الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي -تبسة-
كلية الآداب و اللغات

université chahid cheikh larbi tebessiTEBESSA
Faculté des Lettres et des Langues

قسم اللغة والأدب العربي

شِعرية المَولديات في الشِعر المَغربي القَديم
قِراءة في شِعر أَبي حَمُّو مُوسى الزِياني

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث LMD في اللغة والأدب العربي

تخصّص:أدب قديم

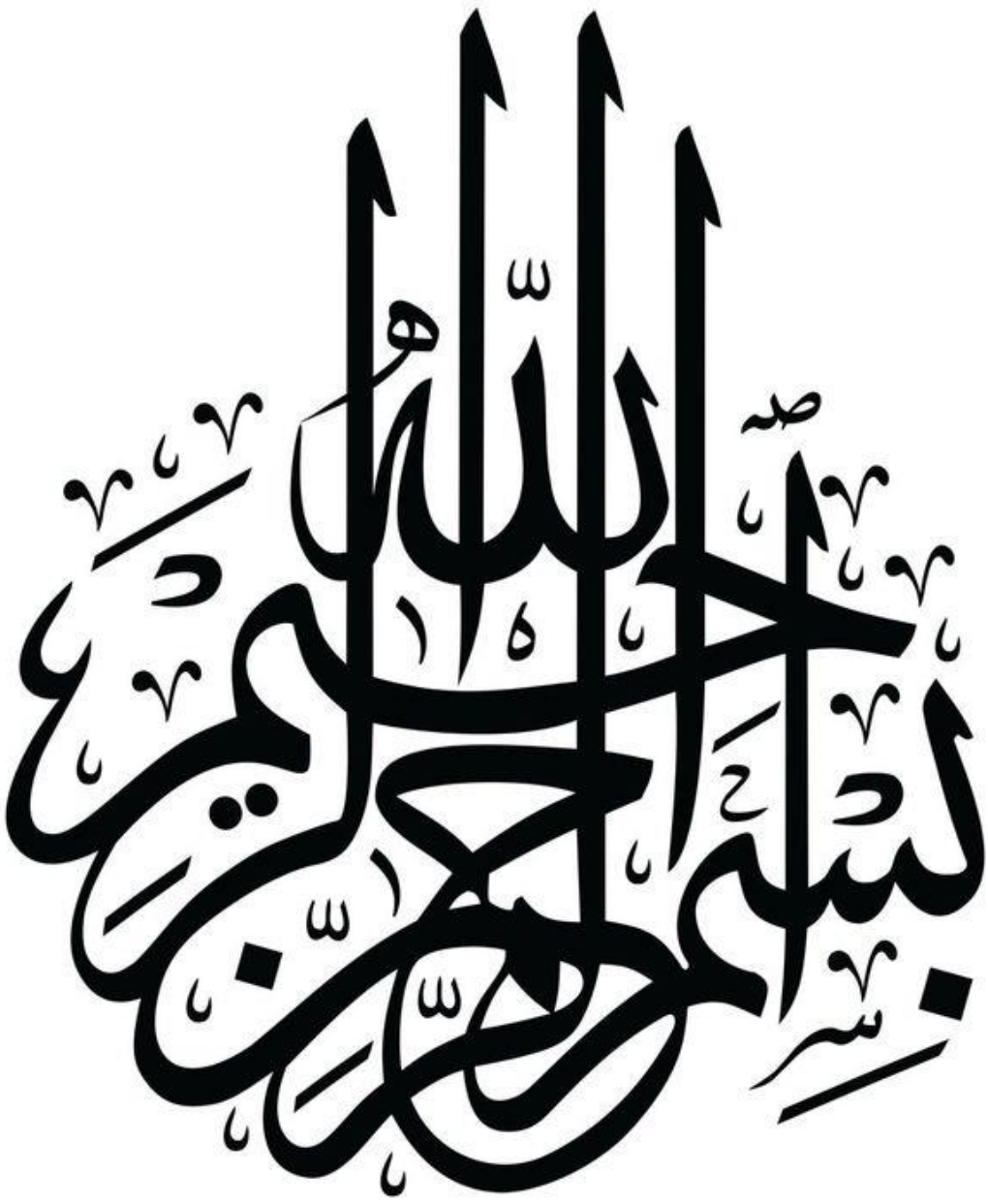
إعداد الطالب: يزيدبوعجاجة

إشراف الأستاذ الدكتور: عادل بوديار

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الجامعة الأصلية	الرتبة	الصفة
بوجمعة بوحفص	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي– تبسة	أستاذ	رئيسا
عادل بوديار	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي– تبسة	أستاذ	مشرفا ومقررا
صونية بوعبد الله	جامعة الحاج لخضر. باتنة 1	أستاذ محاضر أ	ممتحنا
خولة ميسي	جامعة محمد الشريف مساعدية سوق اهراس	أستاذ محاضر أ	ممتحنا
علاوة ناصري	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي– تبسة	أستاذ محاضر أ	ممتحنا
سليمة بالنور	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي– تبسة	أستاذ محاضر أ	ممتحنا

السنة الجامعية : 2025/2024


بسم الله الرحمن الرحيم



يسعدنا في رحلتنا البحثية

أن نتقدم ببالغ وخالص عبارات الشكر والعرفان لجامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي؛ طاقما بيداغوجيا وأساتذة نظير فتحها أبواب العلم والمعرفة أما الباحثين الراغبين في إتمام مسارهم البحثي

كما أشكر بوافر الامتنان كلية الآداب واللغات على حرصهم الدائم

على متابعة الباحث توجيها ونصحا.

دون أن أنسى توجيه جزيل الثناء للمشرف على الأطروحة: الأستاذ الدكتور عادل بوديار

نظير ملاحظاته القيمة وتوجيهاته الفاعلة في تحقيق هوية هذا العمل

كما أشكر الأستاذتين: آمال كبير، وخميسة مزيتي

على ملاحظتهما القيّمة، وتقديم العدّة المعرفية؛ لتسهيل عملية البحث

فجزاهم الله عنا خير الجزاء والثناء، وسهل الله لهما دروب المعرفة.

إهداء

ترتسم خيوط تقديم البحث في ومضته الإهدائية صوب أقرباء القلب وملمح الوجدان استهلالا بأريج الحنان وبلسم الذكرى فقيدة القلب والروح" أمّي الغالية" رحمها الله وطيب ثراها ورزقها الفردوس الأعلى، وغير بعيد عنها أهدي ثمرات البحث لرفيق الدرب وصانع بسمة الحياة" أبي الغالي" أطال الله في عمره ومتّعه بالصحة والعافية.

كما تسافر عبارات الإهداء صوب توأم المودة والمحبة، رفيقة الحياة الزوجية، لها "زوجتي الطيّبة والنادرة"، ومن عطرها يفوح نسيم الإهداء لولدي الصفي والنجي "فراس الحبيب".

وتتزاحم قطرات الإهداء نحو من يخاطبهم القلب قبل اللسان أشقاء الروح ورفقاء الطفولة " أخوتي صغارا وكبارا "، كما أهدى عملي المتواضع لكل أقرباء الحياة وأصدقاء الدرب.

مقدّمة

مقدمة:

شهدت لحظة نظم خير القصائد التي تخيرت ميلاد الرسول محمد (ﷺ)، تَشكّل الشعر المولدي ليكون علامة فارقة في تاريخ الشعر العربي القديم، بوصفه إبداعا أدبيا مغاربيا أصيلا، وتفرّدا حضاريا يكشف عن ذائقة فنية عالية لدى المغاربة، تنبئ عن شغفهم وحبّهم للإبداع والتفرّد، فقد استطاع هذا اللون من الشعر الديني ببنائه الفني المنسجم وموضوعاته المتعددة أن ينزل منزلة تليق به في وجدان المغاربة؛ لارتباطه بجملة من الصور الاحتفالية مثل المدائح النبوية وسماع الأناشيد الصوفية؛ فأصبح جزءا من الثقافة الروحية التي جمعت بين الإبداع الفني والنفحات الصوفية لتعبّر عن مظاهر الولاء للنبي، وفرط الحبّ والتديّن الرسمي والشعبي لدى المغاربة.

وقد حاكى شعراء المغرب في هذا اللون البيئات المغاربية المختلفة خصوصا في العصور الوسطى فنقلوا لنا ثقافاتها وتاريخها وما ساد فيها من أوضاع سياسية واجتماعية واقتصادية بأسلوب محكم ومتّزن وتشكيل شعري متراص، وكانت القصيدة المولدية نموذجا ثقافيا عبّر عن هوية الانسان المغربي في أزمنة متباينة كان فيها لمناسبة مولد المصطفى علامة فارقة في صفحات التاريخ الاسلامي، والناظر بعيون فاحصة لتيمات الشعر المولدي يقرأ نماذج مختلفة لشعراء حاكوا هوية التاريخ وفق كتابات جمالية كسرت معياريات الكتابة، ورحلت بقلم الإبداع صوب سهام الانزياح والتخييل.

ومن الأسماء الراسخة في تاريخ الشعر المغاربي؛ الشاعر (أبو حمو موسى الزياني الثاني)؛ الذي عُرف ببلاغة قصائده الماتعة، وجماليات صوره الثقافية البليغة كاسرا بذلك نمطية القصيدة الطلّلية ومبدعا في نظم خير القصائد التي تخيرت ميلاد المصطفى كمحمول هوياتي، لتجسيد نظرة فكرية تنطلق من واقعية الموجود لترسيم المفكرة المعرفية للمجتمع الزياني، هي ملامح

ثقافية وقصائد وافرة بالدلالات والبنى الجمالية تستدعي رؤية بحثية تتمحص خصوصيات القصيدة المولدية في ذاتية الشاعر الزياني، الأمر الذي جعلنا نستفرد بها كمقاربة تحليلية تحت العنوان الآتي" **شعرية المولديات في الشعر المغربي القديم قراءة في شعر أبي حمّو موسى الزياني**"

لم تنطلق رؤية البحث من ملامح الفراغ المعرفي، بل توجّست عوامل جمعت بين نظرة الباحث وجماليات المضمون، فكان الشغف بالتراث الشعري العربي القديم خاصة ما تعلّق بالشعر المغربي السّلفي، رغبة في قراءته و البحث في قضاياه وموضوعاته بحُكم طائل الإهمال، وفعل النسيان الذي طاله، فكان البحث محاولة للكشف عن سماته والخصائص التي تميّز هذا الأدب، وإضافة لجهود من اعتنى بالتراث المغربي القديم، بينما يرنو المحدّد الموضوعي في سعينا البحثي لمقاربة المناهج الحديثة، وآليات التوازي والانزياح على النصوص الدينية؛ للكشف عن مواطن الشعرية في النصّ المولدي، ومدى إسهامها في خلق توازيات بلاغية صنعت إستطيقا شعرية خالفت حدود المعيار التقليدي.

وتتأسس مقصدية البحث على تحديد رؤية إشكالية تهدف إلى مُكاشفة خصوصية المُنجز الشعري المولدي، منطلقة من رحم السؤال المعرفي الآتي: **هل استطاعت القصيدة المولدية في شعر أبو حمو موسى الزياني أنّ تؤثث لأبنية جمالية تتجاوز تبعيات القصيدة المعيارية الكلاسيكية؟** وتتناسل من هذا الإشكال أسئلة معرفية تحاور جزئيات البحث بالوصف، والتحليل، نذكر منها:

- كيف أثرت الخارطة الثقافية والاجتماعية في الحاضنة الزيانية على شعرية المولديات ؟
- كيف تحققت شعرية (التوازي/ التماثل) في نص المولديات؟

- كيف تمظهرَ معيارُ (الانزياح)؛ بوصفه رؤيةً شعريةً تجديدية في القصيدة المولدية؟
- كيف تعالقت القصائد المولدية المُوسوية مع نصوص موازية من حيث المبنى والمعنى؟
- كيف أسهم النمط الصوفي للمولديات في تشكيل شعرية (معجمية/ لغوية) أثرت بنية النصوص؟

وقد اتبعنا للإجابة عن هذه الإشكالات **(المنهج الأسلوبي)**؛ كونه منهجا يجمع استراتيجيات التحليل البنيوي المناسب للكشف عن السمات الشعرية المتقاطعة مع معظم المناهج النصية الحديثة، التي تعنى بدراسة جماليات النصوص من داخلها؛ وهي الاستراتيجية التي تعتمدها المقاربة الشعرية الحديثة للكشف عن جمالية النص. مع الإفادة من بعض آليات المنهج التاريخي في الفصل الأول، ومن الآليات المتقاطعة للشعرية بالسيمياء في الفصل الثالث.

ولبلوغ غايات البحث في شعرية النص المولدي، كان لزاما العودة لبعض الكتابات، والقراءات السابقة في ذات الموضوع، ولو بجزئيات مختلفة أين كانت طريقا نافعا؛ لتحقيق هوية البحث بصورتها النهائية، نذكر منها:

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراة العلوم بعنوان: "**شعر أبي حمو موسى الزياني دراسة أسلوبية**" للباحث سليم بوزيدي، أين قدّم فيها مقاربة نقدية لأهم الظواهر الأسلوبية واحصائها وفق معطى تحليلي يرنو لمعرفة السمات الأسلوبية في شعر (أبي حمو موسى الزياني)، ولكن الاختلاف الذي نتوسّمه في بحثنا يتجلى من خلال توسيع المقاربة الأسلوبية إلى المقاربة الشعرية التي تستخلص جماليات النص المولدي من داخله وتخرج بها إلى السمات فوق-الأسلوبية متتبعة نسق التطور المعرفي النقدي، الذي وصل إليه كبار المنظرين لموضوع الشعرية منهجا وأسلوبا وإجراء نقديا.

كما عدنا إلى مطبوعة أكاديمية (نظرية/ تطبيقية) موسومة بـ "**محاضرات في الشعرية**" للأستاذة الدكتورة: (آمال كبير) أين قدّمت رؤية شاملة لمصطلح الشعرية وكيفية ظهورها وتطورها في الساحة الغربية والعربية، وتعالقها مع المناهج النسقية المعاصرة، مع تقديم نماذج تطبيقية لشعرية النصوص (الشعرية/ السردية) من خلال تطبيق إجراءات (التقابل/التماثل/ التوازي/ الانزياح/ شعرية الأنساق الثقافية...) وغيرها من الآليات التي تعتمد عليها النصوص لتمثل شعرية مبدعة؛ وهو ما دعمنا دعما قويا في المقاربة التطبيقية للمولديات المعتمدة مدونة للبحث.

وغير بعيد عن أدبيات الدراسة، اعتمدنا على بعض المصادر والمراجع الخادمة لمحاور الدراسة، نذكرها منها:

*مدونة أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره لعبد الحميد حاجيات.

*عبد الله كنون، النبوغ المغربي في الأدب العربي.

*محمد الطمّار، تاريخ الأدب الجزائري.

*ابن الأحمر، تاريخ الدولة الزيانية بتلمسان.

*حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها.

*جابر عصفور، الصورة التراث النقدي والبلاغي عند العرب.

*غانم قدوري الحمد، مدخل إلى علم الأصوات العربية.

*أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم في عهد تلمسان الزيانية.

وقد اشتملت خطة البحث على: مقدمة، ومدخل، وثلاثة فصول، وخاتمة، إضافة إلى قائمة للمصادر والمراجع، وفهرست للموضوعات، وملخصين للبحث، أحدهما بالعربية والآخر بالإنجليزية.

يحمل المدخل عنوان "**مهاد حول الشعرية: المفهوم والجذور**"، وفيه تسلّط الأضواء على الأسس النظرية التي يقوم عليها مفهوم الشعرية، ويقدّم نظرة شاملة إلى تطور هذا المفهوم في الفكر الغربي، منذ القدم إلى العصر الحديث، متوقفًا عند أبرز المحطات والنظريات التي صاغها النقاد والفلاسفة. كما يُستعرض في المقابل تصوّر العلماء العرب للشعرية، من خلال آرائهم القديمة التي اتّسمت بالعمق والتنوع، مما يفتح أفقًا للمقارنة بين المرجعيتين الغربية والعربية في فهم جوهر الشعر وأدواته.

أمّا الفصل الأول عنون **أضواء على الأدب المغربي والأوضاع السائدة في حاضرة بني زيان،** حيث يستعرض هذا الفصل بدايات الأدب المغربي القديم، متوقفًا عند أبرز سماته التي ظهرت في عهد بني زيان، وينتقل إلى رسم صورة شاملة عن الحياة السياسية والاجتماعية التي طبعت تلك الحقبة، وما رافقها من تحولات ثقافية واقتصادية ساهمت في تشكيل الوعي الأدبي آنذاك. كما يتناول ظهور المولديات كشكل شعري ديني وفني، يعكس تفاعل الشعراء مع الروح الدينية وظروف المجتمع خاصة في كتابات أبو حمو موسى الزياني.

وأمّا الفصل الثاني، فعنوانه **مقاربة السمات الشعرية الأفقية لمولديات (أبي حمو موسى الزياني) من خلال (التوازي/ التماثل)** حيث مهّدنا له بتوطئة، حيث درست التوازي الصوتي بنوعيه الموسيقى الداخلية والخارجية، مرورا بالتوازي التركيبي والصرفي درست فيه توازي الجمل الفعلية والاسمية وتماثل الأفعال والمركبات، كما تطرّقنا إلى التوازي الدلالي فتناولنا ظاهرة الترادف والتضاد.

في حين جاء الفصل الثالث موسُوما بِ: **شعرية النسق الصوفي للمولديات(مرجعيةالتناص والانزياح البليغ)**، حيث خصّص للحديث عن شعرية التناص بأنواعه الديني، والتاريخي والأدبي في مولديات أبي حمو الثاني ثمّ عن شعرية الخطاب الصوفي في المولدية الموسوية (اللغة والموضوعات) وصولالشعرية الانزياح في المولدية الموسوية أسلوبا وتركيبا ودلالة، وخاتمة نهائية، جمعت في طيّاتها أهم ما توصّل إليه بحثنا من نتائج في كل فصل بحثي .

وأمّا عن الصعوبات وما أعاق بحثنا العلمي هو انقطاعي عن البحث لفترات طويلة وذلك راجع لظروف مهنية وحياتية حالت دون الاستمرار، إضافة إلى صعوبات علمية تمثلت أساسا في صعوبة تطبيق إجراءات الشعرية على النصوص؛ وذلك لأن الشعرية منهج لم يكتمل بعد إجرائيا فهو مازال مجموعة من الاستراتيجية الأسلوبية النصية، التي تحتاج دربة وعناية دقيقة لاستخراج الجماليات من النصوص لا تطبيق الجماليات الخارجية عليها، كما هو الحال في العديد من المراجع التي ادعت تطبيق الشعرية منهجا وإجراء ولكنها أخفقت من حيث لا تدري.

وختاماً لرحلتنا البحثية أتوجه، بالشكر الخالص إلى أستاذي الفاضل: (البروفيسور: عادل بوديار) الذي أشرف عليّ وتحمّل مسؤولية التوجيه والإرشاد العلمي باثّا فينا الأمل ونور النجاح ووضع ثقته التامة في شخصي المتواضع للاضطلاع بهذه التجربة العلمية، منذ أن كان البحث مجرّد فكرة مبدئية إلى حين استوائه على هذه الحال، دون أن أنسى تقديم وافر عبارات الحسن والثناء للجنة القراءة والمناقشة على مقاربتها وتمحيصها لهذا البحث العلمي المتواضع لهم بالغ التقدير وجميل الشكر، والحمد لله له الحمد والفضل والثناء الحسن على توفيقه لنا.

مدخل مفاهيمي

مهاد حول الشعرية (المفهوم والجذور)

أولا: مفهوم الشعرية

ثانيا:أصول الشعرية

تمهيد:

تعدّ الشعرية من المصطلحات اللسانية النقدية التي أثارت جدلا واسعا لدى النقاد المُحدثين والباحثين سواء من ناحية المفهوم أو مدى ملائمة المصطلح لذلك المفهوم، وأحقيته على باقي المصطلحات الأخرى التي تحمل المعنى نفسه تقريبا إلى حدّ التطابق، وفي مقدمتها الأدبية والإنشائية وفن الشعر...الخ، ولعل العلّة في ذلك راجعة إلى كثرة المصادر والمراجع والاختلاف الحاصل بينها، سيّما الاختلاف الجليّ في ترجمة المصطلح، هذا ما أحدث فوضى وتعدّدا في التسميات والمفاهيم المتعلقة بالشعرية ومدى ارتباطها بفنيّ الشعر والنثر، إذ كان كل ناقد يحاول تعريف هذا المصطلح وحصر أبعاده وسماته واتجاهاته حسب فهمه وتمذهبه، بدءا من الأدب والفكر اليوناني وانتهاء إلى العصر الحاضر.

ولهذا كان لزاماً، بما أنّ البحث يبحثُ في شعرية المولديات، أن نبيّنَ ما سنعمل عليه تحديدا بتتبع الأطوار التي مرّت عليها الشعرية العربية والغربية، تسويغا لاختيار إجراءات محددة تعد زبدة الاجتهاد في موضوع الشعريات، وفي استراتيجيتها المنهجية للتوصل إلى جماليات النصوص المخصوصة بالبحث من داخلها.

أولا: مفهوم الشعرية:

ارتبط مصطلح الشعرية في وعي المتلقي العربي بجنسِ الشعر؛ بحُكمِ العلاقة الاشتقاقية القائمةِ لسانياً بين اللفظين، فقد ورد في (لسان العرب لابن منظور) مادة(شعر):"الشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كلّ علم شعراً"[1]، وبالنظر إلى مادته الاشتقاقية، فإنّ مصطلح الشعرية مكوّنٌ من حروف هي (ش ع ر) والتي دلّت على الشعر والشعور في

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج: 04، دار صادر، بيروت، لبنان،ص 410 (مادة شعر)

مختلف المعاجم العربية، إضافة إلى معاني العلم والفطنة والعلم،[1] والمظنون أنّ هذا من الأسباب التي جعلت العرب القدامى يربطون مصطلح الشعرية بالشعر دون بقية الأجناس الأخرى.

كما تفطّن علماء العربية إلى أنّ الشعريةَ مرتبةٌ لا يَحُوزُها كل ناظِمٍ للشعر، هذا ما دفع إلى ظهور كُتبِ الطبقات في الأثر وتنوّعها، حيث قسّمت الشعر إلى مراتب ومعايير تقوم على الإجادة والتفنّن في طرق أغراض الشعر وتصنيفات أخرى، وعدّوا الشعر الذي يتجاوز حدود العبقرية البشرية سحرا لأنّه يتعدى القوانين ولا تضبطه قاعدة إذ يبلغ بمستويات الشعرية حدّا يفوق الخيال[2]، وتجدر الإشارة إلى أنّ المعاجم اللغوية لم تذكر المصدر الصناعي" الشعرية" رغم كل التفصيلات والاشتقاقات التي شملت الفعل (شعر)،

والشعرية دالة على فن الشعر وقوانينه المتفردة التي تجعله مميزا عن النثر من خلال خرق المألوف بلغة منزاحة مبتكرة تكون داخل الخطاب الأدبي، وهي موصولة بتأليف الكتب وإبداعها، إذ تعدّ اللغة الوسيلة والجوهر في الوقت نفسه، دون الرجوع إلى معناها الضيق الذي يُعنَى بالمبادئ الجمالية والقواعد المتعلقة بالشعر[3]،بل إن معناها أوسع وأشمل من ذلك، فهي خصيصة علائقية، **أي أنها تجسّد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات سمتها الأساسية أنّ كلّا منها يمكن أن يقع في سياق أخر دون أن يكون شعريا، لكنه في**

[1]– ينظر :الفيروزابادي، القاموس المحيط، ط2 ، تق، محمد عبد الرحمن المرغسلي، ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2003، مادة(شعر) ص 388، والجواهري، تح أحمد عبد الغفور العطار، ط4، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1990، مادة (شعر)، ص 148.

[2]–ينظر :آمال كبير، (مطبوعة بيداغوجية– محاضرات في مقياس الشعرية)، –https://theses 2022algerie.com/1516727594206601/articles–scientifiques–et–publications/universite–larbi–tebessi–tebessa، ص 9.

[3]– ينظر: جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ط1، تر،محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 11.

السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحوّل إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها[1]، ومعنى ما تقدّم أنّ الشعرية هي الفاصل بين ما هو شعري خارق للمعيار، وبين ما هو غير ذلك من الكلام العاديالمألوف، وبين ما هو عميق وسطحي، لتجعل المتفحص يتفكّر ويربط بين الكلامين: الشعري المنزاح والمألوف المباشر ويستشعر شعرية النص وأدبيته، فتتحقّق الشعرية حينئذ لما تحدث الخلخلة والمغايرة بين بنية العمق وبنية السطح، لتنفجر مع درجة خلخلة النص في تناسب طردي، في حين تقلّ الشعرية وربّما تنعدم تماما إذا تم التطابق بين البنيتين[2]، فمعيار الإجادة والإبداع الفني–باختصار–هو التمرّد على المعيار، وهي ميزة لا تتأتى إلا للمبدعين.

وهي عند (جاكبسون/ **Roman Jakobson**)العلم الذي يبحث في أدبية العمل الفني، وعند (تودوروف/Tzvetan Todorov): علم الأدب بشقّيه النثري والشعري، فمفاهيم الشعرية متعددة على مرّ العصور، شأنها في ذلك شأن التأصيلات جميعها التي تسعى للبحث عن موضوع محدد في الفكر اليوناني، فذلك دأب البحث عن موضوع الشعرية من هذا المنطلق الذي يمثّل عصر الرقي الحضاري لليونان.[3]

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1987، ص14.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 57.

[3] –ينظر: مسلم حسب حسين، الشعرية العربية ط1، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، 2013، ص 22.

ثانيا: أصول الشعرية:

حظي مصطلح الشعرية منذ القديم بالدراسة والبحث والتنظير، بَدَاءة بالفكر اليوناني على يد أعلامه: (أرسطو/Aristote) و(أفلاطون/Platon)، وكل واحد منهما حاول إعطاء مفهوم حسب تصوّره وفلسفته في الحياة، وفيما يلي عَرضٌ لآراء كل واحد منهما:

1. الأصول الغربية

تهدفُ الشعرية إلى تجاوز المألوفية في الكتابة والتمرّد على الرتابة والعزوف عن سلطة المعيار، فلا سلطة تحكمُها غيرُ سلطةِ الإبداعِ.

1.1. أفلاطون (Platon):

لا شك أنّ الحضارة اليونانية قد عنيت عناية بالغة بالشعر وأحاطته بهالة من القدسية حيث رفعت من قدر الشعر والشعراء، وإن أخرجه أفلاطون(**Platon**) من جمهوريته حين ربط الشعر بالأخلاق، وعدّها مفسدة وتشويها لعالم المثل، إذ يزيّف الحقائق من خلال محاكاته لهذا العالم، مبتعدا كثيرا عن الحقيقة والعقل، لأنّ الفن محاكاة ونقل للصورة الفنية من العالم السفلي إلى عالم المثُل، وبالتالي يترتب عن ذلك تشويه وخداع وحطّ من قيمة عالم المُثُل.[1]

وقد استثنى (أفلاطون) من ذلك الشعر الغنائي والتعليمي والملحمي وجعل القدر والمكانة في مدينته الفاضلة للأناشيد التي تمدح الآلهة والأبطال، لأنه يراه ينقل الحقيقة والمُثُل العليا[2]، فنظرة أفلاطون للشعر كانت أخلاقية انتقائية أسقطت جانب الإبداع في الشعرية.

[1]– ينظر: أمال كبير، محاضرات في مقياس الشعرية، ص 16.

[2] – ينظر: أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص 50.

2.1. أرسطو(Aristotle)

يحذو (أرسطو) حذوا مغايرا تماما عن أستاذه (أفلاطون) في تصوّره للمحاكاة، حيث يعدّ الالتذاذ بالأشياء المَحكيّة أمرعام للجميع[1]، في إشارة منه إلى الشعر الذي يصف الأشياء بشكل ماتع وجميل صانعا اللذة والتأثير لدى المستمع، وبالتالي فهو قادر على تصوير المواقف الإنسانية ومحاكاتها كما يصوّر له حسّه وتجربته الشعرية المعينة له على خلق عوالم جديدة مبتكرة، وبذلك فأرسطو عالج الشعرية وفق نظرية نقدية منهجية تسعى إلى الإبداع بعيدا عن التقليد والجمود.

كذلك ركّز على الشعر واعتبر وظيفته تأثيرية إذ دعا إلى إثارة العواطف والضغط عليها حتى يحدث ما يسمى ب"التفريغ العاطفي" لتظهر فيه النفس البشرية وتتجلّى، فهو يدافع عن الشعر المحكيّ لتستفرغ العواطف المستثارة ولا تبقى حبيسة أو تبرح مكانها، وبمشاهدة المأساة يتم تفريغ تلك العواطف، فيحدث التطهير، الذي يتولّد عنه الخوف والشفقة في نفوس المتفرجين[2]، وبذلك يكون قد نظر إلى الشعر على أنه مجموعة عناصر أسلوبية (الوزن-الإيقاع-القول) تعتمد على التخييل وبراعة التصوير للوصول إلى الشعرية، معتبرا الفن محاكاة للجمال وتمثيلا للشعرية، مركزا على الإلهام في عملية التخييل حيث يرى أن ائتلافه مع الجمال يحقق اللذة في الشعر[3]، وبالتالي فهو يخالف أفلاطون الذي يعدّ العواطف مهلكة للأمم.

---

[1] – ينظر: أرسطو طاليس، فنّ الشعر، دط، تح، شكري محمد عياد، دار كاتب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1967، ص 36.

[2] – ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، ط4، دار صادر، دار الشروق عمان، بيروت، 1996، ص 137، 138.

[3] – ينظر: أمال كبير، محاضرات في مقياس الشعرية، ص 17.

3.1. تودوروف(Tzvetan Todorov)

يعدّ (تودوروف) أبرز النقاد المحدثين وأحد أقطاب الشعرية البنيوية الذين اهتموا بالشعرية وبكتاب فن الشعر لأرسطو خاصة؛ إذ يعدّه الركيزة الأولى المؤسُّسة لعالم الشعرية المتغير، غير الثابت، الذي لا تحدّه قاعدة ولا يضبطه تعريف[1]، وفيما يلي عرض لأهم آرائه حولها:

– الشعرية موضوعها اللغة سواء في النثر أو الشعر، وبالتالي فهي لا تمجد جنسا على حساب جنس أخر، بل إن الشعرية في نظره جملة من السمات والقواسم المشتركة بين النثر والشعر، التي تجعل العمل الأدبي جماليا.

– اللغة الفنية المتميزة هي التي تمنح الكلام شعريا بخلاف لغة الكلام العادي، وهذا ما يصنع – حسبه– الاختلاف بين النصوص الأدبية وغيرها من النصوص الفلسفية والتاريخية...الخ[2].

– الشعرية تهتم بباطن النص لا بظاهره، وببنيته العميقة من خلال الانزياحات التي يحققها النص، لأنها –حسبه– ما قامت إلا لتكون فيصلا بين التماثل الحاصل وبين التأويل الذي يعني به استكناه النص داخل حدوده والعلم في مجال الدراسات الأدبية، فهي ترمي إلى معرفة القواعد العامة المنظمة لنشوء كل عمل بخلاف تأويل الأعمال النوعية فالقصد منها يكون في تسمية المعنى، والشعرية مجالها الأدب والنص وذلك بتجريد العمل من المؤثرات الخارجية والتركيز على استنطاق النص وباطنه للوصول إلى الخصائص النوعية والمجرّدة للعمل الأدبي، الذييحقّق

[1] – ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ط1، دار أرسلان للطباعة والنشر، سوريا، 2010، ص 34.

[2] –ينظر: المرجع نفسه، ص17.

الأدبية من خلال اهتمامه بالأدب الممكن والمتوقع لا بالأدب الحقيقي الواقع[1]، وهذا يعني أنّ الاهتمام والبحث عن القوانين الداخلية للنص ومحاولة تفكيك بنياته الداخلية هي التي تعمل على إحقاق التميّز والفنية في العمل الأدبي، وبالتالي يكون مجال الشعرية مفتوحا وواسعا يشمل باقي النصوص الأدبية.

4.1. جان كوهن (Jean Cohen)

حاول (جان كوهن) البحث عن العناصر التي تقرّق بين النص الشعري والنثر عن طريق إثارة العاطفة والانفعال الشعري، الناشئ عن خرق المألوف والمعلوم من الأشياء داخل الشعر، مركّزا على الجانب اللغوي (الانزياح) المتعلق بالصورة الشعرية معتبرا إياها السمة البارزة والمتميزة عن باقي النصوص، دون أن يضيّق رؤيته في دائرة الشعر فحسب، بل شملت الظاهرة الأدبية كافة.[2]

ودعا إلى النظرة العلمية للشعر، وعدّه ظاهرة كباقي الظواهر قابلا للملاحظة العلمية وللتحديد والإحصاء[3]، مسقطا بذلك طابع التقديس الذي طال الشعر لفترات طويلة، والوهم الزائف لدى الكثير ممن يضعون عوائق معرفية، وممن ينكرون وجود علم للشعر ويرون كل

[1] – ينظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية،ط2، تر: رجاء بن سلامة وشكري المبخوت، دار تويقال للنشر، ، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 23.

[2] – ينظر: أمال كبير، محاضرات في مقياس الشعرية، ص 19.

[3]– ينظر: جان كوهن، النظرية الشعرية، ط4، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج1، د، ت، ص 45.

محاولة للكشف عنه تدنيسا وتشويها له؛ لأنه حسبهم هيئة علوية تستقبل بخضوع وصمت دون مسّ وتفكّر في جوهرها[1].

5.1. رومان جاكبسون(Roman Jakobson):

يمثّل (جاكبسون) أحد أقطاب اللسانيات، ورائدا لمدرسة الشكلانيين الروس، وأسهمت دراساته وكتبه في محاولة إعطاء تصوّر للشعرية، وتحديد مجالاتها وخصوصيتها من خلال تحليله للحدث اللساني والرسالة الشعرية ومقوماتها حيث حدد لها وظائف سته، مركزا على الوظيفة الشعرية (المهيمنة) وأعطاها الأولوية على حساب باقي الوظائف؛ كونها تكسب الأثر الفني نوعيته وتحقق أدبية الرسالة وجمالية النص الأدبي.

كما حاول إضفاء العلمية على مفهوم الشعرية؛ من خلال ربطها باللسانيات حيث قسمها إلى شعرية تزامنية وشعرية دياكرونية، محدّدا وظائف اللغة والخطاب الأدبي معتمدا على نظرية متفتحة لا تقتصر على الشعر فقط، وإنّما تنظر خارجه أيضا[2]، مما يعني أنّ (جاكبسون) بحث عن أدبية العمل الفني عبر الوظيفة المهيمنة، وربط الشعرية بالدرس اللساني التي تتناول النص الأدبي من منظور لغوي بحت.

---

[1]– ينظر: حامد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث(دراسة في النظرية والتطبيق)، إشراف: د، سامح الرواشدة، رسالة دكتوراة في الأدب، جامعة مؤتة، 2006، ص 21، 22.

[2] – ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، دط، تر : محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1984، ص27.

2. الأصول العربية:

لا يختلف اثنان في مكانة الشعر وقدسيته عند العرب كونه ديوانهم الحافظ لمفاخرهم، يمجّد عظمائهم وأيامهم ووقائعهم بأسلوب راق ولغة جزلة وسبك محكم، لذلك نرى النقاد قد ألزموا الشعراء في قصائدهم منذ عصر الجاهلية بتقاليد فنية تضبط العمل الفني جاعلة له قواعد وخصائص معيارية، وقد صنّفوا عدّة كتب نقدية ضمّنوا فيها قواعد فنية يقوم عليها النتاج الشعري والنص الأدبي: نقد الشعر لقدامة بن جعفر، وعيار الشعر لابن طباطبا، وإعجاز القرآن للباقلاني، والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق، ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة للجرجاني، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنّي، وغيرها الكثير...الخ [1]، وهذه الكتب في جملتها عالجت قضايا الأدب والنقد والشعر موردة تعريفات وشروحات أوضحت السمات الفنية للشعر الجيد الحسن، وهذا ما يتّفق إلى حدّ كبير مع مفهوم الشعرية.

وقد حصر (حسن ناظم) النصوص التي ذكرت فيها لفظة "الشعرية" وأشار إلى طبيعة الاختلاف في المفهوم فيها[2]، فنجد عند الفارابي (260هـ) إشارة إلى مصطلح الشعرية حين تحدث عن حدود العبارة مع اختلاف في المعنى مع مفهوم النص الحداثي للشعرية[3]، كذلك عند ابن رشد وان سينا نجد إشارات وذكر لمصطلح (الشعرية) دون تأصيل ولا تفصيل[4].

---

[1] –ينظر: طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، د ط، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004، ص 105، 106.

[2] – ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص 21، 22.

[3]– ينظر: أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف،دط، تح: حسن مهدي، دار المشرق العربي، بيروت ، 1969، ص 141

[4]– ينظر: فطيمة زودة، شعرية القصيدة في مجلة الشهاب الجزائرية، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراة العلوم في الأدب العربي، 2015 جامعة باتنة 01 ، 2015–2016، ص 57، 58.

ونكتفي في هذا الباب بذكر آراء ناقدين اثنين: حازم القرطاجنّي، وابن طباطبا؛ لأنهما عَرَضَا للقضية بشيء من التفصيل وحاولا الإلمام بعدة جوانب تتعلق بها.

1.2. حازم القرطاجنّي(684هـ):

الشعر في نظر (حازم): "**كلام موزون ومقفّى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتُحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن التخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصوّرة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكّد بما يقترن من إغراب، فإن الاستغراب أو التعجب حركة النفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية تحوي انفعالها وتأثرها**"[1]، إذن فالقرطاجني يرى أن أجود الشعر ما تضمّن التخييل الحسن والمحاكاة المستقلة بذاتها مقرونة بالغرابة التي وصفها بحركة النفس وانفعالها، وههنا يبرز تأثره الكبير بنظرية المحاكاة الأرسطية وهذا أمر واضح وجليّ.

كذلك، يعد الأقاويل الشعرية دون سواها من الأقاويل الخطابية والتقريرية نافذة إلى النفوس حَسَنَة التموقع فيه، واعتبر أن الهدف بما دونها من الأقوال مجرّد إثبات أو إبطال للشيء، والتعريف بماهيته وحقيقته[2]، وبذلك فقد اقترب مفهوم صاحب (منهاج البلغاء) للشعرية- حسب حسن ناظم- إلى حدّ ما من معناها العام في قوانين الأدب وخاصة الشعر[3].

---

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط3، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، 1986، ص 63.

[2] - ينظر :المرجع نفسه، ص 105.

[3] -ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 24.

وما أعان (القرطاجني) على الوصول إلى مفهوم جامع وشامل للشعرية يندر أن تجد له مثيلا في التراث النقدي العربي- في نظر جابر عصفور- هو إفادته من كل الدراسات النظرية والتطبيقية التي سبقتها له محاولة الفلاسفة(الكندي، الفارابي، ابن سينا، وابن رشد، وابن الهيثم) التوفيق بين أفكار اليونان عن الشعر وطبيعة الشعر العربي، فشكّلت له مادة خصبة انتفع منها في القرن السابع، واستغلها في مواصلة التأصيل النظري لمفهوم الشعر[1]، إذ أتيح له الاطلاع على ما لم يطلع عليه سابقوه: (ابن طباطبا) و(قدامة بن جعفر)، فالفترة التي تفصله عنهم قاربت الثلاثة قرون[2]، ما جعل "المنهاج"المنهل الذي مهّد لأصول الشعريات العربية المنهجية.

2.2. ابن طباطبا (322هـ):

عرّف الشعر بأنّه: كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مَجَّتهُ الأسماعُ، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود: فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزاته، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستعن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلّف معه[3]، مما يبيّن اشترطه صحة الطبع والذوق عند الشاعر، بالإضافة إلى الإشارة إلى الآليات الفنية والإبداعية التي تجعل الكلام المنظوم شعرا، كما نوّه على مسألة حفظ شعر الأسلاف الذي ينمّي الموهبة الشعرية والمقدرة على الإبداع؛ حيث يستفيد الشاعر من تجارب سابقيه من الشعراء ويطّلع على الأبنية الكلامية وطريقة التشكيل الفني وصياغتها في أبهى صورة.

---

[1]- ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ط4، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، ط4، 1990، ص 102.

[2]- ينظر:المرجع نفسه، ص103.

[3]- ابن طباطبا، عيار الشعر، ط8، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، د، ت، ص16.

ويجعل (ابن طباطبا) المتلقي/ القارئ في (عياره) طرفا فعّالا في العملية الإبداعية، فألزم الشاعر ضرورة توافق الحال وملاءمتها للمعنى الذي يقصده[1]، حيث عدّ استحضار المعاني المناسبة للمقام حتمية لابدّ منها حتى يتضاعف حسن موقع الشعر في الأسماع، وبالتالي مراعاة السياق أثناء قول الشعر؛ ويمكن القول هنا إنّ صاحب (عيار الشعر) قد خصّ الصياغة الشعرية بجملة من القوانين الإجرائية التي تنظم النص الشعري وتكون منهجا يضبط الشعرية وعيارا يجتمع فيه الاعتدال والتناسب في القصيدة، وقد أوردها كصحة الطبع والذوق، وتوفر الزاد المعجمي واللغوي للشاعر وثقافته ومدى اطلاعه على تراث أمته.

3. عند النقاد العرب المحدثين:

أثمر اطلاع النقاد والباحثين المحدثين على جهود الغرب الأدبية والنقدية حول موضوع الشعرية جُملةً من التصورات والآراء، وفيما يأتي بيان ذلك:

1.3. كمال أبو ديب:

يرى (كمال أبو ديب) أنّ النص الشعري حتى يتسمّ بالشعرية لابدّ من توفّر التناغم والتآلف بين العناصر الشكلية (الموسيقى، الموضوع، الإيقاع... الخ)، والتفاعل بينها هو الذي ينتج الشعرية. فـ " كل تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ينبغي أن يتم ضمن معطيات العلائقية، أو مفهوم أنظمة العلاقات(Système des rapports)؛ ذلك أن الظواهر المعزولة– كما أظهرت الدراسات اللسانية والبنيوية ابتداء من (عبد القاهر الجرجاني) و(فرديناند دوسوسير de sausure) وانتهاء بـ(رولان بارتBarthes) و(جورجي لوتمن Lotman)، وكما أكدت في مجالين مختلفين أعمال

[1] – ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 45.

(ليفي شتراوس Lévi–Strauss) و(رومان ياكبسون Jakobson)– لا تعني، وإنما تعني نظم العلاقات التي تندرج فيها هذه الظواهر، وإذا كانت الظواهر المعزولة لا تعني، فمن الطبيعي أنها لا يمكن أن تشكّل خصائص مميزة (distinctive) تصلح معايير لتقديم تحديدات دقيقة لفاعليات إنسانية معقدة كالشعر وطبيعة الشعرية"[1]، وهذا يبرز مدى فاعلية الانسجام بين اللغة السطحية والعلاقات الحاصلة في تشكيلها، إضافة إلى استنطاق البنية العميقة للنص التي من شأنها مجتمعة أن ترتقي بالنص الشعري إلى الشعرية.

2.3. عبد الملك مرتاض:

انطلق (عبد الملك مرتاض) في سبيل تحديد مفهوم شامل للشعرية من النظر في مفاهيم الشعر عند علماء العربية القدامى ونقادها؛ إذ إنّ الشعرية عنده هي " الهيئة الفنية أو الحالة الجمالية التي تمثُل في نسج النص لتجعله مشتملا على خصائص فنية تميّزه عن النص النثري"[2]، مما يعني أنها تستدعي جملة من السمات والآليات الفنية المميّزة بخلاف النثر، والشعر عنده ليس مجرّد وزن وتقطيع عروضي، ولكنه شعر لأن لغته جميلة، وتصويره آسر، وله تلوين ساحر وتعبير دقيق عن ضمير النفس بلغة لا تكون إلا فيه، وايقاع فاتن لا يكون إلا له[3]، ولهذا ضبط خصائص للشعرية في ما يلي:

- عدم الانحصار في الميزان العروضي.
- اللغة الجميلة.
- التصوير الفني.
- التعبير الدقيق عن ضمير النفس.

---

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ط01، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، 1987، ص 12.

[2]– عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ط1، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2009، ص 19.

[3] – ينظر :المرجع نفسه، ص 49.

- الإيقاع الفاتن.
- الفردانية.

وهذه السمات الستّ عنده ذكرها (عبد الله مخطاري) في مقالة بشيء من التفصيل والتعمق[1]و(عبد الملك) لا يقصد من قوله القافية والوزن واللفظ والمعنى فحسب، بل يعدّها غير مستوفية للحكم على الكلام أنّه شعر، ولابدّ من خصائص تتجلى أبرزها في جمالية النسج اللغوي وبراعة اصطناعه وعدم الابتذال فيه قدر الإمكان، زد على ذلك المقدرة على التخييل والتصوير[2]، و سوف نخصص هذا الجزء لناقدين اثنين على وجه التحديد اختصارا للمفاهيم النظرية من جهة، وتركيزا على طبيعة الإجراءات المنهجية للشعرية التي اعتمدنا عليها في الجانب التطبيقي لهذا البحث، وهما: (ياكبسون) و(جان كوهن) وذلك أننا سنقوم بالاشتغال على (شعرية التماثل/ التوازي) في المولديات في الفصل الثاني من هذا البحث، وعلى (شعرية الانزياح) في الفصل الثالث؛ لأنهما تمثلان السمات الأكثر ورودا في مولديات (أبي حمو موسى الزياني).

[1] – ينظر: عبد الله مخطاري، الشعرية في التصور النقدي عند عبد الملك مرتاض، رصد الماهية والخصائص، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر، مج،3 ، ع1، 2021، ص 11، 16.

[2] –ينظر: المرجع نفسه، ص 51.

الفصل الأول: أضواء على الأدب المغربي القديم والأوضاع السائدة في حاضرة بني زيان.

أولا: لمحة تاريخية عن الأدب المغربي القديم

ثانيا: الحالة السياسية والاجتماعية في الدولة الزيانية.

ثالثا: الحالة الثقافية والاقتصادية في الدولة الزيانية.

رابعا:المولديات في الشعر المغربي القديم

أولا: لمحة تاريخية عن الأدب المغربي القديم:

مثّل الأدب المغربي القديم نموذجاً إنسانياً للتراثِ الثقافي العربي والإسلامي، حيث أَمْكَنَهُ أن يعكسَ بلغةٍ راقيةٍ صُوَرَ التفاعلاتِ الثقافيةِ والتاريخيةِ، التي مرّت بتلك المنطقة عبر عصورٍ زمنية مختلفة، الأمرُ الذي أثمرَ تشكُّل أدب مغاربي ثريّ ومتنوع، رغم الصّراعات والأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية التي كانت سائدة آنذاك، مما سمح بميلاد خصوصية فنية تنفرد بمسار نهضة الأدب المغربي القديم، والجديرُ بالإشارة هنا، قبل عرض لمحة تاريخية حول الأدب المغربي القديم، التنبيه إلى أنّ الواقع الثقافي والاجتماعي كان مهمّشا ونادرا ما كان يُلتَفتُ إليه في الدراسات القديمة؛ نظير غياب الاهتمام من قبل الأدباء المغاربة أنفسهم، بخلاف الحاضرة المشرقية، التي شهدت نهضة ثقافية وامتدادا حضاريا في مختلف مسارات الحياة؛ مما أكسبها بالغ الأهمية والتأثير على الثقافة المغربية، "... **وقد كثر عتاب الأدباء في المغرب على إخوانهم في المشرق لتجاهلهم إياهم، وإنكار كثير منهم لكثير من مزاياهم ولكن أعظم اللوم في هذا مردود على أولئك الذين ضيعوا أنفسهم، وأهملوا ماضيهم وحاضرهم حتى أوقعوا الغير في الجهل بهم والتقول عليهم**"[1]، فكان تهميش التراث المغربي بفعل دوافع سياسية وصراعات كفيلا بتوجيه الاهتمام إلى المشرق العربي. وتَبِع ذلك نشوء نظرة استنقاص لدى الدارسين المشارقة حِيالَ الأدب المغربي وأُدبائه.

وقد أحدث مجيء العرب إلى المغرب تحوُّلا ثقافيا ودينيا ساهم في تغيير واقع الحياة المغربية، فانتشار الإسلام وقيام العرب بالفتوحات مهّد لنقلةٍ كبرى في حياة المغرب العربي، فانسابوا في البلاد وانساب عليهم الظفر والغنائم، فكان فتحاً جاء بكتاب وقام من أجل كتاب، فحُقَّ بذلك أن يكون فتحاً ثقافياً و حضارياً، إذا ما قُورِن بدخول الفينيقيين، وكذلك الرومان، فهُمْ

[1]– عبد الله كنون، النبوغ المغربي في الأدب العربي، ط01، ج1، دار الكتب اللبناني، بيروت، لبنان، ص31.

لمْ يأتوا بكتاب ولا أسّسُوا لفكر؛ إذ إنّ الفتح الإسلامي غيّر مسار الفكر وعقلية المغاربة ونظرتهم للحياة، فشهدت إفريقية توغُّلا للمسلمين في خلافة (معاوية بن أبي سفيان) بقيادة (عقبة بن نافع الفهري) الذي أسّس مدينة (القيروان) ثم انتشروا في شمال (إفريقية)، وتمت عملية الفتح بشكل نهائي مع خلافة (يزيد بن معاوية) بفتح (طنجة) ثم بقية البلاد، واستمرت الأوضاع سنين طويلة إلى غاية فتح الفردوس المفقود (الأندلس) سنة 96هـ_711هـ، هناك شارك (البربر) في معظم الجيوش التي حاربت في (إسبانيا) ووصلت إلى جنوب (فرنسا) عام736هـ، وهكذا أسهم (المغرب) في فتح (إسبانيا)[1]، فكان لفتح (الأندلس) بالغ الأثر في تعزيز إسلام أهل المغرب وتعريبهم، كما أخذ العرب يفِدُون إلى (الأندلس) فاختلطت الأجناس، وحدثت المصاهرة بين العرب والأمازيغ والعجم مما صنع تمازجا ثقافيا وتفاعلا حضاريا.

إنّ اتّساع رقعة الفتوحات الإسلامية وامتداد أطراف دولتها من تخوم الهند وسمرقند حتى أواسط فرنسا، وبعد هذه الأطراف عن مراكز الخلافة بدمشق ثمّ بغداد، شكَّل سببا في استقلال كثير من البلاد المسلمة؛ خاصة لما استولى العباسيون على الخلافة وصولا إلى ما عرفته من تمزق وهلاك بعد أنّ كان عصر انفتاح وازدهار ثقافي، وهو ما أدى إلى ظهور الدويلات، كما انفصل المسلمون في إسبانيا عن سلطة خليفة بغداد والتفوا حول الخليفة الأموي في قرطبة، بينما شهد المغرب حركات انفصالية استقلالية قادمة من الشرق لتشهد إمارات مستقلة: دولة الأغالبة نسبة إلى إبراهيم بن الأغلب التميمي الذي ولاه هارون الرشيد إمارة افريقية سنة 184هـ فجعل الإمارة ذات طابع وراثي لتنشأ في تونس أول دولة عربية قوية مستقلة داخليا عن الخلافة؛

[1]– ينظر: عبد الله كنون، النبوغ المغربي في الأدب العربي، ص24.

"وقد اختار الأغالبة القيروان لتكون عاصمة لملكهم الذي شمل الجمهورية التونسية ومقاطعة قسنطينة (الجزائر) وولاية طرابلس بليبيا"[1] .

أمّا الإمارة المستقلة الثانية، فهي دولة الرستميين التي أسّسها بنو رستم ذوي المذهب الإباضي، وكان ذلك نظاما محكما ساد كل البلاد الجزائرية، يقام فيه كل شأن على الشورى وانتخاب الإمام، فكانت أول دولة حققت استقلالها داخل دائرة الإسلام من خلال أول مملكة إسلامية مستقلة بمدينة (تيهرت) سنة (169هـ)؛ هناك ازدهرت الثقافة في مختلف مناحيها وخاصة الثقافة الدينية؛ لأنّ الأئمة الإباضية كانوا علماء دين، يعقدُون مجالسَ للعلم والتعليم ويسمعون لهُموم الناس ومشاكلهم، ويُلقون عليهم في المساجد دروسا في التفسير والحديث والفقه والآداب وفيهم نبغ (عبد الرحمان) في التفسير وابنه (عبد الوهاب) في علوم الدين، كما نبغ (أفلح بن عبد الوهاب) في الأدب والشعر، وهو ما ساعد على ظهور جيل من الأدباء الجزائريين في مراحل متقدمة نظموا الشعر وأجادوا فيه، وأَثْروا الأدب الرستمي في ذلك العهد من أمثال: (أبي سهل) و(البزّاز)، و(ابن الصغير) و(يهود بن قريش التاهرتي)، (أحمد بن فتح التاهرتي)، و(محمد بن حسين بن محمد الطُبني) الذي كان أديباً بليغاً وشاعراً حسناً، و(بكر بن حمّاد) المعروف بمقدرته الفنية العالية في نظم القريض والخوض في عُبَابه، والجدير بالملاحظة أنّ هذا الأدبَ على غزارته ونفوقِ سوقِه ظلَّ متأثراً بالمدرسةِ المشرقيةِ المحافظةِ، خاصة في النتاج الشعري؛ إذ كانتْ أساليبُه متينةً مُحاكيةً لصناعةِ الشعرِ المشرقيةِ من ناحية بناء القصيدة وثراء المعجم اللغوي، والأسلوب الرصين وجزالة اللفظ والمعاني المطروقة والأغراض المعهودة. أمّا الإنشاءُ فمرسلٌ مطبوع لا تكلّفَ فيه ولا سجع[2]، وقد حاكى الأدبُ الرستميُّ الآدابَ المشرقيةَ، وقلّدها في الصور والمضامين، إذا سلّمنا بأنّه أدب جزائري عربي ناشئٌ في صورته الأولى، ولم

[1]– ينظر: عبد الله كنون، النبوغ المغربي في الأدب العربي ، ص23_30.

[2]–ينظر: محمد الطمّار، تاريخ الأدب الجزائري د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، دت، ص 28،29.

يكتملْ نضوجُهُ بعدْ، ولا غرابةَ في ذلك إذا علِمْنَا بمشكلة تعريب البربر وتقويمهم على اللسان العربي الفصيح الذي لا يلحنُ أمرٌ من العسير تحقيقُهُ في فترة وجيزة وما شهدته الدولة من اقتتال وتصارع وفتن، يخلقُ الأعذارَ لهذا الأدب خصوصا، ومع ذلك، فقد عُرِف بغزارة المادة الأدبية ووفرة الإنتاج.

وتأسست إمارة ثالثة مستقلة عُرِفت بالدولة الإدريسية على يد (إدريس بن عبد الله بن الحسن بن علي بن أبي طالب)، وامتد حكم الأدارسة ببلاد المغرب من (السوس الأقصى) إلى (وهران)، وكانت مدينة (فاس) آنذاك حاضرة مُلكِهم، وقد شهدت الفترة صراعات داخلية أدّتْ إلى كسادِ سوقِ الأدب، وتدهور الحياة الثقافية والأدبية[1]، كذلك عرفت فترة الدويلات المستقلة تمذهبا واسعا وتيارات دينية مختلفة، فتَبنّى سكان شمال إفريقية المذهب المالكي مرجعية لهم.

وبعد هذه الاختلافات مالَ وتوجّهَ التاريخ المغربي القديم نحو الوِحدة، بدايةً من (الفاطميين) الذين شرعوا في توطيد أركان دولتهم ببلاد المغرب، فأسّسوا عاصمتهم بالمهدية سنة308هـ، وحاولوا تجسيد فكرة توحيد المغرب العربي تحت راية واحدة وحكم واحد يجمعهم، متّبِعِين في ذلك المذهبَ الشيعي، والعملَ على إقامة خلافة شيعية في إفريقية، لكنها فشلت في الختام.

فعرفتْ هذه الفترة ضعفاً أدبياً وانحطاطاً ثقافياً؛ نظير الصراعات الداخلية التي شكّلها الغزو العبيدي[2]، وفي مقابل ذلك، شهدت الدولة الأموية توسّعا بالأندلس في عصر (عبد الرحمان الثالث) الملقّب بالناصر، الذي قام على تقوية دولته من جميع الجوانب خاصة في شقّها الأدبي والثقافي، فنشطت الحركة الثقافية بشكلٍ رهيب، هذا وقد شكّل الفاطميون في تلك الفترة خطراً

[1]– ينظر: مجموعة من المؤلفين، الأدب المغربي، عبد الحميد حاجيات، الجزائر في تاريخ العهد الاسلامي، دط ، وزارة الثقافة، والسياحة. الجزائر، دت، ص31.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص34،33.

على بلاد الأندلس في عهد الناصر الذي هزمهم، وقد فرّ الجيش الفاطمي بقيادة (موسى بن أبي العافية)، الأمر الذي جعل الشمال الافريقي يتخبّط في قضاياه الداخلية وشؤونه الخارجية؛ مما انعكس على الحياة الثقافية والأدبية بالسِّلب والتدهور[1]، واجتمع شمل المغرب لحظة بزوغ الدولة المُرابطية بقيادة (يوسف بن تاشفين) الذي عُرِف ببراعته وشجاعته، فحصل على تأييد العباسيين، وقلّده الخليفة (المستظهر) عهده، لتكونَ مدينةُ (مراكش) عاصمةً لمُلكِهِ سنة1062م، فامتلك المغرب آنذاك بالقوة والسلطان في حين ضَعُفتْ الأندلس، وساعدت دولة المُرابطين على قيام إمبراطورية الموحّدين التي أسّسها (مُصلح الدين المهدي بن تومرت)، وشملت: الأندلس، مراكش، تونس، ليبيا والجزائر.

بلغ الأدب والثقافة أوجَهما من عطاء وازدهار عهد (أبي يوسف يعقوب بن منصور)، وتطوّرتْ الحركة العلمية؛ بفعل هجرة كثير من علماء الأندلس إلى مختلف أقطار المغرب، وتلمسان كانت من بين الحاضنين لهم، مما أدى إلى تطوّر ملحوظٍ في مجالات الأدب والفنون وغيرها[2]، وبالجُملة، فإنّ مسار الأدب والثقافة في هذا العصر قد نشط نشاطا غير معهود نتيجة توحيد الأندلس الإسلامية والقضاء على الثورات الداخلية، فازدهرت الثقافة الإسلامية حيث أصبحت فاس، تلمسان، قرطبة، إشبيلية مقصداً للأمراء والخلفاء من الموحّدين لطلب العلم، واحتضن المغرب كبارَ علماء الغرب الإسلامي ومفكّريه كابن طفيل و(ابن رشد).

ولا بدعَ، أنّ الدولة الموحّدية قد عرفت عدة هزائم وإخفاقات مثلما كان من أمر معركة حصن العقاب أمام النصارى في الأندلس سنة 609هـ_1212م، وغيرها من أسباب الضعف التي

[1]– مجموعة من المؤلفين، الأدب المغربي، عبد الحميد حاجيات، الجزائر في تاريخ العهد الإسلامي، ص 34.

[2]– المرجع نفسه، ص32_33.

مهّدت لانقسامات؛ تشكّل على إثرها ظهور عدة إمارات: إمارة (الحفصيين بتونس)، وإمارة (بني عبد الواد بتلمسان) ، وإمارة (بني مرين بالمغرب).

