ القُبْحَ مِنْهُ وَهُوَ مُنْكَشِـــفٌ جِسْـــمٌ حُطَامٌ وَوَجْهٌ لَوْنُهُ شَحِبَا
يُمْضِي السِّوَاكَ عَلَى ثَغْرٍ بِهِ قَلَحٌ[1] لَوْ مَجَّ[2] رِيقَتَهُ فِي النِّيلِ مَا شُرِبَا[3]

ومن الشعراء من استغل أي هنة في المهجو ليستعملها ضده، مثال ذلك هجاء محمد بن مغيث الذي هجا قرهب بن جابر الخزاعي و هو من شعراء الأنموذج مستعملا في ذلك اسمه، وقد أشار إلى نصف اسمه "قر" و قصده "القرد"، كما أشار إلى النصف الثاني "هب" الذي يمثل نُباح الكلب؛ إذ يقول:

سَلُوا الَّذِي سَمَّى الفَتَى قَرْهَبًا أَكَـــانَ عَمْداً أَمْ كَانَ نَجْمَا
عُمُرِي لَقَدْ أَغْرَبْتُ فِي شَتْمِهِ إِنْ كُنْـــتُ حَاوَلْتُ لَهُ شَتْمَا
هَلْ هُوَ إِلا النِّصْفُ مِنْ شَتْمِهِ وَنَبْحَـــةُ الكَلْبِ فَقَـــدْ تَمَّا[4]

وكذلك هُجي عنترة التميمي التّونسي بسواده، و هاجيه جعل الأبيات تشمل في دلالتها عنترة العبسي كذلك، وهذا ما يستشعره القارئ في قوله:

أَغُرَابٌ أَنْتَ مَابَيْنَ الرُّخَـــمْ أَمْ عَتُودٌ[5] أَنْتَ مَابَيْنَ الغَـــنَمْ
حَبَشِيٌّ أَسْوَدٌ ذُو هَيْـــــئَةٍ سَارِقُ الأَلْفَاظِ مِنْ كُلِّ الأُمَمْ
يَتَسَامَى فِي ذُرَى المَجْدِ وَلَمْ يَكُ إِلا عَبْدَ سُوءٍ فِي القِـــدَمْ[6]

وقد يستعمل الشاعر أي معنى للنيل من مهجوه، حتى المعاني الدينية، من ذلك قول ابن شرف الجذّامي القيرواني:

مَا فُلانُ إلا كَجيفَةِ كَـــلْبٍ وَ الضَّرُورَاتُ أَلْجَـــأَتْنَا إِلَيْـــهْ
فَمَنْ اضْطُرَّ غَيرُ بَاغٍ ولا عَا دٍ فَلَا إِثْمَ فِي الكِتَـــابِ عَلَيْهْ[7]

فجعل مهجوه كالمحرمات الدينية، وساق لذلك حكما دينيا في الآية الكريمة:﴿ إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةَ وَالدَّمَ وَلَحْمَ الْخِنْزِيرِ وَمَا أُهِلَّ بِهِ لِغَيْرِ اللَّهِ فَمَنِ اضْطُرَّ غَيْرَ بَاغٍ وَلَا عَادٍ فَلَا إِثْمَ عَلَيْهِ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾[8]، وكأنّه يستحل اللجوء إليه في الضرورات فقط، وهذا من المعاني الطريفة في الهجاء. وقد امتدت سخرية

---

[1]- القلح والقلاح صفرة تعلو الأسنان في الناس وغيرهم وقيل هو أن تكثر الصفرة على الأسنان وتغلظ ثم تسود أو تخضر، قال الأعشى:
قد بَنَى اللُّؤْمُ عليهـــم بَيْتَـــه وفَشَا فيهم مـــع اللُّؤْم القَلَـــحْ.

[2]- جاء في المعجم الوسيط مجَّ: رمى الماء من فيه. وفي اللسان مجّ الشراب والشيء من فيه رماه، وخص بعضهم به الماء، قال الشاعر:
ويَدْعُو بِبَرْدِ الماءِ وهو بَـــلاؤُه وإِنْ ما سَقَوْه الماءَ مَجَّ وغَـــرْغَرا.

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 247.

[4]- المرجع السابق: ص407.

[5]- جاء في لسان العرب العتود من أولاد المعز ما رعى وقوي وأتى عليه حول.

[6]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص316

[7]- المرجع السابق: ص346.

[8]- سورة: البقرة، الآية 172.

المغاربة في الأنموذج حتى إلى أنفسهم، فهذا علي بن عطاء النمدجاني [1]، الذي وصفه ابن رشيق بالمجانة والتهكم والتحامق يصف نفسه وصفاً مقذعاً:

تَبَدَّيْتُ إِلَى النَّـــــاسِ فَقَـــــالُوا: أَنْتَ إِبْلِيسُ
رَأَوْا شَيْخاً قَبِيحَ الوَجْهِ فِي طِمْرَيْهِ2 تَدْنِيـــــسُ
وَرِجْلٌ فِعْلُـــهَا فِي الأَ رْضِ مَالَا تَفْعَلُ الفُوسُ
فَلَمَّا اسْتَثْبَتُوا أَمْـــــرِي وَأَمْرِي فِيهِ تَلْبِـــــيسُ
رَمَوْنِي بِالَّذِي فِـــــيَّ وَقَـــالُوا إِنَّهُ بِيـــــسُ
فَقُلْتُ: الحُسْنُ مَحْمُودٌ هَبُوا أَنِّيَ طَـــــاوُوسُ3

وقد تميّز الهجاء المغربي بكل ما تميز به نظيره في المشرق عموماً، وهو في الأنموذج كثير يدل على حياة اجتماعية مليئة بالأحداث والصراعات، كما يدل على جانب سياسي و عقائدي وهو بُغض الناس للشيعة، وذلك ما يستنتج من أهاجيهم فيهم، كما أن هجاء المغاربة قد شمل أغلب طبقات المجتمع، ولاةً وقضاةً، رجالاً ونساءً وغلمانا.

الرثـــــاء:

الرثاء الصادق تعبير مباشر قلّما تشوبه الصنعة أو التكلف، و هو من الأغراض القديمة في الشّعر العربي، « والشاعر إما أن يتفجّع على الميت ويبكيه ويتوجع لفقده ويسمى ذلك ندباً، وإما أن يبكي فيه خلالَه و مناقبه التي حرم منها المجتمع ويسمى ذلك تأبيناً، وإمّا أن يفضي إلى ذكر الموت وأنه حوض لابد للحي من وروده، ويسمّى ذلك عزاءً، وقد يمزج الشّاعر بين نوعين من هذه الأنواع، وقد يمزج بين الثلاثة»[4]، والرثاء من الفنون التي جوّد فيها الشعراء، لأنّه تعبير عن خلجات قلب حزين، فيه لوعة صادقة وحسرات حرّى، ولذلك فهو من الموضوعات القريبة إلى النفس« والحياة الجاهلية كانت حياة حرب ودماء وغارات يسقط على إثرها القتلى، فيبكي الأهل و الأصحاب قتلاهم ويثيرون ببكائهم دموع قبائلهم ويؤجّجون أحزانهم فيدفعونهم لشحذ سيوفهم استعدادا لجولة جديدة تطفئ نار غيظهم وتشفي أحقادهم بالفوز بثأرهم والظفر برؤوس أعدائهم»[5].

---

[1]- هو: علي بن عطاء، أبو الحسن"النمدجاني"، صحب أبا الرّقعمق في مصر، عاد فاستوطن صقلية و توفي بها سنة (418 هـــ).

[2]- الطِّمْر: الثوب الخَلَق والكِساء البالي من غير الصُّوف.

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص292، 293.

[4]- شوقي ضيف: عصر الدول و الإمارات (الجزائر –المغرب الأقصى-موريتانيا-السودان)،سلسلة تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القـــاهرة، ط1، دت، ص191.

[5]- يحي الجبوري: الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، ط1، 2000 ، ص 178.

وإذا كان الرثاء هو مدح لأشخاص قد ماتوا، بمعنى أنه لا يختلف كثيراً عن المدح، فإن هذا القول لا ينطبق تماماً على رثاء المغاربة في الأنموذج، فلو قارنّا بين المدح والرثاء لوجدنا تباينا كبيرا، فمن حيث الأشخاص الذين مسهم الرثاء نجد الرثاء يتجه إلى الفقهاء؛ وبالأخص الفقيه "أبا علي بن خلدون" و"الفقيه "محمد بن أبي زيد"، و في هذا دلالة على قوّة الروح الدينية لدى الشعراء، إضافة إلى المكانة التي كان يتمتع بها هؤلاء الفقهاء، أما من حيث الكم فالمدح نسبته كبيرة في الأنموذج بينما لا نجد إلا مقطوعات وقصائد قليلة تتناول الرثاء، وكأننا نقف على رأي ابن رشيق الذي نبّه إلى صعوبة نظم الرثاء لأن صاحبه لا ينتظر وراءه أجراً.

وأغلب مراثي المغاربة اتجهت إلى الفقيه "أبي علي بن خلدون" الذي كان ذا مكانة عالية بين الناس، وحتى عند الأدباء والعلماء ورجال الدولة الصنهاجية، حتى بالغ بعضهم في تعظيمه، إذ يقول الورّاق التّميمي في بيت واحد:

دَفَنُوا صُبْحَهُمْ بِلَيْـــلٍ وَجَـــاءُوا حِينَ لَا صُبْحَ يَطْلُبُونَ الصّبَاحَـــا[1]

وقد كان للاستعارة التصريحية: "دفنوا صبحهم"، والتضادات: "صبح، ليل" فعل قوي أعطى للقول على إيجازه تعبيراً مكثفاً، وكذلك نفي الجنس: "لا صبح" كتأكيد على غياب مصدر الضوء ومصدر الإصباح، والبيت مع تكامل صورته، منسوج من لغة بسيطة تلقائية لا توحي بتكلف، وهذا النوع من البناء يشبه إلى حدّ ما أبيات المدح التي كان الشعراء يتأنّقون في بنائها ونسجها محاولين طمس آثار التكلف وإظهار التلقائية والطبع، وشبيه بهذا التحسّر وصف أبي علي الحسن بن أبي بكر بن سفيان الصيرفي لجنازة "أبي محمد بن أبي زيد" الفقيه، و قد عمد الشاعر إلى ربط صورة نعش الفقيه التي تتقدم الناس من أكابر و عامة بصورته في حياته، وقد كان يقود الناس هادياً لهم تعليماً وتربية، وصورة أخرى نتجت عن الصورة الواقعية، صورة يوم البعث وكأن الفقيه يقدم هؤلاء الناس دالا لهم إلى الجنة، وكأنما أراد أن يعطيَه صفة هداية الناس في الدنيا والآخرة:

غَصَّتْ فِجَاجُ الأَرْضِ حَتّى مَا تَرَى أَرْضٌ وَلا عَلَـــمٌ و لا بَطْحَـــاءُ

مَازِلْتَ تَقْدُمُ جَمْعَهُمْ هَدْياً لَـــهُمْ فِي مَوْكِبٍ حَفَّـــتْ به النّجَبَاءُ[2]

كما نجد في الأنموذج قصائد رثاء كاملة البنية، تهويل للمصيبة وتفجّع على الفقيد ثم ذكر لمآثره وشمائله، ثم تأكيد على كثرة الباكين، كقصيدة عبد الرحمان بن يحي الأسدي المعروف بابن الخواص الكفيف التي رثى بها الفقيه "أبا محمد بن أبي زيد":

هذَا لعبْـــدِ اللهِ أَوَّلُ مَصْـــــــرَعٍ تُـــرْزَا بِهِ الدّنْيَا وآخِرُ مَصْـــــرَعِ

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص254.

[2]- المرجع السابق: ص101.

كَادَتْ تَمِيدُ الأَرضُ خاشعةَ الرُّبَى وَتَمُورُ أَفْلَاكُ النُّجُـــومِ الطُّـــلَّعِ
عَجَباً أَيَدْرِي الحَامِلُونَ لِنَـــعْشِـــهِ كَيْفَ اسْتَطَاعَتْ حَمْلَ بَحْرٍ مُتْرَعِ
عِلْماً وَ حِلْماً كَامِلًا وَبَـــــرَاعَـــةً وَتُقًى وَحُسْنَ سَكِينَةٍ وَتَـــــوَرُّعِ
وَسَعَتْ فِجَاجُ الأَرْضِ سَعْياً حَوْلَهُ مِنْ رَاغِبٍ فِي سَعْيِهِ مُتَـــــبَرِّعِ
يَبْكُونَهُ و لِكُلِّ بَـــاكٍ مِنْـــــهُمُ ذُلُّ الأَسِيرِ وَحُـــرْقَةُ المُتَـــوَجِّعِ[1]

كما نجد الرثاء كثيراً ما يدور حول المعاني الدينية، من ذلك قول: إبراهيم الحصري يرثي الفقيه "أبا علي بن خلدون" في هذا البيت، مع اعتراف من الشاعر بانتماء الفقيد إلى المخلصين للدين، حتى عُدّ من لازمات الدين "أحشاء الدين"، وكأن الدّين لم يكن ليحيا لولا جهود هؤلاء الفقهاء:

مُضَرَّجٌ بِدَمِ الإِسْـــلامِ مُهْجـــتُهُ مِنْ بينِ أَحْشَاءِ دِيـــنِ اللهِ تُنْتَـــزَعُ[2]

كما عبّر الشعراء عن عدم جدوى بكائهم في أسلوب حكمي وعظي وكأنما هو يريد أن يقول: أَقِلُّوا البكاء، فلا فائدة ترجى من العويل واللطم، ومن ذلك قول التّنوخي [3]راثياً، فذكر أفضال الفقيد و عوارفه، وبكاءه عليه غير أنه يعلن الرضا، و لا يبالغ في التفجع:

يا لَيَالِيَّ فِي ذُرَى ابنِ حسيـــنٍ هَلْ مَعَادٌ قَبْـــلَ المَمَـــاتِ إِلَيَّا
قَدْ نَشَرْنَا صَحَائِفَ الحُزْنِ نَشْرًا وَطَوَيْنَا العَـــزَاءَ بَعْدَكَ طَيـــًّا
وَأَطَلْنَا البُكَـــا عَلَيْكَ وَ إِنِّـــــي لَعَلِيمٌ أَنْ لَيْس يُرْجِـــعُ شَيَّـــا
فَإِلَـــى اللهِ مِنْ فِـــرَاقٍ رَمَـــانِي عَنْكَ بَعْدَ الـــدُّنُوِّ مَرْمًى قَصِيَّا
وَلَكَمْ قَدْ حَذِرْتُ منـــهُ وَلَـــكِنْ كَانَ أَمْراً مُقَـــدَّرًا مَقْضـــيَّا[4]

خلافاً لابن رشيق الذي رثى القاضي"طاهر بن عبد الله"، منكرًا خبر موته تهويلاً له و إشفاقا، إذ ألبس الدين لباس الثَّكْلى لفقده، وجعل قلب القضاء يلتاع حزناً على القاضي، فنجد معجمًه مفعمًا بألفاظ الحزن والأسى والفقد:"الناعي، الباكين، شؤم، قلبي، أفزع، يأس، توفي، أوجاعي، تباريحي، ثاكلة، ملتاع"، وهذا المعجم متشابه في الشعر العربي شرقيّه و غربيّه:

العَفْرُ[5] فِي فَمِ ذَاكَ الصّارِخِ النَّاعِـــي وَلَا أُجيبَتْ بِخَيْرٍ دَعْوَةُ الدَّاعِـــي
أَمَا لَئِنْ صَـــحَّ مَا جَاءَ البَرِيدُ بِـــهِ لَيُكْثِرَنَّ مِنَ البَاكِينَ أَشْيَاعِـــــي
يَا شُـــؤْمَ طَائِرِ أَخْبَـــارٍ مُبَرِّحَـــةٍ يَطِيرُ قَلْبِي لَهَا مِنْ بَيْنِ أَضْلَاعِـــي

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 153.
[2]- المرجع السابق: ص 49.
[3]- هو: علي بن حبيب التنوخي، موطنه مدينة اسفاقس، كما أنه قد زار المشرق.
[4]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 280.
[5]- العفر: التّراب، وهي هنا دعاء على النّاعي.

مَازلْتُ أَفْزَعُ مِنْ يَأْسٍ إِلَى طَمَــعٍ حَتّى تَرَبّعَ يَأْسِي فَوْقَ أَطْمَاعِــي
فَاليَوْمَ أُنْفِقَ كَنْــزُ العُمْرِ أَجْمَــعُهُ لَمّا مَضَى وَاحدُ الدُّنْيَا بِإِجْمَــاعِ
تُوُفّيَ الطّاهِــرُ القَاضِي فَوَا أَسَفًا إِنْ لَمْ يُوَفِّ تَبَارِيحِي وَأَوْجَاعِــي
فَللدِّيَــانَةِ فِيــهِ لُبْــسُ ثَاكِــلَــةٍ وَلِلْقَضَــاءِ عَلَيهِ قَلبُ مُلِتَــاعِ[1]

كما نجد موضوعات غير مطروقة بكثرة في الشعر العربي مثل رثاء النفس، مثال ذلك الأبيات التي كتبها عبد الله بن فلاح على رُخَامَة عند موضع الرأس في قبره، وفيها تَحسُّر و تألُّم على ما أمضى فيه عمره، وعلى ما آل إليه مصيره:

أَيَا مَنْ رَأَى قَبْراً تَضَمَّنَ رَمْسَــــهُ أَخَا سَكَرٍ مَا إِنْ يُفِيقُ إِلَــى الحَشْــرِ
وَمَا سَاءَنِي الأَحْبَابُ فِي بَرْزَخِ البِلَى فَأَصْبَــحْتُ لَا أَزْدَادُ إِلَّا عَلَى عُقْــرِ
وَأَصْبَحَ وَجْهِي بَعْدَ أَيِّ نَضَــارَةٍ كَسَاهُ البِلَــى ثَوباً يَجِدُّ مَعَ الدَّهْــرِ[2]

فهذه الحادثة التي رواها ابن رشيق عن ابن فلاح تذكّرنا بقصة مالك بن الريب الذي رثا هو الآخر نفسه، كما نجد حادثة أخرى ينسبها ابن رشيق للجراوي الذي قُتِلَ بعد أن أغرى به بعضهم إلى القائد "حماد بن بلكين" فدسّ عليه من قتله ليلا، إذ تراءى لأحد الجُراويين في المنام وأنشده بيتين يوبّخه فيهما على عدم اعتنائه بابنته التي تيتّمَتْ بموته، ويلوم قاتليه ظلمًا:

قَتَلُوهُ لا لِخِيَــانَةٍ عُــــرِفَــتْ لَهُ إِلا لِفَضْــلِ بَــرَاعَــةِ الشُّعَــــرَاءِ
أَمَرُوا بِهِ مِنْ غَيــرِ ذَنبٍ وَاجِــبٍ أَكَــذَا تَكُونُ صَنَــائِعُ الأُمَــــرَاءِ[3]

وقد أكّد ابن رشيق بأن حمّادًا قد ندم بعد سماعه الحادثة.

شعـــــر الحكمة:

الحكمة من الموضوعات المعروفة لدى كل الأمم، وهي لا تقتصر على الشعر وحده، بل يمكن أن نجدها في كل أنواع الخطاب« و الحكمة قول صادق يتضمن رؤية صحيحة مسلّمة، يقوم على التأمل والفكر وإعمال العقل، يبتعد بذلك قليلا عن عناصر الشعر الأساسية وهما الخيال و العاطفة، ومع ذلك فشعر الحكمة ذائع ومسموع، والنفس طالبة له مقبلة عليه»[4]. وشعر الحكمة حاضر في الخطاب الشعري العربي منذ نشأته أو ما وصلنا منه« وكان منذ العصر الجاهلي إلى نهاية العصر الأموي يتمثل في أقوال يطلقها الشعراء كاستنتاج لتأملاتهم أو تدعيماً لآرائهم وخاصة عند الأمويين، وفي العصور الموالية نجد أن هذا

[1]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 442.
[2]– المرجع السابق: ص 197.
[3] – المرجع نفسه: ص 220.
[4]– ينظر عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ص 208.

الغرض قد تطور، فقد أصبح من الشعراء من يفرد شعره كله للحكمة "كـــصالح عبد القدوس" تـــ 167هـــ، ومن الشعراء من استعان بالحكمة اليونانية أو الفارسية في شعره كأبي العتاهية والمتنبي والمعري»[1].

وشعر الحكمة في الأنموذج ينطلق من الواقع ويشخّص الأدواء التي تنخر الفرد والمجتمع، محاولا أن يبين الوضع الصحيح للأمور، فهو شعر إصلاحي يدعو إلى التسامي بالروح وبالأخلاق، كما أن كثيراً منه يدور حول المعاني الدينية، و يقدح في الصفات السيئة كالبخل والهوان وقبول الضيم والذل، ويدعو بالمقابل إلى أخلاق و صفات يراها المغربي مثالية كالكرم والشجاعة و طلب العلم، فهو شعر وعظي إصلاحي يتميز بالوضوح والجرأة والبساطة، كما تمتاز بعض قصائده بصور فنية بديعة، لكنّ شعر الحكمة الغالب عليه البساطة والمباشرة وعدم تدخل الخيال في صياغته؛ فمن الصفات التي دعا المغاربة إليها طلب العلم لذاته، لا جمعًا للمال كدأب بعض المتفيقهين الذين جعلوا المال غاية سخَّروا لها كل ما أمكنهم، فكانوا كالذي يكيد الناس، وبسببهم حل البلاء بالناس وعن هذا المعنى عبّر أبو طالب الدلائي [2]؛ إذ يقول:

اجْعَلِ العِلْمَ يَا فَتَى لَكَ قَيْدًا ... وَاتّقِ اللهَ لَا تَخُنْـــهُ رُوَيْـــــدَا
لَا تَكُنْ مِثْلَ مَعشَرٍ فُقَـــهَاءٍ ... جَعَلُوا العِلْـــمَ للدَّرَاهِمِ صَيْـــدَا
طَلَبُـــوهُ فَصَيَّرُوهُ مَعَاشـــاً ... ثُمَّ كَـــادُوا بِهِ البَرِيَّـــةَ كَيْـــدَا
فَلِهَـــذَا صُبَّ البَلَاءُ عَلَيْنـــَا ... مُسْتَحَقًّا وَمَادَتِ الأَرْضُ مَيْدَا[3]

كما ذم المغاربة البخل ودعوا إلى البذل والكرم، من ذلك أبيات إبراهيم بن غانم بن عبدون الكاتب المعروف بأبي إسماعيل الكاتب، والشّاعر لا يتكلف الصور العويصة أو الألفاظ الأنيقة ولا الخيال الخصب في هذا المعنى، بل يسرد معانيه في وضوح وبساطة وتلقائية:

قُلْ لِلْبَخِيلِ وَإِنْ أَصْبَحْتَ ذَا سِعَـــةٍ ... لَأَنْتَ بِالبُخْـــلِ فِي ضِيقٍ وَإِقْلَالِ
لَتَأْسَفَنَّ عَلَى تَرْكِ النَّـــدَى نَـــدَمًا ... إِذَا تَخَلَّيْتَ مِنْ أَهْـــلٍ وَمِنْ مَالِ
وَمَنْ رَأَى فِي العُلَا مِنْ مَالِهِ عِوَضًا ... أَفْضَى إِلَى خَيْرِ أَعْوَاضٍ وَأَبْدَالِ[4]

غير أن هناك من الشعراء من توسّل بالخيال لإثراء شعره حتى وإن كان الموضوع بسيطاً فإن الخيال سيجعل له بعداً فنّياً يزيد من تأثيره في المتلقي، من ذلك أبيات عبد الله بن رشيق [5] التي عبّر فيها عن طريقته في وُدّ إخوانه، فاستعمل التشبيه في الجمع بين صورة المُقَطِّب في وجه إخوانه والمقطّب في وجه المُدام، وإن كانت الصورة تبدو بسيطةً فإنها ساعدت على تقريب المعنى وتوضيحه:

---

[1]- ينظر عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس: ص 209- 211.

[2]- هو: حسن بن محمد بن هيثمون، أبو طالب الدلائي الجهني.

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص118.

[4]- المرجع السابق: ص 50.

[5]- أصله من قرطبة، والتقى ابن رشيق صاحب الأنموذج بالمحمدية (المسيلة) سنة 401 هـــ، ثم أوطن القيروان و فيها توفي سنة 419 هـــ.

أُحِبُّ أَخِي وَإِنْ أَعْرَضْتُ عَنْهُ وَقَلَّ عَــلَى مَسَامِعِهِ كَــلَامِي
فَلِي فِي وَجْهِهِ تَقْطِيبُ رَاضٍ كَمَا قَطَّبْتَ فِي وَجْهِ الْمُــدَامِ
وَرُبَّ تَقْطِيبٍ مِنْ غَيْرِ بُغْضٍ وَبُغْضٍ كَامِنٍ تَحْتَ ابْتِــسَامِ[1].

وعن نفس المعنى عبّر القزّاز التّميمي [2] طالباً من الناس إضمار الودّ، فالود الحقيقي يظهر رغم إخفائه:

أَضْمِرُوا لِيَ وُدًّا لَا تُظْهِرُوهُ يُهْدِهِ مُنْكُمْ إِلَيَّ الضَّمِــــــيرُ
مَا أُبَالِي إِذَا بَلَغْتُ رِضَاكُمْ فِي هَوَاكُمْ لِأَيِّ حَالٍ أَصِــيرُ[3]

ومن الصفات التي دعا إليها الشاعر المغربي الشجاعة والإقدام ونبذ الذّل والهوان، فإما حياة كريمة وإما موت أبطالٍ دفاعاً عن الشرف، يقول ابن الفكاه [4]:

عَلَى الضّيمِ أَوْ فَاحْلُلْ عِقَالَ الرّكَائِبِ وَلِلذُّلِّ أَوْ فَاحْلُلْ صُدُورَ الكَتَــائِبِ
فَإِمَّا حَــيَاةٌ بَعْدَ إِدْرَاكِ مَنــــــيَّةٍ وَإِمَّا مَنَــايَا تَحْتَ عِزِّ القَوَاضــبِ
فَمَا العَيْشُ فِي ظِلِّ الهَــوَانِ بِطَــيِّبٍ وَمَا المَوْتُ فِي سَبِيلِ العَلَاءِ بِعَائِبِ[5].

كما نجد المعاني الدينية تشكل محورا لكثير من قصائد الحكمة، وقصيدة أبي إسماعيل الكاتب تعبّر بوضوح عن ذلك، فالشاعر يدعو إلى سعة الصدر وحسن الصبر، والتوكّل على الله والعمل بالنصيحة، وهي كلها معان دينية معروفة:

رُبّمَا كَانَتِ الخَــلَائِقُ إِنْ ضَــا قَتْ بِخَطْبٍ مَعْدُودَةٌ فِي الخُطُوبِ
وَتَهُونُ الأَحْدَاثُ عِنْــدَ مُعَــانٍ بْفُؤَادٍ شَهْــمٍ وَصَــدْرٍ رَحِــيبِ
وَرَجَاءُ المَعْسُورِ يُثْمِرُ فِي الأَنْفُسِ يُسْــراً تَنــَالُهُ مِــنْ قَــــرِيبِ
وَالصَّبُورُ الدَّاعِي إِلَى اللهِ مَحْــبُوبٌ مُجَابٌ مِنَ السّــَمِيعِ المُجِــيبِ
فَتَوَكَّــلْ عَلَيْهِ يَكْفِــكَ وَالْــزَمْ حُكْمَ ذِي حِكْمَةٍ وَرَأْيٍ مُصِيبِ[6]

وقد دعا الشعراء الناس إلى التفكّير في الموت وتقلب أحوال الناس مما يجعل الحياة فرصة يجب اغتنامها للعمل الصالح، من ذلك ما يقوله علي بن حبيب التّنوخي:

لِلْمَــرْءِ فِي أَيَّــامِهِ وَاعِــظٌ لَوْ فَكَّــرَ المَغْــرُورُ فِي أَمْســِهِ
كَمْ مِــنْ قَرِيرِ العَيْنِ فِي غبطةٍ أَعْرَاهُ صَرفُ الدَّهــرِ مِنْ لُبْســِهِ

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص193.

[2]- هو: أبو عبد الله بن جعفر التميمي النّحوي المعروف "بالقزّاز".

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص367.

[4]- هو: أبو القاسم عبد الخالق بن إبراهيم القرشي.

[5]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 137.

[6]- المرجع السابق: ص 51.

فَفَارَقَ الأَحْبَابَ عَــنْ كَــرْهِهِ وَاسْتَبْدَلَ الوَحْشَةَ عَــنْ أُنْسِــــهِ
يَا رَبِّ غُفْرَانَــكَ يَرْجُو الّذِي أَسْرَفَ فِي الدُّنْيَا عَلَى نَفْسِــــهِ[1]

فالحكمة هي نوع من التأمّل يقود صاحبَه إلى أحكام صادقة نابعة من تجاربه، وهذا محمد بن عبدون الورّاق السّوسي ، ينظر إلى ملعب سوسة وضخامته فيتذكّر من بناه فإذا من بناه بالقبور، ونلاحظ حضور الأسلوب الإنشائي الدائم في قصائد الحكمة، لأن الشاعر كثيراً ما يتساءل أو يتعجب أو يأمر أو ينصح، إذ يقول الوراق السّوسي:

أَيْنَ مَنْ شَادَ ذَا وَمَنْ رَفَعَ السّمْــ ــكَ وَأَعْلَاهُ فَــوْقَ مَا يَحْتَــاجُ ؟
أَيْنَ ذَاكَ المَلْكُ الشَّدِيدُ الّذِي كَــا نَ وَذَاكَ الــرَّوَاحُ وَالإِدْلَــاجُ ؟
أَيْنَ ذَاكَ الدُّهْمَ الّذِي يَرْجُفُ الأَرْ ضَ جُيُوشُهُا تَضِيقُ عَنْهَا الفِجَاجُ ؟
أَيْنَ تِلْكَ الخُدُورُ أَيْــنَ بُــــدُورٌ حَجَــبَتْهَــا الحُبُوشُ وَالأَعْلَاجُ[2] ؟
أَيْنَ أَرْبَابُهُمْ وَمَنْ رَفَــعَ التّــــا جُ عَــلَى رَأْسِــهِ وَأَيْنَ التّــاجُ ؟
ضُمّتِ الأَرْضُ وَالبِــلَادُ عَلَيــْهِمْ فَطَوَتْــهُمْ وَطَــيُّهَا إِدْمَــــاجُ
طَحَنَتْهُمْ طَحْنَ الرَّحَــا فَإِذَا الإِنْــ سَانُ وَالــدّهْرُ صَخْرَةٌ وَزُجَاجُ[3]

كما نلاحظ نبرة الشكوى عند آخرين، فهم يرون أن الأوضاع غير صحيحة، من ذلك ما عبر عنه عبد الرحمان بن يحي الأسدي المعروف بابن الخوّاص الكفيف، وشعره يعتبر أطول ما نُظِم في غرض الحكمة في الأنموذج:

جَرَى حُكْمُ هَذَا الدَّهْرِ أَنْ يَجْمَعَ الغِنَى مَعَ الجَهْلِ وَالفِهْمِ الذَّكِيِّ مَعَ الحــُرْفِ[4]
فَلَا تَكُ فِي شَكٍّ إِذَا كُنْــتَ عَالِــمًا بِأَنَّكَ لَا تُعْطَى سِوَى خُطَّةِ الخَسْــفِ[5]

فالشاعر قد لاحظ أن العلماء محرومون فقراء، كما لاحظ أن الجهال من الناس ميسورون، فهو كالمتشكّي من هذه الحالة التي سبقه فيها الجهّال مالاً وقد سبقهم هو آداباً وعلماً:

وَقَامَ بِهِمْ صَفــًّا أَمَــامِي غِنَاهُــمْ وَقَدْ قَعَدَتْ آدَابُهُمْ بِهِــمْ خَلْــفِي[6]

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص 281.
[2]- الحبوش و الأعلاج: الزّنج و العجم و يقصد العبيد و الحرس.
[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 394.
[4]- الحُرف: النّكد والحرمان.
[5]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص152.
[6]- المرجع السابق: ص 152.

والحكمة في الشعر المغربي ليست مقصورة على مقطعات مفردة لها فقط، بل نجدها في ثنايا الأغراض الأخرى، يعبّر بها عن حكم عام أو نظرة تتولد لديه من تجربته، فهذا بيت واحد قد عبر به محمد بن حبيب التّنوخي عن معنى جليل، وهو أن شرف الإنسان ليس في ثيابه بل في صفاته؛ فيقول بعد وصف صديق له:

مَا كِسْوَةُ الإِنْسَـــــانِ أَثْـــوَابُهُ وَإِنَّمَـــا كِسْـــوَتُهُ نَفْسُـــهُ[1].

وهذا النوع من الحكمة الموجزة المبثوثة في ثنايا أغراض أخرى كثير، نجده حتى في الغزل، مثال ذلك قول عمر بن معمر الفارسي ، معبّرًا عن فعل الهوى في النفوس:

وَالهَوَى إِظْهَـــارُهُ تَعَـــــبٌ فَـــإِذَا أَخْفَيْـــــتَهُ قَتَـــلَا[2].

والملاحظ على شعر الحكمة في الأنموذج ارتباطه بالواقع، فكثيراً ما نحسّ أن الشاعر انطلق من حادثة ليعبر عنها، وإن لم يصرح بها، فالسياق الشعري يشي بها، من ذلك قول عبد الله بن محمد الأزدي المعروف بالعطّار:

لَا تَظُنّنَّ امْـــرءًا أَغْضَبَـــــهُ سَبَبٌ ثُمَّ انْقَضَى ذَاكَ السَّبَبْ
سَالِمَ الصَّدْرِ مِنَ الحِقْد وَإِنْ أَظْهَرَ الوُدَّ وَلَمْ يُبْدِ الغَضَـــبْ
فَمَكَانُ النَّارِ يَبْـــدُو حَرُّهَـــا كَامِناً فِيهِ وَإِنْ زَالَ اللَّهَـــبْ[3].

فشعر الحكمة واقعي بسيط، ينبع من تجارب الشعراء ويستخلص منها أحكاما عامة، تدعو بإلحاح إلى الأخلاق الفاضلة وتنبذ الرذائل والدّنايا من الأمور، وتعتبر المعاني الدينية وتعاليم الدين السمحة أهم معين له.

شعـــــر المجون:

المجون لغة:« خلط الجد بالهزل، وصلابة الوجه، وقلة الاستحياء، وعدم المبالاة بما يصنع أو يقال، والماجن عند العرب هو الذي يرتكب المقابح والفضائح، ولا يمنعه عذل عاذل، ولا تقريع من يقرعه»[4]، وهو كفنٌ شعري يشيع عندما يستبحر العمران، وتكثر مجالس الغناء واللهو والشراب، وشعر المجون درجات: فمنه ما يكون جدًّا مشوباً بالهزل، ومنه الهزل الصرف، ومنه السخرية التي تهدف إلى الإضحاك بما يحدثه من المفاجأة بغير المتوقع، وأحياناً يمتد شعر المجون إلى الشاعر نفسه في مواقف تثير الضحك أو الرثاء أو العطف أو الاشمئزاز أحياناً، ويعتمد المُجّان على الحيل الطريفة، والنوادر الغريبة، والكلمات المفاجئة، والصور الكاريكاتورية الساخرة، وهذا يحتاج إلى خفة روح وبديهة حاضرة وربط ذكيّ بين

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان ص 374.
[2]- المرجع السابق: ص 310.
[3]- المرجع نفسه: ص203.
[4]- ينظر أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري:لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1992، ج13، ص 400.

الصفات والتشبيهات. «ومن المجّان المعروفين ابن حجاج البغدادي وأبو حامد الأنطاكي المعروف "بأبي الرقعمق"، وفي العصر العباسي كَثُر هذا النوع من الشعر لما تميز به هذا العصر من الرقي والترف، وكان أئمة طبقة المجّان من الشعراء في العصر العباسي "أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم بن الوليد وحسين الخليع"، وكتاب الأغاني حافل بأخبار هؤلاء الشعراء»[1]. كما يشمل شعر المجون ذلك الشعر الذي قيل وصفاً لمجالس اللهو والخمر، إما وصفا لهذه المجالس، أو وصفًا للخمر في ذاتها، أو وصفاً للغلمان والتغزّل بالمذكر، لأن الغزل بالمذكر كثيراً ما ارتبط بمجالس اللهو والشرب، وكثيراً ما شجّعت هذه المجالس على السخرية والتهكّم والإفحاش في الهجاء.

ووصف الخمر في الأنموذج كثير، يدلّ على انتشاره في هذه البيئة التي تعيش في دعة ورخاء، وانتشاره دليل على الرفاهية و أن التّحضّر قد مسّ أكثر طبقات المجتمع، كما أنه يدل على تسامح ديني عاشته القيروان والمغرب الأوسط بعد رحيل الشيعة إلى مصر، يضاف إلى ذلك ما كان يوفره البلاط الصنهاجي من ملذّات، لذلك نجد هذا العدد المعتبر من القصائد في وصف الخمر والتغزل بالقيان والغلمان، وقد اتخذ وصف الخمر ثلاثة أشكال، فالشاعر إمّا أن يصف الخمر وفعلها، وإمّا أن يصف مجالسها و فعلها بهم، وإما أن يدعو إليها، وقد تجتمع هذه الأشكال ثلاثتها في قصيدة واحدة، فمن القصائد التي وصفت الخمر قصيدة عبد الله بن محمد الأزدي المعروف بالعطار، و الشاعر يشبّه لون الخمر الداكن بالتقطيب، فإن أضيف الماء إلى لونها أصبحت فاتحة اللون كأنما تبسمت وانفك تقطيبها، وكأنما هناك علاقة بينها وبين الماء، فهي تقطّب في غيابه وتبسم للقائه والامتزاج به إذ يقول:

وَكَأْسٍ تُرِينَا آيَةَ الصُّبْحِ وَالدُّجَـــى ... فَأَوَّلُهَا شَمْـــسٌ وَآخِرُهَا بَـــــدْرُ
مُقَطِّبَةٌ مَا لَـــمْ يَزُرْهَا مِزَاجُـــــهَا ... فَإِنْ زَارَهَا جَـــاءَ التَّبَسُّمُ وَالبِـــشْرُ
فَيَا عَجَبًا للدّهْرِ لَمْ يُخْلِ مُهْجَـــةً ... مِنَ العِشْقِ حَتَّى الماءُ يَعْشَقُهُ الخَمْرُ
وَنَبِّهْ لَنَا مَنْ كَانَ فِي الشّرْبِ نَائِمًا ... فَقَدَ نَامَ جُنْحُ اللَّيْلِ وَانْتَبَهَ الفَـــجْرُ[2]

ومن الصفات التي تحبّب في الخمرة قِدَمُها، فهذا محمد بن إبراهيم بن عمران القفصي الكفيف يصفها بالقدم مبالغاً في ذلك إذ يقول:

تَهَـــاوَى للزّجَـــاجَةِ سَلْسَـــبِيلَا ... كَعَيْنِ الشَّمْسِ تَهْوِي لِلْجُنُـــــوحِ
كُمَـــيْتًا لَمْ تَـــزَلْ فِي الدّنِّ وَقْفًا ... عَلَى الأَيَّامِ مِنْ سَامِ بْنِ نُـــــوحِ
تُـــرَاقُ بِهِ حُـــمَيَّاهَا إِلَـــــى أَنْ ... أُعِيرَتْ نُكْهَةَ المِسْكِ الذّبِيـــــحِ
ولَـــوْ لم تُعْتَصَـــرْ مِنْ عُودِ كَرْمٍ ... لَمَا كَرُمَتْ يَدُ اللَّحِزِ[1] الشَّحِيـــحِ[2]

[1]- ينظر عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ص 255- 257.

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص201.

وكما وُصفت الخمر، فقد وصف الشعراء مجالسها في الأنموذج، من ذلك قصيدة محمد بن عطية بن حيّان الكاتب، وقد كان الشاعر وصحبه يشربون على قمة جبل والنار أسفل منهم يحيط بها الظلام، فبدت كسماء ثانية غير السماء العلوية بنجومها المتلألئة لذلك قال الشاعر "كأننا بين سمائين":

بِتْنَا نُــدِيرُ الرَّاحَ فِي شَاهِــقٍ لَيْــلًا عَلَى نَغْمَــةِ عُودَيــْنِ
وَالنَّــارُ فِي الأَرْضِ الّتِي دُونَنَا مِثْــلُ نُجُومِ الجَوِّ فِي العَيــنِ
فَيَــا لَهُ مِنْ مَنْظَــرٍ مُــــونِقٍ كَأَنَّنَــا بَيــْنَ سَمَائَــــــيْنِ[3]

ومن القصائد التي وصفت هذه المجالس قصيدة ابن شرف القيرواني ؛ إذ يقول:

للهِ ليــلتنَا إِذْ صَاحِبَــايَ بِهَــــا بَــدْرٌ وَبَــدْرٌ سَمَائِيٌّ وَأَرْضِــيُّ
إِذِ الهَوَى وَالهَوَاءُ الطَّــلْقُ مُعْتَــدِلٌ هَــذَا وَهَــذَا رَبِيعِيٌّ طَبِيعِــــيُّ
بِتْنَا جَمِيعًا وَ كُلٌّ فِي السَّمَاعِ وَفِي شُــرْبِ المُــدَامِ حِجَازِيٌّ عِرَاقِيُّ
أُسْقَى وَأَسْقِي نَــدِيمًا غَابَ ثَــالِثُهُ وَالــدَّوْرُ مِنَّا شِمَــالِيٌّ يَمِينــِيُّ
تَحْتَ الظَّلَامِ الَّذِي مِثْلَ الظَّلِيمِ جَثَا وَالبَــدْرُ بَيْضَتُهُ وَالجَــوُّ أُدْحِــيُّ[4] [5]

كما دعا بعض الشعراء إلى شرب الخمر واغتنام الملذات من مثل الطّارقي [6] في قوله:

فاقَدَحْ سُرُورَك مِنْ صَهباءَ صَافِيَةٍ تَكَادُ تَقْذِفُ مِنْهَا الكَأْسَ بِالشّرَرِ[7]

أو قول عبد الملك بن محمد التميمي المعروف بالدركادو:

قُمْ إِلَى كِيمْيَاءِ شَرْبٍ كِــرَامِ لا تَرَى فِيهِــم نَــدِيمًا نَحِيسَــا
خُذْ بُدُورَ الكُؤُوسِ أَلْقِ عَلَيْهَــا مِنْ أَكَاسِيرِهَا تُعِدْهَا شُمُوسَــا[8]

وبالمقابل اعتزل بعض الشعراء ذلك، حتى أن إبراهيم بن القاسم الكاتب المعروف بالرّقيق النّديم ردّ بقصيدة مطولة على نديم قديم له دعاه إلى مجلس لهو، و كان الرقيق قد تاب عن معاقرة الخمر، فلاحظ تغيُّر أصحابه وتجنبهم له، فتاب عن توبته، ودعا نديمه لزيارته ليطّلع على صحة قوله:

جَفَوْتُ الرّاحَ عــنْ ســببٍ وَكَــانَ لِجَــفْوَتِي سَبَبَــــا
فَصِــرْتُ لِوَحْــدَتِي كَــلًّا عَــلَى الإِخْــوَانِ مُجْتَنِبَــــا

---

[1]– جاء في اللسان اللّحز: الضّيّق الشّحيح النّفس الّذي لا يكاد يُعطي شيئا فإن أعطى فقليل.

