الجمهوريــة الجزائريـة الديمقراطيــة الشعبيـة

وزارة التعليم العـالي والبحث العلمـي

جـامعة باتنـة–1–

كليــة اللغـة والأدب العــربي والفنـون قسـم اللغــة والأدب العـــربي

تشكيل القصيدة الرثائية في شعـر أبي الحسن المصري

– دراسة أسلوبية –

شعبــة الأدب المغـربي القـديـم

إعـداد الطالبـة: إشراف الأستـاذ الــدكتور:

– نـورة بوغقال – محمــد زرمان

لجنــة المنـاقشـــــة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
جمال سعادنة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
محمد زرمان	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
وردة سلطاني	أستاذ محاضر –أ–	جامعة باتنة 1	عضوا
رابح طبجون	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة	عضوا
رزيقة طاوطاو	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي	عضوا
حميد قبايلي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عباس لغرور خنشلة	عضوا

السنـة الجـامعية: 2018– 2019

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله رب العالمين على فضله ونعمه التي لا تعد ولا تحصى، والصلاة والسلام على خير الأنام وسيد المرسلين سيدنا محمد بن عبد الله خاتم الأنبياء والمرسلين، وعلى آله الطيبين الطاهرين وصحبه أجمعين.

أما بعد:

تعد فترة حكم الصنهاجيين للبلاد التونسية خلال القرن الخامس الهجري، من أكثر فترات الحكم ازدهارا في هذه البلاد، خلالها انتعشت الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والدينية، وتحررت العقول بعد تحللها من إتباع المذهب الشيعي غصبا، فعقد العلماء المجالس لتعليم علوم الدين حسب المذهب السني، فالتف حولهم التلاميذ المتعطشين للعلم، وفتح المعز بن باديس أبواب البلاط في وجوه الشعراء، فتفتقت قرائحهم وجادوا بأحسن ما عندهم من نظم، وكان أبو الحسن الحصري فتى من فتيان القيروان، الذين شهدوا هذه النهضة والتطور اللذين عرفتهما البلاد، فالتحق بمجالس العلماء وانهمك في نهل العلم من معينهم وتخصص في علوم القراءة حتى تمكن منها، وبرع في النظم حتى أجاده.

لكن نجم العز أفل بقدوم الأعراب إلى البلاد، وما أحدثوه فيها من الخراب، فهم أعيانها بالرحيل عنها، وكأنهم طيور مهاجرة أقبل عليها الشتاء، شتاء القيروان الذي عصف بها وبأهلها، وكان الحصري من بين هؤلاء المهاجرين الذين رحلوا والدموع في عيونهم، والوطن حبيس في صدورهم.

ولم تكن مأساة الوطن حزن الحصري الوحيد الذي اعتصر قلبه، بل توالت عليه النكبات الواحدة تلو الأخرى، فقد ضيق عليه الحساد المتربصين به كل بلاط إمارة أندلسية حل بها، ومات ثلاثة أبناء له، وهجران زوجته وخيانتها بهروبها مع فتى بربري، وقاصمة الظهر كانت موت أعز أطفاله على قلبه عبد الغني.

هذه المصائب جعلته يستسلم للحزن والبكاء، ونتج عن هذا الوضع مدونة رثائية مليئة بالظواهر الفنية والأسلوبية، تفيض بالعاطفة الصادقة النابعة من قلب منفطر، أنهكته

النوائب، جاد فيها الشاعر بخلاصة خبرته اللغوية الناضجة بتشكيلات إيقاعية وتصويرية وتركيبية متفردة اكتسبها بعد طول مران، تغري الدارس بتتبعها، وتستفزه لاستقرائها، ليتمكن من إماطة اللثام عنها، وإظهار خصائصها، رغبة في إحياء التراث المغربي القديم، وإزاحة ستار الخفية عن الشعر الجيد منه، الذي غمرته طيات النسيان.

فضلا عن أن ظاهرة الموت، وفقدان الأحبة، ظاهرة إنسانية لا تختص بزمان ولا مكان ولا شعب ولا دين، بل هي سنة الله في كونه، والجروح التي يعلمها الفقد، يتشارك فيها جميع البشر، إلا أن الألم لا يستطيع التعبير عنه كل من أصيب به، والحصري بموهبته الشعرية أفصح عن عذاباته، وحرقته التي رافقته إلى أن لاقى ربه، وتلك كانت أهم أسباب اختياري لمدونته مجالا لهذا البحث، الموسوم "بتشكيل القصيدة الرثائية في شعر أبي الحسن الحصري دراسة أسلوبية"، هذا العنوان فرض على البحث ضرورة الإجابة عن اشكالية كبرى مفادها: – كيف شكل الحصري قصيدته الرثائية تشكيلا أسلوبيا؟ هذه الإشكالية انبثقت عنها عدة تساؤلات فرعية تمثلت في: –كيف شكل الحصري إيقاع قصيدته الرثائية؟ وما هي العناصر التي ركز عليها في تشكيل إيقاعيها الخارجي والداخلي؟–كيف شكل الحصري صوره الرثائية؟ الحسية منها والبلاغية؟–كيف شكل تراكيب جمله المستخدمة للتعبير عن نفس الغرض الشعري المذكور أعلاه ؟وما تلك التراكيب التي غلبها على غيرها ووجدها الأجدى للتعبير عن مأساته والأكثر فعالية في دلك ؟.هده الأسئلة، وأسئلة جزئية أخرى متولدة عنها، سوف يحاول البحث الإجابة عنها عن طريق مقاربة النصوص الشعرية الرثائية التي نظمها الحصري.

وقد رافقني في كل محطة من محطاته مصادر ومراجع أعانتني على الدراسة وفهم الظواهر وتفسيرها، ففي الفصل التمهيدي استعنت بالمصادر أكثر من المراجع، نظرا للسياقات التاريخية التي فرضتها طبيعة الفصل، وأهم تلك المصادر كتب التراجم وأهمها: الذخيرة لابن بسام، المطرب لابن دحية، والخريدة للأصبهاني، والوفيات لابن قنفذ، والصلة

لابن بشكوال، والجذوة للحميدي، وسير أعلام النبلاء للذهبي، ومعالم الإيمان للدباغ وغيرهم، أما الفصول التطبيقية فقد اعتمدت فيها على مراجع أهمها: موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، والأصوات اللغوية للمؤلف نفسه، وعلم الأصوات لكمال بشر والمرشد للمجذوب، والقوافي للتنوخي، والصورة الفنية لجابر عصفور، والتصوير الفني في شعر العميان لجهاد رضا، واللغة العربية معناها ومبناها لتمام حسان، والتراكيب النحوية ووظائفها الدلالية لعبد العليم بوفاتح، والبديع لوليد إبراهيم قصاب، وغيرها الكثير من المراجع.

وقد واجهتني بعض الصعوبات التي أعانني الله تعالى على تذليلها، أهمها: أنني بعدما فرغت من انجاز الدراسة معتمدة على التحقيق الأول للديوان (1974)، عثرت على التحقيق الجديد سنة (2009)، مما اضطرني إلى إعادة صياغة الفصل الأول من الباب الأول من البحث برمته، لأنه يعتمد على الإحصاء بالدرجة الأولى، كما أنني أعدت النظر في صفحات جميع هوامش الشعر الموثقة حسب التحقيق الأول، وغيرتها حسب ترقيم الصفحات في التحقيق الثاني، مما استغرق وقتا وجهدا إضافيين.

ولا أدعي السبق في تناول شعر الحصري بالدراسة، بل أنه مسبوق ببعض الدراسات، منها:

-بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد، من إعداد الطالب: البخاري عبد المحمود الشيخ إبراهيم، موسوم بـ: أبو الحسن الحصري القيرواني "حياته وشعره"، بإشراف الأستاذ الدكتور: بشير عباس بشير، كلية اللغة العربية جامعة أم درمان الإسلامية، جمهورية السودان، سنة 2009، ركز فيه صاحبه على حياة الحصري وأغراضه الشعرية وبعض صفاتها الفنية.

-بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير تخصص الأدب العربي شعبة أدب مغربي وأندلسي، من إعداد الطالب رضوان جنيدي، موسوم بـ: الحس المأساوي في شعر أبي الحسن الحصري القيرواني، بإشراف الدكتور: أمحمد بن لخضر فورار، كلية الآداب واللغات، جامعة

محمد خيضر بسكرة، الجزائر، سنة 2008-2009، ركز فيه صاحبه على النبرة المأساوية في شعر الحصري.

-بحث مقدم لنيل شهادة الدراسات المعمقة، من إعداد الطالب: سليم العمري، موسوم بـ: شعرية الرثاء في اقتراح القريح واجتراح الجريح لعلي الحصري، بإشراف الأستاذ الدكتور: مبروك المناعي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات جامعة منوبة، الجمهورية التونسية سنة 1999-2000، ركز فيه صاحبه على الشعرية في ديوان الاقتراح.

-بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي القديم من إعداد الطالب: رشيد هوشات، موسوم بـ: تجليات العمى في نفسية أبي الحسن الحصري القيرواني وفي شعره، بإشراف الدكتور: المكي العلمي، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر، سنة 2007-2008، ركز فيه صاحبه على الجانب النفسي للشاعر وأثر العمى في شعره.

-بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه تخصص أدب عربي شعبة الأدب المغربي، من إعداد الطالب: رضوان جنيدي، موسوم بـ: جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم في القرنين الخامس والسادس الهجريين، بإشراف الدكتور: العيد جلولي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، سنة 2012-2013، ركز فيه صاحبه على قضية الأنا في شعر الحصري والأمير أبي الربيع الموحدي.

-بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم، تخصص أدب عربي قديم، من إعداد الطالب رشيد غنام، موسوم بـ: شعر أبي الحسن الحصري دراسة أسلوبية، إشراف الدكتور: معمر حجيج، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، سنة 2012، امتاز بالموسوعية، ركز فيه صاحبه على الجانب الإحصائي.

واختص بحثي بدراسة ظاهرة الرثاء عند الحصري دون غيرها، دراسة أسلوبية ركزت فيه على بعض السمات الأسلوبية التي لم يستوفيها من سبقوني في الدراسات المذكورة أعلاه

حقها، أو لم يتنبهوا لها، كما أنني اعتمدت في هذا البحث على نسخة جديدة لديوان الحصري، لم يعتمدها سابقي، قدم لها محمد اليعلاوي، فيها بعض الاختلاف عن الطبعة الأولى (1974)، ترتيب مختلف، زيادة في المعلومات، وزيادة في الأشعار المحققة.

واعتمدت المنهج الأسلوبي لهذه الدراسة، بمعية المنهجين الاحصائي والتاريخي، لكشف خصائص أسلوب الرثاء الحصري، ورغبة في دراسة النقد الحديث وبلاغتنا العربية، فتجسدت تلك الرغبة في دراسة مزدوجة من خلال الجدلية المتحققة في بودقة الأسلوبية، وكان لابد من ارتكاز الدراسة على مقدمة ثم فصل تمهيدي، يعرف المتلقي بحياة الحصري وآثاره، أو تذكيره به إن كان يعرفه مسبقا، في سعي مني لإحياء التراث، على الرغم من أن الأسلوبية في غنى عن ذلك.

وتألفت الدراسة التطبيقية من بابين، يتكون كل واحد منهما من فصلين، ختمتهما بخاتمة جمعت فيها أهم نتائج البحث.

يعالج الباب الأول مسألة التشكيل الإيقاعي، مما تطلب تقسيمه إلى فصل يتعرض للإيقاع الخارجي المتكون من الوزن والقافية، وفصل ثان يدرس الإيقاع الداخلي بمكوناته: جناس وتكرار ولزوم ما لا يلزم.

أما الباب الثاني وسمته بالتشكيلين التصويري والتركيبي اختص فصله الأول بالتشكيل التصويري، وتطلبت دراسته مبحثين الأول يدرس الصورة الحسية، والثاني يتتبع نظيرتها البلاغية، ووقف الفصل الثاني على ظاهرة الانزياح التركيبي بمكونيها التقديم والتأخير وظاهرة الحذف.

كما عملت على التقديم لكل فصل بتوطئة تمهد له، وذيلت الدراسة بكشف للمصادر والمراجع المعتمدة في البحث.

وفي الختام لا بد من الاعتراف بالفضل لأصحابه، والإقرار بالأيادي البيضاء الكريمة لذويها وأقصد بالذكر في هذا المقام المتميز أستاذي الفاضل المشرف على البحث محمد

زرمان، الذي تفضل بقبول الإشراف على البحث، وقد كانت إرشاداته وتوجيهاته السديدة منارة اهتدى بها البحث، فقد كان لي نعم المعلم وخير المعين، والذي لولا رعايته لهذا العمل لما استوى على سوقه، واستطاع أن يرى النور، فالله أدعو أن يوفقه دائما لكل خير، ويمد في عمره بما فيه نفع المسلمين، وشكرا أقولها لرئيس ولجنة المناقشة المحترمين، لسعة صدرهم وقبولهم هذا العمل منتظرة آراءهم السديدة وتقويماتهم المفيدة التي تخدم البحث وصاحبته، فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمني ومن الشيطان. و"الله من وراء القصد."

الفصـل التمهيدي

الحصـري آثـاره ومكانتـه

I-سيرة أبي الحسن الحصري:

أولا- اسم الحصري وألقابه:

1- اسمه:

عرف باسم أبي الحسن علي بن عبد الغني الفهري الحصري، القيرواني المغربي، المقرئ الضرير، الشاعر، ولقد أجمعت أغلب المصادر التي ترجمت له على تسميته كذلك.

2- كنيته وقبيلته:

فهو: علي، كنيته أبو الحسن، والده: عبد الغني، قبيلته: فهر، القريشية من مالك بن النظر بن كنانة أحد أجداد الرسول صلى الله عليه وسلم[1]، التي استوطنت القيروان مع القائد الفهري "**عقبة بن نافع**" أول من وضع أساسات هذه المدينة، وجعل لبني قبيلته – الفهريين – حيا خاصا بهم يعرف باسمهم في شمال مسجد **عقبة بن نافع** بالقيروان، وقد هدم بعض هذا الحي في عهد هشام بن عبد المالك(*) بهدف توسعة الجامع[2].

كما يؤكد الشاعر نفسه، على صحة نسبته إلى فهر في عدة مواضع من ديوانه، فنجده يقول على سبيل المثال لا الحصر مخاطبا ابنه عبد الغني:

يَا طِفْلَ فِهْرٍ لاَ عَزَاءَ لَهُمْ إِنْ كُنْتَ فِي أَشْرافِهِمْ لَفَتىَ[3]

وقوله أيضا:

أَقُرةً أَعْيُنِ الأَشْرَافِ فِهْرِ وُجد لأَمْنِهِمْ المُحْضُ الصَّرِيحُ[4]

---

[1] ينظر: حسن حسني عبد الوهاب، ورقات عن الحضارة العربية بإفريقية التونسية، مكتبة المنار تونس، سنة 1964 م، ص 48.

(*) هشام بن عبد الملك: أحد خلفاء الدولة الأموية، تولى الخلافة من سنة 724 هـ إلى سنة 744 هـ.

[2] ينظر: محمد بن سعد الشويعر، الحصريان، كتاب صادر عن النادي الأدبي بالرياض، السعودية، ط1، د ت، ص 15.

[3] الحصري، الديوان، تحقيق: محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة قرطاج تونس، د ط، سنة: 2008، ص 334 .

[4] المصدر نفسه، ص 345.

لكن صاحب كتاب الخريدة، يأتي برأي مختلف عن باقي المترجمين للحصري فينسبه إلى قبيلة مرين، وظهر ذلك في قوله «....الحصري الأعمى المريني...»[1]. وبنو مرين بطن من بطون: «...قبائل البربر المخيمة جنوب المغرب في ناحية سجلماسة.. »[2]

وهذا رأي يجانب الصواب، لأن الشاعر قيد الدراسة ينسب إلى مدينة القيروان[*]، وهي مدينة تقع في القطر التونسي، وهو ما أجمع عليه مترجموه، وهذا ما سيأتي بيانه في الأجزاء المتبقية من البحث.

3- ألقاب الحصري:

أ- **الحصري:** ويقرأ على نحوين:

* **النحو الأول:** الحصري بضم الحاء المهملة وسكون الصاد المهملة، وبعدها راء مهملة نسبة إلى الحصر أو بيعها[3] وهذا الضبط يناصره "ابن السراج" [4] الذي يكون قد نقله عن صاحب " وفيات الأعيان" أو غيره ممن تقدم عليه من الكتَّاب والمؤلفين، ونفس المنحنى نحاهُ " زكي مبارك " في كتابه " الموازنة بين الشعراء "، حيث قال: «...الحصري بضم الحاء المهملة وسكون الصاد المهملة، وبعدها راء مهملة »[5]، وأشار في الهامش إلى أن الحصر عند ابن خلكان قصد بها الفرش أما حسن حسني عبدالوهاب فيرى بأنها قرية قديمة

---

[1] عماد الدين الكاتب الأصبهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، تحقيق: أذرناش أذرنوش، نقحه وزاد عليه محمد العروسي المطوي والجيلاني بن الحاج يحي ومحمد المرزوقي، الدار التونسية للنشر تونس، ط2، سنة: 1971 م، ج2، ص 186.

[2] حسن حسني عبد الوهاب، خلاصة تاريخ تونس، تحقيق حمادي الساحلي، دار الجنوب للنشر تونس، ط1، سنة 2001م، ص 91.

[*] القيروان: لفظ فارسي دخيل في اللغة العربية، معناه محط الجيش ومناخ القافلة وموضع اجتماع الناس في الحرب، ينظر: حسن حسني عبد الوهاب خلاصة تاريخ تونس، ص 45.

[3] هذا ضبط ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، نشر دار صادر بيروت لبنان، د ط، دت، ج3، ص 331.

[4] ينظر ابن السراج، الحلل السندسية في الأخبار التونسية، تحقيق: شكيب أرسلان، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، سنة 2002، ج 4، ص 300.

[5] زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، مؤسسة كلمات عربية للترجمة والنشر، مصر، ط2، سنة 2012، ص 107.

قرب القيروان. وفي نفس السياق يقول عمر فروخ: «...هو أبو الحسن علي بن عبد الغني الفهري القيرواني الضرير الحصري، نسبة إلى صناعة الحصر »[1]، ويأتي بهذا الضبط الزركلي[2]، أيضا في كتابه الاعلام .

* **النحو الثاني:** الحصري بالحاء والصاد المهملتين[3]، وهذا رأي الصفدي الذي انفرد به عن سائر المترجمين الآخرين للحصري، ونسبه عمر رضا كحالة إلى قرية تقع حذو القيروان[4].

أما عبد العزيز قلقيلة، فنسب الحصري الضرير إلى بيع الحصر، أو عملها، أو إلى قرية الحصر في إحدى ضواحي القيروان، لكنه لم يرجح نسبته إلى إحداهما[5]، القرية أو الحرفة .

وفي هذا الموضوع يقول محققا الديوان« ...ويعلل غالب المؤرخين أن الحصري منسوب إلى صناعة الحصر، ويقول بعضهم أن النسبة إلى قرية حصر، وكانت قرب القيروان... »[6]، ذلك أن العرب كانت تحيل في النسبة إلى مقر الإقامة، وموضع الولادة، أو الحرفة فالشاعر منسوب إلى الحصر، وعلى هذا فالباحثة ترجح أن الصفدي يكون قد أخطأ عندما ضبطها بالحاء والصاد المهملتين، أو أن الخطأ منسوب إلى الطباعة، لأن الصواب عندها هو أن تكون النسبة بضم الحاء وسكون الصاد، سواء كان من قرية الحصر أو احتراف بيع الحصر، وتشاطر رأي الدارس عبد العزيز قلقيلة، في عدم ترجيحه لأحد الرأيين ذلك أنها لم تعثر على حجة دامغة ترجح رأيا على أخر في كل المصادر والمراجع المتوفرة لديها .

---

[1] عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط4، سنة 1997م، ج4، ص 707.

[2] الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، لبنان، ط15، سنة 2002م، ج4، ص 300.

[3] ينظر: الصفدي، نكت الهميان في نكت العميان، تحقيق: زكي مبارك، دار المدينة، مصر، سنة 1911 م، ص 213 .

[4] ينظر: عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، مكتبة المثنى لبنان، ودار إحياء التراث العربي، لبنان، د.ط، د ت، ص 125.

[5] ينظر: عبد العزيز قلقيلة، النقد الأدبي في المغرب العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، سنة 1949م، ص123.

[6] المرزوقي والجيلاني، مقدمة ديوان أبي الحسن الحصري، ص 39.

ب-القيرواني: ولد الحصري في مدينة القيروان، وهي مدينة من القطر التونسي، وهذا ما أجمع عليه أغلب مترجميه أمثال: عبد الكبير بن المجدوب الفاسي الذي قال: «...أبو الحسن الحصري، القيرواني... »[1]، وابن قنفذ القسنطيني الذي أثبت ذلك في قوله: «...يريد الوصول من بلده القيروان »[2]، قاصدا الحصري بذلك، وحتى عمر رضا كحالة حين قال: «...ولد [الحصري] أعمى في القيروان... »[3]. وأيدهما الزركلي أيضا عند وصفه للحصري« ...كان ضريرا من أهل القيروان... »[4]. هذه الاقتباسات وغيرها مما أغفلنا ذكره تثبت صحة نسبة الحصري إلى القيروان.

كما أننا نصادف لفظه القروي، بدلا عن القيرواني، في بعض المصادر أمثال: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة للسيوطي، وجذوة المقتبس للحميدي، ومعجم الأدباء للحموي والضبي في بغية الملتمس[5]. ويبدو من ترجمة هؤلاء للحصري، أن القيرواني والقروي كلاهما كلمتين تعبران عن أبناء مدينة القيروان وأهلها المنسوبين إليها.

وفي الوقت الذي أجمع فيه هؤلاء المترجمون المذكورون وغيرهم على أن الحصري قيرواني، نجد ابن بشكوال صاحب الصلة يعرفه على أنه« ...علي بن عبد الغني الفهري

---

[1] عبد الكبير بن المجذوب الفاسي، تذكرة المحسنين بوفيات الأعيان وحوادث السنين، تحقيق: محمد حجي ضمن موسوعة أعلام المغرب دار العرب الإسلامي، لبنان، ط1، سنة: 1996م، ج1، ص327.

[2] ابن قنفد القسنطيني، كتاب الوفيات، تحقيق: عادل نويهض، دار الأفاق الجديدة، لبنان، ط4، سنة 1983م، ص 259.

[3] عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، ج7، ص 125.

[4] الزركلي، الأعلام، ج4، ص 300.

[5] ينظر: السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق: محمد عبد الرحيم، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت- لبنان- ط1، سنة 2005 م، ص 626، والحميدي جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تحقيق: بشار عواد معروف، ومحمد بشار عواد، دار الغرب الإسلامي- تونس-ط1، سنة 2008 م، ص 456، وياقوت الحموي، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، دار الغرب الإسلامي- لبنان- ط1، سنة 1993 م، ج7، ص 1808، والضبي، بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، تحقيق: ابراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، السنة 1989 م، ج2، ص 553 .

المقرئ الحصري الغروي...»[1]، وأعتقد بأن لفظة الغروي خاطئة وأصلها القروي، وقد يعود السبب في ذلك إلى خطأ النساخ، أو للطباعة في نقل الكلمة بشكلها الصحيح، لأن أهل المغرب يكتبون القاف فاءً، أي بنقطة واحدة فوق الحرف وليس بنقطتين، كما هو متعارف عليه عند أهل المشرق، ويكتبون حرف الفاء بنقطة أسفل الحرف، لذلك فإنني أرى بأن النساخ قد أشكل عليهم ذلك فاعتقدوا القاف المغربية غينا، فوقعوا في الخطأ المذكور أعلاه دون قصد.

وفي مصدر أخر وهو كتاب شجرة النور الزكية في طبقات المالكية نجد محمد بن محمد مخلوف جعل الحصري مصريا وذلك حين قال: «...أبو الحسن علي بن عبد الغني المعروف بالمصري...»[2]، ولقد انفرد بهذا الحكم دونا عن باقي المضان، وفي اعتقادي أن المؤلف يكون قد أخطأ في نسبته إلى مصر، أو أنه خطأ مطبعي، حيث كتب الميم بدلا عن الحاء، فكان مصريا بدل أن يكون حصريا.

ج-المغربي: يوجد من وصفه بالمغربي، أي أنه أتى من عدوة المغرب، أمثال الصفدي الذي قال: "الحصري المقرئ المغربي"[3]. ونسبه صاحبا كتاب أعلام مالقه إلى مدينة سبتة حيث قالا في ترجمتهما له «...يعرف بالحصري يكنى أبا الحسن من أهل سبتة...»[4] فإذا قصدا بأنه من مواليد سبتة فهذا خطأ، لأن أغلب المصادر التي ذكرته أقرت ميلاده بمدينة القيروان، لكن لو كان قصدهما أنه من أهل سبتة عن طريق الوفادة، فإن ذلك صحيح لأنه ثبت في المصادر أنه قضى بها فترة من حياته وهذا ما سيأتي بيانه فيما بعد.

---

[1] ابن بشكوال، الصلة، تحقيق: شريف أبو العلا العدوي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، سنة: 2008 م، ج2، ص 71 و72 .

[2] محمد بن محمد مخلوف، شجرة النور الزكية في طبقات المالكية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان د ط، د ت، ص 118 .

[3] الصفدي، الوافي بالوفيات، تحقيق: أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، سنة 2000 م، ج21، ص 163.

[4] أبو عبدالله بن عسكر، وأبو بكر بن خميس، أعلام مالقة، تقديم وتعليق وتخريج: عبد الله بن المرابط الترغي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ودار الأمان للنشر، بيروت، لبنان، ط1، سنة 1999م، ص 299.

كما نسبه لسان الدين بن الخطيب إلى قرمونة(*) حيث قال: «...وتعرض له الحصري القرموني الضرير بخارج طنجة »[1] متحدثا عن صاحب اشبيلية أسير المرابطين، وقد يكون ابن الخطيب قد وقع في الزلل عندما نسبه إلى قرمونة، أو أنه تعمد ذلك معتمدا على النسب بالوفادة، وفي باقي أجزاء البحث سيبدو لنا بأن الحصري كان قد جاب الأندلس بحثا عن التكسب بواسطة مدح ملوك الطوائف وقد تكون قرمونة من بين المدن التي وفد عليها.

د-الأندلسي: نسبه كل من الحموي في قوله« القروي الحصري الأندلسي...»[2]، والسيوطي في قوله: «.. القروي الحصري الأندلسي أبو الحسن...»[3] والملاحظ هنا أن المترجمين كليهما لم يغفلا نسب الحصري الحقيقي وهو القيروان، لكنهما أرادا أن ينسباه إلى الأندلس أيضا، فضلا عن القيروان، وقد تعود العلة في ذلك إلى شهرته التي ذاعت في كافة أرجاء الأندلس، أكثر مما كان عليه في القيروان، وإلا فكيف يكون لنا أن نفسر غياب اسمه عن بعض كتب التراجم القيروانية الشهيرة .

هـ-الضرير: اختلف المترجمون للحصري، في مسألة وصفه بالضرير، فالبعض منهم أهمل هذه الصفة تماما واكتفى بوصفه بالحصري القيرواني أو بغيرها من الألقاب التي ألحقت به، أمثال: ابن الجزري، وابن قنفد والدباغ والذهبي والضبي والحاج خليفة والبغدادي ومحمد بن محمد مخلوف[4]، وقد ترجع علة إهمال كل هؤلاء الرجال لخبر عدم إبصار

(*) قرمونة: كورة بالأندلس يتصل عملها بأعمال اشبيلية غربي قرطبة وشرقي اشبيلية قديمة البنيان، الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، سنة 1979، ج4، 330.

[1] لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، الشركة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، سنة 1974 م، ج 2، ص 112 و113.

[2] الحموي، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ج4، ص 1808.

[3] السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنجاة، ص 626.

[4] ينظر: ابن الجزري، غاية النهاية في طبقات القراء، تحقيق: ج برجستراس، دار الكتب العلمية لبنان، ط1، سنة 2006م، ج1، ص 487، ابن قنفد القسنطيني، شرف الطالب في أسنى المطالب، تحقيق: محمد حجي، ضمن موسوعة أعلام المغرب، دار الغرب الإسلامي لبنان، ط1، سنة 1996 م، ج1، ص 327، الدباغ، معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان، تحقيق: محمد ماضور، المكتبة العتيقة بتونس ومكتبة الخانجي بمصر، د ط، سنة 1978 م، ج 3، ص 202، الذهبي، العبر في خبر من عبر، تحقيق: محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية بمصر، ط1، سنة 1985 م، ج2،

الحصري، إلى أنهم لم يعرفوا عنه هذه الصفة، فيما وصلهم من أخبار الرواة، أو لعدم اعتبارهم بأن هذه العاهة قد تؤثر على مواهبه الأدبية، وعلى ما اشتهر به من فنون القرض والقراءة فتجاوزوا عنها ولم يعيروها انتباههم.

أما الذين أقروا بأنه كفيف فأمثال صاحبي كتاب: أعلام مالقة في قولهما يعرفان به: «...علي بن عبد الغني، الكفيف، يعرف بالحصري، يكنى أبا الحسن من أهل سبتة... »[1]، وابن بسام في قوله: «...ذكر الأديب، الأستاذ أبي الحسن علي بن عبد الغني الكفيف المعروف بالحصري...»[2]، وابن دحية في المطرب: «...أبو الحسن علي بن عبد الغني الفهري الحصري القيرواني، المكفوف...»[3].

ووصفه بالأعمى كل من: الأصبهاني حين قال: «...الحصري الأعمى المريني »[4]، وكذلك المراكشي في قوله:«...كان هذا الرجل – أعني الحصري – الأعمى...»[5] والأمر اللافت للانتباه في هذه المسألة، هو تعدد المصطلحات التي استخدمها هؤلاء المترجمون للتعبير عن عاهة الحصري، فالكفاف من المنع ويستخدم عادة للشخص الذي ولد أعمى

ص 358، وطبقات القراء، تحقيق: أحمد خان، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية السعودية، ط1، سنة 1997م، ج1، ص 691، والضبي، بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ج2، ص 553، الحاج خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، صححه محمد شرف الدين ورفعت بيلك الكليسي، دار إحياء التراث العربي لبنان، ط4، سنة 1941 م، ج1، 1337 و1344، والبغدادي، إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون، صححه رفعت بيلك الكليسي، دار إحياء التراث لبنان، دط، سنة 1977م، ج1، ص 110 وج2، ص 477، ومحمد بن محمد مخلوف، شجرة النور الزكية، ص 118 .

[1] ابن خميس وبن عسكر، أعلام مالقة، تحقيق: عبد الله بن المرابط الترغي، ص 299 .

[2] ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: سالم مصطفى البدري، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، سنة 1998 م، ج4، ص 148 .

[3] ابن دحية، المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق: إبراهيم الأبياري وحامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، دط، سنة 1997 م، ص 13 .

[4] الأصبهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، تحقيق: أذرناش أذرنوش، ج2، ص 186 .

[5] عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، شرحه صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت لبنان، ط1، سنة 2006 م، ص 106.

والعمى هو عدم الإبصار عما من شأنه أن يبصر، واستتار المرئيات عن الناظر[1] وهو أيضا: «...ذهاب البصر كله من العينين كلتيهما، والجمع عمي وعميان... »[2]، مع عدم تحديد لزمن الإصابة بهذه العاهة، هل ولد بها أو أصيب بها بعد ما كان مبصرا .

أما الفئة الأخيرة فقد وصفت الحصري بالإضرار، وهو من الضرر، بمعنى سوء الحال وهو غير مرتهن بدرجة العمى[3]، لكنه مرتهن بزمن، وهو بعد الإبصار، ومن أهم هؤلاء الذين قالوا بإضرار الحصري صراحة نجد: الصفدي، ابن العماد، الحميدي، الحموي، السيوطي، الزركلي، البغدادي، الذهبي، ابن خلكان، محمد محفوظ [4]. وفي هذا السياق ننوه إلى أن صاحب معجم المؤلفين لم يفرق بين مصطلحي الكفيف والضرير وجعلهما مرادفين لمعنى واحد في قوله: «...علي بن عبد الغني الفهري، الحصري، الضرير، القيرواني (أبو الحسن) مقرئ، أديب، شاعر، ولد أعمى في القيروان »[5]. أما البغدادي فقد أغفل ذكر هذه العاهة أثناء تعريف الحصري في كتابه إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون. وألحقه بفئة الضريرين في كتابه هدية العارفين[6].

---

[1] ينظر: جهاد رضا، التصوير الفني في شعر العميان، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، سنة 2011، ص 21 .

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت لبنان، ط1، سنة 2000، المجلد 10، ص205.

[3] جهاد رضا، التصوير الغني في شعر العميان، ص 21 .

[4] ينظر: الصفدي: الوافي بالوفيات، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، ج21، ص 163، ونكت الهميان في نكت العميان، ص 213، وابن العماد، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق: عبد القادر الأرناؤوط ومحمود الأرناؤوط، دار ابن كثير دمشق، سوريا، ط1، سنة 1989م، ج5، ص 382، الحمدي، جذوة المقتبس، ص 457، ج4، ص 300، البغدادي: هدية العارفين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دط، سنة 1951 م، ج1، ص 693، الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة بيروت لبنان، ط11، سنة 1996م، ج19، ص 26، وابن خلكان، وفيات الأعيان، ج3، ص 331، ومحمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، سنة 1994م، ج2، ص 153.

[5] عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، ج7، ص 125.

[6] ينظر: البغدادي، إيضاح المكنون، ج1، ص 110 وج 2، ص 477. وهدية العارفين ج1، ص 693 .

مما سبق يتضح جليا أن عدد الذين عدوا الحصري، ضريرا أكثر بكثير ممن اعتبروه كفيفا، وحتى محققا الديوان أخذا برأي أنه ضرير يبدو ذلك في قولهما: «...وهذا ما يجعلنا نميل إلى أنه عمي بعد ولادته في زمن تكثر فيه الآفات التي تطمس البصر كالجدري وغيره...»[1]، وحتى محقق كتاب الوفيات لابن قنفذ القسنطيني يذهب نفس المذهب، ويتجلي ذلك في تعليقه على هذه المسألة في الهامش، حيث قال منتقدا رأي عمر رضا كحالة أثناء ترجمته للحصري: «...ومعجم المؤلفين ج7، ص 127 وفيه أنه ولد أعمى وهو غلط، والذي أجمع عليه المؤرخون أنه عمي بعد ولادته... »[2]، ويوضح الأمر أكثر الدكتور عمر فروخ، عند تعريفه للحصري حيث قال: «.. أبو الحسن علي بن عبد الغني الفهري القيرواني الضرير الحصري...توفيت أمه وهو صغير لم يتجاوز دور الطفولة بعد ثم أضر (عمى)»[3]، وهذا مؤداه أنه لم يولد أعمى.

إضافة إلى هذه الآراء نجد الحصري يقول في بيت شعري من نظمه:

قَالُوا قد عَمِيتَ فقلتُ كـــــلاَّ فإِني اليوم أبصرُ من بصِير[4]

وظاهر هذا البيت يدل على أن الحصري لم يولد كفيفا، لأن حرف "قد" سبق الفعل الماضي عميت، ليثبت ويؤكد وقوع فعل العمى الذي جاء تاليا للإبصار، وهذا مفاده أن الحصري ضرير وليس بكفيف وتطبيقا لقانون الكثرة تغلب القلة تكون الباحثة قد استأنست إلى الرأي الذي يقول بإضرار الشاعر، وأخذت به .

---

[1] المرزوقي والجيلاني، مقدمة ديوان علي الحصري، ص 45 .

[2] ينظر: تعليق عادل نويهص على ترجمات الحصري، من خلال تحقيقه لكتاب الوفيات لإبن قنفد القسنطيني، ص 260.

[3] عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج4، ص 707 .

[4] علي الحصري القيرواني، الديوان، ص 176.

ثانيا – مولد الحصري:

اتفق مترجمو الحصري حول مكان ولادته وهو القيروان لكنهم اختلفوا حول تاريخ ميلاده، فأكثرهم أغفله تماما[1]، وقليل منهم من أثبته، وحتى هؤلاء المثبتين له في مصنفاتهم انقسموا بدورهم إلى رأيين.

– الأول يقول بأنه ولد سنة 415 هـ وهو قول عمر رضا كحالة: «...علي بن عبد الغني الفهري، الحصري، الضرير، القيرواني (أبو الحسن) مقرئ، أديب، شاعر ولد أعمى في القيروان في حدود سنة 415 هـ...»[2]. أيده في هذا الحكم عثمان الكعاك في مقال له نشره في مجلة المناهل المغربية: «...ولد [الحصري] بالقيروان في حدود 415 هـ / 1024م...»[3]، ولكن الملحوظ على صاحبي هذا الاتجاه، هو أنهما لم يذكرا المصادر التي استقيا منها هذه المعلومة، وتحديدهما لهذه السنة بالذات، وإقرارها سنة لمولد الحصري غير مسنود بدليل منطقي، باعتبارهما من المحدثين وليسا من القدامى، الذين يحتمل أنهم كانوا يعرفون الحصري شخصيا، أو يعرفون من يعرفونه.

– يرى أصحاب الرأي الثاني بأن سنة (420هـ) هي سنة ميلاد الحصري ومن بين هؤلاء نذكر: عادل نويهض في تحقيقه لكتاب الوفيات، علق على قضية مولد الحصري في هامش الصفحة (259) قائلا: «...ولد في حدود سنة 420 هـ في القيروان...»[4]. والشاذلي بويحى في مقال له من مجلة حوليات الجامعة التونسية قال فيه «...ولد علي الحصري حوالي سنة 420 هـ بالقيروان...»[5]، وكذلك أحمد يزن في كتابه النقد الأدبي في القيروان في العهد

---

[1] المقصود هو أغلب المترجمين المذكورين في الصفحات السابقة .

[2] عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، ج7، ص 125.

[3] عثمان الكعاك، العلاقات الثقافية بين المغرب الشقيق وتونس عبر التاريخ، مجلة المناهل المغربية، مجلة غير دورية تصدر عن وزارة الشؤون الثقافية المغربية الرباط، المملكة المغربية، العدد 06، يوليو 1976م، ص 120.

[4] عادل نويهض، هامش كتاب الوفيات، ص 259.

[5] الشاذلي بويحي، نقد الكتب: أبو الحسن الحصري القيرواني، المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحى، حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد الأول، 1 يناير 1964، ص 125 .

الصنهاجي، حين قال« ...أبو الحسن علي بن عبد الغني الحصري الضرير...ولد في حدود سنة 420 هـ/ 1029 م في القيروان... »[1]، وأتى بنفس التاريخ علي دياب في كتابه في الأدب الأندلسي والمغربي حيث قال: «...ولد أبو الحسن علي عبد الغني الفهري الضرير...بالقيروان نحو سنة 420 هـ في بيئة عربية خالصة... »[2]، كما قال بذلك أحمد الطويلي أيضا في كتابه الذي خصصه للتعريف بالحصري«...ولد أبو الحسن علي الحصري القيرواني حوالي سنة 420 هـ بالقيروان...»[3]، والتاريخ الثاني أيده محققا الديوان واللذين نسباه بدورهما إلى المؤرخ حسن حسني عبد الوهاب، ويبرران تأييدهما ذاك بتحليل يبدو منطقيا استشفاه من قول للشاعر نفسه.

زَكَا ابنيٍ فيٍ تسْع وأربعةٍ له ولم أزْكُ في خمسين عاما ونيّف[4]

وولده توفي سنة 475 أو 476 هـ، فيكون عمر الأب عند وفاة ابنه 55 أو 56 سنة، لأن النيف هو ما بين الواحد والتسعة، وإذا أخذنا بالرأي الأول، فيكون عمر الشاعر ما بين 60 أو 61 سنة، وهذا ما يخالف قوله في هذا البيت[5]. والباحثة ترى بأن هذا التعليل منطقي وتأتي في صف المحققين ومن معهما، وهذا ما رآه محمد الشويعر أيضا في قوله عن كلا الرأيين وأيهما يختار: «...يتضح لنا تقارب الرأيين الأخيرين، لكنني أميل إلى...أن عمره عند وفاة ابنه عندما نقدره ب 55 أو 56 عاما نكون بذلك قد أخذنا متوسط النيف تقريبا... »[6].

وفي انتظار أن تظهر أدلة تاريخية جديدة ترجح رأيا على أخر يبقى تاريخ 420 هـ هو الأكثر تداولا بين المترجمين للحصري، والدارسين لشعره للاعتبارات المذكورة أعلاه.

---

[1] أحمد يزن، النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، المملكة المغربية، دط، سنة: 1985 م، ص 38.

[2] علي دياب، في الأدب العربي الأندلسي والمغربي، منشورات جامعة دمشق، سوريا، دط، سنة 2003 م، ص 421 .

[3] أحمد الطويلي، أبو الحسن علي الحصري القيرواني، مطبعة وفاء، تونس، دط، سنة 1999م، ص 15

[4] علي الحصري، الديوان، ص 419.

[5] ينظر: المرزوقي والجيلاني، مقدمة ديوان الحصري، ص 43 و44.

[6] محمد بن سعد الشويعر، الحصريان، ص 17.

ثالثا/ نشأة الحصري: غابت أخبار الحصري في الطفولة غيابا تاما، ولم يعثر على ما يدل عليها في الكتب التي ترجمت له، وذلك لأسباب مجهولة لا نعلمها، ولم يذكر منها سوى أنه ولد بالقيروان، ترعرع في حي الفهريين الذي خصهم به الفاتح عقبة بن نافع كما سبق وذكرنا، وأنه تلقى تعليمه في القراءات منذ سن العاشرة إلى أن أتم العشرين [1]، ولم يُعثر على ذكر لأمه في آثاره التي وصلتنا، لذلك نفترض أنها تكون قد ماتت وهو في سن الطفولة[2]، وهذا ما تكهن به محققا الديوان أيضا وتجسد ذلك في قولهما: «...بأنها توفيت وولدها أبو الحسن لا يزال صغيرا لا يعرف عنها شيئا بدليل أنه لم يذكرها في شعره... »[3]، وآزرهما في هذا الرأي عمر فروخ في قوله: «...توفيت أمه وهو صغير لم يجاوز دور الطفولة بعد... »[4].

أما والده فقد ذكره عند وقوفه على قبره مودعا القيروان المخربة بعد الزحفة الهلالية التي أتت عليها[5]، فقال:

أَبِي نَـــيرُ الأَيـــَّامِ بَعْـــدَكَ أَظْلَـــمَـــا وَبُنْيَانُ مُجْدِي يَوْمَ مُتَّ تَهَدّمـــا

وجِسْمي الذّي أبْـــلاَه فَقْدُك إنْ أكُـن رَحلْتُ بِه فالْقَلْب عِندَكَ خيَمّـا

سقَـــى الله عَيْنَـــي منَ تَعمـَّدَ وقْفَـــة بِقبْـــرِكَ فاسْتَسْقى لَهُ وترَحـمَا

---

[1] ينظر: الدباغ، معالم الإيمان، ج3، ص202، ومحمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، ج 2، ص 153 .

[2] ألف رشيد الذوادي وهو كاتب تونسي قصة تاريخية بعنوان: "أبو الحسن الحصري " افترض فيها أن أم الحصري اسمها فاطمة كانت شغوفة به، ولما مرض ثم عمي وهو طفل حزنت عليه حزنا شديدا، ثم ماتت بسبب حزنها إضرار إبنها، ينظر: رشيد الذوادي، أبو الحسن الحصري من سلسلة عظماء بلادي، دار النجاح للطباعة والنشر، تونس، دط، سنة 1977م.

[3] المرزوقي والجيلاني، مقدمة ديوان الحصري، ص 42 .

[4] عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج 4، ص 707 .

[5] أعلن الصنهاجيون في شمال إفريقيا انفصالهم عن العبيديين وتأسيس دولة بربرية مسلمة، فانفلت زمام الأمور من العبيديين في هذه الأرض، بخاصة بعد انتقالهم إلى أرض مصر، فرغبوا الأعراب في صعيد مصر في بلاد المغرب فزحفوا إليها وخربوها، ينظر: مبارك الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، سنة 2007م، ص من 671 إلى 700 .

وقَالَ ســـلاَمٌ والثَوَابُ جَـــــــــزاء مَنْ أَلَمْ عَلَى قَبْرِ الغَـــرِيبِ فَسَلّمَا [1]

والملاحظ على هذه الأبيات هو نضوجها الفني، وظهور مقدرة كبيرة على قرض، الشعر، ووصف مرارة الفراق والحزن الشديد على الفقد، وهذا المستوى الفني لا يبدر من مبتدئ في فن القريض، بل يصدر من بارع متمرس في هذا الفن، ونستنتج من خلال هذه الملاحظة أن الحصري لا بد وأنه كان شابا عندما نظم هذه الأبيات على أقل تقدير، فهذه الأبيات تشير إلى أن الشاعر مازال حديث عهد بموت والده، فلم تخمد نار الحزن عليه بعد، وهذا ما يقودنا إلى القول بأن وفاة الأب لم تكن بعيدة زمنيا عن فترة تخريب القيروان (عام 449هـ)[2]، وجلاء الشاعر عنها.

وقد افترضنا سابقا أنه ولد عام 420 هـ فيكون عمره وقت النكبة 29 عاما، وإذا كان والده قد توفي قبل ذلك بزمن قصير، فيثبت بذلك افتراض أنه كان شابا عندما مات والده، يعي تماما شعور الأبوة والبنوة وهذا ما حمله على اصطحاب حفنة من تراب قبر أبيه معه، تذّكره به كلما حن إليه حيث قال:

رَحَلْتَ وهَاهُنـــا مثْوىَ الحبِيبِ فمنْ يَبكِيكَ يا قبرَ الغــريبِ

سَأحملُ من تُرابكَ فيِ رِحَالي لِكيْ أَغْنَى بِهِ عنْ كُل طِيبِ [3]

هذا ما وصلنا من ذكر لوالده من آثاره الشعرية، دون أدنى تفاصيل عن خُلُقِه أو خَلْقِهِ أو عمله أو سنه، أو أية معلومات أخرى تذكر حول هذا الأب، الذي يبدو أنه كان رؤوفا عطوفا رحيما بابنه علي، كما أنه لم يأت على ذكر لإخوة له أو أخوات أو أعمام أو أخوال أو أي شخص يمت إليه بقرابة من بعيد أو قريب فيما عدا ذكره لأسرته الصغيرة المتمثلة في زوجته وأولاده.

---

[1] الحصري، الديوان، ص 42.

[2] في هذا التاريخ استبيحت القيروان وعاث فيها الأعراب فسادا وتخريبا حتى أصبحت أثرا بعد عين، ينظر تفاصيل ذلك عند حسن حسني عبد الوهاب، خلاصة تاريخ تونس، ص 81 و82.

[3] الحصري، الديوان، ص 42 .

1- صلته بأبي اسحاق الحصري:

ذكرت بعض كتب التراجم قريبا له هو "أبو إسحاق الحصري"(*) الذي جعله بعضهم ابن خالة للضرير أمثال: ابن خلكان في الوفيات: « قلت: وهذا أبو الحسن ابن خالة أبي إسحاق الحصري صاحب زهر الآداب »[1] وابن الجزري في غاية النهاية الذي قال: « وهو ابن خالة أبي إسحاق الحصري صاحب زهر الآداب...»[2]، وكذلك الزركلي في الأعلام حيث قال: «...وهو ابن خالة إبراهيم الحصري صاحب زهر الآداب...»[3]

ويقول ابن السراج في الحلل لما ترجم لأبي اسحاق الحصري: «...وهو ابن خالة علي الحصري الشاعر... »[4]، وحتى الصفدي أخذ بذلك الرأي في كتابيه نكت الهميان والوافي بالوفيات حين قال نقلا عن ابن خلكان: «...هو ابن خالة أبي إسحاق إبراهيم الحصري صاحب زهر الآداب...»[5].

وكذلك ابن العماد في شذراته قال: «...هذا أبو الحسن ابن خالة أبي إسحاق الحصري صاحب زهر الآداب...»[6]، أما المترجمون الذين جعلوا أبا اسحاق ابراهيم خالا لعلي الحصري فهم: أحمد يزن في كتابه النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي الذي قال: «...هو أبو الحسن علي بن عبد الغني الحصري الضرير، ابن أخت أبي إسحاق إبراهيم الحصري...»[7]، وعلي دياب في كتابه: في الأدب العربي الأندلسي والمغربي الذي قال:

(*) أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري المعروف بالحصري، كان شاعرا نقادا، عالما بتنزيل الكلام وتفصيل النظام، صاحب زهر الآداب، مات بالمنصورة (تونس) سنة ثلاث عشرة وأربعمائة، ينظر: ابن رشيق، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 45 و46.

[1] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، ج3، ص 331 .

[2] ابن الجزري، غاية النهاية في طبقات القراء، تح: ج برجستر أسر، ج1، ص 487 .

[3] الزركلي، الأعلام، ج4، ص 300 .

[4] ابن السراج، الحلل السندسية في الأخبار التونسية، ج1، ص 277 .

[5] الصفدي، الوافي بالوفيات: ج21، ص 163، ونكت الهميان في نكت العميان، ص 214.

[6] ابن العماد، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ج5، ص 382 .

[7] أحمد يزن، النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، ص 38 .

«...أطلق اسم الحصري على اثنين من نوابغ القيروان، أبي الحسن الضرير الذي ندرسه اليوم وخاله أبي إسحاق إبراهيم الحصري، مؤلف كتاب (زهر الآداب) الشهير، وهو شيخ أدباء عصره...»[1].

كما نجد كذلك الشاذلي بويحي في مقاله الذي نشره في مجلة حوليات الجامعة التونسية، يرجح أن يكون أبو إسحاق الحصري خالا لأبي الحسن وليس ابن خالته[2].

وصفوة القول بالنسبة لهذه القضية هي أن طبيعة العلاقة القائمة بين الحصريين وحقيقتها يشوبها الغموض لغياب الأدلة الدامغة التي تحددها، وفي خضم ذلك ترى الباحثة بأن هذه المسألة مازالت تحتاج إلى مزيد من البحث والتنقيب بهدف الوصول إلى نتائج أكثر دقة.

2- زوجة الحصري:

صرح الحصري في شعره بأن زوجته قيسية من ثقيف حين قال راثيا ابنه:

نَجْمُ أَخْوالِكَ قَيْسٍ يا ابنَ فِهْر مِنْكَ أَحْوَى [3]

وقوله أيضا:

فِهرُ المَعَالي بَكَتْهُ وأُسْعِدَتْ بِالبُكَاءِ ثَقِيفُ [4]

ويذكر بأنها حسناء لكن من شيمها الغدر وهذا ما يؤكده البيت التالي:

غَدَرَتْ أَبَاكَ وغَادَرتْكَ لوحشة مَا أَنْشَرَ الْبِيضَ الْحِسَانَ وأَنْشَصَا [5]

---

[1] علي دباب، في الأدب العربي الأندلسي والمغربي، ص 421 .

[2] ينظر: الشاذلي بويحي، نقد الكتب: أبو الحسن الحصري القيرواني، محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، عدد 01، يناير 1964م، ص 125.

[3] الحصري، الديوان، ص 443 .

[4] نفسه، ص 475.

[5] نفسه، ص 405.

ومن صفات هذه الزوجة الغادرة أنها شابة، والحصري كهل وخط الشيب شعره مما جعلها تتبرم عنه، وتتعلق بغيره يقول في ذلك:

شِبْتُ وشَبتْ وبَغِيْضُ الدُمَى مَنْ أَبْصَرَتْ فيِ فُودِهِ الوَخَطَا[1]

ويضيف:

إلى الحدَثِ مـــالَتْ هَـــوَىَ وَملـــتْ حَـــدِيثَ الجَـــدث[2]

وقد تعلقت بشاب بربري، هربت معه إلى مدينة تنس (الجزائرية)، بعد أن عبرت بحر الأندلس، تاركة ابنها وزوجها مكلومين بسبب فعلتها تلك، ويرى الشاعر بأنها لن تتوقف عن التعلق بالرجال، فكلما أعجبت برجل ذهبت إليه وتركت الأخر، فتمنى لو أنها تهاجر إلى (قفط) بأرض مصر حتى لا يسمع عنها خبرا بعد ذلك يقول معبرا عن هذه المعاني في الأبيات التالية:

أَجَازَتِ الْبَحْـرَ وَلَـوْ عُوقِبَتْ بِذَنْبِهَـــا لَـــمْ تَبْلَغْ الشطَـــا

والْبَرْبَر اخْتَارَتْ عَلَى عُرْبِهَـا وَسَوْفَ تَهْوَى الْرُومَ والْقِبْطَا

لَقَدْ شَفَـــتْ بِالْبُعْدِ لَوْ أَنَهَـــا مِنْ تنس صَارَتْ إلَى قِفْطَـا[3]

تركت زوجة الحصري كلوما لن تشفى، مما جعله يتبرم عن النساء كلهن، ويعزف عن الزواج من بعد تلك الزوجة الخائنة ويكتفي بما ملكت يمينه من الإماء، فعبر عن ذلك في قوله:

رَأَيْتُ أحـــبَ الغَانِيَاتِ لِبعْلِهَـــــا إِذَا شَابَ لاَ تَرْضَى، وَإِنْ غَابَ لاَ تَرْعَـــى

فَقُلْ لِلْهَوىَ حَسْبِي بِمَا مَلَكَتْ يَدَيْ وَلَوْ أَنِي اسْتَبْدَلْتُ بِالـــدرَرِ الْجَـــزَعَا [4]

---

[1] الحصري، الديوان، ص 374 .

[2] نفسه، ص 338 .

[3] نفسه، ص 373 .

[4] نفسه، ص 412.

زادت زوجة الحصري من صدماته في الحياة وعلّمتها في نفسه، وزادت من نزيف قلبه الجريح جراء فقد الأم والبصر والأب والوطن، تلك الزوجة التي فرت مع عشيق يصفه الحصري بالمخنث[1]، تاركة وراءها عائلة كاملة تحتاج منها الرعاية والاهتمام.

3- أولاد الحصري:

رزق الله الحصري بستة أبناء، أربعة منهم ماتوا وهو حي وبقي له اثنان نستدل على ذلك من قوله:

رَجَـــوتُ بِمَوتِ أَرْبعَةٍ مُنَــى نَفْسِي وَمَأمَنَهَا

رَسُولُ الله سوفَ تَفِي بِـــه وَعَــدَه تَضْمَنُهَا[2]

وذكر اسم اثنين فقط من أولاده وكنى عن الثالث، الأول من الأربعة الذين أخذهم الموت وهو عبد الغني وهو الابن الذي رثاه الشاعر في حوالي الثلاثة ألاف بيت من شعره في ديوانه: اقتراح القريح واجتراح الجريح والذيل عليه، وابنه الأكبر الذي لقبه بالهجين، وهو حسب رأي الحصري السبب الرئيسي في مقتل عبد الغني، يبدو ذلك في قوله:

صَبَّ عَلَيْكَ الْهَجِينْ بَغْيًا وَلَيْسَ كَالفِضّة الرّصاصُ

صَحّ لكَ الفوزُ لاَ أُبَالِي بيْن يَدَي رَبّك القصاصُ[3]

والثالثة ابنة اسمها "أم العلو"، يبدو أنها ولدت بعد وفاة عبد الغني من أمه للحصري، يذكرها في مقدمة الديوان التي خاطب فيها ابنه: المحبوب المتوفى –عبد الغني–:

« ...أستغفر الله من الغلو، قد سلوت بعض السلو بأم العلو، أتتني بعدك على الكبر، في زمن العبر، فحمدت الله وعددتها من الحسنات، وذكرت وصية النبي صلى الله عليه وسلم بحب البنات...»[4].

[1] ينظر: الحصري، الديوان، ص 337 .

[2] نفسه، ص 402 .

[3] نفسه، ص 471 .

[4] نفسه ، ص 321 .

هؤلاء هم أبناء الحصري الذين ذكروا في شعره، الذي رثى فيه ابنه عبد الغني، ولا نعلم ما إن مات الابن الهجين قبل وفاة الأب أو بعده، فقد طرده من بيته بعد وفاة عبد الغني يتوضح ذلك من خلال قوله:

يَا ضَارِبَ الْبَدْرِ أَقْسَـــمْـ تُ لاَ وَطِئْتَ بِسَاطِي

كَمَا سَطَوْتَ عَلى اِبنيٍ اذْهَـــبْ بُلِيتَ بِســـــاطِ[1]

ويقصد بالبدر ابنه المحبوب عبد الغني. وكذلك لا نعلم عن أم العلو ما مصيرها بعدما تسلى بها والدها؟ وسرت عنه أحزانه التي أبتلي بها في حياته، هذه الأحزان التي زاد من حدتها فقده لأربعة من أولاده، أخرهم قرة عينه عبد الغني.

رابعا- شيوخ الحصري وتلاميذه:

درس الحصري علوم عصره المتداولة بين العلماء من تعليم ديني، فحفظ القران الكريم، وألمّ بالتفسير والقراءات، واللغة العربية وعلوم الشريعة الأخرى، حتى أنه أصبح أستاذا للقراءات بسبتة كما سيتضح فيما بعد، فضلا عن تمكنه من فنون الأدب من نثر وشعر، وذلك ما ثبت من خلال ديوانه قيد الدراسة.

أما أساتذته الذين تلقى عنهم العلوم فقد ذكر لنا بعض المترجمين عددا منهم، فابن الجزري يقول« ...قرأ على عبد العزيز بن محمد صاحب ابن سفيان، وعلى أبي علي بن حمدون الجلولي، والشيخ أبي بكر القصري تلا عليه السبع تسعين ختمه...»[2].

واعتمد نفس الرأي الدباغ في معالمه فقال: «...قرأ على أبي بكر عتيق بن أحمد القصري، عشر سنين، ختم عليه فيها القراءات السبع تسعين ختمه، وهو ابن عشر سنين إلى

[1] الحصري، الديوان، ص 375 .

[2] ابن الجزري، غاية النهاية في طبقات القراء، ج1، ص 487 .

عشرين سنة، ثم قرأ على أبي علي ابن حمدون الجلولي، وأبي محمد عبد العزيز بن محمد، كان له معرفة بالأدب والشعر...»[1].

ويذكر الذهبي نفس أسماء الأساتذة الذين ذكرهم سابقوه فيقول في طبقاته: «...قرأ [الحصري] على شيخه أبي بكر القصري تسعين ختمه، وعلى أبي علي بن حمدون الجلولي وعلى الشيخ عبد العزيز بن محمد صاحب ابن سفيان...»[2].

واقتصر محمد بن محمد مخلوف علي التصريح باسم شيخ واحد فقط للحصري فقال: «...قرأ على أبي عتيق بن أحمد المصري وغيره... »[3]، وقد جعل كنيته أبا عتيق وأصله أبو بكر عتيق كما جعله مصريا وهو خطأ لأن اسمه في باقي الكتب القصري وليس المصري[4] ومن المحدثين الذين ترجموا للحصري محمد محفوظ صاحب كتاب تراجم المؤلفين التونسيين الذي ذكر« ...من شيوخه [الحصري] في القراءات أبو بكر عتيق بن أحمد بن إسحاق التميمي المعروف بالقصري إمام جامع القيروان، لازمه عشر سنوات إلى أن أتم العشرين وختم عليه في القراءات السبع تسعين ختمه، وعبد العزيز بن محمد المعروف بابن عبد الحميد، وأبو علي الحسن بن حسن بن حمدون الجلولي، ولم يذكر له مترجموه شيوخا في العلوم الأخرى أو الأدب... »[5].

ومن المحدثين كذلك عمر فروخ ممن أثبتوا نفس أسماء الشيوخ السابقي الذكر أساتذة للحصري وعدّدهم في قوله: «...تلقى الحصري الضرير القراءات وعلوم اللغة والأدب على أساتذة منهم أبو بكر بن أحمد بن إسحاق التميمي القصري (ت في شعبان 447هـ) وأبو

[1] الدباغ، معالم الإيمان، ج3، ص 202.

[2] الذهبي، طبقات القراء، ج1، ص 692.

[3] محمد بن محمد مخلوف، شجرة النور الزكية في طبقات المالكية، ص 118.

[4] ينظر: اسمه في الاقتباسات السابقة لهذا الاقتباس.

[5] محمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، ج2، ص 153.

علي الحسن بن حسن بن حمدون الجلولي وأبو محمد عبد العزيز بن محمد بن عبد الحميد»[1].

وقد تولى الشاعر بنفسه تعريفنا بشيوخه في القراءات، وذلك في أبيات له نظمها في قصيدته الرائية وهي قصيدة تعليمية مختصة في قراءة نافع حيث قال:

وأذكُـرُ أشياخِي الذّين قرأتُهـــا عليْهــم فـــــأَبدأُ بِالإمامِ أَبي بَكــرِ
قَرأتُ عليه السّبع تسعين خَتْمةً بدأتُ بن عشْر ثم أتممتُ في عشْر
ولم يكْفِي حتّى قرأتُ علَى أَبِي عليّ بـــن حمدُونَ جَلولِيـنَــا الحبْـرِ
وعبد العَزِيزِ المُقْرئْ بن محمدّ أَثِيـــرُ بن سُفْيـــان وتلمِيذه البكْــرِ
أيّمة عُصْــرِي كُنْتُ أَقْـرأُ مدّةً عَلَيْهِم ولَكِني اقْتَصَرْتُ عَلى الْقَصْرِ
فَأَجْلَسِنِي في جَامِعِ الْقَيْروَانِ عَنْ شَهَادَتِــهِ لِي بالّتقَــدّمِ فِي عَصْـرِي
وَكَمْ لِي مـــنْ شَيْخٍ جـــلٍ وَإِنَّمَا ذَكَـــــرْتُ دَرَارِيا تُضِيئُ لِمَــنْ يَسْـــرِي [2]

ونلاحظ اتفاق الحصري من خلال هذه الأبيات، مع المترجمين له الذين ذكروا شيوخه: واقتصروا على ثلاثة أسماء بعينها مع إهمال شيوخه الآخرين، وهو نفسه يقر بذلك عندما قال: وكم لي من شيخ جليل...وهذا دليل على تعدد شيوخه، لكن أبو بكر عتيق بن أحمد إسحاق التميمي القصري(*)، وأبو علي الجلولي حسن بن حسن بن حمدون الجلولي (**)،

---

[1] عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج4، ص 707.

[2] الحصري، القصيدة الرائية في القراءات، مخطوط المكتبة الوطنية بتونس، رقم 19138، الصفحة 02 .

(*) مقرئ وإمام جامع القيروان، عالم بالدين والفضل والعبادة والقران، توفي سنة 447 هـ، لازمه لحصري عشر سنوات منذ سن العاشرة، وختم عليه سبعا وتسعين ختمه وهو ابن العشرين، وكان القصري يقرئ القران من سدس الليل الأخر إلى وقت الضحى، ومن العصر إلى الليل، ينظر: الدباغ، معالم الإيمان ج3، ص 180.

(**) سمي الجلولي نسبة إلى جلولاء هكذا وردت تسميته عند: الدباغ، معالم الإيمان، ج3، ص 186، والحسن بن علي أبو علي الجلولي القيرواني عند ابن الجزري، غاية النهاية في طبقات القراء، ج1، ص 226، ومما ورد عند الدباغ وابن الجزري أنه إمام وعالم بعلم القراءات، نفع بعلمه الكثيرين ومن بينهم الحصري .

وعبد العزيز بن محمد البكري المقرئ المعروف بابن عبد الحميد[*] هم الدرر التي أضاءت ظلمة ليل الحصري في فن القراءات، وذلك حسب قوله في الأبيات السالفة الذكر، وقد يكون هؤلاء أنفسهم، أصحاب الفضل على أبي الحسن في تعلمه فنون العربية التي يتطلبها القرض، ذلك أن علماء ذلك الزمان عُرفوا بالموسوعية في العلم، حتى أننا قد نطلق عليهم اليوم بالعلامات لا العلماء. وهذا ما جعل الحصري متبحرا في علوم شتى منها المذكورة أعلاه وقد تجلى ذلك في شعره الذي نحن بصدد دراسته في هذا البحث.

ومن البديهي أن يتصدى رجل كالحصري للتعليم لأن رصيده العلمي وفير ومتنوع وأن يكون لديه رواة وتلاميذ ومن أهم هؤلاء المذكورين في المصادر القديمة:

1- أبو القاسم بن صواب اللخمي:

من قرطبة، روى عن علماء عصر الطوائف وهو متخصص في فن القراءات، تتلمذ على يد الحصري، وروى عنه قصيدته الرائية[1] السابقة الذكر، قال في حقه ابن بشكوال في كتابه الصلة: «...قرأت عليه وأجاز لي ما رواه، وسمع منه بعض شيوخنا وجلة أصحابنا، وكف بصره في آخر عمره، وعمر وأسن ولم ألق في شيوخنا وجلة أصحابنا أسن منه،...توفي سنة 514 هـ ...»[2]، وقد ذكره ابن الجزري في غاية النهاية باسم الصواف وهو خطأ صوابه بن صواب[3]، وهو من أهم أصحاب الحصري الذين رووا عنه ولازموه والدليل على ذلك هو روايته لكثير من أشعاره .

---

[*] إمام مقرئ فقيه، ذكي ورع فاضل: "...ليس في وقته أعلم بالقراءة منه "، الدباغ، معالم الإيمان، ج3، ص 186.

[1] ينظر: ابن دحية، المطرب من أشعار أهل المغرب، ص: 13، 14، 94. والدباغ معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان، ج3، ص 202، والذهبي طبقات القراء، ج1، ص 691. وابن بشكوال، الصلة، ج2، ص 72، ومحمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، ج2، ص 153 .

[2] ابن بشكوال، الصلة، ج2، ص: 432 و433 .

[3] ينظر: ابن الجزري، غاية النهاية في طبقات القراء، ج1، ص 487 .

2 – أبو إسحاق الأديب:

روي الشعر عن الحصري وتعلمه منه، كما لازمه في بعض نزهاته، ذكره ابن الأبار في التكملة لكتاب الصلة فقال: «...لقي أبا الحسن الحصري وسمع منه »[1]، وهذه هي كل المعلومات التي ذكرها ابن الأبار عن هذا الرجل، ولم نجد له ذكر في المصادر الأخرى التي توافرت بين أيدينا.

3 – أدم بن الخير السرقسطي:

قرأ ابن الخير عن أبي الحسن الحصري، وروى عنه بدانية من ديار الأندلس، وذلك ما ذكره ابن الأبار في التكملة حين قال: «...سمع بدانية من أبي الحسن الحصري في سنة 469 هـ وله رواية عن أبي داود وغيره...»[2]، كما روى ابن الخير عن الحصري، روى عن غيره وهذا ما هو مذكور في هذا الاقتباس.

4 – سليمان بن يحي بن سعيد القرطبي المعافري:

عرف باسم أبي داود الصغير، أدرجه ابن الجزري ضمن تلاميذ الحصري، عندما ترجم لهذا الأخير فقال: «...قرأ عليه أبو داوود سليمان بن يحي المعافري »[3]، وورد عنه في التكملة لابن اللأبار أنه: «...أقرأ القران، ودرس العربية بمسجد ابن السقاء من قرطبة، وهو مسجد العطارين زمانا، وأسن فعلت روايته، وقصده الناس للأخذ عنه، وانفرد في وقته بروايته عن الحصري...»[4]، توفي بعد سنة 540 هـ [5]، وذلك حسب رأي ابن الأبار.

---

[1] ابن الآبار، التكملة لكتاب الصلة، مكتبة الخانجي مصر، والمثنى ببغداد، العراق، د.ط، سنة 1955، ج1، ص 194.

[2] نفسه، ج1، ص 212 .

[3] ابن الجزري، غاية النهاية في طبقات القراء، ج1، ص 487 .

[4] ابن الأبار، التكملة، ج4، ص 96 و97 .

[5] ينظر: نفسه، الصفحة نفسها .

5 – محمد بن أحمد الأموي:

المعروف بأبي عبد الله المقرئ، تتلمذ على يد الحصري، وروى عنه ذلك ما أثبته محمد محفوظ في قوله « ...ومن الآخذين عنه [عن الحصري] أبو القاسم بن صواب...ومحمد بن أحمد الأموي... »[1].

هؤلاء هم تلاميذ الحصري وغيرهم كثير ممن لم أذكرهم روايتهم عن أبي الحسن مثبتة ومبثوثة في صفحات الكتب التي ترجمت له، وما ذكرنا لهذه الأسماء إلا للتدليل على شهرة الشاعر في علوم متعددة منها النظم والقراءة وغيرها من علوم العربية .

خامسا/ تنقلات الحصري:

ذكرنا في معرض حديثنا عن والد الحصري، أن الشاعر وقف على قبره مودعا وهو في طريقه إلى هجرة القيروان، بعد أن زحف إليها الأعراب فخربوها، وكان ذلك في حدود سنة 449 هـ أو ما بعدها بزمن وجيز، واختلف في وجهته: هل كانت بلاد الأندلس بإماراتها العديدة كما أجمع على ذلك الكثير من المترجمين له، وعلى رأسهم ابن بسام في قوله«...طرأ [الحصري] على جزيرة الأندلس منتصف المائة الخامسة من الهجرة... »[2]. وعين الرأي اتفق عليه كل من ابن خلكان وابن العماد والسيوطي [3].

وأجمع كل من الحميدي، والضبي، والحموي، على نزوله بالأندلس بعد الخمسين وأربع مئة[4]، وذكر كل من الدباغ والزركلي والكعاك، بأنه انتقل من القيروان إلى الأندلس مباشرة دون تحديد لتاريخ حلوله بها، فيرى الدباغ بأنه: «...رحل إلى الأندلس عندما خربت القيروان

---

[1] محمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، ج2، ص 153.

[2] ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج4، ص 148.

[3] ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج3، ص 331، وابن العماد، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ج5، ص 382، والسيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحّاة، ص 626 .

[4] ينظر: الحمدي، جذوة المقتبس، ص 458، والضبي، بغية الملتمس، ج2، ص 353، والحموي معجم الأدباء، ج4، ص 1809.

وأقرأ بها القرآن...»[1]، وأقر الزركلي بأنه: «...من أهل القيروان انتقل إلى الأندلس... »[2]، وفصل عثمان الكعاك في مقاله الذي نشره بمجلة المناهل المغربية حين قال: «...ولما جاء بنو هلال من الداخل والنورمان من الخارج، ذهب إلى الأندلس فطاف على ملوك الطوائف... »[3].

وهناك من يرى بأن وجهته الأولى قبل الأندلس كانت مدينة سبتة المغربية ويتمثل هؤلاء في كل من: محققي الديوان اللذين قالا: «...وسلك صاحبنا علي الحصري طريقه إلى سبتة، حيث استقر هناك يدرس القراءات... »[4]، وأحمد الطويلي في قوله: «...هاجر [الحصري] من القيروان بسبب الغزوة الهلالية وتخريب بني هلال وسليم وزغبة مسقط رأسه وقصد سبتة...»[5]، وكذا محمد محفوظ الذي قال: «...بارح [الحصري] القيروان في سنة 449 هـ، بعد الزحفة الهلالية فأقام فترة بسبتة، ثم توجه إلى الأندلس نحو سنة 450 هـ...»[6]، وعادل نويهض في حاشية الصفحة 259 من كتاب الوفيات لابن قنفد قال عن الحصري« ...انتقل إلى سبتة بعد نكبة القيروان سنة 449 هـ وانتصب لتدريس القراءات، ثم اجتاز إلى الأندلس...»[7].

كما ذكر الصفدي والذهبي أنه نزيل سبتة التي أقرأ بها[8]. والملاحظ في هذا المقام هو أن كلا من المحققين، وعادل نويهض، ومحمد محفوظ، والطويلي، هم من المحدثين الذين افترضوا حلول الشاعر بسبتة قبل حلوله بأرض الأندلس، وأن كلا من الصفدي، والذهبي،

---

[1] الدباغ، معالم الإيمان، ج3، ص 202.

[2] الزركلي، الأعلام، ج4، ص 301 .

[3] عثمان الكعاك، العلاقات الثقافية بين المغرب الشقيق وتونس عبر التاريخ، مجلة المناهل، العدد 06، ص 120 .

[4] المرزوقي والجيلاني، مقدمة الديوان، ص 61 .

[5] أحمد الطويلي، أبو الحسن علي الحصري، ص 15 .

[6] محمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، ج2، ص 155.

[7] عادل نويهض، حاشية كتاب الوفيات لابن قنفد القسنطيني، ص 259 .

[8] ينظر: الصفدي: الوافي بالوفيات، ج 21، ص 164، ونكت الهميان في نكت العميان، ص 213، والذهبي، العبر في خبر من غبر، ج2، ص 358، وطبقات القراء ج1، ص 692 .

وغيرهما من القدماء الذين أقروا نزول الحصري بسبتة لم يحددوا تاريخ ذلك إن كان قبل مكوثه بالأندلس أو قبلها، والباحثة تؤيد رأي الدارس محمد محفوظ من ناحيتين:

1- الناحية الأولى: هي أن الحصري بارح القيروان بعد الزحفة الهلالية إلى سبتة، ولم يجاوز البحر قبلها مستندة على رواية مفادها أن المعتمد بن عباد سبق وأن دعاه للوفود عليه فأبى متحججا بخوفه من ركوب البحر وهذا ابن خلكان يسرد لنا الحادثة فيقول: « بعث المعتمد بن عباد صاحب اشبيلية إلى أبي العرب الزبيري (*) خمسمائة دينار، وأمره أن يتجهز بها ويتوجه إليه، وكان بجزيرة صقلية وهو من أهلها...وبعث مثلها إلى أبي الحسن الحصري وهو بالقيروان...وكتب إليه الحصري:

أَمَرَتْنِي بِرُكُوبِ البَحْرِ أَقْطَعَهُ غَيْرِي لَكَ الْخَيرُ فَاخْصُصْهُ بِذَا الدّاءِ

مَا أَنْتَ نُوحٌ فَتُنْجِينِي سَفِينَتُهُ وَلاَ الْمَسِيحُ أَنَـا أَمْشِي عَلَى الْمَـاءِ »[1]

وهذا الاقتباس يرمي إلى أن: المعتمد طلب إلى الحصري القدوم إليه: وهو في القيروان قبل أن يبارحها: فأبى في اعتزاز، فأُرَجَّحُ أن يكون ذلك قبل النكبة القيروانية أي قبل اعتلاء المعتمد مقاليد الحكم في اشبيلية وخوفه من البحر قد يجعله يتريث بعد ذلك فينزل سبتة أولا[2]، فمن غير المعقول أن ينجلي هذا الخوف فور خراب القيروان وجلاء الشاعر عنها.

2- الناحية الثانية: هي فترة إقامة الحصري بسبتة، قدّرها محمد محفوظ بأنها تمتد بين 449 هـ و450 هـ وهذا التقدير منطقي في نظري، لأن القدماء المذكورين أعلاه حدّدوا سنة 450 هـ سنة لدخوله الأندلس أو بعدها وهو خرج من القيروان بعد خرابها مباشرة، وقد

(*) هو أبو العرب مصعب بن محمد بن أبي الفرات القرشي الزبيري الصقلي الشاعر، ولد سنة ثلاث وعشرين وأربعمائة بصقلية، وخرج منها لما تغلب الروم عليها سنة أربع وستين وأربعمائة قاصدا المعتمد بن عباد، ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج 3، ص 333 و334.

[1] ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج 3، ص 233 و234 .

[2] انفرد الشويعر برأي مكوث الحصري في صقلية بدلا عن سبتة وقد يكون الأمر قد التبس عليه، فأخلط بين أبي العرب الصقلي والحصري القيرواني، ينظر: الشويعر، الحصريان، ص 18 .

افترضنا أنه مكث مدة بسبتة لتردده في امتطاء البحر قدّرها المحققان بعشر سنوات فقالا« ...فالمؤرخون لم يحددوا لنا المدة التي قضاها الحصري في سبتة بيد أننا نرجح أن تكون حوالي عشر سنوات أو أكثر بقليل، ثم اجتاز بعدها إلى الأندلس...»[1]. وهذا القول يخالف قول المترجمين القدامى المذكورين أعلاه وهم الأقرب زمنيا من الحصري واعتقد أنه أقرا هذه المدة ابتداء من فترة حلوله بسبتة، إلى أن نزل اشبيلية عند المعتمد بن عباد(*) ورثاء والده المعتضد (*) بعد وفاته، ويروي خبر ذلك الحصري نفسه وهذا ما نقله لنا ابن دحية في المطرب على لسان الحصري فقال: «...دخلت على السلطان المعتمد على الله أبي القاسم محمد بن المعتصد بالله حين مات أبوه فأنشدته ارتجالا:

مَاتَ عّباد ولَكِن بَقِيَ الفَـرْعُ الكَـــرِيمُ

فَكَأنّ الْمَيتَّ حَيٌّ غَيْرَ أَنَ الضَّـــادَ مِيمُ »[2]

ونزول الحصري اشبيلية حسب هذا الاقتباس، قد يكون سنة 461 هـ وهي سنة تولي المعتمد الحكم بعد وفاة أبيه، أو قبلها بقليل، فيكون الفارق الزمني بين هذا الحدث، وخروجه من القيروان صوب سبتة، حوالي العشر سنوات أو أكثر بقليل، لكن المحققين لم ينتبها لحقيقة أن الحصري قد يكون خرج إلى الأندلس قبل ذلك بزمن، وطافها يمدح ملوكها قبل قدومه على المعتمد وحتى بعد اقامته عنده« فجاب القطر الأندلسي وأقام في بلنسية ودانية، ومالقة وألمرية ومرسية و... »[3].

---

[1] المرزوقي والجيلاني، مقدمة الديوان، ص 66 .

(*) محمد بن عباد، ولد سنة 431 هـ، تولى حكم اشبيلية سنة 461 هـ وخلع عنها سنة 484 هـ توفي في سنة 488 هـ، ينظر ابن دحية، المطرب، ص 14 .

[2] ابن دحية، المطرب، ص 13 و14.

[3] محمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، ج2، ص 155.

سادسا- الشخصيات التي مدحها الحصري:

مدح الحصري كلا من المعتمد بن عباد وعلي بن مجاهد العامري(*) الذي قال فيه:

وإنْ يَكُ دهْرِي ضمَّنِي ثم ضَامنِي فَإن عليًّا خيْر مَوْلَى وَمُوئِلِ

هُمـــامٌ إذَا مَا هَمَّ بِالْأَمْرِ فَامتَطَى عَزِيمتُهُ ناءتْ بِرضْوَى ويذْبُلِ(**)[1]

ومدح المقتدر بالله أحمد بن هود في مثل قوله:

كَأَنَّ سُيوفُكَ اَلْأقْدَارُ تَجْرِي بِما شَاءَ الإلهُ على العِبَادِ[2]

وكذلك مدح المعتصم بن صمادح التجيبي، وهو الذي قال فيه

مَحَبَّتِي تقْتَضِـــــــــي وِدادِي وَحَالَتِي تَقْتَضِي الرَّحِيلاَ

هَذَانَ خَصْمانِ لَسْـتُ أَقْضِـــي بِيْنَهُمَا خَوْفَ أَنْ أَمِيـــلاَ

وَلاَ يَزَالاَنِ فِي اخْتِصَـــــــامٍ حتَّى تَرَى رَأْيَكَ الْجَمِيلاَ [3]

ووفد على صاحب إمارة مرسية أبي عبد الرحمان محمد بن طاهر(****) ومدحه بقصيدته الشهيرة التي أفتتن بها كل من سمعها من شعراء ومطربين، ونشروها شرقا وغربا والتي مطلعها:

يَا ليلُ الصَّب متَى غَدُه أَقِيامُ السَّاعَةِ موْعِدُهُ[4]

(*) هو أبو الجيش الموفق مجاهد بن عبد الله العامري مولى عبد الرحمان الناصر، وأصله مملوك رومي من مماليك ابن أبي عامر نشأ في قرطبة ثم كانت الفتنة في الأندلس فسار فيمن تبعه إلى دانية ومينورقة وتغلب عليهما، وكان من الكرماء على العلماء حتى صارت دانية مدينة العلماء، ابن دحية، المطرب، ص 13.

(**) أمير أديب وشاعر ذورقة، توفي سنة 474 هـ هو صاحب إمارة سرقسطة التي ضم إليها إمارة دانية لاحقا وصف بأنه كان مستهترا متجبرا وجريئا، ينظر ابن خلدون، العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2007م، ج4، ص 165.

[1] الحصري، الديوان، ص 191.

[2] الحصري، الديوان، ص 168.

[3] الحصري، الديوان، ص 190 .

(****) أصله عربي ينتسب لقبيلة قيس، كان غنيا يمتلك نصف أراضي إمارة مرسية مثقف حصيف الرأي ذكي الذهن، قليل الجنود والخيل مما سهل على منافسيه الاستيلاء على بلده، ينظر دوزي، ملوك الطوائف ونظرات في تاريخ الإسلام، ترجمة كامل الكيلاني، القاهرة، مصر، دط، سنة 1938، ص 143 .

[4] الحصري، الديوان، ص 219 .

وكان الحصري قد نظمها، لكي يفنّد وشاية بلغت الأمير، تشيع انه شتم الأمير أبي عبد الرحمان في مجلس له، يدرس فيه القرآن في أحد مساجد مرسية .

كما أنه مدح العلماء والفقهاء في بلاد الأندلس أهمهم وأشهرهم: القاضي أبو المطرف الشعبي المالقي (499هـ)، والقاضي أبو مروان بن حسون المالقي (505 هـ)، وغيرهما.

للحصري مراسلات ومناقشات مع بعض الأصدقاء أهمهم غانم بن الوليد المخزومي المالقي الفقيه المقرئ الأديب (470 هـ)، وابن خلصة البصير الشذوني النحوي المقرئ (521هـ)، وابو العباس البلنسي الاديب النحوي المقرئ[1]، وغيرهم من الأدباء والفقهاء والعلماء ومدرسي القران الكريم بمساجد الأندلس المنتشرة هنا وهناك.

لكن الأمر المحير هو عدم عثورنا في أثناء بحثنا هذا على شعر مدحي يخص به الحصري أمير سبتة[(*)] البرغواطي[(**)] على الرغم من تعدد ممدوحيه، وكذلك مكوثه فترة في إمارة سبتة ذكرها من عاصروه أو رووا عنه عكف فيها على تدريس القران، وثبت ذلك في قول الصفدي وغيره: «...أقرأ الناس بسبتة وغيرها »[2]، كما أكد صاحب كتاب الصلة على أنه اختص بتدريس القرآن دونا عن غيره من باقي العلوم التي برع فيها فقال: «...وأقرأ

---

[1] لمزيد من المعلومات حول هؤلاء الأعلام، ينظر: محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحي، مقدمة ديوان الحصري، ص من 61 إلى 89 .

[(*)] هو سواجات البرغواطي، المسمى بالمنصور ويسمى أيضا سقوت، وهو مولى ليحيى بن علي بن حمود (والحموديون برابرة وهو أصحاب إمارة سبتة قبل البرغواطيين)، اشتراه من رجل حداد من سبي برغواطة، وهو دون البلوغ فحظي عنده ساريحي إلى الأندلس وخلف سواجات مولاه بسبتة، وجعل معه ناصرا عليه مولاه رزق الله، هذا الأخير الذي هجم عليه سواجات فقتله واستبد بالأمر بعده سنة (453 هـ)، ينظر ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق: ج.س كولان وأ.ليفي بروفنصال، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط3، سنة 1983 م، ج3، ص 250 .

[(**)] يطلق ابن دحية بلغواطي باللام بدل برغواطي بالراء على هذا الأمير، ويفسر ذلك بقوله: وهذه القبيلة يقال لها: بلغواطة: بلام مفتوحة وإسكان الغين والنسب إليها بلغواطي، ابن دحية، المطرب، ص 88 .

[2] الصفدي، الوافي بالوفيات، ج 21، ص 164، ونكت الهميان، ص 213، والذهبي، طبقات القراء، ج1، ص 692، وابن الجزري، غاية النهاية، ج1، ص 487، ومحمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، ج2، ص 153.

الناس بالقرآن بسبتة وغيرها...»،[1] وهذه المعلومة نقلها كل من ابن العماد وكذلك ابن خلكان في كتابيهما المعتمدين في هذا البحث.[2]

وقد يكون شاعرنا قد عزف عن مدح صاحبي إمارة سبتة سواجات وابنه[*] اللذين عاش في كنفهما، واشتغل بالقراءة والإقراء، بسبب عناية هذين الأميرين بالقراءة أكثر من غيرها، والدليل على ذلك رواية لابن عذارى المراكشي في البيان المغرب مفادها: «...وذكر عن أبي الوليد بن جهور صاحب قرطبة انه قال وردت علي من الكتب في يوم واحد: كتاب من ابن صمادح صاحب ألمرية يطلب جارية عوادة، وكتاب من ابن عباد يطلب جارية زامرة، وكتاب من سواجات صاحب سبتة يطلب قارئا يقرأ القرآن، فوجه إليه من طلبة قرطبة رجلا يعرف بعون الله بن نوح، وعجب أبو الوليد من ذلك وقال: جاهل يطلب قارئا وعلماء يطلبون الأباطيل... »[3] .

وقد تكون هذه الرواية دليلا كافيا يبرّر تصدر الحصري للإقراء وتبرمه عن مدح أميري سبتة لاهتمامهما بالاقراء أكثر من غيره، والاكتفاء بمدح ملوك الطوائف الأندلسيين بين الحين والأخر، هؤلاء الذين احتفوا بالحصري الشاعر، الذي تنقل بين بلاطاتهم مادحا متزلفا يطلب من يجزل له العطاء، وذكر ابن دحية أنه كان بمرسية سنة 481 هـ وأنشد له أبياتا نظمها هناك في جارية بيضاء منتقشة [4]، وهذا الخبر يثبت أن الحصري لم يستقر في سبتة بل كان يبارحها عابرا البحر طالبا رزقه بمدحة ترجو منحة كلما تسنىّ له ذلك .

وإذا تأملنا رأي ابن بسام، صاحب الذخيرة في العز بن سواجات امير سبتة الذي قال فيه: «...أفضت الدولة البرغواطية إلى الحاجب العز ابنه [ابن سواجات]: شهاب أفلاكها

---

[1] ابن بشكوال، الصلة، ج2، ص 72 .

[2] ينظر: ابن العماد، الشذرات، ج5، ص 382، وابن خلكان، الوفيات، ج3، ص 332 .

[*] العز بن سقوت، حكم سبتة بعد وفاة والده، وبقي على رأسها حتى دخلها المرابطون، وكان يسمى بالحاجب، ينظر: ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب، ج3، ص 250 .

[3] ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب، ج3، ص 250 .

[4] ينظر ابن دحية، المطرب، ص 79 .

وخيرة أملاكها، أهب للأدب ريحا، ونفخت دولته في أهله روحا، أعرض به الشعراء وأطالوا ووجدوا السبيل إلى المقال فقالوا... »[1]، والذي نال الحصري حظا وفيرا من كرمه وذلك حسب رأي ابن بسام ونعم برغد العيش عنده وطاب له المقام في إمارته وهذا ما شهد به في قوله: «...وممن خيم في ذراه ونال الحظ الجسيم من دنياه، الحصري الضرير فإن له ما أذهل الناظر عن الرقاد، وأغنى المسافر عن الزاد، والحاجب يكحل عينيه بزينة دنياه، ويفتق لهاته بمواهبه ولهاه، وكان سهل الجانب للقصاد، طلق اليد بالمواهب الأفراد »[2]

وإذا كان هذا حال الحاجب العز البرغواطي، في تقريبه للأدباء والشعراء وتبجيله لأهل العلم وأصحاب المواهب، وعلى رأسهم الحصري الضرير، الذي أشتهر بعلمه الوفير ونظمه البديع، ومدحه المرغوب، فلا بد أن ينال هذا الشاعر العالم المقرئ عند هذا الامير كل الحفاوة والتقدير، اللذين يسمحان له بمدحه بقصائد طوال، لكن ذلك الشعر لم يصل إلينا إما بسبب ضياعه، أو لعدم جمعه من طرف الشاعر، أو لأنه ارتأى تكريم صاحب الإمارة عن طريق تدريس أبناء سبتة القرآن الكريم، وتلقينهم علم القراءات، لأنه وجد فيهم الإقبال على هذا العلم، أكثر من غيره من العلوم، فمنحهم بغيتهم التي استحقوها. أو لأنه دأب على هذا الحال من انتصاب للتدريس منذ وفادته الأولى على الأمير الأب، الذي رأينا منه شغفه بالقراء، واستقدامه لهم وذلك حسب قول ابن عذارى السالف الذكر، فبقي الحصري على حرفته تلك حتى على عهد الأمير الابن .

وتبقى هذه مجرد احتمالات، في غياب الدليل التاريخي المؤكد الذي يقطع الشك باليقين، ويظهر إن كان الحصري قد مدح البرغواطيين حقا أو لم يمدحهم، مكتفيا بالتدريس في مساجدهم .

[1] ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج2، ص 657 .

[2] المصدر نفسه، ج2، ص 664 .

سابعا- وفاة الحصري:

استقر الحصري في طنجة شمال المغرب، خلال سنوات حياته الأخيرة، بعد أن بدأت إمارات الأندلس تسقط الواحدة تلو الأخرى في أيدي المرابطين، منتصبا لإقراء القرآن وقد تغيرت عليه الأحوال، وكان ابن بسام قد عبر عن ذلك في قوله: «...ولما خُلع ملوك الطوائف بأفقنا...وأخوت تلك النجوم وطمست من الشعر الرسوم اشتملت عليه [الحصري] مدينة طنجة وقد ضاق ذرعه، وتراجع طبعه...»[1]، وكان ذلك بسبب تراجع الأوضاع، و خلع ملوك وأمراء الطوائف الذين كان يتنقل بينهم، مستعرضا قدراته الشعرية في قصائده المدحية، التي مازالت إلى اليوم تعكس الفصاحة والبلاغة اللتين كان يتمتع بهما، وباستيلاء المرابطين على الأندلس، باتت سوق شعر الحصري المدحية نافقة، مما تسبب له في الإنحسار والاكتئاب والضيق، وخير ما يعبر عن حالته النفسية المتردية تلك، هو قوله في أواخر حياته:

سئِمتُ حياتِي والمقامَ بطْنجَــةَ كَــأَنَّ بلادَ الله غيرُ عِرَاضِ

سَيُورِقُ عُودِي إِنْ سَكَنْتُ بِرَيَّةَ وَيَسُودُ مِنْ فُودِي كُلّ بَيَاضِ[2]

فهو يبدو متذمرا من مقامه بطنجة، يشعر بالوهن والفتور والشيخوخة، ويعتقد بأنه إن جاوز البحر إلى مدينة رية وهو الإسم القديم لمالقة، لعاد إليه شبابه وأسود شعره بدل البياض الذي وخط جانبي رأسه، وشعر بالسعادة بدلا عن السأم الذي يتملكه، ولقد أجمعت الكتب التي ترجمت للحصري، بأنه توفي سنة 488 هـ بنفس المدينة، ويبدو أن ابن الجزري قد شذّ عن هذا الإجماع، وجعل تاريخ وفاته 468 هـ في قوله: «...توفي بطنجة سنة ثمان وستين وأربعمائة...»[3]، وقد يكون هذا الخطأ مجرد تحريف، وقع فيه الناسخ لتشابه صورة رسم الكلمتين ستين وثمانين، كما يذكر ابن بشكوال بأنه مرّ على قبر الحصري في قوله« ...وقد وقفت على قبره بمدينة طنجة...»[4]، وهذا القول يؤكد وفاته ودفنه بنفس المدينة رحمة الله عليه.

---

[1] ابن بسام، الذخيرة، ج4، ص 149.

[2] الحصري، الديوان، ص 183 .

[3] ابن الجزري، غاية النهاية، ج1، ص 487 .

[4] ابن بشكوال، الصلة، ص 432، 433 .

II- أثار الحصري:

ذكر لنا مترجموا الحصري عدة أثار أدبية له منها النثري والشعري ومنها الموجود والمفقود، ومنها المحقق وغير المحقق وهي كالأتي:

أولا- الرسائل:

أورد ابن بسام في ذخيرته عدة رسائل نثرية نسبها للحصري وفيما يبدو أنها نماذج قليلة من رسائل كثيرة، كان الشاعر قد كتبها وبعث بها إلى أصحابه أو أعدائه، وذلك نفهمه من قول ابن بسام بـ« جملة ما أخرجته من نثر الحصري المكفوف... »[1]، وهذه واحدة من بعض رسائله لم يذكر ناقلها اسم الشخص الذي وجهت إليه يقول فيها: « السلام عليك أيها القلب الثاني والبعيد الداني، الراقي في سماء المعاني، الواقي من داء الليالي، أول من عددت، وأفضل من أعددت، ومن لا زالا النسيم في البكر والعشيات، يهدي إليه طيب التحيات، ومن جعلت وقاءه ولا عدمت لقاءه، فإذا كان الكريم سالما، كان الزمان مسالما »[2]، وكما يبدو من أسلوب هذه الرسالة أنها كانت موجهة إلى صديق تعج بألوان السجع والجناس، ولقد أحصى محققا الديوان ستة رسائل[3]، جمعت جلها من كتاب الذخيرة .

ثانيا- المستحسن من الأشعار:

نظم الحصري ديوانا كاملا موسوما بالمستحسن من الأشعار، يمدح فيه الأمير الإشبيلي المعتمد بن عباد، لكن هذا الديوان مفقود إلى اليوم، سلمه الحصري لممدوحه وهو في طريقه إلى منفاه في أغمات، بعد أن أسره المرابطون وعزلوه عن ملكه[4]، أثبت وجود هذا المصنف

[1] ابن بسام، الذخيرة، ج4، ص 149.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] محمد المرزوقي، الجيلاني بن الحاج يحي، علي الحصري القيرواني، ص من 133 إلى 140.