وقد شهدت هذه الإمارات اختلافات وتوسّعات في مختلف المجالات، وخاصة الدينية (التصوف) والأدبية، وتحديدا في إمارة (بني زيان) في عهد (يغمراسن) ومن تبِعَهُ، وصولا إلى السلطان (أبي حمو موسى الثاني) الذي شُيّدتْ في عهده المساجدُ، ونفَقَتْ فيه سوقُ الأدب والشعر والفنون، وتطوّرت الحياة في مختلف المجالات[1]، وما يفيد أنّ طابع الحياة الثقافية وخاصة الأدبية قد عرف تذبذبا في مراحل تشكّل المغرب؛ والباعثُ في ذلك وجود صراعات قبلية واختلافات دينية، فتأثر المغرب العربي بالحياة الفكرية في بلاد (الأندلس)؛ إذ ازدهرت اللغة العربية واستعملها المغاربة في كتاباتهم ومخاطباتهم وفي الخُطَبِ الوَعْظِية والإرشادية، وشاعت المذاهب وانتقلت إلى المغرب الأقصى، كما اتجه المغاربة إلى المشارقة للاستزادة من العلم والتثبّت من اللغة حتى شاعت الرحلة بينهم، وبزغ العديدُ من أعلام الفكر والأدب، فكانت اللغة العربية لغة رسمية منذ الفتح الإسلامي، وبجانبها لهجات بربرية وعامية عربية؛ وهو ما انعكس سلبا وإيجابا على النتاج الإبداعي[2]، كما حافظ أهل المغرب على أصولهم وتقاليدهم وأعرافهم؛ من خلال تمسّكهم بماضيهم الثقافي، واطّلاعهم على الموروثات الفلسفية والدينية عاكفين على تعليمها للناس، ورغم ذلك كانت نظرة المغاربة لذواتهم ذات طابع دوني (مركب نقص) على عكس المشرقي؛ باعتباره مهداً للثقافة الإسلامية ومنبعاً للغة العربية، وبيئتهم حاضنةٌ ومصدرٌ للاتجاهات الأدبية، هذا ما خّلف نوعاً من الاحتقار والانهزامية أمام المشارقة،

[1]– مجموعة من المؤلفين، الأدب المغربي، عبد الحميد حاجيات، الجزائر في تاريخ العهد الإسلامي، ص39_40.

[2]– المرجع نفسه، ص 47_48_49.

فحاولوا تعويض ذلك، فتعصبوا لمذهبهم ولغتهم، واهتموا بالنحو ونقلوه ودرّسوه، فكان اتجاههم تقليديا صارما[1].

وقد شارك العرب والبربر في تحقيق استقرار البلاد منذ الفتح الإسلامي، وسلكت الحواضر المغربية مسلك العلم والتعلم متأثرة بالفكر المشرقي والأندلسي، كما حدث في نسق الشعر الذي حاكى الملامح المشرقية، فكان النظم في الأغراض المعروفة من: غزل وحماسة وفخر ومدح ورثاء بأسلوب ماتع، كما اعتنوا ببراعة الاستهلال وحسن التخلّص، ملتزمين هيكل القصيدة المشرقية القديمة في شكلها الفني، كما برز الاتجاه التقليدي في تخير اللغة وألفاظها والميل إلى البحور الطويلة وانتزاع الصور والمعاني من البيئة العربية القديمة، وتجدر الإشارة إلى أنهم عرفوا رثاء المدن والممالك والدول مستلهمين ذلك من المدرسة الأندلسية كقصائد: ابن الرندي، وابن لبانة.[2]

ورغم التقلبات السياسية في الشمال الإفريقي، فإنّ المغرب لم يفقد عروبته وبلاغته العربية وظل مرتبطا بالفكر العربي القديم، مع استقلاله سياسيا وإداريا عن المشرق (المغرب الأقصى، والأوسط، والأدنى)، وقد تطورت الحركات الفكرية والأدبية وانتشرت مراكز ثقافية ذات طابع ديني تعلّم الفقه والشريعة الإسلامية، كما بنوا المساجد لإرساء دعائم الإسلام في المغرب، ومدركين دور مراكزه في توعية الذات وعزوفها عن مغريات الحياة، فأدى دوره الإصلاحي على أكمل وجه، وبرزت في حدود الشمال الإفريقي جوامع ومراكز منها: جامع القَرَمللي بطرابلس، وجامع القيروان بإفريقية، وجامع الزيتونة وجامع القرويين بفاس، وجامع تلمسان الذي مثّل مركز تثقيف وعاصمة من عواصم المذهب المالكي، فكان بحق مقصدا للأدباء والشعراء والباحثين

[1]– مجموعة من المؤلفين، الأدب المغربي، عبد الحميد حاجيات، الجزائر في تاريخ العهد الاسلامي، ص52.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 59،61،62.

وطلاب العلم من جميع أنحاء القطر العربي، كعبد الرحمن الثعالبي، والمقري التلمساني، والعالمين: أحمد بن يحي، ومحمد السنوسي. بالإضافة إلى جامع طُبنة وقسنطينة وبونة (عنابة) ووهران والجزائر وتيهرت[1]. كما برزت الكتاتيب كأحد أهم أنواع المعاهد التعليمية في العالم الإسلامي، وقد زاد انتشارها في عهد الموحّدين وخاصة في الجهات البربرية؛ إذ سعت إلى تحفيظ القرآن وعلوم الدين وفق برنامج تعليمي ثقافي فني، وديني، يعتمد على الذاكرة والملاحظة، أما الزوايا فقد أسهمت في تعليم النشء والطلبة.[2]

فسُلطة الأدب في المغرب اتسمت بالطابع التقليدي للمدرسة الشرقية، خاصة في مسلك الشعر وموضوعاته التقليدية التي لم تخرج عن نطاق المدح والعتاب والهجاء والغزل والوصف، فاتخذ الحُكّام من الشعر أداة ترويج ووسيلة دعائية، كما سار النثر على نهج كتب التاريخ والخطب والرسائل والعهود والوصايا؛ إذ تأثر النثر آنذاك بالسجع والبديع في مختلف الكتابات، فعرف في المغرب: ابن الخطيب، والمقري التلمساني وغيرهم.[3]

عرفت الحاضنة الثقافية والأدبية المغربية القديمة نقلة نوعية من حيث الكمّ والكيف، فنهلت صورها الفنية من المنهل المشرقي والأندلسي مما ساعد على نضج النتاج الإبداعي وتحوّل خارطة النظم والإبداع في مختلف الفنون؛ خاصة في عهد أبي حمو موسى الزياني الذي تداخلت فيه المعارف ونبغت النوابغ، وكثرت التآليف والمثاقفة، وكان برّه للعلماء وتشجيعه لهم وامتلاكه لعارضة قوية في قرض الشعر، من العوامل التي أدّت إلى تطوّر اللغة والأدب والحركة العلمية عموما، وبروز العديد من الأسماء الثقافية التي صنعت المجد والحضارة المغربية آنذاك والتي استطاعت أن تتخلّص من مظاهر التأثيرات الأجنبية وصُوَر الفُسُولة والضعف والمحاكاة

[1]– ينظر: مجموعة من المؤلفين، الأدب المغربي، عبد الحميد حاجيات، ص 69_80.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 87_90.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 112_114.

إلى فرض الذات في الساحة الأدبية العربية، من خلال وفرة المادة وتفتّح الأفكار ونضج العقول والتفنّن في مختلف الميادين، حتى بات المغاربة قِبلة لروّاد العلم وطالبي المعرفة من جميع الأقطار، وقدوة لغيرهم في الدراسات العلمية المختلفة.

ثانيا: الحالة السياسية والاجتماعية في الدولة الزيانية:

إنّ الدولة الزيانية لفظة أُطلِقتْ على دولة بني عبد الواد نسبة إلى قبيلة عبد الواد البربرية، إذ تأسست هذه الدولة نتيجة لعوامل سياسية أهمها: سقوط وضعف الدولة الموحّدية بعد معركة حصن العقاب (609_1212)، فضلا عن تأزّم الأوضاع بين سادة الأسرة الحاكمة وصراعهم مع السادة أمراء الدولة وشيوخ ممثلي القبائل المناصرة، وتفاقم الأمر أكثر بعد وفاة الخليفة العادل سنة624هـ وتنصيب إدريس المأمون على العرش، ليهتز الحكم ويشتد فتيل الصراع الذي أدى إلى قيام منافس للمأمون "يحي المعتصم" بتأييد من شيوخ القبائل المناصرة، ولم تنته الفتنة التي نشبت بين الفريقين إلا بموت "يحي المعتصم" سنة633هـ[1]، فنتج عن ذلك تراجع نفوذ الموحدين بالمغرب الأوسط حتى لم يبق سوى مدينة تلمسان.

وبينما كان الحفصيون يسعون إلى تخليص إفريقية من التبعية إلى الأسرة المومنية، كانت معظم القبائل الزناتية في المغرب الأوسط تقتطع وتحتل أراضي التل الغنية، فتحررت واستقلت مغراوة بناحية الشلف، واحتل بنو توجين جبل وانشريس، وبنو عبد الواد الأراضي التابعة لتلمسان سنة627هـ، ليؤسسوا دولتهم في ذلك التاريخ بقيادة "جابر بن يوسف"، وبعد وفاته توجهت عيون السلطة نحو ابنه الحسن عام629 ثم أخيه عثمان 630_631هـ مرورا بابن عمه زيدان بن زيان 633هـ لكنه لقي معارضة كبيرة من قبل قبيلته، ليقتل بعد معركة طاحنة ويتولى

[1]– ينظر: عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص11.

أخوه يغمراسن القيادة، وكان أول عمل سياسي يقرره: إعلانه استقلال قبيلته في الحكم مع ضرورة الاعتراف الرمزي لسلطة الخلافة الموحدية، فتأسست بذلك الإمارة العبد الوادية[1].

عرف عهد (يغمراسن بن زيان) قوة وهيبة الدولة العبد وادية في المغرب، وأصبحت تطمح للاستيلاء على المغرب الأوسط كله، وعلى الناحية الشرقية من المغرب الأقصى مما يلي نهر ملوية، فكان عهد (يغمراسن) ذو طابع سياسي خاض فيه الأمير العبد الوادي حروبا طاحنة ضد بني مرين وأحلافهم من العرب غربا، وضد بني توجين وأولاد منديل شرقا[2]، ليواصل أبو سعيد عثمان الأول حكم أبيه متبعا في ذلك سياسة مسالمة مع بني مرين خاصة في الجهة الشرقية، فشهد عهده معارك وصراعات خاصة مع صهره أبي زكريا ابن السلطان أبي اسحاق الحفصي وزحفه نحو بجاية لمساعدة عرب الذواودة، فشارك أبو سعيد بن يغمراسن في تلك المعارك، كما استولى على مازونة والشلف، ثم واصل غاراته على جبل الونشريس ومنطقة الشلف، فقضى على سلطة إمارتي بني توجين ومغراوة في تلك المنطقة.[3]

لكنّ (أبا سعيد) تعرّضَ إلى معارك ومخاطر قاسية مع بني مرين الذين قاموا بحملات اتجاه تلمسان، خاصة مع حصار أبي يعقوب يوسف المريني لها، مؤكدا عزمه على تضييق الحصار على العاصمة العبد وادية وإرغامها على الخضوع والاستسلام، وفي خضمّ الأوضاع المتدهورة وسقوط القتلى والضحايا جرّاء الأمراض والجوع بقيت المدينة واقفة ولم يستسلم أهلها، ليشهد شهر ذو القعدة عام703هـ وفاة السلطان أبا سعيد الأول ويخلفه ابنه أبو زيان محمد[4]، ليواصل الكفاح الشديد ضد العدو المحاصِر خوفا من وقوع العاصمة بأيدي المرينيين، ممّا أدّى في

[1]– ينظر: عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 12.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 14.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 14_15.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص 15.

الختام إلى رفع معنويات جيش بني زيان، وتراجع الجيش المريني إلى دياره، خاصة بعد مقتل السلطان المريني عام706هـ، فانتهت بذلك محنة ثماني سنوات من الحصار، ويسترجع أبو زيان وأبو حمو نفوذ دولتهما في شرق البلاد[1]، فاستعادوا مناطق الشلف، وجبل الونشريس والمدية، ولحظة وصولهما إلى تلمسان أمر (أبو زيان) بإصلاح ما أفسدته الحرب من مباني وقصور وأسوار، لتكون وفاته عام 707هـ إثر مرض ألمّ به، فيتولى (أبو حمو الأول) الإمارة وكان من صفاته: الحزم والشجاعة والإقدام وحب العلم؛ لتحظى إمارته أثناء فترة حكمه بمسالمة بني مرين، وعمّ الأمن وانطفأت نار الحروب والغارات، وفي تلك الفترة طمع أبو حمو بالاستيلاء على بجاية فوجّه الجيوش إليها سنة715هـ، فحاصرها ولكنه فشل في تحقيق المراد، وعاد إلى تلمسان بكفيّ حنين.

وممّا كان معروفا عن السلطان؛ فظاظته وغلظته في التعامل مع الجميع بشدّة وقسوة حتى مع ابنه (تاشفين)، مما جعل شعور الأمير نحو والده يتحول إلى كره وحقد، فعرض عليه بعض الأعلاج من بطانته تدبير مؤامرة لعزل أبيه عن الحكم وسجنه وقتله، فطاوعهم على القيام بذلك، وكان لهم ذلك يوم22 جمادى الأول718هـ حين قصدوا أبا حمو ودخلوا عليه، فقتله الأعلاج وجميع جلسائه، ونصِّب (أبو تاشفين) على العرش العبد الوادي[2]، لتعرف الدولة الزيانية أبهى أيامها في عهد (أبي تاشفين الأول)، فازدهرت الفنون والصناعات، وتوسع العمران، وحاز المغرب الأوسط تقدماً حضارياً كبيراً، كما اتجهت سياسة (أبي تاشفين) إلى الناحية الشرقية على حساب الإمارة الحفصية وتوجيه غارات نحو إفريقية وبالخصوص ناحية (بجاية)، وقام بحصار نواحي (قسنطينة) وعنابة خاصة بعد خروج 'بني سليم) عن طاعة السلطان (أبي يحي الحفصي) حيث ثاروا عليه طالبين المساعدة من (أبي تاشفين) لينهزم جيش (أبي يحي

[1]– ينظر: عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 16.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 16_17.

الحفصي) عام730هـ، يستولي التاشفيني على الحرم والذخائر، وحين نجحت عملية الاستيلاء استغاث أبو يحي الحفصي بأبي سعيد المريني مقابلَ عقد زواج مع إحدى الأميرات الحفصيات بابنه (أبي الحسن المريني)، فوافق بنو مرين على ذلك؛ رغبةً في تحقيق حلم القضاء على دولة بني عبد الواد، وبعد مراسلات فاشلة بالإقلاع عن الحصار ومهاجمة بلاد إفريقية، توفي السلطان المريني وخلفه ابنه أبو الحسن، فواصل (أبو تاشفين) حصاره، وشرع (أبو الحسن) في الاستعداد لمهاجمة المغرب الأوسط، وكان له ذلك سنة737هـ، حيث اقتحم الجيش المريني العاصمة العبد الوادية، وكان ذلك أول انتصار حقّقه المرينيون في المغرب الأوسط[1].

عامل السلطان المريني المنتصر أمراء بني عبد الواد وفرسانهم معاملةً جليلةً، حيث اعتنى بأبناء (أبي تاشفين) الصغار وأنزلَهم قصورَه، ليواصلَ(أبو الحسن) زحفه نحو الأندلس لإغاثة بني الأحمر ضد عدوان النصارى، فانتصر في البداية ولكنه فشل في آخر محاولة قام بها المرينيون في الأندلس، ليوجه أبو الحسن سهام الاحتلال نحو إفريقية، فتمكّن من احتلالها، لكنّه تعرّض لضغوطات كبيرة نتيجة رفض قبائل العرب الخضوع لسياسة بني مرين، فتمت هزيمته بالقيروان عام749هـ، وانتهت بذلك رحلته من إفريقية خالية الوفاض.

ومن زاوية أخرى تفطّن أمراء بني عبد الواد واستغلوا الموقف والتفوا حول أميرين هما: أبو سعيد بن عبد الرحمن بن يغمراسن وأخوه أبو ثابت، وغادروا بلاد إفريقية متجهين نحو عاصمة أجدادهم تلمسان لإحياء الدولة العبد الوادية وكل الفضل يعود لهما في ذلك[2].

نجح أبو ثابت في إبعاد خطر أبي الحسن وأحلافه عن المغرب الأوسط، وفي مقابل ذلك شهدت السلطة صراعا بين أبي الحسن وابنه أبي عنان ليهزمه ابنه في جبال هنتانة عام752هـ

[1]– ينظر: عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 18،21.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 24_25.

ليصبح أبو عنان السلطان الشرعي للدولة المرينية، وفي هذه الأثناء واصل بنو عبد الواد زحفهم نحو المنطقة الشرقية من خلال مغراوة وتنس، واستغاثوا بأبي عنان عن طريق أميرهم علي بن راشد فرفض إغاثتهم واستطاع أبو ثابت السيطرة على مغراوة وعاد إلى تلمسان، وفي ذلك الوقت غضب أبو عنان لعدم تلبية الأمير علي بن راشد خصوصا بعد سماع خبر وفاته، فقرر غزو تلمسان، وحدثت معركة طاحنة انتهت بهزيمة الجيش العبد الوادي وقتل الأمير أبي سعيد، فعاد أبو ثابت إلى تلمسان وتبعه جيش المرينيين وسقطت دولة بني عبد الواد واستولى بنو مرين على تلمسان وسائر المغرب الأوسط[1].

وقد واصل أبو عنان حلمه بالزحف نحو إفريقية، غير أنه لم يحقق أيّ انتصار ضدّ الدولة الحفصية، فقفل راجعا إلى المغرب الأقصى وتوفي في24 ذي الحجة759هـ ليشكّل هذا الخبر ارتياحا في قلوب فرسان بني عبد الواد الذين أعادوا حلم إحياء دولتهم من جديد، وكان ذلك من نصيب أبي حمو موسى الثاني الذي شكّل علامة فارقة في إعادة أمجاد الدولة الزيانية، خاصة بعد سقوط هرم الدولة المرينية التي أبادت الكثير من فرسان وأمراء بني عبد الواد.[2]

والحاصل أنّ تأسيس الدولة الزيانية قد مرّ بحروب وغارات كثيرة من أجل تكوين وتشكيل الإمارة، التي تفرّدت بصنع ذاتها ومجابهة الآخر ساعية لتحقيق التميّز والاستقلال دون تبعية واملاءات من الغير.

[1]– ينظر: عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 32_33.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 33_34.

ثالثا: الحالة الثقافية والاقتصادية في الدولة الزيانية:

إنّ المسار الفكري لبيئة بني زيان مختلف غاية الاختلاف عن الوضع السياسي الذي مرت به الدولة أثناء مراحل تشكّلها، فرغم نكسات الحروب وكثرة الصراعات الداخلية(الأسرة الحاكمة) والخارجية(الدول المجاورة) إلا أن الحركة الثقافية لم تكسد سوقها ولم تتأثر بذلك، بل على العكس، فمنذ حكم يغمراسن ومن تلاه لقيت العلوم الثقافية بالغ الاهتمام من قبل سادة الحكم، فكان نسق التعليم حاضرا في مختلف القرى والمدن وانحصر في مراحله الأولى على تعليم فنيات الكتابة والقراءة، وحفظ مبادئ القرآن الكريم، فكانت الكتاتيب والمساجد مركزا فكريا لإنارة رواد العلم، وبخلاف المرحلة الأولى انكفأت المرحلة الثانية على إقبال الطلبة على تتلمذ أسس النحو واللغة والفقه والأدب، مما جعلهم يتفقهون في الدين ويلمّون بالأدب وفنونه، ثم انتقلوا إلى مرحلة تطبيقية عنيت بالقراءات وتفسير الأحاديث وعلوم الفقه، كما تعمّقت الدراسة وتوجهت نحو العلوم العقلية: كالطبيعيات والفلسفة وخاصة فنون الأدب؛ إذ اهتم سادة السلطة بباب الشعر والعلوم الإنسانية والدينية وشجعوا العلماء والمفكرين على ذلك ماديا ومعنويا.[1]

والواضحُ أنّ فكرة التعلّم وتتبّع مآثر العلماء كانت حاضرة في نفوس طلبة العلم في حاضرة بني زيان، فجابوا البلاد والأقطار وارتحلوا نحو بقاع المغرب الأخرى، ونحو الأندلس والمشرق، فانتشرت المدارس ودور العلم في إفريقية والمغرب الأقصى مما جعل المغرب الأوسط ينفرد بنسق الفكر والتعلّم، وتمّ تأسيس أول مدرسة في عهد (أبي حمو موسى الأول بتلمسان) وعُيّن للتدريس فيها الإخوان: "ابنا الإمام"، ليواصلَ ابنُه (تاشفين الأول) نسقَ الاهتمام بالفكر والعلوم، فبنى المدرسة التاشفينية بجانب الجامع الأعظم الموجود بتلمسان، وتتابعت عملية بناء وتشييد مدارس العلم خاصة أثناء الاحتلال المريني، فشُيّدت مدرستان: الأولى بقرية العبّاد بأمرٍ من

[1]– ينظر: عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 35.

السلطان (أبي الحسن المريني) عام748هـ، والثانية بجانب ضريح الولي الصالح (أبي عبد الله الشوذي الإشبيلي) الملقّب بـ: "الحلوي"، بناها (أبو عنان) عام754هـ[1]، الأمرُ الذي شكّل سِمة فارقة في تطور الحياة الثقافية، وإقبال الطلبة والباحثين على معرفة العلوم والمعارف بالاعتماد على طريقة الإلقاء والشرح مرورا بحفظ وسعة الإصلاح المعرفي.

وتجدُرُ الإشارةُ هنا إلى قضية هامة تتعلّق بتأثير دولة الموحّدين في قيام الدولة الزيانية، بالأخصّ في الجانب الديني والفكري، ففي عهد الموحّدين انحصرت سُبُلُ التعلّم والقراءة على العلوم الدينية(النقلية) من تفسير وحديث وفقه، فطغى المذهب السُنّي، وانتشر المذهب المالكي في مختلف أقطار المغرب، ممّا يؤكد على تأثير الإصلاح الديني على الحياة الفكرية بعد نهاية عصر الموحّدين، فانتشرت كُتبُ الغزالي، وكتبُ الأشاعرة كالباقلاني والجويني، وتطوّرت العلوم والفنون على غرار علم التفسير والحديث وعلم الأصول والكلام[2]

وقد عَرَفَ العهد الزياني في عهد (أبي حمو موسى الثاني) نقلةً نوعيةً في مسالك العلوم النقلية والثقافية، وعلى الرغم من اهتمامه بالأُطُرِ الاقتصادية المتعلّقة بصناعة الأسلحة والبواخر الحربية لتحقيق الأمن والسلام، شهدت الحياة الفكرية انفتاحا وتفاعلا مع مختلف الثقافات والحضارات. ومن أبرز العلماء الذين اهتموا بعلوم النقل (أبو عبد الله التُجِيبِي) الذي اختصّ برواية الحديث والتاريخ، وله كتبٌ في الوعظ والرقائق، و(أبو زكريا يحي العبدري التلمساني)، و(أبو اسحاق التلمساني) المشهور بأرجوزته في الفرائض، و(أبو عبد الله السلّاوي) الذي عُيّن بالمدرسة التاشفينية في عهد أبي تاشفين الأول، و(أبو عبد الله محمد بن محمد المقري) في عهد أبي حمو الأوّل، ليشهدَ العهد الزياني في تلك الفترة انتشار التصوّف خاصة في الغرب الأوسط بعد

[1]– ينظر: عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 36_37.

[2]– ينظر:المرجع نفسه، ص 39.

وفاة الولي (أبي مَدين شعيب)، فاشتهر في تلمسان (أبو اسحاق الطيّار)، (أبو علي عمرو بن العباس الحبّاك) و(أبو محمد عبد الله بن عبد الواحد المجاسي) الملقّب بالبكّاء؛ لكثرة بُكائه خشيةً وتقوى[1]، ممّا يُبرِزُ توسّعَ دائرة العلوم الدينية وانتشار ظاهرة التصوّف في عُرْفِ الباحثين ودعاة الدين، خاصة في المغرب الأوسط؛ نظيرَ حبِّ الناس للزهد في الدنيا والبُعدِ عن مغرياتها وشهواتها الزائلة، فكانت شمائلُ التقوى والعبادة والتوكل والقناعة منتشرة ومنعكسة في أوساط المجتمع، ليعطي صورةً جليّةً عن مدى تأثير فكر التصوّف عليه، وانعكاس ذلك الخطاب عليه؛ حتى صار له أنصارٌ ومُريدون كُثُرٌ تركوا آثارهم في تاريخ المغرب القديم.

وغير بعيد عن الحياة الفكرية، توسّعت العلوم اللسانية والاجتماعية؛ من خلال تلقين اللغة والنحو والأدب والبلاغة، وكثُر الاهتمام بأمهات الكتب كحال الكتاب (لسيبويه)، والعقد الفريد (لابن عبد ربّه) والأمالي (للقالي) والمعلقات السبع، مروراً بكتاب زهر الآداب (للحُصَري) والعمدة (لابن رشيق)، والجغرافيا وغيرها من المؤلفات التي شكّلت لَبنةً لغويةً ولسانيةً لتعلّم فنون البلاغة وعلوم النحو وغيرها من المعارف، التي شهدت بالغ العناية من لدنْ أمراء الدولة الزيانية[2]، ولعل من أبرز الأسماء الشاهدة على ذلك: (أبو بكر محمد الغانقيالمُرسي) الذي اشتغل كاتبا في بلاط يغمراسن، وكان بارعا في الكتابة والشعر والأدب، و(أبو عبد الله التلمساني) الذي كان شاعرا مطبوعا فاق شعراء عصره، وله منشور شهير بعنوان: (المنتخب النفيس من شعر أبي عبد الله بن خميس)، والفقيه والكاتب (أبو عبد الله محمد بن منصور بن علي بن هدية القرشي التلمساني) الذي قام بإنشاء ديوان الرسائل في عهد أبي حمو الأول، وألّف كتباً متميّزة في الأدب والتاريخ منها: تاريخ تلمسان، وله شرح على "قصيدة بن خميس"[3]، كما تميّزت الحياة

[1]– ينظر: عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 40_48.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 49_50.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص51_52.

الثقافية بغزارة العلوم الطبيعية؛ نتيجة تردّي الأوضاع وظهور بعض الأمراض والأوبئة في فترات متلاحقة، الأمرُ الذي أثار حفيظة الأمراء ودعاهم إلى ضرورة إعلاء قيمة علوم الطبيعيات، وتخصيص جوائز وُرتبٍ تليق بمقام علماء الطبيعيات، لتشهد الحاضرة الزيانية بوصلة العناية بمسالك العلوم كالتنجيم والرياضيات والطب والكيمياء.

وكانت العاصمة (تلمسان) نقطة لقاء واحتكاك العلماء والباحثين ببعضهم البعض، خاصة لمّا توافد الكثير من الصُنّاع وعلماء الأندلس إليها، مما ساعد على تجاور العقول وتفاعلها وتشجيع الرحلات العلمية في مختلف أقطار المغرب الإسلامي، ويحتفظ التاريخ الثقافي بأسماء لامعة في باب العلوم الطبيعية، منهم: (أبو عبد الله محمد بن علي بن النجّار التلمساني) الذي التحق ببلاط أبي الحسن المريني أيام احتلاله للمغرب الأوسط، ويبرز اسم (أبي عبد الله الآبلي التلمساني) المعروف بحبّه للعلم وحذقه بالتعليم، حيث شغّله أبو حمو موسى الأول في ضبط الجِباية، فلم يقبل بذلك، ورحل إلى المغرب الأقصى حيث استقبل ببلاط أبي الحسن المريني[1].

وبالمُجمَلِ، فإنّ الحياة الثقافية في عهد (بني زيان) قد لقيت انفتاحاً وتطوراً تاريخياً ارتبط بالجوانب السياسية، وانعكس على طبيعة التعليم والمعارف الدينية واللسانية وصولا إلى الطبيعيات، فكانت منطقة المغرب الأوسط بيئة نمو وإشعاع فكري وثقافي؛ نتج عنه ميلادُ عقول باحثة في شتى المعارف والعلوم، حيث شغلوا مناصب عليا في الدولة كالقضاء والتدريس والكتابة وديوان الإنشاء، ونشطت مختلف العلوم والثقافات واختلطت الألسن وتمازجت الوسائل والصناعات خاصة لحظة تأسيس الدولة العبد وادية التي قامت بجمع شمل مختلف الإمارات، مشكّلة بذلك قُطباً حضارياً مهتما بالعلوم والفنون وفق سلطة سياسية تدحضُ الصراعات الطائفية وتُمجّد الإنسان.

[1]– ينظر:عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 52_53.

كلّ هذا وغيره من الدوافع، مكّن من تغيير خارطة الحياة الثقافية؛ إذ نهضت العلوم واتجه الطلبة نحو مجاراة فنون القول، وتعلّم معارف الثقافات المختلفة خاصة الأندلسية أثناء العهد الموحّدي والزياني، ممّا أثمرَ نقلةً فكريةً وحضاريةً أثّرت على طبيعة الفكر في الدولة الزيانية.

أمّا الجانب الاقتصادي والعمراني، فقد شهد توسّعا لا نظير له في المغرب الأوسط؛ حيث أصبحت العاصمة تلمسان قبلةً لوُلّاةِ المغربِ الذين اهتموا بتشييد وتحصين أسوارها، فبنوا المنازل الفاخرة والقصور العالية، خصوصاً في حرب (بني غانية) التي حدثت عهد يعقوب المنصور، ممّا جعل الدولة الموّحدية تهتم لهذه الثورة، فطمست مناطق بعينها وخرّبت الديار بإفريقية والمغرب الأوسط، فسلمت (تلمسان) من خطر جيش (ابن غانية)؛ نظيرَ حصانة أسوارها، وقوة أسلحتها وصناعتها الفذّة.

كما كثُرتْ في تلك الفترة بوادرُ التجارة والنقل، فتفاعل الصنّاع والتجار، وقصد تلمسان أرباب الصنائع من شتّى مناطق الغرب والأندلس، وحدثت عمليات تثاقفٍ حضاري بين المغرب والأندلس، وتتبع أهلُ تلمسان طِباعَ الأندلسيين في مختلف حوائج الحياة كالموسيقى والغناء، والصناعات (صناعة النحاس والرخام، ونقش الخشب) والفن المعماري[1].

وفي عهد (يغمراسن)، تمّ تحصين (تلمسان) ببناء باب (كشوطة) وما جاورها من أسوار وأبراج بوضع المشور لجعله مقرا للملوك، كما قام يغمراسن ببناء مئذنة الجامع الأعظم بتاجرارت ومئذنة جامع أجادير، وبقيت آثارهما إلى يومنا هذا، ممّا يبرز آثار الدولة الزيانية واهتمامها الفاعل بنسق العمران، ليتواصل الأمر في عهد أبي حمو موسى الأول بإقباله على نقل وتشجيع

[1]– ينظر: ابن الأحمر، تاريخ الدولة الزيانية بتلمسان ط1، تح، هاني سلامة، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، مصر، 2001، ص ص 74،75.

العلوم، فبنى المسجد الواقع داخل المشور المتأثر بطابع الفنّ الأندلسي، ورغم وقوع بعض التخريبات وصور الهدم إلا أنّ آثاره لا زالت حاضرة.[1]

وتتمة لجهود السابقين، شهد عهد (أبي تاشفين الأول) ازدهار العمران بتلمسان؛ نتيجة تميّز الأمير بذوق فنّي مخالف لأسلافه؛ إذ كان مُولعاً مُحبّا لتشييد القصور الفخمة، واغتراس الرياض والمنتزهات، فاشتهرت قصوره الثلاثة: دار السرور، أبو فهر، دار الملك، كما قام أبو تاشفين الأول ببناء مدرسة كبرى بجانب الجامع الأكبر بتلمسان، وضع فيها أبهى وأجمل الزخارف التي وجدت في قصره، مما جعل النشاط المعماري يلقى تطوراً لا حدود له، فقد أخرجها من طور البداوة إلى التحضّر[2]، لتشهد تلمسان نقلةً معماريةً لحظة الاحتلال المريني في عهد أبي يعقوب يوسف الذي حاصر مدينة المنصورة وبنى قصرا فيها وأحاطها بالأسوار، مقررا الشروع في بناء المسجد الأعظم ولكنه لم يكمل ذلك بسبب وفاته، ليزحف أبو الحسن المريني إلى تلمسان، فاستقر بالمنصورة، وأصلح عمارتها وشيّد قصر النصر داخلها عام 744هـ، كما تابع عملية بناء المسجد الأعظم مستعملا فيه المواد النفيسة من رخام وزخرف، فكان بهجة لكل ناظر إليه وآية من الفن المغربي الأندلسي، وفصل الصحن والمحراب والمئذنة، ومن صور التأثير على دولة بن زيان إبّان الاحتلال المريني بناء مدرسة تشتمل على صحن وقاعة للدرس عرفت بتنوع الزخارف والرخامات.[3]

وتواصلت عمليات التأثر المعماري لحظة استيلاء أبي عنان على تلمسان، حيث شيّد جُملةً من الآثار العمرانية، منها بعض الآثار التي وجدت خارج منطقة تلمسان حول ضريح الوليّ

[1]– ينظر: عبد الحميد حاجيات ، أبو حمو موسى الزياني حياته وأثاره، ص ص 58،59.

[2]– ينظر: مفدي زكريا، النشاط العقلي والتقدّم الحضاري للجزائر في عهد الزيانيين، مجلة الأصالة، ع26 ،15 أوت 2013، تلمسان، ص163.

[3]– ينظر: عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص ص63،64،65.

(الصالح أبي عبد الله الشوذي الإشبيلي) الملقّب ب "الحَلَويّ، حيث تميّز برشاقة بابه وإتقان نقشه، وكثرة زخارفه فضلا على أعمدته الكبيرة، هي آثار كثيرة بقيت أطلالا حاضرة وأخرى ضاعت في غياهب التيه والخراب والنسيان[1]، وعلى الرغم من ظروف الحرب والغارات إلا أنّ تلمسان ظلّت وجهةً ثقافيةً تُحاكِي هوية التاريخ، وقد تطورت أكثر في عهد (أبي حمو موسى الزياني الثاني) حيث وجدها غزيرة المعارف والعلوم، وتنوّعت اللغات والألسن، وتطورت الصناعات والأسلحة والسفن، وكثرت العادات والتقاليد والألبسة، وازدهر الجانب المعماري في عهد أبي حمو موسى الثاني، فصارت الدولة الزيانية حاضرة لتفاعل وتحاور الثقافات.

وخلاصة القول، إنّ الأدب المغربي القديم أدب ثريُّ المادة، له من الغزارة والوفرة في الإنتاج المعرفي كمّا ونوعا ما لا يُنكره إلا حاسد وحاقد؛ بوصفه أدباً جامعاً ومتفتحاً لا إقصاء فيه، فقد تشارك في إنتاجه وتشكليه البربر والعرب والمُلُوك والسُّوقة من عوامّ المغاربة مجسّدين بذلك صورة للمجتمع الراقي آنذاك، كما أنّ المغاربة قد تمكّنوا تدريجيا من فكّ رباط التبعية للآخر وكل مؤثّر خارجي خصوصا المشارقة، فاجتهدوا وأبدعوا وجدّدوا في شتى صُنوف العلم والمعرفة، فبعدما كان أدباً ناشئاً في بداياته الأولى على الجُمُود والمحاكاة وتقليد كلّ ما هو صادرٌ من المشرق، و قدْ صار في العصور المتأخرة يُنافس الآداب المشرقية ويُضاهيها؛ من خلال ابتداع وكسر تبعية المغربي وتقليده للآخر، بل وأصبح يمتلك مُميزه الثقافي والحضاري في شتى ميادين الحياة الفكرية والاجتماعية، وما المولديات إلا تجسيد لهذه التميّز والاعتزاز بالهوية والإبداع، طبعا، وهذا الانفراد والتفنّن كانت وراءه جملة من البواعث والمسوّغات التي ساهمت في اكتماله وبزوغ نجمه حتى ينضج ويخرج في الصورة التي تليق به.[2]

[1]– ينظر:عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص ص 65،66.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص، 67.

رابعا:المولديات في الشعر المغربي القديم:

قبل الحديث عن ظهور المولديات نشأة وتطورا، علينا أن نبيّن أولا أنها تختلف عمّا يُعرَفُ بالمديح النبوي، الذي عُرِف في المشرق العربي بوصفه امتداداً للقصائد التي نُظمت في مدح الرسول على عادة المدح؛ بوصفه غرضا شعريا قديما؛ فقد " ظهر المديح النبوي في المشرق العربي مبكرا مع الشعر الصوفي الذي مّثله آنذاك (عمر بن الفارض)، ثم ازدهر ازدهارا شديدا على يد (البوصيري) في أواخر العصر العباسي (ق7هـ) من خلال همزيته وبردته الشهيرتين، وهما اللتان أعادتا الانتباه إلى ما ظهر قبلهما من مدائح فيما إذا كانت بالفعل كذلك قبل (البوصيري) أم لا، و هذا الاختلاف جعل بعض الباحثين يعده شعرا قديما ظهر في المشرق العربي مع بداية الدعوة المحمدية والفتوحات الإسلامية على لسان (حسان بن ثابت/ وكعب بن زهير/ وعبد الله بن رواحة) وبين من يعدُّهُ فنّاً متأخرا استحدثَهُ(البوصيري)"[1]، ويبدو أنّ مسألة الخلاف ربما ليست مسألة جوهرية كما يُحيل إليها السياق الدرسي باستمرار، بقدر ما هي مسألة خلاف حول المسميّات الموضوعية أو نسبة الموضوعات إلى الأغراض الموروثة أو المستحدثة عموما، أمّا جوهر النص فذلك محكّ التجربة المدحية النبوية التي ليس فيها اختلافات جمّة، بل هي متقاربة جدا وغير جديرة بالخلاف أو حتى بتتبع لحظة الظهور ومكانها؛ لكن ما يهمّنا هنا بالفعل هو التركيز على المولدية التي تعدّ نمطاً موضوعياً وغرضاً مختلفاً بالفعل؛ وإن لم يكن الاختلافُ في جوهر النظم الذي يقوم على مدح النبي، فإنه يقع حول كيفية الأداء النصي بنيةً ومضموناً من جهة، وحول الأداء الإنشادي المناسباتي من جهة ثانية.

[1]– آمال كبير، محاضرات في قضايا النص الشعري القديم (مطبوعة مقدمة لطلبة السنة الثالثة ليسانس)، دار فكرة كوم للنشر والتوزيع، ورقلة، الجزائر، 2023، ص 146.

بهذا، يمثّل شعر المولديّات غرضاً مستحدثاً يرى أهل المشرق أنهم أول من نظم فيه مع اختلاف بين الباحثين حول ذلك، ولكن الاتفاق بينهم كان في أنّ للمغرب مزية الاكتمال والنضج فيه؛ إذ شكّلت المولديات نموذجا أدبيا وثقافيا لتطور الحياة الأدبية في المغرب عامة، وفي الدولة الزيانية خاصة؛ نظير الإبداعات التي جادتْ بها قرائحُ شعراء ذلك العصر، ممّا يقودنا إلى محاولة البحث في هذا الفنّ من ناحية المسار التاريخي لخصوصية التشكّل في تلك الفترة، ولكن قبل عرض التفاصيل، وجب عرض رؤية فاحصة لتيمة المولديات من ناحية الاصطلاح؛ تسهيلا لعملية الفهم والقراءة.

1. المولديات: المفهوم ونسق إنتاج النص:

يُشير مصطلح (المولدية) في المعاجم اللغوية العربية إلى لفظة المولد،" فمولد الرجل: وقت ولادته، ومولده: الموضع الذي ولد فيه.. وميلاد الرجل: اسم الوقت الذّي ولد فيه[1]، ويجمع على موالد ويعني مكان الولادة وزمنها[2]، وهو ما يُبيّن أنّ المولديّة في استعمالها المعجمي دالة على معنى اشتقاقي يتجسّد في الولادة وذكر الزمان والمكان، أيّ أنّها لم تشر إلى مدلول خارج نطاقها اللغوي.

والمولديّة لفظة مشتقة من "مولد" وارتبطت في سياقها الشعري بميلاد سيّد الخلق النبي المصطفى (ﷺ)؛ إذ تستمدّ تسميتها من ذكرى مولده، ويقصد بها تلك القصائد والمدائح النبوية التي تلقى ليلة المولد النبوي، وتلحن وتنشد (وشرطها الإنشاد حتى تسمى مولدية وإلا فإنها مدائح نبوية كتلك التي اشتهر بها حسان بن ثابت وغيره ممن مدحوا رسول الله محمد)؛ حيث

[1]– ابن منظور، لسان العرب، د ط، مج 15، مادة (ولد)، المكتبة التوفيقية للطباعة لبنان، د ت، ص444.

[2]– ينظر: المنجد في اللغة والإعلام، ط25، دار الشرق، بيروت، لبنان، 1986، ص 918.

يستهلّ المنشدون قصائدهم بالثناء على النبي والندم والرغبة في هجرة الذنوب، منتقلين من موضوع إلى آخر بأسلوب فني رشيق، مطرب للنفس، تستأنس به الأسماع[1].

وقد عرّفها (لسان الدين بنُ الخطيب. 776هـ) في كتابه: (نفاضة الجراب في علالة الاغتراب) بكونها: تلك " القصائد المنظومة في مدح رسول الله ﷺ والإشادة بميلاده، وذكر معجزاته، ثمّ التخلص إلى مدح السلطان وذكر خلاله، وإطراء تحقيه بهذه الدعوة"[2]، وبذلك يتضح أنّ المولدية أخصّ من المدحة النبوية؛ والعلّة في ذلك أنّها مديح يلقى ليلة المولد النبوي الشريف عكس المدائح النبوية الأخرى التي ليس لها ميعادٌ محدّدٌ بميلاد أو وفاة، كما تتضمن عناصر رئيسة تحضر في معظم المولديات، وتؤسس لجمالياتها وهي: المقدمة، ومدح الرسول عليه الصلاة والسلام ثمّ مدح السلطان، والتوسل أو المناجاة، وطلب المغفرة من الخالق تعالى، وأخيرا خاتمة تتضمن السلام على الرسول وطلب الشفاعة، فالشعراء يذكرون أخلاق النبي ومغازيه وسيرته العطرة ويخلصون إلى مدح السلطان الحاضر[3].

وقد تبتدئ المولدية بمدح الرسول ﷺ مباشرة، مخالفة بذلك قواعد أنواع التقديم كحال الأطلال أو ذكر النسيب، فلا تلزم حدود القافية والاحتشام[4]، وهو ما يفيد أنّ القصيدة المولدية بنية شعرية لا تستند على مسلمات القصيدة الطللية وإنّما تتعداها إلى تمثيل وتشكيل تقنيات تتأسس على مشاكلة فنون القول؛ انطلاقا من تخيّر بديع اللفظ ومحاورة النصوص مع بعضها البعض، فضلا عن تركيزها على بعد موضوعي قارّ يتحدد في تمجيد ذاكرة التاريخ الإسلامي.

---

[1]– ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات، ط1، دار المعارف، القاهرة، ص211.

[2]– لسان الدين الخطيب، نفاضة الجراب في علالة الاغتراب د ط، ج3، تح، السعدية فاعية، د ت، ص179.

[3]– ينظر:أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم في عهد تلمسان الزيانية، دط، مكتبة الآداب الجزائر، 2024، ص 85.

[4]– ينظر: عبد الحميد عبد الله الهرّامة، القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري،ط2، دار الكاتب، طرابلس، ج1، 1999، ص 348.

فالمولديات إذنْ نصٌّ شعريٌّ يمدحُ ويصف خير البريّة، يستذكرُ فيها صناع الشعر مآثر وشمائل النبي وغزواته، واصفين سيرته بأبهى الأوصاف، وصولاً إلى ذكر ومدح السلطان الحالي، فالمولدية نصّ ثقافي ذو بعد ديني أنثروبولوجي يختصّ بسيّد الأنبياء، فيبدع فيها الشاعر في ترسيم ميلاد خير الأنام متبعا صدق الذات والإحساس لصفات النبي سواء كانت الخَلقية والخُلقية ومعجزاته[1]، فالمولديات دعوة إلى الاقتداء بسلّم ومنهاج النبي صلى الله عليه وسلّم وإبراز مكانته العظيمة التي حباه الله بها[2]، ليمنح الشاعر نصّه المولدي رؤية مدحية لصاحب السلطة ودوره في التحضير والتهيئة للاحتفال بذكرى مولد خير الخلق، فتعقد المجالس الدينية تمثيلا وترحيبا بمدح المصطفى والسلطان.

والمولدية في عُرف التاريخ وصنّاع الكتابة " **حدثٌ فريدٌ من نوعه، قد عرف ترعرعا وعناية في كفاية السلطان الشاعر أبي حمو الزياني الذي أضفى على هذه المناسبة طقساً خاصاً لمْ تعرفه بقية المماليك المجاورة** " ،ومفاد ذلك حسب ما أقرّه (عبد الله حمادي) أن المولدية بنية نصيّة ذات طابع شعري يستند على محددات شكلية وضمنية، استمرت أكثر في عهد الزيانيين وتحديدا عند الشاعر الفحل أبو حمو موسى الزياني، فأضحت شعرياته نموذجا فنيا يحاكي مناسبة تاريخية لخير البرية، ما جعلها مقصدا القرّاء والشعراء الذين أبدعوا في نظم خير التآليف الشعرية خاصة في عهد بني زيان، وأبو حمو موسى الزياني نموذج لأحد الشعراء الذين تخيّروا مناسبة مولد النبيّ المصطفى لتمجيدها ومدحها ودعوة إلى تتبع سيرته الفاضلة، فاحتفاء الإنسان بمولد المصطفى علامة ثقافية دينية تمجدّ ذاكرة التاريخ الإسلامي وما تبعها من تحولات اجتماعية وثقافية، ومولد النبي احتفال سنوي يتكرر في الثاني عشر من شهر ربيع الأول، وهو تقليد تاريخي يعود إلى القرن الرابع هجري، توسع فيه الفاطميون في أشكال حياتية

[1]– ينظر: أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم، ص، 85.

[2]– ينظر: زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي، د ط، مصر الجديدة، 1995، ص 17.

تبرز المكانة الفاخرة ومدى تعظيمهم لشخصية النبي عليه الصلاة والسلام، فمولده الكريم يمثّل ذاكرة العقل الإسلامي الذي ناضل من أجل إنارة مفكرة العقل وإخراجه من دواليب العتمة والسواد الهوياتي والروحي[1]، لتبقى المولدية علامة وحدثا ثقافيا في سطور التاريخ الذي أبدع مختلف الكتّاب والصنّاع في تمجيدها وفق أشكال ثقافية راقية، جعلتها خاصية فنية حضرت صورها في تاريخ الأدب المغربي القديم، أين تنوعت أشكال وصور تمثيل هذه المناسبة التاريخية باختلاف سلاطين العصر وجلّ من أسهم في إرساء هذا اليوم حدثا تاريخيا تعقد وتنظم من أجله مجالس العلم والشعراء.

2. صور الاحتفال بالمولديات في الأدب المغربي القديم.

قبل إلقاء الضوء على أشكال احتفال الزيانيين بمناسبة المولد النبوي الشريف وعناية السلاطين بهذا الحدث المهمّ، لا بأس أن نسلط الضوء على مسار ظهور وابتداع هذه الظاهرة تاريخيا، حيث يذكر الأستاذ (حسن السندوبي) أنّ الاحتفال بالمولد النبوي حدث بعد العصرين الأموي والعباسي، ومسوغات ذلك حسبه أنّ الخلفاء الراشدين وبني أمية وبني العباس لهم أولويات حالت دون التفكير في إقامة هذه الموالد، منها الفتن الداخلية والتصارع المذهبي والفتوحات[2] وغير ذلك مع غياب المصادر التي بني عليها حكمه، وأغلب الدراسات والمتعارف عليه تاريخيا أنّ ظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي بدأت في عهد الدولة الفاطمية خلال النصف الثاني من المائة الرابعة للهجرة، أيّ بعد مرور ما يزيد عن ثلاثة قرون من وفاة رسول الله.

ويعودُ تأخّرُ ظهور هذه المناسبة النبوية إلى عاملين اثنين: ديني باعتبار الرسول عليه الصلاة والسلام نهى عن المبالغة في الإطراء عليه " **لا تُطرُونِي كما أطْرَتِ النّصارَى ابن مريم،**

[1]– ينظر: الموسوعة العربية الميسرة، ط3، ج4، دار الجيل، بيروت، 2003، ص 238.

[2]– ينظر: حسن السندوبي، تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي، ط1، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1948، ص،07.

فإنمّا أنا عبدُه، فقولُوا عبدُ الله ورسولُه"[1] فالرسول ينهى صحابته عن كثرة المدح وأقرّ بعبوديته لله حتى يُرَبّي صحابته؛ خوفاً من تأليهه والغلوّ في حبّه، وما يترتّب عن ذلك من بِدَعٍ غير محمودة العُقْبَى، وهذا ما دفع الصحابة إلى ترك هذا الفعل حبّا لنبيّهم واقتداء به، وخوفا من البدع الضالة المضلة؛ خصوصا وأنّ النبي عليه الصلاة والسلام قد أتمّ رسالتَه على أكمل وجه ولو كان أمراً محموداً لدعاهم إليه، أمّا العاملُ الثاني، فثقافي حضاري؛ باعتبار العرب لمْ تعهد مثل هذه الاحتفالات في ذكرى ميلاد أبطالها وعظمائها بخلاف باقي الثقافات والحضارات، وأوّل من ابتدع هذه المناسبة رجال ثلاثة: (المعزّ لدين الله الفاطمي) في القاهرة، و (الملك المعظّم مظفّر الدين الكُوكُبُوري) في إربل، والفقيه القاضي (أبو العباس أحمد العزفي) في (سبتة) بالمغرب[2].

1.2. ظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي عند (الفاطميين).

يشيرُ (السندوبي) إلى أنّ أوّل من ابتدعَ واحتفلَ بذكرى ميلاد النبي وجعله عيدا عاما في كل البلاد الإسلامية هم الفاطميّون،[3] في عهد الخليفة (المعزّ لدين الله الفاطمي) في (القاهرة بمصر سنة 362هـ – 973م) إضافة إلى ذلك فقد سنّ لهم أياما جعلوها أعيادا موسمية:

- مولد النبي عليه الصلاة والسلام في الثاني عشر من شهر ربيع الأول.
- مواليد آل البيت.
- علي بن أبي طالب رضي الله عنه.
- أبناء علي الحسن والحسين.

[1]– صحيح البخاري، نشروتصحيح وتعليق، إدارة الطباعة المنيرية، ج3، دار عالم الكتب، بيروت، لبنان، ص 323.

[2]– ينظر: يوسف مريان، المولديات في المغرب والأندلس في القرن الثامن للهجرة دراسة في مضامين الأشعار وخصائصها الفنية، أطروحة دكتوراة، جامعة الجزائر، 2009، 2010، ص 11.

[3]– ينظر: حسن السندوبي، تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي، ص 62.

- فاطمة الزهراء بنت الرسول عليه الصلاة والسلام.
- مولد الخليفة الفاطمي الحاضر وأعياد أخرى ذكرها المقريزي في كتابه: (المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار) والمعروف بالخطط المقريزية في سبعة وعشرين بين أيام وليال وأعياد ومواسم ومواليد[1].

ومردّ ذلك –حسب السندوبي– رغبة (المعزّ لدين الله) في استمالة قلوب المصريين وكسب رضاهم من خلال اللعب على العاطفة الدينية[2]، أمّا قضية ابتداع (المعزّ) للاحتفال وخُطُورِها في ذهنه فهل كانت مجرّد فكرة أتتْ من العدمِ، أم أنّها محاكاةٌ لجهة بذاتها؟

يُفَصّل (يوسف مريان) في الأمر، ويرجع ذلك إلى مذهب الدولة (الفاطمية) الشيعي الإسماعيلي وجزيرة (صقلية) والمدن المغربية الساحلية المقابلة لها كـ(المهدية)، فله بالغ الدور في ظهور عادة الاحتفال بيوم المولد بين العرب والمسلمين، ومن ذلك بِدعية المولد النبوي الشريف، وأمّا ابتداع (المعز الفاطمي) لهذه المناسبة فإما بتأثير رعيته الشيعية أو محاكاة للروم الصقليين في احتفالهم بأعيادهم النصرانية[3].

2.2. صُوَرُ الاحتفالِ بالمولدِ النبويّ الشريفِ في (أفغانستان) و(العراق).

يُعدّ الملك (محمود الغزنوي) يمين الدولة (محمود بن سُبُكتكِين) أشهر الملوك الغزنويين[4] ثاني من احتفل بالمولد النبوي الشريف بأفغانستان بعد الخلفاء الفاطميين بمصر؛ حيث قام بسنّه ودعوة أهل السنّة للاحتفال به، منافسة لبني بويه الشيعة مقاومة لهم ولأشياعهم ودفاعا عن

[1]– للاستزادة ينظر: المقريزي، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ط1، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998، ص 436، وراجع: يوسف مريان، المولديات في المغرب والأندلس في القرن الثامن للهجرة، ص13.

[2]– ينظر: حسن السندوبي، تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي، ص ص 62،63.

[3]– ينظر: يوسف مريان، المولديات في المغرب والأندلس في القرن الثامن للهجرة، ص13

[4]– نسبة إلى مدينة (غزنةghazna) بشرقي (أفغانستان) و(بنجاب)، حكم من (389هـ –421– 999م 1030م –)

السنّة[1]، وكان الملك المعظّمُ (مظفّر الدين زين الدين الكوكبوري) صاحب (أربل) يعتني بهذا اليوم أيمّا اعتناء، ويقيم له أعظم احتفال حتى صار مضرب المثل في المشرق حيث صبغه بطابع رسمي ممّا جعل بعض العلماء يرجعون له فضل السبق[2]، ومن مظاهر احتفال (الكوكبوري) بهذه المناسبة استعداده المسبق لها في شهر محرّم، فينصِبُ قِبَبًا من خشب يُجاوز عددها العشرين أو أكثر، في كل واحدة منها أربعة طوابق أو خمسة، وفي الشهر المُقبل، أي: صفر، تُزيّن تلك القِبَبُ، ويجلس جوقا من المغنيين وآخرين من أرباب الخيال وأصحاب الملاهي، في كل طابق من طوابقها ويَركُدُ معاش الناس حينئذ، فلا يشغلهم إلا ما يَرونه من سماع للأغاني[3]، كذلك الشأن مع الملك، فبعد أدائه صلاة العصر يمرّ بهم يتفرّج ويطرَبُ لغنائهم، مقيما في (الخانقاه) مستأنسا لما يسمعه[4]، كما يُساق عدد لا بأس به من الإبل والغنم والبقر إلى ميدان المدينة قصد نحرها متبوعة بدقّات الطبول والمعازف، أمّا في ليلة المولد النبوي فيخرج الملك من قلعته بعد أن يصلّى المغرب متجها إلى (الخانقاه) يتقدمه جماعة من الرجال حاملين الشموع رمزا إلى ميلاد خير البريّة (السراج المنير)، وإلى الدين الإسلامي باعتباره نورا هاديا للإنسانية عامة ومُخرجها من الظلام، وفي صباح المولد يحضر الصوفية الخِلع من (القلعة) إلى (الخانقاه) بأمر من الملك متتابعين وتُنصب الكراسي للوعَاظّ يطوف حول العامة، وللملك برجه الخشبي العالي يُشرف عليه وعلى الاستعراضات العسكرية التي تنظمها الجندية، لتوزع تلك الخِلع على الفقهاء والقرّاء والشعراء والوعّاظ وغيرهم، وتُقدّم المأكولات للعوامّ في ساحة

[1]– يوسف مريان، المولديات في المغرب والأندلس في القرن الثامن للهجرة ، ص 14.

[2]– ينظر: السيوطي، حسن المقصد في عمل المولد، تح، مصطفى عبد القادر عطاء، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1985، ص 42.

[3]– ينظر: ابن خلّكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، ط1، دار الثقافة بيروت، لبنان، م4، 1970 ص 118.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص 118.

المدينة والخانقاه، ويُمضي الملك الليلة في الخانقاه معملا الساعات حتى الصباح[1]، وللاختلاف الحاصل حول ميلاد النبي الكريم، فقد كان ينظم الاحتفال سنة في يوم الثامن من ربيع الأول، وسنة يوم الثاني عشر منه[2]

وبالجُملةِ، فإنّ احتفالية المولد النبوي بـ(العراق)، وتحديداً (إربل) قد أخذت صبغتها الرسمية، بخلاف ما كان معمولاً به عند (الفاطميين)؛ إذ أصبحت المناسبة ذكرى وميقاتاً سنوياً له عوائدُ جمّة على العباد والبلاد؛ أين يكثرُ الزوّارُ من كلّ الأمصار والمناطق المختلفة عرباً وعجماً، فيحصلُ التعارفُ والتثاقفُ، وتنفقُ سوقُ التجارة والسياحة، وتكثرُ الأعمالُ الخيريةُ من إطعام الناس صنوف الأطعمة، وتكون المناسبةُ ملتقىً لسرد سيرة خير خلق الله لتكون دعوةً للاقتداء والتذكّر والاعتبار، وهنا يكمنُ الاهتمام الكبير للملك المعظّم (التركماني) بهذه الذكرى، وإيلائها فائق العناية، كما أنّ فضل (الكوكبوري) يتعدى ما تقدم ذكره، فقد ساهم في انتشار ظاهرة الاحتفال بميلاد النبي عليه الصلاة والسلام، والتشهير بذلك في مختلف البلاد العربية والإسلامية، ويرجع ذلك إلى استمراره في إقامة الموالد دون انقطاع، وما يترتّبُ عن ذلك من أصداء كانت تعكسها تلك الاحتفالات، وعاملٌ أخير مهمّ يتمثّلُ في مصنّف (ابن دجية الكلبي البلنسي/ 633هـ): كتاب (التنوير في مولد السراج المنير)، فمن شهد مراسم الاحتفال من جميع طبقات المجتمع من شعراء وفقهاء ووعّاظ وصوفية وقُرّاء من جميع الأمصار وبلاد العجم سيخبرون به ويُذِيعُونه في بلدانهم، وبذلك يتأثر عامة الناس ويُنبَّهُون لذكرى مولد نبيهم.[3]

[1]– ينظر: ابن خلّكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ص118.

[2]–المتعارف عليه أنّ سيدنا محمد ولد يوم الاثنين 12 ربيع الأول، وقيل لليلتين خلتا منه، وقيل لثمان، وقيل لعشر خلون منه، راجع: الاختلاف في مولده الكريم، السيرة النبوية لابن كثير، ج1، ص 198، 203

[3]– ينظر: يوسف مريان، المولديات في المغرب والأندلس، ص 17.

3.2. أهل (المغرب) و(الأندلس) وصور احتفالهم بالمولد النبوي:

يُعدّ (آل العزفي) أوّل من تنبّهَ إلى الاحتفال بذكرى المولد الشريف باعتبار هذه المقاطعة في (سبته) حلقة وصل بين بلاد (المغرب) و(الأندلس)، ولعلّ العلّة في ظهور هذه الدعوة حال الأمة الإسلامية في شبه الجزيرة (الأيبيرية) التي صار يتخطّفها الاستلاب الفكري والثقافي في باب الدين والقيم[1]، ممّا أدّى إلى تأثر كثير من المسلمين بما يفعله النصارى في أعيادهم، فتولّد التقليد والانسلاخ بما يفعله المجتمع المسيحي في جميع طقوسه؛ من مأكل وملبس ومما تعلّقَ بالجانب الديني، فهو أخطر وبالعقائد والنفس ألصق، ودفعه صعب، وبدأت مظاهر هذا الغزو الثقافي تظهر ملامحها في مدينة سبته، هذا ما لاحظه العلماء واستدعى التعجيل في معالجة الواقع وتصحيح القيم من آل عزفة[2]، ويرجع فضل ظهور وابتداع الاحتفاء بالمولد النبوي وشيوعها في بلاد المغرب والأندلس إلى الفقيه (أبي العباس أحمد العزفي) مؤلف كتاب (الدرّ المنظّم في المولد المُعظّم"، وابنه أبي القاسم محمد أمير سبته... مُكمِّل كتاب أبيه.[3]

والحاصلُ أنّ أسرة (العزفي) هم أوّلُ منْ شرّعَ ونظّر للاحتفاء بالمولد النبوي الشريف، ولم يسبقهم أحد سواهم في المغرب، مما جعل سنّتهم رائجة في البلاد الإسلامية كافّة[4]، فمثّلت دعوتهم التصحيحية الإصلاحية نهجا منقذا للمسلمين من خطر الذوبان والانسلاخ مع الآخر المسيحي، حيث بدأ (أبو القاسم) كتابه: (الدرّ المنظّم) بتوطئة ساخرة منكرا فيها الوضع القائم، ساخطا عليه، رافضا التلاعب بالقيم واستخفاف المسلمين.

