

الفصل الثاني:

البناء الإيقاعي التركيبي

2-1) المستوى الصوتي الإيقاعي.

1-1- المقوم الصوتي الإيقاعي المنتظم.

- إيقاع الإطار (الوزن والقافية).

1-2- المقوم الصوتي الإيقاعي غير المنتظم.

- إيقاع الحشو.

- الأنا دلالة عبر إيقاعية.

2-2) المستوى التركيبي.

1-2- أسلوبية الحذف.

2-2- أسلوبية التقديم وتأخير.

تمهيد :

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

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

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

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

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

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

³ - كمال أبودييب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، دت، ص89.

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

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

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

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

¹ - بيير جيرو : الأسلوب والأسلوبية، تر منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، دت، ص 39.

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

وارتأى البحث التركيز على ظاهرتين أسلوبيتين هما **الحذف، والتقديم والتأخير** بعدّهما من أبرز مظاهر الانحراف¹ التركيبي، إذ المبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا لما يتجاوز إطار المألوفات، فيصعب بذلك على المتلقي إمكانية التنبؤ بالذي سيسلكه في تشكيل اللغة ليكون هذا المتلقي في انتظار دائم لتشكيل جديد، وهو ما يفهم من قول كوهن عن الشاعر إنه "بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وهو خالق كلمات وليس خالق أفكار، وعبقريته كلها إنما ترجع إلى إبداعه اللغوي"²؛ وهو ما يجعل ظاهرتي **الحذف والتقديم والتأخير** من مؤلّدات الشاعرية خاصة إذا كان وراءهما قيم فنية وجمالية.

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

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

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

³ - المرجع نفسه، ص18.

2-1. المستوى الصوتي الإيقاعي.

2.1.1- المقوم الصوتي الإيقاعي المنتظم.

2.1.2- المقوم الصوتي الإيقاعي غير المنتظم.

1.1.2. المقوم الصوتي المنتظم:

يعد الوزن والقافية في بنية الشعر العربي من مقومات الشعرية لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما ، وقد أجمع كل النقاد القدامى على أهمية الوزن والقافية في الشعر، وعدّوا الوزن "أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة"¹، وقد تعرض أحد النقاد القدامى للصناعة الشعرية ملماً بمختلف جوانبها، ومشيراً إلى أهم عناصرها:الوزن والقافية مكررا ذلك في العديد من مواضع كتابه يقول **حازم القرطاجي** عن الشعر:"كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب النفس فيما قصد تحبيبه إليها .."²، رابطا بين إيقاع الشعر ومعناه حين أشار إلى عروض الشعر، وقسّمه إلى طويل وقصير وثالث متوسط، جاعلا كل قسم منها صالحا لغرض من الأغراض³، وقد أثار هذا الرأي خلافا بين الدارسين المحدثين، و"تظن أن سبب خلافهم نظرتهم إلى العنصر الموسيقي بمعزل عن باقي العناصر الأخرى المكونة للخطاب الشعري"⁴؛ وهو سبب من أسباب تعجبهم أمام الوقوف عند غرض شعري نظم فيه كثير من الشعراء بمختلف البحور الشعرية؛ ومنهم من خلص إلى " أنه لا توجد قاعدة أو أساس على ارتباط وزن خاص بفن أو موضوع معين، ولا حتى بعاطفة معينة"⁵.

إن أول ما يلاحظ عبر ديوان علي الحصري القيرواني الذي ضمّ ثمانية وثلاثمائة

نصا، وهذا المجموع مقسم إلى قسمين:

1. (خمسة وتسعين ومائة) مادون القصيدة بنسبة اتجاه 63.91% وبعده أبيات: سبعة

وثمانين وأربعمئة بيتا بنسبة نَفَسٍ : 13.96%

2. (ثلاث عشرة ومائة) قصيدة بنسبة اتجاه: 36.68% وبعده أبيات: ثلاث آلاف بيت

نسبة نَفَسٍ : 86.03%.

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

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

3- نفسه، ص226 وما بعدها.

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

ص42.

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

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

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

وبالنظر إلى قصائده يتبين أن الشاعر يميل إلى القصائد القصيرة المتراوحة ما بين سبعة أبيات وثلاثين بيتا بنسبة الاتجاه 67.71% ونسبة النَّفس: 32.3%، يليها القصائد متوسطة الحجم ما بين واحد وثلاثين وستين بيتا بنسبة الاتجاه: 23.89% ونسبة النَّفس 40.06%، وتأتي في المرتبة الأخيرة القصائد الطوال من واحد وستين إلى أكثر من مائة بين نسبة الاتجاه 08.84% ونسبة النَّفس: 27.63%، ولم تتجاوز المائة بيت إلا قصيدة واحدة، ويكون معدل أبيات القصيدة هو: 26.54%

وبالقياس إلى الإيقاعات، وبعتماد التقسيم³، الذي ارتآه محمد الهادي الطرابلسي، وراعى فيه عدد المقاطع المكونة لكل قسم:

1. الكامل والوافر (30 مقطعا): نسبة الاتجاه: 11.97%، ونسبة النَّفس: 10.88%.
 2. الطويل والبسيط والمديد (28 مقطعا): نسبة الاتجاه: 27.9%، ونسبة النَّفس: 33.82%.
 3. بقية البحور (لا تتجاوز 24 مقطعا): نسبة الاتجاه: 24.63%، ونسبة النَّفس: 29.25%.
- ونضيف لها مجموعة البحور المجزوءة: نسبة الاتجاه: 35.06%، ونسبة النَّفس: 25.95%

¹ - أبو الحسن الحصري : الديوان ، ص264.

² - ابن رشيق : العمدة، ص168.

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

وهو ما يوضحه: (الجدول رقم 02 والجدول رقم 03)

جدول رقم 01: الأشعار وعدد الأبيات موزعة على الأغراض :

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

جدول رقم 02 يوضح البحور التامة وعدد الأشعار وعدد الأبيات:

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

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

جدول رقم 03 يوضح البحور المجزوءة وعدد الأشعار وعدد الأبيات :

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

والملاحظ أن البحور المجزوءة شكلت ظاهرة تلفت الانتباه إليها بنسبتها المرتفعة عند الشاعر الحصري مقارنة بنسبتها عند غيره من الشعراء الذين أجرى صاحب كتاب (موسيقى الشعر) مسحا لدواوينهم¹:

النسبة المئوية	البحور المجزوءة	الشاعر ¹
----------------	-----------------	---------------------

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

13%	م.الكامل+ م.الوافر + م.الرمل	أبو العتاهية
-	-	أبو نواس
1.35%	م الكامل+م.الخفيف+ م.الرمل+ مخلع البسيط	البحثري
15%	م الكامل+مخلع البسيط+م.الرمل	أبو فراس الحمداني
09.28%	م.الرجز+مخلع البسيط+م.الكامل+م.الرمل	مهيار الديلمي

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

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

قَرَأْتُ أَعَارِضَ الْخَلِيلِ وَلَمْ أَكُنْ لَأَقْرَأَهَا لَوْ كُنْتُ أُشْبَهُهُ طَبْعًا.

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

1. **الوافر:** هو من البحور الموحدة التفعيلة، وعدد مقاطعه الصوتية ثلاثون مقطعا، إلا أن ما

شاع فيه هو جعل التفعيلة الأخيرة في كل شطر ثلاثة مقاطع ويكون شكله :

$$[ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح / ص ح + 2 \times (ص ح / ص ح / ص ح / ص ح)]$$

لنتراجع مقاطعه إلى ستة وعشرين مقطعا.

¹ - لم يشر البحث إلى الشعراء الذين خلت دواوينهم من البحور المجزوءة.

² - ارتأى البحث تمييز المقطع المفتوح مثل (لا) ⇔ (ص ح ح) على المقطع القصير المغلق (لَمْ) ⇔ (ص ح ص)

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

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

شكله النظري: [ص ح / ح / ص ح / ص ح / ص ح] 2x4

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

وبتأمل هذا الإيقاع المستعمل بنسبة اتجاه: 0.64% ونسبة النفس: 3.55% يتجلى عزوف الشاعر الحصري عن استعمال الشكل (فَاعِلُنْ) (ص ح / ص ح / ص ح / ص ح) ولو مرة واحدة في قصيدتيه المؤلفتين على التوالي من: تسعة وتسعين بيتا وخمسة وعشرين بيتا. وقد أثار هذا الإيقاع الكثير من الجدل، وما يهم البحث هو ارتباط اسم **علي الحصري** بوزن الخبب؛ مما جعل دارسا ينتهي إلى تأكيد ابتكار **الحصري** لهذا الوزن يقول: "وما زعمه الكثير من أن **الأخفش** استدرك بحرا سمّاه المتدارك، يعد في رأينا من الخرافات الغربية؛ فكتاب **الأخفش** مطبوع الآن، فهو لم يذكر ألبتة هذا المتدارك، كما أن العروضيين الأوائل حتى ابن **عبد ربه**، تجاهلوه تماما، والشعراء قبل الحصري لم يكتبوا ولو بيتا واحدا من هذا الوزن"¹، يضاف إلى قوله أن أعلام العروض اللاحقين لابن **عبد ربه** (-328هـ) من أمثال **الصاحب بن عباد** (-385هـ) ، وعبقرية العربية **أبي الفتح ابن جني**، لم يشيروا إلى هذا البحر، ليذكره أول مرة **الجوهرى** (-400هـ)، ولا يذكر قصة استدراك **الأخفش** أستاذه **الخليل** لا من قريب ولا من بعيد، لتذكر القضية لأول مرة في كتاب **(الدر النضيد) لابن واصل الحموي** (-697هـ)² ؛ ويشكك **حازم القرطاجني** في نسبة هذا الوزن إلى العرب، بعد أن جعل مخلع البسيط وزنا قائما بذاته يقول: "ولهذا اقتضى النظر البلاغي أن يجعل وزنا (المخلع) برأسه، وليس أخذ هذا الوزن عن العرب يثبت، بل هو مثل الخبب في ذلك"³؛ ويمكن أن يثبت البحث شيوع هذا

¹ - مصطفى حركات: نظرية الإيقاع، ص 107.

² - محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص 125-126.

³ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 240.

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

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

وَأَقْبَلُ غَيْدَاءَ مُحَبَّرَةً لَفْظًا كَالدَّرِ مُنْضَدَّهُ ُ
لَوْ أَنَّ جَمِيلًا أَنْشَدَهَا فِي الْحَيِّ لَذَابَتْ خُرْدُهُ
أَهْدَيْتُ الشَّعْرَ عَلَى شَحَطِ وَنَدَاكَ قَرِيبٌ مَوْلِدُهُ
مَا أَجُودَ شِعْرِي فِي خَبِيبِ وَالشَّعْرُ قَلِيلٌ جَيِّدُهُ

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

لَوْ أَنَّ الْأَرْضَ بِلَا جَبَلٍ وَعَلَيْهَا حِلْمُكَ لَمْ تَمِدِ
بَشَارٌ أَمَّكَ مُمْتَدِحًا فَأَنْسَ بِغَرَائِبِهِ الشُّرْدِ
يَكْبُو عِبُودٌ فِي خَبِيبِ فَالْعَيْرُ وَرَاءَ الْمُنْجَرِدِ
وَلَعَلَّ بِلَادَكَ لِي وَطَنٌ فَأَحَطُّ الرَّحْلِ عَنِ الْأُجْدِ
وَأَقَابِلُ مِنْكَ سَنَى قَمَرٍ لَوْ قَابَلَهُ الْأَعْمَى لَهْدِي

¹ - ابن رشيق: العمدة، ص123.

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

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

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

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

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

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

وقد أشار إلى ذلك في مواطن مختلفة من الديوان يقول:

(الخفيف)/(د:ص370)

عَضِبَ الْمَجْدُ إِذْ رَثَيْتَكَ وَحَدِي ثُمَّ أَعْضَى وَقَالَ أَنْتَ الْأَنَامُ
أُمْرَاءُ الْكَلَامِ عَشْتِ وَمَاتُوا فَهُمْ مَبْدَأُ وَأَنْتَ تَمَامُ

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

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

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

(المجزوءات) يقول: "إن الطويل والبسيط عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجود التناسب وحسن الوضع؛ فإن أزيل عنهما بعض أجزائهما، ذهب الوضع الذي به حسن التركيب وتناهى في التناسب، فلم يوجد لمقصراتها طيب لذلك، وغيرهما من الأعاريض قد يوجد في مقصراته طيب ذلك، وغيرهما قد يوجد في مقصراته ما يكون أطيب منه...[وإذا كانت الأوزان التامة كالأبَاء وهذه المقصرات المقترضة كالأبْنَاء، وإذا لم يلد الكريم إلا كريما، كان أحسن له أن لا يلد"¹.

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

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

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

لَوْ جَمَعْتَ حَمِيرَ أَقْوَالِهَا لِحَرْبٍ فِيهِرُ كُنْتَ أَقْوَى لَهَا
مَا أَنْصَفْتِكَ الْعُرْبُ إِذْ نَظَّمْتَ فِي غَيْرِ تَأْبِينِكَ أَقْوَالِهَا

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

أَبُوكَ الَّذِي حَاكَ طِرْزَ الْقَرِيضِ وَلَوْ عَشْتُ كُنْتَ لَهَا أَحْوَا
تَحَكَّكَ مِنْ حَوْلِهِ شَاعِرٌ وَمَا حَاكَ فِي سَاعَةٍ حَكَا

¹ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص238.

