الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب العربي

الحس المأساوي في شعر أبي الحسن علي الحصري القيرواني

مذكـرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير تخصـص:الأدب العـربي
شعبــة: أدب مغربي وأندلسي

إعداد الطالب : **إشراف الأستاذ الدكتور :**
رضوان جنيدي **أمحمد بن لخضر فورار**

لجنة المناقشة

أ/د:محمد خان	**أستاذ**	**جامعة بسكرة**	**رئيسا**
د:أمحمد بن لخضر فورار	**أستاذ محاضر(أ)**	**جامعة بسكرة**	**مشرفا ومقررا**
أ/د:الربعي بن سلامة	**أستاذ**	**جامعة قسنطينة**	**عضوا ممتحنا**
د:بشير تاوريريت	**أستاذ محاضر(أ)**	**جامعة بسكرة**	**عضوا ممتحنا**

السنة الجامعية : 2009/2008

مقدمـــة:

سجّل أدباء المغرب العربي إسهاماتهم في الثقافة العربية الإسلامية إبداعا وتميزا، وحظيت أعمالهم منذ مطلع تاريخها بعناية توازي ذلك الاهتمام الذي ناله الأدباء في المشرق والأندلس.

وقد شكّلت العديد من النصوص الإبداعية المغربية محطّات على غير صعيد، عدّت اليوم منارات يجري الرجوع إليها لدراسة تجربتها الأدبية وفهم بعض جوانبها.

ورغم كثرة البحوث الجادة التي أضاءت عوالم من هذا الأدب الذي ظلت بعض زواياه مظلمة، وأزاحت شكوكا ساورت نفوسا، ونظمت عقودا من درر إرثه تزينت بها فازدادت بهاء، إلا أن ولوج مجاهل نصوصه محفوف بكثرة المخاطر، ووعورة المسالك خاصة لمن قلّ زاده ، ورام أن يزيل الغبار عن أعلام مغيّبين، ليظهر أفكارهم وروائعهم، وإن اهتدى بالأصوات المغْرِيَةِ بالإقبال على هذا المستتر العظيم لدراسته، والاستئناس به، والإسهام في تأصيل شخصيته المغربية عن طريق البحث في الجذور، وإبراز الجماليات، ووضع لبنة تضاف إلى لبنات الباحثين الذين حاولوا مدارسة الأدب المغربي القديم.

ولعل القرن الخامس الهجري مثّل أزهى مراحل النبوغ المغربي، فقد شهد فيه المغرب ازدهارا انعكس على مختلف مناحي الحياة، وتحولت بعض مدن المغرب إلى حواضر أدبية، نافست مدن المشرق، وتلألأ نجم عاصمة الصنهاجيين القيروان، وارتفع فيها لواء العلم والأدب، وشاع التصنيف، وأمّها الشعراء والكتاب الذين وجدوا الحظوة والاهتمام، وذاع صيت أسماء شغلت الناس، وملأت الأسماع ، إلا أن دوام الحال من المحال – كما يقال–، فقد داهمت جحافل أعراب بني هلال وبني سليم وغيرهم مدن المغرب، وعاثوا في أرضها فسادا، وفي عمرانها خرابا، واضطر معظم أهل القيروان وما جاورها إلى النزوح عن جنان النعيم ، ومفارقة الأحبة، لتبدأ المأساة، وتكتب أولى صفحات الوحشة والحنين .

ومن هؤلاء من احتوته بلاد الأندلس العامرة، واستقبلته بمباهجها؛ فما استطاعت أن تنسيه موطنه، وأن تكف ندبه، وتكفكف دمعه، وإنما زادت نار قلبه اتقادا، وأصبحت حياته انفرادا، وطفح شعره بأحاسيس التحسر، ورسم حصيلة تفاعل أناه والآخر.

توقف البحث أمام شعر **أبي الحسن علي بن عبد الغني الحصري القيرواني** بما فيه من طاقات إبداعية تروق وتمتع، وبما فيه من تشكيل لعناصر الشعرية وعرضها عرضا مؤثرا في ثوب مثير جذّاب يستطيع من خلاله دارسه أن يفض مغاليق شخصية الحصري الضرير العلم المغربي، وأن يلج عالمها، وأن يصل شعره بحياته بكل ما فيها من حركة لا تنثني، ولا تهدأ، وبما تخللها من يأس ورجاء، وفرح وحزن، واغتناء وافتقار، ورضا وغضب، وألم وأمل، مع ما تردد في قصائده من قوة متمردة ساخطة، إذ كل قصيدة تقدم شاعرا من أنجب شعراء إفريقية في العهد الصنهاجي، بل هو شاعر القيروان الأول المفجوع في جنّته، ومن سيزيد فراق الأحبة في اضطرام نيران قلبه الذي استوطنته الأحزان، ويهزم الموت إرادته، ويفقد فلذات كبده الحرى، لتتوالى آهاته ونفثاته المتصاعدة، وتطل عليه المأساوية برأسها من بين تجاربه الحزينة، تستثير انفعاله المأساوي، وتمنع تجاوبه مع عقله المتدين، وتذكره بوحشية الحياة وجهل أهلها، ليظهر الحس المأساوي سمة بارزة في شعر **أبي الحسن الحصري** تدفع إلى اختياره موضوعا للبحث الذي وسم بعنوان:

الحسّ المأساوي في شعر أبي الحسن علي الحصري القيرواني

وقد تضافرت جهود علمية – لها كل الشكر – على ثبات العنوان الذي كان بالإمكان أن يكون محوره الألم، إلا أن المأساوية فسحت آفاقا للبحث، ودفعته إلى التنقيب أكثر، والإلمام بالظاهرة، وتسليط الأضواء عليها، وهي المستعصية على الشرح والتحديد، ويمكن إجمال مبررات الاختيار فيما يلي:

1) لم يكن **الحصري** قد حظي، ولا حظيت أعماله بدراسة علمية عامة شاملة، وليس حظه في ذلك بأكثر من حظّ بعض عمالقة الأدب العربي.

2) ما يتردد في قصائده من قوة متمردة تكثف الانفعال المأساوي، وتظهر الشخصية المأساوية، وما يمازج أسلوبه من روح غالبة منكسرة.
3) قوة البناء الشعري، فالحصري الضرير ترعرع في كنف موهبة فنية جسّدت استعدادا فطريا صادف نفسا عاشقة للشعر ولإثرائه، تفجرت قواها المخبوءة في عمقها، تعاضدها ثقافة واسعة أثمرت فنا يتجلى فيه التميز والابتكار والرفض والمواجهة والاغتراب.
4) ظهور الانفعال المأساوي المعبر عن الخبرة المأساوية ظاهرة طبعت البناء الموضوعاتي في شعر **علي الحصري** .

ولعلّ قلة الدراسات التي تناولت ظاهرة المأساوية تبرز دافعا يشحذ الهمم لولوج عالمها، وصبر أغواره، وتجلية بعض الغموض الذي ظل يطبع الدراسات التي لم تميز الحدث المأساوي عن الحادث المؤسف، ولمحاولة الإجابة عن سؤال يتمحور حول وجود الروح المأساوية من عدم وجودها في الأعمال الشرقية، وهي المسألة التي حاول كثير من الغربيين إثباتها بتخصيص الحس المأساوي بالشعر الغربي دون الشرقي، هذا الأخير يعد **علي الحصري** أنموذجا له، تضاف إليها أسئلة فرضت نفسها أبرزها:

- ما علاقة المأساوية بالقصيدة الغنائية التي وسمت شعر **علي الحصري؟**
- كيف عبّر الشاعر **الحصري** عن خبرته المأساوية وهو يفجع بفراق الحبيب وامتناعه، ثم فقد الابن، والاكتواء بسعير الغربة؟
- ما الذي يوقف وعيه المأساوي؟
- كيف شكلت الغربة باعثا لحسه المأساوي؟
- هل استطاع الشاعر المغربي **علي الحصري** أن يطوّع الخصائص الأسلوبية لتدل على سمات الفردية مكمن القوة التي تجذب القارئ نحو إبداعه؟

وغيرها من الأسئلة التي سيحاول البحث الإجابة عنها.

وقد يكون مبعث هذه الأسئلة هو التردد الذي وسم الدراسات الأدبية المتمركزة حول **الحس المأساوي**، والتي ربطته بالحزن، أو وقفت عند بواعثه، وهو ما يجعل البحث يستقي من معين المأساة/التراجيديا نفحتها المأساوية موظفا بعض عناصرها، مازجا التنظير بالتطبيق، منطلقا في مقاربة النص من المضمون الفكري، ويتجاوزه إلى إمكانات الأداء (المضمون الفني).

لازم ديوان الشاعر الحصري البحث منذ أن ابتدأ حتى انتهى، فكان المصدر الأساس له، تضاف إليه بعض المصادر مثل:

- أسرار البلاغة (لعبد القاهر الجرجاني)
- العمدة في محاسن الشعر ونقده (لابن رشيق المسيلي)
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء (لحازم القرطاجني)
- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة (لابن بسام)

وبخصوص أهم المراجع فقد استفاد البحث من:

- مدخل إلى المأساة والتراجيديا والفلسفة المأساوية (لأنطوان معلوف)
- العشق والكتابة (لرجاء بن سلامة)
- خصائص الأسلوب في الشوقيات (لمحمد الهادي الطرابلسي)

أما منهج البحث فيقوم على ثلاث ركائز أساسية:

1-الوصف. 2-التحليل والإحصاء. 3- استخلاص النتائج.

ويعتمد المنهج التاريخي والمقاربة الأسلوبية .

وأما هيكل البحث فبني على الخطة الآتية:

مقدمــة

مدخل: حاول البحث فيه تتبع سيرة مأساة **الحصري** مستضيئا بالإيحاءات التي منحتها الأنا الشعرية للأنا الشخصية، ثم تقرّي المنجز الشعري (المدونة).

فصل أول: تناول البحث فيه البناء الموضوعاتي المعبر عن الظاهرة المأساوية المجزأة- تسهيلا لتناولها- في موضوعات حملت مواقف الأنا المأساوية، قسمت إلى مباحث ثلاثة:

1.الأنا – المرأة : الافتقار العشقي

2.الأنا – الابن : حس الموت

3.الأنا– الوطن : الاغتراب.

فصل ثان: خصصه البحث لدراسة البناء الإيقاعي التركيبي، معتمدا الأسلوبية، وقسمه إلى مبحثين تفرع كل مبحث إلى فرعين:

1.**الدراسة الإيقاعية:** جزئت إلى:

1–1.المقوم الإيقاعي المنتظم.

1–2.المقوم الإيقاعي غير المنتظم: خصّت فيه الأنا بدراسة الدلالة عبر إيقاعية.

2.**الدراسة التركيبية:** وتفرعت إلى:

2–1. أسلوبية الحذف.

2–2. أسلوبية التقديم والتأخير.

خاتمة: يستجمع البحث فيها ما توصل إليه من نتائج ارتبطت بظاهرة المأساوية التي وسمت شعر **علي الحصري** القيرواني، وخصائص أسلوبه.

ملاحق : أدرج البحث فيها جداول توضح بحور ديوان **الحصري** وقوافيه وعدد الأشعار والأغراض، فقائمة المصادر والمراجع، ثم فهرس بالمحتويات.

ولعل من بين الصعوبات التي واجهت البحث قلة الدراسات التي تناولت ظاهرة المأساوية، يضاف إليها خلو معظم الديوان المحقق من الشرح والتعليق على الأبيات، وانعدام فهرس للقوافي والبحور، دون أن يغفل مداهمة الوقت وضيقه.

لا يدّعي البحث أنه استوفى الموضوع حقّه من الدراسة والتحليل، إلا أنه بذل الجهد، وأخلص العمل، وحسبه أجر المجتهد، وأن يكون قد وفق في ملامسة أهم ما يتطلبه على مستوى المنهجية والفهم، وأمله أن يضاف هذا الجهد إلى الجهود المؤسسة للدراسة النصية لنصوصنا المغربية القديمة، وأن يشكل لبنة تضاف إلى لبنات ذلك الصرح الشاهق.

والبحث يجزي الشكر الجزيل، ويعجز عن إيفاء الأستاذ المشرف عليه الدكتور: **أمحمد بن لخضر فورار** حقّه من التقدير والثناء والدعاء، وهو الذي رعاه وأمدّه بأجل الإرشادات وفرائد النصائح، فجازاه الله كل خير، وأمدّه بالصحة والنعيم، ويتوجه بخالص الشكر إلى أعضاء اللجنة الأفاضل الذين أغنوه بملاحظاتهم القيّمة، وتوجيهاتهم العلمية الثرية، وصبرهم الجميل.

ولله الكمال وهو وليُّ السداد والتوفيق

والحمد لله رب العالمين

المدخل

1- الأنا الشخصية- الأنا الشعرية : سيرة مأساة

2- الأنا الشعرية- المنجز الشعري: الديوان

1- الأنا الشخصية – الأنا الشعرية: سيرة مأساة

دعت بعض الأصوات النقدية[1] إلى ضرورة الاكتفاء بتحليل النصوص الأدبية، دون الإشارة إلى مبدعيها وسيرهم، وارتكز أصحاب هذه الأصوات على سلطة النص، ليحققوا مسألة موت المؤلف التي دعا إليها **رولان بارث** (**R. Barth**) ونقاد ما بعد البنيوية؛ فسيادة المؤلف تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة، ليبدأ يتم النص، ويستقل عن صاحبه، وتزول النسبة بينهما الدالة على" إيقاف النص وحصره، وإعطائه مدلولاً نهائيا، إنها إغلاق الكتابة"[2]، ولكي يتم انفتاح النص فلا غنى عن التضحية بصاحبه،"فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة النص"[3].

وأضافوا إلى ذلك ضرورة إزالة العلامات الخارجية وما ارتبط بها من واقع وبيئة، والاكتفاء بذات النص، وبالمتلقي بدلا من الأديب، ليتحقق خلود النص، فإن "النص الخالد، والحداثي خاصة ليس في حاجة إلى أب يمنحه شهادة الميلاد، ويعلن انتسابه إليه، وينفي عنه أن يكون لقيطاً، ويدفع عنه تهمة التهجين"[4] .

وحاولت قصيدة الحداثة من خلال روادها على اختلاف أجيالهم الابتعاد عن الذاتية، ومقاربة الواقع خوفا من العودة إلى الوراء، فباينت بذلك القصيدة الغنائية التي عبرت"أساسا عن تجربة فردية تتعلق بالشاعر المفرد"[5]، الذي ألفها، وتكلم فيها، وعرض نفسه من خلالها بكل أبعادها وخصوصيتها، مظهرا تأثره بالمؤثرات الخارجية (اجتماعية وسياسية)، لتترسم ملامح شخصيته في شعره، ويعلو صوت **(الأنا)** ليعلن:

---

[1] – رولان بارث: درس السيميولوجيا ، تر عبد السلام بن عبد العلي ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2 ، 1986، ص 86 – وللتعمق في أبعاد هذه النظرية والآراء التي أثيرت حولها ينظر– فاضل ثامر : اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 129. وعبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص184- 191- 199.

[2] – رولان بارث: درس السيميولوجيا، ص86 .

[3] – رولان بارث: نقد وحقيقة، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994، ص25.

[4] – أحمد سويف: القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص147.

[5] – عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، الدار العربية للموسوعات، لبنان، ط1، 2006، ص67.

"إن القصيدة هي **أنا** الشاعر، وقد جعلت من ذاتها موضوعا لذاتها"[1] ، يقر انتماء النص الأدبي إلى صاحبه نافيا مسألة موت المؤلف، مثبتا أن العملية النقدية "يجب أن تتحرك بيقظة ومرونة بين مختلف مقومات الظاهرة الأدبية وعناصرها، وبشكل خاص بين المؤلف والنص والقارئ"[2].

ومن الشعراء من جعل قصائده أشبه بالاعترافات الشخصية العاكسة لحياته المريرة التي اكتوى بنارها، فعبرت عن معاناته وآلامه وأحزانه؛ وكانت"بمثابة فضاء شعري يعاد فيه إنتاج **أنا الشاعر** أي سيرته الذاتية، من خلال **أنا المتكلم**"[3]، وسلموا مفاتيح قصائدهم، لتكون مرايا ترتسم على سطوحها ملامح شخصياتهم المتميزة، سواء برزت **أنا المتكلم** سافرة، أو استخفت في القصيدة الغنائية؛ فإن النص الشعري يظل وسيلة لإنتاج خطاب ذاتي أو ترجمة ذاتية للشاعر:أي سيرة شخصية[4] تتجلى من خلالها ذات الشاعر من حيث قصد، أو لم يقصد[5]، ولا يمكننا تعميم الحكم وإطلاقه، فالأدب وإن استطاع أن يصور شخصية صاحبه، ويرسم ملامح ذاته بكل أبعادها وخصائصه، فإن هذه الذات قد تتعالى عن الواقع، وربما تستعير لنفسها ملامح ليست لها، وتنشأ عن ذلك علاقة تناقض وتضاد، ويخالف الأدب صورة صاحبه، لتتوزع ذات المؤلف بين صورتها في الواقع، وصورتها المجسدة في العمل الأدبي.

ويتضح من خلال ما سبق ذكره أن قضية الربط بين المؤلف وعمله، أو الفصل بينهما في الدراسات النقدية تبقى معقدة؛ فقد لا يعبر العمل المتسم بالفرح إلا عن حزن صاحبه،

---

[1] – عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص69.

[2] – فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص133.

[3] – عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص 69 .

[4] – المرجع نفسه، ن ص

[5] –التحليل الألسني للشعر يتضمن دراسة الوظيفة الشعرية ويربطها بالوظائف اللفظية ويرى"أن الشعر الغنائي المركز على ضمير المتكلم يرتبط أشد الارتباط بالوظيفة التعبيرية" ينظر أحمد منور : مفهوم الخطاب الشعري عند رومان ياكبسون من خلال كتابه مقالات في الألسنية العامة، مجلة اللغة والأدب، ع2، معهد اللغة وآدابها، جامعة الجزائر، ص88.

وقد يحيا صاحب الأعمال الأدبية الحاملة لبذور الحس المأساوي حياة هادئة، إلا أن هذا التعقيد قد تزيله الشواهد المستقلة عن العمل الأدبي.

ومن هنا ارتأى البحث المزج بين **الأنا** الشخصية المجسدة في **الأنا** الشعرية، و**الأنا** الشخصية كما صورها أصحاب التراجم والدارسون لأدب الشاعر وسيرته.

إن المتأمل **ديوان أبي الحسن علي الحصري القيرواني** ليجد حضور **أنا** المتكلم بشكل كثيف يوضح "لنا كيف كان وعي المتكلم بنفسه متعاظما، وكيف كان حضوره طاغيا، وكيف شكلت مفردات هذا الحضور عناصر سيرة ذاتية للشاعر"[1]، فهو يعرفنا بأدق تفاصيل حياته التي أهمل أصحاب التراجم الحديث عنها، فيمكن أن نعد بعض قصائده من أدب الاعترافات، فهو يذكر اسمه توقيعا في نهاية ديوان " اقتراح القريح واجتراح الجريح"[2]:

قَدْ ثَوَى عَبْدُ الغَنِيِّ بِطُوبَى فَهَلِ الْعُقْبَى غَدًا لِعلِيِّ

ويكرر العمل في نهاية ذيل هذا الديوان: (مخلع البسيط)/(د:ص490)

يَشْفَعُ عَبْدُ الْغَنِيِّ حَتَّى يَأْمَنَ مِنْ خَوْفِهِ عَلِيٌّ

ويصرح باسم والده الذي سم به ولده: (البسيط)/(د:ص367)

عَبْدُ الغَنِيِّ أَبِي وَابْنِي فَقَدْتُهُمَا فَضَامَنِي الدَّهْرُ حَتَّى ارْتَعْتُ بالظَّامِ

كَانَا حَرَمَايَ الآمِنَانِ فَيَا وَيْلاهُ أُبْدِلْتُ إِحْلاَلِي بِإِحْرَامِي

ويرتبط هذا الوالد الفقيد بآهات الحزن وأنين الحرقة لتبدأ أولى صفحات المأساة تكتب، ويبكي قبره، ويتزود بقبضة من تراب تغنيه عن التطيب في رحلته الطويلة: (الوافر)/(د:ص23)

رَحَلْتُ وَهَاهُنَا مَثْوَى الْحَبِيبِ فَمَنْ يَبْكِيكَ يَا قَبْرَ الْغَرِيبِ

سَأَحْمَلُ مِنْ تُرَابِكَ فِي رِحَالِي لِكَيْ أَغْنَى بِهِ عَنْ كُلِّ طِيبِ

---

[1] – عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص73.

[2] – أبو الحسن الحصري: الديوان، تحقيق محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحي، مكتبة المنار، تونس، ط1، 1963، ص454.

وسيعتمد البحث الرمز **د:** للديوان متبوعا بالرمز **ص:** للصفحة، ثم رقمها في الإحالة على أشعار الشاعر.

ويردد قلبه المكلوم أغاني الوفاء مستعطفا الواقفين بهذا القبر الذي انقطع صاحبه عن الدنيا وزخرفها فاستغنى عنها، وقطعت حباله عن حبال أهلها عدا حبل الدعاء والترحم، ويغادر القبر وساكنه قاطعا رحلة العذاب بليلها الأبدي، متزودا بجروحه وقلبه العامر بذكريات الحب والشقاء:

(الطويل)//(د:ص23)

أَبِي نَيِّرُ الأَيَّامِ بَعْدَكَ أَظْلَمَا وَبُنْيَانُ مَجْدِي يَوْمَ مُتَّ تَهَدَّمَا

وَجِسْمِي الذِي أَبْلاَهُ فَقْدُكَ إِنْ أَكُنْ رَحْلَتُ بِهِ فالقَلْبُ عِنْدَكَ خَيَّمَا

سَقَى اللهُ عَيْنَيْ مَنْ تَعَمَّدَ وَقْفَةً بِقَبْرِكَ فاسْتَسْقَى لَهُ وَتَرَحَّمَا

وعلى ذكر الأب فإن الشاعر لا يورد ما يتعلق بأمه، مما يجعل الظن يحوم على أنها توفيت **وولدها أبو الحسن** لا يزال صغيرا لا يعرف عنها شيئا، ويختلف المترجمون حولها في إشارة إلى علاقة الشاعر بعلم من أعلام المغرب العربي القديم أبي إسحاق إبراهيم الحصري القيرواني، الذي يراه صاحب الوفيات ابن خالته، فتكون الأم مجهولة الأصل[1]، ويعده صاحب(الغيث المسجم) خلا لأبي الحسن[2]؛ ومنه فالأم قيروانية قريبة والده، وما يهم من أمرهذه الأم أن فقد الابن لها قد قوى العلاقة بينه وبين والده الذي بالغ في تقريبه إلى قلبه والحنو والإشفاق عليه، فصرح بأنه حرمه وحماه، وأنه استمد منه العز والمجد الذي ورثه عن آبائه الفهريين، ويكثر من الاعتزاز بعراقتهم؛ فيكفي أنهم شهدوا الغزوات:(الوافر)//(د:277).

أَثَارَ النَّقَعَ جَدُّكَ فِي حُنَيْنٍ وَفِي بَدْرٍ وَأَثَّرَ فِي كَدَاءِ

ويوطد صلته بوطنه القيروان مصورا حضارتها، وتفردها بالثروة والفضائل:(المقتضب)//(د:ص324)

قَيْرَوَانُ جَدِّكَ لاَ مِنْبَرٌ كَمِنْبَرِهَا

تَاجُ مِصْرَ مَعْقِدُهُ كَانَ تَحْتَ خِنْصَرِهَا

---

[1] – أبو إسحاق الحصري صاحب كتاب(زهر الآداب) ينظر ترجمته:ابن خلكان(شمس الدين أحمد): وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، دار صادر، بيروت، 1977، ص1/54-55-394-395.

[2] – أبو الحسن الحصري: الديوان، ص22.

شَاعِرُ الْعِرَاقِ كَبَا عَنْ مَدَى شُوَيْعِرِهَا

وَابْنُ أَرْبَعِينَ عَمِى عَنْ مَدَى خَزَوَّرِهَا

والْمُلُوكُ عَاجِزَةٌ عَنْ نُضَارِ مُوسِرِهَا

ولكن الدهر يفجعه في بلده، ويشتت شمل أهله، فلا يشفع للفهريين تميزهم:

(مجزوء الرجز)//(ص331)

وَأَنْتَ يَا دَهْرُ لَقَدْ فَجَعْتَ فِهْرًا غُرَرَكْ

ويرتبط الشاعر بالموت، ويشتد الألم، وتكثر الشكوى، وتضطرم نيران القلب، وتضيف مأساة العمى إلى كتاب حياته صفحات الشقاء، وإن حاول أن يلملم شتاته، ويتظاهر بتجاهل الآفة، ويتماسك أمام زعزعة القدر له:(الوافر)//(د:135)

وَقَالُوا قَدْ عَمِيتَ فَقُلْتُ كَلاَّ فإِنِّي الْيَوْمَ أَبْصَرُ مِنْ بَصِيرِ

سَوَادُ الْعَيْنِ زَادَ سَوَادَ قَلْبِي لِيَجْتَمِعَا عَلَى فَهْمِ الْأُمُورِ

وستترك آفة العمى بالغ الأثر في حياة الشاعر، ويزداد حقده على المجتمع البشري، ويتحفز للسب والشتم والهجاء، فالزمان حقير، وأهله ديدنهم الغدر:(الكامل)//(د:ص421)

خَبُثَ الزَّمَانُ كَمَا تَرَيْنَ وَأَهْلَهُ كُلُّ امْرِئٍ فِي وِدِّهِ تَدْلِيسُ

ويقلب طرفه، لا يرى إلا وحوشا تنهش لحمه، وتشعره بالنفور منها، ويكثر الحديث عن الحاسدين والأعداء العائثين في أرضه فساداً والهادمين لمجده (مجزوء الخفيف)//(د:306)

أَنَا كَالزَّرْعِ و الْعِدَا كالْجَرَادِ الْمُصَوَّخِ

وترتبط صفة العمى بالشاعر، ويعرف بأبي الحسن علي الحصري القيرواني الضرير، لتكتب صفحات أخرى في كتاب مأساته، يستشعر من خلالها نقصه؛"فالإنسان بطبعه يهوى الكمال، لأنه يجسد له القوة، ويخجل من مظاهر النقص؛ لأنها تجسد له الضعف، والحيل التي يستعين بها على مواجهة إحساسه بالنقص، قد تأخذ شكل التقمص، أو الكبت أو التبرير أو التعويض وهو أهمها"[1]، ويلجأ صاحبها إلى الأدب لقيامه على الشعور والخيال

[1] – كارين صادر ونصير الجوهري: معجم الأدباء ذوي العاهات، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص10.

والتأمل الفكري، "وهو بطبيعة الحال سلاح ذي العاهة، ومتنفسه في أزماته، ولسان حاله في التعبير عن ذاته ومعاناته، وصوته الذي يلامس به أذن العالم"[1]،والحديث عن التعويض الذي أقره عالم النفس (أدلر) حين ذهب" إلى أن التعويض هو الدافع الذي يحث الضرير إلى النبوغ في الأدب"[2] لا يمكن تعميمه، ولا إطلاقه، فليس كل ضرير بالضرورة نابغة في الأدب.

وينكب الشاعر في بلده القيروان بعد أن خربتها رياح أعراب بني هلال وحلفائها، فتضاف إلى مأساة عماه، مأساة خراب بلده، لتبدأ رحلة غربته واغترابه ، فيستشعر عظم المصاب، ويصور كيف انطفأت بهجة ما بقي من أهله، وكيف عج الظلام، فتلبست الوحشة جنته، وعمها الخراب، فزال المسك والجوهر :(البسيط)//(د:126)

ألا سَقَى اللهُ أرْضَ الْقَيْرَوَانِ حَيَا كَأنَّهُ عَبَرَاتِي المُسْتَهِلاَّتُ

فإنَّهَا لِدَةُ الجَنَّاتِ تُرْبَتُـهَا مِسْكِيَّةٌ وحَصَاهَا جَوْهَرِيَاتُ

ويعبر عن قلقه وسخطه على حاضره في أرض الغربة؛ فتنكأ جراحه، ويزداد تفجعه، كلما ذكر تلك اللحظات السعيدة، فلا تبقى له إلا الذكرى عساها تخفف علته:(البسيط)//(د:ص 125)

إذا اعْتَلَلْنَا تَعَلَّلْنَا بِذِكْرِكُـمُ لَوْ أحْسَنَتْ بُرْءَ عِلاَّتٍ تَعِلاَّتُ

[...] كأنَّنِي لَمْ أذُقْ بِالْقَيْرَوَانِ جَنًى وَلَمْ أقُلْ:هَا لأحْبَابِي ولا هَاتُوا

ولَمْ تَشُقْنِي الْخُدُودُ الْحُمْرُ فِي يَقَقٍ ولا العُيُونُ الْمِرَاضُ الْبَابِلِيَاتُ

ويخلد ذكرى وطنه في قلبه، وتصبح حياته الماضية ذكريات اللوعة والحنين، ويمسي الحاضر انفرادا في الوجود؛ فيدعو السماء والأرض للمشاركة في البكاء والندب:(البسيط)//(د:ص 125)

أصْبَحْتُ فِي غُرْبَتِي لوْلاَ مُكَاتَمَتِي بَكَتْنِيَ الأَرْضُ فِيهَا وَالسَّمَوَاتُ

وتحمل الغربة معاني الموت، فالحياة في غير القيروان موت:

---

[1] – المرجع نفسه، ن ص.

[2] – كارين صادر ونصير الجوهري: معجم الأدباء ذوي العاهات، ص11.

(البسيط)/(د:ص 125)

مَوْتُ الْكِرَامِ حَيَاةٌ فِي مَوَاطِنِـهِمْ فَإِنْ هُمُ اغْتَرَبُوا مَاتُوا وَمَا مَاتُوا

ويتولد عن القلب المفجوع حكمة المعاناة المأساوية تشيع معاني الضياع والفقد، وتعرض الغربة نفسها فصلا في كتاب مأساة الشاعر، يتجدد بها الأسى العميق؛ وتنقله إلى (سبتة) يجر أذيال الفجيعة، ويرزق فيها بابن سمي جده (عبد الغني)، يقول: (الكامل) /(د:ص422)

أَبُنَيَّ مُذْ مَنَحَتْكَ سَبْتَةُ لِلْعُلاَ لَمْ يَرْضَهَا يَحْيَ وَلا إِدْرِيسُ

وَالْقَيْرَوَانُ حِمَى أَبِيكَ وَمَا نَأَى إِلاَّ وَرَبْعُ القَيْرَوَانِ دَرِيسُ

نَحْنُ الْبُدُورُ النَّيِّرَاتُ وَمِصْرُنَا فَلَكٌ بِشُهْبِ رِمَاحِنَا مَحْرُوسُ

نَخْتَالُ فَوْقَ الْخَيْلِ فِي ظُلَلِ القَنَا أُسْدًا و َقَدْ وَقَدَ الغَدَاةَ وَطِيسُ

لَكِنْ أَصَابَتْهَا مَصَائِبُ ذُلِّلَ َتْ مِنْهُنَّ أُمُّ اللَّيْثِ وَهْيَ شَمُوسُ

ثم يغادرها مستودعا بها فلذة من فلذات كبده الحرى: (المديد)/(د:ص77)

اَسْتَوْدِعُ اللهَ لِي بدَانِيَةَ وَسَبْتَةَ فَلْذَتَيْنِ مِنْ كَبِدِي

خَيْرُ ثَوَابٍ ذَخَرْتُهُ لهُمَا تَوَكُّلِي فِيهِمَا عَلَى الصَّمَدِ

وتسبقه شهرته إلى بلاد الأندلس المقسومة بين ملوك الطوائف؛ فيطرأ عليها "منتصف المائة الخامسة من الهجرة، والأدب يومئذ بأفقنا . الأندلس . نافق السوق، معمور الطريق، فتهادته ملوك طوائفها تهادي الرياض النسيم، وتنافسوا فيه تنافس الديار في الأنس المقيم"[1]؛ ويتصل بأشهر ملوكها مادحا مستجديا، فنجده في بلاط أقوى ملوكها **المعتمد بن عباد**[2] يخلع عليه صفات التفرد على عادة الشعراء القدامى:(الخبب)/(د:ص119)

أَ بَنِي عَبَادَ مَا حَسُنَتْ إِلاَّ بِكُمُ الدُّنْيَا فَقَدِ

[1] – ابن بسام (علي أبو الحسن): الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تح سالم مصطفى البدوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج4، ص 149/148.

[2] – المعتمد بالله بن عباد (أبو القاسم) ينظر ترجمته: ابن خلكان: وفيات الأعيان، المصدر السابق، ج5، ص 21– و المراكشي(عبد الواحد بن علي أبو محمد): المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تح صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006، ص76.

نَقَدَ الكُرَمَاءُ الدَّهْرَ مَعِي فَتَخَيَّرَكُمْ فِي المُنْتَقَدِ

وَقضَى لَكُمُ بالفَضْلِ عَلَى مَنْ فِي الأدْنَى أوْ فِي الْبُعَدِ

سَمِعُوا برَشَادِ فتَى لَخْمٍ فَنَفُوا هَارُونَ عَنِ الرَّشَدِ

وتنقله الرحلة إلى بلاد **علي بن مجاهد العامري**[1] يشكوه ظلم الدهر له، ويراه المنقذ: (طويل)//(د:ص77)

وَإنْ يَكُ دَهْرِي ضَمَّنِي ثُمَّ ضَامَنِي فَإنَّ عَلِيًّا خَيْرُ مَوْلَى وَمَوْئِلِ

هُمَامٌ إذا هَمَّ بالأمْرِ فامْتَطَى عَزيمَتَهُ نَادَتْ برَضْوَى وَيَذْبُلِ

ولا يجد حرجا في مدح ملك دانية الجديد الفاتك بممدوحه السابق؛ فيتحول الحبيب إلى عدو يطرب الشاعر لانكساره، ويهلل للملك الجديد على عادة الشعراء منتجعي الصلات: (الوافر)//(د:ص116-117)

كَذا تُفْتَضُّ أبْكَارُ البِلادِ وَلا مَهْرَ سِوَى الْبِيضِ الْحِدَادِ

[...] هَدَيْتَ الْعَسْكَرَ الجَرَّارَ لَيْلاً فأهْدَيْتَ الظُّبَاةَ إلى الْهَوَادِي

مَلأْتَ بِهِ الفَضَاءَ فَضَاءَ لَيْلٍ مَحَتْ فيهِ الظُّبَى شَكْلَ السَّوَادِ

ومَا أقْبَلْتَ إلاّ بَعْدَ مَا قَدْ سَقيْتَ الثَّغْرَ مِنْ ثُغرِ الأعَادِي

وَكَانَ مَرَامُ دَانِيَةَ عَزيزًا فهَانَ عَلى المُسَوّمَةِ الجِيَادِ

ليرتبط ببلاط **أحمد بن سليمان بن هود**[2]، ويستطيب المقام عنده، وقد حظي بالمنزلة الرفيعة، ويخلص له إخلاصا لم يطمع به غيره من ملوك الطوائف حين يرفض تصديق نعيه، ويسخط على الدهر:(الطويل)//(د:ص132)

أصَمَّ وَأصْمَى ثُغْرَةَ الثَّغْرِ حَادِثٌ تُحَدِّثُنَا عَنْهُ الثِّقَاتُ فَنَمْتَرِي

هُوَ البَحْرُ فِي ذَا الخَطْبِ أعْطَاكَ دُرَّهُ فقُلْ لِلِّسَانِ انْظِمْ وللِدِّمْعِ فانْثُرِ

أَجَدَّكَ بَزَّ الدَّهْرَ شُهْبَ بُزَاتِهِ وَعَزَّ مُعِزَّ الدَّوْلَةِ ابْنَ المُظَفَّرِ

[1] – علي بن مجاهد العامري (الموفق) ينظر ترجمته: المراكشي: المعجب، ص61.

[2] – أحمد بن سليمان بن هود(المقتدر) ينظر ترجمته: المراكشي: المعجب، ص60.

أَعَزُّ مَنْ اقْتَادَ الْخَمِيسَ إِلَى الْوَغَى وَأَكْرَمُ مَنْ يُدْعَى لَهُ فَوْقَ مِنْبَرِ

تَلَثَّمْ حَيَاءً يَا زَمَانُ مِنَ الْعُـلاَ مَضَيْتَ بِمَعْرُوفٍ وَجِئْتَ بِمُنْكَرِ

ويستودع بدانية فلذة أخرى من فلذات كبده، لترتبط المدن بالموت، ويضاف فصل الثكل والندب إلى كتاب مأساته: (المديد)//(د:ص77)

أَسْتَوْدِعُ اللَّهَ لِي بِدَانِيَةَ وَسَبْتَةَ فَلْذَتَيْنِ مِنْ كَبَدِي

ويخصص لهذا الجزء ديوانا بأكمله، ويصر على إملائه بعد أن امتنع عن جمع شعره، يقول: "لذلك لم أجمع أشعاري[...]حاشا ما في كتابي هذا، فغفر الله لي ولمن حسدني وآذى، وكنت نظمت هذه الأشعار إذ قلبي مشتعل"[1]، وتكون المراثي من أقوى أسباب شهرة الحصري، يسجل فيها مأساته؛ غربة الشاعر الحصري قاتلة، وحرقة خيانة الزوجة ستفتح بابا في هذا الفصل يولج إلى علاقة الشاعر بالمرأة عموما، والمحبوبة ثم الزوجة خصوصا، وينقل شدة الألم، وصورة الضعف، وأشواق المحب ولواعجه؛ ويستجدي طيف المحبوبة على عادة شعراء الغزل ليعوضه أحوال العشق، وتجني المعشوق؛"فصورة الطيف في الشعر العربي قديمه وحديثه، تفنن الشعراء في تصويرها، وإخراجها في قصائدهم الغزلية، وهي تعبير عن حالة نفسية خاصة يتوهم الشاعر من خلالها تحقيق مالا يمكن أن يتحقق له في الواقع إذ يفصح عن رغبات دفينة محبوسة في صدره" [2]، ويرتبط وجعه بصدود المحبوبة، ثم بغربته عنها، وبزمانه الجائر: (الطويل)//(د:ص215)

ثَنَتْنِي صُرُوفُ الدَّهْرِ عَنْكِ وَمَا انْثَنَى فُؤَادِي فَجِسْمِي رَاحِلٌ مِثْلَ لاَبِثِ

ثِمَارُ الْمُنَى مَنْ يَجْنِهَا دُونَ إِلْفِهِ يَجِدْ طَيِّبَاتِ الْعَيْشِ مِثْلَ الْخَبَائِثِ

ثَلِمْتُ صَفَا صَبْرِي فَأَوْرَثَنِي الضَّنَى فَوَيْحُ غَرِيبٍ لِلْضَّنَى مِنْكِ وَارِثِ

ثَوَايَ عَلَى جَمْرِ الْغَضَا مِنْ فِرَاقِكُمْ فَهَلْ مِنْ خَيَالٍ عَنْ غَرَامِيَ بَاحِثِ

وتبرز ثنائية الشاعر وخيانة المحبوبة؛ ويدمى جرحه وتعظم مصيبته، وينقم على جميع النساء، ويحمل زوجته أسباب موت الابن: (الخفيف)//(د:ص353)

---

[1] – أبو الحسن الحصري: الديوان، ص 264.

[2] – محمد أحمد الحوفي: الغزل في العصر الجاهلي، دار القلم، بيروت، 1961، ص33.

أَتُرَى أَمْرَضَتْكَ فُرْقَةُ أُمٍ دَأْبُهَا فِي أَبِيكَ غَدْرٌ وَفَرْكُ

أَتُرَاهَا تَبْكِي إِذَا آبَ سَفْرٌ أَنْ تَسَلْهُمْ هَلْ عِشْتَ أَمْ مُتَّ يَحْكُوا

أَنَا أَبْكِي عَلَيْكَ مِلْءَ جُفُونِي وَالأَعَادِي مَتَى أَبْكِيكَ يَبْكُوا

وينعزل عن حياة اللهو والغزل، فالجرح دام، والمصائب ازداد أوراها، والقوافي تجدد الأسى، ولا تتوقف الخطوب، ويداوم الشاعر شكواه، وتبرمه من الدهر وأهله؛ فالوالد مات والوطن خرب، والزوجة خانته، والأعداء جراد، والأمل وراه التراب بيديه، ومدن العدوة المغربية والأندلس لا تحمل إلا الموت: (مجزوء الرجز)//(د:ص331)

وَأَنْتَ يَا دَهْرُ لَقَدْ فَجَعْتَ فِهْرًا غُرَرَكْ

سَلَبْتَنِي أَرْبَعَةً زَانُوا فَكَانُوا دُرَرَكْ

ويلجأ إلى الصبر، راضيا بقضاء الله وقدره: (الكامل)//(د:ص274)

وَالْخَيْرُ فِيمَا اخْتَارَ خَالِقُهُ لَقَدْ آلَتْ بِهِ الضَرَّاءُ لِلسَّرَاءِ

وَلَقَدْ يَسُرُّ اللَّهُ بِالْبَأسَاءِ فِي أَحْكَامِه وَيَضُرُّ بِالنَعْمَاءِ

ويتجلد أمام ضربات الموت، وربما ذلك راجع لكثرة ما قاله في رثاء ابنه، ولطول المدة التي عاشها بعد وفاة ابنه[1]، إلا أنه في حقيقة الأمر يقر عجزه عن الصبر: (البسيط)//(د:ص370)

صَبَرْتُ لِلدَّهْرِ إلاَّ عِنْدَ فَقْدِ أبٍ وَابْنٍ فِدَاؤُهُمَا نَفْسِي وَأقوَامِي

ولايتوقف عند العجز، ويتجاوزه إلى رفض الصبر، وعصيانه:(مجزوء الوافر)//(د:ص382)

أَطَعْتُ الصَّبْرَ فِي نُوَّبٍ عَلَيَّ الدَّهْرُ لَوَّنَهَا

وَفِي عَبْدِ الغَنِيِّ ابْنِي عَصَيْتُ الصَّبْرَ حِينَ نَهَى

فمصيبته تتجاوز أناه إلى المستوى العام والكوني فهي مأتم الحياة: (البسيط)//(د:ص290)

عَزِّ العَوَالِي بَلْ عَزِّ المَعَالِي فِي فَرْعٍ لَهَا أَثَّثَّهُ أَيَّ تَأْثِيثِ

فَجَثَّهُ القَدَرُ الجَارِي لِيَفْجَعَهَا بِطَيِّبٍ مِنْ فُوَيْقِ النَّجْمِ مَجْثُوثِ

[...] فَقَدْ أقامَتْ عَلَيْهِ اليَوْمَ مَأتَمَهَا بَيْنَ المَهَا العِينِ والأُسْدِ الدَلاَهِيثِ

[1]– مخيمر صالح: رثاء الأبناء في الشعر العربي، مطبعة المنار، الزرقاء، ط2، د ت، ص113.

ويحاول لملمة أشلائه، ليمكننا من الوقوف عند ثقافته، فهو الحافظ لكتاب الله العارف بالدين والشريعة،"و[أبو الحسن] الحصري القيرواني أحد أئمة القراءات، حفظ القراءات بالروايات على شيوخ ذلك العصر[...]، وفي تدريس فن القراءات أمضى الحصري عمره، وفيها ألف رائيته المشهورة التي جاوزت مائتي بيت، وظلت قصيدته تلك موضع عناية العلماء، فنشروها وعلقوا عليها"[1]، وشهرته في هذا العلم جعلته يتحسر لفقد ابنه عبد الغني الذي رآه شبيها له: (الطويل)//(د:ص398)

شَبِيهِي لَوْ أَرْبَى عَلَى العَشْرِ أَرْبَعًا رَوَى عَنِّيَ القُرْآنَ والشِّعْرَ والشَّرْعَا

وَفَنَّدَنِي فِي كُلِّ مَدْحٍ أَحُوكُهُ لِقَوْمٍ أُسَمِّيهِمْ وَهُمْ عَرَبٌ نَبْعَا

قَرَأْتُ أَقَارِيضَ الخَلِيلِ وَلَمْ أَكُنْ لأَقْرَأَهَا لَوْ كُنْتُ أُشْبِهُهُ طَبْعَا

ويعتز الشاعر بأناه ويشكو ما لاقاه في الأندلس من عداء ومكر؛ تلك ضريبة التفوق: (الطويل)//(د:ص253)

أُعَادَى عَلَى فَضْلِي واسْتَصْحِبُ الْعِدَى وَلِي حَسَنَاتٌ عِنْدَهُمْ هِيَ أَوْزَارُ

[...] وَلَمْ أَرَ مِثْلِي فاضِلاً يُنْقِصُونَهُ بَلَى قَلَّمَا يَخْلُو مِنَ الْقَرْضِ دِينَارُ

ويباهي بنفسه:"**أنا** شاعر الزمان"[2]، ولا يقتصر على التصريح بتفوقه في الشعر؛ وإنما يصرح أيضا بأنه أديب ناقد ولغوي نحوي لا يشق له غبار: (الخبب)//(د:ص145)

غَيْلانُ الشِّعْرِ قُدَامَتُهُ جَرْمِيٌّ النَّحْوِ مُبَرِّدُهُ

وَخَلِيلُ لُغَاتِ العُرْبِ يَقْــفُ كِتَابَ الْعَيْنِ وَيَسْرُدُهُ

ويحمل كتاب مأساته عائداً إلى العدوة المغربية بعد أن ضاق به المقام ببلاد الأندلس، ولايجاوز مدينة **طنجة** التي ترتبط بمنيته سنة 488 هـ؛ ويتفق دارسوه[3] حول تاريخ وفاته بعد

---

[1]– منجد مصطفى بهجت: الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي(في عهدي ملوك الطوائف والمرابطين)، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1986، ص102–103.

[2]– أبو الحسن الحصري: الديوان، ص96.

[3] – عمر فروخ : تاريخ الأدب العربي(الأدب في المغرب والأندلس إلى آخر عصر ملوك الطوائف)، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ج4، ص707. – ويوسف فرحات ويوسف عيد: معجم الحضارة الأندلسية، دار الفكر العربي والنشر للطباعة، بيروت، ط1، 2000، ص94. – وأحمد الطويلي : أبو الحسن علي الحصري القيرواني، مطبعة الوفاء، تونس، 1999، ص15.

أن اختلفوا في تاريخ ميلاده بين 415 هـ، و420[1] هـ.؛ وتتوقف **الأنا الشخصية** فاسحة المجال **للأنا الشعرية** لتعرض شعر صاحبها، وتتبين مواقف بعض الدارسين منه .

2- الأنا الشعرية – المنجز الشعري:الديوان

حقق ديوان الشاعر أبي الحسن علي الحصري الضرير القيرواني التونسيان محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحي، ونشرته مكتبة المنار في طبعتها الأولى سنة 1963، وكان أملها لفت أنظار الدارسين والمؤرخين لهذا الشاعر الفحل الذي أهمل أمره، وصدرالمحققان الديوان بلمحة تاريخية تناولت العصر الصنهاجي، أتبعاها بدراسة مطولة لحياة الحصري العامة والخاصة، وقد أقرا أن الكثير من شعره قد ضاع –خاصة ما قاله في فترة شبابه قبل مغادرة القيروان إثر نكبتها–، وأضافا إليه ما نشره ابن بسام صاحب الذخيرة؛ وقسما تراثه إلى أقسام خمسة:

1/ **الرسائل**: جمعاها من كتاب الذخيرة عندما عرض صاحبه للتعريف بأبي الحسن الحصري، وقدم هذه الرسائل نماذج لنثره عائبا عليه فيها تكلف السجع، يقول: "وله سجع يمج أكثره السمع لم يسمح به نقدي أن أكتبه ولا راقني أن أرويه"[2]، ويتضح من خلال هذا الحكم أن ابن بسام قد ظلم الحصري؛ فما بقي من رسائله –وإن حمل تكلفا كان سمة العصر– يظهر طرافة تدل على قوة حساسية، ورقة عاطفة سواء في مدح الأصدقاء أو التعريض بالخصوم، ويكتفى بعرض رسالتين يخاطب في الأولى صديقا " السلام عليك أيها القلب الثاني، والبعيد الداني، الراقي في سماء المعالي، الواقي من داء الليالي، أول من عددت، وأفضل من أعددت، ومن لا يزال النسيم في البكر والعشيات يهدي إليه طيب التحيات، ومن جعلت وقاه، ولا عدمت لقاه، فإذا كان الكريم سالماً، كان الزمان مسالماً"[3]، وهي نتفة من رسالة إخوانية حملت سمات عصر الكاتب، وبعث بثانية إلى أبي الحسن بن

---

[1] – قيل ولد الحصري سنة 415**هـ**، وقيل سنة 420**هـ**. ينظر عمر كحالة: معجم المؤلفين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دت، ج7، ص125.

[2] – ابن بسام: الذخيرة، ج4، ص149.

[3] – المصدر نفسه، ج4، ص93. و ينظر أيضا: أبو الحسن الحصري: الديوان، ص 93.

الطراوة العالم النحوي على إثر خصومة شبت بينهما جاء فيها:" ما حياتي بين الحيات، وثباتي في الجميع أو الثبات، وقد حانت وفاة الوفاء، وخانت صفات الصفاء، وأرداني الزمان بأردانه، وأعياني بتقلب أعيانه، الجاهل هو الحاظي، والعالم مبخوس الأحاظي"[1]، ويتكرر ذكر الزمان وتقلباته في نثر الحصري كما في شعره، لتبزر غربته، وتكشف عن نفسها موضوعا أثيرا عنده .

2/ ديوان المتفرقات: هو مجموع ما تفرق من شعر الحصري في كتب التراجم، وقد قسمه المحققان إلى أربعة أقسام، معتمدين على الأغراض الشعرية:

2-1: قسم النسيب: ويبدأ بمخمس[2] يشتمل تسعا وعشرين تخميسة، موزعة على حروف الهجاء- بحساب تخميسة لكل حرف-، ويقيده في بداية البيت ونهايته بحرف واحد، ولا يكتفي بذلك؛ بل يجعل الحرف لازما في بداية ونهاية الصدور والأعجاز، ولا يتخلى عن هذا القيد إلا في نهاية الشطر الخامس الذي يلتزم فيه قافية اللام المكسورة، يقول في أول مخمسه:(الطويل)/(د:ص107).

أَبُثُّكِ مَا فِي النَّفْسِ لَسْتُ أُرَائِـي أَنَا بَعْضُ قَتْلَى حُبِّكِ الشُّهَدَاءِ
أَلِفْتُ البُكَا إِذْ عَزَّ فِيكِ عَزَائِي إِلَى أَنْ بَكَتْ أَرْضِي مَعِي وَسَمَائِي
وَإِنِّيَّ رَاضٍ عَنْكِ فِي هَذِهِ الْحَالِ
بِفَيْضِ دُمُوعِي فِيكِ سَكْبًا عَلَى سَكْبِ بِعَطْفِكِ فِي ذَاكَ الرِضَى قَبْلَ ذَا العَتْبِ
بِمَا بَيْنَنَا مِنْ عِفَّةٍ زَمَنَ الْقُرْبِ بِمَا جَرَّدَتْ عَيْنَاكِ مِنْ صَارِمٍ عَضْبِ
أَجِرْنِي مِنْ الخَدِّ المُطَرَّزِ بِالخَالِ

هي مأساة الحب تروي عذاباته، يودعها صاحبه أعمق معاني الشوق وأحر لواعج الصب، هو القتيل الذي ألف البكاء، وهو الشهيد في ساحة الحب تبكيه الأرض والسماء، يتألم كلما

---

[1] – ابن بسام: الذخيرة ، ج4، ص.50 .و ينظر: أبو الحسن الحصري: الديوان، ص 93.

[2] – يقول ابن رشيق :" المخمس:هو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك" ينظر ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية، بيروت 2004، ج1، ص162. و ينظر: نور الدين السد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص44.

تذكر أمسه، ويحن إلى الوصال، ثم لا يفتأ يذكر الأعداء المتربصين به لتشتيت شمله، ويمزج ذلك بتأكيد الوفاء وعفة حبه على عادة شعراء الغزل القدامى؛

ويرث شعراء بني عذرة المعذبين، ويضيف مأساته إلى مآسيهم، و يتشاكل حال وجعه مع أوجاعهم، فيردد نسيبه معاني الغزل القديم.

2.2:<u>قسم المديح</u>: أشار البحث في سيرة الحصري إلا أنه اتصل ببعض ملوك الطوائف، ولا نجد في ما بقي من شعره مدحا **للأمير الصنهاجي المعز بن باديس**[1]، ولا لابنه تميم رغم أنه غادر القيروان وعمره يناهز الثلاثين، فهل اكتفى بالتلمذة وطلب العلم في هذه الفترة وتدريس علوم القرآن، ولم يشارك شعراء القيروان البارزين مجالسهم الأدبية، ألأنه لم يكن يحسن نظم الشعر وقتها ؟ أم إن ضياع أشعار فترة الشباب حجب تميزه في بلاط القيروان؟، والإشارات المبثوثة في كتب التراجم التي تناولت الشاعر تدل على تميزه قبل رحيله عن وطنه؛ فالتفات المعتمد بن عباد صاحب أشبيلية إليه، واستدعاؤه لبلاطه يدلان على أن شهرته قد سبقته إلى الأندلس قبل حلوله بها، مما يرجح أن المؤلفين والإخباريين الذين كانوا في بلاط المعز بن باديس أهملوه لصغر سنه، وللشخصيات العظيمة في الشعر والأدب التي كانت ترتاد ذلك البلاط، ولم يأت ذكر المعز الصنهاجي سوى مرة واحدة، (الخفيف)/(د: ص335).

أَيْنَ مُلْكُ الْعَزِيزِ قِدْمًا وَإِنْ تَذْ ... كُرْ قَرِيبًا فَأَيْنَ مُلْكُ <u>المُعِزِّ</u>

وَابْنُ هُودٍ وَلاَ تَرَى كَابْنِ هُودٍ ... كَانَ لَيْثَ الثُّغُورِ يَغْزُو ويُغْزِي

وقد ربط محققا الديوان ابتعاد الحصري عن مجالس الصنهاجيين الأدبية بعقدة العمى، وحساسية صاحبها وخوفه من الانتقاد، وهو أمر يتنافى مع اعتداد الشاعر بنفسه وشعره قال ابن بسام:" على أنه كان فيما بلغني ضيق العطن، مشهور اللسن، يتلفت إلى الهجاء تلفت الظمآن إلى الماء"[2] هذا في كهولته وشيخوخته؛ فما يقال عن أخلاقه في أول شبابه؟

---

[1] – الأمير المعز بن باديس بن المنصور الصنهاجي (–454) من ملوك الدولة الصنهاجية بإفريقية، ينظر ترجمته : خير الدين الزركلي: الأعلام، دار الملايين، بيروت، ط6 ، 1984، ج7، ص270.

[2] – ابن بسام : الذخيرة، ج4، ص149.

ممـا يجعل فرضية ضيـاع بعض شـعره أقوى أسباب جهل الدارسين لمكانتـه الأدبيـة فـي القيروان في العهد الصنهاجي، وحاله في ذلك شبيه بكثير من الأعلام المغيبين في التاريخ؛ انحصر مديحه على من اتصل بهم من ملوك الطوائف: المعتمد بن عباد، علي بن مجاهد العامري، ابن هود، وصاحب مرسية الأمير أبي عبد الرحمن محمد بن طاهر[1]، ويضاف إليهم بعض العلماء والفقهاء. من هذه الفئة: أبو العباس النحوي البلنسي[2] أديب بلنسية، وأنيس الشاعر في غربته:(الكامل)//(د:ص116)

قَامَتْ لأَسْقَامِي مَقَامَ طَبِيبِهَا ذِكْرَى بَلَنْسِيَةَ وَذِكْرَى أَدِيبِهَا

حَدَّثْتَنِي فَشَفَيْتَ مِنِّي لَوْعَةً أَمْسَيْتُ مُحْتَرِقَ الْحَشَا بِلَهِيبِهَا

مَا زِلْتُ أَذْكُرُهُ وَلَكِنْ زِدْتَنِي ذِكْرًا وَحَسْبُ النَّفْسِ ذِكْرُ حَبِيبِهَا

أَهْوَى بَلَنْسِيَةَ وَمَا سَبَبُ الهَوَى إِلاَّ أَبُو العَبَّاسِ أُنْسُ غَرِيبِهَا

ويستمر في مدحياته لأصدقائه يسير على خطى شعراء المدح القدامى، ولا يجانبهم إلا بما فرضه عصره من تأنق ومبالغة في التصوير؛ يقول مخاطبا الفقيه القاضي أبا المطرف الشعبي[3] بمالقة، وقد جعله منقذه في غربته، ومفرج كرباته، ليستشف أنه بقدر ما يظهر ضغينة لأعدائه، يتعمق في ود الأحباب والإخوان:(الطويل)//(د:ص120)

سَرَيْتُ وخَلَّيْتُ الْهَوَى لَكَ صَاحِبِي فَهَذَا الْهَوَى يُصْبِي وَهَذَا السُّرَى يُنْضَى

فَثَوْبُكِ مِنِّي سُلَّ يَا أَسَدَ الشَّرَى وَطَرْفُكِ عَنِّي يَا مَهَاةَ النَّقَى غُضِّي

تَفَكَّرْتُ فِي الدُّنْيَا وَفِي غُرْبَتِي بِهَا فَضَاقَتْ عَلَيَّ الأَرْضُ في الطُّولِ والعَرْضِ

لَقَدْ شَعَّبَ الشَّعْبِيُّ قَلْبًا صَدَعْتَهُ كَمَا تَصْدَعُ الْمَظْلُومَةَ الْخَيْلُ بِالرَّكْضِ 2-3

قسم الرثاء : يفتتح برثاء مدينة القيروان بعد نكبتها، ويضيف الشاعر اسمه إلى

---

[1] – هو الأمير الذي أهداه الشاعر الحصري قصيدته (يا ليل الصب)، ينظر ترجمته :ا- أبو الحصري: الديوان، ص50.

[2] الحميدي (أبو عبد الله محمد بن أبي نصر فتوح) : جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس وأسماء رواة الحديث وأهل الفقه والأدب وذوي النباهة والشعر، قدمه وشرحه صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2004، ص308.

[3] – عبد الرحمان بن القاسم أبو المطرف الشعبي المالقي (405-497) فقيه وعالم مفتي، ترجمته- ابن بشكوال(أبو القاسم خلف بن عبد الملك) : كتاب الصلة في تاريخ علماء الأندلس، المكتبة العصريةللطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2003، م1، ص345-346 .

أسماء شعرائها الذين ندبوها[1]، وأكثر النوح على ماضيها المشرق، وحاضرها المظلم الكئيب؛ ولا يفوته أن يرثي ملك دانية المقتدر بن هود.

4.2 قسم المتفرقات : وتغلب عليه المقطعات، يصف ارتداء الأندلسيين البياض في حزنهم معترفا لهم بالفطنة: (الوافر)/(د:ص131)

أَلاَ يَا أَهْلَ أَنْدَلُسٍ فَطِنْتُمْ بِلُطْفِكُمُ إِلـَى شَيْءٍ عَجِيبِ

لَبِسْتُمْ فِي مَآتِمِكُمْ بَيَاضاً وَجِئْتُمْ مِنْهُ فِي زَيٍّ غَرِيبِ

صَدَقْتُمْ فَالْبَيَاضُ لِبَاسُ حُزْنٍ وَلاَ حُزْنَ أَشَدُّ مِنَ المَشِيبِ

3: قصيدة "ليل الصب" ومعارضتها[2]: اشتهر الشاعر بها فقد سار ذكره في الخافقين، وشغل الناس برائعته هذه، فقلدها الشعراء، وزينوا بمعانيها قصائدهم، وأعجزهم سحرها عن مجاراتها، فلم يدركوا شأوها، ولا وصلوا إلى نغمها المرقص.

4: ديوان المعشرات: وتسميته مأخوذة من عدد عشرة، أطلقها الشعراء على قصائد نظموها على حروف المعجم كل قصيدة بها عشرة أبيات، مبتدأ ومقفاة بحرف من حروف الهجاء التسعة والعشرين بإدخال لام الألف[3] في العدد، وهي قصائد متحدة الموضوع، وموضوعها النسيب أو الزهد وغيرهما.

ويعد الحصري حسب المصادر المتضمنة لمعشرات غيره من الشعراء رائد هذا النوع، ويبقى هذا الحكم يحتاج إلى تأكيد تاريخي جازم، وما يجعل البحث يعتقد أنه مبدع هذا النوع هو كثرة الالتزامات في نظمه؛ وهو سيعيد تقييد أبياته بعدد خاص والتزام حروف الهجاء في ذيل ديوان اقتراح القريح، فدأبه في شعره سلوك هذه الطرق المقيدة، وربما يكون ذلك لإظهار التفوق والبراعة: (الطويل)/(د:ص212)

---

[1] – للاطلاع أكثر على الشعراء الذين رثوا القيروان ينظر سعد بوفلاقة : في سيمياء الشعر العربي القديم، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003، ص147 وما بعدها.

[2] – جمعت أشهر معارضات القصيدة، وللتوسع أكثر في معارضات القصيدة ينظر : الجيلاني بن الحاج ومحمد المرزوقي: يا ليل الصب ومعارضاتها، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1986.

[3] – مرتبة حسب الطريقة المغربية: أ،ب،ت،ث،ج،ح،خ،د،ذ،ر،ز،ط،ظ،ك،ل،م،ن،ص،ض،ع،غ،ف،ق،س،ش،هـ،و،لا،ي.

أَمَالَكَ يَا دَاءَ المُحِبِّ دَوَاءُ بَلَى عِنْدَ بَعْضِ النَّاسِ مِنْكَ شِفَاءُ

أَسِيرُ العِدَا بِالمَالِ يَفْدِيهِ أَهْلُهُ وَمَا لأَسِيرِ الْغَانِيَاتِ فِدَاءُ

ورغم القيود الثقيلة الدالة على معرفة اللغة و أسرار البلاغة، وقدرة على التصرف فيها، فإن معانيها تردد أصداء أشعار العذريين، وتستقي من معينهم الذي لا ينضب، وتوطد علاقة الرجل بنصفه الآخر، وتظهر ذلك الصراع المحبب إلى شعراء الغزل بما فيه من مرارة وألم.

6- ديوان"اقتراح القريح واجتراح الجريح": مجموعة من المراثي، رثى بها الحصري **ابنه عبد الغني**، مرتبة على حروف المعجم تجاوزت ألفين ومائتي بيت، هي من أقوى أسباب شهرة الحصري، توزعت بين قصائد ومقطعات، ورغم طولها فإن ذلك جعل الحصري رائد هذا الاتجاه دون منازع، إذ يتعذر على الباحث أن يجد شاعرا مشرقيا كان أو مغربيا، أكثر في رثاء ابنه كثرة بلغت ذلك الكم من المراثي، وقد أصدر فيها شوقي ضيف حكما يبدو قاسيا ومجحفا، وهو يمر على صاحبها، حين قال:" ومع طول الديوان تقل فيه الأبيات الملتاعة إذ شغل صاحبه بالصور البيانية والحيل البلاغية مما كان يعد آية البراعة في عصره"[1]، وقسوة هذا الحكم قد تبرر بكون صاحبه لم يتوقف طويلا عند القصائد التي تتضح بحرقة ناظمها، وشدة حزنه على فلذة كبده، حتى تكاد تشم منها رائحة قتار كبده، وتلمس فيها لوعة وحرارة عاطفته، وحملت موسيقاها صوت النادبات يرددن كلماتها المسجوعة، ويتبع هذا الديوان بذيل يلتزم فيه أن يكون أول البيت كآخره على حروف المعجم في كل قافية خمسة عشر بيتا، ويلاحظ أن قافية **حرف الألف** فيه أربعة عشر بيتا فقط، وذلك لالتزام الناظم في كل قافية أن يكون أول البيت مبدوءا بحرف القافية قبله، ليجعل القافية الأخيرة(**اليـاء**) مشتملة على ستة عشر بيتا، يقول في أوله: (مخلع البسيط)/(د:ص457)

أَتْعَبَنِي بَعْدَكَ الْبَقَاءُ وَفِي وَفَاتِي لَكَ الْوَفَاءُ

أَجَلُّ خَطْبٍ فِرَاقُ حِبٍّ كَانَ لِسُقْمِي هُوَ الشِّفَاءُ

[1] – شوقي ضيف: الرثاء، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1979، ص24.

ويبدأ قافية الباء: (مخلع البسيط)/(د:ص458)

اَلْوَيْلُ لِي يَا حَبِيبِيَ إِنْ غَالَتْ غَدًا دُونَكَ الذُّنُوبُ

بَيْنَ ضُلُوعِي عَلَيْكَ نَارٌ يَكَادُ مِنْهَا الصَّفَا يَذُوبُ

ويرجح صاحب مقال(رثاء الأبناء في الشعر المغربي القديم) وهو يدرس الشاعر نموذجا لذلك أن هذه الكثرة في رثاء[عبد الغني] التي خصه بها الأب دون إخوته الثلاثة الآخرين تعود حسب رأيه"إلى كونهم كانوا يموتون حين ولادتهم أو في المهد صبايا؛ فالشاعر لم يرهم يترعرعون أمامه مثل تعوده على عبد الغني"[1]، وغاب عنه أن الشاعر أشار إلى أحدهم وهو أكبر من عبد الغني بعد أن خاطب الزمان عارضا عليه أن يبيعه الموت الذي ورثه الثكل:(المقتضب)/(د:ص318-319)

يَا زَمَانُ لاَ جَلَدَ بِعْ شَعُوبَا اشْتَرِهَا

قَدْ فَتَكْتَ وَيْحَكَ فِي صِبْيَتِي وَمُذْكِرِهَا

[...] ذُقْتُهَا ثَلاَثَ دَوَا هٍ عَلَى تَمَرُّرِهَا

مُتُّ بَيْنَ شَافِعِهَا حَسْرَةً وَمُوتِرِهَا

إِثْرَ أَرْبَعٍ وَكَذَا الصِّــيدُ طُولَ أَدْهُرِهَا

[...] أَكْبَرُ الْبَنِينَ أَرَا هُ الْفِدَا لأَصْغَرِهَا

يَا أَبَا الْبَنِينَ دَعِ الثُّــكْلَ فِي كُبَيِّرِهَا

قَدْ شُفِيتَ مِنْهُ وَلَمْ تُشْفَ مِنْ صُغَيَّرِهَا

وهو ما يدل على أن الشاعر قد شهد موت أكبر أبنائه، وهذا ما ينفي ذلك الترجيح مما يجعل البحث يميل إلى فرضية علاقة الشاعر **بأم عبد الغني**؛ فبكاؤه الطويل لهذا الولد هو بكاء الغريب المغدور في حبيبة كانت شمسه وفريدته: (الطويل)/(د:ص379)

وَلَمَّا دَهَانِي الدَّهْرُ وَابْنِي وَأُمَّهُ بِحَرْبَيْنِ بِكْرًا مَرَّةً وَعَوَانِ

صَدَدْتُ عَنِ الْبِيضِ الرَّعَابِيبِ سُلْوَةً وَأَقْسَمْتُ جَهْدًا لاَ مَلَكْنَ عِنَانِي

[1] – الجيلاني سلطاني: رثاء الأبناء في الشعر المغربي القديم، مجلة الفضاء المغاربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، عدد2، 2004 ، ص38 . أطلق عليه صاحب المقال اسم عبد الرحمن وهو يقصد عبد الغني.

فَمِنْ أَيْنَ لِي نَجْلٌ أَقُولُ إِذَا زَكَا تَشَابَهَ فِي مَعْنَاهُمَا الأَخَوَانِ

وَأَنْتَ الَّذِي تُزْهَى عَلَى الشُّهْبِ قَائِلاً ذُكَاءُ وبَدْرُ التَّمِ لِي أَبَوَانِ

وَلَوْ مُتَّ قَبْلَ الْبَيْنِ يَا وَاحِدَ الْعُلاَ رَجَوْتُ لِفِهْرٍ أَنْ تَرَى لَكَ ثَانِي

وتكون بذلك فاجعة الابن هي فاجعة الزوجة قبله؛ ولا يخرج الشاعر في مراثيه عن ندب الابن وتصوير عمق المصيبة، وربطها بمشاعر الغربة والوحشة؛ ليبقى له البكاء والاستبكاء، ويكثر من ذكر الدهر، يجرمه مرة، ويبرئه أخرى؛ ويصارعه عقله المتدين وهو الحافظ لكتاب الله العارف بدينه، وتصرعه عاطفة الأبوة الجامحة فيحقر الدنيا، ويتعزى بفناء الأمم، ويوظف القصص القرآني يروم العبرة والتعزية، ولا يفوت بعد استعراض شعر أبي الحسن الحصري ذكر ما ضاع من هذا المنجز: -رائية: منظومة في قراءة نافع، و- مستحسن الأشعار: ذكرها صاحب المعجب، وهي مجموع قصائد كان نظمها في مدح المعتمد ابن عباد صاحب أشبيلية جمعها في سفر واحد رفعه إليه حين نزل طنجة سنة 484 هـ في طريقه إلى منفاه (أغمات) من أرض مراكش، بعدما سلب المرابطون ملكه، وذكر كيف أن الحصري لم يراع حال الأسير، وقدم له المجموع راجيا عليه الثواب؛ فيمنحه هذا الملك المخلوع ما كان معه من مال، ويكتب إليه قطعة شعرية يعتذر فيها من قلة المبذول ؛ فيقبل الحصري الجائزة، ويمتنع عن رد جواب القطعة الشعرية، ويذكر صاحب المعجب أنه لم يجبه عن القطعة يقول:"كان الرجل -الأعمى -أسرع الناس في الشعر خاطرا " [1] ؛ ولا يشك في أن الحصري قد بادله الشعر، ولكن المؤرخين لم يحتفظوا بذلك، وهو الذي امتنع عن مدح المرابطين؛ ويمكن التعرف على خارطة ديوان الحصري من خلال الجدول رقم1 .

والمتأمل في سيرة الحصري من خلال شعره يتبين له: إن الشاعر اجتمعت عليه خطوب الغربة، وفراق الأهل وافتقاد الصديق والأنيس، وفقد الابن الذي كان أمل الشاعر في الحياة، وخيانة الزوجة، لتشكل هذه البواعث وغيرها حسه المأساوي الذي سيتجلى في

[1] - المراكشي : المعجب، ص106-107.

موضوعات ستعرض في الفصل الأول فرضت نفسها ظواهر ميزت شعره: أولاها **افتقاره العشقي**، وثانيها **حس الموت**، وآخرها **الاغتراب**.