---

[1]– ينظر :عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1986، ص 220.

[2]– ينظر: عبد العزيز فيلالي، تلمسان في العهد الزياني، دط، دراسة سياسية عمرانية اجتماعية وثقافية، موفم للنشر، الجزائر، د ت، ص 279.

[3]– ينظر: يوسف مريان، المولديات في الغرب والأندلس، ص 18.

[4]– ينظر: عبد العزيز فيلالي ، تلمسان في العهد الزياني، ص 22.

والمستحضر لجغرافية المدن المغربية، وبالأخص سبتة وطنجة، يجدها مدناً ساحليةً شاطئيةً قريبة من بلاد الأندلس، حيث أدّى هذا التقارب المكاني إلى نشوء التلاقح الثقافي والتمازج الواسع بين الأندلسيين والمغاربة وبين المسلمين والنصرانيين من جهة أخرى، هذا العامل الذي أثار حفيظة العلماء، وحرّك شعور الغيرة لديهم على دينهم، خصوصا (أبو العباس العزفي)، وهو رجل معروف عنه تشبّعه بالثقافة العربية والإسلامية، ومعرفته بالفقه والحديث والتفسير، وورعه وتقواه، وهو ما مكّنه من تولّي الإمامة والقضاء بسبتة، فهذه النازلة التي لم يعهدها أهل المغرب والأندلس جعلته يتّحذ من مدينته ملتقى يدعو فيه الناس إلى مقاطعة كلّ ما يصدر من جهة الأعداء النصارى واستبداله بأعياد تُميّز المسلمين عن غيرهم، ومنها مولد نبيهم الكريم.[1]

أمّا (بنو مرين)، وبفضل دعوة (آل عزفي)، فقد جعلوا الاحتفال بالمولد النبوي حدثا واسعا في بلاد المغرب على يد سلاطين بني مرين، إذ في عهد أبي الحسن السلطان المريني(731هـ-749هـ)، أصبحت الدولة المرينية تخصص ميزانيةً خاصةً لتنفقها على المولد النبوي، وما يتبعه من تحضيرات وإعدادات، حيث يستعدُّ الملك لها ويحضّر لها ما لذّ وطاب من حلويات وأكل وزينة وبخور وطيب، فيصلّي المغرب مع الحاضرين، ثم يقصد مجلسه الذي يحضره جميع طبقات المجتمع، كلٌّ يأخذ مكانه حسب مقامه ورُتبَتِه، فتُقَدّم لهم الأطعمة والفواكه، وعندما ينتهي شُغل الموائد، يأتي دور جلب الفوائد، حيث يُشرع بتلاوة القرآن، ثم تليه قصائد المدّاحين، تُقرأ على حسب قدر المُلِقين، وتستثير عواطف الحاضرين ساردةً الخوارقَ، ومصلّيةً على نبينا محمد عليه الصلاة والسلام، وهذه من مميزات بلاد المغرب.[2]

[1]- راجع: أبو العباس العزفي، الدرّ المنظّم في المولد المعظّم، د ط، دار دروب للنشر والتوزيع، عمان، د ت، ص45

[2]- ينظر: المسند الحسن في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن،تح، ماريا خيسوسبيفيرا، ط1، تقديم، محمود بوعياد، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 152

واستمرت هذه السيرة في عهد أبي عنان فارس (749هـ-759هـ)، وزاد في محاسنها كذلك السلطان أبو سالم إبراهيم (760هـ-762هـ)، وكلّهم ساروا على سنن أولهم مع إضافة بعض التحسينات والإضافات للمناسبة.

وأمّا بنو حفص، فقد تأسّوا بالمرينين، غير أنّ احتفالهم بالمولد النبوي بصفة رسمية في أول المائة الثامنة في عهد السلطان (أبي فارس عبد العزيز)(796هـ-837هـ)، وبذلك صارت سنّة يتبعها الناس في بلاد إفريقية، ويستعدّون لها أتمّ الاستعداد، ويُتلى فيها صحيح البخاري، وتُلقى الأمداح المحمدية والبديعيّات في أُهبة تدوم خمسة عشر يوما تبتهج فيها الديار التونسية ابتهاجاً كبيراً، وهناك من أفرد دواوين كاملة من الشعر مخصوصة لمدح الرسول عليه الصلاة والسلام من أمثال (ابن خلّوف القسنطيني) شاعر الدولة الحفصية[1]

وأمّا الدولة الزيانية في المغرب الأوسط، فأشكال الاحتفال بالمولد النبوي قد اختلفت وبرزت في محطّات تاريخية متزامنة، حيث اقتدى الزيانيونبالمرينين في مختلف العادات الدينية، خاصة في عهد أبي حمو موسى الثاني (760هـ_791هـ)، وواصل تلك المكرمة ابناه (أبو تاشفين عبد الرحمن) و(أبو زيان محمد)، مما يعني أنّ العاصمة (تلمسان) وباقي المدن اتبعت واحتفلت على نفس منهاج بني مرين في مظاهر الاحتفاء الرسمي بمولد خير الأنام، فلم يكن حكم (أبي حمو موسى الثاني) سوى امتداداً في العديد من مظاهره لعهد (أبي الحسن المريني)[2]، ووجب التنبيه إلى ملاحظة تاريخية تستند إلى تأخّر (بني زيان) في الاحتفاء بمولد النبي المصطفى؛ قد كان نتيجة صراع بين فقهاء المالكية في مشروعية الاحتفال، فاستند وتحجّج بعض الفقهاء واعتبروها احتفاءً ومدحاً تزلّفيا لصاحب السلطان، وفي المقابل أقرّ بعض العلماء بهذه المكرمة وأيّدوها، بل

[1]- ينظر: الصادق الرزقي، الأغاني التونسية، ط1، الدار التنوسية للنشر، تونس،1967، ص84،85

[2]- ينظر: صابرة خطّيف، فقهاء تلمسان والسلطة الزيانية،ط1، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، 2011، ص، ص 235،236

ونظموا أشعاراً ومولديات وألقوها في هذه المناسبة، وكان الخليفة (أبو حمو موسى الثاني) الخليفة سليلَ البيت النبوي، حسب زعمه، عارفا بالآداب السلطانية والتاريخ والسير، فأجيزت له الزعامة الدينية والسياسية من (بني مرين)، وأوصى ابنه ووليّ عهده بتتبّع مسار الاحتفال الديني في هذا المجال "... **واتّبِع آثارنا في القيام بليلة مولد النبي عليه الصلاة والسلام، واستعدّ لها بما تستطيع من الإنفاق العام، واجعله سنّة مؤكدة في كل عام تُواسِي في تلك الليلة الفُقراء وتُعطي الشعراء، وإن ركِبَت فيك الغريزة الشعرية وتَحَلّيتَ بالحِلية الأدبية زدت جمالا إلى جمالك وكمالا إلى كمالك، فانظم المولديات، واجرِ مع جملة السابقين في الأدبيات تحُوزُ بذلك أفضل المَزِيّات، وهذا يا بني دأبُنا في كل عام وسُنّتُنا على الاستمرار والدّوام**[1]، فـ(أبو حمو) كان دؤوبا وحريصا على مسلك الاحتفاء منذ تولّيه الحكم، فسخّر كل الوسائل والأدوات لتمجيد هذا المولد التاريخي لشخصية غيّرت الأذهان وختمَتْ برسالتها الأديان، وفتح النور على دور العلم والعلماء، فكانت المؤسسات والمكتبات التعليمية رهينةً بتمثيل هذا اليوم والسير على خُطى الماضي رغم العراقيل والصعاب، فكان أحد الأقطاب المشاركين في صنع هذه المناسبة الدينية، فقد كان مُدركاً للآثار الحميدة التي تعود على مملكته بإقامة هذا الاحتفال، كما يُكسبه فعل الاستمرارية والوصاية على السلطة، ومواصلة التحديات الخارجية والداخلية من مختلف القبائل، والفقهاء والولّاة خاصة المرينيين الذين شكّلوا علامة صراع مباشرة مع الدولة الزيانية[2]، وهذا ما يفيد أنّ عهد الزيانيين مع (أبي حمو موسى الزياني) ارتبط بشكل وثيق مع صور الاحتفاء بخير الأنام، فكانت مظاهر الاحتفال تمثّلا لإنفاق المال على الفقراء، وكثرة المأكولات والأناشيد

[1]– أبو حمو موسى الثاني الزياني، واسطة السلوك في سياسة الملوك، تح، محمود بوترعة، د ط، دار النعمان للطباعة والنشر، 2012، ص 258.

[2]– ينظر: أبو حمو موسى الثاني الزياني، واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 237.

الدينية، والمنظومات الشعرية، فتُلقى خير المولديات بدءاً من السلطان مرورا بالشعراء ومدحهم للرسول صلّى الله عليه وسلم.

ومن النصوص التاريخية التي تُبرزُ إحياء وتمجيد ما تقّدم ذكره، ما نصّه المؤرخ (الحافظ التنسي899هـ-1494م) الذي وصف الذكرى توصيفاً دقيقاً فقال:" **وكان يقوم بحقّ ليلة مولد المصطفى صلّى الله عليه وسلّم، ويحتفل بها بما هو فوق سائر المراسم، يُقِيم مَدعاة يحشر لها الأشراف والسوقة، فما شئت من نمارق مصفوفة وزرابي مبثوثة، وشمع كالأسطوانات وأعيان الحضرة على مراتبهم، تطوفُ عليهم ولدان، قد لبسوا أقبية الخزف الملون، وبأيديهم مباخر ومرشّات ينال منها كلّ بحظّه، وخزانة المنكانة ذات تماثيل لجين محكمة الصنعة، بأعلاها أيكة تحمل طائرا فرخاه تحت جناحيه، ويُخاتله فيهما أرقم خارج من كوّة بجذرها أيكة صعدا، وبصدرها أبواب موجّفة بعدد ساعات الليل الزمانية، يُصاقب طرفيها بابان مُجفّآن أطول من الأولى وأعرض، وفوق جميعها دُوَينُ رأس الخزانة قمر أكمل يسير على خطّ الاستواء سير نظيره في الفلك، ويُسامت أول كلّ ساعة بابها المرتَجّ، فينقض من البابين الكبيرين عقابين بفَيٍّ كلّ واحد منهما صنجة صفراء يُلقيها إلى طست من الصُّفر مُجَوّف بوسطه ثقب، يُفضي بها إلى داخل الخزانة فيرنّ وينهش الأرقم أحد الفرخين، فيصفّر له أبوه، فهنالك يُفتح باب الساعة الذاهبة وتبرز منه جارية محترمة كأظرَفِ ما أنت راء، بيُمناها إضباره فيها اسم ساعتها منظوما، ويسراها موضوعة على فيها كالمبايعة بالخلافة، والمُسمِع قائم يُنشِد أمداح سيّد المرسلين وخاتم النبيّين سيدنا ومولانا محمد صلّى الله عليه وسلم، ثمّ يُؤتى آخر الليل بموائد كالهالات دورا والرياض نورا، قد اشتملت من أنواع محاسن المطاعم على ألوان تشتهيها الأنفس، وتستحسنها الأعين، وتلَذّ بسماع أساميها الآذانُ، ويسرّه مُبصَرُها للقرب منها والتناول، وإن كان ليس بغرثان، والسلطان لم يفارق مجلسه الذي ابتدأ**

جلوسه فيه، وكل ذلك بمرأى منه ومسمع حتى يصلّي هناك صلاة الصبح"[1]، وهنا، رسم (التنسي) صورة تاريخية لمظاهر الفرحة والاحتفال بمناسبة ميلاد خير الأنبياء وسيد الأقوام، فكانت مراسيم الاحتفال ذات طابع اجتماعي يضمّ مختلف فئات المجتمع من عامة الناس، وأشراف الولّاة والملوك، فتوضع له الشموع والزرابي وأقبية الخزف الملوّن ومباخر ومرشّات ويُغدق في أثناء هذه الليلة بالكثير من المال والمجوهرات خدمة لهذه الليلة التي تدوم إلى آخر الليل، وينظم مختلف الشعراء قصائد تحتفي بسيد الخلق وتُمجّد صاحب المكرمة امتثالا للسلطة السياسية، فكانت معظم القصائد غزلا وحبا للنبي المصطفى، وتحذيرا من هوى النفس، فكانت مدحة وتوسّلا ومناجاة وطلبا لنيل الشفاعة[2]، ليشكّل بناء الشعر المولديّ عند (بني زيان) نموذجا فاعلا لمقدرة القرّاء على تبنّي سياسة السلطان ودعوته الفاخرة إلى نهج تلك المناسبة، ما جعل معظم القصائد التي وضعت في ضوء المناسبة تمثيلا لهوية الإنسان الزياني وإشادته بالمولد النبوي، فكانت الأشعار مدحا للرسول وفي الآن ذاته وصفا ومدحا لأبي حمو موسى ونسبه الشريف ومدى حرصه على تتبع أوامر الله تعالى ورسوله الكريم.

وفي ظل التمجيد والمدح بالغ الشعراء في مدح السلطان في خلقه وخلقه مبرزين مقدرته الشجاعة في مواجهة الأعداء؛ الأمر الذي خلخل قراءات التاريخ في سبب مبالغتهم لمدح السلطان، فإماّ لوصف دور السلطة في تقوية تلمسان أثناء الحصار والغزوات أو تملقا من قبل فقهاء البلاط ودفاعا عن مشروعية العمل مع السلطان، ليواصل الطلبة مسار الأسلاف في تقليد الأغراض للقصيدة المولدية، وهو الأمر الذي جعل الاحتفاء بهذه المكرمة في المغرب الأوسط

[1]–التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان مقتطف من نظم الدرّ والعقيان في بيان شرف بني زيان، تح، محمد أبو عيّان، دط، المكتبة الوطنية والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 162، 163.

[2]– ينظر: صابرة خطيف، فقهاء تلمسان والسلطة الزيانية، ص 242، 243

أشبه بعادة موسمية تحتفي بخير البرية مع مختلف الطبقات نظير تدينهم، وحبهم الشديد للرسول ﷺ.[1]

ومُجملُ القولِ: إنّ موضوع الاحتفال بذكرى ميلاد المصطفى ارتبط ببيئات مختلفة جمعت بين الأعجمي والشيعي والمغربي باختلاف مذاهبهم، فانتشر في ديار المشرق والمغرب وصولا إلى الأندلس فراجت مختلف العلوم والمعارف ذات التوجه الديني والصوفي، وأبدع الشعراء وسادة الحكم في تخيّر بديع المدح لسيّد الخلق، فنظمت القصائد وفق نسق عمودي تتخلله أغراض المدح والرثاء، وطلب العفو والفخر بخصال النبي المصطفى، كما حملت أشعار المولديات عرفانا بسيد الخلق وتمجيدا لمسيرته التاريخية في إخراج العقل من غياهب الكفر والجهل.

ورغم الصراعات والنزاعات التي حاصرت الزيانيين، إلا أن واقعية الاحتفاء بهذا اليوم العظيم حضرت كل سنة في تاريخ بن زيان، فاستعملت فيه كل الأدوات والأغراض كحال ساعة المنجانة لأبي الفحام التي وضعت كآلة فاعلة تبرز توقيت وانتهاء الاحتفال بتلك الليلة الكريمة، مما يميّز طباع وأخلاق المغرب الأوسط خاصة، لتشكّل بذلك صورة ثقافية وتاريخية لطرق الاحتفاء بميلاد رسول الله؛ حيث لم تتوقف عند (أبي حمو موسى الثاني) بل سار ابنه ومن تبعه على ذات المنوال.

[1]– صابرة خطيف، فقهاء تلمسان والسلطة الزيانية، ص ص249 ،250.

3. (أبو حمّو موسى الزياني) بين المسار الحياتي وفعل الكتابة:

من الأهمية بمكان أنْ نقف وقفة تعريفية موجزة أمام حياة (أبي حمو الزياني) ومسار حياته السلطوية والثقافية بشكل خاص، تأسيسا للمنابع التي غدق منها وافر أدبيته حتى صار جديراً بأن يكتب اسمه على صفحات التاريخ الشعري المغربي القديم. وبشكل خاص تاريخ القصيدة المولدية موضوع بحثنا في هذه المذكرة، فقد عرفت في عهده ومن خلاله شعرية خاصة متفردة حق له أن يكون مسمى لها، وأن تكون مسمى له، فيُعرف بها وتُعرف به على عادة التأصيل الفني لكبار الشعراء قبله وبعده، ولهذا سنعرّج على أهم محطات حياته الأدبية؛ لتكون لنا رافداً في تدعيم شعرية المعطيات النصية، وفق الخصوصية الشعرية التي يمتلكها هذا الشاعر، وتمتلكها نصوصه المولدية؛ كما سيأتي التفصيل فيه لاحقا في الفصل الثالث من البحث.

1.3. المسار الحياتي:

يتصل نسب (أبي حمو موسى الثاني) بمؤسس الدولة (العبد الوادية) (يغمراسن بن زيان)، فهو (أبو حمّو بن أبي يعقوب يوسف بن عبد الرحمن بن يحي بن يغمراسن)[1]، ولد بالأندلس في مدينة غرناطة عاصمة بني الأحمر(723هـ/1323م)، وهي السنة نفسها التي عاد به والده فيها إلى تلمسان بدعوة من عمّه (أبي تاشفين الأوّل) ملك (بني زيّان)[2].

2.3 نشأته وتعلّمه:

نشأ (موسى الثاني) في (تلمسان) وعرف حياة البلاط مثل غيره من أبناء الأمراء حياة الأُبَّهَة والترف، كما تعلّم على يد أشهر العلماء والشيوخ الذين لم تُطلِعنا المصادر عن أسمائهم ولو بإشارات، فنال حظّه الوافر من العلم الذي مكّنه من حفظ القرآن الكريم والحديث الشريف، فتولّد

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص69.

[2] –ينظر:المرجع نفسه، ص 71.

عنده حب العلم والمعرفة حيث كان شغوفا وشعلة من الذكاء والنباهة قارضا للشعر[1]، الأمر الذي جعله يُحصّل العلوم والمعارف المتاحة في عصره، خاصة ما تعلّق بشؤون الحكم والرئاسة، وبابي الأدب والشعر، ويظهر ذلك جليا فيما خلّف من آثار أدبية وشعرية.

3.3. رحلاته:

تنقّل (أبو حمو) في حياته إلى مناطق عديدة وذلك لدواع سياسية تتعلّق بشؤون الحكم والإمارة، حيث غادر (تلمسان) رفقة أبيه وأقاربه سنة (737هـ) إلى (فاس) وعمره لم يتجاوز الأربعة عشر، وهذا بعد الاستيلاء المريني على (تلمسان) في نفس السنة، ولم يذكر المؤرخون مدّة أقامته بفاس إلا أنّ الدكتور (حاجّيات) اجتهد وقدّر عام رجوعه إلى (تلمسان) الذي كان في (750هـ)[2].

4.3. فترة إقامته بـــ(فاس):

إنّ فترة إقامة (أبي حمّو) بـ(فاس) والمقدّرة بـ(أربعة عشر عاما) كانت ذات أهمية بالغة في تنشئته العلمية والأدبية؛ حيث وجّه اهتمامه لطلب العلم والمعرفة، سيّما أنّ (فاس) كانت من أهمّ مراكز الثقافة الإسلامية آنذاك، واشتهرت بكثرة العلماء، وعلى رأسهم (الآبلي)، كما أنّ الفترة الممتدّة من سنّ الرابعة عشر إلى السابعة والعشرين ناسبت فترة تحصيل العلوم في حياته، والواضح أنّ فترة انشغال الأمير بطلب العلم وانكبابه على مطالعة كتب الأدب والحكمة والسياسة والأخلاق وعلوم الدين لم تنقطع؛ إذا روعي في ذلك مستواه العالي في النتاج الأدبي نثرا كان أم شعرا، كما تظهره آثاره الأدبية[3]، وبعدما استقرّ في مدينة (نـدرومة) بـ(تلمسان) في

[1]– ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، د ط، ج 7، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د ت، ص 323.

[2]– ينظر: عبد الحميد حاجيات، أبو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 73.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص73.

أوائل سنة (750هـ) بعيدا عن كل نشاط سياسي، وتزوّج ورُزِق بأكبر أبنائه (أبو تاشفين) سنة (752هـ).

5.3. تَوَلِّيه الحُكْمَ.

استغل الأمراء الزيانيون فشل حركة (أبي الحسن المريني) إلى إفريقية لبعث دولتهم من جديد سنة (749هـ)، فدامت إمارة (أبي سعيد الثاني) وأخيه (أبي ثابت) حوالي أربع سنوات حتى قضى عليهم (أبو عنان المريني)، وقد نتج عن انتصار (بني مرين) هُروب من لم يقع في أسرهم من (بني عبد الواد) إلى مختلف النواحي طلباً للنجاة، أما (موسى الثاني)، فقد شرّق نحو أراضي (بني حفص)[1]، حيث بدأ اهتمام السلطان الأديب بأمور السياسة يزداد وطموحه يتنامى تمكّناً ورسوخاً بعد هذا الحادث المؤلم، فبعد عزلة قضاها في طلب العلم وترقّب الأوضاع، دخل مسرح الأحداث وفكّ عزلته حين وجّه سعيه إلى إحياء الدولة الزيانية، وتشاء الأقدار أن تكونَ هذه المحنة لصالحه، وسبباً يُعجّل من اعتلائه كرسيّ الحُكم، حيث لجأ إلى (تونس) في (6 شوال 753هـ)، ونزل ضيفا على الحاجب (أبي محمد بن تافراكين) هذا الذي أكرم نُزُله وأحلَّه بمحلّ يليق بمكانته، وأقام بها مدّة خمس سنوات[2]، وحظي بتعاطف الحفصيين وولائهم، وسرعان ما تعزّز هذا الولاء برغبة قبائل المغرب الأوسط النابذة لحكم المرينيين عليها من (بني عامر) وعرب (زُغبة) و(الذواودة) وسعيهم لإلحاق (أبي حمو موسى الثاني) بإقليم (تلمسان) كي يوَحِّد كلمتهم من جهة، ويسترجع مُلك أجداده من جهة أخرى، ولم تتّخذ الحركة شكلها وإطارها السياسي المُوَجّه إلى إحياء الدولة (العبد الوادية) إلا بعد أن ورد نبأ وفاة السلطان (أبي عنان) سلطان بني مرين، فقويت عزائمهم، وتجدّد الأمل لانتزاع الملك من بني مرين بتلمسان، وكان

[1] – ينظر: عبد الحميد حاجيات، أبو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 75.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 81.

لهم ذلك باستسلام حامية المرينيين في 8 ربيع الأول 760هـ الموافق ل: 07 فيفري 1359م، ليجلس أبو حمو على عرش أجداده ويُبَايَع بالخلافة.[1]

6.3. عنايته بالعلم وبرّه بالعلماء:

تعدُّ دولة بني زيان من بين الدول التي انتهجت سياسة مُشجّعة للعلوم بنوعيها العقلية والنقلية، فقد عُرِف عن ملوكهم نصرتهم للعلم وأهله بتقديره حقّ تقدير، وهذا ما جعلهم يُنزلون الفقهاء والأدباء المنزلة التي تليق بهم وبقَدرِهم، وقد كان (يغمراسن) أوّل من شجّع الحركة العلمية بتلمسان، وسار ملوك بني زيان على دربه، ومع مجيء (أبي حمو موسى الثاني) زاد اعتناؤه بالعلم لِمَا امتاز به من دراية بالعلوم ومحبته لها، فقد كان حريصا على حضور مجالس الفقه والدين، والاستماع إلى مناظرات الشعراء، وبذلك تميّزت شخصيته بسمات أندلسية تجلّت في سلوكه وطموحاته، وكان لهجرة الأندلسيين أثناء عصر الموحّدين إلى البلاد المغربية بالغ الأثر في هذا التطور والازدهار، وجُملة ما قام به سلاطين بني زيان:

– تشجيع العلم بدفع الرواتب للأساتذة.

– تقديم المنح للطلبة، ولمْ يكتفِ طلاب تلمسان بالمعارف المحلّية، بل كانوا يرتحلون لإتمام تعليمهم إلى العواصم العربية الكبرى، مما أدّى إلى تضاعف الاتصال الدبلوماسي بتبادل الرسائل الإخوانية والديوانية، وأنتج كوكبة من الأساتذة والعلماء مكوّنين في شتى المجالات[2]، وكما هو معمولٌ به لدى سلاطين بني زيان في بناء المدارس والمساجد، عزّز أبو حمّو الثاني هذا الإرث العلمي والثقافي ببناء المدرسة اليعقوبية في شهر صفر (765هـ) بجانب الضريح

[1] – ينظر: أبو حمو موسى الثاني الزياني، واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 18، كما ينظر: ابن خلدون، التاريخ، ج7، ص 122، 123، والتنسي، نظم الدرر والعقيان، ص 159.

[2]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص 159، 160.

الذي أقيم على قبر أبيه " أبي يعقوب"، وعمّه "أبي سعيد" و"أبي ثابت" لتصبح تلمسان بهذه المدارس ومسجدها الأعظم مركزا ثقافيا ينافس أهمّ مراكز المغرب الثقافية[1]، أمّا فيما يخصّ مناهج التعليم، فتختلف حسب العلوم وأسلوب الأستاذ وطريقة تدريسه، فاعتمدت طريقة التلقين القديمة بحيث تُنتِجُ تلاميذ هم عبارة عن وعاء يملؤه المعلّم بما شاء من المعلومات دون مساءلة ومناقشة، وطريقة أخرى تمنح المتعلّم فرصة مراجعة أستاذه في جزئية معيّنة ومناقشته فيها، أمّا الطريقة الأنجع والأكثر انتشاراً وفائدةً آنذاك، كان يلجأ لها معظم العلماء أنهم يجعلون المعلِّم مشرفاً على الأبحاث ومُوَجّها للدراسات، والطلبة يقومون ببحث المشكلة وتدارسها وتبادل الآراء حولها، فكان هذا المجهود من الطلبة للوصول إلى المعلومة وحلِّ المشاكل غاية ما يقصده المعلّم، لِمَا في ذلك من الترسيخ والأثر في شحذ هِمَمِهم، وتمرينهم على المناظرة والجدل وتحبيبهم في الاطّلاع والبحث[2]، ولا شكّ أنّ هذه الطريقة قد تركت أثرها المحمود في تنشئة جيل صالح من العلماء الذين دفعوا بالحركة العلمية والفكرية إلى مراتب التقدم والازدهار في شتى المجالات وخاصة:

- ✓ **العلوم الدينية؛** التي نبغ فيها العديد من العلماء نذكر منهم:

- (أبو عبد الله محمد بن أحمد الشريف الحسني) وُلد سنة(710هـ-771هـ)، له كتاب "مفتاح الوصول في علم الأصولّ، برع في التنجيم والرياضيات ومن بين طلبته: ابن خلدون عبد الرحمن ويحي بن زُمُرّك، ابن السبّاك...[3]

[1] – ينظر:عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص 160.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 160، 161.

[3] – ينظر: محمد الطمّار، تاريخ الأدب الجزائري القديم، ص 116.

- (أبو عبد الله محمد بن أحمد بن محمد بن بكر مرزوق الخطيب)، وُلد سنة (710هـ)، نبغ في علم الكلام والأصول والمنطق والنحو، ومن تلاميذه: يحي بن خلدون ولسان الدين بن الخطيب[1]

✓ **العلوم اللسانية والاجتماعية؛** برع الكثير في هذا المجال وعلى رأسهم:

- (يحي بن محمد بن الحسن بن خلدون) المكنّى بأبي زكريا(733هـ-780هـ)، من أهم مؤلفاته: بغية الروّاد في ذكر ملوك بني عبد الواد، وله عدة قصائد في مدح أبي حمّو موسى الزياني، والمولد النبوي الشريف.[2]
- (أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الثغري). ولد بتلمسان ونشأ فيها، كان من حَمَلَة الكتاب، شغل منصب شاهد المال، وأكثرَ من مدح السلطان أبا حمّو الثاني)، وأشاد بخصاله، فترك قصائد غرّاء نظمها في مختلف المناسبات، والأرجح أنّه توفي في أوائل القرن التاسع الهجري.[3]

✓ **العلوم الطبيعية (الطبيعيات)؛** وكان للعلوم الطبيعية في عهد أبي موسى الثاني حظّ وافر بالرغم من هجرة الأدمغة إلى المغرب الأقصى والأندلس وكذلك المشرق آنذاك: كابن مرزوق الخطيب، والآبلي، ومن أهم من اشتهر في هذا المجال العلمي:

- (أبو عبد الله محمد بن أحمد الشريف الحسني): نبغ في العلوم العقلية والمنطق والحساب والتنجيم والطب، ومن أهم مؤلفاته:" شرحه على جمل الخونجي في المنطق"

[1]- أبو زكريا يحي بن خلدون، بغية الرواد في ذكر ملوك بني عبد الواد، د ط، ج1، المكتبة الوطنية الجزائر، 1980، ص163.

[2]- المرجع نفسه، ص 165، 166.

[3] - ينظر: عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 172.

- (ابن الفحّام): صانع الساعة المشهورة بالمنكانة التي تزيّن بها قصر أبي حمّو الثاني، وأشاد بذكرها شعراء بلاطه، تلميذ أبي عبد الله بن النجّار.[1]

7.3. نهاية حكمه ووفاته:

كان لصراع السلطان (أبي حمّو موسى) مع ابنه (أبي تاشفين) بالغ الأثر في نهاية حكمه ووفاته، حيث كان أبو تاشفين الابن الأكبر له، ولقد أشركه في الحكم بعد وفاة السلطان عبد العزيز المريني، تمتّع بالحنكة والدّهاء وظلت تراوده أطماع الحكم والإمارة، في حين أنّ أبا حمّو والده كان عطوفا أكثر على إخوته المنتصر وأبي زيان وعُمَير، ممّا أثار غيرة أبي تاشفين مضمرا لهم الكره والحقد، خصوصا بعد قرار والدهم توليتهم نواحي مليانة والمدية.[2] ولمّا عزم أبو حمّو نقل أبا زيان إلى ولاية وهران، غضب أبو تاشفين وقرّر منع ذلك، واشتعلت نار لم يُخمدها إلا تعيين هذا الأخير على ولاية الجزائر، ونتج عن ذلك تدهور العلاقة بين الأب وابنه وأصبحت الدولة الزيانية تعيش في جوّ تسوده الفوضى والتوترات والتصارع خاصة وسط الأسرة الحاكمة، وأمام هذا الوضع بدأ التشتّت يسري في كيان الدولة والمملكة التي انقسمت إلى قسم قوي يمثّله أبو تاشفين في العاصمة والمناطق الغربية، وقسم يمثّله إخوته في المنطقة الشرقية، غير أنّ هذه المكانة العالية التي احتلّها أبو تاشفين في سماء المملكة لم تزِدهُ إلا خوفا من منافسة إخوته ومنازعتهم إياه المُلك، ليبلغ هذا العداء أوجّه (سنة 788هـ) لمّا اتهم (أبو تاشفين) والده بمولاة إخوته عليه، فأشهر عقوقه وعدواته[3]، وجاهر بمعارضة سلطته ليصبح هو صاحب الدولة الحقيقي يسيّر شؤونها حسب مصالحه الخاصة، ومن هنا لجأ أبو تاشفين إلى الوزير أبي العباس المريني صاحب دولة بني مرين غريم بني زيان (محمد بن يوسف بن علّال)، وأغراه

[1] – ينظر: أبو زكريا يحي بن خلدون، بغية الرواد في ذكر ملوك بني عبد الواد ، ص 119.

[2] – ينظر: عبد الحميد حاجيات أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 138.

[3] – ينظر: مجموعة من المؤلفين، عبد الحميد حاجيات، الجزائر في التاريخ، ص 416

بالوعود والأموال ليحثّ سلطانه على مساعدته لتكلّل محاولاته هذه بموافقة (أبي العباس)، وكان له ذلك، إذ أرسلَ العساكرَ مع ابنه (أبي فارس) سنة 791هـ، وبمجرّد أن تلقّى (أبو حمّو موسى) خبر زحفهم على تلمسان غادرها مع بعض أتباعه، وقصد جبل بني وريد جنوب المدينة، وأقام بمكان بورائه يدعى" الغيران"، إلا أنّ حلفاءَ (أبي تاشفين) تمكّنوا من معرفة مكان اختبائه، فقصدوه والتحم الفريقان واقتتلوا قتالا شديدا، لكن القدر لم يخدم (أبا حمو موسى الثاني) حيث كَبَا به فرَسُه وسقط أرضا، فأدركه بعض فرسان (أبي تاشفين)، فطعنوه بالرماح، وجاؤوا برأسه إلى (أبي تاشفين) و الوزير (ابن علّال) وكان ذلك أول ذي الحجة 791هـ الموافق ل21 نوفمبر 1389م، على يد وليّ عهده وفلذة كبده في جبال تلمسان عن عمر يناهز 68 سنة.[1]

8.3. فعل الكتابة (الأثار الأدبية):

بعيداً عن مأزق الحكم وفتن السلطة وأغوار السياسة، كان (أبو حمو) أديبا فذا نهل العلم من منابع أصيلة طبعت موهبته، وغذّت قريضته وحسّنتْ نظمَهُ، فبرع في الآداب نثرها وشعرها، وترك زاداً متفرداً ينمُّ عن واسع تجربة علمية، وعن عميق دربة فكرية، وفيما يلي بعض آثاره النثرية والشعرية لمن أراد من الدارسين التوسّع في البحث والتحليل وفق المناهج المناسبة لذلك:

1.8.3. النثر:

كانت لأبي حمّو أثار فكرية وأدبية تنمّ عن واسع اطلاعه وتأصّلِهِ بالثقافة العربية، كما أنّ هذه الآثار بمثابة صورة صادقة عن علوّ الذائقة الأدبية المنتشرة آنذاك في المغرب الأوسط[2]، وميله للآداب أمر طبيعي ذلك أنّه عاش قبل إمارته في وسط ثقافي في بلاد بني عبد الواد

[1] – ينظر: كتاب العبر، ج7، ص ، 756، وأبو حمو حياته وآثاره ص 154، 155.

[2]– عن الحياة الأدبية في عهد أبي حمو، ينظر: نفح الطيب، ج9، ص 327،342، بغية الرواد، ج1 ، ص، 23،76، محمد الطمّار، تاريخ الأدب الجزائري، ص 114، 117، 155، 191.

بتلمسان، ثم انتقل إلى فاس العاصمة المرينية، وختمها بتونس في بلاط الحفصيين[1]، وكلها مراكز إشعاع فكري وعلمي في تلك الفترة، تذكر العديد من المصادر أنّه ترك كتابا مُلُكيا لولده المولى (أبي تاشفين) الموسُوم ب" واسطة السلوك في سياسة الملوك"، أودع فيه آراءه السياسية بالإضافة إلى قصائد شعرية ضمّنها فيه، ويندرج هذا الكتاب ضمن الآداب السلطانية[2]، وهي تلك الكتابات السياسية التي تزامن ظهورها مع نظام الملك ويعد من الكتب التي تعتمد على مبدأ النصيحة.

- **مضمون الكتاب:**

قُسِّم الكتاب إلى مقدمة بمثابة مدخل للكتاب، فيها وصايا ونصائح عامة، تعد عصارة تجربته السياسية، كتبها ليستفيد منها وليّ عهده، وقد ذكر أنّه بوّب كتابه إلى أربعة أبواب مرتبة على الشكل الآتي:

- **الباب الأوّل:**

يحتوي على نصائح عامة منها: الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وملازمة أولي العلم والتقوى، والعناية بالجيوش، وإقامة العدل وحفظ المال، كلّ هذا عرضه في صورة شعر ونثر محكمين، كما ضمّنه ثلاث قصائد شعرية من نظمه، الأولى في الفخر يقول في فخريته الميمية[3]: **[الطويل]**

نَظَمْنَا شَتِيتَ المُلْكِ بَعْدَ افْتِراقِهِ

وَكَمْ بَاتَ نَهْبًا شَمْلُهُ دُونَ نَاظِمِ

[1]– عن حياة أبي حمو قبل إمارته، ينظر بغية الرواد، ج2، ص 15، 30

[2] – ينظر: عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 187.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص ص187، 321،197.

والثانية في التقوى ومدح الرسول ﷺ، مطلعها[1]: **[المتدارك]**

نامَ الأحــبابُ ولم تنمِ عيني بمصــارعة الندمِ

والثالثة في الفخر، ذاكراً فيها حركته الموفّقة لإحياء الدولة الزيانية:[2]**[الطويل]**

جَرَتْ أَدْمُعِي بَيْنَ الرُّسُومِ الطَّوَاسِمِ

لِمَا شحِطتها مِنْ هُبُوبِ الرَّوَاكِمِ

- **الباب الثاني:** أهمّ باب في الكتاب، خصّصه صاحبه للحديث عن قواعد الملك وأركانه الأربع (العقل، العدل، السياسة، والاعتناء بجمع المال والجيوش).[3]

-

-**الباب الثالث:** يتضمن هذا الباب تحليلا للأوصاف المحمودة التي يستقيم بها المُلك؛ من شجاعة وكرم، وحِلم، وعفو، إضافة إلى ذلك، ذكر صفات أخرى كالحزم والدهاء، وحسن التدبير[4].

الباب الرابع: وقد خصّه بالحديث عن الفِراسة وما يجُول في ضمائر الناس، من خلال الاستدلال على ظاهرهم، أمّا الخاتمة، فيتوجّه فيها إلى ابنه (أبي تاشفين) بالمُناصحة في شكل

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره، ص 341 .

[2]– المرجع نفسه ، ص 299.

[3] – ينظر: مها العيساوي، أبو حمّو موسى الزياني السلطان الأديب، مجلة العلوم الاجتماعية والانسانية، المركز الجامعي الشيخ العربي التبسي تبسة، ع1، 2007، ص 155.

[4] – ينظر: عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 200، 201.

خطابات مباشرة، يحثّه على التحلّي بمكارم الأخلاق ومساعدة المسلمين في ردّ عدوان النصارى، كما يدعوه إلى إقامة الموالد ونظم المولديات احتفاء بميلاد النبي عليه الصلاة والسلام[1].

2.8.3. الشعر:

أمّا بالنسبة لشعره وهو الأثر الأهم بالنسبة إلى اهتمامات بحثنا، فقد خلّف الشاعر الملك العديد من القصائد الشعرية التي وردت في كتاب نظم السلوك في سياسة الملوك، وقد جمعها الأستاذ (عبد الحميد حاجيات) في كتابه الموسوم ب" أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، حيث وصلنا من شعره ما يقرُب الألف بيت منظوما في إحدى وعشرين قصيدة موزّعة على أغراض مختلفة، وهي:

- **الرثاء:** لمْ يُكثِر الشاعرُ النظمَ في هذا الغرضِ، و اكتفى بقصيدتين رثى فيهما والدَهُ (ت763هـ)، وقد كانتا مليئتين بعواطف فيّاضة دالّة على عطف الولد على أبيه. إذ يقول[2]:

[البسيط]

قَدْ كَانَ لِي فِي الدُّنَى أَبٌ يُسَاعِدُنِي

فَصَارَ تَحْتَ الثَّرَى فِي لَحْدِهِ اكْتَنَفَا

مَدَدْتُ فِي ظِلِّ نُعْمَاه يَدِي زَمَنًـــــا

وَنِلْتُ مِنْ رِفْدِهِ فِي دَهْـرِهِ التّحَفا

[1] – ينظر: أبو حمو موسى الثاني الزياني، واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص 32، وينظر: أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص201.

[2]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 336

- **الفخر والحماسة(الشعر السياسي):**

زاوج الشاعر بين الفخر والحماسة، وله في هذا الغرض سبعُ قصائد، إذ يمتاز شعره بالاعتدال، وهذا جليّ في فخره إذ لا يبالغ متجاوزا الحدّ المقبول، بل يتوسّط في ذلك، والفخر عنده مستمد من الواقع والبطولات التي حقّقها في الميدان السياسي خاصة، يقول[1]: **[الطويل]**

شَدَدْنَا لَهُ أَزْرًا وَشُـــــدْنَا بِنَاءَهُ

بِأَوْثَقِ أَرْكَــان وَأَقْوَى دَعَــائِمِ

فَصَارَتْ مُلُوكُ الأَرْضِ تَأْتُي مُطِيعَةً

إِلَى بَابِنَا تَبْغِي الْتِمَاسَ الْمَكَارِمِ

- **المولديات:**

وهي موضوع البحث؛ إذ تحتلّ القصيدة المولدية حيّزاً كبيراً في شعر (أبي حمو)، حيث نظم اثنتي عشرة قصيدة في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام بمناسبة الاحتفال بذكرى ليلة المولد النبوي الشريف.

4. شعرية المولديات (تيمات هيكلية وسمات عامة):

ضمّت المولدية بوصفها خصّيصة شعرية في أحرفها تمجيدا لمناسبة دينية تحتفي برسول الله، فجاءت معظم الأشعار وفق نظام شعري يقلّد نسق القصيدة العربية قديما، فتوضع وتلقى مولدية القصيدة وفق خطية البيت الشعري مرفوقا بالأغراض الشعرية التي تناسب سياق حدث المولد النبوي، ورغم أشكال التطور والتغيير ركزّت القصيدة المولدية على ذكرى المصطفى، وعلى مدح السلطان خاصة في عهد (أبي حمو موسى الزياني) الذي نظم معظم المولديات، فاختلفت في بعض المواقع عن مولديات الشعراء التي مدحت الرسول والسلطان (أبا حمو

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص307

موسى الزياني) ولتوسيع دائرة الفهم يمكن تبيان مكامن القصيدة المولدية وفق ثلاثة عناصر مترابطة في شقيّها الضمني والشكلي هي:

- تيمة المقدمة الافتتاحية.
- تيمة مدح النبي المصطفى صاحب الذكرى التاريخية.
- تيمة مدح السلطان صاحب المكرمة الاحتفالية.

أمّا شقها اللغوي البلاغي، فشعريته كانت مُفعمة بالبلاغة والفصاحة وحسن البيان، "... فالواضح أنّ الشعراء يستخدمون معجما دينيا قوامه القرآن الكريم، ولذلك فإن هذه الاقتباسات جعلت تلك النصوص تمتاز بالسهولة والألفة، وتبتعد عن الغرابة والتعقيد، كما لا يخفى على قارئ المدائح غناها بالمحسنات البديعية والصور البيانية على تفاوت في كثرتها، إلا أنها جميعا تضيف شحنة بلاغية مؤثرة وترفع النص إلى مستوى الجمالية ذات التأثير الإيجابي في الذائقة القرائية قديما وحديثا. كما نوع الشعراء في الأوزان والقوافي، واستخدموا الأوزان الخفيفة للمولديات بكثرة؛ نظرا لطبيعة استغلالها في الغناء كي يسهل تلحينها غالبا"[1] فهذه هي السمات العامة للمولديات، مع تفاوت في الخصوصية والتفرد الجمالي للشعراء بما سيتم توضيحه لاحقا في مولديات (أبي حمو).

1. افتتاحية المقدمة المولدية:

تُشكّل مقدّمات المولديات نموذجاً فنياً يعكسُ محبّة الذات الشاعرة لصاحب الذكرى ممثلةً في شخصية سيّد الخلق، لينهجَ الشاعرُ موضوعةَ المولدية وفق نظام تراتبي يُستهَلّ بمقدّمة مفتاحية تمثّل عتبة القصيدة المقصودة، ونادراً ما نجد قصيدة قطعاء صمّاء، فمنذ القديم، نُظِمت القصيدة مع تخيّر مقدمات جمعت بين الأطلال والغزل والنسيب أو ذكر الراحلة، فاختلفت بذلك

[1]– آمال كبير، محاضرات في قضايا النص الشعري القديم، ص 148، 149.

مضامين المقدمات وأنواعها، فالمقدمة نقطة انطلاق لمقروئية القصيدة؛ يقول (ابن قتيبة الدينوري): إنّ الاستهلال عند مُقصّد القصيد بمقدمة الأطلال والبكاء، جعلها سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، وإمالة القلوب نحوها وجعل الأسماع تصغي إليه، لأنّ التشبيبَ قريبٌ من النفس، لائطٌ بالقلوب[1]، فمقدّمة القصيد ضرورة منهجية دَأَبَ الشاعرُ العربيُّ على تشكيلها وفق منظومات شعرية متباينة على اختلاف العصور وتعدد صنّاع الشاعر، بوصفها بابا نصيّا لدخول متن النصّ الشعري، وقديما استهلَّ الشاعر نصّه بمقدمة طللية تناجي ماضي الدمن والديار، وقد ترنو القصيدة إلى مقدمات نسيبية تُحاكي تجربة ذاتية عن موضوع إنساني وجودي، فتركّز على صبوة الشباب، وحبّ المرأة بين لحظات اللقاء والهجران، فالنسيب قريب إلى القلب، وقد أبدع مجمل صنّاع الشعر في تشكيله في رؤى افتتاحية متباينة، ولعلّ الناظر إلى هوية القصيدة العربية يجد ذلك الإرث الثقافي والشعري الذي اختزنته الذاكرة العربية، مما ساعد على انتشار ورواية مختلف الكتابات والمرويات الشعرية ووصولها إلى بقاع مختلفة، بمّا أثر على مختلف الأقطار؛ كحال المغاربة وشعراء الأندلس الذين أبدعوا في حياكة ونسج القصيدة على منوال القصيدة القديمة، فجاءت معظم التراكيب والصيغ خاصة في الاتجاه الشكلي ذات منحى عربي قديم، وصيغت معظم القصائد وفق مقدمات افتتاحية تستهلّ بها القصائد الشعرية[2].

وقد عرف المغاربة العديد من القصائد الشعرية التي اختصت بموضوعات عدة، لعلّ أكثرها حضورا وتمثيلا قصائد المولديات لما فيها من تأثير واضح على هيكلة القصيدة الشعرية في تلك الفترة، فاتجهت عيون الشعر نحو النظم حول ذكرى ميلاد رسول الله ﷺ، واشتملت مولديات شعراء المدح خاصة عند المغاربة على مقدمات تعريفية وموضوعات تمجد الذكرى النبوية

[1]– ينظر: ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تح، أحمد محمد شاكر،ط2، ج1، دار المعارف، مصر، ص ص74،75.

[2]– ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط5 ، ج1،، دار الجيل، 1981، ص 225.

واصفة أجواء الاحتفال وفق تعبيرات روحانية تنوعت فيها الموضوعات والمعاني وأبدع معظم الشعراء في تسجيل مآثر تلك المناسبة، ولعلّ أهم المقدمات التي برزت في المولديات المقدمة النسيبية، ومقدمة الشيب وعتاب النفس، فضلا عن مقدمات مختلفة، والقارئ لمتن المولديات عند أهل المغرب، يجدها تستهلّ بمقدمة النسيب، تمجيدا لصاحب الذكرى وعرفانا بهويته الإسلامية وتعظيما لسيرته التاريخية، الأمر الذي جعل الغرام والنسيب تيمة افتتاحية في مضمون القصيدة، وتصويرا دلاليا لمدى تعلق الذات بصاحب الذكرى، فتعبّر بطابع وجداني وأحاسيس حارقة عن الحبّ والبين الذي يتعلق بمقصد القصيد تجاه هوية صاحب الذكرى، كما يقدّم فيها الشاعر تحسّراً على فزعة الشيب ومُضيّ زمان الشباب[1].

وقد تميلُ المقدمة الغرامية وترنُو إلى موضوعات دينية ترتبط بزيارة قبر الرسول، والبقاع المقدسة، وتفقد الروضة الشريفة، وهي أوصاف ومقدمات شعرية يستأنس مبدع النصّ في نظمها لاستمالة القلوب وإثارة الأذهان والتأثير على مسامع الناس، ومن النماذج الشعرية عند المغاربة ما جاء في شعر (الثغري التلمساني) وافتتاحه بالمقدمة الغرامية [2]: **[الكامل]**

سِرُّ المَحَبَّةِ بِالدُّمُوعِ يُتَرجـــــمُ

فالدَّمعُ إنّ تسْألْ فَصيحٌ أعجَمُ

والحَالُ تَنطِقْ عَنْ لسانٍ صَامتِ

والصَبُّ يَصْـمتُ والهوى يتكلّمُ

آهٍ، وفي شكوَى الصبابةِ راحـــةٌ

لو أنّني أشـكُو إلى منْ يرحمُ

[1]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص ص116،117.

[2]– الثغري تلمسان، الديوان، تح، نوّار بوحلاسة، د ط، منشورات مخبر الدراسات التراثية، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2004، ص ص89، 90.

كَمْ رُمْتُ كِتمَانَ الهَوَى فَوَشَى بِهِ

جفْـــــــــنٌ يَنِمُّ بكلِّ سِرٍّ يُكتَمُ

وفي ذات السياق يستهلّ (أبو حمو موسى الزياني) مولدياته بذكر مقدمات نسيبية، مُحتفيا بميلاده (عام 768هـ)، حيث يقول:[1] **[البسيط]**

الحبُّ أضعفَ جسمِي فوقَ ما وجبَا

والشوقُ ردَّ خيالِي بالسّــقامِ هبَا

والبين أشعل نار الوجد في كـبدي

والدمعُ يضرمُها في القلبِ واعجبَا

ماءٌ ونارٌ، وأكبادٌ لـــــــها شُعَلٌ

والقلبُ بينـــــهما قدْ ذابَ والتهبَا

ضدّان قد أجمعا عوناً على سهري

لكِنْ عذابِي بها في الحبِّ قدْ عذبَا

فهذه المولدية ترسيمة شعرية استهلّها (أبو حمو موسى الزياني) بذكر حبّه وولعه بالنبي المصطفى، فكانت تعابيره ذات نسق ديني، وظف من خلالها ألفاظ صوفية تخالف دنيوية الحياة وتسافرُ بالذات نحو غياهب الحب الإلهي، وبعيداً عن افتتاحية النسيب يميلُ شعراء المغرب وخاصة الزيانيون إلى مقدمات تُحاكي هوية وسقطة الشيب، وتمجدّ ماضي الشباب، فتحملّ النفس عتابا ولوما عن عصيان النفس وخمولها تجاه الله عز جلاله، فتصف القصائد ندم الذات

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص 371.

على اقتراف شهوات الحياة وتضييع أمور العبادة، يقول السلطان (أبو حمو موسى الثاني) في أحد مولدياته:[1] **[المتدارك]**

نامَ الأحبابُ ولمْ تنمِ ** عينِي بمُصَارعةِ الندمِ**

والدّمعُ تحدّرَ كالدّيمِ** جَرَحَ الخدّينِ فوا ألمِي**

وزجرتُ النفسَ فما ازدجرتْ** ونهيتُ القلبَ فلمْ يرُمِ**

ونذيرُ الشيبِ لقدْ وافَى** وحلولُ الشيبِ من الهرمِ**

فلوعة الفقد والحنين إلى عودة الصبا وعدم عصيان شرائع الرحمان بادية في هذه المقطوعة من المولدية، فالحياة زائلة نابية راحلة ولا يبقى سوى الأثر الطيّب والعمل الصالح، والأيام تنقض كالحلم الذي يخالج النفس كلّ ليلة، هي نماذج عدّة تسجلّ بأحرف شعرية مآثر وخصال خير البرية وسيرته التاريخية في تبليغ رسالة الخالق، كما تحمل في مضامينها حسرة وفزعة لفقدان رعيل الشباب، وعزوف النفس نحو هفوات الدنيا الحارقة، ونجد (التلاليسي) في مولدياته التي تفخر بسيّد الأنبياء، ويدعو إلى تقوى الرحمن والتوسّل لغفران كبوات الدنيا:[2] **[المتقارب]**

تُرَى هَلْ يردُّ الصبا بالوسائل ؟

فدمعي، مُذْ بانَ، هامَ وسائِلْ

و هلْ لزمانٍ مضَى رجـــــعةٌ؟

كعهدي به، أ تُرى الدهرُ رَاحل؟

فها أنا أبــكي لفقدِ الشبابِ

وعصرِ التّــصَابِي بكاءَ التواكل

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص 341.

[2]– محمد بن عمرو الطمّار، تلمسان عبر العصور، ص 243.

وقد تحمل المولديات قصائد تنهج لموضوعات تخالف النسيب وعتاب النفس، فتتجه نحو وصف مدح خصال خير الأنام وذكر رحلته واصفة الديار والأماكن، كما تصف القصائد في نسقها التقديمي انطلاق الحجّاج نحو الحجاز، مما يبيّن أنّ القصيدة المغربية والأندلسية على اختلاف أشكالها الدلالية حافظت على هيكل القصيدة القديمة خاصة في ناحية التقديم، فقصائد (الثغري التلمساني) و(التلاليسي) و(ابن زمرك) و(لسان الدين بن الخطيب) حوت جميعا مقدمات متفاوتة، كان فيها لصاحب الذكرى وميلاد المصطفى النصيب الأوفر في المدح والنهج على طريقة والدعوة إلى منبته وسيرته، وعادة ما تأتي القصائد وفق مقدمات صوفية تتعلق بحب الإله وحكمة سيّد الخلق، والدعوة إلى صوفية الروح، وابتهالها عن زلات وشرور النفس[1].

2. مدحيات المصطفى صلى الله عليه وسلّم صاحب الذكرى الميلادية:

إنّ القارئ لمضمون المولديات يجد أنّ القسم الثاني الحاضر في هيكل القصائد موضوعه مدح المصطفى حيث تفنن سلاطين الشعر في تسجيل ونسج خير القصائد المولدية والمعبرة عن ذكرى ميلاد المصطفى، فقد شكّلت المناسبة ميزة فارقة في عهد المغاربة، وخاصة في حاضرة الدولة الزيانية، فالشاعر في تلك الفترة لا يمدح شخصاً عادياً، بل يتجاوزُ الأوصاف والتعبيرات النمطية قصداً، كيف لا وهو يُصوّر هوية سيّد الخلق الذّي كرّمه واصطفاه الله سبحانه وتعالى لعصر النبوة، فيبدع في تخيّر أبهى وأرقى الألفاظ التي تمجدّ بحبّ وولع خير البرية محمد ﷺ.

فشعراء المولديات عكفوا على نظم أشعار تفوحُ بعطر القرآن والسنة، مستخلصين العبرَ من السيرة النبوية الفاخرة والملهمة، لتُصاغ مختلف المولديات وصفا لميلاد النبي؛ مرورا برحلته وتبليغ رسالته ووصولا إلى وفاته، كما استذكر الشعراء صورة الآخرة وعقاب النفس، وقد اهتمّ الشعراء المغاربة في المولديات تمثيل أشعار تحفل بخلُق النبي الكريم، فتقدم صورا بلاغية ذات

[1]– ينظر:محمد بن عمرو الطمّار، تلمسان عبر العصور، ص 254.

لغة راقية؛ تسعى جلّها لاستمالة المستمع ودعوته إلى الكفّ عن أذى النفس، والتذكير بسنة سيّد الأنبياء في تتبع شريعة الرحمن، والناظر بعيون فاحصة إلى مكتبة الشعر المغربي القديم، خاصة عند الزيانيين، يجد صورة مدح النبي في معظم المولديات، حيث يقول لسان الدين ابن الخطيب في وصف خَلقَه وتأخر بعثه، مبرزا سيرته التاريخية، ودوره الفاعل في إنارة العقول التائهة في سراديب الكفر والجهل:[1] **[الطويل]**

تقدّمتَ مختاراً، تأخرتَ مبعثاً
فقدْ شملت علياؤك القبلَ والبعدَا
و علّةُ هذا الكونِ أنتَ، وكلّمَا
أعادَ، فأنتَ القصدُ فيهِ وما أبدَى
و هلْ هو إلا مظهر أنت سرّه
ليمتازَ في الخلق المكبّ من الأهدى

كما يقول (ابن زمرّك) في مولديته المفتخرة بتقدّم خلق النبي ﷺ، وذكرِ صفاء نسبه وطيبه.[2] **[الكامل]**

لِمَ لا يطاوعهُ الوجودُ وقدْ غدَا؟
منْ نورِهِ في خلقهِ معلولَا
يا نكتةَ الأكوانِ، يا علمَ الهدَى
آياتُ فضلكَ رُتّلتْ ترتيلَا
لولاكَ لمْ يكنِ الكيـــانُ حقيقةً
ولكانَ بابُ وجودِهـَا مقفولَا

[1]– المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين الخطيب، د ط ، ج8،تح،إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1997، ص453

[2]– المقري، أزهار الرياض، ج2، مطبعة لجنة للتأليف والنشر، القاهرة، 2010، ص99.

فالشاعر يحاور المناسبة بشغف كبير وولع ينادي مقصدية في إعلاء صورة النبي المصطفى، فجعله منبت الوجود وسرّ تغيّر قلوب الناس نحو التقوى والعبادة، وضرورة الإيمان بسيرته وانتهاج شعائر الإسلام، فهو خاتم الرسل والمقدم والأخير في زمانه، وجميع ما في الكون كان لأجل شرف وجوده فيه، فميلاده شكل نورا وبريقا لحظة وضعه وبلوغه الصبا والشباب، فشهر ربيع الأول غيّر قاطرة الحياة، وفتح مقاليد تغيّر الأديان. يقول (أبو حمو موسى الثاني) تعبيرا عن لحظة ميلاد النبي المصطفى في شهر ربيع الأول:[1] **[المتقارب]**

فشهرُ ربيعٍ أتَى برفيعٍ

نبيّ شفيعٍ لمنْ أذنبَا

فأهلاً وسهلاً لمولىً أحلَّ

وبدرٍ تجلَّى، جَلَا غيْهَبَا

يفتخر الشاعر بليلة ميلاد خير البرية، ويشدّد على ضرورة رفعة مكانته والاقتداء بنهجه الديني، فهو العارف برسالة الرحمن والمبلغ لها، فلا طريق لنور الله إلا برضا الخالق وتتبع سنته، ولا رحمة تضاهي قدرة الله عز وجل واصفا نبي الله محمد بأنه على خلق عظيم، ومقيما معجزاته في مرتبة عالية تفوق كلّ معجزات الأنبياء قبله، ففي القرآن الكريم قصة الإسراء والمعراج، وانشقاق القمر...، وهي معجزات خالدة تمثّل مكارم سيّد الخلق ورفعة مكانته لدى الله عزّ وجلّ.

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الثاني حياته وآثاره، ص360.

3. مدح السلطان صاحب المكرمة.

تحتفي المولديات بموضوع ختامي في هيكل القصيدة، يأتي دوره في تمجيد صاحب السلطة ومبادرته السنوية في الاحتفاء وتخليد ذكرى ميلاد سيّد الأنام رفيع المقام، فبعد مقدمات الافتتاح وموضوع مدح صاحب الذكرى، ترحل بنا المولديات نحو قسم آخر يتمثل في البعد السياسي من خلال الفخر ومدح السلطان ودوره الدينامي في إعلاء شأن الدولة الزيانية وحفاظها على إرث الأسلاف والسير على منوال المصطفى.

فمدح سيّد القبيلة والسلطان عُرفٌ قديم منذ الجاهلية، كما كان الأمرُ في قصائد (النابغة الذبياني) و(الأعشى) و(الفرزدق) و(المتنبي) وغيرهم كثير، وهي نماذج أراد بها الشعراء أن يصلوا إلى صاحب السلطة مُمْتطِين المدح تكسّبا وتقرّباً مع بعض الصدق، و المبالغة و التقليد.

والمدح سليل ثقافة عربية قديمة، وقد "نشأ التأدّبُ والتظرّفُ، واختار الناس من الكلام ألينَهُ وأسهلَهُ، وعمدُوا إلى كلِّ شيء ذي أسماء كثيرة، فاختاروا أحسنَها سمْعاً، وألطفها من القلب موقعاً، وإلى ما للعرب فيه لغات، فاقتصروا على أسلَسِها وأشرفِها..."[1] والحاضرة المغربية إحدى الأقطار التي برز فيها غرض المدح الشعري؛ من خلال قصائد المولديات التي سافرتْ بالمتلقّي نحو فضاءات سياسية تمجدّ هيبة السلاطين وصراعهم الدائم لتحقيق النصر وبلوغ كراسي الحكم، وقد كان شعراء المغرب لا يغفلون في قصائدهم المولدية عن إعطاء مساحة لمدح صاحب السلطة احتفاءً وعرفاناً بالولاء والإخلاص.

