



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب العربي



جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم في القرنين الخامس والسادس الهجريين

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه تخصص: أدب عربي
شعبة: أدب مغربي

وأندلسي

إشراف الأستاذ الدكتور:
العيد جلولي

إعداد الطالب:
رضوان جنيدي

قرار اللجنة العلمية

السنة الجامعية: 2013/2012

مقدمة:

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

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

لا تكاد قصيدة من القصائد تخلو من ذكر (الأنا) متحدثاً أو موضوع حديث، ليشكل حضورها البارز في الشعر العربي قديمه وحديثه ظاهرة تستدعي الاهتمام والدراسة، إذ من الشعراء من جعل قصائده أشبه بالاعترافات الشخصية العاكسة لحياته بما فيها من لحظات سعيدة هادئة، حين كان ينعم بالحياة ويرفل في نعيمها أو من تجارب مريرة اكتوى بنيرانها.

وقد لفتت مسألة الحضور البارز للأنا في الشعر العربي أنظار بعض الدارسين المحدثين، فخصصوا لها دراساتهم أجزءاً منها معتمدين على مناهج مختلفة، وأغلب هذه الدراسات ركزت على الجوانب الاجتماعية ومزجتها بالمناحي النفسانية محاولة ربطها بالسياق التاريخي، وفسرت ذلك بمقاييس الثورة واللاشعور، وأطلقت الأحكام وعممتها، وقلّما أُلْتَفِتَ إلى هذه الظاهرة بالانطلاق من النص ذاته.

ولم يحد شعر شعراء المغرب العربي عن هذه السمة حين سجّلوا إسهاماتهم في الثقافة العربية الإسلامية، لتكون العديد من نصوصهم الإبداعية محطات عدت اليوم منارات يجري الرجوع إليها لدراسة تجربتها الأدبية وفهم بعض جوانبها. ولعل القرنين الخامس والسادس الهجريين مثلاً أزهى مراحل النبوغ المغربي، وقد شهد فيهما المغرب ازدهارا انعكس على مختلف مناحي الحياة، وتحولت بعض مدن المغرب إلى حواضر أدبية، نافست مدن المشرق.

والتوقف أمام شعر شعراء هذه الفترة يظهر ما فيه من طاقات إبداعية تروق وتمتع، وما فيه من تشكيل لعناصر الشعرية وعرضها عرضاً جمالياً مؤثراً في ثوب مثير جذاب يستطيع من خلاله دارسه أن يفيض مغاليق شخصيات أصحابه، وأن يلج عوالمها، وأن يصل شعرهم بحياتهم بكل ما فيها من حركة لا تنتهي، ولا تهدأ، وبما تخللها من يأس ورجاء، وفرح وحزن، واغتناء وافتقار، ورضا وغضب، وألم وأمل، وغيرها من الأحاسيس التي صدحت بها أصوات الأنا تترجم خلجات الأفتدة، وتجعل قصيدة كل شاعر هي أناه التي جعلت من ذاتها موضوعاً لذاتها؛ ليظهر حضور الأنا - سمة بارزة في الشعر المغربي القديم - في القرنين الخامس والسادس الهجريين - تدفع إلى اختياره موضوعاً للبحث الذي وسم بعنوان:

جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم

القرنين الخامس والسادس الهجريين

- وتفسح بذلك الأنا آفاقاً للبحث، وتدفعه إلى التنقيب أكثر، والإلمام بجمالياتها، وتسليط الأضواء عليها. ويمكن إجمال مبررات الاختيار فيما يلي:
- 1) لم يكن كثير من شعراء المغرب العربي في الفترة محل الدراسة قد حظي، ولا حظيت أعمالهم بدراسة علمية عامة شاملة.
 - 2) ما يتردد في قصائدهم من قوة متمردة تكثف حضور الأنا.
 - 3) ما يمازج أسلوبهم من روح غالبية منكسرة.

4) قوة البناء الشعري، فمنهم من ترعرع في كنف موهبة فنية جسدت استعدادا فطريا صادف نفسا عاشقة للشعر ولإثرائه، تفجرت قواها المخبوءة في عمقها، تعاضدها ثقافة واسعة أثمرت فنا يتجلى فيه التميز والابتكار.

5) ظهور الأنا ظاهرة طبعت البناء الموضوعاتي في أشعارهم .

ولعلّ قلة الدراسات - حسب علمي - التي تناولت جماليات الأنا منطلقة من النص ذاته مبتعدة عن المناهج النفسانية أو الاجتماعية تبرز دافعا يشدذ الهمم لولوج عالمها، وصبر أغواره، وتجلية بعض الغموض الذي ظل يطبع هذه الدراسات؛ يضاف إليه محاولة الإجابة عن أسئلة فرضت نفسها أبرزها:

- كيف عبّرت قصيدة الشاعر المغربي الغنائية عن تجربته الفردية، وهو الذي ألفها، وتكلم فيها، وعرض نفسه من خلالها بكل أبعادها وخصوصيتها؟

- كيف حملت الأنا دلالات الافتقار العشقي، ومأساوية الموت وعذابات الاغتراب؟

- هل استطاع الشاعر المغربي أن يطوِّع الخصائص الأسلوبية لتدل على سمات الفردية مكن القوة التي تجذب القارئ نحو إبداعه؟

وغيرها من الأسئلة التي سأحاول الإجابة عنها.

وقد يكون مبعث هذه الأسئلة هو التردد الذي وسم الدراسات الأدبية المتمركزة حول **جماليات الأنا** والتي ربطتها بعلم النفس وبعلم الاجتماع، وهو ما يجعلني أستقي من معين الدراسات الأسلوبية موظفا بعض عناصرها، مازجا التنظير بالتطبيق، منطلقا في مقارنة النص من المضمون الفكري، وأتجاوزه إلى إمكانات الأداء (المضمون الفني).

لازمي كاتب أنموذج الزمان في شعراء القيروان وكتاب الذخيرة في محاسن الجزيرة وديواني الحصري القيرواني الضرير والأمير أبي الربيع الموحي، والمجموع الشعري لكل من ابن رشيق المسيلي وابن شرف القيرواني منذ أن ابتدأ البحث حتى انتهى، فكانت المصادر الأساسية له، تضاف إليها بعض المصادر مثل:

- أسرار البلاغة (لعبد القاهر الجرجاني)

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (لابن رشيق المسيلي)
 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء (لحازم القرطاجني)
 - خريدة القصر وجريدة العصر (للعقاد الأصفهاني الكاتب)
- وبخصوص أهم المراجع فقد استفدت من:
- الأنا في الشعر الصوفي (لعباس يوسف الحداد)
 - العشق والكتابة (لرجاء بن سلامة)
 - الأسس الجمالية في النقد الأدبي (لعز الدين إسماعيل)
- أما منهج البحث فيقوم على ثلاث ركائز أساسية:

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

ويعتمد المنهج الجمالي والمقاربة الأسلوبية.

وأما هيكل البحث فبني على الخطة الآتية:

مقدمة

مدخل: أحاول فيه تحديد مصطلحي الجمالية ثم الأنا، ومفهومهما مستضيئاً بالإيحاءات التي تمنحها الجمالية للعمل الإبداعي، والدلالات التي تلعبها الأنا الشعرية على الأنا الشخصية.

فصل أول: أتناول فيه علاقة الأنا العاشق بالمرأة وتجلياتها في الشعر المغربي القديم،

أقسمه إلى مباحث ثلاثة:

1. الأنا - العذرية العشقية

2. الأنا - جمالية فواعل المنع

3. الأنا - جمالية المشوقات العشقية

فصل ثان: أخصصه لدراسة مأساوية حس الموت، وموقف الأنا القلق منه:

1. الأنا - الانفعال المأساوي

2. الأنا - الرؤيا المأساوية

3. الأنا - الإيمان بالعناية الإلهية

فصل ثالث : أخصه لدراسة جماليات الأنا المغترب، وهو يختبر نكبة وطنه واختلال

موازين الحياة، وأقسمه إلى مبحثين:

1. الأنا - الوطن: ثنائية الحياة والموت

2. الأنا - غربة الفاضل

فصل رابع : لدراسة جماليات الإيقاع، ويتناول مبحثين:

1. جماليات الإيقاع المنتظم، ويخصص للشاعرين الحصري القيرواني الضرير والأمير

أبي الربيع سليمان الموحي

2. جماليات الإيقاع الداخلي، ويقنصر على إيقاع الأنا بين الضرورة الشعرية والجمالية

الإيقاعية في شعر الأمير الموحي.

فصل خامس : تتناول فيه الدراسة جماليات الانزياح التركيبي، ويشمل مبحثين:

1. جماليات الحذف ودلالته على الافتقار العشقي في شعر شعراء المغرب الأوسط.

2. جماليات التقديم والتأخير وارتباطه بمأساوية تجربة الموت في شعر الحصري

القيرواني الضرير.

خاتمة: سأستجمع فيها ما توصلت إليه من نتائج ارتبطت بظاهرة حضور الأنا في الشعر

المغربي القديم في القرنين الخامس والسادس الهجريين.

قائمة المصادر والمراجع.

ولعل من بين الصعوبات التي واجهتني قلة الدراسات التي تناولت موضوع

جماليات الأنا، يضاف إليها خلو معظم الشعر المغربي محل الدراسة من الضبط بالشكل،

وغياب الشرح والتعليق على الأبيات، وانعدام فهارس للقوافي والبحور.

لا أدعي أنني استوفيت الموضوع حقّه من الدراسة والتحليل، إلا أنني بذلت الجهد،

وأخلصت العمل، وحسبي أجر المجتهد، وأن أكون قد وفقت في ملامسة أهم ما يتطلبه

على مستوى المنهجية والفهم، وأملّي أن يضاف هذا الجهد إلى الجهود المؤسسة للدراسة

النصية لنصوصنا المغربية القديمة، وأن يشكل لبنة تضاف إلى لبنات ذلك الصرح الشاهق.

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

ولله الكمال وهو وليُّ السداد والتوفيق

والحمد لله رب العالمين

مدخل:

الجمالية – الأنا: تحديد المفاهيم

1- مفهوم الجمالية

2- مفهوم الأنا

مفهوم الجمالية:

ليست مهمة هذه الدراسة الإحاطة بنشأة مفاهيم الجمال وأشكاله عند القدماء والمحدثين، وإنما غايتها أن توضح بعض مفاهيم التجربة الجمالية، وأن تقف عند بعض مفاهيم الجمال للوصول إلى التجربة الجمالية في مقارنة النصوص الشعرية.

يذهب كثير من الدارسين المحدثين إلى عد النظرية الجمالية برمتها نظرية غربية، في مصطلحها ومفهومها النقدي، ولا يمكن إنكار هذه الحقيقة؛ إذ لفظ (جمالية) مصطلح حديث، فالجمالية هي مصدر صناعي يقابل الجمالي، وأصبح هذا المصطلح منهاجاً تحليلياً جمالياً لدراسة النص الإبداعي لا يقتصر على الأدب، وإنما يتجاوزه إلى بقية الفنون.

وإذا كان التفسير والفهم الجماليين لا يردان من النص الإبداعي أو من الحقل الأدبي، فإنهما من بعض فضل الفلسفة على الأدب، لأن البحوث الجمالية ارتبطت بالمجال الفلسفي الذي حفز البحث الأدبي على ورود هذا المعين ليستزيد منه فكرياً ومنهجياً، ولأن علم الجمال علم وصفي يسعى إلى المعيارية، من حيث انتقاده إلى الثبوت والتزامن الذي يميز الوصفية، ومن حيث سعيه إلى تكريس معايير الجمال وقواعده وهي من سمات العلوم المعيارية، ويتأرجح بالتالي بين الاتصاف بالعلمية وانتقاد هذه الصفة، وهو ما دفع (كانت) للقول: " لا يوجد علم للجمال ولكن هناك نقد جمالي"¹، ويستند في ذلك إلى حقيقة أن قواعد الجمال يتم الوقوف عليها بعد تحقق العمل الفني، ومنه فلا يمكن صياغة عمل فني على قواعد جمالية سابقة عليه، لظهور قوانين الأثر الإبداعي في الأثر نفسه.

ويبدأ الحديث عن الجمال في القديم بنظرية المحاكاة (أرسطو) التي اعتمدت مفهوم الجمال الطبيعي المجسد في الظواهر والأشياء والكون من جهة، والتناسب الذي

¹ - إيمانويل كانت: نقد العقل المجرد، تر أحمد الشيباني، دار مكتبة الحياة، د.ت، ص 67.

يتحكم في نظام الأشياء من جهة أخرى¹؛ إذ الجمال يتجلى في الشكل من حيث التناسب والتناظر والتوافق والتوازن والدقة والوضوح، وما يثيره من إحياءات اللذة والمتعة. ولما كانت الأحكام الجمالية تتعلق بالوظيفة وما تمثله من قيم جمالية ترتقي بالشيء إلى حدود الروعة والبهاء المطلق حتى يصير جليلا، فإن (أفلاطون) يجعل الإنسان المقياس الأعلى للجمال والكمال والبهاء، ولا توصف عنده الموضوعات بالجمال المطلق إلا عندما تكون في موضعها المناسب، وأي اختلال في التموضع يحيل الموضوع إلى صفة القبيح، ولا تتحقق صفات التناسب والتوافق إلا في الشكل، وهو بذلك يجعل الجمال في الشكل بعيدا عن الموضوع، ورأى (أفلوطين) أن متعة المضمون قد تكون أعلى من لذة الشكل، حين قال: " يجب أن لا نسعى إلى كل لذة، يجب أن نسعى إلى اللذة المعلقة بالجميل فقط"²، ويقر أن الشاعر ترجمان الوحي الإلهي، إذا امتلأت نفسه بفيوضات سخرت له³.

أدى الاعتقاد بأن الجمالية هي خصيصة من خصائص الدرس الفلسفي إلى نفيها عن الفكر العربي، وتأكيد عدم تفكير العربي في الجمال - وإن كان انفعال بصوره وقصرها على الصور الحسية -، ويبرز ما في القول من تجن يُكتفى بالرد عليه انطلاقا من المعطى الجمالي الذي لا يدرك إلا عبر الحواس، ليكون حسيا لزاما في صورته الأولى، ولم يتأت للعرب في البدء لا لأن تذوقهم للجمال حسي النزعة، بل لأن هذا التحليل يشترط أرضية فلسفية لم تتوافر لهم وقتها.

وهذا التجني الذي وسم الفكر العربي دفع أحد الدارسين إلى محاولة تعريف علم الجمال العربي على أنه " مجموعة الأسس النظرية والقواعد والقوانين التي ندرس في

¹ - عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص 34.

² - نفسه، ص 33.

³ - فؤاد مرعي: الجمال والجلال (دراسة في المقولات الجمالية)، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص 40.

ضوئها التجربة الجمالية، ومنتحن من خلالها الخبرة الجمالية، وندوق عناصرها الفنية وقيمها التصويرية والتعبيرية والتشكيلية، فعلم الجمال العربي يؤدي إلى إدراك ماهية الجمال الفني¹، وسيظهر تشكل الإدراك الجمالي من خلال تتبع بعض آراء المفكرين العرب في الجمال والجمالية.

تباينت آراء علماء العرب القدماء حول موضوعات الجمال، فمنهم من قصر الجمال على الشكل وحده وحصره فيه، ومنهم من جعله في الشكل والمضمون؛ فانتصر الجاحظ للشكل الفني للنص على مضمونه، ورأى أن جودة النص في لفظه وتركيبه، لأن "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج [...] وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"²، وأبعد أبو بكر الصولي المفهوم الأخلاقي من العناصر الجمالية، فقال: " ما ظننت أن كفرًا ينقص من الشعر، ولا أن إيمانًا يزيد فيه"³، وانحاز للشكل.

ومن النقاد الذين انتصروا لتكامل الجمال في الشكل والمضمون وانطلقوا من تأثير كل جانب في الآخر ابن قتيبة، إذ رأى أن الحسن/الجمال على درجات أعلاها (ضرب حسن لفظه وجاد معناه)، وأدناها (ضرب تأخر معناه وتأخر لفظه)، باحثًا عن طبيعة الجمال⁴، وحصر ابن طباطبا أداة الناقد الجمالي في الحواس، وتجاوزها إلى المعنى، فقال: " والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبیح منه، واهتزازة لما يقبله، وتكرهه لما ينفیه أن لك حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها

¹ - عبد العزيز الدسوقي: نحو علم جمال عربي، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع، العدد 2، يوليو-أغسطس-سبتمبر، الكويت، 1978، ص 27-28.

² - الجاحظ: الحيوان، تح عبد السلام محمد هارون، المجمع العلمي العربي، بيروت، ط 1969، 3، ص 131/3.

³ - غوستاف فون غرينتاوم: دراسات في الأدب العربي، تر إحسان عباس وآخرين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1959، ص 20-21.

⁴ - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط 1966، 2، ص 64/1.

مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا يوجد فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح، والأنف يقبل الشم الطيب، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو، ويمج البشع المر، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهر الهائل، واليد تتعم باللمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي، فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العي، مقوما من أود الخطأ واللعن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت طرقه ولطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به¹، ويؤكد هذا الرأي الجامع بين حسن اللفظ وحسن المعنى، فيقول: " والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه"²، منتصرا للتكامل والتعاقد بين جمال الشكل وجمال المضمون.

ويقدر عبد القاهر الجرجاني بتكامل الجمال حين قال: " اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها"³، وينحى بالحكم الجمالي إلى جانب الذوق والمضمون مقلدا من سلطة الشكل الذي يمثل اللفظ المفرد خاليا من الروح، ويعول على الفكر والذوق المدرب في إدراك النظم والحكم عليه.

ويشدد الجرجاني في مقارنة الجمالية على وجوب الاعتناء بمدخلين رئيسيين في تقويم جماليات النص، وهذان المدخلان هما المعنى (الوجود الخارجي للأشياء)، والشكل (اللبوس الذي يكتنف ذلك المعنى الخارجي)، مؤمنا بأن لكل منهما جماله الخاص في النص الأدبي، و يبرز سر المزية الجمالية قائلا: " وإذا عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو وعلى الوجوه وعلى الفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها، ثم اعلم أن

¹ - ابن طباطبا: عيار الشعر، تح محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1980، ص27.

² - نفسه، ص28 .

³ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: تح محمود محمد سلام، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984، ص81.

ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، من حيث هي عليه على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب من المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض"¹، وهو ما يظهر تأكيد عبد القاهر الجرجاني على الارتباط بين جمال الشكل والمضمون، ليتين ما كان لعلماء العرب من إحساس واضح بالجمالية.

وتتجلى حقيقة وجود أصل لعلم الجمال في التراث العربي، وأن جذوره افتقدت لأن تحويها دراسات فلسفية معمقة، وأن تخصص لها كتب تستقل بالنظرية الجمالية، وليثبت معها أن علم الجمال يتسم بالعمومية، إذ لا نستطيع أن نخصه في أمة دون غيرها من الأمم؛ والرجوع إلى تراث علماء العربية ومفكريها يؤكد معرفة هذه الأمة لهذا العلم ممارسة وتطبيقاً، دون أن يغفل الفارق بين الأمم في معرفة الجميل، وخصوصية الاستناد إلى المعتقدات والثقافات والفكر.

وبالانتقال إلى النظرية الجمالية عند علماء الغرب وفلاسفته في العصر الحديث، نجد (كانت) يمثل الفلسفة الشكلية، ويفصل الجميل عن المفيد ويفرق بين الشكل والمضمون، مولياً كل أهمية للشكل، ويجرده من كل غاية، مقراً أن "الجمال المحض [...] لا يتمثل إلا في الشكل المحض الذي يختفي منه المضمون"²، ومهدت فلسفته لمدرسة (الفن للفن)، وللمدرسة الرمزية، وتبنى (شيلر) هذه الآراء، ورأى أن الجمال الحقيقي الحر هو ما خلا من النفع، وذهب إلى أن العمل الفني يصبح بالضرورة نوعاً من النشاط التلقائي الخالي من الغرض³.

ولعل الفضل في صياغة الدراسة الجمالية في قالب ذاتي خاص بها وفي ذبوع مصطلح الجمالية (Aesthetics) يعود إلى (باومجارتن) الذي عدّ المؤسس الحديث لعلم الجمال، وعرف الإستطيقاً بأنه علم المعرفة الحسية، ونظرية الفنون الجميلة وعلم المعرفة

¹ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 87.

² - عصام محمد الشنطي: الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1979، ص 13.

³ - نفسه، ن ص.

البسيطة، وفن التفكير على نحو جميل، وفن التفكير الاستدلالي، وأن الإستطيقا لا تبحث في جمال الأشياء النسبي أو الجزئي، ولا في علاقة هذا بذاك؛ ولكنها تقتصر على لون من ألوان المعرفة يكتسب بالإدراك الحسي، ويتناول كمال المعرفة الحسية مجردة عن أي فكرة، وهذا هو الجمال¹، وحملت الكلمة معنى علم الوجدان أو الشعور على يد تلميذه (مير)، الذي أقر أن هذا العلم يتصل بالوجدان لا بالعقل².

وبلغت النزعة الجمالية أوج تأثيرها في دراسات الفيلسوف (كروتشيه) الذي أعلن أن العمل الأدبي خلق حر، والفن حدس محض مجرد من المفهوم، فقال: "قد يبدو غريبا أو مثيرا للضحك أن نبحت الغاية في الفن"³، وأن الحقيقة الجمالية شكل لا شيء غيره، والمضمون لا تبرز أهميته في ذاته، وإنما في شكله الفني، نافيا الحديث عن مواضيع شعرية، ورافضا تقسيم الأعمال الأدبية إلى ضروب وأنواع⁴.

وتستكر النظرية الجمالية الغربية الحديثة انكباب النقاد على قراءة حياة الكتاب والشعراء لفهم ما كتبوه، ولروية مدى استطاعة كتاباتهم أن تكون مرآة صادقة لحياتهم، وترى أن لا جدوى من معرفة سيرة الأديب، مركزة على أهمية دراسة الأسلوب الفني، لأن الأعمال الأدبية الكبرى "تستغرق انتباهنا فتصبح هي الحقيقة الوحيدة الكائنة، تتضاءل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى، حتى حقيقة خالقها"⁵، ويبرز بذلك جليا تركيزها على القيمة الفنية، وإنكارها لبقية القيم التاريخية والاجتماعية والنفسية والخلقية والدينية وغيرها، فليس للشعر غاية تتجاوز النظر إلى الجمال، وقد أعلن أحد الفلاسفة هذه الدعوة بقوله: "يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء"⁶.

¹ - عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص 16-20.

² - نفسه، ص 14 .

³ - عصام محمد الشنطي: الجمالية والواقعية، ص 32-42.

⁴ - بندينو كروتشيه: المجلد في فلسفة الفن، تر سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص 23-26، ص 50.

⁵ - عصام محمد الشنطي: الجمالية والواقعية، ص 21.

⁶ - عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص 319.

