الثابت والمتحول في النبويات الموريتانية

العالية بنت الشيبان
طالبة دكتوراه: مكونة اللغة العربية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة نواكشوط

مدلول الموضوع:

يتسيج موضوع هذا المقال عبر تركيبين دلاليين أولهما "الثابت والمتحول" وثانيهما" النبويات الموريتانية" توسطت بينهما أداة الجر" في" لتحديد مكان الدراسة وطبيعة المدونة المدروسة.

يحيل التركيب الأول في مدلوله إلى جدلية علي أحمد سعيد أودونيس حول الإبداع والإتباع في كتابه " لثابت والمتحول: بحث في لإبداع والإتباع عند العرب" الصادر سنة 1973م. وهي جدلية صارت مؤشرا معرفيا مركزيا في الثقافة العربية.

أما التركيب الثاني فيحيل إلى بعدين: الأول منهما معرفي "النبويات" وهي جمع نبوية نسبة إلى النبي صلى الله عليه وسلم أي القصائد التي تختص بمديح رسول الله صلى الله عليه وسلم وتعداد مآثره، وصفاته الخلقية والخلقية.

والبعد الثاني مكاني جاء لتحديد المجال الجغرافي الذي يتحرك فيه البحث وهو: الجمهورية الإسلامية الموريتانية.

إذا كان أودونيس قد وظف نظريته تلك "الثابت والمتحول " في دراسة الثقافة العربية الإسلامية بصفة عامة فإننا هنا سنقتصر على إطار خاص هو المديح الموريتاني، وهذا ما يجعلنا ننطلق من إطارعام هو: ما الثابت وما المتحول في النبويات الموريتانية؟ بمعنى آخر هل استطاع شعراء هذه النبويات إعادة إنتاج القصيدة النموذج في أصولها الزاهرة عبر بنية أسلوبية ومضمونية جديدة؟ أم إنهم ظلوا في حدود الإتباع والاشتراط؟

تاريخ النبويات الموريتانية:

كان الشعر الديني والتعليمي عموما من أول الأغراض ظهورا في الثقافة الموريتانية، فالنصوص المتاحة بين أيدينا أقدمها التوسل، وأكثر أغراضها الدعاء والإنابة إلى الله تعالى؛ وقد لا ينافسه في ذلك إلا المديح النبوي الشريف. فقد حظي باهتمام بالغ من لدن شعراء هذه البلاد؛ إذ ما من شاعر إلا له منه حظ معلوم، ونصيب مفروض لابد آتيه، إما في مبدأ صلته بالشعر تيامناً أو

على آخر عمره احتساباً وتبركاً، أو تكفيرا عما سلف من هزل القول أو مجونه، هذا إن لم يختص به طوال تلك المدة أو هذا العمر لورعه[1].

ومن خلال دراستنا لتاريخ هذا الشعر لاحظنا أن الحديث عن بداية الشعر الموريتاني الفصيح في بلاد شنقيط هو بصفة عامة حديث عن بداية المديح النبوي الشريف، وأن البداية الفعلية لهذا الفن كانت مع سيدي عبد الله بن رازكَه1144هـ) والشيخ محمد اليدالي (ت 1166) ومعاصريهما.

ففي القرن الحادي عشر "دوت فجأة أصوات المصاقع بأشعار امتازت بجزالة اللفظ وإحكام التراكيب لمع من بين قادتها المرموقين سيدي عبد الله بن رازكَه، والشيخ محمد اليدالي"[2].

وقد اعتنى الشناقطة بالمدائح عناية خاصة وظلت مثلا أعلى للشعراء مستأنسين بنهجها وأساليبها، معتبرين لغتها عنوان الفصاحة والبيان، وآية السلقة والإبداع، مما أعقب في نفوسهم تعلقاً بهذا اللسان العربي راسخا، وأثر بشكل فاعل في معارفهم اللغوية ومحفوظاتهم الأدبية[3].

وكان تأثر النصوص النبويات الموريتانية بالمنتوج المديحي السابق لها قد عرف مستويات مختلفة منها: التضمين، والاستشهاد، والتوظيف في الطرائف العلمية المتداولة، لكن سرعان ما تحول ذلك إلى عملية مبارزة فنية يحاول فيها الشاعر اللاحق تجاوز النموذج القديم والتفوق عليه.

وإذا كان أغلب الباحثين قد عقد الإجماع على أن البداية الجدية للشعر الموريتاني كانت مع جيل ابن رازكه، فإننا نستبيح لأنفسنا القول: إن هذه البداية مثلت مرحلة تطور وتغير في تاريخ النبويات الموريتانية حيث ظهرت المعارضة المديحية؛ فقصيدة اليدالي (صلاة ربي) أنشدها بديهة معارضا أو منافسا بها الشاعر الحساني الذي كان يمدح أحد الأمراء آنذاك، وقد صرح اليدالي نفسه بهذه القضية[4].

كما أن سيدي عبد الله بن رازكَه نظم فائيته المديحية الشهيرة في وصف النعل الشريفة معارضا بها فائية الشامي[5] في مدح النعل الشريفة أيضا، كما صرح هو الآخر بذلك في بعض أبيات القصيدة إذ يقول:

---

[1]– عبد الله بن احميد، الشعر العربي في بلاد شنقيط، ط1، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية، طرابلس ليبيا، ص 108.

[2]- محمد المختار ولد أباه، الشعر والشعراء في موريتانيا، ط1، الشركة التونسية للتوزيع، 1987، ص 46.

[3]– محمذن ولد المحبوبي، ظلال البردة في المديح الموريتاني، (مرقون بدون تاريخ)، ص 4

[4]– محمد اليدالي، المربي على صلاة ربي، ط1، دار الإسراء نواكشوط، 2022، ص13

[5]– الشامي هذا هو أبو الحسن علي بن أحمد (تـ 1030هـ)، ينظر: أحمد بن الأمين الشنقيطي، الوسيط في تراجم أدباء شنقيط، ط5، الشركة الدولية للطباعة، مصر،2006، ص 10.

قفوت بها الشامي في الفاء موقناً بأني وانٍ دون إدراكه ضعفا

وهي معارضة تدل على تمكن أصحابها من المعاشرة الطويلة للنصوص القديمة حفظا وأداء، كما تثبت أيضا تمكنهم من ناصية الإبداع الشعري والقدرة الفائقة على مجاراة النصوص المختلفة.

وبعد هذه الفترة تفنن الشعراء في محاورة النصوص القديمة فظهرت المعارضة بأنواعها والتشطير[1]،وهي أشكال فنيةيستعرض فيه الشاعر طاقته الإبداعية وقدرته على محاكاة النصوص وإعادة ربطها بنفس شعري جديد يربط الحاضر بالماضي.

وقد حُظي امرؤ القيس بعناية شعراء المدائح النبوية وكانوا يعارضون قصائده ليكتسبوا المران على نظم الشعر الأصيل، واتكأ بعضهم على قصائده فشطروها صارفين معناها إلى المديح النبوي، من ذلك قصيدة حازم القرطاجني الذي شطر فيها معلقته وإلى جانب تشطير القصائد القديمة نجد تشطير النبويات المشهورة وتخميسها، وأكثر القصائد التي نالت من هذه التغيرات الشعرية هي بردة البوصيري، إذ جذبت شهرتها جهود رواة هذا النوع من التشكيل الشعري في مختلف الأقطار العربية.