[4] ينظر تفاصيل ذلك عند عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص 106 و107 .

كل من الزركلي وعمر رضا كحالة والبغدادي[1]، وذكره محمد محفوظ بدون "ال" التعريف: مستحسن الأشعار[2]، ولعل نفس الكتاب هو الذي سماه ابن قنفد بكتاب القصائد[3]، كما نجد الإمام الذهبي في كتابه سير أعلام النبلاء يقول عن الحصري في معرض ترجمته له «...مدح الملوك، وأخذ جوائزهم وله في ابن عباد قصائد...»[4]، وقد يكون الذهبي قد قصد بقوله هذا الديوان المستحسن من الأشعار دون غيره، لأن هذا الديوان كما سبق وذكرنا خص به الشاعر المعتمد بن عباد دون غيره من الأمراء والممدوحين الآخرين.

ثالثا- المتفرقات:

أطلق محققا الديوان على مجموعة الأشعار المحققة، والمتنوعة الأغراض بديوان المتفرقات، جمعا فيها ما تسنّى لهما جمعه، من أشعار الحصري المتفرقة بين المصادر القديمة، من غزل ومدح ورثاء وهجاء، وشكوى الزمان والحساد، وتضمن أيضا بعض الشعر الذي عثرا عليه في مدح العباديين، ذلك لأن ديوان المستحسن مفقود، كما أنه احتوى على مخمس وموشح منسوبين إلى الحصري، فضلا عن قصيد يا ليل الصب الذي وصفه المحققان بأنه « ...أشهر من نار على علم، فقد سار ذكره في الخافقين، ورردده المنشدون في العالم العربي من عصر صاحبه إلى يوم الناس هذا...»[5].

وقد جاءت هذه القصيدة في 99 بيتا، بحرها الخببُ بقافية الدال، 22 بيتا منها غزل، و77 بيتا المتبقية في مدح أمير مرسية، الذي سبق الحديث عنه في الصفحات السابقة، وقد

[1] ينظر: الزركلي الأعلام، ج4، ص 301، وعمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، ج7، ص 125، والبغدادي، هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين، ج1، ص 963، وإيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون، ج2، ص 477.

[2] ينظر محمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، ج2، ص 156.

[3] ينظر: ابن قنفد القسنطيني، كتاب الوفيات، ص 259، وكتاب شرف الطالب في أسنى المطالب، ص 327 .

[4] الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج19، ص 27.

[5] محمد المرزوقي والجيلاني ابن الحاج يحي، علي الحصري القيرواني، ص 215.

عارضها الكثير من الشعراء[1]، لكن لا أحد منهم تمكن من الدنو من ساحتها وانتزاع مكانتها على مر الزمن.

بالإضافة إلى قصيدة رثى فيها القيروان وأخرى ألغز فيها لقراء المغرب والأندلس في لفظ " سوءات " الذي حيرهم وجعلهم يبحثون ويتقصون للإجابة عليه، ويتبارون في حله وبيان علته.

رابعا- المعشرات:

نظم الحصري ديوانا كاملا في الغزل، عدد أبياته 290 بيتا، تشتمل كل قصيدة على عشرة أبيات، ينتهي كل بيت منها بنفس الحرف الذي بدأه به، قصائده مرتبة ترتيبا هجائيا (حسب الترتيب الهجائي المغربي)، يرجع محمد محفوظ نظم الحصري لهذا الديوان، إلى تبرم زوجة الشاعر عنه بعدما شاب فيقول« المعشرات قصائد نظمها [الحصري] بعد تقدم سنه وقد أهملته زوجته الحسناء الشابة، وهو مشغوف بحبها، فموضوع هذه المعشرات الشيب...»[2]، ولم نجد في الكتب التي بين أيدينا ما يؤيد هذا الاقتباس أو يثبته، وما تراه الباحثة هو أن هذا الرأي ما هو إلا مجرد تخمين افترضه محمد محفوظ وانفرد به، ولا توجد مؤشرات علمية نستند إليها في تبني هذا الرأي الذي تبناه هذا الدارس.

خامسا- الرائية:

عرف الحصري بالإقراء، فنظم قصيدة تعليمية في قراءة نافع وسميت بـ " القصيدة الحصرية "[3]، كما عرف هو بها فكان يكنى بصاحب القصيدة [4]، وأختلف في عدد أبياتها فهناك من يرى بأنها في حدود 200 بيت: «...له [الحصري] قصيدة مائتا بيت نظمها في

[1] ينظر معارضات هذه القصيدة عند أحمد الطويلي، أبو الحسن علي الحصري القيرواني، ص من 67 إلى 78.

[2] محمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، ج2، ص 155 و156.

[3] ينظر: الحاج خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ج1، ص 1337.

[4] ينظر: الذهبي، طبقات القراء، ج1، ص 691 .

قراءة نافع... »[1]. ومن يرى بأنها 209 أبيات[2]، ومن يجعل أبياتها 212[3] بيتا ومهما يكن عدد أبياتها، فالمحققان ذكرا عددا من أبياتها على أنهما لم يحققاها واكتفيا بذكر أنها موجودة في دار الكتب الوطنية بتونس من بحر الطويل، عدد أبياتها 209 أبيات رقم المخطوط بتونس 19138 كما ذكرا أن لها شروحا[4].

وتعتبر الرائية من أهم منظومات الحصري، التي نظم فيها روايتي ورش وقالون، عن نافع، طوع فيها النظم التعليمي وذلّلَهُ باحتواء قواعد الفن الشعري وأحكام الأداء القرائي، ويذكر الذهبي بأن للحصري مؤلفات في القراءات وثبت ذلك في قوله: «...الحصري المقرئ الضرير من كبار الشعراء وله تصانيف في القراءات... »[5]، ولا ندري قصد الذهبي من هذا الوصف، أكان يرمي إلى المنظومة الرائية فقط، أو كان يشير إلى كتب ومؤلفات للحصري في علم القراءات لم تصل إلينا إلى اليوم، ولقد انفرد بهذا الرأي الذهبي، عن باقي المترجمين للشاعر الذين اطلعت على آراءهم الباحثة في هذا البحث، أما عماد الدين الكاتب الأصبهاني فذكر بأن الحصري صاحب تصانيف وتأليفات[6]، ولم يحدد لنا عناوينها أو مجالاتها بل اكتفى بهذا القول وصمت.

[1] الصفدي، نكت الهميان، ص: 213 و214 .

[2] ينظر: الصفدي، ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج3، ص 332، وابن العماد، شذرات الذهب، ج5، ص 382 وابن بشكوال، الصلة، ج2، ص72 .

[3] ينظر: الزركلي، الأعلام، ج4، ص301، وعادل نويهض، هامش كتاب الوفيات، ص 259 .

[4] ينظر: محمد المرزوقي والجيلاني ابن الحاج يحي، علي الحصري القيرواني، ص 100 و101 .

[5] الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج19، ص27 .

[6] عماد الدين الكاتب الأصبهاني، الخريدة، ج2، ص 186 .

سادسا- اقتراح القريح واجتراح الجريح والذيل عليه:

فقد الحصري فلذة كبده عبد الغني، بعد صراع مع المرض، فحزن عليه كثيرا، وأنتج ذلك الشجو ديوانا شعريا رثائيا ينبض بالعاطفة، وسمه الحصري باقتراح القريح واجتراح الجريح[1]، مجموع أبياته 2632 بيتا منقسم إلى جزأين أصل وذيل .

الأصل: احتوى على 2197 بيتا شعريا، مرتب على حروف الهجاء المغربية، قصائده متراوحة بين: الطويلة والمتوسطة والمقطوعات والنتف، قدم له بثلاث مقدمات: الأولى كلماتها خالية من النقط، الثانية كل كلماتها منقوطة، والثالثة ممزوجة كلماتها بين المنقوطة وغير المنقوطة.

الذيل: اشتمل على (435 بيتا) عدد قصائده 29 قصيدة، ب15 بيتا لكل قصيدة، ماعدا أولى القصائد فعدد أبياتها 14 بيتا وآخرها ب16 بيتا، لكل حرف قصيدة، متفقة في البحر (مخلع البسيط).

وعن دلالة عنوان هذا الديوان يقول محمد الطويلي: «...يدل عنوان هذا الديوان...على الأحزان التي استوطنت قلب الشاعر وعلى الجروح التي لم تلتئم في صدره، فهذه القصائد...آهات متتالية ونفثات متصاعدة، وشكاوي مرة تعبر عن الأبوة الموجوعة في فقد قرة العينين، زينة الحياة الدنيا... »[2].

ويشكل مضمون هذا الديوان مدونة هذا البحث بالإضافة إلى الشعر الرثائي الذي تضمنه ديوان المتفرقات من رثاء: للقيروان ولبعض الشخصيات التي مرت في حياة الحصري وانقضى أجلها فوجد من الواجب عليه خصها بقصائد تخلد مآثرها.

[1] أثبت كل من البغدادي في إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون، ج1، ص 110، وفي هدية العارفين، ج1، ص 693، والزركلي، الأعلام، ج4، ص 301، ومحمد رضا كحالة، معجم المؤلفين، ج7، 125 .

[2] محمد الطويلي، أبو الحسن علي الحصري، ص 32.

سابعا-المدونة:

تتألف مدونة الرثاء، المجموعة من ديوان الحصري الضرير، من ثلاثة دواوين، اثنين منها مخصصة لرثاء ابنه عبدالغني، والثالث يحوي بعض الشعر المتناثر بين صفحاته – ديوان المتفرقات– رثى فيه بعض الشخصيات، ومدينة القيروان، وبيان ذلك كالاتي:

1- الإقتراح والذيل عليه:

خصص الحصري ديواني الإقتراح والذيل لرثاء إبنه عبدالغني، حيث تصل نسبة رثاء ابنه من مجموعة أبيات ديوان الرثاء العام الذي نظمه إلى 96.30%، ويشتمل على عدد أبيات يقدّر بـ 2733 بيتا (2197 بيتا) منها يمثل مجموع أبيات الإقتراح، و(435 بيتا) الأخرى تمثل ديوان الذيل.

أما عنوان اقتراح القريح واجتراح الجريح فأصله: القرح والجرح من الفعلين الماضيين: اقترح واجترح، واقتراح واجتراح هما مصدران على وزن افتعال، وجريح وقريح على وزن فعيل بمعنى مفعول.

ونجد الشاعر يشير إلى سبب وسم هذا الديوان بهذا العنوان في خطبة الديوان ذاته فيقول: «...فجرّحتني أنياب النوائب، وقرّحتني أوصاب المصائب، نثرتُ شاكيا ما اجترحت إلى فاطري، ونظمتُ باكيا ما اقترحت على خاطري...وسميتُ هذا الكتاب اقتراح القريح واجتراح الجريح، وضمنته قصائد على حروف المعجم، وإن كنت من الأحزان كالمُلجم، ومقطعاتٌ تقفو كل قصيدة في قافيتها، على انها مثيرة الاحزان غير شافيتها... »[1].

كما نجده يذكر نفس الفاظ عنوان الديوان في قوله:

فَلَمّا مَـــاتَ مُتُّ أَسًى عَلَيْـهِ كَأَنَّي كُنْتُ جِسْمًا وَهُوَ رُوحُ

[1] الحصري، الديوان، ص312.

فَنَـــــادَيْتُ الْقَرِيحَـــــةَ أَبَّنِيهِ فَقَالَتْ نِعْمَ مَا اقْتَرَحَ الْقَرِيـــحُ[1]

ويقول في موضوع آخر:

مَسَّنِي الْقَرْحُ وَاسْتَضَامَنِي الْبَغْـ يُ لِفُقْدَانِ بُغْيَتِي وَاقْتِرَاحِي[2]

وتكراره لنفس التعابير في كل مرة، يؤكد على أن الحصري يرى بأن هذه الألفاظ بالذات هي خير معبَّر عن حالته المتهالكة من الحزن، يظهر ذلك بخاصة في ديوان الإقتراح أكثر منه في الذيل.

2- شعر الرثاء من ديوان المتفرقات:

تميزت أشعار الرثاء في متفرقات الحصري، بأنها خلو من رثاء ابنه، بل خصصت لرثاء القيروان، ورثاء بعض الأمراء الذين عاصرهم ورثاء والده، ويبلغ إجمالي عدد أبيات الرثاء في ديوان المتفرقات 101 بيتا بنسبة 03.69% من مجموع أبيات الرثاء عند الحصري.

أ-رثاء القيروان:

رثى الحصري مدينة القيروان، بعد خرابها على يد الأعراب الذين سلطهم الفاطميّون عليها، انتقاما من الزيريين الذين استولوا على حكمها، بعد أن استخلفهم الفاطميون عليها بانتقالهم إلى مصر، ونقل عاصمتهم إليها، فقال:

مَوْتُ الْكِرَامِ حَيَاةٌ فِي مَوَاطِنِهِمْ فَإِنْ هُمْ اغْتَرَبُوا مَاتُوا وَمَا مَاتُوا

يَا أَهْلَ وُدِّيَ لاَ وَاللّه مَا انْتَكَثَتْ عِنْدِي عُهُودٌ ولاَ ضَاقَتْ مَوَدَّاتُ[3]

وهذا النمط الشعري ليس من ابتكار الحصري، بل له جذوره الضّاربة في التاريخ لان الشعراء في عصور الأدب العربي كانوا« ...اللسان الناطق عن بيان مشاعرهم إزاء رثاء الدول المتهاوية والممالك الآيلة، وابتداء من العصر الجاهلي لم ينسى الشعراء أن يرثوا هذه

[1] المصدر السابق ، ص344.

[2] نفسه، ص346.

[3] نفسه ، ص153.

الدولة سواء أكانت هذه الديار أطلالا حركتها الرمال أم خياما وبيوتا من الشعر زالت وامّحت... »[1]، فبُكاء الممالك والمدن والديار، هو بكاء مرتبط بحضور الزمن الكائن في أي منها، أو بكاء الغياب الذي اندثر فيها« ...وبكاء الإنسان لمملكة من الممالك إنما يعني بكاءه لنظام اجتماعي زال وتهدّم، أو لنقل أنه يبكي عزًّا ضاع بضياع دولته أو مملكته،...فحين يتوجه الراثي إلى بكاء الديار والقصور والأماكن التي عمرت بأبنائها ذات يوم فإنما يبكي أهلها، وبهذا كله يلتصق بكاء الديار والأماكن والممالك ببكاء الإنسان لا يزايله، بوصفه وجها من وجوه الرثاء، ومعانيه وأطواره »[2]، ولقد شاع هذا النوع من الرثاء في القرن الخامس للهجرة على وجه الخصوص في بلاد المغرب وصقلية، فرثى كل من ابن رشيق وابن شرف، –وهما شاعران معاصران للحصري – القيروان أيضا، فقال الأول في إحدى قصائده:

كَمْ كَانَ فِيهَا مِنْ كِرَامٍ سَـــادَةٍ بِيضِ الْوُجُوهِ شَوَامِخِ الْإِيمَـــانِ
مُتَعَاوِنِينَ عَلَى الدِّيَانَةِ والتُّقَـــى لله فِيهِ الإِسْرَارِ وَالْإِعْـــــلاَنِ[3]

وقال الثاني:

اَهٍ لِلْقَيـــــرَوَانِ أَنَّـــةَ شَجْـــوٍ عَنْ فُؤَادٍ بِجَاحِـــمِ الْحُزْنِ يَصْلَى
حِينَ عَـــــادَتْ بِهِ الْدِّيَارُ قُبُـورًا بَلْ أقول: الديـــار مِنْهُنَّ أَخْلَى[4]

وحتّى ابن حمديس منافس الحصري في بلاط المعتمد بن عباد الإشبيلي، ومعاصره، قام برثاء صقلية في شعره بعد أن سقطت في يد النورمانديين المسيحيين، وجلاء الإسلام عنها قال:

أَرَى بَلَدِي قَدْ سَامَهُ الرُّومُ ذِلَّةً وَكَانَ بِقَوْمِي عِزُّهُ مُتَقَاعِسَا[5]

---

[1] محمد حسن أبو ناجي، الرثاء في الشعر العربي، أجراحات القلوب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط2، سنة 1402هـ، ص255.

[2] حسين جمعة، الرثاء بين الجاهلية والاسلام، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، سنة 2017م، ص106 و107.

[3] ابن رشيق، الديوان، شرح صلاح الدين الهواري وهدى عودة، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ت، ص156.

[4] ابن شرف، الديوان، تحقيق: حسن ذكرى حسن، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، مصر، سنة 1983م، ص89.

[5] ابن حمديس الصقلي، الديوان، تحقيق: احسان عباس، دار بيروت، لبنان، سنة1960م، ص275.

وقوله أيضا من نفس القصيدة:

وَكَيْفَ وَقَدْ سِيمَـــتْ هَوَانًا وَصَيَّرَتْ مَسَاجِدَهَا أَيْدِي النَّصَارَى كَنَائِسَـا

إِذَا شَاءَتِ الرُّهْبَانُ بِالضَّرْبِ أَنْطَقَتْ مَعَ الصُّبْحِ وَالْإِمْسَاءِ فِيهَا النَّوَاقِسَا[1]

فضلا عن القصائد الطوال التي رثى بها الاندلسيون بلدانهم، بلغ عدد أبيات قصيدة الحصري في رثاء القيروان 66 بيتا مقدرا بنسبة 65.34% من مجموع أبيات الرثاء من ديوان المتفرقات المقدر بـ 101 بيتا، بقصيدة واحدة من مجموع 08 أشعار رثاء من نفس الديوان.

ب- رثاءه الأمراء ووالده:

رثى الحصري الأمير المقتدر بن هود، في أربع مناسبات، ووالده في مناسبتين، والمعتضد بن عباد في مناسبة واحدة، ويبدو أن الحصري قد حزن كثيرا لفقد الأمير المقتدر فقال في معرض ذلك:

فَاجَأَتْنَا وَالمَنُونُ مُنْتَظَـــرَه مِنْ جَامِعِ الطَّيِّبَاتِ مُحْتَضَرَه

أَصَمَّ سَمْعِي حَدِيثُ حَادِثَةٍ فَلَّ السُّيُوفَ الذُّكورَ مَن ذَكَرَه[2]

وقد بلغ نفس الشاعر في رثاء المقتدر (27 بيتا) من مجموع (101 بيتا) وهو مجموع أبيات الرثاء في ديوان المتفرقات، وهو ما يمثل نسبة (26.73%) منه، بإطراد 04 مرات[*] من بين (08) نصوص شعرية من نفس الغرض من نفس الديوان، ورثى والده في 06 أبيات (5.94%)، بإطراد مرتين (مفطوعة+ نتفة)، ورثى المعتضد في بيتين (1.98%)، بإطراد مرة واحدة (نتفة واحدة) من مجموع 08 أشعار.

---

[1] المصدر السابق، ابن حمديس الصقلي، ص274.

[2] الحصري، الديوان، ص174.

[*] ابن رشيق: " إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند احد من الناس" وهذا ما أخذت به الباحثة في بحثها هذا، ابن رشيق، العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، سنة 2001م، ج2، ص188.

3- موضوعات الرثاء في المدونة:

تشتمل مدونة الرثاء عند الحصري على عدة موضوعات، لكن قبل الحديث عن هذا الجانب من المدونة، لابد من التعريج على مصطلح الرثاء والتعريف به، فمعناه اللغوي يدور في مجمله حول ذكر الميت بما فيه من محاسن ومناقب، فابن منظور يقول: «...رثيتُ الميت رثيًا، ورثاءً، ومرتاة، ومرثية، إذا بكيته وعدّدت محاسنه، وكذلك إذا نظمت فيه شعرًا...»[1]، وورد المعنى نفسه تقريبا في كتاب الصحاح للجوهري حيث قال« ...رثيتُ الميت أرثيه من باب رمى مرثية ورثيتُ له: ترحّمتُ ورقّقتُ له »[2]، وسبيل الرثاء أن يكون: «...ظاهر التفجع بين الحسرة، مخلوطا بالتلهف والأسف والاستعظام... »[3]، ويؤكد ابن السراج على هذا المعنى ويزيد عليه فيقول: «...وهو مدح المّيت، وإظهار التفجع عليه، وسبيله أن يكون مخلوطا بالتحسر واللهف ممزوجا بالاستعظام والأسف، لا سيما إذا كان الميت رئيسا كبيرًا »[4]، ويعرفُهُ علي بوملحم فيقول: «...فن يعبر به الشاعر عن عاطفته نحو ميّت، فيبكيه ويعدد مزاياه، ويتأمل في الحياة والموت... »[5]، وهو فن شعري مرتبط بخلجات النفس البشرية، دائم الارتقاء يتجه إلى« ...القلوب قبل العقول لأنه انفعال وجداني وإنساني بلحظة الفقد، ولما كانت المصائب لا تنقضي، فإن الرثاء يُشّخِص التجربة الشعورية أيّا كانت أبعادها الاجتماعية، ومن هنا فالرثاء يفّسر ظاهرة الحياة، في الوجود والعدم، ويواسي البشرية حين يخفف آلامها، ولهذا نصل إلى المفهوم العام للرثاء، فنقول: هو صناعة الشعر في المرثي بكاء وندبا وعزاء... »[6]، أما شوقي ضيف فيقسم غرض الرثاء

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلد 06، ص100.

[2] الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق إميل بديع يعقوب ونبيل الطريفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، سنة 1999م، ج6، ص306.

[3] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص166.

[4] ابن السراج، جواهر الآداب وذخائر الشعراء والكتاب، تحقيق محمد حسن قزقان، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، سوريا، دط، سنة 2008م، ج1، ص573.

[5] علي بوملحم، في الأدب وفنونه، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، سنة 1970م، ص82.

[6] حسين جمعة، الرثاء في الجاهلية والإسلام، دار معد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، سنة 1991م، ص21.

إلى ثلاثة موضوعات برز ذلك من خلال قوله: «...وعلى هذا النحو ألم الشاعر الجاهلي بجوانب الرثاء الثلاثة من الندب والتأبين والعزاء »[1]، ويقوم الدارس عبدالمجيد عابدين بتوضيح معنى هذه المصطلحات الثلاثة التي ذكرها شوقي ضيف في هذا الاقتباس فيقول: «...أحدها: ندب الميّت وهو التهويل بما كان لفقد الميت من أثر أليم في النفس، واستدرار الدموع والاستغاثة، وإظهار التحسر، والثاني: تأبين الميت وفيه الإشادة بخصاله، والثالث: بث العزاء والسلوى وفيه الدعوة إلى الصبر على الشدائد والتذكير بأن كل نفس ذائقة الموت والاعتبار بمن مضى، من مشاهير الأفراد والأمم وإرسال الحكمة والموعظة »[2]، وهذه الموضوعات المذكورة في هذا القول هي نفسها أهم الموضوعات التي أدرجها الحصري في المدونة الرثائية قيد الدراسة وهي كالتالي:

أ-الندب:

بكى الحصري مرثييه بكاء داميا، لأنهم كانوا ذوي مكانة رفيعة في نفسه(*)، فعبدالغني ابنه المفضّل، ووالده(**) وهو السبب في وجوده، والمقتدر بن هود أثير عنده، والقيروان أمّه، ووطنه ومسقط رأسه المكلوم الذي صُيَّر أثرا بعد عين، ومرابع الصبا، قطعة منه خلفها وراءه وحيدة مخرّبة تئنُّ جريحة، مرتميا في أحضان الغربة وعدم الاستقرار، فالندب« هو النواح، والبكاء على الميت، بالعبارات المشجية، والألفاظ المحزنة التي تصدع القلوب القاسية وتذيب العيون الجامدة، إذ يولول النائحون، والباكون يصيحون مسرفين في النحيب والنشيج وسكب الدموع... »[3].

---

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط24، سنة 2003م، ص210.

[2] عبد المجيد عابدين، دراسة تحليلية نقدية لنماذج من الشعر الاندلسي، الدار السودانية للكتب طباعة ونشرا وتوزيعا، الخرطوم، السودان، د.ت، ص88.

(*) رثاءه للمعتضد بيدو خاليا من العاطفة، أملاه عليه واجبه تجاه المعتمد.

(**) ذكرنا رثاءه لوالده، عندما تحدثنا عن أسرته.

[3] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ص207.

والحصري حصل معه كل ذلك في شعره، فنجده يندب وينتحب شجوا في قوله:

مَنْ مُجِيرِي وَمُصْرِخِـــــــي[1] قَدْ هَوَى كُلُّ أَبْلَـــــــخِ[2]

أَنَا فَـــــــرْدٌ بِـــــلاَ خَلِيـــ لٍ وَلاَ ابْـــــنٍ وَلاَ أَخِ

أَنَا كَالْأَوْرَق[3] أَشْتَكِـــــــــى فَقْدَ إِلْفٍ وَأَفْـــــــرُخِ

أَنَا كَـــــــالزَّرْعِ وَالْعِـــــدَا كَالْجـــــرَادِ الْمُصَـوَّخِ[4]

أَنَا أَبْكِـــــــي بنضَّـــــحٍ وَسَأَبْكِـــــي بِنُضَّـخِ

عِظَةُ الدَّهْـــــــرِ وَالـرَّدَى أَسْمَعَتْ كُـــلَّ أَصْلَخِ[5]

قُرَّةَ الْعَيْـــــنِ دُونَـــــــهُ بَـــــرْزَخٌ أَيُّ بَـــــرْزَخِ[6]

وهذه الأبيات من ديوان الاقتراح، يندب فيها الشاعر، فلذة كبده، يستصرخ المخاطب المجهول بالنسبة إليه، واصفا وحدته الموحشة التي اكتنفته بعد هذا الفقد غير المتوقع، مكررا الضمير المنفصل أنا في بداية أربعة أبيات متتالية ليعبر عن حالته التي هو فيها، منفرد لا شبيه له في محنته تلك، وما هذا الشاهد على موضوع الندب إلا نقطة في بحر ندب الحصري.

ب- التأبين:

أبّن الحصري مرثييه، وأغدق في ذلك أيما إغداق، والتأبين عادة راسخة من عادات الجاهليين حين يقفون على قبر الميت ويرى شوقي ضيف« ...إن أصل التأبين الثناء على الشخص حيا وميتا، ثم اقتصر استخدامه على الموتى فقط... »[7]

---

[1] مصرخي: مغيثي

[2] الأبلخ: الأحمق والمتكبر

[3] الأورق: ذكر الورقاء: الحمام

[4] المصوخ: النازل في الأرض بأذنابه لردم بيضه

[5] أصلخ: الأصم

[6] الحصري، الديوان، ص348.

[7] شوقي ضيف، فنون الأدب العربي الفن الغنائي الرثاء، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، سنة 1979م، ص54.

أبن الحصري ابنه تأبينا، امتد على مدار الاقتراح والذيل عليه، فقال في احدى قصائده مخاطبا ابنه:

يَا بَـــــدْرُ كُنْتَ مُنِيـــرًا حَتَّى مَحَاكَ السّرَارُ

يَا غُصْنَ أَصْبَحْتَ يَبْسًا فَأَيْنَ تِلْكَ الثِّمَـــــارُ

أَيْنَ الذَّكَاءُ الَّذِي كُنْـــ تَ جَنَّـــةً وَهُوَ نَارُ

أَيْنَ اَلْحَيَاءُ وَأَيْنَ الْـ حَيَا وَأَيْـــنَ الْـــوَقَارُ[1]

إلى غير ذلك من الشعر الذي اِنبنى على فكرة التأبين، سواء تأبين الابن، أو الأمير المقتدر أو تأبين القيروان، وهذا الشعر مجرد شاهد على ذلك، وغيره كثير في المدونة.

ج- العزاء:

يرجع أصل العزاء إلى الصبر وهو« ...أن يرضى من فقد عزيزا بما فاجأه به القدر،...وليس له إلا أن يذعن إذعانا خالصا، إذعانا لا تشوبه مقاومة...»[2]، وهذا هو حال الحصري فقد وجد نفسه عاجزا أمام مصيبة الموت والخراب، اللذين لا يمكن حيالهما شئ، سوى الإذعان والقبول بالواقع على مضض، فيقول مستسلما للموت:

عَسَى عَبْدَالْغَنِي يكونُ ذُخْرِي فَيَسْقِينِـــــــي إِذَا وَرَدَ الْحِيَاضَـــا

وَيَخْفِضْ لِي هناك جنـــاحَ غِـــرٍّ عهِدتُ لَه مِن الرّحِمِ اِنْخِفَاضَـــا

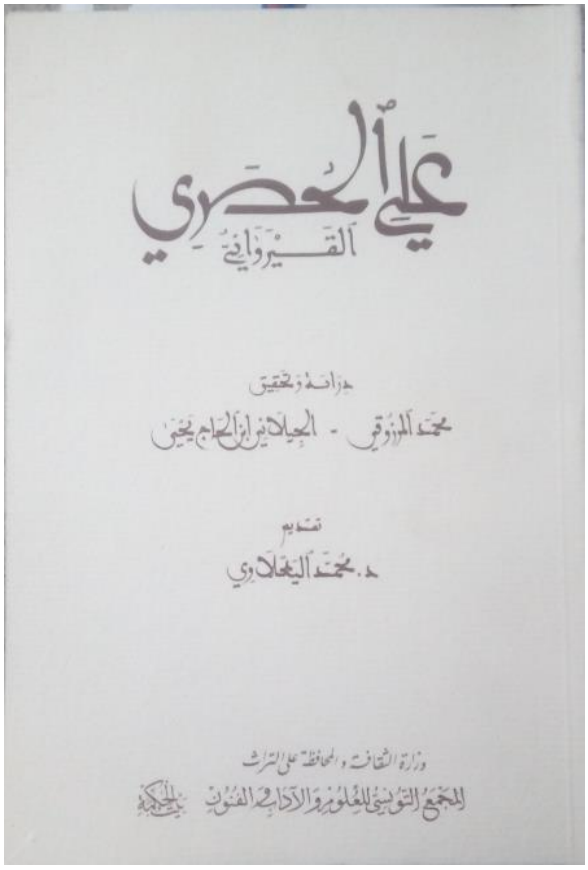
فَتُغْفَـــــرُ في شفاعتِـــــهِ ذنوبِي وأسكُـــــــنُ رَاضِيًا مَعَهُ الرَّيَاضَا[3]

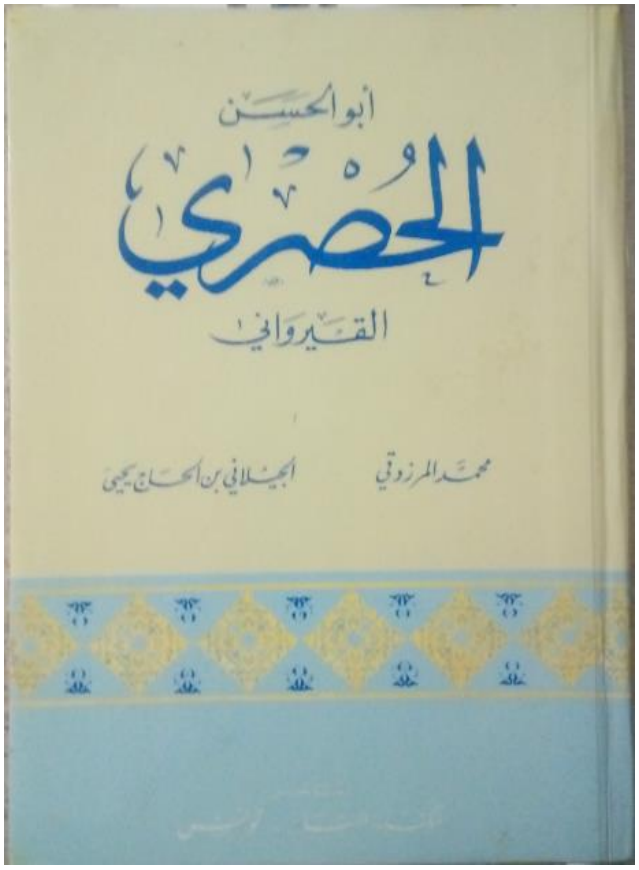
[1] الحصري، الديوان، ص362 و363.

[2] شوقي ضيف، فنون الأدب العربي الفن الغنائي الرثاء، ص86.

[3] الحصري، الديوان، ص410.

وقد تردد معنى العزاء في أغلب قصائد المدونة، مما ينم على أن الحصري رضي في النهاية بقضاء الله وقدره، وأخذ يرجو من الله الصبر والسلوان، وأن يجعله في جنة الفردوس مع ابنه الذي يتمنى أن يشفع له عند الله سبحانه وتعالى في يوم الحساب.





III- مكانة الحصري في الأدب والاقراء:

خلفَ الحصري تراثا محترما في ميداني الأدب والاقراء، استطاع بفضله أن يرسم اسمه بحروف من ذهب على صفحات أمهات الكتب، التي وصفه أصحابها بأحسن الأوصاف، ونعتوه بأفضل النعوت فهذا ابن بسام يقول عنه: «...كان بحر براعة، ورأس صناعة، وزعيم جماعة، طرأ على جزيرة الأندلس....والأدب يومئذ بأفقنا نافق السوق، معمور الطريق، فتهادته ملوك طوائفها تهادي الرياض النسيم، وتنافسوا فيه تنافس الديار في الأنس المقيم... »[1].

قال الحميدي في الجذوة: «...الحصري شاعر أديب، رخيم الشعر، حديد الهجو، دخل الأندلس، وانتجع ملوكها، وشعره كثير وأدبه موفور... »[2]، وعن باعه الطويل في علم القراءات يخبرنا ابن بشكوال وابن خلكان« ...وكان عالما بالقراءات وطرقها، وأقرأ الناس بالقرآن بسبتة وغيرها... »[3]، كما يشهد له ابن العماد الحنبلي بالتبحر في علم القراءة وبالريادة في الشعر وبخاصة في غرض المديح فيقول: «...وكان مقرئا محققا، وشاعرا مفلقا، مدح ملوكا ووزراء... »[4]، وعن براعته في علوم اللغة وعلى رأسها النحو، وتفوقه في الشعر يقول ياقوت الحموي واصفا إياه: «...كان من أهل العلم بالنحو وشاعرا مشهورا. »[5].

وأخبرنا عنه الذهبي في كتبه الثلاثة فقال في الأول: «...كان عالما بالقراءات وطرقها، رأسا في جودة الشعر...أقرأ القراءات بسبتة وبغيرها...وقد دخل الأندلس ومدح ملوكها وشعره كثير سائر... »[6]، وفي الثاني« ...الأديب العلامة...الحصري المقرئ الضرير من كبار

---

[1] ابن بسام الذخيرة، ج4، 148 و149 .

[2] الحميدي، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، ص 456، والضبي بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، ج2، ص 553 .

[3] ابن بشكوال، الصلة، ج2، ص 72، وابن خلكان، وفيات الأعيان، ج3، ص 332 .

[4] ابن العماد، شذرات الذهب، ج5، ص 382 .

[5] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج4، ص 1808.

[6] الذهبي طبقات القراء، ج1، ص 691 و692 .

الشعراء وله تصانيف في القراءات وقد مدح الملوك، وأخذ جوائزهم...ونظمه عذب جزل... »[1]، وفي الثالث أتى بنفس وصف ابن العماد للحصري في الشذرات الذي سبق ذكره[2]، وقال فيه ابن الجزري: «...أستاذ ماهر، أديب حاذق، صاحب القصيدة الرائية في قراء نافع... »[3]، وذكر الدباغ إلمامه بعلم القراءات ومعرفته الواسعة بالأدب والشعر فقال: «...كان إماما في القراءات السبع...وكان له معرفة بالأدب والشعر... »[4]، وأخبر عنه عماد الدين الكاتب الأصبهاني فقال: «...صاحب تصانيف وتأليفات وإحسان في النظم... »[5]، وقال السيوطي في بغية الوعاة: «...كان [الحصري] من أهل العلم بالقراءات والنحو شاعرا مشهورا، ضريرا... »[6]، أما بن عسكر وصاحبه ابن خميس فقد ذكرا بأنه: «...كان من جلة الادباء، وفحول الشعراء، كانت مجالس الملوك تبتهج بأشعاره، وكان مقربا لديهم معظما عندهم... »[7]، وشهد له المراكشي في المعجب بالموهبة الشعرية الفذة، على الرغم من تحامله عليه أثناء ترجمته له وسرد خبره مع المعتمد في أسره فقال: «...على سهولة الشعر على خاطره وخفته عليه، كان هذا الرجل – أعني الحصري الأعمى –أسرع الناس في الشعر خاطرا... »[8].

ووصفه صاحب شجرة النور الزكية بأنه رجل موثوقة روايته في قوله: «...العالم الإمام في القراءات السبع الثقة... »[9]، وأحاطنا علما ابن الأبار في كتابه التكملة بأن الحصري كان يحفظ كتاب الهادي في القراءات لأبي عبد الله بن سفيان وأن بعض أصحابه من دانية

[1] الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج19، ص 27 .
[2] الذهبي، العبر في خبر من غبر، ج4، ص 358.
[3] ابن الجزري، غاية النهاية، ج1، ص 487 .
[4] الدباغ، معالم الإيمان ج 3، ص 202 .
[5] عماد الدين الكاتب الأصبهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، ج2، ص 186 .
[6] السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، ص 626 .
[7] ابن خميس وابن عسكر: أعلام مالقة، ص 299.
[8] عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص 106 و107 .
[9] محمد بن محمد مخلوف، شجرة النور الزكية في طبقات المالكية، ص 118 .

رواه عنه[1]، ويكرمه ابن دحية بوسمه بعدة نعوت مشرفة تليق بمقامه فيسميه: الفقيه الأستاذ، والأستاذ المقرئ اللغوي النحوي الشاعر، والمقرئ اللغوي النحوي الأديب، والأستاذ النحوي، والأستاذ أبو الحسن الحصري[2]، ويراه الزركلي: «...شاعرا مشهورا له القصيدة التي مطلعها: يا ليل الصب... »[3]، واعتبر عادل نويهض بأنه: «...شاعر مشهور، له مشاركة في علوم القرآن والفقه والحديث والتفسير والعربية... »[4]، وبوأه محمد محفوظ مكانة مرموقة وسط الموهوبين من الشعراء واللغويين في العهد الزيري فقال: «...والحصري شاعر موهوب له معرفة واسعة باللغة تساعده على السيطرة على شعره، وهو يعتبر من أحسن الممثلين للازدهار الأدبي في عهد الزيريين الصنهاجيين، والذي ساهم مع إفريقيين آخرين في نشر روعته بالأندلس... »[5].

وأضاف عثمان الكعاك إلى هذه المواهب التي ذكرها محمد محفوظ للحصري موهبة التوشيح، التي جارى فيها وشاحي الأندلس في القرن الخامس الهجري، وضاهاهم فيها فيقول: «...كان شاعرا ووشاحا وأديبا، وعالما في القراءات له قصيدة فيها درس القراءات... »[6]، واستخلص محمد بن سعد الشويعر مجموعة من الأحكام، التي أصدرها في حق الحصري بعد موازنة أجراها بينه وبين صاحب زهر الآداب مفادها أن أبا الحسن: عالم بالقراءات وصاحب مدرسة ومنهج متميز فيها، وأنه أديب وشاعر يمتاز بطول نفسه الشعري[7]، ويضيف وهو في معرض حديثه عن خصائص شعره التي استنتجها من خلال دراسته تلك أنه كان «...كثير الالتزام، رقيق الإحساس، مرهف الشعور، يظهر ذلك للقارئ

---

[1] ينظر: ابن الأبار، التكملة لكتاب الصلة، ج3، ص 151 .

[2] ينظر: ابن دحية، المطرب من أشعار أهل المغرب، ص 20، 74، 79، 81، 84، 94 .

[3] الزركلي، الأعلام، ج4، ص 301 .

[4] عادل نويهض، هامش كتاب الوفيات، ص 259 .

[5] محمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، ج2، ص 155.

[6] عثمان الكعاك، العلاقات الثقافية بين المغرب الشقيق وتونس عبر التاريخ، مجلة المناهل، العدد 6، 1 يوليو 1976، ص 120 .

[7] ينظر: الشويعر، الحصريان، ص 55 و56 و57 .

من إلقاء نظرة على دواوينه الشعرية المتخصصة، ذلك النمط الذي انفرد به، وسجل فيه وقعات نفسه، وأحاسيس خاطره، وخلجات فؤاده، في شعر معبر، وأسلوب ملتزم، وأفكار متناسقة، فهو يغرف من بحور اللغة، ويمتاح من مناهلها العميقة... »[1].

كان ذلك أبو الحسن الحصري، في عيون المترجمين والنقاد والدارسين الذين خصوه بأحكامهم الايجابية التي صبت جلها في صالحه، فهذا الرجل الذي حرم نعمة الإبصار المنتسب إلى قرية الحصر أو لصناعة الحصر، ولد عام 420 هـ بالقيروان فهري الوالدين، لا نعرف عنهما شيئا، له ستة أبناء، توفي منهم أربعة في حياته وله زوجة خائنة، هاجر من وطنه المخرب إلى سبتة، وتجول بين إمارات الأندلس، فعرف بالريادة في الشعر والقراءة معا، فتعدد ممدوحوه وتلاميذه، آثاره الكثيرة تحدث بذلك النبوغ الذي وصل إليه، توفي سنة 488 هـ، خلف أصداء طيبة وسط كل من عرفوه أو سمعوا عنه قديما وحديثا.

[1] المرجع السابق، الشويعر، الحصريان، ص 58 .

الباب الأول

التشكيل اللإيقاعي

توطئة

تمثل التراكيب الإيقاعية إحدى الوسائل الأسلوبية المهمة في الخطاب الشعري، التي تجعل منه خطابا مستساغاً يثير الشعور بالرقة والعذوبة في نفس المتلقي، فهي تعمل جنبا إلى جنب مع التراكيب الأخرى التي تشكل البناء الأسلوبي، بحسب طبيعة كل منها.

وينقسم هذا الباب على تشكيلين أساسيين، يساهم كل واحد منهما في بناء الآخر، وهما: الإيقاع الخارجي والإيقاعي الداخلي، اللذين يكتمل وجه هذا المستوى بهما، ليشكل في النهاية ملمحاً أسلوبيا داخل إطار الخطاب الشعري، وقبل الخوض في غمارهما تجدر بنا مطاردة مصطلح الإيقاع، حتى لا تكون الدراسة في هذا الباب منقوصة ومبتورة.

فالإيقاع يُعدُّ من المفاهيم المستعصية على التعريف النهائي، لأنه يشكل صوراً كثيرة تشمل معظم مناحي الحياة، وقبل الشروع في هذه التفريعات، لابد من الوقوف على المعنى اللغوي للإيقاع وتحديد دلالته المعجمية، فهو من مادة (وقع)، قال الخليل بن أحمد الفراهيدي« ...الوقع: وقعة الضرب بالشيء، ووقع المطر، ووقْعُ حوافر الدابة يعني: ما يُسمح من وقْعِهِ... ».[1]

وّوقْعُ المطر، هو شدّة ضربه للأرض إذا وَبُلَ، ويُقال سمعتُ لحوافر الدابة وقعاً ووقوعاً.

وإذا زيد الجذر الثلاثي بالتاء والياء فصار (توقيعا)« ...اِنصرف معناه إلى توقيع الشيء، على الشيء عن قصد وإرادة، ومنه إقبال الصَّيْقَلِ على السيف بِمَيقَعَتِهِ... ».[2]

وفي مادة (وقع) يقول ابن منظور: «...وقع بمعنى سقط، ويقال سمعتُ وقع المطر، وهو شدة ضربة، والوقعة في الحرب صدمةٌ بعد صدمة...وأن يقضي في كل يوم حاجة إلى مثل ذلك من الغد...والوقعة المرة من الوقوع (السقوط) وأنجو من النجو، الحّدّث: أي أكل مرة واحدة، وأحدث مرة في كل يوم...والوقع والوقيع: الأثر الذي يخالف اللون، والتوقيع: رميٌ

[1] الفراهيدي، معجم العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مطابع الرسالة، الكويت، 1980، ج3، ص176.
[2] نفسه، ج2، ص177.

قريب، وإصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه والتوقيع في الكتاب: إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه، وقيل هو مشتق من التوقيع الذي هو مخالفة الثاني للأول، والتوقيع في السير شبيه بالتلفيق، وهو رفعه يده إلى فوق ».[1]

والملاحظ من هذا التعريف هو الاشتراك في دلالة المعاني، وتشكُّل نظام معين، فهو صدمة تلو الأخرى في الحرب، وقضاء حاجة واحدة في كل يوم، وفي الوقيع خَرْق للتتابع اللّوني، وفي المطر إصابة بعض الأرض وإخطاؤه بعضها، وفي الكتاب خرق للسواد في الصفحة، وفي السير رفع اليد اليسرى في مخالفة اليد اليمنى، والتكرار الحادث في هذه المولقف المذكورة يشكل نظاماً ما يمكن تسْميته بالإيقاع.

ويرى صاحب التهذيب بأن: «...الوقعة في الحرب صدمة بعد صدمة، والاسم: الوقيعة، يقال: وقع بهم في الحرب، والمعنى واحد...»، [2] وهذا المعنى نجده مذكورا في الاقتباس السابق، وهو لا يُخْفِي ما يُصاحب ذلك النظام المتكرر من اِنبعاث للصوت« ...والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويُبَيّنها...»، [3] وهذا المعنى يدل على الارتباط الوثيق الذي يجمع الغناء بالإيقاع، ونفس هذا التعريف أتى به الزبيدي، لكنه أضاف إليه لفظ (ويَبْنيِها)، [4] فالتبيين يتضمن الإشارة إلى دور المتلقي، والبناء يشير إلى المبدع، فالإيقاع متعلق بكليهما (المرسل والمتلقي) معاً.

تستشف من التعريفات اللغوية المذكورة إتفاق أصحابها ولو ضمنيا، بأن الإيقاع ظاهرة صوتية، وهذا ما قد يفسّر اِنتشاره كمصطلح في علم الموسيقى، في الثقافة العربية القديمة، وغيابه من النقد العربي القديم بشكل عام، وعلم العروض بشكل خاص فالإيقاع الموسيقى

[1] ابن منظور، لسان العرب، م6، ص402.

[2] الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: عبد الكريم النجار وآخرون، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، د.ت، ج3، ص34-35.

[3] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ت، ج3، ص511.

[4] الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ت، ج5، ص549.

عند الأرموي: «...هو جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة ».[1]

وعند الحسن الكاتب: «...هو قسمة زمان اللحن بنقرات، وهو النقرة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية...والإيقاعات هي أوزان أزمنة النغم، والزمان إنما سمي زمانا لأن على نهايته نقرتين يَحْصُرَانِهِ بينهما، وهو الدّوي الحادث من القرع الذي يبقى زمانه في السمع...والأزمنة هي التي تحيط بها النقرات والتي كل واحد منها ينغم به، وبائتلاف بعضها مع بعض يأتلف لحنٌ، فمثالها كما ترى، وكل لفظة نقرة...»، [2] ويعرفه الفارابي على أنه تلك: «...النقرة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب...»، [3] ولقد اِنشغل إخوان الصفا كذلك بزمن النقرات والسكونات فإذا: «...تواترت النقرات تواترت أيضا سكونات بينها، ولا تخلو أزمان تلك السكونات من أن تكون مساوية لأزمان تلك الحركات، أو أن تكون أطول منها...»،[4] وقدّر ابن زيلة زمن النقرات تقديراً في تعريفه للإيقاع، فهو عنده تقدير«...لزمن النقرات، فإن كانت النقرة منغمة، كان الإيقاع شعريا لحنياً، وإن كانت محدثة للحروف، المنتظم منها كلام، كان الإيقاع شعريا وهو نفسه إيقاع مطلق»، [5] وفي نفس السياق يربط ابن سينا والسجلماسي بين الشعر والإيقاع والزمن في قولهما: «...إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى أن تكون متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال

[1] الأرموي، الرسالة الشرفية في النسب التأليفية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، 1982، ص189.

[2] الحسن الكاتب، كمال آداب الغناء، تحقيق: غَطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1975، ص92.

[3] الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق: غَطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1967، ص436.

[4] إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا، دار بيروت ودار صادر، بيروت، لبنان، 1957، ج1، ص200.

[5] ابن زيلة، الكافي في الموسيقى، تحقيق: زكرياء يوسف، دار القلم، القاهرة، مصر 1964، ص44.

إيقاعية، وأن عدد زمان الأول مساوٍ لعدد زمان الآخر»، [1] والواضح من هذا القول أن مصطلح الإيقاع قد يستعمل للتعبير عن موسيقى الشعر، لكنه ماخوذ من علم الموسيقى، منقول إلى علم العروض، ذلك أن« ...لفظ الإيقاع في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى، لا من مصطلحات علوم اللغة بوجه عام، ولا من مصطلحات علم العروض، وكتب نقد الشعر القديمة بوجه خاص»، [2] وهذا ما يثبته قول ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر، عندما ربط بين كل من الإيقاع والطرب والذي مفاده: «...وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ».[3]

ويؤكد الجاحظ على مبدأ أولية الموسيقى والغناء على أوزان الشعر وعلم العروض في قوله«...وزن الشعر من وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى وهو من كتاب حَدِّ النفوس، تَحَدُّه الألسنة بِجَدٍّ مقنع وقد يعرف بالهاجس، كما يعرف بالإحصاء والوزن...»، [4] ويضيف المؤلف نفسه متحدثا عن طبيعة الحرف، فيذكر الإيقاع في خضم ذلك، في كتابه البيان والتبيين فيقول« ...أبرز صفاته [الحرف] اِثنتان: الجهاز إذا كان فخما، جيّد النغم، عذب الإيقاع والدقة إذا كان خافت الترجيع غير مستساغ».[5]

والأمر ألافت للانتباه في هذه الاقتباسات الثلاثة الأخيرة هو عدم تمكن أصحابها من إلحاق مصطلح الإيقاع بالشعر، إلاّ بعد استعارته من علم الموسيقى، وهذا ما يؤيد الحكم الذي أطلقه الطرابلسي في الاقتباس السابق.

---

[1] ابن سينا، كتاب الشفاء، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ت، ص161، وورد نفس هذا القول عند السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، د.ت، ص113.

[2] محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع والتطويع (عندما يتحول الكلام نشيد كيان)، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2006، ص10.

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري وزغلول سلام، القاهرة، مصر، 1956، ص22.

[4] الجاحظ، رسائل الجاحظ (رسالة القيان)، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، مصر، 1964، ج2، ص- ص160-161.

[5] الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، مصر، ط2، 1960، ج1، ص58.

ونُفيدُ من قول الجاحظ أيضا إشارته إلى وحدة الأساس النظري بين العروض والموسيقى، وهذا ما نجده مجسداً في قول اللغوي ابن فارس، عندما تحدث عن قضية الإيقاع عند العروضيين، في كتابه الصّاحِبيُّ: «إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلاّ أن صناعة الإيقاع تُقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف»، [1] وهذا الكلام مطابق لكلام ابن سينا والسجلماسي المذكور أعلاه.

ويبدو مما مرَّ أن القدماء، قد حصروا الإيقاع في خلق الانسجام من خلال التناسب الزمني، وهذا يتحدد عندهم بالوزن، الذي يوفر للشعر الانتظام والزمن، وهما عنصران يتداخلان في تشكيل الإيقاع الموسيقى (الطربي)، والإيقاع الشعري على حد سواء، على الرغم من أن مصطلح الإيقاع في الشعر منقول من علم الموسيقى، فإن العروضيين القدماء اِعتادوا اِستخدام مصطلح الوزن نيابة عنه في الدلالة على موسيقى الشعر، وقد يكون هذا الاستخدام اللغوي، هو السبب الرئيسي الذي جعل المحدثين يختلفون في مسألة علاقة الإيقاع بالوزن، ويتفرقون كل حسب رأيه، فمنهم من يرى الإيقاع قاراً في الوزن العروضي، بينما ينشأ خارج الوزن عند آخرين لتغيُّره، ويذهب فريق ثالث إلى أنه فيض عن القافية، بوصفها شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، [2] والباحثة ترى أنه ما من داعٍ لمناقشة هذه الآراء، لأنها ستسيل من الحبر الكثير، والمقام لا يتسع لذلك وتكتفي بتجلية رأيها في الموضوع، حيث أنها تتبنى فكرة أن الإيقاع أوسع وأشمل من الوزن، يتضافر هذا الأخير مع القافية، لتشكيل الإيقاع الخارجي للشعر، هذا الذي سيأتي تعريفه في ما بعد ذلك أن« الوزن هو ما يمكن تنميطه من ضروب الإيقاع، لأنه ينتظم مجموعات كبيرة من النصوص ويتحكم

[1] ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق: مصطفى الشويمي، بيروت، لبنان، 1964م، ص230.

[2] ينظر: تفاصيل هذه الآراء عند: فوزي علي صويلح، خصائص الأسلوب في شعر محمد مهدي الجواهري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 158و159، ومحمد الهادي الطرابلسي، التوقيع والتطويع، ص11و18.

في جميع الوحدات الكلامية في النص الواحد، فالأوزان هي الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع، فهي تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل... ».[1]

وإذا كانت الأوزان بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع فهي بهذا المعنى تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل، وممّا يؤكد ذلك: « أن الإيقاع، وإن كان أغلب على الشعر، فإنه قد يظهر في النثر، وأن الشعر الموزون على البحور الموروثة قد لا يكون من الإيقاع إلاّ ما تمثله فيه الأوزان المشتركة...».[2]

وعلى العموم، فإنه لا يمكن مغادرة هذا الموضوع، دون اِستعراض بعض تعاريف المحدثين للإيقاع التي تنوعت مضامينها بحسب اجتهادات أصحابها، والتي تناثرت بين صفحات المعاجم والكتب فهذه الكلمة مشتقة أصلا من: «...اليونانية بمعنى الجريان والتدفق، والمقصود به عامة، هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، والحركة والسكون أو القوة والضعف، أو الضغط واللّين، أو بين القصر والطول...»،[3] يشمل هذا التعريف، كل ما هو منسجم ومتسق في حركاته المتتابعة والمتعاقبة، وما يرافق ذلك من أصوات متناسقة متوازنة، وهذا المضمون يتوفق في معناه مع التعاريف اللغوية السالفة الذكر. وتُعرّف بعض القواميس الحديثة مثل قاموس موريه Morier الإيقاع (rythm) بأنه: « تردد مؤشر ثابت عبر مجالات حسية متساوية»، [4] فقد يكون هذا المؤشر ذا طبيعة فيزيائية (المشي أو الرقص...)، أو سمعية (قافية، ضرب ناقوس)، أو مرئية (إضاءة متناوبة لمنارة)...إلخ، وهناك إيقاعات طبيعية (سير الكواكب، دورة الفصول،

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص202.

[2] الطرابلسي، التوقيع والتطويع، ص17.

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص42.

[4] نقلا عن ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2006م، ص335.

وتداول الليل والنهار)، وايقاعات فيزيولوجية (دقات القلب والتنفس) وإيقاعات اِصطناعية (الموسيقى والشعر).

ويبدو من خلال الدراسات التطبيقية علاقة الإيقاعات الشعرية بنظرتها الفيزيولوجية، فَدَقَاَّتُ قلوب الأطفال لدى إنشادهم للشعر، أسرع من الكبار عندما يفعلون ذلك، ودقات القلب العادي (80 دقة في الدقيقة) يناسب إيقاع بيت شعري عادي (جملة شعرية عادية)، [1] وتعرف دائرة المعارف يونفرسليس Universalis، الإيقاع تعريفا يتبلور حول توالي مُدَدٍ زمنية متفاوتة بانتظام، ويمثل لذلك بالتنفس، مقترباً في ذلك من تعريفات الموسيقيين العرب له والذين سبق ذكر تعريفاتهم أعلاه.

« ...ففي التنفس، حيث تتوالى متماثلة لنفسها مدة قصيرة هي اِستنشاق الهواء، ومدة طويلة وهي اِسترجاع الهواء...هناك توالي منتظم لمدتين غير متساويتين، قصيرة وطويلة، وهنا فإن الاختلاف كمي، يتمثل في تناوب قيمتين لِطوُلَيْنِ مختلفين دون نَبْرْ مخصوص، وهذا الترتيب في المدد، على بساطته وانتظامه يشكل الإيقاع... ».[2]

ومن أقدم التعريفات التي تُجسَّم الفرق بين الإيقاع والوزن التعريف المنسوب لصاحبه باد– لو– فينيرابل Béde–le–vénérable في القرن الثامن الميلادي والذي يقول فيه: « إن الإيقاع يمكن أن يحصل من نفسه دون وزن، ولكن الوزن لا يمكن أن يتصور دون إيقاع أو قياس(mesure)، وكل ما يمكن قوله هو أن الوزن نشيد يقع تحت طائلة منطق ما في حين أن الإيقاع هو نشيدٌ حر لا يخضع لأي قانون»، [3] يطرق هذا التعريف العلاقة القائمة بين الإيقاع والوزن، ويُفْضي إلى أن الإيقاع اشمل من الوزن وهذا هو الاتجاه الذي تتبناه الباحثة في هذه الدراسة.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص336.

[2] نقلا عن: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نقلا عن: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويرمي الإيقاع عند علماء الأصوات إلى« ...تقسيم الحدث اللغوي في أزمنة منتظمة ذات علاقات متكررة، وذات وظيفة وملمح جمالي»، [1] ويتقاطع هذا التعريف مع فهم ابن سينا والسجلماسي المذكورين آنفا في الشق الزمني للإيقاع لحظة الإنشاد.

ويعرفه ميشال إميل يعقوب في قوله« ...حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم، والناتج عن تجاوز أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك كله شعرا في سياق الأوزان والقوافي...»، [2] ويبقى هذا التعريف مرتبطا بالجانب الصوتي للحروف، وفي تزاوج الكلمات لإنتاج اِنتظام شعري وزني قافوي، ويشير جّبُّورْ عبد النّور إلى ضرورته في قوله« ...الإيقاع ضرورة تستدعيها الموسيقى الفنية في الشعر ».[3]

وهو عند سيد البحراوي« ...تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة... ».[4]

ويعرفه محمد الهادي الطرابلسي بأنه: «...توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو التناسب، لإحداث الانسجام وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا، لتجنب الرتابة»، [5] ينتهي هذا التعريف إلى أن المؤلف ينتقي المادة الصوتية، التي يرددها في كلامه، بحيث تتوافق مع السياق وتتناسب حسب مسافات متقايسة، أو غير متقايسة دفعا للإيقاع الرتيب، وتحاول روز غريب الإحاطة بمكونات الإيقاع، وتحديد بعض عناصره في تعريفها له من خلال قولها:

---

[1] معجم روبرت، نقلا عن: برتيل مالمبرج، علم الأصوات، تعريب ودراسة عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، د.ت، ص199.

[2] ميشال إميل يعقوب، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، د.ت، ص276.

[3] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص44.

[4] سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993م، ص112.

[5] الطرابلسي، التوقيع والتطويع، ص18.

«...التكرار المتسق أو غير المتسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة، وهو أحد أواع الوحدة لأنه تركيز على حركة، أو نغم أو لفظ معين، يظهر في تناوب الحركة والسكون...عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، رد العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قوافٍ متناوِبة، رجوع نَوْبة واحدة أو عبارة موسيقية في المعزوفة، فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز، ثم استئنافها، ويقوم جماله على لذة اِنتظار ما نستبق حدوثه...»، [1] استعانت روز غريب بمصطلح التكرار بدلا عن المصطلحات السابقة، التي اِستخدمها غيرها من الذين ذُكرت تعريفاتهم للإيقاع في هذا البحث، حيث استعملوا: (التواتر، التردد، التوالي، العلاقات المتكررة والحركة...)، للتعبير عن حركة الأصوات المنتظمة أو غير المنتظمة، التي تحقق الإيقاع، فتكرار الأصوات والوحدات الصوتية مثلا« ...يؤدي دوراً فاعلا في بناء الألفاظ الصوتية، وهي مسؤولة عنه، على نحو تظهر فيه سمات وخصائص صوتية أسلوبية، مثل: ؛ القافية- الوزن- الإيقاع- الجناس- التجانس الصوتي- النغمة- جرس الصوت.. ».[2]

والإيقاع ينتمي إلى نمط الأفعال الإبداعية المبتكرة التي« ...لا يحكمها نظام موسيقي مهيمن، فهو لا يجري على سق واحد، حتى وإن اِرتبط أكثر من إيقاع بنظام وزني واحد، وهذه الصفة التي تمنح النص قابلية على الإنجاز الشعري المتقدم في ضوء قدرات الشاعر الإبداعية في هذا المجال...فالقصيدة إذن بإيقاعها، والإيقاع بتفرُّده عبر أحداث هذا التماسك النموذجي بين قدرات الصوت وظلال الدلالة، بما يعطيها جدة كاملة تجعل من فاعلية الإيقاع فيها فاعلية ابتكارية .[3]

[1] روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، بيروت، لبنان، ط1، 1971م، ص107.

[2] أولريش بيوشل، الأسلوبية اللسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، مجلة نوافذ، السعودية، العدد13، سبتمبر 2000، ص136و137.

[3] محمد صابر عبيد القصيدة العربية الحديثة حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2010، ص17.

ويمثل الإيقاع في القصيدة العربية ضرورة لابد منها لكونه يمثل« ...حيوية نغمية موسيقية، ترتبط ارتباطا حميما بموسيقية اللغة وتركيبها الإيقاعي من جهة، وبطبيعة التشكيلات الموسيقية التي نمتها الفاعلية الفنية العربية من جهة أخرى»، [1] وهذه الحيوية النغمية تجعل من القصيدة الشعرية صورة موسيقية متكاملة تتلاقى وتفترق فيها الأنغام، محدثة بذلك نوعا من الإيقاع الذي يساعد بدوره على تنسيق الأحاسيس والمشاعر المشتتة، لأن العمل الفني لا يرتقِ إلى مستوى الإبداع إذا لم ينظم لنا مشاعرنا، وينسقها ويحيطها بإطار واحد محدد، ونستدل من ذلك أن كل قصيدة شعرية، تمتلك نغمة خاصة، متفقة وانفعالات الشاعر، بحيث تتمكن من الاستيلاء على أسماع المستمعين، لذا فإنه يتوجب على الشاعر أن يُجيد« ...الاختيار لألفاظه، ولأغلب العناصر اللغوية الداخلة، من أجل إيصال تجربته إلى المتلقي [واختيار هذا] لا يمكن تبريره إلا من خلال تصورنا لوقع تلك المكونات مع إيقاع عواطفه، ويحدث الإيقاع الشعري أثرا بفضل صلاتْ تبدو واضحة، وإن اِختفت أحيانا أمام النظر العاجل، بين الألفاظ ومعانيها والوزن عنصر جوهري من عناصر مكونات الشعر، يضاف إلى المكونات الأخرى التي تشكل إيقاعه...والحقيقة أن الدراسات النصية الحديثة خصوصا الأسلوبية...ركزت على الجانب الإيقاعي، بل جعلته منطلقا من منطلقات البناء اللغوي النصي، تبدأ النص بتحليل هذا العنصر مع عقد الصلة بينه وبين الدلالة... ».[2]

فالإيقاع يستجيب لمشاعر الشاعر، فيبدو كموسيقى تصويرية تصور ما يعتلج في نفسه من مشاعر، بل ربّما عبّر الإيقاع عمّا يعجز الشاعر عن البيان عنه بالكلمات أيا كان

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص230.

[2] ممدوح عبد الرحمان، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1994م، ص11و12.

معدنُها، « فالنغم فضل من المنطق، لم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع والتقطيع، فلما ظهر عشقته النفس، وحنّ إليه الروح ».[1]

أي أن الإيقاع يعبر عن انفعالات الشاعر المختلفة، من فرح وحزن وحب وحقد وثورة وضيق، وفي ذلك يقول الفارابي« ...إن في طباع الحيوانات والإنسان إذا طربتْ ان تصوت نحواً من التصوِيت، والإنسان إذا لحقه أسف أو رحمة أو غضب أو غير ذلك من الانفعالات صوّت أنحاء مختلفة من التصويت...»،[2] ذلك أن وظيفة الإيقاع قائمة على استنفاذ الطاقة الشعورية، التي تغوص في أعماق النفس، لتصحّيها من غفوتها بشعور خاص، وتجعلها جديرة الانتباه لها، قبل أن يتجه انتباهها نحو فك مغالق الألفاظ في السياقات المتعددة، وفي ضوء هذه المحطات التي استوقفتنا لتتبع مصطلح الإيقاع، نخلص إلى أنه (الإيقاع) بمثابة روح القصيدة العربية، الذي لا يمكن التخلي عنه، أو إسقاطه من حسابات الشاعر أثناء نظمه لشعره، لأنه يغطي مساحات مهمة في النص، عن طريق تشعُّباتِهِ المتعددة التي تتنوع جمالياتها الفنية والتي تطبع النص بطابع التميز، وهذا يتحقق بورود نَمطيِ الإيقاع الخارجي والداخلي، وهذا ما ستقوم عليه الدراسة فيمايلي:

[1] ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ت، ج7، ص30.

[2] الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، ص64.

الفصـل الأول

الإيقاع الخارجي

توطئة:

خلفت مسألة الصلة بين الإيقاع والوزن، خلافا بين الدارسين فمنهم من وسع من نطاقها ومنهم من ضيقه، وهذه الاجتهادات انعكست بدورها على مفهوم الإيقاع الخارجي ومكوناته، وقبل الخوض في تحديد معنى الإيقاع الخارجي الذي ستعتمده الدراسة، لا بد من الوقوف على أهم الفروقات التي أوجدها المختصون بين الإيقاع والوزن.

محمد صابر عبيد يرى بان الإيقاع أشمل من الوزن في معرض حديثه عن طبيعة العلاقة بينهما، ويبدو ذلك في قوله: «...أن الوزن هو وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه، إذ أن الإيقاع سابق للموسيقى والشعر »[1]، كما يفرق بين المصطلحين بواسطة التكرار ذلك« ...أن الإيقاع والوزن يعتمد كلاهما على التكرار، وفي الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة، فإن الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات... »[2]، فالإيقاع هو المتغير والوزن هو الثابت وبخاصة في ما يتعلق بالشعر القديم.

وفي نفس الموضوع يؤيد موفق قاسم الخاتوني محمد صابر عبيد في أمر أن الإيقاع أشمل من الوزن في قوله« ...ومن الجدير بالذكر...أن نفرق بينه وبين الوزن، فالإيقاع عام، والوزن هو التبويب العلمي لنموذج إيقاعي يتناسب مع المجتمع والبيئة والجنس الأدبي... »[3]، ويقوم بتحديد أهم الفوارق الموجودة بين المصطلحين بين الجمالية والبنائية فيقول: «...فالإيقاع سابق للموسيقى والشعر، ولا يصب في الوزن بالضرورة، واسع الدلالة الشعرية ومتعدد، وأخفى حيزا وينقل المتلقى إلى تعاطي التأويل ويستنبط الدلالة الإيحائية البعيدة، أما الوزن فهو جزء من الإيقاع وتال له يصب في الإيقاع، ومحصور الدلالة

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، سنة 2001، ص21.

[2] نفسه، ص20.

[3] موفق قاسم الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، قراءة في شعر محمد صابر عبيد، دار نينوى للدراسات والتوزيع والنشر، سوريا، سنة 2013، ص20.

الشعرية، أظهر حيزا... »[1]، وفي هذا يتفق مع الدارس سابقة في أسبقية الإيقاع في الظهور على الوزن، زيادة على ذلك فهو، أوسع منه دلالة يستدعي التأويل والاستنباط، وهذا المعنى يؤكده كذلك الدارس عبد السلام المساوي، فالإيقاع عنده أوسع من الوزن، كما أشار إلى قضية التكرار التي تجمع بين المصطحين، وتفرق بينهما في نفس الوقت، وهي نفس المسألة التي أثارها محمد صابر عبيد أعلاه، فقال: «...الإيقاع أوسع من العروض...وإذا كان الوزن في بعده الكمي والزمني يقوم على أساس الرجع، وتكرار الصدى لعناصر متناسبة، فإن الإيقاع يتأسس على تكرار العناصر المختلفة، وهذا يمنحه ثراء وغني لم يستثمر...في الدراسات العروضية لشعرنا العربي...»[2].

ويرى الدارس العربي عميش بأن الإيقاع أشمل وأوسع دلالة من الوزن في قوله: «...كون الإيقاع لشساعة دلالاته أولى بتقديمه على الوزن، فهو الذي به تحلو الأساليب وتفعم لتطريب أريحيته النفس، وهو بتفوقه الدلالي يسبق في مضمار الشعر كل الاعتبارات التعبيرية الأخرى... »[3].

وهذا نفس الرأي الذي أتى به الدارس موفق قاسم الخاتوني

مما سبق نخلص الى أن هؤلاء الدارسين بعد عقدهم الموازنة بين الإيقاع والوزن توصلوا إلى نتائج أهمها:

-الإيقاع سابق للوزن

-الإيقاع أشمل من الوزن.

-الإيقاع أوسع دلالة من الوزن.

---

[1] المرجع السابق، ص22.

[2] عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، سنة 1994م، ص33.

[3] العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب للنشر والتوزيع، الجزائر، سنة 2005م، ص43.

-الوزن جزء من الإيقاع.

ولقد تتبع محمد الهادي الطرابسي الأبحاث التي اهتمت بالعلاقة القائمة بين الإيقاع والوزن، وعدد النتائج التي توصلت إليها في قوله«أن الإيقاع غير الوزن...الوزن ليس إلا صورة محققة من ضروب إيقاعية مشتركة، وأنه لا ينفي إمكان استنباط أوزان أخرى تقعد ضرريا أخرى من الإيقاعات المشتركة، إذ كل وزن إيقاع وليس كل إيقاع وزنا، ومنها أيضا أن الوزن ظاهرة أساسها المادة الصوتية والجرس الموسيقى... »[1].

والملاحظ أن بعض النتائج الذي ذكرها الطرابلسي تتوافق مع النتائج المتحصل عليها من الاقتباسات السالفة الذكر، وعلى العموم فإن النتائج المشتركة لم تمنع الباحثين في هذه المسألة من الاختلاف في تحديد طبيعة إيقاعات الوزن ونعتها، كما إختلفوا في مفهوم الإيقاع والمرجع الذي يحيل عليه.[2]

فمنهم من يجعل الوزن إيقاعا خارجيا، ويعلل الطرابلسي ذلك التوجه بأن الوزن عادة ما يكون جاهزا قبل النص، فضلا عن إشتراكه بين النصوص غير مختص بواحد منها[3] لكن يوسف إسماعيل يرفض ذلك صراحة في قوله: «...تقسيم الإيقاع الشعري إلى موسيقى خارجية، وموسيقى داخلية، فكرة غير صائبة، فللإيقاع مستويات في الوزن والصوت والتركيب والدلالة، من مبادئها الفصل بينها، لأنها مجتمعة تميز بين النثر والشعر[4].

لكن اقتران الوزن بالإيقاع الخارجي تبنته أغلب الدراسات الحداثية، على الرغم من صحة الاعتراض الذي قدمه يوسف إسماعيل.

---

[1] الطرابلسي، التوقيع والتطويع، ص12

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص12.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[4] يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، منشوات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، سنة 2004م، ص20.

ومن الباحثين من وصفهُ بنعت الإيقاع العام: حيث اعتبر أن الوزن لا يخرج عن أن يكون في النص، فهو إيقاع داخلي بوجه من الوجوه إلا أنه لما كان غير متنوع كالذي سمي "إيقاع داخليا"، اختيرت له التسمية بالإيقاع العام[1].

عكس بعض الباحثين الأمر ونعتوا الوزن "بالإيقاع الداخلي" وعلل كل من الطرابلسي ويوسف إسماعيل هذا التوجه في كتابيهما المذكورين تعليلا مختلفا يمكن الرجوع إليهما للاستزادة في الموضوع.

كما توجد جماعة أخرى من الباحثين، منكرة لأثر العامل الموسيقي في الإيقاع غير المرتبط بالوزن، بمعنى أن مفهومهم للإيقاع غير مرتبط بالوزن، فالإيقاع الخارجي عندهم يتمثل في: «...حركة صوتية تنشأ من نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة، ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار في المقطع الصوتي الواحد، أو في الكلمة أو في الجملة، ومن محسنات بديعية وما الى ذلك، بل هو إختيار الكلمات وترتيبها والمواءمة بين الكلمات والمعاني... »[2].

وعلى الرغم من التعدد الحاصل في مفاهيم الإيقاع الخارجي، يبقى السبب الرئيسي في هذا التعدد هو التصاق مصطلح الوزن بالإيقاع عند الكثير من الدارسين، وبخاصة في ما يتعلق بالإيقاع الشعري، وما أحدثه النقاد القدامى من إلحاق المصطلح الوزن بالشعر، وإهمال مصطلح الإيقاع عند الكثير منهم كما سبق وذكرنا وقد اختار البحث أن يقسم الإيقاع إلى خارجي وداخلي، على أن يشتمل الأول على الوزن والقافية مهتديا يخطى اغلب الدارسين الذين تبنوا هذا الاتجاه ذلك أن الوزن والقافية هما أساس موسيقى الشعر الخارجية« ...وعليها تقوم القصيدة العربية القديمة، حيث ما كان للشاعر أن يمنح شعره تلك الطاقة الموسيقية الهائلة التي وهبته اللحن وإلاتزان الصوتي، إلا من خلال ما أجراه فيه من

[1] ينظر: الطرابلسي، التوقيع والتطويع، ص12، ويوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، ص21.

[2] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، ط4، سنة 1981م، ص16.

تخير لذيذ الوزن، وضبط نظام القافية، واهتمام بموسيقية اللفظ وعناية بقيمة الحركات والسكنات في حروف الكلم لتحقيق التناسب الإيقاعي العام من خلال الملاءمة والنظام والوحدة في الربط بين موسيقى الألفاظ وموسيقى الأوزان، وصولا إلى الصورة المتكاملة التي تقوي الإيقاع وتؤازر الدلالة في آن »[1]، فلم يعد الأمر يتعلق ببنية خارجية تعمل على تنظيم المعاني داخل البيت الشعري بل بـ« ...بنية خارجية على مستوى العروض، كعنصر جزئي داخل الإيقاع، وبنية داخلية يتعانق فيها الانتظام الشكلي والبعد الدلالي... »[2]، فتلازم كل من الوزن والقافية في تشكيل الهيكل الإيقاعي المهيمن على بنية القصيدة العربية، جعل منها أكثر عناصر البنية الإيقاعية للقصيدة صلابة ووضوحا وضبطا.

حيث أن أول وأسهل ما يمكن تحديده والإحساس به اثناء قراءة او سماع قصيدة شعرية

من بين كل تلك العناصر هو الوزن والقافية، فهما أظهر دعامتين يقوم عليهما إيقاع القصيدة، وفي ضوء انتظامهما يتحقق لها إطارها الإيقاعي، وفيما يلي سنتعرض لظاهرتي الوزن والقافية، وحضورهما المدونة قيد الدراسة.

[1] عبد الكريم الرحيوي، الشعر الجاهلي في ضوء الدرس اللغوي الأسلوبي الحديث، قراءة في شعر زهير بن أبي سلمى، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، سنة 2015م، ص23 و24.

[2] عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص34.

I-الوزن:

يتفرق الشعر عن النثر بإرتباط الأول بظاهرة الوزن التي تتبعها القافية بطبيعة الحال، وهذا ابن خلدون يؤكد على ذلك في قوله: «اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنين: فن الشعر المنظوم وهو الكلام الموزون المقفى، ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية، وفن النثر وهو الكلام غير الموزون »[1].

وعلى الرغم من جودة بعض النثر نظرا لبعض الشعر، إلا أن الشعر يبقى أشهر من النثر عند العرب، حيث يرى ابن السراج بأن: «...جيد الشعر، وان كان أقل من جيد النثر فهو أشهر وأسير والمحفوظ منه أكثر، وسبب ذلك أن الأوزان والقوافي. حسنته وحببته إلى النفوس وزينته فتشوقت، إلى دراسة وتشييده وتولعت بتكريره وترديده، فسهل بذلك حفظه، وهان تقييده وضبطه، ولذلك احتمل فيه مالا يحتمل في غيره من مخاطبة الملك بالكاف، ودعائه باسمه، ونسبته إلى أمه، ويحسن فيه من الكذب مالا يحسن وفي غيره، وليس ذلك إلا لإيثار الشعر والرغبة فيه... »[2]، وبسبب هذه الأهمية التي يكتسبها الشعر عند القدامى، وإرتأت الباحثة أن تتبع السبب الرئيسي في ذيوع صيته، وشهرته الواسعة عندهم ألا وهو الوزن، فتستكنه من جذوره، فالأوزان العربية هي أغنى الأوزان بالمقارنة مع غيرها من الشعوب باشتمالها على ستة عشر وزنا وما يتفرع عليها، وما ينحدر منها جزء، وتشطيرا وتأليفا، فاللغات الأخرى كانت تقنع الواحدة منها للفن الواحد من فنون الشعر بالوزن الواحد أو الوزنين: «...فالملحمة الشعرية الإغريقية تجري في البحر السداسي المقاطع "Lhexametre épique" المعروف باسمها... »[3].

---

[1] ابن خلدون، المقدمة، ص627.

[2] ابن السراج، جواهر الآداب وذخائر الشعراء والكتاب، ج1، ص303

[3] نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ت، ص86.

والمرثية عندهم تمتاز بأنها: "...عبارة عن مجموعة متتالية من أبيات الشعر، مقسمة إلى طوائف كل منها مؤلفة من بيتين: «الأول منهما هو البحر الملحمي السداسي التفعيلات، والثاني خماسي، أو هو بالأحرى مركب من التفعيلات الست السابقة، غير أن ثالثتها وسادستها غير تامتين، وكل زوج من الأبيات يكون ما يعرف "بالاستروف" "strophe"، ومعنى الكلمة في اليونانية "الدور" وهو اصطلاح موسيقي محدود يدل على أبعاد محدودة وينتظم ترديده »[1].

يقودنا هذا القول إلى الحكم على الشعر الإغريقي بمحدودية أوزانه وتفعيلاته، بالمقارنة مع الشعر العربي الزاخر بالأوزان المتعددة، والتفعيلات الكثيرة، وبمناسبة الحديث عن الشعر العربي وأوزانه يجدر بنا الوقوف على مصطلح الوزن عند النقاد العرب القدامى، الذين قارنوه بحد الشعر، فأصبحا متلازمين واستعاضوا به عن مصطلح الإيقاع، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك أعلاه، «...فالوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة... »[2]، وهو متمثل بالعروض الخليلي، ومقياس للشعر، يفصح عن صحة إيقاعه وسلامة نظامه إذ ...العروض ميزان الشعر بها يعرف صحيحه ومكسوره...»[3].

أما الجاحظ فيقوم الشعر عنده على أربعة أركان هي: الطبع والصياغة اللفظية والوزن والتصوير، هذه العناصر عندما تتفاعل مع بعضها وتتماهي تشكل الشعر، يقول في ذلك« ...المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني،

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص134.

[3] الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، سنة2002، ص29

وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع ومتانة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير... »[1].

فالجاحظ لا يهتم للمعنى بقدر إهتمامه بالصياغة الشعرية المتمثلة في الشكل الذي أساسه الوزن والقافية، لذلك نجده يشير إلى قيمة الشعر العربي المتمثلة في الوزن الذي يراه إن ترجم إلى لغة أخرى فقد جماليته فيقول« ...والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب لا كالكلام المنثور، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحول من موزون الشعر، وقد نقلت كتب الهند وترجمت حكم اليونان، وحولت آداب الفرس فبعضها ازداد حسنا وبعضها ما انتقص شيئا ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن... »[2].

وهذا القول يرمي إلى طبيعة العلاقة القائمة بين الوزن والقول الشعري، فهو يمتلك مكانة كبيرة في بناء السياق من حيث أنه مرتبط بالمبدأ المحرك للنظم، فالألفاظ تعيد بناء علاقاتها الصوتية والدلالية على وفق اللون الإيقاعي للوزن ذاته.

أما ابن طباطبا فيتبين عندنا تصوره لآلية بناء القصيدة العربية حين يقول: «...فإذا أراد الشاعر بناء القصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا إتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه... »[3]، وهكذا تبدو العملية الشعرية لدى ابن طباطبا، مجرد إلباس المعنى النثري، الذي يوجد أولا لباس الشعر، من خلال إعداد اللفظ والقوافي، ثم جلب الوزن، الذي يسلس له القول عليه، لتحقيق الانتظام والانسجام بين الألفاظ.

---

[1] الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، سنة 1996م، ج3، ص131 و132.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص74

[3] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص5.

ويرى قدامة بن جعفر بأن« ...الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى... »[1]، فالوزن عنده ليس سوى نظام عروضي منضبط تجري عليه ألفاظ، البيت، ومن ثم فعلاقة الوزن بالعقل (اللفظ والمعنى) هي علاقة تناسب وتآلف يتم بين اللفظ والمعنى، والوزن والقافية، تجسد ذلك في قوله« ...ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وإئتلاف المعنى مع القافية »[2]، والمقصود بائتلاف اللفظ مع الوزن سلامة الصياغة اللغوية في الشعر بعد انخراطها في السياق العروضي للوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن معناه: «...أن تكون المعاني مستوفاة لم يضطر الوزن إلى نقصها عن الواجب، ولا إلى الزيادة منها عليه، وأن تكون المعاني مواجهة للغرض لم تمنع من ذلك، ولم تعدل عنه من اجل إقامة الوزن والطلب لصحته... »[3]، ووفقا لهذين الائتلافين يكون الوزن قالبا تصاغ الألفاظ والمعاني على قده.

يقول أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين: « إن أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأنى فيه إيرادها، وقافية يحتملها...ولأن تعلو أكلام فتأخذه من فوق، فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق، خير من أن يعلوك، فيجيء كزا فجا، ومتجعدا جلفا... »[4]، وهذا القول يقودنا إلى انه على الشاعر أن يتمكن من المعنى أولا، ثم يلتفت إلى الوزن هذا الأخير الذي يجب أن يلم به أيضا إلماما تاما.

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجزيرة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، سنة 2006م، ص17.

[2] المصدر نفسه، ص142.

[3] نفسه، ص143.

[4] أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار عيسى البابي الحلبي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت، ص195.

ويعرف حازم الفرطاجني الوزن قائلا« ...والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب »[1]، ويشير حازم هنا إلى عنصر التناسب الذي يوفره الوزن، من خلال تكرار وحداته الإيقاعية، وفق أزمنة متساوية.

ومما سبق يبدو أن النقاد العرب قد جعلوا الأوزان مستقلة عن القصائد لأنهم وضعوها في قالبها العروضي الموروث عن الخليل، وتحدثوا عنها وعن خصائصها بعيدا عن علاقتها بلغة القصيدة أو عن الحالة الوجدانية للشعراء، لدى نظمهم لشعرهم، ومهما يكن من ذلك فإن الشعر العربي بأوزانه أوجد آثاره في أوربا كلها في القرون الوسطى، وفي مطلع عصر النهضة عن طريقين:

« ...ايطاليا وفرنسا، وأثرت في إيطاليا صقلية، وأثرت في فرنسا الاندلس وإيطاليا جميعا، ثم إتسعت هذه التأثيرات وامتدت إلى جميع أنحاء أوروبا، فكان (شوسر Chaucer) في انجلترا

مظهرا من مظاهر الاتجاه الأدبي في فرنسا...».[2]

أما الشعراء المدعوون في فرنسا "بالتروبادور" فمنهم أثر من أثار التقاليد الشعرية العربية في الأندلس ف: «...لشعر الجنوب شعر طبقة الشعراء المغنيين المعروفين بالتروبادور، أثر هام في الآداب الأوروبية، لأنه ترك طابعه على الأدب الايطالي وهو أول أدب من آداب أوربا الحديثة سمعت فيه نغمة الصدق والفخامة، وبدأت فيه الآداب الكلاسيكية كما يبدو ذلك في دانتي »[3]، وإذا كانت هذه هي أصداء الشعر العربي القديم بأوزانه المتنوعة في الأوروبيين وفي أشعارهم منذ عصر النهضة فإن النقاد العرب المحدثين قد اختلط عليهم الأمر في مسألة الوزن ووقوعهم في الإلتباس بينه وبين مصطلح الإيقاع، وهذا ما تمت

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، سنة 1966، ص204.

[2] نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص87.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، سنة 1977م، ص435.

الإشارة إليه أعلاه، فهذا محمد غنيمي هلال يقول: «...أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في الشعر العربي » كما يقول كمال عيد: «الإيقاع نعني به الوزن...فالشيء الموزون هو الشيء الموقع الذي يتميز بالإيقاع »[1].

ويلفت عبد الحميد جيدة إلى فكرة المزج بين مفهوم الوزن والإيقاع على لسان أحدهم فيقول: «...لا فرق بين الوزن والإيقاع، إذ ليس الوزن شيء أخر في تحليله غير الإيقاع الشعري، لان الوزن هو صورة التفعيلة التي نهتدي بها إلى معرفة البحر الذي كتبت عليه القصيدة، بينما الإيقاع هو جرس التفعيلة المسموع، أو المحسوس به، والمختلف من بحر لأخر لذا يبدو البحث في الوزن طريقا للإيقاع»[2].

لكن هناك فئة أخرى من الدارسين الذين تفطنوا إلى وجود فرق بين مصطلحي الوزن والإيقاع، أمثال محمد مندور الذي قال مفصلا في الموضوع: «...فنحن نقصد بالوزن إلى كم التفاعيل، أي مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت ويستقيم الوزن إذا كانت التفاعيل متساوية كما هو الحال في الكامل والرجز وغيرهما، أو متجاوبة كما هو الحال في الطويل والبسيط وغيرهما...أما الإيقاع فهو عبارة عن ترديد ظاهرة صوتية ما، على مسافات زمنية محددة النسب، وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازا كما قد تكون مجرد صمت »[3]، ومضمون هذا القول أن التكرار والترديد صفتان تجمعان بين الوزن والإيقاع فيما يخص الأصوات المتساوية، فإذا ما فهم من المصطلحين الترادف بينهما فإن ذلك معناه ورود لفظ الإيقاع بمعناه الضيق، وليس الواسع، وهذا المعنى يفصّل فيه الطرابلسي جيدا، ويوضح قيمة الوزن في الشعر العربي، وكنه الإيقاع فيه أيضا فيقول: «...الوزن العروضي في الشعر العربي إذا حصر في النص سيطر عليه من أوله إلى أخره وعم جوانبه ولم يستثن من عباراته شيئا،

[1] كمال عيد، فلسفة الأدب والفني، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، سنة 1978م، ص55

[2] عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجيدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيوت، لبنان، ط1، سنة 1980م، ص356.

[3] نقلا عن شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة مصر، ط1، سنة 1986م، ص56

فإذا حصل أن صحبت الوزن في النص ضروب من الإيقاع غير مقيدة ولا مشروطة، لم تكن إلا حاضرة في مواطن منه وغائبة في أخرى، فضلا عن أنها قد تتنوع فيه بحسب الموضع، وتختلف في البساطة والتركيب...فيكون شانها شأن الظاهرة الخاصة المتغيرة لا من نص إلى نص آخر فحسب بل من موضع إلى موضع أخر في مستوى النص الواحد أيضا، ويكون الأمر كما لو أن الوزن العام القار المقيد المشروط هو المصدر الشامل الذي يحتضن ضروب الإيقاع الخاصة المتغيرة كما يستقطب الأصل الفرع والكل الجزء والوالد الولد» [1]، فعنصر الوزن ظل صامدا ومتلازما بالشعر على الرغم من إحداث التغيرات في بقية العناصر، لأن في الشعر العربي حرصا عظيما على عنصر الرنين الموسيقي، فهو يكاد يكون موقوفا على إطراب الأذن أولا فتلاوته لا تجمل إلا صائتة، ولعل هذا الرنين الموسيقي هو الذي حتم التزام القصيدة بالعروض الواحدة، والضرب الواحد، والقافية الواحدة...وهذه الصلة الوثيقة التي أحسها العرب بين الشعر والموسيقى في لغتهم جعلت بعض النقاد المحدثين يرى في اللغة العربية لغة شاعرة، بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية الموسيقية[2]، والوزن هو« ...مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا من دون تدخل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن، ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي إنما تظهر بإيقاعها ممثل الوزن في عملية التوصيل » [3]، كما يعد الوزن من أبرز الخصائص الصوتية للقصيدة العربية، ينظم خصائص اللغة الصوتية ويضبط الإيقاع، لأنه تعبير لغوي يخاطب النفس والعقل، لإيصال صوت الشاعر إلى المتلقي، هذا الصوت الذي يحمل معه شحنا شعورية وعواطف جياشة، متشكلة في صورة صوتية تؤثر في الأسماع حيث« ...يأخذ الوزن أسلوبيته من ارتباطه بفنية اللغة، وطاقتها اللامحدودة، وقدرته في التعبير عن متطلبات الحالة الشعورية، فهو طاقة

[1] الطرابلسي، التوقيع والتطويع، ص17.

[2] ينظر: عبد الله فتح الظاهر، المنهل الصافي في العروض والقوافي، ط1، سنة 2000م، ص04 دون دار نشر ولابلد

[3] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص22

مستعدة دوما لاستيعاب المعاناة الشعرية، والتمثل بصورها الفنية عبر خلق علاقات تجسد الرؤية فيها إلى الواقع ارتكازا على وعي الكاتب وحركة البؤرة الدلالية... »[1]، وهو بمثابة الوعاء الإيقاعي الذي« ...يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص، وهو في ذلك كالأرض الصالحة للزراعة، التي لا تكتسب شكلها إلا من خلال النوع المزروع فيها، وهو يخلق منها صورة على نحو خاص، تتغير دائما مادة وإيقاعا بتغير النوع... »[2]، وإذا كانت هذه الأهمية الكبيرة قد أولى بها الوزن، فمن الحري بنا أن نسلط عليه الضوء في هذه الدراسة المتعلقة بشعر الرثاء عند أبي الحسن الحصري، الذي نظم جميع شعره في هذا الغرض عموديا، وبما أن الوزن عنصر فعال في خلق التوازن الصوتي في الشعر القديم، كما يعد أيضا من ركائز الدراسة الأسلوبية فقد تنوعت البحور في شعره هذا، وأخذت مواقع تراتبية تكشف عن إتجاهه إلى كل بحر بقيم متفاوتة ودرجات مختلفة.

تنقسم مدونة الرثاء عند أبي الحسن الحصري إلى ثلاثة أجزاء: شعر الرثاء من ديوان المتفرقات، ديوان إقتراح الفريح واجتراح الجريح، والذيل على الاقتراح.

أولا- أوزان الرثاء من ديوان المتفرقات: اختص هذا الشعر برثاء الأمراء ووالده ورثاء القيروان بعد خرابها، يتكون هذا الجزء من أربع قصائد، ومقطوعتين ونتفتين بلغ تعداد أبياته (101بيتا)، طرق فيه الحصري بحور: البسيط، الطويل، المنسرح، المتقارب، الوافر، الرمل على الترتيب.

أ-البسيط: الأول حسب عدد الأبيات (66بيتا) بنسبة (65.34%) من مجموع أبيات الرثاء من ديوان المتفرقات ال (101 بيتا)، الثالث من حيث عدد مرات طرقه، في نفس الديوان وبنسبة (12.34%) من قصائده (النتف، والمقطعات، والقصائد).

[1] جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج دراسة أسلوبية، دار دجلة، عمان، الاردن، ط1، سنة 2010م، ص150.

[2] محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، سنة 2005م

ب–الطويل: الثاني بتعداد أبيات (15 بيتا) وبنسبة (14.85%) من مجموع أبيات الرثاء في هذا الديوان، والأول من حيث عدد مرات طرقه بمرتين بنسبة (25%) من مجموع قصائده

ج –المسرح: الثالث بـ(15بيتا) بنسبة (08.91%) من حيث النفس الشعري، والأول مع الطويل لاستعماله مرتين بنسبة الربع من مجموع قصائد الديوان.

د–المتقارب: الرابع بعدد أبيات (07أبيات) بنسبة (06.93%) من مجموع أبيات الرثاء في هذا الديوان، الثالث لاستعماله مرة واحدة بنسبة (12.5%) من مجموع القصائد.

هـ–الوافر: الخامس بيتين (نتفة واحدة) بنسبة (01.98%) من حيث النفس الشعري، والثالث متقاسما رتبته مع المتقارب لطرقه مرة واحدة بنسبة (12.5%) من مجموع قصائد الرثاء في المتفرقات

و–الرمل: تقاسم المرتبة الثالثة مع كل من المتقارب والوافر من حيث عدد مرات إستخدامه في رثاء المتفرقات (مرة واحدة)، بنسبة (12.5%)، في حين كان الخامس متقاسما رتبته مع الوافر (نتفه واحدة) متكونا من بيتين من حيث النفس الشعري وذلك ما يوافق نسبة (01.98%) من مجموع أبيات الرثاء من ديوان المتفرقات، والجدول التالي يمثل الاحصاء الذي تم:

البحر	عدد أبياته	النسبة المئوية	رتبته	عدد اشعاره	نسبته المئوية	رتبته
البسيط	66	%65.34	01	01	%12.5	03
الطويل	15	%14.85	02	02	%25	01
المنسرح	09	%08.91	03	02	%25	01
المتقارب	07	%06.93	04	01	%12.5	03
الوافر	02	%01.98	05	01	%12.5	03
الرمل	02	%01.98	05	01	%12.5	03

ثانيا–الأوزان في ديوان اقتراح القريح واجتراح الجريح:

رثى الحصري في هذا الديوان برمته ابنه عبد الغني، بلغ تعداد أبياته: 2197 بيتا، بمجموع أشعار بلغ 173 قصيدة (ما بين قصيدة ومقطوعة ونتفة).

