الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم القرنين الثالث و الرابع الهجريين

-مقاربة أسلوبية -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي – (ل.م.د)

تخصص: أدب جزائري قديم

إعداد الطالبة:

– شيكر المزوار نضيرة

إشراف الأستاذة:

– أ.د حطري سمية

لجنة المناقشة

أ.د فتحي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د حطري سمية	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي عين تموشنت	مشرفا و مقررا
أ.د بودالي تاج الدين	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
أ.د عبداوي حفيظة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د.الزين فتيحة	أستاذة محاضرة – أ–	المركز الجامعي عين تموشنت	عضوا مناقشا
د. بوقاسمية سومية	أستاذة محاضرة – أ–	المركز الجامعي عين تموشنت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1439 هـ/1440 هـ _ 2018 م/ 2019 م

كلـمة شكـر وتقـدير

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:"**من لم يشكر الناس لم يشكر الله**".

عملا بسنة الحبيب محمد عليه أزكى الصلاة السّلام لا يسعني إلّا أن أتقدم بالشّكر الجزيل والعرفان إلى أستاذتي المحترمة "**أ.د حطري سمية**" التي قبلت الإشراف على هذه الأطروحة والتي شملتني بتوجيهاتها القيمة جزاها الله الجنة وأمدها الصحة .

وأتقدم بجزيل الشّكر إلى كل من ساعدني سواء من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا العمل المتواضع الذي أرجو أن يكون عملا قيما: وأخص بالذّكر الأستاذ الدكتور "**فتحي محمد**" رئيس مشروع الأدب الجزائري الذي كان له الفضل الكبير في نجاحي .

كما أتقدم بالشكر للأساتذة الأفاضل المناقشين لما سيكرمونني به من نصائح ثمينة وملاحظات علمية القيمة ، وإلى الأستاذتين "**زوغري عباسية**"و"**بوعريشة كريمة**"، و كلّ الأساتذة الذين رافقوني في الدراستي.

نضيرة

إهـــداء

- ✓ إلى أمي الغالية و أبي الحنون اللذان مهدا لي طريق العلم و أنارا في دربي مشاعل الأمل .
- ✓ إلى إخوتي الأحباء فبوجودهم تبتسم إليّ الدنيا .
- ✓ إلى "زوجي" العزيز الذي ساندني حتى أواصل مسيرتي العلمية .
- ✓ إلى فلذة كبدي ابني "محمد رياض"
- ✓ إلى كل عائلتي و عائلة زوجي.
- ✓ إلى كل من تصلُني بهم وشائج الرحم.
- ✓ إلى كل هؤلاء . . . أهدي هذا العمل.

نضيرة

مقدمة

مقدمة

الباحث في الأدب الجزائري القديم يجده من الفنون العريقة والمتأصّلة، حيث يتميز هذا الأدب عن بقية الآداب في العالم العربي بخاصية منفردة قلما نجدها، وذلك لكون المغرب الأوسط محطة صراعات، حيث عاشها بدءا من الفترة الرستمية إلى الفترة العثمانية، وهي أخر محطة من محطات الأدب الجزائري القديم.

أما الشعر الجزائري من قديم أيامه كان مزيجا من الوصفي والغنائي والقصصي، تطرق إليه الشعراء في جميع أغراضه، وكانوا هم الآخرين يصفون ما يرونه في المناطق التي يقطنون بها من طبيعة وما تتضمنه إلى مدح ملوك وأمراء فأصدقاء وغيرهم، حيث وصل بهم الإلهام إلى توهم صور بليغة فجعلوا منها صورا محسوسة ومجسدة كما وقف الشعراء الجزائريون القدامى لوصف مغامراتهم الغرامية وذكر محاسن محبوباتهم ثم ذكر المعارك و الغزوات التي خاضوها وهذا دليل على حدق رؤية و تفكير الشعراء الجزائريين قديما.

وبما أن الأدب الجزائري القديم كان وليد الظروف التّاريخية والسّياسية التي عاشتها البلاد آنذاك، نتج عنه أغراض أدبية مختلفة، ومن بينها وقع اختياري على فن المديح ليكون مصب دراستي، وذلك لأنّه يشترك مع أغراض شعرية أخرى، كما يعتبر من أهم الحقول الإبداعية لأنّه شغل وما يزال يشغل الأدباء، فقد برز في تلك الحقبة أدباء مثّلوها أحسن تمثيل يشهد لهم التّاريخ الأدبي بإنجازاتهم الرائعة.

برز الشعر الجزائري القديم في الفخر والحماسة والمدح والرثاء وأغراض أُخرى كالغزل ووصف الطبيعة والخمريّات والحِكَم والمواعظ إلا أن فن المديح أخذ حظا وافرا لأنه من الأغراض الرئيسة لاتصاله بالحياة القبليّة؛ يُدافع الشاعر فيه عن قبيلته ويمدح ساداتها وفرسانها ولا يجد الشاعر غضاضة في هذا المدح لأنّه يعود إليه وهو فرد من أفراد قبيلته، كما أن فن المديح يجمع بين الإغراض الشعرية السابق ذكرها فلا يخرج فخر ولا رثاء من هذا الباب.

والمديح من أقدم الفنون الأدبية، لقد اكتسح مساحة كبيرة في خريطة الشعر الجزائري عبر عصوره المتلاحقة .

تعرضي في هذه الأطروحة لموضوع "فن المديح" كان دافعه الوقوف على إحدى التجلّيات التي جعلت من هذا اللّون متداولا بين القراء محاولة إبراز على أنّه ثمة فن المديح في العديد من نصوص الأدب الجزائري القديم، إلاّ أنّ بعضها بقي على رفوف المكتبات فأتمنى أن أزيل الغبار على هذا الفن التراثي واستنطاقه لأنه لا يزال مجهولا، ولم ينل حظه من الدراسة كما ناله نظيره في المشرق من هذا المنطق راودتني بعض الأسئلة منها ما معنى المديح؟ ما دوافع الشعراء من نظمه؟ وما هي أهم مضامينه وأبعاده التي تجلى من خلالها ؟ وما هي أهم المحطات التي مرّ بها ؟

هذه بعض الأسئلة التي سأحاول الإجابة عنها قدر المستطاع، من خلال دراسي و بحثي حول (قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم في القرنيين الثالث و الرابع الهجري مقاربة أسلوبية) وعلى غرار أي بحث من البحوث هناك دراسات سابقة لفن المديح على مستوى البحث الأكاديمي وعلى مستوى الدّراسات النّقدية الحرّة، وعلى سبيل المثال"**قصيدة المديح في الأندلس قضاياه الموضوعية و الفنية – عصر الطوائف– " لاشرف محمود نجا.**

"قصيدة المديح الأندلسية دراسة تحليلية" لفيروز الموسى وكتاب "قصيدة المديح عند المتنبي" إضافة إلى العديد من المراجع القديمة والمعاصرة والجديد في الموضوع هو الشعر الجزائري القديم في القرنين الثالث والرابع الهجريين الذي لم تسبق أي دراسة عنه فيما يخص المديح (في حدود إطلاعي).

يمثل فن المديح بطاقة إثارة وايقاض الرغبة في استطلاع و تلهف لمعرفة الهامات الشاعر هذا ما دفعني إلى الميول والرّغبة في البحث عن قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم بالإضافة إلى قلة الاهتمام به وكذلك بدافع النزعة الوطنية و إعطاء الأدب الجزائري حقه في الظهور وحقه بالدراسة

والتحليل وللتذكير بأهميته ومكانته لأنه يعتبر تركة أدبية في كنف الجزائريين، لهذا هيأت لهذا البحث مسلكا يقوم على مدخل وأربعة فصول إضافة إلى ملحق للحديث فيه عن سير ذاتية لبعض الشعراء الجزائريين القدامى مع عرض أهم أعمالهم ،حيث عرجت إلى المدخل الذي يعتبر نافذة لأي بحث من البحوث الأكاديمية التي يلقى منها المتلقى نظرة خاطفة قبل الغوص في الموضوع وبما أن عنوان مذكرتي قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم مقاربة أسلوبية، فجزاااااأت هذا العنوان إلى وحدات قمت بالتنقيب في هذه الوحدات في عجالة لأترك صلب الموضوع بين طياتها.

بينما تطرقت في **الفصل الأول** إلى دراسة نظرية التي جاءت بعنوان "موضوعات المديح في الشعر الجزائري القديم" وقسمته إلى مجموعة من العناوين جاءت كتالي:

1. بناء قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم والتي تفرعت إلى:علاقة ازدواجية المدح بالعلم، علاقة ازدواجية المدح بالموتى، علاقة ازدواجية المدح بالمدن، علاقة ازدواجية المدح بالطبيعة، علاقة ازدواجية المدح بالقينات، علاقة ازدواجية المدح بالمجد، علاقة ازدواجية المدح بالعدل.
2. أنماط قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم والذي تفرع بدوره إلى عناوين فرعية تناولت فيه المطلع قصيدة المديح، مقدمة قصيدة المديح، خاتمة قصيدة المديح، تخلص قصيدة المديح.
3. خصائص شعر المديح في الشعر الجزائري القديم والذي تكون من اللغة والأسلوب، الألفاظ، العاطفة.

أما الفصول المتبقية فجعلتها تطبيقية لأبيات شعرية مختارة من قصائد المديح فعنونت **الفصل الثاني** المستوى التركيبي ، و **الفصل الثالث** جاء بعنوان المستوى الصوتي ثم فصل رابع خاص بالمستوى الدلالي، وفي نهاية المطاف ختمت بحثي بخلاصة عن أهم النّتائج التي توصّلت إليها من خلال هذا الدراسة.

ونظرا لتعدّد جوانب الموضوع تعدّدت المناهج بين التاريخي و الوصفي تحليلي إذ يجمع هذا البحث بين مظاهر الحضارة في القرنين الثالث والرابع هجريين والحديث عن المديح من حيث الماهية والشّكل وهذا ما يقتضي منهجا تاريخيا لأنّه الأجدر بالإحاطة بالمؤثرات والسّياقات الخارجية المحيطة بالنّص، أما الاقتراب من الشعر الجزائري بوصفها نصا ذا طابع تحليلي ودراستها دراسة تحليلية مبنية على تحليل البنية الإيقاعية والصوتية فالدلالية فهذا يقتضي منهجا تحليليا.

وفي معركة البحث هذه تسلحت بقائمة من المصادر والمراجع التي كانت بمثابة مصباح منير لدربي أذكر أهمها **ابن رشيق**: "العمدةفي محاسن الشعر وآدابه ونقده" والبيروني صاحب "الأزهار الرياضية و**رمضان شاوش** "صاحب الديوان" الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد" و **يوسف حسين بكار** صاحب "بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء الحديث"...

لأي بحث صعوباته، وصعوبات هذا البحث تمثلت في حصر الفترة الزمنية ما بين القرنين الثالث والرابع الهجريين حيث تقل في هذه الفترة المادة العلمية، إلا أنني حاولت التغلب عليها من خلال الرّغبة في البحث بالإضافة إلى الاستمتاع بهذه التركة الشّيقة وأمام متعة البحث التي لا ينكرها أي باحث مخلص لعمله –وبعون الله كان الطريق معبدا.

في الأخير ارفع شكري وتقديري الصّادق للأستاذة الفاضلة الدكتورة "**حطري سمية**" وإلى الأستاذ الدكتور الرائد "**فتحي محمد**" حفظهما الله وأطال عزّ وجلّ في عمريهما.

إعداد الطالبة :شيكر المزوار نضيرة

3 نوفمبر 2018

مدخل

الشعر الجزائري القديم

مضامينه وقضاياه

مدخل:الشعر الجزائري القديم

أولا– نَشأَة المدح وتطور

ثانيا –الشعر الجزائري القديم

ثالثا– قصيدة المديح

يعتبر شعر الجزائري القديم صورة ناطقة عن حياة المغرب الاوسط في تلك الفترة ، بفضله تعرفنا عن مظاهر وطرق العيش انذاك ،وغرض المديح هو الاخر مراة عاكسة لحياتهم ، وقبل الحديث عنه لابأس ان نقف على نشأته.

أولا– نَشأَة المدح وتطوره:

قال الدكتور بدوي : "لم يكن هذا الباب من بين أبواب الشّعر العربي في أوّل نشأته، وأكبر الظّنّ أنّه تأخّر في الوجود عن كثير من فنون الشّعر التي يتغنّى فيها الشاعر بعاطفة قديمة شخصيّة[1] "ولكنّي لا أُوافق هذا الرأي وأرى أنّ المدح يرجع إلى أقدم ممّا ذكره الدكتور بدوي، وكما قُلتُ في مقدمة هذا البحث المدح كان من الأغراض الرئيسة، إذ أنّ هذا الغرض الشعري من أقدم الأغراض لأنه ظهر مع ظهور غريزة الحب و العاطفة التي ولدت مع الإنسان .

ولَعَلّنا لا نبعد من الحقيقة إذا ادّعينا أنّ للمدح صورةً أُخرى قديمةً امتزجت بفنّ آخر وهو الغزل، أ ليس الغزل في الأكثر هو الثّناء على الحبيب وبيان الأحزان والأشواق ؟ فاحتجب المدح تحت عنوان الغزل وقلّ الالتفات إليه من حيث أنّه مدح، حتّى ظُنّ أنّه فنّ جد يد لم يكن له أصل قديم، وكذلک نرى المدح في طيّات الفخر، وبلُغة أَخرى يُعَدّ المدحُ من الفخر ، ثُمّ تطوّر المدح وشقّ طُرُقاً أخرى كما نراه اليوم في الأدب العربي، فقابل الشّعراءُ مكان الآلهة والطِّفل والحبّ الملوکَ والأمراءَ والأصدقاءَ وغيرَهم، إعجاباً أو رغبةً أو رهبةً.

[1] احمد بدوي ،أسس النقد الأدبي عند العرب ،دار النهضة، مصر، ص 177.

ثانيا–الشعر الجزائري القديم :

إن الحديث عن الشعر الجزائري القديم ، يؤدي بنا إلى الحديث أو الاعتراف بأنه أقدم وأجود تراث ، وصل إلينا فهو كان ولا يزال إرثا أدبيا جزائريا فريدا من نوعه، والذي يحوي العديد من الأضرب والأشكال والقضايا، إلا أنه يحتاج إلى من يزيل عنه الستار كي يتجه نحو أفئدة النقاد والأدباء ليغوصوا في أعماقه المفعم بالحيوية .

فقد نافس نظيره في المشرق آنذاك لأنه كان يتمتع بجماليات أدبية وفنية وأخرى تراثية.

والجميل أنه ترعرع في أحضان دول جزائرية اشتهرت برقي معارفها وازدهار الحركة العلمية والأدبية فيها، إن من تتبع التراث الأدبي الجزائري سيجده غنيا بكم فائض من القصائد الثرية والمتنوعة من حيث الأغراض والقضايا، فالشعر الجزائري القديم ينفرد بسمة مميزة ، وذلك لأن التاريخ سجل فوق أرضه ورقات من البطولة والمجد والتحديات لأنه واجه أكبر قوى استعمارية، فالشعر هو الابن الشعري للظروف التي عاشتها البلاد آنذاك مما نتج عنه مواضيع شتى .

حمل في جعبته العديد من القضايا حيث أنه لم يترك قضية إلا وتحدث عنها، فمن الشعراء من كان ينظم القصائد ليخدم قضية دينية، حيث نظموا قصائد طوال يشتاقون فيها إلى البقاع المقدسة، وكذا زيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم.

ومن ذلك ما نجده في أبيات مديح النبي صلى اله عليه وسلم للشاعر **محمد بن يوسف الثغري** أحد شعراء بلاط الزياني قال فيها:

قَسَمًا بِزَمْزَمَ وَالحَطِيمِ وَمَـا حَـــوَى مِنْ رَحْمَتِهِ، ذَاكَ الحَطِيمُ وَزَمْزَمُ

أَنْــتَ رَؤُوفٌ بِـأُمَّةٍ بَـشَّرْتَـــــهَـا يَوْمَ القِيَامَةِ أَنَّهَا بِكَ تُرْحَـــمُ

أَنْتَ المَسُوع مُشَرِّعُ الحَوْضِ الذِي يُرْوَى بِكَوْثَرِهِ التَّقِيُّ المُسْــلِمُ[1]

[1]–محمد التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، تج محمود بوعياد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 162.

إن هذه الألفاظ والعبارات التي استعملها الشاعر الثغري تذهب إلى لغة الاستسلام كما تحمل في طياتها رونقا جميلا وتصوراً خارجَ الوجدان والعمق النفسي الذي يكنه الشاعر للنبي صلى الله عليه وسلم .

ومن القصائد التي نظمها الشعراء الجزائريون القدامى يتشوقون فيها للبقاع المقدسة وزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم وما نجده في قريحة الشاعر **محمد عبد الله بن عمر البسكري** ت 800 قائلا:

دَارُ الحَبِيبِ أَحَقُّ أَنْ تَهْوَاهَـــا وَتَحِنُّ مِنْ طَرَبٍ إِلَى ذِكْرَاهَـــا

وَعَلَى الجُفُونِ مَتَى هَمَمْتَ بِزَوْرَةٍ يَا ابْنَ الكِرَامِ عَلَيْكَ أَنْ تَغْشَاهَا

فلاَ أَنْتَ أَنْتَ إِذَا حَلَلْتَ بِطَيْبَـةٍ وظَلَلْتَ تَرْتَعُ فِي ظِلَالِ رُبَاهَـــا[1]

ومن القضايا الدينية التي كان يتناولها الشعراء الجزائريون القدامى التحذير من غرور الدنيا وزيفها وهذا ما نصادفه في القصيدة الزهدية للشاعر **ابن ميمون التواتي**.

تَنَحَّ عَنِ الدُّنْيَا وَصُحْبَةِ أَهْلِهَـــا وَبَايِنْهُمْ مَا دُمْتَ فِي الدَّنْيَا بَاقِيَا

فَشَمِّرْ إِلَى التُّقَى وَدَعْ كُلَّ حَاسِدٍ وَارْعَ حُقُوقَ اللَّهِ إِنْ كُنْتَ رَاعِـيَا [2]

جاءت ألفاظ وأساليب الشعراء الجزائريين القدامى سهلة لا تعقيد فيها ولا غموض تستوي بتدفقها إلى القلب وتسر النفس من خلال الموسيقى التي تحملها.

لقد تنوعت القضايا في الشعر الجزائري القديم، فالحرب كانت هي الأخرى قضية مهمة فكانت دافقا لبعض الشعراء لنظم قصائد يحثون فيها على الجهاد ومحاربة أعداء الدين، حيث يقول:

[1]- رحلة ابن عمار الجزائري (نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب) مطبعة فوتتانا، الجزائر 1950م ، ص9.

[2]- عبد الحميد بكري، النبذة في تاريخ توات وأعلامها، دار الهدى، الجزائر، 2005 ، ص 112.

وَلْتَلْتَفِتْ نَحْوَ الجِهَادِ بِقُـــــوَّةٍ وَالكُـــــــفْرُ قُطِّعَ أَصْلُهُ بِذُكُورِهِ

جَهِّزْ جُيُوشًا كَالْأُسُودِ وَسَرِّحَنْ تِلْكَ الجَوَارِي فِي غَبَابِ البُحُورِ

أَضْرِمْ عَلَى الكُفَّارِ نَارَ حَرْبٍ لَا تَـــقْلَعْ وَلَا تُمْهِلْهُمْ بِفُتُـــــورِ[1]

وظف الشاعر في هذه الأبيات أسلوب الأمر للفت الانتباه وكذلك حملت هذه الأبيات بلاغة قوية موحية تدل على براعة الشاعر الجزائري.

إن سفر الجزائريين إلى أقطار بعيدة، لغرض طلب العلم أو البحث عن الحياة المريحة ... جعلهم يشعرون بالغربة والاشتياق إلى أوطانهم فكانت هذه القضية دافعا ليعبر الشعراء الجزائريون القدامى عن عواطفهم في قصائد تباين فيها الشوق إلى الوطن ومن ذلك ما نجده عند الشاعر الفذ **ابن خميس التلمساني** :

تِلِمْسَانُ لَوْ أَنَّ الزَّمَانَ بِهَا يَسْخُو مُنَى النَّفْسِ لَا دَارُ السَّلاَمِ وَلَا الكَرْخُ

وَدَارِي بِهَا أُولَى التِي حِيلَ دُونَهَا مَثَارُ الأَسَى لَوْ أَمْكَنَ الحَنْقُ اللَّبِخْ

عَهْدِي بِهَا وَالْعُمْرَ فِي عُنْفُوَانِهِ وَمَـاءُ شَبَابِي لَا أُحين وَلَا مَطَـــخ[2]

جاءت لغة هذا المدح بسيطة معبرة واضحة غير معقدة مفهومة لأنها لغة المحيط أو البيئة الاجتماعية التي يحياها الشاعر كما حملت في جعبتها جرساً موسيقياً وصورة فنية لتقوية المعنى.

ومن القضايا التي شغلت الشعراء الجزائريين القدامى – المرأة – التي كانت دافقا محبوبا ومرغوبا فيه لنظم قصائد الغزل وفي هذا السياق يقول **بكر بن حماد:**

[1] – محمد بن ميون الجزائري، التحفة المرضية في الدولة البكراشية، تح: محمد بن عبد الكريم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، 1972 ، ص 204.

[2] –أحمد المقري، نفح الطيب تح، إحسان، ج2، دار صادر، بيروت، 1968، ص 370.

وَمُؤْنِسَةٍ لِي بِالْعِرَاقِ تَرَكْتُهَـا وَغُصْنُ شَبَابِي فِي الْغُصُونِ نَضِيرُ [1]

فالشاعر يعود بالذاكرة إلى عهد الشباب ليتذكر إحدى مغامراته العاطفية التي جرت أحداثها في بلاد العراق.

وهاهو **ابن فكون القسنطيني** ، يتغزل بنساء كل موطن حل به يقول :

وَفِي مِلْيَانَةٍ قَدْ ذِبْتُ شَـوْقًـــا بِلِينِ الْعَطْفِ وَالْقَلْـبِ الْقَسِيْ

وَفِي تِنسٍ نَسِيْتُ جَمِيْلَ صَبْرِي وَهَمَمْتُ بِكُلِّ ذِيْ وَجْـهٍ وَحِيْ

وَفِي وَهْرَانَ قَدْ أَمْسَيْتُ رَهْنًا بظَامِي الخَصْرِ ذِيْ رِدْفٍ رَوِيْ [2]

ويقول الشاعر **ابن خلوف القسنطيني** عن خد المرأة متغزلا بها :

مُنَعَّمَةٌ لَوْ لَامَسَ الوَرْدُ خَدَّهَا لَخَبَّشَهَا وَهْوَ رَطِيْبٌ مَنَعَّمٌ [3]

نرى أن هؤلاء الشعراء استعملوا كلمات واضحة ، سهلة سلسة على لسان يفهمها الجمع حيث وظفوا صور بيانية للتعبير عن مكبوتاتهم ومشاعرهم التي يكنوها لمحبوباتهم و الغرض من هذه الصور البيانية تجسيد المعنى وتشخيصه، كما حملت هذه الأبيات في طياتها ، موسيقى جذابة تجعل الشاعر كقائد الأوركسترا .

ومن القضايا التي عاشها الشعب الجزائري آنذاك النسب و الإفتخار لذلك نجد شعراء كُثر يتمدحون بالخصال الحميدة والمباهاة بالكرم والعلم ..

[1] – الباروني باشا سليمان بن عبد الله، الأزهار الرياضية في أئمة ملوك الإباضية، د ط د ت موقع الاستقامة https//www.isligama.net ص 190

[2] –الصدري البلنسي محمد، الرحلة المغربية ، تج أحمد بن جدوا كلية الآداب الجزائرية، د. ت، ص ص 30– 31.

[3] – ابن خلوف، ديوان جني الجنتين (ديوان الإسلام) العربي دحوا ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1985، ص 365.

هاهو **الشاب الظريف** يفتخر بنفسه فيقول :

وَمَا أَنَا إِلَّا شَمْسُ كُلِّ فَصِيلَةٍ لَهَا مَشْرِقٌ لَكِن أَصْلُ مَغْرِبِ [1]

وفي موضع آخر يقول :

وَمَا شَرَفِي إِلَّا بِنَفْسِيْ وَإِنْ يَكُنْ لِقَوْمٍ فَخَارٌ طَاوَلَ النَّجْمَ مَجْدُهُ [2]

إن الإفتخار غرض يحمل في جعبته، جمالا فنيا إيحائيا، انفعاليا يرتبط بالمجاز اللغوي ويصدر نبرات و نغمات عذبة تشد سمع المتلقي ونلاحظ أن لغة الافتخار سهلة واضحة لا غموض ولا إبهام فيها ومما لا شك فيه أن الشعر الجزائري القديم لم يخرج عن غرض الوصف الذي يحمل في طياته التصوير والإبداع ووجدْنا شعراء يحررون في الوصف كحال **بكر بن حماد** النبهرتي يصف مدينة تيهرت .

مَا أَخْشَى الْبَرْدَ وَرَيْحَانَهُ كَأَنَّهَــا تُنْشَرُ مِنْ تَحْتِ

تَبْدُو مِنَ الْغَيْمِ إِذَا أَبْدَتْ وَأَطْرُفَ الشَّمْسِ بِتَاهِرْتِ[3]

إن ما يميز شعر الوصف وغيره في المغرب الأوسط أنه جاء في قصائد أو مقاطع مستقلة ليس كما كان معتادا يأتي بعد المقدمة الطللية، وراح في الأغلب إلى وصف الأماكن والديار والمدن.

والجميل في الشعر أنه لم يخلُ من الرمز في شعره ومن ذلك نجد رمز التشاؤم بالغراب للشاعر **"أبو حمو موسى الزياني"** :

وَكَمْ مِنْ حَمَامَةِ وَصْلٍ بَيْنَنَا وَكَمْ غُرَابِ النَّوَى فِي غُصْنِهَا وَقَفَا

[1] -الشاب الظريف، الديوان، ص 200

[2] - المصدر نفسه، ص 201

[3] - رمضان شاوش در الوقاد في شعر بكر بن حماد- ص61.

ومن القصائد الجميلة والمبهرة التي لا يمكن للدواوين الشعرية الإستغناء عنها هي قصائد المدح التي تُعتبر بمثابة العمود الفقري لدواوين الشعر لأن المدح يدخل في باب المراثي والافتخار والشكر واللطف[1] والشعر الجزائري القديم لم يخرج عن نطاق المدح حيث تنوعت قصائد المدح في ثناياه وازدهرت ونافست قصائد المدح في المشرق ومن ذلك نجد الشاعر **عبد الكريم النهشلي** من أبرز شعراء المدح مدح منصور بن بلكين .

لغة الشاعر هدفها التبليغ وهي لغة شعرية تتفاعل فيها الكلمات نحويا وصوتيا وإيقاعيا مكونة اتساقا وانسجاما وهذا ما سنكتشفه ونعيشه في ثنايا هذه الأطروحة مع قصيدة المديح.

[1] ينظر : ايمن محمد زكي العشماوي، قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني، دار النهضة العربية للطباعة و النشر،بيروت، ط1، 1973،ص ص 27- 28.

ثالثا– قصيدة المديح :

بعدما مررنا على الشعر الجزائري القديم في عجالة لا بد أن نتقصى قصيدة المديح باختصار لنترك لبها يتوسط صفحات هذا العمل حيث تعتبر " قصيدة المدح غصنا من شجرة الشعر الوافرة"[1]، فهي جزء لا يتجزأ من الشعر العربي.

المديح سمة ثقافية ساطعة في الديوان الشعري عند العرب وذلك لكثرة تداوله بين الشعراء فلم تمر فترة زمانية من الأزمنة إلا وقيل فيه المدح ، والمدح : " نقيض الهجاء وهو حسن الثناء"[2] فالشاعر عند استعماله لا يخرج عن باب الملاطفة والمجاملة.

ونقول "مدحه كمدحه مدحا ومدحة: أحسن الثناء عليه" [3] أو هو الوصف الجميل وتعداد مآثر الممدوح ومناقب وصفاته الحميدة [4] .

ومن التعريفين اللغوي والاصطلاحي نفهم أن جل الديوان الشعري مدحٌ فالشاعر إذا تغزل بالمرأة فهو يمدحها وإذا رثى ميتا فهو يذكر محاسنه إذا هو يمدحه، أما إذا وصف الشاعر الأشياء أو المدن أو المناظر وغيرها فهو يمدحها ، وإذا افتخر الشاعر بنفسه فهو أيضا مدح لأنّه سيثني على نفسه وسيذكر فضائله، وإذا مدح الأشخاص الأحياء نسمي هذا الغرض المدح إذ نفهم أن معظم الأغراض الشعرية تدخل ضمن قصيدة المديح .

[1] – فيروز المرسي، قصيدة المديح الأندلسية ، دراسة تحليلية ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق 2009، ص 9.

[2] –ابن منظور، لسان العرب ط6 المجلد 2 دار صادر بيروت –لبنان – 1997 (مادة مدح ، ص 589.

[3] –الفيروز أبادي، القاموس المحيط ، ج1 ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان –1999 (مادة مدح) ، ص 341.

[4] – ينظر: عبد الغرير نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي مؤسسة المختار القاهرة ، ط3 ، 2004 ، ص139

يتحدث الدكتور وهب رومية عن قصيدة المدح المبكرة قائلا: " وهي لا تسأل ولا تستجدي بل تحمد الجميل لأهله، وتعترف بالمودة، إنما بطاقة شكر رقيقة لا يرى الشعراء فيها بأسا على اختلاف منازلهم في قومهم" [1].

فالأديب عرف قصيدة المديح منذ البدايات الأولى للشعر العربي إلا أن معنى قصيدة المديح يتغير بتغير الظروف المحيطة بالإنسان، فعلى سبيل المثال في العصر الجاهلي نظرا لتشعب الحياة فأهل العصر الجاهلي كانوا ينتقلون باستمرار إما بحث عن الكلأ أو الحياة الهنية فكانوا يواجهون مخاطر الطبيعة ، فانعكس هذا على القصيدة المديح .

يشير **ابن رشيق** إلى قصيدة المديح في فترة العصر الجاهلي فيقول:" والعادة أن يذكر الشاعر ما قطع من مفاوز وما أنهى من ركائب وما تجشم من هول الليل وسهره ، وطول النهار وهجيره، وقلة الماء ثم يخرج إلى مدح المقصود ليوجب عليه من حق القصد، وذمام القاصد ويستحق منه المكافأة " [2] والواضح أن شعراء العصر الجاهلي كانوا يستفتحون قصائدهم بمقدمات طويلة حيث يقفون عند تذكر الحبيبة والتغزل بها ثم وصف الديار الخالية وما تبقى منها لينتقلوا للحديث عن الرحلة وما تحمل من شقاء وتعبر مخاطر ومساوئ عديدة ليصل إلى الممدوح فينهال الشاعر عليه بالمدح بذكر خصاله الفضيلة والثناء عليه بعبارات تليق به .

وبما أننا أشرنا إلى أن قصيدة المديح يختلف مضمونها من عصر إلى عصر، والعصر الجاهلي يليه عصر صدر الإسلام فنستنبط من خلال معلوماتنا المتواضعة عن صدر الإسلام أن قصيدة المديح لم تختلف من حيث الشكل كثيرا عن نظيرتها في العصر الجاهلي من مقدمة لكن بعيدة عن الغزل ثم ذكر الرحلة وصولا إلى الممدوح ، إلاّ أن المميز والجديد في قصيدة المديح في العصر الإسلامي هو روح الإسلام الذي ساعد الشاعر في إلباس قصيدة المديح رداء جديدة تحت شعار " الدفاع عن الدين

[1]–وهب رومية قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق 1981، ص 39.

[2]–ابن رشيق، العمدة ج1 ، تح محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، ط3 القاهرة 1963 ، ص 151.

الإسلامي " فجاءت قصيدة المديح إما مدافعة عن الدين الإسلامي بذكر معجزاته العظيمة أو مادحة شخصياته العظيمة ...

أما قصيدة المديح في صدر الإسلام من وجهة نظر الدكتور وهب رومية فيراها أنها: " تتميز بظاهرة التخفف من المقدمات بضروبها جميعا ،والتخفف من الرحلة باستمرار، فلا يفتتح الإسلامي الجديد مدائحه بمقدمة الغزل أو الأطلال أو أي لون من ألوان المقدمات، ولا يرحل في هذه المدائح فيقطع الصحراء على ظهر ناقته، أو ينطلق خلف حيوان الصحراء، ولكنه يشرع في المدح مباشرة على نحو ما نعرف من تعدد موضوعات المدح "[1].

أهم ما تتميز به قصيدة المديح في صدر الإسلام هو الإبتعاد تماما عن كلّ ما حرمه الدين الإسلامي والإقتراب من كل ما يخدم الدين الحنيف، واتسمت كذلك قصيدة المديح بطابع ديني حيث اتجه الشاعر في صدر الإسلام إلى مدح الأشخاص وذكر حقيقة خصالهم حيث تخلو عن الكذب والتزويق في العبارات وذلك لأنهم كانوا يتبعون قيم الدين الإسلامي الذي ينهى عن المنكر ويأمر بالمعروف.

أما العصر الأموي فاختلفت فيه طبيعة الحياة عن صدر الإسلام فانعكس ذلك على قصيدة المديح، وما نلاحظه في العصر الأموي أنه لم يخل هو الآخر من قصائد المديح التي جاءت معظمها بهدف العطاء والهبة على حد قول الدكتور وهب رومية " فأدرك الخلفاء الأمويون دور الشعر في حياة العرب وحاجة الشعراء إلى المال، فراحوا يشترون منهم المديح، ويذيعونه في الناس لتأييد سلطانه فكثرت قصائد المدح وانتشرت" [2].

السبب راجع لكثرة الأحزاب السياسية فكل قائد من قادتها يتطلع لأن يكون الأفضل وللشعراء دورٌ بارزٌ في هذا الصدد لأنهم كانوا يمدحون الخليفة أو قائدهم من حيث شجاعته وكرمه وقوته في التصدي للعدو طامعين في هبة منه.

[1]–وهب رومية، قصيدة المدح، ص 290.

[2]– المرجع نفسه، ص 319.

ما نستنبطه من دواوين الشعر الأموي أن قصيدة المديح لا تزال تحتفظ بشظايا من الشكل العام للقصيدة في العصر الجاهلي إلا أن الجديد الذي استحوذ عليها هو التغيير الذي طرأ على مقدمتها، حيث أنها لم تقف فقط على ذكر ديار الحبيبة والتغزل بها بل جددت في مواضيع أخرى.

جاء العصر العباسي الذي " تغيرت الحياة الاجتماعية تغيرا ملحوظا عن الحياة في العصور السابقة ، فقد استقر العرب في بيوت ثابتة أنيقة ، كما استقر الشعراء، وتعددت ثقافاتهم ومعارفهم وحدثت ثورة فكرية اجتماعية، فتحت أمامهم مجالات واسعة، وأغنت تجارتهم ووسعت مخيلاتهم، ورققت إحساساتهم مما أدى إلى تغيرات في موضوعات الشعر عامة وفي قصيدة المدح خاصة"[1]

فالمعادلة هي تغير في الحياة الاجتماعية يساوي تغيرا في الحياة الثقافية ومن هذه المعادلة نستنتج أن جديدا وقع على القصيدة المديح في العصر العباسي والمتمثل في مقدماتها ، رغم أنها حافظت على شكلها العام.

والجدير بالذكر أن مقدمات قصيدة المديح تنوعت وتغيرت عن سابقتها من حيث المضمون فمن الشعراء من حول المقدمة الطللية إلى مقدمة خمرية ومنهم من تخلّ عنها.

هكذا ألقينا نظرة عن قصيدة المديح في عصورها الأربعة جاهلي، إسلامي، أموي وعباسي واكتشفنا مضمونها وشكلها الجديد الذي كان يطرأ عليها من عصر إلى آخر وعليه فدواوين الشعر الجزائري القديم في القرنين الثالث والرابع الهجريين لم تختلف عن نظيرتها في العصور الأنفة الذكر .

قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم جاءت حاملة مقدمات طللية التي هي عبارة عن تقليد من تقاليد القصيدة الجاهلية وبعضها الآخر تجنب المقدمة ومرّ مباشرة إلى غرض من أغراضه، وهذا ما سنلاحظه أثناء تصفح أوراق هذه الأطروحة.

الملفت للانتباه أن دراسة الشعر الجزائري القديم في ضوء المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة أحدث تغييرا وتجديدا واضحا بمقاربته للنصوص الشعرية، من خلال القراءات المتعددة عبر المناهج النقدية و منها المنهج الأسلوبي .

[1]-فيروز الموسى، قصيدة المديح الأندلسية دراسة تحليلية، ص ص 24-25.

الفصل الأول

موضوعات المديح

الفصل الأول : موضوعات المديح

أولا : بناء قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم

ثانيا : أنماط قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم

ثالثا : خصائص شعر المديح في الشعر الجزائري القديم

تمهيد:

سجلت قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم على امتداد فتراته الزمنية بدءا من العهد الرستمي إلى غاية نهاية الدولة العثمانية حضورا متميزا، فلا نجد فترة من هذه الفترات إلا وذكر غرض المدح فيها، إما مدح ملوك، وزراء، دول، ذكر محاسن الموتى، الافتخار... الخ وكلها تصب في منبع واحد ألا وهو المديح، وما لاحظناه أن هذا الغرض يختلف كما وكيفا من عهد إلى آخر على حسب وضعيات كل مرحلة، وبما أن موضوع بحثنا مخصص في فترة الزمنية الممتدة ما بين القرنين الثالث والرابع الهجريين، لا بأس أن نقف عند بعض نماذج من قصيدة المديح التي انبعثت من حناجر الشعراء الجزائريين القدامى آنذاك .

يعد المديح فن الثناء والشكر ولغة التقدير والاحترام، وذكر الفضائل والمثل العليا، هذا ما جعل مواضيعه تتعدد، فقصيدة المديح في الأدب الجزائري القديم هي الأخرى تعددت مواضيعها فالشعراء الجزائريون القدامى رواد تنجم عنهم أفكارٌ جرت على ألسنتهم انبثقت من صدورهم وذلك بعد طول تأمل في قضايا الإنسان مستندين في هذا التأمل بالمحيط والسياج الذي كان يعيش فيه هؤلاء الشعراء، فعبروا عن شتى المواضيع، كمدح العلم والشجاعة والكرم وتحدثوا في مواضيعهم عن الدين والورع، مواضيع نابعة من حياتهم اليومية ووقفوا كذلك عند مآثر موتاهم، وهنا "يكون الممدوح في الرثاء من الأموات"[1] فيدور موضوع حول ذكر محاسن موتاهم .

لم يترك الشعراء الجزائريون القدامى موضوعا إلا وتكلموا عنه بأقلامهم حيث وصل بهم الأمر أن "يكون الممدوح في الفخر "[2]، وهنا الشاعر يمدح نفسه بالخصال الحميدة أي أن الشاعر في موضع افتخار .

هذه الأفكار وأخرى نابعة من حياته اليومية التي كان يحياها والتي كانت تنطوي تحت أفكار رئيسة تقوم على عاطفة الإعجاب وعلى الوصف وحسن الثناء.

[1]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ج 1،ص 58.

[2]- أيمن محمد زكي العشماوي، قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني، ص 27.

أولا : بناء قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم

بعدما تعرفنا على الاتجاه العام لقصيدة المديح، فلا بد أن نتطرق إلى موضوعاتها و"المتأمل لإبداع الشعراء يدرك أن هذا التوجه خاص بدراسة جمالية التقرير"[1].

المديح هو الآخر يحمل موضوعات مختلفة، شغلت عددا من الباحثين ولازالت،وذلك من حيث الموضوع، بناء الشكل،الأسلوب،وفن المديح واحد من أهم القضايا والأغراض في الشعر الجزائري القديم، التي لم يسلط عليه الضوء الكافي من حيث الدراسة –في حدود اطلاعي- .

ما يجدر بنا أن نشير إليه هو أننا لا نجد في العهد الرستمي قصائد مستقلة تتغنى بالمدح فقط بل نجده في ثنايا القصائد في أغلب الأحيان، ويرجع بعض الدارسين أن النشاط الأدبي في بداية القرون الأولى في المغرب الأوسط كان ضئيلا جدا وهذا راجع لاهتمام رجال الفكر بتعريب الشعر وترسيخ مبادئ جديدة، والاهتمام بعلوم الشريعة، فالعهد الرستمي ارتبط ارتباطا قويا بالمذهب الإباظي، الذي ساهم رجاله وأئمته في نشره بواسطة حلقات للدرس وذلك بتلقين الطلبة العلوم العقلية والنقلية، مما أثار التنافس بين سكان بلاد المغرب من أتباع المذهب الإباظي ومذاهب أخرى كالسنة والمالكية والشيعة والمعتزلة[2] ورغم كون رجال المغرب الأوسط رجال دين وفقه، إلا أنه يوجد فئة لا بأس بها اهتمت بالحياة الفكرية والأدبية .

كانت **تيهرت** عاصمة للثقافة ومنبع حضارة العلم آنذاك، فازدهرت ثقافيا وغدت بذلك مركزا ثقافيا فياضا يضاهي بغداد وقرطبة فعرف أهل المغرب الأوسط بالثقافة ونبغوا فيها خصوصا الثقافة الدينية فبرز في ذلك العصر أدباء وعلماء ذاع صيتهم منهم **بكر بن حماد، أحمد بن فضل التيهرتي** وعليه وظهر أول جيل من الأدباء الجزائريين الحقيقيين، عالجوا الشعر وأحسنوا معالجته، إلا

[1] – عادل ضرغام، في التحليل النص الشعري، دار العربية للعلوم الناشرون، الجزائر،ط 1،2009،ص173

[2] – ينظر : محمد عيسى الحريري، الدولة الرستمية بالمغرب الإسلامي، دار القلم، الكويت، ط3، 1987، ص 80.

أنه ظل يتبع خطى المدرسة الشرقية المحافظة [1] فنافس الشعراء الجزائريون القدامى إخوانهم في المشرق من حيث الشكل والمضمون حتى غدينا عند قراءة القصائد دون معرفة مؤلفها لا نفرق بين كون هذا مؤلف مغربي أومشرقي، فحقا أدباؤنا الجزائريون تصدروا الطليعة في حياتهم الفكرية والأدبية .

المدح في الشعر الجزائري القديم جال معه الكثير من الموضوعات التي ساهمت في إثراء الساحة الأدبية في الحقبة ما بين القرنين الثالث والرابع الهجريين وإن كان المدح هو حسن الثناء[2] فالشعراء الجزائريون القدامى تفننوا في حسن انتقائهم لمواضيع شتى خدمت ولا زالت تخدم الإنسانية،حيث اتصلت به أغراضا عديدة اختارها الشاعر الجزائري ببراعة وحنكة وشجاعة وحس مرهف، وما يجب أن نلتفت إليه أن المدح لم يأت في قصائد مستقلة وإنما نجده مبعثرا هنا وهناك بين طيات القصائد فحاولت استخلاصه من بين أضلع القصائد لنقسمه على شكل فِكَرا جاءت كالآتي:

1-علاقة ازدواجية المدح بالعلم :

هذه الفكرة استنبطتها من تصفحي الحياة الأدبية للدولة الرستمية التي كانت عاصمتها **تيهرت** واشتهرت بانتشار المعرفة وازدهارها حيث أن أئمة الدولة الرستمية شجعوا العلم .

ها هو **الإمام أفلح بن عبد الوهاب بن عبد الرحمان** :قد ترك قصيدة مدح العلم قال :

العِلْمُ أَبْقَى لِأَهْلِ الْعِلْمِ آثَـــارَا ... يُـــرِيْكَ أَشْخَاصَهُمْ رُوحًا وَأَبْكَـــارَا
حَيٌّ وَإِنْ مَاتَ ذُو عِلْمٍ وَذُو وَرَعٍ ... مَا مَاتَ عَبْدٌ قَضَى مِنْ ذَاكَ أَوْطَـــارَا
وَذُو حَيَـــاةٍ عَلَـى جَهْلٍ وَمَنْقَصَةٍ ... كَمَيِّتٍ قَدْ ثَوَى فِي الرَّمْسِ أَعْصَـــارَا
للهِ عُصْبَةُ أَهْـــلِ الْـعِلْـمِ إِنَّ لَهُمْ ... فَضْلًا عَلَى النَّـــاسِ غُيَّابًا وَحُضَّـــارَا
الْعِـلْمُ عِـلْمٌ كَـفَى بِالْعِلْمِ مَكْرَمَةً ... والجهل الجهل كَفَى بِالجَهْلِ إِدْبَارَا [3]

[1]- ينظر : محمد طمار، تاريخ الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر العاصمة، 2007،ص 74.

[2]- ابن منظور، لسان العرب،ج 2، ص 66.

[3]- الباروني، الازهاز الرياضية، ص 192.

تعتبر قصيدة **أفلح بن عبد الوهاب الرستمي**—في فضل العلم وأهله – ذات روح تعليمية، حيث أبرزت لنا فضل العلم وأهله .

ثم يواصل مدح العلم ليبين لنا منزلته الرفيعة ومكانته العالية وبه الإنسان يخطو خطوة العملاق إلى الأمام بقوله:

الْعِلْمُ عِنْدَ اسْمِهِ أَكْرِمْ بِهِ شَرَفًا والْجَهْلُ عِنْدَ اسْمِهِ أَعْظِمْ بِهِ عَارَا

يُشَرِّفُ الْعِلْمُ لِلْإِنْسَانِ مَنْزِلَـةً ويَـــرْفَعُ الْعِـــلْمُ لِلْإِنْسَانِ أَقْدَارَا

الْعِلْمُ ذُرٌّ لَهُ فَضْلٌ ولَا أَحَـــدٌ فِي النَّاسِ يَدْرِي لِذَاكَ الذُّرِّ مِقْدَارَا

للعِلْمُ فَضْلٌ عَلَى الأَعْمَالِ قَاطِبَةً عَنِ النَّبِيِّ رَوَيْنَا فِيهِ أَخْبَـــــارَا [1]

يستمر في نصائحه الثمينة مبينا نعم العلم وفضله الجبار بقصيدة تتكون من أربع وأربعين بيتا من أبرز ما قيل من الشعر الجزائري القديم .

2–علاقة ازدواجية المدح بالرثاء :

لم يخل الشعر الجزائري القديم من المراثي وبما أنها تدخل ضمن قصيدة المديح فلقد تفنن الشعراء الجزائريون القدامى في مدح موتاهم فذا **بكر بن حماد** والذي يعتبر أول جيل من الأدباء الجزائريين ظهروا في الدولة الرستمية[2] مدح ابنه في مرثية رائعة قال فيها:

[1]– الباروني، الازهاز الرياضية، ص 193.

[2]– محمد طمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص 74

بَكَيْتُ عَلَى الأَحِبَّةِ إِذْ تَوَلَّوْا وَلَوْ أَنِّي هَلَكْتُ بَكَــوْا عَلَيَّا

فَيَا نَسْلِي بَقَاؤُكَ كَانَ ذُخْرًا وَفَقْدُكَ قَدْ كَوَى الأَكْبَادَ كَيَّا

كَفَى حُزْنًا بِأَنِّي مِنْكَ خِلْـوٌ وَأَنَّكَ مَــتيِّتٌ وَبَقِيْتُ حَيَّا [1]

يتفجع الشاعر هنا لفقدان ابنه ويتحسر ويتأسف لموته وفي الوقت نفسه يقوم بمدحه واصف بقاءه بالذخر وهنا نستنتج أن "ليس بين الرثاء والمدح فرق،إلا أنه يخلط بالرثاء وشيء يدل على أن المقصود به ميت مثل (كان) أو(بكيت) وما يشاكل هذا ليعلم أنه ميت، وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع، بين الحسرة مخلوطا بالتلهف والأسف والاستعظام، إذا كان الميت ملكا أو رئيسا كبيرا"[2].

بذلك يكون ابن رشيق قد وضع الفرق البسيط بين المدح والرثاء لأنهما متداخلان فيما بينهما.

صور الشاعر **محمد بن هانئ الأندلسي*** مرثية والدة الأميرين جعفر ويحي ابن علي، حيث عبر عن ممدوحه بمعان جزلة وألفاظ خيرة قائلا :

فَلَوْ جَازَ حُكْمِي فِي اغَـــــابِرِينَ وَعَدَّلْتُ أَقْسَـــــامَ هَذَا الْوَرَى

لَسَمَّيْتُ بَعْضَ النِّسَاءِ الرِّجَـــالَ وَسَمَّيْتُ بَعْضَ الرِّجَالِ النِّسَـــا

وَإِذَا هِيَ كَانَتْ لِكَشْفِ الخُطُوبِ فَكَيْفَ البَنُونَ لِضَرْبِ الطُّلَــى

[1] – رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ،مطبعة العلوية بمستغانم، ط1، 1966، ص 87.

[2] – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص 96.

* –اعتبرنا محمد بن هانئ الأندلسي شاعر من الشعراء الجزائريين نظرا لما قاله رمضان شاوش في كتابه إرشاد الحائر، ص23،ص24

تَوَلَّيْـــتُ مَرْفَلَةً لِلْمُلُـــــــوكِ فَمِنْ مُصْطَفَى النَّجْلِ أَوْ مُرْتَضَى

وَ أَكْثَرُ آمَـــالِهَـــا فِيْكُمَـــا وَ فِي الْقَلْبِ مِنْهَا كَجَمْرِ الْغَضَا[1]

لقد أعجب محمد بن هانئ الأندلسي بوالدة الأميرين جعفر ويحي ابني علي فمدحها وأظهر شهامتها ومآثرها .

3-علاقة ازدواجية المدح بالمدن:

من سمات الشاعر الجزائري القديم السفر والترحال فقد جال بين المشرق والمغرب باحثا عن علم وزاد واكتشاف ومعرفة فكثرة انتقاله جعلته يشتاق ويحن إلى ربوع وطنه أحيانا ويحن إلى مناطق سبق له أن زارها أحيانا أخرى وهذا نظرا لتعلقه الشديد بتلك المنطقة أو المدينة .

هذا ابن هانئ الأندلسي الذي عاش سنوات عديدة بالمسيلة عاصمة الزاب وهي أعظم ولاية جزائرية آنذاك فيمدحها بقوله:

وَرَأَيْتُ حَوْلِي وَفْدَ كُلِّ قَبِيْلَةٍ حَـــتَّى تَـــــوَهَّمْتُ الْعِرَاق الزَّابَا[*2]

يقول في موضع آخر :

خَلِيْلَيَّ إِنَّ الزَّابَ مِنِّي وَجَعْفَرٌ وَجَنَّـــةُ عَـــدْنٍ بِنْتُ عَنْهَـــا وَكَوْثَرُ

وَقَبْلِي نَأَى عَنْ جَنَّةِ الْخُلْدِ آدَمٌ فَمَا رَاقَهُ مِنْ جَانِبِ الْأَرْضِ مَنْظَرُ [3]

[1]- محمد بن هانئ، الديوان، تح كرم البستاني، دار بيروت لطباعة والنشر، لبنان، 1985،ص ص 389-390.

[*]- الزاب : أرض سهول في وسط الجزائر وراء جبل الأوراس شرقا .

[2]- محمد العيد اليعلاوي، ابن هانئ الأندلسي، شاعر الدولة الفاطمية، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1405 هـ، 1985م، ص 181.

[3]- ابن هانئ الأندلسي، الديوان ، ص90.

في هذه الأبيات يتشوق إلى المسيلة لأنه كان يتواجد عند الخليفة المعز العبيدي الفاطمي فيمدح الزاب حيث يبين لنا أنه عشق تربته الطيبة و شبهها بجنات عدن .

4-علاقة ازدواجية المدح بالقينات :

للشاعر الجزائري نصيب من الغزل، تغزل **ابن خراز التاهرتي** بالمرأة من البصرة يصف جمالها وعفتها ويبين معزة سكانها لكن في تحفظ شديد .

قَبَّــحَ الإِلَـــهُ اللَّهْـوَ إِلَّا قَــيْنــَةً بَصْرِيَّــةً فِــتي حُــمْرَةٍ وَبَيَاضِ

الخَمْــرُ فِي لَحظَاتِهَا وَالْوَرْدُ فِــي وَجَنَاتِهَــا وَالْكَشْفُ غُيْرُ مُفَاضِ

فِي شَكْلِ مَرْجِيٍّ* وَنُسْــكِ مُهَاجِــرٍ وَعَفَــافِ سُنِّيٍّ وَسَمْتِ أَبَاضِ**

تَــاهَــرْتُ أَنْــتِ خَلِيَّــتةٌ وَبَــرِيَّــةٌ عُوِّضْــتُ مِنْكِ بِبَصْرَةٍ فَاعْتَاضِ

لاَ عُذْرَ لِلْحَمْرَاءِ* فِــي كَــلَفِي بِهَا أَوْ نَسْتَفِيْضُ بِأَبْحــرٍ وَحِيَاضِ[1]**

نلاحظ أن **ابن خراز التاهرتي** مدح هذه القينه لإعجابه الشديد بها فعبر عن مكبوتاته بهذه الأبيات .

كذلك تحدث **بكر بن حماد** عن إحدى تجاربه العاطفية التي جرت في العراق فيمدحها قائلا:

وَمُؤْنِسَةٍ لِي بِالْعِرَاقِ تَرَكْتُهَــــا وَغُصْنُ شَبَابِي فِي الْغُصُونِ نَضِيْرُ

فَقَالَتْ كَمَا قَالَ النواسيّ قَبْلَهَا عَــزيزٌ عَـلَيْنَــا أَنْ نَرَاكَ تَسِيرُ [2]

* - من الأرجاء وهو التصديق فقط ولا عبرة بالمظهر.

** - نسبة إلى ابن أباض رئيس فرقة من الخوارج.

*** - المراد بها البصرة: لأنها حمراء التراب .

[1]- البكري، مسالك وممالك ، ص 88.

[2]- الباروني، الأزهار الرياضية، ص67.

بكر بن حماد يعود بأفكاره إلى مرحلة شباب ليمدح هذه المرأة العراقية ويتغزل بها في هذين البيتين : ومما يتصل بالمدح للنساء قوله كذلك :

خُلِقْنَ الْغَوَانِي لِلرِّجَـالِ بَـــلِيَّةً فَهُنَّ مَوَالِينَا وَنَحْنُ عَبِيْدُهَـــا

إِذَا مَا أَرَدْنَا الْوَرْدَ فِي غَيْرِ حِيْنِهِ أَتَيْنَا بِهِ فِي كُلِّ حِينٍ خُدُودَهَا [1]

ثم كتب **بكر بن حماد** تحت البيتين :

فَإِنْ تَكُنِ الْوَسَائِلُ أَعْوَزَتْنِي فَـــإِنَّ وَسَائِلِي وَرْدُ الْخُدُودِ [2]

"سبب نظم هذه الأبيات أن الشاعر كان ينتجع إبراهيم بن الأغلب ويمدحه فغدا يوما بمديح له على "بلاغ" الخادم فقال له : الأمير عنا مشغول في هذا اليوم : قال فالطف في إيصال رقعة إليه، قال : إنه مصطبح في الجنان مع الجواري ولا يصل إليه أحد، فكتب بكر بن حماد رقعة واحتال بلاغ في توصيلها مساعدة وفيها أبيات منها هذه، فلما رآها أنشدها الجواري فأظهرت له سرورا وشغفا إليه أن خرج إليه بصرة مختومة فيها مائة دينار"[3].

5-علاقة ازدواجية المدح بالمجد:

فكرة المجد هي الأخرى وطأت أشعار الجزائريين في مدحهم حيث أن معظم الممدوحين يتصفون بالمجد وفي هذا الصدد يقول **ابن هانئ الأندلسي** : مادحا أمير **الزاب جعفر بن علي بن حمدون** .

[1]- ابن الأبار، الحلة السيراء، ج1 ،تح: حسين مؤنس الشركة العربية للطباعة والنشر، ط1، ص 33.

[2]- المصدر نفسه، ص 33.

[3]- محمد بن رمضان شاوش، الغوثي حمدان، الأدب الجزائري، إرشاد الحائر إلى أثار أدباء الجزائر، ص 33.

أَلَا أَيُّهَا الْوَادِي الْمُقَدَّسُ بِالطُّوَى وَأَهْـلِ النَّدَى قَلْبِي إِلَيْكَ مَشُوقُ

ويَـــا أَيُّهَا الْقَصْرُ الْمُنِيْفُ قِبَابُهُ عَلَىَ الزَّابِ لَا يُسْدَدْ إِلَيْكَ طَرِيقُ

ويَـــضا مَلِكَ الزَّابِ الرَّفِيعِ عِمَادُهُ بَـــقِيْتَ لِجَمْعِ الْمَجْدِ وَهْوَ فَرِيقُ

فَمَا أُنْسُ لا أنس الأَمِيرِ إِذَا غَدَا يَـــرُوعُ بـــحري مُلْكِهِ وَيَـــــرُوقُ

فَلِلْجُودِ مُجْرَى مِنْ صَفِيحَةِ وَجْهِهِ إِذِا كَانَ مِنْ ذَاكَ الْجَبِيْنِ شُـرُوقُ

وَهَـــزَّتْهُ لِلْـــمَجْدِ حَـــتَّى كَأَنَّهَـا جَرَتْ فِي سَجَايَاهُ الْعِذَابِ رَحِيْقُ [1]

ابن هانئ الأندلسي مجد أمير الزاب بذكر خصاله الحميدة وعظمه ووضعه في منزلة رفيعة مرموقة تليق بمقام الأمير .