وسنحاول دراسة ملامح الإبداع والإتباع في بعض نصوص المديح الموريتاني المشهورة في هذا المجال وهي نصوص يجمعها ما يعرف بالاشتغال على النصوص، أو الإبداع المؤسس على إبداعات أخرى". وقد جاءت هذه النصوص على نوعين من الكتابة الشعرية المتداخلة مع النصوص السابقة، وهما: المعارضة، والتشطير.

وقد درسنا هذه الظاهرة انطلاقا من ثلاثة مباحث هي:

المبحث الأول في الموسيقى

والثاني في المعجم

والثالث في البلاغة.

المبحث الأول في الموسيقى:

الموسيقى هي عماد الشعر وركنه الأساسي، فالشعر" كلام موزون مقفى يدل على معنى[2]" والوزن هو " أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية "[3].

---

[1]- التشطير هو أن يعمد الشاعر إلى نص شاعر آخر فيضم إلى كل شطر منه شطراً من عنده مراعياً تناسب اللفظ والمعنى بين الأصل والفرع.

[2]– قدامة بن جعفر،نقد الشعر، ط 3، دار الكتب العلمية، 1995، ص15.

فالشاعر مهما حشد من صور وعواطف لاتصبح شعريته شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى، ونبض في عروقها الوزن، ولهذا فالشاعر المبدع لايعمل على نبذ الوزن لأن الشعر يحلو بموسيقاه القادرة على أن تكسب القصيدة سمة الخلود.

وتمثل عناصر الموسيقى الخارجية إطارا كافيا لدراسة حدود الإبداع والتقليد في هذه النصوص.

ونعني بذلك النظم الصوتية التي تتناغم معا لبناء هيكل إيقاعي للقصائد، مما يتيح لها نغما منتظما يتناسب مع مضامينالأبيات، وحالات الشاعر، وجذب انتباه المتلقي. وتجدر الإشارة هنا إلى أن مدونتنا خاصة بالمديح النبوي، لكن القصائد التي قام شعراؤنا بمعارضتها أو تشطيرها، لم تكن خاصة بالمديح بل إن من بينها قصائد جاهلية وظفوا محاورتها في مديح رسول الله صلى الله عليه وسلم، وسنقف عند موسيقى هذه النصوص على النحو التالي:

1ــ البحور:

البحور جمع بحر، وهو الوزن الخاص الذي تنتظم فيه جميع أبيات القصيدة الواحدة. وسميت بحور الشعر بهذا الاسم لأنها تشبه البحرالذي يُغْرف من مياهه ولا ينتهي.

وتكمن أهمية البحور في قدرتها على تنظيم موسيقى الشعرواتساقها على نحو مخصوص.

لقد صاغ هؤلاء الشعراء مديحياتهم وفق القوالب الموسيقية الخليلية المعروفة. فقد نظم كل واحد منهم في إيقاع معين تبعا للنص الذي يعارض، أو يشطر لكنهم في كل ذلك حافظوا على سنن أسلافهم في البحور والقوافي ولم يحيدوا عنها قيد أنملة.

وقد بنيت موسيقى هذه النصوص على ثلاثة بحور[1] تعد من أحفل البحور بالجلال والرصانة والعمق؛ إلا أن الطويل أرحب صدرا وأطلق عنانا، وألطف نغما فنغمه من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تشعر به. وذلك ما جعله يهيمن على هذه المديحيات التي اتخذ أصحابها من معارضة نخبة الشعر العربي وسيلة لشعرية القول وبلاغة الخطاب، وأبهته وجلاله. فأطلقوا العنان في هذه التجارب الإبداعية، وذلك بهدف إنجاح مشاريعهم النصية الصعبة.

وكانت معارضة الشعراء للمدونة العربية قد أخذت أشكالا متباينة طبقا لمايسميه جورج جنت[2]ب "التعلق النصي"ويقصد به العلاقة التي تربط بين نص سابق ونص لاحق وهي علاقة تقليد أومحاكاة أوتحويل. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة محمد يحي بن سيد أحمد التي شطر فيها معلقة

---

[3]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ج1، ط5، المكتبة التجارية، مصر،1981، ص 134.

[1]– خلف خازر، جمالية التشكيل الإيقاعيالعروضي،2014، ص5 بتصرف

[2]– محمد باخوش، التناص والإبداع فن المعارضة نموذجا، ص3

امرئ القيس فقد التزم فيها بالبحر الروي والقافية، كما ألزم نفسه بتضمين الشطر الأخير في أغلب أبياتها لكنه تصرف في الغرض فوجهه توجيها ينسجم مع مديح رسول الله صلى الله وسلم حيث يقول:

رُبُوعُ سليمى بـــ"الشّبَارِ" لهاَ قُلِ قِفَا نَبْكِ من ذِكْرى حبيبٍ ومنْزِلِ
فَعَرِّجْ عَلَيْها وابْكِ في عَرَصَاتِها وَهلْ عندَ رَسْمٍ دارسٍ منْ مُحَوَلِ
فَسَحَّتْ لِذِكْري العهدَ مِنْهَا مدَامِعِي علَى النَّحْرِ حتَّى بَلَّ دمعِيّ مِحْمَلِي
كَأَنِّي بِتِلْكَ الدُّورِ لِلْحُزنِ والْأَسَى لَدى سَمُرات الحَيِ ناقِفُ حَنْظَلِ
مَرَابِعُ أَقْوتْ منْ سُلَيْمى وأَقْفَرَتْ وَجاراتِهَا أُمَّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ
سَقَاهَا حَياً تغْدوا بِهِ هَضبَاتِهَا منَ الليْلِ والْغُثَّاءِ فُلْكَةُ مُغْزَلِ

هذا النموذج يوضح لنا كيف تعامل هذا الشاعر مع معلقة امرئ القيس حتى طوعها لخدمة غرضه المديحي في انسيابية تامة للألفاظ، والموسيقى، ودون أن يخل ذلك بالمعنى وجودة السبك.

وهنا تظهر أولى مؤشرات التناص الموسيقي بين قصيدة محمد يحي هذه ومعلقة امرئ القيس، وهو تناص شمل جميع عناصر الإطار الخارجي (البحر والقافية والروي) بفعل سيطرة الشاعر التامة على السطر الأخير من أبيات النص السابق.

وهذا البناء الخاص القائم على دمج عناصر النص السابق في النص اللاحق ساهم في خلق تشكيل إيقاعي يبرز قيمة التحول الدلالي لإنتاج النص الجديد، وقد مهد الشاعر لهذا التحول باستخدام فعل الأمر "دع" ذي النبرة القوية والصوت العالي وهو فعل يدل على القطيعة مع الماضي والدخول في مرحلة جدية، وأتبعه كذلك بفعل "مِل" الدالة على التحول الحركي حيث يرى البلاغيون أن فعل الأمر ينقل الحالة الانفعالية للشاعر.