جدول رقم1 الأشعار وعدد الأبيات موزعة على الأغراض :

الأغراض الشعرية	القصيدة				مادون القصيدة			عدد الأشعار	عدد الأبيات
	100<	61-99	31-60	7-30	4-6	2-3	1		
الرثاء	1 119	7 524	27 1202	36 527	21 94	118 242	-	210 % 68.18	2708 % 77.65
الزّهد	-	-	-	1 14	4 21	7 15	-	12 %03.89	50 % 01.43
الشكوى	-	-	-	1 21	1 6	6 13	-	8 % 02.59	40 % 01.14

العتاب	-	-	-	-	-	-	2 4	-	4 % 00.11	2 % 00.64	-
الغزل	-	1 87	-	31 308	-	2 8	12 27	-	430 % 12.33	46 % 14.93	-
المدح	-	1 99	-	7 99	-	3 16	6 21	-	226 % 06.48	17 % 05.51	-
الهجاء	-	-	-	-	-	-	13 29	-	29 % 00.83	13 % 04.22	-
جملة الأشعار	1	9	27	76	27	31	164	-	-	308	-
جملة الأبيات	119	710	1202	969	145	342	-	-	3487	-	-

الفصل الأول

1/ الأنا – المرأة : الافتقار العشقي

2/ الأنا – الابن : حس الموت

3/ الأنا – الوطن : الاغتراب

تمهيد:

إذا كانت الظواهر الطبيعية والاجتماعية تتميز بالوضوح وإمكانية التحديد، فإن الظواهر النفسية والروحية تبقى مستعصية لتشابكها وتعقيدها، وارتباطها بالجانب غير المحسوس، وتزداد صعوبة إيجاد مفهوم محدد جامع مانع إذا تعلق الأمر بظاهرة: "**(المأسوية)** بما هي الأصل السابق لاعتبارات العقل، لا يمكن أن تحدها هذه الاعتبارات، وبالتالي لا نقدر أن نعطيها تحديدا"[1]؛ فالعقل و إن حاول الإجابة عن السؤال الذي تثيره المأساوية سيصطدم بمنعها الجواب عنه "ذلك أن الجواب أي جواب يتربص به خطران: الأول أن اللغة تركيب إنساني أو اصطلاح من فعل البشر، وهي بالتالي عرضة للنقص والنسبية، والثاني أن الجواب عن أي سؤال ليس هو في الواقع إلا الجواب الأفضل أو الأنسب، ولكنه ليس الجواب المطلق والنهائي"[2].

فلا تحديد للمأسوية يقول **روسي كليمون**: (Rosset Clément)

« Je ne peux mieux exprimer ma conception qu'en disant que s'interroger sur le tragique ; c'est nier le tragique[…] » [3].

فهو يقر عدم استطاعته التعبير عن رؤياه إلا بالقول إن التساؤل عن المأساة هو للمأساة لتبقى بذلك المسألة مستعصية عن الشرح والفهم، يقول F.Nietgshe) نفي **نيتشه(**

« L'homme noble et bien doué se heurte à des points limites ou son regard se perd dans l'inexplicable […] il voit surgir une nouvelle forme de connaissance, la connaissance tragique […] »[4]

---

[1] – أنطوان معلوف : مدخل إلى المأساة والتراجيديا والفلسفة المأسوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982، ص119.

[2] –:المرجع نفسه، ن ص.

[3] – Rosset Clément :la philosophie tragique, PUF, Paris, 1960, P194.

[4] – Nietzsche. F : la naissance de la tragédie, Gonthier, Genève, 1964 P 10.

يرى صاحب القول أن: الإنسان رغم نبله وتفرده يصطدم بنقاط تحد من نظره الذي يضيع في اللامشروح [...] أين يبرز له – دون توقع – نوع جديد من المعارف، تلك هي المعارف المأساوية.

وتحيل البحثَ صعوبةُ وضع مفهوم محدد لظاهرة **(المأساوية)** إلى محاولة الاقتراب منها بجعلها صفة لموصوف بالقول: **الحس المأساوي**، ليضع مصطلح**(الحس)** البحث أمام مصطلح قريب منه هو الإحساس، يتفق معه في الوحدات الصوتية، ويختلف عنه في الدلالة إذ "الأول قوة أوملكة، على حين أن الثاني ظاهرة لا غير"[1]، ويتجاوز الحس بذلك الشعور والاستجابة الوجدانية، ليكون أيضا نوعا من الإدراك يبتعد عن المنطقية، ويقترب إلى عالم الشعر القائم على الحساسية. [2]

وبالانتقال إلى لفظة **(المأساوي)** التي يوصف بها هذا الحس يكون البحث أمام دلالتين: ترتبط الأولى بشكل أدبي معروف هو المأساة / التراجيديا / المسرحية المأسوية التي عرفها اليونان منذ أزيد من أربعة وعشرين قرنا، وهذا القالب الذي يحتوي على العمل الأدبي المسرحي يتنافى و**القصيدة الغنائية** التي وسمت **شعر أبي الحسن الحصري القيرواني** محل الدراسة.

وتحيل الدلالة الثانية إلى النفحة الأدبية، تلك"النكهة التي تغلب على عمل أدبي، وتصدر عن مزاج الأديب، وتصوره للعالم وطريقته في التعبير، ومن النفحات الأدبية ما يليق بها الشعر وهي النفحات الملحمية والغنائية والمأسوية"[3]، لتبتعد بهذه الدلالة عن المأساة، ويزول احتكار الفن المسرحي لها؛ وتكون المأسوية "مشاعا أدبيا وفنيا"[4]، تسم الرواية والقصيدة، وتلمح في الموسيقى والرقص والرسم وغيرها من الفنون.

---

[1] – جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط، 1982، ج 1، ص467

[2] – عبد الله العشي: الحس المأساوي في شعر صلاح عبد الصبور(مخطوط رسالة ماجستير)، معهد اللغة والثقافة العربية، جامعة وهران، الجزائر، 1983، ص27–28.

[3] – أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص138.

[4] – المرجع نفسه، ص130.

وعدم ارتباطها بفن من الفنون، يجعلها أيضا لا تخص زمنا دون باقي الأزمنة، فهي "باقية تطل على وعي الإنسان–والفنان خاصة بما فطر عليه من حدس صاف وقوة شعور– بين حين وحين، في موت قريب أو خيانة حبيب أو كارثة أو حرب أو هزيمة"[1]، ليتوقف ظهورها على وعي الفنان–شرقيا كان أم غربيا– وهو المعرض للمأساة في حياته، ولمفاجئات الأقدار يقول **جورج شتينر** (G. Steiner):" يعرف جميع الناس ما هي المأساة في الحياة، ولكن المأساة بشكلها الدرامي ليست مشاعا عالميا؛ فالفن الشرقي يعرف العنف والعذاب، ولكن تصوير الألم الشخصي والبطولة في ما نسميه المسرح المأسوي إنما هو من خصائص التراث الغربي"[2]، وهو ما يجعل **المأساوية** تطل برأسها في بعض اللمحات في شعر"الجاهلين والعباسيين تعبر عن وعي مأساوي ما، من مثل ما نجد في معلقة طرفة بن العبد [...] ونجد مثل هذا **الحس المأساوي** في شعر كُثير، في (سينية) البحتري، وفي بعض قصائد المتنبي، وفي شعر أبي العلاء "[3].

والدلالة الثانية هي محور البحث الذي ينطلق من عدّ المأساوي: مغامرة ذات اتجاه صراعي تصادمي ومآل كارثي، ويحاول توظيف بعض عناصر المأساة مثل: **الوعي المأساوي** . **البطل المأساوي** . **الرؤيا المأساوية** . **وروح التخطي**، لإثبات أن الشعر العربي وإن اتسم بالغنائية فذلك لا يمنع احتواؤه على قوام المأساة الأول: **المأساوية** بجوانبها الوجدانية والفكرية والفلسفية التي يمكن أن يعانيها الإنسان تحت كل سماء، وهو ما حاولت الدراسات القليلة[4]التي تناولت الظاهرة تجنبه مكتفية بتصوير الحزن وربط المأساة بالهزيمة، أو البحث عن بواعث الحس المأساوي، ووقفت عندها، دون أن تُغْفَلَ بعض المجهودات التي أشارت إلى الحس المأساوي، يقول عز الدين إسماعيل:"المأساوية تعني

---

[1] – أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص131.

[2] – المرجع نفسه، ص134. و ينظر أيضا:

Steiner.G : la mort de la tragédie, Ed du Seuil, Paris, 1965, P7

[3] – أنطوان معلوف : المرجع السابق، ص132 .

[4] – ينظر عبد الله العشي: الحس المأساوي في شعر صلاح عبد الصبور. ، وبخليلي السعيد : الحس المأساوي في الشعر الحمادي (مخطوط مذكرة ماجستير)، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2007.

الأسى والحزن الوجودي، أي الذي يتمثل في الوجود كله، ويعد جزءا، أو عنصرا أساسيا في صميم تكوين الوجود، وليس حزنا أخلاقيا"[1]، ويميزه في كتاب آخر عن "الأحزان الفجة أو الأحزان المرضية أو الحزن الرومانتيكي [...] هذه الأنماط من الحزن الشائع إنما هي أنماط أولية تتمثل في الرؤية ذات الاتجاه الواحد، التي لا تبصر من الأشياء إلا جانبا واحداً"[2]، ويكون الحزن بهذا المفهوم داعيا إلى الإحساس بأن كل شيء ليس على ما يرام، وأنه فقد مكانه، معبرا عن انهيار القيم وسقوط الإنسان وخواء الحياة، ويضاف إلى هذه المفاهيم: فكرة أن المأساوية وإن حملت دلالات الهزيمة والانكسار، فقد عبرت عن وعي أصحابها بإمكانية طبع هذه الأقدار بطابع إنساني، وهو ما يجعل العمل مأساويا؛ فكل الناس قادرون على أن يحزنوا، ويتجرعوا مرارة الهزيمة، حين يعضهم الدهر بنابه، وتلم بهم المصائب، ويرخي الليل عليهم سدوله، ولكن قلة منهم من هم على استعداد لإدراك مأساوية الحياة، وأقل هؤلاء من يستطيعون التعبير عن هذا الوعي المأساوي، وتكون بذلك المأساوية غير الحزن، تتميز بالديمومة، وتختص بأشخاص دون غيرهم، وتحاول أن تطبع القدر بطابع الإنسان الذي لا يهتم بعواقب تخطيه وتمرده.

والشاعر **الحصري الضرير** عرف الحزن، وخبر الألم وهو الذي نزع عن فردوسه القيروان، وفارق الأحبة، واحتوته بلاد الأندلس العامرة، واستقبلته جنانها الساحرة وعزفت له حدائقها ورياضها ألحان المسرة والهناء، وغنته بلابلها وأطيارها أناشيد الأمل والضياء؛ وما زادت نار قلبه إلا اتقادا، وأصبحت حياته انفرادا؛ فتجلت له المأساوية، وجرحت وعيه، وبقي هذا الجرح ينزف آلام **الافتقار العشقي**، ويتعمق هذا الوعي الجريح الذي لم يسع الشاعر إليه بفقد الابن، ليصطدم بإرادة مصيره، ويكشف برعب **حقيقة الموت** وحقيقة الحياة، ويشكل هذا الفقد الحدث المأساوي، ويعلو معه

[1] – عزالدين إسماعيل: روح العصر، الرائد العربي، بيروت، 1978، ص188.

[2] – عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط3، د ت، ص 370/369.

صوت الشاعر بضمير المتكلم **(أنـا)** محاولا التعبير عن خبرتـه المأساوية المنصـهرة بنيران **الاغتراب**، وهي أقسام الفصل الأول:

1./الأنا . المرأة : الافتقار العشقي.

2 /الأنا . الابن : حس المـوت -

3./الأنا . الوطن : الاغتـراب .

1/ الأنا– المرأة – الافتقار العشقي

1-1 / الأنا– المرأة : الشوق

2-1 / الأنا– المرأة : فواعل المنع

3-1 / الأنا– المرأة : المشوقات

1-1/ الأنا- المرأة : الشوق

لقد كانت المرأة وما تزال، وستظل محورا جذابا لأحاديث المفكرين والأدباء، ما بقيت على الأرض فكر تتصارع، وأحاسيس تجيش في الصدور؛ فنجد في الفنون بأنواعها وأشكالها المختلفة مرايا تنعكس على صفحاتها صور المرأة من خلال وسائل التعبير الفنية المتنوعة[1]، لذا شغلت المرأة مساحة متميزة من خارطة النص الأدبي عموما، والنص الشعري على وجه التحديد؛ فقد شغف الرجل/الشاعر برقة عواطفها، ولذة مناجاتها، وجمال وجهها، ونعومة حسها، ودقة مفاتنها، وشهوة أنوثتها، فسعى إليها ليجد الراحة والهناءة، ومن هنا كان الغزل أقدم الفنون الشعرية عند العرب، وأكثرها رواجا لاتصاله بفطرة الإنسان، وطبيعته، وحياته الاجتماعية[2].

أفرد الأدب العربي صدرا فسيحا للمرأة في كتبه ومجلداته، وفي آثار شعرائه وكتابه، فغنى الشاعر الجاهلي المرأة، وحدثها، واستفاض في الوقوف على أطلالها، وتابعه الشاعر الأموي باكيا مستبكيا طالبا الوصل مجددا في طرق اللقاء، ثم أتى الشاعر العباسي يماشي تطور المجتمع، فوصف نفسية المرأة ورصد ملامحها، وكان الغزل ميدانا رحبا وموضوعا شائعا في الشعر الأندلسي،"فعد من أكثر الفنون الشعرية التي طرقها الشعراء الأندلسيون، فما من شاعر إلا وأدلى بدلوه فيه، وقد استطاع الشاعر الأندلسي أن يرسم حبه ولهوه بأبيات تحسب من أجمل الشعر الأندلسي، استطاعت أن ترسم الأجواء وتعبر عن خوالج النفوس"[3].

ألهمت المرأة شعراء الأندلس، وفجرت طاقات إلهامهم،"وساعد على ذلك أسباب عدة أهمها: طبيعة فاتنة، وحضارة وعمران، وحدائق ورياض، ومجالس اللهو والخمر والغناء،

---

[1] – عمار زغموش : صورة المرأة في القصة قبل الاستقلال، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة ، الجزائر، السنة التاسعة عشر، عدد نوفمبر / فيفري 106/105، 1995، ص109-110.

[2] – ينظر : محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، مصر، ط2، 1969.

[3] – نافع محمود : اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990، ص167.

وسبي متواصل، وأسواق للنخاسة رائجة يباع فيها الجواري والغلمان، وتدهور في السياسة والاجتماع لدى أمراء الطوائف، وانصراف عن شؤون البلاد، فكان أن استغرقتهم الحياة ومباهجها، فأخلدوا إلى الحب والغزل، وكان للشعراء قسط وافر من هذه الناحية، فتغزلوا و أفرطوا في التشبيب"[1].

وإخلاد شعراء عصر الطوائف في الأندلس إلى الحب والغزل، وإفراطهم في التشبيب جعلا صاحب كتاب(**صورة المرأة في الأدب الأندلسي**) ينتهي إلى أن الأندلس – والمغرب– لم تعرف شاعرا عذريا، وإن عرفت الغزل المعنوي العفيف، "وهو أصيل قديم أصالة العرب وقدمهم، وهو في الأندلس مستمد من الغزل العذري في نجد والحجاز إلا أنه لا يسمى غزلا عذريا، فالغزل العذري كما حدده الدارسون أوسع، وأشمل من الغزل العفيف"[2].

والملاحظ على حكم صاحب(صورة المرأة في الأدب الأندلسي)–ومن أخذ عنهم– هو تكرار الثنائية الأخلاقية (**عفيف–إباحي**) التي كرستها الدراسات العربية في تقسيم الغزل[3]،

---

[1] – محمد صبحي أبو الحسين : صورة المرأة في الأدب الأندلسي، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الأردن، ط2، 2005، ص110.

[2] – المرجع نفسه، ص159، وهو يعيد ما قاله إحسان عباس: إن بعض شعراء الطوائف والمرابطين قد أخذوا يتحدثون عن العفاف في شعرهم كمذهب أدبي، دون أن يعبر عن حقيقة أخلاقية ماثلة في نفوسهم. ينظر إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، دار الثقافة، بيروت، ط1، ص159. وينظر : محمود عويد الطربولي :الأعمى التطيلي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ، ط1، 2005، ص56، ويحيل على : إنقاذ عطا الله العاني :ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي(دراسة نقدية) ،رسالة دكتوراه ،آداب بغداد،1990، ص53–54.

[3] – ميز نجيب محمد البهبيتي بين المدرسة العذرية :عنتره وجميل[...] ومدرسة عمر بن أبي ربيعة واصفا أصحاب المدرسة الأولى بـ :"عفة اللسان، وصدق الصبابة " نجيب محمد البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1981، ص146 وما بعدها. وينظر أيضا : غنيمي هلال : ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، دار العودة للثقافة، بيروت، 1980، ص22–32. وأضاف أبو الرحاب حسان ثنائية إثنية وجغرافية(بدوي–حضري/ عربي–أجنبي) يقول واصفا الحب العذري : "حب صادق بريء لأنه يصدر عن وفاء وإخلاص" منزها الشعراء الذين نشؤوا في البادية من أصل عربي عن انتهاج المجون والغزل بالمذكر:" لأنهم عرب يحافظون على تراثهم الأدبي". أبو الرحاب حسان: الغزل عند العرب، مطبعة مصر، القاهرة، 1974، ص14–167–215.

ويقول علي البطل:"وأما أبناء البوادي فقد اختلف حالهم ،إذ كانت حياتهم تميل إلى الشظف والخشونة ،لذلك فقد اختلفت الصورة في الشعر الحجازي بين باديه وحواضره"وينسب الحب العذري إلى البوادي، والغزل اللاهي إلى المدن.علي البطل:الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط2، 1981، ص106.

ومجال الدراسة لا يسمح بتتبع آراء أصحابها، وآراء من فككوا أسطورة العفة المتأسسة"على حنين سابق أسقطه القدامى–المتأخرون نسبيا–على عهد الغزل العذري الذي عد الأصل، وهو حنين موجود في كل عصر في الحقيقة، قد يعود إلى توهم الحريص على الأخلاق أن الماضي كان أزهى من حاضره، لأن القانون لم يكن منتهكا"[1]، يضاف إليه أن استقراء النصوص الشعرية القديمة–وحتى تراجم العشاق– يظهر أن الغزل العذري لم يكن متميزا كل التميز عن أشكال العشق الأخرى(عفيف– إباحي– اصطناعي– حسي– معنوي)، بل أبدع هذا التصنيف دارسو الغزل منذ القرن العشرين. [2]

وبالعودة إلى صاحب الحكم الذي نفى العذرية عن شعراء الأندلس والمغرب نجده قد اعتمد في نقده على التعليلات التالية:

1/ اقتصار الغزل العذري على امرأة واحدة، وهو ما لا يتوفر في شعر شعراء الغزل العفيف في فترة الطوائف والمرابطين، ولا يفهم من ذلك أن هذه الخصيصة موجودة في العصور الأندلسية الأخرى.

2/ انعدام الوصف الحسي في الغزل العذري، فكثير من الشعراء الأندلسيين ممن نظموا غزلا عفيفا قالوا أيضا غزلا حسيا.

3/ عدم قصر القصيدة كلها على الغزل، بل كان غزلهم غالبا في مقدمات قصائدهم التقليدية.

رغم أن صاحب القول يرى أن العذرية وإن ارتبطت من حيث التسمية بمجموعة تاريخية هي قبيلة بني عذرة، إلا أنها بقيت أسطورة مغذية للخيال العشقي عند العرب متغنية بالحب المطلق اللامحدود بين كائنين محدودين، فقد يبدو حكمه تعميميا لم ينطلق من استنطاق النصوص الشعرية، فيكفي أن تعتمد معاييره في نفي العذرية عن شعراء

[1] – رجاء بن سلامة : العشق والكتابة، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003، ص359.

[2] – أورد بعض الشعراء عبارة (الهوى العذري) أو لفظة (العذري) دون تمييزها عن الإباحي، يصف الأصفهاني شعر عمر بن أبي ربيعة يقول : "راق عمر بن أبي ربيعة الناس، وفاق نظراءه، وبرعهم بسهولة الشعر، وشدة الأسر، وحسن الوصف [...] ومخاطبة النساء، وعفة اللسان" أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني، تح علي مهنا وسمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1992، م24، ج1، ص130.

الأندلس على شاعر أقر بعفته دون عذريته، حين قال:" ومن شعراء الطوائف الذين سلكوا مذهب العفة في شعرهم الشاعر **الكفيف الحصري**، حيث يحكي قصة ليلة قضاها مع محبوبته التي ألقت بنفسها بين يديه مستسلمة ، فكاد أن يهم بها لولا أن أدبه زجره، فاستعاذ بالله من شيطانه، وعف عن الوقوع في الفاحشة عفة المقتدر "[1].

وللشاعر الحصري ديوان المعشرات خصه في نسيب مقتصر على امرأة واحدة يقول:(الطويل)/(د:ص214)

تَعَجَّبْتُ إذْ مَدَّ النَّوَى لِوَدَاعِنَا يَدًا، كَيفَ لم تُشْلَلْ هناك وتَبَّتِ

تَقُولُ اصْطَبِرْ كمْ ذَا البُكَاءُ فقلتُ مَا دُمُوعِي جَرَتْ بَلْ أَبْحُرُ الشَّوْقِ عَبَّتِ

تَمِيمِيَةٌ تَرْقَى الضَّجيعَ بريقِها إذا عَقْرَبٌ منها على الصَّدْغِ دَبَّتِ

تَتِيهُ على شَمْسِ الضُّحى فكأنَّها مَعَ الحُورِ في دارِ النَّعيمِ تَرَبَّتِ

ولا يصرح باسم ملهمته،"ولعل ذلك عائد إلى تقليد اجتماعي يحرص على سمعة المرأة ويأى بها على أن تلوكها الألسن"[2].

ووحدة الغرض في ديوان المعشرات تشديد على واحديه الحبيبة،"وهوالمدلول البنيوي للعذرية"[3].

وبالانتقال إلى التعليل الثاني المرتبط بانعدام الوصف الحسي في الغزل العذري فنصوص العذريين لا تخلو من الأوصاف الحسية يقول جميل وهو إمام العذريين[4]:

(الطويل)

أَلَمْ تعْلَمِي يا عَذْبَةَ الرِّيقِ أنَّنِي أظَلُّ إذا لمْ أَلْقَ وجهَكِ صَادِيَا؟

ولا يعني ذلك موافقة فيصل سعد الذي نفى أن يكون جميلا "شاعرا عذريا متعاليا عن اللذة وفنون تصوير أوصاف الجسد"[1]، لأن النص الشعري يحمل من الدلالات الانزياحية

---

[1] – محمد صبحي أبو الحسين:صورة المرأة في الشعر الأندلسي، ص150–151.

[2] – محمود عويد الطربولي :الأعمى التطيلي، ص123.

[3] – عبد الوهاب الرقيق : أدبية الغزل العذري في ديوان جميل بثينة، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2005، ص26.

[4] – جميل بن معمر : الديوان، دار صادر، بيروت، 1966، ص140.

ما يباعد بينه وبين القراءة السطحية التي اعتمدها أصحاب الثنائية الأخلاقية: (إباحي/ حسي–عفيف/روحي)؛ فالشاعر قد يضمن صوره الحسية دلالات رمزية تعبر عن رؤيته للمرأة ومفهوم الحب؛ وتصور المرأة رمزا للخلاص من أصر الخيبة والغربة، أو رمزا للحنين إلى السعادة وبهجة رؤية وجه المحبوب والتغني بمفاتنه، إذ اللغة العذرية تتجاوز أبعادها المادية إلى إبعاد جمالية فنية.

والشاعر الحصري في ديوانه(المعشرات) جعل قصائده لا تنحرف عن موضوع النسيب/الحب، فقد عمد" إلى النسيب بما هو جزء اكسسواري في القصيدة الجاهلية وحوله إلى غرض شعري مستقل"[2]، حيث جعل المعاني تتشاكل دلاليا محولة الديوان إلى قصيدة واحدة تروي قصة حبه، يقول:(الطويل)/(د:ص212)

إذا كُنْتَ خِلْوًا فاعْذِرِ الصَّبَ في الهَوَى فما المُبْتَلَى والمُسْتَرِيحُ سَوَاءُ

أَتَأْمُرُنِـي بالصَّبْرِ عَمَّنْ أُحِبُّـهُ وَهَيْهَاتَ ما لِي في هَوَاهُ عَزَاءُ

أموتُ اشْتِيَاقًا ثُمَّ أحْيَا لِشِقْوَتِـي كذاك حياةُ العاشقين شَقَـاءُ

أَلا إنَّ قَلْبَ الصَّبِ في يَدِ حِبِّهِ يُقَلِّبُهُ في الحُبِ كيْف يَشَاءُ

إليكَ فلَوْ ذُقْتَ الهَوَى لَعَذَرْتَنِـي جُفُونُكَ وَسْنَى والفؤادُ هَبَاءُ

أنا لُمْتُ أَهْلَ العِشْقِ قَبْلَكَ في الهَوَى فَهَا أَنَا أُزْرَى بينهم وأُسَاءُ

أَصَابَتْ فُؤادِي أَسْهُمُ اللَّحْظِ إذْ رَمَتْ فَلِلَّهِ قَتْلَى الأَعْيُنِ الشُّهَدَاءُ

هو حب مشوب بالحرمان والهزيمة: (المبتلى، مالي عزاء، أموت، أحيا لشقوتي، شقاء، أُزْرَى، أُسَاءُ)، سيذكي توهج القصيدة الغزلية، ويأخذ **طابعا مأساويا** يحمل صراع / مواجهة بين الأنا – الآخر، ويكون ثمنه الموت المشكل لمميزات البطل العاشق/المأساوي الطالب للمستحيل في شخص المعشوق، والذي بدأت قصة حبه من

[1] – فيصل سعد : في قراءة القدامى والمحدثين للعذرية(جميل بثينة نموذجا) ، الجامعة التونسية، تونس، 1992، ص35.

[2] – عبد الوهاب الرقيق: أدبية الغزل العذري، ص24.

اللحظة الخاطفة (أصابت فؤادي أسهم اللحظ) بنفاذها إلى قلب العاشق/البطل المأساوي، وتنتهي بالموت، وفكرة سهام اللحظ درج الشعراء على تصويرها، فالنظرة حسب إبراهيم الحصري"من المحب موت عاجل، ومن المحبوب سم قاتل"[1]، وهي فكرة استساغها متقبلو شعر الغزل ونقاده، "فعد بيت امرئ القيس: (الطويل)

و ما ذَرفَتْ عَيْنَاكِ إلاَّ لِتَضْرِبِي بِسَهْمَيْكِ في أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ

أنسب ما قالته العرب"[2]، ردده الشعراء تأصيلا للنظرة القاتلة في حديثهم عن مصارع العشاق.

وربما فكرة المعشرات وتسميتها مستمدة منه، فكل بيت يمثل عشر معشر، ولكثرة ما ربط الشاعر بين عيني المحبوبة ومصرعه في العشق يقول: (الطويل)//(د:ص227)

طَمِعْتُ بِأَنْ أَسْلُو الهَوَى فَغَلَبْتَنِي وَقَدْ ضَرَبَتْنِي مُقْلَتَاكِ سِيَاطَا

طَوَيْتُ بُطُونَ العِيسِ نَحْوَكِ حِجَةً وأَوْجَفْتُ خَيْلِي في هَوَاكِ رِبِاطَا

طَعَنْتِ فُؤَادِي مِنْ بَعِيدٍ وهَكَذا قَنَا اللَّحْظِ يَبْلُغْنَ النُّجُومَ شِطَاطَا

طَرِبْنَا ومِنْ أَلْحَاظِ عَيْنَيْكِ سُكْرُنَا فَأَيَّةَ خَمْرٍ مِنْهُمَا نَتَعَاطَا يضاف إلى

ذلك تكراره لفكرة ذلة العاشق المستوحاة "من القلب المُقَتَّلِ"، يقول:

(الطويل)//(د:ص227)

طِبَاعِي أَبَتْ إلاَّ التَّذَلُّلَ في الهَوَى ولا زَالَ خَدِّي لِلْحَبِيبِ بِسَاطَا

ليخصص القلب بالذلة والخضوع يقول:

(الطويل)//(د:ص222)

زِمَامُ قُلُوبِ العَاشِقِينَ بِكَفِّهِ تُقَادُ كَمَغْلُولِ اليَدَيْنِ وتُحْفَزُ

زُبَى الأُسْدِ أَوْ أَشْرَاكُهَا لَحَظَاتُها وسَيْفُ الرَّدَى فِيهَا فَكَيْفَ التَّحَرُّزُ

زَعَمْتُمْ بِأَنَّ الحُبَّ فِيهِ تَذَلُّلٌ صَدَقْتُمْ وفيه لِلْمِلَاحِ تَعَزُّزُ

---

[1] – أبو إسحاق إبراهيم الحصري : المصون في السر المكنون، تح النبوي عبد الواحد شعلان، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، 1990، ج1، ص51.

[2] – المرزباني(أبوعبيد الله محمد بن عمران) : الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر) ، تح علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، 1965، ج4، ص235.

والتأكيد على عذرية الشاعر الحصري الكفيف في ديوانه (المعشرات) نفي لمقولة: (عدم وجود شاعر عذري خارج جغرافية المشرق) التي درج كثير من الدارسين على وسم الشاعر الأندلسي والمغربي بها، وما تحمله من دلالات على عدم القدرة على مواكبة التفوق المشرقي، وإن كان الإيمان بأن الأدب العربي يتلاحم مشرقه بمغربه.

وتتجلى بذلك العذرية مذهبا فنيا يمثله العديد من الشعراء بعيدا عن الانتساب الجغرافي يعبر عن ذاتية عذرية أصيلة تعيش العشق بمفهوم خاص نابع من رؤية متميزة للحب، يعبر من خلالها المحب العاشق عن مكابدة العشق **بحس مأساوي** ممزوج بعاطفة مرهفة أساسه" نوع من الوصالية المبنية على الوقوف عند المقدمات، وعلى نوع من فن إمساك النفس مؤلم لذيذ في الوقت نفسه[...]هو ليس خضوعا للقانون الذي يمنع المتعة، بل هو تنظيم للمتعة بحيث لا يتجاوز الحد"[1]، وفي عدم خضوع الشاعر/المحب للقانون تتمثل المواجهة، وهي خصيصة مأساوية.

والوقوف عند المقدمات هو الذي يجعل هذا الحب إشكاليا؛ فالشاعر/العاشق كان عليه أن يصمت احتراما لمبدأ الكتمان، يقول: (الطويل)/(د:ص216)

جَرَى القَدَرُ الجَارِي عَلَيْهِ بِفُرْقَةٍ فَلَيْسَ لَهُ مِنْ دَاخِلِ الهَمِّ مَخْرَجُ

جَلِيدٌ على الكِتْمَانِ لَوْ لَمْ تَبُحْ بِهِ دُمُوعٌ على خَدَّيْهِ بالدَّمِ تُمْزَجُ

وإيثار الحرمان هو الذي سيذكي توهج القصيدة، والدموع تفضح العاشق الذي حرم أحقية البوح بما يكابده، وهو يمسك نفسه مكتفيا باللفتة السانحة، وبالكلمة الحلوة يجود بها عليه ثغر محبوبته، وغاية أمانيه أن يستمر في رؤيتها، وألا يفارقه طيفها، يقول: (الطويل)/(د:ص107)

ثَوَيْنَا ونَحْنُ اثْنَانِ و اللهُ ثَالِثُ ثَلاث ليالٍ لا تَرانا الحَوادِثُ

ثِيَابُ سِوَانا دَنَّسَتْها الخَبَائِثُ ثِقَاةُ الهَوَى مَاتُوا وإِنِّي لَوَارِثُ

فَرُبَّتَ حَالٍ نَاسَبَتْ بَيْنَ أَشْكَالِ

[1] – رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، ص361.

وهو يعلن أن حبه يرفض الدخول في دائرة إشباع الشهوة واستهلاك الجسد، ويتحقق بذلك المنع الذي هو شرط من شروط قيام الشوق؛ يقارب المحظور **(نحن اثنان)** و(الله ثالث) دون ارتكابه، ليتجلى بذلك أن الشاعر/العاشق لا يخضع للقانون المانع للعشق، بل هو ينظم متعته بتنظيم بعد المعشوقة ومنعها، يقول: (الطويل)/(د:ص217)

حِسِبْتُ النَّوَى تُسْلِي فَزِدْتُ بِهَا هَوًى وَأَغْلَقْتُ بَابَ الْوَصْلِ مِنْ حَيْثُ يُفْتَحُ

حُرِمْتُ وِصَالَ الْحِبِّ فِي طَلَبِ الْغِنَى وَأَيَّ غِنًى فِي وَجْهِهِ كُنْتُ أَرْبَحُ

فالنوى وإغلاق باب الوصل وطلب الغنى شكلت الحدث المأساوي (الفراق/الغربة/ الارتحال) الذي سيدفع الشاعر إلى التعبير بضمير المتكلم **(الأنا)** عن خبرته المأساوية المتجلية في ذكريات عذبة خلفها هذا الارتحال، تحمل شكوى لاهبة، وتحرق للحبيب وحنين، وشوق إليه، خلدت لحظات العشق المعبرة عن تجربة مدمرة عصفت بالشاعر فأرهقته، فغص شعره بالبكاء؛ فهو تأثر وصبابة، وألم لصدود المحبوبة التي يرى بها، وبحبها معنى الحياة، ويقول: (الطويل)/(د:ص236)

نَعِيمِي وَعِزِّي كُنْتُمُ ثُمَّ بِنْتُـمُ فَعَيْشِي عَذَابٌ بَعْدَكَمْ وَهَوَانُ

نَصِيبِي مِنَ الدُّنْيَا الْحَبِيبُ وَوَصْلُهُ بِـهِ الْعَيْشُ عَيْشٌ وَالزَّمَانُ زَمَانُ

فهو يرسم معاني الفراق ومشاعر الأمل القوي في العودة إلى المحبوبة التي التبست بالوطن يقول: (الطويل)/(د:ص215)

ثِقِي بِي عَلَى ذا النَّأْيِ إِنِّي لَمُقْسِمٌ بِعَيْنَيْكِ لا أَشْكُو وَلَسْتُ بِخَانِثِ

ثَبُوتًا عَلَى الْعَهْدِ الَّذِي كَانَ بَيْنَـنَا إِذَا غَيَّرَ الأَحْبَابَ صَرْفُ الْحَوَادِثِ

ثَنَتْنِي صُرُوفُ الدَّهْرِ عَنْكِ وَمَا انْثَنَى فُؤَادِي فَجِسْمِي رَاحِلٌ مِثْلَ لاَبِثِ

ويقول باعثا في نصه أبعادا درامية من توظيفه لأسس جمالية ثلاثة: المكان– الزمان – المرأة حاملة للحس المأساوي الحنيني: (الطويل)/(د:ص219)

دِيَارُهُمُ لاَ غَيَّرَتْكِ يَدُ الْـبِـلَى وَلاَزَالَ يَسْقِيكِ الْحَيَا وَيَجُودُ

دَنَوْتِ مِنَ الْقَلْبِ الْعَمِيدِ عَلَى النَّوَى وَكُلٌّ لَـهُ قَلْبٌ عَلَيْكِ عَمِيدُ

دَعَوْنَاكِ مَرْضَى لَوْ شُفِيتِ مُجِيبَةً وَلَمْ تَسْمَعِي مَا نَحْنُ عَنْكِ بَعِيدُ [...]

دَهْتَنَا اللَّيَالِي بِالنَّوَى فَتَفَرَّقَتْ جَآذِرُ كَانَتْ تَلْتَقِي وَأَسُودُ

دَوَائِرُ ذِي الدُّنْيَا تَدُورُ بِأَهْلَهَا فَتُنْقِصُ أَحْوَالَ الْفَتَى وَتَزِيدُ

دَرَارِيَ سَعْدِي لِلأُفُولِ تَجَانَحَتْ فَبِيضُ اللَّيَالِي فِي عُيُونِيَ سُودُ

دُمُوعِي لَهَا مِنْ أَرْبُعٍ وَحُشَاشَتِي وَفِيهَا لُبَانَاتِي فَأَيْنَ أُرِيدُ

ينادي الشاعر ديار الأحبة، ويدعو لها بالسقيا ليبث فيها الحياة؛ فالغربة موت، وهو يفتقر لزمن السعادة/حس الماضي، وهو أكثر افتقارا لمكان السعادة/حس المكان؛ فيدمج حس المكان في نصه بحس الزمان، ويضيف إليهما افتقاره العشقي للحبيبة/حس المرأة، وهذا الحنين/ الافتقار يذكر بالمقدمة الطللية في الشعر العربي الجاهلي التي جسدت هذه الأسس الجمالية الثلاثة جاعلة المكان هو المثير الأساس للنزعة الحنينية؛ إلا أن الشاعر الحصري على عادة الشعراء العذريين جعل من المرأة المعشوقة المثير الرئيس لحس المكان والزمان، فلم تعد المرأة تابعة للمكان كما في المقدمة الطللية، يقول: (الطويل)//(د:ص218)

خَبَتْ كُلُّ نَارٍ غَيْرَ نَارِ صَبَابَتِي سَتَبْقَى وَإِسْرَافِيلُ فِي الصُورِ نَافِخُ

خُذِي أَدْمُعِي يَارِيحُ هَدْيًا إلى الْحِمَى لِتَسْقِيَهُمْ مِنْهَا الْغُرُوبُ النَوَاضِخُ

خَوَاطِرُ قَلْبِي أَخْبَرَتْنِي بِأَنَّهُمْ عَلَى الْعَهْدِ لَمْ يَفْسَخْ وِدَادِيَ فَاسِخُ

بل أصبح الحنين (التوقان المنهوم إلى الماضي وإلى أمكان معينة)[1] تابعا للمرأة، ومرتبطا بها، وقد اشترط يوسف اليوسف أن يتوفر النص على العناصر الثلاثة ليحقق النزوع النوستالجي المأساوي الذي يرتفع بذلك العمل الفني، إذ "الملحوظ في الشعر النوستالجي العذري كله أنه كلما تناقصت العناصرالثلاثة السابقة تناقصت فاعلية القصيدة، وتأثيرها الانفعالي؛ بمعنى أن حذف عنصر واحد يؤدي إلى مستوى أدنى

[1] – يوسف اليوسف : الغزل العذري(دراسة في الحب المقموع)، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1982، ص43.

من مستوى قصيدة تنطوي على العناصر الثلاثة كاملة"[1]، وقد تحيلنا لفظتا (**تناقصت–حذف**) إلى الدلالة: (**لم يصرح بها**)، وهو ما يجعل البحث يخالف صاحب القول؛ فالشاعر حين يقول: (الطويل)/(د:ص231)

عَشِيَّاتِ أَيَّامِ الْحِمَى جَادَكِ الْحَيَا لَقَدْ كُنْتِ رَيْحَانَ الْمُحِبِّينَ فَارْجِعِي

عِذَارُكِ مِسْكٌ أَذْفُرٌ فِي أُنُوفِنَا فَشَوْقًا إِلَى مَشْمُومِكِ الْمُتَضَوِّعِ

عَمِيدُ الْهَوَى يُشْفَى بِهِ مِنْ سُقَامِهُ فَأَهْدِي إِلَيْنَا نَشْرَهُ نَتَمَتَّـعِ

يجعل التذكر يدمج الزمان: (عشيات أيام) الماضي بالمكان الذي ضم هذه الأوقات وبالأحبة الذين عايشوا الزمان والمكان، ويظهر: إن تذكر الحبيب يفضي بالضرورة إلى تذكر المكان والزمان، ولايحتاج ذلك إلى التصريح، "في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود أن يحيا في الماضي–حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة–، أن يمسك بحركة الزمن، إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي الزمن مكثفا، وهذه هي وظيفة المكان تجاه الزمان"[2]؛ فحنين الشاعر إلى (المرأة . الزمان . المكان) يدل على افتقاره إلى كل ذلك، وهو يكثف هذا الافتقار إذ يربطه بمعاني الفقد والفوات والانفصال بعد الاتصال، يقول: (الطويل)/(د:ص214)

تُرَى قَبَّلَتْكِ الرِّيحُ عَنِّي وَبَلَّغَتْ مِنَ السِّرِّ مَا اسْتَوْدَعْتُهَا حِينَ هَبَّتِ

تَحِيَّةَ مُشْتَاقٍ يَعُضُّ بَنَانَـهُ عَلَى قَدَمٍ زَلَّتْ وَلَمْ تَتَثَبَّتِ

تَرَكْتُ الَّتِي مِنْ أَجْلِهَا جَدَّ بِي السُّرَى عَلَى أَنَّنِي أَحْبَبْتُهَا وأَحَبَّـتِ

تَعَجَّبْتُ إِذْ مَدَّ النَّوَى لِوَدَاعِنَا يَدًا كَيْفَ لَمْ تُشْلَلْ هُنَاكَ وَتَبَّتِ

تَقُولُ اصْطَبِرْ كَمْ ذَا الْبُكَا فَقُلْتُ مَا دُمُوعِي جَرَتْ بَلْ أَبْحُرُ الشَّوْقِ عَبَّتِ

[1] – يوسف اليوسف : الغزل العذري، ص44.

[2] – مدحت جبار: جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص21.

1-2/الأنا . المرأة . فواعل المنع :

هذا الافتقار العشقي سيدفع الشاعر إلى الإفاقة على واقع البين والغربة، وإلى وصف المعاناة والمحنة، وتأكيد تجذر عشقه، وإعلان إعراضه عمن يدفعونه إلى النسيان، ليتجلى الصراع / المواجهة: العاشق بوعيه المأساوي غيرالمعقلن في مواجهة الآخر/ صوت العقل الداعي إلى الاندماج في المألوف من حياة الناس، يقول:

(الطويل)//(د:ص236)

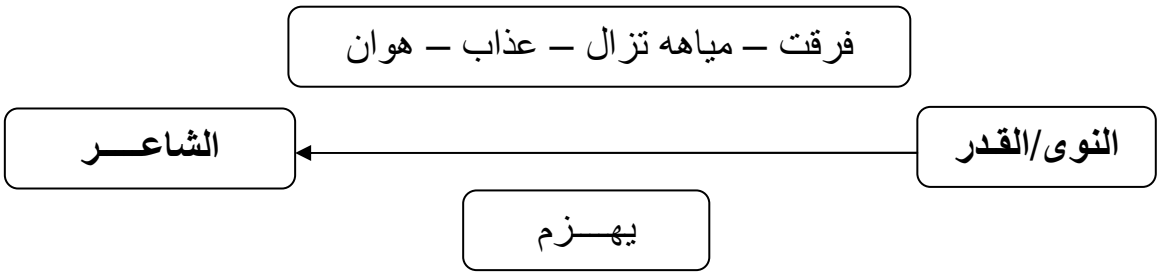
نَوًى فَرَّقَتْ شَمْلَ الْهَوَى فَمِيَاهُهُ تُزَالُ وَأَمَّا عَهْدُهُ فَيُصَانُ

نَعِيمِي وَعِزِّي كُنْتُمُ ثُمَّ بِنْتُمُ فَعَيْشِي عَذَابٌ بَعْدَكُمْ وَهَوَانُ

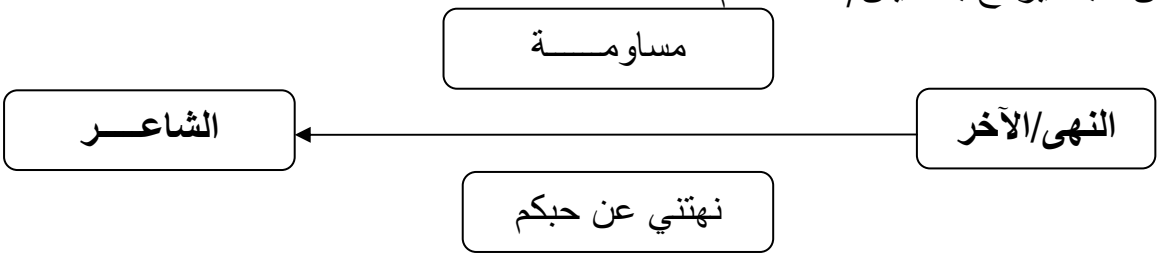
نَصِيبِي مِنَ الدُّنْيَا الْحَبِيبُ وَوَصْلُهُ بِهِ الْعَيْشُ عَيْشٌ وَالزَّمَانُ زَمَانُ

نَهَتْنِي النُّهَى عَنْ حُبِّكُمْ فَعَصَيْتُهَا وَهَيْهَاتَ يُثْنَى لِلْمُحِبِّ عَنَانُ

بدأ الشاعر مهزوما بحدث النوى / القدر الذي لم يكن مسؤولا عنه، وقدر له أن يعاني ألم الفراق، وأن يصدى، ويتحول عن النعيم والعز إلى العذاب والهوان:



فيختم القدر بالتالي مصير الشاعر، ويحكم عليه بالشقاء، وتساومه النهى المتجلية في صورة إنسان/آخر، داعية إلى عقد صلح بين الشاعر ← القدر، يتنازل الشاعر بموجبه عن حبه ليرتاح بالنسيان/الاستسلام:



ولكن الشاعر على عادة أبطال المآسي يختار طريق المواجهة، متخطيا: الموانع/النهى (فعصيتها) الحاملة لدلالات الرفض والتمرد والعصيان=روح التخطي؛ فهو لا يقبل الحل

الوسط، ولا يرضى بالسلامة، ولا ينام على هزيمة النوى/القدر له؛ بل هو يقوم مدفوعا بما يراه حقا وعدلا مختلسا مصيره من يد القدر متخطيا اعتبارات الخوف والتردد طابعا بذلك القدر بطابع الإنسان، ليعبر "عن رؤيا دينامية قدرية تتيح له مجال أن يطبع الكون بطابع الإنسان، إنها رؤيا رافضة لا تجعل الإنسان مستسلما للقدر بل محاولا ما استطاع إثبات وجوده وتحقيق ذاته، واستعادة كرامته التي هدرها القدر وما يزال"[1]؛ وهو في تخطيه هذا لا يهتم لنتائج صنيعه، أكانت ناجحة أم مخيبة للآمال؟، إنه نظير **(بروميثيوس)** حين اختلس النار من الآلهة وأعطاها لبني الإنسان، وكان سواء عنده أن يعفو عنه **(زفس)** أو يعاقبه، ويكبله على صخرة فوق جبل لينهش النسر كبده إلى الأبد؛ ويقر أنه مقيد بالحتميات والضرورات، وأنه مجبر في عشقه وعواطفه بقوة خارقة تفوق طاقاته، يقول: (الطويل)//(د:ص212)

إِذَا كُنْتَ خِلْوًا فَاعْذِرِ الصَّبَّ فِي الهَوَى فَمَا الْمُبْتَلَى والْمُسْتَرِيحُ سَوَاءُ

أَتَأْمُرُنِي بِالصَّبْرِ عَمَّنْ أُحِبُّهُ وَهَيْهَاتَ مَالِي فِي هَوَاهُ عَزَاءُ

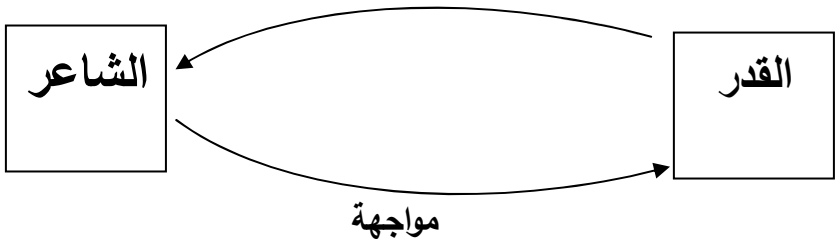
أَمُوتُ اشْتِيَاقًا ثُمَّ أَحْيَا لِشِقْوَتِي كَذَاكَ حَيَاةُ الْعَاشِقِينَ شَقَاءُ

أَلاَ إِنَّ قَلْبَ الصَّبِ فِي يَدِ حِبِّهِ يُقَلِّبُهُ فِي الْحُبِّ كَيْفَ يَشَاءُ

إِلَيْكَ فَلَوْ ذُقْتَ الْهَوَى لَعَذَرْتَنِي جُفُونُكَ وَسْنَى والْفُؤَادُ هَبَاءُ

أَنَا لُمْتُ أَهْلَ الْعِشْقِ قَبْلَكَ فِي الْهَوَى فَهَا أَنَا أُزْرَى بَيْنَهُمْ وأُسَاءُ

أَصَابَتْ فُؤَادِي أَسْهُمُ اللَّحْظِ إِذْ رَمَتْ فَلِلَّهِ قَتْلَى الأَعْيُنِ الشُّهَدَاءُ



[1] – أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص67.

فهو لم يسع لهذا الواقع، وإنما فرض عليه فرضا: (أنا لمت أهل العشق)، فقدر أن يعيش العشق، وأن يكتوي بناره:(أُزْرَى-أُسَاءُ)؛ يقول الناقد الروسي(**شيستوف**) في كتاب له حول المأساوية لدى الروائي(**دوستويفكسي**) ولدى(**نيتشه**) ما معناه أن هناك ميدانا في التفكير الإنساني لا يدخله أحد بملء اختياره، وهو ميدان المأساة[...]، وإن من دخله– أو أدخل فيه . يصير وهو يفكر ويشعر، ويرغب خلافا عن الآخرين، وإن كل ما هو عزيز على الناس يصبح ولا نفع في نظره[...]، يتنكر له الناس، ويذكرونه كلما التقاهم بمثاليتهم، وبمعرفتهم وعلومهم، وهي التي سمحت لهم أن يعيشوا بسلام في زحمة الأحاجي الغامضة والرعب، ولكنه يشعر بأن الحقيقة المأساوية على رغم بشاعتها للوهلة الأولى، تنطوي على سحر يفوق سحر أجمل الكذب"[1] ؛ تجربة العشق وإن حملت الدلالات: المُبْتَلَى، فقدان العزاء، الموت، حياة الشقاء، الزراية الإساءة = **قدر العاشق** أن يعيش المعاناة ، وأن ينفي الفاعلية عنه :المُبْتَلَى –وقع عليه الابتلاء، أُزْرَى–أُسَاءُ: يجهل الفاعل، ويجعل بذلك للقدر الكلمة الأولى، نافيا معها صوت الآخر/ المانع، ويدعوه إلى أن يعذره في قبول التحدي ورفض الانصياع: (كنت خلوا، أتأمرني، إليك، ذقت، عذرتني)، لتقع المواجهة/ روح التخطي، وتتجلى الرؤية المأساوية نقيضة الرؤيا السلبية المستسلمة لمشيئة الأقدار، ويردد الشاعر معبرا عن تحديه مع بروميثيوس: "بإرادتي، بإرادتي ارتكبت خطئي"[2]، يقول: (الطويل)/(د:ص215)

ثِقِي بي عَلَى ذَا النَّأْيِ إِنِّي لَمُقْسِمٌ بِعَيْنَيْكِ لاَ أَشْكُو، وَلَسْتُ بِحَانِثِ

ثَبُوتًا عَلَى الْعَهْدِ الَّذِي كَانَ بَيْنَنَا إِذَا غَيَّرَ الأَحْبَابَ صَرْفُ الْحَوَادِثِ

ثَنَتْنِي صُرُوفُ الدَّهْرِ عَنْكِ فَمَا انْثَنَى فُؤَادِي فَجِسْمِي رَاحِلٌ مِثْلُ لاَبِثِ

وتتجلى الفاعلية: (لا أشكو، لست، ثبوتا، ما انثنى فؤادي) معلنة روح التخطي، وإن كان الثمن هو الموت يقول:

---

[1] – أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص123. ينظر:

Chestov. Léon : la philosophie de la tragédie sur les confins de la vie, Flammarion, Paris, 1966, P63-75.

[2] – اسخيلوس: مأساة (بروميثيوس مقيدا) في أول حوار بين البطل والخورص .

(الطويل)/(د:ص111)

نَكَثْتِ وَسَاءَتْ بِي عَلَيْكِ ظُنُونُ نَصِيحُ المُعَنَّى بِالْمِلاحِ ضَنِينُ

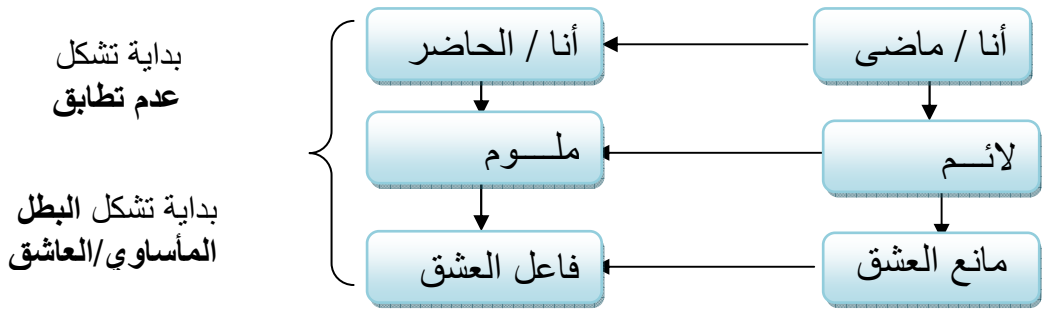
نَهَتْنِي النُّهَى والعُذْرُ فِيكِ مُبِينُ نَعُونِي وقَالُوا مَيِّتٌ فَدَفِينُ

وَلَوْ زُرْتِ قَبْرِي قُمْتُ أَسْحَبُ أَذْيَالِي

فهو نظير طائر(**الفينيق**)، لابد أن ينهض من رماده بطلا مجده أنه حقق إنسانيته، وتحدى القدر، وتأتي (نهتني النهى) لتأكد أن لا مجال للعقل في هذا الحب، وإلا فقد توهجه واستعاره؛ "إنه خرج عن نطاق التفكير والموازنة العقلية والجدل الذهني إلى نطاق آخر، هو نطاق العاطفة المشبوبة التي لا تعرف إلا التسلط والتحكم"[1]، والربط بين عدم سعي الشاعر/المحب إلى دخول هذا الميدان بملء إرادته: (الطويل)/(د:ص212)

أَنَا لُمْتُ أَهْلَ الْعِشْقِ قَبْلَكَ فِي الْهَوَى فَهَا أَنَا أُزْرَى بَيْنَهُمْ وَأُسَاءُ

ومقابلة ماضيه قبل العشق (أَنَا لُمْتُ) بحاضره (أَنَا أُزْرَى)، ينتج عنه تحوله من شخصية تتوخى السلامة، وتستجيب لأصوات النهى: أنا/ اللائم/ مانع العشق إلى شخصية تتخطى أصوات النهى، وتصر على المواجهة، وتعلن أن هذا الحب قدر لها وكتب عليها:



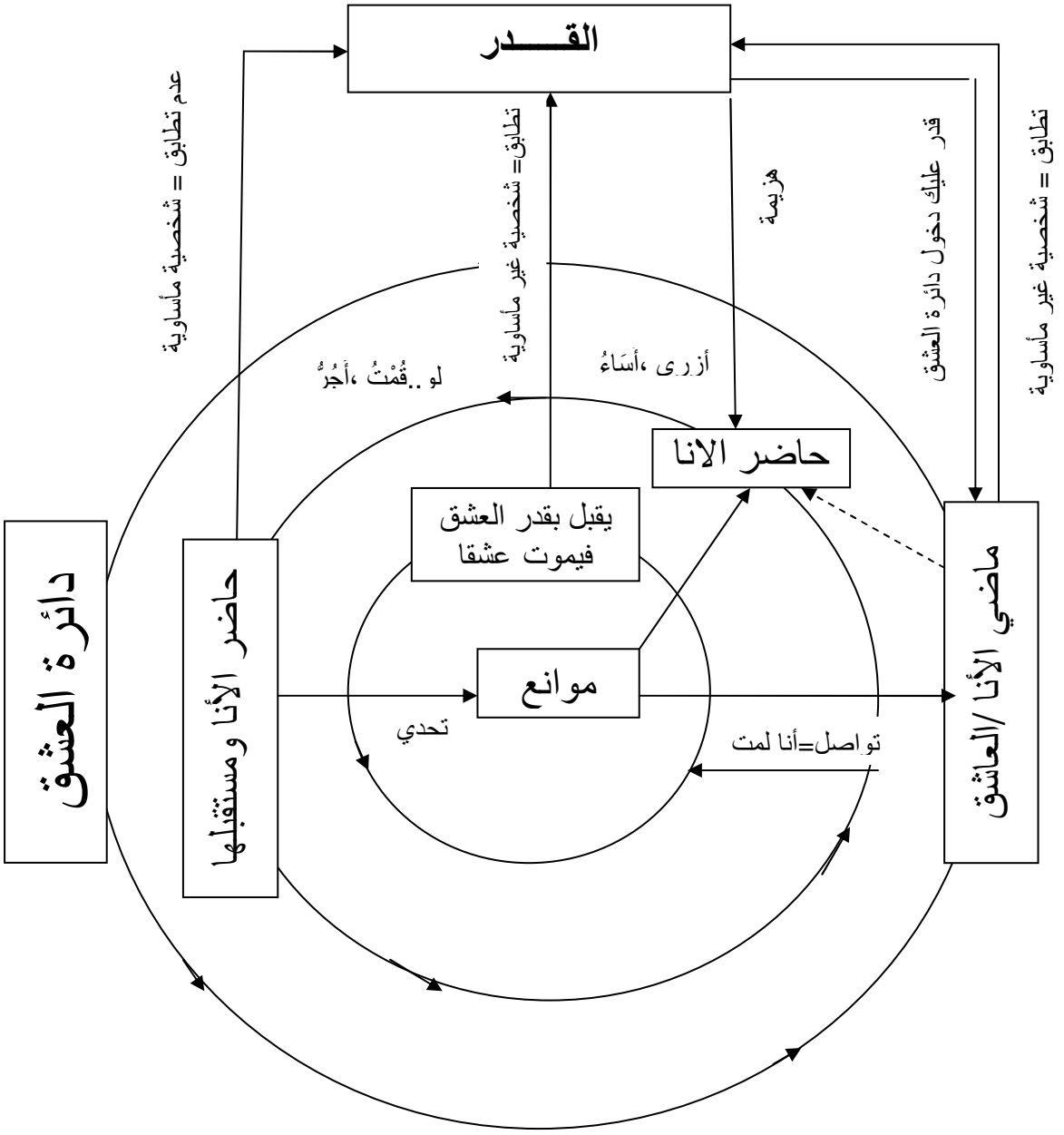
لينفي اختياره حياة العشق، فقد أدخل دائرة (أهل العشق)، ولكنه يصر بعناد اختيار موته: (الطويل)/(د:ص111)

نَهَتْنِي النُّهَى وَالْعُذْرُ فِيكِ مُبِينُ نَعُونِي وَقَالُوا مَيِّتٌ فَدَفِينُ

وَلَوْ زُرْتِ قَبْرِي قُمْتُ أَسْحَبُ أَذْيَالِي

[1] – شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1982، ص305.

ويتجلى عالم العشق المأساوي عالما لا تحدد ماهياته لكثرة إشكالاته الباحثة عن حلول، فالشاعر/العاشق بريء أدخل عالم العشق، آثم لم يصغ إلى أصوات الموانع:(نهتني، نعوني، قالوا) المحذرة من عواقب العشق (ميت، فدفين)، بل يبادر إلى ختم قدره/دخوله دائرة العشق بطابع الإنسان(قمت ، أسحب) متحديا منتصرا فارضا على القدر واقعا جديدا بعدما أرغم على أمر واقع، لم يرده بمحض إرادته، والشكل الآتي يوضح علاقة: الأنا / الشاعر/ العاشق ـ بالقدر:



يظهر الشاعر/ العاشق بريئا مذنبا في الوقت نفسه، يبعث في النفوس أحاسيس الشفقة والغضب والخوف، تتقاذفه أصوات عديدة متباينة مشكلا صورة البطل المأساوي في العالم المأساوي، يقول:(الطويل)/(د: ص238)

وَفَتْنِي دُمُوعُ الْعَيْنِ وَالصَّبْرُ خَانَنِي فَجَرِّعْتُ فِي حُبِّي لَكِ المُرَ وَالْحُلْوَا
وَضِقْتُ بِهَذَا الْحُبِّ ذِرْعًا وَحِيلَةً فَحَتَّى مَتَى أَشْكُو وَلاَ تَنْفَعُ الشَّكْوَى
وَهَبْتُكِ حَظِّي مِنْ سُرُورٍ وَلَذَّةٍ فَجَازَيْتِنِي أَنْ زِدْتِ بَلْوَى عَلَى بَلْوَى
وَشَى عِنْدَكِ الوَاشُونَ بِي فَهَجَرْتِنِي وَحَمَّلْتِنِي فِي الحُّبِ مَا لَمْ أَكُنْ أَقْوَى
وَلَوْ أَنَّنِي إِذْ كُنْتُ عِنْدَكِ مُذْنِبًا وَجَدْتُ سَبِيلاً حَيْثُ أَسْأَلُكِ الْعَفْوَا
وِصَالُكِ لِي مُحْيِي وَهَجْرُكِ قَاتِلِي وَحُبُّكِ شُغْلٌ كُنْتُ مِنْ قَبْلِهِ خُلْوَا
وَقَفْتُ عَلَى آثَارِ وَصْلِكِ بِالْحِمَى وَأَنْكَرْتُ صَبْرِي فِي مَعَالِمِهَا شَجْوَا
وَقُلْتُ لِعَيْنِي وَيْحَكِ الآنَ فَاسْجِمِي دُمُوعًا كَمَا قَدْ كُنْتِ زِدْتِ بِهِ لَهْوَا
وَحَقِ الْهَوَى لاَ ذُقْتُ غَمْضًا وَلاَ رَقَتْ دُمُوعُكِ أَوْ تُحْيِ الْمَحَلَ الَّذِي أَقْوَى
وُرُودُ الرَّدَى أَوْلَى–وَإِنْ عِيفَ وِرْدُهُ– لِمَنْ بَاتَ ظمْآنًا إِلَى رِيقِ مَنْ يَهْوَى

الشاعر العاشق متيقن أن حبه جرعه المرارة، وأعلن ضيقه منه، وقد نفدت حيله، وعادت الشكوى تحمل الخيبة، ويعلم أن هذا الحب يتجاوز قواه، وهو الذي كان خالي البال من الهم، ومن ورود الردى(الموت الإرادي)، وهذا العلم يزيده إصرارا على الموت عشقا، وإن ظهر له التعارض بين العشق –وما يجره من موت إرادي– والدين، وهو تعارض يدل على وعي مأساوي لانقسام الذات بين أمرين: الحذر من الإفراط المأساوي الذي يجعل الإنسان/ العاشق يقدم على قتل نفسه كما في النصوص التراجيدية الإغريقية، والانتحار أو شهادة العشق؛ لتدخل شخصية الشاعر/ العاشق في منزلة ملتبسة هي: غير منزلة البريء، وغير منزلة المذنب، فكثيرا ما تجاوز الشاعر/العاشق وصف اعتلاله إلى إعلان موته، وهو ما أشار إليه (**لاكان**) في تعرضه إلى التراجيدي، " فقد بين أن الشخصيات التراجيدية واقعة منذ البدء في نهاية المطاف: **« a–bout- de**

« **course** في منطقة حدودية تتداخل فيها الحياة بالموت، أو منطقة ما بين الموتين"[1]، أي أن البطل المأساوي يعلم علم اليقين أن الموت نهايته من المنطلق، وما الفضاء المأساوي إلا منطقة واقعة بين الموت المقرر والموت المنجز، يقول الشاعر:(الطويل)/(د: ص216)

جَنَيْتُ عَلَى نَفْسِي الْهَوَى فَقَتَلْتُهَا وَحِبِّي بَرِيءٌ مِنْ دَمِي مُتَحَرِّجُ

ويعيد ربط عشقه بموته: (الخبب)/(د: ص143)

يَنْضُو مِنْ مُقْلَتِهِ سَيْفًا وَكَأَنَّ نُعَاسًا يُغْمِدُهُ
فَيُرِيقُ دَمَ الْعُشَّاقِ بِهِ وَالْوَيْلُ لِمَنْ يَتَغَمَّدُهُ
كَلاَّ لاَ ذَنْبَ لِمَنْ قَتَلَتْ عَيْنَاهُ، وَلَمْ تَقْتُلْ يَدُهُ
يَامَنْ جَحَدَتْ عَيْنَاهُ دَمِي وَعَلَى خَدَّيْهِ تَوَرُّدُهُ
خَدَّاكَ قَدِ اعْتَرَفَا بِدَمِي فَعَلاَمَ جُفُونُكَ تَجْحَدُهُ
إِنِّي لأُعِيذُكَ مِنْ قَتْلِي وَأَظُنُّكَ لا تَتَعَمَّدُهُ
[...] لَمْ يُبْقِ هَوَاكَ لَهُ رَمَقًا فَلْيَبْكِ عَلَيْهِ عُوَّدُهُ

ليكون خبر عشقه خبر نعيه يقول ابن هذيل العلاف : " العشق يختم على النواظر، ويطبع على الأفئدة، مرتقى في الأجساد، ومسرعة في الأكباد، و صاحبه متصرف الظنون، متغير الأوهام، لا يصفو له موجود، ولا يسلم له موعود، تسرع إليه النوائب، وهو جرعة من نقيع الموت، وبقية من حياض الثكل، غير أنه من أريحية يكون في الطبع، وطلاوة توجد في الشمائل، وصاحبه جواد لا يصغي إلى داعية المنع، ولا يسنح به نازع العذل"[2]، فصاحب القول يربط : العشق ـ جرعة من نقيع الموت بـ : عاشق ـ لا يصغي إلى داعية المنع / العذال / فواعل المنع الممثلين في: فواعل بشرية وفواعل ما ورائية يقول الحصري الضرير: (الطويل)/(د: ص218)

[1] – رجاء بن سلامة : العشق والكتابة، ص376.

[2] – المسعودي (أبو الحسن علي) : مروج الذهب، تح محمد محي الدين، مطبعة االسعادة، مصر، 1948، ج3، ص380.

خَلَعْتُ عِذَارِي فِي الْمِلاَحِ وَلَمْ أَبَلْ بِمَا يَفْتَرِيهِ حَاسِدٌ لِيَ لاَطِخُ
خَلِيُّونَ يَلْحُونَ الشَّجِيَّ عَلَى الْهَوَى وَلَيْسَ لِأَحْكَامِ الْمَحَبَةِ نَاسِخُ
خَدَعْتُهُمُ لَمَّا سَلَوْتُ تَجَاهُلاً وَقَلْبِيَ فِي عِلْمِ الصَّبَابَةِ رَاسِخُ

فموانع العشق تتجلى في: (يفتريه، يلحون) لتتفق فواعلها(حاسد، لاطخ، خليون) في إعاقة الشاعر عن بلوغ غايته؛ فهي فواعل تحول دون اجتماع العشيقين، وتحقق العشق، يقول: (الطويل)//(د: ص225)

صَفَا وُدُّهَا لَوْ لَمْ يَحُلْ دُونَ وَصْلِهَا وُشَاةٌ وَحُرَّاسٌ عَلَيَّ حِرَاصُ
صَبَرْتُ وَكِلْتَا مُقْلَتَيَّ سَخِينَةٌ لِإِنْسَانِهَا بَحْرُ الدُمُوعِ مَغَاصُ
صَحَا كُلُّ قَلْبٍ فَاسْتَرَاحَ مِنَ الْهَوَى وَلَيْسَ لِقَلْبِي مِنْ هَوَاكِ خَلاَصُ

وحياة الوصل والصفاء يكدرها الواشون والعاذلون الذين يقفون عقبة بين الشاعر وحبه يؤرقونه؛ فيسعى لتنفيذ دعاوى الوشاة، ولذم الحراس المرتابين في طبيعة عشقه، ويستشعر المعاناة بين هواه وفواعل المنع، وتزداد بدخول الفاعل الماورائي/الدهر الذي يقف وراء كل الفواعل البشرية، يقول هشام بن الحكم في مجلس يحي بن خالد البرمكي:" أيها الوزير العشق حبالة نصبها الدهر، فلا يصيد بها إلا أهل التخالص في النوائب، فإذا علق المحب في شبكتها، ونشب في أثنائها، فأبعد به أن يقوم سليما، أو يتخلص وشيكا"[1]، ليتجلى بذلك البطل المأساوي الرافض المواجه لجميع فواعل المنع يقول الشاعر: (الطويل)//(د: ص217)

حُسِدْتُ عَلَيْهِ قَاتَلَ اللَّـهُ حَاسِدِي فَضَنَّ بِـهِ الدَّهْرُ الَّذِي كَانَ يَسْمَحُ
حَمَدْتُ زَمَانِي فِيـهِ ثُمَّ ذَمَمْتُهُ وَمَا زَالَ هَذَا الدَّهْرُ يُهْجَى وَيُمْدَحُ
حَدِيثٌ لَهُ فِي النَّفْسِ لَسْتُ أُذِيعُهُ فَتَذْكَارُهُ يُوسِي الْفُؤَادَ وَيَجْرَحُ
حَضَرْنَا –وَإِنْ غِبْنَا جُسُومًا– خَوَاطِرًا فَنَحْنُ قَرِيبٌ والْمَنَـازِلُ نُزَّحُ

عوائق العشق تفتح أبواب الحديث عنه، و تجعل العاشق المفتقر إلى المعشوق يلح في طلبه واستحضاره، يقول **بلانشو**: "الموانع تحمي الافتقار وتحول دوننا ودون

[1] – المسعودي : مروج الذهب، ج3، ص380.

إشباعه، حتى لا نتمكن أبدا من أن نمتلك، أو نكون مبعدين دائما عما هو قريب منا، مبوئين دائما إلى الغربة"[1]، ولعل دخول فواعل المنع ساحة التجربة العشقية إثبات من الشاعر/العاشق أنه محسود بحبه، وهو ما يجعله يقتنع بضرورة خوض المواجهة، وبالتالي فرض إنسانيته.

1-3 / الأنا . المرأة . المشوقات :

يفرغ الشاعر في أوقات الحرج والحزن والمكابدة إلى أساليب تهدئة، يستعيد بها ذكريات الانشراح والنشوة، ويلح في طلب المعشوق بعدما حاولت عوائق العشق منعه، لتتحول هذه الأخيرة إلى مولدات أخبار العشق؛ والمنع وإن حاول إلغاء العشق فهو يؤكده، ويفتح أبواب الحديث عنه، والشاعر يؤكد استحضار المعشوق / المفتقر إليه معتمدا على المشوقات / الوسائط، فتبنى بذلك تجربته العشقية على ثلاثة أطراف :

1/ **الشاعر/ العاشق**، 2/ **المرأة / المعشوق**، 3 / **المشوّق / الوسيط**.

