الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر – بـــاتنة –
كلية الآداب واللـــغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الشعر الجزائري في العهد العثماني
موضوعاته وخصائصه الفنية

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب المغربي القديم

إعداد الطالب: جمال سعادنة

إشراف الدكتور: عبد الحميد بن صخرية

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د.	عبـــد القـــادر دامخـــي	جامعة بـــاتنة	رئيســـــــا
د.	عبد الحميد بن صـــخرية	جامعة بـــاتنة	مشرفا ومقررا
أ.د.	عبد الرحمن تبرمـــاسين	جامعة بســـكرة	عضوا مناقشا
د.	عبـــاس بـــن يحـــيى	جامعة المسيـــلة	عضوا مناقشا
د.	علـــــي عاليـــــة	جامعة بـــاتنة	عضوا مناقشا
د.	العلمـــــي مكـــــي	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية
1431-1432هـ/2010-2011م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أخيرا وبعد أن استوى هذا الجهد بحثا مقروءا، أرى لزاما أن أتقدم بخالص الشكر والامتنان، وفائق التقدير والعرفان إلى كل من تعهدني بالرعاية والاهتمام، بدءا **بالوالدين العزيزين**، ثم معلمي الأول بالمدرسة القرآنية **الشيخ الراحل الصادق سعادنة**، وكل المعلمين والأساتذة الذين أشرفوا على تربيتي وتعليمي من المرحلة الابتدائية إلى المرحلة الجامعية، اعترافا بجميل فضلهم وعظيم جهدهم وأخص بالذكر:

أستاذي المشرف **الدكتور: عبد الحميد بن صخرية** الذي كنت أسترشد بتوجيهاته السديدة، ونصائحه القيمة.

أستاذي الراحل **الدكتور: محمد زغينة** -طيب الله ثراه- الذي يستحق كل الحب والوفاء لما له من فضل سابق، فالله أسأل أن يجعل ذلك في ميزان حسناته إن شاء الله.

أستاذي **الدكتور: العربي دحو** الذي كان أول من شجعني وحفزني وساعدني لخوض تجربة البحث في هذا الموضوع.

أستاذيّ الفاضلين **الدكتور: عبد الله العشي** و**الدكتور: إسماعيل زردومي** اللذين أفاداني بكثير من المراجع القيمة التي خدمت موضوع البحث، وذللت بعض مصاعبه.

السادة الموظفين بعديد من المكتبات العمومية على حسن استقبالهم وجليل خدماتهم.

أستاذي وأخي العزيز **الدكتور: الحاج فؤاد** على تشجيعه واهتمامه.

الأستاذ والأخ العزيز **كمال عمروسي** الذي كان له الفضل في إخراج البحث بالصورة التي هو عليه.

زوجتي الفاضلة، وأبنائي الأعزاء على حسن تفهمهم، وقد شغلني البحث عنهم.

فالله أسأل أن يغمر الجميع بوافر الجزاء.

إهـــــداء

إلى كل من يعمل على استعادة البسمة إلى شفاه المستضعفين، وعلى التمكين لقيم الحق والعدل، حتى يرث هذه الأرض عباد الله الصالحون المستضعفون.

﴿ وَنُرِيدُ أَن نَّمُنَّ عَلَى ٱلَّذِينَ ٱسْتُضْعِفُواْ فِى ٱلْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ ٱلْوَٰرِثِينَ ﴾

القصص (5)

مقدمـــــــــة

لقد تطور الأدب العربي في الجزائر إلى أن بلغ في عصرنا هذا من النضج والوعي، واكتمال المشهد، ما مكنه لأن يستقطب اهتمام العديد من الدارسين والباحثين الذين تعهدوه –مشكورين- بالرعاية والعناية فأعدوا له دراسات متعددة؛ سيما الأكاديمية منها التي خاضت في مختلف أجناسه، وما يختزنه كل جنس من أبعاد وجدانية، ومضامين سياسية واجتماعية... وظواهر فنية تخص كل مستوى من مستويات الخطاب الإبداعي.

لكن ومع ذلك أرى من الواجب والأمانة أن يتساءل المرء عن السر الذي وراء ندرة مثل هذه الدراسات إذا ما تعلق الأمر بالأدب الجزائري القديم بوصفه المرتكز، والمنطلق أو الأرضية التي يتكئ عليها، ويستند إليها، وينبعث منها المشهد الأدبي بتجلياته الراهنة في هذا القطر، لأن واقع الأدب في عصرنا الراهن لا يمكن عده حالة طارئة وافدة أفرزتها ظروف العصر، وملابساته فقط، بل هو امتداد أيضا للموروث الذي يجب أن يبدي الدارسون حياله الاهتمام نفسه الذي أبدوه بالأدب الجزائري الحديث تحديدا، وبالأدب العربي قديمه وحديثه عموما، بل حتى الدراسات التي حظي بها الأدب العربي القديم، لم يكن منها للأدب المغربي القديم عموما وللأدب الجزائري القديم على وجه الخصوص، سوى الترر القليل، مما أبقى موروثنا الأدبي مغمورا في دائرة النسيان والتجافي؛ وكأننا بلا موقع في التاريخ؛ وبلا تراث نفاخر به، ونؤسس عليه، وبذلك نكون قد رسمنا لآبائنا صورة قاتمة ذات معالم سالبة توحي بقصورهم، وتقصيرهم إلى الحد الذي غيبهم أو جعل حضورهم محتشما في ساحة الفن والأدب، وهذا ما يفنده واقع حالهم، وسخاء عطائهم، وتدفق إبداعهم الذي لم نحسن تلقفه، ولم نبد سعيا جادا لإبرازه تحقيقا وتصنيفا ودراسة، فكنا بذلك نحن القاصرين المقصرين في حق تراثنا، وفي حق أنفسنا، وكانت نتيجة ذلك أن أصابنا شعور باليتم والتيه، كلما تفحصنا موقعنا ووزننا في الزخم المعرفي المتدفق من تراث الإنسانية قاطبة، وهي تؤسس للتحولات المعرفية الجديدة في راهنها وفي غدها، ونحن بطبيعة الحال لا نشك أن لآبائنا دورا في صياغة وصناعة جزء غير قليل من هذا التراث، إنما المشكلة أن هذا الدور لن يقدر له أن يبرز ويطفو إذا تنكر أو تاه وتغافل عنه الأبناء والأحفاد.

ومن هذا المنطلق جاء تصميمي وإصراري على أن تكون هذه الدراسة مساهمة مني في إماطة اللثام عن جانب من تراثنا الأدبي سيما الشعر منه، وفي القطر الجزائري على وجه التحديد،

ومنه كان موضوع هذه الرسالة موسوما بـــ: **الشعر الجزائري في العهد العثماني، موضـــوعاته، وخصائصه الفنية.**

وبالإضافة إلى ما سبق ذكره يمكن أن أوجز الدواعي التي حفزتني إلى اختيار هذا الموضوع في النقاط الآتية:

1- إن شعر هذه الفترة من تاريخ الجزائر يحتاج إلى دراسة مستقلة، فهو في عمومه يشكل مدونة متميزة في كمها وفي نوعها، والأكثر من ذلك تعد هذه المدونة شاهدا، ومنفذا من المنافـــذ التي قد نطل عبرها على تلك الفترة، وما كانت تتميز به المنظومة الإنسانية في هذا القطـــر علـــى الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي، وصدى ذلك في كتابات الشعراء، الـــتي لا شـــك أنهـــا بالإضافة إلى ما تنقله عن تجاربهم الخاصة في نطاق علاقاتهم الإنسانية المحدودة، فهي تنقـــل أيضـــا خلاصة تفاعلهم، وتعاطيهم مع واقعهم العام الذي تتماهى فيه كل الأحداث، وكل العلاقات على كل المستويات لتقدم صورة العصر.

2- الإسهام في الربط وتحقيق الوصل بين المراحل التاريخية التي مر بها الشعر العربي في هذا القطر، تأكيدا لأصالة وتجذر الإبداع الشعري في وطننا من جهة، وحرصا من جهة أخرى علـــى دراسة شعر هذه الفترة بما يمكن غيري من الباحثين على اعتمادها كحلقة من حلقات الوصل التي تساعد على رصد ومتابعة سيرورة الحركة الشعرية قبل وبعد هذه الفترة.

3- مواصلة البحث في الأدب الجزائري القديم، ووصل هـــذه الدراســـة بدراســـتي في الماجستير التي كانت حول بكر بن حماد التيهرتي.

4- محاولة تسليط الضوء، ولفت الانتباه، والتعريف بشعراء مغمورين، كان قـــدرهم أن تقع الجزائر تحت وطأة الاحتلال الفرنسي، وما ترتب عن ذلك من مسخ ومسح استهدف كـــل ماله صلة بهوية الجزائر، وانتمائها الحضاري، ورصيدها العلمي، والثقافي، وبـــالأخص في الفتـــرة العثمانية، لأنها الفترة التي سبقت مباشرة الاحتلال الفرنسي للجزائر.

5- بحثت عن حظ الشعر الجزائري في العهد العثماني من الدراسات، و لم أعثر في حدود ما أعلم من تعرض لهذا الشعر بدراسة أكاديمية مستقلة، رغم ما لشعر هذه الفترة من قيمـــة فنيـــة

وحضارية، فتضاعفت بذلك رغبتي في خوض غمار البحث في هذا الموضوع، علـــني أســـهم في تسليط الضوء على واقع الشعر في فترة مهمة من تاريخ الجزائر.

ومع ذلك أرى من الواجب الأخلاقي التذكير بجهود الباحثين التي صبت في هذا الاتجاه، ومنهم أبو القاسم سعد الله الذي حقق كتاب "أشعار جزائرية" لابن علي الجزائري، وحقق أيضا "رحلة لسان المقال" لابن حمادوش التي ضمت بعض أشعار هذه الفترة، كما نقدر للكاتب أيضـــا جهده في الحديث ولو بشكل عام عن شعر هذه الفترة من خلال كتابه "تاريخ الجزائر الثقـــافي" دون أن نغفل أيضا تحقيقه لكتاب "منشور الهداية" لعبد الكريم الفكون، وهو الكتاب الذي يســـر للباحث مهمة التعرف على بعض أعلام هذه الفترة.

وما قيل عن سعد الله يقال عن محمد بن عبد الكريم الذي حقق كتاب "التحفة المرضية" لابن ميمون، والمهدي البوعبد لي الذي حقق كتاب "الثغر الجماني" لابن سحنون وحقـــق أيضـــا كتاب "دليل الحيران وأنيس السهران في أخبار مدينة وهران" للزياني، كما يثمن البحـــث الجهـــد الطيب لمحمد الطمار في كتابه "تاريخ الأدب الجزائري" الذي خص من خلالـــه فصـــلا لـــلأدب الجزائري في العهد العثماني، وكذلك عبد الله حمادي في كتابه "دراسات في الأدب المغربي القديم" حيث خص من خلاله هو الآخر فصلا للأدب الجزائري في هذه الفترة من تاريخها، ويضاف إليهم عبد الرحمان تبرماسين الذي حقق ديوان الأخضري، وتناول أشعاره بالدراسة في رسالة الماجستر الموسومة بـــ: عبد الرحمان الأخضري حياته وآثاره.

وماعدا ذلك فإنني –وفي حدود اطلاعي– أرى الجهود في غالبـــها اتجهـــت إلى تحقيـــق المدونات الشعرية، وهذا عمل جبار ومهم، لكن الجانب المتعلق بالدراسة الأدبية أظنه لم ينل حظه من العناية والاهتمام، لذلك آمل أن تكون هذه الدراسة تعضيدا وامتدادا للجهود الســـابقة، وفي الوقت ذاته محفزة لإنجاز دراسات لاحقة إن شاء الله.

هذا عن دواعي اختيار موضوع البحث، أما إشكاليته فإنها تنطلق من بعـــض الأحكـــام الجاهزة التي ألفنا سماعها كلما تعلق الأمر بالشعر الجزائري على عهد العثمانيين، الذي كثيرا مـــا يوسم بالضعف والانحطاط، وما ينجر عن ذلك من تعمد البحث عن النصوص الرديئة، وتجاهـــل النصوص الجيدة، كل ذلك من أجل تبرير هذا الحكم الذي يفتقد الموضوعية والنزاهـــة العلميـــة، وعليه فإن هذه الدراسة كانت تروم تأكيد هذا الحكم أو تفنيده، أو جعله نسبيا بالتزام الموضوعية

بعيدا عن كل حكم سابق، لذلك حاولت الكشف عن الخصائص التي اتسم بها الشعر الجزائري في العهد العثماني مضمونا وشكلا، واستكناه القاسم المشترك بين تجارب الشعراء بعـــد فحصـــها، وتقليبها، سعيا من الباحث إلى القبض على جوهرها الأثير المتمثل في الرؤية التي كـــان شـــعراؤنا يصدرون عنها، ومن ثم الحكم على آدائهم الشعري.

أما منهج البحث فهو تاريخي وصفي تحليلي استضاءت به الدراسة التي ترى موضـــوعها يحتاج إلى وضع النص في سياقه التاريخي مع وصفه وتحليله بعد استقراء المادة الشعرية من المتـــون والمصادر والمراجع، ثم تصنيفها في موضوعات كبرى، وبعدها تصنيف هذه الموضوعات الكبرى، إلى موضوعات فرعية، ثم تحليلها في ضوء المفاهيم النقدية، مستعينا بالمناهج اللغوية الحديثـــة تبعـــا للنظرية الإجرائية التي تفيد من المناهج النقدية الحديثة.

وقد كانت هيكلة البحث قائمة على مقومات هذا المنهج حيـــث تم تقديمـــه في فصـــل تمهيدي وبابين؛ فأما الفصل التمهيدي، فيه حديث عن السياق التاريخي الحاضن للفعل الثقافي، ثم إبراز مدى مساهمة العثمانيين في تفعيل الحركة العلمية، والثقافية، وإبراز أهم المراكز الحاضنة لهذه الحركة، ثم الحديث عن الملمح العام للمشهد الشعري الجزائري في هذه الفترة.

أما الباب الأول فهو خاص بالموضوعات الشعرية التي قدمتها في أربعة فصـــول الفصـــل الأول كان لموضوع المدح الذي تنوع بين المديح النبوي، والمديح السياسي، وتقـــريظ العلمـــاء والأدباء، ودرس الفصل الثاني شعر الرثاء الذي تنوع بين رثاء العلماء، ورثاء المدينة، ورثاء الأهل والقادة، مع تباين واضح في نسبة تواتر كل نوع من هذه الأنواع، وتناول الفصل الثالـــث شـــعر الوصف الذي استهدف الطبيعة، والمدن والمنشآت العمرانية، والجيوش والمعارك، وكلمـــا تنـــوع الموصوف تنوعت معاني وصور الوصف، أما الفصل الرابع من هذا الباب كـــان لمجموعـــة مـــن الموضوعات الأخرى؛ كالغزل، والهجاء والزهد.

أما الباب الثاني فهو للخصائص الفنية التي قدمتها هي الأخرى في أربعة فصول؛ حيـــث عرض الفصل الأول أبرز الأنماط الشعرية التي ميزت القصيدة العربية في الجزائر خلال هذه الفتـــرة من تاريخها وقد تمثلت هذه الأنماط في كل من القصيدة المركبة، والبسيطة، والمقطعـــة، والنتفـــة، ودرس الفصل الثاني اللغة الشعرية وما ميزها من ظواهر متعددة؛ كالحضور المكثف للمعجم الديني والقرآني، وأسماء الأعلام، وظاهرة التكرير، والنفي، والاستفهام، وتناول الفصل الثالث الموســـيقى

الشعرية بنوعيها الخارجية والداخلية وما ميزهما من ظواهر أسهمت في تنويع الإيقـــاع، وجعلـــه منسجما مع طبيعة الموضوعات المطروقة، وتجارب الشعراء، أما الفصل الرابع والأخير فقد كـــان لدراسة الصورة الشعرية التي اقتصرت على الصورتين؛ التشبيهية، والاستعارية بوصـــفهما أكثـــر الصور تواترا كما أنهما الأصل في بناء الصورة الشعرية.

وقد أنهيت هذه الدراسة بخاتمة أودعت فيها خلاصة ما توصل إليه البحث من نتائج.

وفي خاتمة هذه المقدمة لا مناص من التأكيد على أن هذا العمل هو خلاصة جهد بشري غير مترّه عن الغفلة والكبوة والزلل، وما كان له أن يستوي ويظهر بما هو عليه إلا بمشـــيئة الله، ثم بتشجيع وتوجيه أستاذي المشرف الدكتور: عبد الحميد بن صخرية الذي تعهـــد هـــذا الجهـــد بالرعاية، فكان عاملا مشجعا ذلل الكثير من الصعاب التي اعترضت مسيرتي في هذا البحث، فلـــه مني جزيل الشكر وخالص الود والامتنان.

تمهيد

أولا : الفعل الثقافي وسياقه التاريخي

ثانيا : المراكـــز العلمية والثـــقافية

ثالثا : الشـــــــــــــــــــعر

أولا: الفعل الثقافي وسياقه التاريخي:

إن تاريخ الجزائر على عهد العثمانيين، كما يرى بعض الباحثين والمؤرخين، لم ينل الاهتمام والدراسة اللائقة به، ومرد ذلك حسب ناصر الدين سعيدوني "أن الكتاب الفرنسيين(*) لم يكونوا يرون أي شيء جدير بالتنويه والإشادة، في تاريخ الجزائر سوى العهد الروماني، وفترة الاحتلال الفرنسي، كما أن الكتاب الجزائريين، ظلوا هم الآخرون يعتبرون الفترة العثمانية خاتمة لأبحاثهم المتعلقة بالقرون الوسطى، أو تمهيدا لدراساتهم المتصلة بفترة الاحتلال... متجاهلين عن قصد أو غير قصد فترة ما قبل الاحتلال التي عرفت أثناءها الجزائر مقومات الأمة، وكيان الدولة، وبفعل هذه النظرة التي لا تعطي للفترة العثمانية مكانها اللائق بها ضمن تاريخ الجزائر، ظل تاريخ الجزائر العثمانية... أشبه بالحلقة المفقودة في تاريخ الجزائر"(1) والأمر في نظر أحمد توفيق المدني لم يتوقف عند حد التجاهل والتجافي، بل بلغ حد التشويه والتجني، فعندما تقرأ "ما يكتبه عن تلك الحقبة من تاريخ هذا الوطن كتاب الإفرنج، ومن نحا نحوهم من كتاب التاريخ، فيخيل إليك أن القطر الجزائري بأسره ما كان خلال تلك الأيام الطويلة، إلا مغارة من مغاور السفاكين وملجأ يركن إليه السفاحون من لصوص البر والبحر"(2) وهو ما ذهب إليه علي آجقو الذي أكد أن المهتم بتاريخ الجزائر في الفترة العثمانية "سيصاب بنوع من الذهول لما نسج حولها من آراء، تهدف إلى التقليل من شأنها، وتلطيخ سمعة صانعيها... فحينما يطالع، المرء هذه الآراء يخيل إليه بأن الدولة الجزائرية، كانت دولة تمارس اللصوصية البحرية، كما كانت وكرا للسفاكين، وملجأ للمغامرين"(3) ولعل من الأسباب التي رسخت التصور والموقف السيئ من العثمانيين، وتواجدهم في الجزائر، هو تبني بعض الأحكام الجاهزة لمفكري الشرق، الذين كانوا ينظرون إلى العثمانيين

(*) للاطلاع على أسماء هؤلاء المؤرخين وآرائهم ينظر: سعيدوني ناصر الدين، **ورقات جزائرية**، دراسات وأبحاث في تاريخ الجزائر في العهد العثماني، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، د.ط1/2000م، ص23 إلى 30.

(1) نفسه، ص21، 22.

(2) المدني أحمد توفيق، **محمد عثمان باشا داي الجزائر** 1766م–1791م، **سيرته، حروبه، أعماله، نظام الدولة والحياة العامة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط/1986م، ص07.

(3) آجقو علي، **المغرب الأوسط من مجتمع القبيلة إلى مجتمع الدولة والأمة**، منشورات باتنيت، باتنة، الجزائر، ط2/2002م، ص02.

-انطلاقا من واقعهم وظروفهم- على أنهم غزاة استعماريون[1] وفي كل الأحوال فإن بعض المؤرخين الجزائريين[*] الذين سلكوا طريق الأوربيين في نظرتهم إلى العثمانيين ربما لم يفعلوا ذلك كما يرى محمد العربي الزبيري: "عن إيمان، وإنما بدافع التقليد الأعمى الناتج عن مركب النقص، الذي يكاد يكون عاما لدى مثقفين اضمحلت شخصيتهم، فلم يعودوا قادرين على نقد ما يكتبه السادة الأوربيون، أو الطعن فيه حتى ولو كانت تلك الكتابة زورا وبهتانا"[2]. فإذا كانت مشكلة بعض مؤرخينا نفسية، عبر عنها الزبيري بمركب النقص، فإن بعض المؤرخين الفرنسيين، اتخذوا موقفهم من تاريخ العثمانيين في الجزائر عن سابق تخطيط وتصميم بهدف:

"- تبرير الاحتلال الفرنسي للجزائر، وللمنطقة المغاربية عموما

- إضفاء طابع المهمة الحضارية على هذا الاحتلال

- ضرب المرجعية الشرقية، وتكريس المرجعية الفرنكوغربية"[3]

وهم بذلك يحاولون التحايل على التاريخ، فصوروا أوضاع الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي على أنها مزرية، وفي غاية التخلف الذي يبدو متجذرا في هذا البلد بكل ما تحمله كلمة التخلف من أبعاد مرتبطة بالواقع السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، والتعليمي، والثقافي عموما... وعليه فإن ذمة فرنسا مبرأة ! ولا ذنب لها في ما آل إليه حال الجزائر من تخلف! ففرنسا وجدت الجزائر على هذه الحال، وليست هي المتسببة في ذلك!

لكن هل فعلا ذلك هو حال الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي ؟ الجواب بالطبع كلا؛ لأن حالة التخلف الحقيقية والفعلية التي لا زلنا نعيش آثارها وتداعياتها إلى اليوم هي من وضع وتدبير الفرنسيين، وهذا الحكم فيه من الوضوح، واليقين، والمطابقة للواقع، ما يجعله مسلمة لا تحتاج توثيقا، ولا دليلا لإثبات صحته ومع ذلك نعضد هذا الحكم على سبيل المثال لا الحصر، بما أورده

---

(1) بوعزيز يحي، **الموجز في تاريخ الجزائر**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط/1999م، ج2، ص251.

(*) للاطلاع على أسماء وآراء هؤلاء المؤرخين ينظر: سعيدوني، **ورقات جزائرية**، ص22.

(2) الزبيري محمد العربي، **مدخل إلى تاريخ المغرب العربي الحديث**، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، د.ط/1985م، ص75.

(3) علي آجقو، **المغرب الأوسط**، ج1، ص02.

سعد الله نقلا عن ديفوكس في مقاله بالمجلة الإفريقية حيث كشف مثلا أن سلطات الاحتلال الفرنسي قد منحت أهم مدرسة بمدينة الجزائر لأحد الأوربيين فحولها إلى حمام فرنسي[1].

وعلى كل فإن محاولة تبرئة العهد العثماني في الجزائر مما لفق له من تهم، وما أثير حوله من شبهات، لا تعني في جميع الأحوال تزكيته، وتنزيهه عن الخطأ بالمطلق؛ ذلك لأن سنن الحياة، والنظم، والأنفس... أثبتت على مرّ التاريخ أنه لا تخلو تجربة سياسية، ولا جهد بشري من محاسن، أو مساوئ ومآخذ، وعليه كان الشأن كذلك بالنسبة إلى تجربة العثمانيين في الجزائر، لذلك ترى أن الباحثين الذين دافعوا عن التجربة السياسية العثمانية في الجزائر هم أنفسهم من يوجه لها ما تستحقه من نقد في هذا الجانب أو ذاك، وفي هذه المرحلة أو تلك من مدة الحكم الذي لا يقيم في شكله السياسي فقط، وإنما يقيم أيضا في أدائه الاجتماعي والثقافي والاقتصادي... وغيرها من مظاهر الحياة المدنية والثقافية؛ فهذا أحمد توفيق المدني الذي بقدر ما كان يدافع عن حكم العثمانيين في الجزائر، فإنه لا يقدمه كأنموذج فريد مترّه ويقول في ذلك: "... حين نقول إن عصر الحكم العثماني بهذه البلاد قد ظلم وامتهن، لا نريد بذلك أن نقول: إنه كان خير حكم لها، ولا نريد أن نقول إنه كان عصر مدنية، ورفاهية، وعدل يفوق أو يضاهي عصورا أخرى. كلا ! فهيهات لعصر الحكم التركي أن يقارب من حيث ازدهار المدنية، وإيناع أسواق العلم والأدب شأو العصر الرستمي، أو العصر الحمادي، أو العصر الزياني مثلا"[2] وهذا يحي بوعزيز يشير إلى الاحترام والتقدير الذي تكنه شعوب المغرب الإسلامي للعثمانيين، لكن دون صرف النظر عما "صدر من بعض ولاتهم في العهد الأخير من سوء التصرف، والظلم، والعسف؛ لأن ذلك أمر طبيعي في كل البلدان، ولدى كل الشعوب والأجناس"[3] التي يتعاقب عليها الحكام فمنهم راشد عادل، ومنهم أحمق جائر.

وفي كل الأحوال فإن الدارس المنصف لتاريخ الجزائر على عهد العثمانيين، سيخلص إلى حقائق ميزت هذا العهد منها:

---

(1) سعد الله أبو القاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، دار البصائر، الجزائر، د.ط/2007م، ج1، ص283-284.

(2) المدني أحمد توفيق، **محمد عثمان باشا**، ص8.

(3) بوعزيز يحي، **الموجز في تاريخ الجزائر**، ص251.

1- أن البلاد الجزائرية من الحدود التونسية إلى التخوم المراكشية، ومن ساحل بحر الروم إلى ما وراء الزيبان قد توحدت إدارتها، وخضعت لسلطة مركزية واحدة، فتكونت بذلك الوحدة الجزائرية.

2- أن الحكم التركي قد صان الأرض الجزائرية عندما اشتدت رغبة المسيحية في اكتساحها على أيدي المحاربين الإسبان.

3- أن القطر الجزائري بعدما توحدت إدارته، وظهرت قوته العسكرية في البر والبحر قد أصبح رغم علاقته الاسمية بالباب العالي دولة واسعة الاستقلال، تستقبل الممثلين السياسيين وتمضي المعاهدات، وتعلن الحروب، وتعقد الصلح...[1] ثم إن العهد العثماني يشكل في نظر سعيدوني: "حلقة الوصل بين العصور الإسلامية والفترة المعاصرة من تاريخ الجزائر"[2].

فخضوع القطر الجزائر لسلطة مركزية واحدة، مع ضمان قدر كبير من الاستقلال، والتمتع بالقوة والمناعة التي صدت الحملات الإسبانية المتكررة، حافظ على هوية الجزائر وجعلها ذات خصوصية ثقافية في مناحي شتى من الحياة، ولعل ما يهمنا على وجه التحديد في هذا البحث هو الجانب المتعلق بالحياة الثقافية عموما، والأدبية منها على وجه الخصوص، سيما الشعر بشكل أخص، لذلك ارتأيت في هذا الفصل التمهيدي أن لا أستعرض التاريخ الروائي -على أهميته- ذلك لأن المشتغلين في هذا النوع من الكتابة التاريخية، يكتفون بتسجيل حياة الحكام، وذكر الوقائع، والحروب، والأحداث، بينما الذي يهمنا في هذا البحث هي الكتابة التاريخية التي لا تؤرخ للأحداث السياسية فحسب، بل تؤرخ للتجربة الإنسانية ككل؛ في جوانبها السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والروحية، وكل ما له صلة بالحراك الثقافي والإبداعي في العلوم، والآداب، والفنون المختلفة، ثم يتعاطى الباحث مع الجانب الذي يتخذه موضوعا لبحثه، ومادام موضوع هذا البحث متعلقا بموضوعات الشعر الجزائري على عهد العثمانيين، وما يميزها من

---

(1) المدني أحمد توفيق، **محمد عثمان باشا**، ص8. وسعد الله أبو القاسم، **أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر**، دار البصائر، الجزائر، د.ط/2007م، ج5، ص172، 173. وأحمد السليماني، **النظام السياسي الجزائري في العهد العثماني**، مطبعة دحلب، الجزائر، د.ط/1993م، ص5.

(2) سعيدوني ناصر الدين، **ورقات جزائرية**، ص101.

خصائص فنية، فإنني سأحاول في هذا الفصل التمهيدي تسليط الضوء على واقع الحركة العلمية والثقافية والأدبية في هذه الفترة من تاريخ الجزائر، على اعتبار أن الشعر يمثل مظهرا من مظاهرها. لكن لا بد من الإشارة إلى بعض الملاحظات التي يجب أخذها في الحسبان قبل إصدار بعض الأحكام التقويمية التي تخص واقع الحركة العلمية والثقافية في الجزائر ومن أبرز هذه الملاحظات وأهمها:

1- أن الحكم العثماني لم ينشأ دفعة واحدة في كامل القطر الجزائري، ولكنه أخذ وقتا طويلا حتى يمتد، ويتوطد، ثم إنه بعد أن امتد وتوطد لم يكن في كل أرجاء الوطن على درجة واحدة من التغلغل والتأثير[1] فإذا كانت بداية التواجد العثماني بمدينة الجزائر في سنة 918هـ فإن تلمسان مثلا لم تقع تحت الحكم العثماني بشكل نهائي إلا في سنة 959هـ وقسنطينة وبجاية سنة 962هـ[2] وبالنسبة إلى أقاليم الصحراء، والأوراس، والزواوة لم يكن الحكم العثماني متواجدا بها إلا ظاهريا حتى نهايته[3] أما مدينة وهران فظلت تحت سيطرة الإسبان، و لم تقع تحت الحكم العثماني إلا سنة 1119هـ وبعد خمس وعشرين عاما استعادها الإسبان، و لم يستعدها العثمانيون إلى حكمهم إلا سنة 1205هـ[4]، وعليه فإن عدم بسط اليد على كامل القطر الجزائري في وقت واحد، وبالقوة والفعالية ذاتها في كامل أنحائه لم يهيئ الظروف والأجواء المشتركة، والمتكافئة من أجل تشكيل مشهد ثقافي عام، وموحد، معالمه الرئيسة، تخضع لرعاية الدولة، وما تقتضيه سياستها.

2- إن المدة التي قضاها العثمانيون في حكم الجزائر، كانت في معظم فتراتها غير مستقرة بسبب الحروب الخارجية[*] والفتن الداخلية[*] ولا شك أن حالة اللا استقرار، واللا سلم لم توفر

---

(1) سعد الله أبوالقاسم، **أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر**، دار البصائر، الجزائر، د.ط/2007م، ج5، ص171.

(2) الجيلالي عبد الرحمن، **تاريخ الجزائر العام**، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط/د.ت، ج3، ص85، 86.

(3) سعد الله أبوالقاسم، **أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر**، ج5، ص171.

(4) الجيلالي عبد الرحمن، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص265.

(*) بالإضافة إلى تصديهم للحملات الإسبانية، كانت لهم بعض المعارك الحربية ضد كل من بريطانيا وهولندا وفرنسا (ينظر: نفسه، ج3، ص44، 57، 97، 123، 124، 125، 159 و161).

(*) لقد كان التحاق الجزائر بالباب العالي باعثا قويا في اضطراب بلاط بني زيان في تلمسان، وبني حفص في تونس، والوطاسيين بالمغرب الأقصى، وإمارة ابن القاضي في جبال جرجرة لذلك سعى هؤلاء جميعهم إلى العمل على قطع .../...

الأجواء المناسبة لتفعيل، وتنشيط الحركة العلمية والثقافية عموما.

3- إن الأتراك الذين حلوا بالجزائر في معظمهم، رجال حرب، وقتال، وسياسة، كان اهتمامهم منصبا حول تثبيت أركان الدولة، وبناء قوتها الدفاعية لردع أعدائها، وقد كان ذلك على حساب الاهتمام بالعملية التعليمية، وتنشيط الحركة العلمية والأدبية بتحفيز العلماء والأدباء، وتشجيعهم على الإبداع والعطاء[1]، ولكن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن الأمر متعلق بحالة من الجمود والسكون في هذا المجال، وإنما المقصود أن واقع الحركة العلمية والثقافية ليس بالقوة نفسها التي كان عليها نظام الحكم السياسي، واقتداره العسكري في الجزائر.

4- إذا تم التسليم بأن الجزائر كانت تعاني حالة من تخلف وتعثر علمي وثقافي في هذه الفترة، فإن ذلك لا يعني أن الأمر مقتصر عليها، بل إن معظم الأقطار العربية والإسلامية كانت تعيش حالة تخلف مماثلة[2]، فالضعف والوهن أصاب جسد الأمة، والجزائر عضو في هذا الجسد المريض الذي حل بها الداء، ونال منه الضعف والهزال.

5- إن تردي وضع الجزائر الثقافي والعلمي، لم يكن حالة طارئة وافدة مرتبطة بقدوم العثمانيين، بل هي حالة موروثة، تسبب فيها آخر ملوك الدولتين الزيانية في الغرب، والحفصية في الشرق، وهما معا في الوسط الذي ظل رهينة الجذب والدفع في الصراع القائم بين الدولتين المذكورتين[3]، فتدهور الثقافة الإسلامية كما يؤكد سعد الله: "قد بدأ قبل استيلاء العثمانيين على السلطة بقرون... وتكاد المصادر تجمع على أن الثقافة الإسلامية قد أخذت في التدهور منذ عهد المعتصم"[4].

العلائق بين الجزائر واستانبول، وعملوا على إيقاد الفتن والثورات الداخلية ضد السلطة الجديدة (ينظر: الجيلالي عبد الرحمن، تاريخ الجزائر العام، ج3، ص47 إلى 50 و84 إلى 89).

(1) الطمار محمد، **تاريخ الأدب الجزائري**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط/1981م، ص273. وسعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص193، 194.

(2) المدني أحمد توفيق، **محمد عثمان باشا**، ص11. وسعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص193.

(3) المدني أحمد توفيق، **محمد عثمان باشا** ، ص21. وسعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص173.

(4) سعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص185.

وعلى كل فإن إيراد تلك الملاحظات ليس الهدف منه تسبيق المبررات وتسويقها، وإنما الهدف من ذلك توخي الموضوعية، ودراسة واقع الحركة العلمية والثقافية في الجزائر على عهد العثمانيين وفق سياقها التاريخي، وقد ارتأيت أن أكتفي في هذا العنصر بعرض واقع المراكز والمؤسسات العلمية والثقافية باعتبارها الشاهد والحاضن لكل نشاط علمي في هذه الفترة من تاريخ الجزائر، لأنهي هذا الفصل التمهيدي بتقديم الحالة العامة للشعر الجزائري كمدونة شاهدة على ثقافة العصر.

ثانيا: المراكز العلمية والثقافية(*):

وتتمثل في:

1- المساجد والزوايا:

لم تكن دور العبادة في الجزائر خلال العهد العثماني مختصة بأداء الشعائر الدينية فحسب؛ ذلك لكون "الدين والتعليم متلازمين في الجزائر أيام الحكم العثماني وكان التعليم قضية أهلية لا دخل للحكومة فيها، وقد ورث العثمانيون هذه الحالة فلم يغيروها، ولم يتدخلوا فيها، وربما كان الفرق بينهم، وبين الحكام الذين سبقوهم أن هؤلاء كانوا من أبناء البلاد، فكان إسهامهم يتمثل في تشجيع المدارس والعلماء، وتكريمهم واستقبال المادحين من الأدباء، والشعراء، أما العثمانيون فلم يهتموا بالأمداح، واستقبال الشعراء... بقدر ما ساهموا في دفع التعليم، ورصد الأوقاف... ومساعدة الطلبة والغرباء، وصيانة المساجد، وإرضاء رجال الدين"[1] وقد بلغ عدد المساجد، والكتاتيب، والزوايا في الجزائر خلال هذه الفترة حوالي ثلاثة آلاف وظفت في تعليم القرآن الكريم، والقراءة، والكتابة[2] ولم يكن عدد السكان في الجزائر حينها إلا في حدود ثلاثة ملايين من الأنفس[3] وأرى أن هذا العدد من المساجد والزوايا والكتاتيب كان مناسبا وكافيا، قياسا مع عدد السكان إذا افترضنا أن الإحصاء قريب من حقيقة التعداد السكاني، وإذا افترضنا أيضا أن تلك المساجد والزوايا عامرة بطلاب العلم، ومنتشرة على ربوع القطر الجزائري، فمعنى ذلك أنه كان بمقدورها أن تشكل حالة تعليمية عامة ومقبولة، لكن الحقيقة كما تؤكدها بعض الشهادات لمن عاش وعاين واقع الجزائر العلمي والثقافي في هذه الفترة، تكشف أن وظيفة وأداء المساجد ليست على وتيرة واحدة من الفعالية، والإقبال، والتأطير، والحال نفسه بالنسبة إلى الزوايا. ويتضح ذلك جليا حين المقارنة بين بعض المناطق النائية، وبعض الحواضر المشهورة؛ فعن حال مساجد بعض

(*) للاطلاع الواسع المفصل ينظر: سعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص225 إلى 285.

(1) سعد الله أبوالقاسم، **أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر**، ج5، ص174.

(2) المدني أحمد توفيق، **محمد عثمان باشا**، ص12.

(3) نفسه، ص12.

المناطق النائية من جنوب الجزائر يقول أبو سالم العياشي(*) وقد حط رحاله بمدينة ورقلة: "...كان دخولنا لمدينة (ورقلا) عشية الخميس، وأقمنا يوم الجمعة، وصلينا بجامع المالكية، وخطب الخطيب بخطبة أكثر فيها اللحن والخطأ، والتحريف، والتقديم، والتأخير، مع إدغام أكثر حروفها، حتى كأنها همهمة، فكنت أتخوف أن لا تصلح معه الجمعة -إن كانت صلاته كخطبته فنجّى الله؛ فأحسن في قراءة الفاتحة فما ظننا أن صلاتنا معه مجزية، ودعا في خطبته للإمام المهدي، ثم للسلطان الأعظم الخاقان الأفخم(*) محمد بن إبراهيم بن مراد... فلما فرغ من الصلاة، بعثت بعض أصحابنا ليسأله عن المهدي المدعو له في الخطبة، أهو المنتظر ؟ أم أحد المنتحلين ذلك ممن مضى ؟ فسأله عن ذلك، فإذا هولا يفقه شيئا من ذلك، وقال: أظنه النبي ﷺ"(1) فهذه شهادة من رحالة مغربي تكشف أن إمام المسجد كان يلحن في خطبته، ولا يعي ما يقول، ومن ثم لا يرجى منه باعتباره القائم الأول على شأن المسجد أن يعلم، ويدرس، وبالإضافة إلى العياشي ها هو الورتيلاني(*) يصف بتضجر حال المسجد بمدينة بسكرة فيقول: "ولما دخلت مسجدها لم أجد قارئا ولا مدرسا، سوى رجلا واحدا متى يقرأ لوحه - وهو معلق أمامه - يقرأه على غير أدب ولا استقامة، وأخبرني بعض أصحابنا أنه وجد رجلا واحدا يسرد البخاري وحده... ولعمري أن هذا أدل دليل

(*) هو عبد الله بن محمد بن أبي بكر العياشي، ولد سنة 1037هـ، أخذ عن علماء فاس كأبي زيد القاضي، وأبي محمد عبد القادر الفاسي ... حج مرارا فالتقى علماء المشرق وأخذ عنهم، له عدة تآليف منها: معنى لو الشرطية والحكم بالعدل والإنصاف، واقتفاء الأثر، والرحلة ... (ينظر: العياشي عبد الله، **ماء الموائد الرحلة العياشية**، مصورة بالأوفسيت، الرباط، المغرب، ط2/1997م، ج1، ص1).

(*) هو السلطان التاسع عشر في الخلافة العثمانية، ولد عام 1051هـ، وتولى الحكم عام 1058هـ، أي كان عمره سبع سنوات فسادت الفوضى وقد حاولت جدته التدخل لإصلاح أمور الدولة لما لها من حكمة لكنها قتلت، وفي سنة 1095هـ تم خلعه (ينظر: الهاشمي عبد المنعم، **الخلافة العثمانية**، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1/1425هـ-2004م، ص355 إلى 361).

(1) العياشي، **الرحلة**، ج1، ص46.

(*) هوالحسين بن محمد سعيد الورتيلاني، فقيه مالكي، رحالة، مؤرخ، متصوف، ولد ونشأ في قبيلة بني ورتيلان قرب بجاية سنة 1125هـ؛ أخذ عن علماء مصر والحجاز، من مؤلفاته: نزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار، شرح القدسية للأخضري، شرح على خطبة الصغرى للسنوسي، كتاب المرادين، قصيدة من خمس مائة بيت في مدح النبي ﷺ ، وعدة رسائل (ينظر: الحفناوي أبوالقاسم، **تعريف الخلف برجال السلف**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، د.ط/1991م، ج1، ص397 إلى 400).

على الخراب وأقرب الأسباب له... ولقد بدأ الله هذه البلدة بخراب بيته، فهو أقوى الدلائل على خراب البلد وموته... ولقد وددنا عمارتها بالعلم، والعمل، ورفع الحرج عنها... وتدريس العلم... في ذلك المسجد المشيد، فإن لأهل هذه المدينة تأهلا لهذا كله، ولكن الله يفعل ما يريد"[1] فالورتيلاني بوصفه حال هذا المسجد كان مصرا على أن دور المسجد لا يقتصر على العبادة فقط، بل يجب أن يكون مدرسة لتلقين العلوم، وغياب هذا النوع من الوظيفة المسجدية كان السبب في تضجره وتشاؤمه.

وإذا كانت مظاهر العلم والثقافة محدودة في مساجد المناطق النائية كما توضحه الشهادتان السابقتان فإن بعض الحواضر الكبرى كمدينة الجزائر، وتلمسان، وقسنطينة، وبونة... قد قدّر لها أن تحظى بثقافة العصر، وتحافظ على ما تيسر من التراث العلمي والأدبي، لذلك ترى مساجدها مراكز ومعاهد لطلب العلم وهي الحقيقة التي يوضحها الجامعي[*] حين تحدث عن مدينة الجزائر فقال: "... فهي والحمد لله إلى الآن دار الجوهر الفرد في الأدب، وعلم العقل والنقل، وتبنت العلماء، والصالحين، كما تبنت السماء البقل... وهذه المدينة لا تخلو من قراء نجباء، وعلماء أدباء، وأعلام خطباء، مساجدهم بالتدريس معمورة، ومكاتب أطفالهم بالقراءة مشحونة، ومشهورة"[2].

وقبل أن أنهي هذا العنصر لا بد من الإشارة إلى أن "المساجد كانت للعبادة والتعليم، كما أن الزوايا كذلك أحيانا، ولكن هذه في الغالب كانت رباطا وملجأ، أو مسكنا للطلبة، والغرباء،

---

(1) الورتيلاني، **نزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار (الرحلة الورتيلانية)**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2/1394هـ-1974م، ص92.

(*) هو أبوزيد محمد عبد الرحمن الجامعي الفاسي، أديب وكاتب، ورحالة مغربي حط رحاله بالجزائر في القرن الثالث عشر هجري والتقى بشاعرها المعروف ابن علي وقال عنه: أديب العلماء وعالم الأدباء من مؤلفاته شرح أرجوزة الحلفاوي، التاج المشرق الجامع ليواقيت المغرب والمشرق (رحلة) ... (ينظر: ابن عمار، **نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب**، مطبعة فونتانه، الجزار، د.ط/1330هـ-1905م، ص81، 82). وسعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط/1401هـ-1981م، ج2، ص251، 252.

(2) عبد القادر نور الدين، **صفحات في تاريخ مدينة الجزائر**، مطبعة البعث قسنطينة، الجزائر، د.ط/1965م، ص198، 199.

ومراكز لتلقين الأذكار"[1] فهذا النوع من دور العبادة التي هي في الآن نفسه مراكزعلمية، تجدها بالإضافة إلى كونها تتكفل بتعليم الطلبة، تتكفل أيضا بإطعامهم، وإيوائهم.

2- المدارس والمعاهد العليا:

لقد كانت وظيفة المدرسة هي نفسها وظيفة المسجد والزاوية في شقها التعليمي حيث كانت "بعض المدارس ملحقة بالزوايا، وأخرى ملحقة بالمساجد، وكثيرا ما ينص الوقف على تأسيس زاوية وجامع ومدرسة... لذلك من الصعب تمييز الوظائف التي تؤديها هذه المؤسسات مجتمعة في مجتمع يقوم فيه التعليم قبل كل شيء على الدين"[2] وقد كان انتشار المدارس الابتدائية في الجزائر العثمانية واسعا "حتى كان لا يخلو منها حي من الأحياء في المدن، ولا قرية من القرى، بل إنها كانت منتشرة حتى بين أهل البادية، والجبال النائية"[3] لكن هذه المدارس لم تكن على درجة واحدة من حيث المرافق، والنظام، والتأطير، والمستوى، والإقبال، ذلك لأن التعليم كان حرا، وأن الإسهام في تمويله ارتبط بالأوقاف التي خصص بعضها لأجل التعليم، وبناء المؤسسات بمشاركة الحكام والمحكومين، وعليه فالمدرسة قد نجدها متمثلة في كتّاب يخصص "لتحفيظ القرآن الكريم، وتعليم مبادئ القراءة والكتابة للأطفال"[4] والكتّاب في الغالب هو "حجرة أو دكان في الأصل... بل إن بعض الواقفين كان يكتفي بفتح غرفة في منزله على الشارع، ويجعلها كتابا للأطفال... ويظهر من هذا أن الواقفين على بناء وفتح الكتاتيب، كانوا من جميع طبقات المجتمع"[5] لذلك من الطبيعي كما سبقت الإشارة أن لا تكون المدارس والمرافق التعليمية على نمط واحد من المواصفات في الهياكل، والتأطير، والمضامين... وبما أن مصير وسير العمل في هذه المدارس مرتبط بالأوقاف، فإنه كثيرا ما يتدهور حالها بتدهور هذه الأوقاف، وهذا ما أكده

---

(1) سعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص245.

(2) نفسه، ج1، ص279، 280.

(3) نفسه، ج1، ص274.

(4) نفسه، ج1، ص276، 277.

(5) نفسه، ج1، ص277.

الورتيلاني حين حط الرحال بمدينة بسكرة، ورأى أن تسخير الأوقاف لأجل المنفعة الشخصية أدى إلى اندراس العلم وأهله بهذه المدينة[1].

وإذا كان حال بعض المدارس أن يطالها البؤس والحرمان بسبب تواضع الوقف، أو تدهوره فإن بعضها الآخر كان على قدر كبير من الحظوة، وهذا ما يؤكده محمد بن عبد الكريم في مقدمة كتاب: التحفة المرضية نقلا عن المؤرخ الفرنسي "بول قافاريل" الذي قال: "كانت قسنطينة على عهد الأتراك... عاصمة دينية، وكانت العلماء تتمتع فيها بالسيادة المطلقة، والنفوذ التام، كما أنها كانت غاصة بعدد كبير من الطلبة يغترفون من خمس وعشرين مدرسة للعلوم الدنيوية والأخروية، ثم يتفرقون في أنحاء القطر لينشروا ما اغترفوه من العلوم"[2] ولعل المدرسة الكتانية التي أسسها صالح باي[*] بقسنطينة سنة 1189هـ، ومدرسة جامع سيدي الأخضر التي أسسها أيضا بالمدينة ذاتها سنة 1203هـ[3] تمثلان الأنموذج الأرقى؛ حيث أسس لهما نظاما محكما بديعا تحدث عنه المدني أحمد توفيق نقلا عن "فايسات" صاحب كتاب "تاريخ قسنطينة تحت حكم البايات" الذي تحدث عن مدرسة جامع سيدي الأخضر[4] وصرح بأنها تشتمل على عدة حجرات، وعديد من المدرسين، ووكيل مكلف بمداخيلها، ومصاريفها، وبواب لمباشرة أعمال التنظيف... مع تنظيم أوقات التدريس، وضبط برامج التعليم، مع سن قانون داخلي للمدرسة، بمقتضاه تستقبل المدرسة الطلبة الملتحقين بها، وتلزمهم بالانضباط، ومقابل ذلك يلتزم المشرفون والقائمون على المدرسة، بتعليم الطلبة، وإيوائهم، وإطعامهم، وتخصيص منحة لهم[5] وغير بعيد عن هذا النظام نجد باي

---

(1) الورتيلاني، **الرحلة**، ص110.

(2) ابن ميمون محمد، **التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية**، تقديم وتحقيق: محمد بن عبد الكريم الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، طبع في دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط/1972م، ص52.

(*) هو صالح باي بن مصطفى من أشهر بايات قسنطينة، أسس الكثير من المدارس، وأنشأ العديد من المساجد بقسنطينة وعنابة، توفي مقتولا سنة 1207هـ ودفن بالمدرسة الكتانية بقسنطينة (ينظر: الزهار أحمد الشريف، **المذكرات**، تحقيق: المدني أحمد توفيق، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2/1980م، ص64، 65. والجيلالي عبد الرحمن، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص278 إلى 280.

(3) المدني أحمد توفيق، **محمد عثمان باشا**، ص134. والجيلالي عبد الرحمن، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص278.

(4) المدني أحمد توفيق، **محمد عثمان باشا**، ص134.

(5) نفسه، ص134، 135.

الغرب الجزائري محمد الكبير(*) قد اعتنى هو الآخر بالكثير من المدارس في حواضر الغرب الجزائري مثل تلمسان، ومستغانم، ومعسكر، ثم وهران بعد أن حررها من الإسبان، فقام بتمويل تلك المدارس، والسهر على تنظيمها، والاهتمام بمضامينها التعليمية، والتكفل بالمعلمين والمتعلمين على حد سواء(1).

وبالرغم من أن صالح باي، والباي محمد الكبير، قد اهتما بإنشاء المدارس، والارتقاء بالنظام التعليمي من موقع مسؤوليتهما في الدولة، فإن جهودهما تبقى مجرد محاولات فردية لا تقوم على خطة، وسياسة تعليمية مدروسة، تتبناها القيادة المركزية للدولة، وتستهدف بها كل أرجاء الوطن، بالكيفية التي تجعل الفعل التعليمي منظومة وطنية، تخضع لسياسة الدولة وأهدافها، فالتعليم "يقوم على جهود الأفراد، والمؤسسات الخيرية، ويدخل في هذا العموم رجال الدولة"(2) لذلك لا غرو إن وجدنا التعليم في الجزائر العثمانية، قد تطور في مناطق دون أخرى، وربما في المنطقة الواحدة قد تنشط الحركة العلمية لفترة معينة قد تتهيأ فيها ظروف هذا النشاط، لكن في فترة لاحقة قد تغيب تلك الحركة العلمية، وذلك النشاط، وتركن المساجد والزوايا إلى السكون، فهذه مدينة بسكرة مثلا ترى مسجدها المشهور خاويا من العلم، والعلماء؛ حيث "قلّ عامروه، وضعف ساكنوه، فلا ترى به مدرسا، ولا قارئا، مع أن هذه المدينة من أعظم المدن، وأجمعها لمنافع كثيرة"(3) وهي "مدينة عريقة في القدم أسست أيام كان الرومان يحكمون بلاد

(*) هومحمد بن عثمان الكردي كنيته: أبوعثمان، أبوعلي، أبومحمد، أبوالنصر، أبوالفتوح ... ولقبه المشهور الكبير، تقلد عدة مناصب في الحكم أهمها: منصب الباي على الغرب الجزائري، وهوالذي حرر مدينة وهران بشكل نهائي من سيطرة الإسبان سنة 1205هـ، وبالإضافة إلى كونه رجل حرب كان مهتما بالعلم والأدب، مبجلا لرجالهما، توفي مقتولا وهو في طريقه إلى مدينة الجزائر سنة 1213هـ (ينظر: ابن هطال أحمد التلمساني، **رحلة محمد الكبير "باي الغرب الجزائري" إلى الجنوب الصحراوي الجزائري**، تحقيق وتقديم: محمد بن عبد الكريم، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1/1969م، ص15 إلى 102. والجيلالي عبد الرحمن، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص267 إلى 271.

(1) الراشدي ابن سحنون، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، تحقيق وتقديم: المهدي البوعبدلي، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، د.ط/1973م، ص132 إلى 135.

(2) سعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص314.

(3) العياشي، **الرحلة**، ج2، ص411.

البربر"[1] لكن حظها لم يكن وافرا حسب الورتيلاني الذي ألقى باللائمة على الأتراك، متهما إياهم بتخريب حاضرة بسكرة المشهورة بالعلم والولاية[2] ففي زمن سابق اشتهرت حاضرة بسكرة بالعلم، وإذا بالمدينة نفسها في زمن لاحق حل بها الجهل والجمود جراء ظروف طارئة أوعزها الورتيلاني إلى تواجد الأتراك بها، هذا عن حال المدارس التي كان يرتادها المتعلمون المبتدئون، ممن يرغب في حفظ القرآن الكريم، واكتساب ما تيسر من المبادئ الأولية، لتعلم القراءة والكتابة، وبعض الأحكام الفقهية، والقواعد النحوية، أما المعاهد فمتى وجدت يفترض أن تسعى إلى الارتقاء بالمستوى التعليمي، بتعميق، وتوسيع، وتنويع دائرة المعارف، ومع ذلك فإن الواقع يؤكد كما يقول سعد الله: "أنه لم يكن في الجزائر كلها جامعة واحدة بالمعنى المتعارف عليه، فقد خلت الجزائر العثمانية من مؤسسة للتعليم العالي، توحد نظم التعليم، وتحافظ على مستواه، وتعكس نشاط واتجاه العلماء، وتحفظ قدرا معينا من أساليب اللغة، والذوق الأدبي العام، و لم يكن للجزائر جامعة إسلامية كالأزهر، والقرويين، والزيتونة، غير أن دروس جوامعها الكبيرة كانت تضاهي، بل وقد تفوق أحيانا دروس الجامع الأموي بدمشق، والحرمين الشريفين لتنوع الدراسات فيها، وتردد الأساتذة عليها"[3] من أمثال سعيد قدورة[*] وعلي الأنصاري[*] وأحمد زروق بن

---

(1) الوزان الحسن بن محمد الفاسي، **وصف إفريقيا**، ترجمة: محمد حجي ومحمج الأخضر، القسم السادس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2/1983م، ج2، ص138

(2) الورتيلاني، **الرحلة**، ص106.

(3) سعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص273.

(*) هو أبو عثمان سعيد بن إبراهيم المعروف بقدورة الجزائري الدار، التونسي الأجل، مفتي الجزائر وقاضيها على مذهب مالك، وخطيب جامعها الكبير توفي سنة 1066هـ (ينظر: الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج1، ص71، 72. وسعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص357 إلى 370).

(*) هو أبو الحسن على بن الواحد بن أبي بكر الأنصاري السجلماسي أوالفيلالي، قدم من المغرب إلى الجزائر، واستقر بها خلال الأربعينيات من القرن الحادي عشر هجري، وشارك في حياتها العلمية لا سيما التدريس، توفي بالجزائر سنة 1057هـ (ينظر: المجي، **خلاصة النظر في أعيان القرن الحادي عشر**، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط/د.ت، ج3، ص240. والحفناوي، **تعريف الخلف**، ج1، ص79 إلى 84).

عمار(*) بمدينة الجزائر(1) التي زارها أيضا أحمد المقري(*) بعد مغادرته فاس وألقى بجامعها الكبير عدة دروس وكانت له عدة لقاءات مع علماء مدينة الجزائر منهم سعيد قدورة الذي كانت له معه مساجلات أدبية وذلك سنة 1027هـ(2) وبجامع تلمسان بحد سعيد المقري(*)(3) وبمعسكر بحد أبا راس المعسكري(*)

(*) هوأحمد زروق بن عمار الجزائري فقيه ومتصوف من مدينة الجزائر وكان مدرسا وخطيبا بجامعها الأعظم، وكان ذا ثروة وجاه، ينفق ماله الخاص في سبيل الله، وهومفتي المالكية بالجزائر قبل أن يخلفه سعيد قدورة سنة 1028هـ (ينظر: بن منصور عبد الوهاب، **أعلام المغرب العربي**، المطبعة الملكية، الرباط، المغرب، د.ط/1410هـ-1999م، ج5، ص324، 325.

(1) الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج1، ص80. والجيلالي عبد الرحمن، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص146. وسعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص273.

(*) هوأحمد بن محمد بن أحمد بن يحي بن عبد الرحمن بن أبي العيش بن محمد أبوالعباس المقري التلمساني ولد بتلمسان عام 986هـ ونشأ بها، وأخذ العلم عن علمائها، رحل إلى فاس، ثم عاد إلى الجزائر، وبعدها زار الكثير من البلاد العربية، منها مصر، الشام، الحجاز ... توفي بمصر سنة 1041هـ وله عدة مؤلفات (ينظر: المحبي، **خلاصة الأثر**، ج1، ص302، 311. وابن منصور عبد الوهاب، **أعلام المغرب العربي**، ج5، ص346 إلى 376. والجيلالي عبد الرحمن، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص144، 148.

(2) الجيلالي عبد الرحمن، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص146. وابن منصور عبد الوهاب، **أعلام المغرب العربي**، ج5، ص354.

(*) هو أبوعثمان سعيد بن أحمد بن يحي بن عبد الرحمن بن أبي العيش المقري كان إماما في العلوم وأقام مفتيا بتلمسان ستين سنة أخذ عنه بن أخيه أحمد المقري وأحمد بن القاضي وسعيد قدورة ... توفي سنة 1010هـ (ينظر: الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج1، ص426 إلى 443. وسعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص376 إلى 379).

(3) الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج1، ص426. وابن منصور عبد الوهاب، **أعلام المغرب العربي**، ج5، ص347. وسعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ص273.

(*) هو أبوراس محمد بن عبد القادر الراشدي نسبة إلى بلدته الراشدية المعروفة اليوم باسم معسكر، ويتصل نسبه بأدارسة المغرب ولد سنة 1165هـ أخذ عن والده وأشياخ مدينة معسكر ثم انتقل إلى مازونة وأخذ عن علمائها وحين ذاع صيته عين قاضيا في مدينة معسكر كما التحق بالجيش مجاهدا لتحرير وهران وبعد عزله عن منصبه تفرغ للتدريس ونشر العلم فتقاطر عليه الطلبة بالمئات من كل الأنحاء (ينظر: الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج2، ص167، 168. والجيلالي عبد الرحمن، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص569 إلى 576).

وبقسنطينة نجد عمر الوزان(*)[1] وعبد الكريم الفكون(*) وعبد القادر الراشدي(*)[2] وبعنابة نجد أحمد البوني(*)[3]...

فهؤلاء العلماء وغيرهم لهم من الصيت الذائع ما تجاوز حدود القطر الجزائري، بل إن مؤلفات بعضهم، تعد بعشرات الكتب(*) في مختلف العلوم والفنون، من فقه، وحديث، وتفسير،

(*) هو أبوحفص عمر بن محمد الكماد الأنصاري القسنطيني المشهور بالوزان من أبرز علماء قسنطينة في القرن العاشر الهجري، قضى حياته مدرسا في مساجد قسنطينة، وأكثر ما كان يدرس في العلوم: البيان والفقه والأصول والحديث، وكانت له اليد الطولى في علم التصوف،توفي سنة 1965هـ (ينظر: الفكون عبد الكريم، **منشور الهداية في كشف حال من ادعى العلم والولاية**، تقديم وتحقيق وتعليق سعد الله أبوالقاسم دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1/1408هـ-1987م، ص35 إلى 39 و41 إلى 45، 48، 53، 54، 69، 81، 91، 155. وسعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص379، 384).

(1) الجيلالي عبد الرحمن، **تايخ الجزائر العام**، ج3، ص570، 571.

(*) هو محمد بن عبد الكريم بن محمد بن عبد الكريم الفكون القسنطيني فقيه، متصوف، كان أميرا لركب الجزائر وقسنطينة وتلك النواحي في موسم الحج توفي سنة 1073هـ وله مؤلفات عديدة منها: منشور الهداية، محدد السنان في نحور إخوان الدخان، ديوان في مدح الرسول ﷺ (ينظر: العياشي، **الرحلة**، ج2، ص390، 391. والحفناوي، **تعريف الخلف**، ج1، ص191، 196. والجيلالي عبد الرحمن، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص149، 153).

(*) هو عبد القادر الراشدي فقيه مالكي، تولى القضاء والفتيا بقسنطينة، توفي في أوائل العشرة الثانية من القرن الثاني عشر الهجري، من مؤلفاته: رسالة في تحريم الدخان، فتاوى .(ينظر الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج2، ص34، 37).

(2) الفكون، **منشور الهداية**، ص155، 203 إلى 205، 209. وسعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص273، 379، 384.

(*) هو أبوالعباس سيدي أحمد بن الشيخ سيدي قاسم الملقب "بابن ساسي البوني" ولد سنة 1063هـ بمدينة بونة المعروفة بعنابة شرق الجزائر، فقيه مالكي، ومحدث، وشاعر، زار مصر وأخذ عن علمائها ثم عاد إلى الجزائر وأخذ عنه علماؤها توفي سنة 1139هـ وله مؤلفات كثيرة قاربت المائة (ينظر: ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص116. والحفناوي، **تعريف الخلف**، ج2، ص376، 387).

(3) الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج2، ص376. وسعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص273.

(*) كتب أحمد البوني مثلا قاربت المائة وهي في علوم مختلفة (ينظر: الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج2، ص377، 387. ونويهض عادل، **معجم أعلام الجزائر**، منشورات الكتاب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1/1971م، ص33، 34). وأحمد المقري لا يقل عدد كتبه عن سبع وعشرين في فنون مختلفة (ينظر: ابن منصور عبد الوهاب، **أعلام المغرب العربي**، ج5، ص361، 368). وأبوراس المعسكري له 140 مصنفا (ينظر: الجيلالي عبد الرحمن، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص576).

وتاريخ، ومنطق، وتصوف، ونحو، وبلاغة، وشعر... غير أن شهرة هؤلاء العلماء، واقتدارهم كما يقول سعد الله "كانت نتيجة جهودهم الشخصية، وليس نتيجة انتمائهم لنظام شامل تخضع لـه المؤسسات التابعين لها"[1] فهذه المؤسسات كما سبقت الإشارة لكل منها نظامها المستقل عن وصاية الدولة، وفي كل الأحوال إن النتيجة التي أود الوصول إليها في خاتمة هذا العنصر أن المساجد الكبرى، في أبرز الحواضر الجزائرية خلال العهد العثماني، كانت بمثابة الجامعة لتواجد عدد وافر من أبرز العلماء بها، واستقطابها لعدد كبير من الطلبة، كانوا يتلقون المعارف والعلوم المختلفة ويرتقون في طلبها، بل إن هذه الجوامع، ونظرا لما لها من صيت حسن كانت مزارا لبعض العلماء من خارج الجزائر، كالجامعي الفاسي الذي قال حين زار مدينة الجزائر: "... وهذه المدينة لا تخلومن قراء نجباء، وعلماء أدباء، وأعلام خطباء..."[2] وابن زاكور الفاسي[*] الذي زار هو الآخر الجزائر سنة 1094هـ وأخذ عن علمائها، وأجازوه فقال فيهم: "غرر أعلام، ينجلي بهم الأظلام، وشموس أئمة، تنفرج بهم كل غمة، وتفتخر بهم... هذه الأمة"[3] وغيرها من عبارات الثناء والتنويه تقديرا لعلماء الجزائر واعترافا بما لهم عليه من فضل.

3- المكتبات:

إن المكتبات من أبرز المظاهر الدالة على واقع الحركة العلمية والثقافية، فمتى كانت متوفرة كمؤسسة جامعة للكتاب، تستقبل القراء، ومتى وجد من يهتم بالنسخ والتدوين، وجلب الكتاب... كان ذلك شاهدا على نشاط الحركة العلمية تأليفا، وتدوينا، وقراءة. "وإذا حكمنا على النشاط الثقافي لأي بلد من كثرة الكتب والمكتبات التي فيه، فإن الجزائر خلال العهد العثماني

---

(1) سعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص374.

(2) عبد القادر نور الدين، **صفحات من تاريخ مدينة الجزائر**، ص198.

(*) هو أبو عبد الله محمد بن القاسم بن زاكور الفاسي، فقيه، ومحدث، ومفسر، وشاعر له باع في علوم المنطق، والبلاغة، واللغة والتاريخ، وأخذ عن علماء فاس والجزائر توفي عام 1120هـ. له مؤلفات عديدة في فنون مختلفة أهمها: النفاسة في شرح الحماسة، شرح على بديعية صفي الدين الحلي، الحسام المسلول، ديوان شعر، نشر أزاهر البستان فيمن أجازني بالجزائر وتيطوان ... (ينظر: ابن زاكور، **مقدمة الرحلة المسماة: نشر أزاهر البستان فيمن أجازني بالجزائر وتيطوان**، مطبعة فونتانة، الجزائر، د.ط/1319هـ-1902م، ص01 إلى 04.

(3) نفسه، ص03.

كانت في طليعة البلدان الكثيرة الكتب والمكتبات، وقد شهد على وفرة المكتبات فيها حتى خصوم العثمانيين، كالفرنسيين"[1] فقد نقل محمد بن عبد الكريم في مقدمة كتاب التحفة المرضية عن المؤرخ الفرنسي "بول قافارال" أن أهل قسنطينة مثلا كانوا مولعين باقتناء الكتب، والبحث عن نفائس المخطوطات فقد وجد هذا المؤرخ الفرنسي ووجدت فرنسا عند دخولها لمدينة قسنطينة 17 مكتبة خاصة تحتوي على 14000 من المجلدات[2] وقد اعترف بوفرة المكتبات في مدينة قسنطينة مؤرخ فرنسي آخر هو"البارون دسيلان" الذي كتب تقريرا عن المكتبات بقسنطينة عقب احتلالها مباشرة وكذلك فعل المؤرخ الفرنسي أيضا "أدريان" حيث رافق هذه الحملة الفرنسية على قسنطينة، وتلمسان، ومعسكر، وجمع المخطوطات من هذه المدن[3] ففي مدينة معسكر مثلا كان أبوراس المعسكري يشرف على "مكتبة حافلة تحتوي ما ينيف عن ثلاثة آلاف مجلد، وبها غرفة للمطالعة تدعى بيت المذاهب الأربعة، انقطع فيها الشيخ للمطالعة، والتأليف، ونشر العلم، وتدريسه ليل نهار، فتقاطرت عليه التلاميذ من كل ناحية، فكان يلتف حوله زهاء ثمانين وسبع مائة طالب علم، وانهال عليه الناس يأخذون الفتوى، فكان لا يفتر عن الدرس طوال الأسبوع كاملا ما عدا صبيحة يوم الاثنين المقررة لديه للاستجمام والراحة، وكان يختم مختصر خليل ثمان مرات في السنة، ودأب الشيخ مستمرا على خطته هذه فلم يثبت عنه أنه تركها أو تخلف عن مجلس الدرس وقتا ما... وتخرج على يده كثيرون"[4] فالمكتبة الضخمة بمدينة معسكر، لم تكن مجرد هيكل جامع للكتب وكفى، بل أحالها أبوراس المعسكري مدرسة ومعهدا مما فعّل وظيفتها، وارتقى بآدائها، فإلى جانب الكتاب، يحضر الأستاذ، ويحضر التلميذ، فيصبح الفضاء الجامع لهذه العناصر فضاء للمطالعة، والتدريس، والحوار... وعلى كل فإن مثل هذه المكتبات العامة الملحقة بالمساجد، والزوايا والمدارس نجدها في الحواضر الكبيرة، والكتب بها قد "تقل أو تكثر تبعا لأهمية الوقف الذي تتغذى منه، وتبعا لأهمية الجامع، وأمانة الوكيل، وضخامة عدد السكان"[5] ووفرة

---

(1) سعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص285.

(2) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص61.

(3) سعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص286.

(4) الجيلالي عبد الرحمن، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص570، 571.

(5) سعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص296.

العلماء والطلاب "ومن أشهر هذا النوع من المكتبات مكتبة الجامع الكبير بالعاصمة... ومكتبة المدرسة الكتانية التي أسسها صالح باي، ومكتبة المدرسة المحمدية التي أسسها الباي محمد الكبير في معسكر"[1] وقد ساعد على إنشاء هذه المكتبات العامة وتزويدها بالكتب، كونها مرتبطة بمؤسسات الوقف، ثم إسهام بعض رجال الدولة في جلب الكتب أو التشجيع على نسخها، كما فعل الداي بابا حسن[*] الذي أسس جامع كتشاوة، وزود مكتبته بكمية وافرة من الكتب النفيسة على اختلاف مواضيعها[2] وكما فعل أيضا باي الغرب محمد الكبير الذي كان محبا للعلم، محسنا إلى العلماء، فشجعهم على التأليف، بل كم من تأليف نشأ بأمره، ونال مؤلفه به وافر بره، ولمحبته للعلم والأدب كان يشتري كتبه بالثمن البالغ، ويستكثر منها، وينسخ ما لم تسمح نفس مالكه ببيعه، وكثيرا ما أمر بقراءتها بحضرته في مجلس حكمه[3] وبالإضافة إلى هذه المكتبات العامة التي كانت مفتوحة أمام الطلاب والعلماء، نجد مكتبات خاصة يمتلكها بعض العلماء، ولا شك أن دورها في نشر العلم لا يقل قيمة عن المكتبات العامة؛ ذلك لأن العلماء يقصدهم ويتواصل معهم أهل العلم من الطلبة والعلماء أيضا، وكثيرا ما يكون الكتاب هو الجامع لشملهم بل هو موضوع أحاديثهم فتتحول بيوت العلماء إلى نواد علمية وثقافية، ومن أشهر المكتبات الخاصة هي تلك التي كانت بحوزة عائلة الفكون بقسنطينة "وتضم ما يزيد عن 2500 مجلدا، ومكتبة باش تارزي التي كانت هي الأخرى تحتوي على 500 مجلدا"[4] وقد ذكر الورتيلاني أن لوالده "خزانة كتب عظيمة بحيث لا توجد عند غيره"[5]

---

(1) سعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص296.

(*) بابا حسن تولى منصب الداي في الجزائر في 12 ذوالقعدة 1205هـ وهوحفيد الداي الذي كان قبله بابا محمد بن عثمان وفي عهد الداي بابا حسن تم تحرير وهران بشكل نهائي على يد الباي محمد الكبير (ينظر: الجيلالي، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص267، 268).

(2) نفسه، ج3، ص281.

(3) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص246، 247.

(4) سعيدوني، **ورقات جزائرية**، ص31.

(5) الورتيلاني، **الرحلة**، ص284.

وقد ذكر العياشي أن مكتبة الشيخ محمد بن إسماعيل(*) بتكورارن(*) كانت تحتوي على حوالي ألف وخمسمائة تأليف منها الكثير من الكتب النفيسة التي جلبها من اسطانبول[1] وغيرها من المكتبات الخاصة التي تؤكد أن الجزائري مولع بالكتاب؛ تأليفا، وقراءة، ونسخا، وتدوينا، فهذا الرحالة الجزائري ابن حمادوش(*) رغم قلة ذات اليد يقبل وهو بالمغرب على اقتناء الكتب، ونسخها، ويتحدى صعابا جمة حتى يوصلها إلى بلده الجزائر[2] وبعد عودته إلى بلده ظل عاكفا على نسخ الكتب وتجليدها، مبديا العناية والاهتمام بكل الفنون والعلوم، التي كان لها حظها في عمله ذاك[3] وكذلك فعل بعض النساخ والخطاطين(*) الذين ذكرهم صاحب منشور الهداية[4] وبعضهم الآخر(*) ممن ذكرهم صاحب الثغر الجماني[5].

(*) هو محمد بن اسماعيل فقيه متصوف ينتسب إلى الطريقة القادرية زار بلاد الحجاز حاجا وزار مصر ودرس بجامع الأزهر كما زار اليمن، والعراق، والسودان، واسطنبول، وتونس، وطرابلس ... فالتقى بكثير من العلماء والوجهاء وتوفي بتكورارن عام 1064هـ (ينظر: العياشي، **الرحلة**، ج1، ص40 إلى 42).

(*) مدينة بصحراء الجزائر تقع في غرب منطقة ميزاب على بعد نحو ثلاث مائة ميل، وتيكورارين كلمة بربرية معناها المعسكرات (ينظر: الوزان، **وصف إفريقيا**، ج2، ص133، 134).

(1) العياشي، **الرحلة**، ج1، ص41.

(*) هو عبد الرزاق بن محمد بن امحمد بن حمادوش ولد عام 1107هـ بالجزائر فهو جزائري الدار والمنشأ، الأشعري عقيدة، المالكي مذهبا، الشريف نسبا، مؤرخ نسابة، رحل إلى المغرب سنة 1156هـ ووضع كتابا عن رحلته اسماه "لسان المقال في النبأ عن النسب والحال" وقد أخذ عن علماء الجزائر، والمغرب، ومصر، والحجاز، وله اطلاع ومؤلفات في فنون وعلوم مختلفة كالطب، وعلم النباتات، والمنطق، والحديث، والفقه ... (ينظر: ابن حمادوش، **رحلة لسان المقال في النبأ عن النسب والحال**، تقديم وتحقيق وتعليق: سعد الله أبوالقاسم، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د.ط/1983م، ص83. والجيلالي عبد الرحمن، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص577 إلى 579).

(2) ابن حمادوش، **الرحلة**، ص70، 71، 110، 111.

(3) نفسه، ص112 إلى 115، 120.

(*) منهم أبو عبد الله ابن العطار وإبراهيم الحركاتي ومحمد النقاوسي.

(4) الفكون، **منشور الهداية**، ص55، 90، 91، 115، 116.

(*) منهم ابن سحنون الراشدي والمصطفى بن عبد الله بن زرفة.

(5) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص146.

وخلاصة القول في هذا العنصر: إن المكتبات التي انتشرت في أنحاء الجزائر على عهد العثمانيين بما في ذلك المناطق النائية(*) قد أدت دورها في نشر العلم وإن كان هذا الدور متفاوتا بحسب موقع المكتبة، وحجمها، ونوع الكتب فيها، ودرجة الإقبال عليها... ثم إن المجتمع الذي حافظ على كل ذلك القدر من المكتبات كان شعبا على درجة كبيرة من التحضر، خلافا لما زعمه الفرنسيون بعد احتلالهم للجزائر(1) وسعيهم إلى تبرير صنيعهم، وغزوهم الثقافي للجزائر بتقديم أنفسهم على أنهم يؤدون دور المنقذ الذي يحمل رسالة التحضر إلى بلد لا عهد له على الأقل في العهد العثماني -حسب زعمهم- بالعلم والحضارة !

(*) سبقت الإشارة إلى بعضها كمكتبة والد الورتيلاني بمنطقة ازواوة ومكتبة محمد بن اسماعيل بالجنوب الجزائري.

(1) سعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج1، ص310.

ثالثا: الشعر:

قبل عرض واقع الشعر الجزائري بشكل عام في العهد العثماني، أود بداية أن أشير إلى أن الجزائر في هذه الفترة من تاريخها، قد شهدت انتشار العديد من العلوم والفنون(*) مع تفاوت بينها في نسبة انتشارها، أو الإقبال عليها، والاهتمام بها، والتأليف فيها؛ فالاهتمام الأكبر، والتوجه العام كان صوب علوم الشريعة، التي كان آنئذ تعليمها، وتعلمها قائما على الحفظ والتقليد، والرواية دون الدراية، والاعتقاد دون الانتقاد[1] ثم التوجه إلى العلوم الأخرى، كالنحو، والصرف، والبلاغة، والتراجم... لما لها من أهمية في دراسة علوم الشريعة؛ كاستنباط الأحكام الشرعية مثلا، أوما لها من دور في تفسير القرآن الكريم، وتخريج الأحاديث... وقد كان التوجه- وبدرجة أقل(*)- صوب المنطق، وعلم الكلام[2] لأهميتها في دراسة العقائد، وأصول الدين، كما كان للتصوف حظوته من حيث كونه عرفانا نظريا يدرس، أو عرفانا عمليا يمارس ويطبق، بعد أن شهد العهد العثماني في الجزائر انتشارا واسعا للطرق الصوفية[3].

ويأتي الأدب عموما، والشعر على وجه الخصوص في الدرجة الثانية بعد علوم الشريعة[4] من حيث الاهتمام، الذي أولاه إياه أعلام الجزائر في هذه الفترة من تاريخها، بل إن معظمهم قد جمع بين تحصيل العلم الشرعي، ونظم الشعر، لدرجة قلما نجد فيها شاعرا ليس فقيها؛ فالشعراء من أمثال: الفكون، والورتيلاني، وسعيد قدورة، وأحمد المقري، وأحمد البوني، وابن حمادوش،

(*) خصص أبوالقاسم سعد الله الجزء الثاني من كتابه تاريخ الجزائر الثقافي لأهم العلوم والفنون الرائجة في الجزائر على عهد العثمانيين وهي: العلوم الشرعية بكل فروعها وأقسامها، علم الكلام، التصوف، المنطق، علوم اللغة، النثر الفني، الشعر، التاريخ، التراجم، الرحلات، الحساب، الفلك، الطب، الموسيقى، الرسم ...

(1) الفكون، **منشور الهداية**، ص132، 133. وسعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي من القرن العاشر إلى الرابع عشر الهجري**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط/1401هـ-1981م، ج2، ص09.

(*) حاضرة الخنقة مثلا (خنقة سيدي ناجي) من مدن الزاب الشرقي مرّ عليها الورتيلاني وسجل عدم اشتغال أهل العلم فيها بعلم الكلام والمنطق (ينظر: الورتيلاني، **الرحلة**، ص118).

(2) سعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج2، ص95 إلى 111.

(3) الجيلالي عبد الرحمن، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص249، 250، 255 إلى 261.

(4) سعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج2، ص09.

وأبوراس المعسكري... وغيرهم من الشعراء الذين سيأتي ذكرهم كانوا فقهاء، وأساتذة في العلم الشرعي، نظموا الشعر، واعتمدوا موضوعاته، وأغراضه التقليدية المعروفة، كالمدح، والرثاء، والوصف، والفخر... وغيرها من الأغراض التي جعلوها صدى لواقع عصرهم؛ فصورت تفاعلهم مع أحداثه، وتأثرهم بما يحيط بهم، لذلك أرى أن شعرهم بالإضافة إلى كونه تجربة فردية، قد عبرت في بعض الحالات عن أحوال الشاعر، وعواطفه المرتبطة بحياته الخاصة، فهو أيضا تجربة إنسانية عامة، ووثيقة تاريخية عبرت في حالات أخرى عن ضمير الأمة، ووجدانها، وذاكرتها، وهويتها، وانتمائها الحضاري؛ فالشعر الجزائري على عهد العثمانيين، كان شاهدا على أحداث تلك الفترة، وناقلا لها، كما كان أيضا مظهرا من مظاهر التعبير عن ثقافتها، وعن وعي أهلها، وذوقهم العام، وأصالتهم الموغلة عميقا في جذور ثقافتنا العربية والإسلامية، أقول هذا من باب التقدير والمراعاة لما أبداه شعراء الجزائر، وعلماؤها من إصرار في التمسك بالموروث، دون أن ألتفت إلى مسألة الاقتدار في صوغ التجربة الإبداعية على طريقة القدامى، أو تحديثها ومنحها نفسا جديدا يجعلها تنسجم مع قضايا العصر، وتحولاته المعرفية والثقافية؛ ذلك لأنني لن أتناول في هذا الفصل التمهيدي الشعر الجزائري في الفترة العثمانية بالدراسة المفصلة لموضوعاته، وخصائصه الفنية، وإنما أكتفي بمحاولة تسجيل بعض الملاحظات العامة التي أراها مهمة من حيث كونها تخص هذا الشعر كمدونة ماثلة أمام أيدي الباحثين، ومن هذه الملاحظات:

1- تنوع وتعدد الموضوعات في المدونة الشعرية الجزائرية على عهد الدولة العثمانية، وكل موضوع تتوفر فيه من المادة الشعرية ما يجعله جديرا لأن يحظى بدراسات وبحوث مستقلة؛ ومن ذلك:

أ- شعر المديح النبوي الذي نجده في كتب عديدة منها: رحلة ابن عمار(*) وفي مقدمة الجزء الأول من كتاب نفح الطيب للمقري، وفي رحلة العياشي، وفي أشعار عبد الرحمن

(*) هو أبوالعباس سيدي أحمد بن عمار مفتي ملكية بالجزائر، وشاعر وناثر ولد بالجزائر عام 1119هـ حج إلى بيت الله الحرام لمرات عدة، من مؤلفاته: نحلة اللبيب، لواء النصر في فضلاء العصر، شرح على البخاري ... توفي سنة 1205هـ (ينظر: الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج1، ص339 إلى 344. ومجموعة من الأساتذة، **موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين**، دار الحضارة، الجزائر، د.ط/2003م، ص16).

الأخضري[*].

ب- الشعر السياسي الذي حفلت به هو الآخر عدة مراجع منها: الثغر الجماني لابن سحنون[*]، والتحفة المرضية لابن ميمون[*]، ورحلة باي الغرب محمد الكبير إلى الجنوب الصحراوي الجزائري لابن هطال[*]، ودليل الحيران وأنيس السهران في أخبار مدينة وهران للزياني[*]...

جـ- شعر الحكمة والزهد والتصوف، المبثوث في عدة مراجع منها: رحلة الورتيلاني، مقدمة الجزء الأول من كتاب نفح الطيب للمقري، منشور الهداية للفكون، أشعار جزائرية لابن علي[1]، رحلة ابن عمار، ديوان الأخضري...

---

[*] هو عبد الرحمن الأخضري بن محمد الصغير، ذو قدم راسخ في المعقول والمنقول، له تآليف تلقاها المعلمون والمتعلمون بالقبول والاستفادة منها: الدرة البيضاء في الحساب والفرائض، الجوهر المكنون في الثلاثة فنون، المعاني والبيان والبديع، السلم المرونق في علم المنطق، المنظومة القدسية في تعريف السنة، التحذير من البدع توفي سنة 953هـ عن اثنتين وثلاثين سنة، وضريحه موجود بزاوية بنطيوس إحدى قرى بسكرة (ينظر: الفكون، **منشور الهداية**، ص46، 47، 117، 122. والحفناوي، **تعريف الخلف**، ج1، ص72. **وموسوعة العلماء والأدباء الجزائريين** ص27).

[*] هو أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الراشدي مؤرخ وشاعر عاش مع نهاية القرن الثاني عشر وبداية القرن الثالث عشر وكان شاهدا على تحرير وهران من الإسبان على يد الباي محمد الكبير وكان كاتبا له من مؤلفاته: عقود المحاسن (شعر) والثغر الجماني (ينظر: ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص461 إلى 462. **وموسوعة العلماء والأدباء الجزائريين**، ص14).

[*] هو أبو عبد الله محمد بن ميمون الزواوي النجار الجزائري، فقيه متصوف، ومؤرخ يهتم بالسياسة، كان معاصرا للداي محمد بكداش وكاتبا له وقد عاش في أواخر القرن الحادي عشر وأوائل القرن الثاني عشر الهجري من مؤلفاته التحفة المرضية (ينظر: محمد بن عبد الكريم، **مقدمة التحفة المرضية**، ص11 إلى 14).

[*] هو أبو العباس الحاج أحمد بن محمد بن محمد بن علي بن أحمد بن هطال التلمساني، كان كاتبا ومستشارا للباي محمد الكبير توفي مقتولا سنة 1219هـ (ينظر: ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص247. ومحمد بن عبد الكريم، **مقدمة رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الصحراوي الجزائري**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1/1969م، ص13، 14.

[*] هو محمد بن يوسف الزياني، مؤرخ عاش في القرن الثالث عشر الهجري وأدرك الاستعمار الفرنسي للجزائر (ينظر: المهدي البوعبدلي، **مقدمة دليل الحيران وأنيس السهران في أخبار مدينة وهران**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط/1399هـ-1978م، ص3 إلى 20.

[1] هو أبو عبد الله محمد بن محمد الشهير بابن علي، فقيه حنفي، وشاعر وناثر، عاش في القرن الثالث عشر الهجري واشتهر بنظم المديح النبوي، وشعر الغزل (ينظر: ابن عمار، **الرحلة**، ص35 إلى 40. وسعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج2، ص311 إلى 323.

د- شعر الغربة والحنين الذي نجده في: مقدمة الجزء الأول من نفح الطيب للمقري، ورحلة ابن حمادوش، وأشعار جزائرية لابن علي.

هـ- شعر الطبيعة والوصف الذي تزخر به عدة مراجع منها: رحلة ابن عمار، وأشعار جزائرية لابن علي، ورحلة ابن حمادوش، ورحلة العياشي، ودليل الحيران للزياني...

2- الشعر الجزائري في هذه الفترة من تاريخ الجزائر كان في غالبيته شعرا دينيا قد يتمثله شعر المديح النبوي، أو شعر الزهد، والحكمة، والتصوف... ولا شك أن شيوع هذا النوع من الشعر كان من قبيل التناغم، والتفاعل مع ثقافة العصر والقطر، والمنظومة التعليمية الرائجة آنئذ وهي كما سبق الذكر قائمة بالأساس على التعليم الشرعي؛ فأساتذة وطلبة علوم الشريعة في الغالب هم أنفسهم الشعراء لذلك تراهم يبدون عناية بالمضامين والمعاني الدينية، فكان ذلك على حساب موضوعات أخرى، بل كان في بعض الأحيان على حساب الوزن والبناء الفني للقصيدة[1] فهذا الورتيلاني الشاعر الفقيه والمتصوف حكم بحرمة الأشعار "التي فيها ذكر الخدود والقدود، وتسمية المحبوبة من النساء..."[2] بل وهو يعلق على قصيدة لأحد المتصوفة أجاز كسر الأوزان الشعرية، مؤكدا أنه لا يرى ضرورة في الإصرار على طلب استقامتها فقال: "وإن خصها ببعض الأوزان الشعرية، فإن مذهب المتقدمين لا يشترطون ذلك، وإنما هو مذهب المتأخرين، على أنه إن استقامت حالة الإنسان، وكانت همته عالية، متعلقة بالله تعالى، لا يضره مخالفة القوانين الأدبية، ولا غلبة العجمة، ولا قلة الأدب"[3] فالذي يهم عند الورتيلاني وربما عند كثير من فقهاء عصره من أهل بلده من رجال التصوف، والعلم الشرعي عموما، هو المعنى والمضمون الذي يجب أن يكون معبرا عن استقامة الشاعر، وتعلقه بالله تعالى، أما الوزن فلا يرى ضرورة لاستقامته.

3- إن المتوفر بين أيدينا من شعر هذه الفترة من تاريخ الجزائر، يمثل بعض التراث الشعري الجزائري في العهد العثماني، وبعضه الآخر الذي لا أحسبه قليلا هو في حكم الضائع

---

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص149.

(2) الورتيلاني، **الرحلة**، ص196.

(3) نفسه، ص14.

والمفقود كما هو الحال بالنسبة إلى دواوين كل من: المقري، وأحمد المانجلاتي(*)، وابن عمار الجزائري(*)، وابن حمادوش، وابن سحنون(1) والورتيلاني(2) والفكون(3)... ناهيك عن بعض المؤلفات الأخرى التي بفقدنا إياها فقدنا ما حوته من أشعار، وتراجم لشعراء وأعلام الجزائر في هذه الفترة من تاريخها، ونذكر من ذلك كتاب لواء النصر في فضلاء العصر لابن عمار(4) الذي لم يبق أيضا من رحلته المسماة: نحلة اللبيب سوى المقدمة في حين أن قسميها الأول والثاني قد فقدا(5) ولا شك أن فقد الكتاب الأول والقسمين الأول والثاني من رحلة ابن عمار يعني فقد الكثير من الشعر الجزائري في الفترة العثمانية، وكذلك الشأن بالنسبة إلى رحلة ابن حمادوش المسماة: لسان المقال التي لم يبق منها إلى الجزء الثاني وهو بدوره مبتور مما يعني أيضا ضياع ما تحتويه من أشعار، وكذلك الشأن بالنسبة إلى رحلة أحمد بن قاسم البوني(6) وآثار ابن سحنون التي لا زالت مجهولة(7)... وغيرها من المدونات المفقودة التي ذكرت بعضها على سبيل التمثيل لا الحصر، من باب لفت الانتباه إلى أن الفترة العثمانية من تاريخ الجزائر كانت حافلة بالشعر والشعراء، وبما أن المفقود من شعر هذه الفترة ليس قليلا، فإنه يصعب على الباحث أن يصدر أحكاما نهائية قطعية تخص عموم التجربة الشعرية الجزائرية في العهد العثماني، وإنما هذه الأحكام تخص ما توفر بين أيدينا من أشعار تلك الفترة.

(*) هو أبوالعباس أحمد المانجلاني شاعر وفقيه عاش في أواخر القرن العاشر وأوائل القرن الحادي عشر الهجريين، اشتهر بنظم شعر المولديات (ينظر: ابن عمار، **الرحلة**، ص37. وسعد الله أبوالقاسم في مقدمة كتاب: ابن علي، **أشعار جزائرية**، تحقيق: سعد الله أبو القاسم، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط/1988م، ص31).

(*) ابن عمار المقصود هو صاحب رحلة: نحلة اللبيب الذي عاش في القرن الثاني عشر الهجري، وليس أحمد زروق بن عمار الذي عاش في القرن الحادي عشر الهجري، وقد سبقت الترجمة لكل منهما.

(1) ابن عمار، **الرحلة**، ص27، 35، 39. وسعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج2، ص247، 248.

(2) الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج1، ص399.

(3) العياشي، **الرحلة**، ج2، ص390 إلى 396. وسعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج2، ص254، 255.

(4) سعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج2، ص311.

(5) سعد الله أبوالقاسم، **أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر**، ج1، ص184.

(6) نفسه، ج1، ص182.

(7) سعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج2، ص269.

4- باستثناء بعض الفترات المتقطعة من تاريخ الدولة العثمانية في الجزائر يمكن القول: "إن الشعر الجزائري في تلك الفترة لم يجد الحضن السياسي، والجماهيري المشجع، والمحفز على الإبداع، بل إن ما تحقق من رواج للشعر في أوساط المثقفين، يعود فيه الفضل إلى تلك الأجواء التي هيأها المثقفون أنفسهم من أهل العلم، أما السلطة السياسية التي يمثلها الأتراك الأعاجم فقد كان عموم حكامها لا يتقنون اللغة العربية، وإذا أتقنوها فإنهم يتقنونها في حدها الأدنى الذي يكفل لهم التواصل، لكن دون الارتقاء إلى الدرجة التي تمكنهم من معرفة قواعدها، وأسرار بلاغتها وجمالها، ومن ثم تذوق فنونها سيما الشعر منها، لذلك لم يشجعوا عليه، في الوقت الذي كان الشعر العربي عموما شعر مدح، أو شعر بلاطات، فإذا استثنينا حاكمين أو ثلاثة فإننا نجد أن الشعراء لم يجدوا أي تشجيع معنوي، أو مادي لقول الشعر"[1] ثم إن العامة من الناس منحوا اهتمامهم للشعر الملحون، بعد أن غلبت العجمة على ألسنتهم، فكان ذلك على حساب امتداد الشعر الفصيح، وشيوعه، في أوساط الجماهير التي بإمكانها أن تمثل الضمانة التاريخية، والذاكرة الجماعية التي تحفظ هذا التراث الشعري، تدوينا، وتداولا، ودراسة، وتعليقا... فلا يكون عرضة للضياع والنسيان، وقد أشار ابن سحنون إلى اشتغال الناس بالشعر الملحون جراء العجمة التي أصابت ألسنتهم فقال: "اعلم يا أخي أن الألسنة غلبت عليها العجمة، وارتفع منها سر الحكمة، فصار الناس إنما يتغنون بالملحون، وبه يهجون ويمدحون، ولهم في ذلك فنونا رقيقة، ومعاني رشيقة، وقد منحوا منه هذا الأمير[*] دام نصره بما لا يمكن حصره، وذلك أمر خارج عن مقصد الأديب، لا يخصب روض البلاغة الجديب، وعلى قلة المعرب في هذا العصر، فقد قيل فيه منه ما لا يأتي عليه الحصر..."[2].

---

(1) سعد الله أبوالقاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج2، ص249.

(*) يقصد الباي محمد الكبير.

(2) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص149.

فعندما يتحدث ابن سحنون عن تغني الناس بالملحون، ويؤكد قلة المعرب فإن ذلك يعني أن الشعر الملحون(*) كان منافسا للشعر الفصيح من حيث المقبولية في أوساط الجماهير التي تمثل المحضن المهم للحركة الشعرية.

وخلاصة القول في هذا الفصل: إن تاريخ الدولة العثمانية في الجزائر لا يمكن إدانته بالمطلق، كما لا يمكن أيضا تنزيهه بالمطلق، فإذا لم يبد العثمانيون اهتماما كبيرا لأجل تنشيط، وتفعيل الحركة العلمية والثقافية، بسبب الاضطرابات السياسية والعسكرية، فإنهم لم يقفوا حجر عثرة ضد الجهود التي كانت تصب في هذا الاتجاه، كما كان الحال بالنسبة إلى الفرنسيين، الذين طرحوا مشروعا ثقافيا مضادا للثقافة المحلية والهوية الحضارية للجزائر.

فالعثمانيون وحدوا القطر الجزائري، وأخضعوه لسلطة مركزية واحدة، مع ضمان قدر كبير من الاستقلال عن الباب العالي، والتمتع بالقوة والمناعة التي صدت الحملات الإسبانية المتكررة، مما حافظ على هوية الجزائر، وجعلها ذات خصوصية ثقافية، وقد كانت إسهامات العثمانيين في تنشيط الحركة التعليمية والثقافية عموما من خلال رصد الأوقاف، ومساعدة الطلبة والغرباء، والمشاركة في بناء المساجد والزوايا وتأسيس المكتبات، لكونها تمثل المؤسسات والمراكز الخاصة للحركة العلمية والثقافية، فإسهام السلطة في بناء هذه المراكز ورصد الأوقاف لا يعني أنها تتولى الإشراف المباشر على العملية التعليمية التي كانت قضية أهلية لا دخل للحكومة فيها، أما وظيفة تلك المراكز فلم يكن سيرها على وتيرة واحدة من النشاط والآداء خاصة حين نقارن بين نشاطها في الحواضر الكبرى، ونشاطها في بعض المناطق النائية، كما أنها لا تخضع لمنظومة موحدة، وإن كان التعليم الشرعي هوالرائج والمعتمد في كل المراكز العلمية، لذلك كان العلم الشرعي من أهم العلوم التي حققت رواجا وانتشارا واسعا، ليأتي الأدب عموما والشعر على وجه الخصوص في المرتبة الثانية بعد علوم الشريعة، وقد كانت موضوعات الشعر متنوعة، إلا أن الغلبة كانت للشعر الديني، ربما لأن معظم الشعراء كانوا فقهاء، أوكانوا ممن سبق لهم تحصيل العلم الشرعي،

(*) لمعرفة بعض الشعراء الذين اهتموا بنظم الشعر الملحون وللاطلاع على أشعارهم ينظر: محمد مرابط، **كتاب الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان**، تحقيق: عبد الحميد حاجيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، د.ط/1982م، ص285 إلى 397.

وبالرغم من أن الشعر لم تتهيأ له الأجواء الحاضنة المحفزة على الصعيد السياسي والجماهيري إلا أن الجزائر في العهد العثماني كانت حافلة بالشعر والشعراء، والمدونة الشعرية الجزائرية في تلك الفترة تشتمل على كم زاخر من المادة الشعرية والمتوفر منها بين أيدينا يمثل بعض التراث الشعري الجزائري في العهد العثماني، وبعضه الآخر الذي لا أحسبه قليلا هوفي حكم الضائع والمفقود.

الباب الأول

في الموضوعـــات

الفصـــل الأول : المـــــــــــدح

الفصـــل الثاني : الرثـــــــاء

الفصـــل الثالث : الوصـــــف

الفصل الرابع : موضوعات أخرى

الفصل الأول

المـــــدح

أولا : المـــــــــديح النبوي

ثانيا : المـــــــدح السياسي

ثالثا : مدح العلماء والأدباء

جاء في لسان العرب أن المدح نقيض الهجاء وهو حسن الثناء، يقال: مدحته مدحة واحدة، ومدحه يمدحه مدحا ومدحة هذا قول بعضهم، والصحيح أن المدح المصدر والمدحة الاسم، والجمع مدح وهو المديح، والجمع المدائح والأماديح[1].

فالمدح وكما يبدو من هذا التعريف يجب أن لا يكتفي فيه المادح بالثناء بل هو مطالب بحسن الثناء والتنويه؛ أي إذا مدح فمدحه يجب أن لا يكون بسيطا في معانيه وتعابيره، بحيث يكون الاكتفاء عند حد الإنشاء لخطاب تقريري توصيفي يقدم صورة الممدوح كما هي في الواقع، مكررة في غير إبداع أو شاعرية أو تخيل، في حين أن المفترض هو رسم صورة ذات معالم جديدة، ترفع من شأن الممدوح وتعلي مقامه، وفي الوقت نفسه تنقل إعجاب الشاعر وتقديره، وإكباره بما يتصف به الممدوح من خلال كريمة ومحمودة، يحرص على إبرازها وتثمينها حتى يكون موفقا في مدحه، لذلك يرى ابن رشيق أن قاصد المدح لا يكون مصيبا في مدحه إلا إذا رام أربع عناوين رئيسة يمدح بها المرء وهي العقل، والشجاعة، والعفة، والعدل[2]. فكل عنصر من هذه العناصر الأربعة يمثل في واقع الحال معنى مكثفا، أو قل عنوانا أكبر يستجمع الكثير من الخلال، والصفات المحمودة، لذلك قال ابن رشيق: "وقد تفنن الشعراء فيعدون أنواع الفضائل الأربعة وأقسامها مثل أن يذكروا نقابة المعرفة، والحياء، والبيان، والسياسة، والصدع بالحجة، والعلم،والحلم عن سفاهة الجهلة، وغير ذلك مما يجري هذا المجرى وهي من أقسام العقل، وكذكرهم القناعة، وقلة الشهوة، وطهارة الإزار، وغير ذلك وهي من أقسام العفة، وكذكرهم الحماية، والأخذ بالثأر، والدفع عن الجار، والنكاية في العدو، وقتل الأقران والمهابة والسير في المهامة، والقفار الموحشة، وما شاكل هذا وهو من أقسام الشجاعة، وكذكرهم السماحة والتغابن، والانظلام، والتبرع بالنائل، والإجابة للسائل، وقرى الأضياف، وما جانس هذه الأشياء وهي من أقسام العدل"[3]، ومن عيوب المدح

---

(1) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، **الإفريقي المصري ،لسان العرب**، الدار المتوسطة للنشر والتوزيع، تونس، ط1/1426هـ-2005م، مج4، مادة: مدح، ص3677.

(2) ابن رشيق، **كتاب العمدة في نقد الشعر وتمحيصه**، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، دار صادر بيروت، لبنان، ط1/1424هـ-2003م، ص411.

(3) نفسه، ص411.

كما يرى أبو هلال العسكري: " عدول المادح عن الفضائل التي تختص بالنفس من العقل والعفة والعدل والشجاعة إلى ما يليق بأوصاف الجسم من الحسن والبهاء والزينة"[1].

وانطلاقا مما سبق يمكن القول: إن المدح هو تمجيد لقيم إنسانية وفضائل أخلاقية تتمظهر في سلوك الممدوح الذي قد يكون قائدا. أو عالما، أو أميرا،...إلخ. لكن هذا المدح والتنويه الحسن لا بد أن يرتبط بخلفية وجدانية تملي على الشاعر أن يقف موقف المادح، وهذا ما أشار إليه رومية وهب وهو يعرف المدح حيث قال عنه: "إنه ثناء حسن يرفعه الشاعر إلى إنسان حي أو جماعة أحياء عرفانا بالجميل أو طلبا للنوال أو رغبة في الصفح والمغفرة"[2].

تلك هي المعاني التي ترد غالبا في قصيدة المدح وتلك هي البواعث النفسية التي تقف خلف نظم هذا الغرض الذي سجل حضوره القوي في الشعر الجزائري على عهد العثمانيين، والذي تنوع بين المديح النبوي والمدح السياسي، ومدح العلماء والأدباء.

---

(1) العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل أبو هلال،**كتاب الصناعتين**، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، مصر، د.ط/د.ت، ص104.

(2) رومية وهب، **قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي الأموي**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ط/1981م، ص20.

أولا: المديح النبوي:

لقد كان الإسلام أهم رافد تكرم على الشعر فأمده بمعاني ومباني جديدة لا محدودة، أسهمت في تطور القصيدة العربية من حيث الموضوعات ومن حيث الأساليب والتعابير الفنية، ومن أهم الأغراض والموضوعات التي طرقها الشعراء بعد البعثة المحمدية المباركة شعر المديح النبوي الذي ينظم -عادة- مع إحياء مولده الشريف أوفي مواسم الحج.

والمدائح النبوية كما عرفها زكي مبارك هي: "من فنون الشعر التي أذاعها التصوف فهي لون من التعبير عن العواطف الدينية وباب في الأدب الرفيع لأنها لا تصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص"[1] للنبي الأعظم ﷺ الذي أجمعت الروايات على أنه الصادق الأمين وأنه "أفضل قومه مروءة، وأحسنهم خلقا، وأكرمهم حسبا، وأحسنهم جوارا، وأعظمهم حلما، وأصدقهم حديثا، وأعظمهم أمانة وأبعدهم من الفحش، والأخلاق التي تدنس الرجال، تتزها وتكرما حتى ما اسمه في قومه إلا بالأمين لما جمع الله فيه من الأمور الصالحة"[2] فشخصية بمثل هذا القدر من الخلق الرفيع هي أهل لأن تستنفر قرائح الشعراء، هذه القرائح التي جادت ولا زالت تجود بأروع القصائد التي مهما بلغ سحر بيانها، ونظم معانيها، فإنها تشعر أصحابها بالقصور والعجز في تقديم ما تستحقه شخصية الرسول ﷺ من مدح، وإشادة وثناء، وتصوير وتوصيف لسيرته العطرة، وخلقه الكريم، لذلك ترى الشعراء لا ينقطعون عن مدحه بل كلما زادوا في مدحه شعروا بالقصور والتقصير ونداء الفطرة وصوت الحب والعشق والولاء، يدعوهم دوما كي يلازموا مدحه، لأن شخصيته ﷺ فيها من العمق ومن الظواهر الفريدة باعتباره أنموذجا للإنسان الكامل ما لا يمكن لقصائد المديح وإن تعددت وامتدت عبر العصور أن تستنفذها وتنهي حضورها في الشعر العربي كما هو الحال لدى كثير من الشخصيات التي كانت لها الحظوة في نيل مدح هذا الشاعر أو ذاك أو ربما نالت مدح مجموع من الشعراء، لكن في نهاية المطاف تظل في ذمة التاريخ ينقطع عنها

---

(1) زكي مبارك، **المدائح النبوية في الأدب العربي**، مصر، د.ط/1394هـ-1935م، ص17.