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

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

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

2	الخفيف	212	-	-	-	2	-	3	217	6.22%
3	الرجز	-	-	-	-	-	-	-	0	0
4	الرمل	109	-	-	-	-	-	-	109	3.12%
5	السريع	82	4	-	-	7	5	2	100	2.86%
6	الطويل	465	16	23	-	290	28	-	822	23.57%
7	الكامل	186	2	2	-	16	23	2	231	6.62%
8	المتدارك	-	-	-	-	-	124	-	124	3.55%
9	المتقارب	101	-	-	-	-	5	-	106	3.03%
10	المجتث	120	5	-	-	-	-	-	125	3.58%
11	المديد	170	-	-	-	-	13	-	183	5.24%
12	المقتضب	123	-	-	-	-	-	-	123	3.52%
13	المنسرح	112	-	-	-	-	4	-	116	3.32%
14	الhezج	2	-	-	-	-	-	-	2	0.05%
15	الوافر	108	-	7	-	10	18	6	149	4.27%
	مجموع الأبيات	1952	27	32	2	334	220	15	2582	74.04%
	النسبة المئوية %	55.97%	0.37%	00.91%	00.05%	09.57%	06.30%	00.43%	74.04%	/

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

الرقم	البحر	الرتاء	الزهد	الشكوى	العتاب	الغزل	المدح	الهجاء	المجموع النسبة
1	مجزوء الخفيف	52	-	-	-	4	-	-	56 01.60%

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

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

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

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

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

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

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

القافية: تتداخل القافية مع الوزن ليشكلا المقوم الصوتي الإيقاعي المنتظم، وإذا كان

الوزن عنصرا أساسيا في الإيقاع الشعري؛ فإن القافية من عناصره تحدد الإطار المعين للشعر، وتكرارها في نهاية الأبيات يشبه الفاصلة الموسيقية التي تتردد، فتؤثر في المتلقي،

وتعمق الإحساس بإيقاع الشعر¹، والوزن إطار عام للموسيقى المشكلة للقصيدة في حين تربط القافية العلاقات بين الأبيات بتحديد النهاية، وتكريرها يحدث النغم، وهي أوضح ما في البيت: "لأن الشعر موضع الترنم والغناء وترجيع الصوت ولاسيما في أواخر الأبيات"².

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

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

1) أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على التقيد والإطلاق:

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

أ-1. مقيدة مجردة: بنسبة الاتجاه 3.57 % ونسبة النفس 06.28 %، وقد وظفت في

القصيدة وفي ما دونها (المقطعة)، و بالتوقف عند حروف القوائد يلاحظ:

(القاف) 98 بيتا و(الكاف): 64 بيتا ثم (الهاء 37) بيت، وهي حروف تقل نسبة شيوعها

في أشعار العرب خاصة (الهاء)، وجاءت مسبوقه بنسبة فاقت 70% بحروف: (الراء) -

(اللام) - (الدال) -، وهي من الحروف التي تجيء بكثرة رويًا⁴.

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

لَا شَفَانِي الدَّمْعُ إِلَّا بِالشَّرْقِ فَكَلُوا إِنْسَانَ عَيْنِي بِالغَرَقِ

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

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

³ - ابن رشيق: العمد، ص135.

⁴ - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص248.

ومطلع الثانية:(مجزوء الرجز)/(د:ص329)

يَا قَمْرِي مَنْ قَمْرِكَ حُسْنُكَ حَتَّى غَيْرِكَ

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

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

فُوَادِي وَفَوْدُ الْحَدَثِ يَشِيْبَانِ مِنْ ذَا الْحَدَثِ

أ-2.مقيدة بردف: ونسبة الاتجاه 0.64 %، وتنخفض نسبة النفس لتصل

إلى: 00.14%، ولم توظف إلا في مقطعتين يقول: (السرّيع)/(د:ص113)

أَعْبَدَ رِيَّانَ بَمَاءِ السَّقِيمِ أَلْبَسَنِي السُّفْمَ بِلِحْظِ سَقِيمِ
قَدْ خُطَّ بِالْمِسْكِ عَلَى خَدِّهِ مَا الْحُسْنُ إِلَّا لِأَدِيمِي أَدِيمِ
يَا عَادِلًا يَحْسَبُنِي مِثْلَهُ لَا تَحْسَبِ السَّالِمَ مِثْلَ السَّلِيمِ

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

ب-1.المطلقة المجردة: ترتيبها ثانيا بنسبة اتجاه 31.81% ونسبة النفس 32.06%

واقترنت على القصائد متوسطة الطول والمقطعات .

ب-2.المطلقة بردف: وقد شكلت نصف القوافي بنسبة اتجاه 50.97% ونسبة نفس

49.01%، وقد التزم بالألف حرف مدّ، وراوح بين الواو والياء متقيدا بالمقاييس العروضية.

ب-3.المطلقة بتأسيس: اختصت بالقصائد القصيرة والمقطعات بنسبة اتجاه 4.54%

ونسبة نفس تراجعت إلى: 2.63%.

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

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

أُثْكِلْتُ بِأَزْهَرِهَا فَهَرُ يَا لَمَعَشْرَهَا
هَلْ تَرَى السَّمَاءَ هَوَى نَجْمَهَا ابْنُ نَيْرَهَا

ويقول في الثانية: (الخبب)/(د:ص143)

يَا لَيْلُ الصَّبِّ مَتَى غَدُهُ أَقْيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ
رَقَدَ السُّمَارُ وَأَرْقَهُ أَسْفَ لِلْبَيْنِ يُرَدُّهُ

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

قَامَتْ لِأَسْقَامِي مَقَامَ طَبِيبِهَا ذِكْرِي بِلَنَسِيَّةٍ وَذِكْرُ أَدِيبِهَا
حَدَّثْتِي فَشَفَيْتَ مِنِّي لَوْعَةً أَمْسَيْتَ مُحْتَرِقَ الْحَشَا بِلَهِيْبِهَا

وقد التزم بالياء حرف ردف في جميع الأبيات.

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

أَهْوَاكُمُ جَدَّ مَارِجُهُ وَالْحِمَى لَمْ يَدُنْ نَارِجُهُ
مَارَسَتْ مِنِّي الْعِدَا رَجُلًا أَسْمَعَ الصَّمَاءَ صَائِحُهُ

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

تمام (2%)، والبحثري (3%)، وفي أشعار (الأغاني) 4.51¹، لتكون نسبة الاتجاه في النوع الثاني: 95.77% ونسبة نفس: 93.57%، الجدول رقم (09):

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

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

¹ - محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب، ص40.

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

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

/سِ ، 2/سِ هِ/ها ، 3/رِ سِ ، 4/رِ سِ هِ/ها ، 5/رِ سِ هِ ، 6/ت دِ سِ

1- ترى قَبْلَتِكَ الرِّيحُ عَنِّي وَبَلَغْتَ مِنْ السَّرِّ مَا اسْتَوْدَعْتَهَا حِينَ هَبَّتِ (الطويل)/(د:ص:214)

2- قَيْرَوَانُ جَدَّكَ لَا مَنَبِرٌ كَمَنَبِرِهَا (المقتضب)/(د:ص:324)

3- حَالَفْتُ فِيكَ البُّكَاءَ كَأَنِّي وَرَقَاءُ تَبَكِّي عَلَى فِرَاحِ (مخلع البسيط)/(د:ص:463)

4- أَهْوَى بِلَنَسِيَّةٍ وَمَا سَبَّبُ الهَوَى إِلَّا أَبُو العَبَّاسِ أَنَسُ غَرِيْبِهَا (الكامل)/(د:ص:116)

5- سَرَّنِي لَمَّا انْدَمَى لَوْ حُمِدَتْ عُقْبَى رُعَافِيَه (مجزوء الرمل)/(د:ص:410) 6- نَفَرْتُ فِي

العُمْرِ الذَّاهِبِ وَنَعْتَرُ بِالْأَمَلِ الكَادِبِ (المتقارب)/(د:ص:127)

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

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

1/س، 2/س هـ، 3/س هـ/ها، 4/ر س، 5/ر س هـ، 6/ر س هـ/ها، 7/ت س، 8/ت س هـ، 9/ت س ها.

1. أَيُّ هِلَالٍ خَبَا وَقَدْ بَزَعَا وَأَيُّ سَيْفٍ نَبَا وَقَدْ نَبَعَا (المنسرح)/(د:ص401)
2. فَاجَأَتْنَا وَالْمُنُونُ مُنْتَظَرَةٌ مِنْ جَامِعِ الطَّيِّبَاتِ مُخْتَصِرَةٌ (المنسرح)/(د:ص128)
3. مُقَرُّ الْعَيْنِ أَسْخَنَهَا وَمُسْلِي النَّفْسِ أَحْزَنَهَا (مجزوء الوافر)/(د:ص381)
4. دَاوُوكَ مِنْ عَلْتِيكَ حَتَّى تَسَلَّلُوا مِنْهُمَا لِيَوَادَا (مخلع البسيط)/(د:ص465)
5. دِينُكَ أَعْلَى الْعُلُوقِ عِلْقًا إِيَّاكَ بِالْبَحْسِ أَنْ تَبِيعَهُ (مخلع البسيط)/(د:ص399)
6. لَا أَشْتَهِي الدُّنْيَا وَلَوْ أَتَيْتِي مُتَوَجِّحًا أَمْلِكُ أَجْوَارَهَا (السريع)/(د:ص337)
7. فِي كُلِّ أَرْضٍ مَوْطِنٌ يُعْرَفُ فِيهِ جَاهُنَا (مجزوء الرجز)/(د:ص130)
8. إِنْ كَتَمْتُ الْهَوَى فَقَدْ صَارَ سِرِّي عَلَانِيَةً (مجزوء الخفيف)/(د:ص115)
9. شِبْلُ الشَّرَى لَمَّا رَمَى سَهُمَ الرَّدَى صَادَفَهُ (مجزوء الرجز)/(د:ص409)

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

- 1/س، 2/س هـ، 3/س هـ، 4/ر س، 5/ر س هـ/ها، 6/ت س، 7/ت س هـ/ها
- 1/ لَا جَلَا أَحْزَانِي الْجَلْدُ لَا خَلَا مِنْ ذِكْرِكَ الْخَلْدُ (المديد)/(د:ص308)
2. يَا نُورَ عَيْنِي فَقَدْتُهُ وَفِي الْفُؤَادِ وَجَدْتُهُ (المجتث)/(د:ص384)
3. يَا لَيْلُ الصَّبِّ مَتَى غَدُهُ أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ (الخبب)/(د:ص143)
4. جَنَاتٌ عَدْنٌ حَلَّتْ فِيهَا أَفْلَحَتْ فَلْيُهْنِكِ الْفَلَاخُ (مخلع البسيط)/(د:ص462)
5. ثِقْ بِالْإِلَهِ وَلَا تَخَفْ مِنْ ظَالِمٍ كَمْ مِنْ مُرِيدِكَ وَالْإِلَهِ يُرِيدُهُ (الكامل)/(د:ص261)

6.عَرَفْتُ وَلِأَمَاءٍ سِوَى فَيْضِ أَدْمَعِي جَرَّتْ وَالْأَسْفَى بَاطِنِ الصَّبْرِ دَامِعُ (الطويل)/(دص 230

7.أَهْوَأُكُمْ جَدَّ مَارِحُهُ وَالْحِمَى لَمْ يَدُنْ نَارِحُهُ (المديد)/(د:ص 121)

وتصنيف القوافي حسب المجرى يكون:

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

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

*ويلاً إلى تطويل الصائت القصير خاصة إذا وقع منوناً، وهو مألوف في الشعر

تحقيقاً للانسجام الصوتي، يقول:

(مخلع البسيط)/(د:ص 461)

تَهْلَانُ لَوْ كَانَ لِي لِأَمْسَتْ عَلَيَّ أَحْشَاؤُهُ نِضَاجًا

جَنَّ عَلَيَّ الظَّلَامُ صُبْحًا وَإِنَّمَا كُنْتُ لِي سِرَاجًا

جَرَّتْ دُمُوعِي عَلَيَّ حُمْرًا إِنَّ لَهَا مِنْ دَمِي مِرَاجًا

والموازنة بين (صباحًا وحمرًا) المنونتين، و(نضاجًا، سراجًا، مزاجًا) غير المنونة، تظهر ما حققه التنوين بظلاله الصوتية من تأكيد وقوع المعنى حقيقة، وما تركه أسلوب التثنية من تعظيم المعنى تاركاً الخيال يرسم صورة لأقصى ما يمكن أن يكون عليه الصبح الذي جنّ عليه الليل، بالإضافة إلى دلالة الغموض والإبهام، وحقق التكرار الوزني صُبْحًا -حُمْرًا في نهاية الصدرين ترجيعاً صوتياً يصاحبه رنين ممتد يقطع رتابة الإيقاع بالتوقف القصير عند نون

¹- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 204.

التنوين المسكّنة، وعبر مدّ الصوت (نضاجًا، سراجًا، مزاجًا) إطالة حركة الجيم عن تجسيم التأوّه وإطالة الزفرات.

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

إِنْ كَتَمْتُ الْهُوَى فَقَدْ صَارَ سِرِّي عَلَانِيَةً
لِسِقَامِ أَدَابِي وَشُحُوبِ عَلَانِيَةٍ

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

*وبمقارنة نسب المجرى، واعتمادا على تتبع² شكري عياد للقوافي المطلقة في كل من (اللزوميات)، وديوان البحري، يضاف إليهم ديوان أبي تمام :

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

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

¹- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص204.

²- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب، ص40.

2/أنواع القوافي بالاعتماد على الحركة والسكون :

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

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

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

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

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

هـ/المترادف: ما كان ساكناه الأخيران غير مفصولين بحركة¹.

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

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

¹- للإطلاع أكثر على أنواع القوافي ينظر - محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي في القصيدة العربية، ص: 224-

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

*وتظهر النسب: إن ابتعاد الحصري عن بعض الأنواع يعود إلى ندرتها في الشعر العربي، وصعوبة ورودها في الكلمة العربية، فتوالي أربع حركات يخالف المعتاد وهو توالي ثلاث حركات وفي تجاوزها بعد عن الاعتدال¹، واختياره للمتواتر يتلاءم وإكثاره من الحروف وخصيصة مدّ الصوت وإطالته.

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

أَبْنُكَ مَا فِي النَّفْسِ لَسْتُ أَرَأِي أَنَا بَعْضُ قَتْلَى حُبِّكَ الشُّهْدَاءِ

أَلْفَتْ الْبُكَاءَ إِذْ عَزَّ فِيكَ عَزَائِي إِلَى أَنْ بَكَتْ أَرْضِي مَعِي وَسَمَائِي وَإِنِّي رَاضٍ

عَنْكَ فِي هَذِهِ الْحَالِ بِفَيْضِ دُمُوعِي فِيكَ

¹ - محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي في القصيدة العربية، ص: 224. وأيضا أحمد عرابي: أثر العوارض الصوتية في عملية التواصل، مجلة المجمع اللغوي الجزائري للغة العربية، عدد 1، السنة الأولى، ماي 2005، ص 222-223.

