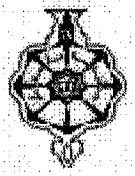
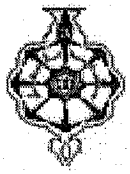



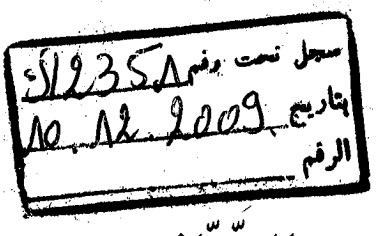
الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Doc 810-5-01/08

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان ـ كلية الآداب و العلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم اللغـــة العربيـــة و آدابـــها

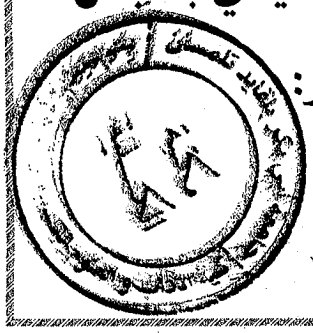


اللّغة الشّعريّة عند أبي حمو موسى الزّيّاني

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي القديم

لجنة المناقشة :

1- أ/د .شايـــف عكاشـــة	رئيسا	جامعة تلمسان
2- أ/د .محمـد زمـري	مشرفا و مقررا	جامعة تلمسان
3- أ/د. عبد اللطيف شريفي	عضوا	جامعة تلمسان
4 -أ/ د. محمد تحريشي	عضوا	جامعة بشـار
5- د. عبد الوهاب ميراوي	عضوا	جامعة وهران
6- د. قريـش بن علـي	عضوا	جامعة سيدي بلعباس



إعداد الطالب :

أحمد حاجي

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد زمـــري

السنـــة الجامعيـــة: 2008م ـ 2009 م

أعوذ بالله من الشيطان الرجيم

﴿ فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِّن قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ
أَوْزِعْنِيٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنْعَمْتَ عَلَيَّ
وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ
وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ﴾

صدق الله العظيم

(سورة النمل : 19)

إهـــداء

إلى والدي الكريمين حفظهما الله ...

...وإلى رفيقة دربي ... زوجتي المخلصة ... أم بلقيس

إلى ابنتي بلقيس...

وإلى إخوتي الذين عناهم أمري ...

... إلى كلّ محبّ للغة العربية

و إلى كلّ من مدّ لي يد العون والمساعدة ...

إلى جميع هؤلاء أهدى هذا العمل ...

سائلا الله – تعالى – أن ينفع به وأن يكون ضميمة إلى ما كتبه

أساتذتنا وزملاؤنا نبراسا على الدرب ...

أحمد

شكر و عرفان

إذا كان من كمال الفضل شكر ذويه،فإنني أتقدم بخالص الشكر

إلى الأستاذ المشرف: الأستاذ الدكتور محمد زمري ،على ما أولاه لي

من العناية العلمية،و متابعته رحلة البحث ،و حرصه و توجيهاته

و ملاحظاته . . . .

إليه هذا العمل عرفانا بفضله و تقديرا لجهده . . . .

إلى أساتذتي الأفاضل . . . .الذين غرسوا فينا حب العلم. . . .

إلى أستاذنا القدير:الأستاذ الدكتور محمد مرتاض عرفانا و إخلاصا

إلى أعضاء اللجنة العلمية المناقشة الذين تجشموا عناء قراءة و متابعة

هذا البحث.

إليهم جميعا ثمرة السنوات. . .هذا العمل المتواضع

أحمد حاجي

مقدمـــة

بسم الله الرّحمن الرّحيم و الصّلاة والسّلام على سيّدنا محمّد وعلى آله و صحبه أجمعين،أما بعد:

فهذه دراسة في الأدب المغربي القديم موسومة ب :« **اللّغة الشّعرية عند أبي حمّو موسى الزّياني** » .

و الحقّ أن الأدب المغربي لا يزال أدبا بكرا يحتاج إلى مزيد من البحوث والدراسات،للمساهمة في الكشف عن مضامينه و أعلامه،على الرّغم من بعض الجهود الجادّة،والتي ساهمت بقدر وافر بعثه والتّعريف به ،ومن هذه الجهود التي تناولت المرحلة الأولى منه،أطروحة دكتوراه الدولة،والموسومة:بشعر الفقهاء في المغرب العربي في الخمسية الهجريّة الأولى للباحث محمد مرتاض ،وعلى الرغم من اقتصاره على شعر الفقهاء جمعا ودراسة،إلا أنه ساهم بقدر كبير في الكشف عن روائع الأدب المغربي منذ نشأته،فضلا عن بعض البحوث الأخرى التي تهتم بهذا الأدب و هذه الدراسات وغيرها من البحوث والمقالات ساهمت في تقريب الرؤية لدينا ،ومن ثم فقد انصبّ جهدنا على دراسة موضوع **اللغة الشّعرية عند أبي حمّو موسى الزّياني**.

و اللغة الشعرية لغةٌ خاصّة،متميّزة عن لغة النّثر،متفرّدةٌ في خصائصها ،وقد حظيت بقسط وافر من العناية، فقد أولاها القدماء اهتماما بالغا،وربطوها بالقيم الجمالية،فكانت قضيتي اللفظ و المعنى من أهم القضايا البارزة في النقد العربي، فضلا على الاهتمام بمعايير جودة الشعر ومذاهب الشعراء في الطبع والصنعة وغير ذلك .

و لمّا قلّت الدراسات النّقدية التي تتناولُ الشعر المغربي بالدّراسة و النّقد و التّحليل،و بخاصّةٍ شعر أبي حمّو موسى الزّياني،فضلا على قلّة المصادر التي تهتمّ بالتّراث المغربي،و صعوبة الوصول إليها ،اقتصرنا على دراسة شعر أبي حمّو موسى الزّياني مؤسّس الدّولة الزّيانية،فقد كان الأمير و الشّاعر،وعرف

الأدب في عصره تطوّرا ملحوظا،حيث كان الاهتمام بشعر المولديّات والمدائح النبوية ،وتقريب الشعراء وإكرامهم وغير ذلك،وكلّ هذه الأسباب وغيرها ساهمت في خلق حياة أدبية راقية،و قد ولد لدينا الإعجاب بتلك النّماذج الرّائعة في المولديات، فكان السّبب الرّئيس لاختيار هذا الموضوع،علاوة على بعض الغموض الذي يكتنف الأدب المغربي القديم ،مما دعانا إلى المغامرة في البحث و محاولة طرق موضوع جديد يختص بالأدب المغربي في عصر من عصوره .

و قد اقتضت طبيعة الدراسة تقسيم الموضوع إلى تمهيد طرقنا فيه موضوع اللغة الشعرية وخصائصها،أما الفصل الأول فجاء موسوما بـ :**« شعر أبي حمو موسى الزياني - دراسة في جمالية التشكيل»**،وطرقنا فيه التشكيل الموضوعي وما ينطوي عليه من موضوعات لقصائد الشاعر من شعر سياسي و رثاء و مولديات ؛والتشكيل المعجمي وما يضمه من معاجم فنية ؛أما التشكيل الأسلوبي فاقتصرنا فيه على دراسة ظواهر فنية كالتناقص و التكرار و الاتجاه القصصي .

و تناولنا في الفصل الثاني **« الصورة الشعرية عند أبي حمو موسى الزياني »**،

و عالجنا فيه ماهية الصورة الشعرية و أسسها ،و ما تنطوي عليه من صور حسّية و أنماط الصورة من استعارة وتشبيه و كناية،و الصور البديعية،و أفق الصورة أي أبعادها من بعد زمري و بعد نفسي،و أسلوبيّة الصورة الشعرية،و قد تناولها فيها صورة الرحلة و صورة الزمن الشعري،ثم خصائص صور أبي حمو موسى الزياني و ما تضمّنته من مبالغة و عاطفة و خيال و غير ذلك .

وطرقنا في الفصل الثالث :**« الإيقاع في شعر أبي حمو موسى الزياني »**،و تطرقنا فيه إلى دراسة البنية الموسيقية الخارجية كالأوزان و النفس الشعري و دراسة البنية الموسيقية الداخلية من القافية و حروفها و

حركاتها و أنواع القوافي و عيوبها ،فضلا عن الظواهر البديعية في شعر أبي حمو موسى الزياني ،ثم خاتمة أجملنا فيها ما توصلنا إليه في هذه الدراسة .

و قد اقتضت طبيعة الدراسة الاستعانة بمجموعة من المناهج حسب الحاجة إلى ذلك ، فكان المنهج الوصفي في دراسة موضوعات شعر أبي حمو موسى الزياني و المنهج إحصائي في الفصل الأول و تحديدا عند دراسة الشكيل المعجمي،و في دراسة الإيقاع في إحصاء أنواع القوافي و عدد البحور و مدى استخدامها و المنهج النفسي في تفسير خلفيات الخطاب الشعري ، و المنهج الأسلوبي في تحليل بعض القضايا .

و من أهم المصادر والمراجع المعتمدة في دراسة هذا الموضوع : أبو حمو موسى حياته آثاره لعبد الحميد حاجيات بنية اللغة الشعرية لجان كوهين،وشعرية التفاوت . مدخل لقراءة الشعر العباسي . لمحمد مصطفى أبو شوارب،وشعر أبي مدين شعيب . بين الرؤية و التشكيل . لمختار حبار،و مخطوط زهر السينان في دولة بني زيان لمؤلف مجهول فضلا عن كثير من الدراسات الحديثة .

و نحمد الله عز وجل على توفيقه ، ثم نتقدم إلى الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور محمد زمري بخالص الشكر و الاعتراف بالصنيع و امتنانا على صبره و توجيهه و دعمه و متابعته لهذا البحث عرفانا تقديرا .

أحمد حاجي

تلمسان في 22 أكتوبر 2008

مدخل

مفهوم اللّغة الشّعرية وخصائصها

اللغة وسيلة للتواصل بين الشاعر و القارئ ،تقوم على إظهار الجانب الإبداعي؛فالقصيدة بمضمونها تظهر في شكل فني،توجد علاقات لغوية غير اعتيادية،تخرق النظام المألوف؛و هي صورة وجود الأمة بأفكارها و معانيها و حقائق نفوسها وجودا متميزا قائما بخصائصه،فهي قومية الفكر،تتحد بها الأمة في صور التفكير و أساليب أخذ المعنى من المادّة،و الدّقّة في تركيب اللّغة على دقّة الملكات في أهلها،و عمقها هو عمق الروح و دليل الحس على ميل الأمة إلى التفكير و البحث عن الأسباب و العلل[1] ،و تتضافر القيم الشعورية و التعبيرية و الفكرية لتُشكل البعد الجمالي للنص،فلا يمكن فصل إحدى القيم عن الأخرى،لما لها من روابط وثيقة تحقّقُ للعمل الفني قصدهُ الذي أنشئ لأجله؛و يرى محمد المبارك أنّ معرفة الخصائص اللغوية و القيم التعبيرية للّغة لا تنفصل عن معرفة الدّوافع النّفسيّة،لأنها كشفٌ عن نوازع الإنسان الذي ينطق بها ،و كشف نوازع المخاطَب من قبل المخاطب هو أولى درجات الفهم و الاستيعاب ،و عليها يعتمدُ فهم النّص و صياغة الاستجابة[2]،فالنّص رسالةٌ أدبية و نوعٌ من أنواع التّواصل بين الكاتب و القارئ ،إذ تشكّلُ اللّغة مادة الأسلوب الذي يستمدّ الحياة و القوّة من طريقة استخدام المفردات المناسبة،و من السّرّ في ربط الكلمة الحيّة القويّة بأختها ،حيثُ يتهيّأ من هذا المركّب طريقا في التّفكير ؛فاللّفظة هي الفكرة و هي الحياة الاجتماعية[3]،و يتركّز الاهتمام بالألفاظ في دقّة معانيها و في التّراوح بين الدلالات الذّاتية و مختلف الدلالات الإيحائية.

و يستمدُّ النّصّ الأدبي وجوده من لقائه بالمتلقي،وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار عنصر التّقبّل جانبا مهمّا في تذوّق النّصوص والوقوف على ما تشتمل عليه من جوانب فنية ،تدفع به إلى إعادة بناء الرؤية على حسب طبعه ونفسيته.

---

[1] . ينظر:وحي القلم،مصطفى صادق الرافعي،تقديم باني عميري،موفم للنشر،الجزائر،دط،1991: 08/03.

[2] . ينظر:استقبال النص عند العرب،محمد المبارك،المؤسسة العربية للدّراسات و النشر،بيروت،ط01، 1999، ص 63.

[3] . ينظر لغة الشعر بين جيلين،د .إبراهيم السامرائي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط2، 1980،ص 38 .

ويتوقف التلقي على التوصيل اللغوي القائم"...على مخاطِبٍ (هو مرسل يرسل الرسالة إلى المخاطب)والمستقبل للرسالة،وتستخدم الرسالة شفرة (هي عادة لغة يعرفها كل من المخاطِب والمخاطَب)،وللرسالة سياق (أو مشار إليه)،كما أنها تنتقل عبر اتّصال (أو وسيط كالكلام الحي)..."[1] ،فهناك عمليّة تواصل،تتحقّق غاياتها بفكّ شفرات النّص،تحدّدها مسألة الذوق "... ومعناها حصول ملكة البلاغة والبيان..."[2].

ويحسن التنبيه على أن عملية التّوصيل اللغوي لا تعتمد على المرسل والمرسل إليه والرسالة فحسب، بل تطرح مسألة الذوق،التي تحدث القدماء في أثناء كلامهم عن مراعاة مقتضى الحال .

وإن كان ابن قتيبة قد أخضع الشعر إلى الجودة،فإنّه لم يحفل بعامل الزمن [3]،فقد ارتكز في ذكر الشعراء والثناء عليهم على مسألة الذوق .

وحدّد أحمد الشايب بعض الوسائل التي تحقق التبليغ في :

1- استعمال الكلمات المألوفة،محدودة المعنى،ويتولّد عنها وضوح الأفكار وقوتها، واستقرارها في العقول،وتحاشي الألفاظ الغامضة والمشتركة والأجنبية .

2- استعمال الكلمات الوصفية:التي تفيد جمال الأسلوب وقوته معا،والكلمات الوصفية ،تلك التي تصور مشاهد تلفت النظر وتثير الإعجاب بتأثيرها في نفس الملتقي .

3- الاستعمال المجازي للكلمات الخارج عن العادة،فتؤدي بذلك معنى المبالغة المقبولة والإيجاز الطريف .

4- تحاشي الكلمات الضعيفة والعناصر غير المهمة في العبارات والتركيز على أركان الكلام الأساسيّة [4] :

---

[1]. النظرية الأدبية المعاصرة،رامان سلدن،ترجمة جابر عصفور،دار قباء للطباعة والنشر،القاهرة،(دط)،(دت)،ص 20.

[2]. المقدمة،عبد الرحمن بن خلدون،دار العودة،بيروت،(دط) ،1981 ،ص 466.

[3]. ينظر : الشعر والشعراء ، دار صادر ، ليدن (دط) ، 1902 ،ص 06 .

[4]. الأسلوب، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1966،ص195-196.

ويمكن حصر ما أورده أحمد الشايب في ما يلي :

- الكلمات المألوفة الواضحة القوية

-الكلمات الوصفية وتفيد جمال الأسلوب

- الصورة المؤثرة التي تحقق المتعة والإعجاب .

- الاستعمال المجازي للكلمات وما يترتب عنه من :

- صورة المبالغة والإيجاز،وتحقق متعة القارئ في البحث والتأمل والتخييل

- التركيز :ويترتب عنه عدم الخلط بين الموضوع الرئيسي والموضوع الثانوي .

والقيم الجمالية التي حصرها أحمد الشايب هي وسيلة المبدع إلى نفس المخاطب ليحمله على الانفعال والتأثر،وهي تجربة إقناع:إقناع عاطفي وجداني دافعه التأثر،والإقناع الفكري بما يحمله رؤى وقيم مختلفة،وإقناع جمالي يحدّده مفهوم الجميل في ذاته "أي ما يتوفّر عليه النّصّ من جماليات فنّيّة لا من وجهة المقارنة بين نصوص مختلفة،وإنما يكمن التمييز لتقدير الجمال على عملية الصياغة والملكة اللغوية .

فالتشكيل الجمالي في العمل الأدبي عنصر جوهري يتوقف عليه نجاح المبدع أو إخفاقه في نقل التجربة،ذلك أن قيمة الأدب لا يحددها المحتوى فحسب،بل للجانب الجمالي فيه أهميته أيضا [1]،وتقدر قيمته بمراعاة حالة الملتقي ،ومن ثَمَّ يثار هذا الملتقي كلما كان تأليف العبارات مناسبا ،على أنه يلحُّ على أن يكون السّموّ Subline أعظم المناقب الأدبية ،بل أقدرها على إحداث هزة الانتشاء Ekstasis في النفوس[2] ،فالعمل الأدبي تطابق بين الشعور والتعبير،ونخص بالتطابق تلك الأعمال التي تخضع للتجارب

---

[1] . دراسات في النقد الأدبي،من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي ،د/عبد القادر هني،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(دط)، 1995 ،ص 95 .

[2] . ينظر . Classiel literary critism. penguim books London., 1995 p165-166

المستوحاة من الواقع أو تجاوزه إلى المابعد ،فتكون الحالات النفسية وما تنطوي عملية من انفعالات ومشاعر ضمن شفرات الخطاب .

ويرى سيد قطب أن العمل الأدبي وحدة مؤلفة بين الشعور والتعبير ،وهي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعري،ولكنهما بالقياس الأدبي متّحدتان في ظرف الوجود[1]،ويتّضح أن التجربة الشعورية مرحلة أسبق في النفس،ويليها التعبير في صورة لفظية[2] ،ويرى أيضا أنّه لا وجود للتجربة الشعرية في العالم الأدبي،قبل أن يعبّر عنها في صورة لفظية،ويؤكّد بسبق التجربة الانفعالية(القيمة الشعورية)،ذلك أن أي عمل لا يمكن وجوده دون تأثر بالعالم الخارجي وتليها مرحلة التطابق ،ونعني بها الاختيار المتاح بين مدّخر هائل من الإمكانات للتعبير بناء على الحالة الشّعورية ،ومن ثَمَّ تتحكّم الكتابة النفسية في هذه الاختيارات والبدائل الممكنة في بناءٍ تحكمه الرؤية الغائية في الإمتاع أو الإقناع ،كما تحكمه الرّوية أو التّصوّر الموسيقي . بخاصة في النص الشعري . الذي يتيحُ للأديب استبدال بعض الألفاظ بأخرى من مرادفاتها لتوافقها مع وزن معين،"فالعنصر الشخصي أساس هامٌ في عملية الإبداع الفني،وهو كذلك أساس هامٌ في عملية النقد الأدبي،إذ لا مفرَّ من الاحتكام إلى الذوق،لأنه الوسيلة الوحيدة التي تمكّننا من الإحساس بالمؤلفات الأدبية،وإدراك ما فيها، فنحن ... في مجال يُدْرَكُ بالحسّ والذّوق،ولسنا في مجال ما يدرك بالعقل وحده..."[3].

وقد تحدّدت خصائص نظرة التذوّق الشّعري في القصيدة العربية الكلاسيكية من ظلال ما أثيرت من قضايا نقدية يمكن حصرها في ما يلي :

1- غلبة النّزعة التّقريريّة والحسّيّة المباشرة في تفسير الجمال والجميل

---

[1] . النقد الأدبي،أصوله ومناهجه،سيد قطب،دار الفكر،سوريا،(دط)،(دت)،ص 19 .

[2] . المرجع نفسه ،ص19.

[3] . ينظر:الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد،محمد زكي العشماوي،دار النهضة العربية،بيروت(دط)،1983،ص 19 .

2- الاحتفاء بالمعاني الجزئية وإحصائها وإقامة المشابهة بينهما .

3- غلبة الموسيقى

4- استخدام الصور الجزئية التي تتداخل في النّسج وعدم استقلالها بنفسها ، ولا تحدث بناء خياليا كبيرا خالصا .

5- الوضوح والسّهولة:لأن الشّاعر يستخدم لغة محددة ومنطقية ، ويظهر التّميز عن لغة النثر في الأوزان العروضية[1] ،وما تتوفر عليه من قافية وروي بصرف النّظر عن الشّعر المنثور .

وحصر الآمدي جودة الشعر في البلاغة وما تتضمّنه من الإصابة في المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة سليمة[2] ،كما يرى جون كوين أن الشعر قوة ثانية للغة ، وطاقة سحر وافتنان وموضوع الشعرية هو الكشف عن أسرارها[3] ، والبحث عما يحقق هذا التميز والانفراد في لغة الخطاب حين يسلك الشاعر فيها مسلكا خاصا ليستطيع أن يؤدي معان بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر من فنون القول[4] .

وللشاعر القدرة على تكثيف هذه اللغة ومدّها بما يحقّق جمالياتها، ويراد بالكثافة تحميل اللغة شحنات من الفكر والعاطفة واستخدام الصور والتدفق الشعوري .

ويتضح مما سبق أن التبليغ هو غرض اللغة دائما ،إذ أن ..."اللّغة ليست إلا وسيلة نقل الفكر،فهي الوسيلة وهو الغاية،وليس هناك على الإطلاق تأكيد مسبق بأن هذه الغاية لا يمكن التوصل إليها بطريقة مماثلة،أو ربما بطريقة أفضل من خلال وسائل أخرى..." [5]،وبين الوسيلة والغاية يظهر التميّز والمفاجأة:تميّز

---

[1] . ينظر:لغة الشعر العربي الحديث،مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية،د/سعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية،القاهرة،(دط)،(دت) ص 23 .

[2] . ينظر:الموازنة ،ابن بشر الآمدي،تحقيق محي الدين عبد الحميد ،مطبعة السعادة،القاهرة،دط،1959،ص380 .

[3] . النظرية الشعرية – بناء اللغة العليا ، ترجمة وتقديم أحمد درويش:259/02

[4] . لغة الشعر بين جيلين،د .إبراهيم السامرائي ، ص 10 .

[5] . النظرية الشعرية، جون كوين-ص56-57

لغة الخطاب الأدبي ـ الشّعري بخاصة ـ بالمقومات والخصائص الأسلوبية التي تُخرجُه من النّظام المألوف، والمفاجأة في الخروج من نمطية اللغة،حيث تكون مفاجأة وعي المتلقي باللاّمتوقع،وحيث تكون بساطة الألفاظ وتجاوز الواقع بطرح اللاّمنتظر،والاحتفاء بالصور المجازية وجعلها أسسا رئيسة وأهم مقوّمات الخطاب.

لعلّ دراسة مستفيضة للشعر العربي القديم تؤكّد التّفاضل بين الشّعراء،ولذلك ذهب النقاد القدماء إلى تقديم شاعر على آخر،أو تفضيل بيت شعري عن غيره في القصيدة نفسها،بما وقفوا عليه من خصائص فنية تحقّق الانفرادية حيث تتجسّدُ "الشعرية "،وتستمدُّ ملامحها من النّظام الشّعري،وتستعير عناصرها أيضا قدر الإمكان،وتهتم بجرس الكلمة للتعبير عن الإحساس والجو العام[1]،والبحث عن قوانين الإبداع وإن كانت هناك بعض الخلافات حول تحديد مصطلح "الشعرية" إذ يرى سعيد علوش ترجمة Poetics إلى "الشاعرية" ويعطيها دلالات (علم نظرية الأدب)، أما "جون كوهن" فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي لـ (الشاعرية ، كعلم موضوعه الشعر) ، كما تعرف الشاعرية كنظرية عامة للأعمال الأدبية[2] ، فالشعرية ـ في نظره ـ تتضمّن المفارقة وتقوم على الهدم ثمّ البناء:هدم المعاني المألوفة التي تجسّدها اللّغة النّمطيّة ثم إعادة تشكيل النّص وجمع الأضداد ورسم الصّور الشّعرية ، وتكون اللّغة المحور الأساسي الذي يتجسد النص والمحيط الذي يضم متعلّقات الفكر والعاطفة ، وقد قسّم الفارابي – اللّغة – إلى قسمين: اللغة النمطية وهي لغة البرهان والعلم،واللّغة التّجاوزية وهي لغة الخطابة أولا ثم الشّعر[3] ،على أننا نلمس بعض التّداخل

---

[1] . الشعرية ، محمد أحمد القضاة ، مجلة المنهل ، العدد 530 ، المجلة : 57 ، الرياض ، السعودية شوال – ذو القعدة 1416 هـ ، فبراير– مارس 1996 ص 66 .

[2] . ينظر : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، د .سعيد علوش ص 74 نقلا عن : مفاهيم الشعرية ، دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ط1 ، 1994 ، ص 14 .

[3] . ينظر في الشعر أرسطوطاليس، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي (328هـ)من السرياني إلى العربي،تحقيق و ترجمة،د .محمد شكري عياد،دار الكتاب العربي،القاهرة ،ط1، 1967،ص198.

في هـذا المفهوم،ذلك أن اللّغـة النّمطيّة،قد تخصّ أيضا الخطابة لاعتمادها على الحجج والبراهين،كما أنها تكون تجاوزيّة في أحايين كثيرة إذا تضمّنت أشكال المجاز ،وهناك من الشعر ما يكون ضمن اللّغة النّمطية كالشّعر التّعليمي،فاللّغة الشّعريّة ذات ميزة خاصة،تثير فيها الكلمات الألوان والظّلال في جوّ مفعم بالجمالية والإبداع،وتكمن خصوصيتها في مغايرتها الكلام المألوف،واتّخاذها الانزياح سمةً من سمات الهدم والبناء، فتبتعد عن التعقيد والألغاز؛كما أنها تفجّر نمطية اللغة العادية وتحرّف نظامها القديم وتنتقل بها من لغة قاموسية إلى لغة يعاد تشكيلها من جديد وفق رؤية الكاتب بعيدا عن التقريرية الجافة [1] ،فهي في نظر جون كوهين "...تحطّم البنية القائمة على التّقابل،والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية،إنّها تطلق سراح المعنى من الصّلات الدّاخليّة التي تربطه بنقيضه، وهي الصّلات التي يتشكّل منها مستوى اللّغة،والتي تجسّد مستوى اللاّشعريّة في الخطاب..." [2] ،فهو الخروج عن المألوف وعن العبارات الجاهزة لتدخل اللغة مجال المفارقة، كما أنها – في نظر كوهن – تستعير شاعريتها من العالم الذي تصفه[3] .

وتتميّزُ لغة الشعر بكونها لغة متخصصة،تسمو على اللّغة الاعتياديّة المألوفة،فهناك فروق جوهريّة بين لغة النّثر ولغة الشّعر؛و تحدّد اللّغة شخصيّة الشّعر والأصوات التي يتبنّاها الشّاعر .

و يختلف الشّعر عن غيره من التّعابير وذلك في قدرته على خلق سياقه الخاص به للتّحدث مع أي صوت،فالشعر يستطيع انتقاء ألفاظه من أي أسلوب لغوي،سواءً أكان أدبياً أم غير ذلك،وحين تُستعمَلُ الألفاظ في القصيدة/ الشعر فإنها تُستعمل لتحديد المواقف أو بعض وجهات النظر أكثر من استعمال تلك

---

[1]. ينظر الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث،قضاياه المعنوية والفنية،محمد كتاي، رسالة ماجستير،معهد اللغة والأدب العربي،جامعة الجزائر، 1993-1994، ص271.

[2]. النظرية الشعرية ،جون كوين: 369/02.

[3]. المرجع نفسه : 283/02.

الألفاظ في اللغة اليومية،أي أنها في اللغة الشعرية أكثر دقة وتحديداً [1]،فالشعر تعبير لغوي عن حالة شعورية وجدانية و تجربة ذاتية بأسلوب أدبي راقٍ،يحفل بالصور الفنّيّة و الظّلال و الألوان،و يؤثّر باللفظ و المعنى في النّفس و يأسر القلب؛فالشّعر مجموعة العلاقات القائمة بين الألفاظ و معانيها و طريقة السّبك للعبارة الشّعريّة،و تختلف اللغة عند الشّاعر الواحد باختلاف تجاربه الشّعرية لأنّها تعبير عن عمليّات معقّدة وأفكار متباينة تختلف باختلاف الزّمان و المكان و طبيعة الموضوع [2] .

و اللّغة الشّعريّة مصطلحٌ شامل ينطوي على بناء الجملة نحويّاً وصوتيّاً ،ينطوي على التقنيات الفنية المتعدّدة من الصّور الشّعرية والموسيقى،ولغة الشّاعر المبدع لغة ذات حياة و تنوّع لا تقف عند طريقة واحدة من طرق التّعبير،بل تنوّعٍ في العبارة و في الأسلوب،و اللّغة المبدعة هي اللّغة التي تثيرُ فينا إحساسا بلذّة المشاركة في العمل الفنّي من خلال الحذف و التّقديم و التّأخير و التّلوين في العبارة و الضّمائر،و الإيجاز و الفصل بين أركان الجملة مما يُثير في المتلقّي متعة فنّيّة تكمن في لذّة الاكتشاف[3]،وتستمدّ اللّغة الشّعريّة نسقها من التّشكيلات اللّغويّة،لأنّها لغة إبداعية،واللّغة الإبداعيّة من طبيعتها الانزياح،لذلك يمكن القول:"إن الشّاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار،وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللّغويّ" [4]،فيُضفي الشاعر على تراكيبه اللّغويّة شفافية وإيحاء خاصاً؛ويقول كمال أبو ديب: "إن مسافة التوتّر هي منبع الشعرية"[5]،وهو بذلك يؤكد المسافة أو الفجوة بين اللّغة الشّعريّة واللّغة اليوميّة،إذ يؤكّد أن التّشكيل اللّغويّ الخاص بالشّعر يجب أن يخلق فجوة = مسافة توتر؛ هذه المسافة أو الفجوة هي التي تميّز التّراكيب الشّعرية من النّثرية،وهذا

---

[1] . قاموس المصطلحات النقدية الحديثة (باللغة الإنكليزية)، تحرير، روجر، فاولر، لندن، 1978، ص49، 50.

[2] . ابن مقبل حياته و شعره،عبد الأمير نعمة عبد ،رسالة ماجستير،جامعة البصرة،1405هـ،1985م،ص238.

[3] . المرجع نفسه،ص 240.239 .

[4] . بنية اللغة الشعرية، جان كوهن . تر:محمد الولي،ومحمد العمري،دار توبقال للنشر،ط1 ،1986ص 40.

[5] . المرجع نفسه ،ص136.

ما يؤكّده كوهن في سياق حديثه عن الصورة الفنية: "أقوى الصور بالنسبة لي هي تلك التي تقدّم أكبر قدر من العشوائية"[1]،بمعنى أدق:أكبر قدر من الانزياحات والفجوات.

وقد ذهب النقاد إلى اعتبار الشعر "استكشافا دائما لعالم الكلمة واستكشافا دائما للوجود،عن طريق الكلمة،والشاعر يتعامل مع ذاته ومع الوجود من خلال اللغة،وأسلوب تعامله معها يعبر عن مدى مقدرته على الخلق واشتقاق أبعاد جديدة للألفاظ والتراكيب معا . . .ومن ثم فإن الشعر هو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة وغنى الحياة على السواء،والشعر الذي لا يحقّق هذه الغاية الحيوية لا يمكن أن يسمى شعرا بحق"[2].

وتعتمد لغة الشّعر الرفيع على تحرير طاقاتها الصّوتية و التّعبيرية، و توجيهها توجيها جماليّا،يُفاجئ المتلقّي و يهزّ مشاعره و يستثيرُ حساسيتهُ،و يتسلّط على خياله،و عندئذٍ تصبح الكلمات غير مقيّدة[3] " . . .بقيود المعاني المتوارثة و السّياقات التي تعاقبت عليها حتّى قيّدت حركتها،وبهذا تُصبحُ الكلمة في التّجربة الجمالية حرّة. . .على يدي المبدع و يُرسلها صوب المتلقّي،لا ليقيّدها . . .مرّة أخرى بتصوّرٍ مجتلب من بطون المعاجم. . .،فيُسهم في قتلها و إفساد جماليّتها ،و إنّما للتّفاعل معها بفتح أبواب خياله لها لتُحدثَ في نفسه أثرها الجمالي. . . "[4].

ولهذا يمكن القول : إنّ اللغة الشعرية هي لغة وصفية تنطبق مع وظيفة الشعر وبعده الجمالي،فالشعر لا يقدّم حلولا وإنّما يترك ذلك للقارئ،في إعادة بناء الأفكار واتخاذ الحلول المناسبة،أو في الإقناع والإمتاع على حدٍّ سواء .

---

[1] . بناء لغة الشعر،جان كوهن تر: أحمد درويش، دار المعارف مصر،ط3،1993،ص227.

[2] . الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،د .عز الدين إسماعيل،دار العودة،بيروت،ط 3،1981،ص174.

[3] . البعد الوطني و القومي و الإسلامي في ديوان التراويح و أغاني الخيّام لأحمد الطيب معاش،دراسة تحليلية فنيّة،معمر حجيج،رسالة ماجستير،جامعة باتنة،1413هـ،1993،ص 250.

[4] . تشريح النص،د/عبد الله محمد الغذّامي،دار الطليعة،بيروت،ط1 ،1987،ص 19.

ويـرى.إبـراهيم خليـل أن المـشكلات الـتي تواجهنـا في دراسـة اللغـة الـشعرية تتمثـل في كثافـة المجاز،ولاسيما الاسـتعارة والكناية،وكلاهما يؤثّر في دلالة النّصّ،ذلك أنّ الاسـتعارة تعمّق المعنى عبر محور الاستبدال،وهو اختيار الشيء لوضعه في موضع شيء آخر،أما الكناية تعمّق المعنى عبر خط المجاورة،ويؤثّر محور الاستبدال والمجاورة تأثيرا كبيرا في البعد الدّلالي للنص[1] ،وعلى هذا التّأثير في دلالة النص،يمكن اعتبار أشكال المجاز ركائز رئيسة تساهم في انبعاث وفتنة اللغة الشعرية،فهي اللغة التي تسعى إلى البحث عن المختلف .

على أن "كايزر" يرى أن القوة التصويرية للغة الشعرية تتبلور بواسطة التراكيب النحوية بالدرجة الأولى[2] ،وبهذا فقد تجاهل الجوانب البيانية في دورها في الانزياح، وحصر القوة في لغة الصورة "،فالتعبير بالصور لا يمكن أن تنفرد به التراكيب فحسب،بل تتجاوزه إلى الصور البيانية والموسيقية للنص .

وتضم اللغة الشعرية أبعادا خمسة تتمثل في موضوع الحديث أي الشيء الذي تتحدث عنه،ويسميه(شارل موريس)،(charles Maris)البعد السيمانطيقي(Semantic dimention)، والأطراف أي المتكلّم أو المخاطب،والعمليّة الكلامية المتمثّلة في اللّغة التي ترسل بها الرّسالة، والصياغة الشعرية،وهي اللغة التي تصاغ بها الرسالة،والرّسالة في حد ذاتها ،والمقصود بها الشّكل أو الصيغة التي تقدم موضوع الحديث أوالمضمون،وهي بذلك تخالف المألوف من الكلام[3] .

فهذه الأبعاد الخمسة تتراوح بين دراسة الجانب النفسي للشاعر(المرسل) ،والنص والمتلقي دون فصل أي طرف منها .

---

[1] . ينظر:الأسلوبية ونظرية النص،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997 ، ص 98 .

[2] . ينظر:العمل الفني اللغوي، فولفانغ كايزر،ترجمة وتقديم،أبوالعيد دودو،دار الحكمة،الجزائر،ط1، 2000 :192/01 .

[3] . ينظر:البحث الأسلوبي،معاصرة وتراث،د/رجاء عيد منشأة المعارف،الإسكندرية،مصر،ط1، 1993 ص 157 .

على أن إيفانوكس لا يعتدّ بالمرسل والمتلقي،وينصب اهتمامه – في اللّغة الشعرية –على الرسالة (الشكل)على أي عامل آخر،فالكلمة في اللغة الشعرية خاصة ليست مجرد إحلال للشيء المتعيّن،وليست تفجيرا لعاطفة ما؛فالكلمة – الرسالة – في اللغة الشعرية ينظر إليها بصفتها كلمة في شكلها نفسه،وفي وضعها الصوتي والنحوي والصرفي والمعجمي[1]،فإذا كان الاهتمام بالكلمة داخل النّص،كيف نتوصل إلى التفريق بين الاعتيادي والمختلف ؟ .

إن أهم ما يراعى في جمالية اللغة الشعرية اللاّمنتظر أو المفاجئ،فالكلمة خارج النص تحمل دلالات ذاتية،وفي النص تحمل دلالات إيحائية،تختلف باختلاف إيديولوجية الشاعر وطبعه ونفسيته،فما أضفاه الشاعر من نفسيته على الكلمات يُكسبُها جمالية التأثير داخل التركيب الشعري،تتزاحم الصور وفق حالات التصاعد أو التنازل،إذ أنّنا نتبيّن قوة الخطاب في الاستهلال بالنداء مثلا،علاوة على الاستخدام المفرط للأصوات القويّة،كما نتبيّن الهدوء والسكينة في مرحلة التنازل في حركة الخطاب عندما تُستخدم حروف الهمس،وعلى هذا التراوح بين الحالتين تكمن الارتباط بين الحالات النفسية والجوانب اللغوية .

ويبدو أن السّؤال عن اللّغة الشعرية وغير الشّعرية ليس جديدا،وقد حاول كثيرون الإجابة عنه مؤكّدين أن النظم الذي تعتمد عليه اللغة الشعرية في تعبيرها عن المعنى نظم مغاير مختلف،يجعل من اكتناهه مهمة لا يضطلع عليه أي فروع علوم اللسان،وقد ألحّوا على أن الفارق بين لغة الشعر وغيرها،يتمثل في أن العلاقات المنطقية أو السببية،والتي تُمكّن من الإفصاح عن معناه في اللغة العادية،تختفي إلى حد ما – في لغة الشعر،بحيث يتّسعُ هذا الشعر لمزيد من الإزاحات أو الانحرافات الدلالية Deviation،وإذا أمكن أن تُدْرَسَ اللغة النثرية وفق النظام المعمول به في دراسة المستويات المختلفة للسان،فليس ذلك بممكنٍ في اللغة

---

[1]. ينظر:نظرية اللغة الأدبية،خوسي مايا بوتويلو إيفانوكس،ترجمة د.حامد أبو حمد، دار غريب للطباعة (دط) 1987،ص57 .

الشعرية[1] ،تتجلى فيه أثر الذات المبدعة التي لا تكتفي بالاستخدام اللغوي بل تتجاوزه إلى خلق نظامها الخالص .

ونتيجة الظروف الحضارية والاجتماعية،وانتقال العرب من البادية إلى الحاضرة، فقد تفاوتت اللغة الشعرية وتوزعت بين أربعة تيّارات رئيسية :

1- تيّار الجزالة والفحولة وقوة الجرس،وهو ما توفّرَ في القصيدة العربية القديمة،ويتجلى في بعض موضوعات شعر القرن الثاني الهجري،والتي تنزع إلى الالتزام ببدوية اللغة الشعرية .

2- تيار السهولة : ويتجلى في سهولة اللغة ورشاقتها والاقتراب من عواطف الناس،والميل إلى البساطة والسهولة،ليفهمها سواد الناس وبخاصة العناصر غير العربية،ومهّد لهذا التيار مسلم بن يزيد ثم أبو نواس وأبو العتاهية في مجونهما وزهدها ،واتّسمت هذه النزعة باستخدام الألفاظ العامية والمبتذلة .

3- تيّار المتانة والسلاسة:وهو مزيج تيّار الجزالة والفحولة وتيار السهولة،آخذا من التيّار الأول المتانة من غير إعراب،ومن الآخر السهولة من غير ابتذال،وبهذا تجتمع فخامة الأسلوب وسلامة العبارة وقوة الجرس،ويُدعى هذا النمط بالأسلوب المولّد الذي يغلب على أشعار المجدّدين في الصياغة التعبيرية .

4- تيّار لغة البديع:وهو النمط الذي يتوفّر على التّعقيد في اللغة الشعرية،وقدرتها على اختزال التّجربة الشّعرية في السّرد المباشر،معبّرة عن فكر متشكل مستقر،وينفي القوالب الجاهزة، دقيقة التحديد في اللغة الشعرية،وينحصر دورها في اتّساع المعنى وإيصاله للقارئ [2] .

---

[1] . ينظر:الأسلوبية ونظرية النص،د .إبراهيم خليل ،ص 96 .

[2] . ينظر:شعرية التفاوت ، مدخل لقراءة الشعر العباسي،د .محمد مصطفى أبو شوارب،دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 2002، ص87-92.

وتتجلّى هذه اللغة عند بشار وأبي نواس وترقى إلى مرحلة النّضج عند أبي تمام، وتؤسّس لغة الإدهاش في فرديتها المتجدّدة حين تتجاوز القواعد الموروثة،لتفتح باب التّأويل في النص،فاللغة الشعرية تتميز بالخصائص الدّلالية التي يساهم الجانب التركيبي في كثافتها .

ويرى كايزر أنّها تتّسم بالطّاقة التّصويريّة خلافا للّغة البلاغية،فهي لا تُقدّم آراء ولا تفسيرات تتعلّق ببعض المشكلات،وإنّما تثير عالما ممتلئا شيئيا [1]،فهي بذلك تَخلقُ أشياء مجسّدة،وتستعمل كل الوسائل اللغوية التي تتيحُ لها تشكيلها الجمالي،إذا تتجلى ثروتها الدلالية ورهافة التعبير،وشفافة اللفظة،وبوجود هذه الخصائص " . . . يمكن أن تحتضن تجربة الشّاعر الرّاعشة النابضة التي تأبى بدورها القيود الصّلدة المتحجرة،وتكون قادرة على إيصال التجارب الشعورية إلى المتلقي،وخلق حالة من التقارب بين الشاعر والقارئ . . . " [2] ،فلا يمكن لها أن تعرف الرّتابة والتقليد ،بل هي لغةٌ تكشف عن الروابط الوثيقة بين الشاعر والقارئ،فهي لغةُ تماسك وتنافر .

ويكمن جمال هذه اللغة في نظام المفردات وعلاقاتها ،وهو نظام لا يتحكّم فيه النحو،بل الانفعال والتجربة أيضا[3]،إذ يعكسان الوعي اليومي ويُؤسّسان رؤية مغايرة خلافا للواقع .

وتختلف اللّغة الشّعريّة عن لغة النّثر كون الشّعر يتميّز بنسق خاص،ومن الإجحاف أن نعتبر الشّعر الكلام الموزون المقفى،فهناك من النّثر ما كان بهذه الخاصية،ولكن نقصد الشعر الخاضع للأوزان الخليلية،فهي تمتاز بنظام معين يبدو فيها الفرق جليّا بين النثر والشعر،إذ تتوفر فيها القافية للتّفريق بينه وبين

---

[1] . ينظر العمل الفني،مدخل إلى علم الأدب ، 192/01 .

[2] . لغة الشعر،طلال سالم الحديثي،مجلة الأقلام العراقية،ج05السنة السادسة،شباط 1970 ،ص 152

[3] . ينظر:حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر،د . كمال خير بك،بيروت،ط2،1986،ص 148.

المؤلف الموزون الذي لا قوافيَ له،والدّالُّ على معنًى للاحتراز من المؤلَّف بالقوافي الموزون للذي لا يدلُّ على معنى [1].

ويتجلّى الفرق أيضا بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية في كون الانتهاك والانحراف(الانزياح) أهم ميزة في اللغة الشعرية،وتقاس جماليتها بمدى انحرافها عن اللغة المعيارية،أي انتهاك مجموعة القواعد النحوية والصرفية والتركيبية المتعارف عليها[2]، فاللغة المعياريّة تكتسي بطابع برهاني يعتمد على العلم والمنطق،يتحدّد فيها المعنى مع الكلمة دون إيحاء أو رمز ؛و يعتمد القانون الذي يحكمها على التجربة الخارجيّة،لكن قانون اللّغة الشّعرية يعتمد على التّجربة الداخلية ، إنه يلخص مثلّث التّقابل والتّعارض والكيف كما يعكس حساسيّتنا[3]،فلغة الشّعر هي لغة الوجدان و العواطف،تساهمُ في إثراء المعجم الشّعري بتوظيف الألفاظ الموحية،و إعطائها دلالات إيحائية علة مستوى النّصّ الشّعري.

خصائص اللّغة الشعرية:

تتمثّل خصائص اللّغة الشعرية في مجموعة من الميزات ،تنفرد بها و تميّزها عن لغة النثر،و تنحصر هذه الخصائص في ما يلي:

الاختلاف و المفارقة:

و يتجلى الاختلاف في رصد العلاقات المتباينة في الخطاب و جعل الألفة بينها ،و يتضمّن هذا الاختلاف البعد عن التّقليد و الرتابة،فيقوم الشعر بتنظيم الألفاظ و تنسيقها بطرائق تبعث على الدهشة و الافتتان ،لما تُحدثُه من مفارقة و انزياح،و بما تتضمّنه من انفعالات و مشاعر تدفع بالقارئ إلى الاحتماء بألفتها و

---

[1] . ينظر:سر الفصاحة،ابن سنان الخفاجي (466 ه)،دار الكتب العلمية،بيروت،ط1، 1402 هـ،1982م،ص 286.

[2] . ينظر الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي،محمد القاسمي
Http://WWW.FIKRWANAKD.ALJABIRABED.com /n22.13 Kassimi .HTM

[3] . ينظر:النظرية الشعرية،جون كوهن:01/234-235 .

مجازيتها ،ذلك أن للغة الشعر القدرة على الإيحاء بما لا تستطيع اللغة العادية أن تتوصّل إليه: (فالأدب يوجد بقدر ما ينجح في قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله، ولو كان يعني ما تعنيه اللغة العادية لم يكن مبرر لوجوده)[1] .

و بقدر ما يتحقق هذا الاختلاف بقدر ما تكتسب اللّغة الشّعريّة جوانب فنية ترقى بها إلى درجة الإبداع الحقيقي المتميّز الذي يلقى القبول لدى المتلقّي،أما المفارقة فهي الخروج عن نمطية اللغة،و التمرّد على القيود و القواعد اللغوية و التراكيب الجاهزة،و اللجوء إلى أشكال الانزياح،حيث تكتسب اللغة حلّةً جديدة بما تحقّقه من دلالات.

1) **الإيحائية:**

تتمثّل وظيفة اللغة في الإيحاء ،ممّا يحقّق وظيفتها الشعريّة،فهي تعبّر عن الوجدان ،و تسعى إلى الكشف عن معان جديدة،و تتحقّق الإيحائية في الابتعاد عن الدلالات المعجمية،ذلك أنّ لغة الشّعر تتميّز بالتّداعي الوجداني؛فاللغة الشّعرية تتضمّن معارف وجدانية و ليست معارف ذهنية،و هي - بهذه التّجليات - تفتح آفاقا واسعة و تستثمرها في صور وجدانية،،إذ تمثّل دوافع التّداعي جانبا مهمّا في ارتفاع النبرات الانفعالية و ما تنطوي عليه من التّوتّر و القلق،فالإيحاء ينقل النص من صيغة التقريرية إلى أفق الشاعرية، فيتجاوز التواصل المباشر،فينفذ إلى ذات القارئ ،و يفتح مجالا أرحب لاستنطاق الجوانب الخفية للإبداع،و الأبعاد الجمالية للنتاج الأدبي ؛ فاللغة في الشّعر تتجانس مع مناخ القصيدة ومضمونها ،و هي إشاريّة تعتمد على والرمز والإيماء والإيحاء، فهي بهذا تختلف عن لغة النثر التي تتميز بالنمطية والشفافية والوضوح.

---

[1]. نظرية البنائية في النقد الأدبي،صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة،1978،ص 316.

2) **الارتباط:**

تكتسي اللغة طابعا اجتماعيا ،فهي أداة التواصل و نقل الأفكار، و تعود خصوصيتها في ارتباطها بالشّعر،فاللّغة . عند الشّاعر. تُصبح لغة شعرية عندما تخضع للتّجربة،و يتحقّق فيها الإيحاء و الاختلاف و البعد عن التّقريريّة و التّقليد .

3) **النسيج الإيقاعي:**

يمثّل النسيج الإيقاعي عنصرا رئيسا في الشّعر،و قد عدّه القدماء من أهمّ أركانه،و يتجاوز المظهر الخارجي المتمثّل في الوزن و القافية إلى النّسيج الإيقاعي الدّاخلي،حيث تتردد الأصوات و الحروف و تتآلف الكلمات فيما بينها ،فيشكّلُ الإيقاع صوت الشاعر و يعبّر عن أفكاره و وجدانه و مواقفه،فيستدعي ذلك استخدام البحور الطويلة أو القصيرة حسب الحالة النّفسيّة.

4) **التّصوير:**

تشمل الصورة الشعرية مجموعة من الكنايات والاستعارات والتشبيهات،فيكوّن الشاعر بها أبعادا جمالية ،تشدّ القارئ إليها و تثير فيه دوافع القراءة الجديدة،للربط بين الصّور أو إيجاد مسوّغات في كيفية ترابط هذه الصور،أو في العلاقات النّاتجة عن دلالات الترابط بين الوجدان و المواقف من جهة،و طرق تقديم الصور من جهة أخرى؛فاللغة الشعرية غير اللغة العادية، إذ أنّها تكشف بالاستعمال الشعري عن درجة من التصوير والقوة والتنظيم يجعلها متفردة عن سواها .

5) **خصوصيّة التّركيب:**

اللّغة الشّعريّة لغة انزياحيّة،تُخرج الألفاظ من معانيها المعجمية،و تبعث فيها دلالات خاصّة تمنح الكلام سمة التّميّز،و يرى عدنان بن ذريل أنّ اللّغة العادية تتحوّل في الشّعر إلى لغة غريبة،و يتّضح ذلك من

خلال الأدوات الشّكلية كالقافية والإيقاع و التّراكيب[1]،فيظهر التّميّز في الخطاب حيث الحذف و الذكر و التّقديم و التّأخير،و غير ذلك من الظواهر الأسلوبية التي تحقّق خصوصية اللغة الشّعريّة،فيتّسم التّركيب في الشّعر بالصّياغة المخصوصة،والإيقاع الموسيقي، والانتظام في الألفاظ و التآلف في الأصوات والدّلالات،فيكون بوسع المتلقي إدراك المناحي الجمالية ،و تساهم هذه الخصوصية في إضفاء جمالية الشعر، مما تميّزُه عن لغة الخطاب العادي .

[1] . الأسلوبية بين النظرية و التّطبيق،منشورات اتّحاد الكتّاب العرب،دمشق،سوريا،2000،ص 26.

أولا ـ التشكيل الموضوعي :

نظم أبو حمو موسى الزياني في بعض الأغراض الشعرية،و لم يحفل بأخرى كالهجاء و الوصف و غيرهما ،غير أنها كانت موضوعات ضمن أغراض معينة،وقد ذكر عبد الحميد حاجيات أن بعضا من شعره في كتاب التنسي "راح الأرواح في ما قاله أبو حمو أو قيل عنه من الأمداح"و هو مفقود[1]،واستعان في جمع الأشعار بمصادر قيمة ونذكر منها (بغية الرواد) و (واسطة السلوك) و (نظم الدّر والعقيان) و مخطوط نادر (زهر البستان في دولة بني زيان)لمؤلف مجهول.

و يبلغ عدد قصائد أبي حمو موسى واحدا وعشرين قصيدة،تدور حول أغراض مختلفة:في الفخر و الحماسة و الرثاء والمولديات،ويمتاز شعره بالجدية والاعتدال والتوازن،كما يظهر الوهن في بعض منه.

أ ـ الشعر السياسي :

تنعكس البيئة الاجتماعية والنفسية على شعر أبي حمو،ولذلك ظهر تميّزُه في الجدّية والتّمسك بالعواطف النبيلة،ومكارم الأخلاق،ونجد في شعره السّيّاسي موضوعات شتّى ذات صلة وطيدة بالغرض الشعري، وقد تمثّلت فيما يلي:

1. الفخر و الحماسة :

يعتمد الشاعر في الفخر على ذكر بطولاته،وما قام به من جهود لإحياء الدولة الزيانية،إذ تضمّن شعره بعدين:أوّلهما الجمال الفني والآخر يتمثّل في التّأريخ لحقبة زمنيّة معيّنة؛فمن شعره في الفخر و الحماسة :

حـــالي يَطـــولُ و مِحْـــنَتي لا تنقـــضي ... كمْ لي بِميدانِ الوغى منْ مَحْفَلِ

لا بُـــدّ لي مـــنْ سَـــوْقِ النُّجـــومِ مُغرِّبـــا ... حتّـــى تكـــلّ مُتونُهـــا بالأَحْمَـــلِ

و تَـــرى الفـــوارسَ دائـــراتٍ بالعـــدى ... تـــسقي لوارِدِهـــا نقيـــعَ الحَنْظَـــلِ

---

[1]ـ أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره،عبد الحميد حاجيات،الشركة الوطنية للنشر،الجزائر،ط2،1982،،ص 209

...يا نجل عامر سِرْ بنا واطوِ السّرى ليلاً لعلّ الدّهر يُدني منزِلي
يا نجلَ عامر دارُنا مع دارِكُمْ قدْ عمّرت مِنْ بعدِنا بالحنظَلِ
و أسيرُ مِنْ شَدِّ السّرى متمايلاً فوقَ الأغرِّ وحَمقلتي لم تُقفلِ[1]

و يُصوّر الشّاعر إقدامه و شجاعته و يفخر بما سيقوم به بدافع الاستشراف،لأنه يعرف منزلته ومنزلة أعدائه،لذا نجده يتوقّع لهم الهزائم،كما أنّه يذكر الوقائع التي خاضها مع أنصاره ويشيد بفروسية الأبطال :

وضمرٍ عناجيجٌ على صهواتها كرامٌ سماحٌ بالنّفوسِ الكرائمِ
نطاردُ فيها الخيلَ بالخيلِ مِثلَها فكان على الأعداءِ كَرّ الهزائمِ
حملْنا عليهم حملةً مُضَرّيةً فولّوا شراداً مثلَ جفل النعائمِ
فولّتْ سويدٌ ثُمّ خلّت نُجيرها و شيخٌ حماها في لجوجِ المصادمِ
وكمْ خلّفوا مِنْ بين بِكرٍ وبُكرةٍ وغادةٍ مُلتفّةٍ في الهدائمِ[2]

و يُصوّر الشاعر في هذه الأبيات صدى المعركة التي نشبت بين أنصاره و هم بنو عامر وسويد أنصار بني مرين،كما يصور القتلى في الميدان و يفخر بانتصاراته،كما يصف حملته عليهم،و قد ولّوا فرارا .

وتتميز قصائد أبي حمو بالطول،وتشتمل على موضوعات كثيرة،مرتبة حسب الغرض الشعري،و يبدو أن هذه الموضوعات وخاصة في الشعر السياسي تُعدُّ تبريرا للقصدية،أو إرهاصا للموضوع العام،ذلك أن أي عمل أدبي لا يمكن له أن يخلو من القصد ،وهي الفكرة التي يريد الكاتب الوصول إليها .

---

[1] ـ أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره، ص 396، 397.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 302،303

ويشتمل الشعر السياسي(الفخر و الحماسة)على عدّة موضوعاتٍ نعرض لها في هذه الدّراسة،و هي مرتبة نسبيا في قصائده السبعة على هذا النحو :

2. موضوعة الطلل :

تتشكّل القصيدة من مجموعة من الموضوعات،و الموضوع في الدراسات النقدية الحديثة يُطلقُ عليه تسمية التيمة،و هي مأخوذة من الكلمة الفرنسية Theme،و ارتأينا أن نسميها بالموضوعة .

و قد مثّل الطّلل موضوعا رئيسا في القصيدة العربية بعامة،حيث يقف الشّاعر ليتساءل عن المصير الإنساني،فيصف الأثافي و الآثار الباقية،وغالبا ما يتجاوز ذلك إلى وصف الحيوانات التي حلّت محلّ الإنسان .

و يمثل الطلل عند أبي حمو موسى وقوفا على المفترض:و نعني به الصورة الأولى التي شهدها الشاعر وعاشها قبل تحقق آثار الطلل،وبهذا يتجاوز الطلل و روابطه إلى ما يحمله من روابط اجتماعية،و تتكرّر هذه الموضوعة في كثير من المواضع،و من ذلك قوله :

خَلَتِ المعالم و الطّلولُ دوارسٌ ... وذوى الرّياضُ و كلُّ ربعٍ مُزْيِلِ

و الدّارُ أمْسَتْ بلقعًا مِنْ أهلِها ... يُرثِي عليها كلُّ طيرٍ أَلْيَلِ

و الوُرقُ نائحةٌ على أغصانها ... نوحَ الشّجيّ المُدْنِفِ المتعلّلِ[1]

و يبدو أن ما يحكم تجربة الاستحضار يتمثل في الروابط التي تفتح مجال المساءلة،فهي تتمثّل في الفراق و البين،و تبقى للروابط الاجتماعية دورا كبيرا في تفعيل الحالات الشعورية،فتتحكّم اللغة الوجدانية في الخطاب.

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ص 295 .

و يقول في موضع آخر :

جَرَتْ أَدْمُعِي بَيْنَ الرُّسُومِ الطّواسِمِ ... لما شَحَطَتْهَا مِنْ هبوبِ الرّواكِمِ

وَقَفْتُ بها مستفهمًا لخطابِها ... وَ أَيُّ خطابٍ للصّلادِ الصّلادِمِ

وجُلْتُ بطرفِ الطّرفِ في عَرَصَاتِها ... كجولةِ واهٍ أَوْ كوقفةِ هَائِمِ[1]

فالشّاعر مسكون بالمكان،يثير فيه الحزن،لما شهده من زوال الرّابط الاجتماعي،فتبقى أمكنة مقفرة،مثّلت الحياة الاجتماعيّة لحقبة معيّنة ثم أصبحت فيما بعد رمزا لها،كما أن تعامل الشّاعر مع هذا الطلل تماما كتعامله مع الإنسان،فالظّاهر في الخطاب(الوقوف،الاستفهام،خطاب الطّلل و الرّسوم)،فما هو خطاب الرّسوم الذي تصوّره الشّاعر ؟

إنّ التّحليل النّفسي للخطاب الشّعري بناءً على الكلمات المفتاحية،والوقوف على ما قبل الخطاب- و الخطاب في حدّ ذاته،وما بعد الخطاب، يدفعنا إلى القول: إن الإنسانية التي تصورها الشّاعر(للمكان)تتمثل في الخطاب الفعلي كظواهر واقعية،تجسّدت في القفر و انمحاء الآثار،فكان المكان يشكو،يتحرك،يدفع نفسية الشاعر إلى الامتداد في بعده العاطفي،مما يؤدي به إلى الاندفاع الإبداعي تأثرا بصوره المكان(الطلل) .

و يقول في قصيدته (قف بالمنازل)،و التي نظمها أثناء تجواله في الصحراء،أيام استيلاء عبد العزيز المريني على تلمسان والمغرب الأوسط:

قِفْ بالمنازِلِ وقفةَ المُتَرَدِّدِ ... ما بينَ نُؤيٍ بالطّلولِ و موقِدِ

وإذا مررتَ على الرّبوعِ مُسَلِّمًا ... فاسألْ عنِ القلبِ الغريبِ المفرَدِ

حَدِّثْ بها خبرَ الأسى عنْ مُدنفٍ ... يُحلَى الغرامِ موشّحٍ و مُقلّدِ

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ، ص 299 .

تركـوا المنـازلَ بلقعًـا و ترحّلُـوا فغدتْ معاهِدُها كأنْ لم تعهَدِ

سـحبتْ عليهـا الرّامسـاتُ ذُيولهـا من شمألٍ و صبا تروحُ و تغتدي

و تعوّضـت بالأيـل بـين عِرَاصِـهَا من بعدِ ذاكَ الزّهرِ و الوردِ النّدي[1]

و كثيرا ما يتجاوز الشاعر الطلل إلى روابط أخرى،تؤكد صورة التغير والتبدل من حال الأنس والألفة إلى الوحشة وما كان في معناها،وعلى هذا فإنّ الشاعر ذهب إلى تصوير الحيوانات والطيور التي سكنت هذا المكان القفر.

و مثّل الطّلل جزءً كبيرا من حياة الشّعراء،بما حمله من علاقات اجتماعية،ودلالات على حياة القلق التي شهدوها،وبذلك فقد كان خطاب المكان نوعًا من التّعويض والتّنفيس عن المعاناة الباطنيّة والاضطراب النّفسي.

3 . موضوعة الغزل :

و يُعدُّ الغزل من أهم المواضيع في القصيدة العربيّة،وتقليد لا يمكن للشّاعر أن يتجاوزه،و اختلف النقاد القدماء في تحديد مفهومه،فرأى البغدادي" أن التّشبيب إنّما هو ذكر صفات المرأة المحبوبة،وأمّا النّسيب فهو ذكر عاطفة الشاعر المحب"[2]؛ فالتشبيب حديث عن المرأة بجمالها خلقي والخلقي،أما النسيب فهو وصف الشوق والتعلق والشكوى،ويكون التركيز على البعد الوجداني.

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ص 328،327.

[2] . المعجم الأدبي،جبور عبد النور،ص 168، نقلا عن:شعر أبي مدين شعيب.الرؤيا و التشكيل ،مختار حبار، اتّحاد الكتاب العرب. دمشق،2002، ص65

و ذهب بعض النقاد إلى عدّ التشبيب و النسيب و الغزل كلها بمعنى واحد[1]،و رأى مختار حبار أن هذا التقسيم لا يستقيم من الوجهة العملية،و كثيرا ما يتداخل الحديث عن المرأة بالحديث إلى المرأة في قصيدة واحدة أو مقطعة،بل ربما في بيت شعري واحد ،مما دفع الدارسين القدماء إلى التسوية بين الغزل و النسيب والتشبيب[2] ،كما ذهبوا إلى تقسيم الغزل إلى عفيف و إباحي،و بينهما غزل وسط و يدعى الوظيفي أو الصناعي فلا يعبر عن عاطفة الحب،و إنما أورده الشعراء تقليدا و حفاظا على شكل القصيدة القديمة .