(2) ابن هشام الأنصاري، **السيرة النبوية**، تحقيق: مصطفى السقا وابراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، القاهرة، ط2/1955م، ج1، ص138.

المدح برحيلها عن الدنيا، أو بمغادرتها لموقعها السياسي والاجتماعي، أو بزوال المصلحة التي كانت باعثا على المدح... إلخ.

وبالعودة إلى المديح النبوي يقول زكي مبارك: "وأكثر المدائح النبوية قيلت بعد وفاة الرسول، وما يقال بعد الوفاة يسمى مدحا كأنهم لحظوا أن الرسول ﷺ موصول الحياة، وأنهم يخاطبونه كما يخاطبون الأحياء، وقد يمكن القول بأن الثناء على الميت لا يسمى رثاء إلا إذا قيل في أعقاب الموت، ولذلك نراهم يقولون: قال حسان يرثي النبي ﷺ ليفرقوا بين حالين من الثناء ما كان في حياة الرسول، وما كان بعد موت الرسول بخلاف ما يقع من شاعر ولد بعد وفاة النبي ﷺ فإن ثناءه عليه مديح لا رثاء، لأنه لا موجب للتفرقة بين حال وحال، ولأن الرثاء يقصد به إعلان التحزن والتفجع، على حين لا يراد بالمدائح النبوية إلا التقرب إلى الله بنشر محاسن الدين، والثناء على شمائل الرسول"[1].

ويرى جل الدارسين الذين عرضوا لموضوع المديح النبوي بالتأريخ، والدرس، والتحليل، أن الفضل في شيوع هذا اللون يعود إلى شعراء الدعوة الإسلامية، أمثال حسان بن ثابت، وعبد الله بن رواحة، وكعب بن مالك وغيرهم، حيث وقفوا يدافعون عن الرسول ﷺ ضد عصبة الشرك والضلال وقد كان القرآن الكريم المصدر الذي يفيض بالمعاني الجديدة التي كانوا يمدحون بها الرسول الكريم ﷺ[2] وهو حي بينهم يعيشون يوميات سيرته العطرة التي وجدت لها صدى في أمداحهم وفي مراثيهم بعد رحيله عنهم، وعلى خلاف العادة والعرف الشعري جاء منطق التدين ليطوع منطق الشعر، فيجعل من الأشعار التي تنظمها أجيال الشعراء المتعاقبة في الرسول ﷺ بعد وفاته مديحا لا رثاء؛ لأن محمدا الظاهرة ومحمدا السيرة، ومحمدا المنهج والطريق.... لا يزال حيا وسيبقى كذلك.

---

(1) زكي مبارك، **المدائح النبوية**، ص17.

(2) بن صخرية عبد الحميد ، **شعر الفقهاء في الأندلس من القرن الخامس إلى نهاية القرن الثاني الهجري**، مخطوط أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه دولة في الأدب العربي القديم بجامعة باتنة في السنة الجامعية 1424هـ/1425هـ-2004م/2005م، ص32.

ولعل إحياء مناسبة المولد النبوي الشريف كانت الباعث الأكبر لنظم شعر المديح النبوي، وهي المناسبة التي لم يحتف بها الصحابة والتابعون، وأتباع التابعين -رضي الله عنهم أجمعين- لا من قبيل المنع والتحريم، ولا من قبيل الإهمال والتقصير، فالرسول ﷺ "هو الكائن البشري الوحيد في حياة المؤمن الذي يحظى كيانه بحفاوة تكاد تكون آلية.... من هذا كان عدم الضرورة لا يشجع على اختلاق (بدعة محمودة) لكن هذه الروح النقية المبدأ، والتي لا يعد عدم احتفائها بمولده ﷺ من قبيل التقصير والإهمال نجدها تفتقد كثيرا من عنفوان المد الروحي في كيانها وتتعرض لتمحيص عسير على مدى سيرة حياتها ممثلا... في تشتت شمل وحدة الأمة، وانكفاء الوازع الديني بسيف الوعظ على سيف العدالة... وتراجع سلطان السماء، أمام استفحال سلطان الأرض فكانت الخيبة"[1]، التي ربما قد تعد دافعا من الدوافع التي استدعت الاحتفاء بمولده ﷺ "إنها حاجة الضعيف إلى من يأخذ بيده لتخطي حاجز الانكسار والتقهقر فكانت هذه الالتفاتة المبكرة نسبيا بمثابة الصحوة المبكرة، والمنذرة بعاقبة قد تكون وخيمة..... فكانت وقفة الميلاد بمثابة مراجعة النفس وإرغامها على تجديد مبايعة ميثاق السماء والإعلان في حضرة مولده الكريم بالتوبة النصوح"[2]، وهي مناسبة أيضا لإظهار السرور والتوسعة على الأهل والعيال ويقول في ذلك قاضي افريقية أبو عبد الله محمد بن الشيخ الإمام أبو قاسم الرصاع[*]: " من آداب المحب لهذا النبي الشريف أن يكون معظما لليلة ميلاده واليوم الذي أظهر فيه الله العاقب لأنبيائه، فينبغي لكل شائق ومحب أن يظهر السرور والبشارة في تلك الليلة، وصبيحتها، ويمتع أولاده وأهله بما... أمكن له لحصول بركتها ويعلمهم أنه إنما فعل ذلك محبة لتلك الليلة وسرورا بها واغتناما بفضلها... ويذكر لهم صفة رسول الله ﷺ وجماله، وحسنه وكماله وفضائله، وشمائله، وكلامه، وفصاحته، وكرمه

---

(1) حمادي عبد الله، **دراسات في الأدب المغربي القديم**، دار البعث للطباعة والنشر قسنطينة، الجزائر، ط1/1406هـ-1986م، ص216.

(2) نفسه، ص213، 214.

(*) فقيه وخطيب وقاض بتونس توفي سنة 894هـ وله كتاب بعنوان تذكرة المحبين في أسماء السيد المرسلين، ينظر: أبو العباس أحمد بن محمد ابن أبي العافية بن القاضي المكناسي، **درة الحجال في غرة أسماء الرجال**، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1/1423هـ-2002م، ص203. وابن عمار، **الرحلة**، ص97.

وخلقه... ويحفظهم القصائد التي في مدحه والثناء عليه"[1]، فهذه السنة الحميدة شاعت في معظم الأمصار التي تدين بالإسلام وقد كان "أكثر الناس عناية بالمولد النبوي الشريف أهل مصر"[2]، التي كان "لخلفائها الفاطميين في طول السنة أعياد ومواسم منها:... عاشوراء، ومولد النبي ﷺ ومولد علي بن أبي طالب رضي الله عنه، ومولد فاطمة الزهراء عليها السلام،... وموسم عيد الفطر، وموسم عيد النحر وموسم عيد الغدير...."[3].

وانطلاقا مما سبق، يمكن القول: إن القطر الجزائري واحد من الأمصار الإسلامية التي كان شعرها حافلا بالمديح النبوي وبخاصة إذا علمنا أن هذا القطر كان مهدا لقيام الدولة الفاطمية التي كما سبقت الإشارة جعلت المولد النبوي الشريف عيدا رسميا تتبناه الدولة، وترعى مراسيم إحيائه، فأصبح ذلك تقليدا، وسنة حميدة توارثها الأجيال، وتبنتها الدويلات التي قامت على أرض الجزائر، بعد سقوط دولة الفاطميين ونذكر على سبيل التمثيل لا الحصر الدولة الزيانية التي أبدى ملوكها حرصا كبيرا وبخاصة أبو حمو موسى الزياني الثاني[*] على إحياء المولد النبوي الشريف، وإقامة المجالس الخاصة بقراءة شعر المديح النبوي[4]، وظل الأمر على هذا الحال إلى العهد الذي أخص شعره بهذا البحث وأعني العهد العثماني في الجزائر الذي كانت له هو الآخر أجواؤه ومظاهره الاحتفالية التي وصفها ابن عمار في قوله: "إنه قد جرت عادة أهل بلادنا الجزائر حرسها الله من الفتن... أنه إذا دخل شهر ربيع الأول انبرى من أدبائها وشعرائها.... إلى نظم القصائد المديحيات والموشحات النبويات ويلحنونها على الطريق الموسيقي بالألحان المعجبة، ويقرأونها بالأصوات

---

(1) ابن عمار، الرحلة، ص97، 98.

(2) نفسه، ص92.

(3) المقريزي تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي، **المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**، مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1/د.ت، ص490.

(*) هو موسى بن عثمان بن يغمراسن بن زيان أبو حمو أمير تلمسان ولد بالأندلس سنة 723هـ وكانت نشأته بتلمسان فما كانت تمر ليلة من ليالي المولد النبوي الشريف إلا ونظم فيها قصيدا وهو مؤلف كتاب واسطة السلوك في سياسة الملوك، قتله ولده أبو تاشفين في السابع عشر جمادى الأخير سنة 791هـ (ينظر ابن القاضي، **درة الحجال**، ص295. والجيلالي عبد الرحمان، **تاريخ الجزائر العام**، ج2، ص181 إلى 188.

(4) ينظر: ابن عمار، **الرحلة**، ص129 إلى 166.

المطربة، ويصدعون بها في المحافل العظيمة، والمجامع المحفوفة بالفضلاء، والرؤساء من المساجد، والمكاتب والمزارات، وهي في أكمل زينة وأجمل زي... احتفالا بمولده ﷺ[1].

فالاحتفال بالمولد النبوي كان رسميا يدوم أياما يتلى فيها القرآن الكريم، ويقرأ صحيح البخاري إلى أن يختم في ليلة المولد، وتنشد أشعار المديح النبوي وتوقد الشموع وتقام الولائم مع ما يضاف إلى ذلك من قصد إدخال الفرح والسرور على البنين والعيال[2].

وعلى كل فإن ما يهمنا في هذا البحث على وجه التحديد من مظاهر الاحتفال بالمولد النبوي الشريف هوشعر المديح النبوي الذي تنوعت مضامينه بين:

- التوسل إلى الله بالنبي الأعظم ﷺ.
- إبداء الحب له والشوق إلى مرابعه الشريفة.
- الإشادة بشمائله ومناقبه.
- والتحدث عن معجزاته.

ونشير إلى أن هذه العناصر لا تسجل حضورا مطردا مؤكدا في شعر المديح النبوي لشعراء الجزائر في العهد العثماني، بل إن القصيدة الواحدة قد يقتصر موضوعها على عنصر واحد من تلك العناصر أو عنصرين.... وربما تجتمع العناصر الآنفة الذكر جميعها في قصيدة واحدة... دون أن يكون ذلك مخلا بوحدة الموضوع ما دام الأمر متعلقا بالمصاحبات وتداعي الصور والدلالات لتشترك في إنشاء معالم صورة واحدة، تخص ممدوحا واحدا هو الرسول الأعظم ﷺ الذي به يتوسل الشعراء، وإياه يحبون، وإلى روضته الشريفة، ومرابعه المقدسة يتشوقون، وبفضائله وشمائله يشيدون، وعن معجزاته يتحدثون.

فتوظيف كل عنصر من العناصر السابقة قد يكون مدعاة لاستحضار العناصر الأخرى بالشكل الذي يحقق نوعا من الأريحية، والاستئناس والذكر الذي به تطمئن القلوب.

---

(1) ابن عمار، **الرحلة**، ص15، 16.

(2) نفسه، ص92، 95، 96، 98، 99.

1- التوسل إلى الله بالنبي الأعظم ﷺ:

جاء في لسان العرب توسل إليه بوسيلة إذا تقرب إليه بعمل... والوسيلة: الوصلة والقربى وجمعها الوسائل.... وهي في الأصل ما يتوصل به إلى الشيء ويتقرب به"[1]، والمراد بالتوسل في الاصطلاح "أن يقدم العبد إلى ربه شيئا ليكون وسيلة إلى الله تعالى لأن يتقبل دعاءه، ويجيبه إلى ما دعا، وينال مطلوبه، فإذا ذكر الله سبحانه بأسمائه الحسنى وصفاته العليا ومجده، وقدسه، وعظمه، ثم دعا بما بدا له فقد اتخذ أسماءه وسيلة لاستجابة دعائه، ونيل مطلوبه ومثله سائر التوسلات"[2].

وقد ورد التوسل بهذا المعنى في قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱتَّقُواْ ٱللَّهَ وَٱبۡتَغُوٓاْ إِلَيۡهِ ٱلۡوَسِيلَةَ وَجَٰهِدُواْ فِي سَبِيلِهِۦ لَعَلَّكُمۡ تُفۡلِحُونَ ﴿٣٥﴾ ﴾[3].

فالله سبحانه وتعالى دعا عباده المؤمنين إلى التقوى وحثهم "للتقرب إليه على التمسك بالوسائل وابتغائها، والآية دعوة عامة لا تختص بسبب دون سبب، بل تأمر بالتمسك بكل وسيلة توجب التقرب إليه سبحانه، وعندئذ يجب علينا التتبع في الكتاب والسنة حتى نقف على الوسائل المقربة إليه سبحانه، وهذا مما لا يعلم إلا من جانب الوحي والتنصيص عليه في الشريعة، ولولا ورود النص لكان تسمية شيء بأنه سبب للتقرب بدعة في الدين، لأنه في قبيل إدخال ما ليس من الدين في الدين"[4].

والتوسل كما يؤكد المشتغلون بالبحث في مجال العقائد قد يكون بالفرائض والنوافل التي ندب إليها الكتاب والسنة كالصلاة والصوم... وقد يكون التوسل أيضا بالنبي الأكرم ﷺ وبالقرآن

---

(1) ابن منظور: **لسان العرب**، مج 4، مادة: وسل، ص4285.

(2) جعفر السجاني، **التوسل مفهومه وأقسامه وحكمه في الشريعة الاسلامية الغراء**، دار الهادي، بيروت، لبنان، د.ط/د.ت، ص18.

(3) المائدة، الآية 35.

(4) جعفر السبحاني، **التوسل**، ص09.

الكريم، وبالأعمال الصالحة، وبدعاء الأخ المؤمن، وبحق الصالحين وحرمتهم، ومنزلتهم ومقامهم عند الله[1].

والتوسل بنبي الله محمد ﷺ هوما يعنى به البحث في هذا العنصر لكونه ظاهرة ملفتة في قصيدة المدح عند شعراء الجزائر في العهد العثماني، ومن ذلك قول ابن عمار في قصيدة موشحة[2]:

يا رسول الله يا هادي السبيل ... من لأوطاري
يا شفيع الخلق، يا غوث الدخيل ... من لأوزاري
أنت ذخري واعتمادي والدليل ... لرضا الباري
كن شفيعا لمسيئ أذنبا ... عند ذي الإحسان
وأحضر الوزن إذا ما نصبا ... للورى الميزان
يا إله العرش يا محيي العظام ... حط أوزاري
بلغ اللهم قصدي والمرام ... منك يا باري
وهب اللهم لي حسن الختام ... عند إحضاري

إنها دعوة خاضع ذليل مضطر مقر مذعن بالذنوب، أطلقها الشاعر عبر أحرف النداء التي تحقق دلالة الإلحاح والمناجاة عسى أن تجد دعوته قبولا، ويجد دعاؤه جوابا وهو يرى في رسول الله ﷺ وجاهة ومقاما عند ربه، لذلك توسل به إليه راجيا قضاء الحوائج، ونيل الشفاعة والغفران، وتلقي الغوث والمدد، وبكثير من التعظيم لشأن النبي ترى شاعرنا موقنا بالإجابة مؤكدا أن رسول الله ﷺ هو ذخره ومعتمده، وطريقه الذي يجلب إليه رضا الله، ويضمن له حسن الخاتمة، وأفضل المآل ﴿يَوْمَ لَا يَنفَعُ مَالٌ وَلَا بَنُونَ ﴿٨٨﴾ إِلَّا مَنْ أَتَى اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ ﴿٨٩﴾﴾[3].

---

(1) جعفر السبحاني، **التوسل**، ص9، 10، 25، 27، 39، 67، 82.

(2) ابن عمار، **الرحلة**، ص26.

▪ **الأوطار**: من الوطر أي الحاجة. ▪ **الدخيل**: الضيف والنزيل.

(3) الشعراء، الآية: 88، 89.

وفي ذل وخضوع وانكسار يقر ابن علي بكثرة الذنوب والأوزار راجيا من النبي ﷺ أن يكون وسيلته إلى الله وشفيعه عنده[1]:

مولاي جاهك حسبي	وأنت ترياق قلبي	من السقام
فالجسم مني يذوب	إذا ذكرت الذنوب	أو الحمام
بالله يا نور عيني	بين الجحيم وبيني	أنف الخصام
وقل لها ذا الخديم	له ذمام عظيم	فلا يضام
فها أنا مستجير	وأنت نعم النصير	كهف الأنام
وأنت بحر الندا	كن لي شفيعا غدا	يا ابن الكرام
هذا العبد الذليل	من ذنبه يستقيل	كي لا يلام
إلى حماك التجا	وأنت حصن النجا	غيث الغمام
فثق بهذا الشفيع	فهو غياث الجميع	في الاهتمام

لقد قدم الشاعر نفسه بين يدي رسول الله ﷺ في صورة العبد الخاضع الذليل جراء ما اقترفه من ذنوب جمة أثقلت كاهله، وأنهكت قلبه، فلا راحة ولا قرار إلا بالتجائه إلى سيد الخلق الذي يرى فيه الدواء والبلسم الشافي لما علق بقلبه من أسقام وأدران تدفعه دوما إلى اقتراف الذنب، والوقوع في المحظور، وهذا ما يشعره لامحالة أن موطئ قدميه من باب الجحيم قريب، وللنجاة من الهلاك لا بد من الاستجارة، وطلب النصر من الرسول ﷺ، فهو الذي منه ترجى الشفاعة، وإليه المشتكى، وعليه المعول في الشدة والرخاء.

وهذا عبد الرحمان الأخضري يتوسل إلى الله برسوله الكريم ﷺ فيقول[2]:

يا خير الخلق عبيدكم	يخشى ما قارف من زلل
في جاهك إن له طمعا	في نيل نوالك ذو أمل

---

(1) ابن عمار، **الرحلة**، ص38، 39.

▪ **أنف الشيء**: أوله. ▪ **يضام**: يقهر ويذل.

(2) الأخضري عبد الرحمن، **الديوان**، تحقيق: عبد الرحمن تيرماسين، منشورات أهل القلم (الجزائر)، ط1، ت2009، ص86.

فلعـــل بفضـــل شـــفاعتك يوقي ما خاف مـــن الثقـــل
يا رب لطفك يـــا صـــمد إني في لطفـــــك ذو أمـــــل
فـــاغفر للعبـــد جنايتـــه أنت الغفـــار لـــذي الزلـــل

لقد جعل شاعرنا صدر كل بيت مختصا بتعظيم النبي ﷺ؛ فهو خير الخلق، وصاحب الفضل والوجاهة، والمقام الرفيع والشفاعة، بينما بث في عجز كل بيت خوفه مما ستؤول إليه عاقبته جراء وقوعه في الزلل، لذلك يطمع ويأمل في أن يشمله النوال، وأن تتحقق له النجاة بفضل شفاعة محمدﷺ.

وهذا أحمد المقري ذاب حياء وخجلا لما عليه حاله من سوء، وارتكاب الآثام التي كانت باعثا على الخوف والوجل، لذلك توسل بجاهه ﷺ، عله يكون ممن وضح له وجـــه الصـــفح[1] فيقول[2]:

إليـــك أفـــر مـــن زللـــي فـــرار الخـــائف الوجـــل
فخـــذ بيـــدي غريـــق في بحـــار القـــول والعمـــل
وهـــب لي منـــك عارفـــة تعـــرف مـــا تنكـــر لي
وهّـــديني إلى رشـــدي وتمـــنعني مـــن الزلـــل
وتحملـــني علـــى ســـنن يـــؤمنني مـــن الوحـــل
علـــى جـــدواك معتمـــدي فأنقـــذني مـــن الـــدخل
فأنـــت مـــلاذ معتصـــم وأنـــت عمـــاد متكـــل
عليك صـــلاة ربـــك جـــ ـــل في الغدوات والأصـــل

[1] المقري، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ط/د.ت، ج1، ص56.

[2] نفسه، ج1، ص56، 57.

▪ **العارفة**: العطية. ▪ **السنن**: بفتح السين والنون هو الطريق. ▪ **الدخل**: هو فساد العقل.

رسم الشاعر لنفسه صورة الغريق الذي يوشك على الهلاك في بحر أوزاره، ولا مفر لـــه، من نفسه الأمارة بالسوء سوى رسول الله ﷺ الذي به يتوسل إلى الله حتى يهبه البصيرة الثاقبـــة، والفراسة التي تجعله يرى بنور الله، فيعرف الحق، ويهتدي إلى الصراط المستقيم مبتعدا عن الزلـــل، سالكا طريق الحق، و الهداية التي تحصنه وتؤمنه من كل شر، ومن كل خـــوف، فرســـول الله ﷺ معتمده ووسيلته إلى الله لنيل مرضاته والنجاة من عذاب ناره.

ويجدد المقري توسله إلى الله بالمقام العلي خاضعا خاشعا، وهو يقف بباب طلب الآمـــال والحاجات[1] ويقول[2]:

يا خير خلـــق الله دعـــوة حـــائر يشكو إليك صروف دهر جائر
والله يعلـــم في هـــواك ســـرائري وهو الذي أرجو لعفو جرائري
متوسلا بجانبك المتأطد
لـــولا حقـــوق عينـــت بمغـــارب لمكثت عندك كي تتاح مـــآربي
ويكون في الزرقاء عذب مشـــاربي حتى أحلي من ثـــراك تـــرائبي
وأنال دفنا في بقيع الغرقد
وعليك من رب حبـــاك صـــلاته وســـلامه وهباتـــه وصـــلاته
ما أم بابـــك مـــن هدتـــه فلاتـــه لعلاك حتى زحزحـــت علاتـــه
فأتيح حسن الختم دون تردد

لينال شاعرنا حظوته لدى رسول الله ﷺ، ويقبله كمتوسل لقضاء حوائجه، نراه في بداية الأمر يعظم مقامه الشريف، ويظهر ضعفه، وحيرته شاكيا إليه ما ألم به من نوائب الدهر، يرجو أن يجد لها فرجا، ومخرجا بحق حبه لرسول الله ﷺ.

---

(1) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص58.

(2) نفسه، ج1، ص62.

▪ **متأطد:** من وطد الشيء أي رسا وثبت ووطد الشيء قواه. ▪ **الترائب:** عظام الصدر. ▪ **الغرقد:** اسم يطلـــق علـــى مقبرة البقيع بالمدينة المنورة لأنه كان فيها غرقد وقطع وهو نوع من شجر الشوك. ▪ **أمّ؛** قصد.

وليؤكد قوة وصدق هذا الحب أشهد الله على ذلك، ثم أكد أمنيته في أن يديم إقامته في جوار الحبيب المصطفي ﷺ حتى تقضى حوائجه، وهو على يقين أن كل من قصد بابه زالت علله، وانفرجت كربه، ونال حسن الخاتمة.

وأود أن أشير إلى أن التوجه بالطلب إلى رسول الله والاستعانة بوجاهته لا ينافي قوله تعالى: ﴿ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ﴾ لأن طلب العون منه ﷺ ليس في عرض لقدرة الله، بل في طول قدرته سبحانه وتعالى؛ أي بالاعتقاد أن الله عز وجل هو الذي أمده بالقوة والمقدرة، فكل ما يرتبط به ﷺ من كرامات، أو استجابات لدعاء المتوسلين به هو بحول الله وقوته وإذنه، وعليه فالذي ينافي الحصر الوارد في الآية السابقة هو "الاعتقاد أن الأسباب، والوسائط أصالة واستقلالا في العمل، والتصرف، وهذا ما لا يليق أن ينسب إلى موحد"[1].

ولتأكيد هذا الاعتقاد لنا أن نعود إلى الشواهد الشعرية السابقة لنجد أن التوسل برسول اللهﷺ لا يعني الاعتقاد بأنه يملك قدرة موازية لقدرة الله وتضعه في عرضه، أو أنه غير خاضع لإرادته والعياذ بالله.

فهذا ابن عمار الذي وجه خطابا إلى المصطفى ﷺ متوسلا به فقال[2]:

يا رسول الله يا هادي السبيل من لأوطاري

نراه ينهي هذه الأبيات بقوله[3]:

يا إله العرش يا محيي العظام حط أوزاري
بلغ اللهم قصدي والمرام منك يا باري

وهذا ابن علي يتوجه إليه ﷺ بقوله[4]:

---

(1) جعفر السبحاني، **التوسل**، ص103.

(2) ابن عمار، **الرحلة**، ص26.

(3) نفسه، ص26.

(4) نفسه، ص37.

مولاي جاهك حســـبي وأنت ترياق قلـــبي مـــن الســـقام

نراه يختم توسله بقوله[1]:

يا رب قو اليقينـــا واجعل غنـــاك يقينـــا شـــر الحطـــام
أنت الغني الكـــريم أنت الرؤوف الرحيم رب الأنـــــام

فالنبي الأعظم ﷺ هو صاحب قدرة لكنها في طول قدرة الله، خاضع لمشيئته، وفضله على الناس هو فضل أفاض به الله عليه، وعلى كل حال فإن "المعين الحقيقي هو الله وطلب الإعانة من غيره مجاز، ولولا إمداد الله له بالعون والقوة لما استطاع أن يعينك، فالاستعانة بالإنسان هي استعانة بالقوة والملكة والسلطة التي منحها الله إياه؛ إذ لا حول ولا قوة إلا بالله"[2]، فالباحث يجب أن يميز بين مستويين من العون "فالعون القائم بالذات غير المفاض هو عون الله سبحانه، وأما العون المفاض المحدود فهو عون العبد"[3]، وعليه فإن الاستعانة بالعبد لا تكون بخلفية الاعتقـــاد أنـــه صـــاحب القدرة، أو معين مستقل بالأصالة.

2- إبداء الحب له والشوق إلى مرابعه الشريفة:

حين يحب المرء نراه في اشتياق لمن يحب متى كان غائبا عنه، لذلك ارتأيت أن أجمع بـــين الحب والشوق في عنصر واحد لكن الحب الذي نعنيه هنا ليس حالة مزاجية عارضة، كما أنه ليس حالة عفوية قد تصنعها الصدفة واللقاء من أول وهلة، وليس أيضا حالة وجدانية اندفاعية يمليهـــا القلب حين يخفق منبهرا بالجمال وهو يعرض نفسه كمظهر حسي يستهوي البصر لا البصيرة، إنما الحب الذي نعنيه في هذا العنصر هو ذاك الحب المتأصل والمتجذر في القلـــب، تصـــنعه العقيـــدة والإيمان، فيندفع الوجدان، ويخفق القلب في تناغم وانسجام مع نداء وصوت الفطـــرة، وصـــفاء الروح، للارتباط والتعلق بالجمال الذي يعرض نفسه كمنظومة روحية أخلاقية، تستهوي البصيرة، لذلك يكون هذا الحب شكلا من أشكال التدين، وهو معضد بالصدق، والإخـــلاص، والوفـــاء

---

(1) ابن عمار، **الرحلة**، ص38.

(2) السعدي عبد الملك، **البدعة في مفهومها الإسلامي الدقيق**، دار القلم دمشق، سوريا، د.ط/د.ت، ص53.

(3) جعفر السبحاني، **التوسل**، ص104.

وغيرها من المعاني والقيم التي تمنح هذا الحب صفة الدوام، والاستمرار، والطهر، والقداسة وهو في ارتقاء مستمر يعبر عن غاية المحب المتمثلة في الالتحام والانصهار في الذات المحبوبة، وأعني بها الرسول الأعظم ﷺ.

هذا عن الحب، أما الشوق فهو في مدلوله العام يعبر عن الرغبة الملحة الجامحة للقاء المحبوب، كما يكشف عن نفاد الصبر، وعدم القدرة على الاستمرار والبقاء في وضعية الانتظار لموعد اللقاء الذي قد يكون معلوما، أو مجهولا، أو ربما معدوما، وفي غمرة هذا الانتظار المشحون بالقلق جراء البعد والفراق، ترى هذا الذي امتلأ صدره شوقا ولهفة، يسعى لأن يجد لتلك الأشواق ما يبررها، فيعمد إلى ذكر محاسن وفضائل من هو في شوق إليه، حتى يكون جديرا بالحظوة التي لأجلها تهوي الأفئدة إليه، والعيون تتطلع إليه ترقبا حتى تكتحل برؤية مقامه الشريف، ومرابعه المقدسة.

وبما أن الحب والشوق ينصهران في التجربة الواحدة فإنه يتعذر على البحث الفصل بين أشعار الحب لرسول الله ﷺ والشوق إلى مقامه ومرابعه ،وتخصيص كل منها بدراسة مستقلة.

وهذا ما نلاحظه في قول الأخضري[1]:

سرى طيف من أهوى فأرق مهجتي ... وما كدت أنجو من ضنائي وعبرتي
أيا لائمي في الحب إنك جاهل ... كأنك لا تدري بشأن المحبة
فهذا رحيق لو ظفرت بشر به ... تجرعت كأسا من كؤوس محبتي
أنوح كما ناح الحمام بوكره ... وما حنت الثكلى بوجد ولوعة
وما ناح إسرائيل من فقد نجله ... وما حن للمختار جذع النخلة
أيسلو فؤاد الصب عن هذيانه ... لعمرك لا يسلو أسير الصبابة
أهيم بشوق للحبيب محمد ... لعل إله العرش يكشف غمتي

---

(1) الأخضري، **الديوان**، ص69، 70.

▪ **سرى:** مضى وذهب وتطلق عادة على الذهاب ليلا. ▪ **إسرائيل:** هو النبي يعقوب عليه السلام ونجله المقصود هو النبي يوسف عليه السلام. ▪ **الحادي:** هو الذي يسوق الإبل بالحذاء أي الغناء. ▪ **مزمزم:** من زمزم؛ أي سمع صوته من بعيد مع دوي غير واضح.

نبي كريم جـــاء بـــالنور والهـــدى هدانا بـــه المـــولى إلى خـــير ملـــة
سلام على بـــدر شـــغفت بحبـــه ســـلام عليـــه كـــل يـــوم وليلـــة
فبالله يا حادي الركـــاب مزمزمـــا يحث المطايـــا نحـــو أشـــرف بلـــدة
فبلـــغ ســـلامي للحبيـــب وآلـــه هم السادة القطـــان في أرض طيبـــة
أيا معشر العشاق هل من مســـافر إلى الروضـــة العليـــا يبلـــغ تحـــيتي
أيا معشر العشاق مـــن لي بســـيد حبيب متى ألقـــاه تـــذهب حـــيرتي

في مستهل هذه الأبيات أوضح الشاعر أن بعده عن مرابع المحبوب قد أرقـــه، وأحزنـــه وهولا يقبل العتب في حبه، لأنه يرى فيه رحيقا ممتعا، ومن يلوم الشاعر في حبه وبكائه عن محبوبه، يكفيه أن يتجرع منه كأسا حتى يلتمس للشاعر عذرا، فالألم والبكاء جراء البعد عن المحبـــوب لا يجد فيه الشاعر تضجرا، بل يجد فيه أريحية ومتعة؛ لأن الأمر متعلق بأشواق المتعبد المأسور في صبابة محمد ﷺ عساه ينال من الله لطفا يكشف به عنه غمة.

وقد حاول شاعرنا أن يجد لتأجج أشواقه وتدفق حبه إلى المصطفى ﷺ مبررا فأكد أن حبه وشوقه هو لنبي مرسل، يمثل همزة وصل بين الأرض والسماء، وبنور رسالته تحققت هداية المؤمنين، فسلام دائم متصل سرمد إلى البدر الوضاء الذي شغف به قلب الشاعر حبا، وهز جوانحه شوقا إلى أشرف بلدة تشد إليها الرحال، إنها طيبة التي تشرفت بالروضة المحمدية الشريفة، مقصد مواكـــب الحجاج، ومعاشر العشاق الذين حملهم الشاعر أمانة تبليغ التحية والسلام إلى سيد الأنام محمد ﷺ.

مشاعر الحب ذاتها ولهيب الشوق ذاته نجده في قول المانجلاني(*)[1]:

بالله حـــادي القطـــار قف لي بتلك الديار واقـــر الســـلام
سلم على عرب نجـــد واذكر صبابة وجدي كيـــف يـــلام

(*) أبو العباس سيد أحمد المنجلاني: اشتهر بنظم شعر المولديات ويرى ابن عمار أنه ثاني اثنين في شعر المدح النبوي وهمـــا البصيري، وابن الفارض، وهو من شعراء الجزائر البارزين في القرن العاشر والحادي عشر الهجريين (ينظر: ابن عمـــار، **الرحلة**، ص37. وسعد الله أبو القاسم في مقدمة كتاب: ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص31).

(1) ابن عمار، **الرحلة**، ص37.

من بادرتـــه الـــدموع شوقا لتلك الربـــوع مـــــع المقـــــام
وقـــل لعـــرب جيـــاد سكناهم في فـــؤادي ذكـــــر الخيـــام
بلـــغ ســـلاما كـــثيرا عشـــــية وبكـــورا مـــن مســـتهام
من ذكرى وادي العقيق أدمعـــه كـــالعقيق لـــه انســـجام
بـــالله زمـــزم بليلـــي لنـــا نهـــارا ولـــيلا فالقلـــب هـــام

لقد بدا شوق الشاعر واضحا إلى المرابع المقدسة، فأرسل إليها بالتحية والسلام عل حبه يذكر، ولوعته تنشر بتلك الديار التي كلما ذكرها بادرته الدموع شوقا إليها وإلى الروضة المحمدية الشريفة، وليظهر الشاعر شدة تعلقه، ويقين إيمانه بدا متحديا للجغرافيا وفاصل المكان مؤكـــدا أن تلك الربوع حلت في قلبه، ومن ثم فإن أهلها قطان فؤاده، ويبدو أن الشاعر لم يكتـــف بتطويـــع المكان فقط، بل أراد أن يطوع الزمان، ويتحدى عوامل النسيان، مصرا على تجديد التحية وتبليغ السلام مع كل صباح، وفي كل مساء من محب هام عشقا؛ لأن مرابـــع المصـــطفى ﷺ حاضـــرة بذاكرته دوما، ويكفيه أن يذكر ويتذكر وادي العقيق، ومنابع زمزم حتى يخفق القلب لتلك الديار، وتذرف العين أدمع الحب والشوق لمن لهم بها حظوة السكن والقرار.

فشاعرنا يرى في حبه وشوقه تعبدا، وتقربا يضمن له بلوغ المراد، لذلك نراه يصر علـــى إدامة الوصل وطلب اللقاء قائلا[1]:

قـــل لأهـــل النقـــا مـــتى يحـــين اللقـــا والالتئـــــــــام
وصالكم ذا المعـــنى طول المـــدى يـــتمنى أنـــــتم كـــــرام
جودوا بوصـــل لـــه عســـى يـــرى شملـــه في الانتظـــــــام
كأنمـــــا الســـــنة في هجـــرهم ســـنة علـــى التمـــام
وحيث حل الحبيـــب نفس المحـــب تطيـــب البعـــــــد دام
نفسي الفدا لرجـــال جدوا وشدوا الرحال شـــــد اعتـــزام
باعوا النفوس المصونة في مكـــة والمدينـــة كـــم مـــن كـــلام

(1) ابن عمار، **الرحلة**، ص29.

▪ **السِّنة**: هي الغفوة أي أول النوم.

حازوا ابتغاء المنى حتى انتهوا لمنى طاب المنام
يا ليتني كنت معهم ولا تخلفت عنهم تأبى الملام
نفسي وترجو النجا كأنها في الدجا ليست تنام
يا من عليه اتكالي أجبر بفضلك حالي أشكوا اغترام
يا رب بلغ مرادي لوصل تلك البلاد لو استقام

فشاعرنا يرى في حبه لممدوحه التجاء، وتعبدا وتقربا يضمن له حسن العاقبة، وبلوغ المراد؛ فهو حب خاص وخالص لا يرتبط بمتعلقات الدنيا التي تستهوي الأنفس الضعيفة، بل هو مرتبط بالسعي في طريق الله والارتباط بنبيه الذي هو أنموذج للإنسان الكامل يمثل منتهى الطهر، وتمام الصلاح، وكمال العفاف، مما يستهوي الأنفس الشريفة الساعية إلى نيل الدرجات العلا، والمقامات الرفيعة لبلوغ مرادها المتمثل في الفوز بمرضاة الله سبحانه وتعالى، ونيل توفيقه بتمكينها من زيارة بيت الله الحرام، والوقوف على كل معلم من معالم رسول الله ﷺ بمكة المكرمة، والمدينة المنورة.

3- التغني بشمائله ومناقبه ﷺ:

إن التغني بشمائل ومناقب الرسول الأعظم ﷺ يمليه الإيمان برسالته الغراء، والإعجاب بسيرته العطرة، لكن الإعجاب الذي نعنيه هنا يتجاوز ردات الفعل الانطباعية في لحظة انبهار عابر نستعظم فيها أمرا نجهل حقيقته، أو تخفى عنا أسبابه، فالإعجاب الذي نعنيه في هذا المقام هو أسمى وأكبر من أن يختزل في نطاق الشعور والوجدان، بل هو حالة وعي تتشكل لتستمر فتصل بصاحبها إلى اليقين الذي يمنحه الاستئناس والاطمئنان ويعمق فيه نازع الإيمان ولا يبدي حينها أي قلق أو تردد يحول دون البوح بما يستحقه المصطفى ﷺ من تنويه وثناء يخص مناقبه المحمودة، تأكيدا على أنه القدوة والمثل الأعلى والمصداق العملي لقوله تعالى: ﴿ وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ ﴾[1]

(1) القلم، الآية 4.

وقوله عز وجـــل: ﴿ لَّقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ لِّمَن كَانَ يَرْجُوا اللَّهَ وَالْيَوْمَ الْآخِرَ وَذَكَرَ اللَّهَ كَثِيرًا ﴾[1].

لذلك نرى شاعرنا المقري يؤكد أن خير القريض ما كان حقا في مدح الرسول ﷺ[2]:

ليس كل القريض يقبلـــه السمـــــ ـــع وتصـــغي لـــذكره الأفهـــام
إن بعض القريض ما كـــان هـــزءا لـــيس شـــيئا وبعضـــه أحكـــام
وأجل الكلام مـــا كـــان في مـــد ح شفيع الورى عليـــه الســـلام
طيب العرف دائم الـــذكر لا تـــأ تي الليـــالي عليـــه والأيـــام
مثل زهر قد شـــق عنـــه كمـــام أو كمسك قد قض عنـــه ختـــام
ليس تحصى صفات أحمـــد بالعـــد كمـــا لم تحـــط بـــه الأوهـــام
ولو أن البحار حبر ومـــا في الـــــ ـــأرض من كـــل نابـــت أقـــلام
فطويـــل المـــدح فيـــه قصـــير وحســـام مـــاض لديـــه كهـــام
ولســـان البليـــغ للعـــي ينمـــى وكذا صـــيب الفصـــيح جهـــام
كيف يحصى مـــديح مـــولى عليـــه الله أثـــنى وذكـــره مســـتدام

يرى المقري أن شعر المديح الذي ينظم في الرسول الأعظم ﷺ ليس كغيره من الأشـــعار التي قد يكون بعضها كذبا صراحا[3]، فليس كل القريض مسموعا ومقبولا، بل إن أفضله وأنبلـــه ما كان في مدح المصطفى ﷺ بوصفه القدوة، وصاحب الرسالة العطرة الطيبة التي لا ينقطع أريجها في تأب يمنع أن تكون هذه الرسالة الخالدة من مطويات الزمن السابق، فينسينا فيها تعاقب الليـــل والنهار.

---

(1) الأحزاب، الآية 21.

(2) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص64، 65.

▪ **الكمام**: بكسر أوله غطاء الزهرة، وجمعه كمائم. ▪ **الكهام**: هو الرجل المسن الذي لا مال عنده. ▪ **العي**: بكســـر العين هو ضد الإبانة في الكلام، وعدم الاهتداء لوجه المراد. ▪ **جهام**: هوالسحاب الذي لا ماء فيه.

(3) نفسه، ج1، ص64.

هذا هو أحمد النبي بصفاته الخالدة الماثلة أمامنا كان وسيبقى نورا يستضاء به في راهننا وفي غدنا، فشمائله ﷺ أعظم وأوفر من أن تحصى وتعد، أو تحصر في نطاق زمان أو مكان، أو يحيط بها خيال أو يصورها بيان، أو يدونها يراع، أو تحفظها دفاتر قرطاس فلو كان البحر مددا، ولو كان ما تنبته الأرض أقلاما مسخرات لتدوين مدائحه، لكان المادح بطوال مدائحه في حق المصطفى ﷺ قاصرا مقصرا، فقد نألف شاعرا ما بليغ الكلام، فصيح اللسان يحكم نظم الأشعار ولكنه في مقام المدح للنبي الأعظم ﷺ يلازمه الشعور بالإخفاق، وفقدان ملكة النظم والبيان؛ لأن كلماته لا طاقة لها في نقل وتصوير واستيعاب الشمائل المحمدية التي هي أعظم من أن يحيط بها نظم من الشعر، أو نثر من الخطب، بل ماذا يمثل مدح الشعراء؟ وما قيمته حين يكون موجها لمن تشرف بمدح الله؟ وهو ما يغنيه عن كل مدح آخر بعد أن نال بثناء الله دوام الذكر، والحضور في التاريخ والوجدان، وفي ضمائر العشاق والمحبين من المؤمنين الصادقين.

ومع ذلك فهذه ليست دعوة من الشاعر للكف عن مدحه ﷺ، بل يرى في المديح النبوي اعتقادا وتعبدا فبذكره تتزين القصائد، وبمدحه تمتدح الأشعار فيقول[1]:

أمتك تشئو في مداها الألسنا وتري إجادتها المجيد المحسنا
تغدوا ولا تثني العنان عن الثنا وأتتك تمرح كالقضيب إذا انثنى
مترنحا بين الغصون الميد
قد أعملت في المدح ثاقب ذهنها ترجوا الحلول لدى قرارة أمنها
وعسى إذا غذيت بتربة عدنها يجلولك الإحسان بارع حسنها
والحسن يجلوها وإن لم تنشد
مدحي لخير العالمين عقيدتي ومطيتي بل طيبتي ونشيدتي
ونتيجتي وهدى اليقين مفيدتي ولئن مدحت محمدا بقصيدتي
فلقد مدحت قصيدتي بمحمد

---

(1) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص62.

▪ **أمتك:** قصدتك. ▪ **تشئو:** تسبق. ▪ **ماد الغصن:** يميد، اهتز لطرائته. ▪ **عدنها:** من عدن يعدن بالمكان أقام وتوطن به.

فمن شمائله ﷺ أن تحقق له الاصطفاء لمقام الرسل والأنبياء، فكان خاتمهم وإمامهم وأفضلهم، لذلك لا غرو إن قصده الشعراء بمدحهم وتنافسوا في نظم أجود المدح وأحسنه بالثناء عليه والتنويه بشمائله.

وبعدها خص الشاعر نفسه بالحديث عن مدائحه للمصطفى ﷺ مؤكدا أن مدحه له من صميم عقيدته، بل هو طريقه ووسيلته إلى الله هو راحته ومآله، وهداه ويقينه، فمدحه إذن هو حالة اعتقاد وتعبد، وقد وفق المقري في التعبير عن ذلك من خلال اللفتة التي أشار فيها إلى أن المديح النبوي قد خالف المألوف في العرف الشعري. فمدح الشاعر لمحمد ﷺ بقصيدته هو في واقع الأمر مدح للقصيدة بمحمد !

فإذا كان المقري قد مزج بين التغني بشمائل الممدوح، وإبراز مدحه ﷺ كقيمة دينية ذات أبعاد أخلاقية فإن المنجلاتي آثر أن يعدد مناقب الممدوح المتصلة بأخلاقه الكريمة، وقداسة رسالته الشريفة عدّا مكتفا تأكيدا منه هو الآخر أن مدحه يمثل قيمة دينية ينشدها كشاعر فقال[1]:

محمد خير مرسل شمس الضحى البدر الأكمل هو المرام
ومدحه ديدني وهو حجي السني في كل عام
من طاب حيا وميتا وفاق أصلا ونعتا هو إمام
الرسل وهو الكريم وهو الرؤوف الرحيم وهو الهمام
لولاه لم تكن دنيا ولا ممات ومحيا ذو الاعتصام
وهو حامي الحما في الأرض ثم السما له احترام
شفيع أهل الكبائر في يوم تبلى السرائر زهر الكمام
والورد واليا سمين وكل نور مبين منه استقام
ذو المجد والافتخار والجاه ثم الوقار المستدام
منهاجه المستقيم عروس دار النعيم بدر التمام
فيا له من عطوف ومن جواد رؤوف خير الآنام

---

(1) ابن عمار، **الرحلة**، ص30.

▪ **حجي السني**: القصد والهدف الرفيع.

لقد أكد المنجلاتي بدوره أن مدح المصطفى قيمة بذاتها، وقد نذر نفسه وشعره لمدحه تعبيرا عن الولاء ومع ذلك يقر سلفا أن مدحه للرسول الأعظم ﷺ لن يحيط بما له من شمائل هي أكثر من أن تنعت وتوصف، فهو خاتم وأفضل الأنبياء والمرسلين؛ وهو الشمس والبدر بنوره يطارد العتمة والظلام، والضلال فيهتدي به الحيارى والتائهون، هو الكريم، هوالرؤوف الرحيم الهمام لا قيمة لدنيا نحياها، ونرحل عنها إلا بفهم واعتناق دينه، فرسالته صمام آمان لأهل الأرض، هو الشفيع لأهل الكبائر في يوم الحساب... وغيرها من الشمائل المحمدية التي أوردها الشاعر متتابعة مكثفة تأكيدا منه على وفرتها، وعدم إمكانية الإحاطة بها، ومن ثم تغني ممدوحه عن كل مدح وتنزهه عن كل ذم. وغير بعيد عن المعاني السابقة يقول عبد الكريم الفكون مادحا شمائل الرسول ﷺ [1]:

أبدرا بدت في الخافقين سعوده ونورا به الأكوان أضحت تلألأ
له في العلا أعلى العلا رتبة وفي مراقي ذوي العرفان قدما مبوّأ
أضاء وجود الكائنات ببعثه وطلعته الغرا من الشمس أضوء
هو الغيث أحيا الأرض بعد مماتها وخاتم كل الرسل ثمة مبرأ
فمولده في الأرض فخرا على السما وحق لها بالفخر وهو المنبأ
مكين أمين صادق القول مرتضى به القلب يجلى عنه ما كان يصدأ
مآثره محمودة فوق ما أتى به من بديع الذكر للعرف ينشأ
نبي له الجاه العظيم فمن أتى حماه نجا والهون لا عنه يطرأ

إذن هو البدر الذي أضاء السماء، فبدت أنجم السعد والبشائر في كبدها، وأنار الأكوان فأصبحت بنور رسالتها تتلألأ، وليؤكد الشاعر تفرد ممدوحه في مناقبه، وعلو مقامه بين ذوي العرفان والعلا استعان بأسلوب القصر في البيت الثاني حيث قدم ما حقه التأخير، وبعدها شرع في عرض مناقبه ﷺ فأكد مجددا أن ممدوحه قد أضاء بمبعثه الوجود والدروب حتى يهتدي الناس، له طلعة غراء، أضوء من نور الشمس، مولده غيث خير وفخر لأهل الأرض، وتأكيد أمام أهل

---

(1) العياشي، **الرحلة**، ج2، ص291.

▪ **الخافقين:** يقال خوافق السماء أي الجهة التي تخرج منها الرياح. ▪ **سعوده:** نجومه وهي عشرة يقال: إن لكل واحد منها سعدا.

السماء على أن البشر قد يرتقي من عالم المادة إلى عالم الروح، ومن عالم الملك إلى عالم الملكوت، هو المكين الأمين الصادق الذي به تشفى الأنفس وتتطهر القلوب، مآثره محمودة هي أعظم من أن يحيط بها وينقلها ويفي حقها بديع الذكر، وهو الحصن الحصين لمن لجأ إلى حماه راجيا شفاعته بحق وجاهته عند الله.

4- ذكر معجزاته ﷺ:

بداية أود الإشارة إلى أن الأنبياء -سلام الله عليهم- "كانوا يقومون لإثبات ارتباطهم بما وراء هذه الطبيعة بأعمال خارقة للعادة خارجة عن الناموس الطبيعي المألوف. تعجز العلوم الطبيعية الرائجة عن إدراك عللها وأسبابها... ولهذه الظواهر والوقائع (أي المعاجز) علل غير طبيعة، وهذه العلل ميسرة ومتاحة لأنبياء الله ورسله والرجال الإلاهيين خاصة، وليس في مقدور أحد لم يستطع لا عن طريق الحس، ولا عن طريق التجربة أن يكتشف هذه العلل أن يتنكر لها وينكرها، بل إن جميع الأعمال الخارقة التي يقوم بها أنبياء الله ناشئة عن علل لا يمكن تفسيرها بالعلل الطبيعية المألوفة، ولو أنها خضعت للتفسير والتوجيه لخرجت عن كونها معجزة، و لم يصدق في حقها عنوان الإعجاز"[1].

فالإعجاز لا يهدم القوانين العقلية السليمة؛ لأن المعجزة لا تتحقق دون العلة لكن لا يجب حصر العلة في العلة الطبيعية العادية المعروفة والمتاحة، حيث يمكن أن تكون للظواهر الإعجازية علل مجردة عن المادة كالملائكة التي تمثل مظاهر القدرة الإلهية في الكون، وهي التي تدبر أمور الكون بإذنه تعالى[2]، كما جاء في القرآن الكريم: ﴿ فَٱلْمُدَبِّرَٰتِ أَمْرًا ۝٥ ﴾[3] وهي بالتالي جنود الله في الأرض والسماء ﴿ وَلِلَّهِ جُنُودُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ ﴾[4].

---

(1) جعفر السبحاني، **سيد المرسلين ﷺ**، دار البيان العربي، بيروت، لبنان، ط1/1413هـ-1992م، ج1، ص171، 172.

(2) نفسه، ج2، ص177.

(3) النازعات، الآية 05.

(4) الفتح، الآية 04.

وعلى كل فإن المعجزة هي إحدى الطرق التي تدل على صحة ادعاء النبوة، وارتباط النبي بمقام عند الله، وقد قال الإمام الصادق في جواب من سأله عن علة إعطاء الله المعجزة لأنبيائه ورسله: "ليكون دليلا على صدق من أتى به، والمعجزة علامة الله لا يعطيها إلا أنبياءه ورسله وحججه ليعرف به صدق الصادق من كذب الكاذب"[1].

وقد كان لرسولنا الأعظم ﷺ من المعجزات ما يؤكد نبوته، ويفحم ادعاءات الجاحدين الذين أخذهم العزة بالإثم، فأمدهم الله في طغيانهم يعمهون ولتلك المعجزات حضورها المتميز والمكثف في شعر المديح النبوي عموما بما في ذلك مدائح العصر والقطر الذي أخصه بالدراسة؛ حيث اهتم الشعراء بسرد معجزاته ﷺ بكثير من الفخر وصدق الإيمان، ومن ذلك قول المقري[2]:

إن كنت تسأل أين قد ر محمد بين الأنام
فأصخ إلى آياته تظفر بريك في الأوام
أكرم بعبد سلمت تقديمه الرسل الكرام
في حضرة للقدس وا فاها بعز واحترام
صفو وصلوا خلفه إن الجماعة بالإمام
للشهب نور بين والفضل للقمر التمام
سلك النبوة باهر وبأحمد ختم النظام

أشار الشاعر في هذه الأبيات إلى معجزة الإسراء بالرسول ﷺ ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، و لم يتحدث عن هذه المعجزة بخطاب تقريري مباشر، بل حاول أن يجعل الموقف ممتزجا بمشاعره التي تنوعت بين الاعتزاز، والإكبار، والإعجاب بمقام خاتم وإمام الأنبياء والمرسلين، وفي السياق ذاته يحاول الشاعر أن يظهر بعض تفاصيل هذه المعجزة ومظاهرها فيقول[3]:

---

(1) الصدوق، **علل الشرائع**، طبعة المكتبة الحيدرية، د.ط/1358هـ، ج1، ص122.

(2) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص63، 64.

▪ **أصخ:** نقول صخ الصوت الأذن والصيخة التي تصخ الأسماع أي التي تصمها لشدتها. ▪ **الأوام:** بضم الهمزة تعني العطش. ▪ **سلك:** الطريق.

(3) نفسه، ج1، ص65.

وله المعجزات والآي تبـــدو لا يغطي وجـــوههن لثـــام
فمن المعجزات أن سار لـــيلا وجميع الأنـــام فيـــه نيـــام
راكبا للبراق حتى أتى القـــد س وفيه رسل الإله الكرام
فاستووا خلفه صفوفا وقالوا صل يا محمد فأنت الإمـــام
فعليه مـــن ربـــه صـــلوات زاكيات مع صحبه وسلام

بداية يقر الشاعر أن معجزاته ﷺ كثيرة بادية للعيان، لا ينكرها إلا جاحد أو مســـتكبر، ومن هذه المعجزات، يخص معجزة الإسراء التي صرّح بزمنها وهو الليل، أما وسيلة الرحلة فكانت عبر البراق، ونقطة الوصول هي القدس الشريف. ومن مقاصد الرحلة وأهدافها نيل وتلقي مبايعة الأنبياء والرسل الذين اتخذوا لهم محمدًا ﷺ إمامًا.

وهذا ابن علي لا يكتفي بالحديث عن معجزة الإسراء، بل يتحدث أيضا عن معراجه ﷺ إلى سدرة المنتهى فقال[1]:

سبحان من بك أسرى فنلت عزا وفخرا في ذي المقـــــام
فليهنّ أهـــل الســـما قدوم مـــولى سمـــا لـــــه احتـــــرام
آيات فضـــله تتلـــى هناك يا خير مولى علـــى الـــدوام
ومنك يـــا ذا البـــها في سدرة المنتـــهى نـــــور يشـــــام
وشـــيعتك الملائـــك كرامة من هنالك وبالســـــــلام
هنئـــت يـــا جبريـــل بذا الرفيق الجليل جـــنح الظـــلام

إن معجزة الإسراء والمعراج أكدت سمو مقام الرسول ﷺ بين أهـــل الأرض والســـماء، لذلك لا غرو إن كان جبريل رفيقه، وكل الملائكة أتباعه، فهذه كرامة الله لنبي تشيع له مـــن في الأرض ومن في السماء.

وفي معجزة الإسراء والمعراج يقول ابن عمار[1]:

---

(1) ابن عمار، **الرحلة**، ص38.

خلـــع الله عليـــه مـــذهبا مـــن حـــلا العرفـــان
واصـــطفاه وانتقـــاه واجـــتبى خـــالق الأكـــوان
فهو مفتاح الهدى وهو الختـــام وهـــو بـــدر الـــداج
وبجمع الرسل قد صلى إمـــام ليلـــة المعـــراج
وترقى فـــاجتنى زهـــر المـــرام عـــاطر الآراج
زج في النور وشـــق الحجبـــا ورأى الرحمـــان
وعلى مـــتن الـــبراق ركبـــا وامتطـــى كيـــوان

معاني هذه الأبيات لا تختلف عن الأبيات السابقة ما دام موضوعها واحدا؛ يتعلق بمعجزة ليست محل اختلاف، إنما الاختلاف في صياغتها فنيا وهي ممتزجة بمشاعر الشعراء، فشاعرنا هنـــا يرى أن الله سبحانه وتعالى قد زين رسوله الكريم من خلال حادثة الإسراء والمعراج، وأتاح له علم ما لا يعلم؛ حيث أطلعه على أسرار الكون وهو في عالم الغيب، وما وراء الحجب التي تكشـــفت أمام رسول الله ﷺ، فقد آلت به عناية الله إلى حيث النور الحق، وهو يعرج من الأرض إلى سدرة المنتهى فاستحق بذلك أن يكون مفتاح الهدى ومصباح الدجى.

ومن معجزات الرسول الأعظم ﷺ التي وقف عندها الشعراء معجزة القرآن الكريم هـــذا الكتاب الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه، ولا من خلفه، عجز بلغاء وفصحاء العـــرب علـــى أن يأتوا بسورة، بل بآية مثله، وفي ذلك يقول المقري[2]:

هـــذا الكتـــاب دلالـــة تبقـــى إلى يـــوم القيـــام
شهدت له مـــن بعـــد عجـــز ألســـن اللـــد الخصـــام
خـــير الـــورى وأجـــل آ يـــات لـــه خـــير الكـــلام
فعليـــه مـــن رب الـــورى أزكـــى صـــلاة مـــع ســـلام

---

(1) ابن عمار، **الرحلة**، ص25.

▪ **الآراج:** من أرج يأرج، فاح المكان، وانتشر فيه الطيب. ▪ **زج:** الدفع برفق.

(2) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص64.

من مظاهر الإعجاز في القرآن الكريم أن لا يكون وجه الإعجاز فيه ظرفيا مرتبطا بلحظة تاريخية عابرة، فقد عجز الجاحدون والمكابرون إلى يوم الناس هذا على أن يأتوا بسورة من مثلـــه، وسيظلون على عجزهم، إلى يوم الدين، أما الوجه الآخر للإعجاز كما توضح هذه الأبيـــات أن يعترف الخصم بعجزه، ويقر بمعجزة الظاهرة القرآنية بكل أبعادها.

وهذا ابن عمار يتحدث عن معجزة القرآن فيقول[1]:

يا بني الغدر وكم من معجـــزة خرقهـــــا ظـــــاهر
وخصوصا منزلا قـــد أوجـــزه نـــــــوره بـــــــاهر
كل ذي مضل لديكم أعجـــزه رصـــــفه القـــــاهر
راق إعجـــازا وفـــاق الكتبـــا يالـــــــه قـــــــرآن
جـــل تبيانـــا وحســـنا ونبـــأ وهـــــو الفرقـــــان

لقد أكد الشاعر بدوره أن لرسول الله ﷺ معجزات كثيرة، وخص بالذكر التنزيل الحكيم الذي كان ولا يزال نورا باهرا وقاهرا لأوتاد الفصاحة والبلاغة.

وقد تحدث ابن عمار في القصيدة ذاتها عن معجزة أخرى من معجزاته ﷺ فقال[2]:

ويح أهل الشرك ما أخســـرهم معشـــــــرا أشـــــــرار
يوم أخلى المصطفى أظهـــرهم وثـــــــوى بالغـــــــار
مـــلأ الله عمـــي أبصـــارهم هـــــل لهـــــم إبصـــــار
إذ رأوا بيضـــا ونبتـــا معشـــبا عمهـــــــم حرمـــــــان
وثنـــاهم عنكبـــوت بخبـــا فـــــــانثنى العميـــــــان

إنها معجزة النجاة من كيد المشركين الذين كانوا يتربصون به وهو في طريقه إلى يثرب، فخرج من داره وعصبة الشرك على باب داره، تنتظر خروجه فخرج دون أن يبصروه، ثم لحقـــوا به وقد غادر مكة، ورعته الألطاف الإلهية، وهو مختبئ بالغار الذي بدا وكأنه مهجور لا أحد فيه؛

---

(1) ابن عمار، **الرحلة**، ص24، 25.

(2) نفسه، ص24.

حيث ضربت عليه العنكبوت بنسجها ووضعت الحمامة بيضها، كل ذلك كان معجزة من الله لحفظ النبي ﷺ ودرء الخطر عنه.

وفي المعجزة ذاتها يقول المانجلاتي[1]:

هذا حماه منيع له الجمال البديع في الغار حام
صونا عليه الحمام والعنكبوت استدام نسجا أقام

وعلى كل فإن معجزات الرسول الأكرم ﷺ تعج بها كتب السيرة، والأمداح النبوية في شعرنا العربي الذي اتسعت دائرة موضوعاته، وتنوعت معانيه ومراميه، بل حتى أساليبه ومبانيه بفضل القرآن الكريم، وتعاليم الرسالة المحمدية التي غيرت الأفكار، وهذبت العواطف والمشاعر، ووجهت اهتمام الشعراء في الحياة الوجهة السليمة التي تتخذ من الرؤية التوحيدية مؤشرا لها، بكل ما يعنيه ذلك من التزام، في غير مصادرة أو تجاوز لملكة الفن والإبداع، التي لا شك أنها تزهو وترتقي حين تنفتح لها آفاق جديدة بمثل هذه المضامين، والموضوعات المستوحاة من الرسالة المحمدية.

وفي الأخير أشير إلى أن شعر المديح النبوي في الجزائر خلال العهد العثماني نجده في مدونات عدة؛ منها ما هو مفقود كديوان ابن عمار، وابن علي وأحمد المانجلاتي، والورتيلاني، وابن حمادوش الذي ضاع الكثير من شعره بضياع الجزء الأول والثاني من رحلته لسان المقال، كما ضاع ديوان الفكون في المديح النبوي و لم تبق منه سوى القصيدة التي أوردها أبوسالم العياشي في الصفحات الأخيرة للجزء الثاني من رحلته كما بقيت أيضا مدائح الأخضري التي حققها الباحث عبد الرحمان تبرماسين في رسالة الماجستير، وأخرجها فيما بعد ديوانا مطبوعا، كما بقيت بحوزتنا مدائح المقري التي نجدها في مقدمة الجزء الأول من كتابه نفح الطيب، وبعض المدائح لشعراء آخرين نجدها في رحلة ابن عمار، ومدائح أخرى بدرجة أقل في رحلة الورتيلاني وغيرها من المدونات التي لا أزعم أني أحيط بها علما.

---

(1) ابن عمار، **الرحلة**، ص30

أما خلاصة القول في هذا العنصر: إن الشعر الجزائري في الفترة العثمانية كان حافلا بالمديح النبوي، الذي ارتبط بذكرى المولد النبوي الشريف، وقد تنوعت مضامينه بين إبداء الحب له ﷺ والتعبير عن حرارة الشوق إلى مرابعه الشريفة، والتوسل به إلى الله، والإشادة بالشمائل والمناقب المحمدية، والوقوف بكثير من الإكبار والتعظيم لمعجزاته الخالدة المؤكدة لصدق نبوته.

ثانيا: المدح السياسي:

إن المدح السياسي يرتبط عادة بالقادة والأمراء؛ حيث يطرق الشاعر موضـــوعات ذات صلة بالحكم، وإدارة شؤون الرعية، وما يقتضيه ذلك من حسن الإدارة والتدبير، وتوطيد أركـــان العدل، وغيرها من المعاني والأفكار المرتبطة بهذا الضرب من النظم.

وعن المديح السياسي عموما في الشعر الجزائري خلال الفترة العثمانية يقول أبو القاســـم سعد الله: "لم يرتبط الشعر بالسياسة في الجزائر خلال العهد العثماني إلا في مناســـبات محـــدودة نستطيع حصرها في الجهاد ضد الأجانب الإسبان، ومدح بعض الأمراء طمعا في مالهم، والموقـــف من الأتراك مدحا وذما"[1].

ومن الأسباب التي لم تهيئ الظروف المناسبة للشعر السياسي في الجزائر خـــلال العهـــد العثماني حسب سعد الله:

1- الأمراء الذين لم يكونوا متذوقين للشعر، ومن ثم لم يشجعوا على نظمه.

2- بقاؤهم في الحكم كان مرهونا بظروف طارئة؛ فهم لا يبقون إلا فترات قصيرة تكون عادة مليئة بالصراعات وغالبا ما تنتهي نهاية دموية والشعر السياسي يعيش عادة في ظروف هادئة يدوم فيها حكم الأمير فترة معقولة يعرف الناس خلالها أخلاقه، ومواقفه ليمدحوه عليها أو يذموه.

3- بعض الفقهاء في هذه الفترة من أمثال عبد الكريم الفكون كانوا ينتقدون من يتقرب إلى الولاة ويسعى لخدمتهم ونيل رضاهم[2].

---

(1) سعد الله أبو القاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج2، ص263.

(2) نفسه، ج2، ص263.

وعلى كل فإن الأسباب السالفة الذكر تبقى نسبية؛ إذ نجد الداي محمد بكداش(*) الذي تمكن من فتح وهران، وتحريرها من الإسبان سنة 1119هـ، قد نشأ نشأة علمية دينية، وقد وصفه كل من أرخ له، أو نعته في شعر أو نثر بالتقصي والعلم حتى قيل عنه: إنه عالم الأمراء وأمير العلماء(1) وبعد تمكنه من فتح وهران انطلقت ألسنة الشعراء من عقالها مدوية تخلد وتتغنى بالنصر وتمدح صانعه "لعل من أسباب رضى الشعراء عنه إدراكه لنفسياتهم، وقضاء حوائجهم، وتقديم العلماء إليه، ويبدو أن ذلك قد جاء من تجربته في الإدارة؛ إذ أنه قد تولى عدة وظائف قبل توليه الباشوية، ومن بينها وظيفة خوجة (أو كاتب) ولعل حسن حظ بكداش باشا أنه وجد ابن ميمون يدون له الشعر الذي قيل فيه وفي جهاده، إذ لولا ابن ميمون لربما ضاع هذا الشعر كما ضاع غيره، ولكان هذا الباشا مجرد اسم جامد في قائمة الولاة العثمانيين بالجزائر"(2).

وبالإضافة إلى الداي محمد بكداش نجد الباي محمد الكبير الذي كان له من الدور السياسي، ومن الوعي ما مكنه من أن يجمع حوله نخبة من الأدباء والكتاب(*) يدونون أحداثه اليومية ويشيدون بأعماله وإنجازاته، وينسخون له الكتب، وبالمقابل كان يغدق عليهم بالمال متعهدا إياهم بالرعاية، مما ساعد في تنشيط الحركة الأدبية وبخاصة الشعرية منها، حيث جاءه الشعراء من البليدة، والجزائر، والمغرب يستمنحونه العطايا منوهين بجهوده في تحقيق النصر(3).

(*) محمد بن أبي الحسين نور الدين علي ابن محمد النكيد نسبة إلى "نيكدا" ناحية من بلاد تركيا –وبكداش لقب تركي معناه الحجر القاسي– وقيل لفظ فارسي معناه المتفرد بالسؤدد، قدم إلى الجزائر سنة 1086هـ مع العسكر النظامي فنزل مدينة بونة ولازم بها الشيخ قاسم المعروف بساسي فانتفع بعلمه وأدبه، وقد تولى بالجزائر عدة مناصب حكومية، وكان آخرها وأهمها توليه منصب الداي على رأس الحكومة الجزائرية سنة 1118هـ، وكانت حينها منطقة وهران تحت سيطرة الاحتلال الإسباني، فاستنجد أهلها بالداي محمد بكداش الذي هب لنجدتهم فكان التحرير عام 1119هـ، وتوفي مقتولا سنة 1122هـ (ينظر: ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص139. والجيلالي عبد الرحمان، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص207 إلى 218.

(1) الجيلالي عبد الرحمان، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص207.

(2) نفسه، ج3، ص207.

(*) منهم أحمد ابن هطال التلمساني، ابن سحنون، أبوراس، أحمد القرومي، ومحمد بن الطيب المازري وغيرهم (ينظر: ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص130، 132، 133، 164،454..)

(3) نفسه، ص135، 147، 154، 164.

وخلافا لعهد محمد بكداش الذي لم يكن طويلا[*] فإن عهد باي الغرب الجزائري محمد الكبير بعد قيامه بالفتح الثاني لوهران سنة 1205هـ قد طال ودام إلى سنة 1213هـ تاريخ مقتله وهوفي طريقه إلى مدينة الجزائر، وقد قيل في مدحه خلال تلك الفترة من حكمه الكثير من الأشعار[1] بل كانت له الحظوة في أمداح الشعراء مذ أصبح بايا سنة 1193هـ[2].

وعلى كل فإن معظم الشعر السياسي الجزائري على عهد العثمانيين كان منشغلا ومهتما بمسألة تحرير وهران من سيطرة الإسبان[*]، لذلك كان من الطبيعي أن يتوجه الشعراء بأمداحهم إلى كل من يصوب جهوده نحو تحقيق هذا المسعى[3]، أو يتوسمون فيه القدرة لتحرير وهران السليبة، كما فعل القوجيلي[*] في قصيدة مؤثرة وجهها إلى الداي الحاج أحمد[*] وقد استهلها بتهنئته واستمالته فقال[4]:

بسعادة تجد يدكم وسرور وبها الهناء على ممر دهور
طلعت طوالع سعدكم مقرونة باليمن والتسديد والتيسير

(*) فتح وهران سنة 1119هـ وتوفي مقتولا سنة 1122هـ وبعد 25 سنة من الفتح سقطت وهران مرة أخرى في يد الإسبان (ينظر: ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص192، 193).

(1) نفسه، ص149.

(2) نفسه، ص126 إلى 132

(*) سقطت مدينة وهران في يد الأسبان سنة 914هـ، وتم التحرير النهائي سنة 1205هـ، فمدة ثلاث قرون بالتقريب من الاحتلال كانت كافية لأن تفرض القضية نفسها على الساسة والشعراء (ينظر: الجيلالي عبد الرحمان، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص214 إلى 265).

(3) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص203. وابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص135 إلى 147.

(*) هو محمد بن محمد بن علي بن يسعد بن سعيد بن عبد الواحد بن يحي بن العباس الملقب بابن اقوجيل أو القوجيلي، من أبرز شعراء الجزائر خلال القرن الحادي عشر الهجري، أخذ على الشيخ علي بن عبد الواحد الأنصاري المغربي وكان معاصرا لسعيد قدوره ومخاصما له، من مؤلفاته عقد الجمان اللامع، المنتقى في قعر بحر الجامع، كما له أشعار في أغراض مختلفة (ينظر: ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص204. وابن علي، **أشعار جزائرية**، ص27، 28).

(*) هو الحاج أحمد داي تولى منصب الداي سنة 1106هـ وتوفي سنة 1110هـ (ينظر: الجيلالي، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص202، 203).

(4) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص205.

▪ **حبور**: السرور.

فرحت جزائرنا بكم وتأنست بمقامكم فيها بحال حبور
يدعوا الإله جميع من فيها لكم بالنصر والتأييد والتبشير
يرجون من ذي العرش أن لا يرتقي في ملكنا ذا غيركم بسرير
فأجابنا الله المجيب دعاء من يضطر وهو مجيب كل صبور
مذ قمتم بأمورنا وتصرفتم عن إذنكم وثقت عرى التدبير
دبرتم أمر البلاد وصنتم أحوالها جهدا من التغيير
وحفظتم أمر المرتب بعدما قد كان في ضيق وتعسير

لقد أكد الشاعر في هذه الأبيات على أمرين:

أولهما: بيان ما للممدوح من مكانة عند رعيته التي تثق به، وابتهجت بتوليته، وهي تدعو له بالنصر والتأييد والتوفيق.

ثانيهما: التأكيد على أن توليه هذا المنصب،كان بتوفيق الله الذي استجاب لدعاء المضطرين المستضعفين الصابرين.

وعليه فإن الممدوح مطالب بأن يتحمل المسؤولية، ويستشعر خطورتها، ويجتهد في تأديتها التزاما بواجبه إزاء رعيته، التي ابتهجت بمقدمه متوسمة الخير فيه، ومحسنة الظن به، والأكثر من ذلك كله أن يلتزم بتكليفه الشرعي مع خالقه؛ فتوليه للمنصب كان بتوفيقه ومشيئته سبحانه وتعالى فالشاعر لم يرم بمدحه المجاملة، بقدر ما كان يروم تحميل الممدوح كامل المسؤولية كي يلتزم بما يقتضيه موقع المسؤولية، الذي هو فيه من قيام بالواجب، ولعل من أولويات هذا الواجب أن يعجل الممدوح بنجدة أهل وهران من كيد الإسبان، وفي ذلك يقول القوجيلي في أبيات أخرى من القصيدة ذاتها[1]:

ضاقت أمور المسلمين وكلفوا غرما طويلا في مديد شهور
والله حرم عرضنا ودماءنا والمال -أيضا- ثالث المحظور

---

(1) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص206، 207.

▪ **الجواري:** السفن. ▪ **عباب:** عباب البحر موجه.

فـــالله ولاك العبـــاد ورعـــيهم فـــانظر لهـــم في صـــالحات أمـــور
واشكر على النعمـــاء ربـــك إنـــه من فضله يرجـــى جـــزاء شـــكور
إن تنصـــروا الله العظـــيم جلالـــه ينصـــركم وهـــو الأعـــز نصـــير
ولتلتفـــت نحـــو الجهـــاد بقـــوة والكفـــر اقطـــع أصـــله بـــذكور
جهز جيوشا كالأســـود وســـرحن تلك الجـــواري في عبـــاب وبحـــور
وأضرم على الكفار نـــار الحـــرب لا تقلـــع ولا تهملـــهم بفتـــور
وبغربنا "وهـــران" ضـــرس مـــؤلم ســـهل اقـــتلاع في اعتنـــاء يســـير

إن أفضل المدح أن لا يقع المادح في فخ التبرير من أجل المجاملة، فيعمد إلى تلميع صـــورة الممدوح بتزيين قبيح فعله، وصرف النظر عن مثالبه، فالمطلوب من المادح كما فعل القـــوجيلي أن يسدي النصح، وأن يحفز الممدوح كي يقبل على الخير، ويبتعد عن كل عمل قد يجعله مجانبا للحق والصواب، متخلفا عن الواجب وأداء المهام.

لذلك نرى شاعرنا قد كثف صيغ الأمر، تعبيرا منه على أن الثنـــاء والتنويـــه بفضـــائل الممدوح لا يمنع المادح من أن يقف موقف الناصح حفاظا على ما للممدوح من مناقب ســـابقة، وحرصا على تحصيله لمناقب لاحقة تستوجب الاستمرار في مدحه إكبارا له، وتعظيما لتلك المناقب كقيم إنسانية تنشدها الفطرة السليمة.

فالشاعر الصادق في مدحه لا يقبل على المدح بنية المجاملة لشخص الممدوح وبخاصـــة إذا كان أميرا، لنيل رضاه، والفوز بعطاياه، بل إنْ مدحه فإنه يمدح فيه الأخلاق والقيم التي يؤمن بها، ومن ثم يجد نفسه متحررا من كل ولاء مجاني يرهن كلمته، ويخرص لسانه عن قول كلمة الحـــق، لذلك لا غرو إن وجدنا بعض الشعراء الجزائريين خلال العهد العثماني ممن ينطبق عليهم التوصيف السابق؛ ينظمون مدحهم السياسي بمنطق الندية في غير مكابرة؛ حيث تجد فيها إعجابا بالممـــدوح مع الإقرار والاعتراف بما له من فضائل، ومحاسن، لكن دون تقديمه في صورة الإنسان الكامل المتره عن الزلل، المستغني عن النصح، وعليه لا نجد في هذا النوع من مدحهم ما يوحي بالتذلل والتملق، بالشكل الذي يجعل التقرب من الحكام هدفا لذاته بدل أن يكون وسيلة للتأثير فيهم، وإعانتـــهم على مغالبة النفس، والهوى وشهوة السلطان من أجل إقامة دولة الحق والعدل.

وهذا ما بدا جليا في الأبيات السابقة للقوجيلي، وهو يمدح حسين خوجة ويبدو الأمر كذلك في قول ابن ساسي البوني، وهو يمدح محمد بكداش الذي خلف حسين خوجة في منصب الداي سنة 1118هـ[1]:

محمد اسمه "بكداش" خوجة ... له لقبان من خير الفخام
فقيه لوذعي ألمعي ... جميل الوجه يلقى بابتسام
ذكي الفهم ذونسب شريف ... لطه ينتمي خير الأنام
سخي عارف بالله حقا ... لأهل العلم يخضع ذوانسجام
أراد وصية مني ونصحا ... أنا أولى بمن يبري سقامي
هل المعوج يرجع مستقيما ... وهل يروي عطاشا ذو أوام
فراجعني لسان الحال منه ... بإلزام بإسعاف المرام
فقلت وإنني والله عبد ... مسيء مجرم مخطي المرام
وستر الله جملني ولولا ... عظيم العفوكنت من الهوام
عليك أيا صديقي في مضيق ... بتقوى الله –جل– على الدوام
وحكّم شرعه في كل شيء ... ولازم ذكره والدمع هام
وراقب بالضمير إله عرش ... ونق القلب من هذا الحطام

مستهل هذه الأبيات كان بالثناء الذي يستبطن رغبة الشاعر في تحسيس الممدوح بما يجب أن يكون عليه من خلق رفيع، وسلوك قويم، يليق بمن حمل اسم محمد ﷺ ولقب "بكداش" الذي أطلقه عليه والده تيمنا بشيخ الطريقة البكتاشية[2] فالتشرف بحمل هذين الاسمين فيه مسؤولية والتزام، ثم إن الممدوح فقيه وعالم نسبه شريف ينتهي إلى المصطفى ﷺ لذلك لا يليق به أن ينخدع بمظاهر السلطان فيقع في الزلل والمحظور.

---

(1) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص133، 134.

(2) الجيلالي عبد الرحمان، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص207.

وبعدها أشاد شاعرنا بتواضع ممدوحه الذي لم يمنعه سلطانه، ولا علمه من أن يتقدم إليه بطلب النصح، فما كان عليه حينها إلا أن يقابل التواضع بتواضع مثله، فأبى أن يقدم النصح من موقع المعلم والمربي، بل رسم لنفسه صورة العبد الضعيف الذي كثر خطأه، وبان اعوجاجه، ولولا ستر الله لافتضح أمره وهو بذلك لا يقدم نفسه ضعيفا ذليلا أمام ممدوحه، وإنما هو تواضع العلماء، واعترافهم دوما بالقصور والتقصير في علاقتهم بخالقهم سبحانه وتعالى، وبعد ذلك كله شرع البوني في تقديم النصيحة للممدوح موصيا إياه بتقوى الله، وتحكيم شرعه، وملازمة ذكره، واستحضار وجوده، ورقابته وتطهير القلب من أدران الدنيا وحطامها... وغيرها من النصائح التي نجدها في الأبيات التالية لآخر بيت من الأبيات السابقة.

فالشواهد السابقة التي أوردها البحث على سبيل التمثيل لا الحصر جمعت بين المدح وواجب تقديم النصح في خطاب تقريري مباشر فقد إلى حد كبير بريقه الفني؛ ذلك لأن الشاعرين من العلماء والفقهاء الحريصين على إبراز المعنى، وتبليغ الرسالة مع التعفف عن الخوض في المدح من أجل مآرب شخصية، ومقابل ذلك نجد من الشعراء من يمدح طلبا للنوال، ومنهم المازري البليدي(*) في قوله مادحا الباي محمد الكبير[1]:

تعود كفه الكريم سخاوة بها استنطق العجماء بالشكر والحمد
سل الغيث هل يضاهي بذل كفوفه وهل رد قاصد على كثرة الرفد

هذان البيتان من قصيدة طويلة أشاد فيها الشاعر بما للممدوح من فضائل ومناقب؛ كالحلم والعلم والشجاعة.... إلخ، ثم مدح فيه كرمه الذي تجاوز نطاق البشر، وكاد ينطق الحجر والشجر والمدر، فما تقدمه كفوفه من بذل وعطاء قد لا يضاهيه غيث السماء، وهذه مبالغة من الشاعر علها تحفز الممدوح لعطاء أكثر وأن يكون كل ذي وفادة على الأمير ظافرا برفادة، وشاعرنا واحد من الوافدين على باب الإمارة.

(*) محمد بن الطيب المازري البليدي، من شعراء القرن الثاني عشر أو أوائل القرن الثالث عشر الهجريين (ينظر: ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص164)

(1) نفسه، ص164.

▪ **الرفد:** هوالعطاء والصلة والمعونة وهو النصيب من كل شيء.

وبالإضافة إلى الشاعر البليدي، ها هو ابن سحنون الراشدي يعرض في قصيدة طويلة ما لممدوحه الباي محمد الكبير من خصال القائد؛ كالمهابة والشجاعة...إلى أن يمدح فيه جوده وكرمه فيقول[1]:

وإلى متى أصف السحائب بالندى وندى السحائب مابه من إشكال
فهو السحاب حقيقة بعطائه وهو الهزبر ودوره الأغيال

وعلى كل فإن المدح السياسي في الشعر الجزائري خلال العهد العثماني لم يلتفت أصحابه إلى العطايا والهبات وغيرها من المآرب الشخصية إلا في حالات نادرة، بل قد نجد شاعرا يطلب من الحاكم عطاء لكن لأجل مصلحة عامة؛ كما هو الحال عند ابن ساسي البوني الذي أطلع محمد بكداش بسوء حال الرعية طالبا منه أن يلتفت إليها بعين العناية والرعاية كل ذلك في خطاب تقريري مباشر هو أقرب إلى النظم الذي يرصد ويدون فقال[2]:

هذا أمير هاشمي لم يرض بالمظالم
طوبى لمن قد قاربه يا ويح شخص حاربه
بشرى لنا بذا الأمير إذ هو يروي ويمير
يعرف قدر العلما كأمراء القدما
يا حاكم الجزائر يا أنس نفس الزائر
أريد أن أخبركم أدام ربي نصركم
بحال هذه القرية بالصدق لا بالفرية
قد صال فيها الظالم وهان فيها العالم
خربت المساجد وقلّ فيها الساجد
حبسها قد أسرفا ناظره فأشرفا

---

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص161.

▪ **أغيال:** مفرده غيل، وهو شجر كثيف ملتف يستتر فيه الأسد.

(2) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص128 إلى 130.

▪ **يمير:** مار عياله، إذا أتاهم بالطعام والمؤونة. ▪ **القرية:** المقصودة هي مدينة بونة.

فأهملـــــت أســـــعارها وبـــــدلت شـــــعارها
والشـــرع فيهـــا باطـــل والظلـــم فيهـــا هاطـــل
والخـــوف في ســـبلها والقحـــط في ســـنبلها

أشاد الشاعر في مطلع هذه الأبيات بعدل الأمير وسماحته مع من يطيع ويوالي، ثم حـذر من بطشه بمن يحارب ويعادي، فهوبشرى لرعيته، يصون حماها، ويضمن ماءها وطعامها ويبجـل وجهاءها وعلماءها.

وبعد هذه الاستمالة وإبداء الشاعر لحسن الظن بالأمير الذي يتوسم فيه كل خير دعـاه وجدد له النداء ليلفت انتباهه إلى مربط القصيد؛ حيث أبلغه بسوء حال الرعية في مدينة بونة التي تنشد حزم الحاكم، كي يحافظ على هويتها الاسلامية، ويرفع الخوف والظلم عن أهلـها، وهـي بأشد الحاجة إلى كرم عطائه بعد أن ضاع ما كان لها من حُبُسٍ، وخُرِّبَ ما شُيِّدَ على أرضها من مساجد، ونال القحط من سنبلها، وما عادت الأرض تنبت وتخصب فهذه الدعوة ليسـت طلبـا للعطاء بذل واستعطاف، بقدر ما هي دعوة للحاكم كي يقوم بواجبه اتجاه رعيته.

ولنعود على بدء فقد كان احتلال وهران الحدث السياسي الأبرز الذي شغل الشعراء في عهد الداي محمد بكداش صاحب الفتح الأول سنة 1119هـ(*) وفي عهد باي الغرب محمد الكبير صاحب الفتح الثاني والنهائي سنة 1205هـ.

ومن الشعراء الذين هنأوا محمد بكداش بالنصر بعد تحريره لمدينة وهران الشـاعر محمـد المستغانيمي في قصيدة طويلة جاء فيها قوله[1]:

إن الجزائر قد عن ساقها كشـفت واستبشرت أقبلت عـنكم بـلا نكـر
فكن لها مكرمـا وناصـحا قائمـا بالقسط عن حاسد تكفي وعن منكـر
أدار ملك الولاة فابشـري فرحـا إذا حل فيك سـديد الـرأي والنظـر

(*) ابن عبد الله محمد المستغانيمي عاش في أواخر القرن الحادي عشر الهجري وبداية القرن الثاني عشر الهجري كانت لـه حلقات تعليمية يقصدها كثير من الطلبة (ينظر: ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص180، 181).

(1) نفسه، ص182، 183.

▪ **الحنيفية**: الدين الاسلامي. ▪ الجيش المراد هو الجيش الإسباني المحتل لمدينة وهران.

سلطاننا المرتضى دامت سعادته وازداد نصرا على نصر مدى العمر
فقد أتى واحدا في عصرنا رافعا لراية العلم والشرع القويم حري
أبهجة الملك قد كسيت ثوب هدى وقد صفا شرب مائك من القدر
أيامكم أقبلت ودولة سعدت ورحمة وسعت في البدو والحضر
بحاكم فاضل وعالم عامل أحيا الحنيفية السمحاء كالمطر
أدار ملك فلا تخشون من أحد فكل أعدائكم منكم على حذر
أبواب وهران قد ألقت قلائدها وقد غدا جيشها كهائم الحمر
وأدخل الرعب في قلب العداة وقد من السّما مطروا بالشّهب والحجر

لقد أكد الشاعر في هذه الأبيات أن ممدوحه ارتضته الجزائر حاكما لها، ومدبرا لأمورها فهو الذي أعزها بعد ذل، ورفع فيها راية العلم، ومكن لحكم الشرع، وسداد الرأي فأعاد لها سالف عنفوانها، وجبروتها الذي يزرع الرعب في نفوس العدى، ويدفع كيدهم ومكرهم، وبذلك تفتحت أبواب وهران لأهلها متحررة من سطوة مغتصبيها.

وفي ذلك قال الحلفاوي(*) (1):

لما أراد الله بالدين جلا عن أرض وهران بني الكفر جلا
أحاد من حاد عن الخلافة فاستنهض فتى لها خلافة
أحله محل من أقامه وللقضاء عنده أقامه
فكان خيرة وخيرا ومنى وجلب نفع دائم ومأمنا
ومن عظيم لطفه بالناس سر خفي عن الذاكر والناس

(*) أبومحمد سيدي محمد بن محمد بن أحمد الحلفاوي مؤرخ وخطيب وفقيه وشاعر أخذ عنه الكثير من الطلبة العلم عاش في أواخر القرن الحادي عشر الهجري وبداية القرن الثاني عشر الهجري (ينظر: ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص249).

(1) نفسه، ص249 إلى 252.

▪ **الجلا:** بكسر الجيم تعني الظهور الوضوح. ▪ **جلا:** الجلاء؛ أي إخرجهم عن أرض وهران. ▪ **الفتى:** المقصود هوالداي محمد بكداش. ▪ **أقامه** الأولى تعني أبعده عن كرسي والمبعد هوالداي حسين خوجة الشريف الذي كان قبل محمد بكداش. ▪ **لامرا:** لامراء لا جدل فيه. ▪ **وسنا:** من الوسن أي ثقل النوم والنعاس.

فلم يكــن فيــه مجــال للــورى وإن تســل عــن شــرحه قــل لامــرا
هو دولة الخــير محمــد بكــدش تاريخهــا طبــق محمــد بكــدش
جــاءت بعــز وســناء وســنا والتــذت الأعــين فيهــا وســنا
وهو لهــا كــفء وظــل للأنــام فكــم أراح ذا عــنى وكــم أنــام
فجهز جيشا حمى الــدين فســاد إذ ظهــرت بــه بقــاع مــن فســاد
فنهضــوا لله حــز مــا وأعــد معهــم آلات حــرب لا تعــد

فهذه الأبيات مأخوذة من أرجوزة طويلة عدد أبياتها بلغ اثنين وسبعين بيتا نجد فيها مدحا لمحمد بكداش، ووصفا لجيشه مع ذكر تواريخ الأحداث والوقائع المتعلقة بفتح وهران، ثم ذكر ما آل إليه حال الإسبان[1] وغيرها من المضامين التي عرضت جملة من الأحداث التاريخية، فكانــت هذه الأرجوزة منطوقا تاريخيا في لغة تقريرية مباشرة ولا يهمنا منها في هذا المقام إلا تلك الأبيات التي مدح بها الداي محمد بكداش؛ حيث جاءت مثقلة بالمحسنات البديعية، وكأني بالشاعر أراد أن يسخر المعنى، ويطوع المبنى لأجل ممدوحه الذي وفقه الله لتولي منصب الداي فقام بواجب الفــتح والتحرير لوهران فجلب الخير والسعد والمنى والعز والرفعة لأمته التي أزال عنها العناء والفســاد، حيث جهز جيشا عرمرم به حمى الدين والأرض والعرض والدار.

وبعد فتح محمد بكداش لوهران بقي الإسبان يرقبون الفرصة لاستعادتها إلى أن تحقق لهم ذلك سنة 1145هـ-1732م بتواطئ حسن بن علي باي تونس، وقد ظلت الجزائر تخوض المعركــة بعد الأخرى، إلى أن تم إنقاذ وهران من احتلال الإسبان نهائيا سنة 1205هـ-1792م على يد محمد الكبير[2] الذي صلى ركعتين وهو يدخل وهران، شكرا لله، فضربت مدافع التهنئــة وطبولهــا ثم دخل عليه الناس يهنئونه[3] وكان من بينهم الشاعر ابن سحنون الذي استأذنه لإلقاء قصيدة مطولة فيها مدح للباي، وتهنئته بالنصر الذي ابتهج له قلب الشاعر فقال[4]:

---

(1) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص249 إلى 259.

(2) الجيلالي عبد الرحمان، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص223 إلى 224، 268 إلى 270.

(3) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص457 إلى 459.

(4) نفسه، ص459، 460.

.../...

يـــا أيهـــا الليـــث الهزبـــر المتقـــي وأجـــل مختـــار مـــن الأخيـــار
أبشر فثغر وهـــران أصـــبح باسمـــا يـــثني عليـــك بريـــه المعطـــار
ولوامـــع النصـــر المـــبين تكـــاثرت حـــتى كســـتك أشـــعة الأنـــوار
طهرت هذا القطر من درن الـــردى ورفعتـــه عـــن ســـائر الأقطـــار
وسعيت للرحمان سعيا صادقا فجزاك عنـــه بخـــير عقـــبى الـــدار
وأخذت من أيدي العدى ما سلمت للعجـــز فيـــه شـــوامخ الأقـــدار
كم من مليـــك كـــان يـــزعم أنـــه صـــلب القنـــاة مرفـــع المقـــدار
ركض السوابق كي يفوز بفخرهـــا فبـــدا عليـــه العجـــز في المضـــمار
حتى دعتك وقـــد تطـــاول أســـرها دعوى ضليل القفـــر في الأســـحار
ولنعم أنـــت إذا دعيـــت لحـــادث أمســـت غياهـــب ليلـــة كالقـــار
فأتيتـــها كالليـــث في أشـــباله وأمطت عنـــها شـــوائب الأكـــدار
وملكتـــها بالجـــد غـــير منـــازع ملك الليوث الغـــاب غـــير معـــار
لا طيب للعـــيش الشـــهي بنعمـــة إلا بملـــك معاقـــل الكفـــار

لقد كان واضحا من هذه الأبيات التي عاش صاحبها الحدث، وتفاعل معـــه أن التهنئـــة بالنصر تقتضي الإشادة بما للممدوح من مواصفات مكنته من تحقيقـــه، كالشـــجاعة، والقـــوة، والبأس، والحزم، والعزم، ثم التأكيد على قيمة النصر، وأهميته المتمثلة في تطهير وهران من بـــراثن الاحتلال، واستعادة بسمتها وعزها بعودتها إلى أهلها، وإلى دينها وانتمائها الحضاري بشكل عام، ولعل الممدوح كانت له الحظوة والشرف بتحقيق ما لم يحققه غيره من الحكام الذين لطالما وعدوا بالفتح، وسعوا إليه فخاب مسعاهم، وكأن قدر وهران أن تنتظر بعد طول أسر فتستعين بالممدوح الذي هب، وكان نعم من لبى الندا ليخلصها من كيد العدا.

▪ **القناة:** فلان صلب القناة؛ أي القامة. ▪ **المضمار:** هوالموضع الذي تُضَمَّرُ فيه الخيل، أوغايـــة الفـــرس في الســـباق.
▪ **القار:** من قار يقور الرجل مشى على أطراف قدميه ليخفي مشيه.

و لم تقتصر مدائح الشعراء على قائدي الانتصار الأول والثاني(*)، بل امتدت إلى مدح الجيش باعتباره صانع النصر في الميدان يوم التزال ومن ذلك يقول محمد بن يوسف(*) بعد فتح وهران على يد محمد بكداش(1):

يا أيها النحرير والملك الذي كل الملوك أمامه تتدحرج
سبقت لك الحسنى بما قدّمت من فعل جميل نوره يتدرج
جهزت حقا للجهاد عساكرا كرب الورى بقدومهم تتفرج
من كل ضرغام بصير بالوغى نار الحروب بحزمهم تتأجج
أسد لدى الهيجاء عند لقائهم فيهم قلوب ذوي النهى تستبهج
كم صادموا في الحرب أقيال العدا وسعو بميدان الوغى وتدرجوا
كم قاتلوا الأبطال يوم الملتقى حتى محوا داعي الضلال وفرجوا
وحباهم المولى بنصر عندما ركبوا المطايا للجهاد وأسرجوا

فبعد مدح الشاعر لقائد النصر محمد بكداش، والتنويه بجميل فعله، وحسن صنيعه انتقل إلى مدح الجيش الذي خاض الحرب، وحقق النصر. والجيش لا يمدح عادة إلا بقوة بأسه، وشجاعته، وإقدامه، ومهابته، وشدة البطش والفتك بأعدائه، وهذا ما فعله شاعرنا الذي لم يكتف ببيان ما لهذا الجيش من قوة وبأس بل أومأ وأشار إلى عقيدته وأخلاقه، فهدفه ليس دحر وهزم العدو بالمفهوم الحربي لكلمة الهزيمة، بل الهدف هو محو الضلال وما توحي به هذه الكلمة من كفر، وانحراف، وظلم وفساد...إلخ، ثم إن خوض هذا الجيش للحرب ليس انتصارا للذات وتمكينا لحظّ النفس، بل هو نصر للدين وجهاد في سبيل الله لذلك حباهم المولى بالنصر.

المازري البليدي بدوره لم يكتف بمدح الباي محمد الكبير بل مدح جيشه أيضا فقال(2):

(*) **قائد الإنتصار الأول**: الداي محمد بكداش، و**قائد الانتصار الثاني**: الباي محمد الكبير.

(*) هو أبو عبد الله السيد محمد بن يوسف، عاش في أواخر القرن الحادي عشر الهجري، وبداية القرن الثاني عشر الهجري (ينظر: ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص239).

(1) نفسه، ص241.

(2) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص164.

غزا أرض وهران بجيش عرمـــرم فضاق به الفضاء عن ذلك الجنـــد
رمى بصـــواعق تجـــاه حصـــونهم فـــأورثهم نهايـــة الـــذل والطـــرد
وفي جنده من الرجـــال أفاضـــل سمو لسماء الفضل من دون ما جحد
ولا شك أن الله يفتحهـــا علـــى يديه وأن النصر يأتي على القصـــد
هو الليث لا ينفك يـــوم كريهـــة يكر على الأعداء بالصارم المهنـــد
يمينـــا إذا مـــا ســـله لا يـــرده من قبل خضاب بالدماء إلى غمـــد
يقاوم جيشا وهو فرد فكيـــف إن أتى مع عسكر لـــه خـــافق البنـــد

لقد كان للباي محمد الكبير الحظ الأوفر من مدح المازري في هذه الأبيات، وقد مدحـــه باعتباره مقاتلا، وقائدًا لجيش محارب، لذلك امتد مدحه إلى الجيش الذي به يخوض معاركه. فأشاد بكثرة عدده وعدته، واصفا إياه على أنه جيش عرمرم، حطم الحصون وأذل الأعداء، والخصـــوم، فهذا الجيش على بأسه وبسالته وقوة بطشه له من رفعة الأخلاق، ونبلها ما يجعله يتسامى دوما نحو الفضائل والمعالي.

وخلاصة القول بعد عرض هذه النماذج من شعر المدح السياسي الذي شاع في القطـــر الجزائري إبان العهد العثماني: إن هذا اللون من الشعر يمكن عد الكثير من نصوصه وثيقة تاريخيـــة لأهم الأحداث السياسية التي عاشتها الجزائر في تلك الفترة من تاريخها، كما يمكن عده أيضا من أهم الروافد التي أسهمت في صنع وتوجيه القرار السياسي إلى المنحى الذي يخدم الرعية وقضـــايا الأمة، لذلك نرى معظم شعراء المدح السياسي في الجزائر يومئذ يستلهمون معاني أشعارهم مـــن التعاليم الاسلامية، حتى تكون مؤثرة ومقنعة ومؤدية للغرض بالشكل الذي يجعلها تسهم إيجابيا في تشكيل المشهد السياسي العام. ومن ثم قلما كانت أمداحهم السياسية مسخرة لأجل تحقيق مآرب شخصية.

وفي الأخير أشير إلى أن معظم الأشعار ذات الصلة بالمدح السياسي خلال العهد العثماني في الجزائر نجدها في التحفة المرضية، وفي الثغر الجماني، وبعضها الآخر وإن كان قليلا في رحلـــة الباي محمد الكبير إلى الجنوب الصحراوي الجزائري ، وبعضها الآخر نجده مبثوثا في كتب متفرقة منها البستان لابن مريم، والأزهار الشقيقة لابن سحنون الراشدي، وعجائب الأســـفار لأبي راس

(مخطوط)، وشرح الجامعي لأرجوزة الحلفاوي في فتح وهران، ودليل الحيران وأنيس السـهران في أخبار مدينة وهران للزياني.

ثالثا: مدح العلماء والأدباء:

إن الثناء على أهل العلم، وبيان مالهم من فضل أمر جاء به القرآن الكريم قبل أن تأتي به قصائد العرب، فأشعارهم كانت لا تنقل قبل الإسلام إلا ما هومحصلة لتجارب وتأملات، وملاحظات سابقة لكنها ترتبط ببيئتهم الضيقة، وحياتهم البسيطة، وموروثهم العتيق من العلاقات والعادات والأعراف،....إلخ، التي ظلت على حالها من الجمود، إلى أن جاء الإسلام فأحيا العقل، وأيقظ الوجدان، وصحح المفهوم والتصور، ووسع دائرة الاهتمام والتفكير، وارتقى بالطموح الانساني، فكان من أبرز هذه القيم التي جاء بها الإسلام، كما أسلفت الذكر، تلك المتعلقة بتقديس العلم وتبجيل العلماء، حيث قال تعالى في أول ما نزل على المصطفى ﷺ: ﴿ ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ١ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ مِنۡ عَلَقٍ ٢ ٱقۡرَأۡ وَرَبُّكَ ٱلۡأَكۡرَمُ ٣ ٱلَّذِي عَلَّمَ بِٱلۡقَلَمِ ٤ عَلَّمَ ٱلۡإِنسَٰنَ مَا لَمۡ يَعۡلَمۡ ﴾[1]، وقال سبحانه وتعالى: ﴿ إِنَّمَا يَخۡشَى ٱللَّهَ مِنۡ عِبَادِهِ ٱلۡعُلَمَٰٓؤُاْ ﴾[2]، وقال أيضا: ﴿ قُلۡ هَلۡ يَسۡتَوِي ٱلَّذِينَ يَعۡلَمُونَ وَٱلَّذِينَ لَا يَعۡلَمُونَۗ ﴾[3]، وقال أيضا: ﴿ يَرۡفَعِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنكُمۡ وَٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلۡعِلۡمَ دَرَجَٰتٖ ﴾[4].

فهذه التعاليم القرآنية أسست لثقافة جديدة تتمثل في مدح العلماء والاعتراف بفضلهم، فنظم شعراء العرب على مر العصور التي تلت البعثة المحمدية من الشعر ما يعبر عن برهم بأساتذتهم، وكبير امتنانهم وتقديرهم لذوي العلم والفضل من مشايخهم معبرين عن "إعجابهم بالعلم والأدب وصناعة الكتابة وفضل القريض... ويثنون على قوة البيان وعذوبة اللسان، ويقظة الجنان، وروعة القلم، وحسن الكتابة"[5] فقد مدح بشار بن برد واصل بن عطاء، ومدح أبو تمام

---

(1) العلق، الآيات من 1 إلى 5.

(2) فاطر، الآية 28.

(3) الزمر، الآية 9.

(4) المجادلة، الآية 11.

(5) سامي الدهان، **المديح سلسلة فنون الأدب العربي**، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4/1980م، ص59.

الكاتب محمد بن عبد المالك الزيات، ومدح ابن الرومي الكاتب عبيد الله....إلخ[1] وغيرهم من الشعراء الذين أدوا واجب التقدير لأهل القدر من العلماء والأدباء، ومنهم شعراء الجزائر خلال الفترة العثمانية فهذا أحمد المقري يعبر عن تقديره لابن الخطيب فيقول[2]:

ليت شعري أي العبارات توفي واجب ابن الخطيب مما أروم
وأنا عاجز عن البعض منها لقصوري وما العي ملوم
وهو يدعى لسان دين وناهيـ ـك افتخارًا به تتم الرسوم
فبأي العلى أحلّي علا من نال فضلا روته عرب وروم
وعلى الفرض ما الذي أنتحي منـ ـه لدى الوصف أن يخص العموم
ألحفظ قد ارتوى من معين لصواب عليه كل يحوم
أم لفهم يستخرج الدر غوصا من بحار يخشى بها من يعوم
أم لفكر مؤلف في فنون عن دهاء به تداوى الكلوم
أم لنظم كأنه جوهر السلـ ـك غلا قدره على من يسوم
تتباهى به الصدور حليا وتروق العيون منه نجوم
أم لنثر وافى بسحر بيان فهو كالروح والمعاني جسوم

استهل المقري مدحه بتمن ممتزج بالخجل من العجز، والإخفاق الذي يراوده في نظمه؛ فعبارات أشعاره لا تهب ممدوحه ما يستحقه من الثناء، والتنويه بما حازه من فضل روته العرب والروم، لذلك كثف توظيف الاستفهامات المتتابعة تعبيرا عن الحيرة والحرج، والانفعال جراء قصور يراعه على تدوين شمائل ممدوحه، التي تبدو كثيرة متدفقة فلا يقوى على تقييدها بالكتابة والنظم مجتمعة، فكان من الطبيعي أن يكون نظمه ناقلا الترر القليل من علامات العبقرية لدى الممدوح، مع الاعتراف بانفلات الكثير من مهاراته وملكاته التي إن غابت في مدحه، فهي حاضرة دوما في شخص ممدوحه.