6-علاقة ازدواجية المدح بالعدل :

لقد كان معظم الشعراء يصفون ممدوحيهم بالعدل والإنصاف كابن هانئ الأندلسي، الذي عدد خصال ممدوحه مم يدل على عدله:

نَظـرَ الإِلَـهُ إِلَـــى الْبَرِيَّةِ رَحْمَةً فَاخْتَارَ أَفْضَلَهَا لَهَا وَتَخَيَّـــرَا

مَلـِكٌ أَقَـامَ الْـعَدْلَ فِي أَيَّامِهِ سُوقًا وَصَارَ الْحَقُّ فِيهِ مَتْجَرَا

لَمْ يَجْرِ طِيبُ ذِكْرِهِ فِي مَجْلِسٍ إِلَّا حَسِبْتُ بِهَا الْهَوَاءَ تَعَطَّرَا [2]

صفة العدل والإنصاف هي رغبة كل ملك أو أمير يحب الوصول إليها أو تحقيقها وكان الأمراء قديما يرغبون في أن يشهر الشعراء بعدلهم، وهذا ما قام به ابن هانئ في الأبيات السابقة حين أشهر بعدل أمير الزاب الذي انتشر في أيامه .

[1] - ابن هانئ الأندلسي، الديوان، ص 200.

[2] - المصدر نفسه، ص 202.

ثانيا: أنماط قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم

لقد لقي بناء القصيدة العربية باهتمام كبير من طرف النقاد، حيث تجسد هيكل القصيدة العام عند الشاعر الجاهلي كالتالي: مقدمة وهي المطلع ثم الرحلة ثم يليها غرض من أغراض الشعر ويختم قصيدته بخاتمة " فالقصيدة الجاهلية كادت تكون المقياس الوحيد والنموذج الأمثل الذي اتخذه النقاد واتبعوه في كلامهم عن القصيدة وبنائها"[1]، وهذا يعني أن القصيدة في الجاهلية أوشكت أن تكون المثل الأسمى لقرب النقاد في نقدهم .

ومن الواضح أن التنسيق في أقسام القصيدة، وانسجام أبياتها وتسلسلها ووضوح معانيها يعود إلى مهارة الشاعر ذلك لأن بناء نظام القصيدة "مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر، أو باينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه وتخفي معالم جماله"[2].

شبه ابن مظفر الحاتمي تماسك القصيدة فيما بينها كالجسد الواحد إذا تداعى أحد الأعضاء بالمرض، مرض الجسد كله.

إذن فبناء القصيدة يشمل العلاقة المترابطة التي تجمع بين الهيكل واللغة الصورة والأفكار والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر من خلال ابتكاره وبالتالي تصبح القصيدة مبنية محكمة.

وإذا تتبعنا قصيدة المديح في المغرب الأوسط في القرنين الثالث والرابع الهجريين نجد أنها تنتمي إلى القصائد البسيطة مثل : " القصائد التي تكون مدحا صرفا أو رثاء صرفا"[3].

---

[1]- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء الحديث، ط2، دار الأندلس بيروت لبنان، 1982، ص 28.

[2]- ابن المظفر الحاتمي، "حلية المحاضرة في الشعر" تح : جعفر الكناني، دار الرشيد، بغداد، 1979م، ص 215.

[3]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح : محمد الحبيب بن خوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، لبنان، 1981، ص 303.

وتنقسم قصيدة المديح على نظيراتها من القصائد في بنائها إلى :

1-المطلع :

حظي "المطلع" هو الآخر بعناية النقاد، "فأحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان"[1]، فصاحب الصناعتين ينادي معشر الكتاب بان تكون انطلاق القصيدة انطلاقة قوية ملفتة للانتباه .

أما يوسف بكار يدعو الشعراء أن يقدم لبداية القصيدة اهتمام كبيرا، وذلك لأنه كان يعتبر الشعر قفلا " أوله مفاتحة "[2] بالمعنى من خلال المطلع المحكم ينفتح الباب المغلق .

فمطلع القصيدة ظاهرة فنية نشأت مع بروز القصيدة العربية، حيث لابد لمطلع لجميع القصيدة، ومن الضروري أن يشد هذا المطلع سمع القارئ لأن " المطلع هو أول ما يقع في السمع من القصيدة "[3]، فهو مقياس الجمال ووحدة الأفكار وصدق العاطفة فيه يمكن أن نحكم على جمال القصيدة بمطلعها لأن بداية أي عمل هي أهم جزء فيه .

لقد اتسمت قصائد المديح في الشعر الجزائري القديم بمطالع بهية ساطعة تستوفي شروط الجودة التي وضعها النقاد هي :*[4]

أ)-**أن يكون المطلع فخما رائعا:** مثل قول **محمد بن حسن التميمي الطبني** في مدحه للخليفة الحكم ببيت من الشعر يسحر المتلقي ردد:

---

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعيين، تح: علي محمد البجاوي، ط1، دار الاحياء، القاهرة، 1952، ص 435.

[2]- يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار المناهل، ط1، 2009م، ص 96.

[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 435.

[4]- شروط قصيدة المديح أخذتها من :أبو عباس عبد الله بن المعتز، البديع : تح عرفان مرطجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت لبنان،ط 1، 2012 ، ص ص 75-77.

لَمَّا رَأَتْهُ مِنْ الجَوَاهِرِ أَبْسَطَا بَخِلْتُ بِجَوْهَرِ لَفْظِهَا أَنْ يُلْقَطَا

الملفت للانتباه أن "**محمد بن حسن الطبني**" أجاد في اختيار مطلع قصيدته، ونستطيع أن نقول أنه شاعر بارع ورشيق، حاول إيقاظ نفس السامع بألفاظ عذبة رقيقة، عامرة بالتشويق لما بعدها وبالتالي يظهر لنا من الشعراء المجدين الذين استطاعوا أن يظهروا قوتهم وشجاعتهم الأدبية في مطالع قصائدهم .

ب)-**أن يكون بعيدا عن التعقيد،** لأنه أول العي ودليل الفهامة مثل قول **بكر بن حماد** في مرتيته لابنه :.[1]

بَكَيْتُ عَلَى الأَحِبَّةِ إِذْ تَوَلَّوْا وَلَوْ أَنِّي هَلَكْتُ بَكَوْا عَلَيَّا

نستطيع القول أن "**بكر بن حماد**" قد تفوق في حسن اختيار مطلع مرثية ابنه حيث توفر شرط –الابتعاد عن التعقيد– وبدأ قصيدته بألفاظ بسيطة سهلة نفهمها من أول وهلة فبكر شاعر ماهر تفنن وأبدع في أشعاره .

ج)-**أن يكون نادرا انفرد الشاعر باختراعه** مثل قول أفلح في مدحه للعلم قائلا :

العِلْمُ أَبْقَى لِأَهْلِ الْعِلْمِ آثَارَا يُرِيكَ أَشْخَاصَهُمْ رُوحًا وَأَبْكَارَا[2]

ما نستنتجه أن **الإمام أفلح بن عبد الوهاب** انفرد بقصيدته هذه التي تحدث فيها عن العلم وطريقة تحصيله فلم نجد بين طيات كتب الشعر الجزائري القديم أبياتا تتحدث عن العلم –في حدود اطلاعي– فالإمام أفلح حقا رائد من رواد الشعر الجزائري القديم استطاع أن يجسد في قصائده شروط هيكلتها وفقا لما وضعه النقاد أما المتميز في مطلع قصيدته أنه استعمل فيها ألفاظا رقيقة تشد المستمع إليها .

[1]–رمضان شاوش، الدر الوقاد في شعر بكر بن حماد، ص 36.

[2]– الباروني، الأزهار الرياضية، ص 190.

د)-**أن يكون خاليا من المآخذ النحوية وأن تراعى فيه جودة اللفظ والمعنى معا،** كقول الشاعر الكبير **أحمد بن فتح المعروف بابن الخراز التاهرتي**

قَبَّحَ الإِلَهُ اللَّهْوَ إِلَّا قَيْنَةً بَصْرِيَّةً فِي حُمْرَةٍ وَبَيَاضِ.[1]

ما نشاهده أن "**ابن الخراز**" أقدم على انتقاء مطلع قصيدته من ناحية عذوبة اللفظ ورونق وجودة المعنى، بالإضافة أن بيته جاء خاليا من المآخذ النحوية التي تعيب القصيدة بأكملها وهو بالتالي قد استوفى شروط مطالع القصائد على حسب ما جاء به النقاد .

في ضوء مطالع القصائد الجزائرية نستنبط أنها تصنف ضمن المطالع الجيدة المشرقة، فمعظم الشعراء الجزائريين استطاعوا أن يختاروا مطالع قصائدهم ببراعة وتألق فألفاظ المطلع هذه فخمة باهية، بعيدة عن الأخطاء النحوية وخالية من التعقيد، منفردة بهيبتها فمن خلالها لا نستطيع أن نفرق إن كانت هذه القصائد من الأدب الجاهلي أم الأدب الجزائري .

2-مقدمة القصيدة :

اعتنى الشعراء الجزائريون القدامى –على غرار شعراء المشارقة- عناية فائقة بمقدمات قصائدهم المدحية فأبدعوا في صياغة مقدماتها وتنميق أسلوبها وتزويق لغتها واختيار معانيها جاهدين في أن يوفروا الانسجام والالتئام بين مقدمتهم وغرض القصيدة وما نلاحظه أن الشعراء الجزائريين تخلو من عنصر الرحلة من مقدمات قصائدهم، وذلك لعدم الضرورة إليها .

فالمقدمة هي:"الطليعة الدالة على ما بعدها المنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها"[2].

[1]- ابن هانئ،الديوان، ص 90.

[2]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ص 309.

إذن فمن واجب الشاعر أن يتألق في إظهار المقدمة على أجمل وجه لأنها تترك أثرا ذا أهمية كبيرة في النفس، ولها قبس فيما بعدها وحسن وجمال المقدمة تزيد من شد سماع المتلقي .

وسار الشعراء الجزائريون القدامى على طريق أسلافهم، وزوّدوا قصائدهم بمقدمات عبروا فيها عن مكبوتاتهم .

في هذا المبحث سنحاول استقراء بعض المقدمات التي مهد بها شعراء الجزائر لقصائد هموما حملته من حيث التقليد وما أبدعته من حيث التجديد .

إن من أبرز المقدمات الشعرية التي جاءت تناظر المقدمة في العصر الجاهلي هي المقدمة الطللية التي جاء بها ابن هانئ، فذكر ديار الأحبة التي زالت من السكان والإبل ويتحدث عن رحيلهم بعد أن كانت عامرة بهم كما يتذكر الأيام الخوالي التي مضت، حيث يلتقي بهم فيها، لمّا كانوا يتبادلون الهدايا فعبر عن إحساسه من خلال هذه المقدمة الطللية

أَقْوَى المُحَصّبِ مِنْ هَادٍ وَمِنْ هِيدِ ... وَوَدَّعُونَا لِطَيَّاتٍ عَبَابِيدِ

مَا أُنْسَ لَا أُنْسَ إِجْفَالَ الحَجِيجِ بِنَا ... والرَّاقِصَاتُ مِنَ المَهْرِيَّةِ القُودِ

مِنْ وَجْدِي بِرَيْعَانِ الشَّبَابِ وَقَدْ ... رَأَيْتُ أُمْلُودَ غُصْنِي غَيْرَ أُمْلُودِ

وَرَابَنِي لَوْنُ رَأْسِي إِنَّهُ اخْتَلَفَتْ ... فِيهِ الْغَمَائِمُ مِنْ بِيضٍ وَسُودِ[1]

قد عني ابن هانئ بالمقدمة عناية متميزة، فنلاحظ إطلالة لوحة جميلة متعددة المشاهد فهو يحدد مواطن الديار يصورها، ثم ينتقل إلى تصوير نفسه معبرا عن المعاناة بسبب فرقة الأحبة والجميل أن الشاعر استطاع أن يجمع بين المقدمة الطللية والمدح .

[1]- ابن هانئ، الديوان، ص 90. .

ثمة مقدمات أخرى تصدرت قصائد الشعراء الجزائريين منها مديح الشاعر **محمد بن حسين الطبني** للخليفة الحكم استهلها ب:

عَـرَفَ الدِّيَـــارَ وَرَاحَ غَيْرَ مُعَرِّجِ صَدَّ الخَلِيَّ يَشُوبُهُ النَّظَرُ الشَّجِيّ

قَسَمَ الضَّمِيرَ عَلَى وُقُوفٍ مُرْمِضٍ وَعَـــلَى مَسِيرٍ لِلْجَوَانِحِ مُزْعِـــجِ

شَـــوْقٌ إِقَـــامَتُهُ وَشَـــوْقٌ طـعْنُهُ فَـــمَتَى يُـــرْجَى فُرْجَةَ المُتَفَرِّجِ

هَتَفَتْ مُطَوَّقَةُ الجَنَاحِ فَـــهَيَّجَتْ بَـــعْدَ النَّـــزُوعِ دَفِينَ ذِكْرٍ مُبْهِجِ

طَفِقَتْ تُؤَلِّفُ مَا تَفَرَّقَ مِنْ جَوًى وَتَـــزِيدُ فِي إِنْضَاجِ قَلْبٍ مُنْضَجِ

مَـعْشُوقَةُ التَّفْوِيقِ نُمِّقَ جِـــيدُهَا مَـــا بَـــيْنَ مـــوشيّ وَبَيْنَ مُدَبَّجِ

تُـــزْهَى بِسِلْكٍ عِقْدُهُ لَمْ يَنْقَطِعْ وجُـــمَـــانَةُ الـمَنْظُومِ لَمْ يَتَدَحْرَجِ[1]

لينتقل إلى مدح الخليفة:

يَا ابْنَ الخَلاَئِفِ قَدْ عَرَجْتَ إِلَى المَدَى بِـــالْـــبِرِّ وَالتـــقْوَى بِـــأَكْرَمِ مُعْرَجِ

نَـــصَرْتَ أُمَّـــةَ أَحْـــمَدٍ وَحَـــمَلْتَـــهُمْ سبِيضَ الوُجُوهِ عَلَى بَيَاضِ المَنْهَجِ[2]

لقد استعان **الطبني** هو الآخر بالمقدمات الغزلية في مقدمات المدائح الجزائرية إذ بدأها بالوقوف على الأطلال ليتوجه إلى الغزل باعثا شوقه وحنينه لمعشوقته فهنا الشاعر يغني لونا من ألوان الغناء الحنين الذي يحرك القلب والمشاعر،ويلون بألوان زاخرة بالعاطفة والحب و الحنين، وعند انتهاء **الطبني** من مقدمته يمّم وجهه راحلا باتجاه الممدوح يمدحه ويثني عليه بأبهى وأفضل العبارات التي

[1]- ابن حيان، المقتبس، تح محمد بشار عواد وبشار عواد معروف،دار الغرب الاسلامي، تونس، ط1، 2008، ص ص 83 – 84.

[2]- المصدر نفسه، ص84.

تليق بمقام الخليفة وهذا تقليد خالد نلمسه عند الشعراء الجاهليين، فقد كان الشاعر الجاهلي لا يبدأ مدحه الخليفة أوالأمير...دون أن يمر بمضمار المقدمة الطللية،وبدأ إحدى قصائده بمقدمة غزلية بقوله:

لِحَـنِيْنِهَا حِـنُّ الْفُـؤَادِ التَّائِقُ وَبَكَى الْكَئِيبُ المُسْتَهَامُ الوَامِقُ

أَنْـتَ أَنِـينُ مُـغَرِبٍ عَنْ إِلْفِهِ وَدُمُوعُهَا مِثْلُ الجُمَانِ سَـوَابِقُ[1]

تختلف المقدمة الغزلية في هذا المقام عن نظيراتها في العصر الجاهلي، فلم يقف الشاعر هنا عند مفاتن وجسد والملامح الخارجية للمرأة،وإنّما صوّر أعماق نفس معشوقته حيث لاحظنا أحاسيس وانفعالات الشاعر الجياشة وذوقه الفني المترفع عن الغزل الماجن فمقدمة **الطبني** الغزلية لوحة فنية من ألواح الحب رسمه الشاعر على أوراق الذكرى والشوق والحنين إلى محبوبته حاملا معه جديدا مستحدثا لم يسبقه إليه الشعراء جاهليون، متمثلا في الغزل العفيف الذي يعبر فيه الشاعر عن أحاسيسه دون أن يصف محبوبته.

والملفت للانتباه في قصائد **الطبني** أن مقدماته تنوعت بين التقليد وجديد قصيدته أنه وصف **قلما** وقد تخلى عن المقدمة الطللية قائلا:

بِـمُرْهَـفٍ يَسْتَمِدُّ مُرْهَفَةً مُـدَلَّقُ الخَدِّ نَاحِلُ الطَّرْفِ

يَنْشُرُ سِرَّ الضَّمِيرِ عَامِلُـهُ كَالدَّمْعِ يُبْدِي سَرَائِرَ الطَّرْفِ[2]

أول ما نقف عنده من هذه المقدمة الطللية هو الجديد الذي أصابها من الجانب الفني والجانب الموضوعي، فمن الناحية الموضوعية هجر **الطبني** هذه المقدمة هجرا تاما فلم يصور **الطبني** الدموع التي كان يسكبها من أجل الحبيبة والرسوم بل وصف قلما وهذا دليل على ثقافة الشعراء

[1] ابن الكتاني، التشبيهات من أشعار الأندلس، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ص 128.

[2] المصدر نفسه، ص493.

الجزائريين القدامى وتعدد معارفهم التي أحدثت ثورة فكرية فتحت عليهم بابا واسعا من الأفكار الجديدة وأحاسيس رقيقة، ما أدى الى تغيرات من الناحية الفنية أيضا.

هناك مقدمات كثيرة أخرى افتتح بها الشعراء مدائحهم كوصف المجاري المائية مستبعدين المقدمة الطللية، وهذا ما فعله**الطبني** في قوله:

وَكَأَنَّ مُجْرَى المَاءِ بَيْنَ سُطُوحِهِ مُجْرَى مِيَاهِ الوَصْلِ فِي كَبِدِي الصَّدِى

فِي مِثْلِ أَصْرَاحِ الزُّجَاجِ مــرَخَّمِ ومُسَطَّحٌ يَحْكِي احْمِــرَارَ الْــمُجَسِّدِ[1]

فالشاعر هنا حاول أن يخرج عن المألوف دائرة المقدمة الطللية التقليدية فلا وجود للدمعة ولا الرحلة ولا التغزل بالفتيات وإنما وصف هو مجرى المياه فما نلحظه أن الشاعر تخلص من سجن المعاني التقليدية ،وقصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم لم تستغن عن المقدمة الخمرية حيث يقول **الطبني**:

اِجْتَمَعْنَا بَعْدَ التَّفَرُّقِ ظُهْراً فَــظَلَلْنَا نُــقَطِّعُ الْعــمُرَ سُكْــراً

لَا يَرَانِي الإِلَهُ إِلاَّ طَرِيحــاً حَيْثُ تَلْقَى الْغُصُونُ حَوْلِيَ زَهْراً

قَائِلاً كُلَّمَا فَتَحْتُ جُفُونِي صِمِنْ نُعَاسِ الخُمَارِ: زِدْنِيَ خَمْراً[2]

مقدمة الخمرة، هي الأخرى عرفتها قصيدة المديح، فمن خلال هذه الأبيات يتضح لنا أن الطبني كان مفتونا ومولعا بالخمرة وجسد هذا الهوى الشديد بالخمرة في مقدمة القصيدة، اذ ترسم لنا هذه المقدمة علاقة مشرقة وزاهية وحميمية بين **الطبني** والخمرة، فالشاعر قد أعطى قصيدة المديح طابعا جديدا هو استبدال المقدمة الطللية بمقدمة خمرية مرصعة بألوان باهية وهذا الجديد لم نشهده

[1] ابن كتاني، التشبيهات، ص 108

[2] ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب،ج 1 ، تح:شوقي ضيف، دار المعارف، ط2، ص207

عند الشعراء الجزائريين القدامى —في حدود اطلاعي-محمد بن حسن الطبني شاعر أنار درب الأدب الجزائري حيث نوّع في أغراضه الشعرية وهاهو مرة أخرى لم يوفر لمقدمته مقومات المقدمة الطللية الجاهلية كما سنها الشعراء الجاهليون فاستغنى عنها كليا ليصف قصرا قائلا:

عُقِدْتْ أَهِلَّةُ بَهْوِهِ فَكَأَنَّهَـــا عُقَدُ الشُّنُوفِ عَلَى خُدُودِ الخُرَّدِ

مِنْ تَحْتِهَا عُمَدٌ كَأَنَّ فَرِيدَهَا مِـــنْ جَـــوْهَرٍ وَلآلِئٍ وزَبَـــــرْجَدِ

وَكَأَنَّمَـــا قُضْبَانُهُ التِي سَمَتْ تَـــــبْغِي مُنَـــاجَاةَ النُّجُومِ الوُقَّدِ[1]

من أهم ما يميز مقدمات **الطبني** انه لم يتبع النهج التقليدي في استهلال قصيدته بمقدمة طللية وإنما ذهب مباشرة ليصف ذلك القصر .

ما نستنتجه من مقدمات قصائد أنها تعبيرٌ صائب وصادق عن مكبوتات الشعراء الجزائريين فتعبيرهم جاء متأثرا بالمجالات الطبيعية والاجتماعية والسياسية والحضارية المتوفرة آنذاك،بالإضافة إلى اللمسة السحرية والفنية التي جاء بها الشاعر جريا على سنن الأولين من توظيف رموز تراثية تقليدية لمقدمات سابقة وتجديد لبعضها ومنه تظهر الموهبة الشعرية والمقدرة الفنية للشاعر الجزائري الذي استطاع أن يثبت وجوده على الساحة الأدبية، فشعره أهّله لأن يكون رائدا ومقبولا بين شعراء العرب ورائجا لدى النقاد الذين يملكون الحس المرهف في التذوق الأدبي .

3-خاتمة قصيدة المديح :

خاتمة القصيدة أو ما يسميها بعض النقاد "المقطع"، لقد حظيت الخاتمة حظها الوفير من طرف النقاد حيث أعطوها الدرجة الرفيعة وذلك بتسميتها قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الإسماع، لذلك يجب أن تكون محكمة كالقفل كما كان المطلع مفتاحا [2].

[1] ابن كتاني، التشبيهات، ص 120.

[2]- ينظر: ابن رشيق1، العمدة في محاسن الشعر، ج1، ص 239.

فصاحب العمدة ينزل خاتمة القصيدة منزلة مقدسة حيث رأى أنه على الشاعر أن يحسن اللفظ ويأتي بمكارم المعنى وذلك لأن الخاتمة هي نهاية القصيدة وختامها فيجب أن تكون مسكا لأنها ستبقى راسخة في ذهن السامع أو المخاطب لكي تترك لديه انطباعا حسنا، وهذا يتماشى مع حديث حبيبنا ونبينا محمد صلى الله عليه وسلم في قوله :" إنما الأعمال بالخواتيم" [1].

فبما أن ديننا الحنيف يوجهنا إلى الدعاء بحسن الخاتمة، فالمقابل على الشاعر أن ينهي قصيدته بلفظ مستعذبِ سلس ومعنى جزل مناسب وأن يكون أتقن البيت في القصيدة، وهذا ما يذهب إليه الجاحظ في كتابه البيان والتبين مشترطا قائلا:"أن يكون الإختتام في غرض بما يناسبه، سارا في المديح والتهاني، وحزينا في الرثاء والتعازي"[2] .

والجاحظ يقصد هنا أن لكل مقام مقال، فعلى الشاعر أن لا يخرج عن المعنى بهدف ترك انطباع حسن لدى المستمعين والشعراء وإنما يجب على الخاتمة أن توافق معنى البيت الذي سبقها .

والتفت صاحب العمدة إلى نهاية بعض القصائد عند العرب قائلا : "ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متصلة، وفيها راغبة مشتهية ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يتعمد جعله خاتمة "[3].

نستنتج من كلام "ابن رشيق" أن رسم خاتمة القصيدة يتحكم بها الشاعر نفسه فإن أراد أن ينهيها أنهاها وإن أراد أن يبقيها مبتورة أبقاها مبتورة فالشاعر هو صاحب المقودة إن أراد مواصلة الركب واصله ...

[1]- أخرجه البخاري (225/4)، ومسلم (957).

[2]- الجاحظ،البيان والتبيين، ص 154

[3]- ابن رشيق، العمدة 1، ص 240.

الملفت للأمر أن قصيدة المديح في الشعر هي الأخرى لم تخل من نهايات جاءت بتعابير مختلفة تثير النفوس وتدهش الأسماع لذلك حرص الشعراء الجزائريون القدامى على انتقاء خواتم قصائدهم واعتنوا بها أشد العناية وهذا ما نلمسه عند صاحب العلم في الدولة الرستمية **الإمام أفلح** حيث ختم قصيدته التي مدح فيها العلم بـ :

سُبْحَانَهُ صَمَدٌ لَا شَيْءَ يُشْبِهُهُ أَقْرَرْتُ للهِ بِالتَّوْحِيدِ إِقْرَارَا [1]

لقد اعتنى "**الإمام أفلح** " بخاتمة قصيدته حيث جاءت ألفاظها مستعذبة رقيقة متناسبة مع الموضوع العام "فالإمام، صور لنا في خاتمته قدرة عز الله وجل ويدعو إلى توحيده جلّ وعلا ونفهم من الخاتمة هذه أن "العلم" لا يكون ولا يحصل عليه صاحبه إلا بفضل من الله .

أما نزيل المسيلة فقد ختم قصيدته التي مدح فيها أمير الزاب

وَلَا تَشْكُرِ الدُّنْيَا عَلَى نَيْلِ رُتْبَةٍ فَمَا نِلْتَهَا إِلاَّ وَأَنْتَ حَقِيقُ[2]

ما يلفت انتباهنا في خاتمة **ابن هانئ** جمال نسجها وإحكام صياغتها ونفاسة معانيها وسحر بيانها، لقد جاءت منمّقة بذكر الممدوح وبيان عظمته على شكل حكمة تبقى راسخة في نفسية القارئ وهناك قصيدة أخرى مدح فيها أمير الزاب فختمها بمدحه قائلا :

فَأَنْتَ لِمَنْ قَدْ مَزَّقَ الُله شَمْلَهُ وَمَعْشَره وَالأَهْلُ أَهْلٌ وَمَعْشَرُ [3]

فالملاحظ من خاتمة القصيدة أنها أجود بيت قيل في هذه القصيدة، ترك أثرا في نفس **الأمير** تصوغ بمسك الثناء عليه، وها هو نزيل مسيلة يواصل إبداعه عندما وصف ومدح الورد والياسمين والنرجس فختم رائعته هذه بـ :

---

[1]- البارودي، الأزهار الرياضية، ص 129.

[2]- ابن خاقان، مطمع الأنفس، تح: محمد شوابكة، دار عمار مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، لبنان، 1973، ص 76.

[3]- محمد بن هانئ الأندلسي ، الديوان ، ص 77.

فَكَأَنَّ هَذَا عَاشِقٌ وَكَأَنَّ ذَا كَ مُعَشَّقٌ وَكَأَنَّ ذَاكَ رَقِيبُ[1]

لقد ختم نزيل المسيلة قصيدته بتشبيه حسن وافق الشكل العام للقصيدة وجاء أقرب إلى روح المستمع وأسهل للحفظ لأنه فيه تشبيه رائع مجيد .

اما **محمد بن حسن الطبني** ختم قصيدته التي مدح فيها الخليفة **الحكم** بدعاء قائلا[2] :

يَا رَبُّ بَلِّغْهُ جَـمِيعَ رَجَـائِهِ لِأَبِي الوَلِيدِ وَزِدْهُ مَا لَمْ يَرْتَجِ

إن الدعاء بالخير والعزة وتحقيق الأهداف وما ماثلها من معان اليمن والبركة هو الوسيلة الأنجع للتقرب من الممدوح والتأثير فيه وفي الوقت نفسه يعتبر الدعاء عاملا أساسيا يقود الشاعر نحو الهدف الذي يرمي إليه من وراء مدحه هذا .

وفي قصيدة أخرى يمدح فيها الخليفة **الحكم** ختمها بمدح يهز الأنفاس قائلا[3]:

فَلَوْ أَنَّ أَزْكَانَ السَّرِيرِ كَوَاكِبٌ يُشْرِقْنَ لَاسْتَحْقَقْتُ مِنْـهَا أَكْثَرَا

الشاعر هنا ختم قصيدته بالتنويه بخصال الممدوح ومقصوده من وراء هذه الخاتمة أن يعرف المتلقي بأن خيرات الممدوح كثيرة ولا تنتهي بانتهاء القصيدة، وإنما هي عديدة وهذا دليل على إبداع الشاعر وحسن انتقائه لخواتيم القصائد، ويختم **الطبني** قصيدة مدح فيها **الخليفة هشام** قائلا[4]:

شَرَطَتْ مَحَبَّتُهُ عَلَى أَهْلِ النُّهَى مَا لاَ يَكَادُ مُوَثِّقٌ أَنْ يَشْرُطَا

[1]- محمد بن هانئ الأندلسي، الديوان، ص 79.

[2]- ابن حيان، المقتبس، ص 84.

[3]- المصدر نفسه، ص60.

[4]- نفسه، ص 94.

ختم الشاعر قصيدته ببراعة وحسن مشيرا إلى عظمة محبة الخليفة بألفاظ تتناسب مع مقام الممدوح ومنه نلاحظ الشاعرية الفذة لدى الطبني وامتلاكه ناصية البيان وزمام الشعر مما جعله ينفرد بين شعراء عصره .

ما نلحظه أنّ الشعراء الجزائريين لم ينتهجوا دربا معينا في اختتام قصائدهم المدحية، وإنما كان يصل إلى نهاية قصيدة وفقا لمقتضى الحال،فالخاتمة تختلف من شاعر إلى آخر وهذا ما جعل تنوع خواتيم قصائد المديح،فكل واحد كان ينهيها وفق ما ترسمه له القصيدة المدحية، ونظرا للاهتمام البليغ الذي حظيت به خواتيم القصائد من طرف النقاد،جعل الشعراء الجزائريون القدامى هم الآخرون يولون اهتماما ابلغ في خواتمهم،إذ لفت انتباهنا جودة ونقاهة وتفوق خواتمهم نظرا لكونها آخر ما يبقى في ذهن المتلقي.

معظم قصائد المديح جاءت موجهة إلى الحكام والأمراء في تلك الفترة مما جعل شعراء أكثر حرصا على الإعتناء بانتهاء مدائحهم كي يلفتوا نظر ممدوحيهم وليكون ذلك آخر ما يرسخ بأذهانهم، كما حملت خواتيمهم بديع الشعر وقوة قوافيها وكثرة أفكارها وكأن هذه الخواتيم أنشدت لذوي العقول النيرة والراجحة ونستطيع أن نسمي الشعراء الجزائريين القدامى أسود الشعر،لا يضاهيهم أحد لأن عبقريتهم فاقت فرسان الشعر آنذاك

4- التخلص :

لقد اعتنى النقاد والبلاغيون "بالتخلص" أوما يسميه بعض النقاد "بالاقتضاب"[1*] وسبب اعتنائهم راجع إلى القصائد الجاهلية التي تحمل في طياتها العديد من المواضيع وقدرة الشعراء الجاهليين على تحكمهم في الخروج من جزء إلى آخر دون الإخلال بتوازن وترابط أبيات القصيدة، هذا ما جعل النقاد يصبون اهتمامهم إلى مفهوم "التخلص" فابن رشيق عرفه تعريفا خاصا إذ قال " : وأولى الشعر

*- أن يقطع الشاعر كلامه ويتأنف كلاما غيره من مديح أو ولا يكون للثاني علاقة بالأول "جامع الكبير، ص 181" ويسميه ابن رشيق طفرا وانقطاعا .

بأن يسمى تخلصا ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى آخر، ثم عاد إلى الأولى وأخذ في غيره، ثم رجع إلى ما كان فيه ".[1]

نستنبط من كلام ابن رشيق أن التخلص هو انتقال الشاعر من بيت إلى آخر وذلك باختلاف معنى البيت السابق عن عنى البيت التالي ثم يقفز ويرجع إليه أي أن التخلص هو الإبحار بين معاني أبيات القصيدة والطيران بين ألفاظها ثم العودة إلى المعنى الأول هكذا عرف ابن رشيق التخلص والذي نقصد به هو براعة الخروج من معنى إلى آخر دون الإخلال بتلاحم أعضاء القصيدة.

والشعراء الجزائريون القدامى هم كذلك أدمجوا التخلص في قصائدهم وأحسنوا انتقالاتهم وتخلصاتهم من المقدمات إلى الانتقال إلى موضوع المديح، وذلك في التحام وانسجام عذب رقيق دون أن يحس المتلقي بفجوة الانقطاع التي تثير انتباهه، وإنما يعد تخلص الشعراء الجزائريين القدامى تخلصا يافعا مفعما رقيقا وانتقال رزين في قصائد المديح وذلك باستخدام أدوات للربط تساعد على الانسجام والاتساق بين أطراف القصيدة في ترفق وهدوء مع نفس المتلقي .

ومن هذه التخلصات الجميلة نستخلص تخلص **عبد الله بن قاضي ميلة** عند مدحه **أمير ثقة** الدولة ملك صقلية بمناسبة العيد قائلا:

فَيَا ثِقَةَ المَلِكِ* الذِي المُلْكُ سَهْمُهُ يُرَاشُ لِأَكْبَادِ الأَعَادِي وَيُــرْصَفُ

هَنِيئًا لَكَ الْعِيدُ الذِي مِنْكَ حُــسْنُهُ يَرُوقُ وَمِنْ أَوْصَافِك الغِرِّ يُوصَفُ[2]

ثم تخلص إلى مدح ابنه جعفر قائلا :

وَقَائِلَةٍ بِالسَّعْدِ نَجْلُكَ جَـعْفَــرٌ فَيَالَكَ مِنْ عِيدٍ مَنْ بِمُلْكَيْنِ تُتْحَفُ

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 165 .

* – ثقة الملك، هو ثقة الدولة الممدوح.

[2]– ابن خلكان، وفيات الأعيان ، ج 2 تح احسان عباس، دار الصادر، بيروت، ص 124.

وهذا دليل على حذق **عبد الله بن قاضي ميلة**، وقوة تصرفه وقدرته على التحكم في أبيات ومعاني القصيدة فقد أحسن انتقاله دون أن يشل من الوحدة العضوية فالتخلص هنا جاء ممزوجا وملتئما ومنسجما مع القصيدة.

ومن الشعراء الذين لديهم البراعة على التحكم في التخلص صاحب العلم **الإمام أفلح بن عبد الوهاب** حيث مدح العلم قائلا :

نِعْمَ الْفَضِيلَةُ نِعْمَ الذُّخْرُ تُورِثُهُ لِنَفْسِكَ الْيَوْمَ إِنْ أَحْسَنْتَ آثَارَا [1]

ثم تخلص إلى تقديم نصائح فيما يخص الصديق قائلا :

وَ عَاشِرِ النَّاسَ وَ انْظُرْ مَنْ تُعَاشِرُهُ قَصْدَا وَلاَ تُكْثِرَنْ لِلْصَّحْبِ إِكْثَارَا

فَرُبَّ مُكْثِرٍ الصَّحْبَ لَا يَزَالُ يَرَى لِنَفْسِهِ قُرَنَاءَ السُّوءِ أَشْرَارَا[2]

تمكن الشاعر من التخلص في لطف وبراعة دون مساس بكيان القصيدة أو اختلال في نسق الكلام فالمستمع هنا لا يشعر بالانقطاع مفاجئ يشتت خواطره وأحاسيسه وهذا دليل على براعة الامام افلح بن عبد الوهاب.

ثم يخلص مجددا إلى التذكير بالله سبحانه وتعالى :

كُنْ بِرَبِّكَ لَا بِالنَّاسِ مُعْتَصِمًا كَفَى بِرَبِّكَ رَزَّاقًا وَغَفَّارَا

خَيْرُ الْعِبَادِ عِبَادُ اللَّهِ إِنَّ لَهُ لُطْفًا خَفِيًّا يَرُدُّ الْعُسْرَ أَيْسَارَا [3]

[1]- الباروني، الأزهار الرياضية ص 180.

[2]- المصدر نفسه ، ص 193.

[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

نلاحظ أن الشاعر استطاع أن ينتقل من معنى إلى آخر دون أن نشعر بهذا الانتقال وهذا إن دل على شيء إنما يدل على دقة الشاعر وإحساسه المرهف ولطافة تخلصه.

أما الأديب **أحمد بن فتح المعروف بابن الخراز التاهرتي** فقد وصف قينة بالبصرة وتخلص لمدح ملك البصرة[*].

قَبَــحَ الإِلَــهُ اللَّـهْوَ إِلاَّ قَيْنَةً بَــصْرِيَّةً فِــي حُــمْرَةٍ وبَيَاضِ

وَالْخَمْرُ فِي لَحَظَاتِهَا وَالْوَرْدُ فِي وَجَنَاتِهَا وَالْكَشْفُ غَيْرُ مُفَاضِ [1]

ثم يخلص لمدح ملسك البصرة قائلا :

مَا عُذْرُهَا وَالْحُرُّ عِيسَى رَبُّهَا مَلِكُ المُلُوكِ وَرَائِضُ الرُّوَاضِ [2]

هذا ما سماه النقاد حسن التخلص فالرائد **ابن الخزاز** لديه القدرة والطاقة على التجول بين معاني الأبيات فهذا دليل على سعة فهمه وجمال لسانه وبراعة فكره، وقد استطاع أن ينتقل من فكرة إلى أخرى دون رابط وحصل ذلك كله في ترفق وهدوء فالشاعر سلك مسلك القدامى في هذا التخلص الرقيق والانتقال الهادئ باستخدام أدوات الربط .

ويأتي زعيم الحركة الزهدية بتخلص يختلس القلب حين بدأ قصيدته بمدح **الإمام علي بن أبي طالب** كرم الله وجهه قائلا :

صِــهْرُ النــَّبِيِّ وَمَوْلاَهُ وَنَــــاصِرُهُ أَضْــحَتْ مَنَــاقِبُهُ نُــورًا وَبُــرْهَانَا

وَكَأَنَّ مِنْهُ عَلَى رَغْمِ الحَسُودِ لَــهُ مَكَانَ هَارُونَ مِنْ مُوسَى بْنِ عِمْرَانَا

[*] - هو أبو العيش بن إبراهيم بن القاسم من أمراء الدولة الإدريسية الثانية .

[1] – البكري، المسالك والممالك، ص 88.

[2] – المصدر نفسه، ص90.

وَكَانَ فِي الْحَرْبِ سَيْفًا صَارِمًا ذَكَرًا لَيْثًا إِذَا لَقِيَ الأَقْرَان أَقْــرَانًـــا [1]

تم تخلص إلى هجاء عبد الرحمان ن ملجم قاتل علي كرم الله وجهه

ذَكَرْتُ قَاتِلَهُ– وَالدَّمْعُ مُنْحَدِرٌ– فَقُلْتُ: سُبْحَانَ رَبِّ النَّاسِ سُبْحَانَا

إِنِّي لَأَحْسِبُهُ مَا كَانَ مِنْ بَشَـــرٍ يَخْشَى المَعَادَ وَلَكِنْ كَانَ شَيْطَانَا[2]

نلاحظ أن **بكربن حماد** جاء بتخلص قوي انتقل من المدح إلى الهجاء وهذا يستدعي جرأة يرافقها تركيز وذكاء حاد وهو ما تمتع به الرائد بكر بن حماد في تخلص مما جعل السياق مترابطا وملتئما حيث شكل انتقالا طبيعيا وشائقا تحدى به الشاعر ابن ملجم .

من التخلصات الرائعة التي أتى بها الطبني لما مدح في قصيدة مطولة الخليفة الحكم ثم لينتقل ببراعة إلى مدح الخليفة هشام مردداً[3]:

مَا أَنْتَ إِلاَّ نِعْمَةُ اللَّهِ التـــِي يَا أَيُّهَا المَلِكُ الذِي فِي وَصْفِهِ

هِيَ لِلْغَنِيِّ وَالفَقِيرِ وَالمُرْتَجِي يُعْطِي البَيَانُ لِسَانَ كُلِّ مُلَجْلِجِ

ليتخلص الى مدح الخليفة هشام[4] :

حِصْنٌ بِهِ دِينُ النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ وأقَم بِهِ أَوَدَ الزَّمَــانِ الأعْوَجِ

فالطبني جاء بتخلص سهل لطيف، مؤثر محرك للنفس، من اجل شد سماع القارئ فتثير أذهانهم وتجدب انتباههم، منح السياق ترابطا منطقيا، وهذا يدل على حذق الشاعر وقوة تصرفه لأن الشعر يتطلب الوزن والقافية، بالإضافة إلى رغبة الشاعر في إثبات مقدرته الشعرية على التصرف في قصائد المديح وكيفية الانتقال إلى غرض آخر .

[1]– رمضان شاوش، الدر الوقاد ، ص 63.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ابن حيانَ، المقتبس، ص83.

[4]– المصدر نفسه، ص84.

ثالثا : خصائص شعر المديح

1-اللغة والأسلوب :

لقد عرف الجزائريون القدامى في كتاباتهم بالفصاحة والبلاغة وجمال انتقاء الألفاظ وجزالة المعاني، وهذا ما يبعث رونقا وبريقا في لغة وتراكيبا شعر الجزائري القديم .

وشعر المديح واحد من الأغراض الذي نال اهتمام الشعراء الجزائريين القدامى والذي ظهر في معظمه واضح الأفكار وسهل اللفظ سلس المعاني وذا عاطفة جياشة، يصور لنا الشعراء منه مكبوتاته اتجاه الممدوح بأسلوب جزل صادق نابع من القلب نلمس منه أحاسيس فياضة مليئة بالحب والشوق، ويعكس لنا هذا التصوير حياتهم مع تجاربها، لقد حاول الشعراء جاهدين أن يخلدوا لنا تاريخهم مع الملوك والوزراء فالأصدقاء وفي الأماكن عن طريق شعر المديح، وهذه حقيقة وجدناها بين طيات الكتب فالشعراء الجزائريين القدامى حقا تركوا بصمة بينت لنا ذوقهم المتميز وشاعريتهم البراقة وبلاغتهم الأدبية .

الألفاظ : إن الألفاظ هي من أهم مكونات أي قصيدة وبالألفاظ تتجسد القصيدة، فلابد للشاعر انتقاء ألفاظها حتى يسلك مسلك المبدع المتميز وفي هذا الصدد يقول عبد القاهر الجرجاني في موضوع انتقاء الألفاظ من قبل الشاعر : " إن الألفاظ أوعية المعاني "[1]

ومن قول الجرجاني نفهم أن اختيار الألفاظ عنصر أساسي من عناصر تكوين القصيدة، فالألفاظ الجزلة تناسب موضوعات الفخر والمدح أما الألفاظ الرقيقة فتناسب الغزل مثلا لذا على الشاعر أن يختار ألفاظا مناسبة لموضوع القصيدة .

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص 43.

لقد غلب على شعر المديح سهولة في الألفاظ والأسلوب وهذا ما نلمسه في قول الشاعر **محمد بن حسن الطبني**[1] :

صَدَفَتْ ظَبْيَةُ الرُّصَافَةِ عَنَّا وَهِيَ أَشْهَى مِنْ كُلِّ مَنْ يَتَمَنَّى

هَجَرَتْنَا فَمَا إِلَيْهَا سَبِيْلٌ غَيْرَ أَنَّا نَقُولُ: كَانَتْ وَكُنَّا

فنجد ألفاظ شعر المديح دالة على سلامة اللغة، والسعة في الكلام وجزالة في اللفظ،لان الشاعر**محمد بن حسن الطبني** اختار أحسن الألفاظ فأيقظ النفوس وأثار العاطفة .

أما الشاعر "محمد بن هانئ الأندلسي" فقد اتسمت أشعاره بالرقة واللين والسهولة والفصاحة ويبدو التلاؤم بين الألفاظ والمعاني جليا في قصائد المديح عنده ومما أطربنا به:[2]

الوَرْدُ فِي شَمَّامَةٍ مِنْ فِضَّةٍ وَاليَاسَمِينُ وَكُلُّ ذَاكَ عَجِيبُ

وَالنَّرْجِسُ الغَضُّ الذَّكِيُّ وَلَوْنُهُ لَوْنُ المُحِبِّ إِذَا جَفَاهُ حَبِيبُ

فَأَحْمَرّ ذَا وَأَبْيَضّ ذَا وَأَصْفَرّ ذَا فَبَدَتْ دَلاَئِلُ كُلُّهُنَّ غَرِيبُ

ومن خلال أبيات ابن هانئ الأندلسي نجد بأن ألفاظه رقيقة عذبة فهو يتشوق إلى وطنه ويحن إليه، فلم نعثر على ألفاظه تحتاج إلى بذل جهد لمعرفة معناها، وهذا ما يدل على بساطة ألفاظه وبعده عن الغرابة وفي هذا المجال يقول عبد القاهر الجرجاني : " مما يتعارفه الناس في استعمالهم ويداولونه في زمانهم لا يكون وحشيا قريبا أو عاميا سخيفا "[3].

[1]- ابن سعيد، من المغرب في حلى المغرب، ج1، ص202.

[2]- ابن هانيء الأندلسي، الديوان، ص70.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، 1939، ط3، ص

نلاحظ أن لجرجاني وضع شرطا أساسيا لاكتمال جمال القصيدة ألا وهو السهولة في الألفاظ ووضوحها والابتعاد عن غرابة الكلام وعن العامية التي لا معنى لها .

وكل هذه الشروط وأخرى طابقت قصائد المديح في الشعر الجزائري القديم، حيث تميزت قصائدهم بحسن الذوق في تخيّر الألفاظ المعبرة عن المديح وهذا ما جاء به الشاعر المتميز **بكر بن حماد** . يمدح الأمير **احمد بن القاسم بن إدريس** مؤسس دولة الادارسة بالمغرب الأقصى[1]:

إنَّ السَّمَاحَةَ وَالمُرُوءَةَ وَالنَّدَى جُمِعُوا لِأَحْمَدَ مِنْ بَنِي الْقَاسِمِ

وَإِذَا تَفَاخَرَتِ الْقَبَائِلُ وَانْتَمَتْ فَافْخَرْ بِفَضْلِ مُحَمَّدٍ وَالْفَاطِمِ

يبدو من خلال ألفاظ هذه الأبيات أن أشعار بكر ظهرت رقيقة نابعة من القلب مفعمة بالشوق، تميزت بالرقة والبعد عن الغموض والإبهام .

في العموم نستنتج أن ألفاظ قصائد المديح في معظمها جاءت سهلة عميقة الشعور رقيقة حنينة في مواضيع الحب والشوق، قوية جزلة في مواضيع الحماسة والاندفاع، أما التراكيب فقد كانت مترابطة ترابطا منطقيا، شبيهة بعقد،متماسكة تماسك الجسد الواحد محكمة السبك والصياغة تميزت بالطول أحيانا وبالقصر أحيانا أخرى .

العاطفة : ما يتميز به المديح عامة هو العاطفة الجياشة القوية، والمديح في الشعر الجزائري هو الآخر جاء عامرا بعواطف تتدفق أحاسيس اتجاه الممدوح، "فالعاطفة هي الانفعال النفسي المصاحب للنص" [2].

[1]- رمضان شاوش، الدر الوقاد بكر بن حماد، ص 81.

[2]- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1973، ط8، ص 214.

نفهم من تعريف العاطفة لأحمد شايب أن الشاعر يقوم بانتقاء كلمات يشكل بها قصائد شعرية ويعطرها من روحه ونفسه وانطباعه هذا ما يجعلها تعبّر عن خوالجه واحتجاجاته ومكبوتاته فتزين هذه العواطف القصيدة بتاج من الأحاسيس والمشاعر لدى القارئ أو المسمع لها .

فقصائد المديح جاءت جلها معبرة عن صدق الشاعر الجزائري فقد كان صادقا في عواطفه سواء كان ينظم في مواضيع مفرحة كمدح ملك أو صديق أومواضيع مفجعة كتذكر موتى وذكر محاسنهم فبعد تقصينا لعواطف الشعراء الجزائريين القدامى في قصائد المديح وجدناها صادقة بعيدة عن المبالغة والزيف، جاءت ألفاظها مطابقة لما يشعرون به دون تكلف أو عناء .

كان الشاعر الجزائري في قصيدة المديح مطبوعا ينظم شعرا على السليقة وهذا مالاحظناه عند الشاعر المتألق "**عبد الله بن قاضي ميلة**" .

وَعَاذِلَةٍ فِي بَذْلِ مَا مَلَكَتْ يَدِي لِــرَاجٍ رَجَــانِي دُونَ صَــحْبِي تُعَنِّفُ

تَقُولُ: إِذَا أَفْنَيْتَ مَالَكَ كُلَّهُ وَ أُخْرِجْتَ مَنْ يُعْطِيكَهُ؟ قُلْتُ: يُوسُفُ[1] .

فالشاعر هنا كان صادق الإفصاح عن المعاني، دقيق التصوير فعبر عن الحوار الذي جرى بينه وبين امرأة لائمة برز من خلاله صدق كلامه.

وما نلاحظه أن صدق الشاعر في شعره ينعكس إيجابا على صدق العاطفة والشعور يضفيان على القصيدة إبداعا فنيا يسحر العقول والقلوب معا .

ننجد شاعر تيهرتيا مجهولا،يقول":

[1]- ابن خلكان، وفيات الأعيان،ج2، ص 124.

سَــقَى اللهُ تَــاهَرْتَ المَنى وسُوَيْقَةً بِسَاحَتِهَا غَيْثٌ يَطِيبُ بِهِ المَحَــلُّ

كَــأَنْ لَــمْ يَكُنْ وَالــتدَّارُ جَامِعَةٌ لَنَا وَلَمْ يَجْتَمِعْ وَصْلٌ لَنَا لَا وَلاَ شَمْلُ

فَلَمَّا تَمَادَى الْعَيْشُ وَانْشَقَّتِ الْعَصَا تَدَاعَتْ أَهَاضِيبُ النَّوَى وَهْيَ نُهَّلُ[1]

الشاعر المجهول خلف من أبياته هذه تدفقا عاطفيا وشعورا مرهفا وانفعالات تعكس مدى تجربته في الحياة وتصور عاطفة الإعجاب والحب التي تملأ نفس الشاعر تجاه مدينة تيهرت، فهذه الأبيات انبعثت من نفس إنسان محب عاشق للجمال والحضارة لأن تيهرت كانت تسمى عراق المغرب، فما أن وطأت قدماه هذه الأرض الجميلة حتى فتنته بجمالها وحسنها وبهائها وزينتها فسيطرت على كل حواسه وعاطفته فانكب واصفا إياها.

أما الشاعر "**بكر بن حماد**" فكتب أبياتا صادرة من قلبه فعواطفه جاءت جياشة نابعة من حقيقة تجربته قائلا :

بَكــــيْتُ عَلَى الأَحِبَّةِ إِذْ تَوَلَّوْا وَلَــوْ أَنِّي هَلَكْتُ بَكَوْا عَلَيــاً

وَلَــمْ أَكُ آيِسًا فَــيَئِسْتُ لَمَّا رَمَيْتُ التُّرْبَ فَوْقَكَ مِنْ يَدَيــاً

فَلَيْتَ الخَلْقَ إِذَا خُلِقُوا أَطَاعُوا وَلَــيْتَكَ لَمْ تَكُنْ يَا بَكْرُ شَيأً[2]

فهذه الأبيات تعبر عن مدى تعلق الشاعر بابنه فهو شاعر مرهف حساس كثير الانفعال، ذو عاطفة صادقة وشوق شديد وجهه اتجاه ممدوحه، ولعل المتأمل في هذه الأبيات يلاحظ أن الرثاء أعطى صورة تمنح المعنى إضافة حقيقية وقدم لألفاظها إيحاءات تتفاعل مع السياق،كما حدد الرثاء طبيعة الرؤية للمتلقي وكأنه يعيش معه اللحظة التي دفن فيها الممدوح، كما هي الحال في لفظة **بكيت**

[1]- ابن عذارى، بيان المغرب في أخبار المغرب والأندلس،ج 1،ط3، تح: احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1983، ص 208.

[2]- رمضان شاوش، الدر الوقاد،ص 62.

والتي لم تقتصر دلالتها على الرهبة والخوف من الوحدة ولكن بما توحي إليه من امتداد وتطاول وانقباض في نفس الشاعر لان فقدان العزيز ليس بالأمر الهين وإنما تبقى حرقة الفراق طويلة وممتدة إلى أجل مسمى، وتدل هذه العبارات في نفس الوقت على وحدة العاطفة السائدة التي تناغمت وتآلفت فيما بينها لإبراز رؤية الشاعر فهي بالنسبة إليه تجربة عاطفية هزته تجاه فقدان ابنه ولونت حياته بلون الحزن والكآبة وهذه الأبيات تؤكد مبدأ الحق والعدالة الذي فرضه الله عز وجل .

قصارى القول ان موضوعات المديح في الواقع ترتكز على كم هائل من الأفكار التي تحظر إلى ذهن الشاعر مبعثرة، ثم يكوّن بها الشاعر لوحة شعرية "من خلال عقد العلاقات الاستبدالية والتجاورية بين انساق اللغوية مع العناية في كثير منها بالأبعاد المكانية والشكلية والتكافؤات الفكرية والمنطقية، بالإضافة إلى غنائها بالمفارقات والألوان والهيئات والأصوات والإيقاعات الظاهرة والخفية مما يوافق رغبة الشعراء في توفير الاكتناز والامتلاء لمدائحهم التي يخاطبون بها ذوق العصر "[1].

يرى الدكتور محمود أشرف نجا أن تجربة المديح هي معركة الوجود والحياة لتكون وسيلتهم إلى العيش والبقاء.

2-تطور الشعر الجزائري القديم[*] :

لقد مَرَّ الشِّعْرُ العَرَبِيُّ القديمُ بالعديد من الأزمنة والعُصور حيث بدأ في العَصْر الجاهِلِيِّ بالتفاخُرِ وإظهارِ القُدُراتِ الشِّعريةِ في المجالس والأسواق والحروب، ثمَّ تطوَّرَ الشِّعرُ الإسلامي في زمن الصّحابةِ الكرام ثُمَّ امْتَدَّ إلى العَصْرِ الأُمَوِيِّ فالْعَبَّاسِيِّ والأَنْدلُسِيِّ وغيرها، والشعر الجزائري القديم على غرار الشعر العربي مرّ هو الآخر بمحطات ساهمت في رقيه وتطوره ولقد امتاز بِعِدَّةِ خصائِص خلال هذه الفترات ومن أهمها: استقى الشُّعراءُ مُفرداتِهم من المعجَم الإسلامِيِّ، التزمَ الشُّعراءُ الجزائريون

[1] - أشرف محمود نجا، قصيدة المديح في الأندلس قضاياه الموضوعية والفنية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، 2003، ص182.

[*] - استنتجته من خلال دراستي لمجموعة من المراجع في الأدب الجزائري القديم والحديث.

بالقافيةِ الواحِدةِ والوزنِ الواحِدِ، جزالة الألفاظِ وقُوَّة التَّراكيب في جسم القصيدة ويُعتبر امتداداً لقوَّة القصيدةِ الجاهليَّةِ.

كان الشعرُ الجزائري القديمّ بمثابَةِ تأريخٍ حقيقيٍ لما حصل من وقائعَ حربيَّةٍ وأحداث تاريخيَّةٍ، كما كان الهدفُ من ورائه التَّنافُسُ على منَحِ الخُلفاء والوزراءِ، وشغْل أوقاتِ العامَّةِ. للشعر الجزائري أهميّة كبيرة يُمكن من خلالهِ معرفةِ البيئة والثقافة في زمنِ الشاعر، وبالتالي إنّ الشعر يتطوّر ويظهرُ بأشكالٍ مُختلفة في كلّ محطة مرّ بها.

نجد الشعر الجزائري القديم حافلاً لغرضِ الامتاعِ والنفعِ بنقلِ المشاعر أو الحكمة أو لأي غرض ذي قيمة، فَهو مصدرَ طرب، يحمل فيه الأخلاق العربية، ويُعبّر عن الإنتماء والحب. الشعر الجزائري نجد فيه وحدة البيت أي كل بيت فيها مُستَقِل عمّا قبله وبعده في التركيب، وتتّصل الأبيات معاً في المعنى، تمتاز بموسيقى محدّدة تتحدّد بالبحر العروضي المتّبع. وقد عُرف الشعر الجزائري في هذا العصر بالشِّعر التقليدي أو الكلاسيكي كما نجد فيه قصائد مستقلة تتحدث عن غرض واحد مدحا مثلا أو رثاء...

عبّر الشعر الجزائري عن أسلوب الحياة العربية، وصوّرها بِدقّة عالية عكس فيها أوجه الحياة المتعدّدة، أي إنّه الموسوعة التي تحتوي كل الأخبار والقصص.

هناك شعراء جزائريون بدأوا قصائدهم بالمقدمة الطللية التي يقف فيها الشاعر على الأطلال، فيبكي على الديار الخالية، ويصف الآثار التي خلت من أحبّائه بعد رحيلهم، لينتقل إلى الموضوع وقد يكون مديحاً، أو فخراً، أو، حماسةً، أو هجاءً، أو غيرها.

