سمات النّص الشفاهي في المولديات النّبوية الجزائرية القديمة
The Properties of the Oral text in the Ancient Algerian Praise of the Prophet

ب. جميلة معتوق
قسم اللغة والأدب العربي- جامعة أدرار
maatdja@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2018/07/12	تاريخ القبول: 2018/09/30	تاريخ النشر: 2018/02/10

مُلخّص البحث

حين تعلق الأمر بخاصية الإلقاء التي عُرفت به المولديات النّبوية أثناء الاحتفال بالمولد النّبوي الشّريف، الذي كان يقام من طرف سلاطين الأمة الإسلامية عامة وعند الجزائريين بالأخص، فقد تجسدت تلك المظاهر التي ارتبطت بمظاهر العملية الإبداعية المتمثلة في المرسل(الشاعر)، والمرسل إليه(الجمهور)، وهذا ما استدعى سمات النّص الشّفاهي الذي يعتمد على عناصر العملية الاتصالية والتواصلية المباشرة لصنع جوّ من التّفاعل الحّي، وكون المولديات النّبوية نصاً يُلقى على المتلقي إلقاء مباشرا، فإنّها تحتاج إلى ما يحمل هذا المتلقي على تذكر تلك السّمات في تفاعل مستمر، وهذا ما تعمل الدّراسة على تكشفه في نصّ المولديات النّبوية الجزائرية قديما مع الزيانيين.

الكلمات المفتاحية: المولديات – الإلقاء – النّص الشّفاهي.

Abstract:

As it comes to understand the characteristics used in the delivery of the prophetic poetry especially during the celebration of the prophet's birth, the master of messengers, which was kept by Sultans of the Islamic nation in the East and West and in the Algerian poetry particularly, one can see the perfect process and the artistic usage of the oral praise of the prophet. The latter, in its turn, is tightly related to the use of communicative process in order to create harmonious relationship between the reader and the receiver (reader) and because of the direct relationship that is established in between the reader and the receiver it's very important to shed-light on those properties in our study.

Key words: Prophetic praise - delivery (reading) -oral text.

مقدمة:

اتّسمت الحركة الثقافية في المغرب العربي عقب الفتح الإسلامي بطابع ديني، وهذا من بين الأهداف التي سعى إليها الفاتحون، ما انعكس أثرها على نشأة النّص الشعري الجزائري وتوطيد علاقته بالقرآن الكريم والأحاديث النّبوية الشريفة والعلوم الدّينية[1]، وبهذا فقد ارتبط بمسؤولية دينية برزت في مجالس الذكر وحلقات التّصوف، وفي مناسبات دينية عديدات استدعت مواطن مناسبة للتبليغ والتذكير والتأثير في الجمهور المستمع من خلال عناصر عملية الاتصال والتواصل.

وبما أنّ للشاعر زاده الإبداعي والدّيني وللإمام عالمه في الفقه والخطاب الديني، وله في الشعر كذلك، فكلاهما عالم بشؤون إلقاء النّص وكيف يستقطبان من خلاله المتلقي من أجل نشر الرسالة الدينية؛ إذ يحتاجان إلى طريقة للمواجهة والاتصال المباشر بينهما.

ولما نربط ذلك بالمديح النّبوي القديم في الجزائر، فإنه لا بدّ من الرجوع إلى عوامل عدّة منها لغة المنابر التي عوّدت الفقيه لغة الخطاب كيف أنه يقف موقف الموجه والمعلم، يوجّه نصه المدحي النبوي للجمهور، والشاعر الذي يسعى دائما إلى مخاطبته المباشرة لحادي العيس محمّلا إيّاه السّلام إلى الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم نظرا لبعد المسافة بينه وبين البقاع المقدسة، ولذلك كان يُكثر الدعوى للصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم ، وهناك نماذج كثيرات لنصوص مدحية نبوية، عبّر فيها شعراؤها على هاته الخاصية.

وكان الشاعر محمد بن العطار الجزائري من الشعراء الذين عرفوا في مدائحهم النبوية بذلك، وله قصيدتان مطولتان يكرر فيهما صيغة الصلاة على النّبي والتسليم بشكل ملفت للنظر، وهي أحد الأساليب التي تربط الشاعر بجمهوره[2]، وإذا ما رجعنا إلى سياق النّصوص الشعرية المدحية النبوية، وطريقة تعبير الشاعر عن مشاعر حبّه للنبي صلى الله عليه وسلم والشوق وطلب الشفاعة، لتجد حضور سياق الإلقاء والاستماع؛ لأن مقتضى الحال يتطلب المواجهة، وكل ذلك يدفع بلغة الخطاب إلى الشّفاهة والمواجهة التي تتطلب من كلّ شاعر خلفيته الدّينية وعلمه بأمر الفصاحة، وهذا ما له علاقة بالإلقاء والمشافهة.

ومعلوم أن مثل هاته المواقف في المديح النبوي تحتاج إلى تقنيات عملية الاتصال والتواصل لتتحقق عملية التبليغ والتأثير في الجمهور، وهذا ما يتجسد مع ظاهرة المولديات النبوية أثناء إلقائها في مناسبات الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، فرغم وما وصل منها مكتوبة، إلّا أنّ

لها سمات النّص الشّفاهي بحكم إلقائها، ومن هذا المنطلق نستفسر عن هاته العناصر التي تنماز بها العملية التواصلية والتبليغية للنص الشفاهي وكذا تلك السّمات التي انماز بها وتمثلت في المولديات النبوية، وهذا ما ستكشف عنه هاته الدّراسة من خلال العناصر التالية:

- إلقاء المولديات النّبوية بين الصوت والسّماع.
- سمات النّص الشّفاهي في المولديات النبوية.

عـرض:

أولا: إلقاء المولديات النّبوية بين الصوت والسّماع

إنّ مقام الإلقاء والاستماع يحتاجان إلى الشفاهة كوسيلة اتصالية وتواصلية وتبليغية؛ فكلمة الإلقاء من «لقّاه الشيء تلقية طرحه إليه، ومنه في سورة النّمل، ﴿وإنك لتلقّى القرآن من لدن حكيم عليم﴾[3]؛ أي يلقى إليك وحيا من الله تعالى... وألقى إليه القول وبالقول؛ أبلغه إيّاه...، وألقى عليه القول أملاه وهو كالتعليم، ...، وألقى إليه الصوت...وتلقى الشيء تلقّيا بمعنى لَقيه»4؛ فالطرح والإبلاغ والإملاء والتعليم والإيجاد كلها معاني تشترك في معنى إرسال الشيء من طرف إلى آخر عبر وسيلتين لابد أن تتواجدا في عملية الإرسال، وهما الصوت والسّماع.

ومن الوجهة الاصطلاحية فإن الإلقاء -Diction «أسلوب الإلقاء واختيار الكلمات مصحوب بنبرة مميزة »5، فهو أسلوب يقوم على الانتقاء المحكم للكلمات التي تلقى بنبرة حسب المعاني ومقتضيات المقام، ولذاك يُعرّف بأنه «فن متعلق بطرائق الإبانة الكلامية، ويعنى خاصة بالإخراج الصوتي للنصوص»6، فيساعد المتلقي على حصول الاستماع واستيعاب ما يقال، وهذا بشروط ثلاث:

1. أن يعطى لكل حرف ولفظ حقّه كاملا من التعبير الصوتي.
2. أن تحمل العبارة إحساسات وعواطف متناسبة مع مضمونها حيث يكون أثرها بليغا في نفس السامع.
3. إبراز التناغم بين أقسام العبارة الواحدة، والتشديد على وقفات الاستفهام والتعجب والإثبات والإنكار والحزن والفرح...إلخ.