---

(1) سامي الدهان، **المديح سلسلة فنون الأدب العربي**، ص59، 60، 62.

(2) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص111، 112.

▪ **أنتحي**: أقصد.

وعلى كل فإن مدح عالم لعالم آخر هو اعتراف وتقدير لا يرجى منه كسب ولا نوال، لذلك عقب المقري على أبياته السابقة فقال: "ولم يكن جمعي -علم الله- هذا التأليف لرفد أستهديه أو عرض نائل أستجديه، بل لحق ود أؤديه ودين وعد أقدمه وأبديه، ووقوف عند حد لا يجوز تعديه وتلبية داع أحييه وأفديه"[1].

إذن فباعث المدح عنده أخلاقي وهولا يرجوالنوال من أهل الدنيا لذلك قال[2]:

إن من يرجو نوالا وندى من بني الدنيا لذوحظ غبين
فلقد كان على غير الهدى من يسويهم برب العالمين
ويرجي منهم الرزق فهل خالق الكل فقير أو ضنين

فمدح العلماء بالنسبة إليه قيمة ينشدها لذاتها، ولا يرجو من ورائها سوى إبراز قدر العلماء وبيان أعلميتهم، وعظيم مترلتهم، فأعلمية الممدوح كما أوضحها في الأبيات السابقة تتمثل في قدرته على الحفظ وأخذ العلوم من منابع الحقيقة والصواب، ثم قدرته على الفهم والغوص عميقا في ماهية وتفاصيل الأشياء للوصول إلى حقيقتها الجوهرية، والأكثر من ذلك إلمامه علما ومعرفة بكثير من العلوم والفنون.

وعلى كل فإن للمقري أشعارا كثيرة في مدح ابن الخطيب نجد بعضها في مقدمة الجزء الأول من كتابه نفح الطيب[3]، ولم يقتصر مدح المقري على ابن الخطيب، بل مدح الكثير من العلماء الذين التقاهم بالمشرق، أو الذين كان على صلة بهم في فاس والجزائر[4]، ومنهم عبد الكريم الفكون الذي مدحه المقري فقال[5]:

---

(1) المقري، **نفح الطيب**،ج1، ص111، 112.

(2) نفسه، ج1، ص112.

▪ **الندى:** هو الجود. ▪ **الحظ الغبين:** الناقص. ▪ **الضنين:** البخيل.

(3) نفسه،ج1، ص82، 83، 84، 110 إلى 113.

(4) سعد الله أبو القاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج2، ص273.

(5) الفكون، **منشور الهداية**، ص231.

▪ **تترى:** أصلها وترى على وزن فَعْلَى من المواتره؛ أي المتابعة.

ودام عبـــد الكـــريم فـــردا في العلم والزهـــد والولايـــة
فهوالذي حاز فضـــل ســـبق وصـــار في ذا الزمـــان آيـــة
والله يبقيـــــــه ذا سمـــــــو مخلـــد الفضـــل والدرايـــة
بجاه خـــير الـــورى المرجـــى مـــن خصـــه الله بالعنايـــة
عليه أزكى الصـــلاة تتـــرى لـــدى ابتـــداء وفي نهايـــة

لقد مدح المقري الفكون بوصفه عالما، وزاهدا متصوفا له وجاهة عند الله، فهو صاحب كرامات ومقام خصه به الله، لأنه ولي من أوليائه الصالحين، وعليه سيظل خالد الذكر دائم الفضل في أسمى مقام.

وقد رد الفكون على أبيات المقري بمدح يماثله في الوزن والقافية، ويقاربه في المعـــنى وفي عدد الأبيات، وهذا هوحال المساجلات بين الشعراء[1]:

يا نخبـــة الـــدهر في الدرايـــة علمـــا تعاضـــده الروايـــة
لا زلـــت بحـــرًا بكـــل فـــن يروي بـــك الطـــالبون غايـــة
لقـــد تصـــدرت في المعـــالي كمـــا تعاليـــت في العنايـــة
مـــن فيـــك تنـــتظم اللآلـــئ بلغـــت في حســـنها النهايـــة
رقّـــاك مـــولاك كـــل مرقـــى تحوي بـــه القـــرب والولايـــة
أعجوبـــة لا لـــه نظـــير في الحفـــظ والفهـــم والهدايـــة
يـــا أحمـــد المقـــري دامـــت بشـــراك تصـــحبها الرعايـــة
بجـــاه خـــير العبـــاد طـــرا والآل والصّـــحب والنقايـــة
صـــلى الإلـــه عليـــه تتـــرى نكفـــي بهـــا الشـــر والغوايـــة

أشاد شاعرنا الفكون القسنطيني بعلم المقري وتقواه؛ فهو بحر في شتى الفنون والعلـــوم، وصفوة الدهر في الدراية، بل هو الأعجوبة التي لا ند لها في الحفظ والفهم، لذلك كان لطلبة العلم مقصدا لنيل المبتغى والمرام، فعلمه معضد بورعه وتقواه، حيث ارتقى في مراقي الكشف والعرفان، وبلغ مقامات الولاية والقرب إلى الله.

---

(1) الفكون، **منشور الهداية**، ص237.

▪ **طرا**: جميع.

ومن المساجلات الأدبية بين العلماء والشعراء، تلك التي جرت بين ابن علي مفتي مذهب الحنفي، وابن عمار مفتي المذهب المالكي، قال الأول مادحا الثاني[1]:

وبحضرتي الفذ الذي بهر الورى أدبا وأخرسهم بسحر بيانه
فهو ابن عمار الذي لو أنه لاقى ابن عمار لغص بشأنه[*]
خدم القريض بساطه وأباحه أن يجتني الأزهار من بستانه
وكأنما زهر الكواكب نثره في الحسن أوكا الروض في نيسانه
جالسته ولزمته فوجدته ملك القلوب بفعله ولسانه
نقصت موازين الصداقة وهولا ينفك عنه الصدق في ميزانه

فالمادح والممدوح من مذهبين فقهيين مختلفين، ومع ذلك فإن الاختلاف المذهبي لا يفسد للود قضية، فقد أشار شاعرنا بما للممدوح من قدرة على نظم الشعر الذي فيه من روعة البيان ما يسحر ويبهر القراء، وكأن مملكة الشعر فتحت أبوابها مشرعة لشاعرنا، وأباحت له أن يجتني من بساتينها أجمل الأزهار ليصوغ أرقى وأنبل المعاني، لدرجة يخال فيها القارئ جمال شعره ونثره زهر كواكب منثورة في كبد السماء، أو حسن حدائق تفتقت كمائم ورودها في غرة نيسان.

وقد رد ابن عمار على قريض صديقه ابن علي بقصيدة من الوزن نفسه، والقافية ذاتها، وكان له من عدد الأبيات ما يقارب عدد أبيات قصيدة مادحه[*] الذي أحاله ممدوحا فقال[2]:

لم أدر من أقوى على سلب النّهى ألحاظه أم شعر فرد زمانه

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص38.

(*) ابن عمار الأول هو أحمد بن عمار الجزائري صديق الشاعر. والثاني هو محمد بن عمار الأندلسي كان وزيرا وشاعرا، ويلقب بذي الوزارتين وقد تولى الوزارة للمعتمد بن عباد، ولما طمع في الملك قتله المعتمد سنة 477هـ (ينظر: ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص38).

(*) عدد أبيات القصيدة الأولى لابن علي 84 بيتا، أما قصيدة ابن عمار فعدد أبياتها 94 بيتا، ووزن القصيدتين على الكامل.

(2) نفسه، ص42، 43.

▪ **نعمان:** المقصود أبوحنيفة النعمان؛ أي أن الممدوح قد بعث الحياة في الفقه الحنفي. ▪ **سلسا له:** الماء العذب.

▪ **دثاره:** ما يتدثر به أي الغطاء، وتوظيفها في البيت كان على سبيل المجاز. ▪ **سحبانه:** رجل يضرب به المثل في الفصاحة والبلاغة.

العـــالم العلـــم الـــذي أحيالنـــا ما قد أمـــات الـــدهر مـــن نعمانـــه
الحافظ البحر الـــذي مـــلأ البسيـــــ ـــــطة حفظـــه وازداد في فيضـــانه
راوي حديث المصطفى ابن علي الـــــ ـــمعدود في ذا العصر مـــن أعيانـــه
ومفسر الذكر الحكيم ومظهر التـــــ ـــــتأويل والممنـــوح فهـــم بيانـــه
والمرشـــف الآذان مـــن سلســـا لـــه والمقطـــف الأذهـــان مـــن بســـتانه
مـــولى تقـــاة الله جـــل شـــعاره ودثـــــاره ذكـــــراه في أحيانـــــه
شـــفع المهابـــة بالدعابـــة واغتـــدى كـــالطود أو كـــالروض في نيســـانه
أدب يريك الـــروض وقـــت ربيعـــه وتنســـك يـــد نيـــك مـــن رحمانـــه
لعـــب بـــأطراف الكـــلام لســـانه والفصـــل موقـــوف علـــى تبيانـــه
فأصغ إليـــه الســـمع عنـــد حديثـــه تسمع فصيح القـــول مـــن ســـحبانه
أوجـــل بـــذهنك في محاســـن نظمـــه تظفـــر بحـــر الشـــعر مـــن حســـانه

أكد ابن عمار أن ممدوحه سلب العقول بشمائله، فهو العالم الفقيه والشـــاعر الأديـــب والمحدث الأمين، والمفسر القادر على التأويل، وهوعند الله صاحب وجاهة ومقام رفيع... فكـــل هذه الشمائل والخصال تحفز العقل، وتدعوه إلى التدبر والتأمل في علم وأدب الممدوح الذي جمع مهابة وزهد العلماء، ووقارهم مع روح الدعابة، فكان محبوبا يرغب الناس في مجالسته للاستمتاع بعذب كلامه، والفوز بدرر نظمه متى أحسن المرأ الغوص في بحر أشعاره.

وأشير إلى أن هذين الشاعرين بينهما مساجلات عديدة نجدها في ديوان ابن علي الموسوم بأشعار جزائرية[1]، كما نجد هذه المسجلات أيضا في رحلة ابن عمار الموسومة بنحلة اللبيب[2].

وقد مدح ابن حمادوش الجزائري شيخه ابن المبارك[*]، دون أن يبتعد عن المعـــاني الـــتي

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص35 إلى 56.

(2) ابن عمار، **الرحلة**، ص41 إلى 50 ومن 54 إلى 63.

(*) أحمد بن المبارك من علماء فاس أخذ عنه ابن حمادوش علم المنطق توفي عام 1156هـ (ينظر: ابن حمادوش، **الرحلة**، ص83 إلى 91).

أوردها البحث في النماذج السابقة المختصة بمدح العلماء فقال[1]:

أيـــا شـــيخنا شـــيخ البريـــة كلـــها السيد أحمـــد المبـــارك في الـــدهري
علوت على أعلى ذرى المجـــد رفعـــة فكنت أوج العز كالكوكب الـــدري
وكنت نسيج وحدك اليوم في العـــدى ومن أين للإسلام مثلـــك كـــالنيري
ومن مثلكم في الكون يقصـــد بابـــه ومن أين يأتينـــا وجـــود في العصـــر
لقد عم بحـــر الجهـــل حـــتى رأيتـــه محيطا بآفـــاق الآنـــام علـــى الـــبر
وقد صار كل ديك يصـــرخ وحـــده ودعوتـــه تحكـــي مســـيلمة الشـــر
وقلـــت أواصـــر العلـــوم في وقتنـــا ومن يعلم التحقيق لا يـــدل للنصـــر
وأنـــت إمـــام بـــالعلوم محققـــا بساحتكم فلك النجاة مـــن البحـــر
وإني طلبـــت الله أن أرى وجهكـــم وأسجد على تلك الأكف على الـــبر
وها أنا نلت الـــذي كنـــت أشـــتهي وقد بقيـــت لي الإجـــازة في النشـــر

ما نلاحظه في هذه الأبيات أن ابن حمادوش اكتفى بإظهار مشـــاعر الـــود والامتنـــان لممدوحه الشيخ ابن المبارك، مظهرا له ما يستحقه من التقدير، والإكبار عرفانـــا بســـمو مقامـــه العلمي، لكن دون أن يعدد ماله من مهارات تؤكد أعلميته كما كان الحال في النماذج الســـابقة التي تحدث فيها الشعراء عن الفهم، والحفظ، والتفسير، ونظم القريض، وروايـــة الحـــديث...إلخ، وغيرها من علامات الأعلمية، والعبقرية التي تدفع الشعراء إلى المدح تمجيـــدا للعلـــم، وتبجـــيلا للعلماء، وهم بذلك يمدحون القيم والمعاني السامية، والأخلاق الرفيعة إدراكا منهم لأهمية العلـــم كفريضة قرآنية، ولمكانة ومنزلة العلماء كورثة للأنبياء.

وخلاصة القول في هذا الفصل: إن شعر المديح الجزائري في العهد االعثمـــاني لا يمكـــن النظر إليه على أنه تجربة فردية يدرسها الباحث في نطاق العلاقة الخاصة التي تربط المادح بممدوحه، بل هي تجربة مرتبطة بالسياق الحضاري العام، الذي يتكامل فيها الموروث والـــراهن، والمـــآل في منظومة مشتركة تتمظهر عبر حركة المجتمع في بعدها الاعتقادي والسياسي والأخلاقي... وغيرها

(1) ابن حمادوش، **الرحلة**، ص83.

من الأبعاد التي يصوغها الشاعر إبداعا، تعبيرا عن تجربته الذاتية المتفاعلة مع العالم الخارجي، الذي ينتمي إليه حضاريا.

وعليه فالمديح النبوي يعبر عن اعتقاد، وانتماء وما يقتضيه ذلك من التزام بتعاليم الاسلام التي تحققت، وتجسدت في شخص الرسول ﷺ الذي يمثل المصداق العلمي لتلك التعاليم، ومن ثم هو القدوة والمثل الأعلى، والأنموذج الحي للإنسان الكامل الذي اصطفاه الله، وجعله خاتم الأنبياء والرسل، وخصه بكرامات ومعجزات تؤكد صدقية نبوته لتفنيد ادعاءات المشركين، فشغف القلوب حبا، وجعلها تتأجج إلى مرابعه شوقا، وتتوسل به إلى الله أملا في الفوز بشفاعته، وتلك هي المعاني التي ميزت قصيدة المديح النبوي في الشعر الجزائري على العهد العثماني.

أما المدح السياسي فلم يكن الباعث على نظمه باعثا ذاتيا لأجل مصلحة شخصية، بقدر ما كان هذا الباعث مرتبطا بمصلحة وطنية، وعليه كان هذا اللون من الشعر الجزائري على العهد العثماني في معظمه منشغلا ومهتما بمسألة تحرير وهران، فكان من الطبيعي أن يتوجه الشعراء بأمداحهم إلى كل من بذل جهدا لتحقيق هذا المسعى، وأعني بذلك الداي محمد بكداش، والباي محمد الكبير، والمدح السياسي الموجه لهما كثيرا ما كان فرصة للشعراء من أجل إسداء النصيحة، وتحسيس الحاكم، بعظم المسؤولية والأمانة، بدل الاكتفاء بالمجاملة، وإبداء الولاء، كل ذلك كان لدى عدد غير قليل من الشعراء، وبلغة مباشرة غاب فيها التصوير الفني.

أما مدح العلماء والأدباء فهو مسألة أخلاقية بالدرجة الأولى؛ لأن الشاعر بمدحه لأهل العلم والأدب يمدح القيم والمعاني السامية، والأخلاق الرفيعة، ويمجد العلم والفضيلة، إدراكا منه لأهمية العلم كفريضة قرآنية، ولمكانة ومنزلة العلماء كورثة للأنبياء، ولم يقصر شعراء الجزائر على عهد العثمانيين من تخصيص العلماء، والأدباء بمدائح كثيرة في مدوناتهم الشعرية التي تؤكد قيمة وقداسة العلم عندهم ومكانة العلماء والأدباء بينهم.

الفصل الثاني

الـــــــــرثاء

أولا : رثـــــــــــاء العلماء

ثانيا : رثـــــاء مدينة وهران

ثالثا : أنواع أخرى من الرثاء

جاء في لسان العرب "رثى فلان فلانا يرثيه رثيا ومرثية إذا بكاه بعد موته... فإن مدحه بعد موته قيل رثَّاه يرثِّيه ترثيه ورثَيْت الميت رثْيًا ورثاء، ومَرْثَاةً ومرثية ورثَّيته، مدحته بعد الموت وبكيته، ورثوت الميت أيضا إذا بكيته وعددت محاسنه، وكذلك إذا نظمت فيه شعرا... ورثى إذا رقَّ وتوجَّع"[1].

والرثاء كما يبدو من خلال هذا التعريف اللغوي هو مدح بعد الموت، حيث يعدد الشاعر محاسن المرثي، وفضائله تخليدا لذكراه ومآثره، وقال ابن رشيق: "ليس بين الرثاء والمدح فرق، إلا أنه يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت مثل "كان" أو"عدمنا به كيت وكيت" وما شاكل هذا ليعلم أنه ميت، وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع بين الحسرة مخلوطا بالتلهف والأسف"[2].

فالرثاء قبل أن يتجسد إبداعا شعريا هو ظاهرة إنسانية، وموقف وجداني يقفه كل إنسان متى فقد عزيزا له من أهله أو خلانه، فهو ليس حالة طارئة على النفس البشرية بفعل تطور ما قد حدث في حياة الإنسان، بل هو متجذر ومتأصل في النفس الإنسانية مذ عرفت الموت كقدر محتوم، وكون الرثاء مرتبطا بالموت، وما يحققه من تنبيه وتزهيد في الحياة الدنيا، ولو لمدة قصيرة من الزمن، فإن الشاعر الناظم للرثاء لا يملك إلا أن يكون صادقا في رثائه فشعر الرثاء من "أصدق الأغراض الشعرية، وأكثرها تعبيرا عن العواطف الصادقة، وأقواها تأثيرا في نفوس السامعين"[3]؛ لأن فقد الأحبة وما يترتب عنه من حزن، وتفجع هو تجربة إنسانية مشتركة، والشعراء بمراثيهم لا يعبرون عن ذواتهم فقط، بل يعبرون عن ضمير الإنسانية، ووجدانها العام الذي يتلقى نبأ الموت بموقف نفسي موحد؛ هو الحزن والألم والحسرة... وغيرها من العواطف الإنسانية التي بقدر نبلها

---

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، مج2، مادة: رثا، ص1451، 1452.

(2) ابن رشيق، **العمدة**، ص426.

(3) عبد الرشيد عبد العزيز سالم، **شعر الرثاء العربي واستنهاض العزائم**، وكالة المطبوعات الكويت، ط1/1982م، ص07.

وصدقها، تجعل الرثاء من زاوية الأخلاق أشرف الأشعار وأجودها، فقد سئل أحد الأعراب: "ما بال الرثاء أجود أشعاركم ؟ قال: لأنا نقول وأكبادنا تحترق"[1].

"فالشعور بالفراغ الكبير الذي يتركه الفقيد بين أهله وذويه وأصحابه، سيخلف في نفس الشاعر وهو أكثرهم إحساسا مكانا لا يسد، وجرحا لا يندمل، وتظل هذه الصورة موحية في نفسه، دافعة لاستمراريتة الشعرية، حتى تستكمل القصيدة شكلها"[2] وقصيدة الرثاء عادة ما يتزهها الشعراء القدامى عن التشبيب، ويقول ابن رشيق في ذلك: "وليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيبا كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء.... لأن الآخذ في الرثاء يجب أن يكون مشغولا عن التشبيب بما هو فيه من حسرة والاهتمام بالمصيبة"[3] فالموقف النفسي الذي يظهر الشاعر مكلوما، مجروح القلب، منكسرا يفيض بمشاعر الحزن والأسى، هو الذي يمنعه من أن يتخذ النسيب مستهلا لمرثيته، لما فيه من لهو ومرح يحول دون تحقيق حالة الانسجام والتجانس التي تضمن للنص وحدته الشعورية.

والرثاء في الشعر الجزائري على عهد العثمانيين لم يصلنا منه الكثير، وجميع المراثي على قلتها لا تخرج عن بكاء بعض الشيوخ ورجال الدين أما ما يمكن أن نسميه الرثاء السياسي فلا نكاد نجد منه قصيدة[4]، والغريب أن بعض الحكام الذين قيلت فيهم أمداح كثيرة مثل الداي محمد بكداش لم تكن له الحظوة في مراثي الشعراء مع أن حياته انتهت بمأساة[*] فرثاء الحاكم القتيل قد

---

(1) الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة المدن، المؤسسة السعودية بمصر، ط5/1405هـ-1985م، ج2، ص320.

(2) البياتي، عادل جاسم، **دراسات في الأدب الجاهلي، منطلقاته العربية وآفاقه الإنسانية**، بيت الحكمة، بغداد، العراق، د.ط/1986م، ص146.

(3) ابن رشيق، **العمدة**، ص430، 431.

(4) سعد الله أبو القاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج2، ص288.

(*) أعدم الداي محمد بكداش سنة 1122م بعد أن تمرد عليه الجند بقيادة دالي إبراهيم الذي خلف الداي القتيل في منصب الحكم (ينظر: الجيلالي عبد الرحمان، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص218).

يجلب النقمة على الشاعر(*)؛ لأن القاتل قد يكون هو الحاكم الجديد الذي لا بد أن يُتقى شره[1]، ثم إن سيرة بعض الحكام في الرعية وجفائهم، وتجاهلهم للشعراء جعل موته ونهايته لا تمثل شيئا في وجدان الأمة ووجدان شعرائها، بل إن نهاية بعض الحكام كما يقول سعد الله، قد تعد "بشـــرى للأمة وليس نكبة قد حلت بها".

وبالإضافة إلى رثاء الشيوخ والعلماء نجد بعض المراثي القليلة التي خصت بها مدينة وهران التي ظلت لسنوات طوال تحت وطأة احتلال الإسبان، كما نجد بعض المراثي القليلة جدا، والـــتي قيلت في الأهل وبعض القادة.

(*) الأبيات الشعرية التي وجدت على ضريح صالح باي لم يكتب الشاعر اسمه تحتها، فظلت مجهولة القائل، ولعل ذلك كان خوفا من الانتقام؛ لأن صالح باي رغم ما قيل عن شعبيته قد مات مقتولا مغضوبا عليه من باشا الجزائر (ينظر: سعد الله أبو القاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج2، ص289).

(1) نفسه، ج2، ص288.

أولا: رثاء العلماء:

إن فقد العالم له أثر بالغ في نفوس العامة والخاصة من الناس؛ باعتباره شخصية عامة تتجاوز نطاق العائلة، أو العشيرة لها حضورها في وعي الناس، وفي ضمائرهم، تؤدي دور التعليم والنصح والتوجيه... وغيرها من الأدوار والوظائف التي لا شك أنها ذات تأثير في بناء العقل، وتوجيه السلوك، وشحن الوجدان بالكيفية التي توجه الإنسان إلى أن يختار لنفسه منهجا، وقناعة في هذه الحياة، وهو يرى في العالم رمزا ومثلا أعلى لكونه صاحب الفضل بعلمه ونصحه الذي أثمر ما أثمر من حالات الوعي التي من أهم دلائلها، ومظاهرها أن يرتقي الإنسان بعلاقاته الإنسانية، ولا يجعلها محصورة في قرابة الدم، بل ينطلق بها نحو أفق واسع حيث تكون الوشائج صنيعة الفكر، والوعي والاعتقاد، لذلك لا غرو إن وجدنا الشعراء يمدحون العلماء، أو يرثونهم فيبدون من صدق الشعور وقوة التعلق ما يؤكد مكانة العلماء، وقداسة رسالتهم ونبل أخلاقهم، مما يستدعي ويستوجب الإشادة والتنويه بفضائلهم، تخليدا لذكراهم، ولسيرتهم العطرة علها تبقى دربا لسالكي الطريق، ولمقتفى أثر العلماء بعد رحيلهم؛ فالعالم وإن رحل عن الدنيا بجسده، فإنه خالد وباق فيها بأثره وعلمه.

ولعل قدوة الناس في تعظيم شأن العلماء وتوقيرهم، والوفاء لهم، هم العلماء أنفسهم، فهذا عبد الكريم الفكون يرثي العالم الفقيه علي البهلولي[*] فيقول[1]:

أعيني جودا بالبكاء وانضبا شؤونا بماء طال ما جاد وابله
لخل أكنته الصفاح وأقفرت معالمه من بعده ومنازله

---

[*] هو أبو الحسن علي البهلولي من أعلام الجزائر في القرن الحادي عشر الهجري زار الحجاز حاجا وقد كان على صلة وثيقة بكثير من علماء عصره منهم عبد الكريم الفكون والمولى علي القادم إلى الجزائر من اسطانبول والذي كان محيطا بكثير من العلوم وله تآليف جمة (ينظر: الفكون، **منشور الهداية**، ص255).

[1] الفكون، **منشور الهداية**، ص226.

▪ **أنضبا:** نضب الشيء بمعنى سال. ▪ **وابله:** الوابل هوالمطر الشديد الضخم القطر. ▪ **أكنته:** يكن الشيء، ستره. ▪ **الصفاح:** نوع من الحجارة كالصفائح. ▪ **قدما:** الشرف القديم. ▪ **أجرضتني:** أجهدتني. ▪ **بلابل:** شدة الهم في الصدر وحديث النفس. ▪ **شآبيب:** دفعات المطر. ▪ **السوابل:** يقال أسبل المطر إذا هطل.

وقـــدما تـــراءى للعيـــون كأنـــه بناديـــه بحـــر إذ يباريـــه ســـائله
وكم من وعيص جلّ مقفـــل غيبـــه ورائـــق بحـــث أبرزتـــه مقاولـــه
أبا حسن أســـهدت نـــاظر مقلـــتي ونعيـــك حقـــا أجرضـــتني بلابلـــه
فيا عجبا للشمس كيف شـــروقها وقد عدمت وجهـــا تبـــدت شمائلـــه
ويا عجبا للبـــدر كيـــف ضـــياؤه وقد غاب في بطن الثرى مـــن ينازلـــه
فيا قلب صبرا عن مصـــابك إنمـــا البقـــاء لحـــي لا شـــبيه يماثلـــه
تعز فلا شيء علـــى الأرض باقيـــا وكل امـــرئ لا بـــد تعفـــو معاقلـــه
سقى الله أرضا ضمنت جسدا لـــه شـــآبيب رضـــوان تـــدوم ســـوابله

لم يخرج الشاعر عن المعاني التقليدية لموضوع الرثاء؛ حيث عبر عن حزنه، وعظيم تـــأثره برحيل الفقيد مستهلا ذلك بعبارة رثت بها الخنساء أخاها صخرا (أعيني جودا)، وبعـــد إظهـــار الحزن، والتعبير عن لوعة، وألام الفراق، بدا الشاعر وكأنه يبرر حزنه ويؤكد حقه في بكاء الفقيد من خلال تأبينه بذكر فضائله ومناقبه، هذه الفضائل التي يبدو أن الشاعر حين تذكرها وهو يؤبن تضاعف إحساسه بالحزن والألم، لذلك كثف من صيغ النداء في قوله: أبا حسن... فيا عجبا.... وياعجبا، فيا قلب... وهي الصيغ التي فيها من تمديد الصوت ما يطيل نفس الشاعر، ويمكنه مـــن الغوص عميقا في ذاته المكلومة، ومن ثم ترجمة حزنه وحسرته عبر آهات وزفرات تمتـــد وتطـــول بامتداد صوت النداء.

وبعد هذه الحالة من الانفعال يستعيد الشاعر توازنه مسلما بقضاء الله وقدره؛ مؤكدا أن لا شيء على الأرض باق، لذلك لا نملك إلا أن نرفع إلى الله عز وجل أكف الضراعة داعين إيـــاه بأن يحسن عاقبة الفقيد، وأن يتغمده بالرحمة والرضوان.

وهذا القوجيلي يرثي الزروق بن عمار فيقول[1]:

مـــا للأمـــاني أخلفـــت ميعـــادا؟ ما للمسرة أعقبـــت أنكـــادا؟
مـــا لليـــالي كلمـــا قلنـــا لقـــد أبدت صلاحا تستحيل فسادا ؟

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص118–119.

ما للمنايـــا تصـــطفي أخيارنـــا ؟ ما للدواهي فرقـــت أنـــدادا ؟
ما للمحب يـــبين عنـــه حبيبـــه ؟ هذي الرزية قطعـــت أكبـــادا
كم من مصائب قد مضت فنسيتها والدهر يرعـــد برقـــه إرعـــادا
ومصيبة الـــزروق أعظـــم رزئـــه حلّت بنا فأبـــادت الأطـــوادا
خطفته من بـــين الأحبـــة بغتـــة أيدي الزمان وأودع الألحـــادا
ناديتـــه والتـــرب حـــال بيننـــا رمت الجواب فما وجدت مرادا
مالي أراك عن الإجابـــة حـــائرا ؟ والعهد منك تجيب حين تنـــادى
أجفوتني ؟ حاشاك تجفوا صـــاحبا يبكي عليك ويكثـــر التعـــدادا

يبدو أن وقع الصدمة على الشاعر كان شديدا، لذلك بدا في أعلى درجات الاضـــطراب والتوتر، والانفعال الذي ترجمته صيغ الاستفهام المتكررة بشكل ملفت، وهي الصيغ التي يبدو أنها صورت ردة فعل الشاعر العفوية غير الواعية، وهو يتلقى خبر الفاجعة في قلق وحيرة وأسف، غير مستعد لأن يعيش عهدا جديدا يكون بديلا للعهد السابق، فرحيل الفقيد يعـــني رحيـــل المســـرة والصلاح والأخيار من الناس، ويعني رحيل الأحبة، وحين ترحل هذه الأمور فلا بقـــاء إلا للغـــم والنكد والفساد.

وقد بلغت الصدمة بالشاعر الحد الذي جعله يصف موت الزروق بأنه خطف مفـــاجئ، بل هو لا يكاد يصدق نبأ موته، لذلك يناديه آملا في أن يلقى منه جوابـــا، وحـــين أدرك أن لا جواب يأتيه من باطن الثرى، راح يسأل في حزن ويأس كبير عن سبب عدم الجواب أهوالجفـــاء؟ فالمرثي مترّه عن هذا الخلق الذميم، بل لا شك أنه قد سمع صاحبه وهو يبكيه ويؤبنـــه، ويعـــدد محاسنه وفضائله الخالدة.

وبعد هذا الانفعال المعبر عن وقع الصدمة، نرى شاعرنا في الأبيات التي تلـــي الأبيـــات السابقة قد استعاد توازنه، وسلم بما قضى الله في حزن هادئ فقال[1]:

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص119.

نادى لسان الحال هيهات اللقاء إلا بجنـــات الخلـــود مســـادا
فسكبت أمثال الجفون مدامعا وحرمت عيني أن تنال رقـــادا
إني على الزروق بـــاك كلمـــا ذكر الحبيب ولا أطيق جـــلادا
خـــل وفي صـــادق ومـــؤانس صافي السريرة فاق من قد سادا
حـــبر نجيـــب عـــالم مبتـــدع متفـــنن فـــاق الســـراة وزادا
فعليه مني كلما هبـــت صـــبا تسليم مشتاق لقـــبرك عـــادا
من كان مسرورا بموتك فليعد للموت درعا مانعـــا وجـــوادا
فعليه رحمـــة ربنـــا وســـلامه وأمـــده رضـــوانه إمـــدادا

يبدو أن الشاعر قد استوعب الحدث وتجاوز الصدمة فبدا متزنا هادئا متقبلا موت صديقه كأمر واقع وقدر لا راد له، آملا أن يلقاه في جنات النعيم، وفي انتظار ذلك لا ينقطع عن تأبينـــه وتعداد فضائله التي تذكره بالفقيد والخليل الراحل عن الدنيا، فتبقي الشاعر حزينا وتفقده النـــوم والصبر، بل كيف له أن ينام أو يصبر؟ وصورة الفقيد حاضرة على الدوام في الذاكرة والوجـــدان والضمير؛ تتدافع وتتزاحم أوصافها وخصالها في غير انقطاع، وقد عبر الشاعر عن هذه الحالـــة في البيتين الرابع والخامس؛ حيث أورد مناقب الممدوح بشكل مكثف ومتتابع في غـــير انفصـــال أو انقطاع فهو الخل، الوفي، الصادق، الصافي، النجيب، العالم،... الذي لا يرجو له الشاعر إلا الرحمة ودوام الرضوان.

وقد رثى ابن سحنون القاضي بن حواء[*] في قصيدة من ثمان وثلاثين بيتا، بعد استشهاده مع مجموعة من طلبته في مواجهة الإسبان المحتلين لمدينة وهران[1] وجاء في مطلعها[2]:

---

[*] هو الطاهر بن حواء: قاضي قضاة معسكر شاعر وفقيه عاش في القرن الثاني عشر الهجري، وكان مع جمع من طلبة العلم ممن أسهموا في تحرير وهران بقيادة الباي محمد الكبير وقد استشهد في سبيل ذلك سنة 1205هـ (ينظر: ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص233 إلى 237).

[1] نفسه، ص237.

[2] نفسه، ص237 إلى 238.

عز نفسك عن صروف الزمان كل شيء على البسيطة فان
كل من عاش لم يزل كل يوم يشتكي من إصابة الحدثان
إن للنائبات قوسا وتيرا عرضت لسهامه الثقلان
ما لنا نشتكي المنايا وأنا قد خلقنا لها بحكم العيان؟
أعلى الزرع في الحصاد اعتداء إن جنا زرعه من الأرض جان؟

لقد بدا الشاعر في مطلع القصيدة هادئا متزنا يدرك أن الموت حق، وأن لا شيء على البسيطة باق، لذلك أنكر على الناس شكواهم من الموت التي هي المآل الطبيعي والحتمي لكل حي، لكن سرعان ما اتضح في الأبيات الموالية أن الشاعر كان يحاول التأسي والتصبر، وقمع مشاعره التي سرعان ما تدفقت، وفضحت انفعاله، وعدم انسجام حديث العقل، مع واقع الوجدان الممتلئ حزنا وأسى بعد فقد الشيخ الطاهر بن حواء الذي كان على صلة وثيقة ومتينة بالشاعر ابن سحنون الذي أضاف قائلا[1]:

صبر النفس إن قدرت وإلا فدع المقلتين تنهملان
إنما قد فقدنا من ليس للقلـ ـب على الصبر عن نواه يدان
ماجد شهدت عليه البرايا إنه سيد بكل مكان
ساد بالعلم والتقى العطايا وبنى المجد فهو أكرم باني
وبنفس زكية ساد طفلا وسماح من أن له ثان
ليس فيه من المعايب إلا أنه ما له من الناس شاني
لو تحلى بخلقه البدر يوما ما اعتراه المِحَاقُ في كل آن
والمنابر أعولت ودروس العلم علم الهدى وعلم البيان
وغدت أعين الأحبة قرص والقلوب عليه في هيمان
وصفوف الحروب أمست شتاتا منذ أصبح في قصور الجنان

---

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، 238.

▪ **المِحَاق:** هو ما يرى في البدر من نقص في ضوئه بعد انقضاء ليالي اكتماله.

يترقى مراقي العز بين الشهداء عليه تاج الأمان
كان بدر العلوم في كل حفل يهدي للعلماء نور البيان
فغدا في منازل الخلد بدرا يتلألأ بين حور حسان

فبالرغم من كون الشاعر قد أبدى استغرابا ممن يشكو الموت، ويتضجر منه، وهو المآل الطبيعي للإنسان في حياته الدنيا، إلا أنه يعترف ضمنيا أن الوعي بهذه الحقيقة على مستوى العقل لا ينشأ عنها بالضرورة موقف ينسجم مع ذلك الوعي على مستوى العاطفة والوجدان، لذلك كشف عن صعوبة إبداء الصبر والجلد ، مجيزا لمن لا قدرة له على الصبر أن يدع دموعه تنسكب، وتنهمر فالخطب جلل، والمصاب عظيم، إنه رحيل من تشهد له الخلائق أنه سيد حيث كان؛ ساد الناس بعلمه وتقواه، وبكرمه وسماحته، ونقاء سريرته، لذلك تبكيه المنابر، ومجالس أهل العلم، وكل الأحبة، ولا عزاء لهم في مصابهم سوى يقينهم أن فقيدهم ينعم في جنات النعيم، ويرقى في مراقي العز، إلى جوار من أنعم الله عليهم بشرف الشهادة في سبيله، وجعلهم من الفائزين برضوانه.

وبعد هذا التأبين الذي حاول الشاعر من خلاله نقل مظاهر الحزن العامة بين أوساط أهل العلم وأحبة الفقيد، أفرد نفسه بأبيات يظهر فيها حزنه، وأثر المصاب عليه فقال[1]:

آه، من فقده الذي قد براني بوبيل اشتياقه مذعران
وسقاني نقيض ما قد سقته الـ ـحور حين ارتوى بأحمر قان
ورمى مهجتي بما قد رمته الـ ـكافرون به رواح الطعان
يا زمان فراقه أنت عندي وقت حزن وحيرة في جنان
أظلم الجوفيك عني نهارا حين أشرق عنه كل زمان
وجرت أدمعي عليه غزارا مثل وابل مزنة هتان

---

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص238، 239.

▪ **الوبيل:** الشديد. ▪ **أحمر قان:** إشارة إلى دم المرثي باعتباره مقتولا. ▪ **المزن:** السحاب الذي يحمل الماء، والمزنة قطعة من المزن أي المطرة. ▪ **هتان:** من هتن يهتن هتنا أي الدمع ونقول هواتن السماء هطلت وتتابع مطرها.

أو يمكـــنني التصـــبر عمـــن ليس عن وصفه يطيق لســـان؟
طاهر طاهر الصـــحيفة والعـــر ض نقيهـــا مـــن الأدران
مخلص الـــود إن دعـــاه خليـــل في مضـــيق أتـــاه دون تـــوان
يا ابن حـــواء إن قلـــبي حريـــق عنـــك مفـــتتن وأي افتتـــان؟
كلما قد ذكرت شخصك جادت مقلتي للثـــرى بنثـــر الجمـــان

بعد أن أظهر الشاعر توجعه وحزنه جراء هذا المصاب، شرع في مقارنة بين ما آل إليـــه حاله، وما آل إليه حال الفقيد الشهيد، فإذا كان الفقيد قد صار إلى حيث الحور تسقيه من حياض الجنة بعد أن لاقى ربه مخضبا بدم الشهادة، فإن قدر الشاعر أن يسقى مرارة يتجرعها بسبب فقده هذا الحبيب، وإذا كان الفقيد قد فاز بالشهادة حين انغرست في جسده الطاهر طعنات الأعـــداء، فإن رحيله عن الدنيا طعنة لم تصب الشاعر في جسده، وإنما أصابته في مهجته، لذلك يرى نفســـه قد فقد طعم الحياة وبهجتها، مستسلما للحزن، عاجزا عن التصبر يرى أيامه مظلمة، وقد أصبحت لياليا بعد رحيل الفقيد، وغروب شمسه، وكغيره من شعراء زمانه من أهل بلده أهى ابن ســـحنون مرثيته بذكر خصال الفقيد، حيث أكد على أعلميته وعدالته، بوصفه قاضيا، متوجا ذلك بالدعاء له فقال[1]:

وذكرت صفات مجدك حـــتى تتمثـــــل لي كأنـــــك دان
أدب رائـــــق وود صـــــحيح وطبـــاع صـــقيلة كاليمـــان
ومباحث في الدروس لطـــاف معجـــزات لكـــل ذي إتقـــان
وسلوك مســـالك العـــدل لا يثنيك عنها من البريـــة ثـــان
مـــآثر ضـــخمة لـــيس فيهـــا لك يا أوحد الزمـــان مـــدان
فهنيئا لك الشـــهادة والخلـــــد مع الفوز فيه بالرضـــوان
وعليك سلام ما قـــال صـــب عن نفسك عن صروف الزمان

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص239.

فالشاعر يؤكد أن الشهيد خالد بصفاته التي كلما ذكرها الذاكرون من أهل المحبة والوفاء، شعروا أن الفقيد حي بينهم، بأدبه ووده وعدله؛ فرحيل الجسد لا يعني رحيل ما ارتبط بصاحبه من قيم ومآثر تخلد ذكراه، لم لا وقد أنعم الله عليه بحسن الخاتمة؟ فكان عظيما في حياته وكان أعظم في توديعه لهذه الحياة بوسام الشهادة في سبيل الله وفي سبيل الوطن.

وقد رثى ابن حمادوش شيخه ابن المبارك فقال[1]:

أفلت يا شمس الغرب في حجب الثرى وأبقيت فاسا في الظلام وفي الغم
فحيرت رصاد وعطلت آلة وأفرحت شيطانا قهرته بالرجم
أيا شيخنا شيخ الجماعة أحمد نجل مبارك وصلت ذوالرحم
بذلت علوما كنت فيها مبرزا فلست بمناع العفات من الفهم
إذا أنت عبرت المسائل نالها غبي وإن صورت أدركها الأمي
فقمت بحق العلم في كل موطن وأقرب ما تأتي العويصة في الهم
لقد كنت معنيا بشأنه في الورى وفكرك غواص عن الدر في اليم
فتشرح مشكلا وتكشف غامضا وتنشر ما الجمهور شهر في القوم
لقد كنت في علم الحديث إمامه وأنت على أهل التفاسير كالنجم
أشارت لك الأقوام مذ صرت عندهم غزالة لا دجن عليها من الغيم

بداية لا بد من الإشارة إلى أن ابن حمادوش في هذه الأبيات أو في أشعاره عموما لا يبين عن اقتدار كبير في نظم الشعر، إذ كثيرا ما تختل في نظمه الأوزان، وترى خطابه الشعري مباشرا، ربما لأن الشاعر اشتغل كثيرا بالمجالات العلمية التي تقتضي اللغة العلمية الدقيقة المباشرة؛ كانشغاله بعلم المنطق والطب والفلك والزراعة والهندسة... وغيرها من اهتماماته العلمية المتنوعة التي تحدث عنها في رحلته[2]، ومع ذلك أوردت بعض الشواهد من شعره في مواضع مختلفة من هذا البحث كما كان الحال مع بعض الشعراء الآخرين الذين هم معه في مستوى متقارب من حيث القدرة

---

(1) ابن حمادوش، **الرحلة**، ص87.

(2) نفسه، ص85، 86، 106، 107، 120، 160، 264، 265.

على النظم؛ ذلك لأن البحث يعني بدراسة واقع الشعر بجيده ورديئه في مرحلة معينة من تاريخ الجزائر.

وقد استهل ابن حمادوش مرثيته لشيخه ابن المبارك بتأبينه وذكر محاسنه، وبيان فضله على أهل بلده، وعلى طلبة العلم القادمين إليه من كل مصر، لذلك يرى الشاعر أن رحيل الفقيد كان كغروب الشمس بحلول موعد الظلام؛ فهوالذي قهر الشيطان بتقواه، وأفهم من لا قدرة له على التعلم، وحل كل عويص مستغلق من مسائل العلم، وعليه فإن رحيل عالم على هذا القدر من العلم والتقوى والخلق الرفيع؛ لا بد أن يكون باعثا للحزن، ومدعاة للبكاء، وهذا ما عبر عنه ابن حمادوش في أبيات أخرى من القصيدة، ذاكما فقال[1]:

عليك يَحق النوح والحزن والبكا وفيك تباح لي المراثي من الاثم
رثيتك محزونا وكل الورى مثلي وأنّى لنا شخصا كمثلك في الحلم
يحق لنا أن نبكي العمر بالدما على العالم النحرير إذ ثوى في الرم
لقد طال ما أبكى اليراع بكفه على عاتق الوسطى يخثه للرسم
عليه من الرحمان أزكى تحية وأعرفها نشرا وأرفع في السوم

لكي يبرز الشاعر عميق تأثره برحيل شيخه، بدا وكأنه يبحث عن المظهر الأنسب لإبراز حزنه وانفعاله، فكثف من إبراز الكلمات والعبارات المشحونة بدلالات، وإيحاءات الحزن، كي تكون معادلا موضوعيا لحالته النفسية، ومن ذلك: النوح، والحزن، البكاء، المراثي، رثيتك محزونا، نبكي العمر بالدما،... وقد كان بإمكان الشاعر أن يكتفي بكلمة أوعبارة واحدة للتعبير عن حزنه، لكن قوة الانفعال ووقع الصدمة جعلته متوترا على مستوى التعبير أيضا، فتكررت ألفاظ وعبارات الحزن والبكاء بالكم الذي يعادل قوة الدفقة الشعورية التي ربما لا تكتفي بلفظ واحد، أو عبارة واحدة حتى تنطلق من الوجدان إلى العالم الخارجي الذي نعني به في هذا المقام الواقع الشعري.

---

(1) ابن حمادوش، **الرحلة**، ص88.

▪ **النحرير**: هو العالم الحاذق في علمه البصير بكل شيء. ▪ **الرِّم**: بكسر الراء هو الثرى.

وقد رثى سعيد قدورة شيخه محمد بن علي آبهلول المجاجي(*) بقصيدة طويلة(*) جاء فيها قوله(1):

مصاب جسيم كاد يصمي مقـــاتلي ورزء عظـــيم قـــاطع للمفاصـــل
ألمت دواهي أذهلت كل ذي حجى وأي امرئ من مذهل غـــير ذاهـــل
فلم أرى خطبـــا كافتقـــاد أحبـــة ثووا في الثرى ما بين صم الجنـــادل
ونحن نيـــام غـــافلون عـــن الـــذي يراد بنـــا فـــويح نومـــان غافـــل
فهمنا بدنيا قد حلت وهـــي جيفـــة وكل امرئ يلـــهوها غـــير عاقـــل
فكم ذا أنـــا لم أتخـــذ زاد رحلـــة؟ كأني من دنيـــاي لســـت براحـــل
ومالي لم أعمـــل بمـــا قـــد علمتـــه؟ فيا أسفا مـــن عـــالم غـــير عامـــل
أضـــيع فيمـــا لا يـــدوم ســـروره حياتي كأن العـــيش لـــيس بزائـــل
فما زهرة الدنيا وزخرفهـــا الـــذي له هادم اللـــذات أســـرع نـــازل
وأي سرور للـــذي ضـــاع عمـــره وأنفقـــه في كـــل لهـــو وباطـــل

أكد الشاعر في مطلع القصيدة أن المصاب جسيم، لا طاقة له لتحمله، بل لا خطب أعظم لديه من خطب الذي يرى أحبته قد ثووا في باطن الثرى. وبعد هذا الاستهلال المعبر عن عميـــق تأثر الشاعر برحيل شيخه جعل الموت مناسبة لمراجعة النفس، ومحاسبتها وذمها علـــى غفلتـــها، وكثرة شهواتها، وشدة تعلقها بزخرف الحياة الدنيا، ومتاعها الزائل، بدل السعي إلى العمل الصالح الذي هو زاد الإنسان، وذخره في يوم الحساب، ومن ثم وجب على الإنسان أن لا يغفل عن مآله الحتمي في هذه الحياة الدنيا التي لا يدوم فيها عيش، ولا سرور، ولا لهو، والكل مطالب بأن ينتظر ويستعد لاستقبال هادم اللذات، الذي لا بد أن يزورنا يوما على حين غرة.

(*) هو محمد بن علي آبهلول المجاجي ونسبه من شرفاء الأندلس وقد كان إماما عالما زاهدا متصوفا ولد سنة 945هـ وتـــوفي مقتولا سنة 1002هـ (ينظر: الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج2، ص279 إلى 289).

(*) عدد أبياتها 54.

(1) نفسه، ج2، ص281، 282.

- **جنادل:** مفردها جندل وهو الصخر العظيم.

وبعد هذه الوقفة التي أراد بها الشاعر الاتعاظ من الموت، باعتباره سيد الـــواعظين، راح يبث أشجانه، وأحزانه لمقتل شيخه مغدورا فقال[1]:

أنوح على نفسي وفقـــد أحـــبتي فقد هاج قلبي ذكر فقد الأفاضـــل
ولم لا أهل العلم بانوا وأقفـــرت ديـــارهم بعـــد اعتمـــار المنـــازل
كأن قد نأى عنا قتيلا فأصـــبحت عليه عيـــون دمعهـــا مثـــل وابـــل
لقد فقئت عين المكارم فـــانزعج لإطفاء نور وقـــت فقـــد القنـــادل
تبدد شمل الـــدين وانهـــد ركنـــه لبـــدر فقـــدنا في الخلائـــق كامـــل
فقدنا إماما مـــا لـــه في خصـــاله نظير ولا في عصـــره مـــن معـــادل
على علم الأعلام غـــرة عصـــره حزنت وما حـــزني عليـــه بزائـــل
يحق لوفد العلم أن يشهروا الأسى لنجم هوى من أنجـــم الأرض آفـــل
خليلي مـــا أولى الأحبـــة بعـــده بفيض نفوس مـــن بكـــاء ثواكـــل
فأين الذي قد كان ركنا لشـــدة؟ وأين الذي قد صار قصدا لنائـــل؟

إن الأولى بالرثاء حسب العبارة التي تصدرت أول بيت هو الشاعر نفسه الذي قال: أنوح على نفسي، فهو يرثي نفسه باعتباره أحد المتضررين بعد رحيل هذا الإمام، العالم، الفاضل الذي بفقده أقفرت ديار العلم، وتلاشت الأنوار بعدما شعت في كل عين، وأفلت الأنجم، وافتقد البدر، وتبدد شمل الدين، وانهد ركنه،...إلخ، وهذا ما يبرر حالة الحزن الشديد التي لا تخـــص الشـــاعر فحسب، بل هي حالة عامة تؤكد مكانة الفقيد بين الناس، وبين أهل العلم على وجه الخصوص، لذلك تكررت عبارات التحسر والأسف على هذا المصاب من خلال تكرير لفظة "الفقد" في أكثر من موضع، ومن ذلك: "فقد أحبتي"، "فقد الأفاضل"، "فقد القنادل"، "فقدنا في الخلائق"، "فقدنا إماما"، ثم إن الاستفهام في صدر البيت الأخير وعجزه هو تعبير عن هذا الفقد.

وبالاضافة إلى ذلك نلاحظ أن الشاعر كرر عبارات الحزن تعبيرا عن الوفاء، وشدة التأثر ومن ذلك: "أنوح على نفسي" "هاج قلبي" "أصبحت عليه عيون دمعها..." "حزنت وما حـــزني عليه بزائل" "يحق لوفد العلم أن يشهروا الأسى" "بفيض نفوس من بكاء...".

---

[1] الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج2، ص282.

وعليه فالأبيات السابقة بدت فضاء للانفعال والتوتر والحزن الشديد، الـــذي لم يكتـــف الشاعر بتبريره، وذكر ما يسوغه في الأبيات السابقة، حيث راح يبرز ما للفقيد من خصال حميدة، بل نراه في الأبيات التي تلي الأبيات السابقة يسترسل في تأبين الفقيد، بذكر محاســـنه وفضـــائله فقال[1]:

توفي شـــهيدا في تحنثـــه الـــذي ينال بـــه في الخلـــد أفضـــل نائـــل
إمـــام إذا مـــا جئتـــه تجدنـــه لدى الدرس بحر العلم من غير ســـائل
فما جئته في الدرس إلا وجدتـــه مـــن العلمـــاء العـــاملين الأوائـــل
له طيب أخلاق وحسن سياســـة وهوالمـــداري كـــل قـــاس وجاهـــل
فمن للأسارى والأرامل في الظما ومن للبرايـــا يـــوم صـــولة صـــائل
ومن لفنون العلم نحـــوا ومنطقـــا وفقهـــا وتوحيـــدا وفتـــوى لســـائل
لمنزلـــه كانـــت تشـــد رحالنـــا فمن راكب يســـعى إليـــه وراجـــل
ومن قاصد يبغي انكشاف ملمـــة ومن وافد يرجـــو التمـــاس نوافـــل
ففي طاعة الرحمان أنفـــق عمـــره فلله مـــن شـــيخ زكـــي الشـــمائل
فما خاف في الرحمان لومة لائـــم ولم يخـــش في الحـــق قتلـــة قاتـــل

تأبين الفقيد في هذه الأبيات بوصفه عالما، لا يختلف عما أبن به الشعراء من يرحل مـــن العلماء عن هذه الدنيا؛ فالمخصوص بالرثاء في هذه الأبيات فارق الحياة شهيدا، مطيعا لله، إمامـــا عالما، عاملا، طيب الخلق، عطر السيرة، مغيثا للملهوف، مذيدا عن الحمى، متبحرا في العلوم، وإلى مجالس علمه تشد الرحال، فهوشيخ زكي الشمائل، لا يخشى في الله لومه لائم.

وقد ختم الشاعر مرثيته بتقديم العزاء لآل الفقيد والدعاء له فقال[2]:

---

(1) الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج2، ص282.

▪ **تحنث**: تعبد واعتزال الأصنام مثل تحنف.

(2) نفسه، ج2، ص284.

▪ **السري أبا علي**: السري هو النهر الصغير أو الجدول، وأبو علي: هو أخ الفقيد، والعبارة فيها إشارة إلى أن أبا علي فرع من الأصل المتمثل في الفقيد؛ أي منه أخذ ونهل وعلى نهجه ماض.

أعزي بنيه والســـري أبـــا علـــي على قـــدر مـــاض مـــن الله نـــازل
فيا أوليائي سلموا الأمر واصـــبروا عليه وكفوا مـــن دمـــوع هواطـــل
وأبقاك للإسلام كهفا أبـــا علـــي مصونا عن الأعدا وجمـــع العـــواذل
وقد صار روح الشيخ في جنة العلا وأسكنه في الخلـــد أعلـــى المنـــازل
عليه من الرحمـــان أوســـع رحمـــة وأزكى سلام في الضحى والأصـــائل

إن الشاعر الذي بدا في الأبيات السابقة حزينا منفعلا، هـــوالآن في موقـــف المعـــزي، والمواسي لآل الفقيد، لذلك دعاهم إلى الصبر، والكف عن البكاء، والتسليم بقضاء الله وقـــدره؛ فالشيخ الفقيد ماض إلى الله وهوكافله، ومتغمده برحمته الواسعة في جنة العلا، وفي دار الخلد التي أعدها الله لأوليائه، وأصفيائه من خلقه.

وخلاصة القول في هذا العنصر: إن العلماء كان لهم الحظ الأوفر من مراثي شعراء الجزائر في العهد العثماني، وفيها يكون التعبير عن حزن وحسرة الشاعر، ثم تأبين الفقيد من خلال الإشادة بأعلميته، وأخلاقه، وتدينه لتنتهي المرثية بالدعاء له.

ثانيا: رثاء مدينة وهران:

بعد أن تمكن الإسبان من القضاء على الحكم الإسلامي بالأندلس، وجهوا نشاطهم لغزو بلدان المغرب مبالغة في النكاية بالمسلمين، وعدم إتاحة الفرصة للاجئيين الأندلسيين كي يفكروا، ويحلموا بالعودة مجددا إلى وطنهم السليب هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن احتلالهم لبلدان المغرب الكبير قد يعينهم على استغلال ما لهذه البلدان من موارد اقتصادية، ومواقع استراتيجية تفيدهم في أنشطتهم العسكرية[1].

وقد شرع الإسبان في خطوتهم الميدانية لاحتلال الجزائر منذ سنة 911هـ؛ حيث نزلوا بالمرسى الكبير لمدينة وهران، ثم امتدت حملاتهم العسكرية إلى باقي السواحل الجزائرية، مثل بجاية عنابة، دلس، مستغانم،...إلخ[2].

ومن أبرز العوامل التي هيأت لهم الظروف المناسبة من أجل التمكين لأطماعهم الاستدمارية، هي حالة الانقسام الداخلي الذي أضعف الدولة الزيانية، وأتاح الفرصة للإسبان حتى يستثمروا في هذا الانقسام بتغذية عوامله ومساعدة هذا الطرف على حساب ذاك، وبذلك ضمنوا لأنفسهم الولاء والنصرة من بعض الجزائريين[3](*)، بالشكل الذي يثبت وجودهم، ويدعم استقرارهم في المدن التي احتلوها لكن من سوء حظهم وحسن حظ الجزائر برز في تلك الأثناء الأخوان التركيان عروج وخير الدين اللذان كانا منشغلين بصد الحملات الصليبية بحرا وحماية المسلمين المهجرين من الأندلس، ونقلهم إلى حيث الأمان في بلاد المسلمين الأخرى، سيما بلدان

---

(1) بوعزيز يحيى، **الموجز في تاريخ الجزائر**، ج1، ص233.

(2) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص438. والجيلالي عبد الرحمان، **تاريخ الجزائر العام**، ج2، ص229.

(3) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص438، 439. والجيلالي عبد الرحمان، **تاريخ الجزائر العام**، ج2، ص229. وبوعزيز يحيى، **الموجز في تاريخ الجزائر**، ص234 إلى 237.

(*) منهم عشائر بني عامر كحميان، وجيدرة، وشافع، وأولاد علي، وعبد الله وكبراء أولاد خالقة (ينظر: ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص438. والزياني، **دليل الحيران**، ص142).

المغرب الكبير، لذلك تم الاستنجاد بهما لصد الغارات الإسبانية[1] التي ظلت متواصلة حتى تمكنوا من احتلال الكثير من السواحل الجزائرية المشار إليها سابقا.

وقد أبلى الأخوان عروج وخير الدين بمعية المقاومين الجزائريين البلاء الحسن في التصدي للأطماع الإسبانية، حتى تم تحرير الكثير من المواقع والمدن، وتم قتل نحو ثلاثة آلاف جندي إسباني، لكن وهران ظلت تحت سيطرة الاحتلال الإسباني لمدة قاربت الثلاثة قرون، و لم يخرجوا منها نهائيا إلا في شهر رجب من عام 1209هـ على يد الباي محمد الكبير[2].

وعليه فإن هذه الفترة الطويلة من الاحتلال الإسباني لمدينة وهران، كانت مدعاة لكثير من الشعراء كي ينظموا فيها مراثي تعبر عما حل بها من خراب، وعما لحقها من مسخ أصاب هويتها الإسلامية، ووجهها الحضاري المعبر عن تلك الهوية، فهذا ابن علي الجزائري يصف حال وهران حين تملكها الصليب فقال[3]:

فكم سامها من لا يناهضها وكم ... حوالي حماها حام بالزور حائم
هي البكر كانت لم يفض ختامها ... ولم يعلها فحل لذي الكفر قاضم
تملكها حزب الشقاء ولم يكن ... زمانا لحزب الحق عنها مخاصم
بها يسمع الناقوس من نحو فرسخ ... ومن لغة الكفار فيها تراجم
في كل يوم صيحة من خيولها ... ينوح لها الإسلام والشرك باسم
زها واعتلى التثليث فيها ونكست ... لما دهم التوحيد منه العمائم
وكل رئيس يرتجى لخطوبها ... تشاغل في لذاته وهو نائم
ورب أمير أزمع السير نحوها ... فيرجع لما كاثرته الدراهم
رضوا بالرش في الدين حين تخلفوا ... وقد رسخت في الأرض تلك الأراقم
تنادي الرعايا لم يجيبوا ملوكها ... وتصرخ لو لبى لذا الصوت راحم

---

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص438. والزياني، **دليل الحيران**، ص176. والجيلالي عبد الرحمان، **تاريخ الجزائر العام**، ج2، ص230.

(2) الجيلالي عبد الرحمان، **تاريخ الجزائر العام**، ج2، ص230.

(3) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص295.

- **فرسخ:** جمعه فراسخ وهو مقياس في الطول يقدر بثلاثة أميال أي ما يساوي ثمانية كيلومترات.

إن رثاء المدن لا يخلو في العادة من الخوض في حديث السياسة؛ لأن سقوط أي مدينة في أيدي الأعداء، وخضوعها لسلطة أجنبية غير سلطة أبنائها، يعني بالضرورة أن للأمر خلفيات وتداعيات سياسية، لذلك نرى ابن علي وهو يرثي مدينة وهران قد اتخذ موقفا سياسيا من حكام الجزائر؛ متهما إياهم بالتهاون والتراخي وانشغالهم بمصالحهم وشهواتهم، دون الالتفات إلى حال الرعية في وهران السليبة التي طالما استصرختهم لتخليصها مما حل بها من ذل وهوان، لكن لا صريخ لها، ولعل من أبرز مظاهر الذل والهوان، أن يتملك وهران حزب الكفر، والباطل والشقاء، فيعمد أنصاره إلى تغييب صوت الحق والعدل، وإلى القضاء على الوجه العربي الإسلامي لمدينة وهران، والسعي إلى جعلها مدينة نصرانية مسيحية، حيث يسمع بها صوت الناقوس، بدل أن يرفع ويعلوفيها صوت الآذان، ويمكن فيها لعقيدة التثليث بدل التمكين لعقيدة التوحيد.

لذلك يمكن القول: إن الشاعر لم يرث وهران بوصفها عمرانا خربه الغزاة، بل رثاها بوصفها هوية، وانتماء حضاريا عمل الغزاة على دفنه ومسخه، وإحلال بديل له، ومن ثم فإن ابن علي وانطلاقا من حسه الحضاري ينفي أن تكون نية الغزاة وأهدافهم مقتصرة على تحقيق مكاسب مادية فحسب، بل إن هذا الغزوفي حقيقته ثقافي تغذيه النزعة الصليبية.

وإذا كان ابن علي وهو يرثي وهران لم يتردد في توجيه النقد لحكام الجزائر الذين تقاعسوا عن تحريرها، فإن الشاعر محمد بن عبد المؤمن(*) وهو يرثي وهران كان يحرض الداي بابا حسن(*) لما كان يتوسم فيه من نخوة، وشهامة تدفع به إلى القيام بواجب الفتح والتحرير فقال(1):

نادتك وهران فلب نداها وانزل بها لا تقصدن سواها
واحلل بهاتيك الأباطح والربا واستصرخن دفينها الأواها

(*) هو أبو عبد الله محمد بن عبد المؤمن الحسيني الجزائري، عاش في القرن الحادي عشر الهجري، زار بلاد المشرق، وجالس الكثير من العلماء (ينظر: الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج2، ص270 إلى 275. وابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص301).

(*) تولى منصب الداي سنة 1092هـ، وخاض حربا ضد فرنسا وحلفائها وانتهت باتفاقية مذلة للدولة العثمانية، مما عجل بمقتل هذا الداي على يد ابراهيم خوجه سنة 1094هـ (ينظر: الجيلالي عبد الرحمان، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص190 إلى 193).

(1) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص301.

▪ **الحشاشة:** البقية من كل شيء.

واستدع طائفة العساكر نحوها يغزوهـا وليترلـوا بفناهـا
مستصحبين لـواءك المنصـور إذ يلقاهم الفـتح المـبين وجاهـا
صرخت بدعوتك العلية فاستجب لنـدائها ولـتكملن مناهـا
حاشاك أن تفنى حشاشتها وقـد قصرت عليك نداءها ورجاهـا

لقد حرض الشاعر الداي بابا حسن، وحفزه على القتال وهو يستشعر نكبة وهران الـتي تمثلها جريحة، تئن وتستغيث بالحاكم الذي لا يملك إلا أن يعجل بتلبية نداها.

وقد وفق الشاعر إلى حد بعيد في انتقاء الكلمات، والعبارات التي من شـأنها أن تـثير الحاكم، وتحرك فيه النخوة والإحساس بالمسؤولية، ومن ثم القيام بالواجب كقوله: "نادتك وهران، صرخت بدعوتك، ولتكملن مناها، حاشاك أن تفنى... وقد قصرت عليك نداءها ورجاها".

وبعد هذا التحريض والتحفيز على تحرير وهران السليبة، عمد الشاعر إلى وصف حـال وهران، وقد استباحها الأعداء فقال[1]:

قد طالما عبثت بها أيدي العـدا حتى استباحوا أرضها وحماهـا
وتصرفوا في المسلمين بمـا غـدا أعجوبة لمن اغتـدى يرعاهـا
أضحى الصليب مؤيدا والدين قد درست معالمه فلسـت تراهـا
جعلوا بها النـاقوس في أوقـاتهم بدل الأذان وغـيروا معناهـا
كم من أسير حولهـا لا يفتـدى كم من فقير حـل في مثواهـا
كم من نسا مع صبية أسرى بهـا أسرى بهم من ليس يدري الله
حال الصبي لدينهم ومن النسـا نالوالمحرم هل فـتى يغشـاها؟

لقد بدا واضحا في النموذج السابق لابن علي، وكذلك في هذه الأبيات لمحمد بن عبـد المؤمن أن نظم الرثاء لا يتعلق بوهران من حيث كونها عمرانا أحاله الغزاة خرابا، بل هـو رثـاء لعمار المدينة، من أهلها الذين حل بهم الذل والهوان بعد أن استباح الأعداء أرضهم وحماهم، فكان مصيرهم الأسر والفقر دون أن يسلم من ذل الأسر لا نساء المدينة ولا صبيانها.

(1) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص301، 302.

ومما يؤكد أن الشاعر يرثي مدينة وهران بوصفها حالا لا محلا أو مكانا، هوالتأكيد على الخلفية الصليبية لهذا الغزو؛ حيث تحدث عن الصليب الذي أضحى مؤيدا، وهو يعلو الكنائس التي ينبعث منها صوت الناقوس، مقابل الإسلام الذي أضحى مندرس المعالم التي لا ينبعث من مساجدها صوت الآذان، فروح هذه المدينة هودينها وهويتها، وعليه فإنها متى أصيبت في دينها وهويتها كانت ميتة الموت الذي يستوجب الرثاء.

والملاحظ في هذه المرثية أنها تجمع بين الحزن والغضب فبقدر؛ ما يبدو الشاعر حزينا متحسرا جراء ما حل بمدينة وهران من ذل وهوان، تراه يلقي بحمم الغضب، وهويسعى لأن يستنهض العزائم، ويحرك الهمم من أجل الذود عن الأرض، وصيانة العرض، فوظف لأجل ذلك عبارات تستثير النخوة والهمة في النفوس الأبية من ذوي الشهامة والمروءة؛ ومن ذلك قوله: "عبثت بها أيدي العدا.... استباحوا أرضها وحماها.... تصرفوا في المسلمين.... أضحى الصليب مؤيدا.... جعلوا بها ناقوسا بدل الأذان..... كم من نسا مع صبية من أسرى.... حال الصبي لدينهم ومن النسا نالوا المحرم" فالرثاء في مثل هذه الحال يجب أن يتجاوز حد البكاء، والإغراق في حالات السكون والسلبية والانهزامية، بل إن المطلوب هو تفعيل هذا البكاء، وربطه بالحركة والفعل، بدل حصره في الانفعال فينتقل المرء بذلك من موقف الحزين الجريح المظلوم، إلى موقف الغاضب الثائر على الظالم، لذلك ترى شاعرنا محمد بن عبد المؤمن لا يكتفي بعرض ما آل إليه حال وهران من ذل وبؤس وهوان، بل يتخذ من ذلك محفزا على الوثبة والثورة فواصل قصيدته مخاطبا بابا حسن[1]:

أنت الأمير المرتجى لكريهة ... يوم النزال فأنت قطب رحاها
جرد ظباك لمحو آثار العدا ... حتى ترى الإسلام في مغناها
وادع الغزاة لغزوها مستنجدا ... وانهض إليها وانزلن مرساها
عرج على أطلالها مع فتية ... سحرا بعزم لا منحت نواها

---

(1) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص301، 302.

▪ **المغنى:** هوالمنزل الذي غنى بها أهله. ▪ **السحر:** هوآخر الليل ومتنفس الصبح. ▪ **الظبا:** حد السيف والسنان والخنجر وما أشبهها.

إلى أن يقول[1]:

قوموا لها يا معشر الاســـلام قـــد آن القيام لها وحـــان لقاهـــا
خوضوا إليها بحرها يصبح لكـــم رهوا وجوبوا نحوها بيـــداها
فالآن آن الفتح إذ ظهـــرت بهـــا آثـــار تـــنبي أنـــه وافاهـــا

لم يكن عرض الشاعر لمأساة وهران بهدف البكاء، والتعبير عن الأشجان، بقدر ما كـــان بهدف الإثارة، والتحريض على القتال وبناء وإنجاز فعل التحرير، لذلك تكررت في هذه الأبيـــات أفعال الأمر كقوله: "جرد ظباك، وادع الغزاة، وانهض إليها، وانزلن مرساها، عرج على أطلالهـــا، قوموا لها، خوضوإليها" وهي أفعال لا تعبر عن حماس الشاعر فقط، بل تعبر أيضا عن سعيه لزرع هذا الحماس في من يعول عليه، لتحرير وهران على أن لا يبقى هذا الحماس مجرد طاقـــة يختزنهـــا الوجدان، بل الحماس الذي يريده الشاعر هوذلك الذي يتمظهر في الفعل والموقف الميداني الـــذي يكون معادلا موضوعيا للحماس كحالة وجدانية سابقة، تمثل البداية المحفزة لإنجاز الفعـــل بعـــزم واندفاع.

وفي رثاء وهران أيضا يقول أبوراس[2]:

من بعد عشـــر وعشـــر ثم أربعـــة عدوا إليهـــا قـــرة أعـــين الـــتعس
فملكوهـــا بـــلا كـــبير ملحمـــة لكن في الأولى بخدعة مـــن خـــس
فمـــرتين ابتاعوهـــا غـــير غاليـــة كيف يباع ثغر وهـــران بـــالبخس؟
خلالها الجوصـــرفا واطمـــأنوا بهـــا وقد تجلت للكفر جلـــوة العـــرس
يا له من ثغر أضحى أهلـــه جـــزرا للنائبات والجـــد منـــه في الـــتعس
مدينة العلم والإيمـــان حـــل بهـــا ما حل بالحصن من الخبس والخبس

---

(1) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص302، 303.

▪ **رهو:** من الرهو؛ أي المكان المرتفع والمنخفض أيضا يجتمع فيه الماء وهومن الأضداد.

(2) الزياني، **دليل الحيران**، ص162.

▪ **الجلوة:** تجلو العروس وجلا العروس على بعلها جلوة وجلوة وقد جليت على زوجها، أي نظر إليها. ▪ **من الجزر:** أي كل شيء مباح للذبح. ▪ **الخبس:** خبس الشيء أخذه وغنمه والخباسة الغنيمة والخبس الظلم.

مـــن كـــل شـــارقة الآلام بارقـــة ما تمها عـــاد للأعـــداء كـــالعرس
تقاسم الروم لا نالـــت مقـــاسمهم غـــر معاقلـــها المحجوبـــة الـــنفس

لقد أشار الشاعر في صدر البيت الأول إلى أربع وعشرين سنة من تحرير وهران بقيـــادة الداي محمد بكداش سنة 1119هـ وسقوطها مرة ثانية في أيدي الغزاة الإســـبان ســـنة 1143هـ[1] وكأن فترة التحرير الفاصلة بين نهاية الاحتلال الأول، وبداية الاحتلال الثاني كان فرصة مكنـــت الإسبان من أن يجهزوا أنفسهم، ويحضروا لوهران، وأهلها مصيرا بائسا، فكان لهم ذلك وبلا كبير عناء، وكأن قدر وهران أن يكتب لها السقوط دوما في أيدي الإسبان دون مشقة يتكبدها هؤلاء الغزاة، فكذلك كان الحال في احتلالهم الأول حين وجدوا آنئذ من بلغت بهم الدناءة والخيانة الحد الذي جعله يتواطأ مع الأجنبي ضد بلده، فسهلوا للإسبان مهمتهم في احتلال وهران[2].

فعودة الشاعر إلى تاريخ وهران المرير وهي تعاني السقوط مرتين في أيدي المحتلين الإسبان، كان باعثا على الحسرة والحزن، ولعل ما يجعل الأسى مضاعفا أن لا تهنأ وهران بتحريرها الأول، وأن لا يحافظ أهلها، وولاة أمرها على هذا الإنجاز لتسقط مرة ثانية، وهوالسقوط الذي لم يستسغه الشاعر، وبكثير من التذمر وصفه وكأنه صفقة بيع لثغر وهران النفيس بثمن بخس.

ويواصل الشاعر رثاءه لوهران بكثير من الحزن الذي يمتزج بالتذمر، وهو يتعمد وصـــفها ذليلة مستباحة، ومقابل ذلك يصف الإسبان وهم منتشون في أجواء من البهجة والســـرور لم لا؟ والعروس وهران تزف إليهم، وهي اليوم مكشوفة الوجه أمامهم، ليفعلوا بها ما بدا لهم أن يفعلوه، وقد أراد الشاعر بهذا التوصيف أن يستفز، ويستثير ذوي الهمم والعزائم لمحو الذل والعار الذي حل بمدينة العلم والإيمان.

فرثاء مدينة وهران وهي تحت سيطرة المحتل الإسباني، اقتـــرن دائمـــا بأمـــل تحريرهـــا واستعادتها، لذلك كان شعراء الجزائر على العهد العثماني يصرون علـــى أن لا تكـــون مـــراثيهم

---

(1) الزياني، **دليل الحيران**، ص159 إلى 162. والجيلالي عبد الرحمان، **تاريخ الجزائر العام**، ج3، ص207، 223.

(2) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص207.

لمدينتهم السليبة مناسبة للحزن فقط، بل يجب أن تكون مناسبة للغضب والدعوة إلى القيام بواجب التحرير، كما هو الحال عند شاعرنا القوجيلي الذي قال[1]:

وبغربنـــا وهـــران ضـــرس مـــؤلم سهل اقـــتلاع في اعتنـــاء يســـير
كم قد أذت من مسلمين وكم سبت منـــهم بقهـــر أســـيرة وأســـير
حلت بأرض المســـلمين فهـــل لهـــا من عسكر عند الصـــباح مغـــير
يرخـــي كلاكلـــه عليهـــا بغتـــة تـــاتيهم في عـــزة المقـــدور
فـــانهض بعزمـــك نحومستنصـــر بـــالله في جـــد وفي تشـــمير
بعساكر مثـــل الســـيول تزاحمـــت للسبق تحـــت لوائـــك المنصـــور

لقد شبه الشاعر الغزاة الدخلاء على مدينة وهران بالداء الغريب؛ الدخيل على الجســـم لينخره ويفقده سلامته وراحته، لذلك وجب القضاء عليه، وقد لجأ الشاعر إلى هذا التشبيه مـــن قبيل التحسيس بخطر الغزو وبمعاناة وهران التي حل بأهلها ما حل من الذل والأذى وقهر الأســـر، الذي كم يكون مرا، ومذلا، ومؤلما حين يشمل النساء، والحديث عن المرأة المسلمة، وهي أسيرة لدى الغزاة الصليبيين له وقعه في النفوس الأبية، لذلك ترى الشاعر بعد هذه الاستثارة للعواطـــف يدعو إلى الثورة على مستوى الفعل والواقع، ويخص بهذه الدعوة حاكم الجزائر؛ الـــداي الحـــاج أحمد، مطالبا إياه بعقد العزم، والأخذ بأسباب النصر، مستنصرا واهب النصر لعباده المجاهدين من أجل إعلاء كلمة الحق.

وخلاصة القول في هذا العنصر: إن مدينة وهران كانت هي المدينة المخصوصة بالرثـــاء دون غيرها من مدن الجزائر الأخرى على عهد العثمانيين؛ ذلك لأنها المدينة الوحيدة التي كانـــت تحت وطأة الاحتلال الإسباني، و لم يرث شعراء الجزائر هذه المدينة بوصفها عمرانا أو محلا، وإنمـــا بوصفها حالا وهوية وانتماء حضاريا، فتأسفوا وتحسروا لتغييب معالم الإسلام التي حلت محلـــها معالم الكفر، والظلم الذي نال من أهل المدينة السليبة شيبا وشبانا، رجالا ونساء، كما لم يكـــن

---

(1) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص207.

▪ **الكلاكل:** الجماعات. ▪ الخطاب. موجه إلى الداي الحاج أحمد الذي تولى الحكم سنة 1106هـ وتوفي سنة 1109هـ.

رثاؤهم وهران مناسبة لإبداء الأسف والحزن الذي يؤدي إلى الإغراق في حالة من السلبية والانهزامية، بل إن رثاءهم وحزنهم على وهران كان مقترنا بالغضب والرغبة في الانتقام، والقيام بفعل التحرير، لذلك لا تخلو مراثيهم من التحريض والحث على القتال.

ثالثا: أنواع أخرى من الرثاء:

1-رثاء القادة:

لقد سبقت الإشارة في مستهل هذا الفصل أن هذا النوع من الرثاء يكاد يكون مفقودا، وذلك بالنظر إلى المدونات التي أمكنني الحصول عليها، حيث لم أعثر إلا على مرثيتين لشاعرين مجهولين، وربما في هذا الأمر ما يؤكد السبب الذي سبقت الإشارة إليه مع بداية هذا الفصل في سياق تبرير قلة رثاء القادة، ورجال السياسة.

فالمرثية الأولى قيلت في قدور بن اسماعيل وهو أحد قادة جيش باي الغرب المعروف بقارة باغلي(*) بعد مقتله في الحرب التي شنها الباي على قبيلة بني مناد بنواحي شرشال لأمر عليهم من أمور الفساد[1]، وقد جاء في هذه المرثية قول صاحبها[2]:

يحق لنا البكا على أسد الوغى وناصر مظلوم وقامع من طغى
وقاهر جبار عنيد ومارد وجامع أشتات ومفن لمن بغى
ودامغ أعداء طالت لهم الأيدي وباذل أموال ومعط لمن صغى
وحائز أوصاف الكمال بأسرها مهذب أخلاق ومصغ لمن لغى
ومعطي العطايا دون من ولا أذى كافل أرامل أيتام بما ابتغى
ولكل عالم وصالح طالب محب له في الله حبه ما التغى
وذلك سيد الدوائر قدور نجل اسماعيل البحثاوي منصبه آغا
فلا رحم الرحمان آل منادها لما قتلوا المرحوم نال لما ابتغى
بشرى لك بالجنان يا قدور الرضي بشرى لك بالغفران والخير إبلاغا

(*) وهو الباي علي المعروف بقارة باغلي نسبة إلى بلدة ببلاد الترك تسمى باغلة، وقد جاء إلى الجزائر في عهد باي الغرب محمد الكبير وعرف الباي باغلي بالعقل والمعرفة والكياسة، وتولى منصب باي الغرب سنة 1228هـ (ينظر: الزياني، **دليل الحيران**، ص232 إلى 236).

(1) الزياني، **دليل الحيران**، ص236.

(2) نفسه، ص236.

- **آغا:** هو القائد العام لقوات الجيش البرية واستعملها الأتراك كلقب شرفي معناه الآمر والرئيس والعظيم.

لقد بدا الشاعر في حالة نفسية تراوحت بين الانفعال تارة، والاتـــزان تـــارة أخـــرى؛ فالانفعال عبرت عنه جملتان فعليتان؛ الأولى تصدرت البيت الأول في قول الشاعر: "يحق لنا البكاء على أسد الوغى"، والثانية تصدرت البيت الثامن في قوله: "فلا رحم الرحمان آل منادها".

فالجملة الأولى عبرت عن حزن الشاعر الذي يرى أن البكاء حق، وله ما يـــبرره حـــين يكون الباعث عليه فقد من عرف بالإقدام في ساحة الوغى، نصرة للحق في وجه الباطـــل، أمـــا الجملة الثانية فقد عبرت عن غضبه وتذمره من آل مناد قاتلي الفقيد حيث تضـــرع إلى الرحمـــان بالدعاء، لكن لم يسأله الرحمة، وإنما سأله أن يرفع ويقطع رحمته عن آل مناد ويطردهم منها.

أما الاتزان النفسي فقد بدا واضحا في تأبين الشاعر للفقيد، معتمدا الجمل الاسمية الـــتي كان لها الحضور المكثف في هذه الأبيات، فوصفت الفقيد بما اتصف به من حسن الفعل المعبر عن حسن سيرته وسريرته، ومن هنا كان اسم الفاعل عنصرا أساسا ومتكررا في الجمل الاسمية بشكل ملفت، ومن ذلك: "ناصر، قامع، قاهر، جامع، مفني، دامغ، باذل، معطي، كافل، محب..." ومن خصائص الجملة الاسمية أن توحي بحال من السكون والثبات، وغياب حركة الوجدان وانفعالـــه؛ فالشاعر في موقف التأمل والتذكر والاستحضار لمناقب الفقيد، وهذا الموقـــف يقتضـــي الهـــدوء والانسجام النفسي الذي ترجمه الإيراد المكثف للجمل الاسمية التي عبرت عن شـــجاعة المرثـــي، ونصرته ووقوفه في وجه الظالم، كما عبرت عن كرمه وسماحته وإعانته للأيامى واليتامى، وغيرها من الأخلاق التي وسمت سيرته.

أما المرثية الثانية فقد كانت هي الأخرى لشاعر مجهول، قالها في صالح باي الذي مـــات مقتولا مغضوبا عليه[1]، وهذه الأبيات وجدت على ضريحه وجاء فيها[2]:

ضريح لاح في أوج الســـعادة كما عقد الجواهر في النضـــادة
به باي الزمان أخـــو المعـــالي به قـــد راح صـــالحه رشـــاده

---

(1) الزهار، **المذكرات**، ص64، 65.

(2) سعد الله أبو القاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، ج2، ص289.

▪ **النضادة:** من نضد الشيء جعل بعضه على بعض متسقا ومتراص. ▪ **الفنش:** يعني به الإسبان وهو يشير إلى مشاركة صالح باي في رد إحدى غارات الإسبان على مدينة الجزائر سنة 1189هـ.

أمير عاش في الـــدنيا ســـعيدا وعند الموت قد حاز الشـــهاده
فكم من منن له في الله جلـــت وكم أجـــرى لطاعتـــه جـــواده
وجاهد في ســـبيل الله فـــوزا فأفنى الفنش واســـتوفى جهـــاده
مدارس قـــد بـــنى لله فضـــلا وكـــم للخـــير بلغـــه مـــراده
بشهر محرم قد مـــات آخـــر أمير حـــاز مفتـــاح الســـعاده

لا نجد في هذه الأبيات حزنا أوتفجعا لفقد صالح باي، ربما لأن الأبيات لم تنظم ســـاعة تلقي خبر مقتله، وإنما نظمها في مرحلة لاحقة حين زار قبر الفقيد، فوقف عنـــده وقفـــة تـــأبين استذكر ما له من خصال حميدة، يشهد بها جوده بماله، وجهاده، وتشييد المدارس، وغيرها مـــن المناقب والمحاسن التي تؤكد أن الفقيد ارتقى في دنياه إلى المعالي، فأنعم الله عليه بحسن الخاتمة، وهو يرتقي إلى العلا شهيدا.

والخلاصة: إن هذا النوع من الرثاء على قلته التي لا تسمح لنا بالخلوص إلى نتائج واضحة ومحددة، يبدو حسب ما جاء في الأبيات السابقة أن المعاني التي تكررت في هذا النوع من الرثـــاء تقوم على تأبين المرثي بما له من مناقب؛ كالجود، والمروءة، والجهاد والشجاعة والفوز بالشـــهادة، وآداء الواجب اتجاه الرعية والأمة، وغيرها من المناقب التي وجب على رجال الحكم التحلي بها.

2-رثاء الأهل:

إن ما توفر لدي من مدونات تخص الشعر الجزائري على عهد العثمانيين تكاد تخلـــومن رثاء الأهل اللهم إذا استثنينا بعض الأشعار القليلة التي نقلها ابن علي في كتابه "أشعار جزائريـــة" وهي نفسها الأشعار التي نجدها في كتاب "نحلة اللبيب" لابن عمار، وندرة هذا النوع من الشعر لا يعني بالضرورة عزوف شعراء الجزائر عن نظمه، فالحزن على الأهل وهم يرحلون عن الدنيا شعور فطري متأصل في النفس الإنسانية، ثم إن الشاعر الذي يقول الرثاء بحرقة في العلمـــاء والشـــيوخ، فيكشف عن حس مرهف صادق، ورقة في إبداء الشعور النبيل إزاء المواقف المأساوية والإنســـانية عموما، لا نظنه جافا يضن بالمشاعر ذاتها حين يتعلق الأمر برحيل أحبته من أهلـــه، فالمســـألة في نظري تتعلق كما سبقت الإشارة في الفصل التمهيدي بضياع الكثير من دواوين الشعراء في هـــذه الفترة من تاريخ الجزائر، ومعظم الأشعار المتوفرة بين أيدينا لا تعبر عن التجارب الفردية الخاصـــة

بالشاعر وإنما تعبر عن تفاعله مع القضايا العامة وبخاصة السياسية والاجتماعية والدينية لذلك كانت هذه الأشعار محفوظة في كتب التاريخ والرحلات والتراجم... بينما الدواوين التي ضاع الكثير منها يفترض أن تكون الحاضن للكثير من الموضوعات الشعرية المتعلقة بالفرد وعواطفه، وتجاربه الخاصة التي لا تتعدى نطاق الذات، وتفاعلها مع ما يحيط بها من ظروف، أو يعتريها من أحوال.

وفي رثاء الأهل قال جد ابن علي محمد المهدي(*) في رثاء أحد أبنائه[1]:

فكيف أسلو وأكبادي مشتتة وقرة العين قد زفت إلى الترب
لو أن حيا يرى قبرا لهالكة جعلت قبرا له من لوعة الحب

لقد عبر هذان البيتان عن لوعة الأبوة، وقد أصيب الأب في فلذة كبده، وفي قرة عينه الذي أودعه الثرى، فلا طاقة له على الصبر، بل إن شدة الحب للولد الفقيد، وشدة الحزن على رحيله بلغت بالشاعر الحد الذي يأمل عبثا لوكان جسده قبرا، فيصير مثوى ومستقرا لولده الفقيد، فقد استأثرت العاطفة بالموقف، وغاب العقل، ومع ذلك كانت تلك العاطفة هادئة صامتة لا ضجيج فيها ولا جلبة، وهي في كل الأحوال تؤكد أن الأبناء هم "مداخلنا إلى الحياة، وهم صِلاتنا وإحساسنا بها، وهم يمشون على الأرض، فنشعر بالحياة تدب في جوانحنا، وتمنحنا مباهج العيش، والرغبة والأمل والتجدد، فإذا انقطعت إحدى هذه الصلات حُرِمنا بعض تلك المباهج، ولن تغني عن المباهج الباقية"[2].

ومن رثاء الأهل قول ابن علي في رثاء زوجته[3]:

(*) هو محمد المهدي بن رمضان بن يوسف العلج كان مفتي الحنفية بالجزائر سنة 1045هـ، وهو من عائلة تركية قدمت إلى الجزائر في القرن العاشر الهجري (ينظر: ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص21، 22).

(1) نفسه، ص107.

(2) حسن فتح الباب، **رؤية جديدة لشعرنا القديم**، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1/1984م، ص150.

(3) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص72.

▪ **الحين:** الهلاك. ▪ **الوشي:** هو نقش الثياب من كل لون. ▪ **الأيك:** شجر كثير ملتف. ▪ **دمية:** هي الصورة المنقشة المزينة فيها حمرة كالدم، يضرب بها المثل في الحسن وتكنى بها المرأة.

إذا اشتكت العشاق من نظرة العين فأذني التي قادت فؤادي إلى الحين
غرست بسمعي حبة الحب في الحشا فصرت بها أجني ثمارا من الحزن
فيا سلوتي أودعتك الله فاذهبي ويا شقوتي أقصى الكرى عن حمى الجفن
أبعد امتطاء العز والدهر مقبل علي بأنواع المسرات والأمن
خضعت على ما كان مني من العلى وعللت نفسي والتعلل لا يغني
ويا عجبا قد بعت رشدي بضده فحسبي خسارا منك يا صفقة الغبن
حماني ورود الوصل حظي فهأ أنا طريح بأشجاني على ساحل البين
ولله عيش قد مضى لي بروضة كساها ثياب الوشي صوب من المزن
جرى نهرها واحتل في الأيك طيرها يوالي بها الألحان لحنا على لحن
وفي قصرها فتانة اللحظ دمية يميل بها غصن القوام كما الغصن
فلله ما أبهى وأسنى جمالها إذا ما بدت تختال في حلة الحسن
رأيت بها عصر الشباب معاصري وخيلت أني كنت من ساكني عدن

إن البكاء حزنا وأسفا على من يفتقد في هذه الدنيا حين رحيله عنها، هوفي واقع الأمر مظهر من مظاهر التعبير عن الحب والوفاء، وعليه فإن الشاعر ابن علي إذ يرثي زوجته، كان يبكيها مؤبنا ومبينا لحبه وشدة تعلقه بها، ووفائه لها، لذلك بدت هذه المرثية وكأنها غزل كما تبدو سائر المراثي للعلماء والقادة كأنها مدح.

فالشاعر عاد بنا إلى اللحظات الأولى التي خفق فيها قلبه حبا لزوجته الفقيدة، وبقدر ماكان معتزا فخورا، ومستمتعا بهذا الحب، أكد أيضا أن حبه ذاك جلب إليه الحزن، وصيره إلى الهلاك، لأنه سرعان ما فقد محبوبته وبفقدها فقد الراحة، وسلب منه النوم والعز، وكل مباهج الحياة، بل هو طريح أشجانه وأحزانه، لا ينقطع عن إبداء الحسرة والأسف كلما تذكر الأيام الخوالي، التي تشعره دوما أنه كان من ساكني الجنة ينعم بنعيمها، وهو اليوم خارجها، مما جعله يأسف لما آل إليه حاله بعد أن فقد زوجه فقال[1]:

[1] ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص72.

.../...

فما راعني إلا النوى صـــاح صـــيحة فزعزع من عرشي وضعضع من ركـــني
وقال لمن كانـــت حيـــاتي وراحـــتي وريحـــانتي قـــومي إلى مـــترل الـــدفن
فحالت يد الأقـــدار بـــيني وبينـــها فأصبحت مسلوب الحجا ذاهل الـــذهن
ونـــازعني فكـــري لمـــن لم تظلـــني بظل رضـــاها قـــط أو قربـــت مـــني
فيا ليت شـــعري والأمـــاني ضـــلة أأبصـــرها يومـــا إلى صـــدرها تـــدني
وأرشف من تلك المراشـــف قهـــوة تـــرد حيـــاتي بعـــدما ذهبـــت عـــني
ولولا عذاب القلب لم يعذب الهـــوى ولولا التجني ما درى الوصل من يجـــني
ولولا لهيـــب النـــار يـــزداد حـــره لما أتقنت صـــنع الحســـام يـــد القـــين

إن الشاعر وهو يرثي زوجته، كان يرثي حاله أيضا حين بث شكواه، وأفصح عن بلواه، مؤكدا أن النوى خصمه، فهو الذي زعزع عرشه، وهد ركنه، وسلبه محبوبه، فحين فقد زوجته، فقد حياته وريحانته، فأصبح مسلوب العقل، شارد الذهن، لا هم له إلا أن يأمل، ويمني نفسه عله يرى محبوبته يوما، فيسكن إلى حضنها فتبعث فيه الحياة مجددا.

والملاحظ في هذه الأبيات أنها بالرغم من كونها نظمت في الرثاء، إلا أنها تخلو من البعـــد المأساوي، وتخلو أيضا من معجم البكاء والحزن؛ ذلك لأن الشاعر رثى زوجته كمتعة مفقـــودة، فبدا شعره أقرب إلى الغزل منه إلى الرثاء.

وخلاصة القول في هذا الفصل: إن العلماء والشيوخ كان لهم الحظ الأوفر من مراثـــي شعراء الجزائر في العهد العثماني، وقد اتسمت هذه المراثي بالتعبير عن حزن الشـــاعر، وحســـرته وتأثره بفقد هذا العالم أو ذاك، مما يستدعي تأبينه الذي لا يخلو من الإشادة بعلمه وخلقه وتدينه، لتنتهي المرثية بالدعاء له، وبعد رثاء الشيوخ والعلماء، تأتي مدينة وهران في المرتبة الثانية من حيث حظوتها كموضوع وكقضية استدعت رثاء الشعراء، وقد كانت وهران هي المدينة المخصوصـــة بالرثاء دون غيرها من مدن الجزائر الأخرى على عهد العثمانيين، لأنها المدينة الوحيدة التي كانت تحت وطأة الاحتلال الإسباني، ولم يرث شعراء الجزائر هذه المدينة بوصفها عمرانا أو محلا، وإنمـــا

▪ **ضعضع:** هدم البناء. ▪ **ضلة:** الحيرة أو الغيبوبة في طلب خير أو شر. ▪ **القين:** من الفعل قين الشيء؛ أي زينه.

بوصفها حالا وهوية وانتماء حضاريا؛ فتأسفوا وتحسروا لتغييب معالم الإسلام التي حلت محلها معالم الكفر، والظلم الذي نال من أهل المدينة السليبة، شيبا وشبابا، رجالا ونساء، كما لم يكن رثاؤهم لوهران مناسبة لإبداء الأسف والحزن الذي يؤدي إلى الإغراق في حالة من السلبية والانهزامية، بل إن رثاءهم وحزنهم على وهران كان مقترنا بالغضب، والرغبة في الانتقام والقيام بفعل التحرير لذلك لا تخلو مراثيهم من التحريض والحث على القتال.

أما رثاء الأهل فيكاد يكون مفقودا على الأقل في ما توفر بين يدي من المدونات، اللهم إذا استثنينا بعض الأشعار القليلة التي نجدها في كتابي: "أشعار جزائرية" لابن علي، و"نحلة اللبيب" لابن عمار، وهي الأشعار التي لا تسمح للباحث أن يخرج بأحكام تقنعه، ويطمئن إليها بخصوص رثاء الأهل في هذه الفترة من تاريخ الجزائر.

الفصل الثالث

الـــــــــوصف

أولا : وصـــف الطـــــــــبيعة

ثانيا : وصف المنشآت العمرانية

ثالثا : وصف الجيوش والمعـــارك

جاء في لسان العرب: "وصف الشيء له وعليه وصفا وصفة: حلاه... وقيل الوصف المصدر والصفة الحلية... وصفك الشيء بحلية ونعته، وتواصفوا الشيء من الوصف"[1]، وكلمة حلاها تعني "ألبسها حليا أو اتخذها له، ومنه سيف محلى، وتحلى بالحلي؛ أي تزين"[2] فالوصف إذن ليس نقلا للموصوف كما هو في الواقع، بل إن الواصف يلبسه حليا أي في وصفه إضافة وزيادة.

وقد قال ابن رشيق: "من الشعراء والبلغاء من إذا وصف شيئا بالغ في وصفه وطلب الغاية القصوى التي لا يعدوها شيء إن مدحا فمدحا وإن ذما فذما"[3]، فالمبالغة في الوصف لا تخلو من زيادة، وإضافة تؤكد أن الشاعر يصف الأشياء من منطلق الإحساس بها، فيطلق العنان لخياله كي يصور الموصوف، ويقدمه في صورة جديدة لا تكرر صورته الحقيقية التي هو عليها في الواقع، فالوصف خلق وإبداع يمتزج بشعور المبدع وخياله، وإلا صار المبدع صحفيا أو آلة تصوير تصور الأشياء كما هي في الواقع دون إبداع وابتكار، في حين أن المفترض في المبدع أن يمنحنا بإبداعه صورة وصياغة جديدة للواقع.

وشعر الوصف غرض له خاصية الامتزاج والاعتلاق بجميع أغراض الشعر العربي، فالمدح وصف للممدوح، وتعديد لخصاله ومناقبه، والرثاء وصف للفقيد، وتعديد لما كان له من مناقب وخصال، والغزل وصف لمحاسن المرأة، وجمالها الحسي والمعنوي[4]، والهجاء وصف لمثالب المهجو ومساوئه...إلخ، وهذا ما أكده ابن رشيق في قوله: إن "الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه"[5].

والوصف من الأغراض التقليدية التي لم يخل منها الشعر العربي منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، وهو كغيره من الأغراض الأخرى شهد تطورا في الموضوعات والمعاني بحسب ما تمليه

---

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، مج4، مادة: وصف، ص4296.

(2) نفسه: مج 1، مادة: حلا، ص930.

(3) ابن رشيق، **العمدة**، ص544.

(4) بن صخرية عبد الحميد، **شعر الفقهاء**، ص170.

(5) ابن رشيق، **العمدة**، ص544.

ظروف البيئة، وملابسات العصر، وبحسب ما تتجه إليه اهتمامات الشعراء، وما تفضي إليه تأملاتهم من خلاصات تعبر عن تفاعلهم مع ما يحيط بهم من ظواهر تلفت انتباههم، وتسترعي اهتمامهم، وتثير تعجبهم وإعجابهم، ففي العصر الجاهلي وصف الشعراء الأطلال والنوق والجياد... وبمجيء الإسلام تغيرت حياة العرب وتغيرت ذهنيتهم، كما تحرروا من بيئتهم الضيقة، وانتشروا في الأقاليم والأمصار، مما أتاح لهم الفرصة كي يوسعوا دائرة الموضوعات لشعر الوصف، فانطلقوا في وصف معارك الفتوح، ووصف المساجد، والقصور، والأساطيل، والحدائق، والبساتين وغيرها من المظاهر التي استفزت قرائحهم فأغرقها بالوصف، فنظموا قصائد هي من عيون الشعر العربي كسينية البحتري في وصف إيوان كسرى وبائية أبي تمام في فتح عمورية.

وبما أن البحث يخص الشعر الجزائري في العهد العثماني فإنني سأتناول شعر الوصف في هذه الفترة من تاريخ الجزائر وذلك بالوقوف على وصف:

- الطبيعة.
- المنشآت العمرانية.
- الجيوش والمعارك.

أولا: وصف الطبيعة:

ونعني به أن يتخذ شعر الوصف الطبيعة موضوعا له: "فالطبيعة صالحة كل الصلاحية لأن تكون موضوعا للشعر وبعض الشعراء قد بنوا شهرتهم على تفنن في شعر الطبيعة... كبعض شعراء الأندلس"[1] ومع أن الطبيعة موضوع مشترك يستهدفه كثير من الشعراء بالوصف، إلا أن طريقتهم في التناول تختلف؛ فالطبيعة يمكن أن تتناول بالطريقة الواقعية، فتوصف المناظر كما هي في الحياة، أو بالطريقة المثالية الكمالية، وهي تقتضي تكميل ما في الطبيعة بواسطة الخيال، والطريقة الفلسفية وهي طريقة الذين يتفكرون في الطبيعة ويجعلونها ميدانا لتأملاتهم، ويبينون أهميتها الباطنية، ويعرضونها كتعبير عن الروح، أو كحجاب ظاهري تلوح من خلاله حقائق غير منظورة"[2].

وقد وصف شعراء الجزائر من الطبيعة الرياض والجداول والبحر والورود... في صور تماهت مع مشاعرهم وأخيلتهم، فهذا ابن علي يخرج في نزهة مع صديقه ابن عمار إلى بساتين الجزائر[3] فوصف روضة من رياضها مع صوت البحر القريب منها فقال[4]:

والروض قابلنا بوجه مشرق والزهر حيانا شذا ريعانه
وكأن صوت البحر صب هائم غلب البكاء عليه في أحيانه
بعث بواعث حزنه ريح الصبا فتراه لا ينفك عن أشجانه

لم يصف الشاعر الروضة على أنها مظهر من مظاهر السكون في هذه الطبيعة؛ فالفعلان "قابلنا" و"حيانا" منحاها من الحركة، والحياة ما جعلها تبدو حسناء تكرم وفادة زوارها، فتستقبلهم بوجه مشرق، وبتحية يعطرها شذا الزهر في استهلاله.

---

(1) أحمد أمين، **النقد العربي**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية، الجزائر، د.ط/1992م، ص111.

(2) نفسه، ص111.

(3) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص35.

(4) نفسه، ص37.

▪ **ريعان:** كل شيء أوله وأفضله. ▪ **صب:** عاشق. ▪ **أحيانه:** من الحين أي الهلاك والمحنة. ▪ **الصبا:** ريح مهبها من المشرق وهي عند شعراء الغزل حاملة الأشواق والحنين.

ومقابل هذا الوصف لصورة مرئية تتمثل في الروضة الحسناء، يصف الشاعر صورة مسموعة تتمثل في صوت البحر الذي صوره على أنه أنين وبكاء عاشق يعاني الهجر والبين، فيرسل بزفرات الحزن عبر ريح الصبا التي أضحت مشحونة بمشاعر الحزن والحب، والإصرار على الوصل.

ويبدو أن الشاعر وهو يقدم هاتين الصورتين كان يرمي إلى أنسنة الطبيعة وتشخيصها؛ بخلق أو افتراض علاقة وجدانية بين عناصرها، فالبحر وهو يرسل بصوته الحزين يعبر عن عشقه للروضة الحسناء التي تستقبل أنين عاشقها عبر وسيط بينهما هو ريح الصبا.

ويبدو أن شاعرنا ابن علي شديد التعلق بالطبيعة، ولا يصفها إلا من منطلق الإحساس بها، لذلك تراه يستنطقها، ولا يلتفت إلى ما بين عناصرها من علاقات سننية تكوينية، بل يحاول تقديم علاقات بديلة تجعل من الطبيعة صدى للعلاقات الانسانية، ومن ذلك قوله[1]:

هذا وقد بسط الربيع بساطه والمسك ينفج من نوافج بانه
ومن الشقائق روضة مطلولة من كل ساق راق في ميلانه
يحكي قوام زبرجد محموله كأس يحار الفكر في مرجانه
في قعره تبدو بقية خمرة سوداء أو سبج وثق بعيانه
قد كان ذا كلف ببهجة نوره ويعده في الشرب من ندمانه
يحميه قطعا أن يهان بقطعه وكفاه ذل القطف عز ضمانه

لقد قدم الشاعر في البداية وصفا عاما للربيع الذي لا ينظر إليه على أنه مجرد ظاهرة تكوينية تعني أن الطبيعة قد آن موعدها كي تخصب، وتنبت، وتزهر، وتورق، بل يشخص الربيع ويقدمه في صورة إنسان يبسط رداءه ويعطر بيته.

وبعد هذا الوصف العام للربيع خص الشاعر بالوصف روضة لزهر الشقائق، وقد أصابها مطر خفيف، فبدا ساقها وهو مطلول كأنه حجر كريم، أو كأنه كأس في قعره بقية خمرة، ومن

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص39.

▪ **النوافح:** أوعية المسك. ▪ **البان:** شجر لين الورق معتدل القوام. ▪ **مطلولة:** أصابه الطل وهو المطر الخفيف.
▪ **الزبرجد:** حجر كريم. ▪ **السبج:** كساء أسود.