و يمكن لنا القول:إن النسيب حديث عن المشاعر و العواطف ولوعة الحب والشكوى،أما التشبيب فينقسم إلى قسمين:تشبيب يصف فيه الشاعر جمال المرأة:وصفا ماديا و معنويا لا يتعارض مع القيم ولا يخدش الحياء، وتشبيب يتميز بالجرأة ووصف مفاتن المرأة وإثارة الغريزة،ونسيب لا يثيره عاطفة الحب وهو- إذا صح القول- صناعي ووظيفي،و كل هذه الأنماط يضمها الغزل،ونجد هذه الموضوعة في غرض الفخر والحماسة.

و في شعر أبي حمو نجد الغزل موضوعا من الموضوعات المتعددة والتي تشكل بنية القصيدة بوجه عام،فمن شعره في الغزل قوله:

يا أحسنَ النّاسِ ما لي عَنْكَ مُصْطَبَرٌ ... و كيفَ صَبْرِي و صبري اليومَ أعياني

أنا جلبتُ الهوى حَتَّى بُليتُ بِهِ ... و خاضَ بَحْرُ الهوى قلْبِي و جُثْماني

نازعتُ عيني على ما كانَ مِنْ نَظَرٍ ... فَقَالَتِ العينُ إنَّ القلبَ أَبلاني

مهما نظرتُ إلى شيءٍ أراقبُهُ ... يَميلُ نَحْوَكُمْ سِرّي وَ إعْلاني

... يا قُرَّةَ العينِ كمْ ترضى تُفارِقُني ... رِفْقًا عَلَيَّ أَمَا يَكْفِيكَ هُجْرَاني

---

[1] . العمدة في محاسن الشعر و آدابه، ابن رشيق، ، 130-131

[2] ـ شعر أبي مدين شعيب – الرؤيا و التشكيل،ص 65.

4 . موضوعة البين و الرحلة :

تتجلّى في شعر أبي حمو موضوعة البين،و تتميّز بكونها مقدّمة لبعض قصائده،وتعكس الجانب الخفي للتجارب والعلاقات الاجتماعية،غير أنها لا يمكن أن تكون مقصودة في حدّ ذاتها،إذ أنها تمثل الجانب التكويني للنص الشعري .

وتتجلى في هذه الموضوعة ألفاظ الفراق والهجر وما في حكم معناهما،إذ يقول في إحدى قصائده :

حان الفراقُ فكنتُ منه بمنزَل و دنا الرّحيلُ فكنتُ فيهِ بأوّلِ
و تحكّم البينُ المشتّتُ و النّوى فينا بفتكةِ سَيْفِهِ المتكلّلِ
و بدا غرابُ البينِ في عَرَصَاتِها يُرثي عليها منزلاً في مَنزِلِ
و الوصلُ وَلّى راحلاً في إثرهِ قاضى الفراق على كثيبٍ محجّلِ[1]

و تمثّل الرحلة نحو المجد مرحلة انتقالية من حال إلى حال،فتتوفر دواعي البين،ونحن نقرأ هذا الشعر نلمس هذه اللاّرغبة في الرحلة،وتتضح ذلك في قوله:(فكنت منه بمُنزَل)وهي تحمل دلالة الرفض الضمني للبين،فهي خارجة عن إرادته،بل طرحتها الظروف الاجتماعية،فتتردّد ألفاظ النّوى والبين والفراق بشكل أوضح عندما يتعلّق الأمر بتوظيف الجمل الاسمية في إزاحة المتناقضات :

و الوصل ولّى راحلاً في إثرهِ ـــــــــــــــــــــــــــ

و تنطوي على انقطاع دائم للعلاقات الاجتماعية بناء على السوابق التي أوردها الشاعر(حان الفراق،دنا الرّحيل،تحكّم البين . . .) .

---

[1] ـ أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ،ص 295.

5 . موضوعة الرّحلة :

تعدُّ الرّحلة من تقاليد القصيدة العربية،يتصدّرُها الوقوف على الأطلال،لتبدأ رحلة الاستكشاف والبحث عن مصادر المجد و ينابيع الطمأنينة .

وقد صور أبو حمو موسى رحلاته،عند قيامه بحركته الموفقة لإحياء الرحلة الزيانية، حيث قال :

ومازلتُ أطوي سهلها وأكامَها وأحطِّمُها بين الرّبى والهضائِمِ
قطعتُ الحمادي و السّراب غديرهَا على هيكلٍ عيل الذّرا عينُ هَاجِمِ[1]

و قوله أيضا :

وجدّدتُ في طلبِ السّرايا مسربلاً بِسَيْرٍ حثيثٍ أو سرَى مُتَداوِمِ
و كم من ضفافٍ قد قطعتُ أكامها و كمْ نسمةٍ جادتْ عَلَيْهَا نَسَائِمِي[2]

و تولّد هذه المواقف توثرا نفسيا كامنا،تتجلّى فيه الأحاسيس و المشاعر التي تصاحب الرحلة،و يؤيّد ما ذهبنا إليه قول الشاعر في المقام نفسه :

وبينَ ضُلُوعِي زَفْرَةٌ مُسْتَكِنَّةٌ يُصعّدُها فَيْضُ الدّمُوعِ السّوَاجِمِ[3]

فهي رحلة الشّاعر الفارس بكل أفكاره و مشاعره وتصوراته للإقبال على الحياة بكل آلامها و آمالها،و تحمّل الصعاب لتحقيق المجد .

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره، ص 301 .

[2]. المصدر نفسه ص 302 .

[3]. المصدر نفسه ص 302 .

6 . موضوعة الحرب :

ونصطلح عليها بالموضوعة الوظيفية،والتي يدور حولها الغرض الشعري،أما الموضوعات الأخرى فلا تُعدُّ إلا إرهاصا و مرفقات بالموضوع الوظيفي.

و من شعر أبي حمو في هذا المقام قوله :

كررنا عليهمْ كرةً بعدَ كرةٍ ... و قد سعّرت للحرب نيران جاحِمِ
بضربٍ يُزيلُ الهام عن مستقرّهِ ... و طعنٍ مضى بين الكلى و الحيازِمِ
فهذا أسيرٌ صفّدتهُ يدُ الوغى ... و هذا قتيلٌ في عجاج المصادِمِ
فطُوبَى لعبدِ الواد عِنْدَ ازدحامِهِمْ ... لقد جدّلوا في الحربِ كلّ مزاحِمِ
و جالتْ خيولُ العامريةِ فوْقَها ... أسودُ الشّرى في مَوْجِها المتلاطِمِ[1]

و يصور الشاعر الحرب و وسائلها،و مشاعر الفخر والاعتزاز بالبطولة،وهي مشاعر مرتبطة بالموضوع الوظيفي،و تختلف هذه المشاعر من غرض إلى آخر.

7 . موضوعة الحكمة :

عني الشعر الجاهلي بالحكمة،وهي نتاج تجارب إنسانية لشخصيات خَبُرَت الحياة بكلّ ما فيها وأفادت من تجاربها،على أنها اكتست طابعا فلسفيا عند الشعراء العباسيين بخاصة،وربما اقترنت بأبي تمام و المتنبي و غيرهما.

فمن شعر أبي حمو في الحكمة قوله :

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ، ص 305-306.

إذا لم يكنْ لِلمَرْءِ سَعْدُ مُساعِدٍ فما يُغْنِهِ عَدُّ الجيوشِ الخضارِمِ[1]

و يرى الشاعر أن العدّة لا تغني صاحبها،بل كل شيء مبني على الثقة،كما يرى أن الهوى لا ينال إلا من ضعيف العزيمة،وكل من اتبع الهوى فقد خرج من الحزم و الجد،وذلك في قوله :

فإنّ الهوى لا يستفزُّ ذوي النّهى و لا يستبي إلاّ الضّعيف العزائم

وكلّ فتًى أعطى الغرامَ قيادَهُ وباتَ على ضيمٍ فليسَ بحازِمِ

فما فاز بالعليا سِوَى كلّ ماجِدٍ مُشَمِّرُ ساقِ الجدِّ ماضي العزائمِ

صبورٌ على البلوى طهورٌ مِنَ الهوى قريبٌ مِنَ التّقوى بعيدُ المآثِمِ

و مَن يبغ إدراكَ المعالي و نيلَها يُساوي بحلوِ الشّهدِ مرّ العلاقِمِ[2]

لقد بيّن الشاعر في هذه الأبيات سبل المجد باتخاذ أسباب النجاح في ترك الهوى واللذات،و التمسك بالقيم و تقوى الله و الصبر على المكاره،و نجد الشاعر متمسكا بالتراث العربي،متأثرا بشعر أبي تمام،و ذلك حين يقول :

السّيفُ أجدرُ و الخطيُّ منْ خُطَبِ فيها اللّجاجُ و قولٌ غيرُ منتسبِ

خطّ الكتائب لا خطّ الكتابِ بِهَا جليّةُ الأمرِ عندَ السِّمْرِ و القُضُبِ

و الحقُّ فرضٌ على الإنسانِ مفترضٌ و الصّدقُ أفضلُ ما أودعت في الكتبِ

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ،ص 307.

[2]. المصدر نفسه، ص 317- 318

ومن غدا السّيفَ في كفّيهِ عاريةً فكيف يُدركُ ما يرجو مِنَ الأربِ[1]

فكل شيء مقرون بالتوكل والإرادة،ولا شيء يكون في مراد الإنسان دون التضحية والمشقة،ويتعجب ممن يريد إدراك مراميه دون كد وجدّ.

ب ـ الرثـاء :

لم ينظم أبو حمو في هذا الغرض إلا قصيدتين في وفاة والده،وقد تأثر تأثرا بالغا لذلك،فعبّر عن لوعته وحزنه للتخفيف عن ألمه،ووصف حزنه بعاطفة جياشة فقال:

فبكيتُ من أسفٍ لِذاكَ كَمَا بَكَتْ حزنًا عليهِ منازلي وَرُبُوعِي
وجَزِعْتُ مِنْ ألمِ الفراقِ و لم أكن يومَ الكريهةِ في الوغى بجزوعِ
عجبًا لأجفاني سَخَتْ بدموعها و القلبُ محترقٌ بنارِ ضُلُوعِي
هذي تجودُ وذا يشحُّ بناره فعنيتُ بالممنوحِ وَ الممنوعِ[2]

ويقول في قصيدة أخرى :

يا فقدَ يوسفَ ما أبقيتَ لي جلداً يا فقدَ يوسفَ إنّ الصّبرَ عنكَ عَفَا
ما مثلَ يوسفَ مفقودٌ لفاقده وكموسى أخو فَقْدٍ إذا وصفا[3]

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ، ص 323.

[2]. المصدر نفسه ص 333.

[3]. المصدر نفسه ص 337.

مِنْ خَيْرِ قومٍ مَنْ أجلِّ عشيرةٍ و أعزِّ منتسبٍ إليهِ رَفيعُ
سبط الحسين بن البتولِ و جَدِّهِ خير الأنامِ أجلّ كُلِّ شَفيعِ
مَنْ كان هذا أصله أو فصله فَلَهُ العلى في منزلِ التّرفيعِ
قد حاز أشتاتَ المحاسِنِ كُلِّها فاعْجَبْ لحسنِ ثَنائِهِ المجموعِ
جُودٌ و مجدٌ و الشّجاعةُ و النّدى و الجودُ في طبعٍ لَهُ مَطبوعِ
....عدلٌ إذا يقضي و غيثٌ إن يجد و حسامهُ نارٌ لكلِّ قريعِ
قَدْ كان كهفًا للأنام وَ عُدّةً و حِمىً لمنْ يرجوهُ جِدٌّ مَنيعِ[1]

و يتضح ثبات الصفات الحميدة في المراثي،و قد وظف الشاعر الجمل الاسمية لتأكيد هذه المعاني،و هي معان طرقها القدماء في مدائحهم أو مراثيهم،كما تتّضح الدلالة وهي وجه التفريق بين المدح و الرثاء. في الفعل (كان)،ذلك أن هذا الفعل الناقص يدلّ على أن الشّخص هالك ورد عند القدماء (تولى،قضى نحبا، كان) إلى غيرها من المعاني التي تضع نهاية للامتداد الزمني و التّغيّر من حال إلى حال .

و يقول أيضا في قصيدة أخرى :

قدْ كانَ لي في الدّنى أبٌ يساعدني فَصَارَ تحتَ الثرى في لحدهِ اكتنفا
مددتُ في ظلّ نعماهُ يدي زَمَناً و نِلْتُ مِنْ رفدهِ في دَهْرِهِ التّحفا
رعى جناني وليدٌ غيرُ مضطجرٍ حَتّى ترعرعتُ في ظلٍّ له و رِفَا[2]

و يذكر الشاعر فضائل والده و بما أحيط به من رعاية و مساعدة و ما تكون عليه عاطفة الأبوة .

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 334

[2] . المصدر نفسه ، ص 337

3. التعزيـة :

و هي مرتبة عقلية فوق التأبين،و عرفه المبرد (ت 288 هـ) بقوله:"و تعزّيك الرجل تسليتك إياه،و العزاء هو السّلوّ و حسن الصّبر على المصائب،و خير من المصيبة العوض منها،و الرضى بقضاء الله و التسليم لأمره ، تنجّزا لما وعد من حسن الثواب "[1].

كما تعني التصبير،و ذكرُ ما يسلّي صاحب الميت و يخفف حزنه و يهوّن مصيبته،و هي أمور مستحبّة لما فيها من التكافل الاجتماعي .

و يتجاوز الشاعر حادثة الموت الفردية إلى التفكير في جوهر الموت و الحياة،ليخلص إلى معان فلسفية.

و معظم الشّعر يتّجه إلى التّعزية،و نجد الترتيب المنطقي يفرض وجوده في قصائد الرثاء،فيكون التفجع و التأبين ثم العزاء و قلّما نجد التعزية في مرتبة أولى،و هذا الأمر نراه مشينا،ذلك أنه لو تعزّى الشاعر بهلك السابقين في مطلع قصيدته،فلا يكون هناك مسوّغٌ للرثاء .

و من تعزية أبي حمو موسى قوله:

أينَ الذين بنوا من قبلنا و نأوا ... و شيّدوا أطمًا واستوطنوا غُرَفَا

و ظنّهم أنّ هذي الدّار باقيةٌ ... و لم يظنّوا بأنّ الدّهرَ سَاءَ صَفَا

كمْ مِنْ قرينٍ مَعَ الأحبابِ مبتهجٍ ... أمسى فريدًا و أضحى بدرهُ كسفا

و كمْ غريب بعيد الدّار ذي حزنٍ ... أضحى مِنْ الغرب يحكي اللاّم و الألفا

الموتُ بابٌ وَ كُلّ النّاسِ داخلهُ ... و العبدُ يُجزى بما جنى وَ ما اقترفَا

و الله مطّلعٌ فوق العبادِ وقد ... يُؤاخذُ العبد في الدّنيا بما سَلَفَا[2]

---

[1] . التعازي و المراثي ،أبو العباس المبرد، تحقيق محمد الديباجي،دار صادر،بيروت،ط2، 1412 هـ ،1992 ص 08

[2]. أبو حمو موسى الزياني ،حياته و آثاره ،ص 338 .

و يتّضح أنّ العزاء يتّجه إلى التّأمّل بنظرات فلسفية،تتعمّق في الحياة،كما يخلص فيها الشاعر إلى رؤية حكمية متبصّرة بخبراتها و تجاربها ،و لذلك نجد القياس باللاّحق على السّابق،عندما يطرح رؤيته للعلاقات الاجتماعية و كيف تفكّكت بفقدان الأحبة،ويقيسها على ما شهده في المصير الإنساني،ثم ينتهي بالتّسليم للقضاء والقدر مقتنعا بظاهرة الموت .

و يقول في قصيدة أخرى متمنّيا الفداء :

لَـوْ كـان يُعـرضُ للفـداءِ فديتُـهُ بالدّرّ ثمّ بعسجدٍ مَطبوعِ

و بمـا ملكـتُ و نـاظري وحَـشَاشَتِي و بمهجتي و بقلبيَ المَصْدُوعِ[1]

و تبرز الحكمة في هذا الموقف من التعزية :

فاحذرْ زَمانَكَ لا يَغُرّكَ إنّه في شهدِهِ يأتي بِكُلّ فَظِيعِ

و كذلِكَ الدّنيا فلا تَأمَنْ لها فَلَكَمْ تغرُّ بِوَصْلِهَا المقطوعِ

وَ لَكَمْ غدا في أسْرِهَا كَمْ مَاجِدٍ وَ لَكَمْ لها مِنْ ضَيْغَمٍ مَصْرُوعِ[2]

و هي توطئة حكمية رآها الشاعر ضرورة لا بد منها للتّسلّي :

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ص 334 .

[2]. المصدر نفسه ص 335

أيـنَ الملـوكُ و أيـنَ مـا قـدْ جمعـوا ... مِـنْ كـلِّ ذُخـرٍ في الحيـاةِ رفيـعِ

سـاروا فلـمْ تسمعْ لهُـمْ خـبراً و لم ... تـرَ مِنْـهُمُ أثـرًا يلـوحُ بِرِبـعِ

وَ أبَـادَهُمْ صـرفُ الزّمـانِ و خلّفـوا ... مـا جمّعـوا مـن جنّـةٍ و زُروعِ

لم يبـقَ منـها غـيرُ فعـلٍ صـالحٍ ... يمـلا الـصّحيفةَ أو ثنـا متـسموعِ[1]

و يتجاوز الشّاعر في شعره الحكمي الجوانب الاجتماعية إلى جوانب روحية و فلسفية:روحية متمثّلة في المستوى النّموذجي حيث علاقة المخلوق بالخالق،و فلسفية في رؤية الشاعر للحياة و الموت،و ترتبط هذه الجوانب الرّوحية و الفلسفية بشعر الرّثاء حيث يطرح قضية المصير:مصير الإنسان .

و من شعره في الرثاء ما قاله في رثاء أبيه أيضا قوله :

لا تأمنِ الدّهر و الدّنيا و زينتَها ... إنّ الزّمانَ و لو يُدْنِيكَ مُنصرفا

و كمْ خليلٍ تخلّى عنْ أخلّتِهِ ... و كم خليلٍ صفا في وُدّهِ وَ صَفَا[2]

و هي حكمٌ استقاها الشاعر من موقفه اتّجاه المصير،و يبدو أن الحكم المقترنة بغرض الرثاء تنحو منحى التّعزية .

ج. المولديـات :

و هي القصائد التي نُظمت بمناسبة المولد النبوي الشريف،فهي مرتبطة بزمن معين،ونرى أنها أخص والمدائح النبوية أشمل،فتضم قصائد قيلت في غير مناسبة والمولديات والبديعيّات،وقد احتلّت المولديات

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ص 335

[2] . المصدر نفسه ص 336

مكانة هامة عند أبي حمو،وطرقت موضوعات مختلفة منها الاستهلال بذكر فضل ربيع الأول،و فضل ليلة المولد الشريف أو الحنين إلى البقاع المقدسة أو التوبة ثم الخلوص إلى الموضوع الرئيسي،و هو مدح الرسول صلى الله عليه و سلم و ذكر فضائله،و غالبا ما تنتهي المولديات بالدعاء للسلطان .

فمن شعر المولديات ما قاله الفقيه أبو عبد الله محمد بن أحمد الحسني[1] (761 هـ)، مفتتحا قصيدته بمدح أبي حمو موسى بقوله :

ظهرتَ فأظهرتَ السّرور الأفخرا ... و سمت فأخفضتَ الهلالَ الأزهرا
...جاءتْ بأحمد هادٍ و مَهتدٍ ... و مُبشّراً و مُجدّدًا و مُطهّرا
خضعتْ ركابُ المشركينَ لبعثهِ ... و تضعضعَ الإيوانُ منهُ و كُسّرا
و شكا البعيرُ إليهِ ظلمًا نالهُ ... فحباهُ نصرًا بالعدوّ و ظفّرا
صلّى الله يا خيرَ الورى ... أزكى صلاةً أوْ أعزّ و أفخرا[2]

كما برع شعراء كثيرون في هذا الغرض و نذكر منهم الفقيه الحاج محمد بن أبي جمعة التلالسي[3] ، و من شعره قوله :

أشهرٌ ربيعٌ أنتَ ربيعُ قلبي ... لقدْ كان الفؤادُ إليكَ حادِ
أتيتَ بسيّدِ الثّقلينِ طُرًّا ... و خيرَ الخلقِ مِنْ آتٍ و غادِ

---

[1]. ولد بتلمسان سنة (710ه) نبغ في كل العلوم و درس التنجيم و الرياضيات و غيرها من العلوم انصرف إلى التعليم،و أقام بتلمسان بيت العلم،و توفي في ذي القعدة سنة(771ه) :ينظر أبو محمد موسى الزياني حياته و آثاره ص 162،163

[2]. زهر البستان في دولة بني زيان ، مؤلف مجهول،الجزء الثاني ص 63 (مخطوط)

[3]. التلالسي،من أهل تلمسان،كان طبيب السلطان أبي حمو،و شاعرا مجيدا في البلاط،و برع في التوشيح،ينظر: أبو حمو موسى حياته و آثاره ص 173-174 .

نـــبيٌّ هـــاشميٌّ أبطحـــيٌّ ســـرى بمليكـــهِ و اللّيـــلُ هـــادِ
حبـــاهُ اللهُ بالـــسّبع المثـــاني وَ فـــضّلهُ علـــى كـــلِّ العبـــادِ[1]

و تتميز مولديات أبي حمو بالجودة و ترتيب موضوعاتها،فمن موضوعات مولدياته ما يلي :

1- موضوعة الشوق و الحنين :

ويذكر فيها الشاعر الشوق إلى الأحبة و ألم الفراق كقوله :

ألفتُ الضّنى و ألفتُ النّحيبا وَشَبّ الأسى في فؤادي لهيبا
وَحُقّ لِنفسي أسىً أن تذوبا و للدّمع مِنْ مُقلتي أن يَصُوبَا
و قدْ كنتُ بالوصلِ منكمْ قريبا فأصبحتُ بالهجرِ مِنْكُمْ غَريبا
جفاني الحبيبَ فسُرَّ الحسودَ وأدنى البعيدَ و أقصى القريبا[2]

و قوله أيضا :

يا راحلينَ و للتّوديع ما عطفوا و سائلينَ و بالمشتاقِ ما عَرَفوا
قِفُوا قليلاً على مُضْنىَ الغرامِ قِفُوا خُذوا فؤادَ المعنّى و انصرِفُوا

لا أبتغي منكم رهنا و لا ثمنا

قطعتمُ القلبَ بالتّبريح و الوصَبِ هجرتمُ دون ذنْبٍ لا،و لا سَبَبِ
أعاتب الدّهر فيما جَرّ مِنْ نُوَبٍ فظلْتُ من حرّ نارِ الشّوقِ في لَهَبِ

---

[1] . زهر البستان في دولة بني زيان،مؤلف مجهول،مخطوط ص 67

[2]. أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ص 365

يا دهر أفجعتَ قلبي بالنّوى زَمَناً[1]

فتردّد ألفاظ الشوق و ما كان في معناها،و يجري مجرى العتاب في أحايين كثيرة،كما يُكثر من البكاء و وصف نحول جسمه و ما ألّم به من الهجر.

و يكتسي شعره طابعا وجدانيا، فنجد الحنين إلى البقاع المقدسة و إلى قبر النبي(صلى الله عليه و سلم) بشكل بارز،يحظى بمكانه خاصة عند الشاعر، فمن شعره في هذا الموضوع قوله :

و صرتُ إذا هبّتْ نسيماتُ أرضِهِمْ ... على شَجَراتِ البانِ أو قُضبِ نسريّ
أميلُ بها شوقًا إليهمْ و أنثني ... كما ينثني قَدُّ الحُسامِ الفَرَنْدِيّ
وأصبو إلى أرض الحبيبِ وَ مَنْ بِها ... متى ما سرى عُرْفُ النّسيمِ الحِجَازِيّ
رعى الله داراً بالحمَى قد عَهِدْتُهَا ... و سقى ثراهَا صَوْبَ مُزْنٍ سماويّ[2]

و قوله أيضا:

ألا ليتَ شعري هلْ أزورَ بطيبةٍ ... ربوعًا بها حَلّ الهُدَى و بِطَاحَا
أُسكّن أشواقي بقربِ لِقائهمْ ... و أنشدُ قلبًا بالأبيطحِ طَاحَا[3]

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره، ص 348- 349.

[2]. المصدر نفسه ص 345 .

[3]. المصدر نفسه ص 353.

و لعلّ هذا الشعر يقترب إلى حد بعيد من الشعر الصوفي،ذلك أن موضوع الشوق والحنين يشكل بديلا عن العجز في الوصول إلى المقاصد،و لذلك نجد الشعراء يتفننون في وصف حالاتهم النفسية و تباريح الشوق،و لعل وجه الشبه يمكن في أن العلاقة القائمة بين المكان و الإنسان علاقة مستمرة تتجدد كل يوم، ثم إن أهل الصوفية و نخص رجال الحقيقة المحمدية يذهبون إلى التعبير عن الحنين إلى البقاع بشكل جلي،و الحنين و الشوق لرؤية قبر النبي (صلى الله عليه و سلم)، و هذا ما نلحظه في شعر المولديات.

2 . موضوعة اللهو :

عبّر الشّعراء عن حياة الشباب و ما احتفت به من مظاهر العبث و اللهو و تفنّنوا في وصف الملذات،وغالبا ما كان الشعراء يعبرون عن الندم على ما فات،و ما سلف من المعاصي،بالعودة إلى الله تعالى،و هو ما نجده في تيّار الزهد .

و قد عبر أبو حمو عن هذه الحياة اللاهية، فاتعظ بالشيب،فعدل إلى ما هو أصلح للإنسان في دنياه و آخرته، فقال :

نامَ الأحبابَ و لم تَنَمِ ... عيني بمصارعةِ النَّدَمِ

و الدّمعُ تحدّرَ كالدّيمِ ... جُرْحُ الخدّينِ فوا ألمي

و زجرتُ النّفسَ فما ازدجرتْ ... و نهيتُ القلبَ فلَمْ يَرُمِ

و نذيرَ الشّيبِ لقدْ وافى ... وحلولَ الشّيبِ مِنَ الهَرَمِ

و العمرُ تولّى منصرمًا ... آه للعمرِ المنْصَرِمِ

...يا نفسُ خُدِعتِ بزُخرفِها ... كَمْ تغترّين بِهَا وَكَمِ [1]

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره، ص341

ويرتبط اللّهو بالحديث عن النّفس و الدّنيا،و يتجلّى الصّراع الدّاخلي عند الشّاعر في سعيه إلى تحقيق انتصاره على اللذة و الشهوة في كبح جماح النفس و الاتّعاظ بالكبر و الشيب و دنو الأجل.

و يقول في قصيدة "هوينا الظبا" :

فأيقظني الشّيبُ مِنْ غفلتي ففِي لَمّتي مِنْ حَديثي نَبَا
و قدْ عاد غضّ شبابي به محِيلاً ولوني غَدا مُذْهَبَا
فوا أسفي منْ ذنوبٍ مَضَتْ تقضّيتها في زمانِ الصِّبَا
و كمْ لمتُ نفسي فما أقلعتْ وعاتبتُ قلبي فَمَا أَعْتَبَا
وكمْ قدْ بكيتُ لذنبٍ جنيتُ وقلبي نهيتُ ولكنْ أبَى
مسيءٌ قسا قلبهُ إذا أسا فذابَ أسًى عِنْدَمَا أَذْنَبَا[1]

فيتحدث الشاعر عن أيام الصبا،وما اقترفه من ذنوب،و الإقرار بها، وصراعه المستمر و محاولته الانتصار على أهوائه و نفسه،و هذا ما نجده في أغلب مولدياته بخاصة و في المدائح النبوية في الأدب العربي بعامة.

3- موضوعة التوبة و الابتهال :

وهو موضوع لا يخلو منه شعر في المدائح النبوية، إذ يعدل الشاعر عن حياة اللهو ويتوب إلى الله .ومن شعره في هذا الموضوع قوله :

مازلتَ بِفضلكَ ترحمني و تجودُ عليّ عَلَى القِدَمِ
و العبدُ ببابِكَ مُلتزمٌ و بِغيرِ جنابِكَ لَمْ يَحُمِ

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 359.

يا ربّ أنلني منكَ رِضَى فرضاكَ الفوزَ لمغتنمِ
يا ربّ سألتكَ تغفرُ لي بشفيعِ الخلقِ مِنَ الأمَمِ
أدعوكَ إلهي مُعتذِرًا في ضَوْءِ الصُّبحِ و في الظّلمِ[1]

و قوله أيضا :

وكمْ عصيتكَ جهلاً ثمّ تسترني و بابُ فضلِكَ عَنّي غيرُ مُرتَجِ
منّي الإساءةُ و الإحسانُ منكَ بدا منّي الذّنوبُ و كلّ الفضلِ منكَ رُجِي
كَمْ جُدْتَ بالفضلِ و الإحسانِ منك وكم سَتَرْتَ بالفضلِ مِنْ أفعالِيَ السّمجِ
إنّي سألتكَ بالسّرِّ الذي ارتفعتْ بها السّماواتُ و الأرضونَ لم تَمُجِ
أصلحْ بفضلكَ ما قدْ كانَ مِنْ خللٍ وَ اجْبُرْ بِحِلْمِكَ ما قدْ بانَ مِنْ عِوَجِ
واجعلْ لنا مخرجًا في إثرِهِ فَرَجٌ فكمْ تُعاملُ بعدَ الضّيقِ بالفَرَجِ[2]

و يدرك الشاعر قيمة الأخطاء التي وقع فيها،مما يدفعه إلى الإقرار بذلك و العودة إلى الله،و يتكرر أسلوب الابتهال في أغلب مولديّاته،ولعلها الصورة التي نجدها في شعر كثير من المولديّات في العصر الزياني و غيرها و المدائح النّبويّة على امتداد العصور.

و من جميل شعره في الابتهال قوله :

يا منْ يجيبُ ندا المضطرِّ في الدّيجِ و يكشفُ الضّرّ عِنْدَ الضّيقِ وَ الهَوَجِ
و لطفُ رَحْمَتِهِ يأتي على قَنَطٍ إذا القنوطُ دعا يا أزمةُ انفرجي

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 342.

[2] . المصدر نفسه ، ص 364.

ومَنْ إذا حَلّ خطبٌ و اعترتْ نُوَبٌ ... أبدى مِنَ اللّطفِ ما لم يَجْرِ في المُهَجِ

إنّي دعوتكَ في جُنْحِ اللّيل يا أملي ... دعاءَ مُبتهلٍ بالعفوِ مُنتهجِ

يا كاشفَ الضّرِّ عَنْ أيوبَ حِينَ دَعَا ... قَدْ مسّني الضرّ فاكْشِفْ كُرْبَ كلِّ شَجِي

أنتَ المنجّي لنوحٍ في سفينتهِ ... ومخرج يونسا منْ ظلمةِ اللّججِ

يا من وقى يوسفَ الصّدّيقَ كلّ أذى ... لما رَمَوْهُ بجبٍّ ضيّقٍ حَرِجِ

أجابَ يعقوبَ لما أن بَكَى وَشكَا ... وجاءهُ مِنْهُ لطفٌ لم يخلْهُ يَجِي

وعادَ بعدُ بصيرًا حِينَ هَبَّ لَهُ ... نسيمُ نَشْرِ القميصِ الطّيبِ الأَرِجِ[1]

وتُساهمُ تجربة استحضار الشّخصيّات الدّينية في شحن طاقات الخطاب،و تجسيد التميّز،و يستعرض الشاعر . من خلال الشخصيات . الأحداث و المواقف ، فيدفع القارئ إلى البحث عن الروابط بين المواقف و الأحداث السّابقة و الحالية ؛و يبدو أنّ الشّاعر عندما وظّف أسماء الأنبياء كان يهدف إلى التّسامي ،و محاولة تبرير آلية التعويض والقلق الدّاخلي،بذكر الأنبياء و ما ارتبط بهم من أحداث.

4- موضوعـة الرحلـة :

تشكّل الرّحلة توثرا نفسيا و محاولة استبدال الواقع المعيـش بواقع أفضل منه،و تلوّن الرّحلةَ مشاعرُ الحـزن و الأسى نتيجة البين،و تتخللها أسئلة كثيرة تخامر الشاعر،حيث يتساءل عن الظعن،و الوقوف عند المعالم و ذكر الهوادج،و مخاطبة الحادي.

و تتميز بعاطفة إنسانية يشوبها حس مأساوي، تدفع بالقارئ إلى المشاركة الوجدانية.

فمن حديث الشاعر عن الحادي قوله :

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 362.

ويا حادياً يحدو الرّكابَ إليهمُ أنخْ بربى نجدٍ و سَلِّمْ على طَيِّ
و أخبرْهُمُ أنّي أُراعي ذِمامَهُمْ فما لذِمامي عِنْدَهمْ غير مَرْعِيّ
فيا ليتَ شعري و الدّيارُ قصيّةٌ مَتى تسمحِ الأيامُ لي بلقا الحيّ[1]

و قوله أيضا :

يـا حـادِيَيّ ظعنـهمْ نحـو الـدّيار قِفـا نُنْشِدْ فـؤاداً بـذاك الحـيّ قَـدْ تلِفـا
وسـائلاً بربُـى نجـدٍ لمَـنْ عَرفَـا قُـولاَ لَهُـمْ ذلـك المشـاقُ قَـدْ شُـغِفاَ

و قلبـهُ بأليـمِ الشّوقِ قَـدْ طُعِنـا

هلْ مخبرٌ كيفَ أحبابي وَ مَا صَنعُوا أبالحِمى خَيّمُوا أمْ عنهُ قَدْ رَجعُوا
ساروا بقلبي و شملي بالنوى صَدَعُوا يا ليتَ شِعرِي بذاك القلبْ قَدْ قنِعُوا

أم هَـلْ أبْشَـرَ في نجـدٍ بألفتِنـا

يا هاجرين و هجرُ الصّبِ ما وَجَبا أبْعدتُموني و لمْ أدْرِ لِذا سَببا
و صرتُ في حَيّكُمْ مِنْ جملةِ الغُربا و قلتُ يا دهرُ جُدْ لي بالرّضى فأبى

يا دهـرُ هلاّ كَفَفْتَ اليـومَ فُرقتَنـا

شدّوا عشيةَ يومِ البينِ و ارتحلوا و لاَ درى الصّبُّ بعدَ البينِ ما فعلوا

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ، ص 346.

هَلْ بِالنَّقَا خَيَّمُوا أَمْ بِالحِمَى نَزَلُوا ناديتُ مِنْ شِدَّةِ الأشواقِ يا رَجُلُ

رُدُّوا الرِّكَابَ فَإِنَّ القلبَ قَدْ ظَعَنَا[1]

و يتّضح أن اشتياق الشاعر للبقاع اشتياق متميز، ذلك أنه يستحضر صور الرحلة والأماكن التي يمر بها الركب،ثم إن تعلق الشاعر و حبه للرسول (صلى الله عليه و سلم) يدفع شعره إلى هذا التصاعد في الحالة النفسية،و يبدو الأثر جليا عندما نجد الشاعر يتجاوز الرحلة و الحادي إلى ذاته، فيدرك أن فؤاده في الركب، يرتحل معه، فتتجلى صورة العاشق الفاني في معشوقه،يذوق آلام الهجر و لوعة الشوق، فيقول:

قلبي بِنَوَاهُ أَسِيرُ هَوَاهُ فيا شوقاهُ إِلَى الخِيَمِ
سَرَتِ الإِبِلُ لَمَّا ارْتَحَلُوا قلبي حَمَلُوا في رَكْبِهِمِ
حملُوا خلدِي أَفْنَوْا جَلَدِي تركوا جَسَدِي رَهْنَ السَّقَمِ
حَطَّ العُشَّاقُ رِكَابَهُمُ بَيْنَ العَلَمَيْنِ وَ بِالحَرَمِ
و غدا المُشْتَاقُ بِزفرتِهِ في مغربِهِ يبكي بِدَمِ[2]

إن تجربة الشاعر هي تجربة روحية قبل أن تكون تجربة نفسية،يعيش آلامها آمالها، يستحضر أبعادها و صورها كما هي،صورة الإبل و الرحلة و ما يرافقهما من شوق و حب.

و لا يسع القارئ إلاّ الارتحال معه،يشاركه هذه المعاناة، فيحطّ ركائبه بالأماكن التي تحمل دلالات القداسة،و الروابط التي يتواصل أصحابها مع بعضهم البعض.

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 349- 350

[2]. المصدر نفسه ، ص 342- 343.

5- موضوعة النبوة و المعجزات :

و تعد الموضوعة الوظيفية في غرض المولديات، وما المضامين التي ذكرناها إلا إرهاصات للقصدية التي يرمي إليها الشاعر،إذ ينتقل الشاعر إلى مدح الرسول صلى الله عليه و سلم و يذكر معجزاته و نبوته، في مثل قوله:

بـــلادٌ مقدّســـةٌ حلّـــها ... نبيٌّ الهدى المصطفى المجتبى
فـــشهرُ ربيـــعٍ أتـــى برفيـــعٍ ... نبيٍّ شفيعٍ لمن أذنبا
... نـــبيٌّ أتـــى رحمـــةً للعبـــادِ ... و أظهرَ للحقّ نوراً خبا
و نـــيرانُ فـــارسَ قـــدْ أُخمِـــدَتْ ... فللّهِ ذلك ما أعجبا
و كـــسرى تـــساقطَ إيوانُـــهُ ... و ذاق مِنَ الرّعْبِ كأسَ الظّبى
...وَ كلّمَـــتِ الـــوَحْشُ للمـــصطفى ... و نُطق الذّراعِ لَهُ أعْجَبا
وَحَـــنّ لـــهُ الجِـــذْعُ مستوحِـــشًا ... و كلّمَهُ الظّبي مستغربا
و شـــقّ لـــهُ البـــدرُ عنـــدَ التّمـــامِ ... وردّتْ لَهُ الشّمسُ أن تغربا
و أســـرَى بـــهِ ليلـــةَ الارتقـــا ... إلى قابَ قَوْسَيْنِ أوْ أقربا
و كـــمْ معجـــزاتٍ لخـــيرِ الـــورى ... تجلُّ عن الوصفِ أنْ تُحْسَبا[1]

و يبدو أن أبا حمو موسى الزياني في بعض قصائده لا يشير إلى معجزات الرسول صلى الله عليه و سلم،و كأن هذه القصائد لم تنظم بمناسبة المولد النبوي الشريف،و ربما ذهب إلى اختصارها في أحايين كثيرة،و من شعره أيضا في ذكر معجزات الرسول (صلى الله عليه و سلم) قوله :

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 360-361

و بَلِّغْ إلى خيرِ الأنامِ تحيّتي ... كما نمّ زهرٌ في الرّياضِ و فاحا

نبيٌّ له فضلٌ على كُلِّ مُرسَلٍ ... أتتْ ألسنُ الذّكرى بذاكَ فِصاحَا

سرى فَسَمَا بالقُربِ مِنْ رَبِّهِ إلى ... مقامٍ رأى الأملاكَ عنهُ نِزاحَا

وشقّ لهُ البدرُ المنيرُ وَ قَدْ غدوا ... لَهُ لاَ إلى البدرِ المنيرِ طِماحَا

إذا ظَمِيءَ الأقوامُ يومًا سَقاهُمُ ... بماءٍ معينٍ بالأناملِ ساحَا

بمولدهِ صبحُ الهدايةِ قَدْ بدا ... فزالَ بهِ ليلُ الضّلالِ وَ زاحَا

و أشرقتِ الآفاقُ بالنّورِ عندما ... بدا وجهُ خيرِ المرسلينَ وَلاحَا[1]

و غالبا ما يذكر الشاعر صفات الرسول – صلى الله عليه و سلم- الخَلْقية و الخُلُقية وهو بذلك لا يخرج عن مضامين النبوة و الرسالة .

ثانيا- التشكيل المعجمي :

يتميز النص الشعري بمعجم فني خاص،يُمكّن القارئ من الوقوف على جماليته،واستحسان نص عن آخر،و تقديم شاعر على آخر،و يخضع المعجم إلى عملية الانتقاء أو الاختيار بين مدّخر هائل من إمكانيات التعبير،و يرى عبد المالك مرتاض أن لكل نص أدبي معجم فنيٌّ يدفع بنا إلى التمييز بين المبدعين[2]،و من شروط أدبية النص حسن انتقاء ألفاظ المعجم،و تضم الأسماء و الأفعال،على أننا قمنا بالتركيز على أهم المعاجم الفنية التي احتفى بها الشاعر،ومن بينها :

---

[1] - أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ،ص 353-354 .

[2] . بنية الخطاب الشعري(دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1991،ص171

1 . معجم الطلل و الرحلة و ما في حكمهما :

- الطلل و ما علاقته بالمكانية :

و بدا غراب البين في عرصاتها	عرصاتها
يرثي عليها منزلا في منزل	منزل
خلت المعالم و الطلول دوارس	المعالم ، الطلول
و ذوى الرياض و كل ربع مزبل	الرياض، ربع
و الدار أمست بلقعا من أهلها	الدار
أو ما رأيت الروض أمسى مقفرا	الروض
هذي ديارکم و هذي أرضكم	ديارکم ، أرضكم
على تلك الرسوم المحّل	الرسوم
جرت أدمعي بين الرسوم الطواسم	الرسوم
وأي خطاب للصلاد الصلادم	الصلادم
و جلت بطرف الطرف في عرصاته	عرصاتها
كالبحر أعظم به من عسكر لجب	البحر
فعادت رسوم الدار بعد أنيسها	رسوم الدار
سألت ربوع الدار	ربوع الدار
تذكرت أطلال الربوع الطواسم	أطلال الربوع
وكان رأى أنّ المهامه بيننا	المهامه
تهيم بمغناهم و تندب ربعهم	مغناهم ربعهم

فلا تندب الأطلال	الأطلال
ولا تغل في تذكار تلك المعالم	المعالم
قف بالمنازل وقفة المتردد	المنازل
ما بين ثوي بالطلول و موقد	ثوي ،الطلول،موقد
ما بين سهل و أهضاب و كثبان	سهل ، أهضاب ، كثبان
أبكي الرسوم و أرعى النجوم	أبكي الرسوم
قفا خبراني عن رسوم نواهج	رسوم
تحن إلى سلمى ومن سكن الحمى	الحمى
و القصر أمسى ما حلا من بعده	القصر
يا قبر يوسف لا تهدوك هامية	قبر
غفرت بالبيت ذنوبهم	البيت
جسمي بتلمسان دنف	= تلمسان
بيثرب قلبي و الحجاز مودتي	= يثرب ، الحجاز
هب النسيم من أرض نجد شاقني	أرض ،نجد
قد زاد شوقي للعقيق و للصفا	العقيق ، الصفا
و انهدّ إيوان كسرى	إيوان كسرى
إذا هبت الريح من طيبة	طيبة
فقبر الرسول مناي و سؤلي	قبر الرسول
سلام مشوق من بلاد بعيدة	بلاد بعيدة

يا من وقى يوسف الصديق كل أذى/ لما رموه بجب	جب
أنجى من النار إبراهيم حين رمي	من النار
يا من تكفل موسى و هو منتبذ باليم	اليم
يا من وقاه الردى في الغار	الغار

ـ معجم الرحلة و ما علاقته بالتنقل (الزمانية)

حان الفراق فكنت منه بمنزل	الفراق
ودنا الرحيل فكنت فيه بأول	الرحيل
و تحكم البين المشتّت و النوى	البين ، النوى
لا بد من سوق النجوع مغربا	سوق
و أسير في إعلانه متبخترا	أسير
و أسبر من شد السرى متمايلا	أسير ، السرى
وقلت لصحبي لا تملّوا في السّرى	السّرى
قطعت الفيافي بالقلاص	قطعت الفيافي
وجبت الفيافي في بلدة بعد بلدة	جبت الفيافي
وجئت لأرض الزاب	جئت
وجزت بارض ريغ	جزت
ومازلت أطوي سهلها	أطوي
وقطعت الحمادي و السراب	قطعت
بسير حثيث أو سرى متداوم	سير ، سرى

وكم من فياف قد قطعت أكامها	قطعت
و بتنا نسوق النجع	نسوق
وجالت ليوث الحرب	جالت
وإذا مررت على الربوع مسلما	مررت
يا سائق الأظعان هل لي بعدهم	سائق الأظعان
ركبوا بدورا في الخدود و أدلجوا	ركبوا ، أدلجوا
سلوا ساكنات الحي أين تحملوا	تحملوا
يحوب لنا البيداء	يحوب
طلاب العلا يسري	يسري
تركوا المنازل بلقعا و ترحلوا	تركوا ، ترحلوا
و الركب سرى نحو العلم	سرى
سرت الإبل لما ارتحلوا	سرت ، ارتحلوا
زاروا الهادي بهوى بادي	زاروا
وحدا الحادي عزما بهم	حدا
طافوا بالبيت	طافوا
وعرج على نجد	عرج
ويا حاديا يحدوا الركاب لطيبة	يحدو
سرتم و لم تعلموا بالبين ما فعلا	سرتم
يا راحلين و للتوديع و ما عطفوا	راحلين ، التوديع

شدوا عشية يوم البين و ارتحلوا	البين ، ارتحلوا
فيا حاديا يحدو الركاب لطيبة	حاديا ، يحدو الركاب
يجوب بها بحر الفلاة طلاحا	يجوب
فيا حادي الركب نحو الحمى	حادي الركب
يا حادي العيس عرج نحو أربعة	عرج
سار الأحبة نحو الرقمتين ضحى	سار
وجوبا الفيافي و المهامه و استعن	جوبا
وعوجا بوادي الطلح من أرض رامة	عوجا
و زموا الحمول و أمّوا الرسول	أمّوا
جابوا السهول معا و الشّعوبا	جابوا
و إن جئت نجدا فانتشق من ترابها	جئت

خصائص المعجم :

ينقسم معجم الطلل و الرحلة إلى قسمين:فالقسم الأول يشمل المفردات التي تحمل في دلالاتها العلاقة المكانية، مثل الطلل، الربوع، المنازل الفيافي و غيرها . أما الآخر فيضم المفردات الدالة على الزمانية و ماله علاقة بالتنقل و الارتحال مثل:أسير،الرحيل، السرى، جئت نسوق، مررت، أدلجوا، يجوب و ما في حكم ذلك من المعاني، و هذان القسمان مترابطان، فالموجودات توجد زمانا و مكانا،كما أن الرحلة تتضمن في حد ذاتها الانتقال و التراوح بين الأمكنة.

تنقسم المفردات الدالة على المكانية إلى ثلاث وحدات :

* **وحدة أولى دالة على الأماكن الاجتماعية** : و تتردد مفرداتها بكثرة مثل : الطلل، المعالم، الدار، مغناهم، نؤي، القصر، تلمسان،

* **وحدة ثانية دالة على المكان المقدس** : الحجاز، طيبة، العتيق، الصفا، القبر، أرض نجد، و تحيل هذه الألفاظ إلى مناسك و رحلات الحج.

* **وحدة ثالثة دالة على المكان الطبيعي** : الغار، السهول، البحر، المهامه، سهل، أهضاب، كثبان.

- ومن خصائص معجم الطلل (المكانية) أن الأماكن الاجتماعية ترتبط بالشعر السياسي أكثر من الأغراض الأخرى،كما تجلت الدلالات المكانية في مقدمات قصائد أبي حمو موسى الزياني وبخاصة في مولدياته،تحمل في مضامينها العلاقات الاجتماعية بين الجماعات و الأقوام،و ما يترتب عن الاستقرار من مظاهر الحضارة. .

- من خصائص معجم المكان المقدس ارتباطه الوثيق بشعر المولديات،فهو يحيل القارئ إلى المستوى النموذجي، و يتحول المكان الاجتماعي بوصفه مظهرا حضاريا إلى مكان مقدس لما يرتبط به من علاقات روحية فتطبع المكان بصورة القداسة، ثم إن الرحلة التي يتحدث عنها الشاعر قد تكون رحلة روحية أكثر منها حسية، فيستحضر صورة الحادي و الإبل و موكب الحجيج، يحط رحاله بأماكن لا تزال عالقة في ذاكرة ومخيلة المسلمين.

- من خصائص معجم المكان الطبيعي ارتباطه برحلات أبي حمو لتوطيد دعائم الحكم ومروره بالسهول و الجبال، و هذا المعجم أوثق صلة بالشعر السياسي.

- يتجلى في معجم الرحلة وما في حكمها من التنقل والنزوح خطاب المفرد والمتكلم، وخطاب الجمع الغائب.ففي في خطاب المتكلم : يبين أبو حمو موسى رحلته لتوطيد دعائم الحكم،و ذلك في شعره السياسي مثل قوله: أسير، أجوب، جئت، أطوي، قطعت، و قلما يوظف ضمير جمع المتكلم مثل : قوله : نسوق

وفي توظيفه لضمير جمع الغائب مثل قوله : ركبوا، أدلجوا، تحملوا، تركوا، زاروا، طافوا، فهو مرتبط بشعر المولديات، حين يصور رحلة الحج.

- توظيف ضمير المثنى في أسلوب الأمر:و من عادة العرب خطاب المفرد بلفظ المثنى نحو قوله : عوجا ،جوبا

- توظيف جمع المخاطب : (سرتم ، لم تعلموا . . .) في أسلوب الحوار.

- توظيف فعل الأمر مثل قوله : عرج ،عج مع المخاطب، عندما يتعلق الخطاب بالحادي .- توظيف ضمير الغائب مع المضارع نحو قوله : يحدو ، و هذه الخاصية نادرة في هذا المعجم .

2 ـ معجم الفضائل والرذائل :

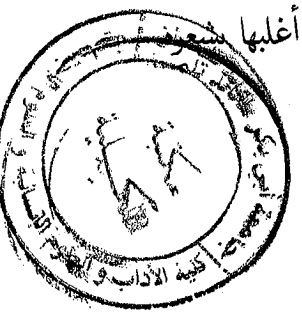
ـ معجم ألفاظ الفضائل :

***معجم ألفاظ الفضائل المتعلقة بالشاعر :**

قطب الوفا ،بحر الندى،صدامها، شرّادها ،ورّادها ،موسى الهمام،ابن السّراة، دوي العلى،رقى في العز، متوشحا ،متقلدا في جحفل،على الجدب و الطوى،على متن صهال،مكر،مفر،بسير حثيث،سرى متداوم، نطارد، كالليوث الضراغم، أسود الشرى،الملك الزابي،مفني الطغاة، نصر دينه، أحمى المظلوم، أقيم الحق، أنزلت الناس منازلهم، تركت الظالم في وجل،و أنا للطفل كوالده،الرفق،العدل،أنيل المال، أنا للحرب كعنترها ،في السلم أخو جدل، أصلح للملك، الحب من شيمي، الصبر نافلتي، صبور على البلوى ، طهور من الهوى، قريب من التقوى، بعيد المآثم، نأوي إلينا المستجير، ننصر مظلوما . نمنع ظالما ، مشمر ساق الجد .

***خصائص المعجم :**

من ميزات هذا المعجم التكثيف،و نقصد به حشد ألفاظ دالة على الفضائل، و ترتبط أغلبها بشعور السياسي، فيتراوح الفخر و الحماسة بين تصوير الحرب و تصوير فضائله:



و أول خصيصة يمكن رصدها في هذا المقام: تلك الألفاظ الدالة على الشجاعة و الإقدام و العزيمة و سعة التدبير في شؤون الحكم و السياسة،و تتجسد في شعره السياسي .

و من هذه الألفاظ : شرادها، متقلدا في جحفل، نطارد، كالليوث الضراغم، أسود الشرى . . .

أما الخصيصة الأخرى فيصور من خلال ألفاظها العدل و الرفق و الجود و الصبر و نصرة المظلوم و التقوى،و هذه الألفاظ و غيرها متعلقة بشعر المولديات،و قد أدرك الشاعر المواقف المختلفة،فراعى مناسبة المقام،وقد تشكل الخطاب الشعري –عنده– في مستويين :

– **مستوى تصاعدي** : و يبرز فيه التصعيد النفسي واللغوي، بتوظيف الألفاظ الدالة على المواقف المرتبطة بالإرادة و العزيمة و الإقدام ، و هذا المستوى مرتبط بشعره السياسي.

– **مستوى تنازلي** : و تبين من خلاله صورة الشاعر و قد عدل عن عنف اللغة بتوظيف لغة قريبة إلى النفوس ،فنحسّ من خلالها هذه الألفة،و من أمثلة ذلك قوله:الحب من شيمي ، طهور من الهوى ، قريب من التقوى ، تنصر مظلوما ، و هذه الألفاظ و العبارات متعلقة بشعره في المولديات و قد راعى الشاعر مقتضى الحال .

*** معجم الفضائل المتعلقة بالآخر :**

يروع باسا ،من خير قوم،من أجل عشيرة،أعز منتسب ، جود ،مجد ،شجاعة،بكفة بأس ، الندى ، عدل إذا يقضي ، غيث ، حمى لمن يرجوه ،الجود،حسامه نار، الملوك تهابه،عساكر قادها ،حاز شتات المحاسن.

و من خصائص هذا المعجم ، أن الشاعر صور الآخر (المرثي) و هو والده و وظف الألفاظ و العبارات الدالة على فضائل والده و شجاعته و إقدامه ، كما صور من خلال هذه الفضائل صورة الأخر : فقوله : (الملوك تهابه،حمى لمن يرجوه . . . .) و تتراوح هاتين العبارتين بين الرهبة و الرغبة على الترتيب و يرتبط هذا المعجم بشعر الرثاء .

- معجم ألفاظ الرذائل :

*متعلقة بالشاعر :

طرق الزلل،قبيح كان من العمل،الذنب تكاثر من خللي،نهيت النفس فما ازدجرت ،إثمي كثرا،كم أجني الذنب ، زللي ، كم أعصيك ، تبعث غيّي ، زلالي ، مسيء ، في لعب ، في ضلال،تشاغلني نفسي و دنياي ، أنا المسرف الجاني ، أنا المذنب،أوزاري جرائمي ، لهوا ، مني الإساءة ، في اللهو و الموج ، فرط زلتي .

* خصائص هذا المعجم :

صور أبو حمو موسى الزياني الرذائل و ما يتعلق بالنفس من الوهن ، و تضمن هذا التصوير الصراع النفسي ، حيث الاشتغال بأمور الدنيا و اللهو و الزلل و الذنوب ، و في هذا الإقرار إقبال الشاعر على التوبة و الإنابـة إلى الله عز و جل،و يرتبط هذا المعجم بشعر المولديات،لما فيه من تقرب إلى الله عز و جل .

* متعلقة بالأخر :

كفروا بأنعمنا خانوا عهدنا ، أتوا الخذلان ، فروا كالنعام ، نقضوا العهود ، هتكتَ ، جرتم على الله ، قتلتَ أخطأت في الرأي ، عاندت ،قد خنت ، تجيب لداعي الغي ، أخليتَ دراهم.

*خصائص هذا المعجم :

تتمثل خصائص هذا المعجم في تصوير الآخر تصويرا دقيقا ، يقيم من خلاله الحجة على غيره ، في قتاله و السعي في طلبه ، فقد وصف الشاعر الآخر بكفر النعمة و خيانة العهد و نقض العهد و الجور و الخيانة ، و كلها رذائل تستهجنها النفوس ، و كأن الشاعر يبرر ما قام به من معارك و حروب ، في التنكيل بالأعداء و توطيد دعائم الدولة الزيانية .

3 معجم ألفاظ الحزن و ماله صلة :

بكت ، أبكت ، أنوح ، الدموع الهطل ، دمعي يسيح ، دمع ينهل ، دمعي درر ، الدمع ، تندب ، الأسى ، البكاء ، بكيت ، بكت حزنا ، سخت بدموعها ،المفجوع ، يسكب دمعا ، ناحبا .

أفجعتني ، و الدمع تحدر،جرح الخدين ،و الدمع جرى ، يبكي بدم ،بكيت الدمع ، البكاء ، نواحا ، دموعي ، مدمعي ، أبكي ، أسى ، النحيبا ، سهري ، التسهيد ، أكفكف الدمع ، منتحبا ، نوح ، سالت دموعي ، الخدود ، ذرفت عيناي ، أسكب دمعا ، دنف ، حسرة التوديع ، مرارة التوديع ، أسف ، حزنا قلبي المفجوع ، قلبي المصدوع ، دمعا هاطلا .

***خصائص المعجم :**

ينقسم هذا المعجم إلى وحدتين : الوحدة الأولى ثانوية و الأخرى رئيسية .

- وحدة دالة على الحزن ، مرتبطة بما لا يعقل مثل ، بكت ، أبكت ، و يصور فيها الشاعر مشاركة الحمام آلامه ،فقد أضفى عليها صفة الإنسانية و ما يرتبط بها من مشاعر و أحاسيس .
- وحدة دالة على الحزن مرتبطة بالشاعر و ينقسم إلى حالات :
- حالة الوقوف على الأطلال و استحضار صورة الجماعة .
- حالة الغزل ، و الشوق و ماله صلة بالبكاء و المعاناة .
- حالة الرحلة : و يصور فيها الشاعر ركب الحجيج و رحلات الحج و الجوانب النفسية للشاعر إزاء هذه الرحلة و شوقه .
- حالة الرثاء : و يتجلى فيها صورة الحزن عندما يرثى الشاعر والده و تتضمن كل معاني الآلام و البكاء و التي توحي بالعلاقة الأسرية و الروابط الاجتماعية .
- حالة الصراع النفسي : و في هذا المعجم يظهر ندم الشاعر و حسرته على فرط في عمره ، كما تتجلى عنده الرجوع و الإنابة إلى الله ، و كل ما له علاقة بالتوبة.

و يبدو أن معجم ألفاظ الحزن و ما له صلة قد تكرر في كل القصائد،و عبر الشاعر فيه عن مواقفه اتجاه نفسه و الآخر و الحياة و الوجود بعامة ، و تجلت عبر هذا المواقف نفسيته في آمالها و آلامها ، فكان الحزن ترويحا عن نفسه ، و أملا يتطلع إليه عندما صور تجربة الرحلة إلى البقاع المقدسة .

4 . معجم ألفاظ الحرب و ماله صلة :

الفوارس، نقيع، الحنظل، الوغى، الفيصل، جحفل، الحرب، المنصل، يوم الوغى، الأغر، صارم، خوامسي، هاجم، مكر، مفر، الهزائم، ركاب، القسي، صهواتها، الخيل، نطارد، حملة، صرعى، النصر، الخميس، رايات، ازدحامهم، مزاحم، السيف، تساقط الأبدان، الجماجم، الجيش، عنترها، أسد الوغى، حد السيف، المرهفات، سيوفي، البيض، السهر، أسد الحروب، المشرفيات، الصوارم، أغمادها، الغنائم، الصافنات، الكتائب، الصوارم، أغمادها، الغنائم، الكتائب، السمر، القضب، ميدان، ألوية ، الزحف، صوارم، سهاما، مدرع، احتدم الوغى، الفوارس، مهند ، فوق، أشهب ضامر، الكتائب، عساكر، حسامه .

*** خصائص هذا المعجم :**

وظف أبو حمو موسى الزياني ألفاظ الحرب بكثرة في شهره السياسي، الذي يمتزج فيه الفخر بالحماسة و وصف المعارك التي خاضها . و يمكن تقسيم هذا المعجم إلى وحدات صغرى:

* وحدة ألفاظ الأسلحة : و منها: السمر، القضب، صوارم، سهام، مهند ، حسام، سيوف البيض، المرهفات، القسي، الفيصل .

وأغلب هذه الألفاظ تدل على السيف و أوصافه و بعضها الآخر يدل على الرماح والسهام.

* وحدة ألفاظ الحرب : حملة، الوغى، ميدان، الحرب، الحروب.

* وحدة ألفاظ الخيل أو الفرسان : الفوارس، ركاب، الأغر، أشهب ضامر، أسد الوغى .

* وحدة ألفاظ دالة على الجيش : ومنها: خوامسي، عساكر، الجيش، الكتائب.

* وحدة ألفاظ دالة على الحركة : مكر، مفر، ازدحامهم، مزاحم، الزحف.

* وحدة ألفاظ دالة على النتائج :

أ- النصر و يتضمن الغنائم : و يصور من خلاله انتصاراته و الغنائم التي نالها من أعدائه

ب- الهزيمة : و يصور من خلاله أعداءه و قد بسط عليهم سلطانه .

و يتضح من خلال معجم ألفاظ الحرب و ماله صلة، أن الشاعر قد ذكر السيف و مسمياته بكثرة، إضافة إلى الرماح، و في ذلك دلالة على إقدامه و تمسكه بغاياته في طلب المجد و توطيد دعائم الحكم.

5 . المعجم الديني :

- معجم ألفاظ النبوة و الرسالة و ما في حكمها :

النبي، المصطفى، المختار، من آل هاشم، أحمد، سيدنا، المبعوث، مبدي الإسلام، مظهره، علم التقوى، خير الرسل، المختار من مضر، خير البرية، محمد، خير المرسلين، شرف البرية، درة الترصيع، خير شفيع، شفيع الخلق، الهادي، عيسى(عليه السلام)، إدريس (عليه السلام)، أحمد (صلى الله عليه و سلم)، أكرم الخلق، خير الأنام، رسول الله، المجتبى، أيوب (عليه السلام)، نوح (عليه السلام)، يونس (عليه السلام)، يوسف(عليه السلام)، يعقوب (عليه السلام)، إبراهيم (عليه السلام)، موسى (عليه السلام)، رحمة للعالمين، نور الهدى، إمام الرسل، شفاعته، التهامي، شفيعا .

و ينقسم هذا المعجم إلى ثلاث وحدات :

* وحدة دالة على الأنبياء و الرسل : و قد ذكر الأنبياء عليهم السلام: أيوب، إدريس، يونس، نوح، يعقوب، يوسف، موسى، محمد (صلى الله عليه و سلم)، المختار من مضر، أحمد، نبي، إمام الرسل، رسول الله، المبعوث.

* وحدة دالة على صفات الرسول (ص) : علم التقوى، خير الرسل، الهادى، أكرم الخلق، خير الأنام، المجتبي، مبدي الإسلام، درة الترصيع، أكرم الخلق.

* وحدة دالة على الفضائل المرتبطة بالنبوة و الرسالة :

الشفاعة، عطر الكون طيبا، نو ر الهدى، هدى للرشاد، كريم السجايا، عظيم المزايا، جزيل العطايا، جميلا، مهيبا، سن الشريعة، كريم، الذخر، أندى الورى، خير شفيع، شفاعته، شفيع الخلق.

وهذه الوحدة تضم صفات الرسول (صلى الله عليه و سلم) : جزيل العطايا، مهيبا، كريم و غير ذلك.