وبإعمال هاته النقاط فإن الإلقاء جزء متمم لثقافة المحاضر أو الخطيب والشاعر كذلك، هو جزء متمم لمضمون النّص الملقى، ومن خلال هاته المفاهيم، فإنّا سنتبين دور الإلقاء في تجسيم المعنى للقارئ؛ لإبانة الكلام والتعبير من خلال النطق وإعمال الحركة.

وإذا ما ربطنا هاته المعاني بمفهوم السّمع عند ابن منظور فإنك تجد أنّه مرتبط بالحواس أكثر؛ «فالسّمع حسّ الأذن...وسمّعه الخبر وأسمعه إيّاه، وأراد بالإسماع ههنا القبول والعمل بما يسمع لأنه إذا لم يقبل ولم يعمل فهو بمنزلة من لم يسمع، وسمّعه الصوت وأسمعه: استمع له، وتسمّع إليه أي أصغى إليه»7؛ فالسّماع هنا مرتبط بالأذن، ولها دلالات التّلقي بمعنى قَبول الكلام والعمل به، وهذا ما يتعلق بالإصغاء.

ولذلك يعتبر السّماع Listening «فعل الانتباه لأصوات منظمة تحمل فكرة أو مجموعة من الأفكار»8، وبما أن الإلقاء مرتبط بالصوت، فإنه يحضر إصغاء الجمهور وتأثره بما يسمعه؛ لأن «الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار»9، وهذا ما يؤكد ضرورة الحضور الفعلي للمتلقي في العملية التواصلية،«فلا بدّ لها من الإلقاء لطرق أسماع النّاس والوصول إلى أحاسيسهم وعواطفهم»10؛ فالشعر معدٌ للإلقاء لا للقراءة.

وإنّ ما يجمع بين كلمتي الإلقاء والاستماع، السّياق المباشر، وهذا من أهم مظاهر الخطاب الشّفاهي؛ بحيث يعمل الأول على خلق ما يمكن أن يسحب الثاني إلى دائرته، فيلقي إليه السّمع؛ لأن «حسن السّماع هو الميزة أو الصفة المحبّبة التي تحفظ لمتلقي الشعر شخصيته وتدعم توازنه الثقافي»11، ولذلك لا نستغرب احتلاله حيّزا هاما في النّص القرآني الكريم عند قوله تعالى:﴿إنّ السّمع والبصر والفؤاد كلُّ أولئك كان عنه مسؤولا﴾12؛ فهو يُقدم على البصر والقلب، وهو سيد الملكات اللّسانية عند ابن خلدون في مقدمته[13].

فحين يتعلق الأمر بإلقاء الشعر، فإنّ الأسواق عند العرب والمجالس الأدبية التي كانت معروفة عنهم تحضر بقوة؛ حيث كان الشعراء بدورهم يعملون على تجويد إبداعهم الشعري وحسن إلقائه، وذاك لتستسيغه الآذان؛ لأن غناء الشعر يتطلب الصوت الجميل، وهذا ما عاشه شعراء المولديات النبوية الزيانية أثناء عملية الإلقاء؛ وهي من سمات الخطاب الشّفاهي المستقطبة للجمهور المستمع في مواجهة مباشرة حيّة تضعنا أمام مصطلح المشافهةorality؛ وهو «فعل

التّواصل الشفوي المباشر يقابله فعل الاستماع أو التّلقي»14؛ لأنها «المخاطبة من فيك إلى فيه»15، وقد كانت من القنوات الأساسية للاتصال عند العرب في الشعر الجاهلي.

والصورة نفسها تستمر مع الزيانيين في إلقائهم للمولديات النبوية في ظروف مغربية جزائرية مغايرة بمناسبة الاحتفال بيوم مولد النّبي صلى الله عليه وسلم، فرغم أنها مكتوبة ولكنّ إلقاءها كان شفاهيا؛ ولذلك ستعامل معاملة النّص الشّفاهي الذي يتخذ المشافهة أساسا للتّواصل من خلال عناصرها المتمثلة في:[قناة الاتصال– العلامة اللغوية– طرفا الاتصال– حاسة التلقي].

تتمثل قناة الاتصال في الخطاب الشفاهي في المشافهة؛ فالعلامة اللغوية في الخطاب الشّفاهي تتحدّد في الصوت الذي يتصف بالتتابع الزمني وغير قابل للاسترجاع، ولا يوجد فيه انقطاع بينما في الخطاب الكتابي فيتحدد في الخط أين يكون التّتابع فيه زمانيا، وقابلا للاسترجاع والاستدبار؛ لأنه مثبت ويضمن له البقاء المادي، وهذا ما يفتقر إليه الاتصال الشفوي.

وأمّا طرفا الاتصال(المرسل والمستقبل)؛ فلابدّ من حضورهما أثناء عملية التّواصل، وذلك أثناء عملية الاتصال التبليغي(وجها لوجه)، وهذا ما لا يشترط في الاتصال الكتابي، وقد أكّد هذه الحقيقة الجاحظ في بيانه «اللسّان مقصور على القريب والحاضر والقلم مطلق في الشاهد والغائب وهو للغائب الحائن مثله للقائم الراهن، والكتاب يُقرأ بكل مكان ويُدرس في كل زمان واللّسان لا يعدو سامعه ولا يتجاوزه إلى غيره»16، وهذا ما يستدعي وحدة الفضائين الزماني والمكاني أثناء الاتصال الشفاهي، وما يجسد وحدة الإطار المرجعي اللّغوي الذي يضمن التوازن بين الطرفين.

في الإرسال (الكتابة)= المبدع (حاضر)+ القارئ (غائب)

في الاستقبال (القراءة)= المبدع (غائب)+ القارئ (حاضر)

وما يهمنا في هذا الموضع حضور الملقي الصوت وغيرها من السّمات التي تستقطب الجمهور، وحاسته السّمعية؛ لأنها «حاسة تَلقي الصوت، والبصر حاسة تلقي الخط، وتختلف هاتان الحاستان في طريقة التّلقي والإدراك...»17، وبالإضافة إلى السّماع فإن البصر حاضر في العملية التواصلية من خلال الدلالة الحركية للملقي «باليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب إذا تباعد الشخصان»18؛ وهذا دلالة على أهمية الحواس الأخرى التي تعتبر مكملة.

وسنفصل في مسألة الشفاهة عند المولديات النبوية الزيانية انطلاقا من الخصائص الكبرى التي يتميز بها النّص الشفاهي محاولين إثبات ذلك في نصوصها من خلال مميزات الثقافة الشفاهية التي اهتم بالبحث فيها وعن خصائصها الباحث Walter Jackson ong – والترج أونج *.

ثانيا: سمات النّص الشّفاهي في المولديات النبوية

بيّن الباحث Walter ong - والترج أونج في كتابه "الشفاهية والكتابية" مميزات النّص الشّفاهي المخالفة للنّص الكتابي من خلال ما تتميز به الثقافة الشفاهية، وأكّد أنّ للنص الشفاهي مميزات فارقة بينه وبين النّص الكتابي؛ وسنستغل تلك المميزات ونثبتها للمولديات النّبوية أثناء إلقائها الأول على الجمهور في المشهد الاحتفالي بالمولد النبوي، ونبحث عن الأساليب التي تعمل على مساعدة الجمهور المستمع في تقوية الذاكرة والحفظ والاسترجاع، وهذا انطلاقا من الديناميات النّفسية للثقافات الشفاهية التي كان من تداعياتها محاولة الاحتفاظ على تنبّه المتلقي وحضوره المباشر والمستمر.