² - ابن رشيق: العمدة، ص 162. وقد أطلق عبد الرحمان تيرماسين وعائشة جباري مصطلح (المزدوج) عليه، ينظر عبد الرحمان تيرماسين وعائشة جباري: البنية الإيقاعية في المزدوجة (المقري)، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، ع 2، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2005، ص: 241-264.

سَكَبًا عَلَى سَكَبٍ بَعَطْفِكَ فِي ذَاكَ الرِّضَى قَبْلَ ذَا العُتْبِ بِمَا بَيْنَنَا مِنْ عِفَّةٍ زَمَنَ
 القُرْبِ بِمَا جَرَدَتْ عَيْنَاكَ مِنْ صَارِمِ عَضْبٍ
 أَجْزِي مِنَ الخَدِّ المُطَرَّرِ بِالخَالِ

وقد جعله من إيقاع الطويل ونظمه على حروف الهجاء¹، ملتزما جعل الأَشْطَرِ مبتدأة ومقفاة بنفس الحروف، وهي طريقة التزمها الشاعر في كثير من أشعاره مشكلة ظاهرة ستدرس لاحقا.

3/أنواع القوافي بالاعتماد على المقاطع:

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

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

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

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

*ص ح ح : المقطع الطويل المفتوح: صامت + صائت طويل (ألف أو واو أو ياء)

¹ - اعتمد الترتيب المغربي بإضافة لام الألف.

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

³ - المرجع نفسه، ص:164.

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

*ص ح ح ص ص: المقطع الطويل المزدوج الإغلاق: صامت+صائت طويل+صامتين

ساكنين، ويختص بالوقف على آخر الكلام مثل المقطع القصير المزدوج الإغلاق.

ويتبع قوافي أشعار **علي الحصري** يتبين استخدامه لأربعة أنواع من القوافي بمراعاة عدد

المقاطع، ولكل نوع أشكال:

أ/القافية ذات المقطع الواحد: وجاءت في شكل واحد مقطع طويل مغلق (ص ح ح ص)

ولم يرد إلا في مقطعتين بنسبة اتجاه 0.64% ونسبة 0.14%، وهو أقل الأنواع:

أَعْبَدَ رِيَانَ بِمَاءِ النَّعِيمِ أَلْبَسَنِي السُّقْمَ بِلِحْظِ سَدِّ قَيْمِ (السريع) // (د:ص 113)

(ص ح ح ص)

ب/القافية ذات المقطعين: أكثر الأنواع تواترا بنسبة اتجاه 58.76%، وترتفع نسبة

النفس: 60.48%، وغلبت على القصائد طويلة النفس، وجاءت بأشكال ستة:

* (ص ح ح / ص ح): مقطع طويل مفتوح +مقطع قصير مفتوح:(الكامل) // (د:ص 122)

سَهْلُ الْأَبَاطِحِ مِنْ عَلَاكَ يَفَاعُ وَالنَّجْمُ أَنْتَ وَكَفُّكَ الْمِرْ /بَاعُ

(ص ح ح / ص ح)

* (ص ح ح / ص ح ح): مقطعان طويلان مفتوحان:(البيسط) // (د:ص 449)

عَالَ الرَّدَى شِبْلَ غَيْلٍ كَانَ فِيهِ غِنَى إِذَا أَعَالَ أَبُو الْأَشْبَالِ أَوْ /عَالَا

(ص ح ح / ص ح ح)

* (ص ح ص / ص ح): مقطع قصير مغلق +مقطع قصير مفتوح: (الطويل) // (د:ص 221)

رَشَا صَامَ عَلُوًا فَادَّعَتْ يَثْرِبُ الْحَشَا فَأَفْطَرَ سُفْلًا فَادَّعَتْ رِدْفَهُ /مِصْرُ

(ص ح ص / ص ح)

* (ص ح ص / ص ح ح): مقطع قصير مغلق +مقطع طويل مفتوح:(الطويل) // (د:ص 213)

بَكَتْ رَحْمَةً لِلصَّبِّ عَيْنُ عَدُوهِ فَمَا لِحَبِيبِ الْقَلْبِ لَا يَزَحْمُ الصَّبَا

/صَبِيَا

(ص ح ص / ص ح ح)

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

أَبْنُ هَائِمًا فِي كُلِّ وَادٍ قَنِيلاً مَا لَهُ فِي الدَّهْرِ /وَادٍ

/وَادِنُ

(ص ح /ص ح /ص ح)

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

فُرْتُ يَا فَاقِدَ الثَّلَاثَةِ مِنْ وَادٍ دٍ وَبِالصَّبْرِ الْجَمِيلِ دَ/مَسَّكَ

/مَسَّسَكَ

(ص ح ص /ص ح ص)

ج/القافية ذات ثلاثة مقاطع: شكلت ربع الأنواع بنسبة اتجاه: 25.32%، وتراجعت

نسبة النفس: 22.97%، وكثرت في القصائد متوسطة الطول، وجاءت بأشكال ستة:

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

نُفِرْتُ فِي الْعُمْرِ الدَّاهِبِ وَنَعْتَرُ بِالْأَمَلِ الْكَادِبِ

(ص ح /ص ح /ص ح)

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

تُرَى قَبْلَنُكَ الرِّيحُ عَنِّي وَبَلَغَتْ مِنْ السَّرِّ مَا اسْتَوْدَعْتُهَا حِينَ/هَبَّتِ

/هَبَّتِ

(ص ح ص /ص ح /ص ح)

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

(مجزوء الخفيف)/(د:ص299)

مَاتَ مَنْ الْجَمَّ الْجَوَا دَ لِنَ صَّرِي وَ/أَسْرَجَا

(ص ح ص /ص ح /ص ح)

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

(مجزوء المتقارب)/(د:ص311)

تَوَلَّى فَكَانَ الْحَيَا يَثِي الْأَرْضَ إِنْ /جَادَهَا

(ص ح/ص ح/ص ح/ص ح)

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

مغلق: (مجزوء الخفيف)/(د:ص295)

وَلَدِي يَوْمَ مَوْتِهِ أَصْبَحَ الدَّهْرُ /ذَا عَبَثُ

(ص ح/ص ح/ص ح/ص ح)

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

لِاشْفَانِي الدَّمْعُ إِلَّا بِالشَّرْقِ فَكَلُوا إِنْسَانَ عَيْنِي /بِالْعَرَقِ (الرمل)/(د:ص411)

/بِالْعَرَقِ

(ص ح/ص ح/ص ح/ص ح)

د/القافية ذات أربعة مقاطع: وقد جاءت بأشكال ستة، وقاربت سدس أنواع القوافي بنسبة

اتجاه: 15.25% ونسبة نفس 16.40%:

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

مقطع طويل مفتوح: (المقتضب)/(د:ص318)

أُكَلِّتُ بِأَزْهَرِهَا فَهَرُ يَا/مَعَشْرِهَا

(ص ح/ص ح/ص ح/ص ح)

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

مقطع طويل مفتوح:(المديد)/(د:ص299)

كُلَّمَا أَبْنَتْ مُنْتَجَبِي زَادَنِي تَأْبِيذُهُ لَهَجًا

/هُوَ لَهَجًا

(ص ح/ص ح/ص ح/ص ح)

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

الكامل)/(د:ص283)

نَجْمُ الْعَلَا نَجْمِي هَوَى دَع لَوْعَتِي /تَلْتَهَبُ

(ص ح/ص ح/ص ح/ص ح)

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

يَا ابْنَ تِسْعِ كَانَ يَفْهَمُ مَا رَفَعَ الْمَعْنَى وَ/مَا نَصَبَ

(ص ح / ح / ص / ح / ص / ح / ح)

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

فَاجَأْنَا وَالْمُنُونُ مُنْتَظَرَةٌ مِنْ جَامِعِ الطَّيِّبَاتِ /مُخْتَصِرَةٌ

(ص ح / ص / ح / ص / ح / ص / ح / ص)

*3 (ص ح / ح / ص / ح / ص / ح / ص) : مقطع طويل مفتوح +مقطعين قصيرين
مفتوحين +مقطع قصير مغلق:(مجزوء الرجز)/(د:ص374)

يَسْبِقُنِي لِذِكْرِهِ دَمْعٌ إِذَا / غِيضٌ وَثَمٌ¹

(ص ح / ح / ص / ح / ص / ح / ص / ح)

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

وَادٍ -وَادِنٌ (ص ح / ح / ص / ح / ص) ← وَادٍ (ص ح / ح / ص / ح)

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

¹- وثم الدمع: جرى.

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

إيقاع حرف الروي :

الروي حرف تبنى عليه القصيدة، وهو أبرز الحروف في القافية، يلزم تكراره في كل بيت، وكثيرا ما تنسب إليه القصيدة ، و " تكاد حركته تكون مفتاحا للبيت كله لأن الكلمة في آخر البيت لا بد أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب، ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب الآخر"¹.
والاهتمام بالقافية يزداد مع رويها إذ "كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظه على حكمه"².

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

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

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

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

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

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

² - المرجع نفسه، ص174،

وهو ما يظهر أن النسب في العموم غير متباينة إذا استثنينا حرف الخاء، وهو من الحروف الشجرية (بين وسط اللسان وما يقابله من الحنك الأعلى) من الأصوات المهموسة الرخوة التي لا ينحبس فيها النفس، ونسبة شيوعه في الشعر العربي قليلة جدا¹، يقول عنه حسن عباس: "وكأنني بالإنسان العربي قد خصص هذا الحرف لمعاني الرداءة والخسة والقذارة"²، وظهر له أن العربي اعتمد الخصائص الصوتية لهذا الحرف للمعاني الدالة على العيوب النفسية والجسدية؛ وتتبع الكلمات التي تضمنت (الحاء) في بدايتها ثم

في نهايتها تبين لنا بروز هذه الخصيصة الدلالية في القوائد الثلاث المبنية على هذا الحرف رويًا : أبلخ- لا أخ - أفرخ- الجراد المصوّخ، ممخّخ- شوخ- صرّخ - أسبّخ -الموبّخ، أبخّ - خلّت-انسلاخ-اصطراخي - خنتك - أضاخ -خلّل - السّباخ - خليتني - التّراخي - خداعة- خوون - الفخاخ - الصّراخ-خوّفت - فِتّخ- خالفتني- بلا مخاخ- انفساخ - لاطخ- خليون- ناسخ- خدعتهم- خَلّا- خضعت - خطوب-خَبّت- فاسخ.

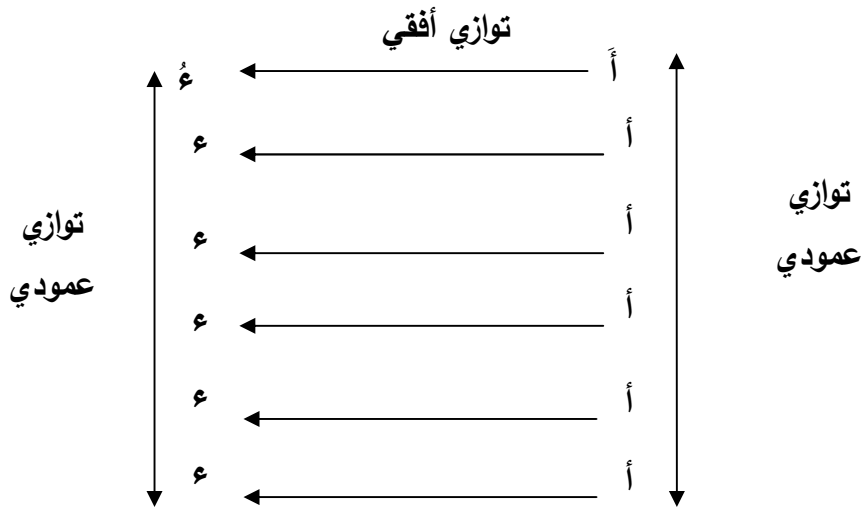
ففي غرض الغزل حملت الألفاظ دلالات الآلام ولوم العواذل وذمّهم، في حين استخدمت الألفاظ المحتوية (الحاء) في ذم الدنيا تحذيرا من الاغترار بها، وتعبيرا عن إحساس الشاعر بالاغتراب وفجيرة فقد الابن ، يضاف إلى ذلك أن الشاعر المغربي الحصري كثيرا ما كان يكرر في كل رويّ كلمات في البيت الواحد تشتمل على حرف الروي،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

¹ - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص248.

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

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

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



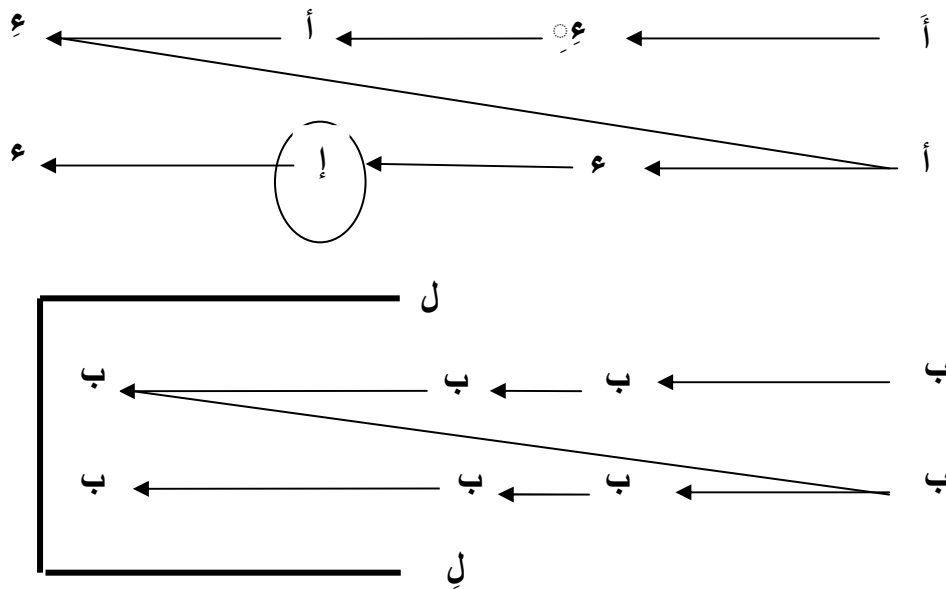
ويزيد النص تماسكا إيقاعيا بترجيع الحرف الذي يتكسر في بداية الأبيات بتغيير الصائت القصير محدثا مفاجأة للمتلقي، خاصة وأن مجرى حرف الروي ملتزم، يقول: (الطويل)/(د:ص 213)

بَكَتْ رَحْمَةً لِّصَبِّ عَيْنِ عَدُوِّهِ	فَمَا لِحَبِيبِ الْقَلْبِ لَا يَرْحَمُ الصَّبَّ
بَخِيلٌ بَأَنَّ يَحْيَا الْقَتِيلُ بِلِحْظِهِ	وَأَنَّ يَرِدَ الظَّمَانُ، بَارِدُهُ الْعَدْبَا
بَعِيدٌ عَلَى أَنَّ الدِّيَارَ قَرِيبَةٌ	فَحَتَّى مَتَى بِالْبُعْدِ يَمِزْجُ لِي الْقُرْبَا
لِيَنْفِسِي حَبِيبًا خَانَنِي فَهَوَيْتُهُ	فَزَادَ قَلِي فَازْدَادَ قَلْبِي لَهُ حُبًّا
بَدَا لِي فَقُلْتُ ارْزُدْهُ قَالَ مَلَكْتُهُ	وَلَوْ لَمْ تَهَبْهُ لِي تَمَلَكْتُ هُ عَصْبَا

¹ - ابن رشيق: العمدة، ص 248.