فهذه الألفاظ متداولة في الشعر العربي و بخاصة في مدح الخلفاء و الأمراء، لكننا في هذه الوحدة بناء على الخطاب الشعري إذ يتعلق الأمر بالمولديات، كما نجد صفات أخرى يتجسد فيها المابعد نحو قوله : شفاعته، خير شفيع، شفيع الخلق، . . .

* معجم الألفاظ و العبارات الدالة على المعجزات :

سرى فسما بالقرب من ربه
وشق له البدر المنير
إذا ظميء الأقوام يوما شفاهم
بماء معين بالأنامل ساحا
و بنوره نيران فارس أخمدت
و كلمت الوحش المصطفى
نطق الذراع له أعجبا
حن له الجذع مستوحشا
كلمه الظبي مستغربا
أسرى به ليلة الارتقا
نسجت/ بابه عنكبوت

و كم له معجزات مالها عدد
و حن له الجذع مستأنسا
و كلمه الضبي يشكو الخطوبا
و كم من معجزات له أعجزت/ جمع الورى
رسول أتى بالمعجزات
له أيـة في الغـار
و جسم إلى السبع السماوات عارج
و من نهر ماء قد جرى من بنانه
و الجذع حن إليه
و الماء نبعا من أنامله

و يحدد المعجم الفني لألفاظ النبوة و الرسالة جانبا مهما من شخصيته أبي حمو، إذ تتمكن – بناء على المعجم– تحديد البعد الفكري للشاعر و التوصل إلى معرفة إسهامه في الدفاع عن مقومات الأمة.

ومن خلال المعجم الديني و ما يتضمنه من ألفاظ النبوة و الرسالة، و الفضائل المرتبطة بهما، و المعجم الدال على المعجزات، نخلص إلى إن أبا حمو موسى قد وظف هذا المعجم في مولدياته، و يتطلب هذا الغرض الشعري انتقاء الألفاظ المناسبة،و التي تؤدي وظيفة إيحابية موافقة للغرض،و في جانب آخر، كان الشاعر يحسن الختام بالدعاء و الصلاة و السلام على النبي، و يتحقق ذلك في شعره السياسي باستثناء قصيدة واحدة ،ومطلعها:

كتمتُ حُبّي فأفشى الدّمعُ مع كِتْماني	وزادَ شوقي على قيسٍ و عيلانِ[1]

و قصيدة أخرى في الرثاء و مطلعها :

صبٌّ تذكّرَ عهدًا بالحمى سَلَفا	فظلَّ يَسكُبُ دمعًا هاطِلاً وكِفا[2]

و يُحمّل الشاعر ألفاظ المعجم الديني شحنات معنوية تحقق الجانب الروحي، و هي بذلك تقترب –إلى حد ما– إلى شعر التصوف، إذ أن شعر أبي حمو – في مولدياته– بما يحمله من رمز غزلي و رمز للرحلة و غير ذلك، نجده في الخطاب الشعري الصوفي.

6 . معجم ألفاظ الغزل و ما في حكمه :

أ– وحدة دالة على الغزل :

أشواق النوى، حرقة، زفرة، لوعة، فؤادي، ساكنات الحي، الغانجات، الآنسات، النواعم، سعدى، سلمى، أم سالم، حبي، شوقي، فتنت، هجراني، هواك، الهوى، العاشق العاني، قرة العين، الوجد، شغفت، حشاشة، قلبي، حسنكم، روض الوصل، رقيب، واش، الحسان، غانية، تحن، سلمى، الغرام، جمالها، ألحاظهن مباسم . . . ، الوصل . . .

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 312 .

[2] . المصدر نفسه ،ص 336 .

- وحدة دالة على الرمز الغزلي :

شوقاه، العشاق، المشتاق، شوقي، الهوى، الحبيب، صبابتي، وجدي، حبهم، شوقا، المحبة، أحبة قلبي، قلب صب، الجوى، مودتي، حبكم، هواكم، مشوق، محب، أهل الهوى، المعنى، الصب، نار الشوق، التبريح، الهوى، أحبابي، المشتاق، حر الشوق ، الأشواق، لست أسلو، هواها، عذابي، مركب الشوق، اشتياقا، التأوه، التنهد، الغرام، أشواقي، وجدي.

فالوحدة الدالة على الغزل، يكثر فيها ذكر الحب، و الوجد و أسماء النساء و (سعدى، أم سالم، . . .) و ما يرتبط بالحب من الواشي و الرقيب، و استحسان الصفات كاللحاظ و المباسم و ما ينتج عن البين، و الهجران و الحرقة و الزفرة،و كلها تجسد علاقة الشاعر بالمرأة.

و قد وظف الشاعر ألفاظ الغزل في مقدمات قصائده في الشعر السياسي ، مما يدفعنا إلى القول :إن هذا التوظيف ينقسم إلى قسمين :

فالقسم الأول : يضم غزلا حقيقيا،و ما يحمله الشاعر من أحاسيس كامنة ، فقد كان منصبا على تأسيس الدولة الزيانية ، و صاحب ذلك كثرة الحروب ، و جاء هذا الغزل تعويضا عن القلق النفسي ، و ترويحا عما يختلج ذات الشاعر ، و من هذه النماذج قصيدة عنوانها : كتمت حبي[1] ، فقال أطال الشاعر في الخطاب الغزلي و بلغ عدد الأبيات ثلاثين بيتا .

أمّا القسم الآخر فيضم غزلا وظيفيا،فقد جرى الشاعر على نهج القدماء،و منها قصيدته الموسومة (**تذكّرت أطلال الربوع الطواسم**)[2] ، إذ بلغ عدد أبيات الغزل أربع أبيات.

---

[1] . ينظر القصيدة في كتاب:أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره،ص 312 و ما بعدها .

[2] ينظر القصيدة في المصدر نفسه ص 317 .

أما الوحدة الدالة على الرمز الغزلي:فقد انطوت عليه مولدياته،فكان الشاعر يُكثر من ذكر الشوق و الحب و العذاب،و هذه الألفاظ و غيرها نجدها بكثرة في الشعر الصوفي،إذ يتضمن كل رمز حالة من حالات الارتقاء .

والحب أساس التجربة الصوفية،و مولديات أبي حمو تماثل شعر القدماء في باب المولديات أو المدائح النبوية في ذكر اسم المرأة و ذكر الحب و ما يحمله الشاعر من وجد و حرقة و ذكر الوصل و غير ذلك كثير .

ثالثا ـ ظواهر أسلوبيّة

أ ـ التناص في شعر أبي حمو الزياني :

ورد مصطلح التّناص في النّقد العربي القديم بمفهوم " السّرقات الأدبية"و الأخذ و غيرهما،و تجلّى ذلك في دراساتهم ،واعتبروا هذه الظّاهرة ضربا من الاستيلاء على أفكار الغير دون الإمعان في الدّواعي الدّافعة إلى ذلك،من حفظ القرآن و الحديث النّبوي الشّريف ،و الاطلاع الواسع على الموروث الشّعري،و عُرِفَ " مصطلح التّناص" فيما بعد في البلاغة العربية بالاقتباس إذا تعلق الأمر بالقرآن الكريم و الحديث النّبوي الشّريف،و إذا تعلّق بغيرهما فيُعرف بالتّضمين أو الأخذ .

و للتّناص أهميّة كبيرة في فهم مرجعية العملية الشّعرية و الوقوف على الاتّجاهات الثّقافية و التّاريخية و غيرهما،و التي تُمثّل وعي الشّاعر و إدراكه أثناء الإبداع،فالنّص امتداد لمجموعة من النّصوص المتداخلة و الموافقة لقصدية المؤلّف .

و يرى فاضل تامر أنّ النقد الحديث أطلق اصطلاح التّناص على السّرقات،و أراد به تقاطع النّصوص أو حوار النصوص فيما بينها ،و لا يمكن فهم النّص المقروء دون الرّجوع إلى مجموعة من النّصوص التي سبقته و ساهمت في تكوينه[1]،

و يُشير حسين جمعة إلى اتّجاهين في التّناص:اتّجاه خارجي يتمثّل في الإرث الثقافي الذي يفد إلى المبدع من كل مكان،وفي كل زمان،غير عابئ بالحدود المكانية والزمانية،وعليه أن يتكيف مع هذا الإرث آخذا منه ما يحتاج إليه، ومكوناً صوراً مستمدة منه لكنها مغايرة له،ويدخل فيه (التناص الخارجي والداخلي) سواء أكان النص قديماً أم مُعاصراً . .ومهما كانت طبيعة الآلية المستخدمة في ذلك رمزاً أو إشارة؛ تلميحاً أو تصريحاً ،استشهاداً أو أخذاً وتضميناً ،ترصيعاً أو تصريعاً[2]،و تحكمُ كلَّ مبدعٍ مجموعة من النّصوص والثقافات،يتكيّف معها بناءً على طباعه الشّخصية ويشيع هذا النّوع من التّناص لما يتّصف به من وعي كامل بالنّصوص السابقة؛ فهذا لا يعني أن نهمل تلك الإشارات الهائلة التي تتشكل في منطقة اللاّوعي عند المنتج[3]،فكلُّ نصٍّ . على ما يحتويه من إبداع . هو نسيجٌ من الاستشهادات والنّصوص السّابقة،وكل منتج أو مبدع . حسب رولان بارت "يكتب منطلقاً من لغته التي ورثها عن سالفيه؛والكتابة هي شيء يتبناه الكاتب"،وهذا الرأي لا يختلف كثيراً عما عرض له عبد القاهر[4]،في فهم اللغة واستدعاء كل ما يحتاج إليه منها للقيام بعملية تحويل جديدة لإنتاج نص إبداعي جديد، مرتبط بالجذور،فالرّؤية الدّقيقة . إلى هذه المقولة . تنبئ بأن شعراء العربية لم يخرجوا عن ذلك،فتداخل النصوص

---

[1] . من سلطة النص إلى سلطة القارئ،د/فاضل تامر،مجلة الفكر العربي المعاصر،العدد48\1988 .

[2] . المسْبار في النقد الأدبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم و التناص)،أ .د .حسين جمعة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – 2003،ص156 .

[3] . أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ،ص146 .

[4] . ينظر:الخطيئة والتكفير، د .عبد الله محمد الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1985م،ص 12

في ضوء الاتجاه الخارجي،وفي ضوء لغتهم الموروثة أساس انبثاق تجربتهم الإبداعية في حالتي المماثلة والمخالفة[1]

أما مرجعية نظرية التناص عند العرب فهي ترجع بالفضل إلى الدراسات النصية للقرآن الكريم، والإحاطة بمعاني كل نص كبر أم صغر، ولو كان آية واحدة. . . ثم صار النص حاملاً لمفهوم التأويل والتفسير؛ وربما المجاز الذي بدأ به أبو عبيدة معمر بن المثنى (210 هـ)في كتابه (مجاز القرآن) وابن قتيبة (ت 276هـ) . في كتابه (تأويل مشكل القرآن) أما كتاب الجاحظ (ت255هـ)،(نظم القرآن) فلم يصل إلينا . . . .[2]،وقد سبق ابن قيم الجوزية بارت إلى التّحليل اللّغوي – في إطار السّياق الثّقافي العربي- بالدّراسة و التّحليل و التّفسير ﴿إياك نعبد وإياك نستعين﴾فوقف عند آيتين اثنتين فقط من سورة الفاتحة في كتابه "مدارج السالكين" . . .فلم ينته من تحليله لهما حتى استكمله فبلغ ثلاثة مجلدات[3] .

و يبدو أن المنهج الذي اتبعه بارت –وهو متطور جداً عما اتبعه ابن القيم- متأثر بمنهج ابن القيم. . . وما من أحد يشك في ذلك كله، لأن بارت لم يلتق بالثقافة العربية مصادفة، فالمصادفة لا تتكرر. . .ممّا يؤكد لنا أن بارت اطلع عليها يوم كان أستاذاً في جامعة الاسكندرية بمصر قبل استقراره بالكلية الفرنسية حتى وفاته سنة 1980م[4].

وقد لمعت في الغرب أسماء عدّة لنظرية التّناص في أمريكا وفرنسا خاصة؛مثل جوليا كريستيفا،فأرست فيها مصطلح (النّص) ثم حدّدت إجراءات مفهوم (التّناص) وسبقت إليه وعرّفته؛ولكنه لم يكن التعريف الأخير فقالت: "النّصّ جهاز لساني يعيد توزيع نظام اللّغة واضعاً الحديث التواصلي؛ نقصد

---

[1]. المسبار في النقد الأدبي،د. حسين جمعة ص 153

[2]. المرجع نفسه ،ص 139

[3]. الخطيئة والتكفير،ص68

[4]. المسبار في النقد الأدبي،ص167

المعلومات المباشرة في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة"[1]،وقد استنبطته من باختين في دراسته لدستويفسكي،دون أن يستخدم مصطلح التّناص،وجيرار جينيت ورولان بارت، وميشيل أريفي ولوران جيني وجان ريكاردو وميشيل ريفاتير و غيرهم.

فالتناص عند (مارك أنجينو): "هي تقاطع في النص مؤدَّى مأخوذ من نصوص سابقة"[2]،ولما استعمل أنجينو مصطلح التناصية لنظرية التناص ومثله (لوران جيني) استعمل (ريفاتير مصطلح التناص، ويعرف كل منهما مصطلحه النصي. فيقترح (لوران جيني) تعريفاً لها: "هي "عمل يقوم به نص مركزي لتحويل نصوص وتمثلها ويحتفظ بريادة المعنى" [3]،و يعرّف(ميشيل ريفاتير) التناص بقوله: "إن التناص هو أن يلحظ القارئ علاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت بعده"[4]،و يعني ذلك تشكيل نصٍّ جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، "بحيث يغدو النّصّ المتناصُّ خلاصة لعدد من النّصوص التي تمحي الحدود بينها ،و أُعيدت صياغتها بشكلٍ جديد ،بحيث لم يبقَ منَ النّصوص السابقة سوى مادّتها"[5]،و عند جيني فالنّصّ تحويلُ عدّة نصوص،يقوم بها نصٌّ مركزي يحتفظ بريادة المعنى[6]

بينما يقول (بارت): "إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزاً وفي النهاية تتحد معه. . . كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة" . "واللغة هي النظام العلامي

---

[1]. نظرية النص،رولان بارث،ص 23،نقلا:عن:المسبار في النّقْد الأدبي،أ.د.حسين جمعة،ص140

[2]. التناصية (أنجينو) 60، نقلا عن:المسبار في النّقْد الأدبي أ.د.حسين جمعة ، ص 140

[3]. التناصية (أنجينو) 69 نقلا عن:المسبار في النّقْد الأدبي،ص 140

[4]. طروس الأدب على الأدب (جيرار جينيت) 126 ،نقلا عن: المسبار في النّقْد الأدبي 140

[5]. النصّ الغائب،تجلّيات التّناص في الشّعر الغربي،محمد عزّام،دراسة،اتّحاد الكتّاب العرب،دمشق،2001، www.awu-dam.org

[6]. ينظر:في أصول الخطاب النقدي الجديد،مارك أنجينو،منشورات وزارة الثّقافة و الإعلام،العراق، (دت) ،ص104.

الوحيد الذي يمتلك القدرة على تفسير الأنظمة الدلالية الأخرى؛ وعلى تفسير نفسه بنفسه أيضاً"[1]

وتتّجه نظرية التّناص إلى النص وحده مضمون الخطاب،فهو شبكة لا متناهية من الشفرات، وموضع تطابق في أحايين كثيرة . و تقاطع في غالب الأحيان،و التي يدركها المتلقّي؛ فالنّص مبنيٌّ على اقتباسات كثيرة لنصوص سابقة،عن قصد التّقليد و المحاكاة نظرًا للافتتان بجمالية اللّغة الشّعرية،و استحسان معنى من المعاني،و ربّما كان هذا التّناص . في رأينا . تناصّا حياديا في بعض الأحيان،ذلك أنّ نفسية كلّ إنسان معرّضةٌ للتّطابق أو التّشابه مع حالات أخرى،ومن ثمّ نرى أنّ الظّروف الاجتماعية و الثقافية و الحالات الشّعورية من ألم و سعادة،قد تتكرّر عند بعض الأشخاص،فلا يجوز لنا إقحام التّناص في ذلك،بمجرد التّشابه أو التّطابق بين خطابين متباعدين زمنيا .

و يقول علي جعفر العلاّق "إنّ الذّاكرة الشّعرية بئرٌ طافحةٌ حتّى القرار بخزين لا ينتهي من القراءات المنسية و الواعية،و لا تتمّ كتابة القصيدة بمعزل عن تلك البئر الغاصّة بخزينها المتلاطم،فهي ليست نتاجا تلقائيا ،بل عملٌ يستندُ إلى خميرة من الخبرات و القراءات التي تنتشرُ في ثنايا النّص،لتتجسّد بعد ذلك عبر مراياه المتشكّلة صياغةً و أبنية و تقنيات"[2]،و نشير إلى أنّ استيعاب الماضي و ما يتعلّق به من جوانب ثقافية و فكرية و غير ذلك،يمكّن الشاعر من الوصول إلى مرحلة النّضج الفكري و الثقافي،فيصل إلى التّميّز في الإبداع.

وتتميّز اللغة الشعرية عند أبي حمّو موسى الزّياني . باحتوائها مختلف الظّواهر التّاريخيّة والتّراثية؛فقد استلهم المعاني و الآيات القرآنية،كما كان مولعا بالشّعر العربي القديم،ووظّف كلّ ذلك في أشعاره؛ممّا أتاح للشاعر بناء قصائده على نحوٍ تصاعدي،فجّر من خلاله طاقاته التّعبيرية و الشّعورية و الفكرية .

---

[1] . نظرية النص (بارت) 38 و 44 ، نقلا عن:المسبار في النّقد الأدبي،ص 140

[2] . الشّعر و التّلقّي . علي جعفر العلاق، دراسة نقدية .دار الشروق للنشر و التوزيع،عمان،ط2، 2002،ص131

وأهم المصادر التي ساهمت في تشكيل النّصوص الشّعرية لأبي حمو موسى الزياني:القرآن الكريم و الموروث الشّعري باختلاف الأعصر الأدبية .

1. استلهام المعاني القرآنية :

و تعدّ هذه الخاصية من أكثر المجالات انتشارا في شعر أبي حمو موسى الزياني،إذ أن ثقافة الشاعر الدينية و البيئة المحافظة تساهم بقدر كبير في تكوين شاعريته و توجهه الديني،فقد عمد الشاعر إلى الاسترشاد بالقرآن الكريم واستلهام معانيه .

فمن تجليات هذا التناص قوله :

أنتَ المنجّي لنوحٍ في سَفِينَتِهِ و مخرجُ يونسًا منّ ظلمةِ اللّجَجِ [1]

و قد تجلّى التأثير القرآني في شعره،و ذلك في قوله تعالى:﴿فَأَنجَيْنَٰهُ وَمَن مَّعَهُۥ فِى ٱلْفُلْكِ ٱلْمَشْحُونِ ﴾[2]،و قوله تعالى:﴿ وَذَا ٱلنُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَٰضِبًا فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَىٰ فِى ٱلظُّلُمَٰتِ أَن لَّآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنتَ سُبْحَٰنَكَ إِنِّى كُنتُ مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴾[3].

و قصيدة أبي حمو موسى في المولديات،استثمر فيها كثيرا من المعاني،إذ إن زاده المعرفي مكنه من توظيف المعاني القرآنية و مراعاة المقام في ذلك يقول:

---

[1] ـ أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ص 362

[2] ـ سورة الشعراء ، آية 119

[3] ـ سورة الأنبياء : آية 87

يا كاشفَ الضُّرِّ عنْ أيّوبَ حينَ دَعَا دعاءَ مُبتهِلٍ بالعفوِ مُبْتَهِجِ[1]

فقد أخذ معنى هذا البيت من قوله تعالى :﴿ وَٱذْكُرْ عَبْدَنَآ أَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّى مَسَّنِىَ ٱلشَّيْطَٰنُ بِنُصْبٍ وَعَذَابٍ ﴾[2] .

و يقول أيضا :

يـا مـنْ وقـى يوسـفَ الـصِّدّيق كـلَّ أذىً لمّـا رمـوه بجـبٍّ ضـيّقٍ حـرِجِ
أجـابَ يعقـوبَ لمّـا أنْ بكـى وَشـكَا وجـاءَهُ منـهُ لطْـفٌ لم يخِلْـهُ يجِـي
وعـادَ بعْـدَ بـصيرًا حـينَ هـبَّ لـهُ نسـيمُ نـشْرُ القمـيصِ الطّيـبِ الأرِجِ[3]

فكل بيت من هذه الأبيات يحمل معنى قرآنيا ،فقد تأثر الشاعر بسورة يوسف عليه السلام،و استلهم معاني أحسن القصص القرآني في قوله تعالى :﴿ قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا۟ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِى غَيَٰبَتِ ٱلْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ ٱلسَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَٰعِلِينَ ﴾[4].

و قوله تعالى : ﴿ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا ۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۖ عَسَى ٱللَّهُ أَن يَأْتِيَنِى بِهِمْ جَمِيعًا ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْحَكِيمُ ﴾[5] .

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 362

[2]. سورة ص : آية 41.

[3]. أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ،ص 362

[4]. سورة يوسف : آية 10.

[5]. سورة يوسف : آية 83

و قوله أيضا: ﴿ فَلَمَّآ أَن جَآءَ ٱلْبَشِيرُ أَلْقَىٰهُ عَلَىٰ وَجْهِهِۦ فَٱرْتَدَّ بَصِيرًا ۖ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّيٓ أَعْلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴾[1].

و قد وظّف الشّاعر القصّة القرآنية في هذه القصيدة،و ترتيب الأحداث،و الإيجاز ، فمجرد توظيف معنى من آية قرآنية واحدة كفيل بأن يحيل القارئ إلى القصة الكاملة .

كما استلهم الشاعر معانيه من قصة إبراهيم عليه السلام فقال :

أنجى من النار إبراهيم رُمِي فيها و عادت سلاما دون ما وهج[2]

و من قوله تعالى :﴿ قُلْنَا يَٰنَارُ كُونِى بَرْدًا وَسَلَٰمًا عَلَىٰٓ إِبْرَٰهِيمَ ﴾[3]

كما وظف الشاعر قصة موسى عليه السلام فقال :

يا مَنْ تكفّلَ مُوسَى وَ هْوَ مُنْتَبِذٌ بِاليَمِّ فِي جَوْفِ تابوتٍ عَلَى لُجَجِ
و أُمُّهُ مِنْ أَلِيمِ الشَّوْقِ وَالهةٌ فُؤادها فارغٌ مِنْ شِدّةِ الوَهَجِ
يا مَنْ أعادَ لها مِنْ بَعْدِ مَا يَئِسَتْ مُوسى وَ قَرَّبَهُ فِي المُرْسَلِينَ نجِي[4]

---

[1] . سورة يوسف : آية 96

[2] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ،ص 262

[3] . سورة الأنبياء،اية69

[4] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ،ص 262 .263

و كل هذه الأبيات مستوحاة من سورة القصص من قوله تعالى: ﴿ وَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰٓ أُمِّ مُوسَىٰٓ أَنْ أَرْضِعِيهِ ۖ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِى ٱلْيَمِّ وَلَا تَخَافِى وَلَا تَحْزَنِىٓ ۖ إِنَّا رَآدُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ ٱلْمُرْسَلِينَ ﴾[1].

و قوله تعالى:﴿ وَحَرَّمْنَا عَلَيْهِ ٱلْمَرَاضِعَ مِن قَبْلُ فَقَالَتْ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰٓ أَهْلِ بَيْتٍ يَكْفُلُونَهُۥ لَكُمْ وَهُمْ لَهُۥ نَٰصِحُونَ ﴾[2].

و قوله أيضا: ﴿ فَرَدَدْنَٰهُ إِلَىٰٓ أُمِّهِۦ كَىْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ وَلِتَعْلَمَ أَنَّ وَعْدَ ٱللَّهِ حَقٌّ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ ﴾[3].

و توظيف المعاني القرآنية جاء بترتيب الأحداث في الخطاب الشعري،و اعتمد الإيجاز في إيراد المعاني .

و من أمثلة التناص أيضا قوله :

وَلُطْفَ رَحمَـهِ يـأتي عَلـى قَـنطٍ ... إذا القُنوطُ دَعَابأزمةٌ انفرجي[4]

---

[1] . سورة القصص : آية 07

[2] . سورة القصص : آية 12

[3] . سورة القصص : آية 13

[4] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ص 362

فاستلهم الشاعر معانيه من قوله تعالى:﴿ قُلْ يَٰعِبَادِيَ ٱلَّذِينَ أَسْرَفُوا۟ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا۟ مِن رَّحْمَةِ ٱللَّهِ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ يَغْفِرُ ٱلذُّنُوبَ جَمِيعًا ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلْغَفُورُ ٱلرَّحِيمُ ﴾[1]

فمن الألفاظ التي اقتبسها الشاعر : الرحمة و القنط و الدعاء ،و تبرز المعاني الدينية من دلالات الألفاظ المستوحاة من القرآن الكريم:فكثير من شعر أبي حمو عبارة عن نسيج من الاستشهادات و القراءات مما يتيح له إمكانات التعبير بأفانين مختلفة تؤدي قصديته .

و يقول في موضع آخر :

مُنْشِي الرِّمَمِ مُعْطِي القسم باري النَّسَمِ مُحْيِ الدُّوَلِ[2]

فقد استلهم الشاعر معنى الآية القرآنية﴿ وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُۥ ۖ قَالَ مَن يُحْىِ ٱلْعِظَٰمَ وَهِىَ رَمِيمٌ ﴿٧٨﴾ قُلْ يُحْيِيهَا ٱلَّذِىٓ أَنشَأَهَآ أَوَّلَ مَرَّةٍ ۖ وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ ﴾[3].

فالقرآن الكريم مصدر الإلهام الشعري،و قد عمد الشاعر إلى تمثل الخطاب القرآني،مما يدفع القارئ إلى استحضار الألفاظ و المعاني القرآنية و التأثر بها .

و يقول أيضا :

يا من يُجيبُ ندا المضطرِّ في الدَّجَجِ و يكشفُ الضُّرَّ عندَ الضِّيقِ و الهوجِ[4]

---

[1] . سورة الزمر : آية 53

[2] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره: ص 310.

[3] . سورة يس : آية 78-79

[4] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ،ص 362

فقد تأثر بقوله تعالى : ﴿ أَمَّن يُجِيبُ ٱلْمُضْطَرَّ إِذَا دَعَاهُ وَيَكْشِفُ ٱلسُّوٓءَ وَيَجْعَلُكُمْ خُلَفَآءَ ٱلْأَرْضِ ۗ أَءِلَٰهٌ مَّعَ ٱللَّهِ ۚ قَلِيلًا مَّا تَذَكَّرُونَ ﴾[1] .

و لم يقتصر الشاعر على استحضار الألفاظ و المعاني القرآنية بل تجاوز إلى التركيب و استحضار المعجزات و القصص القرآني : مما زاد في فاعلية الحركة على جانبين : اللفظي و الدلالي .

و من أمثلة التناص الإشارة إلى معجزات الرسول (ص) نحو قوله :

يا مَنْ كَفَى المصطفى كَيْدَ الأُلَى كَفَرُوا ... إذْ جاءهُمْ بِكتابٍ غيرَ ذِي عِوَجِ

يا مَنْ وقاهُ الرّدى في الغارِ إذْ نَسَجَتْ ... ببابِهِ عنكبوتٌ خيرَ مُنتسجِ[2]

فقد نظر الشاعر إلى قوله تعالى:﴿ إِلَّا تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ ٱللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ ثَانِىَ ٱثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِى ٱلْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَٰحِبِهِۦ لَا تَحْزَنْ إِنَّ ٱللَّهَ مَعَنَا ۖ فَأَنزَلَ ٱللَّهُ سَكِينَتَهُۥ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُۥ بِجُنُودٍ لَّمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ ٱلسُّفْلَىٰ ۗ وَكَلِمَةُ ٱللَّهِ هِىَ ٱلْعُلْيَا ۗ وَٱللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾[3] .

و يتّضح التأثير القرآني في شعر أبي حمو موسى الزياني في تشكل رؤية جديدة للقصيدة،فتراوح التناص – عنده– بين اقتباس كلمة أو فكرة أو إشارة إلى قصة قرآنية أو آية تحديدا في قصيدته التي مطلعها :

---

[1] . سورة النمل : آية 62.

[2] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ،ص 363

[3] . سورة التوبة : آية 40

يا مَنْ يجيبُ ندآ المضطرّ في الدّيجِ و يكشفُ الضّرّ عنْدَ الضّيقِ و الهوجِ[1]

و هي في باب المولديات،مما يفسر ظاهرة التناص مع القرآن الكريم ، أما القصائد الأخرى فتجلى فيها اقتباس بعض الألفاظ القرآنية(في باب المولديات)،كما تجدر الإشارة إلى أن شعره السياسي لا نكاد نحفل بنماذج يتفاعل فيها الشعر مع معاني القرآن الكريم،بل نكاد نجزم أن هذا النوع من الشعر يقترب إلى شعر الجاهليين،و لولا وجود بعض الألفاظ الدالة على أسماء المواضع و ترتبط بأحداث في فترة زمنية معينة ، و ظاهرة حسن الختام بالصلاة و السلام على النبي لقلنا بأنه شعر جاهلي، و يقترب إلى شعراء الحنيفية .

2- **التناص مع التاريخ** : تتميز اللغة الشعرية عند أبي حمو موسى الزياني باحتواء أنها مختلف الظواهر التاريخية و التراثية،فقد استلهم الأحداث و الشخصيات التاريخية،و وضعها في أشعاره،و يبدو أن استدعاء الشخصيات و ما تتميز به من دلالات و إشارات،قد أتاح للشاعر بناء قصائده على نحو تصاعدي،بتفجير طاقاته التعبيرية و الشعورية والفكرية،ويوزع التناص مع التاريخ على ثلاث محاور .

* **التناص بالعلم أو الكنية** : و يعدّ هذا المحور من أكثر آليات الاستدعاء مباشرة،فالأسماء تحدد الزمان و المكان،و يرى أحمد مجاهد أن هذا النوع يقوم على استدعاء الاسم أو الشخصية،و في الجانب الفني يعد أقل آليات الاستدعاء مع آليتي الدور أو القول[2]،و تُتيح معرفة الشخصيات فهم المشاعر و المواقف من خلال تضمن الأسماء التراثية و الشخصيات التاريخية .

و قد ذكرنا في التناص مع القرآن الكريم أمثلة ينطبق عليها تسمية التناص بالعلم و الكنية،و هناك أمثلة أخرى نذكر منها قول أبي حمو في رثاء أبيه :

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ،ص 362

[2] . أشكال التناص الشعري . دراسة في توظيف الشخصيات التراثية . الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،ط1988،1،ص 115 .

مِنْ خيرِ قومٍ ـمِنْ أجلِّ عشيرةٍ و أعزَّ مُنتسبٍ إليهِ رَفيعِ
سِبْطَ الحسينِ بن البتول وجدّه خير الأنام أجلّ كلّ شفيعِ[1]

فاستدعاء شخصية الحسين و غير ذلك – في هذا المقام – يتيح للقارئ فتح مجالات واسعة للإدراك التاريخي،فالروابط عبارة عن أنسجة،و مجرد الوقوف على رابط واحد بالاستذكار يُمكّن من الوصول إلى العلاقة بين توظيف الشخصية و مضمون الخطاب.

* **التناص بالدور:** و يراد به الدور الذي قامت به الشخصية إذ يمكن للمبدع توظيف الشخصية التراثية المستدعاة من آلية الدور،عبر تقنيات متعددة مثل المزج و التداخل بين ما هو تراثي و ما هو حديث،أو خلق رؤية جديدة يفسر من خلالها الدور القديم أو مخالفة الدور القديم جملة[2]،و يرتبط هذا النوع بالشخصيات التي تمتلك ميزة خاصة ومنفردة،فإذا تعلق الأمر بالأنبياء و الرسل يوظف الشاعر صور المعجزات،و إذا تعلق الأمر بغيرهم وظف الشاعر مواقفهم الإيجابية أو السلبية و رؤيتهم للحياة و الكون بوجه عام .

و من الأمثلة التي وظف الشاعر فيها آلية الدور قوله :

أين الملوك و أين ما قد جمعوا من كل ذخر في الحياة رفيع[3]

و هذا التوظيف لآلية الدور يمكن أن يكون بنظرة شمولية عامة ، كما خطي به الملوك مع جمع المال و ما نالوه من مجد رفيع،و كل ذلك يدخل في باب آلية الدور .

---

[1] أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ، ص 334.

[2] أشكال االتناص الشعري ، أحمد مجاهد ، ص 88

[3] أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ، ص 335

كما نجده بهذه النظرة الشمولية يذكر زوّار البقاع المقدسة فيقول :

زاروا الهـادي بهـوًى بـادِي ... وحـدا الحـادي عزمًا بِهِـم
شـدّوا عزمُـوا فـازوا غنِمُـوا ... لمّـا قـدِمُوا لِحِمَـى الحـرَمِ
طـافوا بالبيـتِ وَ قـدْ وقفُـوا ... وَ دعَـوا إذْ ذاكَ لـرَبّهِمِ[1]

و لتوظيف آلية الدور ميزة خاصة،مبنية على قصدية الشاعر ، فهو في مقام مدح الرسول صلى الله عليه و سلم ، فيحن إلى البقاع المقدسة،و يذكر – على العموم- زوار البيت الحرام و يذكر ما قاموا به من المناسك .

و من جميل قصائد أبي حمو موسى،و التي تجلت فيها آلية الدور قصيدته التي مطلعها(يا من يجيب ندا المضطر) و فيها يتعرض إلى ذكر معجزات الأنبياء و الرسل ، و منها قوله :

يا كاشفَ الضُّـرّ عنْ أيُّوبَ حِينَ دعَـا ... قدْ مسّني الضُّرّ فاكْشِفْ كُرْبَ كُلّ شجِي
يا منْ وقى يوسفَ الصّدّيقَ كلّ أذىً ... لما رمَـوْهُ بجبٍّ ضيّقٍ حَرِجِ
... يا منْ وقاهُ الرّدَى في الغارِ إذْ نَسَجَتْ ... ببابِهِ عنكبوتٌ خيرَ مُنْسَجِ[2]

و قوله أيضا :

وحنَّ لهُ الجذعَ مستأنساً ... و أبدى إليهِ الأسَى و النحيبا
دعا بالعبادِ لِسَقْيِ البِلادِ ... فأخصبَ ما كانَ مِنها جَدِيبا

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ، ص 343

[2]. المصدر نفسه ، ص 362 ، 363

وشقّ له البدرُ عندَ التّمامِ و كلّمهُ الظّبيُ يشكو الخطوبا[1]

و الأمثلة كثيرة اقتصرنا على بعض منها،و الملاحظ أن توظيف المعجزات يقتصر على شعر المولديات فقط،و فيها يذكر الشاعر معجزات الأنبياء و الرسل،و يحقق هذا التوظيف فاعلية في جمالية القصيدة،لما يحيل إليه من روابط لدى المتلقي بالوقوف و التأمل و الاستذكار،و يتميز هذا النوع بالخصوصية و الانفرادية .

3- التناص مع الشعر العربي القديم :

سنسعى في هذه الدراسة إلى رصد تجليات التناص مع الشعر الجاهلي و الأموي والعباسي وشعر التصوف،ذلك أن أي عمل أدبي لا يخلو من تقاطعات مع نصوص أخرى،و يبرر ذلك الإطلاع على الموروث الأدبي و حفظ جيده،فالذاكرة الشعرية مليئة بمخزون هائل من القراءات و قد تكون الإفادة منها بطريقة واعية أو غير واعية .

*** التناص مع الشعر الجاهلي :**

اشتمل الشعر الجاهلي على قدر كبير من الخصائص الفنية و الجمالية،و ظل - بذلك - منبعا للشعراء القدماء و المحدثين و المعاصرين،لما يتمتع به ثراء بالإمكانات الفنية و الطاقات التعبيرية فيحقق متعة كشف ذاته و كشف الآخر،و يثير كل الإيحاءات و الدلالات التي ترتبط بالملتقي .

و من تجليات هذا التناص قول أبي حمو موسى :

مِنْ كُلِّ أشهب كالشّهابِ تخالهُ أوْ أدهمٍ كالغرابِ الأسْوَدِ[2]

---

[1] ، أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ص 369

[2] .المصدر نفسه ، ص 328

و يتناص هذا البيت مع بيت النابغة الذبياني في قوله:

زعمَ البوارحُ أنَّ رحلتَنا غدًا و بـذاكَ خبّرنـا الغـرابُ الأسـودُ[1]

و إن كان هذا التّناص في بعض المفردات،إلا أننا نرى أنه يتجلّى في المبنى العام للقصيدة الذي انتهجه الشاعر،و من حيث الإيقاع فكلا القصيدتين من بحر الكامل .

*** التناص مع الشعر الأموي :**

لا نكاد نحفل بأمثلة كثيرة عند أبي حمو موسى تقاطعت مع الشعر الأموي،فمن هذه الأمثلة قوله :

جعلنا كراديسًا على كلّ ربوةٍ و طالتْ رقابُ الأُسْدِ تحتَ العمائمِ[2]

و يقول الفرزدق :

رأيتُ بني مروانَ حلّتْ سيوفهمْ عِشًا كان في الأبصارِ تحتَ العمائمِ[3]

فيقول بأن الناس كانوا أصيبوا بالعمى و أنهم جلوا العمى عن الأبصار،و يتّضح أن هذا التقاطع . وإن اختلفت الرؤية . نتيجة اللاشعور،ذلك أن الموافقة في الرؤية قد تكون بطريقة شعورية،أما المخالفة فتكون لا شعورية فلفظة(تحت العمائم)مستوحاة من بيت الفرزدق،و يؤكد ذلك تجلي التناص في موضع آخر،حيث يقول أبو حمو:

---

[1] . ديوان النابغة الذبياني ، تقديم و شرح ، د/ علي بو ملحم ، دار و مكتبة الهلال ، بيروت ، ط1 ، 1991 ص 139.

[2] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ص 306

[3] . شرح ديوان الفرزدق : إيليا الحاوي ، الشركة العالمية للكتاب ،ط2 ، 1995 :559/02

و ضمر عناجيجٌ على صهواتها كرامٌ سماحٌ بالنفوسِ الكرائمِ[1]

و قول الفرزدق :

عشيّة خمس القوم إذْ كان منهمُ بقايا الأداوى كالنفوسِ الكرائمِ[2]

على أن التناص في هذا الموضع لا يقتصر على بعض المفردات و المعاني،بل يتجاوز إلى الإيقاع ، و ربما كان ذلك على سبيل المحاكاة .

*** التّناص مع الشّعر العبّاسي :**

مثل العصر العباسي عصر الانفتاح و التطور في مختلف المجالات،فتطورت العلوم و نشطت حركة الترجمة ،فألمّ العرب بثقافات الأمم الأخرى،و يبدو هذا الأثر واضحا في تجدد الموضوعات واستحداث الأوزان .

و يمكن للقارئ أن يستشفّ أثر الشّعر العبّاسي في شعر أبي حمو موسى الزياني،فقد ورد الكثير من الأبيات التي تتقاطع مع شعر المتنبي و أبي تمام،فتداخلت النصوص في كثير من المواضع و ساهمت في تشكيل النص " المثال "،فالنص الواحد تتداخل فيه نصوص أخرى أما و يتطلب الوقوف على هذا الأمر اطلاعا واسعا على الشعر بمختلف أغراضه،و يبدو أن أبا حمو موسى كثير التأثر بشعر المتنبي ، فقد وقفنا على شواهد تبين هذا التأثر، فمن ذلك قوله :

ديارٌ عهدناها بها الشّملُ جامعٌ مع الغانجاتِ الآنساتِ النّواعِمِ

. . . كأنّي بهمْ و اللهِ يوم تحمّلُوا و حادي النوَى يحدو بذاتِ المباسِمِ

. . .فما بِسِوى العلياءِ همّناَ جلالةً إذا هامَ قومٌ بالحسانِ النّواعِمِ

بروقَ السيوفِ المشرفياتِ و القنا أحبُّ إلينا منْ بروق المباسِمِ[3]

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ، ص 302

[2] . شرح ديوان الفرزدق : 540/02

[3] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ، ص 299-300 ، 318

و يتضح تأثر أبي حمو بشعر المتنبي بشكل جلي،إذ يتداخل الصوتان ،فيقول المتنبي :

حسانُ التّثني ينقشُ الوشيُ مثلهُ إذا مِسْنَ في أجسامهنّ النواعمِ

و يسمنَ عن دُرٍّ تقلدن مثله كأنّ التّراقي وُشّحتْ بالمباسمِ[1]

و يمكن لقارئ النص أن يستشف المقاربة في المفردات و التشكيل البنائي للقصيدة في الوزن و القافية و الروي .

و إن كان المتنبي – على نرجسيته- لم تحركه عاطفة الحب بل ما كان اصطناعا،لما رآه في هذا الغرض من ضعف في شخصية الشاعر،و لذلك فقد خطابه لا ينبئ عن عاطفة حب صادق،أمّا أبو حمو فقد جعل الغزل في مستهل شعره السياسي،و ذهب بحسن التخلص إلى النزوع إلى ما هو أجدر – عنده- فاستغنى عن الغزل،و طرق موضوع الحكمة و فيما ينبغي للإنسان أن يكون عليه من الطهارة و التقوى ثم طرق شعر الحرب و الفروسية .

و يقول أبو حمو موسى :

ألم تدرِ أنّ اللوم لؤمٌ و إنّنا لنجتنبُ اللؤمَ اجتنابَ المحارمِ[2]

و يقول المتنبي :

عنِ المقتني بذلَ التلادِ تلادهُ و مُجتنبِ البخل اجتنابَ المحارمِ[3]

و يقع هذا التناص في اللفظ فقد وظف الشاعر (تجتنب،اجتناب،المحارم)،وهي نفسها المتنبي،إضافة تقارب المعاني،كما تجلّى التناص في الإيقاع فالبيتان من الطويل،علاوة على الألفاظ المتشابهة و التي جاءت على إيقاع التفعيلات،بتغيير لفظة (البخل) إلى(اللؤم) عند أبي حمو موسى .

---

[1] ديوان المتنبي ، دار صادر ، بيروت ط2 ، 2000 ص 140 .

[2] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ،ص 318.

[3] . ديوان المتنبي ، ص 140

كما يدخل التناص في باب المخالفة في مثل قوله :

فلا صلحٌ حتّى تضرمَ الحربُ نارَهَا و تساقطَ الأبدان تحتَ الجماجمِ

... نواصلُ بين الهندِ و الهامِ و الطّلى بتفريقِ ما بين الطّلى و الجماجمِ[1]

و قول المتنبي :

أرى دون ما بين الفرات و برقة ضرابا يمشي الخيل فوق الجماجم[2]

فإذا كان المتنبي وظف صورة الخيل وهي تركض فوق الجماجم،فإن أبا حمو قد آثر أن تكون صورة الأبدان تتساقط تحت الجماجم،على من أن هذه المخالفة جاءت لتقريب الصورة،و ربما كان للمتنبي فضل السبق،و كان لأبي حمو فضل المخالفة بزيادة معنى إلى معاني السابقين .

كما يدخل التناص الشعري عند أبي حمو عبر طرق استبدال الألفاظ مع الحفاظ على بعضها،و هو ما يحقق هذا التناص،فقد أجاد المتنبي في قوله :

تمنّى أعاديهِ محلّ عِفاتِهِ و تحسدُ كفّيهِ ثِقالَ الغمائمِ[3]

فقد جعل صورة الممدوح رفيعة فحسد جوده الغمام،أما أبو حمو فقد جعل صورة الغمام أرفع من الممدوح فقال :

و قوبلتَ منّا بالذي أنتَ أهلهُ و فاضَ عليكَ الجودُ فيضَ الغمائمِ[4]

و الفرق يمكن في صورة الممدوح في حد ذاته،ممدوح المتنبي و هو الخليفة،أما ممدوح أبي حمو فهو أحد معارضيه،عاد إلى الأمير يطلب الصفح،فكان له ما أراد و حظي بمنزلة رفيعة عند الخليفة .

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ، ص 306 ، 318

[2] . ديوان المتنبي ص 140

[3] . ديوان المتنبي ،ص 140

[4] أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ،ص 321

و يتضح أيضا أن التناص تجاوز حدود الألفاظ (الغمائم) إلى المعاني – باختلاف يسير – ثم إلى جانب الإيقاعي .

و يبدو أن أبا حمو قد اعتنى أشد العناية بشعر أبي تمام،فقد ألفينا الكثير من الشواهد الأقدمين،وكان لقصيدة أبي تمام المشهورة(السيف أصدق أنباء من الكتب)وقعا متميزا عند أبي حمو،فقد عارضها في ألفاظها و معانيها و وزنها،و من ذلك قوله :

السّيفُ أجْدَرُ و الخَطّيُّ مِنْ خُطَبٍ فيها اللّجاجُ و قولٌ غيرُ مُنتسبِ
خطّ الكتائبِ لا خطّ الكِتابِ بِهَا جَلِيّةُ الأمرِ عندَ السُّمرِ و القُضُبِ[1]

فقد تمثل قول أبي تمام :

السيفُ أصدقُ إنباءً من الكُتُبِ في حَدّهِ الحَدّ بين الجِدّ و اللّعبِ
بيضُ الصّفائحِ لا سودُ الصّحائفِ في مُتونِهِنّ جلاءُ الشّكّ و الرّيبِ[2]

و إن كان أبو حمو قد حافظ على بعض الألفاظ و غيّر بعضها،إلا أن المعنى العام يكاد يتطابق مع قول أبي تمام ،فقد وظّف شعره بما يلائم تجربة الشاعر و هو مواقفه و يقول أبو تمام :

إذا المرءُ أبقى بين رأيه ثلمةً تُسَدُّ بتعنيفٍ فليسَ بِحَازِمِ[3]

و تأثر أبو حمو بهذه الصورة فقال :

و كلُّ فتًى أعطى الغرامَ قِيَادَهُ وباتَ على ضَيْمٍ فليسَ بِحَازِمِ[4]

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ص 322

[2] . ديوان أبي تمام ، شرح ايليا الحاوي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1981 ص 865

[3] . المصدر نفسه ، ص 533

[4] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ص 317

ويبدو أن هذا التقارب في الألفاظ والمعاني بطريقة واعية أو غير واعية يتيح للقارئ فرصة إعادة كتابة النص من جديد، و الوقوف على جماليته من حيث التشكيل اللغوي و الفني.

و بائية أبي تمام في فتح عمّورية من قصائده الشهيرة،أعجب بها أبو حمو فعارضها و تجلى التناص بدرجة كبيرة حتى أننا لم نستطيع الوقوف على كل الشواهد الشعرية.

و يتخذ التناص أيضا صورة التّحوير: المعاني و الحفاظ على بعض الألفاظ نحو قوله:

صَبٌّ تذكّر عهدًا بالحِمَى سَلَفَا ... فظلّ يسكبُ دمعًا هَاطِلًا وكفا[1]

فقد حوّر الشاعر بيت أبي تمام :

أما الرّسومُ فقد أذكرْنَ ما سَلَفَا ... فلا تكفّنّ عنّ شأنيك أو يكفا[2]

و وقع التناص في (سلفا،وكفا ،ذكر) و استبدال بعض الألفاظ، فقد وضع أبو حمو عبارة (يسكب دمعا هاطلا) و هي تتقارب مع قول أبي تمام (فلا تكفن عن شأنيك)،و على اختلاف الألفاظ،فإن المعاني متقاربة، تُبين أثر شعر ابن تمام في نفسية أبي حمو، فهو يُدعّم مواقفه و يشحن طاقاته التعبيرية فيعبر عن مواقفه و مشاعره اتجاه الأحداث.

*** التناص مع الشعر الصوفي :**

يُعدّ الشعر الصوفي من أهم المصادر التي استقى منها الشعراء،فقد وظفوا كثيرا من الرموز و الصور للتعبير عن تجاربهم،فكان شعر ابن عربي و السهروردي و الحلاج و ابن القارض و غيرهم منبعا يستقي منه الشعراء،و غالبا ما كان توظيف هذا التراث مرتبطا بالمدائح النبوية و بالرحلة،حيث تمثلان محورا يحوم حوله الشعراء

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ، ص 336

[2]. ديوان ابن تمام، ص 367

و من بين الشعراء الذين تأثر بهم أبو حمو موسى الزياني ابن الفارض، فكان يسير معه في باب الموافقة أو المخالفة في المعاني و الصور :

ومن أمثلة المخالفة قوله:

واجعلْ لنا مخرجًا في إثرهِ فرجُ ... فكمْ تعاملُ بعدَ الضّيقِ بالفرجِ[1]

ويقول ابن الفارض :

أهلاً بما لم أكنْ أهلاً لموقعِهِ ... قولُ المبشّرِ بعدَ اليأسِ بالفرجِ[2]

و هذه المخالفة تكون باستبدال لفظة بأخرى،فقد غير أبو حمو لفظة اليأس بالضيق،والفرق يكمن في أن اليأس أرفع من الضيق،كما أن أسلوب البيت الأول:أمر غرضه الدعاء،أما أسلوب ابن الفارض خبري، فصوّر ما قد حصل فعلا.

و يقول أيضا:

و لطفُ رحمتِهِ يأتي على قنطٍ ... إذا القنوطُ دعا يا أزمةُ انفرجي[3]

فقد استلهم بيت ابن الفارض :

أصبحتُ فيكَ كما أمسيتُ مكتئبًا ... و لم أقلْ جزعًا: يا أزمةُ انفرجي[4]

فإذا كان شاعرنا قد توجه بالدعاء، فإن ابن الفارض أقرّ الصبر:صبر المحب على الابتلاء، فالمحبة أساس الحقيقة الصوفية.

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ص 364.

[2] . ديوان ابن الفارض،شرح الحسن بن البوريني،عبد الغني النابلسي،جمع رشيد غالب،دار الكتب العلمية،بيروت،ط1،1424هـ،2003: 376/02.

[3] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ص 362.

[4] . ديوان ابن الفارض : 374/02

و مخالفة أبي حمو تكمن في إثبات الدعاء بعد الضيق و الأزمة، أما ابن الفارض،فنفى الدعاء متعللا بالصبر الذي يعد خاصية من خصائص التصوف.

ومن نماذج التناص بمخالفة المعاني قوله :

يا حاديَ العيسِ عرّجْ نحو أربعةٍ بالله عُجْ بي عَلى ذاكَ المحلِّ عُجِ[1]

فقد أخذ معنى من قول ابن الفارض :

يا صاحبي و أنا البرّ الرّؤوف و قدْ بذلتُ نُصحي بِذاكَ الحيّ لا تَعُجِ[2]

فخالف أبو حمو معنى ابن الفارض،حيث أشار على حادي العيس أن يعرج على المحل (البقاع)،بينما نجد ابن الفارض قد نصح صاحبه(المخاطب المتخيل)بأن لا يعرّج على الحي (حي محبوبته)،و هي رمز يفسر تجربة المتصوفة القائمة على الخطاب الغزلي:كما نجد الموافقة في الألفاظ، فقد وافق أبو حمو بيت ابن الفارض فأبقى على بعض الألفاظ (ذاك،عج)و مخالفة لفظية (المحل- يا حادي العيس)و هي عند ابن الفارض (الحي – صاحبي) .

و يمكن القول:إن شعر ابن الفارض كان له حضورا بارزا في تجربة أبي حمو،و قد ارتبط توظيف بعض الرموز كالرحلة مثلا بشعر المولديات نحو قوله :

فيا حاديا يحدو الركابَ لطيبةٍ يجوبُ بها بحر الفلاةِ طِلاحَا

إذا جئتَ نجداً أو نشقتَ نسيمها و شمتَ عِراراً ربوةً و بِطاحَا

فصرّحْ بذكري في الخيامِ و أهلِها و ناشدهمُ شوقي هُناكَ صَراحَا[3]

أو قوله أيضا :

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ص 363.

[2] . ديوان ابن الفارض : 375/02.

[3] . أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ، ص 353

فيا حاديَ العيسِ نحـوَ الحِمـى إذا جئتَ ذاك الجناب الرّحيبا

. . .و إن جئتَ نجداً و أعلامها فشُقّ ثراها بدمعي سَكيبا[1]

وهذه النظرة إلى التجربة الفريدة للرحلة تتميز بكونها تتقاطع مع رحلة الشاعر الصوفي و ما تحمله من مشاعر الشوق و المحبة، فإذا كانت تجربة الصوفي في الرحلة تعبر عن رحلة الارتقاء الإنساني (رحلة حسية)، فإن رحلة أبي حمو تحمل شوق حاضر أو مدرك، بل إن النزعة الدينية تقتضي هذه الرحلة: رحلة الإنسان في الانتصار على أهواء النفس و مغريات الدنيا،و هي- بذلك- تقترب إلى حد كبير مع التجربة الصوفية.

و إذا كان شعراء الصوفية قد جعلوا المحبة أساسا للمعرفة،فإن أبا حمو قد جعل منها السبيل التي تقربه إلى الله عز و جل،و يتقاطع خطاب أبي حمو مع شعراء التصوف في الرمز الغزلي،حيث يوظف ألفاظ الغزل (الحبيب،الوصل،الشوق،الحب،الصبابة. . . .)،و كل هذه الألفاظ و غيرها نجدها في شعر التصوف و توحي بمرحلة من مراحل الارتقاء و المعرفة.

و نخلص مما سبق إلى أن لغة أبي حمو الشعرية أخذت الكثير من اللغة القرآنية، فتجلى التناص في استلهام الآيات و المعاني و القصص القرآني، و تجسّدَ ذلك في مولدياته، أما الموروث الشعري القديم، فقد كشف عن ثقافة الشاعر، إذ كانت له مقدرة مميزة في إثارة الدلالات لدى المتلقي، علاوة على أدائه الفني، فقد كان الشاعر يحدو حدو النابغة و الفرزدق و المتنبي و أبي تمام، فجمع ثقافة عصور مختلفة، كما أنه كان مولعا بشعر التصوف، فتمثل رموزهم و جعلها ركيزة أساسية في قصائده، فأضفى عليها فضاءات للروح و معاني الارتقاء الفكري.

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ،ص 368.

ب ـ بنية التكرار:

يعدُّ التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي وقد درسها البلاغيون العرب وتنبهوا إليها عند دراستهم لكثير من الشواهد الشعرية والنثرية وبينوا فوائدها ووظائفها[1]

ويُعَد تكرار الأسماء الشّخصية وأسماء المواضع وبعض الألفاظ، وهو ما يُسمى بـ(التكرار الملفوظ)، وتكرار الأسماء والأعلام المختلفة في اللفظ،المتفقة في المدلول وهو ما يُسمى بـ(التكرار الملحوظ)،أبرز طُرق وأمثلة النوع الثاني (تقوية المعاني الصوَرّية)،في حين يُراد بالنوع الثالث المفيد لتقوية (المعاني التفصيلية) التكرار الذي يلحُّ فيه الشاعر"على استعمال كلمة بعينها،أو كلمة مقاربة لها في الاشتقاق "وهذا النوع يُسمى (ملفوظاً)،أو الذي "يستعمل فيه الشاعر كلمات مترادفة أو متشابهة المعاني"وهذا ما يسمى بـ"الملحوظ"[2] .

و يحدث التكرار عادةً في الحروف والألفاظ والتراكيب أو المقاطع اللغوية،وقد رأى(ابن رشيق)أن التكرار أكثر ما يقع "في الألفاظ دون المعنى"[3]،وقد تطرّق إلى ذلك (عبد القاهر الجرجاني) في نظرية(النظم)حيث قال:"إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردّة ولا من حيث هي كلمٌ مجرّدة، بل تثبتُ لها الفضيلة وخلافها " في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلُّق له بصريح اللفظ "[4]،فللحروف وللألفاظ دور بالغ الأهمّية في عملية التكرار،حسب ورودها في المستوى التّركيبي،إذ تساهم في إضافة المعاني و تحسين الإيقاع،و يجعل من المتلقّي كاتبا النص في مشاركته الوجدانية،إلى الدّرجة التي تجعله يبني هذا النص على عنصر التّوقّع،وبخاصّة في الجانب الإيقاعي عندما

---

1. أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء،د/شفيع السيد،مجلة إبداع،السنة الثانية،العدد السادس،1984

2. المرشد إلى فهم أشعار العرب: 45.

3. العمدة: 73/2 .

4. دلائل الإعجاز: 92 و 95 و 98 و 338 وما بعدها.

يتعلّق الأمر بتوقّع اللّفظ المناسب للقافية.

و بنية التكرار من البنى النصيّة الفاعلة في النّصوص،كتكرار الحرف والكلمة والجملة والمقطع ككل،وسمة من أهم سمات الشعريّة قديماً وحديثاً .كما يقول الناقد رومان جاكبسون:" لأنَّ مبدأ التكرار حاصلٌ في الرسالة الشعريّة، وهو يجعل تكرار المتواليات المكوّنة لهذه الرسالة أمراً ممكناً ويجعل أيضاً تكرار الرسالة ذاتها في شموليتها شيئاً ممكناً إمكان التكرار المباشر وغير المباشر والتشيؤ للرسالة الشعريّة؛ وعناصرها المكوّنة، والتحويل للرسالة إلى شيء دائم، يمثّل ذلك كلّه بالفعل خاصيّة داخليّة وفعّالة للشعر[1]،ولا يقوم التكرار على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري فحسب،بل يتجاوزهُ إلى ما تتركهُ تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، فهو يحملُ .بهذه الصورة .جانباً من الموقف النفسي والانفعالي،و يُمكن القول"إن للتكرار وظيفةً هامةً، تخدمُ النظام الداخليّ للنصّ وتشاركُ فيه لأنَّ الشاعرَ يستطيعُ، بتكرارِ بعضِ الكلماتِ أن يعيدَ صياغة بعض الصورِ من جهة، كما يستطيع أن يُكثّفَ الدلالة الإيحائيةَ للنصّ من جهة أخرى"[2].

و يذهب محمد مفتاح بمقولته عن التكرار إلى: " أنَّ تكرارَ الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضرورياً لتؤدّي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية،ولكنه (شرط كمال) أو "محسّنٌ" أو "لعبٌ لغويّ"[3] ،و في موضعٍ آخر يرى أنَّ التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعريّ أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية[4].

كما يُعَدّ التكرار خصيصة مهمة من الخصائص الأسلوبية في الأدب العربي،شعره ونثره، إذ عرفه العرب منذ

---

[1] De Linguistique gènerale, JABOBSON-ROMAN minuit-paris. 1963- p.239

[2] مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ط 1 ،1990،ص 83

[3] الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)،محمد مفتاح،المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م،ص 39

[4] المصدر نفسه، ص 39

القدم وحفل به شعرهم من خلال تكرار الأسماء والمواضع، ومن خلال إعادة تراكيب أو مقاطع شعرية،وهو إلحاح على جهة هامّة من العبارة، يُعْنَى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ،وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيّمة،تفيد الناقد الأدبيّ الذي يدرس النصّ،ويحلّل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلّطة على الشّاعر،ويتّخذ أشكالا مختلفة فيبدأ من الحرف ويمتدُّ إلى الكلمة وإلى العبارة وإلى بيت الشعر،وكلّ شكلٍ من هذه الأشكال يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص للتكرار،وتجدر الإشارة إلى أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار،فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية والسر في ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات فمثلاً في بحر الرجز:مستفعلن مستفعلن،مستفعلن[1]،بالنسبة للأبحر الصافية،أمّا الأبحر الممزوجة فيكون التّكرار زمنيّا مغايرً للّون الأوّل،إضافة إلى أن التفعيلة نفسها تقوم على تكرار مقاطع متساوية.

و يرى ماهر مهدي . في التكرار أنه في التعبير الأدبي "تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تُشكّل نغَماً موسيقيّاً يتقصّده الناظم في شعره أو نثره "،لإفادة تقوية النغم في الكلام،وإفادة تقويم المعاني الصورية أو تقوية المعاني التفصيلية[2]،و له دور كبير في زيادة الحسّ الإيقاعي و النّغمي .

و قد عكس التكرار تجربة أبي حمو الانفعالية التي شكّلها ،ومن هنا :يتجاوزُ أن يكون مجرّد تكرار ألفاظ بصورة عشوائية غير متصلة بالمعنى،أو بالجو العام للنصّ الشعريّ.

1. تكرار الحروف :

يُعَدّ تكرار الحروف من الأساليب المتّبعة بكثرة في الشعر العربي، وقد اعتاده الشعراء انسجاماً مع صيغة التلقّي في تلك العصور الأدبية.

---

[1] ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي(دراسة أسلوبية)د. زهير أحمد المنصور،جامعة أم القرى

http://www.uqu.edu.sa/majalat/shariaramag/mag21/MG-019.htm،

[2] . جرس الألفاظ ودلالتها فى البحث البلاغي والنقدي عند العرب،ماهر مهدي هلال،دار الرشيد للنشر بغداد،دط،1980،ص 239.

ذلك أن تكرار الحروف،أو "تداعيها" له وقع الإيقاع الخارجي في البيت الواحد أو القصيدة،فتكرار الحرف له أثره الخاص في التأثير النفسي للمتلقي:فقد يمثل الصّوت الذي يُحمّله الشاعر أحاسيسه ومشاعره،كما قد يكون لتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية نغمةً خاصّة تطغى على النّص،إذ لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية[1]،و بذلك يكون الاعتماد على الموسيقى إلى الدّرجة التي تستقطب القارئ و تأسره بنغماتها الهادئة إذا تعلّق الأمر باستخدام الأبحر الطويلة،أو الباعثة على الحيويّة إذا كانت للأبحر المجزوءة أو الخفيفة نصيب من التّكوين النّفسي قبيل و أثناء العمليّة الإبداعية.

و يفيض شعر أبي حمّو موسى بمختلف الأنواع الموسيقية،تتبدّلُ بتبدّل الأحوال النّفسيّة،وباختلاف الأغراض الشّعرية،فتُشكّل تدرّجاً لمراحل حياته:وهي في النّص من الحرف إلى الكلمة والعبارة و الجملة ثم البيت الشّعري ثم إلى القصيدة باعتبارها الهيكل العام، فلكل حرف موسيقى مميزة نحسبها مرآةً لملامح تكوينه النفسي.