[2]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص338.

[3]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص397.

[4]– جاء في اللسان الأُدْحِيِّ: الموضع الذي تبيض فيه النعامة وتُفْرِخ.

[5]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص343.

[6]– هو: عبد العزيز بن محمد القرشي الطّارقي، ينسب إلى قرية "بني طارف" بإفريقية.

[7]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص168.

[8]– المرجع السابق: ص223.

وَذَلـــــكَ لِتَـــوبَةٍ أَمّلْـــتُ أَنْ أَقْـــضِي بِهَـــا أَرَبَـــــــا
فَهَـــا أَنَا تَائِـــبٌ مِنْهـــــَا فَـــزُرْنِي تُبْصِـــرِ العَجَبَـــــا[1]

في هذا الجو من اللهو والشرب، انتشر نوع آخر من شعر المجون وهو وصف الغلمان والتغزل بالمذكر، وهو في الغالب يرتبط بالرفاهية والدعة والترف المبالغ، والأكيد أن كثيراً من الشعراء الذين نظموا في هذا اللون من الغزل لم يكونوا يفعلون ذلك إلا جريا على التقاليد الشعرية أو باعتباره لونا من ألوان اللهو و التفكّه أو سيراً على خطا أقرانهم الذين انغمسوا في الملذات بلا حد وبلا تمييز، وكثيراً ما يصرّح ابن رشيق عند ترجمته للشاعر بميله للغلمان كقوله في ابن المؤدّب:« قليل الشعر مفرطاً في حب الغلمان، مجاهراً بذلك»[2]، أو قوله في المثقال:«كان يألف غلاماً نصرانياً خماراً فعلقه، فاشتهر به»[3]،و قوله في العتقي: «كان ابن مفرج يعشق غلاما»[4]. أما شعر التغزل بهم فشبيه إلى حدٍّ ما في معانيه بالغزل بالمؤنث فالغلام يوصف بالجمال والقد الأنيق، من ذلك قصيدة الصرائري [5] الذي علق بصبي من الأشراف بمصر فكتب إليه، و قد وصفه وصفاً لا يختلف عن الغزل بالمؤنث؛ فعيناه ساحرتان، وقامته رشيقة، و وجهه يشبه الشمس، وكلها معانٍ متداولة في الغزل العادي:

يَا غَـــزَالًا مُسَحَّـــرَ الأَحْـــــدَاقِ وَقَضِيـــــبًا مُنَـــعّـــــمَ الأَوْرَاقِ
وَمُبِينًـــا بِحُـــسْنِهِ صَنْعَـــةَ الصَّـــ ـــنعِ فِيـــهِ وَقُـــــدْرَةِ الخَـــــلّاقِ
وَالّـــذِي فِيهِ دَاعِيَانِ فَدَاعِي الط وعِ بـــادٍ و آخـــرٌ لِلّنفَـــــاقِ
وَكِـــلَا الدَّاعِيَيْنِ هُلْكٌ و مُلْـــكٌ لِنُفُـــوسِ النُّـــهَى وَلِلْعُشّـــــاقِ
إِنْ أَقُـــلْ فِيـــكَ مَادِحاً فَكَـــأَنِّي أَصِـــفُ الشّمْسَ سَاعَةَ الإِشْرَاقِ
أَو أَكُـــنْ صَامِتًا فَوَجْهُكَ يُغْنِيـــ ـــنِي عَنِ القَوْلِ فِيهِ وَالإِطْـــرَاقِ
بِتُّ مِـــنْ قَوْلِكَ الّـــذِي قُلْتَ لِي أَمْسِ مُعَـــنًّى كَأَنَّنِي فِي وِثَـــاقِ
حِيـــنَ أَزْعَجْتَنِي بِبَيْنِـــكَ عَنِّـــي قَبْلَ وَصلٍ أَنَـــالُهُ أَوْ عِنَـــــاقِ[6]

ومن ذلك أيضاً قصيدة ابن ميخائيل القرشي [7]، التي امتدحها ابن رشيق، إذ يصف ابن ميخائيل غلاماً اسمه "عبد الله"، فهو كمثل حور الجنة، دقيق البطن، رشيق القد يكاد من رشاقته وليونة قامته أن ينثني منكسراً،

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص56.
[2]- المرجع السابق، ص177.
[3]- المرجع نفسه: ص235.
[4]- المرجع نفسه: ص258.
[5]- هو: أبو الحسن محمد بن أحمد بن خليف التونسي و يعرف "بالصّرائري"، أصله من تونس و بها تأدّب ثم رحل إلى مصر، توفي سنة 418 هـ.
[6]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص359.
[7]- هو: محمد بن الحسين بن أبي الفتح القرشي و يعرف " بابن ميخائيل "، من أهل سوسة و أوطن القيروان.

عيناه فاتنتان ولأجله يفرّط المرء في دينه، كما استعمل الشاعر إحالات دينية:"صور الناس من طين""تؤثر الدنيا على الدين" وإحالة تاريخية:"سيف عليّ يوم صفّين":

صُــوِّرَ عبدُ اللهِ مِنْ مِسْــكَةٍ وَصُوِّرَ النّــاسُ مِــنَ الطِّـــينِ
أَبْدَعَهُ الرَّحْمَــانُ سُبْحَـــانَهُ كَمِثْلِ حُورِ الجَنّــةِ العِـــينُ
مُهَفْهَفُ القَدِّ هضيــمُ الحَــشَا يَكَادُ يَنقَدُّ مِــنَ اللِّـــــينِ
كَــأَنّ فِي أَجْفَــانِهِ مُنْتَضــًى سَيْــفُ عَلِيٍّ يَــوْمَ صِفِّـــينِ
فِي مِثْلِهِ يُوصَلُ حَبْــلُ الصِّبَــا وَتُــؤْثَرُ الدُّنْيَا عَــلَى الـــدّينِ[1]

وابن رشيق كثيراً ما يسرد قصصاً يقدّم بها لشعر الغلمان، مما يجعل من هذا الشعر نوعاً من المغامرات الماجنة، وهو قليل في الأنموذج إذا قارنّاه بالغزل العادي، كما أن ذلك التقديم كثيراً ما يضفي على القصة نوعاً من التشويق والإثارة، من ذلك قصة محمد بن إبراهيم التَّمِيمِي الكَمُّوني ، إذ يروي ابن رشيق قصّته قائلا:« وكان له غلام يتعشّقه فماحَكَهُ[2] فيه عبد أسود يدعى"خلفاً" فقطعه فتعلق بآخر يتسلّى به فماحكه فيه عبد أسود يسمى"فرجاً" فصنع قصيدة مشهورة طنّت بها القيروان، فتهاداها الإخوان؛ أوّلها:

أيُّ الهُمُومِ عَلَيْهِ اليَوْمَ لَــمْ أَعُــــــجِ وَأَيُّ بَــابٍ مِنَ الأَحْــزَانِ لَمْ أَلِـــجِ
تَأَمَّلُوا مَا دَهَانِي تُبْــصِرُوا قِصــــَصًا ظَلَامُهَا لَيْسَ يُمْــشَى فِيهِ بِالسُّـــرُجِ
مَا نَالَنِي الخُلْفُ إِلَّا وَهوَ مِــنْ خَــلَفِ وَعَاقَنِي الضِّيقُ إِلا وَهــوَ مِنْ فَـــرَجِ
مِنْ أَجْلِ ذَا عِفْتُ مَا بِالشَّعْرِ مِنْ حَلَكٍ وَأَجْلِ ذَا عِبْتُ مَا بِالعَيْــنِ مِنْ دَعَــجِ
حَتَّى لَقَدْ صَارَ كَافُورُ المَشِيبِ هَــوًى أَشْهَى لِنَفْسِي مِنْ مِسْكِ الصّبَا الأَرِجِ»[3]

فهذا الشعر هو للدعابة والتفكه أقرب، لذلك علّق ابن رشيق قائلا "طنّت بها القيروان" ولو كانت من قبيل المألوف لما ذاعت إلى هذا الحد، كما نجد في الأنموذج شعراً آخر قد بالغ في العبث حتى أصبح مجوناً خالصاً وهو قليل جداً مثاله مقطوعة التميمي الكموني [4] وقصيدة الصرائري[5]، حتى أن ابن رشيق قد سمّاها بالعبث[6]، و يبدو أن بيئات الشرب و اللهو كانت المتلقي الأول المحتفي بهذا الغرض من الشعر.

رثـــــــاء المدن:

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص376.

[2]- جاء في اللسان: المَحْكُ المُشارَّة والمُنازعة في الكلام والمَحْكُ التمادي في اللَّجاجَة عند المُساوَمة والغَضب ونحو ذلك، ورجل مَحْك إذا كان لجوجا عَسِر الخلق، قال الفرزدق: يا ابنَ المَرَاغَةِ، والهجاء إذا التَقَــتْ أعْناقُه وتماحَكَ الخَصْمــانِ.

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص334.

[4]- المرجع السابق: ص334.

[5]- المرجع نفسه: ص357.

[6]- المرجع نفسه: ص357.

من الأغراض الغائبة عن الأنموذج موضوع رثاء المدن، الذي اشتهر في المغرب و الأندلس أكثر من اشتهاره في غيرهما من الأمصار فرثى شعراء الأندلس ممالكهم وهم يشهدونها تنهار واحدة إثر أخرى، «كما رثى قبلهم شعراء المغرب مدنهم و حواضرهم: طبنة، تيهرت، الزاب، تلمسان، سوسة و القيروان»[1]، و الملاحظ أن ابن رشيق لم يورد في أنموذجه قصائد رثاء للمدن، إلا مقطوعة واحدة للوراق السوسي الذي يذكر فيها ملعب سوسة:

أَيْنَ مَنْ شَادَ ذَا و مَنْ رَفَعَ السَّمْـــــكَ وَ أَعْـــلَاهُ فَوْقَ مَا يَحْتَاجُ
أَيْنَ ذَاكَ الملكُ الشَّدِيدُ الّذِي كَـــــا نَ وَذَاكَ الـــــرَّوَاحُ و الإِدْلَـــاجُ[2]

وقد انتقل الورّاق من وصف طلل الملعب إلى البكاء على مدينة سوسة و على ما كان فيها من ازدهار و قوة و ملك، غير أن هذا النوع من البكاء على الأطلال لا يمكن اعتباره رثاء واضحا للمدن، الغرض الذي شاع في المغرب و خاصة رثاء مدينة القيروان، إذ نجد قصائد عدة في رثائها كنونية ابن رشيق نفسه في ديوانه، التي بكى فيها علماء القيروان وأئمتها وحكامها وحضارتها:

كَـــانَتْ تُعَـــدُّ القَيْـــرَوَانُ بِهِـــم إِذَا عُـــدَّ المَنَـــابِرُ زَهْـــرَةَ البُـــــلْدَانِ[3]

و لما أن تكاملت حضارتها و زينتها و اجتمعت فيها أسباب الترف و سبل الهناء، نظرت إليها الأيام نظرة حاسد، وتلاعبت بها صروف الدهر:

حَسُنَتْ فَلَمّا أَنْ تَكَامَـــلَ حُسْنُـــهَا وَ سَمَـــا إِلَيْهَـــا كُـــلّ طَـــرْفٍ رَانِ
نَظَرَتْ لَهَا الأَيَّامُ نَظْرَةَ كَـــاشِـــحٍ[4] تَرْنُـــو بِنَظْـــرَةِ كَاشِـــحٍ مِعـــْيَانِ
أَهْـــدَتْ لَهَا فِتَنًـــا كَلَيْـــلٍ مُظـــْلِمٍ وَ أَرَادَهَـــا كَالنَّـــاطِـــحِ العِيـــدَانِ[5]

وقد وصف ابن رشيق ما حلّ بالقيروان من تدمير و تخريب و انتهاب للأموال و سبي للنساء، وانتهاك للحرمات، حتى أن أهلها غادروها مشتتين تائهين:

وَغَدَتْ كَأَنْ لَمْ تَغْنَ قَطُّ وَ لَمْ تَكُنْ حَرَمًـــا عَزِيزَ النَّصْرِ غَيْرَ مُهَـــــانِ
أَمْسَتْ وَقَدْ لَعِـــبَ الزَّمَـــانُ بِأَهْلِهَا وَ تَقَـــطَّعَتْ بِهِمْ عُرَا الأَقْـــــرَانِ
فَتَفَرَّقُوا أَيْدِي سَبَـــا[6] و تَشـــــتَّتُوا بَعْـــدَ اجْتِمَاعِهِمْ عَلَى الأَوْطَـــانِ[7]

---

[1]- ينظر عبد القادر شريط: فن رثاء المدن في الشعر المغربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري، رسالة ماجستير تخصص أدب مغربي قديم، إشراف محمد الأخضر الزاوي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2005 / 2006، ص44 وما بعدها.

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص394.

[3]- حسن بن رشيق: الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهواري و هدى عودة ، دار الجيل ، بيروت، ط1، 1996، ص160.

[4]- الكاشح: العدو المبغض.

[5]- حسن بن رشيق: الديوان، ص160، 161.

[6]- أيدي سبا: متفرقين.

[7]- حسن بن رشيق: الديوان، ص166، 167.

وهذه القصيدة من عيون شعر ابن رشيق تقارب الستين بيتا يظهر فيها التأثر الشديد و الانفعال الحزين الصادق، وغياب مثل هذه القصيدة- أو مقطوعة منها- يؤكد أن كتاب الأنموذج إنما أُلّف قبل نكبة القيروان، فلا يمكن أن يُغفل ابن رشيق رثاءها لو أن الأنموذج أُلّف بعد خرابها، وحتى و إن أغفل ابن رشيق قصيدته فكثيرون غيره قد رثوها؛ كابن شرف الذي نظم العديد من القصائد في رثائها و الحنين إليها، لكنّ ابن رشيق لم يذكر في أنموذجه أيّا منها، فابن شرف من الشعراء المقدّمين في هذا الغرض، و لم يكن رثاؤه للقيروان ترفيها أدبيا، أو لونا من ألوان التسلية الفكرية، بل كان يعبر عن عمق حزن الشاعر و تأثره، وهو الذي هجر المغرب إلى الأندلس، وكان لا يفتأ يذكرها ويحنّ إليها:

يَا قَيْــرَوَانُ وَدِدْتُ أَنِّي طَــائِرٌ فَــأَرَاكِ رُؤْيَةَ بَاحِثٍ مُتَأَمِّــلِ
آهً وَ أَيَّــةُ آهَةٍ تَشْفِي جَــوَى قَلْبٍ بِنِيرَانِ الصَّبَابَةِ مُصْطَــلِي[1]

ويتساءل في ذهول و حيرة تساؤل من لا يكاد يقتنع بما حدث، بل لا يكاد يصدق ما حل بالقيروان:

تُرَى سَيِّئَاتُ القَيْرَوَانِ تَعَاظَــمَتْ فَجَلَّتْ عَنِ الغُفْرَانِ وَ اللهُ غَــافِرُ
تُرَاهَا أُصِيبَتْ بِالكَبَائِرِ وَحْــدَهَا أَلَمْ تَكُ قِدَمًا فِي البِلَادِ الكَبَــائِرُ[2]

ويذكر أن ما أصابها كان من فعل قبائل "زغبة " و "رياح" وهي قبائل من بني هلال؛ يذكرها في قوله:

و للسَّهْمِ دُونَ القَيْرَوَانِ تَسَهُّــمُ وَ مَــا شَوْكُهُ إِلّا ضُبًى وَ رِمَــاحُ
وَقَرَّةٌ قَدْ قَرَّتْ هُنَــاكَ عُيُونُــهَا وَ زُغْبَةٌ رِيشَتْ زَغْبهَا وَ رِيَــاحُ[3]

وشعر ابن شرف في رثاء القيروان والحنين إليها مؤثّر يكشف عن فؤاد مكلوم وقلب موجوع لما حلّ بحاضرة المغرب، وقد أشرت إلى هذه النماذج رغم خلوّ الأنموذج منها، لأننا نجد شعرا مغربيا كثيرا في رثاء المدن، والشعراء المغاربة أجادوا النظم فيه، وهو أحد العناصر التي يجب أن نضيفها إلى المشهد الشعري الذي كانت القيروان مسرحه و أصبحت فيما بعد موضوعا لرثائه، فالتعرّض لهذا الغرض هو استكمال للمشهد الشّعري المغربي في العهد الزّيري.

[1]- محمد بن شرف: الديوان، تحقيق حسن ذكرى حسن، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، دط، 1983، ص 86.
[2]- المرجع السابق: ص90.
[3]- المرجع نفسه: ص90.

خصـــــــــائص عـــــامة:

من خلال تناولي للأغراض الشعرية التي تضمنها الأنموذج أمكنني الوقوف على ملاحظات يمكن اعتبارها ذات أهمية بالغة بالنسبة لمميزات الخطاب الشعري المغربي من خلال الأنموذج، وقد أجملتها في نقاط مختصرة:

- تناول المغاربة أغلب أغراض الشعر مما شاع في الشعر المشرقي قبله، وحتى و إن لم يتضمن الأنموذج قصائد من شعر رثاء المدن الذي اشتهر به شعراء المغرب و الأندلس، إلّا أن دواوين شعراء من الأنموذج كابن شرف و ابن رشيق قد تضمنت هذا الغرض الذي شاع أكثر ما شاع بعد نكبة القيروان.

- المدح عند المغاربة يمكن أن يعتمد في التأريخ لكثير من الحوادث فهو بمثابة السجل التاريخي، وقد اعتمد شعراؤه المبالغة التي كانت في أكثرها معقولة، كما تأنّق الشعراء في مدائحهم وحاولوا الوصول إلى أقصى درجات التجويد الفني، فابتعدوا عن الألفاظ المبتذلة، و قاربوا اللغة الجاهلية صفاء و جزالة، والمعز بن باديس هو الملك الذي استأثر بأغلب المدائح.

- تميز الغزل باعتماد المغاربة له كمقدمة لأغراض أخرى، وكثيراً ما كان التشبيه أيسر طرقه، وما يلاحظ على شعر الغزل رقة ألفاظه وعذوبتها، و كثيرا ما كان الغزل مدخلا لذكر العمر والبكاء على الشباب وما يمثله من ملذات وقوة وعنفوان، والتشاؤم من الشيب لأنه نذير بالرحيل والعجز، ومن الموضوعات التي صاغ المغاربة تجربتهم الغزلية فيها، بثهم شجونهم لغير البشر، كالحمام واستنطاقهم بما يختلج في نفوسهم، في شيء من التلبس بالكائنات.

- في الوصف تبدو شخصية المغربي الشعرية جلية واضحة، يبدو إبداعه واختراعه للمعاني، وتحكّمه في اللغة كما تبدو قوة خياله واقتداره على تصوير ما يعترضه من أوصاف، وقد امتد وصف المغاربة لكل ما يحيط بهم، و قد يتخذون من الوصف مقدمة لغرض آخر.

- للوطن عند الشّاعر المغربي مكانة خاصة، لذلك راح يتألم و يتفجع كلّما أُبعِد عنه، كما كان ارتحال أناس يحبهم له نفس الأثر على نفسه لارتحاله هو ، لذلك نجد المعجم الذي يغرف منه الشاعر المغترب حزينا باكيا، كما نجده يفرط في استعمال التراكيب الانفعالية كأساليب النداء و القسم و الاستغاثة.

- يجد الباحث صعوبة في تحديد رافد وحيد للخطاب الشعري المغربي في هذه الفترة، فقد تعددت المصادر التي نهل منها شعراء الأنموذج معانيهم ولغتهم وأفكارهم« فجاءت شخصية الشاعر المغربي متعددة المشارب والمصادر، مما جعل اللغة التي يعبر بها تمثل قوة الجاهليين وجزالتهم من جانب وبساطة العباسيين وسهولتهم من جانب آخر»[1].

[1]- محمد احدادن: الحياة الثقافية و الأدبية في المغرب الأوسط حتى نهاية القرن الخامس الهجري، أطروحة ماجستير، جامعة الجزائر، 2005-2006، ص 228.

– القرآن الكريم بلغته ومعانيه حاضر في الخطاب الشعري المغربي، لأن المغاربة نهلوا من لغته ومن معانيه« ولسنا نريد من هذا أن الشاعر المغربي كان يقلّد القرآن الكريم أو يحاول تقليده، باستعارة معانيه والاعتماد على أسلوبه، إنما نريد القول أنه كان متأثرا بهذه المعاني وبهذا الأسلوب القرآني»[1].

– الشكل البنيوي للقصيدة المغربية مُشابِه–إلى حد بعيد –شكل القصيدة المشرقية؛ فالشاعر قبل أن يتناول الغرض المقصود يمهّد له بنسيب أو بوصف مما يناسب موضوع القصيدة، وقد نجد مطالع تجمع النسيب مع الوصف، وهذا الحكم نسبي لأن كثيرا من القصائد جاءت مبتورة من مطالعها، وكان الشعراء في ذلك يركزون على الابتداءات "المطالع" و"التخلص" وهو الانتقال من غرض إلى غرض، ثم "المخرج" وهو المحطة المقصودة من الشعر، و عن هذا المعنى عبر الباحث أحمد يزن عند دراسته لشعراء المغرب الأوسط؛ إذ يقول: « أما ما يتعلق بالبناء الفني فيمكن أن نحصر طابعه آنذاك في الإتيان غالباً بابتداءات تناسب موضوع القصيدة»[2].

– من الأحكام الشائعة عن الشعر المغربي في هذه الفترة أنه شعر صنعة، لا يميل إلى العمق في المعاني و الطرافة في الأفكار، بل إن الاهتمام المبالغ بجانب الشكل قد فوّت على الشعراء الاهتمام بعمق الفكرة وجدتها و طرافتها:« وغلبة الصنعة على الشعر، والميل في الابتكار على التفنن اللفظي والجرس الموسيقي، أكثر من سبر أغوار المعاني العميقة، ويتجلى هذا بخاصة في استعمال البديع والصور البيانية، واستعمال الأسلوب القصصي»[3]، غير أن هذه النظرة و إن صدقت على كثير من قصائد الأنموذج فهي لا تصدق على الخطاب الشعري المغربي المتضمن في الأنموذج كله، إذ نجد قصائد كثيرة تحمل من العمق و الطرافة ما يجعلها تتأبى على هذا الحكم.

[1]– ينظر محمد احدادن: الحياة الثقافية و الأدبية في المغرب الأوسط حتى نهاية القرن الخامس الهجري: ص 232، 233.

[2] – أحمد يزن: النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، مكتبة المعارف الجديدة للنشر و التوزيع، الرباط، دط، دت، ص42.

[3]– المرجع السابق: ص 42.

الفصـــــــل الثاني

الدّراســـــــــة الأسلوبية

- المستـــــــــــــوى الصّوتي
  - الموسيـــقى الخارجيـــة
  - الموسيـــقى الداخليـــة
- المستـــــــــــــوى التّركيبي
  - الأســـاليـــب
  - العدول على مستوى الجملة
- الصّـــــورة الشّعريـــــة
  - الصّـــــورة البيـــانيّـــة
  - الصّورة الساكنة و الصّورة الحركيّة
  - الصّورة الانفعال والصّورة الانطباع
  - الصّورة التّفاضلية و الصّورة الكاريكاتورية

الدّراســـــة الأسلـــوبيّة:

تقوم مقاربة الخطاب الشعري الأسلوبية على تحليل لمجموعة من المستويات، ورصد للأبنية الأثيرة عند الشعراء وفصل بين البنى المكوّنة للخطاب، مع استبعاد الأحكام المسبقة و النظرة التسلطية التي تسعى إلى البرهنة على أحكام جاهزة في حق هذا الخطاب، و التحليل النقدي السليم هو ذلك التحليل الذي يمارس نوعا من التداعي الحر للخطاب، فيستثيره ليجعله يبوح بحرية عن بنيته الأسلوبية العميقة التي تنتظمه.

و قد حاولت مقاربة الخطاب المغربي من خلال مستويات ثلاثة، أراها الأكثرَ تعبيرا عن تميّز هذا الخطاب وهي المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي، وهذا الأخير سيكون ممثّلاً في الصورة الشعرية:

- المستـــــــــــــوى الصّوتي:

تشكل دراسة الصوت المرحلة الأولى في دراسة البناء الكلي للأدب، فمن خلال تضافر الأصوات تتشكل الكلمات، ومن تضافر الجمل تتكون دلالات الصّور، ودراسة الصوت في الشعر تعني دراسة الانسجام، ذلك الانسجام الذي يتمظهر في الإيقاع بكل مكوناته الداخلية والخارجية، وهو الذي يضطلع بمهمة التأثير، مما يحدث طرباً وخفةً وميلاً ورغبة في ذات المتلقي، و يقسم النظام الإيقاعي الذي تنبني عليه موسيقى الشعر إلى مستويين:

خارجي:« ويقصد به الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي، والتي يخضع اطّرادها لتنوّع منتظم في آخر كل بيت، ويحكمه العروض وحده متمثلا في مستويين إيقاعيين هما: الأوزان والقوافي»[1].

داخلي:« تحكمه قيم صوتية، كالمادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفاً متنوعاً تحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات والطباق والجناس وتوازن الجمل وتوازيها، وتلك الحروف والمفردات تنتج من حسن اختيار المنشئ لألفاظه وجودة ترتيبه لها داخل العبارات بما يتلاءم مع المعاني لرفع قيمتها التعبيرية والتأثيرية في آن واحد»[2]، فالإيقاع في الشعر ليس عنصراً إضافياً تزيينياً، بل هو صلب المعنى، ويمكن أن نميّز بين وظيفتين مركزيتين له هما:

1- **الوظيفة البنائية:**« الإيقاع يتحكم في نسق الخطاب بحيث يبني عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقلّ بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات الأخرى»[3].

2- **الوظيفة الدلالية:**« وهذه ملازمة لسابقتها، ومترتبة عليها، إذ بناء الإيقاع لنسق الخطاب هو بناء لدلالته، ولطريقة إنتاج معناه، فليس للمفردات معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب، كما أنه ليس للغة

---

[1]- ينظر راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004، ص 29.

[2]- ينظر المرجع السابق: ص 29.

[3]- المرجع نفسه: ص30.

إيقاع ينتج عن المعنى خارج الخطاب، فالإيقاع هو المعنى»[1]؛ لذلك فدراسة خصائص إيقاع أي مدونة شعرية تقتضي تناولها من جوانب ثلاثة: البحور والقوافي أو ما يطلق عليه اسم الموسيقى الخارجية، بالإضافة إلى الموازنات الصوتية والصرفية، أو المكونات الأخرى التي يصطلح عليها عادة بالموسيقى الداخلية.

- الموسيقى الخارجية:

الدارس لها يتوسل بعلم العروض للوقوف على بنيتها، كما أن الهدف من رصدها الوقوف على جماليات الخطاب في الجانب الإيقاعي، وهي تعتمد على الوزن والقافية:

أ- الـــوزن:

الشعر هو« الكلام الموزون ذو النّغم الموسيقي الذي يثير فينا انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، و التي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية»[2]، والوزن بلا شك هو أوضح وجوه الاختلاف والتمايز بين الشعر والنثر، وهو التزام عدد معين من المقاطع على نحو خاص، وقد قام الخليل بن أحمد برصد هذه الأبنية في عدد من البحور، تشكل البنية الصوتية الخلفية لكل الشعر العربي أو لمعظمه. وقد حاول البعض تبرير اختيار الشاعر لإيقاع بحرٍ دون غيره من البحور، محاولين الرّبط بين طبيعة موضوعات تلك القصائد وبعض الخصال الإيقاعية والموضوعية التي ارتأوها لبحور الشعر« فالشّاعر في حالة اليأس والجزع يتخير وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه أشجانه ما ينفّس عنه حزنه وجزعه فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية...ومثل هذا الرثاء»[3]هذا عن الأغراض التي يكون الانفعال النفسي فيها ذا أثر واضح،« أما المدح و الوصف فهما بعيدان عن الانفعال فالأجدر بهما أن يكونا في قصائد طويلة و بحور كثيرة المقاطع، أما الغزل العنيف الثّائر الذي يعبر عن لوعة و وله، فأولى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة و ألا تطول قصائده»[4]

وبالمقابل نجد أن معظم الدّارسين يرفضون الرّبط ما بين طبيعة الموضوعات الشّعرية والأوزان، لأن اختيار الشاعر لإيقاع معين يبقى سراً محيّراً« وقد أرجع عبد المالك مرتاض ذلك إلى معطيات تتعلق باللحظة التي يشرع فيها الشاعر في صب شعره على القرطاس، وتخضع تلك اللحظة الإبداعية التي تتوهّج فيها الشعلة

---

[1]- ينظر راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري: ص30.

[2]- ينظر إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط4، 1972، ص18.

[3]- المرجع السابق: ص196.

[4]- ينظر المرجع نفسه: ص196.

الشعرية إلى عدة عوامل منها أن هذه المسألة مسألة تناصية أكثر منها تقريرية تقعيدية»[1]، « والإيقاع الذي نبع من بحور الشعر ليس من البساطة إلى حد نستطيع معه أن نحدد له طابعاً معينا، أو نربطه بغرض دون آخر، إذ أن الإيقاع رغم ما يبدو عليه من ثبات وتناغم خارجيين، يحوي بداخله تناقضات كثيرة و تعارضات تشكيلية هائلة يصعب الإمساك بها وربطها بإحساس أو انفعال دون غيره»[2].

وقد ربط البعض بين الشعر و الموسيقى، لأن كليهما يقوم على الإيقاع للتعبير عن عمق النفس:« ولما كان الشعر هو التعبير بالإيقاع عن عمق أسرار النفس، وفق التجربة التي يخوضها الشاعر المرتبطة بالحدث الذي يلتحم مع هذه التجربة فهناك صلة حميمة بين الشعر والموسيقى»[3]، ولذلك تعتبر دراسة هذه الإيقاعات مؤشّراً عن الميل الإيقاعي السائد لدى شعراء حقبة ما، لا يبرر بصفة قطعية اختيارهم للموضوعات، وإنما يساعد على رسم صورة تقريبية لما امتاز به الشعراء من حيث اختيارهم للإيقاع.

والجدول التالي يبين هيمنة البحور الطويلة على شعر المغاربة في الأنموذج، من حيث عدد القصائد ومن حيث عدد الأبيات:(جدول1، جدول2، جدول3) وترتيب البحور- كمّيّا- في هذه المدوّنة الشعرية جاء مقارباً لترتيبها في الشعر العربي، وهذا يؤكد ارتباط الشعر المغربي بالتراث الشعري العربي السابق له، كما أن هذه البحور الكثيرة الاستعمال تتميز برحابتها وأبهتها وجلالها، ولا يفوق عدد الأبيات التي جاءت على غير ما عُرِفَ من أوزان الشعر البيتين، وهذا دليل على التزام الشاعر المغربي بالعروض العربي، وصياغته وفق ما عرف من هذه الأوزان، كما أنّ شعراء الأنموذج قد صاغوا تجربتهم على ثلاثة عشر بحراً، يمثّل الطويل منها نسبة24.42%، الكامل نسبته19.75%، البسيط نسبته15.96%، السريع نسبته10.51%، الوافر نسبته07.65%.

نسبة القصائد والمقطوعات لكل بحر

البحـــــر	عدد القصائد والمقطوعات	نســـــــبة البحر%
الكامل	115	21.37
الطويل	108	20.07
البسيط	98	18.21
السريع	59	10.96
الخفيف	46	08.55
الوافر	41	07.62

[1]- ينظر راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 31، 32.

[2]- رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص 33.

[3]- عبد الرحمان حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص 136.

المتقارب	22	04.08
المنسرح	14	02.60
الرمل	10	01.85
المديد	09	01.67
الرجز	06	01.11
المجتث	06	01.11
الهزج	03	0.55
خارج البحور	01	0.18
المجموع	538	100

جدول1

عدد القصائد من البحور

المجزوءة و نسبتها

البحور المجزوءة	**عدد القصائد و المقطوعات**	**النّســـــــــــب**
مجزوء الكامل	23	نسبة البحور الصحيحة: 91.63%
مخلع البسيط	10	نسبة البحور المجزوءة: 8.36%
مجزوء الوافر	04	
مجزوء الخفيف	04	
مجزوء الرمل	04	
المجمـــــوع	45	

جدول2

عدد الأبيات من كل بحر و نسبتها

البحـــــور	**الصحيـــح**	**المجزوء (المخلع للبسيط)**	**المجمـــوع**	**النسبة %**
الطويل	606	/	606	24.42
الكامل	405	85	490	19.75
البسيط	365	31	396	15.96
السريع	261	/	261	10.51
الوافر	164	26	190	07.65
الخفيف	159	10	169	06.81
المتقارب	146	/	146	05.88
الرجز	63	2	65	02.61
المنسرح	48	/	48	01.93
المديد	39	/	39	01.57
الرمل	21	15	36	01.45

المجتث	20	/	20	0.80
الهزج	13	/	13	0.52
خارج البحور	02	/	02	0.08

جدول3

و بمقارنة هذه النسب مع ما ساقه إبراهيم أنيس في كتابه «موسيقى الشعر» حول نسبة توارد البحور في الشعر العربي[1]، يظهر الفرق في نسبة السريع التي فاقت نسبة الوافر في الاستعمال عند الشاعر المغربي. والبحور الطويلة ذات فخامة وجلال؛ نلاحظ ذلك بوضوح في قصيدة أبي القاسم عبد الخالق بن إبراهيم القرشي ابن الفكاه، فالطويل كإطار موسيقي واسع رحب مناسب للإفاضة في ذكر محاسن الممدوح وحمد مآثره:

لَهُ حَدُّ سَيْفٍ مَا يَزَالُ مُضَرَّجًـــا وَ عِرْضٌ نَقِيُّ الجَانِبَيْنِ رَحِيـــضُ
وَ طَرْفٌ إِلَى العَلْيَاءِ يَطْرَحُ سَامِيًا وَ لَكِنّهُ عَمّا يَشِينُ غَضِيـــــضُ[2]

وهو لجلاله وسعته مناسب أيضا لأغراض أخرى، كبث الشكوى والأنين، مثل قول عبد الله بن فلاح:

يَقُولُ أُنَاسٌ: قَدْ سَلَوْتَ، وَإِنَّنِـــي لَفِي حَسَرَاتٍ أَغْتَـــدِي وَ أَرُوحُ
تَمَكَّنَ مِنْ جِسْمِي الضَّنَى فَأَذَابَهُ فَهَا أَنَا أَبْلَى وَ الفُؤَادُ صَحِيـــحُ [3]

فالإطار الموسيقي كاللون في الرسم، الألوان القاتمة فيه لا تعبّر بالضرورة عن حالة الحزن، والألوان الفاتحة لا تعبر بالضرورة عن الحبور، وكذلك الأوزان التي هي ألوان الشعر، والأكيد أن العنصر الأهم في بنية النّص الشّعري هو السياق الذي ينتظم هذه العناصر ويتحكم في قيمة العلامة، إذ أن النظام ينبني على تفاعل كل عناصره، وفي الشعر ينتج الأسلوب من تأليف عناصر الوزن والقافية والصوت والتركيب، تضاف إليها قيمة العناصر الدّلالية التي تتفاعل فيما بينها فتنتج شعرية النّص، التي لا يمكن تبريرها إلا من خلال رصد العناصر الداخلة في تكوينها وكيفية تأثيرها ودرجته.

الزحافات و العلل:

إن استقراء المدوّنه الشّعرية التي تضمّنها الأنموذج من حيث الزحافات و العلل لا يتمّ إلا بعد إجراء إحصاء لنسبة تواردها، وقد شمل الإحصاء الانتقائيّ القصائد التي تفوق السبعة أبيات، مع التّركيز على أن

[1]- اعتبر ابراهيم أنيس الطويل أكثر البحور شيوعا، ثم الكامل فالبسيط، ثم الوافر و الخفيف وهذه الخمسة هي التي ألفها الناس، أما المتقارب و الرمل و السريع فهي بحور تذبذبت بين القلة و الكثرة وهي مما تستريح إليه آذان الناس، أما المديد فهو ليس من البحور الشّائعة في الشّعر العربي، أمـــا البحـــور المجزوءة كالهزج و المجتث فقد نسيت مع الزمن و لجأ إليها الشعراء في عصور الغناء وتبقى نسبتها قليلة. ابراهيم أنيس: موســـيقى الشّـــعر، ص210-212.

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص139، 140.

[3]- المرجع السابق: ص196.

يكون عدد الأبيات لكل بحر مناسبا لترتيبه كثرة وقلة وهذا للمقدّمين من الشعراء، فكانت نسبة الزحافات والعلل تتراوح ما بين 20 % من مجموع التفعيلات كحد أدنى و57 % كحد أقصى، و الواضح من خلال هذه النّسب أن الشّاعر المغربي قد أعطى لنفسه حق خلخلة تلك البنى التجريدية التي رصدها الخليل، بانتهاكها بكثرة (جدول4)، فالشكل التجريدي الذي وضعه الخليل لكل بحر، لا يعدو أن يكون نمطاً مثاليا نادر التحقق في الواقع الشعري المغربي والعربي عموماً، إذ أن الشعراء لهم وسائلهم في تجاوز هذا النمط المثالي المجرد والانحراف عنه ووسائلهم هي الزحافات والعلل، ويلخص رمضان صادق دور الزحافات و العلل في قوله:« والزحاف في أبسط تصور له؛ هو حذف ساكن أو متحرك، أو تسكين متحرك إذا كانت ثواني أسباب، أو هو بعبارة أخرى حذف مقطع قصير أو تحويل مقطعين قصيرين إلى مقطع طويل، أما العلل فينحصر دورها في الشعر العربي التقليدي –فيما نظن– في كونها وسيلة تؤدي إلى انتهاك النمط المثالي»[1].

وقد استعمل المغربي الزحافات بشكل يثبت مقصديته وإرادته، كما يبرهن على مقدرته، فكثيراً ما نجد الزحاف في الشطر الأول يناظر موقعه في الشطر الثاني كقول معد بن خيارة من الخفيف:

أنديمي عساكَ يقــظانُ إنّــي بتّ لا نائــمًا ولا يقــظانَا

0/0/0/ 0//0//0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/0//0/

تشعيث[3] خبن خبن[2]

قمْ تمتعْ بــكلِّ ثغرٍ بــــرودٍ لا ترِدْ نرجسًا ولا أقحوانَا

0/0//0/0//0/0//0/ 0/0//0/0//0/0//0/

خبن خبن

ما ترى الشرقَ كيفَ يهدي نسيمًا كلّمَا مسَّ يابسَ الصخرِ لانَا[4]

0/0//0/0//0/0//0/ 0/0//0/0//0/0//0/

خبن خبن

وحذف الساكن من تفعيلة الوسط يدلّ على حب الحركة، وعلى الرغبة في الانطلاق والاتحاد مع هذه الطبيعة الفاتنة. كما نلاحظ أن الشاعر يأتي بزحافاته أحيانا متوافقة في الشطرين، مما يؤدي إلى نوع من التشابه الإيقاعي المركب المقصود، كقول عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي ؛ وقد توافق ترتيب الزحافات في كثير من أبياته كالبيت الأول والرابع والسادس:

---

[1]– رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص 34.

[2]– الخبن: من الزحافات وهو حذف الثاني الساكن.

[3]– التشعيث: من العلل وهو حذف أول الوتد المجموع أو ثانيه أو ثالثه.

[4] – حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص418.