– بلغ مجموع البحور المستخدمة فيه أربعة عشر بحرا، فقد طرق أغلب الأوزان الخليلية ماعدا اثنين منها هما المضارع، والمتدارك الذي زاده الاخفش.

– بلغ مجموع أبيات الأوزان التامة في هذا الديوان (1789بيتا) من مجموع الأبيات الواردة فيه، وهو ما يعادل نسبة (81.82%)، أما مجموع أبيات الأوزان المجزوءة (مابين مجزوء ومخلع) فعدده (408بيتا) من مجموع أبيات هذا الديوان، وهو ما يمثل نسبة (18.57%)

– أما ترتيب البحور في هذا الديوان فكان كما يلي:

أ–الطويل: الأول: بعدد أبيات (349بيتا) بنسبة (15.88%) من مجموع أبيات هذا الديوان،

الخامس لأنه طرق (14مرة) بنسبة (08.09%) من مجموع أشعار هذا الديوان.

ب–الخفيف: الثاني: بعدد أبيات (267بيتا =115 بيتا تام + 52 بيتا مجزوء)

بنسبة (12.15%=9.78%تام+02.36% مجزوء) من مجموع أبيات هذا الديوان،

الأول: لأنه طرق (21 مرة=09مرات تام +12 مرة مجزوء) بنسبة (12.13%=05.20% تام+06.93% مجزوء) من مجموع أشعار هذا الديوان.

ج–الكامل: الثالث بعدد أبيات (263 بيتا =188 بيتا تاما +75 بيتامجزوء) بنسبة (11.97%=08.55% تاما +3.41% مجزوء) من مجموع أبيات هذا الديوان،

يتقاسم المرتبة الأولى مع الخفيف لأنه طرق (21 مرة=10 مرات تام+11 مرة مجزوء) بنسبة (12.13%=5.78% تام+06.35% مجزوء) من مجموع أشعار هذا الديوان.

د–الرمل: الرابع بعدد أبيات (171 بيتا=110 بيتا تاما +61 بيتا مجزوء) بنسبة (7.78%=5% تاما+2.77% مجزوء) من مجموع أبيات هذا الديوان،

السادس لأنه طرق (13مرة=05مرات تام +08 مرات مجزوء) بنسبة (07.51%=2.89تام + 4.62% مجزوء) من مجموع أشعار هذا الديوان.

هـ–المديد: الخامس يعدد أبيات (170 بيتا) بنسبة (7.73%) من مجموع أبيات هذا الديوان.

– الحادي عشر لأنه طرق (09 مرات) بنسبة (05.20%) من مجموع أشعار هذا الديوان

و–البسيط: السادس بعدد أبيات (162 بيتا= 131 بيتا تاما + 31 بيتا مخلعا) بنسبة (7.37%= 5.96% تام 01,41 % مخلعا) من مجموع أبيات هذا الديوان،

الثالث لأنه طرق (18 مرة=14 مرة تام +04 مرات مخلعا) بنسبة (10.40%=08.9% تاما +2.31% مخلعا) من مجموع أشعار هذا الديوان.

ز– الوافر: السابع بعدد أبيات (158 بيتا=102 بيتا تاما + 56 بيتا مجزوء) بنسبة (07.19%= 4.64% تاما +2.54% مجزوء) من مجموع أبيات هذا الديوان.

– السادس لأنه طرق (13 مرة=06 مرات تاما +07 مرات مجزوء) بنسبة (07.51%= 03.46% +04.04%مجزوء) من مجموع أشعار هذا الديوان

ح–المتقارب: الثامن بعدد أبيات (141بيتا=94 بيتا تاما +47 بيتا مجزوء) بنسبة (06.41%=4.27% تاما 2,13% مجزوء) من مجموع أبيات هذا الديوان، –االحادي عشر لأنه طرق (09مرات=05 تام+ 4 مجزوء) بنسبة (05.20%=2.89% تام+02.31% مجزوء) من مجموع أشعار هذا الديوان.

ط-المقتضب: التاسع بعدد أبيات (123بيتا) بنسبة (5.59%) من مجموع أبيات هذا الديوان.

- الثالث عشر لأنه طرق (03 مرات) بنسبة (01.73%) من مجموع أشعار هذا الديوان

ي-المجتث: العاشر بعدد أبيات يقدر بـ(119بيتا) بنسبة (5.41%) من مجموع أبيات هذا الديوان.

- الرابع لأنه طرق (15مرة) بنسبة (8.67%) من مجموع أشعار هذا الديوان.

ك-المنسرح: الحادي عشر بعدد أبيات يقدر بـ(104 أبيات) بنسبة (4.73%) من مجموع أبيات هذا الديوان.

- العاشر لأنه طرق (11مرة) نسبة (06.35%) من مجموع أشعار هذا الديوان.

ر-الرجز: الثاني عشر بعدد أبيات يقدر بـ(86بيتا) كلها من مجزوء الرجز من مجموعة أبيات هذا الديوان بنسبة (03.91%)

- التاسع لأنه إطرد (12مرة) بنسبة (06.93%) من مجموع أشعار هذا الديوان.

م-السريع: الثالث عشر بعد أبيات يقدر بـ (82بيتا) بنسبة (03.73%) من مجموعة أبيات هذا الديوان.

- السادس حسب إطراده في هذا الديوان بـ(13مرة) بنسبة (07.51%)

ص-الهزج: الرابع عشر بعدد أبيات يقدر بـ(بيتين فقط) بنسبة (0.09%) من مجموع أبيات الديوان

وبنفس الرتبة الرابعة عشر لأنه طرق (مرة واحدة) بنسبة (0.57%) من مجموع أشعار هذا الديوان

هذا الإحصاء يصدق إذا إعتبرنا المجزوءات والمخلع ضمن التام منها، لكن إذا إفترضنا إن المجزوعات والمخلع أوزان مستقلة عن التام فإن الترتيب سوف يختلف ويصبح كالتالي:

حسب النفس: الطويل، الخفيف التام، الكامل التام، المديد، البسيط التام، المقتضب، المجتث، الرمل التام، المنسرح، الوافر التام، المتقارب التام، مجزوء الرجز، السريع، مجزوء الكامل، مجزوء الرمل، مجزوء الوافر، محزوء الخفيف، مجزوء المتقارب، مخلع البسيط، الهزج.

***حسب الاطراد:** المجتث، الطويل والبسيط التام، السريع، مجزوء الرجز ومجزوء الخفيف، مجزوء الكامل والمنسرح، الكامل التام، المديد، الخفيف التام، مجزوء الرمل، مجزوء الوافر، الوافر التام، مجزوء الرمل، مجزوء الوافر، الوافر التام، الرمل التام والمتقارب التام، مخلع البسيط ومجزوء المتقارب، المقتضب، الهزج.

والجدول التالي يوضح النتائج الإحصائية المتحصل عليها أعلاه:

جدول المراتب والنسب للبحور (التام والمجزوء والمخلع) في ديوان الاقتراح

البحر		عدد الأبيات		المرتبة حسب عدد الأبيات		النسبة حسب عدد الأبيات		عدد الأشعار		المرتبة حسب عدد الأشعار		النسبة حسب عدد الأشعار	
الطويل		349		01		%15.88		14		02	05	%8.09	
الخفيف	تام	215	267	02	02	%9.78	%12.51	09	21	10	01	%5.20	%12.13
	مجزوء	52		17		%2.36		12		05		%6.93	
الكامل	تام	188	263	03	03	%8.55	%11.97	10	21	09	01	%5.78	%12.13
	مجزوء	75		14		%3.41		11		07		%6.35	
الرمل	تام	110	171	08	04	%5.00	%7.78	05	13	15	06	%2.89	%7.51
	مجزوء	61		15		%2.77		08		12		%4.62	
المديد		170		04	05	%7.73		09		10	11	%5.20	
البسيط	تام	131	162	05	06	%5.96	%7.37	14	18	02	03	%8.09	%10.40
	مخلع	31		19		%1.41		04		17		%2.31	
الوافر	تام	102	158	10	07	%4.64	%7.19	06	13	14	06	%3.46	%7.51
	مجزوء	56		16		%2.54		07		13		%4.04	
المتقارب	تام	94	141	11	08	%4.27	%6.41	05	09	15	11	%2.89	%5.20

	مجزوء	47		18		%2.13		04		17		%2.31	
المقتضب		123		06	09	%5.59		03		19	13	%01.73	
المجتث		119		7	10	%5.41		15		01	04	%08.67	
المنسرح		104		09	11	%04.73		11		07	10	%06.35	
الرجز	تام	00	86	00	12	00	%03.91	00	12	00	09	00	%06.93
	مجزوء	86		12		03		12		05		%6.93	
السريع		82		13	13	%03.73		13		04	06	%07.51	
الهزج		02		20	14	%0.09		01		20	14	%0.57	

ملاحظات عامة:

مجموع الأبيات: 2197 بيتا في الاقتراح

مجموع الأشعار 173 قصيدة (قصيدة ونتفة مقطوعة)

- مجموع التام في هذا الديوان = 1789 بيتا من مجموع 2197 بيتا مما يمثل نسبة %81.82

- مجموع (المجزوء والمخلع) في هذا الديوان = 408 بيتا من مجموع 2197 بيتا مما يمثل نسبة %18.57

- التام حوالي أربع مرات من المجزوء

غياب بحرين هما: المضارع والمتدارك

ثالثا- الأوزان في ديوان الذيل على اقتراح القريح:

بلغ مجموعة أبيات ديوان الذيل (435 بيتا) بـ(29 قصيدة) متساوية تقريبا في عدد الأبيات[1]، كلها منظومة في بحر واحد وهو مخلع البسيط، وقد يرجع اختيار الحصري للمخلع وليس المجزوء لاستساغة الناس للأول وعدم استساغتهم للثاني ذلك أنهم« ...أصبحوا يميلون إلى نوع مشتق منه (من مجزوء البسيط) هو الذي سماه أهل العروض بمخلع البسيط

[1] ينظر: تفصيل عدد أبيات قصائد الذيل في الفصل الأول من هذا البحث.

من اختراع المولدين، وأنه لم يكن معروفا قبل عهود العباسيين... »[1] وفيما يلي حديث عن الأوزان المتعلقة بالمدونة قيد الدراسة:

رابعا-الأوزان في المدونة:

ذكرنا سابقا بأن مدونة الدراسة في هذا البحث تتألف من (شعر الرثاء في ديوان المتفرقات+ ديوان اقتراح القريح واجتراح الجريح+ والذيل عليه)، وبعد القيام ببسط النتائج المتعلقة بالأوزان المستخدمة في كل ديوان من دواوين الرثاء عند الحصري أعلاه نقدم الآن الإحصاء النهائي لها في المدونة بأكملها، هذه المدونة التي أقصى فيها الشاعر بحرين إثنين هما:

المضارع والمتدارك، فيما نظم مرثياته في باقي البحور الخليلية بنسب متفاوتة وقد أفضى الإحصاء في المدونة إلى ما يلي:

- تحتوي المدونة على (2733 بيتا)، (243 بيتا) منها نتف بنسبة (8.89%)، و(103أبيات) منها مقطوعات بنسبة (3.76%) و(2387بيتا) من القصائد بنسبة (87.33%).

-العدد الإجمالي للأشعار المنظومة في المدونة هو (210)، (118) منها نتفا بنسبة (56.19%)، و(23) منها مقطوعات بنسبة (10.95%)، و(69) منها قصائد بنسبة (32.85%).

- مثلث الأوزان المجزوءة حوالي نصف نسبة الأوزان التامة، حيث أن: مجموع الأبيات المنظومة في البحور التامة هو(1690بيتا) بنسبة (61.83%) من مجموع أبيات المدونة، ومجموع الأبيات المنظومة في البحور المجزوءة هو (843بيتا) بنسبة (30.84%).

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر مكتبة الانجلو مصرية، مصر، ط1، سنة 1988م، ص118، أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، دار الحوار، سوريا، ط1، سنة 2011م، ص34.

-كان توزيع البحور في المدونة حسب الترتيب الأتي:

أ-البسيط:

-عدد أبيات البسيط في المدونة هو(663بيتا=197 بيتا تاما +466 بيتا مخلعا) بنسبة (24.25%=6.11%تام +17.05% مخلعا).

-عدد أشعار البسيط في المدونة هو (48=15تام +33 مخلع)، بنسبة (22.85%=07.14%تام + 15.71% مخلع) يترتب الاول من حيث عدد الاشعار.

-نتف البسيط (13 نتفة=11نتفة تامة+نتفتين مخلع)، عدد أبياتها(27بيتا=23 بيتا تاما +04 أبيات مخلع)

- مقطوعات البسيط(02=01تام +01 مخلع)، عدد أبياتها (08أبيات =04 تام+04 مخلع).

-قصائد البسيط: (33قصيدة=03 قصائد تام+30 قصيدة مخلع).

-نسبة مخلع البسيط في المدونة تزيد حوالي ثلاثة أضعاف عن البسيط التام فيها.

والبسيط من البحور المركبة المتجاوبة موسيقيا، وهي التي تتكون من تفعيلتين أساسيتين متجاوبتين، هما مستفعلن فاعلن[1]، والتتابع الايقاعي في خاصيتي التركيب والتجاوب في البسيط، يتم من التفعيلة السباعية (مستفعلن) الى التفعيلة الخماسية (فاعلن)[2].

وهذا البحر هو المهيمن الأول على شعر الحصري الرثائي، حيث طاقته الاستعابية لا تقل عن طاقة إستعاب البحر الطويل، فضلا عن أن الزحافات تلحق البسيط بصورة أكبر

[1] ينظر: محمد رمضان زامل، رثاء الذات في الشعر الجاهلي أنشودة البجع الأخيرة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، مصر، سنة 2017م ص60.

[2] ينظر: فدوى عبد الرحيم قاسم، دراسات أسلوبية في الشعر الأندلسي ابن حمديس الصقلي أنموذجا، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، سنة 2017م، ص144.

من البحر الطويل، مما يجعله ذا قدرة استعابية عالية في التعبير[1]، وهذا البحر يتميز بأن« نغمه يتطلب عاطفة قوية – أنّى كان نوعها– يعبر عنها الشاعر تعبيرا خطابيا جهيرا »[2] وأنه أخف انفعالا من الطويل« لوجود بقية من النغم المتأتي من تفعيلة مستفعلن التي تألفها في الرجز »[3]، فضلا عن كونه« ...يجود بكل ماله صلة بالشجن »[4]، فكل وزن شعري لا يكون معبرا عن الموضوع إلا إذا تم التعبير بمعيته بطريقة إيحائية ذات بعد جمالي وفني.

ب–الطويل:

–عدد أبيات الطويل في المدونة هو (364بيتا)، بنسبة (13.31%)

– عدد أشعار الطويل في المدونة هو (16) بنسبة (07.61%) يعتلي المرتبة الرابعة من حيث عدد الأشعار في المدونة.

–نتف الطويل عددها (08)، وعدد أبياتها (17)بيتا

– مقطوعات الطويل عددها (01) عدد أبياتها (04) أبيات

– قصائد الطويل عددها (07)، عدد أبياتها (343) بيتا.

يتصف بحر الطويل بأنه بحر مزدوج التفعيلة (فعولن مفاعيلن) ووفقا للتبريزي فإن تعليل التسمية ما يوحي إلى القيمة الإيقاعية للطويل فقد« ...سمي طويلا لمعنيين، احدهما: أنه أطول الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا غيره، والثاني:

[1] ينظر: جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج دراسة أسلوبية، ص158.

[2] عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، سنة 1970، ج1، ص480

[3] عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص414.

[4] عبده بدوي، دراسات في النص الشعري عصر صدر الإسلام وبني أمية، منشورات ذات السلاسل، الكويت، سنة 1987م، ص49.

أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب، فسمي لذلك طويلا... »[1].

وللطويل منزلة هامة في نفوس العروضيين، ودارسي موسيقى الشعر لا ينافسه فيها إلا البسيط، فالقرطاجني يصطفيه لأن عروضه تحوي البهاء والقوة، ويرجع ذلك إلى تركيب أجزائه، فيقول معبرا عن هذا المعنى: «...أوزان الشعر منها ما هو متناسب تام التناسب متركب التناسب، ومتقابلة متضاعفة، وذلك كالطويل والبسيط،...فالأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة » [2]، كما يشهد إبراهيم أنيس للطويل بالرّيادة والتقدم على سائر الأوزان في قوله« ...ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن » [3]، وإذا نظرنا نظرة فاحصة لقصائد المعلقات لرأينا أن وزن الطويل استأثر بأعلى نسبة من حيث عدد وروده فيها إذ استخدمه ثلاثة شعراء من مجموع سبعة شعراء في المعلقات[4]، والبحر الطويل« أملأ للفم والسمع وأعظم هيبة »[5]، وأنه يتصف« برحابةِ الصدر وطول العنان، فضلا عن كونه أعمر البحور بالنغم و"أصلحها للكلام القوي الجزل»[6].

كما وجده محمد رمضان زامل أنسب البحور لشعر رثاء الذات في الشعر الجاهلي الذي درسه في كتابه، فيقول بأنه منسجم مع« إحساسات شاعر رثاء الذات المتفجع الملتاع على الحياة التي تفارقه هي، ويتعلق هو ويندب نفسه وينوح عليها، فأتت مقاطع القصائد مفتوحة لتصور هذه الآهات والزفرات التي تلائمها المقاطع المفتوحة من ناحية، ومن ناحية أخرى،

---

[1] التبريزي، كتاب الوافي في العروض والقوافي، ص22.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البغاء وسراج الأدباء، ص259

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص59

[4] ينظر: نتائج إحصاء الأوزان عند: عبد الله خضر حمد السبع المعلقات دراسة أسلوبية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ت، ص231.

[5] عبدة بدوي، دراسات في النص الشعري، ص105

[6] عبد الله الطيب المجذوب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص348

لأن المقاطع المفتوحة تجعل النص ديناميا يتفجر بالألم والحسرة... »[1]، وإضافة إلى مقدرة الطويل على استيعاب مشاعر وأحزان الشعراء ومنهم الحصري، فإن تشكيلاته الإيقاعية لها« ...طاقات عالية قادرة على استيعاب التنوع الأسلوبي ولها من المرونة في توظيف أغراض الشعر المختلفة...من خلال ارتكازات البنية الصوتية للتفعيلات، ثم حشد المشاعر في تحقيق الانسجام بين القصيدة والجو النفسي العام... »[2].

ويتألف البناء الإيقاعي لبحر الطويل من الوحدتين الإيقاعيتين الخماسية (فعولن) والسباعية (مفاعيلن) المتتابعتين ويتصف« نسق التتابع المقطعي للتفعيلتين بالترتيب الذي يوفر إرتياحا سمعيا للأصوات المتماثلة المتتابعة وفق قيم زمنية...»[3].

فضلا عن خلق نغمة إيقاعية جديدة تمثلت في الانتقال من مقطع قصير إلى آخر قصير، تولدت جراء الزحاف الذي قد يطرأ بين الحين والآخر على تفعيلات الطويل.

ج-الخفيف:

-نفس الخفيف في المدونة هو (267بيتا=215تام +52 مجزوء) بنسبة (09.76%=07.86% تام +01.90% مجزوء).

- إطراد الخفيف في المدونة (21 مرة=09مرات تام +12 مرة مجزوء) بنسبة (10%=04.28%تام +05.71%مجزوء).

- نتف الخفيف في المدونة (12 نتفه =04 نتف تام + 08نتف مجزوء)، عدد أبياتها (25بيتا =09 أبيات تام +16 بيتا مجزوء).

- مقطوعات الخفيف في المدونة (04 مقطوعات = مقطوعة تام +03 مقطوعات مجزوء)، عدد أبياتها (21 بيتا=06أبيات تام +15 بيتا مجزوء).

---

[1] محمد رمضان زامل، رثاء الذات، ص35.

[2] الصميدعي، شعر الخوارج، ص151.

[3] فدوى عبد الرحيم قاسم، دراسات أسلوبية في الشعر الأندلسي ابن حمديس الصقلي أنموذجا، ص142.

-قصائد الخفيف في المدونة (05 قصائد = 04 قصائد تام + قصيدة مجزوء)، عدد أبياتها (221 بيتا = 200 بيتا تام + 21 بيتا مجزوء).

- يحتل الرتبة الثانية من حيث عدد الأشعار.

يعتبر الخفيف من البحور المركبة التي تتمتع بمرونة كبيرة، كونه يصلح لكل الأغراض الشعرية، لكنه يبدو أكثر ملائمة وانسجاما في حالات الحزن والتأمل[1]، فيفضي من خلاله الشاعر انسيابية واستمرارية لنصه الشعري، وهذه الخصوصية تنسجم وبعده الدلالي، الذي ينقل الأبعاد الإيحائية للنص، على وفق رغبة الشاعر في خلق استجابة لطبيعة التجربة، عبر انسياب فيض المشاعر والانفعالات.[2]

كما يمتاز الخفيف بالفخامة عند ما يقاس بالسريع والمنسرح، لكنه دون البسيط والطويل في ذلك، وهو« واضح النغم والتفعيلات...ذو دندنة...ذا أسر قوي معتدل مع جلجلة لا تخفى... »[3]، وهو بحر راسخ في الحضارة قديم فيها، لان شعراء الحيرة أكثروا من النظم فيه[4] على حسب قول المجذوب.

د-الكامل:

-نفس الكامل الشعري في المدونة (263 بيتا=188 بيتا تام +75 بيتا مجزوء) بنسبة (09.62% =06.67% تام +02.74% مجزوء)

-إطراد الكامل في المدونة (21 مرة = 10 مرات تام +11 مرة مجزوء) بنسبة (10%=04.76 تام +05.23 % مجزوء)

-يتقاسم الرتبة الثانية مع الخفيف من حيث عدد الأشعار

[1] ينظر: الصميدعي، شعر الخوارج، ص165

[2] ينظر: الصميدعي، شعر الخوارج، ص168.

[3] المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1 ص23

[4] ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص239

– مجموع نتف الكامل في المدونة: (13 نتفة=05نتف تام+ 08 نتف مجزوء)، مجموع أبيات نتف الكامل في المدونة (27 بيتا=10 أبيات تام +17 بيتا مجزوء).

– مجموع مقطوعات الكامل في المدونة (04 مقطوعات = مقطوعتين تام + مقطوعتين مجزوء)، مجموع أبيات مقطوعات الكامل في المدونة (17 بيتا=08 أبيات تام +09 أبيات مجزوء).

– مجموع قصائد الكامل في المدونة (14 قصيدة =13 قصيدة تام + قصيدة واحدة مجزوء)، مجموع أبيات قصائد الكامل في المدونة: (219 بيتا=170 بيتا تام +49 بيتا مجزوء)

–يتكون بحر الكامل من ثلاثين مقطعا، وهو« ...أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات...فخما جليلا مع عنصر ترنمي ظاهر،...حلوا مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقا أو خفيفا شهوانيا »[1].

وهو من البحور المفردة التي يتألف نسيجها الإيقاعي من تردد تفعيلة واحدة (متفاعلن)، وهي صفة إيقاعية تختلف عن التركيب، وعلى الرغم من ذلك فحركاته الكثيرة، تسمح له بالتنوع الإيقاعي ف: «...السواكن إذا كثرت ثقل مسموع القول وزال بعض بهائه، فإذا حذف ذلك عن بعض أجزائه، كان ذلك شبه راحة النفس... »[2]، وهذا القول يفسر جلجلة الخفيف وترّنمه الصادر عن كثرة حركاته، على الرغم من اشتماله على تفعيلة واحدة وإنتمائه إلى البحور الصافية.

هـ–الرمل:

–نفسه الشعري في المدونة (173 بيتا= 112 بيتا تام +61 بيت مجزوء) بنسبة (06.33%=04.09% تام +02.23% مجزوء).

[1] المرجع السابق، ج1، ص302.

[2] الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، ص1090 و1089.

-اطراد الرمل في المدونة (14مرة =06 مرات تام +08 مرات مجزوء) بنسبة (06.66%=02.85%تام +03.80% مجزوء)، وهو السادس فس ترتيب الاشعار.

-مجموع نتف الرمل في المدونة (10نتف=04 نتف تام +06 نتف مجزوء)، مجموع أبيات نتف بحر الرمل في المدونة (21 بيتا =09 أبيات تام +12 بيتا مجزوء).

-مجموع مقطوعات الرمل في المدونة (مقطوعتين = مقطوعة تام +مقطوعة مجزوء)، نفس مقطوعات الرمل في المدونة (09 أبيات =05 أبيات تام +04 أبيات مجزوء)

-مجموع قصائد الرمل في المدونة (قصيدتين= قصيدة تام +قصيدة مجزوء)، نفس قصائد الرمل في المدونة (143 بيتا=98 بيتا تام +45 بيتا مجزوء).

- يتصف الرمل بأنه بحر صاف أحادي التفعيلة، لم يرد في الشعر الجاهلي إلا قليلا[1]، موسيقاه خفيفة رشيقة منسابة وفيه رنة، وهو صالح جدا: «...للأغراض الترنمية الرقيقة، وللتأمل الحزين...ينبو عن الصلابة والجد وما إلى ذلك... »[2]، لكن الدكتورة فدوى عبد الرحيم قاسم ترى بأن إيقاعه يوصف بالرتابة إلى حد ما، بسبب غياب صفتي التركيب والتجاوب عنه، ويبرز توجهها هذا في قولها« ...تردد تفعيلة (فاعلاتن) وحدها، يشبه اللحن المنبعث من آلة موسيقية واحدة كالعزف على أوتار العود، أو الضربات الإيقاعية على الطبل، ولا يخفى أن تنوع الألحان الموسيقية الناجمة عن تعدد الآلات الموسيقية أكثر تأثيرا وجاذبية... »[3]، ومهما يكن من درجة الإيقاع الحاصل من تفعيلات الرمل المتكررة فإنه يبقى واحدا من الأوزان الخليلية التي طرقها الشعراء، والحصري واحد منهم، حتى وإن لم يرق إيقاعه إلى درجة تضاهي الإيقاع الناتج عن تفعيلات الطويل والبسيط.

[1] ينظر: أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، ص35.

[2] المجذوب، المرشد، ج1، ص158.

[3] فدوى عبد الرحيم قاسم، دراسات أسلوبية في الشعر الأندلسي، ص145.

و-المديد:

-عدد أبيات المديد في المدونة يقدر بـ(170بيتا)، بنسبة (06.22%) من مجموع أبيات المدونة.

-عدد أشعار المديد في المدونة يقدر بـ(09)، بنسبة (04.28%) من مجموع أشعار المدونة، ما يمكنه من الحلول في الرتبة الثانية عشر من حيث الاطراد

-عدد نتف المديد في المدونة (04نتف)، عدد أبياتها (08أبيات)

عدد مقطوعات المديد في المدونة (مقطوعتين)، عدد أبياتها (10أبيات).

-عدد قصائد المديد في المدونة (03 قصائد)، عدد أبياتها (152 بيتا).

اعترف إبراهيم أنيس بقلة المنظوم في الشعر العربي في المديد حين قال« ...إن المديد وزن قديم جدا هجره الشعراء، وأهملوا النظم منه، ذلك لأننا لا نكاد نرى شاعرا قديما قد ينظم منه ما يستحق الذكر... »[1]، ونقل لنا رأي العروضين في هذه القلة في قوله« ...هذا بحر اعترف أهل العروض بقلة المنظوم منه، وعللوا هذا في بعض كتبهم بأن فيه ثقلا... »[2].

ويعده المجذوب من البحور "البين بين"، فلا هو بالقصير إذا ما قيس بالأوزان القصيرة، بسبب ما فيه من كثرة المقاطع، ولا هو بالطويل، إذا قيس بالبسيط والكامل[3]، ويرجع السبب إقلال النظم فيه إلى ندرته عند المتأخرين من الفحول أمثال، المتنبي وأبي تمام، والبحتري والمعري« ...قد تنكبوه في الكثير الغالب، وبهم اقتدى من جاء بعدهم... »[4].

وعلى الرغم من ندرته فهو موجود في الشعر العربي وكذلك في مراثي الحصري.

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص99.

[2] نفسه، ص98.

[3] ينظر: المجذوب، المرشد، ج1، ص173.

[4] السابق، ص179.

ز-الوافر:

-عدد أبيات الوافر في المدونة هو (160بيتا = 104 أبيات تام + 56 بيتا مجزوء)، بنسبة (05.85%=03.80% تام +02.04% مجزوء)

-عدد شعار الوافر في المدونة هو (14=07تام +07 مجزوء)، بنسبة (06.66%=03.33% تام +03.33%مجزوء)، ليحل سادسا حسب إطراده.

-عدد نتف الوافر في المدونة (07 نتف =03 نتف تام +04 نتف مجزوء)، مجموع أبيات نتف الوافر في المدونة (14 بيتا=06 أبيات تام +08 أبيات مجزوء).

-عدد مقطوعات الوافر في المدونة (03 مقطوعات = مقطوعة تام +مقطوعتين مجزوء)، مجموع أبيات مقطوعات الوافر في المدونة (13بيتا =05 مقطوعات تام +08 أبيات مجزوء).

-عدد قصائد الوافر في المدونة (04قصائد=03 قصائد تام +قصيدة مجزوء)، مجموع أبيات قصائد الوافر في المدونة (133 بيتا = 93 بيتا تام +40 بيتا مجزوء).

يمتاز بحر الوافر بصلاحيته لنقل المشاعر المتناقضة ما بين الغضب الشديد والرقة المتناهية حيث يتفرد« بتدفق مقاطعه الصوتية، وبتلاحق أجزائه...مما جعله صالحا للتعبير عن حالات الافتخار والغضب والحنين في وقت واحد... »[1]، وهذا التدفق في المقاطع الصوتية، والذي يعتبر من سمات الوافر الأساسية يستمده من الإنبتار، وذلك حسب قول المجذوب« ...نغمه (الوافر) ينبتر في آخر كل شطر...وهذا الإنبتار شديد المفاجأة، وله أثر عظيم جدا في نغمة الوافر، إذ يكسبها رنة قوية...وهذه النغمة القوية بالطبع تسلبه مزية الإطراب الخالص...لكنها تعوضه تعويضا عظيما من هذا النقص بأنها تمهد للأداء العاطفي

[1] عبد المطلب محمود، الإبداع والإتباع في أشعار فتاك العصر الأموي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، سنة 2003 م، ص85.

سواء أكان ذلك في الغضب الثائر والحماسة أم في الرقة الغزلية والحنين» [1]، كما يلحق به محمد رمضان زامل صفة البطء في الإيقاع فيما يتعلق بشعر رثاء الذات الجاهلي[2]، إلا أن القصائد البطيئة الإيقاع، الهادئة في شعر الرثاء قد تتناسب مع حالة الحزن التي ترافق الشاعر، البطيئة بطء الموت وثقله على النفوس.

ج-المتقارب:

-عدد أبيات المتقارب في المدونة يقدر بـ(148 بيتا =101 بيت تام +47 بيتا مجزوء)، بنسبة (05.41%= 03.69% تام +01.71 %مجزوء).

- عدد أشعار المتقارب في المدونة هو (10=06تام +04 مجزوء) بنسبة (05.23%=02.85%تام +01.90%مجزوء)، رتبته 11 من حيث عدد الاشعار.

-عدد نتف المتقارب في المدونة (04 نتف =03 نتف تام + نتفة مجزوء)، عدد أبيات نتف المتقارب في المدونة (08 أبيات =06 أبيات تام +بيتين مجزوء).

-عدد مقطوعات المتقارب في المدونة (مقطوعتين من المجزوء) عدد أبياتها (08 ابيات).

-عدد قصائد المتقارب في المدونة (04 قصائد = 03 قصائد تام + قصيدة مجزوء)، عدد أبياتها (132 بيتا =95 بيتا تام +37 بيتا مجزوء).

يعد المتقارب من البحور الصافية حيث يتكون الشطر الواحد من هذا البحر من التفعيلة فعولن مكررة أربع مرات، وهو« ...بحر بسيط النغم، مطرد التفاعليل، منساب، طبلي الموسيقا، ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات، وتلذذ بجرس الألفاظ وسرد للإحداث في نسق مستمر، والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته فهي أظهر شيء فيه »[3]، هذا البحر استعان به الحصري بخاصه في القصائد التي عدد فيها صفات ابنه الفقيد.

---

[1] المجذوب، المرشد، ج1، ص406.

[2] ينظر: محمد رمضان زامل، رثاء الذات، 48 و49

[3] المجذوب، المرشد، ج1، ص383.

ط-المقتضب:

-عدد أبيات المقتضب في المدونة يقدر بـ(123بيتا) وهو ما يعادل النسبة المئوية (04.50%) من مجموع أبيات المدونة

- عدد أشعار المقتضب في المدونة هو 03، وهو ما يوافق نسبة (06.19%) من أشعار المدونة، رتبته 13 من حيث عدد الأشعار.

- عدد نتف المقتضب في المدونة هو (نتفتان) عدد أبياتها (04أبيات)

- عدد مقطوعات المقتضب في المدونة هو (صفر مقطوعة)

- عدد قصائد المقتضب في المدونة هو قصيدة واحدة مطولة، عدد أبياتها (119بيتا)

يتكون كل شطر من المقتضب من تفعيلات "(مفعولات مستفعلن مستفعلن) وقد نظم فيه بعض الشعراء أبياتا متفرقة، وبخاصة الوشاحين[1] وقال الخليل بأنه سمي بذلك« لأنه اقتضب من الشعر، واقتطع منه» [2] وقيل أيضا أنه "اقتطع من المنسرح على الخصوص" وعلى الرغم من قلة هذا البحر في الشعر العربي، وقلة المعلومات عنه في المراجع، إلا أن الحصري قد نظم فيه (123بيتا).

ي-المجتث:

-عدد أبيات المجتث في المدونة يقدر بـ(119 بيتا)، بنسبة تقدر بـ(04.13%) من مجموع أبيات المدونة.

- عدد أشعار المجتث في المدونة هو (15)، وهو ما تمثله نسبة (07.14%) من مجموع أشعارها، يحل الخامس حسب عدد الأشعار.

---

[1] ينظر: عبد العزيز نبوي، موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور والفنون دار، اقرأ للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، سنة 2004 م ج، ص524.

[2] نقلا عن: عبد الحميد السيد عبد الحميد، الطريق المعبد إلى علمي الخليل بن أحمد "العروض والقافية" المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، ط1، سنة 2000م، ص166.

- عدد نتف المجتث في المدونة هو (13 نتفة)، عدد أبياتها (26بيتا)

- لم ينظم الحصري مقطوعات في هذا البحر

- عدد قصائد المجتث في المدونة هو قصيدتان، عدد أبياتها (93بيتا).

يندر النظم على وزن المجتث في الشعر القديم، وبدأ الشعراء ينظمون فيه في عصور العباسيين« حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة فأغلب الظن أنها كانت تلحن ويتغنى بها، وقد ظلت نسبة شُيُوع هذا البحر في الأشعار القديمة ضئيلة حتى جاء المحدثون فنهضوا بها واستعذبوا الوزن وموسيقاه»[1].

أما المجذوب فعرفه قائلا« ...هذا بحر ليس بجنسي اللون، ولو أريد به إلى ذلك أطاع، وقد عده ابن عبد ربه، أحلى البحور... »[2]، ويضيف قائلا "لا أنكر أن له (المجتث) رنة عذبة، وأنه من الابحر القصار القليلة التي يحسن فيها تطويل الكلام للاطراب والامتناع"[3] ولهذا نجد المتصوفة يركبونه كثيرا في أناشيدهم لكن الحصري لم يحتفي به كثيرا في شعره.

ب-المنسرح:

-عدد أبيات المنسرح في المدونة يقدر بـ(113بيتا) بنسبة (4.13%) من مجموعة أبيات المدونة.

- عدد أشعار المنسرح في المدونة هو (13)، وهو ما يمثل نسبة (06.19%) من مجموعها في المدونة، رتبته الثامنة حسب عدد الأشعار

-عدد نتف المنسرح في المدونة هو (09نتف) بـ(19بيتا)

- عدد مقطوعات المنسرح في المدونة هو (02) بـ(09أبيات)

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص115.

[2] المجذوب، المرشد، ج1، ص120.

[3] المرجع نفسه، ج1، ص121

-عدد قصائد المنسرح في المدونة هو (02) بـ(85بيتا).

-يرى إبراهيم أنيس أن القدماء نظموا على وزن المنسرح على قلة ماعدا عند العباسيين الذين كثرت قصائده عندهم، على العكس من المحدثين الذين هجروه، فقال« وقد هجره المحدثون، وأغلب الظن أنه سينقرض من الشعر في مستقبل الأيام، أما عن نغمتة الإيقاعية فهي لينة تناسب الهجاء والرثاء، فهو "بحر لين ذو لين جنسي لم يكد يخرج عن صنفي الرثاء الناتج عن النقائض الهجائية »[1]، والنياحة على الميت عادة ما تلحق بالنساء، والحصري هنا ركب هذا البحر لينوح على ابنه المتوفَّى، فظهر لينه وضعفه من خلال نزوعه إلى المنسرح الذي يحقق له هذه الغاية.

ب-الرجز:

-عدد أبيات الرجز في المدونة يقدر بـ(86 بيتا كلها مجزوء) وهو ما يمثل نسبة (3.14%) من مجموع أبيات المدونة.

-عدد أشعار الرجز في المدونة هو (12) كلها مجزوء وهو ما يمثل نسبة (5.71%) من مجموع أبيات المدونة، رتبته العاشرة حسب عدد الأشعار.

-عدد نتف الرجز في المدونة هو (11نتفة) بمجموع أبيات تعداده (22بيتا).

-لم ينظم الحصري مقطوعات في بحر الرجز في المدونة المدروسة

-عدد قصائد الرجز في المدونة هو قصيدة واحدة عدد أبياتها (64بيتا).

أعتبر الرجز قديما مطية الشعراء، لِيُسْرِه وسهولته وارتباطه بالحياة اليومية، وبخاصة بطفولة العرب، الذين يكبرون على أغاني ترقيص الأطفال المنظومة على وزنه، حتى عد عند كثير من الباحثين النبع الذي انبثقت منه عين الشعر[2]، على الرغم من هذه الشهرة

[1] المجذوب، المرشد، ح1، ص227.

[2] ينظر: محمد رمضان زامل، رثاء الذات، ص65.

الواسعة التي أحاطت بالرجز إلا أن إبراهيم أنيس يرى رأيا أخر في قوله« ...ونحن نتتبع أشعار الشعراء في كل العصور نظفر بنسبة ضئيلة لا تتناسب وشهرة الرجز في الأدب العربي »[1]، وهذا ما يتفق مع نسبته في مدونة الحصري، في حين نجد إيقاعيته عذبة وذلك حسب قول المجذوب، الذي يراه وزنا« ...شعبيا ولا تزال تجده في الأوزان العامية، ولا يصلح للتطويل والاحتفال، وإنما يصلح للقطع وما بمجراها مما يراد به الترنم والهجاء ونحو ذلك، ولا يقصد به العمق والتأمل... »[2].

وهذا الرأي يناقض ما أتى به الحصري، فقد نظم على الرجز في غرض الرثاء الذي يعالج فلسفة الحياة والموت بقصيدة طويلة عدد أبياتها (64 بيتا)، ولم يقطع على هذا الوزن أية مقطوعة مطلقا (فيما وصلنا من شعره الرثائي).

م-السريع:

-عدد أبيات السريع في المدونة هو (82بيتا) بنسبة مئوية تقدر بـ(03%)

-عدد أشعار السريع في المدونة هو (13) وهو ما يمثل نسبة (6.19%) من أشعار المدونة، يحل في الرتبة الثامنة حسب عدد الأشعار.

-عدد تتف السريع في المدونة هو (10نتف) عدد أبياتها (23بيتا)

-عدد مقطوعات السريع في المدونة هو (مقطوعة واحدة) عدد أبياتها (04أبيات)

-عدد قصائد السريع في المدونة هو (قصيدة واحدة)، عدد أبياتها (55بيتا).

-يعتبر بحر السريع من أقدم بحور الشعر العربي، غير أن ما روي منه في الشعر القديم قليل، وذلك هو شأنه في الشعر الحديث، ويبرر إبراهيم أنيس هذه القلة في قوله: «...حين ننشد شعرا من هذا البحر نشعر باضطراب في الموسيقى، لا تستريح إليه الآذان إلا بعد

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص128.

[2] المجذوب، المرشد، ح1، ص301.

مران طويل، وذلك لقلة ما نظم منه، والآذان تعتاد النغمات الكثيرة التردد، وتميل إلى ما ألفته، وأغلب الظن أن هذا البحر سينقرض مع الزمن...»[1]، وهذا الرأي أتى به المجذوب أيضا، ويذكر بأن نغمته ثقيلة وبطيئة يعبر عن ذلك في قوله "...هذا الوزن (السريع) من الأبحر المتحاماة لان آخر أجزائه ثقيل جدا، ودندنته أشبه شيء بدندنة القدح من القرع تضربه مكفأ على الماء، ولذلك فالناظم فيه يحتاج إلى البطء، وقد يوقعه هذا في التكلف والتقعر إن لم يلائم بين أغراضه ونغماته »[2]، ويبدو أن الحصري قد تفطن إلى إيقاعية السريع البطيئة، والى وقعه الثقيل فلم ينظم فيه إلا القليل من الشعر بالمقارنة مع غيره من الأوزان الخليلية الأخرى.

ص-الهزج:

-عدد أبيات الهزج في المدونة هو (بيتين إثنين)، بنسبة تقدر (بـ0.07%) من مجموع أبيات المدونة.

-عدد أشعار الهزج في المدونة هو (01) بنسبة تقدر بـ(0.47%) من مجموع أشعار المدونة يحل في المرتبة الأخيرة من حيث عدد الأشعار

-نظم الحصري (نتفة واحدة) في الهزج متكونة من بيتين فقط في هذه المدونة.

-تعود العروضيون معالجة الهزج علاجا مستقلا على الرغم من صلحته الوثيقة بمجزوء الوافر، والصفة الوحيدة التي تفصل بينهما هي أن "مفاعيلن" في الهزج، يجوز أن تصبح مفاعيل، ولا يجوز لها ذلك في مجزوء الوافر، وظلت نسبة الهزج ضئيلة جدا، لا تتجاوز نسبة (01%) من مجموع أشعارهم، وبقيت كذلك في كل الشعر القديم، لكن نغماته استحسنت في الشعر الحديث ووظف في الشعر المسرحي، لأن المحدثين وجدوه أطوع في

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص90.

[2] المجذوب، المرشد، ح1، ص182.

مثل تلك المواقف التمثيلية[1]، ويرى المجذوب كذلك بأن الهزج ليس ببحر مستقل بل هو مجزوء الوافر ذاته[2]، وفيما يتعلق بإيقاعيته فإن نغمته« ...تطلب قولا مرسلا طيّعا تسيطر عليه فكرة واحدة يتغنى بها الشاعر في غير تدقيق وتحقيق وتعقيد والتفاف،...أنه يصلح للقصص الخفيف الذي يراد منه الإمتاع، وأحسن أسلوب يرد فيه ما كان عماده على التعجب، والاستشارة والتكرار وسرد الكلمات المتشابهة في الوزن والجرس»[3].

كان هذا الوزن الأقل حظا من حيث ركوب الحصري له في هذه المدونة، متوافقا في ذلك مع ما جرت عليه العادة عند القدماء، وذلك حسب ما أحصاه إبراهيم أنيس، وحكمه الذي أصدره بعد ذلك والمذكور أعلاه.

والجدولان التاليان يجسدان هذا الإحصاء:

جدول يمثل مراتب ونسب البحور(التام والمجزوء والمخلع) في المدونة

البحر		عدد الأبيات		المرتبة حسب عدد الأبيات		النسبة % حسب عدد الأبيات		عدد الأشعار		المرتبة حسب عدد الأشعار		%االنسبة حسب عدد الأشعار	
البسيط	تام	167	663	06	01	6.11	%24,25	15	48	03	01	7.14	%22.85
	مخلع	466		01		1705		33		01		15.71	
الطويل		364		02		02		13.31		16	04	%7.61	
الخفيف	تام	215	167	03	03	7.86	%9.76	09	21	11	02	4.28	%10
	مجزوء	52		18		1.90		12		07		5.71	
الكامل	تام	188	263	04	04	%6.87	%9.68	10	21	10	02	%4.76	%10
	مجزوء	75		15		%2.74		11		09		%5.23	
الرمل	تام	112	173	10	05	%4.09	%6.33	06	14	16	06	%2.85	%6.66
	مجزوء	61		16		%2.23		08		13		%3.80	
الوافر	تام	104	160	11	07	%3.80	%5.85	07	14	14	06	%3.33	%6.66
	مجزوء	56		17		%2.04		07		14		%3.33	
المتقارب	تام	101	148	12	08	3.69	%5.41	06	10	16	11	%2.85	%5.23
	مجزوء	47		19		%1.71		04		18		%1.90	

[1] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص110.

[2] ينظر: المجذوب، المرشد، ج1، ص134.

[3] نفسه، ج1، ص137.

المقتضب	123		07	09	%4.50		03		19	13	%1.42				
المحبت	199		08	10	%4.95		15		03	05	%7.14				
المنسرح	113		09	11	%4.13		13		05	08	%6.19				
الرجز	00	86	00	12	00	13.14 %	00	12	00	10	%00	%5.71			
	86		13		13.14		12		07		%5.71				
السريع	82		14	13	%3.00		13		05	08	%6.19				
المعزج	02		20	14	%0.07		01		20	14	%0.47				

ملاحظات عامة:

-عدد الأبيات في الذيل: 29x15=435 بيتا إقصاء بحرين هما: المتدارك والمضارع

-عدد الأشعار في الذيل: 29 قصيدة

-العدد الإجمالي للأبيات في كل شعر الرثاء: 101+2197+435= 2733 بيتا

-العدد الإجمالي للأشعار في كل شعر الرثاء=210 قصائد (نتف مقطوعات.قصائد)

-مجموع التام: 1690 بيت من مجموع 2733 بيتا وبنسبة 61.83%

-مجموع المجزوء=843 من مجموع 2733بيتا وبنسبة 30.84% التام يمثل حوالي ضعف المجزوء.

الدائرة	البحر		عدد الأشعار وعدد أبياتها						المجموع	
			النتف		المقطوعات		القصائد		مجموع أشعار كل بحر	مجموع أبيات كل بحر
			عددها	أبياتها	عددها	أبياتها	عددها	أبياتها		
المختلف		الطويل	08	17	01	04	07	343	16	364
		المديد	04	08	02	10	03	152	09	170
	البسيط	تام	11	23	01	04	03	170	15	197
		مخلع	02	04	01	04	30	458	33	466
		المجموع	13	27	02	08	33	628	48	663
المؤتلف	الوفير	تام	03	06	01	05	03	93	07	104
		مجزوء	04	08	02	08	01	40	07	56
		المجموع	07	14	03	13	04	133	14	160
	الكامل	تام	05	10	02	08	13	170	200	188
		مجزوء	08	17	02	09	01	49	11	75
		المجموع	13	27	04	17	14	219	21	263
المجتلب	الهزج		01	02	00	00	00	00	01	02
	الرجز	تام	00	00	00	00	01	00	00	00

		مجزوء	11	22	00	00	01	64	12	86
		المجموع	11	22	00	00	01	64	12	86
	الرمل	تام	04	09	00	05	01	64	06	112
		مجزوء	06	12	01	04	01	45	08	61
		المجموع	10	21	02	09	02	143	14	173
المشتبه	السريع		10	23	02	04	02	143	13	82
	المنسرح		09	19	02	09	04	55	13	113
	الخفيف	تام	04	09	01	06	04	200	09	215
		مجزوء	08	16	03	15	01	21	12	52
		المجموع	12	25	04	21	05	221	21	267
	المقتضب		02	04	00	00	01	119	03	123
	المجتث		13	26	00	00	02	93	15	119
المتفق	المتقارب	تام	03	06	00	00	03	95	06	101
		مجزوء	01	02	02	08	01	37	04	47
		المجموع	04	08	02	08	04	132	10	148
المجموع			118	243	23	103	69	2387	210	2733

جدول يمثل توزيع دوائر الخليل ببحورها على أشعار المدونة

استنبط البحث عدة نتائج تمثل الخصائص الأسلوبية للأوزان التي استعان بها الحصري في شعره الرثائي، من خلال الإحصاء الذي تم التفصيل فيه أعلاه، والذي أسفر عمايلي:

*ترتيب الأوزان في المدونة:

-اختلف ترتيب الأوزان الشعرية التي استخدمها الحصري في هذه المدونة، بحسب النفس الشعري، وحسب الاطراد، فكان ذلك كالتالي: [1]

*ترتيب البحور بحسب النفس الشعري: البسيط، الطويل، الخفيف، الكامل، الرمل، المديد، الوافر، المتقارب، المقتضب، المجتث، المنسرح، الرجز، السريع، الهزج.

*ترتيب البحور حسب عدد الاشعار: [2] البسيط، الخفيف مع الكامل، الطويل، المجتث، الرمل مع الوافر، المنسرح مع السريع، الرجز، المتقارب، المديد، المقتضب، الهزج.

[1] هذا الترتيب يصدق في حالة ما إذا إعتبرنا المجزوء والمخلع ضمن التام.

[2] يقصد بعدد الأشعار: النتف والمقوعات والقصائد كلها معا.

-من هذين الترتيبين نستنتج: محافظة كل من البسيط والهزج، على رتبتيهما الأولى والأخيرة، مع اختلاف مراتب باقي البحور الأخرى.

-وكان ترتيب البحور كما سيأتي في حالة إعتبار المجزوءات والمخلع بحورا مستقلة عن التامة:

*ترتيب البحور (التامة والمجزوءة والمخلعة) حسب النفس الشعري:

مخلع البسيط، الطويل، الخفيف، الكامل، المديد، البسيط التام، المقتضب، المجتث، المنسرح، الرجز التام، الوافر التام، المتقارب التام، مجزوء الرجز، السريع، مجزوء الكامل، مجزوء الرمل، مجزوء الوافر، مجزوء الخفيف، مجزوء المتقارب، الهزج.

*ترتيب البحور (التامة والمجزوءة والمخلع)حسب عدد الأشعار:

مخلع البسيط، الطويل، البسيط التام مع المجتث، المنسرح والسريع، مجزوء الخفيف ومجزوء الرجز، مجزوء الكامل، الكامل التام، الخفيف التام والمديد، مجزوء الرمل، الوافر التام ومجزوء الوافر، الرمل التام والمتقارب التام، مجزوء المتقارب، المقتضب، الهزج.

-نلاحظ من خلال هذين الترتيبين: محافظة كل من مخلع البسيط، الطويل والهزج على رتبها، فيما تغيرت رتب باقي البحور.

-ترتبت دوائر الخليل في المدونة قيد الدراسة كالأتي:

*حسب عدد الأبيات: ترتبت دوائر الخليل حسب عدد الأبيات الشعرية كما يلي: دائرة المختلف (الطويل، المديد، البسيط) بعدد أبيات يقدر بـ(898بيتا) من مجموع آبيات المدونة الـ(2733)، بنسبة (32.85%).

-دائرة المشتبه (السريع، المنسرح، الخفيف، المقتضب، المجتث) بعدد أبيات يقدر بـ(704بيتا)، من مجموع أبيات المدونة، بنسبة (25.75%).

-دائرة المؤتلف (الوافر، الكامل) بعدد أبيات يقدر بـ(423بيتا) من مجموع أبيات المدونة، بنسبة (15.47%).

-دائرة المجتلب (الهزج، الرجز، الرمل)، بعدد أبيات يقدر بـ(261بيتا) من مجموع أبيات المدونة، بنسبة (09.54%).

-دائرة المتفق (المتقارب) بعدد أبيات يقدر بـ(148بيتا) من مجموع أبيات المدونة، بنسبة (05.41%).

***حسب عدد الأشعار:**

ترتيب دوائر الخليل حسب عدد الأشعار في المدونة كان كما يلي:

-دائرة المختلف بعدد أشعار يقدر بـ(73) من مجموع أشعار المدونة المقدر بـ(210)، بنسبة (34.76%.)

-دائرة المشتبه بعدد أشعار يقدر بـ(65) من مجموعة أشعار المدونة، بنسبة (30.95%).

-دائرة المؤتلف بعدد أشعار يقدر بـ(35) من مجموع أشعار المدونة بنسبة (16.66%).

-دائرة المجتلب بعدد أشعار يقدر ب(27) من مجموع أشعار المدونة، بنسبة (12.85%).

-دائرة المتفق بعدد أشعار يقدر بـ(10) من مجموع أشعار المدونة بنسبة (04.76%)

-يؤهلنا هذا الإحصاء المرتبط بترتيبي دوائر الخليل حسب كل من: النفس الشعري والاطراد إلى الحكم بالاتفاق التام في الترتيب لدوائر الخليل بينهما دون أي تقديم أو تأخير.

الدائرة	1-المختلف	2- المشتبه	3- المؤلف	4-المجتنب	5-المتفق
النفس الشعري والنسبة المئوية	898	704	423	261	148
	%32.85	%25.75	%15.47	%09.54	%05.41
اطراد الإشعار والنسبة المؤية	73	65	35	27	10
	(34.76%)	(%30.95)	(%16.66)	(%12.85)	(%04.76)

–أقصى الحصري بحرين اثنين، فلم ينظم على وزنيهما على مدار شعر الرثاء لديه، والذي تتشكل منه المدونة، هذين البحرين هما: المضارع والمتدارك، فالأول وزن خليلي يعتبره المجذوب بحرا شهوانيا مع بحور أخرى لان« ...نغماتها لا تكاد تصلح إلا للكلام الذي قصد منه قبل كل شيء أن يتغنى به في مجالس الشكر والرقص المتهتك المخنث.ولو تأملتها جميعا وجدت في نغمها شيئا يشعر بالشهوانية ولسعت من نقرات تفاعليها موسيقا لون جنسي... »[1]، والحصري وهو في حاله هذه يشعر بالحزن والأسى أبعد ما يكون عن شعور الشهوانية الذي أشار إليه المجذوب، أما الثاني وهو المتدارك فقد ألحقه الأخفش إلى بحور الخليل الخمسة عشر. وتدارك به عليه، وشواهده في الشعر العربي قليلة جدا« وهي عبارة عن أبيات منعزلة غير منسوبة لأصحابها تبدو عليها الصنعة والتكلف، فإذا نحن بحثنا في كتب الأدب ودواوين الشعراء عن أمثلة أخرى لا تكاد نظفر بشيء »[2]، ويستغرب إبراهيم أنيس انصراف الشعراء عن هذا الوزن، وتبرمهم عنه فيقول« ...ولسنا ندري سر انصراف الشعراء عن هذا الوزن من أوزان الشعر، رغم انسجام موسيقاه، وحسن وقعها في الآذان، ولعلهم وجدوه أليق بالأدب الشعبي، لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة، ولهذا شاع في الزجل... »[3]، فغياب وزن هذا البحر عن أوزان المدونة قيد الدراسة، ليس معناه أن الحصري لم ينظم فيه قط، بل نجده نظم قصيدته الشهيرة "ياليل الصبُّ" المذكورة في الفصل الأول على وزن الخبب، وهو نوع من المتدارك، دليل على خفته، وجماله واستساغة الأذن لسماع نغماته، فقد أحدثت هذه القصيدة جلبة مستمرة إلى يومنا هذا، ولعل إستغناء الحصري عن النظم فيه في غرض الرثاء، لأنه يراه غير مناسب لأجواء الحزن والشجو، وعلى كل فإن الدارس مصطفى حركات، يطالعنا برأيه المتعلق بالبحرين المذكورين –المضارع والمتدارك–

[1] المجذوب، المرشد، ح1، ص111

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص103

[3] نفسه، ص.106

[4] مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض والقافية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية: الجزائر، سنة 1982م، ص125 و126

الذي يقول فيه معللا قلة النظم على وزنيهما في الشعر العربي إلى أنه « ...راجع إلى ندرتهما في الشعر العربي، وثقل واضطراب موسيقاهما »[1]، فالحصري كان تقليديا، في قضية إقصاء هذين البحرين، فهما نادرا الركوب عند القدماء من الشعراء، حسب الإحصاء الذي أجراه إبراهيم أنيس المعبر عنه أعلاه.

-وصل مجموع الأوزان التامة في المدونة حوالي (1690بيتا) من مجموع (2733بيتا) بنسبة (61.83%) منها، أما الأوزان المجزوءة فبلغ مجموع أبياتها (843بيتا) من مجموع أبيات المدونة، وهو ما يمثل نسبة (30.84%)، وهذا الإحصاء مفاده أن التام يمثل حوالي ضعف المجزوء[2]، وهذه نسبة معتبرة للأوزان المجزوءة في هذه المدونة.وهذا راجع إلى أن المجزوءات بوجه عام تنفعل لها النفس وتطرب لها الأذن[3]. وهذا ما يناسب نغم النياحة المتردد في قصائد الرثاء عامة.

-احتل بحر الرمل المركز الخامس من حيث النفس الشعري عند الحصري في المدونة، وهذا ما يمثل إنزياحا عن ما تعارف عليه الجاهليون، هؤلاء الذين لم يستخدموه إلا قليلا[4]، كما جعله إبراهيم أنيس ضمن المجموعة الثالثة من حيث نسبة شيوعه في الشعر العربي القديم[5].

-تأخر بحر السريع وحلوله في المراتب الأخيرة من حيث النفس الشعري عند الحصري في هذه المدونة، موافق لما تعارفت عليه العرب في شعرها قديما.لأنه يعتبر من أقدم البحور

[1] مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض والقافية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، سنة 1982، ص 125 و126.

[2] اعتبرنا مخلع البسيط منضو تحت خانة المجزوء.

[3] ينظر: محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، سنة 2009م، ص59.

[4] ينظر: صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، دار المعارف، مصر، ط5، سنة 1961م، ص137.

[5] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص82

الشعرية، في الشعر العربي، غير أن ما روى منه في الشعر القديم قليل يماثل في ذلك بحر الرمل[1]، وقد سبق تقديم تفصيل عن هذا البحر في الصفحات السالفة.

-سبق بحر البسيط الطويل، في الترتيب حسب النفس الشعري، وهذا انزياح، لأن الطويل يسمى الركوب، أكثر من ثلث الشعر العربي نظم على وزنه[2]، لكن البسيط أيضا يعتبر من البحور الطويلة جعله إبراهيم أنيس تاليا للطويل والكامل من حيث نسبة الشيوع في الشعر العربي[3]، لكن المجذوب يراهما متضاهيين من ناحية الطول والأبهة والجلال فيقول: «...الطويل والبسيط أطول بحور الشعر العربي، وأعظمها أبهة وجلالة، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة، وفيهما يفتضح أهل الركاكة والهجنة، وهما في الأوزان العربية بمنزلة السداسي عند الإغريق، والمرسل التام عند الانجليز... »[4]، وعلى الرغم من أن الطويل أفضلهما وأجلهما، لأنه أرحب صدرا من البسيط، وأطلق عنانا، وألطف نغما لأن أصله متقاربي، وأصل البسيط رجزي، ولا يكاد وزن رجزي يخلو من الجلبة مهما صفا، إلا أن الحصري صدر به قائمة أوزانه الرثائية، وقد يعود ذلك إلى أنه يؤثر الجلبة على الهدوء واللطافة، ولأنه يصلح لغرض الرثاء أكثر من غيره فـ« ...الحقيقة أن رقة البسيط من النوع الباكي فهي تظهر في باب الرثاء، كما في رائية الخنساء ولامية جرير في سوادة، وتظهر في كل ما يغلب عليه عنصر الحنين والتحسر على الماضي، فالبكاء على الأوطان المسلوبة يدخل في هذا القبيل »[5]، وكل هذه المعاني نجدها مكررة بشكل كثيف في مدونة الحصري الرثائية.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص90.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص59.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 71.

[4] المجذوب، المرشد، ج1، ص443.

[5] المرجع نفسه، ح1، ص530

–بلغت نسبة مخلع البسيط ثلاثة أضعاف البسيط التام وهو من البحور« ...القصيرة التي عني بها أهل العروض، واسهبوا في شرحها وفصلوا في أنواعها... »[1]، وقد نظم منه الشعراء على قلة في كل العصور، وترجع استساغة هؤلاء للنظم منه، هو اتيان "مستفعلن" في صورة "مستعلن" في حشوه في بعض الأحيان، والتزامهم "فاعلن" فيه دون تبديل، ولم يحرروها إلى "فعلن" كما هو الحال في البسيط التام[2]، ويرجع المجذوب السبب في إقلال الشعراء في النظم منه إلى أن فيه« ...نوع من اضطراب وحجلان بين الخفة والثقل، وقد كرهته أذواق المتأخرين إلا قليلا، لأنه فيما يبدو نغم بداوة، يصلح للشدو وما إليه، ولا يستقيم عليه ما يطلبه الذوق الحضري المعقد من أنواع الغناء »[3] بمعنى أن موسيقاه بسيطة وفطرية، غير متكلفة تناسب مقام الحزن العفوي النابع من القلب، البعيد عن كل تصنع وتحضير مسبق، وقد يرجع السبب في استعانة الحصري بهذا الوزن بهذه النسبة الكبيرة إلى إيثاره للأوزان القصيرة، متأثرا بالمولدين، وهذا مما يتناسب مع رغبته في التعبير السريع لا البطيء، لأن قصر البيت« يؤدي إلى تكرار النغمات بشكل أسرع، مما يضفي إيقاعا عاليا، واستعدادا للغناء...»[4]، ونقصد بالغناء هنا النياحة، فقد رأى: «الشعراء أن البحور القصيرة أطوع في الغناء والتلحين...»[5]، وهذه الإيقاعية العالية تؤشر إلى شيء من الغنائية والذاتية التي تتناسب مع حالة الحزن العالية، المتأصلة في نفس الشاعر، ولأنه في جعبته الكثير من المعاني والأقوال المتأججة بداخله، والتي يريد أن يخرجها، فهو يحتاج إلى وزن قصير يستعين به على ذلك، وهو لا يستطيع الانتظار والتأني الذي تفرضه عليه الأوزان الطويلة فقلبه يحترق، وداخله يتأجج ويصطلي بنار الفقد الملتهبة، التي لا تستطيع الانتظار لتضطرم.

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص117

[2] ينظر: نفسه، ص119.

[3] المجذوب، المرشد، ح1، ص131.

[4] أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، ص38

[5] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص106.

تبوأت بحور: الرجز والهزج والمجتث المراتب الأخيرة من حيث النفس الشعري في المدونة وهذا ما يتوافق ونتائج الإحصاء الذي قام به إبراهيم أنيس لبحور الشعر العربي[1]، فكان الحصري في ذلك كلاسيكيا.

-أخر الحصري بحر الوافر إلى المرتبة السابعة حسب نفسه الشعري، على الرغم من أن نسبة شيوعه في الشعر العربي القديم -حسب إبراهيم أنيس-تجعله في المجموعة الثانية بعد مجموعة الطويل[2] وهذا انزياح قام به الحصري فيما يتعلق بهذا البحر.

-اعتمد الحصري على الأوزان الطويلة، بنسبة تفوق الأوزان القصيرة -بشكل عام-في المدونة راجع إلى أن "...الشعراء حين يعبرون عن حالات الحزن، إنما يعبرون عنها في الأوزان الطويلة..."[3]، فمجموع أبيات البسيط والطويل، الكامل والرجز، المتقارب، الخفيف، الوافر، المنسرح -حسب تصنيف المجذوب[4] - يصل إلى (2064 بيتا) (إذا اعتبرنا المجزوء والمخلع ضمن التام)، وهو ما يمثل نسبة (75.52%)من مجموع أبيات المدونة.

-أسفرت موازنة إحصاء البحور التي أجريناها حول مدونة الرثاء عند الحصري، ونتائج إحصاء الدكتور حسين جمعة للبحور التي نظم فيها الشعراء شعر الرثاء في الجاهلية والإسلام[5] عن النتيجة التالية:

بحور مدونة الحصري	البسيط	الطويل	الخفيف	الكامل	الرمل	المديد	الوافر	المتقارب	المقتضب	المجتث	المنسرح	الرجز	السريع	الهزج
بحور مدونة حسين جمعة	الطويل	البسيط	الكامل	السريع	الخفيف	الرمل	المنسرح	الرجز	المتقارب	مجزوء الكامل	مجزوء الوافر			

[1] ينظر: المرجع السابق، ص128 و115

[2] ينظر: نفسه، ص76.

[3] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب دار العودة ودار الثقافة بيروت لبنان، سنة 1962، ص80

[4] قسم المجذوب البحور إلى بحور شهوانية وبين بين وبحور طويلة...

[5] ينظر: إحصاء حسين جمعة للأوزان في كتاب، الرثاء في الجاهلية والإسلام، ص255.

-أحصينا في مدونة الحصري (14بحرا)، وأحصى حسين جمعة (11بحرا)، إذا اعتبرنا مجزوء الكامل ومجوزء الوافر بحرين مستقلين.

* اتفقت المدونتان في النظم من (09بحور): البسيط، الطويل، الكامل، السريع، الخفيف، الرمل، المنسرح، الرجز، المقارب، مع عدم اتفاق هذه البحور في المراتب، وزاد عليها الحصري بحور: المقتضب والمجتث، والهزج، والمديد.

-أحصى حسين جمعة أوزانا أخرى، ورأى بأنها الأنسب لشعر الرثاء عندما يكون العهد بالميت قريبا[1]، والباحثة ترى بان ديوان الاقتراح هو الأقرب عهدا بوفاة عبد الغني، لأنها لمست صدق العاطفة وحرقة اللوعة فيه، أكثر من باقي الدواوين، فكانت نتائج الموازنة كالتالي:

أوزان الرثاء في ديوان الاقتراح	الطويل	الخفيف	الكامل	الرمل	المديد	الوافر	المتقارب	المقتضب	المجتث	المنسرح	الرجز	السريع	الهرج
أنسب الأوزان للرثاء القريب العهد بالميت حسب حسين جمعة	الوافر	المنسرح	مجزوء الكامل	مجزوء الوافر									

-أحصينا في ديوان الاقتراح (14بحرا).وعند حسين جمعة (04بحور) وذلك إذا اعتبرنا مجزوء الكامل ومجزوء الوافر بحرين مستقلين عند جمعة هو ما يمثل فارق (10) بحور لصالح الحصري:

اختلف ترتيب البحور بين الحصري وجمعة، فالطويل عند الحصري يقابل الوافر عند حسين جمعة، والخفيف يقابله المنسرح، والكامل يقابله مجزوء الكامل، والرمل يقابله مجزوء

[1] ينظر: حسين جمعة، الرثاء في الجاهلية والإسلام، ص256

الوافر ووجه الشبه في هذا الترتيب يقع فقط في وقوع الكامل ومجزوء الكامل في منزلة واحدة وهي الثالثة، في ترتيب البحور.

– استخدم الحصري في مدونة الرثاء خاصته (14 بحرا) من مجموعة (16بحرا)، بمعنى أنه سخر أغلب الأوزان الشعرية لغرض واحد هو الرثاء. معارضا بذلك كل الآراء التي تنادي بفكرة ضرورة مناسبة الوزن للغرض، مناقضا لنظريتهم الشعرية، فإبن طباطبا العلوي هو أحد مناصري هذه النظرية، يظهر اتجاهه ذاك في قوله: «...إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعني الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه... »[1]، وقد نحى هذا النحو حازم القرطاجني في منهاجه بشيء من التفصيل فآمن بمناسبة أوزان بعينها لأغراض بعينها أيضا، فقال: «....ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانه، وما يقصدبه الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس...»[2]، ويبرز رأيه بأن اليونانيين اتخذوا لكل غرض وزنا مناسبا له، ويرفضون تعدد الأوزان للموضوع الواحد[3]، ويوجد من المحدثين من يؤيد هذا الرأي على رأسهم احمد الشايب، يتمثل ذلك في قوله« ...على دارس الأدب أن يتوجه بالدراسة والتحليل إلى هذا العنصر الموسيقى الظاهر، وهما الوزن والقافية، ليرى هل وفق الشاعر في اختيار هذا البحر أو ذاك لقصيدته؟ وهل وافق البحر الغرض الذي احتوته القصيدة؟» [4]، وكذلك قول المجذوب في مرشده، وهو يناقش فكرة مناسبة الوزن للغرض« ...فاختلاف أوزان البحور نفسه، معناه أن أغراضا مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد أغنى بحر واحد ووزن واحد، وهل يتصور في المعقول أن يصلح بحر الطويل الأول للشعر

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص05

[2] حازم القرطاجني، المنهاج، ص 266.

[3] ينظر: نفسه، ص 266.

[4] احمد الشايب الأسلوب دراسة بلاغية لأصول الأساليب الأدبية مكتبة النهضة المصرية للطبع والنشر، القاهرة، مصر، سنة 1966، ص 12.

المعبر عن الرقص والنقزان والخفة؟»[1]، وفي هذا الصدد يتحدث إبراهيم أنيس عن الرثاء، والأوزان التي تتلاءم معه فيقول« ...إنا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة النفس، وازدياد النبضات القلبية، ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع، لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة، لاتكاد تزيد أبياتها على عشرة، أما تلك المراثي الطويلة فاغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر...»[2]، وهذه الفكرة تبناها عزالدين إسماعيل أيضا حيث قال« ...الشعراء حين يعبرون عن حالات الحزن إنما يعبرون عنها في الأوزان الطويلة...»[3].

لكن في الجانب الآخر هناك من يعاكس رأي هؤلاء الدارسين، ويقول بضدية هذه النظرية، وينفون نفيا تاما صلاحية وزن ما لغرض دون غيره، والدارس يوسف بكار من بين هؤلاء، يبرز رأيه هذا في قوله« ...غير أن ما يشاع الآن من آراء عن صلاحية وزن ما لموضوع ما ليس أكثر من استنتاجات جاءت بعد دراسة الشعر واستقراء موضوعاته وأوزانه إلى حد ما، هي إذن نتائج لا قواعد وأسس...»[4]، فالإيقاع الوزني ووحداته الموسيقية الصوتية تخضع لتجربة الشاعر نفسه وهو بدوره يضعها في الإطار النفسي أو الشعوري، وليس هناك بالضرورة وزن حزين ووزن مبهج وإنما هناك لحظة شعرية تعبر عن الحالة الشعورية للشاعر، وهذه اللحظة هي التي تتحكم في الأوزان وفي حركة التشكيل الموسيقي،

[1] المجذوب، المرشد، ج1، ص 93و94.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 177و178.

[3] عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص80.

[4] يوسف بكار بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، سنة 1983، ص 163-164.

موقعة ما تشاء من الألحان الحزينة أو السارة[1]، الملائمة لأحاسيسه وانفعالاته، وعلى الرغم من تعدد أوزان الشعر العربي فان الشاعر« ...لا يلتزم ويختار ما يناسبه الأوزان التي تتلاءم مع مقاصده وأغراضه، لعدم وجود صلة بين الأغراض الشعرية والأوزان في الشعر العربي، وكل ما يقال في هذه الصلة أن هو إلا اجتهاد خاطئ، وإنما يكون التنوع في الاستخدام تبعا للحالة الانفعالية والتوتر النفسي الذي يشعر بهما الشاعر...»[2]، ومهما يكن وحسب رأي هؤلاء الدارسين، فارتباط الوزن بالغرض ليس بمقياس صارم لأن« الشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية، واختيار البحر عملية لا شعورية أثناء التجربة، ولعل هذا الرأي اقرب للصواب، فالوزن المختلف سائر البحور لا يتبع غرضا شعريا بحيث يناسب غرضا دون غيره، والشاعر قادر على التعبير عن حزنه وفرحه ضمن بحر واحد ولا خصائص سابقة للوزن والشاعر يخلع على الوزن مشاعره، والبحر الواحد ينظم فيه أكثر من غرض وموضوع، وهذا ينقض كلام من قال بارتباط البحر بالموضوع إلى حد ما » [3]، فالتزام بحر واحد لغرض واحد لا يمثل قانونا مطلقا يلتزم به الشاعر في اختيار الوزن والبحر الشعري، وإنما هي حالة خاصة ترتبط بشعر الشاعر في مطولاته ومقطوعاته ونتفه، وتعدد موضوعاته، فكل بحر قابل لاحتضان القصيدة في أي غرض من أغراضها[4]، ولقد اثبت الحصري في هذه المدونة صدق هذا الرأي الذي أتت به الفئة الثانية من الدارسين، وهي المنكرة لفكرة التناسب بين الوزن والموضوع، فنجده قد طوع (14 وزنا) لخدمة غرض واحد وهو الرثاء، وهذا ما يمثل أنموذجا تطبيقيا يكسر القاعدة، ويتجاوز القانون الذي وضعه حازم القرطاجني ومن وافقه في هذا الرأي وتلاه فيه.

---

[1] ينظر: عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة بيروت، لبنان، سنة 1981م، ص 116.

[2] سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي، دراسة أسلوبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، سنة 2012م، ص188.

[3] عواد صالح على الحياوي، شعر (أبو ذؤيب الهذلي) دراسة أسلوبية، دار رسلان، دمشق، سوريا، سنة 2015، ص 247 و248..

[4] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعية التونسية، تونس، ط1، سنة 1981م، ص37.

II- القافية:

تعمل القافية جنبا إلى جنب مع الوزن، لخلق الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية القديمة، كما أنه للقافية في الشعر الأوروبي القديم اثر كبير أيضا و«...يبدو أن القافية طريقة طبيعية في طرق التعبير الموسيقي عند كثير من الأمم، فهي كثيرة غالبة في الشعر العربي، وغلبتها الحالية على) "الشعر الغربي" (قد تكون في بعضها أثرا من آثار المدرسة العربية، جاز إلى "(الغرب") عن طريق شعراء صقلية وبروفاسن وايطاليا...»[1]، والقافية في اللغات الاوروبية معناها« ...تكرار أصوات متشابهة أو متماثلة في فترات منتظمة، وغالبا ما تكون أواخر الأبيات الشعرية، وقد تكون أحيانا في النثر (كالسجع عند العرب) أو داخل البيت من الشعر ويلاحظ أن القافية لم تستعمل دائما في الشعر الأوربي، ولم تظهر إلا في أوائل القرن الثالث عشر لتحل محل الجناس غير التام أو الروي البطيء، وهناك اتجاه في الشعر الانجليزي –ظهر منذ القرن السادس عشر–يدعو إلى التزام الوزن دون القافية كما هو الحال في الشعر المرسل blank verse الذي نظمه شكسبير، وملتون ورودزورث في أغراض مختلفة. والاتجاه اليوم إلى عدم التزام القافية وخاصة في الشعر الحر »[2].

وإذا كانت هذه هي القافية عند الغرب، فإن القافية عند العرب القدامى بخاصة منهم، كانت لها أهمية عظيمة في صناعة إيقاع الشعر، اختلف النقاد في تحديد تعريفها، وقبل استعراض ذلك الاختلاف نطلع على تعريفها اللغوي، يقول في ذك صاحب الصحاح« ...قفوت أثره قفوا وقفوا أي اتبعته وقفيت على أثره بفلان، أي اتبعته إياهُ،...ومنه الكلام المقفى، ومنه سميت قوافي الشعر، لأن بعضها يتبع اثر بعضها»[3]، أما السكاكي فيرى في مفتاحه: «...وتسمى قافية لمكان التناسب وهو أنها تتبع نظم البيت مأخوذة من

[1] نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي، ص88.

[2] مجدى وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، ص 282.

[3] السكاكي، مفتاح العلوم المكتبة العلمية الجديدة، بيروت، لبنان، دت، ص27.

قفوت أثره إذا اتبعته »[1]، وفي لسان العرب يقول ابن منظور« والقافية من الشعر، الذي يقفو البيت، وسميت قافية لأنها تقفو البيت »[2]، وقال التنوخي« ...وسميت القافية قافية، لكونها في أخر البيت، مأخوذة من قولك قفوتُ فلانا، إذا تبعته، وقفا اثر الرجل إذا قصه »[3]، ويعرفها احمد مطلوب في معجم النقد العربي القديم« ...القافية في الجذر اللغوي من قفاه واقتفاه وتقفاه، تبعه واقتفى أثره، وسميت القافية قافية لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة، كما قالوا: عيشة راضية، بمعنى مرضية، أو تكون على بابها كأنها تقفوا ما قبلها.... »[4]، ويقول محمد فلاح المطيري عن القافية«....بأنها تقفوا آخر كل بيت، وكل قافية تتبع أختها التي قبلها، فهي قواف يقفو بعضها بعضها »[5]، ولعل تعريف الدكتور عوني عبد الرؤوف للقافية يبدو أكثر وضوحا حينما يقول عنها: «...القافية من الأسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص، فهي لغة تفيد المتابعة أو التتابع، فيقال قفوت فلانا إذا تبعته، وقفا الرجل أثر الرجل إذا قصه...»[6]، وبخاصة عندما قال بأن القافية «...تفيد التتابع أو الالتصاق أو التقلص أو الانتظام في شكل مسلسل دائري »[7].

وهي إحدى الوسائل الفنية للشعر العربي، وركن من أركانه، فهي...«مصطلح يتعلق بأخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافا يدخل في عدد أحرفها وحركاتها...»[8]، هذا القول يحيل على تباين وجهات نظر علماء العروض والقافية حينما أرادوا تحديد القافية تحديدا دقيقا، فقد عرفها الخيل بن أحمد الفراهيدي بأنه«...هي من آخر حرف في البيت إلى أول

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج20، ص56.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم المكتبة العلمية الجديدة، بيروت لبنان، دت. ص27.

[3] التنوخي كتاب القوافي، تحقيق زعوني الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، ستة 1978، ص59.

[4] احمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، سنة 1989، ج2، ص170.

[5] محمد فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، دار غراس للنشر والتوزيع والإعلان، الكويت، ط1 سنة 2004م، ص103.

[6] محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، القاهرة، مصر، سنة 1977، ص 01.

[7] نفسه، ص 02.

[8] رشيد عبد الرحمان العبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، مطبعة جامعة بغداد، العراق، ط1، سنة 1986م، ص 207.

ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن »[1]، أوهي عبارة عن« ...الساكنين اللذين في أخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة –إن كانت –ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول...»، أيده في هذا القول كل من أبي عمر الجرمي[*] وابن الحاجب وحجة الخليل ومن وافقه في هذا التعريف للقافية، أن الرسم الذي ذكره يمتاز بأنه جامع لجميع الحروف والحركات المسميات اللازمة في القافية والتي لا يجوز اختلالها، ولا اختلال شيء منها، ولو اختل شيء منها لا اختلت القافية كلها، فان في القافية على رأي الخليل ألف التأسيس، وألف الردف التي قد تكون واوا أو ياء، فمتى اختل شيئ منها اختلت القافية، فلا يجوز حذف ألف التأسيس، ولا ألف الردف ولا واوه ولا ياؤه معا، ولا يجوز حذف ما يتعلق بالقافية من حرف أو حركة، ولا يجوز أن يأتي بيت مؤسس، وبيت غير مؤسس، ولا بيت مردف، وبيت غير مردف في قصيدة واحدة البتة، ومتى وقع كان سنادا معيبا[**] وبناء على قول الخليل يمكن أن تكون القافية جزء من الكلمة، وقد تكون كلمة واحدة، كما يمكن لها أن تكون أكثر من كلمة وكلمتين".

لكن الاخفش يجعلها كلمة واحدة، يبدو ذلك من خلال قوله: «ان القافية هي آخر كلمة في البيت »[2]، وحجته في ذلك أنها تقفو الكلام فقال«...الدليل على أنها تقفو الكلام لأن القافية حروف، والحروف مؤنثة »[3]، لكن الكلمة في أخر البيت قد تكون على حرفين فقط مثل "يد" وغد"، فالحرفان لا يجمعان كل الحروف المشترطة في القافية.

---

[1] نقلا عن جمال الدين العصامي، الكافي الوافي بعلم القوافي، تحقيق عمر الخطيب، دار التقوى للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، سنة 2009، ص33.

[*] أبو عمر صالح بن إسحاق الجرمي البصري، الفقيه بالنحو واللغة والحديث والأخبار، من آثاره العروض، ومختصر في النحو توفي سنة 225هـ، ينظر: السيوطي، البغية، ص98.

[**] أبو عمر جمال الدين عثمان بن عمر المعروف بابن الحاجب المقرئ النحوي المالكي، الأصولي، صاحب التصانيف المنقحة ومنها الكافية والوافية، وهما في النحو، والشافية في التصريف وشرح المفضل، توفى سنة 664هـ، ينظر ابن خلكان وفيات الاعيان، ج3، ص 248و250.

[2] الاخفش، القوافي تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، دمشق، سوريا، ط1، سنة 1974، ص03.

[3] المرجع نفسه، ص03.

وعدَّ ابن عبد ربه القافية (حرف الروي) الذي تبنى علية القصيدة"[1] آزره في هذا الرأي، الفراء وأكثر الكوفيين(*)، لكن العرب إذا سمعت قال مع قيل وهام مع هيم، قالوا اختلفت القوافي، فلو كانت القافية هي اللام، لما كان في قولهم، اختلفت القوافي فائدة، لأن اللام في قول: قال لم تخالف اللام في قول قيل، وكذلك الميم في هام لم تخالف الميم في قول: هيم، والعرب إذا سمعت هذا أنكرته طباعها، لأن تسمية حرف الروي قافية يوهم امتناع لزوم إعادة سواه، وإنما نسبت القصيدة إليه لأنه ألزم حروف القافية[2]، ويوجد من عد البيت برمته هو القافية[3]، ومن عد القصيدة قافية أيضا[4]، ورد عليه أمين الدين الاربيلي في كتابه القوافي فقال« ...وأما ما جاء من فصيح الكلام فما حكاه أبو زيد: أتينا الأمير فكسانا كلنا حلة، وأعطانا كلنا مئة، فكذلك تسميتهم القصيدة قافية، أي كسا كل واحد منها حلة، وأعطى كل واحد منها مئة، وأ لكل بيت من القصيدة قافية، وقد سميت العرب القصيدة قافية كثيرا... »[5]، وذلك يشير إلى شيوع تسمية القصيدة قافية مجازا، لكن القافية في الاصطلاح ليست هي القصيدة. ولقد انتشرت تعريفات أخرى للقوافي عند القدماء كأن تكون القافية هي الكلمة التي في آخر البيت مع الكلمة التي قبلها، أو أنها الحرفان اللذان في أخر البيت، أو أنها الجزء الأخير من البيت أي الجزء الضربي كمفاعيلن في آخر الطويل، أو أنها الجزءان الأخيران من البيت، أو أنها بعض الجزء الأخير من البيت، أو أنها الجزء الأخير وبعض الجزء الذي قبله، أو أنها النصف الأخير من البيت[6].

---

[1] ينظر ابن عبد ربه، العقد، ج5، ص496.

(*) المقصود هنا أشهر علماء الكوفة أمثال: الفراء، وقطربا وابن كيسان، ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص296.

[2] ينظر: الاصبحي العنابي، الوافي بمعرفة القوافي، تحقيق نجاة نولي، مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، السعودية، ط1، سنة 1997م، ص47.

[3] ينظر: تفاصيل هذا الافتراض، عند ابن رشيق، العمدة، ج1، ص130 و131.

[4] ينظر: قدامه بن جعفر، نقد الشعر، ص76.

[5] أمين الدين الاربيلي، كتاب القوافي، ص40.

[6] ينظر: تفاصيل هذه التعريفات والانتقادات التي وجهت إليها عند العصامي، الكافي الوافي بعلم القوافي، ص 34، 35، 36.

اهتم القدماء بتعريف القافية كثيرا، وهذا التعدد في نظرتهم إليها دليل على علو قيمتها عندهم وعلى جلال قدرها في القصيد، فهي« ...شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى الشعر شعرا، حتى يكون له وزن قافية »[1]، وذكر السكاكي في مفتاح العلوم أن الشعر« ...موزون مقفى، وألغى بعضهم القافية، وهي القصد إلى القافية، ورعايتها، فإنها لا تلزم الشعر لكونه شعرا، بل لأمر عارض، ككونه مصرعا، أو قطعة أو قصيدة، أو لإقتراح مقترح، وإلا فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون، وأنه أمر لا بد منه، جار من الموزون مجرى كونه مسموعا، ومؤلفا، وغير ذلك، فحقه ترك التعرض، ولقد صدق »[2]، وقد كان من اعتناء القدماء بالقافية أن اعتبروها "حوافر الشعراء" وذلك فيما قاله بعض العرب لبنيه كما يرويه حازم القرطاجني ويفسره« ...اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي، فإنها حوافر الشعر أي عليها جريانة واطراده، وهي مواقفهُ فان صَحَّتْ استقامت حريته وحسنت مواقفه ونهاياته »[3]، وهذا النص يشير إلى ما للقافية من دور فاعل في ضبط إيقاع الشعر وتنظيمه، لكونها قرارا صوتيا منظما في ذاته ينتهي إليه التدفق الإيقاعي والموسيقي في كل أبيات القصيدة، هذا الدور الذي جعل النقاد يعتنون بها، عناية تفوق سائر ألفاظ البيت. وهذا عين المعنى الذي أورده ابن جني في الخصائص فقال« ...ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي، لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك، نعم وآخر السجعة والقافية اشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمس، والحشد عليها أوفى، وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه، ألا تعلم كيف استجازوا الجمع بين الياء والواو ردفين نحو سعيد وعمود، وكيف استكرهوا اجتماعهما وصلين نحو قول الغراب الأسود مع قوله أو معتدي »[4]، والواضح من هذا القول أن التحول من الوصل بالواو إلى الوصل بالياء

[1] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 151.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، ص 515.

[3] حازم القرطاجني المنهاج، ص 271.

[4] ابن جني الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ط1، سنة 1952م، ج1، ص84.

في روي القافية يؤدي إلى تعثر النغم، وتشتت اتساقه، غير أن هذا العرش الذي تعتليه القافية قد تعرض للإهتزاز بفعل ثورة الشعر العربي الحديث« ...إذ دعا قسم من الشعراء المحدثين إلى الاستغناء عن القافية لأنها بنظامها وقوانينها تحد من حرية الشاعر الباحث عن أقصى حدود الحرية في التعبير الشعري، لذلك فقد تنوعت...وتعددت أنماطها وأشكالها، كما استغنى عنها الكثير من شعراء القصيدة الحديثة المستعيضين عنها بقوى إيقاعية جديدة... »[1]، ويقول الشاعر جميل صدقي الزهاوي الذي جرب النظم بغير قافية، مبينا رأيه في الموضوع: «...ولا أرى مانعا من تغيير القافية بعد كل بضعة أبيات من القصيدة عن الانتقال من فصل إلى آخر كما فعلت في عدة قصائد، لا دفعا لملل السامع من سماع القافية في كل بيت، كما يدعي بعضهم، فتلك حجة من يعجز عن إجادتها، وإلا لمل الناظر وجوه الناس لوجود أنف بارز في وسط كل وجه، بل إراحة للشاعر من كد الذهن لوجدانها، فإن الإتيان بها متمكنة ليس في قدرة كل شاعر[2]»، وإذا كان الشاعر الزهاوي يعلن صراحة عجزه عن الإتيان بالقوافي المتمكنة وإجادتها في كل مرة، مما حذا به إلى التخلي عنها بين الحين والآخر، فإن البعض الآخر من دعاة التجديد الذين يوجهون سهامهم إلى القافية الملتزمة في القصيدة، ولأنهم وجدوا أن الشعرين اليوناني والروماني يقاسان بأزمنة متساوية، فالشعر عندهم موزون وغير مقفى، كذلك رأوا شكسبير ينظم مسرحياته في شعر مرسل لا قافية له، لذلك نادى المجددون بتحطيم كل ما يعوق النفاذ إلى آفاق الشعر الدرامي، واستجاب لهذه الدعوات الكثير من الشعراء فنظموا قصائد غير مقفاة[3]، وفي مقابل ذلك يطالعنا بعض المحدثين عرفوا القافية، مقتفين في ذلك آثار النقاد القدامى، واجتهدوا في إعادة الوظيفة الحقيقية إليها، في الشعر، وركزوا على أهميتها فيه، فإبراهيم أنيس يعرف

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 86.

[2] نقلا عن حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين دراسة نظرية وتطبيقية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع القاهرة، مصر، ط1، سنة 2005م، ص 116.

[3] ينظر: أبو السعود سلامة أبو السعود، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، مصر، سنة 2010م، ص 103.

القافية فيقول ضمن كتابه موسيقى الشعر« ...ليست القافية الا عدة أصوات تتكرر في أواخر الاشطر أو الأبيات في القصيدة وتكرراها هذا يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية، وهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد »[1]، ويرتكز تعريف إبراهيم أنيس على قضية الصوت وتردده على الأسماع، والتي تستمتع بهذا التردد الصوتي القافوي، أما محمد صابر عبيد فيشبه طابع موسيقى القافية بطابع الأوزان التجريدي في قوله« ...القافية وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة، أي أنها تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات وأنها لذلك لها طابع التجريد الذي للأوزان[2] » .

ويضيف محمد صابر عبيد، إلى هذا التعريف الشكلي للقافية، تأكيده على أهمية حضورها على نحو أو أخر في معظم الأنماط الشعرية التي تسيطر على القصيدة العربية الحديثة في وضعها الراهن[3]»، وينعت عبد السلام المساوي نظرة المحدثين إلى القافية بالتحول الهام« فبعد أن كانت (القافية) عنصر إجباريا في الشعر التقليدي، صارت في الشعر الجديد عنصرا للحرية شأنها في ذلك شأن تعاقب المصوتات ومعنى ذلك أنها خضعت للتطور وليس إلى التحطيم لكي تقوم بوظيفتها الجمالية والدلالية في سياق العلاقات القائمة بين البنيات النصية التي تعمل على تحقيق التكامل الفني للقصيدة »[4]، فلكل عصر ظروفه، وتطوراته التي قد تطال بعض العناصر التي كانت تعد أساسية في القصيدة القديمة، لتصبح عناصر اختيارية في عصرنا الحالي، هذا حسب رأي المساوي، فلكل نظام ايجابياته وسلبياته، وهذا إبراهيم أنيس، يطرق هذه المسألة في تحديده لقيمة القافية في الشعر الحديث فيقول: «...إذا كان النظام القديم للقافية قد جنى أحيانا على بعض الأخيلة الشعرية، وقيدها بقيود ثقيلة، فليس من الحكمة في شيء أن تعالج مثل هذا العيب بعيب اكبر، وذلك هذه الثورة الجامعة الجارفة

[1] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 246.

[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص87.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 86.

[4] عبد السلام المساوي البيات الدالة في شعر أصل دنقل، ص 69.

التي تتكر كل ما لموسيقى القافية من تأثير سمعي جميل... »[1]، فالقافية تملك وظيفة نغمية هامة، سلط الضوء عليها الناقد سيد البحراوي بقوله: «إن أهمية القافية تكمن في أنها تقع في نهاية البيت أي الموقع الأساسي للتنغيم في اللغة العربية، مما يؤثر تأثيرا تاما على إيقاع النهاية الذي هو أهم موقع- إيقاعيا- في البيت »[2].

هذا التنغيم الذي ينشا أساسا عن طريق تكرار القافية في كل بيت من أبيات القصيدة، مما يخلق إيقاعا خاصا وموحدا فيها، ويؤكد على هذا المعنى الدكتور عوني عبد الرؤوف في قوله عن تكرار القوافي: «...هو السبب في احداث النغم في الأبيات، وهو المسؤول عن الإيقاع الموحد، ووحدة النغم بالقصيدة كلها »[3]، كما تمثل القافية أيضا ذروة الايقاع الصوتي الشعري، يصفها بذلك محمد الهادي الطرابسلي في كتابه الأسلوب في الشوقيات حين قال: «....إن القافية تمثل قمة الإرتفاع الصوتي في البيت الشعري[4] ».

وتبدو أكثر توقيعا وتأثيرا، حينما تكون متمكنة في مكانها، غير مغتصبة ولا مستكرهة، وعذبة سلسة المخرج، وموسيقية مناسبة للمعنى، أي أنها ليست مجلوبة من أجل تنمية نهاية، بل تكون نهاية البيت هي التي تحدها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه[5]، فهي تحضر مع النص لتشكل مع الوزن بؤرة إيقاعية تدعم الإيقاع الخارجي للقصيدة، فعلى الرغم من الترنمات الصوتية التي يبعثها الوزن، فهذه الاستثارة النفسية التي يحققها الوزن، تكون أقل شأنا من ترنمات القافية، لأنها« ...تضيف بموسيقاها قوة ومفعولا، لا تتوافر عن طريق الوزن وحده »[6]، فضلا عن أنها تمنح للوزن ترنمات خاصة كي تحافظ على الوحدة الموسيقية فيها، مما يدل على رجحان كفة القافية على الوزن، ويكون اختيارها في القصيدة

[1] إبراهيم انيس، موسيقى، الشعرية، ص 383.

[2] سيد البحرواي، الإيقاع في شعر السياب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر سنة 2011م، ص34.

[3] عوين عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ص09.

[4] محمد الهادي الطرابسي، الأسلوب في الشوقيات، ص 48.

[5] ينظر: موفق قاسم الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، ص 89.

[6] عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط1، سنة 1985م، ص 74.