وتشير المدرسة الجمالية إلى أهمية المتعة الجمالية التي تحققها عناصر العمل الفني حين لا تستهدف غاية خارجية عنها، بل تكمن غايتها في بعث اللذة التي تنتفي معها المنفعة، مستتكرة مسألة الصدق والبحث عنها في داخل العمل الأدبي، وهي ترى أن المطابقة تغني عن الصدق الذي يظل مصطلحا غامضا يتسم بالضبابية؛ إذ يكفي المبدع أن يطابق إبداعه ما اعتقده أو أحس به.

ويرى أصحاب النقد الأدبي الجمالي العمل الإبداعي كائنا حيا لا يمكن تجزئته، ولهذا لا يمكن الفصل في الدراسة بين الشكل والمضمون، والأديب الذي يفكر في الموضوع منفصلا عن الشكل - أو العكس - لا يكتب له النجاح من الناحية الفنية¹، وهو ما يشترط ضرورة الالتحام بينها.

ويبرز بذلك أن كثيرا من القدماء والمحدثين اتفقوا على أن الجمالية منهج يتناول دراسة موضوع جمالي بالتركيز على جانبيه: الشكل والمضمون، والحكم عليه بأحكام جمالية، يتم فيها النظر إلى الشكل الفني للتعبير الأدبي من خلال الألفاظ والتراكيب والصور والإيقاع، ومدى تناسبها مع المعنى، وهذا التكامل والتناسب هو قلب الجمالية وجوهرها، فلا تكفي بذلك على جانب وتترك الجانب الآخر؛ إذ التكامل بينهما يحقق التناغم الحقيقي، ولتكون العبرة في مقارنة النص الشعري مقارنة جمالية ليست للموضوع بعده شيئا خارجيا، ولا للفكرة باعتبارها مجرد فكرة، وإنما العبرة لما صار إليه الموضوع أو الفكرة وقد انصهرا بذات المبدع، وتحولا إلى عمل فني إبداعي يكشف الأسرار الجمالية المتفجرة من روح الشاعر، والتي تحمل المتلقي على إدراك التجربة الفنية، وهو ما سنتبناه الدراسة في مقارنة النص الشعري المغربي.

يركز علماء الجمال على الفردية، ويرون أن الأثر الفني هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية، " بل إن قيمة الأثر الفني لترتفع كلما كان هذا التباين وتلك الفردية

¹ - عصام محمد الشطي: الجمالية والواقعية، ص34.

مظهرين واضحين في الإنتاج الفني"¹، ويرون أن هذه الذاتية المميزة للفن هي العنصر الأساس لأصالة العمل الإبداعي، وهذه الأصالة هي التي " تجعل من كل أثر فني صورة متميزة تحمل روح صاحبها ومزاجه ولقنات ذهنه وقدراته على التعبير، ومدى ما يتصف به من صفات فنية مختلفة"²، يضاف إليها مدى محافظته على القيم الفنية واستيعابه للتقاليد الأدبية الموروثة والمتداولة عند معاصريه وسابقيه.

ويرون أن العمل الأدبي يتحرك حركة ذاتية خاصة به وليست تابعة لذاتية صاحبه، فمادة العمل الفني لا توجد في حياة الشاعر وسيرته ؛ بل تنبثق من العمل ذاته، ولا يعبر بذلك العمل الفني على شخصية صاحبه وتجاريه، " فالأدب عندهم ليس تعبيراً عن الشخصية، بل تحرراً منها وانعداماً لها، وكلما ازداد انفصال الفنان عن ذاتيته، دلّ على قدرته أو مهاراته الفنية"³، فإذا برزت ذات الشاعر في نصه بتعبير (الأنا)، فذلك لا يعني أنها تنقل الحقائق كما ينقلها المتخصص في التاريخ.

لتبرز بذلك قضيتنا الذاتية والموضوعية من أبرز القضايا التي طرحتها النظرية الجمالية، وتظهر أهمية قضية موضوعية الفن - خاصة الأدب - من خلال محاولة الدارسين الجماليين تصحيح الفكرة التي رأى أصحابها أن الأدب تعبير عن صاحبه، وأن أساس صدق التجربة الفنية هو مدى معايشة المبدع للتجارب المتداولة، حين اشترطت لتحقيق الصدق في التجربة الإبداعية صدورها عن تجربة واقعية وقعت في حياة الأديب نفسه.

وحاول (ت.س. إليوت) تصحيح هذه الفكرة مدافعاً عن حقيقة موضوعية الأدب، نافياً ارتباط صدق التجربة بواقعية المعايشة، لأن الأديب لا ينتظر وقوع التجارب ليتناولها في أعماله الإبداعية؛ إذ لو فعل ذلك لظل " صامتاً لا ينطق حتى تقع له حادثة أو تصيبه

¹ - محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص28.

² - نفسه، ن.ص.

³ - عصام محمد الشطي: الجمالية والواقعية، ص22.

مصيبة، فلا يصف الحب إلا إذا كابده ولا يصور العذاب إلا إذا عاناه، ولا يكتب قصة أو مسرحية إلا إذا عاش جميع تجارب شخصها"¹، ويرفض بذلك الادعاء بأن الأدب تعبير عن شخصية صاحبه، موضحاً انتفاء شرط ضرورة اعتماد الأثر الفني على تجارب المبدع الشخصية ليتحقق الصدق الفني، مركزاً على قيمة الأثر الجمالية وقدراته الفنية.

وهذه الموضوعية تقتضي من بين ما تقتضيه مغايرة الشعر لقائله الحقيقي، وتشترط ضرورة التمييز بين حقيقتين: الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنية، فإذا كان مجال الأولى كتب التاريخ، فإن الثانية أجل منها وليست تابعة لها، لتتباين بذلك الأنا الفنية المتكلمة في العمل الشعري عن الأنا التاريخية الشخصية، ومنه يتبين أن علاقة الشاعر بشعره مغايرة لعلاقة القائل بكلامه، " فالعمل الشعري ليس قرينة لغوية على صاحبه بالمعنى المفهوم من الجملة بالنسبة لقائلها، إذ هو من هذه الجهة لا يعبر عنه على ما يقتضيه المتعارف من التعبير"²، ولا تكون بالتالي العلاقة بين الشاعر وعمله الشعري مباشرة، فلا يجري بينهما ما يجري بين الأثر والمؤثر، ويترتب عن ذلك أن يكون العمل الشعري تركيباً نسيجه اللغة التخيلية التي يبدعها الشاعر في نطاق التقاليد الشعرية، ولإيمان كثير من الجماليين أن " الأثر الفني إفراغ لطاقة عاطفية [...]، والإبداع الفني بصفته ابن الحساسية المرهفة يقودنا من الحلم إلى الواقع، وهو إذاً بمثابة انفجار لا شعوري، والفن نتيجة تتوسط بين الحقيقة والخيال"³، وهو ما سيفتح باب الحديث عن الأنا الشعرية وتميزها عن الأنا الشخصية التاريخية.

مفهوم الأنا:

إذا كانت الظواهر الطبيعية والاجتماعية تتميز بالوضوح وإمكانية التحديد، فإن الظواهر النفسية والروحية تبقى مستعصية لتشابكها وتعقيدها، وارتباطها بالجانب غير

¹ - محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص 45.

² - لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والإستطيقا)، دار المريخ للنشر، الرياض، 1989، ص 81.

³ - زهدي بشير: علم الجمال والفن، المطبعة الجديدة، دمشق، ط1، 1982، ص 129.

المحسوس، وتزداد صعوبة إيجاد مفهوم محدد جامع مانع إذا تعلق الأمر بمصطلح (الأنا)؛ إذ أي ضبط له في إطار العلوم الإنسانية لا يعدو أن يكون محاولة للاقتراب منه بالقدر الذي يجعله يتماشى مع الدرس العلمي¹.

يجب الإقرار أن مصطلح الأنا من المصطلحات المراوغة الضبابية، وبالتالي يصعب تعريفه أو تحديده تحديداً دقيقاً؛ فالعقل وإن حاول الإجابة عن السؤال الذي يثيره مفهوم (الأنا) سيصطدم بمنعه الجواب عنه " ذلك أن الجواب أي جواب يترصد به خطران: الأول أن اللغة تركيب إنساني أو اصطلاح من فعل البشر، وهي بالتالي عرضة للنقص والنسبية، والثاني أن الجواب عن أي سؤال ليس هو في الواقع إلا الجواب الأفضل أو الأنسب، ولكنه ليس الجواب المطلق والنهائي"².

وإذا تأكد أن مفهوم مصطلح (الأنا) من المفاهيم المستعصية على التعريف والحد الاصطلاحي، لأنه يشارك في أغلب فروع العلوم الإنسانية، فذلك يدفع إلى ضرورة تتبعه في هذه الفروع، وتكون البداية بالدرس الفلسفي الذي يترجم فيه الأنا معرفة الذات وإدراكها، ويراه هو المتكلم، وهو القائل بعدّ وعيه لقوله ولمقاله بالذات، لأن الأنا هو ما تقوله لغيرها، من هنا يبرز الأنا مركبا علائقيا يضم الأنا والآخر والموضوع.

وبحثت الفلسفة العربية موضوعه، وحاولت التعرف عليه وعلى طبيعته من خلال وجوده وإدراك ماهيته " لكونها حلقة في تطور الذات الإنسانية بوجه عام، بالإضافة إلى رؤاها حول طبيعة النفس كمفهوم مقابل للأنا في الاصطلاح الفلسفي، ومن هنا أصبح مصطلح النفس الأكثر شيوعاً واتساعاً واستخداماً من مصطلح الأنا في الفلسفة العربية"³.

¹ - عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجاً)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2005، ص189.

² - أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة والتراجيديا والفلسفة المأسوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982، ص119.

³ - عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي، ص199.

وأسهمت الفلسفة الوجودية بحظها في تقصي حقيقة مفهوم الأنا، وارتبطت تساؤلاتها عن الأنا بسؤالها عن الوجود، وانتهت إلى أن القول بالوجود " هو أولا وجودي أنا، أنا ذات متفردة"¹، وأحكم (ديكارت) الصلة بين الأنا ومجال المعرفة، جاعلا الأنا المجال الجوهرى للثانية، لتتكامل ثنائية الفكر والوجود في الأنا، ويستنتج مقولته: " أفكر إذن أنا موجود"²، ويرى (هيدجر) أن طبيعة الأنا تتوزع بين توقفها على الآخر من جهة، واستقلالها عنه من جهة أخرى، وأن هذا الآخر يحاصرها ويوقف تميزها وتفرداها، وحرية تحد من حريتها، لأن " الآخر يدخل عنصرا مقوما في صميم وجود الأنا وماهيتها"³.

وتتوسط الأنا في علم النفس - خاصة عند (فرويد) - عناصر الجهاز النفسي وتقع بين الهو والأنا الأعلى، مشكلة حلقة اتصال بين الحاجات الغريزية والعالم الخارجى، الذي تقوم بنقله إلى الهو وما فيه من نزعات، محاولة أن تضع مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة الذي يسيطر على الهو⁴، ويحصر (فرويد) حدودها في الشخصية وما تحويه من ميول وعواطف، وما تحققه من اتصال مباشر بعالم الواقع، ولا يغفل نزوعها الأخلاقي من خلال محافظتها على القيم ورعايتها للتقاليد، وارتباطها بالشعور.

ويفرق (يونغ) بين الأنا والذات فاسحا المجال أمام استقلاليتهما، ويزيد الهوة بينهما لتكون المسافة الفاصلة بينهما " كالمسافة مثل ما بين الشمس والأرض [...] فالذات يمكن أن تعني ما يماثل تعويضا عن الاصطدام بين الخصائص الشخصية والمألوفات المجتمعية، نجده في الاشتباك الواقع بين العالم الداخلى والعالم الخارجى، والذي كأنه غاية

¹ - عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1966، ص19.

² - نجيب البلدي: ديكارت (سلسلة نوابغ الفكر الغربى)، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1968، ص200.

³ - عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص85.

⁴ - سيجموند فرويد: الأنا والهو، تر محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، الإسكندرية، ط4، 1982، ص41.

الحياة"¹، تتسع بذلك دائرة الذات وتحتوي الأنا بفرديتها يضاف إليها نحن أو الأنا الجمعية، ويكمل بذلك الآخر الأنا ويرتبط به.

وينظر علم الاجتماع للأنا نظرة موسعة، ويربط مفهومه بالهوية الفردية، ويضيف إليه تصور الشخص لذاته وخصائصه المعرفية ومكوناته الفكرية والاجتماعية، وما يدور في فلكها من قيم وتقاليد موروثة أو مكتسبة، ويعرفه بأنه " فرد واع لهويته المستمرة ولارتباطه بالمحيط"²، ويشترط لوجوده وجود حالة نحن؛ إذ لا نستطيع تصور الأنا قوة تتواجد في سلوكنا بمعزل عن نحن التي تحويها وتنفي فرديتها وتختزلها ضمن نطاقها.

وفي المجال الأدبي يصبح لكل نص أناه الأدبية التي تحدّد من خلال تفاعل مجموعة الضمائر، ويتشكل بذلك مفهوما كلياً للأنا الأدبية داخل النص، فلا يوصف بأنه الضمير الأدبي الذي يبرز محققاً الوعي الذاتي، ويتموضع في العمل الأدبي بضمير المتكلم والمخاطب والغائب، وإنما يوصف بكونه مجموعة الضمائر التي تنشُد الوحدة.

والضمير حسب سيوييه هو " علامة مضمرة"³، وفي تواربها يبنّي أساس الأنا الأدبية داخل النص الأدبي، وفي قلبها بين الظهور والاستتار تتجلى ثنائية الحضور والغياب في تعاقب دائم يضمن تأسيس وحدة ضمائرية تربط العمل ربطاً يتسق وبناءه الأدبي، بحيث تكون بمثابة الدال المرادف قد يسعى بالنص إلى الغموض، وبالمقابل تصبح الأنا الأدبية بمثابة تمثيل للغة داخل المنظومة النصية، تحيل على المتلفظ أو المتكلم، الذي يكون مبدع النص في أغلب الأحيان خاصة في الشعر الغنائي الذي ميز شعرنا العربي القديم، وهذا بعيداً عن النظرة السلبيّة التي وسمت الأنا الغنائية في خضوعها للواقع، بل من خلال موقفها الجمالي أو ما يعرف بالرؤية في علم الجمال.

¹ - ماري مادلين دافي: معرفة الذات، تر نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط3، 1983، ص150.

² - ميخائيل إبراهيم أسعد: شخصيتي كيف أعرفها؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1987، ص87.

³ - سيوييه: الكتاب، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1968، ص2/350.

وإذا كانت بعض الأصوات النقدية¹ قد دعت إلى ضرورة الاكتفاء بتحليل النصوص الأدبية، دون الإشارة إلى مبدعيها وسيرهم، وارتكز أصحاب هذه الأصوات على سلطة النص، ليحققوا مسألة موت المؤلف التي دعا إليها (رولان بارث) ونقاد ما بعد البنيوية؛ فسيادة المؤلف تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة، ليبدأ يتم النص، ويستقل عن صاحبه، وتزول النسبة بينهما الدالة على " إيقاف النص وحصره، وإعطائه مدلولاً نهائياً، إنها إغلاق الكتابة"²، ولكي يتم انفتاح النص فلا غنى عن التضحية بصاحبه، " فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة النص"³.

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

وحاولت قصيدة الحدائفة من خلال روادها على اختلاف أجيالهم الابتعاد عن الذاتية، ومقاربة الواقع خوفاً من العودة إلى الدوراء، فباينت بذلك القصيدة الغنائية التي عبرت "أساساً عن تجربة فردية تتعلق بالشاعر المفرد"⁵، الذي ألفها، وتكلم فيها، وعرض نفسه من خلالها بكل أبعادها وخصوصيتها، مظهراً تأثيره بالمؤثرات الخارجية (اجتماعية وسياسية)، لتترسم ملامح شخصيته في شعره، ويعلو صوت (الأنا) ليعلن: " إن القصيدة

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

² - رولان بارث: درس السيميولوجيا، ص86 .

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

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

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

هي أنا الشاعر، وقد جعلت من ذاتها موضوعاً لذاتها¹، يقر انتماء النص الأدبي إلى صاحبه نافية مسألة موت المؤلف، مثبتاً أن العملية النقدية " يجب أن تتحرك بيقظة ومرونة بين مختلف مقومات الظاهرة الأدبية وعناصرها، وبشكل خاص بين المؤلف والنص والقارئ"².

ومن الشعراء من جعل قصائده أشبه بالاعترافات الشخصية العاكسة لحياته المريرة التي اكتوى بنارها، فعبرت عن معاناته وآلامه وأحزانه؛ وكانت " بمثابة فضاء شعري يعاد فيه إنتاج أنا الشاعر أي سيرته الذاتية، من خلال أنا المتكلم"³، وسلموا مفاتيح قصائدهم، لتكون مرايا ترتسم على سطوحها ملامح شخصياتهم المتميزة، سواء برزت أنا المتكلم سافرة، أو استخفت في القصيدة الغنائية؛ فإن النص الشعري يظل وسيلة لإنتاج خطاب ذاتي أو ترجمة ذاتية للشاعر: أي سيرة شخصية⁴ تتجلى من خلالها ذات الشاعر من حيث قصد، أو لم يقصد⁵، ولا يمكننا تعميم الحكم وإطلاقه، فالأدب وإن استطاع أن يصور شخصية صاحبه، ويرسم ملامح ذاته بكل أبعادها وخصائصه، فإن هذه الذات قد تتعالى عن الواقع، وربما تستعير لنفسها ملامح ليست لها، وتتشأ عن ذلك علاقة تناقض وتضاد، ويخالف الأدب صورة صاحبه، لتتوزع ذات المؤلف بين صورتها في الواقع، وصورتها المجسدة في العمل الأدبي.

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

1 - عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص 69.

2 - فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص 133.

3 - عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص 69.

4 - نفسه، ن ص.

5 - التحليل الألسني للشعر يتضمن دراسة الوظيفة الشعرية ويربطها بالوظائف اللفظية ويرى "أن الشعر الغنائي المركز على ضمير المتكلم يرتبط أشد الارتباط بالوظيفة التعبيرية" ينظر - أحمد منور : مفهوم الخطاب الشعري عند رومان ياكبسون من خلال كتابه مقالات في الألسنية العامة، مجلة اللغة والأدب، ع2، معهد اللغة وآدابها، جامعة الجزائر، ص 88.

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

ومن هنا ارتأى البحث المزج بين الأنا الشخصية المجسدة في الأنا الشعرية، والأنا الشخصية كما صورها أصحاب التراجم والدارسون لأدب الشاعر المغربي في القرنين الخامس والسادس الهجريين وسيرته.

إن المتأمل في الآثار الشعرية المغربية في الفترة محل الدراسة ليجد حضور أنا المتكلم بشكل كثيف يوضح " لنا كيف كان وعي المتكلم بنفسه متعاطما، وكيف كان حضوره طاغيا، وكيف شكلت مفردات هذا الحضور عناصر سيرة ذاتية للشاعر"¹، فقد شكلت مركزا تدور في فلكه كثير من النصوص الشعرية، ويؤكد حضورها اللافت الانتباه ورودها بأشكال نحوية وتركيبية تبرزها كثرة استخدام ضمير المتكلم المنفصل (أنا) وبدل على فاعليته من الضمائر المتصلة أو المنفصلة، وفي حلولها في ضمائر الغيبة والمخاطبة، وتركز معظم الخطاب المغربي في القرنين محل الدراسة حول المتكلم يدفع إلى الوقوف أمام هذه الظاهرة التي تجعل (الأنا) مركزية في النص.

ومن خلال تتبع مفاهيم الجمالية والأنا ستتطلق الدراسة مما يؤثره (فوسلر) و(كروتشه) في البحث الأسلوبي وهو الجانب الجمالي من اللغة حين يعمد أحدهما إلى العمل الشعري فيحاوره بحثا عما فيه من آثار جمالية، ويبقى الشاعر متواريا وراءها، حتى أن (كروتشه) ينسج حول الشاعر ما يشبه الأسطورة، وينأى بها عن شخصيته الحقيقية، إذ الشاعر من حيث هو مبدع وينبوع للتميز الشعري فهو شخصية شعرية، ليكون البحث داخليا في الآثار الشعرية تميزا لها عما يجري الترجمة والتاريخ.

وقد يضطر البحث إلى التنقيب في سيرة الشاعر الذاتية بالقدر الذي يسعف على تعيين ما تهدف إليه من تأكيد خصوصية الأنا، ولكن بالقدر الذي لا يلغي الطبيعة اللغوية

¹ - عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص73.

للعمل الشعري التي تُظهر أنا الشاعر، بعدّ الشعر يجعل المبدع يكون ذاته، ويقولها ويعبر عنها جمالياً.

وإذا كانت الذات الشعرية هي التي يعبر عنها بالقول (أنا) في القصيدة، فإن مفهوم هذه الذاتية سيقترّب من المعنى الذي اقتبسه (رولان بارت) من (نيتشه): ذاتية اللاذات، فالآخر سوف يدخل مقوماً لذاتية الوعي الشعري، وقد أكد (باختين) ذلك بقوله: " إنني أحقق وعيي الذاتي عبر كشف ذاتي للآخر وبمعونته، إن الأفعال الأكثر أهمية، أي تلك التي تشكل الوعي الذاتي تتحدد بالعلاقة مع وعي الآخر...الأنت"¹، ويؤكد أن التعبير عن الأنا الذاتية للشاعر في إبداعه أمر غير ممكن، فالعلاقة مع الآخر هي الشيء الوحيد الذي يمكن التعبير عنه، ولا يعني ذلك عدم قدرة الأنا أن تجعل من ذاتها آخراً، وقد يكون مثاله استبطان الذات " التي تتم فيها العودة إلى العالم الداخلي، فتقترن الذات بالموضوع الخارجي إلى أن تأتي مرحلة أخرى فيكون إيصال الخارج إلى الداخل أو اتحادها بالتوحد التام بين الذات والموضوع"² وهو ما يحقق التجربة الإبداعية الشعرية.

وستحاول الدراسة جاهدة تقصي حضور ظاهرة الأنا الشعرية في تداخلاتها وتفاعلاتها وعلاقاتها المتشابكة مع الآخر، وتستقرئ أهم ملامحها في حضورها النصي في الشعر العربي المغربي القديم في القرنين الخامس والسادس الهجريين، معتمدة البنية الكلية المتكونة عبر البحث عن علاقاتها الحاضرة في السياقات الشعرية، وفاسحة المجال لنماذجها تكشف عن هذا الحضور وفقاً لما أقرته الدراسات الجمالية، ومبتدئة بالبحث عن مواقف الأنا الشاعرة من المرأة الموضوع الأثير في الشعر، مازجة البنية المضمونية بالبناء الفني في تواشجهما الجمالي.

¹ - هلال جهاد: جماليات الشعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007، ص170- وهو يحيل على: تزيفتان تودوروف: المبدأ الحوارية (دراسة في فكر باختين)، تر فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، ص124.

² - عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (شعر السبعينيات أنموذجاً)، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003، ص110 .