هنتكَ أميرَ الجودِ خيرُ هـــديةٍ تقدّمَها الإيمانُ واليمنُ والفـــخرُ

0//0///0//0/0/0///0// 0/0/0//0/0//0/0/0///0//

قبض[1] قبض قبض

وقبَّلَها ضوءُ الصباحِ كـــرامةً فهنَّ إلى التحجيلِ مرثومـــةٌ غـــرُّ

0//0///0//0/0/0///0// 0/0/0//0/0//0/0/0///0//

قبض قبض قبض

مجزعّةٌ غرٌّ كأنَّ جلـــــودَهَا تجزَّعَ فيها اللؤلؤُ الرَّطبُ والشذرُ[2]

0//0///0//0/0/0///0// 0/0/0//0/0//0/0/0///0//

قبض قبض قبض

فهذا التوافق في الزحافات يدل على أن الشاعر يستخدمها كلازمة إيقاعية لكسر رتابة الطويل، بحذف الخامس الساكن مما يؤدي إلى خلق إيقاع آخر مقابل الإيقاع الأصلي للبحر، وقد يراوح الشاعر بين الزحافات والعلل؛ كما في قصيدة ابن شرف:

فلو رأى منْ مضَى ما شدْتَهُ لهجَا أولادَ جفنةَ بعدَ المدحِ حسّـــــانُ

0///0//0/0/0//0/0//0// 0/0/0//0/0/0///0//0/0/

خبن خبن خبن قطع[3]

إذ جاءت قصيدته مخبونة العروض مقطوعة الضرب، وكان لحذف الساكن في العروض و إسقاط ساكن الوتد المجموع الأخير وتسكين ما قبله، دلالة واضحة على تسارع الإيقاع إلى أن يتوقف ساكنا في النهاية، وخاصة عند نهاية الشطر الأول أين نجد الخبن، ثم التوقف والسكون عند آخر البيت وهذا من دلالة القطع الذي هو زحزحة للسكون إلى الأمام درجة، وكأن البيت يتسارع إلى أن ينتهي ساكناً فجأة. وإذا نظرنا إلى دلالة القصيدة كلها نجد نوعاً من التّشاكل بين المعنى و الإيقاع، وفي الأبيات:

تقدَّموكَ بما لمْ يسبقـــــوكَ بـــهِ كمَا تقدَّمَ شهرَ الصومِ شعبـــانُ

0///0//0/0/0/// 0//0// 0/0/0//0/0/0/// 0//0//

خبن خبن خبن خبن خبن قطع

لَّما رأى اللهُ بُقيانَا على ظـــــــمأٍ أغاثَنا بكَ إنَّ اللهَ رحمـــــــانُ[4]

[1]- القبض: من الزحافات و هو حذف الخامس الساكن.

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 172، 173.

[3]- القطع: من العلل و هو حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة و تسكين ما قبله.

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

0/0/0//0/0/0/// 0//0// 0///0//0/0/0//0/0//0/0/

خبن خبن خبن قطع

نلاحظ أن الدلالة في الشطر الأول دلالة عادية لا تحتمل كثيراً من معاني المدح العالية؛ فالشاعر يسارع إلى تجاوزها إلى المعاني القطعية التي يقف عندها، ممثّلاً ومعترفا،كما يقف عندها الإيقاع، ويقف عندها البيت.

كما استخدم الشعراء كل إمكانات الوزن، فابن شرف حين نظم قصيدته، قد اختار وزن المتقارب رغم انصراف أكثر شعراء الأنموذج عنه، محاولا تكييفه مع الإيقاع الذي يريده؛ فجاء به محذوف العروض مقصور الضرب:

دهَا الغصنَ الغضَّ جمرُ الغضَا فقلْتُ في النّارِ ذاتِ الوقــودْ[1].

0//0/0//0/0///0// 00//0/0//0/0//0//

حذف[2] قبض قصر[3]

ويلاحظ القارئ بوضوح أثر هذه العلة على الإيقاع الذي جعله منساباً أكثر:

حبوبٌ نُظِمنَ على جِسمــهِ كما نُظِمَتْ دُرَرٌ في عُقــودْ[4].

0//0/0///0//0/0// 00//0/0///0// //0//

قبض حذف قبض قبض قصر

والأكيد أن وزن القصيدة وإيقاعها لا يحددهما موضوعها بقدر ما تحددهما ظروف وملابسات وتأثيرات عاطفية لا تنفصل عنهما« لأن الشاعر حين يريد أن يقول شعراً لا يحدد البحر أولا، وإنّما يتحرك من تلقاء نفسه، فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدف له من الأوزان»[5].

نسبة التفعيلات المزحوفة و السالمة

البحر	عدد التفعيلات	السالمة	المزحوفة	النسبة%
الطويل	712	567	145	20.36
البسيط	544	290	254	46.69
الكامل	174	75	99	56.89
الوافر	102	61	41	40.19

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 346.

[2]- الحذف: من العلل وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

[3]- القصر: من العلل و هو حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة و تسكين ما قبله.

[4]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص346.

[5]- ينظر أشرف محمود نجا: قصيدة المديح في الأندلس، قضاياها الموضوعية والفنية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2003، ص 276.

السريع	90	45	45	50
الخفيف	42	20	22	52.38
المتقارب	64	34	30	46.87

جدول4

ب–القافية:

جاء في العمدة أن القافية سمّيت كذلك« لأنها تقفو أثر كل بيت، وقال قوم: لأنها تقفو أخواتها»[1]، أما حدّها فقد جاء في العمدة على لسان الخليل:« إن القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»[2]، ولذلك فالقافية:« هي مجموع الحروف والحركات الصوتية أو المقاطع التي يلتزم بها الشاعر في كل أبيات القصيدة»[3]. والقافية رغم أنها لا تعدو أن تكون أصواتا تتكرر إلا أن لها دورا وظيفيا جماليا كبيرا، «ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هامًّا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات انتظام خاص يسمى بالوزن»[4]، وهي بهذا الثبات تمثّل أساساً مهماً من أسس الشعر العربي القديم، والأهم فيها هو حرية الشاعر المطلقة في اختيارها شريطة أن يلتزم بحروف بعينها في المكان عينه، ولذلك لم يكن القدماء على خطأ في نسبة القصائد أحياناً إلى رويها وليس إلى بحورها، لأن الروي هو الأساس الكيفي الحر الذي تبنى عليه القصيدة، ولا يكون الشعر مقفًّى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر كل بيت. والقافية نوعان: قافية مطلقة وهي ما تبع حرف رويها وصل، وما كان لوصلها خروج مشبع، أما القافية المقيدة فهي ما كان حرف رويها ساكناً،« فحروف القافية بعامة وحرف الرّوي بخاصة تعد خاتمة صوتية ودلالية للبيت الشعري، وقد اكتسبت تلك الخاتمة الإيقاعية أهمية كبرى لأسباب متعددة أهمّها أن الشعر العربي كان في كثير من مراحله شعر إنشاد وترنيم وجهر، ولم يكن شعر إيحاء وتدوين وهمس، ولعل في ذلك ما يبرر لنا أن تنتهي القافية بصائت طويل أو قصير لما يتيحه هذا الصائت من إمكانات التغني والترجيع»[5].

---

[1]– أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1، ص 154.

[2]– المرجع السابق: ج1، ص 151.

[3]– ينظر صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام للنشر، الجزائر، ط1، 1997/1996، ص 131.

[4]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص273.

[5]– ينظر رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص 42، 43.

وشعراء الأنموذج لم يخرجوا في اختيارهم لحروف الرويّ عن منهج القدماء، وفي تفضيلهم لحروف على أخرى لما تتسم به من خصائص صوتية معينة تحقق مطالب فنية (جدول5 و جدول6)، وهم بذلك لم يخرجوا عن الذوق العربي العام[1] في اختيارهم لأحرف الروي، وأن شيوع هذه الأحرف بوصفها روياً يعود إلى خصائصها الصوتية المميزة، سهولة مخرج، وضوح في السمع، أو قوة وشدة في التعبير.

وباستقراء قصائد الأنموذج تبين أنها سيقت على (26) ست وعشرين صوتاً من أصوات الروي، تُشكّل الأصوات المجهورة بينها نسبة 73% وهي على التوالي (الراء–الميم–الباء–الدال–النون–اللام–الياء–العين–الجيم–الضاد–الغين–الواو–الظاء)، في حين تشكّل الأصوات المهموسة بينها نسبة 27% وهي على التّوالي (القاف–الفاء–السين–الهمزة–الحاء–الكاف–الشين–الهاء–التاء–الثاء–الصاد–الطاء–الخاء) [2].

إن المتأمل لنسبة اختيار الشاعر المغربي للأصوات المجهورة العالية، يميل مع الرّأي القائل بأن الشّعر العربي في أصله شعر إنشاد وترنيم، ثم إن هذه الأصوات تتميز بوضوحها، لأن الوترين الصوتيين يهتزّان اهتزازاً منتظماً مما يُحدث نغماً موسيقياً واضحاً، عكس الأصوات المهموسة فالوتران لا يهتزان، مما يجعلها أقل وضوحاً في السمع من الأصوات المجهورة، وقد يكون لبيئة هذا الشعر دور في اختيار الروي المجهور لأنه كان يلقى في مجالس، مما يتطلب وضوحاً وقوة« كما أن أكثره قيل في مجالس الملك والأمير مما يدفع الشاعر إلى الروي الذي يرسم بإيقاعه الواضح أجواء القوة والشجاعة والشرف والكرم والبطولة والفروسية والمجد...وخاصة في المدائح»[3]، مثال ذلك قول الرقيق النديم يمدح ابن أبي العرب الكاتب، حيث أن رويّ الراء المضمومة مع بقية الحروف المجهورة التي تشكل أغلب حروف الأبيات، يوحي بقوة الصوت محاكاة لقوة الممدوح، مما يبعث مهابة في نفس المتلقين:

وملمومةٌ شهباءُ يسعى أمامَـــهَا شهابٌ عزيمٌ منْ طـــلائعِهِ الذُّعـــــرُ

يُزَجِّي بناتِ الأعوجيةِ شـــــزَّبًا عليها بنو الهيجَا دُرُوعُهم الصـــــبرُ[4]

وإن كان الربط بين صفة الصوت والمعنى لا ينسجم دائما، فنحن نجد كثيراً من معاني القوة يُعَبَّر عنها بحروف مهموسة من ذلك قول الزّواق يصف قوة الحمام، ورغم أن الأصوات الغالبة على الأبيات مهموسة كالسين و القاف، غير أن المعنى ينضح قوة وعنفواناً:

---

[1]– يقسّم إبراهيم أنيس حروف الهجاء التي تقع رويّا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي: 1– حروف تأتي رويا بكثرة وهي: الـــراء اللام الميم النون الباء الدال السين العين، 2– حروف متوسطة الشيوع: القاف الكاف الهمزة الحاء الفاء الياء الجيم، 3– حروف قليلة الشيوع: الضـــاد الطاء الهاء التاء الصاد الثاء، 4– حروف نادرة في مجيئها رويا: الذال الغين الخاء الشين الزاي الظاء الواو.إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص275.

[2]– ينظر جدول تصنيف الحروف العربية الطيب البكوش: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث ،المطبعة العربية،تونس، ط3، 1992 ، ص44 ،45 .

[3]– ينظر أشرف محمود نجا: قصيدة المديح في الأندلس، ص 266.

[4]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص61.

يجتابُ أرديةَ السحـــابِ بخـــافقٍ كالبرقِ أومضَ في السحابِ فأبـــرقَا
لوْ سابقَ الريحَ الجنوبَ لغايـــــةٍ يوماً لجـــاءَك مثلـــهَا أو أسبـــــقَا
يستقرب الأرض البسيطة مذهبـــاً والأفـــق ذا السقف الرفيعة مرتـــقى
ويظلُّ يسترقِي السّـــماءَ بخافـــقٍ في الجوِّ تحسِبُهُ الشِّهَـــابَ المُحـــرِقَا[1]

وشبيه بذلك الربط بين الحركات والمعاني حركات الروي والدلالة الشعرية (جدول7)« فالضمة تُشعِر بالأبّهة والفخامة، والكسرة تشعر بالرقة واللين»[2]، لكن المتأمل للأنموذج يلاحظ عدم صحة هذا الربط، فنسبة الروي المكسور قاربت النصف 44.76% ، بينما النصف الباقي اقتسمه الفتح والضم، وكان السكون أقل الحركات استعمالاً من طرف الشعراء المغاربة 04.28%، وهذه النسب لا تشير إلى أن الشاعر المغربي كان منكسراً، حزيناً ضئيلاً أمام الأفراح والأحزان، بقدر ما تؤكد أن نسبة الكسرة في روي الشعر العربي عالية جداً، ولهذا صلة وثيقة ببناء الجملة العربية والضرورات الشعرية.

وكثيرة هي تلك القصائد التي ترافق فيها حرف الراء المجهور المتوسط بين الشدة والرخاوة، والذي وصف بأنه:"يماثل المفاصل من الجسد"؛ إذا شبهنا بقية الحروف- على تنوّعها- بالجسد؛ إذ يقول حسن عباس « في الحقيقة إن حاجة اللغة العربية إلى حرف الراء لا تقل عن حاجة الجسد للمفاصل، فلولا صوت الراء لفقدت لغتُنا الكثير من مرونتها وحيويتها وقدرتها الحركية، ولفقدت بالتالي الكثير من رشاقتها، ومن مقوّمات ذوقها الأدبي الرفيع»[3]، وقد أدرك المغربي بذوقه الرفيع وظيفة الراء، فكان أن استعمله بنسبة 17.81% مما يقارب خمس شعر الأنموذج؛ استعمله الشعراء مدحاً، هجاءً، رثاءً، وعظاً ووصفاً، فهذا الزّواق يمدح القاضي جعفر (قاضي المنصورية):

حرُّ المروءةِ والأبـــوَّةِ سيِّـــدٌ يَنْمِي لأشرفِ سادةٍ أخيـــــارِ
القاطعينَ نِيَاطَ كلِّ مـــبالغٍ في المدحِ تحتَ دقائقِ الأفكـــارِ[4]

«وكما أن طرف اللسان يؤديه برشاقة التكرار ، فقد قدّم للعربي الصور الصوتية المماثلة للصور المرئية التي فيها ترجيع وتكرار، وتأرجح ذات اليمين وذات الشمال»[5] ، نرى ذلك ماثلاً في قول الدركادو واصفاً:

ظبيٌ يتيهُ بـــهِ الدَّلالُ فينثـــنِي ما بينَ مَشْـــيٍ مؤنَّثٍ ومذكّرِ
يَثْنِي معاطفَهُ الشَّبابُ بنخـــوَةٍ فيظلُّ يـــمزُجُ ذِلَّةً بتـــــكبّرِ
يَزْهَى بوجهٍ لا أحاولُ وصفَهُ حُسْناً ولوْ حاولتـــهُ لمْ أقـــدرِ

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص229.
[2]- أشرف محمود نجا: قصيدة المديح في الأندلس، ص 268.
[3]- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط ، 1998، ص 51.
[4]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 230.
[5]- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها،ص 52.

مِنْ أحمرٍ مُتَنَثِّرٍ في أبيـــــضِ أو أبيضٍ متنـــظِّمٍ في أحـــمرِ
وتكحُّـــلٍ في بابليٍّ أحـــــورِ وتخطُّطٍ في لؤلئِـــيٍّ أزهـــــرِ
وبقامةٍ جاءتْ بخصرٍ مضمـــرٍ في حال خطْرَتِهَا برِدْفٍ مُظهرِ[1]

فالراء قد أعطى الحركة بعداً مرئياً بتكراريته التي هي من خصائصه، فيشعر السامع وكأن الحركات التي يعبّر عنها تتكرّر وفق إيقاع موسيقي منتظم. وإذا انتقلنا إلى الحرف الثاني في ترتيب روي قصائد الأنموذج؛ حرف الميم الذي يوصف:« بأنه يماثل الأحداث الطبيعية التي يتم فيها السد والانغلاق، كما أن ضم الشّفة على الشّفة يحاكي الجمع والضم، أما الانفراج أثناء خروج صوت الميم فهو يمثل الأحداث التي يتم فيها التوسع والخروج»[2]، ويمكن أن نعثر بسهولة في الأنموذج على تشاكلات دلالية مع معاني حرف الميم، نجد الصد والانغلاق في قول الحسن بن محمد التميمي القاضي التاهرتي المعروف بابن الربيب القاضي:

تصدّتْ فأشْجَتْ ثمَّ صدَّتْ فأسْلَمَتْ ضميرَكَ للبلْوَى عقيلةَ أسْلمَا[3]

أو في قول ابن رشيق:

رفقًا أبَـــا إسحـــاقَ بالعـــالمِ حَصُلْتَ في أضْـــيَقِ منْ خاتمِ
لو كانَ فضْلُ السَّبْقِ مندوحةً فُضِّلَ إبليـــسُ على العـــــالمِ[4]

و هكذا فبناء المغربي لقصائده يقوم على مقصدية و تفاعل و اختيار واعٍ لكل عناصر الخطاب حتى تلك التي تبدو غير محورية أو غير ذات تأثير واضح.

حروف الرّويّ و نسبتها في الأنموذج

	حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة%
1	الراء (مجهور)	441	17.81
2	الميم (مجهور)	265	10.70
3	الباء (مجهور)	247	09.97
4	الدال (مجهور)	238	09.61
5	القاف (مهموس)	219	08.84
6	النون (مجهور)	198	08
7	اللام (مجهور)	176	07.11
8	الفاء (مهموس)	100	04.04

[1]- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها: ص224.
[2]- ينظر المرجع السابق، ص 45.
[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 112.
[4]- المرجع السابق: ص 49.

9	السين (مجهور)	86	03.47
10	الياء (مجهور)	71	02.86
11	العين (مجهور)	64	02.58
12	الألف (مهموس)	57	02.30
13	الجيم (مجهور)	56	02.26
14	الحاء (مهموس)	55	02.22
15	الكاف (مهموس)	38	01.53
16	الضاد (مجهور)	35	01.41
17	الشين (مهموس)	34	01.37
18	الهاء (مهموس)	32	01.29
19	التاء (مهموس)	17	0.68
20	الغين (مجهور)	10	0.40
21	الثاء (مهموس)	08	0.32
22	الصاد (مهموس)	08	0.32
23	الطاء (مهموس)	07	0.28
24	الواو(مجهور)	07	0.28
25	الخاء (مهموس)	04	0.16
26	الظاء (مجهور)	02	0.08
27	الذال (مجهور)	00	00
28	الزاي (مجهور)	00	00

جدول5

نسبة حروف الروي في قصائد الأنموذج حسب صفاتها

مجهـــــور		**مهموس**	
ر	17.81	ق	08.84
م	10.70	ف	04.04
ب	09.97	س	03.47
د	09.61	ء	02.30
ن	08.00	ح	02.22
ل	07.11	ك	01.53
ي	02.86	ش	01.37
ع	02.58	هـــ	01.29

ج	02.26	ت	00.86
ض	01.41	ث	00.32
غ	00.40	ص	00.32
و	00.28	ط	00.28
ظ	00.08	خ	00.16
ذ	00.00	%27.00	
ز	00.00		
%73.00			

جدول6

نسبة حركات الروي في قصائد الأنموذج

الحركـــــة	عدد الأبيات	النسبة %
الكسر	1108	44.76
الفتح	631	25.49
الضم	630	25.45
السكون	106	04.28

جدول7

– الموسيقى الداخلية:

بعد معاينة جانب من الموسيقى الخارجية أو موسيقى الإطار للشعر المغربي، تبرز ضرورة رصد ما خلف هذه الموسيقى الظاهرة« تلك الموسيقى الخفية التي تنبع من اختيار الشاعر المطلق لكلماته، وما بين تلك الكلمات وحروفها وحركاتها من تلازم، وكأن للشاعر أذناً داخلية، تستمع لكل شَكْلَة وكل حرف وكل حركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى يتفاضل الشعراء»[1]، وقد أدرك بعض القدماء هذا المعنى، من ذلك قول الإمام عبد القاهر الجرجاني:« إن المعنى المقتضى اختصاصه على هذا النّحو بالقبول هو أن المتكلم لم يفد المعنى نحو التجنيس والسجع، بل قاده المعنى إليهما، حتى أنه لو رام تركهما إلى خلافهما مما لا تجنيس فيه، ولا سجع لدخل من عقوق المعنى وإدخال الوحشة عليه فيما ينسب إلى المتكلف للتجنيس المنكر، والسجع النافر»[2]؛ فعبد القاهر يلح على أن البديع يجب أن يطلبه المعنى، وأن لا يتكلفه النّاظم، وعن ذلك عبّر كثير

[1]– ينظر شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط6، 1981 ، ص67.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي ، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط2، 1999 ، ص9.

من الباحثين:« إننا لكي ندرك قيمة فنون البديع الجمالية بحاجة ماسة إلى الميل بأذواقنا صوب الاعتداد بالشكل باعتباره التّعيّن الوحيد للمضمون، كما أننا بحاجة إلى الوقوف على أبنية أساسية تتجمّع حولها تلك التشعيبات البديعية الهائلة وتتمحور حولها»[1]. فالشكل الذي من مقوّماته البديع هو الصورة الوحيدة للمعنى المتضمن، « ولا يذهبن بك الظن إلى أنك يمكن أن تختار أي وجه يجوزه لك النحاة لتؤدي المعنى نفسه، بل إن اختيار وجه ما يعني اختيار معنى معيناً»[2]، وهذا القول- وإن عني به الجانب النّحوي- يؤكّد على أن النحاة قد يجوّزون وجوها عديدة، فيعتقد المتلقي أن هذه الوجوه العديدة لعبارة ما تؤدّي نفس المعنى و الدلالة، إلا أن ذلك غير صحيح فاختلاف المبنى سيؤدّي بالضّرورة إلى اختلاف في المعنى، و ما يصدق على النحو يصدق على البديع.

وإذا تأملنا العلاقة التي تهيمن على البديع، نجدها التكرار؛« فالتكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع»[3]، ويمكن أن يكون المظهر الواضح لكل أنواع البديع كالجناس، والطّباق والمقابلة. كما يمكن اعتماد تقسيم آخر لهذه الأشكال البديعية يتركز في محورين: محور التوافق ومحور التضاد« ودراسة هذه المحاور لا تكتمل إلا باستخلاص وظائفها الجمالية من تحليل النصوص ذاتها مع استبعاد فكرة أن البديع زينة تضاف للكلام، بل على العكس فهي أبنية يتركب منها ذلك الكلام ذاته»[4].

أ- بنية التوافق: بنية التوافق هذه تقوم على مماثلة صوتية ظاهرة بين عناصر ضمن الخطاب؛ وتتضمن: التجانس، الترديد والتصريع

- التجانس: يتأسّس إيقاع التشكيل بالتجانس على أساس التّشابه و التماثل الحاصل بين لفظتين في الإيقاع الصوتي، مع اختلافهما في المدلول« فإن اتّفق اللفظان في نوع الأصوات وعددها وترتيبها وهيأتها الحاصلة من الحركات والسكنات كان التجانس تاماً والإيقاع متطابقاً، وإن اختلف اللفظان في واحد من الأمور السابقة كان التجانس ناقصا»[5].

وقد تلاحمت أبنية التماثل الصوتي تلاحماً واضحاً في الأنموذج، ويعد الجناس هو المطية الذلول التي تمكن الشاعر المغربي بواسطتها من صنع أكبر أبنية التماثل في شعره، ونستطيع أن نؤكد باطمئنان أن شعر المغاربة في أكثره لا يخلو من أنواع الجناس أو التكرار أو البديع عموما. وقد تفنّن الشاعر المغربي في الإتيان بأنواع متباينة من الجناس، من ذلك قول الشاعر الرقيق الكاتب:

---

[1]- رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998،ص53.

[2]- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم للطباعة ، بيروت ، لبنان، ط1، 2000، ص270.

[3]- ينظر رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص53.

[4]- ينظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ،الكويت، دط، 1992، ص 98.

[5]- ينظر أشرف محمود نجا: قصيدة المديح في الأندلس، قضاياها الموضوعية والفنية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2003، ص 249.

يا إخوتِي أَأَقَاحُ فيهِ أقْبـــــــلَ أمْ خطُّ رائِنْ منْ مسكٍ عــلَى فيهِ
أمْ حسنُ ذاكَ التراخِي في تكلُّمِهِ أمْ حسنُ ذاكَ التَّهَادِي في تَثنـــــيِّهِ[1]

فالمماثلة بين: الجار والمجرور (فيه) والاسم (فيه) الدال على الفم، يدل على نوع من الإثارة الصوتية الإيقاعية التي تجلب المتلقي، وتعزّز رؤية الشاعر الذي حاول أن يجعلها ضبابية، فهو لا يعرف مصدر الطّيب المنبعث، وكأنما أراد أن يكنّي على كون معشوقته مصدراً آخر من مصادر الطِّيب الذي في الطبيعة. وكذلك قول ابن سوس مادحاً:

كأَنَّــهُ وَجْــهُ المعــزِّ الَّـــــذِي تــاهَ بــهِ الــغربُ عــلَى المشــرق
لكنــَّهُ لــيسَ لــه منـــــطــقٌ وذَا يــفوتُ النَّــاسَ في المنــطــقِ[2]

فالتقارب بين لفظة(منطق) التي تعني اللسان و(منطق) التي تعني الفصاحة في الدلالة، قد حاول الشاعر أن يماثله بتقارب آخر في مواضع المتجانسين« إذ قد يُحَدَّدُ الجناس من خلال بنية "التّوافق الصوتي" ثم "التّخالف الدلالي" بمعنى أن اللفظتين المتجانستين على مستوى الصياغة الشكلية، تتغايران على مستوى الدلالة المعنوية»[3]؛ ومن أمثلة التجنيس الذي يختلف فيه اللفظان في أحد الحروف قول ابن الخازن يمدح المعز:

ولــهُ ذؤابــةُ حمــيرٍ وســناؤُهَا وسنــامُ يَعْــرُبَ الــرفيعُ العــالي[4]

فالعلاقة بين (السناء والسنام) تتجاوز مستوى كونها مراتب يريد أن يضع الشاعر فيها ممدوحه، بل إن التماثل الصوتي في هذا الجناس الناقص يجعل من الممدوح يبلغ أقصى درجات النور والجمال، والعلو والشموخ. وقد يعمد الشاعر إلى ألفاظ شديدة التقارب، ليخلق نوعاً من الالتباس لدى المتلقي بهذا التماثل، حتى إذا استفاق المتلقي فاجأه المعنى الطّريف الذي يقصده الشاعر، من ذلك قول معدّ بن حسين بن خيارة الفارسي:

يا أحمقَ النَّــاسِ إنَّ النَّاسَ بغيتُهُمْ في ربَّــةِ العودِ لا في رنَّةِ العــودِ[5]

فالشاعر حين استخدم لفظتي (ربّة، رنّة)؛ كأنما أراد أن يمثّل لذلك الخلط الذي يقع فيه الناس، فالناس لا يَكْلَفون بالنغم بل يكلفون بالمغنية التي تضرب على العود، وهو باستعماله لهذا التماثل الصوتي، كأنما أراد أن يقول أن الخلط الذي وقع فيه الناس هو من هذا القبيل، من قبيل التشابه:(ربة- تشابه- رنة)، وكذلك يشابه جمال الموسيقى جمال المغنية، ومن ذلك قول إسماعيل بن محمد اللخمي المعروف بابن الاسفنجي مادحاً:

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 68.
[2]- المرجع السابق: ص 68.
[3]- عبد الرحمان حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص 157.
[4]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 82.
[5]- المرجع السابق: ص 416.

جعلَ السَّمـــاحَ شِعـــارَهُ ودثارَهُ فيـــمينُهُ وشِمَـــالُهُ كالشَّمـــــأل [1]

فتقارب (الشِّمال والشَّمأَل) واشتراكهما في كل الحروف قد فعّل التسوية اللفظية، حتى أن حرف العطف قد أفاد التسوية بين أيادي الفضل للممدوح والريح الشمأل الماطرة، والبيت كله قد بني على نوع من المماثلة الصوتية والمعنوية (شعاره =دثاره)، (يمينه =شماله).

وأكثر نص حوى هذه المظاهر التماثلية الصوتية؛ هو نص ابن قاضي ميلة:

وقولا لَهَا يَا أمَّ عَمْرُو أليـــسَ ذَا مِنًى ؟والمُنَى في خيفِهِ ليسَ يُخْلَفُ
تفاءلتُ في أنْ تبذُلِي طارفَ الوَفَا بأنْ عنَّ لي مِنكِ البَنَانُ المُطْرَفُ
وفي عـــرفاتِ ما يخبـــّرُ أنَّنـــي بعارفةٍ منْ عطفِ قلبِكِ أُسْعَفُ
وأمَّا دماءُ الهَدْيِ فَهْيَ هُدًى لنَا يدومُ ورأيٌ في الهَوَى يتأَلَّـــفُ
وتقبيلُ ركنِ البيتِ إقبالُ دولةٍ لنَا وزمانٌ بالمودَّةِ يعطـــــِفُ [2]

فقد اعتمد الشاعر على أيقونة الجناس اعتماداً واضحاً (منى، المنى) (طارف الوفا، البنان المطرف) (عرفات، عارفة) (هدي، هدى، هوى) (تقبيل، إقبال)، وكأنما أراد الشاعر أن يحوّل تلك الرهبة والإكبار التي في الشعائر الدينية ويسبغها على أحاسيسه تجاهها فيجعلها مقدسة جليلة، وهو بهذه الحيلة اللغوية استطاع أن يترع عن مشاعره ذلك التحرّج الذي يمكن أن يلقاه وهو يدعو معشوقته لوصاله، وكان جواب معشوقته بنفس أسلوبه:

إذا كنتَ ترجُو في مِنَى الفوزَ بالمُنَى فَالبخِيفِ مِنْ إعْرَاضِنَا تَتَخَـــوّفُ
وقدْ أنذرَ الإحرامُ أنَّ وِصَـــــالَنَا حرامٌ وأنَّا عنْ مزارِكَ نصـــدِفُ
فهذَا وقذفِي بالحَصَى لكَ مـــخبرٌ بأنَّ النَّوَى بي عنْ دِيارِكَ تقـــذِفُ
وحَاذِرْ نَفَارِي ليلةَ النَّفـــرِ إنَّـــــهُ سريعٌ فقلبِي بِالعِيَـــافَةِ أعـــرفُ [3].

فالتماثلات الصوتية أرادتها المتكلمة أن تكون تماثلات دلالية كذلك(الخيف= تتخوف من الإعراض) (الإحرام= الوصال حرام) (النفر= نفاري)، وسحر الجناس يكمن في أنه يراعي البعد النفسي للمتلقي فيستثير لديه حاسة السمع التي تميل إلى الإيقاع المتماثل« فأيقونة الجناس ليست مجرد جمع بين لفظين متشابهين في الشكل مختلفين في المعنى، إذ إنها خاصة إذا وُفِّق الشاعر في توظيفها، تكون ذات أثر فعّال في المتلقي، فهي تدفعه حثيثاً صوب الكشف عن المختلف من خلال المؤتلف» [4].

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص 93.
[2]- المرجع السابق:ص 211.
[3]- المرجع نفسه: ص212.
[4]- ينظر رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص58.

– **التّكرار**: بنية الترديد من البنى المهمة التي يقوم عليها البديع، والترديد يعطينا نوعاً من التماثل الصوتي واللفظي المميّز، مما يؤدي إلى نمو الدلالة تدريجيا في نسق أسلوبي يعتمد على التكرار« الذي هو بمثابة دفقات صوتية دلالية متلازمة وصولا إلى تحقيق المعنى، والتأثير به على المتلقي»[1].

والقارئ للأنموذج سيصادف كل أنواع الترديد تقريبا، مما يؤكد على أن الشاعر المغربي قد اهتم اهتماماً بالغاً بشكل نصه كاهتمامه بدلالته، كما يتبين مقدار تحكّم المغربي في أداته الشعرية، حتى أنه استخدم الترديد كوسيلة للعب بالكلمات؛ من ذلك قول ابن رشيق المسيلي:

صِرَاطُكَ مستقيمٌ وهوَ صعبٌ كما صَعُبَ الصّراطُ المستقيمُ[2]

أ ب ج ج أ ب

فهذا النوع من التلاعب اللفظي يشير إلى مقدرة لغويّة فذّة، كما في قول القطّان متغزّلا:

حَزَنِي لدِعصٍ حاملٍ غصنًا لا بلْ لغُصْنٍ حاملٍ دِعْصَا[3]

أ ب ج ج ب أ

فنرى أن الوحدات (أ، ب، ج) في الشطر الثاني قد اتخذت ترتيباً معاكساً، وهذا ما يعطينا صورة واضحة بأن الشاعر تساوت لديه الصفات والأسماء، وكأن كل صفات معشوقته أسماء لها لأنها متحققة تماماً، وهناك نوع آخر من الترديد، هو ترديد الاشتقاق، بحيث يأتي الشاعر باللفظة وبمشتقاتها، ونجد نماذج غير قليلة منه في الأنموذج؛ كقول أبي القاسم عبد الرحمن بن يحي الأسدي ابن الخواص الكفيف:

وسَعَتْ فِجاجُ الأرضِ سعيًا حولَهُ مِنْ راغبٍ في سعيِه متبرِّعِ[4]

فالشاعر يرثي الفقيه"أبي محمد بن أبي زيد" ويؤكّد على أن الأرض سعت باكية خلفه، فترديد كلمة: "سعت، سعيا، سعيه"، يشير إلى مدى الأثر الذي تركه موت الفقيه، وكأن الأرض كلها رافقته إلى قبره لتشيّعه، وشبيه به قول ابن الأبزاري معتذراً:

أَعذرٌ فعذْرِيَ لمْ تبْلغْهُ مقدِرَتِي وكلٌّ منْ لمْ يجِدْ في الحكمِ معذورُ[5]

فترديد مشتقّات لفظة(عذر) ثلاث مرات يبيّن إصرار الشاعر على الوقوف على معناها، وكأنه لا يريد تجاوزها إلى غيرها، وخاصة وأنها جاءت باباً للمصراع الأول فافتتحت البيت وأغلقته في النهاية، وكذلك قول بكر بن علي الصابوني ؛ وقد أكّد على معنى النّحس زيادة في التشهير والتوبيخ:

هوَ النَّحسُ حلَّ بهِ نحسُهُ فلا خُلِقَ النَّحْسُ مِنْ أعورِ[1]

---

[1]– ينظر عبد الرحمان حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص153.

[2]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص312.

[3]– المرجع السابق:ص319.

[4]– المرجع نفسه: ص 153.

[5]– المرجع نفسه: ص 131.

أما الترديد الأوضح والأكثر شيوعاً في الأنموذج فهو الترديد المماثل، وهو يأتي على صورتين، يكون إمّا ترديداً واحداً، وإمّا ترديدين: فيكرر الشّاعر الوحدة مع تكرار وحدة أخرى معها، وهو كذلك من الصّور البديعية التي استعملها الشاعر المغربي كأداة لبناء دلالة خطابه وإعطائه ذلك الدّفق الصوتي الملحّ على معنى معين مما يكثّف تأثيره في المتلقّي من ذلك:

حسامُ الخلافةِ وابنُ الحسامْ و منصورُهَا جوهرُ الجـــــوهرِ[2]
أ أ ب ب

إن الترديد (أ، أ)(ب، ب) ليس زينة شكلية بقدر ما هو تعبير عن رؤية للشاعر يحاول إيصالها، فالشاعر يربط صفات الممدوح بأصله، بترديد التشبيه، ليتخذ التشبيه معنى الحقيقة، والشاعر لا يحاول أن يُلبس علينا المعنى ويدخل الشّك، بل هو يلح على نزع ذلك الشك واللبس، الشك في أصل الممدوح وفي معدنه، وقد تكامل المدح عنده، إذ شمل الأصل والجوهر؛ ومثال ذلك قول كاتب كرامة:

ولقدْ قطعْتُ اللّـــيلَ في دعـــةٍ منْ غيرِ تأثيـــمٍ ولا ذَنْـــــب
بأعزِّ منْ بصَرِي علَى بَصـــرِي وأحبِّ منْ قَلبِي علَى قلبـــي[3]

وهذا الترديد وإن كانت له دلالته وتأثيره المعنوي، فإن أوضح تأثير له هو يحدث في الإيقاع، فالتكرار (بصري، بصري) و (قلبي، قلبي) هو خلق لإيقاع جديد داخل الإيقاع العام، لتأدية النص على مستواه الصوتي بانسجام وانتظام جديد ممّا يهيّئ الحواس والذهن للتفاعل أكثر مع المستويات الأخرى.

وقد يتعالق الترديد المماثل مع الترديد الاشتقاقي مع التجانس الناقص؛ كما في قول أبي الفتوح السوسي مادحاً:

دُمْ هكذَا، دُمْ على رغمِ العِدَا أبدَا عُلاكَ في اليومِ تَعْلاهَا عُلاكَ غدَا
قدْ قدّرَ اللهُ أنْ تُعطَى مُناكَ ومـــَا أُعْطَى حسودُكَ إلَّا البثَّ والكمدَا[4]

وهذا النوع من التعالق يعتبر بمثابة اللّحمة التي تشدّ نسيج النّص، وتثبت توحده وتميّزه، وخاصّة إذا كان في شطرين مختلفين من البيت، الذي يعتبر في الشعر القديم وحدةً دلالية مستقلّة عن غيرها من الوحدات، من ذلك قول أبي الطاهر المطرز:

أشكُو إلى اللهِ قلباً والهاً أبدًا لا يستفيقُ ولا يصحُو مدَى الأبدِ

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان :ص96.

[2]- المرجع السابق: ص 96.

[3]- المرجع نفسه: ص 91.

[4]- المرجع نفسه: ص 96.

فالشاعر يضع علامات تشير إلى أن البيت مرتبط دلاليا، منها التكرار (أبدا، الأبد) ليلحّ على طول أمد المعاناة، وعلى بقائها ملازمة له.

غير أن هناك تكراراً من نوع آخر يكثر في شعر المغاربة هو تكرار أصوات (فونيمات بعينها)، وأمثلته في الأنموذج كثيرة، كقول أحمد بن القاسم بن أبي الليث اللخمي المعروف بأبي العباس ابن حديدة يصف الرّمّان:

كأنَّمَا الرُّمَّـــانُ لَّـــا بـــــدَا يهزُّهُ أعطافُ غصـــنٍ أنـــيقْ
حِقاقُ عِقيانٍ وقدْ ضمِّنَـــتْ معالقًا مثقوبةً منْ عـــــقيقْ[1]

ففي ترديد صوت القاف« الذي يوحي بالقوة والصلابة والقساوة»[2]، محاولة لرسم صورة صوتية للرُّمَّان مماثلة لما هو عليه في الواقع، كما أن في هذا الترديد نوعاً من الإيقاع الداخلي، ومنه كذلك قول الصابوني ملحّاً على هجاء أهل سوسة:

كلُّ سوســـيٍّ بسوسَـــــهْ نفسُـــهُ نفـــسٌ خَســـيسَهْ
بعضـــهمْ ينهـــشُ بعـــضًا كَكِـــلابٍ في فـــريسَـــهْ[3]

فحرف السين:« الذي يوحي بالحركة والطلب والبسط في بداية الكلمة، ولكنّه عندما يقع في أواخرها فهو أوحى بالخفاء والاستقرار والضعف»[4]، وهو ما يماثل معاني الخسّة والضعة التي يحاول الشاعر أن يشهرها وأن يبديها باستعماله لهذا الصوت الصفيري المنبّه، لكن هذا التّكرار الفونيمي لا يستحسن مع جميع الحروف، فهناك حروف يؤدي اجتماعها إلى ركاكة وثقل.

– **التصريع**: التصريع من وجوه البديع التي ترتبط بالشعر« ويقوم التّصريع في البيت الشعري على أساس: استواء آخر جزء في الصدر مع آخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية»[5]، وهو من الظواهر الصوتية التي تبنى على التماثل في الإيقاع في نهاية المصراعين للبيت الشعري. وقد اهتم شعراء الأنموذج بتوظيف التصريع في مطالع قصائدهم ولا نجد ذلك إلا في القصائد التي تبدو مكتملة، وهذا دليل على أن أكثر المقطوعات المبتورة التي لا تصريع فيها، قد ضاع أوّلها أو أنها أجزاء من قصائد مطولّة ضاعت، أو أن ابن رشيق أورد ما حفظه منها و أغفل مطالعها، لأن أغلب القصائد المكتملة في الأنموذج جاءت مصرّعة مما يدل على التزام الشعراء الواضح بهذا التجانس الصوتي الذي ينشأ بين المقاطع في نهاية كل مصراع، و ينجم عن تكرار الصوت أثر سمعي يشد انتباه المتلقي ويؤثر في نفسه، ويتأصّل بقاء ذلك الصوت والإيقاع

[1]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان :ص 73، 74.

[2]– ينظر حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط ، 1998، ص 83.

[3]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 98.

[4]– حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 67.

[5]– ينظر أشرف محمود نجا: قصيدة المديح في الأندلس، قضاياها الموضوعية والفنية، ص 262.