كما أن التفاعل النصي القائم بين هذين النصين كلف الشاعر باستدعاء الكثير من مفردات المعلقة وجملها وخاصة الجمل الطويلة (من ذكرى حبيب ومنزل، وهل عند رسم دارس من محول، لدى سمرات الحي ناقف حنظل، إذا ما اسبكرت بين درع ومجول، وخير معم في القبيلة مخول...)، وهذه الجمل هي بؤرة التناص مع المعلقة، فقد قام الشاعر من خلالها باستدعاء هذا التراث الأدبي وتوظيف معطياته الفنية والأسلوبية في بناء خطابه الشعري وكان في تشطيره لهذه المعلقة قد استثمر محاورها المختلفة موظفا إياها بصفة تخدم الغرض المنشود لذلك تنوعت آلياته

التناصية وجهازه المفاهيمي لكنه رغم كل ذلك طوع تلك الإمكانيات لمديح رسول الله صلى الله عليه وسلم

وقد فعل الشيء نفسه البشير بن امباريكي، ومحمد الأمين ولد الشيخ المعلوم حيث قام الأول بتشطيرها ضمن قصيدة طويلة تبلغ تسعة وسبعين بيتا، حاول في أغلب أبياتها تضمين أعجاز المعلقة وهي:

أَلَا يَا مُعِينَ النَّفْسِ فِي كُلِّ مُعْضِلِ قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ
بِجَنْبَيْ ثَنِيَاتِ الْوَدَاعِ يَلُوحُ لَنَا بِسِقْطِ اللِّوى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ
مَنَازِلُ بَيْنَ اللَّابَتَيْنِ تَنَكَّرَتْ بِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ
هَوَايَ بِهَا يَعْلُوا هَوى مَنْ كَأَنَّهُ لَدى سَمُرَاتِ الحَيِ نَاقفُ حَنْظَلِ

أما محمد الأمين ولد الشيخ المعلوم (ت 1341هـ) فقد شطرها في قصيدة تتألف من ثلاثة وثلاثين بيتا، ومطلعها:

عَلى مَنْزِلٍ كَانَ الحَبِيبُ بِهِ قُلِ قِفَا نبْكِ من ذِكْرى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ
حَلَفْتُ يَمِيناً غَيرَ ذي مَثْنَوِيَةٍ لَمَعْهَدُ خَيْرِ الخَلْقِ أفْضَلِ مُرْسَلِ
أَحَبُّ إِلَيْنَا مِنْ دِيَارِ عُنَيْزَةٍ بِسِقْطِ اللِّوى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ
مَعَاهِدُ خَيْرِ الْخَلْقِ لَمْ يُعْفَ رَسْمُهَا لَمَّا نَسَجَتْهَا منْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ

إذا توقفنا عند العلاقات التناصية بين هذه النصوص نلاحظ أن الشعراء كانوا أوفياء للنص الغائب في جميع العناصر الموسيقية، بالإضافة إلى تكرار الكثير من تراكيبه وألفاظه في هيئات مختلفة وعبر آليات متنوعة.

وخلال المقارنة بين نصوص مدونتنا والنصوص الغائبة لا يجد الباحث كثير عناء في اكتشاف الخيط الرابط بينها، بل إنها وصلت إلى حد التكرار للكلمات والجمل بصورة تكشف عن القدرة على امتصاص النص الغائب وإعادة إنتاجه في سياق مختلف دون أن يخل ذلك بالنسق التركيبي أو الدلالي.

كما امتازت هذه النصوص أيضا بتوافق الأنظمة الإيقاعية والموسيقية واستلهام الوزن الشعري للنص الغائب بطاقات كبيرة ومتنوعة، وقد وفقوا جميعا في دعم توظيف البحر الطويل عبر تفاعيله في كلا الشطرين من دون تغيير يذكر إلا ما قل مثل: حذف الخامس الساكن من (فعولن) فتصير (فعول)،أو الخامس الساكن من (مفاعيلن) فتصير (مفاعلن)، وهي تغييرات شائعة في الموسيقى العربية ولا تعد عيبًا، وهذا مما ساهم في خلق توازن دلالي وإيقاعي مشترك بين النصوص.

أما النصوص الأخرى التي انتهج أصحابها نهج المعارضة فقد قامت العلاقة بينها وبين النصوص الغائبة على المنافسة والتحدي، واعتمدت آلية التحويل والمجاوزة إلا في الموسيقى والمضمون الدلالي حيث شكل الإطار الموسيقيفي جميع عناصره استلهاما للأنظمة الإيقاعية والموسيقية في النص الغائب. يقول ابن رازكه في مديحيته وهي مديحية نظمها معارضا بها فائية الشامي كما سبق أن رأينا:

غَرَامٌ سقَى قَلْبِي مُدَامَتَهُ صِرْفَا وَلَمَّا يُقِمْ لِلْعَذْلِ عَدْلاً وَلَا صَرْفَا
قَضى فِيهِ قَاضِ الْحُبِّ بِالْهَجْرِ مُذْ مَرِيضًا بِدَاءٍ لَا يُطَبُّ وَلَا يُشْفَى[1]
نَهَا رِيَ نَهْرٌ بَيْنَ جَفْنَيَ وَالْكَرى وَلَيْلِيَ بَحْرٌمُرْسَلٌ دُونَهُ سَجْفَا

ويقول زين بن اجمد في مديحيته التي نظمها معارضا بها البديعيات المعروفة:

بَرَاعَةُ الْمَدْحِ فِي عُرْبٍ بِذِي سَلَمِ كَمَطْلَعِ الْبَدْرِ جَلَّى حَالِكَ الظُّلَمِ
أَشْفَى بِكُلِّ نَسِيمٍ مِنْ صَبًا وَصَبَا لَعَلَّهُ جَاءَ مَرْدُوفاً بِنَشْرِهِمِ
وَكَانَ مِنْ شَأْنِ شَأْنِ الْعَيْنِ إِذْ بَعُدُوا جَرْيٌ وَمَا تَمَّ عَيْشٌ بَعْدَ بُعْدِهِمِ

وهنا نلاحظ أن الشاعرين استثمرا المقدرات الإيقاعية والموسيقية في النص الأصلي مما جعل العملية التناصية تأخذ طابعا حركيا قائما على امتصاص شفرات النص الغائب وإعادة كتابته من جديد وفق مقصدية الشاعر.

2- القافية:

اختلف النقاد في تعريف القافية، فالخليل بن أحمد(ت170هـ) يرى[2] أنها" آخر ساكنين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف". بينما يرى الأخفش[3] أنها" آخر كلمة في البيت". وباختصار هي: ذلك النغم الذي يتحكم في ضربات الإيقاع المتتالية. فهي أصوات تتكرر في أواخر أعجاز أبيات القصيدة. وتكرارها هذا يشكل جزء مهما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها. فتحدث إيقاعا خاصا عند انتهاء كل بيت أنيأ

وعلى مذهب الخليل، سندرس القافية في مدونتنا التي تميزت بوحدة القافية في بناء قصائدها، وذلك استجابة لشرط جمالي يتعلق بالمعارضة. فقد تقيد جميع شعرائنا بوحدة القافية بالرغم من اعتماد بعضهم منهج الجمع والتفصيل في سيرة رسول الله صلى الله عليه وسلم حتى صارت

---

[1]الوسيط في تراجم أدباء شنقيط، مرجع سابق، ص10

[2]- ابن السراج، الكافي في علم القوافي، تحقيق: محمد رضوان، ط3، ص 116.