وبعض الشعراء استغنوا عنها وذلك لتأثرهم بالدّعوة الإسلاميّة التي حملها الرّسول محمد عليه السلام، وعليه، تجد الشعراء استبسلوا في الجهاد بشعرهم لنصرة الدين الجديد، ومحاربة أعدائهم

بالشعر، والفخر بالنبي عليه السلام. ومن خيرة هؤلاء الشعراء **بكر بن حماد** الإمام **افلح بن عبد الوهاب** ..

أما على المستوى اللغويّ، فإننا نجد اللغة المستخدمَة واضحة وسهلة وليّنة، بعيدة عن الغرابة والغموض والرموز ، وتستند إلى أبعاد تاريخيّة دينية، وسياسة واجتماعية ...

وما نلاحظه أنّ الشعر الجزائري ازدهر واتسعت مواضيعه، وتطوّرت أساليبه، وأصبحت معانيه وألفاظه أكثر رقّة ولطافة مماشاةً لحالة كل قصيدة وما تتضمنه من المظاهر، أمّا بالنسبة للموضوعات الشعرية فقد كان منها ما هو جديد ابتكروه استناداً على ظروف الحياة ومتطلباتها، ومنها ما كان له أثر من الجاهلية والإسلام، فأضافوا عليها حتى جعلوها غرضاً مُستقلاً بحدّ بذاته، كما يرجع تطور الأساليب الشعرية الجزائرية القديمة إلى اطّلاع الشعراء على ثقافات المشارقة التي وسّعت مداركهم، وزادت من معلوماتهم، إلى جانب تطّور الحياة الحضارية وخاصة في تيهرت ، وعليه فنجد أن بعض الشعراء قد مالوا إلى الأساليب السهلة والمفهومة المنسوجة من واقع الحياة، وابتعدوا عن الألفاظ الصعبة التي قلّ استعمالها أو هُجِرت، والتجديد في الألفاظ تبعاً لتطّور الأمور، إضافة إلى النغمة الموسيقية التي تحرّك المشاعر والوجدان.

كذلك يعتبر الشعر الجزائري مقلّد لنظيره المشرقي حيث انكب الشاعر، على وصف المغرب الأوسط بما فيها من مدن، ومتنزّهات، وأودية وجبال وبساتين ورياض وأزهار وثمار وبحيرات وهكذا نجد التنوّع والتجديد في فن الوصف. واستخدموا في ذلك لغة سهلة، سلسة، غير محكمة البناء كلغة المشرق، أما الحديث عن الأوزان الشعرية، فقد تبع فيها الجزائريون أهل المشرق.

نستنتج أنه لم يختلف الشعراء الجزائريون في رهافة عاطفيتهم وحساسيتها ولا في صورهم عن شعراء المشارقة، حيث تشكل العاطفة في قصائدهم الدعامة الأساسية وتكون أهم من الحقائق والأفكار والهدف الرئيسي منها إثارة الانفعال في نفوس القراء والسامعين بعرض الحقائق رائعة وتمتاز

العبارة بالانتقاء والتفخيم والوقوف على مواطن الجمال كما تكون الصور الخيالية والصنعة البديعية والكلمات الموسيقية مظهر الانفعال العميق فاتت العبارة في القصيدة الجزائرية القديمة جزلة قوية،إذا عبّرت عن عاطفة قوية .

3-الفرق بين قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم والحديث:

أوجه الائتلاف	أوجه الاختلاف
-كلاهما فن راق. -كلاهما قاما بإشاعة الأخلاق النبيلة والترويج لها. -كلاهما ينميان القيم الإنسانية الخالدة ونشرها في المجتمع وترسيخها في النفــوس. -كلاهما من أكثر الوسائل الإعلامية تأثيرا في عصريهما. -كلا القصيدتين تعبران عن مكبوتات الشاعر للدفاع عن قضية ما. -كلا القصيدتين ذات مضامين مرتبة ومعاني متسلسلة وأفكار مرتبطة. كلا القصيدتين فيهما الألفاظ تراكيب محكمة البناء متينة النسج متراصة الألفاظ. -كلا القصيدتين التزامتا بأصول القواعد اللغوية	-الشاعر الجزائري الحديث لا يندفع إلى المدح تكسبا بل إعجابا بالشمائل والأخلاق ,كالعقل والشجاعة والعدل والعفة. -أما معظم الشعراء الجزائريين القدامى كانوا يدونون أشعارهم من أجل التكسب. - قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم كانت قريبة في شكلها من القصيدة الجاهلية نجد المدح في كليهما بين طيات القصيدة، أما قصيدة المديح في الشعر الجزائري الحديث فهي فن مستقل وغرض قائمٌ بذاته إذ نجد القصيدة من بدايتها إلى نهايتها مديحا. - قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم نجدها متأثرة كل التأثر بالعقيدة الإسلامية نظرا لقرب الفترة الزمنية من الدعوة المحمدية. -أما قصيدة المديح في الشعر الجزائري الحديث

والنحوية والعروضية. -كلا القصيدتين فيهما ظاهرة التضمين. -كلا القصيدتين تعبران عن العواطف الإنسانية النبيلة والربط بينها وبين أمور دنيوية.	فنجدها متنوعة من حيث المواضيع. - قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم لاقت رواجا كبيرا آنذاك. - اما قصيدة المديح في الشعر الجزائري الحديث قد اعتراها بعض الفتور وذلك لانشغال الشعراء بقضايا تخدم مجتمعهم. - قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم عباراتها تحتوي على بعض الألفاظ الصعبة والغامضة. -أما قصيدة المديح في الشعر الجزائري الحديث تخلصت من جفاوة الألفاظ وغرابتها -قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم ترمي لخيال جاء سطحيا تقليديا ومن الأنماط الشائعة، أو منقولا نقلا حرفيا عن القرآن الكريم. - تتميز قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم بالرقة والوضوح وتهذيب اللغة فهي لا تعرف الغلوولا المغالاة، ولا المبالغة التي قد تخرج بها عن الحدود المعقولة. - أما قصيدة المديح في الشعر الجزائري الحديث فتتميز بالتكلف والبعد والإغراء في الخيال.

	– تتميز قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم بمعان محددة تحديدا يبرزها في أتم ما يكون من ضياء، لا يقف بينك وبينها أي غموض. – أما قصيدة المديح في الشعر الجزائري الحديث نجد أنّ مغانيها تحمل ضربا من المبالغة والرمزية. – قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم الشاعر فيها لا يحلل خواطره ولا عواطفه. – أما قصيدة المديح في الشعر الجزائري الحديث الشاعر فيها يتغلغل في خفايا النفس الإنسانية في أعماق الأشياء الحسية .

هذه موضوعات وأخرى سنتطرق إلى تحليلها وتعليلها وفق المنهج الأسلوبي في الفصول التطبيقية.

الفصل الثاني

المستوى التركيبي

في قصيدة المديح

الفصل الثاني: المستوى التركيبي في قصيدة المديح

أولا– ماهية الأسلوبية

ثانيا–أسلوب النداء في قصيدة المديح

ثالثا– أسلوب الأمر في قصيدة المديح

رابعا– أسلوب النهي في قصيدة المديح

خامسا– الأساليب الخبرية في قصيدة المديح

سادسا– الأسماء والأفعال في قصيدة المديح

أولا– الأسلوبية:

تعد الأسلوبية من المناهج النقدية المعروفة في الساحة الفنية الأدبية الغربية منها والعربية،وتدل لفظ الأسلوبية عل فعل نشاط الكتابة في حد ذاتها[1]، فهي منهج يعتمد على دراسة النص مجتنبا شروط إنتاجه متوجها إلى معانيه ودلالاته، وذلك بالوقوف على مستويات النص من حيث الأصوات والتركيب ...

فالمنهج الأسلوبي ممتع لأنه يمنحنا الحرية في العبث بالنص الأدبي وتحويله إلى لوحة فنية مزخرفة لأنه منهج قراءة، جمال ورونق فمن خلال هذا المنهج نكتشف مواضع التأثير والتشويق في العمل الأدبي،و العمل الأدبي هو الأسلوب والأسلوب هو العمل نفسه[2] style est l'œuvre même .

فهو منهج لا يمكن التخلي عنه وذلك لما أظهر من نجاح وتفوق عند الباحثين فيه فهو يكشف الكثير من الغموض والتساؤلات. فالمنهج الأسلوبي دراسة في أسلوب النص وصاحبه، هذا ما دفعني كي أبحر معه في دراستي لقصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم في القرنين الثالث والرابع الهجريين وتطبيقه على النصوص التي كتبت في تلك الحقبة – ما أمكنني ذلك – ولا بد قبل أن نلج إلى التحليل أن نتعرف على ماهية المنهج الأسلوبي.

1–مفهوم الأسلوبية لغة واصطلاحا:

تكررت الاختلافات في تحديد ماهية الأسلوبية، وتحليل ذلك هو تباين وجهة نظر الدارسين وآرائهم الفكرية، ورغم هذا التباين إلا أن هناك تشابكاً كبيرا بينها.

---

[1]– ينظر : قاموس

-LE ROPERT pour tous ©1994,Dictionnaires LE ROPERT 27 rue de la glacière :, 75013 paris , p:1065.

[2] – ينظر:

Sayce, R.A the définition of the term, Style in proceeding of the third Congress of the International : Comparative Literature Association Gravenhage 1962, pp : 156 -166 .

جاء في لسان العرب لابن منظور: "يقال للسطر من النخيل وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب، ويقال أنتم في أسلوب سوء ... ويقال أخذ في أسلوب سوء ... ويقال أخذ في أساليب من القول أي أضانين منه" [1].

والأسلوب في اللغة اللاتينية تقابل كلمة استياوس وتعني (الأزميل) أو (المنقاش) الذي نستخدمه للكتابة أو للحفر على الخشب أو الجدران ، وقد كان اللاتنيون يستعملونها مجازا للدلالة على شكلية الحفر أو شكلية الكتابة ، ومع الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية ، البلاغية والأسلوبية، وصارت تدل على طريقة خاصة للكتابة في التعبير عن ما يريد [2].

وإذا نقبنا عن مفهوم الأسلوب عند البلاغين فإننا نجد أن الأسلوب عند بعضهم يدل على طريقة العرب في أداء المعنى مثلما نجد عند ابن قتيبة (-276هـ) إذ قال : " ... والشاعر المجد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل تمهل السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"[3] ويتضح لنا من هذا القول أن من الضروري أن يناسب الشاعر بين القول ومقامه.

وكذلك نجد عبد القاهر الجرجاني (471)هـ، إذ قال: " واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبه، والأسلوب ضرب من النظم وطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال قد قطعها صاحبها ، فيقال قد احتذى على مثاله "[4].

---

[1] -ابن منظور ، لسان العرب، مادة سلب.

[2] -عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، 2000م، ص 43.

[3] - ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، ج1، تح: أحمد محمد شاكر، دار إحياء الكتب العربية، ...عيسى البابي لكلي، القاهرة، 1364، ص 76.

[4] -عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 111.

أما ابن خلدون فيرى: "هو عبارة عن المنوال التي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي وظيفته البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب"[1].

ويضيف"هو الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب الصحيحة باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا"[2]. ومن ثم نجد أن الأسلوب هو أساس صناعة الشعر، يجمع بين الرؤية التي يمتلكها الشاعر والاحتراف اللغوي والإيقاعي والجمالي [3].

ومن هنا نستنبط أن الأسلوب نجده في شتى الدراسات العربية القديمة البلاغية والشعرية وغيرها، واتفقت أغلب التعاريف اللغوية على أن الأسلوب هو المنهج أو الطريق الذي يتبعه الكاتب في عرض نصه .

هذا من حيث التعريف اللغوي للأسلوب، أما اصطلاحا، فإن تعريفاته تعددت، لكن سنحاول أن نذكر أهم ماهية الأسلوبية، ولتكن الانطلاقة من التعاريف الشائعة للكاتب الفرنسي دي بفون" ليس الأسلوب سوى النظام والحركة اللتين يضعهما المرء في أفكاره .. والأسلوب هو الرجل نفسه" [4] وقد أصبح قوله معروفا في جميع الدراسات اللغوية و نفهم من قوله أن الأسلوب هو طريقة الكتابة لكتاب ما .

[1]-ينظر: ابن خلدون المقدمة، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1424 هـ /2004 ، ص 571.

[2]- المصدر نفسه، ص 570.

[3]- محمد بلوحي، الأسلوب التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد 95 ، أيلول 2004 .

[4]-محمد عزام، الأسلوبية منهجا ونقدا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ص69.

أما شارل بالي فالأسلوبية عنده: "بأنها دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس وتبادل التأشير بين هذا الأخير والكلام ... والأسلوبية كفرع من اللسانيات العامة تتمثل في جرد الإمكانات والطاقات التعبيرية للغة بالمفهوم السويسري " [1]

أما ميشال ريفاتير فيقول عن الأسلوبية: " أن القارئ يجلي الأسلوب بفعل الأثر الذي يتركه ، فالأسلوب يستأثر بانتباه القارئ واهتمامه في سلسلة الكلام والقارئ بدوره يستحب للأسلوب فيضيف إليه من نفسه عن طريق رد الفعل الذي يحدث فيه" [2]

في حين يرى أحمد شايب أن " الأسلوب هو الوسيلة اللازمة لنقل ما في نفس الأديب من كلام يعبر عن العقل والعاطفة ، والأسلوب هو الوسيلة اللازمة لنقل الفكرة والعاطفة " [3]

وتحدث مارشال كروسو: حول الجانب الوجداني للغة إلى المفهوم الجمالي، ومن هذه الزاوية أسس علاقة تكاملية مع البلاغة والنقد ، تبعه في الإطار لنفسه " بيار غيرو " الذي شدد على ازدواجية وظيفة بين المدى الأسلوبي والتفكير البلاغي وكلاهما يتقاطعان فوق مساحته التركيب والكلام والنص الأدبي "[4].

فالأسلوبية تهتم بمجال التصرف في حدود القواعد البنياوية لجهاز اللغة كما تسعى إلى تحديد خصائص لغوية هدفها إيصال رسالة للمتلقي حتى يبدي تأثره بذلك الأسلوب في الكلام .

---

[1]-نور الدين سد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، (دراسة في النقد العربي الحديث) تحليل خطاب شعري وسردي، ج1، دار هومة، الجزائر، 1998، ص 16.

[2]- طارق البكري، الأسلوبية عند ريفاتير، مجلة الموقف الأدبي، عدد 402، تشرين الأول 2004 م، نسخة الكترونية من موقع اتحاد العرب، .www.awu-jan.org.

[3]- أحمد شايب، الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط8، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1990م، ص12.

[4]-نور الدين سد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 17.

وقد أشار مجدي وهيبة في (معجم مصطلحات الأدب) إلى مفهوم الأسلوب فقال: "الأسلوب بوجه عام: طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه" [1]، ويرى أيضا – "أن النقاد الأوروبيين يفرقون بين مضمون الكلام وطريقة التعبير عنه أو صفته فاعتبروا اللغة والتعبير بمثابة الثوب للمعنى والأسلوب بمثابة طراز هذا الثوب "[2] .

وقد ارتبط معناه بشكل واضح بميادين علوم اللغة حيث ينظر إلى الأسلوب على أنه فرع من علوم أخرى كعلم الجمال العام ثم علوم البلاغة وغيرها[3] .

فجل التعريفات السابقة أراد من خلالها الدراسون تحديد مفهوم الأسلوبية لم تخرج عن إطارها العام فكلها تصب في منبع واحد فتستنبط أن الأسلوبية من خلال مفاهيم هؤلاء الكتاب أنها منهج من المناهج النقدية الحديثة التي تركز على دراسة النص الأدبي وعلى تحليله وتفسيره ، فهي مرحلة متقدمة من مراحل تطور الدرس البلاغي والنقدي.

ويتضح لنا من خلال هذه التعريفات أن الأسلوبية تركز على اللغة في تحليل النص ودراسته وبهذا نستطيع أن نقول أن الأسلوبية تمكنت من التفوق في دراستها اللغوية على الدراسات النقدية القديمة .

و إن كان النقد القديم لم يركز على لغة النص، وتعامل معه من خلال محيطه الخارجي والعوامل المؤثرة فيه، كما اهتم ببيئة ومجتمع المؤلف فإن المنهج الأسلوبي، اهتم كثيرا بالعلاقات الداخلية للنص، أي أن المنهج الأسلوبي اعتمد على تحليل النص من خلال تفسير لغته ، هذه هي مميزات المناهج النقدية الحديثة.

---

[1]- مجدي وهيبة، معجم مصطلحات أدبية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1974، ص 552.

[2]- المرجع نفسه، ص 543.

[3]- ينظر:

Joseph Sumpf, Introduction à la stylistique du français ,librairie Larousse, boulevard 17,Rue du : Montparnasse Raspoil, Parais,1971, p:15.

2- نشأة الأسلوبية وتطورها :

كانت بدايات الأسلوبية قديما عند العالم السويسري فرناد ديسوسير "[*] الذي أسس علم اللغة الحديث وفتح المجال أمام أحد تلامذته ليبرز هذا المنهج وهو شارلي بالي[**] فانبثق علم الأسلوب كجزء من المدرسة الألسنية ، و"أصبحت الأسلوبية هي الأداة الجامعة بين علم اللغة والأدب "[1] وبهذا يتضح لنا أن نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ظهرت مع ظهور علم اللغة الحديثة.

ومن خلال كتب شارل بالي" بحث في الأسلوبية الفرنسية (1902) والمجمل في الأسلوبية الفرنسية (1906) اللذين أسسهما على وجدانية وتعبيرية اللغة فاعتبرت محاولته اللبنة الأولى في صرح الأسلوبية العلمية"[2] لقد ترعرعت الأسلوبية عند شارلي بالي من خلال محاضرات أستاذه دي سويسر.

ثم تبلورت الأسلوبية وأصبحت طريقة في تحليل النصوص الأدبية بفضل كوكبة من الكتاب نذكر منهم : جهود كلود شتراوس من خلال أعماله الأنثروبولوجي وذلك في دراسته بنيوية العلوم الاجتماعية ومنها جهود فلادي ميروب في دراسته مرفولوجيا الحكاية الشعبية، وكذلك لعبت مدرسة براغ دورا كبيرا في نشأة الأسلوبية حيث تزعمها الأمريكي جاكبسون واعتنت هذه المدرسة "بخصوصية اللغة الشعرية على أساس مغايرتها للغة العادية وأكدت أن سماتها ليست مطردة فيها، بل أنها مرتبطة بوظائفها التي نلفت الانتباه إلى تركيبها الذاتي"[3].

ما نلاحظه أن مدرسة براغ اهتمت اهتماما كبيرا باللغة الشعرية وقارنت بينها وبين اللغة العادية من حيث التركيب.

---

[*] -سويسري درس في جنيف ثم في ليزغ ثم استقر بباريس ودرس النحو المقارن ثم عاد إلى جنيف ، ودرس اللغة السنسكريتية ثم الألسنية ثم عاش بين (1857-1913)، ينظر: الأسلوب والأسلوبية المسدي، ص 244.

[**] - هو أسني سويسري ولد بجنيف ومات بها تتلمذ على سوسير وبرع في الألسنية وعكف على دراسة الأسلوب فأرسى قواعد الأسلوبية في العصر الحديث ينظر: إلى الأسلوب والأسلوبية، المسدي، ص 237.

[1]-ينظر: محمد لويمي، في الأسلوب والأسلوبية، ص 41، و يوسف ابو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 38.

[2]-عدنان بن دربل، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1980، ص 141.

[3]-محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1984، ص 84.

وفي سنة 1965 ازداد الألسنيون اطمئنانا إلى ثراء البحوث الألسنية واقتناعا بمستقبل حصيلتها الموضوعية عندما أصدر تودوروف* أعمال شكلانين الروسين مترجمة إلى الفرنسية[1]، حيث كان لتدوروف الأثر الكبير في إثراء البحوث الأسلوبية .

ناهيك عن جهود المدرسة الألمانية التي تجلت لدى كارل فوسلر الذي بنى دراسته التحليلية على المطابقة بين اللغة والفن، فسمى "النظام الذي يدرس اللغة في علاقتها بالخلق النظري الفردي اسم الأسلوبية أو النقد الأسلوبي"[2].

الأسلوبية هي وريث للبلاغة فولادة هذا العلم في نهاية القرن التاسع عشر يعد علامة عن الاستغناء عنها حتى وان كانت الأسلوبية ستأخذ منها بعض الوجوه، خاصة فيما يتعلق بتحليل الصور والاستعارات[3].

عاشت الأسلوبية تذبذبا في مسار حياتها حيث انتعشت سنوات وتقهقرت مدة ثم عادت إلى الظهور بتأثير كثرة الدراسات الحديثة ويعود الجهد الكبير في اتضاح الأسلوبية وبروزها للمدرسة الفرنسية وقد اتخذ هذا التطور منحنيين اثنين [4]:

المنحنى الأول: الاستقراء الذي ارسي قواعد ممارسة النصوص، فتألفت من ذلك مكونات الأسلوبية التطبيقية التي عكفت على ضبط المنطلقات، وضوح فرديات البحث وتحديد غايته.

* -ولد سنة 1939 م درس الأدب البلغاري، ثم هاجر إلى فرنسا من أهم أعماله " نظرية الأدب ينظر: عبد السلام مسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 240.

[1] – عبد السلام مسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 19.

[2] – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 124.

[3] – ينظر :

Karl Cogard: Introduction à la stylistique, Champs Université Flammarion,2001, p:26.

[4] -رابح بوخوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 35.

المنحنى الثاني: الاستنباط الذي سوى أسس التجريد والتعميم فاستقامت معه مكونات الأسلوبية النظرية التي انكبت على تحسس المقاربات المتعلقة بنصائح المنظرين وإرشاداتهم.

3- مبادئ الأسلوبية:

لقد ذهب النقاد الأسلوبيون المعاصرون على رصد أساليب الكتاب وتفردهم واختلافهم الواحد على الآخر من خلال المبادئ الثلاث :الاختيار، التركيب، الإنزياح .

أ-الاختيار :

وهم من أهم مبادئ علم الأسلوب لأنه يقوم عليه تحليل الأسلوب، منه ينتقي مفردات ويتخيرها وقد يسمى "استبدال أي أنه استبدل بالكلمة القريبة منه غيرها لمناسبتها للمقام والموقف[1] وهنا يبدأ بحث النقاد الأسلوبين من حيث العمل على كشف العلل المختفية وراء هذا الاختيار" والاختيار يمثل خاصية من خصائص البحث الأسلوبي وإذا كانت اللغة تحتوي مفردات متعددة تتركب منها أعداد لا تحصى من العبارات و الجمل، فإن القضية المثارة هي البحث عن الدلالات المتعلقة بأسباب اختيار جملة بدلا من جملة أخرى وتفضل تركيب عن سواه."[2] . وهذا يعني أن عملية الإختيار مبنية على أساس الإحساس الفردي تفرضه الأعراف والطقوس المتداولة عند الكتاب والمتلقين. " والعمد إلى لغة الناس وما يستطيعون إدراكه بسهولة " وسلاسة بعيدة عن الغموض [3].

إذن فالاختيار هو من الطرق المساعدة على كشف مهارات كاتب عن كاتب آخر من خلال تتبع أسلوبه ولغته التي اختارها .

[1]-عبد السلام مسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 134.

[2]-رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث الإسكندرية ط1، دار المعرف، 1993 م، ص 120.

[3]-محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 101.

ب–التركيب:

إن خلو التركيب من الأخطاء في جميع نواحيه معجميا، نحويا وصوتيا وصرفيا، ودلاليا، أن يمر بالمرحلة السابقة عليه، وهي التركيب ، فإذا كان الإختيار سليما كان التركيب دقيقا سالما، إذ " ترى الأسلوبية أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصوره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إلى إفراز الصورة المنشورة والانفعال المقصود "[1]

وظاهرة التركيب لها علاقة بالرجوع إلى نفسية الكاتب وثقافته الخاصة " فكل كاتب له مزاجه النفسي وثقافته المتميزة "[2]، وهي التي تفرض عليه لا محالة توظيف مفردات وتراكيب خاصة به ، أي انطلاقا من مزاجه وثقافته .

ج–الانزياح :

إن الانزياح في المفهوم الأسلوبي هو قدرة الكاتب على اختراق المألوف سواء أكان هذا الاختراق صوتيا ، أم معجميا أم صرفيا أم نحويا أم دلاليا ، وهذا المبدأ ينبعث من تصنيف اللغة إلى نوعين[3] :

- لغة مثالية معيارية نمطية متعارف عليها .
- ولغة إبداعية مخالفة للنمط المعياري السابق .

فالعدول إذن هو انحراف النمط المعيار المتفق عليه إلى أسلوب جديد غير مألوف عن طريق استغلال اللغة.

[1]–نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 169

[2]– رجاء العيد، البحث الأسلوبي، ص 49.

[3]–محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، ص 23.

إن جمالية الانزياح عندما تخلق اللغة الإبداعية تؤدي بالقارئ إلى الإقبال على العمل الفني والاستمتاع والاقتناع به.

4-اتجاهات الأسلوبية:

لقد قارب الأسلبيون النصوص الأدبية من عدة جهات فهناك من درس الأسلوبية من خلال المبدع بالنص، والبعض الآخر نظر إلى الأسلوبية من خلال النصوص وعلاقتها بمتلقيها وهناك مجموعة أخرى من الأسلوبيين حيث أهملوا المبدع والمتلقي، واهتموا بالنص نفسه في دراستهم للنصوص ، فمن هذا المنطلق تعددت اتجاهات الأسلوبية فهناك:

أ-الأسلوبية التعبيرية:

ويقصد به طاقة الكلام الذي حمل عواطف المتكلم وأحاسيسه، حيث أن المتكلم يشحن كلماته بكم كبير من الدلالات التي يظهر أثرها على المتلقي[1].

ب-الأسلوبية البنائية:

وهي امتداد لأراء سوسير في التفريق بين اللغة والكلام ، فقد طور البنائيون في بعض الجوانب ولاقوا بعض جوانب النقص عند سابقيهم حيث عايشوا الحركة الأدبية .

ج-الأسلوبية الإحصائية:

وهذا الاتجاه يعني إحصاء الظواهر اللغوية في النص وتبنى أحكام هذا النص بناء على نتائج هذا الإحصاء .

[1]-ينظر: محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، ص 45.

ويبقى المنهج الإحصائي أسهل طريقة لمن يتحرى الدقة العلمية ويتحاشى الذاتية في النقد[1]، إذن فالمنهج الأسلوبي منهج لرصد الظواهر الأسلوبية الكامنة في النصوص .

د-أسلوبية الانزياح :

فهي تقوم على مبدأ الانزياح للغة الأسلوبية عن لغة عادية، ويعرف الأسلوب على أنه انزياح من المعيار المتعارف عليه، فهم يعتقدون أن الأسلوب الجيد هو الذي ينحرف عن اللغة الأصلية وطريقتها الاعتيادية على اختلافهم في مدى هذا الانحراف والانزياح فمنهم من يدعوا إلى الخروج عن كل قواعد اللغة ومنهم من يدعوا أن الانزياح يكون في حدود قواعد اللغة [2].

هـ-الأسلوبية الأدبية:

وهي تعني ممارسة الأسلوب الأدبي بجانبه الشكلي والمضموني ويسعى الأسلوبان في هذا الاتجاه إلى اكتشاف الوظيفة الفنية للغة النص الأدبي ، وهذا هو الذي يميز هذا الاتجاه عن الاتجاه اللغوي الذي لا يهتم بالمعنى وإنما بالشكل وصياغته[3].

و-الأسلوبية التأثيرية:

يذهب هذا الاتجاه بالاهتمام بالمتلقي وقياس مدى تأثيرات النص عليه من خلال ردود فعله ، حيث أن المتلقي له الحق في توسيع دلالات النص من خلال تجربته هو [4].

[1]-ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 198.

[2]-ينظر: محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، ص

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص 48 .

[4]محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، ص 49.

5-مستويات التحليل الأسلوبي :

تنطلق الأسلوبية في دراستها للنص الأدبي من البنية اللغوية لهذا اعتمدت كمنهج علمي موضوعي على مستويات البحث اللغوي وهي :[1]

أ-المستوى الصوتي:

وفيه يدرس الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله والأثر الجمالي الذي يحدثه، كما تدرس فيه تكرار الأصوات والدلالات الموحية التي تنتج عنه .

ب-المستوى التركيبي:

وفيه تدرس الجملة من حيث طولها أو قصرها ، بنيتها السطحية والعميقة عناصرها المكونة لها : الفعل والفاعل المبتدأ أو الخبر ، الروابط ...

ج-المستوى الدلالي:

وفيه تدرس الكلمات، الكلمة والسياق الذي تقع فيه وعلاقتها الاستبدالية والمجاورة، الاختيار والصيغ الاشتقاقية.

د-المستوى البلاغي:

وهي تدرس الإنشاء الطلبي وغير طلبي، كالأمر والاستفهام، والمعاني البلاغية التي يخرج إليها كل نوع .

- الاستعارة وفاعليتها.
- المجاز العقلي والمرسل.

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 52.

- البديع ودوره الموسيقي.

وتبقى هذه القضايا مجالا حيويا يؤكد غاية المنهج الأسلوبي.

يحتل المستوى التركيبي فضاء واسعا بالغ الأهمية في الدراسات الأسلوبية، من خلاله يتم الكشف عن جواهر الخطاب الأدبي، فلا يستطيع الباحث في جانب من جوانب الشعر أن يتخلى عن البناء الفكري.

إن البنية التركيبية هي إحدى التقنيات التي تلعب دورا هاما في تحليل النص الأدبي من أجل إنتاج دلالة وتوضيح فكرة وتأدية معنى، فهي قادرة على مسايرة مجريات النص الأدبي، كما تتحكم هذه البنية في خضوع الشاعر إلى أحكام النحو فيساهم بذلك في إنشاء لغة سليمة جميلة، إلى جانب العنصر البلاغي والذي يساهم في تحقيق أدبية الخطاب الأدبي .

لقد قادنا تأملنا وتطلعنا لقصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم إلى دراسة البنية التركيبية من حيث أسلوب النداء، الأمر، النهي ...

ثانيا–أسلوب النداء في قصيدة المديح:

يبرز النداء ساطعة في قصائد الشعر الجزائري القديم وأول ما نلاحظه من خلال إبحارنا داخل هذه القصائد وتقصينا لأساليب النداء أن الشعر الجزائري القديم استعمل شعراؤه هذه الصيغة بشكل لافت للنظر في دواوينهم حيث ترسم هذه الظاهرة اللغوية مدى علاقتهم بالآخر (المنادى) فهم يوجهون خطابهم إليه عن طريق لغة صادقة تترجم أحاسيسهم وتبرز أبعاد تلك العلاقات

1– نداء بكر بن حماد لابنه المتوفى:

فَيَا نَسْلِي بَقَاؤُكَ كَانَ ذُخْـــــراً وَلَــوْ أَنِّي هَلَكْتُ بَكَوْا عَلَيَّا

دَعَوْتُـــــكَ يَا بُنَيَّ فَلَمْ تُجِبْنِـي فَــكَانَتْ دَعْوَتِي يَأْسًا عَلَيَّا

فَقَدْ قَطَعَ اَلْبَقَاءَ غُرُوْبُ شَمْسٍ وَمَــطْلَعُهَا عَــــلَيْنَا يَا أُخَيَّا[1]

ترسم لنا أساليب النداء التي اختارها بكر بن حماد الموجهة إلى ابنه العلاقة المتميزة التي كانت تجمع بينهما كما ترسم أيضا الشوق والحنين الذي كان يكنه لفلذة كبده فأراد الشاعر أن يخفف من معاناته وألمه من خلال هذه الكلمات والهمسات التي تلج مباشرة إلى قلب المستمع إليها فالشاعر يحاول أن لا يستسلم للآلام فهذه الصورة تمثل لنا العلاقة الحقيقية التي تجمع بين الأب وابنه كما تعكس عظمة المكانة التي يحتلها الابن في روح الشاعر .

2– نداء ابن هانئ لأمير الزاب:

والمتتبع للأسلوب في أشاعر قصائد المديح الموجهة الى أمراء وحكام البلاد يكشف أن الشاعر لم يناديهم بأسمائهم *جعفر* أمير الزاب وإنما ناداه بن هانئ الاندلسي قائلا:

[1]– رمضان شاوش، الدر الوقار في شعر بكر بن حماد، ص ص 87-88.

أَلَا أَيُّهَا الْوَادِي الْمُقَدَّسُ بِالطُّوَى وَأَهْلِ النَّدَى قَلْبِي إِلَيْكَ مَشُوقُ

ويَا أَيُّهَا الْقَصْرُ الْمُنِيْفُ قِبَـــابُهُ عَلَىَ الزَّابِ لَا يُسْدَدْ إِلَيْكَ طَرِيقُ

ويَا مَلِكَ الزَّابِ الرَّفِيعِ عِمَـادُهُ بَقِيْتَ لِجَمْعِ الْمَجْدِ وَهْوَ فَرِيقُ[1]

والملاحظ أن المنادى هو جعفر بن علي بن حمدون* ولكن ناداه بيا أيها الوادي المقدس ويا أيها القصر ويا ملك، جاءت هذه العبارات حاملة معها معاني الإكبار والتفخيم الذي يصل إلى المبالغة والتعظيم، إذ يناديه أيّها الوادي كناية عن سخائه وعطائه.

ويواصل الشاعر مادحا مناديه جعفر بمعاني نلتمس فيها ملامح الرمز والمثال والأسطورة قائلا: أهل الندى / القصر المنيف /الرفيع عماده / وذلك من خلال إبراز سلطة أمير الزاب العليا وليظهر الفرق بينه وبين الناس أجمعين وليعكس لنا قرب المنادى من الشاعر من الناحية النفسية وكذلك محاولة ابن هانئ الأندلسي استحضار ملك الزاب ورغبته في القرب منه ونلاحظ أنّ شاعرنا استعمل أداة النداء **يا** الخاصة بنداء البعيد ، إلّا أنه استطاع أن ينزل ممدوحه ملك الزاب منزلة حقيقية وشكل صفات ممدوحه بصورة جميلة نستنتج منها البعد الشعوري واضحا على الرغم من قرب المسافة بينهما لأنهما كانا يعيشان في المنطقة نفسها الزاب أن ابن هانئ نادى القريب بأدوات النداء للبعيد قصدا منه ذلك ليضع الملك موضعا عليا بعيدا مرفوعا إلى القمة وقد يكون السبب في ذلك هو المكانة العظيمة التي يحتلها أمير الزاب في روح الشاعر وعقله كما يمكننا أن نضع السبب نفسه في عدم مناداة ابن هانئ الأندلسي لأمير الزاب باسمه وذلك لعلو مكانته وجلال عظمته، وبذلك يهدف التعظيم والإجلال وعليه نادى الله تعالى جل جلاله الرسل بأسمائهم ، أما النداء الحبيب المصطفى عليه أفضل الصلاة وأزكي السلام.

[1] - ابن خاقان، مطمح الأنفس، ص 76.

* - هو ابو علي جعفر بن علي احمد بن حمدون المعروف بابن الأندلسة أمير الزاب وصاحب المسيلة.

3- نداء محمد بن حسين الطبني :

والأسلوب نفسه حذى حذوه الشاعر الفذ **محمد بن حسين الطبني** حيث تجنب مناداة بعض الأشخاص ذات المكانة المرموقة بأسمائهم نظرا لغلاوتهم بالنسبة إليه خاطبهم من خلال صفات معينة تفيد الإكرام والتقدير وهكذا نادى الطبني مادحا الخليفة الحكم بن عبد الرحمن ناصر[1*] بصفات يعبر فيها عن مدى حبه له واحترامه وتقديره واعتزازه به قائلا:

يَا أَيُّهَا المَلِكُ المُتَوَّجُ بِالْـهُدَى نُورًا عَلَى غَسَقِ الظَّلاَمِ مُسَلَّطَا[2]

وما يلاحظ من خلال أشعار **الطبني** هو كذلك تجنب ذكر اسم الخليفة مصداقا لشماخته وشهامته دلالة على استمرارية الإعجاب به ومن الملفت للنظر أنه استعمل أداة النداء للبعيد يا فانزله منزلة تليق به كملك لان الملك يكون عادة على عرشه متكئا فلهذا السبب استعمل أداة النداء الخاصة للبعيد لنداء القريب فانزله منزلة تجنب إكبار تبرز لنا علاقة ودية بين الشاعر والمنادى لقد توجه الشاعر المتميز **محمد بن حسين الطبني** إلى أحبابه بنداء من خلال مرثياته بعد أن فارقوا الحياة، فها هو ذا يرثي ابن ابي عامر[**] حسن بن احمد .

هَوِّنْ عَلَيْكَ فَنَصْرُ اللهِ يَعْقُبُهُ يَا رَبُّ كُرْهٌ إِلَى المَحْبُوبِ يَنْصَرِفُ

يَا غُرَّةَ السَّعْدِ المَيْمُونِ طَائِرُهُ لاَ تَكْتَرِثْ فَإِلَيْكَ النَّصْرُ يَنْعَطِفُ[3]

التمس النداء في مرثيته هذه ليستحضر ممدوحه الذي فقد الحياة مادحا إيّاه بقوله يا غرة السعد والملاحظ أن **محمد بن حسين الطبني** وضع مناديه موضعا حقيقيا من حيث البعد المكاني

---

[*] – هو الخليفة الثاني من خلفاء بني أمية بالأندلس.

[1] – أبو موسى محمد حسين، البلاغة القرانية في تفسير الزمخشري، طبعة دار الفكر العربي، ص 214.

[2] – ابن حيان، المقتبس، ص 94

[**] – هو محمد حسن بن احمد بن بد الودود وزير المنصور بن ابي عامر الذي قتل في معركة ملوية نهر بالمغرب الأقصى.

[3] – مفاخر البربر لمؤرخ مجهول، دراسة وتحقيق عبد القادر بوباية، ط1، دار ابي رقراق للطباعة والنشر، 2005، ص 23.

معتمدا على أداة النداء **يا** الخاصة بنداء البعد على اعتبار ذلك البعد المكاني والزماني الحاد بينه وبين ممدوحه المتوفى إلّا أنّنا نشعر من خلال هذه الكلمات الرقيقة العذبة أن للمدوح مكانة في قلب الشاعر على الرغم من البعد المكاني عنه ، والواقع أنّ النّداء هنا يحمل في جعبته مواساة الشاعر لأهل الفقيد ، والتخفيف عنهم وكذلك ليعبر عن عن عدم نسيانه ، ومدى قربه منه حتى بعد موته.

ولم يفت محمد بن حسن الطبني استعمال أسلوب النّداء متضرعا إلى الله سبحانه وتعالى داعيا إياه ان يبلغ هشام بن الحكم جميع متلطلبات حياته قائلا:

يَا رَبُّ بَلِّغْهُ جَمِيعَ رَجَائِهِ لِأَبِي الوَلِيدِ وزِده مَا لَمْ يَرْتَجِ[1]

محمد بن حسن الطبني دعا ربه مستعملا أداة النداء يا وهي تستعمل للبعيد فجاء النداء هنا على مستوى الرافع إذ يتخذ النداء بعده الواقعي فالله سبحانه وتعالى حقا بعيد مكانيا كل البعد عن الشاعر وذلك لكون أن الله سبحانه وتعالى على العرش استوى.

ومن الشواهد يتسم لنا أنّ النداء لعب دورا بارزا في بناء القصيدة الجزائرية للمديح في القديم حيث قدم للقصائد جمالا فنّيا نافست به قصائد إخواننا المشارقة لأسلوب النداء حضور كبير في قصائد المديح في الشعر الجزائري القديم لا يمكن تحاشيه فقد أخذ هذا الأسلوب حصة الأسد على مستوى قصائد المديح على تنوع مواضيعها من شوق وحنين وتخفيف ألام وإكبار وتفخيم وإكرام وتقدير وتضرع إلى الله سبحانه وتعالى .

4- نداء جنون بن يريان الورجلاني:

وهذا **جنون بن يمريان الورجلاني** مناديا الله سبحانه وتعالى داعيا إياه بأن يجعل جماعته "الإباضة" في زمرة محمد صلى الله عليه وسلم، ويجعل الجنة مأواهم وينظر إليهم ويمن عليه بفضله حاذفا أداة النداء والمنادى فنراه يقول:

[1] - ابن حيان، المقتبس، ص 83.

وَاحْشُرْ جَمَاعَتَناَ فِي شَمْلِ زُمْرَتِهِ بِعَــوْنِ وَجْهِكَ يَا ذَا الـــــمَنِّ وَفكَرِ
وَاجْــعَلْ جَنَّـــةَ الفِرْدَوْسِ مَوْئِلَنَا فِي دَارِ الخُلْدِ مَعَ المُخْتَارِ مِنْ مُضَرِ
وَارْحَمْ عِبَادَكَ يَا مَنْ لَا شَرِيكَ لَهُ وَانْــظُرْ لِعـــــرْبَتِنَا إِنَّا عَلـَى خَطَرِ
فَامْنُنْ عَلَيْنَا وَلَا تُشْمِتْ بِنَا أحَدًا يَــا مَنْ يُفَجِّرُ عَيْنَ المَاءِ مِنْ حَجَرِ[1]

ونلاحظ أن الشاعر قام بتجريد أسلوب النداء من أداة النداء والمنادى متضرعا إلى الله تعالى وذلك لما عند الله من جزيل عطاء وحسن مآب وأسلوب التجريد.

الأثر البلاغي ملموس في تأكيد واقتناع الشاعر من استجابة دعائه فحذف أداة النداء والمنادى ليتحاشى أسلوبا مباشرا وكذلك يدل أسلوب التجريد على قوة حضور الله سبحانه في ذهن الشاعر فهو من خلال مناجاة جل جلاله دون ذكر اسم جلالته فهو يشعر بأنه قريب منه ويستجيب له إذا دعاه ومما يُوحى إليه أسلوب التجريد في هذا السياق كذلك بالقرب الوجداني والنفسي بين الله سبحانه وتعالى وبين شاعرنا المتفنن **جنون بن يريان** فنداء هذا الشاعر هنا ليس ليشير وإنما نادى ذو الجلال والإكرام والموفق هنا مناسبا تماما فالشاعر يشعر بأنه قريب من الله تعالى فدعاه حاذفا أداة النداء، فالله لا يغفل عن عباده بل العكس دائما قريب منهم يجيب دعواتهم .

كما يعكس هذا النداء حب الشاعر لله سبحانه وتعالى وارتباطه به و من هنا حذف الشاعر ليعبر عن موقف القرب ومن هنا يتضح لنا أنّ التجريد الذي استعمله الشاعر جاء ليعبر عن موقف القرب بينه وبين الله سبحانه وتعالى .

الشاعر الجزائري اعتمد بشكل لافت للنظر على أسلوب النداء في قصائده مما رسم لنا علاقته بالآخر(الله جل جلاله صديق ملك ...) فهو حاول جاهدا أن يضع بين أيدينا صورة الآخر

[1] - الفضائل في النصائح والمواعظ ص87 نقلا عن فن الدعاء في الشعر الجزائري القديم للطالب مسعود الخزازي ،جامعة قاصدي مرباح ،ورقلة، 2008، ص 68.

من خلال مخاطبته بأدوات النداء كما يصور لنا علاقته الوطيدة والجميلة بينه وبين الآخر ، واستطعنا القول أن أسلوب النداء عكس لنا أفكار وخالج الشاعر من جهة وعكس لنا تطلعاته إلى نفسه من جهة اخرى.

ثالثا – أسلوب الأمر في قصيدة المديح:

الأمر عند البلاغيين (يأتي لطلب الفعل بمعنى الإلزام يكون طالب الفعل عادة أعلى مرتبة ممن يطلب منه التنفيذ)[1]

فالأمر هو أسلوب أدبي يستعمله الكتاب في والشعراء لتجميل وتزيين كتاباتهم ويستعمل كذلك لاستجلاء المعاني وإظهار قيمتها البلاغية وللأمر علاقة نفسية بالشاعر من حيت الدلالة البلاغية والأسلوبية.

الشاعر الجزائري هو الآخر أخذ عنده الأمر حصته وكان له دور هام فعبّر الشعراء الجزائريون عن مشاعرهم وخوالجهم وانفعالاتهم وحالاتهم الشعورية .

عند إبحارنا في قصيدة المديح والبحث في أعماقها عن أسلوب الأمر تراءت لنا علاقات الشاعر ومشاعره الفياضة مع الآخر.

1–الامر عند افلح بن عبد الوهاب

وجاء **الأمر** في قصيدة **فضل العلم** للشاعر افلح بن عبد الوهاب تعبر عن حبه ومدحه للعلم فوظف الأمر من أجل رفع مكانته وكذا تشجيع الأشخاص على طلبه نظرا لمكانته العلية عند الإسلام والمسلمين قائلا:

أُشْدُدْ إِلَى الْعــــلْمِ رَحْلًا فَوْقَ رَاحِلَةٍ وَصِلْ إِلَى الْعِلْمِ فِي الآفَاقِ أَسْعَارَا

وَالْطُفْ بِمَنْ أَنْتَ مِنْهُ الْعِلْمُ مُقْتَبِسٌ جَــدِّدْ لَهُ كُــــلَّ يَوْمٍ مِنْكَ أَبْرَارَا

فَــاللُّطْفُ مُسْتَخْرَجٌ مِــنْهُ فَــــتوَائِدٌ وَكُــنْ لِصَــوْلَتِهِ إِنْ صَالَ صَبَّــارَا[2]

[1]– ينظر : السكاكي، مفتاح العلوم، ص68 .

[2]– الباروني، الأزهار الرياضية، ص123.

فقد وظف **الإمام الافلح** أسلوب الأمر ليلج من خلاله باب النصح والإرشاد إذ خاطب طلاب العلم بأسلوب الأمر ليلفت انتباههم وليعبر عن مدى أهمية العلم ويأمر طلاب العلم بان يعاملوا معلمهم معاملة حسنة ويواصل الإمام استعمال أسلوب الأمر قائلا :

وَاجْعَلْ لِنَفْسِكَ حَظًّا مِنْ مُذَاكَرَةٍ مَعَ صَدِيقٍ إِذَا اسْتَوْحَشْتَ أَسْمَـــارَا

وَانْشُط لِعِلْمِكَ إِذ لَابُد مِنْ مَلَلٍ وَلاَ تَكــُنْ مِــن جَمِيع النَــاسِ فِـرَارًا

وَعَاشِرْ النَاسَ وَانْظُر منْ نُعَاشِرَه قَصْدًا وَلاَ تَكْتَرِثْ للصُحْبِ اِكْثَــارًا[1]

والواقع أن تركيز الشاعر على فعل الأمر وتكراره يعكس لنا تفاعله ونشاطه وتمعنه في انتقائه للانفعال التالية (اجعل انشط عاشر) دلالة على أن الشاعر يحب العلم فهدفه من اختيار هذه الأفعال هو تشجيع الطلاب على العلم وبث فيهم حب العلم والتشبث به ليخرجهم من الظلمات إلى النور فهذه الأفعال تعكس لنا مشاعر الإمام افلح وحماسه الواضح في تأدية مهمته إلا وهي نصح وتشجيع وتصيير الطلاب العلم لان بهم تستقيم الأمة ، ونلحظ تضافر الأمر في قصيدة المديح عند الشعراء الجزائريين القدامى وذلك ليعبروا عن تجاربهم والحكم التي استنبطوها من خلال هذه التجارب.

2- الأمر عند بكر بن حماد:

فهذا بكر بن حماد يلقي قصيدته* يمدح فيها علي كرم الله وجهه ويذم فيها ابن ملجم قائلا:

قُلْ لِابْنِ مُلْجِمَ وَالأَقْدَارُ غَالِبَةٌ: هَدَمْتَ وَيْلَكَ لِلْإِسْلَامِ أَرْكَانَا[2]

والواقع أن الهدف من توجيه الأمر باستعمال (قل) هو إبلاغ الخبر بهدف الفخر والاعتزاز بعلي كرم الله وجهه وجاءت صيغة هذا الخبر إنشائية طلبية ليكون أبلغ وأعمق في إيصال المعنى

[1] – الباروني، الأزهار الرياضية، ص 191.

* – كتب قصيدته بعد وفاة علي كرم الله وجهه بعد مماته ب 150 سنة.

[2] – رمضان شاوش، الدر الوقاد في شعر بكر بن حماد، ص50 .

وتوصيل فكرة المكانة العلية التي يحملها الإمام علي في قلب **بكر بن حماد** وتحمل البنية الامرية في هذا البيت استعلاء الذي يتناسب مع المدح ، هكذا وظف بكر بن حماد فعل الأمر ليعتز بروح الفقيد الإمام علي ، وكذلك ليعبر عن أصالة ألمه وحزنه وذلك لفقدان الدين الإسلامي لركن من أركانها.

ويقول بكر بن حماد مواسيا نفسه في مرثية لابنه قائلا :

كَفَى حُزْنًا بِأَنِّي مِنْكَ خِلْوٌ وَأَنَّكَ مَـيِّتٌ وَبَقِيتُ حَيًّا[1]

ففعل الأمر الذي استخدمه الشاعر (كفى) يعكس تضاربا بمشاعره واضطرابها ليؤدي معنى الحزن واليأس نظرا لفقدانه فلذة كبده ابنه والواقع أن الفعل (كفى) يصور لنا تفجيع الشاعر على موت ابنه كما يعكس لنا أحاسيسه المضطربة مابين البكاء تارة ومواساة وتصير نفسه تارة ما لفعل (كفى) يومي بأن الشاعر امتلا حزنا وبلغ عنده السيل الزبى كما يحمل الفعل (كفى) معنى المواجهة اي مواجهة الواقع المر لأنه سيكمل ما تبقى له من حياته بمفرده وعليه أن يواجه ضعفه ويتحمل العيش دون ولده.

3- الأمر عند محمد بن حسين الطبني :

ومن البنى الأمرية التي تواجدت ضمن قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم هي تلك التي استعملها **محمد بن حسين الطبني** أثرى مدحة للخليفة الحكم مرددا

صلْ عِيدُكَ* البَهيجُ الّسنا في غِبْطَةٍ وَازْدَادَ مِنَ الأَعْيَادِ أُلْفًا مُغْبَطَا

عَـبْدٌ أَتَـاكَ الـغَيْثُ فِـيهِ مُسَلَّمَـا وَفَدَ السُّرُورُ بِهِ فَصَحَّ وَأَفْرَطَا[2]

[1]- رمضان شاوش، الدر الوقاد في شعر بكر بن حماد ، ص 54 .

* - أنشد هذه القصيدة يوم عيد الأضحى عام 362هـ لدى الخليفة الحكم وابنه هشام بقصر الزهراء.

[2]- ابن حيان، المقتبس، ص 94.

والواقع أن الفعل (صل) والفعل (ازدد) يعكسان لنا سرور الشاعر من خلال حث الخليفة على الفرح والبهجة بالعيد ويأتي الأمر هنا تعبيرا صادقا عن العلاقة التي كانت تجمع بين الشاعر والخليفة الحكم والواضح من هذا السياق أنه كانت تجمع بينهما المودة والرحمة واللطف فالفعل (صل) والفعل (ازدد) يوحيان بانعكاس طبيعي لتجارب الشاعر في الحياة فاختياره للفعلين (صل و ازدد) دلالة على حبكته وفطنته فرغم طلبه هذا من الخليفة إلا أنه أبقى للخليفة مكانته ومنزلة العلية فالفعل (صل) يومي بالوصول والاستمرارية، أما الفعل (ازدد) يدل على الزيادة و النّماء.

نلاحظ أن الشاعر قد عبر عن مشاعره وعواطفه في تلك اللحظة بدقة متناهية بحيث لا نعتقد أنه يمكن تعويض الفعلين (صل ازدد) بفعلين آخر بين للتعبير عما أراده ويواصل **محمد بن حسن الطبني** استعماله للبنى الامرية بالمضارع المجزوم بلام الأمر قائلا:

لِيَدُمْ سِرَاجُ اللهِ فِي هَذَا الوَرَى فَضَاؤُهُ مِنْ فَضْلِ نُورِ المُسَرَّجِ[1]

ونلاحظ أنّ محمد بن حسن الطبني استخدم المضارع المجزوم بلام الأمر محاولا إخراج أسلوب الأمر عن معناه الأصلي لإدخاله في دائرة المعنى الجديد، وما يتبادر في أذهاننا أن البلاغيين لم يهتموا بأسلوب الأمر على انه بنية إنشائية طلبية فقط وإنما (تجاوزها إلى كونها بنية توليدية ، تحاول أن تنتج ما لم تتعود إنتاجه، وهذا المنتج يعتمد على تحول موضعي يخرج البنية عن أصل المعنى ، يتيح لما معان لبست من مهمتها الاصلية)[2] إن بنية الأمر التي تناولها **محمد بن حسن الطبني** في الفعل (ليدم) هي بنية منزاحة كما وضعت له أصلا ، وهو طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الإستعلاء مع الالتزام فهي بنية أنتجت دلالات لم تكن من مهمتها الأصلية، عكست لنا النزعة التفاؤلية التي يتحلى بها محمد بن هانئ الأندلسي فأمله كبير وثقته بالله أكبر بأن الله سبحانه سيضيء عليه

[1]- ابن حيان، المقتبس، ص 84.

[2]- محمد بن عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، ص 293.

فضاءه أو الكون الذي يعيش فيه فالفعل (يدم) يدل على الديمومة والاستمرارية. كما وظف محمد بن حسن الطبني جعل الأمر في التعبير عن ألمه وحزنه لفقدان ابن أبي عامر فيؤنسه قائلا:

هَـوِّنْ عَلَيْكَ فَنَصْرُ اللهِ يَعْقُبُهُ يَا رَبُّ كُرْهٌ إِلَىَ المَحْبُوبِ يَنْصَرِفُ[1]

صرح من خلال هذه المرثية عن أحاسيسه ومشاعره مستخدما فعل الأمر (هون) الذي يوحي بالاسترخاء والطمأنينة والابتعاد عن الكآبة والأسى فالشاعر هنا يحاول أن يساهم في بعث حياة الأمل والتفاؤل لوالد الفقيد في قوله (فنصر الله يعبقه) فيحاول الشاعر أن يضع والد الفقيد في راحة نفسية بين هدوء وإستقرار ويبعده عن الكآبة والحزن وأن يفوض أمره لله سبحانه وتعالى.

كما حمل أسلوب الأمر في هذا السياق معنى الدعاء والتمني لأن الشاعر لا يمكن أن يحقق مناه ومبتغاه في استرجاعه ابنه.

4- الأمر عند ابن قاضي ميلة:

خضر الأمر عند ابن قاضي ميلة في قوله:

جَـــاءَ يَعُودُ تُنَاغِيهِ فَشَيَّعَنَا فَانْظُرْ عَجَائِبَ مَا يَأْتِي بِهِ الشَّجَرُ

عَنَتْ عَلَى الأَطْيَارِ مَفْصَحَةٌ رَطْبًـــا فَلَمَّا ذَوَى غَنَّى بِهِ الشَّجَرُ[2]

ومن هنا نستطيع البوح أن الأمر احتل حيّزا واسعا في قصائد المديح في الشعر الجزائري القديم على مختلف مواضعها من تشجيع لعلم ونصح وإرشاد لطلاب وتصوير أحاسيس مضطربة بين البكاء تارة والمساواة والتحيز تارة أخرى، وبعث أمل تفاؤل في آخر وعليه نستطيع القول أن الشاعر الجزائري القديم، هو كذلك اتكأ على أسلوب الأمر في حديثه مع الآخر لغرض البوح عن مشاعره وأحاسيسه

[1] – مؤرخ مجهول، مفاخر بربر،ص23

[2] – مبارك الهلالي، تاريخ الجزائر، ج 2، ص 107.

للآخر ليحزن لحزنه ويفرح لفرحه أو ليحفزه إلى فعل الخير، فالشاعر الجزائري القديم كان بمثابة مصباح ينير درب الأخر كان يتأثر بأحاسيس الآخر جهته ويؤثر فيه من جهة أخرى، وتكرار الشاعر لأسلوب النداء أضفى على القصيدة جوا موسيقيا يتماشى مع الأجواء النفسية للشاعر

وما نلاحظه كذلك أن توظيف الأمر جاء لغرض التعبير عن تجاربهم الشخصية و أحوال عيشتهم وغيرها من المواقف، شاهدنا انفعالات الشاعر وارتباطها فيما بينها لتتكون لدينا قصيدة ملؤها الصدق والمصداقية.

رابعا–أسلوب النهي في قصيدة المديح:

قدم البلاغيون للنهي مفهوما يقابل أسلوب الأمر؛ فقد قيل عنه (هو طلب الكف عن الاستعلاء أيضا، والنهي له حرف واحد،هو لا الجازمة في قولك، لا تفعل، وكالأمر في الاستعلاء)[1] ويقصد بالنهي الإبتعاد والتخلي عن أمر معين .

ويخرج النهي عن معناه الأصلي إلى معان أخرى بلاغية تستنبط من سياق الكلام ، وهذا ما سنلحظه في قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم وتنوع الدلالات الأسلوبية والبلاغية التي يحملها النهي في جعبته .