نفسه بالتّكرار والإعادة في آخر كل بيت من أبيات القصيدة من خلال التقفية، وقد قسّمه البلاغيّون عدة أقسام تتوقف على استقلالية كل شطر دلاليا عن الشطر الثاني« فالتصريع الكامل هو الذي يكون كل مصراع من البيت مستقل دلاليا عن الذي يليه»[1]، كقول ابن غالب متشكيا:

دموعٌ بقلبِ المحبِّ نواطـــــقُ وقلبٌ لِمَا يَلقَى مِنَ الشَّوْقِ خافقُ[2]

أو قول ابن أسباط الكاتب:

ساءَنِي الدَّهرُ مرَّةً بعدَ مـــــرَّة فتكـــسَّبتُ حِنـــكَةً بعدَ غِـــرَّةْ[3]

والنوع الثاني هو التصريع الناقص« وفيه يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه دلاليا ولا يفهم معناه إلا بالثاني»[4]؛ كقول عبد العزيز بن خلوف الحروري النحوي:

أبلحْظِ طَرْفِ هـــذِهِ الأنْضـــاءِ شَقِيَتْ إِذَنْ بالأعـــينِ الأعضـــاءُ[5]

فدلالة المصراع الأوّل متوقّفة على ما يحمله المصراع الثاني من دلالة« وفائدة التّصريع في الشّعر أنك تعلم قافية القصيدة قبل تمام البيت الأول منها، كما يشير هذا المظهر الإيقاعيّ إلى نزوع ذات الشّاعر من خلال القافية إلى إبراز حركتها وإعلاء صوتها ضمن سياق الوزن وداخل إطار البنية الإيقاعية»[6]، كما توجد أنواع أخرى من التصريع؛ كالتصريع الموجّه الذي في قول الخزاعي:

سَعْدٌ حباكَ بهِ خيالُ ســـعادِ وَفَّى ومَا وَفَّتْكَ بالميـــــعادِ[7]

فالشاعر مخير أن يضع كل مصراع موضع صاحبه، وهناك التّصريع المعلّق؛ الذي يتعلق فيه المصراع الأول دلاليا بلفظة تأتي في بداية المصراع الثاني كقول ابن الماعز الطبيب:

دمْعِي يسيحُ ومُهْجَتِي تَتَضَرَّمُ أسفًا عليكِ ولي فؤادٌ مغـــرمُ[8]

كما نجد التصريع المكرّر وهو أن يكون بلفظة واحدة، وزنا وقافية كقول ابن الخواص يرثي الفقيه محمد بن أبي زيد، فكرر الشاعر لفظة (مصرع) في نهاية المصراعين:

هذا لِعبدِ اللهِ أوَّلُ مصـــرعٍ تُرْزَا بهِ الدُّنيَا وآخِرُ مصـــرعِ[9]

---

[1]- ينظر راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 66.

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 289.

[3]- المرجع السابق: ص 195.

[4]- ينظر راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 66.

[5]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 163.

[6]- ينظر راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري ،ص 66.

[7]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 327.

[8]- المرجع السابق: ص271.

[9]- المرجع نفسه: ص153.

وإضافة إلى كون التّصريع يعلن القافية قبل نهاية أول شطر فيها، فهو يضيف مصدراً إيقاعياً آخر يكثّف به من الحضور الإيقاعي، مما يستثير حاسّة السّمع لدى المتلقي وخاصّة في مطلع القصيدة، وهذا المظهر مقتصر على المطلع، فالنّاظر إلى قول محمد بن عبدون الوراق السوسي يدرك مدى أثر التصريع في التنبيه إلى عاطفة الشاعر، وفي تهيئة ذهن المتلقي لالتقاط الشحنات العاطفية المرافقة للنص:

يا قصرَ طارقَ همِّي فيكَ مَقْصورُ شوْقِي طليقٌ وخطوِي عنْك مأْسُورُ[1]

ب– بنية التّضاد:

تتمظهر بنية التضاد في الأنموذج من خلال الطباق والمقابلة، وهما يتأسّسان على اختلاف الدلالة و اختلاف البنية الصوتية، اختلافا يجعلهما على طرفي النقيض

الطباق و المقابلة:

الطباق كبقية أشكال البديع ليس مجرّد زينة لفظية أو محسّن بلاغي« فهو بوصفه بنية تَخَالُفٍ بين اللفظين داخلٌ في صميم الصورة الشعرية، بل والأكثر من ذلك يمكننا أن نعده أساساً من أسس بناء السّياق الجمالي للقصيدة العربية، إن لم يكن أهمّ عناصره في بعض السياقات»[2]، ويتولّد من التّضاد نوع من المباغتة، لجمعه بين المتناقضات وتأليفه بين المتنافرات، لذلك فهو من الأدوات الطّيّعة التي يقيم بها المبدع علاقات جديدة بين مفردات اللغة تعكس المفارقات القائمة في الكون، وأصغر صورة للتضاد تسمى طباقاً، أما إذا امتدت الصورة إلى عدة عناصر سميت مقابلة، وقد ألح الشاعر المغربي على التضاد، وخاصة في غرضي المدح والغزل لأن هذين الغرضين كثيراً ما يبنيان معانيهما على التناقض وتقابل المعنى، وهذا لا ينفي التضاد عن بقية الأغراض، لكنه ليس بنفس الكثافة والوضوح.

فالمتأمّل في قول إبراهيم بن القاسم المعروف بالرقيق مادحاً، يكتشف بيسر اعتماد المعنى على التضاد، فلإبراز الجانب المشرق في الممدوح وضع الشاعر مقابله صورة أكثر إظلاماً (أمين، خان) (ناصح، مضيّع):

هديَّةُ مأمونِ السريرةِ ناصحٍ أمينٍ إذَا خانَ الأمينُ المضيِّعُ[3]

ومن ذلك قول عبد العزيز بن خلوف الحروري النحوي مادحاً، وقد جمع العديد من المتناقضات (الأموات، الأحياء) (الشوامخ، الوهاد) والشاعر لم يَسُقْها على سبيل المفارقة بقدر ما هي دليل على الشمول، شمول كرم الممدوح وعدله و سعتهما، أما عبارتي (ماء مغدق فيهم، صخرة صمّاء عنهم) فهي نوع من المبالغة في تشبيه الممدوح، وإن انطوت العبارتان على شيء من التقابل (الماء، الصخر) أو (الليونة، الصلابة):

لوْ يستطيعُ لأدخلَ الأمــواتَ مِنْ نُعْمَاهُ فيمَا نالتِ الأَحْيــَاءُ

---

[1]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان ص 392.

[2]– ينظر عبد الرحمان حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، ص160.

[3]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 58.

سوَّتْ رَعَـــــايَاهُ يدَا إِنْـــــصَافِهِ حَتَّى الشوامخُ والوِهادُ سواءُ
متنوِّعُ العزمـــاتِ ماءٌ مغـــــدقٌ فيهِمْ وعنْهُمْ صخرةٌ صمـــَّاءُ[1]

ومثال ذلك أيضا قول معدّ بن حسين بن خيارة الفارسي في بيتين مبنيين على المفارقة منذ البدء، (الحديد تغنّى)، إشارة إلى أن صوت السيوف والحرب لم يعد يرهب، ثمّ نجد ذلك الاستخفاف بالموت والتهوين من شأنه(ما أحببت فاقترح)، إلى أن يصل إلى المعنى المستهدف، ملك عظيم صقلته الأيام تجارباً، فلم يعد يحزن لمصيبة ولا يفرح لمغنم (على هم ولا فرح):

إذا الحديدُ تغَنَّى قامَ مبْـــتَـــدِراً يقولُ للموتِ: مَا أحْبَبْتَ فاقـــترحِ
مَلِكٌ تعاظمَ عـــنْ شيْءٍ يـــغيِّرُهُ فليسَ يَلْوِي على هـــمٍّ ولا فـــرحِ[2]

وتبدو هذه المعاني مقبولة في السياق الشعري، رغم عدم قبولها منطقيا« فكثيراً ما قابلتنا في شعرنا العربي نماذج عجزنا لاستعانتنا بالمنطق الصوري عن إدراك مراميها، ناسين أننا في حضرة الشّعر لا ينبغي علينا إلا أن نلوذ بمنطق الشعر ذاته»[3]. أما في غرض الغزل فنجد الشاعر يُسَخِّر هذه الأداة الطيعة، للتعبير عن رثاثة حاله مقابل ما يؤمِّل من الوصل، من ذلك قول عبد الرحمان بن محمد الفراسي متشكّياً:

مسكينُ هجرِكَ أوْ أسيرُ هَـــوَاكَا أَمْسَى وأصبحَ يَرتجيكَ عساكَا
ضاقَتْ بهِ سَعَةُ البلادِ وأمســـكتْ كفُّ الغرامِ لقلبِهِ إمســـــاكَا[4]

فتقابلات مثل (أمسى وأصبح) أصبحت كثيرة لا تثير حسّ المفارقة لدى المتلقي؛ إنما يفجأ أفق انتظار المتلقّي عبارات مثل(ضاقت به سعة البلاد)، فالقارئ لا يقف مباشرة على بنية التقابل إلا بعد تأمل وتجزئة للصورة الكلية. كما نجد استعمال التضاد المتعدد في مثل قول الرقيق الكاتب متغزلاً، فنجد بنية التضاد في ألفاظ (سخطه، رضاه)، (تجنبه، عطفه) (نواه، تدانيه) وكأن الشاعر معجب بمحبوبته لدرجة أنه لم يعد يُحْفِظُه منها (السخط والتجنب والنوى) وكأنما هو متعلق بها في كل أحوالها رضيت أم صدّت، بل لقد نتحسس نوعاً من الإعجاب حتى في سخطها وصدها، وكأنما ذلك يزيدها جمالاً وبهاء:

أمْ سُخْطُهُ أمْ رِضَاهُ أمْ تجنُّبـــــهُ أمْ عَطْفُـــهُ أم نَـــواهُ أم تـــدانيـــهِ
نفْسِي فِداكَ ومَالِي عَنْكَ مُصْطَبَرُ يَا قَاتِلِي كلُّ مـــعنًى مـــنْ معانيـــهِ[5]

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص 164.
[2]- المرجع السابق: ص 309.
[3]- المرجع نفسه: ص 67.
[4]- المرجع نفسه: ص 148.
[5]- المرجع نفسه: ص 63.

أما التضادّات التي تأتي في صورة أوسع (المقابلة)، فكثيراً ما تحمل نوعاً من المعنى الحكمي، حتى في غرض الغزل أو الهجاء أو غيرهما، وقد تحمل معنى المبالغة، وهذه المبالغة تعتبر مطية مناسبة للتعبير عن عمق ما يشعر به الشاعر، من ذلك قول عبد العزيز بن خلوف الحروري النحوي بعد وصف:

تصْبُو الجماداتُ المَواتُ لوجههـــا طربـــاً فكـــيفَ النُّطَّقُ الأحـــياءُ[1]

أما المعاني الحكمية في المقابلة فهي كثيرة في الأنموذج، من ذلك قول الشاعر متشكّيا المشيبَ:

سُرِرْتَ بليلٍ كالحِـــدادِ لبِسْـــــتَهُ وساءكَ صبـــحٌ كـــالرِّداءِ المَصْبَـــغِ[2]

و عن نفس المعنى عبر الخولاني:

فاللَّيـــلُ ألبسَنَـــا الحِـــدادَ وســـرَّنَا والصُّبحُ ألبسَنَا البـــياضَ وســـاءَا[3]

ومن المعاني الحكمية أيضا قول أبي القاسم عبد الرحمن بن يحي الأسدي ابن الخواص الكفيف:

جَرَى حُكْمُ هَذَا الدَّهْرِ أنْ يجْمَعَ الغِنَى مَعَ الجَهْلِ والفِهْمِ الذَّكِيِّ معَ الحَرْفِ[4]

لكن التضاد يبلغ أقصى درجاته تأثيرا إذا رافقه إيقاع مناسب يزيد في وضوحه، كقول عبد الرحمان بن محمد الفراسي:

لَجَجْتُ وَصْلاً فلجَّ هَجـــْراً وَ زِدْتُ قـــرباً فزادَ بعـــدًا[5]

فالإيقاع المزدوج الذي انتظم هذه التقابلات (الوصل، الهجر)، (القرب، البعد) قد رفع درجة التأثير، أو هو على الأقل أثار حاسة الطرب لدى المتلقي.

إن المتأمل للعناصر التي تضمّنها إيقاع قصائد الأنموذج، يخلص إلى أن الشاعر المغربي قد التزم بالنظرية العروضية التي تلقاها فيما تلقّى من شعر مشرقي سابق له، وقد حاول التميز عند صياغته لنصوصه الشعرية متوسلا بالتوازنات والتماثلات الصوتية كالسّجع والتصريع والتكرار، كما أن سلاسة إيقاع النّص تتفاوت من شاعر إلى شاعر ومن نص إلى آخر، ومن الواضح أنه كان لبيئات الغناء و المجون أثر في توجيه بعض الشعراء إلى النظم في البحور الخفيفة التي نجد لها حضورا في الأنموذج.

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص 163.

[2]- المرجع السابق: ص 423.

[3]- المرجع نفسه: ص 423.

[4]- المرجع نفسه: ص 152.

[5]- المرجع نفسه :ص 148.

- المستـــــــــــــــوى التّركيبي:

ينقسم المستوى التركيبي إلى مبحثي: الأساليب الخبرية والإنشائية، ثم مبحث العدول في ترتيب أجزاء الجملة، مع محاولة رصد الظواهر الأكثر حضورا في الأنموذج و التي كان لها كبير الأثر في تشكيل خطاب الشاعر المغربي:

- الأســاليب:

إن دراسة التراكيب النحوية المكثفة في الأنموذج تعني التركيز على العناصر الأسلوبية المهيمنة، لأن الأسلوب عند كثير من الأسلوبيين تكثيف في استخدام صيغة نحوية بعينها ولهذا الاعتبار مزاياه؛ إذ أنه يمكّننا من دراسة الأسلوب دراسة أقرب إلى العلمية تبنى على الإحصاء الدقيق، البعيد عن الأحكام النسبية غير المبررة وغير الدّقيقة، مع ضرورة إرجاع الأبنية التي يثبت الإحصاء حضورها بكثافة إلى أبنيتها العميقة التي تفسر مضمون الرسالة، وتعمق فهمنا للخطاب الشعري المغربي القديم، و قد شمل إحصاء الأساليب الخبرية والإنشائية القصائد التي تُجاوز السبعة أبيات، فكان مجمل المدونة الشعرية التي خضعت للإحصاء 1073 بيتاً، و قد قاربت الأساليب الإنشائية المئتي بيت، بنسبة 18.45% من مجموع أبيات قصائد الأنموذج، والنّسبة الباقية هي للأساليب الخبرية، وهذا يشير إلى أن الشعر المغربي القديم يتميّز بالوصفية والإعلامية، كما أن نسبة الأساليب الإنشائية عالية مما يشير إلى حركية وانفعالية كبيرة في الشعر المغربي« فإذا كان الخبر يمثل اللغة في جانبها القارّ، فإن الإنشاء يمثّلها في جانبها المتحرك، فالأساليب الإنشائية طلبية؛ كالأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء، أم غير طلبية؛ كالتعجب والمدح والذم والقسم، أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها»[1].

أ-الأساليب الخبرية:

الأسلوب الخبري هو الكلام الذي يحتمل الصدق أو الكذب« والصدق هو الخبر عن الشيء على ما هو به، أما الكذب فهو الخبر عن الشيء لا على ما هو، فالصدق أن يطابق الحكم الذي يتضمنه الكلام واقعاً خارجه والكذب أن لا يطابق الحكم واقعا خارجه»[2]، أما عن حضوره في الأنموذج فهو يمثل نسبة الأربعة أخماس 81.54% من مجموع أبيات قصائد الأنموذج، تتوزع هذه النسبة بين الجمل المؤكدة وهي تمثل النسبة الأكبر ثم المنفية ثم الجمل الشرطية التي كانت حاضرة، إذ تقاربت نسبتها مع نسبة الجمل المنفية.

- الجمل المؤكدة: الجمل المؤكدة تعطي دفقا شعريا و مزيداً من الوهج والتأثير للخطاب الأدبي، والتوكيد في الجمل الشعرية لا يسعى إلى الإصرار على صحة الخبر، بقدر ما يهدف إلى إبراز اللغة الشخصية لكل

---

[1]- راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 214.

[2]- الأزهر زناد: دروس في البلاغة العربية (رؤية جديدة)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1992، ص99، 100.

شاعر، فأسلوب التوكيد عند الشاعر المغربي، أميل إلى اللغة العادية المألوفة منه إلى الانحراف الأسلوبي، وبغضّ النظر عن التوكيدات الدّلالية الكثيرة في الأنموذج، فالقارئ سيلاحظ استعمالا مكثفاً لألفاظ هي:

(قد) التّحقيقية: تدخل على الفعل الماضي وتفيد تحقق حصوله، والتّوكيد بقد كثير في الأنموذج يتجاوز كل أنواع التوكيد الأخرى و عباراته، والشاعر كثيراً ما يلجأ إلى تأكيد التراكيب التي يبدو في دلالتها شيء من الانحراف الدلالي؛ مثل قول ابن سفيان:

رقَّ لهُ قلبـــي فقبَّلـــتُهُ نَقْـدِيَ للدِّيـنَارِ والدِّرهـمِ
و لمْ أزلْ أُدْنيـهِ منْ مُهْجـتِي حَتَّى لقـدْ أَسْكَنْتُهُ أَعْظُـمِي[1]

فالشّاعر ألحّ على المعنى الأبعد عن التّحقق، والتّوكيد أشبه بالقسم إذ كثيرا ما يكون نتيجة إنكار أو استبعاد و نجدها في قول الرافضي:

كَأَنّنـي إِذْ جَـدّ حَادِيهُـمْ مِنْ حَيْرَتِي مُعْتَبِـقٌ خَمْـرَا
سُلَافَـةٌ صَهْبَـاءَ سَلْسَالَـةً قَـدْ عُتِّقَتْ فِي دَنِّهَا دهـرَا[2]

وكذلك في قول ابن زنجي متشفياً بالشيعة:

لقَدْ رفضَتْكُمْ كلُّ أرضٍ و بقعةٍ وقدْ صرختْ منكمْ بقاعُ جهنَّمِ[3]

وفي هذا الإلحاح على التوكيد بـــ "قد" تتلاقى في هذه المتتالية الكلامية دلالتان، دلالة قريبة إلى الإمكان (رفض الأرض)، ودلالة أقرب إلى الخيال منها إلى التّحقق (صرخة جهنم)، والشاعر يوقّع هذه المتتالية دلالياً بتكرار التوكيد، والتكرار هو ذاته نوع من التوكيد على مستوى اللفظة ذاتها.

القصر: « هو الاستثناء المفرغ وهو استثناء لم يذكر فيه المستثنى منه وهو يفيد القصر»[4]، والقصر توكيد لأنه نفي للفعل أو الصفة عن المستثنى الغير مذكور وإثباتها للمستثنى المذكور، وفي ذلك خص له بها، وقصر لها عليه « ويكون القصر كذلك بتقديم ما حقه التأخير»[5]، و القصر بالنفي والاستثناء كثير في الأنموذج، مثال ذلك قول الرقيق:

تصبَّاهُ[6] أبكارُ العُلا ليـسَ أنَّهَـا منعَّمَـةٌ هيفاءُ أوْ غـادةٌ بـكرُ
يخالُ بأنَّ العِرضَ غـيرُ مـوفَّرٍ عن الذلِّ إلَّا أنْ يُـدَالَ لهُ الـوفرُ[7]

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 100.
[2]- المرجع السابق: ص 82.
[3]- المرجع نفسه: ص 109.
[4]- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، شركة العاتك للطباعة ، القاهرة، ط2، 2003، ج2، ص 213، 214.
[5]- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج2، ص 215.
[6]- جاء في اللسان تصبّاه: تستميله و تدعوه.
[7]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 60.

إذ نجد الشاعر استعمل عبارة الاستثناء:(غير...إلا...) ليقصر حفظ العرض على الكرم، وفي هذا دعوة للكرم وحض عليه، ويكثر هذا الأسلوب في المدح فيخرج بالمدح إلى صيغ المبالغة، من ذلك قول ابن محمد بن علي بن أحمد الأزدي المعروف بابن كاتب إبراهيم:

تشهدُ أنْ لا مَلْكَ غـــــــيرُهُ سُمْرُ القنَا وبيضُ الصِّـــــفاحْ[1]

وقد يأتي في أسلوب أشبه بالحكمة كقول عبد العزيز بن خلوف الحروري النحوي مادحاً:

مُتنوِّعُ العزماتِ ماءٌ مغــدقٌ فيهِمْ وعنْهُمْ صــخرةٌ صمَّــاءُ

ما أنتَ بعضُ النَّاسِ إلَّا مثلمَا بعضُ الحَصَى الياقوتةُ الحمــراءُ[2]

ولقد بذل الشاعر المغربي "القصر" كذلك في غزلياته، متشكياً مستعطفا من ذلك قول أبي بكر عتيق بن حسان بن خلف بن أبي العرب الخرقي:

ولَّتْ بشاشةُ ذاكَ العيشِ فانصرفَتْ فليــسَ لي غيرُ أشواقِي وتِذكارِي[3]

كما استعمل هذا النوع من القصر في الوصف، فهذا محمد بن إبراهيم التميمي الكمّوني يصف خيلاً بالمطاوعة وحسن التعوّد:

فليسَ لَهَا إلَّا العوائدُ سائقٌ وليسَ لَهَا إلَّا التأدُّبُ ســائسُ[4]

أما القصر بتقديم ما حقه التأخير فقد طرقه الشاعر المغربي، ممتطيا إياه في مدحه،كقول علي بن أحمد بن الصفار السوسي، فالشاعر يقصر الرحلة على ممدوحه ، فلا أحد يستحق الرحيل إليه غيره:

إليكَ رَحَلْنَاهَا تَطَــايَرُ في الدُّجَــى تطايُرَ أشباهِ القطَا مُتَبــــارِيَا[5]

أو قول علي بن يوسف التونسي:

أعجوبةٌ كرمُ الإمامِ سخَــا بِهَا لا تكذبنَّ الحبُّ مــقدارُ الحِــبَا[6]

كما استعمل المغربي القصر بالتقديم في غزلياته كقول أبي العباس بن حديدة:

البُرءُ مــا أهدتْ لهــنَّ مبــاسمٌ والسُّقْمُ ما بعثَتْ لهــنَّ عُيــونْ[7]

وقد يكون القصر بـــ "إنّما"، وهذه الصياغة في الأنموذج قليلة منها قول القفصي الكفيف:

لا تَلُمْنِي إنَّ سُلْطانَ الصّــبَى والهوَى أَفْسَدَ قَلبِي ونَــــزَغْ

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان :ص 401.

[2]- المرجع السابق: ص 164.

[3]- المرجع نفسه: ص 245.

[4]- المرجع نفسه: ص 333.

[5]- المرجع نفسه: ص 267.

[6]- المرجع نفسه: ص 300.

[7]- المرجع نفسه: ص 74.

إنَّمَا الدُّنيـــا دَدٌ[1] فَاشْـــفِ بِهِ لدغةَ الحبِّ إذا الحبُّ لـــــدغْ[2]

إنّ وأنّ: من صور التوكيد الكثيرة في الأنموذج استعمال إنّ و أنّ الأحرف المشبهة بالفعل،« إذ الأصل فيها التوكيد»[3]، ويسمى المبتدأ اسمها والخبر خبرها، وقد استعمل المغربي هذه الأداة بكثرة و خاصة "إنّ"؛ من ذلك قول محمد بن سلطان الأقلامي مادحاً:

صَدَدْتُ العِدَى عنْ هَيْجهِ وهوَ وادعٌ وقلتُ لهمْ: إنَّ الفَتَى ليثُ غـــابِهِ[4]

ويأتي الشاعر بمتتاليات كلامية كلها تحمل معنى التوكيد ليجعل المعنى المقصود واقعاً محتوماً، أو حقيقة مطلقة لا تقبل الجدال، من ذلك أبيات محمد بن سلطان الأقلامي يتوعد أهل الحب، فالبنية الأساسية لهذه الأبيات هي التوكيد الذي يتجلى في التكرار:"ويح ، ويحهم" "إنّ، أنّ" كما يتجلى في معاني التمني والقسم، كل هذا يجعل هذه الأبيات تلح على رسم مشهد سوداوي لمصير أهل الحب:

ويـــحَ أهـــلِ الحـــبِّ ويـــحَـــهُمُ ليـــتَ أهـــلَ الحـــبِّ مَا خُلِقُـــوا
يعـــلـــمُ الواشُـــــونَ ســـرَّهُـــمُ وهـــمْ صُمـــتٌ ومَـــا نَطَـــقُـــوا
إنَّ أَهْـــلَ الحـــبِّ لَـــوْ حَـــلَـــفُوا إنَّـــهُـــمْ مـــوتَى إذنْ صَـــدَقُـــوا[5]

وقد يقارب الشّاعر المغربي معاني القدماء في الفخر، وهذا ما يلاحظ في قول محمد بن سلطان الأقلامي، فنحن نجد حشداً لمظاهر التوكيد وأدواته:"إنّي، إنّي" وصيغة المبالغة:"سوّاق، حمول، شكور" ولام الابتداء، وهذا التركيز الدلالي للتوكيد نجده بكثرة في الفخر الجاهلي:

وإنّي لســـــوَّاقُ القوافِي ذليلـــة أذلِّلُهَا حتَّـــى يَلينَ عَسيرُهـــــا
وإنّي لَمُثنٍ بالـــّذِي أنتَ أهـــلُـــهُ حمولٌ لأعباءِ الأيادِي شكورُهَـــا[6]

ونجد استعمال الأداة"أنّ" بدرجة أقل من سابقتها في قصائد الأنموذج، من ذلك قول ابن رشيق مقدّماً لمدحه بنسيب:

ومَشتْ فلا واللهِ ما حِقْـــفُ النَّقَا[7] مِمَّا أرثْكَ ولا قضيبُ البـــانِ[8]
وَثَنُ المَلاحةِ غيـــرَ أنَّ ديـــانتـــي تأْبَى عَلَيَّ عبادةَ الأوثـــــانِ[9]

---

[1]- في اللسان الدد: اللهو واللعب، وفي الحديث:« ما أنَا من دَدٍ ولا دَدٌ مِني».

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 339.

[3]- ينظر صالح فاضل السامرائي: معاني النحو، ص 261.

[4]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 302.

[5]- المرجع السابق: ص 384.

[6]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 385.

[7]- في المعجم الوسيط الحِقْف: ما استطال و اعوجّ من الرمل.

[8]- البان: ضرب من الشجر سبط القوام لين ورقه كورق الصفصاف.

[9]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 440.

وقد جاءت هنا في صيغة استدراك، وقد تأتي في سياق التمني كقول إسماعيل بن محمد اللخمي المعروف بابن الاسفنجي:

للهِ أيـــامٌ مضَـــتْ فيهَـــا لنَـــــا لوْ أنَّهَا دامَـــتْ و لم تتحـــوّلِ[1]

كما تأتي في سياق تقرير للحقائق في أسلوب أشبه بالحكمة:

لم يلْهِكَ العزُّ عن أهلِ الخُمولِ على أنَّ الغِنَى شاغلٌ والعِزُّ فتّـــَانُ[2]

أدوات أخرى للتّوكيد: استعمل المغربي ألفاظا أخرى معبّراً عن دلالة التوكيد كنون التوكيد، من ذلك قول عبد الله بن محمد بن البغدادي، وقد كرر التوكيد بالنون الثقيلة(لأقاطعنَّك، لأسترنَّ) ليلبس المعنى نوعاً من الحزم والقوة، مما يتناسب والتوعّد:

في ليلةٍ حلفَـــتْ علـــيَّ بِطـــيبِها لأُقاطعنَّكَ إنْ شربتَ نهـــــارَا

ولأستُرَنَّ البـــدرَ عنكَ بظلمَتِـــي فتكونَ في ليلِ التَّمـــامِ سِرارَا[3]

كما نجد هذه القوة في المعنى عند الناسخ علي بن أبي علي، الذي ضاقت به الأرض بعد سفر ابنه إلى مصر، فنقل لنا ابن رشيق بثه وشكواه، و نلاحظ تعاضد الاستفهام الإنكاري مع التوكيد، في تشاكل مع نفسية الشاعر الذي كان يرى رحيل ابنه اغتراباً له هو عن موطنه، إذ يستنكر أن يطيب له العيش بعده، بل لقد هان الموت عنده في مغيب من يحب:

وكيفَ أهُو بأرضٍ لستَ ساكنَـــــهَا أمْ كيفَ أسكُنُهَا هذا منَ العجَـــبِ

ما الغربُ أرضِي فقدْ أمسيتُ مغتـــرِباً عنْه بلِ الشَّرقُ إذْ شرَّقتَ أشبهُ بِـــي

لأطلُبـــنَّ بهِ نَفســـي الَّتي ذهبَـــــتْ أوِ الذهابَ كِلا الحالين من طلبِـــي[4]

ونجد صيغة أخرى تفيد المبالغة والتّكثير وهي "كم الخبرية":« وتكون بمعنى كثير، ويستعملها من يريد الافتخار والتكثير»[5]، وقد استعملها شعراء الأنموذج معبّرين عن معنى المدح، والملاحظ على شعراء الأنموذج إصرارهم على المعنى المراد بتكثيفه دلاليا، فمحمد بن سلطان الأقلامي حينما أراد تأكيد مدحته، ساق كثيراً من وسائط التوكيد: نون التوكيد مع النهي (لا تحسبنّ) صيغة القصر (إنّما)، صيغة التكثير (كم قائل)، قد التحقيقية (قد نيل)، وحروف التوكيد (إنّني، لأنّي) في قوله:

وكمْ قائلٍ أكثرتَ مدحَ ابنَ جعفرٍ وربَّمَا قدْ نيلَ منها كثيرُهـــــا

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان :ص92.

[2]- المرجع السابق: ص 342.

[3]- المرجع نفسه: ص 208.

[4]- المرجع نفسه: ص 262.

[5]- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج2، ص 293.

فقلتُ لهُ: عنِّي إلـــيكَ فـــــإنَّني وهبتُ لهُ نفْسِي لأنِّي أميرُهَـــا[1]

و نجدها أيضا في التغزل ، من ذلك قول عبد الله بن محمد بن البغدادي:

كمْ شمـــمـــتُ المســـكَ آونـــةً مـــنْ ثنايـــاهُ وقـــدْ رقـــــدَا

واضعًـــا كـــفِّـــي وســـادتَـــهُ جـــاعـــلَ الأُخـــرَى لهُ سنـــدَا[2]

كما نجد صياغات أخرى للتوكيد خافتة الصوت في الأنموذج، وإن كانت كثيرة في غيره من دواوين الشعر من ذلك التوكيد: بكل، وجميع، إذ لا نجدهما في الأنموذج إلا قليلاً، من ذلك قول ابن شرف:

بِتْنَا جميعاً وكلٌّ في السَّـــماعِ وفي شربِ المُدامِ حِجازيٌّ عراقـــيُّ[3]

أو التوكيد اللفظي (التكرار) كقول الخزاعي:

هذا حســـامُ حسامُ دولةِ هـــاشمٍ هذا المقـــدَّمُ في سُـــراةِ منـــادِ[4]

– الجمل المنفية:

النفي أسلوب لغوي يتحدد وفق مناسبات القول، وهو أسلوب نقض وإنكار يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب، وهو خلاف الإثبات، وأدواته تحوّل معنى الجملة من الإثبات إلى السلب، كما يحول بعضها الفعل إلى الاستقبال، وبعضها ينصب المبتدأ ويرفع الخبر، و أكثر أدوات النفي استعمالاً في الأنموذج:

–لا: و« هي أقدم حروف النفي في العربية، تدخل على الأسماء والأفعال»[5]، فمن دخولها على المضارع قول الناسخ، و قد جاءت للحال، واصفة الدهر بقلة اكتراثه لمعاناة الشاعر:

يا دهرُ مالكَ لا ترثِي لُمـــكتئِبٍ ما باتَ خليًّا منكَ قطٌّ منْ كربِ[6]

وقد تأتي نافية للجنس، بحيث ترفع الخبر وتنصب المبتدأ، من ذلك قول معدّ بن حسين بن خيارة الفارسي مادحاً:

بحرٌ يعمُّ الواردينَ بفـــــضـــلِهِ لا شيءَ يحجِـــزُه عنِ الـــــوُرَّادِ[7]

فاسمها (شيء) وخبرها الجملة الفعلية (يحجزه عن الوراد)، وكثيراً ما تأتي مكررة وجوباً، وذلك في حالات أربع:

---

[1]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 386.

[2]– المرجع السابق: ص 207.

[3]– المرجع نفسه: ص 343.

[4]– المرجع نفسه: ص 328.

[5]– فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج2، ص 175.

[6]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 262.

[7]– المرجع السابق: ص 329.

«-إذا تقدم الخبر على المبتدأ.

-إذا دخلت على جملة اسمية صدرها معرفة.

-إذا دخلت على المفرد خبراً، أو حالاً، أو نعتا.

-إذا دخلت على ماضي اللفظ والمعنى»[1].

ونجد في الأنموذج صياغات كثيرة تكررت فيها لام النفي لدخولها على جملة اسمية صدرها معرفة كقول ابن زنجي الكاتب:

غزونا أعادي الدِّينِ لا الرُّمحُ يَنْثَنِي نُبُوّاً ولا حـدُّ الحسامِ المصمَّمِ[2]

ومما تكررت نظراً لدخولها على مفرد قول ابن زنجي الكاتب:

فلا نفقٌ في الأرضِ أخفَى مكانَكُمْ ولا شاهقٌ يُرْقَى إليهِ بسُلَّمِ[3]

ونجد ظاهرة التكثيف الدلالي لصياغة بعينها تتكرر في النفي، فهذا معدّ بن حسين بن خيارة الفارسي يكرره في أبيات قليلة، فاستعمل "ليس" و "لم" و "لا" في أبيات ثلاثة متتالية:

عجتُ لقلبي كيفَ قاسَى وداعَكُمُ علَى أنَّ قلبي ليسَ بالصَّابرِ الجَلْدِ

ولَمْ يَمَّحِقْ إنسانُ عَيْنِي منَ البُكَا ولا ذهبتْ نفسِي عليكُمْ منَ الوَجْدِ[4]

أو قول الصيرفي، وقد تعاضدت أدوات"لا، لم، ما" في بنية إنكارية نقضية، ومما زادها تأكيداً القسم والاستفهام:

فكيفَ ظنُّكَ بِي؟ والدَّارُ نازحةٌ ولَمْ أجدْ منكَ فِي كفِّي سِوَى الذِّكرِ

واللهِ لا فارقتْ نفسي عليكَ أسًى ما غبتَ عنْ نظرِي أو ينقضِي عُمُرِي

ولَا وحقِّكَ لا أخليتُ قلبِي منْ وجْدٍ عليكَ ولا عَيْنَيَّ منْ سَهَرِ

ولا سَمِعْتُ بمَوْصُولَيْنِ نالَهُمَا سهمٌ منَ الهَجرِ أوْ سهْمٌ منَ السَّفرِ

إلَّا بكيتُ وما يُغْنِي البكاءُ وقدْ عاثتْ يدُ الدَّهرِ في سمعِي وفي بصرِي[5]

ونلاحظ فيما سبق من الأمثلة أن النفي يحتل مركز الدلالة، وقد نجده في أمثلة غيرها، على هامش الدلالة أو يحتل مترلة غير محورية في بنية التركيب مثل قول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

عزمتِ بهجرِي وغرَّقتِنِي بدمعٍ يفيضُ ولا يقطرُ[6]

---

[1]- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج2، ص 177.

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 108.

[3]- المرجع السابق: ص 109.

[4]- المرجع نفسه: ص 415.

[5]- المرجع نفسه: ص 121.

[6]- المرجع نفسه: ص 393.

-لم: « تنفي الفعل المضارع و تجزمه، وتقلب زمنه إلى الماضي»[1]، وقد كان حضورها واضحاً في قصائد الأنموذج، وهي إما أن تذكر مرة، وإما أن تتكرر في البيت الواحد مرتين، من ذلك قول عبد الله بن محمد بن البغدادي:

وأنا كمَا لَـــمْ تخْفَ عنكَ خلائِقِي أُســـقَى العُـــقارَ وأُتلِـــفُ الدِّينارَا[2]

وهي في البيت السابق حافة الدلالة، لكنها يمكن أن تكون أساساً للدلالة في البيت الشعري، كقول ابن الخازن:

وحصّـــنَهَا بالمشـــرفيَّةِ والقـــنـــَا ومِنْ دونِهَا الجمعُ العَرَمْرَمُ والحَشْدُ
وأشبَّـــهَا خيـــلًا ورجلًا وشـــكَّةً فلـــمْ تحْمِهِ تلكَ المقَانبُ والجنـــدُ[3]

فدلالة النفي بـــ"لم" محورية، إن لم نعتبرها الدلالة العميقة لهذين البيتين، ذلك أن الشاعر حشد كل أسباب الحماية للأمير لكنها انكسرت، أما حرف النفي "لم" فقد جاء لنقض الأمان والقوة والحماية بما تحمله دلالة النفي. أما ما جاء مكرراً فمنه قول محمد بن إبراهيم التميمي الكمّوني واصفاً الخيل:

فكالـــرِّيحِ لَـــمْ تخرجْ لهنَّ أياطلٌ[4] وكالبرقِ لَـــمْ تُضرَبْ لهنَّ قوانسُ[5] [6]

وما جاء منها مكرراً يأتي غالباً للتأكيد، كما قد تتعاضد مع أدوات أخرى للنفي كقول ابن رشيق:

أجـــدَّكَ لَـــمْ أجدْ للـــصّبرِ بابـــاً فتدخلَهُ على سعـــةٍ وضـــــــيقِ
بلَى وأقـــلُّ مـــا لاقيتُ يُسْـــلِي ولكنْ لـــا أَرى عَتْبَ الصَّـــديقِ[7]

-مـــــا: « تنفي الجملة الاسمية، وتنفي الجملة الفعلية وتخلص فعلها المضارع إلى الحال (الحاضر) غالباً، وتخلص فعلها الماضي إلى الماضي القريب، وفيها توكيد للنفي»[8]، وهي أقل حضوراً في الأنموذج من "لا" و "لم"، ودخولها على الجملة الاسمية مقارب لدخولها على الفعلية، فمن دخولها على الجملة الاسمية قول الرقيق:

ومـــا مثـــلَ باديسَ ظهيرُ خـــلافةٍ إذا اختيرَ يوماً للظَّهيرةِ موضـــــعُ[9]

---

[1]- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج2، ص 162.

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 208.

[3]- المرجع السابق: ص 86.

[4]- الأيطل: الخاصرة، ومنه قول امرئ القيس: له أَيْطَلا ظَبْيٍ وساقَا نَعامـــةٍ وإِرْخاءُ سِرْحانٍ وتقريبُ تَتْفُـــل.

[5]- القونس: مابين أذني الفرس أو هو مقدم رأسها.

[6]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 333.

[7]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 441.

[8]- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج2، ص 163، 164.

[9]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 58.

ومن أمثلة دخولها على الجملة الفعلية قول علي بن أحمد بن الصفار السوسي مادحاً، وقد جاءت دلالتها هنا حافة على مستوى النفي، مركزية على مستوى التوكيد؛ إذ بنية البيت العميقة تنحو إلى التوكيد والمبالغة، وذلك في صيغة الدعاء "بحمد الله" "فذ زمانه" "أوحد عصره"، وجاء النفي هنا توكيداً لانتفاء المثلية، ونراها قد دخلت على المضارع، لتدل على الاستمرار:

وأنتَ بحمـــدِ اللهِ فـــذٌّ زمـــــانِهِ وأَوْحَدُ عصرٍ مـــا أرَى لكَ ثانيًـــا[1]

أما ما يدل على الحال فكقول معدّ بن حسين بن خيارة الفارسي:

فمـــا أتيتُ بعرضٍ مسَّـــهُ دنسٌ ولا بحدِّ حســـامٍ غيرِ مخضـــــوبِ[2]

ودخولها على الفعل المضارع في الأنموذج قليل جداً وأكثر دخولها على الماضي، ومن أمثلة دخولها على المضارع قول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

وأُفيضُ أجفـــانِي لديـــكَ كمَـــا فاضتْ عليكَ وما بِها تـــــدرِي[3].

–ليس: « فعل ماض ناقص، تدخل على الجمل الاسمية فتنفيها»[4]، وقد جاءت في الأنموذج بنسبة أقل من سابقاتها، منها قول محمد بن ربيع:

فلـــيسَ تفـــاضُـــلُ البلـــدانِ مِمَّـــا يـــزيدُ ويُنْـــقِصُ الرَّجُـــلَ الذَّكِـــيَّا[5]

وكثيراً ما ترافق حضورها مع تقديم و تأخير بعدها لأركان الجملة، إذ نجد اسمها متأخراً وخبرها مقدّماً، من ذلك قول العطار:

ويذبُّ عـــنْ رُكْـــنِ الخـــلافةِ عـــالماً أنْ ليـــسَ يَخْلُو مِنْكبٌ من زاحـــمِ[6]

فقد قدّم خبرها (الجملة الفعلية: يخلو) على اسمها (منكب)، وفي هذا التقديم اهتمام بالفعل على حساب الاسم. وهي قد تأتي محورا للدلالة، وخاصة إذا كانت الدلالة العميقة للنص تحمل معنى الرفض والإنكار،كقول ابن أبي العرب الخرقي متشكيا؛ والتّشكّي عند الشّاعر رفض للواقع وإشفاق منه:

ولَّتْ بشاشةُ ذاكَ العيشِ فانصـــرفتْ فليسَ لي غيرُ أشواقِي وتَذكـــــارِي[7]

وهذا ابن الخواص الكفيف قد تعاضدت في نصه أدوات النفي، لتصل به إلى دلالة الإنكار والرفض:

---

[1]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان،: ص 267.

[2]– المرجع السابق: ص 414.

[3]– المرجع نفسه: ص 391.

[4]– فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 163.

[5]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 382.

[6]– المرجع السابق ص 300.

[7]– المرجع نفسه: ص 245.