وسننطلق لأجل ذلك من السؤال الذي طرحه من قبل أصحاب النّظرية الشفاهية؛ أنّه بم نفسر بقاء النّص الملقى في ذهن المتلقي؟ وما الذي يجعله يحتفظ به لسنوات؟ وهو الإشكال الذي طرحه Walter ong- والترج أونج على الثقافة الشفاهية، باحثا عن كيفية تذكر الأشخاص في الثقافة الشّفاهية، منطلقا من مبدأ " **أنت تعرف ما يمكنك تذكره**"، وهذا يعنى أن هناك صيغا وأساليب تساعد في تقوية الذاكرة فتعمل على حفظها مباشرة.

وبدورنا نطرح مثل هذا الإشكال على المولديات النبوية، ما الذي يجعل المتلقي يتذكرها مع أنها تُلقى ولا يحتفظ بها كتابة؟ وإنّ أول ما يتراءى لنا تلك السّمات الفنية التي يُعرف بها النّص المولدي على المدائح النبوية نفسها، انطلاقا من البناء الفني لها، فما يعرف عن خصائص المدائح النبوية أنها تنماز بإظهار الشاعر حبّه للنبي صلى الله عليه وسلم كما ذكرنا سابقا، ما يجعلها في صورة متكررة قابلة أن تحتفظ بها الذاكرة.

وإذا ما ركزنا على البناء الفني للمولديات النبوية، فإنّ الذي تنفرد به يتمثل عبر محطات ثلاث اتفق عليها شعراء المولديات النبوية من تقديم ومدح للنبي صلى الله عليه وسلم ومدح للسّلطان الحاكم، فضلا على إلقائها، وهذا ما كان يحدث في كل سنة من لحظات ذكرى مولد النبي صلى الله عليه وسلم ؛ وهو مخطط بنائي سيستوعبه الجمهور طيلة سنوات الإلقاء، وهي

كفيلة بأن يكتسب فيها خبرة فنية تخصّ المولديات النبوية وهي تلقى أمامه وبحضوره، وتمكنه من تشكيل مرجعيات تتراكم عنده بما يميز هذا النوع الشعري عن غيره، وبها يستطيع أن يرسخها في ذاكرته ويتذكرها.

فكلمات الثقافة الشفاهية أصوات وعلى أصحابها أن يتحكموا في عمليات تفكيرهم وفي أنماط التعبير، وبدوره المتلقي أن يكون على استعداد ليستقبل تلك الأصوات في سياق حيّ ومباشر يحتاج فيه لما يذكّره لأنه لا يمتلك النص، وهو أمر ضروري، على عكس الكتابة فإنها توفر ما يمكن تذكره في صورة مكتوبة.

وهذا الإشكال الذي طرح في مسألة الحفظ والاحتفاظ، وما الخطة لتجميع مادة منظمة للتذكر؟ ونجيب بسؤال آخر ما الذي يمكن أن تعرفه هاته الثّقافة بشكل منظم حتى تساعد متلقيها على الاستيعاب والحفظ؟ وهو السؤال الذي يمكن أن نطرحه على نصّ المولديات النبوية، وما خطة الشاعر في نظم نصه المولدي حتى يكون على درجة عالية من الاتزان والتوازن مع الجمهور؟ وهذا ما سنجيب عنه من خلال الوقوف على السّمات التي عرفت بها الثقافة الشفاهية في النص المولدي النبوي والمتمثلة في:

1. نظام الصيغ وقولبة النّص المولدي

من تداعيات الثقافة الشفاهية خاصية الاستعادة والتذكر والاحتفاظ، فإنها تحتاج إلى مخاطب مستمع، والفكر المتصل يحتاج إلى وجود تواصل بين متحاورين أو أكثر؛ فالمستمع في هذه الحالة متحفز للتذكر والتفكير، وهذا ما يحتاج إلى وسائل تعينه على الاستعادة مثل العلامات اللّغوية وظاهرة التكرار وأساليب النّداء وغيرها من الأدوات التي تثير انتباه المتلقي أثناء الإلقاء.

وحتى تحلّ مشكلة الاحتفاظ والتذكر والاسترجاع، يشرح Walter ong- والترج أونج ذلك في قوله «لكي تحلّ مشكلة الاحتفاظ بالتّفكير المعبّر عنه لفظيا واستعادته على نحو فعّال أن تقوم بعملية التفكير نفسها داخل أنماط حافزة للتّذكر صِيغت بصورة قابلة للتكرار الشفاهي وينبغي أن يأتي تفكيرك إلى الوجود إما في أنماط ثقيلة الإيقاع متوازنة أو في جمل متكررة أو متعارضة أو في كلمات متجانسة الحروف الأولى أو مسجوعة أو في عبارات وصفية أو أخرى قائمة على الصيغة أو في وحدات موضوعية ثابتة...أو في أشكال أخرى حافزة للتذكر؛ فالفكر

الجاد مجدول مع نظم الذاكرة والحاجة الحافزة للتّذكر تقرر تركيب الجملة نفسه»[19]، وهذا ما يعتبر محفزا للذاكرة وسهولة التذكر.

وهاته المقولة تبرز طبيعة الصيغ المساعدة في عملية التذكر والاسترجاع، ليساعد الجمهور على ذلك ويحل مشكلة التفكير المعبّر عنه لفظا واستعادته بشكل منظم وفعّال، وذلك عن طريق:

1. القيام بعملية التفكير نفسها.
2. أنماط قابلة للتكرار الشفاهي الجماعي.
3. أنماط ثقيلة الإيقاع متوازنة.
4. أنماط في جمل متكررة أو متعارضة.
5. أنماط في كلمات متجانسة الحروف الأولى أو مسجوعة.
6. أنماط عبارات وصفية أو أخرى قائمة على الصيغة أو في وحدات موضوعية ثابتة.

وما يلاحظ على هاته الأنماط أنها تكون جاهزة أو توجد مصادفة «تساعد على التحقق كما تقوم بوظيفة العوامل المساعدة على التذكر ومن ثم تدور التعبيرات الجاهزة على أفواه الجميع وآذانهم»[20]، فتكون بذلك سهلة التذكر على الجمهور المتلقي.

وإذا ما تأملنا المولديات النبوية، فإنها تجسد وظيفة الاسترجاع والتّذكر عند المتلقي من خلال صيغ متكررة في المحطات الثلاث والمواضيع المرتبطة بها، والتي تعبّر على قيام الشعراء بوحدة عملية التفكير ذاتها في كل موسم داخل أنماط صيغية محفزة لعملية التذكير، وكلّ محطة ما تميّزها من أنماط حسب مواضيعها؛ ففي المحطة الأولى يقدم الشاعر بالمقدمات الطللية والغزلية، وبالمقدمات المحمدية.

وفي المحطة الثانية بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم فيوظف الصيغ المتداولة والتي تتصل بسيرة الرسول ومولده صلى الله عليه وسلم مثل: صيغة تضعضع إيوان كسرى- خبت نار فارس... ومعجزات الطفولة في حادثة شق الصدر وفي حنين الجذع وفي معجزة الإسراء والمعراج وغيرها، أضف إلى ذلك في صيغة الصلاة والتسليم على النبي صلى الله عليه وسلم ، أما عن المحطة الثالثة فيشيد الشّاعر في مدح السلطان بصيغ متشابهة تقريبا خاصة في إقامته للاحتفال بالمولد النبوي، وهي صيغ جماعية متكررة متواجدة في المدائح النبوية، وهي المسؤولة عن تشكل مادة فكر المادح لهذا الموضوع وبدونها لا تتحدد وجهته في ذلك.