أبعد منالا من اختيار بحرها[1]، فدورها لا يقتصر على الصوت فقط، بل هي تحرز أهدافا دلالية في النص ذلك أنها تعتبر« ...احدى الركائز الأساسية التي تنهض على محاولة إيجاد رابط صميمي بين الإيقاع والدلالة في النص، ذلك أن الصفة الإفتتاحية التي تتميز بها القافية، لا يمكن أن تكتفي بدور الضابط

الموسيقى المجرد وإلا فإن القصيدة تفقد بذلك جزءا مهما من حيويتها وقوة أدائها[2]» ذلك أنها تشترك في تشكيل الدلالة لأنها جزء مهم من أجزاء بناء التجربة الشعرية، تحوز على ثنائية الأدوار، دور صوتي ودور دلالي يخدم الموضوع، هذان الدوران اللذان يعززان وظيفة القافية في النص، بشكل عفوي وليس مصطنعا، لأن منطلقه هو الذات الشاعرة، التي تنطلق بالقول الشعري فور تأثرها بسلطان العواطف، فتنجرف الكلمات منسحبة على لسان الشاعر بأوزانها، وقوافيها، دونما تحضير قبلي، وفي ضوء ما تقدم يجدر بنا الإعتراف بأهمية القافية ضمن القصيدة، ولا مناص من الدخول في مفاصلها عبر سياقات الحصري الرثائية:

أولا- قوافي مرثيات ديوان المتفرقات:

تميزت قوافي مرثيات ديوان المتفرقات بأنها مطلقة جميعها، متوزعة على أربعة أنماط:

- **مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بمد:** نفسها الشعري (15 بيتا) بنسبة (14.85%) من مراثي هذا الديوان، اطردت مرتين بنسبة (25%) من نفس الغرض من هذا الديوان.

- **مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بهاء:** بنفس (09 أبيات) بنسبة (8.91%)، اطردت مرتين بنسبة (25%).

- **مطلقة مؤسسة موصولة بمد:** بنفس (07 أبيات) بنسبة (06.93%)، اطردت مرة واحدة بنسبة (12.5%).

[1] ينظر: سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوري، دراسة أسلوبية، ص 196-197.

[2] محد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص 136.

- **مطلقة مردوفة موصولة بمد:** بنفس شعري يقدر بـ (70 بيتا) بنسبة (69.30%)، واطردت (03 مرات) بنسبة (37.5%).

وغاب عن قوافيه المطلقة نمطي القوافي المؤسسة الموصولة بهاء، والمطلقة المردوفة الموصولة بهاء أيضا. كما استعان الحصري بثلاثة أنواع من القوافي من بين خمسة إذا صنفناها تبعا لعدد المتحركات بين ساكنيها، فكانت نتائج هذا الإحصاء كالتالي:

-نظم (70 بيتا) من قافية المتواتر، وهو ما يمثل بنسبة (69.30%) من مجموع قوافي مرثيات المتفرقات، إطردت هذه القوافي (03 مرات)، من نفس الغرض في نفس الديوان، بنسبة (37.5%) منه.

- نظم (12 بيتا) من قافية المتدارك بنسبة (21.78%)، ثلاث مرات. بنسبة (37.5%).

-نظم (09 أبيات) من قافية المتراكب، بنسبة (25%)، مرتين بنسبة (25%) ولم يستعمل كلا من قوافي: المترادف والمتكاوس من مراثي هذا الديوان.

عمد الشاعر في مراثي هذا الجزء من المدونة إلي جعل أربعة حروف هجائية رويا لقصائده، وتم له ذلك على النحو الآتي:

- **روي التاء:** نفسه الشعري (66 بيتا) بنسبة (65.34%)، طرقه في مناسبة قول واحدة قصيدة بنسبة (12.5%) .

-**روي الراء:** نفسه الشعري (20 بيتا) بنسبة (19.80%)، اطرد هذا الحرف ثلاث مرات (مقطوعتين+ قصيدة)، وهو ما يمثل نسبة (37.5%) .

- **روي الباء:** نفسه (9 أبيات) بنسبة (8.91%)، إطرداه مرتين (نتفة+ قصيدة) بنسبة (25 %).

- **روي الميم:** نفسه (6 أبيات) بنسبة (05.94%)، إطراده مرتين (نتفة+ مقطوعة) بنسبة (25%) .اما حركات الروي في مرثيات المتفرقات فجاءت على الترتيب الآتي:

- **الضمة:** بـ (68 بيتا) نسبتها (67.62%) إطردت مرتين (25%)
- **الكسرة:** بـ(19 بيتا) نسبتها (19.81%) اطردت ثلاث مرات (37.5%)
- **الفتحة:** بـ (13 بيتا) نسبها (12.87%) اطردت ثلاث مرات (37.5%)

والجداول التالية تعبر عن النتائج المحصل عليها من خلال الإحصاءات المذكورة أعلاه:

أنواع القوافي المطلقة	النفس والنسب المئوية		الاطراد ونسبته المئوية	
مجردة من الردف والتأسيس موصولة بمد	**15**	**%14.85**	**02**	**%25**
مجرده من الردف والتأسيس موصولة بهاء	**09**	**%08.91**	**02**	**%25**
مؤسسة موصولة بمد	**07**	**%06.93**	**01**	**%12.5**
مؤسسة موصولة بهاء	/	/	/	/
مردوفة موصولة بمد	**70**	**%69.30**	**03**	**%37.5**
مردوفة موصولة بهاء	/	/	/	/

جدول يمثل أنواع القوافي في مراثي ديوان المتفرقات

أسماء القوافي تبعا لعدد الحركات بين ساكنيها	**النفس ونسبته %**		**الإطراد ونسبته%**	
المتواتر /0/0	**70**	**%69.30**	**03**	**%37.5**
المترادف /00	/	/	/	/
المتدارك /0//0	**22**	**%21.78**	**03**	**%37.5**
المتراكب /0///0	**09**	**%08.91**	**02**	**%25**
المتكاوس /0////0	/	/	/	/

جدول يمثل أسماء قوافي مراثي ديوان المتفرقات تبعا لعدد المتحركات بين آخر ساكنين:

حرف الروي	النفس الشعري	%	اطراد أشعار الرثاء				%
			نتفة	مقطوعة	قصيدة	المجموع	
ت	66	%65.34	/	/	01	01	%12.5
ر	20	%19.80	/	02	01	03	%37.5
ب	09	%08.91	01	/	01	02	%25
م	06	%05.94	01	01	/	02	%25

جدول يمثل نفس وإطراد ونسبة حروف الروي في مراثي المتفرقات

المجرى	الضمة		الكسرة		الفتحة	
النفس و%	68	%67.62	19	%19.81	13	%12.87
الاطراد و%	02	%25	03	%37.5	03	%37.5

جدول يمثل حركة الروي في مراثي المتفرقات

ثانيا- قوافي ديوان الإقتراح:

تميزت قوافي ديوان الاقتراح بأنها متراوحة بين الإطلاق والتقييد، أما المطلقة منها فكان نفسها الشعري(2042 بيتا)، بنسبة (%93.01)، اطردت) 164 مرة)بنسبة(94.77%)من مجموع قصائد الاقتراح، توزعت على ستة أنماط:

-**مجردة من الردف والتأسيس موصولة بمد:** نفسها الشعري (871) بنسبة (39.68%) إطرادها (60 مرة) بنسبة (34.68%).

- **مجردة من الردف والتأسيس موصولة بخروج:** نفسها الشعري (279 بيتا) بنسبة (12.71%)، إطرادها (07 مرات) بنسبة (04.04%).

- **مؤسسة موصولة بمد:** نفسها الشعري (08 أبيات) بنسبة (0.36%) إطرادها (03 مرات) بنسبة (1.73%).

-**مؤسسة موصولة بهاء:** نفسها(02) بنسبة (0.09%) إطرادها مرة واحدة بنسبة (0.57%).

- **مردوفة موصولة بمد:** نفسها الشعري (825 بيتا شعريا) بنسبة (37.58%)، إطرادها (71 مرة) بنسبة (41.04%).

- **مردوفة موصولة بهاء:** نفسها الشعري (57 بيتا) بنسبة (2.59%)، إطرادها (22 مرة) بنسبة (12.71%).

أما القوافي المقيدة فوردت في الاقتراح بنفس ضئيل مقارنة به في القوافي المطلقة، وصل إلى (153 بيتا شعريا) بنسبة (6.96%) وإطردت (09 مرات) بنسبة (5.19%) توزعت على نمطين اثنين هما:

- **مجردة من الردف والتأسيس:** نفسها الشعري (151 بيتا شعريا) بنسبة (6.87%) اطردت (08 مرات) بنسبة (4.62%).

- **مؤسسة** نفسها الشعري (02)، بنسبة (0.09%)، اطردت (مرة واحدة) بنسبة(0.57%).

مع الإشارة إلى أنه لم ينظم شعرا قوافيه مقيدة مردوفة مطلقا في ديوان الاقتراح.

استعان الحصري بثلاثة أنواع من القوافي من بين خمسة، إذا صنفناها تبعا لعدد المتحركات بين ساكنيها، فكانت نتائج الإحصاء كالتالي:

-نظم (1305 بيتا) من قافية المتواتر بنسبة (59.45%) اطردت هذه القوافي (87 مرة)، بنسبة(50.58%) في الاقتراح .

-نظم (478بيتا) من قوافي المتدارك، بنسبة (21.77%)، اطردت هذه القوافي (50 مرة)، بنسبة (29.06%) منه.

-نظم (412 بيتا) من قافية المتراكب، بنسبة (18.76%)، اطردت (35 مرة) بنسبة (20.34%) . واللافت للانتباه هو عدم طرقه لقوافي المترادف والمتكاوس في ديوانه هذا .

عمد الحصري في ديوان الاقتراح إلى طرق جميع الحروف الهجائية(ال: 29) وفقا للترتيب الهجائي المغربي، وتم له ذلك على النحو والترتيب التاليين:

- روي الراء: نفسه الشعري (248 بيتا)، بنسبة (11.28%)، إطراده (08 مرات)، بنسبة (4.65%) حل الأول مع كل من النون والقاف والكاف والهاء والزاي والتاء من حيث الاطراد.
- روي النون: نفسه الشعري (152 بيتا) بنسبة (6.91%) .
- روي الميم: نفسه الشعري (134 بيتا) بنسبة (6.09 %)،

حل الثامن بإطراد (07 مرات) بنسبة (4.06%) مع كل من الثاء، و الطاء، والفاء، ولام الألفن والذال، والغين.

-روي القاف: نفسه الشعري (133 بيتا) بنسبة (6.05%).

-روي الكاف: نفسه الشعري (99 بيتا) بنسبة (4.50%).

- روي السين: نفسه الشعري (82 بيتا) بنسبة (3.73%)، حل في المرتبة (15) مع كل من اللام، والباء، والواو، والصاد، والظاء، لأنه إطراد (06 مرات) بنسبة (3.48%).

- **روي اللام وروي الثاء:** نفسهما الشعري (79 بيتا) بنسبة (3.59%).

- **روي الباء:** نفسه الشعري (78 بيتا) بنسبة (3.55%).

- **روي الطاء:** نفسه الشعري (67 بيتا) بنسبة (3.04%).

- **روي الهمزة وروي الفاء:** نفسهما الشعري (66 بيتا) بنسبة (3%)، إطرد روي الهمزة مرتين بنسبة (1.16%)، وهذا مكنه من الحصول على المرتبة (27) من حيث الاطراد .

- **روي لام الألف:** نفسه الشعري (65 بيتا) بنسبة (2.95%).

- **روي الهاء:** نفسه الشعري (63 بيتا شعريا) بنسبة (2.86%).

- **روي العين:** نفسه الشعري (61 بيتا) شعريا بنسبة (2.77%)، حل في المركز (21) من حيث الاطراد الذي بلغ (05 مرات) بنسبة (2.90%)، يتقاسم هذه الرتبة مع كل من الحاء، والدال، والضاد، والشين.

- **روي الزاي:** نفسه الشعري (59 بيتا) شعريا، بنسبة (2.68%).

- **روي الواو وروي الياء:** نفسهما الشعري (58 بيتا شعريا) بنسبة (2.63%)، احتل روي الياء مع روي الخاء المركز (28) لأنهما اطرادا مرة واحدة بنسبة (0.58%).

-**روي التاء:** نفسه الشعري (57 بيتا شعريا)، بنسبة مئوية تقدر ب (2.59 %).

- **رويا الحاء والصاد:** نفسهما الشعري (56 بيتا) بنسبة (2.54%).

-**روي الدال وروي الجيم وروي الظاء:** نفسها الشعري (54 بيتا شعريا) بنسبة (2.45%)، إطرد الجيم (04 مرات) بنسبة (2.32%)، فجاء في الرتبة(26) حسب الاطراد.

- **روي الضاد:** نفسه الشعري (52 بيتا) بنسبة (2.36%).
- **رويا الشين والذال:** نفسها الشعري (49 بيتا) بنسبة (2.23%).

أما حركات مجرى الروي في الاقتراح فجاءت على النحو والترتيب التاليين:

- **الفتحة:** نفسها الشعري (798 بيتا) بنسبة (61.52%) اطردت (81 مرة) بنسبة (46.82%).

- **الكسرة:** نفسها الشعري (662 بيتا) بنسبة (51.04%) اطردت (47 مرة) بنسبة (27.16%).

- **الضمة:** نفسها الشعري (584 بيتا) بنسبة (45.02%)، اطردت (36 مرة) بنسبة (20.80%).

- **عدم وجود المجرى:** كان ذلك في (153 بيتا) بنسبة (11.79%)، اطرد ذلك (09 مرات) بنسبة (05.20%).

- الجداول التالية تعبر عن النتائج المحصل عليها من خلال الإحصاءات المذكورة أعلاه:

أنواع القوافي المطلقة	النفس	%	لاطراد	%
مجردة من الردف والتأسيس موصولة بمد	871	%39.68	60	%34.68
مجردة من الردف والتأسيس موصولة بخروج	279	%12.71	07	%04.04
مؤسسة موصولة بمد	08	%0.36	03	%1.73
مؤسسة موصولة بهاء	02	%0.09	01	%0.57
مردوفة موصولة بمد	825	%37.58	71	%41.04
مردوفة موصولة بهاء	57	%02.59	22	%12.71

جدول يمثل أنواع القوافي المطلقة في ديوان الاقتراح

أنواع القوافي المقيدة	النفس	%	الاطراد	%
مجردة من الردف والتأسيس	151	%06.87	08	%04.62
مؤسسة	02	%0.09	01	%0.57
مردوفة	/	/	/	/

جدول يمثل أنواع القوافي المقيدة في ديوان الاقتراح

أسماء القوافي تبعا لعدد الحركات بين ساكنيها	النفس	%	الاطراد	%
المتواتر /0/0	1305	%59.45	87	%50.58
المترادف/00	/	/	/	/
المتدراك /0//0	478	%21.77	50	%29.06
المتراكب/0///0	412	%18.76	35	%20.34
المتكاوس /0////0	/	/	/	/
جدول يمثل أسماء قوافي الاقتراح تبعا لعدد المتحركات بين اخر ساكنين[1]				

[1]–ملاحظة استثنينا من هذا الإحصاء بيتين من السريع قافيتهما غير واضحة (مطلقة أو مقيدة) لان شطريهما الثانيين غير موجودين ادرجهما المحققان ضمن قافية الهاء، ولاندري مبررهما في تصنيفهما هذا، ينظر: الحصري، الديوان، ص 441.

حسب النفس				حسب عدد الأشعار				حسب النفس				حسب عدد الأشعار			
الحرف	الرتبة	النفس	%	الرتبة	الاطراد	%		الحرف	الرتبة	النفس	%	الرتبة	الاطراد	%	
ر	1	248	%11.28	1	08	%4.65		ز	16	59	%2.68	1	08	%4.65	
ن	2	152	%6.91	1	08	%4.65		و	17	58	%2.63	15	06	%3.48	
م	3	134	%6.09	8	07	%4.06		ي	17	58	%2.63	28	01	%0.58	
ق	4	133	%6.05	1	08	%4.65		ت	19	57	%2.59	1	08	%4.65	
ك	5	99	%4.50	1	08	%4.65		ح	20	56	%2.54	21	05	%2.90	
ص	6	82	%3.73	15	06	%3.48		ص	20	56	%2.54	15	06	%3.48	
ل	7	79	%3.59	15	06	%3.48		د	22	54	%2.45	21	05	%2.90	
ث	7	79	%3.59	8	07	%4.06		ج	22	54	%2.45	26	04	%2.32	
ب	9	78	%3.55	15	06	%3.48		ظ	22	54	%2.45	15	06	%3.48	
ط	10	67	%3.04	8	07	%4.06		ض	25	52	%2.36	21	05	%2.90	
ء	11	66	%3.00	27	02	%1.16		ش	26	49	%2.23	21	05	%2.90	
ف	11	66	%3.00	8	07	%4.06		ذ	26	49	%2.23	08	07	%4.06	
لا	13	65	%2.95	8	07	%4.06		غ	28	48	%2.18	08	07	%4.06	
ه	14	63	%2.86	1	08	%4.65		خ	29	21	%0.95	28	01	%0.58	
ع	15	61	%2.77	21	05	%2.90									

جدول يمثل رتب ونفس واطراد % لحروف الروي في ديوان الاقتراح

المجرى	الفتحة		الكسرة		الضمة		لا يوجد مجرى	
النفس و%	798	%61.52	662	%51.04	584	%45.02	153	%11.79
الاطراد و%	81	64.82%	47	%27.16	36	%20.80	09	%05.20

جدول يمثل حركة الروي (النفس والاطراد والنسب) في الاقتراح

الروي	نفسه و% في القوافي المطلقة		نفسه و% في القوافي المقيدة		الروي	نفسه و% في القوافي المطلقة		نفسه في القوافي المقيدة	
ر	248	%11.28	/	/	ع	61	%2.77	/	/
ن	152	%6.91	/	/	ز	59	%2.68	/	/
م	132	%6.00	/	/	و	58	%2.63	/	/
ق	35	%1.59	98	%4.46	ي	58	%2.63	/	/
ك	96	%4.36	03	%0.13	ت	57	%2.59	/	/
س	82	%3.73	/	/	ح	56	%2.54	/	/
ل	79	%3.59	/	/	ص	56	%2.54	/	/
ث	38	%1.72	39	%1.77	د	54	%2.45	/	/
ب	78	%3.55	/	/	ج	54	%2.45	/	/
ط	67	%3.04	/	/	ظ	49	%2.23	05	%0.22
ء	66	%3.00	/	/	ض	52	%2.36	/	/
ف	64	%2.91	02	%0.09	ش	47	%2.13	/	/
لا	65	%4.32	/	/	ذ	49	%2.23	/	/
ه	63	2.86	/	/	غ	46	%2.09	02	%0.09
					خ	21	%0.95	/	/

جدول يمثل (نفس و%) لحروف الروي في القوافي المطلقة والمقيدة في ديوان الاقتراح

ثالثا- قوافي مرثيات الذيل:

تميزت قوافي مرثيات الذيل على الاقتراح، بأنها مطلقة جميعها جاءت على نمط واحد: مطلقة مردوفة بمد بنفس شعري يقدر بـ (435 بيتا شعريا) وهو ما يمثل نسبة (100%)، إطردت (29 مرة) بنسبة (100%) كذلك، وغابت عنه باقي الأنماط الخمسة الأخرى.

استعان الحصري بنوع واحد فقط من القوافي، المصنفة تبعا لعدد متحركاتها بين الساكنين، وهو نوع المتواتر، على مدار قصائد الذيل، وغابت عنها الأنواع الأخرى.

كما عمد إلى جعل حروف الهجاء -حسب الترتيب المغربي- جميعها رويا لقصائد الذيل، لكل حرف قصيدة، فتساوى النفس الشعري (15 بيتا) بنسبة (3.44%) وهي نفسها نسبة

الاطراد، في جميع القصائد، ما عدا قصيدتين الاولى والأخيرة (روي الهمزة وروي الياء) فكان نفس الأولى (14 بيتا) بنسبة (3.21%)، ونفس الأخيرة (16 بيتا) بنسبة (3.67%)، وكانت نسب الاطراد متساوية، في هذا الديوان برمته (3.44%)، لأن الشاعر خصص لكل حرف قصيدة واحدة، حتى ولو تغير النفس الشعري في قصيدتين اثنتين . أما حركات الروي في ديوان الذيل فكانت كلها متحركة:

- **مجرى الفتحة:** نفسه الشعري (75 بيتا) بنسبة (17.24%) إطرد (05 مرات) بنسبة تساوي نسبة نفسه الشعري.

- **مجرى الكسرة:** نفسه الشعري (195 بيتا) بنسبة (44.82%) اطراده (13) بنسبة تساوي نسبة نفسه الشعري.

- **مجرى الضمة:** نفسه الشعري (165 بيتا) بنسبة (37.95%) إطراده (11 مرة) بنسبة هي نفسها نسبة نفسه الشعري.

والجداول التالية تعبر عن النتائج المتحصل عليها من خلال الإحصاءات المذكورة أعلاه:

أنواع القوافي	النفس و%		الاطراد و%	
مطلقة مردوفة بمد	435	%100	29	%100

جدول يمثل أنواع القوافي في ديوان الذيل

أسماء القوافي لعدد الحركات بين ساكنيها	النفس	%	اطراد	%
التواتر /0/0	435	%	29	%

جدول يمثل أسماء قوافي الذيل تبعا لعدد المتحركات بين آخر ساكنين

الروي	النفس و%		الاطراد%		الروي	النفس و%		الاطراد و%	
ء	14	%3.21	01	%3.44	م	15	%3.44	01	%3.44
ب	15	%3.44	01	%3.44	ن	15	%3.44	01	%3.44
ت	15	%3.44	01	%3.44	ص	15	%3.44	01	%3.44
ث	15	%3.44	01	%3.44	ض	15	%3.44	01	%3.44
ج	15	%3.44	01	%3.44	ع	15	%3.44	01	%3.44
ح	15	%3.44	01	%3.44	غ	15	%3.44	01	%3.44
خ	15	%3.44	01	%3.44	ف	15	%3.44	01	%3.44
د	15	%3.44	01	%3.44	ق	15	%3.44	01	%3.44
ذ	15	%3.44	01	%3.44	س	15	%3.44	01	%3.44
ر	15	%3.44	01	%3.44	ش	15	%3.44	01	%3.44
ز	15	%3.44	01	%3.44	ه	15	%3.44	01	%3.44
ط	15	%3.44	01	%3.44	و	15	%3.44	01	%3.44
ظ	15	%3.44	01	%3.44	لا	15	%3.44	01	%3.44
ك	15	%3.44	01	%3.44	ي	16	%3.67	01	%3.44
ل	15	%3.44	01						

جدول يمثل (النفس والاطراد و%) لحروف روي ديوان الذيل

المجرى	الفتحة		الكسرة		الضمة	
النفس و%	75	%17.24	195	%44.82	165	%37.93
الاطراد و%	05	%17.24	13	%44.82	11	%37.93

جدول يمثل حركة الروي في الذيل

رابعا- قوافي المدونة:

تنوعت قوافي المدونة بين الإطلاق والتقييد، وغلبت الأولى على الثانية في تعداد أبياتها وإطرادها ونسبها، فبلغت قوافي الحصري المطلقة فيها عدد (2578 بيتا) شعريا بنسبة (94.29%) باطراد بلغ (201) بنسبة (95.68%)، في حين كان عدد أبيات القوافي

المقيدة (153 بيتا) بنسبة (5.59%)، باطراد (09 مرات) بنسبة (4.27%) من مجموع قصائد المدونة، وهذه النسبة القليلة تقاربها القوافي المقيدة في الشعر العربي، وذلك حسب الإحصاء الذي أجراه إبراهيم أنيس حيث يقول: «.. وهذا النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي، لايكاد يجاوز (01%)، وهو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين، وذلك لأن الغناء في العصر العباسي قد التأم مع هذا النوع وانسجم، بل لا يزال الملحن فينا يرى في مثل هذه القافية أطوع وأيسر في تلحين أبياتها »[1] والغناء تقابله موسيقى النياحة في مرثيات الحصري، ونسبة (1%) من القوافي المقيدة في الشعر الجاهلي ليست ببعيدة عن نسبة (5.59%) منها في المدونة قيد الدراسة، فكلاهما ضئيل جدا مقارنة بنسبة القوافي المطلقة، التي أحصاها إبراهيم أنيس في الشعر العربي، والتي أحصتها الباحثة في مرائي الحصري. وإذا التفتنا إلى البحور الشعرية التي تناسب القوافي المقيدة، فإننا نجد إبراهيم أنيس قد أفصح عنها في قوله: « وتكثر هذه القافية "(المقيدة") في بحر الرمل بنسبة تفوق أي بحر آخر، وهذا البحر...بحر الغناء يؤثره المغنون والملحنون، وقد تجيء هذه القافية بنسب قليلة في بحور مثل: الطويل، الرجز، المتقارب، السريع، وتكاد تنعدم في البحور الأخرى... »[2]، والحصري استعان ببعض هذه البحور المذكورة في الاقتباس، واستغنى عن أخرى بنسب متفاوتة، وذلك ما يجسده الإحصاء التالي في الجدول.

البحر	النفس و %		الاطراد %	
الرمل	105	%68.62	3	%33.33
مجزوء المتقارب	37	%24.18	1	%11.11
الخفيف (التام+ المجزوء)	7	%04.57	3	%33.33
الطويل	02	%01.30	01	%11.11
مجزوء الرجز	02	%1.30	01	%11.11

[1] ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 260.

[2] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

فبحر الرمل تبوأ المركز الأول بنفس شعري (105 أبيات) بنسبة (68.62%) من القوافي المقيدة، وهو ما يوافق قول أنيس السابق "وتكثر هذه القافية في بحر الرمل بنسبة تفوق أي بحر آخر" ويراه بحرا غنائيا بحتا، والحصري لم يشذ عن ذلك الرأي، فطوعه لخدمة النياحة.

-وتلت الرمل بحور المتقارب (مجزوءه) والزجر (مجزوءه)، والرجز(مجزوءه)والطويل بنسب أقل (24.18%و 1.30% و1.30%)وهو ما يوافق قول أنيس السابق« ...تجيء هذه القافية بنسب قليلة في بحور مثل الطويل الزجر المتقارب....».

-واختلف الحصري عن إحصاء أنيس في عدم استعماله للسريع في قوافيه المقيدة، في حين يحصيه أنيس من بين البحور التي تجيء قليلة في القوافي المقيدة، مع كل من الطويل، والرجز، والمتقارب، كما اختلف الحصري عنه كذلك في اعتماده على الخفيف ومجزوءه في ثلاث مناسبات قول، بنفس شعري قدر) 07 أبيات (بنسبة(4.57%)وجعله ضمن قائمة البحور القليلة التي قد تجيء عليها هذه القافية، في الوقت الذي عده فيه أنيس من بين البحور التي تكاد تنعدم فيها هذه القوافي.

1-القوافي المطلقة:

القافية المطلقة هي ما كان رويها متحركا والوصل(*) لازم لها مدًّا أو هاء، فحرف رويها يكون محركا بالفتحة أو الضمة أو الكسرة، وهذا النوع هو الشائع في الشعر العربي القديم[1].

فلكل حركة من هذه الحركات الثلاث نغمتها الخاصة، التي تقوم بدور بارز في تحديد جرس اللفظ وتأثيره على السمع، والروي المتحرك« ...فهو الكثير الشائع في الشعر العربي، ويلتزم الشعراء حركته هذه، ويراعونها مراعاة تامة لا يحيدون عنها... »[2]، وإذا حادوا يكونون

(*) الوصل حرف مد (ألف واو ياء) ناشيء عن إشباع الروي في القوافي المطلقة، أو هاء تلي الروي المتحرك ينظر مامون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية بين التراث والتجديد مؤسسة المختار والتوزيع، مصر، ط1، سنة 2007م، ص292.

[1] ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 117.

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 260.

قد وقعوا في عيب من عيوب القافية، ومما لاشك فيه أن القافية المطلقة تكون أصعب على الشاعر من القافية المقيدة، إذ يلزم فيها الشاعر بحركات الإعراب في آخر القافية[1]، ولعل شيوع هذه القافية في الشعر العربي القديم، وعند الحصري أيضا يأتي بسبب ارتفاع نبرتها الإيقاعية التي تناسب رغبة البوح والتصريح بالمشاعر وبخاصة الحزينة المتألمة منها جراء الفقد. ونجد شاعرنا قد قام باستغلال الأنماط الستة التي قد تأتي عليها القوافي المطلقة، لكن بنسب متفاوتة، فكانت نتائج الإحصاء الذي أجرته الباحثة كالتالي:

- **قواف مطلقة مجردة من الردف**(*) **والتأسيس**(**) **موصولة بمد:** نفسها الشعري (886 بيتا) شعريا بنسبة (32.41%) اطردت هذه القوافي (62 مرة)، وهو ما يعادل نسبة (29.52%) من مجموع قوافي المدونة.

- **قواف مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بخروج**(***) : نفسها الشعري (288 بيتا) شعريا بنسبة (10.53%)، اطردت هذه القوافي في (09 قصائد)، وهو ما يمثل نسبة (04.28%) من مجموع قوافي المدونة.

- **قوافي مطلقة مؤسسة موصولة بمد:** نفسها الشعري (15 بيتا) شعريا بنسبة (0.54%) اطردت هذه القوافي (04 مرات) بنسبة (1.90%).

- **قواف مطلقة مؤسسة موصولة بخروج:** نفسها الشعري بيتين اثنين، بنسبة (0.07%)، اطردت مرة واحدة بنسبة (0.47%).

---

[1] ينظر: صفاء خلومي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص217.

(*) الردف: فاصل حرف مدلين حركة ما قبله من جنسية، يقع قبل الروي مباشرة ليس بينهما فاصل، ينظر عبد الحليم وجيه، العروض والقافية بين التراث والتجديد، ص 239.

(**) التاسيس: ألف بينها وبين الروي حرف يجوز تغييره، ينظر: مأمون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية بين التراث والتجديد، ص 295.

(***) الخروج: هو حرف المد الناشيء عن إشباع حركة هاء الوصل، ينظر: مأمون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية بين التراث والتجديد، ص 293.

- **قواف مطلقة مردوفة موصولة بمد:** نفسها الشعري (1330 بيتا) شعريا، بنسبة (48.66%)، اطردت (103 مرات) بنسبة (49.04%).

- **قواف مطلقة مردوفة موصولة بخروج:** نفسها الشعري (57 بيتا) بنسبة (02.08%) اطردت (22 مرة) بنسبة (10.47%).

ترتيب أنماط القوافي المطلقة حسب النفس وحسب الاطراد كمايلي:

- **مردوفة موصولة بمد:** تصدرت جميع الأنماط حسب النفس والإطراد

-**مجردة من الردف والتأسيس موصولة بمد:** ترتيبها الثاني من حيث النفس والإطراد كذلك.

- **مجردة من الردف والتأسيس موصولة بخروج:** ترتيبها الثالث حسب النفس والرابع حسب الاطراد.

-**مردوفة موصولة بخروج:** ترتيبها الرابع حسب النفس، الثالث حسب الاطراد .

- **مؤسسة موصولة بمد:** الخامسة حسب النفس والاطراد معا.

- **مؤسسة موصولة بخروج:** ترتيبها السادس والأخير حسب النفس والاطراد معا.

2- القوافي المقيدة:

تعتبر القافية مقيدة إذا كان رويها ساكنا، وهذا النوع من القوافي قليل الشيوع في الشعر العربي، حسب إحصاء الدكتور إبراهيم أنيس ذكرنا تفاصيله في اقتباس سابق، وعلى الرغم من أن هذا النوع من القوافي تحرر الشاعر من ضرورة الالتزام بالحركات الاعرابية في أخر القافية، وتسهل عليه عملية النظم، إلا أن الحصري نظم منها نزرا قليلا من الشعر الرثائي، ذلك إذا ما قارناه بالنوع الثاني من القوافي، وكان باختياره هذا محافظا غير مجدد . واستعان بنمطين من أنماط القوافي المقيدة وأهمل الثالث، ذلك أن القافية المقيدة

منها« ...المجردة وهي ما لم يقع فيها تأسيس ولا ردف...ومنها المقيدة المؤسسة...ومنها المقيد المردف »[1].

وكانت نتائج الإحصاء هي الآتية بالترتيب:

- **قافية مقيدة مجردة من الردف والتأسيس:** نفسها الشعري (151 بيتا) شعريا بنسبة مئوية مقدرة بـ (05.52%)، باطراد (08 مرات) وهو ما يمثل نسبة (03.80%) من مجموع قوافي المدونة.

- **قافية مقيدة مؤسسة:** بنفس شعري ضئيل جدا قدر بنتفة واحدة، متكونة من بيتين اثنين بنسبة (0.07%)، واطراد مرة واحدة فقط بنسبة (0.47%) من مجموع قوافي الديوان.

ولم ينظم شعرا مطلقا في نمط القوافي المقيدة المردوفة.

3- القافية باعتبار الحركات:

تنقسم القافية باعتبار الحركات إلى خمسة أنواع: المتكاوس والمتراكب والمتدراك، والمتواتر، والمترادف تختلف بعضها عن البعض بفارق عدد الحركات:

أ-قافية المتكاوس:

وهي ما اجتمع فيها أربع حركات بين ساكنين[2]، وهذا الاسم مأخوذ من تكاوس الإبل وهو ازدحامها على الماء، فسميت بذلك لازدحام الحركات فيها، وقيل من تكاوس النبت مال بعضه على بعض، أي أن هذا النوع سمي متكاوسا لاضطرابه واهتزازاه بسبب كثرة حركاته، ومن ثم شبه بتكاوس الدواب على الماء، أو تكاوس الدابة أي ميلها واضطرابها إذا مشت على ثلاث قوائم.

[1] أمين الدين الاربيلي، كتاب القوافي، ص 62. 63.

[2] ينظر: العصامي، الكافي الوافي بعلم القوافي، ص 71.

ب-قافية المتراكب:

وهي ما اجتمع فيها ثلاث حركات بين ساكنين[1]، وسمي هذا النوع متراكبا لان الحركات لما توالت فيه ركب بعضها فوق بعض[2].

جـ- قافية المتدارك:

وهي ما اجتمع فيها حركتان بين ساكنين[3]، وسمي متداركا لان إحدى الحركتين قد أدركت أختها من غير عائق بين ساكني القافية[4].

د-قافية المتواتر:

وهي ما اشتملت على حركة بين ساكنين[5]، سميت كذلك، لأن المتحرك قد وليه الساكن، ولم يكن فيه من توالي الحركات ما في المتدراك ومافوقه[6]، ويكون المتواتر في كل قافية مؤسسة مقيدة، وفي كل قافية مردوفة موصولة، كما يكون ذلك في القافية المجردة من الردف والتأسيس بشرطين: أن تكون موصولة وأن يكون ما قبل الروي ساكنا، لان الخروج عن تسكينه يخل بالوزن وبإيقاع القافية معا[7].

هـ- قافية المترادف:

وهي ما اجتمع فيها سكونان ملتقيان[8]، سميت بذلك لأن أحد الساكنين رديف الآخر، كالرديف الذي يلي الراكب، ولأن الغالب في القافية اذا كان في آخرها ساكنان، أن الأول منهما لا يكون إلا ردفا، وهو عبارة عن حرف مد ولين. ويكون هذا النوع في القافية

---

[1] ينظر: مأمون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية بين التراث والتجديد، ص 302.

[2] ينظلا العصامي، الكافي الوافي بعلم القوافي، ص 71.

[3] ينظر: مأمون عبد الحليم وجيه، العروض والقاتفية بين التراث والتجديد، ص 303.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 303.

[5] ينظر: العصامي، الكافي الوافي بعلم القوافي، ص 72.

[6] ينظر: عبد العزيز نبوي، موسوعة موسيقى الشعر، ج2، ص1070.

[7] ينظر: العصامي، الكافي الوافي بعلم القوافي، ص 73.

[8] ينظر: عبد العزيز نبوي، موسوعة موسيقى الشعر، ج2، ص1070.

المردوفة المقيدة فقط وقد تتبعت استعمالات القافية في مراثي الحصري فألفيتها على الترتيب التالي حيث توافق رتبة النفس مع رتبة الا"طراد.

- **قافية المتواتر**: نفسها الشعري (1810 بيتا) شعريا، بنسبة (66.22%)، اطردت (119 مرة) بنسبة (56.66%).

- **قافية المتدارك**: نفسها الشعري (500 بيتا) شعريا، بنسبة (18.29%)، اطردت (53 مرة) بنسبة (25.23%).

- **قافية المتراكب**: نفسها الشعري (421 بيتا) شعريا، بنسبة (15.40%)، اطردت (37 مرة) بنسبة (17.61%) . وغاب عن قوافيه كل من المترادف والمتكاوس، وقد يعود السبب في ذلك، إلى اضطراب هذين النوعين من القوافي وندرتها في الشعر العربي، وصعوبة ورودها في الكلمة العربية، فتوالي أربع حركات يخالف المعتاد، وهو توالي ثلاث حركات وفي تجاوزها عن الاعتدال[1].

في حين استفحل المتواتر فزاد (50%) من مجموع قوافي المدونة. واعتدال هذا النوع أليق للمراثي، التي يحتاج الصوت فيها إلى الانسياب والانطلاق مع زفرات التفجع وآهات التوجع، وتقارب نسب المتدارك والمتراكب، بنسب تقل عن (20%) من مجموع قوافي المدونة، يجعلهما أقل مكانة عند الشاعر، من المتواتر يستخدمهما في بعض موضوعات الرثاء دون غيرها، أهمها شكوى الدهر، والتفجع، وعدم القدرة على الاصطبار، كما غلب وجودها في النتف والمقطوعات مقارنة بالقصائد.

4- القافية باعتبار الروي:

يترتب الروي أخيرا من حيث تلفظ حروف القافية لا الخط« ...وعرفوه بأنه الحرف الذي تعزى إليه القصيدة، أي بأن يقال: قصيدة لامية، أو ميمية أو نحو ذلك، واعترض بأنه يلزم

[1] ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، سنة 1999، ص 174.

عليه الدور (التكرار) ضرورة توقف معرفة الروي حينئذ على ما أخذ في تعريفه، وهو نسبة القصيدة إلى الحروف، وتوقف معرفة النسبة إليه على معرفة الروي، إذ لا تنسب القصيدة إلى حرف حتى يعلم أنه رويها»[1].

ويعرفه أمين الدين الاربيلي فيقول: «...وأما الروي فانه وان اختلفت حروفه لا يختلف موضعه، ولابد من لزومه في قافية كل بيت، فيصبح رسمه على ما أولته، وعندي أن الروي هو ثالث التأسيس، أو ثاني الردف، فان كان البيت مجرد مقيدا، فالروي أول حرف لازم في القافية، وان كان الروي مطلقا، فهو ثاني حرف في البيت لازم »[2]، وحرف الروي يعتبر مرتكز الإيقاع في القافية، وأهم حروفها، وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، ويتكرر في كل بيت.

وقد سمي هذا الحرف رويا لما يأتي:

– أخذه من الروية، وهي الفكرة، لأن الشاعر يرويه، ويفكر فيه.

– تشبيه بالرواء، وهو الحبل الذي يشد على الأحمال فيضمها معا، وكذلك تنضم كل حروف البيت الى الروي فهو بمثابة الحبل الذي يربط الأبيات بعضها ببعض.

–أخذه من الارتواء، لأنه نهاية البيت فهو ما يقع به الارتواء والاكتفاء[3].

وبالنظر إلى الحروف التي يؤثر الحصري استعمالها رويا لقصائده، فيما أحصيته في أبيات الرثاء، نلمس حضور كافة حروف الهجاء على الترتيب المغربي دون استثناء، لكن بنسب متفاوتة، وتم له ذلك حسب الترتيب التالي:

[1] العصامي، الكافي الوافي بعلم القوافي، ص 39.

[2] أمين الدين الاربيلي، كتاب القوامي، ص 79.

[3] ينظر: مأمون عبد الحليم وجية، العروض والقافية بين التراث والتجديد، ص 286.

-**الراء:** هو اكثر الحروف ترددا في أشعار الحصري الرثائية، نفسه الشعري (283 بيتا) شعريا، بنسبة (10.35%)، اطرد (12 مرة) بنسبة (5.71%)، توافقت رتبته حسب النفس مع رتبته حسب الإطراد.

-**النون:** نفسه الشعري(167 بيتا)، بنسبة(10.35%)إطرد(08 مرات (بنسبة(3.80%)، رتبته حسب الإطراد(09 (مع حرف النون، و الطاء، والفاء، والذال والغين.

-**الميم:** نفسه الشعري (155 بيتا) بنسبة (5.67%)، إطرد (10 مرات) بنسبة (4.76%)، مرتبته حسب الإطراد(02) تقاسمها مع حرف التاء.

- **القاف:** نفسه الشعري (148 بيتا)، بنسبة (5.41%)، اطرد (09 مرات) بنسبة (4.28%)، رتبته حسب الإطراد (04) تقاسمها مع الكاف، والباء، والهاء، والزاي، ولام الألف.

- **التاء:** نفسه الشعري (138 بيتا)، بنسبة (5.04%) إطرد (10 مرات) بنسبة (4.76%).

- **الكاف:** نفسه الشعري (114 بيتا)، بنسبة (4.17%)، إطرد (09 مرات) بنسبة (428%).

- **الباء:** نفسه الشعري (102 بيتا) بنسبة (3.73%) إطراد (09 مرات) بنسبة (4.28%).

- **السين:** نفسه الشعري (97 بيت) بنسبة (3.54%)، إطرد (07 مرات) بنسبة (3.33%)، تقاسم رتبته (16) حسب الإطراد مع كل من حروف اللام، والواو، والصاد والظاء .

- **التاء واللام:** نفسهما الشعري (94 بيتا) بنسبة (3.43%).

- **الطاء:** نفسه الشعري (82 بيتا) بنسبة (03%).

- **الفاء:** نفسه الشعري (81 بيتا) بنسبة (2.96%).

-**لام الألف:** نفسه الشعري (80 بيتا) بنسبة (2.92%)، هذا الحرف حسب الترتيب الهجائي المغربي، يعد حرفا منفصلا عن اللام لكن في الترتيب الهجائي الشرقي لا يعد كذلك، بل جزءا من حرف اللام، وقد أدرجتها الباحثة بشكل حرف منفصل عن اللام، احتراما لاختيار الشاعر الذي آثر إظهار هويته المغربية في هذه المدونة، لكن إذا نظرنا إلى لام الألف من وجهة نظر أنها قافية، فهي ستصبح قافية خطية، ويتغير الإحصاء فيصبح كالأتي:

نفس حرف اللام في المدونة (اللام+ لام الالف) هو (174 بيتا) بنسبة (6.35%)، مما يمكنه من الحصول على الرتبة الثانية بعد الراء حسب النفس الشعري إطرد (15 مرة)، بنسبة (7.13%) فأصبحت رتبته حسب الإطراد هي الأولى قبل حرف الراء .

-**الهمزة:** نفسها الشعري (80 بيتا شعريا)، بنسبة (2.92%)، إطراد (08 مرات) بنسبة (3.80%) تبوأ المرتبة (27) حسب الإطراد.

- **الهاء:** نفسها الشعري (78 بيتا) بنسبة (2.85%).

- **العين:** نفسها الشعري (76 بيتا) بنسبة (2.78%)، إطردت (06 مرات) بنسبة (2.85%)، رتبتها حسب الاطراد (21) تقاسمتها مع الحاء، والدال، والضاد، والشين.

- **الزاي والياء:** نفسهما الشعري (74 بيتا شعريا) بنسبة (2.70%)، احتلت الياء والخاء المركزين الأخيرين (28) حسب الاطراد.

- **الواو:** نفسه الشعري (73 بيتا)، بنسبة (2.67%).

- **الحاء والصاد:** نفسهما الشعري (71 بيتا) بنسبة (2.59%).

- **الدال والجيم والظاء:** نفسهما الشعري (69 بيتا) بنسبة (2.52%)، إطرد حرف الجيم (05 مرات) بنسبة (2.38%) رتبته (26) حسب الاطراد.
- **الضاد:** نفسه الشعري (67 بيتا)، بنسبة (2.45%) .
- **الشين والذال:** نفسهما الشعري (64 بيتا شعريا)، بنسبة (2.34%).
- **الغين:** نفسها الشعري (63 بيتا)، بنسبة (2.30%).
- **الخاء:** نفسها الشعري (36 بيتا،) بنسبة (1.31%).

أ-الروي حسب شيوعه:

بالنظر إلى نسبة شيوع الحروف التي تقع رويا، قسم أبو العلاء المعري القوافي ثلاثة أقسام:

- **الذلل:** وهي ما كثر استعماله رويا: الباء، التاء، الدال، الراء، العين، السين، الحاء، الجيم، الفاء، القاف، الميم، الياء، النون، اللام، الكاف.
- **النفر:** وهي أقل استعمالا من الذلل: الصَّاد، الزاي، الضاد، الطاء، الهاء، الواو.
- **الحوش:** وهي التي تهجر ولا تستعمل: الثاء، الخاء، الذال، الشين، الظاء، والغين، والهمزة[1].

- وحديثا قسم الدكتور إبراهيم أنيس حروف الهجاء التي تقع رويا: أربعة أقسام حسب نسبة شيوعها:

- «**حروف تكثر رويا:** وهي: الراء واللام، والميم، والنون والباء، والدال، والسين والعين.
- **حروف متوسطة الشيوع رويا:** القاف، والكاف، والهمزة، والحاء، والفاء، والياء، والجيم.
- **حروف قليلة الشيوع رويا:** وهي الصاد، والطاء، والهاء، والتاء، والثاء

[1] ينظر: أبو العلاء المعري، شرح اللزوميات، تحقيق سيدة حامد زينب القوصى ومنير المدني ووفاء الاعصر، إشراف ومراجعة حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1982، ج1، ص48.

- **حروف يندر أن تكون رويا:** وهي الذال، والغين، والخاء، والشين، والزاي، والظاء، والواو.

وداخل كل قسم من الأقسام الأربعة تفاوت في نسب الاستعمال »[1]، والباحثة إذ تدرس القافية في مراثي الحصري– دراسة أسلوبية –تعتمد التقسيمين السابقتين قاعدة عامة، تقيس عليها حروف الروي التي استعملها الحصري، لرصد أي انزياح في هذا الشعر، عن قواعد الشعر العربي في هذا المضمار.

استعمل الشاعر (29) حرفا، من حروف الهجاء المغربية رويا لقصائده الرثائية، وسوف نجعلها (28حرفا)، بإدراج حرف (لا) لام الألف في خانة اللام، لان المعري وإبراهيم أنيس لم يحصياه ضمن الحروف المذكورة أعلاه، وذلك بهدف أن تكون الموازنة صحيحة، ويمكن تقسيم أروية الحصري بحسب نسبة شيوعها إلى:

- **حروف تكثر رويا:** وهي التي تزيد نسبة شيوعها عن (04%)، وهي الراء، واللام، والنون، والميم، والقاف، والتاء، والكاف.

- **حروف متوسطة الشيوع رويا:** وهي التي تزيد نسبتها عن (2%) ولا تتجاوز (3%)، وهي الباء، السين، الثاء، الطاء.

- **حروف يقل استخدامها رويا:** وهي التي تزيد نسبة شيوعها عن (02%)، ولا تتجاوز (1%) وهي: الفاء، الهمزة، الهاء، العين، الزاي، الياء، الواو، الحاء، الصاد، الدال، الجيم، الظاء، الضاد، الشين، الذال، الغين.

-**حروف يندر استخدامها رويا:** وهي التي تقل نسبة شيوعها عن 2%، وهي حرف واحد: الخاء.

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 248.

إذا وازننا هذه النتائج المحصل عليها من مدونة الحصري، مع إحصاء إبراهيم أنيس المذكور أعلاه، للحروف العربية الواردة رويا في الشعر العربي لاحظنا ما يلي:

– توافق الحصري مع إحصاء أنيس، في بعض الحروف التي تكثر رويا وهي: الراء، واللام، والميم، والنون، واختلف معه في حروف: القاف والتاء والكاف، فهي عند الحصري من الحروف التي تكثر رويا، وعند أنيس: القاف والكاف من الحروف المتوسطة الشيوع، والتاء من الحروف قليلة الشيوع رويا في الشعر العربي.

– عدم توافقهما كليا في الحروف متوسطة الشيوع رويا، فالباء والسين عند أنيس من الحروف التي يكثر استعمالها رويا، والثاء والطاء من الحروف قليلة الشيوع عنده.

– توافق الحصري وأنيس في حرفين قليلا الشيوع رويا في الشعر العربي وهما: الصاد، والهاء، واختلفا في: الفاء، والهمزة، والياء، والجيم، فهي عند أنيس من الحروف قليلة الشيوع رويا في الشعر العربي، والعين والدال عنده من الحروف التي تكثر رويا فيه، والذال والغين والشين، والزاي، والظاء، والواو، عنده من الحروف النادرة الوقوع رويا في الشعر العربي.

– توافق الحصري وأنيس حول حرف الخاء، وعدَّاه حرفا نادرا ما يقع رويا في الشعر العربي، لكن الاتفاق يحدث بين الحصري وإحصاء أنيس عند جمع نسب حروف الروي المستعملة من طرف الشاعر، وفقا لما صنفها عليه إبراهيم أنيس في الشعر العربي:

– نسبة الحروف الشائعة في الشعر العربي من خلال المدونة: 41.05%.

– نسبة الحروف متوسطة الشيوع في الشعر العربي من خلال المدونة: 23.27%.

– نسبة الحروف القليلة الشيوع في الشعر العربي من خلال المدونة: 16.91%.

– نسبة الحروف النادرة الشيوع في الشعر العربي من خلال المدونة: 16.18% . يعني ذلك أن الحصري وافق سابقيه من الشعراء، في نسبة استخدامه للأروية بشكل عام . وإذا ما أجرينا موازنة بين أروية الحصري في المدونة، والأروية التي صنفها المعري في لزومياته

نجد: – الحروف الذلل في المدونة: تفوق نسبتها (04%)، وهي: الراء، واللام، والنون، والميم، والقاف، والتاء، والكاف.

– الحروف النفر في المدونة: تفوق نسبتها (2%) وتقل عن (03%) وهي: الباء، السين، الثاء، والطاء.

–الحروف الحوش في المدونة: وهي ما دون (03 %)، هي: الفاء، والهمزة، والهاء، والعين، والزاي، والياء والواو، والحاء، والصاد، والدال، والجيم، والظاء، والضاد، والشين، والذال والغين، والخاء.

وإذا وازننا هذه النتائج بتصنيف المعري، نتحصل على النتائج التالية:

– توافقت القوافي الذلل عند الحصري معها عند المعري في الحروف: الراء، اللام، النون، الميم، القاف، والتاء.

– توافقت القوافي النفر عند الحصري معها عند المعري في حرف واحد فقط وهو: الطاء، أما الباء والسين فيعدها المعري ذللا، والثاء يعتبره من القوافي الحوش.

– توافقت القوافي الحوش عند الحصري معها عند المعري في حروف: الخاء، الذال، الشين الظاء، الغين، وزاد عليها الحصري حروف: الفاء، والعين، والحاء، والدال، والجيم، التي يعتبرها المعري ذللا، وحروف: الصاد، والزاي، والضاد، والهاء والواو، والتي يعتبرها المعري نفرا.

لكن الاتفاق يحدث بين الحصري– في هذه المدونة– والمعري، عند جمع نسب حروف الروي المستعملة من طرف الشاعر، وفقا لتصنيف المعري فحصلنا على النتائج التالية:

– نسبة القوافي الذلل حسب المعري من خلال المدونة: (66.44%).

– نسبة القوافي النفر حسب المعري من خلال المدونة:) 16.26%).

– نسبة القوافي الحوش حسب المعري من خلال المدونة: (14.24%).

– يبدو الحصري محافظا حسب هذه النتائج، على الرغم من تقارب نسبتي القوافي النفر والحوش في نسبتيهما (14.24%)و(16.26 %) وكذلك تقارب نسبتي الحروف قليلة الشيوع في الشعر العربي، والنادرة (16.91%) و(16.18%).

– أخر الحصري حرف الدال إلى المرتبة (21)، على الرغم من أنه يحتل المراتب الأولى في الشعر العربي من حيث شيوعه فيه.

– أخر الشاعر حرف العين إلى المرتبة (15)، على الرغم من أنه يحتل المراتب الأولى في الشعر العربي.

– احتل حرف السين المرتبة (09) عند الحصري، على الرغم من انه ينتمي إلى المجموعة الأولى من حيث نسبة الشيوع.

تأخر حرف الباء إلى المرتبة (08) عند الحصري، على الرغم من انتمائه إلى المجموعة الأولى في الشعر العربي، من حيث نسبة الشيوع.

– تأخر الفاء إلى الرتبة (13) على الرغم من أنه ينتمي إلى الكوكبة الأولى من الحروف الشائعة في الشعر العربي.

– تأخر الجيم إلى المرتبة (23) عند الحصري، على الرغم من انتمائه إلى القوافي الذلل عند الحصري، والى الحروف متوسطة الشيوع رويا عند أنيس.

– تأخر الحاء إلى الرتبة (21) عند الحصري، وهي تنتمي إلى القوافي الذلل عند المعري إلى الحروف متوسطة الشيوع رويا عند أنيس.

– تقدم الثاء إلى الرتبة (10) عند الحصري، على الرغم من أنها تنتمي إلى القوافي الحوش عند المعري، والى الحروف قليلة الشيوع رويا في إحصاء أنيس.

أما بقية الحروف فأتت في مراتب تتوافق مع إحصائي المعري، وأنيس إلى حد ما مع مراعاة اختلافات مراتب هذه الحروف عند كلا الرجلين.

أحصى الدكتور حسين جمعة، حروف الروي في شعر الرثاء في الجاهلية والإسلام فتأكد له: «...حروف الدال واللام، والراء، والميم تأتي بالمرتبة الأولى...وهذه الحروف جزء من القوافي الذلل التي ركبها الشعراء جميعا، أما حرفا العين والحاء فقد جاءا بالمرتبة الثانية....وتأتي باقي الحروف بعد ذلك مثل الباء والياء والسين، والفاء والقاف »[1]، ولأن المؤلف أحصاها على أساس قواف ذلل ونفر وحوش، سوف نقابلها مع نتائج إحصاء أروية مراثي الحصري التي أجريناها وفقا لتصنيف المعري، فنتحصل على النتائج:

– استعمل الحصري في هذه المدونة حروف الهجاء جميعها أروية لقصائده، في حين اقتصر شعراء الرثاء في الجاهلية والإسلام حسب إحصاء حسين جمعة على 11 حرفا فقط.

– استعان شعراء المراثي في الجاهلية والإسلام بالقوافي الذلل: الدال واللام والراء والميم، استثنى منها الحصري، حرف الدال، وزاد عليها حروف القاف، والتاء، والكاف، والنون، فكان بذلك شعراء الجاهلية والإسلام في قوافيهم الذلل في شعرهم الرثائي محافظين على تقاليد القوافي العربية، وكذلك الحصري، غير انه انزاح عنهم في إجلاء حرف الدال من القوافي الذلل، وتأخيره إلى مراتب متأخرة في ترتيب الحروف.

– جعل شعراء الرثاء في الجاهلية والإسلام قوافيهم النفر تتألف من حرفين هما العين والحاء، واختلف عنهم الحصري تماما في ذلك فتألفت قوافيه النفر من حروف الباء، والسين، والتاء، والطاء، فانزاح الحصري بذلك عن إحصاء المعري في إدراجه لحروف الباء والسين، والثاء، وحافظ على حرف الطاء في القوافي النفر للمعري، في حين انزاح شعراء الرثاء في الجاهلية والإسلام تماما عن القوافي في النقر للمعري، وكانت قوافيهم النقر ذللا عنده.

– أدرج شعراء الرثاء في الجاهلية والإسلام حروف: الباء، والياء، والسين، والفاء، والقاف، ضمن القوافي الحوش، فتوافق معهم الحصري في هذا لتصنيف في حروف: الفاء والياء، واختلف عنهم في حروف: السين والباء التي ضمنها قوافيه النفر، وحرف القاف الذي جعله

[1] حسين جمعة، الرثاء في الجاهلية والإسلام، ص 258.

من الحروف الذلل، زاد على الفاء والياء في حروفه الحوش كلا من حروف الهمزة، والهاء والعين والزاي، والواو، والحاء، والصاد، والدال، والجيم، والظاء، والضاد، والشين والذال، والغين والخاء، وإنزاح بذلك شعراء الرثاء في الجاهلية والإسلام في قوافيهم الحوش، إنزياحا كليا عماّ أحصاه المعري، في حين توافق الحصري والمعري في قوافيهما الحوش في حروف الظاء والشين والذال والغين والخاء وإنزاح عنه في حروف الفاء والهمزة والهاء والعين والزاي والياء والواو والحاء والصاد والدال والجيم.

ويتبين مما سبق أن قوافي الحصري في مراثيه لم تخرج عن السياق العام للشعر العربي، لكنه فضل أن يجعل حروف المعجم كلها قواف لشعره بسبب رغبته في إظهار البراعة في ركوب الصعب[1]، وبخاصة عند طرقه للقوافي النادرة الاستعمال عند الشعراء العرب كما أنه أبدى إهتماما خاصا ببعض الحروف دون غيرها، بإطالة النفس الشعري فيها.

ب- الروي حسب مخرجه:

بما أن الحصري قد نظم مراثيه، مستعينا بكافة الحروف الهجائية، فقد إعتمد على جميع مخارج الأصوات الممكنة عند الإنسان العربي في نطقه للحروف العربية، وكانت نتائج الإحصاء هي الآتية:

- **الأصوات الشفوية:** الباء والميم، تكرر هذان الصوتان في المدونة (257 بيتا)، بنسبة (9.4%).

- **الأصوات الأسنانية الشفوية:** وهي الفاء، تكرر هذا الصوت (81 بيتا)، بنسبة (2.96%).

- **الأصوات الأسنانية اللثوية:** التاء والدال والضاد والطاء واللام والنون تكررت (697 مرة)، بنسبة (25.47%).

[1] قد يعود ذلك إلى صفة العمي التي تجعل هؤلاء الشعراء شديدي الحساسية مقارنة بغيرهم، فتجدهم يكلفون أنفسهم المشاق بغية التميز، حال أبيي العلاء العري في لزومياته.

- **الأصوات اللثوية:** وهي الراء والزاي والسين والصاد، تكررت هذه الأصوات (525 مرة)، بنسبة (19.18%).

- **الأصوات اللثوية الحنكية:** الجيم والشين (133 مرة)، نسبتها في المدونة (04.86%).

- **الأصوات وسط الحنك:** وهي الياء (74 مرة)، بنسبة تقدر بـ (02.70%).

- **أصوات أقصى الحنك:** وهي الخاء والغين والكاف والواو (286 مرة) بنسبة (10.45\%).

- **الأصوات اللهوية:** وهي القاف (148 مرة) بنسبة (05.41%) من أشعار المدونة.

- **الأصوات الحلقية:** وهي العين والحاء (147 مرة) بنسبة (05.37%).

- **الأصوات الحنجرية:** وهي الهمزة والهاء، (158) بنسبة (05.77%).[*]

هيمنت الأصوات الأسنانية اللثوية على أصوات أروية الحصري المصنفة حسب مخارجها، وتلتها الأصوات اللثوية، فالأصوات الخارجية من أقصى الحنك، فالأصوات الشفوية، فالأصوات الأسنانية، ثم الأصوات الحنجرية، فالأصوات الحلقية، فالأصوات اللهوية، ثم تأتي الأصوات اللثوية الحنكية، ثم الأصوات الأسنانية الشفوية، وأخيراً أصوات وسط الحنك.

جـ- الروي حسب الجهر والهمس:

سيطرت الأصوات المجهورة على قوافي الحصري، هذه الأصوات التي تصدر عند«...اِنقباض فتحة المزمار أو اِنبساطها [هذه العملية]...يقوم بها المرء في أثناء حديثه، دون أن يشعر بها في معظم الأحيان، وحين تنقبض فتحة المزمار يتقرب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار، ولكنها تظل تسمح بمرور النفس خلالها، فإذا

[*]هذا التقسيم لمخارج الأصوات خاص بكمال بشر، فهو يقسم مخارج الأصوات إلى 11 مخرجتا، أما القدامى فقد اِختلفوا فيه، وأغلبهم قال بأنها 16 مخرجا، ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000، ص173-175.

اِندفع الهواء خلال الوترين وهما في هذا الوضع يهتزان اِهتزاز منتظماً، ويحدثان صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب عدد هذه الهزات أو الذبذبات في الثانية، كما تختلف شدته أو علوه حسب سعة الاهتزازة الواحدة، وعلماء الأصوات اللغوية يسمّون هذه العملية بجهر الصوت...»، [1] وعدَّد العلماء الأصوات المجهورة وجعلوها كالتالي: الباء، الجيم، الدال، الذال، الراء، الزاي، الضاد، الظاء، العين، الغين، اللام، الميم، النون، الواو، الياء والهمزة[*]، فكان في المدونة (1586) بنسبة (57.96%)، وهذه النسبة معقولة مقارنة بنسبة شيوع هذه الحروف في الكلام فالكثرة السائدة من الأصوات اللغوية مجهورة« ...ومن الطبيعي أن تكون كذلك، وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي، ورنينها الخاص الذي نميّز به الكلام من الصمت، والجهر من الهمس والأسرار...»، [2] لكنها تبدو منخفضة قليلا عن النسبة التي أحصاها إبراهيم أنيس، فقد أكدّ أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة، [3] في حين نجد الأصوات المهموسة في أروية المدونة أقل من نسبة الأصوات المجهورة، لكنها مرتفعة مقارنة بإحصاء إبراهيم أنيس، والأصوات المهموسة تخرج عندما« ...ينفرج الوتران الصوتيان بعضهما عَن بعض في أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يسمحان له بالخروج دون أن يقابله أي اِعتراض في طريقه، ومن ثمّ لا يتذبذب الوتران الصوتان، وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالهمس، والصوت اللغوي الذي ينطق في هذه الحالة يسمّى الصوت المهموس، فالصوت المهموس إذن هو الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به ».[4]

---

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة مصر ومطبعتها، مصر، د.ت، ص21.

[*] اِختلف العلماء القدامى في شأنها، فأغلبها جعلها مجهورة، والقليلون جعلوها مهموسة، لكن بعض المحدثين صنفوها منفردة، فلا هي بالمجهورة ولا هي بالمهموسة أمثال إبراهيم أنيس في الأصوات اللغوية، ص22، وكمال بشر، علم الأصوات، ص175، لكن الباحثة أخذت برأي معظم القدامى، وبعض المحدثين وجعلتها مجهورة، ينظر" عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ت، ص– ص106–109، له تفصيل في هذا الموضوع.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 22–23.

[3] ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص23.

[4] كمال بشر، علم الأصوات، ص174.

والأصوات المهموسة في اللغة العربية هي: التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء، القاف، الكاف، الهاء[1]، تكررت هذه الأصوات في قوافي الحصري الرثائية في (1074 بيتا شعرياً)، بنسبة مئوية مقدرة بـ (39.23%)، وهي تساوي تقريبا ضعف ما أحصاه أنيس منها في الكلام العربي حيث قال« ...وقد برهن الاستقراء على أنه نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه»، [2] وقد يرجع السبب في الارتفاع المحسوس في حروف الهمس في قوافي المدونة، على الرغم من أن نسبتها مازالت أخفض من نسبة الأصوات المجهورة، إلى حالة الاستكانة التي يعيشها الشاعر، واليأس والإحباط، وخَيبة الأمل والصدمة والعجز أمام المصائب التي لحقت به، من فقد للأعزاء الواحد تلو الآخر، وبخاصة اِبنه عبد الغني الذي بني عليه آملا وعقد عليه أحلاماً كثيرة، فجأة ينتهي كل شيء في غمضة عين، نهاية مفاجئة بموت يعجز أمامه كل مخلوق مهما كان قويا أو جبّاراً، كل ذلك جعل الشاعر ضعيفا خاضعاً أمام قوة القضاء والقدر.

والهمس من صفات الضعيف الخائف العاجز المغلوب، هذا هو وصف الشاعر في هذه الحالة، لذلك أرى أن اِرتفاع نسبة الأصوات المهموسة في أرويته إلى "الضِّعْبِ" أمر منطقي، وطبيعي يناسب إنهاكه من الحزن والشجو، وقلة الحيلة والانكسار من شدة الإتحاب والنياحة دون طائل يُرجى في عودة المفقودين الأعزاء، أب وأرض وأمير صديق وأبناء–عبد الغني وإخوة له–.

وفي هذه الحالة يظهر الحصري محافظا على تقاليد الهمس والجهر في اللغة العربية، بتكثيف حروف الجهر على حساب حروف الهمس، ومُنْزَاحاً عنها في جَعْلِهِ نسبة المهموس ضِعْف نسبة شيوعها في الكلام العربي.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص نفسها.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص23.

د- الروي حسب الشدة والرخاوة:

إذا تمعنّا في خصائص حروف الروي في المدونة، حسب تصنيفها النطقي، وكيفية مرور الهواء عند النطق بها، نجدها مقسمة إلى أصوات شديدة وأخرى رخوة وثالثة مائعة، [1] فالشديدة تنطق عندما« ...تلتقي الشفتان، اِلتقاء محكماً فينحبس عندهما مجرى النفس المندفع من الرئتين لحظة من الزمن بعدها تنفصل الشفتان اِنفصالاً فجائياً، يحدث النفس المنحبس صوتا اِنفجارياً...فهذا النوع من الأصوات الانفجارية هو ما اِصطلح القدماء على تسميته بالصوت الشديد، ويسميه المحدثون اِنفجارياً، وليس ضرورياً أن يكون اِنحباس النفس بالتقاء الشفتين، بل قد ينحبس النفس في مخارج عدة...»، [2] وتتميز هذه الأصوات بوجود حاجز يقوم في جهاز التصويت عند إصدارها، وقد يكون هذا الحاجز« ...كلياّ يوقف مرور الهواء مدّة من الزمن ثم ينخفض الممرُّ، وينعت الصوت في هذه الحال بأنه حرف اِنحباسي، ويطلق عليه بعضهم مصطلح وقفي أو غلقي، وكان العرب القدامى ينعتونه بالحرف الشديد»، [3] وتتكون الأصوات العربية الشديدة كما تؤديها التجارب الحديثة من حروف الباء، والتاء، الدال، الطاء، الضاد، الكاف، القاف والجيم.[4]

أما الأصوات الرخوة فيتمّ نطقها عندما« ...لا ينحبس الهواء انحباساً محكماً، وإنما يكتفي أن يكون مجراه ضيقا، ويترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مُرورهِ بمخرج الصوت يحدث نوعاً من الصفير أو الحفيف تختلف نسبته تبعا لنسبة ضيق المجرى...وهذه الأصوات يسميها المحدثون بالأصوات الاحتكاكية، وعلى قدر نسبة الصفير في الصوت تكون رخاوته...»، [5] ويشير عبد الفتاح إبراهيم إلى الحاجز القائم في جهاز التصويت عند إصدارها، ويؤكد بأنه يكون جزئيا« ...يضيَّق مجرى الهواء دون أن يوقفه، وينعت الصوت

---

[1] المرجع السابق، ص24-25-26.

[2] نفسه، ص24.

[3] عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، ص66.

[4] ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص25.

[5] نفسه، ص25.

في هذه الحال بأنه حرف اِحتكاكي، وكان العرب يطلقون عليه مصطلح الرخو»، [1] وتتكون الأصوات العربية الرخوة كما تبرهن عليه التجارب الحديثة من: السين، الزاي، الصاد، الشين، الذال، الثاء، الظاء، إلغاء، الهاء، الحاء، الخاء، الغين، [2] أمّا الفئة الثالثة من الأصوات فلا هي بالشديدة ولا هي بالرخوة، أطلق عليها القدماء اِسم الأصوات المتوسطة، أما المحدثون فسموها بالأصوات المائعة، وتتكون من أصوات: اللام والنون والميم والراء، [3] وقد ألحق القدماء حرف العين بهذه الفئة الأخيرة من الأصوات، لكن المحدثين لم يفصلوا في أمره بعد، وذلك ما أقرّه إبراهيم أنيس في هذا الشأن، ولقد ألحقه عبد الفتاح إبراهيم بالحروف الاحتكاكية، وصنّف الحروف المتوسطة (حسب القدامى)، حسب درجة الانفتاح الميم والنون أنفية، واللام جانبي والراء مكرر، ذلك أن هذه الحروف تتسم في« ...نمط نطقها بسماتٌ أخرى، يجمع فيها بين الانحباس والانفتاح على طرق مخصوصة تكون محددة في تشخيصها والتعرف عليها، لذلك أُحتيج في تصنيفها إلى معايير تحدّد سماتها غير الانحباس والاحتكاك، ومن هذه السمات: الأنفية والجانبية والتكرير»، [4] والواضح أن هذا الدُراس حاول التفصيل في تقسيم الأصوات إلى إنحباسية وإحتكاكية وأنفية وجانبية ومكررة، حسب درجة مرور الهواء من مجراه، واكبه اجتهاد خاص بالدكتور كمال بشر الذي حدد صفة حرف الجيمْ وجعله وقفة إحتكاكية وعدّه صوتا مركبا، كما أطلق اِسم أنصاف الحركات على حر في: الواو والياء، واِسم الوقفات الانفجارية على الأصوات الشديدة« ...وقد فسّرنا الشدة بالوقفة، وأضفينا إليها صفة الانفجار، تحقيقا لكيفيات نطقها»، [5] وقد تَبَنَّت الباحثة تصنيف كمال بشر في إحصاء حروف المدونة حسب صفاتها، ذلك لأنها اقتنعت بمبرراته التي قدّمها، والتي حملته على هذا الاختيار حيث قال: « بعد لأن عرضنا من تصنيف الأصوات

[1] عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، ص66.

[2] المرجع نفسه، ص66.

[3] ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص26.

[4] عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، ص66.

[5] كمال بشر، علم الأصوات، ص212.

الصامتة أو تقسيمها من حيث كيفية مرور الهواء عند النطق بها بمعايير عالمية، وبمعايير عربية موروثة رأينا أن نقدم تصنيفا آخر أيسر في التناول والإستعاب من التصنيف العالمي، وأشهر فيس التطبيق في وقتنا الحاضر مما أتى به علماء العربية، وينبغي أن يُعلم أن تصنيفها المختار لا يخرج في جملته عن المعايير المقررة عند الفريقين المذكورين مجتمعين أو منفردين، كل الذي أردناه من تصنيفنا هو: أولا محاولة فض الاشتباك بين مجموعات أو فئات الأصوات الصامتة التي تشترك في بعض الصفات، وتختلف في أخرى، وأردنا ثانيا تخصيص موقع مستقل لكل فئة أو مجموعة، وفقا لأبرز وأوضح الظواهر التي تمتاز بها عن غيرها، وإن اِشتركت معها في ظواهر أخرى، وهذا التصنيف على كل حال خاص بأصوات العربية الفصيحة»، [1] وقد نتجت عن هذا الإحصاء النتائج التالية:

– **الأصوات الانفجارية (الوقفات الانفجارية):** وتتكون هذه الأصوات من الحروف التالية: الهمزة، القاف، الكاف، الدال، الضاد، التاء، الطاء والباء، تكرارها في المدونة بلغ (800) وهو ما يمثل نسبة (29.24%) من أبيات المدونة.

– **الأصوات الاحتكاكية (الرخوة):** وتتكون هذه الأصوات من الحروف والتالية: الهاء، العين، الحاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، السين، الزاي، الظاء، الذال، الثاء، الفاء، بلغ تكرار هذه الأصوات في المدونة قيد الدراسة (938) وهو ما يمثل، نسبة مئوية مقدرة ب (34.25%).

– **الأصوات المركبة (الوقفات الاحتكاكية):** وهي في العربية صوت وحيد وهو الجيم، وقد ضمته العرب إلى قائمة الأصوات الشديدة.

كما سبق الذكر تكرر هذا الصوت في المدونة (69 مرة) وهو يمثل، بنسبة (02.52%)

- **الأصوات التكرارية:** وهي في اللغة العربية صوت الراء فقط بلغ تكراره في قوافي المدونة (283 مرة)، بنسبة (10.35%).

[1] المرجع السابق، ص211–212.

- **الأصوات الجانبية:** وتتمثل هذه الأصوات في صوت اللام وحده في اللغة العربية، تكرر في المدونة (174 مرة)، (06.35%) .
- **الأصوات الأنفية:** وهي في العربية تتمثل في حرفي الميم والنون بلغ تكرارها معا في المدونة (322)، بنسبة (11.78%).
- **أنصاف الحركات:** وهي في العربية الياء والواو، تكررت في المدونة 147 مرة، بنسبة (05.37%).

نلاحظ من خلال هذا الإحصاء بان الأصوات الاحتكاكية، سيطرت على باقي الأصوات، تلتها الأصوات الانفجارية، على الرغم من أن ملمح الانفجار أسهل فقد قرر اللغويون أن« ...الأصوات الشديدة الانفجارية تحتاج إلى جهد عضلي اقل من نظائرها الرخوة الاحتكاكية »[1]، وقد يعود جنوحه إلى هذه الأصوات الصعبة النطق على حساب غيرها إلى الفترة الصعبة التي كان يمر بها، وهو ينظم شعر هذه المدونة وقياسها من مصاعب الدنيا ووعورتها، فكأنه اعتاد ركوب الصعب في كل شيء وسيتضح الدنيا وعثراتها، فكأنه اعتاد ركوب الصعب في كل شيء، وسيتضح هذا الأمر أكثر في المبحث الثاني من هذا الفصل لزوم ما لا يلزم فضلا عن عقليته المتحدية دوما- حتى في أحللك الظروف ورغبته في إظهار البراعة والتميز وتظهر هذه الصفة حتى من غير إرادة منه، حتى وهو مفهوم مكسور، ذلك أنها طبع فيه وليس تصنيعا.

- تفرقت الأصوات الاحتكاكية إلى أصوات احتكاكية مجهورة وأخرى مهموسة، وزادت نسبة الثائية على الأولى بما يعادل الضعف في الاروية قيد الدراسة، على الرغم من أن الصوت« ....المجهور عند العرب القدامى ضرب من الصوت القوي المسموع، الذي لا يصاحبه نفس، وهو عند المعاصرين سمة ناتجة عن حركة الأوتار الصوتية وما تحدثه من النغمة الحنجرية...أما المهموس فضرب من الصوت الخافت الضعيف بصحبة نفس، وهو

[1] إبراهيم أنيس، اللهجات العربية، القاهرة، مصر، سنة 1980م، ص 200، دون دار نشر.

عند المعاصرين انعدام نفير الأوتار الصوتية وما تحدثه من النغمة الحنجرية" التي...أما المهموس فضرب من الصوت الخافت الضعيف بصحبه نفس، وهو عند المعاصرين انعدام نفير الأوتار الصوتية وما تحدثه من النغمة الحنجرية »[1].

وهذا مؤداه أن الأصوات المجهورة من أكثر الأصوات وضوحا في السمع، فالحصري أقدم على إيثار المهموس الرخو على المجهور لأنه ضعيف، يخاطب الجماد والموتى، فلا أذان تسمعن ولا أفواه ترد، حتى الأحياء الذين خاطبهم في مدونته: قيروان بعيدة آلاف الكيلومترات، وزوجته خائنة هربت إلى تنس بالجزائر، وهو ماكث بالأندلس، وابن متسبب في مقتل أخيه هائم على وجهه في أطراف الأرض، فهؤلاء المخاطبين موجودون في الحياة لكنهم غير موجودين أمام أنظاره، ليسمعوه، ولن يعودوا يخبرهم بذلك أما مخاطبوه الآخرون فهم والده وابنه وأمراء كلهم تحت الثرى، والطبيعة بعناصرها الجامدة، فكل هؤلاء المخاطبين لا يحتاجون اصواتا عالية لأسماعهم أو أصوات مجهورة واضحة للسمع، فكل كلام الشاعر لن يصل إليهم، فما خطابه في الحقيقة إلا خطاب موجه منه إليه، يبكي مصائبه وخيباته الواحدة تلو الأخرى، فلا حبيب ولا أنيس، ولا أب ولا أم، ولا زوجة ولا أهل يسمعونه ويهونون عنه الجراح، فما حاجته إلى الجهر؟ وما من مضغ للخطاب.

ولقد بلغ تكرار الأصوات الرخوة المهموسة 592 مرة بنسبة (21.61 %) من مراثي المدونة، فكان للسين حظ الأسد من التكرارات بـ (97 مرة) بنسبة (3.54%) ثم الثاء تكررت 94 مرة بنسبة3.43%، ثم الفاء بـ 81 مرة بنسبة 2.96% ثم الهاء 78 مرة، 2.85% فالحاء 36 مرة والصاد (71 مرة، 2.59%)، ثم الشين (64 مرة بـ 2.34%)، والخاء (36 مرة) بـ (1.31%).

[1] عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، ص 81.

أما نظيرتها الرخوة المجهورة فتكررت (282 مرة) بنسبة (10.3%)، تصدرتها العين (76 مرة، 2.78%) فالزاي (63 مرة، 2.30%) ثم الظاء (69مرة، 2.52%) فالغين (63 مرة) (2.3 %).

– احتلت الأصوات الانفجارية المركز الثاني في المدونة بعد الرخوة بتكرار بلغ (800 مرة) بنسبة (29.24%) والشيء الملاحظ هو إصرار الحصري على الهمس أكثر الجهر في هذه الأصوات أيضا، فبلغ تكرار الأصوات الشديدة المهموسة في المدونة (482)بنسبة 17.62%) تصدرها صوت القاف (148، 05.41%)، فالثاء (138، 5.04%)، ثم الكاف (114، 4.17%) فالطاء (03.00.82%)

–أما الأصوات الشديدة المجهورة فتكررت (318 مرة، بنسبة 11.62%) هيمن عليها الباء (102، 3.73%)، ثم تلاه كل من الهمزة (2.92.80%)، والدال (2.52.69%) فالصاد (2.45.67%).

– تمركزت الأصوات الأنفية ثالثة في ترتيب قوافي الحصري في المدونة بتكرار بلغ (322 مرة بنسبة 11.78%) وتقارب تكرارات الحرفين مع بعضهما، حيث تكرر النون (06.11.167%)، وتكرر الميم (05.67.155%)، والغة المميزة لهذين الحرفين تناسب أصوات البكاء، والنياحة وهذا ما يفسر ارتفاع نسبة الأصوات الأنفية نسبيا، على حساب الأصوات التكرارية والجانبية، التي تلقى حظوة في قوافي الشعر العربي، حسب إحصاء إبراهيم أنيس الذي أجراه حول شيوع الحروف قواف (المذكور أعلاه).

– تبوأت الأصوات التكرارية والمتمثلة في حرف الراء المرتبة الرابعة، هذا الصوت يملك ملامح صوتية يتشارك فيها مع أصوات الميم والنون واللام، يطلق على هذه المجموعة بالأصوات المائعة الرنانة أو أشباه الحركات، لأنها قريبة من الحركات من حيث الوضوح الصوتي والجهر[1]، ومن بين الأصوات المائعة حسب تعبير إبراهيم أنيس، نجد الراء قبل

[1] ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 218.

اللام، والنون والميم من حيث نسبة شيوعه قواف لمرائي الحصري، وهذا مؤداه أن الأصوات التكرارية بما أنها صوت واحد نسبتها مرتفعة نسبيا مقارنة مع ثلاث مجموعات صوتية متعددة الصوامت الأصوات الاحتكاكية والأصوات الانفجارية ثم الأصوات الأنفية.

– اعتلت الأصوات الجانبية المكانة الخامسة في ترتيب الأصوات المصنفة حسب مرور الهواء في جهاز النطق في المدونة واللام هو ممثل هذه الأصوات في اللغة العربية، ينطق هذا الصوت« ...باعتماد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، بحيث توجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء، ولكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم او من أحدهما »[1]، وهذا هو معنى جانبية الصوت، حيث تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به، ويمكن ضم هذا الصوت إلى الأصوات الانفجارية (الوقفات الشديدة) كما يمكن عده نوعا مستقلا تكرر هذا الصوت 174 مرة في أواخر أشعار الحصري الرثائية، وهو ما يمثل نسبة 06.35%.

– احتلت أنصاف الحركات المرتبة ما قبل الأخيرة في ترتيب أصوات قوافي المدونة تكرر فيها صوتا (الواو والياء) معا 147 مرة بنسبة (05.37%)، زاد فيها تكرر الياء عن الواو بمرة واحدة سميت هذه الأصوات بأنصاف الحركات لأن أعضاء النطق بها تبدأ من« منطقة حركة من الحركات، ولكنها تنتقل من هذا الموضع بسرعة ملحوظة إلى موضع حركة أخرى، ولأجل هذه الطبيعة الانتقالية أو الانزلاقية ولقصرها وقلة وضوحها في السمع إذ قيست بالحركات الخالصة، عدت هذه الأصوات أصواتا صافية لا حركات على الرغم مما فيها من شبه واضح بالحركات »[2]، فهي تقترب من الحركات من حيث النطق الصرف، لكنها تسلك مسلك الأصوات الصامتة في تركيبها الصوتي في اللغة لهذا سميت بأنصاف الحركات أو أنصاف الصوامت.

[1] كمال بشر، علم الأصوات، ص 347.

[2] نفسه، ص 368.

–تذيل الصوت المركب الجيم قائمة ترتيب أصوات أواخر أشعار مراثي الحصري المصنفة حسب مرور الهواء في جهاز النطق، بتكرار بلغ 69 مرة، بنسبة مقدرة بـ 02.52% ويتم النطق بهذا الصوت بأن« ...يرتفع مقدم اللسان تجاه مؤخرة اللثة ومقدم الحنك من يتصل بهما محتجزا وراء الهواء الخارج من الرئتين، ثم بدل أن يفصل عنهما فجأة..يتم الانفصال ببطء، فيعطي الفرصة للهواء بعد الوقفة أن يحيك بالأعضاء المتباعدة »[1]، ومعنى ذلك أن هذا الصوت المركب الجيم يتكون من وقفة، متبوعة بصوت احتكاكي من موقع صوتي واحد، يتسم بالجهر مما يساعد في الوضوح السمعي وقوته. ومن المقيد أن نشير إلى قضية صوتية مهمة تتعلق بصفات الحروف من جانبي الجهر والهمس وصفات الحروف حسب مرور الهواء في جهاز النطق أيضا هي قضية الوضوح الصوتي في نهايات قوافي المدونة ومقارنتها مع نتائج الدراسات الحديثة التي ظهرت نتائجها بأن الأصوات المجهورة هي الأكثر وضوحا سمعيا، تليها الأصوات الأنفية والجانبية ثم الأصوات التكرارية، تتبعها الصوائت (الحركات)، وفي المرتبة الأخيرة تأتي الحروف المهموسة[2]، أما عند الحصري فنجدها مرتبة الترتيب التالي دون حساب الحركات[(*)] حسب الإحصاءات المنجزة أعلاه:

- **المهموس**، تكراره 1074مرة، بنسبة 39.23%
- **المجهور**[(**)]: تكراره: 779 مرة بنسبة 29.48%
- **الأنفية والجانبية تكراره:** 496 مرة بنسبة 18.13%
- **التكرارية:** تكرارها 283 مرة، بنسبة 10.35%

والملاحظ على هذه المقارنة حفاظ الأصوات الأنفية والجانبية والأصوات التكرارية على مراتبها من حيث الوضوح السمعي في حين تبادلت الأصوات المجهورة والمهموسة الأدوار،

---

[1] كمال بشر، علم الأصوات، ص 310.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 218–219.

[(*)] سوف يتم التعرض للحركات في الجزء التالي من البحث.

[(**)] طرحنا من الأصوات المجهورة قيم الأصوات الأنفية والجانبية والمكررة.

وهذا دليل على أن أصوات أروية الحصري غلب عليها عدم الوضوح السمعي في المدونة قيد الدراسة وهذا يعتبر انزياحها عما هو مألوف في اللغة العربية.

–تتبع البحث صوامت أواخر قوافي المدونة أعلاه والآن يلتفت إلي تقصي صوائتها مقتصرا على المجاري تجنبا للطول المفرط الذي قد يطال هذه الدراسة إذا تتبعنا كافة أنواع الصوائت الأخرى.

ويرجع تقسيم الأصوات إلى صامتة وصائتة إلى اختلاف المخرج ودرجات للاعتراض للهواء المصاحب للأصوات الصامتة، وعدم الاعتراض بالنسبة للأصوات الصائتة، والسبب في ذلك أعضاء النطق تأخذ أوضاعا متعددة عند نطق الأصوات، فكل صوت تأخذ أعضاء النطق معه وضعا معيننا" يختلف عن غيره من الأصوات، وهذا التقسيم اتفق عليه القدماء والمحدثون، وفي معرض ذلك يقول إبراهيم أنيس متحدثا عن الصفات الصوتية التي تجمع بين كل الصوائت، والتي يخصها بمصطلح أصوات اللين: «...عند النطق بها يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة ثم يتخذ مجراه في الحلق وفي الفم في ممر ليس فيه حوائل تعترضه فتصنيف مجراه كما يحدث مع الأصوات الرخوة أو تحبس النفس ولا تسمح له بالمرور كما يحدث مع الأصوات الشديدة فالصفة التي تختص بها أصوات اللين هي كيفية مرور الهواء في الحلق، والفم وخلو مجراه من حوائل وموانع... »[1]، وينطبق هذا التعريف في اللغة العربية على صوت الحركة، سواء كانت هذه الحركات طويلة أم قصيرة فالصوائت تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

* الصوائت الطويلة وهي الألف، والواو، والياء.

* الصوائت القصيرة وهي الفتحة والضمة والكسرة.

[1] ابراهيم أنيس الأصوات اللغوية، ص 27.

* أشباه الصوائت، وهي الواو والياء والألف التي ليست مدا[*] واشتراك هذه الأصوات في اتساع مجراها الهوائي، وعدم اعتراض الهواء بأي عائق ينجم عنه خفيف أو ضوضاء تعد إحدى الصفات التي تشترك فيها هذه الأصوات إضافة إلى صفات مشتركة أخرى رصدها عبد التواب مرسي حسن الأكرت تتمثل في:

– الصوائت أصوات مجهورة فأثناء النطق بها يهتز الوتران الصوتيان بخلاف الصوامت، فمنها أصوات مجهورة وأصوات مهموسة.

– الصوائت اشد الأصوات وضوحا في السمع من الصوامت لأنها تمتاز بالوضوح التام وكثرة ذبذبتها المنتظمة وشدتها ويكون مجرى الهواء معها مفتوحا، فيخرج الهواء معها حرا طليقا.

– تتميز الصوائت بكثرة شيوعها في الكلام، بخلاف الصوامت، فلا يمكن بناء أي كلمة في اللغة بدونها[1].

هـ–الروي حسب حركته:

وإذا كانت هذه صفات الصوامت بعامة، فإنها تنطبق لا محالة على الصوائت القصيرة والتي سوف نقوم بحصرها في حركات أروية المدونة، وهي ما يصطلح عليه العروضيون بالمجرى وهي في «الواقع الفونولوجي للغة العربية ثلاث فونيمات صائتة قصيرة (فتحة، كسرة، ضمة) تناظر من حيث معظم الخواص الصائتية، حروف المد واللين الثلاث على

(*) الحق الدكتور كمال بشر إنصاف الحركات بالصوامت وهي ما يتعارف عليه عند المختصين في الصوتيات باشتباه السوائد وقد اعتمدت الباحثة هذا الإلحاق لان الحروف تقترب من الصوائت من حيث النطق لكنها تسلك الأصوات الصامتة في تركيبها الصوتي في اللغة ينظر كمال بشر، علم الأصوات، ص368.

[1] ينظر: عبد التواب مرسي حسن الأكرت، الأصوات العربية، وصف وتحليل المكتبة الأزهرية ودار الجزيرة للنشر والتوزيع القاهرة مصر، سنة 2013م، ص 119.

التوالي ولا تتميز عنها فونولوجيا إلا بخاصة المد (إي التطويل) الزائدة في حروف المد.... »[1].

ولقد أدرك علماء العربية القدامى الفرق بين الحركات الطويلة والقصيرة، وان الفرق بينهما يتمثل في الكم والزمن، بين الفتحة والألف وبين الكسرة والياء وبين الضمة والواو« ...وإشباع الحركة يتولد منها الحرف الذي هو بعضه، ظاهر موجودة في لغة العرب، فقد أكد ابن جني أن العرب ربما احتاجت في إقامة الوزن إلى حرف مجتلب ليس من لفظ الحرف، فتشبع الفتحة، فيتولد منها الألف، وتسبع الكسرة فتتولد بعدها الياء، وتشبع الضمة فتتولد بعدها الواو... »[2].

ولقد أسفر إحصاء حركة أروية المرثيات قيد الدراسة تقدم الفتحة على الكسرة وتقدم هذه الأخيرة على الضمة، مع سكون بعض الاروية في القوافي المقيدة، وكانت النتائج بالأرقام كما يلي:

* **الفتحة:** تعتبر الفتحة إحدى الأصوات اللينة القصيرة« تخرج من حرف الفم بلا كلفه والمتكلم بالكلمة المنصوبة يفتح فاه فيبين حنكه الأسفل من الأعلى... »[3]، وتتميز الفتحة بأنها حركة منفتحة ذلك بسبب« ...أن الانفتاح فيها يبلغ أقصاه، نظرا إلى...أن اللسان يمتدد في منع الراحة في قعر التجويف الفجوي ولا يتكوم لا خلفا ولا أماما.. »[4]، ولقد تكررت الفتحة مجرى لأواخر قوافي الرثاء عند الحصري 886 مرة، وهو ما يمثل نسبة 32.41% كما إطردت في 89 قصيدة، وهو ما يمثل 42.38% وبهذه النسبة تصدرت الفتحة حركات الاروية المدروسة، حسب نسبة الشيوع ونسبة الإطراد معا وهذا التصدر ليس بغريب على

[1] أمنزوي، نظام الصوائت وأشباهها في العربية الفصحى دراسة صوتية إحصائية، دار ليلى للطباعة والنشر، مراكش، المملكة المغربية، ط1، سنة 2000، ص62.

[2] عبد التواب مرسي حسن الأكرت، الأصوات العربية، ص 122.

[3] محمد أمنزوي، نظام الصوائت وأشباهها في العربية الفصحى، ص 70.

[4] عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، ص 119.

[2] ينظر: إبراهيم انبسن الأصوات اللغوية، ص 28.

حركة الفتحة، ذلك أنها صوت لين متسع، وأصوات اللين المتسعة أوضح من الضيقة أي أن الفتحة أوضح من الضمة والكسرة [1]، وأخف منهما أيضا وذلك« .....انك تتكلف في إخراج الضمة إلى تحريك الشفتين مع إخراج الصوت، وفي إخراج الفتحة تحتاج إلى تحريك وسط الفم مع إخراج الصوت، فما عمل فيه عضوان أثقل مما عمل فيه عضو واحد...كما روي...أن العرب تفر إلى الفتحة كما تفر إلى السكون من الضمة والكسرة... » وهكذا يكون الحصري قد سلك العرب في تغليبه لمجرى الفتحة على باقي الحركات، ولم يشذ عنهم.

***الكسرة:** تعتبر الكسرة الصوت الثاني من الأصوات اللينة يتم النطق بها عندما« يمال احد الشدقين إلى الكسرة وسمي خفضا لانخفاض الحنك الأسفل عند النطق به والكسرة يكفي في تحصيلها العضلة الواحدة الجارية وانحداره إلي الأسفل وانخفاضه »[2].

فمخرج الكسرة من طرف اللسان مع انفراج الشفتين، «وتكوم حجم اللسان في مواجهة اللثة في الكسرة...يجعلها مرتفعة أمامية منغلقة »[3] ولقد تكررت الكسرة مجرى لأرويه الحصرى الرثائية 876 مرة بنسبة 32.05% واطردت في 63 قصيدة بنسبة 30% فاتفقت النسيان في اعتلاء المركز الثاني بعد الفتحة حسب نسبتي الشيوع والإطراء، فوافقت المألوفة في الشعر العربي وذلك أن الكسرة أثقل من الفتحة على اللسان في الشعر العربي، وذلك أن الكسرة أثقل من الفتحة على اللسان وذلك ما أكده محمد أمنزوي في قوله« فإنما يستثقل الضم والكسر لان لمحرجيهما مؤونة على اللسان والشفتين »[4].

والملاحظة على نسبة شيوع الكسرة في نهايات أشعار الحصري قيد الدراسة هو قربها من نسب شيوع الفتحة، وقد يرجع ذلك الاقتراب إلى الحالة النفسية التي عاشها الحصري آنذاك

[1] محمد أمنوري، نظام الصوائت وأشباهها في العربية الفصحى، ص 73.

[2] المرجع نفسه، ص70.

[3] عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، ص 119.

[4] محمد أمنزوي، نظام الصوائت وأشباهها في العربية، الفصحى، ص70.

من انكسار وانحسار ويأس وعزوف عن الدنيا، بعدما كشرت له عن أنيابها وأظهرت له وجهها الأسود.

* **الضمة:** تعتبر الضمة الصوت الثالث من الأصوات اللينة يتم لنطق بها عندما: «يرفع المتكلم حنكه الأسفل إلى الأعلى، ويجمع بين شفتيه ولا يتم إلا بعمل العضلتين الصلبتين الواصلتين إلى طرفي الشقة »[1]، ومخرج الضمة أقصى للسان« كدة اللسان أصل جذر اللسان مع وجود فراغ يسمح للهواء. بالخروج دون إحداث حفيف وذلك مع انضمام واستدارة الشفتين، وإذا ما حدث هناك حفيف تخرج الواو اللينة المتحركة وفوق ذلك حيز الصوامت»[2] وما يميز الضمة هو أنها حركة منغلقة مرتفعة نظرا إلى "...تكوم حجم اللسان...في مواجهة غشاء الحنك في الضمة ولذلك ف الضمة مرتفعة خلفية مستديرة"[3] وجاءت الضمة في المرتبة الثالثة للمجاري، فتكررت في 817 من الاروية بنسبة 29.89% واطردت في نهايات قوافي 49 قصيدة بنسبة 23.33% فتوافقت النسبتان في الرتبة الثالثة، لأنها أثقل الحركات نطقا وأنها تحتاج إلى مجهود في النطق.