الفصل الأول

الأنا – جماليات الافتقار العشقي

1/1- الأنا- العذرية الشعرية

2/1- الأنا- جمالية موانع العشق

3/1- الأنا- جمالية المشوقات العشقية

لقد كانت المرأة - وما تزال وستظل - محورا جذابا لأحاديث المفكرين والأدباء، ما بقيت على الأرض فكر تتصارع، وأحاسيس تجيش في الصدور؛ فنجد في الفنون بأنواعها وأشكالها المختلفة مرايا تنعكس على صفحاتها صور المرأة من خلال وسائل التعبير الفنية المتنوعة¹، لذا شغلت المرأة مساحة متميزة من خارطة النص الأدبي عموما، والنص الشعري على وجه التحديد؛ فقد شغف الرجل/الشاعر برقة عواطفها، ولذة مناجاتها، وجمال وجهها، ونعومة حسها، ودقة مفاتها، وشهوة أنوثتها، فسعى إليها ليجد الراحة والهناء، ومن هنا كان الغزل أقدم الفنون الشعرية عند العرب، وأكثرها رواجاً لاتصاله بفطرة الإنسان، وطبيعته، وحياته الاجتماعية².

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

فتحت المرأة أبواب التجربة العشقية أمام شعراء المغرب والأندلس، وفجرت قرائحهم، لتندفق سيول إبداعاتهم، " وساعد على ذلك أسباب عدة أهمها: طبيعة فائقة، وحضارة وعمران، وحدائق ورياض، ومجالس اللهو والخمر والغناء، وسبي متواصل، وأسواق للنخاسة رائجة يباع فيها الجواري والغلمان، وتدهور في السياسة والاجتماع لدى

أمراء الطوائف، وانصراف عن شؤون البلاد، فكان أن استغرقتهم الحياة ومباهجها، فأخذوا إلى الحب والغزل، وكان للشعراء قسط وافر من هذه الناحية، فتغزلوا و أفرطوا في التشبيب"⁴.

وإخلاء شعراء عصر الطوائف في الأندلس إلى الحب والغزل، وإفراطهم في التشبيب جعلها صاحب كتاب (صورة المرأة في الأدب الأندلسي) ينتهي إلى أن الأندلس - والمغرب - لم تعرف

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

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

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

⁴ - محمد صبحي أبو الحسين : صورة المرأة في الأدب الأندلسي، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الأردن، ط2، 2005، ص110.

شاعرا عذريا، وإن عرفت الغزل المعنوي العفيف، " وهو أصيل قديم أصالة العرب وقدمهم، وهو في الأندلس مستمد من الغزل العذري في نجد والحجاز إلا أنه لا يسمى غزلا عذريا، فالغزل العذري كما حدده الدارسون أوسع، وأشمل من الغزل العفيف"⁵.

والملاحظ على حكم هذا الدارس-ومن أخذ عنهم- هو تكرار الثنائية الأخلاقية (عفيف - إباحي) التي كرستها الدراسات العربية في تقسيم الغزل⁶، ومجال الدراسة لا يسمح بتتبع آراء أصحابها، وآراء من فككوا أسطورة العفة المتأسسة " على حنين سابق أسقطه القدامى - المتأخرون نسبيا - على عهد الغزل العذري الذي عد الأصل، وهو حنين موجود في كل عصر في الحقيقة، قد يعود إلى توهم الحريص على الأخلاق أن الماضي كان أزهى من حاضره، لأن القانون لم يكن منتهكا"⁷، يضاف إليه أن استقراء النصوص الشعرية القديمة - وحتى تراجم العشاق - يظهر أن الغزل العذري لم يكن متميزا كل التميز عن أشكال العشق الأخرى (عفيف - إباحي - اصطناعي - حسي - معنوي)، بل أبدع هذا التصنيف دارسو الغزل منذ القرن العشرين⁸.

⁵ - المرجع نفسه، ص159، وهو يعيد ما قاله إحسان عباس: إن بعض شعراء الطوائف والمرابطين قد أخذوا يتحدثون عن العفاف في شعرهم كمذهب أدبي، دون أن يعبر عن حقيقة أخلاقية ماثلة في نفوسهم. ينظر إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، دار الثقافة، بيروت، ط1، ص159. وينظر : محمود عويد الطربولي: الأعمى التطيلي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ، ط1، 2005، ص56، ويحيل على : إقناذ عطا الله العاني: ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي(دراسة نقدية) ،رسالة دكتوراه ،آداب بغداد،1990، ص53-54.

⁶ - ميز نجيب محمد البهيبي بين المدرسة العذرية: عنتره وجميل[...]. ومدرسة عمر بن أبي ربيعة واصفا أصحاب المدرسة الأولى بـ: "عفة اللسان، وصدق الصباية" نجيب محمد البهيبي: تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1981، ص146 وما بعدها. وينظر أيضا : غنيمي هلال : ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، دار العودة للثقافة، بيروت، 1980، ص22-32. وأضاف أبو الرحاب حسان ثنائية إثنية وجغرافية (بدوي- حضري/ عربي- أجنبي) يقول واصفا الحب العذري : "حب صادق بريء لأنه يصدر عن وفاء وإخلاص" منزها الشعراء الذين نشؤوا في البادية من أصل عربي عن انتهاج المجون والغزل بالمذكر: "لأنهم عرب يحافظون على تراثهم الأدبي". أبو الرحاب حسان: الغزل عند العرب، مطبعة مصر، القاهرة، 1974، ص14-167-215.

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

⁷ - رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003، ص359.

⁸ - أورد بعض الشعراء عبارة (الهوى العذري) أو لفظة (العذري) دون تمييزها عن الإباحي، يصف الأصفهاني شعر عمر بن أبي ربيعة يقول : "راق عمر بن أبي ربيعة الناس، وفاق نظراءه، وبرعهم بسهولة الشعر، وشدة الأسر، وحسن الوصف [...]. ومخاطبة النساء، وعفة اللسان". أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تح علي مهنا وسمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1992، م24، ج1، ص130.

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

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

2/ انعدام الوصف الحسي في الغزل العذري، فكثير من شعراء الأندلس والمغرب ممن نظموا غزلا عفيفا قالوا أيضا غزلا حسيا.

3/ عدم قصر القصيدة كلها على الغزل، بل كان غزلهم غالبا في مقدمات قصائدهم التقليدية. رغم أن صاحب القول يرى أن العذرية وإن ارتبطت من حيث التسمية بمجموعة تاريخية هي قبيلة بني عذرة، إلا أنها بقيت أسطورة مغذية للخيال العشقي عند العرب متغنية بالحب المطلق اللامحدود بين كائنين محدودين، فقد يبدو حكمه تعميميا لم ينطلق من استتطاق النصوص الشعرية، فيكفي أن تعتمد معاييرها في نفي العذرية عن شعراء الأندلس والمغرب على شاعرين أقر لأحدهما بالعفة دون العذرية، حين قال: "ومن شعراء الطوائف الذين سلكوا مذهب العفة في شعرهم الشاعر الكفيف الحصري، حيث يحكي قصة ليلة قضاها مع محبوبته التي أقت بنفسها بين يديه مستسلمة، فكاد أن يهم بها لولا أن أدبه زجره، فاستعاذ بالله من شيطانه، وعف عن الوقوع في الفاحشة عفة المقتدر"⁹.

وللشاعر الحصري القيرواني الضرير ديوان المعشرات خصه في نسيب مقتصر على امرأة واحدة، والقصائد العشقية التي نظمها الأمير أبو الربيع سليمان الموحد لا تخرج عن واحدة المحبوب.

ولا يصرح الأول باسم ملهمته، "ولعل ذلك عائد إلى تقليد اجتماعي يحرص على سمعة المرأة وينأى بها على أن تلوکها الألسن"¹⁰، ويكرر الثاني اسم (ألوف) في قصائده العشقية. ووحدة الغرض في ديوان المعشرات تشديد على واحديه الحبيبة، "وهو المدلول البنيوي للعذرية"¹¹.

⁹ - محمد صبحي أبو الحسين: صورة المرأة في الشعر الأندلسي، ص150-151.

¹⁰ - محمود عويد الطربولي: الأعمى التطيلي، ص123.

¹¹ - عبد الوهاب الرقيق: أدبية الغزل العذري في ديوان جميل بثينة، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2005،

وبالانتقال إلى التعليل الثاني المرتبط بانعدام الوصف الحسي في الغزل العذري فنصوص العذريين لا تخلو من الأوصاف الحسية يقول جميل وهو إمام العذريين¹²:
(الطويل)

أَلَمْ تَعَلِّمِي يَا عَذْبَةَ الرِّيقِ أَنَّنِي أَظْلُ إِذَا لَمْ أَلْقَ وَجْهَكَ صَادِيًا؟

ولا يعني ذلك موافقة فيصل سعد الذي نفى أن يكون جميلا " شاعرا عذريا متعاليا عن اللذة وفنون تصوير أوصاف الجسد"¹³، لأن النص الشعري يحمل من الدلالات الانزياحية ما يباعد بينه وبين القراءة السطحية التي اعتمدها أصحاب الثنائية الأخلاقية: (إباحي / حسي - عفيف / روعي)؛ فالشاعر قد يضمن صورته الحسية دلالات رمزية تعبر عن رؤيته للمرأة وعن مفهومه للحب، ويتصور المرأة رمزا للخلاص من أصر الخيبة والغربة، أو رمزا للحنين إلى السعادة وبهجة رؤية وجه المحبوب والتغني بمفاته، إذ اللغة العذرية تتجاوز أبعادها المادية إلى إبعاد جمالية فنية.

1-1: الأنا- العذرية الشعرية:

ألهمت المرأة شعراء المغرب في القرنين الخامس والسادس الهجريين، وفجرت طاقات إلهامهم، فأفردوا لها صدرا فسيحا في آثارهم، وما من شاعر منهم إلا وأدلى بدلوه في ميدانها الرحب، وأكد كثير منهم عذريته الشعرية نافين بها مقولة عدم وجود شاعر عذري خارج جغرافية المشرق التي درج كثير من الدارسين وسم الشاعر المغربي والأندلسي بها، وما تحمله من دلالات عدم القدرة على مواكبة التفوق المشرقي، وإن كان الإيمان بأن الأدب العربي يتلاحم مشرقه بمغربيه. وانطلاقا من عدنا العذرية مذهبا فنيا يمثله العديد من الشعراء بعيدا عن الانتساب الجغرافي يعبر عن الأنا/الشاعر الذي يعيش العشق بمفهوم خاص نابع عن رؤية متميزة للحب، يجسد من خلالها الأنا/الشاعر/العاشق مكابدة العشق الممزوج بعاطفة مرهفة أساسها " نوع من الوصالية المبنية على الوقوف عند المقدمات، وعلى نوع من فن إمساك النفس مؤلم لذيذ في الوقت نفسه [...] هو ليس خضوعا للقانون الذي يمنع المتعة، بل هو تنظيم للمتعة بحيث لا تتجاوز الحد"¹⁴؛ وهو ما يدفع الشاعر/العاشق إلى التعبير بضمير المتكلم (أنا) عن تجربته العشقية المجسدة لافتقاره العشقي، الحاملة لدلالات الشكوى اللاهبة والشوق إلى الحبيب والتحرق له والحنين إليه، والمخلدة للحظات العشق المعبرة عن تجربة مدمرة عصفت بالأنا/العاشق، وأرهقته ليغص شعره بالبكاء.

12 - جميل بن معمر: الديوان، دار صادر، بيروت، 1966، ص140.

13 - فيصل سعد: في قراءة القدامى والمحدثين للعذرية (جميل بثينة نموذجا) ، الجامعة التونسية، تونس، 1992، ص35.

14 - رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، ص361.

يفتح الافتقار العشقي إلى المحبوب المجال أمام الأنا/العاشق للقول الشعري، يقول¹⁵ عبد

الكريم النهشلي المسيلي: (الكامل)

يَشْكُو هَوَاكَ إِلَى الدُّمُوعِ مُتِيماً
لَوْلَا الدُّمُوعُ تَحَرَّقَتْ مِنْ شَوْقِهِ
دَرَكَ الزَّمَانَ وَحُبُّكَ ابْنَةَ مَالِكٍ
لَمْ يَبْقَ فِيهِ لِلْعَزَاءِ نَسِيسٌ
يَوْمَ الْوَدَاعِ قَبَابِكُمْ وَالْعَيْسُ
فِي الصَّدْرِ لَا خَلْقٌ وَلَا مَدْرُوسٌ

يتماهى الأنا/العاشق مع ضمير الغيبة (هو) شاكياً عذابات العشق مؤثراً الحرمان الذي سيذكي توهج أبياته العشقية (يشكو - متيم)، وتفضحه الدموع وقد أفاق على واقع البين ورحيل المعشوق (يوم الوداع)، ويتوافق غيابه (أنا المتكلم) عن البروز في النص مع غياب الأحبة ورحيلهم، ليتأرجح موضوعه الجمالي بين الحضور والغياب، " ويجعلنا بين نصين متوازيين نص الغياب الذي يقدمه الشعر"¹⁶، ونص الحضور الذي يتخيله متلقي هذا الشعر وقد انفتح على ماضي ذكريات اللقاء والوصال حين اغتنى الأنا/العاشق بالمحبوب، ليدفع الفراق إلى تأكيد الوفاء والإخلاص لذلك الماضي بما حوى من لحظات السعادة (حبك في الصدر) يملأ قلب المحب بالفقر الذي يرسخ آلام الافتقار (لا خلق - لا مدروس)، ويتقلب بذلك النص بين الافتقار (شوقه) والاعتناء (هواك)، ويتصارع الأنا/العاشق مع استحضار المحبوب الذي يغيبه الزمان (درك الزمان) بحدوث الفراق.

وإذا كان الشاعر القديم قد بكى الديار الدريسة وهو يقف أمام هول إخلاقها والبلى الذي لحق بها، فإن الأنا/العاشق في أبيات عبد الكريم النهشلي، ينفي عن شوقه هذه الصفات وقد حوى فؤاده الكليم مكان الحبيب وزمانه، مانعاً عنه التحول والتغير.

ويلج الأنا/العاشق في نص الحسن بن رشيق المسيلي باب الذكرى يفتحه افتقاره العشقي، وقد اعتاد الارتواء أيام الوصال، ثم حرمه فجأة بعد هجر المحبوب له، لتزداد معاناته، ويتضاعف إحساسه بالحرمان، ويحاول التشبث بالصبر، يقول¹⁷: (الطويل)

أَرَى بَارِقًا بِالْأَبْرِقِ الْفَرْدِ يَوْمِضُ
كَأَنَّ سُلَيْمَى مِنْ أَعَالِيهِ أَشْرَفَتْ
إِذَا مَا تَوَلَّى وَمَضُّهُ نَفْضَ الدُّجَى
أَرَفْتُ لَهُ وَالْقَلْبُ يَهْفُو هُفْوَةً
يُذْهَبُ مَا بَيْنَ الدُّجَى وَيَقْضُضُ
تَمُدُّ لَنَا كَفًّا خَضِيْبًا وَتَقْبُضُ
لَهُ صَبْغَةُ الْمُسْوَدِّ أَوْ كَادَ يَنْفُضُ
عَلَى أَنَّهُ مِنْهُ أَحْرٌ وَأَوْمَضُ

15 - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، جمع وتحقيق محمد العروسي وبشير البكوش، دار النشر التونسية، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1986، ص 176.

16 - حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي (دراسة موضوعاتية جمالية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 129.

17 - ابن رشيق القيرواني: الديوان، ص 89-90.

وَبِتُّ أَدَارِي الشُّوقَ وَالشُّوقَ مُقْبِلٌ
وَأَسْتَجِدُّ الدَّمْعَ الْأَبْيَّ عَلَى الْأَسَى
وَأَعْذِرُ قَلْبًا لَا يَزَالُ يَرُوعُهُ
يَظْنُهُمَا ثَغْرَ الْحَبِيبِ وَخَدَّهُ
إِذَا بَلَغَتْ مِنْهُ الْخَيَالَاتُ مَا أَرَى

عَلَيَّ وَأَدْعُو الصَّبْرَ وَالصَّبْرُ مُعْرِضٌ
فَتُتَجَدَّنِي مِنْهُ جَدَاوِلُ فَيْضٍ
سَنَا النَّارَ مَهْمَا لَاحَ وَالْبَرْقُ يُومِضُ
فَذَا ضَا حِكِّ مِنْهُ وَذَا مُتَعْرِضٌ
فَأَنْتَ لِمَاذَا بِالشُّخُوصِ مُعْرِضٌ

إيماض البرق يستثير الأنا/العاشق إلى استحضار المحبوب، وإلى السهاد واضطراب القلب، والاستغاثة بالدمع عساه يطفئ لوعة نيران الشوق، ويتوافق حضور المحبوب بالبرق (أرى بارقا) مع حضور أفعال الأنا وتجليها (أرقى - بت - أداري - أستجد - أعذر)، وتحمل الفاعلية رؤية الأنا عالم المرأة وما تكتنفه من دلالات المعاناة يقول ابن حزم: " الحب - أعزك الله - داء عياء، وفيه الدواء منه على قدر المعاناة، وسقام مستلذ، وعلّة مشتهاة لا يود سليمها البرء، ولا يتمنى عليها الإفاقة، يزين للمرء ما كان يأنف منه، ويسهل عليه ما كان يصعب عنده"¹⁸، وإيثار الحرمان يزيد توهج النص العشقي، وتفضح الدموع الأنا/العاشق وقد أفاق على واقع البين؛ فلا يبقى له إلا تأكيد تجذر الشوق، وإعلان رفضه النسيان أو التخلي عن موضوعه.

لا يذكر الأنا/العاشق ماضي المسرة والحياة المشرقة أيام تمتعه بمحبوبه (سليمي)، وحين تبين استحالة الاغتناء به، ترقب ما يأتي منه (برقا) يجلي ليلاليه، ويحول حرمانه المتجذر بالشوق المؤكد في النص بال تكرار (أداري الشوق - الشوق مقبل)، وهي مداراة للماضي، وإخفاء للحظات الاغتناء وقد تبين استحالة عودتها (يظنها)، ولا يبقى للأنا/العاشق سوى استحضار ما يحيل عليها، أو ما هو كأنها (كأن سليمي) نافيا " فكرة الاتحاد بين أطراف الصورة"¹⁹، (البرق بإيماضه واختفائه، وسليمي بماضيها وحاضرها).

يستمر الأنا/العاشق في تغييب ماضي الوصال ولا يتذكر بذلك ما يغتني به - وإن كان الاغتناء أنيا يزول بمجرد إدراك الأنا لحاضره -، محاولا إيقاف الشوق الدال على الافتقار، ليؤجل هلاكه، لاستحالة عودة ما مضى، ويأسه من الحاضر والمستقبل، وهو ما قد يفسر انقسام فاعليته بين قلبه (أعذر قلبا) الذي راعه لهيب النار المشعلة فيه برؤية إيماض البرق متأرجحا بين الظهور والاختفاء، وهو ما يستحث خياله على استحضار المحبوب والاعتناء به، ثم الآخر الذي تماهى الأنا/العاشق فيه المخاطب (فأنت)، متسائلا عن إصراره على تغييب الماضي (بالشخوص معرض) وإيقاف الشوق.

¹⁸ - ابن حزم: طوق الحمامة في الألفة والألاف، تح إحصان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993.

¹⁹ - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006، ص163.

الأنا/العاشق خبر آلام الشوق وتباريحه المؤدية إلى الموت، يواصل تساؤلاته التي تبرز خصيصة تفجر الصراع بين استمرار التجربة العشقية بما تحمل من عذاب وضنى، وإيقاف الشوق والخلود إلى النسيان، يقول²⁰: (البسيط)

مَنْ ذَا يُعَالِجُ عَنِّي مَا أَعَالِجُهُ مِنْ حَرِّ شَوْقٍ أَذَابَ الْقَلْبَ لِأَعِجُهُ
وَمَنْ يَكُنْ لِرَسِيْسِ الشَّوْقِ دَاخِلُهُ يَكُنْ لِفِرْطِ الضَّنَى وَالسَّقْمِ خَارِجُهُ

يحمل الشوق وقد تمركز حول دلالات (حر - أذاب - لاعجه - رسيس - ضنى - السقم) الحدث المأساوي في التجربة العشقية؛ إذ الأنا/العاشق في محاولته الابتعاد عن عالم العشق وإيقاف تباريح الهوى ولواعجه، يسعى إلى الخلاص من الاضطراب وحرقة القلب ورسيس الحمى المصاحبة له، لينهي سقامه وهزاله ويتجاوز (عني) حر الشوق وتأجج الحرمان العشقي الباعث للقول الغزلي.

وفي الإصرار على الاستمرار في بعث الشوق ومحاولة تحويل الافتقار إلى اغتناء تبرز المواجهة في نص عبد الوهاب الغطاس بين الأنا/العاشق المصر على العذاب، وأصوات النهي الداعية إلى الابتعاد عن دائرة العشق وإيقاف التجربة العشقية يقول²¹: (الطويل)

أَيَا عَادِرِي فِي فَيْضِ دَمْعِي إِذَا جَرَى وَإِنْ عَادِلِي لَمْ يَسْتَمِعْ فِي الْهُوَى عُدْرِي
لَقَدْ لَذَّ لِي فِي الْحُبِّ تَعْدِيبٌ مُهْجَتِي وَمَا لَذَّ لِي عَنْ ظَالِمِي فِي الْهُوَى صَبْرِي
فَيَا عَادِلِي فِي عِبْرَةٍ قَدْ سَفَحْتَهَا لِهَجْرٍ وَأُخْرَى قَبْلَهَا خَيْفَةَ الْهَجْرِ
رُؤْيَدِكَ قَدْ أَغْرَيْتَ قَلْبِي بِلَوْعَتِي وَوَكَّلْتَ أَجْفَانِي بِأَرْبَعَةٍ غُزْرِ
فَدَعْنِي أَرَوْ الْأَرْضَ صَوِّحْ نَبْتُهَا بِدَمْعِي إِذَا لَمْ يَرَوْهَا سَبَلُ الْقَطْرِ
عَلَى أَنْنِي لَمْ تَبْقَ إِلَّا حُشَاشَتِي وَلَمْ يَتْرِكْ مِنِّي السَّقَامُ سِوَى ذِكْرِي

الافتقار إلى المحبوب يوجب الحرمان الضروري ليكون العشق ويتغنى به، ويدفع الأنا/العاشق إلى التلذذ بموضوعه العشقي لما فيه من رقة حب وانكسار، وقسوة الحزن وصفائه ولهفة الخائب وصبوة المشبوب الذي لا يستطيع أن يتوب عن الشوق، ولا يقوى على التجمل؛ فيبوح مصورا خيبته وسقامه (دمعي - تعذيب مهجتي - سفحتها - لوعتي - أجفاني)، إصراره يدفع إلى بروز صوت الأنا وهو يعلن دخوله عالم العشق (لذلي - أنني) مؤكدا افتقاره إلى المحبوب وطلبه إياه، يقول

20 - ابن رشيق القيرواني: الديوان، ص53.

21 - حسن بن رشيق القيرواني: أتمودج الزمان، ص232.

(أفلاطون) في كتاب (المأدبة): "الحب هو شوق الإنسان إلى ما لا يملك وإلى ما هو فقير إليه"²²، وشوق الأنا/العاشق إلى موضوعه العشقي يدل على افتقاره إليه (تعذيب مهجتي).