أكثر أبو حمو من تكرار الحروف و الأدوات فمن ذلك قوله :

حان الفراقَ فكنتُ منه بمنزلٍ ... و دنا الرّحيلُ فكنتُ فيه بأوّلِ

و تحكّم البينُ المشتّتُ و النّوى ... فينا بفتكةِ سيفهِ المتكلّلِ

وبدا غرابُ البينِ في عرصاتها ... يرثي عليها منزلاً في منزلِ

و الوصلُ و لّى راحلاً في إثرهِ ... قاضي الفراقَ على كثيبٍ مُحجّلِ[2]

---

[1] . نظرية الأدب، رينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي،،المؤسسة العربية للدراسات،1985 ،ط3، ص ،165

[2] . أبو حمو موسى الزياني، ص 295.

و حروف العطف (الواو و الفاء الاستئنافية) في هذا النص وردت ست مرات،و هي في هذا الموضع بالذات تؤدي وظيفة الربط بين الأحداث في أسلوبه القصصي،و قد وردت حروف الجر (من،في،على، الباء)،و (في) وحدها خمس مرات،و يفسر ذلك البعد النفسي للشاعر،فهو في مقام الوصف الطللي،مرغم على هذه المسألة،و الوقوف أمام المصير الإنساني،و يبرر الشاعر فقدانه الإرادة قوله (بمنزل) .

ونستشف من ذلك أن الشاعر يعيش حالة نفسية قاسية يسعى للتخلص من أعباء الفراق،و ينتصر إلى الرحلة (ودنا الرحيل فكنت فيه بأول)،على أن هذا الانتصار لم تكن فعليا- على مستوى النص- إذ سرعان ما عاد إلى وصف الطلل،و نلحظ على مستوى القصيدة أنه عمد إلى تكرار حروف العطف بدرجة لافتة للانتباه،إذ قلما يخلو بيت منها،إذ ينزع الشاعر إلى الأسلوب القصصي الذي يقتضي السرد و الربط بين الأحداث.

2. تكرار الألفاظ

تتشكل الألفاظ من صوت معزول أو من جملة من الأصوات المركبة الموزعة داخل البيت الشعري أو القصيدة ،و تُساهم الأصوات في البناء والتّأثير،سواءً تعلّق الأمر بالكلمة ذات صفة ثابتة كالأسماء أو ذات طبيعة متغيرة تفرضها طبيعة السياق كالفعل،فكل الكلمات تسعى لتؤدي وظيفة سياقية تفرضها طبيعة اللغة المستخدمة،و بذلك يخرج التّكرار عن النمطيّة التي لا تُثير في القارئ أي انفعال.

*** تكرار الفعل :**

كان لتكرار الفعل حضورا فاعلا عند الشاعر،نظرا لتزاحم الأحداث و كثرة التغيّرات، فقد واجهته العديد من الرحلات في سبيل بناء الدّولة الزّيانية،و محاربة معارضيه،و الخارجين عن إمرته؛فالفعل أكثر قدرة على التّعبير ونقل التّجربة الخاصّة و رصد الأشكال المختلفة للتّحوّلات الزمانية،فهو على هذا التحويستميلُ القارئ ويُثير فيه الإحساس و المشاركة

الوجدانية،" . . .فالشاعر بشر يتحدّث إلى بشر ويعمل جاهداً ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسق لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين"[1]

لقد وظّف الشّاعر تكرار الفعل فجعل منه أداة للتّعبير عن آمال الأمة و آماله الخاصة أو العامة،متراوحا بين حالتين:حال الأمير و ما ينبغي عليه اتّجاه أمّته،و يتجسّدُ ذلك في شعره السّياسي،و حال الإنسان العادي و ما يرتبط به من إصلاح النفس و تهذيبها والتّقرب إلى الله،وما يتّصل بذلك من مدح الرّسول– صلى الله عليه و سلم– .

و لتوظيف الأفعال دلالة على الرّغبة في التّحوّل و التّغيّر من حال إلى أخرى ،ممّا يُساهم ذلك في إثراء التّجربة الشّعريّة ،و قد وظف أبو حمو موسى الفعل (الماضي،المضارع،الأمر)،و هو أوثق ارتباطا بشعره السياسي،إذ يقتضي تتابع الأحداث و حركيتها .

. الفعل الماضي :

و من ذلك قوله:

حان الفراق فكنتُ فيه بمنزلٍ ودنا الرحيل فكنتُ فيه بأول[2]

و قوله أيضا :

كتمتُ حبّي فأفشى الدّمعُ كتماني وزاد شوقي على قيسٍ و عيلانِ[3]

و قوله في المخمسات :

هبّ النّسيمُ من أرضِ نجدٍ شاقني و البرقُ أرّقني سناهُ وراقني

و الذّنبُ عنّ وصلِ الأحبّةِ عاقني و جرّتْ دموعي كالعقيقِ و خانني

---

[1]. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه،إليزابيث درو،مكتبة منيمنه،بيروت، 1961م،ص29 .

[2]. أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره،ص 395.

[3]. المصدر نفسه ص 312

صَبْري و كان الشّوقُ أصلُ خُضُوعي[1]

وارتبط توظيف الفعل الماضي بالمقدمات الطللية،حيث الوقوف و المساءلة،و التعبير عن البين،وعناصر الطبيعية التي يتفاعل معها الشاعر،فتنمّي فيه عاطفة الحنين،فيبوح بما اختلج في صدره،و يستحضر الذكريات،و الرحلة الحرب،و المولديات، يوظف الفعل الماضي عند إفصاحه عن غرور النفس و اغترارها بزخرف الدنيا، ليخلص – في كثير من الأحيان- إلى الحديث عن زوار البقاع المقدسة و طوافهم بالبيت العتيق.

كما وظف الفعل نفسه مرات و من ذلك قوله :

حان الفراق فكنت فيه بمنزل و دنا الرّحيل فكنت فيه بأوّل[2]

و تكرار الفعل كان مع ضمير المتكلم في صدر البيت يفسر الجانب النفسي و الشاعر إزاء قلق البين،حين كان يواجه المصير،أما في عجز البيت فيفسر حضوره بالإرادة الذاتية و العزيمة،و عموما فهذا التكرار يبرز ذاتية الشاعر في مسؤوليته و تعامله مع الأحداث .

و يقول أيضا :

أحيا و أعاد قبيل أبي من عبد الواد أولي الأسل
أحياها بي و بأعرابي و أنا الزابي و الدولة لي
بي أحياها ، بي أنشأها لي أعطاها أزل الأزل[3]

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ص 355.

[2] . المصدر نفسه ، ص 395

[3] . المصدر نفسه ص 310

و تكرار الفعل(أحيا) في ثلاث أبيات متتالية،جاءت على سبيل التّأكيد على أنه أهل كالسياسة و الإمارة،بل هو أسبق من الإمارة،ذلك أنه السبب في قيام الدولة،ففي البيت الثالث (بي أحياها) يتصدر الحدث بمشيئة الله،و ذلك بتقديم الجار و المجرور .

و الملاحظ أن الشاعر قلما يعمد إلى تكرار الفعل نفسه،بينما نجده يكرر الفعل الماضي الناقص بصورة كبيرة .

. الفعل المضارع :

و من أمثلة توظيف الفعل الضارع قوله :

تهيم بمعناهم و تندب ربعهم و أيّ فؤادٍ بعدهم غير هائم

... فإنّ الهوى لا يستفزّ ذوي النهى و لا يستبي إلّا الضعيف العزائم[1]

و قوله أيضا :

يعذّبني شوقي و يضعفني الهوى و قلبي على جمرٍ من الشوق محمي

أميل بها شوقاً إليهم وأثنني كما يثنني قد الحسام الفرندي[2]

و بغض النظر عن عامل الزمن ، فإن الشاعر في البيت الأول يعمد إلى سرد الأحداث ، فتترابط لتشكل العنصر الذي يستحوذ على نفسية الشاعر بتتابع الأفعال (تهيم ، تندب) ، فيغرق في مساءلة الطلل ، الذي يحمل الكثير من العلاقات الاجتماعية .

كما وظف في البيت الثاني أسلوب النفي (لا النافية + الفعل المضارع) ، و هذه الحكمة التي وردت في هذا البيت تبرز ورود الفعل بصيغة المضارع ، إذ نرى أن شعر الحكمة ، ترد فيه الأفعال بالصيغة التي ذكرنا ، و قلما ترد بصيغة الماضي .

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ص 317

[2] . المصدر نفسه ص 345

و قد تكرر الفعل بصيغة المضارع في البيتين الآخيرين مرتين ،(يعذبني . يضعفني) ويتضمن دلالة التحول ،فالنتيجة الحتمية للمعاناة الضعف و النحول،كما استخدم الفعل المضارع في البيت الثاني(أثني . ينثني)،فالفعل الأول بصيغة المتكلم و الآخر بصيغة المفرد الغائب ،و من خصائص الأسلوبية لهذا الخطاب،المساواة بين حالة الشاعر وحالة السيف،و وقعت التسوية بين الحالتين باعتماد التشبيه .

. فعل الأمر :

أكثر أبو حمو من استخدام فعل الأمر،و تختلف دلالة هذا الاستخدام من غرض إلى آخر:

و من أمثلة فعل الآمر قوله :

يا نجل عامر سر بنا و اطو السرى ليلا لعل الدهر يدني منزلي

يا نجل عامر سر غرست النخل في أوطانها تجني كطعم السلسل[1]

فالأفعال على مستوى البيت الأول (سر – أطو) تحمل دلالة الحض على القيام بأمر محمود،كما يتضمن جانبا مهما من نفسية الشاعر،فتجلت عزيمته و إصراره على مواصلة الرحلة،و في البيت الثاني يتكرر الفعل (سر)،و يؤكد رغبته و إصراره على الإقدام،و قلما نجد تكرار فعل الأمر نفسه في قصائده أبي حمو إذ غالبا يوظف أفعالا مختلفة بصيغة الأمر و من ذلك قوله :

قالت و أشواق النوى لعبت بها عن غير حالي يا ابن آدم فاسأل

. . .دعني أنوح عليهم طول المدى أبكي عليهم جدولا في جدول[2]

و هكذا يضفي الشاعر – بحالته النفسية – الصورة الإنسانية للحمامة،و فعل الأمر ما هو إلا تصور نفسي للشاعر ، جسده المتخيل في الخطاب

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ص 297

[2] . المصدر نفسه ص 296

و يتجاوز الشاعر المعرفة إلى تجاهل الموجودات فيقول :

سَلُوا ساكناتِ الحيِّ أينَ تَحَمَّلُوا فقدْ عيلَ صبري بين تلكَ المعالمِ [1]

و الفعل(سلوا)لطلب معرفة أمر مجهول،و الشاعر يملك قناعة نفسية و فكرية عن المصير،و لكنه يتجاهله و يطلب الاستعلام بصيغة الأمر،و يتميز هذا النوع من الخطاب بخصيصة فريدة،كثيرا ما تكررت في الشعر العربي،و المتمثلة في تقنية السرد الشعري،إذ أن الشعراء بهذا الأسلوب يعمدون إلى تقديم إجابات و تصورات بطريقة غير مباشرة،تخرج عن النزعة التقريرية و الخطابية،بل تميل إلى التبرير النفسي و التقديم الفني،مما يزيد في جمالية الإبداع الشعري.

و توظيف الفعل بصيغة الأمر كثير الورود في نهايات قصائد أبي حمو السياسية،فكان يحسن الختام بالصلاة و السلام على النبي و الدعاء،على أن مولدياته كانت تحوي نسبة كبيرة من الأفعال بهذه الصيغة ،و من ذلك قوله :

أصلحْ بفضلِكَ ما قدْ كان مِنْ خللٍ واجْبُرْ بحلمِكَ ما قدْ بانَ مِنْ عوجِ

واجعلْ لنا مخرجًا في إثرِهِ فرجٌ فكمْ تعاملُ بعد الضيقِ بالفرجِ

وصلِّ صلاةً على المختارِ مِنْ مُضَرٍ ما لاحتِ الشُّهْبُ في الآفاقِ و السُّرُجِ [2]

و الغرض الذي يستفاد من أفعال الأمر (أصلح ، اجعل ، صل) الدعاء .

و نشير إلى أن أبا حمو في مطالع بعض قصائده عندما يقف على الأطلال يوظف فعل الأمر مع المخاطب المفرد و المثنى،و من ذلك قوله :

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ص 299

[2] . المصدر نفسه ، ص 364

قفْ بالمنازلِ وقفةَ المتردّدِ ما بين نؤيٍ بالطّلولِ و موقدِ [1]

و قوله :

قفا بين أرجاءِ القبابِ و بالحيّ و حيّ ديارا للحبيبِ بها حيّ [2]

و قوله أيضا :

قفا خبّراني عنْ رسومٍ نواهجٍ و عنْ معلماتٍ طيباتِ الأرائجِ [3]

فمن عادة العرب مخاطبة المفرد بلفظ المثنى،و نشير إلى أن المخاطب قد يكون واقعيا أو متخيلا:و المتخيل قد يكون الشاعر نفسه .

و هذا التكرار في مطالع قصائده هي سنة جرى عليه القدماء .

و يحكم الشاعر البعد الوجداني،إذ يكرر الفعل (حي)مرتين في عجز البيت الثاني،و يبث تحيته إلى ديار الحبيب و يدفعه الشوق إلى تكرار التحية،و هي رسائل الشوق التي يبثها الشاعر،و كثيرا ما تتكرر في شعر المدائح النبوية و الشعر الصوفي و الغزل .

* **تكرار الأسماء :**

عمد أبو حمو موسى إلى تكرار الأسماء لتوضيح المعنى و تقريبه إلى المتلقي؛فمن تكرار الأسماء قوله :

و بدا غرابُ البينِ في عرصاتِها يُرثي عليها منزلاً في منزلِ [4]

فتكرر الاسم (منزل) مرتين،و قد يدل هذا الرثاء على الاحتواء أو الانفراد،فإذا كان الاحتواء كان غراب البين يرثي منزلا ضمن منزل(المكان الأكبر)،و إذا كان الأفراد،فهذا الرثاء يكون خاصا بمنزل فآخر

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ص 327

[2] . المصدر نفسه ،ص 345

[3] . المصدر نفسه ص 375

[4] . المصدر نفسه ص 295

على التوالي،و من الخصائص الأسلوبية لهذا الخطاب أنه يوحي بالصغر أينما كانت وجهة الشاعر،مما يشير إلى تزاحم المعاني وفق الحالة النفسية .

و هذا النوع من التكرار يكاد ينعدم في قصائد أبي حمو ، ذلك أننا لمسنا نوعا آخر،حيث يتكرر الاسم في بداية صدر البيت و في آخر العجز،و يتعلق الأمر برد الأعجاز على الصدور،و من ذلك قوله :

غريبٌ فريدٌ أنا بينكمُ ... و حاشاكمُ تفردونَ الغريبا[1]

فيقدم الشاعر صورته في الغربة و الوحدة على الرغم من وجوده بين الأهل (وجود معنوي)،ثم يجعل هذه الجماعة في تماسكها واتحادها ترفع أن تفرد الغريب،و هذا التقديم يكتسي بعدا جماليا،يحقق للشاعر تواصله مع الجماعة البشرية .

*** تكرار اللازمـة:**

و يُقصدُ بها إعادة أصوات أو فقرات في الأبيات الشعرية،و يرى د/ موسى ربابعه أنّها تعني يكرُّ ثانيةً،وهي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تُعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منظمة،واللازمة على نوعين:اللازمة الثابتة وهي التي يتكرر فيها بيت شعري بشكل حرفي،واللازمة المائعة: وهي التي يطرأ فيها تغير خفيف على البيت المكرر[2]،و شعر أبي حمو لا يتضمن اللازمة الثابتة،على أننا وقفنا عند اللازمة المائعة و ألفينا مثالين،فالأول قولـه :

يا نجلَ عامر سِرّنا واطوِ السّرى ... ليلاً لعلّ الدّهرَ يُدني منزلي

يا نجل عامر سِرّ غرست النّخلَ في ... أوطانها تجني كطعم السّلسَلِ

يا نجلَ عامر طالَ قولي إنني ... أحمي الحمى يوم الوغى بالمنصلِ

---

[1] ـ أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ص 365

[2] ـ التكرار في الشعر الجاهلي،د/ موسى ربابعه،مجلة مؤتة للبحوث والدراسات،جامعة الأردن،المجلد الخامس،العدد الأول، 1990م،ص 04

يا نجلَ عامر دارنَا معَ دارِكُمْ قدْ عمّرتْ منْ بعدِنَا بالحنظَلِ[1]

فقد كرر الشاعر :(يا نجل عامر سر) مرتين و كرر (يا نجل عامر) في البيتين الأخريين،و تكرار اللازمة المانعة في هذا النص له جوانب أسلوبية خاصة،إذ يعمد الشاعر إلى لفت الانتباه،كما يعكس إدراك الشاعر لما حوله،فيذكر (نجل عامر) بكل ما وقفت عليه تجربته .

و المثال الآخر قوله :

أَحْيَاهَا بي و بأعرابي و أنا الزّابي و الدولةُ لي

بي أَحْيَاهَا بِي أنشاهَا لي أعطَاهَا أزل الأَزَلِ[2]

و قد وقعت اللازمة المانعة بأسلوب الاستبدال حيث قدم الجار و المجرور في البيت الثاني،فجسد بذلك التركيز على عناصر مهمة في الخطاب،حيث بين أنه صاحب فضل بمشيئة الله في قيام الدولة الزيانية .

و عموما فإن ظاهرة التكرار تساهم بقدر كبير في إضافة المعاني،و هي مقصودة،يسعى الشاعر من خلالها إلى تطوير المفاهيم ،فتتصاعد المعاني،وفق إيقاع موسيقي،و الثوابت في كل الأمور تتكرر أما المتغيرات فتختلف عن ذلك،و عليه فإن التكرار يشير إلى شيء ثابت قد يكون هو محور النص أو مفتاحا لإدراك البعد الفكري و النفسي للشاعر .

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره، ص 297.

[2] . أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 310.

ج ـ الاتّجاه القَصَصي:

عرف العرب الفن القَصصي،و كانوا أسبق إليه من غيرهم،مثلما عرفوا الشعر على السواء،حتى إن القصص التي وردت في القرآن الكريم كانت قد وردت بأسلوب مألوف، كان العرب مسبوقين به،فقد تضمّن الشّعر شيئاً كثيرا أساليب السرد القصصي في العصر السابق للإسلام،حيث يصوّر الشاعر حياته،و هو يواجه الصحراء و ما تنطوي عليه من غموض،و رحلة الصيد و أحاديث الشوق و الهيام،في أسلوب يدفع بالقارئ إلى الاستئناس بالرحلة و تتبّع أحداثها ،ومشاركة البطل في قراءة الحاضر و استشراف المستقبل،وأخذ الحيطة من المخاطر،والمشاركة الفعلية في تصوّر الحلول المناسبة في المواقف العسيرة،و تحكم كلّ ذلك عوامل نفسية وفنية .

وظاهرة القصصية مهمة في الشعر،إذ "كلما كان الشعر أقرب إلى طريقة القصّة في سرد الانفعالات والأحاسيس المتتابعة في أثناء التجربة (. . . .)كان أسرع إلى إثارة الوجدانيات المماثلة في شعور الآخرين"[1]، وأكثر نجاحاً في أداء مهمته في التعبير عن المشاعر الإنسانية،من جهة ثانية، و يتضمّن الاتّجاه القصصي عناصر تشويق كالتّتابع في الأفكار والتفاصيل،وهو سمةٌ بارزة في شعر الغزل و غيره من فنون الشّعر الغنائي،و له دورٌ فريد في التّأثير في المتلقي.

و يرى مختار حبار أنّ الأجناس الأدبية يتميّز بعضها عن بعض،في طبيعة بنيتها ومكوناتها الأساسية،فالشعر-مثلاً- يتميز بالوزن والقافية،والتشكيل الإبداعي للصورة وأساليب التعبير المختلفة،وبالتالي الإيقاع الداخلي،أمّا القصة فتتميّز في طبيعتها بأنها شكل سردي منثور،و ذات حدث معين،وعقدة وانفراج،وشخوص وحوار،ويجري حكي القصة في مكان وزمان معينين.[2]

---

[1] . النقد الأدبي،أصوله ومناهجه، دار الكتب العربية، بيروت، د . ت،ص56 .

[2] . شعر أبي مدين شعيب بين الرؤية و التشكيل، أ . د . مختار حبار،ص169 .170

وقد استعار الشّعر من القصة بعض خصائصها،حيث ظلّ الشعراء ينسجون قصص البطولة و الحماسة،و قصص الغرام و الشوق،والقصص التي تدور في رحلات الصيد،وجنس القصة في رأي مختار حبار . يظلّ محتفظاً بطبيعة تكوينه، وإن استعار من الشعر بعض خصائصه ولوازمه [1]،

و سنتطرق في الأسلوب القصصي إلى دراسة عناصر القصّة:البطل و الحوار والحدث و الشّخصيات و عنصر السّرد .

1 . **البطل** :وهو شخصية مثالية ورئيسة في الأعمال السردية،و الأعمال التي أخذت بعض خصائص فن القصّة،و يتمثّل دوره في إبطال العوائق،النّزوع إلى الفضيلة والانتصار للخير، ويتميّز بالشجاعة والمغامرة،و يرى جميل *صليبا* أنّ البطل هو الشخصية الأولى والمحورية في الأعمال الأدبية، كالشعر الملحمي القديم، والأعمال السردية الحديثة[2] .

وتتجلّى ملامح (البطولة) في توظيف ضمير المتكلم،و تعداد المناقب و المآثر الحميدة.

فمن توظيف ضمير المتكلم قول أبي حمو موسى :

وأنـــا للطفـــل كوالـــده ... وأســـوق الـــشيخ علـــى مَهَـــلِ

...وأنـــا للحـــرب كعنترهـــا ... وأنـــا في الـــسلم أخـــو جَـــدَلِ

...وأنـــا موســـى وأبـــو حمّـــو ... أصـــلح للملـــك ويـــصلح لي [3]

فحضور صور البطولة بإيراد ضمير المتكلم يجسد شخصية مثالية تنتصر إلى الخير وتتميز بالشجاعة،ونشير إلى أن صورة البطل تنقسم إلى قسمين :

---

[1] . شعر أبي مدين شعيب بين الرؤية و التشكيل، أ. د. مختار حبار،ص 170

[2] . ينظر : المعجم الفلسفي- صليبا : 212/1

[3] . أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 310-311 .

قسم تظهر فيه قوة الشخصية في شتى المناحي وتضمحور الشجاعة والإقدام وحسن التدبير في أمور السياسة والقيادة والكثير من الفضائل ، ويتعلق هذا القسم بشعره السياسي وبعض الأبيات في شعر الرثاء والمولوديات ومن ذلك قوله :

أَحْمِي المظلومَ وأَنْصُرُه ... وأقيمُ الحقَّ على عَجَلِ

والرِّفقُ كذلك مِنْ نَدْبِي ... والعدلُ بِهِ أُعْطِي أملي [1]

وقوله أيضا :

كَمْ سقيتُ كؤوسَ الموتِ صافيةً ... وقَدْ حميتُ بِحَدِّ السَّيفِ أَوْطَانِي

وكَمْ قهرتُ عدوًّا ظالمًا غَشِمًا ... يوم اللقاءِ بأطعانٍ وأظعانِ [2]

وهذه الأبيات وغيرها تقدم شخصية أبي حمو القوية من نصره المظلوم وإقامة الحق وقهر الأعداء في الحروب .

أما القسم الآخر فتظهر فيه شخصية أبي حمو المنكسرة ، تسعى إلى تخطي الصعاب ، ويتعلق هذا القسم بشعره الديني وشعره في الرثاء وبعض الأبيات من الشعر السياسي ، ونشر أيضا إلى أن هذا القسم يتعلق أيضا بمقدمات قصائده ، عندما يتعرض الشاعر إلى ذكر الفراق والإظلال وماله صلة بالبعد الوجداني ، فمن الأبيات التي تظهر فيها شخصية أبو حمو منكسرة حزينة قوله :

دمعي يسيحُ وزفرتي لا تنقضي ... والشَّهْرُ أنحلني وعذَّلُ العُذَّلِ [3]

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 310 .

[2] . المصدر نفسه، ص 315 .

[3] . المصدر نفسه ، ص 296 .

وقوله أيضا :

جَرَتْ أدمُعي بين الرُّسُومِ الطَّواسِمِ لمّا شحطتها مِنْ هبوبِ الزّواكمِ[1]

وأيضا :

مُسيءٌ قَسا قلبُهُ إذْ أسَا فَذابَ أسًى عِنْدما أذْنَبَا

لقَدْ حقّ أبكِي على زَلّتِي فَذَنْبِي لهجْرِي قَدْ أوْجَبَا[2]

وصور الحزن التي ترتبط بشخصية البطل تحمل الإحساس بالمجتمع وروح الجماعة ، فيتجلى الحنين إلى الأهل والأحبة من خلال الوقوف على الأطلال ، كما أن الإحساس بالذنب من دوافع النزوع إلى الفضيلة،والمبادرة بالتوبة ، ونجد هذه الميزات في شعر المولديات بصورة لافتة حيث تغلب النزعة المثالية، فيكون الشاعر أمام مجال أرحب للتعبير عن آلامه وآماله .

ويمكن حصر ملامح صور البطل في ما يلي :

- صورة البطل في قوتها وإرادتها في تخطي الصعاب .
- التجربة السياسية لفريدة في تدبير أمور الحكم .
- صور الفضيلة ومتعلقاتها .
- السهر على إقامة العدل وخدمة المجتمع .
- الإحساس بروح الجماعة والوقوف في مصيرها (تجربة الطلل) .
- الإحساس بالذنب وانكسار النفس والنزوع إلى الفضيلة .
- صور القلق أمام الأحداث السياسية والمتغيرات الاجتماعية .

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 299 .

[2]. المصدر نفسه ، ص 359 .

2 . الحوار :

وهو اللغة المعترضة، فهو يقع بين اللغة السردية ولغة المناجاة،وورد في معجم مصطلحات الأدب أنّ ومن وظائفه في العمل الأدبي بعث روح حيوية في الحوار هو تبادل الحديث بين الشخصيات في قصّة ما، وموافقاً للشخصية التي يصدر عنها، إذ لا يعقل أن يورد الشخصية، ومن شروطه أن يكون مناسباً، عميقاً على لسان شخصية أمية، غير مثقفة[1]،و على هذا الأساس،فالمطابقة الكاتب حواراً فلسفياً، ضرورة أكيدة بين سمات الشخصية و أبعادها النّفسية و الثّقافية و ما يصدرُ عن هذه الشّخصية من أقوال و سلوكات .

أ- الحوار الخارجي: وهو الحوار الذي يجري بين الشخصيات ،وهو الكلام العادي الذي يجري ببين الناس، على جميع مستويات حياتهم بهدف تحقيق التفاهم والتواصل والاتصال المادي والمعنوي.

الحوار الخارجي :

ومن صور الحوار الخارجي قول أبي حمو :

ولائمةٍ لمّا ركبنا إلى العُلا ... بحار الرّدى في لجّها المتلاطم

تقولُ بإشفاقٍ : أتنسى هوى الدّمى ... وتنثرُ درّاً من دموعٍ سواجم

إليك فإنّا لا يردّ اعتزامنا ... مقالة باكٍ أو ملامة لائم[2]

وقد اعتمد الشاعر على أسلوب الحوار ، كتقنية فريدة للإفصاح عن مكنوناته ، فيبرز تعلق زوجته به ، وإشفاقها عليه ، ثم إصراره على السير والعزم على الرحيل .

---

[1] . معجم مصطلحات الأدب،مجدي وهبة، مكتبة لبنان. بيروت، 1974، ص110

[2] . أبو حمو موسى الزياني ، ص 318 .

وهذا الأسلوب كثير الورود في الشعر العربي القديم ، ذلك أنه يكون مبررا للقول وقناعا يعبر الشاعر من خلاله عن أفكاره مواقفه اتجاه الحياة .

ب- الحوار الدّاخلي:وهو حديث داخلي بين الأديب ونفسه،و يسمّى المونولوج، و يرى أحمد شريبط أنّ الشخصية، الشروط الفنية للحوار القصصي تتمثّل فيّ التركيز والإيجاز والسرعة في التعبير عما في ذهن من أفكار حيوية[1]،ويتمثّل دوره في التّخفيف من رتابة السرد الطويل،فيكون أقرب تمثيل للواقع.

فمن أمثلة الحوار الداخلي قول أبي حمو :

فنـــشدتها عـــنْ حالهـــا فترنّمـــتْ ... وبكـــتْ فأبكـــتْ صـــمّ صـــخرِ الجنـــدلِ

قالـــتْ وأشـــواق النّـــوى لعبـــتْ بهـــا ... عـــنْ غـــيرِ حـــالي يـــا ابـــنَ آدمَ فاســـألِ

...نادیتُـــها والجـــسمُ مِـــنّي قـــدْ فنـــى ... وعلـــى فـــؤادي غمـــرةٌ لم تنجـــلِ

لـــو ذقـــتِ يـــا ورقـــاءُ مـــا قـــدْ ذُقتُـــهُ ... لحرقـــتِ أغْـــصانِ الأراكِ المُيّـــلِ[2]

ويبدو والتمثل الإنساني في الورقاء إذ أضفى الشاعر عليها الأحاسيس والمشاعر ، والخصائص الإنسانية ؛ فهو حوار داخلي يتصور الشاعر من خلاله الصوت الآخر،وعلاوة على ذلك ، فإن هذا الخطاب يعد مبررا لما سيفضي به الشاعر .

والحوار الداخلي أسلوب مميز للعمل الشعري،إذ يساهم في إضفاء الأسلوب القصصي على الشعر .

---

[1] . تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة،منشورات اتحاد الكتاب العرب،1947 – 1985

http://www.awu-dam.org/book/98/study98/4-sh-1/book98-sd002.htm

[2]. أبو حمو موسى الزياني ، ص 296

3 ـ الحدث : وهو الوقائع التي تدور حولها العناصر القصصية المتمثّلة في الشخصيات والحوار وزمان ومكان،وعقدة وانفراج،وغيرها من العناصر الفنية.

وفي شعر أبي حمو نجد كثيرا من الأحداث التي يدور حولها الأسلوب القصصي،غير أن أغلبها أحداث ثانوية ، فالحدث الرئيس هو المحور الذي يدور حول الخطاب الشعري .

يقول أبو حمو:

حان الفراقُ فكنتُ فيه بمنزل ودنا الرحيلُ فكنتُ فيه بأوّل
وتحكّم البينُ المشتّتُ والنّوى فينا بفتكةِ سيفه المتكلّل[1]

وهذه المقدمة في البين والفراق ليست إلا حدثا ثانويا إذ أن الحدث الرئيسي في هذه القصيدة يتحدد في قوله :

لابدّ من سوق النّجوع مغربا حتى تكلّ متونها بالأجمل
وترى الفوارسَ دائراتٍ بالعدى تسقي لواردها نقيعَ الحنظل
وإمامها قطبُ الوفا بحرُ النّدى عطّالها يوم الوغى بالعيطل[2]

وهي رحلة أبي حمو وحركته لإحياء الدولة الزيانية ، وقد ضمن الشاعر قصيدته شوقه وحنينه وآلام الفراق .

وأغلب قصائد أبي حمو على هذا النحو ، باستثناء قصيدة واحدة مطلعها :

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 295 .

[2] . المصدر نفسه ، ص 296 .

السيفُ أجدرُ والخطي مُنْ خُطَبِ ... فيها اللّجاجُ وقولٌ غيرُ منتسبِ [1]

إذ أن الحدث الرئيس فيها هو الخيانة والغدر إذ يخاطب الوزير المريني عمر بن عبد الله المريني بقوله :

قَدْ خنتَ بعدَ أيمانٍ مؤكّدةٍ ... وتلكَ عادتكُمْ في سالفِ الحقبِ
وكمْ تجيبُ لداعي الغيّ مبتدراً ... وإنْ دعوتَكَ يومَ الحربِ لم تجبِ
...جُرْتُمْ على الله في أحكامِهِ ولقدْ ... قطعتُمُ الدّهرَ بينَ اللّهوِ واللعبِ
هتكتَ سِتْرَ مرينٍ طالما سَتَروا ... قتلتَ مالكَهُمْ غدراً بلا سببِ [2]

والحدث الرئيس دافع بارز للقول والإبداع ، ويضفي على الشعر سمات القصة ، تجذب القارئ لتتبع الأحداث .

وفي مولديات أبي حمو نجد الحدث الرئيسي متمثلا مناسبة القصيدة (المولد النبوي الشريف)كما نلحظ أن الرحلة إلى البقاع المقدسة تشكل بدورها دور فعالا في إضفاء روح القصة على الشعراء،إذا يتعرض الشاعر إلى ذكر الرحلة والطواف وزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم ، ومن ذلك قوله :

زاروا الهادي بهوى بادي ... وحدا الحادي عزماً بهمِ
شدّوا عزموا فازوا غنموا ... لمّا قدموا لحمى الحرمِ
طافوا بالبيتِ وقد وقفوا ... ودعوا إذ ذاك لربهم [3]

ويتضمن قصائده الشوق والحنين والتوبة ، ومعظم مولديات أبي حمو على هذا النحو .

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 323 .

[2]. المصدر نفسه ، ص 323 ، 324 .

[3]. المصدر نفسه ، ص 343 .

4 . السرد:

يعدُّ السرد عنصرًا فاعلا في العمل القصصي ويعني التّتابع،إذ يسهم في الربط بين أجزاء القصة وتتابع أحداثها

ومن صور السرد في شعر أبي حمو موسى قوله :

فسمعتُ هاتفةً على أفنانِها ... تشكو بصوتٍ بيّنٍ لم يجهلِ
فقشدتُها عنْ حالِها فترنّمتْ ... وبكتْ فأبكتْ صمّ صخرِ الجندلِ
قالتْ وأشواقُ النّوى لعبتْ بها ... عنْ غيرِ حالي يا ابنَ آدم فاسألِ [1]

فقد وظف الشاعر الأفعال وأدوات العطف فجاءت الأحداث متتابعة، مما يدفع بنا إلى القول :

إن عنصر السرد شكل عند أبي حمو سمة بارزة للقصصية إذ يعمد الشاعر في كثير من الأحيان إلى إبراد الأحداث وترتيبها والربط بينها ، تماما كما هو الشأن في القصة .

و يرتبط عنصر السرد بتجربة الرحلة بصورة لافتة ، فبين الرحلة إلى المجد والرحلة إلى البقاع المقدسة ، يبرز الأسلوب القصصي بشكل جلي ، فتتضافر خصائص القصة في العمل الشعري ، فيضفي الشاعر على الأحداث والمواقف حالاته النفسية والاجتماعية ، ويدفع بالقارئ إلى مشاركة الشاعر وتتبع حركات شخصية البطل ومواقفه من خلال ما يحمله الحوار بنوعيه .

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 295 – 296 .

الفصل الثّاني

الصّـــورة الشّعريّـــة

عند

أبي حمّو موسى الزّيّاني

أوّلا ـ ماهية الصورة و أسسها عند أبي حمّو موسى الزّياني

أ ـ ماهية الصّورة الشّعريّة :

تُعدُّ الصورة الشعرية أداة من الأدوات الشّعرية التي يوظّفها الشعراء،ومنهم الشاعر العربي الذي حفل بكثير من الصور التي تبعثُ على الدّهشة و الإعجاب،فهي " . . .التّعبير الذي ينقل شعور الشّاعر أو أفكاره،وهي تصوير لعاطفته وتجربته ولفكرته التي انفعل بها"[1]،وبقدر ما تكون الصورة تعبيرا عن الانفعالات و الأحاسيس و الأفكار بقدر ما تحظى بالقبول،فترسخ في الأذهان ومهما تبلغ الصورة من جمالية فإنها لا تميّزُ الشاعر فحسب ،و" . .إنّما تصبح برهان عبقرية أصيلة بقدر ما تكون مكيفة بالانفعال المسيطر أو بأفكار متصلة أو صورة أثيرت عن طريق هذا الانفعال "[2] ،ويتولّد الإدراك الحسّي ينشأ مباشرة من انفعال حاسة أو عضو حاس ،وهو يعني الفهم أو التّعقّل بواسطة الحواس ،وذلك كإدراك ألوان الأشياء وأشكالها وأحجامها وأبعادها بواسطة البصر " [3] ،فالصّورة تعبير عن حالة نفسية يعانيها الشاعر إزاء موقف من مواقفه الحياتية .

و تكمن جمالية الشعر في الكيفية الحسية لإخراج الصورة الشعرية،كما أنها تعتبر من أبرز ملامح القصيدة العربية بصفة عامة،و قد تطرّق إلى ذلك القدماء و المحدثون،و اختلفت مصطلحاتهم وتطوّرت مفاهيمهم.

وتعدُّ الصّورة عنصرا أساسيا يقوم عليها الشّعر،فهي أداة من أدوات التّعبير الفنّي،ويعود الاهتمام بها إلى بدايات نشأة الشّعر العربي،حيث وقع الترابط بينها وبين الشعرية في النقد العربي القديم،أفصح لنا عن التشابك

---

[1] ـ الاتجاه الروحي في شعر شوقي،د/ أحمد محمد الحوفي،مطبعة لجنة البيان العربي،القاهرة،1967،ص82

[2] ـ اللغة الفنية،مجموعة من المؤلفين،تعريب و تقديم د/محمد حسن عبد الله،دار المعارف،القاهرة،(دت)ص48.

[3] ـ في النقد الأدبي،عبد العزيز عتيق،دار النهضة العربية،بيروت ،ط2،بيروت 1972 ص 68

بينهما ،وأسهم في تشكيل خلقٍ شعريٍ مؤثّر،وحتى تتّضح الرّؤية أكثر وجب علينا التطرّق إلى الصّورة الشّعرية بشكلٍ أوسع،لنجيب عن سؤال جوهري يتعلق بماهية الصّورة الشّعرية .

لعلّ أقدم من وقف على مفهوم الصورة أبو عثمان الجاحظ (ت255هـ)،فقد استعمل مادة الصورة في مجال الأدب بهيئة أخرى،و ربط الصورة بمفهوم الشعر بقوله:"إنما الشعر صناعة و ضرب من النسيج وجنس من التصوير" [1]، و قصد العملية الذهنية،بينما يرى قدامة ابن جعفر أن الصورة شيءٌ مماثلٌ للشعر وقرين به"[2].

في حين استعمل "عبد القاهر الجرجاني" الصورة في نقده للشعر وربطها به،فالشعر عنده هو الصورة،وهما شيء واحد [3]،ونجد النقاد العرب القدامى قد حددوا مفهوم الصورة الشعرية، بعلاقتها باللفظ والمعنى،فهذا التحديد أساسه بلاغي لدخول الاستعارة والتشبيه فيه،أما المحدثون فقد أسهموا إسهاما كبيرا في تعريفها وتذوّقها من الناحية النفسية للشاعر فرأوا بأنها "نتيجة تفاعلات مختلفة،في نفس المبدع ممن عاطفة وثقافة وتقاليد ، فهي الإطار الذي يسلكه الشاعر للتعبير عما يختلج في نفسه ويدور في خاطره، وهذا حتى يخرج التجربة إلى أرض الواقع"[4].

فالصورة بوصفها مصطلحاً أدبياً في التراث النقدي العربي تعني قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالاً فنياً يدل على مهارته الإبداعية ومن ثم يجسد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي،فالصورة هي الوعاء الفني للغة الشعرية شكلاً ومضموناً [5].

---

[1]- الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1945: 2/ 13.

[2]- بنية القصيدة العربية الجاهلية،ريتا عوض، لبنان،(دط)،(دت)،ص 70.

[3]- التعبير البياني: رؤية نقدية،شفيع السيد،دار الفكر، مصر،ط2، 1995،ص 75.

[4]-ينظر:سيكولوجية الحس الرومانسي:دراسة في شعر الطبيعة عند ابن خفاجة،رسالة ماجستير،محمد باقي،جامعة تلمسان، 1998،ص136.

[5]- مستقبل الشعر وقضايا نقدية،د/عناد غزوان،دار الشؤون الثقافية العامة،وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1994، ص114، 115،116.

وبهذا المفهوم تكون الصورة بوصفها مضموناً هي البنية النمطية الثابتة للقصيدة في حين تكون الصورة بوصفها شكلاً هي البنية النمطية المتحركة التي يوضحها الأسلوب الشعري لهذا الشاعر أو ذاك من خلال لغته الشعرية المتمثلة في اختياره وانتقائه لألفاظه بمعانيها في نسيج تصويري متكامل حيث يختلف الشعراء في هذا المضمار"شكلاً" في التعبير اللغوي ويتشابهون "مضموناً" في الدلالة العامة للغرض[1].

و رأى سيّد قطب في الصورة وسيلة لاستنفاد طاقة الحس والخيال المصاحبة للتجربة الشعورية القوية، وهي الطاقة " الفائضة عن التعبير اللفظي المجرّد"[2].

و قد تعامل القدماء مع اللغة تعاملاً خارجيا،"ولم يهتموا بربطها بالعالم النفسي للشاعر ممّا أعاق عملية تذوّق جماليات الصورة في العمل الشعري"[3]،أما المحدثون فقد أسهموا إسهاما كبيرا في تعريفها وتذوّقها من الناحية النفسية للشاعر،فرأوا بأنها " نتيجة تفاعلات مختلفة في نفس المبدع من عاطفة وثقافة وتقاليد، فهي الإطار الذي يسلكه الشاعر للتعبير عما يختلج في نفسه ويدور في خاطره وهذا حتى يخرج التجربة إلى أرض الواقع"[4]،كما أن الصورة هي تجسيد للأشياء وهذا ما ذهب إليه أحمد محمد الحوفي بقوله:"هي التعبير الذي ينقل شعور الشاعر أو أفكاره معتمدا على التجسيد لا على التصريح ولا على التجريد فهي إذا تصور لعاطفة الشاعر وتجربة وتصور لفكرته التي انفعل بها "[5]،ولا يكون هذا التصوير للنفس الاّ بعنصريها المهمين هما عنصر التصوير والإيحاء لأن الصورة الإيحائية "أقوى أثر وأتمّ نضجا من الصور التصريحية والوصفية"[6]،أما التصوير

---

[1]– أصداء دراسات أدبية نقدية،أ.د. عناد غزوان،منشورات اتحاد الكتّاب العرب،دمشق ،2000،ص126 .

[2]–النقد الأدبي أُصوله ومناهجه، ص64؛ وأيضاً: التصوير الفني في القرآن،ص 33 وما بعدها .

[3]– الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري–د/عبد الحميد هيمة،دار هومة،الجزائر،2005م،ص63 .

[4]– ينظر: سيكولوجية الحس الرومانسي: دراسة في شعر الطبيعة عند ابن خفاجة،محمد باقي ،ص 136 .

[5]– الاتجاه الروحي في شعر شوقي، أحمد محمد الحوفي،ص82 .

[6]– البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر،د/علي علي صبح،مكتبة الأزهرية للتراث،ط2، 1416ه،1996م،ص284.

فعادة ما يكون بالصور البيانيّة أو بالصّور الحسّية،إذ هي" . . .أشبه ببناء هندسي لا ندرك تركيبه إلاّ من خلال التجوال في أنحائه الممتدة و استيعاب تشكيله الكلّي،و أيضا تكتسب قيمتها من تمازجها الرّهيف في بنية الأداء جميعه، وذلك بحسبانها ذات فعالية في الأداء الفني،حيث تنفث روحها في الكيان الشعري،وفيه تكون أقرب إلى إيحاءات الرامزة حيث تتناغم الصّور وتترابط بمنطق فني يمتاز برهافته،و يتفرد بقدرته على تغطية مساحة القصيدة. . . "[1]،ولعل هذه الصورة ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعيشها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة،وهي كما عبر عن ذلك عز الدين إسماعيل:"بأنها الشعور المستقر في الذاكرة،و عندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء،و تبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصورة في الشعر"[2]،و يعرّفها غاستون باشلار بأنها:" . . .بروز متوثب ومفاجئ على سطح النفس"[3].

ويرى جابر أحمد عصفور أن الشاعر يستكشف بالصورة تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعني و النظام ، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها أو يجسدها بدون الصورة [4]،فهي وسيلة للكشف وتجسيد التجربة النفسية و تصويرها للأحاسيس .

وتجسد الصورة المعنى وتبرز في مظاهر مادية أو مشهد حسي،فتعبّر عن حقائق ثابتة وموضوعية ، فتكون بذلك لباسا لفكرة الشاعر .

ب ـ أسس الصّورة الشّعريّة:

وهي الدعائم التي تؤمن السمو الفني للصورة،و يرى أبو جمعة شتوان أنّه يجب الحرص فيها على وضع الصورة الشعرية إزاء خطاب شعري متميز يحقق للمتلقي متعة فنية وشعورية لا يمكن أن تزاحمها في تحقيقها

---

[1] – القول الشعري، د . رجاء عبد– منشأة المعارف، الإسكندرية، (د .ط)، 1995، ص83.

[2] – الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري–د/عبد الحميد هيمة،ص57.

[3] – جماليات المكان، غاستون باشلار،ترجمة غالب هلسا،بغداد،دت ، ص17.

[4] –ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، دار الثقافة للطباعة و النشر القاهرة ،1974 ، ص 464

الأدوات الفنية الأخرى[1]،إذ لا يمكن للصورة التميز في اللفظ ولا المعنى دون السياق، فالألفاظ والمعاني لا تشكلان الصورة الفنية ولا تتحكم جماليا بالشعرية إلا إذا تمكن الشاعر من تخيّرها،ذلك بإفصاحه عن براعته في انتقاء ما يناسب صورة فنية فتصبح واسطة من وسائطها التعبيرية،تعتمد على اللفظة المفردة ثم التنظيم والمعاني،فتحقق عمق انتمائها للشعرية،لأنه لا نظم في الكلام ولا الترتيب حتى يعلق بعضها بعض ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه المناسبة بسبب تلك[2]،والصورة الفنية تمثيل للواقع النفسي لا الواقع الطبيعي وهي نسق للفكر،فحين يصور الشاعر شيئا ما،يُخضع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها،بمعنى أن تكون الصورة معادلا موضوعيا لأحاسيس الشاعر وعواطفه الشخصية؛فقيمة الصورة لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء وإيجاد الصلات المنطقية بينها،وإنما قدرتها في الكشف عن العالم النفسي للشاعر والمزج بين عاطفته والطبيعة [3].

ويحقّق الإحساس صلة الشاعر بالواقع الخارجي ويجعله على استعداد لاستنطاق رموز الطبيعة وصورها[4]،وهو دعامة أساسية لقيام الصورة الشعرية،فلذلك يجب أن تكون الصورة الشعرية متفردة في دلالتها كي تكون قادرة على إيجاد والتّأويل وليس مقياس تفرّدها في مدى حرفيّتها وترجمتها إلى الواقع،بل في مدى إسهام إمكانات صياغاتها الدّلالية في تشكيل مستوى فنّيٍ مؤثّرٍ في مشاعر الملتقّي[5].

---

[1] – ينظر : الصورة الشعرية أداة فنية وقيمة جمالية ،مجلة الخطاب،جامعة تيزي وزو،الجزائر،العدد 01، 1996،ص28.

[2] – ينظر : المرجع نفسه ، ص 29 .

[3] – ينظر : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري (دراسة نقدية) ،عبد الحميد هيمة،دار هومة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،سطيف،الجزائر،ط1، 1999،ص 57.

[4] – ينظر:جماعة الديوان في النقد ،محمد مصايف،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1982،ص 267.

[5] – ينظر الصورة الشعرية أداة وقيمة جمالية،أبو جمعة شوّان ،مجلة الخطاب،جامعة تيزي وزو،ص 22.

ولا يتوالد الإحساس بشاعريّة الصّورة الفنّية لدى المتلقّي من ألفاظها أو من معانيها فحسب ،بل يتجاوز إلى الإحساس بشاعريّتها عبر سياقها الخاص المعتمد على العلاقات المتميّزة بين مفرداتها[1]؛كما تعتمد الصورة بشكل كبير على الشعور الذي يتغيّر حسب المكنونات النفسية، و يساهم في تحويل الأحاسيس التي تثور في نفس الشاعر إلى مشاعر ترمز إلى هذه الأحاسيس وتعبر عنها تعبيرا غير مباشر كما أنه يميز الصورة والخواطر التي تثور في نفس الشاعر وعقله [2]،وكلما كانت متضامنة مع الأدوات الفنية الأخرى كان أحسن[3]،ويجب أن تتوافر الصورة الفنية على خاصية إبداعية تتميز بفرديتها وطرافتها وألفتها وبعدها على التعقيد اللفظي واستكراه المعاني ووحشي الكلام[4]، أي أنه من الضروري أن تكون في الصور ألفاظٌ ذات أبعاد دلالية واضحة وأن يتجنب الشاعر ويتحاشى الإتيان بالألفاظ الغريبة .

*** الصورة الحسية:**

و هي تلك الصور التي تدرك بالحواس،إذ يحوب الشاعر عالما خصبا، فيبين عن تجاربه، وتكون له سندا يتكئ عليه وترتقي به،فهي تجريد الأفكار المجردة في صورة حسية، كأنها موجودة أمامنا، كما نجد أن العالم المحسوس "يقف في مقدمة الصورة فيصف وظيفتها بحسب الحاسة التي تتجه إليها كل الصورة سمعا أو بصرا لصورة الألوان والأشكال وذوقها وشما أو لمسا بحرارة الملموس هل هو ناعم أو طري أو الحركة"[5]،فكل هذه المحسوسات تترك أثرها في القارئ فتولّد فيه المشاعر والإحساسات المختلفة.

---

[1]– ينظر : الصورة الشعرية أداة وقيمة جمالية،أبو جمعة شتوان ،مجلة الخطاب،جامعة تيزي وزو ص 29.

[2]– ينظر : جماعة الديوان في النقد ، محمد مصايف ، ص 248.

[3]– ينظر : الصورة الشعرية أداة فنية وقيمة جمالية ، أبو جمعة شتوان ، ص 29.

[4]– ينظر : المرجع نفسه ، ص 30.

[5]– الصورة والبناء الشعري،محمد حسن عبد الله، ص 36.

1 ـ الصّورة البصريّة:

للبصر قدرة كبيرة في نقل مدركات العالم المحيط إلى الأذهان،فالصورة البصرية " . . .أكثر الصور الحسية وضوحا لتوسلها بالعين التي تبصر الأشكال و تحددها بالعين أم الحواس،وصلتها الوثيقة بالكون و الحياة من جهة،و لأن كثرة ماديات الكون إنما تُرى بها،و لكونها من جهة أكثر الحواس استقبالا للصور"[1]،فحاسة الإبصار من أكثر الحواس شيوعا،و قد استخدم الشعراء قديما و حديثا ألفاظ الرؤية و المشاهدة و المعاينة وغيرها،فهي نتاج تتعاون فيه كلّ الحواس و كل الملكات،فهي بمثابة الإلهام، يأتي نتيجة قراءات الشاعر و مشاهدته،و تأملاته و معاناته إلى جانب قوة ذاكرته،وسعة خياله وعمق تفكيره[2]،فللبصر أهمية في تكوين الصورة الفنية،ذلك بأنه وسيلة ينقل بها الشاعر ما يراه للملتقي ذاكرا أوصافه،وأحواله المرئية أو يبرز أمرا عقليا في صورة أخرى ويذكر صفاته"[3]،ويكمن معيار جودتها في مدى فعاليتها،وعمق تأثيرها في الوجدان.

وقد اعتمد أبو حمو على الصور البصرية بدرجة كبيرة ورصد تجلياتها في اللون واللمعان والحركة . فمن صوره البصرية قوله :

وبدا غرابُ البينِ في عرصاتِها ... يُرثي عليها منزلاً في منزلِ

. . .والدّارُ أمستْ بلقعاً منْ أهلِها ... يُرثي عليها كلُّ طيرٍ أليلِ [4]

---

[1]– مسائل فلسفة الفن المعاصر،جان ماري جوثيو،ترجمة سامي الدروبي،سوريا،ط2 ،2000، ص 79

[2]– الصورة في شعر بشار، نقلا عن: الصورة الفنية في الشعر الأندلسي في عهدي المرابطين و الموحدين، أطروحة دكتوراه دولة ، جامعة الجزائر 1992-1993، ص 123.

[3]– ينظر:الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد،إبراهيم عبد الرحمن الغنيم،الشركة العربية للنشر و التوزيع،القاهرة،ط1،1996،ص 88.

[4]– أبو حمو موسى الزياني ، حياته وأثاره ، ص 295 .

وقبل رصد الصورة الموحشة،استحضر الشاعر . ذهنيا . صورة الديار حين ضمّت الجماعة البشرية،وعقد المقارنة بينها وبين الصورة التي آلت إليها ،إذ أصبحت قفرة موحشة تفتقد الأنس :

ويقول أيضا :

أوَمَا رأيتَ الرَّوضَ أمسَى مُقفِراً لَعِبَتْ بهِ ريحُ الصّبا والشَّمْأَلِ[1]

وقوله أيضا :

فعادتْ رسومُ الدّارِ بعدَ أنيسِهَا هشيشًا ولا تخفى بقايَا المراسِمِ[2]

وقد مثلت الأطلال حضورا متميزا في شعر أبي حمو لما لها من روابط اجتماعية تتجاوز الآثار المادية، فالشاعر مسكون بالطلل،يرى فيه الأنس على الرغم مما آل إليه،فراح يرسم هذه الصورة معتمدا على ما أدركته حاسته،فأضفى عليها نفسيته الكسيرة بآلام الوحدة والوحشة .

أ . الحركة:

تجلّت الصورة الحركية في شعر أبي حمو السياسي،حيث تضمّن الحماسة وتصوير الحرب،كما نجد ذلك في تصوير الرحلات إلى البقاع المقدسة،فمن نماذج الصور الحركية قوله:

وترى الفوارسَ دائراتٍ بالعدا تسقي لوَارِدِهَا نقيعَ الحنظَلِ[3]

فيقدّم الشّاعر لوحة فنّية،تبيّن صورة الفوارس على شكل حلقة دائرية،تحيط بالأعداء وتستمر في الدوران،واعتمد الشاعر في تقديم هذه الصورة على حاسة البصر. ويقول أيضا :

---

[1]- أبو حمو موسى الزياني ، حياته وأثاره ، ص 296.

[2]- المصدر نفسه ، ص 299.

[3]- المصدر نفسه ، ص 296.

تخيلتُها مثلَ القطا في مسيرِها وفوق ذُراها كلّ شهمٍ وحازمِ[1]

ولعنصر التّخييل دور كبير في تشكيل الصّورة،إذ يساهم في الجمع بين الموجودات،فيتخيل الحرب مثل القطاة في مسيرها،وهذا التصوير نتاج مشاهدة،إذ لا يمكن الجمع بين صورتين دون استحضارهما،والوقوف على عناصر المماثلة،أما العناصر التي تمثل المفارقة فيقوم التّخييل بالجمع بينهما لتشكيل الصورة المراد الوصول إليها .

ب ـ اللّمعان:

غالبا ما يربط الشاعر اللمعان بالسيوف وأنواع الأسلحة،ومن ذلك قوله :

بُروقُ السُيوفِ المشرفيّاتِ والقنا أحبُّ إلينا مِنْ بُرُوقِ المباسِمِ[2]

وتفضيل شيء على آخر أو صورة عن أخرى يرتبط بالقصدية،إذ أن هذه الصورة من شعره السياسي يمتزج فيه الفخر بالحماسة،ويقتضي المقام من الشاعر أن يوظف الصور التي تخدم موضوعه،فنجده يفضل لمعان السيوف على بروق المباسم،فنجمع بين الإدراك والحضور:إدراك حالتين مختلفتين تماما،ومعاينتهما حضورا ومشاهدة،فوقع إقصاء صورة والاحتفاء بصورة مماثلة وهي لمعان السيوف و هي أرقى في المنزلة .

ج ـ اللّون:

يرتسم اللون من خلال حاسة البصر،ويزيد ذلك اللون في قوة الصورة الفنية للشاعر،كما قد يعمد الشاعر لإظهار ألوان مختلفة يكون لها دلالات وإيحاءات ورموز يعمل القارئ على حلها وفهمها .

---

[1]- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 301

[2]- المصدر نفسه ، ص 318.

و يتميز كل لون بدلالة خاصة،تترجم نفسية الشاعر،في صور جلية،ويقوم اختيار أي لون على الحالات الشعورية،ويرى رجاء عيد أن الألوان المختلفة كالألحان من الممكن أن تكون معبرة عن شعور معين،ومن الممكن أن تثير شعورا معينا ،فهناك ألوان مخصوصة تتطابق من جهة التأثير النفسي،فمنها ما يعبر عن القيم والمثل ومنها ما يعبر عن الحياة الروحية،وما يعبر عن مشاعر الحزن والقلق،ومنها أيضا ما يعبر عن الجو الجنائزي[1] ،كما يعبّر عن الوحشة والألفة مع الموجودات والكائنات، "فالشعر في أسرار الأشياء لا في الأشياء ذاتها،ولهذا تمتاز قريحة الشاعر بقدرتها على خلق الألوان النفسية التي تصبغ كل شيء وتلونه لإظهار حقائقه ودقائقه،حتى تجري مجراه في النفس،ويجوز مجازه فيها . . ."[2]،فالآثار النفسية مبنية . إلى حد كبير . على العالم الخارجي،والألوان تبعث في النفس الشعور بالارتياح والطمأنينة كما تبعث على القلق والإحساس بالوحشة، وعلى هذا التراوح بين الطمأنينة والقلق،يكون الإنسان بين الصور الروحية وصور القيم والصور الجنائزية.

فمن صور اللون قول أبي حمو :

بَـــدَتِ الأنـــوارُ علـــى الـــسُّمَا ... رِ مِـنَ الأقمـارِ بـذِي سَـلَمِ [3]

ويتضمّن النور دلالة روحيّة،تبعث الطمأنينة في النفس،وقد صور الشاعر . في مولدياته . زوّار البقاع المقدّسة وقد علت وجوههم الأنوار بما بلغوه من الفلاح .

ويقول أيضا :

هـبّ النـسيمُ مـنْ أرضِ نجـدٍ شـاقني ... والـــبرقُ أرّقـــني ســـناهُ وراقـــني

والـذّنبُ عـنْ وصـلِ الأحبّـةِ عـاقني ... وَجَـرَتْ دُمُـوعي كـالعقيقِ وَخَـانني

---

[1]– ينظر : القول الشعري ،منظورات معاصرة ،دار رجاء عيد منشأة المعارف،السكندرية،1955،ص 64 .

[2]– وحي القلم ، مصطفى صادق الرافعي ، تقديم باني عميري،موفم للنشر الجزائر، 03،1991/ 316 – 317 .

[3]– أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 343.

صبري وكانَ الشّوقُ أصلُ خُضُوعي [1]

وتبعث صورة البرق القلق والأرق،ذلك أن الشّاعر وقف عاجزا عن إدراك ركب الأحبة،مما أثار فيه عاطفة التشوق والحنين فالأرق،وكلها مشاعر تتعلق بعاطفة الحب والحنين إلى البقاع المقدسة .

كما نجد صورة الفرس في قوله :

وأسَـيرٌ مـنْ شـدِّ الـسّرى متمـايلاً ... فـوقَ الأغـرِّ ومُقلـتي لم تقفـلِ [2]

والبياض على رأس الفرس صفة مستحبة في الجياد الأصيلة إذ يبعث في الشاعر الفخر وإحساسا بهذه الفروسية كما يصور الشاعر الفرس الأشقر والأدهم في قوله :

والخيـلُ تعثـرُ في الأعنـةِ ضُـمّراً ... مـنْ أشـقر أو أدهـم وَمُحجّـلِ [3]

وقد جمع الشاعر صفات الخيول وهي في ميدان الحرب للدلالة على إعداده كل ما في استطاعته لخوض المعارك،كما يختفي الشاعر بكثير من الألوان نحو قوله في وصف الخيول :

مـنْ كـلّ أشـهب كالـشّهابِ تخالُـهُ ... أو أدهـم مثـلَ الغُـرابِ الأسْـوَدِ

أوْأحمـر كـالوردِ لـونَ أديمِـهِ ... أو أشـقر متجلّـلٍ بالعَسْجَدِ

أو أصـفر منـهنّ كـالخيريّ في ... حُسْنٍ معارفُـهُ كخـطّ باليـدِ

أو أبلـق حـسن الجمـال مُـدثّر ... ومُـدرّهمٍ ومُقـصّدٍ ومُحـدّدِ

---

[1]- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 355.

[2]- المصدر نفسه ، ص 297.

[3]- المصدر نفسه ، ص 297.

أو أشـــقّر أهـــدى فـــسحرةُ لونـــهِ سـحرٌ وغـرّة وجهـهِ كالفرقـدِ[1]

وتتجلّى الألوان بصور مكثّفة،تتنوّع وتتابع،وكأنّنا بالشّاعر يريد أن يجمع كلّ الألوان التي تنطبق على الجياد الأصيلة،وفي ذلك دلالة على العزم والحرص على خوض الحرب وتوقع النصر بما أعدّه الشّاعر من أسباب الوصول إلى مبتغاه.

2ـ الصّورة الشّمّيّة:

يتأثّر الشاعر في الصورة الشّمية بالروائح،و يذهب استخدامها كلّ مذهب،وكثير من صوره يفوح منها المسك و العنبر و الطيب و الرّيحان،بصور النكهة،رائحة أنفاسها ويستخدم حاسة الشّم للتوصّل إلى صفات معنوية في ممدوحه،وأحيانا يشخص الروائح فيجعل المسك يشي بالمحبين ويفضحهم؛و حاسة الشم هي إحدى الحواس الخمس،وسيلتها الأنف و الروائح مثل الألوان ،فمنها الحارة واللطيفة و المعتدلة،و منها الرطبة ومثيرة و الثقيلة و السامة،وربما شُفيَ بها المريض وأنعش البليد وأسعد المكروب .

و قد ركز أبو حمو على حاسة الشم بدرجة كبيرة،وربطها بالعطر والطيب، ومن نماذج شعره في ذلك قوله :

مَـنْ عَطّـر الكـون طيبـًا عنـد مولـدِهِ وأشـرقَ الأفـقُ مـنْ دور لـه بهـج[2]

وقوله أيضا:

سَـلام عليـه طيّـب النـشرِ عَـاطِرٌ يفـوق بزيّـاه الرّيـاحين والرّنْـدا[3]

---

[1]ـ أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 328-329.