***الروي الساكن:**

يعتبر الروي الساكن دليلا على أن القافية مقيدة، فهي لا تحتاج إلى إي مجهود عضلي في إخراج النفس، بل هي تمثل استرخاء إذ يبدأ البيت عاليا فتتصل حركات الإعراب على أواخر الكلمات إلى أن تنتهي بالسكون الذي قد يمثل الراحة والدعة أو اليأس والنصب، وكما سبق وذكرنا سابقا بان عدد الأبيات الساكنة الروي في المدونة (عدم وجود مجرى) هو 153 بيتا بنسبة 5.59% اطردت في 09 قصائد بنسبة 4.28% والحروف أو الصوامت التي

[1] المرجع السابق، ص71.

[2] احمد عبد التواب الفيومي، علم الأصوات اللغوية ظواهر علم الأصوات في القران الكريم، المكتبة الأزهرية للتراث الجزيرة للنشر والتوزيع القاهرة، مصر، ط1، سنة 2009، ص 78.

[3] عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، ص 119.

مثلت أروية للقوافي المقيدة هي القاف والكاف والثاء، والفاء، والظاء، والغين، بنسب الشيوع التالية على الترتيب.

***القاف:** نفسه الشعري الساكن 98 رويا بنسبة 3.58% وهي أعلى نسبة في القوافي المقيدة القاف حرف لهوي انفجاري مهموس، وقع في نهاية قصيدة مطولة 98 بيتا[1] ساكنا، غلب على هذه القوافي طابع المصدر، والمصادر عادة ما تدل على حالة غير متعلقة بزمن بدى الشاعر خلال هذه الأبيات يدور في حلقة مفرغة يبكي ويتجنب ويعدد مزايا ابنه عبد الغنى ويتساءل لماذا حدث ذلك، لماذا مات ورصد في هذا الصدد مجموعة من الأسباب والعلل والتي يحسبها أدت إلى وفاته فألفاظ: (فتق، فرق، فسق، فرق، فلق) تكرر بعضها عدة مرات في قوافي هذه القصيدة، وهي مصادر تدل على معاني الشق قد بدأت بحرف الفاء المختص أصلا بمعاني الشق والانفراج« ...لا بل أن معظم المصادر التي تدل على الأصوات والشق والشدة كانت مدينة بمعانيها إلى الحروف الأولى التي تتصدرها »[2]، وهو حال المصادر التي تدل معانيها على أصوات بدأت بحروف الزاي والقاف والنون المختصة أصلا بالتعبير عن الأصوات التي تتوافق مع ايحاءاتها هي: (زهق زلق) و(قلق) و(نعق، نطق، نزق، نفق، نهق) والدالة على الشدة والفعالية تلك التي تبدأ بحرف الدال (دفق) وهذه المصادر الواقعة قواف في هذه القصيدة وقواف أخرى غيرها تدل على ضعف حرف القاف وقلة تأثيره " في معاني الألفاظ التي تنتهي به ترجع (علة ذلك) إلي التلفظ به في هذا الموقع منخفظا، أكثر مما فعل العربي به أول المصادر وهذا ما أفسح المجال لأصوات الحروف القوية الشخصية أن تغطي على ايحاءاته الصوتية" أما وقوع هذه القوافي مقيدة فمبرره حاله الاختناق التي كان يشعر بها ألحصري وإحساسه بالمرارة والغصة المحتبسة في صدره يناسبها حرف القاف المهموس، والتقيد الذي لاءم حالة اليأس ونبرة الحزن، والنصب

[1] ينظر: الحصري الديوان، ص 423 إلى 427.

[2] حسن عباس خصائص الحروف العربية ومعانيها منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، سنة 1998م، ص145.

الذي لاقاه جراء مصيبته العظيمة وجعة الذي لا ينتهي، وجراحه التي لا تلتئم، وهو ما يناسب صفة الهمس الطاغية على أصوات المدونة.

-الثاء: نفسه الشعري المقيد هو (39) رويا بنسبة (1.42%) وهي النسبة الثانية في ترتيب القوافي المقيدة في المدونة بعد القاف، والثاء، حرف أسناني إحتكاكي مهموس، نظم الحصري في هذا الروي قصيدة متكونة من 37 بيتا ونتفة مكونة من بيتين شعريين[1]، هو الأخر غلبت على قوافيه صفة المصدرية، مما يرمي إلى تجردها من الزمن، أما معاني ألفاظ قوافيه، فغلب عليها طابع التخليط والجمع العشوائي بشيء من الرقة، بما يحاكي البعثرة في النفس أثناء خروج صوتها[2]، فوردت ألفاظ واث من أث النبات إذا ترعرع عشوائيا)، وبث (فرق ونشر) وانتكث (انفطرت عقدته)، وعبث (خلط) بحث (نبش) غلث (الخلط) شعث (ما تفرق من الأمور) تدل على الخلط، وألفاظ (حنث رفث طمث) التي تدل معانيها على الرقة واللين ومتعلقات الأنوثة فتوافقت معاني الثاء في آخر اللفظ مع قوافي الحصري المقيدة التي رويها ثاء، ذلك أن معاني شعره هذا سيطرت عليها فكرة العبث المشوب بالمعاني الأنثوية، فنجده في هذا الموقف يستغرب من عبثية الزمن وصروفه، عبثه بطفل برئ كل صفاته تشي بأن له مستقبلا زاهرا، وعن عبث الإخوة بيوسف وأبيه، والعبث الذي طال حياته الزوجية، حيث هجرت الحرة الزوج العربي الوجيه الوقور، وتعلقت بالحدث البربري المخنث، عبث احتضان الأمة لأبناء الحرة والاغتناء بهم، وجفاء أمهم لهم، واختبارها الغربة بديلا عن العيش في كنفهم.

وعلى الرغم من رقة الثاء ودماثتها وسكونها في هذا الجزء من الشعر، إلا أنها أثرت في معاني المصادر التي تنتهي بها، مما أجاز لحسن عباس تصنيفها في عداد الحروف القوية

[1] المرجع السابق، ص 146.

[2] ينظر: معاني المصادر المنتهية بالثاء عند حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ومعانيها، ص 64.

الشخصية[1]، على الرغم من قلة وضوح هذا الحرف من حيث السماع لأنه مهموس، وسكونه في آخر القوافي.

***الظاء:**

نفسه الشعري الساكن في المدونة (05 أروية)، بنسبة (0.18%)، والظاء: حرف أسناني احتكاكي مجهور، انتهت به مقطوعة[2]، تتألف من خمسة أبيات، تناوبت قوافيها بين مصدر وفعل ماضي، فالأول يدل على الثبات وعدم التغير بسبب تجرده من الزمن، والثاني يدل على عيش الشاعر في زمن الماضي، وعدم تجاوزه إلى المستقبل، فالماضي زمن عز وسعادته مع ابنه عبد الغني، والثبات هو الخطة فقدانه له، تلك اللحظة التي لم يستطع تجاوزها وبقي حبيسا.

أما عن الألفاظ المنتهية بالظاء والتي مثلت قوافيا لهذه المقطوعة، فهي عظ (اشتد)، كظ (المواظبة) وهما لفظان ينتميان إلى مجموعة الألفاظ التي تدل معانيها على الشدة والامتلاء والظهور بما يتوافق مع ظاهر التوتر والفخامة في صوت الظاء[3].

وألفاظ وعظ (من الوعظ والإرشاد)، ولفظ (النطق بالكلمة)، ولفظ (النثر والنشر والتوزيع) التي تدل معانيها على الرقة والأناقة، بما يتوافق وظاهرة اللثغ في صوت الظاء[4]، وقد قدر حسن عباس نسبة تأثير خصائص هذا الحرف في معاني المصادر التي تنتهي به أكثر من 95%[5]، بمعنى أن صوت الظاء على الرغم من قلة استخدامه من قبل الشاعر في قوافيه المقيدة، غير أنه كان صوتا قويا في الأبيات القليلة التي نظمت منه، وتمكن قوته ووضوحه السمعي في احتكاكه وجهره، وقوة تأثيره في الألفاظ التي تنتهي به.

---

[1] ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 65.

[2] ينظر: الحصري، الديوان، ص37.

[3] ينظر: نفسه، 123 و124.

[4] ينظر: نفسه، ص124.

[5] ينظر: نفسه، ص 123-124.

***الفاء والغين:**

الفاء صوت أسناني شفوي احتكاكي مهموس، والغين صوت ينتمي إلى أصوات أقصى الحنك احتكاكي مجهور، يأتي هذان الصوتان في مؤخرة ترتيب الحروف التي استخدمها الحصري أروية لقوافيه المقيدة، بنتفة واحدة لكل منهما، تتألف من بيتين، وهو ما يمثل النسبة المئوية المقدرة بـ (0.07%) من مجموع قوافي المدونة. استخدام في الأول لفظة أصف بمعنيين صف بمعنيين الأول هو (الشكوى من الضر) والثاني من الوصف وهما لفظتان تدلان على معنى الرقة والضعف والوهن، بما يتوافق مع صوت الفاء[1]، حسب رأي حسن عباس، أما الغين فاستخدمه الحصري بلفظة واحدة أيضا (يزغ) بمعنيين الأول: من زاغ وزيغا مال عن القصد أو الحق، والثانية من النزع الطعن والغيبة وذكر الناس بالقبيح، وهما لفظتان تدلان في معناهما العام على الغيبوبة النفسية والوجدانية والعقلية[2]، حسب حسن عباس وحرف الغين يبدو اقوي من الفاء في آخر الكلمات، ذلك أنه احتكاكي مجهور صوته أوضح من الفاء الاحتكاكي المهموس الذي يتميز بالضعف والوهن.

والجداول التالية تجسد النتائج الإحصائية المختلفة المذكورة أعلاه:

أنواع القوافي المطلقة	النفس و%		الاطراد و%	
مجردة من الردف والتأسيس موصولة بمد	886	% 32 ,41	62	% 29 ,52
مجردة من الردف والتأسيس موصولة بخروج	288	% 10 ,53	09	% 04 ,28
مؤسسة موصولة بمد	15	%0 ,54	04	% 01 ,90
مؤسسة موصولة بخروج	02	% 0 ,07	01	% 0 ,47
مردوفة موصولة بمد	1330	% 48 ,66	103	% 49 ,04
مردوفة موصولة بخروج	57	% 02 ,08	22	% 10 ,47

جدول يمثل أنواع القوافي المطلقة في المدونة

[1] ينظر: الحصري، الديوان ، ص125

[2] ينظر نفسه، ص 129.

أنواع القوافي المقيدة	النفس و%		الاطراد و%	
مجردة من الردف والتأسيس	151	% 05,52	08	% 03 ,80
مؤسسة	02	% 0 ,07	01	% 0 ,07
مردوفة	/	/	/	/

جدول يمثل أنواع القوافي المقيدة في المدونة

أسماء القوافي حسب عدد الحركات بين الساكنين	النفس و%		الاطراد و%	
المتواتر/0/0	1810	%66,22	119	% 56,66
المترادف /00	/	/	/	/
المتدارك /0//0	500	%18,29	53	% 25,23
المتركب /0///0	421	%15,40	37	% 17,61
المتكاوس /0////0	/	/	/	/

جدول يمثل أسماء قوافي المدونة تبعا لعدد المتحركات بين آخر ساكنين

حرف الروي	حسب النفس			حسب الاطراد		
	الرتبة	النفس	%	الرتبة	الإطراد	%
ر	1	283	%10,35	1	12	%5,71
ن	2	167	%6,11	9	08	%3,80
م	3	155	%5,67	2	10	%4,76
ق	4	148	%5,41	4	09	%4,28
ت	5	138	%5,04	2	10	%4,76
ك	6	114	%4,17	4	09	%4,28
ب	7	102	%3,73	4	09	%4,28
س	8	97	%3,54	16	07	%3,33
ل	9	94	%3,43	16	07	%3,33
ث	9	94	%3,43	9	08	%3,80
ط	11	82	%3,00	9	08	%3,80
ف	12	81	%2,96	9	08	%3,80
لا	13	80	%2,92	9	08	%3,80
ء	13	80	%2,92	27	08	%3,80
ه	15	78	%2,85	4	09	%4,28

حرف الروي	حسب النفس			حسب الاطراد		
	الرتبة	النفس	%	الرتبة	الاطراد	%
ع	16	76	%2,78	21	06	%2,85
ز	17	74	%2,70	04	09	%4,28
ي	17	74	%2,70	28	02	%0,95
و	19	73	%2,67	16	07	%3,33
ح	20	71	%2,59	21	06	%2,85
ص	20	71	%2,59	16	07	%3,33
د	22	69	%2,52	21	06	%2,85
ج	22	69	%2,52	26	05	%2,38
ظ	22	69	%2,52	16	07	%3,33
ض	25	67	%2,45	21	06	%2,85
ش	26	64	%2,34	21	06	%2,85
ذ	27	64	%2,34	09	08	%3,80
غ	28	63	%2,30	09	08	%3,80
خ	29	36	%1,31	28	02	%0,95

جدول يمثل رتب ونفس واطراد و % لحروف الروي في المدونة

المجرى	الفتحة		الكسرة		الضمة		عدم وجود مجرى	
النفس و%	886	%32,41	876	%32,05	817	%29,89	153	%5,59
الاطراد و%	89	%42,38	63	%30	49	%23,33	09	%4,28

جدول يمثل حركة الروي (نفسها وإطرادها ونسبتها) في المدونة

نوع الصوت حسب مخرجه	الأصوات	النفس	%
الأصوات الشفوية	الباء، الميم	257	%09,40
الأصوات الأسنانية الشفوية	الفاء	81	%02,96
الأصوات الأسنانية	الثاء، الذال، الظاء	227	%08,29
الأصوات الأسنانية اللثوية	التاء، الدال، الضاد، الطاء، اللام، النون	697	%25,47
الأصوات اللثوية	الراء، الزاي، السين، الصاد	525	%19,18
الأصوات اللثوية الحنكية	الجيم، الشين	133	%04,86
أصوات وسط الحنك	الياء	74	%02,70
أصوات أقصى الحنك	الخاء، الغين، الكاف، الواو	286	%10,45
الأصوات اللهوية	القاف	148	%10,45
الأصوات الحلقية	العين، الحاء	147	%05,37
الأصوات الحنجرية	الهمزة، الهاء	158	%05,77

جدول يمثل نفس و % للأصوات حسب مخارجها في المدونة.

نوع الصوت	**الأصوات**	**النفس**	**%**
المجهور	الباء، الجيم، الدال، الذال، الراء، الزاي، الضاد، الظاء، العين، الغين، اللام، الميم، النون، الواو، الهمزة، الياء.	**1586**	**% 57,96**
المهموس	التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء، القاف، الكاف، الهاء.	**1074**	**% 39, 23**

جدول يمثل نفس و% للأصوات المجهورة والمهموسة في المدونة

حروف الروي	نفسه و% في القوافي المطلقة		نفسه% في القوافي المقيدة		حروف الروي	نفسه و% في القوافي المطلقة		نفسه و% في القوافي المقيدة	
ر	283	%10.35	/	/	ع	76	%2.78	/	/
ن	167	%6.11	/	/	ز	74	%2.70	/	/
م	155	%5.87	/	/	ي	74	%2.70	/	/
ق	50	%182	98	%3.58	و	73	%2.67	/	/
ت	138	%5.04	/	/	ح	71	%2.59	/	/
ك	111	%4.06	03	%0.10	ص	71	%2.59	/	/
ب	102	%3.73	/	/	د	69	%2.52	/	/
س	97	%3.54	/	/	ج	69	%2.52	/	/
ل	94	%3.43	/	/	ظ	64	%2.34	05	%0.18
ث	55	%2.01	39	%1.42	ض	67	%2.45	/	/
ط	82	%3.00	/	/	ش	64	%2.34	/	/
ف	79	%2.89	02	%0.07	ذ	64	%2.34	/	/
لا	80	%2.92	/	/	غ	61	%2.23	02	%0.07
ء	80	%2.92	/	/	خ	36	%1.31	/	/
ه	78	%2.85	/	/	/	/	/	/	/

جدول يمثل نفس و% لحروف الروي في القوافي المطلقة والمقيدة في المدونة

الفصـل الثاني

الإيقاع الداخلي

توطئة:

يتشكل السياق الإيقاعي للنص، بتشكل علاقات الألفاظ فيما بينها، تشكلا متناغماً، متأتٍ من أن العلاقة بين المستوى الخارجي والمستوى الداخلي للنص الشعري ليست« ...علاقة أفقية معزولة بل هي علاقة جدلية إشكالية يؤثر كل طرف منها في الطرف الآخر، ويتأثر به فينتج عن تفاعلها حالة من التناسب والانسجام وهي ميزة النص الإبداعي الأساسية... »[1]، وعلى الرغم من عَدِّ الوزن مُكَوَّنا إيقاعيا رئيسا رأيٌ شائع قديما وحديثا وقضايا إيقاع عند البعض جزء من بُنْيَةِ الوزن تُفسرُ من خلاله وتُفسرُهُ، [2] إلا أن هناك من يرى بأنه«...ليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه، وشأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو شأن النغمة الواحدة تؤلف فيه الألحان المختلفة في موسيقى الغناء »[3]، فالإيقاع الشعري؛ يتمثل في«..إيقاع وزني وإيقاع لغوي في وصل الأصوات وتوزيع الكلام وتشكيل وحداته، وقد يتراكب الإيقاعات ويتناسبان فينشأ ما عبر عنه محمد الهادي الطرابلسي بالتفعيلية التي تطفو... ».[4]

وحتى القدماء لم يهملوا قضية الإيقاع الداخلي فعالجوها ضمن مبحث البديع، وقد ألمح الجاحظ إليها دون أن يعينها بتسمية خاصة من خلال قوله ضمن كتابه البيان والتبيين: «...إذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مَرضياً موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة، قال: وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحداً، وسُبك سبكاً واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري

---

[1] علي عبد رمضان، الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي، دار مكتبة البصائر بيروت، لبنان، ط1، 2016م، ص207.

[2] ينظر الفصل الأول من هذا الباب.

[3] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص19.

[4] أحمد حيزم، فن الشعر ورهان اللغة، بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري، دار صادم للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط2، 2012، ص50، أنظر أيضا: محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، مفاتيح، تونس، د.ط، 1999، ص95.

الدّهان...وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر، تراها متفقة مُلْساً، ولينة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكِدهُ، والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبةً متواتية، سلسلة النظام خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأَسْرِهِ كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد »[1]، كما تنبه حازم القرطاجي كذلك إلى هذه المسألة مستعرضا إياها ضمن حديثه عن موضوع طرائق العلم بتحسين أشكال العبارات فقال« ...حسن التأليف؛ وتلاؤمه، والتلائم يقع في الكلام على أنحاء منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى اِئتلاف بعض حروف الكلمة مع بعض، واِئتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تُلاصقها منتظمة في حروفٍ مختارة، متباعدة المخارج، مرتبة الترتيب الذي يقع فيه خفةٌ وتشاكل ما »[2].

ويضيف في نفس السياق قوله: «...حسن الوضع اللفظي أن يؤاخي بين كَلِمٍ تتماثل في مراد لفظها أو في صيغها أو في مقاطعتها، فتحسن بلك ديباجة الكلام... »[3].

أما المحدثون فقد اهتموا بالإيقاع الداخلي كثيراً، فبعضهم رأي بأنه أشمل من الوزن والموسيقى الخارجية، واستصعب تحديده تمثل ذلك في قول: «...بنية الإيقاع الداخلي هي الأكثر خطورة والأصعب تحديداً لأنها تكتنف النص الشعري بأكمله وبجميع اتجاهاته كما أنها لا تستقر في تكوينها على الحال واحدة أو مكون واحد، بل هي قائمة على مكونات عدة تحكم أطرافها في كثير من الأحيان علاقة إشكال ومشاجرة... »[4]، وعلى الرغم من صعوبة الإلمام بأطراف الموسيقى الداخلية، إلا أن هناك من الدارسين من حاول تعريفها، أمثال الدكتورة إيمان محمد أمين الكيلاني التي قالت متحدثة عن الإيقاع الداخلي: «ويقصد به ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دونمَا الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص-ص66-67.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص222.

[3] نفسه، ص224.

[4] علي عبد رمضان، الإيقاع في قصيدة العمود، ص208.

تحكمه، وإنما يبتدعه الشاعر ويتخيره ليناسب تجربته الخاصة، فهو كل موسيقى تتأثر من غير الوزن العروضي أو القافية، وإن كانت تؤازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها ويعزز رؤيا الشاعر... »[1].

وإذا كانت صاحبة الاقتباس ركزت على عنصري الابتكار والإبداع اللذين خصت بهما الشاعر في تخيره لهذا النوع من النظام الموسيقى ليتناسب في تجربته الشعرية، فإن الدارس عبد الله خضر حمد، قد أثر أن يَسمِهُ بسرَّ العبقرية، والسحر من خلال قوله« ...إن الموسيقى الداخلية سر العبقرية عند الشعراء والأدباء، هي السحر الذي ينشأ حين تتجاوز الكلمات على نحو مخصوص، هي طريقة الاستهواء الصوتي في اللغة، أو هي الإيقاع الذي يتبع المعنى أو الشعور فيلقي بظلاله عليه، هي عنصر التنغيم أو عنصر الموسيقى التصويرية التي تصاحب المشهد التعبيري في كل نقله من نقلات الشعور، وكل وثبة من وثبات الخيال... »[2]، أما الدكتور عواد صالح عَلي الحياوي فقد جمع في تعريفه لها بين مسألتين: القيم الصوتية وتنوعاتها، برز ذلك في قوله: «...الموسيقى الداخلية، التي تقوم على تنوعات القيم الصوتية سواء كانت جملة أو كلمة أو جملة مجموعة من الحروف ذات الجرس المميز... »[3]، ومسألة اِنفعالات المبدع واِنعكاساتها« ...الموسيقَى الداخلية انعكاس لانفعالات مبدعها بوعيه حينا ودون وعي أحياناً، تلك الانفعالات التي تساهم في البناء اللغوي وأسلوب صياغته، مما يدفع لاختيار الحرف والكلمة المناسبة لجو النص مشكلا الإيقاع الداخلي أو النفسي المتمم للإيقاع العروضي...إذن الإيقاع الداخلي هو خلاصة لغة نفسية قبل أن يكون لغة عروضية، يحرّك فينا الشعور والإحساس من خلال اِستخدام التكرار

[1] إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، سنة 2008م، ص278.

[2] عبد الله خضر حمد، السبع المعلقات دراسة أسلوبية، ص146.

[3] عواد صالح علي الحياوي، شعر أبو ذؤيب الهذلي دراسة أسلوبية، دار رسلان، دمشق سوريا، ط1، سنة 2015، ص246.

والجناس والتصريع وحسن التقسيم ورد العجز على الصدور...وغير ذلك من عناصر تشكل الموسيقى... »[1].

وبهذا يبلغ الإيقاع غايته حيث يحقق القيمة الجمالية للنص والقيمة التعبيرية له، بسبب تقديم هذا النوع من الإيقاع للصورة الفنية على وفق تجربة الشاعر من جهة، وكونه معياراً دقيقاً للتمييز بين شاعر وآخر، وقصيدة وأخرى من جهة أخرى وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعر والشعراء.

ومن مميزاتها- الموسيقى الداخلية- أن تكون خفية قابعة في أثناء البيت والقصيد كلاًّ لا يحكمها ضابط داخلي أو خارجي لا تخضع لسيطرة قاعدة أو قانون، على العكس من الموسيقى الخارجية التي تتشكل مسبقا في نظام محدد للوزن وأحكام للقافية.

يصعب ضبطها لأن مكوناتها اختيارية، يعمد إليها الشاعر وفق ما تمليه عليه التجربة الشعورية، ووفقاً للحاجة الفنية التي تستدعيها اللحظة الشعرية للتعبير، ينتقي من خلالها المبدع مفرداته المتلائمة من حيث تناغم الحروف وإئتلافها، وتقديم بعض الكلمات على بعض الكلمات عل بعض، واستعمال أدوات فنية خاصة وأصوات متشاكلة تتألف منها الألفاظ المتجانسة مع المعاني ليفرز في النهاية هذا الإيقاع الفني، الذي يتفرد به هذا الشاعر عن غيره، هذا الذي كلما زاد اِنفعاله وثارت عاطفته، كلما تسارعت موسيقاه الداخلية وحَسَّنتْ وجعلت من« ...المتلقي ذي الإحساس المرهف يشعر بوجود حركة داخلية داخل إطار البيت أو المقطوعة الشعرية، تحمل حيوية متنامية تمنح في نهاية الأمر ذلك التتابع المقطعي وحدة نغمية عميقة تعمل على نقل مضمون القصيدة...».[2]

[1] المرجع السابق، ص 161 و162.

[2] سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي، دراسة أسلوبية، ص139.

هذه الجمالية التي يحققها الإيقاع الداخلي لا تكون منفصلة عن صِنْوِهَا الإيقاع الخارجي، بل يشكلان معا إيقاع القصيدة أو الغرض المدروس–الرثاء– عند الحصري، ويمكن حصْر أكثرها حضوراً عنده فيما يأتي:

I– الجناس:

يعرف الجناس في اللغة على أنه« ...المشاكلة، والاتحاد في الجنس، يقال لغة: جانسه إذا شاكله، وإذا اِشترك معه في جنسه وجنس الشيء أصله الذي اشتق منه، وتفرّع عنه، واتحد معه في صفاته العظمى التي تقوم ذاته... »[1].

أما في الاصطلاح، فهو: «...أن تتفق اللفظتان في وجه من الوجوه، ويختلف معناهما »[2]، عرفه الطوفي بالنظر إلى لفظه ورسمه، فقال: «...أما لفظه: فهو تفعيل من الجنس، وهو المقول على كثيرين مختلفين بالحقائق في جواب: ما هو؟...وعند الفقهاء: هو كل اسم خاص يحوي أصنافا كالبُرّ والتمر ونحوه...وأما رسمه: فهو أن يجمع في الكلام بين لفظين فصاعداً، كل واحد من جنس الآخر في مادة الحروف... ».[3]

ويرى القزويني بأنه: « تشابه الكلمتين في النطق واختلافهما في المعنى... ».[4]

ويعد الجناس من أكثر أنواع البديع تفريغاً وتنويعاً، فقد ذكر البلاغيون له صنوفاً وأسماء كثيرة، ولا نرى فائدة من التوقف عندها جميعها، ذلك أن إيقاع الجناس يتوزع عل مستويين، الأول الثابت ويمثله الجناس التام، والثاني: الإيقاع المتغير ويمثله الجناس الناقص، وقد انطلق البلاغيون في أقسام الجناس من أساس صوتي، على الرغم من غياب الإشارات

[1] جلال الدين السيوطي، شرح عقود الجمان في علمي المعاني والبيان، تحقيق: محمد عثمان، الناشر، المكتبة الأزهرية للتراث والجزيرة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص394.

[2] العلوي، الطراز، المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، 1982، ص356.

[3] نجم الدين سليمان بن عبد القوي الطوفي، الشعار عل مختار نقد الأشعار، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، من إصدارات جامعة الملك سعود الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2011، ص85.

[4] القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، بيروت، لبنان، ط4، 1975، ص274.

الصوتية من أقسامه وتفريعاته، ولكن الدارس للجناس تجد أن أقسام الجناس التي اتفق عليها البلاغيون، والأقسام التي اختلفوا فيها ترجع كلها إلى أساس صوتي، وقد تميز عرض البلاغيون للجناس« ...بتفريعات معقدة، حرصا منهم على أن يتمثل في التركيب أقصى درجات التوازن، خاصة فيما أسموه بالجناس التام الذي تتساوى فيه أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها بين كلمتين ينتج عنهما صورة لفظية لها إيقاعها الخاص هي الجناس... »[1].

حيث أن إيقاع الجناس ينجم عن السمات الصوتية للحرفين المختلفين وكذا البعد الدلالي للفظين المتجانسين، ذلك أن الجناس يحقق ثنائية (الصوت والدلالة) لهذه الثنائية التي يخلقها الجناس« ...تتميز بكثافة إنتاجها الإيقاعي والدلالي أحياناً أو بساطة أحياناً أخرى، ولكن المهم في هذا وذاك أن تتوافق الصياغة مع الحركة الذهنية العميقة، على أن يؤخذ في عين الاعتبار أهمية البعد المكاني التي تحل فيه هذه البنية، لأنه يساعد في تكثيف الإيقاع أو تخفيفه... »[2]، وفيما يلي نستعرض بعض الشواهد التي تحتوي الجناس في مدونة الحصري الرثائية.

أولا- الجناس التام:

يعرفه السيوطي فيقول: «أن يتفق [اللفظان المتجانسان] في أعداد الحروف وأنواعها وترتيبها، وهيئاتها... »[3]، وهو كذلك« ...أن يتحد اللفظان، ويختلف المعنى »[4]، ويعرفه وليد إبراهيم قصاب مبرزاً أهم خصائصه فيقول: «...هو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أشياء هي: عدد الحروف، ونوعها وترتيبها وضبطها (أي التشكيل، أو حركات الحروف) ».[5]

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية، مصر، ط1، 1994، ص293.

[2] محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1995، ص38.

[3] جلال الدين السيوطي، شرح عقود الجمان في علمي المعاني والبيان، ص395.

[4] الطوفي، الشعار على مختار نقد الأشعار، ص85.

[5] وليد إبراهيم قصاب، البلاغة العربية، علم البديع، دار الفكر للنشر والتوزيع، دمشق، 2012، ص137.

وقد بد الجناس بكثافة عالية في مدونة الرثاء عند الحصري، وبخاصة في المقطوعات والنتف، فلا تكاد واحدة منها تخلو منه، ومن شواهد الجناس التام عنده، قوله:

وهِمْتُ وهمت للقياك يـــــا سُرُورَ المحِب وياقُوتَهُ

وإن غَيَّرَ السُّقْم من وجْنَتَيـ ك دُرَّ الشباب وياقُوتَهُ[1]

وقوله أيضا:

مات المَكارِم وابني وماتت المَكْرُمـــــاَتُ[2]

ليت الذين أراهـــــم وفيهم المَـــكْرُومَاتُوا

وقوله:

ولدي نل الرّضـا ورأى خلَدي مـــا ناله فَرَجـــــاَ

ضِقْتُ ذرعا من رزيّته ربّ فاجعل منك لي فَرَجاً[3]

يقع الجناس التام في هذه الشواهد بين لفظي (وهمت وهمت) فالأول من وهم يهم الشيء، أي تخيله وتصوره والثانية من هام يهيم بمعنى اِشتاق وعشق، وهو جناس تام متماثل وقع بين فعلين، وبين لفظي (وياقوته وياقوته، فالأولى من القوت، والثانية حجر كريم يسمى الياقوت، وهو جناس متماثل أيضا وقع بين اِسمين.

أما الشاهد الثاني فوقع الجناس التام فيه بين لفظي (المكرمات، المكر ماتوا)، فالأولى بمعنى الأخلاق الحميدة، والثانية مركبة من كلمتي المكر بمعنى الاحتيال، وماتوا بمعنى الموت والفناء، وهو جناس مركب وقع بين لفظتي (فرجا وفرجا)، فالأولى من فعل رجا يرجو

[1] الحصري، الديوان، ص335.

[2] نفسه، ص334.

[3] نفسه، ص343.

بمعنى الرجاء، والثانية من الفرج وزوال الضيق، وهو جناس مستوفى وقع بين فعل رجا واسم الفرج.

والأمر اللافت في الجناس التام هو أن موسيقاه ترجع إلى خاصية التكرار، حيث يبرز جرس الأصوات بكثافتها شريطة أن لا تنعزل عن المعنى، فيشبع بذلك حاجة النفس الإيقاع الواحد المتكرر، [1] في اللفظتين المتجانسين بتكرار نفس حروفها دون أي تغيير في شكل حركاتها.

ثانيا: الجناس الغير التام (الناقص)

يعرفه السيوطي فيقول: «...ما وقع الاختلاف فيه في هيئات الحروف... »[2]، وهو كذلك« ...إما مذيل أو غيره، فالمذيل: أن يزيد أحد اللفظين عن الآخر حرفا من أوله نحو: زيد ويزيد أو من آخره نحو: ضيف وضيفان، وعواصٍ وعواصم، وقواضٍ وقواضب، تشبيها للحرف الزائد بالذيل، وغير المذيل: إما أن يختلف بالنقط والكل أو بغيره... »[3]، ويعرفه وليد إبراهيم قصاب موضحا خصائصه في قوله« ...وهو أن لا يكون الاتفاق تاما بين الكلمتين، أي أن يتخلف واحد من الأمور الأربعة التي هي شرط الجناس التام ».[4]

ومن خلال تتبع الجناس في المدونة ظهرت لنا عناية الحصري به عناية كبيرة، لكنها أقل درجة من عنايته بالجناس التام، وكأنه يُؤثر الإيقاع المتكرر الواحد، عل الإيقاع المتباين الذي يخلقه الجناس الناقص، مواكبة لحالته المستغرقة في الحزن إثر الفقد ومن الشواهد التي ورد فيها الجناس الناقص في المدونة قول الشاعر:

ذَو ريْحاني الأَرِجُ وضاق محلي الفَرِجُ[5]

---

[1] ينظر: منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، ومنشأ المعارف، مصر، سنة، 1986، ص82.

[2] السيوطي، شرح عقود الجمان في علمي المعاني والبيان، ص398.

[3] الطوفي، الشعار على مختار ونقد الأشعار، ص85.

[4] وليد إبراهيم قصاب، البلاغة العربية، علم البديع، ص138.

[5] الحصري، الديوان، ص341.

وقوله:

وقالوا كم تَلِجُّ بكاً وبابُ الصبر لا تَلِجُ[1]

وقوله:

خُنت إذ لم أُباد في كلّ بادٍ كلّ حِلّ من العزاء حرامُ[2]

وقوله:

نيّرات الأيام بَعْدك حُلْكٌ وحياة الغريب دونك هِلك[3]

وقوله:

آه كم أُصبحُ من عبـ د الغني الحُلوِ خِلْواً[4]

وقع الجناس في الشاهد الأول بين لفظتي (الأرج والفرج) ومعنى الأولى العطر الفواح والثانية معناها المكان الواسع، وهما لفظتان متجانستان في الحركات وعدد الأحرف، مختلفتان في حرف واحد، فكان الفاء في الثانية بدل الألف في الأولى وهو جناس لاحق لتباعد مخرجي الحرفين المختلفين، فالهمزة حنجرية والفاء أسنانية شفوية ومن صفات الهمزة أنها صوت انفجاري مجهور، أما الفاء فهو صوت احتكاكي (رخو) مهموس، وتضفي ثنائية الجهر والهمس تنوعا إيقاعيا في البيت، كما أن التشابه الإيقاعي بين الفظين في باقي الحروف ثنائية الجهر والهمس تنوعا إيقاعيا في البيت كما أن التشابه الإيقاعي بين اللفظين في باقي الحروف يقضي إلى تناسب دلالي فضيق المكان الواسع كان نتيجة لموت عبد الغني الذي وصفه بأنه ريحانة الأرج (العطر)، وكأن العلاقة بين لفظي الجناس هي علاقة بين السبب والنتيجة عل أساس أن فسحة الفضاء (المكان) التي كان يشعر بها الحصري

[1] الحصري، الديوان ، ص341.

[2] نفسه، ص394.

[3] نفسه، ص380.

[4] نفسه، ص444.

زالت بزوال مسبب تلك الفسحة وهو الابن المفضل ريحانة أبية، وبهذا يتجلى لنا أن الإطار الإيقاع للجناس قد حوى الدلالة المرغوبة من السياق، ولو جاءت الدلالة مجردة من الإيقاع ألجناسي لما تحقق تأثير وإثارة، وذلك نتيجة التناسب الصوتي الذي أفضى إلى التناسب الدلالي، فالنقص في الجناس الناقص يلي حاجة النفس إلى الإيقاع المتباين.[1]

وفي الشاهد الثاني يشكل الصوتان (تَلِجُّ وتلجُ) ثنائية إيقاعية مركبة، وهو جناس محرّف تغير فيه شكل حرف الجيم في نهاية الكلمتين فهو مشدد في الأولى من اللجاجة وشدة الشجو، وخالٍ من الشدة والتضعيف في نهاية الجيم الثانية، التي خلقت نوعا من التباين الصوتي، على الرغم من التشابه في النطق بينهما ودلالة الجناس هنا هي وصف صريح لحال الشاعر، فهو لا يزال يتصارع مع حزنه، ويتخبط في شجوه لا يستطيع الخروج منه وولوج باب الصبر، وهذه الحال (الدلالة) تناسب منطقيا مع التطابق شبه التام بين اللفظتين صوتيا.

وهو من الولوج أي الدخول، والجيم صوت لثوي حنكي مجهور مركب (وقفة احتكاكية)، واللفظتان إيقاعهما يكاد يكون مكررا متشابها لإيقاع الجناس التام، لولا تدخل التضعيف في نهاية الجيم الأولى.

الشاهد الثالث وقع فيه الجناس بين لفظتي (أباد وبارد)، الأولى بمعنى أبارز وأجاهر بالعداوة، أما الثانية فمعناها المكان البارز المعروف وهو جناس ناقص، نقصت فيه الألف في اللفظ الثاني عن الألف التي زيدت في أوله فتغيرّ المعنى، ولشدة حزن الشاعر عل ابنه رفض حتى العزاء الذي هو حلال، وأخذ يجاهر في كل مكان بهذا الإيباء والرفض ويرى بأن قبوله خيانة لعهده مع ابنه الفقيد فخلق تباين الأصوات إضافة الألف للفظ الأول جرسا موسيقيا يحاكي تباين واقع الشاعر، ورفضه له وعدم قبول التعايش معه تجسيد ذلك في رفضه العزاء واعتباره حرام، وقبوله به خيانة الشاهد الرابع، وقع فيه الجناس بين لفظتي

[1] ينظر: منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، ص82.

(حلك وهلك)، الأولى بمعنى الظلام الدامس (الحالك)، والثانية بمعنى الموت والهلاك، وهو جناس مضارع لتقارب مخارج الحرفين المختلفين في اللفظين فالهاء حنجرية والحاء حلقي، وكلاهما مهموس واحتكاكي (رخو)، وتشابه صفات الصوتين يؤدي إلى تكرار الصوت الحاصل بين اللفظين وهو تكرار شبه تام وقريب من الثبات يشبه والإيقاع الناتج عن الجناس التام، يتوافق مع الدلالة حيث أن الأيام النيرة أصبحت مظلمة بعد عبد الغني، وحياة الغريب يعني بذلك نفسه وهو بعيد عن وطنه أصبحت دونه هلاكاً، فالتكرار الصوتي هنا يتوافق مع التكرار الدلالي في البيت.

الشاهد الرابع وقع فيه التجانس بين لفظتي (الحلو وخلو)، الأولى من الحلاوة والجمال والثانية من الخلو والفراغ، وهذا جناس تصحيف لوقوع الاختلاف بين اللفظين في النقطة فهي غير موجودة في الحاء وحاضرة في الخاء، ومن صفات صوت الحاء أنه حلقي مهموس اِحتكاكي (رخو)، أما صفات حرف الخاء فهو صادر من أقصى الحنك مهموس اِحتكاكي (رخو)، والملاحظ هو توافق الصوتين في الهمس والاحتكاك وتقاربهما في المخرج، وهو ما يخلق تباينا صوتيا طفيفا بين اللفظين المتجانسين، أما على مستوى الدلالة فناء عبد الغني المتصف بالحلاوة خلق فراغاً كبيراً في حياة أبيه، فالاختلاف في النقطة بين حر في المتجانسين، خلق تبايناً صوتيا دلاليا معاً.

هذه الشواهد المذكورة تمثل فيضا من غيض لأن المدونة قيد الدراسة تفيض بالجناس فيضا، وعلى الرغم من أن الجناس تلوين في الكلام وفيه نوع من الطرافة والبلاغة، تجذب المستمع وتشوقه كما أن فيه ضرباً من الجرس الصوتي المطرب، [1] غير أنه« ...لا يقبل ولا يعد حسنا إلا إذا طلبه المعنى واستدعاه وجاء عفو الخاطر، صادراً عل طبع لا عن تكلف تصنع... »[2]، وذلك هو شأن فنون البديع جميعا، فائدته عند شد المخاطب« ...للميل إلى

[1] ينظر: وليد إبراهيم قصاب، البلاغة العربية، علم البديع، ص140.

[2] بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط3، 2010، ص286.

الإصغاء إليه، فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميلا وإصغاء إليها، ولأن المشترك إذا حُمل على معنى ثم جاء والمراد به آخر كأن للنفس تشوق إليه »[1]، وفي نفس السياق يرى عبد القاهر الجرجاني« ...وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاهُ وساق نحوه، وحتى تجده لا نبتغي به بدلاً ولا تجد عنه حولا، ومن هنا كان أحلى جناس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه أو ما هو لحسن ملائمته وإن كان مطلوبا – بهذه المنزلة وفي هذه الصورة... »[2].

والجناس شأنه شأن فنون البديع الأخرى لا يحمد فيه الإسراف، ولا يستحسن الإكثار منه« ...لذلك ذم الاستكثار منه والولوع به، وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجتذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم للمعاني... »[3]، هذا القول مفاده عدم الإسراف في البديع لأنه قد يفسد المعنى، لكن هذه الصفة –الإسراف في الجناس– هي ميزة هذه المدونة، والشاعر يتألم فيتقاطر حزنه المعتصر كلمات منظومة شكلت مدونة الرثاء هذه وهو ليس في مقام المتكلف، وعلى الرغم من ذلك فقد أسرف أيما إسراف في الاعتماد على الجناس، وتفسير ذلك نجده عند الدكتورة جهاد رضا التي تقول في معرض حديثها عن الجناس: «...وهو فن بديعي، يلحظ الباحث كثرة اِتكاء الشعراء العميان عليه، على أن هذا الفن قد يبلغ عند بعض الشعراء العميان حداً فائضا يدل على التكلف، ويدعو إل تكثيف الانتباه، كما هو عند أبي العلاء المعري »[4].

[1] السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: مصطفى البغا، ج2، دار ابن كثير، دمشق، 1987، ص920.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد عبد العزيز النجار، دار صبيح للنشر، مصر، 1397هـ، ص20.

[3] المصدر نفسه، ص18.

[4] جهاد رضا، التصوير الفني في شعر العميان، ص233.

فإسراف الحصري في العناية باللفظ ميزة ملتصقة به لا يستطيع مفارقتها، لأنه ينتمي إل فئة الشعراء العميان الذين يتسمون بذلك، فضلا عن عقدتهم التي خلفها لهم فقدان البصر فأرادوا الاستعاضة عنها بالغلو في إظهار البراعة اللغوية، والمقدرة عل منافسة المبصرين.

II-التكرار:

يُعد التكرار من السمات الأسلوبية المميزة في أشعار الحصري الرثائية، وهو موظف ومستغل استغلالا كبيراً لتوكيد المعاني واختلاف المبررات والدوافع، لكونه عنصرا من عناصر الإيقاع الداخلي الذي يطرز بها شعره، والتكرار في اللغة من الكرّ بمعنى الرجوع والعودة، يقول في ذلك الخليل بن احمد الفراهيدي: «...الكرّ: الرجوع عليه، ومنه التكرار »[1].

وأورده ابن منظور بمعنى الإعادة والعطف في قوله: «...الكرّ: الرجوع، يقال: كَرّهُ وكرّ بنفسه...والكرّ مصدر كرّ عليه يكُرّ كرّا وكرورا وتكرار: عطف، وكرّ عنه: رجع، وكرّر الشيء وكركره: أعاده مرة أخرى »[2]، وقد أورد الجوهري تصريفا آخر للتكرار وهو التكرير، ورد ذلك في قوله: «...الكّرُّ: الرجوع، يقال كرّه، وكرّ بنفسه يتعدّى ولا يتعدّى...وكررتُ الشيء تكريراً وتكراراً ».[3]

وأما التكرار في الاصطلاح عند البلاغيين العرب، فهو تكرار اللفظ أكثر من مرة في سياق واحد، يقول ابن الناظم: «...التكرار: إعادة اللفظ لتقرير معناه، ويستحسن في مقام نفي الشك ».[4]

بمعنى أنه يعتني في قضية التكرار بأهمية تكرار الدال الذي يؤدي وظيفة، ومن زاوية أخرى ينظر ابن الأثير إلى هذه الظاهرة –التكرار– ويعرفها في قوله: «...وأما التكرير فإنه دلالة اللفظ على المعنى مردداً، كقولك لمن تستدعيه، أسرع أسرع فإن المعنى مردد واللفظ واحد »[5]، فظاهرة التكرار عنده تتمثل في ترديد المعنى وتكريره أما الدال فواحد.

---

[1] الفراهيدي، كتاب العين، ج5، ص277.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص136.

[3] الجوهري، الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، ص641.

[4] ابن الناظم بدر الدين بن مالك، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة، د.ط، ج2، ص232.

[5] ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج2، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ص345.

وعلى غرار القدامى اِهتم المحدثون بظاهرة التكرار وثمنوها وهذا ما عبر عنه محمد العمري قائلا: «...يعتبر التكرار أو التوازي أو الرجوع مبدأ أساسياً في الشعر عند الاتجاهات الثلاثة [الشعرية اللسانية، والشعرية اللسانية البلاغية والشعرية السيميائية البلاغية] برغم اختلاف العبارة... »[1]، ويضيف في نفس السياق قائلا: «...والذي يهمنا...هو اِعتبار التكرار العنصر البنائي الأساسي في الشعر بقطع النظر عن تجليات هذا التكرار، سواء كان وزنا أو توازنا أو غير ذلك... ».[2]

والتكرار في الشعر العربي القديم ظاهرة مستفحلة، اكتفى البعض بالإشارة إليها قائلا: «...مبدأ التوازي مثلا مبدأ ضارب في الشعر القديم بجذور بعيدة، ومبدأ التكرار يشمل الحروف والأصوات والصيغ الصرفية والتراكيب، ويتجلى أوضح ما يكون في أبنية القصائد العربية القديمة »[3]، وقد خصها الباحث موسى ربابعة ببحثه الموسوم بالتكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية فكشف عن جوانبها الوظيفية، وفوائدها التركيبية والإيقاعية منتهيا إلى القول: «...إن ألوان التكرار [الحروف والكلمات، والبدايات واللازمات] قد مثلت الوظيفة التي يقوم بها التكرار على مستوى الموسيقى والبناء ثم تبين من خلال عرض هذه الظاهرة أن التكرار أداة فنية وثيقة الصلة بالبحث الأسلوبي القائم على الاختيار الذي يوجهه الموقف الذي يقفه القائل... »[4]، كما نجد نازك الملائكة أيضا تثبت أهمية التكرار في الشعر وفي لغة الكلام بصفة عامة، يبرز ذلك من خلال قولها: «...أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أن يُغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن اِستطاع الشاعر أن يسيطر عليه

[1] محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، سنة 1990، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص47.

[3] حسين الواد، مدخل إلى شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر، تونس، سنة 1991.

[4] موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي– دراسة أسلوبية، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، المجلد الخامس، العدد الأول، 1992، ص191.

سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة ».[1]

أولاً- التكرار التصديري:

من بين صور التكرار في المدونة رد الأعجاز على الصدور الذي ذكره ابن المعتز حين قال: «...الباب الرابع من البديع وهو رد أعجاز الكلام على مَا تقدمها، وهذا الباب ينقسم على ثلاثة أقسام، فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة في نصفه الأول...ومنه ما يوافق آخر كلمة منها أول كلمة في نصفه الأول...ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه... »[2]، ونَوّهّ الطّفيّ إلى لفظه ورسمه وأقسامه في قوله: «...أما لفظه: فالأعجاز: الأواخر، والصدور: الأوائل، مأخوذ من صدر الحيوان وعجزه، وأما رسمه: فهو: تشابه اللفظ في أول كلام ما وآخره بمادة الاشتقاق أو غيرها من وجوه الشبه، وأما أقسامه باعتبار الشعر فالتشابه بين الكلامين: إما في طرفي البيت، أو في طرفي كل شطر منه أو في حشوهما، أو في طرفِ واحد من كل شطر، أو في طرف أحدهما وحشو الآخر... »[3]، فطبيعة رد الأعجاز على الصدور حسب تعريفاتها، طبيعة تكرارية في السياق اللغوي، فالممعن في بنيتها يستشف أنها تعتمد على القافية بشكل أساسي، ثم تكرار هذه القافية في متن البيت الشعري سواء في صدره أو في متن عجزه، وهو تكرار أفقي للبنية اللغوية في البيت، مما يجعل الإيقاع الشعري واضحا في السياق، فيضفي عليه وقعا جميلا في أذن السامع، ومن أمثلة رد الأعجاز في المدونة، الشواهد الشعرية التالية:

نَصيحُ بِك اصْطبر فَتَضُمَّ ثُكْلاً أما يكْفيك مِن غَيىَّ نَصيحُ

نَطيِحُ فَتُؤْخّذُ الثأَرَاتُ مِنـــاً وناطِحُ كُلّ جّمـــــــآءِ نَطيِحُ

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم لملايين، لبنان، ط9، 1986، ص163.

[2] عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، نشره إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982، ص 47-48.

[3] الطّفيّ، الشعار، ص116.

نَزُوحُ عن الأسى ونَلِجُّ فيه أَعَمْرَك لَمْ يَشُقْ سَكَنٌ نزوحُ

نبُوحُ بشكْرِ خالقنا وتَنْسَى فيرْدَع مِنْكَ زَمَّـــــارُ نَبُـــوحُ[1]

في هذه الأبيات بدأ الحصري كل واحد منها بنفس اللفظ الذي قفّاه به، وهو في معرض مخاطبته لنفسه (نصيح نصيح)، (نطيح، نطيح)، (نزوح، نزوح)، (نبوح، نبوح)، هذا التكرار الواقع بين أول البيت وآخره يخلق إيقاعا موسيقياً ثابتا على المستوى الدلالي والصوتي لأن كل لفظتين تشتركان في المعنى المعجمي نفسه، وفي ترتيب الحروف وعددها وحركاتها (من حيث الشكل)، لكنها تختلف اِختلافا طفيفا من حيث السياق، فمثلا لفظة نطيح في البيت الثاني معناها المعجمي الهالك، ودلالتها الصوتية واحدة، لكن سياقها في الصدر يفيد أن الشاعر بعد هلاكه تؤخذ منه الثارات، لأنه في حالته تلك لا يمكنه الدفاع عن نفسه لأنه في الأصل هالك، أما سياقها في العجز فمختلف لأن الهلاك يكون بَعْدِياً وليس قبليا، عكس الحال في السياق الأول فالهلالك هنا يحدث بعد نطح الجمَّاء، وهي الدابة التي لا قرون لها وليس قبله.

ويُعدُّ هذا النوع من التكرار المذكور في الأبيات أعلاه من أقل أنواع التكرار إيقاعا بسبب تباعد اللفظتين المتكررتين، لكن حضور ثنائية المخاطب بالكاف والمتكلم بالياء (الشاعر ونفسه)، أضفى على الإيقاع سمة دلالية متميزة بسبب اللغة الحوارية المستعملة.

وفي شاهد تصديري آخر يقول الحصري:

أنا بَهَظَتنيْ صروف الردى فكيف أمانُك أن تُبهْظاَ[2]

وقع التكرار بين لفظي (بهظتني وتبهظا) الأولى تتوسط الصدر والثانية وقعت قافية للبيت، اِتفقتا معجميا وصوتيا متفقتان نسبيا لأنها مشتقتان من أصل واحد، مختلفتان على مستوى الدلالة السياقية، فاللفظة المكررة الأول وقعت في زمن الماضي تدل على أن المشقة

[1] الحصري، الديوان، ص 344-345.

[2] نفسه، ص376.

قد أصابت الشاعر منذ زمن وأغرقته فيها ظروف موت اِبنه، أما اللفظة المكررة الثانية فهي واقعة في زمن المستقبل (فعل مضارع مبني للمجهول)، تفترض وقوع المخاطب في المشقة فكيف له أن يأمن منها، ودلالة إيقاع التكرار في هذا الشاهد أقوى منها في الشاهد، السابق لأن اللفظتان المتكررتان أقرب في بعضهما في المسافة بالمقارنة مع سابقتها.

وقوله أيضا:

إذا اللّفظُ كان لُفاظاً أبت براعة لفْظِك أن يُلْفَظاَ[1]

يلاحظ على هذا الشاهد وجود نوعين من التكرار الأول تصديري وقع بين اللفظين (لُفاظاً ويلفظا)، والثاني داخلي وقع بين اللفظين (اللفظ ولفظك)، فهو تكرار رباعي، واللفاظ هو ما يلفظ أو يُلقى به فائض عن الحاجة، أما اللفظ فمعناه القول الخارج من الفم يتجلّى في هذا البيت تشكيلان إيقاعيان، إذ اِقترن كل لفظ بجنسه ويعد هذا التشكيل التركيبي أعلى الأشكال السابقة إيقاعا–الواردة في الشواهد السابقة– بسبب تقلص المسافة الصياغية، فكلما اقتربت الألفاظ المكررة من بعضها بعضا زاد مستوى الإيقاع، فضلا عن الدلالة التي يشكلها كل لفظتين مكررين معًا، فالتكرار هنا أدى وظيفتين في وقت واحد هما الوظيفة الإيقاعية والوظيفة الدلالية.

ثانياً– التكرار الحرفي:

يمثل الحرف« ...أصغر الوحدات التي يُشعر بها على أنها غير قابلة للتقسيم أكثر عن طريق الشعور اللغوي... »[2]، وهو لا يشكل لذاته أي قيمة دلالية وإيقاعية ما لم يدخل تحت إطار كلمة تامة يؤدي فيها وظيفتان: «...إحداهما إيجابية والأخرى سلبية؛ أما الأولى فحيث

[1] الحصري، الديوان، ص377.

[2] أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب للنشر والتوزيع، مصر، 1976، ص148.

يساعد في تحديد معنى الكلمة التي تحتوي عليه، وأما الثانية فحيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمات والكلمات الأخرى ».[1]

فمهارة الشاعر تكون في حسن توزيع الأصوات حين يكررها كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته، [2] محدثا أثرا في نفس المتلقي، على الرغم من أن بعضها منها قدْ يرد عفويّا، غير أن المكنونات الاشعورية للنفس لها وظائف تعبيرية متعددة نظراً لطبيعتها الموحية، التي تُنتج دلالات معنوية وصوتية للأصوات المنتظمة داخل الكلمات« ...فالشعر ليس هو المجال الوحيد الذي تُخلق فيه رموز الأصوات وأثارها، وإنما هو المنطقة التي تصبح فيها العلاقة بين الصوت والمعنى هي المتحكمة في حضور الأصوات وتكرارها في النص الشعري ».[3]

وبالنظر إلى مدونة الرثاء عند الحصري، نجده مدركا جمالية الأصوات وأهميتها في خلق إيقاع النص وقد يرجع ذلك إلى تمرسه في علم القراءات، وقد اخترت لهذا لتكرار أنموذجا، وهو قصيدته النونية المطولة التي تتألف من سبعة وثمانين بيتا التي مطلعها:

أهَرُّ حُسامٍ يُنْتَضىَ وَسِنانَِ وموتُ شجاعٍ مثْلُ موتِ جَبانَِ[4]

حيث ينتشر صوت النون في نهاية أبيات هذه القصيدة باعتباره روياً لها، كما أنه حظي بحظ وافر أيضا في التواجد في عمق الأبيات الشعرية منتشرا اِنتشاراً غير منتظم، تفرضه الألفاظ التي هو جزء منها، فتوزع على الحروف والأسماء والأفعال وهذه قائمة بالكلمات التي وردت في القصيدة متضمنة حرف النون من دون احتساب للقوافي (يُنْتَضى، سِنان، علينا، المنايا، بيننا، فعزّوني، عزّني، ابني، من، بحصن، إنما، هِجان، لكن، الناس، فلاناً، يُعزيني، تهون، بنفسي، نجم، يعزّيني، سنا، ركن، كأن، من، كأن، فمن، لِبني، الدنيا، نبا، عبد الغني،

[1] المرجع السابق، ص152.

[2] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص-ص49-50.

[3] موفق قاسم الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، ص156.

[4] الحصري، الديوان، ص397.

استغنت، العين، أن، محاسن، ينثر، من، كان، ينوّر، منه، فأتاني، وعن، صِفِيّن، الخضمان، كانت، النيران، أنبت، الغضون، نباته، دنا، من، جناها، أحينّ، من، غّنى، قناة، النصر، للطعن، جناح، وإنّه، من، كأن، أراني، كأن، انشقت، دعاني، فكانت، إن، مِسْنَ، لِدانٍ، نأى، أصبحن، النفس، أين، مكانهُ، نُشِر، وأين، مكاني، بجنّةٍ، منها، بنفسي، فتنة، إنها، من، عَنِيّ، عنك، شأنك، فإنك، نائم، فإنك، نَبيَّكَ، نَجاَ، ابنك، فانظر، نجاتك، فإنك، كأنهم، بَنَانٌ، دينٌ، أَبني، لكن، دّلني، عن، من دون، من، عند منون، حسن، أنس، عن غناء، نسيت، ذنوبي، تناسيتُ، فإن، تكون، ينجيه، وإن، من، ليَهْنِك، اِبني، أن، كأن، ترنمت، نشواتي، الشؤون، بيننا، ولكن، ثناء، مِنّي، جُنَنٌ، أنت، وإن كنتّ، فمعناك معنى، إنها، الناس، من، أنا ناشر، أنا، دهاني، اِبني، ملكْن، فمن أين، نجْلٌ، معناهما، البين، أن، لكن من، خَانت، عند الغواني، من أحصنت بلبانة، من، أدنى، يكون، من، من غِنىً، فرَابتني، ولكن، من، معاني، نذرتُ، نظرته، كأن، أنّه، من، حين، شَفتان، كأني كنتً، من، أَبَيْنَ، كان، صحن، نُظِمْنَ، نثرُ، حواني منزلي، النَّيَّرات، من، العين، عن، أن، رَزاَنِي، ابنٍ، من اِبني، عونه، مُعاَنٍ للنَّجاَةِ، أتاني، عبد الغني فهدّني، ابن، خانه ابن، سماني، القناعة أنني، جفاني، زواني، عّيْنيَّ عن، عيون الناظرين، تنطق، رّوانّي، عبيد الغني خَلَفْتَنِي، ولكن عنانيِ).

إن هذا الحشد الهائل من الكلمات المتضمنة لحرف النون المتوزعة على أبيات هذه القصيدة، يدل على تَقَصُّد الشاعر اِنتقاءه لهذا الحرف ليكون هو الصوت المهيمن على باقي أصواتها، وذلك إذا ما احتسبنا معها ألفاظ قَوافي النونية السبعة والثمانين.

إذ أن تكرار هذا الصوت أسهم في تحقيق الانسجام الإيقاعي والدلالي في تعبير الحصري عن حزنه ولوعته على فقدان اِبنه المفضل والذي عقد عليه الكثير من الآمال المستقبلية، فهو سُلوته الوحيدة التي كانت تُسَرَّى عنه نوائب الدهر، وغُنّةُ النون وذلاقته وانفتاحه، قد

كوّنت له طبيعة مائعة[1]، ممّا يعني أنه أصلح للتعبير عن جميع الموضوعات، التي تنقّل بينها الشاعر في هذه القصيدة بُغية رثاء ابنه، وبنية الكلمات الصوتية والتركيبية التي تآزرت مع العلائق الدلالية كانت قائمة عل تكرار النون وتراكمه بشكل مكثف في النص « مثآتٌ من حيويتها الفاعلة مع الدلالات التي عبّرت عنها، فالكلمة بوصفها إشارة في الشعر لا تمثل اتحاد صوتيا ومعنويا، ولكنها مؤتلفة، وحسب وجودها يتحقق أثرها إيقاعي على المتلقي، فالسياق العام والخاص هو معيار تحويل المعنى للصوت »[2]، في النص.

وعل الرغم من شيوع الأصوات المهموسة بشكل لافت في مدونة الرثاء لدى الحصري، إلاّ أنه تفطّن إلى قدرة صوت النون المجهور على التناغم مع غرض الرثاء، والتعبير عنه في أبلغ صورة، وجعله مهيمنا على النونية المذكورة أعلاه وعلى قصائد أخرى من شعره، ولعل صوت النون أوضح الأصوات المجهورة التي شاعت في شعره الرثائي، وأول ما يُعرف من أمره أنه يُسمى الحرف النوّاح، [3] أي أنه يرتبط بالبكاء وما يسبب البكاء مثلما أنه يتناسب من حيث قيمته الإيقاعية مع التعبير عن هذا المعنى وآدائه.

ثالثاً- التكرار الإستهلالي:

قال الحصري في إحدى قصائده الرثائية:

هل ترى السّماء هَـــوى نَجْمها ابنُ نيَّرهاَ

هل ترى الجبالَ جرى الـ حُكْمْ في تسَيُّـرِها

هل ترى الرِياضَ ذَوى الـ غَضٌّ من مُنَوِرِها[4]

[1] ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص58.

[2] موفق قاسم الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، ص158.

[3] ينظر: رجاء عيد، التجديد الموسيقى في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، ص10.

[4] الحصري، الديوان، ص356.

وهذا النوع من التكرار يدعى التكرار الاستهلالي، حيث تتكرر كلمة أو عبارة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هذا التكرار هي التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعري، [1] كما يعمل هذا التكرار أيضا على الكشف« ...عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية متسقة، إن كل تكرار من هذا النوع قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع، وهذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفّزا لسماع الشاعر والانتباه إليه »[2]، ويتم ذلك عن طريق الضغط على حالة لغوية واحدة، إذ يؤكدها الشاعر عدة مرات بصيغ متشابهة أو مختلفة، من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين إيقاعي ودلالي، [3] فعبارة (هل ترى) المكررة ثلاث مرت في الشاهد الشعري أعلاه موجهة إلى "فهر" قبيلة الشاعر، التي تركها وراءه في القيروان، بعد هجرته منها إل الأندلس، هذا التكرار اِستفهامي بدأ بالأداة "هل" تلاها الفعل المضارع "ترى" الذي يعود على "فهر"، الهدف منه تعظيم المصاب، يتساءل الشاعر في هذه الأبيات عن مدى إدراك قبيلته لخبر وفاة ابنه عبد الغني، عن طريق رؤيتها للنجم الساقط من السماء، وجريان الحكم في تسيير الجبال، وذُبول الغضّ من الرياض، هذه الأحداث الثلاثة خيالية تحدث في خيال الشاعر فقط، والحقيقة الوحيدة هي وفاة ابنه فهو يعتقد أن ألم الثكل يجعل فهر ترى هذه الأحداث، وكأن الطبيعة تتقلّب لتخبر أهله بهذا الخبر الجلل.

فالتكرار عن طريق السؤال يُسهم في فتح المجال الدلالي وشحنه بقوة إيحائية« ...تستدرج القارئ إلى إكمال النص، وتدفعه إلى البحث عن عناصر الغياب من نواقص وإجابات،

[1] ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2008، ص195.

[2] موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبية –، ص15.

[3] ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص204.

وبذلك فهي تستثير الجدل والقلق مجسدة ضغوطات وانفعالات نفسية متتالية، تشحن الشاعر بطاقة فاعلة في ممارسة الحوار والجدل والمساءلة... ».[1]

فتكرار عبارة "هل ترى" في بداية ثلاثة أبيات متتالية له، إيقاع صوتي وإيقاع دلالي، والأهم من هذا أو ذاك هو الإيقاع النفسي الذي أحدثه السؤال المتكرر والذي يجسد الصراع النفسي الذي يعانيه الشاعر بعد فقده لأعز أبنائه، وقع الموت جعله يعيش أوقاتاً عاصفة تعج بالانفعالات والأحزان، فمن شدة وقع الخبر الصاعق في نفسه أصبح يعتقد بأن الطبيعة جمعاء تأثرت بذلك فأخذت تعبّر عن ذلك بتقلبات شتى حتى تُعلم، الفهريين بوقوع المصاب الجلل، على الرغم من بعد الشقة بين القيروان والأندلس.

وفي قصيدة أخرى للحصري اِستهلها بالنداء المتكرر في أربعة أبيات متتالية قال فيها:

يا قمرِي من قَمَركْ حسَّنك حتّى غيّرِكْ

يا غُصْني الغضّ الجَنىَ ما كان أشْهى ثَمركْ

يا روضتي ذات الحياَ ما كان أزْهىَ زَهَــرَكْ

يا دُرتي ما سرّنيِ النَّ اظِـــــمُ حتى نَثَـــرَكْ[2]

في هذه الأبيات يناجي الأب المثكول فقيده بالاعتماد على النداء بواسطة أداة النداء (يا) الثابتة في الأبيات الأربعة، في حين تغيرَّ المنادى في كل مرة (قمري، غصني، روضتي، درتي)، فتعددت الأسماء والمنادى واحد والتعدد هنا دليل على الصفات الكثيرة التي يتجلى بها شخص منادي، ويدل كذلك على مكانته المرموقة في نفس المنادى، فالتكرار الاستهلالي في هذا الشاهد تميّز إيقاعه الدلالي بالثبات: وحدة المنادى، التباين: تعدد معاني أسمائه، ونفس الشيء وسم الإيقاع الصوتي فاتصف بالثبات والتباين في نفس الوقت، فكان الثبات في إعادة العبارة التي وزنها (ياَ فُعْلِتيِ)عند بداية البيتين الأخيرين، والتغير تجسد في بداية

[1] عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص10.

[2] الحصري، الديوان، ص364.

أول بيتين في تفرد كل منها بوزن، هما على التوالي (يا فَعَلي)، و(ياَ فُعْلي) وكان التباين أيضا باديا في أصوات الحروف التي تتألف منها ألفاظ المنادى فهي ذات مخارج صوتية مختلفة (قاف ميم راء، غين صاد نون، راء واو ضاء تاء، دال راء تاء)، وثنائية (الثبات والتباين) في الإيقاع الصوتي رفعت من درجة هذا النوع من الإيقاع وفعّلت قوته، فاستحسنته الأسماع وألفته الأنفس.

أما الإيقاع النفسي الذي أحدثه هذا التكرار الاستهلالي، فتبلور في عظم أثر الفقد على الأب، بسبب عظمة المفقود، وجلال قدره ومكانته في نفس والده، وبهذا التكرار عمل على نقل تلك الدفقة الشعورية العالية، المليئة بالأسف والتوجع على موت ابن متميز كعبد الغني، يتمنى كل إنسان أن يُخلّف إبناً يتصف بصفاته ويتحلى بخلاله، فيعظم عنده الشعور بالحزن إذا ما أبعده عنه شبح الموت فلَمَّا يناديه لا يستجيب، فيترك في ذلك قلبه حسرة لا تنتهي، وجمرة لا تخمد.

وفي شاهد آخر، يقْلب الحصري الأدوار، فبعد أن كان هو المنادي أصبح هو المنادى، أصبح هو المنادى من طرف اِبنه المتوفى، الذي يقوم ينصحه بعد أن ضمن مقعده من الجنة فيقول:

يا أبتِ احـــذرْ فتنـــةَ القبر إنّهـــا مَخَافَة مـــن لـــم يجتهدْ لأمـــانِ

ويا أبتِ اعْمـلْ لست عني جـارياً ولا عنكَ أجزِي غير شأنِك شانِني

ويا أبتِ أتْلُ الذكرَ حسبُك واعظاً تـــدبّـــرْ أيّ فُصِّلَـــتْ ومَثـــانِ

ويـــا أبـــتِ استيقـــظْ فإنّك نـــائمٌ ويـــــا أبتِ استعـــجلْ فـــإنك وانِ

ويـا أبتِ استشفـــع نبيّك واثقـــاً بـــوعدٍ يوفيـــــه غـــداً وضمـــانِ[1]

[1] الحصري، الديوان، ص398.

بعد تدبّر الحصري، واستيعابه فكرة موت عبد الغني، آب إلى الله ورجع إليه مُسَلّماً بمشيئته، واضحا للقضاء والقدر وهو يستذكر ابنه الذكي الفطن، المتدين، الذي افترض أنه من أصحاب الجنة، أخد يبحث عن سبل موافاته إليها بعد أن يحين الأجل، فاستعمل الأسلوب الحواري، وتصور عبد الغني يخاطبه من قبره يُسدي له النصح في حنوً ولين، فاعتمد للتكرار الاستهلالي بعبارة (يا أبتِ)، وهي عبارة تدل على قرب المسافة بين المنادى والمنادى، ووطادة العلاقة بينهما تلك العلاقة المشبوبة بالحب القائم بين أب وابن بار، تلاها فعل الأمر الذي أدّى غرض النصح (يا أبت اِفعل) حيث فتح هذا التكرار فسحة زمنية متسارعة إن لم يستغلها الشاعر هلك، فالأفعال (احذر، اعمل، أتلُ، استيقظ، استشفع) لا تسمح للمنادي بالتأني والتريث آزرتها في هذا المعنى الأفعال (يجتهد، أجزي، تدبر، استعجل، يوفيه) الموجودة في حنايا الأبيات، تدعوه إلى تدارك ما فاته والعمل بالنصح بغية الفلاح في الآخرة والاجتماع بالحبيب مرة أخرى (الابن) حيث لا يفترقان بعدها أبداً، هذا التكرار الاستهلالي لم ينبه الشاعر فقط إلى ما يجب عليه الإسراع في القيام به، بل نبّه المتلقي أيضا إلى ضرورة الامتثال أيضا لنصائح الصبي المتوفى، وكان لتنبيه تدريجيا تمّ حسب ترتيب الأبيات قاده الى الامور التي يجب ان ياتي بها امرا امرا فكانت الابيات مشحونة بطاقة دلالية تفيد الإشارة إلى الصراع القائم في نفس الإنسان بين حب الدنيا وإيثار الآخرة، وما كان هذا التكرار المتتابع لصيغ النداء إلا تجسيدا لإيقاعات متعددة متضافرة (إيقاع صوتي ودلالي ونفسي) أدت أهدافها المطلوبة.

رابعاً- التكرار اللفظي:

تبرز في شعر الحصري ظاهرة أخرى، هي تكرار الألفاظ التي تشمل على قيمة إيقاعية تترك أثرها في المتلقي مثلما يعني قيمة هذه اللفظة أو الألفاظ عند مستخدمها، إذ أنها من أنماط الكلمة المفتاح أو الكلمة السحرية التي يمكن أن تشكل مدخلا إلى عالم الشعار،

ومميّزا واضحا له، [1] والإيقاع الناجم عن هذا النوع من التكرار في القصيدة، يتم على المستويين الأفقي والرأسي، وكلما كان تكرار الألفاظ موزعاً على مسافات سياقية منتظمة أو متقاربة زادت درجة الإيقاع، وتجلّت سلاسته وتضاعف الإحساس به[2]، وإلى جانب وظيفته الإيقاعية فهو: «...قد يؤسس لدوام حالة في الزمن مع التأكيد على نوعية هذه الحال...وأحيانا تدل الكلمة المتكررة على رجع الصدى من أجل تهويل محمولها المعنوي، وإثارة الانتباه إليه لغاية إخبارية مدعومة بالتوكيد... »[3]، فالغرض من تواتر المكرر هو تأكيده وبيان قيمته ضمن نطاق السياق الذي ورد فيه ويحقق هذا النوع بعداً إيقاعيا، إذ ما تناسب وجاءت المفردات المكررة باعثة للحيوية ومغنية في الدلالات ويمكن أن نضع أيدينا على بعض النماذج التي تدخل في إطار هذا النوع من التكرار عند الحصري في قوله مثلا:

شُقِقَتْ هذه القلوب لمنعا ك وإن لم يُشَقَّ عنهن مَسْكُ[4]

وقوله:

وعدت بالتمام فيه الأمانِي فإذا مــوعد الأَمانـــــيِ إفك[5]

وقوله أيضا:

مات عَبْدُ الغَنِيّ قرة عيني فسَلا الثكل هل لِعانيه فكُّ

كان عبْدُ الغَنِيّ ريحانة النف س ومرّ الضّنى إذا اشتّد نـهكُ

وإذا شيِد بيــتُ مجدٍ أثيــل فعمـــادٌ عبْدُ الغَنِيَّ وسَمْـــــكُ

[1] ينظر: أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، ص83

[2] ينظر: فدوى عبدالرحيم قاسم، دراسات أسلوبية في الشعر الأندلسي، ابن حمديس الصقلي أنموذجا، ص164.

[3] عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل، د.نقل، ص77.

[4] الحصري، الديوان، ص380.

[5] نفسه، الصفحة نفسها.

ومن نفس القصيدة قوله:

أتراها تَبْكي إذا آب سَفْـــــرٌ إن تَسلْهم هل عشتَ أم متَّ يحكوا

أنا أَبْكي عليك ملءَ جفوني والأعــادي متى بَكَيْتُكَ يَبْكـــــوُا[1]

وقع التكرار الأفقي في البيتين الأولين بين لفظي (شُققتُ ويُشَقُّ)، ولفظي (الأماني والأماني)، والأمر الملاحظ هو اِرتفاع درجة الإيقاع في البيت الثاني مقارنة به في البيت الأول، والسبب في ذلك راجع إلى التطابق الصوتي والصرفي التام بين اللفظين المكررين فيه، فضلا عن قرب المسافة الصياغية الفاصلة بينهما، في حين طالت المسافة الصياغية بين (شققت ويشق) وعدم تطابقهما صوتيا، على الرغم من أن كليهما فعل.

وقع تكرار لفظ (عبد الغني) ثلاث مرات في الأبيات الثلاثة المتتابعة التالية للبيتين الأولين من الشواهد، وهذا التكرار رأسي أكدّ فيه الشاعر على ترديد اِسم ابنه المفقود صراحة، ذلك لدلالة نفسية تتمثل في أن الاسم والمسمىّ عزيزين على قلب ولسان الحصري، وأنه محور القصيدة، ومحور حياة والده كذلك: «...وحينما تأسر فكرة ما الذهن وتغلف العاطفة فإن التكرار يكون مسوّغا ومطلبا نفسيا ودلاليا، كذلك فإن مجيء الدلالة المحورية في قالب إيقاعي موحد يصهر السياق الدلالي بالإيقاع فيستحيل الفصل بينهما »[2]، وهذا حال الحصري في هذا الشاهد الشعري.

– أما الشاهد الأخير فقد وردت فيه لفظة ("تبكي") في البيت الأول ولفظة ("أبكي") في الشطر الأول من البيت الثاني، واختتم شطره الثاني بلفظتي ("بكيتك يبكو")، وقد حصل التكرار في هذا الشاهد بنوعيه الرأسي والأفقي:

فأما الرأسي فلولا التكرار الحاصل في البيت الثاني، لما اعتبرنا لفظة (تبكي) من البيت الأول مكررة، وهذا التكرار الرباعي للفظة يَشيِ بالحزن الدفين في قلب الشاعر، ذلك الحزن

[1] الحصري، الديوان، ص381.

[2] فدوى ع الرحيم قاسم، دراسات أسلوبية في الشعر الأندلسي، ابن حمديس الصقلي– أنموذجا –، ص167.

الذي لم يجد له مُمسكا سوى الدمع السكيب، فأخذ يبكي ويبكي، حتى طغى لفظ البكاء وفاض على الكلمات، وإفتضحه الشعر وأيان ما في نفسه من ألم وشجو، فكان التكرار أبلغ أسلوب لإظهار ذلك الشعور الحزين.

أما التكرار الأفقي فقد وقع في البيت الثاني فقط، ولولا تكرار اللفظة المرادة في الشطر الثاني لما إعتبرت تكراراً أفقيا تلك المذكورة في الشطر الأول، والتجاور الحاصل بين لفظتي (بكيتك ويبكو) منح الإيقاع كثافة وصعودا ووضوحا في الشطر الثاني، ووقوع لفظ (أبكي) في الشطر الأول جعل الدرجة الإيقاعية تقل مقارنة بنظيرتها في الشطر الثاني من نفس البيت بسبب بُعد المسافة الصياغية بينها، وبين (بكيتك ويبكوا).

إن الشواهد المذكورة ما هي إلاّ نزر قليل من التكرار المتناثر بين قصائد المدونة، وهذه الكثرة تقودنا إلى النظر في قول بعض النقاد والبلاغيين القدامى الذين تضاربت آراءهم بين مؤيد ومعارض للتكرار علنا نجد ما نستأنس به من رأي ينصف الحصري ويبرر له كثرة اعتماده على هذا الأسلوب، فالجاحظ من أوائل الذين تحدثوا عن التكرار وبينوا محاسنه ومساوئه تجلى ذلك في قوله: « ليس التكرار عياً ما دام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعيّ ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث... »[1]، يفهم من هذا القول أن التكرار أسلوب متداولة عند العرب لكن لابد له من ضوابط فهو لا يستعمل إلا عند الحاجة، وبالقدر الذي يليق بالمقام، كما لم يغفل ابن رشيق عن الظاهرة، وقسمها إلى ثلاثة أقسام: تكرار اللفظ دون المعنى وهو أكثرها تداولا عند العرب، تكرار المعنى دون اللفظ وهو أقلها إستعمالا، وتكرار الاثنين معاً وهو من مساوئ التكرار بل هو الخذلان عينه، [2] وأيدّ ابن الأثير رأي ابن رشيق وقسم التكرار إلى مفيد وغير مفيد، [3] كما نجد الزمخشري قد تعرض للتكرار في كتابه الكشاف وتم له ذلك في معرض

[1] الجاحظ، البيان والتبين، ج1، ص75.

[2] ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، ص92.

[3] ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص159.

دراسته للإعجاز القرآني فقال في هذا الصدد: « مذهب كل تكرير جاء في القرآن فمطلوب به تمكين المكرر في النفوس وتقريره » .[1]

وفي ضل هذه الآراء المتضاربة نقول أن الحصري على الرغم من إكثاره في الاستعانة بالتكرار، فهو لم يصل حدّ الإسراف، ويبقى هذا الأسلوب سمة أسلوبية تميز شعره الرثائي واتكاء الشاعر الأعمى على هذا الأسلوب« ...يفوق من سواه من الشعراء المبصرين، فهو يحتاج إلى الإعادة والتكرار أملاً في التوضيح لسامعه والتأثير ولفت الانتباه إلى فكرته، وكأنما يظن اِنشغال السامع عنه.. » [2]، والحصري لم يشذ عن أمثاله من الشعراء العميان، بل نحى نحوهم وكرّر مثلهم، وقد تكون دوافعه إلى إتيان ذلك، والإلحاح عليه هي نفسها دوافعهم وأسبابهم.

III-لزوم ما لا يلزم:

اِختار الحصري أن يتقيد في قسم كبير من شعره الرثائي بقيود كثيرة، تعرف في علم البلاغة بلزوم مالا يلزم، وهو: «...من أشقّ هذه الصناعة [صناعة الشعر] مذهباً، وأبعدها مسلكاً وذاك لأن مؤلفه يلتزم ما لم يلزمه، فإن اللازم في هذا الوضع وما جرى مجراه إنما هو السجع، الذي هو تساوي أجراء الفواصل من الكلام المنثور في قوافيها، وهذا فيه زيادة على ذلك، وهو أن تكون الحروف التي قبل الفاصلة حرفاً واحداً، وهو في الشر أن تتساوى الحروف التي قبل روي الأبيات الشعرية » .[3]

وقد عرّفه الخطيب القزويني بقوبه: «...هو أن يجيء قبل حرف الروي أو في معناه من الفاصلة ما ليس يلازم في السجع » .[4]

---

[1] الزمخشرى، الكشاف، دار الفكر، سوريا، ج4، ط1، 1997، ص40.

[2] جهاد رضا، التصوير الفني في شعر العميان، ص233.

[3] ابن الأثير المثل السائر، ج1، ص261.

[4] القزويني، الإيضاح، ج4، ص103.

ويعرفه صاحبَا معجم المصطلحات العربية بأنه: «...إلتزام حرف أو مقطع غير ضروري قبل الروي في جميع أبيات القصيدة » [1]، ويسمى أيضا (الإعْنَات) و(الالتزام) و(التضييق) و(التشديد)[2]، عند البلاغيين وهو يقع في الشعر والنثر عل السواء ومعناه: « أن يُلتزم قبل حرف الروي في الشعر وقبل الفاصلة في النثر حرف أو أكثر: [ف] في الشعر: أن يكون قبل حرف الروي الذي تنتهي عليه القصيدة، وتُسمىّ بِاسمه حرف أو أكثر...[و] في النثر: أن يأتي قبل حرف الفاصلة، وهو الحرف الأخير الذي تنتهي به الجملة المسجوعة، حرف آخر أو حرفان، فكأن الكاتب يُلزم نفسه ما ليس لازماً في السجع، لأن العبارات المسجوعة يكفي أن تنتهي بحرف...»[3]، وأطلق عليه اِسم (الإلزام) أيضا، ويُعرّف من الناحية الصوتية بـ «...تتساوى الأصوات التي قبل آخر الفاصلة في النثر، وفي الشعر تتساوى الأصوات التي قبل الروي...»[4]، وقد ارتبط مصطلح لزوم ما لا يلزم بالقافية.

على ما نجده عند أبي العلاء المعري في مقدمته لديوانه (لزوم ما لا يلزم) حيث قال: «...وقد تكلفتُ في هذا التأليف ثلاث كُلف: الأولى: أنه ينتظم حروف المعجم عن آخرها، والثانية: أن يجيء رويّهُ بالحركات الثلاث، وبالسكونْ بعد ذلك، والثالثة: أنه لُزِم من كل رويّ فيه شيء لا يلزم – من ياء أو تاء وغير ذلك من الحروف، ولو أنّ قائلا نظم قوافي (مردفة) على مثل: مشوق ووسوق، ولم يأتِ بالياء لكان قد لزم ما لا يلزم، لأن العادة في مثل هذا المبني أن تشترك فيه الواو والياء، وكذلك لو لزم الياء وجدها في مثل: قطين ومعين»[5]، وعلى الرغم من اِختصاص المعري بهذا الفن إلاّ أن المجذوب يرى بأقدميته في الشعر العربي يبدو ذلك في قوله: «...يطلق هذا الاصطلاح عل القيود التي يلتزمها بعض

[1] مجدي وهية وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص317.

[2] ينظر: بن عيسى با طاهر، البلاغة العربية–مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط1 2008، ص332.

[3] وليد إبراهيم قصاب، البلاغة العربية–علم البديع، ص169–170.

[4] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002، ص587.

[5] نقلا عن عبد العزيز نبوي، موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور والفنون، دار إقرأ للنشر والتوزيع، مصر، ج2، ط1، 2005، ص1091.

الشعراء، من دون أن تكون الصناعة ملزمة لهم بذلك، وأهم هذه القيود التطوعية أن يلتزم الشاعر قافيتين، كما فعل المعري في اللزوميات وبعض الدرعيات، وهذا النوع من الالتزام لما لا يلزم قديم، جاء بعضه في الشعر الجاهلي، وأكثر منه يزيد بن ضبّه من شعراء الإسلام وكثُيْرُ عزّة، وقد أكثر منه الشعراء كثيراً فيما بعد المعرّي، لا سيما في المغرب »[1]، وبذكر شعراء المغرب يطالعنا الحصري، بتعلقه الشديد بهذا الفن البديعي الكثير القيود، متأسياً بِصِنْوِهِ المعريّ في المشرق، الذي يشاركه عاهة العمى والتفوق في علوم العربية، وسعة المعرفة، وموهبة النظم، مما جعلهما مرمى لسهام الماكرين والدسّاسين، هذا التأسي الواضح لاحظه محققا الديوان أيضا في قولهم« ...ويظهر أن الحصري قد تأثر إلى حدٍ ما بأعمى المعرة، ففي شعره أثار واضحة من تقليد فيلسوف الشعراء في اِلتزامه الكثير من القيود الشعرية، وفي إكثاره من الوعظ في شعره... »[2]، ولا يقف شاعرنا عند التقيّد بالتزام حرفين أو ثلاثة في القافية: بل يغرض على نفسه نظم ديوان شعري كامل على حروف الهجاء، نقصد بذلك الاقتراح والذيل عليه، واِلتزم في الذيل أن يجعل أول البيت كآخره على حروف المعجم، في كل حرف خمسة عشر بيتا، حيث أن حرف الألف فيه أربعة عشر بيتاً فقط، وذلك نتيجة التزامه في كل حرف أن يكون أول البيت مبدوءًا بنفس الحرف المختوم به في أربعة عشر بيتا، عدا البيت الخامس عشر، والأول من القصيدة فإنه يبدؤه بالحرف السابق له في الترتيب، ولمّا كان الألف هو أول حروف الهجاء، ولا وجود لحرف قبله اِقتصر فيه على أربعة عشر بيتا فقط، على أنه أكمل العدد بزيادة بيت في آخر حرف الياء، فيجعل قصيده مشتملاً على ستة عشر بيتا، كما اِلتزم في هذا الديوان وحدة البحر أيضا (مخلع البسيط):

فقال في مطلع قافية الألف:

أتعبنيِ بعدك البقاءُ وفي وفاتيِ لك الوفاءُ[3]

[1] المجذوب، المرشد، ج1، ص53.

[2] محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج تحي، مقدمة ديوان الحصري، ص124.

[3] الحصري، الديوان، ص454.

وقال في ختام اليائية:

يا ربَّ قولُ النبي حقٌّ فَوَفَّ ما قاله النبيُّ

التي كان مطلعها:

لا تُبعدَنَّي غدا وصلني بِقُرب عبْديْكَ يا غَنِيُّ[1]

وقد بدأ الحصري هذا المطلع الأخير (بلام الألف)، وهو الحرف الذي تليه الياء في الترتيب الهجائي المغربي، أما الروي فكان (ياءً) لأنه آخر حرف هجائي حسب الترتيب الهجائي المغربي، أما المطلع الأول فبدأ بـ (ألف)، واختتم به لأن الألف هو أول حرف في الترتيب الهجائي لا سابق له، ممّا اضطر الشاعر للاستهلال به والختام به أيضا.

كما عمد الحصري إلى الجمع بين لزوم ما لا يلزم والتجنيس في حنايا ديوان الاقتراح، برز ذلك في قوله عل سبيل المثال لا الحصر:

نَصيحُ بكَ اصْطبِرْ فَتَضُمُّ ثُكْلاً أما يكفيك مِنْ غَيَّ نصـيحُ

نِطيـــحُ فتُوخـــذُ الثَّارات منّا وناطِح كُلّ جَمـــــآءٍ نَطيحُ

نَروُحُ عنِ الْأَسَى ونَلِجُّ فيــه أَعَمْرَكَ لم يَشُقْ سكنٌ نزوُحُ

نَبـوحُ بشكرِ خالِقِناَ ونَنْسىَ فَيرْدَعُ منـــكَ زَمـــأَراً نبوُحُ[2]

وجمع بين لزوم ما لا يلزم والتجنيس في القافية في قوله:

ماتَ المَكارِمُ وابْني ومـــاتتِ المَكْرُماَتُ

ليت الذين أراهُـــمْ وفيهمُ الْمَكْرُ –ماَتوُا[3]

---

[1] الحصري، الديوان، ص482.

[2] نفسه، ص344–345.

[3] نفسه، ص334.

(*) فوا: من وفى، يفي.

وقوله من قافية الذال:

قد فاتَتي منك يا عبدَ الغنيّ فتىً كـأنّه في سيـــوف الهند فـــولاذُ

آوى إلى جنة المأوىَ وغـــادَرني في غابِرين إذا ما قلْتُ فوا(*) لاذوا[1]

وقوله أيضا:

هل دَرَى القبرُ المُضيءُ سناهُ أيُّ غِطْرِيفٍ من القوم أوى

كـان يرتاعُ أبو الشَّبل منـهُ كلما صَالَ فكيف ابـــنُ آوى[2]

وعلى الرغم من كثرة المتحرزين من فن لزوم ما لا يلزم من الدارسين أمثال إبراهيم أنيس الذي يقول في معرض حديثه عن هذا الفن في ديوان اللزوميات: «...يظهر أن طبيعة اللغة وتركيب الكلمات فيها لا تطاوع على مثل هذا التكرار إلاّ مع التكلف والتعسف، وهو ما يفسد جمال الشعر ويذهب بأثره في النفوس والقلوب... »[3]، وعبد القادر عبد الجليل الذي يرى فيه تضييقا لأنه« ...توجه بنائي فيه تكثيف فائض نتيجة الإلزام، الذي ليس ضرورة إتباعه، لأنه يقيد حركة البناء الإبداعي، ويضيّق دائرتها »[4]، ويعتبره المجذوب قيدًا ثقيلا للغاية، قلّ أن تتيسر معه الإجادة، [5] إلا أن هذا المحسّن البديعي يمنح الشعر حسنا وطلاوة، ويستحسن أن يكون عفو الخاطر وأن يأتي بعيدا عن التصنع، وأما إذا تعمّده القائل فقد خرج إلى التكلف: «...إذ إن إلزام الشاعر أو الناثر نفسه حرفا قبل الروي صعب شاق، فكيف إن ألزمها حرفين أو أكثر؟ إن ذلك لابد أن يحمله إلى التكلف والتصنع، ولا سيما في

[1] الحصري، الديوان، ص355.

[2] نفسه، ص445.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص274.

[4] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص587.

[5] ينظر: المجذوب، المرشد، ج1، ص53.

الشعر إن طالت القصيدة، وسيجد نفسه مضطراً إلى اِجتلاب القوافي واستكراهها، وجعل المعاني تابعة لها بدلاً من أن تكون المعاني هي التي تتطلبها » .[1]

فالأصل في هذا الفن أن يكون المعنى هو الذي يقود إليه ويستدعيه وليس هو الذي يقود إلى المعنى، وإلاّ عُدّ من مساوئ الكلام وقبحه لا من محاسنه.

ومع هذه العيوب والقيود الشديدة الثقيلة التي أَغَلّ بها الحصري كثيراً من شعره، إلاّ أن هذا الأخير بدى متينا لا يقلّ عن شعره الرثائي الآخر الحر المطلق من القيود، ويحاول محققا الديوان تفسير ظاهرة ميل الحصري وغيره من الشعراء العميان إلى التقيد بقيود اِختيارية والالتزام بها في شعرهم فيقولان: «...ولسنا ندري ربما كانت هذه الظاهرة العجيبة ترجع إلى ميل غريزي لإظهار التفوق على المبصرين، ومحاولة منهم للتغلب على عاهتهم ولفت أنظار الناس إلى أن الله عوضهم عن فقد البصر، نور البصيرة » [2]، والباحثة ترى بمقولة (كل ذي عاهة جبار) فالحصري والمعري وأمثالهما من الشعراء العميان، يصطبرون ويتجلدون في تحدي الصعاب ومنها صعوبة هذا المحسن البديعي، فينظمون الجيد من الشعر المشبوب بصدق العاطفة، وقوة المعاني، متفوقين على أنفسهم وعلى غيرهم من الشعراء المبصرين الذين يتحدونهم.

وفي ختام هذا الفصل نخلص إلى أن الحصري كان ميّالاً إلى التكرار وتلك هي طبيعة العميان، فتفنن في زخرفة شعره بالجناس، ونوع تكراراته فتباينت بين الأفقية والرأسية والصوتية والتصديرية والاستهلالية، كما أظهر ولوعه بلزوم ما لا يلزم، وبخاصة في الذيل على الاقتراح.

[1] وليد إبراهيم قصاب، البلاغة العربية، علم البديع، ص170.

[2] محمد المرزوقي والجيلاني ابن الحاج يحي، مقدمة ديوان الحصري، ص128.

الباب الثاني

التشكيلن التصويري والتركيبي

الفصـل الأول

التشكيل التصويري

توطئة:

يمتاز التعبير الأدبي بخاصية نوعية وأصيلة هي التصوير الفني، فإذا كانت مادة الأدب هي ألفاظ اللغة وأنماطها التعبيرية، فإن فنيته تتمثل في استثمار إمكانات تلك المادة وتوظيفها في خلق صور فنية، تجسد تجربة الأديب، وتوحي بأعمق أغوارها، وتَخَومها في نفسه، وأدق خَلجاتها في وجدانه.

وعلى الرغم من أن فروع العلوم تشترك جميعها في اعتمادها على اللغة بهدف التوصيل، وتقرير الحقائق والأفكار، إلا أنها تتحول على لسان الأديب إلى أداة تشكيل وتصوير، فهي من هذه الزاوية تعتبر لغة منفردة مخصوصة، أي أنها تتحول إلى لغة داخل لغة.

وقبل الوقوف على مصطلح الصورة عند القدامى والمحدثين، لابد من التنقيب عنه في المعاجم والقواميس اللغوية الحديثة، والملاحظ على المعاني التي أعطاها لها المعجم العربي، بمعناها العام هي ذات المعاني، التي تتعامل بها الدراسات والمعاجم الحديثة، وقد عرفت اللغة العربية هذه الكلمة منذ الجاهلية، ووردت في الشعر الجاهلي بهذا المعنى، وكما جاء في معجم (الصحاح في اللغة) صورتان (للصور)، استدل على ذلك ببيتين شعريين جاهليين لن نوردهما ونكتفي بالمعنى فقط في قول صاحبه: «...ثمة في (الصور) لغتان: بكسر الصاد وضمها،...و(الصيران) جمع صوار، وهو القطيع من البقر، والصوار: وعاء المسك... »[1]، وأضاف في موضع آخر قوله: «...تصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير: التماثيل »[2]، وفي معجم مقاييس اللغة لابن فارس ورد: «...الصورة: صورة كل مخلوق، والجمع صور، وهي هيئة خلقته »[3]، وفي القاموس المحيط: «...الصورة: الشكل »[4]، أما ابن منظور فقال: «...التمثال: الصورة، والجمع التماثيل، ومثل له الشيء:

[1] الجوهري، الصحاح، 633 وص 1062-1063.