ولَّما رأيتُ الدَّهــرَ ليــسَ بتــــاركٍ كريمــًا ولا تبقِي نُــوَاهُ على إلـــــفِ
قَسَمْــنَا بَنِي الآدابِ نصفيــنِ بينــنَا فلمْ يُغنِه النِّصفُ الّذي اختارَ عنْ نِصْفِي[1]

-الجمل الشّرطية:

معنى الشّرط أن يقع الشّيء لوقوع غيره أي أن يتوقف الثاني على الأول« فإذا وقع الأول وقع الثاني، وهذا هو الأصل، وقد يخرج الشرط عن ذلك فلا يكون الثاني مسبباً عن الأول، ولا متوقفاً عليه»[2]،« وهو أسلوب لغوي ينبني على جملة ميكانيكية تتألف من أداة (حرف أو اسم) ، ومن تركيبين؛ سُمّي الأول شرطاً والثاني جواباً وجزاءً، وتقوم الأداة بربط التركيبين أو الشقين ارتباطاً وثيقاً يحول دون استقلال أحدهما عن الآخر»[3]. و دراسة أسلوب الشرط تقوم على ملاحظة أدواته الأكثر شيوعاً عند شعراء الأنموذج، و بعد الإحصاء تبيّن أن: الأداة "إذا" كانت الأكثر حضوراً في الأنموذج فقد قارب عدد الأبيات التي تضمنت "إذا" المئة بيت، وذُكِرت الأداة "إن" أكثر من عشرين مرة وكذلك حرف الشرط "لو"، وهناك أدوات أخرى للشرط نجد حضورها قليلا، و بنية الشرط من الأبنية الأثيرة عند المغربي؛ إذ قاربت نسبته في الأنموذج (7%) السبعة بالمئة، مما يجعله من الأيقونات الأسلوبية الهامة عند المغربي:

إذا: «الأصل في "إذا" أن تكون للمقطوع بحصوله، وللكثير الوقوع»[4]، وقد استعملها المغربي أكثر من غيرها من أدوات الشرط، نجدها في أغلب أغراضه وهي للنصح والإرشاد أنسب، مثل قول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

إذَا عزَّ دمعٌ فأغرِ الهــوَى بهِ وابكِ إنَّ البُكَا أَعْــذَرْ[5]

ونجدها في المدح كقول الرّقيق:

إذا أثمــارُهُ جُــــنِيَــتْ جَنَيْــــتَ العِلْمَ والأَدَبَــا
إذا عــدَّ امــرؤٌ حــسبًا فحســبُ ذِكْرِهِ نســبَا[6]

وقد استعمل الشاعر أفعالا ماضية للتأكيد على أن الأمر واقع فعلا إضافة إلى دلالة الشرط "بإذا" لأن «الشرط بها أقرب إلى الوقوع من غيرها من الأدوات»[7].

كما نجدها في التغزل كقول عبد الله بن محمد بن البغدادي:

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 152.
[2]- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 45.
[3]- ينظر راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 205.
[4]- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 61.
[5]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 206.
[6]- المرجع السابق :ص 415.
[7]- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 61.

وإذا العيــونُ أَرَدْنَ قتــلَ متيَّــمٍ كسَّبْنَــهُ بِجُفونِهــنَّ ذُنُــــوباً[1]

وهي كثيراً ما تحمل معنى الحكمة، والقول الجامع، من ذلك قول معدّ بن حسين بن خيارة الفارسي:

إذا الحُرُّ لَمْ يحملْ علَى الصَّبْرِ نفسُــهُ تَضَعْضَعَ وامتدَّتْ إِلَيْهِ يدُ العــبدِ[2].

وهذه الأداة إذا دخلت على الماضي كان الأمر أقرب إلى الكلية والإطلاق، وحتى مع المضارع المسبوق بأداة النفي "لم"، فيحمل معنى الماضي، وهذا المعنى هو ما يجعلها أنسب للأقوال الجامعة، ونجدها في غرض التشكي والاستعطاف، من ذلك قول خدوج الرصفية:

فإذا زَلَلْتُ وجدتُ حِلْمَــكَ ضيِّقًا عــنْ زلَّتِي أبداً لفَرْطِ نُحوسِــي[3]

فهي تربط بين حظّها وموقف أخيها منها، وكأنّما تريد أن تنبهه إلى أن هذا الربط (الزلل= ضيق الحلم) جائر في حقها، وأنه من حقها أن تزلّ، وألا يضيق حلمه عنها، وكثيراً ما نجد الشرط مقترناً بالتشبيه كقول إسماعيل بن محمد اللخمي المعروف بابن الاسفنجي:

قاضٍ إذَا أمضَى بديهةَ قولــــهُ فهْيَ السِّراجُ لكلِّ أمرٍ مُشْكِــلِ[4]

وقد نجدها متعاضدة مع غيرها من الأدوات، في شيء من التكثيف لدلالة الشرط، من ذلك قول علي بن يوسف التونسي يصف فرسه كذلك:

وأَمَقُّ منْ محضِ الهِجَانِ إذا انتحــَى أبصرتَ ذا لونَيــنِ أغبشَ أصهبَــا

أو أجردَ الوَجْنَاتِ صافِي الهُدْبِ لوْ رامَ النِّــقابَ ببعــــضِهِ لتنقَّبَــا[5]

فقد جمع بين أداتي الشرط "إذا" و "لو" في شيء من المبالغة، وقول ابن زنجي الكاتب:

إذا أمَّ لَمْ يشــدُدْ عُرَى متخــوِّفٍ وإنْ همَّ لَمْ يحلُلْ حِــبَا متنــدِّمِ[6]

و تأتي أداة الشرط"إذا" مع فعلها وجوابه في بيت أو في شطره، كما رأينا في الأمثلة السابقة، وقد تجاوز أحياناً البيت فنجد جوابها في بيت آخر كقول ابن حربون مفتخراً:

إذا لَمْ تطأْ بيضُ السُّيوفِ عزائمِي إذا قُرِعَتْ عندَ اللِّقَاءِ الظَّنابيــــبُ[7]

فلَا صحِبَتْ كفِّي كَعُوبٌ مثقَّفٌ و لا خاضَ في غمرِ المهالِكِ يَعْبوبُ[8] [1]

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 206.

[2]- المرجع السابق: ص 415.

[3]- المرجع نفسه: ص 124.

[4]- المرجع نفسه: ص 93.

[5]- المرجع نفسه: ص 300.

[6]- المرجع نفسه: ص 108.

[7]- في لسان العرب قرع الظنابيب: التهيّؤ للأمر، و سرعة الاستجابة له، يقال قرع لذلك الأمر ظنبوبه تهيأ له، قال الشّاعر:

كُنَّا إذا ما أَتانا صارِخٌ فَــزِعٌ كانَ الصُّراخُ له قَرْعَ الظَّنابيــب.

[8]- اليَعْبوبُ: الفرس الطّويل السّريع، وقيل الكثير الجري وقيل الجوادُ السَّهل في عدوه.

إنْ: « تستعمل في المعاني المحتملة الوقوع والمشكوك في حصولها والموهومة والنادرة، والمستحيلة وسائر الافتراضات الأخرى، فهي لتعليق أمر بغيره عموماً»[2]. وقد جاءت بترتيبها الأصلي وهو: أداة الشرط ثم فعل الشرط ثم جوابه، من ذلك قول عتيق بن مفرّج العتقي مستسلماً متغزلاً:

إنْ كانَ يُرضيكَ أنْ أموتَ كـــذَا فيكَ غراماً إذنْ فلا حرجَـــا[3].

وقد تأتي بترتيب مخالف فيأتي جوابها سابقا على جملة الشرط و يحذف جوابها، من ذلك قول الخزاعي معتذراً:

فعفـــوًا وإنْ عظُمـــتْ زلَّـــــةٌ فمـــا زِلتُ أُكرِمُ غفَّارَهَـــــا[4]

فالجواب: "عفوا" سبق جملة الشرط، فالشّاعر رغم عظم خطئه يستغفر ابن أبي العرب ويطلب عفوه، وأصل الجملة: وإن عظمت زلة فاعف عني عفواً، وقد أتى بعدها بشرط متضمّن معنى الدعاء للتأكيد على الاعتذار والإلحاح عليه:

وإنْ قصدتْ مُهجَتِي مَا كَرِهْتَ فلا بلغتْ نَيْلَ أوطارِهَـــــا[5]

و قد أثنى ابن رشيق على هذا الاستعطاف قائلا:« هكذا تستعطف القلوب، وتدر الذنوب، وإنّ مَنْ هذا كلامُه، لبعيد مَلامُه، بل هو أولى بالمثوبة من العقوبة، وبالاعتذار إليه من العَتَبِ عليه»[6].

والشرط "بأن" حاضر في أغراض كثيرة كالمدح في قول محمد بن سلطان الأقلامي، إذ الشاعر قد أحسن اختيار أدوات الشرط للمعاني: فجعل "إذا" مرافقة لصفة "فرّاج" التّي يراها الشاعر متحقّقة في الممدوح، وهذا ما أفادته "إذا" التي تستعمل للمعاني المتحققة، أما "إن" فقد استعملها لما يحتمل أن يقع من حوادث:

إذا قيلَ منْ فرَّاجُ كلِّ ملـــــمَّةٍ أشارَ إليكُمْ بالبَنَـــانِ مشِـــــيرُهَا

وإنْ طرقَتْ إحدَى اللَّيالي بحادثٍ يَحارُ بهِ السَّارِي فأنتمْ بُدُورُهَـــا[7]

وقد تأتي في بنية حوارية، مثال ذلك قصيدة محمد بن ربيع التي يرد فيها على من لقَّبَه "ينونشيا[8]"نسبة إلى موطنه:

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 105.

[2]- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 59.

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 257.

[4]- المرجع السابق: ص 327.

[5]- المرجع نفسه: ص 327.

[6]- المرجع نفسه: ص 327.

[7]- المرجع نفسه: ص 385.

[8]- يَنُّـــونش: من قرى إفريقية من ساحلها من كورة رُصفة جنوب المهدية.

وإنْ أكُ قــدْ رضيتُ بهْ مجَــازاً وأوجبــهُ الرِّضَى حكــمًا عليّــــَا
فليــسَ تفاضُــلُ البلدانِ مِــمَّا يزيدُ ويُنقِصُ الرجــلَ الذَّكيــــًّا[1]

كما نجد ظاهرة التكثيف الدلالي لصيغة ما، حاضرة في الشرط كذلك، مثال ذلك قول العتقي في تغزّله:

يعذُبُ لي فيــكَ مَا لاقَيْتُ وإنْ كانَ عــذاباً ومسلــكًا رهــجَا[2]
إنْ كانَ يُرضيــكَ أنْ أَمــُوتَ فيكَ غَرامــًا إذنْ فــلَا حَــرَجَا[3]

فالبنية المتكررة للأبيات هي بنية الشرط مما يجعل البنية العميقة تفيد التعليق الناتج عن دلالة الشرط، وكأنّ الشاعر أراد التأكيد على أن كل أموره مرتبطة بمعشوقته متعلقة بها.

لو: من أدوات الشرط« وقد تأتي امتناعية، ومعناه امتناع وقوع الجزاء لامتناع الشرط»[4]، من ذلك قول علي بن يوسف التونسي:

ولوْ شــادَهُ عزْمُ المعــزِّ ورَأْيُــــهُ علَى قــدرِهِ في مُلكِهِ ونصــــابِهِ
لكانَ حصَى الياقوتِ والتِّبْرِ مُفْــرَغاً علَى المسكِ منْ آجرِّهِ وتُــــرَابِهِ[5]

فقد امتنع أن يكون البناء من الياقوت والتبر، لامتناع الشرط وهو أن يكون بانيه عزم المعز ورأيه على قدره السامي، وهي قد تأتي شرطية غير امتناعية، وهذا حين لا يتعلق الجواب بالشرط ولا يكون لازماً عنه، مثال ذلك قول الزّوّاق واصفاً الحمام الداجن:

لوْ سابقَ الرِّيحَ الجنوبَ لِغــــايةٍ يوماً لجاءَكَ مثلَهَا أو أسبقَــــا[6]

وهذا الأسلوب كثيراً ما يكون للمبالغة والاستبعاد وحتى الاستحالة، مما يناسب المدح كثيراً، من ذلك قول ابن شرف، في شرط بعيد الوقوع؛ بعّدته الأداة "لو" وبعّده المنطق، إذ لا يمكن أن يرى حسّان مآثر المعز:

فــلوْ رأَى ما شِــدْتَهُ لَهَــــجَا أولادَ جِفْنَةَ بعدَ المدحِ حسَّــــانُ[7]

«والأداة "لو" شرطها أبعد عن التحقق من "إن" فهو أقرب إلى الاستحالة»[8]، ولذلك فهي مناسبة للمبالغات كقول ابن شرف متشكيا:

أَبكِي فلا جَسَدِي أَبقي ولا جَلَدِي ما لوْ أُصِيبَ بِهِ جِسْمُ البِلَى لبَــلِي[9]

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 382.
[2]- الرهج: الغبار، والسحاب الرقيق كأنه غبار، و الشغب.
[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 257.
[4]- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 76.
[5]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 302.
[6]- المرجع السابق: ص 229.
[7]- المرجع نفسه: ص 342.
[8]- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 77.
[9]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 345.

وقد تأتي للتمني؛ فهذا ابن الاسفنجي يبكي أيامه الخوالي متمنياً عودتها المستحيلة:

للهِ أيـــامٌ مـــــضتْ فيهَـــا لـــنَا لـــوْ أنَّهَا دامتْ و لمْ تتحـــــوَّلِ[1]

وواضح أن المعنى العميق للشرط "لو" هو استبعاد الإمكان إلى حافة الاستحالة، مما يناسب المعاني المتطرفة المبالغة في اليأس، كقول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

لوْ أستطيعُ سَبَحتُ من طـــربٍ شوقاً إليكَ سوادَ ذا البـــــحرِ[2]

وقد تتساند أدوات الشرط لتركّز على المعنى وتلح عليه مثل قول الخزاعي، والملاحظ أنها جاءت في البيت الأول محورا للدلالة، أما في البيت الثاني فكانت حافة الدلالة:

لو كانَ حُكْـــمِي فِي الشَّباب ذَخِرتُهُ وجـــعلتُهُ منْ زينـــةِ الأعيـــادِ

فهْوَ الجمالُ الرَّائقُ الحُسْـــنِ الَّـــذِي لوْ يُستَعَدُّ لكانَ خيرَ عتـــــادِ[3]

وهي كغيرها من أدوات الشرط قد تكون في بيت أو في شطره أو تتجاوز البيت، و إن كان يعد عند الشعراء والنقاد الأوائل عيباً، مثال ذلك قول القزاز التميمي، وقد أتى بالشرط في بيت، وجاء بجوابه في البيت الموالي:

لوِ انْبَسَـــطَتْ لِيَ الآمـــالُ حـــتَّى تُصَيِّـــرَ لي عنـــانَكِ في يميـــــنِي

لصُنتُـــك في مكانِ ســـوادِ عَيـــْنِي وخِطْتُ عليك منْ حذَرٍ جُفُونِي[4]

أدوات أخرى للشّرط: وقد استعمل المغربي أدوات أخرى للشرط، لكنها كانت أقل حضوراً من سابقتها، منها: "من" التي تكون شرطا للعاقل، من ذلك قول علي بن هبة الله اللخمي المعروف بالعميلة:

وعـــادتْ سَبِيبُـــهُ[5] ســـبّاً عـــلَيْهِ وهـــذَا جـــزاءٌ لمـــنْ يَـــكْفُرْ[6]

جاءت في نهاية المصراع الثاني للبيت، وقد تأتي مفتتحة الدلالة كقول الناسخ:

منْ لمْ يُطِقْ رحلةً حبَّـــا لموطنِـــهِ فإنَّ أوطانَ قومٍ بغَّضَـــتْ وَطنِـــي[7]

كما استعمل ظرف الزمان المبهم "متى" للشرط كقول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

---

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

[2]- المرجع السابق: ص 391.

[3]- المرجع نفسه: ص328.

[4]- المرجع نفسه: ص 366.

[5]- جاء في المعجم الوسيط: سبيب الشخص تعني سبه، و سبيب الفرس شعر ذنبه و عرفه و ناصيته، وأورد محقق الأنموذج في شرحها سبيه: خيوله وفرسانه.

[6]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 295.

[7]- المرجع السابق: ص 263.

تنحَّ علَى بُعْدٍ متَى تَطْرَحُ النَّـــوَى[1] عصَاهَا بأرضٍ حلَّهَـــا ابنُ مقاتِلٍ[2]

واستعمل ظرفاً آخر وإن كان قليلاً في إفادته الشرط، وهو يفيد التلازم وترافق الأفعال، وهو ظرف الزمان "كلما"، كقول ابن سفيان:

وكلَّمَـــا حـــاولَ أنْ يهتـــــديَ نكَّـــسَ بالـــرَّأسِ فِعـــلَ الحَـــمِ[3]

أو قول معدّ بن حسين بن خيارة الفارسي واصفاً:

كُلَّمَا استنبـــطَتْ بخـــاراً لطـــيفاً نثـــرتْهُ عـــلَى الرِّيـــاضِ جُمَـــانَا[4]

- وواضح أن المغربي في الأنموذج طرق كثيراً هذه الأيقونة اللغوية ليعبر بها عن أغراضه، واستعماله لأسلوب الشرط وإن لم يخرج فيه عن مألوف الاستعمال إلا أنه قد تحكم فيه بشكل جلي، وهذا ما يدل على السليقة العربية والملكة اللغوية المكتملة لدى شعراء هذه الفترة، كما يدل تنويع الصّياغات الخبرية على رغبة الشّاعر المغربي بأن يضيف إلى خطابه عنصر الطّرافة و التّجديد؛ لأن التزام نمط واحد يؤدّي إلى رتابة و نمطيّة، تعمل على تشتيت ذهن المتلقي، أما التنوّع و الطّرافة فعلى العكس من ذلك فهي تعمل على شدّ ذهن المتلقّي و استثارة حاسّة الإنصات لديه، خاصّة و أن هذه النّصوص الشّعرية كانت تلقى في مجالس، لذلك كان الشّعراء يحرصون على تحفيز التّلقي بهذا التنويع في الأساليب.

ب-الأساليب الإنشائية:

الإنشاء هو كلام لا يحتمل الصدق و الكذب لذاته« أو هو ما لا يحصل مضمونه و لا يتحقق إلا إذا تلفظت به، وينقسم إلى نوعين إنشاء طلبي و إنشاء غير طلبي؛ فالإنشاء غير الطلبي ما لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، أما الإنشاء الطلبي فهو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب»[5]، و مباحث الإنشاء الطلبي التي سيتم تناولها هي: الاستفهام والأمر والنهي والنداء والتمني، أما مباحث الإنشاء غير الطلبي فهي: القسم و التعجب، وهذه المباحث تستند إلى نتائج إحصائية للتراكيب الإنشائية المهيمنة في الأنموذج، إذ يتم تناول التراكيب الأكثر حضورًا بدايةً ثم الأقل فالأقل، و قد قارب عدد الأبيات التي تضمّنت أساليب إنشائية المئتين من مجموع أبيات قصائد الديوان، وهذا يدل على تفاعلية و حركيّة تميّز الخطاب الشّعري المغربي.

الجمل الإنشائية الطلبية:

---

[1]- جاء في المعجم الوسيط: النوى البعد والناحية يُذهب إليها، يقال شطّت بهم النوى أمعنوا في البعد والدار، ويقال استقرّت به النوى أقام.

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 395.

[3]- المرجع السابق: ص 100.

[4]- المرجع نفسه: ص 418.

[5]- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع، دار ابن خلدون، الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص 62، 63.

الاستفهـــام:

يعتبر الاستفهام من البنى اللغوية الهامة التي يمكن أن تحمل طاقة تأثيرية كبيرة، يؤهله لذلك ما ينطوي عليه من حيرة وذهول، فتكسب اللغة حرية شعرية تحررها من أسر الأسلوب التقريري، وهو كمظهر أسلوبي واضح الحضور في الأنموذج، تكرّر أكثر من خمسين مرة، مما يشير إلى أن الشاعر المغربي قد توسل بكل إمكانات اللغة لإيصال رسالته الشعرية، مع ضمان قدر أكبر من التأثير عن طريق استعمال هذه التراكيب الانفعالية الفنية، وأدوات الاستفهام هي:

الهمزة: « ويطلب بها أحد أمرين: تصوّر يدرك به عدم وقوع النسبة ويذكر معه معادل مع لفظة (أم) وتسمى متصلة، أو تصديق يدرك فيه حصول نسبة تامة بين شيئين من عدمهما فيجاب بواحد من حرفي الجواب (نعم) أو(لا)»[1]، ونجد الاستفهام بالهمزة يخرج عن أصل وضعه إلى معان عدة معظمها طرقه الشعراء المغاربة، فمن الاستفهام الحقيقي قول ابن قاضي ميلة:

فقالتْ: أَمَا مِنْكُنَّ منْ يعرفُ الــفتَى فقدْ رابَني منْ طولِ مَا يتشــوَّفُ؟[2]

فهي تطلب فعلا الاستفهام عنه، أما ما جاء لغير الاستفهام الحقيقي، ففي قول المثقال راثيا، و قد حمل الاستفهام معنى الإنكار، فاللائمون لا يتقبلون بكاء الشّاعر على الميت:

وقالوا: أتبكِي اليومَ منْ لستَ صاحِباً غداً؟ إنَّ هذا فِعْلُ غيرِ لبيـــــبِ[3]

وجاء الاستفهام كذلك للتقرير« وهو إثبات المستفهم عنه، قيل ويختص بالوقوع بعد النفي، سواء كان بما أو لم، أو ليس أولما»[4]، من ذلك قول ابن قاضي ميلة، الذي جمع القسم "بعيشي" مع الاستفهام "ألم" ليقرر حقيقة العاشق الذي يفتن بكلامه الساحر:

بعَيْشِي أَلَمْ أُخبِــرْكُمَا أَنَّــهُ فَتًــى علَى لفظِهِ بُرْدُ الكــلامِ المفَــوَّفُ[5]؟[6]

وقد يتجاوز معناه إلى التوكيد؛ مثل قول الأبرش البلوي:

ألسنَا ضربْنَا بالسُّيوفِ وجوهَــكُمْ علَى الدِّينِ حتَّى قدْ أَبَنْتُمْ عنِ العَمَى؟[7]

و الهمزة قد تأتي متبوعة بالنفي ولا تفيد التقرير، بل تفيد التقريع واللوم، كقول علي بن أحمد بن الصفار السوسي:

---

[1]- ينظر السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 62/61.

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 211.

[3]- المرجع السابق: ص 240.

[4]- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج 4، ص 201.

[5]- بُرْدُ مفَــوَّفُ: ثياب رقاق موشاة مخططة.

[6]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 212.

[7]- المرجع السابق: ص 185.

وقالتْ: أمَا يَنْهَاكَ أنْ تذكُرَ النَّوَى نُهِّى قدْ نهتْ عنكَ الصِّبَا و التَّصَابِيَا؟[1]

وعلى العكس من ذلك فقد تجيء غير منفية، لكنها تفيد نوعاً من التقرير مع معنى آخر هو التنبيه، كقول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

أتبصرُ أمْ أنتَ لا تبصـــــرْ؟ هوَ الحبُّ يجْـــرِي بمـــا يَقْـــدِرْ[2]

«وقد تحذف همزة الاستفهام إذا دلّ عليها دليل»[3]، كقول علي بن يوسف التونسي:

أقامَ قلبُكَ بَعْدَ الحيِّ أمْ ظَعَنَا فِي الظَّاعِنِينَ الأُلَى[4] كانُوا لنَا سَكَنَا؟[5]

فقد حذفت الهمزة لأن أصل الكلام "أأقام قلبك..."و قد دل عليها معنى الاستفهام و لفظة "أم"، والملاحظ أن استخدام الشاعر المغربي للهمزة خصوصاً وكل أدوات الاستفهام عموماً يؤكد مقدرته اللغوية، واطلاعه على كل إمكانات اللغة، و هذا التنويع في الاستخدام أكبر دليل.

مـــا: « موضوعة للاستفهام لغير العقلاء»[6]، وحضورها في الأنموذج مقارب لحضور الهمزة، وقد جاءت في سياق التلغيز بمعناها الاستفهامي الحقيقي:

دعْ ذا وقـــلْ للنَّـــاس ما طـــارقٌ يطرقُهُـــمْ جهـــراً ولا يتَّـــــقِي؟

لـــيسَ لهُ روحٌ عـــلَى أنَّـــــــهُ يركبُ ظَـــهْرَ الأدهـــمِ الأبـــلقِ[7] [8]

وجاءت كبقية الأدوات لمعان أخرى لكنها كلّها مُشربة بمعنى الاستفهام، كقول المثقال يؤنّب نفسه ويحثها على البكاء على صديقه:

ومالِيَ لا أبكِي حبـــيبًا فقـــدْتُهُ إذا خابَ منه في المَـــعَادِ نصيـــبِي[9]

أو قول خدوج الرصفية متحسّرة على حظها العاثر مع أخيها:

أَأَخِي الكبيرُ وسيِّدِي ورَئِيسِي مـــا بالُ حظـــِّي منكَ حظٌّ نحيسُ[10]

ويأخذ الاستفهام عند محمد بن سلطان الأقلامي معنى الاستسلام والطاعة والانقياد اللامشروط في قوله:

مـــا احتـــيالِي في مخـــبَّأَةٍ كهلالٍ ضـــمَّه الأفـــــــقُ[1]

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 266.

[2]- المرجع السابق: ص 393.

[3]- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 203.

[4]- الأُلى: بمعنى الّذين.

[5]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص303.

[6]- ينظر السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 64.

[7]- جاء في لسان العرب البلق: سواد و بياض، أو هو ارتفاع تحجيل الحصان إلى الفخذين.

[8]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 66.

[9]- المرجع السابق: ص 240.

[10]- المرجع نفسه: ص 124.

كما نجد "ما" الاستفهامية تدخل في بنية حوارية، فالشاعر يردفها مباشرة بالجواب، في قول أبي الحسين الكاتب:

ما بالـــهُ تركـــضُ أحـــشاؤُهُ ويظـــهرُ الرُّعبُ بـــهِ والفَـــرَقْ
أظنُّهُ خـــافَ وحُـــــقَّ لـــهُ منْ سيفِ عبدِ اللهِ ضَرْبَ العُنقْ[2]

فالشاعر لا يريدنا أن نتأول إجابة، ولا يحمّلنا عناء الحيرة والاستفهام مطوّلا، والمبالغة هنا وإن رسمت صورة غير حقيقية للممدوح، إلا أن البنية الحوارية أضفت عليها قبولا فنيا، وأضفت عليها ملمحا جماليا، خفف نشاز المبالغة و ألبسها نوعا من الطّرافة.

كيف: هي للسؤال عن الحال، وقد تخرج إلى معانٍ أخرى يحدّدها السياق وتبقى كلها مشوبة بمعنى الاستفهام، وهذا يؤكد نقطة هامة فالعلامة في النظام اللغوي، تكتسب قيمتها من علاقاتها بما يحيط بها في صلب النظام اللغوي، غير أن دخولها في أي سياق مشروط بعلاقات تأليفية ودلالية (أفقية ورأسية)، فأداة الاستفهام "كيف" في البيت التالي لا تحمل معنى الاستفهام إلا بمقدار، أما معناها الذي فرضه السياق فهو التهويل والتعظيم لهذا الجمال الذي لا يقاوم:

تصبُو الجَمَادَاتُ المـــواتُ لوجـــهِهَا طرباً فكيفَ النُّـــطَّقُ الأحيـــــاءُ؟[3]

وهي كما دلت على التهويل يمكن أن يفرض عليها سياق آخر معنى التحسر، لكنها من جانبها تفرض دلالتها المركزية، وهي الحيرة والتساؤل، وبتعاضد دلالة السياق مع الدلالة الأصلية للعلامة ينتج الإيصال وينتج التأثير، وهما يجتمعان فيما يصطلح عليه "الأسلوب الفني"، كقول حسين بن علي الصيرفي:

فكيفَ ظنُّكَ بي والدارُ نازحةٌ و لم أجدْ منكَ في كفِّي سِوَى الذِّكْرِ؟[4]

وقد تجتمع عدة دلالات في العلامة الواحدة مما يؤدي إلى تراكم الدلالة، من ذلك قول الناسخ علي بن أبي علي، فالمتلقي يمكن أن يتحسّس معنى الإنكار والرفض والحيرة، واليأس وحتى التعجب والعبثية من أداة الاستفهام "كيف":

وكيفَ أَلْهُو بأرضٍ لستَ ساكنَهَا أمْ كيفَ أسكنُهَا هذَا مِنَ العجـــبِ؟[5]

وقد تجيء في سياق المبالغة مما يناسب المدح أو الغزل، ومن ذلك قول أبي عبد الله بن جعفر التميمي النحوي المعروف بالقزاز متغزلا:

فكيفَ؟ وأنـــتَ دنيـــايَ ولـــولَا عقـــابُ اللهِ فيكَ لقـــلتُ: دينِي[1]

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 384.
[2]- المرجع السابق: ص 363.
[3]- المرجع نفسه: ص 163.
[4]- المرجع نفسه: ص 121.
[5]- المرجع نفسه: ص 262.

وقد نجد العلامة حافة الدلالة بالمقارنة مع بقية عناصر النظام فلا نكاد ننتبه إليها، مثل قول علي بن يوسف التونسي:

لهمْ منـــزلٌ بينَ العقيـــقينِ[2] داثـــرٌ مشَى مُنجِداً فيهِ البِلَى وهوَ عـــائرُ
أحالتْ عليهِ العهدَ والجَدُّ صاعـــدٌ فكيفَ تُـــرَى يفعلنَ والجدُّ عـــاثرُ؟[3]

إذ يمكن أن نستشعر دلالتها وهي التنبيه إلى المأساة، غير أن السياق أغرقها بفكرة أكبر وهي التّحوّل والتردّي، وبالتالي خفّف من وجودها الدلالي.

أدوات أخرى للاستفهام: استخدم المغربي كل إمكانات اللغة، يظهر ذلك واضحاً عند ملاحظة استخدامه لأدوات الاستفهام، وقد تفاوتت نسبة حضور كل أداة، إلا أن معظم أدوات الاستفهام حاضرة، وقلة ورود بعضها لا يعني إغفالها تماماً، فنجد المغربي استخدم أداة الاستفهام "متى"« وهي للسؤال عن الزمان، وقد تخرج عن الاستفهام الحقيقي إلى معنى الاستبطاء»[4]، وبهذه الدلالة نجدها في قول معدّ بن حسين بن خيارة المعروف بالفارسي:

إلى متَـــى منكَ إدْلاجي[5] و تأوِيبِـــي كلاهُمَا نعمـــةٌ شِيبَتْ بتعـــذيبِ[6]

وقد يضاف إليها معنى التلهّف والشّوق، كما في قول محمد بن عبدون الوراق السوسي، وفي الأبيات لهفة وشوق إلى الوطن، وتبرم من بطء الفرج وتساؤل وحيرة واستعجال بلغ حدّ إنكار الوصول:

متَى يستريحُ الظَّهرُ قدْ ملَّ صُحْبَتِي وملَّتْ رِكابِي ثم ملَّتْ أصـــائِلِي
أحقًّا أرَى "فاسًا" فأُسلِمَ أَرْحُـــلِي وأَطْرَحَ همًّا قدْ تخَرَّمَ كاهـــــلِي[7]

ونجد أداة أخرى من أدوات الاستفهام "هل"« وهي مختصة بالتصديق، فيجاب عنها بنعم أو لا، وقد تخرج عن الاستفهام الحقيقي إلى معان أخرى: كالتمني»[8]، من ذلك قول إبراهيم بن القاسم الرقيق:

هلِ الرِّيحُ إنْ سارَتْ مشرِّقةً تسرِي تؤدِّي تحيَّاتِي إلى ســـاكِنِي مـــصرِ
فمَا خطرَتْ إلَّا بكيتُ صـــــبابةً وحمَّلتُهَا ما ضاقَ عنْ حمْلِهِ صـــدرِي[9]

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 367.

[2]- في لسان العرب العقيقان: بَلَدَانِ في بلاد بني عامر من ناحية اليمن، فإذا رأيت هذه اللفظة مثناة فإنما يعنى بها ذانك البلدان.

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 301.

[4]- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو،ج4، ص229.

[5]- في المعجم الوسيط أدلج القوم: ساروا من أول الليل. وفي اللسان أَدْلَجُوا ساروا من آخر الليل وادَّلَجُوا بتشديد الدال ساروا الليل كله، لقول الشاعر:
إنَّ لَنا لَسَائِقـــاً خَدَلَّجـــا لَمْ يُدْلِجِ اللَّيْلَةَ فيمن أَدْلَجـــا.

[6]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 414.

[7]- المرجع السابق: ص 395.

[8]- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، ج4، ص 205.

[9]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 61.

كما نجد الاستفهام "بأي" في قول عتيق بن مفرّج العتقي، وهي لا تحمل معنى الاستفهام بقدر ما تحمل معنى الإنكار والنفي:

أيَّـــةُ نفـــسٍ منَ الأسَى سلِـــمتْ وأيُّ قلبٍ منَ الغـــــرامِ نـــجَا[1]

كما نجد ظاهرة التّكثيف الدلالي لصيغة معينة، من ذلك قول محمد بن عبدون الورّاق السوسي واصفاً ملعباً بسوسة، مستذكراً متخذاً من ذلك سبيلاً إلى الاتعاظ والتفكّر:

أَيْنَ منْ شادَ ذا ومنْ رفـــعَ السّمْـــ ـــكَ وأعلاهُ فـــوقَ ما يحتـــاجُ؟
أَيْنَ ذاكَ الملكُ الشّديدُ الّذي كا نَ وذاكَ الـــــرَّوَاحُ و الإدلاجُ؟
أَيْنَ ذاكَ الدُّهمَ الّذي يرجُفُ الأر ضَ جيوشًا تضيـــقُ عنهَا الفجاجُ؟
أَيْنَ تلكَ الخدورُ أينَ بـــــدورٌ حجبْتهَا الحبـــوشُ و الأعـــلاجَ؟
أَيْنَ أربابُهُمْ ومـــنْ رفـــــعَ التَّا جَ على رأســـهِ وأينَ الـــــتَّاجُ؟[2]

وبعد هذه الرحلة التي تنهك المتلقّي فيها الأداة "أين" التي تستخدم للاستفهام عن المكان، يقرر الشاعر الحقيقة الوجودية الراسخة التي أرادنا أن نصل إليها قبل نهاية القصيدة:

ضمَّتِ البلادُ والأرضُ عـــليهِمْ فطوتْهُـــمْ وطيُّـــها إدمـــــاجُ
طحنتْهُمْ طحنَ الرَّحَا فإذا الإنـــ ـــسانُ والدَّهرُ صخرةٌ وزجاجُ[3].

الأمر:

« الأمر هو طلب حصول الفعل من المخاطب بصيغة مخصوصة»[4]، وله عدة دلالات تتجاوز معناه الأصلي، إلى الإرشاد والنصح مثل قول ابن شرف:

قِفَا فتنسَّمَا عطْـــرَ النَّســـيمْ برسْمِ الدَّارِ منْ بعدِ الرَّســـيمْ
أنيخَا النَّاعِـــجَيْنِ و لا تَرِيمَا فمَا السُّلوَانُ بالأمرِ المَـــــرُومْ[5]

إذ يذكّرنا هذا المطلع بالمطالع الطللية التّقليدية حين كان الشاعر يطلب من رفاقه الوقوف والبكاء على الطّلل، وإن كان وقوف المغربي على الطلل يختلف عن وقوف الشّاعر الجاهلي، فسرعان ما ينتبه الشاعر المغربي إلى بيئته وموضوعاتها، وكأنّما اتخذ ذلك التقليد الشعري مدخلاً يلج من خلاله إلى عالمه الخاص المختلف نسبياً عن عالم القدماء. ونجد أسلوب الأمر يحمل معنى الاحتقار حين يردّ الشاعر المغربي الماجن

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 257.
[2]- المرجع السابق: ص 394.
[3]- المرجع نفسه: ص 394.
[4]- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو،ج4، ص26
[5]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 341.

لوم اللائمين، مبيّناً تمرّده كلما حاول اللائمون نصيحته كقول ابن حيان الكاتب، فنلمح من بعيد صوت أبي نواس وهو يتهكّم من المطالع الطللية متمسكا بمجونه:

أَقِلُّـوا منْ مُطالبـةِ ازدجـارِي فمَا أنَا في المُجـَانةِ بالمُـدارِي

إذا اتَّسـعَ المـَلامُ عليَّ فـيمَا أُحِبُّ وأشتهِي ضاقَ اصْطِـبارِي[1]

وهذه الإحالات تؤكد ارتباط الشاعر المغربي بالتراث المشرقي، وكثرة اطلاعه عليه حتى في هذه الفترة التي يعتبر فيها شعراؤنا معاصرين للبداية الحقيقية للخروج عن النمط الشعري القديم. وكما تمسك الشّاعر بمجونه تمسّك بمحبوبته رغم كثرة اللائمين كقول محمد بن علي بن أحمد الأزدي بن كاتب إبراهيم، وكان للجناس الذي افتتح به مصراع القصيدة وأغلقها به، مع صيغة الأمر المسندة للمفرد والنّداء المبهم "صاح" الذي لا يعين أحداً، أثر جمالي أدى إلى شد انتباه المتلقي وبالتالي وصول الرسالة الفنية:

صـاحِ ذرِ اللَّـومَ فـإنِّي امـرؤٌ منْ سكرتِي في حبِّهَا غيرُ صـاحِ[2]

وكثيرة هي المعاني التي حملها فعل الأمر في الأنموذج، بدءاً بالفخر:

ففاخرْ بقحطانَ بنِ هودِ بنِ يعـربِ إذا أنتَ فاخرتَ امرءاً فهمَا هُمَا[3]

وربما تعداه إلى التمجيد كقول ابن شرف:

سلْ عنهُ وانطِقْ بهِ وانظرْ إليهِ تجِدْ مِلْءَ المسامعِ والأفواهِ والمُقَـلِ[4]

وأحياناً يكون للاحتقار، مثل قول ابن جميل:

فـدَعْ الجِـدَّ للمِـزاحِ الّذي أنـ ـتَ بهِ الزَّمانَ تُؤتَـى وتُحـشَى

ليسَ يَخفَى مـنَ الفَتَى مَـا لديهِ كلُّ سرٍّ وإنْ تَطـاوَلَ يُفْشَـى[5]

وقد يكون للإهانة و التشفّي مثل قول ابن زنجي الكاتب يتشفّى بمقتل الشيعة:

فذُوقُوا كـمَا ذُقـنَاهُ أيَّامَ كفركُمْ منَ الغيظِ في أكبادِنَا والتَّألُّـمِ[6]

كما يكون للاعتذار:

فاعـذُرْ أخـاكَ فقـدْ حَللـ ـتَ برسـمِ دارٍ قدْ تعَـفَّى[7]

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 396.

[2]- المرجع السابق: ص 401.

[3]- المرجع نفسه: ص 401.

[4]- المرجع نفسه: ص 185.

[5]- المرجع نفسه: ص307.

[6]- المرجع نفسه: ص 109.

[7]- المرجع نفسه: ص 285.

وتكثيف استخدام الأمر ليس ظاهرة فريدة في الأنموذج، وإنما هي ظاهرة عامة في الشعر العربي، لما يمتاز به من طابع إرشادي توجيهي تعليمي يبتعد ببعضه في كثير من الأحيان عن الطابع الجمالي الخالص، إذ كثيراً ما تسيطر بنية الأمر على تركيب مقطوعة كاملة، وتصبح فيه البنية الأساسية دون وجود بنية أخرى تنازعها الدلالة كقول ابن جميل مفتخراً بشعره:

فاتْرُكَنْ ذا الغَريبَ وَيْحَكَ والتَّقْـ ـعيرَ إنِّي عليكَ منْ ذاكَ أَحشَى
وتأمّلْ شِعْرِيَ المليحَ تَجِدْهُ زَهْرَ روضٍ حُسناً وثوباً يوَشَّى
سَلَبَ الماءَ رقَّةً وصفاءً في معانيهِ فهْوَ يُجْلَى ويُرْشَى
وادْفنَنْ شعرَكَ الشَّريدَ ومِنْ قبـ ـلُ فقرِّبْ لهُ حَنوطاً ونعشَا[1]

إذ نجد أفعال الأمر "فاتركنْ، تأمّل، وادفنْ، فقرّب" تسيطر على بنية القصيدة، وتحيلها إلى نوع من الخطاب التسلطي الموجّه مثقلاً بدلالات الافتخار بالنفس من جهة ودلالات الاحتقار للآخر من جهة أخرى.

النَّـــهي:

النهي من الأساليب الإنشائية« وهو طلب الكفّ عن الفعل على وجه الاستعلاء»[2]، وهو باب من أبواب الأمر غير أنه أمر بترك فعل. وهو في الأنموذج شبيه بالأمر من حيث الدلالة والسياقات التي استعمل فيها، فإن كان الشاعر المغربي قد أمر لائميه في المجون بترك اللّوم، فقد نهى عن الاقتراب من خمّارته كقول الخزاعي:

دعِ الرَّاحَ تَحْمضُ في دَنِّهَا ولا تغْشَ منْزِلَ خمَّارِهَا[3]

و قد أبدى تبرمه ممن لامه في الهوى، ففي تعاضد دلالات الأمر"دعني، فاشف" والنهي "لا تلمني" والنداء المحذوف الأداة "لائمي" و القصر"إنما الدنيا ددٌ " تعاني القصيدة توتراً دلالياً لا ينفرج إلا عند الانتقال إلى غرض المدح الذي يأتي في الأبيات الموالية، من قصيدة محمد بن إبراهيم بن عمران القفصي الكفيف:

لائِمِي في الهَوَى دعْنِي فالّذي قدَّرَ اللهُ تعالَى قدْ فَرَغْ
لا تَلُمْنِي إنَّ سلطانَ الصِّبَى والهَوَى أفسدَ قلبِي ونزغْ
إنَّمَا الدُّنيَا ددٌ فاشْفِ بهِ لدْغةَ الحُبِّ إذا الحبُّ لدغْ[4]

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 306.

[2]- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 59.

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 326.

[4]- المرجع السابق: ص 339.