1– النهي عند الامام أفلح بن عبد الوهاب:

ويتصدر الطليعة الإمام أفلح بن عبد الوهاب في قصيدته مادحا العلم مستعملا أسلوب النهي قائلا:

وَلَا تَكُنْ جَامِعًا لِلْصُّحْفِ تَخْزِنُهـا كَالْعِيرِ يَحْمِلُ بَيْنَ العِيرِ أَسْفَارَا[2]

ثم يقول :

فَـلَا تَـفْرَحْ بِدُنْيَا لَيْسَ تَبْقَى وَلَا تَأْسَفْ عَلَيْهَا يَا بُنَيَّـا

لاَ تَشْكُرِ الدُّنْيَا عَلَى نَيْلِ رُتْبَةٍ فَمَا نِلْتَهَا إِلَّا وَأَنْتَ حَقِيقُ[3]

نستطيع القول أن الإمام أفلح بن عبد الوهاب وظف أسلوب النهي للتعبير عن مشاعره وأفكاره وتجاربه وحكمته، فمن خلال خطاب أصحاب العقول النيرة ألا وهم طلاب العلم ومن

[1]–ينظر: السكاكي ، مفتاح العلوم ص 318

[2]– الباروني، الأزهار الرياضية، ص193.

[3] – المصدر نفسه، ص 94.

أجلهم نظم هذه القصيدة مستعملا النهي في خطابه وذلك لتقديم نصح وإرشاد لهم وتحمل معاني النهي هذه: لاتجعله، لا تراءي، فلا يكن، لا تكثرن للصحب، معاني الحث على التخلي والانصراف والتجاهل، فهذه الأفعال المصحوبة مع:(اللام الناهية) جاءت لغرض تذكير طلاب العلم بمسؤولياتهم إتجاه ما يحملون من علم، فعليهم أن يجعلوا العلم لله وحده ولا يراؤن به أحداص، وذلك كي يبارك الله لهم في دربهم وفي مشوارهم التعليمي.

وما نلحظه من هذه الأبيات أن أسلوب النهي أتى يحمل معه غرضا آخر وهو توجيه طلاب العلم وتعيد لهم طريق النجاح ومن خلال النهي.

2- النهي عند بكر بن حماد:

خاطب **بكر بن حماد** ابنه الميت في مرثية رائعة صور النهي في معناه البلاغي الذي حمل معنى المواساة والحث على الزهد من الدنيا مرددا :

فَـلَا تَـفْرَحْ بِدُنْيَا لَيْسَ تَبْقَى وَلَا تَأْسَفْ عَلَيْهَا يَا بُنَيَّـا[1]

ومن الملاحظ إرتباط النهي بأسلوب النداء أو بأداة النداء (يا) للبعيد إذ يتظافر الأسلوبان في تأكيد المواساة والتصبير ، إذ وظف الشاعر النهي لغرض مواساة ابنه ، وأتى النداء ليعزز هذا المعنى ، إذ يوحي النداء حاجة بكر بن حماد إلى ابنه ، فصور لنا من خلال هذا البيت أنه أتى معه يواسيه ويسانده في وحشة وظلمة العبر وانه لم يغب عن قلبه بالرغم من البعد ونقتضب من أسلوب النهي من خلال مخاطبته الشاعر لابنه بعبارتين: (لا تفرح) و(ولا تأسف) وكان الشاعر يعيش مع ابنه لحظات حياته ويشعر بالشيء الذي يغلقه ويحزنه من خلال عبارة (لا تأسف عليها يا بني)، ومن هنا جاء الشاعر بأسلوب النداء لكي يقرب المسافة بينه وبين ابنه ليتلاحم مع النهي الذي حمل معنى تخفيف الألم والمواساة والابتعاد عن التعلق بالدنيا لأن كلا من عليها فان.

[1] - رمضان شاوش، الدر الوقاد، ص75.

3- النهي عند محمد بن هانئ الأندلسي:

وعبر محمد بن هانئ الأندلسي من خلال النهي عن تجاربه في الحياة وألبسه معنى الحكمة والنصيحة والإرشاد فما مر بنهي أمير الزاب من الخلال قصيدة بمدحه فيها مرددا

لاَ تَشْكُر الدُّنْيَا عَلَى نَيْلِ رُتْبَةٍ فَمَا نِلْتَهَا إِلَّا وَأَنْتَ حَقِيقُ[1]

ولافت للنظر أن أسلوب **النهي** جاء مصحوبا مع أسلوب التوكيد إذ يتلاحم الأسلوبان معا لإيصال المعنى المبتغى الذي أراده الشاعر لقد أتى أسلوب التوكيد متسقا مع أسلوب النهي، ومساندا له حاملا معه إلحاح الشاعر على المعنى وإرادته في إبرازه و من خلال **لا تشكر الدنيا على نيل رتبة** فجاء النهي هنا لتعبر ابن هانئ عن فكرته أن على الخليفة أن لا يكلف نفسه عناء في شكر الدنيا لمل وصل إليه وذلك لأنه يستحق ذلك ، ونلحظ كذلك أن التوكيد ساند النهي ليؤكد المعنى ويغرسه في ذهن أمير الزاب وكذلك عالج النهي في هذا البيت موضوع الحكمة إذ اغترف النهي معه معنى النصيحة وكذلك يبين لنا النهي نظرة الشاعر اتجاه أمير الزاب.

4-النهي عند محمد بن الحسين الطبني

استخدم الشاعر الفذ **محمد بن الحسين الطبني** النهي في شعره إذ وظفه في التعبير عن حزنه إثر وفاة ابن أبي عامر مرددا:

يَا غُرَّةَ السَّعْدِ المَيْمُونِ طَائِرُهُ لاَ تَكْثَرِت فَإِلَيْكَ النَّصْرُ يَنْعَطِفُ[2]

حمل أسلوب النهي في هذا السياق معاني متنوعة يدور أغلبها في دائرة التصغير والتقليل من الأحزان والآلام، ومن خلال نهيه هذا (لا تكثرت) نلاحظ أنّ محمد بن الحسين الطبني يشارك ألمه وأحزانه مع والده الفقيد، وساهم النهي كذلك في إثراء معنى القصيدة بأكملها وأدى إلى تعميقها

[1]- ابن هانئ، الديوان، ص 121.

[2]- المؤلف مجهول، مفاخر بربر،ص 23.

وجعلها أكثر تأثيرا في النفس إذ يعبر هذا النهي عن مدى تأثير الشاعر من فقدان أبي عامر لابنه وكذلك يوحي النهي عن تفحم الشاعر إثر هذه المعية، ولعب النهي دورا كبيرا في تحقيق هذا المعنى بشكل لافت و شكل عنصرا مهما في بناء قصيدة المديح على تنوع مواضعها، والواقع أن استخدام الشاعر الجزائري للنهي جاء ليصور لنا مدى ثقته بنفسه، فالشاعر الجزائر لديه جرأة تخوّله بأن يغوص في صيغة النهي بأريحية تامةش، وما نلحظه كذلك أن الأمر رسم ظاهرة أسلوبية بارزة في دواوين الشعر الجزائري القدامى حيث ساعد على إضفاء رتوشات فنية ساهمت في تجميل قصيدة المديح وجاء الغرض منه تعميق المعنى، والتجديد والاستمرارية فالشاعر لما ينهى الآخر فهو بصدد تجديد تصرفاته لتحل محلها صفات مثلى، فالشاعر الجزائري كان يعيش مع الآخر حياة متجددة ومستمرة بلا انقطاع ، فكان مفتاحا للخير ينهى الآخر كل ضرر يضربه أو شر يلحق به

ومن هنا نستنتج أن النهي لعب دورا الماسي في إبراز البني الأسلوبية على مستوى قصيدة المديح ، فالهدف الأساسي منه هو إيصال المعنى وتوطيده ، وأداء وظيفة نفسية بهية تكمن في تصريح الشاعر عن مكبوتاته.

خامسا – الأساليب الخبرية في قصيدة المديح :

الأساليب الخبرية هي الجمل التي تشمل على خبر ما، فمضمونها هو البوح عن أمر ما، والهدف منها هو الإعلام عن حكم يكون الخبر فيه محتملا للصدق أو الكذب ، وبإمكاننا أن نعتبره للواقع أو عدم مطابقته له هذا ما هو متداول عند البلاغيين (الخبر هو كل قول يستفيد المخبر به علما بشئ لم يكن معلوما له إلقاء القول عليه ، وهذا ما نسميه فائدة الخبر ، إما إذا قصدنا إعلام المخبر بهص، فإننا على علم بذلك الخبر ، فان هذا ما يسمى لازم فائدة الخبر)[1] يتضح لنا من خلال قول القزويني ان الخبر هو النواة الأساسية لبناء أي نص أدبي ، فالأساليب الخبرية تلعب دورا فعالا في تأدية المعنى وإنتاج دلالته.

ويوضح القزويني كلامه عن الخبر فيقول: (إن الخبر يتلون تبعا لمقامات الكلام المتفاوت، وهذا ما يسمى عند البلاغيين ملاءمة الكلام لمقتضى الحال، لهذا يأتي الخبر ابتدائيا أو طلبيا، أو إنكاري)[2].

ويرى البلاغيون أن الخبر يتنوع بتنوع مقامات الكاتب لذلك قيل لكل مقام مقال، وكذا يختلف ضربه من حيث أن كان ابتدائي ، طلبي أو إنكاري بسب نفسية وإلهام الكاتب وما يهم في هذا الصدد هو دور الخبر في قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم ، وطريقة استخدام الشعراء الجزائريين القدامى للخبر ومدى تعبيرهم عن مواقفهم ومشاعرهم ينتشر الخبر عند الشعراء الجزائريين القدامى انتشارا لافتا للنظر ، فهو ظاهرة أسلوبية غبر من خلالها الشعراء الجزائريين عن نفسيتهم وأفكارهم و أحاسيسهم ، ونلحظ أن الأساليب الخبرية كانت أكثر دورانا في دواوين وأشعار الجزائريون القدامى ، فقد اعتمد عليها كل الاعتماد في إظهار براعتهم ولبقاتهم الفنية ، فقد ساعدهم توظيف الأساليب الخبرية في تأدية المعنى المراد.

[1]- ينظر: القزويني التلخيص، تح: عبد الرحمان الربقوقي، دار الفكر العلمية، ص ص30-31.

[2]- المرجع نفسه، ص ص31-32.

فالأساليب الخبرية التي وظفها الشعراء الجزائريون القدامى اتكأت على طرفي نقيض من حيث النفي والتوكيد، إلا أن طريقها كان معبدا يمشي نحو نقطة واحدة، وما نستنبطه أن الشعراء الجزائريين القدامى قد وظفوها لتخدم بناء القصيدة .

والواقع أن هدف الشعراء الجزائريين القدامى من توظيفهم للأساليب الخبرية، لم يكن لهذا الإعلام، أو إيصال خبرها بقدر ما كان يهدف إلى إبراز مكانتهم في الساحة الأدبية ومنافسة إخوانهم المشارقة وهذا ما توصلوا إليه والتاريخ يشهد لهم ذلك، ومن هنا يخرج الخبر عن معناه الأصلي وهو الإعلام إلى غرض أكثر عمقا وهو إبراز مكانتهم الفنية والفخر بانجازاتهم لذلك قال ابن فارس (قد يخرج الخبر عن معناه الأصلي وهو الإعلام، ليؤدي أغراضا بلاغية أخرى كالفخر والمدح وغيرها)[1].

1- الأساليب الخبرية عند أفلح بن عبد وهاب:

ومن خلال الأساليب الخبرية عبر الإمام أفلح بن عبد الوهاب عن حبه للعلم وإبراز مكانته مازجا إياه بالنفي مرددا :

العِلــْمُ دُرٌّ لَهُ فَضْلٌ وَلَا أَحَدٌ فِي النَّاسِ يَدْرِي لِذَاكَ الدُّرِّ مِقْدَارَا[2]

ثم يواصل جمع الأسلوب الخبري بالنفي في قصيدة مدح العلم فيقول:

سُبْحَانَهُ صَمَدٌ لَا شَيْءَ يُشْبِهُهُ أَقْــرَرْتُ للهِ بِالتّــَوْحِيدِ إِقْــرَارَا[3]

مع النفي المقترن بالأسلوب الخبري في هذا البيت الشعري نشهد براعة الشاعر وتفننه فقد وظف النفي ويظهر ربوبية الله الصمد فنفى عنه كل الصفات التي تتماشى مع المخلوقات، ومن

[1]-ينظر: ابن فارس، الصحابي في فقه اللغة، تح: أحمد حسني، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص ص179-180.

[2]-الباروني، الأزهار الرياضية، ص 190.

[3]- المصدر نفسه، ص 131.

الملاحظ أن استخدام الشاعر للأساليب الخبرية المدعمة بالنفي، جاء منسجما مع افتخاره بالدين الإسلامي وإقراره بوحدانية الله .

نلاحظ أن الشاعر استخدم النهي في قوله (لا شيء يشبهه) كي يتظافر الخبر معه ويتولد عنه الأسلوبان (الخبر والنفي) انسجاما واضحا وعلاقة قوية كونه مسلما ومحاولة إبراز وترسيخ حضوره والدين الإسلامي.

2- الأساليب الخبرية عند أحمد بن فتح:

وفي بعض الأحيان كان الشاعر الجزائري يلاحم بعض الأساليب الخبرية والنفي في الوقت ذاته من أجل تعزيز معنى المدح ،فيقول **أحمد بن الفتح** واصفا قينة وختم بمدح ملك البصرة.

وَالــخَمْرُ فِي لَحـظَاتِهَا وَالوَرْدُ فِي وَجَنَاتِهَا وَالكَشْفُ غَيْرُ مُفَاضِ

لاَ عُذْرَ لِلْحَمْرَاءِ* في كَلَفِي بِهَاض أَوْ تَسْتَفِيــضُ بِأَبْحُرٍ وَحِيَاضِ

مَــا عُــذْرُهَا وَالحُرُّ عِيسَى رَبُّهَــا مَلِكُ المُلُوكِ وَرَائِضُ الرُّوَّاضِ[1]

فأحمد بن الفتح هو الأخر استعمل الأساليب الخبرية المقترنة بالنفي وذلك من أجل إيصال فكرته وما تحمل من معاني ، وكذا لإبراز حالته النفسية والفكرية فعبر عنها بمدح قينة والتغزل بها.

3- الأساليب الخبرية عند جعفر بن فلاح الكتامي:

ومن بين الأساليب الخبرية التي حملت معها النفي في أحضانها هو ذلك الأسلوب الذي اتخذه **جعفر بن فلاح الكتامي** حينما مدح صديقا له قائلا:

* - المراد بها البصرة لأنها حمراء التراب.

[1] - البكري، المسالك والممالك، ص88.

وَلِي صَدِيقٌ مَا مَسَّنِي عَدَمٌ مُذْ نَظَرَتْ عَيْنُهُ إِلَى عَدَمِي

أَعْــطَى وأقنى لَمْ يُكَلِّفْنِي تقبيل الكَفُّ لَهُ وَلاَ قَدَمِي[1]

من خلال المدح عبر الشاعر عن كثير من معاني المدح للصديق مقدسا إياه ومن خلال اعتماد **جعفر بن فلاح الكتامي** على الأساليب الخبرية المقترنة بالنفي عبر لنا عن شجاعته وقوة صديقه واضعا إياه على قمة المجد على سبيل قول الشاعر 'ما مسني' عن طريق هذا النفي يرتقي الشاعر بأسلوبه المتميز الراقي إلى درجة تبيان مستوى المحبة التي تجمع بين الشاعر وصديقه محبة لا تضاهيها محبة.

ونلحظ من خلال توظيف أسلوب النفي أن الشاعر سعى إلى نفي الصفات القبيحة عن صديقه وهذا ما يدور في دائرة المدح إما في قوله لم يكلفني تقبيل كف ولا قدمي أراد الشاعر من خلال هذا النفي أن يبرز علاقته مع صديقه تخرج عن نطاق المصلحة ، فعبر عن اعتزازه بصديقه والتماسك الذي يجمع بينهما.

4-الأساليب الخبرية عند محمد بن هانئ الأندلسي:

مع التوكيد والنفي المقترنين بالأساليب الخبرية كتب **محمد بن هانئ الأندلسي** قصيدة بمدح أمير الزاب.

لَــقَدْ سَــرَّنِي أَنِّي أَمُرُّ بِبَالِهِ فَــــيُخْبِرُنِي عَنْهُ بِذَلِكَ مُخْبِرُ

وَقَــدْ سَــاءَنِي أَلَّا أَرَاهُ بِبَلْدَةٍ بِهَا مَنْسَكٌ مِنْهُ عَظِيمٌ وَمَشْعَرُ

وَقَدْ كَانَ لِي مِنْهُ شَفِيعٌ مُشَفَّعٌ بِهِ يُمَحِّصُ اللهُ الذُّنُوبَ وَيَغْفِرُ [2]

[1]- ابن الثغري البردي، النجوم الزاهر،ج 2، ص ص 28-29. نقلا عن رمضان شاووش :ارشاد الحائرالىاثار ادباء الجزائر ص56.

[2]- ابن خافان، مطمح الأندلس، ص 76.

فالملاحظ هنا ترديد الشاعر لضمير المتكلم 'نا') بشكل ملح ومتكرر مما يعكس لنا إصرار الشاعر على إثبات وجوده ببال أمير الزاب، وكذلك يشيع علاقة وطيدة بين ابن هانئ وأمير الزاب عبر (النون) التوكيد من خلال عبارات (سرني اني) (فيخبرني عنه) (قد ساءني) .

كما استطاع ابن هانئ الأندلسي أن يخلق لمسة سحرية بالأساليب الخبرية لما أرفق التوكيد بالنفي في قوله (قد ساءني أن أراه) ومن الملاحظ أن استعمال ابن هانئ للأساليب الخبرية المرصعة والمدعمة بالنفي والتوكيد جاءت لتؤدي معنى فخر الشاعر بنفسه وترسيخ حضوره عن طريق التوكيد وإنكار عن طريق النفي.

نلاحظ كذلك أنّ ابن هانئ استخدم أساليب خبرية ملائمة لمقتضى الحال و مترابطة فيما بينها.

5- الأساليب الخبرية عند عبد الله بن قاضي ميلة

في السياق نفسه يمدح **عبد الله بن قاضي ميلة** أمير ثقة الدولة مستعملا أسلوبا خبريا مقترنا بالتوكيد قائلا

يُذِيلُ الهَوَى دَمْعِي وَقَلْبِي المعنف وَتَجْنِي جُفُونِي الوَجْدَ وَهْوَ الكَلِفْ

وإِنِّــي لَيَــدْعُونِي إِلــىَ مَا سَبَقْتُهُ وَفَــارَقْتُ مَغْنَــاهُ الأَغَنَّ المُتَّسِقْ[1]

وظف بن قاضي ميلة التوكيد عبر (تجني) جفوني) إني) يدعوني) لتعزيز معنى الفخر فهو يعتز بملك صقلية مادحا إياه كما يفتخر بنفسه وذلك لكونه أتيحت له الفرصة ودون قصيدته هذه التي مدح فيها ملك صقلية بمناسبة عيد النصر، نكشف من خلال هذين البيتين أن ابن قاضي ميلة استعمل التوكيد مطابقا لحالته النفسية والشعورية فعبر عن أفكار بطريقته، واعتمد ابن قاضي ميلة

[1]- ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص 121.

على الأسلوب المباشر الذي يتصف بالقوة والشجاعة، محاولا من خلاله إثبات وجوده بقوة وإصرار فهو يعد من الشعراء المتفوقين في اختياراتهم في مجال الشعر فانتقائه للأسلوب الخبري المقترن بالتوكيد أعطى المعنى قوة جوهرية عكست لنا تجاربه في الحياة، وعبر استخدامه للتوكيد أثبت وجوده في الساحة الشعرية .

ومن هنا نستنتج أن للأساليب الخبرية دورا فنيا ساهم في تميز قصيدة المديح حيث كان الغرض منها هو إيصال الفكرة، ومن الملاحظ عن مستوى الأساليب الخبرية أنّها غالبا ما كانت تأتي مرتبطة بالتوكيد والنفي، منسجمة مع الدفقة الشعورية والنفسية للشاعر، فالشاعر الجزائري اعتمد على الأسلوب المباشر الذي تميز بالجزالة والتحدي، وهذا ما لاحظناه من خلال الأساليب الخبرية التي وظفها الشعراء الجزائريون القدامى، فاستخدام الشاعر لها وهي مقترنة بالتوكيد كان الهدف منها ابراز وجوده على الساحة الشعرية ، إما استعماله للأسلوب الخبري المقترن بالنفي أدى المعنى.

سادسا – الأسماء والأفعال في قصيدة المديح

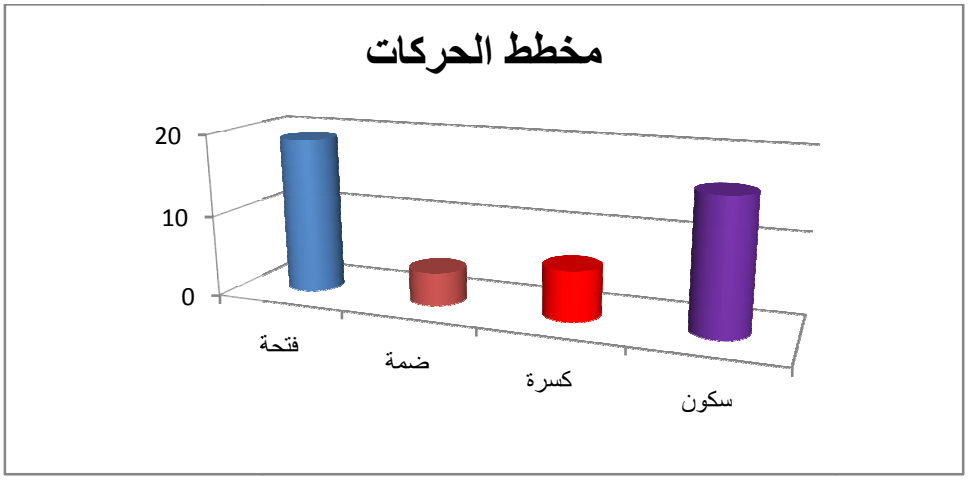
1– الإمام افلح الرستمي "فضل العلم"

العِلْمُ أَبْقَى لِأَهْلِ العِلْمِ آثَارَا يُرِيكَ أَشْخَاصَهُمْ رُوحًا وَأَبْكَارَا

الفعل	الأسماء				الحروف			الضمائر
	المعرفة	النكرة	المد	الإشارة	الجر	العطف	الاستثناء	
أبقى يريك	العلم أشخاصهم	أهل أبكارا روحا	أبقىأثارا يريد أشخاصهم روحا أبكارا	/	اللام	الواو		يريك أشخاصهم

الحركات الإعرابية

الفتحة	الضمة	الكسرة	السكون
19	04	06	16



استقراء المخطط

تنوعت حركات القصيدة بين سكون وفتحة وكسرة فبينت انفتاح الشاعر في نظمه للقصيدة وسكونه مرة فكان يوازي بينهما .

2- أحمد بن فتح المعروف بابن الخراز التاهرتي:

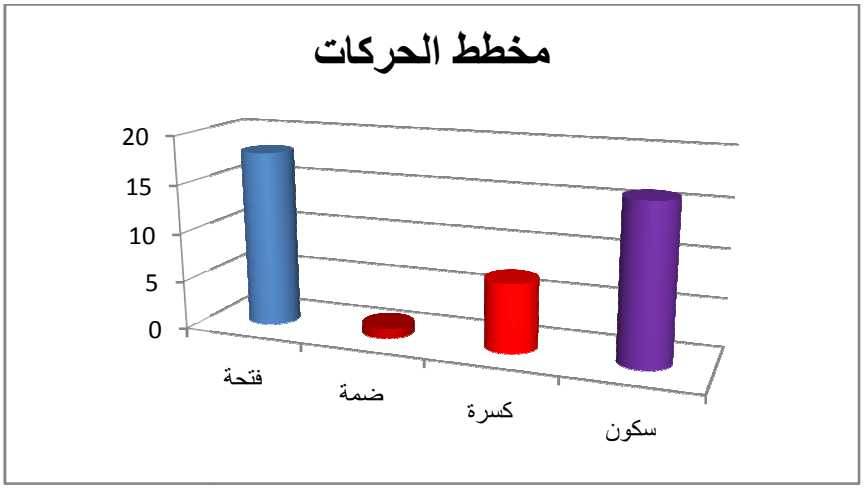
وقد وصف قينبة بصرة وتخلص لمدح ملك البصرة.

قَبَّحَ الإِلَهُ اللَّهْوَ إِلَّا قَيْنَةً بَصْرِيَّةً فِي حُمْرَةٍ وَبَيَاضِ

الفعل	الأسماء			الحروف			الضمائر
	المعرفة	النكرة	المد	الإشارة	الجر	العطف	الاستثناء	
قبح	اللهو	الهي بصرية حمرة بياض قينة	الهي الا في بياض		في	الواو	الا	الهي

الحركات الإعرابية

الفتحة	الضمة	الكسرة	السكون
18	01	07	08



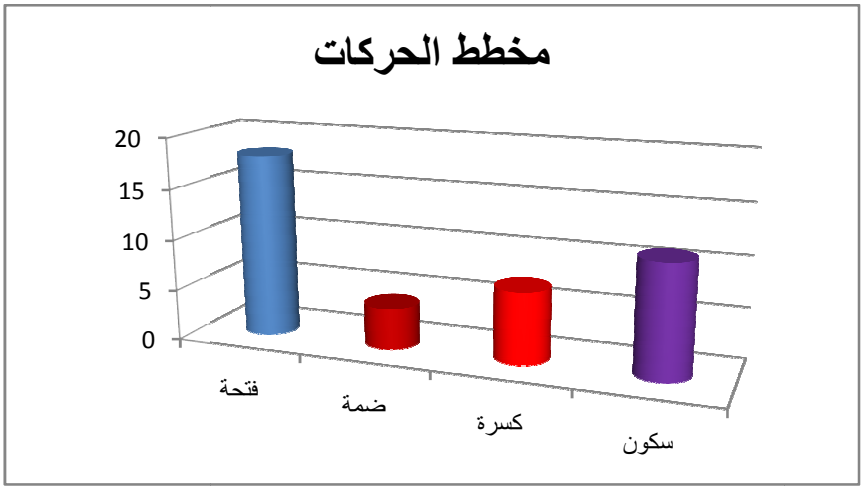
3- بكر بن حماد:

تُسَرُّ بِأَشْهُرٍ تَمْضِي سِرَاعاً وَتُطْوَى فِي لَيَالِيْهِنَّ طَيًّا

الفعل	الأسماء				الحروف			الضمائر
	المعرفة	النكرة	المد	الإشارة	الجر	العطف	الاستثناء	
تسر تمضي تطوى	سراعا لياليهن	أشهر طيا	تمضي سراعا تطوى لياليهن طيا في		في	الواو		لياليهن

الحركات الاعرابية

الفتحة	الضمة	الكسرة	السكون
12	04	07	11



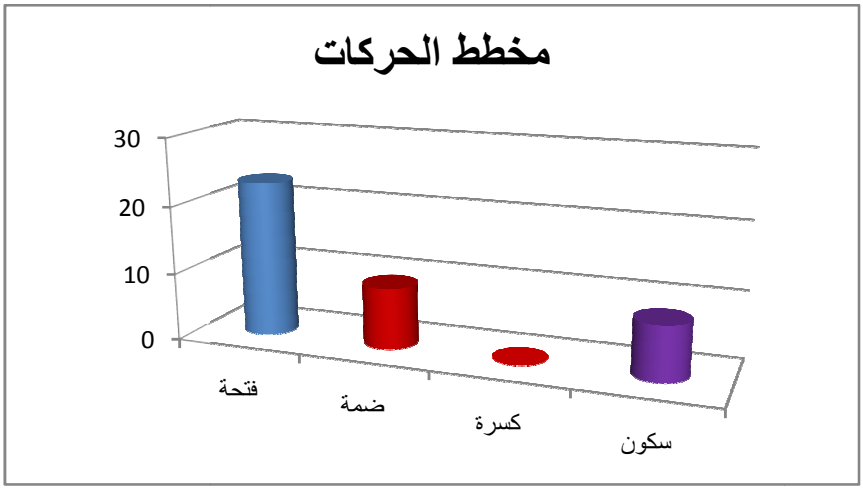
4- شاعر تاهرتي مجهول الاسم

فَرَاغ الهَوَى شَغَل وَمَحْيَا الهَوَى قَتْل وَيَوْم الهَوَى حَوْلَ وَبَعْض الهَوَى كُل

الفعل	الأسماء				الحروف			الضمائر
	المعرفة	النكرة	المد	الإشارة	الجر	العطف	الاستثناء	
	الهوى الهوىالهوىالهوى كل بعض	فراغ شغل محيا قتل يوم حول	فراغ الهوى الهوىالهوىالهو ى محيا			الواو الواوالواو		

الحركات الإعرابية

الفتحة	الضمة	الكسرة	السكون
23	09	0	16



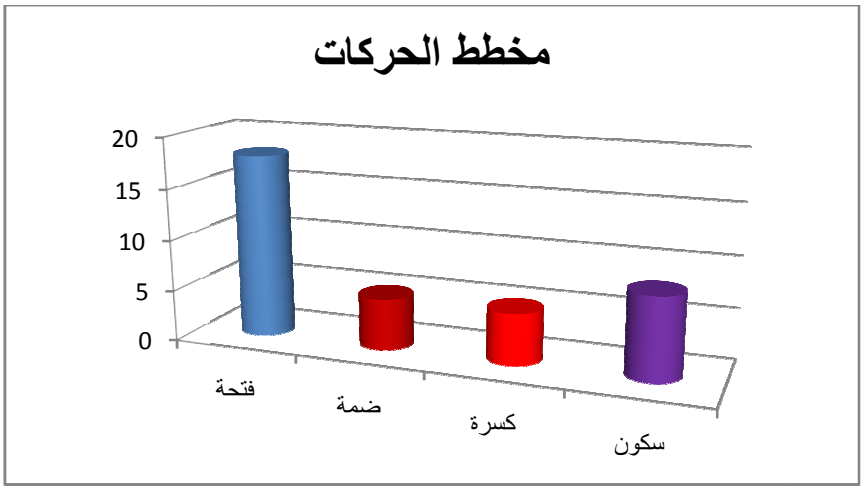
5- جعفر بن فلاح الكتامي

وَلِي صَدِيقٌ مَا مَسَّنِي عَدَمٌ مُذْ نَظَرَتْ عَيْنَاهُ إِلَى عَدَمِي

الفعل	الأسماء				الحروف			الضمائر
	المعرفة	النكرة	المد	الإشارة	الجر	العطف	الاستثناء	
مسني نظرت	صديق عينه	عدمي	لي صديق ما مسني الى عدمي		الى	الواو		مسني عينه عدمي

الحركات الإعرابية

الفتحة	الضمة	الكسرة	السكون
15	05	05	08



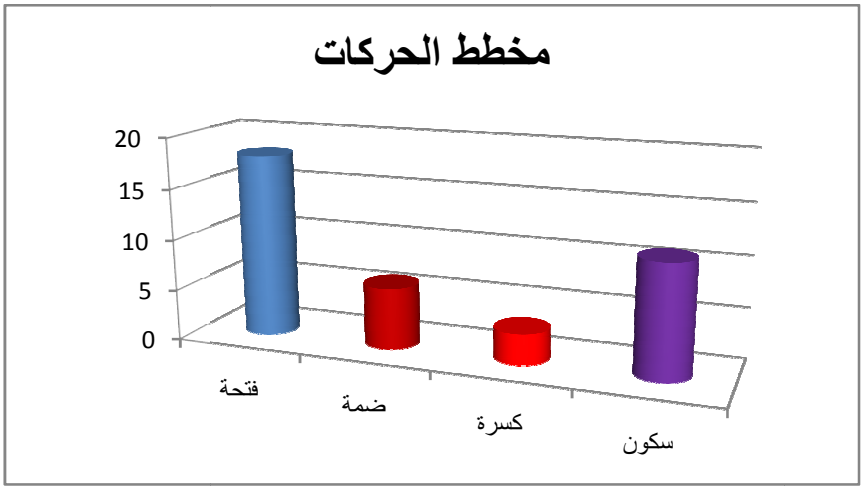
6- رثاء والدة الأميرين جعفر ويحي بن علي

أَلاَ كُل أَتِ قَرِيبِ المَدَى وَكُلُ حَيَاةِ إِلَى المُنْتَهَى

الفعل	الأسماء				الحروف			الضمائر
	المعرفة	النكرة	المد	الإشارة	الجر	العطف	الاستثناء	
	كل المدى المنتهى كل	قريب حياة	المدى المنتهى الا ات قريب حياة إلى المنتهى		الى	الواو	الا	

الحركات الإعرابية

الفتحة	الضمة	الكسرة	السكون
12	06	03	11



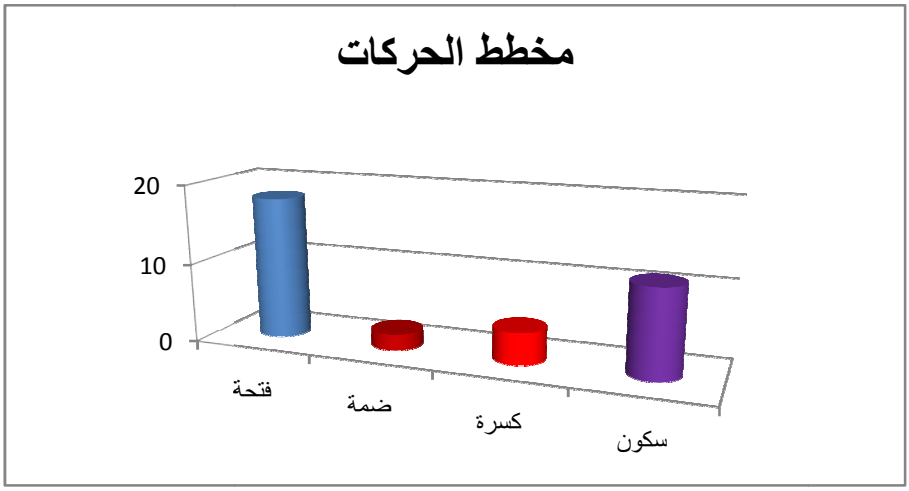
7- محمد بن حسن الطبني

صَدَفَتْ ظَبْيَةُ الرُّصَافَةِ عَنَّا وَهِيَ أَشْهَى مِنْ كُلِّ مَنْ يَتَمَنَّى

الفعل	الأسماء				الحروف			الضمائر
	المعرفة	النكرة	المد	الإشارة	الجر	العطف	الاستثناء	
صدفت يتمنى	الرصافة	طبية كل	الرصافة اشهى تمنى		عن منمن	الواو		

الحركات الإعرابية:

الفتحة	الضمة	الكسرة	السكون
18	02	04	11



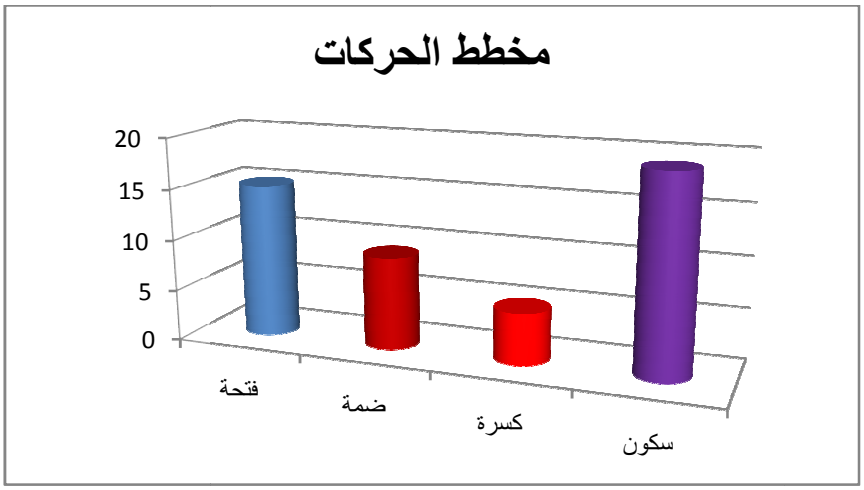
8- عبد الله بن قاضي ميلة

يُذِيلُ الهَوَى دَمْعِي وَقَلْبِي المعنف وَتَجْنِي جُفُونِي الوَجْدَ وَهْوَ الكَلِفْ

الفعل	الأسماء				الحروف			الضمائر
	المعرفة	النكرة	المد	الإشارة	الجر	العطف	الاستثناء	
يذيل تجني	الهوى المعنف الوجد المكلف	دمعي قلبي جفوني	يذيل تجني الهوى قلبي جفوني			الواو الواوالواو		دمعي قلبي تجني

الحركات الاعرابية

الفتحة	الضمة	الكسرة	السكون
51	90	50	19



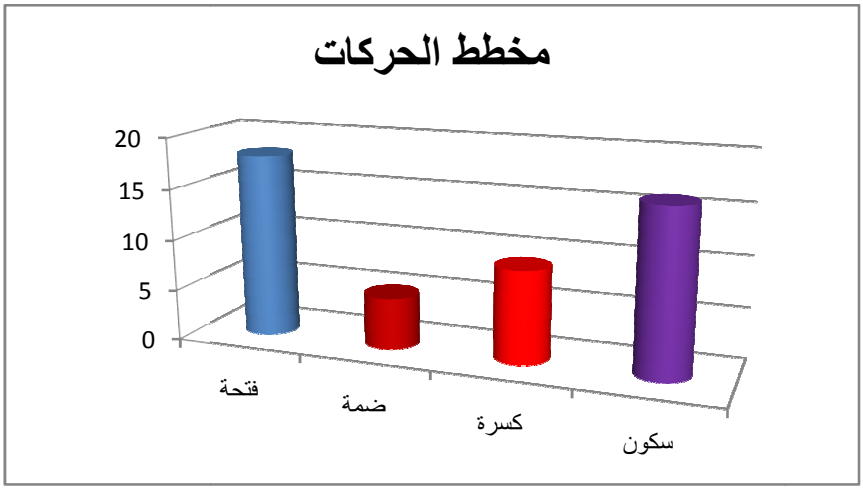
8- أبو حسين المسيلي

أَعْدَى عَلَى الحَرِ مِنْ أَعْدَائِهِ الزَمَن حَظِ المُهَذِب مِنْ أَيَامِه المِحْنِ

الفعل	الأسماء				الحروف			الضمائر
	المعرفة	النكرة	المد	الإشارة	الجر	العطف	الاستثناء	
أعدى	الحر اعدائه الزمن المهذب ايامه المحن	حظ	أعدى اعدائه ايامه على		من على من			اعدائه ايامه

الحركات الاعرابية:

الفتحة	الضمة	الكسرة	السكون
41	50	90	16



استقراء الجداول :

نوع الشعراء في استعمال الكلمات في أبياته الشعرية بين أسماء وأفعال وحروف دل كل واحد منها على معنى محدد له فالأسماء المعرفة بينت عدم جهله بما يقول، أما المد دل على استغراق الشاعر في نظمه لكلمات أبياته الشعرية، فاستعمل معها حركات مفتوحة دلت على انفتاحه تارة وسكونه تارة أخرى ليبين مدى تفاعله مع كل بيت داخل قصيدته فزادت المعنى قوة و تأثيرا .

الفصل الثالث

المستوى الإيقاعي والصوتي في قصيدة المديح

الفصل الثالث:

المستوى الإيقاعي والصوتي في قصيدة المديح

أولا–المستوى الإيقاعي

ثانيا–المستوى الصوتي

أولا:المستوى الإيقاعي

1-مفهوم الإيقاع

بالرغم من تباين الآراء بين الباحثين على ماهية الإيقاع، فإنّ العنصر الذي اتجهوا إليه جميعا هو جمالية الإيقاع في الشعر، فجاء في لسان العرب أنّ (الميقَعُ والميقَعَةُ مطرقة والإيقاع مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يُوَقّعها و يبيّنها)[1]، والواضح من كلام **ابن منظور** أن الإيقاع هو إحداث صوت معين من أجل الظهور والبروز ولفت الانتباه وجاء في المخصص **لابن سيدا** أن الخليل بن أحمد الفراهيدي قال أن (الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية)[2]، **فلخليل** يقصد من كلماته هذه أن الإيقاع هو وضعيات متعادلة المهمة أو الوظيفة لها تكرارات متتالية، في حين يذهب **الخوارزمي** في قوله أن الإيقاع هو (هو النقلة على النغم في أزمنة محددة المقادير)[3] فالخوارزمي يرى أن الإيقاع هو التجول على ركن موسيقي في فترة زمنية معينة، ومن هنا يتضح لنا أن الإيقاع يؤدي معنى التوضيح ويحدث اللّحن والغناء ، الإيقاع لفظ يدل على كل كلام له معنا شريف المبنى .

ويضيف **شوقي ضيف** قائلا:(والموسيقى الإيقاعية هي التي تحرك المتلقي وتجعله ينفعل وتثير فيه)[4]في هذا التعريف **شوقي ضيف** اهتم بالتأثير الذي تحدثه الموسيقى الإيقاعية الذي يصدره الخطيب للتأثير في المتلقي.

[1]- ابن منظور، لسان العرب ،م6 مادة (وقع)،

[2]- أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيدة، المخصص ،مج1، السفر (3)، دار الكتب العلمية، د ط، بيروت- لبنان، (د ت)، ص 145.

[3]- الخوارزمي، مفتاح العلوم، تح: ابراهيم الابياري، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 103.

[4]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981، ص

ومن بين الباحثين الذين تناولوا مصطلح الإيقاع **إبراهيم أنيس** الذي عبر عنه في الشعر على أنه (زيادة في ضغط المنبور في كلمات الشطر)[1] نفهم من هذا الكلام أن **إبراهيم أنيس** يساوي بين الإيقاع والنبر، ويعرف **محمد مندور** الإيقاع قائلا:(هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاورة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت الرابعة أقوى من الثلاثة السابقة وركزت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرا)[2].

نستنبط من هذا المفهوم أن الإيقاع يتماشى مع الصوت عن طريق المسافات الزمنية المحددة فينتج من خلال النقرات.

ويتميز الشعر العربي بثنائية تشكيله الإيقاعي ، إذ يبنى على الموسيقى الخارجية التي يسيرها العروض، وهي قائمة على إيقاع الوزن والقافية ومن بين النقاد القدماء العرب الذين اهتموا بالشعر وتفاصيله **ابن رشيق المسيلي** فيعرف الوزن في قوله (الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة)[3] والوزن وفق هذا التعريف هو الركيزة الأساسية التي يقوم عليها الشعر أما القافية فهي (ليست إلا أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية)[4] والواضح من هذا التعريف أن القافية هي آخر كلمة في البيت الشعري ومن هنا نصل إلى تعريف جامع بينهما:الوزن هو التفاعيل تتكون من الحروف المتحركة حسب نظام إيقاعي معين، أما القافية فهي تكرار الصوت الواحد في آخر البيت ومن هنا يتضح لنا أن الوزن والقافية يمثلان المحور الأساسي في الإيقاع الشعري،

[1]- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ،ط 2 ، مصر ، 1952، ص 166.

[2]-محمد مندور ، في الميزان الجديد ، مؤسسات ت ع ، بن عبد الله للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 1988، ص 259.

[3]- ابن رشيق المسيل ي ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ج (1-2)، تح محمد عبد القادر وأحمد عطا ،ط1، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان ، 1422-2001، ص 141.

[4]- أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ص 244.

أو الموسيقى الشعرية وهذا ما يراه الدكتور **شوقي ضيف** حيث قال (أن موسيقى الشعر لم يضبط منها إلاّ ظاهرها، وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقافية)[1]، **فشوقي ضيف** يرى أن القافية تعتبر جزءا من البنية الإيقاعية للقصيدة التي تساعد على إبراز جمالية الشكل الخارجي .

لقد جسد القدماء نظرية في الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقى قائمة على مبدأ التكرار ويقصد بها تكرار أوزان الشعر، وإيقاعات الغناء، فهذه الإيقاعات والأوزان هي عبارة عن نسق وطريقة يسير بها الكلام في الشعر، واللحن في الغناء[2].

ويذهب **جبور عبد النور** إلى قوله أن(للوزن أثرا بليغا في تأدية المعنى، ولكل نوع منه نغم خاص به، ويوافق لونا من ألوان العواطف والمعاني التي يريد الشاعر الإبانة عنها، لذلك يعتبر اختبار الشاعر لوزن من الأوزان جزءا مهما لتحقيق وزن مناسب أو مضمون يأتلف معه ويتحد به)[3].

نستنبط من قول **جبور** أن للوزن وظيفة تقاس عن مشاعر الشاعر وتطابق عواطفه، فمن خلال تعرفنا على وزن القصيدة، نكتشف مباشرة لون العاطفة التي يحملها.

إذا كان الإيقاع الخارجي متمثلا في الوزن والقافية فإنّ الإيقاع الداخلي هو اللمسة التي تميز أسلوب الشاعر عن غيره، وهو يقوم على أساس دراسة أسرار اللغة الصوتية من حيث تكرار الحرف أو الكلمة أو الجملة، واكتشاف جرسها الموسيقي (فمن خلال اختيار الشاعر لكلماته يستطيع أن يقيم بناءً موسيقيا يتكون من إيحاءات نفسية لتكون في مجموعها لحنا موسيقيا ، أقرب إلى الإطار الشفوي)[4].

---

[1]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص 97 .

[2]-ينظر: مختار حبار الشعر الصوفي القديم في الجزائر ايقاعه الداخلي وجمالياته، منشورات الخطاب الأدبي في الجزائر جامعة وهران -الجزائر، ط2، 2010، ص ص 30-31.

[3]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص 292.

[4]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 197.

نفهم من تعريف أنيس إبراهيم أنّ الإيقاع الداخلي يتولد من التجربة النفسية للشاعر فيندفع هذا الأخير في أسلوبه اللغوي بانتقاء جوهري للحروف والكلمات و التراكيب ما يضفي على القصيدة رونقا وجمالا .

الجميل في الأمر أنّ **قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم خلال القرنين الثالث والرابع هجريين** حملت في طياتها إيقاعا موسيقيا تطرب له الأذن وتتسلى به النفس ويجر الروح إلى أعماقها.

الإمام أفلح الرستمي:

فضل العلم:

العِـلْمُ أَبْـقَى لِأَهْــلِ العِلْمِ آثَارَا يُــرِيكَ أَشْخَـــاصَهُمْ رُوحًا وَأَبْكَارَا

حَيٌّ وَإِنْ مَاتَ ذُو عِلْمٍ وَذُو وَرَعٍ مَا مَاتَ عَبْدٌ قَضَى مِنْ ذَاكَ أَوْطَارَا

وَذُو حَيَــاةٍ عَلَى جَهْلٍ وَمَنْقَصَةٍ كَمَيِّتٍ قَدْ ثَوَى فِي الرَّمْسِ أَعْصَارَا

للهِ عُصْبَــةُ أَهْــلِ العِـلْمِ أَنَّ لَهُمْ فَـــضْلاً عَلَى النَّاسِ غُيَّابًا وَحُضَّارَا

أنموذج الكتابة العروضية:

البيت الشعري	**العلم أبقى لأهل العلم آثارا**	**يريك أشخاصهم روحا وإبكارا**
الكتابة العروضية	**ألعلم أبق لأهل لعلم أأثارن**	**يريك أشخاصهم روحن وابكارا**
رموز الكتابة العروضية	**/0/0//0*///0/0/*0//0/*0//0// 0/0/*0//0/0/*0///0/0/**	**0/0/*0//0/0/*0//0/*0//0/**
التفعيلات	**مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل**	
بحر ومفتاح البيت الشعري	**إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن**	

استقراء الجدول:

من خلال الجدول التالي يتبن لنا أنه يحتوي على تقطيع لبيت شعري أي الكتابة العروضية له، والتي نقصد بها كتابة كل ما ينطق فقط، وهي تختلف عن الكتابة الإملائية التي تقوم على حسب قواعد الإملاء المعروفة، و ترتكز على مبدأ اللفظ لا الخط[1]، أي أنك تكتب كل ما تنطقه بحسب قواعد موضوعة له ترمز لها بعلامات معينة تسمى الحركات فالحرف المفتوح نكتب تحته فتحة (/) والساكن ب السكون (0)، تحتوي هذه الحركات على تفعيلات مقاسة على حسب الحركات هذه الأخيرة تشكل بحرا شعريا معينا لأي بيت كان كما هو موضح في الجدول أعلاه.

وللتوضيح أكثر لدينا تفصيلات عن كل ما يتعلق بهذا البيت الشعري الذي وضع بين أيدينا لنتفنن في استخراج مكامن الجمال فيه.

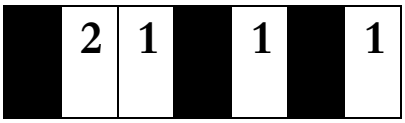
1-بحر القصيدة:

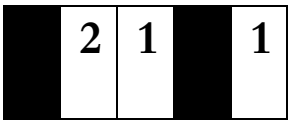
عند التقطيع العروضي ووضع الرموز المختلفة على حسب الحركات التي استظهرت لنا بحرا شعريا يحمل في طياته بهاءً ورصانة ألا وهو بحر البسيط ، وقد اختار الشاعر من البحور الشعرية هذا البحر ليكون خطابا مفهوما للخواص والعوام وتعبيرا عما يجول في خاطره لأن البسيط هو من أشهر البحور وأكثرها استعمالاً في الشعر العربي. وسمي بسيطاً، لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية، وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه. كما كان لاستعماله أثر على نفسية الشاعر التي كانت مطلقة، وحالته التي حملت في ثناياها إشراقة لتصوير فضل العلم وقد كان لهذا الوقع أن نظم أبياته على بحر البسيط الذي كان مفتاحه :

إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

[1]- ينظر: ناصر لوحيشي، المرجع في العروض والقافية، دار جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1434-2013، ص 41.

ونقره المعتمد في الوزن على النحو التالي :

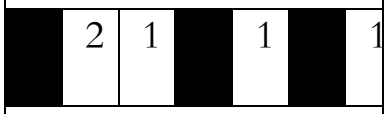
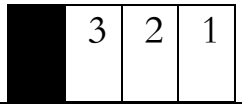
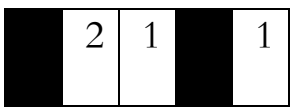
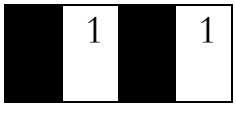




محاولا من خلاله إبراز درجة رفعة العلم وإعطائه كلمات تهز كيان الجاهل بتعابير بسيطة، معتمدا على ذبذبات حروفه المنتشرة والمخالفة للوزن الدائري ونقره النابعة من أعماقه.

2- دراسة تفعيلات القصيدة:

أ- أنموذج عن التفعيلات:

التفعيلة	تمثيلها	نوعها	أقطارها	نقرها	رقمها النوعي
مستفعلن	0//0/0/	سالمة	قطر ثنائي+قطر ثلاثي (/0+/0+//0)		سباعية
فعلن	0///	مخبونة	قطر رباعي(0///)		رباعية
فاعلن	0//0/	سالمة	ثنائي+ثلاثي (/0//+0/)		خماسية
متفعلن	0//0//	مخبونة	ثلاثي+احادي+ثنائي(//0+/+0/		سداسية
فاعل	0/0/	مقطوعة	ثنائي (/0+0/)		رباعية

استقراء الجدول:

من خلال هذا النموذج للقصيدة والتي احتوت على تفعيلات مختلفة توصلت عن طريق العملية الثلاثية إلى:

وردت تفعيلة مستفعلن سالمة بمعدل 16 مرة أي بنسة40 % لم تكتف هذه التفعيلة أن تردت على صورتها الأصلية السالمة، وإنما جاءت بصورتين مختلفتين فجاءت على شكل متفعلن 03 مرات أي بنسبة 08 %، وفي صورة مستعلن مرة واحدة أي بنفس03 % ، وجاءت فاعلن 09 مرات سالمة بنفس نسبة 23 %هذه التفعيلة هي بدورها جاءت 03 مرات مختلفة فكانت على شكل فعلن 06 مرات بنسبة 15 % وفعل مرة واحدة بنسبة 03% وفاعل 04 مرات بنسبة 10% دلالة على أن الشاعر كان يوازي ويخالف في مدحه بين الأقوال التي كان يقولها والكلمات التي ركبها في هذه القصيدة.

هذا التنوع في التفعيلات كان له جماله الخاص داخل القصيدة، فاستعماله لمثل هذه الزحافات جعل من نصه بؤرة للتنوع الإيقاعي، فالزحاف هذا دلالة على أنَّ الشاعر يحاول إبراز زحف ونقص الجهل أمام العلم وأن الجاهل سيكون بنفس زحافاته عاجزا عن تكوين نفسه مستقبلا لذلك أبرزه على هذا النوع، وجاء الطيء ليدلل على أن الجهل يمكن أن يصبح في مطب النسيان، وأن حامل الجهل لا يكون معروفا عند أقرانه من العلماء فيصبح داخلا في خبايا النسيان والمجهول.

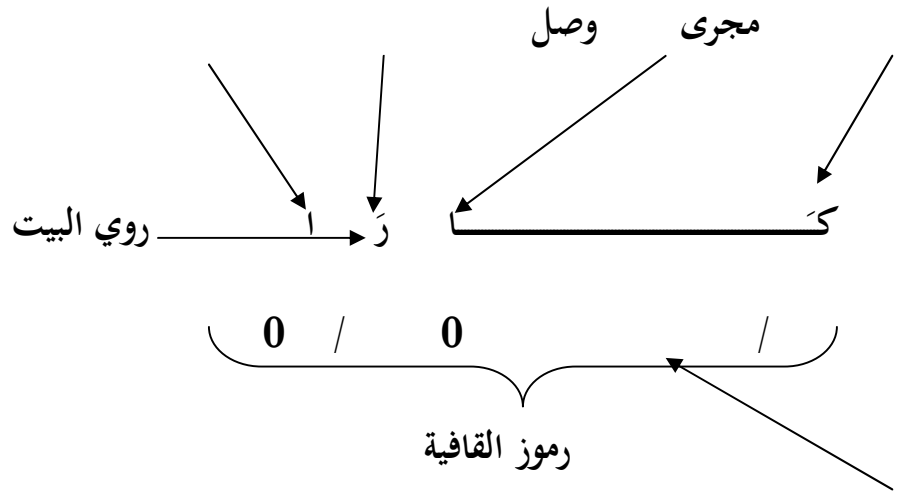
أما القطع فجاء ليفصل بين قيمة الجهل والعلم، ويبرز الاختلاف القائم بينهما، فبين أن الجهل أقل قيمة من العلم في الرتبة .

من خلال كل هذا نستنتج أن هذه الأبيات الشعرية حملت في طياتها اهتزازات صوتية من خلال حروفها الصائمة والصامتة والتي رمزت لها بحركات معينة وجدت في التقطيع العروضي أو ما يسمى بالتفعيل الذي أوجد أسبابا وأوتادا مختلفة على حسب أنواعها المعروفة في علم العروض

،لتعطينا بذلك التفعيلات المرسومة لأي بحر كان أو وضع لبيت كان لأشطره المختلفة التي تحمل وزنا شعريا وفق الدائرة الخليلية الموضوعة ، وعلى هذا تتكون أسس النظرية الخليلية لرسم أي بيت كان في أي مكان كان لتعطي بذلك تنغيما صحب الأبيات الشعرية في أفواه قائليها

ب–دراسة القافية:

أنموذج عن حروف وحركات القافية:



قافية متواترة

القافية	كارا
رموزها	0/0/
نوعها	مطلقة
حدودها	متواتر
حروفها	الروي، الوصل، الردف
حركاتها	الحذو ، المجرى (الفتحة)

الاستقراء:

لكل بيت شعري خصائص معينة ومميزات تميزه عن غيره ومن بين هذه الميزات اختلاف القافية فهي من مستلزمات القصيدة، التي تمتاز بالإيقاع الذي يتجسد بين مقطع وآخر، فقافية هذه القصيدة كانت مطلقة أبرزت انطلاقة الشاعر واسترساله في بعث شرارات مدح العلم وإبراز فضله على سائر الأمة محاولا لطم الجاهل بكلام يحتاج إلى أسلوب الانطلاق حتى يبن مكانة العلم أمام الجهل،كما أن حدود القافية جاءت متواترة أي بمعنى متوالية وهذا انطبق تماما مع أسلوب المدح المعتمد لأن الشاعر رأى في قيمة العلم تتبعا لأحداث مختلفة فقام بجمعها في قصيدته وهذا البيت جزء منها، لأنه معروف عن المتواتر أنه لا يكون كذلك إلا إذا كانت فيه أحداث متواترة بين كل فترة وفترة مدة زمنية قليلة أي متتابعة[1]، لذلك جاء مدح الشاعر متواليا ومتتابعا وترا وترا من غير أن ينقطع كلامه في تبيان الفضل العظيم للعلم والابتعاد عن الجهل الذي يحط من قيمة الفرد.

وليكمل عملية المدح بأسلوب لائق يمس ممدوحه استعمل روي الراء المطلق، وهو حرف مجراه مفتوح كل الإنفتاح وهذا ما ينطبق على طالب العلم لأنه في الركض وراء السعي إليه سيجعل لنفسه انفتاحا وتفتحا على علوم كثيرة لأن فضل العلم كبير عند الله سبحانه وتعالى.