[2] نفسه، نفس الصفحة.

[3] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، لبنان، ط 1، سنة 1991، مج 3، ص 320.

[4] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص 427.

صوره حتى كأنه ينظر إليه، وامتثله هو: تصوره »[1]، وخلاصة محتوى هذه التعاريف المعجمية العربية للصورة هو اشتراكها في معنيين: المخلوق والتمثال، فالأول من عند الله عز وجل، والثاني من صناعة الإنسان وهو ما يعرف بالآلهة في العصر الجاهلي، وهي ذات رمز ديني.

أما في القواميس الحديثة فهي من: «...صور: تصويرا، صوره: جعل له صورة وشكلا ورسمه ونقشه، صور لي: خيل لي، الصورة جمع صور، وصور الشكل، كل ما يصور زمنه: صورة طبق الأصل: نسخة مطابقة للأصل، وصورة مصغرة، يقال ذلك للوحة فنية مصغرة صورت بألوان دقيقة مذوبة بالماء...صورة زيتية: صورة بالريشة على القماش أو الخشب، صورة العقل، العقل كذا: هيئته »[2]، يقابلها باللغة الفرنسية لفظ IMAGE وتأخذ معاني واسعة منها: image صورة، رسم، تمثال، أيقونة، انعكاسه، شبيه، وهي تشبيه استعارة، انطباعه ذهنية.

IMAGINABLE: يتصور، يتخيل: ممكن تصوره أو تخيله.

IMAGINATION: مخيلة وخيال: قدرة إبداعية[3].

وتعريف الصورة في القواميس الحديثة يشابه مع تعاريف المعاجم في التمثيل والإبداع في الخلق، ويوضحهما بشكل يتماشى مع المعنى المتعارف عليه في العصر الحديث.

وهناك إشارة للمصطلح في القرآن الكريم في قوله تعالى: «وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ»[4]، وقوله أيضا: « *وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ* ».

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 4، ض 473.

[2] المنجد الأبجدي، دار المشرق لبنان والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 6، سنة 1986، ص 238-239.

[3] ينظر: سهيل إدريس وصبحي صالح، قاموس فرنسي عربي، منشورات دار الآداب، ط 35، سنة 2006، ص 534.

[4] سورة الأعراف، الآية: 11.

فقد جاء في تفسير الآية الأولى أن المعنى: «...*خلقنا أباكم آدم طيناً*" [1] غير مصور، ثم صورناه نزل خلقه، وتصويره منزلة خلق الكل، وتصويره أو ابتدأنا خلقكم ثم تصويركم بأن خلقنا آدم ثم صورناه »[2].

وأما الآية الثانية فقد جاء في تفسيرها: «...فصوركم من جملة ما خلق فيهما بأحسن صورة، حيث زينكم بصفوة أوصاف الكائنات وخصكم بخلاصة المبدعات وجعلكم أنموذج جميع المخلوقات »[3].

والبحث في مسألة الصورة موغل في القدم، فقد حظيت بمكانة رفيعة عند اليونانيين، واقترن الحديث عنها بالفلسفة، فهذا أفلاطون يصنفها إلى ثلاثة أصناف: «الشكل المجرد، ومثاله فكرة السرير في عالم المثل، فصانعه إنما يصنعه لأجل الاستعمال طبقا للمثال...الشكل الحقيقي، ومثاله (السرير) الذي يصنعه النجار في الواقع، الشكل المحاكى: ومثاله (السرير) الذي يرسمه الرسام » [4]، يتحدث في هذه الأشكال على الصورة كتقليد، وعن الصورة كإبداع خالص، فهو يعتقد بأن صور الفنون جميعا وبخاصة الشعر تقليد، فالصورة المجردة في عالم المثل/عالم الحقيقة، هي الأصل المبدع النقي، ولذلك يعتقد بأن الفن يشوه ذلك الأصل، بخلاف أرسطو الذي نظر إلى الفن على أنه محاكاة جمالية للطبيعة، مفرقا بين الطبيعة والخيال الرمزي الذي طوره المسرح الإغريقي من خلال المأساة والملهاة[5]، وقد تناول أرسطو مفهوم الصورة في حديثه عن المحاكاة التي ذهب إلى أنها: «غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة » [6]، فالشاعر عنده يجري مجرى المصور: «...فكل منهما

---

[1] سورة التغابن، الآية: 03.

[2] ناصر الدين عبد الله بن عمر البيضاوي، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، دار الجبل، لبنان، د.ت، ج 8، ص 200.

[3] نفسه، ج 28، ص 739.

[4] أفلاطون، الشاعر في الجمهورية، ضمن كتاب، النقد الأدبي الحديث تبويب مارك شورر وجوزيفين مايلز وجوردن ماكنزي، ترجمة هيفاء هاشم، دمشق 1966، ج 1، ص 15 و18.

[5] ينظر: ناظم عودة، جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط 1، سنة 2013، ص 24.

[6] أرسطو، فن الشعر، ص 12.

محاك، فالمصور ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور الثلاثة: إما بأمور موجودة في الحقيقة، وإما بأمور يقال إنها موجودة وكانت وإما بأمور يظن إنها ستوجد وتظهر، فكذلك ينبغي أن تكون المحاكاة من الشاعر بمقالة تشمل على المقالات والمنقولات » [1].

أما مصطلح الصورة في النقد العربي القديم، فقد اختلف حوله النقاد العرب المحدثون بين منكر لأصالته العربية: «...من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي » [2]، ومؤيد ومؤكد على أصالته في التراث النقدي العربي[3]، وموفق بين الفريقين بكون الصورة مصطلحا حديثا: «...صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم » [4].

وقبل تتبع المصطلح في كل من البلاغة والنقد العربيين، تشير إلى حقيقة عناية بعض الفلاسفة العرب به متأثرين في ذلك بآراء أرسطو المذكورة أعلاه، فابن سينا يرى بأن التخييل هو مدار الصورة في قوله: «...التخييل مدار الصورة، وجوهر شعريتها، لأن النفس تذعن لها، فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري »[5]، وهذه الإشارة إلى التأثير النفسي للصورة ذات علاقة بالمحاكاة عند أرسطو، والصورة الشعرية عند الفارابي تعتمد على التخييل أيضا، الذي يعتبر قوة محركة للانفعالات النفسية[6]، المشترك بين الفارابي وابن سينا هو وقوعهما تحت تأثير أرسطو في فهم الشعر والصورة، فأخذا أمثلتهما من الشعر اليوناني، وليس من الشعر العربي، فربطا بين الشعر والصورة باعتبارها محاكاة وتخييلا.

---

[1] المرجع السابق، ص 159.

[2] نصرت عبد الرحمان، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، منشورات مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، سنة 1976، ص 08.

[3] ينظر: مجيد عبد الحميد ناجي، الصورة الشعرية، مجلة الأقلام، منشورات دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، العدد 08، سنة 1984 م، ص 09.

[4] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، منشورات دار الثقافة، القاهرة، مصر، سنة 1974، ص 07.

[5] ابن سينا، فن الشعر، ص 161.

[6] ينظر: ناظم عودة، جماليات الصورة، ص 33.

وفي القرن العاشر للهجرة يخلف الفيلسوف العربي أبو حيان الأندلسي كتاب الإمتاع والمؤانسة الذي ضمنه آراءه حول الصورة منها قوله: «...قيل: فما الصورة؟، قال: التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور عند اعتقاب الصور إياه »[1]، فالصورة عنده تعمل على تجلية الحقيقة عبر تصويرها مجسمة، كما تقرب الحقائق على نحو من تجسيمها بهيأة معينة، كما ذكر في هذا الكتاب تصنيفه لأنواع الصور وتعريفاتها، والصورة التي تعنينا في هذا المقام هي الصورة اللفظية التي عرفها فقال: «...وأما الصور اللفظية فهي مسموعة بالآلة التي هي الأذن، فإن كانت عجماء لها حكم، وإن كانت ناطقة فلها حكم، وعلى الحالين فهي بين مراتب ثلاث، إما أن يكون المراد بها تحسين الإفهام، وإما أن يكون المراد بها تحقيق الإفهام، وعلى الجميع فهي موقوفة على خاص مالكها في بروزها من نفس القائل ووصولها إلى نفس السامع، ولهذه الصورة بعد هذا كله مرتبة أخرى إذا مازجها اللحن والإيقاع بصناعة الموسيقار، فإنها حينئذ تعطي أمورا ظريفة أعني أنها تلذ الإحساس، وتلهب الأنفاس، وتستدعي الكأس والطاس، وتروح الطبع وتنعم البال وتذكر بالعالم المشوق إليه المتلهف عليه » [2]، وحسب هذا القول تظهر الصورة الشعرية التي تتحقق بالرسم اللفظي وبموسيقى الشعر، إنما تلتذبها النفس لو صاحبها شيء من الألحان والموسيقى، فالصورة المثالية عنده هي تلك التي تتماهى فيها موسيقى اللفظ والشعر مع موسيقى الآلة والألحان لتحقيق متعة النفس.

أما الصورة عند النقاد والبلاغيين القدامى، فقد أشار إليها عدد منهم وأداروها ومشتقاتها في كتبهم، وتعد مقولة الجاحظ التالية، من أقدم المقولات التي وردت فيها لفظة (التصوير)، واستخدمت استخداما أدبيا في مجال الشعر، وتصدرت أبحاث دراسي الصورة عند القدماء، وتعددت وجهات نظرهم في تفسيرها، ومفادها: «...إنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء في صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب

[1] أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين، المكتبة العصرية، لبنان، د.ت، ج 3، ص 136.
[2] نفسه، ج 3، ص 144.

من النسج، وجنس من التصوير »[1]، فالصورة عند الجاحظ، ليست عنصرا مستقلا، بل هي تتحقق وتتميز من خلال الالتزام بالوزن والاختيار المناسب للغة، وتفادي التعقيد وحيوية المبنى والمعنى، والنسج التلقائي البعيد عن التكلف، فالتصوير عنده بمنزلة النسج وصناعة الشعر، أي فهم أسراره وتدبرها من لغة وقالب ومعان.

أما ابن طباطبا العلوي الذي رأى في الصدق أهم عناصر الشعر، فقد جعل من أنواعه ما أسماه بـ (صدق التشبيه) وبين أن أحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى، وأن ما يزيد التشبيه قوة زيادة عوامل التشابه التي منها: الصورة والهيئة والمعنى والحركة واللون والصوت تمثل ذلك في قوله: «...والتشبيهات على ضروب مختلفة، فمنها تشبيهه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة وبطأ وسرعة، ومنها تشبيهه لونا، ومنها تشبيهه به صوتا، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء المشبه به معنيان أو ثلاثة معاني من هذه الأوصاف قوي التشبيه، وتأكد الصدق فيه، وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له »[2]، واللافت في هذا القول هو اعتماده على لفظ الصورة صراحة لا تلميحا.

وذكر قدامة بن جعفر مصطلح الصورة في معرض مفاضلته بين اللفظ والمعنى، وانتصاره للأول على حساب الثاني حيث قال عن المعاني بأنها مادة الشعر ولذلك فإنها: «...معرضة للشاعر، وله أن يتكلم فيها فيما أحب وآثر من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل فيه تأثير الصورة فيها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذ شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة والرفث، والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة

[1] الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 131 و132.

[2] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 17.

أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة »[1]، نستدل من هذا النص أنه لا قيمة للمعاني في الأدب عامة والشعر بخاصة، وإنما تتجلى قيمة الأدب وجماليته عند هذا الناقد من خلال الشكل الفني والصياغة اللفظية، فالحكم على جودة الشعر أو قبحه مرهون بصورته الشعرية، فالنجارة لا يعيبها رداءة الخشب الذي هو مادتها، كما هو الحال بالنسبة للمعاني التي هي مادة الشعر المفضية إلى الصورة، فلو كان المعنى وضيعا، وكان اللفظ شريفا، لما نال ذلك من قيمة الشعر.

وأورد أبو هلال العسكري مصطلح الصورة عند حديثه عن أقسام التشبيه إذ جعل من تلك الأقسام: تشبيه الشيء صورة وتشبيهه به لونا وصورة، مشيرا إلى أن أجود التشبيه وأبلغه يكون في إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، أو إخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به للانتفاع بالصورة[2].

وفي موضع آخر من نفس الكتاب (الصناعتين) يظهر العسكري عناية سريعة وموجزة بالمصطلح قيد الدراسة بعدم التفصيل فيه والاكتفاء بالإشارة إليه فقط، وتم له ذلك في معرض تقديمه لحد البلاغة بقوله: «...البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة، لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقا لم يسم بليغا، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى »[3]، وهذا النص فيه إشارة واضحة لأهمية الصورة في العمل الأدبي، لما لها من تأثير في نفس المتلقي.

ويأتي عبد القادر الجرجاني ليعطي للصورة مدلولا خاصا ليستقر مصطلحا نقديا أصيلا من التشتت إلى الخصوص، فالصورة لديه: «إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 17.

[2] ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص من 246 – 254.

[3] نفسه، ص 10.

إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك...ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: المعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير »[1]، فالجرجاني لا يؤمن بالثنائية القطبية (اللفظ والمعنى)، بل يراهما وجهان لعملة واحدة فالصياغة اللفظية عنده مرتبطة بالصورة العامة للتجربة، ولا تمايز بين الألفاظ إلا بوجودها في التأليف (النظم) القادر على تنظيم أجزاء الصورة، وتوضيح المدلول الذي تقوم عليه.

فالتمايز بين صورة وأخرى حسب الجرجاني لا يتأتى إلا بعد إجادة الصياغة، وهذا ما يفرضه التركيب، والصياغة حسبه هي ما يتعارف عليه اليوم بالصورة الشعرية، بمعنى أن الصورة تتمثل في صياغة المعنى المتناسب مع السياق اللغوي المرتبطات بالنظم الذي يعمل على توصيل الفكرة، مع مراعاة الخصوصية الجمالية التي تحقق التفاضل بين نظم وآخر.

والملاحظ على النص السابق خشية الجرجاني من غرابة استعماله لهذا الاصطلاح، فلكي لا ينكره عليه النقاد اتجه إلى التستر بالجاحظ، الذي سبق وأن استعمل كلمة التصوير، إلا أن العلاقة غير واضحة بين الاستعمالين، لاسيما إذا فهمنا من سياق تعبير الجاحظ – السابق– الجهد العقلي أو الذهني[2].

وتدعيما للمعنى الوارد في النص السابق يضيف الجرجاني في قول آخر يستعرض فيه بعض جوانب نظرية النظم التي وضعها في كتابه دلائل الإعجاز، يقول: «...ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي

[1] عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، منشورات مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، مصر، ط6، سنة 1960، ص 365.

[2] ينظر: عبد اللطيف عيسى، الصورة الفنية في شعر ابن زيدون، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، سنة 2011، ص 24.

يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصفة كذلك محال أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر إلى مجرد معناه، وكما لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فصه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام وهذا قاطع فاعرفه »[1]، ويبقى الجرجاني خير من تكلم من القدامى على الصورة الشعرية، واقترب بمفهومه من المفهوم النقدي المعاصر[2]، فقد كان موقفه من الصورة أساسا لمفهوم التصوير عنده، وذلك من خلال نظرية النظم التي كشفت فكرته النقدية الملمة بالتصوير.

وفي فترة تالية للفترة التي عاش فيها الجرجاني، اعتمد ابن الأثير على مصطلح الصورة عند حديثه عن أقسام التشبيه، فجعل الصورة في مقابل المعنى، وجعلها للأمر المحسوس فقال: «..إما تشبيه معنى بمعنى...وإما تشبيه صورة بصورة...إما تشبيه معنى بصورة...وإما تشبيه صورة بمعنى... »[3]، وتلاه حازم القرطاجني الذي أفصح عن رأيه في التصوير من خلال فهمه للتخيل والمحاكاة، التشبيهية فقد قال: «...إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك جعلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، صار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج لمن لم يتهيأ له سمعها منه المتلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها » [4]، وهذا النص يرمي إلى تفطن حازم القرطاجني إلى وظيفة الصورة وتأثيرها في

[1] عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 196 و197.

[2] ينظر: دلال هاشم كريم الكناني، الصورة الشعرية في الغزل العذري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، سنة 2011، ص 20.

[3] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، ص 157.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 18 و19.

السامع، فهو يفصل بدقة ذلك الاتصال بين التجربة المتمثلة في المعاني القائمة في نفس الشاعر، والصور الخارجية التي يلتقطها بحسه الشعوري منها[1]، ليعبر عنها بألفاظ منسجمة، لتؤدي دلالة خاصة تنتقل إلى السماع وفق رؤيته الخاصة، فتقيم في ذهنه تلك الصورة الشعورية المتوترة في أعماق الشاعر فتؤثر فيه.

وبعد حازم ظل مصطلح الصورة بمنأى عن الدراسات النقدية والبلاغية العربية إلى غاية اتصال العرب بالغرب في القرن العشرين، حيث تزايدت الكتابات التي تتحدث عن أهمية الصورة في القصيدة ودلالتها على الإبداع والتميز، حتى أصبحت معيارا للشعرية، ومقياسا للجودة، وهذا الانشغال بالصورة يقودنا لا مناص إلى البحث في مفهوم الصورة الشعرية في النقد الحديث عند الغرب ثم العرب والملاحظ على هذا المفهوم في هذه الفترة هو أنه لم يضبط ضبطا دقيقا ونهائيا، لتعدد دلالاته[2]، وما يهمنا في هذا المقام دلالة الصورة البلاغية التي كانت تنطلق من مقدمات انطباعية في الغالب، وعلى الرغم من تعدد مفاهيمها وفقا لتعدد من مواقف وإيديولوجيات المذاهب الأدبية، إلا أنها تشترك أغلبها في وجود قوة الخيال الفني، وأول تلك المذاهب: الكلاسيكية التي التزمت بالمعايير العقلية الصارمة في الشكل والمضمون متأثرة بالمسرح اليوناني، وبتنظيرات أرسطو في الوحدات الثلاث، وبالنزعة العقلانية في الفكر اليوناني مما جعل الصورة أكثر تعبيرا عن نزعة عقلية في تصوير الأشياء والعالم، وتذويب الذات والأنا في المجتمع[3]، فالإدراك عندهم: «قوة تجريدية مستقلة عن صور الحس » [4]، يضطلع العقل بها، في حين يمثل الخيال والصورة عندهم الدرجة

[1] ينظر: إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، سنة 2008، ص 15.

[2] الدلالة المعجمية، الدلالة الذهنية، الدلالة النفسية، الدلالة الرمزية، الدلالة البلاغية، ينظر: رابح ملوك، ريشة الشاعر بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، دار ميم للنشر، الجزائر، ط 1، سنة 2008، ص 08.

[3] ينظر: ناظم عودة، جماليات الصورة، ص 39 و40.

[4] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، سنة 1994، ص 19.

الدنيا من المعرفة[1]، ومن ثم كان الخيال تابعا للعقل، إلا أن هذا لا يعني إلغاء دور الخيال وأهميته، «...فإذا كان العقل قادرا على الإحاطة بالحقيقة فإن ذلك بسبب كون الخيال والانفعال هما اللذان يسعفانه ويغذيانه » [2]، وعلى العكس من الكلاسيكية كانت الرومانسية تولي أهمية قصوى للخيال، فقد كان مصدرا لصورها فاتسمت: «...بكونها شعورية تصويرية لا عقلية فكرية... »[3].

يقول كولريدج وهو من مؤسسي الحركة الرومانسية في إنجلترا: «...إن الصور مهما تكن جميلة...فإنها لا تميز الشاعر، إنها تصبح فقط أدلة للنبوغ الأصيل حين تلطف بالعاطفة السائدة أو بالأفكار ذات العلاقة أو الصور التي توقظها العاطفة » [4]، فهو يستجيد الشاعر الذي يطعم صوره بالأثر العاطفي، لأن الصورة حسبه هي معيار جودة القصيدة، ونبوغ الشاعر وهي مقياس شعرية القصيدة، وبهذا المفهوم تكون الرومانسية التي وضعت الخيال والعاطفة في مركز اهتمامها رد على إسراف الكلاسيكية التي اعتبرت جوهر الأدب في الحتميات العقلية، وإغداق الرومانسية في الخيال والعاطفة على حساب العقل ولد رد فعل، تجسدت في المذهب البرناسي، الذي يرى أصحابه أن: التجربة الفنية الحقيقية لا تقوم على الإغراق في الانفعال، كما أن الاهتداء به لا يجسد من التجربة إلا فوضاها وهذيانها واختلالها، ويقصر عن الفعل الإبداعي الحق، فكان أن اهتموا بالوصف الخارجي الموضوعي، معتمدين على الصورة المنفصلة تماما عن معاناة النفس كما يزعمون[5]، فالصورة عندهم هي الغاية في حد ذاتها، فاحتفوا بها أكثر من احتفائهم بإظهار المشاعر والعواطف، فمفهومها شكلي خارجي، وأبعادها المرئية أساسية في تشكيل الصورة، وذلك ما

[1] ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] إيليا حاوي، الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، لبنان، ط 2، سنة 1983، ص 14.

[3] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية، ص 44.

[4] سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجتابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد، بغداد، ط 1، سنة 1982، ص 23.

[5] ينظر: إيليا حاوي، الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي، ص 15 و46.

قد يفسر فضلهم في الربط بين الشعر والفنون التشكيلية وبخاصة الرسم والنحت[1]، وتأتي الرمزية لتهاجم البرناسيين الذين يفتقرون للغموض والغرابة، فتسميتهم للشيء تذهب بثلاثة أرباع المتعة التي تتولد من الإيحاء والحدس[2]، ويرمي الرمزيون من خلال الرمز إلى الإيحاء، لأن التعبير العادي حسبهم عاجز عن نقل ما في أغوار النفس، فاضطلع الرمز بتلك المهمة، وعمل إتباع هذا المذهب تجديد معالم بعض صورهم الشعرية، في حين تركوا البعض الآخر من تلك المعالم غير محدد، تتحرك في مساحة الغموض الذي لا يصل إلى حد الإبهام، وهذا ما يمنح القارئ حرية التأمل والتخيل، حيث أنه على الشاعر: «...أن يبتكر لغة تستطيع التعبير عن ذاتيته ومشاعره، كي يتمكن من نقل ذلك الخاص، عن طريق تتابع الكلمات والصور القادرة على الإيحاء للقارئ »[3].

ويعرف باوند أحد رواد الرمزية الصورة بقوله: «...هي ما ينقل عقدة فكرية أو عاطفية في لحظة رمزية »[4]، فالصورة قد تنتج عن طريق ارتباط قد يحدث بين الفكرة والرمز، أو بين الشعور والرمز لتحقق نوعا من الغموض الذي يتزيا به هذا النوع من الصور التابع لفكر هذا المذهب.

أما السوريالية فترى أن الشعر يقوم على العبثية واللامعقول، حيث تعتبر الصورة: «...مجرد مظهر عبثي، وإنها كلما كانت عابثة كانت ذات بال، فالعبثية في الصور دليل على قيمتها »[5]، وهذا المفهوم نابع من المعنى الأساسي للسوريالية الهادف إلى تغيير الحياة، لخلق إنسان جديد يحقق حريته عن طريق الخيال، لأن الحرية هي الأساس الأول لهذا المذهب.

---

[1] ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 46.

[2] ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، لبنان، ط 2، سنة 1959، ص 69.

[3] إحسان عباس، فن الشعر، ص 69.

[4] نفسه، ص 92.

[5] عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة، لبنان، ط 1، سنة 1986، ص 28.

أما الصورة عند الشكلانيين الروس فأكدوا على ضرورة تمتعها بخاصية التنظيم، لأنه: «...داخل في النظام الأدبي، ولا ينتسب إلى المرجع »[1]، وهي نتاج لتجربة الوعي والعقل في تنظيم الشكل، بما يجعله خاصية طاغية على بقية العناصر الأخرى، ويؤدي مجموعة من الوظائف في نطاق الشعرية أو الأدبية، إن شعرية الصورة وأدبيتها لدى الشكلانيين يجب أن تتمتع بخاصيتين هما: التنظيم والتحويل لجميع العناصر الخارجية ذات المرجع المعين، فاكتساب الأدبية كما يؤكد تودوروف هو: «نتيجة لنوع من التحويل » [2]، والمقصود بالتحويل هنا هو تحويل الصورة في النص إلى ظاهرة لسانية صرفة، وفي البنيوية يتم الوصول إلى شعرية الصورة عن طريق تتبع النسيج اللغوي للنص: «...فالوصول إلى البنية اللاشعورية التي تظهر على هيأة أشكال وعلاقات لغوية، هو الذي يمنح الصورة شعريتها أو قيمتها الجمالية »[3]، ويكون المعنى الأدبي للنص المدروس.

وفي نهاية الستينات التفت بعض النقاد إلى ظاهراتية هورسل في دراستهم للنص الأدبي الذي حللوه بناء على ثنائية البنية النصية والمتلقي، والصورة تمثل إحدى عناصر البنية.

وتجسد ذلك في نظرية التلقي التي: «...تفهم الصورة في ضوء فلسفة الذات التي تربط بين الذات والموضوع، على نحو ما ظهرت عند هورسل...وكانت مصدرا من مصادر هذه النظرية في تحديد جماليات الصورة القائمة على قطبين هما: القطب الفني والقطب الجمالي... »[4]، ثم ظهرت بعد ذلك النظريات الجديدة كالتفكيكية والتأويلية والتاريخانية والنقد الثقافي، التي تسعى جميعها إلى تحرير الصورة من بعض القواعد التي حصرتها في حدود ثقافة معينة، وجعلت الصورة تتسع اتساع الحياة[5]، وهي الفلسفة التي استندت إليها اتجاهات

---

[1] تودوروف، الإرث المنهجي للشكلانية، ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط 1، سنة 1987، ص 14.

[2] نفسه، الصفحة 19.

[3] ناظم عودة، جماليات الصورة، ص 41.

[4] نفسه، ص 42.

[5] ينظر: نفسه، ص 42.

ما بعد الحداثة ولا يمكننا مغادرة الحديث عن مفهوم الصورة في النقد الغربي الحديث دون الوقوف على جهود الناقد والشاعر سيسيل دي لويس، صاحب كتاب الصورة الشعرية، الذي خلص فيه إلى أن الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تظهر وتضمحل والأسلوب يتغير وكذلك الوزن ولكن المجاز يبقى: «...كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس لمجد الشاعر »[1]، فقوة المجاز في الشعر وأصالتها هي التي تؤهل الناقد للحكم على الشاعر، والصورة الشعرية حسب دي لويس: «...هي العقل الإنساني الهادف لإيجاد صلة مع كل ما هو حي أو كان حيا، وبذلك نجد خلال كل استعارة تطابقا بين الموضوعات الخارجية، وكل استعارة إنما هي علاقة ذات ثلاث زوايا...قوة الصورة الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا واستجاباتنا للعاطفة الشعرية »[2]، والجدة في الصورة ليست شرطا في إحداث تلك الاستجابة، فبعض الصور تستحسن بسبب جدتها، ولكنها لا تستطيع هز المشاعر، في حين تحدث الاستجابة بصور قديمة أثرت ومازالت تؤثر في المتلقي كلما ألقيت على أسماعه.

بعد أن تعرفنا على الصورة عند الغرب المحدثين، لا بد أن ننوه إلى استفادة الباحثين، من منجزات الغربيين، في مباحث اهتمت بالصورة، والملاحظ على هذه الاهتمامات، هو التنوع في المصطلح، دون تفسير علة الاختيار، إذ نجد حديثا: «...عن الصورة الشعرية، ويقر أصحاب هذا التوجه ضمنيا باقتصار الصورة على الشعر، كما نجد مصطلح الصورة الفنية...فكأن للصورة مجالا أعم من الشعر، لكننا لم نجد في تناول أصحاب هذا الاستعمال بحثا في الصورة خارج مجال الشعر، وهذا يدل على نوع من التردد في المصطلح، كما نجد حديثا عن الصورة الأدبية... »[3]، ومن بين الباحثين العرب المحدثين الذين استخدموا مصطلح الصورة الشعرية، نجد بشرى موسى صالح تعرفها بأنها ذلك: «...الصوغ اللساني

[1] سي دي لويس، الصورة الشعرية، ص 20.

[2] نفسه، ص 45.

[3] المنجي القلفاط، بنية الصورة في شعر المتنبي –دراسة إنشائية–، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط 1، سنة 2010، ص 73.

المخصوص الذي بواسطته يجري تمثل المعاني تمثلا جديدا مبكرا بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمنفرد هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ ماديتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي »[1]، أما عز الدين إسماعيل فيعرفها على أنها: «...تركيبة وجدانية تنتمي إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع » [2]، مركزا على الطابع الوجداني لها عكس بشرى موسى التي صبغتها بالطابع اللساني واللغوي، أما ريتا عوض فركزت على المعنى في حديثها عن الصورة حين قالت بأن: «...الصورة الشعرية تحمل لكل إنسان معنى مختلفا كأنها تعني كل شيء »[3]، اجتهاد هذه الباحثة في مجال الصورة وصفه المنجي القلفاط بأنه: «...اتسم بجدية واضحة في مستوى المنهج ومقاربة النص... »[4]، ويشير عبد القادر القط إلى أن: «...الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة، وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية، لذلك يتصل الحديث عن الصورة ببناء العبارة »[5]، وهذا التعريف يقدم فيه صاحبه الشكل في وصفه للصورة مهملا المضمون، الذي له دور فعال في بناء الصورة.

أما الدارسون الذين استعملوا مصطلح الصورة الفنية، أو التصوير الفني، فيتقدمهم سيد قطب الذي رأى في الصورة وسيلة لاستنفاذ طاقة الحس والخيال، المصاحبة للتجربة الشعورية القوية، وهي الطاقة: «...الفائضة عن التعبير اللفظي المجرد... »[6]، أما جابر

[1] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، ص 13.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، منشورات دار العودة، القاهرة، مصر، سنة 1981، ص 127.

[3] ريتا عوض، بنية الشعر الجاهلي الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الأدب، لبنان، ط 1، سنة 1994، ص 19.

[4] المنجي القلفاط، بنية الصورة في شعر المتنبي، ص 79.

[5] عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار النهضة العربية، لبنان، سنة 1978، ص 391.

[6] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار المعارف، مصر، ط 2، سنة 1949، ص 33.

عصفور فقد قال في كتابه الموسوم بالصورة الفنية: «...الصورة أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه »[1]، فالخيال هو الذي يلعب دورا كبيرا في التشكيلة الأدبية، ويعرفها في موضع آخر من نفس الكتاب فيقول بأنها: «...طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في حد ذاته، إنها لا تغير في طريقة عرضه وكيفية تقديمه ولكنها بذاتها لا يمكن أن تخلق معنى، بل يمكن حذفها دون تأثر الهيكل الذهني المجرد للمعنى الذي تحسنه أو تزينه »[2]، فالصورة عنده أسلوب عرض المعنى بطريقة تحدث تأثيرا خاصا في نفس المتلقي على أن يسلم ذات المعنى من أي تغير.

وقال نعيم اليافي متأثرا بنظرية النظم لصاحبها عبد القاهر الجرجاني: «...إن لغة الفن لغة انفعالية، والانفعال لا يتوسل بالكلمة، وإنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار، نطلق عليها اسم الصورة، فالصورة إذن هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة، تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات لبنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة، تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه » [3]، والصورة الحقيقة حسب وحيد صبحي كبابة، هي تلك التي ترقى إلى المستوى الفني الرفيع، وتعبر عن تجربة الشاعر الحقيقية، ورؤيته الفكرية والفنية، ثم هي: «...عنوان عبقريته وطريقة تصوره لتجربته ووسيلته إلى إيصال هذه التجربة إلى المتلقين »[4].

نعرض في هذا الجزء من التوطئة للجماعة التي اختارت مصطلح الصورة الأدبية للتعبير عن الصورة، فنجد في مقدمتها أحمد الشايب الذي نظر إلى الصورة بأنها: «...الوسائل التي

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 19.

[2] نفسه، ص 392.

[3] نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، سنة 1982، ص 39 و40.

[4] وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، سنة 1999، ص 5.

يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه وسامعيه » [1]، ويذكر معنيين آخرين لها في موضع آخر من نفس الكتاب فيقول: «...أحدهما ما يقابل المادة الأدبية ويظهر الخيال والعبارة، والآخر ما يقابل الأسلوب، ويتحقق بالوحدة، وهذه تقوم على الكمال والتأليف والتناسب... »[2]، فمعايير الأسلوب عنده تتحقق بوضوح الفكرة وقوة العاطفة، وجودة اللفظ، وتتأثر بالموضوع والأديب أيضا، حيث تعمل الصورة على نقل المعنى وإبراز مشاعر الأديب بواسطة اللغة الجميلة، التي يختارها هو لكي يوصلها إلى أذهان المتلقين، أما مصطفى ناصف فيرى بأن الصورة تستعمل عادة: «...للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات »[3]، ويتوسع في ذلك فيجعل لفظ الاستعارة أهدى من لفظ الصورة، إذا أحسن استعمالها[4]، ويحدد علي صبحي مقياس الصورة الجيدة فيقول: «...إن الصورة الجيدة هي الصورة الموحية الهامسة، أي التي لا تنص على المضمون صراحة، ولا تكشف عنه مباشرة، بل يوحي بها من غير تصريح، ويشع عنها من غير مباشرة » [5]، والظاهر للعيان من هذا التعريف، أن صاحبه يؤثر الصورة الموحية، التي تلمح للمعنى ولا تصرح به، ويتجنب التقرير والمباشرة، لأنها تقبح الصورة ولا تجملها.

ومهما يكن من الاختلاف والتنوع في تعريف الصور وتسميتها، إلا أنها كانت ولازالت موضوع الاعتبار في الحكم على الشاعر، وإن لم ينص عليها صراحة في الدراسات النقدية القديمة، فالنجاح فيها من معالم نجاحه، ولكي تكون كذلك لابد من صدقها في التعبير: «...وقدرتها على أن تثيرنا وتهزنا، ولا يتم ذلك إلا إذا كانت صادرة عن انفعال صادق، بعيدة عن التكلف والاصطناع، مساوقة للفكرة، منسجمة معها، وإذا لم تكن كذلك شفت عن زيف عاطفي أو فكري، وفقدت قيمتها، وهذا ما نلمحه في كثير من الصور التي لم تصدر

[1] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، سنة 1964، ص 242.

[2] نفسه، ص 259.

[3] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، القاهرة، سنة 1958، ص 03.

[4] ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

[5] علي صبحي، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إيحاء الكتب العربية، القاهرة، د.ت، ص 05.

عن انفعال حقيقي، وإنما كانت ضربا من إظهار المهارة اللغوية »[1]، ومما يذهب صدق الصورة، ويفسد عفويتها، «...الغلو والإفراط، والشطحات الخيالية البعيدة التي تأتي بالأوهام والمحال، وتولد علاقات وهمية غير مقنعة ولا مقبولة »[2]، فقد يقع الشاعر المغرم بالصورة، اللاهث وراءها، وبسبب رغبته العارمة غير المنضبطة في الخروج على المألوف، في الاضطراب، فتجيء صوره محشودة أو مجتلبة، فيخل بالترابط الذي يريده.

وتعجز قصيدته عن تحقيق ما يريد لها من أهداف لأنها أغرقت في التوجه نحو تلك الغاية[3]، فالنص الشعري المطبوع يتآزر فيه المعنى والمبنى، لخلق بنية موحدة متناسقة، يتألف شكله الفني من صورة ولغة وموسيقى، ومعناه يكتمل بمجموعة من الأفكار ينضم بعضها إلى بعض ليخلق المعنى العام للنص وما الصورة إلا لبنة من لبناته يتوسل بواسطتها الشاعر ترك أثر يهز به مشاعر المتلقي.

ونجد المدونة قيد الدراسة تشتمل على عدة أنواع من الصور تتعدد وتتنوع بحسب المقوم الذي يتحكم فيها، وفيمايلي نطلع على هذه الأنواع، كما نقف على الشواهد التي يمثلها كل نوع:

[1] وليد إبراهيم قصاب، البلاغة العربية، علم البيان، دار الفكر، سوريا، ط 2، سنة 2014، ص 23.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، ص232.

I. التصوير الحسي:

يكتسي هذا النوع من الصورة مكانة بالغة الأهمية في الشعر، لارتباطه بالحواس الخمس من جهة، وبالخيال من جهة أخرى فالتذكر« ...الواعي لمدرك حسي سابق، كله أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة، أي اِسترجاع صورة منظر أثاره الإنسان، أو صوت سمعه...إلخ بعد أن يبتعد عنه ويزول أثره المباشر على الحواس وقد يكون التذكر شاملا للمنظر أو الصوتِ، أو قاصراً على جزء أو أجزاء منه وهذا بطبيعة الحال جزء من عمل الذاكرة أو ملكة التصوّر »[1]، فالخيال في النص يعمل جنباً إلى جنب مع الحواس، لخلق الصورة، ولا يتم ذلك إلاّ عن طريق التذكرّ، فهو الوسيلة التي بواسطتها يتم الإبداع، ذلك أن« ...المدركات الحسية ترتسم صورها بالعقل، وتسجل كما تسجل آلة التصوير الشمسي صورها، ثم تحفظ إلى أن يحتاج إليها الإنسان فيعيدها إلى ساحة الشعور...وهذه المجموعة من الصور العقلية هي الذخيرة النفسية التي يستخدمها الإنسان في تفكيره...وبدونها لا يقوى على الحكم أو التعليل أو الاستنباط، وأنّ اِستعادة هذه الصور إذا كانت من غير تغيير أو تبديل، فهذا النوع من الخيال الحضوري أو الذاكرة، وإذا كانت مقرونة بالتغيير والتبديل، بحيث تنشأ عن ذلك صور جديدة فهذا هو الخيال الإختراعي... »[2]، وما الصور المبنية على الذاكرة، أو تلك المبنية على الخيال الإختراعي، إلّا صورٌ جزئية تابعة للصورة الكاملة، التي يرسمها المبدع لنقل تجربته الشعرية إلى المتلقي، وفي هذا النوع من الصور بالذات – الحسية– يُستند على الألفاظ الحسية في ذاتها لتأجيج عواطف المتلقي، وتحريك حواسه وإلهابها، لأن الحواس تعين غلى اِحتواء تجربة الشاعر واِحتضانها، وهي إحدى الوسائل الفعالة التي كثيراً ما يعتمدها للتواصل مع المتلقي ونقل أفكاره إليه، فالاجتهادات الفنية مهما تنوعت فلن« ...تبتعد عن سلطان الحواس، لأن النافذة التي ستقبل بها الذهن رياح الحياة والتجربة هي الحواس، كما أن الذهن محتاج في كثير من اِعتمالاته إل الحواس لترجمة تلك

[1] محمد محمد عناني: النقد التحليلي، دار الجيل للطباعة، القاهلاة، مصر، 1986، ص57.

[2] عبد الحميد يونس، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، مصر، 1958، ص91.

الإعتمالات، فتكون الحواس بهذا المنحى أهم وسائل الذهن في الاستقبال والبث »[1]، فالشاعر يُعتبر مصوّراً للموضوعات الذهنية، وصورهُ عادة ما تكون مبنية على« ...النزوع من داخل مضطرب إلى موضوع خارجي منسجم متحد، والأصل...أن يكون حسياّ يمكن إدراكه بإحدى الحواس...فالشاعر وهو ينظم شعره، تتحد في تجربته كل منازعه الداخلية، سواء أكانت آتية من العقل أم من الحس، وعندما تولد الصورة، تولد مفعمة بالانفعال قادرة على بعثه »[2]، فالارتباط بين ما هو عقلي وما هو حسي أمر متعارف عليه في الصورة الشعرية، هذه الأخيرة التي تثبت« ...العلاقة الوثيقة بين اللغة وحواسنا الخمس؛ فحواسنا هي وسيلتنا للاتصال الخارجي، واللغة باعتبارها وسيلة هذا الاتصال تقوم بدور الوسيط بين خبراتنا الذاتية ومعلوماتنا الموضوعية، التي نحصل عليها من تجاربنا وخبراتنا اليومية، وبعبارة أخرى، إن ما نحصل عليه من العالم الخارجي من معلومات وخبرات يصلنا عن طريق الحواس الخمس فقط، الرؤية والسمع والشم والذوق واللمس، فالحواس بهذا المعنى تكون بمثابة الجسر الذي يوصل بين العالم الخارجي وبين إحساساتنا الداخلية ».[3]

ونظراً لهذه الأهمية الكبيرة للحواس في خلق الصور الشعرية، وقدرتها على إذكاء التواصل بين المبدع والمتلقي، وتمتين جسر التواصل بينهما، نبين هذا النوع من الصور في مدونة الرثاء لدى الحصرى، الذي تفطن إلى هذه الأهمية، ولم يغفلها في شعره، فكان استخدامه لها كالآتي:

[1] عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقديا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1987، ص406.

[2] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، الأأردن، ط1، 1980، ص145.

[3] عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة–آفاق عامة، بغداد، العرق، 1986، ص30.

أولا- التصوير البصري:

أشار عبد القاهر الجرجاني إلى الأثر الإدراكي الذي يعقب البصر، بقوله: «...وذلك أن العيون هي التي تحفظ صور الأشياء على النفوس، وتجدد عهدها بها، وتحوسها من أن تندثر، وتمنعها أن تزول ».[1]

ووُصفت حاسة البصر أنها من أدق الحواس وأكملها وأمتعها، فالبصر يمدّ العقل بأكبر قدر من الأفكار وأكثرها تنوعاً، [2] كما تسمح هذه الحاسة بملاحظة زوايا الصورة وفضاءاتها المختلفة، فالمتأمل في لوحة مرسومة، يتمكن من التحقق من أجزائها بصفة دقيقة، أكثر مما لو سمع عنها، أو وُصفت له من قِبل شخص آخر سبق له وأن رآها، ويُقدّرُ أحد الدارسين مكانة البصر في خلق الصور الشعرية فيقول« ...لكونها تمثيلية تستمد عمقا جديداً من المعاني الكثيرة التي اِرتبطت بها حتى أصبحت مركزاً تجتمع حوله أجزاء كاملة من وجودنا، إنها الحياة كلها مكثفة مختصرة، فالذكرى عند من وهبت له حاسة البصر سلسلة من اللوحات، أي من الصور والألوان، وقد تماسكت هذه الصور فأصبحت كل صورة تستدعي الصورة الأخرى، إن بين الإدراكات البصرية والأفكار اِنسجاما خفياً يدركه، الشعراء ويراعونه في كل ما ينظمون ».[3]

وفي نفس للسياق يقول دارس آخر مدعّماً رأي سابقه« ...وذلك لأنها أكثر الصور الحسية وضوحا، لتوسلها بالعين، التي تبصر الأشكال، وتحددها العين: أُمّ الحواس وأهمُّها، لصلتها الوثيقة بالكون والحياة من جهة، ولأن كثرة ماديات الكون إنما ترى بها، ولكونها من جهة أكثر الحواس اِستقبالا للصور ».[4]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص165.

[2] ينظر: نصرت عبد الرحمان، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، 1979، ص22.

[3] جان ماري جوتيو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، سوريا، ط2، 1965، ص79.

[4] النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة، مصر، 1982، ص430.

وعلى الرغم من أن الحصري ضرير، إلاّ أننا نجد في مدونة الرثاء خاصته، صوراً بصرية كثيرة، قد يفسّر وجودها بتحدّيه للمبصرين في الإتيان بصور بصرية تضاهي صورهم، أو تفوقها جمالا، أو قد يعود ذلك إلى خبرته التي اِكتسبها عن طريق حواسه الأخرى، في معرفة الأشياء المُبصَرَة، وموروثه البصري الذي حفظه من الآخرين*(*)، وهذا النوع من الصور تظهر فيه أفعال الرؤية بكثرة: أرى، ورأيت، أو باستخدام الرؤية المجازية مثل: أرى، الرأي، أو رأى الدنيا أو لم أر، مثل...الذهنية والمعنوية، فضلا عن الأفعال الحسية والمعنوية الأخرى: شهد، بدا، رصد، نظر، عرف، أبصر وألمّ...، [1] ومن بين الصور البصرية التي حوتها مدونة الرثاء الحصرية قوله راثيا القيروان:

وما عَسى حربُ صِفينٍ بحيث تَرى مَنْ يصطفي والسَنوُنُ اليوُسُفِيأَّتُ[2]

إذ اِستعمل الفعل المضارعُ (ترى)، والفعل الماضي (نظرت) في قوله من نفس القصيدة:

فَإِنْ نَظَرْتَ لِتَجْرِيبٍ فَأَكْثَرُ مَنْ يِشْكوُ الزَّمانَ أَلِبأَّءٌ وسَاداَتُ[3]

والفعل المضارع (تراني) في قوله:

ولو تَرانِي إذا غَنَّتْ بلابِلُهُ أَشْكوُ البَلاَبِلَ لَوْ تُغْنِي الشَّكِيأَّتُ[4]

وعبارة (وما رأى) في قوله:

وَماَ أَرَى الْمَوْتَ إلاَّ باَسِطاً يَدَهُ مِنْ قَبل~ أَنْ يُمْكِنِ المَأسوُرِ إْفلاَتُ[5]

(*) أغفلت الدراسة جهاد رضا، في كتابها التصوير الفني في شعر العميان، الحديث عن الصور البصرية، فيما ذكرت بباقي الصور الحسية الأخرى، واِستعاضت عن الصورة البصرية بالصورة اللونية (ص107).

[1] ينظر عبد المطلب محمود، الإبداع والإتباع في شعر فتاك العصر الأموي، إتحاد الكتاب العرب للنشر، سوريا، 2003، ص124.

[2] الحصري، الديوان، ص153.

[3] نفسه، ص158.

[4] نفسه، ص159.

[5] نفسه، ص466.

ومن ظائية الذيل على الاقتراح ترددت ألفاظ:) أرى)، (اللّحاظُ)، (يبدو)، (ظهرت)، (عيني)، في قوله:

ظِليِّ أَرىَ رَوْضَتي ذَوَتْ إِذْ نُزِهَ فيِ حُسْنْهاَ اللَحاّظُ

ظُرْفُ أَبيهِ عَليْـهِ يبـــدوُ وَاللفّظُ وَالْحِفْظُ والحِفاَظُ

ظَهَرَتْ لكن رَمَتْكَ عَيني بِأسْهُمٍ مالَهاَ دِلاَظُ

وورد فعل الأمر (أنظر) في قوله من ديوان الاقتراح:

أُنْظُرْ إذاَ المَوتُ أَوْفىَ هَلْ لِلْهِمامَِ اِنتِصارُ[1]

وفي نفس الفعل اِعتمده في قصيدة أخرى بنفس القافية من نفيس الديوان

فَأَنْظُرْ وَلَوْ واَحِدة إِليْه واَرْجِعْ بَصَرَكْ[2]

والملاحظ على الصور البصرية أمران:

– **الأول:** أن تلك المعتمدة على الأفعال الدالة على الرؤية في هذه المدونة، غلب عليها الفعل المضارع (ترى)، ركز عليه الشاعر في حالات الخطاب، وغالبا ما كان مخاطَبُه هو: ذاته، أو ابنه الفقيد، أو القبيلة أو الدهر، أو الزوجة الخائنة.

– **الثاني:** أن الصور الضوئية(*) نالت حصة الأسد من بين باقي الصور البصرية، وتلتها في الترتيب الصور اللونية.

1– التصوير الضوئي:

اِنتشرت الصور الضوئية في المدونة اِنتشاراً كبير، لجأ الشاعر إليها في أغلب الأحيان، لبيان مكانة المرئي الرفيعة في نفسه، وبخاصة اِبنه (عبد الغني) الأثير عنده، وقد يرجع تركيز الشاعر على هذه الصور بالذات إلى فقدانه لنور عينه، فجعله ذلك يُلحُّ على هذه الصفة في غير وعي منه، دفعته إلى ذلك حاجته الإرادية إليه كما امتازت هذه الصور

[1] الحصري، الديوان، ص362.

[2] نفسه، ص364.

بصفة التكرار، حيث تكرر ألفاظ بعينها تفيد الضياء واللمعان في مواطن عدة من قصائد مختلفة، وهذا ما يؤكد صفة الإلحاح المذكورة آنفا، ومن تلك الألفاظ: الشمس، القمر، البرق، الشهب، النجوم والصبح وغيرها...الخ.

ومن بين الشواهد الدابة على الضياء في المدونة قول الحصري:

هَلاَّ بَكَيْتَ عَلَى الْهِلاَلِ وَلَمْ تَقُلْ صَبْراً عَلَى ابْنِ الْبَدْرِ وابْنِ ذُكَاءِ[1]

فقد ذكر في هذه الصورة (القمر) بشكلية المنيرين (الهلال والبدر)، وقال واصفا عبد الغني (بالصبح) في غدوه ورواحه إلى المسجد:

يَغْدُوُ لِمَسْجِدِهِ فَيَغْدُوُ سابِقاً كالَصُّبحِ أَفْلَتَ مِنْ يَد~ الظَّلْماَءِ[2]

وفي بيت آخر يصف ابنه بأنه (سراج)، وسيكون لقومه كذلك لولا يد الموت يقول:

وَكاَنَ سِراَجَ قَوْمٍ هُمُ فُوَيْقَ سُرُوُجِهِمْ سُرُجُ

فَأَطْفاَهُ الرَّدى ومَضىَ صَباَحٌ كاَنَ يَنْبَلِجُ[3]

فألفاظ (السراج)، (السُّرُج)، (الصباح) كلها دالة على الضياء الذي كان يصدرُ عن عبد الغني، الذي خطفه الردى، وخلف وراءه الظلام والعتمة.

ويصف الشاعر مرثيه بأنه (نور) في قوله:

يَانورَ عيْني فقدتُهُ وفي الفؤاد وَجَدْتُهْ[4]

(*) ضمنت الباحثة الصور البصرية، كلا من الصور الضوئية واللونية لأنها تشترك جميعها في اِعتمادها على حاسة البصر، لكن المعروف أن النقد الحديث فصلها عن بعضها وجعل كلا منها مستقلا عن الآخر، ينظر: رابح ملوك، ريشة الشاعر، ص77.

[1] الحصري، الديوان، ص323.

[2] نفسه، ص325.

[3] نفسه، ص341.

[4] نفسه، ص332.

وقوله أيضا:

سَعىَ النّورُ حَوْلَيْ نعْشْهِ وعِداتُهُ تَقوُلُ زكاَ من كاَنَ مشْهدُهُ كَذاَ[1]

فلفظة (النور) في الصورة الأولى دالة على البصر والرؤية، أما الثانية فلها الدلالة الحقيقية للنور، يريد بها الشاعر إظهار طهارة النعش وصاحبه، فكأنّ هالة مُشعّة تنبعث منه، وتعم الأرجاء.

وعاد إلى اعتماد لفظ (القمر) مرة أخرى ورافقه بلفظ (النجم) الدال على الضياء كذلك في قوله:

كاَنَ نجماً يهابُهُ القمرُ السّعْ دُ وشِبلا يخافه الضِّرْغاَمُ[2]

وفي قوله أيضا:

بِنَفْسيِ نجمٌ أظلمَ الأفق إذ هوَى وكاَدَ يُعزّينيِ به القمرانِ[3]

واستعان بلفظ (الشهاب) الثاقب الذي اِقتبسه من القرآن الكريم في قوله:

شهابٌ لطُلْماتِ الملماّتِ ثاقِبٌ وشبلٌ لآثار الضَّراغِم مقتفيٍ[4]

واستغل نفس اللفظ في قوله واصفا عبد الغني:

شِهابُ مجدٍ وسهمُ فَهْمٍ عهِدْتُهُ بِالحِجاَ يُراَشُ[5]

أما لفظ (اللؤلؤ) فقد أتى بمعاْن مختلفة، نذكر منها قوله:

رَثىَ وَبكَىَ فَقاَلَ قَوْمٌ أمَدّهُ لُؤْلُؤُ البحارِ[6]

---

[1] الحصري، الديوان ، ص354.

[2] نفسه، ص394.

[3] نفسه، ص397.

[4] نفسه، ص420.

[5] نفسه ، ص478.

[6] نفسه، ص463.

وقوله في موضع آخر:

لَآليءُ الدمْعِ راَحَتيِ في رُزْئِهِ هَدّتِ الجِبالاَ[1]

فالأب المثكول في البيت الأول ولشدة لوعته، قال عنه القوم بأنه يستمد الدموع السّكيبة التي لا تتوقف من لؤلؤ البحر العارم، ،أن العبرات المنهمرة من عينيه في البيت الثاني– هي ملاذه الوحيد الذي يمنحه بعض الدعة والهدوء.

وظهر لفظ الشمس بشكل لافت في القصائد بخاصة، في مثل قوله راثيا القيروان:

لاَ يَشتِمَنَّ بِهاَ الْأَعْداَءُ إنْ رُزِئَتْ إن الكُسوُفَ لَهُ فيِ الشمسِ أوقاتُ

إنّي لَأَضْمَأُ والأنْهاَرُ جارِيةٌ حولي وَأَضْحىَ وَدوُنَ الشَّمس دَوْحاَتُ[2]

وذكر الحصري الكواكب أيضا، جاء ذلك في قوله راثيا المقتدر بن هود:

ثَلاَثَــةٌ لاَ خِــلاَفَ أَنَّهُــمُ خَيْرٌ من الفَرْقَدَيْن وَالزُّهَرَه

ماَ نَفَعُ المُشْتَرِي وَلاَ زُحَلاً ضَوْءٌ بلِ اللهُ مُنْفِذٌ قَدَرَهُ[3]

فموت ثلاثة من الأبناء، جعل الشاعر يرثيهم فيجعلهم خيراً من الفرقدين ومن كوكب الزهرة، فإذا حكمت الأقدار وتم القضاء، فلا ينفع الكواكب ضوءها الساطع، ولا مفر من قضاء الله وقدره في مصيبة الموت الواقع لا محالة، فلابد من الاستسلام.

ويطلق الشاعر لقب الكواكب على ابنه في قوله:

ياَكَوْكَباً لَّقبونيِ بِالبدْرِ يوْمَ ولدْتُهْ[4]

---

[1] الحصري، الديوان، ص481.

[2] نفسه، ص157.159.

[3] نفسه، ص174.

[4] نفسه، ص332.

فكأن القوم تفطنوا إلى المقام الرفيع الذي سيناله الفتى، فسارعوا إلى تلقيب الأب (بالبدر) يوم رُزق بهذا المولود.

كما استعمل الحصري لفظ (البرق) في عدة مواضع نذكر منها قوله:

أُحْدُ ياَ بَرْقَ السَّحابِ لَهُ مِن جُفُونِي مارَساَ أُحُدُ[1]

وقوله:

بَرْقُ الأمانَي خُلَّبٌ كَمْ يغُرُّناَ وعْدُها الكَذوُبُ[2]

وما هذه الشواهد للصور الضوئية إلاّ فيض من غيض، لأنها منتشرة بشكل واسع، على مدار دواوين المدونة، ولا يمكن الإلمام بها جميعها.

2- التصوير اللوني:

استغرقت الصور اللونية حيّزا كبيراً من صور الحصري البصرية، والصورة اللونية هي تلك التي تعكس الألوان بأشكالها المختلفة، من أبيض وأسود وأحمر وأصفر وأزرق، والذي يعكس أثرا نفسيا لذات الشاعر، [3] وقد شهد اللون تطورا هاماً في هذا القرن فقد عرف« ...ثلاث نقلات هامة، أولها من طبيعته الحياتية إلى طبيعته النفسية، أو إلى طبيعة سيكولوجية –فيزيولوجية، وثانيتها من رؤيته عنصرا من عناصر الشكل إلى رؤيته عنصرا من عناصر المعنى، والثالثة من وضعه التزييني كحيلة للزركشة إلى وضعه الشعوري كأداة للتعبير »[4]، ومنذ منتصف القرن الثامن عشر كان الاهتمام بدراسة اللون في علاقته بالعاطفة، والتطور التاريخي للثقافة والحضارة الإنسانيتين، كما نظر إليه في أبعاده الحسية

[1] الحصري، الديوان، ص 332.

[2] نفسه، ص455.

[3] ينظر: علي الغريب محمد الشناوي، الصورة البصرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب المنصورة، مصر، ط1، 2003، ص144.

[4] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دراسة دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، 2008، ص177.

والانفعالية كواسطة للتعبير عن التجربة، [1] واستمر الاهتمام باللون وعلاقته بالفن يمثل« ...رؤية شعورية، على أساس أنه قيمة تعبيرية ترتبط بمعنى العمل ومحتواه وبتجربة صاحبه الوجدانية »[2]، هذا بالنسبة للمحدثين، أما القدامى فقد تنبهوا لقيمته الجمالية التي يضفيها على النصوص الشعرية، فاتخذوه وسيلة من الوسائل التي نوعوا بها صورهم البصرية، والحصري واحد منهم، لكن الخصوصية الحاصلة عنده هي أنه ضرير، ولعل« ...مسألة اللون عند شاعر أكمه أو أعمى أمر يستحق النظر والتدقيق، فهذا الرجل في صراع دائم مع النور بسبب الظلام السرمدي الذي فرض عليه، وإذا كان هذا شأنه فهل يستطيع تمييز الألوان؟...وعلى ذلك فالمصابون بالعمى الكامل لا يمكنهم تمييز اللون إطلاقا، بالرغم من أن لديهم أفكاراً بديلة عن الألوان أوحتها حواسهم الأخرى، وما يتذكرونه من محادثات شفوية أو ارتباطات انفعالية... »[3]، ولما كان هذا معدوما عند الشاعر الضرير، فإن معرفته للون مستحيلة مهما وفق إلى استخدامه استخداما صحيحاً، فإن ذلك بكون لأسباب شتى على رأسها الموروث السمعي، أسباب لا ينضم إليها فهمه لحقيقة اللون وماهيته، [4] وعلى الرغم من ذلك كله فالشاعر الضرير اِستعملها في شعره، وإن لم يدركها كما يدركها المبصرون، إلا أنه يملك إدراكه الخاص لها، فلكل لون –حسبه– ظلال، وهو يستطيع أن يخمن معاني تلك الظلال وصورها.[5]

والظاهر أن الحصري قد عني بالألوان في شعره لكن عنايته بها كانت بنسب متفاوتة، فكان اللون الأبيض هو الأكثر حضوراً في صوره، [6] فنجده يستعمله مثلا في مناسبتين مختلفتين، رثى فيهما (المقتدر بن هود) فقال في الأولى:

---

[1] ينظر، المرجع السابق، ص178.

[2] نفسه، ص180.

[3] جهاد رضا، التصوير الفني في شعر العميان، ص107.

[4] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص107.

[6] سوف نستعرض الألوان في المدونة مرتبة حسب نسبة تواترها فيها.

لَبِسْتُ البياضَ ولوْلاَ الخِلافُ لسوَّدتُ ثوبيِ كالرّاهبِ[1]

وقال في الثانية:

بَيَّضَ كُلٌّ وَلاَ بَيَاضَ معيٍ إلاّ بياضُ المشيبِ والبَشَرَه[2]

فاللون الأبيض في كلتا المناسبتين له دلالة تعتبر على العزاء، فعادة أهل الأندلس لبس اللون الأبيض في المآتم، والشاعر بينهم فما عليه سوى الإتيان بفعالهم، في البيت الأول وُجد أن الشاعر يرى بأن اللون الأسود مناسب أكثر للعزاء، وهو أضطر للبياض مجاراة لأهل تلك البلاد التي هو فيها آنذاك، ويعني ذلك أن البياض عنده له دلالة الفرح، مخالفا بذلك أهل الأندلس الذين يرون دلالته مناسبة للحزن أكثر، ويؤكد على رفضه لرأيهم هذا في البيت الثاني، فقد خالفهم في لبسه في العزاء، وما كان منه من بياض سوى لون شعره الأشيب وبشرته الفاتحة.

أما اللون الأسود وهو نقيض الأبيض، فقد نوّع الحصري دلالته حسب المقام الحاضر فيه، فالبيت السالف الذكر، قرُن فيه السواد بالراهب، وذلك دليل الإستمرارية في الحزن وعدم الإقلاع عنه بعد فقد (المقتدر) لأن السواد هو لباس الرهبان اليومي، واستمر الشاعر في جعل السواد مقترنا بالحزن والفجيعة في قوله:

عهِدْتُ ليْلتَكَ البيضاء نيّرةً فما لهاَ كحّلتْ عيْني بإظلامِ[3]

والليلة المقصودة هنا هي ليلة العيد، المعهودة بالسعادة، تحولت بموت عبد الغني إلى ظلام داجٍ، فعبارة (كحلت عيني بإظلام) ذات دلالة معنوية، فالليل عادة ما يكون مظلما، لكن هذه الليلة كانت مظلمة معنويا، حيث أفل نورها، نوعين وقلب الشاعر: ابنه عبد الغني، وفرحته التي كانت تشعره بالسعادة والتفاؤل.

---

[1] الحصري، الديوان، ص150.

[2] نفسه، ص174.

[3] نفسه، ص390.

وتتحول دلالة السواد في البيتين التاليين من السلب إلى الإيجاب وكان ذلك في قوله:

ضُحاَيَ–حتىّ أراكَ–ليلٌ وسُود رأسيٍ عليكَ بياَضُ[1]

وقوله:

سوادَ قلبيٍ أخذنَ مِنىّ فيك وأعطيْنَ بيِضَ رأْسيٍ[2]

فعبارة (سود لرأسي) دليل القوة والشباب والفرحة والغفران، الذي انقلب إلى البياض بعد فقدان الابن، وهو دليل لى الضعف والوهن والهرم، وتردي الأمور وتراجعها.

(وسواد قلبي) عبارة تدل على شدة البأس وعزم الأمور والقوة في اتخاذ القرارات والحزم فيها، أبدلتها الخطوب– في البيت السابق (ببيض الرأس) بالاستكانة والخضوع، وعدم الحيلة وعدم السعي والانعطاف، والاستسلام للشجو والتفجع والبكاء.

يلي اللون الأحمر الأسود في المدونة حسب الإحصاء، ولم يخرج الحصري في اِستخدامه له عن الصور التقليدية المعروفة في الشعر العربي، فهو يعبر عن لون الخدود في قوله:

ولم تَشُقْنيٍ الخدوُدُ الحُمر في يَقَقٍ ولا العيونُ المراضُ البابَلياَّتُ

وهذا البيت من القصيدة التي رثى فيها الحصري القيروان، استعان فيه بالأحمر، لوصف خدود الحسا القيروانيات بعيونهن البابليات.[3]

وقال أيضا:

غُلاَلَةً أَضْرَمَتْ غَليِليٍ حمراءَ مقْبوُحَةَ الَّصباغِ[4]

والمقصود بالغلالة الدم الذي كسى الطفل قبل وفاته، دم الرعاف الأحمر القبيح، ودلالة الأحمر في هذا البيت سلبية تلك التي كانت إيجابية في البيت السابق.

---

[1] الحصري، الديوان، ص472.

[2] نفسه، ص477.

[3] نفسه، ص155.

[4] نفسه، ص474.

ويصف الدمع بالاحمرار في قوله:

ماَثَنَىَ مَدامَعِي الدْ حُمْرَ مِنْ تَحَدُّرِهاَ[1]

وتحول الدموع الشفافة اللون إلى اللون الأحمر، كأنها دم دليل على الحرقة الشديدة التي يكابدها الشاعر في فراق ابنه، وتتكرر هذه الصورة كثيراً في المدونة، أبكي دما، دموعي دم، مدامعي دم...إلخ، حيث اِكتفينا بإيراد نموذج واحد منها، دفعا للتكرار والتطويل.

أما اللون الأصفر فقد ذكره الحصري صراحة في قوله:

فإنَّه سوفَ يذْوِي وَيَعْتَرِيه اِصْفِرارُ[2]

متحدثا عن زهر الآس، الذي يعتليه اِخضرار ثم اِصفرار، ويأتي هذا اللون للتعبير عن الحياة ثم الموت، في معرض رثاء الابن الفقيد وصرّح بنفس اللون في قوله:

أَبَيْنَ احمرارٍ واصفرارٍ وزُرقةٍ تقسَّمَ خدٌّ كان أحمر قانِ[3]

وهذه الألوان تعتبر عن مراحل تدهور صحة عبد الغني، إلى أن وافته المنية، الاحمرار دليل الصحة، والاصفرار بداية التعب والزرقة دالة على السقم.

واستعان الحصري ببعض الصفات والأسماء الدالة على الصفرة في الأبيات تمثل ذلك في قوله:

وَأمسَتْ مغانيٍ فِهْر أمآرَبيعُها فَيَبْسٌ، وأمآرَبْعُها فَمحيلُ[4]

وقوله:

أَبَيْنَ الأذى والقَذى تركْتَ أَباَكَ الشَّعِثْ[5]

---

[1] الحصري، الديوان ، ص357.

[2] نفسه، ص362.

[3] نفسه، ص400.

[4] نفسه، ص388.

[5] نفسه، ص339.

وقوله راثيا المقتدر:

أَجَدَّكَ بَرَّ الدّهْرُ شُهْبَ بُزَاتِهِ وعزَّ معزَّ الدولة ابنَ المُظَفَّرِ[1]

فألفاظ (يبسٌ، الشَّعِثْ، شُهْبَ) تدل على اللون الأصفر الشاحب، فالربيع في الأولى (يابس)، والوالد في الثانية (أشعث) أنهكه ألم الفقد، وبزة الدهر في الثالثة (شهباء) بالية بعد فقدان أميرها.

أما اللون الأخضر فنجده في قوله:

والآسُ إِذْ كُلُّ نورٍ ذَوَى وَفِيه اِخضرارُ[2]

فلا الياسمين يبقى، ولا الجلنار والآس، هذه الأزهار التي ذكرها في بيتين متتاليين، سوف تذوي ويذهب اِخضرارها كما حدث مع عبد الغني ومع كل المخلوقات، والشاعر في هذه الصورة اللونية يصبو في محاولة يائسة لتصبير نفسه، وتقديم العزاء لها، بالتأمل فيما حوله، واستخراج عبرة الفناء لكل المخلوقات، مهما طال أمد حياتها.

وفي بيت آخر يبدو اللون الأخضر مقترنا بالخلود، عكس البيت السابق الذي اقترن فيه بالفناء يقول:

على الرُّفوفِ الخُضْرِ في جَنَّة تَزَفّ لنا العُرُبَ الفلكاَ[3]

يتخيل الحصري نفسه مع عبد الغني في الجنة، ينعم بخيراتها بعد شفاعة هذا الأخير له عند الله سبحانه وتعالى والخضرة تحيط بهما.

اللون الأزرق اعتمده الشاعر مرتين فقط في هذه المدونة، الأولى ذكرناها في الشاهد أعلاه، أفاد بها الحصري وصف أقصى درجات سقم إبنه، التي تلاها الهلاك مباشرة، وهي دلالة سلبية لهذا اللون، والثانية في قوله:

---

[1] الحصري، الديوان ، 175.

[2] نفسه، ص362.

[3] نفسه، ص383.

لاَ فَرِحَتْ كلُّ طِفلةٍ كحّلَتْ بعدَك عَيْنٍا وزرّقت صدغا[1]

تكحيل العين، وتزريق الصدغ من طرائق تجمل النساء وتزينهن عندما يفرحنا، فالأزرق يحدث أثرا إيجابياً، لكن الشاعر يحكم بعدم جدواه من بعد وفاة عبد الغني، فالفرح بعده قد اِنقضى، والتزين بعده لم يعد يبهج النساء أيضا، فتحولت دلالة اللون الأزرق من الإيجاب ببث الفرح والسعادة، إلى عدم الجدوى، وعدم إحداث التأثير الذي كان يحدثه قبل فاجعة الفقد.

واختار الشاعر في بعض صوره مزج الألوان والخروج بلوحات مزركشة مزحزفة، وكان ذلك في مثل قوله:

تَغُرُّناَ دارُناَ الدّنيا بِزُخْرفِها ونحن فيِ طلبٍ للموتِ محثوثِ[2]

واللون في هذه الصورة بوجهين وجه ايجابي يُغْري الإنسان ويدعوه للتشبث بالحياة، ووجه سلبي لأنه مؤقت، وقد يؤدي بالإنسان إلى الزلل الذي لا يمكن التفكير عنه بعد الموت إذا عاجله.

ثانيا- التصوي السمعي:

يعد الصوت عنصراً مهما في عملية التوصيل الشعري، إذ لا يمكن الاستغناء عنه في تكوين الصورة السمعية وتوضيح وظيفتها داخل البناء الحسي للشعر لأنها تقوم على«...توظيف ما يتعلق بحاسة السمع، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الآداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة مفردة، أو بمشاركة الحواس الأخر، مع توظيف الإيقاع الشعري الخارجي والداخلي، لإبلاغ المتلقي، ونقل الإحساس بالصورة لدى الشاعر إليه »[3]، وتتعلق الصورة السمعية بالأصوات التي ترد على الأذن« ...فيتحول

[1] الحصري، الديوان، ص417.

[2] نفسه، ص336.

[3] صاحب، خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي، نشر إتحاد الكتاب العرب سوريا، 2000، ص19.

المسموع إلى فكرة، وربما سمعت الأذن بلا صوت، كحديث النفس، وهاتف القلب والوحي المشير، فالصمت له نأمة والضمير له أذن، والعين قد تسمع بالنظر، والأنف يشم الصوت، ويحيله إلى مدركه الأصيل... »[1]، أما بالنسبة للعمين فتعتبر حاسة السمع هي الحاسة الأولى التي أحلوها محل البصر« ...فالجهاز السمعي عند الأعمى هو حدقة الرؤية الحدسية، إذ تتلاشى حدود الأشياء، ويبدو مستحيلها ممكنا، ولها كان لهذه الحاسة أهمية لا يستهان بها، إذ تستغل ليلا ونهاراً، ظلمة ونوراً، وتكمن المرء من إدراك الأفكار بشكل سامٍ، فإن الشعراء العميان قد أدركوا أهمية تلك الحاسة بالنسبة إليهم صرحوا بذلك، وكادوا أن يتجاوزوا به عاهتهم »[2]، والحصري من بين هؤلاء العميان الذين استعانوا بالصور السمعية، وكثفوا من اِستعمالها، ويتوزع هذا النوع من الصور الحسية أفعال السمع والقول والأصوات المختلفة مثل: صوت الرياح، وأصوات الحيوانات، وكافة الأصوات المنتشرة في الطبيعة، والموجودة بكثرة في شعر الحصري.

فمن أفعال السمع: قال وسمع وأبلغ وسأل ودعا وأجاب بصيغتها المختلفة، ومنها أيضا قعقع وقرع، وعوى وأنبأ ونادى، وحدث، وتكلم، وصاح، ووشى، وأرن، وظنّ، ونبَح وانتحب وأزّ وهتف وناح وغيرها.[3]

ومن الصور السمعية التي سخرها الحصري لبناء صوره قوله في قصيدته التي رثى فيها القيروان:

ولا تَقُلْ تَشْمُتُ الأعداُء مُحْتَضَري إنَّ اِغْتِرابَكَ أيضا فيه إِشْماَتُ

أكُلَّما قُلْتُ فيِ قربِ الديارّ عسى أَبَتْ عَليّ بِحكْمِ البيْنِ هيْهاتُ[4]

ومن نفس القصيدة يقول:

---

[1] علي شلق، السماع في الشعر العربي، دار الأندلس، لبنان، ط1، 1984، ص05.

[2] جهاد رضا، التصوير الفني في شعر العميان، ص77.

[3] ينظر: عبد المطلب محمود الإبداع والاتباع في أشعار فتاك العصر الأموي، ص126.

[4] الحصري الديوان، ص153.

أَطْرَبْتُمُونـــي فَمـــــاَ أدري أَذِكْرُكُـــم أمْ غُنِّيَتْ مِنْ بديعِ الشَّعْرِ أبْيَاتُ

هَب مُقْلَتي غُطيَتْ بِالدَّمْعِ عنْ نَظَرِي فَماَ لِسَمْعي لا تُلْهِيه أَصْواَتُ

كَأنَّنـــي لَـــمْ أَذُق بِالقَيْـــرَوانِ جَنىً ولَمْ أَقُلْ «ها» لأحبابي وَلاَ هاَتوُا[1]

وهذه القصيدة التي استقينا منها هذه الأبيات تتألف من (66 بيتا)، الألفاظ الدالة على السماع المذكورة في هذه الشواهد المثبتة هي: تقل، قلتُ، أطربتموني، غنيت، لسمعي، أصوا، لم أقل ها، هاتوا.

أما تلك المذكورة في باقي الأبيات المغلقة، فهي: أحاديث، أستغفر الله، وأسأل، وقل، الفصاحات، إذا ما قال إنصات، يشكو زفراتي، أنّأتُ، غنّت بلابله، أشكو البلابل لو تغنيّ.[2]

ويشبه صوت الأعداء (بالنجاح) في قوله:

فقد نبَحَتْني كلاب العِدىَ ودبّتْ عقاَرِبُهُمْ نُشَّظاَ[3]

وفي صورة أخرى اِستعمل لفظي (النباح والعواء)، لوصف الأعداء الشامتين به، بعدما أصابه من أرزاء، وبخاصة وفاة قرة عينه عبد الغني، فقال:

وكادّ مماّ أفقَدْتُ شِبْلي يَطُفْنَ بيِ ناَبِحٌ وَعاَوِ[4]

وإذا كان صوت النباح والعواء مسبّةٌ للعدو، وتقليل من شأنه، فإن (زئير) الأسد ممدوحة للإبن الفقيد والشاهد التالي يوضح ذلك:

زَأَرْتَ لَيْثاً وَأَنْتَ شِبْلٌ فَارْتاَعَتِ الأسْدُ في البِراَزِ[5]

ونفس المعنى نجده في قوله:

---

[1] الحصري، الديوان، ص155.

[2] ينظر: نفسه، ص152-159.

[3] نفسه، ص377.

[4] نفسه، ص480.

[5] نفسه، ص464.

خوّفْتَ زَأْراً وَكنتَ شِبْلا عَفاَ عن الشَّاءِ والإرخاءِ[1]

ومن نفس القصيدة اِستعان بلفظي (اِصطراخي والصراخ) كان الأول في قوله:

خَيالُكَ اِعتادَني فَسلْهُ عنْ زَفْرَتي فيكَ واصْطِراَخي

خاَطَبْتَني فَأَتَرَكْتَ مِنيَّ صَرْصَرَةَ الْباَزِ كَالصُّراَخِ[2]

في هذين البيتين يخاطب الشعر طيف اِبنه الذي زاره في المنام ففي البيت الأول، طلب من ابنه سؤال طيفه عن حاله، فاستعمل لفظ (اِصطراخي) للدلالة على اللوعة وشدة الفقد، وفي البيت الثاني يخبره عن حالته التي أصبح عليها بعدما خاطبه طيفه (صرصرة الباز كالصراخ)، فأخذ يصرخ بأعلى صوته من مرارة الفراق، فألفاظ (سَلْهُ، زفرتي، اِصطراخي، خاطبتني، صرصرة الباز، الصراخ) كلها تدل على أصوات ساهمت في هندسة الصورة السمعية التي أراد الشاعر رسمها، وفي كثير من المناسبات أعلن الشاعر عن إيابه إلى الله عز وجل مستعينا بالصور السمعية، تم ذلك في قوله:

جفـــــوتُ نومـــيٍ وليْتَ أَنّـــــي قُمْتُ فَناَجَيْتُ مَنْ يُناَجَى[3]

فَيَأْتي الهَوى حتَّى يسُدّ مسَامِعي بُكاءُ حِمامٍ عن غِناَءِ قيِانِ[4]

فعبارة (ناجيت من يُناَجىَ) صوتية عبّرت عن رغبة معلنة للشاعر في العودة إلى الله، والاستسلام للقضاء والقدر، ويحدثنا في البيت التالي عن صراعه النفسي، بين اللهو والغناء والهوى، وبين التوبة واستدراك ما فات بتذكر الموت ووقعه، فكانت ألفاظ (مسامعي، بكاء، غناء) خادمة للمعنى المقصود، وما يلاحظ على الصور السمعية عند الحصري: أنها كثيفة

[1] الحصري، الديوان، ص460.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نفسه، ص458.

[4] نفسه، ص398.

جداّ ومتنوعة لا يمكن الوقوف عليها جميعها، لذلك نكتفي بهذا القدر من الشواهد التمثيلية على هذا النوع من الصور.

ثالثا- التصوير الذوقي:

تثير الصور الذوقية شعور المتلقي، يتذوق الطعم المرسوم في لوحته الشعرية، عن طريق التخيل، فالشاعر« ...يعمد في بعض الأحيان إلى حاسة الذوق لأنه يرى قدرتها على التعبير عماّ بداخله من أحاسيس يريد نقلها إلى المتلقي... »[1]، وحاسة الذوق عند الأعمى بالذات ترفد الثروة المعرفية عنده، إذ تضيف إلى« ...وعيه وإحساسه مقدراً ليس كبيرا من العالم المحيط حوله: ذلك أن التعرف الذوقي إلى المحسوس يتطلب من الحاس تماساً مباشرا وتجربة عملية، ليتحقق لهم فهم المادة المذوقة... ».[2]

فتدخل في هذا النوع من الصور الفنية« ...الحالات التي تؤدي حاسة الذوق دوراً مهما في تكوينها، وقد كثر اِستعمالها في الشعر العربي بعامة، في مواقف القتال، حيث يُذيق المقاتل خصمه طعم الردى، مماّ يعني أن هذا النوع من الصور غالبا ما يأتي ذهنيا أكثر منه حسيّا مباشرا...»،[3] لكن عند الحصري غلب النوع الحسي المباشر على الذهني في المدونة المدروسة، فذكر الفواكه والثمار، والماء العذب والأنهار والكوثر والرحيق المختوم، والشراب البارد...إلخ.

فنجده يقول متأسفا على القيروان بعد ضياعها:

كَأنيِّ لم أَذقْ بالقيروانِ جَنىً ولم أقُلْ: هاَلأحباَبيِ وَلاهاَتوُ

أوْلاَ يَكُنْ نـهْرٌ عَذْبٌ يَسيلُ بِهاَ فَإنَّ أَنْهاَرَهاَ أَيْدٍ كَرِيماَتُ

[1] دلال هاشم كريم الكناني، الصورة الشعرية في الغزل العذري، ص140.

[2] جهاد رضا، التصوير الفني في شعر العميان، ص97.

[3] عبد المطلب محمود، الإبداع والإتباع في أشعار فتاك العصر الأموي، ص130.

إنيّ لأَظْمَأُ والأنْهـارُ جارِيَـــةٌ حَوْلِي وَأَضْحىَ وَدوُنَ الشَّمْسِ دَوْحاَتُ[1]

فألفاظ (أذق، جنىً، نهر عذب، أظمأ والأنهار جارية) تستخدم في وصف المذاقات، وهذه الأبيات الثلاثة تعبر عن صور ذوقية حسية وليست ذهنية.[2]

ويعتقد الحصري اِعتقاداً راسخا لا يخالطه شك في أن ابنه تبوّأ مقعده من الجنة لا محاله، فأخذ يسأله أن يمنحه قليلا من طيبات الجنة وأذواقها الشهية التي وعدنا بها الله تعالى في محكم تنزيله، ومن تلك الصور الذوقية التي تحمل في طياتها هذه المعاني قوله:

حَيَّنـــــي بِفاَكِهـــةٍ منْ جَنِيَّ مَثْمَرهاَ

وَاسْقِنِي عَلىَ ظَمَىءٍ مِنْ مَعِينِ كَوثَرِها[3]

وقوله:

سَقاَكَ ذوُ العرْشِ سَلْسَبِيلاً فَسَلْ سَبِيلاً لِمَنْ تُواسِي

سوْف تَرى مَنْ نَماكَ يَظْمَا فَطُفْ علَيْهِ غَداً بِكاَسِ[4]

فألفاظ (فاكهة، جنيّ مثمرها، استقني على ظمأ، كوثرها) كلها تدل على المطعم والمشرب المذكور في القرآن الكريم، وفي هذا الشاهد نجد الشاعر يصّر لنا نفسه حياّ، يتراءى له طيف عند الغني في المنام، فيسأله من نِعم الجنة التي ينعم بها، لكن الشاهد الثاني يصور لنا نفسه بعد أن يموت ويقف بين يدي ربه (يظمأ)، يحتاج الشفاعة (قطف عليه غدا بكأس) من ابنه الذي ربّاه (من نماك)، والذي ضمن جنته.

وعلى الرغم من أن كلتا الصورتين تتحدثان عن خيرات الجنة ورغبة الشاعر في مطعمها، إلاّ أن الصورة الذوقية الأولى حسية، أما الثانية فذهنية.

---

[1] الحصري، الديوان، ص155.

[2] نفسه، ص155-159.

[3] نفسه، ص359.

[4] نفسه، ص477.

ومن بين الصور الذوقية الذهنية، كذلك قوله:

ذقْتُ حِماَماً وذُقتُ ثُكْلاً حرّم من بعدكَ اللَّذّاذاَ[1]

فالحمام والشكل معنويان لا يمكن تذوقهما.

وقوله للدهر الذي يبدي الصفو، ويُخفي الكدر:

كَأنَّماَ بُشْراَكَ أَنْ تِأْكُلَ جُوعاً بَشَرَكْ[2]

فعبارة (تأكل جوعا بشرك) ذوقية، لكن الجوع والأكل معنويان لأن الدهر ليس إنساناً يَنْتاَبُهُ الجوع، ولا البشر طعام له، فهذه الصورة ذوقية ذهنية.

ويصور لنا تأثيره الكبير بفقد فلذات كبده الثلاث، الذين سبقوا موت عبد الغني وهي قاصمة الظهر عن طريق الذوق فقال:

ذُقْتُهاَ ثَلاَثَ دَواَ هٍ عَلىَ تَمَرُّرِهاَ[3]

فلفظ (ذقتها وتّمرُّرُهاَ) دالة على الذوق الممجوج الذي تجرعه الشاعر بموت أبنائه، وهو معنى ذهني فلا يمكن تذوق الموت حسيا بل هو معنوي لا يمكن الشعور به إلا عاطفيا.

زنختم الصور الذوقية، بصورة ذهنية جميلة يفتخر فيها الشاعر بابنه، ويتلذذ بجنيه قبل رحيله إلى الأبد، في قوله:

يا غُصِنيٍ الغَصَّ الجَنى ما كان أشْهىَ ثَمَركْ[4]

ويبدو الحصري حسب هذه الصورة شجرة مثمرة، فرعها عبد الغني (الغض الجنى)، صفاته محمودة (أشهى ثمرك).

---

[1] الحصري، الديوان، ص462.

[2] نفسه، ص365.

[3] نفسه، ص356.

[4] نفسه، ص364.

ترُضيِ أباه، لأنه هو الذي غرسها فيه، فأثمرت ثمرا طيبا في ولد صالح اِسمه عبد الغني، فلا الشاعر شجرة ولا ابنه غصن جني، ولا خلاله ثمر شهي في الحقيقة ما عدا أنها صورة ذوقية ذهنية من نسج خيال الحصري.

رابعا- التصوير الشمّي:

تشكل الصورة الشمية مثيرات حسية، لها مكانتها في الصورة الشعرية، والشم هو: «...حصيلة واحدة من الحواس الخمس، وسيلتها الأنف، فالجهاز العصبي الذي يقوم بعملية تقرير، فيحكم كل نوع من أنواع المشموم مشتركا مع الحواس الأخرى التي هي بمجموعها وسائل للإدراك من جملة الوسائل، ثم الأراييح مثل الألوان منها حارة أو لطيفة...وربما شفي بها المريض، وأنعش البليد وفرح المكروب »[1]، وعدا عن الأنف فقد يُحس الإنسان: «...عطر الملموس، وبالعين نفحته، وقد يذوق بلسانه عطر المذاق...وتلك مرتبة من مراتب الإدراك بالحس، تؤدي إلى معرفة، فتوجد بشأن المحسوسات لا تفترق به حاسة عن أخرى، وربما اِشتم الإنسان عطرا من مجهول، أو من شيء لا لون له ولا ريح »[2]، فقد يستعمل الشاعر آنفه لالتقاط الصورة الشمية، أو يُعبر عنها من خلال ذكره للروائح المختلفة، أو الفعل (شم) وصيغه الأخرى، والمضارع منها تحديداً، [3] ومعظم الصور الشمية التي وظفها الحصري مرتبطة بذكرياته، فرائحة مرثييه هي كل ما تبقّى منهم، لأنهم ذهبوا بلا رجعة، ورائحة تربة القيروان المسكية هي كل ما تبقى للشاعر من وطنه الذي أفسده الأعراب، وما رحيله عنه إلاّ هجرة أبدية بلا عودة تؤمل ولا رجوع يُرتجى، وقد عَلمنا في الفصل التمهيدي، بأن الحصري لم يعد إلى وطنه قط منذ رحيله عنه، إلى أن مات غريبا، يقول في هذا الصدد:

---

[1] علي شلق، الشم في الشعر العربي، دار الأندلس، لبنان، ط1، 1984، ص51.

[2] المرجع نفسه، ص05.

[3] ينظر: عبد المطلب محمود، الإبداع والإتباع في أشعار فتاك العصر الأموي، ص137.

فإنّها لِدَةُ الجنانّ تُربَتُها مِسْكِيَّةٌ وحصاَهاَ جَوهرِيانّتُ[1]

وطيف القيروان لا يكاد يفارقه، فكلما (تنفس أنفاس الرياض)، إلا أثاه الشوق، واستحضر حسرته الدفينة في صدره عليها، فقال مصورا ذلك وهو في غربته:

وَلاَ تَنَفَّسْتُ أَنْفاَسَ الرَّياضِ ضُحىً إلا بَدَتْ حسَراتيٍ المُسْتكِناَّتُ[2]

وينتقل إلى وصف حاله عندما توفي ابنه فيقول:

ذَوَى ريحانَيٍ الأَرِجُ وضاَق محليّ الفَرِجُ[3]

ويذكر صفات الفقيد الذي رمته الأرزاء فيه يقول:

رُزِئْتُ فيٍ نَرْجِسيٍ وآسيٍ وَياَسَمِينيٍ وَجُلّناَريٍ[4]

ويضيف إلى الوصف السابق صورة شمسية أخرى يقول فيها:

ما مِثْلَه وَلَدٌ هل سّيّانَ مِسْكٌ وَقاَرُ[5]

فابنه تفوح منه رائحة المسك، بل هو المسك، فشتان بين المسك برائحته الزكية والقطران ورائحته الممجوجة.

وذهب إلى أبعد من ذلك فوصف قبر الفقيد عن طريق الشم فقال:

والقبورُ تغْبقُ من مسكها وعنْبَرِها[6]

---

[1] الحصري، الديوان، ص156.

[2] نفسه، ص158.

[3] نفسه، ص341.

[4] نفسه، ص463.

[5] نفسه، ص367.

[6] نفسه، ص356.

ويزيد على هذا المعنى، صورة شمسية أخرى ممزوجة بصورة سمعية، ليعبر عن طيب رائحة قبر عبد الغني، فيقول:

ثَرَاكَ مِسْك وإن يَصُنْه قبرُكَ فالسَّرُّ في اِنْبِثَاثِ[1]

وحتى نغلق باب الصورة الشمية، نقول أن الشاعر احتفظ برائحة الأحباب الذين فارقوه وفارقهم (الإبن والوطن)، يتذكر بها أيامه السعيدة الخوالي التي لم يبق له منها سوى العبق الفواح.

خامسا- التصوير اللّمْسي:

اِستعان الشعراء في الصور اللمسية على اللمس، لنقل ما أدركته هذه الحاسة التي« ...تتعلق بأطراف الأصابع أولاً ثم بسائر الجسد اللامس، وتتجاوزه إلى سائر الحواس، فيشتك بعضها مع بعض، فيقال: عطر ناعم ومنظر مخملي، وصوت رقيق، وطعم لدن طري، كما يطلق الأدباء على المعاني الذهنية صفات حسية...لأن اللمس عندئذ يخرج عن أفق المباشر إلى مناخ الإيحاء، وتحويل الذهني إلى حسي »[2]، فاللمس يستطيع إظهار بعض الصور بوضوح وجلاء، أكثر من غيره من الحواس، فهو: «...يتيح لنا أن نشعر بإحساسات فنية من كل نوع، حتى ليستطيع أن ينوب مناب البصر إلى حد بعيد...والألوان نفسها، تستمد بعض جمالها من اِقترانها بملمس ناعم، فبريق الشعور الشقر أو السود مرتبط بالملمس الحريري، الذي تحسه الأصابع وهي تداعب هذه الشعور... »[3]، وهذه الحاسة تسمح لنا بتحديد حجم الشيء الملموس وطبيعته وماهيته، وهيب مهمة للأعمى: «...في مسألة الإدراك الجمالي، فهي تمكن الأعمى من الشعور بإحساسات فنية، واستيعاب المادة التي حوله إلى حدٍّ ما ».[4]

---

[1] الحصري، الديوان، ص457.

[2] علي شلق، اللمس في الشعر العربي، دار الأندلس، لبنان، ط1، 1984، ص05.

[3] جان ماري جوتيو، مسائل فلسفة الفن، ص73.

[4] جهاد رضا، التصوير الفني في شعر العميان، ص86.

ومن بين صور الحصري اللمسية قوله:

وذُنوُبِي كالْحَصىَ عَدَداً أيْنَ مِنيّ مالَهُ حَصَلاَ[1]

وقوله:

فإنّها لِذةُ الجنآتِ تربتها مِسْكِيةٌ وحَصاَهاَ جوهرِيآتُ[2]

حيث استعان في كلتا الصورتين بلفظ (الحصى)، ففي الأولى أظهر جانبها السلبي، لأنها عبرت عن ذنوبه الكثيرة، وفي الثانية أظهر جانبها الإيجابي، لأنها بينت جمال القيروان.

وفي صورة لمسية أخرى يبدو الشاعر غير مبالٍ بمظهره الرث، وغير راغب في إصلاحه لأنه سئم الدنيا بما فيها، بعد فقد قرة عينه عبد الغني حيث قال:

ثّوْبِي بالٍ وَلاَ أُبالَي فيِ جُدَدٍ كُنْتُ أَوْرِثاَثِ[3]

وفي بيت آخر اِعتمد فيه على حاسة اللمس لرسم صورته قال:

لآلِئُ الدَمعِ راحتيِ فيِ رُزْئِهِ هَدَتِ الجِبَالا[4]

تحولت الدموع إلى (لآلئ) صلبة الملمس، تخرج متحجرة قد تؤذي العين لصلابتها، بعد أن كانت سائلة ودافئة وأصبحت هي السبيل الوحيد الذي يُريحه من شدة وطأة المصاب الجلل الذي حلّ به، وغير هذه الصور اللمسية كثير ساهم في إبراز حالة الحزن العظيم الذي عاشه الشاعر في تلك المرحلة الصعبة من حياته، وصوّر وضعه البائس اليائس، نكتفي بما قدمناه منه من نماذج.

---

[1] الحصري، الديوان، ص447.

[2] نفسه ص156.

[3] نفسه، ص68

[4] نفسه، ص481.

II. التصوير البلاغي:

تعمل الصورة الشعرية على خلق علاقات لغوية جديدة، فتجاوز الكلمات دلالاتها المباشرة إلى دلالات جمالية جديدة، إذ يعمد الشاعر إلى أدواته فيتعامل معها لبعث علاقات خاصة بين كلماتها، [1] فمن الأسس المنهجية في الدراسات الأسلوبية:

« ...إعطاء الأولوية للعلاقات المختلفة التي تربط بين الأشياء، والتي تنظم العناصر على تباعد الشقة بينها –كثيراً وأحيانا– فتكون منها أنظمة متماسكة الأجزاء، وإذا كانت مختلف مظاهر الارتباط بين أشتات المكونات خفية عادة وخفياّ دورها، فإنها بيّنة في الصور واضحة، وهي المحور الرئيس الذي تدور عليه عملية التصوير...»، [2] فلم يغب عن البلاغيين والنقاد قديما وحديثا دور العلاقات في التصوير البلاغي أو (البياني) على وجه الخصوص في الربط بين الأشياء والتقريب بينها« ...ففي درسهم أنواع الصور ما فتئوا يبحثون عن وجه الشبه بين صورتين أو الجامع، أو بصفة عامة العامل الموجب للتقريب بين مشهدين، وليس الضروري أن يكون هذا العامل مبنيا على شبه حتما، بل قد يكون أساسه اِختلاف ».[3]

وتمثل هذه الدراسة منطقة مشتركة بين البلاغة والأسلوبية حيث تختص الأسلوبية بالجانب التركيبي اللغوي للنصوص، ومعدلات تكرار الصورة دون غيرها، ومدى ارتباطها بالمبدع، في سعي إلى اِستشفاف الدلالة النفسية للصورة، بينما تحلل البلاغة تداخلات الصور وتصنف أشكالها، [4] فالتحليل الأسلوبي لا يخرج عن نطاق البحث البلاغي لأن الصورة البلاغية تعدّ« ...عمدة الصور الفنية والمحور الرئيس للذي تدور حوله عملية

[1] ينظر: عبد اللطيف عيسى، الصورة الفنية في شعر ابن زيدون، ص150.