عجائب هذا الزهر أن بقاءه وتجدده واستمراره يكون حتما بقطفه وقطعه، وبالرغم من أن هـــذا القطف والقطع فيه إهانة لهذا الزهر وإذلال يرمي في الظاهر إلى إفنائه، لكن حقيقة الأمر غير ذلك لأن عزه وضمانة بقائه تقتضي قطفه.

وقد سبقت الإشارة إلى أن ابن علي نظم الأبيات السابقة حين خرج في نزهة مع صديقه ابن عمار إلى بساتين الجزائر، فكانت النزهة هي أيضا للمساجلة الشعرية بينهما، لذلك رد ابـــن عمار بقصيدة في الموضوع ذاته وعلى الوزن نفسه والقافية ذاتها فقال[1]:

أنســـــيم روض رق في ســـــريانه وثنى القضـــيب فـــراق في ميلانـــه
بعثت أرائجه الســـلو لخـــاطري فـــتخلص المحـــزون مـــن أحزانـــه
أم روضـــة غنـــاء راق رواؤهـــا خلع الربيـــع بهـــا حلـــى ألوانـــه
وتبرجـــت كـــالخود في موشـــية من ورده المطلـــول مـــع سوســـانه
وبدا لذلق الطير فـــوق غصـــونها شدو يثـــار الوجـــد مـــن ألحانـــه
وجرى بها تيك الجداول ماؤهـــا فبدا انسياب الرقط مـــن جريانـــه
وتفتقت أكمامها عـــن زهرهـــا فتعطـــر المضـــمار مـــن ريعانـــه

لقد عبر الشاعر في هذه الأبيات عن أريحيته وسعادته وهو يكشف عن صـــدى الربيـــع وحضوره في وجدانه، ومع ذلك استهل نظمه متسائلا عن مصدر هذه الراحة والسعادة، فـــالربيع تتعانق فيه الظواهر والأنساق لتسجل حضورها في مشهد واحد، وتشترك في رسم لوحة فنية حية متحركة، تستدعي وتستثير أكثر من حاسة.

والملاحظ أن الشاعر وهو يصف الطبيعية، كان يقدمها في مشاهد ولوحـــات منفصـــلة ومتتابعة، يفصل بينها بحرف العطف "أم" الذي يفيد التخيير بين تلك المشاهد، وسعيا منه للإجابة

---

(1) ابن عمار، **الرحلة**، ص45.

▪ **القضيب**: الغض المقطوع وفي البيت يعني أنه يبدو في ميلانه وكأنه مقطوع. ▪ **أرائجه**: م أريج، وهو الريح الطيبـــة.
▪ **رواؤه**: بضم الراء تعني حسن المنظر. ▪ **الخود**: الفتاة الحسناء. ▪ **موشية**: المنقوشة المزينـــة. ▪ **الـــذلق**: الفصـــيح.
▪ **الرقط**: بضم الراء سواد يشوبه نقط بياض، أوبياض يشوبه نقط سواد. ▪ **أعطاف**: اعوجاج.

عن تساؤله في مستهل الأبيات عن أي منظر، وأي عنصر من مناظر الطبيعة، وعناصرها منحه السعادة والأريحية وخلص المحزون من أحزانه.

أهو نسيم الروض الذي رق في سريانه، فداعب بلطف أغصان الشجر التي جادت بأريج عطرها الفواح.

أم الروضة ذاتها هذه الروضة التي حسن منظرها، لم لا وقد أفاض الربيع عليها حلى ألوانه فبدت سافرة الوجه، مكشوفة الخد، كفتاة حسناء تزينت، وبدا فيها الطير فصيحا يغني ويشدو ويطرب بألحانه القلب فيتدفق بالحب والوجد، وبدا الماء في جداولها منسابا وانساب فيه ومعه الرقط، وبدا النسيم يركض في ساح الروض، فاهتزت أغصان الشجر، وتفتقت أكمام الزهر، لتجود وهي على ريعانها بمسك به الروض تعطر.

ويواصل الشاعر وصف الطبيعة عارضا لوحة أخرى ومشهدا آخر من مشاهدها، مستهلا ذلك بحرف العطف "أم"، لكن وصفه هذه المرة لا يخص مناظر الطبيعة ذاتها، بل وصفها باعتبارها محضنا ومسرحا للعلاقات الإنسانية فقال[1]:

أم لفتة من أغيد يلوى لنا عن صفحة كالسيف في لمعانه
أحوى كحيل الطرف أحور أهيف يزري بيان السفح أوغزلانه
فتان وسنان المحاجر أدعج نهب العقول ولج في تيهانه
جذلان بسام الثنايا فاتر بابي ابتسام الثغر من جذلانه
نشوان معسول المراشف أشنب بابي شمول الظلم من نشوانه
ريان ممشوق القوام مهفهف بابي قضيب البان من ريانه

---

(1) ابن عمار، الرحلة، ص45، 46.

▪ **الأغيد:** من النبات الناعم المثنى أو الفتاة الناعمة. ▪ **كحيل العين:** أي سوادها. ▪ **أهيف:** ضامر البطن. ▪ **أحوى:** السواد المائل إلى الحمرة. ▪ **وسنان:** وسنانة العين الفاترة الطرف. ▪ **المحاجر:** مفردها محجر وهو ما أحاط بالعين. ▪ **أدعج:** دعجة العين اشتد سوادها وبياضها مع سعتها. ▪ **جذلان:** فرح ومبتهج. ▪ **أشنب:** جميل الثغر. ▪ **مهفهف:** ضامر البطن دقيق الخصر. ▪ **الأردان:** الكم. ▪ **الشحر:** طائر حسن الصوت. ▪ **اللبات:** م لبة وهي المرأه اللطيفة. ▪ **الشرخ:** هو أول الشباب. ▪ **الفرند:** ما يرى على السيف من تموج الضوء.

متأرج النفحـــات يعبـــق خالـــه مسكا ويعلوالعود مـــن أردانـــه
والشحر موقـــوف علـــى لباتـــه والسحر مقصور على أجفانـــه
لبس الجمال ومـــاس في أثوابـــه متبختـــرا واعتـــز بســـلطانه
الغصن غـــض والشـــبيبة رطبـــة في شـــرخها والحســـن في إبانـــه
مـــــا لاح لي إلا أراني شـــــكله ما ضمه الفردوس مـــن ولدانـــه
سكن الفـــؤاد وجـــد في تعذيبـــه ما ريـــئ يومـــا بالنقـــا أوبانـــه
مرأى يريـــك فرنـــده بحســـامه ماء الشـــباب يجـــول في نيرانـــه
ما جرى طرفي في غرائب حســـنه إلا تسلى القلب مـــن أشـــجانه

بعد أن تساءل الشاعر في بداية القصيدة عما أراحه، وأزاح عنه أحزانـــه، أهـــو نســـيم الروض؟ أم الروض ذاته؟ تراه يواصل عرض الجواب بما يؤكد أن استفهامه في مطلع القصـــيدة لم يكن حقيقيا، إنما غرضه إبراز الإعجاب بالطبيعة كظاهرة كونية متكاملة، لذلك جدد توظيـــف حرف العطف "أم" مما يعني إضافة خيار آخر يكشف عن وجه من أوجه الطبيعة التي لم يصـــفها الشاعر وصفا موضوعيا، بحيث تكون منفصلة عن ذاته، وإنما وصفها وهي ممتزجة بذاته فجعلـــها مسرحا للعلاقات الإنسانية، وذلك لعرض مناظرها بكيفية لا تطابق بالضرورة حقيقتها في الواقـــع الخارجي، بقدر ما تطابق صداها وحضورها في وجدانه.

فالشاعر وهو في ساحة الروض يستمتع بالزهر، وحلى ألوانه، وبالشجر وتمايل أغصانه، وبالطير وحسن شدوه وتغريده، وبالجدول وخرير مائه، وبالنسيم المداعب للروض فيجود بشـــذا عطره،... وإذا به يرى الحسناء تلقي إليه بلفتة أبانت صفحة من صفحات وجهها الوضاء الـــذي يحاكي السيف في لمعانه، إنها ممشوقة القد، ضامرة البطن، رقيقة الخصر، حوراء العين، باسمة الثغر، فائقة الحسن، تنافس الطبيعة في حسنها وجمالها.

فالشاعر مزج بين وصف الطبيعة والمحبوب، فتماهت الصورتان لتشكلا صورة واحدة دل عليه معجم تلك الأبيات الذي هومزيج من ألفاظ الطبيعة، وألفاظ الغزل، فمن ألفـــاظ الطبيعـــة: "ريان، قضيب البان، متأرج، مسك، العود، الغصن" ومن ألفاظ الغزل التي خص بهـــا المحبـــوب:

"كحيل الطرف، أحور، أهيف، وسنان، المحاجر، معسول المراشف؟، بسام الثنايا"، وهذا ما يؤكد أن الشاعر قد وصف الطبيعة باعتبارها مسرحا للعلاقات الانسانية !

ومن شعراء الجزائر الذين وصفوا الطبيعة، وتغنوا بجمالها نجد الشاعر محمد المهدي الـــذي وصف الماء وقد دفعت به النواعير من البئر إلى الحقل فقال[1]:

والنـــــواعير كالنيـــــاق حنينـــــا والميـــــاه كدمعـــــة اللؤلـــــؤي
بجمان مـــن فضـــة قـــد أذيبـــت أورحيـــــق معتـــــق بـــــابلي
ذي اضطراب ينساب كالحية الرقـــ ـــطاء فهي تفر من كـــل حـــي
أوتراه كالســـيف جـــرد صـــلتا سام درع الغدير ضرب الكمـــي

إن الشاعر وهو يصف الماء الذي تدفع به النواعير من قاع البئر صوب الجداول والحقول لم يعتمد الوصف المباشرللمشهد كما رأته عينه، بل مزج ذلك بصور سابقة مخزونـــة في مخيلتـــه، فأبدع صورا جديدة ومتعددة ومتزاحمة رغم أن الموصوف والمصداق واحد، وكأني بالشاعر احتار في البحث عن الصورة الأنسب؛ فتارة يجعل من النواعير نوقا غلبها الشوق والحنين، والماء الـــذي تدفع به ما هو إلا دمع تذرفه، وهذا الماء الذي شبهه بالدمع سرعان ما شبه أيضا بالفضة الذائبة، ثم بالرحيق البابلي، ثم شبهه وهو يتماوج بالحية الرقطاء الفارة من المتربصين بها بحثا عن النجاة، ثم عاد مرة أخرى ليشبهه في لحظة اندفاعه من النواعير بالسيف وهو يستل من غمده لا يقوى الدرع على صده...، إنها مجموعة من الصور المتزاحمة المتدافعة التي تترجم اضطراب الشـــاعر وانفعالـــه بالشكل الذي يحاكي حركة الماء، واضطرابه واندفاعه، مما يعني انتفاء أجواء الســـكون، وثبـــات المشهد على حال واحدة، حتى تتاح للشاعر إمكانية التأمل، وإمعان النظر، ومن ثم بنـــاء صـــورة شعرية واحدة، يتكثف فيها المعنى ما دام الأمر متعلقا بموصوف واحد، قد تتعدد معالمه لكن هذا لا يستدعي تشتيت المشهد في عدة صور جزئية، إنما المطلوب تشكيل وبناء صورة عامة تختزل كـــل

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص105.

▪ **النواعير**: م ناعورة وهي دولاب ذو دلاء أونحوها يدور بدفع الماء فيخرج الماء من البئر إلى الحقل. ▪ **الرقطاء**: حيـــة لونها فيه بياض وسواد وإذا دبت على طعام سمته. ▪ **الصلت**: السيف المجرد من غمده.

الصور الجزئية وتعبر عن تخيل وتأمل سابقين مصحوبين بحالة هدوء واتزان نفسي يظهر أثـــره في صوغ التجربة الإبداعية.

وبعد أن وصف شاعرنا الماء الذي تدفع به النواعير، عمد في القصيدة ذاتها إلى وصـــف الشجر وكيف بدت أفنانه في غاية النظم والاستقامة فقال[1]:

تنـــثني أغصـــانه كقـــدود كالرديني دق والســـمهري
وبـــروق الأوراق تلمـــع لمـــا سجع الورق فوقها بـــدوي
تحجب الشمس حيث ما قابلتنا ثم تـــأذن للنســـيم يحـــي
وتراه يـــزداد طيبـــا ولطفـــا زانـــه بعـــبيره العنـــبري

فأغصان الشجر بدت منثنية غير متشابكة، بعضها منفصل عن بعض في امتداد واستقامة، تحاكي استقامة وامتداد الرمح وصلابته، أما أوراقها فمتى أصابتها أشعة الشـــمس بـــدت لامعـــة كالبرق تحجب الشمس، وتردع حرها، ومقابل ذلك تأذن للنسيم بهبة وفســـحة تســـتثير مـــا في الطبيعة من طيب وعبير، تجود به الأشجار والأزهار، فتتلطف الأجواء وتزداد طيبا وجمالا.

هذا هو حال الطبيعة، فكلما حدث التواصل والتفاعل بين عناصرها أتحفتنا بمشهد جديد يختلف عن سابقه ولاحقه، ويعبر عما في الطبيعة من سنن التكوين، والنظم، والإبداع، وهذا مـــا يبدو واضحا في وصف القوجيلي للربيع قائلا[2]:

أهدى الربيع سواكب القطـــر فكسا الربوع عمـــائم الزهـــر
وجرى النسيم ورق فانعطفت منـــه الغصـــون بحافـــة النـــهر
فتعانقـــت وتمايلـــت طربـــا وتلفعـــت بمروطهـــا الخضـــر
فـــاحمر خـــد مـــن خجـــل فلذا الأقـــاح ضـــاحك الثغـــر

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص105.

▪ **القدود:** م القد، ويعني القامة. ▪ **الرديني:** الرمح. ▪ **السمهري:** الرمح الصليب العود.

(2) نفسه، ص121.

▪ **تلفعت:** التحفت. ▪ **المروط:** الرداء والكساء والإزار. ▪ **الأقاح:** م أقحوان، وهونوع من أنواع الزهور.

فالشاعر لم يصف الربيع على أنه لوحة فنية جامدة، أومشهد طبيعي في حالة سكون، بل وصف ما فيه من حركة وتفاعل بين عناصر الطبيعة، وفق قانون العلية والسببية الذي عبر عنه بـــ: "فاء" السببية الواردة في أكثر من موضع؛ أي ما بعدها هونتيجة لما قبلها.

فحين جادت السماء بسواكب القطر، اكتسبت الربوع عمائم الزهر، وحـــين جـــرى النسيم، انحنت الأفنان على حافة النهر، فتعانقت وتمايلت، والنسيم يحركها في لطـــف، فبـــدت كالحسناء التي ترقص طربا، أما أوراق الأفنان فبدت وكأنها لحاف أخضر التحفت به تلك الحسناء الجامعة بين نقيضين يتمثلان في الجرأة على الرقص مع احمرار الخد من شدة الخجل. لذلك بدا زهر الأقحوان ضاحك الثغر معجبا بالمشهد الماثل أمامه.

فالشاعر شخص المشهد الطبيعي الذي استهواه، فأعمل فيه خياله حتى يبرز أن العلاقة بين عناصر الطبيعة فيها من الجمال، ومن التواصل، ومن الروح، ومن الأسرار، ومن العطاء، ما يؤهلها لأن تظهر في صورة الإنسان وتتقمص العديد من أدواره. كما هوواضح في هذه الأبيـــات الـــتي وصف من خلالها ابن عمار إحدى الرياض فقال[1]:

في روضة نســـج الربيـــع بســـاطها من سندس ووشى مطارفهـــا المطـــر
غنـــاء تســـلي رونقـــا ونضـــارة قلب الشجي إذا أجال بهـــا النظـــر
باكرتهـــــا ونســـــيمها متـــــأرج يفشي الذي سترته أكمـــام الزهـــر
والـــورق تفصـــح بالهـــديل كأنهـــا خطباء منشـــدة منابرهـــا الشـــجر
فمصـــفر طربـــا بوصـــل حبيبـــه ومغـــرد بـــاك أليفـــا قـــد نفـــر
وتمايلـــت أغصـــانها طربـــا بمـــا تنشيه من ألحانهـــا وقـــت الســـحر
وترنحـــت أعطافهـــا فتنـــاثرت منها الـــدنانر والـــدراهم والـــدرر
ولواحظ الأزهـــار تقطـــر بالنـــدى والروض يضحك والغمام قد انهمـــر

---

(1) ابن عمار، **الرحلة**، ص91.

▪ **سندس:** ضرب من نسيج الحرير. ▪ **وشي:** زين ونقش الثوب من كل لون. ▪ **المطارف:** منتهى كل شيء، الناحية أو الجانب. ▪ **ترنحت:** من رنح أي تمايلت من السكر. ▪ **أعطافها:** من عطف الشيء إذا حناه وأماله.

وصف الشاعر الروضة وكأنها مجتمع بشري تتمظهر فيه الكثير من الظواهر والعلاقات الإنسانية؛ فقد جعل منها أول الوهلة بساطا أبدع الربيع في نسجه من أجود الحرير و لم يتوان المطر في تزيين حواشيه، فكان لها من الحسن والجمال ما جعلها تواسي قلب المحزون متى أجال النظر بأرجائها مستمتعا بجمالها، فقد باكرها شاعرنا زائرا فأحسنت وفادته بنسيمها المعطر الذي يفضح ويكشف عن ذاك الخبيء تحت أكمام الزهر، و لم تكن الروضة معطرة فحسب، بل كانت ناديا ومسرحا للموسيقى والرقص؛ والطرب فأوراق الشجر لاطفها النسيم مداعبا، فاهتزت وبدت بصوت حراكها كأنها مغنية تنشد أوخطباء فصيحة من على الشجر تخطب، أما الطيور فلها من أنواع الصفير والتغريد ما يجعلك تشعر أن من ألحانها ما يعزف طربا بوصل الحبيب، ومنها ما يعزف أسفا وحزنا على فراق وهجر الأليف، ولتلك الألحان بدت الأفنان متمايلة ترقص طربا وهي مزهوة منتشية إلى حد السكر الذي أفقدها وعيها، فتناثر وتساقط منها كل ما هو ثمين، ولهذا المشهد بدت لواحظ الزهر دامعة، ربما هي أدمع الفرح والطرب، وبدا الروض ضاحكا مبتهجا من نشوة الفرح.

وبعد أن وصف شاعرنا ابن عمار ما بين عناصر الطبيعة من علائق وصلات حفزته على أن يستمر في تشخيصها، ويجعل منها كيانا إنسانيا يوفر مستوى معينا من التواصل، والتفاعل بين مكوناته، نراه في أبيات أخرى من القصيدة ذاتها قد اندمج في مجتمع الطبيعة التي حل بإحدى رياضها ضيفا فأكرمت وفادته وأحسنت استقباله فعبر عن ذلك قائلا[1]:

والدوح قد ضربت رواقا فوقنا والطل يرقم طرسها مهما قطر
والظل منها قد تجسد عنبرا مهما يشب القيظ مسكته انتشر
واستبشرت أغصانها بقدومنا فتمايلت كيما تعانق من حضر
وافتر ثغر الأقحوان تبسما واحمر خد الورد من فرط الخفر

---

(1) ابن عمار، **الرحلة**، ص91.

▪ **الدوح:** م دوحة وهي الشجرة العظيمة المتشعبة ذات الفروع الممتدة. ▪ **يرقم:** رقم الشيء؛ أي نقشه ووشاه وطرزه.
▪ **الطرس:** الصحيفة التي محيت ثم كتبت. ▪ **يشب:** يشعل ويوقد. ▪ **القيظ:** هوعز الصيف. ▪ **الخفر:** شدة الحياء.
▪ **النور:** الزهر الأبيض.

والنـــور يرمقنـــا بمقلـــة عاشـــق لمح الذي يهوى فادهشـــن إذا نظـــر
هل روضة أم جنـــة الخلـــد الـــتي هـــام الفـــؤاد لحســـنها لمـــا بهـــر؟

لقد استأنس الشاعر بالطبيعة وجمالها فبدا في غاية الأريحية والنشوة والابتهاج، ولأنـــه لا يريد أن يتنكر لفضل الطبيعة عليه لما هو فيه من راحة وسعادة، وصفها مشخصا، وقد حـــل بهـــا ضيفا، تظلله الدوح بأغصانها الوارفة التي تحجب عمن بداخل الروض المطر متى هطل، بل إن المطر يؤثر أن يتشكل رسما يطرز أوراق الشجر ويوشيها، وكما تحيل أغصان الدوح الوارفة المطر فنانـــا فيحيل بدوره الشجر طروسا، فإنها تحجب أيضا عمن بداخل الروض الشمس وحرها، فتحيل زفير حرها في عز الصيف نسيما معطرا، يبث أريجه عبر أرجاء الروض الذي استبشرت أغصان دوحـــه واهتزت فرحا بقدوم شاعرنا إليها ضيفا، ومن فرط تمايلها بدت كمن يتأهب لعناق من جاءهـــا زائرا عاشقا جمالها، و لم تقتصر الحفاوة والترحيب بالشاعر على أغصان الشجر فحسب، بـــل إن زهر الأقحوان بدا مسرورا بقدوم الضيف فاستقبله باسم الثغر، أما الورد الأحمر فبـــدا كالفتـــاة الحسناء التي احمر خدها من شدة الحياء، وقد وقع نظرها على نظر الوافد إليها، لكن حياءها يمنعها من أن تبدي الجرأة في الترحيب والاستقبال، وعلى خلاف ذلك بدا زهر النور جريئا وهو يلقـــي بسهام لحظه إلى زواره، ويطيل النظر فيهم، حتى بدا كالعاشق الذي تملكته الدهشة وهـــو يـــرى معشوقه على حين غرة.

وبعد أن أبرز الشاعر اندماجه في الطبيعة موضحا ما بينهما من دفء الوشائج والعشـــق قدم خلاصة إعجابه بها، وحبه لها، وراحته فيها، حين تساءل أهو في روضة من رياض الدنيا ؟ أم هو في روضة من رياض الجنة؟ التي هامت أفئدة الشعراء بحسنها الباهر، حتى صوروها مجتمعا إنسيا في دلائلية الحركة، وتفاعلها المثير، والمحفز على تشخيص الطبيعة واستنطاقها، كما كان الحال عند المقري وهو يصف الرياض قائلا[1]:

ورياض تختال منـــها غصـــون في برود من زهرها وعقـــود

---

(1) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص33.

▪ **العود الأول**: أراد به الغصن أو الفنن، و**العود الثاني**: آلة الطرب.

فكـــأن الأدواح فيهـــا غـــوان تتبارى زهوا بحسن القـــدود
وكأن الأطيـــار فيهـــا قيـــان تتغنى في كل عـــود بعـــود
وكأن الأزهار في حومة الـــرو ض سيوف تسل تحت بنود

فالقارئ لهذه الأبيات يخال الوصف مخصوصا بالغواني الحسان، لولا القرائن اللفظية الـــتي تحيلنا إلى مراد الشاعر الذي اهتز إعجابا وطربا، وهو يتأمل جمال تلك الرياض المزدانة بأغصـــان الشجر، المتمايلة تمايل الحسناء المدللة في أبرادها القشب، وقد طوق عنقها العقد النفيس.

كما ازدانت بالأشجار الوارفة التي كانت محط الطيور المغردة بأعذب الألحان حتى يخالها المرء غواني يتبارين طربا وزهوا بعذب اللحن، وجمال القوام وحسن القد، أما الأزهـــار وهـــي في ساحة الروض الأخضر تلمع نورا يحاكي شعاع الشمس، تبدو كالسيف المستل من تحت الـــرداء الأخضر، فجمال الرياض إذن حسب شاعرنا هو صنيع الأدواح بوارف أفنانها، وصنيع الأطيـــار بعذب تغريدها، وصنيع الأزهار النضيرة بوهج لمعانها.

وهذا يحي بن أبي راشد(*) أجاد هوالآخر في وصف الطبيعة وتشخيصها، وبيان ما بـــين عناصرها من تفاعل وتواصل يصنع جمالها وتكاملها فقال(1):

سقى المطر الهطـــال أرضـــا تشـــرفت بمصر غدت للفضل والفخر جامعـــة
بمزغنة الفيحـــاء تظهـــر مـــن مـــدا ترى كسقيط الثلج بيضـــاء ناصـــعة
بروج السماء أبراجهـــا قـــد تبلغـــت تروقك مـــن أفـــق ألا جنـــة طالعـــة
تراها علـــى وجـــه البســـيطة أنجمـــا وأشـــجار أغصـــان تـــرنح يانعـــة
وحيث بدا كســـا الريـــاض متوجـــا بتاج نـــوار فهـــي صـــفراء فاقعـــة
ذوائبـــها تســـقي الغصـــون فتنـــثني حمائمها تشدوا على الغصن ســـاجعة

(*) هو أبو زكريا يحيى بن أبي راشد من شعراء الجزائر في القرن العاشر الهجري، وله أمداح كثيرة في الباشا خـــير الـــدين (ينظر: الزياني، **دليل الحيران**، ص184، 185).

(1) نفسه، ص185.

▪ **مزغنة:** هي مدينة الجزائر وجزائر بني مزغنة نسبة إلى مؤسسيها في أوائل القرن الخامس الهجري، وهم من طوائـــف صنهاجة (ينظر: ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص251). ▪ **تروقك:** تعجبك. ▪ **وبل:** المطر الشديد الضخم القطر.

فتبصـــر أغصـــان الحـــدائق ســـجدا تمد من الصـــوت الحـــنين وراكعـــة
سقى روضها وبل السحائب فانتشـــت أزاهـــره بالمـــاء تضـــحك دامعـــة
ومـــا هـــي إلا جنـــة قـــد تأرجـــت مباخرها بالطيب والمســـك ســـاطعة

لم يكن الباعث على الوصف في هذه الأبيات متمثلا في حب الطبيعة فقط، بـــل حـــب مدينة الجزائر أيضا، فقد امتزج جمال الطبيعة بجمال المدينة في الواقع الخارجي، وكان لذلك صداه في الواقع الوجداني للشاعر، الذي لا شك أن محفز الوصف قد تضاعف لديه، لم لا ؟ وهـــويرى محبوبيه يتعانقان، ويتكاملان، ويتعايشان في فضاء واحد لرسم لوحة فنية مشتركة.

فقد سقى المطر أرضا تشرفت لأن يتأسس على تربها مرابع قطر أضحى جامعا للمفـــاخر والفضائل؛ إنها الجزائر الفيحاء التي تبدو لمن يرمقها من بعيد بيضاء ناصعة وكأن الثلج حط نزيلا بها، وأرخى سدوله عليها، أما قلاعها وحصونها فلها من العلو والشموخ ما جعلها تمتد في عنـــان السماء علها تبلغ بروجها، وإذا ألقيت بنظرك من على تلك الأبراج نحو مدينة الجزائـــر أبهرتـــك وخلتها حبة أنبتتها الأرض أو أنجما على وجه البسيطة قررت هجر السماء.

فقد وصف الشاعر مشهد وصورة مدينة الجزائر كما تبدو في عيـــون مـــن يشـــاهدها وهوخارج أسوارها، يلحظ ملامحها ومعالمها العامة دون تدقيق في تفصيل عمرانها، وبعدها انتقـــل إلى وصف رياضها على أنها من الأجزاء والعناصر المكونة لمشهد المدينة وجمالها، فتحـــدث عـــن أغصان الشجر وقد تمايلت وانحنت، فبدت كمن أنهكه حمل الثقل، أوكمن يركع ويسجد علـــى وقع صوت هديل الحمائم الساجعة، أما أديم الأرض فقد بدا مكسوا برداء الربيع الأخضر، المتوج والموشى بأنواع وألوان الزهر والورد الذي انتشى حين ارتوى بما جادت به السحائب من غيـــث السماء فبدا دامعا من فرط الضحك وهو نشوان.

والملاحظ أن إعجاب الشاعر كان يتصاعد ويزداد قوة مع كل بيت يقدم فيـــه وصـــفا؛ وتشخيصا جديدا لمشهد بديع من مشاهد المدينة والطبيعة، إلى أن جاء البيت الأخير ليكون مآلا لما تراكم من مشاعر الإعجاب، فكان مشحونا بدفقة شعورية قوية تجرأ الشاعر علـــى إثرهـــا أن يجعل من مدينة الجزائر بعمرانها ورياضها جنة معطرة بالطيـــب، والمســـك المتـــأرج في فضـــائها وأرجائها.

وخلاصة القول في هذا العنصر: إن شعراء الجزائر كان لهم من الذوق ورقة الإحساس ما جعلهم يقبلون على وصف الطبيعة بكثير من الحب والتأمل، فصاغوا لها صورا جديدة تؤكد أن وصفهم لها كان من منطلق الإحساس بها، فهي بالنسبة إليهم ليست مظهرا من مظاهر السكون، بل فيها من الحركة والتفاعل والتواصل بين عناصرها ما كان باعثا لأن يصفها شعراؤنا وكأنها مجتمع إنساني، ومسرح للعلاقات الانسانية.

وبالإضافة إلى ذلك أشير إلى أن شعر الوصف لديهم توزع على عناصر مختلفة ومتنوعة في الطبيعة فوصفوا الأشجار وأفنانها، والأزهار وجمالها، والجداول وخريرها، والطيور وترانيمها، ونسيم الرياض وأريجها، فكانوا بتنوع وصفهم وموصوفاتهم يستدعون أكثر من حاسة لتذوق جمال الطبيعة.

ثانيا: وصف المنشآت العمرانية:

لقد اهتم شعراء الجزائر على عهد العثمانيين بوصف المدن والمنشآت العمرانية؛ ذلك لأن المدينة وما فيها من عمران تعبر عن مظهر من مظاهر تجسيد عبقرية الإنسان في صناعة الفن والجمال، لذلك من الطبيعي أن يتفاعل الانسان والمبدع على وجه الخصوص مع هذا الفن، ويتذوق ما فيه من جمال، ويستكشف ما يختزنه من روح وأسرار، فيعبر عن خلاصة تفاعله بإبداع آخر، يترجم صدى الموصوف في وجدان الواصف الذي لا شك أنه لا يكتفي، ولا يتوقف عند نقل انطباعه فقط، لأن الانطباع ما هوإلا ردة فعل وجدانية سطحية عاجلة تخلومن العمق الذي يتيحه لنا التأمل، وما يفضي إليه من رؤى تتجاوز النقل الحرفي للأشياء، وتسعى إلى إضافة وإعادة البناء والصياغة، ومن ثم الحصول على مفاهيم جديدة ومعاني خفية بعيدة غير متاحة لنا في تعاملنا المباشر مع واقعنا الخارجي، لكن المبدع حين يتوسط بإبداعه علاقتنا بالواقع الخارجي لا شك أنه يلفت انتباهنا إلى ما كان خفيا عن أبصارنا، ولا يطرق أسماعنا، ولا ريب أيضا أنه يوقظ أحاسيسنا، ويمتع أذواقنا حين نشعر أن واقعنا يولد من جديد بروح جديدة، وملامح جديدة، بعد أن أعاد المبدع تشكيله وصياغته برؤاه ومشاعره وخياله.

وعليه فإن الشاعر إذ يصف العمران؛ هو في حقيقة الأمر يعيد بناءه وتشييده، في واقع الإبداع، لكن مادة البناء عنده هي الحرف والكلمة التي تجعل العمران مشحونا بالمعاني والعواطف وتميط الحجب عن جماله، وأسراره، بل تضيفه جمالا على جمال.

ومن شعراء الجزائر الذين اهتموا بوصف المدن، والمنشآت العمرانية في هذه الفترة من تاريخ الجزائر، نجد الشاعر ابن سحنون الذي وصف مدينة وهران وقد أحاطت بها أبراجها وأسوارها فقال[1]:

كأنما أبراجها هضاب من فوقها أسد الشرى غضاب

---

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص184، 185.

▪ **الشرى:** موضع الأسود. ▪ **نطاق:** حزام يشد به الوسط. ▪ **سوار:** بكسر السين هو حلية كالطوق تلبسه المرأة في زندها أو معصمها. ▪ **أسوار:** الفارس المتأهب للقتال. ▪ **المنيفة:** طويلة في ارتفاع. ▪ **حفي:** الذي يعرف الشيء أحق معرفته.

كأنمـــا خنـــدقها نطـــاق ودونهـــا الســـور فـــلا يطـــاق
كأنمـــا أســـوارها ســـوار كم رد عنها مـــن فـــتى أســـوار
كأنمـــا قلعتـــها المنيفـــة ســـحابة مـــن فوقهـــا كثيفـــة
تكشف كـــل موضـــع خفـــي وكـــامن في ســـتره حفـــي

لقد تصدر الأبيات الأربعة الأولى حرف التشبيه "الكاف" في لفظه "كأنما" مما يعـــني أن الشاعر لم يعتمد الوصف التقريري المباشر، بل اعتمد الوصف التصويري القائم على التشبيه؛ فقد جعل من أبراج المدينة وحصونها هضابا في ضخامتها، وشموخها وعلوها، أما الجنود وهم على قمة تلك الحصون يبدون كالأسود في مواطنها ومرابعها، تبعث برسالة الرعب فتصد من كانت له نية الاقتراب منها، أما الخندق الذي أحاط بالأبراج الشبيهة بالهضاب بدا كالحزام يشد وسطها ليظهر رشاقتها وأناقتها وجمالها، أما السور الذي يحيط بمدينة وهران فقد بدا كالسوار والحلي في معصـــم الحسناء، ومع أن هذا التشبيه لا يخلومن رقة ونعومة فإن الشاعر سرعان ما انتقل بالسور من صورة السوار الجاذبة إلى صورة أخرى دافعة هي صورة الجدار الرادع الذي يرد ويصد الفرسان، وكـــل من له نية الغزووالعدوان، أما القلعة في طولها وارتفاعها يخالها المرء سحابة تظلل المدينة، وتكشف كل خفي فيها، وتبوح بكل سر من أسرارها.

فالشاعر لم يصف مدينة وهران وصفا جافا، يبقيها مجرد هيكل أو عمران يمثـــل أمامنـــا كصورة جامدة لا حركة فيها ولا حياة، بل شخص المدينة فمنحها الحركة، وبعث فيها الحيـــاة حين جعلها مدينة تصارع وتتأهب للقتال، وجعلها أيضا حسناء فائقة الجمـــال، زانهـــا النطـــاق والسوار.

وقد كانت مدينة وهران ساحة صراع، وجذب ودفع بين الجزائريين المقاومين من جهة، والإسبان المعتدين من جهة ثانية، وهذا ما جعل منها مدينة متقلبة الأحوال والظـــروف، وعـــدم استقرارها هذا منحها الحركة، وكان باعثا من البواعث التي أعانت الشعراء على حسن التصـــوير والتشخيص، كما هو الحال عند ابن سحنون الذي وصف وهران مرة أخرى فقال[1]:

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص460، 461.

.../...

هيفاء صينت في الحجال مهابة ممنوعة عن أعين النظار
شماء تمنع قربها رقباؤها محجوبة بحلائل الأخطار
اتخذت من الروض النظير مناطقا وغلائلا خضرا من الأشجار
ومن النجوم قلائدا وأكلة ودروعها كانت من الأنهار
ومن البروج الشامخات عواذلا ترمي مريد وصالها بالنار
سلب العداة جمالها فأعدته فغدت تبوح إليك بالأخبار
تثني عليك بمنطق مستعجم في شرحه سر من الأسرار
وتقول إنك خير شهم يرتجي لجلائل الأهوال والأضرار

لقد قدم الشاعر وهران في صورة العروس الحسناء المصونة في بيتها، والروض الذي يحيط بها كالنطاق يشدها من وسطها حتى يبرز ما هي عليه من حسن القد والقامة، أما النجوم من فوقها فهي قلائد تتلألأ، وتتوهج من محيط عنقها، فالشاعر بهذا الوصف يكون قد رسم لوهران صورة مغرية وهي تجذب أفئدة العشاق المحبين، علهم يفوزون بحظوة النظر إليها والتقرب منها.

ومقابل هذه الصورة الجاذبة، رسم الشاعر لوهران صورة دافعة تمنع العشاق من نيل مرادهم، ودلالة الدفع والردع تبدو جلية في الألفاظ الآتية: "صينت، مهابة، ممنوعة، تمنع، محجوبة، دروعها، ترمي ... بالنار" فوهران تبدو عروسا في بيتها، تأبى الظهور أمام أعين النظار التي ترقب لحظة خروجها، وكلما زاد إصرارها في الاحتجاب والتمنع ازدادت مهابة، وازداد حب العشاق تأججا، إنها شماء ذات علووكبرياء، لها رقباء يصدون من له نية القرب إليها، تحتجب من عشاقها خلف ما يحيط بها من أخطار وأشجار، بل إن بروجها الشامخات وهي ترمي بقذائف النار صوب من يقترب ويدنو إلى مدينة وهران، نراها كالعواذل اللائي لا ينقطعن عن لوم العاشق فيكون وقع اللوم عليه كوقع قذائف النار على من تستهدفه بالحرق.

▪ **الحجال:** بيت العروس يستر بالثياب وله أزرار. ▪ **الحلائل:** م حليلة، ومعناها العام كل من نازلك وجاورك.
▪ **الغلائل:** الدروع أوبطائن تلبس تحت الدروع. ▪ **أكلة:** متوهجة ومتلألئة. ▪ الخطاب في البيت السادس، والسابع، والثامن موجه للباي محمد الكبير.

وبعد أن وصف الشاعر وهران على أنها فتاة فاتنة تجذب العشـــاق المفتـــونين بحســـنها وجمالها، لكنها تدفعهم بصدودها وكبريائها، حاول أن يبرز أن ذلك كان وفاء منـــها لعاشـــقها ومعشوقها؛ الباي محمد الكبير الذي أعاد إليها جمالها السليب، فغدت تستأنس به وتطمئن إليـــه، فتبوح له بالأسرار وعلى عجمتها تثني عليه في صمت، هو أفصح وأبلغ من كل مقـــال، مقـــرة معترفة بأنه الشهم الذي يرتجى ليوم الكريهة وجلائل الأهوال.

والملاحظ أن الشاعر ابن سحنون وهو يصف مدينة وهران كان حريصا على أن يصف الطبيعة التي تحيط بها اعتقادا منه أن جمال المدينة ليس مقصورا على عمرانها وبنيانها، بل هـــومرتبط أيضا بما يحيط بها من رياض وأشجار وأزهار، وهي الملاحظة نفسها عند ابن علـــي وهويصـــف "تلاملي" التي هي ضاحية من ضواحي مدينة الجزائر قائلا"[1]:

هـــل إلى تلاملـــي منقلـــب نازعني إليـــه شـــوق غلـــب
أهوى مغانيه الـــتي أشـــرقت كما بنوحمدان هَـــوى حلـــب
عرج على تلك الربى واعتـــبر بذلك المرأى تقضي العجـــب
والظل قـــد رصـــع تيجانهـــا بلؤلـــؤ لآلـــؤه في لـــــهب
وســـائل المـــاء إذا مـــا نـــثني نهرا دموع العين منه ســـكب
رقت لـــه الأطيـــار في أيكهـــا بكت له لما بكـــى وانتحـــب
والبحـــر بالـــديل لـــه رنـــة عرائس الفلك بـــه في طـــرب
كأنه والشـــمس لمـــا بـــدت في زيها تجلي سحاب الكـــرب
مـــرآة بلـــور سمـــا قـــدرها لها غشاء شامل مـــن ذهـــب
تلك القصور البيض حفت بهـــا حدائق خضر بكـــرم العنـــب
لم يتفـــق للفـــرس بنيانهـــا فيما بنتـــه أوملـــوك العـــرب

إن الباعث النفسي الذي دفع بالشاعر إلى أن يصف تلاملي يتمثل في غلبة الشوق والهوى إلى تلك الربى والديار، التي فيها من المناظر الجميلة الساحرة ما يثير العجب، فهذه ظلال الأشجار الوارفة تزاحم أشعة الشمس، وتقاسمها فضاءات المكان، فشكلتا معا تيجانا مطرزة، بـــدت فيهـــا

---

(1) ابن علي: **أشعار جزائرية**، ص77.

▪ **مغاني:** م مغنى وهو المنزل الذي غني به أهله. ▪ **الديل:** الحي.

أنوار الشمس، وهي تخترق الضلال كأنها لآلئ تتوهج لمعانا، أما الماء وهو يسيل وينحني شـــلالا يبدو دموعا يسكبها النهر، فترق لحاله قلوب الأطيار التي تغرد باكية لذلك النحيب، أما صـــوت أمواج البحر وصخبها فتصل إلى من يسمعها بحي تيلاملي كأنها إيقاع يعزف، أما الفلك في عرض البحر فتتراأى لأهل الحي كأنها عرائس ترقص طربا على وقع ذلك الإيقاع، وهذا البحر الذي يبدو ساحة للنغم والرقص والطرب تراه في لحظة الشروق التي تفر منها سحب الغم والهـــم والنكـــد كمرآة علا شأنها، وقد غشاها الذهب من كل وفي كل جانب، فالشاعر لم يصف الطبيعة لـــذاتها بل وصفها كرافد من الروافد التي تسهم في تشكيل جمال تلاملي، وهي مكونة أساس من مكونات هذا الحي الذي لا يختزل في عمرانه ومبانيه، بل في عماره أيضا، وفي أشجاره، وأنهاره، وأحجاره، وأطياره، وكل ما يحيط في الطبيعة من حوله.

لذلك وصف الشاعر الطبيعة كما تبدو لمن هو بتلاملي التي قال عن قصورها البيض التي حفت بها الحدائق، إنها قصور لم يشيد مثلها الفرس من قبل، ولا ملوك العرب من بعد.

و لم يتوقف شعراء الجزائر عند وصف المدن في مشهدها العام بل خصوا بالوصف أيضـــا بعض المنشآت العمرانية كالمساجد والقصور، ومنهم الشاعر أحمد القرومـــي(*) الـــذي وصـــف مسجدا بناه الباي محمد الكبير بمدينة معسكر سنة 1175هـ[1] فقال في وصفه[2]:

فكأنمـــا اللـــبن المشـــيد بنـــاءه حجر من البـــهت الجـــذيب الصـــور
لم يســـتطع شـــخص زوال نـــواظر من تلك لكـــن مـــن بـــديع المبصـــر
قامت زوايـــا خطوطـــه في وضـــعها فحســـنه شـــكل المربـــع مخـــبر

(*) هو الحاج أحمد بن السيد محمد بن علال القرومي نسبة إلى قرومة وهي قرية بضواحي الأخضرية، كانـــت دار علـــم استوطنها أحد أفراد عائلة المقري، ومنهم هذا الشاعر الذي عاش في القرن الثاني عشر الهجري (ينظر: ابن ســـحنون، **الثغر الجماني**، ص130. وابن هطال، **رحلة باي الغرب**، ص83).

(1) ابن هطال: **رحلة باي الغرب**، ص92.

(2) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص130، 131، وابن هطال، **رحلة باي الغرب**، ص92 إلى 94.

▪ **البهت:** نوع من الرخام النفيس تتبلور فيه الأشياء وتنعكس عليه الصور. ▪ **فتيت العنبر:** أريجه، ورائحتـــه الطيبـــة.
▪ **مجامر:** م مجمر وهوالعود الذي يتبخر به. ▪ **المرمر:** هوضرب من الرخام الشديد الصلابة والصفاء والنعومة.

فتـــراه أصـــفر فاقعـــا في أحمـــر قـــان في أبـــيض ناصـــع في أخضـــر
روضا تخلخـــل فضـــة مـــن مائـــه متقنعـــا بقنـــاع نـــور أزهـــر
نثـــر الغمـــام علـــى مجـــامر نـــوره مـــن طـــل وابلـــه فتيـــت العنـــبر
تحيـــا النفـــوس تنزهـــا في شـــكله مـــن حســـن بهجتـــه وذاك المنـــبر
وســـط المســـاحة قبـــة مرفوعـــة من فـــوق أبهـــى قـــوائم مـــن مرمـــر
عجبا له من مســـجد في الأرض قـــد حـــاكى الســـماء تطـــاولا في المفخـــر

يرى الشاعر أن لهذا المسجد جمالا أخاذا يسبي العقول، ويأسر العيون التي مـــتى أمعنـــت النظر فيه، شق على طرفها أن يزيغ بلحظه إلى غيره، مؤثرة أن تطيل متعة النظر والتأمل في أرجائه؛ حيث ترى الجمال قد تجلى في زوايا خطوطه، ولك أن تسل شكل المسجد ليخبرك عـــن حســـنه وجماله حين تعانقت الألوان في جدرانه، وهي بين أصفر وأحمر وأبيض وأخضر، فبدت كالروض أحاطت به جداول الماء، كما يحيط خلخال الفضة بساق الحسناء، التي تقنعت بقناع ارتســـمت عليه الأزهار، أما عرف العود في زوايا المسجد، وهومشتعل يرسل دخانه المعطر كالغمام الـــذي يحمل بشائر الغيث والمطر، وإن مسجدا على هذا القدر من الحسن والجمال، يبعـــث الحيـــاة في النفوس، ويثير العجب لضخامة بنائه وعلو قبته، التي بها يحاكي علو السماء وشموخها.

والملاحظ أن وصف الشاعر للمسجد لم يعبر عن حالة إعجاب عادية تتشكل في النفس حين تستلطف أمرا ما، بل إن هذا الوصف جاء مشحونا بمشاعر الاعتزاز، والتباهي بالموصـــوف الذي هو في الحقيقة يمثل مظهرا من مظاهر الهوية والانتماء، كما نلاحظ أن وصف المســـجد في تلك الأبيات حاله حال النماذج الوصفية الأخرى للمدن، والمنشآت العمرانية من حيث حضـــور الطبيعة، ومعجمها بالشكل الذي يكشف ذوق المجتمع الجزائري، ومناشـــدته للجمـــال وتعلقـــه بالطبيعة التي يصر أن تكون حاضرة دوما لتقاسم العمران فضاءات الحيز والمكـــان، فكـــان مـــن الطبيعي أن يكـــون لذلك صـــدى في النص الشعري الذي متى وصـــف العمران، كان مضطرا لأن يصف الطبيعة باعتبارهـــا عنصـــرا فاعـــلا في تشكيل جمـــال العمران، كـــما هوالحـــال عند شـــاعرنا ابن سحنون الـــذي وصـــف دار الـــباي محمـــد الكبـــير بمدينـــة معســـكر[1]

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص133.

فقال[1]:

أهـــذه هالـــة للبـــدر أم دار ضاءت عليها من الأكوان أنـــوار
وألبستها يمين الصـــانعين حلـــى كأنها في سمـــاء الحســـن أقمـــار
انظر لها وهي في البستان واقفـــة وحولها فيـــه أشـــجار وأزهـــار
كغادة من بنات الروم قد ثملـــت وحولها نســـوة ســـود وأحـــرار
والريح يثني لها والأغصان تحسبها مراويـــحا عند غيدهن أكـــوار
والماء يجري ولحن الطير يطربـــه كعاشق دمعـــه للـــبين مـــدرار
أكرم به مـــترل رقـــت محاســـنه كأنمـــا عنـــده للـــهم أســـرار
لو خير البدر في دار يكون بهـــا ما غيره كان ذاك البـــدر يختـــار
فوق جميع ديـــار الأرض دارتـــه ســـاكن حلـــها كالليـــث زءار

إن فرط إعجاب الشاعر بدار الباي محمد الكبير التي رأى أنها على قدر كبير مـــن الحســـن والجمال كان باعثا على تداعي جملة من الصور التشبيهية المتزاحمة في مخيلة شاعرنا، مما دفع به إلى أن لا يستقر ويتوقف عند صورة تشبيهية واحدة، بل وظف عديدا من الصور عسى ذلك يمكنه من أن ينقل كامل إعجابه الذي ربما بلغ من القوة، وعمق الشعور وكثافته، إلى الحد الذي جعله لا يكتفـــي بصورة واحدة، بل احتاج إلى مجموعة من الصور التي فيها من الكم والكثافة على مستوى التعبير، ما يعادل كثافة الشعور وقوته على مستوى الوجدان، فقد شبه دار الباي بالبدر المضيء، ثم بالحسناء التي ألبسها الصائغون أحلى الحلي، فتألقت في سماء الحسن كأنها أقمار، بل وهي واقفة في البستان تبـــدو كإحدى بنات الروم الثاملات، وحولها الخدم والحشم ممن يسهرون، على راحتها والاعتناء بها.

وكما أشرت من قبل لا يكاد يخلو وصف العمران من حضور الطبيعة التي لها حظوتها من الوصف في هذا المقام باعتبارها مكملا لجمال العمران، ومصدرا من مصادره، لـــذلك وصـــف شاعرنا الريح وقد حركت أغصان الشجر التي تحيط بالدار المشعة بالأنوار، فبدت تلك الأغصـــان المتمايلة في حركة بطيئة كمراويح حول الكور، تحرص على أن يظل متقدا متوهجا، وفي البستان

---

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص133، 134.

▪ **أكوار**: مفردها كور، وهو مجمرة الحداد لإحماء المعادن.

الذي فيه دار الباي يمتزج صوت خرير الماء وصورته وهو يجري بلحن الطير ليشكلا معا صـــورة العاشق الذي يسكب الدمع، وقد غلبه الشوق وأضنى فؤاده ألم البين والفراق.

وبعدها حاول الشاعر أن يقدم خلاصة وذروة إعجابه بهذه الدار في الأبيـــات الثلاثـــة الأخيرة، مؤكدا أن فيها ولها من الحسن، وأسرار الجمال ما يحقق للنفس أنسها، ويزيح عنها همها وغمها، لذلك لو خير البدر وسئل أي الديار يود القرار فيها ؟ ما اختار غير هذه الدار لتكون له مستقرا ومقاما، فهي تفوق ديار الأرض مجدا ورفعة؛ لأن ساكنها الذي حل بها هو الباي محمـــد الكبير قاهر الغزاة، ومحرر مدينة وهران من قبضة الإسبان.

وخلاصة القول في هذا العنصر: إن شعراء الجزائر على عهد العثمانيين أظهروا اهتمامـــا كبيرا بوصف المدن والمنشآت العمرانية لأنها تمثل مظهرا من مظاهر عبقرية الإنسان في صناعة الفن والجمال، لذلك لم يكن هذا النوع من الوصف عندهم جافا يبقي الموصوف مجرد هيكل، أو بناء يمثل أمامنا كصورة جامدة معدومة الحركة والحياة، فوصفهم كان للمحـــل والحـــال وللعمـــران والعمار، هذا من جهة ومن جهة ثانية حرص شعراء الجزائر وهم يصفون العمران على استحضار الطبيعة ومنحها حظوتها من الوصف بوصفها رافدا من الروافد التي تســـهم في تشـــكيل جمـــال العمران، وهي تقاسمه فضاءات الحيز والمكان.

ثالثا: وصف الجيوش والمعارك.

لقد ظلت حركة الشعر عبر التاريخ تواكب سيرورة الحياة الروحية، والاجتماعية والسياسية... والحضارية عموما، وترصد أهم الأحداث، وتتوقف عند أبرز المحطات بالشكل الذي يعبر عن تفاعل الشعراء مع واقعهم، وتسجيل حضورهم عبر الكلمة التي لا تكتفي بنقل وتصوير ما يحيط بالشاعر من أحداث ووقائع، بل قد تسهم أيضا في تشكيل صورة الواقع، وصناعة الحدث أو التحفيز عليه، لذلك كان من الطبيعي أن يحرص شعراء الجزائر في العهد العثماني على تناول الصراع الجزائري الإسباني، ووصف الحروب والمعارك التي خاضها الجزائريون لأجل تحرير وهران السليبة من قبضة الاحتلال الإسباني، ذلك لأن هذه القضية كانت آنذاك أبرز حدث وتحد واجه الأمة الجزائرية، واستنفرها لأجل إنجاز وثبة التحرير، ومن ثم كان حضورها مكثفا في موضوعات الشعر الجزائري، كالمدح للقادة بالنصر، والهجاء للعدو وعملائه، والوصف الذي قد يكون للجيوش، أو الحروب العديدة التي خاضها الجزائريون ضد الإسبان.

ومن ذلك هذه الأبيات لشاعر جزائري(*) يصف الجيش الجزائري على عهد الداي محمد بكداش صاحب التحرير والفتح الأول حيث قال(1):

سلام على الجيش المؤيد بالنصر ضراغم خلق الله في البر والبحر
جيوش بها الإسلام عز منالـه فأصبح دين الله مبتسم الثغر
فما شغلهم إلا الجهاد جزاهم إله الورى خيرا يفوق على الحصر
فهم منعوا الإسلام من كل صائل وهم قصموا الأعداء بالبيض والسمر
هم خربوا دار الصليب ومزقوا لحوم العدا للوحش والطير والقفر

(*) هو شاعر جزائري لم يذكر صاحب التحفة المرضية اسمه ربما لأنه يجهله كما هوواضح من قوله وهو يورد تلك الأبيات ومؤداه: "ثم قال عبد الرحمان الجامعي أيضا وقد كنت أوان هذا الفتح بـ: (تلمسان) أتذاكر مع بعض الإخوان في علمي النحووالبيان فصدر من أحدهم قول بنبئ بقصوره فأعملت الجهد في إصلاح خطئه وجبر مكسوره ...إلخ" (ينظر: ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص282).

(1) نفسه، ص283.

▪ **دمى الكفر**: صلبانهم ومعابدهم.

وأحيوا رسوم الدين بعد اندراســـها وغاروا على الدين القويم مـــن الكفـــر
ففكوا ثغـــورا طالمـــا لعبـــت بهـــا يد الشرك في الأسرار قصدا وفي الجهـــر
وأبدل بعد العسر يسرا وأصـــبحت دمى الكفر في حصر وعسر وفي خســـر
فمن مـــات منـــا بالشـــهادة فـــائز ومن مات منهم كب في لهـــب الجمـــر

فهذه الأبيات على ما فيها من حضور محتشم للتصوير الفني، إلا أنها لا تخلو مـــن اللغـــة التقريرية المباشرة التي ترصد الوقائع، وتؤرخ للأحداث، وتهتم بالمعنى على حساب المبنى.

وقد كان وصف الشاعر لجيش بلاده محصورا في قيمتين رئيستين:

الأولى: مادية تتمثل في القوة والإقدام، وقدرة الفتك وإلحاق الهزيمة بالعـــدو في ســـاح الوغى، وقد وظف لأجل ذلك ألفاظا وعبارات توحي بقوة هذا الجيش المنتصر، القاهر للعـــدى ومن ذلك: "ضراغم، هم منعوا،... هم قصموا الأعداء،... هم خربوا الصليب،... ومزقوا لحـــوم العدا... ففكوا ثغورا...".

الثانية: روحية أخلاقية تتمثل في عقيدة هذا الجيش التي منها يســـتلهم طاقتـــه وقوتـــه، ولأجلها يقاتل ويصارع بصبر وثبات أملا في نيل الشهادة، والفوز برضوان الله سبحانه وتعـــالى، وقد وظف الشاعر لأجل ذلك ألفاظا وعبارات توحي بنبل وقداسة رسالة هذا الجيش المؤيد بنصر الله في الدنيا، والموعود بحسن العاقبة في الآخرة، ومن ذلك: "المؤيد بالنصر... جيوش بها الإســـلام عز... فما شغلهم إلا الجهاد.... جزاهم إله الورى خيرا.... أحيوا رسوم الدين.... غاروا علـــى الدين...".

ومن الشعراء الذين اهتموا بوصف الجيش الجزائري، ابن سحنون الذي عاصر الباي محمد الكبير صاحب الفتح الثاني والتحرير النهائي، فخلد بشعره ونثره أحداث هذه الفترة من تـــاريخ الجزائر ومما قاله في وصف جيش الباي[1]:

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص271.

.../...

فجاءهم ليث الوغى مستبشرا وأصبح الجنـــد بهـــا منتشـــرا
جند كسا الآكـــام والظرابـــا عرمـــرم لا يســـأم الضـــرابا
نظـــم كـــل بطـــل مقـــدام يثبـــت في مزالـــق الأقـــدام
كتائـــب تتبعهـــا كتائـــب تعدوا إلى الأعـــداء بالمصـــائب
أصعد منـــه فرقـــة إلى الجبـــل مع ابنه الشبل الكمـــي الجبـــل
وفئـــــة عينـــــها للغـــــم مذهبـــــة بحفرهـــــا للغـــــم
وتوج الطـــود بكـــل مـــدفع ما للعداة دونـــه مـــن مـــدفع

وفي مناسبة نظم هذه الأبيات أعقب ابن سحنون أبياته تلك بقوله: "والمعنى أن الكفـــرة -أخزاهم الله- لما أعلنوا بنقض الصلح وعدم الوفاء بما بذلوه من عند أنفسهم دون أن يطلب منهم وقد كان الأمير -دام تأييده- غير تارك لما كان معتنيا به من جمع آلات قتالهم، ومؤون جهـــادهم تيقظا، وحزما واستبصارا وعزما جاءهم... عازما على مناجزتهم فرحا مستبشرا، واثقا بالله تعالى معتمدا عليه"[1].

ولعل هذا القول الذي تلا الأبيات يؤكد مرة أخرى أن معظم الأشعار الجزائرية التي تنظم في مناسبات سياسية هي منطوق تاريخي؛ يدون الأحداث بلغة تقريرية مباشرة لا يشعر القـــارئ إزاءها بحرارة الشعرية، أو بجمال الفن والإبداع، أمام الميل الفائق إلى الاعتناء بالفكرة وإبرازهـــا، لذلك ترى شاعرنا قد حاول من خلال هذه الأبيات التي استهدفت وصف جيش الباي أن يـــبرز عناصر قوة هذا الجيش المتمثلة في:

1- القيادة المقتدرة، وهي القدوة في الشجاعة والإقدام "فجاءهم ليث الوغى...".

▪ **الآكام:** جمع أكمة وهي الموضع الذي يكون أشد ارتفاعا مما حوله. ▪ **الظراب:** جمع ظرب وهو الجبـــل المنبســـط والصغير. ▪ **الضراب:** مزالق الأقدام وهي كناية عن موطن الخوف الذي لا يثبت فيه إلا الأبطال. ▪ **الكمي:** الشجاع وجمعه كماة ويطلق على حامل السلاح. ▪ **الجبل الثاني:** يعني سيد القوم.

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص273.

2- كثرة عدد أفراد الجند: "الجند بها منتشر، جند كسى الآكام عرمرم، كتائب تتبعها كتائب".

3- قوة وشجاعة هذا الجيش، الذي لا يخشى الموت، ولا يهاب المخاطر، "لا يسأم الضراب، كل بطل مقدام، يثبت في المزالق، تحدوا إلى الأعداء بالمصائب".

4- تنظيمه المحكم وتوزيع الأدوار، وتنوعها في تكامل نحو الهدف المشترك "أصعد منه فرقة إلى الجبل، وفئة عينها للغم، وتوج الطود بكل مدفع".

وقد عبر الشاعر عن هذه العناصر، ووصف الجيش باعتماد التصوير الحسي القائم على الملاحظة البصرية؛ فقارئ الأبيات يشعر أنه بصدد مشاهدة مجموعة من الصور لمشاهد حية تصور جانبا من وقائع الاستعداد لفتح مدينة وهران. التي بقدر حاجتها إلى همة وعزم الرجال، كانت بحاجة أيضا إلى إعداد العدة، والأخذ بأسباب النصر، لذلك لم يكتف الشعراء بوصف الجيش، بل وصفوا أيضا عدته وأسلحته الحربية، كما هوالحال في هذه الأبيات لابن سحنون[1]:

وهو إذ ذاك بلا اقتصار يهيء الآلة للحصار
بنفسه يجمع كل أمر لا يكتفي في شأنه بالأمر
وحشر الصناع من كل بلد وكل ذي بطش شديد وجلد
ومن له معرفة باللغم وكل ما فيه زوال للغم
فاجتمعت في أشهر قليلة لديه كل آلة جليلة
لورامها شخص عداه في سنة لم تأته كما أتته حسنة
فبعث العمال للمسالك فسهلوا الحزن لكل سالك

وقد أتبع الشاعر هذه الأبيات بشرح يوضح معانيها التي هي في حقيقة الأمر تتمثل في مجموعة من الوقائع التي على ضوء معرفتها نفهم ما جاء في الأبيات السابقة من إشارات تاريخية؛

---

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص246.

▪ **إذ ذاك:** يقصد الوقت الذي جمع فيه الباي الطلبة المتطوعين للجهاد ووجههم إلى الرباط. ▪ **اللغم:** سرب يتخذ تحت الأرض ثم يملأ بارودا فيهدم ما فوقه من حصن. ▪ **الحزن:** بفتح الحاء الوعر.

حيث يقول متحدثا عن الباي محمد الكبير: "والمعنى أنه لم يزل... جادا في جمع الآلات الـــتي.... يحاصر بها الكفار ويقاتلهم بها، من عمل عجلات المدافع وأسرتها، ولديه من أسرة البونبات، وجمع البارود والرصاص، وكور المدافع، وقدور المهارس المشهورة بالبونبة، فوجه رسله إلى بلاد الإنجليز لشراء ذلك.... ثم وجه لملك المغرب هدية مع قاضي محلته، وأحد كتابه... وأمرهما باشتراء مـــا يجدانه من ذلك... وبعث أيضا إلى ناحية زواوة من أتاه بكثير من البارود، فحصلت له بجميع ذلك أتم الإعانة، ولقد كان يخرج بنفسه مع جنده، وأعوانه للغابة لقطع الخشب الضخمة العظيمة مـــن شجر البلوط ونحوه لإصلاح المدافع ونحوها... وجمع لذلك أرباب الصـــنائع مـــن النجـــارين، والخراطين، والحدادين وصناع البارود من كل بلد أمكنه أن يجمع منها؛ كـــالجزائر، وتلمســـان، ومستغانم، وصناع بلده وما في ملكه من النصارى... وبالجملة فقد جمع في تلك المدة القليلة ممـــا يحتاج إليه من الجند، والصناع والآلات ما لا يجمعه غيره في المدة الطويلة، وعلى أنه يجمعه فـــلا يكون كما كان له تام الشروط، حسنا وثيقا، ولما فرغ من جمع الآلات المدفعية بعث جل عمالـــه وأكابر قواده على أعماله ينهضون الناس لإصلاح الطرق ويقفون عليهم، فسهلوا منها ما كـــان وعرا وكسروا ما كان حجرا، وقطعوا ما يعرض فيها من الشجر حتى يمكن جـــر المـــدافع فيهـــا بسهولة، وأحدثوا في الجبل المتصل بالمائدة طريقا سهلا لا تتوقف فيه المدافع..."[1].

فبالرغم من أن الأبيات السابقة تبدو وكأنها تروي وقائع تاريخية، إلى أن هـــذا العـــرض التاريخي كان باعتماد الوصف الحسي، الذي يجعل القارئ لهذه الأبيات يستحضر أمامه مشـــاهد الهبة والنفير، لجمع العدة، وصناعة العتاد في ورشة حربية يشرف عليها الباي محمد الكبير الـــذي يبدو مدركا أن قوة الجيش لا تتحقق إلا بحسن الاستثمار، والتوظيف الجيد للعنصر البشري الذي لا بد أن يكون مجهزا بالسلاح، وكل الوسائل التي تعينه على تحقيق النصر.

---

(1) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص288، 289.

وكما اهتم شعراء الجزائر في هذه الفترة من تاريخها بوصف جيوشها، وما تحوزه من عـــدة وعتاد، اهتموا أيضا بوصف وقائع الحرب ضد الجيش الإسباني المحتل، كما فعـــل شـــاعرنا ابـــن علي[1]:

وتأهبـــــت فرســـــاننا لقتـــــالهم والخيل ترفـــل بالســـروج وتصـــهل
ثم امتطـــوا لظهورهـــا وتقلـــدوا بكواكـــب الأســـياف ممـــا يحمـــل
من كـــل هنـــدي كـــأن وقوعـــه نجم أغار علـــى الأبـــالس مشـــعل
أو أسمر للخـــط ينســـب صـــنعه عن نحـــرهم في الطعـــن لا يتحـــول
باعوا النفـــوس بجنـــة مـــن ربهـــم أكـــرم بـــه بيعـــا وربحـــا يحصـــل
وتصـــادقت حملاتهـــم فكـــأنهم عقبـــان جـــو بالطرائـــد أقبلـــوا
من بين ذي قتل يشحط في الـــدما بطشـــا وذي أســـر بـــه يتعجـــل
وتعلقـــت أبطالنـــا بحمـــاتهم تبـــدي لهـــم حربـــا أمـــر وأهـــول
والمشـــرفية للرقـــاب قواطـــع ومن البنـــادق في الصـــدور توغـــل

إن وصف المعركة يقتضي التصوير الحسي، لذلك يشعر قارئ هذه الأبيات، أن الشـــاعر قد دعاه إلى ساحة القتال كي يكون مشاهدا لوقائع المعركة، متفاعلا معها، معتزا بما يبديه الجيش الجزائري من قدرة ومهارة قتالية أنهكت العدو، وأردته مهزوما، مكلوما، مدحورا، لذلك كلمـــا أبرز صفة من صفات قوة هذا الجيش أتبعها بذكر قوة تأثيرها على العدو، فتتابعت مجموعة مـــن الصور التي منحت الحضور المشترك للقوة والضعف في نص واحد، فصور القوة والبطش خص بها جيش الجزائر الذي تأهب فرسانه للقتال، فامتطوا خيولهم حاملين سيوفهم المهندة اللامعة التي تبدو كشهب السماء في سرعتها، وهي تستهدف العدو، ومنهم من يحمل سيفه الخطي الذي لا يحيـــد

---

(1) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص288، 289.

▪ **ترفل:** تجر ذيلها والمراد هنا تجر سروجها. ▪ **هندي:** السيف المصنوع من حديد بلاد الهنـــد وهوأجـــود الحديـــد.
▪ **الخط:** بكسر الخاء موضع باليمامة تصنع به الرماح وتنســـب إليـــه. ▪ **الشـــحط:** اضـــطراب القتيـــل في دمـــه.
▪ **المشرفية:** وصف للسيف.

عن نحور الأعداء، ولا يخطئ في إصابة الهدف، فهم كالعقبان الكاسرة العازمة على نيل مرادها، لا يسأمون القتال ولا يملونه، ويتوعدون العدو دوما بما هو أشد وأمر...

ومقابل هذه الصور نجد صورة الضعف والهزيمة والهوان التي خص بها جيش العدو الذي صوره شيطانا يرجم، فيحترق بفعل تأثير شهب السماء التي جعلها الله رجما للشياطين، فهم بين جريح، وطريد، وأسير، وذبيح، وقتيل مضرج بالدما.

وقد حاول الشاعر أن لا يكتفي بوصف المعركة وتصوير وقائعها، بل عمد إلى الكشف عن طبيعة الصراع الذي لا يجب حصره في النزاع السياسي، أو الأطماع ذات الطابع المادي الاقتصادي، بل هو أكبر وأخطر من ذلك، إنه صراع يعبر عن النزعة الصليبية التي لا بد أن تواجه بخلفية عقدية تحقق الشحنة الروحية، والوجدانية لخوض الحرب بنية الاستشهاد، لا بنفسية الحرص على الحياة، وهذا المفهوم بدا واضحا في البيت الخامس من الأبيات السابقة، ويبدو أكثر وضوحا في الأبيات التي تلتها حيث يواصل شاعرنا قائلا[1]:

ولأهل حزب الله تمت صولة وبعزهم رب السما متكفل
حتى إذا ما نفذ المقدور في حزب الشقاء على الهزيمة عولوا
ولوعلى الأدبار يحطم بعضهم بعضا كأنهم القطيع المهمل
والسيف يأخذهم ويعمل فيهم عملا لأعناق الأخابث يشكل
وتهافتت أبطالنا بعزيمة نحو المدينة واستبان المدخل
ولجوا عليها كالصقور نجابة والكافرون بكفرهم قد أبسلوا
فتملكوها عنوة وزهت بهم فرحا وعاد لها الزمان الأول
هذا بفضل الله نرجوا عاجلا والله يقضي ما يشاء ويفعل

قدم الشاعر في هذا الوصف صورتين متضادتين:

الأولى: هي صورة الجيش الجزائري؛ جيش حزب الله يقاتل نصرة للدين والهوية والوطن، فكان الله في عون مجاهديه، يكفل عزهم، ويمدهم بالعزم والقوة، لذلك حملوا السلاح

---

(1) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص289، 290.

▪. نقول **أشكل الماء** إذا امتزج واختلط بياضه باللون الأحمر

مندفعين نحو ساح الوغى لتحرير المدينة السليبة، وقطع أعناق مغتصبيها، فكان لهم النصر حيث دخلوا المدينة مكفكفين دمعها، فاستعادت بذلك بسمتها، وزهت بهم، وسرت بمقدمهم لم لا؟ وقد عاد لها الزمان الأول، وجددت العهد بأهلها ودينها.

الثانية: هي صورة جيش العدو،جيش حزب الكفر والشقاء الذي مني بهزيمة نكراء؛ حيث فر مقاتلوه صوب كل اتجاه، وولوا الأدبار، وهم في تيه وذل لا يدرون أين المفر؟ حالهم كحال قطيع من الغنم المهمل بلا راع، لا ينتظرون إلا الأسر أو القتل.

ويمكن إيجاز معاني ومعالم الصورة الأولى في صورة الجيش القوي الفاتح المنتصر؛ لأنه حامل لواء الحق والدين. أما معالم ومعاني الصورة الثانية، فيمكن إيجازها في صورة الجيش المهزوم الذليل، لأنه حامل لواء الكفر والظلم والضلال.

وعلى كل فإن وصف الحرب، وما تعبر عنه من صراع بين الحق والباطل، والصلاح والفساد، وما تكشف عنه من جبن وشجاعة، وإقدام وإدبار، وما تفضي إليه من نصر وهزيمة، وعز وذل، كفيل بأن يكون مسوغا لحضور الصور المتضادة التي هي في حقيقة الأمر تعكس ما في الواقع من تضاد وتصارع تعد الحرب مظهرا من مظاهره، وفي بعض الأحيان قد يعمد الشاعر إلى وصف الجيشين مؤكدا مالهما من أوصاف مشتركة؛ كالقوة، وعظمة العدة، والعدد، لكن سرعان ما تراه يتحدث عن انتصار أحدهما، وانهزام الآخر، مما يؤكد أن المنتصر أكثر قوة وعظمة، بل إن وصف الخصم بالقوي والشجاع هو الذي يمنح للنصر طعما وقيمة، وهذا ما سعى إليه شاعرنا ابن سحنون وهو يصف إحدى المعارك بين جيش الإسبان والجيش الجزائري في سواحل مدينة الجزائر[1]، حيث قال[2]:

حين جاءوا إلى الجزائر دار النـــ ـــنصر باسم ثغر كل بلاد
في سفين تسير في الماء سير النـــ ـــنوق في السهل والفيافي الوهاد
طائرات القلوع يحدوعليها غربي الريح سائقا سوق حادي
شحنوها بكل أمر مضر يترك الصخر والصفا كالرماد

(1) ينظر: ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص261، 262، 264، 265، 266.

(2) نفسه، ص262.

لا يقـــوم لـــه البنـــاء وإن كـــا ن كمثل بنـــاء أصـــحاب عـــاد
جاهلين بكون آمـــال أهـــل الـــ ـــــكفر يعكســـها إلاه العبـــاد
ويـــدافع دائمـــا عـــن أنـــاس جاهدوا في رضـــاه حـــق جهـــاد

لقد أبرز الشاعر عناصر القوة في أسطول الجيش المعادي؛ حيث تحدث عن كثرة ســفنه التي ملأت عرض البحر، وهي في كثرتها تخالها قطيعا من النوق، يقطع السهول والفيافي والوهـــاد، وقد كانت مشحونة ومحملة بأخطر وأفتك سلاح يدمر البلاد، ويهلك العباد، ولا يذر صخرا، ولا على الأرض ديارا، ولا يبقي أخضر ولا يابسا، بل يحيل صفاء الجو دخانا ورمادا، لكن ربان هذا الأسطول والقائمين عليه حين جاءوا إلى الجزائر، لم يعلموا أنها مقبرة الغزاة، وعودت أهلها علـــى النصر دوما، و لم يعلموا أيضا أن أماني أهل الكفر لن تتوج بتوفيق الله الذي يعين المظلـــوم علـــى الظالم، وينصر الحق على الباطل، ويرفع راية التوحيد، ويضع راية الكفر والشرك والضلال.

فالقوة التي تحقق النصر لصاحبها هي أن يشعر بكونه مظلوما، وأن يدرك بأنه صـــاحب حق، وعلى دين التوحيد، يعقد العزم فيثور ويقاوم وكله يقين أن الله صـــادق وعـــده في نصـــر المؤمنين، فبهذه النفسية، وبهذا الوعي كان جيش الجزائر متأهبا لخوض المعركة، والتصـــدي لهـــذا الأسطول العاتي، الذي على قوته وضخامته وعظمته، لم يصمد أمام جيش أقوى وأعظم، كمـــا توضحه هذه الأبيات من القصيدة ذاتها[1]:

فغدت عنهم الصقور الـــتي في جوها لا تصيد غـــير الأعـــادي
بمدافع أبعـــدت عـــن حماهـــا كل من جاء قاصـــدا للفســـاد
كسروا جمع فلكهـــم وأبـــادوا منهم كـــل مســـتطيل النجـــاد
فسل البحر كم رمى من جسوم لهـــم ذات شـــقوة وعنـــاد
عاف حوت البحار منها لحومـــا لم تر الماء منـــذ يـــوم الـــولاد
فهي فوق الرمال يأكـــل منـــها جائع الرخم والحدى والجـــراد

---

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص263.

▪ **النجاد:** هي حمائل السيف وتطلق على طويل القامة وهوالمراد في القصيدة. ▪ **الحدى:** مفرده حدأة هي طـــائر مـــن الجوارح يفترس الطيور الصغيرة. ▪ **الرخم:** طائر جارح يتغذى باللحوم.

ورؤوسهم بأيـــدي العـــذارى والصغار تبـــاع بيـــع كســـاد
كل رأس يبـــاع منـــها بفلـــس إن يكن وقـــت بيعـــه ذا نفـــاد
يا لها شـــنعة لـــدين النصـــارى ما لخزي غدوا بـــه مـــن نفـــاد
قد كستهم من المذلـــة والعـــا ر وبأس الخسار ثـــوب حـــداد
مثل ما ألبســـتهم ليلـــة الحـــرا ش ما ألبســـتهم مـــن ســـواد
ونهتهم عن أن يعـــودوا ولكـــن بعد الفهم عن عقـــول الجمـــاد
وكست ديننا من العـــز ثوبـــا قد ترداه كل ضـــيغم عـــادي

فهذه الأبيات أكدت في عمومها على معنيين:

أولهما: قوة المقاومة والتصدي التي أبداها الجيش الجزائري في مواجهة جـــيش العـــدو، فأفراده كالصقور التي لا تصيد، ولا تستهدف غير الأعادي، أما مدافعه فلها من القوة ما جعلـــها حصنا لحمى الجزائر، تدفع عنها كل من جاءها غازيا قاصدا الفساد، إنها المدافع التي دمرت ذلك الأسطول الذي بدا قبل المعركة مرعبا، وأبادت من أفراده كل من كان يبدو صامدا وقويا.

ثانيهما: الهزيمة وسوء العاقبة والمآل الذي آل إليه جيش العدو، حيث رسم له الشـــاعر صورة ذات معالم بشعة، توحي بالضعف والهزيمة والخيبة والذل والهوان، وهي عاقبة كـــل معتـــد ظالم، وهذا ما توحي به الألفاظ والعبارات الآتية: "عاف حوت البحر منها لحوما... يأكل منـــها جائع الرخم... ورؤوسهم بأيدي العذارى... كل رأس يباع... يا لها شنعة لدين النصارى... ما لخزي غدوا به... كستهم من المذلة والعار".

فالمعنى الأول والثاني يؤكدان مجددا على اعتماد التصوير القائم على تضاد المعاني، وتخالفها في هذا النوع من الشعر، الذي يصف الحرب باعتبارها مظهرا من مظاهر الصراع، الـــذي يعـــبر بالضرورة عن حالة من اللاتوافق والتضاد التي تفضي إلى الصدام.

وخلاصة القول في هذا العنصر: إن وصف شعراء الجزائر على عهد العثمانيين للجيـــوش والحروب، جاء في عمومه متعلقا بالحروب الجزائرية الإسبانية، وقد كان متكئا علـــى قيمـــتين، إحداهما مادية هي القوة وأخرى معنوية هي العقيدة، والأخلاق.

أما التصوير فقد كان في معظمه حسيا قائما على الملاحظة البصرية وقائما على تضـــاد المعاني وتخالفها بما أن الأمر متعلق بوصف الحرب، وأجواء الصراع التي تعبر عن حالة من الصدام والتخالف واللاتوافق.

أما خلاصة القول في هذا الفصل: لقد أقبل شعراء الجزائر في هذه الفترة من تاريخها على وصف الطبيعة بكثير من الحب والتأمل؛ فصاغوا لها صورا جديدة، تؤكد أن وصفهم لها كان من منطلق الإحساس بها، فهي بالنسبة إليهم ليست مظهرا من مظاهر السكون، بل فيها من الحركـــة، والتفاعل، والتواصل بين عناصرها ما كان باعثا لأن يصفها شعراؤنا وكأنها مجتمع إنساني، ومسرح للعلاقات الإنسانية، وقد توزع شعر الوصف لديهم على عناصر مختلفة ومتنوعة مـــن الطبيعـــة، فوصفوا الأشجار وأفنانها، والأزهار وجمالها، والجداول وخريرها، والطيور وترانيم ألحانها، ونسيم الرياض وأريجها، فكان وصفهم بتنوع موصوفاته يستدعي أكثر من حاســـة لتـــذوق الطبيعـــة، والاستمتاع بجمالها، وبالإضافة إلى وصفـــهم الطبيعة، اهتم شعـــراء الجزائر كثيرا بوصف المـــدن والمنشآت العمرانية، لأنها مظهر من مظاهر عبقرية الإنسان في صناعة الفن والجمال، لذلك لم يكن هذا النوع من الوصف عندهم جافا، يجعل الموصوف مجرد هيكل أوبناء يمثل أمامنا كصورة جامدة معدومة الحركة والحياة، بل وصفهم كان للمحل والحال، وللعمران والعمار، هذا من جهة، ومن جهة ثانية حرص شعراء الجزائر وهم يصفون العمران على استحضار الطبيعة، ومنحها حظوتها من الوصف باعتبارها من الروافد؛ والمكونات المكملة التي تسهم في تشكيل جمال العمـــران، وهـــي تقاسمه فضاءات الحيز والمكان.

أما وصفهم الجيوش والحروب فقد جاء في عمومه متعلقا بالحروب الجزائرية الإســـبانية متكئا على قيمتين، إحداهما مادية تتمثل في القوة ومتعلقاتها، والأخرى معنوية قيميـــة تتمثـــل في العقيدة ومتعلقاتها، أما التصوير لحال الجيوش أو الوقائع والحروب فقد كان في معظمه حسيا قائما على الملاحظة البصرية، وقائما أيضا على تضاد المعاني وتخالفها، بما أن الأمر متعلق بوصف الحرب، وأجواء الصراع التي تكشف، وتعبر عن حالة التنافر واللاتوافق، وكانت بعـــض الأشـــعار الـــتي اختصت بهذا النوع من الوصف منطوقا تاريخيا ذا لغة تقريرية مباشرة، غابت فيها الشعرية الجاذبة الممتعة.

الفصل الرابع

موضوعات أخرى

أولا : الغـــــــــــزل

ثانيا : الهجـــــــــــاء

ثالثا: الزهـــــــــــد

أولا: الغزل

جاء في لسان العرب أن الغزل هو "حديث الفتيان والفتيات... والغـــزل اللـــهو مـــع النساء... ومغازلتهن: محادثتهن ومراودتهن..."[1] وقد أشار ابن رشيق إلى أن "النسيب والتغـــزل والتشبيب كلها بمعنى واحد"[2]، أي إلف النساء والتخلق بما يوافقهن[3]، والتعبير عن ذلك بلغـــة العاطفة التي تنقل ما في صدور المحبين من مشاعر متدفقة، وأشواق متأججة إزاء المحبوبة، فالغزل هو "حديث الهوى والحب، وتصوير عواطف الرجل ومشاعره نحو المرأة التي يرى فيها مثالا للجمـــال الإنساني، وفي الوقت نفسه ذاته ونصفه، الذي يكمل حياته، وبه يتم ما يتمناه من راحة واستقرار وسعادة"[4].

وعلى كل فإن الغزل من الموضوعات التي طرقها شعراء العرب على مر العصور، ذلـــك لأنه مرتبط بالطبيعة الإنسانية، وسنن الأنفس، وما تنشده من تكامل إنساني تحققه علاقة الرجـــل والمرأة، التي هي علاقة متجذرة بدأت مع النشأة الأولى للإنسان في هذه الحياة، وعليه فمنشأ الغزل يعود إلى أقدم علاقة إنسانية في هذا الوجود، مستمر باستمرارها، ويتغير بتغير ظروفها وملابساتها، وغيرها من المتغيرات التي تخضع للسياق الحضاري العام دون المساس بأصالة هذه العلاقة، وما يجب أن يبقى فيها ثابتا، فالمتغيرات المقصودة هي مظاهر هذه العلاقة، وأطر تحقيقها، وأساليب التعـــبير عنها، والفضاءات الفنية والاجتماعية الحاضنة لها.

وعليه فإن الغزل في الشعر الجزائري خلال الفترة العثمانية كان هـــو الآخـــر خاضـــعا للظروف المحيطة به، ومن جملة هذه الظروف حسب سعد الله:

1- عدم تحرك المرأة الجزائرية في تلك الفترة وسط المجتمع، فنشاطها لم يتجـــاوز نطـــاق البيت والعائلة، مما يعني عدم توفر الأجواء المناسبة لأن تكون قريبة من الرجل، وما يترتـــب عـــن ذلك من إثارة وإعجاب، وتعلق، وغيرها من المشاعر التي تكون مدعاة للشعراء كي ينظموا الغزل.

---

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، مج4، مادة: غزل، ص2892.

(2) ابن رشيق، **العمدة**، ص398.

(3) نفسه، ص398.

(4) علي الجندي، **تاريخ الأدب الجاهلي**، دار المعارف، مصر، ط1985/2، ص414.

2- عدم توفر فضاءات اللهو التي تحرك المشاعر، وتحفز على نظم هذا النوع من الشعر، وإن وجدت فهي قليلة، وغير معلن عنها.

3- المجتمع الجزائري كان مجتمع الكبار، وليس فيه للشباب مكان، بل إن الشباب كان يقضي أوقاته في صمت وعزلة قاتلة، وعهدنا بشعر الغزل أن يكون رواده من الشباب.

4- انتشار ظاهرة الزواج المبكر، فالعقود(*) تتحدث عن الزواج بين الثامنة عشر للفتيان، والرابعة عشر للفتيات، وهذا ما يحصن الشباب في مرحلة خطيرة من العمر، ويحملهم المسؤولية الاجتماعية، والتزامات الحياة الزوجية التي تجعلهم في غنى عن اللهو، أو الالتفات إلى أي أمر آخر قد يخل بالتزاماتهم الاجتماعية والعائلية.

5- انتشار ظاهرة تعدد الزوجات كان هو الآخر عاملا من العوامل التي أسهمت في تضييق دوائر اللهو(1).

فهذه الأسباب حسب سعد الله جعلت شعر الغزل في هذه الفترة من تاريخ الجزائر "قليلا نسبيا، فالشعراء كانوا لا يتحدثون عن المرأة بعينها حين يتغزلون، وإنما يصفون المرأة من الوجهة المجردة، فكانت صورهم الشعرية إما مأخوذة من الماضي، وإما غير منطبقة على الواقع، وإما خيالية قل من يحس بها"(2).

فالواضح أن سعد الله ساق تلك الظروف والمبررات، ليبرر ندرة الغزل في الشعر الجزائري على عهد العثمانيين، لكن من المجازفة أن نسلم بأن هذا الحكم نهائي، ومطابق للحقيقة في ظل المعطيات الكثيرة التي تؤكد ضياع التراث الشعري الجزائري في هذه الفترة من تاريخها، ولا شك أن لشعر الغزل نصيب من هذا الضياع، ثم إن بعض المبررات التي برر بها قلة شعر الغزل أرى أنها لا تنسجم مع المفهوم الحقيقي والأصيل لشعر الغزل، وأعني بذلك طرح مسألة عدم توفر فضاءات اللهو، وكأني بالغزل سلوك منحرف لا بد أن يفضي إلى حالة من العبث والمجون، في حين أن

(*) للإطلاع على نماذج من هذه العقود (ينظر: ابن حمادوش، الرحلة، ص238، 241).

(1) سعد الله أبو القاسم، **تاريخ الجزائر التفافي**، ج2، ص301، 302.

(2) نفسه ج2، ص301.

الغزل، هو إحساس بقيمة المرأة في هذا الوجود، واعتراف من الرجل بحاجته إليها، وعدم إمكانية الاستغناء والبعد عنها، وهذه المعاني تتم ترجمتها عبر مشاعر طاهرة صادقة، ترتقي بصورة المرأة إلى المقامات الرفيعة.

أما إذا كان المقصود هو ربط ندرة الغزل الماجن على وجه التحديد، بقلة فضاءات اللهو، فهذا أمر قد نوعزه أيضا إلى طبيعة الثقافة والتكوين الديني لشعراء الجزائر في هذه الفترة من تاريخها، فمعظم الشعراء كما سبقت الإشارة في الفصل التمهيدي فقهاء، ورجال دين ينأون بأنفسهم عن الخوض في كل موضوع، أو القيام بكل سلوك هو من خوارم المروءة، ولا يتناسب مع شأنيتهم الدينية والاجتماعية، فهذا ابن علي الذي يعد في تلك الفترة حسب ما توفر لدينا من أشعار من أكثر شعراء الجزائر نظما للغزل، يشعر بحرج كبير، وحيرة شديدة بسبب توليه منصب الفتيا من جهة، ورغبته في نظم الغزل من جهة ثانية، وشعر أن نظم الغزل لا يليق بمنصبه، ولولا ذلك لكان حاله كحال قيس العامري في التغني بالمحبوب، والتعبير عن عشقه الجنوني فقال في ذلك[1]:

لولا –وحقك– خطة قلدتها زهرت به في الخافقين شموعي
ومنابر فيها رقيت إلى العلى وقد استدار بها كثيف جموع
لنحوت منحى العامري صبابة ولكان من حرق الجوى مشفوعي
لكن سأصبر ما بقيت مواصلي وإذا حجبت فللهيام رجوعي

فالمعنى الذي أفادته "لولا" في بداية المقطوعة هو الامتناع لوجود، أي وجود الشاعر في منصب الفتيا الذي جعله ذائع الصيت في شرق الأرض وغربها، وكونه إماما خطيبا، يؤم جموع المصلين، منعه من أن ينحو منحى قيس بن الملوح العامري في التعبير عن صبابته التي متى عبر عنها، سيكون محبوبه الذي أوقد فيه نار الجوى هو شفيعه، وعذره الذي به يرفع الحرج عن نفسه.

ورغم هذا المحظور الذي جعل شاعرنا يبدو حسب هذه الأبيات حذرا في التعبير عن صبابته، إلى أنه لم يحسم موقفه، فينتصر لمقامه كمفت، على حساب مشاعره كعاشق، بل أكد في

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص92.

البيت الأخير أنه سيصبر ما بقي المحبوب يصله، أما إذا احتجب عنه، فلا حيلة له حينها إلا التمكين لمشاعره وعواطفه المتأججة بداخله، فيتيح لها فرصة البروز في العلن، بعد أن حاول كبتها وجعلها أسيرة جوانحه مراعاة لمقتضى حاله ومقامه، وفي كل الأحوال وبصرف النظر عن مدى التزام ابن علي بهذا المحظور، فإنه قد عبر بهذه الأبيات عن ظاهرة عامة تخص شعراء زمانه في بلده، وكان لسان حالهم في إبداء موقف الحيرة، والتردد في الامتناع أو الإقبال على نظم شعر الغزل، باعتبارهم ذوي تعليم وتكوين ديني، بل إن بعض الفقهاء قد حسموا أمرهم وحكموا بمنع هذا النوع من الشعر، كما فعل الورتيلاني الذي حرم الأشعار "التي فيها ذكر الخدود، والقدود، وتسمية المحبوبة من النساء المرغوب فيها الفساد"[1].

وهذا ما يفسر عدم تعيين المرأة المتغزل بها في عديد من أشعار هذه الفترة، والأكثر من ذلك أن الشاعر قد يتناول موضوع الغزل بعناوين أخرى، يكشف ويعلن عنها، لكنها ليست المقصودة إنما يذكرها من باب التوريه، ورفع الحرج كما الحال في بعض المكاتبات الشعرية التي جرت بين مفتي المالكية ابن عمار ومفتي الأحناف ابن علي؛ حيث بدا أن كلا منهما يصف قصيدة الآخر، ويعبر عن إعجابه بها، لكن بأسلوب ومعاني تشعر القارئ أن القصيدة عنوان، أو موضوع يعينه الشاعر، ويعلن عنه ليبرر غزله الصريح بامرأة تعذر عليه تعيينها، والإعلان عنها للموانع السالفة الذكر، فهذا ابن علي يصف قصيدة لابن عمار أرسلها إليه "ولما استقرت لديه وتمثلت خاضعة بين يديه، خضوع الآمة بين المولى[2]" قال[3]:

وفدت علي فريدة مجلوة فرأيتها ردت علي شبابي
وشممت منها الروح والريحان والر ريعان واتصلت بها أسبابي
شاهدتها حسناء حالية الطلا تختال من صنعاء في أثواب
فخطبتها والكفؤ يعرف كفؤه فتحولت لمصانعي وقبابي

---

(1) الورتيلاني، **الرحلة**، ص196.

(2) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص48.

(3) نفسه، ص48.

▪ **الأقيال:** مفرده القيل وهو لقب ملوك اليمن في الجاهلية، وسموا بذلك، لأنهم إذا قالوا قولا نفذ. ▪ **الأذواء:** مفرده الذوي؛ أي الصلب. ▪ **الذلفاء:** مستوية الأنف.

ما حازها الأقيال والأرداف والـ ـأذواء والعظماء في الأحقاب
وردت على الملكين بابل فانثنت فعالة بالسحر في الألباب
قد لذ لي فيها التهتك والصبا والعشق لا في زينب ورباب
فكأنها الذلفاء أو بوران أو سيرين في عجب وفي إعجاب
كم أنشأتني نشوة خمرية فلهوت عن كأس وطيب شراب

فالمفترض أن شاعرنا يصف، ويعلق على قصيدة أرسل بها إليه صديقه ابن عمار، وعليه فالمتوقع في مثل هذا الحال أن يستهدف النظم مباني القصيدة ومعانيها، فيكون أقرب الى الكتابة النقدية المباشرة التي لا تخلو من الانطباعية تعبيرا عن موقف المتلقي للنص، لكن الملاحظ هو خلاف ذلك، حيث أسرف الشاعر في استحضار معجم الغزل، وتوظيفه بالكيفية التي تحيل ذهن القارئ إلى موضوع جديد فرضه لا شعور ولا وعي الشاعر، في تصارع وتزاحم صريحين بحالة الوعي لديه التي تعني حتما وصف القصيدة بما يجب، ويمكن أن توصف به، لا أن يحمل الموضوع المفترض وصفه مالا يتحمله من الأوصاف التي تفقده ماهيته، فيتشكل موضوع بديل يزيح الموضوع الأول من ذهن القارئ، كما هو حاصل في هذا النص الذي حلت فيه المرأة محل القصيدة التي كان ينوي الشاعر وصفها، بعد أن وظف ألفاظا وعبارات هي من الغزل الخالص كقوله: "وفدت علي فريدة... ردت علي شبابي... شممت منها الروح...شاهدتها حسناء حالية...تختال في أثواب... خطبتها، لذ لي فيها التهتك والصبا والعشق.." وغيرها من الألفاظ والعبارات التي تجعلنا نؤكد أنه لولا بعض المقدمات التي سبقت النص لسلمنا ابتداء أن الموقف موقف غزل، وعليه يمكن القول: إن الشاعر قد اتخذ من وصف قصيدة صديقه مناسبة، أو ستارا لطرق موضوع هو بالنسبة إليه كفقيه محل لبس وشبهة، إن طرقه يطرقه بكثير من الحيطة والحذر والتردد، ومن ثم لا يجد الحرية في إبراز مشاعره كاملة وعلى حقيقتها بكل ما يقتضيه ذلك من جرأة، قد تجعل الغزل صريحا وحسيا، في حين لا يجد الحرج في التغزل الحسي الصريح ما دام الموضوع المعلن عنه، والمعين سلفا، هو وصف القصيدة الذي به نفس عما يكبته وجدانه، وقال مالا يمكنه قوله، وذلك تحت عنوان مستعار يتوارى خلفه العنوان الحقيقي الذي ينسجم ويتناغم مع طبيعة ذلك المعجم والخطاب،

وهذا ما نلاحظه أيضا عند ابن عمار وهو يصف ويعلق على قصيدة ابن علي السالفة الذكر قائلا[1]:

ماذا أعاني من جحيم أوار — من أجل حالية الطلا معطار
خفاقة القرطين ذات سوار — شرادة الأذهان والأفكار
منهوبة ما تحت عقد إزار — نهابة الألباب والأعمار
فتانة العطفين والصدغين والـ — ـخدين والعينين والأشفار
قيد النواظر والمسامع غادة — نار القلوب وجنة الأبصار
جاءت تهادي في غدائر أجعد — فتقت عليه نوافج العطار

إلى أن يقول[2]:

فأنا القتيل صبابة من قدها — أو شفرها بمثقف وشفار
ظلت تعاطيني سلاف حديثها — فظللت نشوانا جميع نهاري
ناغيتها فسمعت من نغماتها — شدو الهزار ورنة الأوتار
ها أنني ألبست ثوب غرامها — وعلى محاسنها خلعت عذاري
بي من ملاحتها وحسن دلالها — ما بالفرزدق من فراق نوار

الملاحظة نفسها يمكن تسجيلها بخصوص هذه الأبيات التي سيطر عليها معجم الغزل في بعده الحسي، رغم أن الأمر متعلق بوصف قصيدة تلقاها ابن عمار من صديقه ابن علي، ومن ذلك قوله: "حالية الطلا معطار... خفاقة القرطين... فتانة العطفين والصدغين والخدين والعينين والأشفار... أنا القتيل صبابة من قدها أو شفرها... ألبست ثوب غرامها...حسن دلالها"، فهذه

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص50، 51.

▪ **أوار:** الحر. ▪ **معطار:** الذي يكثر من التعطر. ▪ **القرط:** هو ما يعلق في شحمة الأذن من ذهب أو فضة. ▪ **شرادة؛** أي تجعل الذهن شاردا. ▪ **منهوبة:** المطلوب المعجل. ▪ **الصدغين:** الشعر المتدلي بين العين والأذن. ▪ **العطف:** الإبط وجانب كل شيء. ▪ **أجعد:** نبات على حافة النهر، أو غدير الماء ▪ **نوافج العطار:** نسيم يحمل العطر.

(2) نفسه، ص51.

▪ **مثقف:** ما يسوى به الشيء. ▪ **شفار:** السيف. ▪ **ناغيت:** سمعت ما يعجبني. ▪ **الهزار:** طائر حسن الصوت. ▪ **العذار:** الحياء.

العبارات من حقل دلالي غريب عن الموضوع المراد وصفه، وحتى لو افترضنا وسلمنا أن توظيف تلك الألفاظ والعبارات كان من قبيل المجاز، لتعذر علينا إيجاد قرائن ومسوغات تحقق لنا الربط المنطقي المعقول بين المعنى المجازي والمعنى الحقيقي، مما يفقد -كما سبق الذكر- الموضوع ماهيته، ويجعلنا نخال أن الأمر متعلق بوصف المرأة والتغزل بها، لا بوصف القصيدة، والتعبير عن إعجاب الشاعر بها.

وفي كل الأحوال فإن النموذجين السابقين يؤكدان ما سبقت الإشارة إليه في مستهل هذا العنصر، من أن الكثير من شعراء الجزائر في العهد العثماني، حين يتغزلون لا يتحدثون عن امرأة بعينها ولذلك لا يجدون مانعا حين التغزل باعتماد عناوين ومسميات أخرى، كالقصيدة أو الطبيعة، ومادام الموضوع والمصداق المعلن عنه ليس امرأة مصرحا بها فإن الشاعر لا يتحرج في الوصف الحسي الذي هو في حقيقة الأمر يصدق على مفاتن المرأة، ولا يصدق تماما على الموضوع الذي يعلن عنه الشاعر سلفا كمصداق صوري يريد وصفه.

وقد يكون الغزل مقدمة تتصدر القصيدة على طريقة القدامى، كما هو الحال عند القوجيلي الذي استهدف مدح الشيخ الأنصاري، لكنه استهل القصيدة بأبيات من الغزل فقال[1]:

من عيون الجآذر فاض وبل محاجري
قد نضت من لحاظها مرهفات البواتر
ورمتني بأسهم من مراض فواتر
دلهتني غادة من بنات الجزائر
برزت غصن بانة في لداة سوافر
كل حسناء ناهد حلوة الشكل عاطر

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص114.

▪ **الجآذر:** مفرده الجؤذر وهو البقر الوحشي. ▪ **وبل:** المطر الشديد والمراد هنا الدموع. ▪ **نضت:** سلت. ▪ **مرهفات:** صفة للسيف. ▪ **البواتر:** باتر أي قاطع. ▪ **دلهتني:** يدله الرجل؛ أي ذهب فؤاده من حزن أو هم. ▪ **لداة:** من اللديد؛ أي ظاهر الرقبة. ▪ **ناهد:** الثدي المرتفع عن الصدر، وصار له حجم. ▪ **أبو الصلاح:** يقصد ممدوحه في هذه القصيدة وهو الشيخ الأنصاري.

وسقتني بأكؤس الصـــ ـــصد صعب المرائـــر
يا خليلـــي لـــيس لي في الهوى مـــن مظـــاهر
بت في ليلـــة النـــوى في تململـــــل ســـــاهر
ودموعي تسلســـلت ونحـــــيبي مســـــامري
وفؤادي كأنـــه شـــد في ريـــــش طـــــائر
كيف لي بوصال مـــن ظلمـــت ظلـــم جـــائر
أضرمت في الحشا لظى هجرها فعـــل ســـاحر
طال صبري على الجفا لســـــت فيـــه بقـــادر
وعـــــذولي يلـــــومني قلـــت كـــف أوامـــر
وامدحن أبا الصـــلاح إمـــــــام الأكـــــــابر

معاني هذه الأبيات وصورها، كما النماذج السابقة تبدو تقليديـــة مألوفـــة في التـــراث الشعري العربي الذي يراد به تصوير جمال المرأة في بعده المادي الحسي، لذلك نجدها سطحية تخلو من العمق الذي لا يمكن أن يوفره لنا التصوير الحسي القائم على الملاحظـــة البصـــرية للشـــكل الخارجي؛ كالوجه والقد والخد والعين والجفن... وغيرها من الأوصاف الخارجية التي لا تغـــوص عميقا في حقيقة وطبيعة العلاقة الفطرية السننية التي تربط الرجل بالمرأة وتعبر عن حاجة كل منهما للآخر وجدانيا واجتماعيا، ثم إن عمق المعنى والصورة يتحقق بالفهم السليم المدرك لحقيقة الجمال الذي يجب أن لا يفهم فهما ماديا مستقلا عن الجمال المعنوي الروحي "فالصورة المثلى للجمـــال هي تلك التي تتحقق فيها المشاكلة بين الجمال الحسي والجمال الروحي"[1].

والملاحظ أيضا في هذه الأبيات أن الشاعر لم يكتف بالتصوير الحسي لجمال المرأة، بـــل سار أيضا على طريقة القدامى وهو يبرز تأثره بهذا الجمال، وتألمه جراء بعده عن الحبيب، مما أثار فيه كوامن الأشواق، فسال الدمع على خده مدرارا، كيف لا؟ والغادة الحسناء قد ذهبت بفؤاده فبات مهموما مكلوما بسهام لحظ الحبيب التي أصابت منه كل مقتل، وليس له إلا الجلد والصـــبر على مرارة الهجر، الذي أضرم في الحشا لظى مستعرا، فقضى الليالي ساهرا، كان له فيها النحيب

(1) بن صخرية عبد الحميد، **شعر الفقهاء**، ص142.

مسامرا، وكان لوم العذال من جهة، وجفاء وهجر الحبيب من جهة ثانية على الشاعر متآمرا. لذلك بعد أن نفد صبره، اعترف بأن لا خلاص له إلا أن يتخذ من إمام الأكابر ملاذا للأنس والتأسي ومدحه يغنيه عن أي مدح آخر.

وكما كان الغزل مقدمة تصدرت قصيدة المدح عند القوجيلي، فإن الحال كذلك عند ابن سحنون الذي نظم قصيدة مطولة في مدح الباي محمد الكبير، عبر في مطلعها عن شوقه بسبب غيابه وبعده عنه[1]، ثم استطرد في وصف هذا الشوق وتشبيهه بشوق العشاق في عديد من الأبيات التي جعلت الغزل موضوعا مزاحما لقصيدة المدح فقال[2]:

لله صب فنى من شوقكم أسفا ... كما فنى عاشق تقصيه عطبول
هيفاء عجزاء ما تنفك غانجة ... بحسنها لعيون الرمد تكحيل
ما نال قط لعينيها مشابهة ... إلا أغن غضيض الطرف مكحول
يرعى القلوب وما ينفك ذاوله ... يخشى قناصا له بالصيد توكيل
كأنما سهمه عين التي كان لي ... بعينها للحاظ الظبي تمثيل
ذات الجمال التي أودت بعاشقها ... فقلبه أبدا بالحب مشمول
ملازم السقم لا ينفك ذا شجن ... من فجأة البين في خديه تبديل
بادت قواه وقد بادت مفاصله ... فما بقت جملة منها وتفصيل
لا يستطيع قياما في مصالحه ... كأنه من شديد الضعف مكبول
عمت لواحظه من طول ما سكبت ... دمعا به وجهه المصفر مبلول
وصم مسمعه عن الكلام فما ... يصغي إذا لم يكن من نحوها قيل
كذلك أمسيت في أيام بعدكم ... قلبي سليب قليل الصبر مخبول

---

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص216.

(2) نفسه ص217.

▪ **عطبول:** جميلة فتية ممتلئة طويلة العنق. ▪ **عجزاء:** تشبيه للمرأة بطائر العقاب الذي في مؤخرته بياض أو لون مخالف.
▪ **غانجة:** من الغنج، أي ملاحة العينين. ▪ **مكحول:** محبوس. ▪ **مخبول:** يقال رجل مخبول وبه خبل؛ أي لا فؤاد معه.