3- الدراسة المقطعية:

المقطع هو كمية الأصوات، تحتوي على حركة واحدة ولا يمكن الابتداء بها والوقوف عليها من وجهة نظر اللغة، لذلك يبدأ كل مقطع فيها بصوت من الأصوات الصامتة فالمقطع "هو الفترة الفاصلة بين عمليتين من عمليات غلق جهاز التصويت غلقا كاملا أو جزئيا، فهو إذن أبسط وحدة نطقية" [2]هذا الذي من خلاله يتم "دراسة الجهد المبذول للنطق"[3] الجهد الذي يساعد في حساب

[1] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة وتر، ص 4759.

[2] الطيب البكوش، التصريف العربي، من خلال علم الأصوات الحديثة، مكتبة الإسكندرية، مصر،ط3، 1992،ص 73.

[3] - أحمد حساني ، مباحث في اللسانيات ،ديوان المطبوعات الجامعية ،بن عكنون –الجزائر ،د ط،1999،ص 93.

نبضات قلب الشاعر التي يستغرقها عند قراءته للقصيدة، هذه الخفقة التي تبني لنا حالة الشاعر، ومن أشكاله: المقطع القصير المفتوح، المقطع الطويل المفتوح، المقطع الطويل المغلق، المديد المغلق، الزائد في الطول[1] بعد تعرفنا على المقطع الصوتي وأهم أشكاله في اللغة العربية، سنكشف عن أسراره الداخلية في هذه القصيدة، والتطرق إلى حالة الشاعر النفسية .

أ–مفهوم المقطع:

على الرغم من أن التحليل المقطعي للغات قد أصبح منهجا مستقرا من مناهج التحليل اللغوي، ألا أن الخلاف بين علماء اللغة والأصوات قد ثار منذ فترة مبكرة حول ماهية المقطع وأهميته في التحليل اللغوي، فيرى البعض أن لا أهمية للمقطع وعلى رأسهم سويت الذي يقول "إن القسم الوحيد الذي يتحقق في الكلام علميا ، هو المجموعة النفسية التي تعود إلى ضرورة العضوية للتنفس".

أما رويش الذي يرى بأن الكلمة والمقطع كلاهما لا يوجد إلا في الكلام كما ذكر سكربتور أن الكلام لا يحتوي على قوالب من الأصوات كما تمثلها الحروف، أو أكبر كالمقاطع[2].

ومن هما رأى بأن التحليل المقطعي غريب على التحليل اللغوي، لكن الدراسات التجريبية أثبتت وبطريقة علمية أن عضلات الصدر تحدث نبضة منفصلة من الضغط عند كل مقطع .

وقد حاولت اللغات الأجنبية اعتماد الفونيم للكشف عن معالم مفرداتها، ولكن محاولاتها باءت بالفشل، غير أن الدراسات العربية لاقت بعض النجاح في تحليل مفرداتها القصيرة بالعودة إلى مفهوم المقطع من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

[1]–ينظر:حسام البهنساوي ، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، مصر، ط1، 2005، ص214.

[2]–المرجع نفسه، ص 206.

المقطع عبارة عن تتابع عدد من الفونيمات في لغة ما حيث تكون البنية المقطعية مختلفة من لغة إلى أخرى.والمقطع يمثل أعلى من الفونيم في سلم الوحدات الصوتية الفيزيولوجية، هو شكل من أشكال تجمع الفونيمات وتوزعها في الكلام بين صامت وصائت وهو غير فونولوجي[1].

(جدول توضيحي للفرق بين الفونيم و المقطع)

الفونيم :	**المقطع** :
كتب : الكاف، ت، ب = 3 وحدات صوتيه	كَتب : تعداد الحروف الصامته و الصائته .

يقول الفارابي في المقطع (هو مجموع حرف مصوّت وحرف غير مصوت). وقال أيضا (هو المركب من حرف مصوّت وحرف غير مصوت) و يعن\ي بالحرف المصوّت :الحركة .وغير المصوت : الحرف الساكن، نحو: مَ وما. وفي موضع آخر من كتبه يميّز بين المقطع القصير والمقطع الطويل فقال في القصير(كل حرف غير مصوت أُتبع بمصوّت قصير قرِن به فإنه يسمى المقطع القصير.)فهو يسمّي المقطع القصير. وفي الطويل قال(كل حرف غير مصوِّت قُرِن به مصوّت طويل فإنّا نسميه المقطع الطويل) ومن هنا أن كل ما أثبته علماء الصوت العرب القدماء هو ما أقرّه علماء الصوت المحدثون، وهو ما وقفت عليه بنية الكلمة العربية .

ومع أن المحدثين قد اختلفوا في تعريف المقطع ،لكن القارئ لا ير اتفاقا بين متقدم منهم ومتأخر ومستشرق وغير مستشرق، فعرّفه **ماريوباي** بأنّه (قيمة اسماع غالبا ما تكون صوت علّة مضافا إليها أصوات أخرى ،عادة ليس حتما، تسبق القمة وتلحقها أو تسبقها وتلحقها).

ماريوباي يعني أنّ القمة غالبا ما تكون صوت علّة(ألفا أو واوا أو ياء) أو حركة (فتحة أو ضمة أو كسرة)، وقوله غالبا يشير إلى أنّ القمّة قد تكون صوتا آخر غير العلة أو الحركة، وهذا ما لا

[1] ينظر :أحمد محمد قدور،مبادئ في اللسانيات،دار الفكر المعاصر،بيروت، لبنان،1999، ص 109.

يقبله باحثو علم الأصوات الآخرون ،لأنهم يرون أنّ الصامت يكون قاعدة والصائت معه يكون قمّة، ويرى **كانتينو** أن المقطع (الفترة الفاصلة بين عمليتين من عمليات إغلاق جهاز التصويت سواء كان الإغلاق كاملا أو جزئيا).

ويرى **رمضان عبد التواب** أنّ (المقطع كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة ويمكن الإبتداء بها والوقوف عليها). فليس في تعريفه ما يحدد مفهوم المقطع بشكل دقيق، فماهي (الكمية)من الأصوات؟ وهل المقطع إلا صوت وحركة مصاحبة قصيرة أو طويلة .

وقد يكون تعريف **إبراهيم أنيس** أقرب إلى الواقع حين يقول عن المقطع (عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة. ولكن حين يقول (بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة) نرى أنّه يشمل النوعين الأول والثاني ولا يشمل الثلاثة الأخيرة التي سترد بعد قليل،ويمكن أن يعتذر إليه بأن المقاطع الثلاثة الأخيرة لا تكون إلا في حالة الوقف .[1]

ب- أنواع المقاطع

1- القصير: (ص ح)

يتكون من صوت ساكن ومصوّت قصير، وهو أصغر صورة للمقطع العربي مثل: (كَتَبَ) يتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة هي:كـَ/تَ- /بَ- .[2]

2-**الطويل**: (ص ح ح) وبعض الدرسين يسميه المتوسط

وهو طويل مفتوح ويتكوّن من صوت ساكن وصوت مدّ طويل مثل :ما :مـَ .وطويل مغلق ،يتكون من صوت ساكن يليه صوت مد قصيرثم ساكن ،مثل :نَكْتُبْ :نـَكْ/تـُبْ .

[1] ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 98.

[2] يرمز للصامت بحرف " ص" والصائت بحرف "ح" إذ أن الرموز الأكثر شيوعا في الدرس الصوتي العام هما cv.

وبالنظر إلى القسمين السابقين، يتبين أن النوع الأول لا يكون إلا مفتوحا، أما النوع الثاني فإنه يكون مفتوحا ويكون مغلقا، ويمكن إطالة المقطع الطويل المفتوح عن طريق زيادته بصامت فيصبح مديدا (ص ح ح ص).

وعلى هذا الأساس نستطيع القول بأن اللغة العربية تشمل على خمسة أنواع من المقاطع وهي كالآتي[1]:

1- المقطع القصير المفتوح:

(ص ح) وذلك في حرف الجر : ب _ ك

2- المقطع الطويل المفتوح:

(ص ح ح) مثل: ما _ لا ، وذلك على أساس الحركة الطويلة وهي (الألف) تساوي حركتين قصيرتين : فتحة + فتحة.

3- المقطع الطويل المغلق:

(ص ح ص) مثل قد .

4- المقطع المديد المغلق: (ص ح ح ص) أي بتسكين الأخير، و يتكون من صامت ومد طويل وصامت ،مثل :دارْ :دـــً ر وسوقْ :ســـُ قْ .

5- المقطع الزائد الطويل:

(ص ح ص ص) بحر أي بتسكين الحرفين الأخيرين .

[1] - حسان البهنساوي، الدراسات الصوتية ص ص 213-214

يمكن الإشارة إلى تصنيف المقاطع يتم وفق معيارين هما[1]:

- طبيعة الصوت الأخير من المقطع : فإذا كان منتهيا بحركة يسمى المقطع مقطعا مفتوحا مثل الأول والثاني .
- إذا كان منتهيا بصامت سمي مغلقا مثل: 3-4-5 .

وعليه أكثر المقاطع استعمالا في العربية، وهو المقطع الثاني و مايليه وأقلها المقطع الخامس [2]

ومن هنا نستنتج أن الطول يوظف في الأنظمة الصوتية في عدد من لغات العالم إما ضمن نظام ثنائي للتفرقة بين القصيرة والحركات الطويلة، أو ضمن نظام ثلاثي للتفرقة بين الحركة القصيرة والحركة الطويلة والحركة المفرطة الطول، أو لمجرد الدلالة على نوع الساكن والتركيب المقطعي إلى جانب ذلك فإن تطويل الحركة تكون له وظيفة برغماتية، وهي الوظيفة التي تحدد علميا وفق ظروف

الاستعمال وسياق الحدث اللغوي كأن يدل على المبالغة، أو تجسيد الحجم وبيان المسافات وغيرها من دلالات[3].

ج- دلالات المقطع في شعر المديح :

ونحن نحتاج إلى المقاطع الصوتية لمعرفة الأوزان الشعرية وبنية الألفاظ العربية، ويعتقد الصوتيون المحدثون أن المصير إلى التقطيع الصوتي إنما هو المنهج لحل المشكلات التي تقع في بنية الكلمة ،وكيفية التحول من مقطع طويل إلى مقطع قصير أو العكس وللتخلص وتفسير الظواهر الصوتية التي تقع في الكلمة أو الجملة كالإدغام والفك والإبدال .

[1] زين كامل الخويسكي، لسانيات من اللسانيات، دار المعرفة الجماعية، د ط، 1998، ص 97.

[2]- ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 164.

[3]- ينظر يحي أحمد، طول الحركة في اللغة العربية وعلاقته بالبنية المقطعية ، مجلة جامعة دمشق المجلد29 العدد 3+4 سنة 2013، ص123.

القصيدة	التقطيع الصوتي	التحليل
ولي صديق ما مسني عدم مذ نظرت عينه إلى عدمي	ص ح+ص ح ح/ص ح+ص ح ح+ص ح ص/ص ح/ص ح+ص ح ص+ ص ح ح/ص ح+ص ح+ص ح+ ص ح/ص ح ص/ص ح+ص ح+ ص ح ص+صح+ص ح/ص ح ح/ ص ح+صح+ص ح ح	ص ح=13 بنسبة 57 ص ح ح= 05 بنسبة 22 ص ح ص= 05 بنسبة22 ص ح ح ص=00 بنسبة00 ص ح ص ص=00 بنسبة00
ألا أيها الوادي المقدس بالطوى وقلب الندى إليك مشوق	ص ح+ص ح ح/ص ح+ص ح ص+ص ح ح/ص ح ص+ص ح ح+ص ح ح/ص ح ص+صح+صح+ص ح ص+ص ح/ص ح+ص ح ص+ص ح ح/ص ح ص+ص ح/ص ح+ص ح ص+ص ح ح/ص ح ص+ص ح ص+ص ح/ ص ح+صح+ص ح ص+ص ح	ص ح= 14بنسبة48 ص ح ح=06 بنسبة21 ص ح ص= 09 بنسبة31 ص ح ح ص=00 بنسبة00 ص ح ص ص=00 بنسبة00
ألا كل آت قريب المدى وكل حياة إلى المنتهى	ص ح+ص ح ح/ص ح+ص ح ص/ص ح ح/ص ح+ص ح ح+ص ح/ ص ح+ص ح ح/ص ح ح+ص ح/ص ح+ص ح ح+ص ح ص/ص ح+ص ح ح/ ص ح ص+صح+ص ح ح	ص ح=11 بنسبة52 ص ح ح= 06 بنسبة29 ص ح ص=04 بنسبة19 ص ح ح ص=00 بنسبة00 ص ح ص ص= 00 بنسبة00
ملك أقام العدل في أيامه سوقا فصار الحق فيه متجرا	ص ح+صح+ص ح ص/ص ح+ص ح ح+ص ح ص/ص ح ص+ص ح/ص ح ح/ص ح+ص ح ح+صح+ص ح/ص ح ح +ص ح ص/ص ح+ص ح ح+ص ح ص/ص ح+ص ح ح/ص ح ح+ص ح ص+صح+ص ح ح	ص ح= 12 بنسبة48 ص ح ح=07 بنسبة28 ص ح ص=06 بنسبة24 ص ح ح ص=00 بنسبة00 ص ح ص ص= 00 بنسبة00

لما كان لكل مقطع سيماته الصوتية التي تفرد بها عن غيره من المقاطع، وكانت الكلمات تتكون من مقاطع متتالية، استلزم ذلك ترتيب هذه المقاطع وتواليها على نسق معين له أثر كبير في إحداث نغم موسيقي داخلي، الذي يتناسب والأفكار التي تعبر عنها وتصورها .

وعند الانتقال إلى التحليل المقطعي لأبيات قصيدة المديح في الشعر الجزائري ما هو إلا محاولة لربط نسقها بالسياق الذي وردت فيه، في كيفية توزيع المقاطع وترتيبها وتنسيقها على نمط خاص من خلال التقطيع الصوتي للأبيات ليتجلى لنا بروز أنماط مختلفة، توزعت بين ما هو طويل ومتوسط ،وبهذا فإننا نقول أن هذا التنوع ما هو إلا تصوير للكشف عن عظمة الممدوح، ورفع الستار عن ميزاته المختلفة، فجاءت المقاطع في الأبيات المدروسة متقاربة العدد والنسب وهذا إن دل على شيء إنما يدل على تلك اللمسة التي يحملها الشعر الجزائري القديم، فلو نظرنا إلى المقاطع مع دلالتها فإننا نرى أن وجود كل واحد منها له دلالته الخاصة، فالمقطع القصير المفتوح (ص ح) وكما هو معروف عنه يدل على الحرية فقد " فقد وجد داخل هذه القصيدة كعنصر مهيمن ليساعد في تماسك وحدات الأبيات بطريقة متناغمة معبّرة عن الحالة الشّعوريّة"[1] لدى الشعراء الجزائريين اتجاه الممدوحين، فقد سعوا بالإشادة بمناقبهم وآثارها من خلال توضيح المقطع،كما "إنّ استعماله يؤثّر لدرجة كبيرة على السّامع بحيث يشدّه ليلفت انتباهه والتّأثير عليه ، فيحاول من خلاله الانسجام مع أبيات القصيدة"[2] محاولا تخيل ذلك الممدوح أمامه.

أما عن المتوسط المفتوح (ص ح ح) فجاء إلى جانب تلك المقاطع من أجل القدرة على التعبير. بالإضافة إلى أنّه زاد من تناغم الأبيات وضبط إيقاعها مع أنفاس الشّعراء والّتي توسّطت بتوسّط وبساطة الممدوح، كما أنّه عكس لنا مهارة الشعراء ، وصدق تعبيرهم ، وحسهم الرّهيف في

[1]- بوعريشة كريمة،"الدراسة المقطعية في قصيدة من حصاد التأملات الصفر"، مجلة الهيكل، العدد 82 بتاريخ 2018/08/01، ص9 .

[2]- المرجع نفسه، ص 9.

تجسيد صفات الممدوح حتى يتسنى للقارئ أن يحلم به وكأنه أمامه، ولا ننسى بأنّ هذا النّوع من المقاطع ساعد في تكوين نسيج لغويّ مركّب يتلذّذ به القارئ من خلاله نكهة هذا التعبير، ليلبسه الرِداء الحسن، أعمل خلاله الذّهن بهدف تخيله[1] حاضرا ومستقبلا.

والمتوسط المغلق (ص ح ص) جاء هذا المقطع للربط بين المقاطع الأولى صحيح أنه مغلق لكنه يحمل في طياته سمات الملائمة ومناسبة نظم القصيدة، هذا المقطع يحقق لنا حقائق كانت مختفية عن الممدوح لذلك جاء مغلقا، ليأتي الشعراء يبرزوها من خلال قصائدهم، فقط سلطوا الضوء عليها لتكون مكشوفة لدى القارئ الفطن.

كما نلاحظ افتقار القصيدة لوجود المقاطع الطويلة التي تحمل في ثناياها الصرخة، لكن الشعراء أهملوها لأنهم كانوا يدركون جيدا أن الممدوح لا يحتاج إلى الاستغراق حتى يشيد بمناقبه فيكفيه مقاطع قصيرة ومتوسطة لأنها تفي بغرض لفت انتباه المتلقي.

اعتمادا على التّحليل المقطعيّ للقصيدة يمكننا حساب المدّة الزّمنيّة الّتي استغرقها الشّعراء في أداء أبياتهم، كما يمكننا حساب عدد نبضات قلبهم في أثناء قولهم لها، وذلك لأن " الباحثين الغربيين يربطون الوزن الشّعريّ بنبضات القلب الّتي قدّرها الأطباء عند الإنسان السّليم بـ 76 نبضة في الدّقيقة ، ويرون صلة وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصّوتيّ، وقدرته على النّطق بعدد من المقاطع ، ويقدّرون أنّ الإنسان في الأحوال العاديّة يستطيع النّطق بثلاثة من الأصوات كلّما نبض قلبه نبضة واحدة"[2] وبهذا فإنّ الإنسان السّليم يحقّق 228 مقطعا صوتيّا، أي من دون أيّ انفعال، ذلك أن عدد نبضات القلب تتغير تبعا للحالات النّفسيّة للشّاعر ففي الفرح غيرها في الحزن واليأس،

[1]- ينظر : بوعريشة كريمة، ،الدراسة المقطعية في قصيدة من حصاد التأملات الصفرً، 09

[2]- ابراهيم أنيس، موسقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصريةّ، القاهرة، ط3 ، د ت، ص 174.

وذلك أن عدد نبضاته تتسارع خلال الدقيقة في حالة السرور، وتكون بطيئة حيت يتملكة الهم والجزع[1].

واستنادا إلى هذا فإنّنا لو أحصينا عدد نبضات الشّعراء من خلال قولهم لأبياتهم فإنّنا نحصل على[2]:

البيت الأول : 08 نبضة / الدقيقة مقابل 23 مقطع ، البيت الثاني:10 نبضة/ الدقيقة مقابل 29 مقطع، البيت الثالث:07 نبضة/ الدقيقة مقابل 21 مقطع ، البيت الرابع:08 نبضة/ الدقيقة مقابل 25 مقطع متوزّعين بين ماهو متوسط وقصير، فهذا يصوّر لنا حالة الشعراء المستقرة في مدحهم، وما مدى أهمية ممدوحيهم .

ولا ريب أن جهاز النطق صالح لإنتاج العديد من الوحدات الصوتية التي ينضم بعضها إلى بعض لتؤلف الكلمات ثم الجمل، وهذا التأليف قائم على الفتح والغلق الكلي، أو الجزئي الذي يجري داخل هذا الجهاز في تتابع مستمر أثناء العملية الكلامية، وهذا قائم على أساس النطق المقسم للكلمة، والكلام أجزاء يعرف كل منها بالمقطع وذلك باعتبار أن اللغة مكونه من وحدات صوتية مكونة من حركات وصوامت تنتظم فيما بينها لتؤلف وحدات كبرى .

[1] ينظر : ابراهيم أنيس، موسقى الشعر، ص 173.

[2] لمعرفة نبضات قلب الشاعر نجري العملية الآتية (100 x76)/ عدد المقاطع

ثانيا :البنيات الصوتية

بعدما بحثنا في بحر ووزن وقافية القصائد وتجولنا بين دلالتها ومميزاتها الواسعة مع المعاني والاحتمالات واستمتعنا بأركان الوزن والقافية وما تحملانه من موسيقى وإيقاع ألهم فجورنا، فإن للإيقاع الداخلي سيمفونية أخرى لا تقل طربا ولحنا .

راح **عبد الستار** يعرفها على أنها (تفنن في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم موسيقي، وحتى يسترعي الآذان بألفاظه كما يستري القلوب والعقول بمعانيه، فهو مهارة في نظم الكلمات وبراعة في ترتيبها ونسقها)[1]، هذه الموسيقى لها اتصال كبير بالحالة النفسية للشاعر، وبطبيعة الحال لكل صوت من هذه الأصوات، ميزة خاصة نكتشفها خلال ولوجنا داخل القصيدة لأنه أثناء تكبد الشاعر مع حالته النفسية، تنبثق هذه الأصوات بدافع تقديم للنص الشعري نوع من الموسيقى التي لها فاعلية على المتلقي بالرغم من جمالية وروعة الإيقاع الخارجي في تبلور موسيقى الشعر وفي إعطائه نغمة موسيقية للقصيدة الشعرية، فإنّ الإيقاع الداخلي لا يفوقه أهمية من حيث إضفاء لمسة فنية على القصيدة والذي من خلاله يبعث في نفس المتلقي فيضا من الإلهام .

سنحاول الوقوف هنا عند بعض النماذج الشعرية لقصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم لاستعراض هذه الظواهر الأسلوبية في الإيقاع الداخلي ومن أهمها استعمال المد، التكرار، الجناس، رد العجز للصدر، التصريع، وغيرها من مصادر الانسجام النغمى في تشكيل الموسيقى الداخلية.

1-موسيقى الأصوات :

هذه الموسيقى لها علاقة كبيرة بشعور الشاعر، ونفسيته داخل نصه الشعري، ولكل صوت من هذه الأصوات صفاته ودلالته الخاصة التي يبرزها داخل القصيدة لأنه أثناء المخاض الشعري الذي يقوم به الشاعر، تتشكل هذه الأصوات بدافع إعطاء النص جماليات مختلفة ورسم خارطة شعورية

[1] عبد الستار محمد ضيف، شعر الزهد في العصر العباسي، مؤسسة المختار منشر، ص76 .

متدفقة، وقد أورد الشاعر الكثير منها لأنَّها تؤثر في النشاط الإيقاعي وتخريج نوع من الموسيقى التي لها فاعلية على المتلقي .

أنموذج عن موسيقى الأصوات عند مجموعة من الشعراء:

1/ العِلْمُ أَبْقَى لِأَهْلِ العِلْمِ آثَارَا يُرِيكَ أَشْخَاصَهُمْ رُوحًا وَأَبْكَارَا

2/ قَبَّحَ الإِلَهُ اللَّهْوَ إِلَّا قَيْنَةً بَصْرِيَّةً فِي حُمْرَةٍ وَبَيَاضِ

3/ تُسَرُّ بِأَشْهُرٍ تَمْضِي سِرَاعاً وَتُطْوَى فِي لَيَالِيْهِنَّ طَيَّا

4 فَرَاغ الهَوَى شَغَل وَمَحْيَا الهَوَى قَتْل وَيَوْم الهَوَى حَوْلَ وَبَعْض الهَوَى كُل

5/ وَلِي صَدِيقٌ مَا مَسَّنِي عَدَمٌ مُذْ نَظَرَتْ عَيْنَاهُ إِلَى عَدَمِي

6/ أَلاَ كُل أَتِ قَرِيبِ المَدَى وَكُلُ حَيَاةِ إِلَى المُنْتَهَى

7/ صَدَفَتْ ظَبْيَةُ الرُّصَافَةِ عَنَّا وَهِيَ أَشْهَى مِنْ كُلِّ مَنْ يَتَمَنَّى

8/ يُذِيلُ الهَوَى دَمْعِي وَقَلْبِي المعنف وَتَجْنِي جُفُونِي الوَجْدَ وَهْوَ الكَلِفْ

الصوت	عددها	نسبتها
الهمس	10	21
الانفجاري	04	09
الرخاوة	22	47
الاستعلاء	03	06
الإستفال	18	38
الإطباق	01	02
الاستفتاح	38	81
الصفير	01	02
القلقلة	02	04
الانحراف	08	17
التكرار	04	09
الاستطالة	00	00
التفشي	01	02
اللين	00	00
الغنة	03	06

الاستقراء:

نلاحظ داخل جدول موسيقى الأصوات تنوع الحروف وتوزعها، بحيث أخذ كل حرف موضعا محددا له فأعطى دلالة وضحت المعنى داخل القصيدة، فرسم الهمس والانفجار والرخاوة وغير ذلك ليبين العلاقة بين الشاعر وممدوحه.

2-التكرار:

التكرار ظاهرة أسلوبية انتشرت في قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم بشكل ملفت للانتباه، وذلك لأنه متصل اتصالا وثيقا بالإيقاع و الموسيقى المتوازنة.

ولقد أثارت هذه الظاهرة اهتمام البلاغين والنقاد في الآداب المختلفة فتتبعوا خطاها ، ورصدوا أنماطها، ودرسوا وظائفها في النصوص الأدبية ،وكسوها بمفردات جوهرية زادتها حلة وبهاءً، فانكب أصحاب الإحساس المرهف و الذوق العالي في إتيان بالجديد الرفيع عبرة الأزمنة فيما يخص ظاهرة التكرار.، فانتشر هذا المجهود في أحضان الأدب انتشارا عظيما فأصبح ثروة زاخرةتوجه نحوها الباحثون من اجل الإبحار في أعماقها .

أ -المفهوم اللغوي و الاصطلاحي للتكرار:

1-لغة: جاء في لسان العرب:"كرر الشيء وكرره أعاده مرة بعد الأخرى، والكرة للمرة والجمع كرات، ويقال كررت عليه الحديث وكررته إذا أرددته عليه ، وكررته عن كذا كركرة إذا أرددته والكر الرجوع على الشيء ومنه التكرار"[1].

[1]ابن منظور ، لسان العرب ، مادة كرر ، ج 5، ص 135.

2-اصطلاحا: التكرار ظاهرة لغوية يقصد بها :" إعادة ذكر الكلمة أو العبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة "[1]، ويتضح لنا من خلال هذين التعريفين أن التكرار هو إعادة الكلمة نفسها ، أو العبارة ذاتها ، في سياق نفسه أو سياق آخر.

وخصص له **ابن جني** في كتابه **الخصائص** كلمة مفصلة إذ قال :" أعلم أن العرب إذا أرادت لمعنى مكنته وأحاطت له ،فمن ذلك التوكيد وهو على ضربين أحدهما تكرير الأول بلفظه وهو نحو قولك : قام زيد والثاني تكرير الأول لمعناه"[2] يرى **ابن جني** أن التكرار هو ضرب من التوكيد وهو نوعين منه ما يخص اللفظ ونوع يخص المعنى دون شرح في إيجابيات وسلبيات التركيب .

أما **ابن رشيق المسيلي** فقد اعتبر تكرار اللفظ و المعنى عيب من عيوب التعبير في الكلام قائلا:"وما يوجد في اللفظ والمعنى هو الخذلان بعينه"[3] ويذكر **ابن رشيق** في موضع آخر أن التكرار نجده أكثر في الألفاظ دون المعاني[4] وهذا ما اهتمت به الكثير من الدراسات إذ أنهم اهتموا بتكرار الألفاظ دون المعاني.

ويأتي التكرار في قصيدة المديح في شعر الجزائري القديم على الأشكال التالية:

ب- التكرار على مستوى الصوت:

تكرار الصوت هو أبلغ أنواع التكرار، وأكثرها تعقيدا ،لما يحتاج إليه من جهد وعناية، ولا يعتمد هذا التكرار على التشابه في إيقاع أو نغم وحركات الألفاظ فالجانب الصوتي، فيه ضئيل جدا ولا نجد له أثرا، ففي تكرار الصوت يخلق توازن خيالي أو موضوعي بين حالتين أو معنيين[5].

---

[1] رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جماليات ، دار الوفاء للطباعة و النشر ط1 ،2002، ص 65.

[2] ابن جني ، الخصائص، ج 3، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية ، ص 211.

[3] ابن رشيق ، العمدة، ج 2، ص 74.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص 73.

[5] ينظر:الكبيسي عمران خضير، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات،الكويت، د ط ،1982،ص 181.

ويعتبر **الدكتور النويهي** من الكتاب الذين ذكروا أن تكرار المقاطع الصوتية في النص الشعري يحدث لونا من الموسيقى الداخلية ترتبط ارتباطا وثيقا بعاطفة الشاعر[1]، وهذا ما نراه من خلال تكرار الأصوات.

1-تكرار صوت اللام:

يعد اللام صوتا لثويا مجهورا (يحدث بمرور الهواء من جانبي اللسان)[2]،ويتميز بالتوسط الذي يعطيه قوة سماعية عالية، وله خاصية التفخيم و التدقيق[3] وهذا ما لوحظ في قصيدة المديح للأديب أفلح عبد الوهاب *فضل العلم وأهله* بحيث وقع التكرار في " لله / أهل/ فضلا/ على/ العلم/ علم / العلم/ جهل" ولقد أحدث تكراره موسيقى داخلية رفعت أحاسيس الشاعر، أسهمت في إبراز المعنى الذي كان مكبوتا في قلبه، بالإضافة إلى أنّه زاد الأبيات الشعرية جمالا وتمييزا وأكسبها انسجاما موسيقيا يشد المتلقي.

ولم يخل أدبنا الجزائري من حلاوة هذا الإيقاع فها هو الشاعر المتألق **محمد بن حسن الطبي** يضفي لمسة فنية من خلال تكرارها لصوت اللام في مدحه للخليفة **الحكم** قائلا :

نَظَرَ الإِلَهُ إِلَى الْبَرِيَّةِ رَحْمَةً فَــاخْتَارَ أَفْضَلَهَا لَهَا وَتَخَيَّرَا

مَلِكٌ أَقَامَ الْعَدْلَ فِي أَيَّامِهِ سُوقًا وَصَارَ الْحَقُّ فِيهِ مَتْجَرَا[4]

[1] محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، القاهرة، ص ص 51-52.

[2] -عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة ، لبنان، ط1، 1400-1980، ص 28.

[3] عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار الازمنة ، 1998، ص 89.

[4] - ابن حيان، المقتبس، ص 60.

أعطى **حرف اللام** هنا جمالا فنيا وإيقاعا جليا تسلل إلى ذهن المتلقي تسللا عذبا وأعان الشاعر على استفراغ إعجابه بالخليفة كما جعل هذا الصوت للقصيدة انطباعا متميزا علاوة على حسنها وجودتها ، فالشاعر المتفنن يعطي له تكرار صوت اللام دفعة قوية في التفنن بعبارات تليق بالممدوح.

ومن نماذج تكرار اللام في الشعر الجزائري قول**محمد بن حسن الطبي** :

لَا يَبْغِي السارِي دَلِيلا نَحْـــــوِهِ فَــالْبَدْرُ مِنْ لَآلائِهِ قَدْ أَسْـــفَرَا

يَجــْلُو ظَــلَامَ اللَّيْلِ نُــورُ جَبِينِهِ فَــكَأَنَّ مُــرْتَنَقَ الدُّجُنَّةِ فُــجِّرَا

فَأَبْهِجْ بِفِطْرِكَ فِي السُّرُورِ وَلاَ تزَلْ تَــطْوِي وَتَنْشُرُ أَلْفَ فِطْرٍ مُبْهِجِ

حَجَّتْ لَوَاحِظُ مَنْ رَآكَ، وَقَدْ رَأَتْ وَضَحَ الهِلاَلِ لَوَاحِظَ لَمْ تَحْجُجِ[1]

تكرر اللام **عشر مرات** في مقتطف من القصيدة، هذا التكرار أعطى بريقا ساطعا على قصيدته، بحيث جعلها تقذف إيقاعا ظريفا رقيقا يلج مباشرة إلى قلب المتلقي، ليكسبها عذوبة وإيثارا ساهما في سلاسة الكلمات، فالشاعر من خلال ترداده لهذه الكلمات بهذا الصوت عبر عن أحاسيسه بطريقة مبهرة حيث جعل اللام يصدر نغمات يمكن تلقيها بكل سهولة .

2- تكرار النون:

يعد النون حرفا جهريا، تنوع في قصيدة المديح الجزائري تنوعا كبيرا ، فجاءت قصائد مختلفة تحمل هذا الصوت ومن بينها قصيدة **لبكر بن حماد** قائلا:

[1]- ابن حيان، المقتبس، ص 56.

خُلَــقْنَ الغَــوَانِي لِلْرِّجَالِ بَلِيَّةً فَـــــهُنَّ مَوَالِينَا وَنَحْنُ عَبِيدُ

إِذَا مَا أَرَدْنَ الوَرْدَ فِي غَيْرِ حِينِهِ أَتَيْنَاهُ فِي كُلِّ حِينٍ خُدُودَهَا[1]

تكرر حرف النون **عشر مرات** ليمنح الكلام قوة في الطرح وتنقية في العرض **فبكر بن حماد** كانت لديه الشجاعة الكافية ليكتب هذه الأبيات ويبعث بها إلى **الأمير إبراهيم ابن الأغلب** فجعلها موسيقى ترتاح لها الأذن ، إليها النفس ، كما أنّه أحدث رنينا مدويا ما جعل الأمير **إبراهيم بن الأغلب** يبتهج بهذين البيتين لما ألغى على سمعه ، فصوت النون جاء مصاحبا لهذا السياق المليء بالمودة والحنان، ليكون من أحد الأدوات التي استعملها الشاعر لإسماع صوته وإيصال كلماته وذلك لأنّه حاول بهذا الحرف أن يظهر صوته للأمير،من خلال إعطاء الكلام سلاسة في الطرح وجمالا.

ومن نماذجه تكرار صوت النون: مرثيته **لعلي بن أبي طالب** حيث مدحه قائلا:

وَأَعْلَمُ النَّاسِ بِالقُرْآنِ ثُمَّ مَا سَنَّ الرَّسُولُ لَنَا شَرْعًا وَتِبْيَانَا

صِهْرُ النَّبِيِّ وَمَوْلاَهُ وَنَاصِرُهُ وَأَضْحَتْ مَنَاقِبُهُ نُورًا وَبُرْهَانَا[2]

احتوت هذه الأبيات على تكرار حرف **النون** بدرجة عشر مرات والذي أعطاها علامة فائقة من الوضوح خلال هذا الفونيم، وصفاء التعبير في اختياره الكلام بحيث ساعده هذا التكرار على وضوح المعنى بجزالة وقوة وحدات إيقاع قوي مترنم من خلال الكلمات (سن / لنا / نورا/ تبيانا / برهانا) التي قرعت الأذن وشقت لها النفس لتلج إلى داخلها فتبعث فيها الهدوء والسكينة وفي هذا الموضع كان صوت **النون**هو الأنسب في توصيل **بكر بن حماد** للمتلقي محاسن ممدوحه**علي كرّم الله وجهه.**

[1]- ابن آبار، الحلة السيراء، ج1، ص 143.

[2]- ابن رمضان شاوش، در الوقار، ص 62.

3-صوت الميم:

هذا الصوت الشبيه بصون النون و الذي يحمل في طياته غنة فتكراره يمنح جلاء سمعيا ورنينا صوتيا خلابا ومن القصائد التي كان فيها صوت الميم حاضرا يلعب دورا بارزا في إثراء الموسيقى، قصيدة المديح للشاعر **ابن قاضي ميلة** :

وَغَيْرَانَ يَجْفُو النَّوْمَ كَيْ لَا يَرَى لَنَا إِذَا نَامَ شَمْلاً فِي الْكَرَى يَتَأَلَّفُ

يَظَلُّ عَلَى مَا كَانَ مِنْ قُرْبِ دَارِنَــا وَغَـفْلَتُهُ عَمَّــا مَضَى يَتَأَسَّفُ[1]

نستمد أن الميم جاءت سلسة تنطق بسهولة تحمل في جعبتها صوتا متناسقا وإيقاع خفيفا يطرق القلب وتكرارها يحدث نشوة لدى المتلقي وتعد هذه المعزوفة التي لحنتها الأصوات مصدر إلهام للشاعر كي يستفرغ ما في جعبته من أحاسيس ومشاعر جعلت المعنى غنيا وربطت بين الأبيات فهي تحمله في طياتها دلالة المص والرضاعة و الإجماع لذلك قيل للوالدة (ماما) لتدل على الرقة والإحاطة في الأمومة[2].

4-صوت الراء*

العِلــْمُ أَبْــقَى لِأَهْلِ العِلْمِ آثَارَا يُــرِيكَ أَشْخَــاصَهُمْ رُوحًا وَأَبْكَـــارَا

حَيٌّ وَإِنْ مَاتَ ذُو عِلْمٍ وَذُو وَرَعٍ مَا مَاتَ عَبْدٌ قَضَى مِنْ ذَاكَ أَوْطَارَا [3]

[1]- ابن خلكان ، وفيات الاعيان، ج 2، ص 222.

[2]- حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص 78.

* - بداية الراء لقد حمل صوت الراء عدة دلالات في العربية إذ يقول ابن جني (الراء حرف مجهور مكرر) فالجهر يوحي بالعظمة والقوة والتكرار يدل على الفخر والإعجاب، والتكرار صفة القوة ومنها المكرر وهو حرف شديد وجاء هذه الصفة التكرارية المميزة للراء من ملامسة للسان للحنك عند النطق به.

[3]- البارودي ، الازهار الرياضية، ص 190.

الراء صوت تكراري[1] من الأصوات التي تمتاز بالوضوح السمعي، لقد ساعد تكرار حرف الراء في انسجام الأبيات فيما بينها، وقد منح تكراره موسيقى متناسقة نشرت إيقاعا سلسا أثناء الفرحة والبهجة، ويظهر ذلك من خلال الكلمات التي انتقاها الرجل **أفلح بن عبد الوهاب** ليعبر عن فضل لعلم ويبرز منافعه، ويظهر لنا الشاعر من خلال هذين البيتين قيمة العلم حتى وإن مات صاحبه جاء صوت الراء موحيا بالاطمئنان الذي يتلاءم مع جو المدح للعلم الذي عبر به الشاعر في أبياته فنشأ عن ذلك أنشودة البهجة والنشوة والانبهار والفخر بالعلم الذي له الفضل العظيم والجبار في نشأة الأمم وتطورها .

5- تكرار حرف الياء :

يعد الياء صوتا فمويا وما نلحظه في شعرنا الجزائري القديم أن صوت **الياء** انتشر في أحضانه ومن أمثلة ذلك قول الأديب **ابن قاضي ميلة** في مدحه **للأمير ثقة الدولة الكلبي**:

يَرَى رَأْيَهُ مَا لَا ترَى عَيْنُ غَيْرِهِ وَيُغْرِي بِهِ مَا لَيْسَ يُغْرِي المُثَقَّفُ[2]

لقد أحدث تردد صوت **الياء** إيقاعا متكاملا اتجه مباشرة إلى الأسماع ونستنتج أن صوت الياء أعطى اتساقا وانسجاما جميلين رقيقين منحا الأبيات الشعرية إيقاعا ورونقا .

وما أجمل الموسيقى التي أحدثها هذا على الأبيات للشاعر البطل **ابن قاضي ميلة** من خلال تكرار صوت الياء في الكلمات (يرى ، رأيه ، عين، يعري،) نرى أنها منحت البيت الشعري طراوة وليونة .

يأتي صوت **الياء** في مرثية **ابن عامر** للشاعر العظيم **محمد ابن حسن الطيبي** في قوله :

[1]- ابن جنى ، سر صناعة الإعراب ، ج1، ص 191.

[2]-ابن خلكان، وفيات الأعيان ،ج، ص 123.

هَوِّنْ عَلَيْكَ فَنَصْرُ اللهِ يَعْقُبُهُ يَا رَبُّ كُرْهٌ إِلَى الْمَحْبُوبِ يَنْصَرِفُ

يَا عِزَّةَ السَّعْدِ الْمَيْمُونِ طَائِرُهُ لَا تَكْتَرِثْ فَإِلَيْكَ النَّصْرُ يَنْعَطِفُ[1]

فتكرار **الياء** في هذه الأبيات جعلها تنفرد بنغمات جميلة تسر المتلقي عند سماعها فالشاعر استعمل الياء في الكلمات " يعقبه، ينصرف، إليك" فزادت الأبيات جمالا نضارة تناسبت مع المعنى وأحدثت جرسا موسيقيا تبحر إلى أذهان المتلقي بسلاسة ،كما حمل صوت الياء في طياته الليونة والرخاء وذلك تناسيا مع المقام الذي قيل فيه.

6-تكرار صوت الهمزة:

يعد صوت الهمزة من الأصوات الانفجارية ذات الصعوبة في النطق وهذا راجع إلى مخرج صوت الهمزة (ينغلق الوتران الصوتيان بصورة محكمة ، ثم ينفتحان بصورة خاطفة ، فيكون الانفجار المسمى بالهمزة)[2] يجسد صوت **الهمزة** بثقله وصعوبة نطقه في ثقل مشقة **بكر بن حماد** في مرثية علي بن أبي طالب فنظرا لحبه الشديد له تثاقلت عليه الكلمات في النطق وفي الوقت نفسه انفجر معاتب **ابن محلم**[3] في القصيدة القساوة والصلابة لينتقل إلى مدح **علي ابن أبي طالب** فانتشر في الجو إيقاعا أكثر صلابة ونغمات أكثر حدّة وتوترا في قوله:

قُــلْ لِابْنِ مُلْجِمَ وَالأَقْدَارُ غَـالِبَةٌ هَدَمْتَ –وَيْلَكَ– لِلْإِسْلاَمِ أَرْكَانَا

قَتَلْتَ أَفْضَلَ مَنْ يَمْشِي عَلَىَ قَدَمٍ وَأَوَّلَ النَّـاسِ إِسْـــلاَمًا وَإِيمَانَا[4]

[1]–مؤلف مجهول : كتاب مفاخر البربر ، ص 23.

[2]– شاهين عبد الصبور ، المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جيدة في الصرف العربي ، ص28.

[3]–هو عبد الرحمن بن ملحم الخارجي، قاتل الإمام علي بن أبي طالب.

[4]– ابن رمضان شاوش، الدر الوقاد في شعر بكر بن حماد ، ص 62.

إن تردد صوت **الهمزة الإنفجارية** جاء مناسبا لمقام القصيدة حيث أشعرنا تكراره بالقوة والجسم **على ابن ملحم**، حيث أن صوت الهمزة أحدث دويا وانفجار في أجواء القصيدة وذلك لأن الشاعر في موضع عتاب، وهذا ما يناسب انفجارا الأحاسيس مع موسيقى طنانة* وتحمل معازف ثائرة تعكس مشاعر **بكر بن حماد اتجاه** ابن ملحم .

7-تكرار صوت القاف:

يعد صوت **القاف** هو كذلك من الأصوات المفخمة، حيث أن استعماله في الأبيات الشعرية يعطي دلالة على تعظيم الحدث وتقديسه، وعلى سبيل المثال مدح **محمد بن هانئ الأندلسي** أمير **الزاب** قائلا:

أَلَا أَيُّهَا الوَادِي المُقَدَّسُ بِالطُّوَى وَأَهْلِ النَّدَى قَلْبِي إِلَيْكَ مَشُوقُ

وَيَـــا أَيُّهَا الْقَصْرُ المُنِيفُ قِبَابُهُ عَلَى الزَّابِ لَا يُسْدَدْ إِلَيْكَ طَرِيقُ[1]

فصوت **القاف** في هذه الأبيات صور لنا إيقاعا مفخما لأن قصد الشاعر التعظيم والتفخيم بأمير الزاب، لنتأمل في (المقدس، المشوق، القصر، الطروق) نشعر من خلال صوت القاف والإيقاع الذي أحدثه بالوقار الذي يكنه الشاعر محمد بن هانئ الأندلسي لممدوحه أمير الزاب، وساهم صوت **القاف** في إعطاء مكانة عالية لأمير الزاب لدى المتلقين ومن هنا يتضح لنا الأصوات المفخمة هدفها التوضيح بطريقة المبالغة في الأمر بطريقة مدهشة فبينما ثنى المعنى مع اللفظ فيحدث إيقاعا ضخما قوي يلفظ أسماع المتلقين.

* -تقول خطابا طنانا على ممدوحه.

[1] -ابن خاقان، مطمع الأنفس، ص 76.

8-تكرار صوت الصاد :

ويساهم الصوت المفخم **الصاد** في أعطاء جمال للأبيات الشعرية وعذوبة في النطق وسطوع للمعنى، وهذا ما نرنو إليه في قصيدة المديح للشاعر **ابن قاضي ميلة** مادحا أمير الثقة قائلا :

حُسَامٌ عَلَى نَاصِبِ الدِّينِ مُصْلِتٌ وَسِـتْرٌ عَلَى مَنْ رَاقَبَ اللهَ مُقْذَفُ

مُـطِلٌّ عَلـــىَ مَــنْ سَاءَهُ فَكَأَنَّمَا عَلَى حِكْمَه صَرْفُ الرَّدَى يَتَصَرَّفُ[1]

ساهم تكرار صوت **الصاد** في هذه الأبيات إعطاء إيقاعات قوية جسدت المعنى وأعطته وضوحا فتسلل مباشرة إلى أذن المستمع، فالشاعر **ابن قاضي ميلة** قصد استعمال صوت **الصاد** ليعظم ممدوحه بفخامة وضخامة تماشيا مع الصاد المفخم، وخاصة أن الشاعر في موضع استعظام وفخر بممدوحه، فاستعمله كي يصل إلى المعنى المراد ألا وهو التعظيم والتفخيم .

ومما اكتشفناه من خلال تكرار صوت الصاد ، هو أن له دورا كبيرا في تشكيل معنى القصيدة واعطائها جمالا موسيقيا ذو نبرات متمايزة.

9-تكرار صوت السين :

السين من الأصوات الصفرية لأنه أثناء النطق بها (لا يحبس الهواء بشكل تام عند النقطة معينة أو يسد مجراه، لكنه يضيق بدرجات متفاوتة النسبة بحيث تسمح كمية الهواء المصنعة للصوت بالمرور محدثة احتكاكا مسموعا)[2]، صوت **السين** صوت متميز بارز وعند تكراره في الأبيات الشعرية يكون أكثر الحروف لفتا للانتباه لما يحمل في طياته من موسيقى هادئة، وهذا ما جاء به الشاعر **محمد حسن الطبي في مدح الخليفة الحكم*** **بن عبد الرحمن ناصر.**

[1]-ابن خلكان وفيات الأعيان، ج2، ص 222.

[2]-عبد الجليل عبد القادر، الأصوات اللغوية، ص 144.

* - هو الخليفة الثاني من خلفاء بني أمية بالأندلس تولى الحكم بعد وفاة والده عام 350هـ دامت خلافته 16 عام توفي سنة 366 هـ.

مَــلَأَ الْعِبَــادَ سَنَاؤُهُ وَثَنَــاؤُهُ عَدْلاً فَأَكسدَ مِسْكَهَا وَالْعَنْبَرَا
لاَ يَقْتَضِي السَّارِي دَلِيلاً نَحْوَهُ فَالْبَــدْرُ مِنْ لَآلاَئِهِ قَدْ أَسْفَرَا
قَرَعَتْ عُيُونُ المُسْلِمِينَ بِغَرَّةٍ زَهْرَاءَ تَسْلُكُهُمْ سَبِيلاً أَزْهَــرَا [1]

أشاعت **السين** إيقاعا متكاملا حيث أنها شدت سمع المتلقي لأن صوت السين من الأصوات المهموسة الرقيقة وتكراره في هذه القصيدة زاد من رقة الكلام لأن الشاعر في موضع استعطاف ورقة وحنان صوب ممدوحه، ويظهر ذلك جليا من خلال تكراره والإلحاح على صوت **السين** يجعله أكثر إضفاء فأمد الأبيات لبنة رقة زادت من جمال الأبيات (صوته متماسك يوحي بإحساس لمسي بين النعومة والملامسة)[2]، يعني انه يعطي للقصيدة وقعا خاصا موسيقيا متميزا حيث ناسب تكراره موضوع المدح لأن الشاعر في موضع إفصاح عن مشاعره الصادقة.

10-تكرار حرف الشين :

الشين هو الآخر يعد من الأصوات الصفرية التي تحمل في جعبتها سلاسة وموسيقى عذبة رفيعة محببة إلى أسماع المتلقين وهذا ما تتمتع به قصيدة المديح للشاعر المتألق **ابن هانئ الأندلسي** في مدحه أمير الزاب.

وَقَدْ كَانَ لِي مِنْهُ شَفِيعٌ مُشَفَّعٌ بِهِ يُمْحِصُ اللهُ الذُّنُوبَ وَيَغْفِرُ
فَأَنْتَ لَمِنْ قَدْ مَزَّقَ اللهُ شَمْلَهُ وَمَعْشَرَهُ وَالأَهْلُ أَهْلٌ وَمَعْشَرُ [3]

لقد منح تكرار صوت الشين الهدوء النفسي انبعثت منه موسيقى صفرية كأننا نسمع حفيف الأشجار، مما يدل على تمكن الشاعر المتألق من الدقة في اختيار المصطلحات التي تناسبت مع معنى القصيدة لتقدم لنا إيقاعا رقيقا ناعما، ولقد أدى تكرار الصوت **الشين** ظاهرة ، حيث تجسد المعنى

[1]- ابن حيان، المقتبس، ص60.
[2]-حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 54.
[3]-ابن خافان، مطمع الأنفس، ص 77.

المراد منه بحيث صاحب النطق بحرف الشين موسيقى شدت الآذان انبثق منها إيقاع مهموس لأن صوت الشين رخوي ينبثق منه التفشي* والانتشار حيث جاء صوت الشين ملائما لغرض المدح وكان له منزلة هامة للدلالة على المعنى العام للقصيدة.

11-تكرار صوت الجيم :

لقد ساهم تكرار صوت الجيم في إصدار إيقاع مدوي متميز جعلها أكثر ارتباطا بالمعنى على نحو ما نجده في قول الشاعر **محمد بن حسن الطبني**.

وَإِذَا تَبَلَّجَ وَجْهُ صُبْحٍ مُقْبِلٍ فَالشَّمْسُ تَحْتَ ضِيَائِهِ المُتَبَلِّجِ

لِأَبِي الوَلِيدِ وزِده مَا لَمْ يَرْتَجِ يَـا رَبُّ بَلـِّغْهُ جَـمِيعَ رَجَـائِهِ [1]

أول ما يلفت انتباهنا في هذه الأبيات هو موسيقاها الصاخبة **فالجيم** صوت شديد انفجاري حيث يصفه **الدكتور إبراهيم أنيس** بين الأصوات التي توحي بالقوة وتكراره أثرى موسيقى القصيدة ورسم لنا ملامح صورة الممدوح فالكلمات (تبلج، المتبلج، رجاء ، يرتج) توحي بالقوة، فعزف الشاعر مقطوعة صلدة من خلال تكراره لصوت الجيم القوي فترنم إيقاع متناسق ومنتظم ، بما أنه يعد صوتا شديدا أضفى على القصيدة موسيقى صاخبة وهذا التكرار جاء مناسبا لمقام .

12- تكرار أصوات المد :

حركات المد هي حركات تساعدنا على الغوص في روح الشاعر وحضورها في القصائد يلفت الإنتباه ويؤثر على المتلقي وهي الألف والياء والواو، فكذلك الحركات الثلاث فالفتحة بعد الألف، والكسرة بعد الياء، والضمة بعد الواو.

* – التفتى هو كثرة خروج الريح بين اللسان والحنك، وانبساطه في الخروج عند النطق بها .

[1]–ابن حيان، المقنبس، ص 84.

لقد منحت أصوات المد بتكرارها الكثير من الوضوح والإشراق في معاني الأبيات الشعرية، وذلك لأن **أصوات المد** هي أظهر الأصوات وضوحا في اللغة العربية، ويظهر ذلك جليا في قصيدة المديح للشاعر **محمد بن هانئ** في رثائه لوالده الأمير جعفر ويحي بن علي.

فَــإِمَّا تُرِيدَانِ فِي أُنْسِهَا وَلَمــَّا تَذُودُانِ عَنْهَا الْبِلَى

فَلَوْلَا الضَّرِيحُ لَنَادَتْكُمَا تُعِيذُكما مَنْ شمَاتِ العِدَى

فَقَدْ أَدْرَكْتْ مَا تَمَنَّتْ فَلَا تُضِيقَا عَلَيْهَا بِباقي المُنَى[1]

انبثقت من هذه الأبيات الشعرية موسيقى عذبة تبعث الطمأنينة وراحة البال وذلك من خلال تردد حركات الفتح الطويلة، فتكرار حركة الفتح الطويلة صب على المعنى كثيرا من ليونة والطراوة اللتان تجذبان ذهن المتلقي وتلبد ذلك على أجواء القصيدة جوا من الأمان والحنان حيث أحدث إيقاعا مرهفا أطرب النفس وتسلل إلى أعماق القلب، ويؤدي صوت المد صاحب الحركة الكسرة الطويلة أحيانا إلى المبالغة والتعظيم على سبيل المثال قول الشاعر اللامع **ابن قاضي ميلة** حين مدح أمير **ثقة الدولة**.

الكلبي[*] ملك صقلية :

يُذِلُّ الهَوَى دَمْعِي وَقَلْبِي المُعَنَّفِ وَتَجْنِي جُفُوني الوَجْدَ وَهْوَ المُكَلِّف

وَإِنِّــي لَيَدْعُــونِي إِلىَ مَا سَبَقْتُهُ وَفَــارَقْتُ مَغْنَــاهُ الأَغَنَّ المُشَنَّف

[1] – محمد بن هانئ الأندلسي ، الديوان، ص 390.

[*] – هو أبو الفتوح يوسف بن عبد الله تولى الحكم من عام 379هـ إلى 388 هـ ، ولم يكن مستقلا كل الإستقلال بل كان تحت سيادة الدولة الفاطمية كباقي الكلبيين الذين حكموا صقلية أثناء القرن الرابع والخامس هجري وأنشد ابن قاضي ميلة قصيدته هذه في يوم عيد النحر.

منح تكرار الكسرة الطويلة عظمة وقارا للممدوح ونلاحظ ذلك من خلال تأملنا الكلمات التي اشتملت على حركة الكسرة الطويلة مثلا وهذه الكلمات تفيد الاستعظام

لقد أوحى امتداد وطول حركة الكسرة الطويلة إلى امتداد ووضوح المعنى وزاد من رفعة الممدوح وساهم في الاسترخاء والهدوء، حيث أحدث موسيقى ناعمة تشد إليها الحواس فالحركات الطويلة في هذه الوضعية هي الأنسب وأجدر من الحركات القصيرة لأن الامتدادات الصوتية تعطيه الثقة في التغني والمدح، كما تضفي على القصيدة الرقة والعذوبة واللطف النون صوت أسناني لثوي أنفي مجهور[1].

13-تكرار صوت الباء:

أما عن دلالة (الباء) فيقول عنه «الأرسوزي " إنه يوحي بالانبثاق والظهور »[2] أي انطباق صوته بين الشفتين إيماء وتمثيلا، فهو يصلح أن يكون تمثيلا للأحداث التي تنطوي معانيه عليها.

بَـكَيْتُ عَلَـى اَلْأَحِبَّةِ إِذْ تَوَلَّوْا ... وَلَـوْ أَنِّـي هَلَكْتُ بَكَوْا عَلَيَّـا

فَيَا نَسْلِي بَقَـاؤُكَ كَانَ ذُخْراً ... فَـالبَدْرُ مِـنْ لِآلاَئِه قَـدْ أَسْفَـرَا

كَفَى حَزْنًا بِأَنِّـي مِنْكَ خِلْـوٌ ... وَفَقْدُكَ قَدْ كَوَى الأَكْبَادَ كَيَّسـا

دَعَوْتُكَ يَـا بُنَيَّ فَلَمْ تُجِبْنِـي ... فَـكَانَتْ دَعْـوَتِي يَأْسًـا عَلَيَّـًا

وَلَمْ أَكُ آيِسًـا فَيَئِسْـتُ لَمـَّـا ... رَمَيْتُ اَلتُّـرْبَ فَـوْقَكَ مِـنْ يَدَيَّا

فَلَيْتَ الخَلْقَ إِذْ خُلِقُوا أَطَالُـوا ... وَلَيْتَكَ لَـمْ تَـكُنْ يَـا بَكْـرُ شَيَّا

[1] – كمال بشر، علم الأصوات، دار الغريب، القاهرة، مصر 2000، ص 240.

[2] – حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص99.

تُسَرُّ بِأَشْهُرٍ تَمْضِي سِـــرَاعـاً وَتُـطْــوَى فِــي لَيَــالِيْهِنَّ طَيَّــا

فَلاَ تَفْرَحْ بِدُنْيا لَيْسَ تَبْــقَـى وَلاَ تَــأْسَفْ عَلَــيْهَا يَــا بُــنَيَّا

فَقَدْ قَطَعَ اَلْبَقَاءَ غُرُوْبُ شَمْسٍ وَمَــطْلَعُهَــا عَــلَيْنَــا يَــا أُخَيَّــا

وَلَيــْسَ الَــهمُّ يَجْلُــوهُ نَهَــارٌ تَــدُوْرُ لَــهُ الفَــرَاقِدُ* وَالثُّــرَيَا[1]

البيت الأول تكررت الباء 3 مرات: بكيت،الأحبة، بكو.

البيت الثاني تكررت الباء مرتان:بقاؤك، الأكباد .

البيت الثالث تكررت الباء مرتان:بأني، بقيت.