يقول الشاعر : (الطويل)/(د: ص231)

فَنَيْتُ هَوًى إلاَّ حُشَاشَةَ مُهْجَتِي أَجُولُ بِهَا فِي مَرْبَعٍ وَمَصِيفِ
فَرِيدٌ مِنَ الأَحْبَابِ أَبْكِي طُلُولَهُمْ وَأُكْثِرُ فِيهَا لَوْ شُفِيتُ وُقُوفِي
فَوَا أَسَفًا مَا لِلْمَغَانِي كَأَنَّهَا سُطُورٌ مَحَاهَا الدَّهْرُ غَيْرَ حُرُوفِ
فَقَدْتُ شُمُوسًا كُنْتُ أَجْلُو بِهَا الدُّجَى إِلَى أَنْ أَصَابَتْهَا النّوَى بِكُسُوفِ
فِرَاقٌ نَعِمْنَا بِالتَّوَاصُلِ قَبْلَهُ وَلَكِنَّمَا الأَيَّامُ ذَاتُ صُرُوفِ
[...] فُرَاتُ الْحِمَى مَنْ لِي بِتَبْرِيدِكِ الْحَشَا وَدُونَكِ سُورٌ مِنْ قَنَا وَسُيُوفِ
فُؤَادُ الصَّدِيِّ حَرَّانُ حَتَّى تَبُلَّهُ بِوَصْلِكِ وَالْغَيْرَانُ غَيْرُ رَؤُوفِ

يشير الشاعر إلى نأي الحبيب وحدوث الفراق الذي جرعه كؤوس المرارة، وأغرقه في بحور الكآبة والحزن، ويتحرك شوقه بعدما أمسى فريدا يبكي الأحبة، ويتأسف لافتقاره إلى من عشقهم واغتنى بالتواصل معهم، فكان شوقه حركة حنين باتجاه مضيع(فقدت، فراق) يتوق إليه، يقول:

[1] – رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، ص424.

(الطويل)/(د: ص231)

بَعَثْتُ رَسُولَيَّ الْخَيَالَ الَّذِي سَرَى إِلَيْكِ بِدَمْعِي، والنَّسِيمَ الَّذِي هَبَّا

غاية الشاعر/ العاشق أن تصل وسائطه(**الخيال – النسيم**) إلى المعشوق لتفيد:(إليك/إلى) معنى بلوغ الغاية، ولا تتجاوزها، وترسخ بعد الشاعر/العاشق، وغربته عن موضوع شوقه؛ ولتثبت **افتقاره** الذي فتحه هذا الحرف (إلى)، فيطفو على سطح التجربة العشقية فعل التشوق باستحضار الغائب البعيد (موضوع العشق/ المعشوق)، ويلجأ الشاعر إلى المشوقات في عملية استحضار المغيب، ويمكن تقسيم المشوقات إلى: ثلاثة أقسام من حيث طبيعتها حسب الجدول التالي:

المشوقات	طبيعية	كائنات حية	خيالية	عدد المرات	النسبةالمئوية%
البـرق	+			02	%08.33
الـريح	+			10	%41.66
الحمامـة		+		01	%04.16
الطيـف			+	11	%45.83

أكثر الشاعر/العاشق من الوسيطين: الريح وطيف الخيال مشكلين نسبة (87.83 %)، وقد أعتمد ديوان (المعشرات) في العملية الإحصائية، وتبين أن المشوقات وردت فيه على النحو الذي بينه الجدولان 1 و2:

الجدول 01:

عدد قصائد الديوان	عدد قصائد التي وردت فيها المشوقات	النسبة المئوية %
29	13	%44.82

الجدول 02:

عدد أبيات الديوان	عدد الأبيـات التي وردت فيها المشوقات	النسبة المئوية %
290	40	%13.79

وكثيرا ما مزج الشاعر بين وسيطين في قصيدة واحدة يقول: (الطويل)/(د: ص214)

تَهُبُّ رِيَاحُ الْمِسْكِ مِنْ نَفَحَاتِهَا فَمَا اسْتَنْشَقَتْهَا الشِّيبُ إلاَّ وشَبَّتِ

تَرَاءَتْ لِعَيْنِي فِي الْمَنَامِ فَأَطْفَأَتْ بِزَوْرَتِهَا نَارَ الْهَوَى حِينَ شَبَّتِ

تَمَثَّلْتُهَا حَتَّى إِذَا مَا تَمَثَّلَتْ طَرِبْتُ كَأَنِّي قَدْ دَعَوْتُ وَلَبَّتِ

العاشق يشتاق(**إلى**) موضوع عشقه بمشوقات:(تهب رياح)– (تراءت لعيني في المنام) تعوض الحبيبة في غيابها، وتطفئ نار الهوى، فتظهر ثنائية (الغياب ، الحضور) مشكلة محورين تدور حولهما التجربة العشقية : **الغياب** = نار الهوى، شبت.

الحضور = رياح المسك، استنشقها، شبت، أطفأت، طربت .

المشوقات التي استحضرت المعشوقة، ودلت على حضورها حملت الفرح والسعادة المفتقر إليها، بعد أن دل غيابها على الاحتراق والشقاء:

الملاحظ لهذه المشوقات باختلاف طبيعتها يقف عند:

1– إن العاشق يتشوق(إلى) المعشوق بـ(المشوقات) الآتية(من) هذا المعشوق: (الطويل)/(د: ص232)

قَلِيلٌ لِنَفْسِي أَنْ تَصُوبَ صَبَابَةً إذا شِمْتُ مِنْ تِلْقَاءِ أَرْضِكُمُ بَرْقَا

يتشوق(**إلى**) الحبيب(**بالبرق**) الآتي(**من**) أرض الحبيب.

2–إن المشوقات تعوض المعشوق، أو تحمل بعضا منه، فحرف(**من**) يفيد التبعيض وقد يدل على البدلية يقول: (الطويل)/(د: ص232)

قَنِعْتُ بِوَصْلِ الطَّيْفِ وَإِنْ قَادَهُ الْكَرَى وَكَيْفَ رُقَادِي وَالْمَدَامِعُ لا تَرْقَى

والطيف يقنعه لأنه يعوض الحبيب أو ينوب عنه.

3– إن المشوقات الطبيعية (الريح – البرق) بطبيعتها الحركية للأولى، وضوئية للثانية لا تتعدى أن تكون في الحالتين رائحة لا تكاد تدرك، أو نورا خاطف؛ فهي تتميز بأنها أجسام لطيفة تتراءى في المنام، أو خيالية(طيف الخيال)لا تطبق عليها إلا (أجفان)

العاشق، مما يجعلها أجساما وهمية يقول: (الطويل)/(د: ص217)

حَضَرْنَا –وَإِنْ غِبْنَا جُسُومًا خَوَاطِرًا– فَنَحْنُ قَرِيبٌ والمَنَازِلُ نُزَّحُ

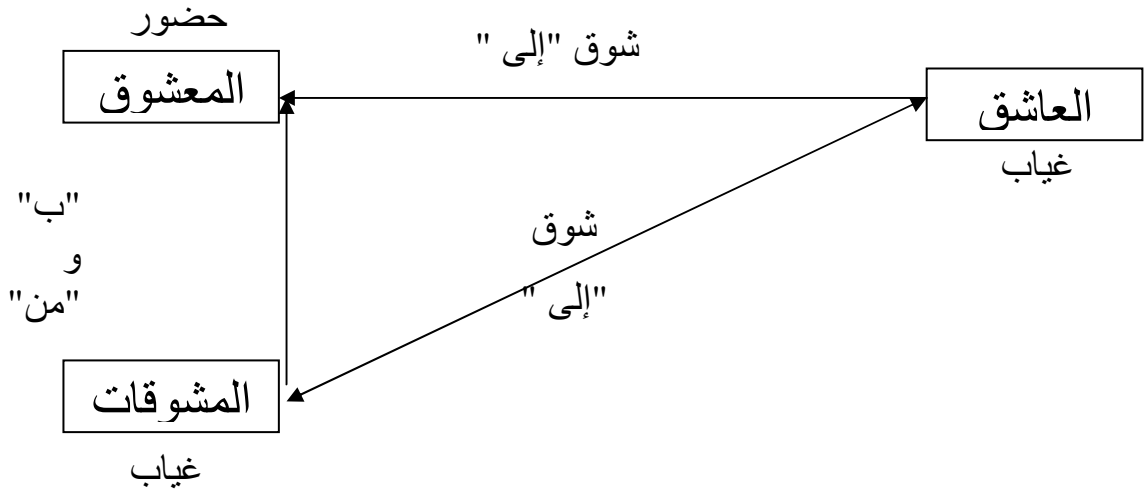
وهو ما يتأكد بالجملة الاعتراضية **(وَإِنْ غِبْنَا جُسُومًا خَوَاطِرًا)** المخصصة والمؤكدة للغياب الحقيقي (المنازل نزح)، وما الحضور إلا حضور الخواطر (أجسام وهمية).

4–إن الشاعر/العاشق لا يتحدث عن الغائب إلا وقد حوله إلى كائن من نور(البرق)، أو يصف شيئا منه (الريح)، أو شيئا شبيها به (طيف الخيال)، وهي كلها مشوقات آتية من المعشوق؛ فالبرق آت من حمى الحبيب، والريح آتية لتنعشه وتطفئ النار المشتعلة، وطيف الخيال الشبيه بالمعشوق يأتي من جهته أيضا، وما يؤكد ذلك قوله:

(الطويل)/(د: ص214)

تَمَثَّلْتُهَا حَتَّى إِذَا مَا تَمَثَّلَتْ طَرِبْتُ كَأَنِّي قَدْ دَعَوْتُ وَلَبَّتِ

يستحضره بالآتي منه، إلا أن هذا الحضور يؤكد الافتقار، ويجعله أكثر كثافة لأن (كأَنِّي قَدْ دَعَوْتُ) : هو تأكيد على أنه لم يدع المعشوق، بل تمثله و(كأَنِّي) فصلت الحبيب عن طيفه فتكون: العلاقة الثنائية علاقة ثلاثية: (غياب– حضور– غياب) = (افتقار–اغتناء–افتقار)، ويكون بذلك التشوق: شوق إلى المعشوق يتم بالبحث عن الوسائط /المشوقات التي تفصل بقدر ما توصل، والشكل يوضح ذلك:



تبقى الإشارة إلى المشوق الحيواني(الحمام)، يقول الشاعر: (الطويل)/(د: 236)

نَفَتْ عَنْ جُفُونِي النَّوْمَ وُرْقُ حَمَائِمَ شَكَوْنَ وَلَمْ يَفْصَحْ لَهُنَّ لِسَانُ

نَعَيْنَ إِلَيَّ البَيْنَ لا كَانَ يَوْمُهُ فَمَ بَالُهُ لَمْ يَخْلُ مِنْهُ مَكَانُ

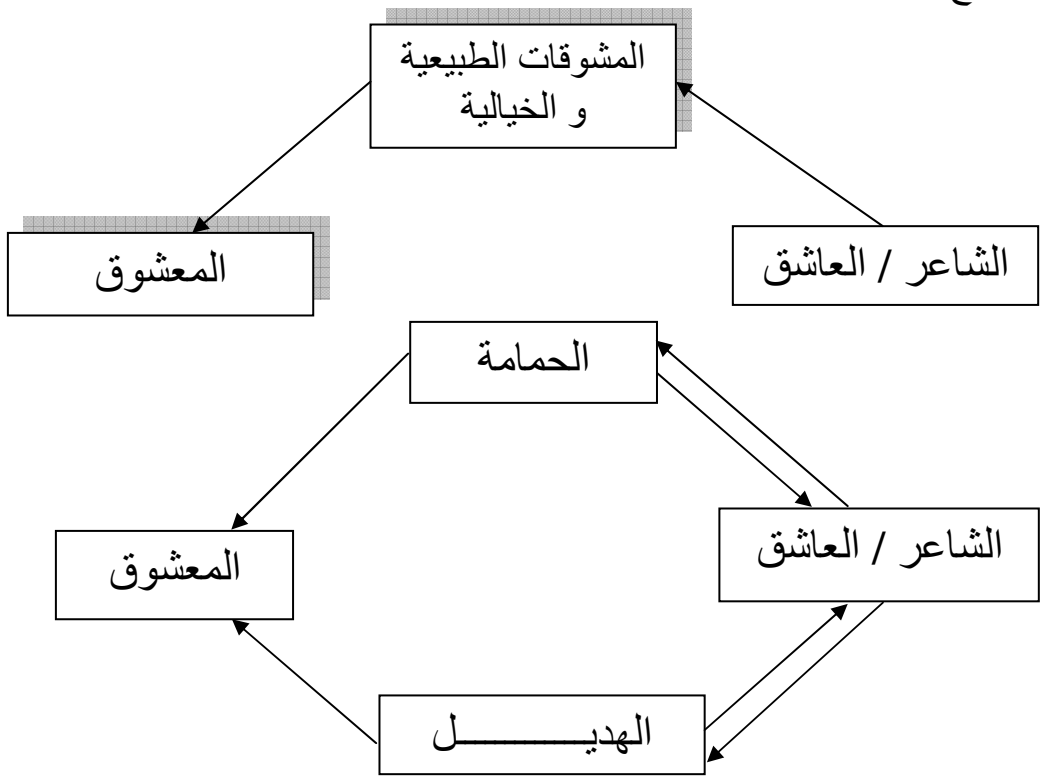
نَدَبْنَ ولَمْ يَذْرِفْنَ دَمْعًا وإنِّمَا تَنَاثَرَ مِنْ دَمْعِي لَهُنَّ جُمَانُ

نَكَأْنَ قُرُوحِي لَوْ أَعَنَّ عَلَى الأسَى بِدَمْعٍ ألاَ إنَّ الحَزِينَ يُعَانُ

يبرز الفعل(نَكَأْنَ قُرُوحِي) بدلالته على التهيج لتكون أصوات ورق الحمائم(شَكَوْنَ، نَعَيْنَ، نَدَبْنَ) أصواتا مهيجة للشوق، فصوت الحمامة ليس من متعلقات المعشوق بل هو وسيط يشبه العاشق في افتقاره، ويحمل ما يشبه المعشوق، وهو الإلف الذي تنوح عليه؛ فالتشابه قائم بين الحمامة والعاشق من جهة، وبين الإلف والمعشوق من جهة أخرى، وهو ما يجعل العلاقة تتصف بالتعقيد، ونبين هذه العلاقات بالآتي:

1/ المشوقات الطبيعية والخيالية: البرق . الريح . الطيف تحمل دلالة شوق العاشق إلى المعشوق بشيء منه، أو بشيء آت منه، أو يشبهه.

2/ المشوق الحيواني الحمامة تتداخل الدلالات: شوق العاشق إلى المعشوق **لا** يتم بشيء منه، أو آت منه، أو يشبهه و **إنما** تذكر الحمامة الشاعر بنفسه، فهي حين تبكي هديلها، وتحن إليه بعد فقده، تحرك حنين الشاعر إلى معشوقه وتذكره بفقده له، والرسم التالي يوضح ذلك :



1/ في الحالتين يغيب المعشوق إلا أن المشوقات الأولى:(البرق، الريح، الطيف) تعوضه، أو تحمل بعضا منه؛ فهي تبعث الارتياح في نفس العاشق، في حين المشوق الحيواني:(الحمامة) يثير الأحزان، و ينكأ الجراح .

2/ في الحالة الأولى يغتني الشاعر بالمشوقات، ثم يعاوده الافتقار الذي انطلق منه، ولكن في الحالة الثانية فيتعمق افتقاره، و ينفتح بانفتاح النواح.

وخلاصة ما سبق: إن النسيب لا ينفتح إلا بتذكر الأحباب والشوق إليهم باستحداث المشوقات بين الشاعر/ العاشق والمعشوقة التي تتحول إلى موضوع لغزله، وإن **الافتقار العشقي** هو شرط حدوث العلاقة العشقية، ولا توصف هذه العلاقة **بالمأساوية** إلا إذا تخطى العاشق/ الشاعر **فواعل المنع**، وتوترت علاقته بها، فيطبع قدره متحديا الإنسان بالإنسان، فإذا استحال وصال المعشوق في الحياة، فليتحد به عبر **الموت**، ليكون خبر عشقه هو خبر موته.

2/الأنا – الابن : حس الموت

1.2 . الأنا ـ الابن : الانفعال المأساوي

2.2 . الأنا ـ الابن : الرؤيا المأساوية

3.2 . الأنا ـ الابن : العناية الإلهية

2-1/الأنا – الابن: الانفعال المأساوي

شغلت حقيقة الحياة والموت جانبا كبيرا من تفكير الفلاسفة والمفكرين والأدباء في محاولة منهم لإدراك سر النسيج الكوني وكنهه، وظلت حقيقة الموت تعاود اقتحام حياة الإنسان العربي وأفكاره، كلما ظهر له مظهر من مظاهرها، وتجلى له ضعفه أمام القضاء المحتوم، وأدرك أنه طريدة لمصائب الدهر، وتيقن من ضآلة ما يدركه في الحياة من حظوظ مهما أشتد حرصه؛ وبالغ في مواصلة السعي، واندهش لمصيبة الموت، وأكثر الحديث عن التفكير فيه، "والموت مثار رعب ومأساة في حياة الإنسان، لأنه الحدث الجلل الذي يفضي به إلى اللاوجود ظاهريا"[1] ، وقد حجبه التراب، وقطع صلته بالأحياء .

والحديث الكثير عن الموت والتفكير فيه على نحو يكاد يكون متصلاً يدل على أن الشاعر العربي بقدر ما كان يستغرب الموت، ويبذل أقصى ما في وسعه من جهد لينجو من أحابيله؛ فهو أيضا يريد أن يعرف حقيقته، ويتبين ما يحيط به من إبهام وغموض؛ فالإنسان حين يعي وجوده، يظهر له الموت مأساة الحياة الكبرى، فهو يشعر أنه يحتضر منذ اللحظة التي يولد فيها، وأنه يعد لوليمة الموت ؛ فلا يكون هذا الأخير فعلا يحدث عند انتهاء الحياة، وإنما فعل يبدأ منذ اللحظة التي تبدأ فيها مسيرة الحياة، وتكون بذلك اللحظة التي تمر هي انتصار للموت وهزيمة للحياة؛ "فالإنسان يموت كل لحظة و كل يوم موتا جزئيا لا يكاد يشعر به"[2]

و لعل أهم مشكلة واجهها الشاعر الجاهلي هي الإحساس بأنه زائل، فهو يؤول في نهاية الأمر إلى العدم، وأدرك أن الإنسان يتوهم أنه سيد الوجود، وسيد نفسه؛ إلا أن القدر يؤكد له أنه ليس إلا ضحية هالكة بين هذه القوى الحتمية "التي دعاها الأغارقة **القدر** تلك القدرة الغامضة الواضحة التي لا حدود لها، ولا قيود إنها هي التي تقدر النصر والهزيمة

[1] – أحمد فلاق عروات : فكرة الموت في التراث العربي، مطبعة دار هومة، الجزائر، 2003، ص220.

[2] – إبراهيم عبد الرحمن محمد : قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، ط2، 1981، ص116.

والقوة والضعف والحياة والموت"[1] ، وقد أسماها الشاعر العربي **(الدهر)** الذي نسب إليه كل غدر وعاهة ومصيبة ألمت به؛ فسخط عليه، وشكا من أقداره المستبدة الظالمة، ورآه عدوه الأبدي، ولم يحسن الظن به، ولم يشر إليه إلا في باب اللعنة؛ فكانت "فكرة الدهر هي قوام معظم القصائد العربية"[2]، لترتبط موضوعاتهم **بحس المأساة** التي يتسيرون به ليؤول بهم في نهاية المطاف إلى الموت، والحنين إلى الطفولة؛ وما بكاء الأطلال الدارسة إلاّ أساليب للنوح من وطأة القدر الذي يرتهن الإنسان؛ فالطلل – مثلا– ولج إلى قصيدة الشاعر الجاهلي، واستقر في مطالعها لأنه "كان التجربة الدائمة في حياته، وهي تجربة الزوال، واللااستقرار والصيرورة"[3] ، التي جعلته يحس بهزيمته أمام الزمن والحياة، ففيه تتجلى تجربة الموت؛ وبذلك استأثرت فكرة الموت أو الدهر أو الفناء كامل تأملاته، وانتهى إلى معاداة الدهر، فصور الموت ناقة عمياء تتخبط بمصائر الأحياء[4] ، وصوره قوة لا ترد ولا تواجه.

والكلام يطول عن فكرة الموت في الشعر الجاهلي، وإذا تركناه ونظرنا إلى الشعراء المتأخرين وجدنا إحياء لتلك المعاني واستمرارا في ذم الدهر وشتمه؛ فهم لم يستطيعوا الإفلات من ميراث أسلافهم الفكري، وإن كانت الثقافة الإسلامية – من دون ريب– قد أثرت تأثيرا كبيرا في تكوين الإنسان العربي؛ فدعته إلى الإيمان بالله، والصبر على الابتلاء، وانتظار الجزاء في دار الخلود، وأقرت له أن الحياة لا تخلو من شقاء ومتاعب، إذ هي فانية زائلة، وأسمعته قول الله . عزّ وجلّ . تَبَٰرَكَ ٱلَّذِى بِيَدِهِ ٱلْمُلْكُ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ ۝١ ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلْمَوْتَ وَٱلْحَيَوٰةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا ۚ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْغَفُورُ ۝٢

[الملك: 1 – 2]

[1] – إيليا الحاوي : في النقد و الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1979، ج2، ص37.

[2] –: المرجع نفسه، ن ص.

[3] – إيليا الحاوي : في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1980، ج3، ص5.

[4] – يقول زهير بن أبي سلمى : **رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم**

ينظر – الحسين بن أحمد الزوزني : شرح المعلقات السبع، دار الثقافة، بيروت، 1969، ص92.

ولم تغفل تذكره بحديث الرسول . صلى الله عليه وسلم ." **قال الله عز وجل:يؤذيني ابن آدم يقول:يا خيبة الدهر–وفي رواية–:يسب الدهر، فلايقولن أحدكم:ياخيبة الدهر، فإني أنا الدهر:أقلب ليله ونهاره، فإذا شئت قبضتهما**"[1].

وليس غريبا أن يشغل الشاعر أبو الحسن الحصري نفسه بفكرة الموت، وهو الذي ابتلي بفقد الأب ثم الأبناء الأربعة، وترك فقد الابن الأخير(**عبد الغني**) أثرا عميقا في نفسه، وفي نظرته إلى الحياة من حوله؛ حيث تجلت له الدنيا ولا أمان فيها لأحد، ولا ثقة بها لمخلوق، خادعة متقلبة إذا منحت بسخاء، سلبت بعنف؛ وهل من عطاء أجزل من ابن؟ إنه منتهى ما كان يطمح إليه، ولكنه رآه يقبر ويوارى التراب، فينتهي كل شيء في لحظة، وإذا الأمل الكبير سراب، ووقف الشاعر عند عبثية[2] الزمن ومكره به؛ فازداد حزنه، وكثر غمه وهمه، وعتم نفسه شيء من الكآبة واليأس، وهو يشاهد اختطاف الموت للأحياء دون تمييز، فصور مأساة الحياة وهشاشتها:(مجزوء الوافر)/(د: ص383)

عَهِدْتُ مَشَارِبِي صَرْفًا فَمَا لِلدَّهْرِ أَجَّنَهَا
لَحَا اللَّهُ الزَمَانَ أَبًا أُسُودُ بَنِيهِ أَثْخَنَهَا
كَأَنَّهُمُ عِدَاهُ فَكَمْ أَثَارَ وَغَى وَأَكْمَنَهَا
أَغَثُّ بَنِيهِ يَأْكُلُهُ فَكَيْفَ يَعَافُ أَسْمَنَهَا
وَأُيُّ أَبٍ يُدِيرُ عَلَى بَنِيهِ رَحًى لِيَطْحَنَهَا

فيشعر بعبثية الحياة ما دام الدهر ينغص ما صفا منها ، وتظهر المفارقة بين ما كان فيه الشاعر من سعة ونعمة، وما آل إليه من بؤس وشقاء في نهاية المطاف؛ ويرى الدهر أبا خؤونا يدير رحاه على أبنائه لا يميز بين صغيرهم وكبيرهم، وضعيفهم وقويهم، همه إفناؤهم، وإلحاق الأذى بهم، لا يرأف ولا يتعطف، ويستشعر الشاعر بذلك معاناة الظلم؛ فهو ضحية كأنه يملك إرادة ولا يملكها، صاحب قدرة في غاية الضعف، بل إن

[1] – محمد ناصر الدين الألباني: سلسلة الأحاديث الصحيحة، المكتب الإسلامي، دمشق، ط2، 1979، م2، ص57.

[2] – المقصود بلفظ **العبثية** ما أورده الشاعر الحصري(مجزوء الخفيف)/(د: ص293)

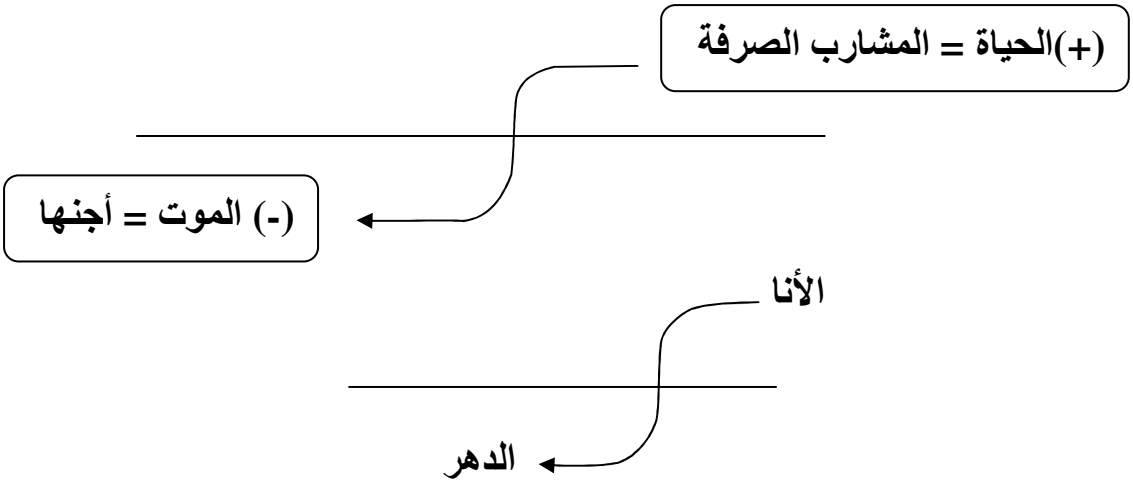
وَلَدِي يَوْمَ مَوْتِهِ أَصْبَحَ الدَّهْرُ ذَا عَبَثْ

قدرته موهومة مادامت تقف أمام حاجز القدر / الدهر:

عهدت مشاربي صرفا ← قدرة الشاعر

فما للدهر أجنهـا ← قدرة الدهر

تصادم



الانفعال المأساوي[1]

ويزداد إحباطه، ويقوى عذابه، ويسخط على الدنيا: (مجزوء الوافر)/(د: ص384)

فَيَا مَا أَخْدَعَ الدُّنْيَا وَأَخْبَثَهَا وَأَخْتَنَـهَا

وَأَقْطَعَهَا إِذَا وَصَلَتْ مُحِبِّيهَا وَأَخْوَنَـهَا

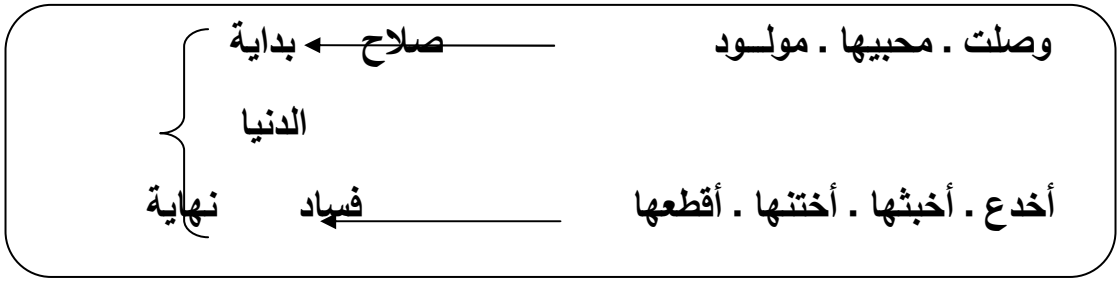
وَأَوْأَدَهَا لِمَوْلُودٍ تُنَشِّبُ فِيهِ بُرْثُنَهَا

أَرَى شَرِّسَ الْحَيَاةِ غَدًا يُفَارِقُهَا وَلَيِّنَـهَا

فَمَا لِي وَالْغُرُورُ بِهَا أَلَسْتُ أَرَى تَخَوُّنَهَا

وتتضاعف قتامة الصورة بما يسند إلى الدهر والدنيا من خصائص دالة على الصلاح والفساد في آن واحد :

[1] جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1987، ص 19.



والخداع والكيد والتشتيت والإبكاء والإفناء، فيكشف من **الحس المأساوي** وهو يفكر في الأيام، وما يأتي به الدهر من رزايا؛ فحياة الإنسان في يد القدر يسطرعليها، ويصرفها كما يشاء، لا راد لأمره ولا لحكمه، فحكمه نافذ، وقد حكم على الوجود بالفناء في آخر الأمر، والحياة شر لا تستحق حبا ولا إقبالا، بل تستحق الكراهية والإعراض لتتجمع بذلك في صدره هذه الأحاسيس القاتمة، ومعانيها المظلمة، ويأخذ يرددها:(المديد)/(د: ص310)

يَا عُقَابَ الْمَوْتِ حُمْتَ عَلَى عَقِبِي فَانْحَلَّتِ الْعُقَدُ

اخْتَطَفْتَ ابْنَ اللُّبَاةِ وَلَمْ تَحْمِهِ الأَظْفَارُ وَاللُّبَدُ

ولا ينظر بذلك إلى موضوع الموت مستقلا، بل مرتبطا بعبثية الوجود، ليغدو الابن محنة يرجع من خلالها مأساته الكبرى التي هزت منه الكيان والوجدان؛ فالموت اغتال ابنه، واستله من بين يديه، دون أن يقوى على دفعه عنه، أو حفظ الحياة له، ويتحول بذلك رثاؤه إلى ترجيع صدى هزيمة الأب، وحديث روحه التي أجهزت عليها المأساة، وأحاط بها الشقاء من كل جانب: (البسيط)/ (د: ص289)

وَكَأْسِ ثُكْلٍ عَلَى رَيٍّ شَرِبْتُ بِهَا فَرُحْتُ فِيهَا بِتَمْرِيصٍ وَتَمْرِيثِ

قَالُوا أَفِقْ لِعُلاَ يُؤْذِيكَ قُلْتُ لَهُمْ لاَ يُؤْلِمُ الْمُنْتَشِي عَضُّ الْبَرَاغِيثِ

عِنْدِي مِنَ الدَّهْرِ مَا عَنْهُمْ شُغِلْتُ بِهِ وَالصِّلُّ لَيْسَ يُبَالِي بِالْخَفَافِيثِ

تُوُفِيَّ الْخَلَفُ الزَّاكِي وَعِشْتُ كَمَا تَرْضَى الْعِدَا عَيْشَ مَكْرُوبٍ وَمكْرُوثِ

حَتَّى أَعَافَ شَرَابًا لَسْتُ أَمْزُجُهُ بِعَبْرَتِي وَطَعَامًا غَيْرَ مَغْلُوثِ

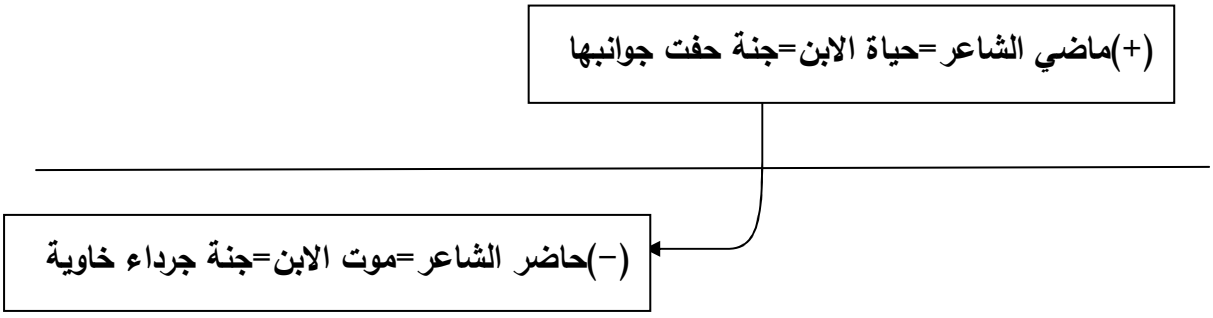
وَكُنْتُ فِي جَنَّـةٍ حُفَّتْ جَوَانُبُهَا بِالزَّرْعِ وَالنَّخْلِ وَالأَعْنَابِ وَالتُّوتِ

فَأَصْبَحَتْ يَوْمَ أَوْدَى وَهِيَ خَاوِيَةٌ جَرْدَاءَ مِنْ كُلِّ مَغْرُوسٍ وَمَحْرُوثِ

الدهر ظالم للشاعر يقف حجر عثرة في طريق نجاحه، يبدد أمانيه، و يحول دون تحقيقه، لا يتركه يعيش بسلام؛ فينفتح خطابه على **المشهد المأساوي** الذي تقترن فيه وفاة الابن بلافتة مأساوية ترسم وضع الذات الشاعرة بكل وحشية ومرارة يأس: (وَكَأْسِ ثُكْلٍ شَرِبْتُ بِهَا)، وقد سبق للشاعر أن ارتوى من الموت، وذاق مرارته: (عَلَى رَيٍّ)، ولم يعد الألم يؤذيه، فقد بلغ درجة النشوة التي تفقده الوعي، وتجعله يرتفع على واقعه الممتزج بالموت، وتكالب الدهر عليه، ولم يعد يستسيغ الحياة إلا ممزوجة بالكدر والمرارة، فقد غابت حلاوة الحياة بغياب الابن :

وجود الابن = جنة = حفت جوانبها : زرع – نخل – أعناب . توت = الحياة

غياب الابن = جنة = خاوية – جرداء من كل مغروس ومحروث = موت



(الانفعال المأساوي)

وتثير الذكريات في نفسه حزنا شديدا، ويتذكر تلك اللحظات السعيدة الهادئة، حين كان ينعم بالحياة رفقة ابنه في جنة: (كُنْتُ)، ويرجع إلى حاضره / الواقع، ويزداد هما(أَصْبَحْتُ)، وتنتهي إرادته أمام إرادة الدهر؛ فهو أراد عيشا سعيدا، وإذا بالدهر يثلج صدور الأعداء، ويفسد حياته، ويعبث بها:(عِشْتُ كَمَا تَرْضَى الْعِدَا)، ليقوى **شعوره المأساوي**، ويرى الموت قاهرا له، ويفقد التوازن، إذ الوجود أصبح موتا، والأماني صارت سرابا:

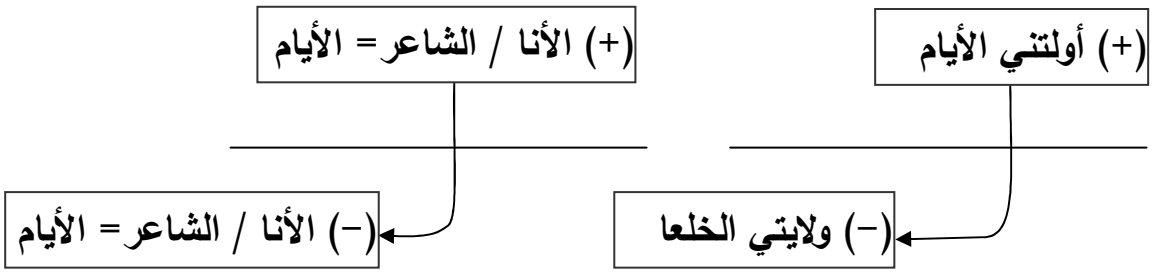
(الطويل)/ (د: ص398)

أَنَا الْوِتْرُ فِي فَضْلِي بِإِقْرَارِ حُسَّدِي وَلَوْ عِشْتَ كُنَّا فِي فَضَائِلِنَا الشَّفْعَا

تَمَنَّيْتُ أَنْ تَبْغِي مُنَاكَ فَأَخْلَفَتْ أَمَانٍ أَرَتْنِي فِيكَ مُرَّ بَرْقِهَا لَمْعَا

أَوْلَتْنِيَ الأَيَّامُ ثُمَّ بَدَا لَهَا فَمَا كَانَ أَدْنَى مِنْ وِلاَيَتِيَ الْخَلْعَا

المساعي في الحياة الدنيا بقيت مشروعا غير قابل للتحقيق، والولاية أعقبها الخلع الذي أحال تلك السعادة شقاء، وما أقسى الحرمان بعد النعيم؛ فعلى قدر حظ الإنسان من النعيم يكون حظه من قسوة الحرمان والهم والفقد:



ويصور الشاعر الأشياء وقد بدأت بداية معينة، كان يمكن أن تؤدي إلى نتيجة معينة، ولكن عاملا طارئا مناوئا يضع لها نهاية سريعة غير متوقعة، ليزداد شعوره بالإحباط : (المديد)/ (د: ص309)

دُرَّةٌ يُزْهَى بِرَوْنَقِـهَا مُنْتَقٍ لِلدُّرِ مُنْتَقِـدُ

مَلَأَتْ عَيْنَ الزَّمَانِ سَنًى وَصَفَا مِنْهَا لَـهُ الصَّفَدُ

لَوْ تَمَادَتْ مُـدَّةُ ابْنِـيَ لَمْ يَتَجَاوَزْ حَدَّهُ أَحَـدُ

كَانَ طِفْلاً لَـوْ غَزَا مَائَةً لَمْ يُهِلْـهُ لِلْعِدَا عَـدَدُ

طَارَ للعَلْيَا فَأَدْرَكَـهَا بِجَنَـاحٍ رَاشَهُ الرَّشَـدُ

وَابْتَنَى المَجْدَ المُؤَثَّلَ وَالْـــعَمَلَ الزَّاكِي لَهُ الْعَمَدُ

يَاعُقَابَ المَوْتِ حُمْتَ عَلَى عَقِبِي فَانْـحَلَّتِ الْعُقَدُ

اِخْتَطَفْتَ ابْنَ اللُّبَاةِ وَلَمْ تَحْمِهِ الأَظْفَارُ وَاللُّبَدُ

وَخَبَا نَجْمِي فَهَا أَنَا ذَا لاَ سَنَى يَهْدِي وَلاَسَنَدُ

البدايات سعيدة، والفضائل عديدة ، ولكنها عاجزة عن حماية الابن من مخالب الموت الذي سخر مما عظمه الشاعر في ابنه، وما جعله يتمايز به عن غيره، ولكن ذلك لا يلبث أن ينتهي بحلول عقاب الموت الهازم لإرادة الشاعر في حماية ابنه، وإطالة مدة لبثه في هذا الوجود؛ فما كان مرجوا انهزم، و خاب معه الرجاء، وقوي بذلك إحساس الشاعر بأن الموت يعبث بآماله، وينتهي بها نهاية مخيبة، "وغالبا ما يكون **الحس المأساوي** لدى الشاعر ويقظته هما السبب في هذا التحول الذي ينتهي بالموقف إلى النهاية غير النهاية المرئية، أو المتوقعة بمنطق العقل، والسبب هو ذلك التدخل التعسفي لعنصر يبدو غريبا وطارئا على الموقف "[1]. ؛ تشرق آمال الشاعر في بداية الأبيات – لتنطفئ وقد حسم عقاب الموت/ الطارئ الموقف، و حول الحياة إلى موت، ويفسر هذا الإخفاق والتخاذل(اختطفت – لم تحمه) أمام الموت وسرعة صرعه لأماني الشاعر بالإحباط؛ فيبدو بذلك أن الموت قد لا يزعج في حد ذاته، ولكن الموت الفجائي (عقاب الموت) وغير المتوقع؛ " الموت العابث الذي يظهر في اللحظة غير المناسبة لكي يضع النهاية المحزنة"[2] التي تفقد الشاعر القدرة على تمييز مرارة الحياة وحلاوتها، فتتساوى الأحاسيس لأن النهاية واحدة، وهو يفصح بذلك عن مأساته؛ فضائل الابن وحرص الأب لا تجدي أمام الموت، لذا هو يطيل "التفكير في القدر، وقصور الناس أمامه، وعبثه بهم ولعبه بحياتهم وموتهم"[3]، ويكثر من استحضار مشهد احتضار الابن، ويظهر تصادم رغبته ورغبة الابن في الحياة مع رغبة الموت في اختيار النهاية، ويعيد رسم المشاهد التفصيلية لمرض الابن: (المديد)/(د: ص309)

لَسْتُ أَنْسىَ مَقَامَه وَمَقَامِي وَكِلاَنَا مِثْلُ القَتِيلِ خَضِيبَا

أَنْفُهُ يَنْثُرُ الْعَقِيقَ وَعَيْنِي تَنْثُرُ الدَّمْعَ بِالْعَقِيقِ مَشُوبَا

ضَمَّنِي شَاكِيًا إِلَيَّ وَقَلْبِي كُلَّمَا يَشْتَكِي يَطِيرُ وَجِيبَا

[1] – عز الدين إسماعيل : كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص161.

[2] – المرجع نفسه، ص164.

[3] – شوقي ضيف : الرثاء، ص7.

الابن اشتكى الرعاف الذي ألم به، واحتمى بوالده ليمنع عنه نزيف الدماء التي تحمل دلالة الحياة؛ واستمرار الرعاف سيؤدي إلى الموت، والأب يدرك أن لا حيلة له أمام حتمية الموت، ولا يجد سبيلا سوى ذرف الدموع دموع الاستسلام واليأس والإذعان لمشيئة القدر التي لا يجدي المرء أية جدوى من رفضها والثورة عليها، الابن يصارع من أجل البقاء: (ضمني– شاكيا)، والأب متيقن أن لا سبيل للخلاص، عزاؤه الدموع تقر هزيمته التي ستخلف في نفسه قنوطا يجلل مظاهر حياته بالسواد والعتمة، وهو الذي استشعر الموت المعنوي[1]: (كلانا مثل القتيل) بعد موت ابنه الفيزيائي، وما أقسى الموت الأول إذا قورن بالثاني، ويتجلى ذلك في تمنيه أن يموت ميتة واحدة تزيل حسراته: (المديد)/ (د: ص294)

أَجَلِي عَنِّي أَرَاثَ شَعُوبَا وَبِوِّدِي أَنَّهَا لاَ تُرَاثُ

مُتَّ يَا عَبْدَ الْغَنِيِّ وَمَالِي مِنْكَ إِلاَّ حَسَرَاتِي تُرَاثُ

ويضعنا أمام لب المأساة، إذ يكثر من تصوير الابن يتخبطه الموت، ويتجرع غصص هذا المصير الذي سيحول قصائده إلى مراث جنائزية تحمل دلالة اندحار الشاعر أمام مشاهد الموت المرتسم على وجه الابن، لتكون المنية داء الشاعر: (الوافر)/ (د: ص277)

شَفَانِي السَّيْفُ مِنْ هَامِ الأَعَادِي وَلَكِنَّ الْمَنِيَةَ فِيكَ دَائِي

لا القوة تمنع حصول الحمام، ولا الرقية تجدي نفعاً: (الوافر)/ (د: ص301)

فَكَيْفَ الصَّبْرُ أَمْ كَيْفَ التَّعَزِي وَمِنْ عِرْنِينِهِ وَلَدِي ذَبِيحُ

رَقَيْتُ رُعَافَهُ فَأَبَى رُقُوءًا وَدَامَ وَمَزْجُهُ دَمِيَ السَّفُوحُ

وتتضاعف حيرته بعد أن عجز الأطباء عن رقوء هذا الرعاف رغم مابذله من جهد ومال:(الطويل)/ (د: ص430)

جَعَلْتُ أُدَاوِي عِلَّتَيْكَ تَعِلَّةً عَسَى الدَّمَ يَرْقَى وَالتَّوَرُّمُ يَنْفَشُّ

سَأَلْتُ أَطِبَّاءُ الْمَرِيَةَ عَنْهُمَا وَقُرْطُبَةَ حَتَّى الَّذِي دَارُهُ أَلْشُ

[1] – ماجد قاروط : المعذب في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص11.

ليمتزج بذلك مشهد احتضار الابن مع مشهد الهزيمة أمام الموت: (الرمل)/ (د: ص412)

قَطَّعَ الضُّرُّ أَمَامِي كَبِدِي وَأَرَانِي قَمَرِي كَيْفَ امَّحَقْ

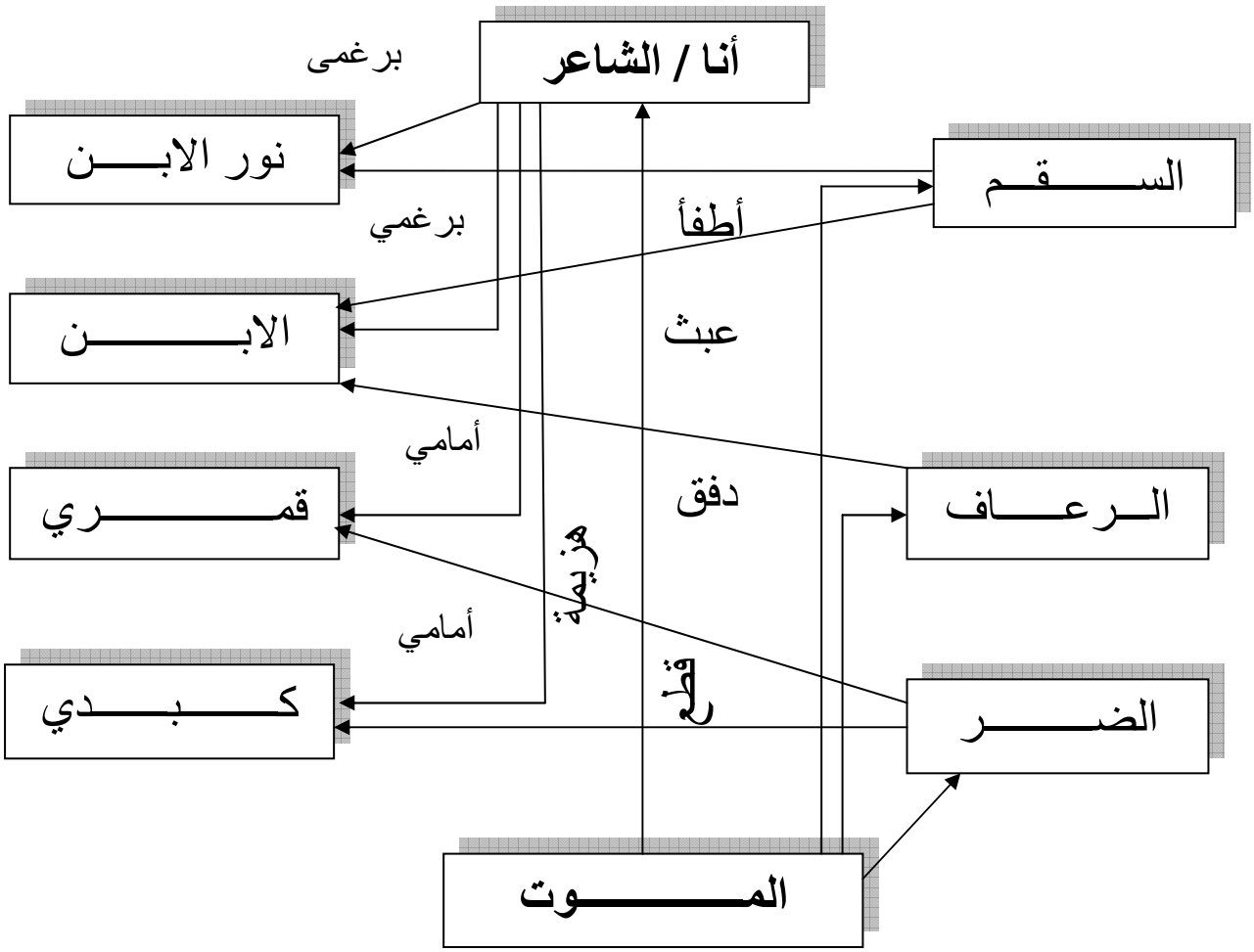
فَكِلاَنَا فِي دَمٍ مُشْتَحَطٍ وَرُعَافٌ كُلَّمَا كَفَّ دَفَقْ

أَطْفَأَ السُّقْمُ بِرُغْمِي نُورَهُ فَإِذَا يَرْعَفُ أَبْكِي بِالْحُرَقْ

أَذَبِيحٌ أَمْ جَرِيحٌ وَجْهُهُ فَأَدِيمُ الْحُسْنِ مِنْهُ مُخْتَرَقْ

كُرْبُهُ مِنْ كُرَبٍ كَانَتْ بِهِ تَتْرُكُ الأَجْفَانَ قَرْحَى بِالأَرَقْ

إن في وصف الشاعر للحظات ليلة الموت يتجلى ذلك الصراع بين الحياة والموت، فالابن يتشبث برمق الحياة، يتألم ويصارع، ويستنجد بوالده عساه ينقذه، والأب لا يجد إلا الدموع يمزجها بدمائه، بعد أن فقد القدرة على مجابهة المصاب؛ وهو لا يملك حق صد الموت: (برغمي . أمامي = العجز) ، ويسند الأفعال إلى فاعليها كما تبينه الخطاطة التالية:



ولا يملك الشاعر إلا البكاء، بكاء اليأس والبؤس، ويقف بذلك عند عبثية الحياة:

(+) الشاعر = الابن = **الحياة**

(–) الضر = الرعاف = **الموت**

التي كانت حملت له السعادة والهناء، فما طمع فيه لم يلبث أن سلبه، ليغدره الموت بذلك، ويضيفه إلى قائمة صرعاه: (الرمل)/ (د: ص412–413)

كَانَ يُشْفِينِي إِذَا قَبَّلْتُهُ وَإِذَا اسْتَنْطَقْتُ فَاهُ فَنَطَقْ

كَانَ يُشْفِينِي وَفِيهِ رَمَقٌ فَمَنِ الشَّافِي وَقَدْ مَاتَ الرَّمَقْ

لَيْلَةَ الْمَوْتِ دَعَانِي فَدَعَا لِي وَقَدْ قَبَّلَ رَأْسِي وَاعْتَنَقْ

وَهْوَ يَنْدَى عَرَقًا مَنْ شَمَّهِ قَالَ هَذَا مَاءُ وَرْدٍ لاَ عَرَقْ

وَلَقَدْ مَرَّغْتُ فِي مَصْرَعِهِ وَجَنَاتِي وَاسْتَطَبْتُ المُنْتَشَقْ

ما معاناة الشاعر أمام جثة ابنه الشاخصة أمامه في صمت، وعجزه المريع؛ إلا تجسيد لمأساة الحياة كلها، وقد يفسر كثرة وصفه لمشاهد احتضار الابن بكونه لا يصف رجلا من ذوي الأعمال الفائقة، وإنما ولدا لا بطولة، ولا مميزات لديه، مما شاع في كلاسيكية الرثاء، ليستعيض به عن صعوبة رثاء الابن التي أقرها ابن رشيق بقوله: "ومن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلا أو امرأة، لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات"[1]؛ وقد ينم ذلك على حس الشاعر المتسم بالإحباط والانكسار، فهو يعيد تصوير فناء آماله، وانهزام أمانيه، ويربط بين موت الابن وموت السعادة؛ "وعليه فإن الشاعر يربط بين (اليأس) و(الموت)، لأن اليأس هو حافة من الحواف المشرفة مباشرة على العدمية"[2]، يصدح بمأساته، ويبكي، ويلحن بكاءه على قيثارة شعره تلحينا مشجيا كله آلام وحسرات، فذكرى الابن تشرق بالدمع والحزن قائل: (مخلع البسيط)/ (د: ص417)

يَا فَجْعَتِي بِالْحَبِيبِ سُحِّي دَمْعِي وَقَلْبِي عَلَيْهِ شُقِّي

[1] – ابن رشيق : العمدة، ج2، ص172.

[2] – ماجد قاروط : المعذب في الشعر العربي الحديث، ص175.

وَاكْتُبِي ثُكْلَهُ بِدَمْعِي فِي وَجَنَاتِي مَكَانَ رِقِّ

ويكثر من تصوير الموت بالقوس والرامي، ليعبر عن حتمية الموت ونفاذه، ويقر حقيقة فناء الحياة، ولا جدوى الادراع منه أو الفرار: (المتقارب)/ (د: ص345)

إِذَا رُعِّظَ السَّهْمُ أَوْ عَظْعَظَا فَسَهْمُ الْمَنِيَّةِ لَنْ يَرْعَظَا

تَهِيضُ الْقِسِيُّ عَلَى نَابِلٍ وَيُصْمِي القَصِيُّ وَإِنْ أَجْعَظَا

تُكَذِّبُ هَيْهَاتَ دَعْوَى عَسَى فَحَسْبُ الْمُؤَمِّلِ أَنْ يُوعَظَا

وَيَفْرَحُ بَانٍ بِحَسْنَائِهِ وَلَوْ ذَكَرَ الْمَوْتَ مَا أَنْعَظَا

هُوَ الْمَوْتُ لاَ بُدَّ مِنْ سَهْمِهِ فَكَيْفَ ادَّرَعْنَا لِكَيْ يُدْلَظَا

وَكَيْفَ جَرَرْنَا طِوَالَ القَنَا عَلَى كُلِّ طَرْفٍ سَلِيمِ الْشَّظَى

وَإِنَّ المَنَايَا لَيُدْرِكْنَ مَنْ وَنَى فِي الْطَرِيقِ وَمَنْ أَرْكَظَا[1]

وقد أخذت صورة القوس والرامي دلالات مختلفة عند القدامى،" إذ كان له معنى آخر في ديانات اللاتين واليونانيين، فكان يراد به التعبير عن قساوة الحب تارة، وتارة عن آفات الطعون، فالراميان [هما] **أبولون** وأخته **أرتيميس**"[2]؛ فهو يكرر بذلك ما شاع عند العرب وغيرهم، مما يتصل بالدهر، وما يرمي به الإنسان من سهام الموت التي لا تخطئ أهدافها، وما الناس إلا طرائد يقتنصها الموت المنتصر دائما، وما يبذل لصده لا ينفع، ولا يغير من الأمر شيئا، وما الحياة إذن إلا أضغاث أحلام، وما قدرة الإنسان فيها أمام الموت إلا وهم يزيد من تعبه: (البسيط)/ (د: ص289)

دَهْرٌ حَوَادِثُهُ شَتَّى الْأَحَادِيثِ فَاسْمَعْ بِمَا شِئْتَ عَنْ نُوحٍ وَعَنْ شِيثِ

وَسَلْ عَنِ ابْنِ التُّرَابِ الْبِكْرِ كَيْفَ هَوَى فَأَصْبَحَتْ قُوَّةٌ فِيهِ لِتَنْكِيثِ

تَغُرُّنَا دَارُنَا الدُّنْيَا بِزُخْرُفِهَا وَنَحْنُ فِي طَلَبٍ لِلْمَوْتِ مَحْثُوثِ

---

[1] – حمدان حجاجي : ابن خفاجة، الشركة الوطنية، الجزائر، ط2، 1982، ص92.

[2] – رعظ: كسر رُعظه: مدخل سِنْخ النصل – عظعظا: ارتعش في مضيه والتوى– عاكظ: قاهر – يعكظ: يرّد– بهظتني: غلبت وأثقلت وبلغت به مشقة– لُفاظ: ما يطرح ويلفظ–وَكَظْتَ: واظب وداوم

وَإِنَّمَا هِيَّ أَضْغَاثٌ تُضَغِّثُهَا خَوَاطِرُ الْوَهْمِ فِيهَا أَيَّ تَضْغِيثِ

مَا أَتْعَبَ النَّاسَ أَحْيَاءً وَأَرْوَحَهُمْ مَوْتَى لَوْ أَنَّ رَمِيمًا غَيْرَ مَبْعُوثِ

قيم الحياة تغيرت في نفس الشاعر، وآثار التجربة مع الموت حطمت نفسه، واقتنع أن الموت نهاية الحياة، بل هو **مأساتها الكبرى**، وازداد يقينا حين نقل تجربته الجزئية الخاصة، إلى واقع الإنسان عامة لتكون النظرة كلية تتفق حول حقيقة الحياة بعدها طريقا قصيرا إلى الفناء، صحتها سقام، وغاية من يعيش فيها الحمام، ليؤذن ميلاد الإنسان فيها بموته: (المقتضب)/ (د: ص320)

يَنْفُذُ الْقَضَاءُ عَلَى مَنْ أَحَبَّ أَوْ كَرِهَا

عِشْ سِنِيَّ يَافِعِهَا أَوْسِنِيَّ مُعْمِرِهَا

أَطْوَلُ الْحَيَاةِ إِذَا مُتَّ مِثْلَ أَقْصَرِهَا

فالموت ماض قضاؤه، أصم لا يسمع أنين الناس ولا توجعاتهم، لا يرحم، ولا يشفق؛ والإنسان طال زمانه أو قصر، سينتهي إلى نهاية معلومة/مجهولة، تجعل ثنائية: (الطول– القصر) تتساوى بحدوث الموت، الذي لا يتعطف ولا يلين، ولا يبالي بمن تصيبه مصائبه، هو رمز للقسوة والظلم: (الوافر)/ (د: ص310)

عَلَى تَعْمِيرِ نُوحٍ مَاتَ نُوحُ فَنَائِحَةٌ لأَمْرٍ مَا تَنُوحُ

فسيدنا(**نوح**) –عليه السلام– رمز التعمير في الأرض انتهى به إلى الموت، ولم يمنعه طول بقائه في دار الحياة من مغادرتها، مثلما لم تمنع الدروع والحصون الأنبياء من الموت، ولم ترحم نماذج القسوة الإنسانية الذين أوفوا إلى غاية السؤدد:

(الكامل)/(د: ص425)

لَكِنْ طَوَتْكَ يَدٌ شَدِيدٌ بَطْشُهَا سِيَّانِ مَرْؤُوسٌ بِهَا وَرَئِيسُ

كُتِبَ الْفَنَاءُ عَلَى بَنِي الدُّنْيَا فَلَمْ يَسْلَمْ سُلَيْمَانُ وَلاَ بِلْقِيسُ

سَلْ كُلَّ جَبّارٍ عَنِيدٍ مَالَهُ بَعْدَ الْقُصُورِ مَحَلُّهُ النَاوُوسُ

دَاسَ الْكُمَاةَ بِخَيْلِهِ حَتَّى غَدَا وَمَنَاطُ تَاجِ الْمُلْكِ مِنْه مَدُوسُ

الشاعر يتأمل فيمن حوله، ويستحضر ماضي الأنبياء والملوك والعظماء الذين كانوا يرفلون في النعيم، وأتيحت لهم أسباب الحياة؛ ثم هم يعجزون عن حماية أنفسهم من الموت، ليصل بعد هذا التأمل إلى أن أخرة كل ما يسمى نعيما فناء وهلاك، ولا يكتفي بنقل تجربته الخاصة إلى واقع الإنسان فقط، بل يتجاوزه إلى مظاهر الطبيعة،" فيخيل إلينا أنه عرف نوعا من الحلولية بين ذاته والطبيعة"[1]، ويرسم المشاهد الاحتضارية لعناصر الطبيعة التي تقاسمه الهم، وتجسد المأساة من خلال رضوخها لحتميات العطب والزوال، "فتجربة الطبيعة تحتضن تجربة الزمن، و تجربة الزمن تحتضن تجربة الموت"[2]، فكل شيء موجود ومفقود: (المجتث)//(د: ص327)

لاَ الياَسَمِينُ الْمُنَدَّى يَبْقَى وَلاَ الْجِلِّنَارُ

وَالآسُ إِنْ كُلُّ نَوْرٍ ذَوَى وَفِيهِ اخْضِرَارُ

فَإِنَّهُ سَوْفَ يَذْوِي وَيَعْتَرِيهِ اصْفِرَارُ

يَا بَدْرُ كُنْتَ مُنِيرًا حَتَّى مَحَاكَ السِّرَارُ

يَاغُصْنُ أَصْبَحْتَ يَبْسًا فَأَيْنَ تِلْكَ الثِّمَارُ

(+)الحياة = الياسمين+ الجلنار + الآس + بدر + غصن

(–)الموت= لايبقى – ذوى – اصفرار– محاك – يبسا

وترتسم في الأبيات صور الزهور وهلاكها بين يدي الزمن، فكل ما في الطبيعة يحتضر؛ فيسقط بذلك ما في نفسه على مظاهر الطبيعة، ويلونها بلون كآبته و**حسه المأساوي**، وتتسع النظرة أكثر إلى المستوى الوجودي الشمولي، لتبين أن حتمية الموت من نصيب جميع الكائنات الحية، سواء كانت من جنس الإنسان أو من جنس الحيوان، إذ "إن الإنسان طريدة لمصائب الدهر، فهو لا يفلت منها مهما حاول التملص، ولا فائدة إذن من التوجع، وإظهار الأسى لأن الدهر لا يسمع شكاة أحد، ولا يراجع من جزع منه بما

[1] – إيليا الحاوي : في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1980، ج5، ص34.

[2] – المرجع نفسه : ص34.

يحب"[1]؛ ويتجلى العجز، وتتأكد الهزيمة أمام صرعة المنون، فالنهاية لم تصنعها يد الإنسان بحرب أو بثأر، وإنما المرض/الرعاف يضع النهاية **للمشهد المأساوي:**

(البسيط)//(د: ص366)

لَوْ سَاءَنِي فِيكَ غَيْرُ اللهِ رُحْتُ وَقَدْ قَرَعْتُ سِنِّيَّ أَوْأَدْمَيْتُ إِبْهَامِي

ثُمَّ اثَّأَرْتُ وَحَوْلِي جَحْفَلٌ لَجِبٌ غَزَا وَبَحْرُ الْمَنَايَا حَوْلَهُ طَامِ

[...]لَكِنْ مَضَتْ فَأَمْضَتْ فِيكَ ذَا ثَكَلٍ مَقَادِرٌ كَلَّ عَنْهَا كُلُّ صَمْصَامِ

إِذَا تَأَمَّلْتُ صَرْعَى الْمَوْتِ لَمْ أَرَنِي مُفَرِّقًا بَيْنَ ضُبْعَانٍ وَضِرْغَامِ

فَانْظُرْ غَدًا هَلْ عُلاَ الْبِرْجِيسِ مَانِعُهُ مِنْ الْحَوَادِثِ أَوْ عَلْيَاءُ بَـهْرَامِ

سَيَهْوِيَانِ وَيُطْفِي اللهُ نُورَهُمَا وَإِنْ تَرَاخَى بَقَاءُ النَّيِّرِ السَّامِي

مَا أَصْدَقَ النَّاسَ لَوْ قَالُوا إِذَا سُئِلُوا عَنْ كُلِّ عَيْشٍ مَضَى أَضْغَاثُ أَحْلاَمِ

فما أصاب ابنه إن هو إلا قدر يتقدم ويتأخر، لكنه ينفذ في الأحياء، بل يتجاوزهم إلى مظاهر الكون المخذولة أمام حتمية الفناء؛ لينطفئ بذلك نور الحياة، ويعم السواد، وتخرج بذلك مشكلة موت الابن من حدودها المكانية والزمانية، وتكون مأساة الوجود المتعثر بقدره ومصيره، ولا يبقى الشاعر بعدها يفزع لأي أمر، ولا يغتر بأية خدعة، ولا يرتقب من الحياة إلا الغدر، وبهذا المنطلق الشاحب ستتضح مواقفه من الحياة.

2-2/ الأنا . الابن : الرؤيا المأساوية

أراد الشاعر الحصري بتكرار الحديث عن الموت وترجيع الشكوى منه أن يحس غيره الذي أحسه من هذا البؤس، فكلما تراءى له أنه بنى عشا يبغي فيه الحياة آمنا، يسبقه إليه عقاب الموت ليأخذ ينعب فيه، فلا تبدو بذلك الدنيا من حوله إلا أشباحا للموت، فهل اكتفى بإقرار هزيمته أمام الموت ؟

يقول الشاعر في مقدمة ديوانه **(اقتراح القريح واجتراح الجريح):** "فجرحتني أنياب النوائب، وقرحتني أوصاب المصائب، نثرت شاكيا ما اجترحت إلى خاطري، ونظمت باكيا

[1] – المفضل الضبي : المفضليات، تح أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، 1964، ص422.

ما اقترحت على خاطري، وقلت عسى الله أن يرحم الناظم الناثر، فيسلي المحزون ويقيل العاثر، وسميت هذا الكتاب" اقتراح القريح واجتراح الجريح "، وضمنته قصائد على حروف المعجم، وإن كنت من الأحزان كالملجم، ومقطعات تقفو كل قصيدة في قافيتها، على أنها مثيرة الأحزان غير شافيتها، ونظمت من فصول المنثور، مقطعات في الزهد المأثور على أن خطبي جليل، وخطابي كليل، فنزهت في حديقتين زهراوين يانعتين، وبحت بما كان مكتتما، ونحت مفتتحا ومختتما، وأنا استغفر الله من **تسخطي في تشحطي**"[1].

والتوقف عند العبارة (**تَسَخُّطِي فِي تَشَحُّطِي**) يبين من خلال (لسان العرب)[2] :

أ/ السُّخْطُ والسَخَطُ: ضد الرضا [...]، و تَسخَّط وسَخِطَ الشيء سُخْطًا: كرهه، سَخَطَ غضب، أَسْخَطَهُ: أغضبه [...]، تَسَخَّطَ عطاءه: أي استقله ولم يقع موقعا، ومنه الحديث: إن الله يسخط لكم كذا أي يكرهه لكم ويمنعكم منه ويعاقبكم عليه. (س خ ط)

–ليكون من دلالات السخط: عدم الرضا والكراهية والرفض.

ب/ شحط: الشَّحْط وقيل البعد والشَّحَطُ: البعد في كل الحالات[...]، وشَحَطَ فلان في السوم وأبعط إذا استام بسلعته، وتباعد عن الحق، وجاوز القدر [...] والتَشَّحُط: الاضطراب في الدم [...] تشحط المقتول في دمه أي: اضطرب فيه. (ش ح ط)

–الجمع بين دلالات اللفظتين يبين: إن الشاعر يشير إلى رفضه قدر الموت، وإلى كراهيته فقد الابن، وغضبه مما كتب عليه، ومجاوزته في ذلك القدر والحق، إذ" التسخط احتجاج على اللامعقول الذي يسير الكون "[3].

فقد اشتهى أن يبقى ابنه، ولكن هاجس الموت أكد له أنه لن يبقى؛ ويصدم بإرادة مصيره، ويكتشف برعب أن حقيقة الدنيا غدارة غرارة يقول: (مجزوء الوافر)/(د:ص298)

بَنُو الدُّنْيَا كَأَنَّهُمُ لِقِلَّةِ هَمِّهِمْ هَمَجُ

[1] – أبو الحسن الحصري : الديوان، ص264.

[2] – ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، م5.

[3] – رجاء بن سلامة : العشق والكتابة، ص370.

وَهَلْ هِيَ غَيْرُ دَارِ أَذَى إِذَا دَخَلُوا بِهَا خَرَجُوا

تَأَمَّلْ كَيْفَ تَأْكُلُهُمْ وَهُمْ وُلْدٌ لَهَا نَتَجُوا

عَشِقْنَاهَا وَلَوْ مَثُلَتْ بَدا فِي خَلْقِهَا عَرَجُ

تُرِينَا الوُدَّ وَهِيَ بِنَا إِلَى الآفَاتِ تَنْدَرِجُ

وَنَحْنُ عَلَى أَوَاخِرِهَا فَذَا هَرَجٌ وَذَا مَرَجُ

وتحمل الدنيا دلالات الآلام والأحزان: (دار أذى، تأكلهم، خلقها عرج)، لتتجلى نزعته التشاؤمية التي ترمق الوجود بنظرة قاتمة، وتتحول الحياة إلى ليل حالك ليس فيه شعاع من ضياء ولا بصيص من أمل.

ويظهر السخط معلما بارزا يعبر عن **رؤيا مأساوية** تجسد التصادم بين: إرادة الموت (قدر الإنسان) وإرادة الشاعر الذي سيسعى إلى تخطي الأمر المقدر له مختلساً مصيره من يد القدر ليجعله يتم على يده، وحسب رغبته، وتتساوى بذلك الهزيمة والنصر، وتتحدد معالم **البطل المأساوي** الذي يدرك أن الأشياء في الحياة لا تتحقق كلية، "ولا شيء يصل إلى جوهره، إذ كل ما فيها يشتبك بعضه ببعضه، وينكسر قبل تمامه [...]، ولكنه يسعى إلى تخطي ذلك كله، محاولا الوصول إلى الأمر الثابت الحقيقي[...]، إنه يدرك عجز الإنسان عن أن يكون أكثر من حدث عابر في الكون"[1] ، ويستشعر غفلة العالم من حوله، ويدعوهم إلى اليقظة، والتحدي يقول: (البسيط)/(د:ص367)

ضَلَّتْ عُقُولُ بَنِي الدُّنْيَا لَقَدْ عَلِقُوا فِيهَا بِحَبْلٍ مِنْ الآمَالِ أَرْمَامِ

تَبْكِي عَلَيْهَا وَمِنْهَا وَهِيَّ ضَاحِكَةٌ فَتُرْتَضَى وَهْيَ عَيْنُ السُّخْطِ وَالذَّامِ

أَفٍ لَهَا إِنَّهَا أَمٌ مَبَرَّتُهَا فِي مَنْعِ مَرْحَمَةٍ أَوْ قَطْعِ أَرْحَامِ

يرفض مسايرة الأيام، ويريد أن(**يكون**) أو **(لا يكون)** المفارقة الصعبة لدى أبطال المآسي، فيسعى لتخليص العالم من المأساوية التي جبل بها، وهو يكشف أن جمال الدنيا

[1] – أنطوان معلوف : مدخل إلى المأساة، ص70.