لقد كان موضوع الغزل وافدا على هذه القصيدة المطولة[*]، التي هي في الأصل كانت في مدح الباي محمد الكبير الذي كان في سفر غاب فيه عن الشاعر، فاتخذ من ذلك مناسبة لإبراز حبه، والتعبير عن أشواقه للباي، لكن وكما كان الحال في نماذج الغزل السابقة لشعراء بلده في الفترة العثمانية، وللمبررات ذاتها، اقتنص شاعرنا الفرصة التي تناسبه لطرق موضوع الغزل الذي يبدو وكأنه لا يستند إلى قصديه ونية مسبقة، حيث يخال القارئ في بادئ الأمر أن الموقف ليس أكثر من صورة تشبيهية يهدف الشاعر من خلالها إلى تشبيه ما به من لوعة الشوق، ومرارة الأسف لبعده عن الباي، بشوق العاشق لمحبوبه، وأرى ذلك كافيا للتعبير عن المراد، واكتمال المعنى والصورة، لكن يبدو أن الشاعر هو الذي لم يكتف بذلك لدواعي نفسية وموضوعية سبقت الإشارة إليها في النماذج السابقة، فراح يستطرد في وصف المرأة مبالغا في عرض أوصافها الحسية فهي: "العطبول، الهيفاء، العجزاء، الغانجة، الحسناء، الغضيضة الطرف لحاظها كلحظ الظبي" كان وقع جمالها على عاشقها بالغا، حيث أوقعت به وبدا قلبه بالحب مثمولا، يلازمه السقم لا ينقطع عنه الحزن خارت قواه فأضحى عاجزا، ومن كثرة ما سكبه من الدمع، عمت لواحظه، وأضحى وجهه مصفرا، ومن فرط شروده صم مسمعه عن كل كلام لا يذكر فيه الحبيب.

وكما كان الغزل موضوعا طارئا ووافدا على موضوعات أخرى في النماذج السابقة، فإنه في نماذج أخرى أفردت له قصائد مستقلة، ومن ذلك قول القوجيلي[1]:

الحب صعب والرقيب أعانه والدمع باح بذا الهوى وأبانه
والحب يستدعي القلوب إلى الهوى فتجيبه منقادة ولهانه
والصب يطمع في وصال حبيبه بعد التذلل لا يمل إهانه
حتى ليقنعه المرور ببابه يستنشق الأطلال كالريحانه
وبجسمي المضنى فتاة غازلت قلب الكئيب بأعين فتانه
خرجت مع الأتراب بين أزاهر فكأنها بدر تكلل بانه

(*) بلغ عدد أبيات هذه القصيدة 59 بيتا ومطلعها قول الشاعر:

حديث شوقي لكم في شرحه طول يا جيرة رحلوا والجسم معلول

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص130.

صالت بسلطان الجمال على النهى وقضت بسلب العاشقين ديانـــه
لا تعجبوا من حكمها في عبـــدها حكم الملـــوك فإنهـــا ســـلطانه

فهذه الأبيات من الغزل المعنوي الذي قلما يلتفت في إشارات عابرة إلى الوصف الحسي للجمال الأنثوي، وهو في العادة يصور المحبوب من منطلق كونه كائنا ذا قيمة معنوية، أصاب له في وجدان الشاعر موقعا ومقاما، فيعمد على تصوير ما أصاب قلبه من لوعة الحب، أو مرارة الهجر، وقسوة الصد، والتعبير عن حالته الشعورية بجملة من المعاني التي "لا تختلف كثيرا عمـــا ألفنـــاه في الغزل التقليدي، وبالخصوص العذري، من مثل الحديث عن الشوق والحنين، والنوى والبعد واللوم والعتاب والسهاد والأرق وغير ذلك من المعاني"[1]، التي كانت تختلج في صدور المحبين، ومنـــهم شاعرنا القوجيلي الذي كان غزله في هذه الأبيات معنويا عفيفا خالصا، حيث نزه يراعـــه عـــن الوصف الحسي لمفاتن المرأة مفضلا سمو المعنى، وعمق الفكرة التي تقف عنـــد طبيعـــة الحـــب، وتكشف وتسلط الضوء على ظروف ومعاناة المحب، وإبراز تأثير المحبوب وسلطانه على المحب.

فأما طبيعة الحب فهي حسب القوجيلي تتسم ابتداء بالصعوبة والعسر، والظرف الأنسب لها أن لا تكون في العلن، لكن أنى لها ذلك من عيون الرقباء التي زادت الأمر عسرا وتعقيدا، بل إن دمع المحب ذاته كثيرا ما يبوح بالسر، ويكشف أمره فهو فقد الجلد حين فقد سلطته علـــى قلبـــه الذي أجاب داعي الحب، وانقاد لسلطان الهوى طيعا مستسلما في وله بين.

أما المحب فيطمع ويطمح دوما لأن يصل الحبيب في إصرار يجلب له الذل والهوان، لكنه لا يسأم ولا يمل، فيظل مصرا على الوصل، ويقنع بالقليل في غياب الكثير غير آبه، بما أصاب بدنه من ضعف وهزال سببه حرقة الجوى.

أما المحبوب فله في نظر المحب من الحسن والجمال، والتميز على غيره من الأتراب ما جعله بدرا حاز سلطة الجمال فاستحوذ على العقول، وسلب القلوب، لذلك لا غرو إن كانت له على العاشق سلطة السيد على العبد.

---

(1) بن صخرية عبد الحميد، **شعر الفقهاء**، ص153.

وبالإضافة إلى القوجيلي أفرد ابن علي لغرض الغزل قصائد عديدة[1]، تنوعت بين الغزل الحسي والغزل المعنوي العفيف ومن شعره في النوع الأخير قوله[2]:

كل يوم أراك تــزداد حســنا وأرى مهجتي تذوب وتفــنى
كيف لم تنعطف لوصــل محــب وهو حقا يرى قوامك غصنا
حرم الحسن قد قصدت ولكــن فؤادي لم يستفد منــه أمنــا
عالج الصب من جواه بوصــل يا طبيب النفوس حسا ومعنى
فالدواء الدواء قد طال ســقمي أين ترياقك المركــب أينــا

لقد قدم الشاعر في مطلع هذه الأبيات نظرته وتصوره حول جمال المحبوب، الذي لا يمكن النظر إليه على أنه صورة نمطية مستقرة ثابتة على حال واحدة، متى ألقينا النظر إليها وجدناها كما هي على سالف عهدنا بها منذ كان اللقاء الأول، بل يرى المحبوب كل يوم يرتقــي في مراتــب ومقامات الجمال فيزداد حسنا وبهاء، وعليه فإن حب الشاعر لا بد أن يرتقي هو الآخر، ويــزداد حرارة وتأججا، فيفني روحه في ذات المحبوبة التي خاطبها من موقع المتطلع ببصره إلى من هــي في العلياء، حيث المقامات الرفيعة، طالبا منها أن تنحني إليه تواضعا، حتى يحكم وصله بها، وهي التي تبدو كالغصن في قده وسموه، عاليا عن العيون، شامخا فوق الرؤوس.

ويواصل الشاعر استعطاف الحبيب في خضوع وتذلل، عسى الفؤاد يحوز الحظوة والأمان في حرم الحسن والجمال، حيث يصدح بحبه، ويودع روحه رهينة لدى محبوبته، التي هي روحــه وطبيبه الذي يستعطفه في ضعف ورجاء كي يصله معالجا ومداويا.

وخلاصة القول في هذا الغرض: إن شعر الغزل في الفترة العثمانية من تــاريخ الجزائــر، وحسب ما توفر بين أيدينا من أشعار، يبدو قليلا نسبيا، ربما لأن البيئة محافظة تخلو من فضــاءات اللهو، ثم إن الشعراء ذووا ثقافة وتكوين ديني، وهذا ما يؤدي إلى التردد تارة، والإحجام أخــرى عن نظم الغزل عموما، والماجن منه على وجه التحديد، وإن كان هناك إقبال على نظم هذا اللون

---

(1) ينظر: ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص74 إلى 77 و87 إلى 99.

(2) نفسه، ص95.

من الشعر، وبخاصة الماجن منه فإن الشعراء قد يفعلون ذلك بعناوين مستعارة، أو في مقدمات غزلية تتصدر القصائد، فيكون الغزل موضوعا وافدا على موضوعات أخرى ومزاحما لها بمعاني تقليدية على طريقة القدامى، ودون تعيين للمتغزل بها، ومع ذلك فقد أفرد بعض الشعراء قصائد مستقلة للغزل الذي لاحظنا أن معانيه بسيطة سطحية متى كان حسيا، بينما هي راقية عميقة متى كان عذريا معنويا كما كان الحال في النموذجين الأخيرين للقوجيلي وابن علي.

ثانيا: الهجاء

جاء في لسان العرب أن الهجاء من "هجا، هجاه، يهجوه، هجوا وهجاء... شتمه بالشعر وهو خلاف المدح"[1] والهجاء هو "الوقيعة في الأشعار... وهو مهجو ولا تقل هجيته، والمرأة تهجو زوجها؛ أي تذم صحبته"[2].

والهجاء من الموضوعات الشعرية القديمة التي ظهرت في الشعر العربي منذ الجاهلية، موضوعه الكشف عن مثالب وعيوب المهجو بالتصريح، أو التعريض قصد تقويم سلوكه من منطلق النصح، والحرص على توجيهه، وإرشاده إلى ما فيه صلاح أمره، وحسن حاله، وقد يكون بهدف التشهير من منطلق السخرية والتهكم، تعبيرا عن مشاعر الكراهية، والاحتقار وكل ما يكشف عن حالات التضجر والغضب لدى الشاعر، وعدم رضاه عن المهجو، ومن ثم إدانته التي لا تعني في جميع الأحوال أنها منصفة للمهجو، الذي قد يكون ضحية تجن وافتراء بسبب عداوة، أو أحقاد سابقة، أو تصادم في المصالح، وغيرها من الدوافع النفسية والسياسية والاجتماعية والدينية التي قد تدفع بالشاعر إلى نظم الهجاء.

وقد كان الشعراء الجاهليون "يتناولونه غالبا في تضاعيف قصائدهم الفخرية أو الحماسية، ومن خلال إشادتهم بفروسيتهم وانتصاراتهم في صراعهم مع الطبيعة أو الإنسان، وكان لظروفهم التاريخية، الاجتماعية، والاقتصادية دور كبير في توجيه موضوع الهجاء، والقيم التي يدور حولها، وكان هجاؤهم في أغلبه يعبر عن قيم اجتماعية، وجمالية كان لها أثرها في نفسية المهجو والمجتمع، وأهم هذه القيم : وضاعة النسب، والبخل، والقعود عن الغزو، وعدم حماية الجار، والعجز عن الأخذ بالثأر، والانهزام في الحرب، والاستسلام للأعداء واستساغة الظلم"[3]. وفي العهد الاسلامي بدأ شعر الهجاء "يأخذ استقلاله في مقطوعات وقصائد، ولكن قيمه تطورت، فأصبح الشعراء يهجون مهجويهم بالشرك والكفر والخروج عن جادة الحق والخير... وأهم ميزة تميز بها هجاؤهم هي النقاش والمحاججة والاستناد إلى الذكر الحكيم في وصف حال المشركين وشهد هذا اللون من

---

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، مج4، مادة: هجا، ص4097.

(2) نفسه، مج4، ص4097.

(3) حسين محمد، **الهجاء والهجاءون في الجاهلية**، مطبعة أحمد مخيمر، مصر، د.ط/1948م، ص82.

الهجاء تراجعا بعد انتصار الإسلام والمسلمين، ولكنه ظهر أكثر ضراوة مع صـــراع الأحـــزاب، والمذاهب حول الخلافة"[1]، وبخاصة في العصرين الأموي والعباسي اللذين تراجعت فيهما الكـــثير من القيم الإسلامية، وأصبح التمكين لحظ النفس، وللعصبية المقيتة مؤشرا ضابطا لمضامين الخطاب الشعري عموما، والهجائي منه على وجه الخصوص الذي يبقى أجوده حسب ابـــن رشـــيق "أن يسلب الإنسان الفضائل النفسية، وما تركب من بعضها مع بعض، فأما ما كان في الخلقة الجسمية من المعايب فالهجاء به دون ما تقدم... وكذلك ما جاء به من قبل الآباء والأمهات من الـــنقص والفساد...ولا يعد الهجو به صوابا"[2] أما أبلغ الهجو هو "ما جرى مجرى الهزل والتهافت[*] وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه، وسهل حفظه، وأســـرع علوقـــه في القلـــب ولصوقه بالنفس، فأما القذف والإفحاش فسباب محض، وليس للشاعر فيـــه إلا إقامـــة الـــوزن وتصحيح النظم"[3].

وقد نظم شعراء الجزائر على عهد العثمانيين شعر الهجاء بدوافع متعددة، منها مـــا هـــو ديني، ومنها ما هو سياسي، ومنها ما هو ذاتي وغيرها من الدوافع التي قد تكون وراء نظم الشاعر للهجاء، كموقف يقفه ويبديه إزاء كل ظاهرة أو سلوك غير محمود واقعا، أو بالنسبة إليـــه علـــى الأقل.

ومن الهجاء الذي كان بدوافع دينية ما نظمه الأخضري في ذم أهل البدع، ومن خـــرج عن تعاليم الدين وسنة الرسول ﷺ فقال[4]:

---

(1) السد نور الدين، **الشعرية العربية دراسة في تطور القصيدة العربية حتى العصر العباسي**، ديوان المطبوعات الجامعيـــة، الجزائر، د.ط/1995م، ص447.

(2) ابن رشيق، **العمدة**، ص451.

(*) **التهافت**: الكلام الكثير بلا روية.

(3) الجرجاني علي بن عبد العزيز، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجـــاوي، مطبعة مصر، د.ط/1386هـ-1966م، ص23.

(4) الأخضري، **الديوان**، ص159، 160.

▪ **السابلة**: هي الطريق المسلوكة.

وا أسفا على الطريق السابلة أفسدها طائفة الدجاجلة
قد أحدثوا طريقة بدعية ورفضوا الطريقة الشرعية
يا عجبا لرافض الشريعة كيف ادعى درجة رفيعة
فكيف يرقى سلم الحقيقة مخالف لسيد الخليقة
واحسرتي على الصراط المستقيم قد ادعاه كل أفاك أثيم
قد أشرفوا على كهوف الكفر وستروا بدعتهم بالفقر
واتخذوا مشائخا جهالا لم يعرفوا الحرام من الحلال
لم يقفوا عند حدود الله وسنة الهادي رسول الله
فنفروهم من دعاة الدين أولي التقى والعلم واليقين
فأعرضوا عن سبيل الرحمان واتبعوا مسالك الشيطان
وهدموا قواعد الإسلام واعتبروا خرائف الأوهام

لقد كان خطاب الشاعر تقريريا مباشرا، أبدى من خلاله حرصه على أن يبقى طريق الحق، ومنهج الدين، وأحكام الشرع، وقواعد الإسلام متمكنة، ومحفوظة من كل زيغ أو تحريف، وعليه نرى شاعرنا وبكثير من الحسرة الممتزجة بالتذمر يوجه الذم إلى أولئك الذين أساؤوا إلى الدين بسوء فهمهم، وسوء تطبيقهم لأحكامه وتعاليمه، ومع ذلك يتوهمون جهلا أنهم قد بلغوا الدرجات الرفيعة، وتحقق لهم الارتقاء في سلم الحقيقة، لكن أنى لهم ذلك؟ وهم في واقع الأمر دجالون ومبتدعة أحدثوا في الدين، ورفضوا أحكام الشريعة، وخالفوا سيد الحقيقة، إنهم أفاكون وآثمون أشرفوا على الكفر، واتبعوا جهالا لا يفرقون حلالا من حرام، فأعرضوا بذلك عن سبيل الرحمان، وابتعدوا عن قواعد الإسلام باتباعهم مسالك الشيطان، واعتقادهم بخرائف الأوهام.

فالشاعر هجا وذم بخلفية دينية تملي عليه الحرص والغيرة على أحكام هذا الدين وتعاليمه، فالمسألة لا تتعلق بتراع شخصي قد يدفع به إلى استهداف خصم أو غريم بعينه، بل هو يهاجم ويذم ظاهرة الابتداع والانحراف عن أحكام الدين، ومن ثم كل من يصدق عليه هذا الوصف فهو معني بالنقد والذم الذي قد تبلغ فيه درجة القسوة أحيانا إلى أن يكون الشاعر نفسه معنيا بهذا النوع من الهجاء، الذي يرى فيه قهرا للنفس، وقمعا لحظها، فهي الأمارة بالسوء التي تحتاج دوما

إلى المجاهدة التي تصل حد التعرية والمصارحة والمكاشفة، ومن ثم إماطة اللثام عن الوجه القبيح للنفس الإنسانية، ومن ذلك قول سعيد قدورة[1]:

فهمنا بدنيا قد حلت وهي جيفة وكل امرئ يلهو بها غير عاقل
فكم ذا أنا لم أتخذ زاد رحلة كأني من دنياي لست براحل
ومالي لم أعمل بما قد علمته فيا أسفا من عالم غير عامل
أضيع فيما لا يدوم سروره حياتي كأن العيش ليس بزائل
فما زهرة الدنيا وزخرفها الذي له هادم اللذات أسرع نازل
وأي سرور للذي ضاع عمره وأنفقه في كل لهو وباطل.

تواضعا منه وأدبا يقتضيه مقام النقد والوعظ، لم يتره الشاعر نفسه عن الخطأ والزلل، لذلك لم يستثن ذاته من هذا التقريع، حيث تحدث على لسان الكثير من الناس الذين هم مصداق التعلق المفرط بالدنيا، مع أنها على حد وصفه جيفة لا تستحق كل هذا الحب، والانشغال بها إلى حد الغفلة، والاعتقاد توهما أنها دار الخلود التي ليس الإنسان عنها براحل، وليس فيها العيش بزائل، وليس هادم اللذات بأهلها أسرع نازل، فلهو الإنسان وسعيه خلف دنيا هي على هذا الحال، كان باعثا على ذمه وتنبيهه حتى يلتفت إلى ذاته، فيكتشف أن سلوكه ذاك سلبه العقل، وأغرقه في الغفلة، وأورثه العجز والكسل، فلم يعمل بما علم، و لم يهيئ زاده وهو الراحل حتما من دار الأعمال إلى دار الشقوة أو الرشاد.

وبالإضافة إلى هذا النوع من الهجاء الذي يكون بدوافع دينية، تروم الإصلاح والاستقامة، عرف الشعر الجزائري في هذه الفترة من تاريخها الهجاء السياسي الذي نجد منه ما كان يستهدف بعض الحكام الأتراك، واتهامهم بالتقصير في حق الرعية، ومن ذلك قول الحلفاوي[2]:

---

(1) الخفناوي، **تعريف الخلف**، ج2، ص282.

(2) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص251.

▪ الضمير في لفظة "قبله" يعود على الداي محمد بكداش. ▪ **الدهقان:** رئيس الإقليم. ▪ الراحة الثانية تعني راحة الكف، والمراد ما تحوزه راحة الكف من مال. ▪ **ازدرا:** أصلها ازدراء، حذفت الهمزة لأجل الوزن. ▪ **ذاد:** طرد. ▪ **بنابه:** اسم فاعل من نبه بضم الباء.

وكم أتى من قبله الجزائرا داي ودهقان كمن جاء زائرا
فلم يكن للخلق فيه راحه ولم يسل عن غيرما بالراحـــه
ولا يبالي في الأنام بفســـاد وقل من رام ازدرا بهم فسادا
لله دهر متحف لنـــا بـــه إذ ذاد شخصا لم يكن بنابـــه

لقد أدان الشاعر بعض الحكام الأتراك الذين توالوا على حكم الجزائر قبل الداي محمـــد بكداش، حيث أشار في البيت الأول إلى مسألة بالغة الأهمية، وهي كون هؤلاء الحكام قد حكموا الجزائر بنفسية من يرى نفسه غريبا عن البلد، ومن ثم لا يرتبط به عاطفيا، بل يرى نفسه مجرد زائر لن يطول به المقام في هذا القطر، وعليه لا يأبه بشؤون الرعية، ولا يمارس الحكم بما يقتضيه الأمـــر من عدل وحزم وعمل يعبر عن الإحساس بهم المسؤولية، والتحفز، لآداء الواجـــب بمـــا يضـــمن الاستقرار للدولة، وضمان الاستمرار لدورها ووظيفتها في تحقيق الأهداف القريبة، والبعيدة خدمة للرعية التي لم تنعم بالراحة، وهي في قبضة من لا هم له سوى جمع المال غير آبه بما أصابها منه من فساد، وكأنه لا يعلم أن من يحقر الناس لا يمكن أن يسودهم ويكون سلطانا عليهم.

وقد استهدف الهجاء السياسي المحتلين الإسبان إدانة لهم ولممارساتهم، وبخاصة حين نقضوا العهد الذي كان بينهم وبين الباي محمد الكبير؛ والقاضي بهدنة لمدة شهر يسلمون بعدها مدينـــة وهران كاملة للباي[1]، وفي ذلك يقول ابن سحنون[2]:

ثم انثنى يبدي لهـــم إبلـــيس غواية في ضـــمنها تلبـــيس
فنقضوا العقد وخانوا العهد واستمطروا من البلاد عهدا
توثقـــا بنصـــرة الشـــيطان وما أراهم مـــن الأشـــطان
وقوة الطاغيـــة الممقـــوت إن زاد في مددهم والقوت

---

(1) ينظر: ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص264 إلى 269.

(2) نفسه، ص269.

▪ **انثنى:** عاد ورجع. ▪ **التلبيس:** التخليط والتدليس. ▪ **العهد** الثانية تعني المطر الآتي بعد مطر، بحيث يدرك الثاني بلـــل الأول، والمراد هنا: نزل بهم بلاء بعد بلاء. ▪ **الأشطان:** مفرده شطن وهو الحبل الطويل، والمراد الخديعـــة الموقعـــة في الهلاك. ▪ **يكد** الأولى من كاد يفعل كذا، إذا قارب فعله، أما **يكد** الثانية بالكسر من كاده إذا مكر به.

ومالهم علم بأن الـــرب لا تمنعه القوة إرســـال الـــبلا
وإنمـــا الطاغيـــة القـــوي -بزعمهم- عبد له غـــوي
إن أرسل الـــذباب لم يكـــد يدفعه عن نفسه ولم يكـــد

كأني بالشاعر في مستهل هذه الأبيات يقدم هوية وحقيقة العدو الغاصب لمدينة وهران؛ فهو حليف إبليس، ومن كان الشيطان حليفه لابد أن يفقد رشده، ويتمادى في غيه وضلاله، فلا يحفظ عهدا، ولا يصون ميثاقا، ولا يرعى ذمة، ولا يعرف للحق نصرة، لذلك لا غرو ولا عجب فيما أقدموا عليه من نقض للعهد، بعد أن زين لهم الشيطان سوء عملهم، فجلبوا لأنفسهم العقاب وطلبوا من البلاء الدائم أن يترل عليهم نزول المطر غير المنقطع فلا يقاومونه توثقا بنصرة الشيطان، وما أوهمهم به من حبال الغرور، وبالاعتماد على ما أمدهم به طاغيتهم من مدد زاد في عـــددهم وقوهم(*)، لكن أنى لقوهم أن تصمد أمام قوة الله قاهر الجبارين، مترل بلائه على من شـــاء مـــن عباده، فيذل من يشاء ويعز من يشاء، فما الطاغية الذي أرسل إليهم العون والمدد إلا عبد من عبيد القوي الجبار المتعال الذي لو سلط عليه ذبابة لما منع نفسه منها، فكيف له أن يكيد بمقاومة جيش قوي بدينه، وبولائه للحق وبعمله لأن تكون كلمة الله العليا وكلمة الذين كفروا السفلى.

ولم يقتصر الهجاء السياسي في الشعر الجزائري خلال هذه الفترة مـــن تاريخهـــا علـــى استهداف الحكام الأتراك، أو الغزاة الإسبان، بل استهدف أيضا المتقاعسين عن القيـــام بواجـــب الجهاد ضد الغزاة المعتدين، ومن ذلك قول ابن سحنون[1]:

أيا أمة غابـــت عليهـــا حلومهـــا وأصبح داعي المشـــركين يســـومها
تواكل أمر الدين أصحاب أمرها وما نفعت أهـــل العلـــوم علومهـــا
لها همم مقصـــورة عـــن ســـفالة وما وجدت من ناسها مـــن يلومهـــا
كساها طلاب المال ثوب مذلـــة فصالت عليها واستجاشت خصومها

(*) كان عدد المقاتلين قبل الهدنة حوالي 3000 مقاتل، ثم استغل حاكمهم فرصة الهدنة وأمدهم بـــ: 7000 آخرين ليصـــبح مجموعهم 10000 مما يعني غياب نية الانسحاب من مدينة وهران بعد شهر من الهدنة، كما نص عليه الاتفاق (ينظر: ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص270).

(1) نفسه، ص162.

ألا يقظة من رقدة طـــال وقتـــها فـــلا أحـــد في العـــالمين ينومهـــا
ألا تذكروا أمـــر الجهـــاد فإنـــه به ملـــة المختـــار صـــح ســـقيمها
متى تركتـــه المســـلمون تهاونـــا بـــه كثـــرت أحزانهـــا وهمومهـــا

لقد خاطب الشاعر أمته بكثير من الغضب والتضجر، وعدم الرضا لما آل إليه حالها مـــن ذل وهوان، وهي تحت قبضة أهل الشرك، وهذا ما كان باعثا على الذم والإدانة، وتوجيه تهمـــة الخذلان والتقاعس للرعية التي غاب عنها رشدها ووعيها، ولولاة الأمر الذين تواكلـــوا في أمـــر الدين، ولأهل العلم الذين لم ينتفعوا بعلمهم، فالجميع فقد الهمة، وبدا مهتما ومنشغلا بسفاســـف الأمور وسافلها، غير آبه بنقد ذاته، ولومها عن قصورها وتقصيرها في القيام بواجب الجهاد، بدل الانشغال بجمع المال الذي أذلها ومكن الأعداء منها، فمتى اليقظة من رقدة طال أمدها ؟ ولا أحد في العالمين خلد لمثلها، فالجهاد ترياق سقم الأمة. به يستقيم حالها ويدوم عزها، وتزول أحزانهـــا وهمومها.

وكما استهدف الهجاء السياسي المتقاعسين من الجزائريين على القيام بواجب الجهاد، فإنه استهدف أيضا الخونة والعملاء الذين وقفوا في صف العدو، كما هو حال بعض قبائل بني عامر[1] التي أعانت الإسبان على البقاء في مدينة وهران[2] فكان لها نصيبها من شعر الهجـــاء الـــذي أدان موقفها، وفضح ما جلبته لوطنها من خراب ودمار، ولنفسها من خزي وعار، ومن ذلك قول أبي العباس أحمد[*] [3]:

---

(1) بنو عامر نسبة إلى عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن، وهم بطن كبير من مضر، كانوا متفرقين في أصقاع شتى من الجزيرة العربية، وبالأخص في نواحي الشام، واستوطنوا المغرب الأوسط إبان الزحف الهلالي سنة 442هـ (ينظر: المشرفي عبد القادر، **بهجة الناظر في أخبار الداخلين تحت ولاية الإسبانيين بوهران من الأعراب كبني عامر**، تحقيـــق: محمد بن عبد الكريم، مطبعة دار الحياة، بيروت، لبنان، د.ط/1972م، ص1 إلى 55).

(2) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص438. وابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص203، 204.

(*) هو أبو العباس أحمد بن عبد الله القاضي، أصوله مغربية، لكنه أقام بالجزائر، وكان من الدعاة إلى الجهاد ومقاومة الإسبان إلى أن ارتقى إلى العلا شهيدا في إحدى المعارك سنة 1021هـ (ينظر: الزياني، **دليل الحيران**، ص156).

(3) نفسه، ص156، 157.

.../...

فهل مبلـــغ عـــني قبائـــل عـــامر ولا سيما من قد ثوى تحت كافر
أذلكـــم الجبـــار كيـــف رضـــيتم بسبي العذارى من بنات الأكابر
فصرتم من جور البغـــاة كـــأنكم يهود الجزا تعطونهـــا بالأصـــاغر
فلا همة تعلو بكـــم عـــن الدنيـــة ولا غـــيرة تـــدعوكم للمـــآثر
ولا ذمـــــة ترعونهـــــا في نبـــــيكم ولا حرمـــة تحمونهـــا بـــالبواتر
عليكم أكاف الذل أين فحـــولكم أما أبصرتم في السبي غير الحرائر
وتحت اليهـــودي غـــادة عربيـــة يعاليها والخنزير فـــوق الهزابـــر
ومـــا مـــنكم إلا خصـــي أذلـــه بـــميسمه النصراني يا آل عامر
أضـــيم الملـــوك أم تغلـــب ظـــالم عليكم رماكم في جوار الكوافر

لقد وجه الشاعر خطابه لبعض قبائل بني عامر التي اختارت الخيانة والعمالة، وفضلت أن تناصر الغزاة الكفرة، وهم بموقفهم وصنيعهم هذا قبلوا الذل والمهانة، فحق فيهم الهجـــاء والـــذم بأبشع وأقبح ما يمكن أن يذم به المرء من مثالب تخل بالمروءة والرجولة، فقد رضوا بسبي الحرائـــر العذارى من بنات وطنهم، حتى صاروا بذلك من جور البغاة، وأضحى حالهم كحال الذمي الذي يدفع الجزية صاغرا ذليلا، لا همة ولا حمية ولا غيرة تدفع بهم لأن يرتقوا عماهم فيه من وضـــاعة، فينشدون العلا، ويثبتون على دين نبيهم، ويذودون عن حرمات وطنهم ونسائهم، لقد غشـــاهم الذل، وطلقتهم الفحولة، فما حركوا ساكنا، وهم يرون بأم العين كيف يطأ الغـــزاة نســـاءهم، وكيف يتطاول الخنزير الحقير على الهزبر في الوطن الأسير، الذي أضاعه بعض أبنائه ممن تدثر برداء الذل، وبدت عليه آمارات العمالة والخيانة؛ إذ ظل مرابطا بثغور العدى، منافحا عن حماهم، وهم الذين استباحوا العرض، وسلبوا الأرض وغصبوا الديار.

ومما سبق عرضه من نماذج في الهجاء السياسي يمكن القول: إن هذا النوع من الهجـــاء لم يمله الولاء الحزبي، أو الطموح السياسي؛ وإنما أملاه الولاء للوطن، والحرص على أن يكون متحررا

▪ من قبائل بني عامر التي وقفت مع الإسبان، نجد قبيلة حميان، وشافع، وأولاد علي، وأولاد عبـــد الله، وكـــبراء أولاد خالفة (ينظر: ابن سحنون، الثغر الجماني، ص438). ▪ **الجزا**: مفردها جزية؛ أي ما يؤخذ من أهل الذمة. ▪ **الأكاف**: ما يوضع على ظهر الحمار.

من قبضة الأعداء، وينعم بعدالة السلطان وإخلاص الأهل، ووفاء الأبناء، ومن ثم فالهجاء يستهدف كل عدو غاصب للأرض، أو سلطان جائر لا يحكم بالعدل، ولا يؤدي واجب التكليف إزاء الرعية التي عليها بدورها أن تضحى من أجل الوطن، وأن تصون حماه من كيد الغزاة وإلا لن تسلم من ذم الشعراء وهجائهم كما هو ملاحظ في بعض النماذج السابقة التي استهدفت المتقاعسين عن الجهاد، كما استهدف بعضها الآخر الخونة والعملاء الموالين للأعداء.

وبالإضافة إلى ما سبق عرضه من نماذج متنوعة في موضوعات الهجاء التي لا تخلو من مضامين رسالية، بممارسة النقد البناء لما هو كائن، والحرص على بلوغ وتحقيق ما يجب أن يكون، نجد نماذج أخرى تكشف عما كان بين الشعراء الجزائريين آنئذ من خصومات، وخلافات عبرت عنها معاركهم الشعرية المشحونة بالكبر والكراهية، ومن ذلك ما حدث بين ابن حمادوش وابن علي الذي دخل يوما دار ابن ميمون فوجد هناك ابن حمادوش الذي ظل جالسا، وأبى أن يقوم واقفا تقديرا وتحية لابن علي مما أثار سخطه وغضبه[1]، فقال في هجاء ابن حمادوش[2]:

وإذا نسوا فضلي فكم من فاضل قبلي سقوه السم في كيسانه
نصبوا حبائل مكرهم وتعرضوا بسهامهم للنجم في كيوانه
من كل أرعن أهوج الأخلاق قد أربى على فرعون مع هامانه
أو لم ير المغتر أن العز لا يبقي ملابسه على فتيانه

لقد جمع الشاعر بين الفخر والهجاء على طريقة القدامى، الذين يتناولون الهجاء غالبا في تضاعيف قصائدهم الفخرية أو الحماسية، فقد افتخر بفضله وسمو مقامه، لذلك ذم من تجاهل هذا الفضل، وإن لم يبد تأثرا بهذا التجاهل لأن سير الفضلاء علمته أنه كم من فاضل سقوه سم الغدر، وكم من ماكر نصب حبال المكر ورمى سهامه مستهدفا النجم في سمائه، لكن أنى للنجم أن يتأثر ويتأذى وقد بلغ المدى في علاه، لا تناله نبال كل أحمق غرير، لا يدرك أن عزه ليس بدائم، بل إن

---

(1) ابن حمادوش، **الرحلة**، ص256.

(2) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص39.

▪ **كيسانه:** اسم للغدر. ▪ **الأهوج:** كثير الطيش، الأحمق. ▪ **أربى:** اطلع.

هذا العز يأبى أن يكون لباسا ترتديه أجساد الصغار الذين لم يبلغوا الحلم بعد، بل لم تبرحهم نعومة الفتيان، و لم يشتد لهم عود الكبار.

وكأني بالشاعر وهو يفخر بنفسه، ويهجو غريمه، كان يهدف إلى إبراز المفارقة والمفاضلة التي تجعل ابن حمادوش دونه مترلة ومقاما، لذلك ترى هذا الأخير سعى بدوره في أبيات له أن يفخر بنفسه ونسبه، ومقابل ذلك هجا وذم، وانتقص وهون من شأن غريمه ابن علي، بالشكل الذي يمكنه هو الآخر من أن يحقق المفارقة، والمفاضلة التي تجعل ابن علي دونه مترلة ومكانة فقال[1]:

خرجت ذليلا لا أعود لمثلها وهل يجمع السيفان ويحك في غمد؟
بنى جدنا في العاليات قصورنا فلا نرتضي الأدنى، كبارا وفي المهد
ومن ذا يرى في العالمين قرينا ويزعم أنه يفوقنا بالنقد
فمن شاء فليقلو ومن شاء فليعلو ومن شاء فليسلو جوارنا بالبعد
فلا يدرك المجد المؤثل غيرنا وإن أدرك الدنيا وحازها في الأيد
بنو هاشم خير القبائل منهم إمام الهدى جد الحسنين المهد
حذار حذار إننا رحمة الورى وغصة للقالين في الحشر واللحد
كأنك لم تتلق المودة في القربى وأي وداد في الصغار لذي رشد

لقد أبرز الشاعر في مستهل هذه الأبيات تأثره الشديد، الذي بلغ درجة الإحساس بالقهر والذل، ذلك لأن ابن علي لم يرق له أن يرى ابن حمادوش جالسا لا يقوم واقفا لتحيته، وإظهار الاحترام له، لذلك كانت ردة فعله عنيفة قاسية، خرج على إثرها ابن حمادوش من بيت ابن ميمون ذليلا مهانا مصرا على ألا يجمعه سقف ومجلس واحد بابن علي، وحالهما في ذلك كحال السيفين اللذين لا يمكن جمعهما في غمد واحد.

---

(1) ابن حمادوش، **الرحلة**، ص256، 257.

▪ **يقلو**: من الفعل قالى يقالي، مقالاة الرجل، باغضه. ▪ **المجد المؤثل**: أي الأصيل والعتيق.

ولعل ما يعيننا للخلوص إلى هذا المعنى، هي تلك الفقرة النثرية التي وطأ بها ابن حمادوش لتلك الأبيات فقال: "ناداني إلى داره كعادته شيخنا سيدي محمد بن ميمون بعد العصر... إذ قد دخل علينا الرافل(*) في ثوبه، الزاهي بكبره وعجبه، الذي يعد الأشراف أرضا، وأن نعله يطأ صفحات خدودهم فرضا، وأنه بلغ الغاية القصوى، وأباح في جانبنا العدوى، وأنه استبطن منا ملكة من ذوي الأقدار، فاستقذرها وعدها من الأقذار، ورغبة في الدنيا، وليس له رغبة في دار القرار، مفتي الحنفية بالوقت، ابن علي المستحق المقت فغضب إذ لم أنتصب متمثلا بين يديه، وشرع ينسب إلي مالا أتصف به"(1).

ولاشك أن غضب ابن علي دفع به لأن يقف من شاعرنا موقفا فيه على حد إقراره الكثير من الكبر والعجب، اللذين يستحقان الإدانة والذم، وبخاصة حين يكون هذا الكبر والعجب في حق الأشراف والفضلاء، لذلك ترى شاعرنا ابن حمادوش قد عمد -وعلى طريقة القدامى- إلى الاعتزاز بعراقة نسبه الهاشمي الذي لا يضارعه نسب آخر، كيف لا ومنهم المصطفى جد الحسنين، إمام الهدى، ورحمة الورى، يهلك بعدائهم كل مبغض قال، وينجو بحبهم كل موال تال لقوله تعالى: ﴿ قُل لَّآ أَسۡـَٔلُكُمۡ عَلَيۡهِ أَجۡرًا إِلَّا ٱلۡمَوَدَّةَ فِي ٱلۡقُرۡبَىٰ ﴾(2)، فابن علي حسب شاعرنا من المبغضين القالين لآل بيت محمد ﷺ في استعلاء وكبرياء أنساه فضل من لا يدانيهم مترلة، لذلك هم له غصة يوم الحشر، لم لا؟ وقد أهان واحدا من نسل آل محمد وهو شاعرنا ابن حمادوش !

وإذا كانت الخصومة بين ابن علي وابن حمادوش قد عبرت عن نزاع شخصي بدا فيه الطرفان معتدين بنفسيهما، يحقر كل منهما شأن الآخر، فإن القوجيلي قد نظم قصيدة ينافح فيها عن أرباب الشعر، ويهاجم الدخلاء عليهم المتكلفين في نظم الشعر دون اقتدار فقال(3):

أهل الفصاحة غبتم لا فصيح يرى يجيد نظم كلام يذهل الفكرا

(*) **الرافل في ثوبه:** أي جر ذيله، وتبختر في سيره.

(1) ابن حمادوش، **الرحلة**، ص256.

(2) الشورى، الآية 23.

(3) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص129، 130.

▪ **المصاقع:** مفرده مصقع بكسر الميم وهو البليغ.

قد خلفوا نظم قول كالجمـــان إذا رصـــعته بشـــذور زانـــت الـــدررا
بكت لهم ولـــنظم الشـــعر باكيـــة وحق أن تندب الأطـــلال والأثـــرا
لما غدت فرقة تهذي وقد زعمـــت لجهلـــها أنهـــا تعـــارض الشـــعرا
تكلفت حشـــو ألفـــاظ مذبذبـــة قد عافها الطبع مهما ذكرت نفـــرا
جاءت بعي كـــلام لـــيس يفهمـــه مصاقع النظم والأشـــباه والنظـــرا
لا وزن فيـــه ولا تمكـــين قافيـــة ولا ارتباط لهـــا ويـــل لمـــن نظـــرا
مصيبة الجهل أدهى محنـــة نزلـــت بالمرء لما غـــدا قـــد أشـــبه البقـــرا
فيا خسارة مـــن ضـــلت عزيمتـــه لا يهتدي في ظلام الجهل حيث سرى
سئمت إذ ذاك نظم الشعر خشية أن ألقى جهولا يساوي الدر والحجـــرا
دعهم وما هم عليه لا تلـــم أحـــدا منهم لغـــي ولـــو ألقـــاه في ســـقرا
متى نصحت امرأ منهم يخالك قـــد حسدته فهو أعمى القلب ما شـــعرا

وجه الشاعر نداءه إلى أهل الفصاحة، آسفا لاختفائهم عن ساحة الشعر، التي خلت من كل شاعر فصيح يجيد نظم الكلام الذي طالما أذهل العقول، وانتعشت لسماعه القلوب، فبمبارحة هؤلاء ساحة الشعر، اختفى كل قول كنا نعده جمانا رصعه الذهب، وزانته الدرر، فلمثل هـــؤلاء الشعراء ولفقد نفائس شعرهم فلتبك الباكيات، ولينبن واقفات على أطلال زمن الشعر الجميـــل الذي راح وارتحل فصرنا إلى زمن بائس نرى فيه من يهذي ويزعم جاهلا أن غدا شاعرا، لكن أنى له ذلك؟ وقد تكلف حشو ألفاظ عشواء عوجاء يعافها الطبع، وتأباها السجية، بـــل فيهـــا مـــن العجز، وعسر الإبانة والإبهام ما أعجز فحول الشعر عن فهم شعر ضاعت فيه القـــوافي والأوزان، وتاهت فيه المعاني عن المباني والألفاظ، تلك هي مصائب الجهل التي متى حلت بالمرء غـــدا مـــن الأنعام، ضالا لا يهتدي، وقد غشته عتمة الظلام فتساوت عنده الدرر والأحجار، متى نصـــحته عدك من الحاقدين الأشرار، وظل يحسب نفسه دوما من الشعراء الأخيار!

ويبدو أن المقري لم يكن أقل معاناة من القوجيلي، وهو يتحدث عن زمن تبوأ فيه الجهلة مقاما رفيعا فقال[1]:

والدهر دهـــر الجاهليـــــ ـــن وأمر أهل العلم فاتر
لا سوق أكسد فيـــه مـــن سوق المحـــابر والـــدفاتر

بكثير من التضجر والأسف، يتجرع شاعرنا مرارة التحول والانقلاب في معايير التفـــوق والتفاضل، وإلا كيف يكون الظهور والتمكن والرفعة والسؤدد للجهلة، بينما أمر أهل العلـــم في تراجع وخفوت وتدن وخضوع، فتبا لزمن تكدست فيه بضاعة العلماء، وراج سيط الجهلاء.

وكما هاجم المقري صفة الجهل، وندد بالوضع الذي منح الأفضلية للجهلة على حساب أهل العلم، فإنه هاجم أيضا صفة النفاق، وكشف خطورتها فقال[2]:

لا ترم من مماذق الـــود خـــيرا فبعيد من الســـراب الشـــراب
رونق كالحباب يعلو علـــى المـــا ء ولكن تحت الحباب الحبـــاب
عظمت في النفاق ألسنة القـــو م وفي الألسن العذاب العذاب

لقد رسم الشاعر للمنافق صورة بشعة، وهو يتقمص شخصية غير شخصيته الحقيقيـــة، فيظهر عكس ما يبطن، فهو كالسراب الذي يحسبه الظمآن ماء، وحين يرده يعـــود خائبـــا بـــلا شراب، يتظاهر بالوداعة والحسن والجمال، لكنه في حقيقته كالحية الرقطاء متى دبت على المـــرء سمته، ويظهر بحلاوة اللسان عذب الكلام، لكن كلامه العذب مجلبة للعذاب.

وخلاصة القول في هذا العنصر: إن شعراء الجزائر في هذه الفترة من تاريخها نظموا الهجاء بدوافع متعددة، منها ما هو ديني، ومنها ما هو سياسي، ومنها ما هو ذاتي؛ فأما الهجاء الذي كان بخلفية دينية قد عبر عن حرص الشعراء وغيرهم على أحكام الدين وتعاليمه، ومن ثم ذم وهجـــاء

---

(1) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص79.

(2) نفسه، ص79.

▪ **مماذق الود:** لا يصدق فيه. ▪ **الحباب:** بفتح الحاء، الفقاقيع التي تعلو الماء، والعرب تشبهه بالدر، والحباب بضم الحاء، الحية.

كل مبتدع، ومنحرف دون استهداف خصم أو غريم بعينه، لأن المقصود هو ذم الظاهرة المنبوذة، ومن ثم كل من يصدق عليه الوصف فهو معني بهذا النوع من الهجاء.

أما الهجاء الذي كان بدوافع سياسية فإنه لا يكشف عن انتماء حزبي، ولا يعبر عن رغبة في التمكين لطموح سياسي شخصي، بل هو هجاء أملاه الولاء للوطن، لذلك استهدف هذا النوع من الهجاء، ذم بعض الحكام الأتراك المقصرين في حق الرعية، وذم المحتلين الإسبان وعملائهم من قبائل بني عامر، وكل من قصر في حق هذا الوطن من أبنائه المتقاعسين عن فريضة الجهاد لتحرير الوطن السليب.

أما الهجاء الذي كان بدوافع ذاتية، قد تعبر عن خصومات ونزاعات شخصية بين الشعراء، فلاحظنا أنه جمع بين الفخر بالنسب وعلو المقام، ومقابل ذلك التقريع والاحتقار لشأن الخصم، بالشكل الذي يحقق المفارقة والمفاضلة التي تجعل أحدهما أفضل من الآخر، وقد يكون هذا النوع من الذم تعبيرا عن موقف شخصي ذاتي، فيه إدانة لوضع أو لظاهرة لم تنل رضا الشاعر واستحسانه.

ثالثا: الزهد:

جاء في لسان العرب أنه "لا يقال الزهد إلا في الدنيا خاصة، والزهد ضد الرغبة والحرص على الدنيا... والتزهيد في الشيء وعن الشيء خلاف الترغيب فيه وزهد في الأمر رغبه عنه"[1]، فالزهد "انصراف الرغبة عن الشيء إلى ما هو خير منه، أو بمعنى آخر أن تترك الدنيا لعلمك بحقارتها، بالإضافة إلى نفاسة الآخرة"[2]، ومعنى ذلك أن الزاهد هو من كانت الدنيا ومتاعها في يده لا في قلبه، ومن ثم هو سيد نفسه لا عبد شهواته، فالفقر ليس معيارا للزهد لأن الفقير ينصرف عن الدنيا اضطرارا، ولو أتيح له تملك بعض هذه الدنيا ربما لكان موقفه مغايرا، فيظهر إقباله عليها بكثير من الحب والنهم، وعليه فالمحك الحقيقي للزهد هو أن يكون الزاهد غنيا مقتدرا، فتراه يتعفف ويزهد في متع الدنيا تدينا واختيارا، لا فقرا واضطرارا، ومع ذلك "ليس كل نوع من أنواع الترك يسمى زهدا، لأن الإنسان قد يترك الشيء مروءة وسخاء، وحسن خلق ولا يسمى زهدا، وإنما الزهد يكون في شيء مرغوب فيه بوجه من الوجوه، فمن رغب عن شيء ليس مرغوبا فيه، ولا مطلوبا في نفسه لم يسم زهدا"[3]؛ ذلك لأن هذا النوع من الترك لم يكن نتيجة لمجاهدة النفس وترويضها، وحملها على الانصراف عما هي راغبة فيه، فالزهد "قوة روحية تكمن وراء كل حركة وخاطرة، إنه ليس حركة زهد وعبادة فحسب، بل هو معرفة ويقين، وحركة بعث للقوى الروحية والوجدانية أقوى ما يكون البعث، وأشد ما تكون الحركة"[4]، لذلك حين سئل الزهري عن الزهد في الدنيا قال: "ألا يغلب الحرام صبرك، ولا الحلال شكرك"[5]، فالإنسان وهو في حال العسر والفقر والفاقة يجاهد نفسه كي تصبر، ويمنعها من أن تقع في الحرام

---

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، مج2، مادة: زهد، ص1702.

(2) التميمي هناد ين السري، **الزهد**، تحقيق: محمد أبو الليث الخير آبادي، مطبعة الدوحة الحديثة، قطر، د.ط.د.ت، ج1، ص31.

(3) نفسه ج1، ص31، 32.

(4) عبد الستار السيد متولي، **أدب الزهد في العصر العباسي نشأته وتطوره وأشهر رجاله**، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط/1984م، ص6.

(5) الجاحظ أبو عثمان، **البيان والتبيين**، وضع حواشيه: موفق شهاب الدين، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2/1424هـ-2003م، مج1، ج2، ص116.

الذي يزينه لها الشيطان، ويعرضه كمخرج لضائقة الإنسان، الذي متى كان أيضا في حال من اليسر والغنى والرخاء، يجاهد نفسه كي تشكر، ويمنعها من أن تقع في الغرور والتعالي والكبرياء.

والزهد نزعة "قديمة قدم الإنسان نفسه، فقد وجدت في الأديان السماوية وغير السماوية لأنها نزعة فطرية لا ترتبط بدين معين ولا بأمة خاصة، فكانت في الجاهلية وعرفت في الإسلام إلا أنها أخذت ... مفهوما متنوعا على مر العصور؛ ففي الجاهلية ظهرت هذه النزعة في أقوال الحكماء من الشيوخ، وترددت على ألسنة بعض الشعراء(*) في ثنايا قصائدهم، وكانت تتميز بالسطحية وعدم العمق في الفكرة، ولم يكتب لهذا اللون من الشعر من المقومات والخصائص ما يجعل منه فنا مستقلا"[1]، واستمر الحال هكذا حتى جاء العصر الأموي، وبعده العباسي وللظروف التي جدت على حياة المسلمين وبخاصة واقعهم السياسي، والاجتماعي الذي شهد الكثير من الفتن ومظاهر الظلم، والتفسخ والانحراف وغيرها من الظواهر المنبوذة والمذمومة، التي أدت ببعض الشعراء إلى التوجه نحو شعر الزهد، ونظمه في قصائد مستقلة، كانت ردة فعل تعبر عن موقفهم الرافض لما استجد على حياتهم من ظروف ومظاهر لم تلق الرضا والاستحسان لديهم، بل كانت باعثا على التضجر واعتزال هذا النوع من الحياة الدنية التي لا تنسجم مع الفطرة في صفائها، ولا مع الشريعة في أحكامها، ولا مع النفس في طموحها إلى المعالي وترفعها عن الدنايا، وتعففها عن متاع الدنيا تناغما مع ما جاء في القرآن الكريم من آيات تدعو إلى الزهد في الدنيا كقوله تعالى: ﴿وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلْغُرُورِ ﴿١٨٥﴾﴾[2]، وقوله أيضا: ﴿وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَا فِى ٱلْءَاخِرَةِ إِلَّا مَتَٰعٌ ﴿٢٦﴾﴾[3]، فقد جاء "الخبر في الآيتين محصورا في المتاع الدال على كل ما ترغب فيه النفس مما لا

(*) من هؤلاء الشيوخ: قص بن ساعدة، صرمة بن أنس، ورقة بن نوفل. ومن الشعراء: أمية، ابن أبي الصلت، وكلهم من الأحناف.

(1) عبد الستار السيد متولي، **أدب الزهد**، ص9.

(2) آل عمران، الآية 185.

(3) الرعد، الآية 26.

يثبت على حال ليصور حقيقة الدنيا في تقلبها، وقرب نهايتها من بدايتها"[1] لذلك نجد أن هـــذا المعنى متواتر وذائع في أشعار الزهد، التي سعى أصحابها على مر العصـــور لأن يميطـــوا اللثـــام، ويكشفوا عن الوجه الحقيقي للحياة الدنيا، كما كان الحال لدى بعض شعراء الجزائر في الفتـــرة العثمانية، فهذا أحمد المقري يصف الدنيا على أنها دنية لا يثبت فيها الإنسان على حال فيقول[2]:

فالعيش في الـــدنيا الدنيـــــ ـــية غير مرجـــو الإدامـــه
مـــــن أرضـــــعته ثـــــديها في ســـرعة تبـــدي فطامـــه
مـــــن عـــز جانبـــه بهـــا تنوي على الفور اهتضـــامه
وإذا نظـــرت فـــأين مـــن منعتـــه أو منحـــت مرامـــه
ومن الذي وهبتـــه وصـــــ ـــلا ثم لم يخـــش انصـــرامه
ومـــن الـــذي مـــدت لـــه حبلا فلم يخـــف انفصـــامه
كـــم واحـــد غرتـــه إذ ســـرته مخفيـــة الدمامـــه
قعدت بـــه مـــن حيـــث لم يعلـــم فلـــم يملـــك قيامـــه
أيـــــن الـــــذين قلـــــوبهم كانت بهـــا ذات اســـتهامه
أيـــــن الـــــذين تفيـــــؤوا ظـــل الســـيادة والزعامـــه
أيـــن الملـــوك ذووا الريـــا ســـة والسياســـة والصـــرامه

لقد صور لنا الشاعر الدنيا على أنها خداعة غراره منقلبة، لا يدوم نعيمها علـــى حـــال، لذلك وصفها بالدنية، وبدا كأنه ينتشي بذمها، واستقصاء مثالبها التي يعد الغدر مـــن أبرزهـــا؛ فالإنسان لا يأمن مكرها وتقلبها، وعليه كان من الطبيعي أن يرسم لها الشاعر صورة بشـــعة، لا تبعث على الاطمئنان والاستئناس، ففي الوقت الذي قد تبدو فيه هذه الدنيا أما رؤومـــا، تأخـــذ وليدها إلى حضنها وتغدق عليه بلبنها، تراها وعلى حين غرة تتخلى عن واجبها المقدس فـــتفطم ولدها وهو لا يزال رضيعا، إنها قمة القسوة التي لا تبعث على الراحة ولا على الثقة،بل إن قسوة

---

(1) بن صخرية عبد الحميد، **شعر الفقهاء**، ص113.

(2) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص23، 24.

هذه الدنيا قد تصل الحد الذي يجعلها حريصة على أن تسلب من الإنسان أشياءه الجميلة، فتذل العزيز، ولا تفرق بين من وهبته عطاءها أو حرمته، فكل ميت لا محاله، لذلك العاقل من يحيا فيها حذرا لا يطمئن لوصلها، أو لحبلها وإن بدا ممدودا متينا، فقد تعمد إلى بتره في أية لحظة، وكأنها تتلذذ حين تلحق الأذية بأهلها، وتحيل أفراحهم أقراحا، فكم من امرئ تراه وقد اغتر بما جادت عليه الدنيا من نعم ومسرات، وإذا بها ترديه قعيدا طريحا، عاجزا لا يملك القدرة التي تمكنه من أن يعود إلى سابق عزه واقتداره.

إنها مجموعة من الصور في هذا الفضاء الاستعاري الذي صور سلطة الدنيا، واستبدادها الذي تمارسه على المتشبثين، والمتعلقين بها، حين تستدرجهم إليها بحنانها الزائف الذي سرعان ما يتبدى ويختفي، لتنكشف حقيقة الدنيا التي حاول الشاعر أن يبرزها باعتماد أمرين وهما:

أ- جملة الشرط التي تكررت ست مرات، وهي تناسب مقتضى الحال الذي يكون فيه الخطاب موجها للعقل، ويحقق الربط المعقول بين السبب والنتيجة بهدف التأثير والإقناع بما يقدمه الشاعر من مواعظ ونصائح، تصلح لأن تكون قانونا إنسانيا يضبط السلوك، ويوجه التفكير نحو الفهم السليم للحياة الدنيا.

ب- التكرير لسؤال المكان "أين" في الأبيات الثلاثة الأخيرة، بل في عديد من الأبيات التي تليها في القصيدة ذاتها(*) فسؤال المكان "أين" يراد منه تعيين المكين وتكرير"أين" يكشف عما للفظة المكررة من ثقل ووزن ضمن السياق العام لتجربته الشعرية، التي اتخذت من هذا السؤال مرتكزا يعبر عن إصرار الشاعر وإلحاحه في توجيه المتلقي إلى إجابة واحدة، وهي انتفاء وإنكار وجود المكين تأكيدا لحقيقة الموت، ومن ثم فإن هذا السؤال الذي كرر الشاعر طرحه لا يبحث له عن جواب موجب يثبت ويعين له ما سأل عنه، بل يريد به التنبيه، وتقديم الموعظة، حيث يكون الجواب سالبا مؤداه النفي وعدم إمكانية تعيين المكين في عالم الأحياء، بعد التحاقه بعالم الأموات.

(*) بلغ عددها أربعة عشر استفهاما (ينظر: المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص23).

فكم إذن من الناس هلكوا وبادوا، و لم يدم نعيمهم في هذا الدنيا التي دعانا الأخضري إلى تركها فقال[1]:

ودع الـــدنيا وزخارفهـــا وحبائلـــها ذات الحيـــل
فازهد فيها واقصر أمـــلا فمحبتـــها رأس الزلـــل
من آثرها عـــن آخـــرة مـــأواه جهـــنم لم يحـــل
ما منها للإنسان ســـوى كفن في قـــبر منســـدل
فاترك حب الدينار وكن عنها بالطاعـــة في شـــغل

يبدو أن الزهاد متفقون في إلصاق صفة الغدر بالدنيا، التي تغرر بالإنسان وتكيد له بحبائل الحيل التي تجعله ينقاد إلى زخرفها، فيتعلق بها وهنا يبدأ الزلل وتبدأ الخطيئة بنسيان الموت، وتجاهل الآخرة، وعجبا لمن يعرف غدر الدنيا، ويعلم مكرها، ومع ذلك يقبل عليها وهو حـــريص علـــى الاستزادة منها، بإطالة الأمل فيها، مع أنه لا يملك في نهاية الأمر سوى الكفن الذي به يرحل مـــن دار هي في الحقيقة دار الطاعة والأعمال، إلى دار الشقوة أو الرشاد التي فيها الخلود والقرار.

وقد ارتبط ذكر الدنيا بتذكر الموت كمآل يؤول إليه كل حي، لذلك كانت فكرة الموت من الأسس العامة للموعظة، فحقيقة الدنيا لا ترتسم في أذهان الناس إلا عند مقابلتها بالموت الذي يزيل بهجة الدنيا من أمامك، ويجعلك تدرك أن الأقوياء فيها والضعاف يتساوون في نهاية واحـــدة هي الموت، وهذا ما أشار إليه ابن عمار بقوله[2]:

يمضي الزمان بكل فـــان ذاهـــب إلا جميل الـــذكر فهـــو البـــاقي
لم يبق من إيوان كســـرى بعـــد ذا ك الحفل إلا الـــذكر في الأوراق
هل كان للسفاح والمنصور والـــــ ـــمهدي من ذكر على الإطلاق
أو للرشـــيد وللأمـــين وصـــنوه لـــولا شـــباة يراعـــة الأوراق

---

(1) الأخضري، **الديوان**، ص92.

(2) ابن عمار، **الرحلة**، ص179.

▪ **شباة يراعة:** هي حد طرف القلم.

رجع التراب إلى التراب بما اقتضت في كل خلق حكمة الخلاق
إلا الثناء الخالد العطر الشذا يهدي حديث مكارم الأخلاق

فقد تحدث الشاعر عن الزمان وكيف يمضي بالخلق إلى مصيرهم المحتوم، تعبيرا عن قلق غيبي إزاء ما يخبئه الزمن من أحداث، وتهديدات وتقلبات، تؤكد عدم دوام الحال؛ فهذا كسرى عظيم الفرس لم يبق من ملكه بعد طول عز وسؤدد سوى أخبار ترويها كتب التاريخ، وأولئك خلفاء بني العباس بسطوا أياديهم على الناس، فملكوا وسادوا إلى أن دعتهم حكمة الخلاق حيث باطن الثرى، فثووا هناك وبادوا فما كان مصير التراب إلا التراب، وما يبقى على أديم الأرض سوى الثناء الجميل، والقول الكريم لكل من مضى في الحياة كريما جميلا، يلقى ربه في يوم الجزاء الذي يسعد فيه السعداء بصالح أعمالهم، ويشقى فيه الأشقياء برجس أعمالهم، وعليه كانت فكرة المعاد من الموضوعات التي حرص الزهاد على تناولها ليذكروا الناس بأن الموت انتقال من دار الأعمال والفناء، إلى دار الجزاء والبقاء، عل ذلك يدفع بهم إلى عمل الخير، والاهتداء إلى الصراط المستقيم، ومن ذلك قول المقري[1]:

والعمر مثل الضيف أو كالطيف ليس له إقامه
والموت حتم ثم بعـ ـد الموت أهوال القيامه
والناس مجزيون عن أعمال ميل واستقامه
فذووا السعادة يضحكو ن وغيرهم يبكي ندامه
والله يفعل فيهم ما شاء ذلا أو كرامه

أراد المقري في هذه الأبيات التأكيد على أن التزهيد في الدنيا لا يكون بذمها فقط، أو بذكر الموت الذي يفقدها بهجتها، بل إن التزهيد الحق يكون بذكر ما بعد الموت من جزاء وعقاب، فالوعد بنعم الجنة يحفز على الاستقامة، والعمل الصالح، أما الوعيد بعذاب النار يحذر ويزجر من الوقوع في الرذيلة والخطيئة، وعليه فالإنسان ليس مطالبا بالاعتزال والترك المطلق للحياة

(1) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص27.

الدنيا، إنما هو مطالب بترك الذنوب والمعاصي ويقبل على الدنيا بالخير والطاعات، والعمل الصالح وغير بعيد عن المعاني السابقة يقول الأخضري في التذكير بالبعث والمعاد[1]:

وإذا مـــا جئـــت لمعصـــية فاحذر مولاك علـــى عجـــل
واعلـــم أن الجبـــار درى ورأى ما تصنع مـــن عمـــل
فـــالله رقيـــب مطلـــع وعليـــك شـــهود لم تجـــل
إيـــاك وأن تغتـــر أخـــي بـــالحلم أو ببســـاط المهـــل
ثم اذكر هول القـــبر ومـــا تلقى في الحشر مـــن الغلـــل
واشفق عن نفسك ليس لها من عذاب جهنم مـــن قبـــل
إن كنت هوى كن ذا جلد للنـــــار وإلا فاعتـــــدل

فقد أراد شاعرنا بهذه الأبيات أن يقدم موعظة، يدعو فيها إلى ضرورة اجتناب الوقـــوع في المعاصي، ولعل ما يعين الإنسان في ذلك هو استحضار رقابة المولى عز وجل، الذي يعلم خائنة الأعين، وما تخفي الصدور، ثم تذكر ما أعده الله سبحانه وتعالى للعصاة من هول وعذاب لا طاقة لهم به، لذلك كان لزاما على العبد أن يكون مطيعا لمولاه، مخالفا لأمر هواه، مستحضرا رقابة الله متذكرا وعده ووعيده، يوم الهول والفزع الأكبر، ﴿ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّآ أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى ٱلنَّاسَ سُكَٰرَىٰ وَمَا هُم بِسُكَٰرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ ٱللَّهِ شَدِيدٌ ۝٢ ﴾[2].

و لم يكتف الزهاد بالحديث عن الحياة والموت والمعاد، بل خصوا النفس البشرية باهتمـــام بالغ لكونها موطن الخلل، وسبب الانحراف الذي يحمل لهذه النفس الأمارة بالسوء، التي تنشـــغل

---

(1) الأخضري، **الديوان**، ص90.

▪ **المهل**: التوأدة والتأني والرفق.

(2) الحج، الآية 2.

بالدنيا وتنسي صاحبها الموت والمعاد، وتنسيه كل عمل صالح يجلب حسن العاقبة في الـــدارين، لذلك ترى أشعار الزهد تحقر النفس وتحملها مسؤولية الغواية، ومن ذلك قول ابن علي[1]:

إلهي أطعت النفس والغي والصـــبا وقد حجبتني عن رضاك ذنـــوب
فإن كان ذنبي أزعج القلب خوفه فحسن رجائي فيك كيف يخيب

لقد توجه الشاعر إلى الله سبحانه وتعالى بالدعاء، مقرا، معترفا بالذنب، راجيـــا عفـــوه وغفرانه، لأنه أطاع النفس الأمارة بالسوء، فكانت سبب غيه وضلاله، وكثرة ذنبه الذي يحجـــب عنه رضا الله سبحانه وتعالى، فالنفس التي تحرم العبد من رحمة الخالق ورضاه ، هي نفس شيطانية النهج والولاء على حد وصف الأخضري الذي تحدث عن النفس فقال[2]:

واحذر كيد الشيطان أخـــي إن الشيطان لذو حيـــل
والـــنفس تعـــود لشـــهوتها ليكون لها الشـــيطان ولي
ومثال الـــنفس وشـــهوتها كـــذباب أم إلى عســـل
من يملك أمر الـــنفس نجـــا ومتابعها في النار صـــلي

بعد التحذير من كيد الشيطان الذي يتربص دوما بالإنسان، أكد الشاعر أنه متى انقادت النفس لشهوتها، كان الشيطان سيدها ووليها، وشأنها في ذلك شأن الذباب الذي تراه يقبل علـــى العسل طالبا حلاوة اللذة والمتعة، ومنفعة الغذاء، وإذا به يظل عالقا ملتصـــقا في الشـــهد إلى أن يهلك، بعد أن كان يروم المتعة والمنفعة التي كان من المفترض أن تطيل أمده في الحيـــاة، وإذا بـــه ترديه صريعا قتيلا.

فالانقياد للنفس يعني الضلال الذي يبعد عن الحق والحقيقة، وهذا ما أورده الورتيلاني في قوله[3]:

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص81.

(2) الأخضري، **الديوان**، ص91، 92.

(3) الورتيلاني، **الرحلة**، ص204.

ونفسنا قد جرت علينا بوصفها وأخمدت أنوارا لبعدها عن ذكـــر
فأصبحت في بـــحر الظلام نائية عن الحق والتحقيق بل هي بالنكر
فأودعت سموما فليس منا تخفـــى فقد مزجت بكل حلو مع الضـــر
وفي كل رتبة تلـــوح بفكرهـــا وإنها تثبط العبـــاد عـــن الظفـــر
فكيدها قوي ولـــيس لـــه دواء إلا عصمة مـــن الله لي بالنصـــر

فقد تحدث الشاعر عن النفس من منطلق كونه متصوفا، حيث ألصق بها صـــفة الجـــور والبعد عن الذكر، لذلك تراها قد غرقت وتاهت في بحر الظلام والضلال، نائية عن الحق جاهلـــة للحقيقة، أودعت سمومها، وألقت بحبال الخديعة، فتظهر الحلو والنفع، وتبطن المر والضرر تســـعى دوما لأن تخمد أنوار العارفين، وأن تحول دون تدرجهم في مدارج ومقامات العرفـــان، فكيـــدها قوي، ومكرها خطير، ولا عاصم للمرء من كيدها وغوايتها إلا الله الذي منـــه يرتجـــى العـــون، والتوفيق لمجاهدة هذه النفس وقهرها، وكبح جماحها والانتصار عليها.

وخلاصة القول في هذا العنصر: إن موضوع الزهد في الشعر الجزائـــري علـــى عهـــد العثمانيين طرق المعاني، المألوفة المتداولة لدى الشعراء الزهاد، كالتحذير من التعلق المفرط بالدنيا، والتذكير بالموت والمعاد في خطاب وعظي مؤثر، ينبه الغافلين عن الموت، ويحقر الـــنفس الأمـــارة بالسوء، ويدعو إلى مجاهدتها حتى لا تكون خدينة للشيطان تعادي طريق الرحمان.

أما خلاصة القول في هذا الفصل: إن شعر الغزل في الفترة العثمانية من تاريخ الجزائـــر، وحسب ما توفر بين أيدينا من أشعار يبدو قليلا نسبيا، ربما لأن البيئة محافظة تخلو من فضـــاءات اللهو والتواصل المباشر المطرد بين الرجل والمرأة، ثم إن الشعراء ذووا ثقافة وتكوين ديني، مما أدى إلى التردد تارة، والإحجام تارة أخرى عن نظم الغزل عموما، والماجن منه على وجه التحديـــد، وإن كان هناك إقبال على نظم هذا اللون من الشعر، وبخاصة الماجن منه فإن الشعراء قد يقدمون على ذلك بعناوين مستعارة، أو في مقدمات غزلية تتصدر القصائد فيكون الغزل موضوعا وافـــدا على موضوعات أخرى ومزاحما لها بمعاني تقليدية على طريقة القدامى، ودون تعيين المتغزل بهـــا، ومع ذلك فقد أفرد بعض الشعراء قصائد مستقلة للغزل الذي تبدو معانيه بسيطة سطحية متى كان حسيا، بينما هي راقية عميقة، متى كان عذريا معنويا.

أما شعر الهجاء فقد كان نظمه بدوافع متعددة منها ما هو ديني، ومنها ما هو سياسي، ومنها ما هو ذاتي، فأما الهجاء الذي كان بخلفية دينية نجده قد عبر عن حرص الشعراء وغيرهم على أحكام الدين وتعاليمه، ومن ثم ذم وهجاء كل مبتدع ومنحرف دون استهداف خصم أو غريم بعينه، لأن المقصود هو ذم الظاهرة المنبوذة، ومن ثم كل من يصدق عليه الوصف فهو معني بهذا النوع من الهجاء.

أما الهجاء الذي كان بدوافع سياسية فإنه لا يكشف عن انتماء حزبي، ولا يعبر عن رغبة في التمكين لطموح سياسي شخصي، بل هو هجاء أملاه الولاء للوطن، لذلك استهدف هذا النوع من شعر الهجاء ذم بعض الحكام الأتراك المقصرين في حق الرعية، وذم المحتلين الإسبان وعملائهم من قبائل بني عامر، وكل من كان مقصرا في حق هذا الوطن من أبنائه المتقاعسين عن فريضة الجهاد، لتحرير الأرض وصون العرض.

أما الهجاء الذي كان بدوافع ذاتية، قد تعبر عن خصومات ونزاعات شخصية بين الشعراء، فلاحظنا أنه جمع بين الفخر بالنسب وعلو المقام، ويقابل ذلك التقريع والاحتقار لشأن الخصم بالشكل الذي يحقق المفارقة، والمفاضلة التي تجعل أحدهما أفضل من الآخر، وقد يكون هذا النوع من الذم معبرا عن موقف شخصي ذاتي، فيه إدانة لوضع أو لظاهرة لم تنل رضا الشاعر واستحسانه.

أما موضوع الزهد في الفترة العثمانية من تاريخ الجزائر، طرق المعاني المألوفة المتداولة بين الشعراء الزهاد، كالتحذير من عاقبة التعلق المفرط بالحياة الدنيا، والتذكير بالموت والمعاد في خطاب وعظي مؤثر، ينبه الغافلين عن الموت، ويحقر النفس الأمارة بالسوء، ويدعو إلى مجاهدتها حتى لا تكون خدينة الشيطان عدوة للرحمان.

الباب الثاني

في الخصائص الفنية

الفصل الأول : الأنماط الشعرية

الفصل الثاني : اللغة الشعرية

الفصل الثالث : الموسيقى الشعرية

الفصل الرابع : الصورة الشعرية

الفصل الأول

الأنماط الشعرية

أولا : القصـــيدة المركبة

ثانيا : القصـــيدة البسيطة

ثالثا : الـــمـــقـــطـــعـــة

رابعا : الـــنـــتـــــــفـــة

توطئة

قد يجمع المهتمون بدراسة التراث الشعري على أن القصيدة العربية لم تخضع لبناء واحد، و لم تلتزم نمطا واحدا في شكلها، وإنما تم بناؤها ضمن أشكال متنوعة، حيث نجد القصيدة المركبة والبسيطة والمقطعة والنتفة، والبيت المفرد أو اليتيم، وهي الأنماط التي لم يخلو منها الشعر الجزائري في الفترة العثمانية، بوصفه في الغالب الأعم شعرا تقليديا، اقتفى ناظموه أثر القدامى في تبني ما أمكن تبنيه من القواعد والقوالب الفنية، لذلك سأحاول في هذا الفصل تتبع تلك الأنماط بالتصنيف والتعليق، وذلك بحسب ما توفر منها في المدونة الشعرية التي أمكن الحصول عليها في الفترة العثمانية من تاريخ الشعر الجزائري.

أولا: القصيدة المركبة:

إن القصيدة المركبة هي تلك التي تتعدد فيها الأغراض والموضوعات، فتتتابع في نظام متآلف ومنسجم، يحقق الانتقال من موضوع إلى آخر، وفق نظام يوافق ما فطرت عليه النفس من حب التنوع، والانتقال من عنصر إلى آخر، والإعجاب بما بينها من انسجام وتناوب التأليف، فشيمة النفس التي جبلت عليها كما يقول حازم القرطاجني هي "حب النقلة من الأحياء التي لها بها استمتاع إلى بعض"[1]، فالشاعر المقتدر هو من يحقق للمتلقي متعة الانتقال المنسجم، والمعقول من عنصر إلى عنصر آخر في النص الواحد، فقد "قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك واشتهر فقال: لأني أجدت الحز[*] وطبقت المفصل، وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست نكت الأغراض بحسن الفواتح والخواتم، ولطف الخروج إلى المدح والهجاء...وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس لقرب العهد بها"[2].

فالشاعر إذن لا يبين عن اقتدار في النظم يجعله ذائع الصيت إلا إذا أمتع النفس، حيث يجعلها تنتقل من المطلع والمقدمة بلطف إلى موضوع المدح مثلا، ومنه إلى موضوع آخر قد يكون هجاء أو رثاء أو فخرا، ليتوج ذلك بحسن الخاتمة التي لا بد أن يبقى أثرها في السمع والقلب.

فالمطلع والمقدمة، ثم حسن التخلص، والخروج منها بلطف إلى موضوع ما، قد يتلوه موضوع آخر، ثم الخاتمة في نهاية النظم، هذه الأجزاء مجتمعة أشار إليها ابن قتيبة حين وسمها بالأقسام، وهو يدعو المتأخرين من الشعراء إلى عدم الخروج عن مذهب المتقدمين فقال: "فليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام"[3].

فإيراد لفظة "الأقسام" فيه تأكيد لحرص ابن قتيبة على تقسيم القصيدة إلى أجزاء، أو فقرات ذكرها، ابن رشيق بشكل أوضح في كتابه "العمدة" الذي ضمنه بابا أسماه: باب المبدأ

---

(1) القرطاجني حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3/1986م، ص245.

(*) **الحز**: القطع.

(2) ابن رشيق، **العمدة**، ص185.

(3) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق: محمد قميعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1.د.ت، ص19.

والخروج والنهاية، وفيه أورد–حسب وصفه– على لسان بعض الحذاق بصناعة الشعر مفـــردات: الفواتح والخواتم، ولطف الخروج إلى الغرض وخاتمة الكلام[1] وهي المفردات التي تختص بالقصيدة المركبة التي عرفها الشعر الجاهلي وسار عليها الشعراء في العصور اللاحقة، بما في ذلـــك شـــعراء الجزائر في الفترة العثمانية، حيث تجاوبت قصائدهم مع الموروث، فنظموا قصائد مركبة تتألف من مقدمة وغرض أو موضوع وخاتمة، والمقدمة بدورها تستهل بمطلع، وتقتضي حسن التخلص الذي يضمن معقولية الانتقال إلى الغرض والموضوع الأساس، وهذا ما سأحاول بيانه في هـــذا العنصـــر بتناول الأجزاء الآتية:

1– المطلع: لقد حرص الشعراء على تجويد مستهل أشعارهم، لأنها أول ما يقرع السمع؛ فالشعر "قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره... وليجعله حلوا سهلا، وفخمـــا جزلا"[2]، فكلما كان المطلع بارعا، وحسنا بديعا ومليحا رشيقا، كان أكثر تنبيها وإيقاظا للنفس، وأدعى إلى الإصغاء، فالمطالع تتزل من القصيدة منزلة الوجه والغرة[3].

ومن المطالع التي استوفت بعض تلك الشروط مطلع قصيدة ابن عمار في وصف الطبيعة، إذ يقول[4]:

أنسيم روض رق في سريانه وثنى القضيب فراق في ميلانه

المعنى في هذا المطلع يبدو سهل المنال، قريب المأخذ، يخلو من كل تعقيد والتباس، كمـــا يخلو من المآخذ النحوية والعروضية، وهو دال على مشاعر تعد في واقع الأمر محل إجمـــاع كـــل الناس؛ ذلك لما فطروا عليه من حب الطبيعة والاستئناس بها، والإعجاب بجمالها، لـــذلك يمكـــن القول: إن الشاعر قد وفق في اختيار المعنى، والإيحاء النفسي الذي يجلب الاهتمام ويلفت الانتباه، ويستدعي من يشاركه شعوره في حب الطبيعة والتغني بجمالها، ومما زاد هذا المطلع جمـــالا هـــو التصريع الجناسي الذي أسهم في خلق توافق إيقاعي بين صدر البيت وعجزه، ويضاف إلى ذلـــك

---

(1) ينظر: ابن رشيق، **العمدة**، ص185 إلى 203.

(2) نفسه، ص185.

(3) القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص309، 310.

(4) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص41.

استهلال المطلع باستفهام يوحي أن الشاعر بدأ النظم بتساؤل يكشف ما أصابه من حيرة، تؤكدها أيضا مجموع الاستفهامات التي عقبت المطلع في الأبيات التي تليه، وعليه هو يأمل أن يجد الجواب، ويزول عنه الإبهام في نظم القصيدة، الذي قد يكون مفتاحا لما استغلق، وتوضيحا لما علق بالصورة من سواد وضباب، يمنعها من أن تبدو أمام الشاعر، وهي على صفاء ووضوح يمنحه صفاء ووضوح الرؤية.

ومن المطالع التي لا تقل جودة وجمالا عن المطلع السابق، مطلع قصيدة ابن علي في وصفه هو الآخر الطبيعة قائلا[1]:

قسما بريحان العقيق وبانه لقد انقضى غزلي على غزلانه

فالمطلع بالإضافة إلى اشتماله على تصريع يمنح شطري البيت تجانسا صوتيا وإيقاعيا، فإنه اشتمل أيضا على تجانس صوتي آخر بين لفظتي "غزلي وغزلانه"، مما يكثف الإثارة الصوتية والمعنوية، بالشكل الذي يلفت الانتباه، ويحفز على القراءة أو التلقي المرهون بحسن اختيار المطلع الذي استهله الشاعر أيضا بقسم في صدر البيت، أتبعه بجواب في عجزه، فكان المعنى متصلا متماسكا في وضوح، أعانت على تحقيقه أيضا سلامة المطلع من تعقيد التركيب أو غرابة اللفظ.

ومن المطالع الجيدة في قصائد المدح، قول محمد بن يوسف(*) [2]:

بشرى لمن بقدومه خذل العدا وانزاحت البأساء وانزاح الردا

هذا المطلع لقصيدة مدح بها الشاعر الداي محمد بكداش، صاحب التحرير الأول لمدينة وهران، والمتأمل لهذا المطلع يدرك أن الشاعر قد اختزل فيه المعنى وكثفه، بحيث يمكن للقارئ أن يفجر منه دلالات عدة تروي قصة الحرب والنصر، فلفظة "بشرى" توحي بمظاهر البهجة والفرحة

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص36.

(*) هو أبو عبد الله محمد الملقب بابن يوسف الجزائري، عاش في القرن الثاني عشر الهجري، وكان معاصرا للداي محمد بكداش، عرف بحسن سيرته، وواسع اطلاعه، وتمكنه من ناصية اللغة، نظم الشعر شابا وله أمداح في الداي المذكور (ينظر: ابن ميمون، التحفة المرضية، ص177).

(2) نفسه، ص177.

والاحتفاء والاحتفال بالنصر الذي تحقق "بقدوم" الداي محمد بكداش هذا القائد الذي به خـــذل العدا، وأبطلت أمانيهم، فخرجوا أذلة صاغرين مهزومين، "وانزاحت البأساء وانزاح الردا" عـــن وهران، التي كانت كلمى جريحة تمكن الغبن من أهلها، وآن لهم بعد هذا النصر أن يكونوا علـــى موعد مع فجر جديد، يودعون فيه البؤس والردى.

هذا عن المعنى أما المبنى ففيه من عناصر الجمال، ما يؤكد أن الشاعر موفق في الاستهلال بمطلع تحقق فيه التصريع بحرف "الدال" المتبوع بألف الإطلاق، مما يمنح الامتداد الطويـــل لحـــرف الدال، وهو من الحروف الجهرية الانفجارية التي تناسب مقام الحرب والحماسة.

أضف إلى ذلك تكرير لفظة "انزاح" في عجز البيت بالشكل الذي يسهم في تحقيق تناغم صوتي مضاعف، ويوحي بحالة الانتشاء والتلذذ بمظهر العدو المهزوم، وقد انزاحت مظاهر سطوته وظلمه التي كانت سببا في بؤس الناس وشقائهم.

ومن مطالع قصائد المدح أيضا، قول ابن سحنون في مدح الباي محمد الكبير[1]:

ألم المحبة للحشاشة موجع والصبر للصب المروع مرجع

فهذا المطلع بدوره اتسم بوضوح المعنى، ورقة المشاعر وهو قريب من الحكمة، لكونه عبر عن خلاصة تجربة سابقة فيما يلاقيه المحب الصادق من ألم وعذاب جراء بعده عن المحبوب، وحينها لا خلاص له مما ألم به من حرقة الجوى، وألم الفراق سوى الصبر فهذا المعنى يوجز تجربة إنســـانية تتكرر، لذلك فإن شاعرنا باختياره هذا المطلع يكون قد وفق في اختيار المعنى الأنسب المشـــحون بمشاعر الحب والشوق، وهي من العواطف الإنسانية التي تتطلع لســـماعها الأذان، وتخفـــق لهـــا القلوب، وتأنس بها النفوس، ومما ضاعف من جمال المطلع، التصريع والجناس الصوتي بين لفظـــتي: "موجع ومرجع" في آخر الصدر والعجز، وهذا الجناس لم يحقق الإثارة الصوتية التي تطرب السمع فحسب، بل حقق إثارة الذهن لما بين لفظتي "موجع ومرجع" من علاقة في المعنى، أي اذا كان ألم المحبة للحشاشة "موجعا" فإن الدواء والخلاص لهذا الوجع حين نجعل الصبر "مرجعا" لهذا الحـــب المروع.

---

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص118.

ويضاف إلى ذلك كله أن الاستواء بين هاتين الكلمتين المتجانستين صوتيا، قد تحقق أيضا من حيث إعرابهما؛ فكلاهما وقعتا خبرا.

وغير بعيد عما اتسم به المطلع السابق من خصائص في المعنى والمبنى، يقول القـــوجيلي في قصيدة مدح بها الشيخ الأنصاري[1]:

تمكن الحب مني فوهى جلدي ألا ارحموا ذلتي يا ساكني خلدي

لقد تجاوز هذا المطلع الخطاب التقريري المباشر، حيث اعتمد الشاعر أربع صور بيانيـــة متتابعة زادت المعنى قوة ووضوحا وجمالا وأجمل ما في هذه الصور أمران:

أولهما: توافقها في موقعها، وفي نوعها: فالكناية كانت في أول الصدر، وفي أول العجز، والاستعارة المكنية كانت في نهاية الصدر، وفي نهاية العجز.

ثانيهما: تتابعها في الدلالة التي توالدت بتسلسل متصل، يمنع كل صورة مـــن الصـــور السابقة من أن تستقل بمدلول منفصل؛ فتمكن الحب الذي هو كناية عن السيطرة، كان ســـببا في ضعف وتشقق جلد وصبر المحب وفي ذلك استعارة مكنية، وأمام هذا الضعف لا طاقة للشاعر إلا أن يدعو المحبوب بتذلل طالبا الرحمة وهي كناية عن الخضوع والاستسلام، الذي بدا أكثر وضوحا وانكشافا حين أقر الشاعر أن محبوبه، قد أقام في خلده، الذي بات سكنا ومستقرا له، وفي ذلـــك استعارة مكنية، فالمطلع بهذا الحضور المكثف للخيال، وفي غير غموض أو تعقيد من شأنه أن يحفز على تلقي النص، ويضاف إلى ذلك كله ما في البيت من تصريع، وتجانس صـــوتي بـــين لفظـــتي "جلدي وخلدي".

والملاحظ أيضا أن الشعر الديني له مطالعه التي تميزه عن مطالع الموضوعات الأخرى مـــن حيث المعنى على الأقل، ومن ذلك قول المقري[2]:

سبحان من قسم الحظـــو ظ فلا عتـــاب ولا ملامـــه

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص116.

(2) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص23.

فهذا المطلع من حيث المبنى اتسم باستقامة الوزن، وسلامة اللغة وخلوها من الغرابة، مما جعل المعنى سهل المنال قريب المأخذ، كما أن المطلع مدور مما أفقده، خاصية التصريع التي قلما تغييب في مطالع القصائد، لكن مقابل ذلك تحقق الوصل بين شطري البيت على مستوى الحيز الذي شغلته الكتابة، وعلى مستوى المعنى الذي كان متصلا ومتماسكا، بحيث ترى أن ما جاء في العجز هو نتيجة لما ورد في الصدر، والأكثر من ذلك أن البيت في عمومه قد اختزل وأوجز الكثير من المعاني التفصيلية والدلالات الفرعية، فكان بمثابة العنوان الأكبر للقصيدة وفيه تجتمع وتتكثف الدلالة التي قدمها الشاعر مفصلة في الأبيات التي تلت المطلع.

ومن المطالع التي استهل بها شعراء الجزائر في العهد العثماني قصيدهم الدينية، قول ابن ساسي البوني[1]:

الحمد لله العلي الأبدي الأزلي

فهذا المطلع لا يختلف عن سابقه من حيث كونه يعبر عما في الخطاب الديني من أدبيات الاستهلال والافتتاح، التي لا يمكن عدها بالضرورة قاعدة من القواعد الفنية في نظم الشعر، فحمد الله والثناء عليه، وتسبيحه وتنزيهه والصلاة على نبيه، هي مقدمات لا تستدعيها قواعد النظم، إنما الذي يستدعيها هي السنة والطريقة المتبعة في الخطاب ذي المضامين والمقاصد الدينية.

أما على مستوى البناء فالمطلع السابق لا يخلو من الإثارة الصوتية الناشئة عن التصريع وعن التجانس الصوتي بين لفظتي "الأزلي، والأبدي" اللتين توافقتا أيضا في الوزن فجاءت كل منهما على وزن "مفتعلن" كما توافقتا أيضا مع آخر لفظة من صدر البيت في الإعراب فهي نعوت متتابعة لأسماء وصفات الله الأعظم، المعرفة بالألف واللام، حتى تكون الدلالة مطلقة لا مقيدة، وممدودة لا محدودة.

ومما سبق إيراده من نماذج لمطالع استهل بها شعراء الجزائر في العهد العثماني قصائدهم، تبين أنهم أبدوا عناية فائقة بها، فحاولوا أن يوفروا لها كل الخصائص الفنية التي تروم إثارة عواطف السامعين، والسيطرة على مشاعرهم، لأنه إذا حسن الاستهلال فرض على المتلقين الإصغاء للنص

---

(1) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص128.

ومتابعته لما فيه من إتقان الصياغة والعناية بالتشكيل اللغوي والفني[1]، من غير تعسف في البناء قد يؤدي إلى تعسر في فهم المعنى لأن المفترض في المطلع أن يكون مدلوله سهلا وواضحا، ينقاد السامعون بتفاوت مستوياتهم وتباينها إلى فهمه دون أي عناء يذكر.

1- المقدمة:

تعد المقدمة ظاهرة فنية في القصيدة العربية القديمة، وقد تنوعت وتعددت اتجاهاتها بصور شتى تعود الشعراء أن يستهلوا بها قصائدهم؛ كالحديث عن الأطلال، والتغزل بالمرأة ووصف الظعائن والخمرة، أو الاستهلال بالحكمة وغيرها من المداخل التي ينتقي منها الشاعر ما يناسب موضوع القصيدة من جهة، وينسجم مع حالته النفسية من جهة ثانية، وقد أشار حازم القرطاجي إلى ضرورة التوافق والانسجام بين المقدمة والموضوع فقال: "وملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلم من جميع جهاته، فإذا كان مقصده الفخر، كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب، ما يكون فيه بهاء وتفخيم، وإذا كان المقصد النسيب، كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة...وكذلك سائر المقاصد"[2]، وقد رأى بعض النقاد القدامى أن مقدمة القصيدة ومفتتحها هو أحسن شيء في صناعة الشعر، لأنه أول ما يقع في السمع من القصيدة، وهو الدال على ما بعده المتنزل من القصيدة منزلة الوجه والغرة، فإذا كان بارعا وحسنا، بديعا ومليحا رشيقا، وصدر به ما يكون فيه من تنبيه وإيقاظ لنفس السامع، أو أشرب بما يؤثر فيها انفعالا، ويثير لها حالا من تعجيب أو تهويل أو تشويق، كان داعيا إلى الإصغاء والاستماع إلى ما بعده[3].

وقد سار الكثير من شعراء الجزائر في العهد العثماني على هذا التقليد، فاستهلوا العديد من قصائدهم بمقدمات، كانت في معظمها مقدمات غزلية، أما أنواع المقدمات الأخرى التي شاعت في الشعر القديم فلا يكاد الباحث يعثر عليها، وأعني بذلك وصف الأطلال والظعائن والخمرة، ذلك لأن شعراء الجزائر في هذه الفترة من تاريخها، عاشوا في الحضر الذي يعني نمطا جديدا في

---

(1) العسكري، **الصناعتين**، ص396.

(2) القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص310.

(3) ينظر: العسكري، **الصناعتين**، ص496. والقرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص309 وابن رشيق، **العمدة**، ص189، 190.

الحياة والتفكير، ويضاف إلى ذلك أن عامل الزمن من شأنه أن يحدث انقلابا في التفكير، والاهتمام والسلوك بشكل عام، ثم إن طبيعة التكوين الديني لهؤلاء الشعراء قد، تجعل الكثير منهم يتعفف عن الاستهلال بالخمر أو بالغزل الماجن، اللهم إذا استثنينا من الشعراء فئة هي كغيرها من الشعراء في العصور والأمصار الأخرى سلكت كما يقول ابن رشيق "مسلك الشعراء اقتداء بهم، واتباعا لما ألفته طباع الناس معهم، كما يذكر أحدهم الإبل ويصف المفاوز على العادة المعتادة، ولعله لم يركب جملا قط... ومنهم من يكون قوله في النساء اعتقادا منه... لئلا يخرج عن سلك أصحابه"[1].

وفي كل الأحوال تختلف مقاصد الشعراء في افتتاح القصائد "فطريق أهل البادية ذكر الرحيل والانتقال وتوقع البين، والإشفاق منه، وصفة الطلول والحمول، والتشوق بحنين الإبل... وما يلوح لهم من النيران في الناحية التي بها أحبابهم"[2]، أما أهل الحاضرة تراهم أكثر ما يستهلون به قصائدهم، تغزلهم في ذكر الصدود والهجران، والواشين، والرقباء، ومنعة الحرس والأبواب، وفي ذكر الشراب والندامى، والورد والنسرين، وما شاكل ذلك من النواوير"[3]، وهذا ما كان عليه حال الكثير من شعراء الجزائر في الفترة العثمانية وإن لم نر في مقدمات أشعارهم التي بين أيدينا ذكرا للشراب، إلا في حالات عرضية نادرة.

أ- المقدمة الغزلية:

وهي من أكثر المقدمات شيوعا؛ ذلك لأن افتتاح القصائد بالنسيب يؤدي إلى عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وفي

---

(1) ابن رشيق، **العمدة**، ص191.

(2) نفسه، ص190.

(3) نفسه، ص191.

ذلك استدراج إلى ما بعده[1]، فإحلال المرأة في مقدمة القصيدة، من شأنه أن يكشف الدلالة، ويؤطر المضمون الشعري، لأنها تتحول إلى طاقة خالقة للآداء الشعري في تساؤلاته المتعددة[2].

ومن نماذج المقدمات الغزلية التي تصدرت بعض القصائد في الشعر الجزائري على عهد العثمانيين، قول ابن سحنون في قصيدة له يمدح بها الباي محمد الكبير[3]:

بشرى الوصال لطيفة الأخبار فانشد حديث لطيفة الأبكار
كرر حديث وصالها متسلسلا عن فرعها الداجي على الأشعار
عن سر ذاك السر في وجناتها عن ريقها عن ثغرها المختار
هيفاء تنهل بالرحيق ضجيعها وتعله خمرا بغير خمار
قد طالما ضنت فجادت باللقا الآن طاب الوقت للسمار

فالملاحظ أن هذه المقدمة لم تتجاوز خمسة أبيات، عبر فيها الشاعر عن عاطفة الحب، والانتشاء والابتهاج بلقاء المحبوب بعد طول ضنين، وقد كان الغزل حسيا ماجنا لأن الأمر يتعلق بوصف اللقاء، ولو كان الأمر متعلقا بالهجر والصدود، لكان الغزل معنويا فيه تعبير عن لوعة الفراق وحرقة الشوق...الخ.

فإذا كانت هذه المقدمة لم تتجاوز خمسة أبيات، فإن شاعرنا ابن سحنون في قصيدة أخرى يمدح بها الباي المذكور آنفا اعتمد مقدمة غزلية بلغ عدد أبياتها خمسة عشر بيتا حيث قال[4]:

ألم المحبة للحشاشة موجع والصبر للصب المروع مرجع
لولا التصبر والتبصر في الهوى لرأيت سلوى في الأسى يتروع

---

(1) ابن رشيق، **العمدة**، ص190.

(2) مهداوي محمد، **جماليات المقدمة في الشعر العربي القديم مقاربة تحليلية**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط/2009م، ص18.

(3) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص459، 460.

(4) نفسه، ص118.

يـــا ثالـــث القمـــرين في إشـــراقه لســـناك في أفـــق الســـماحة مطلـــع
طفل المساء فنبت عن شمس الضـــحى وأتى النهار فكنـــت بـــدرا يســـطع
لا يفقـــد القمـــرين في وقـــت معـــا من كنـــت تغـــرب في ذراه وتطلـــع
زرني ولـــو في الطيـــف زورة واصـــل عنـــدي لســـرك والأمانـــة موضـــع
لا تســـتمع قـــول الوشـــاة فإنمـــا قـــول الوشـــاة شقاشـــق لا تســـمع
وامـــنن علـــي بنظـــرة مـــن وجنـــة مصـــــقولة أصـــــداغها تتلفـــــع

إلى أن يقول[1]:

سم الهـــوى ووبيـــل علقـــم ضـــره قـــد صـــار لي شـــهدا بـــه أتمتـــع

إذا كانت المقدمة السابقة تتعلق بوصف لحظات اللقاء ووصل الحبيب، فإن هذه المقدمـــة تصف الهجر والبين، وما نتج عن ذلك من ألم وشوق وحنين، يصور شدة التعلق بالمحبوب الـــذي تغنى الشاعر بجماله، وترجاه أن يجود بعطفه وكريم وصـــله، وأن لا يلتفـــت إلى مكـــر الوشـــاة ودسائسهم التي طالما أحاكوها من وحي خيالهم، ومكر نفوسهم لبتر ما بين الأحبة من وصـــل، وتكدير ما بينهم من صفاء ود، وسابق عهد.

ومن المقدمات الغزلية المطولة قول ابن عمار في مدح صديقه ابن علـــي والثنـــاء علـــى قريضه[2]:

ماذا أعاني مـــن جحـــيم أوار من أجل حاليـــة الطـــلا معطـــار
خفاقة القـــرطين ذات ســـوار شـــرادة الأذهـــان والأفكـــار
منهوبة ما تحـــت عقـــد إزار نهابـــة الألبـــاب والأعمـــار
فتانة العطفين والصدغين والـــ ـــخدين والعيـــنين والأشـــفار

(1) ابن سحنون، **الثعر الجماني**، ص119.

(2) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص50، 51.

قيد النواظر والمسامع غادة نار القلوب وجنة الأبصار
جاءت تهادي في غدائر أجعد فتقت عليه نوافج العطار
وتجر ليلا فوق صبح مسفر من فوق دعص تحت خوط عرار
وافت لتهذيبي وتعذيبي معا يا رحمة جاءت تروم بواري

إلى أن يقول[1]:

شاهدت منها نضرة في طلعة حسن الرياض وبهجة الأقمار
نفثت على الألباب نفثة ساحر من لحظها أو لفظها السحار

فقد بلغ عدد أبيات هذه المقدمة الغزلية أربعة وعشرين بيتا، من مجموع أربعة وأربعين بيتا في قصيدة يفترض أنها في مدح ابن علي والإشادة بشاعريته، وهذا من عيوب المقدمة، أي أن يكون النسيب كثيرا والمدح قليلا[2]، كما كان الحال في هذه المقدمة التي تغنى فيها الشاعر بجمال محبوبته في بعده الحسي المادي، مبرزا ما ناله إثر ذلك من فرط الإعجاب، وحرقه الجوى، ولهفة الشوق للقاء.

ومن لمقدمات الغزلية قول القوجيلي في قصيدة يمدح بها شيخه الأنصاري[3]:

تمكن الحب مني فوهى جلدي ألا ارحموا ذلتي يا ساكني خلدي
ببابكم واقف متيم دنف ومدمعي ذرف من شدة الكمد
ألفتكم فنبذت الكل خلفي ولم أعبأ بمال ولا أهل ولا ولد
ما كنت أعرف قدما ما الهوى ولقد عرفته مذ غدا عدا على جسدي
ما للهوى قادني للحين إذ ظهرت في لمتي سابقات الشيب في عدد

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص51.

(2) ابن رشيق، **العمدة**، ص196.

(3) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص116، 117.

▪ **دنف:** أي اشتد مرضه. ▪ **القدم:** هو اسم من القديم جعل لأسماء الزمان، والمراد هنا الزمان القديم. ▪ **لمتي:** اللمة هي شعر الرأس المجاوز شحمة الأذن. ▪ **القود:** القصاص.

هو الهوى غالبا يسطو بصولته على القلوب ولا يخشى من القود
كم عاذل أراد أن أسلوه مجتهدا فلم أجبه قولي وهو في كمد
يا عاذلا رام تعنيفي ليقمعني عن المحبة زد في العذل واجتهد
فإن عذلك لي مغر بحبهم فكلما زدت عذلا زدت في الجلد

ثمانية هو عدد أبيات هذه المقدمة الغزلية، التي لم تنقل لنا صورة المحبوب بشكل مباشر، وإنما أبرزت تأثيره على المحب الذي تمكن منه الحب، ونفد صبره فما عاد يطيق البعد عن المحبوب، لذلك تراه يرسم لنفسه صورة المحب الضعيف، الخاضع الذليل الذي يذرف الدمع من شدة الحزن، ويرى أن الهوى يدفع به إلى الهلاك، وهو الشيخ العجوز الذي اشتعل رأسه شيبا وبلغ من الكبر عتيا، وليت العذال كفوا عنه ألسنتهم، فإصرارهم في تعنيفه وزجره عمن يحب، زاده إصرارا، وتحديا، وإغراء لإبداء تعلق أكثر بمن يهوى ويحب.

ب- المقدمة المركبة:

هي التي يجمع فيها الشعراء بين موضوعين أو أكثر، كأن يجمعوا بين الغزل ووصف الطلل، أو بين الغزل ووصف الطبيعة، أو بين الغزل ووصف الخمرة، أو بين الغزل والبكاء على الطلل، ووصف الطبيعة، والناقة والخمرة وغيرها من الموضوعات، التي قد يوفر لها الشاعر ما يناسبها من مسوغات تجعلها تلتقي في مقدمة واحدة.

أما إذا جئنا إلى الحديث عن المقدمة المركبة في قصائد الشعر الجزائري على عهد العثمانيين، فإنه وحسب ما توفر لدي من أشعار تم استقراؤها، اتضح أن المقدمة المركبة في قصائدهم جمعت بين الغزل ووصف الطبيعة، كما كان الحال عند الشاعر ابن علي في قصيدة مطولة طرق فيها موضوعات عدة كالمدح والهجاء، والفخر، لكن مقدمتها كانت في الغزل، ووصف الطبيعة، حيث قال[1]:

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص36.

▪ **أرسانه:** الحبل الذي تشد به الدابة. ▪ **الآس:** شجر عطري دائم الاخضرار.

قســـما بريحـــان العقيـــق وبانـــه لقد انقضى غـــزلي علـــى غزلانـــه
من كل أحور بابلي الطرف فـــا تكـــه بأربـــاب النـــهى فتانـــه
فاعجب لروضة خده مـــا بالهـــا مخضـــرة الجنبـــات في نيرانـــه
وذي صورة قد أذكرتني عنـــدما ألقـــاه صـــنع الله في إتقانـــه
كم من أسود لا يطـــاق هياجهـــا وافـــت لـــه تنقـــاد في أرســـانه
قل للذي رام الســـلو لعـــارض كان افتتاح الحســـن مـــن عنوانـــه
الخـــد زينتـــه العـــذار وكلمـــا يسرى يروق الطـــرف في ســـريانه
فالقلب ذو كلف بـــآس عـــذاره والـــروح عاكفـــة علـــى ريحانـــه

إلى أن يقول[1]:

جالت أحـــاديثي بســـاحة أذنـــه مثل النعـــاس يجـــول في أجفانـــه
ولقـــد أشـــار بمقلتيـــه إشـــارة للوصـــل مصـــفقة علـــى إمكانـــه
وظفرت منه بليلة قـــد أســـفرت عن ليلـــة المـــأمون مـــع بورانـــه
والروض قابلنا بوجـــه مشـــرق والزهـــر حيانـــا شـــذا ريعانـــه
وكأن صوت البحر صب هـــائم غلـــب البكـــاء عليـــه في أحيانـــه
بعثت بواعث حزنه ريح الصـــبا فتـــراه لا ينفـــك عـــن أشـــجانه

المقدمة كما هو واضح طويلة حيث بلغ عدد أبياتها سبعة وعشرين بيتا، ومع ذلك فـــإن طول هذه المقدمة قد لا يكون مستقبحا، قياسا مع طول القصيدة التي بلغ عدد أبياتها ثلاثة وثمانين بيتا.

والملاحظ أن الشق الأول من هذه المقدمة قد شهد حالة تماه واندماج في المعجم، الـــذي كان مزيجا بين مفردات الغزل، ومفردات الطبيعة، فمن مفردات معجم الغزل "غزلي، أحور بابلي الطرف، خده العذار القلب ذو كلف"، ومن مفردات معجم الطبيعة "ريحان العقيـــق، الروضـــة، مخضرة الآس" وهذا التماهي بين المعجمين، في لغة مجازية تتيح للمتلقي إمكانية التأويل، وتفســـير

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص37.

الأبيات على أنها غزل تارة، وعلى أنها وصف للطبيعة تارة أخرى، بخلاف الأبيات الستة الأخيرة التي كانت مناصفة بين الغزل الخالص في الأبيات الثلاثة الأولى، والوصف الخالص للطبيعة في الأبيات الثلاثة الأخيرة، ومع ذلك فإن الوصف والغزل في هذه الأبيات الستة الأخيرة لم يكونا مستقلين أو منفصلين عن بعضهما، من حيث التعبير عن المشهد الشعري الذي صور الحالة والحدث المتمثل في تواصل الشاعر مع محبوبه، لكن لم يكن هذا التصوير معزولا عن الظروف الخارجية التي أحاطت بهذا اللقاء، الذي كان وسط روض بدا مبتهجا ومباركا وحاضنا لهذه العلاقة، بل إن الطبيعة تثير بين عناصرها وشائج، وعلاقات، وانفعالات تحاكي علاقات البشر وانفعالاتهم.