[3]- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

نصوصهم شبيهة إلى حد بعيدبالأنظام فهي تركن كثيرا إلى الشعر التعليمي لكنها أصحابها تقيدوا بتوحيد القافية على العموم.

غير أن الدارس لمدونتنا يلاحظ بوضوح أن القوافي في نصوصها ستأخذأنواعا وأشكالامختلفة وذلك عائد بالأساس إلى النص المدروس وطبيعة العلاقة التي تربطه بالنص الغائب. لنرى مثلا قصيدة محمد يحي بن سيدأحمد التي يشطر فيها قصيدة النابغة (كليني لهم ياأميمة ناصب) وكيف تعامل مع قوافي هذه القصيدة ودمجها في سياق مختلف يقول:

لِبَرْحِ الْأَسى بِالذِّكْرَياتالذّوَاهِبِ كَلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةُ نَاصِبِ
لَقَدْ أَرَّقَتْنِي وَالْخَلِيُونَ نُومٌ بِلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءِ الْكَوَاكِبِ
أَرِقْتُ لَهَا فِيهِ أُرَاقِبُ نَجْمَهُ وَلَيْسَ الّذِي يَرْعى النُّجُومبِآئِبِ[1]

هذه القوافي كما هو واضح مطابقة لقوافي النابغة لم تحد عنها إلا بالقليل.

لكن من بين نصوص مدونتنا ماهو مختلف تماما عن هذه الوضعية وسيتضح لنا ذلك أكثر من خلال البيانات التالية:

النموذج الأول: القوافي في القصائد المشطرة لمعلقة امرئ القيس (التعالقات النصية):

المعلقة	البيت	قصيدة البشير	البيت	قصيدة محمد يحي	البيت	قصيدة ولد الشيخ المعلوم	البيت
فحومل	1	منزل	1	منزل	1	منزل	1
شمأل	2	حومل	2	معول	2	مرسل	2
حنظل	3	شمأل	3	محمل	3	فحومل	3
وتحمل	4	حنظل	4	حنظل	4	وشمأل	4
معول	5	معول	5	بمأسل	5	وتجمل	5
ليبتلي	6	مسأل	6	مغزل	6	محمل	6
كلكل	7	جلجل	7	مزمل	7	فلفل	7
أمثل	8	متحمل	8	السجنجل	8	حنظل	8
يذبل	9	المفتل	9	مِــجْول	9	معولً	9
جندل	10	مَنزل	10	مرسل	10	يُحول	10

[1]– الشعاع المحظري، ص 410.

النموذج الثاني: القوافي في القصيدتين المشطّرتين لقصيدة النابغة (كليني لهم):

قصيدة النابغة	البيت	نص البشير	البيت	نص محمد يحي	البيت
الكواكب	1	ناصب	1	ناصب	1
بآئب	2	الكواكب	2	الكواكب	2
جانب	3	الغياهب	3	بآئب	3
عقارب	4	عقارب	4	جانب	4
بصاحب	5	جانب	5	التجارب	5
حارب	6	بصاحب	6	المراتب	6
المحارب	7	حارب	7	العواقب	7
أشائب	8	كاذب	8	عقارب	8
كاذب	9	بعصائب	9	الثواقب	9
بعصائب	10	المرانب	10	المحارب	10

من خلال هذه البيانات التي استخدمنا يتضح بجلاء أن التقفية في هذه النصوص صيغة مشتركة، لا تكاد تقرأ قافية في بيت أحدهم إلا سرعان ما عدت إليها في نظيره عند الشاعر الآخر أو في البيت الموالي له. فهي قوافي تتردد بين النصوص، وهي علاقات تناص أكسبت النصوص قوة التماسك وجمال الإيقاع. كما أنها توحي بمستوى عال من الشاعرية فيبدو أن الشعراء قد اعتمدوا القافية كركن أساسي من أركان المعارضة ولم يغيروا فيها شيئا يذكر مع أن هذا المخطط البياني اتخذناه نموذجا، لذلك لم يزد على عشرة أبيات. ولم نلاحظ كذلك فرقا بين النصوص. فصيغة القافية فيها كانت مكررة دائما لأنهم ألفوا هذا النوع من المعارضة باعتباره يحقق مكسبا أدبيا للنص، ويضفي عليه طاقة موسيقية أكثر.

النموذج الثالث: القوافي في بعض معارضات ميمية البوصيري:

نص الميمية	البيت	معارضة زين بن أجمد	البيت	معارضة ناجي محمد الإمام	البيت
بدم	1	الظلم	1	العنم	1
إضم	2	نشرهم	2	النسم	2
يهم	3	بعدهم	3	القلم	3
مضطرم	4	لحظهم	4	شبم	4
العلم	5	سقم	5	ألم	5
الخيم	6	الألم	6	إرم	6
السقم	7	الفهم	7	سدم	7
العنم	8	الحكم	8	قدم	8
الألم	9	بينهم	9	الأمم	9
تلم	10	حبهم	10	همم	10

وإذا قارنا هذا الجدول بما سبقه نلاحظ مدى الاختلاف الواضح في توظيف القوافي؛ فهناك نوع من التحرر إلى حد ما من سيطرة النصوص الغائبة، مع أن ذلك لا ينفي وجود صيغ مشتركه مثل (الألم والعلم). لكن كما هو واضح فإن الشعراء هنا حاولوا السيطرة على التقفية. وهو ما أكسب نصوصهم نوعا من الاستقلالية ووضوح الإيقاع. فجاءت القوافي في القصائد متناغمة مع المعاني منسجمة مع الجو العام للنصوص.

المبحث الثاني في المعجم

العمل الشعري يتمثل في كونه في المقام الأول لغة شعرية، ومن ثم يكون عملا جماليا، مما يعني أنه عمل لغوي وجمالي[1]. وقد أكد الجرجاني هذا المعنى حيث يرى أنه لايكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثيرا لايكون لصاحبتها[2].

[1] جمالية اللغة العربية، ص 13

[2] دلائل الإعجاز، ص :407

فالتفاعلات اللغوية داخل أي نص شعري تساهم في خلق تآلفات وتنويعات دلالية مختلفة، خاصة وأن اللغة في مدونتناعرفت تمازجات وتعالقات دلالية متنوعة هي التي منحتها سمة الفنية والإبداع.

وقد تميزت مدونتنا بانفتاحها على نصوص شعرية تنتمي إلى مرجعيات ثقافية متنوعة ومختلفة في الزمان والمكان، وهو ما دعم شعرية المعنى فيها، مع أن لكل شاعر طريقته الخاصة في إنتاج الدلالة داخل نصه.