[2]ـ المصدر نفسه ، ص 363.

[3]ـ المصدر نفسه ، ص 383.

وترتبط هذه الأنواع من الطيب والعطر،بصورة الرسول صلى الله عليه وسلم، فبمولده تعطر الكون،كما تجاوزت تحية الشاعر طيب الرياحين والرند،للدلالة على المقام الأسنى للرسول صلى الله عليه وسلم .

كما يبعث النسيم لواعج الشوق والمحبة في قوله :

تهـــبّ النّواســـمُ مـــنْ أرضِـــهَا فيـــزدادُ اشـــتياقي لهيبـــا[1]

فيكون النسيم من دواعي الألم وحرقة الشوق،كما يجد الشاعر في الريح بشرى للأرض،فتتزين بزينة "طيبة" وتتعطر بعطرها:

إذا هبّـــتِ الـــرّيحُ مـــنْ طيبـــةٍ تعطّرتِ الأرضُ مسكًا وَطِيبَا[2]

واختيار الشاعر للطيب والمسك له دلالة على القيم والمثل والجانب الروحي والشوق والحنين إلى البقاع المقدسة .

ويقول أيضا :

وعـادَ بعـدَ بـصيرًا حـينَ هـبَّ لَـهُ نسيمُ نشرِ القميصِ الطّيّبِ الأَرِجِ[3]

وقد وظف الشاعر قصة يوسف عليه السلام،فكان نسيم القميص الطيب مبعثا على إعادة البصر إلى يعقوب عليه السلام .

---

[1]- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 367 .

[2]- المصدر نفسه ، ص 387. .

[3]- المصدر نفسه ، ص 362.

وعموما فإن الشاعر قد اعتمد على حاسة الشم،وغالبا ما كان يرتبط هذا الاعتماد بشعره في المولديات،كما أن أنواع الطيب يحيل القارئ إلى البعد الروحي،فيتجاوز أن يكون طيبا في حد ذاته، وإنّما وظفه الشاعر في تعبير مجازي،تماما كما هو الشأن بالنسبة لتجربة الرحلة،عندما يحن الشاعر إلى البقاع المقدسة،فتكون حالته النفسية أسبق مما يعتمد عليه من حاسة الشم،بل إن حالته النفسية تتحكم فيه،فتقدم الطيب والعطور كما لو أنها عنصر أسبق من الانفعال .

3ـ الصّورة الذّوقيّة:

وهي التي تدرك بحاسة الذوق،ووسيلتها في ذلك اللسان (الفم)،فالشاعر يتذوّق الأشياء والمحسوسات،ومن ثم بإمكانه الحكم على طعمها ومذاقها،وتدخل في هذا النوع من الصور الفنية الحالات التي تؤدي حاسَّة الذوق دوراً مهمّاً في تكوينها،وقد كثر استعمالها في الشعر العربي بعامّة،في مواقف القتال حيث يذيق المقاتل خصمه(طعمَ الردى)،مما يعني أن هذا النوع من الصور غالباً ما يأتي ذهنيّاً أكثر منه حسيّاً مباشرا

ومن صور الحاسة الذوقية قول أبي حمو :

لو ذاقَ قاسي القلبِ ما قد ذُقتُهُ ... لغدوا سُكارى في محلٍّ مهمَلِ[1]

وقد اعتمد الشاعر على حاسة الذوق على سبيل المجاز،ورأى أن معاناته وما شهده من متاعب لو ذاقها أي إنسان لغدا بسكره في محل مهمل،وتوظيف الخمرة يحمل دلالة الهروب وعدم تقبل الواقع بمتناقضاته،ويتضح أن الشاعر جعل خطاب المفرد الغائب في صدر البيت،ثم خطاب جمع الغائب في عجزه،فكان أي ذاق ما ذاقه الشاعر،ما استطاع تقبل الواقع وغدا في محل مهمل(سكارى لا بلفظ الجمع)،فصبر الشاعر يفوق صبر الجماعة.

ويقول أيضا :

---

[1]ـ أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره،ص 296.

إذا ظمـيءَ الأقـوامُ يومًـا سـقاهمُ بمـاءٍ معـين بالأنامِـلِ سـاحَا[1]

فقد عمد الشاعر في ذكر معجزات الرسول صلى الله عليه وسلم إلى ذكر الماء وقد ساح من أنامل الرسول صلى الله عليه وسلم،وسقى الأقوام .

ويستعين الشاعر بحاسة الذوق في كثير من الأبيات بصورة مجازية ومن أمثلة ذلك قوله :

يـا ربّ كـمْ لي بالـذّنوب أنوسـا ولكـمْ أطلـتُ مـعَ العـصاةِ جُلوسَـا

وسـقيتُ مـنْ فقـدِ الحبيـبِ كؤوسَـا يـا ربّ يرجـو منـكَ عبْـدُكَ موسَـى

عفوًا يبلّـغُ منزل التّـرفيعِ[2]

وقوله أيضا :

سـقوني كؤوسًـا تـذيب النّفوسَـا ويرجـوكَ موسَـى تزيـلُ الكُروبَـا[3]

وترتبط حاسة الذوق في هذه الأبيات بشعر المولديات،حيث يوظف الشاعر تجربة الرحلة الحسية فيذوق الشاعر البين والبعد فتكون حاسة الذوق باعثا على حضور لواعج الشوق والحب .

كما يقترن الذوق بالخيال في مثل قوله :

ولا شـربتُ لذيـذَ المـاءِ مِـنْ عطـشٍ إلاّ رأيتُ خيـالاً مِنْكَ خـالاَني[4]

والشعور بلذة الماء يكون بعد الشعور بالعطش وتقترن رؤية الخيال بشرب الماء والتمتع بلذته.

---

[1]- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 354.

[2]- المصدر نفسه ، ص 358.

[3]- المصدر نفسه ، ص 268.

[4]- المصدر نفسه ، ص 314.

4 ـ الصّورة اللّمسيّة:

تثير حاسة اللمس في الإنسان انفعالا قويا لا يقل أهمية عن الانفعالات الناتجة عن الصور الحسية، فهي "حاسة تطلعنا على ما لا تستطيع العين إطلاعنا عليه والأصابع تداعب الشعر وتحسب به"[1]،و تتجاوز ما ذكرت إلى سائر الحواس فيشترك بعضها مع بعض،فيقال عطر ناعم و صوت رقيق،كما يطلق الأدباء على المعاني الذهنية صفات حسية،ربما جعلت لورق الشجر صفة تلمس،و للنسمة مسا حريريا ،لأن المس يخرج عندئذ عن أفق المباشرة إلى مناخ الإيحاء،و تحويل الذهني إلى حسي[2]،وإذا غابت كل الحواس يمكن الاستعانة باللمس لإدراك الصورة،فهي تتعلق بأطراف الأصابع ثم يتأثر جسد اللامس وتتجاوز إلى سائر الحواس.

ومن الصور المعتمدة على حاسة اللمس قول أبي حمو موسى:

والبدرُ شُقَّ من غيرِ إفكٍ يُفترَى ... لمحتدِ المختارِ مِنْ خيرِ الورَى

والجذعُ حنَّ إليهِ مِنْ غيرِ امترا ... والماءُ نبعًا مِنْ أناملِهِ جَرَى

مِنْ غيرِ ممنونٍ ولا ممنوعِ[3]

فيرتبط اللمس بالمعجزة النبوية (صورة الجذع،الماء،الأنامل)

كما يتحول الإحساس المرفوض إلى إحساس مرغوب فيه في مثل قوله :

أنجى من النارِ إبراهيمَ حينَ رُمي ... فيها وعادتْ سلامًا دون ما وَهَجِ[4]

---

[1]– الصورة الفنية في الشعر الأندلسي،عبد القادر قرش، ص 145.

[2]– ينظر: الصورة الفنية في الشعر الأندلسي في عهدي المرابطين و الموحدين، قرش عبد القادر ، ص145.

[3]– أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 357.

[4]– المصدر نفسه ، ص 362.

فيتحول الإحساس بالنار والاحتراق إلى إحساس بالأمن والسلام ،ونرتبط حاسة اللمس في شعر أبي حمو بالمعجزات التي تتضمنها شعره في المولديات .

5 ـ الصّورة السّمعيّة

وهي المحسوسات التي تدرك بحاسة السمع، فيمكن في بعض الأحيان أن يعوض السمع البصر،فحاسة السمع عبارة عن نمو عقلي وأساس كل ثقافة ذهنية،ويرى إبراهيم أنيس أن حاسة السمع أكثر أهمية من حاسة البصر التي تكون فقط في النور،في حين أنّ السمع يُستغلُّ في النور والظلام،فالإنسان بإمكانه أن يدرك عن طريق الكلام أفكار أرقى وأسمى مما يدركه بالبصر"[1].

ويتوزع هذا النوع من الصور الحسيّة على أفعال السَّمْع والقول والأصوات المختلفة، فمن أفعال السمع: قال وسمِعَ وأبلغ وسأل ودَعا وأجاب بصيَغها المختلفة. ومنها أيضاً قَعقَعَ وقرَعَ وعوى وأنبأ ونادى وحدّث وتكلّم وصاحَ ووشى وهتف وناح وغيرها ،التي استعملها الشعراء بصوَر حسيّة وذهنية معاً.[2]

ومن نماذج الصّور التي اعتمد فيها الشّاعر على حاسّة السّمع قوله :

والـورقُ نائحـةٌ علـى أغـصانِها ... نـوحَ الـشجيّ المُدنِفِ المتعلّـلِ

فـسمعتُ هاتفـةً علـى أفنانِهـا ... تـشكو بـصوتٍ بـيّنٍ لم يجهـلِ[3]

فقد اعتمد الشّاعر على حاسّة السّمع،فصوّر نوح الحمام على الأغصان،وربَطها بصورة الحزن الجلّي،على أن الشاعر يتجاوز هذا التصوير إلى حالته النفسية،فقد أضفى على صورة الحمام إحساسه بالحزن،وما الحمام إلا مسوّغٌ من مسوّغات القول،فغالبا ما كان الشّعراء يستعينون بالموجودات الخارجية من مظاهر الطبيعة أو

---

[1]– الصورة الفنية في الشعر الأندلسي،عبد القادر قرش، ص 160.

[2] – الإبداع و الاتباع في أشعار فتاك العصر الأموي،د/عبد المطلب محمود،منشورات،اتحاد الكتاب العرب،دمشق ، 2003،ص131.

[3]– أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 296.

الإنسانية و الاجتماعية واعتمادها مرجعا ومبررا للخوض في الشعر،ويمكن القول أن تجربة التخفي عند الشاعر تكشف عن ذات شاعرية تتلمس الموجودات وتستعين بحاسة السمع،فتضفى على الأشياء الأحاسيس والمشاعر .

كما يجسد الصوت صوت البطولة في مثل قوله :

وطبولنا زأرتْ كأُسْدٍ في الوغى و بنودنا خفقتْ بنصرٍ مُنجِدِ[1]

وصوت الطبول شبيه بزئير الأسود ،يبعث على الحماس والإقدام؛وتتجلى الطمأنينة والراحة النفسية في سماع أصوات تأنس لها النفوس ويجنح إليها طبع الإنسان وتعد الموسيقى باعثا من بواعث الإحساس بالجمال والارتخاء النفسي،وقد تحقق ذلك في قوله :

ولا رقيبٌ ولا واشٍ يطوفُ بنا إلاّ الحسانُ بأصواتٍ وألحانِ[2]

وصورة الحسان وما يرافقه من صوت ولحن هادئ يبعث في نفس الشاعر الإحساس بالجمال والسكينة ، بعيدا عن أعين الوشاة .

و يبدو أن الشاعر قد اعتمد على الصور الحسية بدرجة كبيرة فكان يصور الحرب وآلاتها ،ويقف عند الطلل ويصف المظاهر الطبيعية كما يحفل بذكر المعجزات ويصور الرحلة بأنواعها معتمدا على ما وقفت عليه حواسه،وتعلقت به نفسه،فتراوحت مشاعره بين القلق تارة والسكينة تارة أخرى،كما كان يضفى على الموجودات أحاسيسه ويحملها مواقفه اتجاه الحياة والوجود .

---

[1]- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 329.

[2]- المصدر نفسه، ص 314.

ثانيا ـ أنماط الصّورة الشّعريّة و أفقها :

أ ـ أنماط الصّورة الشّعريّة:

يتفنّـن الشّاعر في عرض المعاني في صوره الفنيـة،متأثرا بذوق عصره ممزوجـا بذوقـه الخاص؛و قد كيف نفسه مع أنماط الصورة الفنية،فظهرت في وضوح و جلاء في مختلف الأنماط فاختار لتشكيل هـذه الصور ألوانا من الاستعارات و نماذج من الكنايات وأنماطا من التشبيهات و ضروبا من البديع.

أولا ـ الصور البيانية:

كانت الصورة الشعرية قديما تتشكل من علم البيان: "و هو علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطريقة مختلفة في وضوح الدلالة عليه، ودلالته اللفظ: إما ما وضع له، أو على غيره"[1].

و قـد حفـل ديوان أبـي حمـو بكـثير مـن الـصور،فقد كـان يوظفهـا لتوضـيح المعـاني وتقريـب الـصور إلى الأذهان،كما يتجاوز ذلك إلى الكشف عن حالاته النفسية المتقلبة والمتغيرة بتغير الأحداث،والمتطلع على شعر أبي حمو يكشف افتنان الشاعر بالموروث الشعري القديم،ونجد كثيرا من الصور مستقاة منه .

1ـ الصّورة البيانيّة :

أ- الصورة التشبيهية :

يُعدّ التشبيه من أكثر الوسـائل التعبيرية في كلام العرب ومهمتـه توكيد المعنى ، والمبالغة فيـه ؛ من خلال المقاربة بين الشيئين تجمعهما صفات مشتركة،وكانت هذه الوسيلة التعبيرية واحدة من مقومات اللغة الشعرية.

وقد أكثر نقاد العربية في الإعجاب المتواتر بمكانة التشبيه،فقد رأوا فيه جانبا من "أشرف كلام العرب وفيه تكون الفطنة والبراعة"[2]،وهو أشهر الأساليب البلاغية تداولا بين الشعر لأنه يؤدي إلى "نقل الصورة الانفعالية

---

[1]- الإيضاح في علوم البلاغة المعاني البيان والبديع،الخطيب القزويني،تح:عبد القادر حسين،ص 246.

[2]-الصورة الأدبية،مصطفى ناصف،دار الأندلس،ط3، 1983 ،ص 46.

وإضافة الخيال والتعابير المجازية عليها"[1]،ومن الناحية الاصطلاحية فهو"إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملحوظة"[2]،ويقوم على رصد التشابه في العلاقات الخارجية ودمجها أو تقريبها بعضها من بعض،و ترى مي يوسف خليف أنّ حواس الإنسان تشترك كلها في التفاعل مع موضوعات الحياة اليومية،و لا شك أنّ الشاعر من أقدر الناس على استغلال حواسه،و محاولة خلق نوع من التفاعل بينها و بين هذه الموضوعات،حتى يستطيع أن يكشف عن رؤيته الشعرية للحقائق و الأشياء،و وقعها على نفسه ووجدانه[3]،و يتمثل هدف الصورة التشبيهية في تمكين المتلقي من الدلالة،كما أنّها تشتمل على مؤثرات جمالية ووجدانية في الوقت ذاته،وتعبر عن التشابه والتماثل بين عناصر أو حالات أو مواقف أو نحوها .

ومن صور التشبيه في شعر أبي حمو قوله :

ولها عوالٌ كالشهوب إذا بدتْ قد عُدِّلتْ في الحربِ أيّ تعدُّلِ[4]

فقد صور حنكة مقاتلي قبيلة عبد الواد،واستعدادهم للحرب،وشبه القبيلة بالشهوب في عوالها ،وتبرز بذلك قدرة الشاعر على استحضار الصور الواقعية وتقريبها إلى الأذهان .

وقوله أيضا :

وقد خِلتُها بين الرّياح زوابعًا تسابق في البيدا ظَلِيمَ النّعائمِ[5]

---

[1]- سيكولوجية الحس الرومانسي،دراسة في شعر الطبيعة عند ابن خفاجة،محمد باقي،جامعة تلمسان،1997م، ص 67.

[2]- البلاغة والأسلوبية،يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع،عمان،ط1، 1999،ص 98.

[3]-القصيدة الجاهلية في المفضليات،مكتبة غريب، مصر،1989،ص271.

[4]- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 297.

[5]- المصدر نفسه، ص 300.

فقد شبّه القلاص بالزوابع في سرعتها فلم يجد الشاعر أسرع من الزوبعة،حيث أن راحلته تسابق ظليم النعام،وعرض الشاعر في هذا التشبيه الإشادة براحلته وحسن اختياره عدة الحرب في حركته الموفقة ودخوله تلمسان .

كما نجد عنصر المطابقة في التشبيه:مطابقة المشبه للمشبه به في قوله :

رِجـــالٌ إذا جـــاش الـــوطيسُ تـــراهُمُ أســودَ الـوغى مـنْ كُـلِّ ليـثٍ ضَـبَارِمِ[1]

فتجاوز الشاعر مجرد الشبه إلى حد المطابقة فقد شبه الرجال بالأسود في الحرب وغرضه إظهار صور الشجاعة والقوة والإقدام.

ويقول أيضا في رثاء والده :

عدلٌ إذا يقضي وغيثٌ إن يجدْ وحُسَامُهُ نَـارٌ لِكُـلِّ قريـعِ[2]

فقد أورد ثلاث تشبيهات متقاربة،فشبه والده بالعدل ووجه الشبه فيه القضاء، والغيث في وجوده والسيف في بطشه

و من الصور التّشبيهية قوله أيضا:

مـــشوقٌ تزيّـــا بـــالغرام وشـــاحَا متى ما جرى ذِكْرُ الأحبّةِ صَاحَا[3]

و هو تشبيه بليغ،جعل فيه الشاعر المشبّه هو نفسه المشبّه به، فالغرام وشاح،وهي تجربة نفسية عاشها ،فأدرك حالة بعد الأحبة،و ما تركه في نفسه من شوق،فقارب بين المعنى الميثالي و المعنى

---

[1]- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 300.

[2]- المصدر نفسه ،ص 334.

[3]- المصدر نفسه ،ص 352.

المادّي:معنى الغرام الشفاف و الوشاح المادي،و تتميّز قدرة الشّاعر في الجمع و المقاربة بين المتنافرات عن طريق المشابهة،إذ تصطبغ بالمناحي النّفسيّة للشّاعر،فيقعُ التّناسب و الائتلاف بين الغرام في صورة إنسانية،والوشاح المنسوج من خيوط الشوق والغرام .

و قد أكثر الشاعر من توظيف التشبيه،فكان يؤلّف بين الأشياء المتباعدة ويطابق بين طرفي التشبيه ويقارب بينهما،حتى يبدو المشبّهَ نفسُه المشبّهَ به.

ب ـ الصورة الاستعارية :

تُعدّ الاستعارةُ الركنَ الأساسي في الصورة الشعرية،وتتحقّق من عمليتي التقريب والجمع بين حقيقتين متباعدتين،فتُحقّقُ عملية النقل و الانتقال في دلالة الألفاظ،فهي"أن يعار الشيء المحسوس للشيء المعقول، وتفعل في النفوس ما لا تفعله الحقيقة"[1]، والاستعارة علاقة بالتشبيه كما قال الجرجاني، "هي ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل . . . "[2].

أما من الناحية الاصطلاحية لها، فهي"أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[3].

و يرى عبد الفتاح لاشين تمايز الاستعارة عن التشبيه في اعتمادها على القياس و الانتقال، فنحن في التشبيه نواجه طرفين يجتمعان معا ،بينما في الاستعارة نواجه أحد الطرفين يحل محل الآخر ،ويقوم مقامه للاشتراك في صفة أو صفات "[1]

---

[1]– البديع في نقد الشعر، أسامة بن مرشد بن منقذ، عبد آ، علي مهنا ، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، (د ط)،(د ت) ، ص71.

[2]– أسرار البلاغة، أبي بكر عبد القاهر بن الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، محمود محمد شاكر، نشر مطبعة المدني، القاهرة، ط 1، 1416هـ، 1991م،ص20.

[3]– مفتاح العلوم،أبي بكر يعقوب يوسف بن محمد علي السكاكي،عبد الحميد هنداوي،دار الكتب العلمية بيروت–لبنان ط1، 1420هـ،2000م،ص 477.

فللاستعارة دورا كبير في إيضاح المعنى فإنها " تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغرض الواحد أنواعا من الثمر"[2]،وتفيد الصورة الاستعارية في شرح المعنى،وتؤثّرُ بشحناتها النّفسيّة،وومضاتها الحسّية و الفكريّة النّابعة عن التّجربة السّابقة،ويستعير الشّاعر صفة معينة يسقطها على شيء آخر،قد يتناقص معه من الناحية العقلية كما أنها تفعل في النص مالا تفعله الحقيقة فهي "تجاوز للعقل على مستوى أرفع بكثير من التشبيه، وقد خلفت دونها ،وامتطت اليقين النفسي، وأدخلته محل اليقين الحسي،والصورة الاستعارية بمثابة طريقة التجديد والتوليد ،لأنها تكشف عن صور جديدة ومعان بديعة،و تفيد في شرح المعنى،و تفعل ما لا تفعله الحقيقة في النص،وهي طريقة للتجديد والتوليد لأنها تكشف عن صور جديدة و معان بديعة،فالاستعارة لباس للمعاني،يتّحدُ فيه المشبه والمشبه به ليكونا شيئاً واحداً،مما يثير عنصر الدهشة لدى المتقبل خاصة،فتساهم في تأكيد المعنى والمبالغة فيه .

ومن صور الاستعارية قوله :

سألتُ ربوعَ الدّارِ فيها فلمْ أجِدْ ... بها مخبِرًا غير الرّبى والمعالِمِ[3]

وهي استعارة مكنية،حذف المشبه به وأبقى على ما يدل عليه (سألت) وتحمل دلالة نفسية حيث يضفي الشاعر على الموجودات صفات إنسانية،يسأل الربوع فلا يجد الجواب إلا الآثار.

ومن صور الاستعارة المكنية أيضا قوله :

نــاسٌ ركبُــوا التّقْــوى ولقَــدْ ... ركبــتْ نفــسي طُــرُقَ الزّلَــلِ[1]

---

[1] – الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام،عبد الفتاح لاشين،دار المعارف .القاهرة،دط،دت،ص :117.

[2] – استقبال النص عند العرب، محمد مبارك، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1 1999م، ص245.

[3] – أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 301.

فقد شبه التقوى بالمطية حذفها وأبقى على ما يدل عليها وهو الركوب،كما استعار صفة الركوب ونسبها إلى النفس،ولم يصرح بالمشبه به (الإنسان) وأبقى على ما يدل عليه (ركبت) .

وقال أيضا :

فهذا أسيرٌ صفّدته يدُ الوغى وهذا قتيلٌ في عجاجِ المصادمِ[2]

فاستعار صفة التقييد (التصفيد)وهي من عمل الجندي وأسندها للوغى،وحذف المشبه به (الجندي)وأبقى على ما يدل عليه وهو اليد على سبيل الاستعارة المكنية حيث صور شدة الحرب واحتدامها .

وقوله أيضا :

وبدا غرابُ البينِ في عرصاتِها يرثي عليها منزلاً في منزلِ[3]

فشبه الغراب بالإنسان وحذف المشبه به (الإنسان)،وأبقى على صفة تدل عليه وهي الرثاء،وأراد الشاعر بهذه الاستعارة تصوير الحزن بالوقوف على الطلل، والإحساس بآلام الفراق والهجر؛فاللجوء إلى التوظيف الاستعاري يتجاوز الكشف عن طبيعة الحياة وحقائقها إلى توضيحها والنزوع إلى الدقة في التصوير .

ومن الصور الاستعارية أيضا قوله :

لم تُصفِ الأيّامُ حُرَّ فراقِهِ لكنّهُ قد أنصفتْهُ دُموعي[4]

---

[1]- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 309.

[2]- المصدر نفسه، ص 305.

[3]- المصدر نفسه ، ص 295.

[4]- المصدر نفسه ، ص 333.

فقد وصف الشاعر شدة حزنه على فقدان والده،وإحساسه بأن الأيام لم تنصف ذاكره،معتمدا على الاستعارة المكنية،حيث شبه الأيام بالإنسان فحذف المشبه به وأبقى على ما يدل عليه وهو الإنصاف.

و من الصور الاستعارية الثرية قوله:

يخطُّ كتابَ الشّوقِ دمعِي بوجنتِي وَيروِي أحاديثَ الغرامِ صِحاحَا [1]

ففي هذا البيت يحدث تداخل وتبادل للدلالات وانتقال لها بصورة فنية أسرة وممتعة حيث نجد الصورة هنا تتكشف لنا من خلال تحول الدلالة من الحبر والقلم إلى الذي

فأصبح الدمع وسيلة للكتابة:يتجلّى الشوق في وجنة الشاعر(يخط كتاب الشوق دمعي بوجنتي)،فتآلف المتنافرات:المادي(الدموع) المعنوي(الشوق)،للدّلالة على شوق الشّاعر و حبّه.

وقد تميز شعر أبي حمو بقوة الملاحظة وانتظام الفكر،فكانت صوره واضحة،تعبر عن عفوية،واستخدم الدقة في وصف الموجودات،وأصبغ عليها بعدا جماليا زاد الصورة قوة وإيحاء .

ج- الصورة الكنائية:

تعدّ الكناية رافداً إبلاغياً من الروافد الإشارية في لغة شعر،و تقوم على اللمحة الدالة،دون التصريح الواضح تحفيزاً للمتلقي،وتشويقاً له وبدفعه إلى كشف قناع المعنى،ويعرف عبد القاهر الجرجاني الكناية بقوله: " أن يريد المتكلم إثبات معنا من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوعي له في اللغة و لكن يجيء إلى معنى هو تاليه و ردفه في الوجود فيومئ إليه و يجعله دليلا عليه"[2]،فهي "ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه،

---

[1] – أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 353.

[2] – دلائل الإعجاز، في علم المعاني ، عبد القاهر ابن عبد الرحمن الجرجاني، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط1، 1422هـ – 2001م ، ص199.

لينقل من المذكور إلى المتروك وبذلك يصبح المعنى الخفي لها الشغل الشاغل المتلقى من أجل[1] فهمها وتفكيك رموزها .

ومن نماذج الكناية في شعر أبي حمو قوله :

على مَتْنِ صَهّالٍ أغرّ مُحَجَّلٍ ... مديدُ الخطى لم يخشَ صَعْبَ الصّلادِمِ[2]

وهي كناية عن صفة (أغر محجل) أي شدة البياض.

وقوله أيضا :

وشبكتُ شَعْرِي فَوْقَ رأسِي فلمْ أجِدْ ... بها مخبَرًا غير الرّبى والمعالِمِ[3]

وتضع هذه الصورة القارئ بكل أحاسيسه أمام الموقف الذي عايشه الشاعر، وصوره بكل ما فيه من وحدة وإحساس بالفراق .

ويقول أيضا :

نَامَ الأحبّابُ ولم تَنَمِ ... عَيْنِي بمَصارَعَةِ النّدَمِ[4]

وهي كناية عن الحزن والأرق،فيضع الشاعر الصورة الكنائية على محور التقابل بين حالتين:حالة الأحباب وخلودهم إلى النوم،وحالته وهو يصارع الندم،وإدراك الذات لا يكون إلا بالنظر إلى حال الجماعة.

وأيضا قوله :

---

[1] – مفتاح العلوم،أبي بكر يعقوب السكاكي،ص 512.

[2] – أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 300 .

[3] – المصدر نفسه، ص 301.

[4] – المصدر نفسه ، ص341.

طرقتَ برأسي واستفزيتُ بالكرى ... وكم من ليالٍ بتُّها غير نائم[1]

فكنى الشاعر على تأمله وعزمه على المسير بالإطراق والاستخفاف بالنوم،فكم من ليال قضاها الشاعر في أسفاره دون راحة وقد أجاد التصوير،حتى أننا تصور حالته وما انتابها من تأمل وفكر وقلق عندما أقدم على فتح تلمسان .

ويستحضر الشاعر صورة أسود الغاب في قوتها حيث ضعفت أمام قوة الجيش فيقول :

وصارتْ أسودُ الغابِ تأتي مطيعةً ... وعادتْ لنا الأيّامُ مثلَ المواسمِ[2]

وهي كناية عن حسن التدبير والسياسة وقوة الجيش،فجعل الشاعر صورة الأسود أدنى من صورة قبيلته،حيث استسلمت القبائل التي كانت تعارض إمارته،وخرجت عن طاعته .

وتوظيف الصور الكنائية كثير في شعر أبي حمو،فكان يبدع في صوره ويحملها معان كثيرة ،ويقدمها كما لو أنها أمام القارئ .

2ـ الصّورة البديعيّة:

لقد أسهم البديع بشكل كبير في سمو الصورة الشعرية،وأدى لها دورا كبيرا من الروعة الفنية والقيمة الجمالية،حين ساعد عناصر التصوير على التجسيم والتجسيد وتشكيل الأمور المعنوية فأضفى البديع على الصورة جمالا كبيرا،إضافة إلى أنه ساعد الشاعر كثيرا في تصوير مشاعره فعبر به عن المعاني التي اختلجت نفسه وأراد تصويرها ،وكان تعبيرا مبرزا في معرض حسن،مصدره تكافئ قوى البديع التصويرية والتحسينية والتوضيحية،وكان البديع هو المكمل للإطار العام للصورة،يبعث الحياة قوية فيها ،فهو يجمع بين لوعة التصوير وقوة

---

[1]ـ أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 302.

[2]ـ المصدر نفسه ، ص304.

الإيقاع اللفظي الجميل [1]،وهذا لا يعني أن نحصر الصورة البديعية في وظيفتها الشكلية من حيث تجميلها للعبارة الشعرية وتحسينها ،فهي رغم طابعها الشكلي تبقى مرتبطة أشد الارتباط بالمضمون ومتلاحمة معه،ومن هنا فلا ينبغي بأية حال "اعتبارها مجرد زينة أو حلية "[2]،فهي تتجاوز الطابع الشكلي إلى الطابع الدّلالي الموحي.

أ ـ الطّباق:

تنوعت الصور البديعية في ديوان أبي حمو،و أضفت نوعا من التّميّز،ذلك أنّ توظيف ضروب البديع يمنع الصورة إيقاعيّتها و بعدها النّفسي؛و من هذه الصور البديعية الطباق،فقد وظفه الشاعر بغرض تقوية المعاني و تأكيدها،و منها قوله:

أكابدُ اللّيلَ بالتّسهيدِ مفتكِرًا ... و لا أبالي بهِ إنْ طالَ أو قَرُبا[3]

و توظيف الطّباق بين(طال ـ قرُبا) يُوحي بالتّناقض،و يصوّر الشّاعر معاناته و شوقه و حنينه،فتتأزّم حالته النّفسية بالسّهاد و التّفكّر،فينعدم الزّمن الوجودي،ليحلّ محلّه الزّمن النفسي.

و يقول أيضا:

ليلي نهارٌ و يومي كلّهُ فِكَرٌ ... و النّومُ عنْ مُقلتي مِنْ بعدِهِمْ سُلِبا[4]

---

[1]ـ ينظر الصورة الفنية في الشعر الأندلسي في عهدي المرابطين والموحدين ، رسالة دكتوراه ، ص 114-115.

[2]ـ مفهوم الصورة الشعرية قديما ، الأخضر عيكوس ، مجلة الآداب ، ديوان المطبوعات الجامعية ن العدد (02)، 1995، ص02.

[3]ـ أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص371.

[4]ـ المصدر نفسه،ص372.

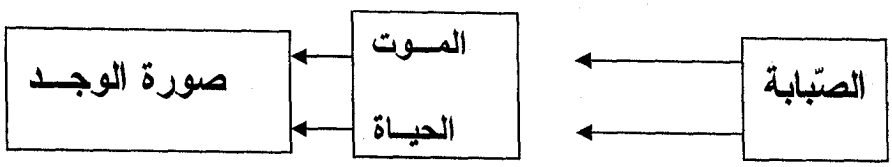
و يؤكّد الشّاعر على صورة الشّوق،إذْ تصبح المطابقة بين اللّيل و النّهار،كما يُصبح النّهار أيضاً كلّهُ فكرٌ ،و قد أورد الشّاعر طباق الإيجاب بين (ليلي . نهار) .

ويظهر الطباق في قوله أيضاً :

أتيتَ بمنْ لم يأتِ الدّهرُ بمثلِهِ ... أبرّ بميثاقٍ وأزكاهمُ مَجْداَ

سلامٌ مُشوقٍ منْ بلادٍ بعيدةٍ ... يموتُ ويحيا منْ صبابتهِ وَجْداَ[1]

وصوّر الشاعر في البيت الأوّل فرحه وسروره الشّديد بولادة النّبيّ "ص"، ويؤكد اعتزازه بشهر ربيع الأول،إذ يمثّل ذكرى عزيزة على قلبه ،وقد وظّف طباق السلب في قوله " أتيت . لم يأت"، كما وظّف في البيت الثّاني طباق الإيجاب بين(يموت . يحيا) ،ليصور حرارة الوجد و الصّبابة،و هذا التراوح بين الموت و الحياة في الحب و ما في معناه يمثّلان الأثر و السّبب على الترتيب:



فالموت أثرٌ من آثار الصّبابة ،كما أنّ الصّبابة نبع الحياة بما تبعثه من وجد في نفسية الشّاعر.

كما نجد الطباق في قوله :

قدِ اصفرّ لوني بعدَ حُسْنِ شبيبتي ... كما ابيضّ رأسي بعدما كانَ مُسْوَدّاَ[2]

---

[1]- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص383.

[2]-المصدر نفسه، ص381.

وصوّر الشاعر حالته من التّحول والشّحوب في هذه القصيدة في المولديات،و التي افتتحها بالمقدمة الغزلية،فوظّف الطّباق بين(أبيض ـ مسودا)،وهو طباق إيجاب،فجسّد حالته الشاعرة وجعلها تتمثل أمامنا بكل قوة،فيدفع بالقارئ إلى الاقتناع الوجداني و العقلي؛يشارك الشّاعرَ آماله و آلامه،وكلّ مواقفه المتناقضة .

ب ـ المبالغة:

توسّل الشّاعر بتوظيف المبالغة في تقديم الصّور و الارتقاء بها،حتّى لتبدو مذهبا إقناعيا،على اعتبار أن المبالغة"سبيل لاستثارة النفوس ولفت الأذهان، وكثيرا ما تُستخدم في التّعبير عن الوجدان الشّعبي العام حيث تصدعه الخطوب أو تدميه المحن وحين يغلب الألم قدرة النّاس على الاحتمال[1]، وهكذا عبّر الشّاعر عن آلامه وعن كل ما ينتابه باعتماد المبالغة،ومن نماذج هذه الصّور قوله :

سمونا إلى اصطفطيفَ واشتدّ بيننا ... حروبٌ تشيبُ الرّأسَ قبل الفطائمِ[2]

فقد صوّر الشّاعر شدّة خطورة الحرب ومدى ضراوتها،فاعتمد في تصويره على المبالغة،و التي تجلّت في تصوير ما تفعله الحرب ،حيثُ أنّها تشيب الرّأس قبل الفطام،أي أن الرضيع يشيب رأسه لشدة هول هذه الحروب .

وقال أيضاً :

لو ذاقَ قاسي القلبِ ما ذُقتُهُ ... لغدوا سُكارى في محلٍّ مُمْحِلِ

أوْ حَلّ ما بي بالجبالِ تدكْدَكَتْ ... دكًّا وأمستْ مثلَ كُحْلِ المكحَلِ[3]

---

[1]- الشّعر العربي الحديث،عبد الله سرور ـ محمد مصطفى هدارة،ص114.

[2]- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص305.

[3]- المصدر نفسه ،ص296.

و سعى إلى تصوير شدّة مصابه،وكبر همّه وثقل محنته،فاعتمد على المبالغة فقال:إن قاسي القلب لو لحق به ما أصابني لذاب قلبه،وقضت عليه مصيبته،وغدا شبيها بجماعة سكارى بعد صلابتهم الشّديدة،ولو أنّ هذه المصيبة التي لحقت به حلّت على جبل لتدكدك،وتفتّت ليصبح كالكحل من شدّة أثر الصّدمة وعظم الفاجعة .

و قال أيضا:

فبكيتُ منْ أسفٍ لذاكَ كما بكتْ حزنـاً عليهِ منـازلي ورُبُـوعي[1]

و جسّد الشّاعر صور الحب والوفاء،والإخلاص مدى الحياة،و تلوّنت مشاعره بالدّموع والآهات،وألوانها واستمدّت عناصرها من حزنه العميق،إنها لوحة صورت مدى حزن الشاعر وآلمه بسبب فقد أبيه،حتى أصبح يرى الموجودات والأشياء رؤية نفسية،تشاركه الطّبيعة معاناته وآلامه،فرأى المنازل والرّبوع تشاركانه الحزن و المعاناة.

لقد أكسب الشّاعرُ المبالغةَ وظيفة فعّالة،حيث أصبحت لديه وسيلة أساسية من وسائل الأداء الشّعري،و ألحّ على توظيفها ،وأفرط فيها حتّى صارت معلما بارزا من شعره،يوظفها في كثير من قصائده،للترويح على نفسه،وإخراج ما بداخله من مشاعر،وعواطف متصادمة.

ومن صور المبالغة أيضا قوله:

قلبي بنواهُ أسيرُ هَواهُ فيا شَوقاهُ إلى الخِيَمِ

سَرَتِ الإبلُ لمّا ارتحلوا قلبي حملُوا في ركبِهِمِ

---

[1]- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص333.

حملُوا خلـدي أفنـوا جَلَـدي تركُوا جَسَدِي رهـنَ السّقَمِ[1]

حيث صوّر الشّاعر لهفته لزيارة قبر الرّسول(صلى الله عليه وسلم)،وعبّر عن أسفه وتحسّره على عدم زيارته البقاع المقدّسة،وصوّر حالته بعد رحيل الحجاج من دونه،فأصابه المرض والضّياع؛و تكمن هذه المبالغة الربط بين الحالة النّفسيّة و صورة الرّكب في رحلتهم نحو البقاع المقدّسة،فيتولّد لدى الشّاعر الإحساس بفناء الصبر و ذهاب العقل و مكابدة الأسقام.

وقال أيضا:

يُعـذّبني شـوقي ويُـضعفني الهـوى وقلبي على جمرٍ مِنَ الشوقِ مُحْمِيّ

لبستُ ثيابَ السّقم في دوحةِ الهوى وقد صبغتُ في حبّهم لونَ عُوديّ[2]

و هي صورة صادقة من صور الحب والوفاء،صوّر فيها بُعْدَه عن قبر الحبيبﷺ،فلبس ثياب السّقم في بحر الحب،وتعكس هذه الصور علاقة الإنسان بالعالم الروحي حيث الإيمان واليقين.

ب ـ أفق الصّورة الشّعريّة:

1ـ الصورة النّفسيّة:

وهي صور تقوم على نقل الذبذبات الشعورية ، وهذا يعني أن هذا النوع من الصور ليس محاكاة للواقع الطبيعي ، ولا قياس منطقي متناسب العناصر وإنما هي بمثابة تركيب معقد أو مجال للتناقضات ، يقوم على تراسل الدلالات وأنصارها العلاقات البنيوية العضوية في بوتقة التجربة الكلية التي تتمدد في كل جانب وتتفتح

---

[1]- المصدر نفسه ،ص 342ـ343.

[2]- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص345.

على زخم معنوي وشعوري غير متوقع[1] ،وقد تميزت هذه بأنها غدت تحمل وظيفة الكشف النفسي وتؤديها ، لأنها تحمل تصوير نفسي ، وحركة العاطفة إزاءها ، فيقول عز الدين إسماعيل: "الصورة هي كشف نفسي، للحقائق الإنسانية، هذه الحقائق التي تبقى متوارية عن الأبصار والأذهان ، فتأتي الصورة الفنية لتجسدها وتخرجها على الواقع في شكل فني مثير للانفعال والوجدان . . . "[2]،فهذا النوع من الصور غير نمط وظيفته فغدت الصورة تصف العالم الداخلي للشاعر،وتترجم أحاسيسه النفسية وحالاته الشعورية،بعدما كانت تكتفي بوصف العالم المادي الخارجي لا غير، وهنا تكمن قيمة الصورة فهي تؤدي وظيفة دلالية توحي بالموافق النفسية التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها ولعل هذا ما أدى إلى الربط بين الصورة الفنية ومفهوم الشعرية .

وقد تتعاقب الحالات الشعورية وتتداخل في شعور شخصي،وهذا التداخل يكشف لنا عن أحوال شعورية شتّى،فالحوادث النفسية شخصية لكنها ليست بمعزلٍ عن حركية المجتمع،إذ تتفاعل الذّات الشّاعرة مع الأثر الاجتماعي .

و التجربة الشعورية دافع للتعبير ،فالعمل الأدبي - في رأي سيد قطب - تعبير عن تجربة شعورية موحية[3] ، إذ يصور لنا طبيعة العمل ويبين لنا مادته كما يحدد لما شرطه وغايته [4].

وتبقى الحقائق الانسانية خفية ، وتبرزها الصورة وتجسدها في شكل فني مثير للإنفعال و الوجدان .

ومن نماذج الصورة النفسية قول أبي حمو موسى :

دَعْنِي أنُوحُ عليهِمُ طولَ المدى أبكِي عليهِمْ جدولاً في جَدْوَلِ

---

[1]- ينظر : الصورة النفسية في الخطاب الشعري الجزائري (دراسة نقدية) ، عبد الحميد هيمة ، ص 106.

[2]- التفسير النفسي للأدب ،عز الدين إسماعيل، دار العودة ، بيروت، د ط ، 1988،ص96.

[3]- ينظر النقد الأدبي أصوله ومناهجه سيد قطب ، دار الفكر سوريا ، (دت) ص 07.

[4]- المرجع نفسه ، ص 07 .

فشفقتُ لمّا أنْ علمتُ حديثها ... و الجفنُ يغرقُ بالدّموعِ الهُطّلِ

ناديتُها و الجسمُ منّي قدْ فني ... وعلى فؤادي غمرةٌ لم تنجلِ

لو ذقتِ يا ورقاءُ ما قدْ ذقته ... لحرقتِ أغصانَ الأراكِ الميّلِ

كمْ حُرقةٍ كمْ زفرةٍ كمْ لوعةٍ ... يحلُو لديها كلّ صعبٍ مُذهلِ[1]

وتتجلى نفسية الشاعر المتأججة بألم البين في خطاب المتخيل (الحمامة) ، الذي ألبسه الشاعر حلة الإنسان ، يتحرك ويحس ويتألم ، وهذا المتخيل ما هو –في الحقيقة – إلا نفسية الشاعر الكامنة ، التي تمثل الموجودات وتتصورها وتحملها رؤيته وأفكاره ومشاعره .

و الانفعال العميق هزّة عاطفية في النفس،يكون دافعا لبروز الرّؤى و التّصورات المختلفة ،وهو- في رأي مصطفى سويف – عادة ما يحدث نتيجة لإتّحاد بين الشاعر وبين الموضوع الذي يشغله،و لا يتم هذا الاتحاد إلا للمبدعين حقا[2]،ويتضح هذا الانفعال على مستوى النص الشعري بالتواصل مع الكائنات وتمثلها تمثلا إنسانيا، ويمكن تقسيم هذا الانفعال إلى مستويين :

– المستوى المتخيل : خطاب الحمام و الحاجة و البكاء وتدل عليه الألفاظ (دعني أنوح ، أبكي عليهم) ، ومجرد سماع نوح الحمام، يمنح الشاعر طاقة تعبيرية تثير فيه ما انطوت عليه نفسيته وتثير ذكرياته،بل تستفزّ مشاعره وحياته كلّها .

– **المستوى الذاتي**:وهو المستوى الحقيقي من جهة و المستوى التمثيلي أو التصوري وهو مجموعة التطورات الناتجة عن المدركات الحسية ، ومن ثم المشاعر و الأفكار .

---

[1]– أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 296 .

[2] – ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر بخاصة ، دار المعارف ،القاهرة ،ط4، 1969 ،ص 209.

فالمستوى الحقيقي هو الصورة الواقعية التي يعيشها الشاعر من قول وفعل ، وتدل على هذا المستوى الألفاظ (شفقت ، الجفن يغرق) ، أما المستوى التصوري فهو ما بنى عليه الشاعر مشاعره وأفكاره بمجرد سماع نوح الحمام ، وتدل على هذا المستوى الألفاظ : (علمت حديثها ، ناديتها ، لوذقت) ، وكلها ألفاظ دالة على تصور وتمثل الحمام تمثلا انسانيا .

أما **المستوى الإرجاعي** وهو ما تعود إليه التصورات و الأفكار و المشاعر،سواء بخطاب حقيقي أو خطاب متخيل،فيتجلى في إحساس الشاعر بالمعانات و الآلام الكثيرة ويدل عليه قوله (كم حرقة،كم زفرة،كم لوعة)،وهذه الألفاظ تكون مبررا للخطاب الحقيقي أو الخطاب المتخيل ومن أمثلة الصور التعينية قوله أيضا :

و الـــورقُ نائحـــةٌ علـــى أغـــصانِها ... نـــوح الـــشّجيّ المـــدْنف المتعلّـــلِ

فـــسمعتُ هاتفـــةً علـــى أفنانِهـــا ... تـــشْكو بـــصوتٍ بـــيّنٍ لم يجهَـــلِ

فنـــشدْتُها عـــنْ حالهـــا فترنّمـــتْ ... وبكـتْ فأبكـتْ صَـمّ صـخرِ الجنـدَلِ[1]

فالتشخيص يجسد الموقف ويؤكده وهو من أبرز الأساليب في الصورة الشعرية،فقد شخص الشاعر الورقاء فبث فيها الخصائص الانسانية،وتعمق الشاعر في وصفها وصفا دقيقا،حتى بلغ نفسيتها وما تنطوي عليه من حزن .

ويقول أيضا :

جـرتْ أدمعـي بـين الرّسـومِ الطّواسـمِ ... لمـا شـحطتها مِـنْ هبـوبِ الـرّواكمِ[2]

---

[1] – أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 295– 296.

[2] – المصدر نفسه ،ص 299 .

و ينطلق الشاعر في معظم قصائده من البعد الوجداني ، إذ يفتتر كل ما ينتابه من حالات شعورية ، فالطلل يتجاوز أن يكون ظاهرة اجتماعية ، إذ يحمل تجربة نفسية تدفع بالشاعر إلى الوقوف و المساءلة ، و خطاب الطلل و الصورة النفسية تؤكد الصّلة الحميمية بين الشاعر و الموجودات ، فتثيره المظاهر الطبيعية و الاجتماعية وتبعث فيه التعبير عن خلجات نفسه وتكشف عن مواجهته و الحياة بما فيها،كما يتجاوز الشاعر نحو قوله :

دمـــعٌ يَنـــهلُّ مِـــنَ المقَـــلِ ... لقبـــيحٍ كـــانَ مِـــنَ العمَـــلِ
وجـــوًى في الـــصّدرِ لـــهُ حَـــرَقٌ ... فالقلـــبُ لـــذلكَ في شُـــغُلِ
ونهيـــتُ الـــنّفسَ فمـــا ازدجَـــرَتْ ... وتـــولّى الـــصّبرُ فمـــا حِيَلِـــي
نـــاسٌ ركبُـــوا التّقـــوى ولقَـــدْ ... ركبـــتْ نفـــسي طُـــرُقَ الزّلَـــلِ
وبـــأُذْني الـــوَقْرُ فمـــا سَمِعَـــتْ ... و الـــذّنبُ تكـــاثرَ مِـــنْ خللِـــي
ليلـــي ســـهرٌ يَـــومي فِكَـــرٌ ... دمعـــي درٌّ برئـــي عِلَلِـــي
نفـــسي ضَـــجَرَتْ لمّـــا افتكَـــرَتْ ... هـــلّا نظـــرتْ مـــا يَـــصْلُحُ لِي[1]

فصراع الشاعر مع نفسه وأهوائها صراع دائم ، يحاول ردعها و الحد من سيطرتها ، ويقف على ما اقترفته من المعاصي ، فيتجلى الحزن و الألم ، و الندم على ما فاته ، ويسعى الشاعر إلى الانتصار للفضيلة ، و الصراع النفسي وليد الأخطاء و الآثام ، إذ يقف الشاعر على الفطرة الإنسانية ويحاسب نفسه ، ومن ثمّ النزوعُ نحو الخير و الفضيلة .

---

[1] – أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 309 .

إن الصور النفسية التي تضمنتها قصائد أبي حمو عكست تجربته الحياتية وما صحبها من ألم ومعاناة ، و الإحساس بالذنب و الندم من أبرز دوافع الصراع النفسي ، إذ يحاول الشاعر التمرد على النفس وأهوائها بالاعتراف بأخطائه و النزوع إلى فطرته الإنسانية .

2ـ الصّورة الرّمزية:

تمثل الصورة الرمزية ترميزاً لحالة تماثلها في الواقع، إذ يواجه الشاعر تشكيل الواقع بتشكيل يوازيه رمزياً ،ويحاول الشاعر إفراغ انفعاله وتحقيق بعض آماله وطموحاته فيحقق بالشعر ما لم يستطع تحقيقه في الواقع، و تعتمد الصورة الرمزية على الرمز في تشكيل كيانها الفني،وإيصال معناها الدلالي حيث أننا "نستطيع من خلال العطاء الذي يتحه الرمز أن ندرك ما وراء الدلالة المباشر ، وعن طريق سلسلة مكثفة من التركيبات اللغوية تتماوج في تيارها الصور المجازية ،متشابكة بأطراف من ظلال الحقيقة التجريدية"[1] ،والرمز بمعناه العام ، هو تعبير غير مباشر عن فكرة معينة،وغايته تزين الفكرة وتجنب الاعتراف الشخصي لذلك نجد الناس في القديم يتخذون الرمز ، ليبرزوا من خلاله قيمة الفكرة بواسطة الاستعارة الحسية،أو لإخفاء هذه الفكرة ، كما هو الحال عن الصوفيين.

وقد "رأت الرمزية أن الصورة يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ، ليعبر عن آثرها العميق في النفس "[2]، فالصور الرمزية ذاتية لا موضوعية كما أنها تجريدية، لأنها تنتقل من عالم المحسوسات إلى عالم العقل المجرد، وهي تقترب بهذا من المثالية ، والرمزيون أمام موضوعاتهم لا يكتفون بالإيحاء النفسي الصوري الذي تختلف طرقة باختلاف تفسيرات القراء ، بل يعمدون إلى ربط لغتهم المعاصرة بلغات أخرى قديمة ،لها مدلولاتها القائمة على تصوير الطقوس والشعائر والأحلام والقصص والأساطير،فوظيفة

---

[1]– لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث ، رجاء عيد، ص 97.

[2]– الصورة الفنية في الخطاب الجزائري ، عبد الحميد هيمة ، ص77.

. . .مما نظرت إلى شيء أراقبه يميل نحوكم سري وإعلاني [1]

ويتداخل صوتان في هذا النص : صوت الشاعر الذي يحمل الوجد و الشوق ويحمل دلالة التعلق بالحياة وجماليتها ، وصوت المدينة(تلمسان) الذي يتمتع بالخصائص الانسانية ، فتلمسان – بالنسبة للشاعر هي الحبيبة ، يحن إليها ويغازلها ، يسألها فتجيبه بقولها :

قالتْ:و حقّ هواكَ اليومَ ما نَظَرَتْ عيناكَ عيني إلاّ ذُبْتَ مِنْ شَاني
الحُبُّ مِنْ شِيَمِي و الوجدُ مَعْرِفَتِي و الصّبرُ نافلتي يا آل زَيّانِ
إنّي شُغِفْتُ بكمْ منذُ زمان مَضَى وأنتَ لم تَدْرِ ما قدْ كانَ أجْفَانِي [2]

وتتجلى الصورة الرمزية في توظيف صورة المدينة رمزا غزليا ، ويتيح هذا التوظيف الرمزي تأمل شيء آخر وراء النص ، فهي قراءة أخرى تتكون لدى القارئ بعد قراءة القصيدة ، مما يحقق متعة فنية ، بلغة وجدانية تأنس إليها النفوس.

ثالثا ـ أسلوبية الصورة الشعرية عند أبي حمو موسى الزّياني

صورة الرّحلة و الزمن الشّعري أنموذجا

أ ـ صورة الرّحلة:

تتجلّى قراءة العمل الأدبي في طرائق تحليل مكوناته،واستكناه أبعاده النفسية والاجتماعية والتاريخية،وتقتضي تذوقا جماليا يستقرئ قيم النصوص،وتقف على تجربة الاستحضار وأسلوبية التقمص حين

---

[1] ـ أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 312 . 313.

[2] ـ أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 313

ترى الوجود بنظرة الفنان،ولعل أقرب قراءة نراها تلامس النص (الأم)،هي قراءة تتوقف على المشاركة الفنية،إذ تنفي المطاردة الأبدية، كما تنفي الكثير من التأويل والقراءات اللامؤسسة.

تعد التجربة الشعورية عنصرا هاما في تأسيس الخواص المميزة و المتفردة للعمل الأدبي، ولا تمثل في حد ذاتها العمل الأدبي نفسه ذلك أنها من مكونات النفس،ولا يصبح العمل أدبيا إلا إذا كانت هذه التجربة تبين لنا صورة الموحية،و تحدد لنا غايته التي يقصد إليها،وتجسد اللغة – في أي عمل فني–رؤية إلى الحياة فتأتي مكثفة تحمل شحنات من الفكر و العاطفة وتتجاوز واقعا معيشا لتكشف لنا عالما آخر وفضاء حيا بالصور والأفكار والتدفقات الشعورية في تلاحم وتماسك مستمر.

وتنشأ الصورة من اللغة و الأسلوب القائم على سلامة اللفظ ولينه مع سمو معناه ودقته « . . . فإذا اتفق اللفظ في جماله مع الإبداع الفكري في أفاقه،استطاع أن يمتلك السمع والإصغاء والبصر والاستقصاء،ووقف الحس يضاعف إرهافه لينتقي ما يهيم به وما يحلق إليه»[1]،وفي هذا القول إشارة إلى تالف الألفاظ وانسجام معانيها،وما لذلك من دور التأثير في المتلقي الذي يشارك الكتاب إبداع النص وبالتالي إعادة تشكيل حالات المتلقي لإبداع نص جديد متوقف على المشاركة الوجدانية الواعية « . . .وقد يعني مفهوم النشاط الخيالي الشعري إعادة تشكيل حالات المتلقي العاطفية، وبخاصة التعبير عما قد يصاحبه من تأثير أو لذة أو حالة انفعالية »[2].

وقد يتوقف مسار القراءة و بالتالي إعادة إبداع النص ما لم يكن – النص – زخما من الصور الفريدة و التي « . . .ما هي إلا تعبير عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة

---

[1]– بغية الآمل في كتاب الكامل،سيد علي المرصفي،تقديم علي الخاقاني مكتبة دار البيان،بغداد،ط2، 1339ه،.1969 م، الجزء الأول،الصفحة(ج).

[2]– نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، د/ تامر سلوم، دار الحوار للنشر ، سوريا، 1983 م ، ص 170 .

»[1]،وتتجاوز هذه المواقف إلى صور تتوقف على نشاط الذاكرة المتمثل في استعادة مدخراتها و« . . .ولعل الحنين إلى شخص أو مكان أو حدث أو نمط حياة معين يعتبر ظاهرة طبيعية، قوامها العادات والتقاليد التي تكونت لدى المرء، مما يترتب عنها الارتباط العاطفي بالمواضيع الماضية »[2]، وتصبح هذه الصور الخارجية واقعا باطنيا يؤسس لتجربة شعورية متوقفة على ما ادخرته الذاكرة من شتى صور المعاناة والكآبة وما انطوت عليه من صور السعادة أيضا .

ولعل أية قراءة لا يمكن لها أن تبدع نصا اعتمادا على النص الأصلي ما لم تقف على جانب من تجربة الاستحضار:استحضار الواقع الذي عاشه الفنان بوجه عام و الشاعر على الأخص؛ وتجربة الاستحضار الزماني والمكاني هي محاولة أولى لتأصيل مفهوم القراءة الواعية، أو هي لحظات الإرهاص لتجربة القراءة المتميزة التي تلامس النص، وتخرج عن مطاردته المنطوية على كثير من التأويل ومحاولة القبض على بعض خيوطه،في اللحظة التي تحاول تحقيق قراءة ما بعد المطاردة يكون النص في نموذج اللامتوقع .

بهذا التأصيل نجد أنفسنا في هذه القراءة أمام اعتبارين :

1- الكاتب: تختلف التجارب من كاتب إلى آخر ذلك لاختلاف الشخصيات والثقافات والطبائع، ويتفاوت الشعراء في الشاعرية والشعر كتابة أخرى للواقع ونظرة خاصة تحمل رؤية متميزة،وتجديد مستمر للموجودات الثابتة وغير الثابتة،ولعلّ هذا التجديد يقف على صور يدركها الإنسان إدراكا حسيا« . . . والإدراك الحسي هو الأثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من انفعال حاسة أو عضو حاس،وهو يعني الفهم والتعقل بواسطة الحواس، وذلك كإدراك ألوان الأشياء وأشكالها وأحجامها وأبعادها بواسطة البصر »[3]،ويبدو أن

---

[1]- فلسفة الجمال في النقد العربي المعاصر،د/ محمد زكي العشماوي،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1980،ص 128 .

[2]- مقدمة لعلم النفس الأدبي، د/ خيرالدين عصار، ديوان المطبوعات الجامعية، 1982، ص 89.

[3]- في النقد الأدبي، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط 2 ، 1972، ص 68.

الوقوف على هذه المدركات يشكل لدى الشاعر – واع أو غير واع – صورا شتى من استحضار الصور البصرية كالأماكن والسمعية كنوح الحمام وغيرها من الصور الحسية.

2– القارئ [المتلقي]: ولا نقصد المتكلم وإن كان هذا المتكلم هو أول من يتلقى النص،فالمتلقي [الخارجي] يشارك الشاعر هذه الكتابة، ذلك أن القراءة الواعية هي إعادة بناء النص وفتح المغلق واكتشاف أغواره، وغلق المفتوح بوضع بصمات القراءة الفعلية لدرء الكثير من التأويل؛ والسؤال الذي نطرحه:

– ما هي القراءة المثلى التي تتجاوب مع النص وتقترب منه إلى الدرجة التي تتصور فناء ذات المتلقي بالنص؟

لعل محاولة الإجابة على هذه الإشكالية تدفعنا إلى اعتماد أسلوب جديد لتأسيس نظرية جديدة لقراءة التراث،قد ندعوها أسلوبية التقمص؛ فالأسلوبية مصطلح لغوي حديث،يبحث في السمات والخصائص اللغوية وهناك تعريفات لا حصر لها – بوصفها علم قائم بذاته – تختلف باختلاف اتجاهات أصحابها،أما التقمص فهو اعتبار القارئ نفسه المنجز الأول للنص،و الوقوف على كل الظروف التي أحاطت بهذا الإبداع، من ظروف خارجية أو نفسية علاوة على معرفة أفانين القول،ذلك أننا لا يمكن أن نتصور قارئا – نحسبه منجزاً أولا للنص أثناء القراءة – قاصراً على تمييز حسن الشعر من رديئه،و ادراكه لما وراء اللغة وما تزخر به من المعاني والتي يعبر عنها حازم القرطاجني بقوله:« . . . إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم. . . »[1]،والعنصر الرئيس في هذا القول هو الإدراك ذلك أنه يجسد صور تمثل الحقيقة واستحضار الصور الذهنية وقوفا على الموجودات الخارجية.

---

[1] – منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني،تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الإسلامي،بيروت، 1981،ص 18

وقد ارتأينا في هذا المقام أن نقف أمام القراءة الغائبة،وهي محاولة لقراءة الشعر العربي القديم على وجه أنسب،مفيدين من تجربة التقمص،ولا نعني بذلك أن يكون هذا النقد ذاتيا بل استحضار بيئة النص الاجتماعية والتاريخية والوقوف على التجربة الانفعالية في الخطاب الشعري،وتصور الموجودات وطرائق التعامل معها والتأثر بها ،واقتصرنا على دراسة صورة الرحلة والطلل في شعر أبي حمو موسى الزياني.

- **الرحلة والطلل**:تمثل الرحلة عند العرب دلالة الحرية وفي معظم الأحيان نجد هذه الصلة الحميمة بينها وبين الطلل، وكأن هذا الأخير يمثل البداية المستمرة لرحلة اكتشاف جديدة والبداية تمثل واقعاً عاشه الشاعر مع مجتمعه،أما نهاية الوقوف على الطلل فهي الوقوف أمام المصير الإنساني،ويبدو أن إدراك الشاعر حجم هذه المرارة تدفعه إلى رحلة جديدة ومحاولة التخلص من صور اليأس والهروب من واقع مزر.