ومن المقدمات المركبة الجامعة بين الوصف والغزل، تلك التي نجدها في قصيدة القوجيلي، وهو يمدح شيخه الأنصاري قائلا[1]:

أهدى الربيع سواكب القطر فكسا الربوع عمائم الزهر
وجرى النسيم ورق فانعطفت منه الغصون بحافة النهر
فتعانقت وتمايلت طربا وتلفعت بمروطها الخضر
فاحمر خد من خجل فلذا الأقاح ضاحك الثغر
والليل مد رواقه ومضى ركب النجوم لغربها يسري
والصبح أرسل من كتائبه خلف الظلام طليعة الفجر

وبعد أربعة أبيات أخرى من الوصف يشرع شاعرنا في الغزل قائلا[2]:

يا نسمة مرت بنا سحرا فاستنشقت من جونة العطر
هبي على ربع سكني وانشر به من طيب النشر
واذكر لأحباب ألفتهم حالي وما أكننت في صدري

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص121.

(2) نفسه، ص121.

▪ **الجونة:** ما يعد ويحضر فيه الطيب والعطر.

فعسى ترق قلـــوبهم وعســـى يتعطفـــــون لفاقـــــد الصـــــبر
وعدوا الوصال فأخلفوني مـــا وعدوا وحاشـــاهم مـــن الغـــدر
فالعاذلون قضـــوا بـــزعمهم أني سأســـــلوهم علـــى قهـــر
هيهـــات لا أســـلوهم أبـــدا إن العذول قضـــى علـــى جـــور
لا تعجبوا من عـــذلهم فلـــهم عنـــدي يقينـــا واضـــح العـــذر
لو أنهـــم رمقـــوا محاســـنهم ما عاتبوني في الهـــوى العـــذري

عدد أبيات هذه المقدمة بلغ تسعة عشر بيتا، من مجموع واحد وأربعين بيتا، اشـــتملت عليها القصيدة، ومعنى ذلك أن أبيات القصيدة تكاد تكون مناصفة بين المقدمة، والموضوع الرئيس المتمثل في مدح الشيخ الأنصاري، وهذا من عيوب المقدمة التي يفترض أن تكون موطئة للغـــرض المراد من النظم، لا أن تكون مزاحمة أو مزيحة له.

وبالرغم من هذا المأخذ فإن هذه المقدمة كما المقدمات التي أوردها البحث في النمـــاذج السابقة، تحقق فيها حسن الاستهلال، والتأنق في التعبير؛ إن من حيث المعجم وإيحائه، أو من حيث متانة التركيب وإحكامه، ويضاف إلى ذلك عذوبة الإيقاع، وسحر البيان، وهي كلها محفـــزات تغري المتلقي للإقبال على النص.

جـ- المقدمة الطللية:

"لقد أسهم شعراء العصر الجاهلي في تكوين ذوق أدبي عام استقر في الأذهـــان، وأجـــبر الشاعر بعد ذلك على مراعاته واتباعه في ما ينظمه، أيا كان الغرض الذي يسعى إلى تحقيقه مـــن قصيدته"[1]، ومن مظاهر ذلك المقدمة الطللية التي ظلت تسجل حضورها في عديد مـــن قصـــائد الشعر العربي على مر العصور، وبخاصة عند الشعراء التقليديين الذين استهلوا قصائدهم بمقـــدمات طللية، وإن لم تكن بالتفاصيل والمنطلقات والأبعاد ذاتها التي عرفت بها المقدمة الطللية في الشـــعر الجاهلي، وهذا ما كان عليه حال بعض شعراء الجزائر في العهد العثماني، الذين استهلوا قصائدهم بما يشبه المقدمات الطللية، لكن بملامح ثقافية جديدة، وبرؤية ونفسية مختلفة عما كان مألوفـــا في

(1) مهداوي محمد، **جماليات المقدمة**، ص9.

الجاهلية، وحتى في صدر الإسلام، ومن هؤلاء الشعراء عبد الرحمان الأخضري الذي مدح خالد بن سنان واستهل مديحه بمقدمة طللية قائلا[1]:

سر يا خليلي إلى رسم شغفت به طوبى لزائر ذاك الرسم والطلل
جلت مشاهده عزت دوائره ما خاب زائره في الصبح والأصل
يلقى الجواهر من يغشى مناكبه يعطي الكرامة من يأتيه ذا وجل
القلب مني بهذا الرسم معتكف والشبح مني خلاف الناس لم يزل
ولست أملك من صبري ولا جلدي فاحمل سلامي لهذا الرسم والطلل
وقل له قد ثوى عبد بحبكم هذه تحية موصوفة المثل
إن قلت أين أروم الرسم والطلا؟ أقول أنبيك بالأخبار إن تسل

المألوف في المقدمات الطللية أن يجمع الشاعر بين وصف الأطلال، وذكر المحبوب، وهما عنصران أساسيان تقوم عليهما المقدمة الطللية من باب الإشارة إلى ما يذكر بالفناء والدمار، وهذا ما يمثله رمز الطلل، وما يذكر باستمرار الحياة والحب، وهذا ما يمثله رمز المحبوب، والجمع بين هذين النقيضين، أي الفناء والحياة في موقف واحد يدل على تأكيد إحساس الشاعر بالتناقض وهو تناقض وجودي صنعته الرغبة في الحياة من جهة، والشعور بالخوف من هروب الأشياء وإدبارها من جهة ثانية[2].

أما المقدمة الطللية التي بين أيدينا قد جاءت بمضمون جديد، ورؤية مخالفة، ومصاديق غير معهودة، فالطلل والرسم المراد ليس كغيره من الرسوم التي قد تعفو وتهجر، بل هو مزار عامر خالد يقيم فيه نبي الله، وهو المصداق لصورة الحبيب المقترنة دوما بوصف الطلل، فصورة الحبيب والطلل تتكاملان في صناعة الحياة ومنح الأمل، ولا تناقض بينهما قد يجعل من إحداهما مختصة بالفناء والأخرى بالحياة، لذلك ترى شاعرنا وهو يقف على هذا الطلل، يقف مستبشرا منتشيا نشوة

---

(1) الأخضري، **الديوان**، ص75.

▪ **الشبح:** من شبح، أي مد يديه للدعاء.

(2) ينظر: عز الدين إسماعيل، **روح العصر**، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط1/1972م، ص19، 20. ومهداوي محمد، **جماليات المقدمة**، ص17.

العابد في محراب العبادة الذي يهبه السكينة والاطمئنان، والحياة الحقة التي يحيا بها القلب حين يكون عامرا بحب أحباب الله من الأنبياء والأصفياء، ويحل ضيفا بمرابعهم الشريفة، وعليه فإن وصف الطلل بهذه الطريقة، ليس أكثر من قالب فني تقليدي استغله شاعرنا الاستغلال الذي يمكنه من أن يودع فيه مضامين جديدة، لا تقصي ذاتيته وذوقه الخاص، وفي الوقت ذاته يراعي الذوق العام الذي قد يظل مشدودا إلى بعض التقاليد الفنية الموروثة.

وهذا ما نجده أيضا عند أحمد المقري، الذي مدح الرسول الأعظم ﷺ واستهل مديحه بمقدمة طللية قائلا[1]:

مر النسيم بربعهم فتلذذا حتى كأن النشر صار له غذا
فصحا وصح وصاح لا أشكو أذى قل للصبا ماذا حملت من الشذا
أمسست طيبا أم علاك عبير
يا أيها الحادي الذي من وسمه قصد الحبيب وأن يلم برسمه
هذي منازله فزمزم باسمه بأبي الذي لم تذو زهرة جسمه
لكنه غض الجمال نضير
لله شوق قد تجاوز حده أوفى على الصبر المشيد فهده
يا ناشق الكافور لا تتعده طوبى لمشتاق يعفر خده
في روضة الهادي إليه يشير

فالمقدمة الطللية هنا أيضا ليست أكثر من قالب فني تقليدي، أودع فيه شاعرنا مضامين جديدة، ورؤى مخالفة، فالرسم والطلل المستهدف بالوصف يتمثل في ديار ومرابع النبي محمد ﷺ الخالدة بخلود رسالته، والعامرة دوما بمن يزور البيت، والمرابع الشريفة حاجا أو معتمرا، ومن ثم ينتفي عنها إمكانية الفناء والهجران، التي تحيل إلى دلالة الموت والخراب، وانعدام الحياة، فالوقوف على الطلل هنا يبعث الأمل ويكون بكثير من الأريحية والتفاؤل الذي عبرت عنه جملة من الألفاظ

---

(1) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص58.

▪ **النشر**: الريح الطيبة. ▪ **تذوى**: تذبل. ▪ **يعفر**: يمرغه في التراب.

التي توحي بذلك ومنها: "تلذذ، النشر، صحا، صح، الشذا، طيبا، عبير، غض الجمال نضير، طوبى لمشتاق" أما الحبيب المراد هنا فهو النبي محمد ﷺ، وبذلك يتضح أن ثنائية الطلل والحبيب لا تعبران عن حالة تناقض وجودي، كما كان الحال في المقدمة الطللية الجاهلية بخاصة، وإنما تعبران عن حالة تكامل في منح الحياة مفهوما وطعما جديدا يتجاوز حاجة الإنسان في بعدها البيولوجي المادي، إلى بعدها الملكوتي الروحي.

2- التخلص:

يعد التخلص حلقة الوصل والربط بين المقدمة، وموضوع القصيدة بالكيفية التي تشعر المتلقي أن الانتقال طبيعي ومعقول من المقدمة الى الموضوع، وفي ذلك يقول ابن رشيق: "الخروج إنما هو أن تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيل"[1]، ويواصل كلامه قائلا: "ومن الناس من يسمي الخروج مخلصا وتوسلا"[2]، وقد عرف الحموي التخلص فقال: "حسن التخلص هو أن يستطرد الشاعر المتمكن من معنى إلى معنى آخر، يتعلق بممدوحة بتخلص سهل يختلسه اختلاسا رشيقا، دقيق المعنى، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني لشدة الممازجة، والالتئام والانسجام بينهما حتى كأنهما أفرغا في قالب واحد، ولا يشترط أن يتعين المتخلص منه، بل يجري ذلك في أي معنى كان، فإن الشاعر قد يتخلص من نسيب أو غزل أو فخر أو وصف روض، أو معنى من المعاني يؤدي إلى مدح أوهجو، ولكن الأحسن أن يتخلص من الغزل إلى المدح"[3].

أما إذا جئنا إلى تناول هذه الظاهرة في الشعر الجزائري على العهد العثماني، فإن ما نلاحظه أن شعراء الجزائر آنئذ قد أبدوا عناية خاصة، لهذه البنية الفنية (التخلص) وكثيرا ما كانت إجادتهم لها محكمة، ومن ذلك قول القوجيلي[4]:

---

(1) ابن رشيق، **العمدة**، ص198.

(2) نفسه، ص199.

(3) الحموي، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، تحقيق: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1/1987م، ج1، ص329.

(4) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص114.

طـــال صـــبري علـــى الجفـــا لســـــت فيـــــه بقـــــادر
وعـــــذولي يلـــــو مـــــني قلـــــت كـــــف أو آمـــــر
وامـــــدحن أبـــــا الصـــــلاح إمـــــــــام الأكـــــــــابر
شـــــيخنا المحـــــافظ الـــــذي فـــــاق كـــــل معاصـــــر

لم يكن خروج الشاعر إلى المدح متصلا بما قبله من الغزل، لذلك ســـار علـــى طريقـــة القدامى في الفصل بينهما بفعل الأمر "كف" الذي يحمل دلالة التخلص والامتناع عـــن مواصـــلة الخوض في أمر سابق، بغية التفرغ لأمر جديد، وكأني بالشاعر بعد أن تجرع مرارة الهجر وجفـــاء المحبوب، وأذى العذال نفد صبره، ولم يعد يرى من هو جدير بحبه ومدحه إلا شيخه أبا الصـــلاح الأنصاري، لذلك عبر عن ترك النسيب والإقبال على المدح بفعل الأمر "كف" وهذا ما كان عليه حال الشعراء القدامى حيث "يقولون عند فراغهم من نعت الإبل، وذكر القفار وما هم بســـبيله: (دع ذا) و (عد عن ذا) ويأخذون فيما يريدون"[1].

وقد كان التخلص عند ابن سحنون بالطريقة ذاتها مع بعض الفارق بينهما حيث قال[2]:

هيفاء تنهل بـــالرحيق ضـــجيعها وتعلـــه خمـــرا بغـــير خمـــار
قد طالما ضنت فجـــادت باللقـــا الآن طـــاب الوقـــت للســـمار
دع عنك ذكر العامرية واقتضب مدح الأمير وصغه في الأشـــعار

فالتخلص هنا أيضا لم يكن بالوصل، وإنما كان بالفصل بين الغزل والمدح من خلال فعل الأمر "دع عنك" والفصل هنا بدا أكثر وضوحا قياسا بما كـــان عليـــه في النمـــوذج الســـابق، فالقوجيلي حين قال: "كف" أسبقها بتبرير إقلاعه عن الغزل، ومن ثم إقباله على المدح، بينما ابن سحنون لم يقلع عن الغزل بتذمر ناشئ عن هجر وجفاء، فالحبيب عنده جاد باللقاء فطاب الوصل بينهما، وبعد وصف هذا اللقاء بكثير من الانتشاء، شرع في مدح الباي محمد الكبير وكأني به أقبل على المدح اختيارا، بينما أقبل عليه القوجيلي اضطرارا.

---

(1) ابن رشيق، **العمدة**، ص201.

(2) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص459، 460.

وقد يكون التخلص بجعل الغزل يتقاطع مع المدح في معنى أو فكرة ما، فيكون الانتقال من موضوع إلى موضوع في لطف ويسر، وكأن النص كان من غير مقدمة، ومن ذلك قول ابن سحنون[1]:

إني أريد من المحبة مخلصا ولمهجتي قد طاب منها المرتع
سم الهوى ووبيل علقم ضره قد صار لي شهدا به أتمتع
وكذاك كل مقدم في فنه يحلو له ما يحتويه الأضلع
أفما ترى عثمان واحد عصره تحلو له الحرب التي تستبشع
يسخو لها بالنفس وهي عزيزة تهدي المضرة للعداة وتنفع

لقد تقاطع الغزل والمدح في جعل الألم مصدرا للذة، فشاعرنا يرى أن حرقة الجوى ومرارة الهجر والجفاء، بدل أن تؤدي به إلى النفور من المحبوب القاسي، جعلته أكثر إصرارا على التمسك به، فهو يرى أن لذة ومتعة الحب في تجرع مرارته وتحمل قسوته، فكذلك شأن الممدوح الذي يستمتع بالحرب، ويحلو له القتال على ما فيه من مشقة وضرر وخطر، قد ينسف الحياة، ويذهب بطيب العيش فيها.

وقد تقاطع الغزل والمدح أيضا في معنى واحد لدى ابن عمار، وهو يتخلص من المقدمة ليشرع في المدح قائلا[2]:

رياحيننا صدغاه والورد خده ومن ثغره البراق تقتطف الزهر
أما والذي أنشأه يستعبد الورى ويختلس الألباب ما هو بالبشر
لقد بهرتنا بهجة ولطافة محاسنة والخبر يغني عن الخبر
كما بهرت آداب بارع عصرنا وأبلغ من حاك القريض ومن نثر

---

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص119.

- عثمان المخصوص بالمدح في هذه الأبيات، هو الإبن الأكبر للباي محمد الكبير، الذي كان يكنى أيضا بأبي عثمان (ينظر: نفسه، ص118).

(2) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص60.

- **الخبر:** بضم الخاء، وتسكين الباء، تعني التجربة والخبرة.

فقد تقاطع الغزل والمدح في إبهار المعجبين، فكما أبهر الحبيب محبه بحسنه وجماله ومرحه، فإن الممدوح أبهر مادحه وعشاق أدبه من أهل عصره ببراعته في النظم؛ فهو حسب الشاعر أبلغ من حاك القريض ومن نثر، وبذلك يكون شاعرنا في البيت الرابع قد حقق حسن التخلص، واستطاع أن يجعل معاني المقدمة تنتقل في لطف إلى موضوع المدح دون شعور المتلقي بفجوة إثر هذا الانتقال من غرض إلى غرض، ومن ثم يكون الشاعر قد استوفى ما اشترطه حازم القرطاجي في حسن التخلص حين قال: "ويجب أن يكون التخلص لطيفا والخروج إلى المديح عجيبا"[1].

وهذا ما سعى إليه ابن علي في قوله [2]:

و غدوت من إنشادها متمايلا حتى كأني شارب لعقار
ما أمكنتني برهة من وصلها فكأنها طيف الخيال الساري
يا حسنها من روضة في عرفها ذهبت بعرف الروضة المعطار
ومطالب ما حاز در كنوزها إلا فتى بعزائم الأشعار
وذخائر لا ما حوته بنية الـ ـأهرام أو ركزت بأرض وبار
وحصى من الياقوت قد بهر الحجا لا ما حوى الراهون من أحجار
يا شاعرا سحرت بلاغة شعره متجاوزا فيها مدى مهيار
عقد العقول عقار نظمك فاتئد لأفيق من طرب ومن أسكار

لقد أحكم الشاعر النسج والربط الجيد بين معاني المقدمة، وما تلاها من معاني في غرض المديح بعدها، فالمحبوبة بلغت من الحسن والجمال، والتدلل والكبرياء، ما جعلها درة وكترا يتأبى ويتمنع، وهيهات أن يدنو منه أو يناله صاحب جاه، أو أن يتمكن منه كاسب مال، فما يحوز وصلها، وما يفوز بخالص ودها، إلا من كان له من براعة النظم ما يضارع براعة حسنها وجمالها،

---

(1) القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص306.

(2) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص55.

▪ **العقار**: من أسماء الخمرة. ▪ **الراهون**: اسم جبل بالهند، ويقال: إنه الذي هبط عليه آدم عليه السلام. ▪ **مهيار**: شاعر عباسي وهو من تلامذة الشريف الرضي.

فيرقي بنظمه مراقي الحسن، ومقامات الجمال، فيكون وقع وسحر نظمه على شاعرنا كوقع وسحر جمالها عليه.

وهذا ما كان عليه حال الممدوح الذي كان له من براعة النظم، وسحر البيان ما جعله يسبي ويسلب عقل الشاعر، كما سبته وسلبته الحبيبة، فكلاهما خمرة تسكره، ولا يكاد يصحو من سكرة يطربه بها شدو المحبوب، حتى يقع في سكرة أخرى يطربه بها شعر الممدوح.

وبذلك يكون الشاعر قد حقق حسن التخلص، بجعل المعاني المنسوبة إلى المحبوب والممدوح على قدر كبير من التوافق، الذي لا يشعر المتلقي بفجوة أو انتقال فجائي من موضوع إلى آخر، وهذا ما يدفعنا إلى القول: إن الكثير من قصائد الشعر الجزائري في العهد العثماني على الرغم من كونها تستحضر هيكل القصيدة التقليدية من حيث الشكل، إلا أنها من حيث المضامين تراها قد عبرت عن تجاربهم الشعورية، التي قامت على إحساس متجانس حقق ما يسمى بالوحدة العضوية، وإن تعددت الموضوعات، وذلك بإحكام الصلة بين أجزاء القصيدة "عن طريق التتابع المنطقي، وتسلسل الأحداث والأفكار ووحدة الطابع... لأن كل بيت في القصيدة جزء مكمل، ولا يصح أن يكون شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة، وأنه ينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلة"[1]، وحتى لو استقلت الأبيات بمعاني جزئية فإنها في نهاية المطاف، تصب في المعنى العام للقصيدة، وتعبر عن الوحدة الشعورية التي تجعل النص يستند إلى خلفية وجدانية واحدة.

3- الغرض الأساسي:

بالغرض تتحدد هوية القصيدة، وهو ليس بديلا لمصطلح الموضوع، ذلك لأن استخدام مصطلح الغرض "محدود في إطار القصيدة المركبة التي تتكون من عدة أجزاء، كالنسيب والرحلة والمديح، فكل عنصر من هذه العناصر يمكن تسميته غرضا في هذا البناء الشامل الذي هو القصيدة، ويحدد موضوع القصيدة المركبة غالبا بالغرض الأخير فيها، فهي تارة مديح، وتارة هجاء أو رثاء أو سوى ذلك، لأن القصيدة بنيت في الأساس من أجل هذا الموقف، وهذا لا يعني أن المقدمة

---

(1) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط/1973م، ص403، 404.

والرحلة في القصيدة المركبة هامشيتان أو ثانويتان، وإنما يندرجان ضمن السياق العام الذي يحـــدد مسار القصيدة وأبعادها الفنية والجمالية"[1]، فالغرض الأساسي الذي قد يتمثل في المدح أو الرثاء أو الهجاء... الخ يعد "البنية المركزية التي تلتقي فيها تلك البنيات الجزئية سواء منـــها الســـابقة أو اللاحقة لتكون في النهاية ما يسمى بالقصيدة أو النص"[2].

وبما أن الباب الأول من هذا البحث، كان مخصوصا بتناول الموضوعات الشعرية المطروقة في مدونة الشعر الجزائري على العهد العثماني، فإن هذا يغنينا عن عرض الموضـــوعات وتحليلـــها مجددا ضمن هذا العنصر، ومع ذلك يمكن القول: إن بعض تلك القصائد كانـــت فيهـــا المقدمـــة منافسة للغرض الأساسي من حيث الطول وبخاصة في بعض قصائد الوصف والمدح[3]، أما بعضها الآخر فقد كان فيها عدد أبيات الغرض الأساسي يفوق بكثير عدد أبيات المقدمة [4].

4- الخاتمة:

تمثل آخر عنصر مكون لهيكل القصيدة الخارجي، والواجب كما يقول حازم أن يتحرى الشاعر كي "يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة، وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس...وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضع لأنه منقطع الكلام وخاتمته، فالإساءة فيه معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس، ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو، وترميد بعد إنضاج"[5] وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق حـــين أكـــد أن الانتهاء هو "قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكمـــا لا تمكـــن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخـــر قفلا عليه"[6].

---

(1) السد نور الدين، **الشعرية العربية**، ص407، 408.

(2) بن صخرية عبد الحميد، **شعر الفقهاء**، ص214.

(3) ينظر على سبيل المثال: ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص50، 51، 121. وابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص118، 119.

(4) ينظر على سبيل المثال: ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص36. وابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص459، 460.

(5) القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص285.

(6) ابن رشيق، **العمدة**، ص201.

والملاحظة التي يمكن الخروج بها بخصوص الخاتمة في القصيدة الجزائرية على العهد العثماني، أنها لا تحمل خصوصية التفرد وما ينبئ به من عبقرية في الإبداع وابتكار المعاني، بل تجدها محملة بمعاني تقريرية مباشرة تتكرر عند أكثر من شاعر، كما هو الحال في مدائحهم النبوية التي تختم عادة بالصلاة والسلام على الرسول الأعظم ﷺ مثلما نجده عند الأخضري الذي اختتم مديحه للمصطفى ﷺ بالصلاة عليه وتهنئة الحجيج بزيارة مرابعه الشريفة فقال[1]:

هنيئا لمن أمسى بدار محمد لقد نال بالمختار أعظم رفعة
فصلى عليه الله خير صلاته وحياه مولانا بخير تحية
أيا خير خلق الله يا سيد الورى ويا خير مبعوث إلى خير أمة
فخذ بيدي يوم القيامة منقذا وكن لي شفيعا يوم تذهب حيلتي
فإنك عند الله أعظم شافع وإنك عند الله خير ذخيرة
ويا قمرا بالله إن كنت طالعا على طيبة الزهراء دار الأحبة
فسلم على بدر تجلى بأرضها وبلغ له حزني وشوقي ولوعتي

إن هذه الخاتمة على طولها الذي يفترض أن لا يكون، حققت بعض الأمور التي تجعلها تنسجم مع خصوصيتها، ومن ذلك مناسبتها لموضوع المديح النبوي، وتعبيرها عن صدق المشاعر، ناهيك عن تكثيف الجمل الطلبية التي ترسم للشاعر صورة العبد الضعيف الذي لا ينقطع عن الدعاء، متوسلا برسول الله ﷺ راجيا إياه أن يكون شفيعه غدا يوم القيامة، وكأني بهذا الطلب هو خلاصة مراده ومبتغاه، الذي يأمل الوصول إليه بعد مدحه للمصطفى ﷺ الذي هنأ الحجيج بزيارته، مصليا ومسلما عليه عملا بقوله تعالى: ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ وَمَلَٰٓئِكَتَهُۥ يُصَلُّونَ عَلَى ٱلنَّبِيِّۚ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ صَلُّواْ عَلَيۡهِ وَسَلِّمُواْ تَسۡلِيمًا ﴿٥٦﴾ ﴾[2].

والخلاصة أن هذه الخاتمة اختزلت الكثير من المعاني والقيم والأخلاق الإسلامية التي تسجل حضورها في قصيدة المديح النبوي.

---

(1) الأخضري، **الديوان**، ص71، 72.

(2) الأحزاب، الآية 56.

واختتام قصيدة المديح النبوي بالصلاة والسلام على الرسول الكريم ﷺ يتردد كثيرا لدى عدد غير قليل من شعراء الجزائر في هذه الفترة من تاريخها، كما هو الحال عند أحمد المقري الذي اختتم إحدى قصائده في المديح النبوي بقوله [1]:

فأنـــت مـــلاذ معتصـــم وأنـــت عمـــاد متكـــل
عليك صلاة ربك جلـــ ـــل في الغدوات والأصل

واختتم أخرى بقوله[2]:

فعليه مـــن ربـــه صـــلوات زاكيات مع صـــحبه وســـلام

وهذا ابن علي بعد موشح طويل في المديح النبوي، كانت الخاتمة بالصلاة على النبي وآل بيته الأطهار، وصحبه الأخيار فقال[3]:

ثم أتم الصـــــلاة على شفيع العصاة تـــاج الكـــرام
وآلـــه الطيـــبين وصحبه الطاهرين مســـك الختـــام

فالخاتمة التي تتكرر عند أكثر من شاعر تصبح تقليدا يفرضه مقتضى الموضوع، وعليـــه لا ينتظر من الشاعر أن يفجر عبقريته الإبداعية أمام الالتزام الأخلاقي حينا، والالتزام الفني حينا آخر.

وتكرير الخاتمة لدى الشعراء لم يكن مقصورا على قصيدة المديح النبوي فقـــط، بـــل إن قصائد المدح والرثاء للقادة والعلماء شهدت هي الأخرى ملامح مشتركة، تتكـــرر في خواتمهـــا؛ كالدعاء للممدوح أو المرثي، والصلاة والسلام على النبي والآل والأصحاب، ومن ذلك قول ابن ساسي البوني في خاتمة قصيدة، كان يمدح بها الداي محمد بكداش[4]:

---

(1) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص57.

(2) نفسه، ج2، ص65.

(3) ابن عمار، **الرحلة**، ص39.

(4) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص132.

- **بدرة:** المكافأة والعطاء.

يا رب يـــا ذا القـــدرة سـهل لنـــا في بـــدرة
وتوبـــــة نصـــــوح تقـــي مـــن الفضـــوح
بجـــاه خـــير الرســـل محمـــــد المفضـــــل
صـــل عليـــه خـــالقي عـــدد شـــعر الخـــالق
وقـــدر قطـــر ســـحبه وآلـــــه وصـــــحبه
وعـــن جميـــع العلمـــا يرضى ونظمـــي ختمـــا

فقد ختم الشاعر قصيدته بالدعاء، ثم بالصلاة على النبي ﷺ وآله وأصحابه، مـــن بـــاب الالتزام بأدبيات الخطاب الديني الذي يعد شاعرنا واحدا من منتجيه، أما على مستوى الأســـلوب فقد كان في عمومه تقريريا مباشرا، معناه في ظاهر مبناه، أقول ذلك دون صرف النظر عن كون الشاعر قد حقق بالتشبيه في البيتين الرابع والخامس، شرطا من شروط النقاد القدامى في الخاتمة[1]، إلى أن الصورتين التشبيهتين، ليس فيهما من العمق ما يكثف المعنى ويقويه حتى يجعله قابلا للتأويل، ومن ثم تفجير دلالات عدة تجعل المعنى أكثر إثارة واستفزازا للمتلقي.

والملاحظ أيضا على أسلوب هذه الخاتمة أنه طلبي، وكأني بالشاعر يخلص في نهاية المطاف إلى الغاية المراد تحقيقها من وراء ذلك النظم، فهو يطلب العطاء، والتوبـــة، والتقـــوى، والســـتر، والصلاة على النبي وآله وصحبه، والرضا عن جميع العلماء، وبجملة هذه المطالب يعلن الشاعر ختم نظمه وإقفاله، وكأنه كان بصدد حديث نثري مرسل غير مقيد، لا يجد حرجا في إعلان ختمـــه، وهذا ما لا يتناسب مع خاتمة القصيدة التي يفترض في الشاعر أن يبثها مضمرة، فتـــرى المتلقـــي يتحسسها بالأثر، فالدلالات كلما كانت مضمرة غير متاحة أو مكشوفة في العلن، كانت أكثـــر جمالا وإثارة وإمتاعا للذوق.

(1) يوسف حسين بكار، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)**، دار الأندلس، بـــيروت، لبنـــان، ط2/1983م، ص230.

وقد ختم الحلفاوي أرجوزته(*)، في مدح الداي محمد بكداش، وتمجيد دولته وتحريره لوهران، وهزمه للإسبان بحمد الله والثناء عليه، والصلاة على نبيه –صلى الله عليه وسلم– فقال(1):

والحمد لله على إعلائه كلمة التوحيد في ملائه
نمق ذا من للإله يأوي محمد بن أحمد الحلفاوي
مصليا على الذي به الهدى أوضحها الله إلينا وهدى
محمد سيد كل ضارب أو طاعن من قاطن أو ضارب
وآله وصحبه الأنجاد أسد الشرى في الحق والجهاد
ما نصر الله الحنيفي على أعدائه وفاق فضلا وعلا

فالخاتمة تناسب ما سلف من مضامين كان الشاعر قد أودعها في أرجوزته، فبعد مدح الأمير، وتمجيد دولته، والإشادة بنصره، وتحريره لمدينة وهران من الإسبان الذين خرجوا منها مهزومين مدحورين، جاءت الخاتمة لتؤكد أن ذلك تم بتوفيق الله وعونه، فله الحمد والمنة على إعلاء كلمة التوحيد، وصلاته وسلامه على نبيه الهادي إلى الصراط المستقيم، والقدوة في الجهاد، ونصرة الحق على البغاة الظالمين، وبذلك تكون الخاتمة قد أوجزت ما سبق من المعاني، فالصراع كان بين الحق والباطل، بين التوحيد والكفر، فكان النصر لأهل الحق والتوحيد، أتباع محمد ﷺ كل ذلك بتوفيق من الله وعونه.

وبالإضافة إلى ما سبق لا بد من الإشارة إلى أن أسلوب هذه الخاتمة، لم يختلف عن سابقاتها من حيث الوضوح والتقريرية، والمباشرة مع وجود تشبيه بليغ في البيت ما قبل الأخير، وهو أمر محمود يقوي المعنى ويجسده ويؤكده؛ فأهل البيت، وأصحاب رسول الله ﷺ لهم شجاعة

(*) تحتوي هذه الأرجوزة على 72 بيتا موزعة على خمسة فصول؛ الفصل الأول في مدح محمد بكداش وذكر دولته، والثاني في وصف تجهيزه الجيش، وتوجهه إلى وهران، والثالث في كيفية محاصرة المدينة وبروجها، والرابع في وصف ما آل إليه المسلمون الفاتحون، والإسبان المطرودون، والخامس في الثناء على الله والصلاة على نبيه.

(1) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص258، 259.

▪ **ذا:** اسم إشارة يعود على نظم أرجوزته. ▪ **الضارب:** في الشطر الأول يريد بها الضارب بالسيف في معارك الجهاد، بينما في الشطر الثاني يريد بها الراحل والماشي في مناكب الأرض.

وبطش وقوة الأسود كلما تعلق الأمر بالجهاد ونصرة الحق، وإعلاء كلمة التوحيد، وهذا ما ورثه عنهم خلفهم من أبناء الجزائر، وهم يواجهون قوى الكفر والاستكبار.

ومن خواتيم القصائد الرثائية، تلك التي ختم بها سعيد قدورة مرثيته في شيخه محمد بن علي آبهلول المجاجي قائلا[1]:

أعزي بنيه والسري أبا علي على قدر ماض من الله نازل
فيا أوليائي سلموا الأمر واصبروا عليه وكفوا من دموع هواطل
وأبقاك للإسلام كهفا أبا علي مصونا على الأعدا وجمع العواذل
وقد صار روح الشيخ في جنة العلا وأسكنه في الخلد أعلى المنازل
عليه من الرحمان أوسع رحمة وأزكى سلاما في الضحى والأصائل

لقد كانت الخاتمة مناسبة لغرض الرثاء، وما يقتضيه في خاتمة التأبين من تأدية واجب التعزية، ومحاولة التخفيف من وقع الرزية على أهل الفقيد، وذلك بدعوتهم إلى الصبر والكف عن الدموع، والتسليم بقضاء الله، والدعاء للفقيد بواسع الرحمة وأزكى السلام، وقد وفق الشاعر في انتقاء المعاني التي تحفز أهل الفقيد على الجلد والصبر، حين أشار إلى ضرورة استكمال طريق الفقيد في نصرة الإسلام، وخص أحد أبنائه بالدعاء، كي يكون حصنا للإسلام، كما كان والده الذي صارت روحه إلى بارئها في جنة العلا، جزاء عمله وعلمه، وورعه وجهاده، وفي ذلك كله ما يواسي أهل الفقيد، ويخفف عنهم كربهم.

والمراثي في عمومها تكون خاتمتها بالدعاء للفقيد، كما في خاتمة مرثية القوجيلي لأحمد الزروق بن عمار[2]:

فعليه رحمة ربنا وسلامه وأمده رضوانه إمدادا

---

(1) الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج2، ص284.

▪ **السري**: هو النهر الصغير أو الجدول.

(2) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص119.

أو في مرثية ابن سحنون للطاهر بن حواء الذي ارتقى إلى العلا شهيدا في إحدى المعارك ضد الجيش الإسباني[1] حيث قال[2]:

فهنيئا لك الشهادة والخلـــــد مع الفوز فيــه بالرضــوان
وعليك السلام ما قال صـــب عن نفسك عن صروف الزمــان

فمضمون الدعاء للفقيد، أو لأهله يتكرر في قصيدة الرثاء، باعتبارها تصور موقفا إنسانيا مشتركا، لا يملك المؤمن إزاءه إلا الدعاء للفقيد بحسن العاقبة في يوم الجزاء.

وإذا كانت بعض قصائد الرثاء والمدح تلتقي في خاصية الـــدعاء، مـــع الاخـــتلاف في مضمونه الذي يخص كلا من الممدوح والمرثي على حدا، فإن بعض قصـــائد المـــدح في الشـــعر الجزائري على العهد العثماني، كانت خاتمتها بصورة بيانية تتكرر في الكثير منها، حيـــث يصـــور الشاعر قصيدة المدح التي يتوجه بها إلى المخصوص بمدحه، على أنها فتاة عذراء بكر يقدمها بـــين يدي الممدوح، ومن ذلك قول الشاعر يحي بن أحمد[*] في مدح الداي محمد بكداش[3]:

خذها إليك عقيلـــة أهديتـــها وعليها من حسن البديع جمـــال
فافتضها بكرا بدت من خرزها فنكاح أبكار القريض حـــلال
دم في الإمارة ظافرا ومظفـــرا ولذا لك التعظيم والإجـــلال

وعلى الطريقة ذاتها، اختتم الشاعر محمد بن يوسف قصيدته في مدح الداي محمد بكداش فقال[4]:

---

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص236، 237.

(2) نفسه، ص239.

(*) هو يحي بن محمد بن أبي القاسم بن أبي راشد، عالم وفقيه، اشتغل بالكتابة، وتقلد بعض المناصب السياسية، عـــاش في أواخر القرن الحادي عشر، وبداية القرن الثاني عشر (ينظر: ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص152).

(3) نفسه، ص154.

(4) نفسه، ص159.

خذها أمير المـــؤمنين محمـــدا بكرا أتتـــك عبيرهـــا يتـــوهج
وتقبل الكفين منك ولم تـــزل بالأمن صبح ســـرورها يتـــبلج

والصورة نفسها تتكرر في خاتمة القصيدة، التي مدح بها أحمد القرومي الباي محمد الكبير فقال[1]:

خذها أكهف اللائذين فإنهـــا عذراء لم يطمثهـــا غـــير تفكـــر
وأبقى سعيدا خاتم العلياء قد كملت خصالك فافتخر ثم افخر

وقد تكررت الصورة ذاتها في خاتمة بعض قصائد المدح لابن سحنون، حيث قال[2]:

ودونكها بكـــر يـــروق جمالهـــا لها مقلة ترمي العدى وحواجب
كأني بأعـــدائي يقولـــون إنـــني لألفاظها من نظم غيري غاصب
فإن كان حقا ما يقولون فليمت بقصته من هو في القول كـــاذب

وقال أيضا في خاتمة قصيدة مدح أخرى[3]:

فخذها أمام الوقت مـــني قصـــيدة لها أرج أذكى مـــن المســـك والنـــد
كهيفاء بكـــر لم يفـــض ختامهـــا تدير كؤوس الأنس في محفـــل الـــود
تغنيك طـــورا ثم تســـقيك قرقفـــا على ظمأ قد شيب من ريقها الشـــهد
وناظمهـــا محمـــد نجـــل طيـــب يروم قبولا منك يـــا غايـــة القصـــد

وهذا ابن عمار، شهدت خاتمة قصيدة مدحه لابن علي حضور الصورة ذاتهـــا، حيـــث قال[4]:

---

(1) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص132.

(2) نفسه، ص159.

(3) نفسه، ص165.

▪ **القرقف**: هو الخمر، أو الماء البارد الصافي.

(4) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص46.

وإليكها كالروض رصعه الندى بنفـــائس مـــن دره وجمانـــه
عذراء قد صيغ الحياء أديمهـــا فليفســـح المـــولى لهـــا بمكانـــه
وليغتنمها المجد زهـــرة أنســـه وليتخذها الفضـــل مـــن أخدانـــه
وعليك يا بحـــر البيـــان تحيـــة تزري بعـــرف الزهـــر في أفنانـــه
ما هب في روض عليل نســـيمه وثنى القضيب فـــراق في ميلانـــه

إن الملاحظة التي يمكن الخروج بها بعد عرض النماذج السابقة لخواتيم تتكرر فيها صورة مجازية بعينها هي:

أ- إن تكرير الصورة ذاتها بعناصرها ودلالتها، وفي الخاتمة من قصيدة المدح على وجـــه التحديد، وعند أكثر من شاعر يؤكد على أن الأمر محض تقليد، لا يتوسم فيه تفرد أو حضـــور للذات المبدعة.

ب- إن اختيار بعض الشعراء لتلك الصورة تحديدا كي تكون خاتمة مديحهم، لا شك أنه يعينهم على تكثيف المعنى، وتنويع الدلالة بما يجعلها قابلة للتأويل إرضاء للمدوح، وللشاعر علـــى حد سواء؛ فأما ما يرضي الممدوح هو كونه أول من يتشرف بتلقي القصيدة، ثم تخصيصه بالمدح دون غيره، فقصيدة الشاعر ليس فيه حظ لممدوح آخر سواه، وحالها في ذلك كحال الفتاة العذراء الماثلة بين زوجها ولا عهد لها برجل غيره، ثم إن هذه القصيدة المادحة فيها مـــن حســـن الـــنظم وبديعه، ومن عذوبة اللفظ ورقته، ما يجعلها كالغادة الحسناء، وهل ينتظر الممدوح مـــن مادحـــه سوى أن يجيد ويبدع النظم في مدحه؟ فكم من مادح أخفق في مسعاه فكان بمدحه سببا في سخط الممدوح، بعد أن كان يرجو رضاه ويأمل نواله.

أما ما يرضي الشاعر هو كون الصورة إياها، بقدر ما تعبر عن وفائه وإخلاصه وولائـــه للمدوح الذي قد يجلب له ما تيسر من العطاء، فإنها تعبر أيضا عن فخره واعتزازه بقصيدته الـــتي يرى أن عذوبة لفظها، وحسن نظمها، وسحر بيانها يكسبها من الرقة والجمال، ما يجعلها كالغادة الحسناء المحبوبة التي يخطب ودها، ولا يظفر بها إلا من هو أهل لها، وجدير بها، وفي ذلك نوع من الاعتداد بالشاعرية.

جـ- إن ورود فعل الأمر "خذها" في معظم الخواتيم السابقة، باستثناء النموذج الرابع لابن سحنون، أو النموذج الأخير الذي ناب عن فعل الأمر "خذ" اسم فعله "إليك"، فيه إيحاء بدلالة الوهب والتملك، فالشاعر وهب قصيدته للممدوح الذي له الحق في تملكها والتفرد بها، من حيث كونه موضوعا لها، ومستهدفا بالمدح وليس من حيث كونه قارئا أو متلقيا لها.

د- إن الخواتيم السابقة منها ما بلغ أو تجاوز ثلاثة أبيات، في حين أن بيتا واحدا من الشعر قد يكون كافيا لختم القصيدة، وإذا رمنا تفسيرا لذلك فإن مرده سعي الشعراء في النماذج السابقة إلى تفصيل الصورة، والإمعان في عرض أوصافها حتى تكون أكثر إغراء وإثارة للمدوح.

ثانيا: القصيدة البسيطة:

هي تلك التي تختص بطرق غرض واحد قد يكون مدحا صرفا، أو رثاء صرفا أو غير ذلك من الموضوعات[1]، والأحسن في القصيدة البسيطة كما يقول حازم القرطاجني "ما تبدأ به وصف ما يكون في الحال مما له إلى غرض القول انتساب شديد"[2] فمقدمة القصيدة البسيطة يجب أن تكون ذات صلة بالغرض المطروق "كافتتاح مدح القادم من سفر بتهنئته بالقدوم، والتيمن له بذلك، وكافتتاح مدح من ظفر بأعدائه بوصف ذلك وتهنئته به، ثم يتبع ذلك بذكر فضائل الممدوح ونشر محامده، ويستمر في الأغراض التي تعن على الأنحاء التي لا يوجد للكلام معها اضطراب ولا تنافر"[3]، فالمفترض في القصيدة البسيطة أن تعبر عن موقف واحد، وتجربة واحدة في وحدة موضوعية وشعورية منسجمة.

"والقصيدة البسيطة تطول وتقصر بحسب التجربة الشعرية، والإمكانات التعبيرية والفنية للشعراء... مما سهل انتشارها وتطورها"[4]، لكنها في الغالب معتدلة الطول[5]... وقد سجلت القصيدة البسيطة المستقلة الغرض حضورها في كثير من المدونات التي حفظت لنا الشعر الجزائري في العهد العثماني، ومن ذلك ما نجده في: الثغر الجماني[6]، والتحفة المرضية[7]، وأشعار جزائرية[8]، ونحلة اللبيب[9]، ورحلة ابن حمادوش[10]، ودليل الحيران[11]، وغيرها من المدونات الأخرى التي ضمت قصائد بسيطة في أغراض متنوعة، درست أهمها وأكثرها تداولا وانتشارا في

---

(1) القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص303.

(2) نفسه، ص305.

(3) نفسه، ص305.

(4) السد نور الدين، **الشعرية العربية**، ص31.

(5) بن صخرية عبد الحميد، **شعر الفقهاء**، ص221.

(6) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص128، 129، 133، 134، 160، 161، 162...الخ

(7) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص153 إلى 160، 172، 173...الخ

(8) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص64 إلى 77 ومن 87 إلى 94...الخ

(9) ابن عمار، **الرحلة**، ص64 إلى 71 ومن 73 إلى 78...الخ

(10) ابن حمادوش، **الرحلة**، ص81، 82، 83، 97، 104، 116...الخ

(11) الزياني، **دليل الحيران**، ص203، 218، 236.

الباب الأول من هذا البحث، وقد حاولت استقراء ما تيسر من النماذج عن كل غرض، ومـــن ثم ما تميز به كل غرض من تلك الأغراض في الشعر الجزائري على العهد العثمـــاني، لـــذلك لا أرى ضرورة لاستعراض بعض النماذج من القصيدة البسيطة في هذا العنصر، وتناولها بالدراسة تفاديـــا لإعادة ما سبق تقديمه.

ثالثا: المقطعة

أهم ما يميز المقطعة عن القصيدة هو عدد أبياتها المحدود فمن النقاد من يرى أن المقطعة لا تتجاوز سبعة أبيات وإن تجاوزتها فهي قصيدة، ومنهم من يرى أنها لا تكون قصيدة إلا إذا بلغت العشرة أو تجاوزتها[1]، وفي كلتا الحالتين تعد المقطعة مجالا ضيقا، يختزل فيه الشاعر خلاصة تجربته في تعابير موجزة محدودة المبنى، لكنها قد تكون ممدودة المعنى واسعة الدلالة، متى كان صاحبها حاذقا في انتقاء العبارات، وتوظيف الصور التي تكثف المعنى في ذلك الحيز الضيق من المقطعة الذي "لا يستدعي توسعا في الفكرة أو توليدها أكثر مما هو محدد كميا، لأنه إذا تجاوز الشاعر هذا الكم المحدد لأبيات المقطعة تحولت إلى قصيدة"[2].

والمقطعة الشعرية لا تعبر بالضرورة عن كون الشاعر لا يملك نفسا طويلا في النظم، بل إن كثيرا من الشعراء يجنحون اختيارا لا اضطرارا إلى المقطعة، لما فيها من يسر وتناسب مع التعبير عن صغائر الأمور، والحوادث والانفعالات فضلا عن كونها الشكل الأنسب لإبداء البراعة في توظيف العناصر البلاغية؛ سيما البديع منها كالجناس والتوريه وغيرهما[3]، فقد لام قوم الكميت على الإطالة فقال: أنا على الإقصار أقدر[4]، فالعرب كانت تطيل ليسمع ويفهم منها، وكانت توجز ليحفظ عنها[5]، فقد "قيل لابن الزبعري: إنك تقصر أشعارك فقال: لأن القصار أولج في المسامع، وأجول في المحافل، وقال مرة أخرى: يكفيك من الشعر غرة لائحة وسبة فاضحة"[6].

وقد شهد الشعر الجزائري في العهد العثماني العديد من المقطعات الشعرية المبثوثة في مدونات عدة منها: أشعار جزائرية[7]، ومقدمة الجزء الأول من كتاب نفح الطيب[8]، ودليل

---

(1) ابن رشيق، **العمدة**، ص164.

(2) السد نور الدين، **الشعرية العربية**، ص33.

(3) بن صخرية عبد الحميد، **شعر الفقهاء**، ص163.

(4) ابن رشيق، **العمدة**، ص163.

(5) نفسه، ص161.

(6) نفسه، ص162.

(7) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص81، 82، 92، 94، 95، 104، 105، 106..الخ

(8) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص29، 30، 33، 34، 40، 41، 55، 63، 68، 69...الخ

الحيران[1]، وغيرها من المدونات التي حفظت لنا ما أمكن حفظه من الشعر الجزائري في تلك الفترة من تاريخها.

وقد اعتمد بعض شعرائنا هذا النمط الشعري للتعبير عن بعض الحوادث العابرة، أو الانفعالات والحالات العاطفية الطارئة، وغيرها من المواقف العارضة التي قد تستدعي الملاحظة والاستجابة الآنية، فهذا أحمد المقري يصف لحظة مغادرته دمشق وتوديع أحبته فيقول[2]:

سلا أحبته من لم يذب كمدا يوم الوداع وإن أجرى الدموع دما
يا من يعز علينا أن نفارقهم من بعدكم هد ركن الصبر وانهدما
وإن نأى الجسم كرها عن منازلكم فالقلب ثاوبها لم يصحب القدما
وما نسينا عهودا للهوى كرمت نعم قرعنا عليها سننا ندما
وأظلمت بالنوى أرجاء مقصدنا وصار وجدان إلف غيركم عدما

أرى أن هذه القطعة الشعرية على قلة أبياتها قد استوفت المعنى، وأحاطت به وصورت الموقف من كل جوانبه، لدرجة يمكن القول فيها: إن المرء وهو يصف مثل هذا الموقف، لا يمكنه أن يضيف أكثر مما جاء في هذه المقطعة التي نجد فيها الحب، والحزن والأسف، والوفاء، والاغتراب وكل الانفعالات التي يستدعيها موقف توديع الأحبة، الذي يعد منعطفا يفصل بين زمنين: زمن العهد بالأحبة وهو زمن للتذكر والوفاء، لأن الرحيل عنهم كان بالقدم والجسد، أما القلب لازال ثاويا، بمنازل وذكريات هؤلاء الأحبة، أما الزمن الثاني فهو الراهن والحال الذي آل إليه مودع الأحبة ومفارقهم، فبفراقهم فارق قلبه وصبره، وما صار قادرا لأن يألف غيرهم، أو يرى النور في غير ديارهم.

والملاحظ أن الشاعر قد جعل من هذه القطعة الشعرية فضاء استعاريا، شكلته جملة من الصور التي بثها عبر أرجاء النص، وهذا ما أعانه على تكثيف المعنى وتقويته في نطاق شعري ضيق في فضائه الفيزيائي، لكنه واسع بإشعاعاته الدلالية المتدفقة من تلك الصور التي يعج بها النص.

---

(1) الزياني، **دليل الحيران**، ص211، 219، 220، 236، 239، 241.

(2) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص94.

وهذا ابن علي في قطعة شعرية له يصور موقفا عاطفيا، يعكس صورة المحبوب في وجدانه فيقول[1]:

قمر فلا القمر السطوع الأنـــور رشأ فلا الرشأ الغريـــر الأحـــور
غصن ولكن في القلـــوب نباتـــه ظـــبي ولكـــن بـــالمروءة ينفـــر
فتحت ورود الحسن في وجناتـــه وبهـــا تـــنقط كالمـــداد والعنـــبر
تدنيك من حرم الهوى لحظاتـــه رغما عليك وما أخالك تصـــدر
أسكنته عيني مـــن شـــغفي بـــه لا مهجـــتي إذ حرهـــا يتســـعر
والله لا علـــق الفـــؤاد ســـواه ما عيني محاسنه البديعـــة تنظـــر

فكما تلاحظ هذه المقطعة لا يستطرد صاحبها في عرض تجربة الحب بكامـــل ظروفهـــا وملابساتها وعقباتها، كالحديث عن ألم الهجر، ولوعة البين، وصدود المحبوب، وحرقة الشوق، ولوم العذال... وإنما اكتفى الشاعر بتصوير موقف عاطفي واحد تستوعبه هذه المقطعة القصـــيرة، وفي الآن نفسه يختزل تجربة حبه كاملة من غير تقصير أو قصور، ذلك لأنه عبر عن صدى المحبوب في وجدانه، وعكس صورته تلك بطريقة هي أقرب إلى الوصف والتأمل، بعيدا عن محاورة المحبـــوب، أو استدعاء الذكريات، وما يثيره ذلك من انفعال وتدفق في المشاعر، وتوالد في الأحداث، ومن ثم صعوبة حصر التجربة في عدد محدود من الأبيات.

ويضاف إلى ذلك أن أبيات المقطعة لا يخلو أي منها من تصوير بياني منحها الجمال، وقوة الفكرة التي لم تكن معانيها تقريرية مباشرة، تصف الأشياء كما هي، بل قدمت صياغة جديـــدة لصورة المحبوب التي قدمها الشاعر كما هي في وجدانه، وكما أوحى بها خياله، بصرف النظر عن مصداقها وحقيقتها في الواقع الخارجي، الذي تجاوزه الشاعر وحاول أن يصوغه وينتجـــه، وقـــد امتزج بمشاعره وأحاسيسه، وأخيلته وفي ذلك تكثيف للمعنى، واختزال له في نطاق شعري محدود،

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص92.

▪ **رشأ**: يرشأ، رشأ الظبي مع أمه قوي ومشى، والرشأ ولد الظبية متى قوي ومشى. ▪ **تصدر**: تتراجع وتنصرف.

وهذا ما كان عليه الحال أيضا عند القوجيلي في قطعة شعرية له تعرض خلاصة تأملـــه في تجربـــة الحب فقال[1]:

الحـــب صـــعب والرقيـــب أعانـــه والدمع باح بـــذا الهـــوى وأبانـــه
والحب يستدعي القلوب إلى الهـــوى فتجيبـــــه منقـــــادة ولهانـــــه
والصب يطمـــع في وصـــال حبيبـــه بعـــد التـــذلل لا يمـــل إهانـــه
حـــتى ليقنعـــه المـــرور ببابـــه يستنشـــق الأطـــلال كالريحانـــه
وبجســـمي المضـــنى فتـــاة غازلـــت قلـــب الكئيـــب بـــأعين فتانـــه
خرجت مع الأتـــراب بـــين أزاهـــر فكأنهـــا بـــدر تكلـــل بانـــه
صالت بسلطان الجمال على النـــهى وقضت بسلب العاشـــقين ديانـــه
لا تعجبوا مـــن حكمهـــا في عبـــدها حكـــم الملـــوك فإنهـــا ســـلطانه

بهذا العدد القليل من الأبيات ترى شاعرنا قد وفق إلى حد بعيد في تناول تجربة الحـــب، وذلك بتشخيص طبيعة الحب التي تتسم ابتداء بالصعوبة والعسر، ثم تحليل نفسية المحب الذي يطمح دوما لأن يصل المحبوب في إصرار يجلب له الذل والهوان، وبعدها أبرز قوة التأثير التي يتمتـــع بهـــا المحبوب، مما يجعله ذا سلطة على العاشق تشبه سلطة السيد على العبد، فالفكرة فيهـــا مـــن دقـــة الملاحظة، ومن الإحاطة بمجمل جوانبها وعناصرها ما يؤكد عمقها وقوتها، والحديث عن التأمل، ودقة الملاحظة، وعمق الفكرة لا يعني بأي حال من الأحوال أن تلك القطعة الشـــعرية، كانـــت خطابا عقليا جافا، بل جمعت بين خطاب العقل، وتدفق الوجدان، وغزارة البيان والخيال، الذي لا يخلو منه بيت من أبيات القطعة السابقة، ولعل هذا ما أعان الشاعر على أن يكثف المعنى في هـــذه القطعة الشعرية، التي فيها أيضا من رقة اللفظ وعذوبته، وفيها من الملامسة والاقتراب من التجربة في بعدها الإنساني المتكرر ما يجعلها محط اهتمام وتداول، تحفظها الذاكرة، فالشاعر بتلك الأبيات كان لسان حال العشاق جميعهم، و لم يكن ناقلا لتجربة شخصية متفردة.

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص130.

رابعا: النتفة:

عدد أبياتها يكون بيتين أو ثلاث، يورد فيها الشاعر خاطرا راوده، أو شعورا حـــادا في لحظة من اللحظات، أو معنى جال في نفسه فاقتنصه دون أن يتوسع فيه[1]، وهذا النمط من الشعر نجده في عديد من مدونات الشعر الجزائري في العهد العثماني[2]، حيث اعتمده شعراؤنا بدورهم للتعبير عما **يعرض** لهم من حوادث وانفعالات، كما اعتمدوه أيضـــا في الـــدعوة إلى الفضـــيلة والاستقامة والإغراء بكل خلق محمود، أو التحذير من كل خلق مذموم، ومن ذلك قول جد بـــن علي محمد المهدي في الدعوة إلى طلب العلم، وذم المتكاسلين والمتقاعسين عن ذلك[3]:

إذا كان يؤذيك حـــر المصـــيف وكرب الخريف وبرد الشتاء
ويصيبك حسن زمـــان الربيـــع فأخذك للعلم قـــل لي مـــتى
فـــدع ذي الأمـــاني وتغريرهـــا فإن العلـــوم تـــزين الفـــتى

لقد استوفت هذه النتفة المعنى المراد، حيث عرض الشاعر بشيء من السخرية ما يتحجج به المتقاعس عن طلب العلم، ثم أبطل حجته ونقضها باستفهام إنكاري، ليوجه له الدعوة إلى ترك ما يغري النفس بالخمول، ويحبب إليها الأماني الواهمة، وفي ذلك نوع من النصح والتحذير، الذي قابله الإغراء في عجز البيت الأخير الذي جاء مرغبا في طلب العلم لما فيه من علو شأن، وسمو يزين هامة ومقام صاحب العلم.

فالمعاني كما هو واضح فيها من إمكانية توليد الأفكار والاستطراد، ما يجعلها قابلـــة لأن تنظم في قصيدة مطولة، ومع ذلك فإن شاعرنا قد وفق في إيجاز المعنى دون قصـــور أو تقصـــير في الإحاطة بمجمل الفكرة، التي نجد فيها النقد، والاستدلال، والذم، والتحذير، والإغراء، كل ذلـــك في أبيات ثلاث من الشعر.

---

(1) السد نور الدين، **الشعرية العربية**، ص34.

(2) ينظر كل من: المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص28، 29، 30، 31، 33، 31...الخ. وابن علي، **أشعار جزائرية**، ص79 إلى 83...إلخ.

(3) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص106.

ومن النتف التي أوجزت المعنى وتمكن صاحبها من توظيف العناصر البلاغية ببراعة واقتدار قول ابن علي[1]:

كلمـــه معتقـــدا نصـــحه وكلمـــا كلمـــه كلمـــه
علمه الإحسان وهو الذي علامة السوء بها علمـــه
لآمة الإنســـان في عجبـــه وقوله لحرة مـــا الآمـــه؟

هذه المقطوعة في مضمونها العام لا تختلف عن سابقتها، من حيث كونها تـــروم النصـــح والتوجيه، وما يقتضيه ذلك من تقريع وتنبيه قصد الإقلاع عن كل سلوك مذموم.

والملاحظ أن الشاعر أبدى اهتماما ملفتا بالمحسنات اللفظية التي جمعت بين الإثارة الصوتية والذهنية لما بينهما من توافق اللفظ، مع تخالف المعنى، كما هو الحال في لفظة "كلمه" التي تكررت ثلاث مرات في البيت الأول، فالأولى والثانية بمعنى "حدثه"، أما الثالثة فهي بمعنى "جرحـــه" الـــتي توحي بالأذية والانزعاج وعدم الرضا، وبالإضافة إلى ذلك نجد تجانسا صوتيا غير تام بين (علمـــه وعلامة) و(لآمة والآمة)، و لم يكن اهتمام الشاعر بالعناصر البلاغية محصورا في المحسنات اللفظيـــة فقط، بل وظف عناصر بلاغية أخرى؛ كالطباق في البيت الثاني بين (الإحسان والسوء)، والكناية في عجز البيت الأول وهي كناية عن الأذى الذي تسببه نصيحة من ليس أهلا للنصح، ويضـــاف إلى ذلك الصورة التي نجدها في البيت الأخير وهي كناية عن الحمق والغرور، ولا شك أن مثـــل هذه الصور تعين على تقوية المعنى وتكثيفه، وتقديمه مجملا غير مفصل بما أن حيز النتفة لا يســـمح بذلك.

والأكثر من ذلك أن تلك المحسنات اللفظية، تساعد على جعل مثل هذه النتف الشـــعرية شائعة بين الناس محفوظة في ذاكرتهم، وهذا ما تتكرر ملاحظته في نتفة أخرى للمقـــري يقـــول فيها[2]:

لا ترم من مماذق الـــود خـــيرا فبعيدا من السراب الشـــراب

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص81.

(2) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص79.

رونق كالحباب يعلو على المـــا ء ولكن تحت الحباب الحبـــاب
عظمت في النفاق ألسنة القـــو م وفي الألسن العذاب العذاب

هذه النتفة في مضمونها العام تروم هي الأخرى النصح والتوجيه، وذلك بالدعوة إلى عدم الانخداع بظاهر الأشياء الذي كثيرا ما يغري، لكن خلف مظاهر الإغراء يتوارى السوء، وقد عبر الشاعر عن هذا المعنى بجملة من الصور البلاغية في شقيها البديعي والبياني، مما أضفى عليها مسحة جمالية حققها تجانس الأصوات مع تخالف الدلالة، وكأني بتلك البنى تحاكي سلوك المنافق الـــذي يظهر الخير والحق، ويبطن الشر والباطل، فتجانس حروف الألفاظ في عجز كل بيت من الأبيات السابقة مع تضادها في المعنى، يعبر عن معنى النفاق الذي يتستر ويتوارى فيه الشر خلـــف الخـــير والباطل خلف الحق، والقبح خلف الجمال، والكذب خلف الصدق... وهذا ما تشير إليه تلـــك الصور التي تبدو في ظاهرها مغرية جاذبة، لكنها في حقيقتها مؤذية ومؤلمة ومنفرة تدفع ولا تجذب؛ فالشراب مغر للعطاش، لكنه في حقيقته سراب خادع، والحَبَابُ يبدو دررا ثمينة، لكنه في حقيقته حُبَابٌ؛ أي حية لا يأتي منها إلا الهلاك، والألسن التي كثيرا ما تجود بعذب الكلام، هو في حقيقته خداع لا يجلب إلا العذاب.

فكل صورة من الصور البلاغية السابقة فيها من الإثارة الصوتية والعقلية والوجدانية مـــا يجعلها تحتاج إلى قراءة متأملة تبرز ما فيها من جمالية، وتستخرج ما تكتنزه من دلالات، وهذا مـــا يؤكد أن شاعرنا قد وفق في هذا النطاق الشعري الضيق من أن يوجز الكثير من المعاني، وباعتماد محسنات لفظية تجعل النتفة شائعة على الألسنة محفوظة في الذاكرة.

وخلاصة القول في هذا الفصل: إن هيكل القصيدة الجزائرية في العهد العثماني تنوعـــت أنماطه، حيث نجد القصيدة المركبة، والبسيطة، والمقطعة، والنتفة.

فأما القصيدة المركبة أبدى فيها شعراؤنا اهتماما فائقا بمطالعها، التي حاولوا أن يستجمعوا فيها كل الخصائص الفنية، كالتصريع، والجناس، والتصوير المجازي وغيرها من عناصر التشـــكيل اللغوي الأخرى، التي بها تحقق حسن الاستهلال المحفز على قراءة النص وتلقيه، ويضاف إلى ذلك أن القصيدة الدينية كانت لها مطالعها التي تناسب أدبيات الاستهلال في الخطاب الديني، وكمـــا كان الاهتمام بالمطلع في القصيدة المركبة، كان أيضا بالمستوى ذاته بخصوص المقدمات التي كانت

في معظمها غزلية، وبدرجة أقل كان بعضها مركبا تجمع بين الغزل ووصف الطبيعة، ولا يكاد الباحث يعثر على أنواع أخرى من المقدمات التي شاعت في الشعر القديم كوصف الظعائن والخمرة، لأن شعراء الجزائر في هذه الفترة من تاريخها عاشوا في الحضر، وفي بيئة متدينة مما يعني نمطا جديدا في الحياة والتفكير والسلوك، ومع ذلك قد نجد في حالات قليلة ما يشبه المقدمة الطللية التي كانت بملامح ثقافية جديدة، وبنفسية ورؤية مختلفة عما كان مألوفا في الجاهلية، ويضاف إلى ذلك أن تلك المقدمات تراوحت بين القصر والطول، أما الطويلة منها فهي بين ما يستهجن طولها، لأنها تكاد تكون مناصفة مع ما تبقى من أبيات القصيدة في الغرض الأساسي، وهذا من عيوب المقدمة التي يفترض أن تكون موطئة للغرض لا مزاحمة له، ومن المقدمات الطويلة ما هو مقبول إذا ما قيس طولها بطول القصيدة الذي قد يفوق طولها بكثير، أما التخلص فمن شعرائنا من سار على طريقة القدامى في الفصل بين المقدمة والغرض بفعل الأمر، ومنهم من يتخلص بجعل المقدمة تتقاطع مع الغرض في المعنى والفكرة، ومن ثم إحكام الصلة بين أجزاء القصيدة، التي كانت خاتمتها تتكرر عند أكثر من شاعر، مما ينفي عنها خصوصية التفرد وما ينبئ به من عبقرية في الإبداع وابتكار المعاني.

أما القصيدة البسيطة المستقلة بغرضها سجلت حضورها عند أكثر من شاعر، وهي بين المدح، والغزل، والرثاء، والهجاء وغيرها من الأغراض التقليدية التي سبقت دراستها في باب الموضوعات.

أما المقطعة الشعرية كان لها هي الأخرى حضورها في الفترة العثمانية من تاريخ الشعر الجزائري، وقد خلص البحث إلى أن شعراءنا قد وفقوا في نطاق شعري ضيق محدود من أن يستوعبوا ويستوفوا المعنى الممدود، والفكرة الواسعة، وتصوير الموقف، والإحاطة بكل جوانبه، مستعينين في ذلك بالتصوير المجازي الذي ساعد على تكثيف المعنى وتقويته، ناهيك عن المسحة الجمالية التي يضفيها على تلك المقطعات.

وما قيل عن المقطعة، يقال أيضا عن النتفة التي على قلة أبياتها نجدها تستوفي المعنى المراد، وتحيط بمجمل الفكرة، وتستجمع الكثير من العناصر البلاغية ببراعة واقتدار، يجعلها رائجة بين جمهور الشعر محفوظة في ذاكرتهم.

الفصل الثاني

اللغة الشعرية

أولا : المعجـــــم القـــــــــــرآني

ثانيا : الإيراد المكثف لأسماء الأعلام

ثالثا : التكـــــــــــــــــرير

رابعا : النـــــــــــــــــفي

خامسا : الاستفـــــــــــــــهام

توطئة:

بالإضافة إلى كون اللغة وسيلة للتواصل بين بني البشر، يجب أن ننظر إليها أيضا على أنها كائن حي "تنمو ألفاظه، وتتشكل وتتغير مدلولاته، تبعا للتغيرات الثقافية، والاجتماعية، والحضارية التي يمر بها مستعملوها"[1] ومن ثم يتعذر حصر الدوال ومدلولاتها حصرا نهائيا، مادامت المجتمعات البشرية في حركية دؤوبة، تعبر عن تفاعلها مع سنن الأنفس والآفاق، متطلعة إلى ارتقاء حضاري أفضل في مجالات شتى من الحياة السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والمعرفية من فكر، وإبداع ولغة...الخ "وهذا ما يساعد على ميلاد دوال جديدة في اللغة بشكل دائم لا يتوقف"[2].

وقد حاول أصحاب المعاجم ضبط الدوال وحصرها، لكن ذلك كان بطريقة لم تراع العلاقة العضوية بينها، ولا السياق الذي ترد فيه[3]، وعليه فعملية الانتقال بالكلمة من طبيعتها المعجمية المحددة إلى الفضاء الإبداعي الحر يجعلها ذات "وظيفة انفعالية... تتضمن إلى جانب الإفادة خصائص جمالية تستروحها النفوس"[4]، لأنها نتاج تشكيل خاص "يتعدى فيه المبدع، الشاعر نطاق الإفهام والتفهيم إلى نطاق الإثارة والتأثير أو الانفعال بالشعر والتأثر بمعطياته"[5]، فالسياق النفسي والاجتماعي واللغوي هو الذي يبرز قيمة الكلمة، فيمنحها دلالات متعددة تتجاوز دلالتها المعجمية الثابتة لذلك يمكن القول: "إن لكل تجربة إبداعية لغتها الخاصة بها تغتني باغتنائها، وتتنوع بتنوعها، ومن ثم تكون القصائد الشعرية مختلفة الطعوم، متنوعة الأساليب، لكل منها نكهتها المتميزة بما استمده الشاعر من ثقافته الخاصة، وتدفقاته الشعرية ومواقفه ونواياه ومقاصده"[6]، مما يجعله يستخدم اللغة استخداما خاصا يجعل "الكلمة الشعرية طاقة مليئة بالحياة، والحركة، والإيقاع والإيحاء، تستمد قوتها من كونها تتجاوز العادي المألوف، لتستبق الزمن بكثافتها الرؤيوية، وأبعادها

---

(1) تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2/1979م، ص311.

(2) رمضان صادق، **دراسات أدبية شعر عمر بن الفارض**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط/1998م، ص87.

(3) نفسه، ص87.

(4) قاسم مومني، **نقد الشعر في القرن الرابع الهجري**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط/1982م، ص336

(5) قاسم مومني، **الشعرية في الشعر دراسة معاصرة في مادة قديمة**، مجلة فصول، مج7، عدد 3 و4/1987م، ص70.

(6) عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3/1983م، ص71.

الجديدة"[1]، لذلك هي لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط، بل تثير معاني كثيرة يفرضها الموقف، وتمليها التجربة، وهذا ما يجعلها تتميز عن اللغة العادية التي قد تعني اللغة العلمية، أو اللغة اليومية ذات الخطاب التقريري المباشر، الذي يهدف إلى تحقيق التواصل، أو غيرها من الفوارق الأخرى بين اللغتين والتي يمكن حصرها عبر الجدول الآتي[2]:

أ- اللغة العادية (العلمية أو اليومية)	ب- اللغة الشعرية
1. ملكة بشرية ذات وظيفة اجتماعية ووسيلة من وسائل التواصل بلا مراوغة	1. مهارة فردية ووسيلة من وسائل التواصل بالمراوغة
2. لغة الحقيقة والواقع	2. لغة المجاز والتخيل
3. وفية لأصلها المعجمي	3. يميزها الانزياح عن المعنى المعجمي
4. تصور العالم الخارجي كما هو	4. تقدم صياغة جديدة للعالم الخارجي
5. لغة تقريرية مباشرة عادية	5. هي لغة الإشارة تعتمد التكثيف والإيجاز والإيحاء
6. لغة جاهزة ساكنة	6. لغة إبداعية متغيرة تحرر الأشياء والعالم من وجوده الاصطلاحي
7. هي لغة التسجيل والتوثيق	7. هي لغة الإبداع والحلم بالرؤيا
8. هي لغة المحاكاة والتقليد	8. هي رحم لخصب جديد
9. هي لغة الإفهام والتفهيم	9. لغة الانزياح والخرق والتجاوز
10. لغة خاصة بالنثر	10. لغة تشتغل في كل من الشعر والنثر
11. لغة التفسير والإسهاب والبرهنة	11. لغة متحركة متنامية تتغير أبعادها ودلالاتها وعلائقها باستمرار تبعا للسياق
12. لغة الأخبار والتواصل الذي يتصف بالنفعية والآنية	12. لغة تحقق الجمال الذي يتصف بالمتعة والخلود

(1) عساف سيمون ساسين، الصورة **الشعرية في إبداع أبي نواس**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1/1982م، ص15.

(2) ينظر: الطاهر الحسن، **الإبداع الموحدي بين شعرية النص وأدبية التلقي**، منشورات حلقة الفكر المغربي، 2005م، ج1، ص208.

فاللغة الشعرية هي تلك التي تستوفي عناصر الخانة "ب"، وهي تقوم على حساب اللغة العادية لكنها في حقيقة الأمر لا تحطمها إلا لتعيد بناءها على مستوى أعلى[1]، تجعلها ذات وظيفة شعرية على إثرها يكون النص الأدبي جميلا ومعبرا ومؤثرا في المتلقي.

وعليه يسعى البحث في هذا الفصل إلى إبراز الوظيفة الشعرية للغة في النص الشعري الجزائري على العهد العثماني، وذلك برصد بعض الظواهر المشتركة التي تتكرر عند أكثر من شاعر، وهذا من دون شك سيكون على حساب بعض الظواهر الخاصة التي يتفرد بها هذا الشاعر أو ذاك، ومن ثم فإن إفراد شاعر أو قصيدة من قصائده بالدراسة سيتيح للدارس إمكانية أفضل للدراسة الفنية، وهذا ما ستفقده ربما هذه الدراسة، باعتبارها تروم إبراز الملمح العام للمشهد الشعري الجزائري في الفترة العثمانية، والذي اتسم على مستوى اللغة بحضور المعجم القرآني، والإيراد المكثف لأسماء الأعلام وألقابهم، مع اشتراك الشعراء في ظاهرة التكرير لبعض الألفاظ كوحدات متوافقة في الصوت والدلالة، أو التكرير لبعض الظواهر اللغوية الأخرى كالنفي والاستفهام وغيرها من الظواهر، التي ستقف عندها الدراسة بحسب نسبة تواترها في المدونة المعنية بهذه الدراسة.

---

(1) جون كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: الولي محمد ومحمد العمري، دار تبقال للنشر، المحمدية، الجزائر، 1984م، ص491.

أولا: المعجم القرآني:

لقد فرضت اللغة العربية على أهلها، وبخاصة العارفين والمتذوقين منهم، مؤمنين كانوا، أم غير مؤمنين أن يظهروا تذوقا فطريا لآي القرآن الكريم، وما فيه من تعبير جمالي تأنس له النفوس، وقد أدرك مشركوا قريش هذه الحقيقة، فحاولوا أن يحولوا بينها وبين الناس، فصور القرآن الكريم هذا الموقف في قوله تعالى: ﴿ وَقَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ لَا تَسۡمَعُواْ لِهَٰذَا ٱلۡقُرۡءَانِ وَٱلۡغَوۡاْ فِيهِ لَعَلَّكُمۡ تَغۡلِبُونَ ٢٦ ﴾[1] ، وهذا الوليد بن المغيرة يصف القرآن الكريم فيقول: "والله إن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة... وإنه ليعلو وما يعلى عليه"[2].

فإذا كان هذا الموقف صورة مصغرة لحال الكثير من المشركين، الذين لا صلة لهم بالقرآن الكريم إلا صلة اللغة، فكيف الحال لمن تصله بالقرآن صلة العقيدة واللغة؟ لا شك أن هذه الصلة ترتقي بصاحبها إلى مقام العشق والتفاعل مع كتاب الله عز وجل، فلا يكتفي حينها بفعل التلقي للقرآن كرافد روحي وتشريعي... بل يشكل منه فعل التلقين والإبداع، باتخاذه مصدرا لإنتاج المعرفة، وتوليد الأفكار واستخلاص القواعد والأحكام، ويستعين بمعجمه لإثراء التجربة الإبداعية من حيث تشكيلها الفني، كما هو الحال لدى كثير من شعراء الجزائر في العهد العثماني الذين كانت ثقافتهم دينية، لذلك من الطبيعي أن ينهلوا من القرآن الكريم معانيه وأساليبه، وهم بذلك يكونون قد سلكوا نهج الكثير من الشعراء العرب بعد البعثة المحمدية في استيحاء القرآن الكريم، وتقليده دون أن يروا في الشعر قسيما للقرآن الكريم، كما كان الأمر عند الجاهليين، ولا أنه خصم له، ولكنه لون من التعبير الفني يأتي دون القرآن الكريم ويعتمد عليه[3].

ومن الشعراء الذين وظفوا المعجم الديني بشكل عام، والمعجم القرآني على وجه الخصوص نجد أحمد المقري الذي كانت الكثير من قصائده فضاء لهذا المعجم الذي يعكس طبيعة

---

(1) فصلت، الآية 26.

(2) ابن هشام، **السيرة النبوية**، تحقيق وضبط: إبراهيم الأبياري، طبعة مصطفى الحلبي، مصر، د.ط/1936م، ج1، ص288.

(3) ينظر: شكري فيصل، **تطور الغزل بين الجالية والإسلام**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د.ط/1982م، ص 275، 276.

ثقافته، ويعبر عن الرافد الذي يستعين به في تشكيل تجربته الإبداعية، ومن ذلك قصيدة له تشتمل على اثني عشر بيتا حضر المعجم القرآني في عشرة منها، وكان حضوره على النحو الآتي[1]:

- البيت الثاني: (الهدى، رب العالمين)
- البيت الثالث: (خالق)
- البيت الرابع: (رب مالك)
- البيت الخامس: (المصطفى الهادي الأمين)
- البيت السادس: (شفيع)
- البيت السابع: (عليه صلوات)
- البيت الثامن: (المؤمنين)
- البيت التاسع: (أصحاب اليمين)
- البيت العاشر: (جنات، قاصرات، الطرف عين)
- البيت الحادي عشر: (قوارير لجين، أباريق، كأس من معين)

فحين نقرأ البيت الأول من القصيدة والذي يقول فيه الشاعر:

إن من يرجو نـــوالا ونـــدى من بني الدنيا لذو حظ غـــبين[*]

يتضح لنا أن الشاعر استعان بالمعجم الديني والقرآني، كي يبني موقفا ممن يلجأ إلى غير الله في طلب الرزق والمدد، فهو على غير الهدى، لأنه يسوي أهل الدنيا برب العالمين، فكيف لـــه أن يرجو منهم الرزق؟ فهل خالق الكل فقير أو ضنين؟ وكيف له أن لا يقصد ربا مالكا، وتراه جهلا للخلق قاصدا؟ فلا مخلص لك أيها الإنسان من فقرك، وذنبك، وجهلك سوى التقرب إلى الله بجاه المصطفى الهادي الأمين، لأنه شفيع المذنبين.

---

(1) للاطلاع على القصيدة، ينظر: المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص112، 113.

(*) **غبين:** ناقص.

وبعد بناء هذا الموقف الذي فيه نقد ونصح، وتصويب للسلوك والاعتقاد الإنساني وفق ما تمليه تعاليم الدين، وأحكام القرآن الكريم، ترى الشاعر قد استعان مرة أخرى بهذا المعجم كي يرغب من خصه بالنقد والنصح في الاهتداء إلى الطريق المستقيم الذي سيجعله حتما من أصحاب اليمين، الذين يؤخذ بهم ذات اليمين إلى جنات النعيم، بها قاصرات الطرف عين، بقوارير لجين، وأباريق وكأس من معين.

فالواضح أن هذه العبارات تكشف عن ذاكرة الإبداع الشعري من خلال استحضار الشاعر لعدد مهم من آي القرآن الكريم، التي تناسب المقام الذي هو فيه كواعظ وناصح، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ وَأَصْحَٰبُ ٱلْيَمِينِ مَآ أَصْحَٰبُ ٱلْيَمِينِ ﴿٢٧﴾ فِى سِدْرٍ مَّخْضُودٍ ﴿٢٨﴾ وَطَلْحٍ مَّنضُودٍ ﴿٢٩﴾ وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ ﴿٣٠﴾ وَمَآءٍ مَّسْكُوبٍ ﴿٣١﴾ ﴾[1]، وقوله: ﴿ أُوْلَٰٓئِكَ أَصْحَٰبُ ٱلْمَيْمَنَةِ ﴿١٨﴾ ﴾[2]، وقوله: ﴿ وَيُطَافُ عَلَيْهِم بِـَٔانِيَةٍ مِّن فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرَا۠ ﴿١٥﴾ قَوَارِيرَا۠ مِن فِضَّةٍ قَدَّرُوهَا تَقْدِيرًا ﴿١٦﴾ ﴾[3]، وقوله: ﴿ فِيهِنَّ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنسٌ قَبْلَهُمْ وَلَا جَآنٌّ ﴿٥٦﴾ ﴾[4]، وقوله: ﴿ يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَٰنٌ مُّخَلَّدُونَ ﴿١٧﴾ بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِّن مَّعِينٍ ﴿١٨﴾ ﴾[5]، وقوله: ﴿ قُلْ أَرَءَيْتُمْ إِنْ أَصْبَحَ مَآؤُكُمْ غَوْرًا فَمَن يَأْتِيكُم بِمَآءٍ مَّعِينٍ ﴿٣٠﴾ ﴾[6]، وغيرها من الآيات التي يشعر المتلقي بحضورها في هذه القصيدة.

وما قيل عن المقري؛ يقال أيضا عن الأخضري الذي لا تخلو قصائده من المعجم الديني والقرآني، الذي لا يسجل حضورا عارضا في أبيات قليلة لقصيدة من قصائده، بل يكاد يكون ملازما لأغلب أبيات قصائده، ذلك لأن طبيعة الموضوعات المطروقة في شعر الأخضري من جهة، وثقافته من جهه ثانية، تعين وتسوغ حضور هذا المعجم، ولنا أن نأخذ على سبيل المثال لا الحصر

---

(1) الواقعة، الآيات من 27 إلى 31.

(2) البلد، الآية 18.

(3) الإنسان، الآيات 15 و 16.

(4) الرحمن، الآية 56.

(5) الواقعة، الآيات 17 و 18.

(6) الملك، الآية 30.

قصيدته ذات الأربعة والخمسين بيتا بعد المائتين، والتي كان فيها مدح النبي ﷺ مناسبة لطرق موضوعات أخرى، كالزهد والحكمة وما يقتضيانه من وعظ، ونصح، وتوجيه بالترغيب تارة، والترهيب تارة أخرى.

فهذه القصيدة على طولها كان المعجم القرآني والديني حاضرا فيها بقوة، لأن طبيعة الموضوعات المعالجة استدعت العودة إلى هذا الرافد لاستلهام المعاني، التي كثيرا ما تبقى ملازمة وفية للأسلوب والتعبير الذي خصها به القرآن الكريم.

وبما أن القصيدة طويلة، وعدد الأبيات التي حضر فيها المعجم القرآني غير قليل، ارتأيت أن أكتفي بعرض بعض الشواهد من المعجم الذي كان حضوره على النحو الآتي[1]:

- البيت الأول (الله، سبحانه، جل)
- البيت الثاني (سبحانه، جل، الصمد، الفرد، الجبار)
- البيت الثالث (لله الحمد)
- البيت الرابع (هدى برسول الله)
- البيت الخامس (صلوات الله عليه)
- البيت السادس (زكاه الله وفضله)
- البيت السابع (في ليل أسرى الله به للعرش في الذكر تلي)
- البيت العاشر (خير الرسل)
- البيت الحادي عشر (المختار، جبريل)
- البيت الثاني عشر (أتم الله)
- البيت الثالث عشر (أرباب العزم من الرسل)

[1] للاطلاع على القصيدة، ينظر: الأخضري، **الديوان**، ص83 إلى 144.

وغيرها من الأبيات التي تردد فيها هذا المعجم بنسب متفاوتة، إلى أن نعثر في أبيات أخرى من القصيدة ذاتها على تعابير قرآنية أكثر وضوحا؛ ومن ذلك قوله[1]:

من خاف مقام الله نجا والويل لعبد لم يجل

الذي تذكرنا بقوله تعالى: ﴿ وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِۦ وَنَهَى ٱلنَّفْسَ عَنِ ٱلْهَوَىٰ ﴿٤٠﴾ فَإِنَّ ٱلْجَنَّةَ هِىَ ٱلْمَأْوَىٰ ﴿٤١﴾ ﴾[2].

وقوله في التنفير من الدنيا[3]:

من آثرها عن آخرة مأواه جهنم لم يجل

والذي يذكرنا بقوله تعالى: ﴿ فَأَمَّا مَن طَغَىٰ ﴿٣٧﴾ وَءَاثَرَ ٱلْحَيَوٰةَ ٱلدُّنْيَا ﴿٣٨﴾ فَإِنَّ ٱلْجَحِيمَ هِىَ ٱلْمَأْوَىٰ ﴿٣٩﴾ ﴾[4].

وقوله في وصف عذاب الجحيم[5]:

من يملك أمر النفس نجا ومتابعها في النار صلي
وشواة لظي نزاعته أكلته أكل الفتل

---

(1) الأخضري، **الديوان**، ص90.

(2) النازعات، الآية 40.

(3) نفسه، ص92.

(4) النازعات، الآيات من 37 إلى 39.

(5) نفسه، ص 92.

▪ **نزاعة:** تنزع جلدة الرأس والأطراف، شواه جمعها شوى وهي من جوارح الإنسان ما لم يكن مقتلا، يقال: رمى فأشوى، إذا لم لم يصب مقتلا.

والذي يذكرنا بقوله تعالى: ﴿ كَلَّآ إِنَّهَا لَظَىٰ ﴿١٥﴾ نَزَّاعَةً لِّلشَّوَىٰ ﴿١٦﴾ ﴾[1] وقوله عز وجل: ﴿ ٱلَّذِى يَصْلَى ٱلنَّارَ ٱلْكُبْرَىٰ ﴿١٢﴾ ﴾[2] ومثال ذلك كثير، عرض البحث بعضا منها للتأكيد على أن القرآن الكريم، كان أهم مصدر اعتمده الشاعر في تشكيل تجربته الإبداعية في مضامينها وأساليبها، وهو بذلك يكون قد حرص على استحضار التعابير والمعاني القرآنية، حتى يحقق في نصه الواعظ ما يقتضيه الوعظ من تأثير وإقناع، وترغيب وترهيب، وإغراء وتحذير، وغيرها من طرائق الوعظ والتذكير التي تستلزم تنوع أساليب التعبير، فأسلوب الترغيب مثلا غير أسلوب الترهيب، لذلك ترى شاعرنا قد استلهم من القرآن الكريم مضامين الوعظ واستحضر ما يناسبها من أساليب في التعبير القرآني، حتى تكون الموعظة أبلغ وتأثيرها في النفس أشد، ويبقى هدف الشاعر متمثلا في تحقيق القصد وبلوغ المراد في بعده الرسالي، بعيدا عن أي استعراض لملكته الفنية والإبداعية، فالموضوع المطروق يرمي إلى تحقيق الإفادة والمنفعة، لا إلى تحقيق الإمتاع واللذة.

وقد كان المعجم الديني والقرآني حاضرا في شعر الورتيلاني، وفي شعر القوجيلي، وفي شعر أحمد المانجلاتي، وفي شعر ابن حمادوش، وأحمد بن ساسي البوني، وغيرهم من شعراء الجزائر في هذه الفترة من تاريخها[3].

---

(1) المعارج، الآيات 15 و 16.

(2) الأعلى، الآية 12.

(3) ينظر كل من: الوتيلاني، **الرحلة**، ص52، 53، 54،... وابن علي، **أشعار جزائرية**، ص130، 135،... وابن حمادوش، **الرحلة**، ص82، 110، 257. وابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص206، 241،...

ثانيا: الإيراد المكثف لأسماء الأعلام:

إن الملاحظة المسجلة في كثير من الأشعار المستهدفة بهذه الدراسة، هي ظـــاهرة الإيـــراد المكثف لمجموعة أسماء، هي لأعلام برزوا عبر التاريخ في السياسة وفي العلم والأدب... وغيرها من مجالات الحياة، وهذا النوع من الحضور يشير ربما إلى أن تلك النصوص الشعرية، لم تقتصر علـــى تصوير الوقائع التي تخص الذات الشاعرة فحسب، بل استحضرت "الآخر" استحضارا يكشف إما عن موقعه في وجدان الشاعر، أو عن دوره في بناء تصوره، وضبط مواقفه، أو وزنـــه في صـــياغة تجربته الإبداعية التي قد تستدعي التجارب السابقة، لما بينها من تقاطع وتوافق... وغيرهـــا مـــن البواعث التي تسوغ هذا الحضور المكثف للأعلام، كما هو الحال عند المقري في قوله[1]:

أين الخلائف من بني الـــــ ـــعباس والـــبر القســـامه
أيـــــن الرشـــــيد وأهلـــــه وبنوه أصحاب الشـــهامه
ووزيـــــره يحـــــي وجعـــــ ـــفر ابنه الراوي احتشامه
والفضل مدني مـــن يقـــو ل لمن يلوم على الندى مه
أم أيـــن عنتـــرة الشـــجا ع وذو الجدا كعب بن مامه
والزاعمـــــون بجهلـــــهم أن القبور صـــدى وهامـــه
والمكثـــرون مـــن المجـــو ن إذا شكا الفكر اغتمامه
أيـــن الغـــريض ومعبـــد أو أشعب وأبـــو دلامـــه
أين الألى هـــاموا بسعـــ ـــدى أو بثينـــة أو أمامـــه
وبكـــوا لفـــرط جـــواهم والليل قد أرخى ضـــلامه
وتتبعـــوا آثـــار مـــن عشقوا بنجـــد أو تهامـــه
وتعللوا والشـــوق يغـــ ـــلب بالأراكة والبشـــامه

---

(1) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص24

▪ **البر:** بضم الباء، جمع أبر بمعنى صدق. ▪ **القسامه:** بفتح القاف الحســـن الجمـــال. ▪ **البشـــامه:** القلـــق والســـأم.

▪ **لاعج:** حرقة الحب.

أضنى النـــوى قيســـا فقـــا سى لا عجا أغرى غرامـــه
وغوى هوى غـــيلان مـــذ أبـــدى بميتـــه هيامـــه
أيـــن الأكاســـر والقيـــا صـــرة المجلـــون الغمامـــه

لا يكاد يخلو بيت من ذكر علم من الأعلام بأسمائهم، أو ألقابهم، أو صفاتهم، مما كان له الأثر الكبير في تشكيل دلالة النص ومعناه العام، فهؤلاء الأعلام كلهم من الزمن الســـابق لـــزمن الشاعر، ومن ثم فإن استحضارهم في هذا النص، يعبر عن اختزال المقري للفاصل الزمني إلى الحـــد الذي يتعانق فيه الماضي مع الحاضر، فيصبح الماضي بزخمه التاريخي صورة مجسدة في الراهن، تقدم جوابا واحدا عن التساؤل "أين" الذي ألح الشاعر في طرحه تأكيدا لحتمية الموت، وحقيقة الفناء، حتى لا يغتر الأحياء بما لديهم من عز وقوة في دنياهم الفانية، التي شهدت بعز بني العباس وقوتهم، وبأس الأكاسرة، وجبروت القياصرة، وعشق قيس، وتثاقل وتدلل سعدى وبثينة وأمامة، وطمـــع وتطفل أشعب... وغيرهم من الأشخاص الذين اختلفت أحوالهم في دنياهم فكان لكل منهم همه واهتمامه ورغبته وطموحه، بشكل يكشف عما في الحياة من تعقيدات وتناقضات وتوافقات، لكن نهاية هؤلاء جميعا كانت واحدة، وهي الموت الذي لا بد منه، لذلك ما جدوى التعلـــق بالـــدنيا الدنية؟ فتوهم الخلود فيها سراب، إذ كل ما ومن على التراب تراب، ولن يبقى بعد الرحيل سوى الذكر الجميل في الأوراق، كما يقول ابن عمار في هذه الأبيات[1]:

يمضي الزمان بكل فـــان ذاهـــب إلا جميل الـــذكر فهـــو البـــاقي
لم يبق من إيوان كســـرى بعـــد ذا ك الحفل إلا الـــذكر في الأوراق
هل كان للسفاح والمنصور والـــ ـــمهدي من ذكر على الإطـــلاق
أو للرشـــيد وللأمـــين وصـــنوه لـــولا شـــباة يراعـــة الـــوراق
رجع التراب إلى التراب بما اقتضت في كل خلـــق حكمـــة الخـــلاق
إلا الثناء الخالـــد العطـــر الشـــذا يهدى حديث مكـــارم الأخـــلاق

(1) ابن عمار، **الرحلة**، ص179.

إن هدف ابن عمار وغايته من استحضار تلك الأسماء من الأزمنة الغابرة، هو نفسه الهدف الذي رامه المقري في النموذج السابق، أي التذكير بحتمية الموت الذي هو المآل الطبيعي لكل الأحياء، قويهم وضعيفهم، حاكمهم ومحكومهم، غنيهم وفقيرهم... وعليه فمن أراد أن يعمر في هذه الحياة فليحرص على أن يمتد ذكره فيها بعمل صالح يدونه اليراع، وتحفظه الطروس، فالتاريخ يعج بذكر أعمال لرجال مضوا، فكان شاهدا بالثناء على صالح أعمال بعضهم، وشاهدا بالإدانة على طالح أعمال بعضهم الآخر، ومن هنا يأتي ذكر تلك الأسماء لإبراز هذه الحقيقة السننية التي تحمل الإنسان على مراجعة الذات وتصحيح مسارها بأخذ العبرة من الأمم السابقة.

وإذا كان الحضور المكثف لأسماء الأعلام في النموذجين السابقين، بهدف الوعظ والتذكير بما يؤول إليه الإنسان في هذه الحياة الفانية، فإن حضورها في نماذج أخرى كان بدافع المدح والثناء، كما هو الحال في الأبيات التي مدح بها ابن علي صديقه ابن عمار قائلا[1]:

قسما بمن قسم الفضائل في الورى ... ما أنت إلا درة الأفكار
وفريد عصر صاغ كل فريدة ... من فكره الوقاد صوغ نضار
إن قلت أنت ابن الخطيب فأنت في ... حلبات نظم ابن الخطيب مجار
أو قلت أنت ابن الحسين جزالة ... فالخصم سلم فيك غير ممار
أو قلت أنت ابن المعز تميمهم ... فلقد صدقت وليس ثم مبار
قل للعداة البهم يا خبث الورى ... وبني الأخابث زمرة الأشرار
كيف التخلص بالخديعة من يدي ... رجل الحقيقة من بني عمار

لقد كان المستهدف بهذا المدح شاعرا، وأهم ما يمدح في الشاعر نبوغه وشاعريته، ولعل قدرة الشاعر على النظم كثيرا ما تحال إلى مرجعية لها مصداقية النبوغ والاقتدار، لذلك ترى ابن علي في مدحه لصديقه ابن عمار تحرك في مجاله التاريخي والحضاري، فاستحضر أسماء لمجموعة من أعلام الشعر والأدب في الزمن السابق، مؤكدا حضورها في العبقرية الشعرية لابن عمار، فكان التألق والارتقاء إلى تلك المقامات، بوصفه هو الآخر قامة الشعر في عصره.

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص56.

وهذا أحمد القرومي يمدح الباي محمد الكبير، موظفا أسماء الأعيان وما تستصحبه من زخم تاريخي فيقول[1]:

مبنى الأمير محمد في الغرب قد لاحت رسومه كالصباح المسفر
هبت رياح النصر فوق جنوده ويهب للأعداء بريح صرصر
في جود هارون وفي عدالة ناصر في رأي كسرى وفي ضخامة قيصر

لقد كان المستهدف بهذا المدح أميرا، وأهم ما يمدح في الأمير عدله، وحكمته، وبأسه وجوده، وشجاعته... ولكي يبرز الشاعر أحقية ممدوحه بهذا النوع من الثناء، عمد إلى ذكر شخصيات معروفة ومخلدة في تاريخ السياسة والرياسة، وهو بذلك يكثف المعنى ويستجمع التجربة الإنسانية في الحكم، مسقطا إياها على ممدوحه الذي تتمثل فيه صورة أكثر من حاكم، ليقدمه كشخصية سياسية متكاملة، لم يقترن اسمها بصفة معينة تبرز فيه إلى الحد الذي يضمر غيرها من الصفات بل هي على درجة واحدة من الحضور والبروز، الذي يستدعي التاريخ ويختزل بعضه في شخص الممدوح.

وقد حرص شعراؤنا على استحضار شخصيات الزمن السابق، بذكر أسمائها فيما نظموه من غزل؛ حيث ترى منهم من يحرص وهو يتغزل على أن يفاضل محبوبته على غيرها من النساء، لذلك تراه يذكر بعضهن ربما زهدا فيهن، وربما يذكر بعضهن الآخر تشبيها لمحبوبته بهن، ومن ذلك قول ابن علي[2]:

قد لذ لي فيها التهتك والصبا والعشق لا في زينب ورباب
فكأنها الذلفاء أو بوران أو سيرين في عجب وإعجاب
كم أنشأتني نشوة خمرية فلهوت عن كأس وطيب شراب
لله من ريحانة مطلولة خضعت لها ريحانة الكتاب
وغدا لسان الدين أخرس باهتا من حكمة بهرت وفصل خطاب

---

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص131. وابن هطال، **رحلة محمد الكبير**، ص94، 95.

(2) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص48.

نظم ابن عمـــار أقـــول كأنـــه نظم ابن عمار ولســـت أحـــابي

حضرت في هذه الأبيات عدة أسماء، عمد الشاعر إلى توظيفها وتوزيعها علـــى الـــنص بحسب ما يناسب الموقف والمعنى الذي يريد، لذلك وهو يعبر عن وفائه لمحبوبته، وخالص عشقه لها دون غيرها من النساء ذكر "زينب ورباب" كناية عن ذلك، أما في غرورها وعجبها وإعجـــاب الآخرين بها لم يتحرج الشاعر في تشبيهها بـــ: "بوران أو سيرين" على الرغم مـــن أن المعـــنى في المشبه به يكون دوما أقوى من المشبه، ذلك لأن الشاعر يعلم أن العجب وما يوحي به من تثاقـــل يؤذي ويؤرق العاشق، ومن ثم لا حرج إن كان معنى الأذى أقوى في المشبه به من المشـــبه، ثم إن تشبيه الشاعر لمحبوبته بـــ: "بوران" مثلا فيما تثيره من إعجاب هو في حقيقة الأمر لا يخل بمبـــدأ الوفاء والحب الخالص للمحبوب، ذلك لأن بوران لا تمثل الشخصية الماثلة في الزمن الراهن، ومن ثم المزاحمة للمحبوب، بل هي مستدعاة من التاريخ، باعتبارها تمثل الصورة الرمز التي روتها الكتب والأشعار، فعرفتها الأجيال، وقرأتها وأعجبت بها، دون معاصرتها، وعليه إذا كانت "بوران" رمزا في الجمال المستقطب للمعجبين ممن رأوها وعاصروها، وممن لم يروها و لم يعاصروها، فإن محبوبـــة شاعرنا لها من الجمال ما مكنها من أن تثير إعجابا، وتستقطب معجبين في زمن وجيـــز، فكـــان حظها من ذلك كحظ "بوران" عبر العصور.

وبعد استحضاره أسماء: "زينب، ورباب، والذلفاء وسيرين وبوران" في ســـياق الغـــزل، استدعى شاعرنا أسماء أخرى في سياق المدح لصديقه ابن عمار، فرأى أن شاعريته وقدرته علـــى النظم فيها من الحكمة، وفصل الخطاب ما يستدعي صورا سابقة لأدباء بارعين؛ كلسان الدين بن الخطيب الذي على فصاحة لسانه، وبراعة نظمه، وسحر بيانه يتمثله شاعرنا منبهرا بنظم ابن عمار إلى الحد الذي يتصوره واقفا، باهتا لا يقوى على النطق، ناهيك عن النظم، وبعد هذه المفاضلة التي لا تخلو من المبالغة التي يقتضيها المدح أحيانا، وتستدعيها المجاملة في غير مطابقة للواقع وحقـــائق الأمور، عمد شاعرنا إلى المعادلة والتسوية بين نظم ممدوحه أحمد بن عمار، ونظـــم ابـــن عمـــار الأندلسي، ولعل الباعث على هذه المماثلة ليس النظم فحسب، بل تشابه الأسماء أيضا الذي يعين على تحقيق حالة تماه تنصهر فيها الأنساق وتختزل فواصل الزمان والمكان في صورة واحدة.

ثالثا: التكرير:

ظاهرة التكرير في النص الإبداعي، لها ما يبررها فنيا ونفسيا، لذلك استدعت اهتمام الدارسين الذين بحثوا في خلفياتها الوجدانية، ودرسوا أبعادها ودلالاتها الفنية، فالتكرير ظاهرة يجب أن تركز في حضورها على دواعي موضوعية من أجل تأدية وظائف فنية، حتى لا يكون قبيحا مذموما، لذلك يقول ابن سنان الخفاجي: "وهذا حد يجب أن تراعيه في التكرار، فمتى وجدت المعنى عليه، ولا يتم إلا به، لم تحكم بقبحه، وما خالف ذلك قضيت عليه بالاطراح ونسبته إلى سوء الصناعة"[1] ويرى ابن رشيق أن "للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني... ولا يجب على الشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب... أو على سبيل التنويه... أو على سبيل التقرير والتوبيخ..."[2].

فالتكرير يجب أن لا يعبر عن الدلالة بالمستوى ذاته الذي تعبر عنه اللفظة المكررة، بل يجب أن يمنحها معاني إضافية تتجاوز المعنى الأصلي للكلمة لتعبر عن دلالات مرتبطة بالدوافع النفسية والفنية لظاهرة التكرير، "أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة، تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره، وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية"[3]، ومن خلال هذا التكرير قد يهدي الشاعر المتلقي "مفتاح الفكرة الطاغية في التجربة الشعورية وبالتالي... يصبح ذا تجاوب يقظ مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه"[4].

---

(1) الخفاجي بن سنان، **سر الفصاحة**، مطبعة محمد علي صبح، القاهرة، مصر، د.ط/1398هـ-1969م، ص96.

(2) ابن رشيق، **العمدة**، ص360.

(3) مصطفى السعدني، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ط/د.ت، ص172.

(4) نفسه، ص173.

أما الدوافع الفنية للتكرير فتتمثل "في تحقيق النغمية والرمز لأسلوبه ففي النغمية هندسة الموسيقى"[1] التي تجعل الصورة المكررة ذات إيقاع متناسق بشكل تأنس له النفس، ويستدعي التأمل، ومن ثم التفاعل مع اللغة المنغومة.

وقد سجلت ظاهرة التكرير حضورها كمكون لغوي وأسلوبي في الشعر الجزائري على عهد العثمانيين، دون أن يكون هذا الحضور نمطيا؛ ذلك لأن الصورة المكررة كانت متعددة الأشكال، متنوعة الدلالة مما أكسبها المتعة بدل الرتابة، ومن أمثلة ذلك قول المقري[2]:

هذا لسان الدين أسـ ـكته وأسكنه رجامه
ومحا عبارته فمن حياه لم يردد سلامه
فكأنه ما أمسك الـ ـقلم المطاع ولا حسامه
وكأنه لم يعل متـ ـن مطهر باري النعامه
وكأنه لم يرق غا رب الاعتزاز ولا سنامه
وكأنه لم يحل وجـ ـها حاز من بشر تمامه
وكأنه ما جال فيه أمر ولا نهي وسامه
وكأنه ما نال من ملك حباه ولا احترامه
وكأنه لم يلق في يده لتدبير زمامه

لقد تكرر الحرف المشبه بالفعل "كأنه" سبع مرات، وتكررت معه أدوات النفي بعده، وحروف العطف قبله؛ لأن الموقف الإبداعي لدى شاعرنا مرتبط بموقف نفسي استثنائي، يميزه التراكم الشعوري المكثف القوي، الذي امتد عميقا في وجدان الشاعر، ومن ثم لا يمكن التعبير عن هذه الحالة الشعورية إلا بما يناسبها من أدوات التعبير، فكان الحرف المشبه بالفعل "كأنه" وأدوات النفي بعده، وحروف العطف قبله هي الأنسب لتلك الحالة الشعورية، لذلك كررها الشاعر علـه يوازن بين الدفقة الشعورية في الواقع الوجداني من جهة، وقوة البنية الصوتية المعبرة في الواقع

---

(1) مصطفى السعدني، **البنيات الأسلوبية**، ص173.