والمُلاحَظُ في المولديات انتقال النصّ الشعري من تيمة الاحتفاء بسيّد الخلق إلى الفخر، والاعتزاز بسلطة الحاكم أو السلطان، فإنّ الشعراء كانوا يمدحون حروبهم ويحزنون لنكسات البلاد وعواصف الحياة، ويفتخرون بانتصاراتهم خاصة في عُرف وعهد الدولة الزيانية وصراعها

[1]– كمال عبد الباقي لاشين، الإبداع والاتباع دراسة في النقد الأدبي، ط01، مطبعة الحسين الإسلامية، الأردن، 1993، ص 197.

مع (أبي الحسن المريني) وابنه (أبي عنان)، و هي مظاهر وصور حاول شعراء المغرب، وخاصة الزيانيون توصيفها بدقة، لتجسيد نسق الولاء والطاعة لسيّد الحكم وتبيان دوره في أمن واستقرار الحكم؛ نظير تتبعه نهج المصطفى، وحفظه القرآن ونسخه وتصحيحه، منها ما قدّمه (الثغري التلمساني) لحظة وصفه لـ(محمد بن زيّان) وتقواه الظاهرة وطاعته لله ورسوله ما أكسبه انتصارات كبيرة:[1] **[الطويل]**

لَهُ بِكتابِ اللهِ أعنَى عنـــاية

وبالسنّةِ الغرّا هو المغرم المُغرَى

فَمَا هَمَّهُ إلّا كتابٌ وسُـــنّــةٌ

بِنَســـخِها قدْ أحرزَ الفخرَ والأجرَا

فنسخُ كتابِ اللهِ جـــلَّ جلالهُ

ونسخُ البخاري ضامنان له النّصرَا

فالشاعر (الثّغري) يمدح السلطان (الفقيه محمد بن زيان) و يُثنِي على دوره في نشر علوم الدين والعناية بالقرآن الكريم ونسخه، مبرزا تأثير الجانب الديني في شخصيته الحاكمة، وهو ما يمدّ القارئ بصورة واضحة عن مدى ازدهار ونشاط الحركة العلمية في هذا العصر الذهبي، ودور ملوك (بني زيان) في خدمة العلم وبرّ العلماء، وإلى أيّ مدى بلغ التعمّق والخوض في المسائل الدقيقة؛ علوما وآدابا وما هذه المدائح إلا غيض من فيض التراث الأدبي المغربي القديم الزاهي الذي لم تصلنا مدوناته وكتبه بفعل الضياع وعوامل أخرى.

[1]– الثغري التلمساني، الديوان، ص88.

وقد كان (أبو حمو موسى الثاني) نموذجا للسلطان الدّاهية، والأديب الفذّ المُحارب بقلمه قبل سيفه، الذائد عن حاضرته بفضل سياسته الرشيدة وشخصيته القيادية، الأمر الذي جعل مناسبة المولديات لا تخلو من ثناء ومدح له، ولدوره القيادي والعسكري في تسيير شؤون المملكة، حيث يقول (الثغري التلمساني) واصفا جيشه:[1][**الكامل**]

أَعْدَدْتَ لِلأَعْدَاءِ عُدّتَهَا التِّي

بسلاحها يلــقى العدوّ فيُهزمُ

فَكَأَنَّمَا تِلْكَ السُّيُوفُ بَوَارِقُ

تُعرى فتغمد في العدوّ وتدغمُ

وكأنّما تلك الذوابل أغصنٌ

و بكلّ عاليـــــة سنان لهذمُ

وكأنّما تلك القسيُّ أهِلّـــــة

تنقضّ مثل الشّهبِ عنها الأسهُم

فهذه الأبيات المادحة تثني وتفخر بجيش دولة (بني زيان) وتصف أسلحته الحربية من سيوف ورماح وقسي وفعال في الحرب ضدّ العدوّ بأبلغ التشبيهات من زاوية، ومن زاوية أخرى فهي إقرار على حرص السلطان (أبي حمو الزياني) على تجييش جيوشه وتحصين الجبهة الداخلية من تربّص أعداء الجوار، وقد أجاد الشاعر في الوصف والمشابهة بلغة جزلة وأسلوب رصين كأنك تقرأ (للمتنبي) و(أبي فراس) وفُحول المشارقة، وهذا فيه دلالة على المكانة المرموقة التي وصلت إليها الحياة الأدبية في هذا العصر الذهبي للأدب الجزائري و المغربي القديم.

[1]– الثغري التلمساني، الديوان ، ص 131.

ولا غروَ، إنْ امتدح الشعراء السلطان وأبناءه أولياء العهد من بعده، فـ(الثغري) مدح الصفات الخلقية في ممدوحه:[1] **[الكامل]**

هيّ الليلة الغرّاء جُدّد عـــــهدها

الإمام أبو زيّان بالحـــــضرة الغرّا

فأسدَى وأبدَى من نداه وحسنها

حيّا جاد روضا فاكتسى زهرا نضرا

يذكرنا دار المقامة حـــسنها

فمن بهـجة تجلى ومن نعمة تترى

إمام ملا الدنيا تُقىً وفـضائلا

وَتَرْتَجُّ أحشاء المـــلوك به ذعرا

فالشاعر يمدح صفات الجود والكرم اللتان توفّرتا في السلطان الممدوح (أبي زيّان)، والتقوى والتبتّل والمزايا التي يتمتّع بها الأمير، والحزم الذي يذعر الملوك ويُخيفهم لرباطة جأشه وبأسه، وهذه الصفات تعدّ من جوامع ما يُمدح به الملوك والخلفاء.

وعموما، فإنّ البناء الفني والهيكلي للمولدية قد تميّز بالتنوع في المضامين والتعدّد في الموضوعات الشعرية.

وفي ختام هذا المبحث، التنظيري، نخلُصُ إلى جُملة من النتائج نذكر أهمها:

– مثّل الأدب المغربي القديم مرآة للتراث الثقافي العربي والإسلامي، حيث عبّر بلغة راقية عن التفاعلات التاريخية والثقافية التي عرفها المغرب عبر العصور، رغم ما شهده من أوضاع سياسية واجتماعية واقتصادية مضطربة، وقد أسهم هذا السياق في تكوين خصوصية فنية متميزة

[1]– الثغري التلمساني، الديوان ، ص 86، 88.

للأدب المغربي، رغم التهميش الذي عاناه من قبل المشارقة الذين لم يعيروا اهتمامًا كافيًا لهذا التراث، وهو ما يعود جزئيًا إلى تقصير الأدباء المغاربة في توثيق إنتاجهم، مما أضعف من حضورهم الثقافي مقارنة بنظرائهم في المشرق الذين عاشوا نهضة فكرية مزدهرة.

– أدّى الفتح الإسلامي للمغرب إلى تحوّل جذري في الواقع الثقافي والديني للمنطقة، إذ لم يكن مجرد توسع عسكري، بل حمل معه قيماً حضارية وفكرية، بخلاف ما جرى مع الفينيقيين والرومان، ومع دخول الإسلام بقيادة عقبة بن نافع، وتأسيس مدينة القيروان، انطلقت مرحلة جديدة في تاريخ المغرب، توجت بفتح الأندلس الذي ساهم فيه المغاربة بشكل فعّال. وقد أدّى هذا التفاعل بين العرب والأمازيغ والعجم إلى نشوء ثقافة غنية ومتمازجة، ساهمت في تعريب المغرب وترسيخ الإسلام فيه، مما عمّق التأثير الحضاري وأثرى المشهد الأدبي والثقافي.

– يمثّل (أبو حمو موسى الثاني) أحد أبرز سلاطين الدولة الزيانية، جمع بين الحكم والأدب والعلم، فكان شخصية فريدة في التاريخ المغربي، وُلد بغرناطة سنة 723هـ ونشأ في تلمسان، وتعلّم على يد علماء عصره، مما أهّله ليبرع في الأدب والشعر، خصوصًا في القصيدة المولدية، حيث مرّ بمراحل سياسية مضطربة، فانتقل بين فاس وتونس وسعى لإحياء الدولة الزيانية بعد سقوطها، حتى استعاد الحكم سنة 760هـ، وحكم بعلم وعدل واهتمام كبير بالعلم والعلماء، فأسّس المدارس وكرّم الفقهاء وشجع الحركة العلمية في تلمسان، وكان له إنتاج أدبي مميز في النثر والشعر، أبرزها كتابه "واسطة السلوك في سياسة الملوك"، ورغم إسهاماته، انتهى حكمه نهاية مأساوية بعد صراع مع ابنه (أبي تاشفين)، قُتل على يده سنة 791هـ، ليختم حياته الحافلة بعطاء ثقافي وسياسي كبير جعل اسمه خالداً في الذاكرة الأدبية المغربية.

– تلخص المولديات المغربية القديمة احتفاءً شعريًا متكاملًا بميلاد النبي محمد ﷺ، حيث أبدع الشعراء، خاصة في عهد الدولة الزيانية، في مدحه بوصفه سيّد الخلق ومصدر النور والهداية،

معتمدين على لغة راقية وصور بلاغية مستوحاة من السيرة النبوية والقرآن الكريم. وقد تميزت هذه القصائد بتناول شامل لحياة النبي من الميلاد حتى الوفاة، مع التركيز على أخلاقه ومعجزاته، ودعوة الناس للاقتداء بسيرته والتوبة إلى الله، كما خصصت المولديات جزءًا لمدح السلطان، الذي كان يُحتفى بدوره السياسي والديني، وذلك تثمينًا لمبادراته في إحياء هذه المناسبة الدينية، وجاء هذا المدح امتدادًا لتقليد عربي قديم، حيث صوّر الشعراء حكّام بني زيان، مثل أبي حمو موسى الثاني، كقادة عسكريين وعلماء دين، مبرزين جهودهم في حفظ القرآن ونصرة الدين، مما يعكس ازدهار الحياة الأدبية والدينية والسياسية في المغرب آنذاك.

الفصل الثاني: مقاربة السمات الشعرية الأفقية لمولديات (أبي حمو موسى الزياني) من خلال (التوازي/ التماثل)

أولا: سمة (التوازي/ التماثل) في مولديات أبي حمو الزياني

الفصل الثاني: مقاربة السمات الشعرية الأفقية لمولديات (أبي حمو موسى الزياني) من خلال (التوازي/ التماثل)

تمهيد:

بعد الحديث عن العوامل التاريخية لنشأة المولديات في المغرب العربي، وفضل (أبي حمو) في غزارة إنتاجها بأن أسهم في نظمها من جهة، وأسس لاحتفالات سنوية بذكرى مولد النبي لا يرضى فيها بغير قريض الشعر ويكون المتصدر لذلك ثم يتبعه باقي الشعراء منافسة وبهجة حضور وأثر من جهة ثانية.

نسعى في هذا الفصل إلى تخصيص الاشتغال النقدي على مولدياته بالتحديد، وقد اخترنا آليات إجرائية وجدنا فاعليتها من داخل النصوص الموسوية تطبيقا لإجراءات الشعرية التي تقتنص من داخل النص ولا تطبق عليه من الخارج، كما أنها لا تكون شعرية منفردة أو عابرة عبور المصادفة في النصوص بل إنها سمات عامة (أسلوبية وبلاغية) تحتفي بها النصوص الشعرية وتتكاثف داخلها صانعة شعريتها الأثيرة؛ وهنا تبدو سمة (التوازي/التماثل) أهم ما يمكن أن يعد ملمحا شعريا في مولديات (أبي حمو) بشكل عام.

أولا: سمة (التوازي/ التماثل) في مولديات (أبي حمو):

شكّل (التوازي/ التماثل) في النص المولدي المُوسَوِي سِمة بارزة، وحضورا مكثّفا لا تكاد تخلو منه مولدية، وظهر ذلك من خلال تماثل الوحدات الصوتية، وتناسب البُنى التركيبية، واللغوية وتقابلها؛ لتُضفي على النص المُوسوي شعرية في المبنى ودلالات عميقة في المعنى، وتعد هذه السمة إجراء دقيقا للكشف عن شعرية المستوى الأفقي للنص الشعري من خلال مستويات أسلوبية نتدرج في الاشتغال عليها كالتالي:

1. (التوازي/التماثل) الصوتي:

نستخدم هنا لفظتي (التوازي/ التماثل) للدلالة على التقابل بين الأسلوبين بشكل متساو، بمعنى أن اللفظتين تدلان على المعنى التقابلي نفسه سواء أكان هذا التقابل موجبا أم كان سالبا، كما سنرى أثناء التحليل.

لقد تنوّعت مظاهر التماثل الصوتي في مولديات (أبي حمّو موسى)، وسِيقت بأنماط مختلفة: إيقاعا وترددا ونبرا وتنغيما، وتجانسا، وتصريعا، وتصديرا وتقسيما؛ مما أكسب مولدياته مِسحة جمالية ودلّ على امتلاكه ملكة لغوية صارمة، ومقدرة فنية وبراعة في تأليف وتشكيل مختلف ظواهر التماثلات والمتوازيات الصوتية، التي زيّنت الأسلوب بالتنغيم الإيقاعي المتوازي وشكّلت الدلالة، وقد رأينا، بعد رصد الظواهر المتوازية لهذا العنصر وإحصائها، أن نقسّمها إلى توازيات متعلقة بالموسيقى الداخلية: أدرجنا فيها: النبر، التصريع، التصدير، الجناس والتقسيم والتكرار، وأخرى مرتبطة بالإطار الخارجي: أدرجنا فيها القافية والوزن، وقمنا بالاشتغال على كل نوع على حدى بالتحليل والتمثيل، لنرى كيف حقّق التوازي الصوتي شعرية المولدية، وصنع جمالية القصيدة ومكّن من نقل أحاسيس الشاعر وحالاته الصوفية والروحية، في هندسة صوتية ماتعة وإيقاع موسيقي متوازن دعم تماسك النسيج اللغوي للمولدية، وعزّز التعبير عن عواطف الشاعر وانفعالاته، و بوصف اللغة منطوقا صوتيا في المقام الأول، بما يجعل للتوازي الصوتي دورا في إيصال المعنى وتقريبه إلى جمهور المستمعين.

1.1. توازي الإيقاع الداخلي:

تندرج الأصوات ومخارجها والتصريع والتكرار والتقطيع وغيرها من المحسنات البديعية في إطار الإيقاع الداخلي، أو ما يُتعارف عليه بالموسيقى الداخلية، وهي " ذلك النظام الموسيقي الخاص والتشاكل الصوتي الذي يبتكره الشاعر دون الارتكاز على قاعدة مشتركة وملزومة تحكمه، إنما يبتدعه الشاعر ويتخيّره، ليتناسب وتجربته الخاصة، فهو كل موسيقى متولّدة من غير الوزن والقافية"[1]، فترداد الأصوات والكلمات وتناغمها، والإيقاع الناتج عن توازي المقاطع الصوتية من صنيعة الشاعر وتلاعبه اللغوي بالألفاظ والجمل، لا دخل للقافية والوزن العروضي في ذلك مبتعدة بذلك عن المعيارية العروضية فلا تتصل بالبناء الموسيقي الخارجي، ولا وجود لقواعد معينة تملي عليه أو تضبط الموسيقى الداخلية، وإنما هي ابتداع منه لتتناسب المقاطع الصوتية وتتوازى لتخلق إيقاعا خاصا فريدا يثير المشاعر ويجذب النفوس إليه للاستمتاع بأجراسه الماتعة.

- ✓ **توازي الفونيم (الحرف):**

يمثّل الفونيم أصغر وحدة صوتية في الكلمة ومبحثا دقيقا من مباحث الصوتيات؛ لِمَا له من بالغ التأثير على صعيد الإيقاع الداخلي وعلاقته بالدلالة والحالات الشعورية للشاعر؛ حيث يمنح شعرية خاصة للنص من خلال توازي وتكرار الأصوات وتوظيفها توظيفا يُحيل إلى معان وطاقات دلالية، تتولد من فعل التوازي الصوتي لتلك الحروف المردّدة بما يوحي إلى معنى محدّد في القصيدة، وسنسعى من خلال دراسة عدة مقاطع متنوعة من مولديات الزياني وتحليل

[1]– ينظر: بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ط3، دار المرّيخ، الرياض، السعودية، 1986، ص 217.

ملمح توازي الحرف وتكرار الأصوات فيها، إلى الربط بين تماثل الفونيم وصلته بالجانب الدلالي للقصيدة، ففي موضع الاعتراف بالذنب ورجاء العفو الإلهي يقول (أبو حمّو)[1]: **[المتقارب]**

إِنّي بِذُنُـوبِي مُعْتَرِف ** وَالخَوف أَشـدُّ مِنَ الأَلَـمِ**

يَا رَبُّ إِذَا لَمْ تَعْصِمْنِي ** مَا لِي بِذُنُوبي منْ عِصَمِ**

كَمْ أَجْنِي الذَّنْبَ وَتُمْهِلُنِي ** وتُقَابِلُ ذَلِكَ بِالنِّـــــعَمِ**

وَلَكَمْ أَعْصِيكَ وَتَسْتُرُنِي ** يَا ذَا الأَفْضَالِ وَ الكَرَمِ**

مَا زِلْتَ بِفَضْلِكَ تَرْحَمُنِي ** وَتَجُودُ عَلَـيَّ عَلَى القِدَمِ**

وَ العَبْدُ بِبَابِكَ مُلْتَزِمٌ ** وَبِغَيرِ جَـنَابِكَ لَمْ يَحُمِ**

يَا ربُّ أَنِلْنِي مِنْكَ رِضًى ** فَرِضَـاكَ الفَوزُ لِمُغتنمِ**

أدعُوك إلهي مُعْـتَذِرًا ** فِي ضَوءِ الصُّبحِ وَفِي الظُّلَمِ**

الصوت	م	ي	ك	ل	ف
ترداده	21	17	11	13	8

تردّد حرف الميم "م" واحدا وعشرين مرّة(21) في هذا المقطع كما هو موضّح في الجدول أعلاه، نحو(معترف، الألم، تعصمني، عِصَم، النعم، الكرم، ترحمني، القدم، ملتزم، يحم) حيث هيمن صوتيا على باقي الفونيمات، وكثر وروده في القافية واعتماده رويا موحّدا للقصيدة جميعها، و"الميم" من الفونيمات الشفوية المجهورة الرخوة التي توحي بالطمأنينة والهدوء مما يجعل إيقاع النص متناغما ومنسجما، كما أنّ مجيئه مكسور الحركة يحفظ له صوته، ولمّا

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 342.

يُخرَج في النهاية يُلقَى إلى الأسفل صوب القلب[1]، مما يجعله يناسب مقام المدح والذكر الصوفي حيث يتيح جوا روحانيا يتماشى مع الشعر الديني ويبعث السكينة في أنفس المحتفلين.

أمّا فونيم "الياء"، فقد تكرّر سبعة عشر مرة(17) مرة (إنّي، ذنوبي، تعصمني، أجني، تمهلني، تسترني، ترحمني، عليّ) فالياء من حروف المدّ واللّين ومن الأصوات الساكنة التي يكون وقعه في الجرس أقل[2]، ذات طابع انسيابي ونفس صوتي طويل يستدعي الإنصات وخشوع الجمهور والمستمعين، وقد جاءت الياء في الأمثلة كلّها للمتكلم "ياء المتكلم" "والإضافة" (ذنوبي، إنّي، أجني...) دالّة على ذات الشاعر لصيقة به وخفوت صوته وانكساره وخضوعه أمام خالقه، فحملت طاقة دلالية توحي بحالات الخوف والاعتراف بذنوب "الأنا" المذنبة الخائفة أمام المعبود جلّ جلاله وعظمة الرسول، فمثّل هذا التماثل بين الفونيمين (م/ ي) تأرجح واضطراب شخصية الشاعر بين الخوف من العقاب ورجاء نيل المغفرة وإبقاء خيط الأمل المنشود خاصة وأن دلالة هدوء الميم وانتساب الياء إلى المتكلم تجمع الرغبة في العفو مع تضرع قلبي خاشع بما يتناسب مع موضوع النص ويحقق شعرية المناجاة ويوائم غرض النظم.

وحرف "الكاف" مكرّر في أحد عشر موضعا مختلفا في المقطع (أعصيك، فضلك، بابك، جنابك، رضاك، أدعوك) مقرون بمخاطبة المعبود ليخلق بذلك توازيا صوتيا بين حرف الياء اللينة التي تعود على العبد الخاضع، والكاف التي تحمل طابع الشدّة والقوة للدلالة على الله عز وجل، ليبعث ذلك جوّا روحيا ونفحة صوفية غامرة بعواطف الابتهال والتناجي بين المخلوق المنكسر المذنب والخالق الغفور، وجسرا تواصليا روحانيا أفصح عنه التوازي الفونيمي بين هاته الحروف أو الأصوات تحديدا.

---

[1]– ينظر: عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، دار البصائر، الجزائر، 2012، ص 294.

[2]– ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دط ،اتحاد الكتاب العرب، ، 1998، ص 93.

أمّا اللّام، فتكرّرت في ثلاثة عشر موضعا (13) نحو(الألم، لي، تمهلني، الأفضال، تقابل،...) وهذا حضور لا بأس به خصوصا وأنّ اللام من الحروف الهمسية الساكتة، وقد جاء في المعجمية العربية بمعنى التملّك والنسبة[1]، لكن اللام هنا في سياق توظيف الشاعر للأصوات خدمة للغرض وللمناسبة، حملت معاني التوسّل والتضرّع (تمهلني، الأفضال، ملتزم...) موازاة مع ترداد حرف الياء ودلالته، أمّا "الفاء" في المعجمية، فيحاكي حالة الشتات والتبعثر دون شدة وعنف[2]، وقد توزّع صوتيا في ثماني مواقع مختلفة في المقطع (الخوف، معترف...) بما يوحي بالرهبة والذعر الذي تعيشه نفس (أبي حمو) جراء شعوره بالتشتّت بسبب المعاصي التي اقترفها، وهذا الحضور الخافت يتوازى صوتيا مع الكاف، ويتوافق مع قصد الشاعر إلى الالتجاء إلى ربّه والدعاء والاستغاثة به طمعا في نيل رضاه وعفوه. وحالة الوهن والضعف التي يمرّ بها.

وفي نموذج آخر، يبدأ مولديته باستهلالية (الشباب والمشيب) فيقول[3]: **[المتقارب]**

هَوَينَا الظُّبا وأِلفـــــنا الظُّبى** وَكَمْ مِنْ فُؤَاد إِلَيـــهَا صَبَا**

إِلَى أَنْ بَدَا الشَّيْبُ فِي مِفْرَقِي* وَأَجْرَيْـــتُ مِنْ خَيْلِهِ أَشْهَبَا**

فَأَيْقَضَنِي الشَّيْبُ مِنْ غَفْلَتِي ** فَفِي لِمَّتِي مِنْ حَدِيثِي نَبَا**

وَقَدْ عَادَ غَضُّ شَبَابِي بِهِ ****مَحِيلًا وَلَوْنِي غَدَا مذهبا

فَوَا أَسَفِي مِنْ ذُنُوبٍ مَضَتْ**تَقَضّيتُها فِي زَمَانِ الصِّبَا**

وَكَمْ لُمــتُ نَفْسِي فَمَا أَقْلَعَتْ** وَعَاتَبْــتُ قَلْبِي فَمَا أَعْتَبَا**

وَكَمْ قَدْ بَكَيْتُ لِذَنْبٍ شَكَيْتُ ** وَقَلْبِي نَهَيْتُ وَلَكِنْ أَبَى**

مُسِيء قَسَا قَلْبُه إِذْ أَسَى** فَذَابَ أَسَى عِنْدَمَا أَذْنَبَا**

---

[1]– ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص131.

[2]– ينظر:المرجع نفسه، ص131.

[3]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 359.

الصوت	ش	ب	س	ت	ي	هـ
ترداده	4	23	5	12	12	7

ترددّت جملة من الأصوات في هذه المقدّمة بشكل بارز وأخرى كان حضورها خافتا، فحرف "السّين" قد تردّد في خمسة مواضع مرتبطة كلّها بذات أبي (حمو)؛ (أسفي، نفسي، قسا، مسيء، أسى)، و"السّين" فونيم همسي صفيري يدلّ على ضيق النفس، وهو ما يوافق ويُعادل صوتيا حال الشاعر المنهوكة والحزينة التي أثقلتها الذنوب والآثام، فلا تملك راحة النفس ولا طمأنينتها. وهذا ما أوحت به المتتالية الصوتية (مسيء، قسا، أسى).

وفونيم "الباء" يُعدّ مفتاحا صوتيا لهذا المقطع، إذ هيمن بتواتره في ثلاثة وعشرين موقعا مختلفا(23)، مثل (الظّبا، صبا، بدا، الشّيب، أشهبا، نبا، شبابي...)، والباء صوت شفوي يدلّ على الظهور والبروز[1]، ومما يدلّ على إظهار الحدث للعيان ارتباطها بأسماء وأفعال توحي بالإخبار والمجاهرة (بدا، نبا، أعتبا..)، فتناسبت" الباء" صوتيا مع محاولة الشاعر الإفصاح عن مشاعره وذنوبه وما آلت إليه حاله في المشيب وما تبعها من ندم وحسرة؛ أما التوازي الحاصل بين السين والباء فقد حقق شعرية داخلية للنص؛ بأن أبان بفعل الباء ضيق النفس بفعل السين الذي كان يعتمل في نفس الشاعر أسفا وحسرة على كثرة الذنوب وعدم استجابة القلب لنداء التوبة.

وأمّا "التاء"، فحرف يمتاز بالليونة والطراوة بالرغم مما تعُورِف عنه أنّه حرف شديد وانفجاري[2]، وقد ورد في اثني عشرة موضعا مقترنة في معظمها بالأفعال (بكيت، شكيت، نهيت، مضت، عاتبت...) فجاءت "تاءً للفاعل"، وقد اتّصف هذا الحرف وارتبط بحال الشاعر السلبية ومشاعر

[1]– ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 99.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 54–55.

العتاب، لوم النفس والحسرة على أيام الشباب فكانت ملمحا للوهن وضعف الشخصية[1]، وقد خلقت تماثلا صوتيا حقق شعرية داخلية بديعة مشتركا مع "السين" في وصف حالة الشاعر وندمه على ما فات.

وفونيم "الشين" مردّدا في أربعة مواضع (شباب، وشيب، وشكيت)، ومعروف عن الشين أنّها مرتبطة غالبا بالأشياء التافهة والعيوب النفسية والخَلقية[2]، بما أوحى بتفاهة وسُخف ما فعله (أبو حمو) في صِبَاه والمساوئ التي خلّفتها المعاصي في نفسه، وحاله وقد أصبح شيخا.

في حين أنّ "الهاء" تكرّرت في سبعة مواضع للدلالة على حال غياب الشاعر(إليها، خيله، به، تقضّيتها، قلبه)، ف"الهاء الهَمسية" المقرونة بحرف "المفرد الغائب" وتمثّلها صوتيا حملت ضمنيا دلالة التغييب وعدم حضوره لضعفه وغفلته التي لازمته في ريعان شبابه، كما شكّلت توازيا من شكل أخر باعتبار أنّ الممدوح عظيم (شخص الرسول عليه الصلاة والسلام) والمادح أقلّ شأنا، فهذا التقابل استدعى تواري شخصية (أبي حمّو) وخفوت صوتها أمام الحضور البارز للأصوات المادحة لشخص النبيّ.

وفي معرض حديثه عن خوارق النبي صلى الله عليه وسلّم[3]: **[المتقارب]**

وَأَسْرَى بِهِ لَيْلَةَ الإِرْتِقـــا ** تَجَلَّى عَنِ الوَصْـفِ أَنْ تَحْسَبَا**

فَيَا سَيِّدًا قَدْ حَبَاهُ الإِلَـهُ ** عَلَى الخَلْقِ طُرًّا بِمَا قَدْ حَبَا**

وَيَا مَـنْ سَمَا قَدْرُهُ رِفْعَةً ****وَيَا مَنْ عَلَا فِي العـلَى مَنْصِبَا

---

[1]– ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص 57.

[2]– ينظر: المرجع نفسه ، ص 117.

[3]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 361.

يَخُصُّكَ مُوسَى بِأَزْكَى سَلَام ** يَرُوق النُّفُوسَ كَنَـشْرِ الكَبَا**

وَمِسْكٍ فَتِـيقٍ وزَهْرٍ أَنِيقٍ ** وَرَوْضٍ شَـرِيقٍ حَوَتْهُ الرُّبَى**

فَرَبِّي حَسْبِي لِوَجْدِي وَكُرْبِي ** وَمَا لِي لِذَنْبِي سِوَى المُجْتَبَى**

الصوت	ب	س	ر
ترداده	15	10	10

لقد شكّل ترداد الفونيمات الثلاثة مجتمعة (الباء، الراء والسين) توازيا صوتيا حمل طاقة دلالية متمثّلة في وصف الرّسول بالرفعة وعلوّ قدره وعظيم مكانته، فحرف " الباء" دلّ على حضور الممدوح "النبي" وظهور صفاته وأخلاقه للعلن (تحسبا، حبا، منصبا، الرّبى، المجتبى)، وفونيم "الراء" موضوع للتكرار، كما يوحي بالقدرة الحركية والحيوية[1]، إذ توزّع في عشر مواقع (أسرى، طرّا، قدره، رفعة، زهر، روض، شريق، ربّي...) فجاء مقرونا بوصف حركة الرسول عليه الصلاة والسلام ومدى الحيوية التي منحه الله إيّاها، كذلك "السين"، فقد حملت في هذا السياق المقطعي معان السموّ والرِّفعة (سما، أسرى، سيّدا، مسك)، فكان صفيرها مدوّيا وجرسها الصوتي معجزا توازيا مع ذكر الشاعر لخوارق النبي عليه الصلاة والسلام، وحادثة الإسراء والمعراج، وفي مولديته الجيمية[2]: **[الطويل]**

قِفَا خَبِّرَانِي عَنْ رُسُوم نَوَاهِـجِ ** وَعَنْ مُعْلِمَات طَيّـــــبات الأَرَائِجِ**

وَعَنْ أَرْضِ نَجْد و العذيـب وَبَارِق ** وَلَا تُخْبِرَانِي عَنْ ذَوَاتِ الدَّمَـــــالِجِ**

[1] ينظر: حسن عباس، معاني الحروف العربية ومعانيها، ص101.

[2]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص 375.

وجُوبَا الفَيَافِي وَ المَهَامَةَ وَاسْتَعِنْ ** عَلَى قَطْعِ أَسْبَابِ النَّوَى بِاللَّوَاعِجِ**

وعُوجَا بِوَادِ الطَّلْحِ مِنْ أَرْضِ رَامَةٍ ** وَزُفَّا الهَوَادِي عِنْدَ رَمـــلَةِ عَالِجِ**

وَإِنْ جِئْتَ نَجْدًا فَانْتَشِقْ مِنْ تُرَابِهَا ** كَعُرْفِ عَبِير أَوْ كَطِيبِ النّـــوَافِجِ**

وَ إِنْ أَبْصَرَتْ عَيْنَاكَ أَرْضَ تُهَامَةٍ ** فَبَشْرَاكَ قَدْ وَافَيْتَ أَسْنَى المَنَاهِجِ**

الصوت	ج	ع	ت	ف	ق	م	ن	ر	ز	ص	ض	ل
ترداده	12	14	11	9	5	8	17	14	1	1	3	7

تردّد "الجيم" وهيمن صوتيا على المقطع وهذا راجع لترشيحه رويّا للمولدية، وطبيعته الانفجارية فقد اختاره الشاعر فونيما يتوازى صوتيا مع حالة الشوق لزيارة البيت الحرام والحسرة**، وأمّا "العين" ففونيم مجهور يدفع الحروف المجاورة له إلى معاني القوة والرفعة والسموّ، وإمّا ينساق معها للبوح بمميزاتها الشعورية الحسيّة[1]، وفي هذا السيّاق (معلمات، قطع، عوجا، عالج، عبير...) قد توافقت مع معنى القوة وحثّ الحجيج على التجلّد وقطع الدروب في سبيل زيارة البقاع المقدّسة، وأمّا حرف "النون" فملازمة للأنين ولحسرة (أبي حمّو) وقد توازت مع "العين" في شعور الشاعر(المقيم) بالألم والوحدة، فمثّل هذا الشعور تقابلا بينه وبين الحجاج الزائرين (الحجاز) فخلّف هذا التقابل أنينا مثّله صوتيا تكرار حرف "النون"، وشكّل حضور الأصوات الصّفيرية (السين والصاد والزاي) حضوراً محتشماً ما يتناسب مع حال الشاعر الحزينة على فراق الأحبة، وضيق نفسه من قعوده في مغربه وغيره في مشرق الأرض لزيارة (مكة) وقبر الرسول، فأوحى هذا الغياب والتقابل بضعف (أبي حمو) ونفسيته المتحسّرة، كما كان فونيم "الراء" ملمحا صوتيا يَشِي بالحركة الحَجِيجِية (رملة، عبير، أرض...).

[1]– ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 210.

وبالجُملة، فقد حقّق توازي الأصوات وتكرارها على مستوى الإيقاع الداخلي شعرية داخلية تحققت معها شعرية النص كاملا مع حالة الشاعر، التي لم نكن لنتنبأ بها لولا تقصي النص وجمالية التوظيف الصوتي المختارة بعناية وإبداع من قبل الشاعر.

فالجمالية النغمية التي أحدثها ترداد عيّنة من الفُونِيمات أسهمت في بنائية المولدية وانسجامها صوتيا حتى تثير المستمعين وتشدّ من انتباههم، وهذا مردّه إلى الطاقة التعبيرية التي يحملها الصوت في ذاته أو مع غيره من الأصوات في شكل مقطعي.

وأما من ناحية الحُمولة الدلالية، فقد توازت الأصوات وتكرّرت بشكل أتاح للشاعر تبليغ رسائله، ونقل الأجواء الروحانية والصوفية التي يعيشها جمهور المحتفلين بذكرى ميلاد النبي ﷺ، وبالتالي، فقد كثّفت المعنى ووجّهت الدلالة ممّا صنع شعرية القصيدة المولدية من خلال إصابة المعنى المنشود، وتوازي الوحدات الصوتية وتماثلها الأفقي والدلالي.

- ✓ **توازي النّبر.**

يُقصدُ بالنّبر ذلك الارتفاع الحاصل في الصوت الصادر عن الضغط عليه دون سواه من الأصوات، فيكون الضغط على مقطع خاص من كلّ كلمة في الجملة، يجعله المتكلم بارزا وأوضح في السمع مما عداه من مقاطع الكلمة[1]؛ أي إنّ المتلفِّظ يرفع الصوت المنبور، ويزيد من الضغط عليه بفعل ذاتي منه حتى يتميّز الصوت ويبرز عن بقية الحروف المجاورة له.

[1]– ينظر: رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط2، مكتبة الخانجي بالقاهرة،1985، ص 106.

والنبر الشعري ليس مجرّد تتابع للأصوات، بل هو مرتبط بالتجربة الشعرية للشاعر، وهذا ما ذهب إليه أغلب الدارسين والنقاد[1]، فتفاعل الإيقاع النبري عنصر مهمّ في التشكيل الشعري؛ بوصفه متعلقا بالحالة النفسية، ويؤثر بشكل كبير في البنية الدلالية والمعاني المقصودة، وسندرس في هذا المبحث مواضع النبر في مولديات (أبي حمو)، إمّا على مستوى الكلمة أو على مستوى الجملة؛ من خلال تحليل المقاطع القصيرة والمتوسطة.

ومن الصعب تحديد موقع النبر الشعري في الكلمة، فهو ينبُر الصوامت والصوائت والمقطع والوزن والقافية؛ مما يجعل مهمة تعيين موضعه بدقة في غاية الدقة، وقد رأينا في هذا المبحث أن ندرسَ ظاهرة النبر الصوتي على مستوى الكلمة، والأبنية الصرفية البسيطة، والنبر على مستوى الجملة أيضا.

- **النبر على مستوى الكلمة:**

يتّخذ النبر على مستوى الكلمة صُوَرا، وأشكالا مختلفة، إذ لا يمكن تحديد الموقع النبري في الشعر بسهولة لذا، سنكتفي بذكر ما ورد في المولديات بشكل مكثّف مركزين على المقاطع المضغوطة. يقول (أبو حمو) في داليته[2]: [الطويل]

خَلِيلَيَّ قَدْ بَانَ الحَبِيبُ الذي صَدَّا** وَقَدْ عَاقَنِي صَـــبْرِي فَلَمْ أَسْتَطِعْ رَدَّا**

وَسَالَتْ دُمُوعِي فَوقَ خَدِّي هَوَامِلًا ** وَقَدْ صَـــيَّرْتُ فَوْقَ الخُدُودِ لَهَا خَدَّا**

قَدْ اصْفَرَّ لَوْنِي بَعْدَ حُسْنِ شَبِيبَتِي** كَمَا ابْيَضَّ رَأْسِي بَعْدَ مَا كَانَ مُسْوَدَّا**

وَقَدْمَرَّ عُمْرِي فِي عَسَى وَلَـعَلَّمَا**تُوَاصِلُنِي لُبْـــنَى وَتَهْجُرُنِي سَعْدَى**

---

[1]– ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها،دط ،دار الثقافة، المغرب، ، 1994، ص 171.172

[2]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 381.

فثمّة جُملة من الدوالّ ارتفع فيها الصوت المنبور دون باقي الكلمات:

خليليّ: (//0/0/) = (خ، ل، ي+ ل، يّ)، صدّا: (0/0/)= (ص+ دّا).

ردّا: (0/0/)= (ر+ دّا)، خدّي: (0/0/)= (خ+ دّي)، صيّرت: (/0/0/)= (ص، ي+ ر، ت).

خدّا:(0/0/)= (خ+ دّا)، اصفرّ: (/0/0/)= (ا، ص+ ف، رّ).

أبيضّ: (/0/0/)= (أ، ب+ ي، ضّ)، مسودّا: (/0/0/)= (م، س+ و، دّا)، مرّ: (/0/)= (م+ رّ)، لعلّما: (//0//0)= (ل، ع، لّ+ ما).

الملاحظ في هذه المقاطع أنّ الإدغام قد زاد من حدّة النبر من خلال الضغط على المقاطع المكررّة المكونة في أغلبها من مقطعين قصيرين مفتوحين (/0)، فأحالت هذه الموسيقى النبرية إلى المبالغة في وصف مدى حزن الشاعر، وتبدّل حاله وتأكيد معاناته وآلامه من فراق أحبته وشعور الحسرة الذي عقب ذلك، متمثلا في انهمال دموعه وندمه على ما قضّاه في صباه من لهو ومواعدة للغيد الحِسَان، وتسويف للتوبة، فجاء التشكيل النبري المشدّد في معظم الوحدات الصوتية موازنا للحالة الشعورية العميقة التي يعيشها الشاعر؛ مما خلق تماثلا صوتيا ممزوجا بشعرية دلالية استطاع بها الشاعر أنّ ينقل أحاسيسه للمتلقي. معتواز داخلي بين المقاطع الصوتية الخالية من النبر بما حقق توازنا على مستوى الموسيقى الداخلية للنص الشعري.

- **النبر في صيغ الأفعال:**

يسمّى أيضا بالنّبر الجزئي، وهو كثير الورود في شعر (أبي حمو) في مختلف الأبنية والصيغ: (انفعل، استفعل، أفعل، أفعلّ...)، وفي تحليلنا للنّبر في شعر المولديات سنُولي اهتماما بالصيغ الصرفية الأكثر تواردا (فعل، فعّل، تفعّل، افتعل).

- **فَعَلَ:**

ترِد هذه الصيغة خاصّة بالماضي الثلاثي المجرّد من أحرف الزيادة، وهي كثيرة في شعر (موسى)، اعتمد عليها في سرد الأحداث ووصف الظعن وفي وصف حالته النفسية، وغيرها، ونختار منها قوله[1]:**[المتدارك]**

حملوا خلدي أفنوا جِلدي** تَرَكُوا جسدي رهن السّقمِ**

ساروا وذنوبي تقعدني** فقرعت السنّ من النّدم**

شدّوا عزموا فازوا غنموا** لما قدموا لحمى الحرم**

طافوا بالبيت وقد وقفوا** ودعوا إذ ذاك ربّهم**

وبعثت رسالة مكتئب** لشفيع العرب من العجم**

وردت صيغة فعل منبورة في الفعل (حَمَلُوا) و(تَرَكُوا) في البيت الأول على شكل مقطع نبري قصير مفتوح (/0) متمثل في اللام وواو الجماعة في دالة (حملوا) التي جاءت في صدر البيت في تفعيلة بحر المتدارك التي أصابها "الخبن" (فعلن)، وكذلك الكاف والواو في كلمة (تَرَكُوا) في بداية عجز البيت من تفعيلة (فعلن) المخبونة (///0)، إذ حقّقت الموسيقى النبرية المنخفضة والمتوسطة في هذا البناء الماضي المتتابع إيقاعا مُطربا وتوازيا، مع وصف الشاعر لحاله ولشعوره لمّا ترحّل أحبابه صوب الديار الحجازية وخلّفوه سقيما يعاني الوجع في صمت وتحسّر، فجاءت الوحدات الصوتية النبرية دالّة على هذا الإحساس، والشأن نفسه مع أبنية الفعل المنبورة المتوالية في باقي الأبيات (ساروا) (طافوا)، (دعوا)، (عزموا)، (غنموا)، (وقفوا) و(بعثت) فقد طغى على هذه الصيغ المقطع المفتوح (/0) في شكل زفرة مضمومة طويلة تحاكي حال قلبه الموجوع ألما وحسرة؛ لتسهم هذه الوحدات في إظهار موسيقى النص الداخلية المتولّدة من رفع

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص ص 343– 344.

الصوت المنبور وخفضه تماشيا مع النفس الشعري (لأبي حمو) وهو يصف الرحلة المشرقية وقعوده في المغرب متحسّرا مشتاقا.

- **فَعّلَ:**

ترِدُ صيغة (فَعَّلَ) الثلاثية المزيدة بزائد واحد[1]، للدلالة على المبالغة في الشيء والتأكيد عليه، والتعدية من خلال تضعيف عين الفعل وغيرها من المعاني والدلالات، يكون فيها للمقطع النبري دور في إبراز التشكيل الصوتي وتقريب الدلالة للمتلقي، والنماذج عديدة في المولديات الموسوية اخترنا منها نموذجا من "بائيته" التي يقول فيها[2]: **[المتقارب]**

لقد قدّ قلبيَ شوقي لـهم** وبيـــــــــــنَ بينُهمُ ما خبَا**

ومزّق صبريَ من بعدهم** فما البيض ما السّمر أو ما الظّبا**

تفانوا جميعا وما جمّعوا** فأيـــــن سبا والذي قـــد سبى**

وردت الصيغ الصرفية للأفعال (بَيَّن، مزّق، جمّعوا) منبورة مُضعّفة "العين" متعدّية إلى المفعول به، حيث أثرت على التركيب النحوي؛ بوصفها ليست لازمة وتتعدّى إلى مفعولها، وهذا ما جعلها تؤثّر كذلك في البناء الدلالي للبيت الشعري.

ونلاحظ أن (أبا حمّو) ينبرُ الوحدات الصوتية ويزيد من حدّتها كلّما تحدّث عن شوقه لأحبته وشكى فراقهم ووصف تقلّبات الدهر الكثيرة التي توازت مع تشديد الحروف المكررة في دلالة على فرط معاناته ووجعه، وكثرة تغيّر الزمن الذي يغدر بأهله ولا يؤتمن أبدا، كما تماثلت إيقاعيا بين هذه الأبيات حيث تفاعل الموقع النبري مع تفاعيل بحر المتقارب (فعولن) التي

[1]– ينظر: دزيرة سقال، الصرف وعلم الأصوات، دار الصداقة العربية، بيروت، 1996، ص ص 199 –200.

[2]– المرجع نفسه، ص ص 378– 379.

ولّدت وقعا منتظما ربط صوتيا بين أجزاء الأبيات وحقق التماثل على مستوى الموسيقى الداخلية وعلى مستوى الوقع الخارجي لدلالة الأبيات.

- **تفَعَّل:** تفيد صيغة الفعل الخُماسي(تفعّل) المزيد بحرفين معنى المطاوعة، التكلّف، والاجتهاد في الشيء ومعان أخرى تحدّد من خلال السياق الكلامي، وهي من الصيغ الصرفية التي وظّفها الشاعر بكثرة في مولدياته[1]: **[الطويل]**

وقد تقلّدتُ ما لا يُستطاع له** من الخلافة أوهَتْ من قِوى حِجَجِي**

تقطّعَ ما بين الحشا وبمقلتي** دمـــوع جرت فوق الخدود سفاحا**

لقد وظّف الشاعر صيغة (تفعّل) في البيت الأول؛ للدلالة على صعوبة المسؤولية التي تقلّدها والاجتهاد في سياسة البلاد والعباد وكثرة الهموم المترتبة عن ذلك؛ مما يوهن القوى مع مرور الزمن وانقضائه، فنبر "عين الفعل" بتضعيفها ولّد انسجاما وتماثلا صوتيا مع إفادة معنى التأكيد والاجتهاد في الشيء، كذلك الشأن في نبر الفعل (تقطّع) الواردة في بداية البيت الثاني، حيث توازت مع تفعيلة (فعولن) من بحر الطويل؛ في دلالة من الشاعر على التعبير عن مدى تكلّفه في وصف حالته التي صار عليها لمّا ذهب الركبان إلى مكة المكرمة وتركوه حبيس ندمه وحزنه الشديد، فتماثل المقطع المشدّد المنبور شاعريا مع نفسية الشاعر المثقلة بالأوجاع والآلام.

- **النبر على مستوى الجملة:**

لم يتفق النقاد بشكل جازم على مواضع النبر الشعري؛ هذا ما دفع بنا إلى التركيز على نبر السياق المتعلق بالغرض الشعري، وقد كان الاختيار منصبا على الأساليب الإنشائية، جملة

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص ص 352–364.

الاستفهام، وجملة النداء، وجملتي النهي والأمر؛ لما تتصف به هذه الجمل من حيوية وحركة يكون فيها النبر الشعري أظهر وأبين.

فالنبر لا يقتصر على الكلمة فحسب، بل يتعدّاها ليَسَع الجملة، فيزيد المتكلم من نبر كلمة في جملة ويميّزها عن باقي الكلمات؛ لتأكيدها، وفي إشارة منه إلى غرض معين، كما أنّ الكلمة المنبورة هي التي تتحكم في الغرض الشعري إذ يختلف بحسبها[1] وهذا يوضّح أنّ النبر ليس جهدا وضغطا على الأصوات فقط وبالتالي يرتبط بالجانب الصوتي فحسب، بل هو مرتبط بالجانب الدلالي والتواصلي كذلك من خلال الأداء الصوتي للمتكلم.

- **الجملة الاستفهامية:**

يستدعي المقام التخاطبي من المتكلم نوعا من رفع الصوت وخفضه، ويكثر النبر في التراكيب الإنشائية، التي تعبرّ عن انفعال الشاعر مع الموقف الشعري، عن غيرها من التراكيب الخبرية؛ فيكون نبرا انفعاليا أدلّ على الغرض المقصود من النبر التقريري الخبري.

ومن أساليب الاستفهام المنبورة، يقول (أبو حمو)[2]:**[المتقارب]**

فما باله اليوم مُــحْلولكا وما زلت أعــهده مذهبَا
فلا درّ درّك يا بــحر قل أيرجع منك الـذي قد نبَا
فقال مجيبا: ألستُ الذي على الرغم فرّقتً آل سبَا

ورد النبر في صدر البيت، وقد جاءت المقاطع منبورة على الشكل الآتي: (فما+ باله) =(//0/+0/+0)، حيث تتكون من: مقطعين قصيرين مغلقين (ما+ با) = (0/+0/) ومقطع

[1]– ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دط، طبعة نهضة، مصر، 2010 ص 122.
[2]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 379.

قصير مفتوح (له)=(///)، ويبقى المقطع الأول الذي تقابله (الفاء) دون نبر، فوقوع النبر على هذا الشكل المقطعي النبري حقّق توازيا صوتيا من خلال التأثير على النفس الشعري لأسلوب الاستفهام وعلى الدلالة المحمولة عليه من الأسى والتعجب وغيرها من الانفعالات، حيث امتزج فيه الإيقاع النبري (الشعري) والتجربة الشعرية في وصف تساؤل (موسى) وتعجّبه من تقلّب حال الدهر، وتغيّره من حال إلى حال، وعدم بقائه على حال واحدة، فتحققت شعرية المقطع المنبور وعملت على تقريب المعنى وتوضيحه للمتلقي.

ووقع النبر، أيضا في عجز البيت (أيرجع) المقسمة إلى مقطعين (أَيَ+ ر+ جِعُ) =(//+0+//)، حيث ورد الأسلوب الاستفهامي في مقطعين قصيرين مفتوحين (أيَ،///)+ (جع،///)، فالمقاطع النبرية ههنا تشي بإنكار الشاعر لعودة الأيام المنقضية ونفي رجوع ما قد تولّى وفات؛ فدلّ النفس الشعري المتوسط على الحالة النفسية للشاعر وقد جاء متوازيا مع الموسيقى النبرية في وصف النفي والاستفهام الإنكاري.

وفي صدر البيت الأخير، يَرِدُ النبر في كلمة (ألستُ) في تشكيل نبري ذي مقاطع المغلقة يشِي بحال الدهر، وحال من يأمنه وكيف يفرّق الأحبة والآل؛ فزيادة الضغط على الصوت المنبور من خلال الأداء الصوتي الكلامي تُعمّق الإحساس وتكثّف الدلالة وهذا الإيقاع النبري الانفعالي يسهم في تنامي شعرية القصيدة.

- **جملة النداء:**

يسهم أسلوب النداء في الرفع من نبرة الخطاب الشعري وبروز الصوت؛ لمّا ينادي الشاعر غيره موظفا المناداة ب"الياء" وغيرها من الأدوات، في سبيل إصابة المعاني المقصودة والأغراض المنشودة، ومن صيغ النداء المنبورة، نجد[1]: **[الطويل]**

يا من يجيب ندا المضطر في الديّج** ويكشف الضرّ عند الضيق والهوج**
يا من وقى يوسف الصدّيق كلّ أذى** لمّا رَمَـــــــوهُ بجُبٍّ ضيّقٍ حرجِ**
يا من تكفّل موسى و هو منتبذ** بالـــيمّ في جوف تابوت على لُجج**
يا من أعاد لها من بعد ما يـئست** موسى وقرّبه في المــرسلين نجي**
يا من وقاه الرّدى في الغار إذ نسجت** ببابه عنـــــــكبوت خير منتسج**

نجد النبر واقعا في أداة النداء (يا) على الشكل المقطعي(/0) وهو مقطع طويل مفتوح، كما نجده يقع فيما يلي الحرف الندائي أمثال الكلمات المنبورة:

المضطرِّ= (/0/0/)، الدِيَّجِ = (/0///)، الضرّ = (/0/0/)، الضّيق =(/0/0/)، الصدّيق = (/0/0/0/)، جُبٍّ = (/0/0)، قرّبه = (/0///)، الرّدى = (/0//0)، منتسج = (/0///).

تجسّد النبر في هذه الأبيات بشكل مكثّف، حيث زادت درجته في الوحدات الصوتية بوصفها لصيقة بحال الشاعر التي أنهكتها صروف الزمن ونوائبه، فاستغاث بالمولى عز وجلّ بجملة من النداءات المتتالية في تعالٍ صوتي فعّله النبر طلبا لغوثه وعونه، فأصاب في اختيار المواضع النبرية حتى يصف لنا إحساسه العميق، وما يقاسيه من معاناة وتوجّع؛ فجاء النداء في المقطع الأول مطلقا يشمل كلّ مضطر دون تعيين، في حين خصصّ باقي المقاطع النبرية

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص ص 362–363.

للرسل والأنبياء الذين علا نداؤهم إلى ربّهم قصد إزالة الكرب والابتلاءات وطلبا للمعونة، وختاما لهذا، نجد أنّ للنبر والتنغيم دور مهم في التماثل الصوتي وتشكيل الموسيقى الداخلية للنص الشعري من خلال تفاعل الوحدات الصوتية مع الأوزان الشعرية والقوافي، كما أنّ النبر سواء أكان نبرا للكلمات والصيغ الصرفية، أم نبرا للجمل الانفعالية كالنداء والاستفهام فثمّة تظهر الفاعلية النبرية أكثر وتزيد حدّته وارتفاعه، ليحدث التمازج بين التشكيل النبري المتعالي والتجربة الشعرية للشاعر؛ مما يحقق شعرية المولدية على أحسن وجه.

✓ **توازي الوصل:**

ونورد له مثالا من صيغة واحدة متكررة وجدنا المرور بها ضروريا لأنها حققت شعرية التوازي بشكل سلس مثاله في هذه الصيغة الواردة في الأبيات الموالية:

- **افتَعلَ**

تجيءُ صيغة الفعل الخماسي (افتعل) لازمة غير متعدية؛ لذلك فهي تلزم المطاوعة التي تعني قبول تأثر المفعول بتأثير الفاعل[1] ومعنى ذلك أن المفعول يبدي استجابة وتأثرا بفعل غيره. ومن أمثلة ذلك[2]: **[المتقارب]**

وزجرت النفس فما ازدجرت ** ونهـيت القلب فلم يرُم**

سَرَتِ الإبل لمّا ارتحلوا** قلبي حملوا في ركبهمِ**

[1]– ينظر: نجاة عبد العظيم الكوفي، أبنية الأفعال دراسة لغوية قرآنية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر، 1989، ص60.

[2]– يحي بن خلدون، بغية الروّاد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، ص 105.

تجسّد الوصل في الفعل (ازدجرت) من خلال وصل الساكن الأول بألف الوصل "ا+ز" (/0)، الأمر نفسه في الصيغة الصرفية (ارتحلوا) في البيت الثاني، إذ حقق الوصل تصعيدا صوتيا في الموسيقى الشعرية ما دلّ على تأثر (أبي حمو) بذنوبه وما آلت إليه حالته بعد رحيل الحجاج.

✓ **توازي التكرار:**

إنّ توظيف الشاعر للتكرار بشكل منتظم ومحكم؛ هو ما يبعث شحنات دلالية للنص ويولّد طاقات تعبيرية مختلفة تجعل الشعر حركيا لا جامدا؛ فطريقة الترداد المحكمة هي التي تمنح الشعر وحدته[1]، وعلى عكس النثر، تتجلى قيمة التكرار في حفاظها على تماسك ووحدة الروح الشعرية واستمراريتها من خلال تخيّر المواضع التي يحسن فيها التكرار ولا يستقبح. كما أنّ التكرار الصوتي يأتي في طليعة الأصناف التكرارية التي يعتمد عليها الشاعر لتوليد متكررّات دلالية[2]، وبالتالي فالمتكررات الصوتية توجّه الدلالة وتزيد في تعميقها، كما أنّ ظاهرة التكرار ليست بجديدة على الشعر، بل اعتمد عليها الشعراء قديما وحديثا بوصفها سِمة لا تكاد تفارق عنصرا من عناصر التشكيل الشعري سواء ما ارتبط بالأوزان أو القوافي أو بالكلمات.

وقد جاءت مولديات (أبي حمو) مفعمة بالتكرار، وجمعت العديد من صنوفه (تكرار الألفاظ، تكرار الحروف...)، حيث استعان به في منح قصائده جوا موسيقيا خاصا؛ وذلك لِما لتكرار الألفاظ من طاقة كبيرة في خلق نغم موسيقي يبقى رنينه عالقا بالأسماع ويحقق شعرية القصيد تباعا.

[1]– ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص 344.

[2]– ينظر: أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دط ، دار المعرفة، مصر، ، 1999، ص 123.

- **تكرار الألفاظ:**

إن تكرار الألفاظ خصيصة فنية مهمة في الشعر، و" يعدّ تكرار الكلمات المظهر الثاني من مظاهر التكرار، وله قابلية عالية على إغناء الإيقاع، ويكون المقصود منه لأسباب فنية وليس للتردّد ذاته، وإلا عُدّ مجرّد حِلية صناعية أو دليل عجز وقصور في التعبير؛ ذلك بأن تؤدي اللفظة المكررة دورا خاصا ضمن سياق النص العام، فالشاعر حين يعمد إلى كلمة ويكرّرها في سياق النصّ إنّما يريد أن يحقق حقيقة ما ويجعلها بارزة أكثر من سواها"[1]، وقد تكون الكلمة المردّدة في بيت واحد أو مجموعة من الأبيات المتقاربة موزعة بين الأشطر توزيعا محكما، وسنقوم بعرض نموذجين من المولديات المُوسوية وتبيان شعرية التكرار فيهما بما يتحقق فيه من تواز لفظي. يقول (أبو حمو)[2]: **[المتدارك]**

يا ربّ ذنوبي قد عظــمت ** فامنـــــن بالعفو لمجترم**

فالعفو إلهي مـــــنك وإن** الذنب وحــقك من شيّمي**

شأن المملوك الذنب وشأ** ن المولى العفو عن الخدم**

إنّي بذنوبي معـــــترف**والخـــوف أشدّ من الألم**

يا ربّ إذا لم تعــصمني** ما لي بذنوبي من عِـصَم**

كم أجني الذنب وتمهلني** وتـــــقابل ذلك بالنعم**

نجد هنا لفظة (الذنب) مكرّرة ست مرات بما يعادل مرّة واحدة في كلّ بيت، كذلك لفظة (العفو) التي تكرّرت ثلاث مرات، وهذا التكرار قد ولّد تماثلا صوتيا بفعل تكرير لازمة صوتية ذاتها (الذنب) عموديا؛ عززّت من وحدة هذه المقطوعة، ونغّمت الموسيقى الداخلية للأبيات حيث

[1]– مصطفى السعداني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دط، نشأة المعارف، مصر،1999م، ص 38.

[2]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 342.

توزعت الكلمات المكررة في البيت الشعري بشطريه صدرا وعجزا بشكل موازٍ ومنتظم، يترك في نفس المتلقي نوعا من الإيقاع الذي يستثير عواطفه وأحاسيسه ما يجعلها تترسّخ في ذهنه. كما تحقق هذه المتكررات اللفظية توازيا مع التشكيل النحوي والتركيبي للقصيدة من خلال ترديد الوحدة الصوتية نفسها بدلالات مغايرة مما يزيد في الاتساق الموسيقي للنص، وقد تماثلت هذه الدوالّ المكررة مع الوزن العروضي للشاعر الذي نظم أبياته على بحر المتدارك (فعلن ///0)، فانسجمت صوتيا معها وأنتجت إيقاعا، كما توازى التكرار في الجانب الدلالي من خلال تسليط الضوء على حقلين متقابلين دلاليا (الندم/ الذنب)؛ من خلال ندم واعتراف (أبي حمو) بذنوبه وتعزيز شعور الحسرة والتأسف الذي يلازمه، فلا يكون الندم مفعّلا دلاليا إلا بذكر الذنب الذي يوجبه، وفي هذا ظهرت شعرية الحقول الدلالية التي كثيرا ما تكون بارزة في النصوص الزهدية والصوفية أو الدينية بشكل عام، وفي نموذج آخر يقول[1]:**[الطويل]**

سلام على من بالبـــــقيع وبالحمى** سـلام على البدر المنير التّهاميّ**

سلام من المشتاق موسى بن يوسف* على خير خلق الله هاد ومــهدّي**

سلام مشوق أثقلته ذنوبه* وأخّر عــن سير وقُيّد عن سعي**

فتكرار لفظة (سلام) في صدور هذه الأبيات بنفس الصيغة؛ خبر مرفوع لمبتدأ محذوف تقديره: "هو"، تتماثل عروضيا مع تفعيلة فعولن السالمة (//0/0) من بحر الطويل على المحور العمودي للأبيات؛ حيث تعززّ الوقع الموسيقي وتوازى مع التشكيل التركيبي للجملة مما دعّم من جمالية الشكل، وفيه إحالة دلالية ترسّخ في الأذن مدى حبّ الملك الزياني للرسول عليه الصلاة والسلام وشوقه لزيارة روضته الشريفة والرغبة العارمة في التقرّب منه. فتعديد السلام (سلام) بتعديد الصفات التي أطلقها على ممدوحه "النبي" عليه الصلاة والسلام فيه إشارة إلى فكرة الحبّ

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 347.