إِعْيَنِينَ هَارُوتِيَيْنِ كَأَنَّمَا يُجَرِّدُ نَحْوِي مِنْهُمَا صَارِمًا عَضْبًا
 بَرَانِي هَوَى الظَّبِّي الغَرِيرِ وَقَادَنِي ذَلِيلًا وَكَمْ رَاضَ الهَوَى جَامِحًا صَعْبًا

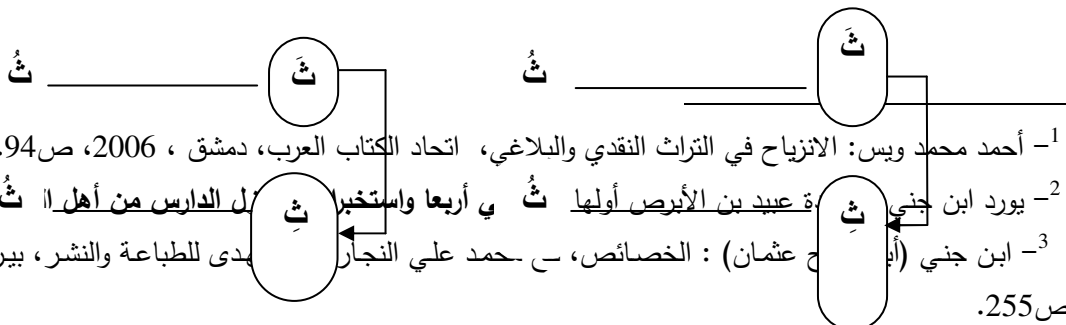
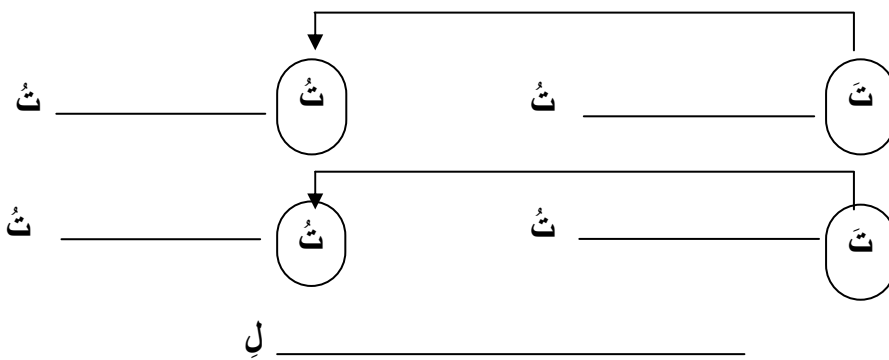
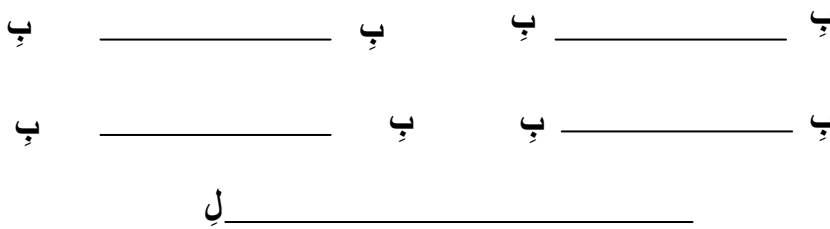
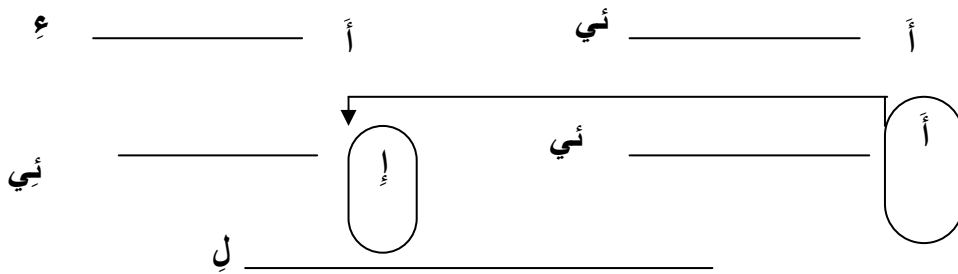
وهي طريقة معتمدة أيضا في ذيل (الاقتراح) وتزداد تقييدا في الخمس الغزلي بجعل
 الشرط مبتدأ بنفس الحرف المنتهي به على الشكل الآتي:



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

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

الانزياح دخول اقتدار ليس فيه اضطراب¹، خاصة إذا علمنا أن ابن جني يقول: "وأعلى من هذا (لزوم ما لا يلزم) أن مجيء هذا البيت في هذه القصيدة² مخالفا لجميع أبياتها يدل على قوة شاعرها وشرف صناعته، وأن ما وجد من تتالي قوافيها على جرّ مواضعها ليس شيئا سعى فيه ولا أكره طبعه عليه وإنما هو مذهب قاده إليه علوّ طبقتة، وجوهر فصاحته"³، نافيا عن هذا الالتزام تهمة التكلف والصنعة مدركا أهمية الانزياح المفاجئ للمتلقي المكسر لتوقعاته، وهو ما يستشف من تغيير حركة الصامت الذي تبتدئ به (المعشرات) و(ذيل الاقتراح) و(المخمس):



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

² - يورد ابن جني: عبيد بن الأبرص أولها ث ي أربعا واستخبر ل الدارس من أهل ال ث

³ - ابن جني (أب ج عثمان): الخصائص، ج - حمد علي النجار، بدى للطباعة والنشر، بيروت، دت، ج2، ص255.

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

والقريح: السحابة أول ما تنشأ والخالص. (ق ر ح)

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

2.1.2/المقوم الصوتي الإيقاعي غير المنتظم:

1-2: التصريح والتقفية في المطالع:

عدّ النقاد القدامى والمحدثين التصريح من نعوت القوافي، وجعله بعضهم نمطاً من أنماطها الداخلية غير الملتزمة العرضية²، وقد أُخْتِيرَ عده مقوماً صوتياً إيقاعياً غير منتظم لاعتبارات صوتية إيقاعية: حيث إن الشاعر بإمكانه أن لا يلتزم بالتصريح، ويقصره -غالباً-

¹ - أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص 94.

² - حسني عبد الجليل يوسف: علم القافية عند القدماء والمحدثين، ص: 81.

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

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

أَمَّا لَكَ يَا دَاءَ الْمُجِبِّ / دَوَاءٌ بَلَى عِنْدَ بَعْضِ النَّاسِ مِنْكَ / شِفَاءٌ

/ فعولن

/ فعولن

تصريع بنقصان

وَمَا لِأَسِيرِ الْعَانِيَاتِ / فِدَاءٌ

أَسِيرُ الْعِدَا بِالْمَالِ يَفْدِيهِ / أَهْلُهُ

/ فعولن

/ مفاعلن

ويكرر الطريقة ذاتها في ذيل (الاقتراح) إذ لا ترد التقفية إلا في مطلع القصيدة الأولى:

(مخلع البسيط)/(د:ص457)

أَتَعَبَّنِي بَعْدَكَ / أَلْبَقَاءُ وَفِي وَفَاتِي لَكَ / أَلْوَفَاءُ ُ

/ فعولن

/ فعولن

تقفية

أَنْ يَحْسُنَ الصَّبْرُ وَأَلْ / عَزَاءُ

أُودَيْتَ فَاسْتَفْتَحَ / أَلْمُعَرَّى

/ فعولن

/ فعولن

وهو ما جعل نسبة المطلع المجرد من التصريع والتقفية يستأثر بأكبر نسبة اتجاه في

القصائد : 18.89%، ونسبة المقطعات: 52.92% شكلت المطلع المجردة المدورة نسبة

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

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

النسبة المئوية	القصائد ¹	نوع المطالع	
67.27%	37	المقفي	
23.63%	13	بنقصان	المصرّع
05.45%	03	بزيادة	
03.63%	02	غير مدور	المجرد
-	-	مدور	

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

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

¹- أبعد البحث الخمس و قصائد المعشرات وذيل الاقتراح الثمانية والخمسين .

عَلَى تَعْمِيرِ نُوحٍ مَاتَ نُوحٌ فَنَائِحَةً لِأَمْرِ مَا تَنُوحُ

وبالإضافة للتوازن الصوتي الذي أحدثته التقفية المدعمة بالجناس:

مَاتَ نُوحٌ توازي نُوحٌ

فتكرار الحروف يتم وفق تكافؤ إيقاعي عجيب، يظهر قدرة فائقة في استكناه الظواهر الصوتية الإيقاعية:

✓ فالحاء : وردت أربع مرات: نو [نُوح] + نو [نُوح] + نَائِحَةٌ + تنو [نُوح]

✓ التاء: وردت أربع مرات: تعمير [تعمير] + مات [مَاتَ] + نَائِحَةٌ + تنو [نُوح]

✓ النون : وردت أربع مرات : نوح [نُوح] + نوح [نُوح] + نَائِحَةٌ + تنو [نُوح]

✓ الميم وردت أربع مرات: تعمير [تعمير] + مَاتَ + لَأَمْرِ + مَاتَ

وما يكرر في مطلع مصرع بنقصان: (البيسط)/(د:ص289)

دَهْرٌ حَوَادِثُهُ شَتَّى الْأَحَادِيثِ فَاسْمَعْ بِمَا شِئْتَ عَنِ نُوحٍ وَعَنْ شَيْثِ

فمصرع الشطر الأول لأحاديثٍ شَيْثِ
توازي
↑ ↓

وتردين نفس عدد الحروف يشكل خصيصة إيقاعية:

✓ التاء: تكرر ثلاث مرات : حواد [حَوَادِثُهُ] + الأحاديث [الْأَحَادِيثِ] + شَيْثِ [شَيْثِ]

✓ الشين: تكرر ثلاث مرات : شَيْثِ [شَيْثِ] + شَيْءٍ [شَيْءٍ] + شَيْثِ [شَيْثِ]

✓ الحاء: تكرر ثلاث مرات : حَوَادِثُهُ [حَوَادِثُهُ] + الأحاديث [الْأَحَادِيثِ] + نوح [نُوح]

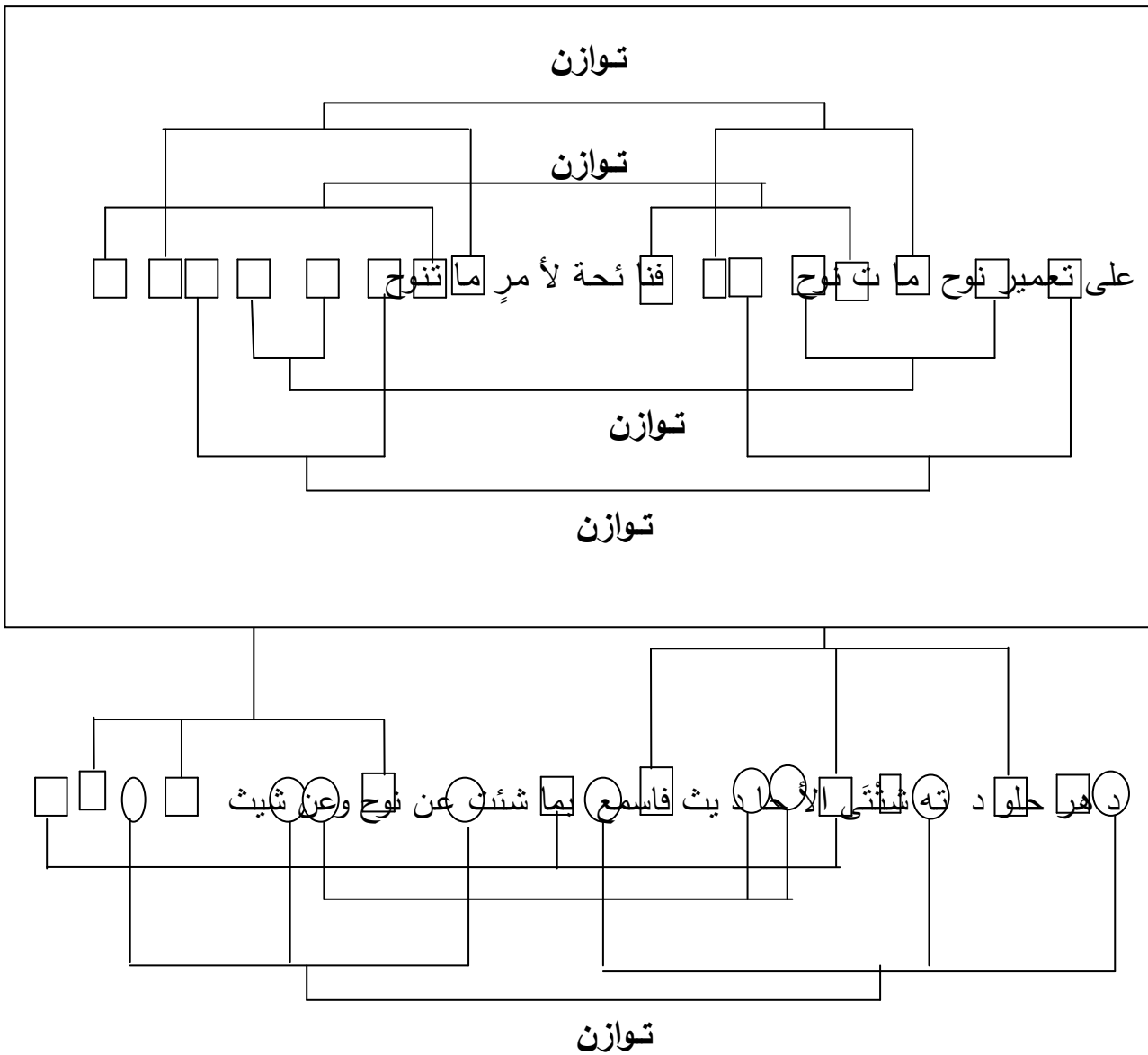
✓ العين: تكرر ثلاث مرات : اسمع [اسمع] + عن [عَنِ] + عن [عَنِ]