[2] عواد صالح علي الحياوي، شعر أبو ذؤيب الهذلي دراسة أسلوبية، ص208.

[3] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص141.

[4] ينظر: شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1986، ص171.

التصوير الشعري »[1]، ومن ثم فإن الصورة البيانية (البلاغية) هي: «...تعبير لغوي وزخرف أسلوبي يقوم على التشابه بين مدلول صفاتهما الجوهرية متشابهة أو متطابقة... ».[2]

ويقوم التصوير البلاغي عند الحصري على نمطين من البيان غالبين على نمط التصوير الكنائي في المدونة، وهما: التصوير ألتشبيهي والتصوير الإستعاري.

أولا- التصوير التشبيهي:

تصدرت الصور التشبيهية مدونة الرثاء عند الحصري، مقارنة بالإستعارة، ذلك أنها تمثل« ...عمدة الصور البيانية والبلاغية في العمل الشعري، نظراً لوفرتها، ودورها في التقريب بين المتباعدات أو الجمع بين المختلفات، مما يجعلها مظهر إحتفاء بالواقع وبعلاقات الواقع، وبما يفضي إلى الطبيعة وعناصرها المادية والواقع المحسوس بأبعاده، هي المادة الحية التي تقوم عليها الصورة التشبيهية للتعبير عن الجوانب الفكرية والكشف عن العمق النفسي، المتصل بالمواقف الانفعالية للشاعر بلغة تصويرية أكثر دقة في الرسم وأعمق جمالا في التأثير»، [3]حيث تلتقي معظم تعريفات القدماء للتشبيه، حول حقيقة واحدة تتمثل في أنه اشتراك أمرٍ لأمر في معنى أو أنه إلحاق أمر بأمرْ في معنى مشترك بأداة لتحقيق معنى، فإن الوضوح كان الغاية المثلى له، إلاّ أن التشبيه لم يكن في عرفهم أداة من أدوات رسم الصور الشعرية، بل كان أداة من أدوات تقريب المعنى وإيضاحه، [4] وقبل التعرض لبعض تعاريف التشبيه الاصطلاحية يستوقفنا تعريفه اللغوي« ...الشَّبه والشَّبه والتشبيه، والجمع أشباه، وأشبه الشيء بالشيء ماثله ».[5]

---

[1] فوزي علي صويلح، خصائص الأسلوب في شعر محمد مهدي الجواهري، ص355..

[2] جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص70.

[3] فوزي علي صويلح، خصائص الأسلوب في شعر محمد مهدي الجوهري، ص355.

[4] ينظر: عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، مكتبة الفلاح، الكويت، ط1، 1988، ص44.

[5] ابن منظور، لسان العرب، ج14، ص17.

أما عند النقاد والبلاغيين القدماء، يطالعنا الخطيب القزويني الذي يرى بأن جوانب من المعنى لا يمكن ظهورها لولا التشبيه الذي« ...يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها»،[1] ويعرفه فيقول« الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى»، [2] وعرفه العلوي في الطراز قال« ...هو الجمع بين شيئين أو الأشياء، بمعنى ما بواسطة الكاف ونحوها... ».[3]

وعرفه أبو هلال العسكري بأنه« ...الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه...»، [4] ويقول ابن رشيق القيرواني: «...والتشبيه: صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه... »[5]، ولقد وقف الجرجاني أما الصورة التشبيهية مبديا إعجابه بها قائلا: «...إنها لصنعة تستدعي جودة القريحة، ولحذق الذي يلطف ويدق في أن يجمع أعماق المتباينات في رقة ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة »[6]، أما ابن الأثير فقد أشار إلى خاصية تثبيت المعنى بواسطة التشبيه بقوله« ...وأما فائدة التشبيه من الكلام فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء، فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو معناه، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه، أو التنفير عنه، ألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها، كان ذلك مثبتا في النفس خيالا حسنا، يدعو إلى الترغيب فيها، وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منها، كان ذلك مثبتا في النفس خيالا قبيحاً يدعو إلى التنفير عنها وهذا لا نزاع فيه ».[7]

---

[1] القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص209.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] العلوي، الطراز، ج1، ص263.

[4] العسكري، الصناعتين، ص245.

[5] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص256.

[6] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص200.

[7] ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص378.

والتشبيه كغيره من فنون البيان له أركانه:

المشبه والمشبه به ووجه الشبه والأداة، هذه الأخيرة التي أولاها البلاغيون عناية كبيرة على رأسهم ابن طباطبا الذي قال: «...ما كان من التشبيه صادقا قلت في وصفه كأنما وكذا، وما قارب الصدق قلت فيه تراه أو تخاله أو يكاد... »[1]، وفي كلامه إشارة إلى نوعي الأداة بما يدل على المشابهة بصيغة الحرف، أو بصيغة الفعل.

ويجمع القدماء على أنه: «...كلما زادت التشبيهات في البيت الواحد كان الإعجاب بها أكثر »[2]، وهذا القول دليل على مكانة التشبيه عندهم وبخاصة في الشعر، أما المحدثون فلا يختلف تعريفهم للتشبيه كثيراً عن تعريف القدماء، إذ يعرفه عبد العزيز قلقيلة بقوله: «...هو إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة »[3]، والتشبيه كما يراه محمد الهادي الطرابلسي هو أبرز أنواع التصوير اِطراداً في كلام البشر عامة المسموع والمقروء على حد سواء، إلاّ أن هذا الاطراد لم يسبب له جمودا جرّاء التقليد، والقوالب الجاهزة، بل إن الكتابة الفنية وخاصة الشعرية منحته تجدداً وأصالة في بناء الصورة[4] ويقول عبد الفتاح لاشين بأن التشبيه: «...علاقة موازنة تجمع بين طرفين لإتحادهما أو اِشتراكهما في حالة أو صفة أو مجموعة من الحالات أو الصفات وسواء أكانت تلك المشابهة بين الطرفين تقوم على أساس من الحس أو العقل، فإن العلاقة التي تربط بينهما لا علاقة موازنة وليست علاقة إتحاد أو تفاعل، بحيث يصبح هذا الطرف، ذاك الآخر... ».[5]

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص23.

[2] محمد بركات حمدي أبو علي، فصول في البلاغة، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1983، ص107.

[3] عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، ط1، 1997، ص37.

[4] ينظر الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص142.

[5] عبد الفتاح لاشين، الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، مصر، 1982، ص96.

ومما سبق يتضح بأن التشبيه هو: عقد مقارنة بين شيئين (مشبه ومشبه به)، لوجود أمر مشترك بينهما يلتقيان عليه (وجه الشبه)، تجمع بينهما أداة التشبيه، ومن أكثر صور التشبيه ظهوراً عند الحصري في هذه المدونة هو: التشبيه المرسل يليه المجمل، ثم البليغ، فالمؤكد فالتمثيلي، فالضمني ثم المقلوب حسب إحصاء أنواع التشبيهات وعدد مرات ورودها في المدونة قيد الدراسة حسب التفصيل التالي:

1- التشبيه المرسل:

وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه[1]، وهذا النوع من التشبيه هو أكثر الأنواع اِنتشاراً في المدونة، استعملت فيه الأدوات التالية على الترتيب: كأن، الكاف، مثل، كما، المفعول المطلق، يحكي، أشبه، شبه، كذا، هكذا، كمثل، ومن أمثلة التشبيه المرسل في المدونة قول الحصري:

كَيوُسُفَ لَكِنَّنِي كَيَعْقوُبَ حُزْناً وَبَثَ[2]

وهو تشبيه محسوس بمحسوس (الحصري ويعقوب) عليه السلام، ووجه الشبه هو الحزن الشديد للأب على فراق الابن الأثير، أما الأداة فتمثلت في الكاف.

وفي مثال آخر ورد فيه هذا النوع من التشبيه قال الحصري:

زَخارِفُ دُنْياناَ الأنيقَةُ أصبَحتْ هَشيِماً كما رَثَّ الرَدّاءُ المطرّزُ[3]

وفي هذه الصورة شبه الشاعر زخارف الدنيا بعد عبد الغني بالثوب الذي أصبح باليا، وأداة التشبيه تمثلت في أداة كما ومعنى هذا القول أن كل ما كان يستهويه أصبح بلا قيمة بعد عبد الغني.

---

[1] ينظر بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البيان، دراسة تحليلية لمسائل البيان، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 2010، ص103.

[2] الحصري، الديوان، ص338.

[3] نفسه، ص368.

2- التشبيه المجمل:

وهو ما حُذف فيه وجه الشبه، [1] ومن شواهد هذا النوع من التشبيه في المدونة، قول الشاعر:

أَنَا كَالزَّرْعِ والعِداَ كالْجَرادِ المُصَوِخِ[2]

شبه نفسه بالزرع، والأعداء بالجراد المصوخ، وهو تشبيه محسوس بمحسوس، أداته الكاف، وغاب عنه وجه الشبه، وقال أيضا من نفس نوع التشبيه:

المرءُ حرفُ وَمَحْياَه تحرُّكُهُ وعُمْرُه مثلُ روُمٍ أو كَإِشْمامِ[3]

وقد شبه في هذا الشاهد المعنوي (عمره) بالمحسوس الصوتي (الروم والإشمام)، وأداة التشبيه (الكاف ومثل)، أما وجه الشبه فغائب، والمراد من هذه الصورة التشبيهية هو أن عمر الإنسان مهما طال، ما هو إلاّ الرُّوم وهو عند القرّاء والصرفيين عبارة عن النطق ببعض الحركة في الوقف، أو عن حركة مختلسة مخفاة، وهو أكثر من الإشمَام لأنه يدرك بالسمع، ويختص بغير المفتوح لأن الفتحة لا تقبل التضعيف لخِفّتها وهذه الصورة اِستعان فيها بخبرته في القراءة، ودرايته بمصطلحاتها.

3- التشبيه البليغ:

وهو ما حذف منه الأداة ووجه الشبه، [4] ومن هذا النوع من التشبيه قال الحصري:

أنا الحُسامُ المحَلىَّ وأنتَ مِنيّ الغِرارُ[5]

---

[1] ينظر بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البيان، ص81.

[2] الحصري الديوان، ص348.

[3] نفسه، ص391.

[4] ينظر بن عيسى باطاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط1، 2008، ص220.

[5] الحصري، الديوان، ص362.

خَلت هذه الصورة التشبيهية، من عنصري الأداة ووجه الشبه، في حين حظر عنصرا المشبه (الحسام المحلى)، والمشبه به (الغرار)، وكأن المشبه والمشبه به لحمة واحدة لا ينفصلان وغياب الأداة ووجه الشبه، فتح الباب أمام الذهن للتطلع إلى اِستكشاف جميع الصفات الممكنة بين الطرفين، وهذا النوع من التشبيه سمي بالبليغ لما فيه من مبالغة في اِعتبار المشبه عين المشبه به.[1]

وقال الشاعر أيضا:

وَأنْتَ قُطبُ المعالي عليْك كانَ المدارُ[2]

وفي هذه الصورة شبه الحصري اِبنه (أنت) بقطب المعالي وهو المشبه به، وغاب كل من وجه الشبه، والأداة.

4- التشبيه المؤكد:

وهو ما حذفت منه الأداة، وحذف الأداة يجعل التشبيه أكثر مبالغة وتأكيدا.[3]

قال الحصري واصفا عبد الغني:

أَقْلاَمُهُ أُسَلٌ تَروُعُ عَدُوَّهُ وَكَلاَمُهُ دُرٌّ يَفوُتُ الغُوَّصاَ[4]

يحوي هذا البيت صورتين تشبيهيتين، الأولى في الشطر الأول اشتملت على جميع عناصر التشبيه ما عدا الأداة، المشبه (أقلامه)، المشبه به (أسل) وجه الشبه (تروع عدوه).

والصورة الثانية في الشطر الثاني، خلت كذلك من أداة التشبيه، وحضر فيها كل من المشبه (كلامه)، المشبه به (درٌّ)، وجه الشبه (يففوت الخوصا).

وفي شاهد آخر بأن فيه التشبيه المؤكد قوله:

---

[1] ينظر: بن عيسى باطاهر، البلاغة العربية، ص220.

[2] الحصري، الديوان، ص362.

[3] ينظر: بن عيسى بالطاهر، الباغة العربية، ص218.

[4] الحصري: الديوان، ص406.

كاَنَ عبدُ الغِنيّ روضاً منَ الحُسْـ نِ مُحَلىّ بِعسْجَدٍ وَفِلِزِّ[1]

غابت الأداة عن التشبيه في هذا البيت، لكن أطرافه حضروا:

المشبه (عبد الغني)، المشبه به (روضا)، وجه الشبه (الحسن المحلى بالعسجد والفلز)، والفلز نوع من النحاس الأبيض، كما يطلق أيضا على جميع جواهر الأرض.

5- التشبيه التمثيلي:

وهو تشبيه مركب بمركب، أو صورة بصورة أي تشبيه أمر منتزع من جملة أمور قرن بعضها إلى بعض، وتشكلت منها هيئة مخصوصة، بأمر آخر مركب منتزع من جملة أمور، ويكون وجه الشبه في هذه الحالة مركبا كذلك.[2]

قال الحصري:

يَا زَمَانُ لاَ جَلَدٌ بَعْ شَعوُبَ واشْتَرهاَ

قَدْ فَتَكْتَ وَيْحَكَ فيِ صِبْيَتيِ وَمُذْكَرِهاَ

فَتْكَةَ الْخِلاَفَةِ فيِ فَضْلِهاَ وَجَعْفَرِهاَ[3]

هذه الأبيات تحوي تشبيها مركبا، شبه الحصري فتك الزمان بصبْيته الثلاثة وزوجته التي تنجب الذكور فقط (المشبه)، بفتكة الخلافة في عهد هارون الرشيد، بفضل وجعفر البرمكيان ووجه الشبه في هذه الصورة هو الفتك، فالصورة الأولى تمثلت في فتك الزمان بأهل الشاعر التي تشبه فتك الرشيد بالبرمكييّن.

[1] الحصري، الديوان، ص368.

[2] ينظر وليد إبراهيم قصاب، البلاغة العربية، علم البيان، ص44.

[3] الحصري، الديوان، ص356.

6- التشبيه الضمني:

وهو ضرب من التشبيه، لا يأتي على الصورة المعهودة من حيث ذكر عناصره بشكل صريح، بل يُلمح من خلال الكلام، ويُفهم ضمنا من غير ذكر ولا تصريح، يسمى كذلك بالتشبيه الكنائي.[1]

قال الحصري:

قَبُحَتْ مَحاسِنُهاَ وَضاَقَ رَحيبُهاَ إنّ القُصوُر عَلىَ الكَظيمِ حُبوُسُ[2]

يعود فعل قبحت على الدّمَنِ، التي ذكرها الشاعر في البيت السابق لهذا البيت، وصفة هذه الدّمن هي الاتّساَعُ والرحابة والحسن، لكنها أصبحت قبيحة في عينه ضيقة بعد عبد الغني، والقصور الفخمة الراقية تحولت إلى سجون بعد وفاة عدد الغني كذلك، وهو تشبيه ضمني، نستشفه من المعنى، فكأنه شبه دمنه التي يراها قبيحة، بالقصور التي يشعر بأنها سجون خانقة مظلمة.

وقال أيضا:

لرأَوكَ ضَئيلَ الشَّخصِ واِستعضموا السَّنا ولا عجبٌ إنَّ الهلالَ ضَئيلُ[3]

يريد الشاعر في هذه الصورة الإشادة بمكانة اِبنه بين الناس واستعظام مقامه، فأظهر في الشطر الأول صفته (ضئيل)، وصفة الناس في استعظام السنا، يقابلها في الشطر الثاني، صفة الهلال المضيئ البادية لجميع البشر، على الرغم من أنه ضئيل: فكل من الفقيد والهلال، يشتركان في أنهما ضئيلان، إلاّ أن نورهما لا يخفى على أحد، وهذا تشبيه ضمني، أدركناه، من خلال اِستقراء البيتين، لإبانة التشابه الواقع بين الصورتين المذكورتين في شطريه.

---

[1] ينظر وليد قصاب، البلاغة العربية، علم البيان، ص53.

[2] الحصري، الديوان، ص461.

[3] نفسه، ص386.

7- التشبيه المقلوب:

هو نوع من التشبيه يقلب فيه التشبيه عن وضعه العادي، فيجعل المشبه في موضع المشبه به، والمشبه به في موضع المشبه، وذلك للمبالغة في وصف الشيء المراد وصفه، وإدعاء أن المشبه، وقد جعلناه مشبها به على القلب، أكمل وأتم، وأبهر، وأظهر، ولذلك يقول البلاغيون إن الغرض في التشبيه المقلوب هو المشبه به (المشبه في الأصل)، [1] ومن أمثلتة في المدونة قول الشاعر:

فكّاهُ طرفٍ لمَنْ يُشاَفِهُه كأنّماَ الجَنَّتانِ فكاّهُ[2]

في هذا البيت أصبح المشبه (فكاه) الذي يعود على عبد الغني، مشبها به، وتحول المشبه به (الجنتان فكاه) هو المشبه، والأداة هي (كأن)، ولعب تبادل الأدوار بين كل من المشبه والمشبه به دوراً فعالا في إدعاء الشاعر صفة الطرافة الملحقة بابنه، فالحقيقة أن أصل الطرافة مرتبط بالجنتين، أما طرافة عبد الغني فما هو إلا جزء من الطرافة ليس كلها، والتشبيه المقلوب هنا عمل على المبالغة في هذه الصفة التي تعلقت بفك عبد الغني.

ويلجأ الحصري مرة أخرى إلى هذا النوع من التشبيه في قوله:

العذْبُ أنتَ ولكن صدرْتَ حين وَرَدْتُه[3]

عَكسَ الشاعر المشبه (أنت)، وجعله مشبها به (العذب)، والأصل هو (أنت العذب)، وليس (العذب أنت). لكن هذا الاستخدام، الغرض منه هو المبالغة في وصف براءة ونقاء الابن، فجعل كل عذب عبد الغني، وليس عبد الغني مشابه للعذب، لأنه هو العذوبة نفسها حسب رأي الأب.

---

[1] ينظر: وليد قصاب، البلاغة العربة، علم البيان، ص60.

[2] الحصري، الديوان، ص439.

[3] نفسه، ص332.

والشيء الملاحظ هو أن المناسبات القليلة التي عمد فيها الحصري إلى هذا النوع من التشبيهات كان في رثاء عبد الغني وليس غيره من المرثيين (القيروان وأبيه، والمقتدر بن هود).

ثانيا- التصوير الإستعاري:

كانت الصور الإستعارية أقل عددا من الصور التشبيهية في مدونة الرثاء عند الحصري، لأنه يميل إلى التوضيح والتفصيل فكان التشبيه أداته الأولى في تكوين صوره، ثم تلته الاستعارة حسب الإحصاء الذي قامت به الباحثة، ولئن كان التصوير التشبيهي ينتج الكثير من القيم الموضوعية، التي اِنطوت في إطار العلاقات المتشابهة بين الأشياء، لأن التصوير الإستعاري المرتبط بالاستعارة يعد من« ...أعظم أدوات التصوير الشعري جمالا، وتأثير في المتلقي بوصف الاستعارة تمثل مستوى أبعد في التخيل، إذ تجعل المتلقي يحس بالمنى أكمل إحساس، فهي تصور الأحداث للعين، وتنقل الصوت للأذن فنثير شتىّ عواطف النفس وانفعالاتها، وتجعل المعنوي محسوسا، ثم تعطينا الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر »[1]، وتدخل الاستعارة لدى النقاد والبلاغيين العرب القدامى، في دراستها ضمن تصور التشبيه ولا يبعد المعنى اللغوي عن نظيره المجازي للاستعارة فهي من« ...العارية وهي ما يتداوله الناس بينهم، أو هي نقل الشيء من شخص إلى آخر، واستعارة الشيء: طلب منه أن يعيره إياه ».[2]

ونفس المعنى أكد عليه ابن الأثير في قوله: «...الأصل في الاستعارة المجازية مأخوذ من العارية الحقيقية التي هي ضرب من المعاملة، وهي أن يستعير بعض من الناس من بعض شيئا من الأشياء، ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضي استعارة أحدهما من الآخر شيئا، وإذا لم يكن بينهما سبب معرفة لوجه من الوجوه، فلا يستعير

[1] فوزي علي صويلح، خصائص الأسلوب في شعر محمد مهدي الجواهري، ص369.

[2] ابن منظور، لسان العرب، م13، ص265.

أحدهما من الآخر شيئا إذ لا يعرفه حتى يستعير منه، وهذا الحكم جارٍ في استعارة الألفاظ بعضها من بعض، فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر كمعرفة بين الشخصين في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الآخر ».[1]

ولو عمدنا إلى تعريفها عند بعض البلاغيين، نجد الجاحظ أول من بادر إلى تسميتها وتعريفها بقوله: «هي تسمية الشيء باسم غيره إذا أقام مقامه »[2]، وعرفها السكاكي بأنها: «...أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاّ على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به »[3]، وتتضح الاستعارة أكثر بتعريف القزويني إذ يقول: « الاستعارة مجاز علاقته تشبيه معناه بما وضع له، وكثيراً ما يطلق الإستعمارة على استعمال اِسم المشبه به في المشبه، فيسمى المشبه به مستعاراً منه، والمشبه مستعارا له، واللفظ مستعارا ».[4]

ويعلل صاحب كتاب الطراز سبب تسميتها كذلك فيقول« ...وإنما لقب هذا النوع من المجاز بالإستعارة أخذا لها من الاستعارة الحقيقية، لأن الواحد مناّ يستعير من غيره رداءً ليلبسه، ومثل هذا لا يقع إلا من شخصين بينهما معرفة، ومعاملة، فتقتضي تلك المعرفة اِستعارة أحدهما من الآخر، فإن لم يكن بينهما معرفة بوجه من الوجوه، فلا يستعير أحدهما من الآخر من أجل الانقطاع وهذا الحكم جارٍ في الاستعارة المجازية، فإنك لا تستعير أحد اللفظين للآخر إلا بواسطة التعرّف المعنوي ».[5]

وهذا التعريف يتقاطع في كثير من النقاط، مع تعريف ابن الأثير السالف الذكر، الذي يربط بين كلا التعريفين اللغوي والاصطلاحي للاستعارة، بفكرة الإعارة (العارية)، وهي نفس

[1] ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص143.
[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص153.
[3] السكاكي، مفتاح العلوم، ص174.
[4] القزويني الإيضاح، ص280.
[5] العلوي، الطراز، ج1، ص198.

الفكرة التي بنى عليها الجرجاني تعريفه لها إذ قال: «...اِعلم أن الإستعارة في الجملة أن يكون اللفظ في الوضع اللغوي معروفا، تدل الشواهد على أنه اِختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر، أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية ».[1]

ويوضحها أكثر في تعريف آخر له، ضمنّه كتابه دلائل الإعجاز في قوله:

« الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، وتظهره وتجي إلى اِسم المشبه به، فتعيره المشبه وتجريته عليه»، [2] لذا نرى تقارباً بين التشبيه المضمر والاستعارة، ثم يدعونا إلى تدبّر التشكيل اللغوي للبنية الاستعارة في قوله: «...في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلاّ من بعد العلم بالنظم، والوقوف على حقيقتها... »[3]، لأن الشاعر يحاول في تعامله مع الألفاظ الموجودة في تناول كل الناس، أن يدفع اللغة في اِتجاه جمالي إنه يصنع الجمال بالكلمات، كما يصنعه الرسام بالألوان، والموسيقار بالأوتار ويُفضل ابن رشيق الاستعارة على أنواع المجاز الأخرى في قوله عنها: «...أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلى لشعر أعجب منها، وهي في محاسن الكلام، إذ وقعت في موقعها ونزلت موضعها ».[4]

فالاستعارة إذن تجمع بين المجاز والتشبيه، وسيميت كذلك لأننا في هذا الأسلوب نستعير صفة من شيء ما، عُرف بها واشتهر، إلى شيء آخر لم يعرف بها ولم يشتهر.

وإذا كان هذا حال الاستعارة عند بعض القدماء، فإن المحدثين قد أولوها عناية كبيرة، وفضلوها على التشبيه، فهذا مصطفى ناصف يقول في هذا الصدد: «...مكانة الاستعارة الفطرية من الشعر، فكل ماعدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير من مثل مادة الشعر وألفاظه، ولغته ووزنه واتجاهاته الفكرية، ولكن الاستعارة تظل مبدأ جوهريا، وبرهانا جليا على

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص27.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص53.

[3] نفسه، ص114.

[4] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص235.

نبوغ الشاعر فإذا كانت اِستعارة الشاعرة قوية أصيلة، حكم الناقد بأنه أشعر »[1] ويذهب مصطفى سويف إلى بيان خصائصها التي تمنحها المكانة الفنية الراقية في قوله: «...من أبرز خصائصها [الاستعارة] أنها تعتدي على حدود الواقع العملي، بدرجة كبيرة فليس في واقعنا العملي، شمس صفراء عاصبة الجبين، ولا فيه نجوم تستحم في الغدير، إنما يوجد ذلك في المجال الإبداعي للشاعر، حيث يكتسب التهويم بعد الواقعية إلى حد بعيد... »[2]، ويحاول محمد غنيمي هلال إبراز نقاط قوة الاستعارة من خلال ربطها بالخيال، فهي: «...مظهر من مظاهر الخيال، وقوة من قواه الشعرية التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن، أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة...»، [3] وإن كان الخيال هو الذي يجمع المتناقضات، ويلغي مقاييس العقل البشري فإن« العلاقة التي تنشئها الاستعارة بين الأشياء، ليست علاقة منطقية، بقدر ما هي من عمل الخيال وصنعه، فبإيعاز من الخيال تستخدم الاستعارة اِستخداما انفعاليا وجدانياً، ومن ثم تكون لغتها اِنفعالية وجدانية وليست لغة فكرية خالصة »[4]، أما صبحي البستاني، فينظر إليها من ناحية كونها اِنحرافاً، ذلك أن الشاعر لا يحيد عن السنن النحوية التي يسير عليها الكلام في اللغة« ...وإنما يخلق علاقات جديدة تتصف بالإنحرافية واللاملائمة»، [5] وعلى هذا فقد جاءت الاستعارة في شعر الحصري الرثائي في عدة أنماط تركيبية على النحو التالي:

1- البنية النحوية للاستعارة:

تنشأ الصورة ضمن سياق نحوي، على الرغم من أنها عادة ما تسمُ القصيدة بوسم الفردية والأصالة والتأثير والغرابة، إلا أنها وليدة العلاقات النحوية، الأمر الذي يدفعنا إلى دراسة الاستعارة نحويا، للوقوف على الشكل النحوي المنتج لها، والذي اِنساق إليه الحصري بطريقة

[1] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص124.

[2] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص299.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، لبنان، ط1، 1981م، ص312.

[4] أحمد عبد السيد الصاوي، فن الاستعارة، الهيئة المصرية، العامة للكتاب، مصر، 1979م، ص306.

[5] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، لبنان، ط1، 1986م، ص82.

عفوية، فشكل منحى جماليا له خصوصية أسلوبية، ومن خلال اِستقراء قصائد المدونة وصلنا إلى أن الاستعارة عنده قُسمت نحويا إلى مايلي:

أ- المركب الإستعاري الفعلي:

وهو أكثر المركبات الاستعارية تكرار في شعر الحصري، وتكون الاستعارة فيه، عندما نلمح عدم الملائمة بين الفعل والفاعل من ناحية، وبين الفعل والمفعول من ناحية أخرى، وتؤدي هذه العلاقة المضطربة بين أركان الجملة الفعلية إلى حدوث دغدغة نفسانية، ولا تزول هذه العلاقة المضطربة إلاّ من خلال عملية عقلية تزيل الانحراف بواسطة تشبيه مضمر، وهنا يكون التشبيه هو بنية الأساس للاستعارة، [1] وتتأكد مقولة أن الاستعارة منحوتة عن التشبيه بالضرورة، التي ألمح إليها الجرجاني في الاقتباس الذي اِقتطعناه أعلاه من كتابه دلائل الإعجاز.

يقول الحصري:

سَطاَ عَلىَ عبد الغنيِ الرّدَى وكانَ من أُسْدِ الشَّرى أسْطَى[2]

يتطلب الفعل (سطا) في اللغة مسنداً إليه أو فاعلا حياّ متحركاً (إنسان مثلا)، لكن الشاعر يسند الفعل إلى (الرّدى) وهو فاعل معنوي، غير فاعل وغير حي، ومن ثم تنشأ هذه العلاقة المضطربة التي تخلق اِنحرافا لا يمكن إزالته إلاّ من خلال المشابهة المضمرة التالية: (سطا الإنسان)، (عمّ الردى).

وتأتي استعارة أخرى من نفس النوع في البيت التالي:

إذا وَشَتِ المدامعُ لم يكفّ الحلمُ ألْسُنَهاَ[3]

---

[1] ينظر: إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009م، ص435.

[2] الحصري، الديوان، ص372.

[3] نفسه، ص402.

يحتاج الفعل الماضي وشت فاعلا ينطق بصوت مسموع، وكلام مفهوم ولغة متعارف عليها (نساء مثلا) مراعاة لتاء التأنيث المتصلة بالفعل الماضي (وشى)، لكن الشاعر يسند هذا الفعل إلى المدامع (عامل سلبي)، وهي فاعل لا ينطق (غير حي)، ومن ثم تنشأ هذه العلاقة المضطربة، التي خلقت إنزياحاً لا يمكن إزالته إلا من خلال المشابهة الضمرة التالية: (وشت النساء)، (سالت المدامع).

وفي سياق آخر يقول:

قبَرَتْ فِهْرُ التُّقَى معه والجِداَ والجِدَّ والجدَلا[1]

يلزَم الفعل الماضي المتعدي إلى مفعول واحد، مفعولا به محسوسا لأن كُلاًّ من الفعل (قبرت)، والفاعل (فهر) محسوس، لكن الشاعر يورد المفعول به (التُّقَى) معنويا.

وهذا ما خلق علاقة مضطربة نجم عنها اِنزياح، لا يمكن إزالته إلاّ من خلال المشابهة المضمرة التالية: (قبرت فهر عبد الغني) و(فقدت فهر التقى).

وفي شاهد آخر يقول:

ذُقتَ حِماماً وذُقتُ ثُكْلاً حرّم من بعدكَ اللَّذاذاَ[2]

نشأت العلاقة المضطربة في هذا البيت بين (ذقت وحماما) و(ذقتُ ثكلا)، فكلا الفاعلين والفعلين (محسوس)، وكلا المفعولين (معنوي)، فالانزياح الحاصل لا يمكن إزالته إلاّ من خلال المشابهة المضمرة التالية: (ذقتَ طعاماً) و(أُصبتَ حماماً) من جهة، و(ذقتُ طعاماً) و(أصبتُ ثكلا) من جهة أخرى.

[1] الحصري، الديوان، ص448.

[2] نفسه، ص262.

ب- المركب الإستعاري الإسمي:

يظهر هذا النوع من الاستعارة في شعر الحصري، بصورة الإضافة، وبصورة الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر)، وفيهما تضطرب العلاقة بين المبتدأ والخبر من جهة، وبين المضاف إليه من جهة أخرى، وتبرز الاستعارة بشكل واضح في عملية رفض النظام العقلي المنتظم للعالم، ليحل محله نظام جديد قائم على الحدس[1].

يقول الحصري:

وَفَيْتُ بِعهدي والليالي غوادرٌ وَجُدْتُ بنفسي والزَّمانُ بخيلُ[2]

يحتاج المبتدأ (الليلي) إلى خبر يناسبه (حالكة) مثلا، حتى تكون العلاقة بينهما منطقية، لكن ورود الخبر(غوادر) لهذا المبتدأ وَتَّرَ العلاقة بينهما، لأن الغدر يتصف به الإنسان أو بعض من الحيوان، ولا تتصف به الليالي، وهذا اِنزياح لغوي ونفس الشيء وقع في الشطر الثاني لنفس البيت، فالمبتدأ (الزمان) يلزمه خبر يتوافق منطقيا معه (طويل) مثلا، لكن الخبر (بخيل) لا يناسبه لأن النظام العقلي يرفضه، فقد يتآلف مع مبتدأ آخر كـ (رجلٌ) مثلا، لأن الإنسان هو المعروف بالبخل لا الزمان، مما أسفر عن اِنزياح لغوي أيضا.

ويقول في البيت آخر:

فقلتُ أَنهاهُ والأحزانُ تُأْمره فكيفَ يرْفأُ دمعُ الهائِمِ الهامي[3]

حدث ربط غير منطقي في هذا البيت بين المسند والمسند إليه، (الأحزان) مبتدأ، خبره (تأمره)، هذا الأخير يناسبه مبتدأ محسوس، (الناس) مثلا، فالأمر شأن من شؤون الإنسان، والأحزان عبارة عن شعور ينتاب الإنسان أيضا، فلا يمكن لها أن تأمر أو تنهى واللافت هنا

[1] ينظر: إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص438.

[2] الحصري، الديوان، ص387.

[3] نفسه، ص392.

هو تشخيص الأحزان ذات المعنى المجرد، فالعلاقة المتوترة بين المبتدأ والخبر في هذا الشاهد أنتجت اِنزياحا لغويا ظاهراً.

وفي سياق آخر قال واصفا حال ابنه المصاب بالرعاف:

دَميتَ برغْم أنف المجْدِ حتىَّ تغيّرَ وجهُكَ الحسنُ المليحُ[1]

فالعلاقة المضطربة بين المضاف (أنف)، والمضاف إليه (المجدِ) أنتج الاستعارة التي يمكن إدراكها بالحدس، وبتحديد بنية التشبيه المضمر: (أنف، الإنسان) و(قوة المجد).

(فالأنف) عنصر إنساني بعيد عن العنصر المعنوي (المجد)، وإنما أدت علاقة الانحراف بينهما إلى خلق كائن جديد تولد في ذهن الشاعر الذي أحس بأن المرض ألمّ بطفله على الرغم من نجابته وحصافته ومجده، فغيّر وجهه الحسن المليح، وهذه استعارة تجسيمية لأن فيها اِقتران بين لفظتين الأولى تشير إلى المحسوس، والثانية تدل على المعنوي.

ج- المركب الإستعاري الوصفي:

وفي هذا النمط تأتي العلاقة المتوترة بين الصفة والموصوف، وهذه العلاقة تعطينا زخم التعبير الإستعاري[2]، وهذا النمط من الاستعارات هو آخر نمط سوف نتحدث عنه في هذه المدونة، وهو أقلها تواجدا فيها:

يقول الشاعر:

ما ثّنىَ مَدامعيِ الـْ حُمْرَ من تَحَدُّرِها[3]

فالعلاقة بين الصفة (الحمر)، وبين الموصوف (مدامعي) هي علاقة لا ملائمة، وذلك لأن اللون الأحمر هو لون الدم، أما الدموع فهي شفافة اللون.

---

[1] الحصري، الديوان، ص345.

[2] ينظر: إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بُلند الحيدري، ص439.

[3] الحصري، الديوان، ص357.

وقوله أيضا واصفا خداع الدنيا:

خدّاعةٍ بالمُنىَ خؤونٍ لمنْ تُعادي ومنْ تُؤاخي[1]

إن المنعوت في هذا البيت هو (الدنيا) المذكورة في بيت سابق لهذا البيت، والنعْت هو (خداعة وخوون)، فالخداع والخيانة صفتان للإنسان، ولا يمكن منطقيا وصف الدنيا بهما، لأن الأصل في ذلك هو اِرتباطهما بمحسوس (الإنسان)، وليس بمجرد (الدنيا)، فالعلاقة بين (الدنيا) وبين (خداعة وخؤون) علاقة مضطربة، عبّرت عن رؤيا استخلصها الشاعر من تجاربه الدنيوية، وهي أن دوام الحال من المحال، يتقلب الإنسان خلال حياته على جوانب شتى؛ منها المفرح، ومنها المحزن، وهذه الاستعارة شخصت الدنيا، ومنحتها أدواراً غير حقيقية (الخداع والخيانة) لتقوم بها.

2- الاستعارة التشخيصية:

تقوم هذه الصورة على أساس إضفاء صفات الكائن الحي، وخاصة الصفات الإنسانية على ظواهر الواقع الخارجي، ببث الحياة فيها، فيجعلها تحس كما يحس الإنسان، وقد اِلتفت عبد القاهر الجرجاني إلى شيء من ذلك في قوله: «...فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية »[2]، والتشخيص

كما يراه سيد قطب هو« ...خلع الحياة على المادة الجامدة والظواهر الطبيعية، والانفعالات الوجدانية، هذه الحياة ترتقي فتصبح حياة إنسانية، تشمل المواد والظواهر والانفعالات، وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية وخلجاَتٍ إنسانية »[3]، وهو بذلك يعمل على تقريب المعاني في تجاربه الشعرية، ذلك أن« ...للتشخيص اِرتباطا وثيقا بالصور الحسية ودوراً فعّالاً في تقريب صور المعنويات وتوضيح معالمها، ونقل تجربة الشاعر

[1] الحصري، الديوان، ص460.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص33.

[3] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص63.

العاطفية والنفسية والفكرية إلى المتلقي في تشكيل جمالي مؤثر »[1]. ولهذا كان التشخيص وسيلة فنية في استعارات الحصري، شخص من خلالها المعنويات التالية: الدنيا، الزمان، الدهر، الأيام، الموت، السماء، الجو، الأرض، المزن، الشمس، القمر، الصبر، المجد، الأحزان، الثكل، النائبات...إلخ.

ومن شواهد التشخيص عنده قوله:

غالَبَني الدَّهرُ في حبيبِي ومارغتْ للنَّوى رَواَغِ[2]

فالدهر المجرد أصبح يغالب الشاعر في حبيبه، مغالبة الإنسان وهذه اِستعارة تشخيصية، تحلىّ فيها المجرد (الدهر)، بشخصية الإنسان (غالبني).

وقوله مشخصا الزمان:

ثقّفْتَني يا زمانُ حرباً كحرْبِ صِفّينَ أو بُعاَث[3]

وفي هذه الصورة يبدو الزمان المجرد إنسانا، يقوم بتثقيف الشاعر الحرب، كحرب صفين: المكان الذي وقعت فيه الحرب بين معاوية بن أبي سفيان، وعلي بن أبي طالب أيآّم الفتنة، أما بُعاث فهو موضع بالمدينة المنورة أشتهر بيوم من أيام الحرب بين الأوس والخزرج.

وشخص الدنيا في قول:

خَدّاعةٌ بِالمُنى خَؤونٍ لمن تُعادي ومن تُؤاخيٍ[4]

فهي خداعة وخؤون، وهذه صفة معنوية مرتبطة بالإنسان في أصلها وليست مرتبطة بالدنيا، وهذا اِنزياح صنعته هذه الاستعارة.

---

[1] النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، ص439.

[2] الحصري، الديوان، ص474.

[3] نفسه، ص457.

[4] نفسه، ص460.

وفي نفس السياق قال:

زُيّنَ للمرءِ حبُّ عيْشٍ والموتُ قد جَدَّ وهو هازٍ[1]

شخص الموت في هذا البيت، وألحقت به صفات معنوية هي في الأصل صفات للإنسان، وهي الجِدُّ والهزْلُ.

وقوله أيضا:

لَمْ يَقْضِ حتىّ بَكَتْ سَماءٌ لعَهْدِهاَ بِالبُكاَءِ طولُ[2]

لم يَمُتْ عبد الغني حتى بكت عليه السماء، وهي مجرد ألحقت به صفة لمحسوس وهي البكاء، وهي أيضا اِستعارة تشخيصية والصور التشخيصية كثيرة جدا في المدونة نكتفي بإيراد هذا القدر اليسير منها على سبيل المثال، لا على سبيل الحصر.

3- الاستعارة التجسيدية:

يمثل التجسيد أو التجسيم أحد روافد المتخيل الشعري في رسم الصورة الإستعارية، وملمحا من ملامح الإبداع في تشكيلها، فيتحول المعنوي من مجاله التجريدي إلى المجال الحسي بجامع شبهي يخرج المعنويات من كونها الشعوري إلى كون مادي، مرتبط بتصوير الموقف الشعري، [3] يتخيل فيه الأديب الفنان« ...الأمر المعنوي أو الغرض صورة معينة يرسمها في ذهنه، ويصير هذا الأمر في خياله حسما على وجه التشبيه والتمثيل والاستعارة ».[4]

والتجسيد نوع من الاستعارة، يحاول إدراك العلاقات بين الأشياء اللامتماثلة، فيتحول المعنوي من خلاله على جسم يقوم بوظائف الإنسان وحركاته، وقد يكون التجسيد:

---

[1] الحصري، الديوان، ص464.

[2] نفسه، ص468.

[3] ينظر فوزي علي صويلح، خصائص الأسلوب في شعر محمد مهدي الجواهري، ص381.

[4] صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، الجزائر، 1988، ص101.

«...طبيعة خاصة في بعض الأدباء والفنانين، وكلما كانت هذه الطبيعة متمسكة من نفوسهم، وكلما كان خيالهم الفني اِبتكارياً فعّالا، كانت تعابيرهم في مجال التجسيد أشد جاذبية، وأعمق تأثيراً ويتجلى فيها الفن والجمال ».[1]

ويمثل: الليل والدنيا، المنايا بمرادفاتها (الحِمام، الموت، شعوُب)، والصبر والمجد والأحزان، والثكل والنائبات ومرادفاتها (الدواهي، الهموم، الحادثات، الخطوب)...

من أبرز نماذج هذا التوظيف في شعر الحصري، فهي من أهم القيم المعنوية عنده، التي تتمحور حولها مضامينه الشعرية الرثائية، تمثل الخطوط الرئيسية في تشكيل الصور الإستعارية، ومن ثم فإنها تكتسب في هذا المستوى صفات محسوسة، وتتخلى عن خصوصيتها التجريدية، فتصبح مجسدة في إهاب الأشياء النابضة بالحياة.

ومن بين استعارات الشاعر التجسيدية قوله:

ذا الموتُ فيِ كفَّه سِهامٌ لا التُّرْكَ أخْطَتْ ولا قُبَاذَاَ[2]

فالموت في هذه الصورة على الرغم من أنه معنوي، إلاّ أنه جُسِّد عن طريق وصفه بأن له كف، والكف من صفات الإنسان الجسدية ألحقت بالموت، أتى بها الشاعر ليصور سطوة الموت على الإنسان، ومقدرته على الوصول إليه مهما كان جنسه، كأن يكون تُركياّ أو حتى ملكاً فارسيا (وقباذ اسم لأحد ملوك الفرس) فإنه مدركه لا محالة.

وتكرر تجسيد (الموت) في صورة أخرى، غير أن (الكف) تحول فيها إلى (يد)، تمّ ذلك في قول الشاعر:

ظفْرِي يَدُ الموتُ قَلّمَتْهُ آهاً وإن كانَ لي إتَّعاظُ[3]

[1] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص41.

[2] الحصري، الديوان، ص462.

[3] نفسه، ص466.

وفي شاهد آخر قال:

لقد سقانيِ الرُّعافُ فيهِ كلُّ ذُعافٍ منْ السَّمام[1]

والرعاف من مظاهر المرض الذي أصاب عبد الغني وأفضى به إلى الموت، جسده الشاعر عندما جعله (يسقي الذُّعاف) وهو السم السريع المفعول من بين كل السموم الأخرى (السَّمام) المعروفة بين الناس وفي صورة أخرى يمتلك (الرزء) جسما ثقيلا يهدُّ الجبال قال:

نّهْنَهَنِي رُزْؤُكَ الذي قَدْ أَبَانَ ثِقْلاْ علىَ أَبَانِ[2]

موت الابن (رزءٌ) أثقل كاهل الشاعر، فوصفه بأن له (ثقلا)، ظهر تأثيره على جبل (أبان)، وهو جبل موجود بشبه الجزيرة العربية وهو تجسيد لمعنوي (الرزء)، ومنحه جسدا محسوساً (ثقلا).

ومن أسماء الموت (الردى) الذي اِعتمده الحصري في هذه الصورة:

صادّتْك قوسُ الرَّدىَ بسَهْمٍ ودعْوتيِ دوُنَكَ الدَّلاَصُ[3]

(الردي) معنوي، أصبح له جسد يحمل قوسا ويصطاد عبد الغني بسهم، وهي استعارة تجسيدية جسدت المعنوي، وغمرته بصفة محسوس (فارس له قوس وسهام يرمي بها).

كما جسد الخطوب في قوله:

سئمتُ فيهِ الخُطوبَ إنيِ مارستًها أيّما مِراَسِ

سوادَ قلبـــيِ أخذْنَ مِنيِ فيكِ وأَعْطيْنَ بيِضَ رأْسيِ[4]

أصبح للخطوب يد تأخذ سواد القلب، وتعطي بيض الرأس وهذا تجسيد أراد به الشاعر بيان حاله بعدما ألمّت به الخطوب، فأبدلت قلبه القوي (سواد قلبي) بقلب حزين ضعيف

[1] الحصري، الديوان،، ص469.

[2] نفسه، ص470.

[3] نفسه، ص471.

[4] نفسه، ص477.

مرهف، وصبغت شعره الأسود بالبياض، من آثار التعب والحزن وكثرة التفكير في فقد العزيز.

إن عدد الصور التجسيدية كثير جدا في مدونة الرثاء قيد الدراسة، لكنها لا تضاهي في كثافتها كثافة التشخيص، فهو الأكثر تواجداً من بين الصور الإستعارية المكنية، وعلى الرغم من ذلك يبقى التشبيه الأكثر تواجداً من الاستعارة وهذا دليل على اِنتصار الحصري له، وتوافق رأيه مع النقاد القدامى الذين فضلوه على أي نوع بلاغي آخر، لقد كان الوسيلة التصويرية المفضلة عند جميع النقاد تقريبا[1]، فقد ذكر الجرجاني رأيا يقول فيه« ...كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ، واستقامته وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب...ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة »[2]، ولقد سبقه في هذا الرأي قدامة بن جعفر عندما ذكر أن« ...أفضل التشبيه ما وقع بين شيئين اِشتراكهما في الصفات أكثر من إنفرادهما، حتى يدني بينهما إلى حال الإتحاد »[3]، وهذا مؤدّاه أن النقاد العرب القدامى، كانوا يميلون إلى الوضوح في الصورة الشعرية، وهو ما ينسجم مع التشبيه، ويبتعد نسبيا مع الاستعارة، هذه الأخيرة التي تعدُّ في النقد الأدبي المعاصر، والغربي منه خصوصا أهم الصور البلاغية دون منازع[4]، وانسجاماً مع ها الوجه فقد صارت الاستعارة أصلا والتشبيه يتحرك في إطارها، دون أن يكون أهلا للوصول إلى مستواها، إذ يظل الشاعر في التشبيه« ...محكوما بأداة التشبيه التي تتمثل وظيفتها بالمقارنة بين المشبه والمشبه به، وبالتالي فلا قدرة له على إيراد النادر والغريب، ولذلك كان التشبيه سمة العصور الكلاسيكية، حيث لا يبعد الشاعر في

[1] ينظر: لمياء عبد الحميد القاضي، مرجعية الصورة في شعر الطبيعة في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة نحو اِعتماد المرجعية أساساً نقديا، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2012م، ص146.

[2] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: أحمد عارف الزين، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1992م، ص43.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص108.

[4] ينظر: أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009م، ص180.

الخيال، ولا يخالف المنطق في حين أن وظيفة الاستعارة إنزياحية »[1]. وعلى الرغم من مزايا الاستعارة وآثارها الإنزياحية التي أثبتها المحدثون، إلاّ أن الحصري، بقي تقليدياّ في توجهه، أو تفضيله للتشبيه على حساب الاستعارة.

نستطيع أن نقول عن التشكيل التصويري عند الحصري في مدونة الرثاء خاصته، أنه اعتمد عل نمطين من الصورة: الحسي، الذي اشتغل فيه على جميع الحواس وركز على البصري منها، وكأنه يريد إقرار المقدرة على الرغم من الأضرار، أما النمط البلاغي فبرز فيه نوعان من الصور، الأول تشبيهي: اِستعان فيه بأغلب أنواع التشبيه المعروفة في البلاغة العربية، والثاني اِستعاري: مركباته النحوية تراوحت بين الفعلية والاسمية والوصفية، وسيطرت عليه الاستعارة المكنية بمكونَيْها: التشخيص والتجسيد.

[1] المرجع السابق، ص181و182.

الفصـل الثاني

التشكيل التركيبي

توطئة:

تعتبر اللغة ماهية الخطاب الشعري، وسيلة الشاعر في بناء ما يريد من دلالات، وهي المرتكز الأساسي الذي يستند عليه العمل الشعري في التواصل مع المتلقي، شرط تجنب التقرير والمباشرة بل السير في دروب اِنتاجات لغوية متميزة، لأن الخطاب الشعري بكل مستوياته هو تجسيد لذلك الاستعمال اللغوي، الذي لا يستكنه إلاّ من خلال السياق ومعنى ذلك أنه للغة مستويان من الأداء: المستور المثالي: وهو الذي يقوم على النحو وقواعده في بلورة عناصره، وعلى اللغة في تأليف تلك العناصر، حيث يقدم صورة مثالية كاملة للغة، فإذا لم تسعفه هذه العبارة الظاهرة الفعلية تطوع بتقدير هذه الصورة[1]، والمستوى الثاني هو المستوى الإبداعي الذي يعتمد على اِختراق هذه المثالية واِنتهاكها[2]، والخروج بصيغ إيجابية تحمل خصائص الإبداع وسماته الجمالية، ذلك أن عبقرية الإبداع تتسلط على النسيج اللغوي للنص الشعري، حتى إن الدلالات تختفي قسماتها، وتتحول بفعل تلك العبقرية إلى إيحاءات مكثفة تتسع وتتخلق لتلف القارئ بهالاتها هذه اللغة الإبداعية جوهرها الانزياح الذي يطلق عليه كذلك الانتهاك أو العدول[3]، وفي هذا المستوى اللغوي الإبداعي يحدث الابتكار والتجديد، وهو الفضاء الذي يحلّق به علم البلاغة العربية، الذي يقوم على مقولتين: الأصل المثالي ثم الانحراف عنه، [4] هذا الانحراف راجع إلى المبدأ اللساني الذي وضع أسسه (دي سوسير) في حديثه عن علم اللغة، والكلام، فالكلام يتميز بأنه عمل فردي قائم على، الاختيار، وهذا الاختيار لا يمكن التنبؤ به لأحد، ولا بدّ له من أن يكون مخالفا لما اعتاد الناس عليه، واِنحرافاً عن المألوف، حتى يحدّ الصدمة المطلوبة التي تقود إلى الأثر

[1] ينظر: عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1980، ص-ص191-192.

[2] ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ص198.

[3] ينظر: فوزي علي صويلح، خصائص الأسلوب في شعر محمد مهدي الجواهري، ص331.

[4] ينظر: عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة، ص210.

المنشود، والشعر هو اِنزياح إلى اِختيار خاص إذ أن كل كلامنا هو اِختيار وتوزيع، [1] ولماّ كان الشعر اِنزياحا عن الاختيار والتوزيع العادي والمألوف إلى نوع خاص من الكلام يتميز بنوع من العدول عماّ هو مألوف في اللغة، مما يكسر النسق الثابت، والنظام الرتيب وذلك عن طريق اِستغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة، [2] هذا الاختيار الذي يقوم به الشاعر محكوم بمبدأ مراعاة السياق والوقف الشعري وعدم الخروج عن قواعد اللغة الثابتة.

ومصطلح الانزياح بمرادفاته من حيث هو مصطلح أسلوبي، حديث النشأة ومن اِبتداع الزمن المتأخر، فإن شيئا من هذا الانزياح قديم يرتد أصوله إلى (أرسو)، وإلى ما تلاه تلك الفترة من بلاغة ونقد، ولقد تتبع الدارس أحمد محمد ويس، تلك الإرهاصات في كتابة الانزياح، فوجد بأن أرسطو قد ماز بين لغة عادية مألوفة وأخرى غير مألوفة هي اللغة الأدبية، [3] وأن (إيفانكوس) نبه إلى أن الأصل النظري للقول بالانحراف موجود في البلاغة، وشبه (كوينتليان) الخلاف بين اللغة الأدبية واللغة النمطية، بالخلاف بين جسد متحرك تبدو الحياة من خلاله، وجسد ساكن غير معتبّر عن شيء من الحياة، [4] كما اِنتشر مفهوم أن الكاتب إذا لم يعط اللغة الشائعة صبغة شخصية فيجب عليه الخلود إلى الصمت في القرون الوسطى، أما في عصر الباروك فقد اِنتشر نوع بلاغي يستعمل الكلمات اِستعمالا خاطئا سمي: اللحن بالكلمات، [5] كما أكد الرومانسية على أن كل رسالة تقوم بتكوين رموزها المميزة، فلكل عمل أدبي معياره الخاص، وآمن السرياليون بأن الشعر اِنحراف عن الكلام الإنساني العادي، تُتَجاوزُ فيه الكلمات، ورأى الشكلانيون الروس وحلقة براغ بأن: اللغة

[1] ينظر: جاسم محمد الصميدعي، شعر الخواج- دراسة أسلوبية، ص71.

[2] ينظر: إبتسام أحمد سليمان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997، ص30.

[3] ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع مجد، لبنان، ط1، 2005، ص81.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص82.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص83.

الأدبية فيها اِنحراف عن اللغة المعيارية، هذا الانحراف حظي بتقدير كبير في البنيوية، [1] ويبدو أن العقود الأخيرة من هذا القرن شهدت كثيراً من الأسماء التي اِعتمدت الانزياح، غير أن مفهومه ومصطلحه لم يكادا يستقران، فقد أحصى المسدى من الألفاظ التي قصد بها أصحابها التعبير عن الظاهرة اِثنتي عشرة لفظة من قبيل التجاوز والانحراف، والاختلال، والإطاحة، والمخالفة، والشناعة، والانتهاك، وخرق السنن، واللحن، والعصيان...وغيرها، [2] وهذا التعدد في المصطلح ليس ناتجا عن مشكلات الترجمة، بقدر ما هو تعدد في المصطلحات المستعملة من قبل الدارسين الغربيين أنفسهم، [3] ولقد تجاوزت المصطلحات المعرّبة والمترجمة لمفهومه الأربعين مصطلحا، [4] وهو أعلى رقم يصل إليه أي مصطلح آخر، ولعل هذا يدل على حيوية هذا المفهوم وأهميته في المقاربات النقدية، [5] وفي الوقت الذي يشعر فيه الدارس أن مفهوم الانزياح مفهوم غربي ساد في النصف الثاني من القرن العشرين، ووصل متأخرا إلى الدرس النقدي العربي: «...يلحّ تراثنا الغني على اِستشارته ومساءلته عن مدى التطرق إليه في سيافقاته النقدية، ويفرض هذا الإلحاح الغوص في نصوصها التراثية النقدية، بغية الخروج بنتائج موضوعية، لا تحمل التراث أكثر مما يطيق تحمله، ولا تهمل الومضات الكاشفة، التي تتناثر هنا وهناك في طيات التراث...»، [6] وإذا كان قد وجد مقابل اللفظ الحداثي، لفظ تراثي هو (العدول)، الذي أشار إليه بعض النقاد العرب القدامى، وورد عرضا في ثنايا آرائهم النقدية فإنه اتخذ لديهم معاني أخرى غير هذا المعنى الفني، وقد يَرِدُ في« ...سياقات غير بلاغية أو فنية، كما أنه...لا يخلو من بعض

[1] ينظر: المرجع السابق، ص ص84-101.

[2] عبد السلام المسدى: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص- ص99-100.

[3] ينظر: مسعود بودوخة، الأسلوب وخصائص اللغة الشعرية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ص47.

[4] ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح، ص23.

[5] ينظر: أحمد مبارك الخطيب، الإنزياح الشعري عند المتنبي، ص31.

[6] نفسه، ص33.

اللبس، وهو يشارك لفظ الانحراف في أنه مشغول أو شبه مشغول »[1]، وقبل اِستعراض المعنى الاصطلاحي للعدول، نقف على تعريفه

اللغوي في بعض المعاجم العربية:

ورد في معجم العين للخليل: «...عدل الشيء: نظيره...والعدل أن تعدل الشيء عن وجهه فتميله...وعدلت الشيء أقمته حتى اعتدل...وعدلت الدابة إلى كذا: أي: عطفتها فاِنعدلت...والعدل: الطريق...والإنعدال الانعراج »[2]، وقال ابن فارس من معجمه مقاييس اللغة: « عدل: العين والدال والاّم أصلان صحيحان، لكنهما متقابلان كالمتضادين: أحدهما يدل على استواء، والآخر يدل على اعوجاج »[3] أما ابن منظور فأورد في معجم لسان العرب، «...عدل الطريق: مال...وفي الحديث: لا تُعدل سارحتكم، أي لا تصرف ماشيتكم وتُمال عن المرعى ».[4]

والملاحظ على المعنى العام الذي يجمع بين هذه التعاريف اللغوية، هو اِتفاقها على معنى الحياد عن الأصل، والميل عنه.

وفي الاصطلاح، يصادفنا تعريف (ابن الأثير) للعدول في قوله: «إن العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى، لا يكون إلا لنوع خصوصية اِقتضت ذلك، وهو لا يتوخاه في كلامه، إلاّ العارف برموز الفصاحة والبلاغة، الذي اِطلع على أسرارها، وفتش عن دفائنها، ولا تجد ذلك في كل كلام، فإنه من أشكال ضروب العلم البيان، وأدقها فهما وأغمضها طريقا »[5]، ومن خلال هذا القول يبدو صاحبه متعمقا في اِستكناه خصوصية المصطلح، حيث يرى بأن عمل النقاد هو البحث عن أسلوب اللغة الشعرية بفصاحتها وبلاغتها، وما

[1] المرجع السابق، ص34.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ج1، ص121.

[3] ابن فارس، مقاييس اللغة، ص817.

[4] ابن منظور، لسان العرب، ج10، ص277.

[5] ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص- ص193-194.

تمتاز به عن غيرها من أساليب الكلام الأخرى، ويبدو أن الفصاحة شغلت (ابن الأثير) من حيث الانزياح، والبيان بغموضه ودقة فهمه، فيه شيء من العدول، وهو فرع من فروع علم البلاغة.

أما السكاكي فقال بأن« ...الطلب كثيراً ما يخرج لا على مقتضى الظاهر، وكذلك الخبر، فيذكر أحدهما في موضع الآخر، ولا يُصارُ إلى ذلك إلاّ لتوخيّ نكت »[1]، فالعدول عن التركيب اللغوي إلى تركيب آخر حسبه، ذو قيمة بلاغية، ندركها من خلال مخالفة المعهود، ومخالفة الكلام لمقتضي الحال الظاهر، والتعمق في معنى اللفظة، وسميّ العدل عند بعض اللغويين القدامى (بشجاعة العربية)، واِستخدام خاصة في حالات العدول عن صيغة فعل إلى صيغة فعل آخر يحِل محله، على خلاف القواعد الموضوعة في العرف اللغوي.[2]

كما ورد مصطلح العدول في الخصائص، فقال صاحبه« ...وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه »[3]، واِستعمله عبد القاهر الجرجاني في قوله: «...اِعلم أن الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم، فالقسم الأول: الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن حد الاستعارة، وكل ما كان فيه على الجملة، وجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهرة »[4]، ومن هذا القول نفهم أن صاحبه فَهِم العدول على أنه اِنزياح لغوي، وهو دليل على شعرية النص.

ووجدنا المصطلح (العدول) متناثراً في مصادر عربية قديمة كثيرة لكن معناه بعيد عن المعنى المطلوب (الانزياح) في النقد الحديث، لذلك لم تستعرضه وهذا التعدد في المعنى

[1] السكاكي مفتاح العلوم، ص323.

[2] ينظر: الشواهد والشرح، في كتاب الزمخشري الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مطبعة الاستقامة، القاهرة مصر، ج2، ط2، 1953، ص403.

[3] ابن جني، الخصائص، ج2، ص442.

[4] الجرجاني، دلال الإعجاز، ص- ص429-430.

لهذا المصطلح، قد يكون سبباً في إعراض (نعيم البافي) عنه وظهر هذا الرأي في قوله« ...ومن المعروف أن النقد العربي القديم اِستعمل مصطلح العدول للتعبير عن المعنى، وقد رغبنا عنه لأنه لا يحمل الانزياح من فضاء دلالي أبعد وأوسع، إلا إذا ضمّناه دلالته وحمّلناه ما يحتمل وما لا يحتمل... »[1]، وهكذا فإن الاتجاه واضح في الانصراف عن هذا اللفظ التراثي إلى أحد المصطلحين الأكثر تداولا وهما (الانحراف والانزياح)، وعلى الرغم من أن (الانحراف) ساد كثيراً، فإنه لا يحظى لدى كثيرين بالقول، لأنه ليس خالصا لهذه الدالة، بل أنه مشغول بدلالات أخرى في علم النفس، لا يمكن للغة النقد أن تتغاضى عنها، بل تدعو إلى رفض المصطلح[2]، أما مفهومه فقد تعدد تنوع بحسب توجهات أصحابه وتعدد أفكارهم، سواء كانوا غربيين أو عرباً، والحديث عنه سيفتح علينا بابا واسعاً من البحث والتنقيب، نحن في غنىً عنه في هذا المقام، وتكتفي بقول أحمد محمد ويس الذي يجلىّ هذه الفكرة، الذي جاء فيه: «...مفهوم الانزياح متأصل في تاريخ الفكر النقدي عند الغربيين حاضراً وماضيها، وهو إذن ليس بالبدعة المستحدثة أو ليس درجة يشتد عنها الحديث آناً ثم لا تلبث أن تزول، وعلى الرغم من أن كونه بدعة مستحدثة ليس مماّ يعيبه في شيء، لكن من الأكيد أن التنبيه على أنه ضارب في أعماق الفكر النقدي هو مماّ يقوي المفهوم ويبوئه في الأذهان مكاناً هو به خليق »[3]، فالانزياح يمتلك مفهوماً واسعا، يشتمل مستويان مختلفة صوتية (إيقاعية)، ودلالية (تصويرية) وتركيبية، والمستوى الأخير هو الذي يهمنا في هذا الجزء من البحث، وهو ينجم عن« ...التركيب النصي للألفاظ والمعاني في بعده ألتوزيعي من تجاوزات للأصول اللغوية كالتقديم والتأخير والحذف، وما يتميز به التركيب من تشاكل وتناسب كالتكرار أو مخالفة كالالتفات، إذ تشكل هذه المباحث أهم الظواهر التركيبية التي تجسد كافة أشكال الانحرافات الأسلوبية النوعية والكمية، وتكشف بنحو أو آخر عن النظام

[1] نعيم اليافي، الإنزياح والدلالة، مجلة الأسبوع الأدبي، الدورية الصادرة عن إتحاد الكتاب العرب سوريا، العدد 451، 16 فيفري 1983، ص91.

[2] ينظر: أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، ص- ص34-42.

[3] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص107.

الأسلوبي للغة النص »[1]، وهذا النوع من الأسلوبيات يعالج« ...الطاقات التعبيرية الكامنة في إشكال التركيب النحوي للجمل، وذلك مثلما يحدث –لاعتبارات تعبيرية– من تقديم وتأخير وحذف، واختيار بدائل تركيبية لصيقة بالتعبير عن الجوانب الوجدانية مثل: التعجب، المدح والذم، الاستفهام المجازي...إلخ »[2] وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا المستوى من مستويات البنية اللغوية قد نال حظا وافراً من اِهتمام البلاغة التقليدية عبر تاريخها الممتد، فعبد القاهر الجرجاني يرى أن مفهوم النظم هو« ...أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسُمت لك، فلا تخلُ بشيء منها... »[3]، وقوله كذلك« ...فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا، وخطؤه إن كان خطأ، إلى النظم ويدخل تحت هذا الإسم، إلاّ وهو منى من معاني النحو، قد أصيب به موضعه، ووضع في حقه أو عوامل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساده أو وصف بمزية وفضل فيه، إلاّ وأنت تجد مرجع تلك الصحة، وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه »[4]، ومعنى ذلك أن النحو ليس مجرد إعراب، وإنما هو معنىً عام، يشمل كل ما له صلة بالتركيب شكلا ومضمونا، إذ إن الفروق بين التراكيب ليست فروقا شكلية تتمثل في العلامات الإعرابية فحسب، وإنما تكمن الفروق الحقيقية في معاني هذه التراكيب فليس القصد هو معرفة قواعد النحو في حد ذاتها وإنما ما تحدثه هذه القواعد، وما يستتبعها من المعاني والدلالات، فالتفاعل بين الكلمات ووظائفها النحوية في الجملة، هو تفاعل دلالي

[1] سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2010، ص– ص117–118.

[2] محي الدين محتسب، الأسلوبيات الأدبية من لغة النص إلى مغزى الخطاب رؤية منهجية وتطبيقية في النص الشعري العربي، من إصدارات كرسي الدكتور عبد العزيز المانع لدراسات اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2011، ص55.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص81.

[4] نفسه، ص82–83.

نحوي معاً، ولا يمكن الفصل بين أحدهما والآخر لأن المفردات من غير نظام نحوي يحكمها ويربط ما بينها، لا يأتي لها اِجتماع إلاّ في التنظيم المعجمي فحسب، وهذا الخير عمل لا يقوم به المتكلم، بل يقوم به الباحث اللغوي.

أما الأسلوب فإن عبد القاهر يرى بأنه <<...الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيشبه بمن يقطع أديمه فعلاً على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال قد اِحتذى على مثاله...>>، [1] والمستنبط من هذه الاقتباسات المتتالية من كتاب الدلائل، أن مفهوم النظم عند عبد القاهر لا ينفصل عن مفهوم الأسلوب، بل يكادان يتطابقان، بوصفهما ممثلين لإمكانية خلق التنوعات اللغوية، القائمة على الاختيار المتعمّد للألفاظ، المرتبة ترتيبا مبنياً على العلاقات النحوية وبذلك يبدو بأن مفهوم النظم أو الأسلوب يعتمد على أساسين أسلوبيين هما الاختيار والتأليف، فيبرر الاختيار على مستوى ترتيب الأدوات والألفاظ، ويظهر التأليف على مستوى الجملة.

غير أن (شارل بالي) يأخذ على المعالجات التقليدية للتراكيب اللغوية، تمحورها حول دراسة علاقة التركيب بالفكر (المعنى)، ومن ثم فإنه يرى بأن بحث التراكيب الوجدانية لم يكد يبدأ، ويقرر بأن كثيراً من الحيل التركيبية يصدر عن حركة الوجدان، فمثلا ظاهرة (دمج الجمل) واستخدامها لتؤدي معنى الكلمة الواحدة، إنما تعود إلى ميل العناصر الانفعالية إلى وقف التحديات الفاصلة بين أجزاء الجملة المنطقية أو التحليلية.[2]

والمبدع عندما يخرق القوانين المعيارية للتراكيب النحوية فإنه يحقق سمات شعرية جديدة، تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بالمعايير اللغوية الصارمة لأن: «...تركيب العبارة الأدبية العامة والشعرية منها على نحو خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي، على حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفرادا وتركيباً من كل ميزة أو جمالية...فالمبدع الحق، هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار

[1] المرجع السابق، ص469.

[2] ينظر: محي الدين، الأسلوبيات الأدبية، ص56.

المألوفات، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمراً غير ممكن [فيكون المتلقي] في اِنتظار دائم لتشكيل جديد... »[1]، ولاشك أن الاهتمام بالناحية التركيبية في الصياغة يرجع أصلا إلى المعنى النحوي الذي يمثل« ...أحد الأقسام الوظيفية للمعنى اللغوي العام، ولاشك أيضا أن مستويات الدراسة اللغوية تتعاون بينها على إفراز المعنى الذي عن طريقه تتم عملية التواصل في مستواها العادي المألوف...»[2]، وتلعب البنية التركيبية في النص الشعري دورا بارزاً في إنتاج المعنى الظاهر، والمعنى الخفي لأن العمل الأدبي كثيراً ما تظهر ملامح جماله من طبيعة البنية التركيبية التي تسوده، لأن الجمالية في النص الشعري« ...ماثلة في نظام التركيب اللغوي للنص، أي في بنية تركيب الجمال والمفردات كما في بنية الزمان والمكان، التي تولد فضاء النص، وتخلق للفعل فيه مسافة ينمو فيها، وأرضا يتحقق عليها، فينسج العلاقات على أكثر من محور تتقاطع وتلتقي وتتصادم وتخلق غنى النص وتعدد إمكانيات الدلالة فيه »[3]، وقد يتم الكشف المباشر للنص الشعري من خلال معرفة طبيعة التركيب اللغوي للنص، لأن كل عملية لغوية تقوم على شيئين هما الاختيار والتوزيع، فالأول هو أن يقوم المبدع بِاختيار مفردة معينة، من بين مجموعة من المفردات التي يحتفظ بها في مخزونه اللغوي، ثم يأتي الثاني في توزيع هذه المفردات، من خلال تراكيب لغوية يتخلق عنها النص الشعري، فلا يمكن أن يكون هناك إبداع إلا من خلال التركيب اللغوي، [4] أو يوجد خلق جديد للتراكيب، يميز شاعراً عن آخر« ...والحق إن تركيب الصيغ والعبارات شديدة الالتحام بعملية الإبداع، فلو نظرنا إلى الغرض أو المعنى من غير أن نولي أهمية للعلاقات النحوية من حيث فعاليتها في تلك الأغراض، فإننا نَبْتعد عن الإدراك الحقيقي لعملية الإبداع، إن هذه العلاقات القائمة في التراكيب تخلقها أدوات نحوية مألوفة، ولكن استعمالها في كل جنس أدبي يقدم عطاءاً فنيا جديداً... »[5]، كما أنها تثري العمل الأدبي

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص120.

[2] محمد عبد المطلب، جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، 1995، ص154..

[3] يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنش، المغرب، ط1، 1987، ص127.

[4] ينظر: أحمد الصغير المراغي، الخطاب الشعري في السبعينيات، دراسة فنية ودلالية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 2011، ص127.

[5] عبد الله خضر حمد، ديوان عبد القادر الجيلاني، دراسة أسلوبية، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ص106.

بمفاهيم ودلالات لا تكتسب إلا عن طريق إمكانات النحو، فهو الطريق الأمثل لدراسة المستويات اللغوية المختلفة، فالنحو في العملية الإبداعية كما في التحليل الأسلوبي، ليس عنصرا هامشيا أو ثانويا، بل هو لحمة هذه العملية وسُداَهاَ في الشعر والنثر، وهو الذي يظهر الشكل والأسلوب مُغَلّفا بروح الأديب الذي أنتجه[1]، فما من شك في أن التركيب كعمل أسلوبي، يأتي تاليا لاختيار العناصر اللغوية، ويكون ناتج ذلك تركيبا لغويا تظهر في سياقه مجموعة من الظواهر أو السمات، التي نلمس فيها عملا معينا يجعلها أكثر طرافة، هذا العمل هو الانزياح التركيبي، وما نريده في هذا الموضوع هو الانزياح التركيبي على مستوى السياق كميّا كان أو نوعيا، [*] ونقصد به على وجه الخصوص:

التقديم والتأخير، والحذف وعلى الرغم من أن هاتين الظاهرتين قد جاءتا في البلاغة العربية، بطابع الحرص على النمط الثنائي، أكثر منها كشفا عن قيم فنية في الصياغة[2]، فما قدم كان على قدر كبير من الأهمية، كما أنه يجسد إدراك سمة الأسلوب وميزته الفنية، وتأتي أهمية اِعتبار مثل هذه الظاهر، مكونا أسلوبيا للأسلوب الشعري على وجه لخصوص، لكونها تظهر بصفة الانسجام أو عدمه، فتشكل تركيبا لغويا مميزا في النص قد يكون له نوع من الأثر النفسي، ويمكننا حينئذ إجراء التركيب على صورتين، وأن اِختيار إحدى هاتين الصورتين يعطي فعالية أكبر للنص، والاختيار في هذه الحالة سيعدّ عملا أسلوبيا، [3] وقد ظهرت هذه الإنزياحات بصورة واضحة في شعر الحصري الرثائي، وأخذت تتواكب مع الخط البياني الصاعد في شعره هذا ممّا ساعد في إنتاج نصوص تقوم على قدرة عالية من الشعرية.

[1] ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص43.

[*] يكون الانزياح كميا مكن خلال تكرار السمة الأسلوبية والعناصر اللغوية، وانزياحا نوعياً بالانحراف عن القاعدة أو عن نموذج في النص.

[2] ينظر محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة–التكوين البديعي، دار المعارف، ط1، مصر، 1993، ص57.

[3] ينظر سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، ص197.

I. التقديم والتأخير:

تعتبر الرتبة المقياس الذي تترتب به الوحدات النحوية وهي: «...علاقة بين جزأين مرتبين من أجراء السياق يدل موقع مل منهما على الآخر »[1]، حيث تأخذ الكلمة موقعا معينا في الجملة، لتلعب دوراً في علاقتها مع غيرها، باعتبار ما يؤثر في المعاني والأساليب ولسياقات المختلفة، لتؤدي وظائف نحوية ودلالية في التركيب، ولقد أشار الدراس نفسه إلى أن دراسة الرتبة بعنوان التقديم والتأخير، دراسة لأسلوب التركيب، وليس للتركيب بحد ذاته، يستخدمها البلاغي في دراسته، أما الرتبة في النحو فتهتم بالرتب المحفوظة والرتب غير المحفوظة، فالأولى قرينة لفظية، إذا اِختلت اِختل التركيب وفقد دلالته وتماسكه، من أمثلتها قوله: <<...أن يتقدم الموصول على الصلة، والموصوف على الصفة، ويتأخر لبيان عن المبيّن، والتوكيد عن المؤكد، وتقدم حرف الجر على المجرور، وحرف العطف على المعطوف، والفعل على الفاعل أو نائب الفاعل، والمضاف على المضاف إليه، وحرف القسم على المقسم به »[2]، ومن الرتب غير المحفوظة: « رتبة المبتدأ والخبر، ورتبة الفاعل والمفعول به، ورتبة الضمير والمرجع ورتبة الفاعل، والتمييز بعد نِعْمَ، ورتبة المفعول به والفعل »[3]، مما يقبل التقديم والتأخير دون إخلال بالمبني والمعنى لتعيين أكثر، وتضمن موقعها ودورها بالحالة والعلامة الإعرابية، فعندما يقع تغيير وحركة، فالإعراب هو الذي يحدد معناها ويحفظ رتبتها، فهو بيان لجوهر الوحدات اللغوية، وماهية حدودها ومعانيها وظيفيا« ...هذا الكائن النحوي الذي نقف من خلال عدساته على وظائف الوحدات اللغوية وهي تؤدي أدوارها على مسرح التركيب »[4]، ورصد الوظائف والأدوار والحدود في الجملة، هو الذي يوقف على أغراض المتكلمين أثناء الحديث والتواصل، وهو الذي يساعد على التفريق بين

[1] تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1979، ص209.

[2] نفسه، ص20.

[3] نفسه، ص207.

[4] عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص462-463.

المواقع التي تحتلها الألفاظ، في عملية التقديم والتأخير في التراكيب المختلفة، وقد أتى عبد القاهر الجرجاني بشواهد تُفيد في هذا السياق فقال« ...إذا قلتَ أجاءت رجل؟ فأنت تُريدُ ن تسأله: هل كان مجيء من أحد الرجال إليه؟ فإن قدمت الاسم فقلت: أرجلٌ جاء؟ فأنت تسأله عن جنس من جاءه، أرجل هو أم امرأة »[1].

فالتقديم والتأخير في هذه الشواهد، ترك تأثيراً على الدلالة لأنها تغيرت حسب كل جملة اِختلف فيها ترتيب المسند والمسند إليه، إلا أن المبتدأ بقي مبتدأ والخبر خبرا، والفعل فعلا والمفعول مفعولا، فهذه المرونة التي قدمها النظام اللغوي في العربية، مكنت الشعراء من اِستغلالها لصالحهم، بحيث أدخلوا على ترتيب المفردات تغييرات، وبدّلوا مواقعهما فقدموا عنصراً وأخّروا آخر، مراعين اِستقامة البناء الشعري، وفي نفس الوقت بدّلوا الدلالات، وأكسبوا الأصلية كمنها دلالات إضافية« ...ذلك أن الكلمات المختلفة الترتيب لها معنى مختلف، وأن المعاني المختلفة الترتيب لها تأثيرات مختلفة »[2]، وتمتلك اللغة العربية خلافا لكثير نمن اللغات طريقتين لتركيب الجملة (الاسمية والفعلية)، وللمبدع الحرية في ترتيب الدوال داخل كل نوع من هذين النوعين، لأن النظام في العربية ليس صارما أو مقدسا لا يمكن المساس به، فيما يتعلق بترتيب الدوال داخل الجملة، فالمبدع يتجاوز الإطار الثابت للغة، إلى مستوى آخر يحاول فيه اِمتلاك اللغة ومصادقتها بتحريك دوالها كيفما شاء، فيقدم ما شاء له فكره أن يقدم ويؤخرُ ما شاء له أن يؤخر، حرصا منه على تحقيق الهدف التأثيري والإيصالي في وقت واحد، فالتقديم والتأخير من الوسائل التي يحطم المبدعون من خلالها، الإطار الثابت للغة لتحقيق هدافهم.[3]

[1] الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص176.

[2] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص218.

[3] ينظر: رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض –دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص113-114.

والتقديم والتأخير من الأبواب التي طرقها النحاة والبلاغيون على السواء، وكان النحاة قد سبقوا بالإشارة إلى أهمية هذا الباب وقيمته في العربية، وأشاروا إلى بعض أسراره، ولكنهم لم يوفوُه حقه من البحث والدراسة، فكان أن تصدى له البلاغيون وأسهبوا في البحث في أسراره، غذ تكلموا عن أنواعه وأغراضه البلاغية، وما تتميز به هذه التراكيب التي يكون فيها تقديم لبعض الكلام على بعض.[1]

وكان النجاة قد ركزوا اِهتمامهم في موضوع التقديم على مبدأ الرتبة، والالتزام بقضية: الأصلية والفرعية، فالتقديم والتأخير عند الخليل من النمط العربي الجيّد، لكنه لا يأتي إلا وفق الأصل« ...فإذا قيل: قائم زيد، تقديم الخبر يظل خبرا على حاله، قبل لأن يتقدم أو يتأخر، وإلاّ كان الكلام مستقبحاً ».[2]

وهذا الاستقباح سببه ما يكتنف الكلام من الغموض، لأنه إذا كن يؤدي إلى لبس كما في تقديم المفعول حين يصبح فاعلا، أو يؤدي إلى المحال في تقديم الخبر، حيث يخبر عن النكرة بالمعرفة[3]، أما (سيبويه) فإنه يرى بعض التقديم جيدٌ% كقولنا (ضرب زايداً عبد الله)، وبعضه قبيح قصره على الشعراء، وفي هذا إشارة إلى أن هذا التقديم جائز للضرورة الشعرية فقط، [4] وعلى العموم فغن الأوائل أشاروا إلى أسلوب التقديم والتأخير إشارات عامة، فذكروا العناية والاهتمام ولكنهم لم يعتنوا به حق العناية[5]، أما البلاغيون فقد اهتموا بالتقديم والتأخير ليكشفوا عن قيمته الدلالية والجمالية، لأنه يؤدي هدفا بلاغيا مقصوداً تثرى به الدلالة، كما أن الكلمات التي تكون مختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف، ولها تأثيرات مختلفة على المتلقي، ولأن التقديم والتأخير مرتبط بالتراكيب، أو الصياغة التي يقع فيها، فلا بد أن يكون

[1] ينظر: عبد العليم بوفاتح، التراكيب النحوية ووظائفها الدلالية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص123.

[2] أحمد سعد محمد، الأصول البلاغية في كتاب سيبويه وأثرها في البحث البلاغي، مكتبة الآداب القاهرة، ط1، 1999، ص39-40.

[3] ينر عبد القادر حسين، أثر النحاة في البحث البلاغي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، د.ت، ص58.

[4] ينظر عبد العليم بوفتاح، التراكيب النحوية ووظائفها الدلالية، ص126.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص127.

الترتيب صحيحا، «...فتقدم ما كان يحسن تقديمه، وتؤخر منها ما يحسن تأخيره، ولا تقدم منها ما يكون التأخير به أحسن، ولا تؤخر ما يكون التقديم به أليق »[1]، ويرى عبد القاهر الجرجاني بأن: « التقديم والتأخير باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه، وحُوّل اللفظ عن مكان إلى مكان، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه وفي جنسه الذي كان فيه...وتقديم لا على نية التأخير، ولكن على أن تنقل الشيء من حكم إلى حكم وتجعل له بابا غير بابه، وإعراباً غير إعرابه »[2]، وذكر ابن الأثير أن الهدف من التقديم أو التأخير في بعض آيات القرآن هو التفنن في القول، ومراعاة نظم الكلام، وفواصل الآيات فالتقديم عنده ليس للاختصاص فقط وإنما لتأليف الكلام[3]، ونحن لسنا بصدد مناقشة رأي ابن الأثير بقدر ما يهمنا أن نشير إلى أن التقديم والتأخير من أساليب الكلام التي عُنيَ بها النقاد قديما وحديثاً، فهو يعتبر عند المحدثين من أكثر المباحث تحقيقا للانزياح لأنه يقع في« بؤرة مباحث الأسلوب الدائرة حول التركيب، ويكتسب هذا المبحث أهمية خاصة من حقيقة أنه يخضع في كل لغة للطابع الخاص بها، فيما يتعلق بترتيب الأجزاء داخل الجملة فيها »[4].

وقد أشرنا إلى ذلك في الأعلى، كما نود الإشارة أيضا إلى أنه: «...حين نذكر التقديم فينبغي بداهةً أن يُغنينِا ذلك عن ذكر التأخير، لأننا حين نقدم الخبر فإننا في نفس الوقت نؤخر المبتدأ وحين نقدم المفعول فإننا نكون قد أخرنا الفاعل أو الفعل »[5].

---

[1] العسكري، كتاب الصناعتين، ص145.

[2] عبد القاهر الجرجاني، الدلائل، ص106.

[3] ينظر ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص219.

[4] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص211.

[5] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، مصر، 1998، ص169.

وقد وردت هذه الظاهرة في الخطاب الشعري الرثائي الحصري في أشكال مختلفة، مما يدل على ثراء هذه الظاهرة وانتشارها في نصوصه:

أولا- تقديم الخبر على المبتدأ:

اصطلح النحويون منذ عصر مبكر على تحديد طرفي الجملة الاسمية المطلقة «...بالمبتدأ والخبر، فأطلقوا لفظ المبتدأ على المسند إليه فيها، وأطلقوا لفظ الخبر على المسند »[1]، وإذا كان الأصل في الترتيب هو تقدم المبتدأ على الخبر، فما التقديم والتأخير إذاً إلاّ« ...تبادل في الموقع، إذا تترك الكلمة مكانها في الصدارة لتحل محلها كلمة أخرى، لتؤدي غرضا بلاغيا أو غيره، ما كانت لتؤديه لو بقيت في مكانها الذي حكمت به قاعدة الانضباط اللغوي، وكل تقديم يستلزم تأخيراً بالضرورة، فالمبتدأ الذي يترك مكانه للخبر يحدث بينهما التقديم والتأخير بالضرورة »[2]، وهذه المسألة -تقديم الخبر على المبتدأ- من المسائل المختلف فيها بين البصريين والكوفيين، فالأصل في الخبر أن يؤخر عن المبتدأ، كما يرى الكوفيون، غير أن البصريين يجيزون التقديم لأنه جاء كثيراً في كلام العرب وأشعارهم، [3] وقدم الحصري الخبر على المبتدأ في قوله:

وابتني المجدَ المُؤَثَّلَ والـ ـعل الزَّاكي لَهُ العُمُدُ[4]

في هذا الشاهد تقدم الخبر (له) على المبتدأ (العمد)، والأصل في الجملة (العمد كائنة له)، والخبر شبه جملة جار ومجرور (له) تقدم على المبتدأ لغاية هي تخصيص (العمد) بعبد الغني وحده دون غيره، وهذا التخصيص اِقتضى تقديم الخبر، لأن التقديم يدل على

[1] علي أبو المكارم، الجملة الإسمية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2007، ص22.

[2] منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، 1996، ص108.

[3] ينظر: فهد سالم خليل الراشد، الظواهر النحوية في شعر الفرزدق، دار الجائزة للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011، ص163.

[4] الحصري، الديوان، ص351.

الاهتمام والعناية بالكلمة المقدمة على سائر كلمات الجملة على خلاف الترتيب الأصلي، مع الاهتمام بجميع كلمات الجملة لحاجة الجملة إليها والاعتناء بها[1].

وفي بيت آخر قدم الحصري الخبر على المبتدأ قال:

العذْبُ أَنْتَ ولكن صدرت ين وَرَدْتُه[2]

تقدم المسند (العذب)، المسند إليه (أنت) في هذا البيت، وتقديم هذا الخبر يعني التنبيه إلى ما يحمله من معان، فهو يريد التنبيه على خبر العذوبة والصفاء، والبراءة بكل المعاني التي تحملها هذه الكلمة في الكون على أوسع نطاق، التي خصّ بها المبتدأ، والمبتدأ في هذه الجملة هو الضمير المنفصل الذي يعود على الابن عبد الغني، وهذا التقديم مقصود به تعظيم أخلاق الطفل، وتنزيهه عن كل كما يعكر العذوبة، فأراد بذلك إبهارنا بالخبر، ثم تعريفنا بصاحبه، غرضه البلاغي التشويق.

قدم كذلك الخبر على المبتدأ في قوله:

ثم ألقاك في النشور وأنىّ نتلاقى وثَمَّ فَوْتُ ودركُ[3]

ظرف المكان (ثَمَّ) النائب عن الخبر المقدر بـ (موجود)، تقدم على المبتدأ (فوتُ)، والشاعر في هذا البيت، يتحدّث عن يوم النشور الذي يعدُّ فرصته الوحيد للقاء اِبنه بعد ما فارقه للأبد، لكن التلاقي في هذا المقام صعب، وقد يكون مستحيلا، والخبر ظرف مكان تقدم على المبتدأ بهدف تعيين مكان التلاقي يوم النشور لكن المبتدأ (فوت) ومعناه في اللغة أنه يراه ولا يصل إليه ولا يستطيع بلوغه، التقديم هنا لعب دورا مهما في تقريب رجاء اللقاء البصري في مكان النشور، وأخرّ المبتدأ، لأنه يبعد فرصة التلاقيس، لأن ذلك اليوم دركٌ،

[1] ينظر: فهد سالم خليل الراشد، الظواهر النحوية في شعر الفرزدق، ص151.

[2] الحصري، الديوان، ص332.

[3] نفسه، ص381.

فقد لا يستطيع الاجتماع به مباشرة والتسليم عليه، ومكالمته وجها لوجه، غرضة تقديم ما هو محل اِهتمام، وقال أيضا:

أتعبني بعدك البقاء وفيٍ وَفاتيٍ لكَ الوفاءُ[1]

هذا البيت هو مطلع همزية الذيل على الاقتراح، تقدّم فيه الخبر شبه جملة (لك) على المبتدأ (الوفاء)، وفي نفس الوقت برزت ظاهرة أخرى في هذا الشطر من البيت، في تقديم شبه الجملة والمضاف إليه (في وفاتي) على الجملة الاسمية (لك الوفاء)، وتقديم الخبر (لك) على المبتدأ (الوفاء) يريد به الشعر تخصيص الابن المتوفى بالوفاء التام الذي لا يخالطه شك، دوناً عن باقي البشر، هؤلاء الذين قد يخلف الشاعر وفاءه معهم، وقد يصدق عكس حاله مع ابنه الفقيد، الذي يتميز بقمة إخلاص الوالد له، فلا شك يراوده في ذلك ولا ريبة تعتريه.

أما تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور والمضاف إليه) على الجملة الاسمية جعل القافية تستقيم، فضلا عن أنه منع الثقل الذي كان سيقع في الشطر الثاني، الذي كان سيقع لو أن الشعر كان قد رتبه ترتيبه الأصلي في الجملة، أي تالياً للجملة الاسمية.

وفي بيت آخر قال:

بين ضلوعي عليك نارٌ يكاد منها الصفا يذُوبُ[2]

وقع التقديم والتأخير في هذا البيت في الشطر الأول، فتقدّم الخبر (بين) وهو ظرف مكان، على المبتدأ (نار)، واعترض بينهما بالجار والمجرور (عليك)، هذا الاعتراض الذي خلق بعدا في المسافة بين طرفي الجملة الاسمية، وتأخير الخبر في هذه الحالة، ووقوع شبه الجملة بينه وبين المبتدأ، ينسيان المرء في أن ثمة خبراً ينبغي اِنتظاره، وفطنة الشاعر في تقديم الخبر منعت من حدوث ذلك في هذا الشاهد الشعري.

---

[1] الحصري، الديوان، ص454.

[2] نفسه، ص470.

وقال:

ناهيكَ من نعمةٍ وملكٍ مع النَّبيينَ في الجِنانِ[1]

وقع الخبر (ناهيك) في رتبة متقدمة على المسند إليه (من نعمة) الجار والمجرور لفظا، المبتدأ محلا مؤخر، هذا البيت واحد من عدة أبيات سابقة له يُعدّدُ فيها الشاعر، نعم الجنة، التي سيحظى بها الموتى الميسرين إلى الحسنى، وعبد الغني واحد منهم، والخبر (ناهيك) بمعنى إضافة إلى أو فضلا عن، فلو اِحتل مكانته الأصلية وتأخر عن المبتدأ، لما أمكنه الربط بين النعم المتعددة للجنة، ولطبع الشطر الأول بطابع الثقل، ولاختلال المعنى فيه (من نعمة ناهيك وملك واضرب).

وقوله كذلك:

قُدّامِي الهولُ يابُنيَّ كنتُ رفيقاً فكن رفيقي[2]

تقدم المسند إليه (قدامى) وهو ظرف مكان، على المسند إليه (الهول)، وتقديم الخبر في هذا الشاهد، يرمي من خلاله الشاعر إلى تنبيه المتلقي إلى أهميته، فالهول أمامه تماماً قاب قوسين أو أدنى والهول يقصد به الموت، فالبشر جميعاً يدركون حقيقة وجود الموت، لكن الجميع يستبعدون حصوله في أقرب وقت، لكن الشاعر يتفرّد عنهم في اِستشعار وجوده وقربه الشديد منه، فهو أمامه تماماً، وهذا ما يختلف فيه عن جميع البشر، فالتقديم هنا أفاد التنبيه إلى خصوصية دنو الهول، فكانت أهمية إدراك دنوه، أقوى من خصوصية إدراك وجوده، وحقيقة وقوعه في وقت لاحق، فالتقديم حقق تقريب الزمن، وتسريع وتيرة التحقق، التي كانت بطيئة في نظر الآخرين.

[1] نفسه، ص470.

[2] الحصري، الديوان، ص476.

ثانيا- تقديم المفعول به:

تعرف الجملة الفعلية على أنها تلك التي يكون: «...المسند فيها فعلا، سواء تقدم هذا الفعل أو تأخر، والفعل كما هو ثابت في نصوص اللغة وقواعدها، قد ورد لازماً، كم ورد متعديا، وكذلك جاء في صورته الأصلية أي مبنيا للفاعل، كما جاء على غير هذه الصورة أي مبنيا لغيره، والفعل ألازم قد يحتاج إلى مكملات وقد يستغني عنها، أما الفعل المتعدي فيحتاج بالضرورة إلى مفاعيل، فضلا عمّا قد يحتاج إليه بدوره من بقية المكملات أيضا »[1]، والأصل في ترتيب الجملة الفعلية تقديم الفعل على الفاعل، وتأخير المفعول به عن هذا الأخير، وقد يقع تبادل للمراتب لمكونات هذا النوع من الجمل« ...وقد سبق أن التقديم والتأخير الموجب لتعقيد الشعر يجب اِجتنابه، لأن أهل اللغة رتبوا الكلام على موجب البلاغة ووضعوا كل شيء في موضعه كتقديم الفاعل وتأخير المفعول، واتصال الصلة بالموصول، وتقديم ماله صدر الكلام، كالنفي والاستفهام وأشباه ذلك، فمن أخلّ بترتيبهم خرج كلامه عن كيفية لغتهم فلا يكون بليغا... »[2]، ومن أشكال التقديم والتأخير في الجملة الفعلية تقديم المفعول به على الفاعل أو على الفعل، وهي ظاهرة أسلوبية يمتاز بها البناء التركيبي العام للشعر العربي، وقد لاحظ ابن جني شيوع هذه الظاهرة في الأسلوب التركيبي العربي ورصدها بقوله: إن« ...المفعول قد شاع عنهم واطرد من مذاهبهم كثرة تقدمه على الفاعل، حتى دعا ذاك أبا علي إلى أن قال: إنّ تقدم المفعول على الفاعل قسم قائم برأسه »[3]، تقديم المفعول به على الفاعل يعني« ...إبعاد الفاعل عن فعله بمسافة تطول أو تقصر ممّا يضعف العلاقة الدلالية بينهما، وهذا مؤشر إلى أن الذات المبدعة لم تكن معينة بالذوات قدر عنايتها بالأحداث والمتعلقات »[4]، ويقول التفتازاتي عن هذه الظاهرة: «...والأصل في الفاعل أن يتقدم على المفعول به، لأنه عمدة يفتقر إليه في الكلام، والمفعول فضله يستغنى

[1] علي أبة المكارم، الجملة الفعلية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2007، ص37.