والحديث عن التعذيب والذلة والالتذاذ بهما يدفعنا إلى الفصل بين حياة صاحب النص والأنا المتكلمة فيه؛ " لأننا لا [نعد] النصوص امتدادا لحيوات أصحابها، ولا نهتم بها [بعدها] تراجم حياة أو سيراء، إن الأدب يمثل عالما مختلفا عن الواقع"²³، ويذكر فيض الدمع والالتذاذ بعذاب العشق بوصية أبي تمام للبحثري لينفتح له باب القول الشعري: " ... فإن أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقا، والمعنى رشيقا، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة وقلق الأشواق، ولوعة الفراق"²⁴؛ وتكون الذلة شعرية لا علاقة لها بالأنا التاريخية.

وتتضح جمالية الافتقار العشقي، والإيهام بانعدام القدرة على السيطرة على النفس ليتحقق الخضوع للموضوع العشقي والذلة له، ويؤكد الأنا/العاشق في نص **أبي حبيب عبد الرحمن بن أحمد بن حبيب المسيلي** ذلك حين يصر على استمرار وجعه العشقي، ويتألم لأنه لم يمت يوم فارقه الحبيب، يقول²⁵: (البيسط)

مُجْرِي جُفُونِي دِمَاءً وَهُوَ نَاطِرُهَا	وَمُتَلِفُ الْقَلْبِ وَجَدًّا وَهُوَ مَرْتَعُهُ
إِذَا بَدَأَ حَالَ دَمْعِي دُونَ رُؤْيِيهِ	يَغَارُ مِنِّي عَلَيْهِ فَهُوَ بَرَقْعُهُ
قَلْبِي الْوَفِيُّ وَجِسْمِي لَا وِفَاءَ لَهُ	مَا مِنْ أَقَامَ كَمَنْ قَدْ سَارَ يَتَّبِعُهُ
إِنْ كَانَ حَجَبَهُ بَقِيًّا عَلَيْهِ فَلَمْ	أَطَاقَ حِينَ نَأَى عَنْهُ يُشِيعُهُ
لَوْ أَنَّهُ ذَابَ سَقَمًا يَوْمَ رِحْلَتِهِ	كَانَ الْوَفَاءُ لَهُ فِي الْحُبِّ أَجْمَعُهُ

ينقسم الأنا/العاشق بين قلبه وجسمه مبرزًا تصارع ذاته، وهذا الصراع يظهر التعارض بين الثنائيات الذي وسم الأبيات؛ إذ العاشق لا يبصر لغلبة الدماء على عينيه (جفوني دماء) والمعشوق ينظر إليه (ناظرها)، وقلبه مثخن بالجراح (متلف القلب) وموضوعه العشقي خال من تباريح الهوى (مرتعه)، ويرغب في رؤية المحبوب والاعتناء بها، فيمتنع ذلك عليه، ويقابل وفاء قلبه بانتفاء تلك الصفة عن جسمه الحامل لهذا الفؤاد المشوب بنار العشق (وفي - لا وفاء له)، نصفه الأنا/العاشق يروم الحرمان ويخلده، ونصفه الآخر يجاهد لينسى ويوقف معاناته العشقية، لأنه يعلم يقينا أن الاستمرار يؤدي إلى السقام ثم إلى الموت (لو أنه ذاب سقما) وفاء للمحبوب وقد غاب وابتعد.

22 - Platon: Le Banquet ou De l'Amour, trad Mario Meunier, Paris, Albin Michel, 1947, P121-.

23 - رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، ص192.

24 - ابن رشيقي القيرواني: العمدة، ج2، ص114.

25 - حسن بن رشيقي القيرواني: أتمودج الزمان، ص143.

خضوع العشاق وتذللهم في أقوالهم الشعرية يحاكي أفعال العاشقين، ويبقى للمتلقى إمكانية الربط بينهما بخياله، يقول قدامة بن جعفر: " ومما أختم به القول أن المحسن من الشعراء فيه [الغزل] هو الذي يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كل ذي وجد حاضر أو دائر أنه يجد أو قد وجد مثله، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر"²⁶، والأنا/العاشق في نص محمد بن عبدون الوراق السوسي يصر على التذلل والخضوع لموضوعه العشقي والموت صباية، يقول²⁷: (المتقارب)

أُتْبِصِرُ أَمْ أَنْتَ لَا تُبْصِرُ	هُوَ الْحُبُّ يَجْرِي بِمَا يَقْدُرُ
تَذَلُّ وَكُنْ خَاضِعًا خَاشِعًا	فَذُلُّ الْهَوَى عِزُّكَ الْأَكْبَرُ
وَلَا تُتَكِرَنَّ احْتِكَامَ الْهَوَى	فَأَحْكَامُهُ فَوْقَ مَا تُتَكِرُ
إِذَا عَزَّ دَمْعٌ فَأَغْرِ الْهَوَى	بِهِ وَابِكِ إِنَّ الْبُكَاءَ أَعْدُو
أَيَا وَاحِدَ الْحُسْنِ أَوْحَدْتَنِي	لَمَّا بِي وَإِنْ كَانَ لِي مَعْشَرُ
يَحَامُونَ دُونِي وَلَكِنْ حَمَى	فُؤَادِي أُبِيحَ وَلَمْ يَشْعُرُوا
عَزَمْتَ بِهِجْرِي وَغَرَّقْتَنِي	بِدَمْعٍ يَفِيضُ وَلَا يَقْطُرُ
وَعَايَنْتَنِي كَيْفَ أَشْكُو الْهَوَى	كَمَا يَشْتَكِي فَقَرَّهُ الْمُعْسِرُ

يخلو مطلع الأبيات من العلامات الدالة على حضور الأنا، ويستهل بالاستفهام (أتبصر؟)، وتوظف الهمزة وهي أشيع وحدات الاستفهام استعمالاً، ومتخصصة في طلب التصور والتصديق، وتلتبس بالأمر في الطلب - وإن برزت الحركة الضدية بينهما - فالاستفهام حركة تتجه من الخارج إلى الداخل بخلاف الأمر الذي تكون حركته من الداخل إلى الخارج، والنص الشعري " خطاب أدواته اللغة بألفاظها وأنساقها، ولأن نسق الاستفهام يظهر أسرار الحوار الداخلي لنفسية الشاعر [الأنا] في استدراكها وتوجهها"²⁸، ليبرز الآخر المتكلم والآخر المخاطب في البيت الأول (أتبصر أم أنت لا تبصر؟) هو الأنا/العاشق، وينقلب معه الغياب حضوراً، ويكون التأثير أدل وأوقع؛ فإذا الأنا لم يعرض نفسه على المتلقي مباشرة ليحمله على القرب منه، فإن تموضعه في الآخر وإن حمل غيابه فهو في الحقيقة حضور مؤجل، فذات الأنا " مهما اصطنعت من الأقنعة فإن هذه الأقنعة تظل أقوى دلالة عليها، وأصدق إفضاء بمكنونها من وجهها الصريح المباشر"²⁹، وحين يجعل الأنا/العاشق من

26 - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ومكتبة المثني، مصر، 1963، ص144.

27 - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص393.

28 - سلام كاظم الأوسي: الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، ابن رشد، جامعة بغداد، 2000، ص230.

29 - عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص68.

ذاته موضوعا قابلا لأن يخاطب ففي ذلك خصيصة فنية على مستوى التأثير الجمالي لأدائه الشعري، يدل على وعيها بذاتها العشقية وتنبهها لها.

الأنا/العاشق لا يرى في الذلة للموضوع العشقي والخضوع له والألم من هجره واليأس من وصاله هزيمة، بل يراه قدر (هو الحب يجري بما يقدر) عليه الاستمرار فيه وطبعه بطابعه (تدلل - كن - لا تتكرن - أغر الهوى - ابك)، وإذا كان الموضوع العشقي قد اغتنى بتفرده بالحسن والجمال (واحد الحسن)، فإننا الأنا/العاشق قد تفرد بالافتقار إليه (أوحدتني)، واستشعر وحدته رغم الحشود المحيطة به (لي معشر - يحامون دوني)؛ ولأن الأنا/العاشق يبث مشاعره ومخاوفه متقلبا بين آلامه وآماله يبرز ضمير المتكلم معلنا عن نفسه (بي - لي - دوني - فؤادي - هجري - أشكو الهوى)، فالاعتناء تبعه افتقار يفتح القول العشقي ويمده بطاقاته حتى لا ينفد معينه.

وترتبط العذرية العشقية بالموت عشقا، ينذره الأنا/العاشق قربانا في ساحة العشق، وقد استولى عليه الألم وعجز عن التجلد ومداراة عشقه، يقول³⁰ عبد الله بن محمد التميمي الدركاو: (مجزوء الرمل)

كَلْ يَوْمٍ أَنَا مِنْ حُبِّ	كَ فِي نَوْعٍ جَدِيدِ
يَغْتَدِي صَعْبٌ شَدِيدٌ	بِي إِلَى صَعْبٍ شَدِيدِ
وَلَعَمْرُ اللَّهِ مَا قَلْبُ	بِي فَأَلْقَبُ جَلِيدِ
وَالَّذِي أَلْقَى وَيَلْقَى	دُونَهُ مَضْعُ الْحَدِيدِ
أَنَا حَيُّ الْوَصْلِ يَوْمِي	وَعَدَا مَيْتُ الصُّدُودِ

تنطلق الأبيات من جمالية البوح، يفتحها الأنا/العاشق (أنا من حبك)، ويختتمها (أنا حي الوصل) لتتأكد الفاعلية العشقية (بي - قلبي - ألقى - يومى)، ويركز الأنا/العاشق على فعل الزمن (يغتدي - يومى - غدي) ليبرز صيرورة عشقه السائر نحو الهلاك، فهو - وإن اعتاد تباريح الجوى - متيقن أن خاتمة صدود معشوقه عنه وهجره له ستكون الموت (ميت) .

ولعل الأنا/العاشق وهو يتمثل العذرية الشعرية يتجلى في شعر علي الحصري القيرواني الضرير بشكل واضح جلي، وهو الذي جعل قصائده في ديوانه (المعشرات) لا تتحرف عن موضوع النسب/الحب، فقد عمد " إلى النسب بما هو جزء إكسوارى في القصيدة الجاهلية وحوله إلى

غرض شعري مستقل³¹، حيث جعل المعاني تتشاكل دلاليا محولة الديوان إلى قصيدة واحدة تروي قصة حبه، يقول³²: (الطويل)

إذا كُنْتَ خَلْوًا فاعْذِرِ الصَّبَّ فِي الْهَوَى
أَتَأْمُرُنِي بِالصَّبْرِ عَمَّنْ أَحْبَبُهُ
أَمُوتُ اشْتِيَاقًا ثُمَّ أَحْيَا لَشِقْوَتِي
أَلَا إِنَّ قَلْبَ الصَّبِّ فِي يَدِ حَبِّهِ
إِلَيْكَ فَلَوْ دُقْتَ الْهَوَى لَعَذَّرْتَنِي
أَنَا لَمْتُ أَهْلَ الْعِشْقِ قَبْلَكَ فِي الْهَوَى
أَصَابَتْ فُؤَادِي أَسْهُمُ اللَّحْظِ إِذْ رَمَتْ
فَمَا الْمُبْتَلَى وَالْمُسْتَرِيحُ سَوَاءُ
وَهَيْهَاتَ مَا لِي فِي هَوَاهُ عِزَاءُ
كَذَلِكَ حَيَاةُ الْعَاشِقِينَ شَقَاءُ
يُقَلِّبُهُ فِي الْحُبِّ كَيْفَ يَشَاءُ
جُفُونُكَ وَسَنَى وَالْفُؤَادُ هَبَاءُ
فَهَا أَنَا أُزْرَى بَيْنَهُمْ وَأَسَاءُ
فَلِلَّهِ قَتْلَى الْأَعْيُنِ الشُّهْدَاءُ

هو حب مشوب بالحرمان والهزيمة: (المبتلى - مالي عزاء - أموت - أحيا لشفوتي - شقاء - أُزْرَى - أساء)، سيذكي توهج القصيدة الغزلية، ويأخذ طابعا مأساويا يحمل صراع / مواجهة بين الأنا - الآخر، ويكون ثمنه الموت المشكل لمميزات البطل العاشق/المأسوي الطالب للمستحيل في شخص المعشوق، والذي بدأت قصة حبه من اللحظة الخاطفة غير المتوقعة (أصابت فؤادي أسهم اللحظ) بنفاذها إلى قلب العاشق/البطل المأسوي، ولترسم فصول المعاناة وتوالي الأزمات، وتنتهي بالموت.

وفكرة سهام اللحظ درج الشعراء على تصويرها، فالنظرة حسب أبي إسحاق إبراهيم الحصري صاحب (المصون في السر المكنون): " من المحب موت عاجل، ومن المحبوب سم قاتل"³³، وهي فكرة استساغها متقبلو شعر الغزل ونقاده، " فعد بيت امرئ القيس: (الطويل)

وَمَا دَرَفَتْ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَضْرِبِي
بِسَهْمِيكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقْتَلٍ

أنسب ما قالته العرب³⁴، رده الشعراء تأصيلا للنظرة القاتلة في حديثهم عن مصارع العشاق، وربما فكرة المعشرات وتسميتها مستمدة منه، فكل بيت يمثل عشر معشر؛ ولكنة ما ربط الشاعر بين عيني المحبوبة ومصرعه في العشق يقول³⁵: (الطويل)

31 - عبد الوهاب الرقيق: أدبية الغزل العذري، ص24.

32 - علي الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص212.

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

34 - المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران): الموشح (مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)، تح علي

محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، 1965، ج4، ص235.

35 - علي الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص227.

وَقَدْ ضَرَبْتَنِي مُقْلَتَاكِ سِيَّاطًا
وَأَوْجَفْتُ خَيْلِي فِي هَوَاكِ رِبَاطًا
قَنَا اللَّحْظُ يَبْلُغُنِ النُّجُومَ شِطَّاطًا
فَأَيَّةَ خَمْرٍ مِنْهُمَا نَتَعَاطَا
وَلَا زَالَ خَدِّي لِلْحَبِيبِ بَسَاطَا

طَمِعْتُ بِأَنْ أَسْلُوَ الْهَوَى فَعَلَبْتَنِي
طَوَيْتُ بِطُونِ الْعَيْسِ نَحْوَكِ حِجَّةً
طَعَنْتُ فُؤَادِي مِنْ بَعِيدٍ وَهَكَذَا
طَرِبْنَا وَمِنْ أَلْحَاطِ عَيْنَيْكَ سَكْرُنَا
طِبَاعِي أَبَتْ إِلَّا التَّدْلُّلَ فِي الْهَوَى

يضاف إلى ذلك تكراره لفكرة ذلة العاشق المستوحاة "من القلب المُقْتَل"، ليخصص القلب بالذلة

والخضوع يقول³⁶: (الطويل)

تُقَادُ كَمَغْلُولِ الْيَدَيْنِ وَتُحْفَزُ
وَسَيْفُ الرَّدَى فِيهَا فَكَيْفَ التَّحَرُّزُ
صَدَقْتُمْ وَفِيهِ لِلْمِلَاحِ تَعَزُّزُ

زِمَامُ قُلُوبِ الْعَاشِقِينَ بِكَفِّهِ
زَبَى الْأَسَدِ أَوْ أَشْرَاكُهَا لِحَظَاتِهَا
زَعَمْتُمْ بِأَنَّ الْحُبَّ فِيهِ تَذَلُّلُ

والوقوف عند المقدمات هو الذي يجعل هذا الحب إشكاليا؛ فالشاعر/العاشق كان عليه أن

يصمت احتراماً لمبدأ الكتمان، يقول³⁷: (الطويل)

فَلَيْسَ لَهُ مِنْ دَاخِلِ الْهَمِّ مَخْرَجُ
دُمُوعٌ عَلَى خَدَيْهِ بِالْدمِّ تَمْزِجُ

جَرَى الْقَدَرُ الْجَارِي عَلَيْهِ بِفِرْقَةٍ
جَلِيدٌ عَلَى الْكِتْمَانِ لَوْ لَمْ تَبْحَ بِهِ

وإيثار الحرمان هو الذي سيذكي توهج القصيدة، والدموع تفضح العاشق الذي حرم أحقية

البوح بما يكابده، وهو يمسك نفسه مكتفياً باللفتة السانحة، وبالكلمة الحلوة وجود بها عليه ثغر

محبوبته، وغاية أمانيه أن يستمر في رؤيتها، وألا يفارقه طيفها، يقول³⁸: (الطويل)

ثَلَاثَ لَيَالٍ لَا تَرَانَا الْحَوَادِثُ
ثِقَاةَ الْهَوَى مَاتُوا وَإِنِّي لَوَارِثُ

ثَوَيْنَا وَنَحْنُ اثْنَانِ وَاللَّهُ ثَالِثُ
ثِيَابُ سِوَانَا دَنَسَتْهَا الْخَبَائِثُ

فَرَبَّتْ حَالٍ نَاسَبَتْ بَيْنَ أَشْكَالِ

وهو يعلن أن حبه يرفض الدخول في دائرة إشباع الشهوة واستهلاك الجسد، ويتحقق بذلك

المنع الذي هو شرط من شروط قيام الشوق؛ يقارب المحذور (نحن اثنان) و(الله ثالث) دون

ارتكابه، ليتجلى بذلك أن الشاعر/العاشق لا يخضع للقانون المانع للعشق، بل هو ينظم متعته بتنظيم

بعد المعشوقة ومنعها، يقول³⁹: (الطويل)

36 - نفسه، ص222.

37 - نفسه، ص216.

38 - نفسه، ص107.

39 - علي الحصري القيرواني الضرير: الديوان ، ص217.

حَسِبْتُ النَّوَى تُسَلِّي فَزِدْتُ بِهَا هَوَى
حُرِمْتُ وَصَالَ الْحَبِّ فِي طَلَبِ الْغِنَى
وَأَغْلَقْتُ بَابَ الْوَصْلِ مِنْ حَيْثُ يُفْتَحُ
وَأَيَّ غِنَى فِي وَجْهِهِ كُنْتُ أَرْبِحُ

فالنوى وإغلاق باب الوصل وطلب الغنى شكلت مجتمعة الحدث المأساوي (الفراق/ الغربة / الارتحال) الذي سيدفع الشاعر إلى التعبير بضمير المتكلم (الأنا) عن خبرته المأساوية المتجلية في ذكريات عذبة خلفها هذا الارتحال، تحمل شكوى لاهية، وتحرق للحبيب وحنين، وشوق إليه، خلدت لحظات العشق المعبرة عن تجربة مدمرة عصفت بالشاعر فأرهفته، فغص شعره بالبكاء؛ فهو تأثر وصبابة، وألم لصدود المحبوبة التي يرى بها، وبحبها معنى الحياة، فهو يرسم معاني الفراق ومشاعر الأمل القوي في العودة إلى المحبوبة التي التبست بالوطن يقول⁴⁰: (الطويل)

ثَقِي بِي عَلَى ذَا النَّأْيِ إِنِّي لَمُقْسِمٌ
بِعَيْنَيْكَ لَا أَشْكُو وَلَسْتُ بِحَانِثٍ
ثَبُوتًا عَلَى الْعَهْدِ الَّذِي كَانَ بَيْنَنَا
إِذَا غَيَّرَ الْأَحْبَابَ صَرْفُ الْحَوَادِثِ
ثَنَّنِي صُرُوفُ الدَّهْرِ عَنْكَ وَمَا انْتَنَى
فُوَادِي فَجِسْمِي رَاحِلٌ مِثْلَ لَابِثٍ

ويقول باعثا في نصه أبعادا درامية من توظيفه لأسس جمالية ثلاثة: المكان - الزمان - المرأة

حاملة للحس المأساوي الحنيني، يقول⁴¹: (الطويل)

دِيَارُهُمْ لَا غَيْرَتِكَ يَدُ الْبَلَى
دَنَوْتُ مِنَ الْقَلْبِ الْعَمِيدِ عَلَى النَّوَى
دَعْوَانَاكَ مَرْضَى لَوْ شُفِيتَ مُجِيبَةً
[...][دَهْتَنَا اللَّيَالِي بِالنَّوَى فَتَفَرَّقَتْ
دَوَائِرُ ذِي الدُّنْيَا تَدُورُ بِأَهْلِهَا
دَرَارِي سَعْدِي لِلْأَقْوَالِ تَجَانَحَتْ
دُمُوعِي لَهَا مِنْ أَرْبَعٍ وَحُشَاشَتِي

وَلَا زَالَ يَسْقِيكَ الْحَيَا وَيَجُودُ
وَكُلُّ لَهْ قَلْبٌ عَلَيْكَ عَمِيدُ
وَلَمْ تَسْمَعِي مَا نَحْنُ عَنْكَ بَعِيدُ
جَادِرُ كَانَتْ تَنْقِي وَأَسْوَدُ
فَتَنْقِصُ أَحْوَالَ الْفَتَى وَتَزِيدُ
فَبَيْضُ اللَّيَالِي فِي عِيُونِي سُودُ
وَفِيهَا لُبَانَاتِي فَأَيْنَ أُرِيدُ

ينادي الشاعر ديار الأحبة، ويدعو لها بالسقيا ليبيت فيها الحياة؛ فالغربة موت، وهو يفتقر لزمن السعادة/حس الماضي، وهو أكثر افتقارا لمكان السعادة/حس المكان؛ فيدمج حس المكان في نصه بحس الزمان، ويضيف إليهما افتقاره العشقي للحبيبة/حس المرأة، وهذا الحنين/ الافتقار يذكر بالمقدمة الطللية في الشعر العربي الجاهلي التي جسدت هذه الأسس الجمالية الثلاثة جاعلة المكان هو المثير الأساس للنزعة الحنينية؛ إلا أن الشاعر الحصري على عادة الشعراء العذريين جعل من المرأة

40 - نفسه، ص215.

41 - نفسه، ص219.