لم يكن إلا أكاذيب مضجرة(**أُفٍ**)، وتتهدم آماله، ويسعى إلى تخطيها يقول:

(المجتث)//(د:ص325-326)

اِذْهَبْ لَكَ اللهُ جَارُ وَجَنَّـةُ الْخُلْـدِ دَارُ

اِذْهَبْ بِحُسْنِ عَزَائِـي فَلَيْسَ عَنْكَ اصْطَبَارُ

حَلاَلُ صَبْرِي حَرَامٌ وَسِرُّ ثُكْلِـي جَهَارُ

هَيْهَاتَ كَيْفَ أُوَارِي مَا البَرْدُ مِنْهُ أُوَارُ

يَا قُرَّةَ الْعَيْنِ مَالِـي حَتَّـى أَرَاكَ قَـرَارُ

ذَا الأُنْسُ بَعْدَكَ وِحْشٌ وَذِي الْمَغَانِي قِفَارُ

نَـهَارُ ثُكْلِكَ لَيْلٌ لاَ كَانَ ذَاكَ النَّـهَارُ

[...] لاَ مَرْحَبًا بِحَيَاتِي مَاتَ الْكِرَامُ الْخِيَارُ

الشاعر لا يكتفي بمعاناة **الوعي المأساوي** معاناة سلبية، بل يصارع القدر: رافضا حسن العزاء، نافيا الاصطبار، محرما الصبر، مجاهرا بثكله؛ ليختم القدرة بخاتم الإنسان(لا مرحبا بحياتي) متخطيا الموانع: الرضا بالقدر . الصبر . العزاء . عدم تمني الموت، ولا يعقد بذلك صلحا مع قدر الموت، وهو إذا لم يستطع أن يدعو الابن للعودة إلى الحياة بعد أن قدر له الموت من عل ولا راد له، يستطيع أن يواجه، ويمارس حريته، ويعبر عن إرادته:

(الرمل)//(د:ص411)

لاَ أُبَالِـي بَعْدَ أَنْ فَارَقْتُـهُ بِغُرَابِ الْبَيْنِ إِنْ قِيلَ نَعَقْ

لاَ أُحِبُّ النَّسْلَ بَعْدَ ابْنِي وَلاَ تَطْمَعُ الْحَسْنَاءُ مِنِّي بِالْعَشَقْ

نافيا الغريزة المقيمة في جسده الإنساني، هادما الحياة بالامتناع عن الزواج وكره النسل والأسرة، محرما المتع على نفسه لينضب معين الحياة، ويؤول الوجود إلى العدم؛ وتنقطع سلسلة الوجود، وتذبل شجرته، وبالتالي لا يستسلم للقدر الذي أراده أن ينجب ليهدر كرامته، ويسلبه من أنجبهم؛ فالموت يضع نهاية الأحياء، والشاعر يختار هذه النهاية:

إرادة الموت ← سلب **الحياة**

سلب
إرادة الشاعر ⟵ **الحياة**

وهو لا يكتفي بإعلان **رؤياه المأساوية** الرافضة، بل يدعو من حوله إلى مواجهة قدر الموت يقول: (الوافر)/(د:ص394)

أَلاَ إِنَّ التآلِفَ لانْتِقَاضِ فَمَا لِمُطَوَّقٍ غَنَّى وَبَاضَا

ينتقل من منع نفسه متع الحياة إلى الدعوة إلى إيقاف التزاوج لتنتهي الحياة الإنسانية التعسة، وينتهي الشقاء الذي يضني الإنسان في هذه الأرض، ويتجاوز ذلك إلى دعوة الحيوانات إلى تعطيل الحياة وإيقافها، مستغربا سعادة الحيوان/ المطوق وهو يغني لموته، ويبيض للفناء، ليقف عند جهل البهائم والطيور لحقيقة الحياة الزائفة:

(الطويل)/(د:ص428-429)

وَلَوْ فَهِمَتْ مَعْنَى الزَّمَانِ بَهِيمَةٌ لأَعْرَضَ خَوْفَ النَسَّلِ عَنْ شَاتِنَا الْكَبْشُ

وَمَنْ عَرَفَ الدُّنْيَا صَحَا مِنْ سُرُورِهِ وَأَمْسَى كَمَا أَمْسَيْتُ مِنْ هَمِّهِ يَنْشُو

ويقرن السعادة بالجهل، " فلكي تكون سعيدا ينبغي أن تكون في جهل الشباب، لأنه لم يعلم بعد ظمأ الرغبة الذي لا ينطفئ، وما ينجم عنه من بلاء، ولم يعلم أيضا أن الرغبة حتى لو تحققت فليس في تحقيقها نفع ولا ثمرة، ثم هو لا يستيقن بعد أن خاتمة الجهاد هزيمة ليس منها مفر"[1]؛ فالاستمتاع بالحياة والإقبال عليها يدلان على جهل الإنسان غفلته، أما من(عرف الدنيا) استطاع أن ينقذ ببصيرته إلى حقائق الحياة، فلم يخدع بالمظاهر الزائفة؛ الشاعر/ البطل المأساوي يحمل عن العالم مأساته، ويخلصه منها، ولا يمل من دعوته إلى اليقظة أو التصدي للقدر يقول: (مخلع البسيط)/(د:ص463)

خَلَّيْتَنِي فِي وِثَاقِ دُنْيَا تَشْتَدُّ إِنْ سِمْتُهَا التَّرَاخِي

خَدَاعَةٍ بِالْمُنَى خَؤُونٍ لَمَنْ تَعَادِي وَمَنْ تُؤَاخِي

[1] – زكريا إبراهيم : مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، د ط، د ت، ص72.

خَلَّيْتَهَا وَارْتَحَلْتَ عَنْـهَا لَمْ تَرْضَ فِيهَا عَنِ الْمُنَاخِ

خَلُصْتَ مِنْهَا وَنَحْنُ فِيهَا مِثْلُ الْعَصَافِيرِ فِي الْفِخَاخِ

ارتبطت الدنيا بدلالات: **وثاق ، تشتد ، خداعة ، خؤون ، الفخاخ = الشقاء**

والناس فيها كالعصافير الضعيفة السهلة الاقتناص، قدرها أن ينصب لها الشرك لتقع فيه، و هو ما أطلق عليه – فيما سبق . **الأمر الواقع**؛ لكن الشاعر/ البطل المأساوي توقع ما سيتوقعه الفيلسوف الإسباني **أونامونو** حين قال: " إن يكن الموت أو الكف عن(الكون) مؤلما، فإن ما هو أشد إيلاما أن نبقى على ما نحن عليه دون مزيد، ودون أن نبدل ما بأنفسنا، فنكون أكثر مما نحن عليه، أو نكون كل شيء"[1]، وهو ما يدفع الشاعر إلى جعل إرادة الموت تنهزم، وتهوي أمام إرادته؛ قدر الشاعر أن يتعشق الدنيا، ويتشبث بها، ويقبل الأمر الواقع، ويميل إلى المسالمة والمساومة . وهو ما يفعله الناس عامة .، إلا أنه يتخطى هذا القدر، متخطيا الإنسان العادي محققا ذاته يقول: (مجزوء الوافر)/(د:ص383)

حَبَبْتُ مِنْ أَجْلِهِ الدُّنْيَا فَفَارَقَنِي لأَضْغَنَـهَا

شَوَادِنُ مكْنَسِي بَعُدَتْ فَلَسْتُ أُحِبُّ مُشْدَنَهَا

كَرِهْتُ النَّسْلَ لاَ رَقَّتْ مُخَدَّرَةٌ لأَحْصَنَـهَا

ويضع بذلك أمرا واقعا جديدا يعبر عن **رؤية مأساوية** تدفع صاحبها إلى خلع قناع مسايرة القدر، وإيقاف لعب دور على مسرح الحياة، وهي الرؤيا التي سيرددها الشاعر المسرحي الإسباني **كالديرون** في قول شهير:" [...] أكبر خطيئة ارتكبها الإنسان أنه ولد"[2]؛ فالشاعر/ البطل المأساوي بكراهية النسل يكفر عن خطيئته المتمثلة في إنجاب الأبناء، ليكونوا وليمة لإرادة الموت، ويعبر عن تسخطه أمام هذه الإرادة واضعا نفسه في منزلة ملتبسة: هي غير منزلة البريء، وغير منزلة المذنب باعثا في النفوس أحاسيس

[1] – Unamuno. De Miguel : le sentiment tragique de la vie, NRF, Gallimard, Paris, 1937, P167.

[2] – كالديرون (1600–1681) شاعر مسرحي إسباني صاحب مسرحية (الحياة حلم) ينظر – أنطوان معلوف : المدخل إلى المأساة ، ص72.

الشفقة والغضب والخوف يقول: (المديد)/(د:ص445-446)

لاَ حَبَا مِنْ بَعْدِهِ وَلَدٌ لاَ تَسَلّتْ أُمُـهُ حَبَـلاَ
آدَنِـي دَهْرِي فَأَبَّدَنِـي وَاحْتَمَى فِي الْعِبْءِ فَاحْتَمَلاَ
[...] لِتَمُتْ نَفْسِـي بِحَسْرَتِـهَا مَنْ إِلَيْهِ ارْتَاحَتِ ارْتَحَـلاَ
جَذَمَتْ حَبْلِي النَّوَائِبُ مِنْ سَكَنِـي وَابْنِي فَلاَ جَذَلاَ
لَوْ أَرَادَ اللَّهُ بِي رَشَـدًا لَكَفَانِـي لَمْسِيَ الْكَفَـلاَ
أُعِنَتْ نَفْسِيَ ذِي عَنَتٍ لِضَجِيعٍ حَلَّ لِي وَحَـلاَ
لَيْتَنِي عِفْتُ الزُّلاَلَ فَقَـدْ أَعْقَبَ الْغُصَّاتِ وَالزُّلَـلاَ
عِبَرُ الأَيَّامِ قَائِلَـةٌ وَيْحَ مَنْ أَغْفَى وَمَنْ غَفَلاَ
وَبَنُـو الدُّنْـيَا كَأَنَّـهُمُ فِي عَمًى عَنْهَا فَلاَ عَقَـلاَ
لَوْ دَرَى عَيْرٌ دَوَائِرَهَا مَا نَزَا مِنْ هَوْلِ مَا نَـزَلاَ

يقظة الشاعر/ البطل المأساوي أمام عمى العالم من حوله تدفعه إلى التطرف/التسخط تحل فيه **(الإفريس)**، فلا يكتفي بتعطيل الحياة وفرض إرادته، وإنما يطرد ابنه(أخ الفقيد)، ويجعله سببا في موت أخيه، ويحرمه من الإرث يقول: (الطويل)/(د:ص380)

أَتَانِي رَدَى عَبْدِ الْغَنِيِّ فَهَدَّنِـي عَلَى (ابْنِ لُبَاةٍ) خَانَهُ (ابْنُ أَتَانِ)

ولا يكتفي بوصفه بابن الأتان يقول: (المجتث)/(د:ص284)

إِنَّ الْحَبِيبَ الَّذِي قَدْ بَغَى عَلَـيَّ جَحَدْتُـهُ
لَمْ احْتَمِلْ أَنْ أَرَاهُ بِمَنْزِلِـي فَطَرَدْتُـهُ
اَتْهَمْتُهُ فَوَ رَبِّـي لَوْلاَ التُّقَى لأَقَدْتُـهُ
وَكَيْفَ أُورِثُ مَالِي مَنْ حَلَّ مَجْدًا عَقَدْتُـهُ

تتجلى الفاعلية في الأفعال:(**جحدتـه- لـم أحتمـل- أراه- طردتـه- اتهمتـه- أورث- عقدتـه)** الحاملة لدلالة الإقدام تقابل(**لـولا التقـى لأقدتـه**) الدالة على الإحجام، ليبرز هذا: التقابل: (الإقدام . الإحجام) خصيصة المجاهدة، وهي ميزة **الوعي المأساوي:** الشاعر يريد

إحراق الابن، ويمتنع عنه لوجود التقى الذي يدفعه إلى سلوك الطريق المعبدة؛ فينطفئ بذلك وعيه المأساوي فاسحا المجال للإيمان بالعناية الإلهية يقول **روسي:** " نقع أحيانا في غمرة المأساوية وليس لنا حيالها غير موقفين إنسانيين ممكنين؛ فأما نفي المأساوية أو تبريرها بالتأكيد على وجود العناية الإلهية، وأما التأكيد على أنها تعصى على كل تأويل"[1] ، ولا يكون بذلك تشاؤم الشاعر الحصري مظلما خالص الظلام، بل تلمع في سمائه بروق الأمل، تشد عزيمته، وتدفعها إلى المسالمة والرضا بالقدر.

2-3/ الأنا . الابن :العناية الإلهية

أظهرت **الرؤيا المأساوية** اضطراب الشاعر وتطرفه أمام حدث الموت، وعبرت عن عدم رضاه الذي أدى إلى التسخّط، ليقر بعده إيمانه بالعناية الإلهية، ويصور مشاعر الرجاء حين يتجه فكره إلى جانب الكرم الإلهي، حيث صفات الرحمة والعفو والكرم، ويشرق قلبه بالرجاء والأمل؛ فبالشكر والصبر الجميل سيستقبل محنته بغير جزع متيقنا بما أعدّه الله للصابرين، لتنقلب محنته إلى منحة يقول: (الخفيف)//(د: ص334)

نَزْعَةُ الْمُشْتَكِي إِذَا ضَاقَ ذَرْعًا بِالْمَقَادِيرِ نَزْعَةُ الْمُسْتَفَزَّ

أَنَا رَاضٍ بِمَا قَضَى اللهُ عَدْلاً لَسْتُ مِمَّا يَشَاءُ بِالْمُشْمَئِزِّ

وَكَذَاكَ الْحَلِيمُ يَثْبُتُ فِي الْجُــلَى إِذَا زَلَّ الْجَاهِلُ الْمُتَنَزِّي

ويصرح بتقبله لكل ما يقضي به الله–عزوجل– عليه بالرضا والتسليم، ويستقبل واقعه المأساوي بقلب واثق بعدل الله المستوجب الشكر والرضا؛ فالرضا جنة المؤمن يفر إليها حين تلفحه حوادث الأيام، وتنزل ساحته خطوب الليالي، فينعم في ظلها بسكينة النفس، يقول: (السريع)//(د: ص339)

رِضًا بِحُكْمِ اللهِ لاَ سَخَطٌ بِعَدْلِهِ يَأْخُذُ مَا أَعْطَى

مَا عَقَّنِي الدَّهْرُ وَلاَ عَاقَنِي اللهُ أَبْلَى وَقَضَى الْقِسْطَا

[1] – Rosset. Clément : la philosophie tragique, PUF, Paris, 1960, P163

غَيْرِي إِذَا غَيَّرَهُ حَادِثٌ قَالَ ٱللَيَالِي:أَحْكَمَتْ قِسْطَا

ويكون **إيمانه** بالقضاء والقدر **نقيضا لوعيه المأساوي**، إذ "لا يقف في وجه المأساوية مثل الإيمان بالعناية الإلهية"[1]، ويكون موت الابن امتحانا يختبر به صدق إيمانه وثباته، ويكون قبول القدر خلاص له ورحمة يتفيأ بظلالها.

وتزول صورة الدهر الغاشم التي ظلت حاضرة في المخيلة وفي الإنتاج الشعري، المتقبلة للتسخّط حتى لا ينسب الشر واللاعدل إلى الله، ويتجنب الاعتراض على قدرته لتكون القدرة المطلقة لله الخالق كل شيء في الكون، والمدبر لكل حركة فيه.

ويظهر أثر زهده الديني على نفسه حين تواجهها المحن، ليمنع انهيارها وفقدان صوابها؛ ليكشف ما تنطوي عليه أعماق المحنة من النعم، ويحفظ للنفس توازنها، ويعينها على مواصلة الحياة وعدم الاعتراض على مشيئة الأقدار؛ وتكون هذه المعاني الدينية سبيله إلى مواساة نفسه، حتى تؤول من عذاب الجزع واليأس إلى ظلال الرضا والسكينة، ويذكرها بما أدخر لها من ثواب في الآخرة يقول: (مجزوء الرجز)/(د: ص330)

لَقَدْ بَلاَكَ اللهُ فِي الـــدُّ نْيَا وَلَكِنْ أَجَرَكْ

أَقُولُ وَالْعَيْنُ تَشِي بِالْقَلْبِ مَهْمَا ذَكَرَكْ

رَبِّ أَمِتْنِي وَأَجِبْ دَعْوَةَ عَبْدٍ شَكَرَكْ

رَاضٍ بِمَا قَدَّرْتَـهُ مَنْ لَيْسَ يَرْضَى كَفَرَكْ

بهذه الروح الدينية القوية بما فيها من ثقة بالله سبحانه، ومن تمييز بين جوهر الدين (**بلاك،أجرك**)، ومن معرفة بعرض الدنيا الزائل، قابل الشاعر محنته– حين نزل الموت واغتصب ابنه– بالرضا والشكر الدالين على **الإيمان بالعناية الإلهية نقيضة الحس المأساوي**؛ ثم يتجه إلى نفسه يذكرها بكثرة ما اقترفت من الذنوب، ويحذرها من الله الذي أحصاها، ويقوى إحساسه بالمعاصي؛ ليزداد معه الخوف من موقف الحساب، يقول:

[1]– أنطوان معلوف : مدخل إلى المأساة، المرجع السابق، ص125. ينظر أيضا:

- Rosset .Clément : la philosophie tragique, P163 .

(الخفيف)/(د: ص373)

نَفَذَتْ فِيهِ كَيْفَ شِئْتَ الْمَقَادِيـــرُ وَتَمَّتْ بِعَدْلِكَ الأَحْكَامُ

وَلَكَ الْحَمْدُ فِي الْحَيَاةِ وَفِي الْمَوْ تِ وَمِنْكَ الشِّفَاءُ وَالإِيـلاَمُ

أَنَا أَخْشَى سُوءَ الْعِقَابِ وَأَرْجُو كَ فَهَبْ لِي سَلاَمَتِي يَا سَلاَمُ

وَبِعَبْدَيْكَ يَا غَنِـيُّ اشْفِنِـي فِي جَنَّةِ الْخُلْدِ حَيْثُ طَابَ الْمُقَـامُ

أَتَمَنَّى وَلَيْسَ لِـي عَمَلٌ زَا كٍ وَلَكِنْ وَسِيلَتِـي الإِسْـلاَمُ

وَسِـعَ اللهُ رَحْمَـةً كُلَّ شَـيْءٍ وَجَبَ الْعَفْوُ مِنْهُ وَالإِنْعَـامُ

وتنتفي صورة البطل المأساوي الذي يبدأ مهزوما بقدر سابق(**موت الابن**) الذي لم يكن مسؤولا عنه، ولم يكن له يد فيه، ولكنه لا ينام على الهزيمة، وتدفعه روح التخطي إلى مواجهة فعل القدر بفعل الإنسان، ولا يراعي في ذلك نتائج فعله، بل على نقيض ذلك تبرز شخصيته المؤمنة المستسلمة لإرادة الموت؛ وإذا كان للدهر شدائده فالشاعر يقابلها بالتوكل على الله الذي فوض إليه أمره، ليكفيه ما يعجز عنه، ويقبل الأمر الواقع، ولا يحور فيه، أو يبدل(**بك الحمد، أخشى سوء العقاب، منك الشفاء والإيلام، سلامتي**)، وتدل مسالمته على نفي العناد الذي هو السمة البارزة في أبطال المآسي، وهو ما يعرف بالتطرف فيما نسميه الرغبة في تحقيق الذات، وهو اسم آخر **للإفريس**[1] سر البطل المأساوي، ولا ينفي صوت الآخر الداعي إلى المسالمة، والإذعان لمشيئة الأقدار، ولا يتعامى عنها، يقول: (الطويل)/(د: ص376-377)

سَأَلْتُ حَبِيبَ النَّفْسِ أَيْنَ مَكَانُـهُ إِذَا نُشِرَ الْمَوْتَى وَأَيْنَ مَكَانِـي

فَقَالَ مَكَانِـي، حَيْثُ جِئْتُ بِجَنَّـةٍ مُذَلَّلَةٍ مِنْهَا الْقُطُوفُ دَوَانِـي

وَلاَ عِلْمَ لِي إِلاَّ بِنَفْسِي وَجَدْتُهَا فَيَا أَبَتِ اعْمَلْ صَالِحًا لِتَرَانِـي

وَيَا أَبَتِ احْذَرْ فِتْنَةَ الْقَبْرِ إِنَّـهَا مَخَافَةُ مَنْ لَمْ يَجْتَهِدْ لأَمَانِ

وَيَا أَبَتِ اعْمَلْ لَسْتَ عَنِيَّ جَازِيًا وَلاَ عَنْكَ أُجْزِي غَيْرُ شَأْنِكَ شَانِي

[1] - الإفريس : روح التطرف.

وَيَا أَبَتِ اتْلُ الذِّكْرَ حَسْبُكَ وَاعِظًا تَدَبُّرُ آيٍ فُصِّلَتْ وَمَثَانِ

وَيَا أَبَتِ اسْتَيْقِظْ فَإِنَّكَ نَائِمٌ وَيَا أَبَتِ اسْتَعْجِلْ فَإِنَّكَ وَانِ

وَيَا أَبَتِ اسْتَشْفَعْ نَبِيَّكَ وَاثِقًا بِوَعْدٍ يُوَفِّيهِ غَدًا وَضَمَانِ

نَجَا ابْنُكَ فَانْظُرْ فِي نَجَاتِكَ وَاعْتَمِدْ عَلَى عَمَلٍ يَبْقَى فَإِنَّكَ فَانِ

[...] كَشَفْتَ إِلَيَّ الْغَيْبَ يَا ابْنِي وَلَمْ تُجِبْ وَلَكِنَّ عَقْلِي دَلَّنِي فَهَدَانِي

فلم يعد الإنسان . كما يراه البطل المأساوي . مجرد حدث عابر في الكون، ولم يبق وحده المستيقظ والعالم من حوله نائمون؛ فهو ليس مدعوا إلى التخطي إلى البطولة، ولكنه متيقن أن الله خلقه، وسيجزيه إن أحسن، وهي رؤيا تصبح معها(الضرورة) أو (القدر الغاشم) معادلا للكفر، لا تستقيم وخط العناية الإلهية المستقيم العادل، ويردد مع **أبو سعيد الخراز** ضرورة التوكل على الله بـ "التصديق لله عز وجل ، والاعتماد عليه، والسكون إليه في كل ما ضمن، وإخراج الهم من القلب بأمور الدنيا والرزق، وكل أمر تكفل الله به، والعلم بأن كل ما احتاج إليه العبد من أمر الدنيا والآخرة الله مالكه القائم به لا يوصله إليه غيره، ولا يمنعه غيره، مع خروج الرغبة والرهبة والخوف من القلب ممن سوى الله تعالى، والثقة به والعلم واليقين الثابت أن يد الله المبسوطة إليه، والموفية إليه كل ما طلب، فلا يصل إليه المعروف إلا من بعد أمره، ولا يناله مكروه إلا من بعد إذنه"[1] ؛ وعوض أن تحل (الإفريس) أو روح التطرف في البطل تمده العناية الإلهية بالسكينة، ويتحول من بطل مأساوي ذي وعي مأساوي إلى طالب سعادة؛ فيتجلى **وعيه اللامأساوي**، ويشب عن طوق العقل، ويرتمي في أحضان الحياة الهادئة، ويحيا حياته

دون أن يحاول فهمها، يقول: **كيركغارد:**" الانتحار هو نتيجة الحياة العقلية الصرف"[2]، إذ العقل الصرف عدو الحياة، يقول الحصري: (الطويل)/(د: ص428–429)

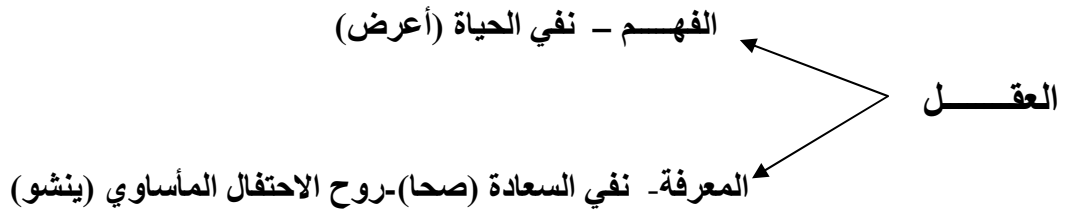
وَلَوْ فَهِمَتْ مَعْنَى الزَّمَانِ بَهِيمَةٌ لأَعْرَضَ خَوْفَ النَّسْلِ عَنْ شَاتِنَا الْكَبْشُ

وَمَنْ عَرَفَ الدُّنْيَا صَحَا مِنْ سُرُورِهِ وَأَمْسَى كَمَا أَمْسَيْتُ مِنْ هَمِّهِ يَنْشُو

[1] - أبو سعيد الخراز : الصدق، تح عبد الحليم محمود، دار المعارف، مصر، ط3، 1982، ص64.

[2] Unamuno. De M : le sentiment tragique de la vie, Gallimard, Paris, 1937, P112.

امتناع الفهم يؤدي إلى الاستمرار في الحياة وعدم تعطيلها، وشرط السعادة جهل حقيقة الدنيا، ويتبين ذلك من خلال الشكل:



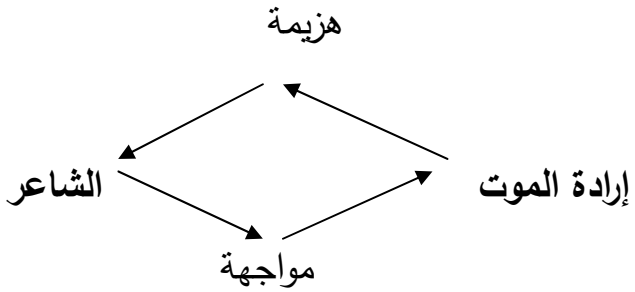
فروح التخطي هي روح السكرة، إذ " ما تزال السكرة من أصول الاحتفال سواء كانت بفعل بنت العنقود، أو بفعل بلوغ المشاعر تمامها"[1]، وهو ما يعبر عن الرؤيا المأساوية الداعية إلى الانتداب للأمر الصعب، مؤثرة روح التخطي على روح الاعتدال، و تقابلها الرؤيا اللامأساوية، يقول الحصري: (المنسرح)//(د: ص401)

يَسْأَلُنِي النَّاسُ مَا دَهَاهُ وَلِمْ أُرْعِفَ حَتَّى كَأَنَّهُ دُمِغَا
اَسْتَغْفِرُ اللهَ كَيْفَ قُلْتُ لَهُمْ بَعْضُ الأَعَادِي عَلَى الْحَبِيبِ بَغَى
وَلَوْ هَدَى اللَّهُ قُلْتُ إِذْ سَأَلُوا سِنُوهُ تَمَّتْ وَرِزْقُهُ فَرَغَا
اَلْحَمْدُ لِلَّهِ لاَ شَرِيكَ لَهُ بِإِذْنِهِ كُلُّ حَيَّةٍ لَدَغَا
قَدْ فَرَغَتْ فَادِغٌ هُنَاكَ وَلَوْ شَاءَ لَشُلَّتْ يَمِينُ مَنْ فَدَغَا
سُبْحَانَهُ مَا أَجَلَّ قُدْرَتَهُ صَاغَ الْبَرَايَا فَأَحْسَنَ الصِّيَغَا

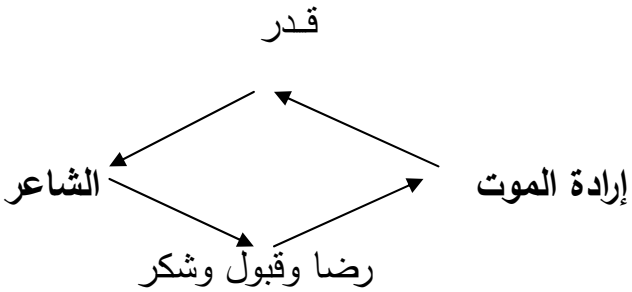
يتوكل الشاعر على الله وحده لأنه هو القوي ينصر من استنصره، و يجير من استجار به، ويدفع عن الذين آمنوا، وهو يعلم-الشاعر- ضعفه، وأنه لا يملك ضرا ولا نفعا لنفسه؛ فيحمد الله على قضائه، ويشكره لأنه ابتلاه، وسيبدل عسره يسرا، ويسلم قلبه من سموم الهموم؛ فلا قلق ولا خوف، وإنما ثقة برحمة الله وفضله، ورضا بما قسم، ويجعل عقله في خدمة الحياة التي يحياها، ولا يحاول أن يفهمها، وتنتظم حياته، ويمحي وعيه المأساوي، وهو ما سعى الدين لتحقيقه، "لقد حاول الإسلام كغيره من الأديان[..] المضادة للتراجيدي

[1] - أنطوان معلوف : مدخل إلى المأساة، ص89.

La sagesse anti – tragique عقلنة الحياة [...] بأن جعل الموت أمرا بيد الله، قدره في آجال معلومة"[1].



وعي مأساوي



وعي لا مأساوي

وذكره الموت يذكره ما بعده من وحشة القبر وهول الحساب وعذاب النار، ويملأ الخوف قلبه، ولا يجد ملاذا إلا ربه يفر منه إليه، ويعوذ برضاه من سخطه (**استغفر الله من تسخطي في تشحطي**)، ويتعلق قلبه بالدار الآخرة، ويتجه إلى نفسه يذكرها بكثرة ما اكتسبت من الذنوب؛ فيزداد إحساسه بالذنب، ويشتد خوفه، فلا يملك إلا الندم والأسى

[1] - رجاء بن سلامة : العشق والكتابة، ص376.

يقول: (الوافر)//(د: ص303)

دَنَا مِنِّي الرَّحِيلُ وَقَلّ زَادِي وَشِبْتُ وَمَا لأَعْمَالِي صُلُوحُ

وَمَا أَذْنَبْتُ مَحْضًا فِي كِتَابٍ وَمَحْوُ الذَّنْبِ تَوْبَتِيَ النَّصُوحُ

فَهَلاَّ تُبْتُهَا مِنْ قَبْلِ يَوْمٍ بِمَا أَسْرَرْتُ مِنْ سُوءٍ يَبُوحُ

يخاطب نفسه يؤبنها على ما تصر عليه من الغواية مستشعرا نذر الموت، وقرب الرحيل وحساسيته هذه عبرت عنها (**سيمون دي بوفوار**) بقولها: " وعندي أن الزمان يمتزج بالموت، وأننا نقترب منه لا محالة، ومن هنا كان الإحساس بالرعب من هذه الهزيمة، وعلى الأصح من هذا الخطر الملح من أن شيئا سوف ينكسر"[1]، والشاعر عرضة لمصائب الحياة، متيقن من لمسات التغيير المتمثلة في مظاهر الشيخوخة، وما يتبعها من مشيب يذوي تحت وطأته جمال الشباب، "فالشيب ما هو إلا البوادر التي تنبئ الإنسان أن قواه ستخور، وأنه على قاب قوسين من الموت– على حد قوله **بيرس**– "[2] ؛

وهو ما يدفعه إلى الزهد في الحياة، إذ إن "كبر السن[...] يدعو الناس بطبيعة الحال إلى الانصراف عن الدنيا، والعمل للآخرة والتوبة عما ارتكبوه من ذنوب طالبين مرضاة الله وعفوه"[3]، ويطلب شفاعة ابنه، ويستقيم خوفه مع رجائه، وهو يذكر الموقف العسير، يقول في آخر ديوان (اقتراح القريح واجتراح الجريح):(المديد)//(د: ص454)

وَلَدِي لاَ تَنْسَنِي يَوْمَ أَظْمَا وَاسْقِنِي كَأْسَ الْمَعِينِ الشَّهِيِّ

وَسَلِ اللَّهَ لِيَ الْعَفْوَ كَيْمَا نَتَلاَقَى فِي النَّعِيمِ الهَنِيِّ

فُزْ بِدَارِ الْخُلْدِ مُتَّكِئًا فِي رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَفِي عَبْقَرِيِّ

قَدْ ثَوَى عَبْدُ الْغَنِيِّ بِطُوبَى فَهَلِ الْعُقْبَى غَدًا لِعَلِيِّ

[1] - خديجة قاسم : حوار مع الكاتبة (سيمون دي بوفوار) الأدب والحب والموت، دار الهلال ، مصر، 1967، ص165.

[2] - حمدان حجاجي : ابن خفاجة، ص96.

[3] - فورار أمحمد بن لخضر : الشعر الأندلسي في ظل الدولة العامرية (دراسة موضوعية وفنية)، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2009، ص99.

فالله . عز وجل . هو الرحمان الرحيم، وعنايته تنفي الرؤيا المأساوية، ليكون بذلك **الشاعر الحصري** صاحب **وعي مأساوي متقطع**، و**رؤيا مأساوية متقطعة**، ويظل رثاؤه يتسم **بنفحته المأساوية** الحاملة لأحاسيس اليأس ومرارة الفقد بكثرة الخطوب، باغتته المأساوية، وأطلت من تحت الركام، وأظهرها بتسخطّه، ليسرع إلى نفيها بإيمانه بالعناية الإلهية، والرضا بمشيئة الله الواحد الأحد.

ويخلص البحث إلى أن العناية الإلهية تنفي المأسوية، ولكنها لا تمنعها من الإطلالة بين حين وآخر.

3/1 – الأنا. الوطن : الاغتراب

لا يوجد معنى واحد محدد **للاغتراب** لتعدد مجالاته[1]، إذ يبقى خصيصة إنسانية ملازمة للوجود البشري، تعبر عن قوة حساسية أصحابها، وكلما زادت هذه الحساسية توهج وعي صاحبها، ازدادت حدة الاغتراب.

ويرد لفظ(**الاغتراب**) في المعاجم العربية بمعنى الغربة عن الوطن[2]، ومن المؤلفات غير المعجمية التي أوردته كتاب(أدب الغرباء) يقول صاحبه:" فقد الأحبة في الأوطان غربة"[3]، ليكون بذلك الاغتراب بالمعنى اللغوي هو الابتعاد والانفصال.

ويجمع صاحب كتاب(الإشارات الإلهية) هاتين الغربتين يقول: "غريب نأى عن وطن بني بالماء والطين، وبعد عن ألاف له عهدهم الخشونة واللين، ولعله عاقرهم الكأس بين الغدران والرياض، واجتلى بعينيه محاسن الحدق المراض، ثم إن كان عاقبة ذلك كله إلى الذهاب والانقراض[...]، فأين أنت عن غريب قد طالت غربته في وطنه، وقل حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه ؟ أين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان ولا طاقة به على الاستيطان؟"[4]، ويرى أن الغربة الثانية أقسى، وأشد إيلاما، وتتقاطع مع الأولى في دلالات المحنة والانكسار والفقد.

إن موقف الشاعر أبي الحسن الحصري من المرأة ثم من الموت يوضح نظرته المتشائمة إلى الدنيا بما فيها من أحاسيس اليأس ومرارة الفقد؛ وقد اجتمعت عليه فيها خطوب الغربة وفراق الأهل وافتقاد الأنيس، وغدت حياته ثقيلة الاحتمال، وتغيرت سيرته من إقبال على الدنيا إلى إعراض عنها، وعاش مغتربا لطبيعته المرهفة؛ إذ الشاعر أكثر

---

[1] – انظر كاميليا عبد الفتاح: الشعر العربي القديم(دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب)، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2008. وينظر: محمد راضي جعفر: الاغتراب في الشعر العراقي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 . وينظر: صالح الزامل: تحول المثال (دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1،2003

[2] –الفيروزآبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب) : القاموس المحيط، تح مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5، 1996، ص152–153.

[3] –أبو الفرج الأصبهاني : أدب الغرباء ، تح صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1972، ص32.

[4] – التوحيدي(أبو حيان): الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويتية، دار العلم، بيروت، ط1، 1981، ص113.

الناس تحسسا بأقذاء الحياة وأشواكها، وكأنما كتب على ذي العقل والحس أن يشقى دوما بعقله وحسه،"والأديب بطبيعته يتصف بعدم القناعة، وعدم الرضا عن ذاته، وعن سواه، ويمكن التأكيد بأن الأدب والشؤم كانا متلازمين دوما، ومن قبل كان أبو العتاهية وأبو تمام وابن الرومي ثم المتنبي والمعري"[1]، وكان معهم الحصري الضرير القيرواني، هؤلاء الشعراء وغيرهم بطبيعة نفوسهم المتلهفة، ومشاعرهم المرهفة ونزعاتهم المتوثبة، "يجنحون في حياتهم إلى التمرد، ويغدون أكثر تجاوبا مع جوانب الحياة المظلمة، وصدماتها المؤلمة"[2]، وكانت بذلك أشجى ألحانهم التي عزفوها على قيثارة الحزن واليأس وألم الغربة؛ وهذا الأخير هو الذي أغنى، وعمق إحساسهم، وسما بخيالهم، إذ "ما بلغ من نفس الشاعر المغترب أقسى من تجربة الاغتراب"[3]، التي عايشها الحصري بعد أن اقتلع من تراب وطنه(القيروان)، وانتزع من بين أهله، وطوح به في بلاد أحس غربته فيها، لتبدأ مأساة الاغتراب يقول:(البسيط)//(د: ص128)

مَـوْتُ الْكِرامِ حَيَاةٌ فِي مَوَاطِنِـهِمْ فَإِنْ هُمُ اغْتَرَبُوا مَاتُوا وَمَا مَاتُوا

يَا أَهْلَ ودِّي لاَ وَاللَّهِ مَـا انْتَكَثْتْ عِنْدِي عُهُودٌ وَلاَ ضَاقَتْ مَوَدَّاتُ

لَئِنْ بَعُدْتُمْ وَحَالَ الْبَحْرُ دُونَكُمُ لَبَيْنَ أَرْوَاحِنَا فِي النَّوْمِ زَوْرَاتُ

مَا نِمْتُ إِلاَّ لِكَيْ أَلْقَى خَيَالَكُمُ وَأَيْنَ مِنْ نَازِحِ الأَوْطَانِ نَوْمَاتُ

إِذَا اعْتَلَلْنَا تَعَلَّلْـنَا بِذِكْرِكُـمُ لَوْ أَحْسَنَتْ بُرْءَ عِلاَّتٍ تَعِلاَّتُ

أَصْبَحْتُ فِي غُرْبَتِي لَوْلاَ مُكَاتَمَتِي بَكَتْنِيَ الأَرْضُ فِيهَا وَالسَّمَاوَاتُ

مَاذَا عَنِ الرِّيحِ لَوْ أَهْدَتْ تَحِيَّتَهَا إِلَيْكُمُ مِثْلَ مَا تُهْدَى التَّحِيَّاتُ

اعتمد الشاعر معجم **(الغربة)** بترديداته المختلفة، وما يتصل بهذه الدلالة من ألفاظ توحي بالمعاناة والمكابدة (**اغتربوا – انتكثت – بعدتم . نازح . غربة . اعتللنا . علات .**)، وربطها بدلالات **(الموت):(موت . ماتوا . بكتني)**: معتمدا خصيصة الترديد ليؤكد هواجس

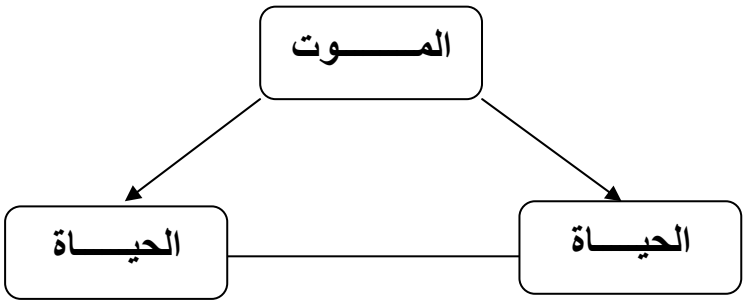
[1] – طه حسين من بحثه المقدم إلى اليونسكو عن(الأديب والمجتمع) بالفرنسية، وقد عربه ابراهيم الكيلاني انظر مجلة المعرفة، عدد تموز، 1963 .

[2] – عمر الدقاق : ملامح الشعر المهجري، منشورات جامعة حلب، 1978، ص238 .

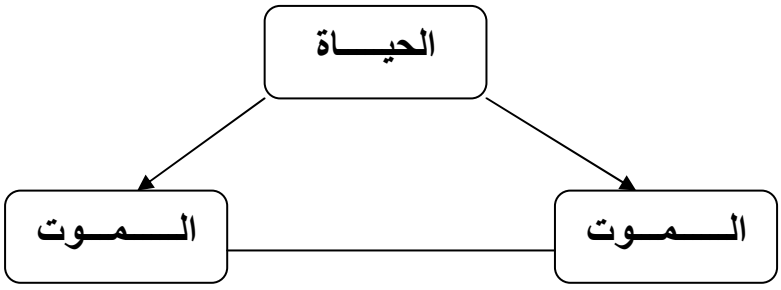
[3] – المرجع نفسه، ص ن.

هذه الثنائية وحضورها وهيمنتها على نفسه، "فالشاعر عندما يكرر وحدة معجمية بنفس الألفاظ أو بلفظ قريب منها، فإنه يقصد إلى الإلحاح والتأكيد على عنصر دلالي[...]، ويعزز هذه الفكرة أن التكرار يتأثر دائما بالهواجس، والأحاسيس الأساسية التي تدمن الحضور في البنية النفسية"[1]، فهو يجعل الاغتراب معادلا للموت – وإن كان موتا معنويا سبق الإشارة إلى قساوته –، ويقابله زوال الاغتراب معادل الحياة الخالدة –وإن اعترضه الموت الفيزيائي– ليتشكل المثلث الآتي محولا الثنائية:(حياة،موت) إلى:

أ– **ثلاثية الوطن**، و **ب– ثلاثية الاغتراب** :



الشكـــــــــــل: أ



الشكـــــــــــل: ب

ويصرح بأن غربته حملت موته معتمدا على إيحاءات الألفاظ:

غربتي ـــــــــــالموت ـــــــــــبكتني الأرض والسماوات .

[1] –عمر محمد طالب: عزف على وتر النص (دراسة في تحليل النصوص الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 177.

فتنفتح هذه الأبيات على الموت وتنغلق عليه أيضا في البيت الأول:

– **مَوْتُ..... ..... مَاتُوا وَمَا مَاتُوا**

وهو موت معنوي ينتفي من الناحية الفيزيائية، لتنغلق على ترديد نفس المعنى منتقلة من الحكمة العامة إلى تجربة الشاعر الشخصية:

– **أَصْبَحْتُ فِي غُرْبَتِي ..... بَكَتْنِيَ .....**

ليتأكد موت الشاعر المعنوي، وامتناع موته الفيزيائي باعتماد حرف الشرط (لولا) العاكسة لوطأة اليأس والقلق والاكتئاب خاصة إذا انفتحت على استحضار الماضي بالقيروان، وحنين الشاعر إلى أيامها المشرقة فرارا من واقعه بأرض الغربة؛ "فإذا تذكر المرء تجارب ماضيه السارة فقد تنسيه حاضر المؤلم"[1]، يقول الشاعر المغترب:(البسيط)//(د:ص125)

كَأَنِّيَّ لَمْ أَذُقْ بِالْقَيْرَوَانِ جَنًى وَلَمْ أَقُلْ: هَا لأَحْبَابِي وَلاَ هَاتُو

وَلَمْ تَشُقْنِي الْخُدُودُ الْحُمْرُ فِي يَقَقٍ وَلاَ الْعُيُونُ الْمِرَاضُ الْبَابِلِيَاتُ

أَبَعْدَ أَيَّامِنَا الْبِيضِ الَّتِي سَلَفَتْ تَرُوقُنِي غَدَوَاتٌ أَوْ عَشِيَّاتُ

أَمُرُّ بِالْبَحْرِ مُرْتَاحًا إِلَى بَلَدٍ تَمُوتُ نَفْسِي وَفِيهَا مِنْهُ لَوْعَاتُ

وَأَسْأَلُ السُّفْنَ عَنْ أَخْبَارِهِ طَمَعًا وَأَنْثَنِي وَبِقَلْبِي مِنْهُ لَوْعَاتُ

هَلْ مِنْ رِسَالَةِ حِبٍّ أَسْتَعِينُ بِهَا عَلَى سِقَامِي فَقَدْ تُشْفِي الرِّسَالاَتُ

يرتهن المكان(**القيروان**) بعنصره البشري (**أحبائي**) الذي سيكسبه جماله، ويجمعهما الزمان(**أيامنا البيض**)، المكان ارتبط بالزمان، وهما معا صنعا الإطار الذي أكتسب الأهمية من خلال العنصر الإنساني الذي اشتمل هذا الإطار عليه.

وبالوقوف عند أول هذه الأبيات نجدها استهلت بـ (**كأنني**)، وهي في عرف النحويين حرف مشبه بالفعل، "ونعني بها حالة الإنسان إذا قبل أن يكون وكأنه كائن، لا أن يكون كائنا بالفعل"[2]، لينفي بها الشاعر (**كونه**)، وهو ما تؤكد العبارة(**لم أذق**) بدلالتها على الانقطاع الحاصل بعد الاتصال والالتصاق بالقيروان؛ فحرف الجر(**الباء**) أفاد الالتصاق،

[1] – شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984، ص117.

[2] – أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص150.

ولا يمنع ذلك دلالتها على الظرفية المكانية، ليعوض(**في**)، إلا أن (**كأن**) و(**لم**) جزمت بحدوث الانقطاع والانفصال = الاغتراب، لتنتفي معه اللذة الحسية المعبر عنها بالجنى، وقد شاركت الحواس الأربعة في تذوق هذه اللذة: البصر . الشم . اللمس . التذوق، ولم تبق إلا حاسة السمع التي سيكملها شطر البيت الثاني(**قلت: ها . هاتوا**)، وتهمين الحاسة البصرية (**الحمر- العيون**)، لتنحرف بالمعنى المجرد للأيام جاعلة البياض رمزا للسعادة، ومحيلة الحاضر سوادا دون التصريح به، وتنتهي الأبيات بتأكيد ألم الشاعر، وسقامه،

ويأسه من معاودة الاتصال بالوطن، وما تحمل من دلالات:(**أسأل . طمعا - أنثني**)؛ ويلتفت الشاعر/ المغترب إلى وطنه يناجيه بلوعة ولهفة، ويلحن من قلبه المحترق أنغاما مفعمة بالشوق والحنين، "وما عاطفة الحنين في جوهرها إلا نزوع شعوري طاغ إلى ما افتقده الإنسان، وميل عارم إلى وصاله"[1]، وهو لا يستطيع الانقطاع عن موطن الذكريات والأشجان يقول:(البسيط)/(د:ص126)

أَلاَ سَقَى اللَّهُ أَرْضَ الْقَيْرَوَانِ حَيًا كَأَنَّهُ عَبَرَاتِي الْمُسْتَهِلاَّتُ

فَإِنَّهَا لِدَةُ الْجَنَّاتِ تُرْبَتُهَا مِسْكِيَّةٌ وَحَصَاهَا جَوْهَرِيَاتُ

ويتعلق بفردوسه المفقود، ويدعو له بالسقيا لتحيا الذكريات، فلم يبق له غير التعلل بذكر الوطن والالتفات إلى العهود الزاهية فوق ربوعه، "ومن طبيعة النفوس المعذبة أنها في غمار حياتها العابسة وواقعها المتجهم، تجنح لاستعادة رصيدها السالف وعواطفها الغابرة هربا مما هي عليه من أسى وكآبة، وعند ذلك يطيب لها العيش في رحاب الماضي البهيج، وتستمرئ التهويم في عالم الذكرى الجميل"[2]، يقول:

(البسيط)/(د:ص126)

هَلْ مَطْمَعٌ أَنْ تُرَدَّ الْقَيْرَوَانُ لَنَا وَصَبْرَةُ وَالْمُعَلَّى فَالْحَنِيَّاتُ

مَا إِنْ سَجَا اللَّيْلُ إِلاَّ زَادَنِي شَجَنًا فَأَتْبَعَتْ زَفَرَاتِي فِيهِ أَنَّاتُ

وَلاَ تَنَفَّسْتُ أَنْفًا فِي الرِّيَاضِ ضُحًى إِلاَّ بَدَتْ حَسَرَاتِي الْمُسْتَكِنَّاتُ

[1] – عمر الدقاق: ملامح الشعر المهجري، ص87 .

[2] – المرجع نفسه، ص 95-96.

هَذَا وَلَمْ تَشْجُ قَلْبِي لِلْرَبَابِ رُبًى وَلاَ تَقَصَّتْهُ مِنْ لُبْنَى لُبَنَاتُ

وَلَوْ دُعِيتُ لِبُسْتَانٍ فَجَدَّدَ لِي وَجْدًا وَإِنْ كَانَ فِي مَعْنَاهُ سَلْوَاتُ

وَلَوْ تَرَانِي إِذَا غَنَّتْ بَلاَبِلُهُ أَشْكُو الْبَلاَبَلَ لَو تُغْنِي الشَّكَيّاتُ

إِنِّي لأَظْمَأُ وَالأَنْهَارُ جَارِيَةٌ حَوْلِي وَأَضْحَى وَدُونَ الشَّمْسِ دَوْحَاتُ

وَمَا أَرَى الْمَوْتَ إِلاَّ بَاسِطًا يَدَهُ مِنْ قَبْلِ أَنْ يُمْكِنَ الْمَأْسُورَ إِفْلاَتُ

في هذه الأبيات التي تفتح باستفهام الشاعر المعذب(**هل**)، وهو يخرج عن ماهيته الطلبية، ويحمل شعور المغترب خاصة إذا أفاد التيئيس، وارتبط بالأسر وتبقى أمنية الشاعر/المغترب(**مطمعا**) سيفتك الموت به، وتغدو رؤية الوطن أمرا بعيد المنال؛ لتعصر الغربة قلبه، وقد أضاع مرابع لهواه ومسراته، ومؤمل مطامعه وأحلامه، ويخفق في أن يجد عنه بديلا، وهو ما أكدته حروف النفي:(**لا- لم**)، وهذا الشعور باليأس والوحشة سيزيد من حدة اغترابه، لتنفتح الأبيات بالغربة، وتنغلق على الموت، وتبقى المشاعر والذكريات والسعادة رهينة الوطن تؤجج جذوة الحنين، يقول شوقي ضيف:" وهل حياة العرب في الماضي إلا حنين وإلا ذكرى؟، وهل هم مذ كانوا إلا رحل؟، وما بكاء الأطلال إلا الصورة الثابتة لهذا الحنين الذي نما معهم مع مرور الزمن، واختلاف المنازل والأمكنة، إنه امتداد للروح العربية"[1]، والشاعر/ المغترب يفرغ في أوقات الحرج والحزن إلى أساليب تهدئة مستعيدا بها ذكريات النشوة والانشراح، ليتشبث بماضيه وأصالته، "ويحاول استرجاع الفردوس المفقود، ويشكل بذلك شكلا من أشكال مقاومة الانصياع،

أو لنقل هو مظهر لا شعوري من مظاهر إدانة الزمن المسروق"[2]، يحقق صيانة التماسك داخلي للذات، ويحمل **طابعا مأساويا**، يتخطى الحاضر باستخراج الذات من الماضي، فالذكرى "لا تعلم دون استناد جدلي إلى الحاضر، فلا يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده

[1] – شوقي ضيف : دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص263.

[2] – يوسف اليوسف : الغزل العذري، ص43.

بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة"[1]، لتتوافق بذلك جدلية السعادة والتعاسة مع جدلية الزمن؛ إذ يختلط الزمان غير المجدي بالزمان الذي يفيد، يقول الحصري: (طويل)/(د:ص132)

عَلَى الْعُدْوَةِ الْقُصْوَى وَإِنْ عَفَتِ الدَّارُ سَلاَمُ غَرِيبٍ لاَ يَؤُوبُ فَيُزْدَارُ

وَحُقَّ بُكَاءُ الْعَيْنِ وَالْقَلْبُ مُسْعَدُ لِمَنْ بَاتَ مِثْلِي لاَ حَبِيبٌ وَلاَ جَارُ

أُعَادَى عَلَى فَضْلِي وَاسْتَصْحِبُ الْعِدَى وَلِي حَسَنَاتٌ عِنْدَهُمْ هِيَ أَوْزَارُ

مَدِيحِي هِجَاءٌ وَابْتِسَامِي تَجَهُّمٌ وَشَكْوَايَ كُفْرٌ وَاعْتِرَافِي إِنْكَارُ

وَلَمْ أَرَ مِثْلِي فَاضِلاً يُنْقِصُونَهُ بَلَى قَلَّمَا يَخْلُو مِنَ الْقَرْضِ دِينَارُ

عَزِيزٌ عَلَيْنَا أَنْ نُقِيمَ بِذِلَّةٍ فَلَيْتَ حَشَايَانَا الْوَطِيئَةَ أَكْوَارُ

يسجل الشاعر بشكل انكساري وبهموم إنسانية غربته(**غريب**) التي قوت شعوره بالافتقار للآخر:(**لا يؤوب**)= نفي العودة = نفي الاتصال، (**لا حبيب لا جار**)= نفي الحبيب = نفي الاتصال، ليؤكد انفصاله المعبر عن **مأساوية** الإحساس بالوحدة، ليشكل الاغتراب الخلفية الحقيقية لمعاناته المحددة بجملة العلاقات التي تربطه بغيره من الناس، ويطفو على السطح ضمير ياء المتكلم:(**فضلي – مديحي – ابتسامي – شكواي– اعترافي– مثلي**) مقترنا بالرفض: رفض الآخر الاتصال به، وتوطيد أواصر المحبة معه، جاحدا سعيه منكرا حقه، محاولا إذلاله، ورفض **الأنا المغتربة** الإقرار بهذا الواقع والتسليم بالمفروض، وهو احتجاج سينمي الإحساس بالعزلة؛ "فعجز الشاعر عن الملاءمة بين ذاته، وبين الواقع الاجتماعي المحيط به هو الذي أضفى على شعره طابعا احتجاجيا، وصور ما أصبحت عليه(**الأنا**)الشاعرة من وحدة وعزلة"[2]، وقد يكون ذلك أشد **مأساوية** لأن الشاعر/ المغترب أصبح ولا معين له في عالم يضج بالقبح والخلل، يقول: (طويل)/(د:ص134)

بَرِمْتُ بِمَا أَلْقَاهُ مِمَّنْ أُوَامِقُ وَأُوْذِيتُ حَتَّى لاَ أَرَى مَنْ أُصَادِقُ

إِذَا مَا امْرُؤٌ أَصْفَيْتُهُ الْوِدَّ وَاثِقًا بِخُلَّتِهِ لَمْ تَصْفُ مِنْهُ الْخَلاَئِقُ

فَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ إِلَى النَّاسِ كُلِّهِمْ أَنَا مُذْنِبٌ أَمْ لَيْسَ فِيهِمْ مُوَافِقُ

[1] – غاستون بشلار : جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 47.

[2] – صالح الزامل : تحول المثال، ص39.

فَلاَ أَنَا مَسْرُورٌ بِمَنْ هُوَ وَاصِلِي حِذَارًا وَلاَ آسِي عَلَى مَنْ أُفَارِقُ

وَدِدْتُ بِأَنْ أَلْقَى مِنَ النَّاسِ مُنْصِفًا إِذَا قُلْتُ حَقًا قَالَ لِي أَنْتَ صَادِقُ

آلام الحصري تتولد من يقينه بأنه دائما أكبر مما يعطى، وأعلى قدرا مما يملك، وأنه لم يصل بعد إلى بغيته وإلى ما يستحقه، ليمتلأ ديوانه بنغمة تعظيم الذات وإكبارها أمام الذوات الأخرى، واغتراب التفوق أو الثقة بإمكانات(**الأنا**)، وهو ما أسمته مدارس علم النفس(النواقص المعرفية)، "فالمغترب يستشعر رغم ضياعه وانسحاقه وحرمانه مما يستحق أن يعتلي قمة هؤلاء الناس الذين يمثلون وجها مشابها واحدا وصوتا واحدا مهما تباينوا في الظاهر"[1]، إذ ضريبة التفوق هي غربة الفاضل من الناس هي أساس محنة كل إنسان، وهي سمة يشترك فيها جميع الشعراء الذين اغتربوا، واستخلصوا حقيقتها من الحياة، لتبرز (**الأنا**) منفصلة عن الآخر/ العالم من حولها بعد أن عجزت عن تحقيق التواصل، وتكون هذه(**الأنا**) جذر غربته، يقول: (طويل)/(د:ص134)

أَذِلُّ مِرَارًا لِلْصَدِيقِ تَوَاضُعًا وَأَسْطُو عَلَى مَنْ يَعْتَدِي وَأُرَاهِقُ

فَهَلْ أَنَا فِي ذَا يَا لَقَوْمِي ظَالِمٌ أَمْ الْحَقُّ بَادٍ فِي الَّذِي أَنَا نَاطِقُ

(**الأنا**) تسعى للتواصل ومواجهة العزلة من خلال الاتحاد بـ (**الأنا الأخرى**)؛ وحين تحس خيبة مسعاها تتأرجح بين أوجاع الاغتراب، وآمال الانتصار الشخصي لإثبات الوجود والوصول إلى المجد المبتغى يقول: (الكامل)/(د: ص389)

لَكِنَّنِي حَيْثُ الْمَعَالِي لاَ تُرَى وَيُعَدُّ جَامِعُ فَضْلِهِنَّ مُلَخِّصَا

لَوْ كُنْتُ فِي غَيْرِ الْجَزِيرَةِ أَعْمَلَتْ مِصْرُ إِلَيَّ الْيَعْمُلاَتِ الْرُّقَّصَا

هَذَا مَحَلٌّ لاَ أُحِبُّ حُلُولَهُ وَالْمَحْلُ أَقْصَدَنِي إِلَيْهِ وَأَشْخَصَا

أُنْظُرْ إِلَى عَيْنِيَّ كَيْفَ تَقَلَّبَتْ وَاسْأَلْ عَنِ الْخَبَرِ الْيَقِينِ وَأَفْحَصَا

يعي الشاعر بأن وجوده في غير مكانه وهو وعي مأساوي، ويدور بين قطبي الرحى: (**ظلمة العين وغربة الوطن**)، و(**نزعة التفوق عنده**)، وتميزه وانفراده يقول: (المتقارب)/(د:ص346)

[1] – كاميليا عبد الفتاح: الاغتراب في شعر أبي العلاء المعري، ص61.

مَعَ القَارِظِينَ بِهَا عُدَّنِي وَأُقْسِمُ لاَ تَرْجِعُ الْقُرَّظَا وَكَانَ

ابْنِيَّ الْبَرُ عَبْدُ الْغَنِيُّ عَطِيَّةَ رَبِي الَّذِي أَحْنَظَا

نَسَيْتُ بِهِ جَنَّتِي الْقَيْرَوَانَ وَعِشْتُ بِهِ نَاعِمًا فِي لَظَى

يحاول الشاعر/ المغترب أن يتواصل مع الغربة مقارعا ألوان العذاب محققا التوازن بعملية النسيان، ولكن الانكسارات تلاحقه، ويقف موت الابن حائلا دون خروجه من كآبته، يقول: (خفيف)/(د:ص278)

كُنْتُ فِي غُرْبَتِي كَأَنِّي بِهِ فِي وَطَنِي فَانْقَضَى فَعُدْتُ غَرِيبَا

ليترافق هذا الاغتراب بالانطوائية والعزلة ومكابدة الهموم، يقول: (طويل)/(د:ص396)

وَمَالِي إِلاَّ الْهَمُّ بَعْدَكَ هِمَّةٌ أَلَسْتُ غَرِيبًا لاَ رَبِيعٌ وَلاَ رَبْعَا

وَمَا لاَذَ بِاللَّذَاتِ مَنْ جَاوَرَ الْعِدَا فَسِيءَ بِهِمْ عَيْشًا وَضَاقَ بِهِمْ ذَرْعَا

فكل ما في حياة الشاعر/ المغترب مؤلم ولو كان بهيجا، لم يعد يحس بسمة الحياة لأن حلاوتها ممزوجة بالمرارة، ويصطبغ بذلك الوجود بألوان نفسه، فهو لا يرى من كأس الحياة إلا نصفها القاتم؛ "فالمتفائل إذ يتطلع إلى الكأس يرى نصفها مليئا بينما لا يرى فيها المتشائم سوى نصفها الخاوي"[1]، ويرغب عن زخرف الحياة، وزينتها، يقول: (طويل)/(د:ص406)

عَفَاءً عَلَى الدُّنْيَا الْبَغِيِّ فَإِنَّمَا بَشَاشَتُهَا كَالْبَارِقِ الْمُتَخَطِّفِ

الإحباط سيترك نفسه كسيرة قانعة حزينة، تؤثر الخمول أو الموت بعد أن كانت متوثبة للحياة، فلا يبقى ما يستلذ فيها، ولا يبالي بالعيش، وينظر إلى الإنسان لا يراه ينطوي إلا على الشر والفساد يقول: (متقارب)/(د:ص356)

وَغَادَرَنِي بَيْنَ شَوْكِ الْقَتَادِ وَإِنْ كُنْتُ لَوْلاَ التُّقَى أَشْوَكَا

فَمَا اسْتَجِيرُ بِغَيْرِ الْعِدَا وَلاَ أَسْتَرِيحُ لِغَيْرِ الْبُكَا

[...] قَعَدْتُ عَنِ الْمَجْدِ مَنْ بَعْدِهِ وَسُدَّتْ سَبِيلِي وَلاَ مَسْلَكَا

هزيمة الموت والغربة لوت عنقه، وتركته يستسلم ويغرق في الكآبة حتى يضوى جسمه، ويتهتك باللباس والزينة، ولا يحفل بهما معلنا باطل الحياة، يقول:

[1] – عمر الدقاق : ملامح الشعر المهجري، ص231.

(مخلع البسيط)/(د:ص418)

وَلَسْتُ مِنْ بَعْدِ مَا تولَّى أَنَعِّمُ النَّاسَ بَلْ أُشَقِّي
زَهَّدَنِي فِي النَّعِيمِ حَتَّى يُدَنَّسُ ثَوْبِي فَلاَ أُنَقِّي
لَوْ بِتُّ ظَمْآنَ حَوْلَ وِرْدٍ لَمْ أَتَضَرَّعْ لِمَنْ يُسَقِّي
لَوْ أَنَّ بِالْمُنْتَشِي هُمُومِي صَدَّتْهُ عَنْ قَيْنَةٍ وَزِقِّ
كَأَنَّنِي مِنْ أَذَى أُنَاسٍ بَيْنَ ذُبَابٍ وَبَيْنَ بَقِّ

إذا كان الثوب المؤنف المترف دليلا على النعيم والإيمان بخير الحياة والفرح بإقبالها، فإن الإصرار على الدنس، وتشقية الناس يقوي الإحساس بمأساة الحياة دار الشقاء، وليس أهلها بأفضل حال منها؛ تنتقل نظرة الشاعر التشاؤمية إلى الإنسان الذي رآه مطبوعا على الشر بعد أن تخير الموت الكرام، وخلصهم من براثن الدنيا، يقول:(المنسرح)/(د:ص419)

أَصْبَحْتُ فِي الأَرْضِ أَبْتَغِي نَفَقًا إِذَا كَسَدَ الْفَضْلُ بَعْدَمَا نَفَقَا
مَاتَ كِرَامُ الْوَرَى وَعَاشَ مَعِي كُلُّ كُلَيْبٍ وَلَيْتَهُ نَفَقَا

ويرى أن القبح قد تأصل فيهم، فيبحث عن مناقب يمدحها فلا يجد، يقول: (المديد)/(د:ص299)

وَبَنُو ذَا الدَّهْرِ كُلُّهُمُ لَوْ رَآهُمْ مَادِحٌ لَهَجَا

وهي صورة قاتمة، والواقع أنها صورة لنفسه، وليست صورة للحياة، "وليس العقل كالمرآة الصاخبة التي تعكس صور الأشياء كما هي تماما، ولكنه كالمرآة الملتوية التي تمزج صورة نفسها بصور الأشياء التي تصورها، فتصيبها بالفساد والتشويه"[1]؛ فنظرة الإنسان/ المغترب إلى الأشياء هي في حقيقتها صورة نفسه المغتربة، تذكر بحقيقة الكأس ونظرة المتفائل لها، وما يقابلها من نظرة المتشائم، "وفي وسع العقل أن يخلق وهو في مكانه مقيم جحيما من

[1] – أحمد أمين وزكي نجيب بدوي: قصة الفلسفة الحديثة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1936، ج1، ص63.

الجنة، أو نعيما من الجحيم"[1]؛ ويميل إلى العزلة التي تتسع متجاوزة الآخرين إلى عزلة الدنيا ذاتها، يقول: (خفيف)/(د:ص304)

فَاتَنِي وَاحِدِي فَبِّتُ فَرِيدًا ذَا انْتِشَاءٍ وَلَسْتُ فِي وقت رَاحِ

سَوْفَ آوِي إِلَى الْجِبَالِ فَإِنِّي مِثْلُ سُمِّ الْخِيَاطِ عَادَتْ بِطَاحِي

فقد دفعته صورة المجتمع . كما رسمها. على استبداله بـ **(الجبل)** بعدما رأى الخلل وافتقد الصدق والثقة، وساء ظنه في الناس، ووجد الوحدة خير معين عليهم، "والإنسان الذي يخلع على حياته معنى ذاتيا صرفا، دون أن يتمكن من تحقيق أي تآزر بينه وبين غيره، بل دون أن ينجح في التعاون مع الآخرين من أجل العمل على إسعاد غيره من بني الإنسان، لا بد أن يجد نفسه - في خاتمة المطاف - نهبا لأحاسيس القلق والغربة والضياع"[2].

فلجوء الشاعر إلى العزلة مرده تشاؤمه الذي جعله عاجزا عن التكيف مع من حوله، ولا عجب أن آثار الوحدة، ووجد فيها الأمن من شرور الناس، وأثنى على من جعلها أنسه، يقول: (الوافر)/(د:ص393)

فَقُلْ مَا أَكْدَرَ الدُّنْيَا حَيَاةً وَأَسْرَعَهَا إِذَا صَفَتِ انْقِرَاضَا

وَأَسْلَمُ أَهْلَهَا مِنْهَا فَرِيدٌ إِذَا انْبَسَطَتْ لَهُ ازْدَادَ انْقِبَاضَا

ويخاطب نفسه يؤنبها على ما قصر عليه من الغواية مستشعرا نذر الموت بقرب الرحيل، وحساسيته هذه عبرت عنها **سيمون دي بوفوار** بقولها:" وعندي أن الزمان يمتزج بالموت وأننا نقترب منه لا محالة، ومن هنا كان الإحساس بالرعب من هذه الهزيمة وعلى الأصح من هذا الخطر الملح من أن شيئا سوف ينكسر"[3]، ويطول به التفكير وتضيق به الدنيا، يقول: (طويل)/(د:ص120)

تَفَكَّرْتُ فِي الدُّنْيَا وَفِي غُرْبَتِي بِهَا فَضَاقَتْ عَلَيَّ الأَرْضُ فِي الْطُولِ وَالْعَرْضِ

يتمنى الموت، ويتقبل كل ما يقضي به الله -عز وجل- يقول:

---

[1] – ديل كارنيجي: دع القلق وابدأ الحياة، ترعبد المنعم محمد الزيادي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980، ص 150.

[2] – عز الدين إسماعيل : كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص166.

[3] – خديجة قاسم : حوار مع الكاتبة (سيمون دي بوفوار)، 165.

(مجزوء المتقارب)/ (د:ص330)

رَبِّ أَمِتْنِي وَأَجِبْ دَعْوَةَ عَبْدٍ شَكَرَكْ

رَاضٍ بِمَا قَدَّرْتَهُ مَنْ لَيْسَ يَرْضَى كَفَرَكْ

يقول حنا الفاخوري: "وشعر الحصري شعر الطبع، يفيض في متانة وسهولة ورونق، إنه الشعر الذي يشعرك بشخصية صاحبه، ومقدرته على الغوص والتحليق في غير جهد ولا إكراه، وسيطرته على المعاني والأساليب التعبيرية[...]أضف إلى ذلك إن شعر الحصري هو شعر الموسيقى المتأنقة التي تحمل في تياراتها نشوة حقيقية حافلة بالعذوبة"[1]؛ وهو ما ستحاول الدراسة الإيقاعية التركيبية تبيينه.

[1] – حنا الفاخوري : تاريخ الأدب في المغرب العربي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996، ص134.

الفصل الثاني:

البناء الإيقاعي التركيبي

2-1)المستوى الصوتي الإيقاعي.

1-1- المقوم الصوتي الإيقاعي المنتظم.

- إيقاع الإطار (الوزن والقافية).

1-2- المقوم الصوتي الإيقاعي غير المنتظم.

- إيقاع الحشو.
- الأنا الدلالة عبر إيقاعية.

2-2)المستوى التركيبي.

2-1- أسلوبية الحذف.

2-2- أسلوبية التقديم وتأخير.

تمهيد :

إن النص الإبداعي قوة دينامية متحولة لا تعرف الانغلاق والاستكانة إلى فكرة معصومة وإنما تتعدد خارطة بنائه الدلالي إلى إيحاءات منظورة وغير منظورة؛ وقد أقرّ الخطاب النقدي المعاصر أن النص الإبداعي الحق هو ما اتسم بالتفرد، وامتاز عن كل ما سواه من نصوص بميزات تخصّه هو وحده، تجعل درجة الإبداع تقاس بمدى ما يحققه من دهشة ومفاجأة تنشآن في الغالب من ضم عناصر لا يتوقع جمعها في صعيد واحد؛.وهو ما يحتاج إلى شجاعة اللغة المتنافية مع الخوف والحذر اللذين رثاهما الكاتب الإسباني باي أنكلان حين قال :"يا لَشقاء الشاعر الذي لم يجرؤ يوما على أن يجمع بين كلمتين لم تلتقيا من قبل" [1].

لذا يحاول البحث دراسة بعض الجوانب **الصوتية الإيقاعية** العامة وصورها لتبيان مدى استفادة الشاعر المغربي **علي الحصري** من بعض النسج الصوتية.

وإذا كان مصطلح الإيقاع يكتنفه كثير من الغموض، فقد ارتأى البحث استخدامه بدل الموسيقى لشموليته، وليميز الإيقاع اللغوي الشعري عن علم الموسيقى والغناء، يقول عبد الملك مرتاض:"وعلى الرغم من أن الشعر قد يستغني عن الموسيقى، بل ما أكثر ما استغنى عنها؛ كما أن الموسيقى ما أكثر ما تستأثر بنفسها"[2].

اهتم البحث بدراسة المقوم الصوتي المنتظم في الوزن والقافية: فالوزن بوصفه أحد مقومات الشعرية العربية هو "إبراز وإحداث لفجوة حادة في طبيعة اللغة ووجودها داخله، الوزن هو تناول للمادة اللغوية بأبعادها الصوتية"[3]، ثم ما للقافية من حضور في إيقاع الشعر القديم بعدّها وقفة يبرز عندها النغم الإيقاعي، ويحقق التوازن الصوتي الناتج عن قافية البيت الشعري والبيت اللاحق له الحضور الدائم لنفس المتلقي مع النص الشعري، ويحدث التواصل بينهما.

---

[1]- صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1980، ص456.

[2]- عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة ، الجزائر، 2005، ص208-209 .

[3]- كمال أبوديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، دت، ص89.

ويتناول البحث **المقوم الصوتي غير المنتظم** المتأكد في البلاغة العربية كونه مقوما من مقوماتها الرئيسية، ومنطلقا شعريا، وبالنظر إلى الإمكانات التعبيرية الكامنة في المادة الصوتية التي تظل خافية في اللغة العادية، حين تكون دلالة الكلمات التي تتألف منها والظلال الوجدانية لهذه الكلمات بمعزل عن قيم الأصوات نفسها.

وانطلاقا مما أقرته الأسلوبية الصوتية حين ربطت بين المتغيرات الصوتية الصادرة عن المتكلم ومزاجه وسلوكه ودلالاته التعبيرية، يقول **بيير جيرو**:"بمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، بمقدار ما تستطيع أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية"[1]، يجسد فيها الترابط الشفوي بين الدلالة والإيقاع ذبذبات الروح وإيحاءاتها، وهو ما دفع البحث إلى تخصيص دراسة **للأنا** -لما شكلته من حضور لفت الانتباه- تعتمد **الدلالة عبر إيقاعية** .

وإذا ارتأى البحث اعتماد الدراسات الأسلوبية فلقدرتها على أن تمد النقد الأدبي بمقاييس موضوعية جديدة مستفيدة من المعطيات اللسانية المعاصرة المميزة للظواهر الأدبية ليتعاضد المضمون الفني بالمضمون الفكري.