وفيما يلي سنعرض أهم الآليات التعبيرية التي ساهمت في خلق لغة جديدة تستأنس بالنص الغائب لكنها في الآن نفسه تعمل على تكثيف الدلالة في هذه النصوص. لنقف أولا مع قصيدة محمدو بن حَبُلاّ اليعقوبي التي شطرفيها قصيدة امرئ القيس (سما لك شوق) والتي استخدم فيها ما يعرف ب" التناص المضاد[1]" حيث يقول:

أَمِنْ ذِكْرِ خَيْرِ الْخَلقِ مَنْ سَادَ لِلْوَرَى سَمَا لَكَ شُوقٌ بَعْدَ مَا كَانَ أَقْصَرَا
بِهِ كَانَ تِهْيَامِي وَمَا كَانَ قَوْلُهُ وَحَلَّتْ سُلَيْمَى بَطْنَ قَوٍ فَعَرْعَرَا
وَلَيْتَ جِوَارِي كَانَ هُوَ وَلاَ الَّتِي مُجَاوِرَةً غَسَّانَ وَالْحَيَ يَعْمُرَا

تَفُوقُ قُبَابُ الْمُصْطَفَى سَيِدِ الْوَرَى حَدَائِقَ دَوْمٍ أَوْ سَفِينًا مُقَيَرَا
مُرَادِي دُوَيْنَ الْقَابِ كَانَ وَ لَمْ يَكُنْ دُوَيْنَ الصَّفَا اللَّائِي يَلِينَالْمُشَقَّرَا
وَأَنْوَارُهُ الْحُسْنَى عَلَتْ كُلَّ نَيِرٍ وَ عَالَيْنَ قِنْوَانًا مِنَ الْبُسْرِ أَحْمَرَا
لَقَدْ قَوَمَ الدِّينَ الْحَنِيفَ صِحَابَهُ بِأَسْيَافِهِمْ حَتَّى أَقَرَّ وَأَوْقَرَا
أَقَامُوا عِمَادَ الدِّينِ شَرْقًا وَ مَغْرِبًا وَأَكْمَامُهُ حَتّى إِذَا مَا تَهَصَّرَا
لَقَدْ ضَاءَ نُورُ الْحَقِّ حَتّى بَدَا لَنَا تَرَدّدُ فِيهِ الْعَيْنُ حَتّى تَحَيَرَا
فَقُلْتُ كَسَا الْآفَاقَ وَالْأَرْضَ وَالسَّمَا يُحَلِّينَ يَاقُوتًا وَشَذْرًا مُفَقَّرَا
وَطَيْبَةُ قَدْ خُصَّتْ بِهِ فَاعْلَم أَنَّهَا تُخَصُّ بِمَفْرُوكٍ مِنَ الْمِسْكِ أَذْفَرَا[2]

(الطويل)

---

[1]التناص المضاد هو: اختطاف الجمل وتحويرها، أوقلب معانيها في صورة نقيضة. وتعود أهمية هذا النوع من التناص إلى أن الشاعر يستطيع من خلاله أن يشكل البؤرة الدلالية والجمالية ليحقق لأفكاره إشعاعات شعرية تكون قادرة على جلب ذهن المتلقي وإشراكه في العملية الإبداعية من خلال الاستقصاء ومعرفة البنية الضدية. ينظر: التناص في الشعر العربي الحديث، حصة عبد الله البادي، ط :2009، ص:159. وحمادى صمود، ص:169.

[2]محمد يحي بن سيد أحمد، الإشعاع المحظري، ط1، مطبعة المنار (دت)، ص404

وحتى نتمكن من كيفية توظيف شاعرنا لهذه التقنية لابد أن نقف على مقدمة النص السابق (سما لك شوق)، يقول امرؤ القيس في هذه المقدمة:

سَمَا لَكَ شُوقٌ بَعْدَ مَا كَانَ أَقْصَرَا وَحَلَّتْ سُلَيْمَى بَطْنَ قَوٍ فَعَرْعَرَا
كَنَانِيَةٌ بَانَتْ وَفِي الصَّدْرِ وُدُّهَا مُجَاوِرَةٌ غَسَّانَ وَالْحَيُّ يَعْمُرَا
بِعَيْنَيَ ظَعْنُ الْحَيِّ لَمَّا تَحَمَّلُوا لَدَى جَانِبِ الْأَفْلَاجِ مِنْ جَنْبِ تَيْمَرَى
فَشَبَّهْتُهُمْ فِي الْآلِ لَمَّا تَكَمَّشُوا حَدَائِقَ دَوْمٍ أَوْ سَفِينًا مُقَيَّرَا
أَوِ الْمُكْرَعَاتِ مِنْ نَخِيلِ ابْنِ يَامِنٍ دُوَيْنَ الصَّفَا الَّلائِي يَلِينَ الْمُشَقَّرَا
سَوَامِقَ جَبَّارٍ أَثِيثٍ فُرُوعُهَا وَعَالَيْنَ قُنْوَانًا مِنَ الْبُسْرِ أَحْمَرَا
حَمَتْهُ بَنُو الرَّبْدَاءِ مِنْ آلِ يَامِنٍ بِأَسْيَافِهِمْ حَتَّى أَقَرَّ وَأَوْقَرَا
وَأَرْضَى بَنِي الرَّبْدَاءِ وَاعْتَمَّ زَهْوُهُ وَأَكْمَامُهُ حَتَّى إِذَا مَا تَهَصَّرَا
وَأَكْمَامُهُ حَتَّى إِذَا مَا تَهَصَّرَا تَرَدَّدُ فِيهِ الْعَيْنُ حَتَّى تَحَيَّرَا [1]

إذا كان امرؤ القيس افتتح نصه هذا بلوحة غزلية وصف فيها مشاعره تجاه رحيل أحبته، ومدى شوقه وحزنه لفراقهم، فإن شاعرنا وظف هذا الأسلوب بطريقة مخالفة، وقد آذن بخرق النظام التعبيري في بداية النص من خلال تقديم التأخير الذي يفيد الحصر، وربطه بالاستفهام التقريري؛ فشوقه سما وارتفع عن الشوق المألوف قاب قوسين أو أدنى؛ وهنا تتضح الفجوة بين ماكان وما هو كائن، وقد حرص الشاعر منذ الوهلة الأولى على تبيان المخالفة الحسية والمعنوية بين ما يقصده ويتعلق به، وبين ما جاء في نص امرئ القيس فعمل على نقض هذه المعاني وصرفها إلى مديح رسول الله صلى الله عليه وسلم.

من خلال توقفنا على الدوال المعجمية التي جعلنا الشاعر نطل من خلالها على مديح رسول الله صلى الله عليه وسلم وصحابته رضوان الله عليهم، ولتي كما رأينا ــ هي دوال ذات طابع خاص، لكنه رغم ذلك استطاع توظيف التناص المضاد فيها من خلال تحوير الخطاب الغزلي وإعادة تركيبه بصياغة جديدة لتحقيق علاقة تناصية حيوية، وإدخال دلالات جديدة تكون مؤسسة بدورها بفعل دوال جديدة التركيب، مخالفة الدلالة، والأشياء تتميز بأضادها.