البيت الرابع تكررت الباء مرتان: بني، تجبني.

البيت الخامس تكررت الباء مرة واحدة: التراب.

البيت السادس تكررت الباء مرة واحدة: بكر

البيت السابع تكررت الباء مرة واحدة: بأشهر

البيت الثامن كررت الباء 3 مرات: بدنيا،بني، تبقى

البيت التاسع تكررت الباء مرتان: البقاء، الغروب

تتضح لنا نبرة الحوار الموجه إلى المتوفى، كأنه يخاطب به الموت الذي أخذ منه ولده (عبد الرحمن)، ونجد أنه يشترك مع صوت (الباء) في صفة القلقلة وفي الدلالة نفسها على «القوة والشدة مما

* – الفراقد: ج/ فرقد. نجم قريب من القطب الشمالي يهتدى به. / الثريا: مجموعة من النجوم في صورة الثور.

[1] – محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص ص 90-91.

ساعد على إبانة هذه المعاني للكلمات»[1] في هذه المقطوعة الشعرية (بقاؤك، بقيت، البقاء) من خلال بنية الحياة التي تدل على مصدر القوة المتمثل في التشبث بالحياة على عكس بنية الموت التي توحي باليأس والفناء.

بعد هذه القراءة الصوتية لحرف الباء للنص الشعري كونه يمثل شحنة من الدلالات المتفجرة أوجده الشاعر بغية التعبير والتنفيس عما يخالج فؤاده من الزفرات والآلام؛ التي شاركت في تفعيلها كل من حروف الأبجدية وهذه الكمية من الأصوات احتاج فيها الشاعر إلى بذل جهد صوتي عال، ونفس طويل من أجل تنفيسه عن كرباته وحزنه الأليم وجرحه الدفين، فمشاعره لم تكن هادئة مستقرة.

ج–التكرار على مستوى الكلمة:

وترداد الكلمات التي تنبثق من مجموعة حروف هي أخرى تثري النص الشعري إيقاع موسيقي بناء مليء بالأحاسيس المؤكدة ويخلق الشاعر من خلالها جوا موسيقي خاص يشيع دلالة[2]، في الشعر الجزائري القديم تكرار الكلمة حضر بشكل متميز وملفت للانتباه، وذلك لتقوية وتأكيد المعنى عن طريق رنة تتسرب إلى أعماق القلب.

1 تكرار الاسماء:

ومن بين عباقرة الشعر الجزائري القديم **أفلح بن عبد الوهاب** في قصيدته **فضل العلم** قال:

العِلْمُ عِنْدَ اسْمِهِ أَكْرِمْ بِهِ شَرَفـا وَالجَهْلُ عِنْدَ اسْمِهِ أَعْظِمْ بِهِ غَارَا

[1] – ينظر: جاسم غالي رومي المالكي، الأثر الدلالي للأصوات الانفجارية في قصائد ديوان أنين الصواري)، للشاعر علي عبد الله خليفة، مجلة الخليج العربي، مج(36) ع(3) ، 2008م، ص: 118. www.pdffectory.com.

[2] – ينظر: مصطفى سعداني، البنيات الاسلوبية في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالاسكندرية جلال حزى و شركاه ص38.

العِلْمُ عِلْمٌ كَفَى بِالْعِلْمِ مَكْرَمَــةً وَالجَهْلُ جَهْلٌ كَفَى بِالجَهْلِ إِدْبَارَا

يُشَرِّفُ الْعِلْمُ لِلْإِنْسَانِ مَنْزِلَــةً ويَــرْفَعُ الْــعِلْمُ لِلْإِنْسَانِ أَقْدَارَا[1]

نراه يوظف اسم "العلم" ويكررها تقريبا في القصيدة كاملة من أجل أن ينشر رسالة سامية ولتذكير الملتقي بفائدة وفضل العلم طيلة حياته، وتكرار كلمة "العلم" يزيد معنى القصيدة صلابة وتأكيدا وترسيخا في ذهن المتلقي، ويضفي على القصيدة لونا من الحماس والاندفاع والاقبال علم.

وفي حيز تكرار الاسم ، رددت الشخصية الفذة **أفلح بن عبد الوهاب** كلمة "جهل" وهي نقيض للعلم وذلك لأن الأمور بأضدادها تتضح، ومراده من تكرار "جهل" هو تبيان للمتلقي أن الجهل يجعله حقيرا وصغيرا، ويباعد بينه وبين درب التفوق، فهدف الشاعر هو توعية المتلقي وجلبه من غيابه الجب إلى ساحة النور والقبس وهذا التكرار بعث لحنا موسيقيا مستمرا تطرب له أذن المتلقي وتقشعر له الأبدان ونلاحظ من تكرار كلمتي العلم والجهل على التوالي تأكيد وإثبات فضل العلم وتبيانا لعواقب الجهل وما ينتج عنه من هم وغم، والتكرار عند العبقري **أفلح بن عبد الوهاب** مستنبط من تجارب حياته الخاصة فأظهرها عن طريق أفكاره فائدة للمتلقي، و"النص قابليته للقراءات المتعددة بقدر تنوع مفاتيحة واختلاف الزوايا التي يمكن النظر إليه منها"[2]، وهذا ما حضر في نص الإمام أفلح بن عبد الوهاب، فقصيدة "العلم" لها عدة قراءات إذا تمعّن فيها المتلقي.

لقد أفاد تكرار كلمة "رب ،الصمد، الله" إبراز وحدانية الله وعلى قوته وجبروته وربوبيته في الأبيات التالية للرائع **أفلح عبد الوهاب**:

كُنْ بِرَبِّكَ لَا بالنّاسِ مُعْتَصِمًا كَفَى بِرَبِّكَ رَزَّاقًا وَغَفَّـــــارَا

خَيْرُ العِبَادِ عِبَادُ اللهِ إِنَّ لَــهُ لُطْفًا خَفِيفًا يَرُدُّ العُسْرَ أَيْسَارَا

[1] – الباروني، الأزهار الرياضية، ص194.

[2] – محمد الهادي الطرابلسي، دراسات أدبية و نقدية –تحاليل أسلوبية–، عالم الكتان، تونس، ص106.

سُبْحَانَهُ صَمَدٌ لَا شَيْءَ يُشْبِهُهُ أَقْرَرْتُ للهِ بِالتَّوْحِيدِ إِقْـــرَارَا[1]

فتكرار كلمة **الرب** في البيت الأول دلالة على عظمة الله وقوة ربوبيته، وهي تحمل في طياتها قدرته في بسط الرزق والرحمة والغفران لعباده، وتدل أن الله هو المسيطر على كل شيء والمالك والمدبر في شؤون خلقه ،ويؤكد لنا الشاعر ربوبية الله بشكل أوضح من خلال تكراره لكلمة الله في البيتين الثالث والرابع ،فهذا التكرار يوحي بالألوهية، وهي صفة لا يحق أن ينعت بها أحد غيره ويعد أول أسمائه وأعظمها، لذلك على العبد أن يرضى بقضائه وقدره لأن الله عز وجل لطيف بعباده ما إن أقروا بوحدانيته .

وهذه الأبيات الثلاثة هي الأخرى حملت في أعشائها سنفونية موسيقية هادفة تجعل المتلقي يأخذ بصحبة **الفاضل أفلح** ويعيش معه مناسبة القصيدة .

ويلعب التكرار دورا مهما وذلك في نقلنا إلى أجواء الشاعر النفسية وهذا ما نشعر به في قول الرائد **بكر بن حماد** في قصيدته الموجة **لابن ملجم** قاتل **علي بن أبي طالب** قائلا:

يَا ضَرْبَةً مِنْ تَقِيٍّ مَا أَرَادَ بِهَـــا إِلاَّ لِيَبْلُغَ مِنْ ذِي العَرْشِ رِضْوَانَا

بَلْ ضَرْبَةٌ مِنْ غويّ أَوْرَثَتْهُ لظي مُخَلَّدًا قَدْ أَتَى الرَّحْمَنَ غَضْبَانَا

كَـأَنَّهُ لَـــمْ يُرِدْ قَصْدًا بِضَرْبَتِهِ إِلاَّ لِيَصْلَى عَذَابَ الخُلْدِ نِيرَانَا [2]

ما يلاحظ في هذا النموذج تكرار كلمة ضربة التي يقصد بها الشاعر طعن علي بن أبي طالب بالسكين والتي تجر معها أسى وحزن الشاعر والألم الذي يكابده لفقدان كرم الله وجهة، وتكرار كلمة ضربة تركت وقعا في نفسية **بكر بن حماد** فجعلته يستحضر مشهد مقتل علي في المسجد حين أخرج السفيه الخبيث **ملجم** سيفه وطعنه في رأسه حتى تخضبت لحيته دما مصداقا لقوله صلى الله

[1]- الباروني، الأزهار الرياضية، ق1، ص 196.

[2]- ابن رمضان شاوش، الدر الوقار، ص63.

عليه وسلم " تضرب ضربة حتى تخصب لحيته"* فترداد كلمة ضربة انبثق منها حقد وتحقير لأخبث الناس **بن ملجم**، وتحكي وقع الدماء المتساقط على الأرض، فتكرار كلمة ضربة لها دلالة حسية مليئة بالتوجع والآهات تركت هذه الكلمة بصمة على ذاكرة المتألق **بكر بن حماد**، هذا ما دفع به إلى البوح بها وتصويرها للمتلقي وغرضه من ذلك ذم **بن ملجم** وإظهار نفسه الشريرة الحاقدة والكارهة للإسلام، ونلاحظ جليا أن تكرار كلمة ضرب قد أكسبت المقطع إيقاعا عذبا أعان هذا التكرار في إعادة تصوير حادثة الضرب الطعن، كما جاءت هذه الأبيات الثلاثة بموسيقى حزينة، والتي نشعر من خلالها بأنين الشاعر المتفجر من أعماقه متبوعا بشظايا الحزن والألم والوجع جراء فقدان أعلم الناس بالقرآن غلي بن أبي طالب، وتكرارها أحيا كلمات المديح لدى **بكر بن حماد** فاختار أعذب وأجود الكلمات لمدح علي كرم الله وجهه.

ومن قصائد المديح في الشعر الجزائري القديم التي شهدت ظاهرة تكرار الشاعر المتألق : **عبد الله بن قاضي ميلة**، حيث أعجب بالشجر فمدحه قائلا:

جَـاءَ يَـعُودُ تَنَـاغِيهِ فَشَيَّعَـا فَانْظُرْ عَجَائِبَ مَا يَأْتِي بِهِ الشَّجَرُ

عَنَتْ عَلَى عُودِهِ الأَطْيَارُ مُفْصِحَةً رَطْبًا فَلَمَّا ذَوَى غَنَّى بِهِ الشَّجَرُ[1]

نشهد من خلال تكرار لفظة **الشجر** مهارة ودقة الشاعر لأن التكرار يتطلب الجود والحكمة ليشهد سمع المتلقي، ويرمي به في حيز من النغمات الموسيقية، كما يساهم التكرار في تماسك بناء القصيدة وإعطائها لمسة فنية لا يصل إليها إلا المتذوق، وهذا ما لاحظناه من خلال ترداد كلمة **الشجر** التي توحي بالطمأنينة وراحة **ابن قاضي ميلة**، ومن خلال تكراره كذلك للفظة **عود** ويقصد

* – رقم الحديث 337 وقال بعضهم حدثنا زيد بن أفلح ،عن علي أبي سنان بن أمية الدولي سمع عليا ، قال لي النبي صلى الله عليه وسلم"

"–كتب هذه القصيدة بعد 150 سنة بعد وفاة علي بن أبي طالب كرم الله وجهه.

[1] – لمبارك الهلالي ، تاريخ الجزائر، ج2، ص 107.

به أغصان الشجر نلاحظ فيضانا موسيقى ملونا الإيقاع القاذفة شذانا موسيقية عذبة زادت الأبيات وضوحا ودقة وتناسقا من خلال ترادف لفظة **عد** التي منحت صلابة وقوة للمعنى.

ولنتأمل في قول الشاعر الرائد **بكر بن حماد** في سياق المدح محيا بالسلام أهل تاهرت التي حال بينه وبينها الفراق .

سَلاَم عَلَى مَنْ لَمْ تُطِق يَوْم بَيْنَنَا سَلاَمًا وَلَكِنْ فَارَقَت وَهِيَ تَنْهَلُ[1]

فنستمع برنين موسيقى وتآلف بين عبارات هذا البيت من خلال تكرار لفظة سلام مما أعطى القصيدة نغمة مليئة بالإيقاع، وساعد على اكتساب الرقة والانسجام فيما بينها .

2-تكرار الأفعال :

ترددت الأفعال في الشعر الجزائري القديم من أحضان قصيدة المديح بشكل مميزات وأن تكرارها هذا ساعد في نمو الموسيقى الداخلية في القصائد الجزائرية، وكلها جاءت تحمل دلالات ومعاني موحية معبرة عن حالته النفسية، هذا ما جعل الشعر الجزائري القديم مميزا .

نلاحظ كذلك انسجام الشاعر مع أحضان الطبيعة، فأحدث من خلال تكراره لهذه الكلمات إيقاعا عذبا يتناسب مع رقة وحلاوة صوت الطبيعة.

من بين الأفعال التي نجدها تكررت في قصائد المديح في الشعر الجزائري القديم الفعل الناقص كان للشاعر **بكر بن حماد** في قصيدته التي مدح فيها علي بن أبي طالب قائلا:

صِـهْرُ النّـَبِيِّ وَمَـوْلاَهُ وَنَـاصِرُهُ أَضْـحَتْ مَنَـاقِبُهُ نُـورًا وَبُرْهَانَا

وَكَـانَ مِنْهُ عَلَى رَغْمِ الحَسُودِ لَهُ مَكَانَ هَارُونَ مِنْ مُوسَى بْنِ عِمْرَانَا

[1]-ابن رمضان شاوش، الدر الوقاد في شعر بكر بن حماد.ص 23

وَكَانَ فِي الحَرْبِ سَيْفًا صَارِمًا ذَكَرًا مَكَان هَارُون مِنْ مُوسَى بَنْ عُمْرَان[1]

لقد ساهم تردد الفعل **كان** في مضاعفة وزيادة وضوح الأبيات ، فجعلها تشع نورا من خلال الإيقاع الذي أحدثه أثناء التكرار ، فهذا الفعل له دلالة على الماضي وشاهد أن **بكر بن حماد** قال قصيدته هذه بعد 150 سنة من وفاة علي بن أبي طالب .

وفي إحدى قصائد المديح للشاعر الساطع ابن هانئ الأندلسي كرر الفعل **ليس** في مدحه لوالدة الأميرين جعفر ويحي ابن علي في مرثية رائعة يقول فيها:

وَلَيْسَ النَّوَاظِرُ إِلَّا القُلُوبُ وَأَمَّا العُيُونُ فَفِيهَا العَمَى

إِذَا هِيَ كَانَتْ لِكَشْفِ الخُطُوبِ فَكَيْفَ البَنُونُ لِضَرْبِ الطُّلَى[2]

ثم ينتقل في نهاية القصيدة لمدح الأمير ذاكرا أن الفضل يعود للوالدة قائلا:

أَنْتَ يَمِينُ فَضْلٍ بِالشِّمَالِ فَمَا بَيْد عن يد من غَنِى

وَلَيْسَ الرِّمَاحُ بِغَيْرِ السُّيُوفِ وَلَيْسَ العِمَادُ بِغَيْرِ البِنَا

وَمَنْ لَا يُنَادِي أَخًا بِاسْمِهِ فَلَيْسَ يَخَافُ وَلَا يَرْتَجِي[3]

فالفعل ليس بتكراره رن جرسا موسيقيا هادئا حمل في مكبوتاته نوعا من الحزن والأسى على روح الفقيدة كما أنه فعل ماض ناقص وهذا ما يوحي نقص في عدد أفراد الأمير.

د- تكرار الإضافة

من الظواهر اللغوية المنتشرة في قصائد المديح في الشعر الجزائري القديم تكرار بالإضافة ، ونلاحظ جليا في قول الشاعر **محمد بن هانئ الأندلسي** في مدحه لأمير الزاب قائلا

[1]-ابن رمضان شاوش، الدر الوقاد في شعر بكر بن حماد، ص 63.

[2]-محمد بن هانئ الاندلسي، الديوان، ص 163.

[3]-المصدر نفسه، ص 222.

صيَا مَلِكَ الزَّابِ الرَّفِيعِ عِمَادُهُ بَقِيتَ لِجَمْعِ المَجْدِ وَهْوَ فَرِيقُ

فَللجُودُ مُجْرَى مِنْ صَفِيحَةِ وَجْهِهِ إِذَا كَانَ مِنَ ذاك الجَبِينِ شُرُوقُ

فَكَيْفَ يُصَبِّرُ النَّفْسَ عَنْهُ وَدُونَهُ مِنَ الأَرْضِ مَعْبَدُ الفِجَاجِ عَمِيقُ[1]

فهذه الأبيات كرر الشاعر توظيف المضاف والمضاف إليه وكأنه ربط وشبه العلاقة الحميمية التي تجمعه بأمير الزاب من خلال العلاقة التي تجمع بين المضاف والمضاف إليه وأتى التكرار حاملا معه موسيقى داخلية لتنسجم مع المعاني ولكي يكون عاملا بنائيا هاما يساعد على اتساق الأبيات فنرى **الشاعر** يقول :الزاب، الجبين، المجد، فجاءت مضافا إليه وانتسبت هذه العبارات إلى أمير الزاب ، فالزاب هو أميرها، والجبين يقصد بها جبين أمير الزاب ، فوظف **الشاعر** هذه الإضافة للتأكيد على عمق العلاقة التي تجمعه مع أمير الزاب.

وفي المقطوعة مدح **جعفر بن فلاح الكتامي** صديقا له ، متكئا على التكرار الذي يقوم على الإضافة يقول:

وَلِي صَدِيقٌ مَا مَسَّنِي عَدَمٌ مُذْ نَظَرَتْ عَيْنَاهُ إِلَى عَدَمِي

أَعْطَى وَأَقنى وَلَمْ يكلّفني تَقْبِيلَ كَفٍّ لَهُ وَلَا قَدَمِـــي[2]

وهنا الشاعر يتكئ على الإضافة في مدح ووصف لمكارم وأخلاق صديقه وعبر من خلال الإضافة على عمق العلاقة الحميمية التي تربط بينه في قوله **عدمي**، إذ تبرز يا المتكلم مضافا إلى عدمي وكذا **الهاء** في **عينه** ،**و الياء** في **قدمي**. وفي معرض المدح انبعثت موسيقى رنانة هادئة عبر من خلالها عن مدى حبه وتقديسه لصديقه.

[1]- محمد بن هانئ الاندلسي، الديوان، ص165.

[2]- ابن الثغري، النجوم الزاهرة، ج2، ص 428.نقلا عن ارشاد الحائر الى اثار ادباء الجزائر ص74

ويضفي تكرار الإضافة لونا موسيقيا هادئا حزينا في هذه المرثية التي مدح فيها **ابن هانئ** والدة الأمير بن جعفر ويحي ابن علي يقول فيها :

إذ هي كانت لكشف الخطوب فكيف البون لضرب الطلى

وَأَكْثَـر آمَلُهَا فَكَيْفَمَـا وَفِي القَلْبِ مِنْهَا كجمر الغضَا

فَـلَوْلاَ الضَّرِيحُ لَنَادَتْكُمَا تُعِيذُكُمَا شِمَـات الـعَـدَى[1]

كرر الشاعر الإضافة في قوله **الخطوب، الغضى،** ليخفف الألم والحزن الذي خيم على الأميرين لفقدانهما للامهما وشارك حزنهما وكآبتهما حين وظف موسيقى تحمل في طياتها الهم والكرب.

ج- التكرار التدويمي:

لا يخلو ديوان من دواوين العرب إلا واحتوى على التدويم "وهو تكرار نماذج جزئية أو مكبة بشكل متتابع أو متراوح بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغة، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على مستوي التصوير، وتصبح الصياغة رمزا تتكثف حوله دلالة الشعر، ويتمركز معناه، وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية ونقطة التفكير الشعري "[2].

التدويم في قصيد المديح، سجل حضوره هو الآخر وكان من أهم المظاهر التكرارية التي انبسطت بها وجاء التدويم النداء في قصيدة المديح ليبلي دعوته وينشر المقاطعة الموسيقية ، كما هو الحال في قصيدة الشاعر المتميز **ابن هاني الأندلسي** التي مدح فيها أمير الزاب ذاكرا فيها خصاله الحميدة فافتتح القصيدة بنداء البهجة والفرح قائلا:

[1] – ابن هانئ الاندلسي، الديوان، ص 389.

[2] – فضل صلاح : ظواهر أسلوبية في شعر شوقي ، مجلة الفصول 1981 العدد ¾ ص 211 نقلا عن دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الهمداني ، نهيل فتحي، بحث مقدم درجة ماجستير ،2000 ص 261.

أَلاَ أَيُّهَا الوَادِي المُقَدَّسُ بِالطَّوَى وَأَهْلِ النَّدَى قَلْبِي إِلَيْكَ مَشُــوقُ

وَيَا أَيُّهَا القَصْرُ المُنِيفُ قِبَابُـــهُ عَلَىَ الزَّابِ لَا يُسْدَدْ إِلَيْكَ طَرِيقُ

وَيَا مَلِكَ الزَّابِ الرَّفِيعِ عِمَـــادُهُ بَقِيـتَ لِجَمْعِ المَجْدِ وَهْوَ فَرِيقُ[1]

لقد وظف **ابن هانئ** التكرار عن طريق التدويم النداء وذلك لأحداث لحن موسيقي يحمل في جعبته معاني الحب والود والتقدير لملك الزاب واستحضار الشاعر للنداء ما هو إلا انعكاس لكثافة الإخلاص والوفاء الذي كان يجمعهما ففجره في مديحه، للتعبير عن مكبوتا ته ومشاعره لملك الزاب بلون فاتح لمسناه من خلال المرامي التي سجلها تكرار النداء، فجاءت العبارات محملة بالشموخ والرفعة، فسيطرت البنية الموسيقية صاخبة قوية على القصيدة بأكملها، ذلك الإيقاع المتعالي الذي يعكس نظرة ابن هانئ لملك ألراب، كما ينتج عن تركيز النداء التدويمي التأكيد للمعني والتعميق الفكرة وترسيخها لدى المتلقي.

وقد يعتمد التدويم لدى قصيدة المديح في الشعر على تكرار الحروف بإيقاع رزين موقور كأدوات التشبيه **فابن قاضي ميلة** الشاعر الورع يلجأ إلى تكرار أدوات بشكل تدويمي مادحا **ملك صقلية** قائلا :

رَعَى اللهُ مَنْ تَرْعَى حِمَى الدِّينِ عَيْنُهُ وَيَحْمِي رُبَى الإِسْلاَمِ وَاللَّيْلُ أَغْطَفُ

وَمَنْ وَعْدُهُ فِي مَسْرَحِ الحَمْدِ مُطْلَقٌ وَإِنْفَـاذُهُ فِـــي ذِمَّةِ الحِلْمِ مَوْقِفُ

وَمَنْ يَضْرِبُ الأَعْدَاءَ صَبْرًا فَيَنْثَنِي صَـــنَادِيدُهُمْ وَالبِيضُ بِالهَمِّ تَقْذِفُ[2]

نلاحظ أن **ابن قاضي ميلة** وظف التكرار للتعبير عمّا يجيش في خالجه من حب وتقديس لملك "صقلية"، ويبدو لنا أن تكرار حرف "من" حمل لحنا موسيقيا مبهجا يبعث النشوة والفرح

[1]-ابن خفاقان، مطمح الانفس، ص 76.

[2]- ابن خلكان، وفيات الاعيان، ص244.

لمتلقي وابن قاضي ميلةقصد تكرار حرف "من" وذلك ليوصل لملك صقلية مدى الحب والاحترام الذي يكنهما له، إضافة إلى ذلك أتى تكرار حرف 'من' تقرير المعاني وتوكيد صفات ملك صقلية.

ومن الملاحظ كذلك أنّه تم حضور التدويم بحرف التحقيق "قد" في قصيدة المديح في الشعر وأتى التكرار هنا منسجما مع نفسية الشاعر ابن هانئ الأندلسي، موافقا معها في مدحه الأمير الزاب جعفر .

لَقَدْ سَرَّنِي أَنِّي أَمُرُّ بِبَـالِـــــهِ فَيُخْبُرُنِي عَنْهُ بِذَلِكَ مُخْبِـــرُ

وَقَـــد سَاءنِي أَلَّا أَرَاهُ بِبَلْدَةٍ بِهَا مَنْسَكٌ منه عَظِيمٌ وَمَشْعَرُ

وَقَدْ كَانَ لِي مِنْهُ شَفِيعٌ مُشَفَّعٌ بِهِ يُمَحِّصُ اللهُ الذُّنُوبَ وَيَغْفِرُ[1]

فإن المديح بتكرار حرف التحقيق "قد" هو الأجدر وذلك لما يحمل في ثناياه من تأكيد على صحة الصفات التي باح بها الشاعر عن أمير زاب، إضافة إلى ذلك تلقينا مقطوعة موسيقي صاخبة، مجلجلة بل عالية وهذا من أجل أن يظهر ابن هانئ الأندلسي سلطة وعظمة أمير ويؤكد على مكانة .

د–تكرار الشاعر لمعانيه :

التفت الكثير من النقاد المحدثين إلى هذه الظاهرة ويرجع **محمد بن منذر** أن الأسباب التي تدفع بالشاعر الى تكرار معانيه هي أن(المعاني مشتركة عامة تصرف فيها الشعراء حتى أصبحت من تقاليد الشعر عند العرب ومن هذا النوع الكثير من معاني المدح)[2]، فرأى **الدكتور مندور** أن الشاعر ملزم بتكرار معانيه، لأن هذه المعاني نظرا لكثرة استعمالاتها أصبحت من تقاليد العرب ومن الشعراء الذين كرّروا معانيهم الشاعر المتميز **ابن قاضي ميلة** في مدحه لامير الثقة الدولة الكلبي ملك صقلية بقوله:

[1] – ابن خفافان، مطمح الانفس، ص 76.

[2] – محمد بن منذر، في الميزان الجديد، ص 68

حُسَامٌ عَلَى مَا ناصب الدِّينُ مُصْلَتٌ وَسِتْرٌ عَلَى مَنْ رَاقَبَ اللهَ مُقْذَفُ[1]

جاء الشاعر به هنا ليبين مدى مكانة المتميزة التي يحتلها الممدوح فشبهه بالحسام الذي يواجه الخطوب والمشاكل بكل شجاعة،ختم **ابن قاضي** ميلة قصيدته هذه رجع الى المعنى نفسه حيث قال:

فَلَا زِلْتَ تَسْتَجْدِي فَتُولِي وَتَرْتَجِي فَتَكْفِي وَتَسِتَدعى لِخَطْبٍ فَتَكْشِفُ[2]

نلاحظ أن **ابن قاضي** ميلة كرر المعنى نفسه، حيث عاود مدح الأمير بمعاني البيت السابق فيرى أنه دائما حاضر في الخطوب .

ومن الشعراء الذين كرروا معانيهم الشخصية الفذة **محمد بن حسن الطيبي** في مدحه للخليفة الحكم بن عبد الرحمن الناصرة :

يَجْلُو ظَلاَمَ اللَّيْلِ نُورُ جَبِينِهِ فَكَانَ مُرِتَتِقَ الدُّجُنَّةِ فَجْرَا[3]

محمد بن حسن طيبي يشبه ممدوحه بالنور والضياء فنلاحظ أنّه كرر المعنى نفسه في أواخر قصيدته قائلا:

غير النكير وَأَنْتَ شَمْسُ للهُدَى إِنْ تَقْتَدِي شَمْسُ الضُّحَى منبرا[4]

هـ-تكرار رد العجز على الصدر:

وفي حيز بنية الإيقاع تلقينا في دواوين الشعراء الجزائريين القدامى وبالتحديد في قصيدة المديح موسيقى تسر النفوس وذلك من خلال ظاهرة رد العجز على الصدر، وهي أن تكرر الكلمة من الشطر الأول في الشطر الثاني، وهذا يعني إعادة لفظة نفسها في كلا الشطريين فيحمل معه هذا

[1]- ابن خلكان، وفيات الاعيان، ص 222.

[2]- المرجع نفسه، ص 223.

[3]-ابن حيان، المقتبس، ص 60.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

التكرار لونا موسيقيا موحدا متوازيا، وهذا ما نجده في ديوان **نزيل مسيلة** في مرثيتة يمدح فيها والدة الأمير بين جعفر ويحي في قوله :

لَسَمَّيْتَ بَعْضَ النِّسَاءِ الرجال وَسَمَّيْتَ بَعْضَ الرِّجَالِ النِسَاءَ[1]

ومن الملفت للنظر أنه يبنى البيت كله على الترديد فنجم عنه ايقاعا رقيقا، وانسجاما موسيقيا بالإضافة إلى ما في هذا التردد من تأكيد على عظمة وشجاعة الفقيدة.

قال الإمام **أفلح بن عبد الوهاب** رادا الصدر على العجز وهو في صدد مدح العلم.

يَشْرُفُ العِلْمُ للإنسان مَنْزِلَةً وَيَرْفَعُ العِلْمُ الإِنْسَانَ أَقْدَارَا[2]

وفي هذا البيت نلاحظ توافق كلمتين من الشطر الأول الصدر مع كلمتين من الشطر الثاني العجز، ومن هنا نستنتج أن هذه القصيدة صادرة عن حالة نفسية وشعورية من الشاعر ،فهي بذلك صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعره و أحاسيسه المشتتة وبهذا تصبح القصيدة وحدة تضم مفردات موسيقية كثيرة وأصدق قول عز الدين إسماعيل في هذا الصدد:" إن القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته"[3]، تتطلب دراسة الناحية الصوتية الوقوف على الوحدة الصوتية البسيطة ليتسنى التعرف على الطريقة التي ركبت منها الكلمات والتفعيلات العروضية.

[1]- محمد بن هانيئ الاندلسي، الديوان، ص123.

[2]- الباروني، الأزهار الرياضية، ص 245.

[3]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة، بيروت، 1984، ص64.

الفصل الرابع

المستوى الدلالي في قصيدة المديح

الفصل الرابع: المستوى الدلالي في قصيدة المديح

أولا: التشبيه

ثانيا: الاستعارة

ثالثا: الكناية

رابعا : الحقول الدلالية

خامسا : التناص

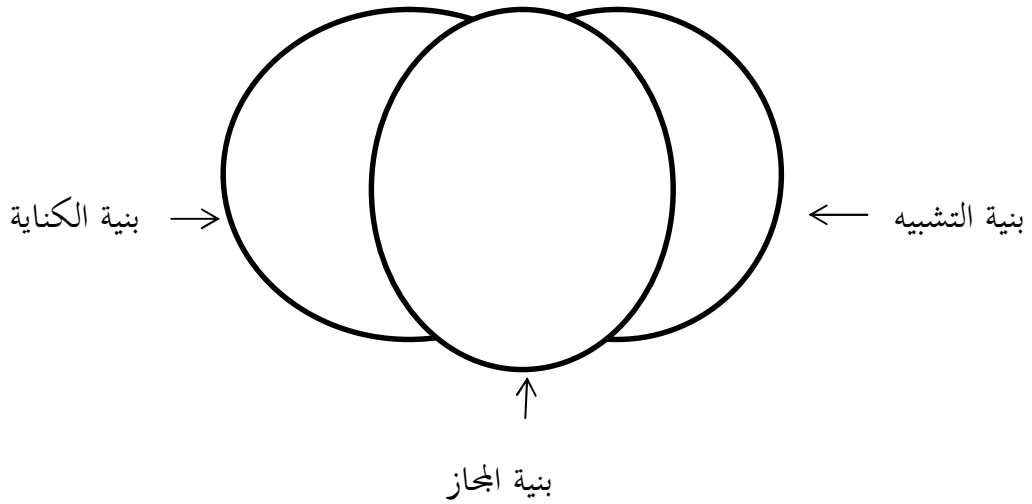
تنشق البنية الدلالية عن علم البلاغة، وهذا الأخير علم شاسع، والغوص في أعماقه يتطلب شجاعة رهيبة "لأنها مطلب أساسي لكل متعلم ".[1]

مما لا شك فيه أننا نستطيع أن نسميَ أدباء الجزائر القدامى–وخاصة في القرنين الثالث والرابع الهجريين– بلاغيينَ لأنهم استطاعوا أن يقتحموها بدوائرها الثلاثِ من بيان ومعان وبديع.

والبيان بدوره يدخل ضمن دائرة ثلاثية الأبنية:

- بنية التشبيه.
- بنية المجاز.
- بنية الكناية.

وبعد دراسة عميقة لكاتب عبد القادر عبد الجليل تمَّ استخلاصُ مخطط قواعد الدائرة البيانية وهو كالتالي:[2]



[1]– حنا عبود، البلاغة من الابتهال إلى العولمة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 2007، ص 05.

[2]– عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر و التوزيع، ط1، 2002، ص 398.

وما نستنتجه من هذه الدوائر الثلاث أن بنية المجاز انبثقت عنه ثلاثة دوائر ألا وهي: المجاز العقلي، المرسل، الاستعارة.

ما شوهد في الدراسات الحديثة أن البيان بأنواعه الثلاثة من مجاز وكناية و تشبيه، لم يصبح الغرض البلاغي منه التوضيح وتقوية المعاني وتقريبها إلى ذهن المتلقي أو تجسيد أو تشخيص المعنى بقدر ما أصبح إبداعا فنيا يعبر عن الحقيقة الروحية والنفسية للأديب، فأصبح البيان بهذا المنطلق الجديد عنصرا أساسيا للتألق في النصوص الأدبية، "فشخصية النص الأدبي تتميز عن غيرها من النصوص بما تحمله من أحاسيس وانفعالات"[1]، فالنص الأدبي أصبح موروثا يكشف لنا مباني جوهرية حافلة بالأحاسيس والإبداعات الفنية التي تزخر بكم هائل من الانفعالات المصاحبة للعواطف الجياشة التي تؤثر في نفسية المتلقي، وهذا كله بفضل البيان بأنواعه الثلاثة الذي يحمل النص، فالبيان أعطى للنص حيوية ونشاطا فصوَّره إنسانا حيا في مقتبل العمر مُفعَمٍ بسرعة الحركة و التنقل .

والنص الأدبي الجزائري القديم هو الآخر يحمل في طياته تصويرا غير عادي يزهى بمجموعة من الأفكار والمعاني التي تجعل العمل الفني لوحة مرصعة بالجواهر الثمينة.

الصورة الشعرية لقصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم في القرنين الثالث والرابع الهجريين:

نجد الصورة في معظم قصائد الشعراء، فمنهم من يجعلها واضحة جلية ومنهم من يجعلها يسودها الغموض يتعمّدوا ذلك ليتركوا متلقّيهم يجلون الصحراء[2].

[1] – الصغير محمد حسين علي، الصورة الفنية في المثل القرآني، دراسة نقدية وبلاغية، العراق، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1981م، ص 67.

[2] – ينظر: محمد مرتاض نظرية القراءة و مستوياتها بين القديم و الحديث مقاربة تنظيرية تطبيقية، دار الهومة ، الجزائر، 2015، ص 155.

ما لاحظناهُ في الشعر الجزائري القديم أن التصوير قد لعب دورا مهما في مخاطبة الممدوح، وذلك لأن التصوير يبعث في الممدوح تأثرا كبيرا وتصديقا لما قاله الشاعر، فمدح بلا تصوير هو مدح بلا أحاسيس ولا جمال بل هو مدح جاف، وللصورة أهمية كبيرة لأنها تمثل اللمسة التي تستدعي الوقفة التأملية الجادة ، فمنها ينطلق الباحث إلى معرفة أسرار وخبايا النص، إنها بمثابة الباب الذي من خلاله يرى عالما آخر مليئا بالحركة والنشاط، إنه عالم الخيال الشاسع، وهنا يتحرر العقل من رباط الواقع، فتتلاشى خيوطه فيصبح كالعقاب يطير فوقَ أعالي الجبال بعيدا مستمتعا برحلته، إنه العالم السحري العجيب، ندخله بلا استئذان، فهو كلمسة ساحر على القبعة فتظهر من لمسته وردة باهرة الجمال،فالصورة أداة من" الأدوات التي تمكّن الشاعر من التعبير عن فكرة أو إحساس أو معنى مجرد بطريقة حسية تؤدي إلى الإبانة والتوضيح " [1]فالصورة تعمل على تجسيد وتشخيص المعنوي إلى المحسوس بالإضافة إلى التجميل والتحسين والتوضيح.

[1]– محمد زلاقي، بتاء القصيدة المولدية في المغرب الاسلامي،تقديم السعيد بحري، دار بهاء الدين الجزائر،2013 ص329.

أولا: التشبيه:

للتشبيه تعريفات عدة، وكلها تدور حول العلاقة التي تجمع بين أركانه فقد عرفه ابن رشيق قائلا: " وصف شيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع الجهات، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية كان إياه "[1].

التشبيه صورة من صور البيان، إذ اهتم به الشعراء اهتماما خاصا؛ لأنه يجعل من الكلام شعرا راقيا يتلاعب به الأدباء، إنه الصورة الرائعة، إن ورد في البيت الشعري أضاف إليه بعدا آخر، وألبسه أبهى حلة، وضمنه دلالة بعيدة، إذ به تقترب الصورة من ذهن القارئ، فتأخذه من السكون إلى النشاط والحيوية. والتشبيه إذا خلا منه الشعر أصبح مملا، فبالتشبيه تشغل العقول للوصول إلى هدف الشاعر، وكلما كانت صوره بعيدة المدى كان للعقل وللقلب أجمل غذاء، وبراعة التشبيه تعود إلى براعة الشعراء

التشبيه في قصيدة المديح أكسب النص روعة ورونقا وقرب الصورة للممدوح أو المتلقي وها هو المتألق دوما **الإمام أفلح** حيث شبه العلم بالذر قائلا:

العِــلْمُ ذُرٌّ لَهُ فَضْلٌ وَلَا أَحَدٌ فِي النَّاسِ يَدْرِيْ لِذَاكَ الذُّرِّ مِقْدَارَا[2]

يظهر العلم في هذا البيت بجمال فتان براق، تلتف حوله التشبيهات، إذ يؤدي التشبيه هنا وظيفة توكيدية بالإضافة إلى الجمال الفني، فيظهر الشاعر روعة ورونق العلم من خلال هذا التشبيه الذي يحمل معه فكرة إبراز فائدة العلم وهي تشبيهه بالذر الذي تعلو قيمته كل شيء.

يواصل تشبيهاته من قصيدة:"فضل العلم" بقوله:

[1]- أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 288.

[2]- الباروني، الأزهار الرياضية، ص190.

مِثـــْلَ الشُّهَدَاءِ المُكْرَمِينَ لَهُمْ فَضْلٌ فَأَكْرِمْ بِأَهْلِ العِلْمِ أَخْبَارَا[1]

حيث شبه شاعرنا مداد أهلِ العلمِ بدم الشهداء مصداقا لحديث الرسول (صلى الله عليه وسلم) في قوله:" **يوزن يوم القيامة مداد العلماء بدم الشهداء**" فالشاعر أعلى قيمة طلاب العلم في تشبيهه لدرجة أنه وضعهم في منزلة العلماء وذلك لأن ديننا الحنيف يرفع قيمة صاحب علم.

تستمر في هذه القصيدة تداعيات التشبيهية لتأكيد عظمة العلم ومكانته الرفيعة، وكثيرة هي نماذج المديح التي قامت باستحضار أسلوب التشبيه في قصيدة العلم إذ نجده حاضرا بشكل لافت للانتباه.

يأتي النجم **بكر بن حماد** حاملا في جعبته تشبيهات من قصيدته التي يمدح فيه علي بن أبي طالب قائلا

صِهْرُ النَّبِيِّ وَمَوْلَاهُ وَنَاصِرُهُ أَضْحَتْ مَنَاقِبُهُ نُورًا وَبُرْهَانَا[2]

هنا شبه النجم **بكر بن حماد** مناقب **علي بن أبي طالب** بالنور، إذ تبرز قوة الشاعر في القصيدة التي جمع فيها بين المدح وهجاء قاتل **علي بن أبي طالب**.

ظهر التشبيه هنا عنصرا هاما قائم على بناء صورة فنية إذ يؤدي تأكيدية لتوطيد الثناء وتعميمه.

يتابع **بكر بن حماد** تشبيه علي كرم الله وجهه، – في معرض الوصف– فيشبهه بالسيف الصارم .

[1]– الباروني، الأزهار الرياضية، ص191.

[2]– بكر بن حماد، الذر الوقاد، ص62.

وَكَانَ فِي الحَرْبِ سَيْفًا صَارِمًا ذَكَرًا مَكَانَ هَارُونَ مِنْ مُوسَى بْنِ عِمْرَانَا[1]

تتميز هذه القصيدة بقوة النبرة المدحية إذ يقوم التشبيه على مفارقة تصويرية بين علي بن أبي طالب وبين السيف، وتظهر قوة الشاعر في حسن اختياره للتشبيه حيث تتراكم حوله المعاني وتتداعى، كما أنها وضحت المعنى وزادته تأكيدا فظهرت الشجاعة التي يتمتع بها "**علي كرم الله وجهه**" في أسمى معانيها، وهذا التصوير جاء من فرط شوق ومحبة الشاعر **لعلي**.

يأتي "نزيل مسيلة" صانعا معه مجموعة من التشبيهات مادحا ملك الزاب:

فَلِلْجُودِ مُجْرَى مِنْ صَفِيحَةِ وَجْهِهِ إِذَا كَانَ مِنْ ذَاكَ الجَبِينِ شُـرُوقُ

وَهَـزَّتْهُ لِلْـمَجْدِ حَتَّـى كَأَنَّمَـا جَرَتْ فِي سَجَايَاهُ العَذَابُ رَحِيقُ[2]

الشاعر هنا يعلي مكانة الممدوح وسخاءه، فوجد هذا التصوير مناسبا، ومن خلاله يتبين بأن الممدوح ليس كريما فحسب، بل هو فوق الكرم، تجاوز السخاء والكرم، ومن هنا يتبين شرف الممدوح ومكانته وحلمه.

جاء **محمد بن حسن الطبني** هو الآخر ليصنع أجمل التشبيهات مادحا الخليفة: **الحكم بن عبد الرحمن الناصر** :

لَمْ يَجْرِ طَيِّبُ ذِكْرِهِ فِي مَجْلِسٍ إِلاَّ حَسِبْتُ بِهِ الهَوَاءَ تَعَطَّرَا[3]

فقد شبه الذكر الطيب بالعطر.

[1]- بكر بن حماد، الذر الوقاد، ص62.

[2] ابن خاقان، مطمح الانفس، ص76.

[3]- ابن حيان، المقتبس، ص60.

يواصل مدحه قائلا:

يَجْلُو ظَلَامَ اللَّيْلِ نُورُ جَبِينِهِ كَأَنَّ مُرْتتق الدُّجُنَّةِ فَجَّرَا[1]

جاء التشبيه في هذا البيت ليقارن بين صورة وجه الممدوح البشوش وابتسامة المستلم لهدية المال التي يقدمها له الممدوح، فالصورة هنا تبين لنا بأن الممدوح تجاوز مرحلة الكرم ووصل إلى مرحلة السمو الحقيقي؛ لأنه صار في حالته كمن يستلم الهدايا، فالفرحة نفسها التي تتملك الممدوح هي التي تتملك الحاصل على مال الممدوح، فانعكست سعادته على وجوه هؤلاء المستلمين للهدايا وهم فرحون، وهداياه لكثرتها من ناحية، ولعظمتها من ناحية ثانية لبيانٌ على أنَّهُ يعطي بلا حساب ولا عتاب ولا مقابل فقد سما وتجاوز الحد في العطاء، ففرحته فرحةُ من استلم المال حيث شبه وجه الخليفة المشرق وكأنه يجعل السواد نورا، والمفاضلة بين وجه الخليفة والظلمة –كما يراه **محمد بن حسن الطبني– هو** الوجه الأزهر، أما الألفاظ فقد جاءت ثرية بمعانيها ، وهدف الشاعر من استخدام هذه المصطلحات هو التعبير عن جمال **الخليفة** .

ثم قال:

فَلَوْ أَنَّ أَرْكَانَ السَّرِيرِ كَوَاكِبٌ يُشْرِقْنَ لَاسْتَحْقَقْنَ مِنْهَا أَكْثَرَا[2]

ومن الألفاظ التي استعملها الشاعر ليبين إشراقة وإضاءة الخليفة "كوكب" وما يميز هذه الصورة في شعره المدحي أنها تقوم على رفع منزلة الخليفة وإعطائه مكانة تليق به.

ليتابع مدحه للخليفة ويشبهه بالشمس:

[1]– ابن حيان، المقتبس، ص60.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسه.

غَـــــيرُ النَّكِيرِ وَأَنْتَ شَمْسٌ لِلْهُدَى

أَنْ تَقْتَدِي شَمْسُ الضُّحَى لَكَ مِنْبَرَا[1]

هنا نلاحظ التصاعد في الصفات التي عمد إليه الشاعر حيث انتقل إلى تشبيهه بشمس الهدى ليبرز الصفات الحميدة التي يتصف بها الخليفة من عطاء وكرم كالشمس التي تتكرم على عباد الرحمن بفوائد شتى.

كان **للخليفة الحكم** حظ كبير مع **محمد بن حسن الطبني** حيث غمره بمجموعة من التشبيهات تليق بمقامه، وبعدما شبهه بشمس مشرقة يرجع مرة أخرى ليشبهه بالنور في غسق الظلام قائلا:

يا أيُّهَا المَلكُ المُتَوَّجُ بِالهُدَى نُورًا عَلَى غَسَقِ الظَّلَامِ مُسَلَّطَا[2]

كما نلاحظ التشبيه البليغ حين شبه مبايعة الخليفة للحكم بمبايعة الرسول صلى الله عليه وسلم قائلا:

هِيَ بَيْعَةُ الرِّضْوَانِ تُحْيِي كُلَّ مَنْ أَضْفَى ويَقْتُلُ سَيْفُهَا مَنْ خَلَّطَا

ارْبِطْ بِهَــا الأَيَادِي فَإِنَّ قُلُوبَنَا مَــكْفِيَّةٌ بِوِدَادِهَــا أَنْ تُرْبَطَــا[3]

نلمح المبالغة في التبجيل والتقديس بالاستعانة بهذا التشبيه، إلا أنه جاء خادما لمبنى ومضمون القصيدة

ثم يمدح شاعرنا الساطع **محمد بن حسن الطبني هشام بن الحكم** يوم عيد الفطر:

[1]- ابن حيان، المقتبس ، ص60.

[2]- المصدر نفسه، ص94.

[3]- نفسه، ص 95.

هُوَ زَهْرَةُ الدُّنْيَا وبَابُ سُرُورِهَا

فَاعْهَدْ وسُرَّ بِهِ الأَنَامُ وأَبْهَجُ[1]

الصورة التشبيهية بينت لنا واقعا لو وصف بطريقة مباشرة وخالية من التشبيه لما تقبلنا الأمر كما تقبلناه عن طريق التشبيهات الموظفة، فهي ناقلة أمينة للصورة الحية مع إضفاء لمسة جمالية إضافية عليها لتترك العقل يتقبلها تدريجيا والقلب يستعذبها، حتى وإن كان فيها نوع من الغلو إلا أن الدلالة تبقى نفسها، ولو كانت العبارات بهذه العظمة لما زاد التشبيه بعدا دلاليا وكوّن بذلك صورته لتكتمل الفكرة في ذهن المتلقي.

ومن خلال دراستنا للتشبيه نستطيع القول إن التشبيه قد غلب على مبنى القصيدة، إذ رسم الخليفة رسما بديعا وجعله لوحة فنية مدروسة ومحكمة، فتشبيهاته تدور حول الصورة التراثية القديمة كالشمس، الكواكب، النور...

يسبح الشاعر اللؤلؤ **عبد الله بن قاضي** ميلة في بحر التشبيهات حيث شبه الأمير **ثقة الدولة الكلبي ملك صقلية بالرماح** قائلا:

كَأَنَّ الزُّدَيْنِيَّاتِ فِي رَوْنَقِ الضُّحَى أَرَاقِمُ فِي طَامٍ مِنَ الآلِ تَزْحَفُ[2]

وما نلاحظه أن الشاعر **عبد الله بن قاضي ميلة** استخدم مفردات الحرب إذ اتجه إلى التعبير عن امتنانه وحبه للأمير بلغة الحرب، فجاء التشبيه هنا خادما للمدح إذ يشبه امتنانه بمعركة والمعركة مبدؤها التضحية كما تدل كلمة "رمح" على أن المجتمع به اضطرابات وعدم الاستقرار .

[1]- ابن حيان، المقتبس، ص 84.

[2]- ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص 221.

وهذه الحركية تدل على حركات عدة داخل المجتمع والبيئة فهي مستعدة في كل لحظة لاستقبال هذه التصرفات وهذه الأعمال التي تذهبُ الاطمئنان والأمان في أرجاء هذه البيئة من جراء الحروب القائمة، كما أن الرمح يدل على الصلابة والقوة والحدة.

ثم يواصل التشبيه البليغ في قوله:

فيَاَ ثِقَةَ المَلِكِ الذِي مَلَكَ سَهْمَهُ يَرَاشُ لأَكْبَادِ الأَعَادِي وَيَرْصُفُ[1]

والجميل في أشعار **عبد الله بن قاضي ميلة** أنه ينتقي الكلمات من أعماقِ قلبه و نرى التشبيه في قوله:

بَدَا مَعْلَمُ الأَرْجَاءِ يَزْهَى كَأَنَّمَا عَلَى عَطْفِهِ وَشْيُ العِرَاقِ المُسَقَّفُ[2]

في هذا البيت شبه الشاعر حال الخليفة وكأن وشي العراق مسقف قد زها على عطفه.

ومن هنا نستطيع القول إن التشبيهات في الشعر الجزائري القديم، صور استمدت من واقع الشعراء ومن الطبيعة حولهم، حالهم كحال الشعراء في العصر الجاهلي الذين استمدوا كل تشبيهاتهم من الصحراء التي تحيط بهم من كل صوب، وهذا يدل على أنهم اقتبسوا كل تشبيهاتهم من حياتهم اليومية وتجاربهم وخبراتهم ومعارفهم ،كما اقتبسوها من تراث التشبيهات المادية والحسية.

لقد تميزت التشبيهات في الشعر الجزائري القديم بصور مختلفة حيت وردت فيه حافلة بالألوان واللمعان فالحركة والنشاط مرادفان لها، وقد كان الشعراء في الموعد بدلالاتها رغم البعد والنأي عن أماكن الأحداث إلا أن قصائدهم دائما معبرة عن كل ما يجري. من هنا نقول: إن الشعر حضور روحي وعقلي وليس جسديا.

[1]- ابن خلكان وفيات الأعيان، ص 222.

[2]- المصدر نفسه، ص 222.

ثانيا: الاستعارة

الاستعارة هي أحد أنواع المجاز اللغوي وقد عرفها الجرجاني قائلا: "الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتغيره المشبه، وتجربه عليه"[1].

فالجرجاني يقصد من وراء هذا التعريف أن الاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه إما المشبه أو المشبه به.

الاستعارة هي لون من ألوان البيان، قد لا تبين لك الصورة مباشرة، لكنها في ذات الوقت تتركك تلهثُ خلفها باحثا عن ماهيتها ودلالتها، وهي تكسب النص رونقا وبهاء وحلاوة تترك التعبير عذبا يشد سماع القارئ، إذ هيَ كلمات تستعمل في غير موضعها حتى يبحر المتلقي للوصول إلى المعنى مباشرة.

وإذا أمعنَّا النظر في الشعر الجزائري القديم نلاحظ أن التشخيص قد غلب عليه، كما أنَّ الاستعارة تأتي خادمة ومناسبة لقصائد المديح في الشعر الجزائري القديم. وبدت شخصية هؤلاء الشعراء أكثر نضجا وعمقا، مما أثر على شعرهم وجعله يظهر في صورة فنية رائعة أي أكثر روعة من التشبيه.

وقد أوردَ **بكر بن حماد** استعارات مكنية عندما ذكر الصفات الحسنة لابنه بعد مماته مرددا:

فَيَا نَسْلِي بَقَاؤُكَ كَانَ ذُخْرًا وفَقْدُكَ قَدْ كَوَى الأَكْبَادَ كَيَّا[2]

[1] – الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح :محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، ص 44.

[2] – رمضان شاوش، الذر الوقاد في شعر بكر بن حماد، ص

"الفقدان" لا يكوي وإنما النار هي التي تكوي فحذفها الشاعر ليترك قرينة تدل عليها "كوى" مما زاد المعنى توضيحا وقربا من ذهن القارئ، هنا يحس الشاعر بأهميته وقيمته الكبيرة والعظيمة في قلب وعقل حبيبه **ابنه** فيرسم لنا ما يدور في فكره، وما يختلج في روحه من أحاسيس الحب والاحترام والمعزة والتقدير **لابنه**، فالشاعر ترك الصورة المباشرة ،وقدم لنا صورة غير مباشرة أكثر ثراء، وهذا يدل على الانتقاء الذي لم يكن مقصودا و إنما أتى بالطبع والسجية والمران الذي ترك الشاعر يستعيره وكأنه أصبح جزءا من البيت، والشاعر هنا ينقل لنا واقعه الخاص و صراعه مع الأيام وهو متأثر بفقدان ابنه، "فجاء شعره آية في الطّبع و فنا جميلا مليئا بالصور وطافحا بالأساليب الشعرية المتجددة"[1]

أما فيما يخص الاستعارة التصريحية فجاء بها نزيل مسيلة **محمد بن هانئ الأندلسي** عندما مدح أمير الزاب جعفر بن علي:

أَلاَ أَيُّهَا الوَادِي المُقَدَّسُ بِالطُّوَى وأَهْلِ النَّدَى قَلْبِي إِلَيْكَ مُشَوَّقُ[2]

فقد شبه الشاعر "الأمير " بالواد المقدس حيث صرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية، وهذا ما زاد الكلام جمالا ووضوحا، فالصورة هنا استعملها الشاعر كوسيلة من وسائله الخاصة ليقنع المتلقي، فيتقبل الحالة التي تعترضه وهي تدل على الانتماء الروحي والوجداني لدائرة الهدوء والاطمئنان والسكينة التي صنعها عالم الشاعر بريشة الحب النقي الصادق الذي يكنه الشاعر **للأمير**، ومن خلال هذه الصور المنتقاة بطريقة عفوية والتي أملتها سجية تظهر لنا المحبة القائمة بين الشاعر والأمير.

[1]- محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند الشعراء المغرب العربي ،ديوان المطبوعات ، الجزائر،2009،ص 64.

[2]- ابن خاقان، مطمح الانفس، ص76.

كما نجد الاستعارة المكنية في قول الشاعر المجيد **محمد بن الحسين الطبني** مادحا الخليفة **الحكم**:

أَمَلُ الفُصُولِ وَمُنْيَةُ الأَعْوَامِ أَنْ يُطْوَى لَدَيْكَ مَدَى الزَّمَانِ وَيُبْسَطَا[1]

فالاستعارة في قوله "أمل الفصول" حيث شبه الفصول بالإنسان لأن الأمل يخص الإنسان فحذف المشبه به وترك قرينة تدل عليه "الأمل " فأعطى صدر البيت طلعة بهية جسدت الشيء المعنوي في صورة محسوسة مما شد انتباه المتلقي، وهذه الصور تبرز حالة الممدوح حين يظهر الشاعر بأن ممدوحه حليم والحلم متأصل فيه فقد توارثه عن جده وأبيه، وليس هذا الحلم من منبع التصنع. بل هو المكانة السامية والمرموقة التي يتمتع بها الممدوح حيث أدت الغرض وبينت مكانة الممدوح وفضله على من يحب وهذا دليل على أنه حاكم عادل.

ويواصل مدحه مستعملا الاستعارة قائلا:

عِيدٌ أَتَاكَ الغَيْثُ فِيهِ مَسَلَّمَا وَفَدَ السُّرُورُ بِهِ فَصَحَّ وأَفْرَطَا[2]

في هذه الصورة أنطق الشاعر الغيث، ونحن نعرف بأن غيث لا ينطق، لكنه أخذ النطق وهو ميزة تميز بها الإنسان دون كل المخلوقات، لكنه صار كالإنسان الناطق وهذه دلالة نشاط وحيوية البيت، فأخرجه الشاعر من صورته الجامدة إلى صورة محسوسة ملموسة، فرفض الشاعر عودتنا إلى عالمنا الواقعي، وأرادنا أن نبقى معه في عالمه الخيالي، حيث يتمتع العقل والوجدان بكامل الحرية. ونلاحظ خاصية في هذا البيت، حيث تشكلت الصناعة الذهنية والتخييل العقلي فبقي لكل صورة وقعها الخاص ودلالتها الخاصة، ودلالة هذه الصورة التي جعل فيها الغيث بمثابة الإنسان، يعني أن

[1]- ابن حيان، المقتبس، ص 94.

[2]- المصدر نفسه، ص95.

الغيث يمثل الخير، الزراعة والسلم، فالعيد والغيث هنا هما دليلا الصفاء والمحبة والإخاء، فالصورة رغم وضوحها ظاهريا، إلا أنها لم تخل من الفنية اللمسة الخيالية التي عودنا عليها الشاعر.