وللتوضيح أكثر ففي دراسة لهما عن الدور الذي تقوم به مثل هاته الصيغ في التذكير والاسترجاع قام كلّ من ميلمان باري- M.Parry (1935) وألبرت لورد-A.Lord (1991) بالبحث عن طريقة النّظم الشفوي وتطبيق النّظرية الشفوية على الخطاب الشعري؛ حيث اكتشفا أنّ هناك طرقا فنية مميزة للشعر الشّفوي، وقد اعتمدها الشفويون لنظم شعر منتظم؛ فباري يرى « أن الشعر المنظوم شفويا مميز وبشكل واضح عن الشعر المكتوب»[21]؛ وهذا يعود لكيفية النّظم وطريقة توصيلها للجمهور والقارئ، فإنها تختلف اختلافا كبيرا؛ فزمن النّظم في النّص الكتابي أطول يحتاج فيه إلى التنقيح والتصحيح وتهذيب الأفكار والقارئ عنه بعيد، بينما زمن النّص الشفوي فوري وآني وفي لحظته مع جمهوره.

وإذا جئنا لخاصية إلقاء المولديات النبوية، فإن سياقها يقترب من سياق النّص الشفوي الذي ينظم ساعة الحدث والأداء الفعلي له لاسيما إذا ارتبط الوضع بالجمهور المتلقي؛ ويوضحان النّظم الشّفوي بخاصية الاستبقاء المباشرة هاته هي التي تعزز الشراكة بين النّظم الشفوي والمولديات النبوية أثناء إلقائها؛ فالشاعر في المشهد الاحتفالي يترجل الإلقاء لأن هناك جمهورا أمامه، وحتى يقوم الشاعر بعملية الاستبقاء والتّذكر والاسترجاع، فإنه لابد له من أدوات العطاء الفني بإعماله مستودعا من القوالب الصياغية التي يعرفها باري أنها «مجموعة كلمات توظفت بانتظام حسب نفس الشروط الوزنية لتعبر عن فكرة رئيسية معطاة»[22]، وهي قوالب يشترك فيها الشعراء كمواد تراثية أو وصفية قارة ينطلق منها شعراء المولديات النبوية لأجل فكرة رئيسة مشتركة بينهم، وهي مدح النبي صلى الله عليه وسلم.

وعبر الأيام فإن تجربة تكرار هاته القوالب ذاتها تجعل الشاعر يتحكم في مخزون القوالب الصياغية التي لها مهام كبيرة في التعبير، وتكرار هاته التراكيب الصياغية في شكلها الإيقاعي، هو ما يبين علامات النّص الشّفاهي التي يعتمد عليها بشكل مباشر، فإذا ما وقفنا عند القوالب الصياغية وتكرارها، فإن ذلك يعين المتلقي على التذكّر والاسترجاع، فتتشكل لديه أفق انتظار لما سيلقى له، وقد أقر الجاحظ في بيانه حقيقة النظم الشفوي من خلال الارتجالية و البديهة التي امتاز بها العرب «فكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام وليس هناك معاناة ولا مكابدة ولا إحالة فكر ولا استعانة... »[23]، وهذا ما انطبعت به البيئة العربية عموما.

ويقرّ James Monroe – جيمز مونرو خاصية النظم الشفاهي للشعر الجاهلي مؤكدا ذلك انطلاقا من دليلين؛ أولهما خارجي، متمثل في الرواية والنقل الشفوي للشعر الجاهلي، وثانيهما داخلي متعلق بالصيغ التي ينماز بها؛ «فكل شعر مقام على صيغة ما من صيغ التكرار»[24]؛ فمونرو يرى أنه من الضروري أن نميّز بين أربعة أصناف من التكرار الخاص بالقوالب الصياغية والتي على أساسها تكونت صيغ الشعر الجاهلي الشفوي وهي:

1– القالب الصياغي الصحيح: ويعرفه باري «أنه القالب الذي لا يشتمل إلا على التكرارات الحرفية أو القريبة من الحرفية، إنه يمكن أن تختلف القوالب الصياغية »[25]، وهذا ما يحصل على مستوى اللفظ.

2– النظام الصياغي: وهي التّجمعات الكبرى ذات القوالب الصياغية المختلفة والتي ترتبط الواحدة منها بالأخرى بمعنى أنها تشترك غالبا في كلمة واحدة في نفس الموقع الوزني، وهو مرتبط بعملية الاستبدال اللغوي الهام جدا، وبعدد التوافقات الممكنة للكلمة ومع أنه غير مقيد إلا بالاستعمال النّحوي[26].

3– القالب الصياغي البنيوي ويكثر استعمالاتها في شعر اللغة العربية؛ وذلك بسبب الطبيعة الخاصة لاشتقاق الكلمة في هذه اللغة، فعن طريق استبدال جذر الحروف الصحيحة لكلمة ما بجذر حروف صحيحة لكلمات أخرى يمكن أن يشتق عدد ضخم من الكلمات المتشابهة إيقاعا، وإذا رتبت هذه الكلمات في تراكيب نحوية فإنه ينتج عن ذلك قوالب صياغية بنيوية وعلى هذا فيمكن اعتبارها تجمعات أكبر ذات أنظمة صياغية[27].

4– الألفاظ التقليدية وتتمثل في الكلمات الخاصة بالعصر والتي لها ارتباط بأصل وتاريخ واحد لنقل معاني وأفكار تقليدية محددة في أوزان مختلفة وبتوافقات مع كلمات أخرى ولها شروط وزنية مختلقة، وتقود التكرارية التي تجرى بها هذه الكلمات في سياق المعنى إلى احتمالية وجود تراكيب صياغية خاصة بها.

ويمكن لهاته الأصناف المرتبة على هذا الشكل أن تندمج مع بعضها البعض ولا يجب أن لا يؤخذ إلا بمثابة وسائل ملائمة لعمل فوارق معينة، ولا تعتبر هاته الصيغ أنماطا فحسب، بل تجدها عبارة عن نماذج حددتها الخبرة في وصف الموضوع، وهي شديدة الدّقة، وهي تسعى لأن

يكون المستمع بانتظارها وله فكرة على قولبتها، ومن خلال النّظام العمودي للمولديات النبوية تستجمع هاته الصيغ من الناحية الأفقية، وهي مرتبطة بمواضيعها.

وخير دليل على ذلك الأنماط القابلة للتكرار الشفاهي الجماعي في تركيب الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم ، وهذا ما سنوضحه في الجدول من خلال الأصناف الصياغية التي أثبتت شفاهية المولديات النبوية أثناء إلقائها مع الشعراء الزيانيين، وهي صيغ تساعد المتلقي المستمع على التذكر كما رآها Walter J. Ong– والترج أونج، وهي أنماط قابلة للتكرار الشّفاهي الجماعي تساعد على التذكر وهو الأساس الذي يقوم عليه التفكير المطوّل.