✓ التاء: تكرر ثلاث مرات شَيْثِ [شَيْثِ] + شَيْثِ [شَيْثِ] + شَيْثِ [شَيْثِ]

✓ الدال: تكرر ثلاث مرات : دَهْرٌ [دَهْرٌ] + حواد [حَوَادِثُهُ] + الأحاديث [الْأَحَادِيثِ]

وبنتبع مستويات التوازن الإيقاعي في هذين البيتين أمكننا رسم شبكة من العلاقات

الإيقاعية المتكافئة تظهر حساً صوتياً متميزاً:



الشطر الأول:

توازن

د + د + د ← ع + ع + ع

توازن

ح + ش + ح ← ش + ح + ش

توازن

ش + ت + ت ← ش + ت + ش

توازن

ث + ش + ث ← ش + ش + ث

وإذا عدنا إلى الخمس بقوافيه المتنوعة بحيث تنتهي كل قافية بما يشبه القفل جاعلا قافيته لامية تتكرر بعد كل أربعة أشطر، وقد استخدم فيها أشكال المطالع: تصريح بنقصان بنسبة اتجاه 24.30%، ثم تصريح بزيادة بنسبته: 20.68%، وورد البيت المقفى بنسبة: 55.17%، عدد حروف الهجاء: 29 x 2 = 58.

وشكلها: (الطويل)/(د:ص107)

*أَبْنُكَ مَا فِي النَّفْسِ لَسْتُ/ أُرَائِي أَنَا بَعْضُ قَتْلَى حُبِّكَ الشُّ/ هَدَاءِ
 فعولن فعولن

*أَلْفَتْ أَلْبَا إِذْ عَزَّ فِيكَ/ عَزَائِي إِلَى أَنْ بَكَتْ أَرْضِي مَعِي و/ سَمَائِي
 فعولن فعولن

تصريح بنقصان : ف/عو/لن ← م/فا/ع/لن

↓ ↓
 أربعة مقاطع ثلاث مقاطع

*بَفِيضِ دَمَوْعِي فِيكَ سَكْبًا عَلَى سَكْبِ بَعْطَفِكَ فِي ذَاكَ الرِّضَى قَبْلَ ذَا الْعُتْبِ
 مفاعيلن مفاعيلن

*بِمَا بَيْنَنَا مِنْ عَفَّةٍ زَ/ مَنِ الْقُرْبِ بِمَا جَرَّدَتْ عَيْنَاكَ مِنْ صَا/ رِمَ عَضْبِ
 مفاعيلن مفاعيلن

تصريح بزيادة : مفا عيلن ← مفا علن □

↓ ↓
ص ح ص ص ح ص

*تَغَيَّبْتَ فالأعداءُ بي منك تَشَمْتُ تُؤَلِّفُ شَمْلِي تَارَةً وَ تُشَتِّتُ
مفاعِلن مفاعِلن

* تكاد الرُّبَى من ماء عيني نُثَبْتُ نُتَرَجِّمُ عَمَّا في ضُلُوعِي فَأَسْكُتُ
مفاعِلن مفاعِلن

تقفية: مفاعِلن ← مفاعِلن

2-2:رد الصدر على العجز:

عدّه عبد الله بن المعتز أحد الفنون البديعية الخمسة الكبرى وقسمه إلى ثلاثة أقسام¹، مراعيًا موافقة الكلمة الأخيرة كلمة أخرى ترد آخر نصف البيت الأول، أو ترد في أوله، ثم ورود الكلمتين المكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالمتجانستين في النصف الثاني من البيت؛ ويظهر أن الحصري مولع بتكرار مشتقات الألفاظ مما لا يمكن حصره، ويصعب الإمام بدلالاته، وما يهم في هذه الظاهرة الأسلوبية الصوتية هو التكرار المنتظم للوحدات الصوتية الذي يشحن الطاقات الدلالية، أويقع عليه الشحن من خلالها، يقول:

(الطويل) // د:ص302)

وَمَاتَ ابْنِي فَهَا أَنَا لَا فُوَادُ	وَلَا بَصْرُ وَلَا مَوْتُ مُرِيحُ
تَشَبَّثُ أَيُّهَا الْمَرْزُوءُ صَبْرًا	وَالَا فَاتَكَ الْأَجْرُ الرِّيْحُ
أَتُكْرِ مَنْ أَتَى أَوْ سَوْفَ يَأْتِي	وَرَيْكَ مَنْ أَتَا وَمَنْ يُتِيحُ
نَصِيحُ بِكَ اصْطَبِرْ فَتَضْمُ ثَكْلًا	أَمَّا يَكْفِيكَ مِنْ غِيِّي نَصِيحُ
نَطِيحُ فَتُوَخِّذُ النَّارَاتُ مِنَّا	وناطح كل جَمَاءٍ نَطِيحُ
نَرْوُحُ عَنِ الْأَسَى وَنَلْجُ فِيهِ	أَعْمَرَكَ لَمْ يَشِقْ سَكَنُ نَرْوُحُ
نَبُوْحُ بِشِكْرِ خَالِقِنَا وَنَنْسَى	فَيَرْدَعُ مِنْكَ زَمَارًا نَبُوْحُ
فَقَدْ صَدَقُوا وَلَكِنْ هُدَّ رُكْنِي	فَمَنْ يَحْمِي وَأَعْدَائِي تُبِيحُ

¹ - محمد محمد طه الهلالي: توضيح البديع في البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط1، 1997، ص103.

ويظهر من خلال تكرار خصيصة رد العجز على الصدر في هذه الأبيات المتلاحقة ما تحققه من توازن صوتي أفقي وعمودي يثري الإيقاع، فكأن الشاعر علي الحصري أدرك حقيقة أن "موقع الكلمتين في النص يسهم إلى حدّ ما في رفع درجة الإيقاع والإحساس به"¹؛ وكلما تباعدت الوحدات الصوتية المكررات ضعف الإيقاع، وتتاقصت قيمته، لذا اختار هذا النمط من التكرار إثراء للقيمة الصوتية، وشحنا لها بالدلالات الحاملة لبذور الحس المأساوي؛ والشاعر لم يقتصر على معاناة الوعي المأساوي الذي فرض عليه (مَاتَ ابْنِي)، ولم يكتف بتصوير هزيمته (لَا فُؤَادٌ - لَا بَصَرٌ - لَا مَوْتُ مُرِيحٌ)، ويوظف خصيصة رد العجز على الصدر في مقام المحاورة (أَيُّهَا الْمَرْزُوءُ) المجسدة لأصوات الصلح والمساومة، - وقد سبق الإشارة إلى أن المواجهة بين الإنسان المأساوي وفواعل المنع لا تتم إلا بالحوار الذي يجعل العالم يظهر في شكل إنسان يدعو إلى المساومة أو يطلع من وجدان الشخصية المأساوية على هيئة خوف أو تردد، وتتجلى العناية الإلهية: (صَبْرًا، الْأَجْرُ الرَّيِّحُ، رَبُّكَ مَنْ أْتَاكَ وَمَنْ يُتِيحُ)، ويضفي ربط بداية البيت بنهايته تركيزًا وتكثيفًا يحققان واقع الرؤيا الإيمانية العادلة نقيضة المأساوية، - وإنما يختار بحسّه المأساوي المواجهة والتخطي: (صَدَّقُوا) و (لَكِنُّ)، ويختتم البيت بالتساؤل المحقق للرؤيا المأساوية.

ووظف الشاعر تكرار الكلمتين بأشكال مختلفة يقول في قصيدة واحدة، -ويكتفى باختيار

الأبيات التي وردت فيها الظاهرة-: (المتقارب)/ (د: ص 345-346)

إِذَا رُعِظَ السَّهْمُ أَوْ عَظَّعَا فَسَهْمُ الْمَنِيَّةِ لَنْ يَرَعِظَا

[...] قِضَاءٌ مِنَ اللَّهِ لَا عَاكِظٌ إِذَا جَاءَ يَأْمُنُ أَنْ يُعَكِّظَا

يُتَاخُ لِمَنْ حَظِيَ الْحَنَفُ مِنْهُ وَلَيْسَ بِنَافِعِهِ أَنْ حَظَا

[...] أَنَا بَهْظَتِي صُرُوفُ الرَّدَى فَكَيْفَ أَمَانُكَ أَنْ تُبْهَظَا

رَمَانِي الزَّمَانِ إِلَى غُرْبَةٍ أُعَاشِرُ فِيهَا الْعِدَى الْغِيْظَا

مَعَ الْقَارِظِينَ بِهَا عُدْنِي وَأُقْسِمُ لَا تَرْجِعُ الْقُرْظَا

¹ - المرجع نفسه. ص 103.

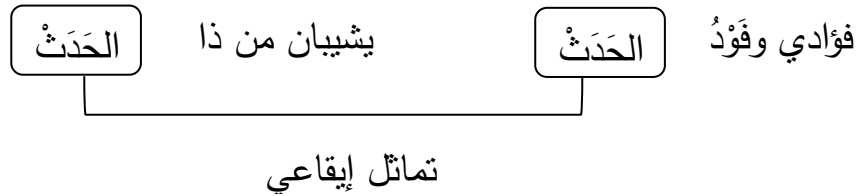
[...] صَلَاةُ الْإِلَهِ وَرُضْوَانُهُ عَلَى حَافِظٍ سَبَقَ الْحَفْظَ
 إِذَا اللَّفْظُ كَانَ لُفَظًا أَبَتْ بَرَاعَةً لُفْظِكَ أَنْ يُلْفَظًا
 بهرت الحسان سنا غرّة وما خُظت حين فشوا خُوْظًا
 وَكُظتْ عَلَى الذِّكْرِ حَتَّى يُقَا لُ لِلَّهِ دَرُكٌ مَا أَوْكُظًا¹

ولا تكاد قصيدة من قصائد **علي الحصري** تخلو من هذه الظاهرة الإيقاعية يصرفها حيث شاء وشاءت موهبته، وفي ذلك دلالة على تمكنه من أدوات اللغة وتطويرها لتحرك الإيقاع صعودا وهبوطا وبعداً وقرباً مفجرة المعاني محققة متعة الفكر والنفس ومدعمة بظواهر تكرارية أخرى تسندها وتمدها بسحر إيقاعاتها، "والى التجانس يضاف الإيقاع، وهو إيقاع صوتي ونفسي وقيمي"²، ولعل العنصر الأكثر ظهوراً هو العنصر الصوتي.

2-3:الجناس : ومن أسمائه : التجنيس، والمجانس، "وهو التشابه في اللفظتين نطقاً، واختلافها دلالة، وهما ركنا الجناس"³، وتكراره الإيقاعي يساهم في إكساب الدلالة قيماً جمالية، ويقسم إلى جناس تام وجناس ناقص.

2-3-1:الجناس التام: ما يلاحظ في شعر **علي الحصري** القيراوني تنويعه في مواقع الألفاظ المتجانسة المحددة في البيت وهو ما جعل بنيته تتحرك على مساحة الشعر، فاسحة المجال للمستمع بتنقل بين متن السطح وهي خصيصة ظهرت في رد العجز على الصدر ومن أشكاله:

2-3-1-أ:الجناس المماثل: حدّاه اسمان:



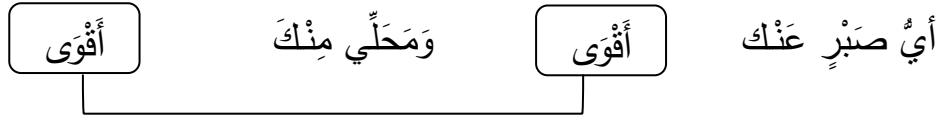
¹ - رعض: كسر رُعضه: مدخل سِنْخ النصل - عظعا: ارتعش في مضيه والتوى- عاكظ: قاهر - يعكظ: يردّ- بهظنتي: غلبت وأثقلت وبلغت به مشقة- أفاظ: ما يطرح ويلفظ- وَكُظتْ: واضب وداوم.

² منير سلطان : الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000، ص222.

³ محمد محمد طه الهلالي: توضيح البديع في البلاغة، ص88.

فالأولى : الصغير والثانية : الحادث الذي يشيب شعر رأس الطفل مما يلي أذنه.