المعشوقة المثير الرئيس لحس المكان والزمان، فلم تعد المرأة تابعة للمكان كما في المقدمة الطللية، يقول⁴²: (الطويل)

خَبَتْ كُلُّ نَارٍ غَيْرَ نَارِ صَبَابَتِي سَتَبَقَى وَإِسْرَافِيلُ فِي الصُّورِ نَافِخُ
خَذِي أَدْمَعِي يَا رِيحُ هَدِيًّا إِلَى الْحَمَى لِنَسْقِيَهُمْ مِنْهَا الْغُرُوبُ النَّوَاضِحُ
خَوَاطِرُ قَلْبِي أَخْبَرْتَنِي بِأَنَّهُمْ عَلَى الْعَهْدِ لَمْ يَفْسَخْ وَدَادِي فَاسِخُ

بل أصبح الحنين (التوقان المنهوم إلى الماضي وإلى أماكن معينة)⁴³ تابعا للمرأة، ومرتبطا بها، وقد اشترط يوسف اليوسف أن يتوفر النص على العناصر الثلاثة ليحقق النزوع النوستالجي المأساوي الذي يرتفع بذلك العمل الفني، إذ " الملحوظ في الشعر النوستالجي العذري كله أنه كلما تناقصت العناصر الثلاثة السابقة تناقصت فاعلية القصيدة، وتأثيرها الانفعالي؛ بمعنى أن حذف عنصر واحد يؤدي إلى مستوى أدنى من مستوى قصيدة تنطوي على العناصر الثلاثة كاملة"⁴⁴، وقد تحيلنا لفظتا (تناقصت - حذف) على الدلالة: (لم يصرح بها)، وهو ما يجعلنا في بحثنا هذا لا نتفق، أو نخالف صاحب القول مستنديين إلى الحقيقة التي تبرز أن الإضمار وعدم التصريح قد لا يؤول بالحذف، وقد يحمل قيمة جمالية تزيد عن قيمة التصريح؛ فالشاعر حين يقول⁴⁵: (الطويل)

عَشِيَّاتِ أَيَّامِ الْحَمَى جَادَكَ الْحَيَا لَقَدْ كُنْتَ رِيحَانَ الْمُحِبِّينَ فَارْجِعِي
عِدَارِكِ مِسْكَ أَذْفَرُ فِي أَنْوْفِنَا فَشَوْقًا إِلَى مَشْمُومِكِ الْمَتَضَوِّعِ
عَمِيدُ الْهَوَى يُشْفَى بِهِ مِنْ سُقَامِهِ فَأَهْدِي إِلَيْنَا نَشْرَهُ نَتَمَتَّعِ

يجعل التذكر يدمج الزمان: (عشيّات أيام) الماضي بالمكان الذي ضم هذه الأوقات وبالأحبة الذين عاشوا الزمان والمكان، ويظهر: إن تذكر الحبيب يفضي بالضرورة إلى تذكر المكان والزمان، ولا يحتاج ذلك إلى التصريح، " في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيّات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود أن يحيا في الماضي - حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة - ، أن يمسك بحركة الزمن، إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي الزمن مكتفا، وهذه هي وظيفة المكان تجاه الزمان"⁴⁶؛

42 - علي الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص218.

43 - يوسف اليوسف: الغزل العذري (دراسة في الحب المقموع)، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1982، ص43.

44 - علي الحصري القيرواني الضرير: الديوان ، ص44.

45 - علي الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص231.

46 - مدحت جبار: جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص21.

فحنين الشاعر إلى (المرأة - الزمان - المكان) يدل على افتقاره إلى كل ذلك، وهو يكتف هذا الافتقار إذ يربطه بمعاني الفقد والفوات والانفصال بعد الاتصال.

يحاول الأنا/العاشق في شعر الأمير أبي الربيع سليمان الموحدى إخفاء افتقاره العشقي، فتغلبه

لوعة الحب، وينصاع لأوامر المعشوق وذلته أمامه، يقول⁴⁷: (الطويل)

أَمَّا وَالْهُوَى مَا حَلَّتْ قَطُّ عَنِ الْعَهْدِ
وَكَيْفَ بَكْتَمَانِي عَنِ النَّاسِ حُبِّكُمْ
أَلُوفٌ وَقَاكِ اللَّهُ كُلَّ مُسَاءَةٍ
حَفِظْتِ ذِمَامِي أَمْ نَسِيتِ مَوَدَّتِي
وَدَادُكَ مَرَعَى كَمَا شَاءَهُ الْهُوَى
وَقَدْ عِيلَ صَبْرِي مُذْ نَزَعْتَ فَهَاءَ أَنَا
سَلِي الْقَلْبَ عَمَّا قُلْتَ يُخْبِرُكَ أَنَّهُ
وَإِنْ كَانَ مَا أَخْفِيهِ فَوْقَ الَّذِي أَبْدِي
وَعِنْدِي لَكُمْ مِنْ لَوْعَةِ الْحُبِّ مَا عِنْدِي
بِعَيْشِكَ فُؤَلِي كَيْفَ حَالِكٍ مِنْ بَعْدِي
فَاتِي - وَحَقَّ الْحُبُّ - بَاقٍ عَلَى الْعَهْدِ
عَلَى أَيِّ حَالٍ مِنْ تَدَانٍ وَمِنْ بُعْدِ
مَتَى رُمْتُ صَبْرًا عَنْكَ نَازَعَنِي وَجْدِي
بِكَفِّكَ رَهْنًا مَالَهُ الدَّهْرُ مِنْ رَدِّ

حدوث النوى بإغلاق باب الوصل شكل الحدث المأساوي (الفراق - الارتحال)، ودفع

الأنا/العاشق إلى التعبير بضمير المتكلم (أنا) عن خبرته العشقية المتجلية في ذكريات عذبة خلفها هذا الارتحال، تحمل شكوى لاهية وتحرق إلى المحبوب وشوق إليه يحقق جمالية البوح بالافتقار العشقي.

يفتح النص بالقسم المرسخ للعشق (أما والهوى) ويتأكد ذلك بـ (حق الحب)، تعضده أفعال الأنا/العاشق وتمده بلواعج العشق (حلت - أخفيه - أبدي - رمت)، ويبوح الأنا بحيرته التي تأخذ نفسه في كل اتجاه (أخفي - أبدي) وتشي بمواجهه الضائقة المتلهفة إلى الخلاص من وحشة الافتقار العشقي (باق على العهد - عيل صبري)، يحاول الصبر وتتعشه الذكريات حين ملأ الهوى حياته (فهذا أنا - رمت صبرا - نازعني وجدي)، الفراق يجرح قلب العاشق (مذ نزعتي)، والأنا/العاشق يتزود بالصبر (أنا رمت صبرا) والوجد مدعوما بالدهر ناصب أحبولة العشق يصارعه (ينازعني) ويصرع الأنا/العاشق في ساحة العشق.

ويستمر الأنا/العاشق يتأرجح بين الصبر والبوح في تجربته العشقية، ويبحث عن المرأة فلا يجدها، يجاهد الإخفاق مخفيا الإعياء، ويتحول شعره بذلك إلى تأوهات تناجي الذكريات، وتتحدى العوازل، وتستلذ عذابات العشق، يقول⁴⁸: (المديد)

47 - الأمير أبو الربيع سليمان الموحدى: الديوان، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي ومحمد بن العباس القباج وسعيد أعراب ومحمد

بن تاويت التطواني، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، دت، ص 95.

48 - الأمير سليمان أبو الربيع الموحدى: الديوان، ص 56.

قَلَمًا يَرْمِي فَيُخَطِّنِي
 قَدْ جَنَى طَرْفِي عَلَى بَدَنِي
 طَرْفُهُ خَوْفًا مِنَ الْفِتَنِ
 مَنْ -وَحَقَّ الْحُبُّ- تَيَمَّنِي
 مَنْ غَدَا فِي الْحُبِّ يَعْذَلْنِي
 طَرْفِهِ الْجَانِي فَيُنْصِفْنِي
 قَالَ لِي إِنْ مَتَّ أَعْجَبْنِي
 وَهُوَ يَجْفُونِي وَيَظْلَمْنِي
 حُبَّهُ مِنْ أَوْجَبِ السَّنَنِ

مَنْ عَذِيرِي مِنْ لَوَاحِظٍ مَنْ
 هَبْكُمْ أَنِّي الْقَتِيلُ بِمَا
 فَاحْذَرُوا أَنْ تَطْلُبُوا بِدَمِي
 وَدَعُونِي أَسْتَلْذُ هَوَى
 فَرَمَاهُ اللَّهُ مِنْ كَثَبٍ
 أَيْنَ مَنْ يُعْذِي الْفُؤَادَ عَلَى
 كَيْفَ لِي بِالْإِنْتِصَارِ وَقَدْ
 أَنَا أَهْوَاهُ وَأَعْشَقُهُ
 وَأَنَا كَلْفٌ بِذَلِكَ أَرَى

قلب الأنا/العاشق بكف الحبيب، أعياء الوجد؛ إذ طال بلاؤه، ولن ينقذه غير الموت (القتل - أستلذ - هوى)، يذكر المعشوق ألم الفراق ولوعة الضنى، ويبوح بأنه ألف حرقه الهوى واستلذ صعبه واستهانته عليه شدته، ولو اعج العشق واقعة عليه تنفي فاعليته (يخطئني - تيمني - يعذلني - ينصفي - أعجبي - يظلمني) اشترك فيها المعشوق والعاذرون، ويؤكد الأنا/العاشق استمراره في تحمل آلام الصباية، لتبرز الأنا وتعلن (أنا أهواه - أعشقه)، كأنها تطبق ما أعلنه قدامة بن جعفر وهو يحدد سياسة القول العشقي: " يجب أن يكون النسب الذي يتم به الغرض هو ما كثرت فيه الأدلة على التهاك في الصباية، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة، وما كان فيه من التصابي والرقعة أكثر مما فيه من الخشن والجلادة، ومن الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإباء والعز"49.

في خشوع الأنا/العاشق لموضوعه العشقي وذلته له تأكيد على رفض الإصغاء لأصوات الداعين إلى إيقاف العشق، فهو مفتقر إلى معشوقه، يدفعه الشوق إلى استحضاره شعريا، ليفتح له أبواب القول الشعري؛ وهو استحضار يتجاوز المعشوق إلى الزمان والمكان اللذين حملا ذكريات عذبة خلفها هذا الافتقار، يقول⁵⁰: (الرملة)

خُذْ عَلَى نَفْسِكَ كَيْ لَا تُفْتَنَّا
 رَبِّرَبًّا يَفْتِكُ فِيْنَا الْأَعْيُنَا
 طَالَمَا سَقُّوا نَجِيعِي الدَّمْنَا
 ظَاهَرُوا الْهِنْدَ بِهَا وَالْيَمْنَا

أَيُّهَا الْحَادِي بِنَا نَحْوَ مِنِّي
 أَتْرُكُ الْجَزَعَ يَسَارًا لَا تُتْرُ
 وَأَنْحُ عَنْ حَيِّ رُمَاةٍ كُلُّهُمْ
 بِسُيُوفٍ بَيْنَ الْحَاظِهَا

49 - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص140.

50 - الأمير سليمان أبو الربيع الموحدى: الديوان، ص77-78.

وَإِذَا قِيلَ غَرَامٌ فَأَنَا
غَيْبُوا عَن مَّقَلَّتِي الْوَسْنَا
فَحَسِبْتُ الْأَمْرَ فِيهِ هَيِّنًا
مَوْضِعًا فِي الْقَلْبِ إِلَّا سَكْنَا
صَارَ مَا أَخْفَيْتُ جَهْدِي عَلْنَا
بَعْدَهُ عَيْنَايَ شَيْئًا حَسْنَا
وَسَقَى تِلْكَ الرَّبَا وَالْدَمْنَا

فَإِذَا قِيلَ جَمَالٌ فَهُمْ
لَمْ يَغِبْ طَيْفُهُ عَنِّي إِنَّمَا
[...]. غَرْنِي فِي حُبِّهِ إِسْعَادُهُ
آه مِنْ وَجْهِ عَلَيْهِ لَمْ يَدَعْ
لَمْ أَزَلْ أَخْفِي هَوَاهُ فَلَقَدْ
وَلَعَمْرِي مُذْ نَأَى مَا أَبْصَرْتُ
فَرَعَى اللَّهُ دِيَارًا حَلَّهَا

الأنا/العاشق يرسم معاني الفراق ومشاعر الأمل القوي في العودة إلى المحبوبة التي التبست
بالمكان وقد امتزج بالزمان، ويبحث في نصه أبعادا درامية من توظيفه أسسا جمالية ثلاثة هي:
(المكان - الزمان - المرأة) حاملة لحس حنيني.

ينادي الحادي يحذره من فتنة العشق منطلقا من خبرته العشقية، فقد أصابه المعشوق بلواظمه
وفتك به، وأرقه افتقاره إليه، المحبوب يمتلك الجمال، والأنا/العاشق مفنقر إليه، وهذه المفارقة تجسد
المقابلة بين الاغتناء بالامتلاك والافتقار إلى امتلاك المعشوق والجمال: جمال — هم ، غرام
— أنا

ويربط هذا الحسن بالليل ليتجلى أكثر، جمال المحبوب أدخله الدائرة العشقية، وتملك قلبه،
وكلما حاول الإخفاء والتجدد ، يأبى الوجد إلا أن يبوح بمعاناة الأنا/العاشق؛ وتتقابل بذلك فاعلية
الأنا/العاشق (أخفي - أخفيت) بفاعلية الموضوع العشقي (غرني)، تعلن هزيمة الأنا/العاشق
واستسلامه لتباريح العشق (غيبوا عن مقلتي الوسنا)، وترتفع آهاته (آه) تخلد عذابات افتقاره، ولا
يبقى له سوى الدعاء للمكان بالاغتناء (رعى الله ديارا) عله يغتني باغتنائها، ويوقف ترديد افتقاره
العشقي.

عبرت العذرية العشقية عن مواجد الأنا/العاشق الناشئة من افتقاره العشقي وفقدانه للحبيبة،
وكثيرا ما دفعه ذلك إلى استحضار ذكريات الماضي حين ملأ الهوى حياته، وبرز النموذج العذابي
بروزا جليا في نصوصهم العشقية، وقد يفسر ذلك بلجوء الأنا/العاشق لاستخدام المرأة رمزا، يوظفه
توظيفا جماليا يحاول من خلاله إسقاط معوقات حياته وصعوباتها على هذا العنصر الإنساني، وهو ما
قد يؤكد إصراره على استحضار هذا الرمز/المرأة ومحاولة التشبث بالاغتناء به.

وتؤكد عذرية الأنا/العاشق في شعر كثير من شعراء المغرب في القرنين الهجريين محل
الدراسة إن تجارب العشق متشابهة تشابه النفوس البشرية، ولا يعود الاختلاف فيها إلا إلى تباين
وسائل التعبير الشعرية.

1-2: الأنا-جمالية فواعل المنع :

دفع الافتقار العشقي الأنا/العاشق إلى الإفاقة على واقع البين والغربة، وإلى وصف المعاناة والمحنة، وتأكيد تجذر عشقه، وإعلان إعراضه عن يدفعونه إلى النسيان، ليتجلى الصراع / المواجهة: الأنا/العاشق بوعيه المأساوي غير المعقلن في مواجهة الآخر : صوت العقل الداعي إلى الاندماج في المألوف من حياة الناس، وتتجاوز بذلك العلاقة العشقية طرفيها الأنا/العاشق والمعشوق إلى من يحاولون منع العشق، وهذا الطرف الثالث كثيرا ما يلزم التجربة العشقية، ويحتاج الأنا/العاشق إلى عاذر يعذره في عشقه، ويعينه وهو يبيت ما تتطوي عليه سريرته من شكوى البلاء الذي حل به، وإحساسه بتباريح الوجد القاسية، ويصد عنه تأنيب العاذل الذي يدعي حرصه على عدم وقوعه (الأنا/العاشق) أسير العشق وقتيل الوجد، يقول⁵¹ ابن الغطاس عبد الوهاب بن خلف: (الطويل)

أَيَا عَاذِرِي فِي فَيْضِ دَمْعِي إِذَا جَرَى
لَقَدْ لَذَّ لِي فِي الْهُوَى تَعْدِيبُ مُهْجَتِي
فِيَا عَاذِلِي فِي عِبْرَةٍ قَدْ سَفَحْتَهَا
رُوَيْدِكَ قَدْ أَغْرَيْتَ قَلْبِي بِلَوْعَتِي
فَدَعْنِي أَرُوَّ الْأَرْضَ صَوَّحَ نَبْتُهَا
عَلَى أَنَّي لَمْ تَبْقَ إِلَّا حُشَاشَتِي
وَإِنْ عَاذِلِي لَمْ يَسْتَمَعْ فِي الْهُوَى عَذْرِي
وَمَا لَذَّ لِي عَنْ ظَالِمِي فِي الْهُوَى صَبْرِي
لِهَجْرٍ وَأُخْرَى قَبْلَهَا خَيْفَةَ الْهَجْرِ
وَوَكَّلْتَ أَجْفَانِي بِأَرْبَعَةٍ غَزْرٍ
بِدَمْعِي إِذَا لَمْ يَرَوْهَا سَبَلُ الْقَطْرِ
وَلَمْ يَتْرِكْ مِنِّي السَّقَامُ سِوَى ذِكْرِي

ينادي الأنا/العاشق العاذر باحثا عنه (أيا عاذري)، ليعيد لحياته العشقية صفاءها الذي كدره العاذل (عاذلي)، ويصرح متحديا هذا المانع العشقي أنه كلما زاد اللوم وتعددت مناحيه زاده ذلك شوقا إلى معشوقه وولعا به، وتتحول الدمعة التي ذرفها ببين الحبيب إلى سيول من الدمع تتحدى العاذل وترفض الانصياع لعتابه وزجره (عبرة -دمعي)، وإذا أكدت الأبيات رفض الأنا/العاشق عدل العاذل وتقريعه (فدعني)، فهي تؤكد أيضا مرارة الحرمان وآلام الوجد والصبابة (حشاشتي - السقام)، وهو ما قد يفسر لجوءه إلى التعبير بضمير المخاطب (رويدك - أغريت - وكلت - دعني)، وهو يبتكر بهذا المخاطب من يخلع عليه رداء معاناته، ويلبسه ما يلاقيه من ضنى، وما يتجرعه من غصص، وتتجلى بذلك جماليتين جمالية البوح وجمالية التموضع؛ وينقسم بذلك الأنا/العاشق إلى: (عاشق - عاذل - عاذر)، وتفتح الجماليتين على جمالية المواجهة المذكية للتجربة العشقية.

يظهر الأنا/العاشق في شعر محمد بن سلطان الأقالمي شكواه من الوشاة الساعين إلى منع عشقه وإيغار صدر الحبيب للتفريق بينهما، ويقفون حجر عثرة كي لا يتحقق اغتناء المعشوقين بالوصال، يقول⁵²: (المديد)

مُقَلَّةٌ إِنْسَانَهَا غَرِقٌ	حَشْوُهَا التَّسْهِيدُ وَالْأَرْقُ
وَصَبَابَاتٌ مُضَاعَفَةٌ	وَدَمُوعٌ ثَرَّةٌ دُفُقُ
وَفُؤَادٌ لَا مَقَامَ لَهُ	فِي ضُلُوعٍ بَيْنَهَا حُرُقُ
وَفَتَى أَشْفَى عَلَى جُرْفٍ	مِنْ هَلَاكِ مَا بِهِ رَمَقُ
وَحَشًا يَسْطُو بِهِ لَهَبٌ	عَنْ قَلِيلٍ سَوْفَ يَحْتَرِقُ
وِيحَ أَهْلِ الْحُبِّ وَيَحْمُ	لَيْتَ أَهْلَ الْحُبِّ مَا خَلَقُوا
يَعْلَمُ الْوَأَشُونَ سِرَّهُمْ	وَهُمْ صَمَتٌ وَمَا نَطَقُوا
إِنَّ أَهْلَ الْحُبِّ لَوْ حَلَفُوا	إِنَّهُمْ مَوْتَى إِذَنْ صَدَقُوا
مَا احْتِيَالِي فِي مُخَبَّأَةٍ	كَهَلَالِ ضَمَمَهُ الْأُفُقُ
خُبَّتْ فِي رَأْسِ شَاهِقَةٍ	دُونَهُ الْحَجَابُ وَالْغَلَقُ

لا يبرز صوت الأنا/العاشق، وإنما يلتبس بأصوات المكتوبين بنيران العشق الذين لا قوا الأذى وحرموا الاغتناء بموضوعاتهم العشقية، ويعترف بمعاناتهم وهلاكهم ويفصح عن عذاباتهم ولو اعجبهم (غرق - التسهيد - الأرق - صبابات - دموع - حرق)، ويتمنى موتهم ليرتاحوا من هذا الغرام المهلك لهم (ويحهم - ما خلقوا)، فلم تكفهم هذه المعاناة ليضاف إليها واسطة الشر الساعية إلى استمرار افتقارهم، بقطع حبال وصل الحبيب، يقول ابن حزم عادا الوشاة على ضربين: " واش يريد القطع بين المتحابين فقط، وإن هذا لأفترهما سوءة، على أنه السم الذعاف، والصاب الممقر، والحتف القاصد، والبلاء الوارد [...] والثاني واش يسعى للقطع بين المحبين لينفرد بالمحبوب ويستأثر به، وهذا أشد شيء وأفظعه"⁵³، الافتقار موت وقد زيد عليه سم الواشين لتكون نتيجته: (أهل الحب - إنهم موتى).

وتتجلى فاعلية الأنا/العاشق بعد تصوير النموذج العذابي في التجربة العشقية، ويبوح بمعاناته وتقطع نياط قلبه من كثرة الموانع الحائلة دون تحقق اغتائه بالمحبوب (رأس شاهقة - الحجاب - الغلق)، ولا يبقى له سوى البحث عن الحيل للوصول إلى المحبوب أو إيقاف تجربته العشقية (ما احتيالي).

⁵² - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان ، ص 384-385.

⁵³ - ابن حزم: طوق الحمامة، ص 170-171.

يبرز العاذل صوت العقل الواعي يسعى بعذله إلى عقلنة تجربة الأنا/العاشق، يعكس الجدل القائم بين الأنا والصوت المحذر، وينجح الأنا/العاشق في شعر أبي حبيب عبد الرحمن بن أحمد المسيلي في جعل عاذله يتوقف عن كيل اللوم له وهو يقف عند سحر معشوقه وجماله الذي يأخذ العقول ويسبي الألباب، يقول⁵⁴: (الكامل)

أَضْحَى عَذُولِي فِيهِ مِنْ عُشَّاقِهِ
وَعَدَا يُلُومٌ وَلَوْمُهُ لِي غَيْرَةٌ
قَمَرٌ تَنَافَسَتْ الْجَوَانِحُ وَالصَّبَا
فِي خَدِّهِ نَوْرٌ تَفْتَحُ وَرْدُهُ
عَرَضَ الْوِصَالَ وَظَلَّ يَعْزِضُ دُونَهُ
لَمَّا بَدَا كَالْبَدْرِ فِي إِشْرَاقِهِ
مِنْهُ عَلَيْهِ لَيْسَ مِنْ إِشْفَاقِهِ
فِي حُبِّهِ لَتَفُوزَ عِنْدَ عِنَاقِهِ
الْحَاطِظُ مَنَعَتْهُ مِنْ عُشَّاقِهِ
وَتَخَلَّقُ الْمَعْشُوقُ مِنْ أَخْلَاقِهِ

يلجأ الأنا/العاشق إلى جمالية المواربة والالتفاف مصورا جمال المعشوق الذي أفقد العاذل صوته المعقلن المانع للإفراط العشقي المؤدي إلى الهلاك والموت غراما بالمحبيب، وحوّله عن وظيفته في التجربة العشقية إلى النوع الثاني من الوشاة الذي أشار إليه ابن حزم، فلم يعد العاذل صوتا يفيق الأنا/العاشق من غيه وتمادييه في جهالات العشق، بل صار غيورا يزاحم الأنا/العاشق في مورده العذب (عذولي - من عشاقه - يلوم - لي غيرة)، وما إبراز الأنا/العاشق جمال محبوبه إلا تأكيد على استحقاقه التهالك صباة عليه، واستشراف لحال العاذل الذي سينفتح على ألم الهوى وصباة الفراق.