(2) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص26، 27.

الشعري من جهة أخرى، ثم إن هذه الصيغة المكررة تؤكد أن الموت كخاتمة حتمية لحياة الإنسان، قد تشككنا في وجود حياة سابقة، وأمام صورة الإنسان في محياه، وصورته بعد مماته، تتداعي صور الحركة والسكون بشكل يخلق حالة اضطراب وتوتر، إذ كيف لذاك المتحرك في عنفوان أن يصير ساكنا جامدا فاقدا للحياة، فهذا القلق والانفعال النفسي أفرز قلقا وانفعالا على مستوى الخطاب من خلال ظاهرة التكرير، التي عبرت عن حيرة الشاعر، وهو يستعرض ما كان عليه لسان الـــدين بن الخطيب وهو فوق الثرى، وما آل إليه حاله وهو تحت الثرى.

وظاهرة التكرير تحضر بشكل لافت في أشعار المقري، كما في شعر الأخضري الـــذي لم يخلو هو الآخر من هذه الظاهرة، ومن ذلك قوله في مدح خالد بن سنان وامتعاضه من جهل الناس بمقامه، وعلو شأنه بوصفه نبيا[1]:

ولست أملك من صبري ولا جلدي فاحمل سلامي لهذا الرسم والطلـــل
وقل له قـــد ثـــوى عبـــد بحـــبكم هـــــذه تحيـــــة موصـــــوفة المثـــــل
إن قلت أين أروم الرســـم والطلـــلا أقول أنبيـــك بالأخبـــار إن تســـل
هذا مقام عليه النـــاس قـــد غفلـــوا إذ حل بين بلاد الســـود فامتثـــل
هذا مقام رفيع الشأن قـــد شـــهدت به الدلائل هذا الأمر فيـــه جلـــي
هذا نبي بـــلاد الغـــرب حـــل بهـــا وماله في بلاد الغـــرب مـــن مثـــل
هذا مقام به خطـــب لـــه عجـــب أخفى غربته هـــذا المقـــام علـــي
هذا نـــبي بـــلاد الغـــرب مســـكنه شر البقاع بها قد حـــل في حلـــل
هذا نـــبي كـــريم في الأنـــام ثـــوى بين البوادي شر النـــاس في الملـــل

لقد ورد التكرير في هذه الأبيات مكثفا، وفي الوقت ذاته متنوعا، وكان لكـــل صـــورة مكررة مدلولها النفسي، الذي يكشف عن ذاك الخبيء في ذات الشاعر، التي اضطربت وهي تقف موقفا يستدعي المدح والذم معا، فأما ما يستدعي المدح هو النبي خالد بن سنان نبي بلاد الغـــرب وصاحب المقام والشأن العلي، أما ما يستدعي الذم هو جهل أهل بلاد الغرب، وغفلتهم عن هذا

(1) الأخضري، **الديوان**، ص75، 76.

المقام، وفضل هذا النبي، ومن هنا كان منشأ التكرير وبواعثه؛ حيث تكررت لفظتا "الرسم والطلل" اللتان فيهما ذكر ووفاء وولاء وحب للنبي خالد، بل ليستا مجرد تذكر للحبيب فقط، إنما هو إصرار في الحديث عن آثاره، ولفت الانتباه إليها، والحديث عن الآثار يدخل في صميم ثقافة الأمة، كما تكرر فعل القول بصيغ متنوعة في البيتين الثاني والثالث، وفي ذلك حوار للشاعر مع ذاته من جهة، وتعبير عن علاقته بمجاله التاريخي والحضاري من جهة أخرى، أما الصورة المكررة الأكثر لفتا للانتباه، لما فيها من إصرار وإلحاح يكشف ذروة الانفعال لدى الشاعر هي: "هذا مقام" و "هذا نبي" فالأولى تكررت أربع مرات، والثانية ثلاث مرات، وبذلك يكون اسم الإشارة المقترن بحرف التنبيه، قد تكرر سبع مرات، وفي ذلك إصرار من الشاعر على تنبيه الناس من غفلتهم عن هذا المقام وعن هذا البني، علهم يستيقظون وينتبهون، والإصرار على التنبيه كان مقرونا بالإصرار على التعيين الذي يستفاد كلما تكررت عبارة "هذا مقام" أو "هذا نبي" التي أضاف إليها "بلاد الغرب" كصورة مكررة في البيتين السادس والثامن إمعانا في هذا التعيين، الذي يخفي حرقة الشاعر وحسرته، لما هو عليه حال الناس من جهل وغفلة استدعت الذم والامتعاض، الذي عبرت عنه الصورة المكررة في قوله: "شر البقاع" و "شر الناس".

وعليه فإن مجموع هذه الصور المكررة وإن تنوعت بناها الصوتية، فإنها تتكامل دلاليا لكونها تحتل موقعا مركزيا في تشكيل الدلالة العامة للنص، وهذا ما يمكن ملاحظته أيضا في قصيدته التي مدح بها المصطفىﷺ[1] والتي كانت مناسبة للوعظ والحكمة والزهد، فتكررت مجموعة من الألفاظ التي احتلت هي الأخرى موقعا مركزيا، وكان لها ثقلها في تشكيل التوجه العام لمعنى النص، وبما أن هذه الألفاظ المكررة لم تتكتل إلا نادرا في أبيات متتابعة، لأن حضورها كان موزعا عبر أرجاء النص الذي بلغت عدد أبياته أربعة وخمسين بعد المائتين، فإنني أكتفي بالإشارة إلى هذه الألفاظ المكررة وهي: "النفس، الهوى، المعصية، الشيطان، الهدى، الطاعة"، فقد تكررت هذه الألفاظ بصيغ مختلفة، استقى منها الشاعر مادته الشعرية في سبيل بناء موقف فاصل تجاه الذات من جهة، والدين من جهة ثانية، فقد أحسن الشاعر استثمار الاشتقاق من الجذر اللغوي الواحد لأجل بسط الفكرة التي قام عليها هذا النص، وهي ثنائية الطاعة والمعصية، وما

---

[1] الأخضري، **الديوان**، ص83 إلى 114.

بينهما من تنازع وتصارع ساحته هي النفس الإنسانية، فانقيادها للشيطان يجعلها مصدرا للمعصية، واهتداؤها للطريق المستقيم يجعلها مصدرا للطاعة، وعليه فإن تكرير تلك الألفاظ، يعبر عن رغبة الشاعر وإصراره على إبراز حقيقة هذا الصراع وتفاصيله، وما تفضي إليه كل نهاية من نهايتيه المحتملتين، ألا وهما انتصار نازع الخير والصلاح والتقوى بالإقبال على الطاعة، أو انتصار نازع الشر والفساد بالإقبال على المعصية، وما يتلو ذلك من جزاء أو عقاب.

وقد وردت ظاهرة التكرير أيضا في شعر ابن سحنون، وهو يصف مدينة وهران التي حصنها الأعداء، حتى لا تكون سهلة المنال لمن له نية الفتح والتحرير فقال[1]:

كأنما أبراجها هضاب من فوقها أسد الشرى غضاب
كأنما خندقها نطاق ودونه السور فلا يطاق
كأنما أسوارها سوار كم ردعنها من فتى أسوار
كأنما قلعتها المنيفة سحابة من فوقها كثيفة

إن تكرير لفظة "كأنما" التي تفيد التشبيه، فيه تعبير عن قلق الشاعر واضطرابه، حين راح يبحث عن الوصف الأنسب لأبراج مدينة وهران، وأسوارها، وخندقها، وقلعتها، فهو يريد الوصف الذي يمكنه من تحقيق صياغة جديدة للواقع الموصوف، وهذه الصياغة الجديدة أراد الشاعر تحقيقها باعتماد التشبيه، لذلك تكررت لفظة "كأنما" مع كل صورة تشبيهيه من الصور السابقة، مما يعني إصرار الشاعر على تجاوز وصف المعاينة، القائم على الملاحظة البصرية المصورة للأشياء كما هي.

وظاهرة التكرير كانت حاضرة أيضا في شعر محمد بن علي أبهلول، وهو يمدح الأولياء ويتوسل بهم قائلا[2]:

---

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص184، 185.

(2) الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج2، ص285.

▪ **ترس:** صفحة من فولاذ يتوقى بها ضربات السيف. ▪ **الطيس:** هو الكثير من كل شيء. ▪ **الكرس:** بكسر الكاف التهجم والإساءة.

فكم سالك دللتم طرق سلكه وأنزلتموه مترل القرب والأنس
وكم من وضيع قد رفعتم وفاجر وضعتم وجاهل بكم عالما يسمى
وكم من لهيف قد أغثتم وكربة كشفتم كمثل الظل في الأرض بالشمس
وكم خائف أمنتم من مهالك وقايتكم تغني عن الدرع والترس
وكم من حزين قد تبدل حزنه سرورا بكم في الحين يفخر ذا عرس
وكم من عليل قد تأذى سقمه بجاهكم يشفى من الداء والبأس
وكم من فقير جاءكم يشكو فقره فجدتم ساديّ بما هو كالطيس
لقد خاب من لم يتعلق بذيلكم فيا ويح من تعرض لكم بالكرس
فكم قادح سلبتم من إيمانه وكم ظالم قصمتموه على الحس

لقد تكررت "كم" الخبرية ثماني مرات، وتكررت معها حروف العطف قبلها، كما تكرر بعدها حرف الجر "من" وحرف التحقيق "قد" خمس مرات لكل منهما، أما الفعل الذي عقب كل صورة من مجموع هذه الصور المكررة هو الفعل الماضي عدا البيت الثامن فإن الفعل "يتعلق" مضارع لكنه دل على الزمن الماضي، لكونه مسبوقا بأداة النفي "لم".

وبذلك تكون الصورة المكررة في هذه الأبيات، مع الأفعال الدالة على الزمن الماضي، قد أضفت على النص الطابع الاستذكاري لحقائق تتعلق بكرامات هؤلاء الأولياء، الذين خصهم الشاعر بالمدح، ولأن كراماتهم لا حصر لها؛ حظي بها السالك، والوضيع، والخائف، والحزين، والفقير... الخ ترى شاعرنا يخشى الغفلة والتقصير في ذكرها وتذكرها، لذلك كرر "كم" الخبرية الدالة على الكثرة، وكرر قبلها حروف العطف الدالة على معنى الاشتراك في نيل الحظوة بهذه الكرامات، ثم إن المريد قد تبلغ به درجات الحب والعشق للأولياء الحد الذي ينبعث فيه الإحساس بالنشوة والمتعة، كلما استغرق زمنا طويلا في تعديد وتكرير كراماتهم، وذكر مناقبهم وفضائلهم، التي هي بالنسبة إليه بمثابة الورد أو الذكر الذي يريحه ويطمئنه، ويوصله إلى اليقين الذي بدت ملامحه في اعتماد حرف التحقيق "قد" الذي تكرر خمس مرات وفي كل مرة كان الشاعر يؤكد على تحقق وقوع الفعل الذي ليس كغيره من الأفعال المتاحة لكل البشر، بل هو فعل التوفيق والاصطفاء بالكرامات التي هي لأولياء الله وأصفيائه من بني البشر.

رابعا: النفي:

الأصل في الخبر الإثبات، أما النفي فحالة طارئة على الخبر لا تمثل القاعـــدة، إنمـــا هـــو استثناء، لذلك ترى تعدد النفي وكثافته في الخطاب تلفت الانتباه، بخلاف الإثبات الـــذي يمثـــل الأصل ابتداء، ومن ثم لا يمكن عده ظاهرة لغوية استثنائية ملفتة تستدعي الوقوف عندها، ومن هذا المنطلق ارتأى البحث أن يقف بالدراسة عند ظاهرة النفي التي تكثف، وتعدد حضورها في كـــثير من النصوص الشعرية الجزائرية في العهد العثماني، ومن ذلك ما جاء في هذه الأبيات لابن عمـــار وهو يصف ليلة أنس قضاها ساهرا مسامرا في إحدى القصور فقال[1]:

ولست أظن الـــدهر يـــأتي بمثلـــها ولا العيش يصفو طعمه من جنا الكدر
فأحبب بهـــا مـــن ليلـــة حميريـــة رشـــيدية لم يحوهـــا زمـــن غـــبر
عزيزة حســـن لا عزيـــز بمثلـــها ومعتصـــم يـــأتي بمصـــر ولا بســـر
ولا اختال في غمدان سيف بمثلـــها ولا نجل عباد بحمـــص بهـــا افتخـــر
ولا احتفل المأمون بعض احتفالهـــا ولا عرس بوران على مثلـــها اتـــزر
ولا هز عطف الفخر أقيـــال حمـــير وأذواؤها في مثلـــها أو ذووا أشـــر

لقد أوجز الشاعر وصف هذه الليلة في مطلع القصيدة بقوله:

وليلة أنس لذ فيها جني السمر فناهيك من أنس جنيناه بالسهر

فهذا المطلع فيه إثارة لمخيلة المتلقي، حتى تستدعي من قبيل التخيل والتوقع ما كان عليـــه حال الشاعر، ومن معه في تلك الليلة بذلك القصر من بهجة وأنس وانتشاء... وغيرها من مظاهر السعادة والراحة والسرور، وقد قدر الشاعر أن أقصى ما يتخيله المتلقي هو أن يشبه تلك الليلة، بما يماثلها من ليالي البهجة والسرور التي جاد بها الدهر في الأزمنة الخوالي، أو قد يجود بها في الأزمنـــة التوالي، وبعد هذا الافتراض يأتي النفي الذي تكرر عشر مرات ليفند ما قد يتخيله المتلقـــي مـــن

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص59.

- **سر:** يقصد، سر من رأى، أي سمراء، والمعنى المراد أن هذه الليلة لم يأت بمثلها لا عزيز مصر، ولا الخليفة المعتصـــم.
- **أشر:** الفرح والمرح وقيل التجبر والاستكبار.

صور، أو يتوقعه من ظروف وأجواء مماثلة، حتى يفرد الشاعر ليلته تلك بوصف يرقى إلى مقامها باعتبارها حدثا متميزا وفريدا ليس له ما يضارعه ويضاهيه؛ فهي ليلة لا يظن شاعرنا أن الدهر يأتي بمثلها، أو أن العيش يصفو بعدها.

وقد تكرر النفي في ميمية المقري[1] واحدا وعشرين مرة، عبر بواسطته عن حرصه على نفي وتفنيد ما قد يستقر في ذهن ووجدان المتلقي من أوهام، وما قد يبدو على سلوكه من تعلق بالدنيا جراء غفلته، وعدم تذكره للموت كمآل لا مناص منه، ومن ذلك قوله[2]:

فالعيش في الدنيا الدنية غير مرجو الإدامه
من أرضعته ثديها في سرعة تبدي فطامه
من عز جانبه بها تنوي على الفور اهتضامه
وإذا نظرت فأين من منعته أو منحت مرامه
ومن الذي وهبته وصلا ثم لم يخش انصرامه
ومن الذي مدت له حبلا فلم يخف انفصامه
كم واحد غرته إذ سرته مخفية الدمامه
قعدت به من حيث لم يعلم فلم يملك قيامه

لم يتحقق النفي بأدواته الخمس فحسب والتي توزعت بين البيت الأول، والخامس والسادس والثامن، بل تحقق أيضا بأسماء الاستفهام "أين" في البيت الرابع "ومن" في البيتين الخامس والسادس، فهي استفهامات انزاحت عن معناها الحقيقي، فكان غرضها البلاغي النفي، والنفي كما هو واضح من هذه الأبيات قد أدى في عمومه وظيفة التنبيه، لأنه أحال بعض الصور التي تبدو موجبة إلى حقيقتها السالبة، فشاعرنا انطلق من فرضية كون المتلقي يتوهم الخلود في الحياة الدنيا، ودوام عزه فيها، وليس في ذلك حكم على اعتقاده، إنما هي ملاحظة تخص واقع الممارسة العملية في السلوك الإنساني بشكل عام، لذلك تأتي جملة النفي لتذكر الغافلين بأن لا خلود في

---

(1) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص23 الى 27.

(2) نفسه، ج1، ص23.

الدنيا، ولا دوام لأي عز فيها، ومن ثم يكون شاعرنا قد انطلق من الموت كحقيقة سننيه يقينيـــة تنبعث منها حقائق أخرى، كالبعث وما يتبعه من جزاء أو عقاب بغرض تزهيد المتلقي في الـــدنيا، وذلك بدعوته إلى عدم السعي خلف سراب الخلود فيها أو الاغترار بمتاعها الزائل، لأن ذلك منتف في واقع الأمر، لذلك يجب أن ينتفي أيضا في واقع الممارسة العملية للسلوك الإنساني.

وقد تكرر النفي أيضا في شعر أبي العباس أحمد بن عبد الله، وهو يهجو قبائل بني عامر، نافيا عنها صفات النخوة والمروءة، بسبب ولائها وتحالفها مع المحتل الإسباني، فقال مخاطبا إياها[1]:

فصرتم من جور البغـــاة كـــأنكم يهود الجزا تعطونهـــا بالأصـــاغر
فـــلا همـــة تعلـــو عـــن دنيـــة ولا غـــيرة تـــدعوكم للمـــآثر
ولا ذمـــة ترعونهـــا في نبـــيكم ولا حرمـــة تحمونهـــا بـــالبواتر
عليكم أكاف الذل أين فحولكم؟ أما أبصرتم في السبي غير الحرائر؟
وتحت اليهودي غـــادة عربيـــة يعاليها والخنزير فـــوق الهزابـــر
ومـــا مـــنكم إلا خصـــي أذلـــه بهيسمه النصراني يـــا آل عـــامر

لقد عمد الشاعر إلى تثبيت الحكم في البيت الأول، والذي مؤداه أن قبائل بني عامر قـــد جرت على أهلها وبغت، ولتأكيد هذا الحكم وتثبيته أكثر، لا بد من نفي ما يعارضه من صـــفات ومناقب محمودة، لأن الدناءة والخيانة وغيرهما من الصفات الذميمة لا تحضر إلا حين تنتفي وتغيب المروءة، وقد عبر شاعرنا عن ذلك بعرض مجموعة من القيم المنتفية في موقف بني عامر، حيـــث لا همة تعلو بهم عن الدنية، ولا غيرة تدعوهم للمآثر، ولا ذمة يرعونها في نبيهم، ولا حرمة يحمونهـــا ولا فحول بينهم... ومن كان هذا حاله لا غرو إن تراه قد جرى على أهله وبغى، وذل للأعـــداء صاغرا، وخضع لكيد الشيطان طائعا، فخاب سعيه في الحياة الدنيا وضل وغوى.

ومن النماذج الشعرية التي تكرر فيها النفي أيضا، تلك الأبيات التي استهدف القـــوجيلي بنظمها طائفة المتطفلين على الشعر، نافيا عنهم صفة الشاعرية، فقال في وصفهم[2]:

---

(1) الزياني، **دليل الحيران**، ص156، 157.

(2) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص129، 130.

جاءت بعـــي كـــلام لـــيس يفهمـــه مصاقع الـــنظم والأشـــباه والنظـــرا
لا وزن فيـــــه ولا تمكـــــين قافيـــــة ولا ارتباط لهـــا ويـــل لمـــن نظـــرا
مصيبة الجهل أدهـــى محنـــة نزلـــت بالمرء لما غـــدا قـــد أشـــبه البقـــرا
فيا خســـارة مـــن ضـــلت عزيمتـــه لا يهتدي في ظلام الجهل حيث سرى
سئمت إذ ذاك نظم الشعر خشية أن ألقى جهولا يساوي الدر والحجـــرا

وظف الشاعر أدوات النفي في هذه الأبيات من منطلق النقد والإدانة لطائفة من النـــاس تزعم جهلا، وتدعي تطاولا وتطفلا نظم الشعر، لكن أنى لها ذلك؟ وما جاءت إلا بعويص كلام مبهم ليس يفهم، لا اتصال بين أجزائه ولا انتظام لأوزانه، ولا إحكام لقوافيه، ومن ثم تنتفي عـــن هذه الفئة من الناس صفة الشاعرية بانتفاء شروط النظم، وقواعد الشعر عن هذا الذي يزعمونـــه شعرا وهو في واقع الأمر غير موافق لأبسط القواعد المستخلصة من المفهوم الشائع للشعر على أنه قول موزون ومقفى يدل على معنى[1]، وبذلك يكون الشاعر قد وظف النفي للنقـــد، والفضـــح والإدانة، حرصا منه على وضع الأمور في نصابها ذودا عن حرمة الشعر، وحفظا لمقام الشعراء.

---

[1] ينظر: قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القـــاهرة، مصـــر، ط3/1398هـ-1978م، ص17.

خامسا: الاستفهام:

الاستفهام في معناه الحقيقي طلب الفهم أو "العلم بشـــيء بواســـطة أداة مـــن أدواتـــه الكثيرة"[1] لكن قيمته البلاغية والفنية في انزياحه عن هذا المعنى الحقيقي، وإفادته لمعـــان أخـــرى تستفاد من سياق الكلام، وقرائن الأحوال، وبخاصة إذا ما تكرر وتكثـــف حضـــوره في الـــنص الواحد، كما كان الحال في عدد غير قليل من النصوص الشعرية الجزائرية في العهد العثماني، ومن ذلك قول المقري[2]:

أيـــن الأكاســـر والقيـــا صـــرة المجلـــون الغمامـــه
أين الـــذي الهرمـــان مـــن بنيانـــه الحـــاكي اعتزامـــه
أم أيـــن غمـــدان وسيـــ ـــف والوفـــود بـــه أمامـــه
أيـــن الخورنـــق والسديـــ ـــر ومن شفى بهمـــا أوامـــه
ومـــدائن الإســـكندر الـــ ـــلاتي لهـــا أعلـــى دعامـــه
أين الحصـــون ومـــن يصـــو ن بها مـــن الأعـــدا حطامـــه
أيـــن المراكـــب والمـــوا كب والعصـــائب والعمامـــه
أيـــن العســـاكر والدســـا كـــر والنـــدامى في المدامـــه

لقد تكرر سؤال المكان "أين" في هذه القصيدة تسع عشرة مرة، وكان يراد منه تعـــيين المكين، وتكرير الشاعر السؤال بصيغة الاستفهام "أين" يكشف عما للفظة المكررة من ثقل ووزن ضمن السياق العام لتجربته الشعرية، التي اتخذت من هذا السؤال مرتكزا، يعبر عن إصرار الشاعر وإلحاحه في توجيه المخاطب إلى إجابة واحدة، وهي انتفاء وجود هذا المكين المستفسر عنه، ومن

---

(1) عبد القدوس أبو صالح وأحمد توفيق كليب، **كتاب البلاغة، علم المعاني والبديع**، طبع بجامعة محمد بن سعود الإسلامية، ط2/1403هـ، ص94.

(2) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص24، 25.

▪ **الخورنق:** قصر بالعراق بناه الملك النعمان الأكبر بن امرئ القيس. ▪ **السدير:** قبة مـــن ثـــلاث قبـــاب متداخلـــة.

▪ **الدساكر:** بيوت فيها الشراب والملاهي.

ثم تأكيد حقيقة الموت والفناء، وتثبيتها وتقريرها في الذهن، وبذلك يتضح أن هذا السؤال الـــذي كرر الشاعر طرحه هو في واقع الأمر لا يريد به معرفة أمر يخفى عنه ويجهله، ولا يريد به جوابـــا موجبا يعين له ما سأل عنه، إنما يريد التنبيه، وتقديم الموعظة حين يتلقى الجواب ســـالبا؛ مـــؤداه وخلاصته عدم إمكانية تعيين المكين في عالم الأحياء، بعد التحاقه بعالم الأموات الذي إليه تـــؤول جميع الخلائق، وفي ذلك تذكير لمن هو منشغل بالدنيا وغافل عن الآخرة.

وإذا كان الاستفهام المتكرر في أبيات المقري لا يخلو من البعد الحجاجي، لما يحققه مـــن تنبيه ويقظة في العقل والضمير، قصد مراجعة النفس وتقويم السلوك، ومن ثم تصويب المســـار في الحياة، فإن ابن سحنون وظف الاستفهام في إحدى قصائده، ليعبر بواسطته عما هو فيه من حيرة واضطراب وتوتر فقال[1]:

فنيت عن الغيـــد فيـــك فمـــا أشـــــاهد غـــــيرك يحتســـــب
وعن ضر حبـــك همـــت فلـــم أحـــــس بقلـــــبي يلتـــــهب
فهل لي نفس؟ وهل لي فـــؤاد؟ وهل لي لحم؟ وهل لي عصـــب؟
وهل لي روح؟ وهل لي حيـــاة؟ وهل لي شقيق؟ وهـــل لي أب؟
فأين الكلام؟ وأيـــن اللســـان؟ وأين الجـــوارح؟ قـــد غيبـــوا
أنا اليوم لا شيء يـــا مهجـــتي وجودي على الأرض مستغرب

هذه الأبيات بطبيعة الحال غزل خالص، ارتقى به الشاعر إلى الخلق الصـــوفي، هـــذا إذا سلمنا بتطور المفهوم الاصطلاحي للتجربة الشعرية الصوفية، التي أصبحت تشمل أيضا معظم صيغ الشعر الغارق في الوجدانية الرامزة[2]، فهذا قيس بن الملوح "مجنون بني عامر كان إذا سئل عـــن ليلى يقول: أنا ليلى، فكان يغيب بليلى عن ليلى، حتى يبقى بمشهد ليلى، ويغيب في كـــل معـــنى

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص218.

(2) بوقرورة عمر أحمد، **دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر والسياق المتغير الحضاري**، دار الهدى، عين مليلـــة، الجزائر، د.ط/د.ت، ص98.

سوى ليلى، ويشهد الأشياء كلها بليلى"[1]، ولعل عبارته (أنا ليلى تشبه عبارة الحلاج أنا الحق)[2].

وعليه فإن شاعرنا ابن سحنون بأبياته تلك، تتكرر عنده تجربة قيس بن الملوح، ذلك لأن البيت الأول فيه إقرار بالفناء في ذات المحبوبة، حتى أضحى لا يرى في الكون أحدا سواها، بل يبحث عن ذاته فلا يجدها، لأنها ببساطة قد فنيت في المحبوب، ومن ثم جاء مجموع تلك الاستفهامات، محملا بشحنة من الانفعالات الناشئة عن غوص الشاعر في لا وعيه لمساءلة ذاته، ومحاورتها، وإذا به يكتشف أن ذاته لم تعد له، وفي خضم هذا الاكتشاف حدثت الصدمة التي فجرت جملة من التساؤلات التي تلخص في مجملها الإحساس بالعدمية، وفقد الوجود بعد أن تحقق الفناء في ذات المحبوب.

وقد تكرر الاستفهام كبنية أسلوبية في مجموعة متتالية من الأبيات عند القوجيلي، الذي بلغ به القلق والتوتر وهو يرثي أحمد الزروق إلى الحد، الذي جعله يقف مصدوما أمام ما تحمله الأيام والأقدار من تقلبات تكدر صفو الحياة، فقال[3]:

ما للأماني أخلقت ميعادا؟ ما للمسرة أعقبت أنكادا؟
ما لليالي كلما قلنا لقد أبدت صلاحا تستحيل فسادا؟
ما للمنايا تصطفي أخيارنا؟ ما للدواهي فرقت أندادا؟
ما للمحب يبين عنه حبيبه؟ هذي الرزية قطعت أكبادا
كم من مصائب قد مضت فنسيتها والدهر يرعد برقه إرعادا
ومصيبة الزروق أعظم رزئه حلت بنا فأبادت الأطوادا
خطفته من بين الأحبة بغتة أيدي الزمان وأودع الألحادا
ناديته والترب حال بيننا رمت الجواب فما وجدت مرادا

---

(1) السراج أبو النصر، **اللمع**، تحقيق: عبد الحليم محمود، د.ط/1380هـ، ص437. نقلا عن: بوقرورة عمر، **دراسات في الشعر الجزائري المعاصر**، ص98.

(2) بوقرورة، **دراسات في الشعر الجزائري المعاصر**، ص98.

(3) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص118، 119.

مالي أراك عن الإجابـــة حـــائرا؟ والعهد منك تجيب حـــين تنـــادى
أجفوتني؟ حاشاك تجفـــو صـــاحبا يبكي عليـــك ويكثـــر التعـــدادا

تكرر الاستفهام في هذه الأبيات ثماني مرات، ومجموع هذه الاســـتفهامات تكشـــف في عمومها عن أعلى درجات التوتر والانفعال لدى شاعرنا، الذي فقد توازنه وغاب وعيه من شدة وأثر وقع الصدمة عليه، لذلك ترى عدم المعقولية في تساؤلاته التي لا يروم بها في واقع الأمر جوابا، إنما هي تنفيس عما يعانيه من ثقل وعنف التجربة الشعورية على المستوى النفسي، وكأني بحالتـــه النفسية التي ميزها حالة شعورية استثنائية، تقتضي أن يعبر عنها الشاعر ببنية الاستفهام مع تكريرها أكثر من مرة، وبذلك يكون قد منح للدفقة الشعورية على مستوى الخطاب الكم الصوتي الـــذي يناسبها دلاليا، ويستنفدها تعبيريا، فيحولها إلى واقع أدبي يترجم الوجه الباطن لشاعرنا، الذي عبر أيضا بتساؤلاته تلك عن قلق الإنسان، وحيرته، وخوفه حين يكتشف في كل مرة عجزه أمام إرادة القدر، الذي سلبه الاستقرار النفسي، لما يحمله من تقلبات مباغتة تجعل وضعه لا يثبت على حال، وهذا هو منشأ التوتر والانفعال، الذي ترجمه الشاعر بتكثيف الاستفهام المتكرر أيضـــا في مرثيـــة سعيد قدورة لشيخه محمد بن علي أبهلول، الذي مات مقتولا فخاطب شـــاعرنا قاتـــل الشـــيخ قائلا[1]:

أحقـــا قتلـــت الألمعـــي تعمـــدا على قول حق لا على قول باطل؟
أحقا دم الشيخ المصون ســـفكته إلى أن سقيت الأرض منه بهاطـــل؟
أحقـــا عـــدو الله أنـــت تركتـــه على الأرض ملقيا قتيلا بناصـــل؟
أحقا رفعت السيف حتى ضـــربته بقاطعة ضرب العـــدو المخاتـــل؟
أحقا صدور المـــؤمنين جرحتـــها وفي فرح خلفت أهـــل الأباطـــل؟
جنيت على الإســـلام أي جنايـــة ومـــا الله عمـــا فعلـــت بغافـــل
قتلت امرأ من شأنه العلم والتقـــى فيا خير مقتول ويـــا شـــر قاتـــل

---

(1) الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج2، ص283.

▪ أصل العبارة في صدر البيت الثالث: أحقا يا عدو الله، والخطاب موجه للقاتل. ▪ **المخاتل**: المخادع الغادر.

إن مجموع هذه الاستفهامات المتكررة تعكس حالة الشاعر النفسية، وقد وقع تحت صدمة الفاجعة، التي لم يستطع استيعابها ولا تقبلها كأمر واقع، وحقيقة ماثلة لا مناص منها، لذلك تـــراه يتساءل في غير تصديق لخبر الفاجعة، فهو لا يمتلك القدرة والطاقة التي تجعله يستوعب هذه الحقيقة المرة، ومن ثم كان مصرا في طرح تساؤله، عل الجواب يكون بنفي الخبر وتكذيبه، فالقتيل رجـــل علم وتقوى فكيف تكون هذه نهايته؟

وهل يعقل تصديق هكذا نهاية لرجل يفترض أن ينال الحظـــوة والحفـــاوة، والإكبـــار، والتقدير، وإذا بسيوف الغدر تطاله وترديه قتيلا؟ إنها جناية على الدين أدمت وأحزنـــت قلـــوب المؤمنين، وأشفت غليل قوم كافرين.

وخلاصة القول في هذا الفصل: إن الملمح العام الذي ميز لغة الشعر الجزائري في العهد العثماني، اتسم بالحضور المكثف للمعجم الديني والقرآني الذي أثرى تجربتهم الإبداعية في شكلها ومضمونها، وهو يكشف عن طبيعة الثقافة الدينية التي تلقاها هؤلاء الشعراء، الذين اعتمدوا أيضا الإيراد المكثف لأسماء أعلام وشخصيات، برزت عبر التاريخ في السياســـة وفي العلـــم والأدب... وغيرها من مجالات الحياة التي تختزل التجربة الإنسانية، واستدعاء هذه الشخصيات كان استدعاء للتاريخ وللتجارب الإنسانية، بالشكل الذي يعين الشاعر في تشكيل تجربته الإبداعية، وما تشحن به من رؤى، وعواطف، ومواقف، كما تميزت لغتهم أيضا بظاهرة التكرير التي كانت لها دوافعها النفسية والفنية، والملاحظ أن حضور هذه الظاهرة في شعرهم كان مكثفا؛ وفي الوقت ذاته كانت الصور المكررة، متعددة الأشكال، متنوعة الدلالة مما أكسبها صفة الإمتاع لا الرتابة، ويضاف إلى ذلك استحواذها على موقع مركزي في تشكيل الدلالة العامة للنص.

ومن الظواهر التي ميزت أيضا لغة شعرهم، ظاهرة الإيراد المكثف للنفي في العديد مـــن النصوص الشعرية، التي أدى فيها النفي دور التفنيد لما قد يستقر في ذهن ووجدان المتلقـــي مـــن أوهام، أو معاني خاطئة، كما أدى دور التنبيه والتصويب بإحالته بعض الصور التي تبدو موجبة إلى حقيقتها السالبة، وأدى أيضا وظيفة النقد، والفضح، والإدانة وغيرها من المعاني الكـــثيرة، الـــتي تستخلص لو تعمم الدراسة على نماذج شعرية أخرى تكثف فيها النفي.

وكما تكثف النفي تكثف الاستفهام أيضا، وجاء مشحونا بطاقة هائلة من المشاعر المنفعلة، التي تصور مواقف نفسية متنوعة، يميزها التوتر، والقلق، والاضطراب، والغضب، والحزن وغيرها من الانفعالات التي تفقد الشاعر وعيه أحيانا، فيكون تساؤله ممزوجا بالحيرة والصدمة، ومن ثم ترى هذا التساؤل غير معقول ولا يروم به جوابا، إنما هو تعبير عن عدم استيعاب وتقبل بعض المواقف والحقائق.

الفصل الثالث

الموسيقى الشعرية

أولا : الموسيقى الخارجية

ثانيا : الموسيقى الداخلية

يوظف الشاعر اللغة في بنية شعره على أنها ملتقى مجموعة من الأنظمة، بحيث يتضافر فيها المستوى الصوتي، والتركيبي والدلالي في نسيج فني متكامل، يعمل على تفجير طاقتها الإبداعية وتطويعها في جانبي التصوير والتنغيم، ويمثل النظام الصوتي المتعلق بالتشكيل الإيقاعي أوضح وجوه التمايز وأبرزها بين الشعر والنثر، وهذا ما أشار إليه النقاد القدامى الذين جعلوا موسيقى الشعر مقتصرة على الوزن والقافية، فهذا أبو هلال العسكري يقول: "إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي يريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيها إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما نتمكن من نظمه في قافية، ولا نتمكن منه في أخرى، أو يكون في هذا أقرب طريق، وأيسر كلفة منه في تلك"[1] وهذا قدامى بن جعفر يعرف الشعر على أنه: "قول موزون، ومقفى يدل على معنى"[2] وقد ذهب ابن خلدون المذهب نفسه وهو يعرف الشعر المنظوم في سياق حديثه عن انقسام الكلام إلى فن من النظم والنثر: "هو كلام مفصل قطعا قطعا متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات... بيتا، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا وقافية"[3].

وقد سار بعض المحدثين على خطى القدامى؛ فهذا محمد غنيمي هلال يرى أن: "للقافية والوزن سلطانهما في الشعر العربي لدى الكثرة الغالبة من الشعراء حتى العصر الحديث"[4]، فالشعر كما يقول إبراهيم أنيس: "جميل في تخير ألفاظه، جميل في تركيب كلماته، جميل في توالي مقاطعه وانسجامها؛ بحيث يتردد ويتكرر بعضها فتسمعها الآذان موسيقى ونغما منتظما"[5] يرسخ في الذهن، وتستحضره الذاكرة دون عناء كبير، ويضاف إلى ذلك أن الكلام الموزون ذا النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا يعيننا على أن نقاسم الشاعر مشاعره، وندرك تجربته ونستوعبها ونتلقف مضامينها، ومن ثم نتفاعل معه، ونشاركه همومه التي كثيرا ما تكون صورة مصغرة لهموم

---

(1) العسكري، **الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق: مفيد قميحة، مطبعة دار الكتاب العالمية، بيروت، لبنان، ط2/1981م، ص139.

(2) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص17.

(3) ابن خلدون، **المقدمة**، ص621.

(4) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، لبنان د.ط/1982م، ص470.

(5) إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ط3/1965م، ص07.

الإنسانية قاطبة، هذه الهموم التي يمنحها الشاعر صياغة فنية يراعي فيها الإيقاع باعتباره يعمق تفاعل المتلقي مع النص؛ ذلك "لأن الإنسان بفطرته ميال إلى الإيقاع الذي يساير حركاته الانفعالية وأحاسيسه ومشاعره"[1] فالموسيقى "تستطيع أن تصل إلى مناطق في الشعور الإنساني تعجز الكلمات غير المموسقة عن الوصول إليها، وتنوع الإيقاع شدة ورخاوة حسب مقتضيات النظم يتجاوز رتابة النغمة التي تكون داعية إلى الملل، إلى ما هو أعمق اتصالا بالإشباع الحسي لقوى الإدراك، لأن التنوع يتعامل مع سلم الأصوات، فيحرك ويعمل عددا من الخلايا السمعية أكثر، ويماشي الوظيفة الطبيعية للأذن، وهي تمييز الفروق على أسس متوازنة لا تصدم الاستعداد الطبيعي، وهذا كله يحقق لذة حسية حقيقية، تتولد عن طريق السماع، وهي سر الطرب للغناء أكثر من الكلام العادي"[2] وهذا ما ينسحب على الشعر الذي "ما هو في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر به القلوب"[3]، ذلك لأن الشعر نشأ مرتبطا بالغناء، ومن ثم فإنهما يصدران من نبع واحد وهو الشعور بالوزن أو الإيقاع، فالرابطة "الحميمية بين الشعر والإيقاع تعني أن هذا الإيقاع نابع من نفس الشاعر، ومن حالة التكيف الفعلي للإبداع فكريا ونفسيا وجسديا أيضا، وفي هذا دلالة على ما ينبغي أن تتسم به نظرتنا إلى موسيقى الشعر من إيمان بحرية الشكل الموسيقي في انبثاقه للخوالج والأفكار"[4]، لذلك يرى عز الدين إسماعيل ضرورة إخضاع الصورة الموسيقية إخضاعا مباشرا لحالة الشاعر النفسية أو الشعورية[5] فالشعر يخاطب في أغلب الأحوال العاطفة، ويطرب الآذان، لأنه يجمع في ذاته بين قوة التعبير وبراعة التصوير، واطراد الوزن الموسيقي الذي ينتهي بنغمة معينة... وبسبب هذه الخاصية الموسيقية الموجودة في الشعر، كان لابد من قيام علم يختص به، ويقتصر عليه، فيبحث في أجزائه، وينظم أوزانه، ويضبط القواعد التي تحكمه وهو ما يسمى بـ:"**علم العروض**" أي الميزان الذي يعرض عليه الشعر أو يوزن به

---

(1) قاسم مومني، **نقد الشعر في القرن الرابع الهجري**، ص202.

(2) محمد حسن عبد الله، **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، مصر، د.ط/د.ت، ص186.

(3) إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص17.

(4) محمد حسن عبد الله، **الصورة والبناء الشعري**، ص185، 186.

(5) ينظر: عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4/1981م، ص61.

لمعرفة صحيحه من فاسده[1] ومن أجل إثراء هذا العلم وتعميقه سعت بعض الدراسات الحديثة إلى تعضيده بالدراسات اللسانية والأسلوبية، ثم البحث على العلاقة بين المكون الموسيقي اللفظـــي في الشعر من جهة، والتجربة النفسية التي أنتجته من جهة ثانية، وبذلك اتسعت دائرة العناصر العازفة للإيقاع لتشمل مكونات أخرى غير عروضية تصنف مع ما يسمى بالموسيقى الداخليـــة، لـــذلك سأحاول في هذا الفصل من الدراسة أن أدرس الموسيقى الخارجية بالوقوف على الوزن والقافية، ثم الموسيقى الداخلية بمكوناتها الصوتية والبلاغية.

(1) ينظر: محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، **معجم مصطلحات العروض والقافية**، دار البشـــر للنشـــر والتوزيـــع، د.ط/1412هـ-1991م، ص177. وشريفي عبد اللطيف ودراقي الزبير، **محاضرات في موسيقى الشعر العـــربي**، ديـــوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط/1998م، ص01.

أولا: الموسيقى الخارجية:

تقوم موسيقى الشعر العربي في –شكلها العام– على الوزن والقافية باعتبارهما إطارا خارجيا لها، ومن مكوناتها الرئيسة التي تمنحها خصوصية الحضور داخل النص الشعري، ومن ثم فإن الموسيقى الخارجية تعنى بدراسة الوزن والقافية، وما يتعلق بهما من مقاطع صوتية وأحكام يراعى فيها ما ارتضته الأذن العربية من أوزان تلائم غرض القصيدة، وتستجيب لعاطفة الشاعر وما يميزها من انفعالات؛ لأن حالة الشاعر "النفسية في الفرح، غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع، ولابد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعا للحالة النفسية"[1]، لذلك كان من الطبيعي أن ترى شعراء الجزائر على عهد الدولة العثمانية يختارون بدورهم من الأوزان والقوافي ما يتناغم مع عواطفهم، ويعبر عن النص في شكله الدلالي العام.

1– الوزن:

بما أن هذه الدراسة تخص الشعر الجزائري على امتداد ثلاثة قرون من الزمن؛ وهي فترة التواجد العثماني بالجزائر، فإنه من الصعوبة بمكان تعميم الدراسة على كامل شعر هذه الفترة ومن ثم عدم إمكانية الخلوص إلى نتائج نهائية حاسمة بخصوص بعض الأحكام الفنية، لذلك كان لزاما أن يعتمد البحث استقراء بعض المدونات، وبناء على ذلك يمكن الخروج بأحكام تقريبية تعبر وتكشف عن الملمح الفني العام للشعر الجزائري في هذه الفترة من تاريخها.

وعليه ارتأيت الحديث عن الوزن والقافية، بناء على استقراء شمل نصوصا شعرية، وردت في مدونتين من المدونات التي حفظت لنا شعر هذه الفترة.

الأولى: أشعار جزائرية لابن علي.

الثانية: التحفة المرضية في الدولة البكداشية لابن ميمون.

---

(1) إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص175.

وقد تم الاعتماد على هاتين المدونتين في إجراء عملية الاستقراء للأوزان والقوافي، لعدة اعتبارات أهمها:

أ- عدد الشعراء الذين وردت أشعارهم في المدونتين هو ثلاثة وعشرون شاعرا(*)، وهو عدد أراه مقبولا وكافيا لإجراء الاستقراء.

ب- هؤلاء الشعراء من فترات زمنية متعاقبة وبخاصة في القرنين الحادي والثاني عشر الهجريين.

ج- الأشعار الواردة في المدونتين السابقتين تعكس درجة النضج والاقتدار في نظم الشعر، وتعبر عن المستوى الحقيقي الذي بلغه الشعر الجزائري في تلك الفترة من تاريخها.

د- اشتمال المدونتين على أنماط شعرية متنوعة؛ حيث تجد القصيدة المركبة، والقصيدة البسيطة، كما تجد المقطعة والنتفة.

هـ- اشتمالهما أيضا على أغراض وموضوعات متنوعة من مدح وغزل ورثاء وهجاء ووصف، وزهد، وشكوى.

لذلك وأمام تعدد هذه المعطيات وتنوعها، قد يخلص البحث إلى أحكام ربما تلقى القبول، وتبعث على الاطمئنان، لما يتيحه لنا ذلك من إمكانية الوقوف على ظواهر فنية متعددة ومتنوعة، سيما الإيقاعية منها، كما سيتضح لنا من خلال هذه الجداول الإحصائية للبحور الأكثر تواترا في المدونتين.

مدونة أشعار جزائرية	
البحر	**عدد القصائد**
الطويل	25
الكامل	24
البسيط	07
الخفيف	05

(*) تسعة شعراء في كتاب أشعار جزائرية، وأربعة عشرا شاعرا في كتاب التحفة المرضية.

الوافر	03
السريع	04
المجتث	01
المتقارب	01
مجزوء الوافر	03
مجزوءات الرمل، والرجز، والمتدارك والخفيف، والبسيط	01 لكل منها

أي أن نسبة تواتر البحور كإطار خارجي في مدونة أشعار جزائرية كان على النحو الآتي:

البحر	**نسبة تواتره**
الطويل	% 32.05
الكامل	% 30.76
البسيط	% 09.33
الخفيف	% 06.66
الوافر	% 04
السريع	% 05/12
المجتث	% 01.33
المتقارب	% 01.33
مجزوء الوافر	% 04
مجزوءات الرمل والرجز والمتدارك والخفيف والبسيط	% 01.33 لكل منها

هذا عن مدونة "**أشعار جزائرية**" لابن علي، أما مدونة التحفة المرضية لابن ميمون، فقد كان تواتر البحور الشعرية فيها على النحو الآتي:

مدونة التحفة المرضية	
البحر	**عدد القصائد**
الكامل	08
الرجز	04

الطويل	03
البسيط والوافر	01 لكل منها
مجزوء البسيط	01

وعليه فإن نسبة تواتر البحور كإطار خارجي في مدونة التحفة المرضية كان على النحو الآتي:

البحر	نسبة تواتره
الكامل	% 44.44
الرجز	% 22.22
الطويل	% 16.66
البسيط والوافر	% 05.55
مجزوء البسيط	% 05.55

ما يمكن ملاحظته بعد تلك المعطيات الإحصائية، أن شعراء الجزائر في العهد العثماني ساروا على نهج أسلافهم من الشعراء العرب القدامى، بحيث التزموا العناصر الإيقاعية الموروثة في غير تجديد أو ابتكار، وحالهم في ذلك كحال غيرهم من شعراء عصرهم في الأقطار العربية الأخرى، مما يعني انسجام إيقاع أشعارهم مع الإيقاع الموروث والشائع في عصرهم.

ويضاف إلى ذلك أن شعراء الجزائر في العهد العثماني قد نوعوا إيقاع أشعارهم بتنوع أوزانها التي منها ما كان على البحور المركبة(*) كالطويل والبسيط، والسريع، والخفيف ومنها ما كان على البحور الصافية(*) كالكامل والرجز، ومنها ما كان على مجزوء بعض البحور كمجزوء الوافر، ومجزوء الرمل، ومجزوء البسيط مع تفاوت بينها في نسبة تواترها، حيث اتضح بعد استقراء بحور الشعر في المدونتين السابقتين أن أكثر البحور تواترا هما الكامل والطويل، اللذين تم اعتمادهما في جميع الموضوعات الشعرية المطروقة، وفي ذلك ما يؤكد مرة أخرى أن شعراءنا ساروا على نهج

(*) **البحور المركبة:** هي التي تتكون من تكرير تفعيلتين مختلفتين.

(*) **البحور الصافية:** هي التي تبنى على تفعيلة واحدة متكررة.

القدامى[*]، فالمفضليات مثلا اشتملت على ما يقرب (5200) بيتا من الشعر، احتل فيها الطويل الصدارة ويليه الكامل[1].

ولعل ما يمكن أن نفسر به أيضا هذه النسبة العالية لتواتر الطويل، والكامل في الشعر الجزائري على العهد العثماني، هو خصوصية هذين البحرين اللذين يحتلان الصدارة في كثرة الحروف والحركات المكونة لهما، فقد قال الخطيب التبريزي عن الطويل: "ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا غيره"[2] وقال عن الكامل: "ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره"[3] وهذا ما ذهب إليه بعض الدارسين المعاصرين في تحليلهم "لبحور الشعر العربي وفقا للمقاطع الصوتية المكونة لكل منهما، فالكامل يتكون من ثلاثين مقطعا (18 قصيرا، و12 طويلا)، والطويل يتكون من ثمانية وعشرين مقطعا (8 قصيرة و 20 طويلا)" [4] ولكن "تظل الأوزان التي تقوم على الأسباب والأوتاد هي الوحدات الوظيفية الإيقاعية التي تكون البحر، ومن ثم هي الأنسب والأصلح لتحليل الشعر، أما المقاطع فهي وحدات وظيفية في تحليل الأصوات اللغوية عموما؛ شعرا كان أم نثرا"[5] ومن ثم لا يمكن أن يقوم علم الأصوات مقام علم العروض، لكن هذا لا يمنع أن تستفيد الدراسات الأدبية، سيما الشعر من علم الأصوات، الذي يجب أن يدرس مع الوزن كعنصرين في مجمل العمل الفني، لأنه لا يمكن فصل المعنى عن الوزن، أو فصل المعنى عن اللفظ، والقول بعدم إمكانية فصل المعنى عن الوزن، لا يعني بأي حال من الأحوال ضرورة أن تختص بحور بعينها بموضوعات محددة، فقد اتضح من الاستقراء السالف لبحور لشعر المتواترة في

(*) للاطلاع على نسبة تواتر بحور الشعر في الشعر العربي القديم من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي ينظر: السد نور الدين، **الشعرية العربية**، ص530 إلى 534.

(1) يسرية يحي المصري، **بنية القصيدة في شعر أبي تمام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط/1997م، ص21.

(2) التبريزي الخطيب، **الوافي في العروض والقوافي**، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط4/1986م، ص37.

(3) .نفسه، ص78.

(4) عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2/1999م، ص279.

(5) العلمي محمد، **العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك**، دار الثقافة، المغرب، د.ط/1983م، ص76.

المدونتين السابقتين، أن كل بحر من تلك البحور اقترن بأكثر من موضوع، فقد جاء الرثاء على وزن الكامل، كما في قول القوجلي[1]:

ما للمحب يبين عنه حبيبه هذي الرزية قطعت أكبادا

وجاء الغزل أيضا على وزن الكامل، كما في قول ابن علي[2]:

انقذ غريق الشوق من أمواجه كرما فقد ضاقت به الأنفاس

وجاء المدح أيضا على الوزن السابق في قول ابن عمار[3]:

فهو الذي طارت بلاغته إلى الـ ـبيضاء والخضراء أي مطار

وجاء الهجاء أيضا على وزن الكامل، كما في قول ابن علي[4]:

فعليه خزي الله ما وضح السنا من شمسه وتعاقب الملوان

وما قيل عن الكامل، يقال عن الطويل الذي اقترن بموضوعات شتى، مثل الزهد في قول ابن علي[5]:

إلهي أطعت النفس والغنى والصبا وقد حجبتني عن رضاك ذنوب

والمدح في قول محمد البونصي[*][6]:

فلا زلت تسمو والزمان مساعد ونجمك من سعد السعود تأسسا

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص118.

(2) نفسه، ص68.

(3) نفسه، ص52.

(4) نفسه، ص82.

(5) نفسه، ص81.

(*) هو أبو عبد الله محمد البونصي الشريف شاعر وعالم بالطب عاش في أواخر القرن الحادي عشر وبداية القرن الثاني عشر الهجريين (ينظر: ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص154، 155).

(6) نفسه، ص157.

والغزل في قول ابن عمار[1]:

وفزت بمن أهوى على صولة النوى فترهت فيه القلب والسمع والبصـــر

وقل مثل ذلك في سائر البحور التي اقترنت بموضوعات متعددة، مما يعني أن البحر الواحد فيه من المرونة، وطاقة الاستيعاب ما يجعله قابلا لأن يعبر عن أكثر من موضوع، وتجربة شعرية إذا ما كان الشاعر صاحب مقدرة في استثمار ما يلحق تفعيلات البحور من جوازات، تخلصها مـــن رتابة الإيقاع، وبخاصة إذا علمنا أن الشكل النظري الذي حدده الخليل لبحور الشعر، يعد نمطـــا مثاليا نادر التحقق في الواقع الشعري؛ فتفاعيل البيت كما يقول شوقي ضيف : "يدخلـــها مـــن الزحافات والتغيرات ما ينفي عنها الرتابة، ونضرب لذلك مـــثلا، وزن الكامـــل المركـــب مـــن (متفاعلن) ست مرات حين يدخل تفعيلتين منه، أو أكثر ما يسميه العروضيون بالإضمار، وهـــو تسكين ثاني التفعيلة المتحرك، بحيث تصبح على وزن "مستفعلن" تبطئ حركته المتدفقة، ومثل ثان وزن الرمل المركب من "فاعلاتن" ست مرات حين يلم به ما يسميه العروضيون بـــالخبن وهـــو حذف ثاني التفعيلة الساكن فيصبح "فعلاتن" تسرع حركته البطيئة، ومعروف أن الحركة السريعة في الإيقاع تلائم الموضوعات العنيفة والعواطف المهتاجة، وأن الحركة البطيئة تلائم الموضـــوعات الهادئة، والعواطف المكظومة، وبذلك مثله يستطيع الشاعر النابه أن يعبر داخل تفاعيـــل البيـــت المتغيرة عن منعرجات أحاسيسه، وانفعالاته المتقلبة"[2].

فشعراء الجزائر في الفترة العثمانية كان لمعظمهم القدرة في استثمار الجوازات الشـــعرية، التي مكنتهم من أن يطوعوا البحر الواحد لأكثر من موضوع، ومن ثم العزف بأكثر من إيقاع في إطار البحر الواحد.

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص58.

(2) شوقي ضيف، **فصول في الشعر ونقده**، دار المعارف، مصر، ط3/د.ت، ص51.

2- القافية:

القافية لغة من "قفا أثره يقفوه قفوا... أثر فلان إذا اتبعه... القافية آخر كلمة في البيت سميت قوافي الشعر لأن بعضها يتبع أثر بعض"[1]، قال تعالى: ﴿ ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَىٰٓ ءَاثَـٰرِهِم بِرُسُلِنَا ﴾[2].

أما اصطلاحا فقد اختلف العلماء في تعريفها، وتحديد حروفها، فمنهم من جعلها تشمل آخر كلمة في البيت، ومنهم من جعلها مقتصرة على الروي...[3] أما القافية على مذهب الخليل فهي "من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن الأول"[4].

ويبقى تحديد الخليل للقافية هو "التحديد الصحيح الشائع، لأن القافية في تعريف المحدثين هي المقاطع الصوتية التي تتكرر لزوما في أواخر أبيات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، وتكرارها يعد جزء هاما من الموسيقى الشعرية؛ لأنها بمثابة فواصل موسيقية يتوقع السامع ترديدها، وتستمتع الأذان بها فترات زمنية منتظمة"[5] لكن هذا لا يعني أن دور القافية محصور في الإيقاع فحسب، بل لو كان الحال كذلك، فيؤتى بالقافية كما يقول قدامى بن جعفر من أجل أن يكون نظير أخواتها في السجع، دون أن تكون لها فائدة في المعنى لكان ذلك عيبا من عيوبها، وتكلفا في طلبها لأن البيت يصبح كله مبنيا لطلب القافية، لا أن تكون هذه الأخيرة مكونا يسهم في إنشاء معنى البيت[6]، فالقافية إذن بالإضافة إلى دورها في تأدية الإيقاع، لها أيضا وظيفة في تأدية المعنى، لذلك جعلها النقاد العرب القدامى ركنا من أركان الشعر الأساسية، حيث عرفوه بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"[7] واتفقوا أيضا على "أن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا

---

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، مج3، مادة: قفا، ص3290.

(2) الحديد، الآية 27.

(3) ينظر: محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، **معجم مصطلحات العروض والقافية**، ص193، 194، 195.

(4) ابن منظور، **لسان العرب**، مج3، مادة: قفا، ص3291.

(5) شريف عبد اللطيف ودراقي زبير، **محاضرات في موسيقى الشعر العربي**، ص100.

(6) ينظر: قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص223، 224.

(7) نفسه، ص17.

يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[1]. وأهم ما يميز القافية عن الوزن أنها تمثل مجالا اختياريا متاحا للشاعر، فهي لا تقوم على نموذج ونمط يضبط سلفا كما هو الحال في الوزن الذي يفرض على الشاعر التقيد به، وإن خرج عنه فإن خروجه يكون هو الآخر، خاضعا لقوانين وقواعد عروضية معلومة ومحددة.

فالشاعر إذن له أن يختار في بداية النظم القافية التي يريد، ليبني عليها قصيدته بحرية مطلقة، وخلال الشروع في نظم الأبيات اللاحقة يجد نفسه مقيدا بتقفية، تصبح هي الأخرى نموذجا يلزم به الشاعر نفسه، ومن ثم فإن فقده الحرية في تقفية الأبيات التي تلي البيت الأول، تكون في دائرة الحرية التي أتيحت له في مستهل النظم، وعليه يمكن القول: إن حرية الشاعر في وضع التقفية ابتداء، والتقيد بها لاحقا، كان وراء إقدام القدامى على نسبة القصائد إلى رويها بدل بحورها.

وإذا جئنا إلى رصد قوافي الشعر الجزائري في العهد العثماني باستقراء ما جاء في المدونتين السابقتين من أشعار هذه الفترة، وجدنا أن حروف الروي ونسبة تواترها كانت على النحو الآتي:

مدونة أشعار جزائرية			
حرف الروي	تواتره العددي في الأبيات	نسبة تواتره	ملاحظة
الراء	293	% 25.28	وردت في المدونة بعض المخمسات والموشحات التي لم يشملها هذا الإحصاء على اعتبار أن حرف الروي فيها لم يكن ثابتا
النون	242	% 20.88	
الباء	120	% 10.35	
الياء	98	% 08.45	
القاف	81	% 06.98	
اللام	73	% 06.29	
الدال	73	% 06.29	
الميم	49	% 04.22	
الفاء	37	% 03.19	
السين	26	% 02.24	

(1) العلوي بن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط/د.ت، ص05.

الكاف	20	% 01.72	
العين	14	% 01.20	
الجيم	12	% 01.03	
التاء	09	% 00.77	
الحاء والخاء	05 لكل منهما	0.43 % لكل منهما	
الضاد	02	% 0.17	

مدونة التحفة المرضية			
حرف الروي	تواتره العددي في الأبيات	نسبة تواتره	ملاحظة
الراء	98	% 27.92	وردت في المدونة قصائد مزدوجة لم يشملها هذا الإحصاء على اعتبار أن حرف الروي فيها يختلف من بيت إلى آخر.
الميم	53	% 15.09	
الدال	53	% 15.09	
السين	47	% 13.39	
الجيم	44	% 12.53	
اللام	20	% 05.69	
الهمزة	18	% 05.12	
النون	16	% 04.55	
الزاي	02	% 00.56	

لدراسة هذه المعطيات الإحصائية وتحليلها، سأعتمد على تقسيم إبراهيم أنيس لأحـــرف الروي، وتصنيفها بحسب درجة شيوعها وتواترها في الموروث الشعري العربي، وقد كان تقسيمه لها على هذا النحو من الترتيب والتصنيف:

- أحرف شائعة وهي: (ل، ر، د، ن، ب، م، س، ع)
- أحرف متوسطة التواتر وهي: (ف، ح، ك، ء، ج، ي، ق)
- أحرف قليلة التواتر وهي: (ص، ض، ط، ه، ث، ت)

– أحرف نادرة التواتر وهي: (غ، ذ، ظ، ز، خ، ش، و)[1].

فالمتأمل لهذا التقسيم، سيخلص إلى نتيجة مفادها التطابق الكبير في تواتر روي الشعر لدى شعراء الجزائر في العهد العثماني، مع تصنيف إبراهيم أنيس وترتيبه لحروف الروي بحسب درجة شيوعها حيث:

– بلغ في المدونتين عدد الأبيات التي كانت بأحرف الروي الشائعة في عرف الشعر العربي (1177) وبنسبة (77.94 %) تحققت من خلال تواتر الحروف الثمانية جميعها وبنسب متفاوتة.

– أما الأحرف المتوسطة التواتر فقد بلغ عدد أبياتها (315) أي بنسبة (20.86 %)تحققت من خلال تواتر الحروف السبع جميعها وبنسب متفاوتة.

– أما الأحرف القليلة التواتر فقد بلغ عدد أبياتها (11) أي بنسبة (0.72 %) تحققت من خلال تواتر حرفين فقط هما:(ت، ض) من مجموعها البالغ ستة.

– أما الأحرف النادرة التواتر فقد كان عدد أبياتها (07) أي نسبة (0.46 %) تحققت من خلال تواتر حرفين فقط هما: (ز، خ) من مجموعها البالغ سبعة.

وعليه فإن توظيف حرف الروي لدى شعرائنا كان موافقا لمبدأ الشيوع في درجته الأولى وفي درجاته الأخرى التي يلي بعضها بعضا، ومع ذلك لابد من الإشارة إلى أن روي الشعر لا يمكن ربطه بالمألوف في العرف الشعري العربي فقط تعبيرا عن ارتباط شعرائنا بالموروث، وانسجام أشعارهم مع الإيقاع العام، بل إن الأمر لا يخلو من ذاتية الشاعر وإحساسه، فهذا محمد بن يوسف الجزائري يعتمد "الدال" رويا باعتباره صوتا انفجاريا يناسب معاني القوة والصمود والجلد، التي رامها في إحدى قصائده المادحة لمحمد بكداش باعتباره قائدا مقاوما، ومحررا صامدا في وجه الغزاة، ومما جاء في هذه القصيدة قوله في مطلعها[2]:

بشرى لمن بقدومه خذل العدا وانزاحت البأساء وانزاح الردى

---

(1) ابراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص248.

(2) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص178.

إلى أن يقول[1]:

في عسكر من حزبه ذي نجدة في المعضلات بهم يعز ويهتدى
من كل ضرغام بصير بالوغى وجه العدو إذا رآه توجـــدا

وهذا ابن عمار يعتمد "الراء" مثلا لتكون رويا لإحدى قصـــائده، باعتبارهـــا صـــوتا مكررا[*]، يعبر عن دلالة الاستمرار والاتصال في غير تقطع وانفصال، وهذا مـــا كـــان ينشـــده ويرجوه وهو يطلب من ليلة الأفراح والأنس أن تطول، وتستمر وتتراجع عن الرحيل قائلا[2]:

فيا ليلة الأفراح والأنس طولي قليلا ويا ليل المسرة فـــاعتكر
ويا صبح لا تسفر علينا فإننـــا غنينا بأسفار الغلائل والغـــرر

فكما اختار شاعرنا ابن عمار "الراء" تعبيرا عن رغبته في أن تستمر لحظات الأنس الـــتي هو فيها، تراه في قصيدة أخرى يعتمد "السين" رويا باعتباره صوتا مهموسا، يناسب ما هو عليـــه من هدوء واتزان، أثناء عرضه لتجربة العشق لديه بكثير من التأمل المصحوب بالوصف الدقيق في قوله[3]:

بنفسي ريما راش لي اللحـــظ شـــفرها وما غير أحشائي لدى الرشق من تـــرس
رمتني بسهم اللحظ من قوس حاجب فواكبدي من ذلك الســـهم والقـــوس

إلى أن يقول[4]:

---

(1) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص179.

(*) الحروف المكررة أو الاهتزازية هي حروف يعرقلها سير الهواء بواسطة انسدادات متكررة للسان إذا ما كان المخرج من حافته (ينظر: **مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا**، دار الآفاق، الجزائر، د.ط/د.ت، ص53).

(2) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص59.

(3) نفسه، ص64.

(4) نفسه، ص65.

▪ **الرغس**: النماء والكثرة، والخير والبركة.

فيا طلعة الشمس أرفقي وتصدقي على مقلتي من نور وجهك بالقبس
ويا قرة العين اسمحي بزيارة فلا زلت أهلا للتفضل والرغس

هذا عن أحرف الروي ونسبة تواترها، وشيوعها في الشعر الجزائري على العهد العثماني من خلال المدونتين السابق ذكرهما، أما علامة الروي وشكله فقد جاءت على النحو الآتي:

العلامة	عدد الأبيات	النسبة
الكسرة	802	% 53.11
الضمة	355	% 23.50
الفتحة	243	% 16.09
السكون	110	% 07.28

فالنتيجة المستفادة من هذا الإحصاء توضح سيطرة عنصر الحركة على حرف الروي، بصرف النظر عن نوعها، في حين أن نسبة تواتر السكون لم تتجاوز (07.28%) مما يعني أن قوافي الشعر الجزائري على العهد العثماني في عمومها مطلقة، مما يتيح للشاعر إمكانية إنهاء البيت بمقطع طويل، يحقق إيقاعا كميا يساعده على إطالة نفسه في تناغم وانسجام، ينبعث من سائر أبيات النص الواحد، مما يهب للدفقة الشعورية أريحية الانبعاث والانطلاق، والتجلي في الواقع الشعري، بعيدا عن أي اضطراب قد يؤدي إلى حبسها أو خنقها في حال تقييد القوافي، لذلك ترى عددا غير قليل من شعرائنا، يعضدون مسعاهم الرامي إلى تجسيد المقاصد الوجدانية من خلال إيقاع القافية المطلقة فيوردونها أيضا مردوفة(*) ومؤسسة(*).

– فالقوافي المردوفة بلغ عددها في المدونتين المخصوصتين بالاستقراء (672)، أي بنسبة مئوية قدرها (44.50 %).

– أما القوافي المؤسسة، فقد بلغ عددها في المدونتين (105)، أي بنسبة مئوية قدرها:(06.53 %).

(*) **الردف:** هو حرف المد الواقع قبل الروي وقد يكون: ألفا، أو ياء، أو واوا (ينظر: محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، **معجم مصطلحات العروض والقافية**، ص122)

(*) **التأسيس:** هو ألف لازمة بينها وبين الروي حرف واحد متحرك يسمى الدخيل (ينظر: نفسه، ص47).

وفي كل الأحوال فارق النسب في تواتر القوافي المردوفة والمؤسسة، والقوافي المجردة من الردف والتأسيس، لا يعني التضاد بقدر ما يعني التنوع في درجة امتداد الإيقاع الصوتي للقافية المطلقة باعتبارها تمثل السياق المشترك، الذي يتساوق ويتناوب فيه كل من الردف والتأسيس، وما تجرد منهما.

هذا عن القافية المطلقة، أما القافية المقيدة التي يرد رويها ساكنا، فقد لاحظنا أن نسبة ورودها ضئيلة، حيث لم تتجاوز (7.28 %)، ذلك لأن هذا النوع من القوافي يكثر في بحري الرمل والخفيف، وبخاصة في بحر الرمل؛ لأنه بحر الغناء الذي يؤثره المغنون[1]، ومن ثم إذا علمنا أن نسبة تواتر هذين البحرين لدى شعرائنا كانت جد ضئيلة، وعلمنا أيضا أن هؤلاء الشعراء تلقوا تكوينا دينيا، ومعظمهم فقهاء، أدركنا حينها سبب ندرة القوافي المقيدة في شعرهم.

والحديث عن الوزن والقافية، يفرض على البحث الإشارة إلى بعض الظواهر الإيقاعية الأخرى، التي كان لها حضورها في الشعر الجزائري على العهد العثماني ومن ذلك:

أ- الشكل المزدوج:

لقد حاول بعض الشعراء العرب القدامى، وبخاصة في العصر العباسي الخروج عن نظام القصيدة، ونظام القافية الواحدة، رغبة منهم في التجديد والخروج عن المألوف، ومسايرة الذوق الحضاري الجديد، ونظم أشكال جديدة تصلح للغناء ومجالس الطرب، أو نظم بعض المسائل العلمية...[2] وما إلى ذلك من الأشكال الإيقاعية، التي تستجيب لظروف عصرهم، ومن ذلك الإيقاع الشعري المزدوج المبني على أساس الأبيات المصرعة؛ بمعنى أن قافية الشطر الأول، هي قافية الشطر الثاني نفسها"[3] وقد كان لهذا الشكل الشعري حضوره لدى عديد من شعرائنا في الفترة العثمانية من أمثال: الورتيلاني[4]، والأخضري[5]

---

(1) ابراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص260.

(2) ينظر السد نور الدين، **الشعرية العربية**، ص41، 42.

(3) نفسه، ص42.

(4) الورتيلاني، **الرحلة**، ص51، إلى 55.

(5) الأخضري، **الديوان**، ص116 إلى 165، و169 إلى 172.

وابن سحنون[1] وابن ساسي البوني[2] والملاحظ بالعودة إلى نماذج هؤلاء الشعراء أن قصائدهم التي قامت على الأبيات المصرعة، كانت من أطول ما كتبه شعراء الجزائر في تلك الفترة من تاريخها.

فقد بلغ مثلا عدد أبيات منظومة الأخضري في التصوف (346 بيتا) وقد قامت على الأبيات المصرعة و استهلها بقوله[3]:

يقول راجي رحمة المقتدر المذنب العبد الذليل الأخضري
بحمد رب العالمين أبتدي ثم صلاة على محمد
يا طالبا علا كمال قدسه وقاصدا إلى علاج نفسه
اعلم بأن الجوهر الإنساني وهو الذي يدعونه الروحاني
منشؤه في العالم العلوي مستودع في القلب الجسمي

وكما بلغ عدد أبيات قصيدة أخرى للورتيلاني (78 بيتا) وهي من النمط ذاته، استهلها بقوله[4]:

شمس النهار أشرقت بضوئها عند الظلام منجل من نورها
ففجرها أحيا ما كان قد يبس من ريح أهل حرأة بل من نفس
أحسن جوهر من المعالي قد رصعن وطننا في الحال
قد أقبل المآل بالسعود من طلعة الغر على الوفود

وبلغ عدد أبيات قصيدة أخرى لابن ساس البوني (88 بيتا)، وهي الأخرى من النمط

---

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص184، 185، 317، 330، 332، 334...إلخ.

(2) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص128 إلى 132 و 249 إلى 259.

(3) الأخضري، **الديوان**، ص116.

(4) الورتيلاني، **الرحلة**، ص51.

ذاته واستهلها بقوله[1]:

الحمد لله العلـــي الأبـــــــدي الأزلي
ثم الصلاة والسلام كل على نور الظلام
محمـــــد وآلـــــه صلاة صـــب والـــه

وغيرها من الشواهد التي يبني فيها شعراؤنا قصائدهم على النسق المزدوج، فكانت طويلة مما يكشف أن الخروج عن القافية الواحدة، قد يسهل على الشاعر عملية القول الشعري، وإطالـــة نفسه في النظم، واستيعاب أكبر قدر ممكن من المعاني والصور والمواقف.

ب- المخمس:

عرف ابن رشيق المخمس بقوله: "المخمس و أن يؤتى بخمسة أقسمة علـــى قافيـــة، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها"[2] وقد أشار إلى أسباب ظهورها وانتشارها فقال: "وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات... ويكثرون منها، و لم أر متقدما حاذقا صنع شيئا منها لأنها دالة على عجز الشاعر وقلة قوافيه[3].

فابن رشيق يبدو رافضا للتجديد الذي يفسره بالقصور والعجز، ولا يرى إلا القصـــيدة العربية التقليدية أنموذجا يتبع ويحتذى، لكن في كل الأحوال من الصعوبة بمكان التسليم بحكم ابن رشيق؛ لأننا نجد الكثير من الشعراء المقتدرين في نظم القصيدة العربية التقليدية، قد نظموا أيضـــا المخمسات، ونذكر منهم أبا نواس[4] وبشار بن برد[5] فالإقبال على هـــذه الأنمـــاط الإيقاعيـــة المستحدثة يترجم رغبة الشعراء في تنويع الإيقاع وتطويعه لظروف عصرهم، وما ينتج عنها مـــن تدفق في الأفكار والموضوعات التي تصنع ذوقا جديدا، ومن ثم تحتاج إلى العزف بإيقاع جديد.

---

(1) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص128.

(2) ابن رشيق، **العمدة**، ص157.

(3) نفسه، ص157.

(4) الدميري كمال الدين، **حياة الحيوان**، مطبعة أحمد الحلبي القاهرة، مصر، ط1/د.ت، ج1، ص96، 97.

(5) ابن رشيق، **العمدة**، ص157.

والشكل المخمس في الشعر الجزائري على العهد العثماني قليل، إذا ما قيس بالشكل المزدوج، حيث لم أعثر في ما أتيح لي من مدونات إلا على نصوص قليلة في نفح الطيب[1] وفي التحفة المرضية[2] وفي أشعار جزائرية[3] وفي رحلة ابن عمار[4]، وفي كل الأحوال هذه النصوص على قلتها تكشف عن رغبة بعض شعرائنا في الخروج عن المألوف، وتنويع الإيقاع بتنويع القوافي، كما هو الحال في هذا المخمس للمقري حيث يقول[5]:

مر النسيم بربعهم فتلذذا حتى كأن النشر صار له غذا
فصحا وصح وصاح لا أشكو أذى قل للصبا ما ذا حملت من الشذا
أمسست طيبا أم علاك عبير
يا أيها الحادي الذي من وسمه قصد الحبيب وأن يلم برسمه
هذي منازله فزمزم باسمه بأبي الذي لم تذو زهرة جسمه
لكنه غض الجمال نضير
لله شوق قد تجاوز حده أو في على الصبر المشيد فهده
يا ناشق الكافور لا تتعده طوبى لمشتاق يعفر خده
في روضة الهادي إليه يشير

فالمتأمل في هذا المخمس وغيره من المخمسات الأخرى، سيتضح له أن نظمها لا يعبر عن القصور والعجز في الالتزام بالقافية الموحدة، إنما يعبر عن اقتدار الشاعر الذي يلزم نفسه بنظم الأبيات على أساس التصريع، ومن ثم تكثيف الإيقاع الذي يتكرر مع نهاية كل شطر، لا في نهاية البيت فقط، ثم يتنوع في القطعة الموالية التي تقوم أبياتها هي الأخرى على أساس التصريع، وهكذا في سائر القطع التي تليها، ويفصل بينها بفواصل ذات قافية مشتركة، وفي ذلك تأكيد آخر على أن المخمسات لا تعني التنصل من الإيقاع، بل هي تكثيف وتنويع له.

---

(1) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص58 إلى 62.

(2) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص117.

(3) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص110.

(4) ابن عمار **الرحلة**، ص68، 69.

(5) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص58.

ثانيا الموسيقى الداخلية:

في واقع الأمر لا تكتمل ملامح الإيقاع والموسيقى الخارجية، إلا بتفاعلها مع الموسيقى الداخلية بجميع مكوناتها الصوتية، والمعجمية، والبلاغية، فالشاعر يعزف بالألفاظ إيقاعا موسيقيا تتقاطع فيه قواعد النظم مع أحاسيسه وانفعالاته، لذلك تراه يوظف ألفاظا، متجاورة حروفها، متقاربة مخارج أصواتها، حتى يتحقق ذلك الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر[1] "فالدراسات العروضية لا تستكمل توصيفها الجمالي، وبخاصة في الموسيقى الداخلية إلا بدراسة المكونات الصوتية للخطاب الشعري"[2] باعتبارها مصورة المحتوى الوجداني بتقلباته، وترجمان الواقع بتحولاته، ومن ثم يتلون معها الإيقاع ويتعدد، فلا يمكن لأي نظام إيقاعي ثابت ومحدد سلفا أن يفرز إيقاعا جديدا مسايرا للحالات الجديدة، وعليه فإن النظام العروضي الخليلي، أو ما يسمى بالموسيقى الخارجية يمكن عده مثل آلة موسيقية قد يمتلكها كل واحد منا، دون أن يعني ذلك أن الكل سيحسن العزف بها، وإن أحسن بعضنا العزف بها فحتما ستكون لكل منا طريقته في العزف، وعليه فإن المكونات الصوتية التي بها يتحقق التنويع الإيقاعي، تمنع إمكانية وجود نصين متشابهين، وعليه فالبحر يمنح للنص الملمح العام لإيقاع يلتقي فيه عدد كثير من النصوص التي تحمل صفة موضوعاتية مشتركة، في حين أن خصوصية الإيقاع هي وليدة تفرد الشاعر في تجربته، ووليدة عبقريته في صوغ تلك التجربة صياغة تجعل النص بكل مستوياته، ومكوناته صدى لذات الشاعر.

لذلك سأحاول الوقوف عند المكونات الصوتية للإيقاع الداخلي عند شعرائنا، دون أن أقدم هذه المحاولة في عناصر منفصلة، بحيث يختص كل منها بواحد من تلك المكونات التي كثيرا ما تجتمع في نص واحد لعزف إيقاع مشترك متكامل، كما هو الحال في مرثية سعيد قدورة لشيخه

---

(1) إبراهيم عبد الرحمان محمد، **الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية**، مكتبة الشباب، ط2/1399هـ-1979م، ص263.

(2) ينظر: هنريش بلينس، **البلاغة والأسلوبية**، نرجمة: محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، د.ط/د.ت، ص16.

محمد بن علي أبهلول التي تكثفت فيها أصوات الهمس والمد، فأنتجت إيقاعا يعكس حالته النفسية، ومن ذلك ما نجده في هذه الأبيات من تلك المرثية التي يقول فيها[1]:

فقدنا إمامـــا مالـــه في خصـــاله نظير ولا في عصـــره مـــن معـــادل
على علم الأعلام غـــرة عصـــره حزنت ومـــا حـــزني عليـــه بزائـــل
يحق لوفد العلم أن يشهروا الأسى لنجم هوى من أنجـــم الأرض آفـــل
خليلي مـــا أولى الأحبـــة بعـــده بفيض نفوس مـــن بكـــاء ثواكـــل
فأين الذي قد كان ركنا لشـــدة وأين الذي قد صار قصـــدا لنائـــل
فأف لدهر جـــار فيـــه تطـــاولا على العلمـــا الجهـــال أي تطـــاول
أرى الغرب يقضي أمره بعده أسى تـــآمر أو بـــاش ونهـــب أراذل
وتخفـــق في ناديـــه رايـــة فتنـــة تلـــم بمفضـــول وتـــزري بفاضـــل
فأعني به شيخ الشـــيوخ محمـــدا أبهلـــولا البـــاهي أجـــل البـــهالل
توفي شـــهيدا في تحنثـــه الـــذي ينال بـــه في الخلـــد أفضـــل نائـــل
إمـــام إذا مـــا جئتـــه تجدنـــه لدى الدرس بحر العلم من غير سائل
فما جئته في الدرس إلا وجدتـــه مـــن العلمـــاء العـــاملين الأوائـــل
له طيب أخلاق وحسن سياســـة وهو المداري كـــل قـــاس وجاهـــل
فمن للأسارى والأرامل في الظما ومن للبرايـــا يـــوم صـــولة صـــائل
ومن لفنون العلم نحـــوا ومنطقـــا وفقها وتوحيـــدا وفتـــوى لســـائل

لقد بلغ عدد أبيات هذه المرثية أربعا وخمسين بيتا، حضر فيها الحس المأساوي بطابعـــه التأملي، إلى جانب الحزن الهادئ، وقد تمظهر ذلك في حركة المعاناة على مستوى الـــذات؛ الـــتي انبعثت منها موجات شعورية في شكل آهات، وكل آهة عبر عنها شاعرنا بصوت لين طويل (ا، و، ي) تكرر في هذه الشواهد(93 مرة) وفي القصيدة ككل (290 مرة) ويضاف إلى ذلك إيقاع

---

(1) الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج2، ص282، 283.

▪ **البهلول**: بضم الباء هو السيد الجامع لكل خير.

فيه همس وخفوت ناجم عن توظيف الأصوات المهموسة؛ أي تلك التي يخلو فيها الصوت من الرنين نتيجة بقاء الوترين الصوتين في حالة توقف عن العمل، ونجمعها في قولنا (فحثه شخص سكت)[1] ومن ميزة هذه الأصوات أنه لا ينحبس معها الهواء كلية جراء انسداد قد يحدث في الجهاز النطقي، مما يؤدي إلى خنق الدفقة الشعورية بدل انطلاقها وانبعاثها، وقد تكررت أصوات الهمس في هذه الشواهد (129مرة) وفي القصيدة ككل (460 مرة).

وعليه فإن المكونات الصوتية لموسيقى الحشو في هذه القصيدة، جاءت منسجمة مع حالة الشاعر النفسية التي اتسمت بالحزن والأسى، حيث وظف أصوات اللين الطويلة لما لها من قدرة في التعبير عن الأمواج الشعورية الطويلة المنبعثة من الوجدان الحزين، ووظف معها أصوات الهمس التي منحتنا إيقاعا خافتا هادئا، يخلو من الصخب، مما يعني أن حزن شاعرنا لم يكن حزن انفعال وتوتر يخضع لتدفق المشاعر العفوية في لحظة اللاوعي، بل كان حزنه مناسبة لاستدعاء التأمل الذي يفضي بصاحبه إلى أن يستخلص الدرس والعبرة، لا أن يكتفي بالنحيب وإذراف العبرة.

فالإيقاع كان ممتدا بطيئا، ينبعث منه إيقاع خافت هادئ منسجم مع عاطفة الشاعر، وهذا ما يعبر عن تكامل بين وظيفتي كل من الأصوات الممدودة والمهموسة في آداء إيقاعي مشترك، وهذا ما كان عليه الحال أيضا في قصيدة المقري التي كانت في الزهد وما يقتضيه من وعظ، وتذكر للموت، فكان إيقاعها هادئا خافتا ممتدا بطيئا لشاعرنا الذي قدم خلاصة تأمله في قصيدة طويلة بلغ عدد أبياتها (103) ومما جاء فيها[2]:

سبحان من قسم الحظ ظ فلا عتاب ولا ملامه
أعمى وأعشى ثم ذو بصر وزرقاء اليمامه
لولا استقامة من هدا ه لما تبينت العلامه
ومجاور الغرر المخيـ ـف له البشارة بالسلامه
وأخو الحجا في سائر ال أنفاس مرتقب حمامه
وكما مضى من قبله يمضي ولم يقض التزامه

---

(1) دراقي زبير، **محاضرات في فقه اللغة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط/1992م، ص65.

(2) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص23.

إلى أن يقول[1]:

أيـــن الـــذين قلـــوبهم كانت بها ذات استهامه
أيـــن الـــذين تفيـــؤوا ظل السيادة والزعامـــه
وبنو أميـــة حـــين جمـــ ـــمع عصرهم لهم فئامه

فالملاحظ أن طبيعة المكونات الصوتية للموسيقى الداخلية في هذه الأبيات، وفي القصيدة عموما جاءت منسجمة مع حالة الشاعر النفسية الهادئة، ومنسجمة أيضا مع أجواء السكون الـــتي يقتضيها التأمل في حال الإنسان ومآله، فالشاعر كثف أصوات اللين الطويلة التي تكررت في هذه الشواهد (53 مرة)، وبلغ عددها في عموم القصيدة (438 صوتا) رغم أن الـــوزن مـــن مجـــزوء الكامل، وهو عدد استجاب للكم الشعوري، في عمق ارتكازه داخل الوجدان، وفي طول انبعاثـــه وامتداده داخل المشهد الشعري الذي جاء إيقاعه بطيئا، بحيث تمتد مقاطعه الصوتية في انسجام مع امتداد أنفاس الشاعر من جهة، ومن جهة ثانية مع امتداد ظاهرة التأمل التي أبداها بخصوص حال الإنسان الذي قد يصل تعلقه بالدنيا الحد الذي ينسيه مآله الذي لا بد أن يؤول إليه، لذلك رحل بالذاكرة الإنسانية إلى الأزمنة الغابرة، حيث الأقوياء والأشداء الذين كان لهم من العـــز والقـــوة وبسط يد الحاكمية ما كان، ومع ذلك انتهوا إلى المصير الحتمي الذي لا مفر منه، ولعـــل هـــذه الالتفاتة التاريخية إلى الزمن السابق، وما يقتضيه ذلك من خطاب استذكاري يمتد طويلا وعميقا في الزمن الماضي، دفع الشاعر أيضا إلى اعتماد أصوات اللين الطويلة، تعبيرا عن امتداد وطول الـــزمن المحمل والمشحون بأحداث تروي سيرورة الحركة الإنسانية التي فيها من زخم هـــذه الأحـــداث، والتجارب ما يستدعي التأمل عميقا في الراهن والحال، وتذكر المصير والمآل.

ومتى يستجمع الشاعر طاقة الذهن لأجل تعميق التأمل، والإغراق في تفاصيل الظاهرة التي هي موضوع التأمل، نرى من الطبيعي أن يحرص على تفادي صخب الإيقاع، لأن ذلك ســـيفقده حتما عمق التركيز، واتزان النفس، ومن ثم يفقد نكهة التأمل كمتعة ذهنية لا تتحقق إلا في أجواء السكينة والسكون، لذلك كثف أصوات الهمس التي تكررت في هذه الشواهد (72 مرة)، وبلـــغ

---

(1) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص23، 24.

▪ **بـــها:** الضمير يعود على الدنيا التي ذكرها الشاعر في بيت سابق. ▪ **فئامه:** من الفيء؛ أي الخراج.

عددها في مجمل النص (700 صوتا) وهي أصوات ما كان الشاعر ليكثف توظيفها، لو لم يكن لها ثقل الوزن في الإطار العام لتجربته الشعرية، كمكونات إيقاعية تسهم في بناء الدلالة من خـــلال انصهارها، وانتشارها في الفضاء الفيزيائي للنص أثناء تفاعل الأبنية اللغوية.

ومن النماذج الشعرية التي تكثفت فيها أصوات المد والهمس، هذه الأبيات للـــورتيلاني الذي وقف موقف المتأمل لحقيقة النفس الإنسانية قائلا[1]:

ونفسنا قد جرت علينـــا بوصـــفها وأخمدت أنوارا لبعدها عن الذكر
فصحصحت في نجوى الضلال نائية عن الحق والتحقيق بل هي بالنكر
فأودعت سموما فليس لنـــا تخفـــى فقد مزجت بكل حلو مع الضـــر
وفي كل رتبـــة تلـــوح بفكرهـــا وإنها تثبط العبـــاد عـــن الظفـــر
فكيدها قـــوي ولـــيس لـــه دواء إلا عصمة مـــن الله لي بالنصـــر
ودنيـــاك عـــدو لترمـــي بحبلـــها بسجن من الهوى وقيد من الكـــبر
فكـــل خطيئـــة بحبـــها يـــا فـــتى إنها تضـــليل وصـــد عـــن الـــبر
وإنها لعنـــة مـــن الحـــق بـــالقلا فمن حيث أنها تصد عن الشـــكر
فيشكر ذو نعمـــى بخدمـــة ربهـــا وصرف من أجلها ليلحق بـــالظفر
وإلا فكفران مـــن المـــولى ظـــاهر وليس لها قيـــد يحـــدها بـــالجبر

لقد كثف الشاعر في هذه الأبيات أصوات الهمس التي بلغ عددها (105 صوتا)، كمـــا اعتمد بدرجة أقل أصوات اللين الطويلة التي بلغ عددها (46 صوتا)، فكان الإيقاع خافتا لكنـــه ليس بطيئا، كما في النماذج السابقة؛ ذلك لأن شاعرنا كان يحاور نفسه في صمت، وكان يهاجمها ويجاهدها بكشف حقيقتها في حركة باطنية هادئة سريعة، تعبر عن الحوار النفسي الداخلي، لذلك نتج عن تكثيف أصوات الهمس، وتقليل أصوات المد إيقاع خافت لكنه سريع، ينسجم مع موقف الشاعر الذي أراد تقويم النفس وإصلاحها، وتصويب علاقتها بالدنيا.

---

[1] الورتيلاني، **الرحلة**، ص204.

وأشير إلى أن الحكم بكثافة أصوات المد، وأصوات الهمس في أبيات النماذج السابقة، لا يعني بالضرورة الغلبة والسيطرة في النص الواحد على حساب الحركة أو الأصوات الأخرى، فأصوات الهمس مثلا الأصل فيها أنها قليلة في المعجم العربي، فقد أثبت الاستقراء أن أربعة أخماس الكلام العربي تتكون من المجهور، بينما لا تزيد نسبة الأصوات المهموسة على (20%)[1] ومع ذلك نجد أن نسبتها في النماذج السابقة قد تجاوزت النسبة العادية، ومن ثم أصبحت ظاهرة ملفتة استدعت التوقف عندها بالدراسة والتحليل.

ومن أشكال التناغم الصوتي التي ميزت الشعر الجزائري في هذه الفترة من تاريخها ظاهرة تكرير وتكثيف صوت بعينه، فالصوت أو الحرف قد ينبع من القافية، فيفرض هيمنته على سائر تشكيل البيت، وقد ينبع من قرار البيت فيهيمن على البيت.

فمن النوع الأول قول ابن سحنون[2]:

ملك عليه من الوقار أكلة ومن المهابة رونق وجلال
ليث تقاعست الليوث لبأسه وتضاءلت من خوفه الأبطال

الروي في هذين البيتين هو حرف "اللام" الذي تكرر وتموقع فيهما على النحو الآتي:

- أربع مرات في صدر البيت الأول، مع الإشارة إلى أن إحداها مضعفة، وثلاث مرات في عجزه.

- ثلاث مرات في صدر البيت الثاني مع الإشارة إلى أن إحداها مضعفة، وثلاث مرات في عجزه.

وما من شك أن لهذا التكرير قيمة إيقاعية تحققت بتكرير حرف اللام الذي يجمع بين الشدة والرخاوة[3]، فينشأ عنه إيقاع يعبر عما في هذا الصوت من مرونة، وقدرة الجمع بين إيقاعين مختلفين يتكيف كل منهما في انسجام تام مع المعنى المراد، لذلك نجد أن ما في حرف اللام

---

(1) مرتاض محمد، **مفاهيم جمالية في الشعر العربي**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط/1998م، ص145.

(2) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص161.

(3) حركات مصطفى، **الصوتيات والفونولوجيا**، ص90.

من لين ورخاوة كان منسجما مع معنى البيت الأول، أما ما فيه من شدة فقد كان منسجما مع معنى البيت الثاني.

ومن النماذج الأخرى المعبرة أيضا عن تكرير الحرف النابع من الروي، قول الأخضري[1]:

ولست أملك من صبري ولا جلدي فاحمل سلامي لهذا الرسم والطلل

فقد تكرر حرف اللام في هذا البيت تسع مرات، وكان لذلك قيمة إيقاعية حققت المتعة في سلم تصاعدي، من حيث إيراد حرف الروي بالتدريج الذي يفضي إلى استجماع كمي لهذا الصوت، حتى يكون الإيقاع في نهاية البيت قويا ومكثفا.

ومن ذلك أيضا قول ابن عمار[2]:

يا جارتا ردي على طرفي الكرى وتفضلي كرما ببرد أواري

تكرر حرف "الراء" المنبعث من الروي سبع مرات، وبما أن هذا الصوت مكرر فإنه يوحي بمعاني الإصرار والإلحاح، والاستمرار في طلب وخطب ود المحبوب في غير يأس، ثم إن ما في هذا الصوت من خاصية الاهتزاز توحي بعدم الاستقرار في العلاقة التي تربط الشاعر بمحبوبته.

ومن ذلك أيضا قول محمد المهدي[3]:

من كل حبر متقن متفنن ومهذب ومؤدب وإمام

تكرر حرف الميم المنبعث من الروي سبع مرات، وبما أن هذا الصوت جهري يتسم بالشدة، فإنه يمنحنا إيقاعا مدويا يطاوع رغبة الشاعر في رفع صوته وإعلانه للجهر بصفات ومناقب ممدوحه، مشددا على تثبيتها وتأكيدها.

---

(1) الأخضري، **الديوان**، ص75.

(2) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص51.

(3) نفسه، ص104.

ومن النوع الثاني الذي يكون فيه الصوت المهيمن نابعا من قرار البيت، لا من رويه نجد قول سعيد قدورة[1]:

ومالي لم أعمل بما قد علمته فيا أسفا من عالم غير عامـــل

لقد كانت الهيمنة في هذا البيت لحرف "الميم" النابع من حشو البيت، وقد تكـــرر هـــذا الصوت تسع مرات، نتج عنها إيقاع قوي؛ فيه من الشدة والجهر ما يؤدي غرض الزجر والتنبيه، وتقريع النفس حتى تقلع عما هي فيه من غي وغفلة.

ومن ذلك أيضا قول ابن سحنون[2]:

وبعد فالجهاد أصـــل الـــبر وقد عفا رسما بهـــذا الـــبر
من عهد شعبان وباكـــداش سقى صداهما الغمام الناشي
فلا يراع للعـــدات ســـرب ولا بأرضهم تقام حـــرب
حتى بدا ليث الحروب الورد ثالث ذين السيدين الفـــرد

تكرر حرف "الدال" في هذه الأبيات إحدى عشرة مرة وهو نابع من حشوها، وبما أنـــه صوت انفجاري؛ فإنه منح هذه الأبيات إيقاعا مدويا فيه جلبة، توحي بمعاني الغضب والثـــورة، وإعلان النفير استعدادا للحرب والقتال.

وبالإضافة إلى ما سبق، استعان بعض الشعراء من أجل تشكيل الإيقاع الداخلي بالجناس، الذي تلاحمت من خلاله أبنية التماثل الصوتي تلاحما قويا، تكرر في أكثر من بيت، وعند أكثر من شاعر، وشعراؤنا بتوجههم نحو الجناس لم يكونوا مبتدعين، بقدرما كانوا منسجمين مع ما ســـاد عصرهم من نزعة حادة اتجهت بالشعر والنثر وجهة شكلية، تهتم بتنميق الأســـاليب وتتـــأنق في تزيينها بمحسنات البديع، والتحسين والتزيين ليس أمرا إضافيا هامشيا بالضرورة، صحيح أن الزينة

---

(1) الحفناوي، **تعريف الخلف**، ج2، ص182.

(2) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص107.

▪ شعبان كان بايا وقاعدته مازونة، وقد خاض هذا الباي أكثر من معركة ضد الغزاة الإسبان إلى أن سقط قتيلا ســـنة 1098هـ (ينظر: نفسه، ص108، 109).

أمر لاحق يعرض، وأنه مضاف من الخارج إلى الطبيعة التي نقصدها، غير أنها حالما تتحقق تلتحم بالموضع، ذلك أن من الزينة ما يبدو وكأنه بعض من الطبيعة ذاتها[1]، لذلك قال عبد القاهر الجرجاني: "إن المعنى المقتضى اختصاصه على هذا النحو بالقبول، هو أن المتكلم لم يفد المعنى نحو التجنيس والسجع، بل قاده المعنى إليهما، حتى أنه لو رام تركهما إلى خلافهما مما لا تجنيس فيه، ولا سجع، لدخل من عقوق المعنى، وإدخال الوحشة عليه"[2] فدور الجناس ووظيفتة لا تتوقف عند حد الإيقاع الذي يترتب عن تجانس الأصوات وتماثلها، بل قد يعين على تشكيل المعنى وتقويته، كما هو الحال في قول المقري[3]:

سبحان من قسم الحظو ظ فلا عتاب ولا ملامه
أعمى وأعشى ثم ذو بصر وزرقاء اليمامه
ومسدد أو جائر أو حائر يشكو ظلامه
لولا استقامة من هدا ه لما تبينت العلامة

إن ورود البنيتين المتجانسين في البيت الثاني بين (أعمى وأعشى) وفي البيت الثالث بين (جائر وحائر) جمع بين الإثارتين الصوتية والمعنوية، مما يدفع المتلقي إلى أن ينتبه فيبدي اهتماما بعظة الشاعر التي مؤداها أن الله سيد القدر ولا راد لقضائه، ومهما اختلف حال الناس، واختلفت حظوظهم في هذه الدنيا، فإن ذلك لا ينفي عنه صفة العدل، وبذلك يكون هذا النوع من التجنيس قد حقق إيقاعين؛ أحدهما حسي تتلقاه الأذن، وثانيهما معنوي يتلقاه الذهن، كما هو الحال في هذه الأبيات، التي كان فيها الجناس بإيقاعه وتناغم أصواته، مثيرا ومصورا يؤكد براعة المقري في صناعة الكلام[4]:

---

(1) عاطف جودة نصر، **البديع في تراثنا الشعري**، مجلة فصول، م3، ع2، 1984م، ص76.

(2) الجرجاني عبد القاهر، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1/1423هـ-2002م، ص20.

(3) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص23.

(4) نفسه، ج1، ص79.

لا ترم من مماذق الود خـــيرا فبعيد عن السراب الشـــراب
رونق كالحباب يعلو على الما ء ولكن تحت الحباب الحباب
عظمت في النفاق ألسنة القو م وفي الألسن العذاب العذاب

لقد كانت هذه الأبيات الثلاث غنية بالبنى المتجانسة، بين (السراب والشراب) في عجز البيت الأول، وبين (الحباب والحباب) في عجز البيت الثاني ثم بين (العذاب والعذاب) في عجـــز البيت الثالث، ولعل تجانس تلك الألفاظ في حروفها وأصواتها، مع تضادها في المعنى، تعـــبير عـــن معنى النفاق، وتصوير لحال المنافق الذي يظهر خلاف ما يبطن، فخلف الخير يتوارى الشر، وخلف الحق يتوارى الباطل... إلخ وعليه فإن الجناس في الأبيات السابقة، يكون هو الآخر قـــد ارتقـــى بالإيقاع إلى المستوى الذي يتجاوز فيه إمتاع السمع وإثارته، إلى إمتاع الذهن وتحريكه، فكمـــا يمكن لتجانس الأصوات أن تحدث التباسا في المعنى، فكذلك حال المنافق قد ننخدع بظاهر سلوكه الذي يحول دون كشفنا لأمره ومعرفة حقيقته.

وبالإضافة إلى المقري الذي تزخر أشعاره بهذه الظاهرة البديعية، نجد أيضا ابن ســـحنون يكثف هو الآخر الجناس في أشعاره، ومن ذلك قوله[1]:

محمـــــد المحبـــــو بالتغليـــــب على جنود عابدي الصـــليب
فطلبوا منه ســـؤال الليـــث يريحهم شهرا برفـــع الغيـــث
وأن يكف عنـــهم الصـــقورا ليسلموا الأبراج والقصـــورا
ويرجعوا منها بجورب حـــنين ولا يعمهم بأســـر أو بحـــين
فاستبشر الناس بعز الـــدهر وانتظروا وقت انقضاء الشهر
ثم انثنى يبدي لهـــم إبلـــيس غوايـــة في ضـــمنها تلبـــيس
فنقضوا العقد وخانوا العهـــد واستمطروا من البلا عهـــدا
توثقـــا بنصـــرة الشـــيطان وما أراهـــم مـــن الأشـــطان
وقـــوة الطاغيـــة الممقـــوت إن زاد في مددهم والقـــوت

(1) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص259، 269.

وغيرها من الأبيات في هذه القصيدة المطولة التي تروي تفاصيل فتح الباي محمد الكبير لمدينة وهران، ولا يكاد يخلو فيها بيت من ظاهرة التجنيس، وكأني بالشاعر إذ لم يعتمد نظام القافية الواحدة،أراد تعويض ذلك ببراعة لا تقل قيمة عن نظام القافية، وذلك بالتزام الجناس بين عروض البيت وضربه، ومن ثم لا يخلو الأمر من تكلف، أدى إلى حركة وجلبة على مستوى البنى الصوتية، لكن هذه الحركة لم تقابلها حركة مماثلة على مستوى توليد المعاني، لذلك ترى أن مجموع تلك المحسنات اكتفت بتحقيق الإثارة الصوتية، وصناعة الإيقاع الذي يطرب الأذان لكنها لم ترق إلى مستوى الإثارة المعنوية، وصناعة الإيقاع الذي يطرب الذهن.

وظاهرة الجناس بشكل عام في الشعر الجزائري على العهد العثماني، من الظواهر الملفتة ذات الحضور المطرد في كثير من القصائد[1]، وترى منها ما يحقق الإثارة الصوتية والمعنوية فينشأ عن ذلك إيقاع يطرب السمع والذهن على حد سواء، ومنه ما يكتفي بتحقيق الإثارة الصوتية فينشأ عن ذلك إيقاع حسي لا يتجاوز السمع والأذن.

وخلاصة القول في هذا الفصل: إن شعراءنا التزموا على مستوى الإيقاع الخارجي العناصر الإيقاعية الموروثة في غير تجديد أو ابتكار، وقد حرصوا على تنويع إيقاع أشعارهم التي نظموا بعضها على البحور المركبة، وبعضها على البحور الصافية البسيطة، وبعضها الآخر على مجزوء بعض البحور، لكن الكامل والطويل كانا أكثر هذه البحور تواترا لخصوصيتهما المتمثلة في كثرة الحروف، والحركات المكونة لهما، ويضاف إلى ذلك أن مجموع تلك البحور التي اعتمدها شعراؤنا اقترنت بأكثر من موضوع.

أما القافية فقد كانت حروف رويها في الغالب الأعم، هي نفسها أحرف الروي الشائعة في عرف الشعر العربي، ومع ذلك لا يخلو الأمر من ذاتية الشاعر الذي يقع اختياره في العادة على الروي الأنسب لإحساسه وتجربته، ويضاف إلى ذلك سيطرة عنصر الحركة على حروف الروي مما يعني أن قوافي الشعر الجزائري في العهد العثماني مطلقة في عمومها؛ وهي إما مردوفة أو

---

(1) ينظر: ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص95، 97، 107، 117، 166، 184، 185، 203...إلخ. وابن علي، **أشعار جزائرية**، ص51، 80، 81، 134، 135...إلخ. وابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص128، 129، 130، 159، 205، 251...إلخ. والمقري، **نفح الطيب**، ج1، ص79، 95، 96، 33.

مؤسسة، وفي حالات قليلة تراها مجردة من الردف والتأسيس، فنتج عن ذلك تنوع في درجة امتداد الإيقاع الصوتي للقافية التي خرج بعض شعرائنا عن نظامها، فبنوا قصائدهم على الإيقاع المزدوج تارة، وعلى التخميس تارة أخرى، سعيا منهم لتنويع الإيقاع، وإطالة النفس في القول الشعري، ومن ثم استيعاب أكبر قدر ممكن من الأفكار والمعاني والمواقف...