حدّاه فعلان:



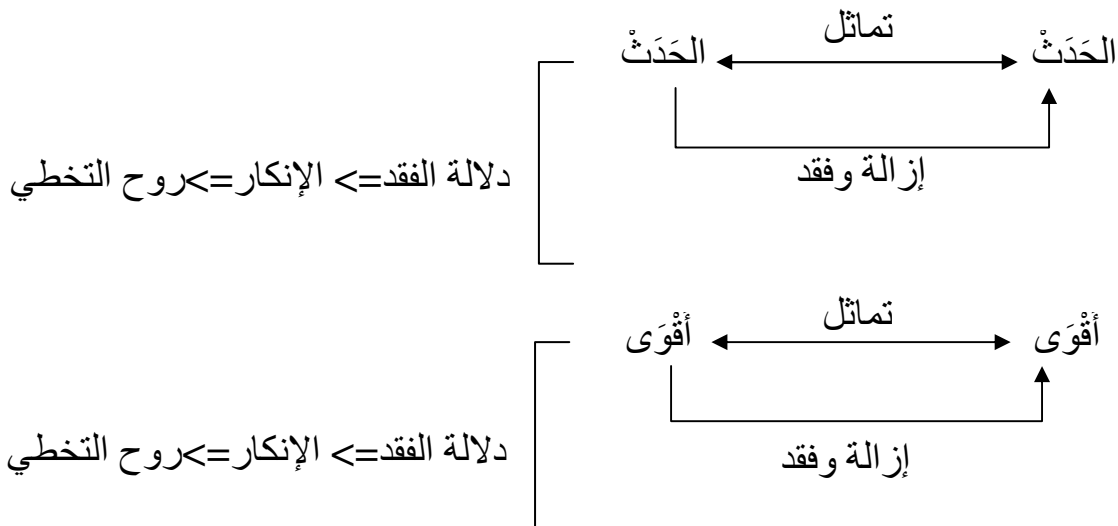
تمائل إيقاعي

فالأولى: من الإقواء: التماسك والقوة، والثانية: الإقواء: الخلو، الإفقار.

حدّاه حرفان : على زهرٍ أَتَارَتْ مِنْهُ أَرْضٌ تَهْبُّ لَهُ مِنْ الْفُرْدَوْسِ رِيحٌ

من: الأولى بمعنى بمعنى (الباء) دلت على الاستعانة ولا يكاد يغفل ما فيها من تبعية تزيد جلال الابن الفقيد؛ فبعضه أنار الأرض ليساهم التتكير في التعميم، ويخدم الحيرة، ويزيد الإبهام؛ ومن الثانية: أفادت ابتداء الغاية، تعضدها اللام لإفادة الاستحقاق، فشرف الفقيد وتميزه جعل الفردوس ترسل ريحها معبرة عن أحقيته وتفرده.

وبالعودة إلى الشكلين السابقين: يمكن الوقوف عند ما حققه الجنس المماثل من درجات واعية في المعيار الصوتي والدلالي، فدلالة الكلمة المجانسة الثانية تكثف دلالة الأولى، وتتزاح عنها مشكلة قطبين قطب تماثل وقطب تباين مراعية الالتئام:

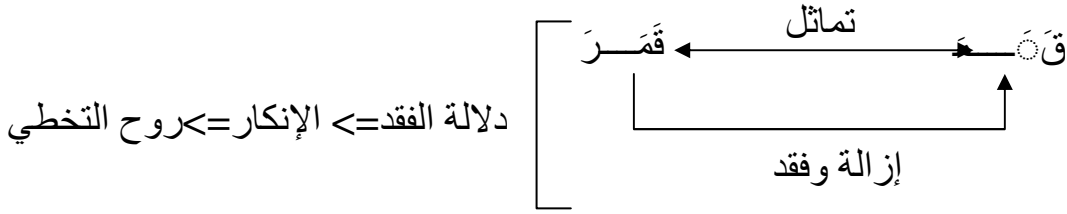


الحادث المفجع أزال صفة الحدّثة والصغر عن الطفل، وردّه أشيبا، وهو ما أحدثه

إقواء المحلّ، وخلّوه من الأنيس مزيلا قوة صبر الأب وتماسكه.

2-3-1-ب: الجناس المستوفي: وجاء بأشكاله المختلفة:

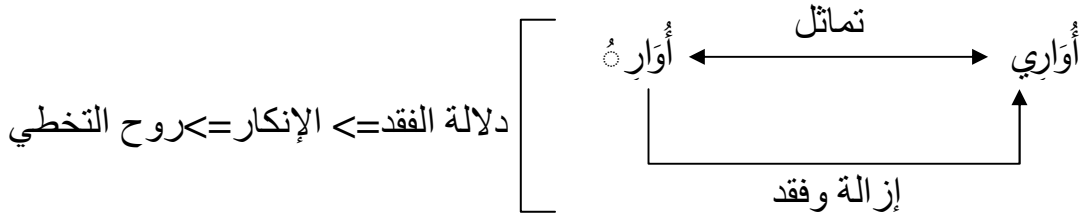
ب.1: اسم وفعل : يَا قَمْرِي مَنْ قَمَرَكَ حُسْنُكَ حَتَّى غَيْرَكَ



إشراق القمر وبزوغ ضوءه فُقد بموت الابن وقَمِرَ وأخْفِيَ .

ب.2: فعل واسم :

هَيْهَاتَ كَيْفَ أُوَارِي مَا الْبَرْدُ مِنْهُ أُوَارِ



إخفاء مرارة الحزن أزالها انتقاد نيران القلب معلنا المواجهة، يقول في البيت قبله:

حَلَالٌ صَبْرِي حَرَامٌ وَسِرُّ نُكْلِي جَهَارٌ

2-3-1-ج: الجناس المركب: ما جاءت فيه الكلمة الأولى واحدة والأخرى مركبة بين

كلمتين، وهو أربعة أنواع :

ج-1. الجناس المتشابه: الكلمة المركبة مع غير المركبة في نفس الخط:

ظَمِنْتُ وَمَنْهَلُ الْمَدَامِ مَنَهْلِي وَلَا حَوْمَ لِي إِلَّا عَلَى وَرْدِ حَوْمِ

فَحَوْمِ الأولى: الدوران بحثا عن الشراب، والحومل : السحاب الأسود من كثرة مائه.

ج-2: المفروق: ما اختلفت لفظتاه في صورة الكتابة: وهذا أكثر الأنواع تواترا في

المقطعات، ويتقاطع مع: لزوم ما لا يلزم، يقول:

يَا مَنْ تُكَلِّلُ طَرْفَهَا بِالسَّحْرِ لَا بِالْإِثْمِ
نَفْسِي كَمَا عَذَّبَتْهَا وَقَتَلَتْهَا بِالْإِثْمِ دِي

توازن عمودي

فالإِثْمُ الأُولَى: حَجْرٌ يُكْتَحَلُّ بِهِ، الإِثْمُ دِي الثَّانِيَةِ مَرْكَبَةٌ مِنَ الإِثْمِ وَفَعَلَ الأَمْرُ دِي مِنَ الدِّيَّةِ.

ج-3: المَرْفُوعُ: مَا كَانَ أَحَدَ لَفْظِيهِ كَلِمَةً، وَالأَخْرَ مَرْكَبًا مِنْ كَلِمَةٍ وَجِزءَ مِنْ كَلِمَةٍ

توازن عمودي

سَرَّنِي لَمَّا أُنْدَمَى لَوْ حُمِدَتْ عُقْبَى رُعَافِهِ
نَمَّ زَادَ الأَمْرُ حَتَّى قُلْتُ يَا جَبَّارُ عَافِهِ

ج-4: المَلْفَقُ: يَقُولُ:

عَلَى تَعْمِيرِ نُوحٍ مَاتَ نُوحٌ فَتَائِحَةُ لَأَمْرٍ مَا تَنْوُحُ
مَاتَ نُوحٌ ← توازن ← مَا تَنْوُحُ

الوحدة اللغوية كلمتان ← الوحدة اللغوية كلمتان

2-3-2: الجِنَاسُ النَاقِصُ:

تبين من خلال خصيصة الجناس قدرة الشاعر علي الحصري على تطويع اللغة العربية وتنسيقها محققا التوازن الإيقاعي الذي استرعى الانتباه، وشكل ظاهرة أسلوبية متميزة، سيكملها الجناس الناقص الذي تواتر في أشعاره بشكل تطرب له الآذان، يدل على حاسة الشاعر المرهفة، ومدى تذوقه للإيقاعات اللفظية المكثفة للدلالات؛ والجناس الناقص: ما اتفق فيه اللفظان في أنواع الحروف، وهيئاتها وترتيبها واختلافها في أعدادها مع الاختلاف في المعنى، ويأتي على نوعين¹:

2-أ: في أول الكلمة يقول:

خُنْتُ إِذْ لَمْ أَبَادِ فِي كُلِّ بَادٍ كُلُّ حَلٍّ مِنْ العَزَاءِ حَرَامٌ
مَاتَ عَبْدُ الغَنِيِّ وَالدَّيْنُ وَالدُّنْيَا فَكَيْفَ المُنَى وَكَيْفَ المَنَامُ

فأبادي: أبارز وأكشف وأجاهر بالعداوة، وبإد: الموضع الظاهر.

¹ - محمد محمد طه الهلالي: توضيح البديع في البلاغة، ص 95.

أ-2: في الوسط:

عَرَضَتْ لَهُ تَفَّاحَةٌ تَفَّاحَةٌ بَعْضُ الْإِمَاءِ فَرَدَّ بِالْإِيمَاءِ

أ-3: في الآخر:

بِوَجْهِ أَقِيكَ التُّرْبَ حَيْثُ تُطَيِّبُهُ بِعَرَفِ ثَنَاءٍ وَهُوَ مِنِّي دَانَ
حَلَلَتْ غَرِيبًا فِيهِ وَالتُّكْلُ حَوْلَهُ يُرَوِّي الْحَصَا مِنْ دَمْعِ كُلِّ حَصَانٍ

ويسمى هذا النوع الذي تكون الزيادة بحرف في الآخر "مُطَرَّفًا"¹.

2-ب: ما كان بزيادة أكثر من حرف واحد في آخره:

أَنَا الْآنَ إِذْ أُوْدِي وَأُوْدَعْتُهُ النَّرَى وَأَبَقْتُ شُعُوبٌ فِي شُعُوبِ الْعَلَا صَدْعًا

ولا تكاد أبيات قافية (اللام والألف) تخلو من جناس تام أو ناقص:

أَفَلَا أَبْكِي وَقَدْ أَفْلَا قَمَرٌ مِنِّي بَدَا بَدَلًا
كَمَلْتُ زُهْرَ الْبُدُورِ وَمَا كَمَلْتُ حُسْنًا كَمَا كَمَلَا
أَجَلًا لَيْلِي بِعُرَّتِهِ وَحَبَا مُسْتَوْفِيًا أَجَلًا

وهذا النوع يطلق عليه (مذيلًا)، وهناك نوع يتفق فيه اللفظان في أنواع الحروف وأعدادها وترتيبها، ويختلفان في هيئاتها أي حركات الحروف وسكناتها، ومثاله شُعُوبٌ : الموت، وشُعُوبٌ : القبائل ، يقول الحصري:

لَوْ عَاشَ لِي عَبْدٌ الْعَنِيُّ هُنَا هُنَا عَيْشِي وَإِنْ فَارَقْتُ رِيْمًا أُخْمَصَا

ولعل تقسيم الجناس إلى جناس تام وغير تام يقترب من سياق الإيقاع لاعتماد الشكل الثاني على المعيار الإيقاعي الصوتي.

3/الجناس غير تام: وهو اختلاف اللفظين في واحد من الأمور: أنواع الحروف

وأعدادها وهيئاتها وترتيبها مع الاختلاف في المعنى، الذي يلزم توفره في الجناس التام، فإن اختلف اللفظان في أنواع الحروف، فيشترط ألا يقع الاختلاف بأكثر من حرف واحد، ويأتي الجناس غير تام على نوعين:

¹ - المرجع نفسه، ص96.

3-1.الجناس المضارع: ما اتفق فيه اللفظان في أعداد الحروف وهيئاتها، وترتيبها واختلفا في أنواعها مع الاختلاف في المعنى، وكان الحرفان المختلفان متقاربين أو متحدين مخرجا:

نَيْرَاتُ أَيَّامٍ بَعْدَكَ حُكُّ وَحَيَاةُ الْغَرِيبِ دُونَكَ هُلُكُ

فالحاء والهاء حرفان حلقيان.

غَابَ فِي (آبٍ) عَنْ مُصَلَّاهُ مُضْنَى فَتَقَاءَلْتُ طَامِعًا أَنْ يُؤُوبَا

الغين والهمزة حرفان حلقيان.

لَا جَلَا أَحْزَانِي الْجَدُّ لَا خَلَا مِنْ ذِكْرِكَ الْخَلْدُ

الخاء والجيم من الأحرف الشجرية (بين وسط اللسان وما يقابلها من الحنك الأعلى)

3-2.الجناس اللاحق: إذا كان الحرفان المختلفان متباعدين مخرجا:

أَبْدَلْتُ يَا عَيْدُ عَيْنِي حَامٍ مِنْ سَامٍ ففَاضَ جَفْنِي بِمَا أَفْضَى إِلَيَّ يَامَ

الحاء : حرف حلقى، السين: حرف أسلي (ما بين رأس اللسان)، الياء: شجري (بين

وسط اللسان وما يقابله من الحنك الأعلى)

(الطويل)/(د:ص313)

رَجَوْتُكَ يَا ابْنِي وَالزَّمَانُ مُخَالِفِي سَعَيْتُ لِثَوَقِي وَهُوَ يَسْعَى لِثَوَقَا

وَلَمَّا تَوَفَّى اللَّهُ مَنْ كُنْتُ أَرْتَجِي وَعَاشَ الَّذِي يُشْكِي الْأَذَى مِنْهُ وَالْقَدَى

الهمزة : حرف حلقى، والقاف : حرف لهوي.

وَكَأْسُ تُكْلِ عَلَيَّ رِيٍّ شَرِبْتُ بِهَا فَرَحْتُ فِيهَا بِتَمْرِيصٍ وَتَمْرِيثٍ (البسيط)/(د:ص365)

الصاد حرف أسلي، التاء حرف لثوي.

قُلْ لِفَهْرٍ هَاضَ الزَّمَانُ قَنَاءً قَوْمُئِهَا الْعُلَا لَطَعْنَ وَرَكَزَ (الخفيف)/(د:ص336)

فَهَوَادِي مُضَمَّرَاتِكَ حُرِّي وَنَوَاصِي مُخَدَّرَاتِكَ جُرِّي

الحاء : حرف حلقى، الجيم حرف شجري.