كما استعمل الشاعر المغربي أسلوب النهي في غرض المدح من ذلك قول إبراهيم بن محمد المرادي الملقب بابن سوس، و التركيب "لا يتعبوا" فيه انزياح تركيبي لأن "لا الناهية" تدخل عادة على المخاطب، أما دخولها على الفعل المصرّف مع الغائب فقليل:

حُسَّـــادُهُ لا يَتْعَبُـــوا أنفـــسًا منْ رامَ لمسَ الشَّمسِ لَمْ يلحقِ[1]

كما جاء النهي مثقلا بدلالة التحذير، من ذلك قول ابن قاضي ميلة:

فلا تأمَنَا مَا استَطَعْتُمَا كيدَ نُطقِهِ وقولَا: ستدرِي أيُّنَا اليومَ أَعيَفُ[2]

وهو في كثير من الأحيان يأتي على هامش الدلالة، فلا يكاد يبين، من ذلك قول علي بن يوسف التونسي:

أُعجوبةٌ كرمُ الإمامِ سخَا بِهَـــا لا تكذبنَّ الحبُّ مقـــدار الحِبَا[3]

النـــداء:

النداء من الأساليب التي تمثّل اللّغة في جانبها المتحرك، في مقابل الأساليب الخبرية التي تمثّل اللغة في جانبها القار، يرد في المطالع وأشباه المطالع، فيرد أحيانا محصوراً في بيت واحد، أو يتكرر في عدة أبيات« والنداء يساهم في بنية القصيدة الداخلية فيعيّن مراحلها، أو يفصل فيها موضوعاً عن موضوع، لذلك كثيراً ما يتردد في أشباه المطالع»[4]. وهو في الأنموذج من الأساليب الإنشائية الواضحة، إذ تبلغ نسبته أكثر من خمسة بالمئة من عدد أبيات القصائد؛ وأدواته هي:

يـــــا: يستعمل حرف النداء "يا" للمنادى القريب والبعيد، و نجد المغربي استعمله في أكثر نداءاته، كما نجده حاضرا في أغلب أغراضه، كالمدح في قول ابن رشيق:

يا ابنَ الأعزَّةِ منْ أكابرِ حِمْيَـــرٍ وسلالةِ الأملاكِ منْ قحـــطانِ

من كلِّ أبلجَ آمرٍ بلســـانـــهِ يضعُ السُّيوفَ مواضعَ التِّيجانِ[5]

ونجده في الغزل كقول علي بن إسماعيل الشريف الزيدي:

خيالكِ زارَني يـــا أمَّ عمـــرُو فأحْيَى بالوِصَالِ قتيلَ هـــجرٍ[6]

كما تجيء في سياق التحسر من ذلك قول الرافضي:

يـــا رَحمـــتَا للكبِـــد الحَـــرَّى والمقـــلةِ السَّـــاهرةِ العـــبرَى[7]

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان: ص 68.

[2]- المرجع السابق: ص 212.

[3]- المرجع نفسه:، ص300.

[4]- ينظر راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004، ص 230.

[5]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 440.

[6]- المرجع السابق: ص 275.

[7]- المرجع نفسه: ص 82.

ويسميه البلاغيون"استغاثة" إذ لا يقصد بها النداء حقيقة، كما قد تأتي للتفجع كقول ابن رشيق:

يا شُؤْمَ طائرِ أخبارٍ مبرِّحَةٍ يطيرُ قلبِي لهَا منْ بينِ أضلاعِي[1]

أو للاستبشار والتشفّي، في قول ابن زنجي الكاتب مستبشراً بمقتل الرّافضة:

فيا سَمَراً أمسَى علالةَ منجدٍ ويا خبراً أضحَى فكاهةَ مُتْـهِمِ[2]

ويا نعمةً بالقيروانِ تباشرَتْ بِهَا عُصبٌ حولَ الحطيمِ وزمزمِ[3]

وكثيراً ما تترادف النداءات في القصيدة الواحدة، لتجعل بنية الطلب والتنبيه هي المهيمنة على الدلالة العميقة للقصيدة؛ من ذلك قول العتقي:

يا حَسَـنَ الوجهِ مـا يَضِيرُكَ لوْ حسَّنْـتَ منْ فعلِكَ الَّذي سمِـجَا

يا قاتِـلي في الهـوَى بِلَا سببٍ تُـراكَ أحـلَلْتَ قتـلِيَ هَمَـجَا[4]

كما تأتي أحياناً نداءً مبهماً غامضاً لغير العاقل يستثير المتلقي بشحنات مركّزة، تجعله معلقاً إلى ما يأتي بعد هذه القوة التأثيرية التي يحملها النداء لغير العاقل:

يا قصرَ طـارقَ الَّـذِي طرقَـتْ أحشـائِيَ فـيهِ بـلابلُ الصَّـبرِ

واللهِ مـا قـصَّرْتُ عـنْ قَـلَقٍ لكنَّنِـي قـصَّـرتُ بالقـسْرِ[5]

فالشاعر المشتاق إلى وطنه يعاني نزوحه عنه، فتنـزاح لديه دلالات الأشياء حتى تتحول لديه الأشياء الغير عاقلة إلى أشخاص يكلّمها يستحلفها، يقسم لها ويعتذر إليها، إنها حالة الوجد الذي يعبث بصاحبه فيجعله يعاني التيه حتى في لغته.

الهمزة: الهمزة نداء للقريب، وهي بذلك أنسب للتعبير عن التقرب الذي في المدح كقول الخزاعي مادحاً:

أَبَنِي منَّادَ سلكتُمْ سُنَنَ الهُدَى والعَقْدُ منكُمْ بالوفاءِ مُعـارُ[6]

فالمقصود بالمدح هنا، هم سلالة بني مناد ملوك القيروان الصنهاجيين، وكما مُدحوا جميعاً فقد مدحوا فرادى كقول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

إذا قالَ قالَ الخيرَ لا باسطًا يداً بظلمٍ ولَا راضٍ مقالةَ جاهـلِ

أمنصورُ إنِّي قدْ دعـوتُكَ ثَابتاً وجئتُكَ أسْعَى بينَ حافٍ وناعلِ[7]

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان :ص 442.

[2]- المُنْجِد: نسبة إلى نجد، والمُتْهِم: نسبة إلى تهامة.

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 108.

[4]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 257.

[5]- المرجع السابق: ص 391.

[6]- المرجع نفسه: ص 325.

[7]- المرجع نفسه: ص 395.

والهمزة لخصائصها الصوتية، كقصرها زمنيا، وسهولة مخرجها تناسب البثّ والشّكوى كقول الرقيق:

أظالمةَ العينينِ لَحْظُهُمَا السِّــحرُ وإنْ ظلَمَ الخدّانِ و اهتضَمَ الخصرُ[1]

وقد يستعين الشاعر بأداة نداء أخرى لتعضد الألف، زيادة في التنبيه والإسماع، مما يناسب العتاب الرقيق والاستعطاف، كقول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

أيَــا واحدَ الحُسنِ أوْحدتْــنِي لِمَا بِي وإنْ كــانَ لِي معشــرْ

يحامونَ دونِي ولكــنْ حِــمَى فؤادِي أُبيــحَ و لمْ يشْعُــــرُوا[2]

فعلى مستوى الاختيار لو أبدلنا الهمزة بحرف نداء آخر، لما ناسب السياق الذي تضمنها، لأن الشاعر العربي يدرك بسليقته أي العلامات أنسب للسياق الذي يطرقه. و« يجوز حذف حرف النداء»[3] كما في قول أبي القاسم عبد الرحمن بن يحي الأسدي ابن الخواص الكفيف، فلفظة "خليلي" منادى حذفت أداته و أصلها: "يا خليليّ"« وللحذف أغراض أهمها: العجلة والإسراع بقصد الفراغ من الكلام بسرعة، وقد يكون الحذف للإيجاز،كما يكون الحذف لقرب المنادى من المنادي سواء كان القرب حقيقيا ماديا أم معنويا، فكأن المنادى لقربه لا يحتاج إلى واسطة لندائه»[4]:

خليليَّ هذَا مأتمُ المجــدِ والعُلَا أصَابهمَا سهمُ الحوادثِ بالحَتْــفِ[5]

والنداء المحذوف الأداة في الأنموذج قليل بالمقارنة مع ما ذكرت فيه الأداة، من ذلك قول محمد بن علي بن أحمد الأزدي المعروف بابن كاتب إبراهيم:

صاحِ ذرِ اللَّــومَ فــإنِّي امــرُؤٌ منْ سكْرَتِي في حبِّهَا غيرُ صــاحِ[6]

والمتلقي يستشعر عجلة الشاعر حين يحذف الأداة، وقد تلتقي دلالة الحذف مع دلالة البيت لتتشاكل البنية اللغوية مع البنية الدلالية، من ذلك قول الشاعر ابن حربون يستحث رفاقه، ويستحث لغته لأن الشوق برّحه:

خليليَّ حُثَّــا بيَ المطــيَّ فــمالَنَا علَى غيرِ حَيِّ المالــكيّةِ أســــلوبُ[7]

وما هاجَــنِي إلَّا بكــاءُ حــمامةٍ شجانِي لهُ منْ دَوْحَةِ البانِ تطــريبُ[8].

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان :ص 59.

[2]- المرجع السابق: ص 393.

[3]- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو،ج4، ص 276.

[4]- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو،ج4، ص 276-278.

[5]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 152.

[6]- المرجع السابق: ص 401.

[7]- المرجع نفسه: ص 105.

[8]- المرجع نفسه: ص 105.

التـــــــمني و الترجي و الدعاء:

«التمني هو طلب شيء يستحيل تحقيقه، أو طلب شيء ممكن غير مطموع في نيله»[1]، ونجد الشّاعر المغربيّ استعمله تعبيراً عما أعجزه الوصول إليه وما استبعد تحقيقه، وكثيراً ما يختلط تمنيه بمشاعر اليأس، من ذلك قول محمد بن سلطان الأقلامي:

ويحَ أهلِ الحـــبِّ ويحَـــهُمُ ليتَ أهلَ الحبِّ ما خُـــلِقُوا
يعلمُ الواشـــونَ سرَّهُـــــمُ وهمْ صُمْتٌ وما نَطَـــقُوا[2]

والأداة "ليت" هي أوضح أدوات التمني في الأنموذج، و كثيراً ما نجدها في عبارة: "ليت شعري"، من ذلك قول علي بن يوسف التونسي، إذ نلاحظ تعاضد النداء والتمني والندبة في هذا البيت تكثيفا لدلالة الحزن والإشفاق:

يَاليتَ شِعرِي أَيحْيَا بعدَ بينهِمْ قلبِي فواحزنًا إنْ لم أَمُتْ حَـــزَنَا[3]

كما عبّر الشاعر عن تمنيه بعبارات أخرى منها "لو"، فهذا العتقي يتمنى من معشوقته الإحسان إليه:

يا حَسَنَ الوجهِ ما يَضِيرُكَ لـــوْ حسَّنْتَ منْ فِعلكَ الذِي سمِـــجَا[4]

وإذا كان الطلب ممكن الإجابة، مطموعاً في تحقيقه سمي رجاءً ، ونجده أقل من التمني حضوراً في الأنموذج، وكأن المغربي كان يتحسّر أكثر ما يتحسر على الأمور البعيدة المنال، وحتى الرجاء عنده نجده أحياناً مفرغاً من معنى الرّجاء، بل يحمل معنى التمني كقول السوسي، إذ السياق اللغوي الدّلالي للأداة "لعلّ" يقترح سهولة في التحقيق وإمكانية له، أما السياق العام فيترع به إلى التمني المستحيل:

باللهِ يا جبلَ المعســـكرِ دعْ ريحَ الجنوبِ لعلّهَا تســـرِي
كيـــما أسائِلَهَا فتخـــبرَنِي ما يفعلُ الجيرانُ بالقـــــصرِ[5]

ومن الأيقونات الأسلوبية الهامة التي توسل بها المغربي في شعره ألفاظ الدعاء، ونجدها متنوعة في الأنموذج، من ذلك قول الرقيق:

سقَى اللهُ صوبَ القصرِ تلكَ مغانيًا وإن غَنِيَتْ بالنيلِ عنْ سبلِ القَطْرِ[6]

فالشاعر يدعو الله أن يحسن إلى مرابع صباه، ومن الدعاء الطّريف ما جاء في سياق الغزل كقول العتقي:

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 68.
[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 384.
[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص303.
[4]- المرجع السابق: ص257.
[5]- المرجع نفسه: ص 391
[6]- المرجع نفسه: ص 63.

لا جعلَ اللهُ منـــــكَ لي فرجًا دعوةُ منْ في هواكَ قدْ نضِـــجَا
ولا أرانيكَ في الهـــوَى أبـــدًا إلَّا كذَا مُقبـــلًا ومُنعـــــــرجَا[1]

ونجد الدعاء الصادق كذلك في الرثاء؛ من ذلك قول ابن الخازن:

سقَى اللهُ ذاكَ الرَّمسَ جوداً كجودِهِ وسحَّ علَى ظمْأَى معاهِدِهِ العهدُ[2]

والدعاء لا يحمل دائما المعاني الإيجابية فقد يحمل أحيانا مشاعر الغضب والثورة، من ذلك قول ابن زنجي الكاتب:

وكنَّا نظنُّ الكفرَ في جاهليَّةٍ فتَعساً لكفرٍ جاهليٍّ مُخضـــرَمِ[3]

وقد يأتي الدعاء زائداً دلالته هامشية، كمجيئه في قول قول عبد الرحمان بن محمد الفراسي اعتراضيا:

فاقْضِ – وقاكَ اللهُ- من بينِنَا بالحقِّ يا خيرَ امرئٍ يقضِـــي[4]

الجمل الإنشائية غير الطلبية:

رأينا حضورا واضحا للأساليب الإنشائية الطلبية، و بالمقابل نجد الأساليب الغير طلبية قليلة، وهي في الأنموذج تنحصر في أسلوبي التعجب والقسم، و« الجمل غير الطلبية لا تستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب»[5]:

-التعجب: « للتعجب المبوّب صيغتان: ما أفعله وأفعل به، أما غير المبوب فهو التعجب الذي تدل عليه صيغ أخرى مع وجود قرينة التعجب»[6]، والتعجب في الأنموذج أخذ شكلين واضحين: فقد جاء على الوزن الثاني: "أفعل به"، كقول قرهب بن جابر الخزاعي:

أحببْ بهِ منْ زائرٍ متعطِّـــفٍ لـــوْ أنَّهُ في وصْلِهِ متمـــــادِي
حيَّاكَ منْ كَثَبٍ بحُسنِ تحيـــةٍ فكـــأنَّما ناداكَ وَسْطَ النَّادِي[7]

أو قوله يتشوق إلى أيام الشباب:

لُبْسُ الشَّبابِ فُكاهةٌ و لذاذةٌ وحُلَى المشيبِ سكينةٌ وَوَقـــارُ
أكرمْ بأيَّامِ الشّـــبابِ فإنَّـــهَا وأبِى الهوَى من طيبِهِنَّ قِصَـــارُ[8]

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان ص 256.
[2]- المرجع السابق: ص 85.
[3]- المرجع نفسه: ص 109.
[4]- المرجع نفسه: ص 149.
[5]- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 54.
[6]- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو،ج4، ص 238.
[7]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 328.
[8]- المرجع السابق: ص 325.

فصيغة التعجب "أكرم" والتوكيد يكشفان عن صدق عاطفة الشاعر، وصيغ التعجب أنسب ما تكون للمدح، كقول عبد الله بن أبي العباس الأبرش البلوي:

ففاخِرْ بقحطانِ بنِ هودٍ ويعربِ إذا أنتَ فاخرْتَ امرِءاً فَهُمَا هُمَا[1]

كما نجد التعجّب غير المبوب؛ وهو ما وضع على غير صيغ التعجب ولكنه أفاد التعجب، كقول محمد بن عبدون الورّاق السوسي:

عجباً لمنْ ألقَى عليــهِ رداءَهُ أو مدَّ كَفاً في الصَّعيدِ لــردِّهِ[2]

فالمنادى المحذوف الأداة "عجباً" صيغة تفيد التعجب، كما يمكن أن يتزاح النداء إلى دلالة التعجب كقول إبراهيم بن محمد المرادي ابن سوس واصفاً القمر:

وبعدَ ذا تُلبِسُــهُ خِــلعَــةً يا حسنَهُ في لونِهَا المُــــونِقِ[3]

وقد نجد صياغة تتوزع الدلالة فيها بين التعجب، والاستغراب والخيبة مثل قول معدّ بن حسين بن خيارة الفارسي:

فيَا عَجَباً مِنِّي تشحَّطْتُ[4] في دَمِي بأسيافِ قومٍ كُنتُ أحسَبُهُمْ جُنــدِي[5]

والملاحظ أن التعجّب بهذا الشكل كثير، لا يمكن إحصاؤه لتتنوّع صياغاته، وربما نجد التعجب دلاليا حاضر، لكن لا نجد قرائنه بسهولة مثل قول علي بن أبي علي الناسخ:

أصبحْتُ مملوكَ منْ قدْ كُنتُ مالِكَهُ كذَا العجائبَ في تصريفِ ذَا الزَّمــنِ[6]

فالبيت يحمل معنى المفارقة المذهلة، لكن لا يمكن أن نكتشف عبارة تشير إلى التعجب إلا في قوله "كذا العجائب"، مما ينبهنا إلى البنية العميقة للبيت وهي المفارقة وعدم الرضا.

القسم: القسم أسلوب من الأساليب الإنشائية« يؤدَّى بحروف خاصة وبألفاظ معينة، الغرض منه توكيد الكلام وتقويته»[7]. وهو في الأنموذج حاضر نسبياً ضمن الأساليب الإنشائية، صيغ أكثره بحرف "الباء"؛ كقول أبي محمد عبد الله بن محمد التنوخي المعروف بابن قاضي ميلة، فَمُحَاوِرَتُهُ تُقسم بعيشها على صدق ما تقوله:

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان ص 185.

[2]- المرجع السابق: ص 394.

[3]- المرجع نفسه: ص 67.

[4]- في اللسان التشحُّط: الاضطراب في الدَّم، وتشَحّط الولد في السَّلَى اضطرب فيه، قال النابغة:

ويَقْذِفْنَ بالأَوْلادِ في كلّ مَنْــزِلٍ تَشَحَّطُ في أَسْلائِها كالوَصــائلِ.

[5]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 416.

[6]- المرجع السابق: ص263.

[7]- ينظر فاضل صالح السامرائي: معاني النحو،ج4، ص 135.

بعيشِي ألمْ أُخبــرْكُمَا أنَّــهُ فتــًى علَى لفْظِهِ بُرْدُ الكَلَامِ المفـــوَّفِ[1]

والقسم أسلوب توكيد، وربما تعدّدَ المقسم به زيادة في التوكيد، كما في قول محمد بن الربيع، وقد أقسم "بالحرمة" و"النعمة"، مستعملا حرف القسم "بـــ"، والمقسم عليه تضمنه البيت الثاني:

بحُرمتِــكَ الّتِي عَظُــمتْ لديَّا ونعمتِــكَ الَّتِي صــارتْ إليَّا

أجِــرْنِي أن تنــاديَنِي بلَقَــبٍ أرَى الإغــضاءَ منِّي عنــه عَيَّا[2]

وقد يمتد القسم إلى أكثر من ذلك كقول بكر بن علي الصابوني:

سألتُــكَ بالقمــرِ الأزهــرِ وبالعينِ والحاجــبِ الأنــورِ

و بالسَّيِّــدِ الماجدِ المُــرتَجَى لــدفعِ المَظَالــمِ والمنــكرِ

أجِــرْنِي منَ النَّاقــصِ الأعورِ فلولاكَ في النَّاسِ لمْ يُذْكَرِ[3]

وقد يجيء القسم صريحاً بلفظه كقول علي بن يوسف التونسي مادحاً:

أقسمتُ لوْ مُنِحَ المفوَّهُ رُشــدَهُ ما قالَ إلَّا الشَّرقَ زارَ المَغْــرِبَا[4]

كما يمكن أن يترادف القسم زيادة في التوكيد وتكثيفاً للدلالة:

والله لا فارقت نفسي عليك أسىً ما غبت عن نظري أو ينقضي عمري

ولَا -وحقِّكَ- لا أخليتُ قلبِي منْ وَجْدٍ عليكَ ولا عَيْــنَيَّ منْ سَهــرِ[5]

والظاهر أن الأساليب الإنشائية غير الطلبية قليلة بالمقارنة مع الأساليب الإنشائية الطلبية، وهذا يتوافق مع ما يشيع في الخطاب الشعري العربي عموماً.

- **العدول على مستوى الجملة:**

من مظاهر العدول في التركيب اللغوي: التقديم والتأخير، وهما يحقّقان أغراضاً نفسية ودلاليّة، ويقومان بوظائف جمالية باعتبارهما ملمحاً أسلوبيا خاصا« إذ يتم عن طريقه كسر تلك العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة ليضعها في سياق جديد وعلاقة متميزة»[6]، ذلك أن بناء الجملة في اللغة العربية يخضع لنظام تركيبي معين في ترتيب المفردات اللغوية، وهو أن الجملة الاسمية يتقدم فيها المسند إليه (المبتدأ) على المسند (الخبر)، وفي الجملة الفعلية يتقدم المسند (الفعل) على المسند إليه (الفاعل أو نائبه)، إلا أن هذا النّظام ليس صارما أو مقدّساً، فثمة مرونة كبيرة يقدّمها النظام اللغوي لكي يتمكن الشعراء من استغلالها،

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 212.

[2]- المرجع السابق: ص 382.

[3]- المرجع نفسه: ص 96.

[4]- المرجع نفسه: ص 299.

[5]- المرجع نفسه: ص 121.

[6]- راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 233.

وهو كما يرى ابن رشيق المجال الذي يتبارى فيه الشعراء:« رأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم، إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير»[1].

وقد استثمر شعراء الأنموذج هذا النوع من العدول خدمة لخطابهم الشعري، ويصعب إحصاؤه بدقة لكثرته وتنوّعه: فمن مظاهر العدول التّركيبي الواضحة في الأنموذج **تقديم المفعول به على الفاعل**، نجده في قول محمد بن عبدون الوراق السوسي، الذي قدّم المفعول به "فقره"على"المعسر" لما في ذلك من تنبيه عليه:

وعايَنْتَنِي كيفَ أَشْكُو الهــَوى كمَا يشتكِي فقرَهُ المُعْســِرْ[2]

ونجده في قول يعلى بن إبراهيم بن عبد الخالق الأربسي يصف بستاناً، وفي هذا تقديم لــ"الماء" وهو مفعول به وتأخير "صور" وهو فاعل:

وتَنبذُ الماءَ منْ أفواهِهَا صُــوَرٌ فيهِ فتحسبُهَا والمــاءُ مرتــدِفٌ

تثاءبتْ في أوانِ القرِّ فاختلطتْ أنفاسُها والهوَا في جسمِهَا كُثُفُ[3]

ومعظم محللي الخطاب يؤكدون على أن التقديم اهتمام بالمقدم، فالشاعر حين رسم صورته الشعرية بدا له أن المفعول به أهم من بقية عناصر الصورة، فجعله في بداية البيت متقدمًا على الفاعل الذي كان في مرتبة أقل من حيث الأهمية، ونجد هذا الاهتمام أنسب ما يكون لمعاني المدح من ذلك قول محمد بن علي بن أحمد الأزدي المعروف بابن كاتب إبراهيم، الشّاعر الذي لا يهمّه إلا الاعتراف لممدوحه بالملك وأحقيّته به، وهو لذلك يقدم جملة المفعول "أن لا ملك غيره" على الفاعل "سمر القنا" وفي ذلك اهتمام واضح بالممدوح، وبمكانته حتى في التركيب اللغوي:

تشــهــدُ أنْ لا مَــلكَ غــيرُهُ سُــمْرُ القَنَا الصُّمُّ وبيضُ الصِّفــَاحْ[4]

ومن مظاهر العدول التي تتخذ سمة الأسلوب: **تقديم الخبر على المبتدأ**؛ وفي تقديم الخبر على المبتدأ جانب أسلوبي مهم، لأن الأسلوبية تهتم بالتراكيب المشحونة دلاليا و تأثيريا كما أنها تهتم بالمسند أكثر من المسند إليه، لأنه هو الذي يضيف جديدا إلى دلالة الجملة وهو غالباً محور الدلالة، والمغاربة بذوقهم العربي ودربتهم أدركوا هذا الدور المميز للمسند، خاصة في الجملة الاسمية، فنجدهم كثيراً ما يقدّمونه على المبتدأ، من ذلك قول عبد الله بن محمد الجُراوي:

علَى رأْسِــهِ التــّاجُ مستشــرفاً كتاجِ ابنِ هرمزَ في المهرجــانِ[5]

---

[1]- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بــيروت، ط5، 1981، ج1، ص 261.

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 393.

[3]- المرجع السابق: ص 429، 430.

[4]- المرجع نفسه: ص 401.

[5]- المرجع نفسه: ص 218.

فشبه الجملة "على رأسه"خبر مقدم للمبتدأ "التاج"، فنلاحظ أن دلالة البيت تركز على الوضعية أكثر من تركيزها على التاج، وفي ذلك تخصيص وتعيين. وفي قول عبد العزيز بن خلوف الحروري النحوي وقد استغل نهاية الشطر، فقدّم الخبر "له" على المبتدأ "داء" ليحقق وحدة القافية، كما يحقق دلالة التخصيص:

غيرانُ يضـــرِبُ بالمـــهنَّد كلَّـــهِ حـــتَّ يُقالَ: لـــهُ بهـــــذَا دَاءُ[1].

ومن ذلك أيضا قول معدّ بن حسين بن خيارة الفارسي، إذ قدّم الخبر "للحرب " على المبتدأ "منفعة" لغرض التنبيه، ففي هذا التقديم إشارة كذلك إلى أن أصعب الأمور عند الناس مقدّمة لدى الشاعر، استهانة منه بها وفخراً بنفسه:

للحـــرب عندِي وللأسفارِ منفـــعةٌ عظيمةٌ أنَا منهَا غيرُ محـــــروبِ

فما أتيتُ بعـــرضٍ مسَّـــه دَنَـــسٌ ولا بحدِّ حسامٍ غيرِ مخضـــــوبِ[2]

وفي قول عبد العزيز بن خلوف الحروري النحوي مادحاً، و قد قدّم الخبر "بعض الحصى" على المبتدأ "الياقوتة الحمراء" وفي ذلك تنبيه إلى أن الحصى المستصغر لدينا؛ بعضه الياقوتة التي لا تقدر بثمن:

ما أنتَ بعضُ النَّاسِ إلّا مثلمَا بعضُ الحَصَى الياقوتةُ الحمـــراءُ[3]

وكما استغل المغربي طواعيّة اللغة بتأخير ما حقه التقديم، فإنه استغلها كذلك بتقديم ما حقّه التأخير، وحضور هذه الأشكال من الانزياح على مستوى التركيب دليل على نضج الشخصية الشعرية المغربية. ومن أشكال العدول على مستوى الجملة الشعرية **تقديم جواب الشرط على جملة الشرط** كقول أبي القاسم عبد الرحمن بن يحي الأسدي المعروف بابن الخوّاص الكفيف:

فلا تكُ في شكٍّ إذا كنـــتَ عالماً بأنَّكَ لا تُعْطَى سِوَى خُطَّة الخَسْفِ[4]

أو **تقديم الظرف** للتأكيد على معنى الاستمرارية وعدم التحوّل، من ذلك قول يعلى بن إبراهيم بن عبد الخالق الأربسي الذي يركّز انتباهنا إلى أهم عنصر في مدحته، و هو عدم تحول الممدوح في صفاته وفي فعاله، وذلك بتقديمه للظرف "أبدا":

أبداً علَى طرْفِ السُّـــؤالِ جـــوابُهُ فكأَنَّمَا هوَ دَفعةٌ مـــــنْ صَيِّبِ[5]

ومن التقديم أيضاً **تقديم الضمائر** كدلالة على القصر، في قول عبد الله بن العباس الأبرش البلوي، الذي قدّم الضمير "هم":

---

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

[2]- المرجع السابق: ص 414.

[3]- المرجع نفسه: ص 164.

[4]- المرجع نفسه: ص 152.

[5]- المرجع نفسه: ص 433.

هـمْ أقدمُ الأملاكِ مُلكًا وسـؤْددًا وجدًا وآلاءً وفـخراً مسلّـماً[1]

ومن التأخير كذلك **تأخير الفاعل**، إذا لم يكن عنصراً محوريّاً في دلالة الجملة، كما في قول أبي عبد الله محمد بن أبي سعيد بن أحمد بن شرف الجذامي، إذ نشعر بتأخّر ذكر الفاعل"حسان" مادح أولاد جفنة، وهذا التأخر مرده أن الشاعر منشغل بدلالات أخرى، وهي المدح والمبالغة فيه، لأن البيت في الأصل نُظِم مدحاً ولذلك ترك عناصر الجملة التي لا تحمل دلالة المدح إلى الشطر الثاني حتى يفرغ من مدحه:

فلوْ رأَى منْ مضَى ما شِدْتَهُ لهجَا أولادَ جِفنةَ بعدَ المدحِ حسَّـانُ[2]

والشاعر المغربي يحذف أحياناً عناصر غير أساسية كحروف النداء، كما في قول عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي، وقد حذف حرف النداء من عبارة "أمير الجود":

هنتكَ أميرَ الجودِ خيرُ هديـةٍ تقدَّمَهَا الإيمانُ واليمنُ والفخـرُ[3]

كما نجد المغربي أحياناً يحذف ركناً من الجملة الشعرية، من ذلك **حذف المبتدأ**؛ في قول المثقال:

أخِـي بودادٍ لا أخِي بديـانةٍ وربَّ أخٍ في الوُدِّ مثلَ نسيـبِ[4]

فالشاعر قد ابتدأ بالخبر "أخي" ليؤكد على الأخوّة، وقد كان بإمكانه أن يبتدئ بالضمير "هو"، وكأنما أراد التنبيه على هذه الدلالة. ونجد ذلك أيضا في قول عبد الرحمان بن محمد الفراسي، فالشاعر وفي أسلوب تشويقي وخاصة عند ابتدائه"مسألة" يجعل المتلقي منجذباً لسماع بقية خطابه، وهذه إحدى وظائف الحذف ألا وهي التشويق وإثارة حاسة الفضول لدى المتلقي:

مسـألةٌ جـاءَكَ عُنْـوانُـهَا خصمـانِ في أمـرٍ بِمَ تقضِـي

طرْفٌ رأَى طـرْفاً فلـمْ يبْـرحَا إلَّا وجُـرحُ البَعـضِ فِي البعضِ[5]

والشاعر المغربي وقد استنفذ كل إمكانات اللغة العربية التركيبية، نجده يعتمد على أيقونة التكرار التركيبي، وهي إضافة إلى كونها تمسّ المستوى الصوتي فهي تمسّ المستوى التركيبي، كما في قول ابن شرف:

فالماجـدُ السيِّـدُ الحُـرُّ الكريمُ كالنَّعتِ والعطفِ والتَّوكيدِ والبدلِ[6]

فتوالي أسماء وصفات الممدوح وتوالي مصطلحات النحو نوع من اللعب بالكلمات وهذا هو جوهر الشعر، ولا يستطيعه إلا من امتلك ناصية اللغة، وإذ نجده في آخر القصيدة نفسها يلجأ إلى نفس الأيقونة الأسلوبية، لكنه هذه المرة يكرّر أفعال الأمر:

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 184.

[2]- المرجع السابق: ص 342.

[3]- المرجع نفسه: ص 172.

[4]- المرجع نفسه: ص 240.

[5]- المرجع نفسه:، ص 149.

[6]- المرجع نفسه: ص 345.

سـلْ عنهُ وانطِقْ بهِ وانظُرْ إليهِ تجدْ مِلْءَ المسامعِ والأفـواهِ والمُقـلِ[1]

وهذا التوالي لأفعال الأمر يفيد تمجيد الشاعر لممدوحه حتى أنه ملأ عليه كل جوارحه، وقد يفيد كذلك الاضطراب كما في قول علي بن أحمد بن الصّفّار السّوسي، الذي عبّر عن حالة زوجته مستعملا "الأفعال" دلالة على اضطرابها وعدم هدوء حالتها وقلة سكينتها وعدم رضاها بالوضع، وبالمقابل عبّر بالصفات- وتجنّب الأفعال- عن حالته التي تبدو أقل اضطرابا:

بكَتْ وشَكتْ واسترجعَتْ وتوجَّعتْ فظَلْتُ لَهَا مسترجِعاً متباكيـاً[2].

كما نجد التكرار التركيبي يمتد إلى أكثر من بيت، ففي قول محمد بن إبراهيم التميمي الكمّوني ، نحسّ ببنية التناظر في أبياته التالية:

طوالٌ عليهنَّ الطِّوالُ رماحـهُمْ عِتاقٌ عليهنَّ العتاقُ الأبالـسُ

فليسَ لَهَا إلَّا العـوائدُ سـائقٌ وليسَ لَهَا إلَّا التأدُّبُ سائـسُ

فكالرِّيحِ لَمْ تخرجْ لهنَّ أياطـلٌ وكالبرقِ لَمْ تُضرَبْ لهنَّ قوانسُ[3].

ومن الأبنية الأثيرة لدى شعراء الأنموذج **بنية الاعتراض**« وهي إبعاد عنصرين من حقهما الاتصال وإدخال عناصر أخرى بينهما، وهذه العناصر المقحمة أو البنية برمّتها قد حُدِّدت لها أغراض من قبل النحاة والبلاغيين كالدعاء والاستعطاف»[4]، فمن الدّعاء قول علي بن أحمد بن الصفار السوسي، والاعتراض "بحمد الله" قد أضاف دلالة التحقيق إلى الدعاء، فبدا المدح واقعاً متحقّقاً:

وأنـتَ -بحمدِ اللهِ- فـذٌّ زمـانِهِ وأوحدُ عصرٍ ما أرَى لكَ ثانِـيَا[5]

والشاعر المادح لا "يعترض"إلا بما يقوّي مدحته ويزيدها قبولا لدى الممدوح، من ذلك قول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

لهُ- في اصطناعِ الحمدِ- هِمَّةُ حاتمٍ وفي البأسِ- يومَ الرَّوعِ- نجدةُ وائـلِ[6]

فجملة "في اصطناع الحمد" قد فصلت بين الخبر المقدّم "له" والمبتدأ "همّة"، والشاعر لم يُرضِه أن يمدح بالهمّة فقط فأضاف إليها ما يزين هذه الهمّة، ويجعلها مسخّرة للمكارم، والاعتراض كثيراً ما يأتي كاستدراك يسوقه الشاعر بعد أن يبدأ جملته، فمحمد بن عطية بن حيان الكاتب يُعْلِمُنَا بأنه يقصد اللائمين بخطابه، فبعد أن يبدأ بيته الشعري يعترض بقوله-وقد لاموا- فهو يخصّص اللائمين بقوله:

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 345.

[2]- المرجع السابق: ص 266.

[3]- المرجع نفسه: ص333.

[4]- رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص 116.

[5]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 267.

[6]- المرجع نفسه: ص395.

أقولُ لهمْ –وقدْ لامُوا–: دَعُــوني ومنْ أهْوَى وشُــربِيَ للعُقَــارِ[1]

والشاعر المغربي قد استغل مرونة اللغة وطواعيّتها، لذلك نجده كثيراً ما يتلاعب بتراكيب جملتها الشعرية، فيقدّم و يؤخّر أو يحذف ليبلغ أقصى مدى من التأثير في المتلقي، وكلّ ذلك في حدود ما تتيحه اللغة من انزياح تركيبي، و بالتالي يتحقق له إيصال رسالته الشعرية في جانبيها الدلالي و الفني.

والملاحظ أن الشاعر المغربي في الأنموذج طرق أكثر الأيقونات الأسلوبية التركيبية ليصوغ وفقها خطابه، واستعماله الأساليب المتنوعة قد برهن على تحكمه في لغة خطابه تحكما جليا، وهذا ما يدل على اكتمال السليقة العربية لدى شعراء هذه الفترة، إذ لا يكاد يخلو نص من نصوص الأنموذج من تنويع في الأساليب أو انزياحات تركيبية على مستوى ترتيب عناصر الجملة، وهذه التنويعات لم يتفرد بها الشاعر المغربي وحده فهي ديدن الشعراء منذ القصائد الأولى، بل إنها خاصية اللغة الأدبية عموما شعرا كانت أو نثرا، لكن حضورها في الخطاب الشعري المغربي بهذه الكثافة يؤكد رغبة الشّاعر المغربي في استكناه أعمق الدلالات على مستوى التركيب و الانزياح.

الصّـــــورة الشّعريـــــة:

إنّ نشاط اللغة التصويري عنصر أساسي من عناصر الأداء الشعري، وإن كان الخطاب الشعري لا يؤول دائماً إلى دلالات الصورة وحدها، إلا أن التصوير الشعري يعتبر النشاط الأوضح في هذا الخطاب، لذلك رأى بعضهم«أنّ الشّعر هو تعبير بالصّورة، وأن القصيدة الجيدة هي بدورها صورة»[2]، فالصورة محصّلة دلالية لبنية الخطاب، وترجمة لعواطف وأحاسيس الشاعر التي ترتبط بجوهر التجربة، ورقيّ الصورة وجدّتها مؤشّر صادق لمدى قدرة الخطاب الأدبي على التأثير في المتلقي، وقد أدرك ابن رشيق هذه الأهمية؛ إذ يرى أنّ«الشّعر ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنّما لقائله فضلُ الوزن»[3]، ذلك أن لغة الشعر كلما نأت عن السطحية، ساعيةً إلى اللامتناهي والمطلق، بشحن المفردات ورسم الصّور وتكثيف الدلالة، ضمن إيقاع يفسّر حركية النفس عند انفعالها،كلما اقتربت من الجمال الفني ولامست جوهر الشعرية« وقيمة الشعر تكمن في نمو الخيال الشعري، إذ يعدّ القوة المبدعة الأساسية لكل شاعر، كما أنه يعد قوة إيجابية موصلة ومدركة، والشعر محتاج دائماً إلى أن يكون خلقا خياليا، وهو ميزة الأدب»[4]، وهذا القول يؤكّد على دور الخيال إذ هو من المكونات البنيوية الأساسية في

---

[1]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 397.

[2]– محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ، دار المعارف ،القاهرة، ط1 ، 1981، ص 08.

[3]– أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بـــيروت، ط5، 1981، ج1، ص 122.

[4]– ينظر عبد الرحمان حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص 205.

الخطاب الشعري، والصورة هي وسيلة الخيال التي يمارس بها حضوره وفعاليته، ومفهوم الصورة الشعرية كثيراً ما يرتبط بالمجاز والعاطفة والتأثير والإحساس، غير أن من تعريفاتها أنها« تجسيد لفظي للفكر والشعور»[1].

ومن النقاد من حاول الجمع بين وظيفة الانزياح و وظيفة الصورة التي تسعى بدورها إلى خلق انزياح على مستوى الدلالة« إن مخاطبة الحواس والتمرّد على الدلالة الحرفية، واكتشاف علاقة، وتحرّك الخيال بين قطبين، وإدماج الحسي بالمجرد في شكلٍ أو بناءٍ موحّد تُملأ فيه الثّغرة بين القطبين، تمثّل أهمّ ما ينبغي أن يتحقق في الصورة الشعرية، وفي الصور داخل البناء الشعري، والصورة أو الصور تكثيف هادف إلى الانتشار، وبناء من عناصر قلقة تسعى إلى التوحّد، وتوتّر في الإدراك الفكري يخلّف الانسجام»[2]، فالصورة بهذا الاعتبار تقع بين قطبين: الواقع الذي تعتبر-الصورة- محاكاة له، واللغة التي تعتبر واقعاً افتراضياً قائماً في ذهن المرسل والمتلقي، وهي كلما كانت تحريفاً ذكياً للحقيقة، وانزياحاً واعياً كانت أكثر نجاحاً، ولذلك يرى البعض« أنّ قيمة الصورة الشعرية التي أفرزها الخيال لا ترجع إلى محاكاة الأشياء والإحساسات كما هي في الطبيعة، بل ترجع إلى قدرتها على طرح الأشياء في هيئة جديدة، غير مألوفة للمتلقي، من خلال علاقات جديدة في اللغة، مما يضيف وعياً وخبرة جديدة»[3]، ونجد هذا المعنى عند الناقد المغربي المتأخر حازم القرطاجني؛ إذ يقول« محصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود، وتمثيلها على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويهاً وإيهاماً»[4].

والكلام عن الخيال والصورة الفنية عند الشاعر المغربي في الأنموذج هو الكلام عن العنصر الدلالي المهيمن على الخطاب، إذ لا يكاد يخلو بيت من تشبيه أو استعارة أو كناية أو مجاز، ويتخذ التشبيه الأيقونة الدلالية الأكثر وضوحاً إذ يجاوز حضوره كل أصناف البيان الأخرى، وأمّا من حيث الأبيات فيكاد يقارب نصف أبيات الأنموذج من حيث الحضور، وتأتي الاستعارة بنسبة حضور أقل إذ نجدها فيما يقارب ربع أبيات القصائد، وهذه الإحصاءات للنسب غير دقيقة، لأن هذه الأشكال البيانية تبرز أحياناً فتكون جلية واضحة، وتخفى أحياناً أخرى حتى تلتبس على الناظر، كما أن هناك الكثير من الصور مما لا يقوم على أي نوع من هذه الأشكال البلاغية.

وسيتم تناول الصورة الشعرية مع الاستعانة باصطلاحات الباحثين: الدكتور علي البطل في كتابه "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري- دراسة في أصولها و تطورها-"[5]، و الدكتور علي

---

[1]- ينظر عبد الرحمان حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي،ص193.

[2]- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص 40.

[3]- جابر عصفور: الصورة الفنية (في التراث النقدي و البلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 341.

[4]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 2، 1981، ص 120.