ويسخط الأنا/العاشق في شعر أبي إسحاق الحصري القيرواني على الرقيب الحاضر في اللحظات العشقية المرتاب من طبيعتها، وهو يسعى إلى منع العشق وإعاقة وصال المحبوبين وتأجيج حرقة قلوبهما، يقول⁵⁵: (الكامل)

إِلْفَانِ ضَمَّهْمَا الْهُوَى فِي خُلُوعٍ
فَإِذَا الرَّقِيبُ مُطَالَعٌ عَنْ غَفْلَةٍ
فَتَفَرَّقَا عَنْ سَاكِبٍ مُتَحَدِّرٍ
وَكَأَنَّمَا الْوَقْتُ الَّذِي سَعَدَا بِهِ
لَيْتَ الَّذِي خَلَقَ الرَّقِيبَ أَصَابَهُ
مِنْ بَعْدِ طُولِ تَغَضُّبٍ وَتَعْتَبٍ
وَمُكَدِّرٍ لِلْمَشْرَبِ الْمُسْتَعْدَبِ
بِعَنْتِهِ حُرْقَةٌ جَاحِمٍ مُتَلَهَّبٍ
حُلْمٌ سَرَى أَوْ قَطْعُ بَرَقِ خُلْبٍ
بِعَمَى يَسُدُّ عَلَيْهِ نَهْجَ الْمَذْهَبِ

54 - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص142.

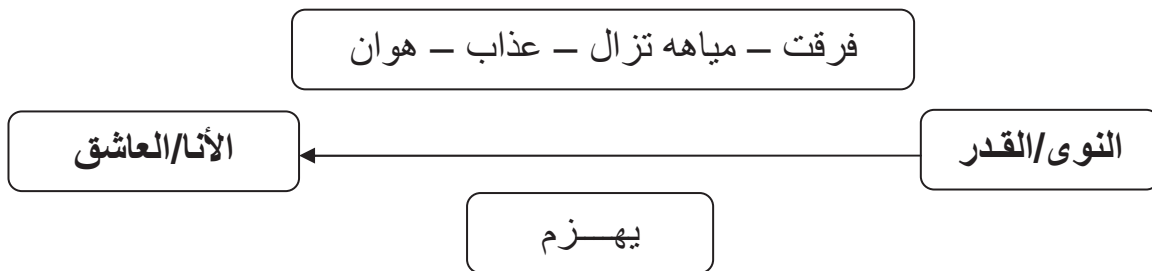
55 - أبو الحسن علي بن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، لبيبا-تونس، ط1، 1979، ق4، مج2، ص595.

يتموضع الأنا/العاشق في الآخر المحب ويسرد قصته العشقية مركزا على صور المعاناة التي تسم لحظات اللقاء وتتعلم قسوة ومرارة بحدوث الفراق (طول تغضب - تعتب)، ويضيف لهذه المشاهد المأساوية التي تلهب العذاب العشقي - ولا يصرح بذلك ويختزله في طول تغضب وتعتب - عائقا يمنع العشق ويحول دون خلوة الإلفين، ولا يذكر في التجربة العشقية إلا ليوحي بتقدير صفو العلاقة بين المعشوقين (مكرر)، وليحدث الفرقة بينهما ويحرق قلبيهما (فتفرقا - حرقا - متلهب)، ويحيل الاغتناء افتقارا، ولا يبقى للأنا/العاشق سوى الدعاء عليه بالعمى وقد حال دون اجتماع العاشقين.

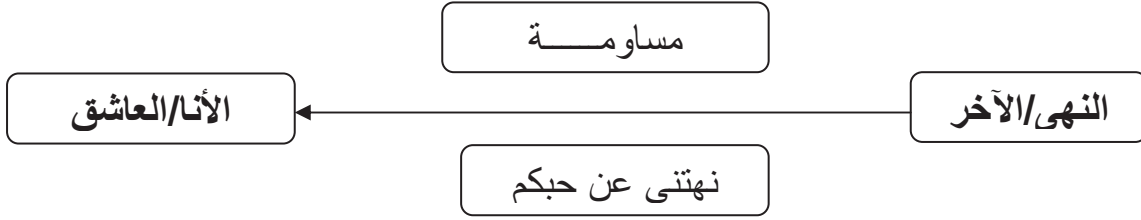
ويكثر الأنا/العاشق في شعر أبي الحسن الحصري القيرواني الضرير من ذكر العاذل والرقيب والواشي وهي موانع العشق، ليرز من خلال مواجهتهم حسه المأساوي الراض للإصغاء أو إيقاف معاناته العشقية، يقول⁵⁶: (الطويل)

نَوَى فَرَقْتَ شَمَلَ الْهَوَى فَمِيَاهُهُ
نَعِيمِي وَعَزِّي كُنْتُمْ ثُمَّ بِنْتُمْ
نَصِيبِي مِنَ الدُّنْيَا الْحَبِيبُ وَوَصَلُهُ
نَهْتِي النَّهْيَ عَنْ حُبِّكُمْ فَعَصَيْتُهَا
تُرَالُ وَأَمَّا عَهْدُهُ فَيَصَانُ
فَعَيْشِي عَذَابٌ بَعْدَكُمْ وَهَوَانُ
بِهِ الْعَيْشُ عَيْشٌ وَالزَّمَانُ زَمَانُ
وَهَيْهَاتَ يُتْنَى لِلْمُحِبِّ عَنَانُ

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



ويختم القدر بالتالي مصير الأنا/العاشق، ويحكم عليه بالشقاء، وتسالومه النهى المتجلية في صورة إنسان/آخر، داعية إلى عقد صلح بين الشاعر ← القدر، يتنازل الشاعر بموجه عن حبه ليرتاح بالنسيان/الاستسلام:



ولكن الأنى/العاشق على عادة أبطال المآسى يختار طريق المواجهة، متخطيا: الموانع/النهى (فعصيتها) الحاملة لدلالات الرفض والتمرد والعصيان = روح التخطي؛ فهو لا يقبل الحل الوسط، ولا يرضى بالسلامة، ولا ينام على هزيمة النوى/القدر له؛ بل هو يقوم مدفوعا بما يراه حقا وعدلا مختلسا مصيره من يد القدر متخطيا اعتبارات الخوف والتردد طابعا بذلك القدر بطابع الإنسان، ليعبر " عن رؤيا دينامية قدرية تتيح له مجال أن يطبع الكون بطابع الإنسان، إنها رؤيا رافضة لا تجعل الإنسان مستسلما للقدر بل محاولا ما استطاع إثبات وجوده وتحقيق ذاته، واستعادة كرامته التي هدرها القدر وما يزال"⁵⁷؛ وهو في تخطيه هذا لا يهتم لنتائج صنيعة، أكانت ناجحة أم مخيبة للأمال؟، إنه نظير (برومئوس) حين اختلس النار من الآلهة وأعطاه لبني الإنسان، وكان سواء عنده أن يعفو عنه (زفس) أو يعاقبه، ويكبله على صخرة فوق جبل لينهش النسر كبده إلى الأبد؛ ويقر أنه مقيد بالاحتميات والضرورات، وأنه مجبر في عشقه وعواطفه بقوة خارقة تفوق طاقاته، يقول⁵⁸: (الطويل)

فَمَا الْمُبْتَلَىٰ وَالْمُسْتَرِيحُ سَوَاءٌ	إِذَا كُنْتَ خَلْوًا فَاعْذِرِ الصَّبَّ فِي الْهَوَىٰ
وَهَيْهَاتَ مَالِي فِي هَوَاهُ عَزَاءٌ	أَتَأْمُرْنِي بِالصَّبْرِ عَمَّنْ أَحَبُّهُ
كَذَاكَ حَيَاةُ الْعَاشِقِينَ شَقَاءٌ	أَمُوتُ اسْتِيَاقًا ثُمَّ أَحْيَا لَشِقْوَتِي
يُقَلِّبُهُ فِي الْحُبِّ كَيْفَ يَشَاءُ	أَلَا إِنَّ قَلْبَ الصَّبِّ فِي يَدِ حَبِّهِ
جُفُونُكَ وَسَنَىٰ وَالْفُؤَادُ هَبَاءٌ	إِلَيْكَ فَلَوْ دُقْتَ الْهَوَىٰ لَعَدَرْتَنِي
فَهَا أَنَا أُزْرَىٰ بَيْنَهُمْ وَأَسَاءٌ	أَنَا لَمْتُ أَهْلَ الْعِشْقِ قَبْلَكَ فِي الْهَوَىٰ
فَلِلَّهِ قَتْلَىٰ الْأَعْيُنِ الشُّهْدَاءُ	أَصَابَتْ فُؤَادِي أَسْهُمُ اللَّحْظِ إِذْ رَمَتْ

فهو لم يسع لهذا الواقع، وإنما فرض عليه فرضا: (أنا لمت أهل العشق)، فقدر أن يعيش العشق، وأن يكتوي بناره: (أزرى - أساء)؛ يقول الناقد الروسي (شيبستوف) في كتاب له حول المأساوية لدى الروائي (دوستوفسكي) ولدى (نيتشه) ما معناه أن هناك ميدانا في التفكير الإنساني

57 - أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص67.

58 - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص212.

لا يدخله أحد بملء اختياره، وهو ميدان المأساة [...].، وإن من دخله - أو أدخل فيه - يصير وهو يفكر ويشعر، ويرغب خلافا عن الآخرين، وإن كل ما هو عزيز على الناس يصبح ولا نفع في نظره [...].، يتنكر له الناس، ويذكرونه كلما التقاهم بمثالياتهم، وبمعرفتهم وعلومهم، وهي التي سمحت لهم أن يعيشوا بسلام في زحمة الأحاجي الغامضة والرعب، ولكنه يشعر بأن الحقيقة المأساوية على رغم بشاعتها للوهلة الأولى، تتطوي على سحر يفوق سحر أجمل الكذب⁵⁹؛ تجربة العشق وإن حملت الدلالات: المُبتَلَى، فقدان العزاء، الموت، حياة الشقاء، الزرابة الإساءة = قدر الأنا/العاشق أن يعيش المعاناة، وأن ينفي الفاعلية عنه : المُبتَلَى - وقع عليه الابتلاء، أزرَى - أساء : يجهل الفاعل، ويجعل بذلك للقدر الكلمة الأولى، نافيا معها صوت الآخر/ المانع، ويدعوه إلى أن يعذره في قبول التحدي ورفض الانصياع : (كنت خلوا - أتأمرني - إليك - ذقت - عذرتني)، لتقع المواجهة/ روح التخطي، وتتجلى الرؤية المأساوية نقيضة الرؤيا السلبية المستسلمة لمشيئة الأقدار، ويردد الأنا/العاشق معبرا عن تحديه مع برومتيوس: " بإرادتي، بإرادتي ارتكبت خطئي"⁶⁰، يقول⁶¹:

(الطويل)

تَقِي بِي عَلَى ذَا النَّأْيِ إِنِّي لَمُقْسِمٌ بَعِينِكَ لَا أَشْكُو، وَأَسْتُ بِحَاتِثِ
ثَبُوتًا عَلَى الْعَهْدِ الَّذِي كَانَ بَيْنَنَا إِذَا غَيْرَ الْأَحْبَابِ صَرَفُ الْحَوَاثِ
تَنَتَّنِي صُرُوفُ الدَّهْرِ عَنكَ فَمَا انْتَنَى فُوَادِي فَجِسْمِي رَاحِلٌ مِثْلُ لَابِثِ

وتتجلى الفاعلية: (لا أشكو - لست - ثبوتا - ما انتنى فوادي) معلنة روح التخطي، وإن كان

التمن هو الموت، يقول⁶²: (الطويل)

نَكَتْ وَسَاعَتْ بِي عَلَيْكَ ظُنُونُ نَصِيحُ الْمُعْنَى بِالْمِلَاحِ ضَيِينُ
نَهْتَنِي النَّهْيَ وَالْعَذْرُ فَيْكَ مُبِينُ نَعُونِي وَقَالُوا مَيِّتْ فَدَفِينُ

وَلَوْ زُرْتِ قَبْرِي قُمْتُ أَسْحَبُ أَدْيَالِي

فهو نظير طائر (الفينيقي)، لابد أن ينهض من رماده بطلا مجده أنه حقق إنسانيته، وتحدى القدر، وتأتي (نهنتي النهي) لتؤكد أن لا مجال للعقل في هذا الحب، وإلا فقد توجهه واستعاره؛ " إنه خرج عن نطاق التفكير والموازنة العقلية والجدل الذهني إلى نطاق آخر، هو نطاق العاطفة المشبوبة

59 - أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص123. ينظر:

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

60 - اسخيلوس: مأساة (برومتيوس مقيدا) في أول حوار بين البطل والخورص .

61 - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص215.

62 - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص111.

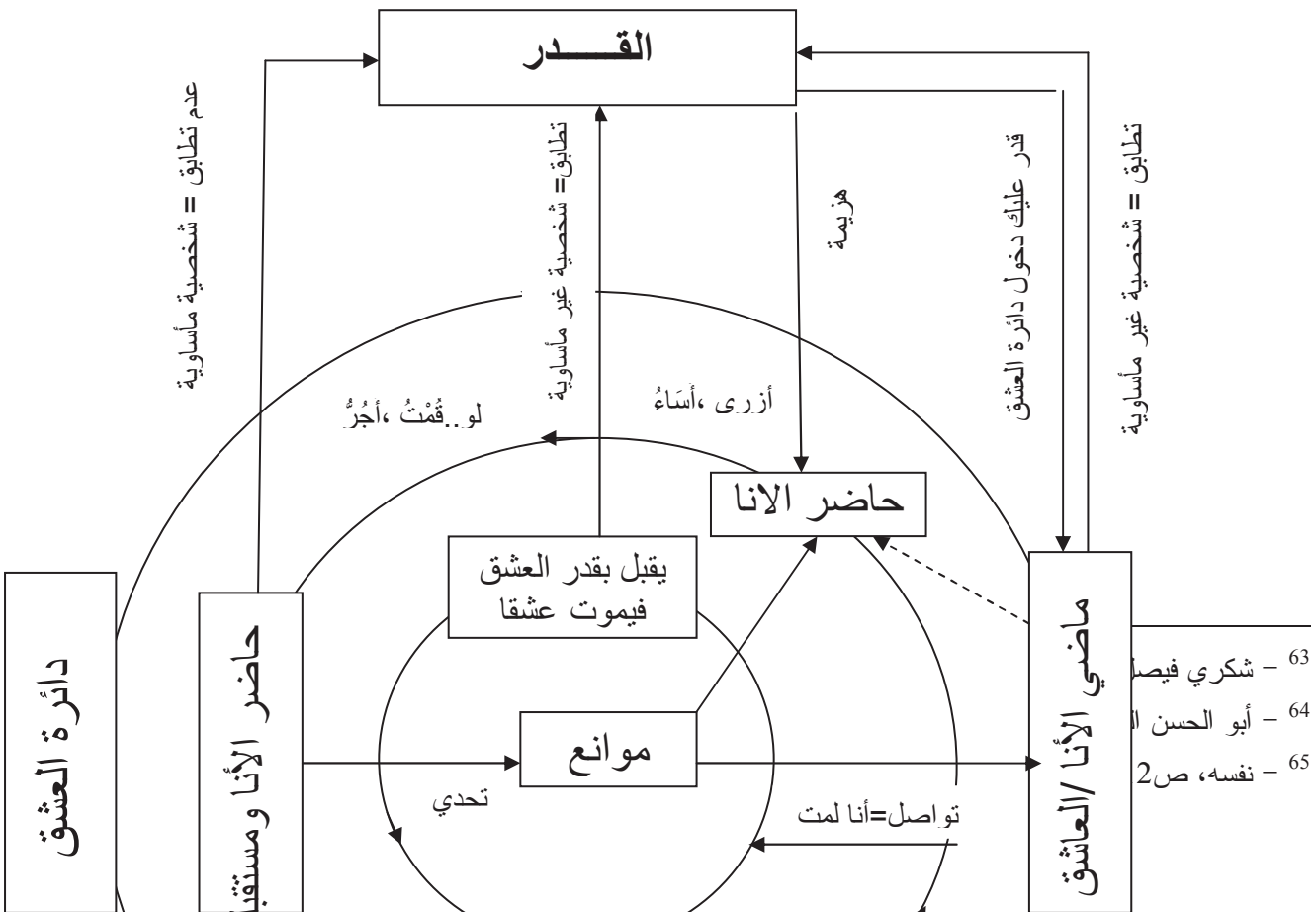
التي لا تعرف إلا التسلط والتحكم⁶³، والربط بين عدم سعي الأنا/العاشق إلى دخول هذا الميدان بملء إرادته، يقول⁶⁴: (الطويل)

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

ومقابلة ماضيه قبل العشق (أَنَا لُمْتُ) بحاضره (أَنَا أُرَى)، ينتج عنه تحوله من شخصية تتوخى السلامة، وتستجيب لأصوات النهي: أنا/ اللائم/ مانع العشق إلى شخصية تتخطى أصوات النهي، وتصر على المواجهة، وتعلن أن هذا الحب قدر لها وكتب عليها، لينفي اختياره حياة العشق، فقد أدخل دائرة (أهل العشق)، ولكنه يصبر بعناد اختيار موته، يقول⁶⁵: (الطويل)

نَهَيْتِي النَّهْيَ وَالْعُدْرُ فِيكَ مُبِينٌ وَكَوْنِي وَقَالُوا مَيِّتٌ فَدَفِينُ
وَلَوْ زُرْتِ قَبْرِي قُمتُ أَسْحَبُ أَدْيَالِي

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



63 - شكري فيصل
64 - أبو الحسن
65 - نفسه، ص 2

يظهر الأنا/ العاشق بريئاً مذنباً في الوقت نفسه، يبعث في النفوس أحاسيس الشفقة والغضب والخوف، تتقاذفه أصوات عديدة متباينة مشكلاً صورة البطل المأساوي في العالم المأساوي، يقول⁶⁶: (الطويل)

فَجَرَعْتُ فِي حُبِّي لَكَ الْمُرَّ وَالْحُلُومَا	وَفَتَنِي دُمُوعُ الْعَيْنِ وَالصَّبْرُ خَانِي
فَحَتَّى مَتَى أَشْكُو وَلَا تَنْفَعُ الشَّكْوَى	وَضِقْتُ بِهَذَا الْحُبِّ ذِرْعًا وَحِيلَةً
فَجَازَيْتَنِي أَنْ زِدْتِ بِلَوَى عَلَى بِلَوَى	وَهَبْتِكِ حَظِّي مِنْ سُرُورٍ وَلَذَّةٍ
وَحَمَلْتَنِي فِي الْحُبِّ مَا لَمْ أَكُنْ أَقْوَى	وَشَى عِنْدَكَ الْوَاشُونَ بِي فَهَجَرْتَنِي
وَجَدْتِ سَبِيلًا حَيْثُ أَسْأَلُكَ الْعَفْوَا	وَلَوْ أَنَّي إِذْ كُنْتُ عِنْدَكَ مُذْنِبًا
وَحُبُّكَ شُغْلٌ كُنْتُ مِنْ قَبْلِهِ خُلُومَا	وَصَالِكٌ لِي مُحْيِي وَهَجْرُكَ قَاتِلِي
وَأَنْكَرْتُ صَبْرِي فِي مَعَالِمِهَا شَجُومَا	وَقَفْتُ عَلَى آثَارِ وَصْلِكَ بِالْحَمَى
دُمُوعًا كَمَا قَدْ كُنْتُ زِدْتِ بِهِ لَهُومَا	وَقُلْتُ لِعَيْنِي وَيْحَكَ الْآنَ فَاسْجَمِي
دُمُوعُكَ أَوْ تُحِي الْمَحَلَّ الَّذِي أَقْوَى	وَحَقَّ الْهُوَى لَا دُفْتُ غَمَضًا وَلَا رَقْتُ
لِمَنْ بَاتَ ظَمَانًا إِلَى رِيْقٍ مِنْ يَهُوَى	وَرُودُ الرَّدَى أَوْلَى -وَأِنْ عِيفَ وَرَدُهُ-

الأنا/ العاشق متيقن أن حبه جرعه المرارة، وأعلن ضيقه منه، وقد نفذت حيله، وعادت الشكوى تحمل الخيبة، ويعلم أن هذا الحب يتجاوز قواه، وهو الذي كان خالي البال من الهم، ومن ورود الردى (الموت الإرادي)، وهذا العلم يزيده إصرارا على الموت عشقا، وإن ظهر له التعارض بين العشق - وما يجره من موت إرادي - والدين، وهو تعارض يدل على وعي مأساوي لانقسام الذات بين أمرين : الحذر من الإفراط المأساوي الذي يجعل الأنا/ العاشق يقدم على قتل نفسه كما في النصوص التراجيدية الإغريقية، والانتحار أو شهادة العشق؛ لتدخل شخصية الأنا/ العاشق في منزلة ملتبسة هي: غير منزلة البريء، وغير منزلة المذنب، فكثيرا ما تجاوز الأنا/ العاشق وصف اعتلاله إلى إعلان موته، وهو ما أشار إليه (لاكان) في تعرضه إلى التراجيدي، " فقد بين أن الشخصيات التراجيدية واقعة منذ البدء في نهاية المطاف: « a-bout- de course » في منطقة حدودية تتداخل فيها الحياة بالموت، أو منطقة ما بين الموتين"⁶⁷، أي أن البطل المأساوي يعلم علم اليقين أن الموت نهايته من المنطلق، وما الفضاء المأساوي إلا منطقة واقعة بين الموت المقرر والموت المنجز، يقول⁶⁸: (الطويل)

جَنَيْتُ عَلَى نَفْسِي الْهُوَى فَفَتَنْتَهَا وَحَبِي بَرِيءٌ مِنْ دَمِي مُتَحَرِّجٌ

ويعيد ربط عشقه بموته ليكون خبر عشقه خبر نعيه يقول ابن هذيل العلاف : " العشق يختم على النواظر، ويطلع على الأفئدة، مرتقى في الأجساد، ومسرعة في الأكباد، وصاحبه متصرف الظنون، متخير الأوهام، لا يصفو له موجود، ولا يسلم له موعود، تسرع إليه النوائب، وهو جرعة من نقيع الموت، وبقية من حياض الثكل، غير أنه من أريحية يكون في الطبع، وطلاوة توجد في الشمائل، وصاحبه جواد لا يصغي إلى داعية المنع، ولا يسبح به نازع العذل"⁶⁹، فصاحب القول يربط : العشق — جرعة من نقيع الموت — : عاشق — لا يصغي إلى داعية المنع / العذل / فواعل المنع الممثلين في: فواعل بشرية وفواعل ما ورائية ، يقول⁷⁰: (الطويل)

خَلَعْتُ عَذَارِي فِي الْمَلَحِ وَكَمْ أَبْلٌ بِمَا يَفْتَرِيهِ حَاسِدٌ لِي لَاطِخٌ
خَلِيُونَ يَلْحُونَ الشَّجِيَّ عَلَى الْهُوَى وَلَيْسَ لِأَحْكَامِ الْمَحَبَّةِ نَاسِخٌ
خَدَعْتُهُمْ لَمَّا سَلَوْتُ تَجَاهُلاً وَقَلْبِي فِي عِلْمِ الصَّبَابَةِ رَاسِخٌ

67 - رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، ص376.