[2] الطفيّ، الشعار على مختار نقد الأشعار، ص71.

[3] ابن جني، الخصائص، ج1، ص295.

[4] محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص82.

عنه فيه، والعمدة أحقٌّ بالتقديم، ولأنه كالجزء من الفعل فينبغي ألاّ يفصل بينهما بشيء »[1]، هذا وقد انزاح الحصري عن هذا للأصل المفتض، وقدّم المفعول به على الفاعل في مناسبات كثيرة نذكر منها قوله:

أجْمد أمْواهَنا جُمادَى إلاّ دُموعاً هي الدّماءُ[2]

الجملة الفعلية (أحمد أمواهنا جمادى) الأصل فيها (أجمد جمادى أمواهنا)، لأن الفاعل (جمادى)، والمفعول به (أهواه)، في الأصل تقدم الفاعل على المفعول، لكنهما تبادلا الرتبة في هذا الشاهد لأن المفعول به في هذه الجملة أهم من الفاعل، فنتيجة الأمواه المتجمدة هي التي تجلّى حالة الشاعر التعيسة التي آل إليها لفرط البكاء على الفقيد، وما كان جمادى (الفاعل) إلاّ عاملا مساعداً على إظهار بؤس وضع الشاعر، فالأمواه كانت سيالة لم تتوقف دلالة على الحزن الشديد، قبل جمادى الذي جمدها بحلوه، فأصبحت صلبة مما زاد من معاناته أكثر، لأنه بعد تجمدها أصبح ذرفها أعسر مما كان عليه قبله، فالنتيجة هنا أهم من السبب، والمفعول به أعظم شأناً من الفاعل، كما هو الحال في الشاهد التالي الذي قال فيه الحصري:

ضَاعَفَ أحْزانَه بلاءٌ كُلُّ صَحيحٍ لَهُ مَريضُ[3]

تقدم المفعول به أحزانه على الفاعل بلاء، والأصل قوله (ضاعف بلاءٌ أحزانه)، وفي هذا الشاهد أيضا، عظّم الشاعر شأن النتيجة (الأحزان) على السبب فيها (البلاء)، لكي يؤثر في المتلقي، وإفهامه بأن الأحزان أصيلة فيه، لكنها تضاعفت بسبب بلاء فقد الابن فأصبحت لا تنتهي، وما البلاء إلاّ القطرة، التي أفاضت كأس أحزان الحصري القديمة، من إضرار وفقدان للأم، ثم للأب ثم للوطن، ثم الغربة، والحسّاد المنافسون، وفقد ثلاثة من فلذات كبده قبل عبد

[1] سعد الدين التفتازاني، المطول، مطبعة أحمد كامل، مصر، 1330هـ، ص201.

[2] الحصري، الديوان، ص454.

[3] نفسه، ص442.

الغني، وفاة أقرب أمير وأحبه إليه المقتدر بن هود، وتراجع سق الشعر عنده، هروب الزوجة وخيانتها، شيخوخته، وحدته...إلخ.

وقوله أيضا:

هلا اهتدى من أضلّ هلاّ تذكّر الموتَ كلُّ ساهِ[1]

تقدم المفعول به (الموت) الفاعل (كلُّ ساه) في الجملة الفعلية (تذكر الموت كل ساه)، والأصل أن تكون (تذكر كل ساه الموت).

وسبب التقديم هو تعظيم شأن الموت، لأنه أمر جلل وحق في كل البشر المتذكر منهم والساهي، والتقليل من شأن الفاعل مقارنة بالمفعول، والسبب الآخر الذي جعل هذا التقديم يتم، هو طلب اِستقامة الوزن، والمحافظة على القافية والروي، فلو وقعت هذه الجملة بشكلها الأصلي (فعل+ فاعل+ مفعول) لاضطرب الوزن والقافية والروي، وهذا لبيت مقتطع من قصيدة رويها الهاء حركته الكسرة ولعل حركة الروي« ...في القصيدة العربية تثير عدداً من القضايا النحوية وللشعرية التي تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر، كما أن اِتحاد حركة الروي في القصيدة يؤدي إلى طريقة تركيب لبيت الشعري تصويرا وتركيباً بحيث تتوافق حركته- إذا كانت للإعراب أو البناء أو غيرها- مع الحركة التي يختارها الشاعر مجرىً لروي قصيدته »[2]، والكسرة في هذا الشاهد هي حركة المضاف إليه (ساهِ) للمضاف (كلُّ)، والذي هو نفسه الفاعل للفعل (تذكر) مفعوله (الموت).

وقوله أيضا:

ضرجتَ دما ثم استحالَ قيحاً وردُك والنرجس الغضيض[3]

[1] الحصري، الديوان، ص479.

[2] فهد سالم خليل الراشد، الظواهر النحوية في شعر الفرزدق، ص166.

[3] الحصري، الديوان، ص472.

تقدم المفعول به (قيحاً) على الفاعل (وَرْدُ) للفعل الماضي (إستحال) فعادة الشاعر وصف إبنه بأنه كالورد والنرجس الغضيض في أبيات مختلفة من المدونة، وبأن وجهه به إحمرار دليل الصحة والجمال، وبأنه في بهاء الورود تفوح منه روائح تضاهي روائحها، لكن في هذا البيت إستحال الورد والنرجس الغضيض (صورة الطفل قبل المرض)، إلى (القيح بعد الدم) وهي مرحلة متقدمة من المرض وهي (صورة أحدث من السابقة)، على الرغم من أن كليتهما قديمة (قبل وفاة الصبي)، هذا الترتيب الزمني قابله ترتيب لغوي يتناسب معه، فحالة المرض (حديثة) يوافقها تأخر الفاعل (ورد) فالترتيب الزمني للأحداث في هذا الشاهد هو الذي فرض ترتيب العناصر في الجملة، فقدم المفعول به وأخر الفاعل والأصل هو الصحة قبل المرض، والفاعل قبل الفعل.

تقدم المفعول به حتى على الفعل في الجملة الاسمية متخطيا مرتبتي الفعل والفاعل، في مواطن كثيرة من المدونة المدروسة حيث أن تقديم« ...المعمول على عامله ينتج من خلال حركة الذهن الداخلية، قد تستدعي الخروج عن الأصل، لأهداف إبداعية ودلالية متوفاة من هذا التحويل، كالاختصاص، أو كون المعمول (المفعول به) المقدم، يمثل نقطة الإرتكاز التي يتفجر منها المعنى ويمثل بؤرة الحديث »[1]

فانزاح المفعول به عن موقعه متقدما الفعل والفاعل معاً في قوله:

رِضاكَ هَبْ لي لكي أراه في جنة الخُلد والمفازُ[2]

تقدم المفعول به (رضاك) في الجملة الفعلية (رضاك هب)، وفعل الأمر هنا (هب) غرضه الالتماس، والفاعل ضمير مستتر وجوبا تقديره لفظ الجلالة (الله جل في علاه)، يبدو الشاعر دليلا خانعا، ككل البشر الذين يتوسلون أمرا من الله تعالى، فقدم المفعول به وهو (رضاك)، وهو من شأن الله تعالى، فالتقديم في هذه الجملة واجب لأن رضى الله لا يعلوه

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص248.

[2] الحصري، الديون، ص464.

رضىً في الوجود، فمكانة المفعول به العظيمة في هذا الشاهد الشعري هي التي فرضت على الشاعر التقديم وألزمته به، لأنه يخاطب الأول الذي ليس قبله شيء.

ونفس العلة حتمت على الحصري تقديم المفعول به على الفاعل والفعل معا في قوله:

والله أستغفرُ من ذنبها لو عُصِمَ الإنسان ما أخْطأ[1]

تقدم المفعول به (الله) الجملة الفعلية (والله أستغفر)، بسبب عظمة شأنه التي لا يرقي إليها لا الفعل ولا الفاعل.

وفي قوله:

والبربرَ اخْتاَرَتْ على عربها وسوف تهوى الرومَ والقبطاَ[2]

تقدم لمفعول به (البربرَ) على الفعل الماضي (إختارت) المتصل بتاء التأنيث، في محل رفع فاعل، السبب معهنوي فزوجته خُيّرت بين اِثنين (عربي وبربري)، (زوج وعشيق)، فجعلت البربري سابق في الرتبة على العربي، فوافقت الصياغة اللفظية المعنى السياقي، وتقدم المفعول به (البربر)، على باقي عناصر الجملة الفعلية، وتقدم المفعول به الفعل كذلك في قوله:

شقت الشمس عليه جيبها فبكى المزنُ معي والجَيْبَ شَقْ[3]

تقدم المفعول به (الجيب) على الفعل شق، ليحقق التوازن الإيقاعي في الشطر الثاني من البيت، فلو أتت الجملة الفعلية بترتيبها الأصلي (فبكى المزن معي وشقّ الجيبَ) لما اِستقام الوزن والقافية المقيدة، يرويها القاف التابع لقصيدته (القافية)، فتقديم المفعول به في هذه الحالة فرضه الإيقاع العروضي للقصيدة، أكثر من أي داعٍ آخر.

[1] الحصري، الديوان، ص373.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نفسه، ص423.

ثالثا- تقديم شبه الجملة:

وشبه الجملة مصطلح« ...يراد به الظرف والجار والمجرور »[1]، وثمة ارتباط معنوي لشبه الجملة بالحدث، وتمسكها به، كأنها جزء منه لا يظهر معناها إلاّ به، ولا يكل معناه إلاّ بها، وهو ما يسمى بالتعلق، [2] وما تتعلق به شبه الجملة من فعل ونحوه هو عاملها الذي يعمل فيها النصب ظاهرا أو تقديراً، ولهذا نجد أن رتبته موقعها التأخير عن عامله، هذا هو الأصل في رتبته.[3]

وقد جاء تقديم شبه الجملة على الفعل والفاعل في شعر الحصري الرثائي بكمّ ملفت ويلحظ أن ظاهرة تقديم الجار والمجرور، هي السائدة بالمقارنة مع تقديم الظرف.

والشاهد يقرأ والنهار كأنما يتجنب الإعفاء للإعفاء[4]

تقدم شبه الجملة (جار ومجرور) المتمثل في (بالليل) على الجملة الفعلية التي فعلها المضارع (يقرأ)، الغرض منه السبق بالزمان، لأن الفتى عبد الغي، كان وهو ابن تسع يساق أقرانه في تلقي العلم في النهار، ويُعدّيه إلى الليل، وهذا معنىً خفيٍ أما المعنى الظاهر: فكلأنّ الطفل عَلِمَ بدُنُوَّ أجله، فأخذ يتسابق مع الزمن قبل أن يموت، فلم يكفه التلقي في النهار، فتجاوزه إلى الليل بهدف الاستزادة من معين العلم الذي لا ينضب، واستغلال الوقت القصير المتبقي من حياته.

يا نور عيني فقدته وفيِ الفُؤادِ وجدته[5]

---

[1] محمد إبراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، مكتبة الآداب، ط2، القاهرة، 2001، ص144.

[2] ينظر: فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وشبه الجمل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1981، ص261.

[3] ينظر: سمير عوض الله رفاعي، أسلوبية التركيب في شعر الشريف المرتضى، مكتبة الآداب، ط1، مصر، 2010، ص19-20.

[4] الحصري، الديوان، ص325.

[5] نفسه، ص332.

تقدم شبه الجملة (جار ومجرور) الجملة الفعلية (وجدته)، لإظهار المكانة الرفيعة التي يحتلها الطفل عند أبيه، والغرض من هذا التقديم هو التخصيص، تخصيص الفؤاد مستقرا لعبد الغني، على الرغم من وفاته، وفقدان جسده للأبد وفي شاهد آخر قال:

كَلَمْحَةِ الطَّرْفِ مُتَّ يا ابني فآه من موتك الوشيكِ[1]

تقدم الجار والمجرور على الفعل والفاعل في الشطر الأول من هذا البيت (كلمحةِ الطرف)، الغرض منه التعجيل بالمساءة، لأن الفتى مات في زمن وجيز، حدده الشاعر بـ (كلمحة الطرف) هذه الومضة القصيرة جداً، صنعت فارقا كبيراً في حياة الشاعر، فقد خلّفت الرزء والحزن والمصاب الواقع عليه من بعدها، والذي لازمه إلى أن مات.

وقال أيضا:

لآليء الدمع راحتي فيِ رُزْئِهِ هَدَّتِ الجِبالاَ[2]

تقدم الجار والمجرور (في رزئه) على الفعل والفاعل في الجملة الفعلية (هدت الجبالا)، الغرض منه تقديم ما هو موضع الاهتمام، أو ما هو أولى وذلك لأن من عادة العرب الفصحاء« ...إذا أخبرت عن أمر ما، وأناطت به حكما، وقد يشركه غيره في ذلك الحكم أو فيما أخبر به عنه، وقد عطف أحدهما على الآخر بالواو المتضمنة عدم الترتيب، فإنهم مع ذلك يبدؤون بالأهم الأولى »[3]، فالرزء في نظر الحصري (رزء فقدان عبد الغني) هو أكبر همه، ومحط اِهتمامه ومصب تفكيره، لذلك قدمه على الجملة الفعلية لكي يلفت اِنتباه المتلقي إليه، علّه يشعر بمصابه، ويتأثر بحزنه وألمه المستمر دون توقف.

أما الصنف الثاني من أشباه الجمل، فهو شبه الجملة الظرفية فقد ورد بكثافة أقل من سابقه في المدونة قيد الدراسة، قال الحصري:

---

[1] الحصري، الديوان، 467.

[2] نفسه، ص481.

[3] وليد إبراهيم قصاب، البلاغة العربية –علم المعاني، دار الفكر، سوريا، 2014، ص98.

بالأَمْسِ عدتني القراءة حمزة والْيَوْمَ عدني القريض الأحوصا[1]

تقدم ظرفا الزمان (بالأمس، اليوم)، الجملتين الفعليتين في الشطر الأول والثاني من البيت، ليدلنا على أمجاده لمّا كان في وطنه القيروان، قبل أن يخربها الأعراب، فبرع في القراءة حتى ضاهى (حمزة) أحد القراء السبعة في مستواه، ثم برع بعدها في الشعر حتى وصل إلى مستوى الشاعر المعروف (الأحوص)، وكان الغرض من تقديم الظرف على الجملة الفعلية في هذا الشاهد إلى إثارة الذهن، وتشويق السامع إلى معروفة مستوي الحصري في كل من فني القراءة والشعر.

وقوله:

أسرّ اليومَ موتُ ابني عدوا غَداً يَقْضي الغَرِيمُ إذا تقاضَى[2]

تقدم الظرف (غدا) الجملة الفعلية (يقضي الغريمُ) فعَدُوُّ الشاعر فرح بموت عبد الغني، في الوقت الحاضر (اليوم) حاضر الشاعر، هذه السعادة لن تدوم لهذا العدو (الغريم) فسرعان ما ينال حظّه من الرزء هو أيضا، وتقديم الظرف في هذا السياق الغرض منه التعجيل بالمساءة، التي سيعاقب بها العدو (يقضي الغريم إذا تقاضى)، وما الغد ببعيد عن اليوم، لأن الحياة يوم لك (للغريم) ويوم عليك (عليه أيضا)، كما كانت للحصري، ثم انقلبت عليه.

وتبدو أهمية تقديم الظرف في دقة ما يريد إيصابه، إذ جعل لقوله خصوصية يتضاعف لها اِهتمام المتلقي، وهذا ما ينطبق على كافة صور التقديم التي اِستشهدنا بها من المدونة، فقصد الشاعر من ركوبها التوضيح والإفهام وبهذا يتوافق مع غيره من الشعراء العميان، الذين تميزت عندهم هذه الظاهرة بالجلاء« ...إلاّ أنها ليست مما يشكل بواسطته الفهم، ويعسر الإيضاحُ، بل هو تقديم وتأخير يحسن معه الكلام لأسبقية معنى مراد، وهدف منشود

[1] الحصري، الديوان، ص406.

[2] نفسه، ص410.

دون أن ينتزع المقصد اِنتزاعاً »[1]، على الرغم من أن ابن رشيق يرى عكس ذلك: «...ومن الشعراء من يضع كل لفظة موضعها لا يعدوه، فيكون كلامه ظاهراً غير مشكل، وسهلاً غير متكلف، ومنهم من يقدم ويؤخر إما لضرورة وزن، أو قافية وهو أعذر، وإما ليدل على أنه يعمل تصريف الكلام، ويقدر على تعقيده، وهذا هو العيُّ بعينه »[2]، وقد واجهتنا خلال اِستقراء هذه الظاهرة عند الحصري، حالات يقدّم فيها لضرورة وزن أو قافية، وحالات أخرى قدّم وأخرّ فيها ليحقق بعض أغراض هذه الظاهرة التي أقرّها البلاغيون (التخصيص، السبق، تقديم ما هو موضع الاهتمام، تعجيل المساءة...إلخ)، سالكاً في ذلك طريق الوضوح والجلاء نائيا عن كل تعقيد وغنيّ.

[1] جهاد رضا، التصوير الفني في شعر العميان، ص- ص240-241.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص259.

II- الحذف:

إذا كان التقديم والتأخير يعتمد على الترتيب اللفظي داخل النص، فإن الحذف يعتمد على الحضور والغياب للعناصر اللغوية، وغياب عنصر من عناصر الجملة ليس معناه أنها اِستغنت عنه تماماً، بل هي تستلزمه وتستدعيه[1]، أي أنه غياب اللفظ دون المعنى، وحتى يتم ذلك، لابد من وجود ما يدل عليه لأن« ...الأصل في المحذوفات جميعها على اَختلاف ضُروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنه لغو من الحديث، لا يجوز بوجه ولا سبب »[2]، فالحذف لا يجوز إذاً إلا بشروط، وأول شروطه« ...أن يكون في الكلام دليل المحذوف، وإلاّ كان في الكلام إبهام وغموض غير محدود، وثاني شروطه أن يكون للحذف أثر جمالي من خلال المعنى...والمحذوف نوعان: نوع يظهر فيه المحذوف عند الإعراب...ونوع لا يظهر بالإعراب، وإنما تعلم مكانه... »[3]، وقد تفطن النحاة واللغويون لظاهرة الحذف في اللغة العربية، وأثرها الجمالي في الكلام، ومن بين هؤلاء إمامهم (سيبويه)، الذي قال بأن العرب« ...يحذفون الكلم، وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، ويحذفون ويعرضون ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطا... »[4].

ويعدّه (ابن جني) من أبواب الشجاعة الأدبية، وقد توقف كثيراً عند صورة في الأداء الشعري، وبيّن أنه يشمل أَبواباً كثيرة في اللسان العربي، وهو يرى بأنه من خصائص اللغة العربية أنها تقبل أشكالاً متعددة من الحذوف، فالناطق بها يصرف اهتمامه إلى الإكثار والتنويع منها حتى قيل« إن العربية هي لغة الحذف، وهذا أصفى شاهد على عبقرية اللغة

---

[1] ينظر: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي، ص202.

[2] ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص268.

[3] عبد العليم بوفتاح، التراكيب النحوية ووظائفها الدلالية، ص153.

[4] سيبويه (عمر بن عثمان بن قنبر)، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، د.ت، ج1، ص24-25.

العربية وشجاعتها »[1]، زيادة على ذلك، فلغتنا ليس لها ضوابط محدودة، تنتهي إليها فيتقيد الناطق بها، ولا يخرج عنها وإنا« ...تمتاز بالمرونة، لأن طبيعة الكلام العربي قائمة في ذهن صاحبها، وماثلة في لفظه، وغالبا ما توجد هذه الظواهر في الكلام البليغ الذي يلمس الجانب الفني الجمالي للغة »[2]، وقد تميز المنظور النحوي للظاهرة بأن النحاة يعالجونه من مبدأ يجوز أو لا يجوز، فيما يجوز ما عُدَّ من المتممات مثل المفاعيل، ويدخل ضمنها تمييز (كم) الاستفهامية كونه مما يمكن حذفه دون أن يُحدث لبسا عند المتلقي، لأن مثل هذه الحذوف تكون في ظاهر اللفظ، ولا تكون في ذهن المتلقي، وما لا يجوز حذفه ما كان عمدة أو ما يقوم مقامه، ولذا لم يُحيزوا حذف الفاعل ونائبه فعلا[3]، وقد تناولوا الظاهرة من خلال دراستهم للقرآن الكريم والشعر العربي القديم، فاستعمل بعضهم مصطلح (الإضمار) دليلا على الحذف، وكان النحاة الأوائل أكثر أخذا بهذا المصطلح، كما أكدوا على قضية ضرورة وجود القرائن الدالة على المحذوف[4].

أما البلاغيون، فقد أخذ أكثرهم بمصطلح (الحذف)[5]، وبعثوا في دواعيه وأغراضه البلاغية، وقد أطلق بعضهم عليه تسميه (الإحتراز) عن العبث بناء على الظاهرة، يقول (السكاكي) متحدثا عن الأحوال التي تقتضي هذا الضرب« ...أما الحالة التي تقتضي طي ذكر المسند إليه فهي: إذا كان السامع مستحضرا له، عارفا منك القصد إليه عند ذكر المسند، والترك راجع إماّ لضيق المقام، وإماّ للإحتراز عن العبث بناء على الظاهر، وإما لتخييل أن في تركه تعويلا على شهادة اللفظ من حيث الظاهرة، وكم بين الشهادتين، وإما لإيهام أن في تركه تطهيراً للسان عنه، أو تطهيراً له عن لسانك، وإماّ للقصد عن عدم

[1] ابن جني، الخصائص، ج2، ص360.

[2] محمد ملياني، جمالية الحذف م منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة الكلمة، الصادرة عن منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، بيروت، لبنان، العدد 76، 2012، ص126.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظر: عبد العليم بوفاتح، التراكيب النحوية ووظائفها الدلالية، ص162.

[5] ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

التصريح، وإما ليكون لك سبيل إلى الإنكار إن مسّت إليه حاجة، وإما لأن الخبر لا يصلح إلاّ له حقيقة، وإما لأن الاستعمال وارد على تركه، أو ترك نظائره وإما لأغراض سوى ما ذكر، مناسبة في باب الاعتبار بحسب المقامات لا يهتدي إلى أمثالها إلاّ العقل السليم والطبع المستقيم »[1]، وهذا القول يلمح إلى سياقي الحذف، الأول يحتفي بإشارة اللغة والثاني يقصد به تخييل الانزياح إلى دليلي العقل واللفظ، بمعنى أن أهمية هذا السياق تكمن في أنه يتنافى مع طبيعة الوضوح المطلق، الذي يناسب الخطاب المألوف، إذ يتيح للمتلقي أن يتدخل مباشرة بإحضار الغائب اعتماداً على السياق وقرائنه الإشارية، لكنه إحضار قائم على الاحتمال، الذي يتكئ على الإدراك الأول يكون صاحب السيادة لتوافقه مع طبيعة الأدبية[2]، أما (الرماني) فقد جعل فاتحة موضوعاته مبحث (الإيجار)، وعقد له بابا سمّاه (باب الإيجار) وبعد تعريفه، قسّمه قسمين: إيجار حذف، وإيجار قصر، فعرّف كلاًّ منهما بقوله: «...فالإيجار على وجهين حذف وقصر، فالحذف إسقاط كلمة للإجتزاء عنها، بدلالة غيرها عن الحال أو فحوى الكلام، والقصر بينه الكلام على تقليل اللفظ وتكثير المعنى من غير حذف »[3]، وقال الإمام عبد القاهر الجرجاني في الحذف: «...هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر، 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، وهذه الجملة قد تنكرها حتى تخبر، وتدفعها حتى تنظر، وأنا أكتب لك بديئا أمثلة مما عرض فيها الحذف، ثم أنبهك على صحة ما أشرت إليه، وأقيم الحجة من ذلك عليه »[4].

ومن خلال جهود البلاغيين في بحث ظاهرة الحذف، وغيرها من الظواهر البلاغية المختلفة، كانوا يرغبون في رصد الإمكانات التعبيرية في اللغة العربية، وما ينتج عنها نظريا

---

[1] السكاكي، مفتاح العلوم، ص- ص265-266.

[2] ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون والشركة العالمية للنشر الونجمان، مصر، ط1، 1997، ص- ص217.

[3] الرماني، النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل)، دار المعارف، مصر، الطبعة الأميرية، د.ت، ص67.

[4] الجرجاني، الدلائل، ص95.

وتطبيقياً، لذا كان هدفهم في دراسة هذا المبحث هو أن النظام اللغوي في الأصل يقتضي وجود أطراف يجمعها حضور إسنادي، أو غياب تركيبي مقدر في الجملة، فالتطبيق اللغوي قد يُسقط أحدها اِعتماد على دلالة القرائن المقالية أو الحالية، وقد يحرص هذا التطبيق على إبرازها لتدل في موضعها دلالة لا تتحقق بغيابها أو العكس.

وإذا كان هذا شأن النحو والبلاغة العربية فيما يتعلق بظاهرة الحذف فإن نظيريهما في الغرب، وبخاصة النحو« ...على ما نعْلم، لا حديث مفصلاً عن الحذف في النحو الغرْبي، فالدراسات والبحوث التي اِعتنت بالظاهرة تقدم معطيات محدودة تجعلنا لا نجد أثراً يذكر في أمره عدا ما رشح من إشارات هنا وهناك...وما سيق من ملاحظات بعض التوليديين لا يعكس إحساساً لدى هؤلاء يجعلنا نرى له تأثيراً في الاستعمال عندهم »[1]، وقلة التنظير تؤكد ذلك، فعدا ما جاء في سياقات محدودة من تأويل للأبنية القائمة على الحذف، لا نجد حديثا ذا شأن في أمره، ولعل مردّ ذلك« ...ما ساء في الاتجاهات البنيوية في أوروبا وأمريكا من تقليل لأهمية الظاهرة ما دام الرد إلى الأصول مماّ لا دليل عليه عندهم، ولذلك سوّى البنْيويون بين أبنية السطح والأبنية العميقة، كما لم يحظ المشغل بكبير عناية في النحو التوليدي على اعتنائه بالعدول بالأبنية »[2].

أما الأسلوبيون فيعتبرون الحذف تقنية أسلوبية، ينجزها المبدع أثناء إنتاجه للعمل الأدبي الحامل لرموز متنوعة، الأمر الذّي جعل هذه التقنية تتنوع صورها الأسلوبية، وأقسامها اللغوية بتنوع اِتجاهات المبدعين، ومظاهر إنجازاتهم اللغوية التي كانت من قبل من مواضيع الدرس النحوي، وإذا كان اِهتمام البلاغيين بالحذف كأسلوب بلاغي، وشكل من أشكال العدول في البنية التركيبية« ...يرقى بالكلام، ويسمو به إلى مستوى بلاغي، فإن اِهتمام الأسلوبيين به ازداد بوصفة ظاهرة أسلوبية ترقى بالكلام من مستواه العادي، إلى مستوى عالٍ

[1] عبد الفتاح الفرجاوي، العدل بالجملة عن الأصل وعلاقته باستيعاب النحو للمعنى، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2007، ص306.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يزخر بشحنات دلالية، ويتميز بحسن السبك وقوة التماسك، كما يسهم في توسيع مجالات النص من خلال تفاعل البنية السطحية التي ينطق بها ظاهر اللفظ، والبنية العميقة بوصفها عملية ذهنية ينهض بها المتلقي اِعتماد على فطنته وذكائه »[1]، والملاحظ في الدراسات الأسلوبية توجه عناية الغرب إلى التنير أكثر من التطبيق، في حين أن العرب وجهوا عنايتهم إلى التطبيق أكثر من التنظير، لأن التطبيق عندهم يأخذ معنى ممارسة النص للإفادة منه في التوجيه العلمي والتعليمي، وذلك لأن الذهنية العربية عملت بما تقتضيه تقاليد البحث فيها، [2] وهذا لسان حال الحذف عندهم وقد عرفه الدُّراس شكري عياد بقوله« ...الحذف لون من ألوان التصرف التي تتسع لها الجملة في اللغة، فهو يمثل عدولاً عن المستوى الأصلي للتعبير، وقد تتجاوز أهمية حدود المبدأ العام للحذف المتمثل في الاختصار وتوفير الطاقة »[3]، إلى التأثير المتلقي، وذلك بإثارة طاقته الذهنية ليتخيل الألفاظ التي تطويرها العبارة، وهذا من شأنه أن يحدث نوعا من التفاعل بينه وبين المتكلم من خلال إكمال الرسالة التي يُرسلها المتكلم ناقصة نقصا لا ينتقص معه المعنى، بل يُصَفَّى ويزداد إيحاؤه، إذ يتحرر القارئ الذكي من قيود العبارة المحدودة بألفاظ ثابتة يضيق بها المعنى، ليكمل نقص العبارة بكلمات مناسبة تتكاثف بها الدلالة، وقد تتعدد بتعدد القراء واِختلافهم، فضلا عما يهيئه الحذف للمبدع من قدرة على خلق نوع من التوازن الإيقاعي وبخاصة إذا كان الكلام شعرا[4].

وتعرفه سلوى النجار بقولها« ...نفهم الكلام عموماً، على أنه غياب دال من الموقع الذي ينبغي أن يكون حاضرا فيه أو جرت العادة أن يكون حاضرا فيه، وحيث يعد حضورهُ أمراً عادياً، لذلك فإن مفهوم الحذف أو الغياب يستند إلى مفهوم أساسي آخر هو الانتظار، وإلى

[1] محمد ملياني، جمالية الحذف من منظور الدراسات الأسلوبية، ص131.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص130.

[3] شكري محمد عياد، اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربي)، دار التنوير للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص111.

[4] ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري، ودراسة تطبيقية)، الدار الفنية، القاهرة، 1990، ص139.

الانزياح أو الخروج عن نظام ما، فهو إذن خروج عن العادة وإخْلال في شكل من الأشكال بتوازن التركيب، وذلك الإخلال هو شرط الحركة، وداع من دواعي المتعة »[1]، فالانحراف التركيبي، يوتر الحركة التي تستدعي المتعة لدى المتلقي بالنص، وانسجامه مع المبدع هذا الأخير الذي يتصارع صراعا جدلياً مع المنظومة اللغوية الصارمة، ليسفر عن ممارسات إبداعية، يشكل الحذف أحد أقطابها الأسلوبية الفعالة.

وقد انشغل الحصري ببناء النص الشعري الرثائي المتجاوز، الذي يطرق كل تركيب جديد، وقد أدّى هذا الانشغال بالتجاوز إلى انتشار مواضع الحذف في نصوص المدونة، ومن أبرز ظواهر الحذف فيها مايلي:

أولا- حذف الحروف:

تكرر حذف الحروف في مدونة الحصري كثيراً، حتى أصبح ظاهرة تستدعي الوقوف عليها، وأهم تلك الحذوف تمثلت في حُذوف أدوات النداء وكذا حُذوف حروف من الألفاظ كان القصد في أغلبها إقامة الوزن، ومراعاة القافية، وتم له ذلك على النحو الآتي:

1- حذف أدواة النداء:

جرت العادة في اللغة العربية أن يتألف أسلوب النداء من أداة للنداء ومنادى، وكثيراً ما يلجأ المتكلم إلى حذف الأداة لأغراض تختلف بإختلاف سياقات الكلام وأحوال النفس، ولقد اِطّرد حذف أداة النداء في رثاء الحصري، والأمثلة على ذلك كثيرة، منها قوله:

عبد الغنيّ لك المسرّة غائبا ولي المساءة مُصْبَحي ومسائي[2]

حذفت أداة النداء في سياق ذكر عبد الغني المتوفى، الذي ما زال ذكره يعطر كل مكان يحل به الشاعر، صباحا ومساءاً، على الرغم من الغياب فكأنه لم يبرح أباه الذي يلهج بذكره

[1] سلوى النجار، جمالية العلاقات النحوية في النص الفني، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2010، ص60.

[2] الحصري، الديوان، ص325.

في كل وقت ويعيش بذكراه في كل شبر يدوسه، فكان مناسبا أن يناديه نداء القريب، وكان حذف الأداة وسيلة لذلك:

وفي سياق آخر قال:

جُبَيّبَ النَّفْسِ لو أُعْطيتْ سُؤْلَتَها أصابَ نَحْرِي وأخطا نَحْرَكَ الرَّامي[1]

في هذا الشاهد نادى الحصري ولده باستخدام صيغة (حبيب النفس)، وهي صيغة تستخدم حسب معناها، للقرب الشديد بين كل من المنادي والمنادى، حاذفاً الأداة (يا)، التعبير عن حجم الخسارة التي تكبدها الشاعر لفقدان المنادى، لدرجة أنه تمنىّ لو أن الموت سأله قبل أن يرمي سهمه ليُصيب نحر عبد الغني، علّه يُلَقّاه بدلا عنه، فالمنادى متساوٍ في الدرجة مع المنادي، إن لم نقل بأنه يفوقه درجة، فحذف الأداة متناسب تماما، مع هذا الوضع المذكور في البيت المستشهد به.

وقال من شاهد آخر:

سُلالَةَ فِهْرٍ أين منكِ سلولُ وطفلَ نِزارْ أين منك طِفيلُ[2]

هذا البيت هو مطلع لامية مطولة رثى فيها ابنه، وفيه اِستغنى عن أداة النداء (ياء) واكتفى بالمنادى مجرداً منها (سلالة فهر) و(طفل نزار)، وهذا الحذف غرضه البلاغي الصيانة عن اللسان والتطهير له، لأن هذا الموقف تعظيم للمنادى.

وقال أيضا:

ولدي كيف نستَوي؟ أنَا في حـ ـرِ الرَّزايا وأنت في ظلّ طوبي[3]

أقصى الشاعر أداة النداء، وترك المنادى (ولدي) المضاف إلى ياء المتكلم، الغرض البلاغي منه هو الاختصار والاحتزازُ عن العبث بناء على الظاهر، وقع هذا الغرض في

[1] الحصري، الديوان، ص390.

[2] نفسه، ص386.

[3] نفسه، 329.

موطن التفجع، وهذا البيت يريد من خلاله الشاعر إظهار وجعه وهو يكابد الرزايا المتعاقبة عليه في الدنيا، وابنه عند خالقه ينعم بالجنة التي يفترض الشاعر أن مكان اِبنه فيها لا محالة.

وقال في بيت آخر:

رَبَّ عُضْ واجْبُرْ مَهيضاً ضمَّ منه القبرُ عُضْواَ[1]

يدعو الحصري ربه في هذا البيت بأن يعوضه، ويجبر كسره المعنوي لأن عضوا من جسده، قد اِنبتر وقُبِر، وكأن عبد الغني هو ذاك العضو المبتور، وكأن الشاعر أُنتقص عُضو من أعضاء جسده، فأصبح مُعاقاً، وهذه الصورة المؤثرة حُذفت فيها أداة النداء، للمنادى (ربَّ).

هذا الحذف غرضه البلاغي: التعظيم والتفخيم لله جلّ في علاه.

وفي سياق آخر حذف فيه أداة النداء قال:

دُرَّةً يُزْهَى بِرَوْنَقِهاَ مُنْتَقٍ لِلدرّ مُنْتَقِدُ[2]

المنادى (درةً) حذفت أداته (يا)، الغرض منه صيانة المنادى عن اللسان وتطهيه لأنه معَظَّمٌ بالنسبة إلى المنادي، فأراد إظهار مكانته المرموق في نفسه للمتلقي، فحذَف الأداة واستخدم لفظ (درة) ومعناه يدل على أنه قيّم وثمين.

ومعظم الشواهد المتبقية على مدار المدونة التي حُذفت فيها أداة النداء، كان المنادى فيها هو عبد الغني وقد يرجع السبب في ذلك إلى أن الأب يعتبره أقرب مخلوق إليه، فلم يجد داعٍ من ذكر الأداة، هذه الأخيرة التي قد تخلق بعداً بين المنادى فعمد إلى حذفها بهدف التقريب وكسر الحواجز التي قد تحول بينهما.

---

[1] الحصري، الديوان، ص444.

[2] نفسه، ص351.

2- حذف حرف من كلمة:

حذف الحصري حرفا من بعض الكلمات في المدونة، وكان دافعه إلى ذلك هو مراعاة اِستقامة الإيقاع العروضي في البيت، ومن مثل قوله:

حَلىَ أبويْه سِنىً فيٍ سناءٍ فَكاَنَ ابن بدرِ الدُّجىَ منْ الدُّجىَ منْ ذُكاَ[1]

وقوله من نفس القصيدة:

فما أستجير بغير العِداَ ولا أستريح لغير البُكاَ[2]

وقوله:

أبعدكَ والدمعُ الذي عزَّ هيّنٌ دمُ العين يرْقاَ أوْ لظىَ القلبِ ينطفيٍ

عققتُك إن لم أبك بالدّم كلّهِ وإن لم أمتْ بين البُكا والتأسُّف[3]

اِضطر الحصري إلى الحذف القصري لحروف بعض الألفاظ الواردة في الأبيات أعلاه، ليحقق التوازن الصوتي بين شطري كل بيت، ففي البيت الأول حذف (الهمزة) كمن آخر لفظ (ذكاء)، فأصبحت (ذكا)، لكي يحترم الروي (الكاف) من هذه القصيدة، وليحقق القافية التي تتوافق مع قوافيها، ويلتزم بإيقاع المتقارب فقصر الممدود وحقق التوازن الصوتي في هذا البيت، ونفس الشيء وقع للفظ (البكا) في البيت الثاني، فالبنية الصرفية الأصلية له هي (البكا) في البيت الثاني، فالبنية الصرفية الأصلية له هي (البكا) ممدود تحول إلى لفظ مقصور بحذف الهمزة عن آخره، ليتوافق مع الروي والقافية والوزن في البيت.

وفي الشاهد الثالث حذف الشاعر همزة (يرقأ) ليصبح (يرقا) ليحقق إيقاع الطويل، كما حُذفت همزة الفعل (ينطفئ) في البيت الذي يليه، لكي يتقيد بقافية (الفاء).

---

[1] الحصري، الديوان، ص383.

[2] نفسه، ص383.

[3] نفسه، ص419.

وحذف أواخر الألفاظ من الحروف، شائع في المدونة أغلبه تحكمه ضرورة المحافظة على الوزن، أو الإتيان بقافية متلائمة النسق مع سياق البيت، والصدر ولو ثبتت تلك الحروف في أواخر الكلمات، لما اِستقام الوزن ولا القافية، ولا صحّ اِعتبار ذلك البيت جزءاً من تلك القصيدة التي ينتمي إليها.

ثانياً- حذف المبتدأ:

يرى جمهور النحويين أن الأصل يُذكر طرفا الإسناد في الجملة الاسمية، وهما المبتدأ والخبر لكن قد توجد قرينة لفظية أو حالية تغني عن النطق بأحدهما أو بهما معاً، ومن ثم يجوز حذف ما دلّت عليه القرينة وأشارت إليه، وذلك لأن الألفاظ تجيء للدلالة على المعنى، فإذا فُهم المعنى بدون اللفظ جاز أن لا تأتي به، ويكون مُراداً حكما وتقديراً، [1] والمبتدأ ركن أساسي من أركان الجملة الاسمية، لا يستقيم معنى دون وجوده، سواء أكان هذا الوجود في بناء الجملة السطحي، أم في بنائها العميق، [2] ولذا يعوّل على ذهن المتلقي لاكتشافه، إذا يوجد في ظاهر الكلام، ويكون عدم وجوده لأسباب تختلف باختلاف سياقات الكلام.

ومن الأمثلة على حذف المسند إليه (المبتدأ) قول الشاعر:

نَثْرُ دموعٍ، ونظْمُ شِعْرٍ ملْآنَ من جوهر المعانيِ[3]

حذف المبتدأ الذي خبره (نثر دموع) وتقديره (عادتي) غرضه البلاغي ضيق المقام عن إطالة الكلام للتوجع، فالشاعر مكلوم يردي الإفصاح عن شجوه، فحذف المبتدأ وأثبت خبره.

وهدف إلى نفس الغرض البلاغي في قوله:

---

[1] ينظر: علي أبو المكارم، الجملة الاسمية، ص58.

[2] ينظر: زكية خليفة مسعود، شعر الهذليين –دراسة أسلوبية نقدية في الإيقاع والتركيب والصورة، دار الفضيل للنشر والتوزيع، ليبيا، ط1، 2010، ص162.

[3] الحصري، الديوان، ص470.

نَزْفُ دمٍ وانتِهاكُ سُقمٍ وبُعْدُ أمَّ وقُرْبُ شَانِ[1]

والمبتدأ المحذوف تقديره (عادتي) أو (دأبي) للخبر المثبت (نزف دم).

وفي شاهد آخر قال:

نَامي الهُدَى، واضحُ المحيّا صَدْقُ الحِجاَ صادِقُ اللِّسانِ[2]

حذف المبتدأ الذي تقديره (أنا) وأثبت الخبر (نامي الهدى)، لكي يعدد مزايا عبد الغني، ويمتدح صفاته والغرض البلاغي من هذا الحذف هو إنشاء المدح وفي مناسبة قول أخرى حذف المبتدأ الذي تقديره (هو)، وأثبت خبره (ضعيف جسم)، فقال:

ضَعِيفُ جِسْمٍ، قَوِيٌّ عَزْمٍ تَغْنُو الصَّعَابُ التي يَرُوضُ[3]

وهذا الحذف غرضه البلاغي إنشاء المدح، مدح عبد الغني فخبر (ضعيف جسم (يبدو للوهلة الأولى من أوجه الذم، لكن عندما تُتِمُّ قراءة البيت يتوضح بأنه مديح، فعلى الرغم من أنه ضعيف الجسم، إلاّ أنه قوي عزم، يُرَوَّض الصعاب التي تصبح هينة لأنه يذللها ويسهلها بعزمه ورباطة جأشه.

وفي سعيه –الحصري– لتحقيق غرض المدح لعبد الغني يقول أيضا:

يَقِظٌ عدَّتِ العُقُلُ ذُكاَءً قَبَساً من ذَكائَهِ مَشُوباَ[4]

فحذف المبتدأ المقدر بـ (هو)، وأثبت خبره (يقظ)، لكي يمتدح طفله باليقظة والفطنة والذكاء.

ولتحقيق نفس الغرض البلاغي (المدح) قال في مناسبات القول التالية:

غُصْنُ الصَّبَا المخروطُ من مسجدٍ سبحان من أحكمه خَرْطاَ[5]

---

[1] الحصري، الديوان، ص470.

[2] نفسه، نفس الصفحة.

[3] نفسه، ص472.

[4] نفسه، ص329.

[5] نفسه، ص372.

وقوله:

حريصٌ على الذّكْرِ مضغٍ له إذا نام أترابهُ استيقَظاَ[1]

وقوله:

يافعٌ زكيٌّ ذكيٌّ عقلُه مَعقلٌ وسماهُ نُسْكُ[2]

وقوله:

شهابٌ لظُلُماتِ الملمَّاتِ ثاقِبٌ وشبلٌ لآثارِ الضَّراغِم مقتفٍي[3]

وقوله أيضا:

ريّانُ من ماَءِ الشَّبيبَةِ نائِرٌ لبِسَ الجمالَ فَخُرِّقَ الملبوسُ[4]

هذه الشواهد اِتفقت على: مبتدأ محذوف واحد تقديره هو، وتعددت أخبارها التي تحدثنا عن مكانة عبد الغني وخلاله الطيبة فكان الخبر في الشاهد الأول (غصن الصبا)وخبران في الثاني (حريص، ومضغٍ)، وفي الثالث خبر أول (يافع)، وخبر ثان (نافع)، وخبر ثالث (زكي)، وخبر رابع (ذكي).

وفي الشاهد الرابع خبر في الشطر الأول (شهاب) وآخر في الشطر الثاني (شبل)، وفي هذا الشاهد الأخير خبر واحد (ريّان).

وفي مقابل المدح يظهر ضيق المقام عن إطالة الكلام للتوجع غرضا بلاغيا أفاده حذف المبتدأ وقع ذلك في عدة مناسبات قول، نورد منها شاهدين هما قوله:

ذَبيحٌ طُلَّ منه دَمٌ ولمْ يُقْطَعْ له وَدَجُ[5]

---

[1] الحصري، الديوان ، ص377.

[2] نفسه، ص381.

[3] نفسه، ص420.

[4] نفسه، ص430.

[5] نفسه، ص341.

وقوله:

مُغْتَوٍ بالدّمعِ مُغْتَرِبٌ مالَهُ مالٌ ولا ولَدُ[1]

في البيت الأول حُذف المبتدأ الذي تقديره (هو) الذي يعود على عبد الغني، وأثبت الخبر (ذبيح)، فإظهار توَجع ابنه بسبب النزيف الذي أصابه، جرّاء الرعاف الذي أودى به.

وفي البيت الثاني كان المبتدأ المحذوف الذي تقديره (هو) العائد على الشاعر الذي عبّر عن ضمير المتكلم (أنا) بضمير الغائب المحذوف (هو) وهو اِلتفات أثبت خبره (مغتو، ومغترب)، ليخبرنا عن حاله بعد فقد فلذة كبده عبد الغني من توجع وحزن شديدين.

والأمر الملاحظ على أغلب صور الحصري التي قام فيها بحذف المبتدأ وإثبات الخبر، هو دورانها حول غرضين بلاغيين اثنين للحذف هما: أ- ضيق المقام في إطالة الكلام للتوجع.

- المدح:

حيث تناوب حضور الغرض البلاغي الأول بين كلٍّ من (الشاعر المثكول)، و(الطفل السقيم) الواقعين مبتدأ محذوفا تقديره (هو)، وارتبط الغرض البلاغي الثاني –المدح- بعبد الغني قبل العلة، وبعد الوفاة (في الجنة) مبتدأ محذوفا كذلك تقديره (هو).

أما الأغراض البلاغية الأخرى، فوقعت في مناسبات قليلة جدا، بل نادرة في هذا النوع من الحذف المنتشر بكثرة في المدونة.

وفي نهاية هذا الفصل تجلت عناية الحصري بنمطين من أنماط العدول التركيبي، أولا هما: التقديم والتأخير الذي ساد فيه تقديم الخبر على المبتدأ، والمفعول على الفاعل وتعدى تقدمه حتى على الفعل في كثير من الأحيان، كما تقدم شبه الجملة (جار ومجرور والظرف بنوعيه) على الجملة الاسمية في كثير من أبيات المدونة، في حين سيطر وجهان من وجوه

[1] الحصري، الديوان، ص350.

الحذف عليها" حذف الحرف (أداة النداء، وأحد حروف الكلمات)، غرضهما البلاغي تعظيم المنادى وتقريبه والضرورة العروضية وحذف المبتدأ في الجملة الاسمية غرضه البلاغي المهيمن: المدح وضيق المقام في إطالة الكلام للتوجع.

خـــاتمة

توصل البحث إلى النتائج التالية، بعد تقصيه لبعض الظواهر الأسلوبية التي تكررت بشكل مكثف في مدونة الرثاء الخاصة بأبي الحسن الضرير الحصري القيرواني:

– أسفر تقصي معاني الإيقاع في توطئة الباب الأول، إلى أنه يعتبر بمثابة روح القصيدة العربية، التي لا يمكن التخلي عنه، أو إسقاطه من حسابات الشاعر في قصائده، لأنه يمنح مساحات مهمة في النص، عن طريق تشعباته المتعددة، ذات الجماليات المتنوعة التي تطبع النص بطابع التميز، وتحقق ذاك يتم بورود نمطي الإيقاع الخارجي والداخلي.

– التعدد الحاصل في مفاهيم الإيقاع الخارجي، سببه التصاق مصطلح الوزن بالإيقاع عند الكثير من الدارسين، وبخاصة منهم النقاد القدامى، الذين أهملوا مصطلح الإيقاع وألحقوا مصطلح الوزن بالشعر، غير أن الكثير من الدارسين المحدثين جعلوا الإيقاع يشتمل على عنصرين: الخارجي يتمثل في الوزن والقافية، والثاني تمثل في موسيقى الألفاظ.

– نظم الحصري جميع شعره الرثائي عموديا، مستغلا (14 بحرا) من بحور الشعر العربي، مقصيا بحرين شعريين فقط هما المضارع والمتدارك، فالأول وزن خليلي يتصف بالشهوانية، وهذا ما يتعارض مع الحزن، أما الثاني فقد ألحقه الأخفش ببحور الخليل، وتدارك به عليه، ونسبته في الشعر العربي لا تكاد تذكر، وغيابه عن المدونة لا يعني غيابه عن الشعر الحصري، فنجده وزنا (الخبب)، وهو نوع منه في القصيدة المدحية الحصرية الذائعة الصيت "يا ليل الصب"، والحصري يبدو تقليديا في مسلكه هذا، لأن القدماء نادرا ما نظموا قصائد راكبين هذين الوزنين.

– تصدر البسيط أوزان الحصري الرثائية مخالفا معاصريه، الذين اعتادوا تصدير الطويل وقد يرجع السبب في ذلك إلى أنه يؤثر الجلبة على الهدوء واللطافة، لأن أضل البسيط رجزي ولا يكاد وزن رجزي يخلو من الجلبة مهما صفا، وبلغت نسبة مخلعه ثلاثة أضعاف تامة في المدونة، وقد نظم منه الشعراء على قلة في مختلف العصور، وقد يعود لجوء الحصري إليه لأن موسيقاه بسيطة وفطرية غير متكلفة، تناسب مقام الحزن العفوي النابع من القلب، ولأن

شاعرنا يؤثر الأوزان القصيرة متأثرا بالمولدين، هذه الأوزان ذات الإيقاعية العالية تؤشر إلى شيء من الغنائية والذاتية التي تتناسب مع حالة الحزن العالية المترافقة مع النياحة، التي عاشها في تلك الفترة من حياته.

– تبوأت بحور الرجز والهزج والمجتث ذيل البحور الشعرية في المدونة حسب النفس الشعري، هذا ما يتوافق ونتائج إحصاء إبراهيم أنيس لها في الشعر العربي، فكان الحصري في هذا التوافق كلاسيكيا.

– اعتمد الحصري على الأوزان الطويلة بنسبة ثلاثة أرباع أوزان المدونة، مقارنة بنظيرتها القصيرة، لأن الشعراء حين يعبرون عن حالات الحزن، إنما يعبرون عنها في الأوزان الطويلة، ويعد بهذه النسبة تقليديا كذلك.

– فند الحصري آراء القدماء والمحدثين، الذين يرون بفكرة ضرورة مناسبة الوزن للغرض، مثبتا عدم وجود علاقة تربط الوزن بالغرض، عن طريق استخدامه لأغلب البحور الخليلية (14 بحرا) لنظم مدونة مطولة في غرض واحد هو الرثاء.

– تحوز القافية على ثنائية الأدوار: دور صوتي، ودور دلالي يخدم الموضوع، هذا أن الدوران يعززان وظيفة القافية في النص، بشكل عفوي وليس مصطنعا، لأن منطلقه هو الذات الشاعرة التي تنطلق بالقول الشعري، فور تأثرها بسلطان العواطف، فتنجرف الكلمات منسحبة على لسان الشاعر بأوزانها وقوافيها، دونما تحضير قبلي.

– غلبت القوافي المطلقة على المقيدة في المدونة في نفسها وأطرادها ونسبتها، مستحوذة على ما يقارب **(95 %)** من نسبة قوافي المدونة، وهذا ما يوافق نسبتها في الشعر العربي، تقدمت أنماطها القوافي المجردة من الردف والتأسيس الموصولة بمد، وتقدمت القوافي المجردة من الردف والتأسيس أنماط القوافي المقيدة.

– سيطرت قافية المتواتر على أنماط القوافي المصنفة باعتبار الحركات بنسبة تفوق **66 %** في المدونة، تلتها قافية المتدارك، فالمتراكب، وغاب عنها المترادف والمتكاوس، وقد يرجع

سبب غيابهما إلى اضطرابهما وندرتهما في الشعر العربي، وصعوبة ورودهما في الكلمة العربية.

– حضور كافة حروف الهجاء حسب الترتيب المغربي، أروية لقصائد الحصري الرثائية، بنسب متفاوتة لكنها في عمومها تتوافق مع تصنيفي أنيس والمعري لحروف الروي وشيوعها أروية في الشعر العربي، مع بعض الاختلافات الطفيفة التي لم تحدث فروقا جوهرية في التقسيم، فكان تقليديا كذلك.

– هيمنت الأصوات الاحتكاكية في أروية المدونة على نظيرتها الانفجارية، على الرغم من أن ملمح الانفجار أسهل نطقا من الاحتكاك، وقد يعود جنوح الشاعر إلى هذا الاختيار إلى طبيعة شخصيته العنيدة التي تأبى ركوب السهل، ولا ترضى بغير الوعر المستعصي ذلك ما يتوافق مع عقلية التحدي عند العميان.

– طغت سمة الهمس على الجهر في أصوات الأروية بنسبة تقدر بالضعف، والهمس يناسب حالة الأنين والانتحاب والبكاء المستمر، الذي أرهق صاحبه، وأتى على قواه الجسدية والصوتية، فأوهنهما فخالف ما هو متعارف عليه في الشعر العربي من تقديم للمجهور على المهموس في الأروية، بمعنى أن أصوات الحصري غلب عليها عدم الوضوح السمعي، وهذا انزياح عما هو مألوف في اللغة العربية التي تنشد الوضوح.

– تصدرت الفتحة صوائت الحصري القصيرة المتعلقة بأروية المرثيات، سالكا مسلك العرب في تغليبهم لمجرى الفتحة على باقي الحركات، تلتها الكسرة بنسبة متقاربة من سابقتها، وقد يرجع ذلك إلى حالة الانكسار التي عاشها الشاعر بعد وفاة أحبائه، وتذيلت الضمة الترتيب، لأنها أثقل الحركات نطقا تحتاج إلى مجهود في النطق بها.

– الأصوات التي وقع الروي فيها مقيدا هي القاف الدال على حالة الاختناق التي كان يشعر بها الشاعر، والثاء التي تناسبت مع معاني ألفاظ القافية الدالة على الأنوثة، الطاء على الرغم من قلة استخدامه في القوافي المقيدة، غير أنه صوت قوي وواضح السمع بسبب

احتكاكه وجهره، وقوة تأثيره في الألفاظ التي تنتهي به، الفاء والغين، بدا الثاني أقوى من الأول لأنه احتكاكي مجهور، والثاني احتكاكي مهموس يتميز بالضعف والوهن.

– تقصي مصطلح الإيقاع الداخلي أكد أنه لا يخضع لسيطرة قاعدة أو قانون، لأن مكوناته اختيارية، يعمد إليها الشاعر وفق ما تمليه عليه التجربة الشعورية، ووفقا للحاجة الفنية التي تستدعيها اللحظة الشعرية للتعبير التي تفرز في النهاية إيقاعا فنيا يتفرد به شاعر عن غيره، هذا الذي كلما زادت انفعالاته، وثارت عاطفته، تسارعت إيقاعاته الداخلية (في النص).

– استأثرت جل مقطوعات ونتف الحصري على الجناس بنوعيه: التام والناقص، مع عدم خلو القصائد منه، لأن الشاعر أسرف في استخدامه إسرافا كبيرا على مدار المدونة، وعنايته بالناقص منه كانت أقل من عنايته بالتام، لأنه يؤثر الإيقاع المتكرر الواحد على الإيقاع المتباين الذي يخلقه الجناس الناقص، مواكبة لحالته المستغرقة في الحزن، أما صفة الإسراف في الجناس فقد تعلل بعماه فأمثاله من العميان يستعيضون عن فقدان البصر بالغلو في إظهار البراعة اللغوية، والمقدرة على منافسة المبصرين.

– انتشر في المدونة التكرار بأنواعه: تكرار الحروف، والألفاظ والعبارات، وتجلى ذلك في الاعتماد على المحسن البديعي رد الأعجاز على الصدور، وتكرار الحروف، لم يتم فقط على مستوى الأروية، بل تكررت بعض الحروف بكثافة داخل الأبيات والقصائد لأن الحصري أدرك جماليتها وأهميتها في خلق إيقاع النص، وقد يكون مرد ذلك إلى تمرسه في علم القراءات، كما ضغط على الحالة اللغوية الواحدة في التكرار الاستهلالي، ليؤكدها عدة مرات بصيغ متشابهة أو مختلفة، من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين إيقاعي ودلالي، كما كرر ألفاظا بعينها، لأنه اعتبرها الكلمة المفتاح التي يمكن أن تشكل مدخلا إلى عالمه.

– اختار الشاعر أن يتقيد في جزء كبير من شعره الرثائي بقيود كثيرة عرفت في البلاغة بلزوم ما لا يلزم متأسيا بالمعري في اللزوميات ليظهر التفوق في علوم العربية، وسعة المعرفة، وموهبة النظم مصطبرا متجلدا في مجابهة صعوبات الحياة، اصطباره في تحدي صعوبة قيود هذا المحسن.

– توافق تعريف الصورة في المعاجم القديمة على أنها ذات دلالة المخلوق (من عند الله)، والتمثال (من صناعة الإنسان)، وهي ذات معنى ديني، وتوافق تعريفها في القواميس الحديثة مع المفهوم الحداثي الرامي إلى الإبداع واقترنت عند اليونانيين بالفلسفة، وعند النقاد والبلاغيين العرب القدامى، ورغم الاختلاف بعلم البيان، أما المحدثون فتعددت مفاهيمهم لها، بحسب من تأثروا به في الأدب الغربي الحديث، هؤلاء الذين تعددت تعاريفهم بحسب إيديولوجياتهم، واتجاهاتهم ومذاهبهم، والنتيجة هي ضبط مفهوم هذا المصطلح ضبطا دقيق ونهائيا لتعدد دلالاته.

– ارتبطت الصورة عند الحصري بالحس والبلاغة، فظهرت الأولى بجميع أنماطها: بصرية سيطر عليها الضوء ثم اللون، ارتبطت أغلبها بالظاهر الطبيعية التي تنتج الضوء، أما الألوان فاستخدمها بوجهيها الإيجابي والسلبي، واحتفى بالأبيض أكثر من باقي الألوان وكأنه يمثل له دلالة خاصة، على الرغم من إضراره.

وسماعية كثيرة جدا وذوقية غلب فيها الطابع الحسي على الذهني، وشمية ارتبطت بالذكريات، لأنها تخص موتاه، ولمسية اختلط فيها الحسي بالمعنوي، والانزياح الواقع في الصورة الحسية هو اعتماد الشاعر على الصورة البصرية أكثر من السماعية وهو أعمى، لكنه ليس كذلك الانزياح إذا ما نظرنا إلى غيره من الشعراء العميان، فجلهم نحوا منحاه وسايروا المبصرين في تغليب الصورة البصرية على باقي الصور.

– الصورة البلاغية ركز فيها الشاعر على التشبيه والاستعارة، فغلب الأولى على الثانية، فكان تقليديا في اختياره، ينشد الوضوح والجلاء، منكرا الغموض والضبابية، متوافقا مع آراء

النقاد والبلاغيين في عصره، والصورة الاستعارية غلب عليها طابع الاضطراب الحاصل بين الفعل والفاعل من جهة، والفعل والمفعول به من جهة أخرى، هذا في المركب الفعلي، أما في المركب الاسمي فحصل توتر بين المبتدأ والخبر من جانب وبين المضاف والمضاف إليه من جانب ثان، وكان المركب الوصفي هو الأقل حضورا من بين المركبات، كما تجاوزت الاستعارة التشخيصية الاستعارة التجسيدية من حيث الكثافة في المدونة.

– نتج عن بحث مصطلح الانزياح في توطئة المستوى التركيبي عن أنه الأنسب كمصطلح يدل على الانحراف والعدول، في ظل التعدد الكبير في المصطلح وعدم التوافق على مصطلح واحد، بسبب تعدده حتى عند مستخدميه في اللغات الأصلية (الغربية)، وأن الانزياح التركيبي فرع مهم من فروعه، وهو ينقسم إلى انزياحيين واحد نحوي والثاني بلاغي، وهذا الأخير هو الذي تعنى به الدراسة الأسلوبية.

– التقديم والتأخير في مدونة الحصري الرثائية، سلك ثلاثة مسالك، الأول قدم فيه الخبر على المبتدأ لأغراض بلاغية أهمها التخصيص والإبهار والتشويق، وتقديم ما هو محل اهتمام والتعجيل بالمسرة، وكذا التعجيل بالمساءة والضرورة عروضية.

والثاني قدم فيه المفعول به على الفاعل، وقد يتعداه إلى الفعل، لتحقيق أغراض بلاغية المراد بها: تعظيم المفعول به، التعجيل بالمساءة، إظهار مكانة المفعول به، التخصيص، التبرك ولضرورة عروضية.

الثالث: قدم فيه شبه الجملة في الجملة الفعلية تحقيق للأغراض البلاغية: القصر، التخصيص، تقديم ما هو موضع اهتمام، تشويق السامع، التعجيل بالمساءة، السبق، كان مسلكه فيها الوضوح والجلاء، وليس الغموض والغني.

– أما الحذف فقد اعتمده الحصري كثيرا لكنه كثف من حذف المبتدأ لتحقيق غرضين بلاغيين، الأول ضيق المقام في إطالة الكلام للتوجع: تناوب هذا الغرض على موضوعين:

وصف حال الأب المثكول، وحال الطفل السقيم، الثاني هو غرض المدح، مدح عبد الغني قبل المرض، ومدحه وهو في الجنة.

كما حذف الحصري الحروف كثيرا، أولها حذف أداة النداء لتحقيق الغرض البلاغي: تعظيم المنادى وتقريبه، وحذف حروفا من الألفاظ وبخاصة الحروف الأخيرة منها الألفاظ، لتحقيق ضرورة عروضية.

• • • تم بحمد الله • • •

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

أولا: المصادر

1- الأخفش، القوافي، تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، دمشق، سوريا، ط 1، سنة 1974.

2- إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا، دار بيروت، ودار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، سنة 1957.

3- الإربيلي أمين الدين، كتاب القوافي، تحقيق محمد المصري، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، سنة 2009.

4- الأرموي، الرسالة الشرفية في النسب التأليفية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ببغداد، العراق، د.ط، سنة 1982.

5- الأصبحي العنابي، الوافي بمعرفة القوافي، تحقيق نجاة نولي، مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط 1، سنة 1997.

6- الأصبهاني عماد الدين الكاتب، خريدة القصر وجريدة العصر، تحقيق أذرناش أذرنوش، نقحه وزاد عليه محمد العروسي المطوي والجيلاني بن الحاج يحي ومحمد المرزوقي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط 2، سنة 1971.

7- البغدادي عبد القادر:

- إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون، صححه رفعت بيلك الكلسي، دار إحياء التراث، لبنان، د.ط، سنة 1977.

- هدية العارفين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د.ط، سنة 1951.

8- ابن الأبار القضاعي، التكملة لكتاب الصلة، مكتبة الخاجي، مصر، ومكتبة المثنى ببغداد، العراق، د.ط، سنة 1955.

9- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

10- ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق سالم مصطفى البدري، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، سنة 1998.

11- ابن بشكوال، الصلة، تحقيق شريف أبو العلا العدوي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 2008.

12- ابن الجزري، غاية النهاية في طبقات القراء، تحقيق برجستراس، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، سنة 2006.

13- ابن جعفر قدامة، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجزيرة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 2006.

14- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 1952.

15- ابن حمديس الصقلي، الديوان، تحقيق إحسان عباس، دار بيروت للنشر والتوزيع، لبنان، د.ط، سنة 1960.

16- ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبد الله عنا، الشركة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 1974.

17- ابن خلدون عبد الرحمان، العبر وديوان المبتدأ أو الخبر في أيام العرب والعجم والبربر، مطبعة بولاق، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

18- ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، نشر دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

19- ابن دحية، المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق إبراهيم الأبياري وآخران، مطبعة دار الكتب المصرية، مصر، د.ط، سنة 1997.

20- ابن رشيق القيرواني:

- أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تحقيق محمد العروسي المطوي وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر، تونس والمؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، د.ط، سنة 1986.

- الديوان، شرح صلاح الدين الهواري وهدى عودة، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت.

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 2001.

21- ابن زيلة، الكافي في الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، مصر، د.ط، سنة 1964.

22- ابن السراج:

- جواهر الآداب وذخائر الشعراء والكتاب، تحقيق محمد حسن قزقان، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، سنة 2008.

- الحلل السندسية في الأخبار التونسية، تحقيق شكيب أرسلان، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، سنة 2002.

23- ابن سينا، كتاب الشفاء، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار ثقافة، لبنان، د.ت.

24- ابن شرف القيرواني، الديوان، تحقيق حسن ذكرى حسن، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، مصر، د.ط، سنة 1983.

25- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الجابري وزغلول سلام، القاهرة، مصر، د.ط، سنة 1956.

26- ابن عبد ربه الأندسلي، العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

27- ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق ج.س كولان وأ.ليفي برفنصال، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 3، سنة 1983.

28- ابن عسكر وأبو بكر بن خميس، أعلام مالقة، تحقيق عبد الله بن المرابط الترغي، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ودار الأمان لبنان، ط 1، سنة 1999.

29- ابن العماد، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق عبد القادر الأرناؤوط، ومحمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق، سوريا، سنة 1989.

30- ابن فارس أحمد، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق مصطفى الشويمي، (دون دار نشر)، بيروت، لبنان، د.ط، سنة 1967.

31- ابن قنفذ القسنطيني:

- شرف الطالب في أسنى المطالب، تحقيق محمد حجي ضمن أعلام المغرب، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط 1، سنة 1996.

- كتاب الوفيات، تحقيق عادل نويهض، دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط 4، سنة 1983.

32- ابن المجذوب عبد الكبير الفارسي، تذكرة المحسنين بوفيات الأعيان وحوادث السنين، تحقيق محمد حجي ضمن موسوعة أعلام المغرب، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط 1، سنة 1996.

33- ابن المعتز عبد الله، كتاب البديع، نشره إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط 3، سنة 1982.

34- ابن الناظم بدر الدين بن مالك، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

35- التبريزي الخطيب، الوافي في العروض القوافي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 2، سنة 2002.

36- التفتزاني سعد الدين، المطول، مطبعة أحمد كامل، القاهرة، مصر، سنة 1330هـ.

37-التنوخي، كتاب القوافي، تحقيق عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 2، سنة 1978.

38- التوحيدي أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

39- الجاحظ أبو عثمان:

- البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مصر، ط 2، سنة 1960.

- الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط، سنة 1996.

- رسائل الجاحظ (رسالة القيان)، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مصر، ط 2، سنة 1960.

40- الجرجاني عبد العزيز القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أحمد عارف الزين، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط 1، سنة 1992.

41- الجرجاني عبد القاهر:

- أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، دار المديني، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 1992.

- دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، منشورات مكتبة محمد علي صبيح، مصر، ط 2، سنة 1960.

42- الحسن الكاتب، كمال آداب الغناء، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المثرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، سنة 1975.

43- الحصري أبو الحسن، الديوان، تحقيق محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، د.ط، سنة 2008.

44-الحموي ياقوت:

- إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 1993.

- معجم البلدان، دار صادر، بيروت، بنان، د.ط، سنة 1979.

45- الحميدي، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تحقيق بشار عواد معروف ومحمد بشار عواد، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط 1، سنة 2008.

46- خليفة الحاج، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، صححه محمد شرف الدين ورفعت بيلك الكلسي، دار إحياء التراث العربي، لبنان، د.ط، سنة 1977.

47- الدباغ، معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان، تحقيق محمد ماضور، المكتبة العتيقة بتونس، ومكتبة الخانجي بمصر، د.ط، سنة 1978.

48- الذهبي:

- سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 11، سنة 1996.

- طبقات القراء، تحقيق أحمد خان، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية السعودية، ط 1، سنة 1997.

- العبر في خبر من عبر، تحقيق محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، مصر، ط 1، سنة 1985.

49- الرماني، النكت في إعجاز القرآن(ضمن ثلاث رسائل)، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الأميرية، د.ت.

50- الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 15، سنة 2002.

51- الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، مصر، ط 2، سنة 1953.

52- السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المملكة المغربية، د.ط، د.ت.

53- السكاكي، مفتاح العلوم، المكتبة العلمية الجديدة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

54- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 1، د.ت.

55- السيوطي جلال الدين:

- الإتقان في علوم القرآن، تحقيق مصطفى البغا، دار ابن كثير، دمشق، سوريا، د.ط، سنة 1987.

- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق محمد عبد الرحيم، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 2005.

- شرح عقود الجمان في علمي المعاني والبيان، تحقيق محمد عثمان، المكتبة الأزهرية للتراث، والجزيرة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 2011.

56- الصفدي:

-نكث الهميان في نكت العميان، تحقيق زكي مبارك، دار المدنية، مصر، د.ط، سنة 1911.

- الوافي بالوفيات، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 2000.

57- الضبي، بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، القاهرة، ودار الكتاب اللبناين، بيروت، ط 1، سنة 1989.

58- الطوفي نجم الدين سليمان بن عبد القوي، الشعار على مختار نفذ الأشعار، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، من إصدارات جامعة الملك سعود الرياض، المملكة العربية السعودية، ط 1، سنة 2011.

59- العسكري أبو هلال، الصناعتين، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار عيسى البابي الحلبي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

60- العصامي جمال الدين، الكافي الوافي بعلم القوافي، تحقيق عدنان عمر الخطيب، دار التقوى للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، سنة 2009.

61- العلوى، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العليمية، بيروت، لبنان، د.ط، سنة 1982.

62- الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، سنة 1967.

63- القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، سنة 1966.

64- **القزويني**، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق عبد المنعم خفاجي، بيروت، لبنان، ط 4، سنة 1975.

65- مخلوف محمد بن محمد، شجرة النور الزكية في طبقات المالكية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

66-المراكشي عبد الواحد، المعجب في تلخيص أخبار المغرب شرحه صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، لبنان، ط 1، سنة 2006.

67-المعري أبو العلاء، شرح اللزوميات، تحقيق سيدة حامد وآخرون، الهيئة المثرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، سنة 1982.

المخطوطات:

- القصيدة الرائية في القراءات، مخطوط المكتبة الوطنية، بتونس، رقم 19138.

ثانيا: المراجع باللغة العربية

1- **إبتسام أحمد سليمان**، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، دمشق، سوريا، ط 1، سنة 1997.

2- إبراهيم أنيس:

- الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة المصرية ومطبعتها، مصر، د.ط، د.ت.

- اللهجات العربية، القاهرة، مصر، (دون دار نشر)، د.ط، سنة 1980.

- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 1988.

3- إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان، مصر، ط 1، سنة 2009.

4- أبو السعود سلامة أبو السعود، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، د.ط، سنة 2010.

5- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 2، سنة 1959.

6- أحمد حيزم، فن الشعر ورهان اللغة، بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط 2، سنة 2012.

7- أحمد درويش، دراسة الأسلوبية بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، سنة 1998.

8- **أحمد سعد محمد،** الأصول البلاغية في كتاب سيبويه وأثرها في البحث البلاغي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 1999.

9- أحمد الشايب:

- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية للطبع والنشر، القاهرة، مصر، ط 6، سنة 1966.

- أصول النقد الأدبي، منشورات مكتبة النهضة، مصر، د.ط، سنة 1964.

10- أحمد الصغير المراغي، الخطاب الشعري في السبعينيات دراسة فنية ودلالية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط 2، سنة 2011.

11- أحمد الطويلي، أبو الحسن الحصري القيرواني، مطبعة وفاء تونس، د.ط، سنة 1999.

12- أحمد بعد التواب الفيومي، علم الأصوات اللغوية (ظواهر علم الأصوات في القرآن الكريم)، المكتبة الأزهرية للتراث ودار الجزيرة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 2009.

13- أحمد عبد السيد الصاوي، فن الاستعارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 1979.

14- أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي (قراءة في التراث النقدي عند العرب)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، سنة 2009.

15- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، مج لبنان، ط 1، سنة 2005.

16- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، سنة 1976.

17- أحمد يزن، النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، المملكة المغربية، د.ت، سنة 1985.

18- أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، دار الحوار، سوريا، ط 1، سنة 2011.

19- إيليا حاوي، الكلاسيكية في الشعر الرغبي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 2، سنة 1983.

20- إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لسعره، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، سنة 2008.

21- بسيوني عبد الفتاح فيود:

- علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط 3، سنة 2010.

- علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 3، سنة 2010.

22- بشرى موسى صالح، الصورة في النقد الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المملكة المغربية، ط 1، سنة 1994.

23- بن عيسى باطاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط 1، سنة 2008.

24- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، سنة 1979.

25- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، منشورات دار الثقافة، مصر، د.ط، سنة 1974.

26- جاسم محمد الصميدعي، شعر الخوارج دراسة أسلوبية، دار دجلة، عمان، الأردن، ط 1، سنة 2010.

27- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ط 2، سنة 2008.

28- جهاد رضا، التصوير الفني في شعر العميان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، سنة 2011 .

29- حسن حسين عبد الوهاب:

- خلاصة تاريخ تونس، تحقيق حمادي الساحلي، دار الجنوب للنشر، تونس، ط 1، سنة 2001.

- ورقات عن الحضارة العربية بإفريقية التونسية، مكتبة المنار، تونس، د.ط، سنة 1964.

30- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، سنة 1998.

31- حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين، (دراسة نظرية وتطبيقية)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 2005.

32-حسين جمعة:

- الرثاء بين الجاهلية والإسلام، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د.ط، سنة 2017.

- الرثاء في الجاهلية والإسلام، دار معد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، سنة 1991.

33- حسين الواد، مدخل إلى شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر، تونس، سنة 1991.

34- دلال هاشم الكنائي، الصورة الشعرية في الغزل العذري، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، سنة 2011.

35- رابح ملوك، ريشة الشاعر، بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط، دار ميم للنشر، الجزائر، ط 1، سنة 2008.

36- ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، مركز النشر الجامعي، تونس، ط 1، سنة 2006.

37- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت.

38- رشيد الذوادي، أبو الحسن الحصري، من سلسلة عظماء بلادي، دار النجاح للطباعة والنشر، تونس، د.ط، سنة 1977.

39- رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 1998.

40- روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 1971.

41- ريتا عوض، بنية الشعر الجاهلي (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 1994.

42- زكية خليفة مسعود، شعر الهذليين دراسة أسلوبية نقدية في الإيقاع والتركيب والصورة، دار الفضيل للنشر والتوزيع، ليبيا، ط 1، سنة 2010.

43- زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، مؤسسة كلمات عربية للترجمة والنشر، مصر، ط 2، سنة 2012.

44- سامي شهاب الجبوري، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، سنة 2012.

45- سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 2، سنة 2010.

46- سلوى النجار، جماليات العلاقات النحوية في النص الفني، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط 1، سنة 2010.

47- سمير عوض الله رفاعي، أسلوبية التركيب في شعر الشريف المرتضى، مكتبة الآداب، مصر، ط 1، سنة 2010.

48- سيد البحراوي:

- الإيقاع في شعر السياب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سنة 2011.

- العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، سنة 1993.

49- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار المعارف، مصر، ط 2، سنة 1949.

50- شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط، سنة 1986.

51- شكوى محمد عياد:

- اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربي)، دار التنوير للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 2013.

- موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، مصر، ط 1، سنة 1968.

52- شوقي ضيف:

- تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 24، سنة 2003.

- فنون الأدب العربي (الفن الغنائي الرثاء)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 3، سنة 1979.

53- صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، سنة 2000.

54- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 1986.

55- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، دار المعارف، مصر، ط 5، سنة 1961.

56- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، الجزائر، د.ط، سنة 1988.

57- عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط 1، سنة 1987.

58- عبد التواب مرسي حسين الأكرت، الأصوات العربية وصف وتحليل، المكتبة الأزهرية للتراث، ودار الجزيرة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، سنة 2013.

59- عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، د.ط، سنة 1980.

60-عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 1980.

61- عبد الحميد السيد عبد الحميد، الطريق المعبد إلى علمي الخليل بن أحمد (العروض والقافية)، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، ط 1، سنة 2000.

62- عبد الحميد يونس، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، مصر، سنة 1958.

63- عبد الكريم الرحيوي، الشعر الجاهلي في ضوء الدرس اللغوي الأسلوبي الحديث قراءة في شعر زهير بن أبي سلمى، دار كنوز المعرفة للنشر، عمان، الأردن، ط 1، سنة 2015.

64- عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، سنة 1994.

65- **عبد السلام المسدي،** الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 2، سنة 1982.

66- عبد العزيز قلقيلة:

- البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 1997.

- النقد الأدبي في المغرب العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، ط 1، سنة 1994.

67- عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط، سنة 1981.

68- عبد العليم بوفاتح، التراكيب النحوية ووظائفها الدلالية، دار التنوير، الجزائر، ط 1، سنة 2013.

69- عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ط، د.ت.

70- عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار الزرقاء، الأردن، ط 1، سنة 1985.

71- عبد الفتاح الفرجاوي، العدول بالجملة عن الأصل وعلاقته باستيعاب النحو للمعنى، دار سحر للنشر، تونس، ط 1، سنة 2007.

72- عبد الفتاح لاشين، الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام، دار المعارف، مصر، د.ط، سنة 1982.

73- عبد القادر حسين، أثر النحاة في البحث البلاغي، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

74- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، الأردن، ط 1، سنة 1980.

75- عبد القادر عبد الجليل:

- الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، سنة 2002.

- علم اللسانيات الحديثة، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، سنة 2002.

76- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار النهضة العربية، لبنان، سنة 1978.

77- عبد اللطيف عيسى، الصورة الفنية في شعر ابن زيدون دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، سنة 2011.

78- عبد الله حمد خضر:

- ديوان عبد القادر الجيلاني، دراسة أسلوبية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.

- السبع المعلقات دراسة أسلوبية، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

79- عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 2، سنة 1970.

80- عبد الله فتح الظاهر، المنهل الصافي في العروض والقوافي، (دون دار نشر ولا بلد)، ط 1، سنة 2000.

81- عبد المجيد عابدين، دراسة تحليلية نقدية لنماذج من الشعر الأندلسي، الدار السودانية للكتب طباعة ونشرا وتوزيعا، الخرطوم، السودان، د.ط، د.ت.

82- عبد المطلب محمود، الإبداع والإتباع في أشعار فتاك العصر الأموي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، سنة 2003.

83- عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 1986.

84- عبده بدوي، دراسات في النص الشعري عصر صدر الإسلام، وبني أمية، منشورات ذات السلاسل، الكويت، د.ط، سنة 1987.

85- عدنان حسين قاسم، التصوير رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، مكتبة الفلاح، الكويت، ط 1، سنة 1988.

86- عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عامة، بغداد، ط 1، سنة 1986.

87- العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأدب للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، سنة 2005.

88- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، منشورات دار العودة، مصر، سنة 1981.

89- عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، سنة 2005.

90- علي أبو المكارم:

- الجملة الاسمية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 2007.

- الجملة الفعلية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 2007.

91- علي عبد رمضان، الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي، دار البصائر، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 2016.

92- علي بوملحم، في الأدب وفنونه، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، سنة 1970.

93- علي دياب، في الأدب العربي الأندلسي والمغربي، منشورات جامعة، دمشق، سوريا، د.ط، سنة 2003.

94- علي شلق:

- السماع في الشعر العربي دار الأندلسي، لبنان، ط 1، سنة 1984.

- الشم في الشعر العربي دار الأندلسي، لبنان، ط 1، سنة 1984.

- اللمس في الشعر العربي دار الأندلسي، لبنان، ط 1، سنة 1984.

95- علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، مصر، د.ط، د.ت.

96- علي الغريب محمد الشناوي، الصورة البصرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب المنصورة، مصر، ط 1، سنة 2003.

97-عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 4، سنة 1997.

98- عواد صالح الحياوي، شعر أبو ذؤيب الهذلي، دراسة أسلوبية، دار رسلان، دمشق، سوريا، ط 1، سنة 2015.

99- فتح الله سليمان، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، الدار الفنية، القاهرة، مصر، د.ط، سنة 1990.

100- فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وشبه الجمل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 3، سنة 1981.

101- فدوى عبد الرحيم قاسم، دراسات أسلوبية في الشعر الأندلسي، ابن حمديس الصقلي أنموذجا، دار دجلة، عمان، الأردن، ط 1، سنة 2017.

102- فهد سالم خليل الراشد، الظاهر النحوية في شعر الفرزدق، دار الجائزة للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر، ط 1، سنة 2011.

103- فوزي علي صويلح، خصائص الأسلوب في شعر محمد مهدي الجواهري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، سنة 2015.

104- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 2، سنة 1981.

105- كمال بشر، عالم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، سنة 2000.

106- كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا وتونس، د.ط، سنة 1978.

107- لمياء القاضي، مرجعية الصورة في شعر الطبيعة في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة، نحو اعتماد المرجعية أساسا نقديا، مكتبية الآداب، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 2012.

108- مأمون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية بين التراث والتجديد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط 1، سنة 2007.

109- مبارك الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط 1، سنة 2007.

110- محمد أمنزوي، نظام الصوائت وأشباهها في العربية الفصحى دراسة صوتية إحصائية، دار وليلي للطباعة والنشر، المغرب، ط 1، سنة 2000.

111- محمد بركات حمدي أبو علي، فصول في البلاغة، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، سنة 1983.

112- محمد بن سعد الشويعر، الحصريان، كتاب صادر عن النادي الأدبي بالرياض، السعودية، ط 1، د.ت.

113- محمد حسن أبو ناجي، الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط 2، سنة 1402 هـ.

114- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 1999.

115- محمد رمضان زامل، رثاء الذات في الشعر الجاهلي أنشودة البجع الأخيرة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط 1، سنة 2017.

116- محمد صابر عبيد:

- جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، سنة 2005.

- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، سنة 2011.

- القصيدة العربية الحديثة حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط 1، سنة 2002.

117- محمد عبد المطلب:

- البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية، مصر، ط 1، سنة 1994.

- البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون والشركة العالمية لونجمان، مصر، ط 1، سنة 1997.

- بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف، ط 1، سنة 1995.

-جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط 1، سنة 1995.

- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 1، سنة 1995.

118- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، سنة 1990.

119- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، القاهرة، مصر، د.ط، سنة 1977.

120- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، سنة 1977.

121- محمد فلاح المطيري، القواعد العروضية، وأحكام القافية العربية، دار غراس للنشر والتوزيع والإعلان، الكويت، ط 1، سنة 2004.

122- محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، سنة 2009.

123- محمد محفوظ، تراجم المؤلفين التونسيين، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 2، سنة 1994.

124- محمد محمد عناني، النقد التحليلي، دار الجيل للطباعة والنشر، مصر، د.ط، سنة 1986.

125- محمد الهادي الطرابلسي:

- تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر مفاتيح، تونس، د.ط، سنة 1992.

- التوقيع والتطويع (عندما يتحول الكلام نشيد كلام)، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، سنة 2006.

- خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط 1، سنة 1981.

126- محي الدين محتسب، الأسلوبيات الأدبية، من لغة النص إلى مغزى الخطاب، رؤية منهجية وتطبيقية في النص الشعري العربي، من إصدار كرسي الدكتور: عبد العزيز المانع لدراسات اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، الرياض، السعودية، سنة 2001.

127- مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، سنة 2015.

128- مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض والقافية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، د.ط، سنة 1982.

129- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 4، سنة 1993.

130- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، مصر، د.ط، سنة 1958.

131- المنجي القلفاط، بنية الصورة في شعر المتنبي دراسة إنشائية، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط 1، سنة 2010.

132- منير سلطان:

- البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، مصر، سنة 1986.

- بلاغة الكلمة والجملة والجمل، منشأة المعارف، مصر، ط 3، سنة 1996.

133- موفق قاسم الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث قراءة في شعر محمد صابر عبيد، دار نينوى للدراسات والتوزيع والنشر، سوريا، سنة 2013.

134- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط 9، سنة 1986.

135- ناصر الدين عبد الله بن عمر البيضاوي، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، دار الجيل، لبنان، د.ط، د.ت.

136- ناظم عودة، جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 2013.

137- نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

138- نصرت عبد الرحمان:

- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، الأردن، سنة 1976.

- في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، الأردن، سنة 1979.

139- النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة، مصر، سنة 1982.

140- نعيم اليافي:

- تطور الصورة الفنية، ف الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، د.ط، سنة 2008.

- مقدمة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، د.ط، سنة 1982.

141- وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، سنة 1982.

142- وليد إبراهيم قصاب:

- البلاغة العربية، علم البديع، دار الفكر، سوريا، سنة 2014.

- البلاغة العربية، علم البيان، دار الفكر، سوريا، سنة 2014.

- البلاغة العربية، علم المعاني، دار الفكر، سوريا، سنة 2014.

143- يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، سنة 1987.

144- يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، سنة 2004.

145- يوسف بكار، بناء القصيدة، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 2، سنة 1983.

ثالثا: المراجع المترجمة

1- أفلاطون، الشاعر في الجمهورية، ضمن كتاب النقد الأدبي الحديث، تبويب مارك شورر وجوزيفين مايلز وجوردن ماكنزي، ترجمة هيفاء هاشم، دمشق، 1966.

2- برتيل مالمبراج، علم الأصوات، تعريب عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

3- تودوروف، الإرث المنهجي للشكلانية، ضمن كتاب في أصول الخطاب النفذي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط 1، سنةن 1987.

4- جان ماري جوتيو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي، دمشق، سوريا، ط 2، سنة 1965.

5- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 1984.

6- دوزي، ملوك الطوائف ونظرات في تاريخ الإسلام، ترجمة كامل الكيلاني، مصر، د.ط، سنة 1938.

7- سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد، بغداد، العراق، ط 1، سنة 1982.

رابعا: المعاجم والقواميس والموسوعات

1- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط 1، سنة 1989.

2- الأزهري أبو منصور محمد بن أحمد بن طلحة، تهذيب اللغة تحقيق عبد الكريم النجار وآخرون، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

3- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 1991.

4- **ابن منظور جمال الدين بن محمد،** لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 2000.

5- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 1979.

6- الجوهري إسماعيل بن حماد، معجم الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تحقيق إميل بديع يعقوب ونبيل الطريفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، سنة 1999.

7- رشيد عبد الرحمان العبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، مطبعة جامعة بغداد، العراق، ط 1، سنة 1986.

8- الزبيدي السيد محمد مرتضي، معجم تاج العروس من جواهر القاموس، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

9- سهيل إدريس وصبحي صالح، قاموس فرنسي عربي، منشورات دار الآداب، ط 35، سنة 2006.

10- عبد العزيز عتيق، موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور والفنون، دار إقرأ للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، سنة 2004.

11- عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، مكتبة المثنى، بيروت، لبنان، ودار إحياء التراث العربي بيروت لبنان، د.ط، د.ت.

12- الفراهيدي الخليل بن أحمد، معجم العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامراني، مطابع الرسالة، الكويت، د.ط، سنة 1980.

13- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

14- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت لبنان، ط 2، سنة 1984.

15- محمد إبراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 2، سنة 2001.

16-ميشال أميل يعقوب، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، د.ت.

17- المنجد الأبجدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2، سنة 1986.

خامسا: الدوريات والمجلات

1- أولريش بيوشل، الأسلوبية اللسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، مجلة نوافذ المملكة العربية السعودية، العدد 13، سبتمبر سنة 2000.

2- الشاذلي بويحي، نقد الكتب، أبو الحسن الحصري القيرواني، المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد الأول، 01-يناير، 1964.

3- عثمان الكعاك، العلاقات الثقافية بين المغرب الشقيق وتونس عبر التاريخ، مجلة المناهل المغربية، مجلة غير دورية، تصدر عن وزارة الشؤون الثقافية المغربية، الرباط، المملكة المغربية، العدد 06، يونيو 1976.

4- مجيد عبد الحميد ناجي، الصورة الشعرية، مجلة الأقلام، منشورات دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، العدد 08- 1984.

5- محمد مليانـي، جمالية الحذف من منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة الكلمة، الصادرة عن منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، بيروت، لبنان، العدد 76، صيف 2012.

6- موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، المجلد الخامس، العدد الأول، سنة 1992.

7- نعيم اليافي، الانزياح والدلالة، مجلة الأسبوع الأدبي، الدورية الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب، سوريا، العدد 8451، يوم 17 فيفري، سنة 1983.

فهرس الموضوعات

فهـــرس المـوضوعـــات:

-**الإهداء.**

-**شكر وعرفان.**

-**مقدمة**..... أ-و

فصل تمهيدي: الحصري: حياته، آثاره ومكانته

I-سيرة أبي حسن الحصري..... **08**

أولا-اسم الحصري وألقابه..... **08**

1-اسمه..... **08**

2-كنيته وقبيلته..... **08**

3-ألقاب الحصري..... **09**

أ-الحصري..... **09**

ب-القيرواني..... **11**

ج-المغربي..... **12**

د-الأندلسي..... **13**

هـ-الضرير **13**

ثانيا-مولد الحصري..... **17**

1-صلته بأبي اسحاق الحصري..... **21**

2-زوجة الحصري..... **22**

3-أولاد الحصري..... **24**

رابعا-شيوخ الحصري وتلاميذه..... **25**

1- أبو القاسم بن صواب اللخمي..... **28**

2- أبو إسحاق الأديب..... **29**

3- آدم بن الخير السرقسطي..... **29**

4- سليمان بن يحي بن سعيد القرطبي المعافري..... **29**

5- محمد بن أحمد الأموي..... 30
خامسا- تنقلات الحصري..... 30
سادسا- الشخصيات التي مدحها الحصري..... 34
سابعا- وفاة الحصري..... 38
II- آثار الحصري..... 39
أولا- الرسائل..... 39
ثانيا- المستحسن من الأشعار..... 39
ثالثا- المتفرقات..... 40
رابعا- المعشرات..... 41
خامسا- الرائية..... 41
سادسا- اقتراح القريح واجتراح الجريح والذيل عليه..... 43
سابعا- المدونة..... 44
1- الاقتراح والذيل عليه..... 44
2- شعر الرثاء من ديوان المتفرقات..... 45
أ-رثاء القيروان..... 45
ب-رثاء الأمراء، ووالده..... 47
3- موضوعات الرثاء في المدونة..... 48
أ-الندب..... 49
ب-التأبين..... 50
ج-العزاء..... 51
III-مكانة الحصري في الأدب والاقراء..... 53
الباب الأول: التشكيل الإيقاعي
توطئة..... 58
الفصل الأول: الإيقاع الخارجي
I-الوزن..... 75
أولا-أوزان الرثاء في ديوان المتفرقات..... 82

ثانيا–الأوزان في ديوان الاقتراح..... 84
ثالثا–الأوزان في ديوان الذيل على الاقتراح..... 88
رابعا–الأوزان في المدونة..... 89
II–القافية..... 119
أولا–قوافي مرثيات ديوان المتفرقات..... 127
ثانيا–قوافي ديوان الاقتراح..... 130
ثالثا–قوافي ديوان الذيل..... 136
رابعا–قوافي المدونة..... 138
1– القوافي المطلقة..... 140
2– القوافي المقيدة..... 142
3– القافية باعتبار الحركات..... 143
أ–قافية المتكاوس..... 143
ب–قافية المتراكب..... 144
ج–قافية المتدارك..... 144
د–قافية المتواتر..... 144
هـ–قافية المترادف..... 144
4– القافية باعتبار الروي..... 145
أ–الروي حسب شيوعه..... 149
ب–الروي حسب مخرجه..... 155
ج–الروي حسب الجهر والهمس..... 156
د–الروي حسب الشدة والرخاوة..... 159
هـ–الروي حسب الحركة..... 168

الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي

توطئة..... 180
I–الجناس..... 184
أولا–الجناس التام..... 185

ثانيا- الجناس غير التام (الناقص)..... 187
II-التكرار..... 193
أولا- التكرار التصديري..... 195
ثانيا- التكرار الحرفي..... 197
ثالثا- التكرار الاستهلالي..... 200
رابعا- التكرار اللفظي..... 204
III-لزوم ما لا يلزم..... 207

الباب الثاني: التشكيلات التصويري والتركيبي

الفصل الأول: التشكيل التصويري

توطئة..... 216
I-التصوير الحسي..... 234
أولا- التصوير البصري..... 236
1- التصوير الضوئي..... 238
2- التصوير اللوني..... 242
ثانيا- التصوير السمعي..... 248
ثالثا-التصوير الذوقي..... 252
رابعا- التصوير الشمي..... 255
خامسا- التصوير اللمسي..... 257
II-التصوير البلاغي..... 259
أولا- التصوير التشبيهي..... 260
1- التشبيه المرسل..... 263
2- التشبيه المجمل..... 264
3- التشبيه البليغ..... 264
4- التشبيه المؤكد..... 265
5- التشبيه التمثيلي..... 266
6- التشبيه الضمني..... 267

7- التشبيه المقلوب..... 268
ثانيا- التصوير الاستعاري..... 269
1- البنية النحوية للاستعارة..... 272
أ- المركب الاستعاري الفعلي..... 273
ب- المركب الاستعاري الاسمي..... 275
ج- المركب الاستعاري الوصفي..... 276
2- الاستعارة التشخيصية..... 277
3- الاستعارة التجسيدية..... 279

الفصل الثاني: التشكيل التركيبي

توطئة..... 285
I-التقديم والتأخير..... 295
أولا- تقديم الخبر على المبتدأ..... 299
ثانيا- تقديم المفعول به..... 303
ثالثا- تقديم شبه الجملة..... 308
II-الحذف..... 312
أولا- حذف الحروف..... 317
1- حذف أداة النداء..... 317
2- حذف حرف من كلمة..... 320
ثانيا- حذف المبتدأ..... 321
-خاتمة..... 327

-المصادر والمراجع..... 335
-فهرس المحتويات..... 365