وظف الشاعر هذا التضاد على مستوى التنوع في الأساليب، حيث بدأ بالاستفهام (أمن)ثم جاء بالإثبات (به كان تهيامي)، في مقابل النفي (وما كان)، ثم التمني في مقابل النفي أيضا (وليت

[1] ديوان امرئ القيس، ص 48.

جواري كان هو ولا التي) ...إلخ وما ذاك إلا لينقض معاني هذا النص ويقيم على أنقاضها معانيه الخاصة، وفي سبيل ذلك قام بمقارنة ذكية بين قيام الدولة الإسلامية على يد رسول الله صلى الله عليه وسلم ومراحل اكتمال حدائق النخل، وقد استطاع بتقنية رائعة أن يقدم لنا المعنى المقصود في أحسن صورة وكأننا نرى هذه الحديقة رأي العين. لقد تحدث عن أفضل أنواع النخيل وعن مراحل نموهاونضجها بدء بالقنوان مرورا بالزهو، ثم مرحلة الأكمام، وحتى مرحلة النضج والاكتمال.

هذه المراحل نفسها هي مراحل قيام الدولة الإسلامية، فالصحابة رضوان الله عليهم مثلهم كمثل هذه البساتين الجميلة المثمرة، لقد اختارهم الله تعالى لصحبة نبيه صلى الله عليه وسلم، ونصرة دينه، وغيظ أعدائه فبذلوا أنفسهم وأموالهم في حمايته حتى استوى على سوقه، كما أنهم بدأوا دخول الإسلام وهم عدد قليلون ثم مازالوا في الزيادة من حين لآخرحتى بلغ الإسلام ما بلغ من الانتشار والازدهار.

والعلاقة بين النخيل والصحابة رضي الله عنهم تبدو واضحة، ذلك أن النخل شجر كريم يكثر فيه الخير والبركة ظله دائم لا ينقطع وثمره طيب، وكذلك المسلم في كثرة طاعاته، واستمراره في فعل الخير كالنخل.

وهذا ما جعل شعرية النص تكمن في هذه الشحنة الدلالية العميقة الكامنة وراء هذه الدوال المتنوعة. وقد شطرالقصيدة نفسها محمد يحي، لكنه مدح بآليات تعبيرية مختلفة، يقول بعد المقدمة الطللية:

نَبِيُ الْهُدى مَنْ لَيْسَ فِي الْخَلْقِ مِثْلُهُ ... أبرَّ بِمِيثَاقٍ وَ أَوْفَى وَ أَصْبَرَا
وَ أَكْرَمَهُ نَفْسًا وَ أَكْرَمَ مَحْتِدًا ... تَوَارَثَ تِلْدَ الْمَجْدِ أَكْبَرَ أَكْبَرَا
وَ أَرْجَحَهُ حِلْمًا وَ أَجْمَلَ صُورَةً ... تُخَصُّ بِمَفْرُوكٍ مِنَ الْمِسْكِ أَذْفَرَا
بِهِ خَتَمَ اللهُ الرِّسَالَةَ فَاهْتَدى ... بِهِ مَنْ هَدى وَ الْغَيرُ لِلْحَقِّ أَنْكَرَا
فَفَازَ الَّذِي لَبَّى وَ مَنْ عَنْهُ قَدْ أَبِي ... مَشَى الْهَيْدَبَى فِي دَفِّهِ ثُمَّ فَرْفَرَا
فَمَا ضَرَّ إِلَّا نَفْسَهُ فَبِبَغْيِهِ ... غَدَا بِحُمَاةِ الدِّينِ هِرًّا مُشَجَّرَا
وَ لَمَّا أَبَى مَنْ ضَلَّ إِلاَّ ضَلَالَةً ... غَزَاهُ فَأَمْسَى حَبْلَهُ قَدْ تَبَتَّرَاكَمَا ذَعَرَتْ كَأْسُ
فَرِيعَتْ قُرَيْشٌ يَوْمَ بَدْرٍ لِأَمرِهِ ... الصَّبُوحِالْمُخَمَّرَا

نلاحظ أن معجم هذه القصيدة بدأ وكأنه يدور في حقل المديح العادي (أبر، أكرم محتدا، أكرم نفسا، توارث تلد المجد، أرجحهم حلما، أجمل صورة إلى آخره) لكن سرعان ما تحول الشاعر

من هذه المصطلحات البسيطة إلى مصطلحات عتيقة مأخوذة من نص امرئ القيس: (مفروك[1]، أذفرا[2]، فرفر[3]، الفرانق[4]،الهيدبى[5]).

فالوحدات المعجمية في هذا النص تضمنت حقلين دلاليين:

أولهما يدور حول تبيان بعض الصفات النبيلة للمصطفى صلى الله عليه وسلم (البر، الوفاء، الصبر، الحلم، الجمال... إلخ)، وعلى النصر المؤزر الذي حالفه هووأصحابه رضوان الله عليهم يوم بدر (ففاز الذي لبى، بكل فتى شهم، ومكة يوم الفتح أشرق نورها)

أما الحقل الثاني فيدور حول خسارة قريش وخيبة أملها وما صاحب ذلك من ذل ومهانة، (مشى الهيدبى، ثم فرفرا، ريعت قريش إلى آخره)

ونلاحظ أيضا أن محمد يحيى خالف أسلوب ولد حَبُلا رغم أنهما كانا يشتغلان على نفس النص، وفي موضوع واحد (المديح) لكننا يمكن أن نفسر ذلك بأن الأول وظف المقدمة الطللية من النص السابق، فطغى معجمها على نصه، وهو معجم تغلب عليه لغة النخيل، بينما وظف الثاني مقطع الفخر منه فغلبت على نصه العبارات الدالة على شرف الأخلاق ونبلها، وتزكية النفس وتهذيبها.

المبحث الثالث في التصوير البلاغي:

تتحدد القيمة الفنية للصورة الشعرية من خلال السياق الذي تشكلت فيه، وذلك لما لها من دلالات مختلفة وترابطات متشابكة، وطبيعة مرنة مراوغة عصية على التحديد، فهي تشكيل جمالي متفرد يصعب تعيين ماهيته، أومهمته، أوعناصره[6]

الشعرية هي تكثيفية اللغة والكلمة الشعرية لاتغير الدلالة البيانية للمعنى، ولكنها تغير شكله. فهي تجتاز من الحياد إلى التكثيف، وعليه يصبح للصورة الشعرية ملمحان اثنان، فهي من الناحية البنيوية شمولية، ومن الناحية الوظيفية تكثيفية، فإذا كانت الشعرية تكثيفا للغة، فإن الصورة تكثيف للشعرية[7]

---

[1]فرك الثوب إي دلكه وحكه

[2] أذفر أي أجود المسك

[3] فرفر أسرع

[4]الفرانق دليل الجيش

[5] نوع من مشي الخيل في جد

[6]. ينظر بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص19

[7]– نفس المرجع، ص 36

لقد أخذت الصورة الشعرية في نصوصنا نمطا بنائيا خاصا ذلك أن هذه المدونة تتناص مع مجموعات شعرية مختلفة، كان أصحابها قد بذلوا ما بوسعهم من ملكات التصوير الفني الشعري الرفيع، والتعبير اللغوي الفصيح في المدح، وهم مهرة الشعر وسدنة اللغة مما استهوى قلوب الشعراء فطفق كل منهم ينظم على غراره فصاغوا لنا من ذلك روائع القصائدوأبدعوافي توظيف التصوير الفني العميق في مديح رسول الله صلى الله عليه وسلم.