وتجربة أبي حمو موسى الزياني تكشف لنا سر هذه الرحلة،وكأنها محاولة لتجديد الحضور الإنساني، ونستشف ذلك حين يقول في إحدى قصائده:

خلَتِ المعالمُ والطّلولُ دوارسٌ ... وذوى الرياضُ وكلّ ربعٍ مُزبلِ

والدّارُ أمستْ بلقعًا من أهلها ... يرثي عليها كلّ طيرٍ أيلِ

والورقُ ناحتةٌ على أغصانِها ... نوحَ الشّجيّ المُدنِفِ المتعلّلِ

فسمعتُ هاتفةً على أفنانِها ... تشكو بصوتٍ بيّنٍ لم يجهلِ

فنشدتُها عنْ حالها فترنّمتْ ... وبكتْ فأبكتْ صُمّ صخرِ الجندلِ

قالتْ وأشواقُ النّوى لعبتْ بها ... عنْ غيرِ حالي يا ابن آدم فاسْألِ

أوَمَا رأيتَ الرّوضَ أمسى مقفراً ... لعبتْ به ريحُ الصّبا والشّمْألِ

هاذي ديارُكمُ وهاذي أرضكمْ ... بالأمسِ قدْ كانوا بهذا المنزلِ

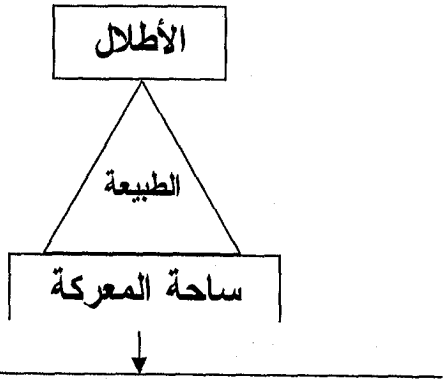
... لا بدّ منْ سوقِ النّجوعِ مُغرّبًا ... حتّى تكلّ متونُها بالأحمّلِ

... وتــرى الفــوارسَ دائــراتٍ بالعــدى تــسقي لواردِهــا نقيــعَ الحنظــلِ [1]

فالشاعر في رحلته لتوطيد دعائم الدولة،يصور حالاته النفسية،في أوج أشجانها وأشواقها،ولا يقف أمام صور القفر لفترة أطول،ذلك أن هناك مكان أهم من ذلك،هو ساحة المعركة،ولعل أبرز ما يمثل أهمية هذا المكان قوله:

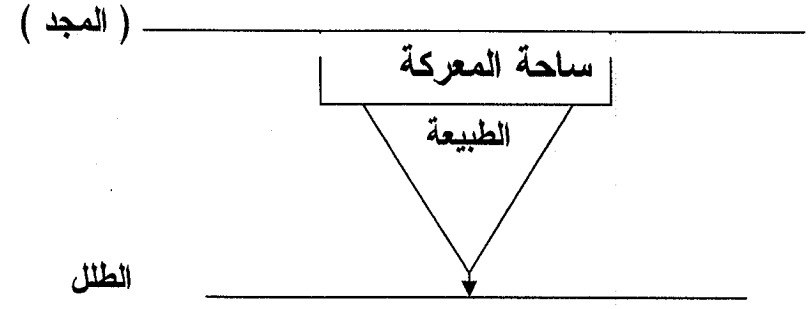
... لا بدّ مِنْ سوقِ النّجوع مُغرّبًا حتّى تكلّ متونُها بالأحملِ

وهو **المكان المفترض**: مفترض حين يتجاوز الشاعر صورة القفر، ليفترض صورة ما سيكون بعد المعاينة الحسية للمعالم والطلول الدوارس،ومفترض في طبيعة الخطاب الشعري،بما تتضمنه اللغة من طاقات التجربة الشعورية وما تضمنه من إمكانات التجاوز؛فوجود العدى في ساحة المعركة هو وجود زمكاني،وبما أن من خصائص اللغة اختزال الزمان واختصار الأمكنة وطي المسافات،فإننا نستطيع أن نلمس هذه الحركة في صورتين،إحداهما تتمثل في:تتبع حركة الخطاب الشعري في جانبها المشهدي.



[1]- أبو حمو موسى الزياني ،ص295،296 .

وقد يتضح في هذا الشكل أن هناك فصل من الأطلال والطبيعة، فلا نقصد أنها ليست ظاهرة طبيعية،بل في حركة الانتقال والرحلة والبعد عن هذا الطلل نحو معالم أخرى والمشاهدة العينية للطبيعة،ومحاولة الشاعر في القبض على المطلق؛أما الحركة الأخرى فهي تفسير الرؤيوي،تنطوي على البعد الوجداني والفكري للشاعر،حين نكشف أن هذه الحركة في تفسير الرؤيوي تنطوي على الصورة العكسية للصورة السابقة نتمثلها في الشكل:



وهذا الشكل يبين المطلق في صورتين هما المجد في نهاية المعركة والطلل كأقرب صورة طبيعية لدى الشاعر؛وأمام تجربة الاستحضار نستطيع أن نلامس بعض خيوط المكان المفترض، وذلك أن الشاعر حين يقف أمام الطلل و يُسائله ويصوّر مشاهد القفر،فهو في الوقت نفسه يرى أنه كان يفترض لهذا المكان أن يكون أهلا،كما كان يمكن للمجد أن يكون كذلك؛فالرحلة مني في الحقيقة رحلة البحث عن المفترض والمطلق.

ويتبع المكان محوراً تصاعدياً أو حركة الانفتاح والإشراق نحو المكان الرحب،ونحن لا نزعم أن الأطلال هي أماكن مغلقة أو ضيقة بل العكس،فهي في حد ذاتها تصبح كذلك ما لم يخرج الشاعر إلى تفجير طاقاته وتفجير هذه اللغة وفتح المغلق،كما أن هذه الأطلال قد تكون المحور الرئيس في الخطاب، ومن ثم يكون المحور تنازليا يتجلى في أدق المكان كالأثافي و ما سواها .

وللمكان دلالات نفسية عميقة فهو:« . . . . في الشعر العربي القديم يمثل مخزونا نفسياً يثير إشكالات فلسفية تتجاوز الرؤية السطحية التي تقصر الدلالة الشعرية على المعنى الضيق،المعنى الوحيد . . . . »[1] ،ويتضح في هذا القول أن المكان هو الوجود الإنساني يعكس التمسك بالوجود، وإيحاءات نفسية تعكس صلة الإنسان بالجماعة.

ويقول أيضا في قصيدة أخرى:

تـــذكّرتُ أطـــلالَ الرّبُـــوعِ الطّواسِـــمِ ... ومـــا قـــدْ مـــضى مِـــنْ عَهْـــدِهَا المتقـــادِمِ

وقفـــتُ بهـــا مـــنْ بَعْـــدِ بُعْـــدِ أنيـــسِهَا ... بـــصبرِ منـــافٍ أوْ بِـــشَوْقٍ مُـــلازِمِ

تهـــيمُ بمغناهـــمْ وتنـــدبُ رَبْعَهُـــمْ ... وأيُّ فـــؤادٍ بعـــدَهُمْ غَـــيرَ هَائِـــمِ

تحـــنُّ إلى سَـــلْمَى ومـــنْ سَـــكَنَ الحِمَـــى ... ومـــا حـــبُّ سَـــلْمَى للفتـــى بِمُـــسَالِمِ[2]

ومشهد الرحلة في هذه القصيدة وجداني، نستشفه من وراء الخطاب الشعري،ذلك أن الوقوف على الطلل يمثل: أبعاداً ثلاثة:أولها :يبدأ برحلة شاقة تنتهي لحظة الوقوف أما صور الموت، أما البعد الثاني فيتجلى في الوقوف ذاته على هذه الديار الخالية،واستحضار شتى صور الوجود الإنساني الغائب،وكان هذا الاستحضار هو رحلة في حد ذاتها نحو الخصب والحياة وما فيهما من صور الطمأنينة،أما البعد الأخير فيمثل هاتين الرحلتين معاً حين يتجاوز الشاعر كل ذلك نحو رؤية تفاضلية نتيجة تصورين أحدهما :الشعور باليأس وصور الموت،والأخر يتجلى في القدرة على استبدال الواقع.

---

[1] – الشعر، الوجود والزمان، عبد العزيز بومسهولي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص 27.

[2] – أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 317.

وتتجلّى صورة الرحلة في ما تنطوي عليه اللغة من الدلالات الإيحائية،ذلك أن في قوله (تذكرت) رحلة الوقوف على العالم الخارجي بعد رحلة اكتشاف مضنية،واعتماد الشاعر على الذاكرة وهي:« . . .بمفهوم علم النفس الحديث ليست سوى مستودعا أو مخزونا يختزن فيه الفرد جميع الصور الاجتماعية والعرفانية والعقلية التي تمر أمام مخيلته خلال حياته في هذا العالم . . . »[1]،أي أنها استرجاع صور الماضي وربطها في حياة حية بالحاضر،وتتجلى صورة الرحلة في تذكر الأطلال والرسوم وقد مضت عليها السنين ويستحضر الشاعر ملامح الديار الخالية الموحشة ويقف على هذه الرسوم ولم يبق بها أي أنيس،وأستحضر الشاعر من خلال هذه الوقوف المستمر صورة جماعة بشرية أهلت هذا الكتاب فالدلالة الذاتية للأطلال هي الرسوم وصور القفر وما أشبه ذلك أما الإيحائية فهي صور القلق والوحشة والوقوف أمام الفراغ الرهيب،إلى صور الألفة والحنين للمكان،وتتجاوز كل هذا إلى استكناه المصير الإنساني بوجه عام.

ويقول أيضا في القصيدة نفسها:

وجُلْتُ بطرفِ الطّرفِ في عرصاتها ... كجولةِ واهٍ أوْ كوقفةِ هائمِ[2]

ويحاول الشاعر تجاوز الوقوف المباشر أمام هذا الواقع المزري ذلك أنه لم يجل بطرفه وإنما بطرف طرفه وكأنه يرغم نفسه على تجاوز الصور الموحشة،على الرغم من حصار المكان،فهو مسكون به يحاول قدر الإمكان تجاوز العتمة النفسية يوضحها قوله:

. . . . كجولةِ واهٍ أوْ كوقفةِ هائمِ

---

[1]- الذاكرة، د/ مصطفى غالب، مكتبة الهلال، بيروت، 1991، ص 05.

[2]- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 299.

و يوحي لنا أنها لم تكن إطلالة خاطفة أو مفاجئة ذلك أن صورة الوقوف الهائم الوله أمام أية صورة تكتسي خصائص فريدة متميزة، لا يكون إطلاقا لحظة خاطفة،فمن العسير حدوث التجاوز للجماعات البشرية إزاء المكان؛وهذه الكتابة تؤسس لكتابة أخرى باطنية تستكنه جوهر العلاقات الإنسانية، وتتبلور في عمل فني تطبعه القيم الجمالية الفريدة، فالجماعات البشرية لم تخلف هذه الصور المادية – عن قصد – والمتمثلة في الأطلال ولكنها خلفت آثار نفسية عميقة حملت الشاعر أعباء هذه الكتابة الوجدانية الفريدة، وما تنطوي عليه من تأسيس يساهم بقدر كبير في بعث خصوبة الاستحضار وميزاته.

ويواصل الشاعر على هذا النحو فيقول:

وَصَفّقتُ ما بينَ الطّلولِ خوامِسي ... وفاضتْ سَواقي الدّمعِ مِثْلَ الأراقِمِ

وقلتُ لصحبي لا تملّوا في السّرى ... وَلا يَزدريكُمْ في السّرى لَوْمَ لائِمِ

... ديارٌ عَهِدْناها بها الشّمْلُ جامعٌ ... مَعَ الغانجاتِ الآنساتِ النّواعِمِ

فعادتْ رسومَ الدّارِ بعدَ أنيسِها ... هشيشًا ولا تخفى بقايا المراسِمِ [1]

والشاعر إذ يقف على هذه الرسوم والأطلال لا يقوى على تجاوز معاناته،إذ تتجلى مشاعر القلق والحنين و إن حاول تجاوزها كما في قوله:

وقلت لصحبي لا تملوا في السرى .... (البيت)

فإنه سرعان ما يعود إلى هذا الوقوف وكان هذه الأطلال تمثل محوراً تحيط به مجموعة من الدّلالات الإيحائية،وهذا الرجوع إلى المكان يظهر في قوله:

فعادتْ رسومَ الدّارِ بعدَ أنيسِها ... هشيشًا ولا تخفى بقايا المراسِمِ

---

[1]– أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 299، 300.

وقد سبق وأن أشرنا إلى أبعاد ثلاثة في تجربة الرحلة،وتتجلى في الأبيات السابقة صور الحركة والانتقال المكاني ليعود الشاعر بعدها إلى المحور الذي يُشكّل نواة الدّلالات الإيحائية المختلفة،فيتجاوز موقفه الخاص إزاء ظاهرة الأطلال مستحضراً ما وراء ذلك من علاقاته الإنسانية كما في قوله:

ديارٌ عهدناها بها الشّملُ جامعٌ ... مع الغانجاتِ الآنساتِ النّواعِمِ

ويجسد موقف هذه الأطلال أيضا إتجاه الزمن:

فعادتْ رسومُ الدّارِ بعدَ أنيسِها ... هَشِيشًا ولا تخفى بقايا المراسِمِ

والشاعر في هذه الحركة العمودية ذهاباً وإياباً – إزاء الطلل – نكتشف عنده سر هذا التكرار.

أ- **حركة عمودية:** ذلك عندما يصور الشاعر هذه الأماكن المقفرة والديار الخالية يتجاوزها إلى الرحلة والعكس أيضا،كما يصور تجربة ثالثة وهي لحظة الوقوف على هذه الأطلال وهي تتوسط الرحلتين السابقتين،وهذه الحركة تكشف لنا سر هذه الألفة بالمكان والتعلق به بل التعلق بالعلاقات الإنسانية حين تتكرر الحركة وكأنها مشاهد على الحضور الإنساني،ومشاهد فورية على مصيره أيضاً؛فهذه الحركة العمودية تنطوي على تجربة الرحلة إلى الخصب والمجد والحياة،وغالبا ما ترتبط هذه الرحلة بصورة المرآة وإن كانت لها دلالات شتى عندما يتعلق الأمر بالحنين إلى البقاع وما في حكم ذلك من المعاني الروحية؛ علاوة على كون التجاوز يفرض بديلا موضوعيا يفسّر تعلّق الشّاعر بالمرآة ثم انتقاله – في الخطاب الشعري – إلى موضوعات أخرى، يفتح النّص على قراءة بديلة تفيد من علم التاريخ وعلم النفس والاجتماع للوصول إلى قراءة تشكل النص في حد ذاته أو تكون مرآة لهذا النص.

ب- **حركة أفقية:** يبدو الشاعر مسكونا بالطلل،ويرى ما وراء هذا العالم،فيصور عالما غيره وكل ما علق بالذاكرة، فالمكان يشكل آية الاستحضار ويمثل العالم المفترض والذي كان يفترض أن يكون،عالم لا زالت تعيش فيه الجماعات البشرية التي أستأنس بها ،ويشكل المكان/العالم المفترض محوراً تدور عليه روح الشاعر ولا تتجاوزه إلى غيره من الموضوعات وهذه الحركة الأفقية نفسرها بوجود تشابه كبير بين الأماكن من جهة،ومن جهة أخرى تمثل في الخطاب الشعري النقطة الرئيسة إذ سرعان ما يعود الشاعر إلى هذا المكان، وفي هذه الحركة الأفقية نكتشف حركة دائرية ذلك حين يمثل الطلل محور البعد الوجداني فلا يستطيع الشاعر تفاديه أو التغاضي عنه، وإنما يحاول قدر الإمكان الإفلات منه،على الرغم من وجود دلالات كثيرة نعدها بدائل للصورة الرئيسة للمكان.

أما في الرحلة فهذه الحركة المشهدية تمثل لحظة خاطفة، وكثيراً ما تتضمن هذه الرحلة مشاعر الحزن،وكأنه ثمة شعور بالأسف على فراق الطلل الذي يشكل هاجس الشاعر ولعلّنا نستكنه ذلك في قوله:

وصفّقتُ ما بينَ الطّلولِ خوامِسي وفاضتْ سواقي الدّمعِ مثلَ الأراقِمِ [1]

ب ـ صورة الزّمن الشّعري:

الزّمن مادةٌ معنوية مجردة،تتشكّل منها الحياة،و في الإبداع الأدبي هو تحضير الجو النفسي الذي تتضح من الرؤى و الأفكار،و قال ابن منظور:" الزمن و الزمان العصر،و الجمع أزمن،و أزمان و أزمنة،و الزمان يقع على

---

[1]- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 299.

الفصل من فصول السنة،و الزمنة : البرهة "[1]،و هو مفهوم ضيّق لوجود فروق جوهرية بين الأزمنة،ذلك أن الزّمن الخارج عن مدركات الإنسان محدود (مطلق)،كما أن الزمن النفسي مضطرب،يتراوح بين الامتداد و التّوقّف.

ويرى ابن سينا أن الزمان متعلّقٌ بالحركة،و هو عدد الحركة بحساب المتقدّم و المتأخّر،فلا وجود للزمان بدون الحركة،و هو كالحركة متحدث بالزمان،بحيث لا يمكن الإشارة إلى ما قبل الزمان،و كذلك الحركة غير محدثة حدوثا زمنيا،بل حدوثا إبداعيا،و هو يمهّد السّبيل للتّدليل على قدم العالم[2]،و يتّضحُ عنده الربط بين الزمن و الحركة و هي إشارة إلى المفهوم الاصطلاحي للزمن (المنطقي أو الطبيعي) المشتمل على الماضي و الحاضر و المستقبل.

تمحورت قصائد أبي حمو حول مواقف محدّدة،تمثّلت في تأسيس الدّولة الزّيانية و إحيائها بالتّصدّي لمعارضيه،كما تتجلى مواقفه اتجاه الإسلام بإحياء ذكرى المولد النّبوي الشّريف،و كثير من قصائده باختلاف أغراضها،يشوبها الشّوق و الحنين إلى الأهل و الأحباب،كما عبّر عن خيبة أمله و معاناته إبّان انهيار الدّولة الزّيانيّة.

و يبدو أن ما نظمه من أشعارٍ يعكسُ التزامه و حرصه على الحفاظ على مقوّمات الأمّة،وارتأينا أن نتناول الزّمن الشّعري دراسة أسلوبية،لمعرفة الخصائص الجمالية للنّص الشّعري.

*** الزّمن الشّعري :** إن الزّمن الشّعري ليس زمنا تاريخيا يسير في خط امتدادي بل أكثر من ذلك،يتجاوز التّاريخ إلى الجانب النّفسي،مضطربٌ في أحايين كثيرة،متقطّعٌ بين الفينة و الأخرى،متداخلٌ يعكس تجربة الاستحضار و الاستشراف؛و يتجلّى الاستحضار في الكشف عن السّوابق و عدّها امتدادًا للزّمن

1- لسان العرب، دار بيروت، لبنان، (د ط) 1992 مادة ن، ص 1999

2- ابن سينا حياته و آثاره، محمد كامل الحر، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، 1991 ص 36.

الحاضر(زمن القول)، أمّا الاستشراف فيتّضح في بعض النّماذج الشّعرية التي كان الشّاعر يتوعّد فيها معارضيه بالحرب(المستقبل) و يربطها بالزمن الحاضر أيضا تحمل دلالات الإرادة و العزيمة و تصور الآتي بناءً على معطيات الحاضر،أما المطلق فيتّضح في المستوى النّموذجي أي صلة المخلوق بالخالق،و هو أوثق صلةً بالشّعر الديني، أما الزّمن النّفسي فهو الجامع لكل ما ذكرنا (الماضي، المضارع، المستقبل، المطلق) .

على أن التّداخل في الأزمنة يرجع إلى التّداخل النفسي لا التّتابع التّاريخي،و يتجلّى فيه التّقابل و التّضاد .

1. الزّمن الماضي :

يتجلّى الماضي بصورة واضحة،و إن كان الشّاعر يقف على الأطلال كغيره من القدماء، يرى فيها هذا الامتداد بناءً على تجربة الاسترجاع.

فيقول في قصيدته (حان الفراق) عند قيامه بحركته لإحياء الدّولة الزيانية :

حـــان الفـــراقُ فكنـــتُ منـــهُ بـــمُنْزَلِ ... و دنـــا الرّحيـــلُ فكنـــتُ فيـــهِ بـــأوّلِ

و تحكّـــمَ البيـــنُ المـــشتّتُ و النّـــوى ... فينـــا بفتكـــةِ سيـــفهِ المتكـــلّلِ

. . . خَلَـــتِ المعـــالمُ و الطُّلـــولُ دوارسٌ ... و ذوى الرّيـــاضُ و كـــلُّ ربـــعٍ مزبـــلِ

فـــسمعتُ هـــاتفةً علـــى أفنانِـــها ... تـــشكُو بـــصوتٍ بـــيّنٍ لـــمْ يجهـــلِ[1]

فالأفعال بصيغة الماضي و الدّلالة الذّاتية هي المضارع،ذلك أن مجرّد القيام بفعل يكون قد دخل الماضي،و تكمن الدّلالة الإيحائية في الرّوابط بين الخصائص الأسلوبية للعبارات،في تقديم الجار و المجرور (منه) في البيت الأول، يوحي بعرض الحالة النفسية المتمثّلة في الحزن و الألم ذُكِرَ أحد أسبابها (الفراق)،و هي لفظة تكثر مرادفاتها لفظا أو معنى، أو أثرٌ من آثار السّببيّة.

1- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 295.

فمن آثار السببية قوله (خلت المعالم،و الطلول دوارس، تحكم البين. . .)،و يقول أيضا في القصيدة نفسها:

و جلتُ بطرفِ الطّرفِ في عرصاتِهَا ... كجولَةِ واهٍ أو كوقفةِ هائمِ

. . فعادتْ رسومُ الدّارِ بعدَ أنيسِها ... هشيشًا و لا تخفى بقايا المراسِمِ[1]

فقوله (جلت،عادت) تتضمّن استرجاع صورة الماضي،و تقوم المقارنة بين صورة سابقة و أخرى حاضرة نستشفها من قوله (عادت)،فكانت صورة تعكس الجمال و الرّاحة و الطّمأنينة،و تغيّرت فيما بعد، ثم تشكّل الحضور الصّارخ لا يستطيع الشاعر إنكارها،حين يقول(و لا تخفى بقايا المراسم)،على الرّغم من كون الشّاعر قد حاول أن يتجاهلها و أن يتغلّب على معاناته،وتضمّن ذلك قوله (بطرف الطّرف) .

و يقول أيضا في المولديات :

زاروا الهادي بهوًى بادي ... وَحَدَا الحَادِي عزْمًا بِهِمِ

شدُّوا عَزَمُوا فازوا غنموا ... لمّا قَدِمُوا لِحِمَى الحَرَمِ[2]

فاستخدم الأفعال بصيغة الماضي لتصوير مناسك الحج يبرّره التّتابع التّاريخي مع زمن مناسبة القصيدة و هو ذكرى المولد النبوي الشّريف.

و نلاحظ أن الشّاعر استخدم أثناء الحديث عن الماضي :

*الفعل المضارع المنفي بـ (لم)،و هي حرف نفي و جزم و قلب،كما أنه يتحدّث عن الزّمن الماضي بصيغة المضارع و هو على أوجه :

1- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 299.

2- المصدر نفسه ،ص 342.

1- مسبوقا بالفعل النّاقص نحو قوله :

و الدّار أمستْ بلقعًا من أهلها ... يرثـي عليهـا كـلُّ طـيرٍ أليـلِ[1]

2- أو مسبوقا بحرف نفي (لم) :

و لم يأمنِ الخلاّنُ بعدَ اختلالِهم ... فأمسَى و في أكبادِهِ أيّ حَاجِمِ[2]

و قوله أيضا :

لـم يبـقَ منهـا غيرُ فعـلٍ صـالحٍ ... يملا الصّحيفةَ أو ثنـا مَسْمُوعِ[3]

و أيضا :

و ظنّهـم أنّ هـذي الـدّار باقيـةٌ ... و لم يظنّـوا بـأنّ الـدّهرَ شـاءَ صَـفا[4]

3- أو مضارعا حقيقيّا و لكنّه يدلُّ على الماضي نحو قوله :

وقفـتُ بهـا مـنْ بعـدِ بُعْـدِ أنيـسها ... بـصبرٍ منـافٍ أو بـشوقٍ مُـلازِمِ

تهيـمُ بمغنـاهُمْ و تنـدبُ ربعَهُـمْ ... و أيُّ فـؤادٍ بعـدهمْ غـيرُ هـائمِ

تحـنُّ إلى سـلمى و مـنْ سَـكَنَ الحمـى ... و مـا حـبُّ سـلمى للفتـى بمسالمِ

1- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 299

2- المصدر نفسه، ص 320

3- المصدر نفسه، ص 395

4- المصدر نفسه، ص 338

و صرّحْ بذكري في الخيامِ و أهلِها و ناشدهمُ شوقي هناكَ صرَاحَا
و بلّغْ إلى خَيْرِ الأنامِ تحيتي كما نمّ زهرٌ في الرّياضِ و فاحا[1]

و من خلال التّواصل بين الماضي و الحاضر،يتّضح المستقبل أساسا لهما،ذلك أن الحنين إلى المكان المقدّس،و ما شهده الشّاعر من انفعالات تعكس الجانب الرّوحي، يمتد في حاضره و يعيشه بكلّ كيانه،كما أنّ هذه الرّؤية المستقبلية التي تجلّت في الخطاب الشّعري (إذا جئت نجدا . . .) و غيرها من العبارات،لها دلالة على استحضار صور سابقة،تدفعه إلى التّأكيد عليها و ذكر ملامحها ليكون التّواصل بين الماضي و المستقبل.

و يقول أيضا :

أصلحْ بفضلِكَ ما قدْ كانَ منْ عوجٍ فاجبرْ بحلمِكَ ما قدْ بَانَ مِنْ عِوَجِ
و اجعلْ لنا مخرجًا في إثرِهِ فرجٌ فكَمْ تعاملُ بعد الضّيقِ بالفرجِ[2]

كما يعد المستقبل امتدادا للحاضر،فالدّعاء يتجاوز الظّرفية إلى المستقبلية،و هو ما تجلّى في هذين البيتين.

4. الزّمن المطلق :

يتجاوز الشّاعر الزّمن المستقبل إلى المطلق،و يحمّلُهُ كلّ الدّلالات الروحية،و يتجلّى هذا النّوع بخاصة في شعر الرّثاء و المولديات.

فمن شعره الدّال على الزّمن المطلق قوله :

الموتُ بابٌ و كلُّ النّاسِ داخلُهُ و العبدُ يُجزى بما جنى و ما اقترفا

1- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 353.

2- المصدر نفسه ،ص 364.

و الله مطّلـعٌ فـوقَ العبـادِ و قـدْ يؤاخـذُ العبـدَ في الـدُّنيا بمـا سَلَفـا[1]

و قوله أيضا :

و يـا أسـفي يومَ الحسابِ و يـا أسَـى إذا كـان سـعيي عنـدكمْ غـير مـرضيّ
و مـا أرتجـي إلاّ شفـاعةَ خـير مـنْ أتـى بالهـدْيِ يهـدي لديـن حنيفـيّ
بـهِ يرتجـي العاصـونَ غُفْـرَانَ ذنبـهمْ . .و ما عملوا في الدّهرِ مِنْ عَمَلٍ سيّ[2]

فالزّمن المطلق خارج عن إدراك الإنسان،و يرتبط بالمكان المطلق:فالموجود يكون موجودا زمانا و مكانا؛و يقول أيضا :

وأنـا أرجـو مـنْ رحمـتِهِ أنْ يغفـرَ لـي يـومَ الخَجَـلِ[3]

و نلاحظ في هذه الأمثلة أو غيرها شيوع الجمل الاسمية في التّركيب،حيث يكون نفي الزّمن من حيث الجانب الدلالي،كما أنها تفيد الإخبار،كما نجد الاسمية في الجمل،فتطغى على ركني الجملة:المبتدأ و الخبر،سواءً أكانت الجملة ابتدائية أو معطوفة.

*** الزّمن الشّعري و علاقته بالزّمن الواقعي :**

يتّضح من خلال التّحليل الأسلوبي لعنصر الزّمن في شعر أبي حمّو موسى الزّياني طغيان الزّمن الماضي بنسبة كبيرة، ثم يليه الزّمن المضارع،على أنّ هناك بعض التّداخل بينهما في مواضع كثيرة،ممّا يدفعنا إلى القول :

1- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 338.

2-المصدر نفسه،ص 346.

3- المصدر نفسه، ص 311.

إنَّ الزّمن المضارع يقترب من الماضي،و له دلالة على صلة الشّاعر الوطيدة بذكرياته و ما عاشه من آمال و آلام، يجد ملامحها في الرّوابط المتجسّدة في الطّلل و ما كان في حكمه.

أمّا الزّمن المستقبل فقليل الورود في شعره،و غالبا ما ارتبط بأسلوب الوعيد ،حين توعّد معارضيه بالحرب،أو خطاب الحادي عند زيارته البقاع المقدّسة في أسلوب شرط نحو قوله :

إذا جئتَ نجداً أو نشقتَ نسيمَها و شمتَ عِرَاراً ربوةً و بطاحَا[1]

كما يتجلّى الزّمن المطلق بنسبة قليلة جدّا،و هو أوثقُ صلةً بالشّعر الدّيني و الرّثاء،ذلك أن ظاهرة الموت تطرح فكرة المابعد،كما أنّ الزّمن المطلق ينوب عن المستقبل،و يحمل الكثير من الإشارات إلى الجانب الرّوحي.

رابعا ـ خصائص الصّورة الشّعريّة

1. المبالغة:

وهي الإفراط في وصف الشيء بالممكن القريب وقوعه عادة،ويتصل بالمبالغة فنّي الإغراق والغلو؛فهي "سبيل غوص الشّاعر في التّشبيهات حيث يلجأ إلى الإفراط في المعاني إلى حد المستحيل أحيانا،ويجعلنا نتصوّر معه أشياء خيالية لا يُقرُّ بوجودها إلاّ من تشبّع فكره بملكة الخيال الشّعري .

لعلّ المطّلع على ديوان أبي حمّو يلحظ كثرة الاحتفاء بأسلوب المبالغة،فلا تخلو قصيدة من هذا الأسلوب ،وكأنّ الشاعر وجد فيها سبيلا لترجمة أحاسيسه وتنقيح صوره.

فمن صور المبالغة قوله:

والقَصرُ أمسَى ما حَلاَ مِنْ بعدِهِ ومنازلٌ تزهَى بكُلِّ صَنيعِ

1- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 353.

و نمـارقُ مـصفوفةٌ قـدْ زُيِّنَـتْ مِـنْ درّهـا المنظـومِ بالتّـرْصيعِ
و مقاصـرٌ لم يَـبْنِ قَـطُّ مِثالَهَـا مـنْ قبـلُ للمَـأْمُونِ والمخلـوعِ[1]

وقد بالغ الشاعر كثيرا في وصف روعة وجمال قصر أبيه وجودة العمران،فوصفه بالجمال المثالي الذي لا نظير له ،لدرجة أنه وصف النمارق بالاصطفاف كنمارق دار الآخرة ،و قد اقتبس الشاعر ذلك من الآية القرآنية،من قوله تعالى : ﴿ وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ ﴾[2].

أمّا قوله:

يـا ليلـةَ الاثـنينِ نُـورُكِ قـدْ سمـا و انجابـتِ الظّلْمـاءُ عـنْ أفـقِ السّمَـا[3]

•هي مبالغة في ذكر فضل ليلة الاثنين وهي ليلة مولد الرسول ﷺ،فقد جعلها أبو حمو ليلة النور الذي يجعل الظّلام يتجلّى عن أفق السّماء ليصبح اللّيل نهارا .

2.اللغة:

تتميز لغة الشاعر بميزات خاصّة،فهي قريبة من لغة الشّعر الجاهلي،و في هذا ما يدل على تأثّره بالموروث الشعري القديم،وقد تراوحت لغته بين الشعرية و النثرية،ذلك أنّ لغته تتميّز أحيانا بالتّقريرية و النّزعة الخطابية،ومن صوره الشعرية التي يعتمدُ فيها على التّكرار لتقوية المعنى وتأكيده تكرار الاسم كما في قوله:

---

[1] – أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 343.

[2] – سورة الغاشية الآية 15

[3] – أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص337

يا فقد يوسفَ ما أبقيتَ لي جَلَداً ... يا فقد يوسفَ إنّ الصبرَ عنكَ عَفَا
مَا مِثلَ يوسُفَ مفقودٌ لفاقِدِهِ ... ولا كموسى أخو فقدٍ إذا وصَفَا
أصيبَ بالمعضِلِ الأدمى بوالِدِهِ ... كفقدِ يوسفَ لكنْ حُنفُ ذَا جحفا
يا قبر يوسفَ لا تهدوكَ هامية ... مِنَ الغمامِ ولا زال الثّرى رعفا[1]

إن تكرار لفظة يوسف و ذِكرُها في كلّ بيت دليل على إعادة بناء النص وتشكيل حالات وعي المتلقي،فضلا عن تزاحم المعاني الذي يعكس حزنه وتفجعه الشديد ،وبذلك فقد كانت ألفاظه مختارة منتقاة تؤدّي الفكرة وتنقل المعنى في جلاء ووضوح،فألفاظ الشاعر صورة عاكسة لما يحسّ بداخله،توحي بصدق التّجربة؛فمن حسن توظيفه الألفاظ وتصرّفه فيها جمعُه بين المتضّادين قوله:

الماءُ والنّارُ مجموعانِ في كبدي ... فاعجبْ لضدّين في قلبٍ قدِ ائتلفا[2]

و قد جمع الشاعر بين ضدّين لا يمكن أن يتّفقا أبدا ولا وجود لما يُسَوّغُ اتصالها،و قد أوردهما أبو حمو في صورة واحدة (الكبد والقلب)،و على الرغم من أنّ لغته تتميّز بالبساطة و الوضوح إلا أنها تحتاج أحيانا لبعض التأمّل لإدراك المناحي الجمالية في شعره،ذلك أن الشّاعر وظّف كثيرا أسلوب المجاز لكون اللغة التّقريريّة لا تؤدّي الوظيفة الجمالية في النّصّ الشّعري،إذ يعمدُ الشّاعر إلى الصور المجازية التّي تُشكّل روح الشّعر و مادّته؛فمن صور المجاز قوله :

والدّارُ أمستْ بلقعًا مِنْ أهلِها ... يرثي عليها كلُّ طيرٍ أيّلِ
دَمْعي يسيحُ وزفرتي لا تنقضي ... والسّهْر أنحلَني وعَذْلُ العُذّلِ[1]

---

[1]- أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 337 .

[2]. المصدر نفسه،ص 338.

و أصبغ الشّاعر على الكائنات صفاتٍ و خصائص إنسانية،فاستعار صفة الرّثاء من الشاعر إلى الطير على سبيل الاستعارة المكنيّة،لبيان حالة الدّيار و ما آلت إليه؛و قد جاءت لغة الشاعر على الوجه الذي يكفل نقل مشاعره وأفكاره على أتمّ وجه.

3. العاطفة:

تُعدُّ العاطفةُ الدعامةّ الرّئيسة في نقل التجربة الشعريّة،فهي تُذْكي خيال الشاعر وتبعث فيه القدرة على الإبداع و الإثارة،كما أنّها تُسهمُ في اختيار اللغة التي تخدم الصورة لتجعلها أكثر دقّة و إثارة

ويرى (هازلت) أن ثمة علاقة قريبة بين الموسيقى والعاطفة العميقة الجذور في الشعر[2] ،إذْ تؤدّي العاطفة دورا بالغا في إثارة الانفعالات والأحاسيس بكل الأنغام الموسيقية التي تتولد أثناء العملية الشعرية،

و من شعره الذي يتجسّدُ فيه البعد الوجداني للغة قولهُ:

جَرَتْ أدمُعي بينَ الرّسُومِ الطّواسِمِ ... لمّا شَحَطَتْها مِنْ هبُوبِ الرّواكِمِ

وقفتُ بِها مُستنْطِقاً لخطابِها ... وأيّ خِطابٍ لِلصّلادِ الصّلادِمِ

وَسِرْتُ على جَوْنٍ أقبَّ مُضَمَّرٍ ... كَلَمْعَةِ بَرْقٍ وكلمحَةِ صارِمِ

وجُلْتُ بطرفِ الطّرفِ في عرَصاتِها ... كجولَةِ واهٍ أو كوقفَةِ هائِمِ

وَصَفّقْتُ ما بَيْنَ الطّلولِ خوامِسي ... وفاضتْ سَواقي الدّمعِ مِثْلَ الأراقِمِ[3]

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 295 . 296 .

[2]- (Lectures on the English Poets, Hazlit William,p12) ، نقلا عن بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، يوسف حسين بكار ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، (ط2)، 1983، ص167.

[3] ـ أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره،ص 299

و تتجلّى عاطفة الشّوق و الحيرة من مساءلة الرّسوم،و بعد إدراك الشاعر صمت المكان،ينزع إلى البديل الموضوعي الذي نحسبُهُ . في هذه الأبيات . امتدادا للبعد العاطفي،متجسّدا في صورة الرّحلة نحو المجد،و يطيل الشاعر في ذلك كأنه يرى في تلك الإطالة وسيلة للتّعبير عن عمق عاطفته وشدّة ألمه .

وفي قوله أيضا :

درجنـــا إلى درجٍ ولاحـــتْ بـــشائرُ ... بِهَلْـكِ الأعـــادي التّاعِـــسِينَ الأشَـــائِمِ

ألا أيهـــا النّـــاعي البَـــشِيرُ الـــذِي نعَـــى ... أمـــيرَ مـــرينٍ حُـــزْتَ أسْـــنَى المقاسِـــمِ[1]

ونلمس من خلال البيتين عاطفة الافتخار بالنصر والفرح بالفوز المؤكد وهي عاطفة صادقة نابعة من قائد جيش ألمه الوحيد في الدنيا هو النصر وتأمين الراحة والاستقرار وهي عاطفة فياضة تنبيء عن صدق المشاعر وقوتها لمرارة التجربة المعيشة .

وقوله أيضا :

وَبَـثّ لَهُـمْ وَجْـدِي وفـرطَ صَـبابتِي ... و ارو حـــديثي فهْـوَ أغْـرَبُ مَـرْوِيّ

يُعـــذّبني شـــوقي ويُـــضْعِفني الهَـــوَى ... وقلـبي عَلَـى جمـرٍ مِـنَ الـشّوْقِ مُحْمِـيّ[2]

وتتّضح عاطفة الاشتياق و اللهفة للقاء،إذْ تتدفّق المشاعر وأحاسيس الشّوق و الحنين عند الشّاعر،فيجعلنا نحس به ونعيش معه المعاناة ؛و الملاحظ أن شعر أبي حمو ينفذ إلى أعماق النفوس ويتغلغل إلى ذواتنا لما يمتاز به من سهولة وخفّة،ولما يحمله في طيّاته من زفرات وشعور مرهف.

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ،ص 304 .

[2]_ المصدر نفسه ،ص 345

4. التشخيص :

عمد الشاعر في كثير من الأحيان إلى تقديم تشخيص لأشياء معينة ليجعلها تؤدّي معنى معيّن فجاءت الصّورة موحية بالمعاني المقصودة ،و قد عبّر عن ذلك (ر.أ.فوكز)بقوله:" . . .الصّورة هي تقديم المجرّد عن طريق المحسوس "[1] ،أي الشّاعر يأتي بشيء معنوي غير مرئي ليعبّر به عن شيء مادي مرئي ومحسوس ومن ذلك قول أبي حمو :

حـــانَ الفـــراقُ فكنـــتُ مِنْـــهُ بِمُنـــزَلٍ ودنـــا الرّحيـــلُ فكنـــتُ فِيـــهِ بِـــأَوَّلِ[2]

فشخّص الشّاعر أشياء معنوية،فألبسها الثّوب المادي،حيث عامل الرحيل . وهو شّيء معنوي . كالإنسان الذي يدنو،والبين تعامل معه كالإنسان الذي يملك سلطة التحكّم ،وشبّهَ النّوى بالجندي الذي يفتكُ بسيفه من باب التّشخيص.

وقوله أيضا:

ألا يـــا ربيـــعَ الخـــيرِ لازلـــتَ رائقًـــا لَقَـــدْ جئـــتَ بـــالرُّحمى وَخَوَّلتَنـــا الـــسَّعْدَا[3]

فقد شخّص الشّاعر الرّبيع ومثّله بالإنسان،يأتي بالرّحمة فتحلّ السّعادة بالقلوب،و برز التشخيص في مواضع كثيرة من الدّيوان،فكان الشّاعر دائم الإصرار على بثّ الحياة والحركة في الأشياء من حوله،وجعْلِها تشاركه أحزانه وأفراحه .

---

[1] . الصورة و البناء الشعري،محمد حسن عبد الله،ص 36

[2] _ أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ص 245

[3] _ المصدر نفسه،ص 383

5. الفكرة :

تمثل الفكرة صورةً عقليّة للتّجربة،فقد يَمرّ الشّاعر في حياته بتجارب يأخذ عنها فكرةً ترسخ في ذهنه،كما تكون لديه أفكارا يعمد إلى تجسيدها في الواقع على شكل تجارب شعريّة معتمدا في ذلك على الصورة الشعرية و اللّغة و الإيقاع ،ويستوجب هذا العمل توفير المناخ الشعري التي تسبح فيه الصورة الشعرية فتحقق ذلك السحر الشّعري،فالصّورة الشّعرية أساس التّمييز بين لغة الشّعر ولغة النّثر،وهي القالب الفني الذي يحملُ أفكار الشّاعر؛ففكرة القصيدة وصورها وتجربتها تعيش في النفس قبل الكتابة [1]،ولذلك كانت صور أبي حمو تتضمّن أفكارا تخدم واقعهُ المعيش،فامتازت صوره بالاعتدال و الاتّزان،لكون الصّورة و الأفكار تُستَمدُّ من الطّبيعة التي هي:(رموز للحياة،الفكرة التي يمارسها الشّاعر ويشارك فيها)[2].

و قد عكس شعر أبي حمو إيمانه بالله ﷻ ،فاكتسى طابعا حكميا ،ومن ذلك قوله :

لا تَأمنِ الدّهرَ و الدّنيا وزينتَها ... إنّ الزّمانَ ولَو يُدنيكَ منصَرِفا

الموتُ بابٌ وكلُّ النّاسِ داخلُهُ ... والعبدُ يُجزى بما جنى وَمَا اقترفا[3]

و يتجلّى في خطاب الشاعر الحكمة الموجّهة إلى الآخر، و فكرة الحذر و عدم الثّقة و الاطمئنان إلى الدّنيا و زينتها ،و ما هي - في الحقيقة - إلاّ موقفهُ الخاص النّابع من عمق التّجربة،فاستسلام الشّاعر للقضاء و القدر للتّخفيف من شدّة حزنه على والده الفقيد ،و يُفضي بما شغل نفسه وجاش به صدره ،و بما كان ويموج به عقله الواعي وعقله الباطن.

6. – الطبيعة :

---

[1] . بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار،ص 91 .

[2] . النقد الأدبي الحديث،محمد غنيمي هلال ص 414 ،نقلا عن جماعة الديوان في النقد ، محمد مغايف ، ص 248.

[3] . أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ص 295.

تُمثّلُ الطبيعة مصدرا أساسيا للخيال وأهم العناصر الفعّالة في القصيدة،فهي تُمثّلُ خلفيّة حيّة باستمرار في وعي الشاعر،و يتفاعل معها فتبدو صُوَرُ التّوتُّر،وقد تداخلت الطّبيعة في إبداعه الفني خاصة في صوره التّشخيصيّة التي أضفت الحركة والحياة على عناصر الطبيعة،فتجاوز المحاكاة و الصور الجامدة إلى اكتشاف أسرارها،و استكناه العناصر المتفاعلة في ما بينها،ومزج مشاعره وعواطفه بمظاهر الطّبيعة ،و جعل منها جزءا من عمله الشّعري،ومن ذلك قوله :

والدّارُ أمستْ بلقعًا مِنْ أهلِها ... يرثي عليها كُلُّ طَيْرٍ أَيّلِ

والورقُ نائحةٌ على أغصانِها ... نَوحَ الشّجيّ المُدْنِفِ المتعلّلِ [1]

و قد استثمر الشّاعر صور الموجودات في الطبيعة،فأصبغ عليها خصائصَ و ميزات إنسانية،فجعل الحركة للدّيار فتغيّرت و أصبحت صورةً للقفر،و الشّاعرية للطّير حيثُ يُشاركُ الشّاعرَ في رثاء المصير الإنساني؛و قد رأى الشّاعر في هذه الموجودات سندًا يشاركه آلامهُ،و لعلّ هذا التّصوير يُنبئ عن حاجات الشّاعر النّفسيّة،فتجسّدت الدّافعية في تعويض الآثار و مشاعر الحزن و الوحدة ببدائل أخرى من الطّبيعة.

ويقول أيضا :

لَوْ ذقتِ يا ورقاءُ ما قد ذقتُهُ ... لحرقتِ أغصانَ الأراكِ الميّلِ [2]

و تكمن جمالية الشّعر في إضفاء الخصائص الإنسانية على الموجودات و الكائنات،و يتجلّى التميّزُ بشكل جليٍّ في المشاركة الوجدانية بين الشّاعر و الحمامة،و عَقْدِ المقارنةِ بينهُ و بينها،و إقامة الحكم في كونه أشدُّ

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ص295

[2] _ المصدر نفسه ص 296

منها حرقة و آلاما،و ما هذا الخطاب . في الواقع . إلاّ تقديما للمتلقّي،يدفع به إلى التعاطف و التماس الأعذار في حال التّقصير،و قد تكون صورة الحمامة ذات بُعدين:البعد الواقعي ،و قد عمد الشاعر من خلاله إلى التّعبير عمّا يختلج نفسه،و هي تُمثّلُ . على هذا النّحو . هزّةً عاطفيّةً من حيثُ كونها عنصرا مثيرا للشّاعر؛و يتمثّل البعد الآخر في الحمامة من حيثُ كونها صورةً للمتخيّل الذي يلتجئ إليه الشّاعر،فيُصغي إليه دائما(المتخيّل)،على أنّ صورة المتخيّل هي في الواقع خطابٌ للمفترض ،و نقصدُ به الإنسان حين يفتقده الشّاعر،فيقوم بإيجاد بدائل موضوعية من الواقع أو المتخيّل حسب الحالات النّفسيّة المختلفة،و غالبا ما تكون من عناصر الطبيعة لاستيفائها جميع ميزات الهدوء و السّكينة،و قد سعى أبو حمو موسى الزّياني إبداع لغة شعريّة توحّدُ المعطى الطّبيعي والتّوهّج الوجداني ،فأضفى جماليّة خاصّة تُنبئ عن حبّه للطبيعة واستثمار عناصرها بما يخدمُ مواقفه الفكريّة و الوجدانية. .

7. - الموسيقى :

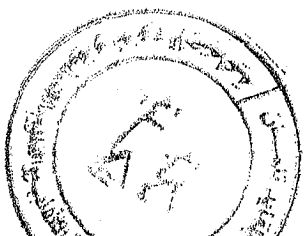
وهي مجموعة الأصوات والأنغام الموسيقية التي تحتوي عليها اللّغة باعتبارها أصواتا ،فضلا عن كونها صورا،وهذه الموسيقى التي تنشأ من تناغم الأصوات و إيقاع الألفاظ بمقاطعها وحروفها يمكن أن تثيرنا وتؤثر فينا، و تساعد على فهم القصيدة،وقد اتّفق القدماء على أن الشعر لا يقوم مقامه إلاّ إذا اعتمد على ركن الموسيقى ، فهو عند قدامة "قول موزون مقفّى يدلُّ على معنى "[1]،و عند ابن خلدون هو "الكلام الموزون المقفّى" [2]؛و قدّ حدّدَ القدماء مفهوم الشّعر و أفردوا له كتُبًا ومنهم من تطرّق إلى نقده،و أفرد آخرون للشّعر فصولا و أبوابا،

و ميّزوا جيّدهُ من رديئه.

---

[1]- من التعبير الموسيقي في نونية أبي البقاء الرندي،الربعي بن سلامة،مجلة الآداب،العدد 01،ص 52.

[2]- المقدمة ، عبد الرحمن بن خلدون ، دار الفكر العربي ، بيروت ،ط1، 1982،ص 52.



و قوله أيضا :

قــضيتُ عُمــري في لعــلَّ وفي عــسى ... والعبــدُ يرغــبُ في الــصّباح وفي المــسا

في زورةٍ تمحــولــهُ مــا قــدْ أسَــا ... و القلــبُ منفطــرٌ يــذوبُ لــهُ أسَــى [1]

و الدّمعُ منحــدِرٌ كما الينبــوعِ

وعمد الشّاعر إلى مدّ حروف الهمس وتكرارها،كتكرار حرف السّين في نهايات الأعاريض و الأضرب،(عسى،أسا، المسا، أسى)،فقد عمد الشّاعر إلى مدّ الحروف وتكرار حرف السّين لإضفاء ذلك النّغم الخاص على القصيدة،فتحقّق الإمتاع بما هيّأهُ من جرسٍ موسيقيٍّ خاص،يتناسبُ مع موضوع القصيدة، يدفعُ القارىء إلى تتبّع القصيدة فيتأثّرُ بها ويتفاعل معها،فيُشارك الشّاعر آمالهُ و آلامهُ،فيُعيدُ بناء النّص الشّعري بما أدركهُ من جماليات و ما اكتسبه من أفكار .

و تمثّلت الموسيقى الخارجيّة في الوزن الذي وردت عليه القصائد في توازن وانتظام،فاختار الأبحر الشّعرية بما يكفلُ التّعبير،ذلك أنّ الحالة النّفسيّة لها دور فعّال في انتقاء الأوزان،إذ تسمح للشّاعر بالإطالة أو الإيجاز حسب النّفس الشّعري،فكان التّراوح بين استخدام الأبحر الشّعريّة،من الطّويلة إلى الأوزان الخفيفة حسب الحاجة إلى ذلك .

و قد اعتمد أبو حمو موسى الزّياني البحور الخليلية التي تنوعت بتنوّع القصائد،كما سعى إلى التنويع في القافية و انتقاء حرف الروي،فكان الشاعر حريصا على جودة الوزن وحسن القافية على الرّغم من بعض العيوب المتعلّقة بها،و استطاع أن يُقيم بناءً متكاملا جمع بين التّأليف القائم في أعماقه والغائر في نفسه وبين غيره من المتلقّين بالتّجاوب مع هذا الشّعر في قدرة فنية على جعل إيقاعات النفس تجذب الآخرين بنغمها الذي يُجسّدُ روح الشعر .

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ص 356

8. الخيال :

يسعى الشّاعر للتّعبير عن انفعالاته و معاناته بالخيال ،و قد تنقل الصّورة المتخيلة واقعاً له دلالة رمزية كامنة في النّفس،و يكون التّعبير متنفّسًا عن الانفعال فيزيل توتّر المبدع .

ويعدُّ الخيال الأداة التي تُمدُّ الصّورة الشّعرية بالحياة،و يُعَدُّ عنصرا ضروريا لا يكتفي بمجرّد جعل الصورة تنفذ إلى المتلقّي للتّأثير فيه فحسب،بل يتجاوزه إلى تمكين الصّورة من رؤية الشّيء الغريب مألوفا والمفكّك موحّدا [1]، فهو أداة معرفيّة رئيسة تجعل الصورة تسبح في فضاء النّفس لتعبر عن أحاسيسها وخلجاتها ،فتتجلّى في الهيئة والحركة والألوان والأصوات ممّا يمكّنها من الضّغط على خيال الملتقي،وتثير انفعاله فيؤدّي إلى الاستجابة النّفسية والذّهنية،كما تتوفّرُ فيه القدرة على خلق التّوازن أو التّوافق بين الصّفات المتضادّة أو المتعارضة.

و تتوقّف القيمة الجماليّة للخيال على مدى صدق التّجربة الشّعريّة ،و نعني بذلك العلاقة تكون بين العاطفة الصادقة والخيال الشعري ،فالعلاقة بينهما علاقة تبادلية وهي علاقة الأخذ والرّد؛و يختلف هذا الخيال عن الخيال المجنّح الذي يتّخذه الشاعر غاية لا وسيلة لإثارة الأحاسيس فيذهب بالقارئ إلى متاهات لا أوّل لها ولا آخر[2]، والخيال البنّاء يؤدي دوره الحقيقي،فتتّسع به أفاق الرّؤى للأشياء المحيطة بنا .

و قد سخّر أبو حمو موسى الزّياني الخيال لصهر الظواهر الخارجية،و إحالتها عن طبيعتها فتحوّلت إلى صور نفسية؛و من نماذج شعره ما صاغه في ذكر شوقه لتلمسان أثناء غربته والحب المتبادل الذي كان يربط بينه وبينها و قد جسّد ذلك فأظهرها في صورة غادة حسناء في صورة شعريّة رقيقة نستحضر من خلالها جماليات الشّعر العذري حيثُ يقول:

---

[1]- ينظر : الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية ، الأخضر عيكوس،مجلة الآداب ،جامعة قسنطينة،العدد 01، 1994،ص67-96.

[2]- ينظر : دراسة في الشعر الجاهلي،زكرياء صيام،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،ط2، 1993،ص477 .

كتمتُ حُبّي فأفشى الدّمعُ كِتْمَاني ... وزادَ شَوْقي عَلَى قَيْسٍ وَعَيْلاَنِ

إنّي فُتِنْتُ بِذَاتِ الخَالِ يَا خَولي ... وَعَذّبَتْ بجفاهَا العَاشِقَ العَانِي

قالتْ وحقّ هَواكَ اليَوْمَ مَا نَظَرَتْ ... عيناكَ عيني إلاّ ذُبْتُ مِنْ شَاني [1]

ى فكانت صوره مكتملة فنيا،إبلاغية من حيث إيحائها،تتمكّنُ من خلالها أن نلج إلى العالم الداخلي للشاعر ،ذلك أنّها تضمّنت الحالات النّفسيّة التي عاشها الشاعر،الصورة تنتمي في جوهرها إلى العالم الداخلي للشّاعر،

و قد ساهم الخيال في التكثيف العاطفي،وهذا ما جعله معيارا لعبقريته في الأداء الشعري ودليلا على البعد الفنّي،فكانت صور متميّزة بالأخيلة الخصبة التي تحقّق جودة إبداعه.

و ممّا سبق يمكنُ القول:إنّ الصّورة الشّعرية تُعدّ إحدى خصائص الشّعر النّوعية التي تميّزه عن بقيّة الفنون،فهي الوسيلة التي تؤهّل الشّاعر إلى تجاوز التّقليد و الرّتابة الشّعرية،فهي ذات وظيفة فنيّة تُساهم في بعث القيم الجمالية،و تكمن الطبيعة الفنيّة للصورة الشعرية في ترتيب الألفاظ في نظام موسيقي،حيث تتضافر الصّورة و الإيقاع ،حيثُ يُعنى الخيالُ بالإبداع و الرّبط بين الموجودات ليُشكّل جماليّة التصوير ،فيُضفي الشاعر على قصائده خصائص الصورة من شاعرية و إثارة وتجانس.

وقد تنوّعت الصّور الحسّية عند أبي حمو موسى الزّياني،من صور بصرية وسمعية و لمسية وشمية ،فضمّن البصرية كل ما يُرى بالعين المجردة من محسوسات،و في السّمعية بعض الأصوات والإيقاعات والأنغام،أما اللّمسية فشملت المواد في صلابتها وحرارتها وبرودتها،وتشمل الشّمّية الروائح،أمّا الذّوقية فضمّت الطعم و

---

[1] ـ أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ص213.

كلّ متعلّقات الذوق،كما كان التراوح بين نقل الصور السمعية بصرية و العكس أيضا، فبثّ في قصائده حركية الإبداع،حيثُ تتجلّى أفكاره و مواقفه اتّجاه الحياة و الوجود و الكون.

و قد وظّف الشّاعر الصّور البيانيّة من تشبيه واستعارة وكناية،فمثّلت اللّمحات الفنّية التي لا تستغني عنها الصّورة الشّعرية ،فهي لا تشمل . عنده . الأنماط البيانيّة الشائعة من تشبيه واستعارة وكناية فحسب ، بل تعدّت ذلك إلى أنواع البديع المختلفة من جناس وطباق ومبالغة وغيرها من أساليب البديع المتنوعة .

و تتميّز الصّورة التّشبيهة بكونها ذات طبيعة فرديّة باعتبارها عملية خلق و إبداع تصدر من ذات شاعرية خالصة،كما احتفى الشّاعر بالاستعارة لما فيها من خيال شعريٍّ مثير،وجعل منها مركبا يقوم على التّوحيد بين المشبّه والمشبّه به،كما أورد صور الكناية للتّعبير عن حالة شعوريّة معيّنة،وبذلك نجد صورة تسمو بالمعنى وترتفع بالشّعور إلى مستوى من التّصوير الإيحائي الشّفاف الذي لا يثير المخيلة،فحسب بل ينفذ إلى الذهن عن طريق الحس؛أدّت الصور البديعية المبنية على الطباق وظيفة جمالية بما أضفتهُ على الصّورة من موسيقية،في تجميل العبارات الشعرية وتحسينها وتقوية معانيها .

كما وظف الصور النفسية للتعبير عن ما يختلج وجدانه من عاطفة وما يجول بداخله من أحاسيس ،علاوة على الصور الرمزيّة حيث وظّف كثيرا من الرموز،تردّدت بكثرة عند شعراء التّصوف و شعراء المديح النّبوي ، وقد وظف الشاعر في صوره الرموز الدينية التي استقاها من الآيات القرآنية ، ورموز تراثية مستقاة من الأحداث والمواقف التاريخيّة .

و لا تبدو الصورة الشعرية عند أبي حمو موسى الزياني في قدرتها على إيصال الفكرة فحسب،بل في قدرتها أيضا على توضيح المعنى الخفي والكشف عن العالم النفسي للشاعر،وجعل القارئ يعايش الشاعر كل مواقفه،فكانت لصوره إثارة لافتة تُحدثها في نفس المتلقي،تميزت باللّذة والمتعة الفنّية التي تجعله يشارك الشّاعر أفكاره ومواقفه،فيستجيب وجدانيا لتلك الأحاسيس و المشاعر.

الفصل الثالث

الإيقاع في شعر أبي حمو موسى الزّياني

أولا : البنية الموسيقيّة الخارجيّة

ثانيا : البنية الموسيقيّة الدّاخليّة

الإيقاع في شعر أبي حمو موسى الزّياني:

يعدّ الشعر من أرقى الفنون التي تعبر بصدق عن مشاعر الإنسان وعواطفه فهو كلام موزون مقفى،يتميز بقوة التعبير وجزالة الألفاظ وبراعة التصوير،و يتضمّن وقعا مؤثرا في نفس المتلقي، ويحوي خصائص جمالية ومميزات فنية تُحدثُ الاستجابة النفسية في نفس المتلقي.

وقد ارتبط الشعر منذ القدم بعنصر الإيقاع ويكاد يتفق جل الدارسين على أن المصطلح (Rythme)"انحدر من أصل إغريقي بتسمية "Rythmos" [1]، إلا أن أول من استعمل من العرب هذا المصطلح هو ابن طباطبا العلوي لما قال: "والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وهو ما يترك عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"[2] ،ويدل هذا القول على ان الشعر مرتبط بمسألة الذوق؛ فكلما كان لهذا الشعر وقعا جذب إليه أذن السامع وأثر في عاطفته بنغماته الإيقاعية التي تحدث نتيجة لاهتزازات في الترداد الصوتي للألفاظ، ولا سيما النغم الناجم عن البحر والروي، وهكذا يرقى الذوق إلى درجة إثارة المتلقي وإطرابه.

و يُشكّل مصطلح الإيقاع في جوهره صوراً كثيرة ومتعددة،تشمل معظم جوانب الحياة،متمثلة فيما يصدر من الإنسان من قولٍ منظوم أو منثور،وما يطاله من حركات جسمية، كنبضات قلبه، وحركات أطرافه، وسريان دمه في جوف شريانه[3].

و يبدو أنّ الإمتاع الموسيقي مرتبط أساسا بالإشباع النفسي و النصي للسامع، وقد أكد القدماء على عنصري الوزن و القافية و عدوهما شرطين أساسيين لبلوغ أقصى درجات المتعة و الارتواء ،وقد

---

[1]- العروض وإيقاع الشعر العربي،عبد الرحمان تبرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص80.

[2]- عيار الشعر ابن طباطبا ، تح وتعليق: محمد زغلول سلام، ص 53.

[3] - البنية الإيقاعية وجماليتها في القرآن، .محمد حرير،التراث العربي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا،العدد: (99-100)-(شعبان)-1426 هـ=(أيلول)2005- السنة الخامسة والعشرون،ص316

أكدت التجربة الإنسانية في كل العصور و كل اللغات أن الموسيقى عامل هام في الشعور وفي تنسيق البناء العام للقصيدة ، كما أنها تلازم الصورة و تشاركها دائما في إقامة هذا البناء، لأن الإيقاع الموسيقي ينطوي على بعد إبلاغي أصيل، فهو في الوقت نفسه يشحن معه الأحاسيس والانفعالات التي ترتطم في الداخل من الكائن الفرد، فيسبغ على الشعر روحا حية ومتقدة، و لعل الشاعر حين يعبر عن حالته الشعورية إنما يفعل ذلك نتاجا للإيقاع النفسي الذي يعتبر وعاء للحالة النفسية[1] ، يمكن لنا أن نستخلص مما سبق أن الإيقاع هو طاقة تهم فنون القول عامة، و هي ذات وظيفة مزدوجة أولاهما :وصل مكونات النص،والأخرى:التأثير في المتلقي؛كما أن الموسيقى الناتجة عن الإيقاع هي الدافع على الانفعال و المشاركة الوجدانية بين المتلقي وصاحب النص،كما أن الإيقاع ضربان هما: إيقاع خارجي يتمثل في القافية والوزن، و آخر داخلي يتمثل في مجموع العلائق فيما بين الوزن و الشحنات الإيقاعية في دفقتها الشعورية. و الإيقاع المتوازن المنسجم بشدّ النّفس إليه و يشوقها و يجعلها أكثر قبولا للفنّ القولي المتوفّر عليه عن طريق خلق جوٍّ نفسي موسيقي،تنساب معه النّفس و تشعر بالرّاحة و الطرب،و تنظّمُ حركتها الشّعورية وفق ذبذبات إيقاعه [2] .

أولا : البنية الموسيقية الخارجية

تمثّل البنية الموسيقية الخارجية، ممثّلةً بأوزان الشعر العربي أو بحوره،الجانبَ الثاني من جوانب البنية الفنية الشكلية للشعر العربي، وإحدى أبرز خصائصه في هذا المجال،لاسيما بارتباط هذه الأوزان بالقوافي، الأمر الذي جعل قدامة بن جعفر، يلجأ إلى تعريف الشعر بأنه " كلام موزون مُقَفّى يدلّ على معنى"،بحيث قدم الوزن والقافية على الدلالة المعنوية المطلوبة[3]،و قد أضاف ابن سينا إلى تعريف قدامة بن جعفر عنصر

---

[1]– الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1976م، ص67.

[2] – الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية،د/مجيد عبد الحميد ناجي،ص64.

[3]– نقد الشعر، قدامه بن جعفر، ص 13 .

الخيال، فقال إنه "كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها متشابهة حروف الخواتيم"[1]،و يرى حازم القرطاجني أن "الأوزان مما يتقوّم به الشعر ويُعَدّ من جملة جوهره "[2]،و يقوم الشعر عند . ابن رشيق . بعد النية على أربعة أشياء و هي اللفظ و الوزن و المعنى و القافية...[3].