الصنف	الشاعر	المولدية	التمثيل
القالب الصياغي الصحيح	أبو حمو موسى الزياني	البائية(1)	وكسرى تساقط إيوانه
		البائية(2)	وكسرى تساقط إيوانه
النظام الصياغي	أبو حمو موسى الزياني	في داليته	خليليّ قد بان الحبيب الذي صدّا...
	أبو عبد الله الثغري	اللامية	خليليّ ما قلبي لديّ وإنما...
	أبو زكريا يحي بن خلدون	البائية	خليليّ ما لي كلما هبت الصبا...
القالب الصياغي البنيوي	أبو حمو موسى الزياني	الحائية	بمولده صبح الهداية قد بدا
		البائية	بمولده أشرق الأفق نورا
الألفاظ التقليدية	أبو حمو موسى الزياني	اليائية	قفا بين أرجاء القباب وحيّ ديارا للحبيب...
	أبو عبد الله الثغري	النونية	ذكر الحمى فتضاعت أشجانه
	أبو جمعة التلالسي*	لامية	سخّي أيا مقلتي وأنهلي
	أبو زكريا يحي	بائية	سقى الدار بالجرعاء من جانب

	بن خلدون		الشعب

الجدول يبين نظام الصيغ المشترك بين المولديات النبوية

2. خاصية الترصيع والتجنيس وسياسة التوقع ولفت الانتباه:

ومن الخصائص التي تساعد على التأثر والتذكر في النص الشفاهي، خاصية الترصيع والتجنيس ودورهما الكبير في الاستعانة على التذكر، وهما ميزتان لهما علاقة كبيرة بالإلقاء، وإنهما لتعملان على تقريب المعنى بواسطته وتشكلان الصورة الإيقاعية المسؤولة على استحسان السمع واستمتاعه، وهو الأمر المرتبط بجودة الصوت؛ وهي تراكيب بلاغية تحمل على خلق الإيقاع الذي يحتاج إلى تحقق الخفة والجريان الموسيقى والإيقاعي.

وهذا ما يضمن التوازن النّفسي بين الشاعر والمتلقي المستمع، وضمان سلامة التواصل بينهما؛«فالتلاؤم والتلاحم الصوتيان يجعلان النطق خفيفا سهلا جاريا مما يعين المتكلم على الاسترسال، ويثير لذى السامع الاستحسان ويسهل الترديد والحفظ»[28]، وهذا ما يكلل هاته العملية بنجاح جمالية الاستجابة عند المتلقي، ولا ننسى ما بيّنوه أن علماء البلاغة في شروط الفصاحة، وكل ما يتعلق بحسن الكلام في السّمع وسهولة لفظه وتقبل معناه في النفس.

ويأتي التّرصيع في قمة التوازي الصوتي حين « تكون الألفاظ متساوية البناء متفقة الانتهاء سليمة من عيب الاشتباه ... »[29]، وله أهمية كبرى في الاتصال الأدبي الشفاهي، ويتناسب مع حاسة السّمع عند المتلقي لأنه يزيد قوة الاسترجاع والاستجابة الجماعية.

وله فضل في لفت انتباه المتلقي وتهيئته للقافية قبل أن يسمعها، وهو «في الشعر بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها»[30]، كما أنه يفتح أبواب القصيدة المتمثلان في انسجامية شطريه، وهو الأمر الذي وجدناه في جل المولديات النبوية الزيانية، وما يميزه أنّ القليل منه حسن كما رأى ابن الأثير «وإنما يحسن منها ما قلّ وجرى مجرى الغرّة من الوجه...»[31]، ويعتبر من مميزات النّص الشفاهي عند والترج أونج لإبقاء المتلقي على خط التّلقي متفاعلا ومتأثرا.

فحتى ينجح الشاعر مع جمهوره لابد من بدايات الإبقاء، ولفت الأذن لما يجعلها متمسكة به؛ لأن توظيف التّصريع هنا ما هو إلا من مهام لفت الأنظار، وشد الانتباه قبل أن

نتوقع من المتلقي أن يتأثر، وهي البدايات المسؤولة عن ذلك، وقد أفادت المفاهيم اللّغوية بأن الباب حين يصرع ويُجعل له جزءان، فكذلك الشعر؛ فإن تصريعه يحدث على مصرعين متفقين في التّقفية للبيت الأول، وهذا ما تجسد في جلّ المولديات النبوية الزيانية.

ونبدأ مع أبي حمو موسى الزّياني* الذي بلغت مولدياته اثنا عشر مولدية، وكلّها مثبتة في الجزء الثاني من بغية الروّاد مع يحي زكريا بن خلدون*، وما يلاحظ في بداية أبياتها أنّ كلّها جاءت مصرّعة، ومثال ذلك موشحته الذي نظمها في (764هـ)، ويقول فيها:

ذرفت لتذكار العقيق **دموعي** ** وازداد شوقي للحمى و**ولوعي**[32]

وثمانية مولديات كانت عند الثغري، انفرد التنسي بمولديتين في نظم الدر، وصاحب البغية بمولدية واحدة وهي موشحة، وما تبقى وردت عند ابن عمار في رحلته، أما بالنسبة للتلالسي؛ فمولدياته السّبعة وردت في الجزء الثاني من بغية الرواد؛ ثلاثة منها موشحات، وأمّا زكريا بن خلدون فله مولديتان وردتا في كتابه بغية الرّواد، وواحدة عند المقّري في أزهاره ورحلة ابن عمّار، وكل هاته المولديات تقريبا مصرّعة، وهو الأمر الذي يحملنا على إثبات خاصية الإلقاء من الشاعر و خاصية السّماع من الجمهور[33].

أما الجناس فيعدّ من الفنون البلاغية التي تسهم بالتناغم الإيقاعي، والتي تبعث على الأداء الصوتي في الإلقاء لإبراز معاني الكلمات المتمثلة في معاني الحب والشوق والحنين والمدح والتبجيل في يوم مولد الرسول صلى الله عليه وسلم ، والجميل فيه «أنه يقوم على فكرة التوقع ولكن التوقع الكاذب أو الواهم، ذلك أن الجناس يخاتل سامعه بأن يجعله أولا يتوقع مع تكرار اللفظ تكرار المعنى ثم يفاجئه ثانيا بأن المعنى مختلف»[34]؛ وهو صورة من صور التكرار التي يعبر فيها عن التجانس والانسجام.

ولا تنجح هذه المهمة إلا إذا كان هذا التجانس اللفظي يخدم المعنى المراد؛ «فقد تبين لك أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى؛ إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن...»[35]، وكانت المولديات حاضرة لتلك الصورة التجنيسية التكرارية التي تسمح للمستمع أن يتوقع تكرارا وهميا ويتفاجأ بوجود المفارقة في المعنى مما يجعله يكون أكثر انبهارا وانشدادا لما يلقى إليه.

وكما رأينا مع التّصريع أنّ القليل منه يفي بغرض الاستقطاب، كذلك الجناس فإنه لا حسن لديه إذا لم يخدم المعنى ويطرب به المستمع، في إرسال الموسيقى والإيقاع، ما يخلق استجابة الاسترجاع والتذكر، وسنبحث مظاهره في المولديات النبوية، وهي كثيرة من خلال أمثلة تبين توظيفهم للجناس بمختلف صوره؛ فالثغري وهو شاعر الدولة الزيانية* في لاميته يقول:

أسائل عن نجد ودمعي **سائل** ** وبين ظبا نجد وشوقي **رسائل**[36]

فهاته الصور التّصريعية تعبر عن توظيف الصيغ الإيقاعية، وتؤكد استعداد الشاعر المسبق بكل ما تتطلبه شروط الأداء، وما ينتج عنه من توفر جو الاستقبال بالنسبة للمتلقي، ولتتوضح العلاقة بين توظيفه ومهمة لفت انتباه المتلقي المستمع من خلال الإلقاء.