[5]- ينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري(دراسة في أصولها و تطورها)، دار الأندلس، بيروت، لبنان،ط3، 1983.

عالية في بحثه: "شعر الفلاسفة في الأندلس"[1]، فبعد إعطاء مفهوم عن الصورة البيانية لأنها تشمل عدة أشكال بلاغية، يمكن تقسيم الصور الفنية على شكل ثنائيات متقابلة: الثنائية الأولى هي "الصورة التشبيهية و الصورة الاستعارية"، والثنائية الثانية هي "الصورة البسيطة و الصورة المركبة"، ثم ثنائية "الصورة الساكنة و الصورة الحركية"، وهناك كذلك ثنائية "الصورة الانفعال و تقابلها الصورة الانطباع"، أما الثنائية الرابعة فهي"الصورة التفاضلية و الصورة الكاريكاتورية".

- الصـــــورة البيـــانيـــة:

تمثّل الصورة البيانية هدفا واعيا للشعراء، يمتلكون أدواته الإجرائية و النظمية، ويتوسل النقاد لدراستها بقدر غير هيّن من التنظير البلاغي، قصد رصدها و إبراز أثرها الجمالي الفني في النص الأدبي، وما تضفيه من بعد أسلوبي، وكثيراً ما يتوقف نجاح النص على نجاحها، لذلك يقول جابر عصفور« الفتنة بالتشبيه فتنة قديمة، بل إن البراعة في صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة في نظم الشعر نفسه»[2]، وهذا ما يوافق رأي ابن رشيق من أن الشعر هو ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، و هذا الاهتمام من جانب مبدع النص، يقابله اهتمام أكبر من جانب الناقد الذي يسعى لأن يرصد طاقات الشّحن في الخطاب، حتى أن من النقاد من قَصَرَ هدف النقد على الوقوف على الصورة البيانية مُمَثّلة في الاستعارة في النص الشعري؛ إذ يقول محمد مفتاح:« قد لا يبالغ المرء إذا قال إن أهم ما يشغل الدارسين للغات الإنسانية حاليا هو الاستعارة، فهي موضع اهتمام من قبل اللسانيين وفلاسفة اللغة والمناطقة وعلماء النفس والأنثروبولوجيين»[3].

والصورة البيانية تشمل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل؛ ولاشكّ أن هذه المباحث تشتمل بين جنباتها على أشكال متعدّدة وأنماط متباينة للانحراف والتجاوز اللغويين« وهذا التقسيم لمباحث البيان يدل على أن البيانيين أدركوا نوعين من أنواع العلاقات بين الكلمات: العلاقات الرأسية، والعلاقات الأفقية، أو كما يقول جاكبسون علاقات التشابه والتجاور، ويعتبر التشبيه والاستعارة أصل بناء الصورة البيانية وعين التعابير المجازية»[4]،« و التشبيه هو مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة، وله أربعة أركان: المشبه والمشبه به ويسميان طرفي التشبيه، ووجه الشبه وأداة التشبيه ملفوظة كانت أو

---

[1]- علي عالية: شعر الفلاسفة في الأندلس، رسالة دكتوراه، إشراف العربي دحو، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2005/2004.

[2]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 112.

[3]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص81.

[4]- ينظر رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص151.

ملحوظة»[1]،«والتشبيه إما مفرد وهو تشبيه أمر مفرد بأمر مفرد آخر، وإما مركب وهو تشبيه صورة بصورة أخرى»[2].

وأما« الاستعارة فهي استعمال اللفظ في غير ما وُضِع له لعلاقة المشابَهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفةٍ عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيهاً مختصراً لكنها أبلغ منه»[3]. «وأركانها ثلاثة: مستعار منه وهو المشبه به ومستعار له وهو المشبه ويقال لهما الطرفان، ومستعار وهو اللفظ المنقول»[4]. والفرق الأساسي بين التشبيه والاستعارة هو مدى تلبس المشبه بالمشبه به « فالتشبيه...يوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد، وهذا أهمّ ما يميزه عن الاستعارة التي تتعدى على جوانب الواقع، وتلغي الحدود العملية بين الأشياء على نحوٍ لا يستطيعه التشبيه»[5].

كما تشمل الصورة البيانية على الكناية، التي تعتبر بدورها طريقة من طرائق البلاغة، وهي من الصور الأدبية اللطيفة« التي لا يصل إليها إلا من لَطُفَ طبعُهُ وصَفَتْ قريحته، ولها من أسباب البلاغة في ميدان التصوير الأدبي ما يجعلها في مكانة متقدمة في وجوه البيان وهي واضحة المعالم دقيقة التعبير والتصوير، فهي كثيراً ما تأتي بالفكرة مصحوبة بدليلها والقضية وفي طَيِّها برهانُها»[6].

أ–الصّورة التّشبيهية والصّورة الاستعارية:

الصّورة التشبيهية على خلاف الصورة الاستعارية تراعي الحدود بين الأشياء، ودلالة التشبيه حتى وإن حذفت منه الأداة ففيه نية الفصل بين المشبهين، فهو لا يبنى على تلبُّس وتداخل تام بين طرفي الصورة، وأدوات التشبيه في الأنموذج كثيرة وكذا أنواعه، فالشاعر المغربي قد استخدم كل أدواته، "حرف الكاف" و"كأن"، وقد استعملهما بنسب متقاربة، وإن كان استعماله للكاف أكثر، كقول أبي حبيب عبد الرحمان بن أحمد بن حبيب في صورة تجمع بين الخمر في تلألئها وهي تجري وشعلة المصباح، ووجه الشبه الظاهر هو التلألؤ، أو اللون الجميل، غير أن الأثر النفسي الذي تتركه الخمر لشاربها حين يراها تُصبّ في أوانيها، هو وجه الشبه الحقيقي مع ذلك الأثر الذي تتركه الشعلة للسّاري الذي يرى فيها نوعاً من الأنس:

وقدْ نبَّهَ السّاقِي النَّـــدَامَى لقهـــوةٍ كشُعلةِ مصباحٍ خَلَا أنَّهَا تجرِي[7]

---

[1]– ينظر السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع ، دار ابن خلدون ، الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص 200.

[2]– ينظر المرجع السابق: ص 203.

[3]– ينظر المرجع نفسه: ص 239.

[4]– ينظر المرجع نفسه: ص 241.

[5]– ينظر جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 122.

[6]– ينظر السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع، ص 200.

[7]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 143.

فوجه الشبه الحقيقي هو الأثر النفسي والارتياح الذي تبعثه كل من الخمرة والشعلة المنيرة، كما استخدم المغربي "كأن" بكثرة في تشبيهاته من ذلك قول علي بن إسماعيل الشريف الزيدي:

إذَا سَفَرَتْ إلـــيَّ بوجـــهِ بـــــدرٍ كـــأنَّ عليهِ منْ ذهبٍ عجـــارَا[1]

وجعـــدٍ فاحـــمٍ إنْ أســـــبَلَتْـــهُ رأيـــتَ اللَّيلَ قدْ غمرَ النَّهَـــارَا

رأتْنـــي فاكتستْ خجـــلًا كـــأنِّي غرســـتُ بوجنتيهَا جُلَّنَـــــارَا[2] [3]

والصورة كلها مبنية على المقارنة والتشبيه والأداة المظهرة هي "كأن"، و التشبيهات في الأبيات كثيرة: شبه وجه معشوقته بالبدر، من باب إضافة المشبه إلى المشبه به، ثمّ مثّل لحسن وجهها و صفائه الرّائق بمن يضع على وجهه "عجاراً من ذهب"، ومثّل إسبالها لشعرها على جبينها بالليل الذي يغشى النهار فيمحو ضياءه دلالة على شدة سواده مقابل بياض الوجه، ثم مضى في تشبيهه الأخير لوجهها المتورد من أثر الخجل بورود الجلنار الحمراء.

والصور التشبيهية كما أسلفت كثيرة في الأنموذج، وكما تنوعت أدواتها تنوعت كذلك أشكالها؛ فمنها التشبيه التام كقول حسن بن رشيق مادحاً:

يأْتِي الأمورَ علَى رفقٍ وفي دَعَـــةٍ عجلانُ كالفلكِ الدّوَّارِ في مهَـــلِ[4]

ومن التشبيهات: التّشبيه البليغ وهو ما حذفت أداته ووجه شبهه، كقول علي بن إسماعيل الشريف الزيدي:

وفاجأَنَا التفرُّقُ بعدَ وصْـــــلٍ فبـــدَّلَ وردَ وَجـــنتِهَا بهـــــارَا[5]

إذ في قوله: "ورد وجنتها" تشبيه حذفت أداته ووجه الشبه، أما من التشبيه التمثيلي فقول ابن رشيق القيرواني المسيلي يصف الجيش:

فالجيـــشُ ينفضُ حولَهُ أسنّتَـــهُ نَفْضَ العقابِ جناحيْهَا منَ البلَلِ[6]

ومن التشبيهات الضمنية قول محمد بن شرف:

جاوِرْ عليًّا ولا تحفـــلْ بحادثـــةٍ إذَا ادَّرَعْتَ فلا تسأَلْ عنِ الأَسلِ[7] [8]

---

[1]- في لسان العرب: العجار هو ما يعتجر به، اعتجر فلان بالعمامة لفها على رأسه و ردّ طرفها على وجهه، و في العجم الوسيط: العجار ثوب تلفـــه المرأة على استدارة رأسها.

[2]- الجُلّنَارْ: زهر الرمان.

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 274.

[4]- المرجع السابق: ص 441.

[5]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 274.

[6]- المرجع السابق: ص 441.

[7]- في لسان العرب الأَسَل: الرِّماح والنَّبْل، وقد جمع الفرزدق الأَسل الرماح أَسَلاتٍ فقال:

قَدْ مات في أَسَلاتِنا أَو عَضَّـــه عَضْبٌ برَوْنَقِه المُلوكُ تُقَتَّـــلُ.

[8]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 345.

وواضح على شعراء الأنموذج استغلالهم لجميع الأساليب البيانية المعروفة وتحكمهم بها، يدل على ذلك كثرة حضورها و قوة سبكها. أما الصورة الاستعارية فهي من الوجوه البيانية التي نجدها حاضرة في الأنموذج، وهي نوعان بحسب التصريح بالمشبه به أو حذفه، فحين يصرح به تسمى تصريحية، وحين يحذف و يؤتى بالمشبه فقط تسمى استعارة مكنية، والمكنية أكثر حضوراً في الأنموذج من التصريحية، و« إذا رأينا في التشبيه كيف تتحقق صفة من الصفات في شيء ما بصورة قوية، فإننا نرى في الاستعارة خطوة أبعد في التخيل الذي يعبر عن تأثرنا بمظاهر الحياة والأحياء تعبيراً حافلاً بمختلف المشاعر والأحاسيس، وما ذاك إلا لأن الاستعارة من ذلك النوع الموحي الذي يجعل المتلقّي يحسّ بالمعنى أكمل إحساس وأوفاه، وتصوِّر المنظر للعين، وتنقل الصوت للأذن، وتجعل الأمر المعنوي ملموساً»[1].

ولقد أبدع المغربي صوراً طريفة متوسلاً بالاستعارة، كقول علي بن إسماعيل الشريف الزيدي، وقد شبّه "الليل بالملك"وحذف المشبّه به وهو"الإنسان" وأتى بلازمه "رأس" على سبيل الاستعارة المكنية، ثم لم يتوقف عند هذا الحد من التصوير، بل تجاوزه إلى رسم صورة متكاملة، صورة النّجوم التي تزيّن السّماء، مشبها إياها بالدّرّ الذي يزين التاج:

أَلَمَّ وفوقَ رأسِ اللَّيلِ تاجٌ مُكَلّلةٌ جوانبُهُ بِدُرِّ[2]

ومن الاستعارات المكنية قول محمد بن إبراهيم التميمي الكمّوني و قد شبّه الحزن "بالدار"وحذف المشبه به:

أيُّ الهمومِ عليهِ اليومَ لمْ أَعُجِ وأيَّ بابٍ منَ الأحزانِ لمْ أَلِجِ[3]

أما الاستعارة التّصريحية فهي ما حذف فيه المشبه وصرّح بالمشبه به، وحضورها في الأنموذج قليل مقارنة بالمكنية، منها قول عبد الله بن محمد بن البغدادي:

ولقدْ شكوتُ إليهِ بعضَ صبابَتِي فحَنَا وقالَ: أرَى بقلبِكَ ناراً[4]

فقد شبه الشاعر صبابته ووجده بالنار التي تتضرم في القلب، وحذف المشبه وترك المشبه به، وفي ذلك مماثلة تامّة بين طرفي الاستعارة ، وهي قريبة بالتشبيه المقلوب الذي يكون فيه وجه الشبه أظهر في المشبه من المشبه به، ومن التصريحية كذلك قول أبي القاسم سلمان بن عامر النحوي مادحاً قاضيا، فشبّه العدل بالضياء وترك "الضياء" وحذف المشبه، وفي هذا تأكيد على عدل الممدوح:

وإنْ قَامَ في النَّادِي لفصْلِ قضيةٍ أعادَ ضياءً كلَّ ما كانَ مُظلِمَا[5]

---

[1]- ينظر صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1995، ص 59.

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 275.

[3]- المرجع السابق: ص 334.

[4]- المرجع نفسه :ص 208.

[5]- المرجع نفسه: ص 129.

والشعراء كثيراً ما يأتون بالصورة مع ضدها لكي يتّضح الفرق ويبرز للمتلقّي، فالممدوح "يأتي بالضياء" مقابل "الظلام المستشري" في غيابه، لأن الشاعر في الاستعارة يعمد إلى تصوير المعنويات، ليخلق وجودًا جديدًا للعبارات في علاقاتٍ صوريةٍ متخيلة تحقق الغاية الجمالية والتأثيرية عند الشاعر و المتلقي، ولا تقتصر الصورة الاستعارية على وظيفتها التصويرية، وإنما هنالك وظيفة نفسية، وهذه الوظيفة ترتبط ارتباطا قويا بحالة الشاعر النفسية، وطبيعة تجربته الشعرية التي يريد تجسيدها، فضلا عن انعكاس أثر المتلقي فيها.

وتعتبر الكناية من أوجه البيان المهمّة التي توسّل بها شعراؤنا كأداة بلاغية، لبناء خطابهم الشعري؛ وهي وإن كانت- فنيا- عند البعض أقل أثرا من التشبيه والاستعارة، إلا أنها ذات أثر في جمالية الخطاب و شاعريته، و« هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي»[1]، مثالها قول علي بن حبيب التنوخي:

للمـــرءِ فـــي أيَّـــامِـــهِ واعـــــــظٌ لـــوْ فـــكَّرَ المغـــرورُ في أمسِـــــهِ[2]

فلفظ "أمسه" كناية عن الماضي عموماً، ودلالة الكناية تفهم من السياق العام للكلام؛ كقول التنوخي بعد أبيات من البيت السابق:

يا ربِّ غفـــرانَـــكَ يـــرجُو الـــذِي أسرفَ في الدُّنـــيَا عـــلَى نفسِـــــهِ[3]

فعبارة "أسرف في الدنيا" كناية عن آثام الشاعر و زلاته التي يستغفر منها، والكناية أيقونة أسلوبية تختلف درجة وضوحها و خفائها، لذلك لا يمكن إحصاء حضورها في الأنموذج، وإن كان واضحاً أنها مستعملة بكثرة، كقول معدّ بن حسين بن خيارة الفارسي واصفاً حزنه عند الفراق:

وقدْ كنتُ مَا اصفرَّتْ لبينٍ خدودُكُـــمْ منَ الوَجْدِ إلَّا احمرَّ دمعِي علَى خـــدِّي[4]

ففي عبارات "اصفرت خدودكم" و"احمرّ دمعي" كنايات واضحة عن الحزن والتأثر الشديد، وهناك كنايات مألوفة في الشعر كقول علي بن يوسف التونسي مبالغاً:

جُـــردٌ سبـــقنَ البـــرقَ غـــيرَ حوافلٍ وجَـــرينَ أبـــعدَ شـــأوِهِ والأقْـــــربَا[5]

ففي قوله "سبقن البرق" كناية عن سرعة هذه الخيل، وفيها كذلك مبالغة وهذه المبالغات مألوفة وشائعة في الشعر العربي.

---

[1]- ينظر السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع، ص 273.

[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 281.

[3]- المرجع السابق: ص 281.

[4]- المرجع نفسه: ص415.

[5]- المرجع نفسه : ص 300.

ب–الصّورة البسيطة و الصّورة المركّبة:

الصورة البسيطة هي صورة بيانية تشمل التشبيه المفرد العادي والتشبيه البليغ وهو ما حذفت فيه أداة التشبيه ووجه الشبه، وتشمل« التشبيه المقلوب الذي يجعل فيه المشبه به مشبها والعكس لأن وجه الشبه أظهر في المشبه»[1]، كما تشمل الاستعارة والمجاز اللغوي المرسل والكناية،« وهي بسيطة لأنها تشبّه أمراً واحداً بآخر، وبساطتها تكمن في تصويرها للأشياء مفردة»[2]، و نجدها حاضرة في شعر المغربي بكثرة وكأن بساطتها وافقت بساطة في نفسه، وقد تراوحت بين الكناية الظاهرة المعنى، كقول عبد الله بن محمد بن البغدادي:

ما كلُّ منْ عـــــرفَ التغزُّلَ باسمِهِ يجدُ الّــذِي أدنَى إليَّ خَــلوباً
أعطيتُ فضلَ زمــامِ قلبِي أحمرَ الــ ــخدَّينِ مكحولَ الجفونِ ربيبَا[3]

فعبارة "أحمر الخدين مكحول الجفون" كناية قريبة ظاهرة الدلالة على المرأة، إذ لا يجد القارئ صعوبة في إدراكها، كما نجدها في المجاز المرسل في قول ابن البغدادي كذلك:

وإذا العيــونُ أردنَ قتــلَ مــتيَّمٍ كــسَّبَنَهُ بجفونهــنَّ ذُنُــــوباً[4]

فلفظة "العيون" مجاز مرسل علاقته الجزئية، وهو كذلك من الصور القريبة، لا يبذل المتلقي جهداً في إدراكها« ويعتبر التشبيه بين عناصر البيان في تراثنا العربي بوصفه الأيقونة الأساسية والعامل الفاعل في الشعرية العربية»[5]، و نجد له حضوراً كثيفاً في الأنموذج؛ فمنه قول إسماعيل بن محمد اللخمي المعروف بابن الاسفنجي:

ولقدْ وقفــتُ بهَا أُســائِلُ رسمَهَا تَسْآلَ مقروحِ الجوانحِ مثــكــلِ
فرأيتُهَا مثــلَ الهــلالِ فــلنْ تُرَى في الشَّكِّ إلَّا بعدَ طولِ تأمُّــــلِ[6]

فقد شبه آثارها "بالهلال" الذي لا يُرى في ليلة الشّك إلا أن يطول رصده ومراقبته، وكأنه يريد أن يرى شخصها من خلال آثارها، والبيتان يحملان الطابع الجاهلي؛ الذي كان يستوقف الشاعر– قبل الولوج إلى غرضه– عند الطّلل باكيا متسائلا، وهذا التشبيه تام ذكرت فيه الأداة ووجه الشبه، أما من البليغ فقول علي بن يوسف التونسي مادحاً مهوّلاً من أمر ممدوحه:

هوَ البحرُ يجتاحُ السفينَ إذَا طَمَا فلا تركبنَّ البحرَ وقتَ عُبــــابِهِ[1]

---

[1]– السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع ، ص 217.

[2]– ينظر علي عالية: شعر الفلاسفة في الأندلس، رسالة دكتوراه، إشراف العربي دحو، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2005/2004، ص284.

[3]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 205.

[4]– المرجع السابق: ص206

[5]– ينظر رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص 206.

[6]– حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 92.

فالشاعر يجعل من ممدوحه بحراً على وجه التشبيه البليغ، وفي حذف الأداة تلبّس من المشبه بالمشبه به، يكاد يكون تاماً كما في الاستعارة ولذلك سمي هذا النوع بالتشبيه البليغ، ومن المعروف أن طرفي التشبيه لا تتداخل معانيهما ولا يتحد أي منهما ولا يتفاعل مع الآخر، بل يظهر أحدهما منفصلا عن الآخر ومتميزاً عنه، والمظهر الواضح لهذا التمييز هو أداة التشبيه،« فالأداة في مثل هذا التصور بمثابة الحاجز المنطقي الذي يصل بين الطرفين المقارنين ويحفظ لهما صفتهما المستقلة، وحتى لو حذفت الأداة...فإن المبدأ الأساسي يظل قائماً ويظل طرفا التشبيه متمايزين تماماً لا تتداخل حدودهما العملية والمنطقية لأن نية وضع الأداة هي الفصل بين الطرفين»[2]، أما في الاستعارة فإن التلبس بين المشبه والمشبه به يكون كاملا حتى يُعامَل أحدهما معاملة الآخر، كقول عبد الله بن محمد بن البغدادي، فالمتلقي سيلحظ ببساطةٍ التشبيهَ في "كأنّه سيف الزمان" و "كأنني رِجل" لأن التشبيه مبني على نية الفصل بين الطرفين(المشبه و المشبه به)، أما في الاستعارة المكنية "لتلاعب الأيام" فلا يكاد يتنبّه لها المتلقي، لأنّ الشاعر قد جمع بين "التلاعب" الذي يحمل صفة الإرادة والعقل و"الأيام" التي هي من الأمور المعنوية، وعاملها الشاعر معاملة الإنسان بأن أسند إليها فعل التلاعب، والمجال الاستعاري المشترك الذي يمكن أن يجمع بين المشبه والمشبه به (المستعار والمستعار له) هو أذى الناس والقدرة على مفاجأتهم:

وكأنّــهُ سيــفُ الزَّمــانِ مجــرّداً للنَّائبــاتِ فلَا يــزالُ خضــــيبَا
وكأنّــنِي لتــلاعُــبِ الأيَّــامِ بِي رِجْلٌ لبســتْ ثيابَهَا مقــــلوبَا[3]

وقد يكون المجال الاستعاري الذي يشترك فيه المستعار منه والمستعار له هو الكرم والعطاء، وهذا ما يناسب المدح في قول أبي بكر عتيق بن تمام بن أبي النوق الطبيب:

تركتُ أهلِي وأوطانِي لقصْدِ فــتً يداهُ أخصبُ منْ أهلِي ومنْ وطَنِي[4]

ففي الاستعارة المكنية:"يداه أخصب" قد حذف المشبه به وهو الأرض المعطاءة الخصبة، والمجال الاستعاري الذي يشترك فيه المستعار منه والمستعار له هو الكرم والعطاء« ذلك أن العملية الاستعارية بقدر ما تقيم تخلخلا في مظاهر الواقع الراقدة الظاهرة ليفتح على أنقاضها عالماً جديداً، تحدث أيضا تخلخلاً معادلاً على مستوى بنية الجملة فنرى الفعل يسند إلى ما ليس له في الحقيقة، وتوصف الأسماء بما لا يأتي لها أن توصف به في الواقع، ويضاف الاسم إلى ما لا صلة له في الطبيعة»[5]، ومن ذلك قول الحسن بن محمد التميمي القاضي التاهرتي المعروف بابن الربيب القاضي الذي أسند التردد والإحجام والمباغتة للموت،"فالموت

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان ، ص 303.

[2]- ينظر جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 193.

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص206.

[4]- المرجع السابق: ص 243.

[5]- رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص 182.

يعاجل" وهو كذلك "يحجم" بعد أن يهم بالأمر، وهذا كله من باب إسناد الأفعال الإرادية العاقلة إلى غير العاقل:

ولوْ لَمْ يعاجِلْهُ الحِمامُ أبـــــادَهُمْ ولكنْ رجالٌ أسلموهُ فــسلّمَا
ومَا أنْ نجَا منْ غمرةِ الموتِ "قاسمٌ" بإحجامِهِ لكنَّمَا الموتُ أحجمَا[1]

والصورة البسيطة عند المغربي من الأدوات الأسلوبية التي أكثر من طرقها حتى لقد صحّ أن يقال عن شعره بأنه تعبير بالصورة، وأن قصيدته الجيدة هي بدورها صورة.

أما الصورة المركبة فإنها تتمثل في التشبيه التمثيلي والتشبيه الضمني« وهي مركّبة لأن فيها مشابهة بين الصور، ووجه الشبه فيها منتزع من متعدد، فهو الآخر مكون من صورة فيها أكثر من شيء واحد»[2].

والشاعر المغربي كثيراً ما يبني صوره المركبة بناءً توالديّاً، فهو إذا طرق أيقونة أسلوبية يغلب عليه أن يكرر طرقها في نفس المقطع، كقول أبي بكر عتيق بن حسان بن خلف بن أبي العرب الخرقي، فنجد صورة مركبة أولى في التشبيه "هذا وأنت بدهر لا جواز به" رابطا هذا المقطع بأداة التشبيه "كأنك الخير مقروناً بأشرار" وهذا على سبيل التشبيه التمثيلي، ثم يضيف صورة أخرى: وهي التّشبيه الضمني، إذ عند الشاعر أن ممدوحه يمثّل الجانب المُشرقَ الذي يزداد وضوحه كلما أظلم ما حوله، وقد لجأ الشاعر إلى هذا النوع من التلوين المتضاد "المشرق والمظلم" ليجعل لمعناه تجسيداً واضحاً، لأن« الصورة الأدبية هي تلك الظلال والألوان التي تخلعها الصياغة على الأفكار والمشاعر، وهي الطريق الذي يسلكه الشاعر والأديب لعرض أفكاره وأغراضه عرضاً أدبياً مؤثراً، فيه طرافة ومتعة وإثارة»[3]:

رفضْــتَ دنياكَ رفضَ المستقــلِّ لَهَــا ولــمْ تــكُنْ لتبيــعَ الــدَّارَ بالــدَّارِ
هــذَا وأنتَ بــدهرٍ لا جــوازَ بــهِ كأنَّــكَ الخــيرُ مقــروناً بأشــــرارِ
لولا التَّضَادُدُ في الأشياءِ مــا ظَهَــرَتْ في ظُلمَةِ اللَّيلِ مسرَى الكوكبِ السَّارِي[4]

ونجد هذا الترادف في الصور في قول علي بن أحمد بن الصفار السوسي كذلك؛ وهو يمدح الشعر ويفاضل بينه وبين النثر، مستعملا في ذلك التشبيه الضمني ثم التشبيه التمثيلي، والصورة مبنية على المفاضلة، والتشبيهات كذلك تحمل دلالة المفاضلة كتأكيد في لفكرة الشاعر، وهذا أساس التشبيه لأن« بلاغة التشبيه في تحقيق ما أريد به، من التحقيق بين الشيئين أو الوقوف على مدى التقريب بينهما، إذ أنّه كلّما كان

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 114.
[2]- علي عالية: شعر الفلاسفة في الأندلس، ص 292.
[3]- صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص 09، 10.
[4]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 246.

التّشبيه محقِّقا للغرض الذي اجتلب من أجله كان أبلغ وأعلى، ويزيده بلاغة ما فيه من طرافة وإبداع»[1]، يقول ابن الصفار:

وقدْ عرفْتَ للنَّظْمِ قِــدَمًا مــزيَّةً ... بِهَا يبتنِي أهــلُ الــكلامِ القــوافِيَا
وما الدرُّ منثوراً وإنْ جلَّ قــدرُهُ ... كمَــا زانَ جيدًا نظْــمُهُ و تراقيــَا
وما غادةٌ هيفاءُ حسناءُ عاطــلٌ ... كأُخرَى غدَتْ حسناءَ حجلاءَ حاليَا[2]

والتشبيه الضمني يأتي كثيرا كدليل على صدق حكم عام أو حكمة ما، من ذلك قول محمد بن ربيع:

فليسَ تفــاضُلُ البلــدانِ ممَّــــا ... يزيــدُ وينقــصُ الــرجلَ الــذَّكيَّا
فكــمْ مــنْ درةٍ حسنــاءَ راقتْ ... وكــانَ وِعــاؤُهَا صــدفاً دَنــيــًّا
وذاتِ مــلابسٍ زيــنتْ بِحِــلْيٍ ... فقبَّــحَــتِ المــلابسَ والحُــلِيَّــا[3]

فنرى أن البيتين الثاني والثالث هما تدليل لصحة الحكم الذي ساقه في البيت الأول، أما التشبيه التمثيلي فينقل الصورة في حركيّتها، ويقارنها بما يماثلها من الصور؛ كقول معدّ بن حسين بن خيارة الفارسي مادحاً، و قد جمع بين صورتين: صورة المكارم التي اشتهرت وملأت الآفاق ، والصورة الثانية هي صورة الشمس التي تطلع على الناس فيعمهم نورها، مشرّقة كانت أو مغرّبة:

ذاكَ الّذِي يهبُ الدنــيَا ويحسَبُــهَا ... لاشــيءَ، في حينِ لاشيءَ بموهــوب
مكارمٌ عمَّــتِ الآفاقَ واشتــهرتْ ... كالشَّــمسِ مابينَ تشريقٍ وتغريــبِ[4]

والتشبيه التمثيلي يمكن أن يكون محمّلا بدفقات شعورية تصف حالة الشاعر كقول إسماعيل بن إبراهيم بن الخازن، وهو يمثل لحالته النفسية بشارب الخمر« إذ أن التشبيه في حقيقته التأثيرية ما هو إلا لمح الصلة بين أمرين من حيث وقعهما النفسي، و به يوضح الفنان شعوره نحو شيء ما توضيحاً وجدانيا، حتى يحس السامع بما أحس به المتكلم، فهو ليس دلالة مجردة ولكنه دلالة فنية»[5]:

يا حــاديَ العيــسِ رُوَيــداً بــهِمْ ... مــحتسبــاً في دَنفٍ أجــــرَا
كــأَنَّنــي إذْ جــدَّ حــادِيــهِــمْ ... منْ حَيْــرَتِي مغتبــقٌ خمــــراً[6]

---

[1]- صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص 44.
[2]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 267.
[3]- المرجع السابق: ص382.
[4]- المرجع نفسه: ص 415.
[5]- صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص 44.
[6]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 82.

والصورة المركبة كثيراً ما تتوالى في المقطوعة الواحدة، فتجعل منها نسيجاً بديعاً من التداخلات الدلالية والتركيبية من ذلك قول محمد بن شرف القيرواني مادحاً، فنجد في البيت الأول تشبيهاً ضمنيا وفي الثالث تشبيهاً تاماً، أما في البيت الرابع فنجد تشبيهاً تمثيلياً، وفي الخامس تشبيهاً ضمنياً آخر:

جَـــاوِرْ عليَّـــا ولا تحفـــلْ بحـــــادثةٍ إذَا ادَّرَعْـــتَ فلا تسأَلْ عـــنِ الأَسَـــلِ
فالماجـــدُ السيِّـــدُ الحُـــرُّ الكريمُ لـــهُ كالنّعْـــتِ والعطفِ والتَّوكيدِ والبـــدَلِ
زانَ العُلـــَى وســـواهُ شانَـــهَا وكَـــذَا للشَّمـــسِ حـــالانِ في الميزانِ والحمـــلِ
وربَّـــمَا عـــابَهُ مـــا يفخَـــرونَ بـــهِ يَشْـــنَا منَ الخَصْرِ مَا يهْوَى منَ الكِفْـــلِ[1]

وابن شرف مُعْتَرَف له بالبراعة حتى من ابن خلدون في مقدمته، إذ ذكره في قوله:« ولهذا ما كان لإفريقية من مشاهير الشعراء، إلا ابن رشيق وابن شرف»[2]، والحقيقة أن تكثيفاً دلاليا للصور على هذا النحو لا يستطيعه إلا شاعر مطبوع.

- الصّورة السّاكنة و الصّورة الحركيّة:

الصورة الساكنة— اللوحة- ذلك النوع من التصوير الذي يرسم المنظر أو الحدث رسماً سكونيا، وهو أنسب ما يكون للوصف؛ لأن الوصف يتقاطع وفن الرسم في الغاية، فكلاهما يرمي إلى محاكاة منظر ما في لحظة واحدة، وكأنه نوع من التصوير الفوتوغرافي، أما الصورة الحركية- المشهد- فهي أقرب إلى المشهد الحركي الذي نعاينه من خلال الألفاظ، والفرق بينهما واضح، فالأولى سكونية جامدة، أما الثانية فحركية حية، ومن أمثلة التصوير السكوني، وصف إبراهيم بن غانم بن عبدون المعروف بأبي إسماعيل الكاتب للنيل:

والنّيـــلُ بيـــنَ الجانـــبينِ كأَنَّـــمَـــا صُبَّتْ بصفحتِـــهِ صفيحةُ صيـــقَلِ
وكأنَّ ضـــوءَ البـــدرِ فـــي تموُّجِهِ برقٌ تمـــوَّجَ في سحـــابٍ مُسبـــلِ
وكأنَّ نـــورَ السّـــرجِ منْ جَنَبَاتِـــهِ زهرُ الكواكبِ تحـــتَ ليـــلٍ أليـــلِ
مثلَ الرِّيـــاضِ مفتّـــقاً نـــوَّارُهـــَا يبـــدُو لِـــعَيْـــنِ مشبِّـــهٍ وممثِّـــلِ[3]

فالصورة التي رسمها شاعرنا صورة سكونية، لو رام رسام محاكاتها لأتى على معظم تفاصيلها، والبنية المهيمنة فيها هي بنية التشبيه(النيل كصفيحة صيقل)، (ضوء البدر كأنه برق)، (نور السرج زهر الكواكب)، (مثل الرياض المفتقة النوار) ففي هذه الصورة البيانية لا نكاد نقف على مظهر حركي حي، ومن أمثلتها كذلك وصف أحمد بن القاسم بن أبي الليث اللخمي المعروف بابن حديدة للّيل، إذ سكون الصورة واضح وجلي، فلا نعثر على أفعال في الأبيات إلا واحداً (ترتقي) وهو يفيد الإخبار عن حالة مستمرة، والتشبيهان (الليل

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان ،ص 345.

[2]- عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية ، ط 2 ، 2000، ص564.

[3]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 52.

كالأسير) (النجوم كاللؤلؤ) قد ساهما بدورهما في هذا السكون، ولفظة (الأسير) تفيد منع الحركة كذلك، وهذا كله تعاضد ليرسم لنا هذه اللوحة:

والليـــلُ ملقًى كالأســـيرِ المـــوثَـــقِ
نجومُـــهُ وسْـــطَ السَّـــماءِ ترتـــقِي
كـــلـــؤلؤٍ فـــوقَ زجـــــاجٍ أزرقِ[1]

أما الوصف الحركي، فهو الذي نعاين فيه تحوّل الصورة وتحرك عناصرها، وحتى وإن كانت هذه الحركة نسبية أو غير واضحة فإننا نلاحظ تفاعل العناصر داخل الصورة الواحدة فيما بينها، ففي الصّورة السابقة نلحظ أن عناصر الصورة منفصلة عن بعضها لأنها لا تتفاعل: الليل والنجوم والزرقة؛ أما في المقطع التالي- و هو لنفس الشاعر- حتى وإن كان وصفاً فإن الحياة نابضة فيه، فالأفعال الدّالّة على الحركة كثيرة (تنوء-تسقي-مرت-تسحب-يحملها-دنت-ينهض-جاءت-تقبل-حاولت)، وعناصر المشهد متفاعلة، يستمد بعضها حركته من بعض، فالسحابة كعنصر في الصورة تتفاعل مع الأرض، والريح كعنصر آخر يحملها، والتراب يحاول الدّنوّ منها، وفي النهاية نحصل على هذا المشهد الذي لا يمكن أن نتصوره ساكناً لكثرة تفاعل عناصره:

يـــا رُبَّ مُتْـــأَقَةٍ تـــنوءُ بِثِـــقْـــلِهَا تســـقِي البلادَ بـــوابلٍ غيـــــداقِ
مرَّتْ فُوَيْقَ الأرضِ تسحَبُ ذيلَـــهَا والرِّيـــحُ يحمِلُهَا علَى الأعـــــناقِ
ودنَتْ فكادَ التُّربُ ينهـــضُ نحوَهَا كنهـــوضِ مشتـــاقٍ إلى مشـــتاقِ
فكأنَّـــمَا جـــاءتْ تـــقبِّلَ تُـــربَهَا أوْ حـــاولَتْ منْهَا لذيـــذَ عـــناقِ[2]

والصورة الشعرية« لا تعتدّ كثيرا بالتمايز و الوضوح المنطقيين، و لا تعتمد كثيرا على حدود التشابه الضيقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدّلالات الّذي هو بدوره انعكاس وتجسيدٌ لتفاعل الذّات الشّاعرة مع موضوعها»[3]، هذه هي وظيفة الصورة المتحركة وكذلك التعابير الاستعارية التي تبنى عليها، ومن الصّور الحركية الكثيرة في الأنموذج قول محمد بن سلطان الأقلامي، فحركية صورته نسبية إذ أن الحركة والتسارع نتلمسهما في عجلة انتقال الشاعر في تعابيره عن معاناته وكذا في إيقاع القصيدة، وكأنما يشعرنا بتسارع الأحداث من حوله وفي نفسه أيضا، وكأنما هو يحس بأن الأحداث قد تسارعت عليه فلا يقدر لها لحاقا:

مقـــلةٌ إنســـانُهَا غَـــرِقٌ حَشْـــوُهَا التَّسْـــهيدُ والأرقُ
و صبـــاباتٌ مضـــاعفـــةٌ ودمـــوعٌ ثـــرَّةٌ دُفـــــقُ

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 74.
[2]- المرجع السابق: ص 73.
[3]- ينظر جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 224.

وفــؤادٌ لا مُــقــامَ لَــهُ فــي ضــلــوعٍ بينَــهَا حُرَقُ
وفتًى أشفَى علَى جُــرُفٍ مــنْ هــلاكٍ مــَا بــهِ رمقُ
وحَشــاً يسطُو بهِ لهــبٌ عنْ قلــيلٍ ســوفَ يحتــرقُ[1]

وقد تكون هذه الحركة غير بارزة، لكنها موجودة كقول مضر بن تميم الفزاري، فصورته المقصودة غير حركية إلا في واقعه الشعري، "الأقدار تكمن، تلبسه ثوبي ذله وهوان، والنية تبرز تترصده"، و هي صورة حركية لتفاعل عناصرها الدلالية، لا استناداً إلى واقع أو صورة حركية حقيقة، والشاعر المقتدر هو الذي يبعث الحياة في الجمادات كما يريد، ويستنطقها بما يشاء ويبعث فيها الروح، وهو بذلك يصنع عالمه المتميز؛ إذ يقول:

وإذَا تحنَّطَ كلُّ باغٍ عــــاجزٍ رامَ السِّمَاكَ وليسَ منهُ بــدانِ
كَمَنَتْ لهُ الأقدارُ تحــتَ ظُنُونهِ فكستْهُ ثَوْبَيْ ذِلّةٍ وهــــوانِ
وثَنَتْهُ صِفْراً من مُناهُ وهمّــــهُ في العفوِ ليسَ ينِي الإذعــــانَ
برزتْ إليهِ منْ غــريمكَ نــيّةٌ جُعِلتْ لهُ رَصَداً بكلِّ مــكانِ[2]

والصورة الحركية لا تحتاج إلى صور بلاغية كي تؤدّي وظيفتها التصويرية الإيصالية الفنية، وإن وجدت فيها الاستعارات أو التشبيهات فإنما لدعم الصورة أكثر وكشف أبعادها الخفية، من ذلك قول علي بن إسماعيل الشريف الزيدي:

خيــالُكِ زارني يا أمَّ عــمرُو فأحيَى بالوِصالِ قتيلَ هجــرِ
وشوَّقَني إليكِ وكــلُّ صبٍّ يشوِّقُــهُ خيالٌ جاءَ يســرِي
ألَمَّ وفوقَ رأسِ اللَّيــلِ تــاجٌ مــكلّــلةٌ جــوانــبُهُ بــدُرِّ
فمَا انصرفَ الخيالُ إلــيكِ إلّا وســاجُ الليلِ مرقومٌ بفجــرِ
وقد ولَّى الظَّلَامُ بــبدرِ تــَمٍّ كأسودٍ حــاملٍ مــرآةَ تِبــرِ[3]

فالشاعر المتغزل يجعل من خيال معشوقته شخصية تزوره، وتذكره ولا تنصرف إلا مع الفجر كانصراف الليل حاملا معه القمر، و في إضفاء العقل والإرادة على مظاهر الطبيعة نوع من إعادة الصياغة لعناصر الكون في عالم خاص، عالم شخصي هو ملك للشاعر الذي يبتدعه، ويسيّره وفق حركة انفعاله وشعوره.

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 384.
[2]- المرجع السابق: ص 411.
[3]- المرجع نفسه: ص 275.

- الصّورة الانفعال والصّورة الانطباع:

تقسيم الصورة بهذا الشكل هو تقسيم لمدى حضور الانفعال النفسي في رسم الصورة الفنية، فكلّما كان الأثر النفسي واضحا،كانت الصورة انفعالية و كلما كان الأثر النفسي خافتا مغيّبا كانت الصورة انطباعية، إذ هي حين ذاك انعكاس لمشاهدات، لا تقدم ولا تؤخر على المستوى النفسي.