الشديد للنبي الراسخة في خاطره ساعيا إلى تأكيدها والإلحاح عليها، بترديد الكلمة ذاتها في بداية كلّ بيت حتى تبقى عالقة في نفوس الجمهور وتصنع بذلك شعرية مميّزة للمولدية.

- **تكرار حروف المعاني:**

تردّدت حروف المعاني باختلافها في النصوص المولدية لتشكل نسيجا لغويا يربط أبيات القصيدة بعضها ببعض ويمنطق الأفكار والمعاني، و هندسة صوتية تزيد في انسجام الجو الموسيقي للقصيدة، وقد وقع اختيارنا على نموذج شمل عدة أحرف للمعاني، وذلك في قوله[1]: **[المتقارب]**

نبيّ أتى رحـــمة للعـباد** وأظهر للـــــــحقّ نورا خبا**

ونيران فارس قد أخـمدت** فللـــــــــــه ذلك ما أعجبا**

وكسرى تســـــاقط إيوانه** وذاق من الرعب كأس الظبى**

وكلّت الوحش للمصـطفى** ونـــــــطق الذراع له أعجبا**

وحنّ له الجذع مستوحشا** وكلّـــــــمه الظبي مـستغربا**

فيا سيدا قد حباه الإلـــه** على الخـــلق طرّا بما قد حبا**

و يا من ســما قدره رفعة**ويا من علا في العلى منصبا**

تكررت في هذه المقطوعة جملة من حروف المعاني (الواو، الفاء، على، لام الجر، قد، في) بشكل دعّم التناغم الإيقاعي للقصيدة ومنطَقَ المعاني، وخلقَ توازيا تركيبيا جعل النص مرنا، و تردّد حرف العطف "الواو" في عشرة مواضع دالة متوزعة في بداية البيت وبين مصراعيه دالة على الجمع والعطف، حيث عطفت بين الممدوح (النبي عليه الصلاة والسلام) والخوارق التي

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 360–361.

صاحبت ميلاده، فأسهمت في ربط أجزاء القصيدة ضمن نسيج لغوي متّسق من خلال التسلسل المنطقي للأحداث وتتابعها، فخلقت ما يشبه الجسر الصوتي لتمر منه الأفكار والصور لتجعل الأبيات تنساب بسلاسة ومرونة. في حين أفادت "الفاء" ترتيب الأحداث وتعاقبها، فهي تُحيل إلى تتابع الأحداث تزامنا مع ميلاد "خير البرية" مما يُعلي من شأن الممدوح ويعزّز التأثير النفسي في المستمع، أمّا حرف الجر "في" (في العلى)، فيوحي بالظرفية المكانية، وعلوّ مكانة الرسول عليه السلام في نفوس المسلمين، وبالنسبة للام "الجر" في قول" (للعباد)، فتحيل إلى التخصيص والتعيين؛ فالله عز وجل قد اصطفاه حتى يرحم الناس هاديا إياهم إلى الصراط المستقيم، والجارُّ "على" في قوله: (على الخلق)، تفيد الاستعلاء وتوحي بعظيم مكانة النبي وتوقير الخلق له، وأمّا "قد" فتلاها فعل ماضٍ (قد أخمدت)، لإفادة التحقيق وتأكيد خبر انطفاء نار فارس لحظة مولد النبي، وتبدو قدرة الشاعر الفنية في إجادته استخدام حروف المعاني في مواضعها المناسبة الخادمة للدلالة والمحققة للشعرية المنشودة.

والحاصل أنّ التكرار بأصنافه قد تماثل صوتيا مع موسيقى المولدية الداخلية ما أحدث إيقاعا موسيقيا مميّزا صفته التتابع والترابط بين أجزاء النص وأبيات القصيدة ما منح انسجاما صوتيا وتعميقا للمعاني وترسيخها في الأسماع، فتكرار الشاعر لفكرة معينة يُريد من ورائها الإصرار عليها وتوضيحها ما يجعل المولدية مترابطة متراصّة البناء، وتوظيفه المنتظم للتكرار يهدف به إلى توليد الإيقاع الوجداني بما يتناسب مع الإنشاد المرتبط أساسا بالسماع والذكر كما يتيح له التعبير عن حالته النفسية وتدعيم النص الشعري بشحنة عاطفية عالية. كما يهدف إلى لفت انتباه المستمع وشدّه، ما يولّد في النهاية تشكيلا شعريا متوازيا ويحقق شعرية المولدية.

✓ **توازي التصريع:**

يمثل التصريع لونا من ألوان المحسنات البديعية اللفظية، يكون في الشعر دون النثر وهو أحد أبرز العناصر المشكّلة للإيقاع؛ إذ " يُجانس الشاعر بين شطري البيت الواحد في مطلع القصيدة، أي يجعل العروض مشبها للضرب وزنا وقافية زيادة ونقصا"[1]، أي أنّ ثمّة تناسبا صوتيا وتوافقا في القافية والوزن بين آخر صدر البيت وعجُزِه عروضا في حال الزيادة أو النقص، والأثر الناتج عن هذا الموازنة الصوتية هو الذي يضفي جمالا على الإيقاع وتناغما موسيقيا داخل البنية النصية، وفي إحصاء لمولديات (أبي حمو) وجدنا أنّ جميعها (12 مولدية) جاءت مُصَرَّعَة دون استثناء، وقد سار على نهج الشعراء القدامى في التزام التصريع في المطالع، ولعل الغاية من ذلك هي لفت انتباه السامعين والمحتفلين، وإبقاء الصلة التواصلية معهم من خلال الجرس الموسيقي الناتج عن ذلك. وخلق نوع من التوازي على مستوى المحور الأفقي للبيت، وهنا مثالان عن توازي التصريع في المولدية الموسوية.

يقول الشاعر في مطلع البائية[2]:**[المتقارب]**

أَلِفْتُ الضِّنَى وَأَلِفْتُ النَّحِيبَا** وَشَبَّ الأَسَى فِي فُؤَادِي لَهِيبَا**

لقد تماثلت لفظة (النّحيبا) الواردة في أخر تفعيلة من عروض بحر المتقارب (//0/0) مع لفظة (لهيبا) في الشطر الثاني وزنا وقافية، فتوازت هذه الثنائية الصوتية على المحور الأفقي للبيت الاستهلالي وتوافقت قافية العروض مع قافية الضرب؛ ليحصل إيقاع متواز وانسجام صوتي متّزن من شأنه إثارة المتلقي وإيقاظ عواطف الندم والحزن وفرط الحسرة التي لازمت

[1]– صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، 1997/1996، ص 50.

[2]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 365.

الملك الزياني، فتشاكل الوحدتين الصوتيتين ولّد تصريعا متوازنا وتناسبا في الصيغة اللغوية التركيبية(النحيبا، لهيبا)، فأوحى ذلك بحركية عواطف الشاعر، وجسّد معنى البكاء الشديد والأسى، وحقق شعرية البيت ومن ثمة القصيدة على المستوى الإيقاعي والبديعي بشكل رفيع،

ومن أمثلة ذلك أيضا توازي التصريع في افتتاحيته التي يقول فيها[1]:**[الطويل]**

خَلِيلَيَّ قَدْ بَانَ الحَبِيبُ الذّي صَدَّا*وَقَدْ عَاقَنِي صَبْري فَلَمْ أَسْتَطِعْ رَدَّا**

جاء هذا البيت مصرّعا، حيث يظهر التناغم الصوتي والموسيقي جليّا في الثنائية المتجانسة: الفعل المضعّف (صدّا /0/0) في عروض الشطر الأول والفعل المشدّد (ردّا، /0/0)، في عروض الشطر الثاني، فالشاعر يفتتح مولديته بمقدّمة نسيبية يبوح فيها بصدود حبيبه وفراقها، وعدم قدرته عن ردّ هذا الهجر والبين؛ فقد عقّه صبره ولم يُطاوعه على تحمّل ألم البعد والهجران، فعززّت الوحدتان الصوتيتان المصرّعتان (ردّا/ صدّا) هذا الشعور العاطفي والتأثير النفسي لدى الشاعر في توازٍ منسجم وزنا وقافية، وهندسة صوتية تحقق الإمتاع، وتزيد موسيقى هذا البيت جمالا، وتشدّ انتباه الجمهور وتوقظ مشاعر الإعجاب بالبناء الفني وتحقق شعرية البيت ومنها شعرية النص.

فتح حضور التصريع في جلّ مطالع مولديات (أبي حمو) آفاق الجمال والتناغم الإيقاعي الفريد الذي تشاكل صوتيا بين وحداته، وتوافق مع قافيتي العروض والضرب ليخلق جوا موسيقيا مطربا متوازيا مع صيغه التركيبية ومعبّرا عن عواطف الشاعر وانفعالاته بمجانسة صوتية وسِمة أسلوبية متماسكة، كانت سببا في تحقيق شعرية النص من داخله على المستوى البنائي للقصيدة بشكل عام.

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 381.

✓ **توازي التصدير.**

يمثّل التصدير شكلا من أشكال التوازي الصوتي، ولون بديعي بارز في الموسيقى الداخلية، ومعناه؛ ردّ أعجاز الكلام على صُدُورِه، كما أنّه يشمُل استخراج قوافي الشعر.[1]، وقد يتردّد في الحشو والضرب أو العروض ليعطي بذلك قيمة أسلوبية وتوازنا صوتيا وشعرية أنيقة، وقد قسّمه أئمة البلاغة إلى ثلاثة أقسام بحسب موقع التصدير في الصدر والعجُز من البيت الواحد، ونشير هنا إلى مواطن التصدير، حيث تكرّر في سبعة مواضع من المولدية المُوسوية بصُوَره الثلاثة:

- **توازي الصنف الأول:**

وهو ما توازنت فيه أخر كلمة من المصراع الأول مع آخر كلمة من المصراع الثاني[2]، ومن توازي هذا الصنف[3]: **[المتقارب]**

والعمر تولّى منصرما**آه للـــــعمر المنصرم**

يتجلّى التجانس التصديري في تكرار المقطعين الصوتيين (منصرما، المنصرم) في صدر البيت وعجُزه حيث تتردّد الأصوات عينها مشكّلة جذرا لغويا واحدا من الحروف نفسها(م+ ن+ ص+ ر+ م) متفقة صوتا ومعنى وتركيبا؛ حيث وردت في صيغة اسم الفاعل (المنصرم) من الفعل الثلاثي المزيد بحرفين (انصرم) للدلالة على انقضاء العمر وفواته. وأدّى تآلف الوحدتين

[1]– أحمد معطوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، دط، دار الهدى، مصر، ، 1998، ص 356.

[2]–ينظر: عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، تح: عرفان مطرحي، د ط ، مؤسسة الكتب الثقافية بيروت لبنان، 2012، ص 62.

[3]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص341.

التصديريتين وتناسقهما إلى تشكيل بنية صوتية موحّدة صنعت موسيقى النص الداخلية وولّدت إيقاعا تطرب له النفس، ويقول الشاعر في موضع آخر[1]:**[البسيط]**

واجعل لنا مخرجاً في إثره فَرَجُ** فكمْ تُعاملُ بعدَ الضيقِ بالفرجِ**

يتجلّى ترديد التصدير في الثنائية الصوتية (فرج، فرج) في عروض البيت وضربه، اللتين اتفقتا في الأصوات وتتابعها، واشتركتا في الجذر اللغوي نفسه (ف+ ر+ ج) الذي ورد في صيغته المصدرية للدلالة على إيمان الشاعر بربّه ودعائه إياه لتفريج همّه وتيسير حاله. فأحدثت الدالتان اللغويتان إيقاعا موسيقيا عذبا وانسجاما صوتيا عزّز من البنية الصوتية الداخلية للبيت بما يجعل المتلقي يطرب ويبقى منتبها ومركّزا مع الشاعر.

- **توازي الصنف الثاني:**

وهو أن تتوافق أول كلمة من الشطر الأول مع آخر كلمة من الشطر الثاني[2]، نحوُ قول الشاعر[3]:**[الطويل]**

مَزحْتُم بهجري يوم جدّت بيَ النوى** فعاد النّــوى جدّا وكان مزاحا**

أبَحتُم صدودي في الغـرام ولم تَرَوا** وصالي في شرع الـغرام مُباحا**

وصرّح بذكري في الخـــيام وأهلها** وناشدهم شوقي هناك صراحا**

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 364.

[2]– ينظر: المرجع نفسه ، ص62

[3]– المرجع نفسه، ص ص352– 353.

فتردّد هذه المقاطع التصديرية (مزحتم، مُزاحا)، و(أبحتم، مُباحا)، و(صرّح، صراحا) وتتابعها على المحور الأفقي لكل بيت، جعلها تشكّل إيقاعا داخليا يربط أوّل البيت الشعري بآخره في مسافة زمنية متباعدة؛ بما شدّ تركيز السّامع وخلق نوعا من التألف بين كل ثنائية صوتية متوافقة في الحروف ومتجانسة بنسب معينة في الجانب الصوتي، حيث وردت بشكل متناظر؛ ففي الصّدور جاءت بصيغة الفعل الماضي (مزحتم، أبحتم، صّرح)، وفي المقابل ردّ الأعجاز بدوالّ ذوات صيغة اسمية مصدرية (مزاحا، مباحا، صراحا)، كما أنّ التكرار التصديري يزيد في فنية البيت ويدعّم بناءه الداخلي من خلال التلاعب المحكم بالدوالّ اللغوية نفسها وتوزيعها بشكل منسجم في صدر البيت وعجزه، مما يُحيل بعضه على بعض ويُحدث شعرية وجمالية فنية له.

- **توازي الصنف الثالث:**

وهو أن تتناسب الكلمة التصديرية من العجز مع آخر كلمة منه[1].ونحوُ ذلك قوله[2]:**[المتدارك]**

يا نفسُ خُدِعتِ بزخرفِها**كمْ تغـــــترّينَ بهَا وكمِ**

تتردّد الأصوات ذاتها هنا في عجز البيت حشوا وضربا في لفظتي (كم، كم). لتحدث تماثلا في نوع الأحرف، وتوافقا صوتيا موحّدا هندسَ البنية الصوتية للبيت من خلال تقارب المسافة الزمنية بين اللفظتين (في العجز نفسه)، وفعّل الجرس الموسيقي المنبعث من تناسق الوحدتان المتماثلتان؛ بما يوحي إلى كثرة اغترار النفس وانخداعها بمظاهر الدنيا الزائلة. وفيه أيضا دعوة

[1]– ينظر: عبد الله بن المعتز، البديع،دط،عرفان مطرحي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، 2012، ص 62.

[2]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 341.

إلى إيقاظ عواطف المتلقي وحثّه على الاعتبار بأسلوب تصديري مرن انسيابي متواز في الصيغة التركيبية ومتناسب مع إيقاع تفعيلات بحر المتدارك المتسارع (فعلن ///0).

وفي الختام، يتبيّن لنا أنّ للتصدير(ردّ أعجاز الكلام على صدوره) في المولدية المُوسوية بالغ الأهمية في بناء الموسيقى الداخلية للبيت الشعري من خلال توازي الوحدات والمتكرّرات الصوتية، ونسق الإحالة الحاصل بينهما في صدر البيت وعجزه ما صنع جمالية موسيقية متماثلة ومتقابلة، كما أسهم هذا اللون البديعي في توجيه المتلقي وبلورة المعنى العام للبيت؛ إذ يمثّل هذا الترديد صوتي المنسجم والتوزيع المتّزن للصيغ اللغوية والبنى الصوتية في المحور الأفقي ائتلافا وتناسبا مع الوزن الشعري والقافية التي تحتضن الكلمة المصدّرة في العجز.

- ✓ **توازي الجناس:**

يعدّ الجناس أو التجنيس أحد أهم أشكال التوازي والتماثل الصوتي وأبرز أنماطه على الإطلاق، وهو كثير وافر التوارد في مولديات الشاعر بنوعيه التام والناقص، بما يخدم النص إيقاعا على مستوى الكلمة أو على مستوى الدلالة، ويدرج ضمن المحسنات اللفظية في علم البديع، ويقصد به أن تتشابه اللفظتان في النطق وتتوافقان في الكتابة مع اختلافهما في المعنى[1]، حيث يُحدث هذا التماثل والموازنة الصوتية نوعا من التناغم داخل النص (الموسيقى الداخلية) إمّا على مستوى الكلمة أو الدلالة، وليس الهدف منه زخرفة اللفظة وتزيينها، وإضفاء مسحة جمالية لها فحسب، بل يتعدّى إلى غايات متنوعة كأن يوطّد العلاقة بين المرسل (الشاعر) والمتلقي (القارئ) للحفاظ على جسر التواصل بينها وخلق نوع من الانتباه عند جمهور

[1]– ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1991، ص 391.

المستمعين[1]، وبالتالي فوظيفة الجناس لا تقتصر على تجانس الألفاظ وتشاكلها وهذا ما أثبته الدرس الصوتي الحديث، بل تتعدّى إلى توجيه الدلالة والتأثير في المتلقي ودفع حركية العواطف لديه.

- **توازي الجناس التام:**

أو كما يطلق عليه (ابن الأثير) ب"الجناس المطلق"[2]، وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في وزن وتركيب وفي نوع الحروف من نفس الكلمة: (تماثل صوتي) واختلفا في المعنى (اختلاف دلالي)؛ بمعنى آخر يكون وجه التجانس بين اللفظتين متطابقا كلّيا في المبنى ومتقابلا في المعنى، وقد ورد هذا النوع من الجناس في تسع مواضع من المدوّنة، وسنشير إلى نموذجين اثنين منها حيث نولي الاهتمام بتحليل الثنائيات المتجانسة محاولين الكشف عن مدى التشابه والتقابل الحاصل بينهما وكيف حقّقت توازيا صوتيا وصنعت شعرية البيت؟.

يقول السلطان الزياني (أبو حمو)[3]:[**البسيط**]

بِنْتُم فلم اتّخذ من بعدكم سَكَنَا** وحُبُّكُم في صَمِيمِ القَلبِ قد سَكَنَا**

فبنية المجانسة متكونة من كلمتي (سكنا، سَكَنَا)على المحور الأفقي، حيث تجانست كلتاهما في الأحرف صوتا ورتبة ونوعا وشكلا، واتفقتا في المبنى والشكل اتفاقا وتطابقا كليّا في حين اختلفتا في المعنى والدلالة، فجاءت الكلمة الأولى (سَكَنَا) في آخر الشطر الأول اسما بمعنى "المنزل"، بينما دلّت الكلمة الثانية المذكورة في أخر صدر البيت في (قافيته) على الاستقرار

[1]– ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م، ص 159.

[2]– ينظر: عزالدين بن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تح، عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الآفاق العربية، 2007، ص 417–418.

[3]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 348.

والسّكون، ففيه لفت لانتباه المستمعين من خلال الهالة الموسيقية والتناغم الإيقاعي المتولد من التجنيس وترديد اللفظة المتجانسة الذي أدّى دورا شاعريا ووقعا ساحرا تطرب له أذن المبثوثين لهم، كما أنّ هذا التماثل الجناسي بين السّكن (المادي) والسكون (النفسي) دلّ على الفراغ الذي خلّفه ذهاب الحجيج إلى الديار الحجازية للحج وبقاؤه هو في (تلمسان) ليسُوس مملكته، فرغم التقابل والبعد المكاني (السكن)، إلا أنّ ثمة ائتلاف وجداني نفسي (سكنا) وعواطف صوفية جعلت (أبا حمو) يتصبّر على فراق أحبّته (الحجيج).

ويقول في موضع آخر[1]: **[المتقارب]**

تفانوا جميعا وما جمّعوا** فأين سَبَا والذي قد سَبا**

إنّ ائتلاف كلمتي (سَبَا، سَبَا) وتوافق بنيتيهما الصوتية وتقارب المسافة الزمنية بين الدّالين؛ ولّد جرسا موسيقيا منسجما داخل البيت الشعري، حيث تماثلت المقاطع الصوتية وتجانست في صورتها الصوتية؛ إذ تتكون المتجانستان من مقطعين قصيرين في حرف السين (س) ومقطعين طويلين (/0، با) عزز هذا التجنيس من إيقاعية البيت ونغميته كما وجّه المعنى؛ فاللفظة الأولى للاسم (سَبا) دلّ على قوم (سبأ) وحضارتهم، في حين دلّت المتجانسة الثانية (سَبَا) على السبي والأسر، فتوازي التركيبتين الجناسيتين صوتيا واختلافهما دلاليا يوحي بفنية المبدع وبراعته، كما يمتع المستمع ويدعوه إلى التركيز وإمعان النظر في تاريخ من سبقوه.

- **توازي الجناس الناقص:**

وهو "ما اختلف فيه اللفظان المتجانسان في نوع الأحرف وعددها، ولا يجب أن يكون الاختلاف في العدد بأكثر من حرف"[1] وهو يمثل أبرز الركائز التي يجمّل بها الشاعر شعره،

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 379.

والركن الأساسي في الموسيقى الداخلية، حيث يكون فيه التطابق الصوتي شبه كلي بين الثنائيات المتجانسة مع تقابل في الدلالة الشعرية بما يخلق تلوينا إيقاعيا وجرسا موسيقيا يزيد من جمالية المولدية ويحقّق الدلالة الشعرية لها، وهو الأكثر توظيفا من لدن الشاعر مقارنة بالجناس التام باعتباره الأنسب لتكثيف الجرس الموسيقي ووقعه المتجانس، وقد أحصينا ترداده في سبعة عشر موضعا مختلفا في المولدية:

- **توازي الجناس المضارع:**

وفيه تتقارب مخارج الثنائيتين المتجانستين مع اختلاف في نوع الأحرف، وهو الأكثر استعمالا في نص المولديات حيث أحصينا ما يربو عن (13) نموذجا من هذا النوع منها:

يقول الشاعر[2]: **[المتدارك]**

نَدَمِي إن لم أعمل قَدَمِي** عوض القرطاس أو القلم**

فالمجانسة وقعت بين الثنائيتين (نَدَمِي، قَدَمِي) في تطابق شبه كلي وتقارب صوتي منسجم في عدد الحروف ونوعها وترتيبها والحركة الإعرابية نفسها، عدا الاختلاف الحاصل بين حرفي (النون) و(القاف)، فلم يتجانسا ولم يتضارعا صوتيا رغم التشابه في حركة الفتحة في الحرفين والشاعر قد ضارع بين اللفظتين لتحقيق التنغيم الموسيقي والجمالية الإيقاعية؛ من خلال التقارب الصوتي والمشاكلة بين الأصوات وترديد أغلبها بما يعمّق التجربة الشعرية وينبّه المستمع إلى التركيز والاستمتاع بها.

[1]– بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، ط3، دار المنارة، جدة، السعودية،1988، ص 137.

[2]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 344.

ولتمثيل ذلك في نموذج آخر يقول[1]:**[الطويل]**

سرى فسما بالقرب من ربّه إلى** مقام رأى الأملاك عنه نزاحا**

بمولده صبح الهداية قد بدا** فزال به ليل الضلال و زاحا**

نلحظ كذلك توازنا إيقاعيا بين المتجانسات الصوتية (سرى، وسما)، (زال، زاح) فكل لفظة مضارعة للأخرى في الوزن الموسيقي، والترتيب الصوتي، كما تماثلت كل ثنائية جناسية في عدد الحروف وشكلها وحركتها الإعرابية ونوع الأصوات، مما أحدث نوعا من التقارب والتجانس الصوتي بينهما، إلا أنّ ثمة تمايزا صوتيا بسيطا في ترتيب الحروف، ففي لفظتي (سرى) و(سما) نجد عين الفعل حرف (الراء)، بينما في الثانية حرف (الميم) هو عين الفعل. الأمر نفسه في الثنائية الجناسية الثانية: (زال و زاحا)، فالفعل الأول جاءت لامه من حرف (اللام)، في المقابل كانت لام الفعل في المتجانسة الثانية حرف "الحاء"، فهذا الفارق الصوتي الطفيف في مخارج الحروف مع تماثل شبه تام في البنية الصوتية والصيغة التركيبية، عزّز الجو الموسيقي وأسهم في انسجام البناء الداخلي للمولدية، بما يحقّق المتعة والطرب للأسماع من خلال التوازن الصوتي وتماثل الكلمات.

- **توازي الجناس اللاحق:**

وهو ما اختلفت فيه اللفظتان المتجانستان في الحروف الأخيرة، ويحدث جرسا موسيقيا مميّزا جرّاء هذا الاختلاف والتباعد في المخارج الصوتية، ولا نكاد نُحصي له في مولديات موسى غير نموذج واحد سنسوقه مع التحليل.

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 354.

يقول[1]:**[المتقارب]**

نَبِيّ أَتَى رَحْمَةً لِلـــــعباد** فمَحَّى ومَحَّصَ عنّا الذُّنُوبَا**

فقد وردت اللفظتان (محّى، محّص) بصيغة الفعل الماضي وتماثلت في الأصوات والوزن الصوتي والحركات الإعرابية، وتمايزتا في مخارج الأصوات وتباعدها، فالمتجانسة الأولى مختومة بالألف المقصورة وأمّا الثانية فصوت الصاد، وثمة تباعد بين الصوتين فالألف مخرجها من الحلق والصاد مخرجه طرف اللسان من فوق الثنايا[2]، فهذا الفارق الصوتي في مخرج كلّ حرف كسر الرتابة الصوتية وأضفى نغما موسيقيا، كما أسهم في توجيه الدلالة من خلال التقابل في المعنى، فالمحو يقصد به إزالة الذنوب وغفرانها والتمحيص هو الفحص والتفريق بين هذه الذنوب. وقد حقّق هذا المركب الجناسي تناغما وتناسقا في البنية الداخلية وزاد من جمالية البيت من خلال التطابق الصوتي شبه المطلق بين الصيغتين، والتقابل الدلالي الصريح بينهما يجذب المتلقي إلى الإمعان والتركيز.

- **توازي الجناس المصحّف:** يتشابه التصحيف في رسم حروف الكلمات مع اختلاف في النقط فحسب، مثل السين والشين، العين والغين، الدال والذال،[3] بمعنى أنّ ثمة تشابه صوتي واختلاف في رسم الحروف ونقطها.

يقول[4]:**[المتقارب]**

وسَنَّ الشـــــريعة للمؤمنين** وشَنَّ على الكافرين الحُرُوبَا**

---

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 368.

[2]– ينظر: غانم قدوري الحمد، مدخل إلى علم الأصوات العربية، ط1، دار عمار للنشر والتوزيع، الأردن، 2004، ص 84.

[3]– ينظر: محمد أبو ستيت الشحات، دراسات منهجية في علم البديع، ط1، جامعة الأزهر، 1994، ص211.

[4]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 369.

نلاحظ تماثلا صوتيا بين الوحدتين الصوتيتين: (سنّ، شنّ)، الواردتين في أول صدر البيت وعجزه، حيث تكرّرت الأصوات نفسها ووقعت المشابهة في رسم الحروف وحركاتها الإعرابية (فتحة،+ فتحة مضعّفة)، وبالصيغة الفعلية ذاتها (الفعل الماضي)، مع اختلاف في النقط، حيث جرى التصحيف في نقطة الحرف الأول من كلّ متجانسة لفظية "السين" و"الشين"، حيث شكّل هذا الاختلاف في النقط الثلاثة "للشين" فارقة صوتية أدّت إلى تشكّل الموسيقى الداخلية وتغيّر المعنى، فالسنّ يقصد به التشريع، بينما الشنّ يقصد به خوض المعارك والحروب وبالتالي اختلفت الدلالة بفعل التلوين الصوتي للحروف والتغيير الجزئي لها (ثلاثة نقط فوق الشين)، وهنا تكمن جمالية الجناس المصحّف؛ تمكّن (أبو حمو) من الجمع بين حقلين دلالين مختلفين: حقل الدين وحقل الحرب. ما وسّع من فضاء التعبير والشاعرية بفعل الإيقاع التكراري للحروف المتجانسة وقرّب المعنى وأوضح الصورة.

- **توازي الجناس المحرّف:**

هو ما اتّفق ركناه أي لفظاه في عدد الحروف وترتيبها واختلفا في الحركات فقط، سواء كانا اسمين أو فعلين، أو من اسم وفعل، أو من غير ذلك، فإن القصد اختلاف الحركات[1]، فالتماثل في البنية الصوتية مستوف جميع الشروط من عدد الحروف وترتيبها ونوعها عدا حركات الأصوات فتختلف في كل وحدة جناسية. ليضيف هذا التناسب الصوتي بين الألفاظ والاختلاف في الدلالة إيقاعا تكراريا يتيح للمبدع فضاءً رحبا للتعبير عن تجربته الشعرية والتأثير في المتلقي وإطرابه.

[1]–عبد العزيز عتيق، علم البديع، علم العروض والقافية، دط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1987، ص208

يقول الشاعر[1]:**[البسيط]**

يَا نَفْسُ لا ترج غير الله من أحد** يغنيك عن عَدَدِ في الحرب أو عُدد**

تناسبت اللفظتان في المركب الجناسي (عَدَد، عُدَد) بالترتيب، والعدد ونوع الحروف نفسه في عجز البيت (العين+ الدال+ الدال)، مع مجيء حرف "العين" في اللفظة الأولى مفتوح الحركة وفي الثانية مرفوعا، واختلفتا في المعنى، فالعدد بفتح العين: توحي بالرقم وتعداد الرجال وكثرتهم، والعُدد (بضمّ العين) تُحيل إلى عُدّة الحرب من سلاح وعتاد. حيث شكّل انزياح الحركة الإعرابية وتحريفها فارقا صوتيا ودلاليا جلّيا بين الوحدتين الصوتيتين ما زاد من القدرة عن البوح والتعبير عن مشاعر (أبي حمو) من خلال ترداد إيقاع الأصوات ذاتها، وتطابق الأصوات شبه التام بما يتناسب مع المعنى العام للبيت يجذب ذهن المتلقي ويُطربه، ويشوّقه إلى الإمعان وإعمال الفكر.

- **توازي جناس القلب:**

يتطلّب هذا النوع من التشكيل الموسيقي من الشاعر مقدرة فنية عالية لنسجه، فالوعورة فيه تكمن في صعوبة اختيار لفظتين متجانستين صوتيا مع اختلاف في ترتيب الأحرف[2]، فقلب جزء من الأصوات وانتهاك ترتيبها التجانسي بحيث تتوزّع بشكل مقلوب في كلّ وحدة صوتية فنية عالية تثري المعنى وتنمّ عن أسلوبية فذّة للشاعر، يتلاعب فيها بالأصوات بما يحقّق الجو الموسيقي للبيت والبعد الدلالي للخطاب الشعري، وقد أحصينا نموذجا واحدا في مولديات الزياني

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 350.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص211.

يقول[1]:**[الطويل]**

وَسِيلـــتُنا لله حُبّ نبيّنا ** بصدق قُلُوبٍ للقَبُولِ مَحاوِجِ**

فالأصوات المقلوبة في البنيتين الصوتيتين (قلوب، قبول) بتغيير في تراتبية الأصوات وحركات بعض الحروف، بأن جاء توزيع الأصوات في المتجانسة الأولى كالشكل التالي: (القاف+ اللام+ الواو+ الباء)، في حين توزعت أصوات المتجانسة الثانية بالشكل التالي: (القاف+ الباء+ الواو+ اللام) ما ترتّب عنه اختلاف في دلالة الوحدتين، فلفظة القلوب تحمل معنى العضو الموصوف بالصّدق والحبّ، وأمّا لفظة القُبُول فحملت دلالة التسليم والإذعان، فشكّلت هذه الأصوات المقلوبة مماثلة صوتية وانسجاما في موسيقى البيت الداخلية من ناحية التنويع الصوتي وتوازي الوزن التركيبي للوحدتين، وحققت شعرية يميل الجمهور لها لأنها تتحرك مشاعرهم الدينية وذوقهم الأدبي.

- **توازي الجناس الاشتقاقي:**

نوع من التجنيس، وهو أن تُشتقّ كلمة من كلمة أخرى من نفس جذرها اللغوي؛ فتكون بمنزلة المفرد وجمعه، أو الفعل ومصدره في سياق شعري واحد؛ سواء توافقتا دلاليا أم اختلفتا.

يقول[2]:**[الطويل]**

وَإِنْ بَرَقَتْ مِنْ أَرْضِ نَجْدٍ بَوَارِقُ ** تَذَكَّرْنَا عَهْدَ الهَوَى وَالهَوَادِجِ**

[1]- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 377.

[2]- المرجع نفسه، ص376.

تكرّر الإيقاع التجنيسي في لفظتي(برقت، بوارق) في الشطر الأول من البيت، حيث جمع الشاعر بين بنية الفعل الماضي (برقت) وبين صيغة جمع منتهى الجموع (بوارق) بما أنّهما يشتركان في أصل لغوي واحد (برق)، فاشتق البنية الصوتية الثانية (ب+ و+ ا+ ر+ ق) من جنس البنية الأولى (ب+ ر+ ق) مع زيادة وتغيير من الصيغة الفعلية الماضية إلى صيغة جمع التكسير لتعكس هذه الهندسة الجناسية، وفنية التلاعب بالأصوات من خلال توليد واشتقاق الأبنية الصوتية من بعضها البعض شعرية في معنى البيت، وتنمي حيويته وموسيقاه الداخلية من خلال ترديد المقاطع المتجانسة.

- ✓ **توازي التقطيع:**

من بين المحسنات التي اعتنى بها (أبو حمو) التقطيع، تقطيع العبارات وتقسيمها إلى قطع موسيقية في أجزاء متساوية في المحور الأفقي من البيت الواحد مما شكّل إيقاعا داخليا متولّدا ومنبعثا من هذا التوازي ومن تقابل المقاطع الصوتية، ويعرّفه الهاشمي: " هو أن يذكر متعدّد ثم يُضاف إلى كلّ من أفراده ماله صلة على وجه التعيين"[1]، والتقطيع أنواع وأضرُب منه: الشطري، والأحادي، الثلاثي، والرباعي، السداسي، الثُماني وحتى العُشاري، وقد ورد التقطيع الصوتي في المولديات الموسوية على ثلاثة أشكال الشطري، الأحادي، والرباعي.

[1]– أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 325.

- **توازي التقطيع الشطري:**

وهو توازي شطر البيت سواء أكان الصدر أم العجز مع نفسه[1]، ليحقّق بذلك التناسب الإيقاعي بين أجزاء البيت، وقد أحصينا نموذجين لهذا النوع في المولدية الموسوية، ومن ذلك قوله[2]:**[المتقارب]**

/ دعَا بالعبادِ/ لسقي البلادِ/ فأخصبَ ما كان منها جديبا

فقد أدّى تقسيم شطر البيت إلى وحدات صوتية متساوية (دعا بالعباد =لسقي البلاد) فتوازت أجزاؤه إيقاعيا وتماثلت دلاليا؛ حيث نتج عن دعوة النبي عليه الصلاة والسلام لربّه واستسقاءه أن أخصب ما أجدب من أراضٍ بورٍ، فالتعادل بين القسمين في هذا الشطر ومجيئهما على وزن بحر المتقارب ذو التفعيلات المتسارعة (فعولن، //0/0)؛ زاد من جمالية الموسيقى الداخلية وزاد المعنى حيوية وفاعلية من خلال التوافق الدلالي بين التقطيعتين. وبفعل حسن تقسيم الشاعر للمقاطع الصوتية بما ينسجم مع الوزن العروضي والإيقاعي للبيت الشعري.

- **توازي التقطيع الأُحادي:**

وهذا النوع يعتمد التناسب بين شطري البيت صدره وعجزه حتى يتوازن الإيقاع ويتعادل[3]، ويكون هذا الصنف – في الأغلب– مصحوبا بنوع من المقابلة الدلالية بين مصراع البيت الأول ومصراعه الثاني حتى يضاعف الشاعر من التأثير بخطابه الشعري المسبوك سبكا ماتعا، ومع هذا، فإننا لم نكد نحصي لهذا الصنف إلا نموذجا واحدا في مولديات الزياني.

---

[1]– ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1994، ص 103.

[2]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 369.

[3]– ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص 103.

يقول (أبو حمو) [1]:**[المتقارب]**

/فكمْ من جوادٍجوادٍ كبَا/ /وكمْ من حسامٍحسامٍ نبَا/

وقد ورد هذا البيت في معرض النصح والإرشاد لمّا ذكر (أبو حمو) تاريخ الأمم السابقة والحضارات البائدة مثل حضارة (سبأ)، وقطّع البيت إلى قسمين متساويين صوتا وتركيبا فحقّق ذلك تماثلا إيقاعيا مع بحر المتقارب ذي التفعيلات الصافية المتتابعة (//0/0)؛ تسهيلا لترديده وتعزيزا للجرس النغمي المطرب للأذن، كما أحدث توازنا للبنية التركيبية للشطرين، فساواهما في الصيغ نفسها وكرّر التراكيب ذاتها (حرف العطف+ كم الخبرية+ اسم مجرور+ توكيد معنوي+ اسم+ فعل ماض) في صدر البيت وعجزه لتكشف عن تقابل دلالي بديع؛ فالشاعر يخبر عن كثرة الأبطال الذين انهزموا رغم بأسهم، وعن الأسياف التي أخطأت هدفها فلم تصِبه رغم حدّتها، ففي هذا البيت الحكمي البليغ تنبيه إلى أنّ الفشل لا ينقص من قيمة الإنسان، فزاد حسن تقطيعه هذا البيت من تعاضد المصراعين وتناسبهما إيقاعيا وتقابلهما من ناحية المعنى.

- **توازي التقطيع الرباعي:**

ويسمّى في البلاغة القديمة بحسن التقسيم، إذ يقسم البيت الواحد إلى أربع قطع صوتية متوازية ومزاوجة نغمية عجيبة، تخلق أجراسا موسيقية متساوية تستأنس بها النفس وتطرب لها الأذن ويكون بذلك سهل الترداد، ويحمل هذا النوع غالبا دلالة التفصيل ومعاني الوصف وهذا ما سنستخلصه في تحليلنا لنموذجين اثنين وظف فيهما الشاعر التقطيع.

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 379.

بقوله[1]: [المتقارب]

/خشيت المعاصِي/ بيومِ القصاصِ/ /إذا ما النواصي/ تشيب مشيبَا/
/فكم قد لـــــهوت/ وكم قد سهوت/ /ولكن دعـــوت/سميعا مجيبَا/
/عليما بخـــــطبي/ يفـــرّج كربي/ / فما زال ربّـي/ يزيل الـكُرُوبا/
/إلى خـــــير هادٍ/ هدى لـلرشاد/ /جميـــع العباد/ وجلّى الخطوبا/
/أجـــــــــلّ شفيع/ مـــكين رفيع/ /أتى في ربـيع/ فأحـيا القلوبا/
/كريم الســــــــجايا/ عظيم المزايا/ /جزيل العطـايا/ جمـيلا مهيبا/
/وزاد الـــــــــــهوى/ حين زال النوى/ /وجئت اللوى/واعتمدت الكثيبا/
/لقـــــــــــبر التهامي/ لبـــدر التمام/ /لخير الأنـام/ شفـيعا حبيبا/
/فيا ســــــــــعد قوم/ حدوا كل يوم/ /وعن وضع نوم/ تجافوا جنوبا/
/حـــــــــدوا بالنياق/ فزاد اشتياقي/ /وسالت سواقي/ دموعي صبيبا/
/وزمّوا الحـــــــــمول/ وأمّوا الرسول/ /فجابوا السهول/ معا والسهوبا/
/سروا في الدجـــــون/ ففاضت جفوني/ /وقد خلّفوني/ مشوقا كئيبا/
/سقوني كؤوســـــــسا/ تذيب النفوس/ /ويرجوك موسى/ تزيل الكُرُوبا/

جاءت هذه الأبيات في سياق اعتراف السلطان الزياني بذنوبه وتعداد أوصاف المصطفى ﷺ، وفي وصف الرحلة الحجازية وشوقه إلى زيارة بيت الله الحرام، والمولدية من بحر المتقارب؛ ويكأنّ اختيار الشاعر لهذا الوزن بوصفه مناسبا للتقطيع وغرض المدح والوصف والتفصيل لتعادل تفاعيله الرباعية صدرا وعجزا، وهذا يُعادل التقطيع الرباعي، ففي هذه الأبيات يقطّع كلّ بيت إلى أربعة قطع متساوية؛ ليعزّز من التناغم الإيقاعي للبيت، ويزيد من جمالية موسيقاه

[1]- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 366- 368.

الداخلية. أمّا من ناحية الدلالة، فأسهم كلّ بيت رباعي التقسيم في تعدّد المعاني وتفصيل كل معنى، فنجده يصف ممدوحه بعلوّ المكانة والكرم ويشبّهه بالبدر وغيرها من الصفات التي تليق بشخص النبي، ثم ينتقل ليفصّل في وصف الركبان ورحلتهم إلى البلاد المقدّسة معبّرا عن اشتياقه ومظهرا تأسفه وحسرته عن قعوده.

وفي موضع آخر[1]: **[البسيط]**

/فالجسم منتحل/ والدمع منهمل/ /والقلب مشتعل/ من حرّه الوهج

قسّم (أبو حمو) هذا البيت إلى رباعيات متعادلة واصفا فيها حاله وشعوره النفسي المتوهّج حيال توديعه للحجيج، فتماثل التقطيع مع مقام هذا الوصف الدقيق لوضعه، تحقّق بتكراره المتساوي نغمة عذبة وبناء موسيقيا مطربا يميل له السمع، فيكرّره ويحفظه بسهولة ويتأثر به؛ لينجح الشاعر في تبليغ مرسلته اللغوية للمتلقي بلون بديعي أحكم صنعته وأبدع قي توظيفه،

وفي ختام هذا، نخلص إلى مجموعة من النتائج نوجزها فيما يلي:

– إنّ التكرار سواء أكان حرفا أم كلمة قد عزّز من إيقاع موسيقى الخطاب الشعري داخليا من خلال ترداد الأصوات ذاتها وترداد الكلمات نفسها، وأكّد على إلحاح الشاعر وإصراره على الفكرة المراد تبليغها.

– إنّ التجنيس بنوعيه التام والناقص قد زاد من التناغم الموسيقي ومن التأثير على المتلقي بفعل ترديد متكررات صوتية مماثلة. بالإضافة إلى توضيح المعاني من خلال الاختلاف الدلالي القائم بين المتجانستين.

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 363.

– إنّ التصدير لون بديعي حسّن من الإيقاع وزاد من تعاضد أجزاء النص من خلال تكرار نفس الوحدات الصوتية في الصدر والعجز، مع اختلاف في المسافة الفارقة بينهما على محور البيت الأفقي؛ هذا ما ولّد توازيا منسجما في البيت الشعري وكشف عن مقدرة فنية عالية يمتع بها الشاعر (أبو حمو) من خلال التلاعب بالألفاظ وحسن تحكّمه في تموضعها، بما يخدم شعرية الخطاب ويوجّه المعنى نحو التأثير في النفس.

– إنّ الموسيقى الداخلية بأنواعها وصورها قد أثرت المعنى ووجهته من خلال تكرار الأصوات والمقاطع الصوتية والوحدات المتجانسة، لتخلق بذلك تماثلا صوتيا وتقابلا دلاليا يكشف للمتلقي المرسلات اللغوية التي أراد الشاعر البوح بها.

– كما مثّلت الأقسام المجزّأة للتقطيع بصنوفه الأحادي والشطري والمزدوج تعادلا صوتيا وتقسيما متماثلا، أضفى نغمية موسيقية بديعة للبيت الشعري وتعالقا مع أغراض المولدية من مدح ووصف لشخص النبي عليه الصلاة والسلام ومشاعر الأسى والحزن بشيء من التفصيل والمقابلة الدلالية.

2.1 توازي الإيقاع الخارجي:

يعتمد توازن الإيقاع الخارجي للشعر على الترداد المنتظم للقافية والوزن الشعري سواء على المحور الأفقي (البيت) أو المحور العمودي (المولدية كلّها)، مما يتولّد عنه نغم متوازن يسهّل على المستمعين والقرّاء عملية التلقّي وإمكانية الحفظ والإنشاد؛ وهذا ما جعل الشاعر يُولي بالغ الاهتمام بالموسيقى الخارجية _خصوصا ونحن نعرف_ أنّ المولديات تُنظم أساسا لتُلقى ليلة الاحتفاء بميلاد الرسول عليه الصلاة والسلام كلّ سنة، فالمقام والجمهور يستدعيان من الشعراء تخيّر الموسيقى الجميلة وانتقاء القافية السلسة العذبة، على خلاف الترسّل والنثر الذي لا يلزم

كاتبه التقيّد بالتقفية والوزن، وفي هذا نحلّل أغلب المتوازيات المتعلّقة بالبناء الخارجي لموسيقى المولدية من توازي البنية العروضية من خلال رصد توازن الأوزان الخليلية ودورها في تعزيز الجو الموسيقي للنص الشعري وتوحيد نسيجه الإيقاعي، بالإضافة إلى دراسة توازي كلّ من الرويّ والقافية والأثر الناجم عن تكرار الوحدات المقفّاة المتماثلة في أخر كلّ بيت.

- **توازي الوزن العروضي:**

يندرج البحر الشعري ضمن الإطار الخارجي للموسيقى التي يتشكّل منها الشعر، وهو الوزن الذي تُنظم به القصيدة في عُرف أهل العروض[1]، وأوزانه ستة عشر وزنا، نظم (أبو حمو) مولدياته على خمسة بحور: الكامل بمولدية واحدة، والمتدارك –أيضا– بقصيدة واحدة، أمّا البسيط والمتقارب فنظم على وزنيهما ثلاث مولديات كل واحدة على حدى، في حين كان لبحر الطويل الحظ الأوفر بأربع مولديات، والجدول الآتي يوضح ما تقدم ذكره:

البحر الشعري	ترداده في المولدية الموسوية	عدد الأبيات
الكامل	**مرة واحدة (1)**	**خمسة وأربعون بيتا (45)**
الطويل	**أربع مرات (4)**	**مئة وتسعة وثلاثون بيتا (139)**
المتدارك	**مرة واحدة (1)**	**أربعة وأربعون بيتا (44)**
المتقارب	**ثلاث مرات (3)**	**مئة وتسعة وعشرون بيتا (129)**
البسيط	**ثلاث مرات (3)**	**مئة وسبعة وأربعون بيتا (147)**
المجموع	**إثنتا عشرة قصيدة (12)**	**خمسمئة وأربعة بيتا (504)**

[1]– ينظر: بدر الدين حاضري، الإعراب الواضح مع تطبيقات عروضية وبلاغية،د، ط، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، (د، ت)، ص 176.

كما زاوج الشاعر في اختيار الأوزان الشعرية بين الصافية والمركبة فقد رشّح من البحور الصافية خمسة مولديات ثلاثة منها(03) نظمت على وزن بحر المتقارب(فعولن) وواحدة (01) على بحر الكامل (متفاعلن) ومولدية واحدة (01) كذلك على وزن المتدارك (فاعلن)، في حين نظمت سبع مولديات على البحور المركبة كان لبحر الطويل النصيب الوافر بأربع مولديات(4)، والبسيط بثلاث(3)، ومعلوم أنّ ترشيح الشعراء لأوزان شعرية معينة دون أخرى لا يأتي اعتباطا ولا عبثا وإنّما يختار الشاعر بحره بما يتماشى مع غرض القصيدة وشعوره النفسي وهذا ما سنكشف عنه بالدراسة والتحليل في توازي كلّ بحر.

- **توازي بحر المتقارب:**

يعدّ بحر المتقارب من البحور الصافية التي تتكوّن من تفعيلة (فعولن) تتكرر أربع مرات في الصدر ومثلُها في العجز، وتتميّز نغمات هذا البحر بالسهولة[1]، فالبحر يتّسم بالثبات التكراري للتفعيلة ما يُنتج إيقاعيا وزنيا سلسا ومتّزنا، ومفتاحه:

عن المتقارب قال الخليل ** فعولن فعولن فعولن فعول**

وقد نظم الشاعر على هذا البحر: ثلاث مولديات (03)، سنحلل واحدة منها بوصفها نموذجا متكررا، ونقارب شعرية التوازي في تفعيلات هذا البحر أفقيا وعموديا.

يقول (أبو حمو) في المولدية البائية[2]: **[المتقارب]**

غدا بالغواني يغنّـــــي هوى ** فيا ربع أين الغوانـــــــي الظُّبا**

[1]– ينظر: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دط، ج1،مطبعة حكومة الكويت، دت، ص378.

[2]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 378.

غدابل/ غواني/ يغنني/ هوى	**فيارب/ عأينل/ غوانيض/ ضبا**
0//-0/0//-0/0//-0/0//	**0//-0/0// -0/0// -0/0//**
فعولن- فعولن- فعولن- فعو	**فعولن- فعولن- فعولن- فعو**
سالمة-سالمة-سالمة-محذوفة	**سالمة- سالمة-سالمة-محذوفة**

فجاء الحشو سالما (فعولن)، في حين جاءت عروض البيت وضربه محذوفة بالتوازي (أصابتها علة الحذف)، وذلك بإسقاط سبب خفيف من آخر تفعيلة (فعولن) لتصبح (فعو) وتنقل إلى (فَعُلْ)، وأحدث دخول العلة على الوزن العروضي كسرا لرتابة البيت ونظامه الوزني؛ فولّد هذا الخروج عن النسق والخرق للمعيار الخليلي إيقاعا متنوعا ومرنا بما يستعذبه المستمع وما يتناسب مع الشعور النفسي للشاعر المتحسّر على فوات أيام الصبا في اللهو وحبّ الغواني فتماثل الإيقاع المتسارع للتفعيلات، وتطابق مع المعنى العام للبيت في الدلالة عن سرعة انقضاء الأيام وفواتها. وقد رشح الشاعر هذا الوزن العروضي بوصف هذا البحر يصلح للغناء ويناسب فن الأناشيد[1]، والمعلوم أنّ المولدية تنظم بالأساس لهذا الغرض حتى تلقى في الاحتفالية؛ فيسهل حفظها وترددها في الوسط الشعبي ويكثر تداولها بين الجمهور.

- **توازي بحر الطويل:**

ليس ثمة بحر شعري يضاهي بحر الطويل في شيوعه في الشعر العربي القديم، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن[2]، ولطالما كان هذا البحر ملاذا للشعراء لبثّ شكواهم ومدحهم وعتابهم في تفعيلاته، كما أنّه يعدّ من البحور المركبة من تفعيلتين: الأولى

[1]- ينظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، ص 117-118.

[2]- ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، د ط، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1981، ص 59.

خماسية (فعولن) والثانية سباعية (مفاعيلن)، وقد وجد فيه (أبو حمو) ضالّته لمّا نظم أربع مولديات (04) على وزنه من أصل اثنتي عشرة مولدية (12) بمجموع مئة وتسعة وثلاثين بيتا (139)، مما أتاح له المساحة التعبيرية لبثّ مشاعره وعواطفه النفسية المختلفة، ومفتاحه:

طويل له دون البحور فضائل *** فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن**

يقول في داليته[1]: **[الطويل]**

سلام مشوق من بلاد بعيدة يموت ويحيا من صبابته وجدا

سلامن/مشوقنمن/بلادن/بعيدتن يموت/ويحيامن/ صباب/ تهوجدا

0//0//-0/0//-0/0/0//-0/0// 0/0/0//-/0//-0/0/0//-/0//

فعولن- مفاعيلن- فعولن- مفاعلن فعول- مفاعيلن- فعول-مفاعلين

سالمة- سالمة- سالمة- مقبوضة مقبوضة-سالمة-مقبوضة-صحيحة

طرأ الزحاف على البيت متمثلا في زحاف القبض (حذف الخامس الساكن)، وورد في الصدر والعجز، في الحشو والضرب والعروض حيث أسقط الساكن الخامس من تفعيلة (فعولن، //0/0) فصارت (فعول، //0/)، ومفاعيلن،(//0/0/0) أصبحت (مفاعلن، //0//0)،فقد ولّد الزحاف المفرد جرسا موسيقيا جميلا للبيت الشعري، ورغم كسره للنظام الثابت لتفعيلات بحر الطويل، فالتغيير السلس الذي أحدثه في التفعيلات خلق جوا موسيقيا عذبا مانحا للبيت طربية من خلال الهندسة الصوتية المتوازية بوصف زحاف القبض قد تعادل تكراره في الصدر والعجز

[1]- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 383.

فحقّق توزيعه المتعادل على المحور الأفقي للبيت موازنة صوتية. كما أن تكرار تفعيلات بحر الطويل بعدد ثابت في الصدر والعجز تماثل صوتيا مع المعنى العام للبيت وتناسب مع المعنى العام له؛ حيث أنّ الشاعر يبلغ سلامه واشتياقه لأحبابه وهو يبعد عنهم قارّا في مغربه يعاني فراق الأحبة وتختلج نفسه مشاعر الوجد والصبابة؛ فمثّلت الزحافات وتفعيلات بحر الطويل المركبة جسرا شعريا وقالبا يعبّر فيه الشاعر عن مشاعره وآلامه، وساعد نظام البيت من وزن وتفعيلة وروي على فسح المجال للنفس الشعري لأبي حمو للبوح بذلك، فكان ملجأه لبث ثناءه وشكواه.

- **توازي بحر البسيط:**

يتكون بحر البسيط من تفعيلتين مختلفتين، وهو من البحور المزدوجة التفعيلة، يَرِدُ تامّا بثماني تفعيلات: أربعُ في الصدر ومثلها في العجز ومجزوءا بستّ تفعيلات: ثلاث في الشطر الأول وثلاث في الثاني[1]، والبسيط من البحور ذات الإيقاع المرن والمتوازن المناسب لأغراض المدح والفخر والرثاء، والشاعر قد نظم عليه ثلاث مولديات سيرا على نهج قدامى الشعراء من المشرقيين وأهل الأندلس، وسبب ثان: إنّ هذا البحر يَسَعُ حالاته النفسية المختلفة من وصف للنبي ﷺ ومدحه وما يرافق ذلك من عواطف الحسرة على الذنوب، ووصف للحب الصوفي الصادق وغيره، ومفتاحه:

إنَّ البسيط لديه يُبسط الأمل ** مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن**

[1]– ينظر: محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، ط1، دار العصماء، 2007، ص 220.

يقول في بائيته[1]: **[البسيط]**

الحبّ أضعف جسمي فوق ما وجبا والشوق ردّ خيالي بالسّقام هبا

الحببأض /عفجس /ميفوقما /وجبا وششوقرد /دخيا /ليبسسقا /مهبا

0///-0//0/0/-0///-0//0/0/ 0///-0//0/0/-0///-0//0/0/

مستفعلن- فعلن- مستفعلن- فعلن مستفعلن- فعلن- مستفعلن- فعلن

صحيحة-مخبونة-صحيحة-مخبونة صحيحة-مخبونة-صحيحة-مخبونة

ورد هذا البيت من البسيط التام وقد أصاب زحاف الخبن حيث حُذف الثاني الساكن من تفعيلة (فاعلن) الخماسية في المصراع الأول والثاني، متوزعة على الحشو والعروض والضرب؛ لتصير (فعلن، ///0)، فالملاحظ أنّ هذا البيت وباقي الأبيات من المولدية يكثر فيها هذا الزحاف المفرد المسمى بالخبن بشكل لافت وقد أدى هذا الخروج النسقي عن نظام الوزن العروضي إلى تسريع النغم وتعديله من خلال المقاطع الصوتية القصيرة والمتوسط للوحدة الصوتية (فعلن، ///0)، فالتغيير في النظام الصوتي وتوزيع الزحافات المتوازن في البيت، والترداد المنتظم لتفعيلات بحر البسيط في صدر البيت وعجزه بالنظام الثابت والعدد ذاته والرويّ الموحد، قد أضفى تنغيما وإيقاعا موسيقيا تناسب مع غرض القصيدة وموضوعها والشعور النفسي لأبي حمو الذي يوحي بالحزن والتوجع والتدهور السريع الذي تحوّل إليه جرّاء كبر السنّ ومفارقة الأحباب.

[1]-عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص371.

- **توازي بحر المتدارك:**

يُعرف ببحر الخَبَب أو "المُحدث"، وهو من البحور الشعرية الصافية المتألفة من تفعلية (فاعلن) المترددة أربع مرات في كلّ شطر، نذُر النظم عليه لدى الشعراء القدامى، يمتاز بالإيقاع السريع والمرِن مناسبا بذلك الحالات الانفعالية المختلفة كالمدح والرثاء والفخر والوصف، ولعلّ هذا ما دفع موسى للنظم عليه واختياره. ونجد له مولدية واحدة على هذا البحر[1]: **[المتدارك]**

قد قيّدني ما قلّدني من أمر حكيم ذي حكم

قدقي /يدني /ماقل /لدني منأم /رحكي /منذي /حكمي

0///-0/0/-0///-0/0/ /0/0-///0-/0/0-///0

فاعل- فعلن- فاعل- فعلن فاعل- فعلن- فاعل- فعلن

قطع- خبن- قطع - خبن قطع- خبن- قطع – خبن

شكّل تكرار تفعيلات هذا البحر بعدد ثابت في الصدر والعجز نغما سريعا وموسيقى خفيفة نابعة من توارد زحاف الخبن (حذف الثاني الساكن من التفعيلة)، لتنتقل إلى (فعلن، ///0)، وقد نجد الشاعر قد استعمل علة القطع كذلك في حشو الصدر وعجزه (حذف آخر الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله)، فتصير (فاعلن) بهذه الصيغة (فاعل، /0/0)، ولا شكّ أنّ تنويع (أبي حمو) بين الزحافات والعلل في هذا البحر قد زاد البيت حيوية وحركية من خلال التلوّن الصوتي وتتابع الزحاف والعلة بنسب متفاوتة سرّعت من نغمية القصيدة، ودفعت الملل

[1]-عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص343.

عن نفوس المستمعين، فهذا الكسر والتغير الصوتي في النظام الوزني للبيت والتمرّد على الرتابة المألوفة جمّل الإيقاع وسرّعه، وقد صدر من تتالي الحركات والسواكن بنسق منتظم جرس خفيف يسهل من عملية إلقاء القصيدة وحفظها، ويتناسب هذا التنويع الصوتي والهندسات الصوتية المنسجمة مع المعنى العام للقصيدة والسياق الدلالي لها؛ حيث إنّ تخلّف الشاعر عن الذهاب إلى الحج مردّه انشغاله بتقاليد الحكم ورعاية أمور المسلمين. فمعنى الانشغال والتقييد يتوازى مع زحافات وتفعيلات بحر المتدارك في رسالة من الشاعر إلى كسر الجمود والسكون الذي يعيشه ونفي النمطية التي سئمها ورغبته في اللحاق بالركب وتغيير الحال من خلال العدول عن النمط السائد، بحكم الاستعمال الحسن والتوزيع المحكم للزحافات والعلل؛ بما يطوّع الوزن الشعري ويتماشى مع الجو النفسي وغرض القصيدة، حتى تكون فنية في يد الشاعر تخدمه ولا يخدمها وتزيد من موسيقى النص الخارجية بشكل فعّال وتحقق شعريته.

- **توازي بحر الكامل:**

يصلح هذا البحر للنظم في الأغراض جميعها[1]، لما يتوفر عليه من جميل الإيقاع وقوّته وهو من البحور الصافية التّامة التي تتكون من تفعيلة سباعية (متفاعلن) تتكرّر ثلاث مرات في الشطر الأول وثلاثا في الثاني، ومفتاحه:

كمل الجمال من البحور الكامل ****متفاعلن متفاعلن متفاعل

ونُحصي للشاعر مولدية واحدة خمّسها على هذا النظم[2]: **[الكامل]**

ذُرِفَتْ لتذكار العقيق دُمُوعِي وازداد شوقي للحمى وولوعي

[1]– ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 108.

[2]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 355.