ويتخذ البحث النص الشعري موضوعا لدراسته مستوفيا إغناء التحليل بتوظيف الوسائل التي تمده بها علوم البلاغة المحفزة على التعمق في فهم دلالات التركيب وإدراك جوانب من نفس المبدع، وأسلوب تأثره وتأثيره من خلال البنيات التركيبية والنحوية والصرفية التي تنظمها انحرافات في اللغة وتصرف فيها ، يحقق الجمال الفني؛ كما تضمن على مستوى آخر المزج بين **الإيقاع والتركيب** معتمدا ربط فهم البيت الشعري المتضمن للظاهرة الأسلوبية بالمعنى الكلي للنص، على الرغم من كون طبيعة الدراسة وغزارة شعر **أبي الحسن الحصري** فرضت عليه الدراسة التجزيئية.

[1]- بيير جيرو : الأسلوب والأسلوبية، تر منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، دت، ص39.

إن الدراسة الإيقاعية والتركيبية سيكون شعر **الحصري** موضوعا خصبا لها، لأن العدول عن قوانين اللغة على مستوى **البنيــة الإيقاعيــة والتركيبيــة** المتضمنة للبنية اللغوية والنحوية والصرفية المتحكمة في البنية الصوتية ستجعل تلك الصناعة الشعرية السحرية والفنية الخفية ذات دلالات بلاغية وفنية وإيقاعية.

وارتأى البحث التركيز على ظاهرتين أسلوبيتين هما **الحذف، والتقديم والتأخير** بعدّهما من أبرز مظاهر الانحراف[1] التركيبي، إذ المبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا لمّا يتجاوز إطار المألوفات، فيصعّب بذلك على المتلقي إمكانية التنبؤ بالذي سيسلكه في تشكيل اللغة ليكون هذا المتلقي في انتظار دائم لتشكيل جديد، وهو ما يفهم من قول كوهن عن الشاعر إنه" بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وهو خالق كلمات وليس خالق أفكار، وعبقريته كلها إنما ترجع إلى إبداعه اللغوي"[2]؛ وهو ما يجعل ظاهرتي **الحذف والتقديم والتأخير** من مولّدات الشاعرية خاصة إذا كان وراءهما قيم فنية وجمالية.

وقد مزج البحث هاتين الظاهرتين بجملة من **الظواهر الأسلوبية** الأخرى مثل: الاستعارة والتشبيه والخبر والإنشاء والوصل والفصل والالتفاف، وبقية فروع البلاغة، لأن النص وحدة متكاملة؛ واعتمد **الإحصاء** في دراسته الأسلوبية، وجعله وسيلة لا غاية يقول كوهن:" لن نطلب من الإحصاء أن يعطينا مفاتيح الشعر من عنده، بل يكفيه أن يختبر فرضية ظهرت لنا من. تأمل بعض الأمثلة المتميزة"[3]، وأن يقرب البحث من تأكيد دقة النتائج وموضوعيتها.

---

[1]- استعمل البحث المصطلحات الآتية: الانحراف،الانزياح، الخرق بنفس الدلالة، وانطلق من عد "شعرية الكتاب[العمل الأدبي] تأتي من الشيئ غير المتوقع[...]وهذا ما يسمى في الدراسات النقدية الحديثة بالانزياح أو الانحراف الأسلوبي." بشير تاوريريت : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر(دراسات في الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006، ص156.

[2]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط1، 1986، ص40.

[3]- المرجع نفسه، ص18.

2-1.المستوى الصوتي الإيقاعي.

1.1.2-المقوم الصوتي الإيقاعي المنتظم.

2.1.2-المقوم الصوتي الإيقاعي غير المنتظم.

1.1.2.المقوم الصوتي المنتظم:

يعد الوزن والقافية في بنية الشعر العربي من مقومات الشعرية لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما ، وقد أجمع كل النقاد القدامى على أهمية الوزن والقافية في الشعر، وعدّوا الوزن :"أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة "[1]، وقد تعرض أحد النقاد القدامى للصناعة الشعرية ملمًا بمختلف جوانبها، ومشيرا إلى أهم عناصرها:الوزن والقافية مكررا ذلك في العديد من مواضع كتابه يقول **حازم القرطاجي** عن الشعر:"كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب النفس فيما قصد تحبيبه إليها .." [2]، رابطا بين إيقاع الشعر ومعناه حين أشار إلى عروض الشعر، وقسّمه إلى طويل وقصير وثالث متوسط، جاعلا كل قسم منها صالحا لغرض من الأغراض[3]، وقد أثار هذا الرأي خلافا بين الدارسين المحدثين، و"نظن أن سبب خلافهم نظرتهم إلى العنصر الموسيقي بمعزل عن باقي العناصر الأخرى المكونة للخطاب الشعري"[4]؛ وهو سبب من أسباب تعجبهم أمام الوقوف عند غرض شعري نظم فيه كثير من الشعراء بمختلف البحور الشعرية؛ ومنهم من خلص إلى" أنه لا توجد قاعدة أو أساس على ارتباط وزن خاص بفن أو موضوع معين، ولا حتى بعاطفة معينة"[5].

إن أول ما يلاحظ عبر ديوان علي الحصري القيرواني الذي ضمّ ثمانية وثلاثمائة نصا، وهذا المجموع مقسم إلى قسمين:

1. (خمسة وتسعين ومائة) مادون القصيدة بنسبة اتجاه 63.91% وبعدد أبيات: سبعة وثمانين وأربعمائة بيتا بنسبة نَفَسٍ :13.96%
2. (ثلاث عشرة ومائة) قصيدة بنسبة اتجاه:36.68% وبعدد أبيات: ثلاث آلاف بيت نسبة نَفَسٍ:86.03%.

1- شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1979، ص78.

2- حازم القرطاجي : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص71.

3- نفسه، ص226 وما بعدها.

4- محمد مفتاح : في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية تطبيقية)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دار البيضاء، ط1، 1989، ص42.

5- فورار أمحمد بن لخضر : الشعر الأندلسي في ظل الدولة العامرية، ص191.

وأكثر المقطوعات جاءت في ديوان "**اقتراح القريح واجتراح الجريح**"، وقد أشار الشاعر إليها حين قال:"نظمت قصائد على حروف المعجم [...] ومقطعات تقفو كل قصيدة في قافيتها، على أنها مثيرة الأحزان غير شافيتها"[1]، ليكون بذلك قد جمع بين القصائد الطويلة والمقطعات، واستجاب لمتطلبات عصره يقول ابن رشيق:"القطع أطير في بعض المواضع، والطوال للمواقف المشهورات"[2].

وقد سبق الإشارة إلى أن كثيرا من شعر الحصري الضرير قد ضاع، وأن ما بقي منه يجعل غرض الرثاء يستأثر بنصيب الأسد بنسبة الاتجاه 68.18% ونسبة النَفَس 77.65%، يليه الغزل بنسبة الاتجاه 14.93% ونسبة النَفَس :12.83 %، وبقية الأغراض المتناوبة بنسبة الاتجاه:13.31% ونسبة النفس 10.00% (الجدول رقم 01)

وبالنظر إلى قصائده يتبين أن الشاعر يميل إلى القصائد القصيرة المتراوحة ما بين سبعة أبيات وثلاثين بيتا بنسبة الاتجاه67.71% ونسبة النَفَس:32.3%، يليها القصائد متوسطة الحجم ما بين واحد وثلاثين وستين بيتا بنسبة الاتجاه: 23.89% ونسبة النفَس 40.06%، وتأتي في المرتبة الأخيرة القصائد الطوال من واحد وستين إلى أكثر من مائة بين نسبة الاتجاه 08.84 % ونسبة النَفَس:27.63%، ولم تتجاوز المائة بيت إلا قصيدة واحدة، ويكون معدل أبيات القصيدة هو :26.54%

وبالقياس إلى الإيقاعات، وباعتماد التقسيم[3]،الذي ارتآه **محمد الهادي الطرابلسي**، وراعى فيه عدد المقاطع المكونة لكل قسم:

1. **الكامل والوافر** (30 مقطعا):نسبة الاتجاه:11.97%، ونسبة النَفَس:10.88%.
2. **الطويل والبسيط والمديد**(28مقطعا):نسبة الاتجاه:27.9%، ونسبة النَفَس: 33.82%.
3. **بقية البحور**(لا تتجاوز 24 مقطعا):نسبة الاتجاه:24.63%، ونسبة النَفَس: 29.25%.

ونضيف لها مجموعة **البحور المجزوءة:** نسبة الاتجاه:35.06%، ونسبة النَفَس:25.95%

[1]- أبو الحسن الحصري : الديوان ، ص264.

[2]- ابن رشيق : العمدة، ص168.

[3]- محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981، ص21.

وهو ما يوضحه: (الجدول رقم 02 والجدول رقم03)

جدول رقم 01: الأشعار وعدد الأبيات موزعة على الأغراض :

الأغراض الشعرية	القصيدة				مادون القصيدة			عدد الأشعار	عدد الأبيات
	100<	61-99	31-60	7-30	4-6	2-3	1		
الرثاء	[1] 119	[7] 524	[27] 1202	[36] 527	[21] 94	[118] 242	-	210 % 68.18	2708 % 77.65
الزّهد	-	-	-	[1] 14	[4] 21	[7] 15	-	12 % 03.89	50 % 01.43
الشكوى	-	-	-	[1] 21	[1] 6	[6] 13	-	8 % 02.59	40 % 01.14
العتاب	-	-	-	-	-	[2] 4	-	2 % 00.64	4 % 00.11
الغزل	-	[1] 87	-	[31] 308	[2] 8	[12] 27	-	46 % 14.93	430 % 12.33
المدح	-	[1] 99	-	[7] 99	[3] 16	[6] 12	-	17 % 05.51	226 % 06.48
الهجاء	-	-	-	-	-	[13] 29	-	13 % 04.22	29 % 00.83
جملة الأشعار	1	9	27	76	31	164	-	308	-
جملة الأبيات	119	710	1202	969	145	342	-	-	3487

جدول رقم 02 يوضح البحور التامة وعدد الأشعار وعدد الأبيات:

الرقم	البحر	القصيدة	مادون القصيدة	عدد الأشعار	النسبة المئوية %	عدد الأبيات	النسبة المئوية %

				1	2-3	4-6	7-30	31-60	61-99	100<		
%05.01	175	06.81 %	21	–	17 36	1 4	–	2 63	1 72	–	البسيط	1
%06.22	217	03.24 %	10	–	5 11	1 6	–	3 134	1 66	–	الخفيف	2
00	00	00	–	–	–	–	–	–	–	–	الرّجز	3
%03.12	109	01.62 %	5	–	3 6	1 5	–	–	1 98	–	الرّمل	4
%02.86	100	06.49 %	20	–	17 36	2 9	–	1 55	–	–	السّريع	5
%23.57	822	17.85	55	–	11 23	2 10	35 371	4 177	3 241	–	الطويل	6
%06.62	231	05.81 %	17	–	8 16	3 12	3 33	2 100	1 70	–	الكامل	7
%03.55	124	00.64 %	2	–	–	–	1 25	–	1 99	–	المتدارك	8
%03.03	106	02.27 %	7	–	3 6	1 5	1 7	2 88	–	–	المتقارب	9
%03.58	125	05.51 %	17	–	15 31	–	–	2 94	–	–	المجتث	10
%05.24	183	03.24 %	10	–	4 8	2 10	1 13	3 152	–	–	المديد	11
%03.52	123	00.97 %	3	–	2 4	–	–	–	–	1 119	المقتضب	12
%03.32	116	03.89 %	13	–	9 19	1 4	1 9	2 84	–	–	المنسرح	13
%00.05	2	00.32 %	1	–	1 2	–	–	–	–	–	الهزج	14
04.27 %	149	06.16 %	19	–	13 27	1 5	3 33	2 84	–	–	الوافر	15
%74.04	**25.82**	**64.93 %**	**200**	المجموع								

جدول رقم 03 يوضح البحور المجزوءة وعدد الأشعار وعدد الأبيات :

الرقم	البحر	القصيدة				مادون القصيدة			عدد الأشعار	النسبة المئوية %	عدد الأبيات	النسبة المئوية %
		100<	61-99	31-60	7-30	4-6	2-3	1				
1	مجزوء الخفيف	–	–	–	[1] 21	[3] 14	[10] 21	–	14	04.54 %	56	%01.60
2	مجزوء الرجز	–	[1] 64	–	–	–	[11] 22	–	12	03.89 %	86	%02.46
3	مجزوء الرّمل	–	–	[1] 45	–	[3] 15	[13] 27	–	17	05.51 %	87	%02.49
4	مجزوء الكامل	–	–	–	[1] 10	[2] 9	[10] 21	–	13	04.22 %	40	%01.14
5	مجزوء المتقارب	–	–	[1] 37	–	[2] 8	[1] 2	–	04	01.29 %	47	%01.34
6	مجزوء الوافر	–	–	[2] 89	–	[2] 8	[4] 8	–	08	%2.59	105	%03.01
7	مخلع البسيط	–	–	–	[30] 457	[2] 10	[8] 17	–	40	12.98 %	484	%13.88
									108	35.06 %	905	%25.95

والملاحظ أن البحور المجزوءة شكلت ظاهرة تلفت الانتباه إليها بنسبتها المرتفعة عند الشاعر **الحصري** مقارنة بنسبتها عند غيره من الشعراء الذين أجرى صاحب كتاب (موسيقى الشعر) مسحا لدواوينهم[1]:

الشاعر [1]	البحور المجزوءة	النسبة المئوية

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1965، ص193 وما بعدها.

أبو العتاهية	م.الكامل+ م.الوافر+ م.الرمل	%13
أبو نواس	–	–
البحتري	م الكامل+م.الخفيف+ م.الرمل+ مخلع البسيط	%01.35
أبو فراس الحمداني	م الكامل+مخلع البسيط+م.الرمل	% 15
مهيار الديلمي	م.الرجز+مخلع البسيط+م.الكامل+م.الرمل	% 09.28

وإذا كانت البحور القصيرة غير مألوفة في الشعر القديم، فقد لقيت بعض الاهتمام في أيام العباسيين إلا أن ذلك لم يصل عند شاعر من شعرائهم – الذين مسّهم المسح السابق[1]– إلى ما وصل إليه عند **علي الحصري**، وقد يكون من دلالاته:

– إقرار الشاعر بتبحره في علم العروض ومعرفته بقوانينه الدقيقة في أكثر من موضع في ديوانه يقول(الطويل)//(د:ص398)

قَرَأْتُ أَعَارِيضَ الْخَلِيلِ وَلَمْ أَكُنْ لأَقْرَأَهَا لَوْ كُنْتُ أُشْبِهُهُ طَبْعَا.

– يضاف إليه ما وجدته أذنه الموسيقية من خفة هذه المجزوءات التي لاءمت الغناء والتلحين، ودلت على مظهر من مظاهر التجديد في شكل القصيدة مرتبط بعنصر الإيقاع؛ ليجعل الشاعر من هذا الأخير سمة خاصة به، وسيظهر ذلك جليا من خلال تتبع الإيقاعات التي وسمت شعر هذا العلم المغربي:

1. **<u>الوافر:</u>** هو من البحور الموحدة التفعيلة، وعدد مقاطعه الصوتية ثلاثون مقطعا، إلا أن ما شاع فيه هو جعل التفعيلة الأخيرة في كل شطر ثلاثة مقاطع ويكون شكله :

2x[(ص ح /ص ح ح/ص ح/ص ح/ص ح ص) ^{2} x 2+(ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح ص)]2x

لتتراجع مقاطعه إلى ستة وعشرين مقطعا.

---

[1]– لم يشر البحث إلى الشعراء الذين خلت دواوينهم من البحور المجزوءة.

[2]– ارتأى البحث تمييز المقطع المفتوح مثل (**لَا**) ⇔ **(ص ح ح)** على المقطع القصير المغلق (**لَمْ**) ⇔**(ص ح ص)**

وقد استخدمه **الحصري** تاما ومجزوءا في سبعة وعشرين نصًا أي بنسبة الاتجاه 08.76%، وقلت نسبة النفَس:07.28% بعدد أبيات : خمسة وأربعين ومائتين ، وكان أكثره في غرض الرثاء، ومثل المجزوء: 29.62%، والتام:70.37%.

2. **الكامل:** من البحور الموحدة التفعيلة أيضا، وعدد مقاطعه الصوتية ثلاثون مقطعا شكله:

[(ص ح/ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح ص) 3x]2x

استعمله الشاعر تاما ومجزوءا بنسبة الاتجاه:9.74%، وتراجعت نسبة النَفَس إلى:7.71%، أكثر منه الحصري في القصائد خاصة وفي غرض الرثاء، ومثل المجزوء:43.33%، والتام:56.66%.

3. **الطويل:**بحر مزدوج التفعيلة، لم يرد إلا تاما، مقاطعه ثمانية وعشرون، شكله النظري:

[(ص ح/ص ح ح/ص ح ص)+(ص ح/ص ح ح/ص ح ح/ص ح ص)2x]2x

هو أكثر الإيقاعات استعمالا في ديوان الشاعر، فنسبة الاتجاه:17.85%، وترفع نسبة النفَس إلى:23.57%، أكثره في غرض الرثاء، يليه الغزل؛ فالمعشرات من هذا الوزن، وهو أكثر البحور مرونة يكاد يغطي جميع الأغراض.

4. **البسيط:** وهو كذلك إيقاع مزدوج التفعلية، عدد مقاطعه: ثمانية وعشرون شكله النظري:

[(ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص)+(ص ح ح /ص ح/ص ح ص)2x]2x

استعمل الشاعر هذا الشكل التام بنسبة الاتجاه:6.81% ونسبة النَفَس:5.01% .

أما مخلع البسيط وإن عدّ(بحرا فرعيا مستقلا عنه)[1]، عدد مقاطعه: عشرون، وشكله النظري:**[(ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص)+(ص ح ح /ص ح/ص ح ص)+(ص ح/ ص ح ح / ص ح ص)]2x.**

للإفادة يراجع :إبراهيم خليل: في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص163 وما بعدها . وأيضا مصطفى حركات: نظرية الإيقاع (الشعر العربي بين اللغة والموسيقى)، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1429هـ، ص 66-67.

[1]- حازم القرطاجي :منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص240.

وهذا الإيقاع شكل أيضا خصيصة ميزت شعر الحصري، فنسبة الاتجاه 12.98%، وترتفع نسبة النفَس إلى:13.88%؛ ليكون بذلك ثاني إيقاع بعد الطويل، وقد جعله الشاعر وزنا لذيل ديوان (اقتراح القريح) نظم فيه على حروف المعجم، ولعل هذا يحمل دلالة تضاف إلى تميز هذا الشاعر المغربي وولوعه بمبدأ الابتكار في إطار الوزن العربي الشائع، ليحقق التفرد، وأكثر أغراض البسيط بشكليه في الرثاء، وإن توزع في جميع الأغراض؛ ليكون إيقاعا مرنا يضاف إلى الطويل.

5. **المديد**:هو بحر مزدوج التفعيلة، عدد مقاطعه اثنان وعشرون مقطعا، شكله النظري:

[(ص ح ح/ص ح /ص ح ح/ص ح ص)+(ص ح ح/ص ح/ص ح ص)+(ص ح ح/ص ح/ص ح ح/ص ح ص)]2x

لا يحظى هذا الوزن بتواتر واضح، فقلّت نسبة الاتجاه:3.24% وإن ارتفعت نسبة النفَس:5.24%، وهو بحر لا يستعمل إلا تاما اختاره الشاعر لغرض الرثاء، ولقصيدة في المدح.

6. **الرجز**: موحد التفعيلة، عدد مقاطعه أربعة وعشرون، يستعمل تاما ومجزوءا، شكله النظري: **[(ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص)x 3]2x**

لم يستعمله الشاعر إلا مجزوءا وفي غرض الرثاء، ونسبة الاتجاه:3.89%، وتنخفض نسبة النفَس إلى:2.41%.ولعل ابتعاد **الحصري** عن هذا الإيقاع في شكله التام مردّه إلى ندرته في الشعر العربي القديم، وملاءمته للأغراض التعليمية.

7. **الرمل**:موحد التفعيلة، عدد مقاطعه أربعة وعشرون، يستعمل تاما ومجزوءا، شكله النظري: **[(ص ح ح/ص ح /ص ح ح/ص ح ص)3x]2x**

وقد أكثر الشاعر من استخدام شكله المجزوء، ونسبة الاتجاه فيه:7.14%، وتنخفض نسبة النفَس إلى:5.62%، وقد غلب على غرض الرثاء.

8. **الهزج**:موحد التفعيلة، عدد مقاطعه في شكله الشائع ستة عشر مقطعا، شكله النظري:

[(ص ح/ص ح ح /ص ح ح/ص ح ص)2x]2x

هو أقل البحور اختيارا، نسبة الاتجاه:0.32% ونسبة النَفَس 0.05%، لم يوظف إلا في نتفة رثائية.

9. **السريع:** مزدوج التفعيلة، عدد مقاطع شكله الشائع اثنان وعشرون مقطعا، شكله النظري **[(ص ح ص/ص ح ص /ص ح/ ص ح ص) 2x+(ص ح ح/ص ح /ص ح ص)]2x**

لم يأت إلا تاما في شعر الحصري:نسبة الاتجاه 6.49%، ونسبة النَفَس تتراجع إلى:2.86% وأكثره مقطعات رثائية.

المنسرح: مزدوج التفعيلة:عدد مقاطع الشائع منه أربعة وعشرون مقطعا، شكله النظري **[(ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ ص ح ص)+(ص ح ح/ص ح/ص ح ح/ص ح)+(ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص)]2x**

نسبة الاتجاه فيه:3.89%، ونسبة النَفَس 3.32%، استأثر بغرض الرثاء عدا مقطعة غزلية.

10. **الخفيف:** مزدوج التفعيلة: عدد مقاطعه: أربعة وعشرون مقطعا: شكله النظري: **[(ص ح ح/ص ح/ص ح ح/ ص ح ص)+(ص ح ص/ص ح ص /ص ح /ص ح ص)+(ص ح ح/ص ح /ص ح ح/ص ح ص)]2x**

استعمله الشاعر تاما ومجزوءا، نسبة الاتجاه:7.72% ونسبة النَفَس :7.82%، واقتصر على الرثاء .

11. **المقتضب:** مزدوج التفعيلة عدد مقاطع الشائع منه: ستة عشر مقطعا، شكله النظري:**[(ص ح ص/ص ح ح /ص ح ح/ ص ح)+(ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ص ح ص)]2x**، وقد استأثر هذا الإيقاع بأطول قصيدة رثائية في ديوان **الحصري** تضاف إليها مقطّعتين رثائيتين، نسبة الاتجاه:0.97%، ونسبة النَفَس 3.52.%.

12. **المجتث:** مزدوج التفعيلة عدد مقاطع الشائع منه: ستة عشر مقطعا، شكله النظري:**[(ص ح ص/ص ح ص/ص ح/ ص ح ص)+(ص ح ح/ص ح /ص ح ح/ص ح ص)]2x**، نسبة الاتجاه:5.51% ونسبة النفس:3.58% غلب على غرض الرثاء .

13. المتقارب: موحد التفعيلة عدد مقاطعه: أربعة وعشرون مقطعا، شكله النظري: **[(ص ح ص/ص ح ح /ص ح ص) 4 x]2x**

استعمله الشاعر تاما ومجزوءا، نسبة الاتجاه:3.57% ونسبة النفس: 4.38%.

14.**المتدارك:** موحد التفعيلة، عدد مقاطعه:أربعة وعشرون،

شكله النظري: **2x[4 x(ص ح ح /ص ح /ص ح ص]**

وقد استخدم الشاعر إيقاعا آخر عرف بالخبب عدد مقاطعه مساويا للأول، ويباينه في تحول التفعيلة (فَعِلُنْ)(ص ح/ص ح/ص ح ص) ← (فَعْلُنْ)(ص ح ص /ص ح ص) مما ينقص مقطعا صوتيا.

وبتأمل هذا الإيقاع المستعمل بنسبة اتجاه:0.64% ونسبة النفس:3.55% يتجلى عزوف الشاعرالحصري عن استعمال الشكل (فَاعِلُنْ) (ص ح ح/ص ح/ص ح ص) ولو مرة واحدة في قصيدتيه المؤلفتين على التوالي من: تسعة وتسعين بيتا وخمسة وعشرين بيتا.

وقد أثار هذا الإيقاع الكثير من الجدل، وما يهم البحث هو ارتباط اسم **علي الحصري** بوزن الخبب؛ مما جعل دارسا ينتهي إلى تأكيد ابتكار **الحصري** لهذا الوزن يقول:"وما زعمه الكثير من أن **الأخفش** استدرك بحرا سمّاه المتدارك، يعد في رأينا من الخرافات الغريبة؛ فكتاب **الأخفش** مطبوع الآن، فهو لم يذكر ألبتة هذا المتدارك، كما أن العروضيين الأوائل حتى **ابن عبد ربه**، تجاهلوه تماما، والشعراء قبل الحصري لم يكتبوا ولو بيتا واحدا من هذا الوزن"[1]، يضاف إلى قوله أن أعلام العروض اللاحقين لا**بن عبد ربه** (-328هـ) من أمثال **الصاحب بن عباد** (-385هـ) ، وعبقرية العربية **أبي الفتح ابن جني**، لم يشيروا إلى هذا البحر، ليذكره أول مرة **الجوهري** (-400هـ)، ولا يذكر قصة استدراك الأخفش أستاذه **الخليل** لا من قريب ولا من بعيد، لتذكر القضية لأول مرة في كتاب (الدر النضيد) **لابن واصل الحموي** (-697 هـ) [2] ؛ ويشكك **حازم القرطاجني** في نسبة هذا الوزن إلى العرب، بعد أن جعل مخلع البسيط وزنا قائما بذاته يقول: "ولهذا اقتضى النظر البلاغي أن يجعل وزنا (المخلع) برأسه، وليس أخذ هذا الوزن عن العرب يثبت، بل هو مثل الخبب في ذلك"[3]؛ ويمكن أن يثبت البحث شيوع هذا

[1]- مصطفى حركات: نظرية الإيقاع، ص107.

[2]- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص125-126.

[3]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص240.

الوزن في المغرب العربي انتقل منه إلى الأندلس، ودلّ على قدرة الشعراء المغاربة على الابتكار ومحاولة التميز والتفرد في الجانب الشكلي الإيقاعي، يقول **ابن رشيق**:"والمتدارك الذي ذكره الجوهري مقلوب من دائرة المتقارب[...] وهو الذي يسميه الناس اليوم الخبب"[1].

وأمّا ما ذكره **حازم القرطاجي** من أن مخلع البسيط والخبب غريبان عن العرب، فيفهم منه: إن القدامى لم ينظموا فيهما، ولا يفهم من العبارة أنهما إيقاعان غير عربيين؛ بل يمكن الاطمئنان إلى النتيجة التالية: إنّ إيقاع الخبب شاع عند المغاربة، ودلّ على قدرتهم في الابتكار ومحاولة التجديد، وارتبطت هذه المحاولة بالشاعر **علي الحصري** الذي خلّده في قصيدته الشهيرة "**يَا لَيْلُ الصَّبُّ**"، وما يجعل البحث يطمئن إلى ذلك هو أن **الحصري** مولع بالابتكار -وسيظهر ذلك جليا-، ثم رغم كثرة استخدامه للمصطلحات العلمية في أشعاره، لم يوظف أسماء البحور إلا مرتين، وقصرهما على (الخبب)، يقول (الخبب)/(د:ص149)

وَاقْبَلْ غَيْدَاءَ مُحَبَّرَةً لَفْظًا كَالدُّرِ مُنَضَّدُه

لَوْ أَنَّ جَمِيلاً أَنْشَدَهَا فِي الْحَيِّ لَذَابَتْ خُرَّدُهُ

أَهْدَيْتُ الشِّعْرَ عَلَى شَحَطٍ وَنَدَاكَ قَرِيبٌ مَوْلِدُهُ

مَاأَجْوَدَ شِعْرِي فِي خَبَبٍ وَالشِّعْرُ قَلِيلٌ جَيِّدُهُ

ويقول في مدحه للمعتمد بن عباد:(الخبب)/(د:ص120)

لَوْ أَنّ الأَرْضَ بِلاَ جَبَلٍ وَعَلَيْهَا حِلْمُكَ لَمْ تَمِدِ

بَشَّارٌ أَمَّكَ مُمْتَدِحًا فَأْنَسْ بِغَرَائِبِهِ الشُّرُدِ

يَكْبُو عَبُّودٌ فِي خَبَبِي فَالْعَيْرُ وَرَاءَ المُنْجَرِدِ

وَلَعَلَّ بِلاَدَكَ لِي وَطَنٌ فَأَحُطُّ الرَّحْلَ عَنِ الأُجُدِ

وَأُقَابِلُ مِنْكَ سَنَى قَمَرٍ لَوْ قَابَلَهُ الأَعْمَى لَهُدِي

[1]- ابن رشيق: العمدة، ص123.

ويخلص من استعراض إيقاعات الأوزان المستخدمة في ديوان **الحصري المغربي** إلى الخصائص الآتية:

1) إن الشاعر **الحصري** نزع منزعا محافظا في تناوله الأغراض الشعرية متقّيدا بمقاييس العروض موظفا معظم البحور(خمسة عشر بحرا) الجدول رقم(04)، وغاب عنها بحر المضارع؛ ويكفي إيراد ما قاله **حازم القرطاجني** عنه" فأما الوزن الذي سمّوه المضارع [...]، فإنه أسخف وزن سمع، ولا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلا"[1].

وبخصوص بقية الإيقاعات فقد تباينت نسبة تواترها: أكثرها الطويل وأقلها الهزج، وقد أمكن تقسيمها إلى مجموعات بمراعاة نسبة الاتجاه:

- **المجموعة الأولى:** الطويل ثم البسيط.
- **المجموعة الثانية:** الكامل فالوافر ثم الخفيف فالرمل.
- **المجموعة الثالثة:** بقية البحور.

وبالنظر إلى نسبة النفس: يرتفع إيقاع الطويل فالمتدارك ثم الخفيف والمديد.

2) طرقت كل البحورغرض الرثاء: ولعل في ذلك إصرار من الشاعر على تخليد ابنه، فلم يكتف بأن رثاه في ديوان كامل يتجاوز ألفين ومائتي بيت، بل نظم في جميع البحور بإيقاعاتها التامة والمجزوءة.

وقد أشار إلى ذلك في مواطن مختلفة من الديوان يقول:

(الخفيف)/(د:ص370)

غَضِبَ الْمَجْدُ إِذْ رَثَيْتُكَ وَحْدِي ثُـمَ أَغْضَى وَقَالَ أَنْتَ الأَنَامُ

أُمَرَاءُ الْكَلاَمِ عِشْتَ وَمَاتُوا فَهُمُ مَـبْدَأٌ وَأَنْتَ تَمَـامُ

وليتأكد بذلك أن الإيقاعات الشعرية تستوعب جميع الأغراض، ومثالها الرثاء.

3) كثرة البحور المجزوءة خاصة مخلع البسيط الجدول (05)، وما فيه من إيحاءات الابتكار، وقد يعجب البحث ما أورده **حازم القرطاجني** في حديثه عن مقصّرات البحور

[1]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص:234.

(المجزوءات) يقول: "إن **الطويل والبسيط** عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجود التناسب وحسن الوضع؛ فإن أزيل عنهما بعض أجزائهما، **ذهب الوضع** الذي به **حسن** التركيب و**تناهى** في التناسب، فلم يوجد لمقصّراتها طيب لذلك، وغيرهما من الأعاريض قد يوجد في مقصّراته طيب ذلك، وغيرهما قد يوجد في مقصّراته ما يكون أطيب منه[...]وإذا كانت الأوزان التامة **كالآباء** وهذه المقصّرات المقتضبة **كالأبناء** ، وإذا لم يلد الكريم إلا كريما، كان أحسن له أن لا يلد"[1].

ليتبين سبب عزوف علي الحصري عن إيراد مجزوء البسيط والاكتفاء بمخلعه الذي يباينه في الإيقاع، ليعد إيقاعا خاصا لا يفسد من حسن التركيب والتناهي في التناسب المميزين للبسيط التام؛ وقد يكون لدلالة المجزوء على الأبناء ما يجعل اختيار الحصري هذه الإيقاعات مع الإيقاعات التامة الآباء تأكيدا لثنائية المعنى (أب=ابن) في رثائه، ويتم التكافؤ بين الإيقاع والدلالة على الشكل التالي:

(أب=ابن) ⇔(إيقاع تام، إيقاع مجزوء)، وهذا التكافؤ يحتاج إلى دراسة معمقة.

4) فكرة الابتكار متجلية في مخلع البسيط وإيقاع الخبب على وجه الخصوص، وقد أعرض عنه الحصري في رثائه، إذ خصه للمدح؛ وربما ذلك يعود إلى محاولته تأبين ابنه بالاعتماد على الإيقاعات العربية المعروفة مبعدا هذا الإيقاع يقول:(السريع)/(د:ص363)

لَوْ جَمَعَتْ حِمْيَرُ أَقْوَالَهَا لِحَرْبِ فِهْرٍ كُنْتَ أَقْوَى لَهَا

مَاأَنْصَفَتْكَ الْعُرْبُ إِذْ نَظَمَتْ فِي غَيْرِ تَأْبِينِكَ أَقْوَالَهَا

ويجعل مخلع البسيط الإيقاع الوحيد لذيل ديوان (اقتراح القريح) جاعلا بذلك من هذا التميز في اختيار الإيقاعات سرا خفيا يميزه، وهو الذي أعلن أنه:(المتقارب)/(د:ص357)

أَبُوكَ الَّذِي حَاكَ طِرْزَ الْقَرِيضِ وَلَوْ عِشْتَ كُنْتَ لَهَا أَحْوَكَا

تَحَكَّكَ مِنْ حَوْلِهِ شَاعِرٌ وَمَا حَاكَ فِي سَاعَةٍ حَكَّكَا

[1]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص238.

مؤكدا أن أمراء الكلام مبدأ هو تمامه، ويتجلى من ذلك: إن **الحصري** حاول الابتكار في الجانب الإيقاعي محافظا على نظام القصيدة العربية جاعلا هذا النظام الإيقاعي يصدر عن نفسه، وهو ما سيوضحه المقوم الإيقاعي المنتظم الآخر: **القافية**.

جدول رقم 04 يوضح البحور التامة وعدد الأبيات مزعة حسب الأغراض:

الرقم	البحـــر	الرثاء	الزهد	الشكوى	العتاب	الغزل	المدح	الهجاء	المجموع	النسبة المئوية%
1	**البسيط**	162	-	-	2	5	4	2	175	%05.01

2	**الخفيف**	212	-	-	2	-	3	217	%6.22
3	**الرجز**	-	-	-	-	-	-	0	0
4	**الرّمل**	109	-	-	-	-	-	109	%3.12
5	**السّريع**	82	4	-	7	5	2	100	%2.86
6	**الطويل**	465	16	23	-	290	28	822	%23.57
7	**الكامل**	186	2	2	-	16	23	231	%06.62
8	**المتدارك**	-	-	-	-	-	124	124	%03.55
9	**المتقارب**	101	-	-	-	-	5	106	%03.03
10	**المجتث**	120	5	-	-	-	-	125	%03.58
11	**المديد**	170	-	-	-	-	13	183	%05.24
12	**المقتضب**	123	-	-	-	-	-	123	%03.52
13	**المنسرح**	112	-	-	-	-	4	116	%03.32
14	**الهزج**	2	-	-	-	-	-	2	%0.05
15	**الوافر**	108	-	7	-	10	18	149	%04.27
مجموع الأبيات		**1952**	**27**	**32**	**2**	**334**	**220**	**15**	**%74.04**
النسبة المئوية%		**55.97 %**	**0.37 %**	**% 00.91**	**00.05 %**	**09.57 %**	**06.30 %**	**00.43 %**	**%74.04**	**/**

جدول رقم 05 يوضح البحور المجزوءة وعدد الأبيات موزعة حسب الأغراض :

الرقم	البحـــر	الرثاء	الزهد	الشكوى	العتاب	الغزل	المدح	الهجاء	المجموع / النسبة
1	**مجزوء الخفيف**	52	-	-	-	4	-	-	56 **% 01.60**

2	**مجزوء الرّجز**	84	-	2	-	-	-	-	86 **% 02.46**
3	**مجزوء الرّمل**	65	5	6	-	2	5	4	87 **% 02.49**
4	**مجزوء الكامل**	24	2	-	-	4	10	-	40 **% 01.14**
5	**مجزوء المتقارب**	47	-	-	-	-	-	-	47 **% 01.34**
6	**مجزوء الوافر**	105	-	-	-	-	-	-	105 **% 03.01**
7	**مخلع البسيط**	465	6	3	-	-	2	8	484 **% 13.88**
مجموع الأبيات		**842**	**13**	**11**	**-**	**10**	**17**	**12**	**905**
النسبة المئوية%		**24.14** %	**0.37** %	**% 0.31**	**-**	**0.28** %	**0.48** %	**0.34** %	**% 25.95**

جدول رقم 06 يوضح توزيع البحور وعددالأشعار وعدد الأبيات حسب الدوائر العروضية:

الدائرة	**البحـــر**	**عدد الأشعار**	**النسبة المئوية%**	**عدد الأبيات**	**النسبة المئوية%**	**المجموع**
المؤتلف دائرة	الوافر	19	%6.16	149	%04.27	%08.76 27
	مجزوء الوافر	8	%2.59	105	%03.01	%07.28 245

	الكامل	17	%5.81	231	%6.61	%9.74 [30]
	مجزوء الكامل	13	%4.22	40	%1.14	%7.71 [271]
دائرة المتفق	المتقارب	7	%2.27	106	%3.03	%3.57 [11]
	مجزوء المتقارب	4	%1.29	47	%1.34	%4.38 [153]
	المتدارك	[2]	%0.64	[124]	%3.55	
دائرة المجتث	الهزج	[1]	%0.32	[2]	%0.05	
	الرجز	-	-	-	-	%3.89 [12]
	مجزوء الرجز	12	%3.89	86	%2.46	%2.46 [86]
	الرمل	5	%1.62	109	%3.12	%7.14 [22]
	مجزوء الرمل	17	%5.51	87	%2.49	%5.62 [196]
دائرة المختلف	الطويل	[55]	%17.85	[822]	%23.57	
	المديد	[10]	%3.24	[183]	%5.24	
	البسيط	21	%6.81	175	%5.01	%19.80 [61]
	مخلع البسيط	40	%12.98	484	%13.88	%18.89 [659]
دائرة المشتبه	السريع	[20]	%6.49	[100]	%2.86	
	المنسرح	[13]	%3.89	[116]	%3.32	
	الخفيف	10	%3.24	217	%6.22	% 7.79 [24]
	مجزوء الخفيف	14	%4.54	56	%1.60	%7.82 [273]
	المقتضب	[3]	%0.97	[123]	%3.52	
	المجتث	[17]	%5.51	[125]	%3.58	

جدول رقم 08 يوضح توزيع البحور وعدد الأبيات حسب الدوائر العروضية والأغراض:

الدائرة	البحـــور	الرثاء	الزهد	الشكوى	العتاب	الغزل	المدح	الهجاء
دائرة المؤتلف	الوافر	108 % 3.09	-	7 % 0.20	-	10 % 0.28	18 % 0.51	6 % 0.17
	مجزوء الوافر	105 % 03.01	-	-	-	-	-	-
	الكامل	186 % 5.33	2 % 0.05	-	-	16 % 0.45	23 % 0.65	2 % 0.05

	مجزوء الكامل	24 % 0.68	2 % 0.05	-	-	4 %0.11	10 % 0.28	-
دائرة المتفق	المتقارب	101 % 2.89	-	-	-	-	5 % 0.14	-
	مجزوء المتقارب	47 % 01.34	-	-	-	-	-	-
	المتدارك	-	-	-	-	-	124 % 3.55	-
دائرة المجتث	الهزج	2 % 0.05	-	-	-	-	-	-
	الرجز	-	-	-	-	-	-	-
	مجزوء الرجز	84 % 2.40	-	2 % 0.05	-	-	-	-
	الرمل	109 % 3.12	-	-	-	-	-	-
	مجزوء الرمل	65 % 1.86	5 % 0.14	6 % 0.71	-	2 % 0.05	5 % 0.14	4 % 0.11
دائرة المختلف	الطويل	378 %10.84	21 % 0.60	23 % 0.65	-	377 10.81 %	28 % 0.80	-
	المديد	170 % 4.87	-	-	-	-	13 % 0.37	-
	البسيط	162 % 4.64	-	-	2 0.05 %	5 % 0.14	4 % 0.11	2 % 0.05
	مخلع البسيط	465 % 13.33	6 % 0.71	3 % 0.08	-	-	2 % 0.05	8 % 0.22
دائرة المشتبه	السريع	82 % 2.35	4 % 0.11	-	-	7 % 0.20	5 % 0.14	2 % 0.05
	المنسرح	112 % 3.21	-	-	-	4 % 0.11	-	-
	الخفيف	212 % 6.07	-	-	-	2 % 0.05	-	3 % 0.08
	مجزوء الخفيف	52 % 1.49	-	-	-	4 % 0.11	-	-
	المقتضب	123 % 3.52	-	-	-	-	-	-
	المجتث	120 % 3.44	5 % 014	-	-	-	-	-

.**القافية**: تتداخل القافية مع الوزن ليشكلا المقوم الصوتي الإيقاعي المنتظم، وإذا كان الوزن عنصرا أساسيا في الإيقاع الشعري؛ فإن القافية من عناصره تحدد الإطار المعين للشعر، وتكرارها في نهاية الأبيات "يشبه الفاصلة الموسيقية التي تتردد، فتؤثر في المتلقي،

وتعمق الإحساس بإيقاع الشعر"[1]، والوزن إطار عام للموسيقى المشكلة للقصيدة في حين تربط القافية العلاقات بين الأبيات بتحديد النهاية، وبتكريرها يحدث النغم، وهي أوضح ما في البيت:"لأن الشعر موضع الترنم والغناء وترجيع الصوت ولاسيما في أواخر الأبيات"[2].

وقد كثرت الدراسات التي تناولت تعريف القافية، وانطلقت من اختلاف القدماء فيه، وسيكتفي البحث بإيضاح اعتماده موقف **ابن رشيق** المؤيد لرأي واضع علم العروض يقول:"ورأي **الخليل** عندي أصوب، وميزانه أرجح"[3]، لأنه مبني على أساس صوتي يعتمد التوالي المقطعي، وتكون القافية بذلك: هي العناصر الصوتية التي تلتزم في آخر كل أبيات النص الشعري.

بيّن استقراء أشعار الحصري القيرواني استخدامه لقواف متنوعة تمت دراستها بالاعتماد على حركة حرف الروي من حيث التقييد والإطلاق، ثم دراسة مقاطعها الصوتية بالتركيز على ثنائية (الساكن والمتحرك)، ومنها إلى اعتماد أنواع المقاطع (طويلة، قصيرة، مغلقة، مفتوحة).

1)<u>أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على التقييد والإطلاق</u>:

أ-**القافية المطلقة:** ويميزها انتهاؤها بروي ساكن، وقد وردت في شكلين:

أ-**1.مقيدة مجردة:** بنسبة الاتجاه 3.57 % ونسبة النفس 06.28%، وقد وظفت في القصيدة وفي ما دونها (المقطعة)، و بالتوقف عند حروف القصائد يلاحظ:

(القاف) 98 بيتا و(الكاف):64 بيتا ثم (الثاء37) بيت، وهي حروف تقل نسبة شيوعها في أشعار العرب خاصة (الثاء)، وجاءت مسبوقة بنسبة فاقت 70% بحروف: (الراء) – (اللام)– (الدال)–، وهي من الحروف التي تجيء بكثرة رويًّا[4].

ومطلع القصيدة الأولى: (الرمل)/(د:ص411)

لاَ شَفَانِي الدَّمْعُ إلاَّ بِالشَّرَقْ فَكِلُوا إِنْسَانَ عَيْنِي بالغَرَقْ

---

[1]- حسني عبد الجليل يوسف: علم القافية عند القدماء والمحدثين (دراسة نظرية وتطبيقية)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص3.

[2]- محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999، ص174.

[3]- ابن رشيق: العمدة، ص135.

[4]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص248.

ومطلع الثانية:(مجزوء الرجز)/(د:ص329)

يَا قَمَرِي مَنْ قَمَـرَكْ حُسْـنَكَ حَتَّى غَيَّرَكْ

وقد التزم (الراء) في كامل الأبيات، وعدّها محققا الديوان ضمن باب قافية (الراء) وجعلا (الكاف) وصلاً، وبملاحظة ألفاظ القافية يتبين: إن **علي الحصري** جعل بعضها بكاف أصلية مثل:تَرَكْ، دَرَكْ، الشَّرَكْ، وهو ما دفع البحث إلى عدّها برويّ الكاف، يقول صاحب المرشد الكافي:"كاف الخطاب، إذا لم يكن قبلها حرف مد، والتزم الشاعر الحرف الذي قبلها كانت وصلا، وإذا لم يلتزم بالحرف الذي قبلها كانت رويا"[1]، والشاعر لم يجعلها ضمير خطاب في بعض القوافي، مما يجعلها حرف رويّ لتكون القافية مقيدة.

ومطلع القصيدة الثالثة: (مجزوء المتقارب)/(د:ص291)

فُؤَادِي وَفَوْدُ الْحَـدَثْ يَشِيبَانِ مِنْ ذَا الْحَـدَثْ

أ-2.مقيـــدة بـــردف: ونسـبة الاتجـاه 0.64 %، وتـنخفض نسـبة الـنفس لتصـل إلى:00.14%، ولم توظف إلا في مقطعتين يقول: (السريع)/(د:ص113)

أَعَبْدَ رَيَّانَ بَمَـاءِ السَّقِيمْ أَلْبَسَنِي السُّقْمَ بِلَحْظٍ سَقِيمْ

قَدْ خُطَّ بِالْمِسْكِ عَلَى خَـدِّهِ مَا الْحُسْنُ إِلاَّ لأَدِيمِي أَدِيمْ

يَا عَاذِلاً يَحْسَبُنِي مِثْلَـهُ لاَ تَحْسَبِ السَّالِمَ مِثْلَ السَّلِيمْ

ب-القافية المطلقة: وحرف رويها متحرك، جاءت بأشكال ستة:

ب-1.المطلقـة المجـردة: ترتيبها ثانيا بنسبة اتجاه 31.81% ونسبة النفس 32.06% واقتصرت على القصائد متوسطة الطول والمقطعات .

ب-2.المطلقـة بـردف: وقد شكلت نصف القوافي بنسبة اتجاه 50.97% ونسبة نفس 49.01%، وقد التزم بالألف حرف مدّ، وراوح بين الواو والياء متقيدا بالمقاييس العروضية.

ب-3.المطلقـة بتأسيس: اختصت بالقصائد القصيرة والمقطعات بنسبة اتجاه 4.54% ونسبة نفس تراجعت إلى:2.63%.

[1]- محمد بن حسن بن عثمان : المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص163.

ب-4.المطلقة بخروج: وتواترها ضعيف مقارنة ببقية أنواع، فنسبة الاتجاه 1.29% وترتفع نسبة النفس إلى: 7.77% لاختيارها لأطول قصيدتين في الديوان الأولى رائية والثانية قصيدة "يَا لَيْلُ الصَّبُّ" يقول في الأولى: (المقتضب)/(د:ص318).

أُثْكِلَتْ بِأَزْهَرِهَا فِهْرُ يَا لَمَعْشَرِهَا

هَلْ تَرَى السَّمَاءَ هَوَى نَجْمُهَا ابْنُ نَيِّرِهَا

ويقول في الثانية: (الخبب)/(د:ص143)

يَا لَيْلُ الصَّبُّ مَتَى غَدُهُ أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ

رَقَدَ السُّمَارُ وَأَرَّقَهُ أَسَفٌ لِلْبَيْنِ يُرَدِّدُهُ

ب-5.المطلقة بردف وخروج: غلبت على المقطعات ونسبة الاتجاه مرتفعة 6.16% لتتراجع بنسبة نفس:01.66،%، ولم ترد إلا في قصيدة من عشرة أبيات، يقول: (الكامل)/(د:ص116)

قَامَتْ لأَسْقَامِي مَقَامَ طَبِيبِهَا ذِكْرَى بَلَنْسِيَةَ وَذِكْرُ أَدِيبِهَا

حَدَّثْتَنِي فَشَفَيْتَ مِنِّيَ لَوْعَةً أَمْسَيْتُ مُحْتَرِقَ الْحَشَا بِلَهِيبِهَا

وقد التزم بالياء حرف ردف في جميع الأبيات.

ب-6.المطلقة بتأسيس وخروج: وهي أقل القوافي المطلقة تواترا بنسبة اتجاه 0.64% ونسبة نفس:0.43%، استخدمها في قصيدة مدحية ومقطعة رثائية، يقول في القصيدة (13 بيتا): (المديد)/(د:ص121)

أَهَوَاكُمْ جَدَّ مَازِحُهُ وَالْحِمَى لَمْ يَدْنُ نَازِحُهُ

مَارَسَتْ مِنِّيَ الْعِدَا رَجُلاً أَسْمَعَ الصَّمَّاءَ صَائِحُهُ

وينظر من خلال استقراء القوافي المقيدة والقوافي المطلقة: إن **الحصري** نزع منزع القدامى؛ فلم تتجاوز نسبة الاتجاه في النوع الأول 4.22%، وإن ارتفعت نسبة النفس فيها:6.42 %، وهي تقترب "من نسب القافية المقيدة التي ضبطها **ابن الشيخ** في شعر أبي

تمام (2%)، والبحتري (3%)، وفي أشعار (الأغاني) 4.51"[1]، لتكون نسبة الاتجاه في النوع الثاني:95.77% ونسبة نفس:93.57% ،الجدول رقم (09):

جدول رقم (09) أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على التقييد والإطلاق

الرقم	نوع القافية	القصيدة				مادون القصيدة		عدد الأشعار	النسبة المئوية%	عدد الأبيات	النسبة المئوية%
		100<	61-99	31-60	7-30	4-6	2-3				
1	مقيدة مجردة	-	[2] 162	[1] 37	-	[1] 5	[7] 15	11	%3.57	219	%06.28
2	مقيدة بردف	-	-	-	-	-	[2] 5	2	%0.64	5	%00.14
3	مقيدة بتأسيس	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
4	مطلقة مجردة	-	-	[16] 699	[23] 265	[13] 60	[46] 94	98	%31.81	1118	%32.06

[1]- محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب، ص40.

5	مطلقة بردف	-	[6] 449	[9] 41	[44] 603	[14] 64	[84] 176	157	%50.97	1709	%49.01
6	مطلقة بتأسيس	-	-	-	[7] 78	-	[7] 14	14	%4.54	92	%02.63
7	مطلقة بخروج	[2] 218	-	[1] 49	-	-	[2] 4	5	%1.61	271	%07.77
8	مطلقة بردف وخروج	-	-	-	[1] 10	[3] 16	[15] 32	19	% 6.16	58	%01.66
9	مطلقة بتأسيس وخروج	-	-	-	[1] 13	-	[1] 2	2	%0.64	15	%00.43
								308	**%100**	**3487**	**%100**

وبمراعاة حركة الرويّ (المجرى) تبين أن المجرى المكسور عدد نصوصه ستة ومائة، ونسبتها 34.61% وجملة أبياتها سبعة ومائتان وألف أي بنسبة 34.61% مثلت شعر **علي الحصري** من هذا المجرى خاصة (الراء)-(الدال)، وبنسبة أقل (النون) وهي أكثر حروف الروّي تواترا، وتتراجع مع (اللام) ، وغاب هذا المجرى في:(الجيم)، ولم يرد إلا في مقطعة مع (الطاء) ثم (العين)، وقد اندرجت تحته ستة أشكال:

/سِ ، 2/سِ هِ/هَا ، 3/ر سِ، 4/رسِ هِ /هَا، 5/رسِ هْ، 6/ت د سِ

1-ترى قَبَّلَتْكِ الرّيحُ عَنِّي وبلّغتْ من السِّرِّ ما استودعتها حين هَبَّتِ(الطويل)/(د:ص214)

2-قَيْرَوَانُ جَدِّكَ لاَ مِنْبَرٌ كَمِنْبَرِهَا (المقتضب)/(د:ص324)

3-حَالَفْتُ فِيكَ البُكَا كَأَنِّي وَرْقَاءُ تَبْكِي عَلَى فِرَاخِ (مخلع البسيط)/(د:ص463)

4-أَهْوَى بَلَنْسِيَةَ وَمَا سَبَبُ الْهَوَى إِلاَّ أَبُو الْعَبَاسِ أُنْسُ غَرِيبِهَا (الكامل)(د:ص116)

5-سَرَنْي لَمَّا انْدَمَى لَوْ حُمِدَتْ عُقْبى رُعَافِهْ (مجزوء الرمل)/(د:ص410) 6-**نَفرِّطُ فِي الْعُمُرِ الذَّاهِبِ وَنَغْتَرُّ بِالأَمَلِ الْكَاذِبِ** (المتقارب)/(د:ص127)

ثم المجرى المفتوح وعدد نصوصه ثلاثة عشر وتسعمائة نصا، بنسبة اتجاه 26.18%، وترتفع نسبة النفس:35.38% مشكلة أكثر من ثلث أبيات الديوان، وكثر استخدام الروّي

المفتوح في: (الجيم)، (السين)، (الضاد)، (الطاء) و(العين)، ثم (اللام) التي تعد من بين الحروف الأكثر تواترا، وقلّ هذا المجرى في:(الميم)، وغاب في: (الهمزة) و(الخاء)، وضمَّ تسعة أشكال:

1/سَ، 2/سَ هْ، 3/سَ هُ/هَا ، 4/ر سَ، 5/رسَ هْ ، 6/رسَ هُ/هَا،7/ت سَ، 8/ت سَ هْ، 9/ت سَ هَا.

1. **أَيُّ هِلاَلٍ خَبَا وَقَدْ بَزَغَا وَأيُّ سَيْفٍ نَبَا وَقَدْ نَبَغَا** (المنسرح)/(د:ص401)
2. **فَاجأَتْنَا وَالْمَنُونُ مُنْتَظَرَهْ مِنْ جَامِعِ الطَّيِّبَاتِ مُخْتَصَرَهْ** (المنسرح)/(د:ص128)
3. **مُقِرُّ الْعَيْنِ أَسْخَنَهَا وَمُسْلِي النَّفْسِ أَحْزَنَهَا** (مجزوء الوافر)/(د:ص381)
4. **دَاوَوْكَ مِنْ عِلَّتَيْكَ حَتَّى تَسَلَّلُوا مِنْهُمَا لِوَاذَا** (مخلع البسيط)/(د:ص465)
5. **دِينُكَ أَغْلَى الْعُلُوقِ عِلْقًا إِيَّاكَ بِالْبَخْسِ أَنْ تَبِيعَهْ** (مخلع البسيط)/(د:ص399)
6. **لاَ أَشْتَهِي الدُّنْيَا وَلَوْ أَنَّنِي مُتَوَّجٌ أَمْلِكُ أَجْوَازَهَا** (السريع)/(د:ص337)
7. **في كُلِّ أَرْضٍ موْطِنٌ يُعَرَفُ فيه جاهُنَا** (مجزوء الرجز)/(د:ص130)
8. **إِنْ كَتَمْتُ الْهَوَى فَقَدْ صَارَ سِرِّي عَلاَنِيَهْ** (مجزوء الخفيف)/(د:ص115)
9. **شِبْلُ الشَّرَى لَمَا رَمَى سَهْمُ الرَّدَى صَادَفَهُ** (مجزوء الرجز)/(د:ص409)

والمجرى الأخير هو المضموم وعدد النصوص ثمانون، بنسبة اتجاه 25.97%، و ارتفعت نسبة النفس لتصل:32.77%، وعدد الأبيات: ثلاثة وأربعون ومائة وألف، وأكثرها: (الهاء)، وانعدم في: (الواو)، ولا يكاد حرف يخلو منه، وظهر في أشكال سبعة:

1/سُ،2/سُ هْ،3/ سُ هُ،4/رسُ،5/ رسُ هُ/هَا،6/ت سُ ،7/ت سُ/هُ

1/ **لاَ جَلاَ أَحْزَانِيَ الْجَلَدُ لاَ خَلاَ منْ ذِكْرِكَ الْخَلَدُ** (المديد)/(د:ص308)
2. **يَا نُورَ عَيْنِي فَقَدْتُهْ وَفِي الْفُؤَادِ وَجَدْتُـهْ** (المجتث)/(د:ص384)
3. **يَا لَيْلُ الصَّبُّ مَتَى غَدُهُ أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ** (الخبب)/(د:ص143)
4. **جَنَّاتُ عَدْنٍ حَلَلْتَ فِيهَا أَفْلَحْتَ فَلْيُهْنِكَ الْفَلاحُ** (مخلع البسيط)/(د:ص462)
5. **ثِقْ بِالإِلَهِ وَلاَ تَخَفْ مِنْ ظَالِمٍ كَمْ مِنْ مُرِيدُكَ والإِلَهُ يُرِيدُهُ** (الكامل)/(د:ص261)

6.**غَرِقْتُ وَلاَمَاءٌ سِوَى فَيْضُ أَدْمُعِي جَرَتْ وَالأَسَفِي بَاطِنِ الصَّبْرِدَامِغُ**(الطويل)/دص230

7.**أَهَوَاكُمْ جَدَّ مَازِحُـهُ وَالْحِمَى لَمْ يَدْنُ نَـازِحُـهُ** (المديد)/(د:ص121)

وتصنيف القوافي حسب المجرى يكون:

القافية	عدد الأشعار	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
المجرى المكسور	106	% 34.41	1207	% 34.61
المجرى المفتوح	109	% 35.38	913	% 26.18
المجرى المضموم	80	% 25.97	1143	% 32.77
المجرى الساكن	13	% 4.22	224	% 06.42

*وبالرجوع إلى وضع اللسان وموقعه من الحنك وحركة اندفاعه إلى أمام أو إلى خلف يتبيّن: إن "الكسرة والفتحة حركتان أماميتان والضمة خلفية"[1]، وهو ما يجعل: حظ المجرى في شعر **علي الحصري** يكبر إذا كانت الحركة إلى الأمام .

*ويلجأ إلى تطويل الصائت القصير خاصة إذا وقع منونًّا، وهو مألوف في الشعر تحقيقا للانسجام الصوتي، يقول:

(مخلع البسيط)/(د:ص461)

ثَهْلاَنُ لَوْ كَانَ لِي لأَمْسَتْ عَلَيْكَ أَحْشَاؤُهُ نِضاجَا

جَنَّ علَيَّ الْظَلاَمُ صُبْحًا وَإِنَّمَا كُنْتَ لِي سِرَاجَا

جَرَتْ دُمُوعِي عَلَيْكَ حُمْرًا إِنَّ لَهَا مِنْ دَمِي مِزَاجَا

والموازنة بين (صبحًا وحمرًا) المنونتين، و(نضاجَا، سراجَا، مِزاجَا) غير المنونة، تظهر ما حققه التنوين بظلاله الصوتية من تأكيد وقوع المعنى حقيقة، وما تركه أسلوب التنكير من تعظيم المعنى تاركا الخيال يرسم صورة لأقصى ما يمكن أن يكون عليه الصبح الذي جنّ عليه الليل، بالإضافة إلى دلالة الغموض والإبهام، وحقق التكرارالوزني صُبْحًا –حُمْرًا في نهاية الصدرين ترجيعا صوتيا يصاحبه رنين ممتد يقطع رتابة الإيقاع بالتوقف القصير عند نون

[1]– حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص204.

التنوين المسكنّة، وعبر مدّ الصوت (نِضَاجَا، سِرَاجَا، مِزَاجَا) إطالة حركة الجيم عن تجسيم التأوّه وإطالة الزفرات.

*يلاحظ كثرة استخدام **علي الحصري** للهاء بعد حرف الروّي ساكنة ومتحركة بنسبة اتجاه:12.33% ونسبة نفس:11.12%، وما في الهاء الساكنة من قيمة في إبانة الحركة، وقد يدل ترجيعها –وهي صوت مهموس يحتاج إلى بذل جهد تنفسي في الكلمات المنتهية بها– على الجهد وصعوبة التحمل يقول: (مجزوء الخفيف)/(د:ص115)

إِنْ كَتَمْتُ الْهَوَى فَقَدْ صَارَ سِرِّي عَلاَنِيَهْ

لِسـقَامٍ أَذَابَنِي وَشُحُوبٍ عَلاَنِيَهْ

وأما الهاء المتحركة بحركة قصيرة أو بحركة طويلة يقول حسن عباس:"أما حالات الحزن والشجن والتوجع وهي أغلق في طيات النفس وحشايا القلب، فقد وضع لها هذا الحرف بعيدا عن الأنظار خلف ستائر من أصوات الحروف"[1]، وعدّها بذلك أقدر الأصوات على التعبير إيحاء عن مشاعر اليأس والأسى والشجن، ووصف صوتها "**بالمأساوي**" .

*وبمقارنة نسب المجرى، واعتمادا على تتبع[2] **شكري عياد** للقوافي المطلقة في كل من (اللزوميات)، وديوان **البحتري**، يضاف إليهم ديوان **أبي تمام** :

ديوان الشاعر	مجرى الكسرة	مجرى الضمة	مجرى الفتحة
أبو تمام	% 51	%32.5	%14.5
البحتري	%55	%37.5	%14.5
علي الحصري	%34.41	%25.97	%35.38
اللزوميات	%46	%29.5	% 20

يتضح : إن مجرى الفتحة قد أخذ الصدارة، وعرف بذلك ارتفاعا لدى **علي الحصري**، وتراجعت الكسرة، وقد حافظت القوافي المطلقة على ارتفاع نسبة تواترها.

[1]– حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص204.

[2]– محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب، ص40.

2/أنواع القوافي بالاعتماد على الحركة والسكون :

قسمت القوافي بالاعتماد على الحركات بين الساكنين في آخر البيت إلى خمسة أنواع:

أ/**المتكاوس:**ما كان فيه أربعة أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت.

ب/**المتراكب:**ما كان في قوافيه ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين.

ج/**المتدارك:**ما كان بين ساكنيها الأخيرين حرفان متحركان.

د/**المتواتر:**ما جاء بين ساكنيه في آخر البيت حرف متحرك.

هـ/**المترادف:**ما كان ساكناه الأخيران غير مفصولين بحركة[1] .

وبيّن استقراء النصوص الشعرية في ديوان الحصري القيراوني أن النوع الأول المتكاوس لم يستخدمه الشاعر، وقد يعود ذلك إلى اضطراب هذا النوع وبعده عن الاعتدال، في حين جاءت نسبة اتجاه النوع الثاني (المتراكب) 15.25% بنسبة نفس تقارب 16.57%، وعرف المتدارك ارتفاعا بنسبة اتجاه 24.02% ونسبة نفس انخفضت إلى:21.62%، وجاوز المتواتر نصف أشعار الديوان بنسبة اتجاه 59.74%، وحافظت الأبيات على هذه النسبة بنفس:59.16% ،وقلت نسبة اتجاه النوع الرابع المترادف 00.64% ونسبة نفس 00.14% ،ولم ترد القافية متعددة إلا في مخمس غزلي جعل نسبة الاتجاه 00.32% ونسبة النفس 02.49،% وهو ما يوضحه الجدول (07) .

اسم القافية	القصيدة				مادون القصيدة			عدد الأشعار	عدد الأبيات	النسبة المئوية%
	100<	61-99	31-60	7-30	4-6	2-3	1			
المتكاوس	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
المتراكب	[1] 119	[1] 99	[5] 219	[3] 47	7 31	[30] 63	–	47 %15.25	578	%16.57
المتدارِك	–	[2] 162	[6] 258	[20] 220	8 36	[38] 78	–	74 %24.02	754	%21.62

[1]-للإطلاع أكثر على أنواع القوافي ينظر – محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي في القصيدة العربية، ص:224 -225-226.

المتواتر	–	5 362	16 719	54 712	15 73	94 197	–	184 %59.74	2063	%59.16
المترادف	–	–	–	–	–	2 5	–	2 %00.64	5	%00.14
المتعدد مخمس	–	–	1 87	–	–	–	–	1 %00.32	87	%02.49
								308	**3487**	

*وتظهر النسب: إن ابتعاد **الحصري** عن بعض الأنواع يعود إلى ندرتها في الشعر العربي، وصعوبة ورودها في الكلمة العربية ، فتوالي أربع حركات يخالف المعتاد وهو توالي ثلاث حركات وفي تجاوزها بعد عن الاعتدال[1]، واختياره للمتواتر يتلاءم وإكثاره من الحروف وخصيصة مدّ الصوت وإطالته.

*اعتماد القافية المتعددة في مخمس غزلي، يقول ابن رشيق عن المخمسات:"هو أن يؤتي بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك، إلى أن يفرغ من القصيدة"[2]، **والحصري** اعتمد في مخمسه اتحاد القافية في الشطر الخامس في كل مخمسه، بينما تختلف قافية الأشطار الأربعة يقول: :(الطويل)/(د:ص107).

أَبُثُّكِ مَا فِي النَّفْسِ لَسْتُ أُرَائِـي أَنَـا بَعْضُ قَتْلَى حُبِّكِ الشُّهَـدَاءِ

أَلِفْتُ البُكَا إِذْ عَزَّ فِيكِ عَزَائِـي إِلَى أَنْ بَكَتْ أَرْضِي مَعِي وَسَمَائِي وَإِنِّـيَّ رَاضٍ عَنْكِ فِي هَذِهِ الْحَالِ بِفَيْضِ دُمُوعِي فِيكِ

[1]– محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي في القصيدة العربية، ص:224. وأيضا أحمد عرابي: أثر العوارض الصوتية في عملية التواصل، مجلة المجمع اللغوي الجزائري للغة العربية، عدد1، السنة الأولى، ماي2005، ص222–223.

[2]– ابن رشيق : العمدة ، ص162. وقد أطلق عبد الرحمان تبرماسين وعائشة جباري مصطلح (المزدوج)عليه، ينظر عبد الرحمان تبرماسين وعائشة جباري: البنية الإيقاعية في المزدوجة (المقري)، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، ع2، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2005، ص:241–264.

سَكْبًا عَلَى سَكْبٍ بِعَطْفِكِ فِي ذَاكَ الرِضَى قَبْلَ ذَا العَتْبِ بِمَا بَيْنَنَا مِنْ عِفَّةٍ زَمَنَ الْقُرْبِ بِمَا جَرَّدَتْ عَيْنَاكِ مِنْ صَارِمٍ عَضْبِ

أجِرْنِي مِنْ الخَدِّ المُطَرَّزِ بِالخَالِ

وقد جعله من إيقاع الطويل ونظمه على حروف الهجاء[1]، ملتزما جعلَ الأشطر مبتدأة ومقفاة بنفس الحروف، وهي طريقة التزمها الشاعر في كثير من أشعاره مشكلة ظاهرة ستدرس لاحقا.

3/أنواع القوافي بالاعتماد على المقاطع:

ارتأى البحث المزاوجة بين دراسة القوافي بالاعتماد على ثنائية (متحرك، ساكن) ثم ثنائية: (مقطع قصير، مقطع طويل) بإضافة الثنائية (مفتوح، مغلق) انطلاقا من أن الدراسة الأولى المعتمدة في الدراسة العروضية القديمة "لا تخلو من مشكلات تواجه الدارس"[2]، خاصة ما ارتبط بالسبب الخفيف الناتج عن توالي صوتين الأول متحرك والثاني ساكن، ولم يتم التفريق بذلك بين: **بَلْ**، و: **لَا**، وعدّ كلا منهما سببا خفيفا، ويظهر من خلال مراعاة الجانب الصوتي الاختلاف بينهما، إذ الصوت المنطوق في (لَا) أطول من الصوت المنطوق في (لَمْ)، ويترتب عن ذلك أن يختلف الرمز المعبّر عن كل منهما، وقد اعتمد البحث الرموز المعتمدة في كتاب (في اللسانيات ونحو النص)[3].: **ص**: تشير إلى الصامت، **ح**: تشير إلى الحركة القصيرة، **ح+ح**: الصائت الطويل الذي ينتهي به المقطع، وتكون المقاطع على النحو الآتي:

* **ص ح** : المقطع القصير المفتوح : صامت+صائت قصير.

***ص ح ص**: المقطع القصير المغلق: صامت+حركة قصيرة+صامت ساكن.

***ص ح ص ص**: المقطع القصير المزدوج الإغلاق: صامت+حركة قصيرة+صامتين ساكنين.

***ص ح ح** : المقطع الطويل المفتوح: صامت + صائت طويل (ألفُ أو واوُ أو ياءٌ)

---

[1]- اعتمد الترتيب المغربي بإضافة لام الألف.

[2]- إبراهيم خليل:في اللسانيات ونحو النص، ص161.

[3]- المرجع نفسه، ص:164.

***ص ح ح ص:** المقطع الطويل المغلق: صامت+صائت طويل+صامت ساكن.

***ص ح ح ص ص** : المقطع الطويل المزدوج الإغلاق: صامت+صائت طويل+صامتين ساكنين، ويختص بالوقف على آخر الكلام مثل المقطع القصير المزدوج الإغلاق.