3. سردية النّص المولدي وعطف الجمل على الجمل:

ما يتعلق كذلك بالأنماط المساعدة على حضور الاستجابة الجماعية، هو النّمط المتمثل في عطف الجمل بدلا من تداخلها، وهو ما يتميز به الأسلوب الشفاهي الذي يعتمد السرد في طبيعة مواضيعه؛ حيث يعطي السّرد سيولة وتفريعات في التحليل خاصة مع التأكيد على إثبات حقيقة ما لأن البنى في هذه الحالة تعمل على تحقيق ما هو عملي للمعنى المرجو، ويعتمد في المديح النّبوي على هذا الأساس لأنه يقوم على السردية.

فمدحه للنبي صلى الله عليه وسلم ووصفه له وذكر معجزاته، وشوقه له وحنينه، وتقصيره وطلب الشفاعة والتوسط... يحتاج إلى مادة تاريخية تراثية سردية؛ تحكي الأحداث التي مرّت بالرسول صلى الله عليه وسلم ، وكل ما يتعلق بمدحه وسرد سيرته ومعجزاته، وهذا ما عرف به المديح النبوي على العموم، وإذا ما تعلق الأمر بالمولديات النبوية فإنّ لها السّمات ذاتها في خاصية السردية هاته رغم إلقائها وبنفس طويل، وكلها تتفق على المواضيع ذاتها ولكن الطريقة تختلف في العرض والنّظم؛ وتظهر هاته الحقيقة في عدد الأبيات المتعدّدة، ومعظمها يفوق خمسين بيتا وأكثر مع شعراء المولديات النبوية[37].

وهذا من النّاحية العمودية للأبيات، أما إذا أردنا أن نتباحث كيفية العرض التي استدعتها خاصية السّرد من الناحية الأفقية، فإننا سنجس طبيعة أسلوب العرض ولغته مع هؤلاء الشعراء وكيف هي أحواله مع تأكيد المعنى وتجسيده بطريقة يطول فيها النّفس بأسلوب عطف الجمل على الجمل بدلا من تداخلها.

وسنمثل ببائية أبي حمو موسى الزياني؛ فإنه يتضح الأسلوب العطفي خاصة حين يتعلق الأمر بسرد معجزاته في سيرته؛ حيث توجد أكثر من ستة جمل معطوفة على مستوى كل شطر:

بمولـده أشـرق الأفـــق نـورا ** وألـبست الأرض حسنا قشيبا
وكسرى تساقط لإيـــوانـــه ** وكاد من الرعـب يلقـــى شغوبا
ونـيران فارس قد أخمـــــدت ** وإخمـادها كـان ســـــرا عجيبا[38]

وأيضا تأمل كيف يستجمع الجمل وهو مقيد بوزن وقاقية وله ما يفصح عنه من مشاعر الشوق والودّ والحنين للحبيبρ في جمل معطوفة في الشطر الواحد:

فؤادي عليـل وجسمي نحيـل ** وسقمي طويل قـــد أَعْيَ الطبيبا
هجرت الهجـوع نثرت الدموع ** فسـريّ أذيـــــع وقلبـــــي أذيبـا[39]

وهذا ما يجعل الأسلوب يميل إلى خاصية التجميع في الصيغ لتقوية الذاكرة؛ فالشفاهة لا تميل إلى الوحدات المنفردة البسيطة بل تبحث عن الصيغ التجميعية، وهي تبرز في صور عديدات من المولديات النبوية؛ فأبو حمو موسى الزياني يقول:

وصرت بها إذا هبت نسيمات أرضهم ** على شجرات البان أو قضب نسـريّ
أميـــــل بهـــا شـــوقا إليهم وأنثني ** كمـــا ينثني قـــدّ الحســـام الفرنديّ
وأصبـوا إلى أرض الحبيب ومـــن بها ** متى ما سرى عرف النسيم الحجازي
رعـــى الله دارا بالحمـــى قـد عهدتها ** وسقى ثراها صوب مـــزن سمـاوي[40]

فكلمة "النسيم" اتبعها بـ"الحجازي" و"المزن" بـ"السماوي" وغيرها، ما يسهم ذلك في التأكيد وضمان استمرارية الكلام لا قطعه، حتى يبقي الجمهور ويعينه على الانتباه.

4. الإطناب والأسلوب الغزير:

إنّ الإطناب أو ما يسمى بالأسلوب "الغزير"، له دوره في أن يُبقي المستمع متنبّها يقظا لما يُلقى إليه، والإطناب ألصق ما يكون بالتعبير الشفاهي حتى يبقي استمرارية الانتباه، وهو محمود في كل الظروف التي تمر بها مشاهده خاصة «أمام جمهور كبير حيث يبرز الإطناب في الحقيقة أكثر مما يبرز في معظم المحادثات وجها لوجه فليس في إمكان كل فرد في الجمهور الكبير فهم كل كلمة يتفوه بها المتكلم وهو أمر قد يحدثه سوء المكان من حيث القدرة على توصيل

الصوت، ومن صالح المتكلم أن يقول الشيء نفسه أو ما يعادله مرتين أو ثلاثا...»[41]، وهذا ما يجعل عملية الاستجابة أكثر فعالية.

ولذلك يحتاج كلّ من الشاعر والخطيب في الإلقاء إلى الإطناب؛ لأنه يتيح لهما ما يقولانه باستفاضة من خلال الترداد وإعادة الكلام بشكل فني ولتفادي التوقف الذي يعتبر في بعض الأحيان مناسبا ومؤثرا للاستجماع، ومن هنا فإن الشاعر في مثل هذه المناسبات يحتاج إلى المبالغة والذلاقة حتى يوصل أفكاره للجمهور وإلى طلاقة اللّسان، وهذا ما سمّاه البلاغيون الغزارة في الأسلوب، وأبو حمو موسى الزياني يجسد ذلك في يائيته:

سلام على من بالبقيع وبالحمى ** سلام على البدر المنير التهامي
سلام على المشتاق موسى بن يوسف ** على خير خلق الله هاد ومهدي
سلام مشوق أثقلته ذنوبه ** وأخرّ عن سير وقيّد عن سعي[42]

5. الأسلوب المحافظ والتقليدي

هذا الأسلوب الذي عرفت به المولديات النبوية في كل تلك السنوات مع شعرائها؛ وهي السّمات الفنية التي تميّزت بها على المدائح النبوية وهذا من جهة، بالإضافة إلى اتّباعها للنمطية التقليدية الخاصة بالقصيدة العربية، وهو الأسلوب الذي عرف به التعبير الشفاهي الذي سار على نمطية عرف بها تحت مسمى الأسلوب المحافظ أو التقليدي الذي يضمن للمستمع أن يعي ما سمعه وبالتالي يتفاعل معه بطرق شتى خاصة إذا كان الموضوع مرتبطا بالحياة الإنسانية وكل ما يتعلق بحياة الجماعة فكيف إذا كان متعلقا بمولد النبي صلى الله عليه وسلم والاحتفاء به.

وما يعرف عن الثقافة الشفاهية تعرضها للتلاشي، والمستمع في هاته الحالة يحتاج إلى طاقة كبيرة حتى يستطيع أن يكرر أو يحافظ على ما قيل له أو ما ألقي إليه، فعمدوا إلى تأسيس حالة عقلية تقليدية ومحافظة يتفاعل معها الجمهور تفاعلا مباشرا ومستمرا؛ «ذلك أن في الثقافات الشفاهية يجب حفز الجمهور على الاستجابة بحماسة عالية...»[43]، وكذلك الأمر مع المولديات النبوية؛ فبالإضافة إلى الطابع الذي عرفت به المولدية في بنائها العام فإنها قد حافظت على القواعد الفنية التي تميّزت بها القصيدة العربية من حيث اللفظ والمعاني والموسيقى والشكل.