والحبّ شبّ أوَارِه بضلوعي من لي بشمل بالحمى مجموع

وبِجير قلب بالنوى مصدوع

ذَرِفتُ لِتِذْكارِ العقيق دموعي *** وازداد شوقي للحمى وولوعي**

ذرفت لتذْ/ كارلعقي / قدموعي/*** وزدادشو/ قيللحمى / وولوعي**

0/0///-0//0/0/-0//0/0/ *** 0/0///-0//0/0/-0//0///**

متفاعلن- متْفاعلن- متفاعل*** متْفاعلن-متْفاعلن-متَفاعل**

صحيحة- مضمرة- مقطوعة *** مضمرة – مضمرة- مقطوعة**

استعمل موسى الثاني هذا البحر بصورته التامة ونظم عليه مولديته المخمّسة، وفي تحليلنا للمطلع عروضيا وجدنا أن القطع أصاب عروض البيت (متفاعلن) فصارت (متفاعلْ، ///0/0)، وبالتوازي أصاب الضرب فجاءت مقطوعة، في حين طرأ زحاف الإضمار (تسكين الثاني المتحرك) في حشو البيت في تفعيلة (متفاعلن) فتصبح (متْفاعلن، /0//0/0)، فالتنويع في استعمال الزحاف والعلّة قد أسهم في حركية البيت من خلال خرق تتابع الحركات التي تجعل موسيقى النص ثقيلة وتُسئم السامع، مما يستدعي من الشاعر التجديد والتغيير الصوتي بالتوظيف المستحسن للزحافات والعلل بما يخدم موسيقى النص الخارجية ويتماشى مع الغرض الشعري والانفعال النفسي المراد التعبير عنه، فالوحدات الصوتية والتفعيلات المنزاحة والنظام الرتيب المتغير بفعل دخول الزحاف لا يفسد من نغمية البيت بل يضفي عليه مرونة وسلاسة تجذب المستمع وتروق للنفس الملولة لكل ثابت لا تجديد فيه.

- **توازي القافية:**

يعرّف الدكتور (عبد العزيز عتيق) القافية بقوله: **إنها "مقاطع صوتية في أواخر أبيات القصيدة، وهي مقاطع يتحتّم على الشاعر تكرارها بنفس النوع في كل بيت"**[1]، فهي تمثّل الدعامة الثانية للموسيقى بعد الوزن العروضي والمكمّلة له؛ إذ لا اعتبار للشعر دونها باعتبارها مظهرا من مظاهر البناء الإيقاعي في الشعر العربي، وحدُّها آخر الساكنين في أخر البيت الشعري مع المتحرك الذي يلي الساكن الأول[2]، فهي ذات قيمة موسيقية عالية وترددها في آخر كل عجز يزيد في تماسك النغم ووحدته، ضف إلى ذلك، صلتها المتينة بالدلالة، مما جعل الشعراء يُرشِّحون قافية عن أخرى، وفيما يأتي عرض لأضرب القافية حسب الحركات التي تتوسط بين ساكنيها، **أمّا عن أنواع القوافي حسب الحركات،** فقد أحصينا في مولديات (أبي حمو) توارد ثلاثة أنواع للقوافي من حيث عدد الحركات:

- **قافية المتراكب:**

يقصد بها الفصل بتتابع حركات ثلاث بين ساكني لفظ القافية، وهي مأخوذة من تراكب الشيء بعضه على بعض.[3]نحو قول (أبي حمو)[4]: **[البسيط]**

ساروا بقلبي وشملي بالنوى صدعوا يا ليت شعري بذاك القلب هل قنعوا

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

[1]– عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية،ص 134.

[2]– ينظر: أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، ط1،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2002،ص 97.

[3]– ينظر: محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ط1، دار القلم، دمشق، سوريا، 1991، ص 144.

[4]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 349

فالقافية (هل قنعو، /0///0)، تتكون من مقطع صوتي متوسط مقفل (هل/0) ومقطعين قصيرين صامتين مغلقين (ق، ن،//)، حيث تماثلت قافية المتراكب مع بحر البسيط؛ فوحّدت الإيقاع الموسيقي للبيت، وتوازت مع باقي القوافي المتكررة بشكل عمودي من خلال توارد عدد الحركات نفسها بين الساكنين في المقطع الصوتي للقافية؛ لتخلق تناغما صوتيا يؤثر في المتلقي، ويتطابق تتابع الحركات (المقاطع الطويلة) مع معاني الأبيات للقصيدة في تصوير تتابع الحجاج في رحلتهم إلى الحجاز واستمرار عواطف الحزن والأسى في نفس الشاعر.

- **قافية المتدارك:**

كلّ لفظ قافية فُصل بين ساكنيه بحركتين متواليتين، وهو لغة المتلاحق وسمّيت القافية به لأن الحركة الثانية قد أدركت الأولى قبل أن يليها ساكن[1]

يقول الشاعر[2]:**[الطويل]**

وقل لسليمى لست أسلو بحبّها وأنّ طريق الغيّ لست بناهج

0//0// /0// 0/0/0// /0// //0/0/0// /0// //0/0// /0//

تكونت القافية (ناهج، /0//0)، من مقطع صوتي متوسط مقفل (را، /0) ومقطعين صوتيين صامتين (//، ئ،ج)، فتكرار هذه المقطع الصوتي المقفى بالحروف والحركات ذاتها في جميع أبيات المولدية يخلق نظاما صوتيا منسجما، وجرسا موسيقيا موحّدا يشدّ انتباه المستمع ويشيع التماثل الصوتي في الموسيقي الخارجية للنص الشعري، كما تؤدي قافية المتدارك ذات المقاطع

[1]– ينظر: محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية،ط1، دار القلم، دمشق، 1991،ص 144.

[2]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 375.

الطويلة نسبيا دورا مهما في بلورة المعنى وتوجيهه من خلال الإبانة عن مشاعر (أبي حمو) المختلفة. والجانب النفسي له.

- **قافية المتواتر:**

كلّ لفظ قافية فصلت بين ساكنيه حركة واحدة، وسمّي متواترا لأنّ المتحرّك يليه الساكن وليس هناك تتابعا لحركات[1].

يقول الشاعر[2]: **[الطويل]**

عبيدك موسى منك يرجو شفاعة ينال بها يوم الحساب نجاحا

0/0// /0// 0/0/0// /0// 0//0// 0/0// 0/0/0// /0//

وردت القافية في المقطع الأخير(جاحا،/0/0)، متكونة من مقطع مقفل متوسط (جا،/0)، ومقطع قصير مغلق، فشكّل تواتر الأصوات القصيرة وتآلف حروف وحركات قافية المتواتر تماثلا صوتيا في جميع قوافي القصيدة متعالقا مع بحر الطويل، حيث نغّم الإيقاع وزاد من شعرية الموسيقى الخارجية التي يُعنى بها (موسى الثاني) فيحسن اختيار ما يسلب قلب المستمع ويجذب ذهنه إلى خطابه الشعري.

وقد شكّل تنويع القوافي بين الطويلة والقصيرة في المولدية الموسوية ميزة تحسب للشاعر؛ إذ أحسن اختيار قوافيه بما يتناسب مع نفسه الشعري وتجربته الشعرية، فكان منها المتراكب ذو المقاطع الطويلة لتعكس الحركات المتوالية تتابع الأحداث وتدفّق المشاعر ورصد أوصاف

[1]– ينظر:عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 144.

[2]– المرجع نفسه، ص 354.

الممدوح، ورشّح كذلك قوافي المتدارك ذي المقاطع الطويلة نسبيا، بالإضافة إلى القافية المتواترة القصيرة المقطع، في انسجام وتراصّ بين الأبيات بما خلق تعادلا وزنيا وتقفية موحدة وجمالية إيقاعية للموسيقى الخارجية للخطاب الشعري.

- **توازي حرف الروّي:**

يُعدّ الرويّ أهم حرف في حروف القافية الستّة، فهو الذي تُبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فنقول: بائية، دالية أو رائية[1]، والشاعر ملزم بتكراره في جميع أبيات القصيدة لتشكيل الوحدة النغمية المتوازية عموديا أو ما يطلق عليه "وحدة الرويّ"، والروي له صلة بالقافية إذ لا يمكن أن نخرج بنتائج علمية دقيقة من خلال مقاربة حرف الروي لوحده فهو جزء من كلّ، لكنّ مسعانا في هذا العنصر هو رصد التوازي الصوتي الذي يحدثه ترداد الروي في القصيدة العمودية، وذلك البناء الإيقاعي الذي يُضفيه على بنائها الخارجي محاولين ربط ذلك بالتجربة الشعرية للشاعر، ولم يتخيّر الشاعر قديما حروفا معينة لتكون رويّا لقصيدته يتقيّد بها إلى آخر بيت اعتباطا، بلّ ثمّة سرّ لذلك يستدعيه الموقف الشعري والحالة النفسية له، مما جعل حروف الروي تتباين من حيث نسبة الشيوع والاستخدام في الشعر العربي القديم، فمنها ما هو كثير الورود كالميم، النون، العين، الباء، والدال، ومنها متوسّطة: الياء، والجيم، وهناك ما هو قليل الاستخدام كالضاد، الهاء والتاء وما هو نادره كالذال والغين،[2]، وأبو حمّو انتقى لمولدياته (رويا) جاء في أغلبه من تلك التي نسميها كثيرة الورود، وهذا دليل على تأثره بفحول الشعراء العرب

[1]– ينظر: محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص 136.

[2]– ينظر: صفاء خلوصي، فنّ التقطيع الشعري والقافية، ط5، مكتبة المثنى ببغداد، 1977، ص ص2015، 216، وينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر: ص 248–250.

والنظم على منوالهم خاصة ما تعلّق بالبناء الشكلي للقصيدة. وعند إحصاء أحرف الروي المستعملة في المولدية الموسوية وجدنا ما يلي:

- **الباء:**

اختارها رويّا لأربع قصائد، الأولى بعنوان: (هوينا الضبّا) جاءت في ثلاث صفحات (ص 359-361)، والثانية: (ألفت الضنى) وردت في ست صفحات (ص365-370)، وأمّا البائية الثالثة فعنوانها: (الحب أضعف جسمي) نظمت في صفحات أربع (ص 371-374)، في حين عُنوِنت البائية الأخيرة ب: (ألا ما لصبّ مشوق) في ثلاث صفحات (378-380).

وحرف" **الباء**" – كما هو معلوم– من الروي الكثير الورود في الشعر العربي وخصوصا في قوافي (أبي حمو)، وهو صوت شديد مجهور يحدث انفجارا بفعل احتكاك الشفتين ببعضهما البعض، وقد رشّحه الشاعر رويا لمولدياته لما يحوزه من صفات صوتية تميّزه دون باقي الأصوات، والملفت في جميع القصائد البائية مجيء روي الباء مفتوح الحركة مشبَعَها؛ ليقوّي من الحدّة الصوتية والاهتزاز، ويوحّد الإيقاع الصوتي للقوافي، وتكراره بصوت موحّد دون تنويع يستهدف به استمالة المستمع والتأثير فيه من خلال صناعة نسق موسيقي متماثل ومتناسب مع الإطار الخارجي للقصيدة، وللخواطر النفسية والأغراض الشعرية التي تدعو لها المولدية.

- **الجيم:**

صوت انفجاري مجهور، وقد أُختِير رويا لميلاديتين (02) الأولى بعنوان: (يا من يجيب ندا المضطر) على وزن بحر البسيط، ومولدية ثانية معنونة ب(قفا خبّراني) من بحر الطويل، وكلتا القصيدتين جاء الروي فيهما مكسور الحركة، وانتقاؤه لرويّ الجيم المكسور فيه إيحاء بانكسار الشاعر حيال دوائر الدنيا من فراق الخلان وتبدّل الحال، وصرخته المدوية الشديدة تحمل دلالة

خيبة أمله ورغبته في كسب تعاطف الجمهور، والجيم من القوافي النفر التي يندر استعمالها لوعورة توليد الألفاظ المختومة بالجيم، لكنّ (أبا حمو) استطاع أنْ يطوّع هذا الحرف العصيّ لصالحه وينظم مولديتين بديعتين كان الجيم رويهما، وتوحيد روي الجيم بشكل عمودي في المولدية زاد من نغمية القافية وصنع موسيقى النص العامة وساعد في توجيه المعاني في الخطاب الشعري المُوسوي.

- **النون:**

يمتاز صوت "النون" بالشدة المتوسطة والجهورية، وقد اختاره لينظم عليه مولديته المخمسة: (نزلتم من فؤادي منزلا حسنا)، وقد أدّى التكرار الصوتي لروي النون في آخر البيت توحيدا للقوافي بما يتماثل مع الجو الموسيقي للقصيدة، وقد جاءت " النون" مفتوحة الحركة مطلقة؛ لتعلي من الإيقاع الصوتي وتبرزه وتتماثل دلاليا مع التجربة الشعرية للشاعر وتعبر عن مشاعره الملأى بعواطف الحب والشوق والحسرة.

- **الدال:**

وقد استعمله في مولدية واحدة بفتح حركة الدال وإطلاقها: (خليليّ قد بان الحبيب)، ويتمتع بالانفجارية والجهر بما يتيح للتشكيل القَافوي تحقق تناغم موسيقي متواز يعكس تجربة الشاعر، ويستميل المتلقي بوقعه الجرسي المتّسق ويستدعي انتباهه.

- **العين:**

يتصف بالصوت الجهوري ويتراوح بين الرخاوة والشدة، وقد ورد في مولدية واحدة بعنوان: (ذرفت لتذكار العقيق دموعي) بحركة مخفوضة مطلقة تزيد من ارتفاع الصوت ووضوحه، وأدى ترديده في القافية إلى توحيدها وتعزيز النغمة الموسيقية للنص، وإبراز المشاعر النفسية للشاعر.

- **الياء:**

من الأصوات المهموسة، جاء رويا في مولدية: (قفا بين أرجاء القباب) بحركة مكسورة، وهو من الحروف القليلة الاستعمال في روي الشعر العربي، وهذا ما يفسرّ استعمال الشاعر لهذا الرويّ مرة واحدة، وقد حققّ تكراره في نسيج القافية انسجاما إيقاعيا متماثلا، عزّز بناء النص الخارجي.

- **الحاء:**

روي قليل الورود والشيوع في أشعار العرب، يتصف بأنّه صوت مهموس، أتى في مولدية واحدة (مشوق تزيّا بالغرام) بحركة مفتوحة مشبعة، مما منحه ارتفاعا صوتيا وبروزا يتناسب مع حالة الشاعر وتجربته الشعرية.

- **الميم:**

من الحروف الصالحة لتكون رويا، وهو صوت مجهور يتوسط بين اللين والشدّة، ومن مواصفاته الصوتية كذلك أنّه ينسجم نغميا مع الحروف المجاورة له بما يجعل القافية سلسة وعذبة، وقد وردت مولدية موسوية واحدة بعنوان: (نام الأحباب ولم تنم) من بحر المتدارك.

2-التوازي التركيبي:

يخدم هذا النوع من التوازي الإيقاع من خلال ترداد التراكيب وتعاقب المتواليات بطريقة نظامية ومتقابلة، كما أنّ له دور في تبليغ رسالة أو خطاب ما للدلالة عما يريد المرسل الإفصاح عنه، ويكون ذلك على مستوى الصرف والنحو، إذ يُقصدُ به تكرار متواليتين متساوقتين أو أكثر لنظام صرفي/نحوي واحد تصاحبه تكرارات أو اختلاف الإيقاع الصوتي

والدلالي أو المعجمي[1]، وما يلفت الانتباه عند قراءة مولديات (أبي حمو) وفرة وتنوع التشكيلات المتوازية للتراكيب في شقّها النحوي سواء في التقطيع الأفقي للمدوّنة الشعرية (صدر وعجُز) أو تقطيع عمودي للأبيات بصورة توفّر للباحث المادة الشعرية الكافية للمقاربة والتحليل، وقد وردت مكرّرة في أشكال عدّة: شطرية وأُحادية ومقطعية متوالية، ولهذا سندرس ونرصد أشكال التوازي وأنماطه المتعلقة بالتراكيب والجمل، أو ما يطلق عليه بالتوازي النحوي من خلال تتبع وتحليل البنى الصرفية المتقاطعة أفقيا وعموديا، التي وظفها الشاعر ونمثّل لكل شكل على حِدى، كما أنّ هذه البنى النصية المتوالية قد ساعدت في خلق تواز وانسجام للمولدية وحققت شعرية النص وتماثله صوتيا و تنغيميا ونحويا ودلاليا أيضا.

2-1 توازي الجمل الاسمية.

يتوازى المركّب الإسنادي من خلال بنائه التركيبي المكوّن من مسند ومسند إليه على المحور الاستبدالي للجملة النحوية، بما يعزّز من الأثر الموسيقي الناجم عن تماثل البنيات في المحور الأفقي والعمودي للمولدية، ويخدم السياق الدلالي العام للبيت.

- **جملة اسمية خبرها جملة فعلية:**

تبنى بنية التوازي على صيغة مسند إليه ومسند يرد جملة فعلية لتشكل هذه العناصر النحوية المتكررة تماثلا وانسجاما، ومن ذلك قوله[2]: **[المتدارك]**

قلبي انفطر والدمع جرى** والركب سرى نحو العلم**

[1]- ينظر: مفتاح محمد عبد التواب محمد، التوازي التركيبي في بعض الجمل المتشابهة تركيبيا ودلالته في الحديث النبوي، دراسة نفسية في رياض الصالحين، مجلة العلوم العربية، جامعة محمد بن سعود الإسلامية، ع 41، 2010، ص68، ص 69.

[2]- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 342.

فتوازي الجمل الاسمية من الشكل الآتي: (مبتدأ+ خبر جملة فعلية) "**قلبي انفطر**"، "**الدمع جرى**"، "**الركب سرى**" متتالية في محور أفقي متوزعة في صدر البيت وجزء من عجزه معطوفة بالواو، دلّ على عطف الأحداث والجمع بينها، فانفطار قلب (موسى) وجريان دمعه جاء مع سير الركبان نحو الديار الحجازية ومواكبا لهذا الحدث، كما أنّ انتظام تراكيب هذه الجمل أحدث ايقاعا ماتعا يؤثر في جمهور المتلقين من المحتفلين بهذه المناسبة، ويحدث أثرا موسيقيا متوازيا مع الوزن العروضي وتفعيلات البحر الشعري.

2-2 توازي الجمل الفعلية:

نجد منها ما تتوازى فيه الجملة الفعلية في صورة (فعل +مفعول به +فاعل) في صدر واحد، مثل قوله[1]: **[الطويل]**

يُعذّبني شوقي ويُضعفني الهوى** وقلبي على الجمر من الشوق محميّ**

فجملة "**يعذّبني شوقي**" موازنة أفقيا لجملة "**ويضعفني الهوى**" بواسطة حرف العطف "**الواو**" مما أنتج **توازيا** نغميا وصرفيا بُنِيَ على الفعل المضارع المستوفي لمفعوله وفاعله، فساعد هذا التركيب في تعزيز الإيقاع وتعميق معنى الحسرة والشوق وحالة الضعف التي تختلج نفس الشاعر وكثافة العواطف الصوفية لديه.

- **توازي الأفعال الماضية:** يقول الشاعر(أبو حمو الثاني)[2]: **[المتقارب]**

وَحَنَّ لَهُ الجِذْعُ مُسْتَوحِشًا** وَكَلَّمَهُ الظّبْيُ مُسْـــتَغْرِبَا**

وشقَّ لَهُ البَدْرُ عِنْدَ التمام**وردّت له الشمس أن تغربا**

[1]- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 345.

[2]- المرجع نفسه، ص 361.

وتوالي الفعل الماضي (وخرّت، وصارت) أفقيا في صدر البيت الأول وعجزه قد أحدث تنغيما موسيقيا وتوازيا صرفيا للبيت، كما أنتج دلالة وفهما له حيث دلّت هذه التوازيات التركيبية على كثافة الأحداث ونموّها من ذكر تهدّم إيوان (كسرى) واستحالته إلى ركام، وقد يتوالى الفعل الماضي ومعه جار ومجرور:

فالأفعال الماضية (حنّ له، شقّ له، ردّت له) مصحوبة بأشباه الجمل (جار+ مجرور) وردت بصيغة الأفعال الثلاثية المجرّدة والمشددة، وقد شكلّت توازيا تركيبيا متواليا عموديا يستند على حرف العطف "الواو" في الربط بين الأفعال لينتج لنا إيقاعا صوتيا مميّزا ونموا مستمرا ساعد في تشكيل البنية اللغوية والسردية لهذه الأبيات، وفي ذكر الخوارق والمعجزات المتوالية التي خُصّ بها نبينا (محمد ﷺ)، وكما هو معلوم أن الفعل الماضي مناسب للسرد وحكي الأحداث وتواليها، وقد أسهم هذا التوازي النصي لهذه الأفعال في فهم الدلالة.

- **توازي أفعال الأمر:**

يقول الشاعر[1]:**[الطويل]**

قفا خبّراني عن رســـوم نواهج*** وعن معلمات طـــــيبات الأرائج**

وجُوبا الفيافي والمــهامة واستعن** على قطع أسباب النوى باللواعج**

وعُوجا بواد الطلح من أرض رامة** وزُفّا الـــــهوادي عند رملة عالج**

تردّدت أفعال الأمر(قفا، جوبا، عُوجا، زُفّا) عموديا على مستوى هذا المقطع في موقع قارّ من الأبيات (الصدر)، وأسندت إلى ضمير المخاطب المحذوف وجوبا "أنتما"؛ وهو ما دلّ على التوازي التركيبي والصوتي الذي حققه تكرار هذه الأفعال بصورة منتظمة منتمية إلى حقل دلالي

[1]- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 375.

واحد (حقل الرحلة والسفر)؛ تعزيزا للتماثل الصوتي للقصيدة من خلال تكرار الوحدات التركيبية نفسها وتناسبا مع تفعيلة بحر الطويل (فعولن)،ومن هذا التوازي نورد مقطعا يقول فيه[1]: **[الطويل]**

فسرّح بطرف فوق طرف مضـــمر ** وحطّ حمول البــزل بين الغوانج**

وقل لسلمى لست أسلو بحبـــــّها ** وأنّ طريق الغيّ لســـــت بناهج**

فصرّح بأذكار العقـــيق وحـــاجر ** لأنّ بها يشـــفى غليل اللواعج**

وقضّ مناسيك الحـــــــجاز بأسرها ** وزُر زورة تقضي جميع الحوائج**

وشدّ القوى من متن ضامرة الحشى ** لخير شفـــيع خصّصته المعارج**

إنّ التمثّل الصرفي لأفعال الأمر(سرّح، حطّ، قل، صرّح، قضّ، زر، شدّ) في هذا المقطع بشكل مكثّف وتوزّعها بين صدور الأبيات وأعجازها؛ قد صنع موازنة تركيبية بين الأبيات مما خلق تعاضدا دلاليا بينها في مقام حثّ الشاعر أصحابه على زيارة الأماكن الحجازية المقدسة طالبا منهم قضاء المناسك وزيارة الروضة الشريفة.

توازي الأفعال المضارعة:

ثمّة نماذج كثيرة في الملديات، وقد اخترنا منها قول الشاعر[2]:**[الطويل]**

وتغفر أوزاري وتمحى جرائمي ** وحصر ذنوبي لا أطيق لها عدّا**

هنا شكّل الفعلان المضارعان (تغفر، تمحى) توازيا إيقاعيا وتوازيا صرفيا على محور البيت الأفقي؛ حيث تكرّرا بصفة متماثلة في صدر البيت بالصيغة الصرفية ذاتها (الفعل

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص ص 375–376.

[2]– المرجع نفسه، ص382.

المضارع المبني للمجهول)، وقد ساعد ذلك في بلورة المعنى من خلال ترادف الفعلين فمحو الذنوب وغفرانها سيان، ممّا أثرى المعنى وجمّل البناء الشعري.

2-3 توازي المركب الإضافي:

كأنّ يتوالى المضاف والمضاف إليه في محور أفقي واحد في قوله[1]:**[المتقارب]**

كريمُ السجايَا عظيمُ المزايَا ** جزيلُ العطايَا جميلاً مهيبَا**

تكررت التراكيب الإضافية (كريم السجايا، عظيم المزايا، جزيل العطايا) على محور أفقي بالبنية الصرفية ذاتها (مضاف + مضاف إليه)، وتعددت وفق نظام صرفي وصوتي متماثل لتحقق توازيا مع تفعيلات بحر المتقارب (فعولن)؛ ولتناسب الغرض الشعري في ذكر وتعداد أوصاف المصطفى عليه الصلاة والسلام بما يؤثر على المتلقي ويستدعي انتباهه بحكم الترداد الصوتي المنسجم والتوازي التركيبي المتّسق مع البنى التركيبية.

وختاما لهذا المبحث، نقول: لقد أسهمت البِّنى التركيبية والصرفية بصنوفها المتعددة في تعزيز التماثل الشعري في المولدية الموسوية؛ إذ أدى الترداد المنتظم –سواء على المحور الأفقي أو العمودي للأبيات– إلى تحقيق التماسك النصي للخطاب الشعري المولدي، وإثراء المعنى وتوجيهه من خلال تكرار الصيغ نفسها في إشارة إلى المرسلة اللغوية التي يريد (أبو حمو) تبليغها.

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 367.

3/ التوازي الدلالي:

تشكّل الدّلالة علامة فارقة في حدود المنجز اللساني والنقدي نظير أهميتها الفاعلة في تحقيق البُعد الترابطي بين أشكال القرائن المعجمية، ومدى ارتباطها النسقي بتيمة السّياق الذي تحتضنه الصيغ التركيبية، فقيمة الأثر الأدبي لا تتحددّ من سلطة التشكيل الفني فقط بل تجسّدها العَلامة الدلالية ودورها النصيّ في بلورة مقصدية الخطاب الإبداعي باختلاف أشكاله، والناظر في سلطة المشهد الأدبي يقرأ بعيون فاحصة شعرية التشكّيل الشعري عامة والمغربي القديم خاصة؛ أين تحضر المولديات كنصّ ثريّ المعنى، غزير اللفظ، جميل التصوير، له منافذ دلالية، استثمرها الشعراء في مشاكلة الواقع الحياتي بلغة لا تفارق المعقول بل تنطلق من موضوعات الذات.

ولعلّ كتابات الشاعر الزياني (أبي حمّو) دليل مغربي نلامس في طيات أشعاره المُولدية؛ فهي رؤية شعرية جمالية تُحاكي احتفاء الناس بمناسبة تاريخية دينية لخير شخصية أثّرت على الإنسانية، إنّها شخصية المصطفى ﷺ، الذي نُظِمت من أجله خير الأشعار، وتفنّنت في تصويره خير الأوصاف، والقصيدة المُوسوية نموذج فاعل عبّر عن مقاليد المناسبة ومثل لسنّة الاقتداء بالجليل ورسوله الكريم، فجاءت معظم التراكيب الشعرية متوازية البنى، متداخلة الصيغ، متعددة الدلالات، مشكلة بذلك أبعادا دلائلية تحاكي هوية الشعب المغربي القديم استطاع الشاعر توظيفها وفق أطر متماثلة الأبنية؛ كصور الترادف والتضّاد ودورهما الوظيفي في توازي القصيدة المولدية، وتشكيل دلالات متعالقة المبنى والمعنى، ولتبيان ذلك سنقف عند شعرية التوازي الدلالي في شعر (أبي حمو الزياني).

3-1 توازي الترادف:

الترادف -بمعناه الشامل- يجمع جملة من المرادفات في ذهن الشاعر؛ لتشكّل دوالا ممكنة ترِدُ على شكل كلمات أو تراكيب تحمل معنى ومدلولا واحد، ويتحقّق التوازي بين الكلمات المترادفة بسبب التناسب الدلالي القائم، ومن خلال محوري الاختيار والتأليف تحدث الموازنة الترادفية بين الكلمات المتقاربة دلاليا في السياقات اللغوية المختلفة وبين الحالة الشعورية للشاعر وعواطفه، يقول (أبو حمو)[1]: **[الطويل]**

لبانة دهري قد تقضّت وقد مضت** وجيش شبابي بالمشيب لقد قدّا**

فصيغة الترادف في هذه التركيبة الشعرية قد تقضت وقد مضت، وقد شكلت نظاما نسقيا متماثلا أريد به تصوير أيام الصبا وكيفية مرورها كلمح البصر، وبلوغه الكبر، فجسّد توزاي اللفظتين السابقتين شعرية دلالية وتقاطعا في صيغة المعنى العام للقصيدة، قاصدا بذلك استمالة مفكرة المستمع وشدّ انتباهه من خلال توارد المعاني المتقاربة دلاليا وصوتيا.

3-2 توازي التضاد:

يعدّ التضاد تقنية خطابية لسانية ذات بعد ضدّي ثوري لسلطة الترادف، وهذا الأخير توليفة مركبة من صيغ وتعابير تخلق توازنا وانتظاما دلاليا في بنيات الخطاب الإبداعي، بينما يجسّد التضاد نقيض الشيء، والمعيار المخالف لسلطة الاتزان التركيبي والدلالي، فهو متوالية نصيّة تحكم أجزاء الألفاظ العامة والخاصة، ورغم الصراع الكائن بين جمهور المفكرين والأدباء حول قيمة التضاد إلا أنّ دوره النصّي في مشاكلة اللفظ واختلافه كان من رأي المدافعين عن قيمة التضاد؛ حيث يقول (ابن الأنباري):" **إنّ كلام العرب يصحّح بعضه بعضا، ويرتبط أوّله بآخره،**

[1]-عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص382.

ولا يعرف معنى الخطاب إلا باستيفائه، واستكمال جميع حروفه، فجاز وقع اللفظة على المعنيين المتضادّيين، لأنّه يتقدّمها ويأتي بعدها ما يدلّ على خصوصية أحد المعنيين المتضادّين دون الآخر"[1] وهو ما يفيد بدور التضادّ في بناء وصياغة الخطاب الإبداعي باختلاف نوعه شعرا أو نثرا، ومحاولة تأثيثه وفق رؤية جمالية بعيدا عن عناصر الاختلال وعدم الانتظام والانسجام.

والقصيدة المولدية في شعر (أبي حمو موسى الزياني) غيض من فيض وافر بأشكال التضاد التركيبي والدلالي، حاول من خلالها الشاعر ترسيم المناسبة المولدية وفق تراكيب لفظية عنوانها الائتلاف الدلالي بديلا عن الاختلاف المضادّ لمعنى القصيدة، ما شكّل تيمة شعرية أبرزت مقدرة الشاعر في تخيّر أقوى الألفاظ، وأبهى المعاني المعبرة عن صورة القصيدة المولدية، يقول في باب التضاد[2]: **[البسيط]**

وكم له معجزات ما لها عـــــدد ** جلّت عن الحصر من فرد ومزدوج**

لله قوم إلى مغناه قد وصـــــلوا ** بالعزم إذ وصـلوا الروحات بالدّلج**

أصلح بفضلك ما قد كان من خلل ** واجبر بحلمك ما قد بان من عوج**

فالمتفحص لهذه الأبيات الشعرية يلاحظ تيمة التضاد في ألفاظ عديدة متوزعة بين شطري البيت صدرا وعجزا (فرد ومزدوج، أصلح، خلل، اجبر...) حيث قابل الشاعر بين فعل واسم، ليبيّن لنا دعوته وتوسله للنبيّ ﷺ داعيا إياه الشفاعة والرحمة وتيسير الحال، ممّا شكّل تماثلا

[1]– محمد بن قاسم الأنباري، كتاب الأضداد، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دط، ج1، الكويت، 1960، ص02

[2]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 363–364.

تركيبيا وتوازيا دلاليا عن طريق التقابل بين الشيء وضدّه، ليصنع هذا التضاد جمالية شعرية يستأنس بها القارئ ويزيد من عمق المعنى وقوّته، وقوله أيضا[1]:**[الكامل]**

أخطأت مرباي وغيري ما خطا ** وتبعت غيّ في الذنوب وفي الخطا**

والشيب وافى والشباب تفرّطا ** يا سعد ساعدني على زمن سطا**

نلاحظ في البيتين تطابقا لفظيا بين صيغتي **أخطأت/ ما خطا، الشيب/ الشباب**، وهنا نوّع الشاعر (أبو حمو موسى الزياني) في توظيف صورة التضاد بنوعيه: السلب والإيجاب، ليحقق بذلك تناسبا دلاليا يبرز في توضيح المعنى والمرسلة اللغوية المراد إيصالها للمستمع، ففي قوله: (أخطأت/ما خطا) يحيل التضاد إلى إبراز معاني الذنوب والآثام التي ارتكبها (أبو حمو) أيام صباه، مصّورا مشاهد صوفية تتمثّل في جلد الذات المتصوفة، ليعزّز هذا التطبيق المعنى، سيرا على المثل السائر: بالأضداد تتضح المعاني، كما يثري شعرية القصيدة من خلال بلورة المعاني بفعل التطبيق.

وفي قوله[2]:**[الطويل]**

تناسيتم عهدي وطول مودّتي ** وحبّكم في القلب ليس بمنسي**

سلام على الدنيا إذا لم أراكم ** فمرآكم في الحسن أبدع مرئي**

تضادت لفظتي (تناسيتم، ليس بمنسي) حيث توزعت بين مصراعي البيت الأول؛ لتصنع بذلك توازيا صوتيا متمثلا في تكرار الوحدات الصوتية ذاتها، ناهيك عن التقابل الدلالي بين الصيغتين مشكلا بذلك شعرية في الصورة والبعد الدلالي المخالف للمعجم التركيبي المتعارف عليه، أين يبدي الشاعر مشاعر العتاب والحزن تجاه من أحبهم؛ إذ يشير إلى أنهم قد نسوا

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 356.

[2]– المرجع نفسه، ص 346.

العهد والمودّة التي جمعته بهم، على الرغم من صدق مشاعره ودوام محبته لهم؛ تلك التي ما زالت مستقرة في قلبه ولم تفارقه، ثمّ يعبّر عن مدى ارتباطه بهم، مبرزا أنّ الحياة لا قيمة لها من دون رؤيتهم، فهم بالنسبة له أجمل ما تقع عليه عيناه، وغيابهم يترك فراغًا لا يعوضه شيء، كلّ هذا وغيره صنع توازيا وتناسقا دلاليا بين أجزاء الأبيات، وحقق شعرية دلالية متميزة.

من قوله في باب التقابل اللفظي[1]:**[المتقارب]**

وقد كنت بالوصل منكم قريبا ** فأصبحت بالهجر منكم غريبا**

جفاني الحبيب فسرّ الحسود ** وأدنى البعيد وأقصى القريبا**

يبرز الشاعر في أبياته حال التحول القاسي في علاقته بأحبّته، مستخدمًا أسلوب التضاد لإبراز شدّة التغيير، فقد انتقل من حالة القرب والوصال إلى حالة الغربة والهجر، ويتجلى هذا التحوّل في التضاد بين "قريبًا" و"غريبًا"، كما يظهر الأسى بوضوح حين يشير إلى جفاء الحبيب، مما أدخل السرور على قلوب الحاسدين، بينما تغيّر ميزان العلاقات، فصار البعيد مقرّبًا والمقرّب مبعدًا، وهو ما يتجسّد في التضاد بين "أدنى" و"أقصى"، و"البعيد" و"القريب"، فهذا التناقض بين المشاعر والمواقف يصوّر مرارة الفقد والخيانة، ويُبرز الفجوة بين ماضٍ مليء بالمودّة وحاضرٍ مفعم بالجفاء والألم.

وختاما لهذا الفصل الذي قمنا فيه بالكشف عن شعرية (التوازي/ التماثل) في نصوص (أبي حمو) من خلال المسح الأفقي المؤثر على النظم العمودي للقصيدة المولدية القديمة، أو شعرية البنية السطحية للمولديات الموسوية، نوجز النتائج التي توصلنا إليها كالتالي:

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 365.

لقد أدّى دخول الزحافات والعلل على الوزن العروضي إلى كسر رتابته الوزن ونظامه النسقي الثابت؛ مما خلق تنويعا صوتيا وتلوينا جدّد في موسيقى الخطاب الشعري وبعث حيوية وحركة في نفس المتلقي؛ بوصفها توازيا في نمط البحر المعهود، تكسر الحركات المتتابعة المثقلة للإيقاع؛ وبالتالي: فالتغيير الصوتي السلس والمحكم يولّد النغم الخفيف والعذب الذي يطرب النفس فتستأنس وتنصاع، كما أنّ اختيار (أبي حمو) للري كان اختيارا فنيا ينمّ عن شاعرية فذة يتمتع بها بوصفه قادرا على نسج تشكيله الشعري متفننا في التنويع في أحرف الروي وفي الزحافات والعلل العروضية وفي البحور الشعرية وفي التراكيب النحوية والصيغ الصرفية وأزمنة الأفعال، بما يسمح بتوحيد التشكيل القافوي وتنغيم موسيقى النص الخارجية والمساعدة في بلورة المعنى والتناسب مع التجربة الدلالية الشعرية للشاعر.

الفصل الثالث: شعرية النسق الصوفيللمولديات (مرجعية التناص والانزياح البليغ)

أولا: شعرية التناص في القصيدة المولدية

ثانيا: شعرية الخطاب الصوفي في المولدية المُوسوية (اللغة والموضوعات)

ثالثا: شعرية الانزياح في المولدية الموسوية

الفصل الثالث: شعرية النسق الصوفي للمولديات (مرجعية التناص والانزياح البليغ)

تمهيد:

نقف في هذا الفصل عند شعرية البنية العمودية العميقة لشعر المولديات، وقد تبدت لنا جمالية تلك النصوص في قصائد (أبي حمو) من خلال سمتين واضحتين ترجع إحداهما إلى تبني المرجعية التاريخية، التي تحقق تعالق النصوص بما يحدث شعرية الاستمرار الجمالي في قلب الثقافة الشعرية العربية، إضافة إلى فاعلية الانزياح بوصفة سمة بلاغية تحقق شعرية العمق النصي بملامح فوق– بنيوية ومرورا بها أسلوبيا، وذلك من خلال تحقق الفجوة كما يسميها (كمال أبو ديب) بين المعنى المباشر والمعنى المراد الوصول إليه، وإن كان الانزياح يبدو من الخارج سمة أسلوبية بلاغية لا غير، فهو أيضا بفعل تحوير الدلالة المباشرة إلى علامة سيميائية، فيتحقق من داخل النص وسم الشاعرية بفعل الانزياح الذي جعله (جان كوهن) أحد أهم آليات الكشف عن شعرية النصوص.

أما شعرية النسق الصوفي، فهي متحقّقة بفعل التناص الديني الطاغي على مولديات (أبي حمو) من جهة، وبفعل تفعيل المعجم الدلالي والعرفاني للخطاب الصوفي بشتى انزياحاته في المولديات؛ بوصفها خطاباً شعرياً ينحو منحى التديّن المفرط بما يتناسب مع طرفي الشعرية الدينية التي حقّقها غرض الزهد والتصوف على مرّ العصور الشعرية العربية السابقة.

أولا: شعرية التناص في القصيدة المولدية:

لا يُولد النَصّ من رحم الفراغ المعرفي، فكلّ محمول معرفي يتأسس على رؤية ثقافية ترتبط بمحدّدات إبستمولوجية تتحكّم في إنتاجية الخطاب الإبداعي، فالنصّ بنية علائقية للواحق نصيّة تجاوزها الزمن النصيّ تسمّى في سلطة الخطاب النقدي بالتنّاص، ومعناه تداخل البنيات النصيّة بين السابق واللاحق المعرفي ويسمّيها (محمد مفتاح) بهجرة النصوص، وتفسير ذلك أن لا وُجود

لنصّ قارّ، مُؤثث بوحدة زمنية واحدة، فالنّصوص تهاجر من زمن لآخر، وتُحاور مختلف الأجناس الأدبية من شعر ونثر، فالتنّاص مقولة نقدية بنيوية تعنى بتعرية واستنطاق صور التداخل المعرفي بين أشكال النّصوص ومحاولة ربطها بنظام النُّصوص الحالية، والقارئ بعيون فاحصة للقصائد المولدية في كتابات (أبي حمّو موسى الزياني) يجد حضورا لافتا لصور التنّاص الذي تعدّدت أشكاله بين الأدبي والتاريخي والديني، حيث حاول من خلاله الشاعر إبراز تعلقّه بهويته وثقافته، فَنظام القصيدة المولدية الموسوية ارتبط وتناصّ بشكل وثيق بهوية القصيدة الطللية؛ نظير اتباعها سلطة البيت الشعري وأغراضه المعبّرة عن مقاصد الشاعر، فضلا على التلازم التركيبي للبعد الديني الذي تكرّر بشكل كبير في منظومة القصيدة المولدية وهذا ليس بغريب، كونها نسجت لغايات دينية تبرز تعلّق المجتمع الزياني بخصوصية الثقافة الإسلامية، وحرصه الدائم على تتبع نهج (المصطفى ﷺ) ، كما تأسست هوية المولديات على الانتفاع بمسالك التراث الإسلامي ومآثره المحفوظة في جداريات التاريخ البشري، ولتوضيح بعض صور التناص نتفحص وفق مقاربتنا النقدية لشعرية مولديات (أبي حمّو موسى الزياني) اكتشاف خصوصية الأثر الشعري عنده ومدى تعالقه مع نصوص سابقة وفق رؤية متماثلة ومتوازية المضمون.

1. التناص الديني:

يعدّ الدين نقطة حسّاسة في تركيبة الحياة نظير دوره الوظيفي في تكوين وتعديل المفكرة الاجتماعية والثقافية للفرد، ولا وجود لبنية ثقافية دون محدد ديني يؤثث لجوهرية التفكير والمعتقد السائد في منظومة ما، والناظر في هوية الأدب باختلاف نصوصه الإبداعية يجد حضورا لافتا لخصوصية الثقافة الاسلامية في متن القصيدة الشعرية عامة والمولدية الموسوية خاصة؛ أين وظفها الشاعر وتناص مع بنيات النص الديني مجسّدا بذلك رؤية دينية تحاكي علاقة الذات

بالله عزّوجل وايمانها الوثيق بسنّة النبيّ صلّى الله وعليه وسلم، فجاءت التركيبة المعرفية للقصيدة المولدية ممزوجة بين جماليات التصوير وقدسية النّص القرآني بما شكّل علامة فارقة لسلطة التناص جماليا ومرجعيا.

يقول الشاعر: **[البسيط]**[1]:

أنجَى منَ النّارِ إبراهيمَ حينَ رُمِي ** فيها وعادَتْ سَلاماً دُونمَا وَهَجِ**

يتوازى هذا البيت الشعري مع النص القرآني في قوله الله تعالى: ﴿ **حرّقوه وانصروا آلهتكم إن كنتم فاعلين قلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم**﴾(سورة الأنبياء الآية 68-69)، حيث استحضر (أبو حمو) قصة حرق سيدنا (إبراهيم) ورميه في النار من قبل أمته بعد كسره الأصنام التي كانوا يعبدونها عقابا له، ونجاته منها بفضل من الله عزوجل فاستدعى الشاعر هذا القصص القرآني ليتناص مع حالته وتوسلاته لله عزو جل في إنجائه من الذنوب والمعاصي وانقاذه من الشهوات في نفحة دينية توافقت حالته فيها وتجربته مع النص القرآني.

يقول، كذلك:[2]: **[البسيط]**

يا كاشفَ الضرِّ عنْ أيّوبَ حينَ دَعَا ** قدْ مسّنِي الضرُّ فاكشفْ كُرْبَ كلِّ شَجِيْ**

يشير (أبو حمو) من خلال هذا البيت إلى قصة سيدنا (أيوب) الذي ابتلي في أمواله وأبنائه وجسده ضره وكربه لله ، وهو يطلب الفرج من المولى عزوجل متمثلا في قوله تعالى: ﴿**وأيّوب إذ نادى ربّه إنّي مسّني الضرّ وأنت أرحم الراحمين**﴾(سورة الأنبياء الآية 83)، وهي صورة مماثلة تتقاطع

[1]- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 362.

[2]- المرجع نفسه، ص 362.

فيها شذرات القرآن الكريم من خلال قصة سيدنا (أيوب)، وتجربة الشاعر الذي عانى الويلات؛ من مشقة روحية وعناء يحيله إلى جلد الذات، فحقق هذا التناسب التناصي شعرية المولدية، عاكسا المقدرة الفنية والإلمام الواسع بالثقافة الإسلامية لدى الشاعر.

يقول[1]: **[المتقارب]**

مضَى العمرُ يا حسرتِي في الضّلا ** لِ واشـــــــــتعلَ الرأسُ منهُ مَشِيبَا**

فواضح القول أنّ (أبا حمّو) قد اقتبس عبارة (واشتعل الرأس مشيبا) من قوله تعالى: ﴿ **قال ربِّ إنّي وهن العظم منّي واشتعل الرأس شيبا**﴾(سورة مريم الآية 4)؛ إذيشكو الشاعر ضعفه وهرمه إلى الله عزّ وجل، وندمه على تضييع العمر في الضلال واتباع الشهوات، فحين تحسر الشاعر (أبو حمو) على تضييع عمره في اللهو والضلال، وعلى حلول المشيب الذي كان منذرا بدنو الأجل، فتح بشعره بابا يستجدي فيه عطف الله والرفق بحاله، كما كان من حال (زكريا) الذي اشتكى من ضعفه ووهنه، واشتعال رأسه شيبا.

يقول[2]:**[الطويل]**

ولله من قلبٍ لهُ غـــــيرُ نائمِ ** وجسمٍ إلى السبعِ السمواتِ عَارجِ**

وهنا تمثّل التناص القرآني في حادثة الإسراء والمعراج التي اختص بها رسولنا الكريم دون سائر الأنبياء والمرسلين، وهذا ما أبانه خالقنا من قوله تعالى: ﴿**سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنُرِيَه من آياتنا إنّه هو السميع البصير**﴾(سورة الإسراء الآية 1)، فأثرى

[1] – عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 366.

[2]– المرجع نفسه، ص 376.

هذا التناص المعنى الشعري المتمثل في مدح الشاعر الرسول عليه الصلاة والسلام وذكر خوارقه ومعجزاته.

2. التناص التاريخي:

لقد برز التنّاص التاريخي بشكل كبير في مضمون القصيدة المولدية الموسوية معبّرا بذلك عن مآثر وتاريخ الدولة الزيانية، وما خاضته في غمار الحروب الدامية في سبيل تخليص الذات من شوائب وكفريات الحياة، فالمولديات توليفة شعرية نسجت أحرفها وفق نهج القصيدة الطلّلية، فحاورت في هويتها الداخلية مسالك التاريخ وأحداثه الغابرة، كلّ هذا صنع جمالية شعرية مولدية ارتقت بشعر (أبي حمّو الزياني) صوب استطيقا التصوير وجماليات التعبير الدلالي، أين اعتمد على نسق التاريخ لتمثيل الهوية العربية وتجسيد رؤيته تجاه حاضنة الدولة الزيانية.

يقول[1]: **[المتقارب]**

فلا درَّ درُّك يا بـــــحرُ قلْ ** أَيرجعُ مـــنكَ الذي قدْ نبَا؟**
فقالَ مُجيباً: ألستَ الـذي ** على الرّغمِ فرّقتَ آل سـبَا؟**
و أرزأتهم كلّ ما ملـــكُوا ** وأضحتْ معاهدُهم سبْسبَا**
تفانُوا جميعاً وما جمّـــعُوا ** فأينَ سَبَا والذي قدْ ســبَا؟**
توالتْ عليهم أكفُّ الرّدَى ** فولُّوا وما أن قضُوا مأرِبَا**

تتسلل المرجعية التاريخية في هذه الأبيات بطريقة شاعرية؛ إذ يعمد الشاعر إلى استدعاء قصة قوم (سبأ) بوصفها أنموذجًا لسقوط الحضارات بعد التمكين، أمّا التناص فقد امتزج بقوة شعرية تخييلية أنْسنَتْ الطلل المستحدث؛ لاسترجاع الذكرى في مولديات الشاعر (البحر) قصدا إلى

[1] عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 379.

كسر المتعارف؛ فهذا البحر، في مشهد حواري متخيّل، يُستجوب: "أيرجع منك الذي قد نبا؟"، فيجيب مفتخرًا" ألست الذي على الرغم فرّقت آل سبأ؟ "هذا الجواب يُحيلنا مباشرة إلى حادثة انهيار سدّ(مأرب)، وما تبعه من تشتّت وخراب، حين عصفت قوى الطبيعة بحضارة مزدهرة عتيقة، وتركَتها أثراً بعد عين، ويتابع البحر استعراض سلطته بقوله: "وأرزأتهم كلّ ما ملكوا"، مشيرًا إلى أنه لم يُفرّقهم فقط، بل انتزع منهم كل مظاهر النعيم، حتى صارت ديارهم خاوية، صحراء مقفرة، عبّر عنها الشاعر بكلمة "سبسبا"، أي أرضًا خالية من الحياة، فالشاعر هنا لا يروي مجرد حكاية تاريخية، بل يوظّف الحدث في صورة شعرية تنقل قدرة البحر على المحو والهدم، وكأنه كائن واعٍ يسلب ويُفني بإرادة غامضة، ثم تأتي القفلة في قوله: "فأين سبأ والذي قد سبى"، سؤال مشحون بالمرارة والدهشة، يُذكرنا بزوال من ظنوا أن ملكهم لا يزول، ليُعيدنا إلى الحقيقة الكبرى أنّ لا شيء يدوم، وفي هذه الصورة تتحول (سبأ) إلى رمز لا إلى حضارة بعينها، بل لكل ما يبنيه الإنسان ثم يأفل، وهكذا، لا يقف التناص عند حدود التذكير التاريخي، بل يمتدّ ليصبح تأملاً في مصير الأمم، وتذكيرًا بعاقبة الكِبر والاغترار بالقوة، فالبحر في هذا النص ليس فقط مساحة مائية، بل رمزٌ جارف للتغيير، وشاهد صامت على تقلب الدهر، يوقظ في القارئ حسّ التأمل في سنن التاريخ، وفلسفة الفناء بعد الازدهار.

3. التناص الأدبي:

لم تقف المولديات على استنطاق واستدعاء الثقافة الإسلامية والبعد التاريخي بل حملت في بنياتها الداخلية تداخلا معرفيا وجماليا، صنع تناصا أدبيا مع مختلف الأجناس الأدبية، فالمولديات ليست نصّا منفصلا يعبر عن آهات الماضي باسترجاع الطلل مثلا، بل بنية ترتبط بنصوص الماضي وتعدّد أشكاله الثقافية والإبداعية، والمتفحصّ لكتابات (أبي حمّو موسى

الزياني) يجد تماثلا وتوازيا بارزا لخصوصية التنّاص الأدبي، ولتمثيل ذلك نبرز بعض الصور والتقاطعات الأدبية التي صنعت أدبية المولديات.

يقول أبو حمو موسى الزياني[1]: **[المتدارك]**

يا ربِّ ذُنُوبِي قدْ عظُمَتْ** فامنُنْ بالعـــفو لِمُجترمِ**

فالعفوُ إلهِي مــنكَ، وإنَّ** الذنبَ وحـقّك منَ شيمِي**

وهو عبارة عن تناص شعري مأخوذ من قول (أبي نواس)[2]:**[الكامل]**

يا ربّ إن عظمت ذنوبي كثرة** فلقد علمت بأنّ عفوك أعظم**

ما لي إليك وسيلة إلا الرجـا** وجمـــيل عفوك ثم إني مسلم**

ويذكرنا كذلك بأبيات (أبي العتاهية) التي توجه بها أثناء مرضه إلى بارئه يلتمس منه العفو والرحمة[3]:**[الوافر]**

إلهي لا تـــعذّبني فإنّي** مُقرّ بالذي قد كان مـــــنّي**

وما لي حيلة إلا رجائي ****لعفوك إن عفوت وحسن ظني

إذ تبيّن هذه الأبيات حضورًا قويًا للتناص الشعري، يتقاطع فيها الشاعر (أبو حمو موسى الزياني) مع تجربة كل من (أبي نواس) و(أبي العتاهية) في لحظة التوبة والاعتراف بالذنب، فقول الشاعر: "ذنوبي قد عظمت فامنن بالعفو"يستحضر روح بيت (أبي نواس) " إلهي لست للفردوس أهلًا / ولا أقوى على نار الجحيم"، حيث تتشابه النفَس المتوسلة وطريقة التعبيرعن الافتقار إلى رحمة الله، لا من باب الاستحقاق، بل من باب الضعف الإنساني، كما يُذكّر قوله:

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص342.

[2]–ابن منظور المصري، أبو نواس" في تاريخه وشعره ومبادئه وعبثه ومجونه"، تح، عمر عمر أبو النصر،ط1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص 254.

[3]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي" العصر العباسي"، ط6، دار المعارف، مصر، د، ت، ص 251.

"فالعفو إلهي منك وإنّ الذنب من شيمي" بما عبّر عنه (أبو العتاهية) في قوله: "فأقبلني كما أنا لا كما ينبغي / فإنك واسع الغفران مغفرا"،فالشاعران كلاهما يُقرّان بأن الخطيئة جزء من الطبيعة البشرية، ويقابلانها بيقين في سعة الرحمة الإلهية، والشاعر هنا لا يحاكي ولا يقلد من سبقه، بل يدخل في حوار وجداني مع تراث روحي شعري، يوظف فيه التناص لا كزينة بل كامتداد لخطاب تائب، يربط بين الشكوى والرجاء، ويُبقي الشعر وسيلة للمناجاة والتطهير.

ويقول[1]: **[البسيط]**

يا من يجيب ندا المضطر في الديّج** ويكشف الضرّ عند الضّيق والهوج**

و لطف رحمته يأتي على قـنط** إذا القنوط دعا: يا أزمة انفرجي**

مأخوذ من قول (أبي الفضل يوسف ابن النحوي) في قصيدته المشهورة[2]:**[المتدارك]**

اشتدّي يا أزمة تنفرجي ** قد أذّن لـــــــــيلك بالبلج**

ومن عند (ابن الفارض)[3]:**[البسيط]**

أصبحت فيك، كما أمسيت مكتئبا** ولم أقل جزعا: يا أزمة انفرجي**

نجد في مضمون البيتين حضور التناص الأدبي من خلال شعر (ابن الفارض) و(أبي الفضل يوسف ابن النحوي)؛ نظم (أبو حمّو موسى الزياني) تجربته الروحية بأسلوب يحمل بين طيّاته صدى النصوص المقدسة ولغة الشعر الزهدي العميقة، و يبدأ بنداء مؤمن يلهج بالرجاء *"يا من يجيب ندا المضطر في الديج / ويكشف الضر عند الضيق والهوج"*، وهو نداء يعيدنا إلى ما جاء في القرآن الكريم من دعاء المضطر وانتظار الفرج، حيث يُستدعى المعنى الإلهي دون

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 362.

[2]–الغبريني أبو العباس أحمد بن أحمد، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تح، رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981، ص 272.

[3]–ابن الفارض، الديوان، تح، مهدي لزمد ناصر الدين، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002، ص 98.

اقتباس مباشر، مما يضفي على النص مسحة من التقديس والسكينة، ويحوّل الالتجاء إلى الله من مجرد تضرّع إلى فعل شعري نابض بالإيمان والثقة، وفي البيت التالي، تتحول الأزمة من كونها ظرفًا قاسيًا إلى صورة حية تُخاطب وتُستنهَض*"إذا القنوط دعا: يا أزمة انفرجي"*. وضمنهذه العبارة تتجلّى استعارة تنبض بالأمل، حيث القنوط –وهو أقصى درجات اليأس– ينطق، والأزمة تُطالَب بالانفراج، في مشهد يوحي بقرب الفرج رغم اشتداد الضيق. هذه الروح هي ذاتها التي نجدها في شعر الزهّاد والمتصوفة، وعلى رأسهم (أبو العتاهية)، الذي جعل من الألم مدخلًا للتأمل والتسليم، ليشكّل الشاعر خطابًا وجدانيًا مؤثرًا، يعبّر فيه عن يقين داخلي بأن كل ضيق يعقبه فرج، وأن التوسل الصادق لا يضيع، بل يجد طريقه إلى رحمة لا تُردّ.

ثانيا: شعرية الخطاب الصوفي في المولدية المُوسوية(اللغة والموضوعات):

يحضر الخطاب الصوفي في المولديات بصفة عامة، وفي المولدية الموسوية بشكل خاصة؛ وذلك للتواشج العميق بين التصوفّ وفن المدائح النبوية بوصفه سببا في إذاعة هذا الفن الشعري وشيوعه، وبيئة نشأ فيها هذا الفن فاحتضنه الصوفية وأصّلوا له، وفي المقابل لم يهتم به غيرهم إلا النزر القليل[1]، فلا يمكن لدارس المديح النبوي تدارسه وفهم موضوعاته دون التعريج على التصوف وفنّه لعلاقة التداخل بينهما، مما يعمّق من البعد الروحي ويثري دلالات القصيدة المدحية من خلال توظيف الرموز والإيحاءات والدوال اللغوية المستمدة من العالم الصوفي والروحيات، نحو: "النور المحمدي"، و"الحبيب" والكثير من الدوال والرموز التي تكثّف المعاني الشعرية وتزيد من التدفق العاطفي وتحيل إلى النبي من خلال الاحتفال به وبجماله الإلهي بوصفه تجليا إلهيا في الوجود، وهنا سنعرج على الإشارات الجمالية التي أحدثها الخطاب

[1]– ينظر: زكي مبارك ، المدائح النبوية،د ط، مصر الجديدة، ، 1935،ص ص212– 211.

الصوفي في مولديات السلطان (أبي حمّو) وهو يستعمل المعجم الصوفي تغنيّا بمولد الرسول كقول الشاعر[1]: **[البسيط]**

منْ عطّرَ الكونَ طيباً عندَ مولدهِ** وأشرقَ الأفقُ منْ دورٍ له بهج**

منْ أُنزِلتْ فيهِ آياتٌ مطّهرةٌ**أنوارُهَا كصباحٍ لاحَ مُنبلجِ**

يَبلَى الجدِيدان أخلاقاً وجدّتُهَا ** مع الجديدين في نورٍ وفي بهَجِ**

لا شك أنّنا نحسّ بنفحات صوفية، ولغة غير مباشرة تغلب على القصائد المُوسوية في معرض مدحه للرسول عليه الصلاة والسلام وذكر أخباره سواء ما كان منها حقيقيا أو مجرّد قصّ خيالي عن ميلاده ونبوته، وغزواته، وإنّ ردّه المؤرخون وعلماء السير ذلك إلى عمل الصوفية الذين جعلوا من مولده أحبولة يسيّرون بها أهواء العامة، وهذا ما تقرّ به تقاليدهم حيث تُبنى حياتهم الدينية على جعل الموالد في صميم تلك الحياة، وفي حفلاتهم الشعبية[2]، لكنّ هذه اللغة والقصّ الخيالي–وإنّ عُدّ موضوعا لا أساس له في صفحات التاريخ– قد أنتجا لونا شعريّا وفنّا يسمو باللغة المباشرة إلى لغة غير لغوية مشحونة بالرموز، والدلالات الروحية ولغة الوصف في معرض وصف الرسول وتمثّله، في نسق وجداني يُخرجه من الجمال الحسّي، والحقيقة النسبية لينتقل به إلى عالم روحي مثالي تسود فيه الحقيقة المطلقة أو ما يسمّى في زعم الصوفية بالحقيقة المحمدية كقول الشاعر[3]: **[الطويل]**

وشُقَّ لهُ البدرُ المنيرُ وقدْ غدُوا** لهُ لا إلَى البدرِ المنيرِ طِماحَا**

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 363

[2]– ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب عصر الدول والإمارات، ط1، دار المعارف، القاهرة ، ص 14.