وبتتبع قوافي أشعار **علي الحصري** يتبين استخدامه لأربعة أنواع من القوافي بمراعاة عدد المقاطع، ولكل نوع أشكال:

أ/**القافية ذات المقطع الواحد:** وجاءت في شكل واحد مقطع طويل مغلق (ص ح ح ص) ولم يرد إلا في مقطعتين بنسبة اتجاه 0.64% ونسبة 0.14%، وهو أقل الأنواع:

أَعَبْدَ رَيان بِمَاءِ النَّعِيمْ أَلْبَسَنِي السُّقْمَ بِلَحْظٍ سَ/**قِيْمْ** (السريع)/(د:ص113)

/(ص ح ح ص)

ب/**القافيــة ذات المقطعـين:** أكثر الأنواع تواترا بنسبة اتجاه 58.76%، وترتفع نسبة النفس:60.48%، وغلبت على القصائد طويلة النفس، وجاءت بأشكال ستة:

***(ص ح ح /ص ح):**مقطع طويل مفتوح +مقطع قصير مفتوح:(الكامل)/(د:ص122)

سَهْلُ الأَبَاطِحِ مِنْ عُلاَكَ يَفَاعُ وَالنَّجْمُ أَنْتَ وَكفُّكَ الْمِرْ/**بَــاعُ**

/(ص ح ح/ص ح)

***(ص ح ح/ ص ح ح):**مقطعان طويلان مفتوحان:(البسيط)/(د:ص449)

غَالَ الرَّدَى شِبْلَ غِيلٍ كَانَ فِيهِ غِنًى إِذَا أَعَالَ أَبُو الأَشْبَالِ أَوْ/**عَــالاَ**

/(ص ح ح/ص ح ح)

***(ص ح ص/ص ح):**مقطع قصير مغلق+مقطع قصير مفتوح: (الطويل)/(د:ص221)

رَشًا صَامَ عُلْوًا فَادَّعَتْ يَثْرِبُ الْحَشَا فَأَفْطَرَ سُفْلاً فَادَّعَتْ رِدْفَهُ/**مِصْــرُ**

/(ص ح ص/ص ح)

***(ص ح ص/ص ح ح):**مقطع قصير مغلق+مقطع طويل مفتوح:(الطويل)/(د:ص213)

بَكَتْ رَحْمَةً لِلصَّبِّ عَيْنُ عَدُوِّهِ فَمَا لِحَبِيبِ القَلْبِ لاَ يَرْحَمُ **الصَّبَّا**

/صَبْبَــا

/(ص ح ص/ص ح ح)

***(ص ح ح/ص ح ص)**:مقطع طويل مفتوح+مقطع قصير مغلق:(الوافر)/(د:ص312)

أُأَبِّنُ هَائِمًا فِي كُلِّ وادٍ قَتِيلاً مَا لَهُ فِي الدَّهْرِ **/وادِ**

/وَادِنْ

/(ص ح ح/ص ح ص)

***(ص ح ص /ص ح ص)**:مقطعان قصيران مغلقان:(الخفيف)/(د:ص357)

فُزْتَ يَا فَاقِدَ الثَّلاَثَةِ مِنْ وِلْـ دٍ وَبِالصَّبْرِ الْجَمِيلِ تَ**/مَسَّكْ**

/مَسْسَكْ

/(ص ح ص /ص ح ص)

ج/<u>القافيـة ذات ثلاثـة مقـاطع</u>: شكلت ربـع الأنـواع بنسبة اتجاه :25.32%، وتراجعت نسبة النفس :22.97%، وكثرت في القصائد متوسطة الطول، وجاءت بأشكال ستة:

***(ص ح ح/ص ح/ص ح)**:مقطع طويل+مقطعين قصيرين مفتوحين:(المتقارب)/د:ص127)

نُفَرِّطُ فِي الْعُمُرِ الذَّاهِبِ وَنَغْتَرُّ بِالأَمَلِ الْ**/كَـاذِبِ**

/(ص ح ح/ص ح/ص ح)

***(ص ح ص/ص ح/ص ح)**مقطع قصيرمغلق+مقطعين قصيرين مفتوحينالطويل/د:ص214

تُرَى قَبَّلَتْكِ الرِّيحُ عَنِّي وَبَلَّغَتْ مِنَ السِّرِّ مَا اسْتَوْدَعْتُهَا حِينَ/**هَبَّتِ**

/هَبْبَتِ

/(ص ح ص/ص ح/ص ح)

***(ص ح ص/ص ح/ص ح ح)**:مقطع قصير مغلق+مقطع قصير مفتوح+مقطع طويل مفتوح: (مجزوء الخفيف)/(د:ص299)

مَاتَ مَنْ أَلْجَمَ الجَوَا دَ لِنَصْرِي وَ/**أَسْـرَجَا**

/(ص ح ص/ص ح/ص ح ح)

*(ص ح ح/ص ح/ص ح ح) :مقطـع طويـل مفتـوح+مقطـع قصـير مفتـوح+مقطـع طويـل مفتوح:(مجزوء المتقارب)/(د:ص311)

تَوَلَّى فَكَانَ الْحَيَا يَشِي الأَرْضَ إِنْ /**جَادَهَا**

/(ص ح ح/ص ح/ص ح ح)

*(ص ح ح/ص ح/ص ح ص):مقطع طويل مفتوح+مقطع قصير مفتوح +مقطع قصير مغلق: (مجزوء الخفيف)/(د:ص295)

وَلَدِي يَوْمَ مَوْتِهِ أَصْبَحَ الدَّهْرُ /**ذَا عَبَثْ**

/(ص ح ح/ص ح/ص ح ص)

*(ص ح ص /ص ح/ص ح ص):مقطع مغلق+مقطع قصير مفتوح+مقطع قصير مغلق: لاشَفَانِي الدَّمْعُ إلاَّ بِالشَّرَقْ فَكِلُوا إِنْسَانَ عَيْنِي /**بِالْغَرَقْ** (الرمل)/(د:ص411)

/**بِلْغَرَقْ**

/(ص ح ص /ص ح/ص ح ص)

د/**<u>القافية ذات أربعة مقاطع</u>**: وقد جاءت بأشكال ستة، وقاربت سدس أنواع القوافي بنسبة اتجاه:15.25% ونسبة نفس16.40%:

***(ص ح ص/ص ح/ص ح ح)**:مقطع قصير مغلق +مقطعين قصيرين مفتوحين+ مقطع طويل مفتوح: (المقتضب)/(د:ص318)

أُثْكِلَتْ بِأَزْهَرِهَا فِهْرُ يَالَ/**مَعْشَرِهَا**

/(ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح ح)

***(ص ح ح/ص ح/ص ح ح)**:مقطع طويل مفتوح+ مقطعين قصيرين مفتوحين+ مقطع طويل مفتوح:(المديد)/(د:ص299)

كُلَّمَا أَبَنْتُ مُنْتَجَبِي زَادَنِي تَأْبِينُ/**هُ لَهَجَا**

/**هُوْ لَهَجَا**

/(ص ح ح/ص ح/ص ح/ص ح ح)

***(ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح)**:مقطع قصير مغلق+ثلاثة مقاطع قصيرة مفتوحة: (مجزوء الكامل)/(د:ص283)

نَجْمُ الْعُلاَ نَجْمِي هَوَى دَعْ لَوْعَتِي/ **تَلْتَهِبِ**

/(ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح)

***(ص ح ح/ص ح/ص ح/ص ح)**:مقطع طويل مفتوح + ثلاثة مقاطع قصيرة مفتوحة: (الخفيف)/(د:ص282)

يَا ابْنَ تِسْعٍ كَانَ يَفْهَمُ مَـا رَفَعَ المَعْنَى وَ/**مَـا نَصَـبَ**

/(ص ح ح/ص ح/ص ح/ص ح)

***(ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح ص)**:مقطع قصير مغلق+مقطعين قصيرين مفتوحين + مقطع قصير مغلق: (المنسرح)/(د:ص128)

فَاجَأَتْنَا وَالمَنُونُ مُنْتَظَرَهْ مِنْ جَامِعِ الطَيِّبَاتِ /**مُخْتَصَـرَهْ**

/ (ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح ص)

3* (ص ح ح/ص ح/ص ح/ص ح ص): مقطـــع طويـــل مفتـــوح+مقطعـــين قصـــيرين مفتوحين+مقطع قصير مغلق:(مجزوء الرجز)/(د:ص374)

يَسْبِقُنِي لِذِكْـرِهِ دَمْعٌ إذا / **غِيـضَ وَثَـمْ** [1]

/ (ص ح ح/ص ح/ص ح/ص ح ص)

من خلال استقراء أنواع القوافي يظهر كثرة استخدام الشاعر **الحصري** للمقاطع القصيرة المفتوحة، ثم المقاطع الطويلة المفتوحة، واستنفاده لمعظم أشكال القوافي، وتركيزه على ذات المقطعين خاصة المقطع الطويل المفتوح يتبعه المقطع القصير المفتوح، أو المقطع الطويل المفتوح يليه مقطع طويل مفتوح يلائم الآهات ومد الصوت للتأوه، إذ نسبة اتجاه هذين المقطعين 48.70% ونسبة النفس:46.34%، وهما شكلان يلتزمان في جميع أبيات القصائد المنتهية بهما، في حين بعض الأشكال عرضة للتغير مثل:

وَادٍ –وَادِنْ (ص ح ح /ص ح ص) ← وَادِ (ص ح ح /ص ح)

وأكثر القوافي المبدوءة بمقطع قصير تنتهي بمقطع طويل مفتوح أو بمقطع قصير مفتوح في جميع الأشكال، ويندر اجتماع مقطعين قصيرين مغلقين في نهاية الأبيات.

[1]– وثم الدمع: جرى.

وتنويع أشكال القوافي في شعر **علي الحصري** يبرز ثراءها وكثافتها، وقد جعل الشاعر حرف الروّي في أكثر الأنواع آخر عناصر القافية، ثم يصله بحروف الإطلاق، وفي أكثر الحالات يعتمد **الهاء** بصائت طويل أو قصير- خاصة في الرثاء- ، و سبق تفسير ذلك؛ فحرف الروّي تخلل عناصر القافية بنسبة لا تنقص كثيرا عن نسبة وروده في آخرها، وهو ما سيجر للحديث عن هذا العنصر البارز في المقوم الصوتي الإيقاعي المنتظم.

إيقاع حرف الروّي :

الروّي حرف تبنى عليه القصيدة، وهو أبرز الحروف في القافية، يلزم تكراره في كل بيت، وكثيرا ما تنسب إليه القصيدة ، و" تكاد حركته تكون مفتاحا للبيت كلّه لأن الكلمة في آخر البيت لابد أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب، ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب الآخر"[1].

والاهتمام بالقافية يزداد مع رويّها إذ "كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه"[2].

وبتتبع حروف الروّي المعتمدة في أشعار علي الحصري، يمكن تقسيمها إلى مجموعات بحسب نسبة النفس:

المجموعة الأولى:(الراء) 7.64 %، (الدال):7.02%، (اللام):6.26%،(النون):/6.20%.

المجموعة الثانية:(القاف) و(الكاف):5.52%، (الميم):5.11%.

المجموعة الثالثة: (الحاء):4.32%، (الباء):3.91%، (التاء):3.61%، (السين):3.20%، (الثاء):3.11%.

المجموعة الرابعة: (العين):2.94%، (الهمزة) و(الفاء):2.88%، (الصاد) و(الضاد):2.79%، (الطاء) و(الهاء):2.70%، (الياء):2.58%، (الزاي):2.47%، (الواو):2.44%، (الجيم) و(الظاء):2.32%، (الذال):2.29%، (الغين):2.20%، (الشين):2.17%، المجموعة الخامسة: (الخاء):1.35%.

[1]- محمد بن حسن بن عثمان :المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص163.

[2]- المرجع نفسه، ص174،

وهو ما يظهر أن النسب في العموم غير متباينة إذا استثنينا حرف **الخاء**، وهو من الحروف الشجرية (بين وسط اللسان وما يقابله من الحنك الأعلى) من الأصوات المهموسة الرخوة التي لا ينحبس فيها النفس، ونسبة شيوعه في الشعر العربي قليلة جدا[1]، يقول عنه حسن عباس:" وكأني بالإنسان العربي قد خصص هذا الحرف لمعاني الرداءة والخسّة والقذارة "[2]، وظهر له أن العربي اعتمد الخصائص الصوتية لهذا الحرف للمعاني الدالة على العيوب النفسية والجسدية؛ وبتتبع الكلمات التي تضمنت (الخاء) في بدايتها ثم

في نهايتها تبين لنا بروز هذه الخصيصة الدلالية في القصائد الثلاث المبنية على هذا الحرف روّيا : أبلخ- لا أخ – أفرخ- الجراد المصوّخ، ممخّخ- شوّخ- صرّخ – أسبّخ –الموبّخ، أبخَّ – خَلَتْ-انسلاخ-اصطراخي – خنتك – أضاخ –خلّل – السّباخ – خليتني – التّراخي – خداعة- خؤون – الفخاخ – الصُّراخ-خوّفت – فِتّخِ- خالفتني- بلا مخاخ- انفساخ – لاطخ- خلّيون- ناسخ- خدعتهم- خَلاَ- خضعتُ – خطوب-خَبَتْ- فاسخ.

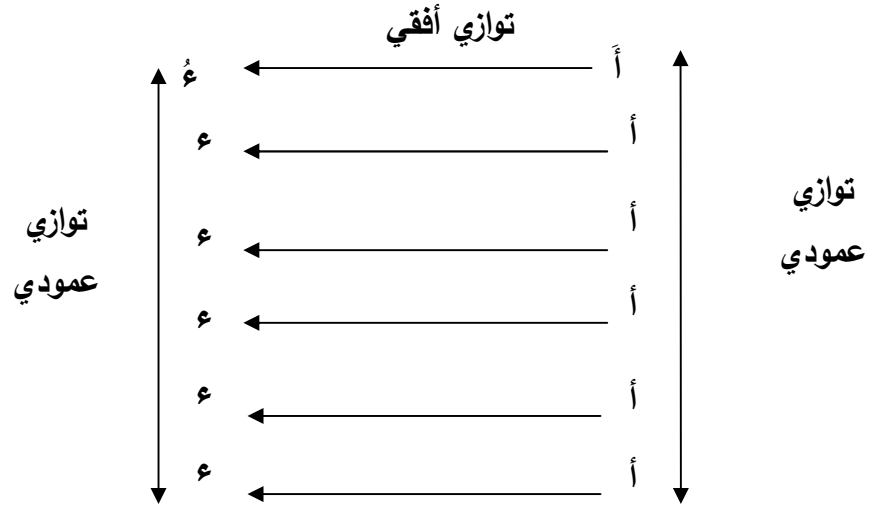
ففي غرض الغزل حملت الألفاظ دلالات الآلام ولوم العواذل وذمّهم، في حين استخدمت الألفاظ المحتوية (الخاء) في ذم الدنيا تحذيرا من الاغترار بها، وتعبيرا عن إحساس الشاعر بالاغتراب وفجيعة فقد الابن ، يضاف إلى ذلك أن الشاعر **المغربي الحصري** كثيرا ما كان يكرر في كل رويّ كلمات في البيت الواحد تشتمل على حرف الروّي، وهو ما غاب في هذا الحرف باستثناء التزامه كبداية في المعشرات وذيل الاقتراح؛ وهي الطريقة التي سلكها في نظمها، وخصت جميع حروف الهجاء، وهي تعدّ بذلك خصيصة إيقاعية استدعت الانتباه إليها، تذكر بالشعراء الذين سلكوا هذا المسلك، ولعلّ من أبرزهم **أبا العلاء المعري** في لزومياته التي رتبها على حروف المعجم في أحوالها المختلفة؛ فكان يأتي بالحرف في حالة السكون، ويأتي به مفتوحا ومضموما ومكسورا مستوفيا جميع حالاته، إلا أن **علي الحصري** -وإن لم يفعل ذلك- فقد التزم قيودا أكثر صعوبة مبنية على أذنه الموسيقية التي وقفت على حقيقة

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص248.

[2]- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص177.

إيقاع الأصوات جاعلا الاهتمام لا ينصب على أواخر الأبيات فحسب، بل البدايات تحدد النهايات محققا ما يعرف بالتكافؤ

الإيقاعي، وهذه الطريقة لا محالة تعبر عن قدرة فائقة وموهبة فذّة، خاصة إذا علم مدى عناية الشعراء بمطالع القصائد، وكيف كانت العرب تأتي بالتصريع والتقفية في أول قصائدها استعجالا لبيان القافية ووزن ضربها، يقول عنه ابن رشيق: "وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة"[1]، وبداية البيت بحرف يتكرر في النهاية يستعجل بيان حرف الروّي مساهما في إحداث التوازن الصوتي الإيقاعي أفقيا وعموديا مثلما يبينه الشكل:



ويزيد النص تماسكا إيقاعيا بترجيع الحرف الذي يتكسر في بداية الأبيات بتغير الصائت القصيرمحدثا مفاجأة للمتلقي، خاصة وأن مجرى حرف الروّي ملتزم، يقول: (الطويل)/(د:ص213)

بَكَتْ رَحْمَةً لِصَبِّ عَيْنُ عَدُوِّهِ فَمَا لِحَبِيبِ الْقَلْبِ لاَ يَرْحَمُ الصَّبَّا

بَخِيلٌ بِأَنْ يَحْيَا الْقَتِيلُ بِلَحْظِهِ وَأَنْ يَرِدَ الظَّمْآنُ، بَارِدُهُ الْعَذْبَا

بَعِيدٌ عَلَى أَنَّ الدِّيَارَ قَرِيبَةٌ فَحَتَّى مَتَى بِالْبُعْدِ يَمزج لي القُربا

[ينَفسِي حَبِيبًا خَانَنِي فَهَوَيْتُهُ فَزَادَ قِلًى فَازْدَادَ قَلْبِي لَهُ حُبًّا

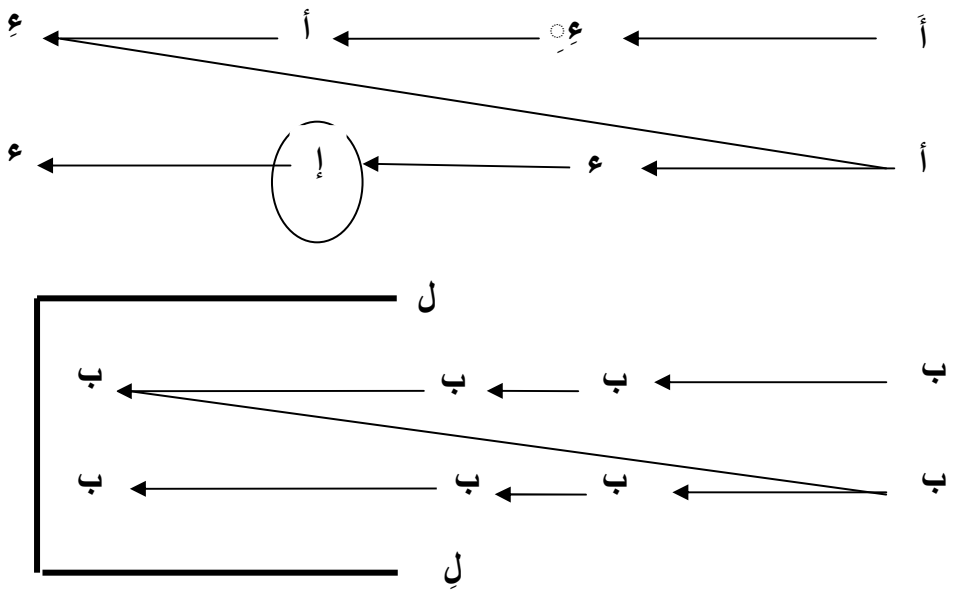
بَدَا لِي فَقُلْتُ ارْدُدهْ قَالَ مَلَكْتُهُ وَلَوْ لَمْ تَهَبْهُ لِي تَمَلَّكْتُهُ غَصْبا

[1]- ابن رشيق: العمدة، ص248.

[بِعَيْنَيْنِ هَارُوتِيَّتَيْنِ كَأَنَّمَا يُجَرِّدُ نَحْوِي مِنْهُمَا صَارِمًا عَضْبَا

بَرَانِي هَوَى الظَّبْيِ الْغَرِيرِ وَقَادَنِي ذَلِيلاً وَكَمْ رَاضَ الْهَوَى جَامِحًا صَعْبَا

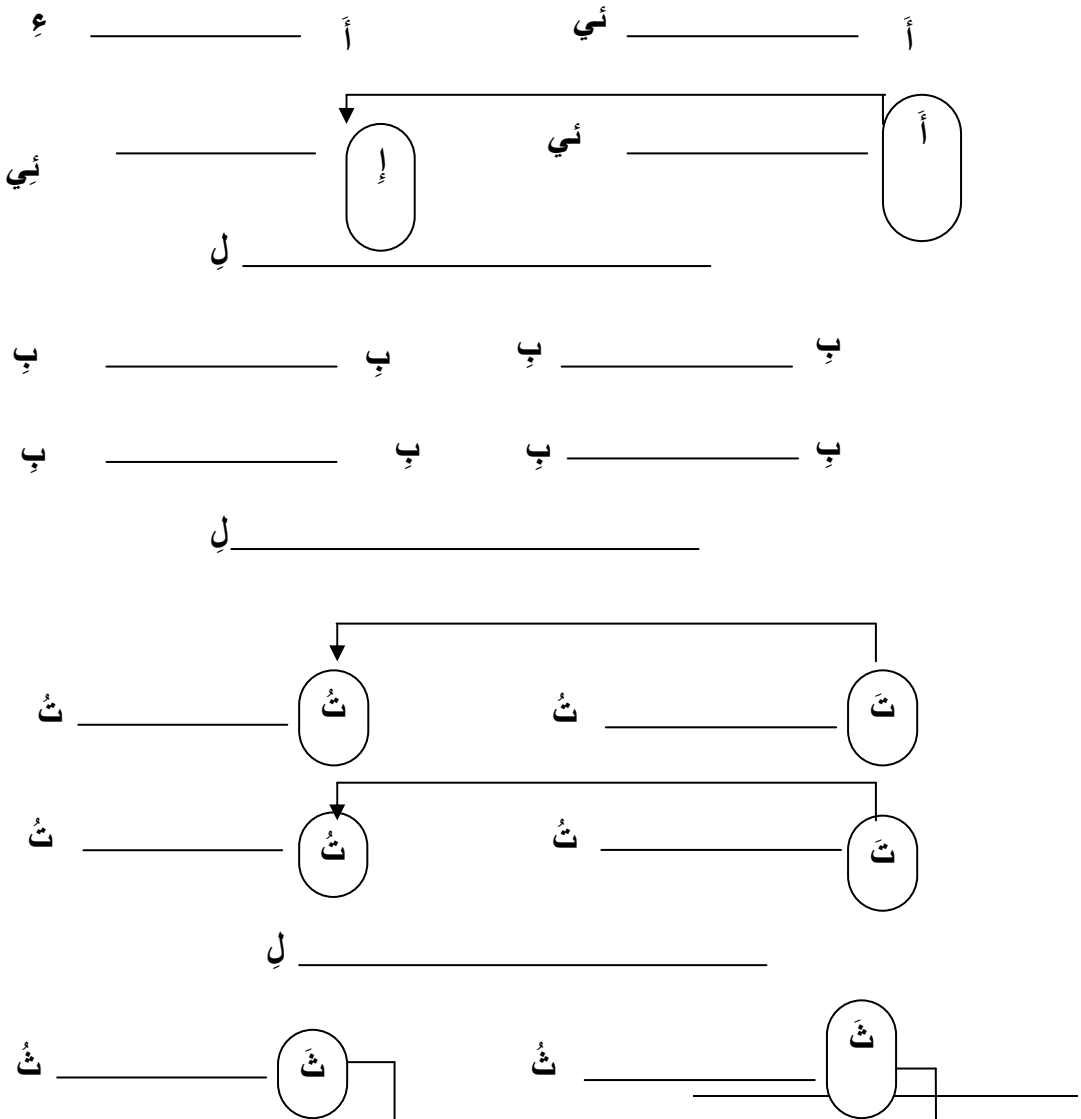
وهي طريقة معتمدة أيضا في ذيل (الاقتراح) وتزداد تقييدا في المخمس الغزلي بجعل الشطر مبتدأ بنفس الحرف المنتهي به على الشكل الآتي:



وهذه القيود تدل على قدرة **علي الحصري** الظاهرة على تطويع اللغة العربية، واستكشاف كنوزها الإيقاعية وهو ما يجعله مبتكرا مجددا محافظا على الإطار العام للقصيدة العربية مؤكدا على مغربيته باعتماده الحروف المغربية وعددها تسعة وعشرون حرفا بإضافة لام ألف إلى الحروف الهجائية المعجمية الثمانية والعشرين.

ويمكن أن يعد ذلك القيد انزياحيا، إذ لم يشع عند عامة الشعراء، "ذلك بأن الأصل أن الشاعر في حلٍّ مما لا يلزم، فإذا التزم كان في ذلك خارجا عن الأصل داخلا في باب من

الانزياح دخول اقتدار ليس فيه اضطرار"[1]، خاصة إذا علمنا أن ابن جني يقول:"وأعلى من هذا (لزوم ما لا يلزم) أن مجيء هذا البيت في هذه القصيدة [2]مخالفا لجميع أبياتها يدل على قوة شاعرها وشرف صناعته، وأن ما وجد من تتالي قوافيها على جرِّ مواضعها ليس شيئا سعى فيه ولا أكره طبعه عليه وإنما هو مذهب قاده إليه علوّ طبقته، وجوهر فصاحته"[3]، نافيا عن هذا الالتزام تهمة التكلف والصنعة مدركا أهمية الانزياح المفاجئ للمتلقي المكسر لتوقعاته، وهو ما يستشف من تغيير حركة الصامت الذي تبتدئ به (المعشرات) و(ذيل الاقتراح) و(المخمس):



[1]- أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2006، ص94.

[2]- يورد ابن جني ـة عبيد بن الأبرص أولها **ثُ ي أربعا واستخبرا ـل الدارس من أهل ا ثُ**

[3]- ابن جني (أبـ ـح عثمان) : الخصائص، ـ ـحمد علي النجار ـدى للطباعة والنشر، بيروت، دت، ج2، ص255.

وإذا عدّ صنيع أبي العلاء المعري في لزومياته "يشكل انزياحا فريدا في تاريخ الشعر العربي"[1]، فإن ما ابتدعه **علي الحصري** القيرواني لا يخرج عن ذلك وهو ما قد يعطي تفسيرا لبعض الدلالات التي حملها عنوان: (اقتراح القريح واجتراح الجريح)، إذ جاء في القاموس المحيط : القريحة: أول ما يستنبط من البئر، كالقُرحِ ، وأول كل شيء [...]، والقُرْحُ: أول الشيء، والاقتراح:ارتجال الكلام، واستنباط الشيء من غير سماعٍ، والاجتباء والاختيار، وابتداع الشيء والتحكم وركوب البعير قبل أن يركب.

والقريح: السحابة أول ما تنشأ والخالص.(ق رح)

فدراسة المستوى الصوتي الإيقاعي المنتظم أظهرت شاعرا **مبتكرا** في مجال الإيقاع الوزني، **مبتدعا** في مجال القافية بربط أول البيت بآخره، **راكبا صعب الحروف** العربية ليطوعها في أشعاره، **معتزا بمغربيته** حين نظم أشعاره على حروف الهجاء المغربية التسعة والعشرين دون أن يغفل ما حملته الإيقاعات المنتظمة من دلالات الحزن وحسرة فراق الحبيب، وهو ما سيكشفه المقوم الصوتي الإيقاعي غير المنتظم.

2.1.2/المقوم الصوتي الإيقاعي غير المنتظم:

2-1: التصريع والتقفية في المطالع:

عدّ النقاد القدامى والمحدثين التصريع من نعوت القوافي، وجعله بعضهم نمطا من أنماطها الداخلية غير الملتزمة العرضية[2]، وقد أُخْتير عّده مقوما صوتيا إيقاعيا غير منتظم لاعتبارات صوتية إيقاعية: حيث إن الشاعر بإمكانه أن لا يلتزم بالتصريع، ويقصره –غالبا–

[1]– أحمد محمد ويس : الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص94.

[2]– حسني عبد الجليل يوسف: علم القافية عند القدماء والمحدثين، ص:81.

على المطالع، وهو مرتبط بآخر الشطر الأول في حين ترتبط القافية بآخر الشطر الثاني حتى إن التفريق بين التصريع والتقفية يراعى فيه العروض دون الضرب؛ فإن تغيرت العروض عدّ تصريعا، وإن ألتزمت فهو تقفية شرط موافقتها للضرب وزنا وروّيا.

وبالعودة إلى مطالع أشعار **الحصري القيراوني** تبين اعتماده ظاهرة التصريع والتقفية في معظم قصائده إذا استثنيت قصائد (المعشرات) و(ذيل الاقتراح)، وسبق الإشارة إلى أن المعشرات شكلت قصة حب مأساوي دلت على واحدية الموضوع /المرأة، وهذه الوحدة التي لم تنحرف عنها تشدد على المدلول البنيوي للعذرية المتسمة بحسها المأساوي، والمجسدة لصورة العاشق المتخطي لفواعل المنع، والمصرّ على ختم قدرة بطابعه الإنساني جاعلا قصة عشقه قصة موته، يقول في مطلع القصيدة الأولى المصرع من (المعشرات) :(الطويل)/(د:ص212)

أَمَالَكَ يَا دَاءَ الْمُحِبِّ / **دَوَاءُ** بَلَى عِنْدَ بَعْضِ النَّاسِ مِنْكَ / **شِفَاءُ**

/ **فعولن** / **فعولـن**

تصريع بنقصان

أَسِيرُ الْعِدَا بِالْمَالِ يَفْدِيـ/**ـهِ أَهْلُهُ** وَمَا لأَسِيرِ الْغَانِيَاتِ /**فِـدَاءُ**

/**مفاعلن** /**فعولـن**

ويكرر الطريقة ذاتها في ذيل (الاقتراح) إذ لا تَرد التقفية إلا في مطلع القصيدة الأولى: (مخلع البسيط)/(د:ص457)

أَتْعَبَنِي بَعْـدَكَ الْ/**بَقَاءُ** وَفِي وَفَاتِي لَكَ الْ/**وَفَـاء** ُ

/**فعولن** / **فعولـن**

تقفية

أَوْدَيْتَ فَاسْتَفْتَحَ الْ/**مُعَزَّى** أَنْ يَحْسُنَ الصَّبْرُ وَالْ/**عَـزَاءُ**

/**فعولن** / **فعولـن**

وهو ما جعل نسبة المطلع المجرد من التصريع والتقفية يستأثر بأكبر نسبة اتجاه في القصائد : 18.89%، ونسبة المقطعات: 52.92% شكلت المطالع المجردة المدورة نسبة

05.86%، وغير المدورة 47.32% ؛ أمّا المطالع المقفاة فنسبة الاتجاه في القصائد: 12.37%، ونسبة المقطوعات :06.51%، ونسبة المطالع المصرّعة في القصائد:05.53%، وفي ما دونها:03.58%، وشكلت المطالع المصرّعة بنقصان أكبر النسبة :04.56%، والمصرّعة بزيادة: 0.97% بالنسبة للقصائد ؛ أما مطالع المقطعات المصرّعة بنقصان :06.51 %، والمصرّعة بزيادة:01.95%.

وبالنظر إلى القصائد -وباستبعاد قصائد ديوان (المعشرات) وذيل (الاقتراح) وعددها: ثمانية وخمسون نصا- تبين لنا أن **الحصري** جعل المطالع مقفاة بنسبة: 67.27%، والمصرّعة بنقصان: 23.63% والمصرعة بزيادة 05.45% والمجردة غير المدورة:03.63% والجدول يبين ذلك:

نوع المطلع		القصائد [1]	النسبة المئوية
المقفى		37	%67.27
المصرّع	بنقصان	13	%23.63
	بزيادة	03	%05.45
المجرد	غير مدور	02	%03.63
	مدور	-	-

ويقل اهتمامه بالمطالع المقفاة أو المصرّعة في المقطعات سالكا طريق الشعراء القدامى، وكثيرا ما يضيف كلمة تقوي إيقاع التصريع والتقفية، وتسترعي الأذان جاعلة البيت فواصل موسيقية تثري إيقاعات البيت .

يقول في مثال المطلع المقفى: (الوافر)/(د:ص301)

[1]- أبعد البحث المخمس وقصائد المعشرات وذيل الاقتراح الثمانية والخمسين .

عَلَى تَعْمِيرِ نُوحٍ مَاتَ نُوحُ فَنَائِحَةٌ لأَمْرٍ مَا تَنُوحُ

وبالإضافة للتوازن الصوتي الذي أحدثته التقفية المدعمة بالجناس:

توازي

مَا/تَ نُوحُ ، نُوحُ

فتكرار الحروف يتم وفق تكافؤ إيقاعي عجيب، يظهر قدرة فائقة في استكناه الظواهر الصوتية الإيقاعية:

✓فالحاء : وردت أربع مرات: نو حُ + نو حُ + نائحَة + تنو حُ

✓التاء: وردت أربع مرات: تعمير +ما ت + نائحة + تنوح

✓النون : وردت أربع مرات : نوحٍ + نوحُ + نَائحَة + تنوحُ

✓الميم وردت أربع مرات: تعمير + مات + لأ مر + ما

وما يكرر في مطلع مصرّع بنقصان: (البسيط)/(د:ص289)

دَهْرٌ حَوَادِثُهُ شَتَّى الأَحاديثِ فَاسْمَعْ بِمَا شِئْتَ عَن نُوحٍ وَعَنْ شِيث

توازي

فمصراع الشطر الأول لأحا/ديثِ شِيث

وتردين نفس عدد الحروف يشكل خصيصة إيقاعية:

✓ الثاء: تكرر ثلاث مرات : حواد ثه +الأحاديث +شيثِ

✓ الشين: تكرر ثلاث مرات : شتى+ شئ شيث

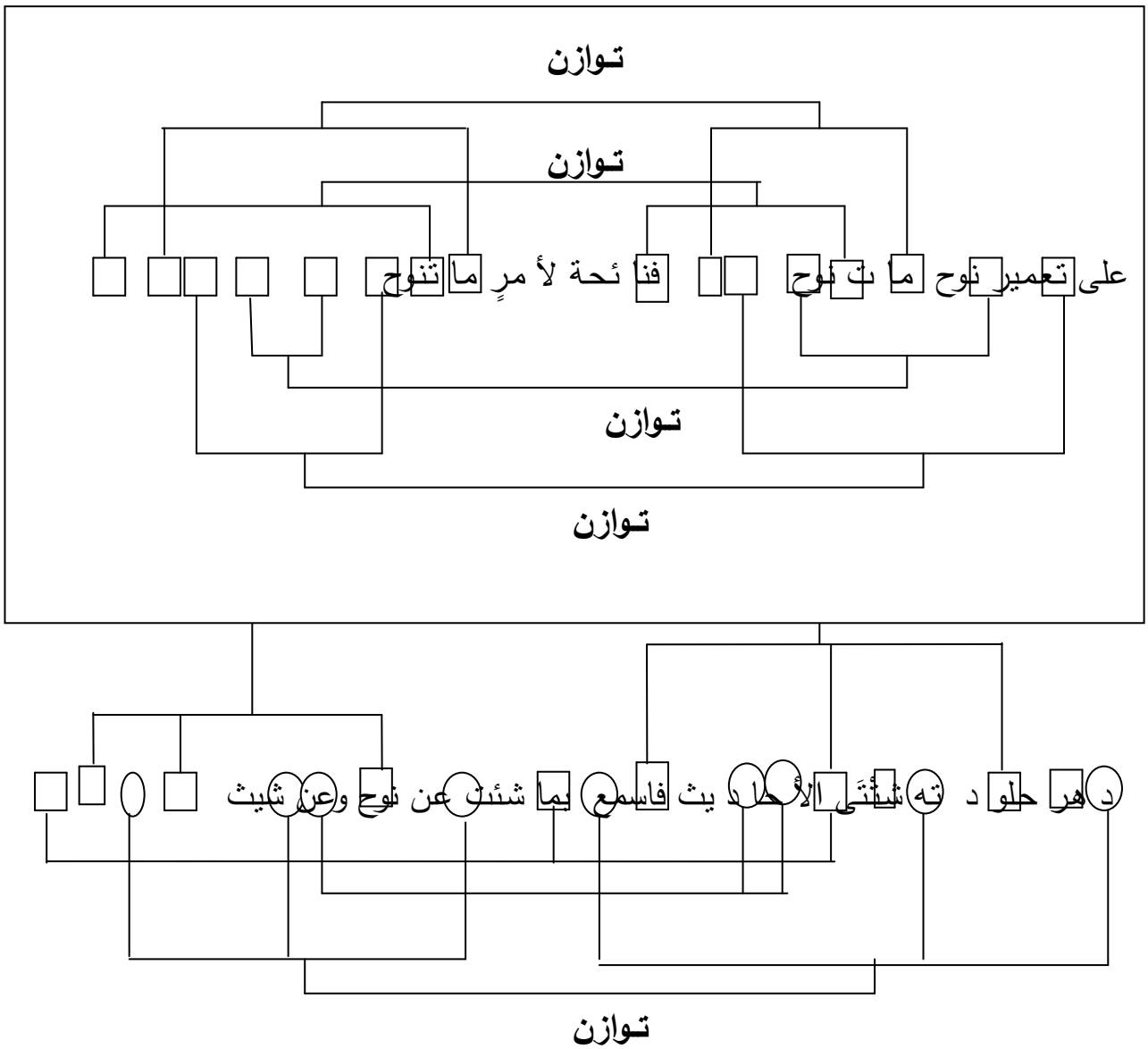
✓ الحاء: تكرر ثلاث مرات : حوادثه + الأحاديث +نوح

✓ العين: تكرر ثلاث مرات : اسمع + عن +عن

✓ التاء: تكرر ثلاث مرات شتى+ شئت

✓ الدال: تكرر ثلاث مرات : دهر + حوا د ثه+الأحا د يث

وبتتبع مستويات التوازن الإيقاعي في هذين البيتين أمكننا رسم شبكة من العلاقات الإيقاعية المتكافئة تظهر حسًا صوتيا متميزا:


تـوازن
تـوازن
على تعمير نوح ما ت نوح فنا ئحة لأ مرٍ ما تنوح
تـوازن
تـوازن
د هر حلو د ته شئتَ الأحا د يث فاسمع بما شئت عن نوح وعن شيث
تـوازن

الشطر الأول:

توازن

د + د + د ⟷ ع + ع + ع

توازن

ح + ش+ ح ⟷ ش + ح + ش

توازن

ش + تَ + ت ⟷ ش +ت + ش

توازن

ث +ش+ ث ⟷ ش + ش + ث

وإذا عدنا إلى المخمس بقوافيه المتنوعة بحيث تنتهي كل قافية بما يشبه القفل جاعلا قافيته لامية تتكرر بعد كل أربعة أشطر، وقد استخدم فيها أشكال المطالع: تصريع بنقصان بنسبة اتجاه 24.30%، ثم تصريع بزيادة بنسبته:20.68% ،وورد البيت المقفى بنسبة:55.17% ،عدد حروف الهجاء:29 x 2 = 58.

وشكلها: (الطويل)//(د:ص107)

*أَبَثُّكَ مَا فِي النَّفْسِ لَسْتُ/ **أُرَائِي** أَنَا بَعْضُ قَتْلَى حُبِّكَ الشُّ/ **هَدَاءِ**

فعولن فعولن

*أَلِفْتُ الْبُكَا إِذْ عَزَّ فِيكَ/ **عَزَائِي** إِلَى أَنْ بَكَتْ أَرْضِي مَعِي وَ/ **سَمَائِي**

فعولن فعولن

تصريع بنقصان : فَ/عو/لُنْ ← مَ/فا/عَ/لن

↓ ↓

ثلاث مقاطع أربعة مقاطع

*بفيض دموعي فيك سكبًا **عَلَى سَكْبِ** بِعَطْفِكِ في ذَاكَ الرِّضَى قَبْلَ **ذَا الْعَتْبِ**

مفاعيلن مفاعيلن

*بما بيننا من عفَّةٍ زَ/ **مَنَ الْقُرْبِ** بما جرَّدَتْ عيناك من صا/ رِمٍ **عَضْبِ**

مفاعيلن مفاعيلن

"تصريع بزيادة : مفا عيلن ← مفا علن

↓ ↓

ص ح ص ص ح

*تعّيبتَ فالأعداءُ بي منكَ **تَشْمُتُ** تُؤَلِّفُ شَمْلِي تَارَةً و **تُشَتِّتُ**

مفاعلن مفاعلن

* تكاد الرُّبَى من مَاء عينيَ **تُنْبِتُ** تُتَرْجِمُ عَمَّا في ضُلُوعِي **فَأَسْكُتُ**

مفاعلن مفاعلن

"تقفيـة: مفاعلن ← مفاعلن

2-2:رد الصدر على العجز:

عدّه عبد الله بن المعتز أحد الفنون البديعية الخمسة الكبرى وقسمه إلى ثلاثة أقسام[1]، مراعيا موافقة الكلمة الأخيرة كلمة أخرى ترد آخر نصف البيت الأول، أو ترد في أوله، ثم ورود الكلمتين المكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالمتجانستين في النصف الثاني من البيت؛ ويظهر أن **الحصري** مولع بتكرار مشتقات الألفاظ مما لا يمكن حصره، ويصعب الإلمام بدلالاته، وما يهم في هذه الظاهرة الأسلوبية الصوتية هو التكرار المنتظم للوحدات الصوتية الذي يشحن الطاقات الدلالية، أويقع عليه الشحن من خلالها، يقول:

(الطويل)/ د:ص302)

وَمَاتَ ابْنِي فَهَا أَنَا لاَ فُؤَادٌ وَلاَ بَصَرُ وَلاَ مَوْتٌ مُرِيحُ

تَشَبَّثْ أَيُّهَا الْمَرْزُوءُ صَبْرًا وَإِلاَّ فَاتَكَ الأَجْرُ الرَّبِيحُ

أَتُنْكِرُ مَنْ أَتَى أَوْ سَوْفَ يَأْتِي وَرَبُّكَ مَنْ أَتَاحَ وَمَنْ **يُتِيحُ**

نَصِيحُ بكَ اصْطَبِر فَتضمُ ثكلاً أَمَا يكْفِيكَ من غيِّي **نَصِيحُ**

نطيحُ فَتُؤخَذُ الثَّاراتُ منَّا وناطح كل جَمَّاءٍ **نطيحُ**

نَزُوحُ عن الأَسَى ونلجُّ فيه أعمرَك لم يشقْ سَكَنٌ **نَزُوحُ**

نَبُوحُ بِشِكْرِ خَالِقِنَا وَنَنْسَى فَيَرْدَعُ مِنْكَ زَمَّارًا **نَبُوحُ**

فَقَدْ صَدَقُوا وَلَكِنْ هُدَّ رُكْنِي فَمَنْ يَحْمِي وَأَعْدَائِي تُبِيحُ

[1]- محمد محمد طه الهلالي: توضيح البديع في البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط1، 1997، ص103.

ويظهر من خلال تكرار خصيصة رد العجز على الصدر في هذه الأبيات المتلاحقة ما تحققه من توازن صوتي أفقي وعمودي يثري الإيقاع، فكأن الشاعر علي الحصري أدرك حقيقة أن "موقع الكلمتين في النص يسهم إلى حدّ ما في رفع درجة الإيقاع والإحساس به"[1]؛ وكلما تباعدت الوحدات الصوتية المكررات ضعف الإيقاع، وتناقصت قيمته، لذا اختار هذا النمط من التكرار إثراء للقيمة الصوتية، وشحنا لها بالدلالات الحاملة لبذور **الحس المأساوي**؛ والشاعر لم يقتصر على معاناة الوعي المأساوي الذي فرض عليه (مَاتَ ابْنِي)، **ولم يكتف** بتصوير هزيمته (لاَ فُؤَادٌ-لاَ بَصَرٌ-لاَ مَوْتٌ مُرِيحُ)، ويوظف خصيصة رد العجز على الصدر في مقام المحاورة (أَيُّهَا الْمَرْزُوءُ) المجسدة لأصوات الصلح والمساومة،- وقد سبق الإشارة إلى أن المواجهة بين الإنسان المأساوي وفواعل المنع لا تتم إلا بالحوار الذي يجعل العالم يظهر في شكل إنسان يدعو إلى المساومة أو يطلع من وجدان الشخصية المأساوية على هيئة خوف أو تردد، وتتجلى العناية الإلهية :(صَبْرًا، الأَجْرُ الرَّبِيحُ، رَبُّكَ مَنْ أَتَاحَ وَمَنْ يُتِيحُ)، ويضفي ربط بداية البيت بنهايته تركيزا وتكثيفا يحققان واقع الرؤيا الإيمانية العادلة نقيضة المأساوية،- **وإنما** يختار بحسّه المأساوي المواجهة والتخطي: (صَدَقُوا) و (لَكِنْ)، ويختم البيت بالتساؤل المحقق للرؤيا المأساوية.

ووظف الشاعر تكرار الكلمتين بأشكال مختلفة يقول في قصيدة واحدة، -ويكتفى باختيار الأبيات التي وردت فيها الظاهرة-:((المتقارب)/ (د: ص345-346)

إِذَا رُعِظَ السَّهْمُ أَوْ عَظْعَظَا فَسَهْمُ الْمَنِيَّةِ لَنْ **يَرْعَظَا**

[...] قَضَاءٌ مِنَ اللَّهِ لاَ **عَاكِظٌ** إِذَا جَاءَ يَأْمَنُ أَنْ **يُعْكَظَا**

يُتَاحُ لِمَنْ حَظِيَ الْحَتْفُ مِنْهُ وَلَيْسَ بِنَافِعِهِ أَنْ **حَظَا**

[...] أَنَا **يَهْظَتْنِي** صُرُوفُ الرَّدَى فَكَيْفَ أَمَانُكَ أَنْ **تُبْهَظَا**

رَمَانِي الْزَّمَان إِلَى غُرْبَةٍ أُعَاشِرُ فِيهَا الْعِدَى **الْغُيَّظَا**

مَعَ **الْقَارِظِينَ** بِهَا عُدَّنِي وَأُقْسِمُ لاَ تَرْجِعُ **الْقُرَّظَا**

[1]- المرجع نفسه. ص103.

[...] صَلاَةُ الإِلَهِ وَرُضْوَانُـهُ عَلَى **حَافِظٍ** سَبَقَ **الحُفَّظَا**

إِذَا **اللَّفْظُ** كَانَ **لُفَاظًا** أَبَـِتْ بَرَاعَةُ **لَفْظِكَ** أَنْ **يُلْفَظَا**

بهرت الحسان سنا غُرَّةٍ وما **خُظْتَ** حين فشوا **خُوَّظا**

وَكَظْتُ عَلَى الذِّكْرِ حَتَّى يُقَا لُ لِلَّهِ دَرُّكَ مَا **أَوْكَظَا** [1]

ولا تكاد قصيدة من قصائد **علي الحصري** تخلو من هذه الظاهرة الإيقاعية يصرفها حيث شاء وشاءت موهبته، وفي ذلك دلالة على تمكنه من أدوات اللغة وتطويعها لتحرك الإيقاع صعودا وهبوطا وبعدًّا وقربا مفجرة المعاني محققة متعة الفكر والنفس ومدعمة بظواهر تكرارية أخرى تسندها وتمدها بسحر إيقاعاتها،"والى التجانس يضاف الإيقاع، وهو إيقاع صوتي ونفسي وقيمي"[2]، ولعل العنصر الأكثر ظهورا هو العنصر الصوتي.

2-3:الجناس : ومن أسمائه : التجنيس، والمجانس، "وهو التشابه في اللفظتين نطقا، واختلافها دلالة، وهما ركنا الجناس"[3]، وتكراره الإيقاعي يساهم في إكساب الدلالة قيما جمالية، ويقسم إلى جناس تام وجناس ناقص.

2-3-1:الجناس التام: ما يلاحظ في شعر **علي الحصري** القيراوني تنويعه في مواقع الألفاظ المتجانسة المحددة في البيت وهو ما جعل بنيته تتحرك على مساحة الشعر، فاسحة المجال للمستمع بتنقل بين متن السطح وهي خصيصة ظهرت في رد العجز على الصدر ومن أشكاله:

2-3-1-أ:الجناس المماثل: حدّاه اسمان:

فؤادي وفَوْدُ الحَدَثْ يشيبان من ذا الحَدَثْ

تماثل إيقاعي

[1]- رعظ: كسر رُعظه: مدخل سِنْخ النصل - عظعظا: ارتعش في مضيه والتوى- عاكظ: قاهر - يعكظ: يرّد- بهظتني: غلبت وأثقلت وبلغت به مشقة- لُفاظ: ما يطرح ويلفظ-وَكَظْتَ: واظب وداوم.

2 منير سلطان : الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000، ص222.

3- محمد محمد طه الهلالي: توضيح البديع في البلاغة، ص88.

فالأولى : الصغير والثانية : الحادث الذي يشيب شعر رأس الطفل مما يلي أذنه.

حدّاه فعلان:

أيُّ صَبْرٍ عَنْك أَقْوَى وَمَحَلِّي مِنْكَ أَقْوَى

تماثل إيقاعي

فالأولى: من الإقواء: التماسك والقوة، والثانية: الإقواء: الخلو، الإقفار.

حدّاه حرفان : على زهرٍ أَنَارَتْ **مِنْه**ُ أَرْضٌ تَهُبُّ لَهُ **مِنَ** الْفِرْدَوْسِ رِيحُ

من: الأولى بمعنى بمعنى (الباء) دلت على الاستعانة ولا يكاد يغفل ما فيها من تبعيضية تزيد جلال الابن الفقيد؛ فبعضه أنار الأرض ليساهم التنكير في التعميم، ويخدم الحيرة، ويزيد الإبهام؛ و**من** الثانية: أفادت ابتداء الغاية، تعضدها اللام لإفادة الاستحقاق، فشرف الفقيد وتميزه جعل الفردوس ترسل ريحها معبرة عن أحقيته وتفرده.

وبالعودة إلى الشكلين السابقين: يمكن الوقوف عند ما حققه الجناس المماثل من درجات واعية في المعيار الصوتي والدلالي، فدلالة الكلمة المجانسة الثانية تكثف دلالة الأولى، وتنزاح عنها مشكلة قطبين قطب تماثل وقطب تباين مراعية الالتئام:

الحَدَثْ ← تماثل ← الحَدَثْ

إزالة وفقد

دلالة الفقد=> الإنكار=><روح التخطي

أَقْوَى ← تماثل ← أَقْوَى

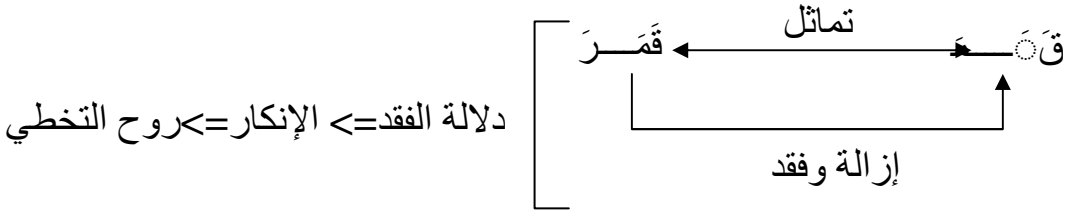
إزالة وفقد

دلالة الفقد=> الإنكار=><روح التخطي

الحدث المفجع أزال صفة الحداثة والصغر عن الطفل، وردّه أشيبا، وهو ما أحدثه إقواء المحلّ، وخلّوه من الأنيس مزيلا قوة صبر الأب وتماسكه.

2-3-1-ب:الجناس المستوفي: وجاء بأشكاله المختلفة:

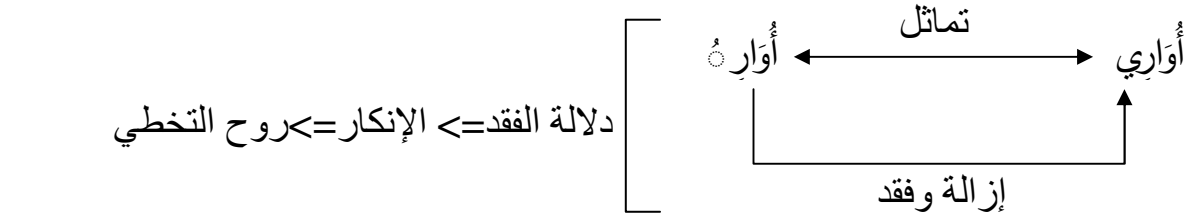
ب.1: اسم وفعل : يَا **قَمَرِي** مَنْ **قَمَرَكْ** حُسْنُكَ حتَّى غَيَّرَكْ



إشراق القمر وبزوغ ضوئه فُقِد بموت الابن وقُمِرَ وأُخْفِيَ .

ب.2:فعل واسم :

هَيْهَاتَ كَيْفَ **أُوَارِي** مَا الْبَرْدُ مِنْهُ **أُوَارُ**



إخفاء مرارة الحزن أزالها اتقاد نيران القلب معلنا المواجهة، يقول في البيت قبله:

حَلاَلُ صَبْرِي حرَامٌ وَسِرُّ ثُكْلِي جهَارُ

2-3-1-ج.الجناس المركب: ما جاءت فيه الكلمة الأولى واحدة والأخرى مركبة بين كلمتين، وهو أربعة أنواع :

ج-1.الجناس المتشابه: الكلمة المركبة مع غير المركبة في نفس الخط:

ظَمِئْتُ وَمُنْهَلُ المَدَامِعِ مَنْهَلِي ولاَ **حَوْمَ لِي** إلاَّ على وِرْدِ **حَوْمَلِ**

فَحَوْم الأولى: الدوران بحثا عن الشراب، والحومل : السحاب الأسود من كثرة مائه.

ج-2: المفروق: ما اختلفت لفظتاه في صورة الكتابة: وهذا أكثر الأنواع تواترا في المقطعات، ويتقاطع مع: لزوم مالا يلزم، يقول:

يَا مَنْ تُكَحِّلُ طَرْفَهَا بِالسِّحْرِ لاَ بِالإِثْمِدِ
نَفْسِي كَمَا عَذَّبْتِهَا وَقَتَلْتِهَا بِالإِثْمِ دِي

توازن عمودي

فالإثمد الأولى: حجر يُكْتَحَلُ به، الإثم دي الثانية مركبة من الإثم وفعل الأمر دي من الدِّيّة.

ج-3:المَرْفُوّ: ما كان أحد لفظيه كلمة، والآخر مركبا من كلمة وجزء من كلمة

سَرَّنِي لَمَّا انْدَمَى لَوْ حُمِدَتْ عُقْبَى رُعَافِهْ

ثَمَّ زَادَ الأَمْرُ حَتَّى قُلْتُ يَا جَبَّارُ عَافِهْ

توازن عمودي

ج-4:الملفق: يقول:

عَلَى تَعْمِيرِ نُوحٍ مَاتَ نُوحُ فَنَائِحَةُ لأَمْرٍ مَا تَنُوحُ

مَاتَ نُوحُ ←توازن← مَا تُنُوحُ

الوحدة اللغوية كلمتان ← الوحدة اللغوية كلمتان

2-3-2:الجناس الناقص:

تبين من خلال خصيصة الجناس قدرة الشاعر **علي الحصري** على تطويع اللغة العربية وتنسيقها محققا التوازن الإيقاعي الذي استرعى الانتباه، وشكل ظاهرة أسلوبية متميزة، سيكملها الجناس الناقص الذي تواتر في أشعاره بشكل تطرب له الآذان، يدل على حاسة الشاعر المرهفة، ومدى تذوقه للإيقاعات اللفظية المكثفة للدلالات؛ والجناس الناقص: ما اتفق فيه اللفظان في أنواع الحروف، وهيئاتها وترتيبها واختلفا في أعدادها مع الاختلاف في المعنى، ويأتي على نوعين [1]:

2-أ: في أول الكلمة يقول:

خُنْتُ إِذْ لَمْ أُبَادِ فِي كُلِّ بَادِ كُلُّ حلٍّ مِنْ العَزَاءِ حَرَامُ

مَاتَ عَبْدُ الْغَنِيِّ وَالدِّينُ وَالدُّنْـيَا فَكَيْفَ الْمُنَى وكيف المَنَامُ

فأبادي: أبارز وأكشف وأجاهر بالعداوة، وبادٍ : الموضع الظاهر.

[1]- محمد محمد طه الهلالي: توضيح البديع في البلاغة، ص95.

أ-2:في الوسط:

عَرَضَتْ لَهُ تُفَّاحَةً تُفَّاحَةً بَعْضُ الإِمَاءِ فَرَدَّ بِالإِيمَاءِ

أ-3:في الآخر:

بِوَجْهِ أَقِيكَ التُّرْبَ حَيْثُ تُطيبُهُ بِعَرْفِ ثَنَاءٍ وَهُوَ مِنِّي دَانِ

حَلَلْتَ غَرِيبًا فِيهِ والثُّكْلُ حَوْلَهُ يُرَّوي الحَصَا من دَمْع كلّ حَصَانِ

ويسمى هذا النوع الذي تكون الزيادة بحرف في الآخر "مُطَرَّفًا"[1].

2-ب:ما كان بزيادة أكثر من حرف واحدٍ في آخره:

أَنَا الآنَ إذ أَوْدَى وأَوْدَعْتُهُ الثَّرَى وأَبْقَتْ شَعُوبٌ في شُعُوبِ العُلاَ صَدْعَا

ولا تكاد أبيات قافية (اللام والألف) تخلو من جناس تام أو ناقص:

أَفَلاَ أَبْكِي وَقَدْ **أَفَـلا**ـَ قَمَرٌ مِنِّي بَدَا بَدَلاَ

كَمُلَتْ زُهْرُ الْبُدُورِ وَمَا **كَمُلَتْ** حُسْنًا كَمَا كَمُلاَ

أَجَـلاَ لَيْلِي بِغُرَّتِـهِ وَخَبَا مُسْتَوْفِيًا **أَجَـلاَ**

وهذا النوع يطلق عليه (مذيلاً)، وهناك نوع يتفق فيه اللفظان في أنواع الحروف وأعدادها وترتيبها، ويختلفان في هيئاتها أي حركات الحروف وسكناتها، ومثاله شَعُوبٌ : الموت، وشُعُوبُ : القبائل ، يقول الحصري:

لَوْ عَاشَ لِي عَبْدُ الْغَنِيِّ **هُنَا هَنَا** عَيْشِي وَإِنْ فَارَقْتُ رِيمًا أَخْمَصَا

ولعل تقسيم الجناس إلى جناس تام وغير تام يقترب من سياق الإيقاع لاعتماد الشكل الثاني على المعيار الإيقاعي الصوتي.

3/الجناس غير تام: وهو اختلاف اللفظين في واحد من الأمور: أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها مع الاختلاف في المعنى، الذي يلزم توفره في الجناس التام، فإن اختلف اللفظان في أنواع الحروف، فيشترط ألا يقع الاختلاف بأكثر من حرف واحد، ويأتي الجناس غير تام على نوعين:

[1]- المرجع نفسه، ص96.

3-1.الجناس المضارع: ما اتفق فيه اللفظان في أعداد الحروف وهيئاتها، وترتيبها واختلفا في أنواعها مع الاختلاف في المعنى، وكان الحرفان المختلفان متقاربين أو متحدين مخرجا:

نَيِّرَاتُ الأَيَّامِ بَعْدَكَ **حُلْكُ** وَحَيَاةُ الْغَرِيبِ دُونَكَ **هُلْكُ**

فالحاء والهاء حرفان حلقيان.

غَابَ فِي **(آبِ)** عَنْ مُصَلاَّهُ مُضْنَى فَتَفَاءَلْتُ طَامِعًا أَنْ يَؤُوبَا

الغين والهمزة حرفان حلقيان.

لاَ **جَلاَ** أَحْزَانِيَ **الجَلَـدُ** لا **خَـلاَ** مِنْ ذِكْرِكَ **الخَلَـدُ**

الخاء والجيم من الأحرف الشجرية (بين وسط اللسان وما يقابلها من الحنك الأعلى)

3-2.الجناس اللاحق: إذا كان الحرفان المختلفان متباعدين مخرجا:

أَبْدَلْتَ يَا عِيدُ عَيْنَيْ **حَامِ** مِنْ **سَامِ** ففاضَ جَفْنِي بَمَا أَفْضَى إِلَى **يَامِ**

الحاء : حرف حلقي، السين: حرف أسلي (ما بين رأس اللسان)، الياء: شجري (بين وسط اللسان وما يقابله من الحنك الأعلى)

(الطويل)/(د:ص313)

رَجَوْتُكَ يَا ابْنِي وَالزَّمَانُ مُخَالِفِي سَعَيْتُ لِتُوقَى وَهُوَ يَسْعَى لِتُوقَذَا

وَلَمَّا تَوَفَّى اللَّهُ مَنْ كُنْتُ أَرْتَجِي وَعَاشَ الَّذِي يُشْكَى **الأَذَى مِنْه**ُ وَ**الْقَذَى**

الهمزة : حرف حلقي، والقاف : حرف لهوي.

وَكَأْسُ ثُكْلٍ عَلَى رَيٍّ شَرِبْتُ بِهَا فَرُحتُ فِيهَا بِتَمْرِيصٍ **وَتَمْرِيثِ**(البسيط)/ (د:ص365)

الصاد حرف أسلي، الثاء حرف لثوي.

قُلْ لِفِهْرٍ هَاضَ الزَّمَانُ قَنَاةً قَوَّمَتْهَا الْعُلاَ لِطَعْنٍ وَرَكْزِ(الخفيف)/(د:ص336)

فَهَوَادِي مُضَمَّرَاتِكِ **حُزِّي** وَنَوَاصِي مُخَدَّرَاتِكِ **جُزِّي**

الحاء : حرف حلقي، الجيم حرف شجري.

يتجلى من خلال الأمثلة الواردة أن ظاهرة التماثل في الألفاظ وزنا دون تقفية شكلت سمة إيقاعية تواترت في شعر **علي الحصري**، عبّرت عن تمكن من استجلاء أسرار الأصوات وإيقاعاتها، وهو ما يعرف بالمماثلة (مجزوء المتقارب)/د:ص294)

فَحُلمٌ كَطَودٍ رَسَا وَجُودٌ كَغَيْثٍ أَلَثْ

وهي مماثلة تامة: فَحُلمٌ ← وَجُودٌ

كَطَودٍ ← كَغَيْثٍ

رَسَا ← أَلَثْ

ليرسم **التكرار اللفظي** بأشكاله المختلفة بعيدا عن صور الاختلاف في المعنى خصيصة أسلوبية صوتية، يكتفي البحث بعرض نماذج منه :الاستفهام المكرر وما حمله من دلالات التعجب والإنكار :(المقتضب)/(د:ص318)

أُثْكِلَتْ بِأَزْهَرِهَا فِهْرُ يَا لَمَعْشَرِهَا

هَلْ تَرَى السَّمَاءَ هَوَى نَجْمُهَا ابْنُ نَيِّرِهَا

هَلْ تَرَى الْجِبَالَ جَرَى الْحُكمُ فِي تَسَيُّرِهَا

هَلْ تَرَى الرِّيَاضَ ذَوَى الْغَضُّ مِنْ مُنَوَّرِهَا

ومن تكرار فعل الأمر المفجّر لإيحاءات التحسر والمواجهة: (المجتث)/(د:ص325)

اذْهَبْ لَكَ اللهُ جارُ وَجَنَّةُ الْخُلْدِ دَارُ

اذهَبْ بِحُسْنِ عَزَائِي فليس عنك اصْطِبَارُ

ويعتمد كثيرا التكرار أفقيا وعموديا مكثفا الإيقاعات: (المجتث) / (د: ص327)

يا بدرُ كنت منيرًا حتَّى مَحَاكَ السِّرَارُ

يا غُصْنُ أَصْبَحْتَ يَبْسًا فَأَيْنَ تِلْكَ الثِّمَارُ

أَيْنَ الذّكاء الذي كُنْ تَ جَنَّةً وهو نَّارُ

ويحاول رفع صوته مناديا متحسرا متفجعا : (مجزوء الرجز)/(د: ص329)

يا قَمَري من قَمرَكْ حُسْنُكَ حتَّى غَيَّرَكْ

يا غُصْني الغضَّ الجَنِّي ما كَانَ أشْهَى ثَمَرَكْ

يا روْضَتِي ذات الحيا ما كان أزْهَى زَهَرَكْ

يا دُرَّتي ما سَرَّنِي الـنَّاظِمُ حـتَّى نَثَّرَكْ

والكلام يطول أمام محاولة رصد مظاهر التكرار اللفظي في هذا الديوان الزاخر بها ولعل ما استوقف البحث واسترعى انتباهه هو ظاهرة تكرار ضمير المتكلم المفرد المنفصل **(أنـا)** الذي اختاره عنصرا بارزا في الدراسة الموضوعاتية، ومردّ ذلك ورود هذا الضمير في أكثر من : (64) أربعة وستين مرة.

والدراسة الدلالية عبر الإيقاعية تكشف بعض علامات التميز والابتكار الإيقاعي باستغلال خصيصة تطويل المقطع الصوتي أوتقصيره .

(الأنا) الدلالية عبر إيقاعية:

لا تكاد قصيدة من القصائد تخلو من ذكر (الأنا) متحدثة أو موضوع حديث، مشكلا حضورها البارز في الشعر العربي قديمه وحديثه ظاهرة تستدعي الاهتمام والدراسة، وقد لفتت هذه المسألة أنظار كثير من الدارسين المحدثين، فخصصوا لها دراساتهم أو بعضا منها[1]، معتمدين على مناهج مختلفة، وأغلب هذه الدراسات ركزّت على الجوانب الاجتماعية ومزجتها بالمناحي النفسانية محاولة ربطها بالسياق التاريخي، وقلّما أُلْتُفِتَ إلى هذه الظاهرة بالانطلاق من النص ذاته، ففي دراسة (لأنا) المتنبي رأى صاحبها أن "المتنبي أول من أعطى للإنسان قيمة بوصفه فردا في المجتمع، إن استعماله كلمة (أنا) و(أنّي) أو صيغة المتكلم في كثير من أشعاره، وأمام الأمراء والسلاطين، إنّما هو إيمان بقيمة الإنسان، فلم يكن قبله من يستطيع أن يعتني بوجوده وكيانه جهرا بغير السلاطين والأمراء"[2].

ويذهب آخر إلى رأي مناقض للسابق إذ يرى "أن استخدامه للضمير (أنا) كان بقصد تحدي (المجموع) الذي ظلمه، بل أكثر من ذلك كان أبو الطيب يحاول طمس معالم هذا

[1]- حسين الواد: جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير. وأيضا صالح الزامل: تحول المثال.

[2]- علي الشوك: الثورية في شعر المتنبي، مجلة المثقف، عدد 17، 1960، ص14، ينظر صالح الزامل : تحول المثال، ص39.

المجموع باختفاء (نحن) من لغته الشعرية "[1]، ليتعدى ذلك إلى تفسير هيمنة صوت الأنا بدلالات الكبت والتعويض.

وبعيدا عن تفسير هذه الظاهرة بمقاييس الثورة واللاشعور وإطلاق الأحكام وتعميمها سيحاول البحث الاستناد إلى المقوم الصوتي الإيقاعي المحدد لبعض الإيحاءات والدلالات متقيدا بحضور (أنا) **الحصري القيرواني** في نصه، معتمدا على ظاهرة صوتية لا تقع إلا في لغة الشعر وحده، لم يلتفت إليها العروضيون، وإن تحدثوا عنها في باب القصر أو التقصير، وأدرجوها ضمن الجوازات الشعرية، ونعتها بعض دارسي الأصوات ظاهرة تقصير المقطع الصوتي مقابلين ذلك بظاهرة تطويل المقطع الصوتي، يقول: أحد الدارسين "ويتم تقصير الألف في كلمة (أنا) في معظم الأبيات ولاسيما إذا كانت متبوعة بساكن"[2] لتجاوز التقاء الساكنين الممتع عروضيا في حشو البيت.

استخدم علي الحصري ضمير المتكلم للمفرد (**أنا**) المنفصل البارز بتعريف النحويين أربعا وستين مرة، وهو رقم في ظاهره لا يعدّ مرتفعا، ولكن هذا التواتر قد لا يكون موجودا عند كثير من شعراء الأندلس والمغرب القدامى، ولا عند غيرهم من شعراء المشرق، ولا يمكن الجزم بذلك، فالعمل يحتاج إلى مسح يستغرق جهدا ووقتا طويلين.

وما يهم من أمر (**الأنا**) في شعر **الحصري** الضرير- بالإضافة إلى تكرارها مفردة في البيت أو معادةً- هو تعبيرها عن الوعي المأساوي، والرؤيا المأساوية.

فالإنسان حين تتجلى له المأساوية، وتدمي وعيه بوقوع الحدث المأساوي يلجأ إلى ضمير المتكلم محاولا التعبير عن خبرته المأساوية، وكيف أنَّه دفع إليها دفعا، وفرضت عليه: (الطويل)/(د:ص212)

أَنَا لُمْتُ أَهْلَ الْعِشْقِ قَبْلَكَ فِي الْهَوَى فَهَا **أَنَا** أُزْرَى بَيْنَهُمْ وَأُسَاءُ

تتماثل (**أنا**) الأولى مع الثانية في تعبيرهما عن الشاعر وخبراته العشقية، وتتباينان في أن (**أنا**) الأولى لائمة، و(**أنا**) الثانية ملُومَةٌ، وتشكل (**أنا**) ثنائية (مانع العشق ، عاشق

[1]- هادي خفاجي: الأنا والنحن ، مجلة الكتاب ، عدد2، 1972، ص 56 ، ينظر صالح الزامل : تحول المثال، ص39.

[2]- ابراهيم خليل: في اللسانيات ونحو النص، ص173.

مأساوي)، وبتتبع هذه الثنائية بالمقياس الإيقاعي يتبين : (أَنَا) تتألف من مقطع قصير مفتوح (أَ) يضاف إليه مقطع طويل مفتوح (**نَـا**)، وهذه الصورة مثلتها (**أنـا**) الأولى، وحولت (**أنـا**) الثانية إلى: مقطع قصير مفتوح (أَ) يضاف إليه مقطع قصير مفتوح (**نَ**) فتم بذلك تقصير المقطع الطويل المفتوح الأصلي.

- **أنا** الأولى إطالة الصوت ومده /لائم/حس لا مأساوي
- **أنا** الثانية تقصير الصوت/ملوم /حس مأساوي

أَنَا لُمْتُ أَهْلَ العشق قبلك في الهوى فَهَا أنا أُزْرَى بَيْنهم وأُسَاءُ

أَنَا لُمْ/تُأَهْلَلْعِشْ / قِقَبْلَ/كَفِلْهَوَىْ فَهَاْأَ / **نَـا**أُزْرَىْ بَيْ/نَهُمْ وَ/أُسَاْءُ

ب – /ب– – – /ب–ب/ب–ب– ب– ب / ب – – – /ب– ب /ب– ب

وبتحويل ثنائية (أنا الأصلية، أنا المقصرّة) إلى ثنائية (ارتفاع، انخفاض) وباستقراء تكرار (**الأنـا**) يتبين: إن الشاعر الحصري كان يعي أهمية الصوت ودور الإيقاع في الإيحاء والدلالة: (الطويل)/(د:ص109)

سَلَبْتَنِيَ اللُّبَ الّذِي **أَنَـا** لاَبِسُ سَقَى الله عَهْدًا مِنْكَ مغناه دارسُ

سَلَبْتَ/ نِيَلْلُبْبَلْ/ لَذِي أَ / **نَـا**لاَبِسُوْ

/ ب – ب – ← مقطع قصير مفتوح (ص ح)

فيترافق تقصير صوت (**الأنا**) مع السلب والانكسار.

يقول الشاعر مزاوجا بين (**أنا**) الارتفاع و(**أنا**) الانكسار:

دَنَا أَجَلِي حَتَّى مَتَى **أَنَـا** مُبْعَدُ دَمِي هَدَرٌ لاَ يُؤْخَذُ الْمُتَقَلَّدُ

شَرَانِي رَخِيصًا فِي الْهَوَى وَ**أَنَـا** غَالِ

دَنَا أَجَلِي حَتَّى مَتَى **أَنَـا** مُبْعَدُ

دَنَاْ أَ/جَلِيْ حَتْتَىْ/ مَتَىْ أ / **نَـا**مُبْعَدُوْ

/ ب – ب – ← مقطع قصير مفتوح (ص ح)

شَرَانِي رَخِيصًا فِي الهَوَى وَ**أَنَـا** غَالِ

شَرَانِيْ رَخِيصَنْ فِلْ /هَوَى و /أَ **نَاْ** غَالِيْ

/ ب ـ ـ ـ ← مقطع طويل مفتوح (ص ح ح)

فالإبعاد ترتب عنه تقصير الصوت معبرا عن الانكسار، والغلاء والنفاسة يوجبان إطالة الصوت ورفعه تعبيرا عن الارتفاع والعلو .