يتجلى من خلال الأمثلة الواردة أن ظاهرة التماثل في الألفاظ وزنا دون تقفية شكلت سمة إيقاعية تواترت في شعر **علي الحصري**، عبّرت عن تمكن من استجلاء أسرار الأصوات وإيقاعاتها، وهو ما يعرف بالمماثلة (مجزوء المتقارب)/(د:ص:294)

فَحَلْمٌ كَطَوْدٍ رَسَا وَجُودٌ كَغَيْثٍ أَلَتْ

وهي مماثلة تامة: فَحَلْمٌ ← وَجُودٌ

كَطَوْدٍ ← كَغَيْثٍ

رَسَا ← أَلَتْ

ليرسم **التكرار اللفظي** بأشكاله المختلفة بعيدا عن صور الاختلاف في المعنى خصيصة أسلوبية صوتية، يكتفي البحث بعرض نماذج منه: الاستفهام المكرر وما حمله من دلالات التعجب والإنكار:(المقتضب)/(د:ص:318)

أُتْكِلتُ بِأَزْهَرِهَا فَهَرُ يَا لَمَعَشَرِهَا

هَلْ تَرَى السَّمَاءَ هَوَى نَجْمُهَا ابْنُ نَيْرِهَا

هَلْ تَرَى الْجِبَالَ جَرَى الْحُكْمُ فِي تَسِيرِهَا

هَلْ تَرَى الرِّيَاضَ دَوَى الْغَضِّ مِنْ مُنَوَّرِهَا

ومن تكرار فعل الأمر المفجّر لإيحاءات التحسر والمواجهة: (المجتث)/(د:ص:325)

أَذْهَبَ لَكَ اللَّهُ جَارُ وَجَنَّةُ الْخُلْدِ دَارُ

أَذْهَبَ بِحُسْنِ عَزَائِي فَلَيْسَ عِنكَ اصْطِبَارُ

ويعتمد كثيرا التكرار أفقيا وعموديا مكثفا الإيقاعات: (المجتث) / (د: ص 327)

يَا بَدْرُ كُنْتَ مَنِيرًا حَتَّى مَحَاكَ السَّرَارُ

يَا غُصْنُ أَصْبَحْتَ بَيْسًا فَأَيْنَ تِلْكَ النَّمَارُ

أَيْنَ الذِّكَاءَ الَّذِي كُنْتُ جَنَّةً وَهُوَ نَارُ

ويحاول رفع صوته مناديا متحسرا متفجعا : (مجزوء الرجز)/(د: ص 329)

يَا قَمْرِي مِنْ قَمْرِكَ حُسْنُكَ حَتَّى غَيْرِكَ

يا عُصْنِي الغَضَّ الجَنِّي ما كَانَ أَشْهَى تَمَرَكُ
يا رُوضَتِي ذات الحيا ما كان أَزْهَى زَهْرَكُ
يا دُرَّتِي ما سَرَّي النَّاطِمُ حَتَّى نَنزَّرَكُ

والكلام يطول أمام محاولة رصد مظاهر التكرار اللفظي في هذا الديوان الزاخر بها ولعل ما استوقف البحث واسترعى انتباهه هو ظاهرة تكرار ضمير المتكلم المفرد المنفصل (أنا) الذي اختاره عنصرا بارزا في الدراسة الموضوعاتية، ومرد ذلك ورود هذا الضمير في أكثر من : (64) أربعة وستين مرة.

والدراسة الدلالية عبر الإيقاعية تكشف بعض علامات التميز والابتكار الإيقاعي باستغلال خصيصة تطويل المقطع الصوتي أو تقصيره .

(الأنا) الدلالية عبر إيقاعية:

لا تكاد قصيدة من القصائد تخلو من ذكر (الأنا) متحدثة أو موضوع حديث، مشكلا حضورها البارز في الشعر العربي قديمه وحديثه ظاهرة تستدعي الاهتمام والدراسة، وقد لفتت هذه المسألة أنظار كثير من الدارسين المحدثين، فخصصوا لها دراساتهم أو بعضا منها¹، معتمدين على مناهج مختلفة، وأغلب هذه الدراسات ركزت على الجوانب الاجتماعية ومزجتها بالمناحي النفسانية محاولة ربطها بالسياق التاريخي، وقلما أُنْتُفِتَ إلى هذه الظاهرة بالانطلاق من النص ذاته، ففي دراسة (لأنا) المتنبّي رأى صاحبها أن "المتنبّي أول من أعطى للإنسان قيمة بوصفه فردا في المجتمع، إن استعماله كلمة (أنا) و(أني) أو صيغة المتكلم في كثير من أشعاره، وأمام الأمراء والسلطين، إنّما هو إيمان بقيمة الإنسان، فلم يكن قبله من يستطيع أن يعتني بوجوده وكيانه جهرا بغير السلطين والأمراء"².

ويذهب آخر إلى رأي مناقض للسابق إذ يرى "أن استخدامه للضمير (أنا) كان بقصد تحدي (المجموع) الذي ظلمه، بل أكثر من ذلك كان أبو الطيب يحاول طمس معالم هذا

¹ - حسين الواد: جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير . وأيضا صالح الزامل: تحول المثال.

² - علي الشوك: الثورية في شعر المتنبّي، مجلة المثقف، عدد 17، 1960، ص14، ينظر صالح الزامل : تحول المثال، ص39.

المجموع باختفاء (نحن) من لغته الشعرية¹، ليتعدى ذلك إلى تفسير هيمنة صوت الأنا بدلالات الكبت والتعويض.

ويعيدا عن تفسير هذه الظاهرة بمقاييس الثورة واللاشعور وإطلاق الأحكام وتعميمها سيحاول البحث الاستناد إلى المقوم الصوتي الإيقاعي المحدد لبعض الإيحاءات والدلالات متقيدا بحضور (أنا) الحصري القيرواني في نصه، معتمدا على ظاهرة صوتية لا تقع إلا في لغة الشعر وحده، لم يلتفت إليها العروضيون، وإن تحدثوا عنها في باب القصر أو التقصير، وأدرجوها ضمن الجوازات الشعرية، ونعتها بعض دارسي الأصوات ظاهرة تقصير المقطع الصوتي مقابلين ذلك بظاهرة تطويل المقطع الصوتي، يقول: أحد الدارسين "ويتم تقصير الألف في كلمة (أنا) في معظم الأبيات ولاسيما إذا كانت متبوعة بساكن² لتجاوز التقاء الساكنين الممتع عروضيا في حشو البيت.

استخدم علي الحصري ضمير المتكلم للمفرد (أنا) المنفصل البارز بتعريف النحويين أربعاً وستين مرة، وهو رقم في ظاهره لا يعدّ مرتفعاً، ولكن هذا التواتر قد لا يكون موجوداً عند كثير من شعراء الأندلس والمغرب القدامى، ولا عند غيرهم من شعراء المشرق، ولا يمكن الجزم بذلك، فالعمل يحتاج إلى مسح يستغرق جهداً ووقتاً طويلاً.

وما يهم من أمر (الأنا) في شعر الحصري الضرير - بالإضافة إلى تكرارها مفردة في البيت أو معادةً - هو تعبيرها عن الوعي المأساوي، والرؤيا المأساوية.

فالإنسان حين تتجلى له المأساوية، وتدمي وعيه بوقوع الحدث المأساوي يلجأ إلى ضمير المتكلم محاولاً التعبير عن خبرته المأساوية، وكيف أنّه دفع إليها دفعا، وفرضت عليه: (الطويل)/(د:ص212)

أَنَا لُمْتُ أَهْلَ الْعِشْقِ قَبْلَكَ فِي الْهَوَى فَهَذَا أَنَا أُرَى بَيْنَهُمْ وَأَسَاءُ

تتماثل (أنا) الأولى مع الثانية في تعبيرهما عن الشاعر وخبراته العشقية، وتتباينان في أن (أنا) الأولى لائمة، و(أنا) الثانية ملومة، وتشكل (أنا) ثنائية (مانع العشق، عاشق

¹ - هادي خفاجي: الأنا والنحن، مجلة الكتاب، عدد2، 1972، ص 56، ينظر صالح الزامل: تحول المثال، ص39.

² - إبراهيم خليل: في اللسانيات ونحو النص، ص173.

مأساوي)، وبتتبع هذه الثنائية بالمقياس الإيقاعي يتبين : (أنا) تتألف من مقطع قصير مفتوح (أ) يضاف إليه مقطع طويل مفتوح (نأ)، وهذه الصورة مثلتها (أنا) الأولى، وحولت (أنا) الثانية إلى: مقطع قصير مفتوح (أ) يضاف إليه مقطع قصير مفتوح (ن) فتم بذلك تقصير المقطع الطويل المفتوح الأصلي.

- أنا الأولى إطالة الصوت ومدّه /لائم/حس لا مأساوي

- أنا الثانية تقصير الصوت/ملوم /حس مأساوي

أَنَا لَمْتُ أَهْلَ الْعَشِقِ قَبْلَكَ فِي الْهُوَى فَهَذَا أَنَا أُرَى بَيْنَهُمْ وَأَسَاءُ

أَنَا لَمْ تَأْهَلْ عِشْ / قَبْلَ كَفَلْهُوَى فَهَذَا / نَأْرَى بَيْنَهُمْ وَ / أَسَاءُ

ب - / - - - / ب - ب - ب - / - - - / ب - ب - ب - / - - - / ب - ب - ب -

وبتحويل ثنائية (أنا الأصلية، أنا المقصرة) إلى ثنائية (ارتفاع، انخفاض) وباستقراء تكرار (الأنا) يتبين: إن الشاعر الحصري كان يعي أهمية الصوت ودور الإيقاع في الإيحاء والدلالة: (الطويل)/(د:ص109)

سَلَبْتِي اللَّبَّ الَّذِي أَنَا لِأَبْسُ سَقَى اللَّهَ عَهْدًا مِنْكَ مَغْنَاهُ دَارِسُ

سَلَبْتُ / نَيْلُ بَيْلُ / لَذِي أ / نَلَّ سُو

/ ب - ب - ب - / ← مقطع قصير مفتوح (ص ح)

فيترافق تقصير صوت (الأنا) مع السلب والانكسار.

يقول الشاعر مزوجا بين (أنا) الارتفاع و(أنا) الانكسار:

دَنَا أَجَلِي حَتَّى مَتَى أَنَا مُبْعَدُ دَمِي هَدْرٌ لَا يُؤْخَذُ الْمُتَقَلِّدُ

شِرَانِي رَخِيصًا فِي الْهُوَى وَأَنَا عَالٍ

دَنَا أَجَلِي حَتَّى مَتَى أَنَا مُبْعَدُ

دَنَا أَجَلِي حَتَّى مَتَى أ / نَمْبَعْدُو

/ ب - ب - ب - / ← مقطع قصير مفتوح (ص ح)

شَرَانِي رَخِيصًا فِي الْهَوَى وَأَنَا غَالٍ

شَرَانِي رَخِيصَن فِ / هَوَى و / أ نَا غَالِي

/ ب - - ← مقطع طويل مفتوح (ص ح ح)

فالإبعاد ترتب عنه تقصير الصوت معبرا عن الانكسار، والغلاء والنفاسة يوجبان إطالة الصوت ورفعته تعبيراً عن الارتفاع والعلو .

وقد يكرر الأنا بشكل عمودي محافظاً على الدلالة عبر إيقاعية، يقول:

(مجزوء الخفيف)/(د:306)

مَنْ مُجِيرِي وَمُصْرِي قَدْ هَوَى كُلُّ أَبْلَخِ

أَنَا فَرْدٌ بِلَا خَلِيٍّ لٍ وَلَا ابْنٍ وَلَا أَخٍ

أَنَا كَالْأوراقِ اشْتَكِي فَقَدْ إِلْفٍ وَأَفْرُخِ

أَنَا كَالزَّرْعِ وَالْعِدَا كَالجَرَادِ المَصْوِّخِ

أَنَا أَبْكِي بِنُضَجٍ وَسَأْبِكِي بِنُضَخِ

فالأنا حملت دلالات: الانكسار والوحدة وفقدان الأمان وكثرة الأعداء ومدامة البكاء فقصر بذلك الشاعر إيقاع النون ومنع تطويل الصوت ومدّه، فتلفظ (أنا) في جميع الأبيات (أَنْ)؛ لتتحول من مقطع طويل مفتوح إلى مقطع قصير مفتوح، إذ الأبيات من إيقاع مجزوء الخفيف:فاعلاتن مستفعلن 2 x

بِلَا خَلِيٍّ

أَنْفَرْدُنْ

ب - ب -

ب (ب) - -

مُنْفَعِلُنْ

فَعِلَاتُنْ

(ص ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح) (ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح)

أَنْفَرْدُنْ ← فَعِلَاتُنْ ← (ب) ← (ب) ← (ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح / ص ح ح)

أَنْكَرَزْ ← فَعْلَانْ ← (ب) ← (ب) ← (ص ح) / (ص ح ص)
 أَنْكِرِي ← فَعْلَانْ ← (ب) ← (ب) ← (ص ح) / (ص ح ص)

ولو أن (أنا) مدّ صوت النون فيها بصائت طويل لاختلّ الوزن الإيقاعي لمجزوء الخفيف، فساهم بذلك الإيقاع في شحن الدلالة وتكثيفها.