68 - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص216.

69 - المسعودي (أبو الحسن علي) : مروج الذهب، تح محمد محي الدين، مطبعة السعادة، مصر، 1948، ج3، ص380.

70 - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص218.

موانع العشق تتجلى في : (يفتريه - يلحون)، لتتفق فواعلها (حاسد - لاطخ - خليون)

في إعاقة الأنا/العاشق عن بلوغ غايته؛ فهي فواعل تحول دون اجتماع العشيقين، وتحقق العشق. وحياة الوصل والصفاء يكدرها الواشون والعاذلون الذين يقفون عقبة بين الأنا/العاشق وحبه يؤرقونه؛ فيسعى لتنفيذ دعاوى الوشاة، ولذم الحراس المرتابين في طبيعة عشقه، ويستشعر المعاناة بين هواه وفواعل المنع، وتزداد بدخول الفاعل الماورائي/الدهر الذي يقف وراء كل الفواعل البشرية، يقول هشام بن الحكم في مجلس يحي بن خالد البرمكي : " أيها الوزير العشق حباله نصبها الدهر، فلا يصيد بها إلا أهل التخالص في النوائب، فإذا علق المحب في شبكتها، ونشب في أثنائها، فأبعد به أن يقوم سليما، أو يتخلص وشيكا"⁷¹، ليتجلى بذلك البطل المأساوي الراض لجميع فواعل المنع المواجه لهم، يقول⁷²: (الطويل)

حُسِدْتُ عَلَيْهِ قَاتِلَ اللَّهِ حَاسِدِي فَضَنَّ بِهِ الدَّهْرُ الَّذِي كَانَ يَسْمَحُ
حَمَدْتُ زَمَانِي فِيهِ ثُمَّ ذَمَّمْتُهُ وَمَا زَالَ هَذَا الدَّهْرُ يَهْجِي وَيُمْدَحُ
حَدِيثٌ لَهُ فِي النَّفْسِ لَسْتُ أُدْبِعُهُ فَتَذَكَّرُهُ يُوسِي الفُؤَادَ وَيَجْرَحُ
حَضْرَتًا -وإنْ غَبَا جُسُومًا- خَوَاطِرًا فَحَنُّ قَرِيبٍ وَالْمَنَازِلِ نُزْحُ

عوائق العشق تفتح أبواب الحديث عنه، وتجعل الأنا/العاشق المفتقر إلى المعشوق يلح في طلبه واستحضاره، يقول (بلانشو): " الموانع تحمي الافتقار وتحول دوننا ودون إشباعه، حتى لا نتمكن أبدا من أن نملك، أو نكون مبعدين دائما عما هو قريب منا، ميوئين دائما إلى الغربة"⁷³، ولعل دخول فواعل المنع ساحة التجربة العشقية إثبات من الأنا/العاشق أنه محسود بحبه، وهو ما يجعله يقتنع بضرورة خوض المواجهة، وبالتالي فرض إنسانيته.

وتبرز موانع العشق البشرية يعضدها الدهر في النصوص العشقية في شعر الأمير أبي الربيع سليمان الموحي بروزا يلفت الانتباه، فمن مجموع واحد وثمانين نصا ترد الموانع العشقية في ثلاثة وثلاثين نصا، وقد تعوضها الشخصيات التي تحيل عليها مثل العاذر والصاحب المشفق على التجربة العشقية، وتتراوح بين التصريح المباشر بها والإشارة الضمنية إليها، وقد يجتمع أكثر من مانع عشقي في نص واحد، ويستهل الأنا/العاشق نصه باللائم المانع للعشق، يقول⁷⁴: (السريع)

يَا لَأَيْمًا فِي الْحُبِّ لَا يُقْلَعُ أَقْصِرُ فَإِنَّ اللُّومَ لَا يَنْفَعُ

71 - المسعودي: مروج الذهب، ج3، ص380.

72 - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص217.

73 - رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، ص424.

74 - الأمير سليمان الموحي: الديوان، ص74.

مَرَعَى وَفِي النَّفْسِ لَهُ مَرْتَعٌ
فِيهِ وَلَوْ لَامَ الْوَرَى أَجْمَعُ

فَبِي غَزَالٍ بِفُؤَادِي لَهُ
آلَيْتُ لَا أَصْغِي إِلَى لَائِمٍ

يخاطب الأنا/العاشق مانعه العشقي (يا لائمي) ليفند لومه، ويرفض الانصياع له، لا يصرح بتحذيراته وأصواته المعقلنة الساعية إلى إنقاذ الأنا/العاشق من عذابات العشق وقد أوشك على الهلاك؛ ورغم إصرار اللائم على إعاقة التجربة العشقية إيقافها (لا يقلع)، إلى أنه يقابل بالرفض (اللوم لا ينفع)، ويبرر الأنا/العاشق سبب استمراره في عشقه مستندا لما حواه موضوعه العشقي من أسباب الجمال التي تملك قلب المحب واستولت على لبه (بي غزال) وفي تكرار حرف المعنى (بي - بفؤادي) الباء تأكيد على معاني السببية والاتصاق، وتتجاوز به إلى الاحتواء حين احتوى قلبه ذلك المثال الجمالي (الغزال) وجعله مرعاه وجعل من نفسه مرتعا، فقد حدث الاستحواذ والاستيلاء، والتبس أمر إرادة الأنا/العاشق بذلك؛ هل تم الأمر بمحض إرادته أم أجبر على ذلك؟، ولا يهتم المحب بالإجابة عن هذا السؤال لوقوعه في زمن مضى وانتهى، وبالمقابل يهتم بتأكيد استمراره في عشقه متحديا الجميع لا يصغي لأصواتهم المحذرة (ولو لام الورى أجمع).

ويكرر الأنا/العاشق في شعر الأمير الموحي استهلال تجربته بصوت المعيق له، ويجعله عاذلة تلومه على إفراطه في عشقه وتؤنبيه على المبالغة في التلذذ بالأم الهوى، يقول⁷⁵: (الطويل)

الْأَيْمَتِي كُفِّي فَمَا أَنَا بِالَّذِي
وَلَا تُكْثِرِي لَوْمِي فَلَسْتُ بِهَاجِرٍ
وَكَيْفَ لِنَفْسِي بِالسُّلُوبِ عَنِ النَّيِّ
وَعَلَّقْتُهَا طِفْلاً صَغِيرًا وَيَافِعًا
فَتَاةً بَرَاهَا اللَّهُ أَحْسَنَ مَنْ بَرَى
إِذَا ابْتَسَمَتْ عَنْ لُؤْلُؤِ رَاقٍ نَظْمُهُ
أَصِيخُ إِلَى قَوْلِ الْعَوَائِلِ مَسْمَعًا
أَلُوفٍ وَلَوْ حَوَّلْتَ كِسْرِي وَتُبْعًا
شَرِبْتُ بِهَا كَأْسَ الصَّبَابَةِ مُتْرَعًا
فَمَا إِنْ أَرَى عَنْهَا حَيَاتِي لِأَنْزَعًا
وَأُودِعَهَا سِرًّا الْمَلَاخَةَ أَجْمَعًا
وَجَدْتُ لَهُ مِسْكَ ذَكِيًّا تَضَوَّعًا

يواجه الأنا/العاشق لائمه لتوقف محاولاتها إعاقة العشق نافيا رضوخه لأصوات النهي الداعية إلى التعقل وهجر العذاب ولواعج الصبابة، وقد تكون العاذلة هي نفسه وقد لجأ إلى جمالية الانشطار أو جمالية التموضع ليتجاوز التقريرية المباشرة إلى دفع المتلقي إلى ملء الفراغات والمشاركة في العملية الإبداعية؛ إذ " الموضوع الجمالي نداء يوجهه الفنان إلى المتذوق مهيبا بتدخله أن يعمل عمله من وراء المدرك الحسي، وليست مخيلة المتذوق أو المتأمل وظيفة تنظيمية تقتصر على تنسيق الإدراكات الحسية، بل هي وظيفة تركيبية تقوم بعملية إعادة تكوين الموضوع الجمالي ابتداء من تلك

الآثار التي خلفها الفنان⁷⁶، وقد يبرز ذلك جليا في إسناد الفعل (علقها) إلى فاعل مجهول القراءة وتلقي النص قد يؤولانه بفاعل قد يكون معروفا عند المتلقي.

ويلجأ الأنا/العاشق إلى جمالية البوح وهو يبرر لنفسه أو للعاذلة امتلاك المحبوبة له، واستحواذها على عقله بما امتلكت من جمال صاغه الله - عزّ وجلّ - ذو القدرة المطلقة، ما يجعل عشقه مقدرًا له لا يلام عليه، وقد ضربت جذوره واستحكمت في حياة الأنا/العاشق (علقها طفلا صغيرا ويافعا) ويثبت بذلك براءته من اللوم والعدل.

ويستمر الأنا/العاشق في شعر الأمير الموحد في مواجهة المانع العشقي وقد تحول العاذل واللائمة إلى عوازل اجتمعت لتعيق العشق، وتعيد العاشق إلى صوابه وترشده سبيل الرشاد، يقول⁷⁷:
(البسيط)

حَسْبُ الْهَوَى مِنْ قَتِيلِ الْحُبِّ مَصْرَعُهُ
يُرُومُ كِتْمَانَ مَا يَلْقَى أَسَى وَضَنَى
قَالُوا: تَعَزَّ وَقَدْ بَانُوا فَقُلْتُ: لَهُمْ
أَصَابَ سَهْمُ النَّوَى قَلْبِي فَأَثْبَتَهُ
لَا عَذَبَ اللَّهُ قَلْبًا بِالْفِرَاقِ وَلَا
لَا تَعَذَّلُونِي فَمَا أُصْغِي لِعَذْلِكُمْ
وَادْعُوا لَنَا فَعَسَى مِنْ شَتِّ شَمْلِهِمْ
وَحَسْبُهُ مِنْهُ مَا تَحْوِيهِ أَضْلَعُهُ
فَكَلَّمَا رَامَهُ أَيْدَتُهُ أَدْمَعُهُ
كَيْفَ الْعِرَاءِ وَأَدْنَى الْبَيْنِ أَوْجَعُهُ
فَصَارَ مَوْضِعُ مَنْ أَهْوَاهُ مَوْضِعُهُ
سَقَاهُ مِنْ صَابِهِ مَا بَتُّ أَجْرَعُهُ
صُمْتُ عَنِ الْعَدْلِ أَدْنَى لَيْسَ تَسْمَعُهُ
بُعْدًا وَشَمْلِي يُعَافِيكُمْ وَيَجْمَعُهُ

يقر الأنا/العاشق أن عشقه يؤدي إلى الهلاك، وأنه يقع في منزلة بين البريء والمتهم؛ بريء أدخل الدائرة العشقية حين أصيب بسهم في قلبه، وكل محاولة لسحبه أو التخلص منه عاقبتها الموت (أصاب سهم النوى قلبي وأثبتته)، متهم لا يصغي لأصوات العقل ولا يريد اللجوء إلى الصبر بعد فقد المحبوب، ومحاولة نسيانه لإيقاف افتقاره الموجع لآلامه، ويختار المواجهة (قالوا: - قلت:)، ويرفض التعقل (لا تعذلوني - العدل أدني ليست تسمعه).

ويبرز الدهر⁷⁸ مانعا عشقيا يعيق الأنا/العاشق، ويمنع اجتماعه بمن يحب، يفرق بين

المحبوبين ويحرق قلبيهما غراما وصبابة، يقول⁷⁹: (الكامل)

رَحَلَ الْأَحِبَّةُ وَاسْتَقَلَّتْ عَيْسُهُمْ
يَوْمَ الْعَذِيبِ وَوَأَصَلُّوا الْوُخْدَا

76 - حبيب مونسى: فلسفة المكان في الشعر العربي، ص129. إحالة على- إبراهيم زكريا: فلسفة الفن، ص236.

77 - الأمير سليمان الموحدى: الديوان، ص90.

78 - يذكر الشاعر الدهر مانعا عشقيا في: ص61، ص65، ص66، ص81، ص86، ص93، ص99، ص101، ص104 -

ينظر: الأمير أبو الربيع سليمان الموحدى: الديوان.

79 - الأمير أبو الربيع سليمان الموحدى: الديوان، ص53.

وَمَضَى يَحْتُ رِكَابَهُمْ قَصْدًا
وَمِنَ الْعَجَائِبِ مُهْجَةً تُهْدَى
أَلْفَ الْغَرَامِ وَحَالَفَ السُّهْدَا
فِينَا الْبِعَادَ وَأَظْهَرَ الْحَقْدَا
وَتَجَمَّعَتْ لِقَاتِنَا جُنْدًا
وَصَلًّا وَيَنْظِمُ شَمْلَنَا عِقْدَا

لَمَّا حَدَا الْحَادِي بِهِمْ فِي سَحْرَةٍ
أَهْدَيْتَهُمْ نَفْسِي لِيُولُوا نَظْرَةً
فَسَرُوا وَمَا قَضُوا لُبَانَةَ عَاشِقٍ
[...]إِنْ كَانَ هَذَا الدَّهْرُ حَالَفَ صَرْفُهُ
وَتَعَصَّبَتْ لِفِرَاقِنَا أَيَّامُهُ
فَاللَّهُ يَخْلِفُ ظَنَّهُ وَيُدِينُنَا

يبدأ الوجد العشقي بحدوث البين، وانقطاع اجتماع المحبوبين، ويبرز الأنا/العاشق رحيل الحبيب وكيف تم الأمر بسرعة (قصدا) تمنع التقاط الأنفاس أو السماح بلحظة التوديع، ولم يجد الأنا/العاشق وهو يستيقن بداية رحلة العذاب سوى نفسه يهديها حبيبته الراحلة، يبقى له الاحتراق والأرق يطبعان حياته تحت وطأة النوى، ويكون الدهر هو مانع العشق ومحدث الفراق ومشتت الشمل (الدهر - البعاد) يدفعه حقه على الحبيين، وتعيه الأيام في تكالبها وحشدها الحشود لإعاقة العاشق (تعصبت - تجمعت - لقاتلنا)، ويسند الأنا/العاشق الأفعال إلى فاعلها الذي يحدد مصير العلاقة العشقية، ويفصل بإرادته في لقاء المحبوبين أو فراقهما، يصرف فعلي الاغتناء والافتقار ويفتح أبواب الحرمان أو يوصدها (هذا الدهر حالف صرفه)، وفي تصوير الأنا/العاشق لمشاهد الرحيل تأكيد على انفتاح المواجه (لما حدا الحادي - ومضى يحث ركابهم)، ويتجلى تغييب الأنا/العاشق لفاعليته وعجزه عن منع حدوث البعاد (فسروا)، وامتنعوا عن الالتفات إليه فقد حرم قضاء حق التوديع (وما قضاوا لبانة عاشق).

ويتشبث الأنا/العاشق بالأمل يحفره الرجاء، ويحسن الظن بقرب حدوث الوصال، ويحاول استحضار المحبوب ليغتني به، ويحقق ما حاولت موانع العشق إعاقة عنه، ويلجأ إلى المشوقات العشقية تعوضه عن المعشوق أو تحول الغياب حضورا ليووقف عذابه العشقي.

3-1 / الأنا - جمالية المشوقات العشقية:

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

1- الأنا/العاشق، 2- المرأة/المعشوق، 3 - المشوق/الوسيط.

ويلجأ الأنا/العاشق إلى المشوقات في عملية استحضار المحبوب المغيب، وتتم العملية في صورتين: إما يستحضر الأنا/العاشق المشوق العشقي ويدعوه مؤكداً وعيه به؛ وإما يأتي المشوق بمحض إرادته ويغيب معه وعي الأنا، ويمكن تقسيم المشوقات إلى ثلاثة أقسام من حيث طبيعتها: (طبيعية - كائنات حية - خيالية)، وباستقراء ثلاثة مصادر مثلت الشعر المغربي في الفترة محل الدراسة يتبين لنا كثرة استخدام الأنا/العاشق للمشوقات العشقية في تجربته العشقية، لتشكل بذلك طرفاً فاعلاً في النص العشقي يمدّه بجمالية التعويض والاعتناء بالمحبوب المفنقر إليه :

1- أنموذج الزمان لابن رشيق المسيلي:

المشوقات	طبيعية	كائنات حية	خيالية	عدد المرات	النسبة المئوية %
البرق	+			04	12.90%
الريح	+			10	32.25%
الحمامة		+		06	19.35%
الطيب			+	11	35.48%

النصوص الغزلية	عدد النصوص التي وردت فيها المشوقات	النسبة المئوية %
145	31	21.37%

2- ديوان المعشرات للحصري القيرواني الضرير:

المشوقات	طبيعية	كائنات حية	خيالية	عدد المرات	النسبة المئوية %
البرق	+			02	08.33%
الريح	+			10	41.66%
الحمامة		+		01	04.16%

الطيف	+	11	45.83%
-------	---	----	--------

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

3- ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحي:

المشوقات	طبيعية	كائنات حية	خيالية	عدد المرات	النسبة المئوية %
البرق	+			02	07.40%
الريح	+			10	37.03%
الحمامة		+		03	11.11%
الطيف			+	12	44.44%

النصوص الغزلية	عدد قصائد التي وردت فيها المشوقات	النسبة المئوية %
81	27	33.33%

تكاد تكون النسب متقاربة في النماذج الثلاثة، تؤكد حضور هذه الخصيصة الجمالية، ويلاحظ استخدام الطيف (خيال المحبوب) بشكل بارز جلي، تليه الريح التي تعقب بذكرات الوصال. يسعد الأنا/العاشق في شعر الخزاعي قهره بن جاب بحضور الطيف المعشوق وزيارته له في إحدى ليالي الفراق، ليعوضه من حرم وصالها، وينيله في منامه ما يصعب نواله في اليقظة، يقول⁸⁰:

(الكامل)

سَعَدَ حَبَاكَ بِهِ خَيْالٌ سَعَادٍ وَفَى وَمَا وَفَّتَكَ بِالْمِيعَادِ
أَحْبَبُ بِهِ مِنْ زَائِرٍ مُتَعَطِّفٍ لَوْ أَنَّهُ فِي وَصْلِهِ مَتَمَّادِ
حَيَّاكَ مِنْ كَثَبٍ بِحُسْنِ تَحِيَّةٍ فَكَأَنَّ مَا نَادَاكَ وَسَطَ النَّادِي

مَا صَدَّ عَنْكَ سِوَى الْمَشِيبِ كَصَدَّهَا
 قَدْ كَانَ لِي شَرْخُ الشَّبِيبَةِ شَافِعًا
 لَوْ كَانَ حُكْمِي فِي الشَّبَابِ ذَخْرَتُهُ
 فَهُوَ الْجَمَالُ الرَّائِقُ الْحَسَنُ الَّذِي
 إِذْ لَاحَظْتَهُ فَادْنَيْتُ بِبِعَادِ
 عِنْدَ الْحَسَانِ مُؤَكِّدًا لِدَادِي
 وَجَعَلْتُهُ مِنْ زِينَةِ الْأَعْيَادِ
 لَوْ يُسْتَعَدُّ لَكَانَ خَيْرَ عَتَادِ

تظهر المفارقة بين حضور خيال طيف المعشوق وغياب المعشوق الحقيقي تبرزه الثنائية الضدية (وفى - ما وفنك)، ويتأكد الأنا/العاشق أن سعادة الاغتناء بالمحبوب خيالا سيعقبها الافتقار إليه حقيقة، وهو ما يوحي به حرف الشرط (لو) حين يجمع امتناع الفعل بامتناع جزائه، سينقطع تمادي الخيال في الظهور، ويقف العاشق عند حقيقة: إن حضور المحبوب بالخيال هو تأكيد لغيابه، ويكون الطيف أملا خادعا وسرابا لا يطفئ غلة الصادي؛ وإنما يزيدا سعيرا، وليستسلم بعده الأنا/العاشق للأحزان والأشواق، وليبكي شبابه الذي مضى ولن يعود، وتظل حركة الزمن أكبر الإشكالات التي يقف الأنا/العاشق أمامها عاجزا، لا يستطيع إيقافها أو تأخيرها وهو يختبر تحوله من: (شرخ الشبيبة - الشباب) إلى (المشيب)، يتعمق عذابه، ويكرر حرف الامتناع (لو) يقينا بامتناع الرجاء.

ويصور الأنا/العاشق في نص **المجدولي عتيق بن عبد العزيز** طيف محبوبته في صورة تعبر عن واقع مضطرب بإحساس الخوف والسعادة بتحقق الأمنية المرتقبة، ويضطرب إذ كسر الخيال جميع الحواجز التي تحول بينه وبين تحقق مراد الأنا/العاشق، يقول⁸¹: (الطويل)

أَلَمْ هُدُوءًا حِينَ لَا عَيْنُ كَاشِحٍ
 فَطُوفَ حَتَّى صَاحَ بِاللَّيْلِ صَائِحٍ
 فَلَمْ يَرَ مِثْلِي فِي الْهُوَى ذَا حَفِيزَةَ
 يَخَافُ وَلَا خَلْخَالَ يُغْرِي وَلَا السَّمْطُ
 مِنَ الْفَجْرِ وَاسْتَوْلَى عَلَى فَرْعِهِ الْوُخْطُ
 وَلَمْ أَرْ طَيْفًا طَارِقًا مِثْلَهُ قَطُّ

يلجأ الأنا/العاشق إلى اصطناع حيلتي التخفي والإفصاح معا، فهو يخفي ما دار بينه وبين الطيف الطارق ليلا، وذلك يتلاءم مع إحياءات: (هدوءا - يغري - حفيظة)، ثم يفصح عن زيارة طيف الحبيب له ومكوته معه زمنا طويلا (فطوف حتى صاح - صائح)، وهذه الثنائية الضدية تعضدها ثنائية أخرى (الستر: هدوء - الجهر: صاح - صائح)، وإذا كان التطابق هو سمة الأنا/العاشق وخيال الحبيب (لم ير - لم أر) وقد أحدثه الوصال؛ فإن الاختلاف والتباين هو الذي وسم العلاقة بين الأنا/العاشق والمعشوق (الكاشح - يخاف - طيف طارق) يؤكد ذلك إقرار الأنا أنه

بقي مفتقرا لموضوعه العشقي وأن ما تمتع به ليس إلا الآتي منه (طيف) في حين بقيت العوائق العشقية تمنع حدوث الوصال، ويكون الاغتناء والوصل وهما، والافتقار والانقطاع حقيقة.

وهذه الحيل الجمالية هي التي أشار إليها أحد الدارسين بقوله: " والواقع أن الشاعر يحسن استخدام هذه الحيل التي تضي على الشعر نوعا مما أحب أن أسميه الغموض الكاشف" 82، فالأنا/العاشق يصرح حين لا يصرح، ويستر الحقيقة لما يجهر بها، ليكون بذلك حضور الطيف بدل غياب المعشوق تأكيدا للغياب، وإذا كان مشهد الطيف يبدأ بالغياب فإنه ينتهي به أيضا.