و لا تقلّ الموسيقى أهمية عن عنصري – اللغة و الصورة ،فلفظ الموسيقى كما يراها " الفارابي: «معناه الألحان و اسم اللحن .... قد يقع على جماعة نغم ألفت تأليفا محدودا،و قرنت بها الحروف التي تراآب منها الألفاظ الدالة المنظومة على مجرى العادة في الدلالة بها على المعاني »[4]،كما أنّ "الإيقاع من بين جميع العناصر الجمالية في العمل الأدبي هو أول ما يدخل ميدان الفعل، لأنه كأنما يعطينا إشارة بأن شرارة النشاط التشكيلي قد انطلقتْ،ثم يهيئنا حالاً لموجة معينة"[5]،و علاوة على ذلك فإنّ "وظيفة البعد النفسي للإيقاع تكمن في ترجمة المعنى الداخلي،أي من طبيعة عمق الانفعال الذي من شأنه أن يحدد جمال الصورة الشعرية التي تستكمل شروط نموها بتأثير الانفعال على خيال الشاعر"[6] .

وتمثّلُ الموسيقى وسيلة هامة في نقل إحساسات الشاعر، إذْ يتجلى ظهور الإيقاع في الكلمات ذات التأثير النفسي (الانفعالي) العالي لأن،"المصدر العاطفي للإيقاع، أساسُه اختيار الكلمات من حيث كونها تعبر عن قيمة التأثير الذي تحدثه في أذواق المتلقين،ومن أجل ذلك تكون وظيفة الكلمة في مدلولها الإيقاعي،

---

[1]– جوامع مع علم الموسيقى ،ابن سينا ، تحقيق زكريا يوسف، القاهرة 1956، ص122.

[2] –منهاج البلغاء و سراج الأدباء،حازم القرطاجني،ص 63.

[3]– العمدة .ابن رشيق: 01/ 119.

[4] ينظر: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، قاسم مومني. ص .199

[5]. الوعي والفن،غيورغي غاتشف، مجلة عالم المعرفة/ تر:نوفل نيوف،مراجعة،د/ سعد مصلوح،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت /ع146 ص65

[6]. الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عبد القادر فيدوح،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،1992،ص461

هو إحداث استجابة ذوقية تُمتّع الحواس وتثير الانفعالات"[1].

ويشكل الوزن والقافية و الجرس اللفظي مصادر للإيقاع الشعري " فالوزن هو أعظم أركان حد الشعر والقافية شريكة الوزن في الاختصاص لشعر، أما الإيقاع فهو يحدث في النفس إحساسا مستحبا من تناغم العبارات، واستعمال الترصيع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة"[2]، إذن فالإيقاع يعتبر عنصر لا نستغني عنه ،فهو يعد الحد الفاصل بين الشعر والنثر.

ويرى الفارابي أن الموسيقى هي نفسها اللحن ، وهي التي تشغل المستمع عن التعب في أوقات العمل و اختصر بعض القدماء مفهوم الموسيقى في الوزن و القافية،و لم يولوا اهتماما للإيقاع الداخلي ،و منهم " قدامة بن جعفر " فقد عرّف الشعر بأنه :«قول موزون مقفى يدل على معنى" [3].

ولا تتمثل الموسيقى الشعرية في موسيقى الوزن و القافية فحسب،بل تدعمها موسيقى الايقاع ، و في اتحادهما معا تتآلف أحلى الترنيمات الموسيقية،و يرى شوقي ضيف أن موسيقى الشعر، موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته،و ما بينها من تلاؤم في الحروف[4].

ويُمثّل الإيقاع ركيزة أساسية في موسيقى الشعر،وعرفه رضا بوصبيع بقوله " . . . الموسيقى الداخلية والخارجية على السواء ،هو ذلك التواتر النغمي المثير المنبعث من روح المحصور لخلجات النفس ومكوناتها، والذي يضفي عليه جاذبية وسحر لدى المتلقي تطرب لها الأذن و يهتزّ لها الوجدان، وتمتزج معها الروح وتسكن إليها النفس والقلب والعقل . . . "[5].

---

[1]. الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عبد القادر فيدوح،ص448

[2]– الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد ،محمد عبد الرحمن الغنيم، ص 228.

[3] . ينظر: الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد ،محمد عبد الرحمن الغنيم: ص .199

[4] . في النقد الادبي: شوقي ضيف،ص 97.

[5] – الجديد في سلم الإيقاع الشعري ،رضا بوصبيع، مطبعة الجنوب الجزائري ،تقرت، الجزائر. ط1، 2001.ص06

ويتجلى الإيقاع الموسيقي في مظهرين هما الخارجي والداخلي:

الموسيقى الخارجية :

تتمثل موسيقى الشعر الخارجية في كل من الوزن و القافية ،إذ يعتبر الإيقاع الخارجي مظهرا من مظاهر علم العروض الذي يعني بدراسة الأوزان والقوافي، ويجعل الشعر تتحكم فيه مجموعة من التفعيلات الناجمة عن تناسق أصوات الكلمات والذي ينتج ما يسمى بالبحر، ويقول إبراهيم أنيس أن "أسمى درجات موسيقية في أوزان الشعر وقوافيه"[1]، فالألفاظ التي تنسج على منوال هذه الأوزان والقوافي تعطي إيقاعا مميزا، لذلك" أكد العلماء على عنصري الوزن والقافية وعدوهما شرطين أساسين لبلوغ درجات المتعة والارتواء"[2].

فالموسيقى الخارجية هي مجموع العلائق فيما بين الوزن و الشحنات الإيقاعية في دفقاتها الشعورية ، وما ينتج عن ذلك من مكونات وتدفقات نفسية تتلاءم مع قوى تفاعل الكلمة،فالموسيقى الداخلية تأتي نتاجا للدفقة في أحاسيسها المنبثقة من قوى الذات المتفاعلة ؛ فالإيقاع الداخلي هو " . . .ترجيع منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات ، وتكون مواضع الترجيع متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم "[3] ؛والنغم الناتج عن تآلف الحروف و الألفاظ –كما يرى سمير أبو حمدان –هو صورة لصدى النفس ويكون اهتمامه على نهاية سطر كل بيت من حيث التماثل و التأثير ، ويعني به جرس اللفظ المفرد ووقعه في النفس ومدى التوافق بين هذا الإيقاع وبين ما ينطوي عليه اللفظ من دلالة وإيحاء[4] ، ولعل أي تجربة شعرية تمتلك إيقاعها الخاص ، وهذا الإيقاع يجعل هذه التجربة متفردة ومتميزة من أية تجارب أخرى ، وينجم عن التركيب البديعي الذي يشكل النسيج الداخلي للبيت الشعري ، وتتباين قوة الإحساس بهذا

---

[1]–دلالة الألفاظ،د/إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،، 1999، ص 197.

[2]– المراثي النبوية في صدر الإسلام،أحمد حاجي، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة تلمسان، 2001، ص 157.

[3]. الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د/عبد القادر الرباعي ، ط1، جامعة اليرموك للدراسات الأدبية واللغوية ، الأردن ، 1980ص225.

[4]. الإبلاغية في البلاغة العربية ، سمير أبو حمدان، منشورات عويدات الدولية ، بيروت ،ط1، 1991 ، ص69 .

الإيقاع من تركيب إلى آخر كما أن المحسنات البديعية وخاصة الألفاظ منها ، تعطي أداؤءا إيقاعيا بالقدر نفسه الذي يعطي أداءا بلاغيا [1]، ولا تتولد الموسيقى عن الوزن فحسب ، بل تنتج عن علاقات الألفاظ من الناحية الصوتية ، ولا يمكن فصل الموسيقى اللغوية عن ألوان الموسيقى الأخرى للعمل الشعري ، في اكتمال الإيقاع الذي يسيطر على الشاعر قبيل تشكيل العمل اللغوي .

و يرى محمد مرتاض أنّ الإيقاع ينشأ من عوامل خارجية،تُحرّك النغم و تُحدِثُ اهتزازات في التّرداد الصوتي للألفاظ،و لاسيما النّغم النّاجم في البحر و الرّوي[2].

فللموسيقى دور في تدبر الأوزان أيضا ، حيث الإيقاع و التوافق بين الفواصل،كما أن الوزن " . . .ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة الشعرية ، وإنما هو جزء هام في تشكيل القصيدة . . ."[3] ،فمن وظيفة الزمن وقدرته على إثارة الانفعالات ويدفع القارئ (المتلقي) للمشاركة الوجدانية و الفكرية وغير ذلك، وإعادة إبداع النص إبداعا ثانيا ،وإن كان هذا الإبداع غالبا ما ينتهي في حدود القراءة،ويكتفي بالوقوف أمام هذه النصوص،و الانفعال بما تحمله من حقائق وجدانية ورؤى فكرية ترقى إلى درجة إنسانية وترقى هذه الإنسانية أيضا إلى درجة سماوية.

وسنتطرق في هذا البحث إلى دراسة التشكيلة الخارجية للمقاطع من خلال الوزن والقافية

1- الأوزان :

لطالما كان ارتباط الشاعر التقليدي بالصورة الوزنية التقليدية للقصيدة مؤثرا في تكييف المعنى المقصود من موسيقى الشعر وبما أن الوزن هو من عناصر الإيقاع الشعري حضي بالقسم الأكبر في عامل التأثير في

---

[1] . في العروض و الإيقاع الشعري(دراسة تحليلية تطبيقية)،د/صلاح يوسف عبد القادر، ،شركة الأيام للنشر و التوزيع،الجزائر،ط1،1997 ص160 .

[2] . ينظر:شعر الفقهاء في المغرب العربي (في الخمسية الهجرية الثانية)،جمع و دراسة،أطروحة دكتوراه،جامعة تلمسان،1414ه،1994،ص322.

[3] – الأسلوبية وتحليل الخطاب،د/نور الدين السد،دار هومه للطباعة و النشر،الجزائر، 1997 :139/2 .

نفس المتلقى، ذلك لأنه يحدث لحنا في القصيدة تهتز له الأذن، وجاء في تعريف.أحمد شامية أن الوزن"وحدة قياس صرفية تقاس بها الصيغ والبنية اللغوية"[1] ،وهكذا فإن الوزن " هو صورة الكلام الذي نسميه شعرا ولولاه لا يكون الكلام شعرا"[2]،و الوزن عند التوحيدي: "فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة "[3] .

و قد أولى القدماء الوزن أهمية كبيرة ، لما له من إيقاع تطرب له الأسماع بتفعيلاته المتوالية ، في فترات زمنية منتظمة مشكلة بذلك إيقاعات مؤثرة في النفس،ف"الإيقاع الوزني من أُلزمِ خصائص الشّعر،و أهمّ مقوّماته،و عنصر الموسيقى ركيزة من ركائز العمل الفنّي في الشّعر، فهو صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة،لا تُؤخذ هونا بل يقف عندها الشّاعر طويلا يهذّبُ و يدقّقُ و يحذف،حتّى تستقيم القصيدة،و تتوازنَ إيقاعاتها،و يُحْكَمَ وزنُها،و تَحْسُنَ في الأسماع"[4].

و يقول أحمد موساوي "و لو عدنا إلى تراثنا العربي سنجد النقاد العرب قد أشاروا إلى الارتباط الموجود بين وزن القصيدة و موضوعها فبالنسبة للمديح فانه يحتاج إلى وزن طويل كثير التفاعيل يسمح للشاعر أن يذهب في القول كل مذهب و يفتح له باب الإسهاب والإطناب و هذا النوع من التفاعيل يوفره بحر الطويل وبحر البسيط" [5].

---

[1]– في اللغة: دراسات تمهيدية منهجية متخصصة في مستويات البنية اللغوية،أحمد شامية، دار البلاغ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002، ص 33.

[2]– العروض وإيقاع الشعر العربي،عبد الرحمن تبرماسين، ص 05.

[3] –نقد الشعر في القرن الرابع هجري، قاسم مومني ، ص 198

[4]. الإيقاع في الشّعر العربي،عبد الرحمن الوجي، ص51.

[5] . شعر المولديات في العهد الزياني،أحمد موساوي،ص159

ويعتبر الوزن من أهم عناصر الإيقاع الخارجي، لأنه أقدم العناصر وألصقه بالشعر " فهو نسق من الحركات و السكنات يلتزمه الشاعر في نظمه لشعر" [1] ،حيث يعبر عن نفسه من خلال الوزن معين فهو يختار أكثر الأشكال الطبيعية تناسبا مع حالته،كما أنّه يعدُّ معيارا للتميّز عن غيره من فنون القول.

و يرى محمد مرتاض أنّ الوزن من اشتراطات الشعر الأساسية،ومن أركان العملية الإبداعية،وأعظمها أهمية وأجلها فنا ،و يضم تحت جناحيه القافية، و هي من الجوانب المكملة له،و في الوقت نفسه متحدة مع حرف الروي بطريقة فنية[2].

ولكل وزن من الأوزان خصائصه المتميزة ،فإذا كان توتر الشاعر معتدلا وحالته الشعورية الانفعالية متزنة،فإن شعره يأتي غالبا على البحور الطويلة،حيث يحدث التوافق و الانسجام بين الحالة العاطفية و الإيقاع أما إذا كان توتر الشاعر النفسي حادا أو شديدا حين العمل الإبداعي ، فإن اضطراب حركة الشعور يكون أكثر انسجاما مع البحور ذات الإيقاع القصير أو السريع ، فالحالة النفسية تقتضي وزنا معينا ، فهو " . . .في الشعر من أهم مقوماته لما له من تأثير في إثارة الانفعال وإحداث التخيل المناسب "[3] ،و الإيقاع المتوازن المنسجم يشد النفس إليه يشوقها ، ويخلق جوا نفسيا متميزا وفق خصائص الوزن وميزاته ،ويرى حازم القرطاجني أن المديد و الرمل من اللين أليق بالرثاء [4] ،غير أننا نرى أن الأوزان المختلفة التي تتألف منها بحور الشعر لا تتبع أغراض الشعر من رثاء ومدح وغير ذلك ، بحيث يناسب كل منهما غرضا معينا دون الآخر ، وإنما تكون تابعة للحالة النفسية ودرجة التوتر النفسي حين العمل الإبداعي .

---

[1] – التمثيل الصوتي للمعاني، د/ حسن عبد الجليل يوسف، دار الثقافة، القاهرة، دط، 1418هـ،1998م. ص29

[2] – ينظر:النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، .د محمد مرتاض،اتحاد الكتاب العرب،دمشق.د ط،2000.ص :57.

[3] – الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، د/مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الوطنية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت، ط1، 1404 هـ- 1984 م ، ص56 .

[4] – منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص117 .

وبالارتكاز على هذا العنصر سنبرز جدولا يتضمن إحصائيات للبحور المستخدمة في ديوان "أبي حمو موسى" مع عدد تكرارها وعدد الأبيات الواردة في كل بحر.

أ ـ النفس الشعري :

نوع النفس	التحديد الكمّي	عدد القصائد	عدد الأبيات	الموضوعات
القصائد القصار	07 . 20	02	15	مولديات
			20	رثـاء
القصائد المتوسطة	21 . 49	13	45	شعر سياسي
			37	سياسي
			44	رثاء
			37	مولديات
			44	مولديات
			40	مولديات
			40	مولديات
			39	مولديات
			41	مولديات
			46	مولديات
			29	مولديات

			30	مولديات
			31	مولديات
القصائد الطويلة	50	05	101	سياسي
			52	سياسي
			58	سياسي
			65	سياسي
			60	مولديات

وحسب النّفس الشّعري يمكن ترتيب قصائد الشاعر على هذا النحو :

أ ـ **القصائد المتوسطة** ويتراوح تحديدها الكمي (21 . 49 بيت) وعدد هذه القصائد 13

ب ـ **القصائد الطويلة** ويتراوح تحديدها الكمي (بين 50 بيتاً وما جاوز ذلك،وعدد هذه القصائد (05) .

ج ـ **القصائد القصار** :(7 . 20) وهي هذا النفس نجد قصيدتين .

ويكشف استقراء قصائد حمو عن ميله إلى النّفس المتوسط الذي يتراوح ما بين (21 . 49 بيتاً) .

ب ـ الأبحر الشعرية:

ولم يحفل أبو حمو بكثير من الأبحر الشعرية،فقد اعتمد على بعضها وأهمل كثيراً منها،وتجلّى ذلك في اختياره بحرين من دائرة المختلف هما البسيط والطويل،وبحراً واحداً من دائرة المؤتلف وهو الكامل،كما نظم على بحرين آخرين هما المتقارب والمتدارك من دائرة المتّفق .

وكان ترتيب استعمال الأبحر الشّعرية على هذا النحو :

البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات
الطويل	06	301
البسيط	06	247
الكامل	04	169
المتقارب	03	129
المتدارك	02	81

ويتّضح أن الشّاعر كان ميّالاً إلى استخدام البحور الطويلة ويعزف على البحور القصيرة أو الخفيفة،ويعود السّبب في ذلك إلى أنّ الشّاعر كان يسير على نهج القدماء،فاقتصر على بعض البحور الطويلة وعمد إلى تكرار النّظم على أوزانها، وهي البحور الشّائعة في الشّعر العربي القديم،و التي شاع استخدامها في قصائد المدح و الفخر و الحماسة،كما أنّ طبيعة الشّاعر الفنّية أملت عليه استخدام البحور الطويلة حيث كان ينزع إلى تقصّي جزئيات صوره الشّعريّة ،وهي الخاصية التي لا تتوفّر في البحور الخفيفة أو المجزوءة،فضلاً على انسجام طبيعة البحور مع التّكوين النّفسي للشّاعر،حيث طغت على شخصيّته الجوانب التّأمّلية والتّروّي ممّا تقتضيه أمور الحكم والسياسية .

1) **بحر الطّويل :**

ويُعدُّ الطّويل من أشهر بحور الشّعر العربي،وقد حظي بعناية الشّعراء فنظموا على وزنه،وسُمّي بذلك لأنّه طال بتمام أجزائه،فلا يستعمل مجزوءاً ولا منهوكاً ولا مشطوراً،له عروض واحدة مقبوضة وجوباً وثلاثة أضرب .

وقد استخدم الشّاعر الطّويل بضربيه صحيحاً ومقبوضاً :

فمن ضربه الصّحيح قوله :

قِفَـا بـيَنَ أرجـاءِ القِبـَابِ وبـالحيّ وحـيّ ديـاراً للحبيـبِ بِهَـا حـيّ[1]

فعـولن مفـاعيلن فعـولُ مفـاعيلن فعـولُ مفـاعيلن فعـولُ مفـاعيلن

و وردت العروض صحيحة من باب التّصريع فقط،ذلك أنّ هذه الخاصية تُميّز كثيراً من القصائد،و بها يعرف مطلع القصيدة،كما وردت في غير هذا الموضع،أي مقبوضة (مفاعلن) .

أمّا ضربه المقبوض فقوله :

تـذكّرتُ أطـلالَ الرّبـوعِ الطّواسِـمِ وَمَـا قـدْ مـضى مِـنْ عهـدِهَا المتقـادِمِ[2]

فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفـاعلن فعـولن مفـاعيلن فعـولُ مفـاعلن

كما وردت العروض مقبوضة تتناسب مع الضّرب،وموافقة لموضع التصريع .

2) بحر البسيط:

و هو مزدوج التّفعيلة،يرد تاماً ومجزوءاً واختُلِفَ في مجزوئه،وقد نسب حازم القرطاجني مجزوء البسيط إلى المجتث وقطع الصلة بين مجزوئه وتامه [3]، وسُمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه وانبساط أسبابه،أي تواليها في مستهلّ تفعيلاته السّباعيّة:

فمن نظم أبي حمو موسى الزياني على البسيط قوله :

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني ،حياته و آثاره،ص 345 .

[2]. المصدر نفسه ،ص 317 .

[3]. منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،ص 237 وما بعدها .

كتمتُ حُبّي فأفشى الدّمع كِتْمَاني ... وزادَ شَوْقي عَلَى قَيسٍ وعَيْلاَنِ [1]

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ ... مستفعلن فاعلن مستفعلن فَاعِلْ

فِعْلُنْ ... فِعْلُنْ

و عروض البسيط لا تكون مقطوعة إلاّ في حال التصريع كما في هذا البيت،وقد ورد القطع في الضرب،والقطع هو إسقاط ساكن الوتد المجموع تسكين ما قبله،لأنه يردُ مجنوناً،بجذف الثاني الساكن من تفعيلة (فاعلن) .

3) بحر الكامل :

و حظي بالترتيب الثالث من حيث الاستخدام،وهو أكثر الأبحر الشّعرية من حيث الحركات إذ يشتمل على ثلاثين حركة،و أكملُ من الوافر بأضربه التّسعة،وبذلك فهو أكثر الأبحر من حيث الأضرب .

وقد استخدم أبو حمو موسى الزياني بحر الكامل تامّاً ومنه قوله :

حَانَ الفِراقُ فكنتُ مِنْهُ بمنزلٍ ... ودنا الرّحيلُ فكنتُ فِيهِ بأوّلِ [2]

متْفاعلن متفاعلن متفاعلن ... متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وقد ورد الضرب صحيحاً مثل العروض فضلاً على أن الشاعر استخدم زحاف الإضمار بإسكان الثاني المتحرك في القصيدة نفسها .

وفي قصيدة أخرى ورد الضّرب مقطوعاً نحو قوله :

---

1. أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره،ص 312 .
2. المصدر نفسه، ص 295 .

دنـــفٌ تـــذكّرَ حَـــسْرَةَ التّوديـــعِ وهَـــنيءَ وَصـــلٍ بـــالنوى مقطـــوعِ[1]

مفْـــاعلن مفـــاعلن مفْاعـــلْ مفـــاعلن مفْـــاعلن مفْاعـــلْ

فورد الضرب مقطوعاً بإسقاط ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله،علاوة على زحاف الإضمار بإسكان الثاني المتحرك،كما وردت العروض مقطوعة مضمرة من باب التّصريع فقط .

4) بحر المتقارب :

نظم أبو حمو موسى الزّياني أربع قصائد على وزن المتقارب في غرض المولديات،وسُمّيَ هذا البحر بذلك لتقارب أجزائه الخماسية،ويرى عمر توفيق آغا أن المتقارب فيه رقة ونغمة مطربة ويصلح للعنف أكثر منه للرّفق [2] ،فهو أقرب إلى موضوعات الفخر و الحماسة،يرد تاماً ومجزوءاً ومشطوراً،وهو " من الأوزان المتميّزة بالإيقاع على الرّغم من القصر النسبي لوحدة إيقاعه (فعولن) . . "[3]،ويكمن التّميّز في كون زحاف القبض(حذف الخامس الساكن) لا يكون إلاّ في الحشو .

فمن المتقارب قول الشّاعر :

هوينـــا الظّبـــا وألِفْنـــا الظّبـــى وكـــمْ مِـــنْ فـــؤادٍ إليهـــا صَـــبَا[4]

وتفعيلات هذا البيت هي :

فعـــولن فعـــول فعـــولن فعـــو فعـــولن فعـــولن فعـــولن فَعُـــو

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ،ص 333 .

[2]. ينظر : علم العروض ، عمر توفيق سفر آغا ، منشورات مكتبة الرشاد،بيروت ،ط1، 1969 ،ص 101.

[3]. بناء القصيدة العربية الحديثة ، علي عشري زايد ، دار العلوم ، القاهرة (دط)، 1978 ،ص 181 .

[4]. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ص 359 .

فجاءت العروض محذوفة بإسقاط السّبب الخفيف من التفعيلة والضرب كذلك،على أن الشاعر استخدم العروض محذوفة في الأبيات الأخرى وعدد الأبيات تسعة باستثناء البيت الأول لمجيئه مصرّعاً .

وقوله أيضاً :

ألفتُ الضّنى وألفتُ النّحيبا وشَبّ الأسى في فؤادي لهيبا[1]

وورد الضرب والعروض صحيحان،فقد نوع الشاعر في استخدامه للعروض فتارة صحيحة ،وتارة أخرى محذوفة .

5) بحر المتدارك :

لأبي حمو موسى الزياني قصيدتين على وزن المتدارك

فالقصيدة الأولى مطلعها :

دمعٌ ينهلُّ من المقلِ لقبيحٍ كان من العملِ[2]

وتفعيلات هذا البيت هي :

فَعْلُن فَعْلُن فَعِلُن فَعِلُن فَعِلُن فَعْلُن فَعِلُن

وتقع هذه القصيدة في سبع وثلاثين بيتا وفي غرض المولديات ، وتتميز القصيدة بالخفة والحركة والحيوية .

آما القصيدة أخرى فمطلعها :

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ،ص 365

[2]. المصدر نفسه،ص 309

نَـــامَ الأحبّـــابُ ولم تَـــنَم عَـــيْني بمـــصارَعَةِ النَّـــدَم[1]

وتفعيلات هذا البيت هي :

فِعْلُـــنْ فِعْلُـــنْ فِعِلُـــنْ فِعِلُـــنْ فَعْلُـــنْ فَعِلُـــنْ فَعِلُـــنْ فَعِلُـــنْ

و بناء المتدارك على (فاعلن) وهو ثماني الأجزاء؛والتّراوح بين استعمال الخبن والقطع أمرٌ مستحب،تبعتُ بموسيقيته جاذبيّة تركن إليه النّفس بالتّغني والإنشاد،كما نجدها تتميز بالقلق ومحاولة التّنفيس والتّروح عن الضّغط والبعد الانفعالي .

6) المخمسات :

و هو الشّعر الذي يقسّم فيه الشّاعر قصيدته إلى خمسة أقسام،في كل منها خمسة أشطر مع مراعاة نظام ما للقافية في هذه الأشطر،وقد عرفها ابن رشيق قوله : " أن يُؤتى بخمسة أقسمة على قافيةٍ،ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك"[2]، ويبدو أن هذا النوع من صنعة المحدثين في العصر العباسي،حيث حاولوا التخلص من قيود القافية وإيثار التنوع :

والمخمسات نوعان،فالنّوع الأوّل يكون فيه خمسة أشطر ذات قافية واحدة ومستقلة تمام الاستقلال في قوافيها وأوزانها عن الأشطر الخمسة الأولى،أما في باقي مخمسات القصيدة،فيكون للأشطر الأربعة الأولى من كل مخمس منها قافية خاصة ، وتتّحد قافية الشّطر الخامس مع أشطر المخمّس الأول .

وقد استخدم أبو حمو النوع الثاني ، ومن ذلك قوله على وزن البسيط :

---

[1] ـ أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ،ص 341

[2]. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ،ابن رشيق : 180/01

نزلتم من فؤادي منزلاً حسنا ... وكلّ ما ساءني في حبّكم حسنا

بنتم فلم أتخذ بعدكم سكنا ... وحبّكم في القلب قد سكنا

وبعدكم صار عندي ساعة بسنا

سرتم ولم تعلموا بالبين ما فعلا ... بهائم مدنف لا يبتغي بدلا

هلاّ رحمتم محبّا بالنوى قتلا ... متيّما صار في أهل الهوى مثلا

ولم يتخذ بعدكم خلاّ ولا وطنا [1]

وله قصيدة أخرى في المخمّسات على وزن الكامل يقول فيها :

ذرفت لتذكار العقيق دموعي ... وازداد شوقي للحمى وولوعي

والحبّ نشّب أوله بضلوعي ... من لي بشمل الحمى مجموع

وبجبر قلب بالنوى مصدوع

هبّ النسيم من أرض نجد شاقني ... والبرق أرّقني سناه وراقني

والذنب عن وصل الأحبّة عاقني ... وجرت دموعي كالعقيق وخانني

صبري وكان الشوق أصل خضوعي [2]

وتقع القصيدة في عشرين بيتاً،و قد نوّع فيها الشّاعر من استخدام القافية .

2 – القافية :

القافية جزءٌ إيقاعي خارجي متمّمٌ للوزن و مساهمٌ في ضبط نهايات الأبيات،و هي ترنيمة إيقاعية خارجية،تُضيفُ إلى الرّصيد الوزني طاقة جديدة،و تُعطيه نبرا،و قوّة جرس،يصبُ فيها الشّاعر دفقَه،حتّى

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني ،حياته و آثاره، ص 348 .

[2]. المصدر نفسه ص355

إذا استعادَ قوّة نفسه بدأ من جديد ،فالقافية إيقاعٌ خارجي منتظم،تُشكّلُ انتهاء وحدة البيت،و تُضيفُ تنويعا إلى الطّاقة الإيقاعية الشّعرية،و تعينُ الشّاعر على التّتابع،و صبّ انفعالاته و تجديد نشاطه[1]

للقافية أهمية بالغة في القصيدة العربية المحافظة ،و قال ابن رشيق: القافية شريكة الوزن في الإختصاص بالشعر ، و لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية »[2] تعد القافية ـ عند المحدثين ـ من لوازم الموسيقى الشعرية فقد أولوْها اهتماما بالغا . لا تقل القافية أهمية عنه، وهي ويعرفها حازم القرطاجي بقوله<< هي ما بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى متقطع القافية وبين منتهي مسوغات البيت المقفى >>[3]

وهناك رأي آخر يقول "القافية هي الحرف الذي تبنى القصيدة عليه، وهو المسمى روي"[4]، إذا أخذنا بها التعريف فإننا لانفصل بين القافية وحرف الروي، ومنهم من قال: " بأنها شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"[5]، وبين هذا رأينا أن التعريف الأصح والأنسب هو الذي جاء به "الخليل" وأيده في ذلك "ابن جني"، يقول الخليل: "القافية من آخر بيت إلى أول ساكن يليه من قبله حركة الحرف الذي قبل الساكن"[6]،و جعلت القافية اشرف ما في البيت الشعري العربي بسبب التكرار و التوازن الذي يحسه و يشعر به الإنسان في النص الشعري و في النفس معا و إذا كانت الحوافر يعتمد عليها الفرس و هي أوثق ما فيه وهي معتمدة فالقوافي هي حوافر الشعر فهي مرتكزة و نقطة تماسكه و عليها جريانه و لما كانت القافية تحصينا للبيت وتحسينا له كانت اجل و أغلى ما في القصيدة [7]

---

[1]. الإيقاع في الشعر العربي،عبد الرحمن الوجي،دار الحصاد،دمشق،ط1989،1،ص72.71 .

[2]. العمدة ،ابن رشيق:135/01.

[3] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني،ص275..

[4]– محاضرات في موسيقى الشعر العربي،زبير دراقي، ص 41.

[5]– العمدة،،ابن رشيق ،ص 150.

[6]– البنية اللغوية لبردة البوصيري،رابح بوحوش، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1993، ص 32.

[7]. شعر المولديات في العهد الزياني،أحمد موساوي،ص173.

و يعرفها إبراهيم أنيس: " بأنها فواصل موسيقية يتوقع السامع ترديدها في فترات زمنية منتظرة "[1]، و " . . . القافية نفسها اكتسبت بعدا آخرا ومعنى آخر، صارت نقطة ينتهي إليها سرب الكلمات، صارت مصبا لاندفاع ما . . .بؤرة إيقاع وتناغم، فهي مركز جذب للكلمات و الصور، و قطب تنعقد فيه الأشعة التي تنبعث منها . . .تصل الإيقاع بما مضى وتعد بإيقاع آت، إنها سفر وانتظار في آن "[2]

ويعود اختيار الشعراء لروي القافية إلى الشحنة النغمية التي تفرزها هذه الحروف ووقعها في الأنفس ، وقدرتها على تحريك العواطف وإثارة المشاعر و" . . .القافية نفسها اكتست بعدا آخر ومعنى آخر ، صارت نقطة ينتهي إليها سرب الكلمات ، صارت مصبا للاندفاع ما . . .بؤرة إيقاع وتناغم ، فهي مركز جذب لكلمات و الصور ، وقطب تنعقد فيه الأشعة التي تنبعث منها . . .تصل الإيقاع بما مضى وتعد بإيقاع آت ، إنها سفر وانتظار في آن "[3] ، ولعل ارتباط عدد من المفردات وتآلفها مع بعضها البعض يولد الإيقاع العام الخارجي للنص الإبداعي ، فهو تعبير عن حركة النفس الداخلية للشاعر أو الأديب

أ- حروف القافية:

1. حرف الروي :

يبدو أن اختيار الشعراء لروي القافية لم يكن صدفة، و لكنه يعود إلى الشحنة النغمية التي تفرزها هذه الحروف ووقعها في الأنفس، و قدرتها على تحريك العواطف و إثارة المشاعر، و للقافية جمال صوتي خاص، تضيفه على القصيدة انطلاقا من انتظام الأصوات فيها ،فهي عبارة عن مقطع موسيقي يلتزمه الشاعر في آخر كل بيت من القصيدة، و كأنها نغمة متميزة.

---

[1] . علم الجمال اللغوي، محمود سليمان ياقوت ، دار المعرفة الجامعية، (د.ط) (د.ت)، 1996م، ص 242.

[2] . الثابت و المتحول ، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط2، 1979م، ص117.

[3] . الثابت و المتحول ، أدونيس : 117/2 .

هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتُنسب إليه،فيُقال لامية و ميمية وغير ذلك، وقد ورد حرف الروي في شعر أبي حمو موسى الزياني على هذا النحو:

الترتيب	الحرف	عدد القصائد	مجموع الأبيات
الأول	الباء	05	233
الثاني	الميم	03	205
الثالث	الدال	02	96
الرابع	اللام	02	82
الخامس	النون	02	72
السادس	الجيم	02	70
السابع	العين	02	59
الثامن	الحاء	01	40
التاسع	الباء	01	40
العاشر	الفاء	01	39

و قد قسّم النقاد القوافي إلى أربع أقسام وهي على هذا النحو:

القوافي الذّلل وهي صنفان، والقوافي النفر والقوافي الحوشي[1]:

مبدأ الشيوع في المدونة	مبدأ الشيوع عند إبراهيم أنيس	مبدأ الشيوع عند عبد الله الطيب المجدوب
ب	ل	ل
م	ر	ر
د	د	د
ل	ن	ن
ن	ب	ب
ع	م	م
	س	ت
	ع	ع
ف	ف	ف
ج	ح	ح
ح	ك	ك
ي	ء	ء
	ج	ج
	ي	س
	ق	ق

[1]. المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص44-65

	ص ض ط هـ ث ت	ص ض ط هـ و
	غ ذ ظ ر خ ش و	غ ذ ظ ث خ ش

ونلاحظ تقاربا كبيرا بين التصنيف القائم على مبدأ درجات الشيوع والسهولة، والتصنيف القائم على الذوق،فهو تقارب بين درجتين،كما نلحظ أنّ الشّاعر يحتكم إلى ذوقه الشعري باستخدام الحروف الشائعة التي يأنس إليها الذوق،كما أنه لا يستخدم القوافي النّفر في قسمها الأول إلاّ قليلا،ولا يستخدم القوافي الحوشية لما لها من نفور، إذ تنبو عن السمع.

هادي،ويسعى الشاعر للتّنفيس عن ذاته و امتدادا لمقاصد الروح ؛و الباء :حرف شفوي مزدوج شديد مجهور فموي،يدل على بلوغ المعنى في الشيء بلوغا تاما ويدل على القوام الصلب بالتفعل ، ونلحظ أن النصوص الشعرية التي جاءت على هذه القافية تغلب عليها معاني الشوق و اللهفة ومشاعر الحزن،وتتضافر كثير من المعاني لتشكل بلوغا تاما يعكس حالات النفسية .

ويحتل حرف الميم المرتبة الثّانية في التّرتيب من حيث مبدأ شيوع هذا الحرف في المدونة، والميم من الحروف الخيشومية والاحتكاكية المجهورة،ومن الأصوات المتوسطة (بين الشّدة والرّخاوة)،وقد استخدمه الشّاعر في ثلاث قصائد ،ومجموع أبياتها مئتان وخمسة أبيات .

ففي قصيدته الأولى (جرت أدمعي) كان الروي على هذا النحو :

الرواكم، الصلادم

صارم، هائم، الأراقم .... إلخ .

ونلاحظ أن استخدام الحروف المجهورة وما يتميّز به من قوة عنف يتناسب مع طبيعة الموضوع وهو الشعر السياسي،فيكون الميم نهاية أو بعبارة أدق توازنا نفسيا،

إذ يخرج الشاعر من الصلابة والقوة على درجة متوسطة من الاعتدال .

أما قصيدته الموسومة بـ(نام الأحباب ولم تنم)،فهي على وزن المتدارك،وفضلا على أن هذا البحر يتميز بالخفة والعذوبة،إلا أن استخدام الميم رويّا في قافية المتراكب،يُضفي على النّص مسحة من الحزن العميق،ويسعى الشّاعر إلى التّنفيس عن هذا القلق الدّاخلي والأرق المُضني.

- **الدال:** وهو من الحروف اللثوية الانفجارية المجهورة، وخاصيته الشّدة [1] ؛ يدل على التصلب وعلى التغير المتوزع [1]،وقد استخدمه الشاعر مرتين ومجموع الأبيات ستة وتسعون بيتا .

---

[1]- خصائص الحروف العربية ومعانيها،حسن عباس، اتحاد الكتاب العرب،سوريا، 1998 ص 28 .

ومن أمثلة هذا الاستخدام قصيدته (قف بالمنازل) في الشّعر السياسي،وروّيها على هذا النحو:

موقد، المفرد، مقلّد منهد

تعمد، مصعد، مسعد، غد

موعد، يدي، تعهد .... إلخ .

وقصيدته الموسومة بـ: (خليليّ قد بان الحبيب) على هذا النحو:

ردا، خدا، مسودّا

يسعدى، عقدا، وعدا

بعدا، ودّا، هندا .... إلخ .

. **اللام** : وهو من الحروف الذلقية، ،-اللام لثوي ، لين ، مجهور ، منفتح ، فموي ، ويدل على الانطباع بالشيء بعد تكلفه،و اللام من أكثر الحروف شيوعا في العربية،وقد ورد في قصيدة،ومجموع أبياتها اثنين وثمانين بيتا ،ومن أمثلة ذلك قصيدته الموسمية (دمع ينهلُّ من المقل) وهو على النحو :

العمل، شغل، حيلي

الزلل، خللي، عللي

تصلح لي، جلي، حيلي... إلخ .

وقصيدته (حان القران) وهي أيضا في الشعر السياسي على هذا النحو :

أول، المتكلل، منزل

محجل، مزبل، أليل

المتعلل، يجهل .... إلخ .

---

[1] . تهذيب المقدمة اللغوية،(العلايلي)،د/أسعد أحمد علي ، ،دار السؤال للطابعة والنشر ، دمشق،ط2، 1401 هـ- 1981 م، ص63 ، وينظر دلالات الحروف في المرجع نفسه .

. **النون** : وهو من الحروف الخيشومية والاحتكاكية المجهورة،متوسط بين الشّدة والرخاوة،يدل على البطون في الشيء أو على تمكن المعنى تمكنا تظهر أعراضه .

وقد ورد استخدامه في قصيدتين،فالأولى مجموع أبياتها اثنين وسبعين بيتا، وهي قصيدته الموسومة بـ(كتمت حبي) وهي على هذا النحو :

عيلان، جاني، هجراني ،ضدان

نيران، هجراني، تبيان،أعياني

جثماني،أبلاني، إعلاني .... إلخ ..

وقصيدته في المدائح النبوية من المخمّسات على هذا النحو:

بسنا، وطنا، ثمنا، زمنا

الوسنا، مرتهنا، طعنا

ألفتنا،فرقتنا ..... إلخ .

وقد شاع حرف النّون عند أبي حمو موسى الزياني،ويرتبط هذا الحرف عادة بالبكاء،حيث يتناسب مع القيمة الإيقاعية مع التّعبير.

. **الجيم**:مجهور يتكوّن باندفاع الهواء إلى الحنجرة فيحرّك الوترين الصّوتيين ثمّ يتّخذ مجراه في الحلق والفم حتّى يصل إلى المخرج،وهو عند التقاء وسط اللسان بوسط الحنك الأعلى التقاء يكاد ينحبس معه مجرى الهواء،فإذا انفصل العضوان انفصالا بطيئا سمع صوت يكاد يكون انفجاريا وهو صوت قليل الشدة [1]،وقد ورد استخدام حرف الجيم رويا في قصيدتين و مجموع الأبيات سبعون بيتا،وكلها في المولديات،ففي قصيدته الأولى (يا من يجيب نداء ندا المضطرّ في الدّيج) ورد الروي على هذا النحو :

الهوج، انفرجي، المهج، منتهج

---

[1]. ينظر الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس،ص 69 .

شجي، اللجج، حرج، الأرج. . . . إلخ .

وقصيدته (قفا خبّراني) على هذا النّحو :

الأرانج، الدّمالج، اللّواعج، عالج

النّوافج، المناهج، الغوانج، ناهج . . . . إلخ .

- **العين** : وهو حرف حنجري احتكاكي مجهور،ويعبر العين عن مشاعر الحزن والفرح والغضب،وهو متوسّط الشدة، يدل على الخلو الباطن أو على الخلو مطلقا،وقد ورد في قصيدتين ومجموع أبياتها تسع وخمسون بيتا،فقصيدته (دنفٌ تذكّر حسرة التّوديع) ورد حرف الروى على هذا النحو :

مقطوع، التّشبيع، ربوعي ،دموعي

ضلوعي، ممنوع، الموجوع،

المقطوع، المفجوع، صريع. . . . إلخ .

وهذه القصيدة في الرثاء،ونلحظ أن استخدام العين رويّا يتناسب وموضوع القصيدة،فيعبّر عن الجوّ النّفسي القلق والمغمور بالحزن والمعاناة، أما قصيدته الأخرى(ذرفت لتذكار العقيق دموعي)فهي من المخمسات فتدخل في باب المولديات وهي على هذا النحو :

مصدوع، خضوعي، قلوعي، الينبوع

ربوعي، رجوعي، هجوعي. . . . . إلخ .

- **الحاء**: وهو حرف مهموس رخو، يحدث صوته باندفاع النفس بشيء من الشدة مع تضييق قليل مرافق في مخرجه الحلق،فيحتكّ النّفس بأنسجة الحلق الرقيقة ويحدث صوت هو أشبه ما يكون بالحفيف[1]، ويوحي هذا الحرف بالحرارة والحدة والانفعال والمشاعر الإنسانية العميقة.

---

[1]. أصوات الحروف العربية ومعانيها،حسن عباس،ص 211

وقد نظم أبو حمو موسى الزياني قصيدة واحدة على روي الحاء عدد أبياتها أربعون بيتا في المولديات،وهي على هذا النحو:

باحا، نواحا، سراحا، صلاحا

جراحا، رماحا، سفاحا، صباحا

، كفاحا، جناحا، ناحا ..... إلخ .

و تكمن خاصية الحاء في البحة الصوتية والحشرجة والمطاوعة،ويعبر عن العاطفة وانفعالات النفس الإنسانية وحرارة المشاعر .

- الياء : وهو من الأصوات اللين وهو صوت انتقالي، شجري ، لين ، مجهور ، منفتح ،فموي،يدل على الانفعال المؤثر في البواطن ويتبين عند الإلقاء الشعري وكأنه ثمة توافق بين الظاهر و الباطن في تعبير عن انفعالات ،و قد استخدمه الشاعر مرة واحدة في أربعين بيتا:

حي، مي، الحي، مروي، محمي ،عودي

زي، نسري، الحجازي، سماوي ..... إلخ .

- الفاء : رخو مهموس يتكون باندفاع الهواء مارا بالحنجرة دون أن يتذبذب معه الوتران الصوتيان،ثم يتّخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت،وهو بين الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا، ويضيق المجرى عند مخرج الصوت فنسمع نوعا عاليا من الحفيف، وهو الذي يميز الفاء بالرخاوة [1].

وقد نظم أبو حمو موسى الزياني قصيدة واحدة وعدد أبياتها تسعة وثلاثون بيتا في المولديات وهي على هذا النحو:

وكفا، اختلفا، وا أسفا، هتفا

جفا، خفى، وقفا، منصرفا

---

[1]. الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس،ص 44.

وصفا، اكتنفا، التحفا ..... إلخ .

فلكل هذه الحروف خصائصها من حيث المخارج والصفات ولها دلالاتها المتميزة و إيحاءاتها الخاصّة

2- **الوصل:** وهو حرف مد ينشأ عن إشباع الحركة في آخر الروي المطلق فمن أمثلة الوصل بالباء المتولدة عن إشباع الحركة بعد الروي قول الشاعر:

قِفَا بينَ أرجَاءِ القِبابِ وبالحِيّ وحَيِّ ديارًا للحبيبِ بِهَا حَيِّ [1]

فتنتج حركة مدّ بعد الياء موافقة لحركة الروي (الكسرة)؛والملاحظ أن أغلب قصائد أبي حمو جاءت موصولة بالياء فنجد ثلاثة عشر قصيدة جاءت كلها على هذا النحو:

أما الوصل بالألف فنجد سبع قصائد وقد يتراوح الوصل بين الألف الأصلية في الكلمة وبين التنوين وقصر الممدود والألف للإطلاق، ومن هذه الأمثلة قول الشاعر:

ساروا على البُزْلِ والحادي يَحُثُّ بِهِمْ والقلبُ مِنّي إلى أرضِ الحِجَازِ صَبَا [2]

كما تنوب الألف عن التنوين في قوله:

تُشَاغِلُنِي نفسِي وُدُنْيَايَ والهوى وتُبْعِدُنِي مِنْ بعدِمَا أظهرتْ وُدَّا [3]

ومن أمثلة قصر الممدود قوله:

ولا رقيبٌ ولا واشٍ بحضْرَتِنَا واليومَ بالبينِ حالتْ بيننا الرُّقبَا [4]

فأصل الكلمة (الرقباء)، واستغنى الشاعر عن الهمزة على سبيل الجوازات الشعرية.

وترتيب حرف الوصل على هذا النحو:

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني ، حياته و آثاره ص 345

[2]. المصدر نفسه ،ص 372

[3]. المصدر نفسه ،ص 381

[4]. المصدر نفسه ،ص 372

الوصل	عدد القصائد	عدد الأبيات
الياء	13	624
الألف	08	303

ونلحظ أن أبا حمو موسى الزياني قد استخدم الياء وصلا في ثلاث عشرة قصيدة،ومجموع أبياتها ستمائة وأربع وعشرين بيتا .

ويتناسب استخدام الياء (وصلا) مع الإحساس بالضّيق وتداعيات الحزن والقلق الدّاخلي،ويرتبط هذا الاستخدام بكلّ قصائد الشّعر السّياسي إضافة إلى قصيدة في الرثاء وأخرى في المولديات .

كما ورد استخدام الألف وصلاً في كل القصائد المتبقية،وهي ثمانية وعدد أبياتها ثلاثمائة وثلاثة أبيات،ويتيح استخدام الألف فرصةً جديدة للإنشاد والتغني بالشعر، فيكون بالإمكان مدّ الصوت إلى درجات قصوى،ويحقّق التّحرّر من الكبت،لما في هذا المدّ من حركة ودفقات شعورية،وفيه دلالة طلب المأمول ومحاولة الوصول إلى شيء ما حسب غرض القصيدة،وفيه قيمة إيحائية للمشاعر والأحاسيس،فيتحقّق بذلك التّداعي الشّعوري إذ يفضي الشاعر بمكوناته ومواقفه اتجاه الحياة والوجود .

3- **الردف:** وهو حرف مدّ أو لين ساكن قبل الروي،ويكون ألفا أو ياءً أو واوا .

الترتيب	حرف الردف	عدد القصائد	مجموع الأبيات
الأول	الألف	3	152
الثاني	الواو والياء(تداخل)	2	59
الثالث	الياء (وحدها)	1	40

والملاحظ أن أغلب قصائد أبي حمو موسى الزياني غير مردوفة،كما أنه يميل إلى استخدام ألف المد ردفا،كما نجد في الترتيب الثاني تداخلا في استخدام حرف الردف ففي قصيدته التي مطلعها :

قِفْ تذكّرْ حسرةَ التّوديعِ وهنيءَ وصْلٍ بالنّوى مقطوعِ[1]

و يتراوح الشاعر بين استخدام الواو والياء،فنجدهما مساويين في المنزلة:اثني وعشرين بيتا مردوفا بالواو ومثله بالياء.

أما قصيدته في مخمس الكامل ومطلعها:

ذرفتْ لتذكارِ العقيقِ دُموعي وازدادَ شوقي للحمى وَ وُلوعي

والحبُّ شبَّ أوارُه بضُلوعي مَنْ لي بشمْلِ الحِمَى بمجموعِ

وَ بحيْرِ قلبٍ بالنّوى مصدوعِ[2]

فيغلب استخدام الواو ردفا في عشر أبيات،بينما نجد خمس أبيات بالياء،و قصيدة واحدة مبنية على الياء وحدها ردفا وذلك في مولدياته إذ يقول فيها :

قِفَا بين أرجاءِ القِبابِ وبالحيّ وحيِّيْ ديارًا للحبيبِ بِهَا حَيِّ

وعرِّجْ على نجْدٍ وسَلْعٍ و رَامَةٍ وسَائِلْ فَدَتْكَ النّفسُ في الحيِّ عَنْ مَيِّ[3]

و تقع هذه القصيدة في أربعين بيتا،وقد جاء الرّوي مشدّدا،والضّغط على فونيم الياء يؤكّد مدى سعي الشّاعر للوصول إلى المأمول،ويدلّ على تحميل الانفعال مكبوتات النفس.

4- التأسيس : وهو ألف يفصل بينها وبين الروي حرف متحرك لا يُلْتَزَم،ولكن حركته تلتزم،ولا يكون التأسيس إلا ألفا .

عدد القصائد	أبيات القصائد	المجموع العام
03	101	190
	60	
	29	

[1]. أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ص 333

[2]. المصدر نفسه ، ص 355

[3]. المصدر نفسه ص345.

وقد ورد التأسيس في ثلاث قصائد ومجموع أبياتها مائة وتسعون بيتا،ويشكّل الألف نمطا إيقاعيا واضحا يضاعف من قيمة الإيقاع،وتتحقّق فيها الإنشادية،ويرتبط هذا الاستخدام بشعره السياسي إضافة إلى قصيدة واحدة في المولديات .

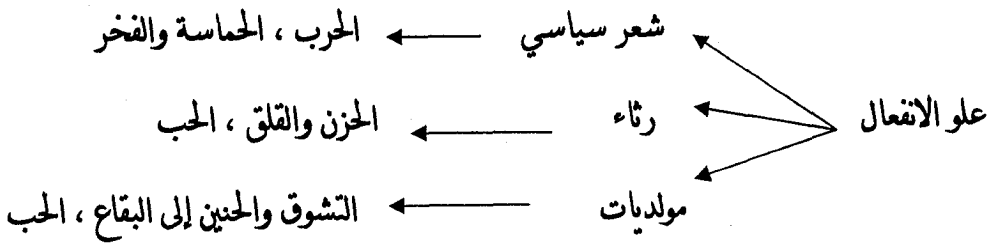
5- الدخيل : هو حرف يقع بين ألف التأسيس وحرف الروي،ونلاحظ أن الشاعر غالبا ما كان يتراوح استخدامه للدخيل بين الحروف المجهورة والمهموسة،كما نلحظ غلبة حروف الجهر على حروف الهمس نظرا لما تُمليه عليه طبيعة الموضوع،فقد مثل الشّعر السّياسي جانبا مهمّا من حياة القلق وعناء الرّحلة في سبيل إرساء قواعد الدولة الزيانية،ولعلّ هذه الظروف وغيرها أتاحت للشّاعر فرصة تجميع المكبوتات من حيرة وحماسة،لتشكّل الأصوات نبرة انفعالية عالية،تبعث في النفس الإحساس بالفروسية والحماسة .

ب- حركات القافية :

1) **المجرى**:وهو حركة حرف التروي سواءً أكانت هذه الحركة فتحة أو ضمة أو كسرة؛ومعظم قصائد أبي حمو مجراها الكسرة ، كما يتضح في هذا الجدول :

	مردوفة	مؤسسة	غير مردوفة و غير مؤسسة	مجموع الأبيات	المجموع العام
الكسرة			06	290	581
		03		190	
	04			151	

فعدد القصائد ثلاث عشرة قصيدة جاءت كلها بالكسرة،ويوحي هذا الاستخدام بعلوّ انفعال الشّاعر في كلّ مواضيع شعره وبخاصة شعره السياسي :



و يـرى عبـد الملك مرتـاض أن الـصوت المنخفـض(المكسور)يـدلّ علـى الانهيـار والبـثّ والحـزن والحرقـة [1]،فالصوت المنخفض ألصق بالذات؛وعدد القصائد التي استخدم فيها المجرى فتحة بوضعها الجدول التالي :

	مردوفة	غير مردوفة أو مؤسسة	مجموع الأبيات	المجموع العام
الفتحة		06	203	303
	02		100	

وعدد القصائد ثمانية:قصيدتان مردوفتان وست قصائد غير مردوفة أو مؤسسة، ويمتاز الفتح بانعدام "" أنواع الاعتراضات أو العقبات من طريق الهواء،وينشأ عن انعدام الاعتراضات أن ينعدم وجود أي احتكاك يصاحب النطق " [2] ،فهو يمتاز بالوضوح السمعي والكشف .

2) **الإشـباع** :وهـو حركـة الـدخيل سـواءً أكانـت كـسرة أو فتحـة أو ضمة،والـضمة يندر استخدامها)،والملاحظ أن أبا حمو موسى الزياني يميل إلى استخدام الكسرة،ومن هذه الأمثلة قوله :

---

[1]. السبع المعلقات ،مقاربة سيميائية انتروبولوجية لنصوصها ،اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1998 ، ص 222

[2]. دراسة السمع والكلام ، سعد مصلوح ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط1 ، 2000 ، ص 213 .

تذكّرتُ أطلالَ الرّبوع الطّواسِمِ وما مضى منْ عهدِها المُتقادِمِ [1]

فكسرة الدال هي الإشباع،وقد استخدم الشاعر هذه الكسرة في قصيدتين ومجموع أبياتها مائة وواحد وستّون بيتاً،فلم يقع الشّاعر في سناد الإشباع،وهو اختلاف حركات الدخيل مما يُبرز معرفته بقواعد العروض و الإيقاع الشعري وحسّه الموسيقي.

3) الحذو: وهو حركة ما قبل الردف ويكون ضمة قبل الواو أو كسرة قبل الباء وفتحة قبل الألف،ويمكن للشاعر أن يورد ضمة قبل الواو ثم كسرة قبل الباء في قصيدة واحدة،ومن ذلك قول أبي حمو:

فقلبي مِنَ الشّوقِ في مشرقٍ وجِسمِي في الغَرْبِ أمْسَى غَرِيبا
سقوني كُؤوسًا تُذيبُ النّفوسا ويرجوكَ موسى تَزِيلَ الكُروبا [2]

ويُتيح هذا الاستخدام للشاعر فرصًا كبيرة لإثراء موضوعه ويفتح أمامه المجال الأرحب في استخدام الردف ياءً و واوا،فيُعبّر عن خلجاته بحرية،والوقوف على دقائق الصور وجماليات الموسيقى الشعرية بما يتناسب مع حالته النفسية.

ت- أنواع القوافي:

1. من حيث الحركات:

أنواع القوافي	عدد القصائد	مجموع الأبيات
المتراكب	07	283
المتواتر	07	281
المتدارك	07	340

[1]. أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره ، ص 317 .

[2]. المصدر نفسه ، ص 368 .

❖ المتراكب: وهي التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات، وقد نظم أبو حمو سبع قصائد ومجموع أبياتها مائتين وثلاثة وثمانين بيتا،و هي على هذا النّحو:

- العمل ـ شغل ـ جيلي ـ الزلل
- منتسب ـ القضب ـ الكتب ـ الأرب
- وكنا ـ اختلفا ـ وأسفا ـ قد هتفا
- الندم ـ فوألمي ـ لم يرم ـ الهرم
- بسنا ـ وطنا ـ ثمنا ـ رمنا
- الهوج ـ انفرجي ـ المهج ـ منتهج
- السقام هبا ـ وا عجبا ـ والتهبا ـ قد عذبُا

❖ المتواتر: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد وهي في سبع قصائد على هذا النّحو:

- غيلان ـ جاني ـ هجراني ـ ضدّان
- مقطوع ـ التشبيع ـ ربوعي ـ دموعي
- حي ـ مي ـ مروي ـ الحي
- باحا ـ نواحا ـ سراحا ـ صلاحا
- مصدوع ـ خضوعي ـ قلوعي ـ الينبوع
- لهيبا ـ يصوبا ـ غريبا ـ القريبا
- ردا ـ خدا ـ مسودا ـ سعدى

❖ المتدارك: ويفصل بين ساكنيها حرفان متحركان، وقد وردت في ثمان قصائد على هذا النّحو:

- أوّل ـ المتكلّل ـ منزل ـ محجّل

- الرّواكم . الصّلادم . صارم . هائم
- المتقادم . ملازم . هائم . مسالم
- موقد . المفرد . مقلّد . تنهّد
- صبا . أشهبا . نبا . مذهبا
- الأرائج . الدمالج . اللواعج . عالج
- الصّبا . الظّبا . خبا . الظّبا

و هذه الأنواع الثلاثة من القوافي هي الشائعة عند أبي حمو موسى الزياتي، وقد استخدم كل نوع من مواضيع معينة وحسب الحالات النفسية والشعورية.

ث- عيوب القافية :

مهما يجيدُ الشاعر و يبحر في أوزان الشّعر و قوافيه،فقد يقع في بعض الهنات،وهي العيوب التي تكون في القافية،ولعلّ هذا الأمر يعود إلى عدّة أسباب أهمّها:

. شدّة الانفعال و التأثّر بالموضوع

. الرّتابة وعدم التّغيير في نمط الحياة

ويتولّدُ عن ذلك عدم مراقبة حركة الإبداع الشّعري،وتكرار بعض الكلمات لفظا و معنى،وينتج عن هذا التّكرار تكرار بعض الصّور و الأساليب والنمط الإيقاعي

وعلى الرّغم من تميّز شعر أبي حمو موسى الزّياني بالجودة في تلك الفترة،إلاّ أنّ ذلك لم يمنع من وقوعه في بعض العيوب أهمّها:

1) **الإيطاء :**

ويتولّد هذا الإيطاء عن رتابة الحياة،فيكتسي الإبداع طابع الجمود بتكرار الكلمات لفظا ومعنى؛و الإيطاء هو إعادة كلمة الرّوي بلفظها و معناها قبل سبعة أبيات [1]،و من أمثلة هذا الإيطاء قول أبي حمو موسى الزّياني:

لا بـدّ مِـنْ طـيّ الـسّرى لـبلادِهِمْ ... مِـنْ فـوقِ صَـهْوَاءٍ أغَـرّ مُحَجّـلِ

...و الخيـلُ تعثـرُ في الأعنّـةِ ضُـمّرًا ... مِـنْ أشْـقَرٍ أوْ أدْهَـمٍ و مُحَجّـلِ [2]

فقد أعاد الشّاعر كلمة(محجّل)لفظا ومعنى،ويفصل بين الكلمتين ثلاث أبيات فقط .

وقوله أيضا :

وقَبيـلُ عَبْـدِ الـوَادِ مُحْدِقَـةٌ بِنَـا ... مِـنْ كـلِّ لَيـثٍ ضَـارِبٍ بالمنْـصِلِ

...يـا نجـلَ عـامِرِ طَـالَ قَـوْلِي إنّـني ... أحْمِـي الحِمَـى يَـوْمَ الـوغى بالمنْـصِلِ [3]

وكرّر كلمة (المنصل) لفظا ومعنى بعد أربعة أبيات .

وقوله :

كَـأنّي بهِـمْ واللهِ يـومَ تحمّلُـوا ... وحـادي النّـوى يحْـدُو بِـذاتِ المباسِـمِ

...مكحّلـةِ الأحْـدَاقِ فيهـا هَـشَاشَةٌ ... مُهَمْلَجَـةُ الأطْـرَافِ سُـودُ المباسِـمِ [4]

---

[1] . ينظر:موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه،د/عبد الرضا علي،دار الشروق،الأردن،ط2،2007،ص188.

[2] . أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ، ص297.

[3] . المصدر نفسه،ص 297

[4] . المصدر نفسه،ص 300

وفصل بين اللّفظين بيتان فقط ،كما كرّر لفظة (هجراني) بعد بيتين،نحو قوله :

ناديتُهم ودموعُ العينِ هاميةٌ ... بأيّ ذنبٍ رضيتَ اليومَ هُجْرانِي

...كم تهجروني وهُجْراني لا يحلُّ لكُمْ ... الموتُ أهْوَنُ مِنْ بُعْدِي وهُجْرانِي[1]

والأمثلة كثيرة في الإيطاء،واقتصرنا على بعضها ،ونشير إلى أنّ أبا حمو كان يكرّر الكلمة بلفظها و معناها بعد سبعة أبيات مباشرة في كثير من المواضع ،كما لو أن الأمر كان محسوباً ،وفي ذلك دلالة على أنّ الرتابة والتّقليد والشعور بالقيود:قيود الوزن والقافية،فكثيرا ما كان يتملّص منها بحساب الفارق بين الكلمتين المتطابقتين لفظاً ومعنىً

2) التضمين :

وهو عدم استيفاء البيت معناه ،ويتمّ المعنى في البيت الذي يليه ،أي تعلّق قافية البيت الأوّل بالبيت الثاني[2] ليتمّ معناه،والتضمين نوعان:قبيح ومقبول :

من التّضمين المقبول قوله :

وقدْ أقمتُ رسوماً قدْ ناصرها ... يومَ الهياجِ وكلُّ النّاسِ عادانِي

حتّى ظفرتُ بشيءٍ كُنْتُ أطلبُهُ ... فالحمدُ للّهِ في سِرٍّ وإعلانِ[3]

فيتمّ معنى البيت الأوّل،وقد زاد الشّاعر معنى آخر للبيت الأوّل ؛و من التّضمين القبيح أيضا قوله:

إنّي سألتكَ بالسّرِّ الذي ارتفعتْ ... بهِ السّمواتُ و الأرضونَ لم تمجِ

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ،ص 312، 313

[2] . الكافي في العروض و القوافي،الخطيب التبريزي،تحقيق الحساني حسن عبد الله،مكتبة الخانجي،القاهرة،د ط،دت،ص166

[3] . أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ،ص 315

أصلحْ بفضْلِكَ ما كانَ مِنْ خَلَلٍ و اجْبرْ بحلمِكِ ما قدْ بانَ مِنْ عِوَجِ[1]

فلم يستوف البيت الأول معناه،و إنّما اقتضاه البيت الثّاني،وهذا من العيوب القبيحة في التّضمين.