[3]- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 354

إذا ظمئَ الأقوامُ يوماً سقاهُمُ*** بماءٍ معينٍ بالأناملِ ساحَا**

بمولدهِ صبحُ الهدايةِ قدْ بدَا** فزالَ بهِ ليل الضلال وزاحا**

1. اللغة الصوفية في المولدية الموسوية:

تتصف اللغة الشعرية بسمات بلاغية وفنية ترقى بها من التعبير العادي المباشر إلى البعد الروحي والسموّ الديني الذي يبعث العواطف والمشاعر الصادقة، من خلال توظيف معجم يحمل معاني القداسة والعظمة والإجلال نحو: (شفيع، رحمة، النور، الهداية...) وغيرها من المفردات التي تزخر بها المولدية الموسوية والمتوزعة في أغلب القصائد توزيعا ينسجم مع إيقاع النص؛ بحيث يخلق اتساقا موسيقيا للنص ويتلاءم مع الدلالات الرمزية والعوالم الروحية التي يسعى (أبو حمو) إلى ولوجها من خلال توظيف حقول معجمية متعلقة بالنور المحمدي والحب الإلهي والمحمدي: (الغرام، صبّ، مشوق، وجدا، الأحباب، عذاب، العشاق، حبّي، حبيب...) والكثير من الكلمات المدرجة في القاموس الصوفي، الذي يشحن اللغة العادية بطاقات إيحائية ورمزية عميقة تستدعي انفعال المستمعين وتستميلهم للإصغاء وتؤثر فيهم، من خلال التراكيب المنزاحة والمنحرفة عن الثوابت اللغوية والقوانين النمطية كقوله الشعري[1]: **[الطويل]**

عذابي صلاح في رضاكم فإنّكم** رأيتم صدودي في الغرام صلاحا**

ركبت لكم مركب الشوق رائضا** كما قد ركبتم للصدود جماحا**

لكلّ محبّ في التأوه راحة** إذا أنّ من فرط الغرام وناحا**

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 352.353

كما تختار المولدية من الألفاظ أعذبها ورقيقها ودافئها، تلك التي تحمل مشاعر الحبّ الشديد وعواطف الشوق والإجلال، كما يفرض المقام الإنشادي والجوّ العام الذي تلقى فيه المولدية على المبدع أنّ يختار الأوزان الخفيفة والموسيقى السلسة لتناسب السياق الاحتفالي والإنشادي الذي يصبغ هذا اللون الشعري ولتمثيل ذلك نجد قوله[1]: **[المتقارب]**

غريب فريد أنا بينكم ** وحاشاكم تفردون الغريبا**

وما لي ذنب سوى حبّكم** وتالله عن حبّكم لن أتوبا**

2. خصوصية المولدية المُوسَوية(الموضوعات):

إنّ فترة حكم السلطان الأديب (أبي حمّو) قد شهدت حركة غير مسبوقة للشعر الديني والمولدي بصفة خاصة[2]، ولعلّ أبرز باعث لذلك حرصه الشديد على إقامة الموالد وتنظيم مناسبة ليلة المولد النبوي الشريف وصبغها بصبغة رسمية، ومعرفته بالدور الإعلامي الكبير الذي تؤديه هذه المناسبة في التشهير بأعماله وانتصاراته ترهيبا لأعدائه، وطمأنة للوضع الداخلي وضمانا لاستقراره، مصطنعا في سبيل ذلك شعراء يقرّبهم من بلاطه ويجزل لهم العطايا، لينال تعظيمهم له ولولي عهده وقبيله، فالتاريخ يذكر أنّ (أبا حمّو) لم يفوّت فرصة الاحتفاء بهذه الذكرى طوال فترة حكمه الممتدة لأكثر من ثلاثين سنة (760هـ-791هـ)، بل كان حريصا على مشاركة الشعراء في نظم الشعر ومنافستهم، لامتلاكه الذوق الفني والنزعة الأدبية، وما خلّفه من أعمال أدبية وشعرية خير دليل على ذلك، فقد نظم في الثلاثين سنة التي تقلّد فيها مقاليد الحكم إحدى وعشرين قصيدة، شغل الشعر الديني الفضاء الأكبر منها باثنتي عشر قصيدة مولدية جاءت في

[1]- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 365.366

[2] - ينظر: عبد الملك مرتاض، حركة الشعر المولدي في تلمسان على عهد أبي حمو الثاني، مجلة الأصالة، ع26، تلمسان، 1975، ص 316

ما يقارب الخمسمائة بيت شعر(494 بيتا)، أبرز فيها الشاعر علوّ كعبه وبراعته في قرض الشعر بأسلوب فني ماتع ولغة شعرية مميزة تعبّر عن تجربته الشعرية وعن صدق عواطفه ومشاعره حيث نقرأ قوله[1]: **[الطويل]**

يا من وقاه الردى في الغار إذ نسجت** ببابه عنكبوت خير منتسجِ**

وكلّما حاولوا مكرا به انقلبوا** بالرعب ما بين مكبوت ومنزعجِ**

ولئن سار نهج بناء الميلادية وفق هيكل بنيوي معلوم من افتتاحيته التي يستهلّ فيها المادح ذكر تشوّقه إلى الأماكن الحجازية أو بغزل عفيف، ثم يتخلّص بعد ذلك إلى الغرض الرئيس الذي لأجله نظمت الميلادية: مدح النبي عليه الصلاة والسلام، والحديث عن خوارقه الكثيرة، والاختتام بالتوسّل والمناجاة طلبا للشفاعة، فإنّ الجديد في أمداح المتأخرين، وخاصة شعراء البلاط الزياني أنهم خصّصوا جزءا لا بأس به في مولدياتهم لمدح السلطان (أبي حمّو) والثناء عليه، شأنهم في ذلك شأن سابقيهم من شعراء الدولة (المرينية) و(بني النصر)، وبالتالي، فالمناسبة تعدّ فرصة للإعلاء من شأن السلطان وتجديد مبايعته والولاء له[2]، ومثال ذلك قول الشاعر في مخمّسته[3]:**[الكامل]**

أدعوك دعوة مستهام واله** أوليتني الإحسان منك فواله**

واسمح لعبدك عن قبيح فعاله**فوسيلتي حبّ النبيّ وآله**

خير البرية وهو خير شفيع

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 363

[2] – للتفصيل، ينظر: صابرة خطّيف، فقهاء تلمسان والسلطة الزيانية، ص 240.

[3]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 358

وبالنظر إلى الكمّ الهائل من القصائد التي نظمت في الموالد فترة حكم (أبي حمّو الثاني)، يتّضح أنّه نجح في توجيه الشعر الزياني وإثراء الساحة الأدبية التي عرفت حركة علمية وفكرية هائلة لم تشهدها دولة المغرب الأوسط قبل ذلك، ساعده في ذلك حنكته السياسية ودهاؤه في إدارة شؤون مملكته، ومقدرته الفائقة في اصطناع أتباعه من فقهاء وكسب تأييدهم وتقريب الشعراء منه؛ بوصفهم وسيلة دعائية لا يقلّ شأنها عن غيرها من الوسائل المتّبعة في سياسة البلاد وتسيير أمر الرعيّة وضمان بقاء عرشه واستمراريته.

فالحاصل أنّ السياسة الموسوية قد أمكن لها أن تكسِب صفّ الشعراء، وتضمّه إلى صفّها وتصطنعهم أتباعا يخدمونها، ويلمّعون صورة الملك أمام الحاشية والسّوقة والقبائل ودول الجوار، كما امتدّت سياسة (أبي حمو) الرشيدة إلى سلطة الفقهاء والمدرسة الدينية من خلال مشاركة الطلبة والفقهاء في نظم الأمداح والموالد، وفيه دلالة على تزكية السلطة الحاكمة في جواز احتفالها بهذه المناسبة، وإعلان لمشروعية العمل مع السلطان والذود عن سياسته وحكمه، فاستطاع بذلك (أبو حمّو) كسب دعم هذه المؤسسة وتأييدها لِمَا لها من توقير وأهمية في نفوس العامة[1]، ولم يقتصر أتباع (أبي حمّو) على شعراء البلاط الزياني فحسب، بل امتدّ إلى (الأندلس) كذلك، فقد أثنى عليه وعلى سياسته (ذو الوزارتين لسان الدين بن الخطيب) بقصائد شعرية ومخاطبات كثيرة، إذ كان معجبا كثيرا بشخصيته وكرمه وتفضّله على أهل (الأندلس)، ومن القصائد التي نظمها (ابن الخطيب) في مدح (أبي حمّو)[2]:**[الوافر]**

لَقَدْ زَارَ الجَـــــزِيرَةَ مِنْكَ بَحْرٌ

يَمُدُّ؛ فَلَيْسَتــعْرِفُ مِنْهُ جَزْرَا

[1] – ينظر: صابرة خطّيف، فقهاء تلمسان والسلطة الزيانية،ص 242، 254.

[2]– المقري، أزهار الرياض، دط،ج2، مطبعة لجنة للتأليف والنشر، القاهرة، 2010، ص 87.

أعدّت لها بعهد عهد موسى

سميّك؛ فهي تتلو منه ذكرا

وهذا تأكيد على علاقاته الطيبة مع أهل (الأندلس) وتبادلاته التجارية والاقتصادية معهم ومع أهل (إفريقية) و(السودان الغربي).[1]

أمّا اكثر ما يهمنا هنا فهو إشكالات تتعلق بشعرية المولديات لا بقائلها وإن كان له فضل الشهرة والإفاضة والإبداع فيها، فكيف أمكن لـ(أبي حمّو) إعلاء شعرية هذا الحدث الهام؟ وماهي الخصوصية الشعرية التي امتازت بها مولدياته؟

إنّ السلطان الأديب (أبا حمّو) قد تمتّع _بالإضافة إلى الفطنة والحنكة السياسية_ بالقدرة الأدبية والحسّ الفنّي الذي جعله ينافس المُدّاح ويُباريهم وبواعث ذلك كما تقدم ذكره راجع إلى نشأته الدينية والأدبية وإقامته بـ(فاس)، زد على ذلك تنقّلاته بين (المغرب) و(تونس) ورؤيته عن كثب مظاهر الاحتفال بهذه الذكرى الهامة وتباري الشعراء في نظم أحسن المولديات؛ الشيء الذي جعله يهتم بنظم الشعر والتفنّن فيه.

جاءت المولديات الموسوية مغايرة لما جرت عليه العادة في بناء القصيدة المولدية لدى المتقدمين، فقد خالفتهم وخالفت أيضا مولديات عصره حيث كانت تجعل موضوع مدح السلطان جزءا مهما في قصائدها، يشير فيها الشعراء باحتفائه بهذا الحدث والعطاء الكبير الذي كان يُجزله عليهم في هذه المناسبة، طالبا الله مناصرته وتأييده والإقرار له بشرف نسبه كما هو الحال عند مؤرخ الدولة الزيانية (يحي بن خلدون)، ويؤكدون على نظرية العناية الإلهية في وصوله إلى الملك والاستقرار والأمن الذي حظيت به (تلمسان) بفضله، ولا يُغفلون المبالغة في الثناء

[1] – ينظر: العلاقات التجارية بين الدولة الزيانية وبني مرين وحفص و إقليم السودان الغربي.

على صفاته الخَلقية والخُلقية ومدى قوته وبأسه في الحروب وشجاعته مركزين على قوته العسكرية ومباركة نشاطه الحربي في مواجهة أعدائه المتربّصين بمملكته[1]، كل هذه المظاهر من الدعم التي ركّز عليها الشعراء المدّاحون في عنصر مدح السلطان لم يذكرها الشاعر (أبو حمّو) في مولدياته ولعلّ ذلك راجع إلى أنّ المهمّة مسندة إلى الأتباع المصطنعين (شعراء البلاط)، وقد قاموا بالمهمة على أكمل وجه حيث كان أوفر سلاطين (بني زيّان) حظّا في الامتداح والثناء، وحسب اجتهادي، أستبعد أن يكون حذفه لهذا العنصر بداع أخلاقي مخافة العُجب والتفاخر، فهذا الطرح تُفنّده، وتجيب عنه قصائده الفخرية في ذكر بطولاته وحروبه مع (بني مرين)، وبالتالي، فإنّ إغفال جزئية مهمة (مدح السلطان) في جميع قصائد المولدية المُوسَوِية البالغ عددها اثنتا عشر، يعود إلى كون الفخر ليس جزءا من هيكل المولدية بعكس المدح الذي يزاوج بين مدح الرسول ومدح السلطان فنيا فيشيع الجو النسقي للقصيدة السلطوية نفسه، والأكيد أنّ التداخل والمزج بين النصوص الدينية، ومدح السلطان يُضفي على الممدوح جوّا من القداسة باعتباره مؤيدا ومنصورا من المولى عز وجل ولا سبيل في الطعن في شرعية حكمه[2]، أما موضوعيا فتركه لهذه الجزئية حسب اعتقادنا هي ميزة تُحسَبُ للشاعر الملك حتى يُظهِر تواضعه، ويستميل قلوب رعيّته خصوصا وأنّ المجتمع الزياني آنذاك قد عُرِف عنه حبّه للعلماء، والأدباء وموالاته للملك.

بناءً على ما تقدّم، فإنّ المولدية الموسوية قد بُنيت على ثلاثة عناصر رئيسة في معظم القصائد:

– التحذير من هوى النفس.

[1] – ينظر: صابرة خطّيف، فقهاء تلمسان والسلطة الزيانية، ص 249، 251.

[2] – ينظر: عبد الملك مرتاض، حركة الشعر المولدي في تلمسان، ص 314

– مدح النبي عليه الصلاة والسلام والحديث عن معجزاته الكثيرة.

– التوسّل والمناجاة وطلب نيل الشفاعة.

وهو سائر بذلك على نهج (البوصيري) في بُردته، التي شكّلت المرجعية والصورة المُثلى للمِدحة النبوية، وأرست معالمها، وحدّدت عناصرها، و(أبو حمو) في هذه المحاكاة شأنه شأن غيره من الشعراء الذين تأثّروا بالبُردة مشرقا ومغربا، ونسجوا على منوالها.

وفيما يلي نماذج عن نمط بنية المولدية الموسوية وفق العناصر المذكورة آنفا:

1.2. مقدّمة المولدية المُوسَوِية.

لقد تنوّعت مقدّمات المولدية الموسوية بين الاعتراف بالذنب وإظهار الندم، مثل ما نجده في مولديته التي نظمها بمناسبة مولد سنة(760هـ) التي مطلعها[1]:**[المتقارب]**

نام الأحباب ولم تنم**عيني بمصارعة الندم**

فالمُلاحَظ في هذه الاستهلالية تحذيره لنفسه ومحاسبته لها وما يعانيه من الندم وتأنيب الضمير جرّاء المعاصي المقترفة، وقد أجاد في افتتاحيته، فهذا الملك المعظّم والحاكم لدولة بني زيان المترامية الأطراف يقِف بمناسبة ذكرى المولد منكسرا مظهرا عجزه وتقصيره في حقّ نفسه وحقّ ربّه أمام رعيّته، في صورة اعتذارية بديعة وأسلوب رقيق مثير جدير بمن هم دونه من الإذعان والتأمّل والاقتداء، ومن خلال إظهار ندمه وذمّ الهوى، فهي دعوة زهدية صريحة منه إلى حثّ العباد على التزهّد وعدم الانغماس في ملذات الدنيا ومغرياتها.

[1]– عبد الملك مرتاض، حركة الشعر المولدي في تلمسان، ص 341

وفي مقدمة أخرى، افتتحها بالوقوف على الأطلال والديار[1]:**[الطويل]**

قفا بين أرجاء القباب وبالحيّ** وحيّ ديارا للـــــــــــــحبيب بها حيّ**

وعرِّج على نجد وسَــلع ورامة** وسائل فَدَتْكَ النفس في الحيّ عن مي**

كما ابتدأ بعض مولدياته أيضا بالمقدّمة الغرامية (الغزل العفيف)[2]:**[البسيط]**

نَزَلْتُمْ مِنْ فُؤَادِي مَنْزِلًا حَسَــنَا** وَكُلُّ مَا سَاءَنِي فِي حُبِّكُمْ حَسُنَا**

بِنْتُم، فَلَمْ أَتَّخِذ مِنْ بَعْدِكُمْ سَكَنَا**وَحُبُّكُمْ فِي صَمِيمِ القَلْبِ قَدْ سَكَنَا**

وبُعْدُكُمْ صَارَ عِنْدِي سَاعَةً بَسَنَا

وله مقدّمة أخرى استهلّها بالشيب والمشيب(الثنائية الضدّية)[3]: **[المتقارب]**

هَوينا الظباء وآلُــفْنا الضبى** وكم من فؤاد إلـــيها صبا**

إلى أن بدا الشيب في مفرقي** وأجريت من خــيله أشهبا**

فأيقضني الشــيب من غفلتي** ففي لِمَّــتي من حديثي نبا**

وقد عاد غـــضٌ شبابي به**مَــحيلا ولوني غدا مذهبا**

وبالجملة، فالمقدمة الموسوية قد تنوعت بين الوقوف على الأطلال والرسوم، وتشوّق للديار الحجازية، وذكر ثنائية الشباب والمشيب، وإظهار الندم وزجر النفس، وهذا دليل على تمكّن أبي حمو من ناصية الشعر ودرايته بأفانينه وأغراضه، وحرصه على المزج بين الطللية القديمة المتوارثة والمستحدثة المتدينة.

[1]– عبد الملك مرتاض، حركة الشعر المولدي في تلمسان ، ص 345

[2]– المرجع نفسه، ص 348.

[3]– المرجع نفسه ، ص 359.

وما يُلاحظ على مقدماته غياب التقديم بذكر فضل (ربيع الأول) أو فضل ليلة المولد النبوي الشريف وجعلها في عنصر موال؛ لأنّ مقدماته في معظمها تأثيرية تستثير الحاضرين وتستميل قلوب الحاضرين؛ لذلك اختار البدء بها وجعل هذه الجزئية في عنصر يليها شأنها في ذلك شأن وصف الرحلة إلى البقاع المقدسة، فكان باعث المقدمات نفسيا يتعلق بالندم والشوق وذم النفس وغير ذلك وفضّل الابتداء بذلك كتمهيد وتدبيج لأنه الأنسب ويتخلص بعد ذلك إلى عنصر مدح الرسول ﷺ وكل ما يتبعه من موضوعات المولدية كقول الشاعر[1]: **[الطويل]**

ألا يا ربيع الخير لا زلت رائقا** لقد جئت بالرحمى وخولتنا السعدا**

لك الفخر، صل وافخر على الحول كلّه** فأنت لنا عيد نوفي لك العهدا**

أتيت بمن لم يأت دهر بمثله** أبر بميثاق وأزكاهم مجدا**

2.2. مدح الرسول في المولدية الموسوية

يشكّل موضوع مدح الرسول موضوعا رئيسيا في مولديات (أبي حمو)، فقد شغل فضاء كبيرا في جميع مولدياته، جمع هذا العنصر بين الثناء عليه، وذكر معجزاته، والإشادة بفضل ليلة المولد الشريف، وفضل شهر (ربيع الأول)،منها مولديته البائية التي يمدح فيها النبي عليه الصلاة والسلام ويذكر فضائله وخوارقه[2]:**[المتقارب]**

حنينا وشوقا إلى المصطفى** إلى من به الله يمحو الذنوبا**

إلى خير هاد هدى للرشـــاد** جميع العباد وجلّى الخطوبا**

أجلّ شـــــفيع مكين رفيع** أتى في ربيع فأحيا القلوبا**

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص383

[2]– المرجع نفسه، ص 367.

وفي موضع آخر[1]:**[الطويل]**

نبي كريم جاء بالرشـــد والهدى** إلى كل قلب في الضلالة مارج**

جلّى بالهدى والرّشد كلّ ضلالة** ومــحى بدين الله دين الخوارج**

وثمة نموذج آخر في مولديته البائية التي نظمها بمناسبة الاحتفال بمولد(765هـ) جمعت بين مدح الرسول الكريم وعرض خوارقه حيث يقول:[2]**[المتقارب]**

نبيٌّ أتَى رحمةً للـــــــعبادِ** وأظهرَ للـــــــــحقِّ نوراً خبَا**

ونيرانُ فارسَ قدْ أُخـــمِدَتْ** فَلِلّهِ ذلـــــــــــكَ ما أعجبَا**

وكِسرَى تَســـــــاقطَ إيوانُهُ ** وذاقَ منَ الرُّعبِ كأسَ الظّبَى**

وخرّتْ قواعدُ إيـــــــوانِهِ** وصارتْ رمـــِيماً كمثلِ الهبَا**

وكُلّمتِ الوحشُ للمصطفَى** ونُـــــطقُ الذّراعِ لهُ أعجبَا**

والخلاصةُ أنّ موضوع مدح الرسول عليه الصلاة والسلام في القصيدة المولدية لدى (أبي حمّو) قد سار فيه مسرَى سابقيه متأثراً بذلك بالنمط (البوصيري) و(الشقراطيسي)، مُبرزاً واسع اطّلاعه على الثقافة الإسلامية وتعدّد روافده وموارده من (قرآن كريم، وحديث شريف، وسيرة نبوية، وأشعار المتقدمين من الفحول)، ولعلّ الباعث وراء هذا المدح النبوي وذكر الفضائل والمعجزات دعوة من الشاعر السلطان نفسه ورعيته إلى الاقتداء بخير البشر، والسير على منواله في ضمان أمن البلاد المسلمة وقهر الأعداء لإضفاء الشرعية على ملكه.

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 376.

[2]– المرجع نفسه، ص 360.

3.2. الخاتمة في المولدية الموسوية:

يختتم الشاعر (أبو حمو) مولدياته باختتاميات مألوفة، إمّا بالتوجه إلى الله طلبا لمغفرته، أو إلى النبي طلبا في نيل شفاعته زافّا له سلامه العاطر[1]:**[المتدارك]**

بِدُعَا عيسَى و بإدريسَـــا** يرجُو موسَى كشفَ الألمِ**

ويخُصّكَ يا أسْنَى قمـــرٍ** بصلاةٍ فائقةِ العِـــــظمِ**

وسلاماً يفضحُ كلَّ شذىً** يزرِي بالـــــزّهرِ المبتسمِ**

ختم (أبو حمو) مولديته بالدعاء والتبتّل رغبة منه في كشف آلامه وهمومه، وما يحدث من صراعات داخل دولته وتربّص من الجيران بمملكته، وقد خصّ سيدنا (محمد ﷺ) بالدعاء والصلاة والسلام العاطر الشذيّ آملا نيل شفاعته.

وفي ختامية أخرى يجمع بين إظهار توسله إلى الله وصلاته على النبي المجتبى بقوله[2]: **[المتقارب]**

وبادِرْ إلى اللهِ مستعجِلاً** ووَالِ الصّلاةَ على المجتبَى**

وما يهمُّنا من عرضِ ميزات المولدية المُوسوية بنيوياً وموضوعياً (التناص/ التصوّف) بوصفها قد مثّلتْ سماتٍ أسلوبيةً طبعت طريقة الشاعر في النظم، وهذا حتى لا نخرج عن منهج الدراسة في هذا البحث، وليست هي كما أشرنا فروعا جانبية بقدر ما تمثل التعالق المنهجي للشعرية بالمناهج النصية المعروفة التي تصبّ في مجرى الأسلوبية النصية بشقّها العميق، والقصد منها هو تلمس مزايا الشعرية في هذا الهيكل الذي تتقاطع فيه النصوص مع التراث ومع

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 344.

[2]– المرجع نفسه، ص: 380.

الدين؛ الذي كان الشاعر يعتنقه حسب تعبيراته صافيا مقدسا معطرا بصدق التوجه إلى الله والتوسل بحبيبه (ﷺ)، ولا شك أنّ ذلك ما أضفى على مولدياته تلك الشعرية العميقة الأثر والبعيدة المدى، ولهذا فقد ظلّت تؤثّر في النفوس على مرّ الزمن وبقيت شاهدةً على فرط الحنين، والذكرى العذبة في كل مولد نبوي شريف.

ثالثا: شعرية الانزياح في المولدية الموسوية

إنّ التجارب الشعرية تتعدّد وتتنوّع كلّ حسب الأسلوب الذي يستخدمه الشاعر في قصائده، والانزياح بوصفه سمة أسلوبية تعتمد العدول عن النمط السائد والتراكيب المألوفة واللغة العادية؛ يقصد إلى خلخلة السائد من الأساليب المباشرة، وينوي الخروج عن المعيار المألوف، فلا تجئ الانزياحات الشعرية عبثا، إنما تكون وليدة علاقات سياقية تستدعيها المعاني والبناء النصي، فيقدمها الشاعر لأجل فتح قراءات وتأويلات على النصوص الشعرية المقدمة، فنجد (أبا حمو الزياني) قد أضفى على شعريته من خلال هذا الانزياح طابعا فنيا يجذب المتلقي؛ لأجل تأويل أوسع للمولدية حسب القراءات المختلفة، وهذا ما يدفع بالخطاب المولدي إلى خلق جمال شعري يستحسنه ويستسيغه المتلقي.

1. نمط الانزياح الأسلوبي في مولديات (أبي حمو):

يمثّل انزياح الأسلوب علامة فارقة في شعرية الانزياح نظير دوره الفاعل في تأثيث سلطة الخطاب من خلال جمالية التشكيل الأسلوبي، فالأسلوب دليل الكتابة وعتبة شكلية لاختراق الفضاء النصّي لأيّ عمل إبداعي، والمبدع المثالي يخالف الأحكام المعيارية والتعابير الجاهزة بل ويسافر بقلمه صوب عوالم العجيب اللفظي والغريب الدلالي، مما يمنح استمرارية للخطاب الإبداعي لدى جمهور القراء؛ أيّ إنّ درجات استقبال وتشكيل النّص تختلف باختلاف

الأسلوب النظمي لوحدات النّص، وكلّما تعدّدت وانزاحت الأبنية التركيبية عن المعنى المعهود، تجاوز البعد الدلالي لدى القارئ بساطة التعبير وألفة المعاني الجاهزة.

والمتفحصّ لشعريات القصائد المولدية عامّة والموسوية خاصّة يلاحظ انزياح الشاعر في معظم الصور الشعرية، فرغم تطابق البناء المولدي مع هوية القصيدة الشعرية إلا أن الصورة الدلالية خالفت حدود القصيدة العربية القديمة، واتجهت صوب غرائبية الصورة وتعددّ الأساليب الإبداعية.

4 النداء:

يمثّل أسلوب النداء أحد الأساليب الأدبية التي لقيت حضورا لافتا في بنية القصيدة المولدية، نظير موضوعات النّص الشعري الهادف لإقناع المتلقي بخطابات معينة، فالنداء في القصيدة الموسوية حاور هوية الثقافة العربية، وتحديدا الاسلامية، من خلال الحثّ والدعوة للسيّر على نهج المصطفى لبلوغ مصاف القَبول والتعلّق بالله عزوجّل، والمتفحصّ لسلطة النصّ المولدي يجد بروز صور النداء.

قوله[1]:**[البسيط]**

يا ربُّ عبدُكَ موسَى ذنبُهُ عظُمَا ** فهَبْ لهُ العفوَ جوداً والرضَى كرَمَا**

وارْحمْ ضراعتَهُ يا خيرَ منْ رحمَا ** يا ربُّ لا تُبعدِ الجانِي بمَا اجترمَا**

تُظهر هذه الأبيات التوسّلية بوضوح اعتماد الشاعر على أسلوب النداء، وتكرار عبارة "**يا ربّ** " التي تأتي بصيغة خاشعة تعبّر عن ذلّ العبد بين يدي خالقه، وافتقاره إلى عفوه ورضاه، وقد ورد

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 351.

هذا النداء في موضعين رئيسيين: في بداية البيت الأول وبداية البيت الرابع، ممّا يضفي على النّص جوًا تعبديًا يمزج بين الخوف من العقوبة والرجاء في الرحمة، حيث نجد في مطلع الأبيات الشاعر يخاطب ربه قائلاً" **:يا ربّ عبدك موسى ذنبه عظما**"، وفي هذا تعبير عن اعترافه الصريح بعظم ما ارتكبه، واستشعار لثقل الذنب، مع التأكيد على صفته كعبد خاضع، لا ملجأ له إلّا في كرم الله وعفوه، لذلك يلتمس منه العفو والرضا بصفاته الإلهية (الجود والكرم).

ثمّ يتواصل التوسّل في البيت التالي:"**وارحم ضراعته يا خير من رحما**"، حين يلجأ الشاعر إلى الله برحمته التي لا تضاهيها رحمة، مؤكدًا أنّ الله هو أرحم الراحمين، والملاذ في لحظات الانكسار، وقد استعمل لفظ "الضراعة" ليُبرز مدى خضوعه وذلّه، وهي صورة شديدة التأثير تعبّر عن عمق الإيمان والافتقار.

وفي ختام الأبيات، يكرّر الشاعر النداء بقوله" :يا ربّ لا تبعد الجاني بما اجترما"، وهو نداء يحمل رجاء العفو رغم الجناية، واستعطافًا صادقًا بألّا يُقصيه الله عن رحمته بسبب ما فعله، مستندًا إلى صفاته سبحانه في المغفرة والقبول، فتكرار النداء بـ "يا ربّ" في هذه الأبيات لا يُعد تكرارًا لفظيًا فحسب، بل هو تجلٍ لحرارة المشاعر وصدق الرجاء، فكل نداء منها يحمل مضمونًا روحيًا عميقًا، يجمع بين الاعتراف بالذنب والرجاء في العفو، وهذه الصيغة تجعل الأبيات تنبض بروح إيمانية خاشعة، صادقة، تتوسل وتلجأ إلى رحمة الله التي وسعت كل شيء، وتحوّل الدعاء إلى فن شعري عاطفي عميق يمسّ قلب القارئ ويوقظ وجدانه، ومكمن الانزياح هنا أن الدعاء والتوسل لا يأتي بالصيغ العادية المباشرة، بل ينزاح إلى عرض الذنوب وإجلال صفات الخالق وفي ذلك تبدو الضراعة مبنية وفق اعتقاد لا يصرّح به.

5 النهي:

كما أنّ الدارس لهوّية القصائد المولدية في شعر (أبي حمّو موسى الزياني) يلاحظ تجلّيات التلازم التركيبي بين أسلوب النداء والنهي، حيث أريد بهما تمثيل تعلّق الشاعر بذكرى المصطفى وكيفية الاحتفاء به في حاضنة الدولة الزيانية، أين توضع مختلف العادات والتقاليد احتفاء بهذه المناسبة التاريخية والدينية، والناظر في البنية الشعرية لخصوصية القصيدة المولدية يجد أشكال أسلوب النهي ودوره الجمالي التعبيري في تجسيد مقاليد الاحتفال بمناسبة ميلاد المصطفى، وعرض مآثر وحروب الدولة الزيانية في سبيل تحرير الذات من سهام التبعية وتتبّع شرور الحياة.

يقول الشاعر[1]:**[الطويل]**

فلا تنكِرُوا منّي التنهّدَ فِي الهوَى ** فلمْ يرَ أهلُ الحبِّ فيهِ جناحَا**

تظهر صيغة النداء في هذه الأبيات بشكل ضمني ضم النهي من خلال كلمة "فلا "التي تحمل نهياً واستعطافاً، وهي توجه الكلام إلى مجموعة محددة من الناس، وهم "أهل الحب"، ويمكن اعتبارها نداءً مستترًا بطلب عدم الإنكار أو التجاهل، بمعنى "لا تنكروا" أو "لا ترفضوا" مشاعري وتنهداتي في الحبّ، فالنداء هنا ليس موجهًا بكلمة صريحة مثل "يا..."، لكنّه مبني على مخاطبة جماعة معينة، ممّا يجعل النبرة تقترب من النداء في معناها، إذ يطلب الشاعر منهم التفهم وعدم رفض مشاعره، ويدعوهم إلى الاعتراف بحقيقة التنهد الذي ينبع من عمق العشق؛ وفي هذا انزياح عن استعمال الأساليب الإنشائية استعمالا مباشرا تفخيما للشعرية المعهودة لدة الشاعر.

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 353.

6 الأمر:

لقي تتابع الأساليب بين صيغتي النداء والنهي بروز صيغة الأمر كمؤثث مباشر ووظيفي لنظام القصيدة المولدية في شعر (أبي حمّو موسى الزياني)، أراد من خلالها دعوة الذات للاقتداء بأوامر الله عزّوجل، وحثّ الناس في عهد الزيانيين على الحرص التّام على البعد عن شوائب النفس ومحاربة فتيل الأعداء، فالمولديات شعريات نظمت للوعظ وإرشاد المجتمع بضرورة العمل الرصين والصفي، في تتبع أوامر الله عزوجل بعيدا عن شوائب الحياة.

يقول الشاعر[1]:**[البسيط]**

قِفُوا قليلاً علَى مُضنَى الغرامِ قفُوا ** خُذُوا فؤادَ المعنَّى الصبِّ وانصرفُوا**

تتجلّى صيغة الأمر في الأبيات من خلال استخدام فعلَي الأمر "قفوا" و"خذوا"، حيث يأمر الشاعر القارئ بالتوقف قليلاً للتأمل في ألم الحب ومعاناته، ويكرر "قفوا" لتأكيد أهمية الوقفة والتأمل، ثم يأمرهم بأخذ قلب العاشق الصبور، أي فهم مشاعر الصبر والألم التي يعيشها، ثم الانصراف، هذه الأوامر تعبّر عن دعوة عميقة للتفاعل مع تجربة الحب بكل ما فيها من شجن وألم، وتحث على التوقف والاهتمام بمشاعر العاشق قبل الانسحاب برفق، فصيغة الأمر هنا تعكس قوة المشاعر وتجعل القارئ يشعر بالمشاركة الحية في حالة العاشق، فتضفي على البيت انزياحا بلاغياً مؤثراً وشعوراً بالشفقة والحنان.

7 الاستفهام:

إنّ صناعة الخطاب الشعري منذ أمد التاريخ اعتمد على أسئلة الذات والبحث الدائم عن أجوبة تعالقات وشوائب الحياة، حيث استعمل الشعراء أسلوب الاستفهام كخطاب شعري بحثا

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 348.

عن حقائق الوجود وتجلّيات الصراع بين الأجناس البشرية، والقصيدة المولدية الموسوية نموذج يحتوي في بنياته الداخلية على صور الاستفهام كأسلوب نسقي عني بتشكيل رؤى وأفكار تحاور الهوية الثقافية لمجتمع ما، والدولة الزيانية احتضنت في أغوارها وأبعادها الاجتماعية والنفسية شواهد فاعلة عن حال الانسان في ذلك الزمن، ومدى حرصه الأبدي على تتبع نهج المصطفى والاقتداء بسنّة الجليل، ولتوضيح ذلك يمكن تعرية واستكناه خطاب الاستفهام في شعر (أبي حمو موسى الزياني) وانزياحاته الدلالية وكيفية إنتاجها التركيبي وفق نظام تلازمي متوازي البنى.

يقول أبو حمو الزياني[1]:[الطويل]

ويَا ليتَ شعرِي للزّمانِ الذي مضَى ** أيرجعُ مرُّ العيشِ منْ بَعدهِ شَهْدَا؟**

فصيغة الاستفهام في هذا البيت تتجلّى من خلال الفعل "أيرجع"، الذي يعبر عن تساؤل حزين ومليء بالحنين، الشاعر لا يطلب معلومة قط، بل يطرح سؤالًا يتضمن أملًا وألمًا معًا، معبّرًا عن اشتياقه العميق للماضي، حيث يبدأ البيت بنداء عاطفي "ويا ليت شعري" يُظهر تمنّي الشاعر وحيرته، وكأنه يطلب معرفة أمر لا يملك جوابًا له، مما يعكس مدى شوقه ومرارة فقدان الزمن الجميل، ثمّ يتساءل عن إمكانية عودة الأيام التي كانت فيها الحياة مرة فتتحول إلى حلوة، في استعارة تُوحي بتغيّر الأحوال إلى الأفضل، فهذا التساؤل يعبر عن رغبة خفية في استعادة الفرح والسعادة التي مضت، فصيغة الاستفهام هنا تحمل مشاعر متناقضة بين الحيرة والحنين، وتُبرز الصراع الداخلي بين تقبّل الواقع المؤلم والرغبة في استرجاع الماضي البهي، فالشاعر لا

[1] – عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 382.

ينتظر جوابًا واضحًا، بل يستخدم الاستفهام كانزياح بلاغي يثير مشاعر الأسى والاشتياق، ويضفي على البيت أجواء من الشجن والتأمل في تقلبات الحياة.

2. الانزياح التركيبي:

يفرض قانون الإسناد قواعده الثابتة على التركيب اللغوي من خلال النموذج النحوي المعياري الذي يقاس عليه ترتيب العناصر اللغوية، وتخضع له اللغة العادية، لكن المبدع في إطار اختيار الكلمات المشكلة لخطابه الأدبي يظل باحثا عن البدائل اللغوية المتاحة ليخرج عن اللغة المعيارية العادية وينزاح إلى لغة فنية تكسر نسقية التشكيل اللغوي؛ من خلال خرق القوانين النحوية والترتيب الثابت الذي يفرضه المركب الإسنادي داخل النسيج اللغوي لأغراض بلاغية ودلالات سياقية تتلاءم مع التجربة الشعرية تستدعيها المعاني وتفرضها طبيعة التشكيل الشعري والأدبي.

فرفض الثبوت والدأب على البحث عن لغة مخالفة للنمط هو ما يبرز الطاقة الابداعية للغة، ويكشف عن القيمة الفنية للنص الإبداعي. فالتمرد عن المألوف من القواعد اللغوية من خلال ابتداع قوالب تعبيرية تتماشى مع تجربة المبدع الشعرية دون الخضوع إلى قوالب لغوية تقتل فنية العمل الأدبي وتميت الأسلوب.

ولا شك أنّ المبدع في انحرافه اللغوي وتغييره للرتب بين عناصر التركيب من تقديم متأخر وتأخير متقدم، يسعى إلى السمو باللغة من غرضها الإخباري إلى بعدها الفني المؤثر في المتلقي؛ حيث تحيل اللغة المنحرفة إلى تعزيز الانسجام النصي وتماسكه سواء من ناحية الإيقاع الموسيقي أم من ناحية الدلالة؛ لما للتركيب من علاقة وشيجة مع الإيقاع، دون أن الإخلال بالبنى العامة للنص والوزن الشعري له.

وفي ما يأتي سنقوم بتحليل نماذج شعرية من المولدية الموسوية من خلال دراسة ظاهرتي التقديم والتأخير والحذف، بوصفها ظواهر أسلوبية تنتهك اللغة المعيارية وتخلق عوالم إبداعية مخالفة لما هو معهود ورتيب مما يصنع شعرية المولدية بشكل أثير.

2-1 أسلوب التقديم والتأخير:

يقول العسكري في هذا الباب: " وتجد اللفظة لم تقع في موقعها، ولم تصل إلى مركزها ولم تتصل بسلكها وكانت قلقة في موضعها متأخرة في مكانها، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها"[1].

ويعرّفه الجرجاني أنه: " **باب كثير الفوائد جمّ المحاسن واسع التصرّف بعيد الغاية، ما يزال يفترّ لك عن بديعه ويفضي بك إلى (الطبيعة)، وماتزال ترى شعرا يروقك مسمعه ولطف لديك موقعه، ثم ننظر فتجد سبب أن ما راقك ولطف عندك، أن قُدّم فيه شيء، وحُوّل اللفظ من مكان إلى مكان**"[2]، وقد أورد الدكتور (تمّام حسّان) قضية الرتبة في التركيب اللغوي: أمّا الرتبة المحفوظة فهي من اختصاص النحاة؛ لأنّ هذه الرتبة لو اختلّت لاختلّ التركيب بسببها[3]، ومن هنا تكون الرتبة المحفوظة قرينة لفظية تحدد معنى الأبواب المرتبة بحسبها ومن الرتب المحفوظة في التركيب اللغوي:

- أن يتقدم الموصول على الصلة والفعل على الفاعل.

- أن يتقدم الموصوف على الصفة.

---

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح، محمد على البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ص 140، 141.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ص170.

[3]- ينظر: تمام حسّان ، اللغة العربية مبناها ومعناها، ص 45.46.

– أن يتأخر المعطوف بالنسق عن المعطوف عليه.

– أن يتأخر البدل عن المبدل منه.

أمّا الرّتب غير المحفوظة في التركيب فهي رتبة المبتدأ والخبر ورتبة الفاعل والمفعول ورتبة الضمير والعائد عليه ورتبة الفاعل والتمييز بعد نعم، ورتبة الحال وصاحبه ورتبة المفعول به والفعل، وسنتناول نماذج مختارة من ظاهرة التقديم والتأخير للكشف عن السمات الأسلوبية والغرض البلاغي المراد من وراء هذه الظاهرة.

■ **تقديم المفعول به على الفاعل:**

جرى الأصل في الترتيب اللغوي لعناصر الجملة الفعلية أن يرد الفعل ويليه الفاعل والمفعول به إن كان الفعل متعديا وهذا ما يضبطه النموذج النحوي، ولكن هذه القاعدة ليست مطلقة، فيجوز للمبدع الإفلات منها بأن يقدم المفعول به عن الفاعل لأغراض عدّة كالتخصيص وإظهار العناية بالمفعول. وفي المولدية الموسوية نماذج عديدة نختار من التراكيب التي يتقدم فيها الفاعل عن المفعول قوله[1]:**[المتقارب]**

لقدْ قدَّ قلبِي شوقِي لهمْ**وبيّنَ بَيـــــنُهمُ ما خبَا**

فالأصل في الترتيب النحوي (قدّ شوقي لهم قلبي)= (فعل +فاعل+ مفعول به)، فانزاح التركيب اللغوي وخالف رتابة القاعدة (قدّ قلبي شوقي لهم)= (فعل + مفعول به مقدم + فاعل مؤخر) وتقديم القلب عن مشاعر الشوق لسببين هنا:

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 378.

1 إنّ الشاعر محمّلٌ بآلام الفراق وهجر أحبته مما أوجع قلبه وقدّه، وإظهار اهتمامه بهذه المشاعر التي خلّفها البين جعله يقدّم المفعول به مبرزا حالة المتكلم النفسية وعنايته حتى يستميل المتلقي ويؤثر فيه؛ وهذا جلي في سياق المعنى العام للبيت.

2 تأخير المفعول (شوقي) بوصفه متعلقا بالجار والمجرور (لهم) منح الشاعر الانحراف عن التركيب الأصلي.

■ **تقديم الخبر على المبتدأ:**

الأصل في البنية التركيبية لعناصر الجملة الإسمية تقديم المبتدأ (المسند إليه) على الخبر (المسند)، ولكن هذه القاعدة ليست من باب الإلزام والثبوت، فثمة حالات تجيز تقدم الخبر على المبتدأ لأغراض بلاغية وسياقية، ونجد (أبا حمو) قد اتسم بهذه السمة الأسلوبية التي أتاحت له التفنن في تشكيل الأبنية التركيبية بما يخدم مرسلته اللغوية؛ إذ يقول في وصفه للنبي عليه الصلاة والسلام[1]:**[الطويل]**

أجلُّ نبيّ في الخلائقِ شافعٌ** للجودِ بذّالٌ وللكربِ فارجُ**

فالمركّب الإسنادي السطحي في هذا البيت (للجود بذال) مكوّن من (جار ومجرور "خبر مقدم" + مبتدأ مؤخر) بينما بنية التركيب الأصلي تكون على الشكل التالي (بذّال للجود) =(مبتدأ =خبر) وبهذا العدول (الانزياح) عن الأصل وتقديم الشاعر لصفة الجود التي خصّ بها ممدوحه لغرض بلاغي؛ هو علو مكانة الممدوح ورفعته وشرف قدره، كما أن المبتدأ ورد بصيغة مبالغة (فعّال) لكثرة المنح والعطاء التي ينفرد بها النبي عن دونه من الخلق، والتركيب اللغوي ذاته في الجملة الموازية (للكرب فارج) = (جار ومجرور "خبر مقدم" + مبتدأ مقدم) والأصل

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 376.

النحوي فارج للكرب)= (مبتدأ + خبر) فشكّل هذا الانزياح عن النمط التعبيري والتغيير في الرتبة في المركب الإسنادي من خلال تقديم الجار والمجرور (الكرب) وتأخير المبتدأ (فارج) مدى انشغال (أبي حمو) بالهموم وتواردها في خاطره، وأنّ التفريج وانقضاء الهموم لا محالة آت من مفرّج كرب المهمومين المصطفى عليه الصلاة والسلام الواردة على صيغة اسم الفاعل (فارج)، ولا شكّ أنّ تقديم الخبر في هذه الحالة جائز عند جمهور النحاة.

■ **تقديم الجار والمجرور على الفاعل:**

قدّم الشاعر شبه الجملة (الجار والمجرور) المتعلّق على (المسند إليه) المتعلق به في الجملة الفعلية في مواضع كثيرة، يقول[1]: **[الطويل]**

وتزرِي بِيَ الدنيَا بزورِ غُرورِها** فكمْ نقضَتْ عهداً وكمْ نثرَتْ عقدَا**

إنّ خضوع المبدع للسياق والمقام وما يتطلبه الوزن وتفرضه القافية هو ما يدفعه إلى التغيير في البنية الأصلية لترتيب العناصر اللغوية، ففي هذا البيت يقدم (أبو حمو) الجار والمجرور (بيَ) على الفاعل (الدنيا) الواردة في المصراع الأول، ليعبر عن حاله المنهكة ومعاناته من هموم الدنيا ومصائبها، وقد لحقت ياء المتكلم بالمتعلق للإشارة إلى (أبي حمو) الذي خصّ نفسه وأكد إزراء الحياة الدنيا له بالزيف والغرور؛ فأخّر الفاعل المتعلّق به (الدنيا) لقلة شأنها في نفسه ودناءتها والأصل في التركيب(تزري الدنيا بي).

لكنّ الانزياح الأسلوبي صنع الفارق وزاد من فنية التركيب بما يتناسب مع حال (أبي حمو) وسياق الكلام، فشكّل تقديم المتعلق على المتعلق به في هذا التشكيل سمة فنية أثرت في البنية الإيقاعية للبيت والجانب الدلالي له، ووجهت المعنى من خلال الانتقال به من النمط الإخباري

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 381.

الجامد إلى إخبار يحمل شحنة دلالات جديدة منزاحة، وفتحت بابا لتأويلات متعددة بعيدا عن النظام التركيبي المعتاد.

■ **تقديم الجار والمجرور على المفعول به:**

يتقدم المتعلق شبه الجملة كذلك على المفعول به في الجملة الفعلية ليحدث انحرافا وخرقا لترتيب الأبنية التركيبية الأصلية، ومن ذلك قول (موسى الثاني)[1]: **[الطويل]**

مَشُوقٌ تزيَّا بالغرامِ وشـــــاحَا** متَى مَا جرَى دمعُ الأحبّةِ باحَا**

عذابِي صلاحٌ في رضاكُم فإنّكمْ** رأيتمْ صدودِي في الغرامِ صلاحَا**

رميتُمْ بأكبادِي ســــــهامَ نواكُمُ**و أودعتُمُ قلبِي أسىً وجراحَا**

تظهر التراكيب المنزاحة في قوله: (تزيّا بالغرام وشاحا)، (رأيتم صدودي في الغرام صلاحا)، (رميتم بأكبادي سهام نواكم) وأصلها في الترتيب النحوي والبنية العميقة (تزيّا وشاحا بالغرام)، (رأيتم صدودي صلاحا في الغرام)، (رميتم سهام نواكم بأكبادي) وسنحلل كل انزياح تركيبي على حدا:

– ففي قوله (تزيّا بالغرام وشاحا) لا شكّ أنّ تقديم المتعلق في هذه الجملة (بالغرام) بما يتناسب مع الوزن الشعري وموسيقاه، فيه دلالة على لفت الانتباه إلى الغرام ومشاعر الحب الروحية والوجدانية التي تغمر قلب (موسى الثاني) وتجعله يرتدي وشاح الغرام مجازا، فقد أخر الجانب المادي المتمثل في المفعول به (وشاحا) ليؤكد على فرط حبّه وحالة العشق التي تعتريه لما يتذكر أحبابه، ولو لم يكن ثمة انزياح لما خلق هذا البيت أية شعرية، ولك أن تتأمل الفرق لو قال: (تزيّا وشاحا بالغرام).

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 352.

– وقوله في المولدية نفسها(رأيتم صدودي في الغرام صلاحا) قد جاء هذا التركيب في عجز البيت حيث قدّم كذلك الجار والمجرور (في الغرام) عن المفعول به (صلاحا) وذلك لملائمة وزن البيت ونظامها القافوي، ولتأكيد حبّه الشديد والعميق الذي يكنّه لأحبته وإظهار هذه المشاعر فيها تشويق للسامع من خلال إعمال ذهنه بالتأمل وإعادة القراءة لخروج التركيب عن الترتيب النحوي المعهود، بما يفتح بابا لتأويلات جديدة وعديدة بفعل الغموض واللغة الشعرية التي انتهكت المعيار.

– وفي التركيب اللغوي (رميتم بأكبادي سهام نواكم) تأخر المفعول به (نواكم) وتقدّم المتعلق شبه الجملة من الجار والمجرور (بأكبادي) والترتيب النمطي للتركيب (رميتم سهام نواكم بأكبادي)، فدلّ تقديم الجار والمجرور عن مكان العذاب الذي أصابته سهام النوى والهجر مجازا، فأثرى هذا الأسلوب الانزياحي التركيب من خلال لفت انتباه الجمهور إلى موضع العذاب الذي تركه بُعد الأحبة، وجعلهم يتأثرون ويتأوّلون هذا البناء الجديد والأسلوب الماتع الذي صنعه التحرر من النظام النحوي.

■ **تقديم الجار والمجرور على المبتدأ:**

ويتقدّم الجار والمجرور على المسند إليه في الجملة الإسمية، ونحو ذلك قوله[1]:**[الطويل]**

بمولدِهِ صبحُ الهدايةِ قدْ بدَا ** فزالَ بهِ ليلُ الظلالِ وزاحَا**

يتجلى الانزياح التركيبي في عبارة (بمولده صبح الهداية قد بدا) حيث قدّم الجار والمجرور (بمولده) الذي يشير إلى زمان ويوم ميلاد الرسول عليه الصلاة والسلام، وأخّر المسند إليه (صبح الهداية) للتأكيد على فضل المقدّم (يوم الميلاد) ومكانته في نفس الشاعر، والحظوة التي

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 354.

يمتلكها هذا اليوم الذي يحمل دلالات رمزية عميقة لدى المسلمين وداخل وجدانهم، فشرف هذا الزمان والبعد الروحي جعل (أبا حمو) يتصرّف في البناء النحوي وينزاح بلغته إلى لغة فنية شحنت بحمولة إبداعية جميلة زادت من شعرية الخطاب، فلو كان الترتيب الأصلي للبنية العميقة على هذا النحو (صبح الهداية بمولده قد بدا) لكان مجرّد إخبار تغيب فيه رمزية الزمان وشعريته ولما خلق الانزياح طاقة ابداعية جميلة.

■ **تقديم الجار والمجرور على الخبر.**

يتقدم المتعلق شبه الجملة في المركب الاسمي عن الخبر سواء أكان خبرا لمبتدأ أو خبرا لناسخ، فله مطلق الحرية في التنقل بين عناصر الجملة النحوية وذلك لمعانٍ ودلالات بلاغية عديدة، ونختار نموذجا من المولدية، فيه يقول[1]: **[المتدارك]**

والعبدُ ببابكَ ملـــــتزمٌ ** وبغيرِ جنابكِ لمْ يحُمِ**

جسمِي بتلمسانَ دنِفٌ ** والقلبُ رهينٌ بالحرمِ**

فالانزياح التركيبي يتجلى في عبارة (العبد ببابك ملتزم)، حيث قدم المتعلّق (ببابك) عن الخبر المتعلّق به (ملتزم) لإظهار العبودية بخفض الجناح لمكانة المعبود في قلبه، والتأكيد على رفعة المقدّم أمام المتكلم وخطابه، وقد صنع هذا الخرق الأسلوبي فنية البيت من خلال السمو بالإخبار العادي (العبد ملتزم ببابك) إلى فنية شعرية تخلق دلالة جديدة وتحمل معاني مغايرة. والشأن نفسه في عبارة (جسمي بتلمسان دنف) فتقديم الجار والمجرور (تلمسان) عن الخبر (دنف) فيه تأكيد على دلالة المكان الذي يحيل إلى تواجد الشاعر الجسماني والمادي به، وأنّ قعوده المحسوس وعدم ذهابه إلى البقاع ورؤية أحبائه هو ما أمرض قلبه المتعلق بالحرم وجعل

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص ص 342–343.

جسمه هزيلا ضعيفا حيال شدة الحبّ؛ فأخّر المتعلق به (دنف) الذي يصف حاله وقدّم المكان لرمزيته، ودوره الدلالي في توضيح المعنى المراد والرسالة التبليغية المرجوّة.

■ **تقديم الجار والمجرور على خبر إنّ.**

يكثر توارد التراكيب الانزياحية التي ينزاح فيها الجار والمجرور في المركب الاسمي في مولدية المُوسَوية وتتعدد صوره، ونختار نموذجاً لهذه الصورة، حيث يتقدّمُ فيها الجار والمجرور عن منسوخ إنّ، يقول الشاعر[1]: **[البسيط]**

ولا سلوتُ ولا أسلُو لبعدِهِمُ** إنَّ السلوّ عنِ المهجوِر قدْ حُجِبَا**

تصرّف (أبو حمو) في ترتيب أجزاء التركيب اللغوي في عبارة (إنّ السلو عن المهجور قد حجبا) حيث قدّم المتعلق (عن المهجور) غن الخبر الذي ورد فعلا ماضيا مقرونا بقد التحقيقية (قد حجبا) = (قد+ فعل ماض) للدلالة على ما حالة (أبي حمو) ووقع الهجر الذي خلّفه المهجور في نفسه، والعذاب الذي أحدثه واقتران المبتدأ بالناسخ الدال على التأكيد (إنّ) إيحاء بانتفاء السلو وغيابه عن نفسه بفعل تعلقه بأحبته والجرح العميق الذي نتركه فراقهم، فهذا الخروج النسقي عن الترتيب التركيبي الأصلي صنع أسلوبية الخطاب الإبداعي وحمّله معاني إبداعية تؤثر في المستمع وتفتح مجالا أوسع للخروقات الدلالية وتأويلها.

■ **تقديم الجار والمجرور على خبر كان وأخواتها:**

يحيل تقديم الجار والمجرور عن المحكوم به في الجملة الإسمية (الخبر) إلى معان بلاغية تفهم من سياق الكلام وحالة المتكلم؛ فتخلق عدولا عن الترتيب الثابت والنمط المألوف للعناصر النحوية، وتغلب هذه الانزياحات الأسلوبية في أشعار (أبي حمو) مما يبرز للقارئ المقدرة الفنية

[1]–عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 373.

لدى السلطان الأديب على ابتداع لغة شعرية تصنع إبداعه الشعري، وتحرره من قيود اللغة المعيارية، إذ يقول[1]:**[المتدارك]**

ما زلتَ بفضلكَ ترحمُنِي ** وتجودُ علَيَّ علَى القِدمِ**

إنّ المفارقة الأسلوبية بين بنية الخروج عن النسق في عبارة (ما زلت بفضلك ترحمني) من الشكل (ناسخ+ مبتدأ + جار ومجرور+ خبر)، وبنية النسق المعياري (ما زلت ترحمني بفضلك) واضحة وجليّة، فتقديم الشاعر للمتعلق الجار والمجرور (بفضلك) دلالة وإشارة إلى مكانة المتقدم (الله عزّ وجل) وعلوّ منزلة المعبود في نفس عبده (أبي حمو) وهذا ما جعله يعدل وينحرف عن المعيار ويؤخر الخبر المنسوخ (ترحمني)، حتى لا يساوى مع المقدّم ويبرز مقامه وفضله عليه واستمرار أفضال عليه من رحمة وجود منذ عهد قديم.

فبالجملة، نجد أنّ ظاهرة التقديم والتأخير سمة أسلوبية تميّزت بها المولديات الموسوية، حيث وردت بقدر كاف، فتح الباب أمام معان جديدة من خلال التحرر من الأنماط التعبيرية العادية التي ملّها السامع، وبالتالي فهذا الخرق التركيبي يؤثر فيه ويدفعه إلى التأمل في الدلالات المغايرة، ويضفي لديه عنصر التشويق في انتظار العناصر المتأخرة، وهذا يعزّز شاعرية الخطاب الشعري.

وكما تقدّم ذكره، فإنّ الانزياح التركيبي لا يُغفِل العناصر النحوية بالجملة، بل يتصرف في عناصرها الجزئية من خلال الإخلال بترتيبها بما يتوازى مع السياق الكلامي وحالة الشاعر النفسية وتجربته الشعرية دون المساس بالعلاقات الإسنادية.

[1]–عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 342.

2-2 أسلوب الحذف:

يقول (الجرجاني) في هذا السياق: " هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنّك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تُبِنْ"[1]، ومعنى ذلك أن الحذف بريد الإيجاز ينم عن فصاحة المرسل وتمام بيانه وامتلاك سمة أسلوبية فنية، حيث يُسقط جزءا من عناصر التركيب النحوي مع ترك الأثر الذي يدل على موضع المحذوف دونما المساس بالمعنى وإفساد التركيب ولـ(أبي حمو) ميزة فنية تؤكدها النماذج التي وظف فيها أسلوب الحذف بمختلف صوره بالرغم من وعورته.

■ **حذف الفعل لضرورة الوزن:**

يعدّ الفعل ركنا أساسيا في عناصر الجملة الفعلية ومسند لا يمكن الاستغناء عنه إلاّ للضرورة، وقد نتبين من المولدية الموسوية مواطن حذف هذا المسند في قول الشاعر[2]:**[الطويل]**

أَلَا ليتَ شعرِي هلْ أزورُ بطيبةُ**** **ربوعاً بهَا حلَّ الهدَى وبِطاحَا**

اِنزاح الشاعر في البيت الشعري بعبارة (أزور بطيبة ربوعا بها حلّ الهدى وبطاحا) في حين كان التركيب الأصلي (أزور ربوعا وأزور بطاحا بطيبة بها حل الهدى)، حيث جاء الحذف؛ لأجل ضرورة شعرية وللالتزام بالقافية الحائية وحروفها، وفي هذا تعدى الشاعر إلى خلق نمط جمالي جديد لا يبعثه الكلام الأصلي دون انزياح بأسلوب الحذف، وقد تعمد الشاعر لخلق هذه الجمالية لما يسعى له من مقصد بما يتناسب مع التفعيلات العروضية لبحر الطويل: (فعولن

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 170.

[2]- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 353.

مفاعيلن فعولن مفاعلن)، فتحقق واستقام الوزن والايقاع الموسيقي للبيت الشعري أمام هذا الأسلوب، ولو لم يكن الحذف لأختل وانكسر الوزن الموسيقي ولما توحدت القافية بالرغم من اختلال التركيب الأصلي.

■ **حذف الفاعل:**

يأتي حذف الفاعل (المسند إليه في الجملة الفعلية) بوصفه عمدة للكلم في النحو لا يمكن الاستغناء عنه، ولكن أمام القصيدة المولدية لـ(أبي موسى الثاني) نلمس ظاهرة وأسلوبا يعتمد في إسقاط هذا العنصر الحيوي في المركب الإسنادي لمبررات نحوية وأخرى فنية، بل وإن اسقاطه يستدعي توفر دالة تفهم من سياق الخطاب وتشرك المتلقي في بعث روحه في القصيدة وإنتاج معرفي، باستخراج المحذوف وفهم المعنى الكامن وراء الحذف. وثمة مواضع في مولديات (أبي حمو) لحذف الفاعل والإبقاء على قرائن تشير إلى موضع الحذف.

ومن ذلك قول الشاعر[1]:**[الطويل]**

لكلِّ مـــــحبٍّ في التأوّهِ راحةٌ ** إذا أنَّمنْ فرطِ الـــغرامِ وناحَا**

وبلّغْ إلى خيرِ الأنـــامِ تحيّتِي ** كما نمَّ زهرٌ في الرّياضِ وفاحَا**

وأشرقَتِ الآفاقُ بالنورِ عندمَا ** بدَا وجهُ خيرِ المرسـلِين ولاحَا**

يَرِدُ حذف الفاعل في أعجاز الأبيات الثلاثة على تواليها عموديا ومن هذا (أنّ من فرط الغرام وناحا) و(نمّ زهر في الرياض وفاحا) و(بدا وجه خير المرسلين ولاحا)، انزاح الشاعر عن التعبير الثابت إلى تعبير مغاير، متمردا بإسقاط الفاعل وحذفه والمقدّر بـ: "المحبُ" و"زهر" كفعل محذوف في العبارة الثانية، أما العبارة الثالثة فقدر فاعلها "وجه"، وجاء هذا الأسلوب الحذفي

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص ص 353–354.