ومادموا في غرض المديح النبوي، فإنهم يستفيدون ما نصت عليه مقاييس المدح النقدية، بالإضافة إلى استعارتهم للقاموس القديم الخاص بشعراء الغزل، وقد صيّروا تلك المعاني من الحبيبة

إلى الشوق إلى المدينة والكعبة، وذلك الحبّ إلى الحبّ النبوي، وهي القواعد ذاتها فقط جاءت في حضرة النبي صلى الله عليه وسلم.

فالصيغ تتغير حسب كل شاعر في كل سنة ينظرون في شأنها متفقون ألّا يكرر ما نظم السنة الماضية، ولابد من اقتراح جديد في جمالية نظمها، وهذا التقليد المتعارف عليه يعين المتلقي على استرجاع ما التقى به في الموسم الماضي ويتعود عليه فيخلق له أفق انتظار.

6. المواجهة المباشرة والتّنافس على الأفضل:

وما يلفت الانتباه كذلك من خلال ما ذكرناه عن المواجهة والمباشرة في الإلقاء أن أصحاب هاته الثقافة الشفاهية يميلون إلى المخاصمة، وقد تأكد ذلك في إلقاء المولديات النبوية أثناء الاحتفال بالمولد النبوي خاصة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ومدح السلطان، فالكل يعلن عن قدرته في المدح وعن تنافسه في مشهد إبداعي خاصة، وهم أمام الجمهور وحضرة السلطان الذي يعلم بخبايا الشعر، والأجمل من ذلك أنهم أمام حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم وهم يطرحون السؤال هل وفقنا في تصوير هاته العظمة؟

وبروح تنافسية بينهم يبحثون عن الأفضل، وهذا ما حصل بين الثغري وزكريا بن خلدون من خلال نماذج تجسد لهجة المخاصمة بينهما ونبرة الفخر والتّباهي؛ «ولما كان التّواصل اللفظي لابد أن يتم بالمشافهة المباشرة بما يتضمنه ذلك من ديناميات الصوت في عملية الأخذ والردّ فإن العلاقة فيما بين الأشخاص تحتفظ بدرجة عالية من التجاذب ودرجة عالية من المنازعة»[44]، وهذا ما أشار إليه الدكتور عبد الله حمّادي[45]، إذ كان له الدور الإيجابي في نشاط مسار المولديات النبوية في الأدب الجزائري القديم، فها هو الثغري في شيء من الاعتداد بالنفس وروح التفوق يقول في نونيته:

مـــولاي إن تـــدعي الأملاك معلوة ** بشبهـــــة فبمعـــاليكم ببرهـــان
فلو رأى من مضى ما شِدت من كرم ** لم يمـدح المتنبـــي آل حمـــــدان
إليكـــها كلمـــات لـــو بها سمعت ** أولاد جفنـــة قـالوا شعر حســان
ما مثل عبدك في مـداح مجـدك من ** مثنى ولا لك في الأملاك مـن ثـــان[46]

فنبرة التفاخر بادية، وهو يعبّر عن جمال شعره وقدرة مدحه، «إلا أن زكرياء بن خلدون نجده لا يترك الفرصة للقيسي[الثغري] كي يبرز شاعريته ويحظى بقصب السبق، فهو مقتنع بأن حضوره سيقلص من طموح القيسي الجامح»[47]؛ فيقول في نونية له:

وخدها أمير المؤمنين محاجة ** غـــرا مـن عـــلاك تبـين

شأوت بها صحبي وأنت شهيدها ** فليس لها بين النظام قرين[48]

ولذلك تجد الشعراء يسعون في سبيل إرضاء الممدوح لكلّ ما يرونه مناسبا لمدحه حتى يحظون بمفازته، فيسارعون في إعمال ما رآه النّقاد مناسبا لمدح السلاطين«وسبيل الشاعر إذا مدح ملكا أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره للممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية غير مبتذلة وسوقية، ويتجنب مع ذلك التقصير والتجاوز و التطويل؛ فإن للملك سآمة وضجرا»[49]، ولحسن حظهم فإن الملك أبا حمو موسى الزياني شاعر يفهم نفسيات الشعراء، وهم يمدحون ومع ذلك لا بد من أن يأخذوا بعين الاعتبار التوجيهات النقدية التي تقول أنه «إذا مدحتم فلا تطيلوا الممادحة؛ فإنه ينسى أولها ولا يحفظ آخرها، وإذا هجوتهم فخالفوا»[50].

ولذلك تجد في القسم المخصص لمدح السّلطان أبي حمو موسى الزياني ورغم أنه يشيدون بصنيعه في خدمة الدّين الإسلامي بكل الصور وجهده الكبير في الاستعداد للمولد النبوي الشريف وشجاعته وأخلاقه وغيرها، ولكنهم لا يطيلون على أساس أنها قصيدة مدحية قائمة بذاتها، وإنما هو جزء مخصّص له في المولدية النبوية، ولذلك لا يوجد ذلك التطويل الكبير بقدر ما تحتدم المنافسة في أيهما الأفضل.

وقسْ على ذلك من نماذج الفخر واعتبار السّبق، وإذا كانت هاته صفة الملقين للفوز برضى الجمهور والسّلطان فإن هذا المستمع بدوره يميل إلى المشاركة الوجدانية في سبيل الحياد الموضوعي، فكيف ذلك؟ وهذا بالابتعاد عن الذاتية الفردية وعدم الارتباط الشخصي والعمل على بروز الموضوعية من خلال الانفعال الجماعي بحيث لا يعبر المتلقي عن ردة فعله بصفة فردية أو ذاتية بل هو تأثر بروح جماعية، وهذا من خلال خلق وإنجاز انتماء حميم ومشاركة وجدانية وجماعية مع الجمهور واحتوائه في العملية الإبداعية.

ولذلك يمكن اعتبار المولديات النبوية نصا شفاهيا على أساس إلقائها الأول وتلقيها من طرف الجمهور، فيتحرى الشاعر الارتجال في المشهد الاحتفالي في الالقاء، ليس ببعيد على

شعرائها وهم بهذه المقدرة الإبداعية العالية التي يعدّون لها عدّتها الفنية وحتى الإلقائية، وتبقى قيم الشفوية مستمرة بالنسبة للمتلقي إلى العصور التي تلت زمن الشفاهة، فمغادرة الشعراء الارتجال لا يعني انقضاء الشفاهة إنما تبقى مصطحبة للمتلقي في إطار التواصل مع النص وتلقيه، وقد رأى الدكتور محمد مبارك في حديثه عن الشفوية الخطابية والشعرية، أن عملية التواصل بين المتلقي والنص ظلت رهنا للشفوية حتى في زمن الكتابة، وذلك نظرا لبعض المحافل والمجالس التي تحكمها صفة الاستقبال السّماعي لطابع الإلقاء الشفوي الذي عرفت به[51].

وهذا طبعا ما عرفت به الاحتفالات بالمولد النبوي الشريف، ويؤكد الدكتور أنّ استمرار مواطن الشفاهة، هو في تلك الظروف السياقية المحيطة بها والعمل على تهيئة المتلقي لاستقبال النّص شفاهة، وقد جمعها في النقاط التالية:

1. اعتماد الشعر في المحافل الجماهيرية عن طريق الإلقاء.
2. توظيف أغراض شعرية تقتضي غالبا حضورا جسمانيا وتلقيا شفويا.
3. استخدام الشعر وسيلةً للتحفيز الحزبي أو الحربي يتطلب متلقيا متأثرا.
4. نزوع الشاعر نحو إذاعة شعره ونشره على الأسّماع والتأثير في النفوس.
5. طبيعة الشعر القائمة على الإنشاد، والذي يقضي حضور متلق مستمع

وقد اجتمعت هاته النقاط المولديات النبوية ما يؤكد طابع الشفاهة أثناء إلقائها، ففي كل نقطة صورة تتجسد في سماتها الفنية.