تأتي الصورة الشعرية أوالفنيةــ كما اصطُلح عليه حديثا بعدة أشكال منها: الاستعارة والتشبيه، والكناية وقد طبعت في هذه النصوص بطابع تحويري يقدم الصورة البلاغية أحيانا في شكل معاكس سعيا من الشعراء للتفوق على نظرائهم في المديح.

لقد تنوعت الصورالبلاغيةفي مدونتنا هذه وتعددت مشاربها، لذلك لا نستطيع الوقوف عليها بصورة تفصيلية، وإنما سنكتفي بنماذج منها توضح الثابت والمتحول فيها من خلال دراسة الخصائص العامة التي توضح آثار الإبداع والابتكار في هذه الصور وذلك على النحو التالي:

1 ــ التشبيه:

للتشبيه روعة وجمال، وموقع حسن في البلاغة؛ وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي، وإدنائه البعيد من القريب يزيد المعاني رفعة ووضوحا، ويكسبها جمالا وفضلا، ويكسوها شرفا ونبلا، فهو فن واسع النطاق، فسيح الخطو، ممتد الحواشي، متشعب الأطراف، متوغر المسلك، غامض المدرك، دقيق المجرى، غزير الجدوى[1].

وسنحاول في هذا الموضوع عرض بعض تشكيلات التشبيه وجماليات بنائها، وبلاغة خطابها لدى هؤلاء الشعراء. لكن قبل ذلك لا بد أن نشير إلى أن طبيعة بناء الصور البلاغية هنا عرف نمطا خاصا وهو ما فرض علينا أن ندرسها دراسة خاصة.

والتشبيه الذي هو موضوعنا تنوعت أساليب توظيفه لذلك نرى فيه تشبيهات متنوعة، بعضها محولا أي مقتبسا بصيغته الكاملة من النص الغائب، والبعض الآخر كان تشبيها مبتدعا.

ومن التشبيهات المحولة قول محمد الأمين ولد الشيخ المعلوم في مديحيته المشطرة لمعلقة امرئ القيس:

تَرى عندهُ الدنيا جميعاً بأسرهَا وزخرفِهَا كأنها حبٌّ فُلفلل

وهوتشبيه ضمني لأن الشاعر شبه الدنيا عند رسول الله صلى الله عليه وسلم بحب الفلفل، حيث أن الفلفل رمزللحزن والدموع فهو يحرق اللسان ولقلب. وبهذا يتضح مدى الأسى والحسرة الذين أصابا كلا الشاعرين من فراق محبوبه

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، الباب الأول، ص 131

وبيت امرئ القيس هو:

تَرى بعرَ الآرامِ في عرصاتِهَا وقِيعَانها كأنهُ حبُّ فلفلِ

ومن هنا نلاحظ أن الشاعر بادر إلى توظيف مقدمة النسيب لدى امرئ القيس في مستهل نصه ليربط لنا بين الحالة النفسية له ولامرئ القيس، فحالته النفسية وبكائه على أطلال حبيبه المفقودة، وحبه له، يذكره بما عانى منه امرؤ القيس.

غير أننا نلاحظ أن شاعرنا في بيته هذا قام باستدعاء الخطاب القرآني في الآية الكريمة "إِنَّمَا مَثَلُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا كَمَآءٍ أَنزَلْنَٰهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ فَٱخْتَلَطَ بِهِۦ نَبَاتُ ٱلْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ ٱلنَّاسُ وَٱلْأَنْعَٰمُ حَتَّىٰٓ إِذَآ أَخَذَتِ ٱلْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَٱزَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَآ أَنَّهُمْ قَٰدِرُونَ عَلَيْهَآ أَتَىٰهَآ أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَٰهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِٱلْأَمْسِ ۚ كَذَٰلِكَ نُفَصِّلُ ٱلْآيَٰتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ"[1]، وذلك سعيا من الشاعر لتبيان مصير هذه الدنيا وكونها آئلة إلى زوال مهما بلغت.وقد استطاع ذلك في تأليف عجيب بين دلالة النصين ودلالة الآية الكريمة، وبتوظيفه لهذه الآلية التناصية تتحقق للنص اللاحق شعرية الإنتاج والتجاوز بأسلوب جديد أخاذ مما ساهم في إثرائه وظيفيا ودلاليا.

ومنها كذلك في نفس النص يشبه الشاعركفار قريش بحمر الوحش:

فَمَا زال يَدعُوكلَّ جَأبٍ فؤادُهُ كَجُلْمُودِ صخر حطّهُ السّيلُ من علِ

وهوتشبيه تمثيلي لأن وجه الشبه فيه منتزع من متعدد، فالشاعر لم يكتف بأن شبه الكافر بحمار الوحش الغليظ، فزاد على ذلك بأن مثل لقلبه بالصخر العظيم الصلب المنحدر الذي رماه السيل الجارف من فوق الجبل وهو تمثيل في غاية الروعة والجمال اقتبسه الشاعر من قول امرئ القيس:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبل مدبرِمعًا كجُلمودِ صخرٍ حطهُ السيلُ من عل

ومن هذه التشبيهات التمثيلية قول محمد يحي في تشطيره لقصيدة (خليلي مرا بي على أم جندب):

أَسُودٌ بِذِكْرِ اللهِ ليلاً دَوِيُهُمْ كَنَحْلٍ وَوَدْقٍ من عَشِيِ مُجَلِّبِ

وقد حول الشاعر هذا التشبيه من تشبيه امرئ القيس:

خَفَاهُنَّ مِنْ أنفاقِهِنّ كَأنمَا خَفاهُنّ وَدْقٌ من عَشِيِ مُجَلِبِ

[1] – سورة يونس، الآية:23

وصف امرؤ القيس في هذا البيت جواده فبين أن شدة وقع حوافرها على الأرض أخرجت الفيران من أجحارها. كما لو وقع مطر شديد أخافها ومن شدة روعها تركت أجحارها وخرجت ناجية بنفسها.

أما شاعرنا فشبه قيام الصحابة الليل بأصوات المطر الشديد ممزوجة بأصوات النحل في الليل وهو نوع من التدقيق في وصف المشبه به عهدناه في تشبيهات هذا الشاعر، لا يكتفي بتحوير التشبيه لصالحه؛ بل يعمد إلى التفصيل والتدقيق وهو ما يدفعنا للبحث عن العلاقة بين هذه العناصر.