وبناوب الشاعر مكررا كلمة (أنا) في أبيات متفرقة في قصيدة رثائية يقول:

(المديد)/(د:ص308)

بَاتَ صَحْبِي يَسْهَرُونَ وَلَمْ يَجِدُوا الْوَجْدَ الَّذِي أَجِدُ
 وَأَنَا أَسْهَرْتُ أَعْيُنَهُمْ إِنَّ دَمْعِي لَوْ رَقَا رَقَدُوا
 قُلْتُ إِذَا قَالُوا تَعَزَّ: أَمَا لِلْبُكََا مِنْ بَعْدِهِ أَمَدُ
 مَدَّ دَمْعِي فِيهِ بَحْرُ دَمِي فَأَبَى أَنْ يَنْفَدَ الْأَبْدُ
 أَنَا أَبْكِي وَالْغَلِيلُ كَمَا كَانَ فِي الْأَحْشَاءِ وَالْكَمَدُ
 [...] يَا عِقَابَ الْمَوْتِ حُمْتَ عَلَى عَقْبِي فَانْحَلَّتِ الْعُقْدُ
 اخْتَطَفْتَ ابْنَ اللَّبَاءِ وَلَمْ تَحْمِهِ الْأَطْفَارُ وَاللَّبْدُ
 وَخَبَا نَجْمِي فَهَا أَنَا ذَا لَا سَنَى يَهْدِي وَلَا سَنَدُ
 كَبِدُ الْمَرْءِ ابْنُهُ فَإِذَا كَبَّ أَمْسَى مَا لَهُ كَبِدُ

كرّر الشاعر كلمة (أنا) معبرا عن خبرته المأساوية، وارتبطت (أنا) الأولى بدلالات: أسهرت - ارتفاع الصوت (لورقا رقدوا) قلتُ ، أمدُ ، مدّ ، عدم نفاذ الأبد، وكلها تحتاج إلى تطويل الصوت الإيقاعي، فهل التقطيع العروضي يظهر تماثل الإيقاع والإيحاء؟ الأبيات من

بحر: المديد وتفعيلاته: فاعلاتن+ فاعلن+ فاعلاتن 2x

وَأَنَا أَسْهَرْتُ أَعْيُنَهُمْ

وَأَنَا أَسْ/هَرْتُ أَعْ/يُنَهُمْ

ب ب - - / - ب - / ب ب -



وَأَنَا أَسْ ← فَعِلًا تَنْ ← (ب ب) (⊖) ← (ص ح / ص ح / ص ح ح) (ص ح ح) / (ص ح ح ح) ح ص
مقطع طويل مفتوح

أما (أنا) الثانية فارتبطت بالبكاء والغليل الدفين في الأحشاء والحزن والغمّ و كلها دلالات موحية بالانكسار:

أَنَا أَبْكِي وَالْغَلِيلُ كَمَا

أَنَا أَبْكِي / وَالْغَلِيلُ لَكُمْ

ب ب - - / - ب - / ب ب -

أَنَا أَبْكِي ← فَعِلًا تَنْ ← (ب) (⊖) ← (ص ح) / (ص ح ح) ح ص / ص ح ح ح
مقطع قصير مفتوح

وكلمة (أنا) الواردة الثالثة في أبيات القصيدة ارتبطت بالموت الذي اختطف الابن وحلّ عقد الشاعر فانطفأ نجمه، وفقد الأحبة وصُرع وانكسر:

وَحَبَا نَجْمِي فَهَذَا أَنَذَا

وَحَبَا نَجْمِي فَهَذَا / أَنَذَا

ب ب - - / - ب - / ب ب -

أَنَا نَذَا ← فَعِلُنْ ← (ب) (⊖) ← (ص ح) ح ص

ويحتاج الشاعر إلى الاستفاقة والتيقن بأن الابن الفقيد قد لا ينفعه غدا، فكلّ نفس تجازى بما

كسبت: (الطويل)/(د:ص407-408)

كَأَنَّكَ مَصْبُوحٌ يُعَلُّ بِقَرْقَفٍ

أَفَقَ أَيُّهَا الْمَغْرُورُ إِنَّكَ مُنْتَشٍ

لَمَلْتَفَتٍ يَلْقَاهُ أَوْ مَتَشَوِّفٍ

أَيُّغْنِي غَدًا عَبْدُ الْغَنِيِّ بِوَقْفَةٍ

عَنِ الْمَذْنِبِ الْمُسْتَشْفَعِ الْمُتَلَهِّفِ

أُمُّ الْحُورِ وَالْوُلْدَانِ يَتْنِينُ طَرْفَهُ

فِيْمَد صَوْتَهُ وَيَطِيلُهُ مَعْلَنَا:

أَنَا أَعْلَمُ ابْنِي رَاجِمًا مُتَعَطِّفًا فمن لي غداً بالرَّاحم المتعطفِ

أَنَا أَعْ / لَمُبْنِي رَا / حِمْنُ مُ / تَعَطِّفُنْ

ب - - / ب - - - / ب - / ب - ب - ب -

أ (نَا) أَعْ ← فَعُو لُنْ ← (ب - -) ← (ص ح) / (ص ح ح) / (ص ح ص)

ويمائل بذلك الإيقاع الدلالة، ويعبر عنها، وتحتوي الثانية الأول وتمده بأسرارها، ويلجأ الشاعر المأساوي متخطياً مصيره، مواجهاً قدره، متسخطاً برفع صوته، وإظهار رفض الاستسلام والخضوع يقول: (الكامل)/(د:ص423)

جادت نَرَاكَ من العيون سحائبٌ ونعتك أُقَمَارٌ معي وشُمُوسُ

فَأَنَا أُقِيمُ مَعَ النَّوَادِبِ مَأْتَمًا وَمَعَ الحسان الحور أنت عَرُوسُ

والندب لا يتم إلا برفع الصوت، وتعداد محاسن الفقيد، فكيف والنوَادِب جمع كثرة تدل على ما لا نهاية، فالصوت يتحول إلى أصوات تتعالى وتمتد دون نهاية :

فَأَنَا أُقِيمُ مَعَ النَّوَادِبِ مَأْتَمًا

فَأَنَا أُقِي / مُمَعَنَّوْ / دِبِمَأْتَمَنْ

ب - ب - ب - / ب - ب - ب - / ب - ب - ب -

فَأَ (نَا) أُقِي ← مُتَفَا عَلُنْ ← (ب ب -) ← (ص ح / ص ح ح) / (ص ح ح ح)

سبق الإشارة إلى قول الناقد الروسي (شيستوف) في كتابه حول المأساوية لدى الروائي دوستويفسكي والفيلسوف نيشته يتضمن ما معناه أن الإنسان إذا أدخل العالم المأساوي يستشعر وحدته، وبعده عن الآخرين الذين يذكرونه دائماً بمثاليتهم؛ ويتحول ما فيه نفع في نظره مستهجبا، ويستتكر الناس ذلك، ويدعونه للعيش بسلام وهو يرفض مستشعرا العزلة الرهيبة، يقول علي الحصري القيرواني : (الخفيف)/(د:ص371)

بَكَتَ الدَّهْرُ فِيكَ فَهَرَا فَبَكَتْ وَأَنَا هَدَنِّي إِلاَمُ أُلَامُ؟

وَأَنَا هَدَنِّي إِلاَمُ أُلَامُ

وَأَنَا هَدُ / دِنِي إِلاَ / مَ أُلَا مُو

ب ب - - / - ب - ب . / ب ب ..

وَأَنَا هَذَا ← فَعِلًا تَنْ ← (ب ب -) ← (ص ح / ص ح / ص ح) ← (ص ح ص ح)

وهذا الرفض ورفع الصوت ومدّ المواجهة ينكسر أمام العزلة والوحدة والنفي، يقول:

(الوافر)/(د:ص302)

ومات ابني فها أنا لا فؤادٌ ولا بصراً ولا موتٌ مريحٌ

فالموت إخفاء وستر، وتكرار (لا) يكتف دلالة النفي والسلب والفقد، والتتوين يقطع الصوت

بنون ساكنة، ويبقى الشاعر منكسراً أمام عزلته وغربته:

ومات ابني فها أنا لا فؤادٌ

وَمَاتَبْنِي / فَهَأَنْدَلًا / فُؤَادُنْ

ب - - - / - ب - ب / - ب - -

فهاأ (نَ) لَآ ← مُفَاعَلْتُنْ ← (ب - ب) ← (ص ح / ص ح / ص ح) ← (ص ح ص ح)

وبوضع الشاعر في مقام المواجهة، ولا مناص من رفع الصوت وإطالته تبييناً للحقيقة

ووقوفاً عند نصاعتها وبروزها، يقول: (السريع)/(د:ص339-340)

وتأكلٍ قلتُ له في الدُّجَى قد أطفأ الشمعة من قطاً

قالت هو النجم هوى أفلاً فغطني الدمع الذي غطى

وأظلم الأفقُ ولكن به أنارت المقبرة الوسطاً

وأعوّل القابرُ لَمَّا رأى أيّ شهابٍ بالثرى غطى

فقلتُ يا ويحك والويح لي كيف هوى الكوكب وانحطاً

لا تضعنَّ المشتري في الثرى واجعل له أوجهنا بسطاً

فقال لي وهو يرى ما أرى يكفيه ما الله له وطاً

أبشِرْ برضوانِ من الله مَنْ قَدَمَ هذا أَمِنَ السُّخْطاً

قلت: بريءٌ وأنا مُذنبٌ هل يستوي المحروم والمعطى!؟

قُلْتُ: بَرِيءٌ وَأَنَا مُذْنِبٌ

قُلْتُ بَرِيءٌ/عَنْ وَأَنَا/ مُذْنِبٌ

- ب ب - / - ب ب - / - ب -

ع ن وَأَنَا ← مُسْتَفْعِلٌ ← ب ب (ص ح ص/ص ح/ص ح/ ص ح ح ح)

ويذكر زوجته الخائنة، ويحملها أحد أسباب موت الابن، ويقصّ حادثة فرارها وهجرها لفلذة كبدها، ثم يستغفر ربه مقرا بذنبه، ويرغم على رفع صوته، وإطالة آناه مستجديا عفو الله تائباً

يقول: (السريع)/(د:ص341)

لو علمت أمك ألا ترى

وجهك ما أزمعت السخطا

تزودت منك لتعليها

نُؤَابَةً عَطَّرَتِ الْمُشْطَا

رِيَاكَ فِيهَا فَإِذَا ضُوعَتْ

كانت على القلب الشجي رنطا

حَسَدُهَا الْيَوْمَ عَلَيْهَا فُلُو

جَاءَتْ بِهَا وَقَتْ لِي الشَّرْطَا

بَلِ ابْتَعَتْ غَيْرِكَ وَلِدَا فَلَا

عَوَّضَهُ اللَّهُ وَلَا أَنْطَى

أَجَازَتِ الْبَحْرَ وَلَوْ عُوقِبَتْ

بِذَنْبِهَا لَمْ تَبْلُغِ الشَّطَا

وَالْبِرِّزِرَ اخْتَارَتْ عَلَى عُرْبِهَا

وسوف تهوى الروم والقبطا

كَأَنَّهَا مِنْ سَبَا بَدَّلَتْ

بِجَنَّتَيْهَا الْأَثْلَ وَالْخَمْطَا

لَقَدْ شَفَتْ بِالْبَعْدِ لَوْ أَنَّهَا

مِنْ نَتَسٍ صَارَتْ إِلَى قِفْطَا

وَاللَّهُ اسْتَغْفِرُ مِنْ ذَنْبِهَا

لَوْ عَصِمَ الْإِنْسَانُ مَا أَخْطَا

خَطَوْتُ لِلْغِيِّ لَخَطَوَاتِهَا

وربما كنت أنا أخطا

شَبَّتْ وَشَبَّتْ وَبَغِيضِ الدُّمَى

من أبصرت في فوده الوخطا

وَرُبَّمَا كُنْتُ أَنَا أَخْطَا

وَرُبَّمَا / كُنْتُ أَنَا / أَخْطَا

- ب - / - ب ب - / - -

كُنْتُ أَنَا ← مُتَّفَعِلٌ ← ب ب (ص ح ص/ص ح/ص ح/ ص ح ح ح)

ويستشعر اغترابه وقد بلغه ما ساءه من بعض أحبابه: (الطويل)/(د:ص134)

برمتُ بما ألقاهُ مِمَّنْ أُوامِقُ وَأُوذِيتُ حتَّى لا أَرى من أصادِقُ

إذا ما امرؤُ أصفيته الودَّ واثقًا بِخَلَّتِهِ لم تصف منه الخلائِقُ

فيا ليت شعري هل إلى الناس كلِّهم أنا مذنب أم ليس فيهم موافقُ

فلا أنا مسرور بمن هو واصلِي حِذارًا ولا آسي على من أفرقُ

وتحمل الأبيات دلالات خيبة الأمل وتواصل الأذى واشتداد الانكسارات، وبالرجوع إلى

إيقاع الأنا يتبين:

أنا مُذنبٌ أم لَيْسَ فِيهِمْ مُوَافِقُ

أنا مُذْنِبٌ أم لَيْ/سَ فِيهِمْ/ مُوَافِقُ

ب - - / ب - - - / - ب - - / - ب - -

حافظت الأنا على مقطعها الطويل المفتوح، فمدَّ الصوت بها لأن الشاعر يبرز براءته،

ويعلن الأذى اللاحق به من الآخرين مصرحاً باستشعار الغربة والتفرد، ويدفعه ذلك إلى

الانكسار والحزن والنفي، يؤكد ذلك:

فلا أنا مسرورٌ بمن هوَّ واصلِي

فَلا أ/ نَمَسْرُورُنْ/ بِمَنْ هوَّ/ ووَاصِلِي

ب- ب/ ب - - - / - ب - - / - ب - -

أَنا مُذْنِبٌ ← فَعُو لُنْ ← ب ← - ← (ص ح) / (ص ح ح) (ص ح)

نَمَسْرُورُنْ ← مَفَاعِلان ← ب ← - ← (ص ح ح) (ص ح ح ح) / (ص ح ح ح ح)

ويخلص البحث بعد تتبع إيقاعات (الأنا) وتطويل صوتها وتقصيرها إلى:

- إن (الأنا) بين جميع ضمائر المتكلم المفرد تحتل بعدا ثابتا مؤكدا للفردانية، إذا قورنت ببقية الضمائر، ولكن مقولة أن (الأنا) عندما تنصدر الكلام لها جلبة كبر وخيلاء¹، تحتاج إلى تصويب، لما فيها من حكم مطلق تعميمي الدراسة الإيقاعية قد لا تثبته، بل قد تناقضه وتنفيه.

- إن **الحصري القيرواني** استطاع أن يطوِّع اللغة، ويستغل طاقاتها الإيقاعية نافيا بذلك فكرة أن الإيقاع مجرد تلاعب بالمقاطع ، مثبتا أهمية ربط هذه النغمات الصوتية بالألفاظ والأحداث، **للتكامل بذلك ثنائية الإيقاع والدلالة**، ويشدد الارتباط بين حديها، وهو ما ستحاول الدراسة التركيبية إثباته.

¹- صالح الزامل: تحول المثال، ص40.