وقوله أيضاً :

ولمّا بدا لي غيهبُ القومِ ظاهِراً وحيثُهم بينَ الظّلالِ الغياهِمِ

جذبنا مجاذيباً وجدّتْ جيادُها وجالتْ كما العُقبانُ بينَ السّقاهِمِ[2]

فالبيت الأول لم يستوف معناه،واقتضى ذلك إضافة بيت يشرحُ ويتمُّ معنى البيت الأوّل ،وهذا من التضمين القبيح.

و قوله أيضا:

فيا حاديَ العيسِ نحْوَ الحِمى إذا جئتَ ذاكَ الجنابَ الرّحيبا

وزادَ الهوى حينَ زادَ النّوى وجئتَ اللّوى واعتمدتَ الكثيبا

لقبرِ التّهامي لبدرِ التّمامِ لخيرِ الأنامِ شفيعاً حبيبا

فبلّغْ إليهِ سلامي عليهِ فإنّ لديهِ لِسُقمي طبيبا[3]

وقد وقع ذلك لأنّ جواب الشّرط فصل بينه وبين البيت الأوّل بيتان ،فلم يتم المعنى إلاّ في البيت الرّابع؛وقد ورد هذا النّوع من التّضمين في مواضع أخرى[4] ،ونلاحظ أنّه يكثر في شعر المولديات .

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ،ص 364

[2] . المصدر نفسه،ص302

[3] . المصدر نفسه، 367. 368

[4] . ينظر مثلا الصفحات 353 و 360 و غير ذلك من المصدر نفسه

ثانيا – الموسيقى الداخلية :

لا تنحصر موسيقى الشعر في الإيقاع الخارجي فحسب، بل تتعداه إلى إيقاع موسيقي خفي وهو معروف بالإيقاع الداخلي، ويعد جزءا من الدراسة الصوتية و المتمثل في "ذلك الانسجام و التوافق بين عناصر الأصوات في كلمة وبين الكلمات داخل التركيب"[1]، كما أنه " . . . ترجيع منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات، و تكون مواضع الترجيع متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم"[2] .

تتمثّلُ الموسيقى الداخلية في الإيقاع الد اخلي،الذي يميز موسيقى قصيدة عن أخرى،و تمثل في:(التصريع،التصدير،التكرار،التقسيم،الجناس،الطباق،المقابلة)،و كلها تُساهمُ في تنويع الموسيقى الداخلية ،فلا ينحصر الإيقاع الشعري في الإيقاع الخارجي فقط، بل يتعداها إلى جانب آخر يهتم بنفسية الشاعر.

و قد وصف عبد الرحمن الوجي الموسيقى الدّاخلية بالإيقاع الهامس الذي يصدرُ عن الكلمة الواحدة،بما تحمل في تأليفها من صدى و وقعٍ حسن،و بما لها من رهافة و دقّة تأليف،و انسجام حروف،و بعدٍ عن التّنافر،و تقاربٍ في المخارج،و يندرجُ . عند البلاغيّين . في باب فصاحة اللّفظ[3]،و تتمثّلُ قواعد فصاحة اللّفظ في الخلوص من تنافر الحروف،و من الغرابة ومن الكراهة في السّمع.

فالإيقاع الداخلي جزءٌ من الدراسة الصوتية والمتمثل في ذلك "الانسجام والتوافق بين عناصر الأصوات في الكلمة وبين الكلمات داخل التركيب" [4] ،وحتى يؤدي هذا الإيقاع دوره، يستوجب على الشاعر أن يخلق جوّا من التوازن بين النغم و الفنون البلاغية،و يعرفها إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم بأنها :الفنون البلاغية التي يضمهاعلم البديع،وسميت محسنات مراعاة لوظيفتها الجمالية، وهي تحسين اللفظ

---

[1] البيان والتبيين، الجاحظ، دار الجيل، بيروت، لبنان،(د.ط) (د.ت)، ص 196.

[2]. الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك للدراسات الأدبية و اللغوية، الأردن، ط1، 1980م، ص255.

[3]. الإيقاع في الشّعر العربي،عبد الرحمن الوجي، ص74.

[4]– علم الدلالة، دراسة وتطبيقات، نور الهدى لوشن، منشورات جامعة ليبيا، د ط، د ت، ص 82

أو تحسين المعنى[1]، أي أن المحسنات البديعية تقوم على تحسين الكلام وهي بذلك تشكل جرسا موسيقيا مما يساعد على جمال الإيقاع الداخلي للقصيدة، وهي بدورها تنقسم إلى عدة أقسام:

الظواهر البديعية :

تعد الفعالية الإيقاعية لفن البديع ركنا رئيسا في بناء الشعر، كما لها من دور بارز في إضفاء السمات الإيقاعية الداخلية على النصوص، وقد حفل الشعراء بهذا الفن وأشغفوا به، فخرجوا بذلك من التقليد والجمود إلى الإبداع واستثمروا هذا الفن لتحقيق الأبعاد الجمالية، حيث يتحقق التمييز الأدبي،ومن بين الظواهر البديعية التي أكثر حمو موسى الزياني من استخدامها الجناس بأنواعه، والتسميط والموازية ورد الأعجاز الصدور .

1- **الجناس:** يعد الجناس نمطا تكراريا يحقق الموسيقى على مستوى الألفاظ، فهو أكثر المظاهر البديعية موسيقية، فمن أمثلة الجناس التام قوله :

هَوَيْنَا الظِبا وألفنا الظُبَى ... وكَمْ مِنْ فؤادٍ إليها صَبَا[2]

فاتفقت الكلمتان لفظا واختلفتا معنى،فالظبا من الغزلان والظبى هي السيوف،وقد ساهم الجناس في إضفاء موسيقية خاصة وقوله أيضا :

ألا ما لِصبٍّ مشوقٍ صَبَا ... إذا ما تذكّر عهدَ الصِّبَا[3]

---

[1]- الصورة الفنية في الشعر العربي، إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، مثال ونقد، ص 261.

[2]. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره،ص 359.

[3]. المصدر نفسه ،ص 378

فجانس بين (صبا والصبا) فاللفظة الأولى من الضباجة والأخرى هي الشباب .كما يتحقق موسيقي الجناس في قوله أيضا:

قفا بينَ أرجاءِ القِبابِ وبالحِيّ وحَيِّ ديارًا للحبيبِ بها حَيِّ[1]

أ- **الجناس غير التام** :هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة (نوع الحروف،عددها ،الحركات والسكنات،الترتيب مع الاختلاف في المعنى

1) **الجناس المضارع**:هو ما كان فيه الحرفان اللذان وقع فيها الاختلاف متقاربين في المخرج، سواء كان في أول اللفظ أو في آخره، ومنه قول الشاعر :

وسِرْتُ على جَوْفٍ أقبَّ مُضْمِرٍ كلمعةِ برقٍ أو كلمحةِ صارمِ[2]

ولفظة (لمعة) و(لمحة) اختلفتا في حرف واحد، العين في (لمعة) والحاء في (لمحة) وهما متقاربتين في المخرج وقوله أيضا:

فكمْ قدْ لهوتُ وكَمْ قدْ سهرتُ ولكنْ دعوتُ سميعًا مجيبًا[3]

وقد وقع الجناس بين (لهوت) و(سهرت)، ولعل التقارب بين مخارج حرفي اللام والسين، يحدث بعض التقارب في صغتهما، ويتحلى التقارب، والتطابق الإيقاعي على مستوى الأحرف الأخرى .

فالكلمتان متفقتان لفظا ومختلفتان معنى، فالحي/ المكان، و(حي) فعل أمر والمقصود به التحية .

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ،ص 345

[2] . المصدر نفسه ، ص299.

[3] . المصدر نفسه ص 366.

فهذا التوافق اللفظي يكسب البيت جرسا موسيقيا تأنس إليه النفس بما فيه من النغمة، ولعل هذه الخاصة تميز بها الشعراء في الفترة الزيانية، وربما ارتبطت الظواهر البدبعية بشعر المولديات بدرجة تبعث على الإعجاب .

2) **جناس لاحق:** وهو ما كان الحرفان متباعدين في المخرج سواءً كانا في الأول أو في آخره .

ومنه قول أبي حمو :

نَبِيٌّ أتى رحمةً للعبادِ فمحّى ومحّصَ عنّا الذّنوبا[1]

فجانس الشاعر بين (محي) و(محص)، فالاختلاف بين الألف المقصورة والصاد من حيث المخرج .

وقوله أيضا :

فصبرٌ يقدّ و وجدٌ يجدّ وسهدٌ يزيدُ وشوقٌ ربا[2]

فالقاف والجيم متباعدان في المخرج، واللفظتان متفقتان في الحروف الأخرى، مما يحدث انسجاما موسيقيا يتوزع زمنيا وصوتيا على مستوى النص .

ب- **الجناس الناقص:** إذا اختلف اللفظ في إعداد الحروف وهو :

1) **الجناس المردوف** : وهو ما كانت الزيادة في احد لفظية بحرف واحد في الأول :

ومنه قول أبي حمو :

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ص 368.

[2]. المصدر نفسه، ص378 .

فنشدتها عنْ حالِها فترنّمتْ و بكتْ فأبكتْ صمّ صخرِ الجندلِ[1]

فجانس الشاعر بين (بكت) و (أبكت) بزيادة حرف في اللفظة الثانية .

وقوله أيضا:

أوْحلّ ما بِي بالجبالِ تدكدكتْ وأمستْ مثلَ كُحْلِ المكْحلِ [2]

2) الجناس المكتنف : وهو ما كانت الزيادة في احد اللفظيه بحرف واحد قد وقعت في الوسط.

ومنه قوله أيضا :

خطّ الكتائبِ لاَ خطُّ الكِتَابِ بِهَا جَلِيَّةُ الأمرِ عِنْدَ السِّمْرِ والقُضُبُ [3]

وتكرار معظم الحروف بين اللفظين يساهم في تطوير الصورة وبعث المعنى وهذا ما تحقق في اللفظتين (الكتائب) و (الكتاب) .

3) الجناس المطرف : وما كانت الزيادة في أحد اللفظين بحرف واحد قد وقعت في الآخر ومنه قول الشاعر :

لوْ ذقتِ يا ورقاءُ ما قدْ ذُقتُهُ لحرقتِ أغصانَ الأراكِ الميّلِ [4]

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ، ص 296 .

[2] . المصدر نفسه،ص 296.

[3] . المصدر نفسه، ص323 .

[4] . المصدر نفسه، ص296.

فجناس بين (ذقت) و(ذقته) بزيادة حرف الهاء في اللفظة الثانية وقوله أيضا :

وَجُبْتَ الفيافي بلدةً بعدَ بلدةٍ وطوّعْتُ فيها كُلَّ باغٍ وَباغِمِ [1]

فجانس بين (باغ) و(باغم) ، وهذا الجناس في هذا الموضع يحقق توقعا، حيث أن القارئ يتوقع نهايات إعجاز الأبيات، لها فيه من تتابع موسيقي .

4) جناس التذييل : وهو ما كانت الزيادة فيه بأكثر من حرف واحد في آخره ،ومنه قول الشاعر :

وقفتُ بها مستفهماً لخطابها وأيُّ خِطابٍ للصّلادِ الصّلادِمِ [2]

فوقع الجناس بين (الصلاد) و(الصلادم) بإضافة حرفين في آخر اللفظة الأولى؛وقوله أيضا :

وإنْ برحتْ من أرضِ نجدٍ بوارقٌ تذكّرنا عهدَ الهوى والهوادجِ [3]

5) جناس القلب : وهو أن يختلف اللفظان في ترتيب الحروف .

ومن أمثلة جناس القلب :

- جناس قلب بعض : ومنه قوله الشاعر :

وأشهبَ كشهابٍ إنْ رميتَ به شيطانَ كلِّ عدوٍّ في الوغى تُصبِ [4]

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ، ص300 .

[2]. المصدر نفسه ، ص299 .

[3]. المصدر نفسه ، ص376 .

[4]. المصدر نفسه ، ص325.

فقد عكس ترتيب الحروف (أشهب) و (شهاب)

وقوله أيضا :

وسيلتنا لله حبّ نبيّنا بصدقِ قلوبٍ للقبولِ محاوِجِ [1]

فقد قلب الشاعر لفظة (قلوب) إلى (قبول) .

وقوله أيضا :

ولها عوالٌ كالشّهوبِ إذا بدتْ قد عُدِلتْ في الحربِ أيّ تعدّلِ [2]

فقلب لفظة عدلت إلى تعدل .

6) **الجناس المحرف** : ما اختلف ركناه في هيئات الحروف الحاصلة من حركاتها وسكناتها .

ومنه قول الشاعر :

هوينا الظّبا وألفنا الظّبى وكم فؤادٍ إليها صبا [3]

ولفظة (الظبا) وال(الظبى) اختلفا في هيئات الحروف من حيث حركاتها .

وقوله أيضا :

ألمْ تدرِ أنّ اللّوْمَ لؤمٌ وإنّنا لنجتنبُ اللّؤمَ اجتنابَ المحارمِ [4]

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ، ص377

[2]. المصدر نفسه، ص297.

[3]. المصدر نفسه، ص359 .

[4]. المصدر نفسه، ، ص 318 .

فاللوم واللؤم اختلفتا في هيئات الحروف .

7) **الجناس المصحف** : ما تماثل ركناه وضعا، واختلفا نقطا .

ومنه قوله :

وسنّ الشّريعة للمؤمنين وشنّ على الكافرين الحروبا[1]

و لفظة (سن) و (شن) تماثل ركناها وضعا واختلفا نقطا .

8) **جناس اشتقاق** : ومن أمثلة جناس اشتقاق في شعر أبو حمو موسى الزياني قوله:

دمعي يسيح وزفرتي لا تنقضي والسّهر أنحلني وعذّل العذّل[2]

فقد جانس بين (عذل) والعذل) على سبيل الاشتقاق .

وقوله أيضا :

ولطفُ رحمتِهِ يأتي على قنطٍ إذا القنوطُ دعايا أزمةُ انفرجي[3]

فجناس الاشتقاق بين (قنط) و (القنوط)؛وقوله أيضا :

ألم تدرِ أنّ اللوم لؤمٌ وإنّنا لنجتنبُ اللّؤمَ اجتنابَ المحارمِ[4]

---

[1]. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ، ص 369.

[2]. المصدر نفسه، ص 266 .

[3]. المصدر نفسه، ص 362 .

[4]. المصدر نفسه ، ص 318 .

فقد جانس بين (نجتنب) و (اجتناب) .

ونشير إلى أن أبو حمو موسى الزياني كان مولعا باستخدام جناس الاشتقاق بدرجة كبيرة مما ساهم في إضفاء موسيقي خاصة تحقق إيقاعا داخليا على مستوى النصوص الشعرية .

9) التسميط:وهو أن يجعل الشاعر على أربعة أقسام،ثلاثة منها على سجع واحد بخلاف قافية البيت .

وقد شغف أبو حمو الزياني بهذا الفن، حتى أن جل شعره في المولديات يضم عددا لا بأس به من هذا المحسن البديعي، ومن نماذج التسميط قوله :

نفس ضَجَرَتْ لما افتكرتْ ... هلاّ نظرتْ ما يَصْلُحُ لِي
إثمي كُثُرَا شَيْبِي ظهرا ... وَقَدِ اشْتَهَرَ الأمرُ جَلِي
في القلبِ شَجَا كيفَ المَنْجَى ... لمنِ الملجا بارتْ حِيَلِي
مَنْ يُنقذني،منْ يُسْعِدُني ... منْ يَرْحَمني،مَنْ يَغْفِرُ لِي
إلاّ مولى يُسْدِي الطّولى ... ربّي الأعلى شافي عِلّلِي
مُنشي الرّمِمِ مُعْطِي القِسَمِ ... باري النسمِ مُحْيِ الدّولِ
أحياها بي وبأعرابي ... وأنا الزابي والدولة لي
بي أحياها بِي أنشاها ... لي أعطاها أزل الأزَلِ
اللهُ قضى والحكمُ مَضَى ... ولنا فَرَضَا فَدَعُوا عَذَلِي
فلهُ الشكرُ وله الأمرُ ... مِنْهُ النّصرُ لا مِنْ قِبَلِي [1]

[1] . أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ، ص309.

وقوله أيضا :

والـــدّهرُ منقلـــبٌ والعمـــرُ منـــصرفٌ والعبـــدُ مقـــترفٌ للـــذّنبِ زاد جَفَـــا[1]

وقوله في المولديات :

قلبي انفطرا والدّمعُ جرى والرّكبُ سرى نحوَ العلمِ
قلبي بنواهُ أيسيرُ هواهُ فيا شوقاهُ إلى الخيمِ
سريتِ الإبلُ لما ارتحلوا قلبي حملوا في ركبهمِ
حملوا خلدي أفنوا جلدي تركوا جسدي رهنَ السّقمِ
زاروا الهادي بهوى بادي وحدا الحادي عزّصما بهمِ
شدّوا عزموا فازوا غنموا لما قدموا لحمى الحرمِ[2]

وقوله أيضا :

فجدّوا السّرى لشفيعِ الورى عسى أنْ ترى مقلتي يثربا[3]

وقوله أيضا :

فالجسمُ منتحلٌ والدّمع منهملٌ والقلبُ مشتعلٌ من حرّه الوهجِ[4]

---

1. أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ، ص336.
2. المصدر نفسه، ص342.343.
3. المصدر نفسه ، ص360.
4. المصدر نفسه، ص363

فمن الجانب الإيقاعي، نجد توافق الصدر مع العجز في الوزن .

وقوله أيضا :

فيرغبُ منّا السّلمَ كُلُّ مُحَارِبٍ ويرهبُ منّا الحَرْبَ كُلّ مُسَالِمِ [1]

وقوله أيضا :

ولم يغنِهِمْ ما شَيَّدُوا مِنْ معاقِلٍ ولم يُجْدِهِمْ ما حَصَّنُوا مِنْ مَعَاصِمِ [2]

و يبدو أن أبا حمو موسى الزياني لم يحفل بهذا النوع إلا ما جاء عضو الخاطر، فضلا على أنه إهتم بظواهر بديعية أخرى كالجناس بأنواعه والتمسيط.

و عموما فإن ظواهر البديع كان لها وقعا خاصا على نصوصه إذ تتحقق موسيقى الشعر الداخلية .

---

[1] . أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره ، ص318.

[2]. المصدر نفسه، ص307

خاتمـــة

تتميّزُ لغة الشعر بكونها لغة متخصصة،تسمو على اللغة الاعتيادية المألوفة،فهناك فروق جوهرية بين لغة النثر ولغة الشعر؛و تحدد اللغة شخصية الشّعر والأصوات التي يتبنّاها الشاعر.

و قد تطرقنا في هذا الموضوع إلى دراسة اللغة الشّعريّة عند أبي حمّو موسى الزّياني،فتناولنا الأغراض الشّعريّة و ما انطوت عليه من موضوعات،و التّشكيل المعجمي و بعض الظّواهر الأسلوبية،و الصورة الشعريّة،فضلا عن الإيقاع.

من خلال هذه الدراسة،نلحظُ أنّ أبا حمو موسى الزياني قد نظم في بعض الأغراض الشعرية ولم يحفل بأخرى كالهجاء والوصف و غيرهما،غير أنها كانت موضوعات ضمن أغراض معينة،وقد ذكر عبد الحميد حاجيات أن بعضا من شعره في كتاب التنسي(راح الأرواح في ما قاله أبو حمو أو قيل عنه من الأمداح)و هو مفقود،واستعان في جمع الأشعار بمصادر قيمة ونذكر منها (بغية الرواد) و(واسطة السلوك) و(نظم الدّر والعقيان)و مخطوط نادر(زهر البستان في دولة بني زيان)،محفوظ بمكتبة ريلاندز " مانشستر" بـ أنجلترا رقم 283 قسم عربي .

و يبلغ عدد قصائد أبي حمو موسى إحدى وعشرين قصيدة،تدور حول أغراض مختلفة؛الشعر السياسي و يتضمّن الفخر و الحماسة وغرض الرثاء والمولديات،ويمتاز شعره بالجدية والاعتدال والتوازن،كما يظهر الوهن في بعض منه.

الشّعر السياسي :

تنعكس البيئة الاجتماعية والنفسية على شعر أبي حمو،ولذلك ظهر تميّزُه في الجدّية والتّمسك بالعواطف النبيلة،ومكارم الأخلاق،ونجد في شعره السّياسي موضوعات شتّى ذات صلة وطيدة بالغرض الشعري، وقد تمثّلت فيما يلي:

1. الفخر و الحماسة :

يعتمد الشاعر في الفخر على ذكر بطولاته،وما قام به من جهود لإحياء الدولة الزيانية،إذ إنّ شعره تضمّن بعدين أوّلهما الجمال الفني والآخر الدلالة التاريخية لحقبة تاريخية معيّنة.

ويشتمل الشعر السياسي(الفخر و الحماسة)على عدّة موضوعاتٍ وهي مرتبة نسبيا في قصائده السبعة على هذا النحو:موضوع الطلل والغزل والبين و الرّحلة والحرب و الحكمة .

2. الرثاء : نظم الشاعر قصيدتين في هذا الغرض في رثاء والده.

3. المولديات:ومن الموضوعات التي تضمّنتها موضوع الشوق والحنين واللهو والتوبة والابتهال والرحلة و النبوة و المعجزات :

التّشكيل المعجمي :

يتميز النص الشعري بمعجم فني خاص،يُمكّن القارئ من الوقوف على جماليته،واستحسان نص عن آخر،و تقديم شاعر على آخر،و يخضع المعجم إلى عملية الانتقاء أو الاختيار بين مدّخر هائل من إمكانيات التعبير،و قد تضمّن شعر أبي حمو موسى الزّياني مجموعة من المعاجم الفنّية و منها:

معجم الطلل و الرحلة و ما في حكمهما ومعجم الفضائل والرذائل و معجم الفضائل الخاصة بالشاعر،ومعجم الفضائل المتعلقة بالآخر و معجم ألفاظ الحزن و ماله صلة ومعجم ألفاظ الحرب و ماله صلة .

و قد اشتمل المعجم الديني على معجم ألفاظ النبوة و الرسالة و ما في حكمها و الألفاظ و العبارات الدالة على المعجزات و ألفاظ الغزل و ما في حكمه .

و من بين الظّواهر الأسلوبيّة في شعر أبي حمّو موسى الزّياني:

1 . التناص:

تتميّز اللغة الشعرية عند أبي حمّو موسى الزّياني . باحتوائها مختلف الظّواهر التّاريخيّة والتّراثية؛فقد

استلهم المعاني و الآيات القرآنية،كما كان مولعا بالشّعر العربي القديم،ووظّف كلّ ذلك في أشعاره؛ممّا أتاح للشاعر بناء قصائده على نحوٍ تصاعدي،فجّر من خلاله طاقاته التّعبيرية و الشّعورية و الفكرية.

و أهم المصادر التي ساهمت في تشكيل النّصوص الشّعرية لأبي حمو موسى الزياني:القرآن الكريم و الموروث الشّعري باختلاف الأعصر الأدبية .

ومن هذا التناص ما كان فيه استلهام المعاني القرآنية والتناص مع التّاريخ والشّعر العربي القديم؛(الشّعر الجاهلي و الأموي و العبّاسي و الشّعر الصّوفي)

و نخلص مما سبق إلى أن لغة أبي حمو الشعرية أخذت الكثير من اللغة القرآنية، فتجلى التناص في استلهام الآيات و المعاني و القصص القرآني، و تجسّدَ ذلك في مولدياته،أما الموروث الشعري القديم، فقد كشف عن ثقافة الشاعر، إذ كانت له مقدرة مميزة في إثارة الدلالات لدى المتلقي، علاوة على أدائه الفني، فقد كان الشاعر يحدو حذو النابغة و الفرزدق و المتنبي و أبي تمام، فجمع ثقافة عصور مختلفة، كما أنه كان مولعا بشعر التصوف، فتمثل رموزهم و جعلها ركيزة أساسية في قصائده، فأضفى عليها فضاءات للروح و معاني الارتقاء الفكري.

2 . بنية التكرار

تساهم ظاهرة التكرار بقدر كبير في إضافة المعاني،و هي مقصودة،يسعى الشاعر من خلالها إلى تطوير المفاهيم ،فتتصاعد المعاني،وفق إيقاع موسيقي،و الثوابت في كل الأمور تتكرر أما المتغيرات فتختلف عن ذلك،و عليه فإن التكرار يشير إلى شيء ثابت قد يكون هو محور النص أو مفتاحا لإدراك البعد الفكري و النفسي للشاعر .

3 . الاتّجاه القَصَصي:

وظاهرة القصصية مهمة في الشعر،إذ "كلما كان الشعر أقرب إلى طريقة القصّة في سرد الانفعالات

والأحاسيس المتتابعة في أثناء التجربة (....)كان أسرع إلى إثارة الوجدانيات المماثلة في شعور الآخرين"، وأكثر نجاحاً في أداء مهمته في التعبير عن المشاعر الإنسانية،من جهة ثانية ؛ و يتضمّن الاتّجاه القصصي عناصر تشويق كالتّتابع في الأفكار والتفاصيل،وهو سمةٌ بارزة في شعر الغزل و غيره من فنون الشّعر الغنائي،و له دورٌ فريد في التّأثير في المتلقي.

الصّورة الشّعريّة عند أبي حمّو موسى الزّياني:

تنوّعت الصّور الحسّية عند أبي حمو موسى الزّياني،من صور بصرية وسمعية و لمسية وشمية ،فضمّن البصرية كل ما يُرى بالعين المجردة من محسوسات،و في السّمعية بعض الأصوات والإيقاعات والأنغام،أما اللّمسية فشملت المواد في صلابتها وحرارتها وبرودتها ،وتشمل الشّمّية الروائح،أمّا الذّوقية فضمّت الطعم و كلّ متعلّقات الذوق،كما كان التراوح بين نقل الصور السمعية بصرية و العكس أيضا، فبثّ في قصائده حركية الإبداع،حيثُ تتجلّى أفكاره و مواقفه اتّجاه الحياة و الوجود و الكون.

و قد وظّف الشّاعر الصّور البيانيّة من تشبيه واستعارة وكناية؛و تتميّز الصّورة التّشبيهة عنده بكونها ذات طبيعة فرديّة باعتبارها عملية خلق و إبداع صدر من ذات شاعرية خالصة،كما احتفى الشّاعر بالاستعارة لما فيها من خيال شعريٍّ مثير،وجعل منها مركبا يقوم على التّوحيد بين المشبّه والمشبّه به،كما أورد صور الكناية للتّعبير عن حالة شعوريّة معيّنة،وبذلك نجد صورة تسمو بالمعنى وترتفع بالشّعور إلى مستوى من التّصوير الإيحائي الشّفاف الذي لا يثير المخيلة،فحسب بل ينفذ إلى الذهن عن طريق الحس؛أدّت الصور البديعية المبنية على الطباق وظيفة جمالية بما أضفتهُ على الصّورة من موسيقية،في تجميل العبارات الشعرية وتحسينها وتقوية معانيها ،فكانت لصوره إثارة لافتة تُحدثها في نفس المتلقي،تميزت باللّذة والمتعة الفنّية التي تجعله يشارك الشّاعر أفكاره و مواقفه،فيستجيب وجدانيا لتلك الأحاسيس و المشاعر.

البنية الإيقاعيـة:

يُشكل الوزن والقافيـة و الجرس اللفظي مصادر للإيقاع الشعري " فالوزن أعظم أركان حد الشعر والقافية شريكة الوزن في الاختصاص لشعر، أما الإيقاع فهو يحدث في النفس إحساسا مستحبا من تناغم العبارات، واستعمال الترصيع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة"، إذن فالإيقاع يعتبر عنصر لا نستغني عنه ،فهو يعد الحد الفاصل بين الشعر والنثر.

وعموما فإنّ المضمون الشّكل ينتجان عن الموسيقى المتكوّنة في نفس الشّاعر قبل البدء بعمليّة خلق الصّور الشّعرية ،و يحاول الشّاعر أن يعطي "النّغم" أو "الحالة النّفسيّة" التي بدأت تتكوّن داخله شكلا مناسبا ،فيبحث في اللّغة عن الأصوات التي تتّفق مع هذا النّغم الأصلي أو تقترب منه،وترتبط الأصوات بالكلمات فتتجمّع هذه الكلمات في بواعث أو دوافع ،فتجد الصورة الشعرية أثرها في نفس المتلقي؛و يساهم العنصر الموسيقي في الارتفاع بمستوى التّعبير عن النّثريّة وهو:"من صميم عناصر تكوين الصّورة النّاجحة ويكمل تميّزها به حين ارتباطه بعنصر آخر هو موقع الصّورة في السّياق ،وكثيرا ما تساعد الموسيقى على تقوية الشعر،فلا تقف عند حدّ بلوغها دقّة التّعبير عن العواطف والأهواء،وأدائها عن النّفس البشريّة .

فالشعر موسيقى تحوّلت فيها الفكرة إلى عاطفة"،فالارتباط وثيق بين الشّعر و موسيقاه، و قد تنوّعت الموسيقى في شعر أبي حمو موسى الزّياني بين الموسيقى الداخلية أو ما يسمى بالإشعاع النّغمي والموسيقى الخارجيّة التي تمثّلت في الوزن والقافية؛فاعتنى بالموسيقى الدّاخليّة و استطاع أن يُضفي على موسيقية قصيدته ما يُعرف بالإيقاع الباطن الذي نحسّه ولا نراه ،ندركه ولا نستطيع أن نقبض عليه،فهو يكمن في تعادل النغم عن طريق مدّ الحروف حينا وتكرارها حينا آخر،و استخدام حروف مهموسة أو مجهورة تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة،كما جاءت الموسيقى الدّاخليّة في شكل نغمٍ تجاوبَ مع حركة النّفس في انفعالها الجيّاش وتعانقت من خلال الفكرة الشّعرية مع النّغمة الموسيقيّة للقصيدة .

ومن أمثلة هذا قول الشاعر :

حان الفراق فكنت منه بمنزل ودنا الرحيل فكنت فيه بأول

فكرّر أن الشاعر حرف اللام وهذا ما أضفى على البيت موسيقى هادئة تشكّلت من تناغم الحروف وائتلافها .

و قوله أيضا :

قضيت عمري في لعلَّ وفي عسى والعبد يرغب في الصّباح وفي المسا

في زورةٍ تمحو له ما قد أسا و القلب منفطرٌ يذوب له أسى

و الدّمعُ منحدرٌ كما الينبوع

وعمد الشّاعر إلى مدّ حروف الهمس وتكرارها،ككرار حرف السّين في نهايا ت الأعاريض و الأضرب،(عسى،أسا،المسا،أسى)،فقد عمد الشّاعر إلى مدّ الحروف وتكرار حرف السّين لإضفاء ذلك النّغم الخاص على القصيدة،فتحقّق الإمتاع بما هيّأهُ من جرسٍ موسيقيٍّ خاص،يتناسبُ مع موضوع القصيدة،يدفعُ القاريء إلى تتبّع القصيدة فيتأثّرُ بها ويتفاعل معها،فيُشارك الشّاعر آمالهُ و آلامهُ،فيُعيدُ بناء النّص الشّعري بما أدركهُ من جماليات و ما اكتسبه من أفكار .

و تمثّلت الموسيقى الخارجيّة في الوزن و هو من أهم عناصر الإيقاع الخارجي، لأنه أقدم العناصر وألصقه بالشعر" فهو نسق من الحركات و السكنات يلتزمه الشاعر في نظمه للشعر" حيث يعبر عن نفسه من خلال الوزن معين فهو يختار أكثر الأشكال الطبيعية تناسبا مع حالته،كما أنّه يعدُّ معيارا للتميّز عن غيره من فنون القول. الذي وردت عليه القصائد في توازن وانتظام،فاختار الأبحر الشّعرية بما يكفلُ التّعبير،ذلك أنّ الحالة النّفسيّة لها دور فعّال في انتقاء الأوزان،إذ تسمح للشّاعر بالإطالة أو الإيجاز حسب النّفس الشّعري،فكان التّراوح بين استخدام الأبحر الشّعريّة،من الطّويلة إلى الأوزان الخفيفة حسب الحاجة إلى ذلك .

و قد اعتمد أبو حمو موسى الزّياني البحور الخليلية التي تنوعت بتنوّع القصائد،كما سعى إلى التنويع في القافية و انتقاء حرف الروي،فكان الشاعر حريصا على جودة الوزن وحسن القافية على الرّغم من بعض العيوب المتعلّقة بها،و استطاع أن يُقيم بناءً متكاملا جمع بين التأليف القائم في أعماقه والغائر في نفسه وبين غيره من المتلقّين بالتّجاوب مع هذا الشّعر في قدرة فنية على جعل إيقاعات النفس تجذب الآخرين بنغمها الذي يُجسّدُ روح الشعر .

و يُمكن تصنيف الأغراض الشّعرية على هذا النّحو:

* **المولديّات:**12 قصيدة،و البحور المستخدمة فيها هي:الكامل 01 (مرّة واحدة)،الطويل 03 مرّات،البسيط 03 مرّات،المتقارب 04 مرّات،المتدارك01(مرّة واحدة)

* **الشعرالسيّاسي:**07 قصائد:و بحورها:الكامل 02(مرّتان)،الطويل 02 (مرّتان)،البسيط 02(مرّتان) .

،المتدارك 01(مرّة واحدة) .

* **الرثاء:** 02،و بحورها:الكامل 01(مرّة واحدة)،البسيط 01(مرّة واحدة) .

و لم يحفل أبو حمو موسى الزّياني بكثيرٍ من الأبحر الشّعريّة،فقد اعتمد على بعضها و أهمل كثيرا منها، و كان ترتيب استعمالها على هذا النّحو:

البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات
البسيط	06	247
الطويل	05	261
الكامل	04	169
المتقارب	04	169
المتدارك	02	81

وتفعيلات البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) 2x:واستخدمه الشاعر مخبونا،و هو أمر مستحب،وهو من أشهر بحور الشّعر العربي،وأكثرها واستيعابا للأغراض والمعاني المختلفة وأكثرها رقة وجزالة،وتتجلى الرقة في طغيان البعد الانفعالي في النصوص التي جاءت على هذا الوزن ؛ المشاعر المتناقضة ما بين الغضب الشديد والرقّة المتناهية .

ومن خصائص البحر الطويل أنه يتسع لجميع أغراض الشعر،ويرى د/ محمد علي الهاشمي أن هذا البحر يتسع بخاصة للفخر و الحماسة و المدح ،غير أننا نرى أن الحالة النفسية باختلاف الانفعالات تقتضي أوزانا دون غيرها،وهو أنسب البحور وأصلحها لمعالجة الموضوعات التي تتميز بالجد والعمق،كالفخر والمدح،وكذلك القدرة على احتضان الآلام و ما تنطوي عليه نفسيّة الشّاعر،

و يلائم بحر الكامل كلّ أنواع الشّعر،وهو أقرب إلى الشدة و العنف منه إلى الرقة و اللين؛ كما نظم في المخمسات(بحر الكامل):" و ذلك بأن يقسم الشاعر مقطوعته إلى أقسام يتضمن كل قسم منها خمسة أشطر ، لها نظام خاص في قوافيها،وقد يكون كل قسم من هذه الأقسام مستقلا "،و يتّفق الرّوي في كل من الأشطر الثّلاثة مع روي صدر البيت أو عجزه.

ويتميّز بحر المتقارب برنّة واضحة ونغمة حماسيّة محبّبة،ويصلح بإيقاعه المتميّز لموضوعات العنف و القوة،غير أن هذا لا يعني أنه يصلح للمواضيع الحماسية فحسب،بل نعني بالقوة والعنف:قوة الانفعال وشدّته كما يميز الحالة النفسية بالعنف و الاندفاع .

كما يمتاز بحر المتدارك بموسيقاه الخارجية الواضحة،ويعود ذلك إلى طبيعة تركيب تفعيلته،ويتميّزُ بالخفّة و الرّشاقة؛وعلى الرغم من أنّ المتدارك ليس من أوزان العرب،إلاّ أنّ الخليل نظم على هذا الوزن على وجهين:

. استعماله مخبونا على وزن (فَعِلن)،فمن شعر الخليل على هذا الوزن قوله:

سُئلوا فأَبَوا فلقدْ بَخِلُوا فلبئسَ لعمركَ ما فعلُوا

أبكيت على طلل طربًا فشجاك و أحزنك الطّلـلُ

. استعماله على وزن (فعْلن)،ومن ذلك قوله:

هذا عمرو يستعفي من زيْدٍ عندَ الفضل القاضي

فانهوا عَمْرًا إنّي أخشى صولَ اللّيث العادي الماضي

ليسَ المرء الحامي أنفا مثلَ المرء الضّيم الرّاضي

و يبدو أنّ تدارك الأخفش هذا البحر من وجهة التّسمية لا غير ،ذلك انّ الخليل لم يجعل له تسمية مع أنّه نظم على وزنه.

و للشاعر القدرة على تكثيف هذه اللغة ومدّها بما يحقّق جمالياتها، ويراد بالكثافة تحميل اللغة شحنات من الفكر والعاطفة واستخدام الصور والتدفق الشعوري .

و يتضح مما سبق أن التبليغ هو غرض اللغة دائما ،فهي وسيلة نقل الفكر،و بين الوسيلة والغاية يظهر التميّز والمفاجأة:تميّز لغة الخطاب الأدبي . الشّعري بخاصة . بالمقومات والخصائص الأسلوبية التي تُخرجُه من النّظام المألوف، والمفاجأة في الخروج من نمطية اللغة،حيث تكون مفاجأة وعي المتلقي باللاّمتوقع،وحيث تكون بساطة الألفاظ وتجاوز الواقع بطرح اللاّمنتظر،والاحتفاء بالصور المجازية وجعلها أسسا رئيسة وأهم مقوّمات الخطاب.

و يكمن جمال هذه اللغة في نظام المفردات وعلاقاتها ،وهو نظام لا يتحكم فيه النحو،بل الانفعال والتجربة أيضا ،إذ يعكسان الوعي اليومي ويُؤسّسان رؤية مغايرة خلافا للواقع .

المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

- القرآن الكريم برواية ورش -

1) الإبدَاع و الاتباع في أَشعَار فتّاكِ العَصرِ الأُموي،د/عبد المطلب محمود،منشورات،اتحاد الكتّاب العرب،دمشق ، 2003.

2) الإبداع و تربيته، د/ فاخر عاقل، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1975

3) الإبلاغية في البلاغة العربية ،سمير أبو حمدان، منشورات عويدات الدولية ،بيروت ،ط1، 1991

4) ابن سينا حياته و آثاره، محمد كامل الحر، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، 1991

5) أبو حمو موسى الزياني،حياته و آثاره،عبد الحميد حاجيات،الشركة الوطنية للنشر،الجزائر،ط2،1982

6) الاتجاه الروحي في شعر شوقي،د/ أحمد محمد الحوفي،مطبعة لجنة البيان العربي،القاهرة،1967

7) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عبد القادر فيدوح،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،1992

8) أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، لبنان، (دط)،(دت)

9) استقبال النّص عند العرب،محمد المبارك،المؤسسة العربية للدّراسات و النشر،بيروت،ط01، 1999

10) أسرار البلاغة، أبي بكر عبد القاهر بن الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي،محمود محمد شاكر ،نشر مطبعة المدني، القاهرة، ط 1، 1416هـ، 1991م.

11) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، د/مجيد عبد الحميد ناجي ،المؤسسة الوطنية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ط1، 1404 هـ- 1984 م .

12) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر بخاصة مصطفى سويف، دار المعارف ، القاهرة ، ط4، 1969

13) الأسلوب، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1966.

14) الأسلوبية بين النظرية و التّطبيق،عدنان بن ذريل،منشورات اتّحاد الكتّاب العرب،دمشق،سوريا ،2000

15) الأسلوبية وتحليل الخطاب،د/نور الدين السد ،دار هومه للطباعة و النشر،الجزائر، 1997 .

16) الأسلوبية ونظرية النص،إبراهيم خليل،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1 ،1997 .

17) أشكال التناص الشعري . دراسة في توظيف الشخصيات التراثية ،أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،ط1،1988

18) أصداء دراسات أدبية نقدية،أ د .عناد غزوان،اتحاد الكتّاب العرب،دمشق ،2000.

19) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس،مكتبة الأنجلو العصرية،القاهرة،ط5، 1975

20) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع ،الخطيب القزويني، تحقيق عبد القادر حسين،مكتبة الآداب ،ط1، 1416 هـ، 1996 م.

21) الإيقاع في الشعر العربي،عبد الرحمن الوجي،دار الحصاد،دمشق،ط1،1989.

22) البحث الأسلوبي،معاصرة وتراث،د/رجاء عيد ،منشأة المعارف،الإسكندرية،مصر،ط1، 1993 .

23) البديع في نقد الشعر،أسامة بن مرشد بن منقذ،تح علي مهنا،دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، (د ط)،(د ت) .

24) بغية الآمل في كتاب الكامل،سيد علي المرصفي،تقديم علي الخاقاني مكتبة دار البيان،بغداد،ط2، 1339ه،1969 م

25) البلاغة والأسلوبية،يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع،عمان،ط1، 1999 .

26) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر،د/علي علي صبح،مكتبة الأزهرية للتراث،ط2، 1416ه،1996م.

27) بناء القصيدة الغربية الحديثة ، علي عشري زايد ، دار العلوم ، القاهرة (دط)، 1978 .

28) بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، يوسف حسين بكار ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، (ط2)، 1983 .

29) بناء لغة الشعر،جان كوهن تر: أحمد درويش، دار المعارف مصر،ط3،1993

30) بنية الخطاب الشعري(دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية،عبد المالك مرتاض،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1991

31) بنية القصيدة العربية الجاهلية،ريتا عوض، لبنان،(دط)،(دت) .

32) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن . تر:محمد الولي،ومحمد العمري،دار توبقال للنشر،ط1 ،1986.

33) البنية اللغوية لبردة البوصيري،رابح بوحوش، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993.

34) البيان والتبيين، الجاحظ، دار الجيل، بيروت، لبنان،(د .ط) (د .ت) .

35) تشريح النص،د/عبد الله محمد الغذّامي،دار الطليعة،بيروت،ط1 ،1987.

36) التعازي و المراثي ، أبو العباس المبرد،تحقيق محمد الديباجي،دار صادر،بيروت،ط2، 1412 هـ ،1992

37) التعبير البياني: رؤية نقدية،شفيع السيد،دار الفكر، مصر،ط2، 1995

38) التفسير النفسي للأدب،عز الدين إسماعيل،دار العودة،بيروت،دط،1988

39) التمثيل الصوتي للمعاني، د/ حسن عبد الجليل يوسف، دار الثقافة، القاهرة، دط، 1418هـ،1998م.

40) تهذيب المقدمة اللغوية،(العلايلي)،د/أسعد أحمد علي ،دار السؤال للطابعة والنشر ،دمشق،ط2، 1401 ه- 1981 م.

41) الثابت و المتحول ، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط2، 1979م

42) الجديد في سلم الإيقاع الشعري، رضا بوصبيع، مطبعة الجنوب الجزائري ،تقرت، الجزائر،ط1، 2001

43) جماعة الديوان في النقد ،محمد مصايف،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1982.

44) جماليات المكان، غاستون باشلار،ترجمة غالب هلسا،بغداد،دت.

45) جوامع مع علم الموسيقى ،ابن سينا ، تحقيق زكريا يوسف، القاهرة 1956.

46) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر،د.كمال خير بك،بيروت،ط2،1986،

47) الحيوان،الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة،1945

48) خصائص الحروف العربية ومعانيها،حسن عباس، اتحاد الكتاب العرب،سوريا، 1998

49) الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام،عبد الفتاح لاشين،دار المعارف .القاهرة،دط،دت.

50) الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)،محمد مفتاح،المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م

51) الخطيئة والتكفير،د .عبد الله محمد الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1985م

52) دراسات في النقد الأدبي،من الجاهلية حتى نهاية العصر الأموي ،د/عبد القادر هني،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(دط)، 1995 .

53) دراسة السمع والكلام ،سعد مصلوح،عالم الكتب ،القاهرة ،ط1، 2000 .

54) دراسة في الشعر الجاهلي،زكرياء صيام،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،ط2، 1993.

55) دلائل الإعجاز، في علم المعاني ، عبد القاهر ابن عبد الرحمن الجرجاني، تحقيق د . عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط1، 1422هـ - 2001م .

56) دلالة الألفاظ،د/إبراهيم أنيس،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة،، 1999.

57) ديوان ابن الفارض،شرح الحسن بن البوريني،عبد الغني النابلسي،جمع رشيد غالب،دار الكتب العلمية،بيروت،ط1،1424هـ،2003

58) ديوان أبي تمام ، شرح إيليا الحاوي ، دار الكتاب اللبناني،بيروت ،ط1، 1981

59) ديوان المتنبي ،دار صادر ،بيروت ط2 ، 2000.

60) ديوان النابغة الذبياني، تقديم و شرح ،د/ علي بوملجم،دار و مكتبة الهلال ،بيروت،ط1 ، 1991 .

61) الذاكرة، د/ مصطفى غالب، مكتبة الهلال، بيروت،دط ، 1991، .

62) الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد ،محمد زكي العشماوي،دار النهضة العربية،بيروت(دط)،1983.

63) السبع المعلقات ،مقاربة سيميائية انتروبولوجية لنصوصها ،اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1998

64) سر الفصاحة،ابن سنان الخفاجي (466 ه)،دار الكتب العلمية،بيروت،ط1، 1402 هـ،1982م.

65) شرح ديوان الفرزدق : إيليا حاوي ، الشركة العالمية للكتاب ،ط2 ، 1995

66) شعر أبي مدين شعيب.الرؤيا و التشكيل ،مختار حبار، اتحاد الكتاب العرب . دمشق،2002

67) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،د.عز الدين إسماعيل،دار العودة،بيروت،ط 3،1981.

68) الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، د.عز الدين إسماعيل، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1976م.

69) الشعر كيف نفهمه وتذوقه،إليزابيث درو،مكتبة منيمنه،بيروت،1961م.

70) الشّعر و التّلقّي .علي جعفر العلاق،دراسة نقدية دار الشروق للنشر و التوزيع،عمان،ط2، 2002.

71) الشعر والشعراء ،ابن قتيبة،دار صادر ،ليدن (دط) ، 1902 .

72) الشعر، الوجود والزمان، عبد العزيز بومسهولي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

73) شعرية التفاوت ، مدخل لقراءة الشعر العباسي،د.محمد مصطفى أبو شوارب،دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 2002.

74) الصورة الأدبية،مصطفى ناصف،دار الأندلس،ط3، 1983 .

75) الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي توفيق الزيدي، دار الثقافة للطباعة و النشر القاهرة ،1974

76) الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري-د/عبد الحميد هيمة،دار هومة،الجزائر،2005م.

77) الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد ،إبراهيم عبد الرحمن الغنيم،الشركة العربية للنشر و التوزيع،القاهرة،ط1،1996.

78) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د .عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك للدراسات الأدبية و اللغوية، الأردن، ط1، 1980م، .

79) العروض وإيقاع الشعر العربي،عبد الرحمن تبرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

80) علم الجمال اللغوي، محمود سليمان ياقوت ، دار المعرفة الجامعية، (د .ط) (د .ت)، 1996م.

81) علم الدلالة، دراسة وتطبيقات، نور الهدى لوشن، منشورات جامعة ليبيا، د ط ، د ت.

82) علم العروض ، عمر توفيق سفر آغا،منشورات مكتبة الرشاد،بيروت ،ط1، 1969 .

83) العمل الفني اللغوي، فولفانغ كايزر،ترجمة وتقديم،أبو العيد دودو،دار الحكمة،الجزائر،ط1، 2000 .

84) عيار الشعر ،ابن طباطبا ،تحقيق وتعليق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية،(د ط)، 1984م.

85) فلسفة الجمال في النقد العربي المعاصر،د/ محمد زكي العشماوي،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1980.

86) في أصول الخطاب النقدي الجديد ،مارك أنجينو،منشورات وزارة الثّقافة و الإعلام،العراق، (دت) .

87) في الشعر، أرسطوطاليس، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي (328هـ)من السرياني إلى العربي،تحقيق و ترجمة،د .محمد شكري عياد،دار الكتاب العربي،القاهرة ،ط1، 1967.

88) في العروض و الإيقاع الشعري(دراسة تحليلية تطبيقية)،د/صلاح يوسف عبد القادر، ،شركة الأيام للنشر و التوزيع،الجزائر،ط1،1997

89) في اللغة: دراسات تمهيدية منهجية متخصصة في مستويات البنية اللغوية،أحمد شامية، دار البلاغ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002.

90) في النقد الأدبي، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط 2 ، 1972.

91) قاموس المصطلحات النقدية الحديثة (باللغة الإنكليزية)،تحرير،روجر فاولر، لندن، 1978

92) القصيدة الجاهلية في المفضليات ،مي يوسف خليف ،مكتبة غريب، مصر،1989.

93) قضايا الشعر في النقد الغربي،إبراهيم عبد الرحمن،مكتبة الشباب،القاهرة،(دط)، 1977.

94) القول الشعري، د . رجاء عبد- منشأة المعارف، الإسكندرية، (د .ط)، 1995

95) الكافي في العروض و القوافي،الخطيب التبريزي،تحقيق الحساني حسن عبد الله،مكتبة الخانجي،القاهرة،د ط،دت

96) لسان العرب،ابن منظور ، دار بيروت، لبنان، (د ط) 1992

97) لسان العرب، ابن منظور ،دار صادر،بيروت،ط3،1994

98) لغة الشعر العربي الحديث،مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية،د/السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية،القاهرة،(دط)،(دت) .

99) لغة الشعر بين جيلين،د .إبراهيم السامرائي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط2، 1980 .

100) اللغة الفنية،مجموعة من المؤلفين،تعريب و تقديم د/محمد حسن عبد الله،دار المعارف،القاهرة،(دت) .

101) المثالية في الشعر العربي،موهوب مصطفاوي،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،دط،1982

102) المثل السائر أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير ،تحقيق و تقديم:د أحمد الحوفي و بدوي طبانة،دار نهضة مصر،القاهرة،دط،دت

103) محاضرات في موسيقى الشعر العربي،زبير دراقي،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،(د .ط) . 1998

104) مختارات شعراء العرب،ابن الشجري، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992 .

105) المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب المجذوب، مكتبة مصطفى البابي الحلبي،مصر،دط، 1950 .

106) مسائل فلسفة الفن المعاصر،جان ماري جوثيو،ترجمة سامي الدروبي،سوريا،ط2 ،2000

107) المسْبار في النقد الأدبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم و التناص)،أ .د .حسين جمعة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ،2003 .

108) مستقبل الشعر وقضايا نقدية،د/عناد غزوان،دار الشؤون الثقافية العامة،وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1994

109) مفاهيم الشعرية ، دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ط1 ، 1994 .

110) معجم مصطلحات الأدب،مجدي وهبة، مكتبة لبنان. بيروت، 1974،

111) مفتاح العلوم،أبي بكر يعقوب يوسف بن محمد علي السكاكي،عبد الحميد هنداوي،دار الكتب العلمية بيروت-لبنان ط1، 1420ه،2000م.

112) مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي،منشورات اتحاد الكتاب العرب،ط 1 ،دمشق1990

113) المقدمة ، عبد الرحمن بن خلدون ، دار الفكر العربي ، بيروت ،ط1، 1982 .

114) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني،تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الإسلامي،بيروت،ط2،1981،

115) الموازنة ،ابن بشر الآمدي،تحقيق محي الدين عبد الحميد ،مطبعة السعادة،القاهرة،دط ،1959 .

116) موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه،د/عبد الرضا علي،دار الشروق،الأردن،ط2،2007 .

117) نظرية الأدب، رينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي،،المؤسسة العربية للدراسات ط3،1985

118) النظرية الأدبية المعاصرة،رامان سلدن،ترجمة جابر عصفور،دار قباء للطباعة والنشر،القاهرة،(دط)،(دت) .

119) نظرية البنائية في النقد الأدبي،صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة،1978 .

120) نظرية اللغة الأدبية،خوسي مايا بوتويلو إيفانوكس،ترجمة د .حامد أبو حمد، دار غريب للطباعة (دط) 1987 .

121) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي،د/ تامر سلوم، دار الحوار للنشر ،سوريا، 1983 م .

122) النقد الأدبي أصوله ومناهجه سيد قطب ، دار الفكر سوريا،(دط)،(دت) .

123) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب ،دار الكتب العربية، بيروت، د ت.

124) النقد الأدبي القديم في المغرب العربي،أ د محمد مرتاض،اتحاد الكتاب العرب،دمشق، د ط،2000.

125) نقد الشعر،قدامة بن جعفر،تحقيق و تعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (دط)، (دت).

126) وحي القلم ، مصطفى صادق الرافعي ، تقديم باني عميري،موفم للنشر الجزائر، 1991 .

المخطوطات

زهر البستان في دولة بني زيان، (مخطوط) ، مؤلف مجهول،الجزء الثاني

كتب أجنبية

De Linguistique gèńerale,JABOBSON-ROMAN minuit-paris. 1963

Classiel literary critism. penguim books London., 1995

الأطروحات و الرّسائل الجامعيّة

1) ابن مقبل حياته و شعره،عبد الأمير نعمة عبد،رسالة ماجستير،جامعة البصرة،1405هـ،1985م.

2) البعد الوطني و القومي و الإسلامي في ديوان التراويح و أغاني الخيّام لأحمد الطيب معاش،دراسة تحليلية فنيّة،معمر حجّيج،رسالة ماجستير،جامعة باتنة،1413هـ،1993.

3) الشعر الإصلاحي الجزائري الحديث،قضاياه المعنوية والفنية،محمد كناي، رسالة ماجستير،معهد اللغة والأدب العربي،جامعة الجزائر، 1993-1994.

4) شعر الفقهاء في المغرب العربي (في الخمسية الهجرية الثانية)،د محمد مرتاض،جمع و دراسة،أطروحة دكتوراه،جامعة تلمسان،1414ه،1994.

5) الصورة الفنية في الشعر الأندلسي في عهدي المرابطين و الموحدين، قرش عبد القادر، أطروحة دكتوراه دولة ، جامعة الجزائر 1992-1993.

6) المراثي النبوية في صدر الإسلام،أحمد حاجي، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة تلمسان، 2001.

مجلات و دوريات:

1. مجلة إبداع،السنة الثانية،العدد السادس،1984

□. مجلة التراث العربي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا،العدد: (99-100)-(شعبان)-1426 هـ=(أيلول)2005

3. مجلة مؤتة للبحوث والدراسات،جامعة الأردن،المجلد الخامس،العدد الأول، 1990م

4. مجلة الآداب ،جامعة قسنطينة،العدد 01، 1994.

5. مجلة المنهل ، العدد 530 ، المجلة : 57 ، الرياض ، السعودية شوال – ذو القعدة 1416 هـ ، فبراير- مارس 1996.

6. مجلة الخطاب،جامعة تيزي وزو،الجزائر،العدد 01، 1996.

7. مجلة الآداب ،ديوان المطبوعات الجامعية ن العدد(02)، 1995.

8. مجلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت /ع146

مواقع إلكترونية

1 . موقع اتحاد الكتاب العرب . دمشق

http://www.awu-dam.org/

2 ـموقع فكر و نقد

Http://WWW.FIKRWANAKD.ALJABIRABED.com /

3 . مجلة جامعة أم القرى

http://www.uqu.edu.sa/majalat/shariaramag/

فهرست الموضوعات

فهرست الموضوعات

خطة البحث	الصفحة
مقدمة	أ.ج
مدخـل	18 . 01
الفصل الأول :شعر أبي حمو موسى الزّياني:دراسة في جماليّة التّشكيل	111 . 19
أولا . التشكيل الموضوعي	49 . 20
أ . الشعر السياســـــي	20
1 . . الفخر و الحماسة	20
2. موضوعة الطلل	22
3 . موضوعة الغزل	24
4 . موضوعة البين و الرحلة	27
5 . موضوعة الرّحلة	28
6 . موضوعة الحرب	29
7 . موضوعة الحكمة	29
ب . الرثـاء	31
1 . التفجّع	32
2 . التأبيـن	34

3 . التعزيـة	34
ج . المولديـات	38
1- موضوعة الشوق و الحنين	40
2 . موضوعة اللهو	42
3- موضوعة التوبة و الابتهال	43
4- موضوعـة الرحلـة	45
5- موضوعـة النبـوة و المعجـزات	48
ثانيا- التشكيل المعجمـي	66 . 49
1 . معجم الطلل و الرحلة و ما في حكمهما	50
- الطلل و ما علاقته بالمكانية	50
- معجم الرحلة و ما علاقته بالتنقل (الزمانية)	52
. معجم الفضائل والرذائل	56
- معجم ألفاظ الفضائل	56
*معجم ألفاظ الفضائل المتعلقة بالشاعر	56
* معجم الفضائل المتعلقة بالآخر	57
- معجم ألفاظ الرذائل	58
*متعلقة بالشاعر	58
* متعلقة بالأخر	58
3 معجم ألفاظ الحزن و ماله صلة	59
4 . معجم ألفاظ الحرب و ماله صلة	60

5 . المعجم الديني :	61
– معجم ألفاظ النبوة و الرسالة و ما في حكمها :	61
* معجم الألفاظ و العبارات الدالة على المعجزات :	62
6 . معجم ألفاظ الغزل و ما في حكمه :	64
أ– وحدة دالة على الغزل	64
– وحدة دالة على الرمز الغزلي :	65
ثالثا ــ ظواهر أسلوبيّة	66 . 111
أ . التناص في شعر أبي حمو الزياني	66. 89
1. استلهام المعاني القرآنية	71
2– التناص مع التاريخ	77
* التناص بالعلم أو الكنية	77
* التناص بالدور:	78
3– التناص مع الشعر العربي القديم	80
* التناص مع الشعر الجاهلي	80
* التناص مع الشعر الأموي	81
* التناص مع الشعر العبّاسي	82
* التناص مع الشعر الصوفي	86
ب . بنية التكرار	90 . 102
1. تكرار الحروف	92

2 . تكرار الألفاظ	94
* تكرار الفعل	94
. الفعل الماضي	95
. الفعل المضارع	97
. فعل الأمر	98
* تكرار الأسماء	100
* تكرار اللازمة	101
ج . الاتّجاه القَصَصي	111 .103
1 . البطل	104
2 . الحوار	107
أ- الحوار الخارجي:	107
ب- الحوار الدّاخلي	108
3 . الحدث	109
4 . السرد:	111
الفصل الثاني : الصّورة الشّعريّة عند أبي حمّو موسى الزّياني	182 . 112
أوّلا ـ ماهية الصورة و أسسها عند أبي حمّو موسى الزّياني	130 . 113

أ ـ ماهية الصّورة الشّعريّة	116.113
ب ـ أسس الصّورة الشّعريّة	130 . 116
* الصورة الحسية	118
1 ـ الصّورة البصريّة	119
أ . الحركة	120
ب . اللّمعان	121
ج . اللّون	121
2ـ الصّورة الشّمّيّة	124
3ـ الصّورة الذّوقيّة	126
4 ـ الصّورة اللّمسيّة:	128
5 ـ الصّورة السّمعيّة	129
ثانيا ـ أنماط الصّورة الشّعريّة و أفقها	144 . 131
أ ـ أنماط الصّورة الشّعريّة	139 . 131
1ـ الصّورة البيانيّة	131
أـ الصورة التشبيهية	131
بـ الصورة الاستعارية	134
ج . الصورة الكنائية	137
2ـ الصّورة البديعيّة	139
أ ـ الطّباق	140

ب ـ المبالغة:	142
ب ـ أفق الصّورة الشّعريّة:	144 . 151
1ـ الصورة النّفسيّة:	144
2ـ الصّورة الرّمزية:	149
ثالثا ـ أسلوبية الصورة الشعرية عند أبي حمو موسى الزّياني	151
صورة الرّحلة و الزمن الشّعري أنموذجا	171 . 151
أ ـ صورة الرّحلة	151
ب ـ صورة الزّمن الشّعري	162
* الزّمن الشّعري	163
1. الزّمن الماضي	164
2. الزّمن المضارع	167
3. الزّمن المستقبل	168
4. الزّمن المطلق	169
* الزّمن الشّعري و علاقته بالزّمن الواقعي	170
رابعا ـ خصائص الصّورة الشّعريّة	182 . 171
1. المبالغة	171
2. اللغة	172
3. العاطفة	174
4. التّشخيص	176

5. الفكرة	177
6. - الطبيعة	177
7. - الموسيقى	179
8. الخيال	182
فصل الثالث = الإيقاع في شعر أبي حمو موسى الزّياني	236 . 187
أولا : البنية الموسيقية الخارجية	224 . 187
الموسيقى الخارجية	190
1- الأوزان :	191
أ . النفس الشّعري	194
ب . الأبحر الشعرية	195
1) بحر الطّويل :	196
2) بحر البسيط	197
3) بحر الكامل	198
4) بحر المتقارب	199
5) بحر المتدارك	200
6) المخمسات	201
2 - القافية :	202
أ- حروف القافية	204
1 . حرف الروي	204

2- الوصل:	214
3- الردف:	215
4- التأسيس :	216
5- الدخيل :	217
ب- حركات القافية	217
1. المجرى	217
2. الإشباع	218
3. الحذو	219
ت- أنواع القوافي	219
من حيث الحركات	219
❖ المتراكب	220
❖ المتواتر	220
❖ المتدارك	220
ث- عيوب القافية	221
1) الإيطاء	222
2) التضمين	223
ثانيا - الموسيقى الداخلية	225 . 236
❖ الجناس	226
أ- الجناس غير التام	227
1) الجناس المضارع	227

2) جناس لاحق:	228
ب- الجناس الناقص:	228
1) الجناس المردوف	228
2) الجناس المكتنف	229
3) الجناس المطرف	229
4) جناس التذييل	230
5) جناس القلب	230
جناس قلب بعض	230
6) الجناس المحرف :	231
7) الجناس المصحف	232
8) جناس اشتقاق	232
❖ التسميط	233
❖ الموازنة	235
خاتمـة	246 . 237
قائمة المصادر و المراجع	260 . 247
فهرست الموضوعات	270 . 261