أما بخصوص تشكيل الإيقاع الداخلي فقد خلص البحث إلى أن بعض شعرائنا اعتمدوا من المكونات الصوتية ما يعينهم على تشكيل الإيقاع الأنسب لتجاربهم، وأحاسيسهم؛ كاعتمادهم أصوات الهمس، وأصوات اللين الطويلة التي ينشأ عنها إيقاع خافت بطيء ينسجم مع حالات التأمل، ومحاورة النفس، والتعبير عما أصابها من حزن وشجن، ويضاف إلى ذلك اعتماد أشكال أخرى من التناغم الصوتي؛ كتكثيف صوت بعينه ينبعث من القافية، أو من قرار البيت، أو تكثيف الجناس الذي تجد منه ما يحقق الإثارة الصوتية والمعنوية، فينتج عن ذلك إيقاع يطرب السمع والذهن على حد سواء، وتجد منه أيضا ما يقتصر على الإثارة الصوتية فيطرب السمع، لكنه لا يرقى إلى الإثارة المعنوية التي تحقق إمتاع الذهن.

الفصل الرابع

الصورة الشعرية

أولا : الصورة التشبيهية

ثانيا : الصورة الاستعارية

تمهيد:

لقد جاء تعريف الصورة في اللسان على أنها "حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا، أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا، أي صفته"[1] أما في المعجم الفلسفي فهي تعني في جانبها المادي المحسوس "الشكل الهندسي المؤلف من الأبعاد التي تتحدد بها نهايات الجسم، كصورة الشمع المفرغ في القالب، فهي شكله الهندسي... تدل على الأوضاع الملحوظة في هذه الأجسام كالاستدارة والاستقامة والاعوجاج"[2] وتعني في جانبها المعنوي ذلك "الإحساس الذي يبقى في النفس بعد زوال المؤثر الخارجي، أو عودة الإحساس إلى الذهن بعد غياب الأشياء التي تثيرها"[3].

وقد ورد ذكر الصورة في القرآن الكريم، حيث قال تعالى: ﴿ فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ﴿٨﴾ ﴾[4] هذا عن الصورة في مفهومها العام كشكل مادي ترتسم معالمه في حيز ما، أو كإحساس قد يمثل في الوجدان مع غياب مثيره، أما إذا أتينا إلى الصورة في الاصطلاح الفني، بوصفها نسقا تعبيريا مشحونا بالانفعال والخيال، فإنها من العناصر الرئيسة التي يجب أن لا يخلو منها العمل الإبداعي على وجه العموم، والعمل الشعري على وجه الخصوص، فالشعر "قائم على التصوير منذ أن وجد حتى اليوم"[5].

وقد أشار بعض القدامى إلى دور التصوير في الحفاظ على قيمة الشعر، ومنهم الجاحظ الذي قال: "إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، وإنما

---

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، مج2، مادة: صور، ص259.

(2) جميل صليبا، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، مج1، ص741.

(3) نفسه مج1، ص744.

(4) الانفطار، الآية 08.

(5) إحسان عباس، **فن الشعر**، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3/د.ت، ص230.

الشعر صياغة وضرب من التصوير"[1]، وفي السياق ذاته أكد ابن رشيق أن "الشعر ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن"[2]، فهذا القول الأخير لابن رشيق فيه إشارة صريحة إلى أن مفهوم الصورة لديه يقتصر على التشبيه والاستعارة وغيرهما من ألوان المجاز، في حين أن الصورة الفنية لدى المحدثين كما يقول علي البطل: "قد تخلو... من المجاز أصلا فتكون عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب"[3] أما مصطفى ناصف فيرى أن الصورة تستعمل عادة "للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات"[4] وقد عرفها عزالدين إسماعيل على أنها "تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[5] وهي عند جابر عصفور تمثل "الجوهر الثابت والدائم في الشعر"[6] لأن أهميتها تنبع في نظره "من طريقتها الخاصة في تقديم المعنى وتأثيرها في المتلقي"[7] فالشاعر بوصفه فنانا مبدعا، يأبى أن يكون عمله الإبداعي مقتصرا على وظيفة التبليغ للمعنى، فيكون شعره مجرد منطوق سياسي أو اجتماعي أو ديني...الخ فهو بالإضافة إلى الإفادة يحرص على تحقيق الإمتاع.

وتظل ملكة التصوير غير مستقلة بذاتها، بل ترتبط ارتباطا وثيقا بملكة التخيل التي عرفها جميل صليبا على أنها "قوة مصورة، أو قوة ممثلة تريك صور الأشياء الغائبة، فيتخيل لك أنها حاضرة، وتسمى هذه القوة بالمصورة"[8]، ومن ثم فالصورة "هي أداة الخيال ووسيلته الهامة التي

---

(1) الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، د.ط/د.ت، ج3، ص131، 132.

(2) ابن رشيق، **العمدة**، ص109.

(3) علي البطل، **الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2/1980م، ص362.

(4) مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2/1401هـ-1981م، ص3.

(5) عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، ص66.

(6) جابر عصفور، **الصور الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2/1983م، ص7.

(7) نفسه، ص328.

(8) جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، مج1، ص261.

يمارس بها فعاليته ونشاطه"[1]، وهي لا تؤدي وظيفتها إلا إذا تحقق لها "ذلك الإلهام الذي يعتبر نضجا مفاجئا غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات، ومشاهدات، وتأملات، أو لما عاناه من تحصيل وتفكير"[2]، وبذلك يكون هذا النضج مؤشرا على البداية الفعلية لتشكل التجربة الشعرية داخل الذات الشاعرة، في لحظة المباغتة التي يتقاطع فيها الوعي مع اللاوعي، وهي اللحظة التي يبسط فيها الانفعال سلطانه، ويفقد الشاعر اتزانه، وتفرض عفوية التعبير نفسها كواقع لغوي يتجاوز الخطاب المألوف؛ ذلك لأن المبدع يعيش موقفا استثنائيا يفرض عليه تعبيرا استثنائيا أيضا، غير خاضع لقواعد الخطاب العادي الرامي إلى تحقيق التواصل وكفى، إنما خاضع للخصائص الأسلوبية وفي صدارتها خصية التصوير "التي تعطي النص ماهيته الفنية، ومن ثم تجعله قادرا على رسم أبعاد التجربة الشعورية... وهنا تتجلى الطاقة التي تحمل التأثير والتوصيل فيقترب المتلقي من النص والتجربة"[3]، وبذلك يكون الشاعر قد وفق إلى إيجاد صدى لتجربته خارج نطاق الذات المبدعة، ولتعميق ذلك "ينبغي أن تتحرك النقلة الدلالية في الصورة، في طريق صاعد من الأدنى إلى الأعلى، فيصبح المشبه به أكثر تمكنا في الصفة المقصودة من المشبه، والمستعار منه أبين من المستعار له، والصور الحسية التي نواجهها في ظاهر الكناية أو التمثيل أكثر دلالة على المقصود دون معناها الأصلي المجرد، وإذا لم يحدث ذلك فقدت الصورة قيمتها"[4]، فالصورة الناجحة المؤثرة هي تلك التي تفرض على المتلقي "نوعا من الانتباه واليقظة؛ ذلك لأنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها، وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهر المجاز إلى حقيقته، ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها ومن المشبه به إلى المشبه، ومن المضمون الحسي المباشر للكناية إلى معناها الأصلي المجرد، ويتم ذلك كله خلال نوع من الاستدلال ينشط معه ذهن المتلقي ويشعر إزاءه بنوع من الفضول يدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة أو التناسب، التي تقوم عليها الصورة حتى يصل إلى معناه الأصلي... وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العملية، وعلى قدر

---

(1) جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص202.

(2) مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، ص12.

(3) فايز الداية، **جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي**، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2/1416هـ-1996م، ص9.

(4) جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص337، 338.

قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي، وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد، تتحدد المتعة الذهنية التي يستشعرها المتلقي، وتتحدد بالتالي قيمة الصورة الفنية وأهميتها"[1]، ودورها في الارتقاء بالعمل الإبداعي إلى وظيفة التأثير، بدل الاقتصار على وظيفة التبليغ، فالفن وسيلة من وسائل التبليغ القائمة على عناصر جمالية لحمتها الخيال والإبداع، وغيرها من الأشكال التعبيرية والفنية التي تستجيب لتجربة الفنان واستعداده.

وبناء على ما تقدم سأحاول في هذا الفصل أن أتناول طبيعة الحضور للصورة في الشعر الجزائري على العهد العثماني، مع العمل على إبراز مالها من جمالية، وطاقة، وقوة في استيعاب الدلالات، وصياغة الواقع الجديد، لذلك وقصد تحديد طبيعة هذا الحضور سأعمد إلى عرض أنماط الصور الأكثر تداولا بين شعرائنا المتمثلة أساسا في الصورتين؛ التشبيهية والاستعارية.

(1) جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص328.

أولا: الصورة التشبيهية:

إن العمل الأدبي في حقيقته هو عرض لعالم الفنان؛ هذا الذي يصادف في حياته مشاهد ومواقف تسترعي اهتمامه، فيصفها ويصورها مع حرصه على ألا يكون وصفه ذاك وصفا فوتوغرافيا، ينقل معالم الظاهرة كما هي في الواقع، بل تراه يسعى إلى تشكيل الظاهرة الموصوفة تشكيلا جديدا، بعد أن تبلورت لديه رؤية جديدة للكون، لذلك يلجأ الشاعر إلى التشبيه كعنصر من عناصر التعبير الجمالي المساعدة على رسم الصورة الجديدة التي هي جزء من عالمه الخاص المعبر عن خلاصة رؤاه.

وقبل تناول الصورة التشبيهية عند شعرائنا بالدراسة، أحاول بداية الوقوف عند مفهوم التشبيه، وتحديد ما يتعلق به من أحكام، فالتشبيه عند الجرجاني "هو محض مقارنة بين طرفين متمايزين، لاشتراك بينهما في الصفة نفسها، أو في مقتضى وحكم لها"[1] وغير بعيد عن هذا التعريف يقول ابن رشيق: "التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه... فوقوع التشبيه إنما هو أبدا على الأعراض لا على الجواهر"[2] وفي هذا السياق المتعلق بكون التشبيه لا يلغي الحدود بين الأشياء يقول قدامة بن جعفر: "إن من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه الشيء بنفسه، ولا بغيره من كل الجهات، إذا كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه و لم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحدا، فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها"[3]، وهو ما أكده أيضا أبو هلال العسكري في قوله: "لا يصح تشبيه الشيء بالشيء جملة... ولو أشبه الشيء الشيء من جميع جهاته لكان هو هو"[4].

---

(1) الجرجاني عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، د.ط/د.ت، ص88.

(2) ابن رشيق، **العمدة**، ص241، 242.

(3) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص109.

(4) العسكري أبو هلال، **الصناعتين**، ص239.

وعليه فمهمة التشبيه لا تختص بتحقيق الاتحاد، بقدر ما تختص بتحقيق علاقة الائـــتلاف بين أشياء الأصل فيها الاختلاف، لذلك يستعان غالبا بأدوات التشبيه مثل "الكاف، كأن، مثـــل، شبه..." لتأكيد علاقة الائتلاف، ونفي علاقة الاتحاد، فالتشبيه كما يقول مصطفى ناصف: "يفيد الغيرية لا العينية، وإن التشبيه لا يخرج المتشابهات من أحكامها وحدودها"[1].

وبالإضافة إلى ما سبق لابد من الإشارة إلى أن التشبيه قد يؤتى به للمدح أو الذم، لذلك يجب أن تكون الصفة التي لأجلها كان المدح أو الذم أقوى في المشبه به من المشبه، وهذا ما يؤكده ابن رشيق في قوله: "وسبيل التشبيه إذا كانت فائدته إنما هي تقريب المشبه مـــن فهـــم الســـامع، وإيضاحه له أن تشبه الأدون بالأعلى إذا أردت مدحه، وتشبه الأعلى بـــالأدون إذا أردت ذمـــه، فتقول في المدح تراب كالمسك... فإذا أردت الذم قلت:... يا قوت كالزجاج أو كالحصى"[2]، ويبقى حسن توظيف التشبيه دليلا على امتلاك ناصية الشعر في نظر القدامى، ودليل ذلك ما يروي عن حسان بن ثابت وعن ذي الرمة، حيث كان يقول كل منهما: "إذا قلت كـــأن فلـــم أجـــد وأحسن قطع الله لساني"[3].

وقد اعتمد شعراء الجزائر في العهد العثماني الصورة التشبيهية، قصد إقامة وشائج جديدة غير معهودة بين ماهيات الأشياء، وسأحاول التطرق إلى ذلك من خلال نمطـــين مـــن التصـــوير التشبيهي وهما:

1- الصورة التشبيهية البسيطة:

هي التي يرد فيها طرفا التشبيه مفردين، فيكون وجه الشبه منتزعا من مفرد، وقد كـــان لهذا النوع من الصور حضوره القوي في الشعر الجزائري على عهد العثمانيين، ومن ذلك قول ابن علي[4]:

---

(1) مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، ص40.

(2) ابن رشيق، **العمدة**، ص244.

(3) محمد عبد الحميد ناجي، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشـــر والتوزيـــع، بيروت، لبنان، ط1/1404هـ-1984م، ص191.

(4) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص37.

وكأن صوت البحر صب هائم غلب البكاء عليه في أحيانـــه
بعثت بواعث حزنه ريح الصبا فتراه لا ينفك عن أشـــجانه

لقد شبه شاعرنا البحر وقد انبعث منه صوت موجه الصاخب بالعاشق الهائم، الذي غلبه البكاء، ونال منه الشجن، وهو يعيش محنة البين والفراق لمن يعشق ويحب، وربما وجد الشـــاعر في البحر معادلا موضوعيا يحاكي بصوته تجربة العشق لديه، هذه التجربة التي ربما فيها مـــن القـــوة والانفعال والاضطراب ما جعلها تتجاوز النطاق الإنساني، فكانت الطبيعة حاضنا لها فأنت تلاحظ أن طرفي التشبيه كانا مفردين، حيث شبه صورة مسموعة، بصورة مسموعة أخرى، لكن الأساس الذي قام عليه التصوير لا يتمثل في قوة الصوت المسموع وإنما في دلالته وتعبيره، وتوفر عناصـــر الحياة فيه بجعله مشحونا ومحملا بجملة من المشاعر والعواطف الإنسانية التي هي أقوى في المشبه به (الصب الهائم) من المشبه (صوت البحر)

ومن الصور التشبيهية البسيطة قول المقري[1]:

أين الذي الهرمان من بنيانه الحاكي اعتزامـــه؟

لقد جعل الشاعر من الهرم، ذلك البناء العظيم الضخم معادلا موضوعيا، يحاكي مـــا في نفسية فرعون من جبروت، وشعور بالقوة والعزم، والعنفوان، والعجب، والغرور، وتضخم الأنا، وعليه فإن نظرتنا إلى هذا الهرم يجب أن لا تتوقف عند حد كونه بناء ضخما وكفى، بل يضـــاف إلى ذلك كونه أصدق تعبير وشاهد يكشف حقيقة فرعون، ويميط اللثام عن وجهه الباطن، ومن ثم ترى هذا الهرم الماثل عبر الزمن أمام الأجيال المتعاقبة، يصور حقيقة فرعون الذي رحل عن الدنيا، لكن ما شيده من أهرام تظل شاهدة على كبريائه، وعلى وهمه وزيف ادعائه.

ومن الصور التشبيهية البسيطة قول المقري في وصف الأندلس[2]:

هي جنة الـــدنيا الـــتي قد أذكرت دار المقامـــه
لاسيما غرناطـــة الـــــ ـــغراء رائقة الوســـامة

---

(1) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص24.

(2) نفسه، ج1، ص125.

وهي التي دعيت دمشـــ ـــق وحسبها هذا فخامه
لـــترول أهليهـــا بهـــا إذ أظهر الكفر انهزامـــه

ففي هذه الأبيات صورتان تشبيهيتان بسيطتان بليغتان، حيث شبه شاعرنا الأندلس بجنة الدنيا، وشبه غرناطة بدمشق، وقد أضمر في تشبيهه هذين آداة التشبيه، وحذف وجه الشبه ممـــا حقق قدرا أكبر من التلاحم بين طرفي التشبيه، وتلك هي أعلى درجات التشبيه، لـــذلك أسمـــاه البلاغيون تشبيها بليغا.

وحتى ندرك ما في الصورتين من جمالية وجب التذكير بأن السياق الذي جاء فيه ذكـــر الأندلس مرتبط بالأبيات السابقة، التي كان الشاعر فيها مصرا على تنبيه، وتذكير المتلقي بحتميـــة الموت والفناء، وذلك من خلال السؤال "أين" الذي خص به أرباب العلوم، والتصدر والإمامـــة وذووا الرياسة والوزارة، والحجابة والكتابة...الخ، الذين أقاموا بالأندلس، واستطابوا لذيذ عيشهم ومقامهم بها في غير سأم، وقد حق لهم ذلك وهم يرونها جنة الدنيا، التي ترغبهم وتحفزهم أكثـــر للإقدام على العمل الصالح الذي يقودهم إلى جنة الآخرة، فتكون جنة الخلود ونعيمهـــا الممـــدود امتدادا واستمرارا لجنة الدنيا ونعيمها المحدود، الذي يجب أن لا يأسر عقولنا وطموحنا فيحجـــب عنا التطلع إلى جنة الآخرة، بل يجب أن يبقى تعلقنا بالدنيا بالقدر الذي يذكرنا بنعـــيم الجنـــة في الآخرة وما يقتضيه ذلك من سعي وعمل للفوز به.

وبعد أن اجتهد الشاعر عبر التشبيه في إقامة وشائج بين عالمي الشهادة والغيب، انتقل إلى الصورة الموالية لإبراز الوشائج التي تربط بين فضاءات المكان ومتعلقاتها في عالم الشهادة، حيـــث شبه غرناطة بدمشق، والمماثلة هنا لا تتعلق بالمكان من حيث هو جغرافيا، بل تتعلق بالحال ومـــا يحمله من رمزية مشحونة بمعاني الانتماء والانتساب إلى دائرة ثقافية مشتركة بكل ما تختزنه هـــذه الدائرة من مرجعيات عقدية، وتاريخية، واجتماعية تتحدى فواصل الزمان والمكان، لتقدم أبناء هذه الدائرة وإن اختلفت أوطانهم على أنهم مصاديق عملية لمفهوم الأمة الواحدة.

ومن الصور التشبيهية البسيطة قول القوجيلي[1]:

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص127.

▪ **طما:** ارتفع. ▪ **أطوادها:** مفردها طود وهو الجبل العظيم.

طما فرمى الأمواج تبيض تارة وتسود أخرى مثل أطوادها العليا
وقد نشرت تلك الجواري شراعها جناحا كعقبان تطير ولا تعيا

فقد اشتمل هذان البيتان بدورهما على صورتين تشبيهيتين بسيطتين؛ الأولى: هي تشبيه موج البحر المرتفع بالجبل الشامخ، أما الثانية فهي تشبيه السفن وقد نشرت شراعها في عرض البحر بالعقبان التي مدت أجنحة الطيران، محلقة في السماء بلا كد أو عياء.

فالصورتان تؤكدان أن شاعرنا لم يصف المشهد كما هو، وباللغة التي تبقي المعنى على حقيقته، بل وصفه من منطلق الإحساس به، لذلك أعمل فيه خياله ليصوغه، ويشكله، ويعيد خلقه من جديد؛ فصور موج البحر في قوته، وضخامته، وارتفاعه، وتعدد لونه على أنه جبل عظيم، ضخم، شامخ تقاسمت مساحاته ألوان الطبيعة التي يجود بها الشجر، والحجر، ويسهم فيها الحر والقر.

أما تلك السفن الجواري وهي في عرض البحر قد مدت شراعها مخترقة عبابه، معتلية أمواجه في غير توقف أو سكون، بدت وكأنها سرب من العقبان التي مدت أجنحتها محلقة فوق قمة الجبل، لتقضي زمنا طويلا في طيرانها دون كد أو عياء.

وعلى كل فإن من يقرأ القصيدة كاملة ويطلع على مناسبتها[1]، سيدرك أن الباعث النفسي على تشكيل الصورتين السابقتين، أو غيرهما من الصور الواردة في النص لا يتمثل في حالة إعجاب بواقع خارجي منفصل عن الشاعر، بل إن الشاعر كان يصف ويصور بنفسية من يعاني، وقد أحدق به الخطر في سفره بحرا من الجزائر إلى القسطنطينية للقاء مفتيها، ومن ثم هو يصف واقعا متصلا به، وينقل تجربة عاشها ووصفها بكثير من التهويل والمبالغة، علها تلقى التقدير لدى مفتي القسطنطينية، فيمنحه الحظوة ويخصه بقضاء الحاجة جزاء عنائه في سفره.

ومن الصور التشبيهية البسيطة، أيضا قول عبد الله محمد المستغانمي في تهنئته ومدحه للداي محمد بكداش[2]:

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص127.

(2) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص183.

.../...

أيامكم أقبلت ودولة سعدت ورحمة وسعت في البدو والحضر
بحاكم فاضل وعالم عامل أحيا الحنفية السمحاء كالمطر
أدار ملك فلا تخشون من أحد فكل أعدائكم منكم على حذر
أبواب "وهران" قد ألقت قلائدها وقد غدا جيشها كهائم الحمر

وردت في هذه الأبيات صورتان تشبيهيتان؛ الأولى: هي تشبيه الممدوح بالمطر، أما الثانية: فهي تشبيه جيش العدو بالحمر الهائمة.

فنحن أمام صورتين إحداهما تمدح، وأخرى تذم، ولا غرو إن اجتمع المدح والذم في مثل هذه القصيدة التي طرقت موضوعا صداميا أساسه الصراع، الذي كان الشاعر طرفا فيه؛ باعتبار الانتماء والولاء للوطن والأمة، ومن ثم كان من الطبيعي أن ترى شاعرنا وهو بصدد تهنئة الممدوح بعد انتصاره على الغزاة المحتلين، يرسم العديد من الصور التي تخص كلا من المنتصر والمنهزم، فكان من هذه الصور ما جاء في البيتين الثاني والرابع من الأبيات السابقة، فأما الصورة الأولى: فقد جعلت الممدوح مطرا بكل ما يمكن أن يتكثف في لفظة المطر من معاني، ودلالات تصنع الحياة في بعدها الإيجابي؛ فالمطر هو الغيث، والخير، والرزق، والنفع، والبركة، والراحة، والسعادة، والرفاهية، هو المدد الغيبي، والعطاء الرباني... وغيرها من الدلالات التي يمكن وصف الممدوح بها، ذلك لأنه دفع الأذى عن أمته وحررها من كيد العدا، فكان أثر صنيعه هذا كأثر الغيث، فكلاهما يجلب الخير فيزول الشر، وكلاهما يجلب الراحة والسعادة، فيزول الغبن والشقاء، وكلاهما فضل من الله على عباده.

أما الصورة الثانية فهي تهكمية ساخرة، جعلت جيش العدو المهزوم كقطيع من الحمير الهائم المتحير، الذي يجوب البراري والشعاب، لا يدري وجهته، ولا يعلم مصيره وما ينتظره... وغيرها من الأوصاف التي يمكن أن يذم بها الجيش المهزوم لما يجمعه بالحمر من عجمة، وعدم إدراك، وشقاء، ووقوع تحت طائلة الاستغلال دون امتلاك قرار الرفض أو القبول...الخ.

▪ الجيش المقصود هو الجيش الإسباني الذي احتل مدينة وهران.

2- الصورة التشبيهية المركبة:

هي أن يتعدد طرفا التشبيه أو أحدهما، بحيث يكون وجه الشبه منتزعا من متعدد، وبعبارة أخرى التشبيه المركب هو ما يعرف عند البلاغيين بالتشبيه التمثيلي الذي يقوم على الجمع بين مشهدين يتفقان في وجوه كثيرة، تلتقي لتشكل وجها واحدا، وكل وجه من تلك الوجوه المفردة لا قيمة له إلا من حيث يخدم التشبيه الكبير بأن يكون حلقة من حلقاته[1]، ومن ذلك قول ابن علي[2]:

كأن الشوق والكتمان شمس سحاب عن فهو لها حجاب
وإن طال البعاد فسوف تبدو فليس الشمس يلزمها السحاب

فوجه الشبه في هذه الصور منتزع من متعدد؛ ذلك لأن الشاعر ركب الصورة من عناصر متعددة، فطرفها الأول مركب من نازعين متصادمين في ذات واحدة، وأعني بذلك الشوق الذي يفترض إظهاره وإعلانه، ثم الكتمان الذي تقتضي الضرورة التزامه، أما طرفها الثاني الذي كانت المماثلة به، فهي الأخرى صورة مركبة من الشمس التي يعترضها السحاب فيحجبها، لكنه وفي كل الأحوال مهما طال أمد الاحتجاب لا بد للشمس أن تشرق يوما، فكذلك الشوق مهما طال أمد احتجابه بفعل الكتمان فلا بد أن تأتي اللحظة التي سيبدو فيها، ويظهر كحقيقة وجدانية يصعب إخفاؤها أو التنكر لها.

وأجمل ما في هذه الصورة تجسيد ما هو معنوي، وتقديمه في صورة محسوسة، ويضاف إلى ذلك حسن التأليف بين عناصره المتعددة، فالشوق كحقيقة وجدانية فيه من الحرارة، والثبات، والغلبة والقوة، والإصرار على الظهور، ما يشبه الشمس كحقيقة كونية تتمثل فيها تلك المعاني بدرجة أقوى.

أما الكتمان ودوره في التقليل من حرارة، وحدة، وعنفوان الشوق، تراه يماثل دور السحاب في التخفيف من حرارة الشمس، وكما لا يقوى السحاب في بسط سيطرته المطلقة،

---

(1) الأزهر الزناد، **دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1/1992م، ص25.

(2) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص95.

والدائمة على الشمس، فكذلك الكتمان لا يقوى على الإطلاق أن يبسط هيمنته لكبح لهيب الأشواق المتأججة.

ومن الصور التشبيهية المركبة قول المقري يصف كتابا لصاحبه[1]:

كلام كالجواهر حين يبدو وكالند المعنبر إذ يفوح
له في ظاهر الألفاظ جسم ولكن المعاني فيه روح

لقد ركب شاعرنا الصورة من عناصر متعددة في طرفي التشبيه، فأما عناصر الطرف الأول كانت في بداية الأمر مجملة وأعني بذلك (الكلام) الذي فككه إلى عناصر جزئية هي: (اللفظ والمعنى) حيث خص كلا منهما بصورة تشبيهية جزئية تخدم التشبيه الكبير، أما عناصر الطرف الثاني فمتعددة هي الأخرى، منها ما هو متخالف كالجواهر والند، ومنها ما هو متآلف كالجسم والروح، لكنها في نهاية الأمر تخدم التشبيه الكبير أو الصورة في مدلولها العام، هذه الصورة التي جعلت الكلام المستهدف بالتصوير يتجاوز ماهيته كصورة مسموعة أو مقروءة، بعد أن عمد شاعرنا إلى تنويع صوره إبرازا لقيمته وثرائه، فهو صورة مرئية تبدو لمن يمعن النظر فيها أنها جواهر تلمع، وهو صورة شمية تبدو لمن يستنشق أريجها طيبا معنبرا، والأكثر من ذلك أنه كائن حي، أو قل مخلوقا آدميا، ظاهر ألفاظه جسم، والمعاني فيه روح.

ومن الصور التشبيهية المركبة قول ابن سحنون في وصف دار الباي محمد الكبير[2]:

انظر لها وهي في البستان واقفة وحولها فيه أشجار وأزهار
كغادة من بنات الروم قد ثملت وحولها نسوة سود وأحرار
والريح يثني لها الأغصان تحسبها مراويحا عند غيدهن أكوار
والماء يجري ولحن الطير يطربه كعاشق دمعه للبين مدرار
أكرم به منزل رقت محاسنه كأنما عنده للهم أسرار

---

(1) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص102.

▪ **الند:** نوع من الطيب يتبخر به.

(2) ابن سحنون، **الثغر الجماني**، ص134.

فقد تعددت عناصر الصورة في طرفي التشبيه؛ فأما عناصر الطرف الأول تجدها متمثلة في دار الباي الواقعة في البستان، كعنوان عام للمشبه يسوغ إلحاق مجموعة من العناصر الجزئية (كالأشجار والأزهار والريح التي تنثني لها الأغصان، والماء الذي يجري ولحن الطير الذي يطرب)، وبعدها خص شاعرنا كل عنصر من هذه العناصر بصورة تشبيهية جزئية تخدم التشبيه الكبير، وتسهم في تشكيل معالم الصورة الكبرى، أما عناصر الطرف الثاني فمتعددة هي الأخرى، لكن العنوان العام للمشبه به هو الغادة الحسناء من بنات الروم، وقد استدعى المشبه به جملة من العناصر الجزئية المكملة لمعالم الصورة الكبرى وهي: (نسوة سود وأحرار، مراويح عند غيدهن، عاشق دمعه للبين مدرار).

ولا شك أن فرط إعجاب الشاعر بدار الباي، كان باعثا على تداعي هذه الصور التشبيهية المتزاحمة في مخيلته، مما دفع به إلى اعتماد مجموع تلك الصور التي فيها من الكم والكثافة على مستوى التعبير، ما يعادل كثافة الشعور وقوته على مستوى الوجدان، فقد شبه تلك الدار الواقفة في البستان بإحدى بنات الروم الثاملات، أما يحيط بالدار من أشجار وأزهار، فهو شبيه لما يحيط بالغادة الحسناء من خدم وحشم، أما أغصان الشجر التي تحيط بالدار المشعة نورا حين حركها الريح تمايلت في حركة بطيئة متكررة فبدت كمراويح في أيادي الغيد الحسان، اللائي يحرصن على أن يظل الكور متقدا متوهجا، وفي البستان الذي فيه دار الباي تسمع للماء خريرا، وللطير لحنا وتغريدا، وكأني بهما تآلفا من أجل تشكيل صورة العاشق الذي يسكب الدمع، وقد غلبه الشوق، وأضنى فؤاده ألم الهجر، وهو ببكائه يستعطف ابنة الروم، ويترجاها علها تجود بوصل يكون له بلسم وشفاء.

ومن الصور التشبيهية المركبة وصف ابن عمار لجيد محبوبته قائلا[1]:

كأنما الخال على الجيد زنـ ـجي رقى المنار بـالفجر

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص66.

▪ **الخال:** بثرة سوداء تنبت على الجلد، ويكثر وجودها على الخد.

وجه الشبه في هذه الصورة منتزع من متعدد، ذلك لأن الشاعر ركب الصورة من عناصر متعددة، حيث شبه الخال الأسود على جيد الحسناء برجل أسود صعد منارة المسجد وقت الفجر، وبذلك يكون وجه الشبه متمثلا في السواد المنتزع من الخال، ومن الزنجي ومن الفجر الذي يختلط فيه ظلام الليل، بضوء تباشير الصبح الجديد، ومتمثلا أيضا في البياض المنتزع من جيد الحسناء ومن منارة المسجد، ومن الفجر أيضا باعتباره كما أسلفت الذكر الزمن الذي يتعانق فيه الظلام والنور.

وهذه الصورة في واقع الأمر بقدر ما تعبر عن دقة الوصف والتصوير الحسي، وحسن التأليف بين عناصرها، فإنها لم ترق إلى المستوى الذي تكون فيه، محملة بالرؤى أو مشحونة بالمشاعر.

ومن الصور التشبيهية المركبة، تصوير محمد المهدي لمشهد الماء الذي تدفع به النواعير فقال[1]:

والنواعير كالنياق حنينا والمياه كدمعة اللؤلؤي
يحمان من فضة قد أذيبت أو رحيق معتق بابلي
ذي اضطراب ينساب كالحية الرقطاء فهي تفر من كل حي

فقد ركب الشاعر الصورة من عناصر متعددة في طرفي التشبيه، فالمشبه هي النواعير التي تدفع بالماء حين تدور، فترى الماء يتدفق في اضطراب وانسياب وصفاء، وأمام هذه الحركية التي اتسم بها المشهد المستهدف بالتصوير، والذي بدا مضطربا غير مستقر، وغير ثابت على حال واحدة، ترى المشبه به متعددا في مجموعة من الصور المتزاحمة المتدافعة بصورة تعبر عن حركة وجدانية منفعلة، مضطربة تحاكي حركة الماء واندفاعه من تلك النواعير في اضطراب وانسياب، فالمشبهات بها هي: (النوق التي غلبها الشوق والحنين فأذرفت الدمع، ثم اللؤلؤ ثم الفضة الذائبة ثم الرحيق المعتق ثم الحية الرقطاء التي تفر من كل حي).

والملاحظ أن الشاعر حدد مشبها به واحدا للنواعير وهي النياق، باعتبارها صورة ثابتة غير متحولة، أما الماء باعتباره صورة متحركة متحولة، تفرز مشاهد متنوعة ترى الشاعر قد شبهه

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص105.

مرة بالدمع الذي أذرفته النياق، وهذا التشبيه يناسب الطور الأول من حركة الماء وهو يندفع من الناعورة، وبعد اندفاعه وانسيابه بدأ يتأمل صفاءه فشبهه مرة باللؤلؤ ومرة باللجين الذائب، ومرة أخرى بالرحيق المعتق، وكأني بالتشبيهات المتعددة هنا يتبع بعضها بعضا في حركة تجاري حركة الماء، التي لا تخلو من اضطراب جراء قوة الاندفاع، مما استدعى تشبيه هذا الطور من حركة الماء بالحية الرقطاء التي تراها تفر ممن يتربص بها بحثا عن النجاة، وبذلك تكون مجموع هذه الصور الجزئية جداول تصب في مجرى الصورة الكبرى، وتخدم التشبيه الكبير.

ثانيا: الصورة الاستعارية:

تشكل مواقف الشاعر وتجاربه بالنسبة إليه رؤية متجددة غير مألوفة لما يحيط به من ظواهر ووقائع، فرؤيته تلك تتجاوز العلاقات المنطقية التي بها تنتظم الأشياء، ولها تخضع، وعليه "يكشف المجاز الاستعاري قيمته الجمالية من قدرته على نقل حالة شعورية يحياها الأديب، وهذا يتطلب خلق تصورات غير مألوفة في سياق القصيدة، أو العمل النثري الفني"[1]، فالاستعارة تمحو الحدود بين عناصر العالم، وتتيح للذات إمكانية الامتداد في الوجود سعيا لإعادة تشكيله ومنحه معالم جديدة من خلال تجاوز الاستعارة "لحرمة العلاقات السياقية وفصم عرى الأواصر الاقترانية، والإجهاز على التوقعات المألوفة، والإطاحة بالكلمات التي يجر بعضها بعضا بسبب العادات الاستعمالية"[2]، لأن الاستعارة تقوم "على درجة من درجات التقمص الوجداني، تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها، ويتأملها كما لو كانت هي ذاته، ويلغي الثنائية التقليدية بين الموضوع والذات"[3] وحينها يكشف الأديب عن عوالمه الانفعالية، ورؤيته الجمالية التي تحل محل الرؤية الحسية البصرية، التي تكتفي بالتصوير الظاهري لمعالم الصورة في واجهتها الخارجية.

ولكن التساؤل المطروح هل نجد في النقد العربي القديم ما يؤصل لهذه المفاهيم التي يتوخاها المحدثون في الاستعارة؟ إجابة منه عن ذلك يقول جابر عصفورا: "الناقد العربي القديم كان من المستحيل عليه أن يدرك شيئا من هذا، لأنه يصدر عن مقولة أساسية، مؤداها أن الشعر صناعة ذهنية أو تخيل عقلي، ولكي يصح العمل الشعري تبعا لهذه المقولة، فلا بد من المشابهة والمناسبة، ومقاربة المجاز للحقيقة، أما الحديث عن ذات الشاعر فقد كان في حكم الملغى؛ لأن الناقد العربي بحكم ظروف متعددة[*]، لم يكن يهتم كثيرا بذات الشاعر أو بوقع العالم الخارجي عليها أو

---

(1) فايز الداية، **جماليات الأسلوب**، ص114.

(2) صبري حافظ، **جماليات الحساسية والتعبير الثقافي**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص79.

(3) جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص204، 205.

(*) هذه الظروف المتعددة تناولها جابر عصفور في الفصلين الأول والثاني من المرجع نفسه.

بقدرتها على إعادة تشكيل الأشياء أو خلق عالم خاص بها، إنه مهتم بالشعر ذاته، ومعني بمدى توافقه مع مقتضيات الأحوال الخارجية وقواعد الفهم الثاقب"[1].

فالاستعارة عند القدامى هي امتداد للتشبيه، وقد كانت الكثير من تعريفاتهم لها تنطلق من مبدأ الحرص على التناسب المنطقي بين الأشياء، وعدم الخروج عن العرف اللغوي الصارم، فهي عند السكاكي: "أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثبات للمشبه ما يخص المشبه به"[2].

وغير بعيد عن هذا المفهوم يرى العلوي أن الاستعارة هي: "تصييرك الشيء بالشيء، وجعلك الشيء للشيء ما ليس له"[3]، وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق في تعريفه للاستعارة، انطلاقا من واقع حضورها في الشعر مؤكدا أن من الشعراء "من يستعير للشيء ما ليس منه، وليس له... ومنهم من يخرجها مخرج التشبيه"[4]وقد عرف عبد القاهر الجرجاني بدوره الاستعارة على أنها: "تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه، وتعيره عليه، تريد أن تقول: رأيت رجلا كالأسد في شجاعته... فتدع ذلك وتقول: رأيت أسدا"[5]، وبالرغم من أن الجرجاني كان أكثر وضوحا، وتفصيلا لمفهوم الاستعارة بالقياس مع التعريفات التي أوردها قبل تعريفه، إلا أنه لا يختلف معها في ضبط المفهوم العام للاستعارة بوصفها تشبيها حذف أحد طرفيه، ومع ذلك نجد في بعض أقواله بخصوص الاستعارة ما قد يؤصل للنظرة الحديثة، ومن ذلك قوله: "ومن سر هذا الباب أنك ترى اللفظة المستعارة قد استعيرت في عدة مواضع، ثم ترى لها في بعض ذلك ملاحة لا تجدها في الباقي"[6]، فهو بذلك يقر بتعدد وتنوع الدلالة، وتباين مستويات القراءات الجمالية للفظة المستعارة، وبالإضافة إلى ذلك يرى الجرجاني أن

---

(1) جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص205، 206.

(2) السكاكي، **مفتاح العلوم**، مكتبة الحلبي، القاهرة، مصر، ط2/1990م، ص58.

(3) العلوي، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، دار المقتطف، مصر، د.ط/1994م، ج1، ص198.

(4) ابن رشيق، **العمدة**، ص225.

(5) الجرجاني عبد القاهر، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، علق عليه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3/1422هـ-2001م، ص60، 61.

(6) نفسه، ص68.

من بديع الاستعارة ونادرها خروجها عن المألوف إلى الغرابة[1] مؤكدا أن "في الاستعارة العامي المبتذل كقولنا: رأيت أسدا، والخاصي النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال"[2].

وإذا كان الجرجاني يرى أن الغرابة من محاسن الاستعارة[3]، فإن ابن رشيق قد يمثل نموذجا يعبر عن الموقف الشائع في عصره باستحسانه ما كان مألوفا وقريبا؛ إذ يقول: "لو كان البعيد أحسن استعارة من القريب لما استهجنوا قول أبي نواس:

بح صوت المال مما منك يشكو ويصيح

فأي شيء أبعد استعارة من صوت المال؟ فكيف حتى بح من الشكوى والصياح، مع ما أن له صوتا حين يوزن أو يوضع؟"[4]، وبالإضافة إلى ابن رشيق يرى الحاتمي أن أحسن الاستعارة ما تتضح فيه العلاقة بين الأطراف، ولا يخل بمبدأ التناسب المنطقي بين الأشياء، بل يحفظ لها تمايزها واستقلالها، وأقبحها هو ما يسميه بالاستعارة المستهجنة، لأن صاحبها يكون قد استعار لما يعقل أسماء وألفاظ ما لا يعقل[5].

وعليه فإن موقف بعض القدامى ممن يرفض إغراق الاستعارة في الغرابة يعود بالأساس إلى كون الاستعارة تحدث اهتزازا وخلخلة في بنية الجملة، فترى أن العلاقة بين عناصرها المكونة لها غير قائمة على معايير الحقيقة والمنطق، كأن يسند الفعل إلى ما ليس له في الحقيقة أو أن تضاف الكلمة إلى ما لا صلة له...الخ، ومن هذا المنطلق استهجن بعض القدامى كما يقول ابن رشيق قول أبي نواس مثلا، والذي جعل فيه للمال صوتا أبح، أي جعل الصوت مضافا إلى المال وهذا مخالف لحقيقة الأمر في الواقع، أو كأن يقول أحدهم: زرعت الأمل، فأي علاقة تربط واقعا المفعول (الأمل) بالفعل (زرع)؟ لذلك يمكن القول: إن من خصائص الاستعارة أنها بقدر ما تحدث اهتزازا

---

(1) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص66.

(2) نفسه، ص65

(3) نفسه، ص287

(4) ابن رشيق، **العمدة**، ص226.

(5) الحاتمي، **الرسالة الموضحة**، تحقيق: محمد يوسف نجم، بيروت، لبنان، د.ط/1965م، ص71.

وتخلخلا على مستوى مظاهر الواقع لتشكيل عالم جديد، فهي تحدث أيضا اهتزازا وتخلخلا موازيا على مستوى الخطاب.

وقد وظف شعراء الجزائر في العهد العثماني الصورة الاستعارية في جميع الموضوعات، ومن أمثلة ذلك قول المقري في موضوع الزهد[1]:

فالعيش في الدنيا الدنيـــــ ـــية غير مرجو الإدامـــه
مـــن أرضـــعته ثـــديها في سرعة تبدي فطامـــه
مـــن عـــز جانبـــه بهـــا تنوي على الفور اهتضامه
وإذا نظرت فـــأين مـــن منعته أو منحت مرامـــه
ومن الذي وهبته وصـــــ ـــلا ثم لم يخش انصرامه
ومن الـــذي مـــدت لـــه حبلا فلم يخف انفصـــامه
كـــم واحـــد غرتـــه إذ ســـرته مخفيـــة الدمامـــه
قعدت به مـــن حيـــث لم يعلم فلم يملـــك قيامـــه

تبدو هذه الأبيات فضاء استعاريا؛ حيث استعار شاعرنا للدنيا الدنية العديد من الصفات المحسوسة، فصورها على أنها كائن آدمي، معالم صورته تتسم بالقبح والبشاعة، ومن ثم ليس فيها ما يبعث على الاطمئنان إليها، أو يدعو إلى الاستئناس بها، ففي الوقت الذي تظهر فيه هذه الدنيا بمظهر الأم الحنون الحريصة على رعاية وليدها، الذي تأخذه إلى حضنها فتغدق عليه مـــن لبنـــها، تراها سرعان ما تتخلى عن واجبها فتفطمه مع أنه لا زال رضيعا، إنها قسوة هذه الدنيا التي رسم لها شاعرنا أيضا صورة الإنسان الماكر الغادر؛ الذي تراه يكد ويحرص على تكدير صفو الآخرين، بل يسعى إلى أن يسلب من الإنسان كل شيء جميل، فيذل العزيز، وينقلب على من وهبه عطاء، فيحيل الموفور محروما، فالعاقل إذن من يحيا في هذه الدنيا حذرا لا يطمئن لطيب العيش فيها، ولا ينخدع بوصلها، وإن ظل حبلها ممدودا؛ لأن هذا الحبل قد تعمد على بتره في كل لحظة وعلـــى حين غرة، وكأني بهذه الدنيا فيها من الخداع، والغدر، والمكر ما يجعلها تتلذذ حين تلحق الأذيـــة

[1] المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص23.

بأهلها، وتحيل أفراحهم أقراحا، فكم من امرئ تراه غريرا بما جادت عليه الدنيا من نعم سـرها، وإذا بها تنقلب عليه فترديه قعيدا، طريحا عاجزا لا يملك القدرة التي تعيده إلى سابق عزه واقتداره.

إنها مجموعة من الصور الاستعارية التي تصور حقيقة الدنيا، وتسلطها على طلاب متاعها واستبدادها بهم، وانقلابها عليهم ومع كثافة الصور المجازية في هذه الأبيات الزاهدة، إلى أن شـعر الزهد يظل من الموضوعات التي يقل فيه التصوير المجازي لأن الشعراء الزهاد من عادتهم الاعتمـاد على الحديث المباشر بهدف تبليغ الموعظة ليس إلا، لكن إذ أتينا إلى موضوعات الغـزل مـثلا أو الوصف أو المدح... ترى التصوير المجازي عموما والاستعاري منه على وجه الخصوص، يملأ أرجاء النص، ومن ذلك هذه الصورة الاستعارية لابن عمار في موضوع الغزل.

حيث وصف وقع نظرات المحبوب عليه فقال[1]:

بنفسي ريما راش لي اللحظ شفرها وما غير أحشائي لدى الرشق من ترس
رمتني بسهم اللحظ من قوس حاجب فواكبدي من ذلك السهم والقوس

لقد كان تصوير الشاعر للحاظ المحبوب في غاية الدقة، والحسن والجمال؛ حيث صـور الحاجب الذي يعلو العين على أنه قوس، نباله هي النظرات المنبعثة من عين المحبوبة، التي جعلت من أشفارها ريشا، يعين الرمح على إصابة هدفه.

وقد عمل شاعرنا على جعل هذه الصورة أكثر إثارة، حين أبرز وصـور وقـع تلـك النظرات على المحب العاشق، الذي يحرر مفاهيم جديدة للسهم، والقوس والترس والشفر.. فيدفع بها لأن تنـزاح عن أصل معناها، وتنـزاح أيضا عن أصل أثرها وتأثيرها ووظيفتها، فهذا النـوع من الرماح عند شاعرنا تصنع المتعة واللذة والحياة، لذلك تراه حريصا، كما هو واضح من أسلوب القصر في عجز البيت الأول على أن تكون أحشاؤه درعا وترسا يستقبل تلك النظرات، الـتي لا يريد لها أن تصيب هدفا آخر غيره، وفي ذلك مخالفة للمألوف في معاني تلك الألفاظ ووظيفتـها، فالرمح يصنع الألم والموت، لذلك يستعان بالدرع لدرئ خطر الرماح، حتى لا تصيب الأحشاء، وتلك هي المفارقة التي تجعل الاستعارة تجهز على المعاني المألوفة، في العادات الاسـتعمالية لـبعض

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص64.

الكلمات، كما هو الحال أيضا عند شاعرنا ابن علي، الذي وظف هو الآخر مجموعة من الصور الاستعارية في موضوع الغزل فقال[1]:

إلى كم أعاني في الهوى الرمح والسيف بلحظ يقد القلب أو قامة هيفا
ومن لي بكتمان الصبابة بعدما تخطت فؤادي والصبابة لا تخفى
غرست بروض الحسن حبة ناظري على أنني أجني ثمار المنى قطفا
فما راعني إلا السهاد جنيته ونار اشتياق في الحشاشة لا تطفا

لقد ضمت هذه الأبيات مجموعة من الصور الاستعارية التي صورت معاناة الشاعر، ومن دون شك أن هذه المعاناة حين تكون وليدة حب وإعجاب شديدين، فإنها تفضي إلى الألم الممتع، وهذا ما أوحت به بعض العبارات الواردة في الأبيات السابقة كقوله: إلى كم أعاني في الهوى...ومن لي بكتمان الصبابة... غرست بروض الحسن حبة ناظري... فشاعرنا إذن لم يختلف عن سابقه في تصوير لواحظ المحبوب التي أثارت فيه حرقة الجوى، وكوامن الألم، على أنها رماح وسيوف شقت قلبه، وليت الأمر مقتصر على طعنة رمح، أو ضربة سيف تلقاها قلب شاعرنا، بل إن قامة المحبوبة، وحسن قدها يثير فيه لواعج الصبابة التي نالت منه، وما بات قادرا على إخفائها، بل كيف له أن يخفيها وقد استوطنت قلبه، وثوت فيه، وفاضت منه، فبدت للعيان.

فالشاعر إذن وهو يسعى لأن يبرز الأثر الشديد للواحظ المحبوب، ووقع ذلك عليه رسم صورة محسوسة تجعل المعنى أكثر جمالا وتأثيرا، وبخاصة حين تلاحظ أن بعض الألفاظ قد انزاحت عن أصل معناها، فصارت طعنات الرماح والسيوف ذات وقع وأثر يصنع المتعة والحياة.

ولعل الصور الاستعارية الواردة في البيتين الثالث والرابع، تضاعف التأكيد على أن لواحظ المحبوب التي ماثلها شاعرنا بالرماح والسيوف، هي مصدر للألم الممتع، فالمحبوبة هي روضة الحسن والجمال، وفي قلب ثراها أودع شاعرنا بذورا من نظراته، علها تنمو وسط ذلك الروض، فينال القرب أو يحل فيه، ويصير جزءا منه يعانق جماله، ويستمتع بعطر شذاه، ويجني ثمار مناه،

---

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص90.

ولكن أنى له ذلك وثرى الروض يأبى أن يخصب، وينبت للشاعر غاية مناه، فما جنى من بـــذوره تلك إلا أرقا وسهادا أحال ليله نهارا، وأحال الشوق المتأجج في حشاشتة نارا.

وبذلك يكون شاعرنا قد وفق إلى حد كبير في تصوير علاقته بمحبوبته، تصويرا حســـيا مؤثرا ومثيرا، يشعر القارئ إزاءه أنه أمام تجربة إنسانية مليئة بالحركة والحيوية، التي تنشأ عنها جملة من الانفعالات والمفاجآت، بفعل التصوير الاستعاري الذي بقدر ما يحدث اهتزازا وتخلخلا علـــى مستوى مظاهر الواقع، قصد تشكيل عالم جديد، فإنه يحدث أيضا اهتزازا على مســـتوى إنتـــاج الخطاب، فتحضر معاني بديلة لتنوب عن معاني ألفناها في العادات الاستعمالية لبعض الكلمـــات، فالرمح والسيف من لحظ، لا من معدن أو حديد، والغرس والزرع للحظ والنظـــر، لا للحـــب والشجر، وأما الجني والقطف للسهاد وللهيب الشوق، لا للمحصول وطيب الثمر.

ومن الصور الاستعارية في موضوع المدح، قول أبي القاسم بن أبي راشد في مدح الـــداي محمد بكداش وتهنئته بتولي أمور الجزائر[1]:

والأرض قد لبست برودا حاكها زمن الربيع الوابـــل الهطـــال
وتبسمت فرحـــا ثغـــور أزاهـــر بمحمد ودنـــت بـــه الآمـــال
ملك تفرد بالكمـــال ولم يكـــن لكمالـــه في الســـالفين مثـــال
هتفت بدولته الطيور وبشـــرت بسعوده الصـــلحاء والأبـــدال

لقد أراد الشاعر إبراز قيمة وعظمة الحدث السياسي الكبير؛ المتمثل في تولية محمد بكداش دايا على الجزائر، ولكي يبرز أيضا أن هذا الأمر قد لاقى لديه ولـــدى عمـــوم الرعيـــة الرضـــا، والاستحسان، والتأييد، والترحيب لجأ إلى التصوير الاستعاري الذي ضخم الحدث، ومنحه مـــن الطاقة وقوة الصدى والتأثير ما جعله يرقى لأن يكون حدثا كونيا يتجاوز نطاقه الإنساني، لـــذلك ترى الطبيعة على سكونها وجمودها، تهتز فرحا وطربا لتولية محمد بكداش دايا على الجزائر.

---

(1) ابن ميمون، **التحفة المرضية**، ص153.

- الأبدال: الأولياء والعباد سموا بذلك، لأنهم كلما مات منهم أحد أبدل بآخر.

فهذا الربيع نذر نفسه لأن يكون خياطا، تبدع أنامله أجود ما يمكن أن تتزين به الأرض من أبرادها القشب، احتفاء واحتفالا بهذا الحدث الكبير، الذي ابتهجت له الزهور، وظلت من الفرحة باسمة الثغور، إنه حدث غنت له وغردت الطيور، وزفت بشرى نجوم السعد بمقدم ملك، تفرد بالكمال، و لم يكن لكماله في السالفين مثال، لذلك لا غرو إن رضي عنه الصلحاء، وزكاه الأولياء.

ومن الموضوعات التي تزخر بالصور الاستعارية، وصف الطبيعة التي متى وصفها الشعراء، كان وصفهم لها من منطلق الإحساس بها، ومن ذلك قول المقري[1]:

والروض قد راق العيون بحلة قد حاكها بسحابه آذار
وعلى غصون الدوح خضر غلائل والزهر في أكمامه أزرار

لقد أبدع شاعرنا في هذين البيتين، وهو يرسم صورتين شخص بهما الطبيعة، وحاول أن يثير ما بين عناصرها من علائق، تعين على تشخيصها وإعمال الخيال فيها، لذلك تراه قد رسم للروض صورة كائن آدمي أبهر العيون وراقها، حين بدا أمامها في أبهى حلة، كان قد حاكها له آذار بسحابه، أما أفنان الروض فقد ارتدت بطائن خضر، فكان الزهر لأكمامها أزرار.

فالصورتان تؤكدان ما بين عناصر الطبيعة من تكامل، وتواصل يصنع جمالها ومشاهدها، التي متى تأملها الإنسان وجدها تستثير مخيلته ومشاعره، ولعل متعة التأمل تتحقق حين يتجاوز المبدع التفسير العلمي الذي يخص البعد التكويني في الطبيعة إلى التفسير القائم على الذوق، وحسن التأويل الجمالي في الطبيعة، فتبدو هذه الأخيرة في حسن انتظامها الذي يحكم عناصرها، كأنها مسرح للعلاقات الإنسانية، كما توضحه الأبيات الآتية للمقري[2]:

فما رياض زهر الربيع إذا بدت في وشيها البديع

---

(1) المقري، **نفح الطيب**، ج1، ص68.

▪ **حاكها:** خاطها. ▪ **آذار:** شهر مارس. ▪ **غلائل:** مفردها غيلة، وهي بطائن تلبس تحت الدروع.

(2) نفسه، ج1، ص72.

▪ **الشنب:** الثغر الجميل ذو الأسنان البيضاء. ▪ **المطوق:** من الطوق؛ أي ما يحيط بالعنق.

ضاحكة عن شنب الأقاح عند سفور طلعة الصـــباح
غنى بها مطـــوق الحمـــام وصافحتها راحـــة الغمـــام

تعددت عناصر الطبيعة المخصوصة بالوصف والتصوير في هذه الأبيات، لكن قيمة كـــل عنصر من تلك العناصر لا تتحقق إلا باستعارة ما يناسبها من أسماء، أو أفعال تبرز إلى أي مـــدى يمكن للعلاقات التي تحكمها أن تماثل علاقات المجتمع الإنساني.

– فرياض زهر الربيع استعار لها الشاعر ثوبا مطرزا، موشى في غاية الحسن، والجمـــال بدت به مزهوة.

– أما زهر الأقحوان فقد استعار له شاعرنا ثغرا جميلا، صفاء أسنانه يؤهله لأن ينوب عن الطبيعة، فيكون ضاحكا باسم رياض الزهر المزهوة بوشيها البديع.

– أما الحمام فقد استعار له شاعرنا فعل الغناء والطرب، فتراه يشدو مترنما بالروضة حتى يطرب من حل بها.

– أما الغمام فقد استعار له راحة الكف، وها هو ذا ينجز فعل المصافحة لتلك الروضـــة المزهوة ببديع وشيها.

وبمجموع هذه الاستعارات، يكون شاعرنا قد جعل عناصر الطبيعة تنصهر في مشـــهد، وفي صورة واحدة.

ومن الصور الاستعارية في موضوع الرثاء، قول القوجيلي في رثاء شيخه أحمد الزروق[1]:

إني على الزروق باك كلمـــا ذكر الحبيب ولا أطيق جـــلادا
تبكي الدفاتر عند فقد أنيسها حتى المحابر لا تليـــق مـــدادا
خل وفي صـــادق ومـــؤانس صافي السريرة فاق من قد سادا
حبر نجيـــب عـــالم مبتـــدع متفـــنن فـــاق الســـراة وزادا

(1) ابن علي، **أشعار جزائرية**، ص119.

لقد أكدت هذه الأبيات أن الخطب جلل وشديد، والرزء كبير وعظـــيم، لـــذلك عـــبر الشاعر عن شدة حزنه، وعدم قدرته على الصبر والجلد، وكيف له أن يصبر والفقد كان للحبيب الخل، الوفي، الصادق، المؤانس، الصافي، النجيب، العالم...

ولكي يبرز الشاعر عمق الجرح والأسى، أكد أن هذا الذي رحل عن الدنيا وحاز تلـــك المناقب، لا شك أن رحيله عنها لم يهز قلوب محبيه من ذويه وخلانه وطلابه فحسب، بل إن وقع المصاب تجاوز نطاقه الإنساني، لذلك ترى الدفاتر تبكي أسفا، وحزنا لفراق مؤنسها، وترى المحابر قد استحال مدادها دمعا، وكأني بهذه الصورة تؤكد أن عهد الدفاتر والمحابر بالكتابة والتدوين، قد انتهى برحيل أنيسها، لذلك حق لها أن تحزن وتبكي، فاستعارة الصفات الآدمية للدفاتر والمحـــابر، جعل هذه الأخيرة تنبض بالحركة والحياة وتتدفق بالحب والحزن والوفاء.

وخلاصة القول في هذا الفصل: إن الأشكال البلاغية التي اعتمد عليها شعراؤنا بدرجة أكثر في تشكيل الصورة الشعرية تتمثل أساسا في الصورتين؛ التشبيهية، والاستعارية بوصفهما من الأجزاء الكبرى المكونة للأشكال البلاغية في هيئتها الكلية، كما أنهما الأصل في بنـــاء الصـــورة الشعرية، فأما على مستوى التصوير التشبيهي فقد خلص البحث إلى أن شعراءنا اعتمدوا التصوير البسيط والمركب الذي مكنهم من أن يقيموا وشائج جديدة بين ماهيات الأشياء، ومن ثم إعطـــاء صياغة جديدة للمشهد، أو الواقع المستهدف بالتصوير، وقد اتضح من النمـــاذج المعروضـــة أن شعراءنا يمتلكون قدرة كبيرة في إبداع الصور، وإحكام التأليف بين عناصرها بالطريقة التي تجعلها تختزن الكثير من الدلالات، التي تتيح للمتلقي إمكانية التأويل، وهي النتيجة نفســـها بخصـــوص التصوير الاستعاري الذي كان كما التشبيه حاضرا في موضوعات شتى وبخاصة في الغزل والمدح، ووصف الطبيعة، أما في الزهد مثلا فإن حضوره قليل لما في الزهد من تقريرية تروم المعنى مباشرة.

خـــــــاتمة

لقد سعى البحث إلى الإسهام في إبراز جانب مهم من تراثنا الشعري العـــربي في القطـــر الجزائري، أثناء مرحلة تاريخية لم ينل شعرها حظوته من الدراسة والعناية، بل إن كثيرا من شعراء الجزائر في هذه الفترة هم في عداد المغمورين، بفعل عوامل تاريخية متعددة ومعقدة لا يتسع المجـــال لذكرها.

ولعل ما يهمنا في هذا المقام هو أن البحث بعد الرصد التاريخي للســـياقات والظـــروف الحاضنة للنص الشعري، وبعد الوصف والتحليل خلص إلى جملة من النتائج التي أوجزها في النقاط الآتية:

1- لم يبد العثمانيون اهتماما كبيرا بالحركة العلمية والأدبية، جراء الاضطرابات السياسية والعسكرية، لكن ذلك لم يعدمهم الإسهام المحدود في تفعيل هذه الحركة عبر رصـــد الأوقـــاف، ومساعدة الطلبة، وبناء المساجد والزوايا، وتأسيس المكتبات... وغيرها من المراكز التي كانت هي المحضن للحركة العلمية والثقافية.

2- مع أن العثمانيين ومن موقعهم السياسي قد أسهموا إلى حد ما في بناء تلك المراكز، إلى أنهم لم يشرفوا على إدارة العملية التعليمية، لذلك لم يكن سير نشاط تلك المراكز في أرجـــاء القطر على وتيرة واحدة، و لم تكن المضامين التعليمية موحدة، مع أنها في اتجاهها العام اختصـــت بعلوم الشريعة، وبعض علوم اللغة كالنحو والصرف والبلاغة، وقد كان شعراء الجزائر ثمرة تلـــك المراكز، لذلك ترى معظمهم يجمع بين الفقاهة ونظم الشعر.

3- لقد كان القطر الجزائري حافلا بالشعر والشعراء، والمدونة الشعرية الجزائرية في هذه الفترة تضم كما زاخرا من المادة الشعرية، والمتوفر بين أيدي الباحثين يمثل بعضها، أمـــا بعضـــها الآخر والذي لا أخاله قليلا هو في حكم الضائع والمفقود.

4- لقد طرق شعراء الجزائر موضوعات تقليدية، لكنهم أودعوا فيها مضامين تعبر عـــن تجاربهم الخاصة، ومواقفهم وتصوراتهم وثقافتهم الدينية، وظروف بيئتهم.

5- لقد كان المديح النبوي بالنسبة إليهم تعبيرا عن اعتقاد وانتماء، وما يقتضيه ذلك من التزام بتعاليم الإسلام التي كان الرسول ﷺ مصداقا عمليا لها، ومن ثم هو المحبوب، وهو القـــدوة والوسيلة إلى الله، أما المدح السياسي فقد أملته دواعي الانتماء إلى الوطن والدين، وكان في معظمه

منشغلا بتحرير وهران كما كان هذا النوع من المدح مناسبة للشعراء من أجل إسداء النصـــيحة للحاكم، أما مدح العلماء والأدباء هو في حقيقة الأمر مدح للقيم السامية، وتمجيد للعلم، لذلك لم يقصر شعراؤنا في تقريض العلماء والأدباء بوصفهم ورثة الأنبياء.

6- وقد كان للعلماء والشيوخ الحظ الأوفر في مراثي شعرائنا، التي لا تخلو من مشـــاعر الحزن والتأبين، والتضرع إلى الله بالدعاء، والتسليم بقضائه، وقد شمل الرثاء أيضا مدينة وهران التي رثاها شعراؤنا على أنها هوية وانتماء، لا بوصفها بناء أو عمرانا، دون أن نغفل أنواعا أخرى مـــن الرثاء التي كان ورودها قليلا فيما توفر بين أيدينا من مدونات، وأعني بذلك رثاء الأهل أو بعض القادة.

7- وقد أقبل شعراؤنا بشغف كبير على وصف الطبيعة بكثير من الحب والتأمل، فصاغوا لها صورا جديدة، تؤكد أن وصفهم لها كان من منطلق الإحساس بهـــا، كمـــا وصـــفوا المـــدن والمنشآت العمرانية؛ لكونها تمثل مظهرا من مظاهر عبقرية الإنسان في صناعة الفن والجمال، وأثناء وصفهم العمران كانوا يستحضرون الطبيعة، ويمنحونها حظوتها من الوصف، ذلك لأنها من الروافد التي تسهم في تشكيل جمال العمران، وهي تقاسمه فضاءات الحيز والمكان، ويضـــاف إلى ذلـــك وصفهم الجيوش والحروب، والذي كان وصفا حسيا قائما على الملاحظة البصرية، وعلى تضـــاد المعاني وتخالفها، لأن الأمر متعلق بوصف الحرب، وأجواء الصراع التي تعـــني التنـــافر والتصـــادم واللاتوافق.

8- وقد كان شعر الغزل قليلا بسبب طبيعة البيئة الاجتماعية المحافظة، وطبيعة التكـــوين الديني للشعراء، أما ما توفر منه فقد كانت معانيه تقليدية، تتسم بالسطحية متى كـــان حســـيا، وتتسم بالعمق متى كان عذريا معنويا.

9- أما الهجاء فقد تعددت دواعيه، فمنها ما هو ديني يســـتهدف ذم كـــل مبتـــدع أو منحرف عن تعاليم الدين، ومنها ما هو سياسي، يمليه الولاء الوطن، والحرص على حقوق الرعية لذلك ترى هذا النوع من الهجاء يستهدف بعض الحكام المنحرفين والغزاة المحـــتلين، وعملائهـــم والمتقاعسين عن القيام بواجب الجهاد، ومنها ما هو شخصي يعبر عن خلافات ونزاعات تخـــص علاقة الشاعر بغيره.

10- أما الزهد فقد كانت معانيه مألوفة مطروقة؛ حيث حذر الشعراء الزهاد من عاقبة التعلق المفرط بالدنيا، مع التذكير بالموت والمعاد في خطاب وعظي يحقر النفس الأمارة بالسوء ويدعو إلى مجاهدتها.

11- لقد تنوعت أنماط القصيدة الجزائرية؛ حيث نجد القصيدة المركبة التي اهتم الشعراء بمطالعها، وحسن استهلالها، وتنويع مقدماتها التي تنازعها الانجذاب إلى الموروث، والاندفاع إلى التجديد، بجعل معانيها متناغمة مع النمط الجديد للحياة والتفكير والسلوك، وقد اجتهد شعراؤنا في إيجاد طرق حسن التخلص من المقدمة إلى الغرض، ومنه إلى الخاتمة التي تتكرر عند أكثر من شاعر في تقليد يغيب فيه الابتكار، كما نجد القصيدة البسيطة التي تنوعت أغراضها بين المدح، والرثاء، والوصف، والهجاء... ونجد أيضا المقطعات التي أبانت عن قدرة بعض شعرائنا في استثمار التصوير المجازي، بما يعينهم في نطاق شعري محدود من أن يستوعبوا العديد من المعاني والمواقف، وهو ما ينسحب أيضا على النتفة التي على قلة أبياتها تراها تستوفي المعنى المراد، وتحيط بمجمل الفكرة، وتستجمع الكثير من العناصر البلاغية التي تجعلها رائجة بين جمهور الشعر، محفوظة في ذاكرته.

12- إن الملمح العام الذي ميز لغة الشعر، هو الحضور المكثف للمعجم الديني والقرآني، الذي أثرى تجربتهم الإبداعية في شكلها ومضمونها، ويضاف إلى ذلك إيرادهم المكثف لأسماء الأعلام والشخصيات التي برزت عبر التاريخ، ومن ثم كان استدعاء هذه الشخصيات في النص الشعري، هو استدعاء للتاريخ وللتجارب الإنسانية، بالشكل الذي يعين الشاعر في تشكيل تجربته الإبداعية، كما تميزت اللغة أيضا بظاهرة التكرير التي كانت لها بواعثها النفسية والفنية، وقد تعددت الصور المكررة، وتنوعت دلالاتها مما أكسبها الإمتاع لا الرتابة.

ومن الظواهر التي ميزت أيضا لغة شعرهم، ظاهرة الإيراد المكثف للنفي في العديد من النصوص الشعرية، التي أدى فيها النفي وظائف التفنيد، والتنبيه، والتصويب، والنقد، والفضح، والإدانة، وكما تكثف النفي، تكثف الاستفهام أيضا، وجاء مشحونا بطاقة هائلة من المشاعر المنفعلة، التي تصور مواقف نفسية متنوعة.

13- لقد التزم شعراؤنا على مستوى تشكيل الإيقاع الخـــارجي العناصـــر الإيقاعيـــة الموروثة، في غير تجديد أو ابتكار، وقد حرصوا على تنويع إيقاع أشعارهم بتنويع البحـــور بـــين مركب، وبسيط، ومجزوء، أما القافية فقد كانت حروف رويها في الغالب الأعم هـــي نفســـها أحرف الروي الشائعة في عرف الشعر العربي، وقد كانت في عمومها مطلقة تنوعت بين الـــردف والتأسيس وما تجرد منهما، وقد خرج بعض شعرائنا عن نظام القافية، فبنوا قصائدهم على الإيقاع المزدوج تارة، وعلى التخميس تارة أخرى، سعيا منهم لتنويع الإيقاع، وإطالة النفس في القـــول الشعري، ثم استيعاب أكبر قدر ممكن من الأفكار والمواقف.

أما على مستوى تشكيل الإيقاع الداخلي، فقد اعتمد شعراؤنا بعض المكونات الصوتية، التي تساعدهم على تشكيل الإيقاع الأنسب لتجاربهم.

14- إن الأشكال البلاغية التي اعتمدها شعراؤنا بدرجة أكثـــر في تشـــكيل صـــورهم الشعرية، تتمثل أساسا في الصورتين التشبيهية، والاستعارية، بوصفهما من الأجزاء الكبرى المكونة للأشكال البلاغية في هيئتها الكلية، كما أنهما الأصل في بناء الصور الشعرية التي تمكن شعراؤنا من خلالها أن يقيموا وشائج جديدة بين ماهيات الأشياء، وأن يمنحوا للمشهد أو الواقع المســـتهدف بالتصوير صياغة جديدة.

وعليه تكون النتيجة العامة، والملاحظة الجامعة أن الشعر الجزائري في الفترة العثمانية تميز بأصالته، من حيث الولاء للقصيدة العربية القديمة والسير على قواعدها الفنية، وتميز بجودته وجدته من حيث امتلاك قدرة التعبير عن مضامين جديدة تفرضها تجربة الشاعر، وتمليها ظروف بيئته، مع تفاوت واضح ملفت بين الشعراء من حيث التمكن والاقتدار، ولعل ذلك بدا واضحا أثناء عرض البحث لبعض النماذج في باب الموضوعات، وهي نماذج لا نشعر إزاءها بروح وحرارة الشـــعرية الجاذبة، إنما هي خطاب تقريري مباشر كأني به يعتني بضخ المعاني والأفكار، ورصـــد الأحـــداث وتدوينها، ومن ثم ترى من يدرس تلك الأشعار لا يعثر على هامش أوسع يمكنه مـــن اســـتنطاق النص كظاهرة فنية إبداعية، بل يقف عنده كمنطوق ديني أو تاريخي، ومقابل ذلك عرض البحث نماذج أخرى هي في غاية النضج والاقتدار، وامتلاك ناصية الشعر.

وفي الأخير لا أدعي أن ما تناولته في هذا البحث مما يتعالى على النقد، بل هو ثمرة جهد بشري حاول صاحبه أن يقرأ ويحلل، ويمكن أن تنبني على هذا البحث أبحاث كثيرة، تخص الظواهر وتخص الشعراء، وبذلك نحصل على دراسات أعمق وأدق وما توفيقي إلا بالله.

فهرس المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

1. إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ط3/1965م
2. إبراهيم عبد الرحمان محمد، **الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية**، مكتبة الشباب، ط2/1399هـ-1979م
3. ابن حمادوش، **رحلة لسان المقال في النبأ عن النسب والحال**، تقديم وتحقيق وتعليق: سعد الله أبوالقاسم، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د.ط/1983م
4. ابن رشيق، **كتاب العمدة في نقد الشعر وتمحيصه**، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، دار صادر بيروت، لبنان، ط1/1424هـ-2003م
5. ابن زاكور، **مقدمة الرحلة المسماة: نشر أزاهر البستان فيمن أجازني بالجزائر وتيطوان**، مطبعة فونتانة، الجزائر، د.ط/1319هـ-1902م
6. ابن علي، **أشعار جزائرية**، تحقيق: سعد الله أبو القاسم، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط/1988م
7. ابن عمار، **نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب**، مطبعة فونتانة، الجزائر، د.ط/1330هـ-1905م
8. ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق: محمد قميعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1.د.ت
9. ابن ميمون محمد، **التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية**، تقديم وتحقيق: محمد ابن عبد الكريم الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، طبع في دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط/1972م
10. ابن هشام الأنصاري، **السيرة النبوية**، تحقيق: مصطفى السقا وابراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، القاهرة، ط2/1955م
11. ابن هشام، **السيرة النبوية**، تحقيق وضبط: إبراهيم الأبياري، طبعة مصطفى الحلبي، مصر، د.ط/1936م
12. ابن هطال أحمد التلمساني، **رحلة محمد الكبير "باي الغرب الجزائري" إلى الجنوب الصحراوي الجزائري**، تحقيق وتقديم: محمد بن عبد الكريم، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1/1969م

13. أبو العباس أحمد بن محمد بن أبي العافية بن القاضي المكناسي، **درة الحجال في غرة أسماء الرجال**، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1/1423هـ-2002م

14. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري ، **لسان العرب**، الدار المتوسطة للنشر والتوزيع، تونس، ط1/1426هـ-2005م

15. أبو علي الحسن بن رشيق، **كتاب في نقد الشعر وتمحيصه**، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، دار صادر بيروت، لبنان، ط1/1424هـ-2003م

16. آجقو علي، **المغرب الأوسط من مجتمع القبيلة إلى مجتمع الدولة والأمة**، منشورات باتنيت، باتنة، الجزائر، ط2/2002م

17. إحسان عباس، **فن الشعر**، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3/د.ت

18. أحمد السليماني، **النظام السياسي الجزائري في العهد العثماني**، مطبعة دحلب، الجزائر، د.ط/1993م

19. أحمد أمين، **النقد العربي**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية، الجزائر، د.ط/1992م

20. الأخضري عبد الرحمن، **الديوان**، تحقيق: عبد الرحمن تيبرماسين، منشورات أهل القلم (الجزائر)، ط1، ت2009

21. الأزهر الزناد، **دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1/1992م

22. بن صخرية عبد الحميد ، **شعر الفقهاء في الأندلس من القرن الخامس إلى نهاية القرن الثاني الهجري**، مخطوط أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه دولة في الأدب العربي القديم بجامعة باتنة في السنة الجامعية 1424هـ/1425هـ-2004م/2005م

23. بن منصور عبد الوهاب، **أعلام المغرب العربي**، المطبعة الملكية، الرباط، المغرب، د.ط/1410هـ-1999م

24. بوعزيز يحي، **الموجز في تاريخ الجزائر**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط/1999م

25. بوقرورة عمر أحمد، **دراسات في الشعر الجزائري المعاصر**، الشعر والسياق المتغير الحضاري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط/د.ت

26. البياتي، عادل جاسم، **دراسات في الأدب الجاهلي**، منطلقاته العربية وآفاقه الإنسانية، بيت الحكمة، بغداد، العراق، د.ط/1986م

27. التبريزي الخطيب، **الوافي في العروض والقوافي**، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1986/4م

28. التميمي هناد ين السري، **الزهد**، تحقيق: محمد أبو الليث الخير آبادي، مطبعة الدوحة الحديثة، قطر، د.ط.د.ت

29. تمام حسان، **اللغة العربية معناها ومبناها**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1979/2م

30. جابر عصفور، **الصور الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1983/2م

31. الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة المدن، المؤسسة السعودية بمصر، ط1405/5هـ-1985م

32. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، د.ط/د.ت

33. الجاحظ أبو عثمان، **البيان والتبيين**، وضع حواشيه: موفق شهاب الدين، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1424/2هـ-2003م

34. الجرجاني عبد القاهر، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1423/1هـ-2002م

35. الجرجاني عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، د.ط/د.ت

36. الجرجاني عبد القاهر، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، علق عليه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1422/3هـ-2001م

37. الجرجاني علي بن عبد العزيز، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة مصر، د.ط/1386هـ-1966م

38. جعفر السبحاني، **سيد المرسلين** ﷺ، دار البيان العربي، بيروت، لبنان، ط1413/1هـ-1992م

39. جعفر السجاني، **التوسل مفهومه وأقسامه وحكمه في الشريعة الاسلامية الغراء**، دار الهادي، بيروت، لبنان، د.ط/د.ت

40. جميل صليبا، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان

41. جون كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: الولي محمد ومحمد العمري، دار تبقال للنشر، المحمدية، الجزائر، 1984م

42. الجيلالي عبد الرحمن، **تاريخ الجزائر العام**، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط/د.ت

43. الحاتمي، **الرسالة الموضحة**، تحقيق: محمد يوسف نجم، بيروت، لبنان، د.ط/1965م

44. حسن فتح الباب، **رؤية جديدة لشعرنا القديم**، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1/1984م

45. حسين محمد، **الهجاء والهجاءون في الجاهلية**، مطبعة أحمد مخيمر، مصر، د.ط/1948م

46. الحفناوي أبوالقاسم، **تعريف الخلف برجال السلف**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، د.ط/1991م

47. حمادي عبد الله، **دراسات في الأدب المغربي القديم**، دار البعث للطباعة والنشر قسنطينة، الجزائر، ط1/1406هـ-1986م

48. الحموي، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، تحقيق: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1/1987م

49. الخفاجي بن سنان، **سر الفصاحة**، مطبعة محمد علي صبح، القاهرة، مصر، د.ط/1398هـ-1969م

50. دراقي زبير، **محاضرات في فقه اللغة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط/1992م

51. الدميري كمال الدين، **حياة الحيوان**، مطبعة أحمد الحلبي القاهرة، مصر، ط1/د.ت

52. الراشدي بن سحنون، **الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني**، تحقيق وتقديم: المهدي البوعبدلي، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، د.ط/1973م

53. رمضان صادق، **دراسات أدبية شعر عمر بن الفارض**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط/1998م

54. رومية وهب، **قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي الأموي**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ط/1981م

55. الزبيري محمد العربي، **مدخل إلى تاريخ المغرب العربي الحديث**، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، د.ط/1985م

56. زكي مبارك، **المدائح النبوية في الأدب العربي**، مصر، د.ط/1394هـ-1935م

57. الزهار أحمد الشريف، **المذكرات**، تحقيق: المدني أحمد توفيق، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1980/2م

58. السد نور الدين، **الشعرية العربية دراسة في تطور القصيدة العربية حتى العصر العباسي**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط/1995م

59. السراج أبو النصر، **اللمع**، تحقيق: عبد الحليم محمود، د.ط/1380ه

60. سعد الله أبو القاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي**، دار البصائر، الجزائر، د.ط/2007م

61. سعد الله أبو القاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي من القرن العاشر إلى الرابع عشر الهجري**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط/1401ه-1981م

62. سعد الله أبو القاسم، **أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر**، دار البصائر، الجزائر، د.ط/2007م

63. السعدي عبد الملك، **البدعة في مفهومها الإسلامي الدقيق**، دار القلم دمشق، سوريا، د.ط/د.ت

64. سعيدوني ناصر الدين، **ورقات جزائرية**، دراسات وأبحاث في تاريخ الجزائر في العهد العثماني، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، د.ط2000/1م

65. شريفي عبد اللطيف ودراقي الزبير، **محاضرات في موسيقى الشعر العربي**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط/1998م

66. شكري فيصل، **تطور الغزل بين الجالية والإسلام**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د.ط/1982

67. شوقي ضيف، **فصول في الشعر ونقده**، دار المعارف، مصر، ط3/د.ت

68. الصدوق، **علل الشرائع**، طبعة المكتبة الحيدرية، د.ط/1358ه

69. صبري حافظ، **جماليات الحساسية والتعبير الثقافي**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر

70. الطاهر الحسن، **الإبداع الموحدي بين شعرية النص وأدبية التلقي**، منشورات حلقة الفكر المغربي، 2005م

71. الطمار محمد، **تاريخ الأدب الجزائري**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط/1981م

72. عاطف جودة نصر، **البديع في تراثنا الشعري**، مجلة فصول، م3، ع2، 1984م

73. عبد الرشيد عبد العزيز سالم، **شعر الرثاء العربي واستنهاض العزائم**، وكالة المطبوعات الكويت، ط1982/1م

74. عبد الستار السيد متولي، **أدب الزهد في العصر العباسي نشأته وتطوره وأشهر رجاله**، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط/1984م

75. عبد القادر الرباعي، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1999/2م

76. عبد القادر نور الدين، **صفحات في تاريخ مدينة الجزائر**، مطبعة البعث قسنطينة، الجزائر، د.ط/1965م

77. عبد القدوس أبو صالح وأحمد توفيق كليب، **كتاب البلاغة، علم المعاني والبديع**، طبع بجامعة محمد بن سعود الإسلامية، ط1403/2هـ

78. عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1981/4

79. عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1983/3م

80. عز الدين إسماعيل، **روح العصر**، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط1972/1م

81. عساف سيمون ساسين، **الصورة الشعرية في إبداع أبي نواس**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1982/1م

82. العسكري أبو هلال، **الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق: مفيد قميحة، مطبعة دار الكتاب العالمية، بيروت، لبنان، ط1981/2م

83. العسكري أبو هلال، **كتاب الصناعتين**، تحقيق: على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة دار إحياء الكتب العربية، مصر، د.ط/1952م

84. العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل أبو هلال،**كتاب الصناعتين**، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، مصر، د.ط/د.ت

85. العلمي محمد، **العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك**، دار الثقافة، المغرب، د.ط/1983م

86. العلوي بن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط/د.ت

87. العلوي، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، دار المقتطف، مصر، د.ط/1994م

88. علي البطل، **الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2/1980م

89. العياشي عبد الله، **ماء الموائد الرحلة العياشية**، مصورة بالأوفسيت، الرباط، المغرب، ط2/1997م

90. فايز الداية، **جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي**، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2/1416هـ-1996م

91. الفكون عبد الكريم، **منشور الهداية في كشف حال من ادعى العلم والولاية**، تقديم وتحقيق وتعليق سعد الله أبوالقاسم دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1/1408هـ-1987م

92. قاسم مومني، **الشعرية في الشعر دراسة معاصرة في مادة قديمة**، مجلة فصول، مج7، عدد 3 و4/1987م

93. قاسم مومني، **نقد الشعر في القرن الرابع الهجري**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط/1982م

94. قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3/1398هـ-1978م

95. القرطاجني حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3/1986م

96. مجموعة من الأساتذة، **موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين**، دار الحضارة، الجزائر، د.ط/2003م

97. المحبي، **خلاصة النظر في أعيان القرن الحادي عشر**، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط/د.ت

98. محمد مرابط، **كتاب الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان**، تحقيق: عبد الحميد حاجيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، د.ط/1982م

99. محمد بن عبد الكريم، **مقدمة رحلة محمد الكبير باي الغرب الجزائري إلى الجنوب الصحراوي الجزائري**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1/1969م

100. محمد حسن عبد الله، **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، مصر، د.ط/د.ت

101. محمد عبد الحميد ناجي، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1/1404هـ-1984م

102. محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، **معجم مصطلحات العروض والقافية**، دار البشر للنشر والتوزيع، د.ط/1412هـ-1991م

103. محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط/1973م

104. محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، لبنان د.ط/1982م

105. المدني أحمد توفيق، **محمد عثمان باشا داي الجزائر 1766م-1791م، سيرته، حروبه، أعماله، نظام الدولة والحياة العامة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط/1986م

106. مرتاض محمد، **مفاهيم جمالية في الشعر العربي**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط/1998م

107. المشرفي عبد القادر، **بهجة الناظر في أخبار الداخلين تحت ولاية الإسبانيين بوهران من الأعراب كبني عامر**، تحقيق: محمد بن عبد الكريم، مطبعة دار الحياة، بيروت، لبنان، د.ط/1972م

108. مصطفى السعدني، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ط/د.ت

109. مصطفى حركات، **الصوتيات والفونولوجيا**، دار الآفاق، الجزائر، د.ط/د.ت

110. مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2/1401هـ-1981م

111. المقري، **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ط/د.ت

112. المقريزي تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي، **المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**، مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1/د.ت

113. مهداوي محمد، **جماليات المقدمة في الشعر العربي القديم مقاربة تحليلية**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط/2009م

114. المهدي البوعبدلي، **مقدمة دليل الحيران وأنيس السهران في أخبار مدينة وهران**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط/1399هـ-1978م

115. نويهض عادل، **معجم أعلام الجزائر**، منشورات الكتاب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1/1971م

116. الهاشمي عبد المنعم، **الخلافة العثمانية**، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1/1425هـ-2004م

117. هنريش بلينس، **البلاغة والأسلوبية**، نرجمة: محمد العمري، دار توبقال، الـــدار البيضـــاء، المغـــرب، د.ط/د.ت

118. الورتيلاني، **نزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار (الرحلة الورتيلانية)**، دار الكتاب العـــربي، بيروت، لبنان، ط1394/2هـ-1974م

119. الوزان الحسن بن محمد الفاسي، **وصف إفريقيا**، ترجمة: محمد حجي ومحمج الأخضر، القسم السادس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1983/2م

120. يسرية يحي المصري، **بنية القصيدة في شعر أبي تمام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط/1997م

121. يوسف حسين بكار، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)**، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1983/2م

ملخصات البحث

أولا : باللغة العربية

ثانيا : باللغة الإنجليزية

ثالثا : باللغة الفرنسية

أولا: باللغة العربية

لقد كان انشغال السلطة العثمانية بالوضع السياسي والعسكري على حساب دورها المفترض في تفعيل الحركة العلمية والثقافية، ومن ثم كان إسهامها في تشييد وتسيير المراكز التعليمية محدودا، وقد اختصت تلك المراكز في عمومها بعلوم الشريعة وما يتصل بها من علوم أخرى، أما الشعراء الذين حفلت بهم الجزائر وحفلت بشعرهم أيضا فهم ثمرة تلك المراكز، لذلك ترى معظمهم يجمع بين الفقاهة، ونظم الشعر الذي لا زال الكثير منه في حكم المفقود.

وقد تناول شعراؤنا موضوعات تقليدية لكنهم أو دعوا فيها مضامين عبرت عن رؤاهم ومواقفهم، وتجاربهم الخاصة وظروف بيئتهم، وثقافتهم الدينية.

فأما شعر المدح، فنجد منه المديح النبوي الذي هو تعبير عن اعتقاد، والتزام بتعاليم الإسلام التي كان الرسول الأعظم"صلى الله عليه وسلم" مصداقا لها ومن ثم حق فيه المديح كما نجد المدح السياسي الذي أملته دواعي الانتماء إلى الوطن والدين، وكان في غالبه منشغلا بتحرير وهران، ومناسبة للشعراء من أجل إسداء النصيحة للحكام، ونجد أيضا مدح العلماء والأدباء الذي هو في حقيقته مدح للقيم السامية وتمجيد للعلم.

أما شعر الرثاء فهو بطبيعة الحال لا يخلو من مشاعر الحزن والأسى، مع تأبين المرثي والتضرع إلى الله بالدعاء والتسليم بقضائه ... وقد كانت معظم المراثي في العلماء والشيوخ، أما رثاء الأهل، ورجال السياسة فقليل، وقد شمل الرثاء مدينة وهران التي بكاها الشعراء بوصفها هوية يخشون اندراس معالمها بسبب المحتل الإسباني.

وقد اهتم شعراؤنا بوصف الطبيعة، فصاغوا لها صورا جديدة تؤكد أن وصفهم لهم كان من منطلق الإحساس بها، كما اهتموا أيضا بوصف المدن والمنشآت العمرانية لكونها تمثل مظهرا من مظاهر عبقرية الإنسان في صناعة الفن والجمال، ووصفوا أيضا الجيوش والحروب وصفا حسيا يقوم على الملاحظة البصرية، وعلى تضاد المعاني وتخالفها لأن الأمر تعلق بوصف الحرب، وأجواء الصراع التي تعني التنافر والتصادم، واللاتوافق.

أما شعر الغزل فقد كان قليلا بسبب طبيعة البيئة المحافظة، وطبيعة الثقافة الدينية للشعراء، أما ما توفر منه فمعانيه تقليدية تتسم بالسطحية متى كان حسيا، وبالعمق متى كان معنويا.

أما شعر الهجاء فقد تعددت دواعيه ومن ثم مجالاته؛ فكان منه ما هو ديني، ومنه ما هو سياسي، ومنه ما هو شخصي يعبر عن خلافات الشاعر وخصوماته مع غيره.

وقد اهتم شعراؤنا أيضا بشعر الزهد الذي كانت معانيه مألوفة مطروقة، حيث حذر الشعراء الزهاد من عاقبة التعلق المفرط بالدنيا، مع التذكير بالموت والمعاد في خطاب وعظي يحقر النفس ويدعو إلى مجاهدتها.

هذا عن الموضوعات أما الخصائص الفنية فمتعددة، حيث لا حظنا تنوع أنماط القصيدة فوجدنا القصيدة المركبة، التي تعددت عناصرها المكونة لهيكلها، وكان لكل منها ما يميزه من الناحية الفنية، كما وجدنا القصيدة البسيطة التي تنوعت أغراضها، وبضاف إلى ذلك المقطعة، والنتفة وهما على قلة أبياتهما -وبخاصة في النتفة- ترى كلا منهما يستوفي المراد، ويحيط بمجمل الفكرة ويستجمع الكثير من العناصر البلاغية مما يجعلهما رائجتين بين جمهور الشعر، محفوظة في ذاكرته.

أما الملمح العام الذي ميز لغة الشعر هو الحضور المكثف للمعجم الديني والقرآني، مع الإيراد المكثف لأسماء الأعلام والشخصيات التي برزت عبر التاريخ، مما أثرى التجربة الإبداعية في شكلها ومضمونها، الذي يكون بذلك قد استدعى المعاني الدينية، والتجارب الإنسانية، ويضاف إلى ذلك ظاهرة التكرير التي تعددت صورها، وتنوعت دلالاتها مما أكسبها الإمتاع، كما تكثف النفي في العديد من النصوص الشعرية، وكذلك الشأن بالنسبة إلى الاستفهام، فجاءت هذه النصوص مشحونة بطاقة هائلة من المشاعر، والدلالات النفسية والفنية.

وقد التزم شعراؤنا طريقة القدامى في تشكيل الإيقاع الخارجي، مع حرصهم على تنويع الإيقاع بتنويع البحور بين المركبة والبسيطة والمجزوءة، أما القافية فقد كانت حروف رويها في الغالب الأعم هي نفسها أحرف الروي الشائعة في عرف الشعر العربي وهي في عمومها مطلقة، مع الإشارة إلى أن بعض الشعراء خرجوا عن نظام القافية، فبنوا بعض قصائدهم على الإيقاع المزدوج تارة، وعلى التخميس تارة أخرى، وقد اعتمد شعراؤنا في تشكيل الإيقاع الداخلي لقصائدهم على بعض المكونات الصوتية التي أعانتهم في تشكيل الإيقاع الأنسب لتجاربهم.

ومن الصور الشعرية التي راجت عند شعرائنا نجد الصورتين، التشـــبيهية والاســـتعارية بوصفهما من الأجزاء الكبرى المكونة للأشكال البلاغية في هيئتها الكلية، كما أنهما الأصل في بناء الصورة الشعرية التي تمكن شعراؤنا من خلالها أن يقيموا وشائج جديدة بين ماهيات الأشياء.

ثانيا: باللغة الإنجليزية

II- RESUME IN ENGLISH

The othoman autority interested in political and military position instead of its suggested rol in encouraging the scientific and cultural mouvement.

Therefore, its contrubution was so limited in founding and managing the scientific centers. These centers specialized, in general, in religious sciences and all had a link with them. The poets, that Algeria was famous of and of their poetry, were the seed of those centers. That's zhy you notice that the majority of them combined a lot of skills among which knwledge and writing poetry that its majority was still considered among the lost ones.

Moreover, our poets dealt with traditional subjects while they included themes that expressed their points of view, their reactions, their personal experiences, thier surrouding circumstances, and their religions culture.

As far as the complimentary poetry is concerned, we found that the compliment of our prophet Mohamed « Peace Be Upon Him » wihich was an expression of thier belief and respect of the Islamic teaching that our Prophet Mohamed (PBUH) resembled. Therefore, he was apt to be comlimented. In addition, we found the political compliment which was dictated by supplicants of affilation of the homeland and the religion and it was in general occupied with Oran emancipation and was an occasion to poet so as give pieces of advice to goerners. We found, too, the compliment of scientists and literary men, which was in its essence a compliment of superior values and praising science.

As far as elegy is concernedm of coursem it contins feelings of sorroz regret with praising and showing the merits of the dead person, and asking God to pity him, and surrendering to God's will ... The majority of elegy was about scientists and the elders, while the elegy of relatives and politicians was just a little. The elegy involved the region of Oran which peots cried about describing it as an identity that they feared the extintion of its monuments because of the Spanish Colonialism.

Our poet, besides, intersted in describing nature, they resembled it in new pictures which reflected then true feqlings. They also, decribed the cities and the establishements of building since they resembled one feature of the human genuis the art and the beauty, in addition, they described the armies and

the wars with such an emitional description wich stands on the visionary observation, and on constractive meanings because it was about the war's description, and the atmosphers of the conflict which mean disagreement, collision and discomformity.

As far as the flirtatious poetry is concerned, it was just a little because of the nature of the conservative environment, and the nature of the religions culture of poets. What was there was of traditional meanings which were superficial as they were concerete and deep as they were abstract.

As far as the satirical poetry is concerned, it had a lot of causes and therefore fields, among which what was religions, political and personal that expressed the poet's conflicts and disagreements with others.

Our poets interested also in ascetic poetry whose meanings were familiar and discussed. The acetic poets warned poeple not to attach a lot with this world. They all the time reminded poeple with death and life after death through a preaching address that humiliated the soul and asked to combat it.

This was about the subjects, but concerning the artistic characteristics they were a lot. Thereforem we observed a variety of kinds of poems. We found the complx poem which has varions elements that form its framwork.

Each element had what characterizes it as far as its artistic side is concerned. We found also the simple poem whose aims varied; in addition, to the stanza and the tarcet; both with their few lines-and specially the tarcet- you notice that they acieved the drawn aim and expressed the whole idea and gathered a lotof elements of eloquence which make them popular among the andience of poetry registered in its memory.

Concerning the general feature that characterizd the language of poetry was intensive presence of the religions and the Koranic dictionary with the intensive presence of famous people and personalities that appeared through history. This was what enriched the creative experience in bot hits form and content wich asked for the religious meanings and human experiences. In addition, there was the repitition phenomenon wich came in various features and meanings: the thing wich gave it injoyment. Morover, there was an intensive negation form wich is used in several poetic texts, and the same thing went with the interogative form. Thus, these tewts arrived full of a huge energy of emotions and spiritual and artistic mranings.

Our poet commited the methlogy of the ancestors in forming the external rhythem taking into considertion to vary it into severql rhythms using the complex, the simple and the partial. Concerning the rhyme, i twas characterized in general by the same famous final lettrs that had existed in the Arabic poetry's custom.

The majority of these letters were of vowel sound. On the other hand, there were some poets who did not follow the same pattern. They organized their poems in different forms.

They somtimes wrote poems of a rhyme of two limes and sometimes of a rhyme of five lines. In order to form an internal rhythem to theirs poems, our poets depended on some accoustic component wich helped them to form the appropriate rhythem to their experiences.

And among the poetic figurative speech that flourished amoug our poets, we found the major parts that composed the aloquent forms in its general frame work. They xwere also the origin in bilding the poetic picture wich our poets were able to construct new relationships and connections as to show the essence of things.

ثالثا: باللغة الفرنسية

III- RESUME EN FRANÇAIS

Les préoccupations du pouvoir Ottoman, concernant l'état politico-militaire, l'à été au dépend de son rôle présumé dans l'encouragement du mouvement scientifique et culturel. Chose qui engendra une faible contribution dans la construction et la gestion des centres scientifiques. En effet ces centres étaient spécialisés dans l'ensemble en la Charia, et les poètes qui florissaient en Algérie n'étaient que le fruit de ce genre de centres, ce qui explique leur façon de combiner jurisprudence et composition des vers. Veris qui sont pour la plupart déclarés perdus.

Nos poètes ont abordés des sujets de l'ordre du traditionnel, dont le contenu comportait leurs points de vue, leurs réactions et leurs expériences personnelles, sans parler de l'ambiance générer par leur culture purement religieuse.

On trouve par exemple l'éloge faite au prophète, qui est la simple expression de leur croyance, de leurs convictions et engagement envers les instructions de l'Islam, tant mentionner par notre prophète (bénédictions et salut de dieu sur lui).

Les louanges politiques étaient dictées par le sentiment d'appartenance à une nation et à une religion, les poètes étaient préoccupés la plupart du temps par libération de la ville d'Oran, l'occasion pour eux de fournir des conseils aux gouverneurs sur leurs façons de faire.

Nous trouvons aussi l'éloge faite aux savants et littéraires, qui sont en réalité un éloge des valeurs nobles et une gloire au drapeau.

Concernant l'élégie qui comprend bien sur des sentiments de périnée et de regrets, on trouve l'oraison funèbre du défunt avec supplication et imploration du seigneur par les prières et bon nombre d'élégies étaient destinés aux savants et aux vieux sages mais en ce qui concerne l'élégie des membres de la famille et des hommes politique, ils étaient très rares.

L'élégie comprenait la ville d'Oran et nombreux sont les poètes l'ayant pleuré la considérant comme étant l'identité même et ils craignaient voir disparaitre ses monuments à cause de l'occupant hispanique.

Nos poètes s'intéressaient à la description de la nature et lui donnait de nouvelles images qui reflètent l'image qui ils ont d'eux-mêmes, et se intéresses aussi à la description des villes et des constructions urbaines qui représente un aspect du génie de l'homme dans la construction de l'art et de la beauté.

Ils ont aussi décrit des armées et les guerres, une description qui se base sur leurs sentiments et sur l'observation visuelle, ils usent d'oppositions et de contraintes puisqu'il s'agit de décrire la guerre et l'atmosphère de conflit qui y règne atmosphère de contestations, d'affrontements, et de non entente.

La poésie galante (amoureuse), se faisait rare à cause du caractère conservateur, et de la nature et penchant culturel et religieux des poètes, et pour ce qui en est des propos il sont caractérisés par le traditionalisme et sont superficiels quand il est abstrait.

La poésie satirique quant à elle avait beaucoup de catégorie, on trouve ce qui est personnel, qui reflète les conflits dont est victime le poète.

Nos poètes se sont aussi intéresses à la poésie ascétique dont les termes étaient citer et familiales, ou les poètes pieux prévenaient les gens du danger lier aux pèches et au laisser aller et rappellent qu'il existe une fin à la vie et un au – delà, dans un discours qui est une sorte d'exhortation au bien.

Ceci concerne les sujets, quant aux caractéristiques artistiques, elles sont nombreuses et variées, on a remarqué beaucoup de genres comme : le poème composes qui contient beaucoup d'éléments, et(dont chaque élément à un genre du point de vue artistique.

Il y a aussi de poème simple dont le but varie aussi.

De plus, on a le poème court (**El Maktàa**)et le poème concis(**El Natfa**) qui contiennent peu de vers surtout pour **El Natfa** néanmoins chacune remplie sa mission et exprime toutes les idées voulues, elles contiennent beaucoup d'éléments rhétoriques qui font qu'elles sont très apprécies par le publique qui l'apprend par cœur, car facile à garder en tête.

Concernant le trait commun qui caractérise le langage poétique, c'est la présence quasi pérennante du lexique religieux et coranique, avec une rente des noms propres et des gens connus à trouves l'histoire, chose qui enrichis l'expérience créative dans sa forme et dans son contenu, qui a grand besoin des propos religieux et de l'expérience humaine.

En plus du phénomène de la répétition très présent par déférentes formes et signification, ce qui lui donne une capacité à plaire aux gens.

Et aussi l'utilisation de la négation dans plusieurs textes poétiques et de la forme interrogative, ce qui explique que les textes soient aussi chargés d'une énergie d'émotion er de signification spirituels et artistiques.

Nos poètes ont suivi le style des anciens dans la formation du rythme extérieur, faisant attention à garder une diversité dans le rythme utilisant le composes, le simple et partiel.

Concernant la rime, elle était caractérise dans l'ensemble par les lettres finales(fondamentales de la rime), qui existait dans la coutume de la poésie arabe la majorité des lettres étaient des sons voyelles, d'autres part quelques poètes n'ont pas suivi la même rime, choisissant d'organiser leurs poèmes par un rythme de deux lignes et parfois cinq lignes, dans le leur de former un rythme intérieur usant de » quelques composant acoustiques qui les ont aider à former le rythme qui convenait à leurs expériences.

Parmis les images poétiques qui florissaient on trouve la comparaison et la métaphore comme les parties qui composent les figures de style dans l'ensemble, ils sont aussi à l'origine de la construction des images poétiques qui permettent aux poètes de créer des liens, et d'avoir des connections, pour parvenir à mieux montre l'essence même des choses.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة 5
الفصل التمهيدي 7
أولا: الفعل الثقافي وسياقه التاريخي: 7
ثانيا: المراكز العلمية والثقافية: 14
1- المساجد والزوايا: 14
2- المدارس والمعاهد العليا: 17
3- المكتبات: 23
ثالثا: الشعر: 28

الباب الأول : في الموضوعات

الفصل الأول: المدح 37
أولا: المديح النبوي: 40
1- التوسل إلى الله بالنبي الأعظم ﷺ: 45
2- إبداء الحب له والشوق إلى مرابعه الشريفة: 51
3- التغني بشمائله ومناقبه ﷺ: 55
4- ذكر معجزاته ﷺ: 60
ثانيا: المدح السياسي: 67
ثالثا: مدح العلماء والأدباء: 82
صل الثاني: الرثاء 90
أولا: رثاء العلماء: 94
ثانيا: رثاء مدينة وهران: 107
ثالثا: أنواع أخرى من الرثاء: 116
1-رثاء القادة: 116
2-رثاء الأهل: 118
الفصل الثالث: الوصف 123
أولا: وصف الطبيعة: 126
ثانيا: وصف المنشآت العمرانية: 139
ثالثا: وصف الجيوش والمعارك. 147
الفصل الرابع: موضوعات أخرى 158
أولا: الغزل 159
ثانيا: الهجاء 172

ثالثا: الزهد: 186

الباب الثاني : في الخصائص الفنية

الفصل الأول: الأنماط الشعرية 197
توطئة 198
أولا: القصيدة المركبة: 199
1- المقدمة: 205
أ- المقدمة الغزلية: 206
ب- المقدمة المركبة: 210
جـ- المقدمة الطللية: 213
2- التخلص: 216
3- الغرض الأساسي: 220
4- الخاتمة: 221
ثانيا: القصيدة البسيطة: 231
ثالثا: المقطعة 233
رابعا: النتفة: 237
الفصل الثاني: اللغة الشعرية 241
توطئة: 242
أولا: المعجم القرآني: 245
ثانيا: الإيراد المكثف لأسماء الأعلام: 251
ثالثا: التكرير: 256
رابعا: النفي: 262
خامسا: الاستفهام: 266
الفصل الثالث: الموسيقى الشعرية 272
أولا: الموسيقى الخارجية: 276
1- الوزن: 276
2- القافية: 283
أ- الشكل المزدوج: 289
ب- المخمس: 291
ثانيا الموسيقى الداخلية: 293
الفصل الرابع: الصورة الشعرية 305
تمهيد: 306
أولا: الصورة التشبيهية: 310
1- الصورة التشبيهية البسيطة: 311
2- الصورة التشبيهية المركبة: 316

ثانيا: الصورة الاستعارية: 321
خاتمة 331

فهرس المصادر والمراجع 338

ملخصات البحث 347
أولا: باللغة العربية 348
ثانيا: باللغة الإنجليزية 351
ثالثا: باللغة الفرنسية 354

فهرس الموضوعات 358