وعند تصفح أشعار **محمد بن حسن الطبني** نراه يختار أزهى وأطيب الكلمات ليمدح الخليفة **هشام بن الحكم** مستخدما الاستعارة التصريحية، حيث شبه الخليفة بالسرج مصرحا به، فيلغي الحدود والفواصل، ويعبر تعبيرا مباشرا يجعل المتلقي يعايش اللحظة بكل تفاصيلها، وهنا تكمن قدرة الشعراء على التقمص الوجداني، وهذه سمة من سمات التفوق والنبوغ، وهو يتفوق في صورة أخرى حين يقول

لِيَدُمْ سِرَاجُ اللهِ فِي هَذَا الوَرَى فَضِيَاؤُهُ مِنْ فَضْلِ نَورِ المُسَرَّجِ[1]

استعارة تصريحية عدله وسماحته

ترك الشاعر الصورة المباشرة وقدم لنا صورة غير مباشرة أكثر ثراء، وهذا يدل على الانتقاء، وهذا الانتقاء غير مقصود إنما أتى بالطبع والسجية والمران الذي ترك الشاعر يستعيره كما نلاحظ أن الشاعر وظف تفننا خاصا وبعدا متفردا واضحا مما أعطى للبيت تشكيلا جديدا واللافت للنظر أن القارئ لا يحس بأي تصنع، وهذه هي أهمية الصورة، فرغم بساطة الكلمات وعفوية نظمها فإنها أكسبت السياق وزنا، وأعطت للمتلقي معان عدة بألفاظ يسيرة، كما أن الكلمات اتسمت بخصائص عديدة وثمينة إذ نلاحظ أن المادح يفتخر بالممدوح وكأن الممدوح في مرتبة الشرف، ويدل هذا المدح على السمو والرفعة والمكانة العالية كما أن هناك صورا ليس من السهل فهم ما ترمز إليه وبخاصة إذا كان الشاعر ملتحما التحاما كبيرا بالخليفة.

[1] ابن حيان، المقتبس، ص 84.

ثالثا: الكناية

الكناية لغة مصدر لفعل كنيت أو كنون أكني وأكنوا تكلمت بما يستدل عليه أو تكلمت بشيء، وأردت غيره.[1]

اصطلاحا: يقوم بناؤها الأسلوبي على: "ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك "[2].

بعد تصفحنا لأشعار الجزائريين القدامى خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين وجدناها مليئة بالكنايات، ونبدأ جولتنا بصاحب العلم الإمام **أفلح بن عبد الوهاب**:

العِلْمُ أَبْقَى لِأَهْلِ العِلْــمِ آثَارَا يُرِيكَ أَشْخَاصَهُمْ رُوحًا وَأَبْكَارَا[3]

((يريك أشخاصهم روحا وأبكارا)) كناية عن لقاء الذكر الحسن للعالم، ثم يقول:

قَالَ: إِنَّ مِدَادَ الطَّالِبِينَ عَلَى ثِيَابِهِمْ وعَلَى القِرْطَاسِ أَسْطَارَا [4]

قوله ((إن مداد الطالبين)) كناية عن طلب العلم فاستعان الشاعر بلفظة مداد لما فيه من فضل وخدمة لطلاب العلم فلولاه لما تقدم طالب العلم إلى الأمام، فالمداد يحمل معه النجاح والفوز والتألق وذلك لأن الله سبحانه وتعالى اختاره وقد وظف هذه اللفظة . في كاتبه الكريم، و ما نلاحظه أن الكناية زادت الصورة بهاء وطلة جميلة. أما قوله:

[1]- القاموس المحيط، ولسان العرب (كنى) .

[2]- السكاكي، مفتاح العلوم، ص 170.

[3]- الباروني، الأزهار الرياضية، ص190.

[4]- المصدر نفسه، ص190.

أَكْرِمْ بِهِمْ مِنْ ذَوِي الفَضْلِ المُبِينِ لَهُمْ إِرْثَ النُّبُوَّةِ فِي أَيْدِيــهِمُ صَـارَا[1]

فجاء محملا بالكناية عن العلم والهدى في قوله إرث النبوة. وبما أن الكناية هي فن التستر فقد حاول الشاعر أن يضع لمسته بتوظيف هذه الكناية ليعطي لقصيدته رونقا يلفت المتلقي.

بكر بن حماد هو الآخر لم يستغن عن الكناية في رثاء ابنه فقال:

وَلَمْ أَكُ آسِيًا فَيَئِسْتُ لَمَّــا رَمَيْتُ التُّرْبَ فَوْقَكَ مِنْ يَدَيَّا[2]

فعجز البيت الشعري كناية عن الدفء،فالشاعر استعان بالكناية ليخرج من الواقع المر واتجه نحو فن التستير علّه ينسى فاجعة فقدان ابنه

وفيما يخص قوله:

لَيْسَ الهَمُّ يَجْلُوهُ نَــهَارُ تَــدُورُ لَهُ الفَــرَاقِدُ وَالثُّرَيَّا[3]

((يجلوه نهار)) كناية عن انشراح الصدر نهارا، أما قوله ((تدور له الفراقد والثريا))، فهي كناية عن طول الزمان، والكناية في هذا البيت جاءت خادمة للمعنى الإجمالي للقصيدة، أما البيت فقد زادته جمالا ووضوحا حيث قربت الصورة إلى ذهن القارئ.

ثم انتقل **بكر بن حماد** ليمدح "علي كرم الله وجهه" هاجيا قاتله عمران بن حطان مستخدما الكنايات بقوله:

[1]- الباروني، الأزهار الرياضية، ص 191.

[2]- رمضان شاوش، الذر الوقاد في شعر بكر بن حماد، ص87.

[3]- المصدر نفسه، ص 88.

قُلْ لِابْنِ مُلْجِمٍ – والأَقْدَارُ غَالِبَةٌ– هَدَمْتَ–وَيْلَكَ– لِلْإِسْلاَمِ أَرْكَانَا[1]

((قل لابن ملجم)) فهي كناية عن تبليغ القول أما عجز البيت فهي كناية عن فظاعة الجرم.

ليتابع **بكر بن حماد** مدحه مع الكنايات قائلا:

قَتَلْتَ أَفْضَلَ مَنْ يَمْشِي عَلَى قَدَمٍ وأَوَّلَ النَّاسِ إِسْلَامًـــا وإِيمَانَا[2]

((من يمشي على قدم)) كناية عن الإنسان فاستعملها الشاعر ليبين عظمة وقداسةَ **علي بن أبي طالب**، فأضافت إلى البيت الشعري الجمال والحسن.

ثم قال:

وَكَانَ مِنْهُ –عَلَى رَغْمِ الحَسُودِ لَهُ– مَكَانُ هَارُونَ مِنْ مُوسَى بْنِ عِمْرَانَا[3]

فهنا كناية عن علو مقامه ومنزلته الرفيعة وبالتالي ساعدت المتلقي على معرفة مكانة **علي كرم الله وجهه**.

ومما لا يستطيع **نزيل مسيلة** الاستغناء عنها هي الكنايات حيث جاءت بكثرة في أشعاره

–مادحا ملك الزاب–

يَا مَلِكَ الزَّابِ الرَّفِيعِ عِمَادُهُ بَقِيتَ لِجَمْعِ المَجْدِ وهْوَ فَرِيقُ[4]

[1]– رمضان شاوش، الذر الوقاد في شعر بكر بن حماد، ص62.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– نفسه ،ص 63.

[4]– ابن خاقان، مطمح الأنفس، ص 76.

المقصود من قوله ((الرفيع عماده)) كناية عن العز، وقوله ((لجمع المجد وهو فريق)) كناية عن الوحدة والبناء، نزيل مسيلة أعطى مكانة لممدوحه فاختار أروع الكلمات للتعبير عن حبه له وهذه الكلمات أظهرت البيت الشعري في أفضل صورة .

يتابع مدح أمير الزاب جعفر حاملا معه الكناية:

خَلِيلَيَّ إِنَّ الزَّابَ مِنِّى وجَعْفَرٌ لِجَنَّةِ عَدْنٍ بِنْتُ عَنْهَا وكَوْثَرُ[1]

المقصود من قوله ((لجنة عدن بنت عنها وكوثر)) كناية عن المسيلة نلاحظ أن الشاعر وصف المسيلة وصفا مبالغا فيه لدرجة أنه أعطاها مكانه مرموقة شابهتْ الجنة.

قال أيضا:

وَقَدْ سَاءَنِي أَلَّا أَرَاهُ بِبَلْدَةٍ بِهَا مَنْسَكٌ مِنْهُ عَظِيمٌ وَمَشْعَرُ[2]

فالمقصود من بلدة هي المسيلة أنها **منسك منه عظيم ومشعر** فهنا كناية عن عظمة الدولة وأن الخليفة هو سببُ عظمة هذه الدولة.

ثم ردد مادحا:

فَأَنْتَ لَهُنَّ قَدْ مَزَّقَ اللهُ شَمْلَهُ وَمَعْشَرُهُ والأَهْلُ أَهْلٌ ومَعْشَرُ[3]

فعبارة مزق الله شمله هي كناية عن البيت الحرام، فالكناية حملت في جعبتها سر جمال القصيدة فلولاها لما ظهرت القصيدة بهذا الجمال.

[1]- ابن خاقان، مطمح الأنفس، ص76.

[2]-المصدر نفسه، ص 77.

[3]- نفسه، ص 77.

محمد بن حسين الطبني هو الآخر لم تفته الكنايات في أشعاره لما مدح **الخليفة الحكم**:

نَظَرَ الإِلَهُ إِلَى البَرِيَّةِ رَحْمَةً ضفَاخْتَارَ أَفْضَلَهَا لَهَا وَتَخَيَّرَا[1]

لفظه ((أفضلها)) هي كناية عن الخليفة، والبلاغة التي جاءت بها تمثلت في زيادة الاستمتاع بالقصيدة ومواصلة قراءتها.

ثم قال:

مَلِكٌ أَقَامَ العَدْلَ فِي أَيَّامِهِ سُوقًا فَصَارَ الحَقُّ فِيهِ مَتْجَرَا[2]

فعبارة **سوقا فصار الحق فيه متجرا** كناية عن تفشي العدل، فالشاعر أظهر معنى وهو في الحقيقة يريد معنى آخر خفيا ألا وهو العدل، وهكذا جعل القارئ يركز أكثر للوصول إلى المعنى الحقيقي.

وقوله :

مَلَأَ العِبَــادَ سَنَــاؤُهُ وَثَنَــاؤُهُ عَدْلًا فَأَكْسَدَ مِسْكَهَا وَالعَنْبَرَا

لاَ يَبْتَغِي السَّارِي دَلِيلًا نَحْوَهُ فَــالْبَدْرُ مِنْ لَأْلَائِهِ قَدْ أَسْفَرَا[3]

فأكسد مسكها والعنبرا كناية عن رسوخ العدل أما قوله: فالبدر من لألائه قد أسفرا فهي كناية عن نور الهداية، فالشاعر أراد أن يقرب الصورة إلى ذهن القارئ.

جاءت الكناية حكاية عن الطلعة البهية في قوله:

[1]-ابن حيان، المقتبس، ص60.

[2]-المصدر نفسه، ص60.

[3] – نفسه، الصفحة نفسها.

قَرَّتْ عُيُونُ المُسْلِمِينَ بِغَرَّةٍ زَهْرَاءَ تَسْلُكُهُمْ سَبِيلاً أَزْهَرَا[1]

وأنشد **محمد بن حسين الطبني** في ذكره مولد ولي العهد **هشام**:

نِعْمَ الذَّخِيرَةُ لِلْعَزَائِمِ تَقْتَضِي دُونَ الخِلَافَةِ والمَنَابِرِ تَمْتَطِي[2]

فالكناية في قوله **والمنابر تمتطي** وهي كناية عن الفصاحة ثم قال:

نَظَرَتْ قُرَيْشُ فِي كَرِيمٍ نظامها فَرَأَتْهُ مِنْهُ فِي القِلاَدَةِ أَوْسَطَهَا[3]

قوله **القلادة أوسطها** كناية عن الاعتدال والمساواة بين البشر، فالشاعر أعطى لممدوحه صورة تلفت نظر المتلقي.

وقال أيضا:

آبَاؤُنَا وَالأُمَّهَاتُ لَهُ الفِدَى مَــا أَكْرَمَ المَرْجُو وَأَغْبَطَا[4]

فصدر البيت كناية عن التضحية، وقد حملت معها الوضوح والجمال وجعلت القارئ يدرك الفِكَرَ الحقيقية التي يود الشاعر إيصالها.

ويمدحُ هشام بن الحكم بأبهى الكنايات قائلا:

عُودُ النُّبُوَّةِ وَالخِلَافَةِ أَصْلُهُ فَالفَرْعُ مِنْ تِلْكَ العُرُوقِ الوَشِيجُ[5]

---

[1]- ابن حيان، المقتبس، ص60.

[2]- المصدر نفسه، ص94.

[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- نفسه.

[5]- نفسه.

فالفرع هنا هو فرع من درجة النبوة فهي كناية عن آل البيت الأطهار، فالشاعر عظم ممدوحه لدرجة أنه ضمَّهُ لشجرة أو عائلة الرسول صلى الله عليه وسلم.

ثم واصل بقوله:

وَإِذَا تَــبَلَّجَ وَجْــهُ صُبْحٍ مُقْبِلٍ فَالشَّمْسُ تَحْتَ ضِيَائِهِ المُتَبَلِّجِ[1]

وَارْمِ المَشَارِقَ بِاسْمِهِ فَلْيَفْتَحَنْ مَــا بَيْنَ مِصْرَ إِلَى بِلاَدِ الرُّخَّجِ[2] *

"**الصبح مقبل**" كناية عن النصر، أما قوله "بين مصر إلى بلاد الرخج" كناية عن سعة البلاد التي حكمها السلطان هشام وشملها عدله.

لِيُتِمَّ **ابن قاضي ميلة** مدحه بالكنايات فيقول:

رَعَى اللهُ مَنْ تَرْعَى حِمَى الدِّينِ عَيْنُهُ ويَحْمِي رُبَى الإِسْلاَمِ واللَّيْلُ أَغْضَفُ[3]

وردت الكناية في قوله **ترعى حمى الدين عينه** وهي كناية عن السهر على حماية الدين.

وَمَنْ يَضْرِبِ الأَعْدَادَ صَبْرًا فَيَنْثَنِي صَنَادِيدُهُمْ وَالبِيضُ بِالهَامِ تَقْذِفُ[4]

"**يضرب الأعداء صبرا**" كناية عن قوة الصبر والعزم، " **البيض بالهمام تقذف**" كناية عن اشتداد المعركة. **ابن قاضي ميلة** شاعر حكيم تمكن من إخفاء المعنى الحقيقي ببراعة ليتمكن المتلقي من إيجاده.

وبمناسبة العيد قال للخليفة:

---

[1] – ابن حيان، المقتبس، ص83.

[2] – المصدر نفسه، ص84.

* – اسم بلد ما بين سجستان والسند.

[3] – ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص224.

[4] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

هَنِيئًا لَكَ العِيدُ الذِي مِنْكَ حُسْنُهُ يَرُوقُ وَمِنْ أَوْصَافِكَ العِزُ يُوصَفُ[1]

فهذا البيت كناية على أن الخليفة هو الذي منح العيد حسنه فالشاعر يبالغ في وصف ممدوحه لدرجة أنَّ العيد دونه لا حسن ولا نسمة له.

[1]- ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص 228.

رابعا: الحقول الدّلالية:

أ: دلالة العنوان:

يعطينا العنوان في معظم الحالات يد المساعدة للتحليل النص وفهمه، وإعطاء الحكمِ في طريقة تشكيله، كما أنه يساعدنا على التحكم في إدراك النص ومعرفة كيفية اتساقه وانسجامه.

عناوين قصائد المديح في الشعر الجزائري القديم متعددة ومستوحاة من أول بيت شعري في القصيدة.

الحقول الدلالية في النص: تسهم الحقول الدلالية في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تشيع عند الشاعر، والدلالات التي تقترن بها، فضلا عن علاقات ومكونات كل حقل بعضها مع بعض، مما يمكن أن يفضي إلى جوهر المعنى..[1] ، وهذا ما سنلاحظه من خلال عملية إحصاء عناصر كل حقل على حدة.

من خلال قصائد المديح في الشعر الجزائري القديم نلاحظ وجود حقول دلالية متعددة جاءت كلها خادمة للمبنى العام للقصائد والمقطوعات، فمن خلال هذه الحقول الدلالية تتشكل معان تمنح النص تأويلات متعددة .

تجربة المديح مجال فسيح نتحرى من خلاله حبلا لفظيا مختلفا مزودا بالدلالات العاطفية والنفسية من تجارب الشعراء، المرفقة بالحالات المليئة بالخوف والثقة، والافتخار والإعجاب ...

وما لاحظناه من حقول دلالية في شعر المديح عند الشعراء الجزائريين القدامى أنها لم تكن جديدا على القاموس الشعري العربي ، إذ نجدهم يقتربون من القرآن الكريم والأحاديث النبوية وكذا الشعر الجاهلي، ويضيفون إليها لمستهم الخاصة ، فيعبرون عما يختلج في أنفسهم من فرحة و حزن،

[1] – أمان ي سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجد لاوي، عمان، د ط، 2002، ص 154.

ورجاء وأمل، و كل ما ينبثق من الصدور "والدرس الأسلوبي يقوم على إحصاء المفردات المتواترة والمكررة في النص الأدبي، ثم تجميع المتشاكل منها في مجموعات، تختلف المجموعة الواحدة عن الأخرى باختلاف الحقول الدلالية، فتكون حصلت الإحصاء والتجميع مجامع شعرية "[1].

ب :حقل ألفاظ الضعف والمعاناة والحزن: شعر المديح يكتنز كثيرا من الألفاظ الدالة على الضعف من جهة والدالة على القوة من جهة أخرى، وعلى سبيل الألفاظ الدالة على الضعف ما يحمله **بكر بن حماد** في صدره إثر رثاء ابنه قائلا:[2]

بَكَيْتُ عَلَى الأَحِبَّةِ إِذْ تَوَلَّوْا لَــوَ أَنِّي هَــلَكْتُ بَكَوْا عَلَيَّا

فَيَا نَسْلِي بَقَاؤُكَ كَانَ ذُخْرًا وَفَقْدُكَ قَدْ كَوَى الأَكْبَادَ كَيَّا

كَفَى حُزْنًا بِأَنِّي مِنْكَ خِلْوٌ وَأَنَّــكَ مَيِّتٌ وَبَــقِيتُ حَيَّا

في هذه الحالة يعيشُ **بكر بن حماد**" علاقة تواصلية مع نفسه فتظهر لنا تعابير الضعف من خلال الألفاظ التالية ((بكيت، هلكت، بكوا، فقدك، كوى، كيا، حزنا، خلو، ميت)).

فالشاعر هنا يصرح بضعفه والإقرارُ بالضعف إقرار بقضاء الله وقدره، لذلك تتحول هذه العبارات من دائرة الضعف إلى دائرة القوة، ويظهر مدلول القوة في قدرة الله.

ترتبط مفردات هذا الحقل بتجارب الشاعر الذاتية أو تجارب تخص الإنسانية، فمفردات هذا الحقل تتعلق بمعاناة **بكر بن حماد** في حياته، حيث تشكلت لنا من خلال هذه القصيدة وحدة وغربة الشاعر بعد وداعه لابنه، وكان ذلك سبب شقائه وتعاسته فكانت قصيدته هذه متنفسه الوحيد

[1]- مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص 118.

[2]- رمضان شاوش، الذر الوقاد في شعر بكر بن حماد، ص 36 .

ليعبر فيها عن شقائه ولوعته ويكشف عن الحنين الذي كان يكنه لابنه فتختلط عليه مشاعر الحزن والضعف مما يزيده شقاءً.

كل رثاء في قصيدة مديح هو إقرار بالضعف، ليتحول إلى قوة مخزنة، **محمد بن الحسين الطبني** يرثي ابن "أبي عامر" مخففا عن أبيه.

يَــا غُـــرَّةَ السَّعْدِ المَيْمُونِ طَائِرُهُ لَا تَكْتَرِثْ فَإِلَيْكَ النَّصْرُ يَنْعَطِفُ

لَوْ هَلَكَ النَّاسُ لَا يَنْفَعْكَ هلكُهُم فَأَنْتَ وَحْدَكَ عَنْهُمْ كُلُّهُمْ خَلَفُ

للهِ عِــنْدَكَ عَـــادَاتٌ سَيُكْمِلُهَا فَعَادَةُ اللَهِ قسم ليس يَنْــحَرِف[1]

الألفاظ التي تحمل دلالات الضعف من ذلك قول الطبني: ((طائره، تكترث، هلك، ينفعك، هلكهم، وحدك)).

فكل لفظة من ألفاظ الضعف تبين لنا تجربة ذات دلالات روحية، فألفاظ الضعف عند "الطبني" تبرز لنا مدى تجربته في الحياة، فبقدر ما يظهر حيز الضعف عنده بقدر ما يظهر حيز قوة وإيمانه بالله فيتجلى حيز القوة في عظمة الله وجبروته وقدرته.

ج :حقل ألفاظ الرجاء والأمل:

الرجاء لفظة أساسية في المديح، وهي الداعي إلى حسن الظن بالممدوح فنتوقع الإجابة، فالشاعر في حالة أمل ورجاء يخاطب ممدوحا ينعته بالكريم، لذلك يصبح الأمل في ممدوحه قائما على تحقيق الرغبة، ومن الألفاظ التي وردت في هذا الحقل والتي تحمل في جعبتها الكثير من الأمل ما قاله نزيل المسيلة ابن هانئ الأندلسي مادحا أمير الزاب:

[1] – مؤلف مجهول، مفاخر بربر، تح عبد القادر بوباية، دار أبي قراق للطباعة والنشر، ط1، 2005، ص 35.

ألا أيّها الوادي المقدس بالطوى أهل الندى قلبي إليك مشوق[1]

فالمديح هنا مبني على تعظيم ملك الزاب، وما فيه من خير، فالشاعر هنا ينتظر أن تفتح له أبواب الرزق من ملك الزاب فوظف الجمل الآتية (أيها الوادي المقدس، أهل الندى، أيها القصر، الرفيع عماده ...) فهذه الجمل تحمل معها الأمل والرجاء، فهي تعبير عن الحب المخلص الذي يكنه نزيل مسيلة لملك الزاب مع جيشٍ غفير من العاطفة تبرز قيمتي الأمل والرجاء.

شعر المديح حيز من الأمل بين المادح والممدوح، فتحضر معه دلالات توحي بالتذلل، ومن ألفاظ الأمل ما جاء في جعبة **الطبني** لما مدح الخليفة الحكم:

نَظَرَ الإِلَهُ إِلَى البَرِيَّةِ رَحْمَةً فَـاخْتَارَ أَفْضَلَهَا لَهَا وَتَخَيَّرَا

مَلِكٌ أَقَامَ العَدْلَ فِي أَيَّامِهِ سُوقًا فَصَارَ الحَقُّ فِيهِ مَتْجَرَا

شمَلَأَ العِبَادَ سَنَاؤُهُ وَثَنَاؤُهُ عَدْلًا فَأَكَّدَ مِسْكَهَا وَالعَنْبَرَا[2]

فقد حشد الشاعر في مدحه ألفاظا تحمل دلالة الأمل في هذا الملك وعلما يكرمه ومن ذلك: (أفضلها، أقام العدل الحق، سناؤه ثناؤه، عدلا مسكها، العنبرا ...)

هي دلالة واضحة أن المديح جاء حاملا معه رجاء وأملا واستشراقا للمستقبل الشاعر في تحقيقه.

د :حقل المفردات الدينية: قال بكر بن حماد :

مَـاذَا يُـدَبِّــرُ رَبُّنَـا فِـي أَمْـرِهِ سُبْحَـــانَهُ فِي أَرْضِهِ وَسَمَائِهِ

[1] – ابن خقان، مطمح الأنفس، ص 76.

[2] – ابن حيان، المقتبس، ص60.

رَدَّ المُلُوكَ إِلَى مَحَلِّ قَــرَارِهِمْ مُسْتَبْشِـــرِينَ بِفَضْلِهِ وَعَطَائِهِ

فَتَبَــارَكَ اللهُ اللَّطِيفُ بِصُــنْعِــهِ مَــا أَغْفَلَ الثَّقَلَيْنِ عَنْ نَعْمَائِهِ

رَفَــعَ السَّمَــاءَ بِلاَ عِمَــادٍ بَيِّنٍ وَبَـــحْرٌ أَمْسَكَهُ عَلَى أَرْجَائِهِ

لَوْلاَهُ لَفَاضَ عَلَى عِبَادِهِ بِمَوْجِهِ وَعَلَى الجِبَالِ الرَّاسِيَاتِ بِمَائِهِ[1]

وردت في سياق هذا المقطع مفردات دينية دلت على قوة وحدّة الموقف الذي وضع فيه الشاعر فهو يتعجب من قدرة الخالق في تسيير شؤون خلقه (ربنا، سبحانه، تبارك، الله، اللطيف) هذه العبارات دالة على أن **بكر بن حماد** استعمل نبرة خطابية تحمل في طياتها العلاقة التي تربطه بخالقه.

من الألفاظ الدينية التي استخدمها نزل مسيلة والتي هي مبالغ فيها "شفيع، الله، الذنوب يغفر " مادحا أمير الزاب[2]:

وقد كان لي شفيع مشفّع به يمحص الله الذنوب ويغفر

أما محمد بن حسن الطبني فاستعان بالألفاظ الدينية التالية: " دين ، النبي ، محمد" مادحا هشام بن الحكم

حصن به دين النبي محمد وأقم به أود الزمان الأعوج[3]

[1] – رمضان شاوش، الدر الوقاد في شعر بكر بن حماد، ص 30.

[2] – ابن خاقان، مطمح الأنفس، ص 77.

[3] – ابن حيان، المقتبس، ص 83.

هـ :حقل الجمال:

ما نلاحظه في المعجم الشعري في قصائد المديح أنه جاء ثريا، واستطاع الشاعر الجزائري إتقان استخدامه، فلم يترك الشاعر صغيرة ولا كبيرة إلا وعبر عنها، فأبرز من خلالها قدرته على الإبداع في تفجير طاقاته الكامنة، ومن بين الألفاظ الدالة على الجمال: (القوافي، الورد، خدود) وذلك من خلال قول: **بكر بن حماد:**

خُلـِقَتْ القَـوَافِي لِلْرِّجَـالِ بَلِيَّةً فَـهُنَّ مَوَالِينَا وَنَحْنُ عَبِيدُ هَاذ

إِذَا مَا أَرَدْنَ الوَرْدَ فِي غَيْرِ حِينِهِ أَتَيْنَا بِهِ فِي كُلِّ حِينٍ خُدُودُهَا [1]

من بين الألفاظ الدالة على الجمال قول **ابن الخزاز:** "قينة، حمرة، بياض، الرد، وجناتها "، وذلك من خلال هذين البيتي:

قَـبَّحَ إِلـهَي اللَّهْوَ إِلاَّ قـَيْنَةً بَـصَرِيَّةً فِـي حُـمْرَةٍ وبَيَاضِ

الخَمْرُ فِي لَحظَاتِهَا والوَرْدُ فِي وَجَنَاتِهَا والكَشْفُ غَيْرُ مُفَاضِ[2]

ما نستنتجه أن الجمال هو محطة يمر بها كل شاعر ليبين محطاته الشعرية في الحياة، ويجعلها رسالة شعر يدعو من خلال لفظة الجمال إلى الاستمتاع بالحياة.

ومن الألفاظ الدالة على الجمال كذلك (عيد، المبهج، غبطة) على حد قول **محمد بن حسين الطبني مادحا الخليفة الحكم:**

صِلْ عِيدَكَ البَهْجَ السَّنَا فِي غِبْطَةٍ وَازْدَدْ مِنَ الأَعْيَادِ أَلْفًا مُغْبَطَا[3]

[1] رمضان شاوش، الذر الوقاد في شعر بكر بن حماد، ص42 .

[2] البكري، المسالك والممالك، ص88.

[3] ابن حيان، المقتبس، ص 94.

و: حقل الطبيعة:

الطبيعة هي لب الشعر ومحيطه الذي لا يستطيع الاستغناء عنه، فهي تعتبر ملهمة للشاعر، ونفسه، ولا يجد الحرية إلا في الطبيعة فيستمد منها أفكاره، فمنذ العصر الجاهلي كانت الطبيعة ميدانا للشاعر يستعين حيواناتها وجبالها ووديانها، ونجومها وسماؤها وليلها وبروقها وصحراؤها فيستمد من خلالها قوة شعرية حياة جديدة لنص الشعر.

لقد حظي حقل الطبيعة هو الآخر باهتمام من طرف الشعراء الجزائريين القدامى، وذلك لأن الطبيعة تعد عنصرا جوهريا في حياة الإنسان، ومنها ينتقي الشاعر ألفاظه مثل ما جاء به **محمد بن حسن الطبني** مشبه المرأة بالظبية قائلا :

صَـدَفَتْ ظَبْيَةُ الرُّصَافَةِ عَنَّا وَهِيَ أَشْهَى مِنْ كُلِّ مَنْ يَتمنّي[1]

كذلك **عبد الله بن قاضي ميلة** مدح أمير ثقة الدولة موظفا الطبيعة في شعره منشدا:

كَأَنِّي إِذَا مَا لَاحَ وَالرَّعْدُ مَعْمُولُ وَجَفْنُ السَّحَابِ الجُونِ بِالمَاءِ يَذْرِقُ[2]

يواصل **عبد الله بن قاضي** ميلة تعلقه بالطبيعة فيقول:

غَنَتْ عَلَى عَوْدَةِ الأَطْيَارِ مَفْصَحَةً رَطْبًا فَلَمَّا ذَرَى غَنَّى بِهِ الشَّجَرُ

فَلَا يَزَالُ عَلَيْهِ أَوْ بِهِ طَـــــرَبُ يهيجه الأَعْجَبَانِ: الطَّيْرُ وَالوَتَرُ[3]

[1] ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب، ص 202

[2]- ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص 221.

[3] مبارك الهلالي، تاريخ الجزائر، ج2، ص 107

ما نستنتجه من شعر الشعراء الجزائريين القدامى أنهم ارتموا في أحضان الطبيعة مستمدين منها طاقاتهم في التعبير عن مكبوتاتهم ، الطبيعة هي مستلهمهم الوحيد.

يعكس ذلك شدة اتصال الشاعر بالطبيعة وشغفه بها، فهي تلهمه بإبداعات تجعل المتلقي هو الآخر يعيش في هذه الطبيعة الخلابة وذلك من خلال الألفاظ التالية: الورد، الياسمين، النرجس، طبية، الرعد، السحاب، الماء، الشجر، عوده، الأطيار وغيرها من المفردات التي لا يستطيع أي شاعر التخلي أو الاستغناء عنها.

الطبيعة مادة للوصف حينا ومادة – حينا آخر– لنقل الحالات النفسية والأفكار والمعاني[1] وهذا ما نلاحظه عند شاعرنا وفي هذه الكلمات الموحية والمعبرة عن دقة وصفه فنقل إعجابه إلى المتلقي عبر هذه الألفاظ التي اختارها كي تكون رسولا أمينا.

ز :حقل المكان:

المتأمل في حقل المكان في قصيدة المديح يجد أن الأماكن المفتوحة انحصرت بين تيهرت، والزاب قال **ابن خزاز التاهرتي** واصفا تيهرت:

تَــاهَرْتُ أَنْتِ خَلِيَّةٌ وَبَرِيَّةٌ عُوِّضْتُ مِنْكِ بِبَصْرَةٍ فَاعْتَاضَ[2]

مجهول ورثى شاعر مجهول تيهرت قائلا:

أَلَمَّــا عَــلَى رَسْــمٍ بِتَاهَرْتَ دَائِرٍ عَفَتْهُ الغَوَادِي الرَّائِحَاتُ فَأَفْقَرَا

كَأَنْ لَمْ تَكُنْ تَاهَرْتُ دَاراً لِمَعْشَرٍ فَدَمَّرَهَا المَقْدُورُ فِي مَنْ تَدَمَّرَا[3]

[1] – إيليا الحاوي في النقد والأدب، ج05، مذاهب فنية غربية عربية، دار الكتب اللبناني، بيروت، لبنان، ط01، 1980، ص 33.

[2] – البكري، المسالك والممالك، ص88.

[3] – ابن عذارى، البيان المغرب، ص 281.

أما فيما يخص الزاب فذكرها نزيل مسيلة قائلا:

خَلِيلَيَّ إِنَّ الزَّابَ مِنِّي وَجَعْفَرٌ لِجـنَّةِ عَـدْنٍ بِـنْتُ عَـنْهَا وَكَـوْثَرُ

أَتَى النَّاسَ أَفْرَاجًا إِلَيْكَ كَأَنَّمَا مِنَ الزَّابِ بيت أَوْ مِنَ الزَّابِ محشر[1]

ويعتبر البحر من بين الأماكن التي وظفها الشعراء الجزائريين القدامى حيث يقول **ابن الخراز** مادحا قينة:

لاَ عُذْرَ لِلْحَمْرَاءِ فِي كَلَفِي بِهَا أَوْ تَسْتَفِيضُ بِأَبْحُرٍ وحِيَاضِ[2]

كما أن لفظة الأرض من الأماكن المفتوحة التي استخدمها محمد بن هانئ الأندلسي مادحا أمير الزاب:

فكَيْفَ بِصَبْرِ النَّفْسِ عَنْهُ وَدُونَهُ مِنَ الأَرْضِ مَعْبَرٌ الفِجَاجِ العَمِيقِ[3]

يرتبط تنوع المكان بتنوع التجربة الشعرية لدى الشعراء الجزائريين القدامى، ولقد عكس تنوع المكان الحالات النفسية التي كانت مدفونة داخلَ الشعراء.

ومن الأماكن المفتوحة **عرفات** وهو جبل بالبقاع المقدسة استخدمه الشاعر **عبد الله بن قاضي ميلة**

وَفِي عَـرَفَاتٍ مَـا يُخَـبِّرُ بِعَارِفَةٍ مِنْ عَطْفِ قَلْبِكَ أَسْعَفُ[4]

[1] – ابن خاقان، مطمح الأنفس، ص76.

[2] – البكري، المسالك والممالك، ص 88.

[3] – ابن خاقان، مطمح الأنفس، ص76.

[4] ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص224.

هُنَاكَ أماكن مغلقة مثل: ضريح، دار، مجلس، وهذه المفردات وظفها هؤلاء الشعراء على التوالي –محمد بن هانئ – عبد الله بن قاضي ميلة – محمد بن حسن الطبني:

فَـلَوْلَا الـضَّرِيحُ لَنَـادَتْكُمَـا تُعِيذُكَمَا مِنْ شِمَاتِ العِدَا[1]

يَظَلُّ عَلَى مَا كَانَ مِنْ قُرْبِ دَارِنَا وَغَفْلَتُهُ عمَا مَضى يَتَأَسَّفُ[2]

لَمْ يَجْرِ طِيبُ ذِكْرِهِ فِي مَجْلِسٍ إِلَّا حَسِبْتُ بِهِ الَهوَاءَ تَعَطَّرَا[3]

ح :حقل الزمان:

ومما لا شك فيه أن الشاعر الجزائري في العصور الأولى وظف مفردات تندرج ضمن حقل الزمان والمتمثلة في الأيام، الليل، الدهر، وقد جاء بها **محمد بن الحسن الطبني** مادحا الخليفة الحكم:

مَـلِكٌ أَقَـامَ العَدْلَ فِي أَيَّـامِهِ سُـوقًا فَـصَارَ الحَقُّ فِيهِ مَتْجَـرَا

يَجْـلُو ظَـلاَمُ اللَّيْلِ نُورَ جَبِينِهِ فَـكَأنَ مـرتـتق الـدُّجُنَّةِ فـجّر

لاَ زَالَـتِ الأَيَّـامُ أَعْظَمَ حَظِّهَا فِي الدَّهْرِ أَنْ تُطْوَى لَدَيْكَ وتُنْشَرَا[4]

وفي قصيدة أخرى يمدح فيها الخليفة الحكم وظف ألفاظ دالة على الزمان فقال:

أَمَلُ الفُصُولِ وَمُنْيَةُ الأَعْوَامِ أَنْ يُطْوَى لَدَيْكَ مَدَى الزَّمَانِ وَيَبْسُطُ[5]

ولفظة "أعوام" استخدمها الشاعر للدلالة على الزمان الطويل

[1] – ابن هانئ، الديوان، ص389.

[2] – ابن خلكان، وفيان الأعيان، ص 223.

[3] – ابن حيان، المقتبس، ص 60.

[4] – المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

[5] – نفسه، ص 94.

جاء **عبد الله بن قاضي** ميلة بالألفاظ "الدجى، الضحى، عام " قائلا

يَعُودُ الدُّجَى مِنْ بِيضِهِ وَهْوَ أَبْيَضُ وَيَبْدُو الضُّحَى مِنْ نَقْعِهِ وَهْوَ أَكْلَفُ

لَهُمْ كُلَّ عَامٍ مِنْكَ جَاؤُوكَ فَيْلَـــقٌ يسـائـلُ عَـنْهُمْ بِالعَـوَالِي فيُلْحِفُ

ثم قال:

أَتَى بَعْدَ حَوْلٍ زَائِرًا مِنْ تَشَـــوُّقٍ وَقَدْ كَانَ ذَا طَرْفٍ لِلُقْيَاكَ يَطْرِفُ[1]

بعد ما لاحظناه في معجم الحقول الدلالية نستطيع القول إن المعجم الشعري عند الشعراء الجزائريين القدامى يمتاز بالثراء والتنوُّعِ، وقد أحسن الشعراء توظيف هذه الألفاظ فتجلت قدراتهم حين فجروا طاقاتهم اللفظية، وقد حملت هذه الألفاظ دلالات تصور عالم الشعراء وترسم لنا تجاربهم الشعرية، فأعطتنا خصائص تدل على مدى مهارة وبراعة الشعراء الجزائريين القدامى، ومدى تمكنهم من بناء القصائد، "فما المفردات إلا الخلايا الحية التي يتحكم المنشئ في تخليقها، وتنشيط تفاعلاتها على نحو يتحقق للنص كينونته المتميزة في سياق النصوص".[2]

تعد المفردات التي وظفها الشعراء الجزائريون القدامى مثيرة عند المتلقي، لأنها تقدم له إحساسا ملهما بأن هؤلاء الشعراء تمكنوا من إنشاء كلمات مناسبة لهذه القصائد، والتي لا يمكن لأي إنسان آخر أن يعدل فيها وكأن هذه المفردات صنعت خصيصا لهذه القصائد.

[1]- ابن حيان، المقتبس، ص 60.

[2]- سعد عبد العزيز مصلوح، في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، ص 89.

خامسا :التناص:

لغة:

التناص في لسان العرب يعني الاتصال " يقال هذه الغلاة تناص ارض كذا وتواصيها أي تتصل بها"[1].

وجاء بمعنى الانقباض والازدحام في تاج العروس " انتص الرجل وانقض وتناصَّ القوم ازدحموا"[2].

اصطلاحا:

التناص عند (كريستيفا) هو أحد مميزات النص الأساسية، والتي تميل إلى نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها. ويرى (سوليد) التناص في كل نص، يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة، بحيث يعتبر قراءة جديدة – تشديدا – تكثيفا في حين يرى (فوكو) بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيرا آخر، ولا يوجد لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع للوظائف والأدوار.[2]

أ: جذوره ونشأته.

مفهوم التناص ظهر في الدراسات النقدية الحديثة بمثابة الرد على المفاهيم البنيوية التي تدعي أن النص منغلق لأنه يكتفي بذاته، وأنه قائم بنفسه إلى أن جاءت التفكيكية التي عدت النص بنية من الفجوات ثم جاء نقاد بالتناص وعدوا النص مجموعة من النصوص الواردة من هنا وهناك.

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج 20، دار الفكر، بيروت د.ت، مادة النص.

[2]– الزبيدي، السيد المرتضى، تاج العروس، مركز الكتب الثقافية، د.ت، مادة النص.

[3]– علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص215.

دخل مصطلح التناص إلى رحاب المصطلحات الجديدة التي يحفل بها النقد، حيث عرض مفهوم النص المتعدد، الذي يتوالد من نصوص عديدة سابقة له، وما لبث هذا المفهوم – التناص– حتى اكتسب تنويعات عديدة الاستعمال، وتولدت بكيفية مجانية له صيغ ومصطلحات قد تكون مغايرة له لفظيا، ولكنها تتجه معه في نفس المسار[1].

وقد أولت الاتجاهات والمقاربات النقدية الحديثة اهتماما خاصا بعدد من المفاهيم والمصطلحات، وكان التناص من بينها إذ احتل موقعا مميزا داخل هذا الإطار، من خلال ما أثارة من جدل خصب بين النقاد والمنظرين فهو يتحرك طليقاً ضمن اختصاصات كثيرة (الأسلوبية، السيميائية، التفكيكية)[2].

نرى بأن مصطلح التناص من المصطلحات الحديثة التي دخلت المجال النقدي، وأصبح وسيلة تبين لنا طريقة التعامل مع النصوص، فالنص لم يصبح بمعزل وإنما هو عراك وصراع مع مجموعة من النصوص ليخرج في الأخير نصا منتصرا ألا وهو النص الجديد

التناص يحتاج إلى مهارات فنية عالية لاستخراجه، حيث فيتجه الباحث إلى النص المبتغى وينظر إليه نظرة عميقة ليقارن بينه وبين النص الآخر

"إن التناص هو مصطلح نقدي مولد ترجم به النقاد العرب المحدثون المصطلح الفرنسي (Intertextualité) والمصطلح الانجليزي (Intertexetuality) المترجم بدوره عن الفرنسية"[3].

[1] – تودولروف، تزفتان واخرون، في اصول الخطاب النقدي الجديد، ت: احمد المديلي، سلسلة المائدة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص99.

[2] – الكنز، نظيرة، التناصية وألف ليلة وليلة، جريدة الاسبوع الأدبي، ع979، 2005، الموقع (http://mshaheer.com).

[3] – ينظر: راشد بن محمد: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص355.

"تعتبر جوليا كرستيفا في نظر النقاد أول من استعمل مصطلح التناص بمفهومه الحديث في الأبحاث، وهذا ما يجعل النص مجموعة من الاقتباسات المجهولة المقروءة والاستشهادات الاستنتاجية وهي التي تضمن إنتاجية النص وممارسته الدالة عبر نسيجه المتشابك"[1]، غير أننا نجد أن النقد العربي القديم لم يخل من هذا المصطلح (التناص)، وقد لاحظ النقاد القدامى أن بعض معاني الشعر تتكرر عند شعراء آخرين، فتناولوها تحت باب "السرقات الأدبية والمعارضة والمنافسة والتضمين والاقتباس والإغارة والإشارة، وغيرها من المصطلحات النقدية"[2]، التي وردت في كتب النقد القديمة، أما في الدراسات العربية الحديثة، فإن هناك جهودا كثيرة راحت تؤسس لنظرية التناص وفق رؤى نقدية مختلفة تختلف من ناقد لآخر، وبهذا فالتناص في أبسط صوره أن يتضمن النص الأدبي نصوصا أو فِكَراً أخرى سابقة له عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو ما شابه ذلك من الرصيد الثقافي لدى المبدع... وبذلك يتشكل نص جديد، أما محمد مفتاح فيُعرف التناص بقوله: "هو فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيها تقنيات مختلفة، وهو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصوص حددت بكيفيات مختلفة"[3]، وبذلك فإن التناص يعطي للمبدع مجالا واسعا للتعامل مع التراث الثقافي، حيث يصبح نصه الإبداعي خلاصة تمزج بين ثروته الثقافية ومصادره المتعددة التي ينهل منها ما يساعده على بناء نصوصه الشعرية التي تصبح رسائل مشفرة يلقى بها إلى المتلقي (القارئ) والذي يحاول بدوره أن يفك هذه الألغاز والإيحاءات والإشارات التي من خلالها يتعرف القارئ الناقد على صور الإبداع والتميز والتفرد لدى الشاعر المبدع.

[1]- M. Riffaterre. Essais de stylistique structurale, M. Riffaterre la trace de L'intertexte in la Pensée n° : 215 octobre 1980, paris, p4.

[2] – ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص ص 1038-1059.

[3] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص121.

ب: أنواع التناص في قصيدة المديح

1:التناص الديني:

يعد التناص الديني الأكثر شيوعا في قصيدة المديح الجزائرية وفي قصائد الشعراء حيث توجهوا إليه ليعرضوا دلالاتهم للمتلقي وذلك عن طريق اختيار آيات قرآنية تتناسب مع قصائدهم اللجوء إلى القرآن يفجر لدى الشاعر طاقات إبداعية ودلالية جديدة فالتفاعل مع هذه الكتب المقدسة بالأخذ من نصوصها يعطي للشاعر نصا جديدا، وهذا النوع من التناص ليس مجرد اقتباس لنص قرآني أو لتزيين قصيدة بل الهدف هنا استيعاب النص وتطويعه[1].

يعتبر التراث الديني مصدرا سخيا يقتبس منه الشعراء الفِكَرَ والموضوعات الأدبية وبه يتميزون وتظهر قدراتهم وإبداعاتهم فيؤثروا على القارئ بما قدموه من معطيات دينية.

الرابط الذي يجمع بين الشعر والدين قوي وعريق لأنه عرف مع الرسول صلى الله عليه وسلم، حيث تجلى القرآن الكريم في قصائدهم لأنه يعتبر مصدر إلهام لكثير من المعاني والفِكَرِ فمن خلال اقتباساتهم تظهر معاناته أو قضاياه أو مواقفه بشكل مؤثر أكثر، فالتناص يبعث في المتلقي دلالات متعددة.

وهذا **بكر بن حماد** صاحب الثقافة الدينية الواسعة يأتينا بالتناص القرآني في قصيدته التي مدح فيها عليا كرم الله وجهه في قوله:

كَأَنَّهُ لَمْ يُرِدْ قَصْدًا بِضَرْبَتِهِ إِلَّا لِيَصْلَى عَذَابَ الخُلْدِ نِيرَانَا[2]

[1]– ينظر: الظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص 83.

[2] رمضان شاوش، الدر الوقاد في شعر بكر بن حماد، ص 63.

لقد أخذ الشاعر عبارته عذاب الخلد من قول الله تعالى: " **فَذُوقُوا بِمَا نَسِيتُمْ لِقَاءَ يَوْمِكُمْ هَذَا إِنَّا نَسِينَاكُمْ وَذُوقُوا عَذَابَ الْخُلْدِ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ** "[1].

كما نجد التناص في قول **الإمام أفلح** عندما وجَّهَ صاحب العلم:

وَلَا تَكُنْ جَامِعًا لِلْصُّحْفِ تَخْزِنُهَا كَـالعَيْرِ يَحْمِلُ بَيْنَ العَيْرِ أَسْفَارَا[2]

ففيه إشارة إلى قول الله تعالى:"**مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا بِئْسَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِ اللَّهِ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ**"[3].

ومن التناص الديني الذي استعان به بكر بن حماد من الآية الكريمة: " **فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَى** "[4]مع قوله:

وَللهِ لَوْ رُدُّوا وَلَوْ نَـطَقُـوا إِذًا لَقَالُوا: التُّقَى مِنْ أَفْضَلِ الزَّادِ[5]

ونجد التناص في قوله:

تَمُرُّ اللَّيَالِي بِالنُّفُوسِ سَرِيعَةً وَيُـبْدِي رَبِّـي خَـلْقَهُ وَيُـعِيدُ[6]

مع الآية الكريمة:" **إِنَّهُ هُوَ يُبْدِئُ وَيُعِيدُ** "[7].

---

[1]- سورة السجدة، الآية 14.

[2]- البيروني، الأزهار الرياضية، ص 194.

[3]- سورة الجمعة، الآية 5.

[4]- سورة البقرة، الآية 197.

[5]- رمضان شاوش، الدر الوقاد في شعر بكر بن حماد، ص 75.

[6]- المرجع نفسه، ص80.

[7]- سورة البروج، الآية 13 .

يتعامل الشاعر مع الخطاب الديني بوعي عميق وإدراك شديد لمعاني الآيات القرآنية وهذا دليل على شساعة الوازع الديني عنده. ويعتبر القرآن الكريم المصدر الأساسي للأدباء، فبتصفحنا كتاباتهم نجدها لا تخلو منه فهم متأثرون أشد التَّأثر به. لقد أسس القرآن للأدباء الجزائريين القدامى كتابات جديدة تفسح أمام المتلقي مجالا للغوص فيها لأنه مليء بالأسرار، لقد ساعد الخطاب الديني الخطاب الجزائري القديم على بروزه في الساحة الأدبية، فالنص الديني هو مصدر إلهام لدى الجزائريين جميعا، لذلك نجده بقوة في حياتهم اليومية.

2: التناص التاريخي:

يعتبر التاريخ مصدرا مهما يعتمد عليه الشاعر لتنويع الدلالات لدى المتلقي فيرتبط به ارتباطا شديدا كي يعبر عن مكبوتاته التي تتعلق ببيئته وقومه وكل ما يحتك به ، فالتاريخ يضفي جمالا روحيا على فِكَرِ الشاعر لذلك لا يستطيع الاستغناء عنه، وتوجه الشاعر إلى التاريخ "يتيح تمازجا ويخلق تداخلا بين الحركة الزمنية حيث ينسكب الماضي بكل إثارته و تحفزاته وأحداثه على الحاضر بكل ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة فيما يشبه تواكبا تاريخيا يومئ الحاضر فيه إلى الماضي، وكأن هذا الاستلهام يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في موقف اللحظة الغائرة في سراديب الماضي."[1]

فالتناص التاريخي هو اندماج نصوص تاريخية مع نص جديد شرط أن يكون التناسق والانسجام، فتنبعث الحيوية والنشاط إلى النص الجديد، مما يجعل المتلقي عرضة لاستنباط أحكام جديدة تتفق مع التجربة الشعرية.

[1]- رجاء عيد، لغة الشعر، ص 201.

فالتناص التاريخي يستحضر معه الشخصية التاريخية التي تلعب الدور المهم في بناء القصيدة الجديدة فهي" محصورة في إطارها التاريخي، ينفخ فيها الشاعر روحا جديدة فتجتاز حدودها الضيقة وتكتسب أبعادا معنوية جديدة"[1].

فالشخصية التاريخية تضفي على القصيدة جمعا من الإيحاءات والتدفقات التي تؤثر على المتلقي فيستنتج بعدا حضاريا عريقا.

ومن الأحداث التاريخية التي وظفها الشعراء الجزائريون **عقر الناقة مع نبي الله صالح** إذ جاء استحضارها عند الشاعر **بكر بن حماد** في القصيدة التي مدح فيها **علي بن أبي طالب**.

قال بكر بن حماد:

كَعَاقِرِ النَّاقَةِ الأُولَى التِي جَلَبَتْ عَلَى ثَمُودَ بِأَرْضِ الحِجْرِ خُسْرَانَا

قَــدْ كَانَ يُخْبِرُهُمْ أَنْ سَـــوْفَ يَخْصِبُهَا قَبْلَ المَنِيَّةِ أَزْمَانًا فَأَزْمَانَا[2]

قد تناصت القصيدة مع الآية الكريمة[3]:" **وَإِلَى ثَمُودَ أَخَاهُمْ صَالِحًا قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ قَدْ جَاءَتْكُمْ بَيِّنَةٌ مِنْ رَبِّكُمْ هَذِهِ نَاقَةُ اللَّهِ لَكُمْ آيَةً فَذَرُوهَا تَأْكُلْ فِي أَرْضِ اللَّهِ وَلَا تَمَسُّوهَا بِسُوءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ (73) وَاذْكُرُوا إِذْ جَعَلَكُمْ خُلَفَاءَ مِنْ بَعْدِ عَادٍ وَبَوَّأَكُمْ فِي الْأَرْضِ تَتَّخِذُونَ مِنْ سُهُولِهَا قُصُورًا وَتَنْحِتُونَ الْجِبَالَ بُيُوتًا فَاذْكُرُوا آَلَاءَ اللَّهِ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ (74) قَالَ الْمَلَأُ الَّذِينَ اسْتَكْبَرُوا مِنْ قَوْمِهِ لِلَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا لِمَنْ آَمَنَ مِنْهُمْ أَتَعْلَمُونَ أَنَّ صَالِحًا مُرْسَلٌ مِنْ رَبِّهِ قَالُوا إِنَّا بِمَا أُرْسِلَ بِهِ مُؤْمِنُونَ (75) قَالَ الَّذِينَ اسْتَكْبَرُوا إِنَّا بِالَّذِي آَمَنْتُمْ بِهِ كَافِرُونَ (76) فَعَقَرُوا النَّاقَةَ وَعَتَوْا عَنْ أَمْرِ رَبِّهِمْ وَقَالُوا يَا صَالِحُ**

[1]- صبحي البستاني، الصورة الشعرية، في الكتابة الفنية، ط 1، بيروت، دار الفكر اللبناني 1968، ص 194.

[2] رمضان شاوش، الدر الوقاد في شعر بكر بن حماد، ص33.

[3]- سورة الأعراف، الآية 73-79.

ائْتِنَا بِمَا تَعِدُنَا إِنْ كُنْتَ مِنَ الْمُرْسَلِينَ (77) فَأَخَذَتْهُمُ الرَّجْفَةُ فَأَصْبَحُوا فِي دَارِهِمْ جَاثِمِينَ (78) فَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا قَوْمِ لَقَدْ أَبْلَغْتُكُمْ رِسَالَةَ رَبِّي وَنَصَحْتُ لَكُمْ وَلَكِنْ لَا تُحِبُّونَ النَّاصِحِينَ (79)".

نفهم من هذا التناص أن الشاعر شبه مصير ناقة الله بمصير قاتل علي بن أبي طالب كرم الله وجهه ورغم اختلاف اغتيال الحالتين إلا أن الشاعر استطاع ببراعة أن يوصل مبتغاه إلى المتلقي، يمكن القول: إن التناص التاريخي ينشط الحادثة التاريخية ويستحضرها في ثوب جديد مليء بالرموز.

هذه الحادثة التاريخية بينت للمتلقي الصراع القائم بين الخير والشر وأنه سيبقى قائما إلى نهاية هذت الكون (زمن الآية صراع قائم بين النبي وقومه وزمن القصيدة صراع بين علي كرم الله وجهه وابن ملجم، أما الشاعر فيتصارع بين ذكره للخصال الحميدة التي كانت تصاحب عليا كرم الله وجهه وذمه لقاتله ابن ملجم)

النَّهَارُ مُشْرِقٌ وَالظَّلَامُ لَيْلٌ أَلَـــــــحَ بِالبَيَاضِ وَبالسَّوَادِ

هُمَا هَدَمَا دَعَائِمَ عُمْرِ نُوحٍ وَلُقْـــــــمَانَ وَشَـــدَّادٍ وَعَادِ[1]

نلمس التناص التاريخي في استحضار شخصيات تاريخية تمثلت في (نوح عليه السلام، والشاعر العبسي عنترة بن شداد وقوم عاد) فالشاعر يبين لنا كيف قضى الزمن على هؤلاء، وأن الخلود يبقى فقط لوجهه المعبود فلم تدم لا قوة عنترة ولا بطشُ قوم عاد ومهما عمر نوح فإنَّ نهايته الموت.

يظل التاريخ مصاحبا للشاعر الجزائري فهو جزء لا يتجزأ منه لأنه في حد ذاته صانع له، فبالتاريخ يستطيع الإنسان بناء الحضارة، والشاعر إذا أراد أن يسمو ويعلو بشعره لابد عليه الاستعانة

[1]– رمضان شاوش، الدر الوقاد في شعر بكر بن حماد، ص 83.

بالماضي لأنه يعتبر المرجع الأساسي للإبداع الفني، فالشاعر الموهوب يذكر بالماضي ولا عيب في ذلك لأن الله يأمرنا بأن نذكر لأن الذكرى تنفع الناس جميعا، فبوابة التاريخ تعتبر معلما يحتذى به الشعراء الجزائريون القدامى.

3: التناص الأدبي:

التناص الأدبي يأتي مرتبطا مع النصوص والأمثال والحكم العربية القديمة حاملا معه دلالات ترصع القصيدة الجديدة فتفتح الباب على المتلقي ليستقبل معان وفِكَراً ذات حلة بهية، فالأدب هو عبارة عن رحلة انبثقت منها تجربة شعورية وفكرية، ثم أصبح موروثا تنهل منه القصيدة الجديدة.

يستطيع الشاعر أن يذيب الموروث الأدبي داخل النص الجديد ويضفي عليه شكلا آخر أكثر بهاء عن طريق بذل جهد شعري يليق بالنص الجديد[1]

ابن قاضي ميلة هو الآخر تعامل مع الموروث الأدبي القديم وأضفى عليه بهاء في قوله:

لمَاَّ التَقَيْنَا مُحْرِمِينَ وَسَيُرُنَا بِلَبَّيْكَ يُطْوَى وَالرَّكَائِبُ تُعْسِفُ

نَظَرْتُ إِلَيْهَا والمَطِيُّ كَأَنَّمَا غَــوَارِبُهَا مِنْهَــا مِعْطَسُ رُعَّفُ

فَقُلْتُ لِتِرْبَتِهَا أَبْلِغِيهَا أَنِّي بِــهَا مُــسْتَهَامٌ قَـالَتْ نَتَلَطَّفُ[2]

ويواصل تغزله بالحبيبة فيقول:

وَفِي عَرَفَاتٍ مَا يخبر بِأَنَّنِي بِعَارِفَةٍ مِنْ عَطْفِ قَلْبِكِ أسعف

وتوظيف الحج مع الغزل موروث أدبي أصيل سبق إليه عمر **بن أبي ربيعة** حين قال:

[1] -علي جعفر، العلاق الشعر والتلقي دراسات نقدية، ط1، عمان دار الشروق،1997، ص 131 .