وقد يكرر **الأنا** بشكل عمودي محافظا على الدلالة عبر إيقاعية، يقول:

(مجزوء الخفيف)/(د:306)

مَنْ مُجِيرِي ومُصْرِخِي قَدْ هوى كل أبْلَخِ

أَنَا فَرْدٌ بِلاَ خَلِيـ لٍ ولا ابـن ولا أَخِ

أَنَا كالأوراق اشتكي فقد إِلْـفٍ وَأَفْرُخِ

أَنَا كالزرع والعِدَا كـالجرادِ المصوِّخِ

أَنَا أَبْكِـي بِنُضَّجٍ وسأبكي بِنُضَّخ

فالأنـا حملت دلالات: الانكسار والوحدة وفقدان الأمان وكثرة الأعداء ومدامة البكاء فقصّر بذلك الشاعر إيقاع النون ومنع تطويل الصوت ومدّه، فتلفظ (**أَنَـا**) في جميع الأبيات (**أَنَ**)؛ لتتحول من مقطع طويل مفتوح إلى مقطع قصير مفتوح، إذ الأبيات من إيقاع مجزوء الخفيف:فاعلاتن مستفعلن 2 x

أَنَـفَرْدُنْ	بِلَاْ خَلِيْ
ب (ب) ـ ـ	ب ـ ب ـ
فَعِلَاْتُنْ	مُتَفْعِلُنْ

(ص ح/ (ص ح) /ص ح ص/ ص ح ص) (ص ح/ ص ح ح /ص ح / ص ح ح)

أَ (نَـ) كلاْوْ ← **فَعِلَاْتن** ← (ب (ب) ـ)←**(ص ح/ (ص ح) ح ص/ ص ح ص)**

أَ نَـكْزَرْ ← **فَعِلَاتن** ← (ب -ب) ← **(ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص)**

أَ نَـأَبْكِيْ ← **فَعِلَاتن** ← (ب -ب) ← **(ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص)**

ولو أن **(أنـا)** مدّ صوت النون فيها بصائت طويل لاختلَّ الوزن الإيقاعي لمجزوء الخفيف، فساهم بذلك الإيقاع في شحن الدلالة وتكثيفها.

ويناوب الشاعر مكررا كلمة **(أنا)** في أبيات متفرقة في قصيدة رثائية يقول:

(المديد)/(د:ص308)

بَاتَ صَحْبِي يَسْهَرُونَ ولَمْ يَجِدُوا الوَجْدَ الَّذِي أَجِدُ

وَ**أَنَـا** أَسْهَرْتُ أعينهم إِنَّ دَمْعِي لـو رَقَا رَقَدُوا

قلت إذا قالوا تعزَّ :أَمَا للبُكَـا منْ بَعْدِهِ أَمَدُ

مدَّ دَمْعِي فِيـهِ بَحْرُ دَمِي فَأَبَى أن يَنْفَدَ الأَبَـدُ

أَنَا أَبْكِي والغليل كما كَانَ في الأحشاءِ والكَمَدُ

[...] يا عُقَابَ المَوْتِ حُمْتَ عَلَى عَقِبـي فانحلَّـتِ العُقَدُ

اِخْتَطَفْتَ ابنَ اللُباةِ وَلَمْ تَحْمِهِ الأَظْفَارُ واللِّبَدُ

وَخبَا نَجْمِي فها **أَنَا** ذَا لا سنًى يَهْدي ولا سَنَدُ

كَبِدُ الْمَـرْءِ ابنُهُ فَإِذَا كَـبَّ أَمْسَى مَـا لَهُ كَبِدُ

كرّر الشاعر كلمة **(أنـا)** معبرا عن خبرته المأساوية، وارتبطت **(أنـا)** الأولى بدلالات: أسهرتُ – ارتفاع الصوت (لورقا رقدوا) قلتُ ، أمَدُ ، مَدَّ ، عدم نفاد الأبد، وكلها تحتاج إلى تطويل الصوت الإيقاعي، فهل التقطيع العروضي يظهر تماثل الإيقاع والإيحاء؟ الأبيات من بحر: المديد وتفعيلاته :فاعلاتن+ فاعلن+ فاعلاتن 2x

وَ**أَنَـا** أَسْهَرْتُ أَعْيُنَهُمْ

وَ**أَنَـا** أَسْ/هَرْتُأَعْ /يُنَهُمْ

ب **ب** – – / – ب – /ب ب –

وَأَ نَـنَاْ أَسْ ←فَعِلَاْتن← (ب ب ـــ)←(ص ح/ ص ح / ص ح ح) ص ح ص

مقطع طويل مفتوح

أما (أنـا) الثانية فارتبطت بالبكاء والغليل الدفين في الأحشاء والحزن والغمّ و كلها دلالات موحية بالانكسار:

أَنَا أَبْكِي والْغَلِيلُ كَمَا

أَنَاأَبْكِيْ/ وَلْغَلِيْ/ لُكَمَاْ

ب ب – – / – ب – /ب ب –

أ نَـاْبْكِيْ ← فَعِلَاْ تن← (ب ب)←(ص ح/ ص ح) ص ح

ح ص/ ص ح ح

مقطع قصير مفتوح

وكلمة (أنـا) الواردة ثالثة في أبيات القصيدة ارتبطت بالموت الذي اختطف الابن وحلّ عقد الشاعر فانطفأ نجمه، وفقد الأحبة وصُرِعَ وانكسر:

وَخَبَا نَجْمِيْ فَهَاْ **أَنَـذَا**

وَخَبَا نَجْ/مِيْ فَهَاْ / **أَنَـذَا**

ب ب – – / – ب – / **ب ب** –

أ نَـاْذَاْ ← فَعِلُنْ← (ب ب)←(ص ح/ ص ح) ح ص

ويحتاج الشاعر إلى الاستفاقة والتيقن بأن الابن الفقيد قد لا ينفعه غدا، فكلّ نفس تجازى بما كسبت: (الطويل)//(د:ص407-408)

أفق أَيُّها المغرور إنَّكَ مُنْتَشٍ كَأَنَّكَ مصبُوحٌ يُـعَلُّ بِقَرْقَفِ

أَيُغْنِي غَدًا عبدُ الغَنيِّ بِوَقْفَةٍ لملتفتٍ يلـقاه أو متشوِّفِ

أم الحور والولدان يثنين طرفهُ عن المذنب المستشفع المُتَلَهِّفِ

فيمد صوته ويطيله معلنا:

أَنَـا أَعْلَمُ ابني رَاحِمًا مُتَعَطِّفًا فمن لي غداً بالرَّاحم المتعطِّفِ

أَنَـاْ أَعْ/لَمُبْنِيْ رَا/حِمَنْ مُ/تَعَطْطِفَنْ

ب – –/ب––– /ب– ب/ب – ب –

أ (نَـاْ) أَعْ ← فَعو لُن← (ب ــ –)←(ص ح/ ص ح ح /ص ح ص)

ويماثل بذلك الإيقاع الدلالة، ويعبر عنها، وتحتوي الثانية الأول وتمده بأسرارها، ويلجأ الشاعر المأساوي متخطيا مصيره، مواجها قدره، متسخطا برفع صوته، وإظهار رفض الاستسلام والخضوع يقول: (الكامل)/(د:ص423)

جادتْ ثَرَاكَ من العُيُون سحائِبٌ ونعتك أُقْمارٌ معي وشُمُوسُ

فَأَنَـا أُقِيمُ مَعَ النَّوَادبِ مَأْتَمًا وَمَعَ الحسان الحور أنت عَرُوسُ

والندب لا يتم إلا برفع الصوت، وتعداد محاسن الفقيد، فكيف والنوَّادب جمع كثرة تدل على ما لا نهاية، فالصوت يتحول إلى أصوات تتعالى وتمتد دون نهاية :

فَـ**أَنَـا** أُقِيمُ مَعَ النَّوَادبِ مَأْتَمًا

فَـ**أَنَـا** أُقِيْ/مُمَعَنْنَوَاْ/دبِمَأْتَمَنْ

ب ب– ب–/ب ب –ب–/ ب ب –ب–

فَأَ (نَـاْ) أُقِيْ← مُتْفَا عِلُنْ ←(ب ب (ب–)←(ص ح/ص ح/ ص ح ح /ص ح/ص ح ح)

سبق الإشارة إلى قول الناقد الروسي (شيستوف) في كتابه حول المأساوية لدى الروائي دوستويفسكي والفيلسوف نيشته يتضمن ما معناه أن الإنسان إذا أدخل العالم المأساوي يستشعر وحدته، وبعده عن الآخرين الذين يذّكرونه دائما بمثاليتهم؛ ويتحول ما فيه نفع في نظره مستهجبا، ويستنكر الناس ذلك، ويدعونه للعيش بسلام وهو يرفض مستشعرا العزلة الرهيبة، يقول **علي الحصري القيراوني** : (الخفيف)/(د:ص371)

بَكَّتَ الدَهْرُ فِيكَ فِهْرًا فَبكَّتْ وَ**أَنَـا** هَدَنِّي إِلاَمُ أُلاَمُ؟

وَ**أَنَـا** هَدَنِّي إِلاَمَ أُلاَمُ

وَ**أَنَـا** هَدْ /دَنِيْ إِلَاْ / مَ أُلَاْ مُوْ

ب ب – –/ب– ب . / ب ب ..

وَأَ **نَا** هَدْ ← فَعِلاَ تُنْ ←(ب ب – ÷) ← (ص ح / ص ح/ ص/ ص ح ص)

وهذا الرفض ورفع الصوت ومدّ المواجهة ينكسر أمام العزلة والوحدة والنفي، يقول:

(الوافر)/(د:ص302)

ومات ابني فها **أنا** لا فؤادٌ ولا بَصَرٌ ولا مَوْتٌ مريحُ

فالموت إخفاء وستر، وتكرار **(لا)** يكثف دلالة النفي والسلب والفقد، والتنوين يقطع الصوت **بنون** ساكنة، ويبقى الشاعر منكسرا أمام عزلته وغربته:

ومات ابني فها **أنا** لا فؤادٌ

وَمَاْتَبنِيْ / فَهَاْأَنَـلَاْ /فُؤَاْدُنْ

ب– – – /ب– ب **ب** –/ب – –

فهاأ نَ نَـلَاْ← مُفَاعَلَتُنْ ← (ب – ب ÷) ←(ص ح/ص ح ح/ ص ح/ ص/ ص ح ح)

ويوضع الشاعر في مقام المواجهة، ولا مناص من رفع الصوت وإطالته تبيينا للحقيقة ووقوفا عند نصاعتها وبروزها، يقول: (السريع)/(د:ص339–340)

وثَاكِلٍ قلتُ له في الدُّجَى قد أطفأ الشمعة من قطّا

قالت هو النجم هوى آفلاً فغطني الدمع الذي غطّى

وأظلم الأفقُ ولكن به أنارت المقبرة الوسْطَا

وأعْوَلَ القابرُ لمَّا رأى أيَّ شهابٍ بالثَّرى غطَّى

فقلتُ يا ويحك والويح لي كيف هوى الكوكب وانحطّا

لا تضعنَّ المشتري في الثرى واجعل له أَوْجُهَنَا بُسْطَا

فقال لي وهو يرى ما أرى يكفيه ما الله له وطَّا

أَبْشِرْ برضوانٍ مِنَ الله مَنْ قَدَّمَ هذا أَمِنَ السُخْطَا

قلت: بريءٌ و**أَنَا** مُذْنِبٌ هل يستوي المحروم والمعطى ؟!

قُلْتُ: بريءٌ و**أَنَا** مُذْنِبٌ

قُلْتُ بَرِيْ/ءُنْ و**أَنَا**/ مُذْنِبُنْ

- ب ب -/ - ب ب-/- ب-

ءُ نْ وَأَ **نَا** ← مُسْتَفْعِلُنْ ← - ب ب (—) (ص ح ص/ص ح/ص ح/ **ص ح ح**

ويذكر زوجته الخائنة، ويحمّلها أحد أسباب موت الابن، ويقصّ حادثة فرارها وهجرها لفلذة كبدها، ثم يستغفر ربه مقرا بذنبه، ويرغم على رفع صوته، وإطالة **أناه** مستجديا عفو الله تائبا يقول: (السريع)/(د:ص341)

لو علمت أمّك ألاّ ترى وجهك ما أزمعت السُّخطا

تزودت منك لتعليلها ذُؤَابَةً عَطرَّتِ المُشْطَا

ريَّاكَ فيهَا فإذَا ضُوِّعَتْ كانت على القلب الشجيِّ ربْطَا

حَسَدْتُهَا اليَوْمَ عَلَيْها فلو جَاءتْ بِهَا وَفَتْ لِي الشَّرْطَا

بل ابْتَغَتْ غيرك وَلْدًا فَلا عَوَّضَهُ اللهُ ولا أَنطَى

أَجازت البحرَ ولَوْ عُوقِبَتْ بِذَنْبِهَا لم تبْلُغِ الشَّطَا

والبَرْبَرَ اختارت على عُرْبِهَا وسوف تهوى الرّومَ والقِبْطَا

كأنَّها منْ سَبَإٍ بُدِّلَتْ بِجَنَّتَيْهَا الأثل والخَمْطَا

لقد شَفَتْ بالبعدْ لو أنَّهَا مِنْ تَتَّسٍ صارت إلى قِفْطَا

والله استغفرُ من ذنبها لو عُصِمَ الإِنْسَانُ مَا أَخْطَا

خَطَوَتُ للغيِّ لخطواتها وربَّمَا كنت **أنا** أخطا

شبَّتْ وشِبْتُ وبغيض الدُّمَى من أَبْصَرْتْ فِي فَوْدِه الوَخْطَا

ورُبَّمَا كُنْتُ **أَنَا** أَخْطَاْ

ورُبْمَاْ /كُنْتُ أَنَاْ/ أَخْطَاْ

ب-ب-/- ب ب -/- -

كُنْتُ أَ **نَاْ** ← مُتَفْعِلُنْ ← - ب ب (—) ص ح ص/ص ح/ص ح/ **ص ح ح**

ويستشعر اغترابه وقد بلغه ما ساءه من بعض أحبابه: (الطويل)/(د:ص134)

برمتُ بمَا أَلْقاهُ مِمَّن أُوَامِقُ وَأُوذِيتُ حتَى لا أَرَى من أُصَادِقُ

إذا ما امرُؤ أصفيته الودَّ واثقًا بِخلَّتِهِ لم تصف منه الخَلائِقُ

فيا ليت شعري هل إلى الناس كلّهم **أنـا** مذنب أم ليس فيهم موافقُ

فلا **أنا** مسرور بمن هو واصلي حِذارًا ولا آسي على من أُفارقُ

وتحمل الأبيات دلالات خيبة الأمل وتواصل الأذى واشتداد الانكسارات، وبالرجوع إلى إيقاع **الأنا** يتبين:

أنَـا مُذْنِبٌ أَمْ لَيْسَ فِيهِمْ مُوَافِقُ

أَنَـا مُذْ/نِبُنْ أَمْ لَيْ/سَفِيهِمْ/ مُوَافِقُوْ

ب – – /ب – – –/ب – –/ب– ب –

حافظت **الأنـا** على مقطعها الطويل المفتوح، فمُدَّ الصوت بها لأن الشاعر يبرز براءته، ويعلن الأذى اللاحق به من الآخرين مصرحا باستشعار الغربة والتفرد، ويدفعه ذلك إلى الانكسار والحزن والنفي، يؤكد ذلك:

فلا **أنا** مسرورٌ بمن هُوَّ وَاصِلِي

فَلاْ أَ/ **نَـ**مَسْرُورُنْ/ بِمَنْ هُوْ/ وَوَاصِلِيْ

ب– ب/ **ب** – – – /ب– – / ب– ب –

أَ **نَا** مُذْ ← **فعو** لُنْ ← ب ← — ←(ص ح/ **ص ح ح** ح ص)

نَـمَسْرُوْرُنْ ← **مـ**فاعيلن← **ب** – ←(**ص ح** ح ص/ص ح ح/ ص ح ص)

ويخلص البحث بعد تتبع إيقاعات **(الأنا)** وتطويل صوتها وتقصيرها إلى:

- إن **(الأنا)** بين جميع ضمائر المتكلم المفرد تحتل بعدا ثابتا مؤكدا للفردانية، إذا قورنت ببقية الضمائر، ولكن مقولة أن (الأنا) عندما تتصدر الكلام لها جلبة كبر وخيلاء"[1]، تحتاج إلى تصويب، لما فيها من حكم مطلق تعميمي الدراسة الإيقاعية قد لا تثبته، بل قد تناقضه وتنفيه.

- إن **الحصري القيرواني** استطاع أن يطوّع اللغة، ويستغل طاقاتها الإيقاعية نافيا بذلك فكرة أن الإيقاع مجرد تلاعب بالمقاطع ، مثبتا أهمية ربط هذه النغمات الصوتية بالألفاظ والأحداث، **للتكامل بذلك ثنائية الإيقاع والدلالة**، ويشتد الارتباط بين حديها، وهو ما ستحاول الدراسة التركيبية إثباته.

[1]- صالح الزامل: تحول المثال، ص40.

2-2) المستوى التركيبي:

2-1: أسلوبية الحذف

2-2: أسلوبية التقديم والتأخير

2-1- أسلوبية الحذف:

أظهرت الدراسة الإيقاعية لشعر **علي الحصري القيرواني** امتلاكه القدرة على استخراج ما في اللغة من طاقات صوتية، تحمل في أعماقها سحرا يوحي بجمالية أسلوبية، ساهم **الحذف** خصيصة تركيبية أسلوبية بدور في ذلك، لأن هذه الظاهرة ليست معزولة بل مكونة في بنية كلية متكاملة.

وقضية الحذف من القضايا التي استوقفت الدارسين الأسلوبين والنحويين والبلاغيين، بوصفها مجاوزة للمستوى التعبيري العادي، وخرقا للضوابط اللغوية والنحوية.

وإذا كان الدرس النحوي الذي أثبتها[1] اكتفى بتحديد مكان الحذف في التركيب، وتقديمه، ومناقشته مدى سماح نوع البنية التركيبية أو الصرفية بوقوعه على مستوى الوجوب أو الجواز أو المنع، وشروط كل ذلك[2]، فإن البلاغة العربية تخطت تلك الحدود، وعدت هذا الخرق "مشكلا في النص، وليس خطأ في الإعراب، وإنما هو جوهرة فلتت من عقد قياس النحويين وضوابطهم[3]، محاولة معرفة سر هذه المجاوزة، ودلالتها على مستوى التبليغ، وأسباب اللجوء إليها، منطلقة من أن الإبداع الأدبي عمل مخرمٌ يطلب من المتلقي "وصل ما قطع في البنيات التركيبية، لملْء الفراغات التي جعلت النص الأدبي مخرّماً بما ينتج عن عملية الحذف"[4].

يعد الحذف أحد العنصرين المكونين للإيجاز يقول **الرماني** (- 386هـ): "الإيجاز على وجهين: حذف وقصر، فالحذف إسقاط كلمة للاجتزاء منها، بدلالة غيرها من الحال،

---

[1]- دعا كريم حسين ناصح الخالدي: إلى إبعاد ظاهرة الحذف من الدراسات اللغوية العربية، ويعد: "الحذف في اللغة العربية [وهما] ينبغي إزالته وخطأ منهجيا في الفكر اللغوي لابد من تصحيحه" كريم حسين ناصح الخالدي: البديل المعنوي من ظاهرة الحذف، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص196.

[2]- ينظر: بوجمعة جمي: ظاهرة الحذف في شعر البحتري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص66 وما بعدها.

[3]- المرجع نفسه، ص17.

[4] -المرجع نفسه، ص19.

أو فحوى الكلام، والقصر بنية الكلام على تقليل اللفظ وتكثير المعنى من غير حذف"[1]، ولن يكتفي البحث بتحديد مواطن الحذف في البنية التركيبية والصرفية، وإنما سيتجاوزه إلى إبراز الأثر البلاغي محاولا معرفة سره، ودلالته على مستوى التبليغ، وقدرته على التأثير.

2-1/أ: حذف المسند أو المسند إليه الاسميين:

تعود اللسان العربي على مثل هذا الحذف، إذ المتلقي يستطيع أن يدرك الدلالة معتمدا السياق أو القرائن، يقول علي الحصري: (الوافر)/ (د: ص301)

نَبَا بَصَرِي فَنَابَ الْقَلْبُ عَنْهُ وَبِتُّ بِهِ أُلِحُّ وَلاَ أُلِيـحُ

أَلَمْ تَرَ أنّنِي بِهُدَى فؤادي تَبيِّـَن لي من الحَسَن القبيـحُ

فلو تُرِكَ المَسيحُ يُريدُ بُرْئِي لقال: كَفَتْ بَصِيرَتُك المسيحُ

ومات ابني فها أنا لا فؤاد ولا بصرٌ، ولا موتٌ مُريـحُ

البنية التركيبية للبيت الرابع تخلّلها حذف المسند، تولد عنه إيجاز، والعناصر التي يمكم أن تسدّ تلك الفراغات كي يظهر المعنى العميق لكل تركيب تقدر: لا فؤادٌ **لي يهديني** ولا بصرٌ **لي أبصر به**، ولا موت مريحٌ **ينقذني من شقاء الحياة**.

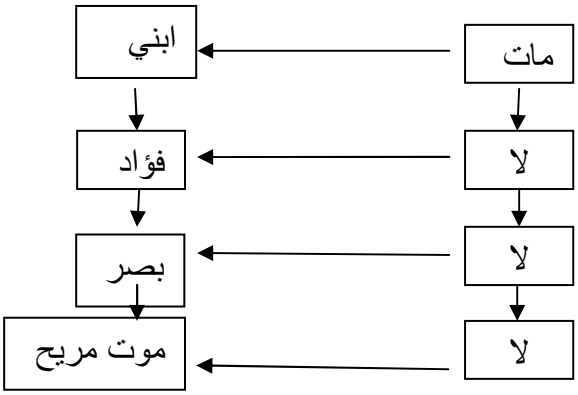
وقد اجتمع في البيت الحذف والتنكير مكونين قوة تعبيرية إيقاعية تجعل صورة الشاعر المفجوع شاخصة في ذهن المتلقي؛ فبعد صبره لفقدان البصر واستعاضته عنه بقوة البصيرة شكّل موت الابن **الحدث المأساوي**، ونبه وعي الأب المفجوع، لتتراءى له بشاعة الفقد، ويقف وجها لوجه أمام المأساة.

وتكرار أداة النفي(لا) ثلاث مرات ترسيخ لدلالة الفقد وعموميته المعبر عنها بالتنكير، والاكتفاء بعد حرف النفي بالمسند إليه إنهاء للجملة وقطعا لإطالتها، ليحمل **الحذف** دلالات عميقة توحي بتفخيم معنى الفقد والسلب، وكأنه نفي عمّ كل الأفئدة والأبصار؛ فالشاعر افتقد بصيرته وأفئدة الجميع، وعمّه الظلام الذي خيّم على كل من حوله ليكون بذلك النفي شاملا

[5]– الرماني: النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني)، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط2، 1968، ص16.

موحيا بعظم المصاب، بالإضافة إلى دلالة الوحدة والعزلة، إذ الشاعر فقد فؤاده وأفئدة من حوله، وسلب بصره وأبصار الآخرين، وازداد شقاء لأن الموت لا يريحه من حياة الوحدة.

وعلى مستوى الإيقاع فإن الجمل القصيرة الموصولة بواو الجمع والمشاركة كونت إيقاعا ترجيعيا متوازنا ينتهي في كل مرة بنون ساكنة تقطع الصوت مثلما قطع الموت الابن من عالم الأحياء مشكلة ثنائيات تتوزع بهذا الشكل: (مات، ابني)، (لا، فؤاد)، (لا، بصر)، (لا، موت مريح):



ليحمل الموت دلالة النفي المكرر، ويماثل الابن الفؤاد والبصر وانعدام الموت المريح، وفي تقصير الجمل تلاؤم مع قِصَرِ عمر الابن، وانتفاء وجوده حمل التركيب على حذف دلالات الامتلاك والاستحقاق **(لي، عندي)**، ليتشاكل الحذف التركيبي مع الدلالة والإيقاع إذ لو ذكرت المحذوفات لاختل إيقاع بحر الوافر.

ويحقق الشاعر **بأسلوبية الحذف** خرقا للضوابط اللغوية، هو"شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[1]

إن **الحصري الضرير** يدرك بذوقه الفني، وإحساسه المرهف ما يتفجر من التراكيب العربية من معاني تجد نفس المتلقي متعة في استكمال المحذوفات مستعينة بتقدير العناصر، يقول: (الرمل)/ (د: ص-413)

[1]- عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر بن عبد الرحمن): أسرار البلاغة، تح أبو فهر محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر ، ط2، 1992، ص146.

سُلِبَتْ أنفسَ عِلْقٍ راحَتِي درةً بيضاءَ صيغتْ من عَلَقْ

لَوْذَعِيٌ كنت أرجو كونه خلفًا منّي إذا الموت طرَقْ

خرقت البنية الشعرية للبيتين قواعد نحوية خرقا تحمله رويّ القصيدة الذي سُكِّن دون مسوغ نحوي، لكن تم تسكينه بمسوغ سماه سيبويه بـ: "باب ما يحتمل الشعر"[1] ، وهو ما يعرف بالضرورة الشعرية، لأن وزن الرمل فرض تقييد الاسم المجرور ثم الفعل الماضي ليتحقق التوازن الإيقاعي، وتتماثل القافيتين، ويظهر حذف المسند إليه في (لوذعيٌ) المقدر ب(هو)، وأسلوبيته في بناء صدور الأبيات متفرقة في قصائد تعتمد هذا الحذف الوارد مبتدأ، ليوجه انتباه المتلقي إلى الخبر الذي يتضمن جوهر صفات الابن الفقيد من خفة وذكاء وظرف وحدّة فؤاد، وفصاحة لسان، كأنه يلذع بالنار من ذكائه، ليكمل الصورتين المجازيتين الواردتين في البيت قبله: وتظهر سيطرة الشاعر على الأدوات الفنية للمجاز اللغوي، وما سيتم به من المبالغة التي هي أثر من آثار الخيال، ومن تجسيم زاخر بالحركة والألوان، وتشبيه الابن (المحذوف في التركيب) بالعلق النفيس المبدل من الدرة البيضاء المصرح بهما: ادعاء بأن الطرف الثاني من التركيب التشبيهي لا يساوي الطرف الأول المحذوف في الصفات وحسب، بل يتجاوزه إلى إمكانية أن يسدّ مسدّه، ويكثف بذلك المعنى الذي يفضي إلى أعمق الدلالات متجاوزا بذلك المعنى السطحي، ويدعم هذه الصورة بالمجاز المرسل مطلقا الجزء (راحتي) ليريد به (الكل) المعادل للشاعر لما يحمله هذا الجزء من دلالات الامتلاك والقدرة والسيطرة المنتفية بفعل السلب المجهول الفاعل (سُلِبَتْ)، وتبرز إيحاءات القهر التي استشعرها الأب المفجوع.

وهذه التوليفة من الخروق التركيبية والانزياحات البلاغية تتعاضد لتؤكد هزيمة الأب أمام فجيعة الموت وترسم المشهد المأساوي المفجر للمواجهة والتخطي، يقول:

(الطويل)/(د: ص231)

[1]–أحمد محمد ويس : الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص75. وهو يحيل إلى سيبويه:الكتاب، تح محمد عبد السلام هارون، دار القلم، القاهرة، 1966،ج1، ص26.

فنيت هوًى إلاّ حُشَاشَةَ مُهْجَتِي أَجُولُ بها في مربع ومصيفِ

فَرِ يدٌ من الأحباب أبكي طلولهم وأكثر فيها لو شُفِيتُ وقُوفِي

يتكرر حذف المسند إليه، ويختلف العنصر المحذوف المقدر، فبعد أن اعتمد الشاعر الخصيصة الإيقاعية المتمثلة في إطالة صوت النون في ضمير المتكلم المفرد المنفصل أو تقصيرها عمد إلى خرق التركيب النحوي بحذف الضمير **(أنا)**، والتركيز على المسند الخبر **(فَرِيدٌ)** للفت الانتباه إلى وحدته وافتقداه للأنيس.

وترتفع أصوات فواعل المنع في التجربة العشقية محاولة صد العاشق المأساوي يقول: (الطويل)//(د:ص112)

عرفت ذنوبي هل إليك شفيع عثرتُ أَقِلْني أو فسوفَ أضيعُ

عقابك مثلي أنت عنه رفيعُ **عُبَيْدٌ ذَلِيلٌ سَامِعٌ ومُطِيـعٌ**

ومَوْلىً عَزِيزٌ مِنْ طِرَازِهُمُ الْعَالِي

يستمد الشاعر تجربته العشيقة من تجارب العشاق المأساويين الذين فنوا في عشقهم ورفضوا فواعل المنع، ويعتمد في البنية الشعرية لهذه الأشطر **أسلوبية الاستفهام**، وما حملته من دلالات الاستعطاف والشكوى، وهو ما استدعى حذف ضمير المتكلم **(أنا)**، ليكثف الخبر وينبه إليه، ويوظف جملة من الخصائص الأسلوبية المفجرة للدلالات العميقة: **التصغير** وما يوحي به من معاني الذل والقهر والوجع والافتقار، و**التنكير** للتعميم والشمولية، و**التنوين** لقطع الصوت تركيزا على الصفات، ثم خصيصة **الفصل والوصل** لإحداث التوازن الإيقاعي (عَنِيدٌ- ذَلِيلٌ- سَامِعٌ)، ثم إيقاف تداعي الصفات وتواصلها لكسر رتابة الإيقاع، ومفاجأة المتلقي باستئناف العطف، إذ المتوقع من الفصل بعد الوصل أن يحمل دلالات تباين ما قبلها؛ ويساهم حذف المسند إليه **(أنا)** في عدم اختلال إيقاع الطويل.

2-1/ب: حذف المفعول:

يقول الشاعر مخاطبا العيد الذي أتاه يحمل السعادة والأفراح: (البسيط)//(د:ص364-365)

أبدلت يا عيدُ عيني حامِ من سَامِ ففاض جفني بما أفضى إلى يامِ

قد كنت هيمانَ مهمومًا بلا جلدٍ فزدت ضعفين في همّي وتهيامِي

عَهِدْتُ ليلتك البيضاء نيِّرةً فمالها كحَّلت عيني بإظلامِ

حتى تناسيتُ ما عوّدتُ من فرح وقبحُ يومٍ يُنسِّي حُسْنَ أيَّامِ

[...] مخايلٌ فيك راقتني محاسنُها سَرَّت ببدءٍ ولم تسرُرْ بإتمامِ

تبرز الأبيات مدى اهتمام علي الحصري بالتراث الديني ونهله منه واستقائه من معينه، وهو ملمح بارز في أشعاره، يسهم في الإفادة من مضامينه المتعددة "والارتقاء بأدواته التشكيلية وقدراته التعبيرية"[1]، ويركز الشاعر على صورة مستوحاة من قصة النبي نوح عليه السلام وأبنائه معتمدا التشبيه الدال على محاولة: "مقارنة الشاعر بين واقعه الذي يحاول التعبير عنه وما يرمز إليه في الإطار التاريخي ليضفي الثاني على الأول الذي يزداد بروزا وعمقا وامتدادا؛ فقد رمز بحام ابن نوح عليه السلام إلى الجنس الأسود، وبسام إلى الجنس الأبيض، والسامي: كلمة تطلق على الذهب والفضة، ليكون الشاعر بفقده ابنه عبد الغني قد أبدله العيد سواد العين من بياضها، لتذرف طوفانا من العبرات يغرق يام ابن نوح الذي أغرق بالطوفان يقول الله تعالى:

وَنَادَىٰ نُوحٌ ٱبْنَهُۥ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَٰبُنَيَّ ٱرْكَب مَّعَنَا وَلَا تَكُن مَّعَ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴿٤٢﴾

قَالَ سَـَٔاوِيٓ إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ ٱلْمَآءِ ۚ قَالَ لَا عَاصِمَ ٱلْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ ٱللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَ ۚ

وَحَالَ بَيْنَهُمَا ٱلْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ ٱلْمُغْرَقِينَ ﴿٤٣﴾ [هود- 42- 43]

وبالعودة إلى **أسلوبية الحذف** المعتمد في البيتين الأخيرين بالتركيز على الفعل وخصيصة المقابلة (سَرَّتْ بِبَدْءٍ- لَمْ تَسْرُرْ بإتْمَامِ) : يمكن تقدير المحذوفين (سَرَّتْنِي)

[1]- إبراهيم منصور محمد الياسين: استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص8.

(لم تسرُرْني)، وإسقاط عنصر المفعول به في البنيتين لم يتمخض عنه أي لبس أو غموض بالرجوع إلى(راقتني)، لكن الإبداع البلاغي جعل الشاعر يفضل الحذف لتركيز العناية على الفعل ونقيضه، ولينتقل بهذا الخرق إلى تعميم السرور الذي كان موجودا ثم انعدم بموت الابن، ويفسح بذلك المجال للأحزان لتحل محله ويستمر جاعلا هذا التفجع عاما شاملا، وقد سبق هاذين الحذفين إسقاط أحد المفعولين اللذين يتعدى إليهما الفعل (ينسّي) في البيت الرابع، إذ يمكن تقدير الحذف بالقول: ينسّي الإنسانَ حسنَ أيام لمقام الحكمة التي ورد فيها، ويدعم هذا الحذف بظاهرة الالتفات[1]عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، ليفاجئ المتلقي، وينقل التجربة من الشخصية والتخصيص إلى الحكمة والتعميم، مركزا على فعل نسيان المسرة وبقاء الحزن والآلام، يقول متذكرا أيام الوصال:

(الطويل)/(د:ص217)

حُسِدْتُ عليه قاتل الله حاسدي فضنّ به الدهر الذي كان **يَسْمَحُ**

حَمدتُ زماني فيه ثم ذممتُه ومازال هذا الدّهر يُهْجَى ويُمْدَحُ

حَديثٌ له في النفس لستُ أُذِيعُهُ فتذكارُه يُوسِي الفؤادَ و**يَجْرَحُ**

يكثر الشاعر من تشخيص الدهر، ويعده مانعاً من موانع تجربته العشقية المطالب بكتمانها، ويعتمد **خصيصة الحذف** في البيت الثالث مركزا على فعل (يجرحُ) إدراكا منه أن القافية أعظم ما في البيت، محافظا على إيقاع بحر الطويل بعدم الذكر، ولا يجد القارئ مشقة في إكمال العنصر المحذوف يجرحه (الفؤادَ)، وفي عدم تقييد الفعل بمفعوله دلالات الإطلاق لتعمّ الجراح الفؤاد وغيره، وتزداد بذلك تأثيرا وإيلاما إذ فعل المواساة أتم جملته: (يُوسِي الفُؤَادَ) في حين بقي فعل الجرح (يَجْرَحُ) مستمرا، يقول الحصري القيرواني:

(الخبب)/(د: ص143)

صَنمٌ للفتنة منتصبٌ أهواه ولا أتعبَّـدُهُ

[1]– في تعريف الالتفات ينظر: ابن رشيق: العمدة، المصدر السابق، ج2، ص57 وما بعدها.، وينظر– ابن الأثير(ضياء الدين): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح محمد محيي الدين عبد المجيد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1939، م2، ص18/4.

صاحٍ والخمر جنى فَمِه سكرانُ اللحظ مُعَربِدُهُ
ينضو من مقتله سيفا وكأنّ نعاساً يُغْمِدُهُ
فيُريقُ دمَ العشاقِ بـه والويل لمن يتقلّدُهُ
كلاَّ لا ذنب لمن **قَتَلَتْ** **عَيْنَاهُ وَلَمْ تَقْتُلْ يَدُهُ**

في الأبيات **حذوف** كثيرة: حذف **المسند إليه** في أول صدري البيتين الأولين تركيزا على **المسند** (الخبر)، وتعميم بالتنكير والتنوين لقطع الصوت والتوقف عند الصفتين، وفي البيت الخامس **حذف المفعول** مرتين وهذا النوع من الحذف قال فيه **الجرجاني** "وهو أن يكون معك مفعول معلوم مقصود قصدُه، قد علم أن ليس للفعل الذي ذكرتَ مفعول سواه، بدليل الحال أو ما سبق من الكلام، إلاّ أنّك تطرحه وتتناساه وتدعه يلزمُ ضمير النفس، لغرض غير الذي مضى، وذلك الغرض أن تتوفر العناية على إثبات الفعل للفاعل، وتخلُص له، وتتصرف بجملتها، وكما هي إليه"[1]، ليتولد عن ذلك الحذف التركيز على فعل القتل غير الموجب للثأر أو دفع الدّية، فميته شهيد في ساحة العشق، ويرسم الشاعر المأساة العشقية المعبرة عن العاشق المتراوح بين المذنب والبريء، وهي خصيصة مأساوية تعضدها **المطابقة** بين الفعل ونقيضه قَتَلَتْ ـ لَمْ تَقْتُلْ، ويمكن تقدير المحذوفين: (قتلت عيناه العشاق ـ ولم تقتلهم يده).

أما على مستوى الإيقاع فإن الشاعر سخَّر هذا الحذف لبناء إيقاع الخبب وإحداث التوازن الصوتي بين الفعل ونقيضه المفجر للإيحات المأساوية، يقول الشاعر:

(الطويل)/(د: ص238)

وفتني دموعُ العين والصَّبْرُ خانني فجُرِّعتُ في حُبِّي لك المرَّ والحُلْوَا
وضقت بهذا الحب ذرْعًا وحيلةً فحتّى متَى أشكو، ولا تنفعُ الشَّكْوَى
وهبْتَك حظّي من سرور ولذّة فجازيتني أن زدتُ بَلْوَى على بَلْوَى
وشَى عندكَ الواشون بي فهجرتني وحمَّلْتِني في الحبِّ ما لم أكن أَقْوَى
ولو أنَّني إذ كنتُ عندكَ مذنباً وجدتُ سبيلاً حيث أسألك الْعَفْوَا
وصالُك لي مُحْيِي وهجرُكَ قاتِلي وحبُّكَ شُغْلٌ كنت من قبله خُلْوَا

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص156.

الافتقار العشقي يكون بنية لغتها ألفاظ من قاموس الشقاء والعذاب، وتصوير فني لمشهد الفراق القاتل والهجر المؤجج لنيران اليأس المفجر لطوفان الدموع مما دفع بالشاعر العاشق إلى اختيار **الأسلوب الإنشائي** الاستفهامي وأخرجه عن معناه الأصلي إلى معنى الشكوى؛ واستعان الشاعر بأسلوبية الحذف التي لا يكاد بيت من الأبيات السابقة يخلو منها: **حذف** العنصر المكمّل للفعل (أَشْكُو) تركيزا على الشكوى واستحياءً من المشكو منه، إذ المحب المأساوي يصرّ على الاستمرار في عشقه مدركا أن نهايته مأساوية، معمما الشكوى لتتفجر الإيحاءات: (أشكوك- أشكو الحب- أشكو نفسي- أشكو الواشين)، ولا تتوقف الدلالات المقدرة معبّرة عن الحالة المأساوية، ويتماثل هذا الحذف مع الحذف الذي أصاب البنية التركيبية الموصولة به: (لا تنفعني الشكوى) ليشمل **حذف المفعول** الشاعر الشاكي، ويتعدّاه لكل من عانى الافتقار العشقي، واكتوى بناره، ويقع الحذف في البيت الثالث محققا التركيز على زيادة العذاب الدالة على آلام الهجر: (زدتُ نفسي بَلْوَى) إذ المحب وهَب المحبوب سعادةً، فجازه بأن جعل شقاءه يتضاعف، مصرحاً بذلك: (زِدْتُ) ليقع في المنطقة الوسطى بين البريء والمذنب.

ويظهر الحذف في البيت الرابع: (ما لم أكن أقوى **على حمله**)، وهذا العنصر المحذوف كان التركيب التام سيضعه في موقع قافية البيت، ويترتب عنه تكرار مخل ببلاغة التركيب، ليتم بذلك التركيز على تأكيد عدم القدرة على تحمل مشاق الهجر الذي سعى إليه الواشون/ فواعل المنع، والبيت الخامس حافظ الحذف فيه على إيقاع بحر الطويل مثل بقية الأبيات، وركز على انعدام السبيل الموصل إلى المحبوب أو ما يعوضه أو يشبهه، وهو ما توحي به دلالة التعميم بعدم الذكر: (وجدت سبيلا إليك).

نهج الشاعر أسلوب التوازن الإيقاعي باعتماد **أسلوبية الترصيع** بتقصير البنيات التركيبية، وتكون بذلك أكثر ملاءمة للتأثير في النفس لتقارب الرنين الإيقاعي وحذف العنصر المقيد لما يشغل الشاعر: (وحبُّك شُغْلٌ **لي**) تركيزا على دخوله دائرة العشق المؤدي

إلى الموت، لكثرة فواعل المنع المعبر عنهم في البيت الأول المسند إلى فاعل مجهول مفجّر للإيحاءات العميقة: (جُرِّعتُ في حبّي).

2-1/ج :حذف الموصوف:

قال **الحصري** يمدح أحمد بين سليمان بن هود حين استولى على دانية: (الوافر)/(د:ص116)

كذا تفتض أبكارَ البلاد ولا مهرٌ سوى **الْبِيضِ الْحِدِّادِ**

اعتمد **أسلوبية الاستعارة** مشخصا البلاد التي شبهها بالعروس، لتنبثق من هذه الصورة إيحاءات الفرحة والاحتفال بالفاتح العريس الذي قدم المهر لأهل دانية، ليتم التملك والامتلاك، وتثبت القوامة المفضية إلى الطاعة والانصياع، و**حذَف الموصوف (السيوف)** لتحل محلها صفة البياض والحدّة والمضاء، مختزلا جوهر المحذوف في هاتين الصفتين للدلالة على أن بياضها ينم عن جودة المعدن الذي صنعت منه هذه السيوف (المحذوف)، وقطعها بحقيقة النصر واستحقاق الاحتفال، وحذف أسماء الأسلحة الوارد في القصائد ظاهرة لغوية وبلاغية تضمنتها البنية التركيبية في شعر الحصري، يقول:

(الوافر)/ (د: ص310)

على تعمير نوح مات نُوحُ **فنائحةٌ** لأمرٍ ما تنوحُ

أمعلولاً بعبرته **عليـلاً** لحاه على البكا لاحٍ صحيحُ

[...] وجرَّحَ كل جارحة بجسمي **مُفَضَّضُهُ ومُذْهَبُهُ** الجريحُ

فلما مات مُتُّ أسًى عليه كأنِّي كنتُ جسماً وهْوَ رُوحُ

فناديتِ القريحةَ: أبّنيه فقالت نعم ما اقترحَ **القريحُ**

سلامُ الله والصّلوات تترى على **قمرٍ** أنارَ به الضريحُ

على **زهرٍ** أنارت منه أرضٌ تهبّ له من الفردوسِ ريحُ

فنمَّ على الثّرى طيب يفوح ونورٌ من محاسنه يلوحُ

في البيت الأول **حذف الموصوف** (امرأة) لتنوب عنه صفة تدل صيغتها على تحققها واستمرارية اتصافها بها، وعمد إلى **تنكير** الصفة (نائحة) ليحقق إيحاءات غنية بالمعاني

المطلقة مما يترك نوعا من الغموض يتلاءم مع دلالات (لأمر ما)، فينتشر النواح مثلما انتشر جذره في سطح البيت: **نُوحِ- نُوحُ- نَائِحَةٌ- تَنُوحُ.**

ويستمر الشاعر في **حذف الموصوف** تركيزا على صفته التي تتفجر إيحاءاتها بالتنكير والتنوين لقطع الصوت، ودعوة المتلقي إلى الوقوف أمام شمولية هذه الصفة (معلولا) (عليلا) الموحيتين بالعلة القاهرة والسقم غير المحتمل، وينوب عن الوجه المضيء المتلألئ بألوان الفضة والذهب الممتزجة بحمرة الدماء، وتتوالى الحذوف: وتحل محل الموصوف (الأب) صفة (القُرْح) الذي لا يندمل فيبرأ، تفخيما للمصاب وتهويلاً لفداحة الفقد، ويلجأ إلى **أسلوبية الاستعارة**، ويخفي المشبه (الابن الفقيد) مصرّحا بالمشبه به تحقيقا للمبالغة وإثارة للمتلقي؛ فهو لم يفقد طفلا مثل بقية الأطفال وإنّما فجع في قمر منير واراه التراب، وأثكل بزهر فواحٍ أنار الأرض، وتجاوبت مع أريجه نسائم الجنة تشيّع محاسنه التي أشبهت المصابيح (مشبه به محذوف) في إنارتها للمكان، إيذانا بقرب انتقاله إلى جنان الخلود، ويحقق **الحذف التركيبي وأسلوبية الاستعارة التصريحية ثم المكنية** دلالات النواح المستمر دون انقطاع، وإيحاءات الفقد المفجع لقلب الأب المكلوم.

قال الشاعر في رثاء المقتدر بن هود: (الطويل)//(د:ص132)

أعزّ من اقتادَ **الخميس** إلى الوغَى وأكرمُ من يُدعى له فوقَ منْبَرِ

تلثم حياءً يا زمانُ من العلا مضيتَ بمعروفٍ وجئت بمُنكرِ

مَضيتَ فما للأرضِ بعدكَ لم تَمِدْ وما لسماءِ المجدِ لم تتفطَّرِ

بعثتُ بهَا **مشقوقةَ الجيب ثاكلاً** وإنْ فتقتْ ريحَ العزاءِ بِعَنْبَرِ

حَذَفَ الشاعر المسند إليه تركيزا على الخبر الوارد بصيغة (أفعل) التفضيل، ولم يصرح بالمفضل عليهم تعظيما للفقيد إذ يصعب تحديد عدد الذين فُضِّل عليهم أو حصره، وربط ذلك **بحذف الموصوف** (الجيش) بالإحالة إلى صفته الدالة على كثرة العدد (الخميس)، ووظف **أسلوبية التشبيه البليغ** بعد أن شخص الزمان؛ وفي الصورة التشبيهية انزياح بإضافة المشبه به إلى المشبه، يوحي بدلالات عميقة عضدتها معاني: زلزال الأرض وتفطر

السماء الدالتين على فقدان النظام نتج عنه اهتزاز التشبيه البليغ، وتغير ترتيب طرفيه، وفي البيت الأخير حذف لعائد ضمير الغائب المفرد المؤنث (ها) المقدر بـ (قصيدة مرثية) تركيزا على صفات الحزن والتفجع، ليثري بهذه الأسلوبية دلالات الرثاء والتأثر الشديدين، وقرن ذلك **بأسلوبية الاستعارة** مصورا المرثية امرأة تندب ميّتها، وتشق جيبها، وتواصل بكاءها، معتمدا **خصيصة وصل** الحالين (مشقوقة، ثاكلا) .

2-1/د :حذف أداة النداء وأداة الاستفهام:

يستخدم **علي الحصري القيرواني** حذف أداة النداء في أساليب تتضمن معاني دالة على الدعاء أو الاستعطاف أو التحسر أو التشوق إلى رؤية المخاطب، وهذا النوع من الحذوف كثير في شعره، وقد خصّ في النداء الذي سقطت أداته المخاطبَ العاقل، يقول:

(البسيط)/ (د: ص390)

أَفْدِي النّساءَ سِوَى أُمٍ لَهُ نشزتْ وباعتِ الفحلَ منّي بالْمَخَانِيثِ

أستغفرُ الله من عهد التي نكثت فاستبدلت بي وما عهدي بمَنْكُوثِ

عبد الغني اسكُنِ الفردوسَ في ظُلَلٍ وَاطْمُثْ من الحُورِ سِرْبًا غيرَ مَطْمُوثِ

تركت خيانة الزوجة أم عبد الغني أثرا مؤلما في قلب الشاعر، لذا يتهمها الزوج المغدور بالنشوز، ويتجاوزها إلى زوجها الجديد، فيتهمه بالتخنث، ويأصل هذه الصفة معتمدا **جمع الكثرة** بدلالته على ما لا نهاية له، ويمد حرف (الخاء) بإطالة صائته لما يحمله هذا الحرف من دلالات: الوضاعة والخسة والعيوب النفسية، وما في (الثاء) من إيحاءات بالأنثى، ويحذف مقيد الفعل نكثتْ في البيت الثاني للتركيز على الفعل، وإطلاق إيحاءات الغدر، والسياق يحيل إلى تقدير العنصر المحذوف: نَكَثَتْ عَهْدِي.

ويترفع عن إيراد الزوج المخنث الذي اختارته الزوجة الغادرة، فيحذف ما يوحي به في: (استبدلت بي) إلحاحا على فعل الاستبدال ونكث العهود، ويقدر العنصر المحذوف: (مخنثا)، ثم يحذف أداة النداء في بداية صدر البيت الثالث لدلالة بلاغية توحي أن المنادى قريب من الشاعر قلبا ومكانا، يركز عليه الاهتمام لتصدره الكلام، يقول ساخطاعلى الدنيا:

(مجزوء الوافر)/(د: ص384)

فيا ما أخدعَ الدنيا وأخبثها وأختنها

وأقطعها إذا وصلت محبيها وأخونها

وأوأدها لمولـودٍ تنشب فيه برثنها

أرى شرس الحياة غدًا يفارقها ولينها

فمالي والغرور بها ألست أرى تخوّنَها

حَبِيبَ الْقَلْبِ صلْ شفتي بلثمك حيث أمكنَها

بمسكنة سألت فقلْ لمشتاقٍ تمسكن:ها

ينحرف الشاعر (بياء) النداء إلى دلالة التنبيه والتحذير من الدنيا والاغترار بها، معتمدا **أسلوبية التعجب**، وما توحي به من استعظام شرور الدنيا، ويخرق البنية التركيبية التعجبية مركزا على الأفعال المتصلة بالضمير الغائب المفرد المؤنث المحيل إلى الدنيا، لتلتصق هذه الصفات بها وتلازمها، والمتلقي لا يجد عناء في تقدير (ما التعجبية) المحذوفة؛ وللإيحاء بقرب الابن والمناجاة **حذفت أداة النداء** تركيزا على المنادى المستغنى عنه بصفته المفجرة لدلالات الحبّ وفاجعة الفقد وآلام الثكل: (حبيب القلب)، واضطراب الشاعر وفقدانه الأمان والسعادة تجلى في كثرة الحذوف: حذف مفعول (سألتُ) إلحاحا على فعل السؤال والتحسر، وهو ما حصل مع اسم فعل الأمر (ها) ليركز على معنى المنع: فلا يكتفي الأب بأخذ القبلات بل ينعم برؤية الابن المثلجة لصدره المطفئة لنيران شوقه، ويتحقق بهذا الحدث الوصال، يقول (المنسرح)/(د: ص401)

عَبْدَ الغنيِّ اقترب فلا وأبي ما رفّهَ العيش لي ولا رفغا

قبرُك روضٌ أحبُّ زورتَه ولو وطئت الشِّظَاظَ والرَّدَغَا

لا فرحت كل طفلة كحلَتْ بعدك عينا وزرَّقَتْ صَدَغَا

تراكَ يوم الحساب تشفعُ لي إذا التقينا ولي إليك ضُغَا

إن إحساس الشاعر بقرب ابنه الميت قلبا ومكانا أدى إلى **حذف ياء النداء**، ليتضمن التركيز على الابن المنادى نوعا من المناجاة والتوسل الذي يجسد المأساة، ويصور حال

الأب المفجوع الفاقد لطعم الحياة والمستشعر ضيقها، إذ تحولت إلى جهنم تدفع الشاعر إلى الاغتراب عنها والتذمر منها ونشدان الفكاك من براثينها، ويستعين **بأسلوبية التشبيه البليغ** مطابقا بين قبر الابن والروض الذي بقي مكانا وحيدا في أرض الشاعر البائسة الملىء بالأوحال والأخشاب المعيقة للشاعر في سيره إلى روضه، وأورد المشبه به نكرة للتنكير والاستعظام، وقطع إطالة الصوت بالتنوين ليتوقف المتلقي عنده، ويتأمل هول المصيبة التي قطّعت كبد الشاعر، ودفعته إلى أن يرمق الحياة بعين ساخطة تشع بدعاء زوال الحسن وانعدام الزينة في الحياة، ويحذف من البنية التركيبية لصدر البيت الرابع **أداة الاستفهام** ليحقق دلالة حيرة الشاعر أمام تحقق أمنيته في شفاعة الابن البار فيه الذي استعطفه متذللا إليه مستكينا، وهذا الحذف يلائم إيقاع المنسرح، وهو ما يؤكد سبب **قصر** الشاعر للممدود (ضُغَاء)، وهذه الضرورة الشعرية التي خرقت **القانون الصرفي** ليمدّ حركة الغين مدًّا طويلا يحقق دلالة التذلل والإصرار عليه، وهو ما يدفع للحديث عن نوع من الحذوف يلحق البنية الصرفية.

2-1/هـ : الحذف في بعض البنيات الصرفية:

لعل الظاهرة التي تلفت الانتباه هي تكرار الشاعر قصر لفظة (بكاء) خارقا بنيتها الصرفية، وعدد هذه الخروق يتجاوز الأربعة والعشرين مقارنة بورودها على صيغتها الأصلية في تسعة مواضع في الديوان، يقول: (متقارب)/(د:ص356)

حَلَى أبويْه سنًى في سناءِ فكان ابن بدر الدّجى من ذُكَا
وكنت أقول سرورًا به سأملكُ دهري إذا أَمْلَكَا
فلمّا نمى وسما يافعًا ورعت به الصّمَمَ الفُتَّكَا
شكا علَّةً فشفاه الرّدى وأورثني العِلَلَ النُهَّكَا
وغادرني بين شوك القتادِ وإن كنت لولا التقى أَشْوَكَا
فما أستجيرُ بغير العِدَا ولا أستريحُ لغير **البُكَا**

انتقى الشاعر (سنَّى) و(سناء) ليحقق توازنا صوتيا من **التجنيس** غير التام، مما يبعد بذل الجهد للبحث عن معنى اللفظتين المتجانستين، ليضفي هالة من العظمة والإشراق والعلو والشهرة على ابنه، وهو ما يتلاءم مع **الصورتين الاستعارتين** في الشطر الثاني المكنى عن المشبه فيهما؛ فالأب بدر ينير ظلمة الليل، والأم شمس تخفي بأشعتها كواكب السماء، ليحقق **التجنيس** المذكور ما سمّاه الجرجاني بالفضيلة يقول: "فقد تبين لك أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن"[1]؛ وتخترق **البنية الصرفية** للفظة (ذكاء) بقصر الممدود لتحقيق التوازن الصوتي، والتقيّد بإيقاع المتقارب، ويحقق مدّ الكاف وإطالة صائتها استمرار الضياء وارتفاعه، وإطلاق ذلك ليعبر عن اتساع الحزن وطول الحسرة، وهو الخرق الذي لحق لفظة (البكاء)، وينسجم مع معاني الثكل وأحاسيس الغربة لانعدام الأنيس وكثرة الأعداء يقول: (طويل)/(د:ص405-406)

أَفَاقَتْ مِنَ الثُّكْلِ البَوَاكي وَلَمْ أُفِقْ ... بل ازدَدْتُ ليس الطّبعُ مثل التَّكَلُفِ

أَبْعَدَكَ والدَّمْعُ الذي عزَّ هَيِّنٌ ... دَمُ العَيْنِ يَرْقَا أَوْ لَظَى القَلْبِ يَنْطَفي

عَقَقْتُكَ إنْ لَمْ أَبْكِ بالدم كلّه ... وَإِنْ لَمْ أَمُتْ بين **البُكَا** والتَّأَسُفِ

فرزؤك قدّ اليومَ كلَّ مسرَّدٍ ... وذلَّ غَراريْ كلَّ أبيضَ مُرْهَفِ

هو الدَّهرُ لا يرعَى الكريم فيرعوي ... ولا صَرْفُهُ يَكْتفُّ عنه فَيَكْتَفِي

ولكن أشدُّ النائبات على الفتى ... مفارقةُ الأحبابِ بعد التّألُّفِ

وقربُ أَعَادِيه وشكواهُ دهرَهُ ... إلى ذي شَمَاتٍ أو إلى غيرُ مُنْصِفِ

عفاءً على الدنيا البغي فإنَّما ... بشاشَتُهَا كالبارقِ المُتَخَطِّفِ

زكا ابني في تسعٍ وأربعةٍ له ... ولم أزكُ في خمسين عامًا ونيِّفِ

تشاغلتُ فيها بالقريضِ عن التُّقَى ... ولم يشتغل إلاّ بلوحٍ ومُصْحَفِ

[1]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص5.

ضيّق الحزن على الأب مقام التعبير عن الفاجعة، فحذف شبه الجملة (من الثكل) (أو منه)، ويعيد حذف المفعول به (ثكلا) لتقصير الجملتين وللتقريب بين النفي (لم) والاستدراك (بل) الذي انحرف به عن المعنى الأصلي (الإضراب)، ويثبت نفي الإفاقة، ويجعلها ضدا لازدياد الثكل الذي أصبح "وقفا على البطل المأساوي وحده، صار البطل وحده حامل عبء قناعته، ووحده المسؤول عن تحقيق تلك القناعة، صار يعاني أمر العزلة الرهيبة في صدق مع الذات يبلغ تمامه، فلا تردد فيه"[1]، ولا تكلف، ويعمد إلى حذف همزة الفعل (يرقا) محققا إيقاع الطويل، وليعبر عن استمرار ذرف الدموع المصحوب بمد الصوت (القاف) وإطالته، ويحذف همزة الفعل (ينطفي) متقيدا بالقافية (الفائية)، ومحققا الإطلاق وإطالة مدّ الصوت، وتكتمل الصورة بإخراج **الاستفهام** عن معناه الأصلي إلى دلالات النفي والتحسر، نافيا انقطاع الدمع وخمود النيران المشتعلة في قلبه المكلوم؛ ويخرق **البنية الصرفية** لكلمة (البكا)، ويمد حركة (الكاف) بصائت طويل، ويطيل الحسرة والآهات؛ والملاحظ من خلال التقطيع المقطعي للشطر الثاني أن إطالة الحركة بصائت طويل (مقطع مفتوح طويل– ص ح ح) لم تحدث إلاّ في كلمة (**البكا**)، والشكل يوضح ذلك:

وَ ِإنْ لَمْ	أَمُتْ بَيْنَلْ	بُ**كَا**وَتْ	تَأَسْفِ
0/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//
ب--	ب---	ب--	ب–ب ب
فعولن	مفاعيلن	**فعو**لن	مفاعل

وَ ِإنْ لَمْ: (ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص)، أَمُتْ بَيْنَلْ: (ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص)

بُ**كَا**وَتْ: ←(ص ح/ **ص ح ح**/ ص ح ص)، تَأَسْفِ ِ:← (ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح).

[1]– أنطوان معلوف: المدخل إلى المأساة، المرجع السابق، ص95.

ويتم التركيز على كلمة (البكا) بعدّها بؤرة الفاجعة تكرس الوعي المأساوي؛ ويحذف الموصوف ملحا على الصفة في موضعين من البيت الرابع: درع مسرد، وسيف أبيض مرهف، وارتباط الأسلحة بالحروب المجهدة للرجال قد يفسر **كثرة الحروف المشدّدة** في البيت: (قدّ- مسرّد- فلّ) وتكرار لفظة (كلّ)، وما تفجره هذه الألفاظ من إيحاءات: القطع والاستئصال والشق (قدّ)- وثلم حدي السيف (فلَّ)، وثقب وخرز الدرع (مسرّدة) تماثل شدة هذه الحروف لصعوبة النطق بها وبناؤها على تكرار الحرف ساكنا ثم محركا، لتعضد **أسلوبية الاستعارة** المشخصة للرزء، ونقل المعنوي نقلا حسّيا مثيرا للمتلقي، يدعوه إلى إكمال الصورة بالبحث عن المشبه به المحذوف الذي لم يجعله الشاعر مساويا للمشبه فقط، وإنما لقوة السقام وشدته سدّ مسدّ المحارب الشرس الذي هزم الشاعر الأب وسلبه درته، وهذه التجربة المأساوية دفعته إلى الوقوف عند حقيقة الدهر وبشاعتها التي شخصها معتمدا أسلوبية الاستعارة دائما مصورا الدهر شخصا خائنا غدارا لا ذمة له ولا عهد، ليتعجب من الإنسان الذي يعلم خطوب الدهر، ثم يستمر في التعامي عنها، ليحقق السعادة ويوقف وعيه المأساوي، متفاديا المواجهة، ويصرّ على الجهل والتجاهل، وهو مصوغ حذف مقيّد الفعل (يكتفي) بصروف الدهر، وما تحمله من دلالات الاستمرار في التعامي والإذعان، حتى وإن كان حَدَثُ مفارقة الأحباب شديدا على قلب المفارَق، ويزداد ثقلا إذا استشعر معه الاغتراب المعمق لأحاسيس البغض وكراهية الدنيا ومن فيها، ليقلب الإنسان المغترب بصره لا يرى إلاّ أعداءً يعمقون وحدته، إذ لا يرى فيهم إلاّ صفات الشماتة والظلم، وهو ما ركزّ عليه الشاعر بحذف الموصوف والتركيز على الصفة: (إلى إنسان ذي شمات، وإلى إنسان غير منصف)

ويحذف الشاعر في البيت الثامن المسند والمسند إليه مكتفيا بإيراد المصدر، ويطلق دلالاته ويعممها، ويقطع الصوت بالنون الساكنة داعيا المتلقي إلى الوقوف عند كلمة (عفاء) التي أخرجت **الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائي** الذي ناب فيه المصدر عن فعل الأمر(أعف) المحقر للدنيا والداعي إلى عدم الاغترار بها.

وإذا كان **التنكير** يحقق إيحاءات غنية بالمعاني المطلقة (عفاءً)، فإن **تعريف** الصفة (البغيِّ) التابعة للدنيا المعرفة بـ (أل) يربط الدلالة بالواقع ليؤصل تلك الصفة (البغاء) في الدنيا تحذيرا منها وسخطا عليها، وذلك ما تحققه **أسلوبية القصر** "المؤدية إلى تقرير المعنى في ذهن المتلقي، وتأكيده بعد تحديده تحديدا واضحا وتعيينه وحصره"[1]، ما يساهم أيضا في إيجاز العبارة وتقصيرها لاحتمالها الإيجاب والسلب ويعتمد أداة القصر (إنّما) ليقصر سعادة الدنيا على سرعة الفوت والانقضاء؛ ويقوّي ذلك **بأسلوبية التشبيه المجمل** الذي لم يصرّح فيه بوجه الشبه "المعنى الذي يشترك فيه طرفا التشبيه، والخط الفاصل بين الضوء والظلمة في بنية التشبيه، وهو مركز الثقل في توجيه وإنتاج محتوى الدلالة"[2]، ما يدفع المتلقي لإكمال الصورة التشبيهية، ويقف عند دلالات الحذف الموحية بأنّ ما كان موجودا في حقيقته لم يكن موجودا لسرعة انقضائه، وهو ما يجذر معاني الظلم والتشابه الطاغية على لحظات السعادة الخاطفة، و تظهر الدنيا باعتماد **أسلوبية الاستعارة** امرأة تحذف من البنية التركيبية ليتم التركيز على صفة (البغي) فيها.

ويكثر الشاعر الحصري من **حذف التمييز**- خاصة تمييز الأعداد- وهو ما يظهر في البيت التاسع (في تسع وأربعة) لدلالة سياق الكلام على مثل هذا الحذف، ولكن اللافت للانتباه هو تغيير التمييز مقارنة بالموضع الثالث الذي حوى مميزا عدديا متبوعا بالتمييز (عاما)، وقد يدل ذلك عن مقصدية أرادها الشاعر إذ المنتظر أن يكون العدد مؤنثا (تسع) ليستقيم مع التمييز المكرر في كل موضع من مواضع البيت؛ وقد يبرر ذلك بالمحافظة على إيقاع الطويل، وذلك لا يمنع من الاستفادة من الفرق بين السنة والعام الذي ذكره **أبو هلال العسكري** حين ذهب إلى: "إن العام جمع أيام والسنة جمع شهور [...] ويجوز أن يقال العام

---

[1]-الوصيف هلال الوصيف إبراهيم: التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2006، ص81.

[2]- عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص422.

يفيد كونه وقتا لشيء والسنة لا تفيد ذلك"[1]، ليتلاءم حذف السنين مع حذف الشهور، وتكون به مدة الابن سريعة في انقضائها مقارنة بمدة الأب التي تقاس بالأيام الثقيلة، وهو ما حققه التضاد:(زكا– لم أزك ، تشاغلت– لم يشتغل) ، فينفتح البيتان بالابن ويختتمان به، ويحصر الأب داخل عذاباته يجتر مرارتها، وتغيير الانتقال من ضمير المفرد الغائب **(هو)** زكا إلى ضمير المتكلم المفرد **(أنا)** لم أزك : **هو** ←**أنا** ، **أنا** ←**هو** يحيل إلى الحديث عن أسلوبية التقديم والتأخر.

2/2: أسلوبية التقديم والتأخير:

حظي **التقديم والتأخير** بعناية كبيرة من قبل النحاة والبلاغيين، وانطلق الفريق الثاني من الحد الذي توقف عنده الفريق الأول، وارتبطت إجراءات علماء البلاغة بالقواعد النحوية، و"من الجلي أن الدراسة البلاغية للتراكيب العربية المؤلفة للنصوص ذات الصبغة الإبداعية تتبني على الوضع التركيبي والإعرابي الذي يقتضيه علم النحو، إذ إن إدراك المعنى السطحي للتراكيب، ثم المعنى العميق عبر دلالة بلاغية، يستدعي الاستعانة بالأنظمة النحوية"[2].

وإذا كانت مهمة النحوي أن يعنى "بالكشف عن ضوابط التقديم والتأخير، والذكر والحذف والفصل والوصل، إلى غير ذلك من مختلف الصيغ التركيبية، فإن البلاغي يعمد إلى رصد ما تنطوي عليه هذه الأوضاع التركيبية من دلالات بلاغية عميقة، ومذاقات حسنة"[3]، تجعل من مبحث التقديم والتأخير يتبوأ مكانا مرموقا " يرتد في أصله إلى أهمية ما

يقوم في الكلام الأدبي من علاقات هي في الحق صلب ما في الأدب من أدبية"[4] جعلت **ابن جني** يدخله ضمن ما سماه "شجاعة العربية"[5]، لما يحمله من حيوية وطاقات أسلوبية تمدّ

---

[1] –أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، تح لجنة إحياء التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط5، 1983، ص264.

[2]– بوجمعة جمي: ظاهرة الحذف في شعر البحتري، ص87.

[3]– أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص163.

[4] – أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ، ص88.

[5]– ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص: تح محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان(د،ت)، ج2، ص360.

المبدع بإمكانات التعبير التي تتمخض عنها دلالات عميقة تكشف عن أسرار النظام اللغوي العربي ولطائفه، ومرونته التي لفتت انتباه أحد الباحثين الغربيين حين قال: "فترتيب اللغة العربية فيه مرونة من حيث الحرية في ترتيب الكلمات".[1]

دراسة التقديم والتأخير في شعر **أبي الحسن الحصري** تمكن من الكشف عن طاقات اللغة التي ينظم بها، وستقتصر على مظاهر التغيير غير الواجبة أو ما يعرف بالرتبة غير المحفوظة، يقول مصطفى جطل: " رتبة محفوظة يجب فيها تقديم جزء من الجملة على جزء آخر، ورتبة غير محفوظة تعبّر عن حرية جزء الجملة أو الباب اللغوي في موقعه من حيث التقديم والتأخير".[2]

تخضع الجملة العربية لنظام معين في ترتيبها، جعل أهل البلاغة يرصدون سياقات التقديم والتأخير داخل منظومة النص معتمدين على "مقولة (الأصلية)، أي أن الأصل في المسند إليه (مكانيا) داخل بنية التركيب هو (الصدارة) هذا إذا كان المسند إليه مبتدأ، على أساس ثنائية الرتب المحفوظة، وغير المحفوظة".[3]، ويتأخر المسند إليه إذا كان فاعلا عن الفعل عملا بثنائية الرتب، يقول الحصري القيرواني: (الطويل)/ (د: ص360)

لقيتُ من الأيام كلَّ عظيمـةٍ تهيلُ على الأُسْدِ الثّرى وتهولُ
يقولون **كان الأهلَ والسّكنَ ابنُـه** وكانَ من الخلاَّنِ فيه بديـلُ
فليس يلاقي اليوم إلاَّ عـدوَّهُ وقد صدقوا ما للغريب خليـلُ
فقدتُ حبيبَ النّفس واشتقت نحوه فهل لي إلى وصل الحبيب وصول
[...] ومن عجبِ الدنيا غريبٌ محبَّبٌ ومن نكد الدنيا ألدُّ جهـولُ

[1]– فندريس : اللغة، تر عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1950 ، ص187.

[2]– مصطفى جطل : نظام الجملة عند اللغويين العرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة، مطبعة جامعة حلب، 1979–1980، ج2، ص498.

[3]– عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص291.

يظهر الانزياح النحوي[1] في البنية التركيبية (كان الأهل والسكن ابنه) بتقديم المسند (الأهل) وتابعه (والسكن) وتأخير المسند إليه (ابنه) ليقصره على دلالات السكينة والأمن والحماية والحب الطاهر، والمودة العفيفة ويخصه بها، وهو الذي جرعته الأيام غصصها، واكتوى بنيران خطوبها المستعرة؛ فرأى في الابن عوضا عن سعادة كاد ينسى طعمها، ليفجع بفقده، ويدرك أن الحياة لن تحمل له إلا العداوة والغربة القاتلة، وهو ما كان سينتفي

لو قدم المسند إليه وأخر المسند وقال (كان ابنه الأهل والسكن) الذي سيفيد مجرد الإخبار، هذه الخلخلة في البنية التركيبية تتكرر مع العبارة (كان من الخلال فيه بديل) للتخصيص والقصر، ليقوى بذلك التوكيد، ويبرز دلالات التحول بين ماض سعيد آمن، وحاضر مأساوي يستشعر فيه غربته: كان الأهل والسكن ابنه

ماضي الشاعر الآمن ← كان من الخلان فيه بديل

فليس يلاقي اليوم إلاّ عدوّه

حاضره المأساوي ←

وقد صدقوا ما للغريب خليلُ

تكتمل الصورة المأساوية بخلخلة البنية التركيبية (ما للغريب خليل) تقديم المسند (شبه الجملة) وتأخير المسند إليه (خليل) ليخصص فقدان الصداقة والإخاء بالغربة لتنتفي ملكية الغريب للصديق المختص، ويتعمق الإحساس بالوحدة، ويقوى الشعور بالاغتراب الاجتماعي/ زوال: (الأهل– السكن– الابن– الخليل)، والتوقف عند كلمة (من) في البيت الأخير وما تفيده من التجزؤ والتنقيص[2]؛ فالعجائب حول الشاعر كثيرة ومنها أن يلاقي الغريب حبا في غربته ثم تحيل (من) أحد منغصات الدنيا الكثيرة، وهو أن تعاشر العدا الجاهلين قدرك ، وفي **تأخير المسند إليه** تشويقا لمعرفته بعد أن حكم عليه بهذا الحكم،

[1]– جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص179.