والحضور النفسي في قصائد الأنموذج درجات وأغراض، فطبيعة الموقف وطبيعة الغرض يتحكّمان نسبيّا في درجة حضور التأثير النفسي، ففي مقطوعتين متتاليتين لإسماعيل بن محمد اللخمي المعروف بابن الاسفنجي يمكن أن نعاين الفرق في درجة هذا الحضور إذ يقول في الأولى:

ولقدْ وقفتُ بهَا أســـائلُ رسمَهَا تِسآلَ مقروحِ الجوانحِ مثـــكلِ
فرأيتُهَا مثـــلَ الهلالِ فـــلنْ تُرَى في الشَّكِّ إلَّا بعدَ طولِ تـــأمُّلِ
للهِ أيـــامٌ مضتْ فيـــهَا لـــــنَا لو أنَّهـــا دامتْ و لم تتـــحوّل[1]

والملاحظ أنّ كثرة الأساليب البيانية: كالمجاز في البيت الأوّل، والتشبيه في البيت الثاني، وحتى المركبات الانفعالية(لله وهي للتحسر)(لو أنها دامت للتمني) لا تفسر هذا التأثير النفسي الذي نحسّه إلا بقدر، أما المقطوعة الثانية فهي من المديح:

قاضٍ إذا أمضى بديهـــةَ قـــولِه فهي السّراج لكُلّ أمر مُشـــــكلِ
راضـــت تجـــاربُه الـــزّمَـــانَ وراضَها فاقتاد أصْعَبَه برأيٍ فيصلِ
جعل السّمـــاح شِعـــارَه ودِثَاره فيمِـــينه وشِمـــاله كالشّمـــأَلِ[2]

فالصور البيانية في هذه المقطوعة أكثر حضورا من الأولى (تشبيه في قوله فهي السراج) (يمينه وشماله كالشمأل) واستعارة في (راضت تجاربه الزمان)، إلا أننا نلمس الفرق في الأثر النفسي الذي تخلفه كلتا المقطوعتين، فالشاعر في المقطوعة الأولى يفتح لنا منافذ على عالمه النفسي، لنحسّ بما يحسّ أما في الثانية فهو ينقل لنا انطباعا عقليا لا دخل للعنفوان النفسي في تشكيله، فالمشاعر في الأولى حاضرة مهيمنة أما في الثانية فخافته باهتة، والصورة الانفعالية أنسب ما تكون للغزل والرثاء والتشوّق لأن هذه الأغراض هي ميدان احتدام المشاعر وتأجّجها، فمن التّشوق قول علي بن أبي علي الناسخ ؛ وهو وإن لم يسق صورا بيانية كثيرة فقد ساق صورةً نفسية انفعالية شديدة التأثير، صورة الأب الذي حنّ إلى ابنه المتغرب، الذي أصبح- من فرط حنينه إليه- هو المغترب بدلا عنه، والأكيد أن الشاعر المنفعل هو الذي يستطيع أن يؤثّر في المتلقي، لأن "ما خرج من القلب وقع في القلب"، وهذه حكمة قديمة تؤكّد أهمية صدق الإحساس بالمشاعر قبل

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 92.
[2]- المرجع السابق: ص93.

نقلها إلى المتلقّي، لأن الشّاعر إذا لم يكن هو نفسه صادق الإحساس بها فلن يستطيع التعبير عنها بصدق و عمق:

يا دهرُ مالَكَ لا تَــرثِي لمكتئِـــــبٍ ... مـــا باتَ منكَ خليًّـــا قطّ مـــنْ كَرَبِ
لم يكْفِ صرفُكَ صرفِي عنْ ذَوِي ثِقَتِي ... حـــتَّى تُعَقِّـــب بالتفريـــقِ في عَقِـــبِي
ابـــنٌ وكـــانَ أبًا لِـــي في محبَّتِـــــهِ ... أمسَـــى بأرضِ الفَلَا فـــردًا بغيـــرِ أبِ
أمسيتُ فِي وطنِي فِـــي مثلِ غـــربَتِهِ ... يا مـــنْ لُمغـــتربٍ بـــاكٍ لمغتـــــربِ[1]

و الصورة الانفعالية في الأنموذج كثيرة، ناسبت التّشوّق و الحنين للمرابع و الوطن،كقول محمد بن عبدون الوراق السوسي:

يا قصـــرَ طارقَ همِّي فيـــكَ مقـــصورُ ... شـــوقِي طليقٌ و خَطْوِي عنكَ مأســـورُ
إنْ نـــامَ جارُكَ إنِّـــي ســـاهرٌ أبـــــدًا ... أبكِي عليكَ وباكِي البَيْـــنِ معـــــذورُ
عندِي منَ الوَجْدِ ما لو فاضَ من كبدِي ... إليـــكَ لاحترقَتْ منْ حـــولِكَ الـــدُّورُ[2]

فالحضور الانفعالي النفسي في هذه الصورة مهيمن يؤكّد تأثر الشاعر الشديد، و الصورة مبنية على انزياح في مخاطبة الجمادات بما يخاطب به الإنسان، و كذلك الاستعارة المكنية في تشبيهه للوجد بالنار وحذف المشبه به وهو النار، وأتى بلازمه وهو الحرق، وهذه هي الوظيفة الأساسية للاستعارة؛ إذ« أن التعبير الاستعاري قد يقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني، تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله فيلتحم بها ويتأملها كما لو كانت في ذاته، ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع»[3]، فالمتلقي قبل أن تكتمل لديه الصورة الانفعالية يكون قد تملكه تأثيرها النفسي، واكتمال الصورة هو اكتمال ذلك الأثر النفسي، والصّورة المؤثرة تناسب كثيرا التّعبيرعن آلام الفراق، من ذلك قول القاسم بن مروان القفصي البزاز، والصورة التي رسمها الشاعر على خلوِّها من أدوات البيان إلا في القليل (استعارة في قوله: كأن جناح طائرة مهيض، وكذلك سعت الليالي) وكذلك إضافة المشبه إلى المشبه به (حبل الوصل) فهي مؤثّرة تشي بانفعال شديد وصدق واضح:

أشاقَكَ منْ سنَى برقٍ وميضُ ... فعينُكَ ما يلائِمُهَا غمـــوضُ
سرَى وهنًا وجُنْحُ اللَّيلِ داجِي ... كأنَّ جنـــاحَ طائرِه مهيـــضُ
يُذكِّرُهُ سناهُ بِعَـــادَ إلْـــــفٍ ... عليهِ مدامعِي أسفًـــا تفـــيضُ

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 262.
[2]- المرجع السابق: ص392
[3]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 224.

سعَتْ حسَـــدًا بفُرقَتِهِ الليالِي فحبلُ الوَصْلِ مُنْبَتٌّ نقـــيضُ[1]

والصورة الانفعالية كثيرا ما تكون ألفاظها بسيطة غير متكلفة، فتساهم تلقائية ألفاظها وتراكيبها في تقوية تأثيرها، لأن الخطاب الأدبي كلّما كان شفّافا غير متكلف،كان إيصاله سريعا فعّالا، و على العكس إذا كان كثيفا فإنه يستوقف القارئ مما يبطِّئ انفعاله به، ومن هذا النوع التلقائي: عتاب أبي عبد الله بن جعفر التميمي النحوي المعروف بالقزاز التميمي لصديق له هو الحاجب: "عبد الوهاب بن حسين بن جعفر" حينما لم يدْعُه إلى وليمة ختان ابنه ودعا غيره:

واحسرتَا ماتَ أترابِي وأقـــرانِي وشتَّتَ الدهرُ أصحـــابِي وأخدانِـــي
وغيَّرتْ غِيَـــرُ الأيَّامِ خالـــصَتِي والمُنتَضَى الحرَّ منْ أهـــلي وإخوانِـــي
وصارَ منْ كنتُ في السَّراءِ اذكرُهُ بلْ لستُ أنساهُ في الضَّرَّاءِ ينسانِـــي[2]

أما الصورة الانطباعية فهي في الأنموذج أكثر من سابقتها، وهي انطباعية لا لغياب الانفعال عنها تماما، بل لخفوت صوته قليلا، وهي تناسب الوصف كقول عنترة التّميمي التونسي واصفا الحمام:

وأصـــفرُ فـــاقعٌ لا عيبَ فيـــهِ يفوتُ إذا وَنَى عصفَ الجنـــوبِ
كأنَّ الشَّمسَ يومَ الصحوِ أَلْقَتْ عليهِ رداءَهَا عنـــــدَ الغُـــروبِ
وتنظرُ شخصَهُ الألحاظُ عِشْـــقًا كمَا نَظَرَ المُـــحِبُّ إلَى الحـــبيبِ[3]

فالصورة واضحة جميلة، غير أن انفعال الشاعر مكتوم، ذلك أن الوصف لا يحتمل عنفوانا انفعاليا، وحتى بعض الأغراض التي يناسبها الوصف الانفعالي المؤثّر، نجد فيها هذا النوع من الصور الانطباعية كقول أبي حبيب عبد الرحمان بن أحمد بن حبيب:

خَطَّتْ يدُ الحسنِ على خدِّهِ لاماً منَ المِسْكِ شديدِ السَّـــوادْ
حتَّى إذا جاءَ إلى نصـــــفِهِ وهمَّ أن يزدادَ جفَّ المـــــدادْ
فحُقَّ لي فيهِ لبَاسُ الضّـــنَى وقـــلَّ لي فيهِ لباسُ الحِـــــدادْ[4]

فالشاعر متغزّل، والغزل انسب للانفعالات الجيّاشة، غير أن الصورة التي رسمها أقرب إلى الوصف الخارجي الخالي من المشاعر إلا في لفظتي (لباس الضنى، لباس الحداد)، وهذا دليل على أن الصورة الانفعالية لا يتحكم فيها الغرض بقدر ما يتحكم فيها صدق انفعال مؤلف النص.

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 321، 322.

[2]- المرجع السابق: ص 368.

[3]- المرجع نفسه: ص 317

[4]- المرجع نفسه: ص144.

- **الصّورة التّفاضلية و الصّورة الكاريكاتوريّة:**

الصورة التفاضلية هي« صورة تبنى على افتراض أن المشبّه أفضل من المشبه به، وهي كثيراً ما تعتمد على التشبيه في بنائها، وهي تتجاوز المشابهة والمماثلة»[1]، و يمكن توسيع هذا المفهوم لجعله يشمل كل صورة تبنى على هذا الافتراض، وهو الأفضلية للصّورة المقصودة على الصورة الإطار، وعلى عكسها فالصورة الكاريكاتورية« تهدف إلى مسخ شخص أو شيء أو تشويه شكله وواقعه الذي هو عليه، و القصد منها هو السخرية و الإضحاك»[2]، فهي تعمل على نفي الأفضلية، وفاعليتها الدلالية تقوم على الحطّ من قيمة الموصوف، لذلك يمكن اعتبارهما متضادتين إلى درجة بعيدة، و الشاعر المغربي قد استعمل كلتا الفاعليتين في صوره، فمن الصور التفاضلية نجد قول الرقيق بن القاسم الكاتب المعروف بالرقيق النديم متغزّلا، و هو لا يقف عند حدود التشبيه بل يجاوزه إلى التفضيل، فمعشوقته أفضل من البدر، هذا ما نستشفه من الكناية (مظلومة أن يقال البدر يشبهها)، ثم يستطرد في رسم تلك المعشوقة التي- لكثرة تشبيهاتها- نحسّ أن الشاعر لا يجد لها مكافئا مما شبهها به:

مظلومةٌ أن يقالَ البدرُ يشبهُهَـــا و البدرُ يَكسُفُ أحيانًا و ينْمحِـــقُ
يجلِّلُ المتنَ وحفٌ[3] من ذوائِبِـــهَا جبينُهَا تحتَ داجِي ليـــلهِ فلـــــقُ
كأنَّهَا روضةٌ زهـــراءُ حالـــــيةٌ بنورِهَا ترتَعِي في حُسنِهَا الحـــدَقُ[4]

وقد نجد الصورة سريعة لكنها كثيفة الدلالة، توحي بالتفضيل المطلق كقول الرقيق نفسه، مشبّها معشوقته بالظبي الأبيض، غير أنه يجلّها في ذات الوقت عن جعلها إحدى أمنياته؛ إذ هي أجلّ من ذلك و أكبر، وفي هذا الإكبار إقرار بأفضليّتها على كل ما يمكن أن يخطر على نفسه من أماني:

رِئْمٌ إذا ما مَعاريضُ المُنَى خطرتْ أجـــلَّه المتـــمَنِّ عـــن أمـــــانيهِ [5]

والصورة التفاضلية كثيرة في الغزل و في غرض المدح؛ إذ تناسب تفضيل الممدوح على بقية الموصوفات و المشبهات، ومثالها قول أبي بكر عتيق بن تمام المعروف بابن أبي النوق الطبيب مشبّها ممدوحه بالبحر ثم لا يرضيه ذلك لأن البحر كثيرا ما يرهب وارديه، فيشبّهه بالمطر ثم لا يرضيه لأن الغيث عنده إلى زوال، وأخيرا يشبهه بالبدر و مرة أخرى لا يستكين المشبَّه إلى المشبَّه به لأن البدر يخسف و لا يكتمل إلا لينقص، وبعد هذه التشبيهات كلها التي لا تناسب قدر المشبه، ينهي الشّاعر إلى فهمنا أن المشبّه أفضل من كل ما

---

[1]- ينظر علي عالية: شعر الفلاسفة في الأندلس، ص296.

[2]- ينظر المرجع السابق: ص316.

[3]- في المعجم الوسيط: الوحْف الشعر الكثير الأسود ومن النبات الكثير الملتف الأصول ومن العشب الكثير.

[4]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص59.

[5]- المرجع السابق: ص63.

وصف به و قورن، وكأن الشاعر بهذه المقاربات التشبيهية المخيّبة يشعرنا بأن ممدوحه أجلّ من كل ما يمكن أن يشبه به:

إنْ قــلتُ كالبحرِ عــطاءً فإ نَّ البــحرَ لا يشــكرُهُ الــواردُ
أو قلتُ كالقــطرِ سمــاحًا فإ نَّ القــطرَ معَ كثرتِهِ زائــلُ
أو قلتُ كالبــدرِ فقــدْ ينــ ــقُــصُ البدرُ و هذَا أبدًا زائدُ[1]

والصورة التفاضلية عريقة جدًّا في تراثنا الشعري العربي، لأنها ترافق فنّ المدح و الغزل وهما الغرضان الأثيران للشعر العربي منذ نشأته، وهي في الأنموذج شديدة الشّبه بما نعرف في تراثنا الشعري، من أمثلتها قول المادح:

رفيــعُ العــمادِ وريُّ الــزّنادِ عــظيمُ الرّمــادِ هنُّــي القَــرَا
و أنْــدَى بنانًا من الزَّاخــراتِ فــفَيْضُ البحورِ لديْــهَا حَسَا
و أوزنُ حلمــًا مــن الراسياتِ إذا مــا ذَوُو الحِلْمِ حلُّوا الحُبَى[2]

فهذا المقطع على ما تضمن من كنايات (رفيع العماد، عظيم الرماد، أندى بنانا، أوزن حلما) تعبّر عن علو مقام الممدوح وكرمه ورجاحة عقله وحلمه، لا تخرج عن مألوف الصور التفاضلية التقليدية، و رغم ذلك يمكن أن نعثر على صور طريفة، من ذلك ما رسمه الحسن بن محمد التميمي القاضي التاهرتي المعروف بابن الربيب القاضي لجيش ابن محمد بن أبي العرب و قد أبت جماعة منه أن يفرّوا من المعركة، ووجه التفاضل في هذه القصيدة أن الشاعر يفضل الحالة التي اختارها هؤلاء الجنود على الصورة الأخرى الممكنة وهي صورة الجنود الهاربين من القتال؛ إذ يقول:

أَبَوْا أَنْ يَفِرُّوا والقَنَا فِي نُحُورِهِمْ وَأن يَرْتَقُوا مِنْ خَشْيَةِ المَوْتِ سُلَّمَا
وَلَوْ أَنَّهُمْ فــرُّوا لــفرُّوا أعــزَّةً ولكنْ رأَوْا صَبْراً علَى الموتِ أَكْرَمَا[3]

والصور التفاضلية تسعى صاعدة للرفع من قيمة الموصوف، أما الصور الكاريكاتورية فهي صور ساخرة، يَعْمَدُ أصحابها إلى العيب في الموصوف فيبرزونه مستعملين تقنية التضخيم، التي تجعل من العيب مركز الصورة أما باقي الصورة فيبدو كأنه إطار حامل لها، مثالها قول ابن رشيق في رجل أبخر، مُرَكِّزا وصفه على فم الموصوف ثم يقرّب الصورة أكثر لتصبح صورة شمية بصرية، إذ الرائحة القوية تصيب الذباب على بعد فيقع صريعًا:

وأخشمُ إن مثَّلتَ فاهُ وأنفَــهُ فإنهمَا ضِدّانِ للمســــكِ والنّدِّ

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص244.
[2]- المرجع السابق: ص83.
[3]- المرجع نفسه: ص114.

له نَكهةٌ بخراءُ بعدَ انتِشاقِـــهَا تُصرِّعُ مُجتازَ الذُّبابِ علَى بُعدِ[1]

وشبيه بهذا التصوير المبني على المفارقة، وصف عبد الملك بن محمد التميمي المعروف بالدركادو لرجل ذي أنف كبير، فالشاعر يلقي في أذهاننا أوّل ما يلقي صورة المنقار ثم يمضي راسماً صورة ذلك الأنف العظيم، الذي تضخّم حتى لم يعد يقطع الرسول الرّاكب في يوم إلا نصف طوله، و توظيف البريد هنا هو نوع من المبالغة إذ البريد هو الرسول الذي يحمل الرسائل إلى مقاصدها و معروف عنه السرعة قديما، وهذا هو محور الصورة الكاريكاتورية، فهي تبنى على المفارقات و التضخيم وبالتالي الحطّ من قيمة الموصوف؛ إذ يقول:

نقِّر على المنقارِ إنْ كنتَ قــدْ أنكــرتَ من عِــظَمِ الأنــفِ
أنــفٌ إذا أقبــلَ يمــشِي بــهِ حسِبتَــهُ يمــشِي إلى خَلْــفِ
لو أنَّــه مَــوْرِدُهُ مــا انــتهَى فيــهِ بريــدُ اليومِ للنِّصــفِ[2]

والصورة الكاريكاتورية في الأنموذج كثيرة، حضورها يعبّر عن روح ساخرة ومجون منتشر مع مستوى غير قليل من التحضر والإغراق في التّرف، كما يعبّر عن درجة من الاستقرار والدعة في العيش والرخاء العام،وقد تراوحت لغة الصورة الكاريكاتورية من اللغة الراقية التي تنهل من القرآن الكريم كقول ابن شرف:

ما فــلانُ إلا كــجيفةِ كلبٍ والضَّــرورات ُ ألجأتْنَــا إليهْ
فمــنْ اضْطُرَّ غيرُ باغٍ و لاعا دٍ فلا إثمَ في الكتــابِ عليــهِ[3]

فالشاعر قد رسم صورة المهجو مشبهاً إياه بجيفة كلب، وبرّر لجوءه إليه- على سوئه- باقتباس من القرآن الكريم إذ الضرورات تضطر إلى ما هو محرم أحياناً، كما نجد لغة أخرى هي وسط لا هي بالجزلة ولا هي باللغة المبتذلة، مثل قول أبي بكر عتيق بن حسان بن خلف بن أبي العرب الخرقي:

يُستَرُّ القُبْحَ منُه وهوَ منــكشفٌ جِســمٌ حطامٌ ووجهٌ لونُه شَحــبَا
يُمضِي السِّواكَ على ثغرٍ بهِ قَلَحٌ لوْ مَــجَّ ريقتَهُ في النّيلِ مَا شُــــرِبَا[4]

وهذه الصورة تعتمد على المبالغة:"لو مج ريقته في النيل" ككناية عن قبح فم الموصوف، ونجد لغة الصورة الكاريكاتورية بسيطة قريبة لأنها توجّه إلى العامّة في أحيان كثيرة، وفي أحيان غير قليلة تحمل ألفاظاً مستهجنة كقول بكر بن علي الصّابوني:

---

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 225.
[2]- المرجع السابق: ص 224.
[3]- المرجع نفسه: ص 346.
[4]- المرجع نفسه: ص 247.

أَذابَ والٍ بسوســـةَ مخِّـــي يُعـــرفُ بينَ الأنـــامِ بالفـــرخِ[1]

والملاحظ على كثير من شعراء الأنموذج إكثارهم من النظم في غرض ما و إجادتهم له، يشتهرون به أكثر من غيره، و هذه الظاهرة نجدها كذلك على مستوى الصور، فالصورة الكاريكاتورية- على سبيل التمثيل- نجدها حاضرة عند شعراء بكثرة مثل: الصابوني، و الدركادو، وابن المؤدب، وحتى ابن رشيق وابن شرف، تدلّ على اهتمامهم بهذا الغرض، وكأن هذا الاهتمام هو نوع من التخصص في غرض من أغراض الشعر.

وما يمكن استقراؤه بعد دراسة الخيال عند الشعراء المغاربة و دوره في بناء الخطاب الشعري؛ أنّ حضور الصّور الكثيف وتنوّعها الوظيفي يثبت قيمة الخيال ضمن العناصر المؤسِّسة لهذا الخطاب، فقد كان المجال الأوسع الذي تأسّست فيه الصّور الشعرية، وشكّل مع العناصر الأخرى المكوّنة للنص الشعري المغربي كاللغة و الانزياح و الاختيار، الخلفية البنيوية التي ارتكز عليها هذا الخطاب، كما كان هدفا لإثبات المكانة الشّعرية، وتنوع الصور في الأنموذج و تعدد أشكالها مؤشّر صريح على نضج خيال الشاعر المغربي.

[1]- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 98.

الخاتمة

كتاب أنموذج الزّمان هو ديوان شعر المغاربة، الذين عاشوا في إفريقية في الفترة الممتدة ما بين بداية القرن الرابع و بداية الخامس الهجريين، فالكتاب قد ترجم لمئة شاعر و شاعرة لا نكاد نعثر لأغلبهم على شعر في غيره من المصادر، فأغلب الشّعراء الذين ترجم لهم لم يعرفوا إلا من خلاله، إلا الأعلام المعروفون كابن شرف و الحصري و النّهشلي، و بعد تناولي للخطاب الشعري المغربي من خلال قصائد الأنموذج أمكنني الخلوص إلى بعض المميزات التي يتّصف بها هذا الخطاب ، وأهمها :

– لقد نهل شعراء المغرب من الشعر العربي في عصوره الجاهلية والإسلامية كما نهلوا من الشعر العباسي، نجد ذلك واضحا في لغة الشاعر المغربي التي تتصف بالجزالة و البساطة في أكثر موضوعاتها فنجدها تميل إلى الشكل التقليدي القديم، فهي من النوع السهل الممتنع، كما يظهر تصنع الشعراء في كثير من القصائد ، ذلك التصنع الذي لا يبلغ حد التكلف، وهي في مفرداتها سهلة غالبًا، شاعرية واضحة بفضل تخيّر ألفاظها وحسن اختيار تراكيبها، إلا في قصائد الوصف و المديح فنصادف لغة جزلة يصعب على القارئ فهم مفرداتها إلا بالاستعانة بالقواميس.

– كانت لغة الشّاعر المغربي سليمة من الأخطاء النحوية، نجد فيها تلاعبا بالألفاظ لكن لا نرى فيها إفراطا في الميل مع الانزياحات بما يخرجها عن السنن والقواعد المشهورة، لذلك لا نجد فيها ذلك النوع الواضح من المفاجأة و الطرافة الشعرية إلا في القليل من قصائدها و عند عدد قليل من شعرائها.

– لا نجد حضورا للصيغ الشعبية الدارجة، والعبارات العامة المبتذلة وهذا من العوامل التي كرّست اعتبار الأدب المغربي تابعا للأدب المشرقي، فاللغة العربية كانت بالنّسبة للمغربي لغة ثقافة أكثر منها لغة دارجة في التعامل، فنرى فيها تلك الجزالة في بعض الأغراض، كنوع من التقديس لها ومحاولة السبق في التحكم في غريبها، وقد وظّف الشاعر المغربي ألفاظا قديمة من الشعر الجاهلي والإسلامي خاصة في أغراض المدح ووصف المعارك، كما استخدم ألفاظ الشعر العباسي ومعانيه وصوره عند تناوله لأغراض الوصف والغزل والحنين.

– ومن الروافد الواضحة لمعجم الشّاعر المغربي نجد القرآن الكريم، إذ تأثر به الشاعر المغربي وكان أول لبنة في بناء سليقته العربية، فكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى اللفظ القرآني فيوظّفه، أو إلى المعنى الديني فيقتبسه،كما نجد المعاني الدينية تشكل محورا لكثير من قصائد الحكمة.

– اهتم شعراء المغرب بالوزن اهتماماً كبيراً ؛ حتى أن من الباحثين من رأى أنّ ذلك الاهتمام بالجمال الموسيقي في الشعر قد فوّت على المغاربة بلوغ مستوى نظرائهم المشارقة في قوة الأفكار وعمق المعاني، وكانت الأوزان الأكثر استعمالا هي البحور الرحبة المتميزة بالفخامة والطول، مثل الطويل والكامل والبسيط، وهي المفضلة في الشعر القديم الذي كان القدوة بالنسبة للشعراء المغاربة، ونلاحظ في هذا العصر أن الشّعراء يحاولون تلبية مقتضيات الغناء وبيئات المجون ومجالس الرقص واللهو بانتقاء الكلمات والمعاني

الحضرية، والموسيقى الخفيفة والمعاني التي تحتفي بها تلك الفئات من المجتمع والتي كانت منتشرة في القيروان وبقية المدن بإفريقية، وقد وُفّق المغاربة في اختيار موسيقاهم المناسبة لموضوعاتهم الشّعرية، من ذلك انتقاؤهم لبعض الأوزان الخفيفة تلبية لأغراض الغناء، كما أفرطوا في استعمال البحور الرحبة عند تعبيرهم عن الوجد والحنين والتشكي والمدح، استدامة منهم وتطويلا.

- أمّا من حيث القافية التي تعتبر شريكاً للوزن في الاختصاص بالشعر فإن حروف رويّها قد توافقت إلى حد بعيد مع ما يشيع من حروف القافية في الشعر العربي، لكن الموشّح والزّجل كشكلين شعريين لا نجدهما في الأنموذج رغم أنّهما من الأشكال الشّعرية التي كانت معروفة في شعر الأندلسيين.

- يدلّ تنويع الصّياغات الخبرية و الإنشائية على اكتمال السليقة العربية و نضوج الملكة اللغوية لدى شعراء هذه الفترة، وقد استخدم الشاعر المغربي التّنويع في الأساليب رغبة منه في أن يضيف إلى خطابه عنصر الطّرافة والجدّة؛ فتنويع الأساليب و الانحرافات التركيبية تولّد نوعا من الطّرافة التي تعمل على شدّ ذهن المتلقّي واستثارة حاسّة الإنصات لديه، خاصّة و أنّ هذه النّصوص الشّعرية كانت تلقى في مجالس، فكان الشّعراء يحرصون على تحفيز التّلقي بهذا التنويع.

- والشاعر المغربي و إن اعتمد في بناء صوره على الأدوات البلاغية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والطباق والمقابلة وغيرها من المقومات البلاغية الأخرى، إلا أنه قد تمكّن من أن يبدع تنويعات كبيرة من حيث الشكل والموضوع و حتى من حيث الحضور الانفعالي النفسي وكذا من حيث تفاعل عناصر الصّورة.

- كان بعض شعراء الأنموذج يجيدون أغراضا معيّنة فيكثرون النظم فيها، ويقلّون في أغراض أخرى، مثل الشّريف الزّيدي و أبي إسماعيل الكاتب إذ نجد لهم عدّة قصائد في الوصف، و الصّابوني الذي أورد له ابن رشيق الكثير من قصائد الهجاء ، وهذه الظاهرة نجدها كذلك على مستوى الصّور، فالصورة الكاريكاتورية السّاخرة نجدها حاضرة عند شعراء بكثرة مثل: الدركادو، ابن المؤدب، الصابوني، ابن رشيق وابن شرف، وكأن هذا الميل هو نوع من التخصّص في غرض من أغراض الشعر، وقد كان ابن رشيق دليلَنا في التّعرف على شعراء الأنموذج و منازعهم الشعرية، إذ كثيرا ما ينبهنا عند ترجمته للشعراء إلى مذهبهم، فمنهم من كان شديد التعب والمعالجة كعبد الخالق الزّبني، وأبو الحسين الكاتب، ومنهم من كان يتعاطى التصنيع بمقدار، كالأقلامي وعنترة التميمي وابن الخواص وأبي هلال التجيبي، ومنهم المطبوعون كالدركادو والقطّان والبزّاز، وقد كان ابن رشيق كثيراً ما يسرد قصصاً يقدّم بها للنّص الشّعري وخاصة في موضوع التّغزّل بالغلمان، وهذا التقديم يضفي على النّصوص الشّعرية تشويقا وإثارة يميل بها عن الجد إلى اللهو.

- كان الارتجال في الشعر دليلاً على البديهة الحاضرة والطبع الشعري القوي، وقد أورد ابن رشيق بعض الحوادث عن محاورات شعرية ارتجالية بين الشعراء، وكانت هذه المحاورات بمثابة التدريب على الارتجال،

لأن الناس تقبل على المقطوعات المرتجلة، كما أن الارتجال دليل تفوق ونبوغ، ومن هؤلاء نجد الـــدركادو وابن الاسفنجي.

– بنية القصيدة المغربية القديمة هي نفس البنية التّقليدية المكونة من غزل يأتي بعده وصـــف ثم ينتـــهي إلى المدح، وبنية الأغراض الأخرى، تتشابه غالبا مع هذا النموذج مع استبدال أحد المكونـــات بمـــا يناســـب الموضوع لأنه لا يوجد قالب مميز لكل غرض، وقد تمّ استعمال هذا الشكل البنائي في الأنموذج بوضوح.

لقد حاولت في بحثي التّعريف بجزء من تراث المغرب العربي، لأن البحث فيه لا يزال بكرا رغم مـــا يشهده من دراسات، وقد توصّلت إلى مميزات موضوعية و فنية يتّصف بها الشعر المغربي هي بمثابة خلاصة للبحث، وكل رجائي أن يكون هذا العمل لبنة من اللبنات التي أهدف من ورائها إلى المساهمة في التّعريف بتراثنا ، وأن أسهم ولو بقسط بسيط في التنقيب عن هذا التراث. وإن كنا نعرف أنّ للبحث فراغاته وزلاته وكبواته .

وفي الأخير آمل أن أكون قد نبّهت إلى بعض جماليات هذا الخطاب، و اللهَ نسأل التوفيق و هو من وراء القصد .

المصادر و المـــــــــــراجع:

– القرآن الكريم: برواية ورش.

– الكتب:

1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط4، 1972.

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

3- ابن عذارى المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس و المغرب، تحقيق: ج س كولان و ليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت،لبنان، ط2، 1980.

4- أبو إسحاق إبراهيم بن القاسم الرقيق: قطعة من تاريخ افريقية و المغرب، تحقيق: عبد الله العلي الزيدان وعز الدين عمر موسى، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1990.

5- أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط1، 1978.

6- أبو العباس بن بكر بن خلكان: وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، د ت.

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

8- أبو القاسم محمد كرو وعبد الله شريط: عصر القيروان، ط1، تونس 1973.

9- أبو بكر عبد الله بن محمد المالكي: كتاب رياض النفوس في طبقات علماء القيروان و إفريقية، تحقيق بشير البكوش و محمد العروسي المطوي، دار الغرب الإسلامي، ط2، 1994.

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

11- : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق: ط1، الإصدار 4، 2006.

12- أحمد يزن: النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، مكتبة المعارف الجديدة للنشر و التوزيع، الرباط، د ط، د ت.

13- الأزهر زناد: دروس في البلاغة العربية (رؤية جديدة) ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1992.

14- أشرف محمود نجا: قصيدة المديح في الأندلس، قضاياها الموضوعية والفنية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2003.

15- إيليا الحاوي: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي ،منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1980.

16- : في النقد و الأدب العصر العباسي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1986، ج3.

17- بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981.

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

19- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 2، 1981.

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

21- : الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهواري و هدى عودة ، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996.

22- : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط5، 1981.

23- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998.

24- حسين جمعة: إبداع و نقد، منشورات دار النمير،دمشق،ط1، 2003.

25- رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، دط، دت.

26- رابح بونار: المغرب العربي تاريخه وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1981.

27- راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004.

28- رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.

29- سامي الدهان: المديح ضمن سلسلة فنون الأدب العربي"الفن الغنائي"، دار المعارف، القاهرة، ط5، دت.

30- سعد مصلوح: النص الأدبي (دراسة لأسلوبية إحصائية)، نشر عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 1993.

31- **سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1. 1989.**

32- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع ، دار ابن خلدون ، الإسكندرية، مصر، دط، دت.

33- الشاذلي بويحي: الحياة الأدبية بإفريقية في عهد بني زيري، تعريب محمد العربي عبد الرزاق،المجمع التونسي للآداب و العلوم و الفنون، تونس، دط، دت،ج2.

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

35- : في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط6، 1981.

36- صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1995.

37- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: سلسلة عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ،الكويت، دط، 1992.

38- صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام للنشر، الجزائر، ط1، 1997/1996.

39- طاهر توات: ابن خميس –شعره و نثره – ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت.

40- عبد الجليل ناظم: نقد الشعر في المغرب الحديث، الصحراء للطباعة ، الرباط، ط1، 1992.

41- عبد الرحمان بن خلدون: العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر، بيروت، دط، 1959، ج1.

42- : مقدمة ابن خلدون، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية ، ط2،2000.

43- عبد الرحمان حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.

44- **عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا ــ تونس، ط3، د ت.**

45- عبد العزيز الميمني الراجكوتي: ابن رشيق، المطبعة السلفية، القاهرة، دط، 1925.

46- عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية بيروت، لبنان، دط، 1976.

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

48- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط ، 2006.

49- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: تحقيق محمد الفاضلي ، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

50- عبد الله شريط: تاريخ الثقافة والأدب في المشرق والمغرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1983.

51- عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، دط، 2003.

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

53- عبد الواسع الحميري: ما الخطاب؟ وكيف نحلله؟ المؤسسة الجامعية للدّراسات و النّشر و التّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

54- عبده عبد العزيز قلقيلة: النقد الأدبي في المغرب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2007.

55- عثمان الكعاك: موجز التاريخ العام للجزائر من العصر الحجري إلى الاحتلال الفرنسي، دار الغرب الإسلامي، لبنان، بيروت، ط1، 2003.

56- العربي دحو: مدخل في دراسة الأدب المغربي القديم ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

57- على البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها و تطورها)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

58- العماد الأصفهاني الكاتب: خريدة القصر و جريدة العصر، قسم شعراء المغرب و الأندلس، تحقيق: أذزتاش آذزنوش، تنقيح: محمد المرزوقي و محمد العروسي المطوي و الجيلالي بن الحاج يحي، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر و الدار التونسية للنشر، دط، 1972.

59- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية والمعنى، دار ابن حزم للطباعة ، بيروت ، لبنان، ط1، 2000.

60- : معاني النحو ، شركة العاتك للطباعة ، القاهرة، ط2، 2003.

61- فرحان بدري الحربي: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، بيروت،ط1 ،2003.

62- فوزي عيسى: الهجاء في الأدب الأندلسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،الاسكندرية، مصر، ط1، 2007.

63- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، ط5، 1996.

64- قدامة بن جعفر:نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، دط،دت.

65- مجموعة مؤلفين: المنجد في اللغة و الأعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، لبنان، ط31، 1991.

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

67- محمد بن شرف: الديوان، تحقيق حسن ذكرى حسن، مكتبة الكليات الأزهرية، مصر، دط، 1983.

68- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ، دار المعارف ،القاهرة،ط1 ، 1981.

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

70- محمد خطابي: لسانيات النص (مدخل على انسجام النص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط2 ، 2006.

71- محمد طه الحاجري: دراسات و صور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1983.

72- محمد عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993.

73- محمد عبد المنعم خفاجي: الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.

74- محمد محمد زيتون: القيروان ودورها في الحضارة الإسلامية، دار المنار، القاهرة، ط1، 1988.

75- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992.

76- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، القاهرة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دط، دت.

77- ميجان الرويلي و سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، بيروت ،ط 4 ، 2005.

78- ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، ط2،1987.

79- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة ، دط، 1997.

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

81- يحي الجبوري: الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، ط1، 2000.

82- يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، المطبعة الأهلية للنشر،الأردن،ط 1، 1997.

83- صلاح فضل :بلاغة الخطاب وعلم النص: سلسلة عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، 1992.

84- الطيب البكوش: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث ،المطبعة العربية،تونس، ط3، 1992.

- الرسائـــل والدّوريـــات:

1- عبد القادر شريط: فن رثاء المدن في الشعر المغربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري، رسالة ماجستير تخصص أدب مغربي قديم، إشراف محمد الأخضر الزاوي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2005/ 2006.

2- علي عالية: شعر الفلاسفة في الأندلس، رسالة دكتوراه، إشراف العربي دحو، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2005/2004.

3- مجلة الموقف الأدبي، الأعداد(405، 411 ، 414) اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 و العدد 426،السنة 2006.

4- محمد احدادن: الحياة الثقافية و الأدبية في المغرب الأوسط حتى نهاية القرن الخامس الهجري، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب العربي، جامعة الجزائر، 2006/2005.

5- محمد الأمين شيخة: أسلوبية التعبير في شعر عبد الله حمادي، إشراف: د،كمال عجالي، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، 2003/2002.

6- ناصر بركة: ديوان (منزل الأقنان) لبدر شاكر السياب دراسة أسلوبية، إشراف: محمد منصوري، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2007/2006.

فهـــــــرس الموضوعـــــــــــــات

مقدمـــــة: ..... أ–و

الفصـــــــــل التمهيدي: الخطاب و المنهج و المؤثرات..... 1–37

- مفهوم الخطاب والخطاب الشعري 2

الخطاب لغة.....2

الخطاب اصطلاحا.....2

الخطاب في الثقافة الغربية.....3

الخطاب في الثقافة العربية.....4

أنواع الخطاب الأدبي.....6

الخطاب و النص.....8

الخطاب الشعري و مكوناته **9**

تحليل الخطاب الشعري 10

- الأسلـــــــــوبية و الخطاب 11

مفهوم الأسلـــــوبية.....11

اتجاهات الأسلوبية.....12

الأسلوبية التعبيرية (شارل بالي) 12

الأسلوبية النفسية (ليو شبيتزر) 12

الأسلوبية البنيوية (ميشال ريفاتير) 13

الأسلوبية الإحصائية (بيار جيرو) 14

آليات التحليل الأسلوبي للخطاب الأدبي: 15

1–التركيب.....15

2–الانزياح.....16

3–الاختيار.....16

- بيئة الخطاب السياسية و الفكرية.....17

الحياة السياسية بالقيروان.....17

الحياة السياسية بالمغرب الأوسط.....19

الحياة الفكرية والثقافية بالقيروان.....20
1-المراكز الثقافية.....20
2-الحركة الفكرية والعلمية بالقيروان.....22
3 -الصلات الثقافية بين القيروان والأقطار العربية.....24
- ابن رشيق المسيـــلي القـــيرواني و مـــؤلفاته.....26
-شخصية ابن رشيق من خلال شعره.....29
- شيوخه 30
— مؤلفات ابن رشيق 31
كتبه غير الموجودة.....31
كتب ابن رشيق الموجودة.....31
-العمدة في محاسن الشعر وآدابه.....32
-قراضة الذهب في نقد أشعار العرب.....33
- التعريف بكتاب "أنموذج الزمان في شعراء القيروان".....34
تاريخ تأليف الأنموذج.....35
الدافع على التأليف.....35
طريقة تأليف الأنموذج.....35
مكانة الكتاب و أهميته.....36
الفصـــــل الأوّل: الأغراض و الموضوعات.....38-112
أغراض موســـــــــــــعة.....40
- المـــدح.....40
مدح الملوك والقادة.....41
مدح العلماء والقضاة.....54
مدح الأدباء والشعراء.....57
- الغـــزل.....59
1-الغزل المادي الحسي.....60
2-الغزل المعنوي.....65
- الوصف.....69

وصف الطبيعة الحية.....70
وصف الظواهر الطبيعية.....79
وصف مظاهر الحضارة.....82
- شعر الاغتراب و التشوق إلى الأوطان.....86
أغراض أخـــــــــــــــرى.....91
- الهجاء.....91
- الرثاء.....97
- شعر الحكمة.....100
- شعر المجون.....104
- رثاء المدن.....108
خصائص عامة : 111
الفصل الثاني:الـــدراسة الأسلـــــوبية.....113-189
المستـــــــــــــوى الصوتي.....114
-الموسيقى الخارجية.....115
أ- الوزن.....115
الزحافات و العلل.....118
ب- القافية.....122
-الموسيقى الداخلية.....127
أ-بنية التوافق: 128
-التجانس.....128
-التكرار 130
-التصريع.....133
ب-بنية التضاد.....134
الطباق و المقابلة.....134
المستـــــــــــــوى التركيبي.....137
-الأساليب: 137
أ-الأساليب الخبرية: 138

-الجمل المؤكدة.....138
-الجمل المنفية.....142
-الجمل الشرطية.....146
ب-الأساليب الإنشائية: 151
- الجمل الإنشائية الطلبية: 152
الاستفهام.....152
الأمر 156
النهي.....158
النداء.....159
التمني والترجي والدعاء.....161
- الجمل الإنشائية غير الطلبية.....163
التعجب.....163
القسم.....164
-العدول على مستوى الجملة.....165
الصورة الشعرية.....170
- الصورة البيانية.....171
أ-الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية.....173
ب-الصورة البسيطة و الصورة المركبة 176
- الصورة الساكنة والصورة الحركية.....180
- الصورة الانطباع والصورة الانفعال.....183
- الصورة التفاضلية و الصورة الكاريكاتورية.....186
الخـــــــاتمة.....190
المصادر و المراجع.....**194**
فهرس الموضوعات.....201