مناسبا للوزن الذي اعتمده الشاعر (البحر الطويل) مبرزا قافيته من خلال روي الحاء وبذلك توحدت قافية القصيدة العمودية خالقة توازيا شكليا من خلال الظاهرة الأسلوبية المنزاحة بالحذف. فعزز هذا الانزياح التركيبي فكرة توليد المعاني وفتح أفضية واسعة لتقديرات جمة أمام المتلقي أو المستمع لتكوين بنية لغوية جديدة، كما أن الظاهرة أخرجته وأزاحته عن التكرار الذي يمله السامع و تمجّه الأذن؛ فحقق بهذا إفادة الكلام وإشباع المعنى بما قل الكلام.

■ **حذف المفعول به:**

عمد أبو حمو إلى حذف المفعول به في سياقه الشعري التالي، فنجده يقول[1]:**[الطويل]**

وتاللهِ مالِي غيركُم إنْ هجرتُمْ ** فهجرُكُم يُردِي ووَصْلُكُم يُحْيِ**

ففي عجز البيت متقابلة ضدية حذف فيها المفعول به على التتابع (فهجركم يُردي ووصلكم يُحي) حيث الأصل فيها (فهجركم يردي الحي ووصلكم يحي القتيل)؛ حيث ألزمته وحدة القافية اليائية إلى التقيد بها والتماثل مع الوزن العروضي للبحر الطويل (فعولن مفاعلن فعولن مفاعل)، فالمحافظة على النسق الموسيقي والإيقاع الخارجي للمولدية استدعى إسقاط المفعول به من التركيب لينزاح ويصاغ صياغة جديدة، تحمل شحنة إبداعية خارجة عن المألوف، تشرك القارئ العارف بنحو اللغة في إعادة إنتاج تركيبات العبارة وتقديرها، من خلال تقصي موطن الحذف وتبين نوع المحذوف، وتثير فيه الذهول والدهشة من براعة الشاعر وحسن تلاعبه بالعناصر التركيبية ذكرا وحذفا دون تشويه المعنى الذي يذهب هو الأخر إلى رغبة الشاعر المستبدة في بلوغ المقام الذي بلغه من منّ الله عليهم بالرؤى والقرب منه.

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 346.

■ **حذف المبتدأ:**

يسقط المسند إليه في السمة الانزياحية من الشعر المولدي لـ(أبي موسى الزياني) فيأتي التنظيم البنائي لنص البيت الشعري خارق للقواعد الأساسية أو الأصلية بالحذف، وفقا لما يتماشى مع الأغراض البلاغية التي يبتغيها الشاعر خلال نظمه المولدية بما يعد تلاعبا لغويا محمودا، يقول[1]:**[المتقارب]**

أسيرُ هواكُمْ قتيلُنواكُمْ ** لعلَّ رضاكُمْ يكونُ قريبَا**

حذف المسند إليه والمقدّر بضمير المتكلم "أنا" مع ذكر الخبر الدال عليه، وقد اعتمد الشاعر أسلوب الحذف في هذا المقام ليبين الانقياد والخضوع ناكرا ذاته أمام صفات المحبوب، فأدلى هذا الوصف عن تلك الغربة الروحية التي يعيشها الشاعر جراء ما حلّ به من أوجاع وآلام خلفها هجر الأحبة، وعلها تكون شفيعا له عندهم، فأحدث هذا التركيب النحوي من خلال حذفه للمبتدأ وإنكاره إلى إنكار بلاغي نشأ عنه تقابل دلالي بين عظمة الآخر المحبوب والآسر لجوارح الأنا الفانية في شطحة صوفية، تنتقل من العالم الحسي الناقص إلى خلق عالم روحي يتصف بالكمال والحقيقة المطلقة، وأن السائر إليه كمن يسير إلى مشكاة نوراني، وبذلك انزاحت لغة الشاعر من الترتيب المعياري الثابت مبتدأ + خبر = مسند إليه + مسند إلى تشكيل لغوي مخالف (مسند إليه محذوف + مسند مذكور) وهذا ما أثار انتباه المستمع ودعا ذهنه للإعمال والتفكر في إيجاد الكلمة المحذوفة وتقديرها بما يراعي السياق الكلامي من البيت الشعري.

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 366.

■ **حذف اسم الناسخ:**

اتّخذ الحذف كسمة تدخل على نحويات كثيرة من اللغة الشعرية فوجدناها في الفعل والفاعل والمبتدأ أيضا، حتى أنه طال المنسوخ من الجملة، فنجد (أبا حمو الزياني) يخل بتركيب جملة الناسخ والمنسوخ حيث يدخل هذه السمة على المنسوخ فيخل بالجملة الأصلية، ومن ذلك يقول[1]:**[الطويل]**

مزحتُمْ بهجرِي يومَ جدَّتْ بِيَ النّوَى ** فـــــعادَ النّوَى جدّاً وكانَ مُزاحَا**

يتبين في عجز هذا البيت الشعري إسقاط الشاعر للمنسوخ في جملة (وكان مزاحا) والأصل من الجملة (كان النوى مزاحا)، فدل سياق الكلام على أن المحذوف من موضعه هو اسم كان وهذا لا يدركه إلاّ متلق مدرك لأساسيات اللغة والعلاقات التركيبية التي تحكمها، كما يفصح هذا الانحراف الحذفي عن مهارة لغوية وتمكن فني لدى الشاعر في تطويعه للغة بما يخدم تجربته الشعرية فأثر الحذف على التكرار بما يصنع نغما موسيقيا يستساغ عند المستمع، مراعيا قوافي القصيدة بروي الحاء التي استدعت الحاجة إلى توظيف هذا الانزياح أيضا لأجل تتمة بنائية المولدية كما أكد دلاليا هذا الحذف أنه ما كان بالأمس مزاحا ولى اليوم جِدًا لا مزاح فيه، هذا ما صنع تقابلا في الدلالة من حيث حذف المنسوخ فأضفى جمالية متعلقة بعتاب الفراق.

[1]–عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 352.

■ **حذف الجار والمجرور:**

يمكن حذف المتعلق بالكلم من جار ومجرور إذا ما استدعت الحاجة ذلك، سواء حاجة تركيبية أو غيرها من ضرورات شعرية وإبداعية. والأمثلة كثيرة في شعر السلطان الأديب نذكر منها قوله[1]:**[المتدارك]**

إِنّي بِذُنُوبِي مُعْتَرِف ****وَالخَوْفُ أَشَدُّ مِنَ الأَلَمِ

يقع الحذف على شاكلة المتعلق بالكلم في موضع جملة (والخوف أشد من الألم) والأصل في هذه العبارة: (والخوف من العذاب أشد من الألم) فحذف الجار والمجرور "**من العذاب** "كميزة انزياحية اتبعها الشاعر لأجل تقريب المسافة بين المسند والمسند إليه، وبذلك يمنح قوة دلالية لبيته الشعري بإزالة الزوائد التي تخل هي الأخرى بالبناء التركيبي والوزن الموسيقي وتبعد الشاعر عن غايته في جذب أذن المستمع، فاعترافه بذنوبه وخوفه من العقوبة الإلهية أكثر وقعا من الألم الحسي، فالتواشج بين اللفظتين (الخوف، وأشد) الواردة على صيغة اسم التفضيل (أفعل) الدالة على التفاوت والتفاضل بين ألمين: ألم حسي لا يرقى إلى شدة الألم الذي يخشاه الشاعر وبذلك يكون قد عمق المعنى المراد من خلال انزياح متعلق بحذف شبه الجملة أدى إلى ألم معنوي، فالإخلال التركيبي بعدم ذكر الجار والمجرور أفصح عن الحالة النفسية لـ(أبي حمو) فلو تم ذكره كان سيتطلب من المتلقي إعادة بناء التركيب بصيغته الأصلية حتى يفهم المرسل اللغوي والغرض والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر.

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 341–342.

2-الانزياح البياني:

يعدّ البيان بصُنُوفه شكلا من أشكال الانزياح والعُدُول عن المألوف لما يتضمنه من تصوير غير مباشر، وأحد عناصر الإبداع الشعري وأهم خصائصه التعبيرية المميزة، ولا غرو في ذلك مادام الإنسان قد عرف الشعر منذ القديم وجعله مرآته الخاصة التي تعكس تجاربه وخبراته الحياتية بكل ما تحمله من آمال وآلام وعوطف وثقافة وأفكار، ويتيح له إعادة صياغة الواقع صياغة جمالية وتصويره تصويرا عجيبا خارقا بذلك كل مألوف ورتابة مملّة، متّخذا من الصورة الفنية ومن أبواب البلاغة المتنوعة أداة للإبداع وأصلا من أصول صناعتها، موازاة مع البديع والموسيقى وما يُعتمد عليه في صناعة الشعر كافّة،

وقد كانت الصورة البلاغية مرتكزا أساسيا لـ(أبي حمو) ينهل منه ما شاء من الصور الشعرية في سبيل توضيح المعنى المقصود وتقريبه إلى ذهن المتلقي، وتقوية للأفكار وتوكيدها، بالإضافة إلى الحِلية الفنية التي تؤديها في العمل الفني.

وقد أدرك الشاعر الدور الذي تضطلع به هذه الصور، فلجأ قصد التعبير عن تجربته الشعرية لبعض من أنواعها المحصورة في التشبيه والاستعارة والكناية.

وهنا نعرج على فاعلية قيمتها في تشكيل الصورة الشعرية وأهميتها الدلالية في عملية التصوير ككل، وسندرس بالتحليل مواطن الانزياح في الصور البلاغية: التشبيهية، الاستعارية، والكنائية وكيف انزاحت الصور من التعبير العادي إلى تعابير مجازية تحمل طاقات وأغراض بلاغية، صنعت فنية العمل الأدبي وكشفت عن المعاني والدلالات الشعرية التي يحملها الخطاب الشعري، ومن الانزياحات البيانية الواردة في المولديات:

3-1 الانزياح التشبيهي.

اعتمد الشاعر في التشبيه على التصوير غير المباشر وعلى الانزياح عن الثابت والمتعارف عليه، فالتشبيه هو عماد التصوير البياني وبمثابة المقدمة الضرورية في الدرس النقدي والبلاغي القديم إذ لا يمكن تأمّل الاستعارة والمجاز دونه[1]، فهي من أشرف كلام العرب ومكمن الفطنة والبراعة؛ حيث عدّته العرب قديما أبين دليل على مقدرة الشاعر الفنية وقوة شاعريته ومقياسا تعرف به بلاغته؛ ولذلك وجب عليه الحِذق والتمكّن في هذا الباب: أي التشبيه، فكانت التفاضل بين شاعر وآخر في الجودة والحسن إذا وصف وأجاد وشبّه فقارب غير حافلة بالإبداع والاستعارة[2]، لما له من فضل في تقريب المعاني وإكسابها رفعة وفضلا وتوكيدا، وقد اقتفى (أبو حمو) أثر سابقيه من الشعراء الذين ظلّ عندهم هذا اللون البلاغي أرقى طرق الأداء اللغوي ومجالا واسعا أبرزوا فيه براعتهم الشعرية.

وفي التشبيه يجعل الشاعر صفة أو عدة صفات قاسما مشتركا بين شيء أو عدّة أشياء، فيعقد علاقة ومقارنة بين طرفين لاشتراكهما في صفة أو مجموعة من الصفات والأحوال، مستندة إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يجمع الطرفان المقارنان دون ضرورة اشتراكهما في الهيئة المادية[3]، فلا يشترط في عقد المقارنة بين المشبّه والمشبه به التطابق التام بينهما وكأنهما شيء واحد، وبالتالي يخفي الحدود بين المشبّه والمشبّه به، بل يحتفظ لهما بذاتيهما ويربط بينهما بصلة أو أداة تدلّ على اشتراكهما في وجه شبه محدد.

---

[1]– ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 176.

[2]– ينظر: عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية، د، ط، 2001، ص 49.

[3] ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 172.

3 التشبيه المجمل البليغ:

ومن أمثلة التشبيه في الشعر المولدي المُوسوي[1]:**[الطويل]**

فتكتُمْ بِألحاظٍ مِراضٍ فواتِر ** لقدْ خِلتُها يومَ الصّدودِ رِماحَا**

حيث نجد حضور التشبيه المجمل البليغ في هذا البيت الشعري (لقد خلتها يوم الصدود رماحا)، فشبّه العشق الإلهي أثناء صدّه بالرماح، دون أن يذكر أداة التشبيه أو وجه الشبه، مما جعل التشبيه بليغا مجملاً يعتمد على الذوق والتأمل في المعنى، حيث تظهر النظرات الفاترة الضعيفة التي توصف بأنها "مِراض فواتر" على غير حقيقتها، إذ تتحول في لحظة الصد إلى نظرات جارحة مؤلمة، كأنها رماح تغرس في القلب، كما يرى الشاعر أنّ تلك النظرات، رغم مظهرها الناعم، كانت سببًا في ألمه النفسي، كأنها أدوات قسوة لا رحمة فيها، ويُبرز هذا التشبيه المبتكر التناقض المؤلم بين جمال الشكل وقسوة الموقف في تعلق الذات بالله عزوجلّ، فيصوّر كيف يمكن للحسن أن يكون سببًا في المعاناة، حين يُقابل بالصد والهجر، وهكذا يضفي الشاعر على البيت شعورًا بالحزن والانكسار، ما شكّل انزياحا بلاغيا خالفت فيه الألفاظ المعجم الدلالي المتعارف عليه، ويقول[2]:**[البسيط]**

منْ أنزلتْ فيهِ آياتٌ مـــــــطهّرةٌ ** أنوارُها كصـــــــــــباحٍ لاحَ منبلجِ**

فكُنْ نصيرِي فقدْ أصبحتُ مكـــــتئباً ****والقلـــبُ منْ نكثِ الأوزارِ كالسّبجِ*

وصلِّ صلاةُ على المختارِ منْ مُضرِ ** ما لاحتِ الشُّهبُ في الأفاقِ كالسّرجِ**

---

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره، ص 352.

[2]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره، ص 363

*كلمة "سبج" في اللغة العربية تعني الخرز الأسود أو الثوب الأسود، وفي سياق علم الأحجار الكريمة، تشير إلى صخر الأوبسيديان الأسود..

تبيّن هذه الأبيات ملامح واضحة من الروح الصوفية، حيث يغوص الشاعر في حالة من الخضوع والتبتل، ويعبّر عن شوقه العميق للتطهّر من الأوزار والتقرّب إلى الله، متوسلًا بآيات القرآن الكريم، ومقتديا بسيرة النبي، حيث تنعكس في ألفاظه إشارات روحانية تعبّر عن صفاء داخلي، وتوقٍ صادق إلى النور الإلهي، وهو ما يميّز الخطاب الصّوفي في جوهره، فالبيت الأول، يصف الشاعر القرآن بأنّه كتابٌ نزل على النبي محمّلٌ بآيات طاهرة، تطوي نورًا يشبه ضياء الصباح المنجلي، في تشبيه مجمل بليغ لا يحدد وجه الشبه بدقة، بل يتركه مفتوحًا لتأمّلات القلب، ممّا ينسجم مع أسلوب المتصوّفة الذين يرون في النور الإلهي سبيلًا للهداية، أمّا في البيت الثاني، فيبرز الجانب الإنساني المكسور، إذ يناجي الشاعر ربّه أو نبيّه قائلًا : "فكن نصيري فقد أصبحت مكتئبًا"، وهو نداء ينبع من قلب مثقل بالذنب، يطلب المدد والرحمة، ثمّ يصوّر قلبه الملوّث بالمعاصي كحجر "السبج"، فتكون الصورة هنا تشبيهًا مجملًا آخر يعكس كيف غطّت الخطايا قلبه بظلام كثيف، رغم بريقه الظاهري، ويختم الشاعر بالدعاء للنبي، مقرنًا ذكره بصورة سماوية، إذ يشبّه الشهب اللامعة في السماء بالسُّرج، في إشارة إلى علوّ النبي ومكانته النورانية، التي تمثّل في وجدان الصوفيين مصدرًا للهداية والسكينة، أمّا من جهة البلاغة، فقد لجأ الشاعر إلى التشبيه المجمل، حيث استخدمه مرتين: الأولى حين شبّه أنوار الآيات بالصباح المنبلج، والثانية في تشبيه قلبه المذنب بالسبج، وفي كلا الموضعين، لم يُفصح عن وجه الشبه، بل تركه للتأمل، مما يعكس الأسلوب الرمزي الذي يعتمده المتصوفة في التعبير عن تجاربهم الروحية، ويُضفي على النص بُعدًا وجدانيًا عميقًا.

4 التشبيه المركبّ (التمثيلي):

يقول الشاعر أبو حمّو الزياني[1]:**[الطويل]**

ركبتُ لكُمْ مركبَ الشـــوقِ رائضاً ** كمَا قدْ ركبتُمْ للصّدودِ جِماحَا**

فكمْ زفرةً في القلبِ أحرقتِ الحشَا ** كنارٍ تُلاقِي في الهبُوبِ رياحَا**

يعرض الشاعر مشهداً شعرياً تفيض منه المشاعر الحارقة والشكوى العاطفية، مستخدمًا التشبيه المركب ليعبّر عن شدّة ألمه واحتراقه النفسي ففي البيت الأول نجد أنّ الصورة الشعرية تتجاوز مجرد تشبيه بسيط، إذ يقارن الشاعر حالته الداخلية — الزفرات التي تشتعل في صدره وتحرق وجدانه بمشهد خارجي متكامل، يتمثل في نار تزداد اضطرامًا حين تعصف بها الريح، وهذا التشبيه يصور الانفعال لا كحالة ساكنة، بل كقوة متنامية، تزداد حدة كلما مرّ بها نسيم من الذكرى أو لمحة من الفقد

أمّا البيت الثاني فيعكس الشاعر التباين بينه وبين الله عزوجل، فهو يسير في طريق الشوق متزنًا باحثا عن طريق الوصول لإرضاء الخالق، هادئ العاطفة رغم احتراقه، بينما يقابلهم وقد اختاروا مسلك الصدّ والعناد، وكأنهم يمتطون دابة جامحة لا تُقاد، فهذه المقابلة التشبيهية تفتح المجال لانفجار الشكوى في البيت الثاني، وتوضح المفارقة بين المحبة الخاضعة والهجر القاسي، فالتشبيه المركب في هذه الأبيات لا يخدم المعنى فقط، بل يحمل القارئ إلى مشهد شعري محسوس، تتّحد فيه العاطفة بالصورة، والداخل النفسي بالمحيط الطبيعي، فيرسم تجربة وجدانية مكتملة الأركان، تفيض بالألم والانفعال.

[1]- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 352-353.

5 التشبيه البليغ المركب:

يقول (أبو حمو)[1]:**[الطويل]**

عذابِي صلاحٌ في رضاكُم فإنّكُمْ رأيتُم صدُودِي في الغرامِ صلاحَا

نجد صورة التشبيه البليغ في هذا البيت كنافذة روحية تُطلّ على عالم الحب الصوفي، حيث لا يكون العذاب مجرد ألم يجرحه القلب، بل هو طريق للصفاء والإصلاح الروحي، فقول الشاعر: "عذابي صلاح في رضاكم"، فيحيل العذاب إلى صلاح، ويجعل من الوجع وسيلة إلى نيل الرضا، وكأن الألم هنا ليس نقيض الخير، بل جوهره. هذا التشبيه البليغ المركب يتجاوز الحدود الظاهرة للمنطق، فهو يقارن حالتين متضادتين في المظهر: عذاب النفوس التي تئنّ تحت وطأة الفراق والحرمان، مع صلاح النقاء الذي يتحقق بإرضاء المحبوب .

وهكذا، تصبح حالة الألم وكأنها تنقية صوفية، كأنها نار المحبة التي تحرق الشوائب لتخرج الروح أنقى وأنقى، كما يُكمل الشاعر الصورة بقوله: "فإنكم رأيتم صدودي في الغرام صلاحا"، حيث يُبرز المحبوب ذاته كمن يرى في الهجر والبعد وسيلة للتزكية، كما يرى العاشق في العذاب وسيلة للوصول إلى المقام الأعلى من الحب، المقام الذي فيه تذوب الأنفس، وتصفو القلوب، وتختفي الأنا، فتتحقق الوحدة المطلقة مع المحبوب، هنا يتحول التشبيه البليغ المركب إلى خطاب صوفي ينادي بتقبل الألم كجزء لا يتجزأ من رحلة الروح، رحلة التحليق من الظلام إلى النور، ومن التشتّت إلى الكمال، فهو خطاب يؤمن بأنّ العشق الحقيقي ليس سوى نفق مظلم يعبره القلب ليصل إلى النور المطلق، حيث يصبح العذاب صلاحًا، والحرمان نعمة، والبعد قربًا من سر الذات الإلهية، بهذا التلاقي بين التشبيه البليغ والخطاب الصوفي، تحاكي

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص 352.

القصيدة بعدا جماليا وتركيبيا يحاكي تعلق الذات بالله عزوجل ودعوة الناس لنهج منوال النبي صلى الله عليه وسلّم، والحاصل أن تشبيهات الشاعر تزخر بالانزياح البياني المستحدث الذي لا نكاد نصادفه عند غيره، فالشاعر يمزج لتحقيق الرمزية الصوفية في المولديات بين أنواع من التشبيه لكي يحقق انزياحا مركبا، فهو لا يأتي بالتشبيهات العادية مفردة بل يجمع بين أكثر من نوع، مما يجعل تركيبته البيانية تنزاح إلى شعرية رمزية منقطعة النظير.

3-2 الانزياح الاستعاري:

تمثّل الاستعارة مجالا خصبا للانزياح باعتبارها تقوم على لفظ استعمل في غير موضعه الحقيقي لعلاقة المشابهة القائمة بين طرفي التشبيه، ولمّا كان التشبيه يحافظ على وضوح طرفيه وتمايزهما، فلا تداخل ولا التباس بينهما، فإنّ الاستعارة تقوم على الالتحام والتوحيد بين طرفيه حتى تمحى الحدود وتتوحّد الموجودات والماهيات بحيث يصير باستطاعة أحدهما أن ينوب عن الآخر[1]، ولهذا تفنّن الدارسون والنقّاد في دراستها لما تحمله من ألفاظ منزاحة واستعمالات للألفاظ في غير ما وضعت له، وإثارة الذهن لإيجاد علاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي الذي يصبو إليه الشاعر والمعنى المجازي الموضوع، فالاستعارة وسيلة من وسائل الإثبات قوامها الادّعاء[2] فثمّة مجاز لغوي في التشكيل الاستعاري بين المستعار منه والمستعار له، ومن أمثلة الاستعارات الواردة عند (أبي حموّ)[3]:**[الكامل]**

والذنب عن وصل الأحبة عاقني**وجرت دموعي كالعقيق وخانني**

---

[1]- ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ، 1994، ص 124.

[2]- ينظر: جابر عصفور، الصورة التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 224.

[3]- عبد الحميد حاجيات، أبو حمّو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 355.

تتجلّى لنا الاستعارة في هذا البيت الشعري، بأبهى صورها حين يقول الشاعر "**والذنب عن وصل الأحبة عاقني وجرت دموعي كالعقيق وخانني**، فهنا لا يتحدث الشاعر عن الذنب بمعناه الحرفي فقط، بل يصور ذنبه كعقوبة ذات وزن ثقيل، كأنّه جرم روحي يحرمه من لقاء الأحبة، وهو بذلك يرمز إلى الانفصال المؤلم عن المحبوب، سواء كان محبوبًا بشريًا أو رمزيًا إلهيًا في الإطار الصوفي وعشقه للذات الإلهية، فصورة هذا الذنب لا يُعاقَب به جسديًا فقط، بل هو حمل على الروح، يمنعها من الانسجام والاتحاد، ويُحدث في النفس جرحًا يتغلغل عميقًا.

أمّا جريان الدموع " **كالعقيق**" فهو استعارة حسية تجمع بين البكاء العاطفي والروحاني، حيث يُشبه دموع العاشق بحبات العقيق، ذلك الحجر الكريم ذو اللون الأحمر الداكن، الذي يرمز في الثقافة الصوفية إلى دماء الروح التي تُسيل في طريق التوبة والتطهير، فليس البكاء هنا مجرد نزيف عاطفي، بل هو طقس صوفي مقدس، يعبّر عن اشتعال القلب بنار الشوق ووجع الفراق، وفي الوقت ذاته هو دليل على نقاء القلب وعمق الحب الذي لا يزول، بل يتحول إلى رحلة روحية نحو الانعتاق، وهذا البيت بكليته يتماهى مع الخطاب الصوفي الذي يرى الذنب والفراق ليس نهاية الطريق، بل بداية لحالة من التوبة والرجوع إلى الذات، حيث يكون الذنب محرّكًا للندم والتقرب من المحبوب، وتكون الدموع "كالعقيق" وسيلة للتطهير الروحي، ونشيدًا يعبر عن اشتياق لا ينقطع، فالاستعارة هنا ليست مجرد صورة لغوية، بل هي مدخل إلى تأمل صوفي عميق في طبيعة الحب والعذاب، وفي كيفية نموّ القلب وتطهره عبر معاناة الفراق والذنب، ليصل في نهاية المطاف إلى وصلٍ لا ينفصم، ومثال ذلك قول الشاعر:[1] **[المتدارك]**

ساروا وذنوبي تقعدني** فقرعت السنّ من الندم**

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص343.

تنبثق في هذا البيت استعارة غنية بالتأملات النفسية والروحية، حيث يتحول مفهوم "الذنوب" إلى كيان حيّ يمتلك القدرة على الإمساك بالعاشق وإيقافه عن السير في درب الأحبة، فهذه الذنوب ليست مجرد أخطاء عابرة أو أوزار بسيطة، بل هي قوى متحكمة تُكبّل الروح وتعيقها، تجعلها محاصرة داخلها، غير قادرة على اللحاق بمن تهوى. هنا تتحول الذنوب إلى خصم داخلي مرير، عدو خفي يخنق النفس ويثقل الخطى، فيضعف بذلك قدرة العاشق على بلوغ مقصد قلبه والاتحاد بالمحبوب.

أمّا " **قرعت السنّ من الندم**"، فهي صورة حية تعبر عن صدَى الألم الداخلي الذي يتردد في كيان العاشق، حيث يُجسّد صوت تكسير الأسنان من شدة الندم والتوتر. هذا الصوت ليس مجرد حركة جسدية، بل هو انعكاس لموجة عارمة من الحزن والتوبة التي تملأ الصدر، وكأنّ النفس تعزف ألحان الألم والندم التي لا تنقطع، إنّها لحظة يهتز فيها كل جزء من وجوده، ويتكسر معه صمت الروح تحت وطأة الذنوب التي تحاصره، لترحل بنا الاستعارات وتأخذنا بعيدًا إلى عمق التجربة الصوفية، حيث الذنوب ليست سوى أغلال تُعيق العاشق عن الوصول إلى المحبوب، والندم ليس مجرد حسرة بل نداء مستمرا من القلب يطالبه بالتوبة والرجوع إلى الذات، وهي تجسيد صادق لصراع داخلي عميق، رحلة تكفير وتحول، يُشرّفها الألم والاعتراف بالذنب، لتكون خطوات مؤدية إلى التطهر والارتقاء الروحي، حيث يتحقق اللقاء والاتحاد في نهاية المطاف.

3-3 الانزياح الكنائي:

وهي أنواع الكنايات المتعارف عليها في البلاغة العربية، والتي تعد انزياحات أسلوبية وبلاغية مهمة جدا في الانعطاف بمعنى النص الظاهري إلى غير ما هو ظاهر منه، وقد أحسن الشاعر استغلالها في مولدياته بما أضفى على القصائد شعرية عميقة ومحببة.

يقول الشاعر [1]:**[المتدارك]**

ونذير الشيب لقد وافى** وحلول الشيب من الهرم**

يتجلّى في هذا البيت الشيّب كرمز حي ينبئ بمرور الزمن، حيث يستخدم الشاعر تعبير "نذير الشيب" ليشير إلى علامة لا يمكن إنكارها، تلك التي تعلن قدوم مرحلة الشيخوخة وما تحمله من تجارب وأعباء، فالشيب هنا ليس مجرد تغير في لون الشعر، بل هو رسالة صامتة تحمل في طياتها دلالات عميقة عن حتمية الزمن وتأثيره على الإنسان، النذير، وفي هذا السياق، يمثّل الرمز الذي يسبق الحدث ويهيئ النفس لاستقبال حقائق الحياة التي لا مفر منها، كضعف الجسد واحتدام الهرم، فالكناية عن صفة في هذا التعبير تذهب أبعد من مجرد وصف فيزيائي، لتصبح سردًا وجوديًا يكشف عن مواجهة الإنسان لمصيره، حين يبدأ الشيب في الظهور ويتحول من علامة جمال الشباب إلى رمز حكمة وتجربة، أين تتغير النظرة إلى الشيب؛ فهو لم يعد عدوًا يخشى الإنسان ظهوره، بل صديقًا قديمًا يُذكره بضرورة تقبل التغيير والتكيف مع فصول الحياة المختلفة، وهذا الاستخدام للكناية يجعل البيت يحمل في طياته تأملات فلسفية وروحية، حيث يمثل الشيب لحظة فاصلة بين الحياة الفانية والبحث عن معنى أعمق.

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 341.

ويقول أبو حموّ موسى الزياني[1]:**[الطويل]**

وبلّغ إلى خير الأنـــام تحيّتي** كما نمّ زهر في الرياض وفاحا**

وأشرقت الآفاق بالنور بعدما** بدا وجه خير المرسـلين ولاحا**

يحمل البيت في طياته صورَة كنائية عن موصوف، تنقل المعنى برؤية بلاغية وصورة انزياحية بعيدًا عن التصريح المباشر، فقوله: " كما نمّ زهر في الرياض وفاحا"، لا يُذكر المحبوب أو صاحب التحية صراحة، بل تُستعار صورة الزهر المتفتح في الرياض ليُكنّى بها عن الصفات الرفيعة والروحانية النقية، التي يتمنى الشاعر أن تُشبه تحيته فيها، فالزهر هنا لا يُراد به مجرد النبات، بل يُعبّر عن التحية نفسها، وقد أصبحت كالعطر الفوّاح، تتسلل إلى قلب المتلقي بنقاء الطبيعة وجمالها الصامت، ما يجعل التحية محملة بالحبّ والصفاء دون أن تُقال بكلمات ثقيلة مباشرة، أما الكناية الثانية في "وأشرقت الآفاق بالنور"، فهي تُحيل المتلقي إلى صورة أوسع وأعمق، إذ لا يُقال "طلع وجه النبي" بصراحة، بل يُكنى عنه بإشراق الكون، وكأن النور الذي ملأ الآفاق هو وجهه الشريف ﷺ، هنا يتجاوز التعبير حدود الوصف البشري، ليجعل النبي نورًا كونيًا أضاء الأرض والسماء، ومثّل لحظة فاصلة في التاريخ، تمامًا كما تفعل الشمس حين تُبدد الظلام في مطلع الفجر.

ويقول[2]: [الطويل]

وشدّ القوى من متن ضامرة الحشى** لخير شفيــع خصّصته المعارج**

وعن أرض نجد والعـــــذيب وبارق** ولا تخبراني عن ذوات الدمالج**

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمّو موسى الزياني حياته وآثاره، ص353

[2]– المرجع نفسه، ص376.

ينسج الشاعر في هذين البيتين معانيه بلغة إيحائية رفيعة، مستعينًا بالكناية عن الموصوف ليمنح عباراته مسحة من الأدب والسمو، فعندما يقول: "**ولا تخبراني عن ذوات الدمالج**"، لا يذكر النساء صراحة، بل يستبدل حضورهن اللفظي بصفة من صفات الزينة التي تلازمهن، وهي **الدمالج**، وهي الأساور التي تُلبَس على الساعد، وبهذا الأسلوب تصبح المرأة **موصوفة لا مذكورة**، في كناية تجمع بين الرقة والتلميح، فـ"ذوات الدمالج" تُحيل إلى النساء المتزيّنات دون أن يُفصح الشاعر عن أسمائهن أو صفاتهن المباشرة، وكأنه يضع بينه وبين الحديث عن الهوى حجابًا من الوقار، ويزداد هذا المعنى عمقًا حين نقابله بما ورد في صدر البيت الأول"**لخير شفيع خصّصته المعارج**"، وهي كناية أخرى عن النبي محمد؛ إذ لم يُذكر اسمه مباشرة، بل أشار إليه بما يدلّ على مقامه الرفيع ومنزلته الكبرى، فـ"المعارج" ليست مجرد لفظ مكاني، بل هي رمز **للعلو الروحي والمعراج النبوي**، مما يجعل هذا التعبير كناية سامية تُحيل إلى النبي بصفاته لا بشخصه، وفي ذلك تعظيم خاشع مفعم بالإجلال، وهكذا، تنعكس في البيتين **مفارقة انزياحية** من خلال العزوف عن الحديث عن النساء، يُقابله توجه سامٍ نحو النور النبوي والتعلق بالذات الإلهية، حيث تتحول الكناية إلى وسيلة فنية وأخلاقية، تُعبّر عن انتقال الشاعر من الاهتمام بالمظاهر الفانية إلى الانشغال بالمعاني الباقية، فكأن الكنايتين تمثلان معًا **تحولًا روحيًا** في نظرة الشاعر، من زينة الدنيا إلى جلال الآخرة.

وحوصلة القول: لقد تميّزت المولدية الموسوية بخصائص تفرّدت بها عن مثيلاتها من المولديات أبرزها:

– طول نفس المولديات، فلا نجد له مولدية يقلّ عدد أبياتها عن الثلاثين بيتا وهذا يظهر طول النفس الشعري لـ(أبي حمو) وتمكنه من قرض الشعر.

– استهلال الشاعر افتتاحياته بمقدمات مختلفة: مخاطبة حادي الإبل والعيس، أو ذكر اشتياقه للأحبة وألم الفراق، كما يسهب غالبا في الاستهلال، فيكثر من ذكر بكائه ونحول جسمه وما يعانيه والوقوف على الديار المحمدية ووصف الرحلة إليها.

– السير على نهج القدامى في نظم المولديات وعدم الخروج عنهم فيما عدا جزئية مدح السلطان.

– الجدير بالملاحظة أنّ المولديات الموسوية نظمت في فترات خاصة من حياة (أبي حمو موسى) السياسية، وأنه قد شغل باله كليّة بالتعبير عمّا يخالج نفسه ويهزّها من فخر أو قلق أو شكوى، وبالتالي فعناية السلطان الشاعر بإحياء ليالي المولد النبوي الشريف من الالتفات إلى قضايا الساعة، وانتهاز الفرصة للتسكين من روع الأتباع والرعايا، ومحاولة تقوية معنويات أنصاره وكسب ثقتهم ووفائهم له.

– إنّ البناء الفني في المولدية الموسوية مُحكمُ العناصر والملامح بحيث يلاحظ ذلك الانسجام والتماسك العضوي بين عناصرها الثلاثة من مقدمة ومدح للرسول وخاتمة، فالشاعر امتلك السبك القوي وميزة حسن التخلّص من الانتقال من عنصر إلى عنصر آخر؛ إذ لا يحسّ المتلقى آنذاك بنشاز ونفرة من المولدية، فهي كلّ متكامل ومنسجم فيما بينه.[1]

[1]– عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره، ص 345.

الخـــــاتمـة

خاتمة:

نصل في ختام مقاربتنا البحثية لشعرية المولديات المغربية القديمة في قصائد (أبي حمو موسى الزياني) إلى جملة من النتائج نوجزها في ما يلي:

– كثافة جماليات التشكيل والتصوير الفني الذي ارتسمت فيه ملامح الأثر الشعري؛ أين تفنن الشاعر في حياكة وتمثيل الذات العربية ومدى حرصها وتعلقها بالله عزوجل وسنّة نبيّه، فمزجت أشعاره بين بلاغة اللغة الأدبية وشعرية الصورة قاصدا بذلك إلى تجسيد واقعية المشهد المولدي وتأثيره على السلطة المثقفة.

– المولديات بنيات نصانية شعرية عبّرت عن صور وأشكال الاحتفاء بذكرى تاريخية دينية ارتسمت في مخيلة المبدع العربي.

– اتسمت سُلطة الأدب في المغرب بالطابع التقليدي للمدرسة الشرقية خاصة في مسلك الشعر وموضوعاته التقليدية التي لم تخرج عن نطاق المدح والعتاب والهجاء والغزل والوصف، فاتخذ الحُكّام من الشعر أداة ترويج ووسيلة دعائية، كما سار النثر على نهج كتب التاريخ والخطب والرسائل والعهود والوصايا حيث تأثر النثر آنذاك بالسجع والبديع في مختلف كتابتهم.

– عرفت الخاصية الثقافية والأدبية نقلة نوعية من حيث الكمّ والكيف فنهلت صورها الفنية من المنهل المشرقي والأندلسي، ما ساعد على نضج النتاج الابداعي وحوّل خارطة النظم والابداع في مختلف الفنون، خاصة في عهد (أبي حمو موسى الزياني) الذي تداخلت فيه المعارف ونبغت النوابغ، وكثرت التآليف والمثاقفة، وكان برّه للعلماء وتشجيعه لهم وامتلاكه لعارضة قوية في قرض الشعر وغيرها من العوامل التي أدّت إلى تطوّر اللغة والأدب.

خاتمة:

– عرف العهد الزياني في عهد (أبي حمو موسى الثاني) نقلة نوعية في مسالك العلوم النقلية وحتى الثقافية، رغم اهتمامه بالأطر الاقتصادية المتعلقة بصناعة الأسلحة والبواخر الحربية لتحقيق الأمن والسلام إلا أنّ الحياة الفكرية شهدت انفتاحا وتفاعلا مع مختلف الثقافات والحضارات.

– تمثّل المولديات نصية شعرية تمدح وتصف خير البريّة، فيستذكر فيها صناع الشعر مآثر وشمائل النبي وغزواته، واصفا سيرته بأبهى الأوصاف، وصولا إلى ذكر ومدح السلطان الحالي، فالمولدية نصّ ثقافي ذو بعد ديني أنثروبولوجي يختصّ بسيّد الأنبياء، فيبدع فيها الشاعر في ترسيم ميلاد خير الأنام متبعا صدق الذات والإحساس بصفات النبي سواء كانت الخلقية والخلقية ومعجزاته.

– شكّل بناء الشعر المولديّ عند (بني زيان) نموذجا فاعلا لمقدرة القرّاء على تبنّي سياسة السلطان ودعوته الفاخرة إلى نهج تلك المناسبة، ما جعل معظم القصائد التي وضعت في ضوء المناسبة تمثيلا لهوية الانسان الزيّاني وإشادته بالمولد النبوي، فكانت الأشعار مدحا للرسول، وفي الآن ذاته وصفا ومدحا لـ(أبي حمو موسى) ونسبه الشريف، ومدى حرصه على تتبع أوامر الله تعالى ورسوله الكريم.

– تعنى الشعرية بالاهتمام والبحث عن القوانين الداخلية للنص ومحاولة تفكيك بنياته الداخلية هي التي تعمل على إحقاق التميّز والفنية في العمل الأدبي، وبالتالي يكون مجال الشعرية مفتوحا وواسعا يشمل باقي النصوص الأدبية، ولقد حظيت قصائد أبو حمو موسى الزياني بسمات شعرية صنعت أبعادا تماثلية وصورا دلالية انزياحية.

خاتمة:

– شكّل التوازي ضمن المستوى الصوتي في المولدية الموسوية حضورا لافتا خلق تناسقا وانسجاما دلاليا؛ حيث وجدنا أنّ الشاعر قد أحسن توظيف الوحدات الصوتية سواء المتجانسة منها أو المكررة بشكل يوحي بمقدرته الفنية العالية.

– إنّ الجناس بنوعيه التام والناقص عزّز من التناغم الموسيقي للبيت الشعري من خلال ترداد المطلق أو شبه المطلق وزاد في فاعلية التأثير وصنع بعدا جماليا موسيقيا.

– مثّل التصدير تساويا صوتيا وتوازيا متعادلا بين صدر البيت وعجزه رغم تفاوت المسافات الزمنية بين الوحدتين التصديرتيين؛ ما ولدّ نغمية البيت الشعري المولدي، وجسّد تعاضده شبكاته الشعرية والوزنية.

– عزّز التقطيع وحسن التقسيم المتعادل للوحدات الصوتية من الإيقاع الموسيقي للبيت؛ حيث تناسب مع غرض المولدية ممثلا في المدح ومناسبا لسياق تفصيل وتجسيد مآثر النبي صلى الله عليه وسلم مع مراعاة الوزن العروضي.

– أسهمت الموسيقى الخارجية من أوزان شعرية وروي وقوافٍ في اتساق البناء الموسيقي الخارجي للقصيدة المولدية، من خلال توحيد الروي والقافية وصولا للوزن في جلّ القصائد المولدية، الأمر الذي صنع تماثلا على المحورين الأفقي والعمودي للقصيدة الموسوية، كما أثر اختيار حرف الروي والقافية والوزن الشعري في البناء الدلالي حيث أحسن شاعرنا انتقاء وتخيّر الموسيقى الخارجية التي تناسب تجربته الشعرية وتعبر عن حالته النفسية المختلفة.

– حقق توازي البنى التركيبية تماثلا على مستوى بناء التركيب والصوت في شعرية القصيدة الموسوية؛ حيث أفردت له صيغ وتعابير متنوعة أثرت في هيكل ونظام تشكيل القصائد انطلاقا من توازي الأفعال الماضوية أو المضارعة وكذلك الأمرية صانعة بذلك تواترا بين الجمل الفعلية

والاسمية، ليسهم ترداد هذه الصيغ ذات الأنماط نفسها في انسجام النص المولدي وتماثل بنياته الترابطية.

– شّكلت الثنائيات الضدية توازيا دلاليا بلور المعنى ووجه مقصدية الخطاب الشعري من خلال ذكر المتضادة وما تبعها من تقابلات ضدية، تهدف لتوضيح وتعرية الرسالة اللغوية بين مفكرة المبدع ومناسبة القصيدة.

– لقي عنصر الانزياح حضورا لافتا في جماليات القصيدة المولدية أين اخترق الشاعر مقاصد التقليد والنمطية مرتحلا بالذات القارئة نحو شحن طاقات دلالية انزياحية تجاوزت المعنى المعجمي.

– حمل النص المولدي أبعادا صوفية ذات معطى ديني يحاكي هوية خير البرية وكيفية الاقتداء به لتحقيق مقاصد قد تكون سياسية واجتماعية ودينية؛ شكلت شعرية تناصية مرجعيتها التاريخية دينية بامتياز وتيمتها الصوفية إنباء عن بنية موضوعية لا تخرج عن السياق الشعري للمادة المقصودة بالنظم.

– حضر الانزياح في ظاهرة التقديم والتأخير من خلال انتهاك ترتيب النظام النحوي الثابت والتلاعب بعناصره الجزئية محدثا بذلك عدولا لغويا عن معيارية ووصفية القصيدة التقليدية، ممّا يصنع شعرية التركيب ويسافر بالذات القارئة صوب سهام دلالات مختلفة، كما ساهم الحذف بجانب التقديم والتأخير في صنع فجوات قرائية تستدعي مقاربات فاحصة لتعرية المسكوت عنه داخل مضامين النص المولدي، فتيمة الحذف لا توضع اعتباطا بل تدرج كمحمول ثقافي يسعى فيها المبدع لخلق أبعاد مختلفة لعنصر القراءة.

خاتمة:

– احتل الانزياح البياني التصويري مساحات شعرية أفاضت تناغما معجميا وانسجاما دلاليا حيث أبحر الشاعر في موازين اللغة التخييلية، والتوريات البعيدة، والتشبيهات المركبة المبتكرة، والكنايات الانزياحية قاصدا بذلك إلى مدحية المشبه وجماليته الخلقية والروحية، فالمولدية بنيات تصويرية صنعت جمالا دلاليا لا ينقطع وأفضت لمعاني مختلفة.

– أحدث التوازي التناصي بمختلف صوره سمات أسلوبية تنم عن المفكرة المعرفية لـ(أبي حمو موسى الزياني) العارف بمقاصد التاريخ وأحداثه، فكانت قصائده غيضا وافر من التناصات التي خلقت تماثلا وتواترا جماليا في البناء الفني المولدي أين استحضر فيه الشاعر صورا تناصية من رحم التاريخ وروحانية الدين ما جعل معظم قصائده وافرة بروح الأصالة الشاعرية.

– إنّ البناء الفني في المولدية الموسوية محكم العناصر والملامح بحيث يلاحظ ذلك الانسجام والتماسك العضوي بين عناصرها الثلاثة من مقدمة ومدح للرسول وخاتمة، فالشاعر امتلك السبك القوي وميزة حسن التخلّص من الانتقال من عنصر إلى عنصر آخر؛ إذ لا يحسّ المتلقي آنذاك والقارئ بنشاز ونفرة من المولدية، فهي كلّ متكامل ومنسجم فيما بينه.

وإذ تعدّ هذه المقاربة غيضا من فيض شعرية الخطاب المولدي المغربي القديم، فهي يمكن أن تعدّ دراسة أولية يمكن لباحثين آخرين (أو لنا) استكمالها بمقاربة شعرية الأنساق أو تطبيق الشعريات الجديدة المحايثة للمناهج المعاصرة، على شعر المغاربة عموما، وشعر سلاطين المغرب القديم وغيرها مما يمكنه أنّ يتعالق مع بحثنا هذا.

قائمة المصادر والمـراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم برواية حفص عن نافع**
- **الكتب:**

1. أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دط، دار المعرفة، مصر ، 1999.
2. أحمد معطوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، دط، دار الهدى، مصر، 1998.
3. أحمد موساوي، المولديات في الأدب الجزائري القديم في عهد تلمسان الزيانية، دط، مكتبة الآداب، الجزائر، 2024.
4. ابن الأحمر، تاريخ الدولة الزيانية بتلمسان، تح: هاني سلامة، ط1، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، مصر، 2001.
5. أرسطو طاليس، فن الشعر، تح: شكري محمد عياد، دط ، دار كاتب العربي، القاهرة،1967 .
6. أميرة حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.
7. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دط، طبعة نهضة، مصر، 2010.
8. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو-مصرية، القاهرة، 1981.
9. بدر الدين حاضري، الإعراب الواضح مع تطبيقات عروضية وبلاغية، دط، دار الشرق العربي، بيروت، (د.ت)
10. بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، 1986.

11. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

12. بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ط1، دار أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2010.

13. تزفيتان تودوروف، الشعرية ، ط2، تر: رجاء بن سلامة، شكري المبخوت ، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.

14. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دط، دار الثقافة، المغرب، 1994.

15. التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان مقتطف من نظم الدرّ والعقيان في بيان شرف بني زيان، تح، محمد أبو عيّان، المكتبة الوطنية والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

16. الثغري التلمساني الديوان، دط، تح: نوّار بوحلاسة ، منشورات مخبر الدراسات التراثية، قسنطينة، الجزائر، 2004.

17. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992.

18. جابر عصفور، مفهوم الشعر، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، ط4، 1990.

19. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط3، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.

20. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دط ،اتحاد الكتاب العرب، مصر، 1998.

21. حسن السندوبي، تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي، ط1، طبعة الاستقامة، القاهرة، 1948.

22. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 2003.

23. أبو حمو موسى الثاني الزياني واسطة السلوك في سياسة الملوك، تحقيق محمود بوترعة، دار النعمان للطباعة والنشر، 2012.

24. ابن خلِّكان وفيات الأعيان وأخبار أبناء الزمان، ط01، تح إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، م4، 1970.

25. خير الدين الزركلي، الأعلام، د ط ، ج7، دار العلم للملايين، بيروت.

26. دزيرة سقال، الصرف وعلم الأصوات، دار الصداقة العربية، بيروت، 1996.

27. رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة،1985.

28. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط 5، دار الجيل، 1981.

29. زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي، دط، مصر الجديدة، 1935.

30. صلاح فضل، علم الأسلوب، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998.

31. أبو صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري: دراسة تحليلية تطبيقية دط، شركة الأيام، الجزائر، 1997/1996.

32. صابرة خطّيف، فقهاء تلمسان والسلطة الزيانية، ط1، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، 2011.

33. الصادق الرزقي، الأغاني التونسية، ط1، الدار التونسية للنشر، تونس، 1967.
34. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، مكتبة المثنى، بغداد، 1977.
35. طراد الكبيسي، في الشعرية العربية: قراءة جديدة في نظرية قديمة، ط1، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004.
36. ابن طباطبا ، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، ط8.، منشأة المعارف، الإسكندرية، دت
37. أبو السعود سعد سلامة ، الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002.
38. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991.
39. السيوطي حسن المقصد في عمل المولد، تح: مصطفى عبد القادر عطاء ، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت ، 1985.
40. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ط6 دار المعارف، مصر، 2002.
41. شوقي ضيف، تاريخ الأدب عصر الدول والإمارات، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1990.
42. أبو العباس العزفي، الدرّ المنظّم في المولد المعظّم، دط، دار دروب للنشر والتوزيع، عمان، دت.
43. عبد الحميد عبد الله الهرّامة، القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري، ط2، دار الكاتب، طرابلس، ج1، 1999.

44. عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني: حياته وآثاره، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

45. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982.

46. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1987.

47. عبد العزيز فيلالي، تلمسان في العهد الزياني، د ط.، موفم للنشر، الجزائر، دت.

48. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دط، دار المعرفة، بيروت، دت.

49. عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، 2012.

50. عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1986.

51. عبد الله كنون، النبوغ المغربي في الأدب العربي، ط2، ج1، دار الكتب اللبناني.

52. عبد الله مخطاري، الشعرية في التصور النقدي عند عبد الملك مرتاض، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، مج3، ع1، 2021.

53. عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، دار البصائر، الجزائر، 2012.

54. عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ط1، دار القدس العربي، وهران،2009.

55. عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري: رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية، 2001.

56. عز الدين بن الأثير الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تح عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الآفاق العربية، 2007.

57. غانم قدوري الحمد، مدخل إلى علم الأصوات العربية، دط، دار عمار، عمّان، الأردن، 2004.

58. الغبريني أبو العباس أحمد بن أحمد، الدراية في من عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، الشركة الوطنية، ط2، تح: رابح بونار، الجزائر، 1981.

59. ابن الفارِض، الديوان ، تح مهدي زغمد ناصر الدين، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002.

60. ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تح أحمد محمد شاكر ، ط2، ج1، دار المعارف، مصر.

61. كمال أبو ديب، في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

62. كمال عبد الباقي لاشين، الإبداع والاتباع، د ط، دراسة في النقد الأدبي، مطبعة الحسين الإسلامية، الأردن، 1993.

63. لسان الدين ابن الخطيب، نفح الطيب من غصن أندلسنا الرطيب، د ط، تح إحسان عباس ، دار صادر، بيروت، 1997.

64. لسان الدين الخطيب، نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، دط، ج3، تح: السعدية فاعية، دت.

65. محمد أبو ستيت الشحات، دراسات منهجية في علم البديع ،ط1، جامعة الأزهر، 1994.

66. محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، د.ط ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دت.

67. محمد بن قاسم الأنباري، كتاب الأضداد، د ط، ج1، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، الكويت، 1960.

68. محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، د ط، دار القلم، دمشق، 1991.

69. محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، ط1، دار العصماء، سوريا، 2007.

70. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1994.

71. مسلم حسب حسين، الشعرية العربية: أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ط1، دار الفكر، العراق، 2013.

72. مصطفى السعداني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دط، نشأة المعارف، مصر، 1999.

73. المقري، أزهار الرياض، ج2، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، 2010.

74. المقريزي، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ط1، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998.

75. ابن منظور المصري أبو نواس في تاريخه وشعره ومبادئه وعبثه ومجونه، تح عمر أبو النصر ، ط1، دار الجيل، بيروت، دت.

76. المسند الحسن في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن، تح ماريا خيسو سبيفيرا، تقديم محمود بوعياد، ط1، الشركة الوطنية، الجزائر، 1981.

77. مجموعة من المؤلفين، عبد الحميد حاجيات: الجزائر في التاريخ، العهد الإسلامي، دط، وزارة الثقافة، الجزائر، د ت.

78. أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف، تح: حسن مهدي، دط، دار المشرق العربي، بيروت، 1969.

79. نجاة عبد العظيم الكوفي، أبنية الأفعال: دراسة لغوية قرآنية، دط، دار الثقافة، مصر، 1989.

80. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دط، المكتبة العصرية، بيروت.

81. أبو يحيى بن خلدون، بغية الروّاد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، المملكة الوطنية، الجزائر، 1980.

- **المعاجم والقواميس:**

1. الجواهري، تح أحمد عبد الغفور العطار، ط04، دار العلم للملايين، بيروت لبنان،1990.

2. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح، محمد عبد الرحمن المرغسلي، ط02، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 2003.

3. ابن منظور، لسان العرب، مج 14/ 15، المكتبة التوفيقية لبنان، د ط، د ت.

4. المنجد في اللغة والإعلام، ط25، دار الشرق، بيروت، لبنان، 1986.

- **المجلات والدوريات:**

1. مجلة العلوم العربية، جامعة محمد بن سعود الإسلامية، ع 41، 2010
2. مجلة الأصالة، تلمسان، عدد 1975/ عدد 2013.
3. مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، المركز الجامعي الشيخ العربي التبسي تبسة، ع1، 2007.
4. مجلة الأصالة، تلمسان ، ع 26، 1975.

- **الأطروحات والرسائل الجامعية:**

1. يوسف مريان، المولديات في المغرب والأندلس في القرن الثامن للهجرة دراسة في مضامين الأشعار وخصائصها الفنية، أطروحة دكتوراة (مخطوط)، جامعة الجزائر، 2009،2010.
2. حامد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث(دراسة في النظرية والتطبيق)، إشراف: د، سامح الرواشدة، رسالة دكتوراة (مخطوط)، جامعة مؤتة، 2006/2005.
3. فطيمة زوادة، شعرية القصيدة في مجلة الشهاب الجزائرية، أطروحة دكتوراة (مخطوط)،جامعة باتنة 01،2015-2016.

- **المحاضرات**

1. آمال كبير، محاضرات في مقياس الشعرية، جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي، https://theses-،2022-2021

algerie.com/1516727594206601/articles-scientifiques-et-publications/universite-larbi-tebessi-tebessa

2. آمال كبير، محاضرات في قضايا النص الشعري القديم، دار فكرة كوم للنشر والتوزيع، ورقلة، الجزائر، 2023.

- **الموسوعات:**

1. الموسوعة العربية الميسرة، ط 03، ج4، دار الجيل، بيروت، 2003.

قائمة فهرس المحتويات

قائمة فهرس المحتويات:

الموضوع	الصفحة
البسملة	-
شكر وعرفان	-
الإهداء	-
مقدمة	أ- و
مدخل مفاهيمي: مهاد حول الشعرية (المفهوم والجذور)	09
أولا: مفهوم الشعرية	09
ثانيا: أصول الشعرية	12
1/ الأصول الغربية	12
2/ الأصول العربية	17
الفصل الأول: أضواء على الأدب المغربي القديم والأوضاع السائدة في حاضرة بني زيان	21
أولا: لمحة تاريخية عن الأدب المغربي القديم	22
ثانيا: الحالة السياسية والاجتماعية في الدولة الزيانية	30
ثالثا: الحالة الثقافية والاقتصادية في الدولة الزيانية	35
رابعا: المولديات في الشعر المغربي القديم	42
1/ المولديات المفهوم ونسق إنتاج النص	43
2/ صور الاحتفال بالمولديات في تاريخ الأدب المغربي القديم	46
3/ أبو حمو موسى الزياني بين المسار الحياتي وفعل الكتابة	58
4/ شعرية المولديات (تيمات هيكلية وسمات عامة)	69
الفصل الثاني: السمات الشعرية الأفقية لمولديات أبي حمو موسى الزياني من خلال	84

(التوازي/ التماثل)	
أولا: سمة التوازي/ التماثل في مولديات أبي حمو موسى الزياني	78
1/ التوازي/ التماثل الصوتي	79
1.1 توازي الإيقاع الداخلي	80
2.1 توازي الإيقاع الخارجي	122
2/التوازي التركيبي	138
1.2 توازي الجمل الإسمية	139
2.2 توازي الجمل الفعلية	140
3.2 توازي المركب الإضافي	143
3/ التوازي الدلالي	143
1.3 توازي الترادف	144
2.3 توازي التضاد	145
الفصل الثالث: شعرية النسق الصوفي للمولديات (مرجعية التناص والانزياح البليغ)	150
أولا: شعرية التناص في القصيدة المولدية	151
1/ التناص الديني	152
2/التناص التاريخي	155
3/ التناص الأدبي	156
ثانيا: شعرية الخطاب الصوفي في المولدية الموسوية (اللغة والموضوعات)	159
1/ اللغة الصوفية في المولدية الموسوية	161
2/ خصوصية المولدية الموسوية (الموضوعات)	162
ثالثا: شعرية الانزياح في المولدية الموسوية	172

1/ نمط الانزياح الأسلوبي في مولديات أبي حمو	173
2/ الانزياح التركيبي	178
1.2 أسلوب التقديم والتأخير	180
2.2 أسلوب الحذف	189
3/ الانزياح البياني	195
1.3 الانزياح التشبيهي	196
2.3 الانزياح الاستعاري	201
3.3 الانزياح الكنائي	204
خاتمة	209
قائمة المصادر والمراجع	215
فهرس المحتويات	225
ملخص	-

الملخص

ملخص:

تتغيأ مقصدية البحث بالتحليل والوصف مقاربة حدود المنجز الشعري المولدي في شعريات (أبي حمو موسى الزياني) نظير ما تحويه من جماليات بلاغية وانزياحات دلالية تجاوزت مقاليد القصيدة الكلاسيكية، وارتحلت بقلم الكتابة الموسوية صوب رمزيات اللغة الصوفية ودلالات مجازية تعارض البناء المعجمي وانفتحت على مقاصد قرائية تسافر بالقارئ المثالي نحو المحمول الثقافي والمعرفي للنص المولدي، لترتسم ملامح المقاربة التحليلية وفق فصول مزجت بين التنظير والتطبيق لاستنطاق مكامن الشعرية في مضامين النص الموساوي وتعرية هوية التشكيل الجمالي انطلاقا من توازيات الموسيقى الداخلية والخارجية وكيفية تحقيقها لأبعاد الاتساق الصوتي من خلال الجناس والتكرار، والتصدير والتقطيع فضلا على تيمات الأوزان والقوافي والروي، وصولا لتوازيات البعد التركيبي وعناصره بين سلطة الجمل الفعلية والاسمية وما تبعها من ظواهر فنية كالتقديم والتأخير والحذف وصولا لتوازياتالتناص وبلاغة الخطاب الصوفي وما يحققه فعل الانزياح في البعد الدلالي، من خلال تخيّر أبهى الصور وأكثرها ترميزا وتشفيرا دلاليا ممّا يصنع لوحة شعرية تحاكي هوية القصيدة المولدية الموسوية.

***الكلمات المفتاحية:* الشعرية، الأدب المغربي القديم، المولديات، التوازي، الإنزياح، التناص، التصوف، أبو حمو موسى الزياني.**

Summary:

Research, through analysis and description, aims to approach the limits of the Mawlid poetic achievement in the poetry of Abu Hammu Musa al-Zayani, in light of what it contains of rhetorical aesthetics and semantic shifts that have transcended the reins of classic poetry And traveled with the pen of Musawi writing towards the symbols of the Sufi language and metaphorical connotations that oppose the lexical structure and open up to reading

purposes that take the ideal reader towards the cultural and cognitive content of the Mawlid text. Accordingly, the features of the analytical approach were drawn in correspondence with chapters that combine theory and practice to explore the poetic potential in the contents of the Mosaic text and to expose the identity of the aesthetic formation based on the parallels of internal and external musicality and how it achieves dimensions of sound consistency through alliteration, repetition, export and segmentation. Dimensions of sound consistency were also achieved through themes of rhymes and rhythms, arriving at the parallels of the syntactic dimension and its elements, including the authority of verbal and nominal sentences and the artistic phenomena that followed them, such as presentation, delay and deletion, arriving at the parallels of intertextuality and the eloquence of Sufi discourse and what the act of displacement achieves in the semantic dimension through choosing the most splendid images and the most symbolic and semantically encoded, which creates a poetic painting that mimics the identity of the Mawlid al-Musawi poem.

Keywords: ***Poetic - ancient Maghrebi (North African) poetry - Mawlidis - Parallelism - Displacement - intertextuality - Sufism - Abu HammouMoussaEz'ziani***