خاتمة:

إنّ خاصية الإلقاء التي طبعت المولديات النبّوية في مشهد الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، جعلتها بالإضافة إلى ما يعبّر عن بنائها الفني، أن تحمل في سماتها طابع النّصوص الشّفاهية، لتجعل من العملية التبليغية تتحقق بين أطرافها في أحسن أحوالها وفي السّياق المناسب لها، وقد تكشفت لنا نتائج من شأنها فتح آفاق البحث في دراسات أخرى، ندرس فيها كلّ الإشكالات المتعلقة بالخطاب المدحي النبوي، وقد تمثلت هاته النتائج في:

1. أنّ انتشار المديح النبوي في الفترة الزيانية، يخدم المديح النبوي في الأدب الجزائري القديم، ويحمل على حقيقة تواجدها تنتظر من الباحث أن يعرّف بحقيقتها، بالتنقيب والبحث في أسرارها الفنية.

2. إلقاء المولديات النبوية أثناء الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، يستحضر سياق إلقاء النّص الشفاهي قديما ومواضعه المناسبة له، كالأسواق العكاظية والمجالس الأدبية وبلاطات السّلاطين.
3. أن نتباحث مع سمات النّص الشفاهي وسياقاته في المولديات النبوية، مبادئ نظرية التلقي التي عهدناها في النّص المكتوب، ونستشف الفروق بينهما ونقاط الالتقاء، وأيهما الأنسب لإجراءاتها القرائية والأقرب.
4. أنّ المولديات النبوية تجمع بين سمات النّص الشفاهي والنّص المكتوب، وهذا ما يفتح آفاق الدرس النقدي وتنوع إجراءاته المناسبة لسماته.
5. ما يظهر من خلال الظروف التي تحيط بإلقاء المولديات النّبوية الحيّ والمباشر، أنّ مظاهر التّلقي تبرز بشكل جلّي تحتاج إلى التعامل معها بخصوصية مقارنة مع النّص المكتوب، وهذا ما يجعل خاصية الإنشاد تلوح في الأفق.

هوامش:

1- رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط(2)، سنة 1981، ص50.
2- شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح:إحسان عباس، مج (7)، دار صادر، بيروت،(د،ط)، 1408هـ - 1988م، ص481.
3- سورة النمل، الآية 6.
4- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان بيروت، سنة1987، (د،ت)، (د،ط)، ص823.
5- Dictionary of Current ,Oxford Advanced Learner's Dictionary . 366: p,English Sixth Edition
6- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت لبنان،(د،ت)،(د،ط)، ص34.
7- ابن منظور، لسان العرب، ج (6)، مادة(سمع)،المكتبة التوفيقية للطباعة،(د، ط)، (د،ت)، ص404.
8- Dictionary of Current ,Oxford Advanced Learner's Dictionary .783: p,English Sixth Edition
9- د. محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، دار فارس للنشر والتوزيع، ط(1)، 1999، ص 109.

10- د. فاروق سعد فن الإلقاء العربي الخطابي والقضائي والتمثيلي، شركة الحلبي للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط(2)، سنة 1999، ص22.

11- د. محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص 109.

12- سورة الإسراء، الآية 36.

13- ابن خلدون، المقدمة، منشورات دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، الطبعة الأخيرة، 2000م، ص 339.

14- Dictionary of Current ,Oxford Advanced Learner's Dictionary 1292.: p,English Sixth Edition

15- ينظر ابن منظور، لسان العرب، ج(7)، 165.

16- الجاحظ، البيان والتبيين، ج(1)، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص80.

17- د. جميل عبد الحميد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2000،(د،ت)، (د،ط)، ص71.

18- الجاحظ، البيان والتبيين،ج(1)، ص 77.

* Walter Jackson ong - والترج. أونج ناقد من الولايات التحدة الأمريكية، ولد سنة 1912، تحصل على الدكتوراه سنة 1955، اهتم بموضوع الشعر والأدب ومسألة الشفاهة والكتابة.

19- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر:د. حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، 1994، ص77.

20- المرجع نفسه، ص78.

21- جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، تر:د. فضل بن عبد الله العماري، منشورات دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، ط(1)، 1407هـ-1987م، ص26.

22- المرجع نفسه، 27.

23- الجاحظ، البيان والتبين، ،ج(3)، ص28.

24- جيمز مونرو، النظم الشفاهي في الشعر الجاهلي، ص36.

25- المرجع نفسه ، ص37.

26- المرجع نفسه، ص38.

27- المرجع نفسه، ص43.

* محمد بن أبي جمعة بن علي التّلالسي أبو عبد الله، من أهل تلمسان، كان طبيبا للدولة الزيانية، وهو من شعراء المولديات النبوية.

28- د.جميل عبد الحميد، البلاغة والاتصال، ص82.

29- أبو الفرج قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د، ط)، (د،ت)، ص3.

30- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تج:د.أحمد الحوفي ود.بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة- القاهر، (د،ت)، ص258، 259.

31- المصدر نفسه، ص259.

* هو ابن أبي يعقوب بن عبد الرحمن بن يحي بن يغمراسن، من ملوك بني زيان الذين اهتموا بالمولد النبوي الشريف وإلقاء المولديات.

* يحي ابن خلدون المعروف بابن زكريا، من مواليد 1332م بتونس ، وتوفي في سنة 1379م بتلمسان، وهو مؤرخ و شقيق المؤرخ الشهير ابن خلدون.

32- أبو زكرياء يحي بن خلدون، بغية الروّاد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج(2)، تح:بوزياني الدراجي، دار الأمل للدراسات،(د،ط)،(د،ت)، 2007، ص264.

33- للتفصيل ينظر للجدولة في دراستنا (القارئ وجمالية التقبّل في المديح النبوي القديم الجزائريين)، دكتوراه في اللغة والأدب، بإشراف الدكتور محمد الأمين خلادي، جامعة أدرار، 1439هـ.2018م، ص141-143.

34- د. عبد الحميد جميل، البلاغة والاتصال، ص19.

35- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: السيد محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية، (د،ت)، (د،ط)، ص14.

* هو محمد بن يوسف القيسي التلمساني أبو عبد الله المعروف بالثغري، من شعراء الدولة الزيانية الذي عرف بالمولديات النبوية.

36- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، مطبعة فونتانة، الجزائر، (د،ط)، سنة 1320هـ-1902م، ص133.

37- للتفصيل ينظر للجدولة في دراستنا (القارئ وجمالية التقبّل في المديح النبوي القديم الجزائريين)، ص 144-146.

38- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، الشركة الوطني للنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، 1982، ص369.

39- المرجع نفسه، ص366.

40- المرجع نفسه، ص345.

41- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ص84.

42- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص347.

43- والترج أونج، الشفاهية والكتابية ، ص85، 86.

44- المرجع نفسه، ص88.
45- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص261، 262.
46- ابن عمار، الرحلة، ص 149.
47- د.عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، ص261.
48- ابن عمار، الرحلة، ص 149.
49- ابن الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج(2)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص 128.
50- المصدر نفسه، ص 128.
51- د. محمد المبارك ، استقبال النص عند العرب، ص 111.