[2]– الوصيف هلال الوصيف ابراهيم: التصور البياني في شعر المتنبي، ص98.

ويتبين من خلال هذه **الانحرافات التركيبية** عن الرتب غير المحفوظة التي سجلها النحاة، وبـ "الخروج عن اللغة في مسارها النفعي (العادي) إلى اللغة في ميدانها الإبداعي، حيث يقف المنشئ والمتلقي وهما في حالة توازن مكثف لاستقبال النص بما يتوفر له من دلالات مركزة توجب كما يقول عبد القاهر المزية والفضيلة".[1]، أهمية دور المتلقي لوصول إلى تكامل المنتج الإبداعي بعد أن تحدث الخلخلة التركيبية إثارته وتشويقه.

تقديم المفعول به:

يقول أبو الحسن الحصري: (البسيط)/ (د: ص126–127)

ألا سقَى الله أرض القيروان حيًّا كأنّه عبراتي المستهـلاّتُ

[...] هل مطمعٌ أن تردَّ القيروانُ لنا وصبرةُ والمعلّى فالحنيّـاتُ

ما إن سجا الليلُ إلاَّ زادني شجنًا فأتبعتْ **زفراتي** فيه أنَّـاتُ

ولا تنفستُ أنفاً في الرّياض ضُحىً إلاّ بدتْ حسراتي المستكنـاتُ

هذا ولم تشْجُ قلبي للرباب **رُبًى** ولا تقصَّتْهُ من لُبْنَى **لُبَانـاتُ**

[...] وما أرى الموت إلاّ باسطًا يَدَهُ من قبلِ أن يمكن المأسورَ إفلاتُ

يفهم من إسناد الفعل (سقى) للزمن الماضي: إن السقيا تم وقوعها، إلاّ أن الشاعر انحرف بمعنى هذا **الأسلوب الخبري**، فضمنه دلالة **الأسلوب الإنشائي** الذي يفهم منه الدعاء، وتحقق فعل السقيا ينم عن رغبته في تحقيق أمله، ويرتقي بهذا الأسلوب عن التقريرية والبث المباشر؛ ويوظف **أسلوبية الإنشاء** مستخدما (هل) التي يسأل بها عن التصديق وحده، " فهل لا تدخل على نفي"[2]، وتحمل في سياق التركيب الاستفهامي دلالات التمني، ويقدم المفعول على فاعله: (فأتبعت زفراتي فيه أنّاتُ) محافظا على قافية البيت، ولعل في دلالة الزفرات على إخراج الصوت والتنفس ومدّ النفس الحار تشبيها له بزفير النار، بالإضافة إلى ارتباط الأنّات بصوت الألم والتأوه، وفي ذلك ما يوحي أن الدلالات العميقة لتقديم المفعول به على الفاعل تتجاوز مجرد مراعاة قيد القافية المحقق للتوازن الإيقاعي المنتظم العمودي إلى أن

[1]–عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر، ص295.

[2]– المرجع نفسه، ص261.

المقدم أشمل من المؤخر، وأن الثاني مرتبط بالأول ناتج عنه؛ ثم يحقق **بأسلوبية التقديم والتأخير** تشاكلا دلاليا يثري البيت اللاحق لارتباط الزفرات بـ (لا تنفّست) وإيحاء الأنات بـ (بَدَتْ حسراتي)، ويتجلى في البيت الأخير **انزياح تركيبي** يثير المتلقي مخالفا ما يرتقبه :(أن يمكن المأسور إفلات) مراعيا بهذا

التقديم والتأخير ضرورة المقوم الصوتي المنتظم العمودي، ويتعداه إلى التخصيص والاهتمام بشأن المقدم، لأن "ذكره أهمُّ، والعناية به أتم، فيقدم المفعول على الفاعل إذا كان الغرض معرفة وقوع الفعل على من وقع عليه، ولا وقوعه ممن وقع منه"[1]، إذ (المأسور) يكشف دلالات الاغتراب التي أحرقت كبد الشاعر الغريب، وأججت زفراته، ورفعت أنينه، وأوجبت تمنيه الآيل إلى خيبة أمل بعد أن يدرك الشاعر/ المأسور أن الموت له بالمرصاد، وهو الذي تعوّد منه تنغيص الحياة وهدم الأماني، وتوريث الضنى والأحزان، وهو ما تفيده **أسلوبية القصر**، بتخيص المفعول الثاني (باسطا يده) بالمفعول الأول (الموت)، ويزول الشك، ويثبت حال الموت الواضع للنهايات المأساوية التي خبرها الشاعر في ذهنه وفي ذهن المتلقي، وتعضدها **أسلوبية الاستعارة** المشخصة للموت، المركزة على دلالات القدرة والسيطرة وامتلاك المبادرة: (باسطا يده) ، وهو ما ينتفي في الشاعر/ المأسور، وما يحمله الأسر من دلالات تغيبها (باسطا يده) محققة الهزيمة، ومعمقة الحس المأساوي في نفس الشاعر/ المغترب.

تقديم الجار والمجرور:

يقول الحصري : (الطويل)/ (د: ص184–185)

بَرِمتُ بما ألقاه ممّن أوامـقُ وأوذيتُ حتى لا أرى من أصادقُ

إذا ما امرؤٌ أصفيتُه الود واثقًا بخلته لم تصف **منه** الخلائقُ

فيا ليت شعري هل **إلى النّاس** كلِّهِمْ أنا مذنبٌ أم ليس **فيهم** موافقُ؟

[...] على أنّني لا أبخسُ المرء حقّه وأنصفُ خصمي حين تأتي الحقائقُ

إذا أبرمَ الخصمُ المعاندُ برمـةً فيا ويحه صُبَّتْ **عليه** الصواعقُ

[1] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تج محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2004، ص118.

وإنّ لساني– **حين ينطق**– صارمٌ حسامٌ لهامات المباين فالـقُ

إذا قلتُ قولاً طار **في النّاس** ذكرُه وسارَ **به في الخافقين** الفُرانقُ

ولستُ كمن إن قال يومًا مقالةً يطوِّقُها في جيده، ويعانـقُ

وإنّي **لمن** يبغي انتقاصي لقانعٌ وإنِّي **لمن** يبغي ودادي لوامقُ

الشاعر/ المغترب يعاني أمر العزلة الرهيبة، يستشعر وحشية الاغتراب بعد أن افتقد العلاقات الاجتماعية الصادقة الطاهرة (برمت– أوذيت) رغم حرصه على حب الآخر والتودد إليه ومصادقته (أوامق– أصادق)، لتتجذر وحدته، ويرى الكذب والنفاق استولى على من حوله؛ وتبرز **أسلوبية التقديم والتأخير** في قوله: (لم تصف منه الخلائق)، ويتأخر الفاعل/ المسند إليه الفعلي عن فعله/المسند الفعلي، وتفصل شبه الجملة (منه) محققة اشتياقا إلى الأمر المتأخر مراعية إيقاع القافية، ولتركز الاهتمام على مصدر الخلائق المتعكرة بالضغائن والأحقاد، إذ الخلفية تابعة لصاحبها معبرة عنه، ترتبط بفطرته؛ فالشاعر /المغترب، وإن حاول ربط علاقات الودّ مع الآخر، ارتد هذا الأخير إلى طبيعته التي جبل عليها المتسمة باللؤم والغدر، وهو ما يدفع الشاعر إلى إظهار اليأس والحسرة معتمدا **أسلوبيـة الإنشاء** المنحرف عن أصله المدّعم **بالاستفهام** المزحزح

عن معرفة ما يجهل إلى الدلالة على التعجب الإنكاري، يعضده انحراف البنية التركيبية **بأسلوبية التقديم والتأخير** (هل إلى الناس كلهم أنا مذنب)، وما حمله حرف الجر (إلى) عدول عن معناه الأصلي (إفادة انتهاء الغاية)، ليدل على معنى (لدى) أو (عند)، ويعم الإنكار جميع الناس، ويتأكد لؤمهم وظلمهم للشاعر/ المغترب **بأسلوبية التوكيد** (كلهم)، ويتشوق المتلقي إلى معرفة هذا المأخر المتفرد عن بقية الناس، ويحمل تقديم المسند الاسمي الجار والمجرور (فيهم) على المسند إليه الاسمي (موافق) دلالة مراعاة قيد القافية، ويتجاوزها إلى إفادة التخصيص والحصر.

وتبرز **أسلوبية الاعتراض** (حين ينطق)، حيث كان الشاعر "آخذا في معنى ثم يعرض له غيره، فيعدل عن الأول إلى الثاني، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما

يشد الأول"[1]، والاعتراض في البيت تم بين المسند إليه الاسمي (لساني) والمسند الاسمي (صارمٌ) بالظرف المضاف إلى الجملة الفعلية، ليؤكد التحديد الزماني، ويراعي الإيقاع المنتظم الأفقي، ويرفع من درجة التشوق لمعرفة الخبر الذي حذف إلحاحا على صفاته: (صارم– حسام– فالق) المميزة **بأسلوبية التنكير** الدالة على التعميم والإطلاق ليشمل القطع والشق، ويختص بعموم هامات المباينين للشاعر ذوي الخلائق الكدرة بالحقد والغل؛ وتستمر **أسلوبية التقديم** تفجر الدلالات العميقة مرتبطة بتقديم رتب الجار والمجرور غير المحظوظة، وتأخير المسند إليه الفعلي (وإني لمن يبغي انتقاصي لقانع)، ويساهم **الضرب الإنكاري** المقترن بالمؤكدين (إنّ– لام التوكيد) في تمكين الشاعر من "أن يحقق مع المتلقي أقصى درجات الوصول إلى ثنائية الإقناع والإمتاع، وهو بهذا يكون قد وضع النص في قمة الهرم الأسلوبي"[2]، خاصة إذا راعى المزاوجة الإيقاعية بين صدر البيت وعجزه معتمدا أسلوبية تناظر الصيغ الصرفية"[3]، أو ما أسماه ابن الأثير **بالموازنة** "وهي أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويي الألفاظ وزنا"[4]؛ ويلاحظ في الأبيات كثرة أسلوبية تأخير المسند إليه الفعلي حين وقوعه مقطعا للبيت تركيزا على معاني العناصر المتقدمة، وحفاظا على القافية: (الفرانق– ذكرهُ).

<u>تأخير جملة الشرط:</u>

يقول أبو الحسن الحصري: (الوافر) (د: ص277)

ثوي (عبد الغني) هوىً بقلبي فليس **وإن نأى عنّي بنائي**

صغير السن لو دامت سنوه عقدتُ على السِّماك به لوائي

له في كلّ موعدةٍ وفاءٌ إذا ما كان إخلافٌ لوائي

---

[1]– ابن رشيق : العمدة، ج2، ص57.

[2]– عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص244.

[3]–محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري (البنية الصرفية في الشعر: الكثافة– الفضاء– التفاعل)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص112.

[4]–ابن الأثير: المثل السائر، ج1، ص291.

يلاحظ في البيت الأول عدول عن الأصل في **أسلوبية الشرط** بتقديم جزء من الجملة الشرطية، وجعل جزئها الآخر مقطعا للبيت يشكل قافية تستأثر بأعظم الاهتمام، ويتوسط جواب الشرط هاذين الجزأين محدثا زعزعة للمتلقي، وإثارة له تدعوه إلى التوقف، والمشاركة في إعادة الصياغة، وهو العنصر الجوهري الذي يتوقف عليه تكامل المنتج الإبداعي – كما سبق الإشارة إليه–، وبإعادة الترتيب الأصلي للأسلوب الشرطي: (إن نأى عني فليس بنائي)، وبالوقوف عند (**إنْ**) الدالة على الشرط في الاستقبال إذ يترتب الجواب على الشرط في المستقبل لا في الماضي ولا في الحاضر، و(إنْ) تستعمل في الأمر المشكوك فيه، لأنه يشترط فيها عدم الجزم بوقوع الشرط أو بلا وقوعه؛ فالشاعر يحتج لبقاء الابن في قلبه وإقامته فيه إقامة لا يتزحزح عنها، لامتلاكه حب الأب رغم أنه ابتعد بمواراة التراب له، وتغييب القبر لجسده محققا الغياب والبعد، وهو ما يشترك فيه جميع الناس، فالموت نأي لا رجعة تؤمل فيه وتنتظر، إلا أن الشاعر شكل استثناء بنفيه هذه الحقيقة: فعمر الإنسان وإن كان غير مضمون، وأنه مما لا يقطع به، إذ الموت يترصده، ويتربص به ليفترسه، تبين دلالات (إنْ) الشرطية؛ وينحرف الأسلوب الشرطي في البيت الأخير عن أصله ليتقدم الجواب على فعله معضدا زحزحة الجملة الاسمية بتقديم المسند الاسمي على المسند إليه الاسمي تخصيصا وتوكيدا، ولحصر الوفاء في الابن دون سواه، ولتظهر (إذا) الشرط في الاستقبال دالة على ترتب الجواب على الشرط في المستقبل أيضا، ويستعملها الشاعر في الأمر المقطوع بوقوعه: فهو متيقن أن المستقبل

يحمل الغدر، وإخلاف العهود، وخيانة المواثيق، وعدم الوفاء بالوعود، تلك نظرة المغترب الذي استشعر حجم المأساة بفقد ابن كان يشع بنوره على الوجود الذي أظلم، واشتدت حلكته.

خاتمـــة

خاتمــة

يتوقف البحث مستعرضا أهم النتائج المتوصل إليها بعد هذه الرحلة القصيرة في شعر **أبي الحسن علي الحصري القيرواني:**

- تبيّن للبحث أن النفحة المأساوية قد تتجلى في كل ظرف وفي كل نوع أدبي، متجاوزة المسرحية إلى القصيدة الغنائية، وهو ما يجعل الحس المأساوي مشاعا إنسانيا، يثبت أن المأساوية حقيقة تشترك فيها الإنسانية بشرقها وغربها.
- يتقاطع **علي الحصري** مع شعراء العذرية المعذبين ، ونسيبه لا ينفتح إلا بتذكر الحبيب، والشوق إلى استحضاره بالمشوقات المكثفة لدلالات الافتقار العشقي شرط العلاقة العشقية التي لا توصف بالمأساوية إلا إذا تخطى العاشق فواعل المنع، وتوترت علاقته بهم إلى حدّ الإصرار على أن يكون خبر عشقه هو خبر موته.
- لم يكتف الشاعر وهو يتجرع مرارة تجربة الموت بالصمت وإقرار العجز المريع –وفي ذلك تجسيد لمأساة الحياة كلها–، وإنما تغيرت قيم الحياة في نفسه، فآثار تجربة الموت حطمت كيانه، وجعلته ينتقل بتجربته الجزئية الخاصة إلى واقع الإنسان عامة، لتكون النظرة كلية تتفق حول حقيقة الحياة بعدّها طريقا قصيرا إلى الفناء، ويتجاوز هذا الواقع الإنساني إلى مظاهر الطبيعة المجسّدة للمأساة من خلال رضوخها لحتميات العطب والزوال، ولا يقف أمام تأكيد هزيمة صرعة المنون له ولكن يعلو صوت تسخطه معلنا رفضه قدر الموت، وغضبه مما كتب عليه، بعد أن اصطدم بإرادة مصيره.
- يشكل السخط معلما بارزا يعبر عن الرؤيا المأساوية الحاملة لدلالات التصادم بين إرادة الموت وإرادة الشاعر الأب المغدور الذي يتعامى عن الأصوات المعقلنة الداعية إلى المساومة والمسالمة، ويجسد الشاعر بذلك صورة البطل المأساوي المدرك لعجز الإنسان عن أن يكون أكثر من حدث عابر في الكون، ويستشعر غفلة العالم من حوله، ويدعو إلى اليقظة والتحدي.

- إن الشاعر **علي الحصري** لم يكتف بمعاناة الوعي المأساوي معاناة سلبية ، بل صارع القدر بنفي الاصطبار، ورفض العزاء وتحريم الصبر، وتخطى كل ذلك إلى محاولة نفي الغريزة المقيمة في جسده الإنساني وهدم الحياة بالامتناع عن الزواج وكره النسل، وتحريم المتع ليؤول الوجود إلى العدم، وتنقطع سلسلة الوجود.
- إذا كانت الرؤيا المأساوية قد عبرت عن اضطراب الشاعر الأب، وأظهرت تطرفه فإن إيمانه بالعناية الإلهية الحاملة لمعاني الرجاء وإقرار الكرم الإلهي أوقف الرؤيا المأساوية فاسحا المجال لدلالات الشكر والصبر الجميل الذي يقلب المحنة منحة، ويرفع أصوات القبول والرضا والتسليم.
- برز أثر الزهد الديني في منع انهيار الشاعر وفقدان صوابه، وأعانه على مواصلة الحياة وعدم الاعتراض على مشيئة الأقدار، لتنتفي معه صورة البطل المأساوي، وتحل محلها صورة المتوكل على الله، وتكون العناية الإلهية نقيضة المأساوية.
- تجلت الغربة أبرز معالم هذه النفحة المأساوية، وما حملته من آلام تولدت من يقين الشاعر بأنه دائما أكبر مما يعطى، وأعلى قدرا مما يملك، وأنه لم يصل إلى بغيته، ويتشعر اغتراب التفوق أو الثقة بإمكانات **(الأنا)**، ويشارك بذلك جميع الشعراء الذين اغتربوا، واستخلصوا حقيقة غربة الفاضل، لتثبت حقيقة المأساوية التي تشترك فيها الإنسانية بشرقها وغربها.
- أظهرت نتائج الدراسة الإيقاعية مدى استفادة **الحصري** الضرير من بعض النسج الصوتية، وأنه نزع منزعا محافظا في تناوله الأغراض الشعرية متقيدا بمقاييس العروض، موظفا معظم البحور (خمسة عشر بحرا) التي طرقت غرض الرثاء، ولعل في ذلك إصرارا من الشاعر على تخليد ابنه؛ فهو لا يكتفي برثائه في ديوان كامل، وإنما ينظم في جميع الإيقاعات التامة والمجزوءة، وهذه الأخيرة شكلت سمة بارزة في الدراسة الإيقاعية دلت على امتلاك الحصري أذنا موسيقية خبرت سحر اللغة العربية.

- اطمئن البحث وهو يدرس إيقاع الخبب إلى النتيجة الآتية: إن إيقاع الخبب شاع عند المغاربة، ودلّ على قدرتهم في الابتكار ومحاولة التجديد، وارتبطت هذه المحاولة بالشاعر **الحصري الضرير** الذي خلّده في قصيدته الشهيرة (يا ليل الصّبّ).
- من خلال استقراء القوافي المقيدة القوافي المطلقة تبين أن **الحصري** نهج منهج القدامى، وكان حظ المجرى في شعره كبيرا حين تكون حركة اندفاع اللسان إلى الإمام، ويلاحظ كثرة استخدام **الحصري** للهاء بعد حرف الروي ساكنة ومتحركة لما فيها من قيمة في إبانة الحركة، وما تحتاجه من جهد تنفسي يدل على المشقة وصعوبة التحمل، وبالانتقال إلى أنواع القوافي من حيث الحركة والسكون تبين للبحث: إن **الحصري** لم يستخدم المتكاوس لما فيه من اضطراب وبعد عن الاعتدال، وتجاوز المتواتر نصف الأشعار، ومن حيث المقاطع الصوتية أكثر الشاعر المقاطع القصيرة المفتوحة ثم المقاطع الطويلة المفتوحة، واستنفذ معظم أشكال القوافي، وركز على ذات المقطعين خاصة المقطع الطويل المفتوح يتبعه المقطع القصير المفتوح، أو المقطع الطويل المفتوح يليه مقطع طويل مفتوح، وهو ما يلائم الآهات ومد أصوات التأوّه.
- كرر **الحصري** مع كل كلمة احتوت الروي كلمة أو أكثر في نفس البيت مما عد خصيصة إيقاعية استرعت الانتباه إليها، وخصت جميع حروف الهجاء، وهي ظاهرة تذكر بالشعراء الذين سلكوا هذا المسلك، ولعل من أبرزهم أبا العلاء المعري في لزومياته المرتبة على حروف المعجم في أحوالها المختلفة، ولكن الحصري التزم قيودا أكثر صعوبة مبنية على أذنه الموسيقية التي وقفت على حقيقة إيقاع الأصوات، فلم يهتم بأواخر الأبيات فقط وإنما اهتم بالبدايات محققا التكافؤ الإيقاعي، وهو ما يدل على قدرة فائقة وموهبة فذة، وهذه الخصيصة الصوتية ساهمت في تماسك النص بترجيع الحرف الذي ينكسر بين حين وآخر محدثا مفاجأة للمتلقي.
- يستشف من هذه الطريقة مدى استطاعة **الحصري** القيرواني تطويع اللغة العربية، واستكشاف كنوزها الإيقاعية، وهو ما يجعله مبتكرا مجددا محافظا على الإطار العام

للقصيدة العربية مؤكدا مغربيته باعتماد الحروف الهجائية وفق الترتيب المغربي، وهو ما عدّه البحث قيدا انزياحيا لم يشع عند عامة الشعراء، يدل على علو طبقة **الحصري**؛ فإذا كان صنيع أبي العلاء في لزومياته شكل انزياحا فريدا في تاريخ الشعر العربي، فإن طريقة **الحصري** لا تخرج عن ذلك، وهو ما دفع البحث إلى ربط العنوان (اقتراح القريح واجتراح الجريح) بدلالات التميز والتفرد والابتكار.

- تبين للبحث وهو ينتقل إلى المقوم الصوتي غير المنتظم أن **علي الحصري** اعتمد التصريع والتقفية في معظم قصائده، وكثيرا ما كان يقوي هاذين الايقاعين بإضافة كلمة تعضد هذا الإيقاع جاعلة البيت فاصلة موسيقية.
- لفتت الانتباه قدرة **الحصري** الفائقة في استكناه الظواهر الإيقاعية من خلال تكافؤ تكرار الحروف في البيت الواحد، وهو ما يظهر حسا صوتيا متميزا تجلى في تنويع التكرار على مساحة البيت الشعري تنويعا يستحق دراسة أكثر تفصيلا.
- توقف البحث عند ظاهرة تكرار ضمير المتكلم (**أنا**)، واكتشف علامات التميز والابتكار الإيقاعي باستغلال خصيصة تطويل المقطع الصوتي أو تقصيره، وقدم دراسة تتجاوز المقاربات النفسية والاجتماعية، وتقيد بالنص ملتزما الإيقاع، ولم يكتف بعدّها جوازا شعريا وحسب، لكن انتهى إلى تصويب مقولة أن (الأنا) عندما تتصدر الكلام يكون لها جلبة كبر وخيلاء، إذ رأى في المقولة إطلاق وتعميم، الدراسة الإيقاعية لم تثبته، بل ناقضته، وهي الظاهرة التي تحتاج إلى دراسة معمقة.
- خلص البحث بعد دراسة الإيقاع إلى أن **الحصري** استطاع تطويع اللغة واستغلال طاقاتها الإيقاعية، وأثبت أهمية ربط هذه النغمات الصوتية بالألفاظ والأحداث لتتكامل بذلك ثنائية الإيقاع والدلالة، ولعل وراء هذه الظاهرة مسألة فقد **الحصري** لبصره وتمكنه من علم القراءات القرآنية، وهو ما يستدعي دراسة مستفيضة.
- أظهرت دراسة ظاهرة الحذف أن **الحصري** أدرك بذوقه الفني وإحساسه المرهف ما يتفجر من التراكيب العربية من معاني تجد نفس المتلقي متعة في استكمال المحذوفات

ومكنته هذه الخصيصة الأسلوبية من تكثيف المعنى الذي يفضي إلى أعمق الدلالات متجاوزا المعنى السطحي.

- استفاد الشاعر من خصيصة التقديم والتأخير، وما تحمله هذه الظاهرة الأسلوبية من حيوية وطاقات تمد المبدع بإمكانات التعبير التي تتمخض عنها دلالات عميقة تكشف عن أسرار النظام اللغوي العربي ولطائفه ومرونته، وتظهر بوضوح دور المتلقي الذي يصل إلى تكامل المنتج الإبداعي بعد أن تثيره الخلخلة التركيبية وتشوقه.

ويصل البحث إلى إعادة ما قاله العماد الأصفهاني :"إني رأيت أنه لا يكتب أحد كتابا في يومه إلا قال في غده، لو غيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر".

رحم الله أبا الحسن الحصري، فقد ترك لنا من الشعر ما راق.

والحمد لله رب العالمين

ملحق ببحور وقوافي ديوان

علي الحصري القيرواني الضرير

الرقم	القصيدة (المقطّعة ـالنتفة ـالبيت اليتيم)	القافية	عدد الأبيات	البحر	الغرض
	أ				
01	أتعبني بعد البقاء	الوفاءُ	14	مخلع البسيط	الرثاء
02	أَدَائي عند أقوام أدائي	وفائِي	09	الوافر	الرثاء
03	أمالك يا داء المحّب دواءُ	شفاءُ	10	الطويل	الغزل
04	أمرتني بركوب البحر أقطعه	الداءِ	02	البسيط	العتاب
05	أيُّها المشرف حاشا	الخَطَاءُ	06	مجزوء الرمل	الشكوى
06	حاشاك من نار على الأحشاءِ	بالماءِ	57	الكامل	الرثاء
	ب				
07	إذا كان البياض لباس حزنٍ	الصوابِ	02	الوافر	الشكوى
08	ألا يا أهل أندلس فطنتم	عَجيبِ	03	الوافر	الشكوى
09	الويل لي يا حبيبي إن	الذُنوبِ	15	مخلع البسيط	الرثاء
10	إنّ قلوبًا وجبت	أن تجبَا	02	مجزوء الرجز	الرثاء
11	انهلال الدموع يشفي الكئيبا	المُغَيبَا	66	الخفيف	الهجاء
12	بأيّ خليقة منّي ترابُ	ترَابُ	02	الوافر	الرثاء
13	بكت رحمة للصّب عين عدّوه	الصَّبَّا	10	البسيط	الغزل
14	حببت ابنتي وابني	الحُبُّ	02	الطويل	الرثاء
15	رحلت وهاهنا مثوى الحبيبِ	الغريبِ	02	الوافر	المدح
16	سلب الردى وزرى القتيل سلالتي	أنْجَابِهِ	02	الكامل	المدح
17	قامت لأسقامي مقام طبيبِها	أديبِهَا	02	الوافر	الرثاء
18	من طين طوبى خلقت فذا	غريبُ	10	مخلع البسيط	الرثاء
19	نجم العلا نجلي هوى	تلتهِبِ	02	مجزوء الكامل	الرثاء
20	نفرط في العمر الذاهبِ	الكاذبِ	07	المتقارب	الرثاء
21	يا ابن تسع كان يفهم ما	نصبَا	07	المديد	الرثاء
22	يا قتيلا طلّ منه دم	طُلَّبِهِ	02	المديد	الرثاء

				ت	
23	ألات شباب عندهم الات	فواتُ	02	الطويل	الشكوى
24	بت أخا الحزن فيك وحدي	باتُوا	15	مخلع البسيط	الرثاء
25	بكيت من سكن في أضلعي سكنا	أوقاتَا	02	البسيط	الرثاء
26	ترى قبلتك الريح عني وبلغت	هبَّتِ	10	الطويل	الغزل
27	شبل وإن سَمّتهُ ضبًّا	وَلِيَّتُهُ	02	مجزوء الكامل	الرثاء
28	قد حانت ساعة القنوت	القنوتُ	02	مخلع البسيط	الهجاء
29	مات المكارم وابني	المكرماتُ	02	المجتث	الراثاء
30	موت الكرام حياة في مواطنهم	ماتُوا	31	البسيط	الرثاء
31	نح في المشيب على الصّبَا	ذاهباتُ	02	مجزوء الكامل	الرثاء
32	هذا أبوك أكن حسرته	وشتَا	02	الكامل	الزهد
33	وجهه ومنطقه	أينعَتَا	02	المقتضب	الرثاء
34	وهمت وهمت للقياك يا	قُوتُهُ	02	المتقارب	الرثاء
35	يا أديبا ملكتني	المكرُماتُ	02	مجزوء الرمل	المدح
36	يا طفل فهر لا عزاء لهم	لفتَى	04	الكامل	الرثاء
37	يا ظالم الناس سد حلقا	فتحتَهُ	02	مخلع البسيط	الهجاء
38	يا نور عيني فقدته	وجَدْتُهُ	41	المجتث	الرثاء
				ث	
39	أبكي واستغفر الله	عاثِ	02	المجتث	الرثاء
40	أجلي عني أراث شعوبا	تراثُ	02	المديد	الرثاء
41	أصبحت يوم دهاك الموت يا ولدي	أملاتَا	02	البسيط	الرثاء
42	تبوإ الخلد مطمئنا	جاثِ	15	مخلع البسيط	الرثاء
43	ثملت بذكراها وطبت كشارب	المثالثِ	10	الطويل	الغزل
44	دهرٌ حوادثه شتى الأحاديث	شيثِ	32	البسيط	الرثاء
45	فؤادي وفود الحدث	الحَدَثْ	37	مجزوء المتقارب	الرثاء
46	لا أبالي وقد مضى	عَبَثْ	02	مجزوء الخفيف	الرثاء
47	ولدي يوم موته	عَثَا	02	مجزوء الخفيف	الرثاء
48	يموت من في بالبلاد	خبيثِ	02	مخلع البسيط	الهجاء

			ج		
49	ثهلان لو كان لي لأمستْ	نِضَاجًا	15	مخلع البسيط	الرثاء
50	جوًى تتلظى ناره في جوانحي	منضِجُ	10	الطويل	الغزل
51	ذوى ريحانني الأرجُ	الفرجُ	40	مجزوء الوافر	الرثاء
52	كلّما أبنتُ منتجبي	لَهَجَا	06	المديد	الرثاء
53	لا تحسبنّ مدامعي	وَهِيجَا	02	مجزوء الكامل	الرثاء
54	مات من ألجم الجوا	وأسْرَجَا	06	مجزوء الخفيف	الرثاء
			ح		
55	أفلح ابني وخبت يوم تولى	فَلاَحِي	06	الخفيف	الرثاء
56	أهواكم جدَّ مازحهُ	نَازِحُهُ	13	المديد	المدح
57	تغلب الدّهر حتَّى	نباحُ	02	المجتث	الرثاء
58	جنات عدن حللت فيها	الفلاحُ	15	مخلع البسيط	الرثاء
59	حسبتُ النوى تسلي فزدت بها هوى	يُفتَحُ	10	الطويل	الغزل
60	ظلت الركبان لما	المليحُ	02	مجزوء الرمل	الرثاء
61	على تعمير نوح مات نوحُ	تنوحُ	44	الوافر	الرثاء
62	فلو أني استطعت من ارتياح	الريّاحُ	02	الوافر	المدح
63	لا يصرف الهم إلا شدو محسنة	قدحُ	03	البسيط	الغزل
64	ما لهذا الدهر أبدى	وَقَاحَا	02	مجزوء الرمل	الرثاء
65	نصبت الفخ ثم قعدت عنه	فَلاَحَا	02	الوافر	الهجاء
			خ		
66	حالفتُ فيك البكا كأني	فِرَاخِ	15	مخلع البسيط	الرثاء
67	خلعتُ عذاري في الملاح ولم أبل	لاطِخُ	10	الطويل	الغزل
68	من مجيري ومصرخي	أبْلَخِ	21	مجزوء الخفيف	الرثاء

			د		
69	أ أبن هائمًا في كل واد	وادٍ	05	الوافر	الرثاء
70	أعن الإغريض أم البرد	جلَدِي	25	المتدارك	المدح
71	العيد أنت وإن هنوك بالعيد	الغيدِ	02	البسيط	المدح
72	تبارك المبدئ المعيد	الوعيدِ	06	مخلع البسيط	الزهد
73	تولى فكان الحيا	جَادَهَا	04	مجزوء المتقارب	الرثاء
74	ثق بالإله ولا تخف من ظالمِ	يريدُهُ	02	الكامل	الزهد
75	خذ بيدي واسقني إذا ما	الخلودِ	15	مخلع البسيط	الرثاء
76	خضبت يديها بلون فاحمها فما	زادَا	03	الكامل	الغزل
77	ديارهم لاغيرتك يد البلى	ويجُودُ	10	الطويل	الغزل
78	كذا تفتض أبكار البلادِ	الحِدَادِ	16	الوافر	المدح
79	لا جلا أحزاني الجلدُ	الخَلَدُ	41	المديد	الرثاء
80	مات وليتني له.	وَفَدِي	02	مجزوء الرجز	الرثاء
81	مما ينغصني في أرض أندلس	ومُعْتَضَدِ	02	البسيط	الهجاء
82	نعت العلياء زهرا	فسَادُوا	02	مجزوء الرمل	الرثاء
83	يا حرفة الشعراء إنك منهم	بالمرصادِ	03	الكامل	الهجاء
84	يل ليل الصبّ متى غده	موعدُهُ	99	المتدارك	المدح
85	يا من تكحل طرفها	بالاثْمِدِ	02	مجزوء الكامل	الغزل
			ذ		
86	داووك من علتيك حتى	لِوَاذَا	15	مخلع البسيط	الرثاء
87	ذكرتُ زمان الوصل فيها فليس لي	متَلَذَّذُ	10	الطويل	الغزل
88	رمتكَ سهام العين والله أنفذا	مأْخَذَا	37	الطويل	الرثاء
89	قالت وهبتك مهجتي فخذِ	فَخِذِي	04	الكامل	الغزل
90	قالوا أفق قد ملئتَ	وقذَى	02	مجزوء الرجز	الرثاء
91	قد فاتني منكِ يا عبد الغني فتى	فولاذُ	02	البسيط	الرثاء
92	لقد فخرت شعوب بأخذها ابني	أخيذِ	02	الوافر	الرثاء
93	نجا ابني من الدنيا ومن غمراتها	أَنِقَذَ	02	الطويل	الرثاء
94	نفذت نفوذ السهم لكن الردى	نافِذَا	02	الطويل	الرثاء

95	يا لائمي في بكائي	هاذِي	02	المجتث	الرثاء
		ر			
96	أثكلت بأزهرها	لِمَعْشَرِهَا	119	المقتضب	الرثاء
97	إذا نادى أبٌ يا ابني	أَتَامورِي	02	الهزج	الرثاء
98	اذهب لك الله جار	دارُ	53	المجتث	الرثاء
99	ألا إن حبي له	مقدَارَهُ	04	مجزوء المتقارب	الرثاء
100	ترى هذه الأنفاس نارًا من النُّور	نورِي	03	الطويل	الرثاء
101	ذو العرش أرجو بعفوه أن	جَارِي	15	مخلع البسيط	الرثاء
102	ردي حشاشة عاشق مهجور	والمعذورِ	10	الكامل	الغزل
103	رشا صام علوا فادعت يثرب الحشا	مِصْرُ	10	الطويل	الغزل
104	شمس نهاري كنت يا وليتا	أنهارَا	02	السريع	الرثاء
105	طف بي على قبر طفل	وقارُ	02	المجتث	الرثاء
106	على العدوة القصوى وإن عفت الدارُ	فَيَزْدَادُ	13	الطويل	الرثاء
107	فاجأتنا والمنون منتظرهْ	مختصَرَهْ	09	المنسرح	الرثاء
108	نعد حصونا كلّ درع ومغفر	الغَضَنْفَرِ	11	الطويل	الرثاء
109	وقالوا قد عميت فقلت كلا	بصِيرِ	02	الوافر	الفخر
110	يَهَبُ الله لمن شا ء	ذكورَا	05	مجزوء الرمل	الزهد
		ز			
111	أصبحت في قوم عدى	وخزُوا	02	مجزوء الرجز	الرثاء
112	بأبي الصادق الذي	أوْجَزَا	02	مجزوء الخفيف	الرثاء
113	ذهب الذي كان العباد إذا بدا	وتنزَّهُوا	02	الكامل	الرثاء
114	رضاك هب لي لكي أراه	والمغازِ	15	مخلع البسيط	الرثاء
115	زخارف دنيانا الأنيقة أصبحت	المطرِّزُ	10	الطويل	الغزل
116	لا أشتهي الدنيا ولو أنني	أجْوَازِهَا	02	السريع	الرثاء
117	لي موعد فيك على المصطفى.	إنْجَازَهُ	02	السريع	الرثاء
118	مالي انتشيت كشرب	ميزَا	02	المجتث	الرثاء
119	وكزا العدو حُبَيِّبي	وَكُوزِ	02	مجزوء الكامل	الرثاء
120	يا زمان اتئد إلى كم ترزّي	مُتَهَزِّي	45	الخفيف	الرثاء

			س		
121	إن أفراس شبابي جمحت	مِنهَا فَرسَ	02	الرمل	الرثاء
122	أين تبّاع تبع	فَارِسِ	02	مجزوء الخفيف	الرثاء
123	جرحت مهجتي أمي	أسَا	02	مجزوء الخفيف	الرثاء
124	سلام على الأحباب تفتقه الصبا	التنفّسِ	10	الطويل	الغزل
125	قاسيت من عشيك ما قد	قَاسِ	15	مخلع البسيط	الرثاء
126	كم مت إذ هيهات فيه سمعتها	أَوْعَسَى	02	الكامل	الرثاء
127	لا راقني إلا الحداد لَبُوسُ	لَبُوسُ	70	الكامل	الرثاء
128	يا موت ما أبقيتني	لِبَاسِي	04	مجزوء الكامل	الرثاء
129	يريد سياسة من لا يسمّى	يَسُوسَا	02	الوافر	الهجاء
			ش		
131	إلى أيّ ضوء من بروق المنى تعشو	نَـَـَعْشُ	39	الطويل	الرثاء
132	سهرتُ من بعدك الليالي	فِرَاشُ	15	مخلع البسيط	الرثاء
133	شفارُ الهوى قصت جناحي فلم أطر	يَتَرَيشَا	10	الطويل	الغزل
134	عسى ولدي الذي قد شدّ أزري	فَرَشَا	02	الوافر	الرثاء
135	لا أقول العدى يبثوا	انْتَشِي	04	مجزوء الخفيف	الرثاء
136	لا تعجبي للمعرى كيف أرّقه	فَرَشا	02	البسيط	الرثاء
137	منَّ بالرِّيِّ حبيبي مرةً	عَطَشْ	02	الرمل	الرثاء
			ص		
138	أصم نعيه مصري	قُوصِ	02	مجزوء الوافر	الرثاء
139	أودى الذي كان من غطارفه	وقَـَصِي	03	المنسرح	الرثاء
140	حام الحمام لفرصة فاستفرص	متقنْصَا	43	الكامل	الرثاء
141	خُصِصْتُ بذا المصاب وعمّ كل	الخصُوصِ	02	الوافر	الرثاء
142	صدقت وقد أودى الهوى بحشاشي	قِلاَصُ	10	الطويل	الغزل
143	عبد الغني رأى الدنيا وجرّبها	نوصِي	02	البسيط	الرثاء
144	لك الخير خذها سنة وبها وصّ	ولا يُعْصِ	14	الطويل	الزهد

145	نامت لدات له بكورا	الحِرَاصُ	15	مخلع البسيط	الرثاء
146	هدى الزّهاد في الدنيا	فَـَحَصَا	04	مجزوء الوافر	الرثاء
		ض			
147	بالردى بعدك أرضى	أَرْضَا	04	مجزوء الرمل	الرثاء
148	برَيّةِ ريًّا روضةٍ وريَاضِ	قاضِ	06	الطويل	المدح
149	تُرى حبيبي نسي العهد إذ	أمرَاضَهُ	04	السريع	الرثاء
150	سريت وخليت الهوى لك صاحبي	يُنْضِي	12	الطويل	المدح
151	سَلِ الركبان ما للدمع فَاَضَا	أفَاضَا	40	الوافر	الرثاء
152	صلِّى عليك الإله رُحْمَى	الوميضُ	15	مخلع البسيط	الرثاء
153	ضنًى كان أبداه الهوى فأعاده	وبيَاضِ	10	الطويل	الغزل
154	ما أخون الدنيا التي	أَنقضَ	02	مجزوء الرجز	الرثاء
155	يعد الرجال المكرمات نوافلا	فرائضُ	02	الطويل	الرثاء
		ط			
156	تناثرت من مدامعي درر	مَنْ لَقَطَا	02	المنسرح	الرثاء
157	رضًا بحكم الله لا سُخطا	أعْطَى	55	السريع	الرثاء
158	زواك دهري ففل ركني	الصِّرَاطَا	15	مخلع البسيط	الرثاء
159	طباعي أبتْ إلا التذلل في الهوى	بِسَاطَا	10	الطويل	الغزل
160	لما إذا يشتكي	تَنْشِيطُ	02	المجتث	الرثاء
161	وباكية تقول بَغَى	وَسَطَا	02	مجزوء الوافر	الرثاء
162	وليس أخاه بل قتل	وَخَطَا	02	مجزوء الوافر	الرثاء
163	يا صريعا لم تغن عنه أسود	خِيطَا	02	الخفيف	الرثاء
164	يا ضارب البدر أقسمْ ت	بِسَاطِي	02	المجتث	الرثاء
		ظ			
165	أَبْعَثُ طرفي تاركا	وَشَظَا	02	مجزور الرجز	الرثاء
166	إذا رُعِظَ السَهْمُ أو عظعظا	يرْعَظَا	41	المتقارب	الرثاء
167	طالت ليالي من تولى	اللِّحَاظُ	15	مخلع البسيط	الرثاء
168	ظفرتُ بقربٍ منك إذا صفت	حظوظُ	10	الطويل	الغزل

169	عجبا حاربني فيك وكَظْ	وَكَظْ	05	الرمل	الرثاء
170	في يقَظٍ طيب فجعتُ به	يقِظِ	02	المنسرح	الرثاء
171	قالت:لا تعقِبْ؟ قلت ارعوي	اشْظَاظَهُ	02	السريع	الرثاء
172	يحظى بك السمع فاسمحْ	لِحَاظِ	02	المجتث	الرثاء
		ع			
173	أعبد الغني ابني إلى ربّك الرجعى	المرْعَى	48	الطويل	الرثاء
174	دينك أغلى العلوق عِلْقًا	تَبِيعَهْ	04	مخلع البسيط	الرثاء
175	سهل الاباطح من علاك يُفَاعُ	المِرْبَاعُ	13	الكامل	المدح
176	ضمك قبرٌ سقاه دمعي	جَمِيعَا	15	مخلع البسيط	الرثاء
177	عجبت من الأيام تقلبت	نُجَمِّعُ	10	الطويل	الغزل
178	فلقد أسلف أزكى سلف.	وَرَعَى	02	الرمل	الرثاء
179	متُ من جوًى وجوادِ	فَظِيعُ	02	المجتث	الرثاء
180	نبّه الركب الهجوعا	الفُجُوعَا	03	مجزوء الرمل	الهجاء
181	يا قلب ناج خياله السّاري	وَدَاعَهُ	03	مجزوء الكامل	الرثاء
		غ			
182	إذا صبغ البيضَ العضابَ دمُ العِدَا	أصْبَغُ	02	الطويل	الرثاء
183	أنا مشغول إذا ما	فراغُ	02	مجزوء الرمل	الرثاء
184	أيُّ هلالٍ خبا وقد بزغا	وقدْ نَبَغَا	36	المنسرح	الرثاء
185	تحيتي وسَلاَمِي	البليغِ	02	مجزوء الرمل	المدح
186	تندَمَ حسادي وقال كبيرهم	فَلَمْ يَزِغْ	02	الطويل	الرثاء
187	ضلت مكائد أعدائي متى سمعوا	ولاَّغِ	02	البسيط	الرثاء
188	عزت على الواله المعزي	المَسَاغِ	15	مخلع البسيط	الرثاء
189	غَرِقْتُ ولا ماء سوى فيض أدمعي	دَامِغُ	10	الطويل	الغزل
190	يا أبي كم أبلغت في حجة	إبلاغِ	02	السريع	الرثاء
191	يا فتى الحيِّ كان إن	يَنْبُغِ	02	مجزوء الخفيف	الرثاء

				ف	
192	أيا كعبة كانت منى المتطوفٌ	يتَحَرَّفِ	53	الطويل	الرثاء
193	تعس الملوم بعدكم	وإنصَافَا	02	المديد	الرثاء
194	سرّني لما اندمى لو	رُعَافِهْ	02	مجزوء الرمل	الرثاء
195	شبلِ الشرى لما رمى	صَادَفَهْ	02	مجزوء الرجز	الرثاء
196	عطفَ الغانيات ما	أَصِفْ	02	مجزوء الخفيف	الرثاء
197	غدًا يريني سناك ربي	اللَّطِيفُ	14	مجزوء البسيط	الرثاء
198	فنيتُ هوًى إلا حشاشة مهجتي	وَمَصِيفِ	10	الطويل	الغزل
199	قلت لبدر التم لما بدا	أَوْصَافِهِ	02	السريع	الرثاء
200	وهبتُ قوايَ للحدقِ الضِعافِ	تُكَافِي	08	الوافر	الغزل
201	يا واحدًا حل مثل الألف من مضر	بهِ وَكفَى	03	البسيط	الرثاء
				ق	
202	أثلَّ المجدَ بين رتق وفتق	فَتُوقِ	02	الخفيف	الرثاء
203	أصبحت في الأرض ابتغي نفقا	بَعدَما نَفَقَا	02	المنسرح	الرثاء
204	الحمد الله ما يوقي	يُأَقِي	23	مخلع البسيط	الرثاء
205	أمولى شرفت به أم صديقُ	الشَّقِيقُ	05	المتقارب	المدح
206	برمتُ بما ألقاهُ ممن أوامقُ	أُصَادِقُ	21	الطويل	الشكوى
207	حاسد أصابك عن	فَسيقَا	02	المقتضب	الرثاء
208	حلت بعبد الغني طارقة	والشفَقَا	02	المنسرح	الرثاء
209	ذكراه تشرقني بالدمع وا حزانا	إشرَاقُ	02	البسيط	الرثاء
210	شّق القلوب وشقها	وَرِيقِ	02	المجتث	الرثاء
211	فإن يكن عق فيك فالٌ	بالعُقُوقِ	15	مخلع البسيط	الرثاء
212	قليل لنفسي أن تصوب صبابة	بَرْقَ◌َا	10	الطويل	الغزل
213	كم من خليل كان عندي شهدةً	أَخْلاَقِهِ	02	الكامل	الشكوى
214	لا شفاني الدمع إلا بالشرقْ	بِالغَرَقْ	98	الرمل	الرثاء
215	يقظًا كان إن يُصِخْ	يَنْقَهِ	02	مجزوء الرمل	الرثاء

			ك		
216	أبوك بالعيش غير مكترثٍ	أَمْ أَهَلَكَا	02	المنسرح	الرثاء
217	أيّها المفرد الشجي	واشكُهُ	02	مجزوء الخفيف	الرثاء
218	ظلي وأنت الشفيع إني	المُلُوكِ	15	مخلع البسيط	الرثاء
219	فزت يا فاقد الثلاثة من وُلْ د	تَمَسَّكْ	03	مجزوء الخفيف	الرثاء
220	قد ساء فهرا فيك من ساءني	أَشْرَاكُ	02	السريع	الرثاء
212	قلْ للزمانِ لئن سرت محاسنُكَ	مَسَاويكَا	02	البسيط	الرثاء
222	كفى حزنا أن لا صديق وإنني	نُسكِ	10	الطويل	الغزل
223	نيّرات الأيام بعدك حُلْكُ	هُلْكُ	39	الخفيف	الرثاء
224	هو الدّهرُ يبكي إذا أضحكَا	مِمَّنْ بَكَى	47	المتقارب	الرثاء
225	يا خلفي خلفتني	زمانا لَبِكَا	02	مجزوء الرجز	الرثاء
226	يا قمري من قمرَكْ	غَيَّرَكْ	64	مجزوء الرجز	الرثاء
			ل		
227	أبثك ما في النفس لست أرائي	الحالِ	87	الطويل	الغزل
228	اضمحلَّ السرور يوم اضمحلا	إِضْ	02	الخفيف	الرثاء
229	أفلا أبكي وقد أفلا	مَحَلاَّ	53	المديد	الرثاء
230	ألم ترني ندمت على ارتحالي	بَدَلاَ	02	الوافر	الشكوى
231	تظلمتُ بعدك من ذا الزمان	حالِي	02	المتقارب	الرثاء
232	توفي من كنت أرقى وهَلْ	دِيلَه	02	المتقارب	الرثاء
233	حسبك يا دهر إنني رجل	أُنَاجيلُهُ	02	المنسرح	الرثاء
234	حكم الردى هو حكم الله ليس له	أَهْوَالاَ	04	البسيط	الرثاء
235	رويد الدهر كم أبكى	آجَالُ	02	مجزوء الوافر	الرثاء
236	سلالة فهر أين منك سَلُولُ	مَطَافِيلاَ	67	الطويل	الرثاء
237	ظمئتُ ومنهل المدامع منهلي	طَفيلُ	10	الطويل	المدح
238	غال الردى شبل غيل كان فيه غنًى	حَوْمَلِ	02	البسيط	الرثاء
239	قلتُ شكا قالوا أَلَيْ...سَ	عَالاَ	02	مجزوء الرجز	الرثاء
240	كرهتُ بعد الحبيب عيشي	قُلْتُ بَلَى	15	مخلع البسيط	الرثاء

241	لأستسقين العين غيثًا لربعكم	سبيلُ	10	الطويل	الغزل
242	لحا الله دهرا حال بيني وبينكم	مُحُولاً	10	الطويل	الغزل
243	لو جمعت حمير أقوالها	مَحَلَّلُ	02	السريع	الرثاء
244	محبتي تقتضي ودادي	أَقوى لَهَا	03	مخلع البسيط	الشكوى
245	منعت الكلام الذي	الرَّحيلاَ	02	مجزوء المتقارب	الرثاء
246	من لي بظبي جناه معسُولُ	بِمعْسُولِهِ	04	المنسرح	الغزل
247	وقائل لم يبل الدهر من	مغسولُ	02	السريع	الرثاء
248	ولو قضى الله لي بسؤل	بالَي العضالاَ	15	مخلع البسيط	الرثاء
		م			
249	ـَبْدَلَتْ يا عيدُ عَيْني حام من سام	يَامِ	72	البسيط	الرثاء
250	أبي نيّر الأيام بعدك أَظلما	تَهَدَّمَا	04	الطويل	الرثاء
251	أركنت للدنيا وكنـ تُ	لِجَامُهُ	02	مجزوء الكامل	الرثاء
252	أسد الشرى والليوث تبكي	السَوَامِي	02	مخلع البسيط	الرثاء
253	أعبد ريان بماء النعيمْ	سقيمْ	03	السريع	الرثاء
254	أقول له وقد حي بكأس	خِتَامِ	02	الوافر	الغزل
255	بعضُ الثغور لآلئٌ	كَتُومِهِ	02	المجتث	الغزل
256	سألت الله أن يبقى	لي حَرَمَا	04	مجزوء الوافر	الرثاء
257	قدست قبرك العظام العظام	السلامُ	50	الخفيف	الرثاء
258	لقد سقاني الرعاف منه	السِّمَامِ	15	مخلع البسيط	الرثاء
259	مات عباد ولكن	الكريمُ	02	مجزوء الرمل	الرثاء
260	متى يشتكي المشتاق ممن يحبه	راحِمِ	10	الطويل	الرثاء
261	يا أيها السيد المعظم	أرقَى	02	مخلع البسيط	الهجاء
262	يا ناثرًا درّ عيني بل عقيق دمي	بالسقيمِ	02	البسيط	الغزل
263	يسبقني لذكره.	غيضَ وثَمْ	02	مجزوء الرجز	الرثاء

				ن	
264	أصبحت مفتونا بكم مُدْنَفًا	فَاتِنِي	02	السريع	الغزل
265	الله والملكان	مكانِ	03	المجتث	الزهد
266	الناس كالأرض ومنها هُمُ	لينِ	02	السريع	الحكمة
267	أهز حسام ينتضي وسنانِ	جبانِ	87	الطويل	الرثاء
268	تذكرت نفسي رياحينها	حينَها	03	السريع	الرثاء
269	حسد الزمان معينه	معينَهُ	05	مجزوء الكامل	الرثاء
270	رابه علتي ضنى فأتاني	ياسمينُ	02	الخفيف	الغزل
271	ربّ ظبي هويته	للهَوازنَهْ	02	مجزوء الخفيف	الغزل
272	عرفان علافك شاقني	ساقنِي	10	مجزوء الكامل	المدح
273	فارقتني وأنا والشوق إِلْفَانِ	أَلْفَانِي	02	البسيط	المدح
274	فكرت في خلق الورى فاسْتَوَى	سلاَطينُ	02	السريع	الزهد
275	في كل أرض موطن	جَاهُنَا	02	مجزوء الرجز	الشكوى
276	قالت هي الشيبة وقرتها	دِينَهُ	02	السريع	الغزل
277	قل لحماة الحروب فهر	يَهونَا	02	مخلع البسيط	الرثاء
278	لحا الله دهرا لا يزال يمين	يَمينُ	02	الطويل	الرثاء
279	لما بدا كِبْرٌ تَكَا....دُ	ترعشَانِ	02	مجزوء الكامل	الرثاء
280	معشر لو طرقت في كانونا	كانُوا	03	الخفيف	الهجاء
281	معناك في القلب كان أحلى	والأَمَانِ	15	مخلع البسيط	الرثاء
282	مقِّرُ العينِ أَسْخَنَهَا	أَحْزَانَهَا	49	مجزوء الوافر	الرثاء
283	نوًى فرقت شمل الهوى فمياهه	فَيُصَانُ	10	الطويل	الغزل
284	وشاعر من شعراء الزمان	الحسانِ	02	السريع	الهجاء
285	يا غزالاً فتن النَّا... س	فُتُونَا	02	مجزوء الرمل	الغزل
				هـ	
286	أحلةٌ بالبريء بدلني	عزّوهُ	02	المنسرح	الرثاء
287	ألفيت بعدك دمعي فاستشفيت به	أَلْفِيهِ	02	البسيط	الرثاء
288	شفاعة منك أرتجيها	الإله	15	مخلع البسيط	الرثاء
289	نهب النّهَى وأتى النذير لوعظه	نتناهَى	04	الكامل	الرثاء
290	في رحمة الله من توفَّاهُ	يَنْعَاهُ	48	المنسرح	الرثاء

291	قل للعدا أوعِدوُهُ	أوْعِدُوهُ	02	المجتث	الغزل
292	هوى الحب ريحان وروح لأهله	بِلَظَا	10	الطويل	الزهد
293	هيهات ليس لعيش الصّ بَا	مَهَاهُ	02	المجتث	الزهد
294	ولما نمت عني من الله أنْعُمٌ	باللاهِي	02	الطويل	المدح
295	يا عجبا للسيوف استوى	وماضِيهَا	05	السريع	الرثاء
		و			
296	أيُّ صبرٍ عنْكَ أَقْوَى	أَقوَى	45	مجزوء الرمل	الرثاء
297	شفى موتك الحساد منِّي والعِدَا	ارْعَوَوْا	02	الطويل	الرثاء
298	كيف أظمأني وقد كا ... نَ لي	مُرتَوَى	05	مجزوء الخفيف	الرثاء
299	من سال عن ميتي وعن ثكلي	ألاَحَلَوَا	02	المنسرح	الرثاء
300	هار الردى أعظمي وعادت	كالمسَاوِي	15	مخلع البسيط	الرثاء
301	هزئ الزمان بحسدي	شَاوَا	02	مجزوء الكامل	الرثاء
302	هل درى القبر المضيء سناهُ	آوَى	02	المديد	الرثاء
303	وفتني دموع العين والصبر خانني	وَالحُلْوَا	10	الطويل	الغزل
		ي			
304	إن كتمت الهوى فقد	عَلاَنِيَهْ	02	مجزوء الخفيف	الغزل
305	لا تبعدني غدا وصلني	غَنِيُ	16	مخلع البسيط	الرثاء
306	مستضام ماله من ولّيِّ	وَاَلْوَاليِّ	58	المديد	الرثاء
307	معجبٌ كالمتنبي	شيَّا	02	مجزوء الرمل	الهجاء
308	يدي كلّ قتّال وطرفك لا يدِي	ظَبْيُ	10	الطويل	الغزل

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر:

القرآن الكريم

1- **ابن الأثير** (ضياء الدين) : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح محمد محي الدين عبد المجيد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، دت، م2.

2- **الأصفهاني** (أبو الفرج) : الأغاني، تح علي مهنا وسمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1992، م24.

3- الأصفهاني (أبو الفرج) : أدب الغرباء، تم صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1972.

4- **ابن بسام** (علي أبو الحسن) : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تح سالم مصطفى البدوي، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط1، 1998، ج4.

5- **ابن بشكوال** (خلف بن عبد الملك أبو القاسم) : كتاب الصلة في تاريخ علماء الأندلس، المكتبة العصرية لطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2003.

6- **التوحيدي** (أبو حيان) : الإشارات الإلهية، تح عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويتية، دار العلم ، بيروت، ط1، 1987.

7- **الجرجاني** (عبد القاهر بن عبد الرحمن أبو بكر) : أسرار البلاغة، تح أبو فهر محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط2، 1992.

8- **جميل** بن معمر : الديوان، دار صادر، بيروت، 1966.

9- **ابن جني** (عثمان أبو الفتح) : الخصائص، تح محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، دت، ج2.

10- **الحصري** (إبراهيم أبو إسحاق القيرواني) : المصون في السر المكنون، تح النبوي عبد الواحد شعلان، دار سحنون، للنشر والتوزيع، تونس، 1990.

11- **الحصري** (علي بن عبد الغني أبو الحسن القيرواني الضرير) : الديوان ، تح محمد المرزوقي الجيلاني بن الحاج، مكتبة المنار، تونس، ط1، 1963.

12- **الحميدي** (محمد بن أبي نصر فتوح أبو عبد الله) : جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس وأسماء رواة الحديث وأهل الفقه والأدب وذوي النباهة والشعر، قدمه وشرحه صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2004.

13- **الخراز** (أبو سعيد) : الصدق، تح عبد الحليم محمود، دار المعارف، مصر، ط3، 1982.

14- **ابن خلكان** (أحمد شمس الدين) : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، دار صادر، بيروت، 1977.

15- **ابن رشيق** (الحسن أبو علي) : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2004.

16- **الرماني** : النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني)، تح محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط2، 1968.

17- **الزوزني** (الحسن بن أحمد) : شرح المعلقات السبع، دار الثقافة، بيروت، 1969.

18- **الضبي** (المفضل) : المفضليات، تح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، 1964.

19- **العسكري** (أبو هلال) : الفروق في اللغة، تح لجنة إحياء التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط5، 1983.

20- **الفيروزآبادي** (مجد الدين محمد بن يعقوب) : القاموس المحيط، تح لجنة التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط5، 1996.

21- **القرطاجني** (حازم ابن الحسن) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

22- **القزويني** (الخطيب) : الإيضاح في علوم البلاغة، تح محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2004.

23- **المراكشي** (عبد الواحد بن علي أبو محمد) : المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تح صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006.

24- **المرزباني** (محمد بن عمران أبو عبيد الله) : الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)، تحقيق محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، 1965، ج4.

25- **المسعودي** (علي أبو الحسن) : مروج الذهب، تح محمد محي الدين، مطبعة السعادة، مصر، 1948، 2م.

26- **ابن منظور** : لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، م5.

<u>قائمة المراجع:</u>

27- **إبراهيم** زكريا : مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، د ط ، د ت.

28- **إبراهيم** الوصيف هلال الوصيف : التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2006.

29- **إسماعيل** عزالدين : روح العصر، الرائد العربي، بيروت، 1978.

30- إسماعيل عز الدين : الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط3، د ت.

31- إسماعيل عزالدين : كل الطرق تؤدي إلى الشعر، الدار العربية للموسوعات، لبنان، ط1، 2006.

32- **الألباني** محمد نصر الدين : سلسلة الأحاديث الصحيحة، مكتبة الإسلامي، دمشق، ط2، 1979، 2م.

33- **أمين** أحمد و**بدوي** زكي نجيب : قصة الفلسفة الحديثة، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة والنشر، القاهرة، 1936، ج1.

34- **أنيس** إبراهيم : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1965.

35- **البطل** علي : الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري (دراسة أصولها وتطورها)، دار الأندلس، ط2، 1981.

36- **البهبيتي** محمد نجيب : تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1981.

37- **بهجت** منجد مصطفى : الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي (في عهدي ملوك الطوائف والمرابطين)، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1986.

38- **بوفلاقة** سعد: في سيمياء الشعر العربي القديم، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003.

39- **تاوريريت** بشير : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر(دراسات في الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006.

40- **ثامر** فضل : اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

41- **جبار** مدحت : جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988.

42- **جطل** مصطفى : نظام الجملة عند اللغويين العرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة، مطبعة حلب، 1979 – 1980، ج2.

43- **جعفر** محمد راضي : الاغتراب في الشعر العراقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

44- **جمي** بوجمعة : ظاهرة الحذف في شعر البحتري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2003.

45- **الحاوي** إيليا : في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1979، ج2.

46- الحاوي إيليا : في النقد و الأدب، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ط1، 1980، ج3، ج5.

47- **حجاجي** حمدان : ابن خفاجة، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ط2، 1982.

48- **حركات** مصطفى : نظرية الإيقاع (الشعر العربي بين اللغة والموسيقى)، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1429هـ.

49- **أبو الحسن** محمد صحبي : صورة المرأة في الأدب الأندلسي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2005.

50- **الحوفي** محمد أحمد : الغزل في العصر الجاهلي، دار القلم، بيروت، 1961.

51- **الخالدي** كريم حسن ناصح : البديل المعنوي من ظاهرة الحذف، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

52- **خليل** إبراهيم : في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007.

53- **أبوديب** كمال في الشعرية : مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، دت.

54- **الدقاق** عمر : ملامح الشعر المهجري، منشورات جامعة حلب، 1978.

55- **أبو الرحاب** حسن : الغزل عند العرب، مطبعة مصر، القاهرة، 1947.

56- **الرقيق** عبد الوهاب : أدبية الغزل العذري في ديوان جميل بثينة، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2005.

57- **الزامل** صالح : تحول المثال (دارسة الظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

58- **الزركلي** خير الدين : الأعلام ، دار الملايين، بيروت، ط6، 1984، ج7.

59- **السد** نورالدين : الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

60- **سعد** فيصل : في قراءة القدامى والمحدثين للعذرية (جميل بثينة نموذجا)، الجامعة التونسية، تونس، 1992.

61- **بن سلامة** رجاء : العشق والكتابة، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003.

62- **سلطان** منير: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000.

63- **سويف** أحمد : القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

64- **شريم** جوزيف ميشال : دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1987.

65- **شكري** فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1982.

66- **صادر** كارين و **الجوهري** نصير : معجم الأدباء ذوي العاهات، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1996.

67- **صليبا** جميل : المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، د ط، 1982.

68- **ضيف** شوقي : الرثاء، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1979.

69- ضيف شوقي : الفن و مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط8، د ت.

70- **طالب** عمر محمد : عزف على وتر النص (دراسة في تحليل النصوص الشعرية) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

71- **الطرابلسي** محمد الهادي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1987.

72- **الطربولي** محمد عويد : الأعمى التطيلي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005.

73- **الطويلي** أحمد : أبو الحسن علي الحصري القيرواني، مطبعة الوفاء، تونس، 1999.

74- **عباس** إحسان : تاريخ الأدب الأندلسي (عصر ملوك الطوائف والمرابطين)، دار الثقافة، بيروت، ط1، د ت.

75- **عباس** حسن : خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

76- **عبد الجليل** عبد القادر : الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2002.

77- **عبد الفتاح** كاميليا : الشعر العربي القديم (دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب في شعر أبي العلاء المعري)، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2008.

78- **ابن عثمان** محمد بن حسن : المرشد الشافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.

79- **عروات** أحمد فلاق : فكرة الموت في التراث العربي، مطبعة دار هومة، الجزائر، 2003.

80- **العمري** محمد : تحليل الخطاب الشعري (البنية الصرفية في الشعر : الكثافة- الفضاء- التفاعل)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1990.

81- **الغذامي** عبد الله : ثقافة الأسئلة، دار السعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993.

82- **غنيمي** هلال : ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، دار العودة للثقافة، بيروت، 1980.

83- **الفاخوري** حنا : تاريخ الأدب في المغرب العربي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996.

84- **فرحات** يوسف و **عيد** يوسف : معجم الحضارة الأندلسية، دار الفكر العربي للنشر والطباعة، بيروت، ط1، 2000.

85- **فروخ** عمر : تاريخ الأدب العربي في المغرب والأندلس إلى آخر عصر ملوك الطوائف)، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ج4.

86- **فضل** صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1980.

87- **فورار** أمحمد بن لخضر : الشعر الأندلسي في ظل الدولة العامرية (دراسة موضوعية وفنية)، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2009.

88- **قاسم** خديجة : حوار مع الكاتبة (سيمون دي بوفوار) الأدب والحب والموت، دار الهلال، مصر، 1967.

89- **قاروط** ماجد : المعذب في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

90- **كحالة** عمر رضا : معجم المؤلفين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د ت، ج7.

91- **الماضي** شكري عزيز : محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984.

92- **محمد** إبراهيم عبد الرحمن : قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، ط2، 1981.

93- **محمد** عبد اللطيف حماسة : البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999.

94- **محمود** نافع : اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990.

95- **مخيمر** صالح : رثاء الأبناء في الشعر العربي، مطبعة المنار، الزرقاء، ط2، د ت.

96- **المرزوقي** محمد و **بن الحاج** الجيلاني : يا ليل الصب ومعارضاتها، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1986.

97- **معلوف** أنطوان : مدخل إلى المأساة والتراجيديا والفلسفة المأساوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982.

98- **مرتاض** عبد الملك : الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر، 2005.

99- **هدارة** محمد مصطفى : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، مصر، ط2، 1969.

100- **الهلالي** محمد طه : توضيح البديع في البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط1، 1997.

101- **الواد** حسين : جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

102- **ويس** أحمد محمد : الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006 .

103- **الياسين** إبراهيم منصور محمد : استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2006.

104- **يوسف** حسني عبد الجليل : علم القافية عند القدماء والمحدثين (دراسة نظرية وتطبيقية)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.

105- **اليوسف** يوسف : الغزل العذري(دراسة في الحب المقموع)، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1982.

قائمة المراجع المترجمة :

106- **بارث** رولان : درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986.

107- بارث رولان : نقد وحقيقة . ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994.

108- **بشلار** غاستون : جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

109- **جيرو** بيير : الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، طبعة مركز الإنماء القومي، بيروت، د ت.

110- **فندريس** : اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1950.

111- **كارنيجي** ديل : دع القلق وابدأ الحياة، ترجمة عبد المنعم محمد الزيادي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980.

112- **كوهن** جان : بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.

قائمة الكتب الأجنبية :

113- **Chestov** Léon : La philosophie de la tragédie sur les confins de la vie. Flammarion, Paris, 1966.
114- **Nietzsche**. F : la naissance de la tragédie, Gonthier, Genève, 1964.
115- **Rosset**. Clément : La philosophie tragique, PUF, Paris, 1960.
116- **Steiner.** G : La mort de la tragédie, E d du Seuil, Paris, 1965.
117- **Unamuno**. De Miguel : le sentiment tragique de la vie, NRF, Gallimard, Paris, 1937.

الرسائل الجامعية :

118- **بخليلي** السعيد : الحس المأساوي في الشعر الجزائري القديم (عصر الدولة الحمادية، أنموذجا)، (مخطوط رسالة ماجستير)، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2007.

119- **العشي** عبد الله : الحس المأساوي في شعر صلاح عبد الصبور، مخطوط رسالة ماجستير، معهد اللغة والثقافة العربية، جامعة وهران، الجزائر، 1983.

المجلات و الدوريات :

120- **الثقافة**، السنة التاسعة، عدد نوفمبر – فيفري (105 – 106)، وزارة الثقافة، الجزائر، 1995.

121- **الفضاء المغاربي**، عدد2، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2004.

-122

123- **المجمع اللغوي الجزائري** للغة العربية، عدد1، السنة الأولى، ماي2005.

124- **المخبر** (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، عدد2، قسم الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005.

125- **المعرفة**، عدد تموز، 1963.

126- **اللغة والأدب**، ع2، معهد اللغة وآدابها، جامعة الجزائر، د ت.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المقدمــة ..... (أ – و)

المدخــل ..... (1 – 22)

1/ الأنا الشخصية – الأنا الشعرية : سيرة مأساة 2

2/ الأنا الشعرية – المنجز الشعري : الديوان 13

الفصل الأول : البنــاء الموضوعـاتـي (23–95)

تمهيـد 24

1–1/ الأنا – المرأة : الافتقار العشقـي : 29

1–1/ الأنا – المرأة : الشـوق : 30

1–2/ الأنا – المرأة : فواعل المنـع : 40

1–3/ الأنا – المرأة : المشوقـات : 48

1–2/ الأنـا – الابـن : حس الموت 54

2–1/ الأنا – الابن : الانفعال المأساوي 55

2–2/ الأنا – الابن : الرؤيا المأساوية 69

2–3/ الأنا – الابن : العنايـة الإلهيـة 76

1–3/ الأنـا – الـوطـن : الاغتــراب 84

الفصل الثانــي : البنــاء الإيقاعـي التركيبـي (97–193)

تمهيـد :..... 98

2-1/ المستوى الصوتي الإيقاعي..... 101

1- المقوم الصوتي المنتظم: البحر الشعري..... 102

2- القافيـة : 120

1- أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على التقييد والإطلاق..... 120

2- أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على الحركة والسكون..... 128

3- أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على المقاطع الصوتية..... 130

- إيقاع حرف الروي 135

2/ الإيقاع الصوتي غير المنتظم 141

1- التصريع والتقفية 141

2- رد الصدر على العجز 147

3- الجنـاس..... 149

- الأنـا الدلالة عبر إيقاعية 156

2-2 : المستـوى التركيبي 167

2-1/ أسلوبيـة الحذف..... 168

أ- حذف المسند أو المسند إليه الاسميين..... 169

ب- حذف المفعول 173

ج- حذف الموصوف 177

و- حذف أداة النداء وأداة الاستفهام 179

هـ- الحذف في بعض البنيات الصرفية 181

2-2/ أسلوبية التقديم والتأخير..... 186

- تقديم المفعول به 189

- تقديم الجار والمجرور..... 190

- تأخير جملة الشرط..... 192

خاتمـــة..... 194

ملحق ببحور وقوافي الديوان 200

قائمة المصادر و المراجع 214

فهرس المحتويـات.....