يبدو أن الشاعر لم يجمع بين هذين العنصريناعتباطا،ولا صدفة وإنما فعل ذلك عن دراية، فقد ثبت علميا أن النحل يستخدم الماء لتخفيض درجة الحرارة داخل الخلايا، وتزويد جسمه بالماء الضروري، وتزداد حاجته إلى الماء كلما ارتفعت درجة الحرارة،فهو إذا ينتعش وتدب فيه الحياة عند نزول المطر الشديد، وذلك مثل الصحابة رضوان الله عليهم، تستأنس قلوبهم وتحيا بذكر الله قال تعالى" الذين آمنوا وتطمئن قلوبهم بذكر الله ألا بذكر الله تطمئن القلوب[1]" ولعل هذا هو وجه الشبه في تشبيه شاعرنا فقدا جاء في تفسير هذه الآية أنها تعني صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم.

2- الاستعارة:

تناول جان كوهين هذا المبحث ضمن" نظرية الانزياح" التي أكد فيها أن الشعرانزياح عن معيار قانون اللغة، وأن الاستعارة ليست مجرد تغير في المعنى، بل تغير في طبيعة أونمط المعنى، انتقال من المفهوم إلى المعنى الانفعالي[2]

وقد أخذت هي الأخرى نصيبها من الإبداع والإتباع فجاءت متباينة الطرح في هذه النصوص. ومن الاستعارات المبتدعة في هذه النبويات قول ناجي محمد الإمام:

أعيت طلاوته بزت طراوته شلت بلاغته ذا اللسن والكلم

فهو هنا يصف بلاغة القرآن وإعجازه وقد استعار لعذوبة الألفاظ الطلاوة، ولجزالتها ونقائها الطراوة، ولإفحام الخصم تعطل الحركة. وفي هذا الأسلوب الذي وظف استدعاء لقصة الوليد بن المغيرة مع قومه (بني مخزوم) بعد كلامه مع رسول الله صلى الله عليه وسلم حيث قال لهم: لقد

---

[1]- سورة الرعد الآية :28

[2]- بنية اللغة الشعرية عند جان كوهين، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، نشر دار توبقال.

سمعت من محمد آنفا كلاما ماهو من كلام الإنس ولا من كلام الجن، إن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإن أعلاه لمثمر، وإن أسفله لمغدق، وإنه ليعلو وما يعلى.

من بين شعرائنا من توسل بهذه الصورة البيانية للتعبير عن مدى حبه وتعلقه بالحبيب صلى الله عليه وسلم، وليبرز كذلك مهاراته اللغوية حتى يتمكن من لفت انتباه القارئ ويشده إلى نصه من خلال سلسلة الاستعارات المتتالية كابن رازكه في قوله:

غرامٌ سقى قلبي مدامتَهُ صِرفا ولما يُقم لِلْعدْل عدلا ولا صَرْفا
قَضىفيه قاضي الحب بالهجر مذغَدا مريضًا بداء لا يُطَبُّ ولا يُشفى

إلى أن يقول:

جَريحُ سهام الحُبِّ عاث به الهوى فأبْدى الذي أبْدى وأخفى الذي أخفى
تَوطنتِ الأشواقُ سوداءَ قلبهِ فَتَرفعهُ ظرفًا وتَخْفِضُهُ ظرفا

هكذا افتتح الشاعر بهذه الاستعارات التخييلية واسترسل فيها مما مكنه من التفنن في تصوير لواعج قلبه المكسور من فرط الشوق، وجعل الحب تارة إنسانا يسقي قلب الشاعر المدامة الصافية وجعل له قاضيا يصدر الأحكام، كما جعل له سهاما جارحة. كل هذا من أجل التعبير عن عمق محبة رسول الله صلى الله عليه وسلم وتأصلها في القلب.

غير أننا نلاحظ أن شاعرنا في علاقته مع النص الغائب بدا أكثر تحررا فبالوقوف عند النص الغائب (فائية الشامي) نلحظ ندرة حضورها في هذا النص إذا ما استثنينا بعض الاقتباسات القليلة والمفردة ومنها:

وَلا تَصْرفوها عن هواها وسؤلها بعدلكم فالعدل يمنعها الصرفا. هياما ويسقيها
ولا تعتبوها فالعتاب يزيدها مدام الهوىصرفا.

الاستنتاجات:

في نهاية هذا المقال الموسوم ب" الثابت والمتحول في النبويات الموريتانية" ومن خلال هذه النماذج التي ضربنا على سبيل التمثيل لا الحصر، يمكننا أن نخرج بالنتائج التالية:

-أن الشعراء حاوروا مجموعة من النصوص تنتمي إلى أزمنة وبيئات مختلفة.

-أن هذه النبويات قد تشكلت وفق نظام من العلاقات اللغوية التي تضفي على الأسلوب طابع التفرد وتكسبه تميزا خاصا يرجعه الباحثون إلى عبقرية الشاعر ومقدرته الفنية، وقد تجسد ذلك عبر نسقين من التداخل النص هما: التشطير، والمعارضة.

وبعد دراسة هذه النماذج دراسة تحليلية ومقارنتها مع أصولها تبين لنا أن الشعراء تمكنوا من إعادة إنتاج هذه النصوص وربطها بنفس شعري جديد يربط الحاضر بالماضي بطريقة تضمن استقلالية النص الحاضر.

-تبين لنا كذلك أن الثابت في هذه النبويات يمثله الجانب الإيقاعي وخاصة الإطار الخارجي (البحور والقوافي والراوي) فهي عناصر ثابتة تتكرر في كل الأبيات وفي كل النصوص.

وتتجلى كذلك مظاهر الثبات في المضامين المديحية المعروفة التي ترد في كل النصوص المديحية

وأن المتحول يمثله البناء المعجمي، فهو يتغير من نص لآخر تبعا لمقصدية الشاعر

بينما كانت الصورة الشعرية تتراوح بين الثبات والتحول، وذلك وفق معايير فنية تتحول وتتنوع من نص إلى آخر مع الحفاظ على أصولها لأن المتحول دائما هو الطريقة التي تتشكل بها المعاني والصور داخل النصوص.

قائمة المصادر والمراجع

ابن السراج، الكافي في علم القوافي تحقيق: محمد رضوان، ط3

ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ج1، ط5، مصر المكتبة التجارية، 1981

أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، الباب الأول

أحمد بن الأمين الشنقيطي، الوسيط في تراجم أدباء شنقيط، ط5، الشركة الدولية للطباعة، مصر، 2006

بنية اللغة الشعرية عند جان كوهين، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، نشر دار توبقال

خلف خازر، جمالية التشكيل الإقاعيالعروضي، 2014

الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1994

عبد الله بن احميد، الشعر العربي في بلاد شنقيط، ط1، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية، طرابلس ليبيا

قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ط3، دار الكتب العلمية، 1995

محمد المختار ولد أباه، الشعر والشعراء في موريتانيا، ط1، الشركة التونسية للتوزيع، 1987

محمد اليدالي، المربي على صلاة ربي، ط1، دار الإسراء نواكشوط، 2022

محمد باخوش: التناص والإبداع فن العارضه نموذجا

محمد يحي بن سيد أحمد، الإشعاع المحظري، ط1، مطبعة المنار، (دت)

محمذن ولد المحبوبي، ظلال البردة في المديح الموريتاني، (مرقون بدون تاريخ)