[2] ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج2، ص124 .

لَيْتَ ذَا الحَجِّ كَانَ حَتْمًا عَلَيْنَا كُلَّ شَهْرَيْنِ حَجَّةٌ وَاعْتِمَارَا

نفهم من الشاعرين أنهما قدسا محبوبتيهما أعلى تقديسٍ حينما جمعا بين الغزل والحج، فالحج يحمل في جعبته أسمى معاني الطهارة من الذنوب، فالشاعران يريدان أن يوصِلا فكرة إلى الحبيبة وهي أن حبهما طاهر كطهارة الحج، فالحج يبدأ بمشقة السفر وينتهي بسعادة عارمة تكمن في التخلص من الذنوب، والحب كذلك بالنسبة إليهما يبدأ بمشقة لينتهي بزواج ، ويتضح لنا ما "تغنى به بن ابي ربيعة في حوار ساخن مع فتاة أو أكثر لكن ابن قاضي ميلة كان محتاطا حذرا لم يتجاوز قدرا معين من الحوار"[1] .

ونعثر على التناص الأدبي في قول **بكر بن حماد** حين رثى ابنه[2] :

كَفَى حُزْنًا بِأَنِّي مِنْكَ ذُخْرٌ وَفَقْدُكَ قَدْ كَوَى الأَكْبَادَ كَيَّا

وقد سبقه في هذا البيت رائد الحركة الزهدية في المشرق – أبو العتاهية_

كَفَى حُزْنًا بِدَفْنِكَ ثُمَّ إِنِّي نَفَضْتُ تُرَابَ قَبْرِكَ مِنْ يَدَيَّا[3]

لدى الشاعر الجزائري قابلية كبيرة للعمل المشرقي ومحاكاته، فأضحت القصيدة المشرقية منبعا يشرب منه الشاعر الجزائري نظرا للإعجاب الذي كان يكنه للشعر المشرقي، على سبيل المثال هذه الحركة الخمرية تداولها العرب مند العصر الجاهلي إلا أن أبا نواس الخمرة غرضا شعريا مستقلا على خلاف الشعراء الجاهليين وغيّر من المقدمة الطللية إلى المقدمة الخمرية بقوله:

[1] – محمد مرتاض : الشعر الوجداني في المغرب العربي من القرن الثاني الهجري إلى نهاية القرن الخامس الهجري قراءة جمالية و فنية، دار الهومة الجزائر2015،ص100.

[2] – رمضان شاووش، الدر الوقاد في بكر بن حماد، ص 87.

[3] – أبو العتاهية، الديوان، ص 56.

لَسـْتُ أَرَى اللـَّذَّةَ فَــرَحًــا وَلَا نَجَاحًا حَتَّى أَرَى قَدَحَا

نِعْمَ السِلاَحُ الفَتَى المُدَامُ إِذَا سَــاوَرَهُ الهَمُّ أَمْ بِهِ جَمَحَا

والخَمْرُ شَيْءٌ لَوْ أَنَّهَا جُعِلَتْ مِفْتَاحَ قِفْلِ البَخِيلِ لَانْفَتَحَا [1]

يعتبر أبو نواس من الشعراء الأكثر شجاعة لأنه استطاع إفشاء مكبوتاته والحديث عن الخمرة بكل أريحية فصرّح بحبه لها وبالاستمتاع بشربها، وها هو **محمد بن حسن طبني** هو الآخر يعلن عن فسقه دون استحياء بقوله:

اجْتــَمَعْنَا بَــعْدَ التَّفَرُّقِ دَهْرًا فَــظَلَلْنَا نُــقَطِّعُ العُمْرَ سُــكْرَا

لَا يَرَانِي الإِلَهُ إِلَّا طَرِيحًا حَيْثُ تُلْقِي الغُصُونُ حَوْلِيَ زَهْرَا

قَــائِلًا كُلَّمَا فُتِحَتْ جُــفُونِي مِنَ النُّعَاسِ الخُمَارِ: زِدْنِيَ [2]

نستنبط أن الشعر الجزائري القديم تمكن من الغوص بمهارة في أعماق الظواهر الأسلوبية ، و مثلها الشعراء أحسن تمثيل من صور بيانية و حقول دلالية إلى تناص ، و ما نستنتجه من التناص أن التناص الديني أخد حصة الأسد ، وهذا يدل على أن الجزائريين القدامى رجال فقه.

[1] –أبو نواس، اشراف محمود كامل فريد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1932، ص68.

[2] – ابن سعيد ، من المغرب في حلى المغرب، ج 1، ص 202.

خاتمة

خاتمة

بعد جولة علمية لنا في رحاب قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم القرن الثالث و الرابع الهجريين توصلت إلى مجموعة من النتائج كانت زبدة هذا البحث نذكر أهمها:

- الشعر الجزائري القديم جاء ليعبر عن حالات نفسية ووجدانية للشعراء فنجدهم يسعون إلى رصد تجاربهم الخاصة في ثوب شعري متميز .
- الشعر الجزائري القديم جاء مرآة تنعكس عليها صورة الحياة التي يحياها الشاعر الجزائري القديم و بين لنا ظروفهم الاجتماعية والسياسية، فهو يؤدي رسالة سامية تجسد لنا مظاهر الحياة أنداك.
- فن المديح واحد من أهم الموضوعات والأغراض في الشعر الجزائري القديم فوجدنا المدح حين يفقد الشاعر عزيزا، أو يجافيه حبيب، أو واصفا إعجابا بحسن شيء ما أو جماله، أو مشيدا مادحا معددا مناقب و بطولات و قوّة شخص أعجب به، أو بصفة من الصفات، أو إنجاز من إنجازاته ، أو منظر من مناظر الطبيعة
- قصيدة المديح تعتبر ثمرة من ثمار الشعر المزهرة في الأدب الجزائري القديم وما استنتجناه انها كانت قليلة فنجدها متناثرة في قصائد و مقطوعات الشعراء .
- تمتاز قصيدة المدح في تلك الحقبة بأنها قصيرة تحمل في طياتها غالبا موضوعات تحكي الحياة آنذاك كتمجيد الملوك، قوتهم كرمهم وكل الخصال الحميدة التي كانت منتشرة في ذلك العصر
- امتازت قصيدة المديح بالرقة والعفوية فوردت على شكل مقطوعات امتنان وتعلق بالشخص أو الشيء الممدوح.

- إن قصيدة المديح يتغير مضمونها واتجاهها كلما تغير الشاعر والممدوح في الوقت نفسه، فهي مرتبطة ارتباطا وثيقا وحميميا بنفسية الشاعر فقصيدة المديح تختلف من شاعر بدوي إلى شاعر حضري متمدن.
- قصيدة المديح ظاهرة فنية نشأت مع ولادة القصيدة العربية، واستمرت في العصور المتلاحقة وقد شغلت النقاد منذ القديم وكثر حوارهم حولها.
- سار الشعراء الجزائريون القدامى غالبا على نهج أسلافهم في طرح موضوعات قصيدة المديح فعبروا من خلالها عن الهدف المبتغى من ورائها.
- يعد التقليد الشعري أحد التقاليد التي حافظ عليها الشعراء الجزائريون، حيث صدرت مقدمات طللية عند بعض مدائح الشعراء، في الحين ذهب بعض الشعراء إلى باب التجديد واستغنوا عن المقدمات الطللية.
- امتزاج قصيدة المديح غالبا بالفخر والهجاء ، الغزل و الوصف...
- و الجدير بالذكر أن قصيدة المديح قد اختلفت من شاعر إلى آخر فهناك من يمدح بهدف التكسب، وهناك من يمدح رغبة في الدفاع عن أمير أو ملك آمن به وبحكمه فأحبه حبا شريفا طاهرا بعيدا عن التسول والاستجداء.

- قدرة الشعراء على تطويع تكراراتهم لتتناسب مع تجربتهم الشعرية
- وظف الشعراء الأصوات المهموسة والأصوات المجهورة التي ساعدتهم للتنفيس عن كرباتهم وسعادتهم وحزنهم، وعن حالة الاضطرابهم واستقرارهم.
- هيمنت الأساليب الإنشائية الطلبية من نداء، واستفهام، على الأساليب الإنشائية غير الطلبية كالتعجب والقسم وأسلوبي المدح والذم.

- الاعتماد على الأسلوب الخبري ذا دلالة وحاملا لأغراض بلاغية سواء المنفية كانت أو مؤكدة.

- تنوع الصورة الشعرية في الشعر الجزائري القديم في القرنين الثالث والرابع الهجريين من تشبيه وإستعارة و كناية.

- تنوعت الحقول الدلالية في الشعر الجزائري القديم كحقل خاص بالمكان و بالطبيعة وآخر للحزن وغيرها من الحقول التي تناولها الشعراء.
- بروز التناص الديني وهيمنته على المدونات الشعرية في حين تضاءلت نسبة توظيف التناص الأدبي كون أن الفقه سيطرة على أفكار الشعراء وذلك لأنهم كانوا رجال فقه.

الملاحق

الملحق رقم 01: الأعلام

السيرة الذاتية لبعض شعراء الشعراء الجزائريين القدامى

1- بكر بن حماد التيهرتي:

هو بكر بن حماد بن سهل بن اسماعيل الزناتي التاهرتي نسبة إلى تاهرت وهي تيارت الحالية. من شعراء الطبقة الأولى في عصره، عالم بالحديث ورجاله فقيه، ولد بتيهرت ورحل إلى البصرة في العراق سنة 217هـ وهو حدث السن، فأخذ عن مسدد الأسدي البصري شيخ أئمة المصنفين الأثبات وأول من صنف المسند بالبصرة وغيره، والتقى بكبار الأدباء فطاحل الشعراء كالشاعر الهجّاء دعبل الخزاعي وعلي بن الجهم وأبي تمام الشاعر وغبرهم.

واتصل بكر بالخليفة المعتصم بالله ومدحه ثم عاد إلى إفريقيا قبل 239هـ فأخذ عن عون بن يوسف الخزاعي وسحنون بن سعد بالقيروان، وفي 247هـ تصدر لإملاء الأدب والعلم بجامعها الكبير فارتحل إليه الكثير من أهل إفريقيا والأندلس .

وفي سنة 295 هـ عاد إلى تيهرت فتوفي بعد سنة من عودته(296هـ) في قلعة ابن حمة شمال تيهرت، وهي نفس السنة التي سقطت فيها الدولة الرستمية بيد العبديين، له "ديوان شعر" كبير عثر عليه في بلاد فارس. **الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد ص 87**

ومن أشعاره الرائقة هذه القصيدة التي أنشدها الشاعر حينما قتل اللصوص ابنه عبد الرحمن بقلعة ابن حَمَّةالقريبة من تاهرت وقد ترك موت ابنه، جرحا عميقا في قلبه.

بَـكَيـْتُ عَلَــى الأَحِبَّةِ إِذْ تَوَلَّوْا وَلَــوْ أَنّــِي هَــلَكْتُ بَكــَوْا عَلَيَّا

فَيــَا نَــسْلِي بــَقَاؤُكَ كَانَ ذُخْرًا وَفَــقْدُكَ قَــدْ كَــوَى الأَكْبَـادَ كَيَّا

كَـفَى حُـزْنًا بِأَـنِّي مِنْكَ خِلْـوٌ وَأَنَّــكَ مَــــتيِّتٌ وَبَــقِيْــتُ حَيَّــا

دَعَوْتُــــكَ يَا بُنَيَّ فَلَمْ تُجِبْنِي فَكَــانَتْ دَعْــوَتِي يَــأْسًــا عَــلَيَّا

وَلَمْ أَكُ آيْسًــا فَيَئِسْــتُ لَمــَّــا رَمَيْتُ اَلتُّــرْبَ فَــوْقَكَ مِـنْ يَدَيَّا

فَلَيْتَ الخَلْقَ إِذْ خُلِقُوْا أَطَالُــوا وَلَيْتَكَ لَــمْ تَــكُنْ يَــا بَكــْرُ شَيَّا

تُسَرُّ بِأَشْهُرٍ تَمْضِي سِــــرَاعــاً وَتُــطْــوَى فِــي لَيَــــالِيْهِنَّ طَيَّــا

فَلاَ تَفْرَحْ بِدُنْيا لَيْسَ تَبْــــقَــى وَلاَ تَــأْسَفْ عَلَــيْهَا يَــا بُــنَيَّا

فَقَدْ قَطَعَ اَلْبَقَاءَ غُرُوْبُ شَمْسٍ وَمَــطْلَعُهَــا عَــلَيْنَــا يَــا أُخَيَّــا

وَلَيــْسَ الَــهمُّ يَجْلُــوهُ نَهَــارٌ تَــــدُوْرُ لَــــهُ الفَــرَاقِدُ وَالثُّــرَيَا[1]

[1] – محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص87.

وقفة بالقبور:

قف بالقبور فنادِ الهامدين بها ... مِن أَعْظُمٍ بليت فيها وأجسادِ

قوم تقطعت الأسباب بينهم ... من الوصول وصاروا تحت أطواد

راحوا جميعا على الأقدام وابتكروا ... فلن يروحوا ولن يغدوا لهم غاد

و الله لو ردوا ولو نطقوا ... إذا لقالوا : التقى من أفضل الزاد

فبرز القوم وامتدت عساكرهم ... كما يوافوا لميقات وميعاد

ما بالقلوب حياة بعد غفلتها ... والله سبحانه منها بمرصاد

أين البقاءُ، وهذا الموت يطلبنا ... هَيْهاتَ هَيْهاتَ يا بكر بن حمّادِ

بينا نرى المرء في لهو وفي لعب ... حتى نراه على نعش وأعواد

هذا يباكر دنياه منغصة ... فيها حزازات أحشاء وأكباد

وكلنا واقف منها على سفر ... وكلنا ظاعن يحدو به الحادي

في كل يوم نرى نعشا نشيعه ... فرائح فارق الأحباب أو غاد

الموت يهدم ما نبنيه من بذخ ... فما انتظارك يا بكر بن حماد[1]

معارضة الشاعر عمران بن حطان:

قل لابن ملجم والأقدار غالبة ... هدمت ويلك للإسلام أركانا

قتلت أفضل من يمشي على قدم ... وأول الناس إسلاماً وإيمانا

وأعلم الناس بالقرآن ثم بما ... سن الرسول لنا شرعاً وتبيانا

صهر النَّبي ومولاه وناصره ... أضحت مناقبه نوراً وبرهانا

وكان منه على رغم الحسود له ... مكان هارون من موسى بن عمرانا

[1] محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص60 ص61

ذكرت قاتله والدمع منحدر فقلت: سبحان رب العرش سبحانا
إني لأحسبه ما كان من بشر يخشى المعاد ولكن كان شيطانا
أشقى مراد إذا عدت قبائلها وأخسر الناس عند الله ميزانا
كعاقر الناقة الأولى التي جلبت على ثمود بأرض الحجر خسرانا
قد كان يخبرهم أنأن سوف يخضبها قبل المنية أزمانا فأزمانا
فلا عفا الله عنه ما تحمله ولا سقى قبر عمران بن حطانا
لقوله في شقي ظل مجترما ونال ما ناله ظلماً وعدوانا
يا ضربة من تقى ما أراد بها إلا ليبلغ من ذي العرش رضوانا
بل ضربة من غوى أوردته لظى فسوف يلقى بها الرحمن غضبانا
كأنه لم يرد قصداً بضربته إلا ليصلى عذاب الخلد نيرانا[1]

وقد اشتهر بتلك الآبيات الشعرية التي رد بها على شاعر الخوارج: عمران بن حطّان، عندما مدح عبد الرحمان بن ملجم قاتل عليّ . رضي الله عنه . بقوله:

يَا ضَرْبَةً مِنْ تَقِيٍّ مَا أَرَادَ بِهَا إِلاَّ لِيَبْلُغَ مِنْ ذِي العَرْشِ رِضْوَانَا

إني لأذكُرُهُ حيناً فأحسِبُهُ أوفَى البريَّةِ عندَ اللهِ مِيزاناً

2- الامام افلح بن عبد الوهاب:

هو الامام افلح بن عبد الرحمان بن عبد الوهاب بن عبد الرحمان بن رستم ثالث أئمة الرستميين**بتيهيرت** بويع بالإمامة **بعد وفاة ابيه عام 190هـ وكان مرشحا لها في حياة ابيه كانت سيرته سيرة حسنة، وكانت أيامه أيام** الرخاء **ويسر وقد طالت** مدة حكمه نحو الخمسين سنة عرف الشعب أثناءها الاستقرار والراحة والنعمة، ولم يكدر صفو الحياة إلا ما كان بينه وبين دولة الأغالب

[1] -- محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص60.

المجاورة له من جفاء، مما أدى به إلى إحراق مدينة العباسية التي كان بناها أبو العباس محمد بن الأغلب بالقرب من تاهرت وقد كتب في ذلك إلى عبد الرحمان بن الحكم الأوسط أمير الأندلس يتقرّب إليه فأرسل إليه عبد الرحمان ماءة ألف درهم مكافأة له على انتصاره على الاغالبة الذين هم من صنعاء العباسيين أعداء الأمويين وقد عمر طويلا وشمخ في ملكه ونشأ له البنون والحفدة.

كان الإمام افلح من دهاة الإباضية يعامل خصومه بلين تارة و بالشدة أحيانا وكان مبرزا في العلم و العرفان والآداب جيد رقيق يدل على تفوقه ونبوغه.

من شعره:

العِلْمُ أَبْقَى لِأَهْلِ الْعِلْمِ آثَـــارَا ... يُـــرِيْكَ أَشْخَاصَهُمْ رُوحًا وَأَبْكَـــارَا

حَيٌّ وَإِنْ مَاتَ ذُو عِلْمٍ وَذُو وَرَعٍ ... مَا مَاتَ عَبْدٌ قَضَى مِنْ ذَاكَ أَوْطَـــارَا

وَذُو حَيَاةٍ عَلَى جَهْلٍ وَمَنْقَصَةٍ ... كَمَيِّتٍ قَدْ ثَوَى فِي الرَّمْسِ أَعْصَـــارَا

للهِ عُصْبَةُ أَهْلِ الْعِلْمِ إِنَّ لَهُمْ ... فَضْلًا عَلَى النَّـــاسِ غُيَّابًا وَحُضَّـــارَا

الْعِلْمُ عِلْمٌ كَفَى بِالْعِلْمِ مَكْرَمَةً ... والجهل الجهل كَفَى بِالجَهْلِ إِدْبَارَا

الْعِلْمُ عِنْدَ اسْمِهِ أَكْرِمْ بِهِ شَرَفًا ... والْجَهْلُ عِنْدَ اسْمِهِ أَعْظِمْ بِهِ عَارَا

يُشَرِّفُ الْعِلْمُ لِلْإِنْسَانِ مَنْزِلَـــةً ... ويَـــرْفَعُ الْعِـــلْمُ لِلْإِنْسَانِ أَقْدَارَا

الْعِلْمُ ذُرٌّ لَهُ فَضْلٌ ولَا أَحَـــدٌ ... فِي النَّاسِ يَدْرِي لِذَاكَ الذُّرِّ مِقْدَارَا

للعِلْمُ فَضْلٌ عَلَى الأَعْمَالِ قَاطِبَةً ... عَـنِ النَّبِيِّ رَوَيْـنَا فِيهِ أَخْبَـــــارَا

يقول طالب علم بات ليلته ... في العلم أعظم عند الله أخطارا

من عابدٍ سنة لله مجتهدا صام ... النهار وأحيى الليل أسهارى

وقال إن مداد الطالبين على ... ثيابهم وعلى القِرطاسِ أسطارا

مثل دم الشهداء المكرم ينفضل فأكرم بأهل العلم أخيارا

وقال هم يرثون الأنبياء كذا فيهم رُوينا أحاديثاً وأخبار

اكرم بهم من ذوي الفضل المبين لهم ارث النّبوّة في ايديهم صارا

اشدد العلم رحلا فوق راحلة وصل الى العلم في الافاق اسفارا

واصبر على دلج الاغساق معتسفا مهامه الارض احزانا و اقطارا

حتى تزور رجالا في رحالهم فضل فاكرم باهل العلم زوارا

والطف بمن انت منه العلم مقتبس جدّد له كلّ يوم منك ابرارا

واحسن الكشف عن علم تطالبه والزم دراسته سرّا و اجهارا

ولا تكن جامعا للصحف تخزنها كالعير يحمل بين العير اسفارا

فاطلب من العلم ما تقضي الفروض به و اعمل بعملك مضطرا و مختارا

واطلبه ما عشت في الدنيا و مدّتها لموقف العرض ان لا تورد النار

واجعله لله لا تجعله مفخرة ولا تراءي به بدوا و احضارا

وعاشر الناس و انظر من تعاشره قصدا ولا تكثرن للصحب اكثارا

فرب مكثر صحب لا يزال يرى لنفسه قرناء السوء اشرار

وكن بربك لا بالناس معتصما كفى بربك رزّاقا و غفّارا

خير العباد عباد الله إنّ له لطفا خفيا يردّ العسر ايسارا

سُبْحَانَهُ صَمَدٌ لَا شَيْءَ يُشْبِهُهُ أَقْرَرْتُ للهِ بِالتَّوْحِيدِ إِقْرَارَا[1]

[1] - الباروني باشا سليمان بن عبد الله، الأزهار الرياضية في أئمة ملوك الإباضية،مراجعة علي الصليبي ،دار الحكمة لندن 2005.ص 246

3-جعفر بن فلاح الكتامي:

هو أبو الفضل جعفر بن فلاح بن أبي مرزوق الكتامي أحد زعماء كتامة ورجالها الذين شادوا بناء الدولة العباسية بالمغرب أولا، ثم بالمشرق ثانيا حيث كان جعفر يعمل تحت إدارة جوهر الصقلي فاتح مصر، وقد وجهه هذا إلى الشام فسار إليها ذو قضى على بقايا الأخد شيديين بها واستولى على دمشق وأصلح أمرها وهو أول من تولى أمر دمشق لبني عبيد، وأسقط منها دعوة الخليفة العباسي وعوضها بدعوة الخليفة الفاطمي لكنه لقي حتفه بعد معركة دارت بينه وبين القرمطي حيث وقع في أسره فقتله.

كان جعفر بن فلاح أديبا شاعرا فصيحا ذا نباهة وشأن حتى أن القرطمي الذي قتله بكى عليه مع انه كان عدو عليه .

من شعره:

وَلِي صَدِيقٌ مَا مَسَّنِي عَدَمٌ مُذْ نَظَرَتْ عَيْنَاهُ إِلَى عَدَمِي

أَعْــطَى وأقنى لَمْ يُكَلِّفْنِي تقبيل الكَفُّ لَهُ وَلاَ قَدَمِــي[1]

ومن شعره كذلك :

و يوم كأن الغيم تحت سمائه حكى مقلتي سحا ولم يحكني ضنا

كأن الغوادي بالمثاني نضحنه والبسنه ثوبا من الخز ادكن[2]

[1] – ابن الثغري،النجوم الزاهرة، ج2، ص 428، نقلا عن رمضان شاووش، ارشاد الحائر، ص 74.

[2] – ابن ابار، الحلة السيراء، ص 35.

4- عبد الله بن قاضي ميلة :

هو أبو محمد بن عبد الله بن محمد التنوخي المعروف بابن قاضي ميلة عاصر ابن رشيق وانه دخل صقلية ومدح اميرها ثقة الدولة الكلبيفي عيد النحر بقصيدة بديعية .

ابن قاضي ميلة من مدرسة عمر بن أبي ربيع يسلك طريقه في نظم الأقوال والحكايات الحسنة الغريبة و ينعته ابن رشيق بأنه شاعر ليس مقتدر .

و من شعره:

يذيل الهوى دمعي وقلبي المعنف وتجني جفوني الوجد و هو مكلف

واني ليدعوني الى ما سبقته و فارقت مغناه الاغنّ المشنف

واحور ساجي الطرف امّا وشاحه فصفر و امّا ردفه فصفوّف

يطيب اجاج الماء من نحوه ارضه يجبّى و يندي ريحه وهو حرجف

وآيسني من وصله انّ دونه متالف تدري الريح فيها فتتلف

وغيران يجفو النوم كي لا يرى لنا اذا نام شملا في الكرى يتألف

يظلّ على ما كان من قرب دارنا وغفلته عمّا مضى يتأسف

وجون بمزن الرعد يستنّ ودقه يرى برقه كالحيّة الصل تطرق

كأني اذا ما لاح والرعد معول وجفن السحاب الجون بالماء يذرف

سليم وصوت الرعد راق وروقه كنفث الرقى من سوء ما اتكلّف

ذكرت به ربّا وما كنت ناسيا فأذكر لكن لوعه تتضعّف

ولماّ التقينا محرمين وسيرنا بلبيك ربا و الركاب تسعف

نظرت اليها و المطيّ كأنما غواربها منها معاطس رعّف

فقالت اما منكنّ من يعرف الفتى فقد رابني من طول ما يتشوّف

أراه إذا سرنا يسير حذاءنا ونوقف اخفاف المطيّ فيوقف

فقلت لتربيها : ابلغاها بانّني ... بها مستهام قالتا : نتلطف

وقولا لها : يا امّ عمرو اليس بانّني ... منى والمنى في خيفه ليس يخلف

تفألت في ان تبدلي طارف الوفا ... بأن عنّ لي منك البنان المطرّف

وفي عرفات ما يخبّر انّني ... بعارفة من عطف قلبه اسعف

واماّ دماء الهدي فهي هدى لنا ... يدوم ورائي في الهوى يتألّف

وتقبيل ركن البيت اقبال دولة ... لنا وزمان بالمودّة يعطف

سعى وسعى الاملاك في طلب العلا ... ففاز واكدوا اذا خفّ اقطفوا

ويقضان شاب البطش بالين و التقى ... بكفيه ما يرجى و ما يتخوّف

حسام على ما ناصب الدين مصلت ... وستر على من راقب الله مقذف

يسايره جيشان : رأي و فيلق ... و يصحبه سفيان : عزم و مرهف

مطل على من شاءه فكأنّما ... على حكمه صرف الردى يتصرف

يرى رأيه ما لا ترى عين غيره ... و يغري به ما ليس يغرى المثقّف

رعى الله من ترعى حمى الدين عينه ... ويحمي ربى الاسلام و الليل اغضف

فيا ثقة الملك الذي الملك سهمه ... يراش لاكباد الاعادي ويرصف

هنيئا لك العيد الذي منك حسنه ... يروق ومن اوصافك الغرّ يوصف

بدا معلم الارجاء يزهى كأنما ... على عطفه وشي العراق المسقف

اتى بعد حول زائر من تشوّق ... وقد كان ذا طرف للقياك يطرف

فطوقته عزا و شنفته به ... فلاح لنا وهو المحلي المشنف

وقائلة بالسعد نجلك جعفر ... فيا لك من عيد من بملكين تتحف

فلا زلت تستجدى فتولي وترتجي ... فتكفي و تستدعي لخطب فتكشف[1]

[1] – ابن خلكان، وفيات الاعيان، ص122.

5–جنون بن يرمان:

هو أبو صالح جنون بن يمريان اليهرساني الورجلاني من علماء القرن الرابع هجري من سدراته، شيخ الإباضية بورجلان، يعود له الفضل في ازدهار الحركة العلمية وانتظام الحركة الدينية واستقام الخلقية في مدينة وارجلان. (معجم الاعلام الاباضية مج2 ص 232) .

ومن اشعاره :

وَاحْشُرْ جَمَاعَتَناَ فِي شَمْلِ زُمْرَتِهِ بِعَـوْنِ وَجْهِكَ يَا ذَا الـمَنِّ وَفكَرِ

وَاجْـعَلْ جَنَّـــةَ الفِرْدَوْسِ مَوْئِلَنَا فِي دَارِ الخُلْدِ مَعَ المُخْتَارِ مِنْ مُضَرِ

وَارْحَمْ عِبَادَكَ يَا مَنْ لَا شَرِيكَ لَهُ وَانْــظُرْ لِعـــــرْبَتِنَا إِنَّا عَلـَى خَطَرِ

فَامْنُنْ عَلَيْنَا وَلَا تُشْمِتْ بِنَا أحَدًا يَــا مَنْ يُفَجِّرُ عَيْنَ المَاءِ مِنْ حَجَرِ[1]

6 محمد بن حسين الطبني :

هو ابو مضر بن الحسين التميمي الحماني الطبني ولد و نشأ بطبنة وبها تلقى دروسه الأولى وبلغ بها إلى أن بلغ الخامسة والعشرين سنة ثم غادرها موليا وجهه نحو الغرب فانتقل إلى الاندلس ودخل قرطبة واستوطنها في عهد الخليفة ناصر لدين الله وكلفه بقيام مأمورية ببرّ العدوة ، وبعد عودته إلى قرطبة في عهد ابنه الخليفة هشام المؤيد بالله ، ولاه الشرطة ،تميز محمد بن حسين الطبني بصفات مكنته من ان يكون مقربا لدى خلفاء بني أمية حيث كان امتع الناس حديثا و مشاهدة ومن شعره:

عَـرَفَ الدِّيَـــارَ وَرَاحَ غَيْرَ مُعَرِّجٍ صَدَّ الخَلِيَّ يَشُوبُهُ النَّظَرُ الشَّجِيّ

قَسَمَ الضَّمِيرَ عَلَى وُقُوفٍ مُرْمِضٍ وَعَــلَى مَسِيرٍ لِلْجَوَانِحِ مُزْعِــجِ

شَــوْقٌ إِقَــامَتُهُ وَشَــوْقٌ طـعْنُهُ فَــمَتَى يُــــرْجَى فُرْجَةَ المُتَفَرِّجِ

[1] - من الفضائل في النصائح والمواعظ، ص 87.

هَتَفَتْ مُطَوَّقَةُ الجَنَاحِ فَــهَيَّجَتْ بَــعْدَ النَّــزُوعِ دَفِينَ ذِكْرٍ مُبْهِجِ

طَفِقَتْ تُؤَلِّفُ مَا تَفَرَّقَ مِنْ جَوًى وَتَــزِيدُ فِي إِنْضَاجِ قَلْبٍ مُنْضَجِ

مَـعْشُوقَةُ التَّفْوِيقِ نُمِّقَ جِــيدُهَا مَــا بَــيْنَ مــــوشيّ وَبَيْنَ مُدَبَّجِ

تُــزْهَى بِسِلْكٍ عِقْدُهُ لَمْ يَنْقَطِعْ وجُــمَــانَةُ الـمَنْظُومِ لَمْ يَتَدَحْرَجِ

يَا ابْنَ الخَلاَئِفِ قَدْ عَرَجْتَ إِلَى المَدَى بِــالْــبِرِّ وَالتــقْوَى بِــأَكْرَمِ مُعْرَجِ

نَــصَرْتَ أُمَّــةَ أَحْــمَدٍ وَحَــمَلْتَــهُمْ سبِيضَ الوُجُوهِ عَلَى بَيَاضِ المَنْهَجِ[1]

و من شعره:

بِــمُرْهَــفٍ يَسْتَمِدُّ مُرْهَفَةً مُــــدَلَّقُ الخَدِّ نَاحِلُ الطَّرْفِ

يَنْشُرُ سِرَّ الضَّمِيرِ عَامِلُـهُ كَالدَّمْعِ يُبْدِي سَرَائِرَ الطَّرْفِ[2]

من شعره:

وَكَأَنَّ مُجْرَى المَاءِ بَيْنَ سُطُوحِهِ مُجْرَى مِيَاهِ الوَصْلِ فِي كَبِدِي الصَّدِى

فِي مِثْلِ أَصْرَاحِ الزُّجَاجِ مــرَخَّمٍ ومُسَطَّحٌ يَحْكِي احْمِــرَارَ الْــمُجَسِّدِ[3]

من شعره:

اِجْتَمَعْنَا بَعْدَ التَّفَرُّقِ ظُهْراً فَــظَلَلْنَا نُــقَطِّعُ الْعــمْرَ سُكْــراً

لَا يَرَانِي الإِلَهُ إِلاَّ طَرِيحــاً حَيْثُ تَلْقَى الْغُصُونُ حَوْلِيَ زَهْراً

قَائِلاً كُلَّمَا فَتَحْتُ جُفُونِي صمِنْ نُعَاسِ الخُمَارِ: زِدْنِيَ خَمْراً[4]

[1] – ابن حيان، المقتبس، ص 84.

[2] – ابن الكتاني، النشبيهات، ص128 .

[3] – المرجع نفسه، ص 108.

[4] ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب،ج 1، ص 207.

عُقِدْتْ أَهِلَّةُ بَهْوِهِ فَكَأَنَّهَـــا عُقَدُ الشُّنُوفِ عَلَى خُدُودِ الخُرَّدِ

مِنْ تَحْتِهَا عُمَدٌ كَأَنَّ فَرِيدَهَا مِـنْ جَـوْهَرٍ وَلآلِئٍ وزَبَـــرْجَدِ

وَكَأَنَّمَـا قُضْبَانُهُ التِي سَمَتْ تَـــبْغِي مُنَـــاجَاةَ النُّجُومِ الوُقَّدِ[1]

من شعره:

هَوِّنْ عَلَيْكَ فَنَصْرُ اللهِ يَعْقُبُهُ يَا رَبُّ كُرْهٌ إِلَى المَحْبُوبِ يَنْصَرِفُ

يَا غُرَّةَ السَّعْدِ المَيْمُونِ طَائِرُهُ لاَ تَكْتَرِثْ فَإِلَيْكَ النَّصْرُ يَنْعَطِفُ[2]

من شعره:

صلْ عِيدُكَ* البَهيجُ الّسنا في غِبْطَةٍ وَازْدَادَ مِنَ الأَعْيَادِ أُلْفًا مُغْبَطَا

عَـبْدٌ أَتَـاكَ الـغَيْثُ فِـيهِ مُسَلَّمَـا وَفَدَ السُّرُورُ بِهِ فَصَحَّ وَأَفْرَطَا[3]

[1] ابن كتاني، التشبيهات، ص 120.

[2]- مفاخر البربر لمؤرخ مجهول، دراسة وتحقيق عبد القادر بوباية، ، ص 23.

[*] - أنشد هذه القصيدة يوم عيد الأضحى عام 362هـ لدى الخليفة الحكم وابنه هشام بقصر الزهراء.

[3]- ابن حيان، المقتبس، ص 94.

ملحق رقم 02: المصطلحات النقدية و الصوتية

– الهمس:

ورد في كتاب الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس (**الهمس هو عدم اهتزاز الوترين الصوتيين، فالصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق (...)والأصوات المهموسة هي اثنا عشر حرفا هي ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ)** [1]، وهي مجموعة في كلمة "حثه شخص فسكت قط"،والهمس عكس الجهر وهو باقي الحروف الباقية دون حروف الهمس .

–الانفجارية :

(التقاء طرفي اللسان بأصول الثنايا التقاء محكما فلا يسمح بمرور الهواء لحظة (...)، وكذلك قد ينحبس الهواء بالتقاء أقصى اللسان بأقصى الحنك الأعلى ثم ينفصلان فجأة فيحدث الهواء المندفع صوتا انفجاريا (...)، وهي (ب ت د ط ض ك ق ج)[2]مجموعة في كلمة "ضجة دب كقط".

–الرخاوة:

(وهي ضد الشدة ،انطلاق الصوت عند النطق بالحرف لتمام ضعف، الاعتماد على مخرجه وهي ستة عشر :ث ح خ ذ ز س ص ض ظ ع ف هـ و ي أ)[3].

[1] –إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية ،مكتبة أنجلو مصر دط، دت،ص 22

[2] –المرجع نفسه،ص 25.

[3] – صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، ص 281.

-الاستعلاء :

(وهو خروج صوت الحرف من أعلى الفم، وذلك لعلو اللسان عند النطق إلى الحنك الأعلى وحروفه سبعة وهي : خ ص ض ط ظ غ ق)[1].

- الإستفالة :

وهو (ضد الاستعلاء، فهو خروج صوت الحرف من أسفل الفم، وذلك لتسفل اللسان عند النطق بالحرف إلى الحنك الأسفل، وحروفه اثنان وعشرون وهي :أ ب ت ث ج ح د ذ ر ز س ش ع ف ك ل م ن ه و ي ا)[2].

- الإطباق :

(ويكون حين يرتفع مؤخر اللسان في اتجاه الطبق ولا يتصل به، على حين أن النطق يجري في موضع آخر غير الطبق، وينتج الإطباق قيمة صوتية وهي التفخيم وحروفه هي : ص ض ط ظ)[3].

-الاستفتاح :

(ضد الإطباق، فهو جريان النفس لانفراج ظهر اللسان عند النطق بالحرف وعدم إطباقه على الحنك الأعلى، وهذه الحروف خمسة وعشرون وهي:أ ب ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ع غ ف ق ك ل م ن ه و ي ا)[4].

-الصفير:

(هو صفة لحروف السين والزاي والصاد، وسبب الصفير هو ضيق فتحة الانفتاح حين نطق هذه الأصوات)[5].

[1] صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، ص 282.

[2] - المرجع نفسه ،ص 282.

[3]- أحمد محمد قدور ، مبادئ اللسانيات ، دار الفكر ، دمشق ، ط3 ، 1429-2008،ص 127.

[4] - صبحي الصالح ، دراسات في فقه اللغة ، ص 282.

[5]- أحمد محمد قدور ، مبادئ اللسانيات ، ص 130.

-القلقلة:

(هي اضطراب الحرف وتحركه بحركة عند النطق به وهو ساكن حتى يسمع له نبرة قوية، وحروفه خمسة وهي: ب ج ط ق)[1].

-الانحراف:

(هو صفة اللام والراء ، لأن اللسان ينحرف عند النطق بهذين الحرفين)[2].

- التكرار:

(هو ميل الحرف بعد خروجه إلى طرف اللسان ، وحروفه الراء)[3].

الاستطالة:

(هي امتداد الصوت بالضاد من اللسان إلى آخرها)[4].

التفشي:

(هو انتشار النفس في الفم عند النطق بالشين)[5].

اللين:

(هو إخراج الصوت بعد كلفة على اللسان، ويكون بمد خروج الواو والياء الساكنين، بعد فتح حالة الوقف، مثل ليل (...) فأصوات اللين اثنان هما : الواو والياء الساكنين .

نحو:(خوف، فوق)[6].

الغنة:

(هي خروج الصوت من الخيشوم ، وأصواتها : الميم والنون و التنوين)[7].

---

[1]- أحمد محمد قدور ، مبادئ اللسانيات، ص 283.

[2]-المرجع نفسه ، ص 130

[3]- صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، ص 283.

[4] - المرجع نفسه، ص283.

[5]-عصام نور الدين ، علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا ، دار الفكر اللبناني ، بيروت – لبنان ، ط 1 1992، ص 236.

[6]- المرجع نفسه، ص 236.

[7]- نفسه، الصفحة نفسها.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **القران الكريم رواية ورش عن نافع**
- **الحديث النبوي : صحيح مسلم و البخاري**

أولا– المصادر

1. محمد بن ميون الجزائري، التحفة المرضية في الدولة البكداشية، تح، محمد بن عبد الكريم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1972.
2. أحمد المقري، نفح الطيب في غصن الاندلس الرطيب تح:إحسان، ج2 ، دار صادر، بيروت، 1968.
3. الباروني باشا سليمان بن عبد الله، الأزهار الرياضية في أئمة ملوك الإباضية، د ط د ت موقع الاستقامة httm//www.isligama.net
4. الباروني باشا سليمان بن عبد الله، الأزهار الرياضية في أئمة ملوك الإباضية،مراجعة علي الصليبي ،دار الحكمة لندن 2005.
5. الصدري البلنسي محمد، الرحلة المغربية، تح: أحمد بن جدوا ،كلية الآداب الجزائرية، د. ت .
6. ابن منظور، لسان العرب، ط6، المجلد 2، دار صادر، بيروت –لبنان – 1997 (مادة مدح) .
7. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية بيروت لبنان –1999 (مادة مدح) .
8. ابن رشيق، العمدة، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط3، القاهرة، 1963.

9. أبو عبد الله البكري، المسالك والممالك الجزء الخاص ببلاد المغرب، دراسة وتحقيق: زينب الهكاري، تقديم، أحمد عزواي، مطبعة Vrafrti Netmaroc، دط، 2010م،

10. ابن الأبار، الحلة السيراء ، ج1 ،تح: حسين مؤنس الشركة العربية للطباعة والنشر، ط1 .

11. ابن المظفر الحاتمي، "حلية المحاضرة في الشعر" تح : جعفر الكناني، دار الرشيد، بغداد، 1979م.

12. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، لبنان، 1981 .

13. أبو هلال العسكري، الصناعيين، تح: علي محمد البجاوي، ط1، دار الإحياء، القاهرة، 1952.

14. أبو عباس عبد الله بن المعتز، البديع : تح عرفان مرطجي،مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت لبنان ،ط 1 ، 2012.

15. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح:محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس .

16. ابن حيان، المقتبس في أخبار بلد الأندلس، تح: محمد بشار عواد وبشار عواد معروف،ط1، دار الغرب الإسلامي، تونس، 2008 .

17. ابن الكتاني، التشبيهات من أشعار الأندلس، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت .

18. ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب،ج 1، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، ط2 .

19. ابن خاقان، مطمع الأنفس، تح: محمد شوابكة، دار عمار مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، لبنان، 1973.

20. ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج2، تح: إحسان عباس، دار الصادر بيروت.

21. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، 1981.

22. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،ط3، تحقيق محمد رشيد رضا، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، 1939 .

23. ابن عذارى، بيان المغرب في أخبار المغرب و الأندلس،ج1، تح:احسان عباس، ط 3، دار الثقافة، بيروت، 1983.

24. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، تح: أحمد محمد شاكر، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي لكلي، القاهرة، 1364.

25. عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز تح عبد الحمدي الهنداوي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان.

26. ابن خلدون، المقدمة، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1424 هـ /2004.

27. محمد عزام، الأسلوبية منهجا ونقدا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا .

28. ابن فارس، الصحابي في فقه اللغة، تح: أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان .

29. الخوارزمي، مفتاح العلوم، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتب العلمية، بيروت .

30. ابن جني، الخصائص، ج3، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية.

31. أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، ج1 .

32. القزويني، التلخيص، تح: عبد الرحمان الربقوقي، دار الفكر العلمية.

33. مفاخر البربر لمؤرخ مجهول، دراسة وتحقيق عبد القادر بوباية، دار ابي رقراق للطباعة والنشر ط ،2005 .

ثانيا– الدواوين

1. ابن خلوف، ديوان جني الجنتين (ديوان الإسلام) العربي دحوا ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1985 .

2. محمد بن هانئ، الديوان ، تح: كرم البستاني، دار بيروت لطباعة والنشر،لبنان ،1985.

3. رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد، ط1، مطبعة العلوية بمستغانم، 1966.

ثانيا المراجع

1. محمد الهادي الطرابلسي، دراسات أدبية ونقدية –تحاليل أسلوبية– عالم الكتان، تونس.

2. محمد مرتاض، الشعر الوجداني في المغرب العربي من القرن الثاني الهجري إلى نهاية القرن الخامس الهجري قراءة جمالية و فنية، دار الهومة، الجزائر،2015.

3. محمد مرتاض ، التجربة الصوفية عند الشعراء المغرب العربي،ديوان المطبوعات، الجزائر،2009

4. محمد مرتاض ، نظرية القراءة ومستوياتها بين القديم والحديث مقاربة تنظيرية تطبيقية،دار الهومة، الجزائر، 2015 .

5. محمد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الاسلامي، تقديم السعيد بحري، دار بهاء الدين الجزائر،2013 .

6. محمد التنسي، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، تح: محمود بوعياد، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989.

7. رحلة ابن عمار الجزائري (نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب)، مطبعة فوتتانا، الجزائر،1950م.

8. عبد الحميد بكري، النبذة في تاريخ توات وأعلامها، دار الهدى، الجزائر، 2005 .

9. أيمن محمد زكي العشماوي، قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني، دار النهضة العربية للطباعة و النشر،بيروت، ط1، 1973.

10. فيروز المرسي، قصيدة المديح الأندلسية، دراسة تحليلية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق 2009 .

11. عبد الغرير نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، مؤسسة المختار القاهرة، ط3، 2004 .

12. وهب رومية قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981 .

13. محمد عيسى الحريري، الدولة الرستمية بالمغرب الإسلامي، دار القلم، الكويت، ط3، 1987.

14. محمد طمار، تاريخ الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر العاصمة، 2007.

15. محمد العيد اليعلاوي، ابن هانئ الأندلسي، شاعر الدولة الفاطمية، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان ، 1405 هـ ، 1985 م .

16. محمد بن رمضان شاوش،الغوثي حمدان، الأدب الجزائري، إرشاد الحائر إلى أثار أدباء الجزائر. دار البصائر للنشر و التوزيع 2011.

17. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء الحديث، ط2، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1982.

18. يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار المناهل، ط1، 2009م .

19. أحمد الشابي، أصول النقد الأدبي، ط8، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1973.

20. اشرف محمود نجا، قصيدة المديح في الأندلس قضاياه الموضوعية والفنية،ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، 2003.

21. محمد طمار، تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر 2006.

22. عدنان بن ذريل النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، 2000م .

23. نور الدين سد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، (دراسة في النقد العربي الحديث) تحليل خطاب شعري وسردي، دار هومة، الجزائر، 1998.

24. أحمد شايب، الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط8، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1990م.

25. مجدي وهيبة، معجم مصطلحات أدبية، مكتبة لبنان بيروت،ط1، 1974.

26. محمد لويمي، في الأسلوب والأسلوبية ، مطابع الحميضي ،ط 1 ،2006.

27. يوسف ابو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة ط1،2007.

28. عدنان بن دربل، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1980.

29. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة العامة للكتاب،مصر، 1984،.

30. رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث الإسكندرية، ط1، دار المعرف،1993 م .

31. أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيدة، المخصص،مج1، السفر (3)، دار الكتب العلمية،د ط، بيروت– لبنان ، (د ت) .

32. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1981.

33. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1952.

34. محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسات ت ع، بن عبد الله للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 1988.

35. مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر ايقاعه الداخلي وجمالياته،ط2، منشورات الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران –الجزائر،2010.

36. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين،ط1، بيروت، 1979.

37. ناصر لوحيشي، المرجع في العروض والقافية، ط2، دار جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 1434-2013،.

38. الطيب البكوش، التصريف العربي، ط3، من خلال علم الأصوات الحديثة، مكتبة الإسكندرية،مصر،1992.

39. أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون –الجزائر، دط،1999.

40. حسام البهنساوي، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث،مكتبة زهراء الشرق، مصر، ط1، 2005.

41. أحمد محمد قدور، مبادئ في اللسانيات، دار الفكر المعاصر،بيروت، لبنان،1999، ص109.

42. ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلو مصر دط، دت.

43. إبراهيم أنيس، موسقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصريةّ، القاهرة، ط3 ، د ت.

44. عبد الستار محمد ضيف، شعر الزهد في العصر العباسي، مؤسسة المختار منشر،2005، ط1 .

45. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جماليات، دار الوفاء للطباعة والنشر ط1، 2002.

46. الكبيسي عمران خضير، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت،د ط، 1982.

47. محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، القاهرة،دار القومية للطباعة و النشر، القاهرة.

48. عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، ط1، مؤسسة الرسالة ، لبنان، 1400- 1980.

49. عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار الأزمنة ، 1998.

50. شاهين عبد الصبور، المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جيدة في الصرف العربي،ط1، مؤسسة الرسالة، 1980.

51. كمال بشر، علم الأصوات، دار الغريب، القاهرة، مصر، 2000.

52. لمبارك الهلالي ، تاريخ الجزائر، ج2، مكتبة النهضة الجزائرية، الجزائر.

53. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 1984.

54. حنا عبود، البلاغة من الابتهال إلى العولمة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

55. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2002.

56. الصغير محمد حسين علي، الصورة الفنية في المثل القرآني، دراسة نقدية و بلاغية، العراق، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1981م.

57. أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجد لاوي، عمان، د ط، 2002.

58. إيليا الحاوي في النقد والأدب، ج05، مذاهب فنية غربية عربية، ط1، دار الكتب اللبناني، بيروت، لبنان، 1980

59. سعد عبد العزيز مصلوح، في النص الأدبي ، دراسات أسلوبية إحصائية، عالم الكتب ، مصر، ط 3 ،1996.

60. الزبيدي، السيد المرتضى، تاج العروس، مركز الكتب الثقافية، د.ت، مادة النص.

61. علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.

62. راشد بن محمد، البنى الأسلوبية في النص الشعري،دار الحكمة لندن.

63. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط3،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992.

64. صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1968.

65. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي -دراسات نقدية-، ط1، دار الشروق، عمان،1997.

66. محمود كامل فريد، أبو نواس، المكتبة التجارية الكبرى،القاهرة، 1932 .

67. إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية، مكتبة أنجلو، مصر، دط، دت ،

68. أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، ط3، دمشق، 1429-2008.

69. عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت– لبنان، 1992.

رابعا– المراجع المترجمة

1. تودولروف تزفتان واخرون، في اصول الخطاب النقدي الجديد، تر: احمد المديلي، سلسلة المائدة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

خامسا– الرسائل الجامعية:

1. مسعود الخرازي، فن الدعاء في الشعر الجزائري القديم،جامعة قاصدي مرباح، رسالة ماجستير من جامعة ورقلة، 2008

سادسا– الدوريات:

1. محمد بلوحي، الأسلوب التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية، مجلة التراث العربي، فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، – دمشق العدد 95، أيلول 2004.

2. طارق البكري، الأسلوبية عند ريفاتير، مجلة الموقف الأدبي، عدد 402، تشرين الأول 2004 م، نسخة الكترونية من موقع اتحاد العرب، www.awu-jan.org.

3. بوعريشة كريمة، مجلة الهيكل "الدراسة المقطعية في قصيدة من حصاد التأملات الصفر" العدد 82 بتاريخ 2018/08/01 .

4. يحي أحمد، طول الحركة في اللغة العربية وعلاقته بالبنية المقطعية ، مجلة جامعة دمشق المجلد29 العدد 3+4 سنة 2013.

5. جاسم غالي رومي المالكي، الأثر الدلالي للأصوات الانفجارية في قصائد ديوان أنين الصواري)، للشاعر علي عبد الله خليفة، مجلة الخليج العربي، مج(36) ع(3) 2008م.
www.pdffectory.com

6. الكنز، نظيرة، التناصية ألف ليلة وليلة، جريدة الاسبوع الادبي،ع979، 2005، الموقع (Http://mshaheer.com)

سابعا المراجع باللغة الأجنبية

1. LE ROPERT pour tous ©1994,Dictionnaires LE ROPERT 27 rue de la glacière :, 75013 paris.

2. Sayce ,R.A the definition of the term , Style in proceeding of the third Congress of the International : Comparative Literature Association Gravenhage 1962 .

3. Joseph Sumpf: : introduction à la stylistique du français ,librairie Larousse, boulevard 17,Rue du : ينظرMontparnasse Raspoil, Parais,1971.

4. Karl Cogard: introduction à la stylistique ,Champs Université Flammarion, 2001.

5. M. Riffaterre. ESSais de stylistique structurale, M. riffaterre la trace de L'intertexte in la penssée n°: 215 octobre 1980, paris.

الفهرس

الفهرس

كلمة شكر

إهداء

مقدمة..... أ

مدخل:الشعر الجزائري القديم مضامينه و قضاياه

أولا– نَشأَة المدح وتطور..... 2

ثانيا–الشعر الجزائري القديم 3

ثالثا– قصيدة المديح..... 9

الفصل الأول : موضوعات المديح

تمهيد..... 15

أولا–بناء قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم..... 16

1–علاقة ازدواجية المدح بالعلم..... 17

2–علاقة ازدواجية المدح بالرثاء..... 18

3–علاقة ازدواجية المدح بالمدن..... 20

4–علاقة ازدواجية المدح بالقينات..... 21

5–علاقة ازدواجية المدح بالمجد..... 22

6–علاقة ازدواجية المدح بالعدل..... 23

ثانيا–أنماط قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم..... 24

1–المطلع..... 25

2–مقدمة القصيدة..... 27

3–خاتمة قصيدة المديح..... 32

4– التخلص..... 36

ثالثا– خصائص شعر المديح 41
1–اللغة والأسلوب 41
2–تطور الشعر الجزائري القديم..... 46
3–الفرق بين قصيدة المديح في الشعر الجزائري القديم والحديث..... 49

الفصل الثاني: المستوى التركيبي في قصيدة المديح

أولا– الأسلوبية..... 54
1– مفهوم الأسلوبية لغة واصطلاحا..... 54
2– نشأة الأسلوبية وتطورها..... 59
3– مبادئ الأسلوبية..... 61
4– اتجاهات الأسلوبية..... 63
5– مستويات التحليل الأسلوبي..... 65
ثانيا–النداء في قصيدة المديح..... 67
1– نداء بكر بن حماد لابنه المتوفى..... 67
2– نداء ابن هانئ لأمير الزاب..... 67
3– نداء محمد بن حسين الطبني..... 69
4– نداء جنون بن يريان الورجني..... 70
ثالثا–أسلوب الأمر في قصيدة المديح..... 73
1–الأمر عند أفلح بن عبد الوهاب..... 73
2– الأمر عند بكر بن حماد..... 74
3– الأمر عند محمد بن حسين الطبني..... 75
4– الأمر عند ابن قاضي ميلة..... 77
رابعا– النهي في قصيدة المديح..... 79
1–النهي عند أفلح بن عبد الوهاب..... 79
2– النهي عند بكر بن حماد..... 80
3– النهي عند محمد بن هانئ الأندلسي..... 81

4- النهي عند محمد بن حسين الطبني..... 81
خامسا–الأساليب الخبرية في قصيدة المديح..... 83
1–الأساليب الخبرية عند أفلح بن عبد الوهاب..... 84
2- الأساليب الخبرية عند أحمد بن فتح..... 85
3- الأساليب الخبرية عند جعفر بن فلاح الكتامي..... 85
4- الأساليب الخبرية عند محمد بن هانئ الأندلسي..... 86
5- الأساليب الخبرية عند ابن قاضي ميلة..... 87
سادسا– الأسماء والأفعال في قصيدة المديح..... 89
1- الإمام افلح الرستمي "فضل العلم" 89
2- أحمد بن فتح المعروف بابن الخراز التاهرتي..... 90
3- بكر بن حماد..... 91
4- شاعر تاهرتي مجهول الاسم..... 92
5- جعفر بن فلاح الكتامي..... 93
6- رثاء والدة الأميرين جعفر ويحي بن علي..... 94
7–محمد بن حسن الطبني..... 95
8- عبد الله بن قاضي ميلة..... 96
9- أبو حسين المسيلي..... 97

الفصل الثالث

المستوى الإيقاعي والصوتي في قصيدة المديح

أولا–المستوى الإيقاعي..... 101
1–مفهوم الإيقاع..... 101
2–دراسة تفعيلات القصيدة..... 106
3- الدراسة المقطعية..... 109
ثانيا–المستوى الصوتي..... 119
1–موسيقى الأصوات..... 119

2-التكرار..... 122

الفصل الرابع: المستوى الدلالي في قصيدة المديح

أولا– التشبيه..... 154
ثانيا–الاستعارة..... 161
ثالثا–الكناية..... 165
رابعا الحقول الدلالية..... 173
خامسا – التناص..... 184
خاتمة..... 196
الملاحق..... 200
قائمة المصادر والمراجع..... 216
الفهرس..... 229

ملخّص:

تعرضت في هذا البحث لموضوع قصيدة المدح في الشعر الجزائري القديم (القرن الثالث والرابع الهجريين) مقاربة أسلوبية كان دافعه الوقوف على أحد التجليات التي جعلت من هذا اللون متداولا بين القراء محاولة إبراز على أنه ثمة فن المديح في العديد من نصوص الأدب الجزائري القديم، إلا أن بعضها بقي على رفوف المكتبات فحاولت جاهدة إزالة الغبار على هذا الفن واستنطاقه لأنه لا يزال مجهولا.

Résumé :

J'ai abordé dans ce travail le thème de la louange dans la poésie algérienne ancienne (III et IV siècle Hegirien) ou il y a eu une comparaison de style dont le motif était de s'arrêter auprès du mérite qui faut accorder à genre littéraire et qui l'a rendu plus utilisé dans plusieurs textes littéraires de l'ancienne époque malgré qu'il y a eu un certain nombre qui est resté exposé dans des bibliothèques et c'est pour cette raison, j'ai essayé de revoir cet art, de lui donner sa valeur de le faire parler car il est resté inconnu .

Abstract:

I have dealt in this thesis with the theme of the eulogy is the ancient Algerian poetry in the 3rd and 4th century of EL-Hidjra depending on styling method. The main reason is to detect factors that made this literary issue very popular among the readers. I also have tried to show that eulogy was existed in the ancient Algerian literature though some of these literary productions are still ignored. In short, the present research is an attempt to uncover this kind of art and make it popular.