ويستعين الأنا/العاشق في نص القاسم بن مروان القفصي البزاز بأريج رائحة المعشوق الآتية من حماه تفتح باب العشق وتمده بالإثارة والحياة، يقول 83: (الوافر)

وَهَبَّ أَرِيحُكُمْ مِنْ أَرْضِ نَجْدٍ	نَسِيمًا شَيْبَ بِالْمِسْكِ الْفَتِيحِ
فَأَحْيَا مُهْجَتِي وَشَفَى غَلِييَ	وَأَطْفَأَ مَا بَقَلْبِي مِنْ حَرِيحِ
إِذَا ذَكَرَ الْأَحْبَةَ بَاتَ شَوْقًا	فُؤَادِي كَالجَنَاحِ مِنَ الْخُفُوقِ
سَأَفْنِي مُهْجَتِي أَسْفًا عَلَيْهِمْ	مَعَ الزَّفَرَاتِ وَالْدَّمَعِ الدَّفُوقِ
سَلَامُ اللَّهِ مَا هَبَّتْ شِمَالٌ	عَلَى الْأَحْبَابِ مِنْ صَبٍّ مَشُوقِ

جعل النسيم الآتي من ربوع الحبيب عالم الأنا/العاشق حافلا بالنور والأمل والخلص، فكان عقب الحبيب نعمى جعلت حياته أقل بؤسا وأكثر خصبا وأندى بهجة (أحيا - شفى - أطفأ)، ولكن الأنا/العاشق بعد إفاقتة من وهم الرائحة المعوضة للمعشوق يتيقن من أن حضور المعشوق بالرائحة المسكية العبقرة لا يؤكد إلا غيابها الواقعي وحقيقة الافتقار إليها، فهي ذكريات تذكرها يؤلم الفؤاد الكليم وينكأ جراحه، ويعلو صوت تأسفه على ما مضى (أسفا)، وتتأرجح نفسه بذلك بين قطبي الارتواء والظما، ويغيب الأول، ويخلد الثاني (سأفني مهجتي - الزفرات - الدمع)، ليستسلم الأنا/العاشق للأحزان وللحرمان (صب مشوق)، مصرا على الاستمرار في تجربته العشقية (ما هبت شمال)، ويقنع بالأريج، وينتظره ليحيي ذكريات الوصال.

يتشوق الأنا/العاشق في نص أبي إسماعيل الكاتب بالبرق القادم من حمى المعشوق يبشر بقرب الوصال، ويلمع بتباشير الاغتناء، يقول 84: (الطويل)

أَبْرِقْ سَرَى أُمِّ وَجْهٍ لَيْلَى تَبَلَجًا	فَشَقَّ بِأَيْدِي النُّورِ أَقْمَصَةَ الدُّجَى
لِنَّ بَيْنَتُ بِالْبَيْنِ وَجَدًا لِقَلْبِهِ	أَثَارَ جَوَى هُجْرَانِهَا مُتَأَجِّجًا

82 - عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص 111.

83 - حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص 323.

84 - حسن بن رشيق القيرواني: الديوان، ص 362-363.

فَمَا صَدَّعَتْ إِلَّا حَشًّا مُتَّصِدًّا

وَلَا هَيَّجَتْ إِلَّا فُؤَادًا مُهَيَّبًا

يفتح الاستفهام الحامل لدلالات الحيرة والتعجب الأبيات، ويتصدر البرق بأنواره التي حولت ظلام الليل إلى ضياء، يذكر الأنا/العاشق بوجه المعشوق الذي اغتنى به في ماضي الهوى والوصل، ليعود النص من الحاضر الذي يطبعه المشوق (البرق) المحيل على المعشوق إلى الماضي الذي تمتد فيه معاناة الأنا/العاشق، وتظهر جمالية المفارقة بين سعادة الأنا برؤية البرق واغتنائه بما يعوض الحبيب ويأتي منه، ثم تعاسة البعد عن المعشوق وعذاب بعد الدار ولوعة شحط المزار؛ ويظهر المشوق الطبيعي الممثل بالبرق يجمع سرعة الظهور بسرعة الغياب.

ولا يستعين الأنا/العاشق في نص عبد الكريم النهشلي المسيلي بما يعوض المعشوق أو يأتي منه، وإنما بما يستثير شوقه وهو يتذكر إلفه الغائب، فيدفع الأنا/العاشق

إلى اشتياق محبوبته الغائبة عنه، يقول⁸⁵ : (الطويل)

أَوَاجِدَةٌ وَجَدِي حَمَامَةٌ أَيْكَةٌ تَمِيلُ بِمَا مَالَ النَّزِيفُ غُصُونُهَا
نَشَاوَى وَمَا مَالَتْ بِخَمْرِ رِقَابِهَا بَوَاكٍ وَمَا فَاضَتْ بِدَمْعِ عِيُونِهَا
أَعِيدِي حَمَامَاتُ اللَّوَى إِنَّ عِنْدَنَا لَشَجْوَاكِ أُمَّثَالًا يَعُودُ حَيْنِهَا
وَكُلُّ غَرِيبِ الدَّارِ يَدْعُو هُمُومَهُ غَرَائِبُ مَحْسُودٍ عَلَيْهَا شَجُونُهَا

يحاول الأنا/العاشق تتاسي مرارة تجربته العشقية ويداري عذاباته، ويحمل سؤاله الذي يفتتح به نصه حيرته من نفسه، وهو يسمع نوح الحمامة تبكي إلفها الذي غاب منذ عهد بعيد وتداوم اشتياقها إليه، تجد في حزنها وفاء لهديلها ورفضاً لتتاسيه، وحالها يشبه حال الأنا/العاشق المبعد عن محبوبه، فيشوقه نواحها إلى قلعه الدفين وأساه الملح، وهو الذي طعم بافتقاره إلى معشوقه السهد، وخبر حرقه الوجد، وألفت حياته حديث الدموع (وجدي - لشجواك)، وتتشاكل حاله بذلك بحال الحمامة الباكية الوفية لفقيدها.

يكثر الأنا/العاشق في نصوص أبي الحسن الحصري القيرواني من استحضار المشوقات العشقية، ويشير إلى نأي الحبيب وحدث الفراق الذي جرعه كؤوس المرارة، وأغرقه في بحور الكآبة والحزن، ويتحرك شوقه بعدما أمسى فريداً يبكي الأحبة، ويتأسف لافتقاره إلى من عشقهم واغتنى بالتواصل معهم، فكان شوقه حركة حنين باتجاه مضيع يتوق إليه، يقول⁸⁶ : (الطويل)

بَعَثْتُ رَسُولِي الْخِيَالَ الَّذِي سَرَى إِلَيْكَ بِدَمْعِي، وَالنَّسِيمَ الَّذِي هَبَا

85 - حسن بن رشيق القيرواني: الديوان، ص176.

86 - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص213.

غاية الأنا/ العاشق أن تصل وسائطه (الخيال - النسيم) إلى المعشوق لتفيد: (إليك - إلى) معنى بلوغ الغاية، ولا تتجاوزها، وترسخ بعد الأنا/العاشق، وغربته عن موضوع شوقه؛ ولتثبت افتقاره الذي فتحه هذا الحرف (إلى)، فيطفو على سطح التجربة العشقية فعل التشوق باستحضار الغائب البعيد (موضوع العشق/ المعشوق)، وكثيرا ما يمزج الشاعر بين وسيطين في قصيدة واحدة يقول⁸⁷: (الطويل)

تَهْبُ رِيَا حُ الْمَسْكِ مِنْ نَفَا حَاتِهَا
تَرَا عَتْ لِعَيْنِي فِي الْمَنَامِ فَأَطْفَأَتْ
فَمَا اسْتَنْشَقْتَهَا الشَّيْبُ إِلَّا وَشَبَّتِ
بِزَوْرَتِهَا نَارَ الْهَوَى حِينَ شَبَّتِ
طَرِبْتُ كَأَنِّي قَدْ دَعَوْتُ وَكَلَبْتُ

العاشق يشناق (إلى) موضوع عشقه بمشوقات: (تهب رياح) - (تراءت لعيني في المنام) تعوض الحبيبة في غيابها، وتطفئ نار الهوى، فتظهر ثنائية (الغياب، الحضور) مشكلة محورين تدور حولهما التجربة العشقية: (الغياب = نار الهوى - شبت) و(الحضور = رياح المسك - استنشقتها - شبت - أطفأت - طربت)، المشوقات التي استحضرت المعشوقة، ودلت على حضورها حملت الفرح والسعادة المفنقر إليهما، بعد أن دل غيابها على الاحتراق والشقاء، والملاحظ لهذه المشوقات باختلاف طبيعتها يقف عند:

1- إن العاشق ينتشوق (إلى) المعشوق بـ (المشوقات) الآتية (من) هذا المعشوق، يقول⁸⁸: (الطويل)

قَلِيلٌ لِنَفْسِي أَنْ تَصُوبَ صَبَابَةً
يَتَشَوَّقُ (إِلَى) الْحَبِيبِ (بِالْبَرْقِ) الْآتِي (مِنْ) أَرْضِ الْحَبِيبِ.
إِذَا شِمْتُ مِنْ تَلْقَاءِ أَرْضِكُمْ بَرَقًا

2- إن المشوقات تعوض المعشوق، أو تحمل بعضا منه، فحرف (من) يفيد التبويض وقد يدل على البدلية يقول⁸⁹: (الطويل)

قَنْعَتْ بَوْصِلِ الطَّيْفِ وَإِنْ قَادَهُ الْكَرَى
وَكَيْفَ رُقَادِي وَالْمَدَامُ لَأُتْرَقِي
وَالطَّيْفُ يَقْنَعُهُ لِأَنَّهُ يَعْوِضُ الْحَبِيبَ أَوْ يَنْوِبُ عَنْهُ.

3- إن المشوقات الطبيعية (الريح - البرق) بطبيعتها الحركية للأولى، والضوئية للثانية لا تتعدى أن تكون في الحالتين رائحة لا تكاد تدرك، أو نورا خاطفا؛ فهي تتميز بأنها أجسام لطيفة

87 - نفسه، ص214.

88 - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص232.

89 - نفسه، ص232.

تتراءى في المنام أو خيالية (طيف الخيال) لا تطبق عليها إلا (أجان) العاشق، مما يجعلها أجساماً وهمية يقول⁹⁰: (الطويل)

حَضْرَتْنَا -وَإِنْ غَيْبًا جُسُومًا خَوَاطِرًا- فَحَنْ قَرِيبٌ وَالْمَنَازِلُ نَزْحٌ

وهو ما يتأكد بالجملة الاعتراضية (وَإِنْ غَيْبًا جُسُومًا خَوَاطِرًا) المخصصة والمؤكدة للغياب

الحقيقي (المنازل نزح)، وما الحضور إلا حضور الخواطر (أجسام وهمية).

4- إن الأنا/العاشق لا يتحدث عن الغائب إلا وقد حوله إلى كائن من نور (البرق)، أو يصف

شيئاً منه (الريح)، أو شيئاً شبيهاً به (طيف الخيال)، وهي كلها مشوقات آتية من المعشوق؛ فالبرق

آت من حمى الحبيب، والريح آتية لتنعشه وتطفئ النار المشتعلة، وطيف الخيال الشبيه بالمعشوق

يأتي من جهته أيضاً، وما يؤكد ذلك قوله⁹¹: (الطويل)

تَمَثَّلَتْهَا حَتَّى إِذَا مَا تَمَثَّلْتُ طَرِبْتُ كَأَنِّي قَدْ دَعَوْتُ وَابَّتْ

يستحضره بالآتي منه، إلا أن هذا الحضور يؤكد الافتقار، ويجعله أكثر كثافة لأن

(كَأَنِّي قَدْ دَعَوْتُ) : هو تأكيد على أنه لم يدع المعشوق، بل تمثله و (كَأَنِّي) فصلت

الحبيب عن طيفه فتكون : العلاقة الثنائية علاقة ثلاثية : (غياب - حضور - غياب) = (افتقار -

اغتناء - افتقار)، ويكون بذلك التشوق : شوق إلى المعشوق يتم بالبحث عن الوسائط/المشوقات التي

بقدر ما توصل بين العاشق المعشوق فهي تفصل بينهما، وتبقى الإشارة إلى المشوق الحيواني

(الحمام)، يقول⁹²: (الطويل)

نَفَتْ عَن جُفُونِي النَّوْمَ وَرُقَّ حَمَائِمِ شَكْوَنَ وَكَمْ يَفْصَحُ لَهُنَّ لِسَانُ
نَعَيْنَ إِلَيَّ الْبَيْنَ لَا كَانَ يَوْمُهُ فَمَ بَالَهُ لَمْ يَخُلْ مِنْهُ مَكَانُ
نَدْبِنَ وَكَمْ يَذْرِفْنَ دَمْعًا وَإِنَّمَا تَنَاطَرَ مِنْ دَمْعِي لَهُنَّ جَمَانُ
نَكَانَ قُرُوجِي لَوْ أَعَنَّ عَلَى الْأَسَى بِدَمْعٍ أَلَا إِنَّ الْحَزِينَ يُعَانُ

يبرز الفعل (نَكَانَ قُرُوجِي) بدلالته على التهيج لتكون أصوات ورق الحمام (شَكْوَنَ - نَعَيْنَ

- نَدْبِنَ) أصواتاً مهيجة للشوق؛ فصوت الحمامة ليس من متعلقات المعشوق بل هو وسيط يشبه

العاشق في افتقاره، ويحمل ما يشبه المعشوق، وهو الإلف الذي تتوح عليه؛ فالتشابه قائم بين الحمامة

والعاشق من جهة، وبين الإلف والمعشوق من جهة أخرى، وهو ما يجعل العلاقة تتصف بالتعقيد.

90 - نفسه، ص217.

91 - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص214.

92 - نفسه، ص236.

يكثر الأنا/العاشق في نصوص الأمير أبي الربيع الموحدي من استحضار المشوقات العشقية،
ويبرز الطيف سمة بارزة تطبع أشعاره، ويفتح به قصيدته العشقية،

ويستمر حضوره فيها، يقول⁹³: (الرمز)

بَأَبِي وَاللَّهِ طَيْفٌ طَرَقَا
دَلَّهُ فِي ظُلْمَةِ اللَّيْلِ عَلَى
رَكِبِ الْهُوْلِ فَأَحْيَا دَنِفًا
جَادَ بِالْوَصْلِ فَلَمَّا أَنْ رَأَى
تَرَكَ الصَّبَّ عَلَى حَالِ رَدَى
أَشْكُرُ اللَّهَ كَفَاتِي وَصَلَهُ
وَمَبِيتِي مَعَهُ يَجْمَعُنَا
سَلَبَ النَّوْمِ وَأَهْدَى الْأَرْقَا
مَضْجَعِي دَقُّ فُؤَادٍ خَفَقَا
فَرَعَى اللَّهَ خَيْالًا طَرَقَا
فَلَقَ الصُّبْحَ دَعَا وَأَنْطَلَقَا
مُقَلًّا غَرَقَى وَقَلْبًا مُحْرَقَا
وَالرِّضَا عَنِّي وَقُرْبُ الْمُتَقَى
لَحْفُ الْعِزِّ وَأَبْرَادُ التُّقَى

عندما يحرم الأنا/العاشق لقاء المعشوق، وينشغل فكره به، ويكد باله لأجله، يلجأ إلى استحضار المشوق، ليكون واسطته للاغتناء بموضوعه العشقي؛ فما يضمن به الحبيب وجود به طيفه، ويتعجب الأنا/العاشق من خوض خيال المحبوب الأهوال ليلا لا يستبين الطريق ليصل إلى الأنا/العاشق، ويعوض المعشوق، وينيله مبتغاه (جاد بالوصل)، يوقف الطيف حرمان الأنا/العاشق، ويعينه في تحديه الموانع العشقية، ولكن حضوره لا يحقق الاغتناء الحقيقي بالمعشوق، ثم لا يلبث أن ينقطع ليزداد المحب عذابا وحرقة (ترك الصب على حال الردى)؛ وتكون بداية المشهد العشقي حضورا بعد غياب، ونهايته غياب يؤجج تباريح الهوى ويعمق الإحساس بالحرمان.

ويستعين الأنا/العاشق بهذا المشوق الخيالي في مواجهة الدهر ناصب أحولة العشاق، والذي لا

يذكر إلا ليذم، وقد عرف بقطعه حبال الوصال وتفريقه بين العشيقين، يقول⁹⁴: (الطويل)

رَمَتِي صُرُوفُ الدَّهْرِ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ
فَلَوْ أَنَّ هَذَا الدَّهْرَ يُنْصَفُ شَاكِيًا
وَلَوْ أَنَّهُ يُجْرِي عَلَى الْعَدْلِ حُكْمَهُ
لَقَدْ غَصَّ لَمَّا أَنْ رَأَى جَمَعَ شَمْنَنَا
فَمَا زَالَ يَسْعَى فِي التَّفَرُّقِ بَيْنَنَا
فِيَا غَائِبًا غَصَّ الزَّمَانَ بِقُرْبِهِ
فَشَكَّتْ فُؤَادِي بِالسَّهَامِ الصَّوَابِ
لَفَرَّقَ مَا بَيْنِي وَبَيْنَ الْمَصَائِبِ
لَجَمَعَ مَا بَيْنِي وَبَيْنَ الْحَبَائِبِ
تُزِينُ لِأَيْهِ نُحُورَ الْكَوَاعِبِ
فَلَمَّا نَأَى الْإِفِي أَتَى بِالْعَجَائِبِ
فَأَسْهَمَتْنِي مِنْهُ ضُرُوبُ النَّوَابِ

93 - الأمير سليمان الموحدي، الديوان، ص 61.

94 - نفسه، ص 61.

لَنْ غَبْتَ عَنْ عَيْنِي لِشَخْصِكَ حَاضِرٌ مُقِيمٌ بِأَنْتَاءِ الْحَشَى غَيْرُ غَائِبٍ

يسلط الأنا/العاشق ذاكرته على قسوة الدهر الذي وقف عائقاً يمنع وصاله معشوقه، ويكرر ما صفا من لحظات اللقاء، يغدره ويعيث في علاقته العشقية فساداً، لا ترضيه سعادة المحبوبين، وتسعده عذابتهما، ويطرب لحرمانهما، ويوسم في النص بسمات التكدير والغدر والأذى (صروف - شكت - السهام - غص - التفرق - النوائب)، لا يرحم ولا يتعطف، ويجور في حكمه بتفريق العشيقين، ويقابل الأنا/العاشق تغييب الدهر للحبيب (يا غائبا - غبت) بمحاولة استحضار طيفه ليغتني به، ويصر على ذلك متحدياً (شخصك حاضرا - مقيم - غير غائب)؛ إذ يعلم علم اليقين أن هذا الحضور هو غياب في حقيقته.

وتدفعه الورقاء وهي تخذل ذكرى معشوقها الغائب إلى الاشتياق بشوقها إلى معشوقه، يقول⁹⁵:

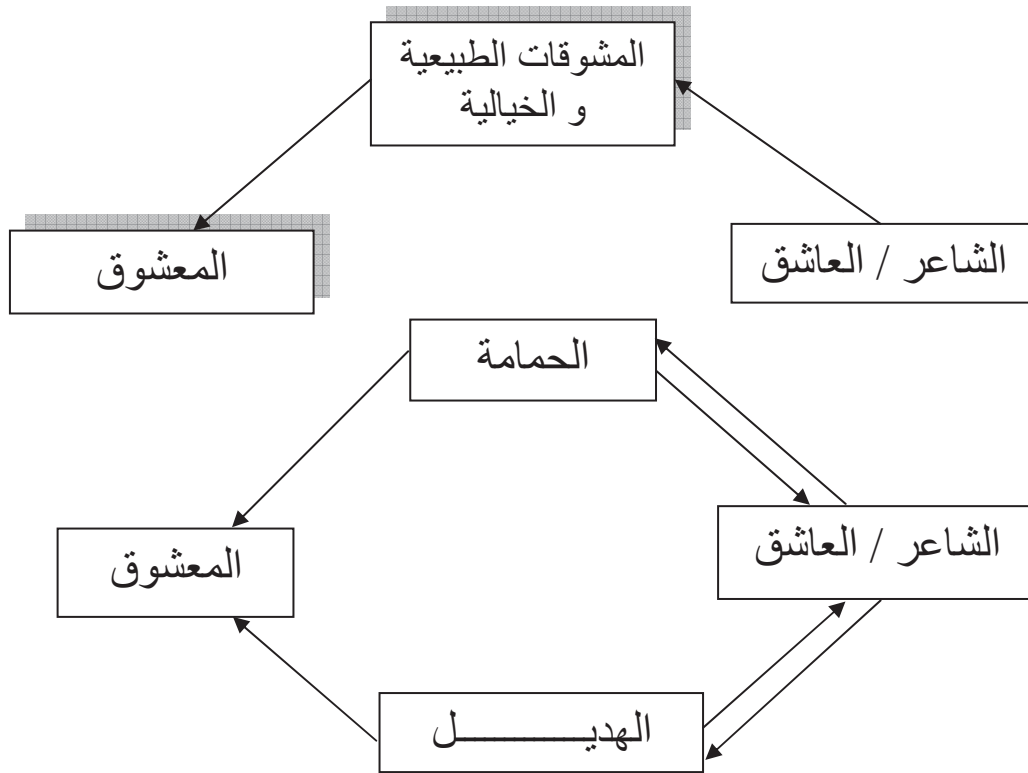
(الوافر)

وَهَيْجَ لَوْعَتِي وَرَقَاءُ بَاتَتْ
تَرَدَّدَ نَوْحُهَا فِي جُنْحِ لَيْلٍ
فَقُلْتُ لَهَا أَمْثَلِي أَنْتِ وَجَدًّا
فَإِنْ قُلْتَ الْبَعَادُ أَثَارَ شَوْقِي
فَأَبْدَاهُمْ لَذِي الشَّكْوَى جُفُونًا
عَلَى فَنٍّ وَلَمْ تَطْعَمْ رُقَادًا
وَقَدْ لَبِسَتْ دُجْنَتَهُ حِدَادًا
غَرَامَ حَشَاكَ يَتَّقِدُ اتَّقَادًا
فَأَيْنَ دُمُوعٌ مَنِ يَشْكُو الْبَعَادَا
أَحْرَهُمْ - بِلَا شَكِّ - فُوَادَا

نوح الحمامة حزنا على هديلها يهيج الأنا/العاشق ويدفعه إلى تذكر معشوقه الغائب عنه، وهو في محاورتها يتأكد من دواعي نواحها وبكائها، وحين يعلم أن ألم الفراق والبعاد قد دفع المحبة إلى الضنى والتفجع، يدرك أحقيته بالعذاب منها أو مشاركتها في الحزن. ويتبين من استحضار الأنا/العاشق المشوقات العشقية ما يلي:

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

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



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

2/ في الحالة الأولى يغتني الأنا/العاشق بالمشوقات، ثم يعاوده الافتقار الذي انطلق منه، ولكن في الحالة الثانية يتعمق افتقاره، ويفتح بانفتاح النواح.
وخاصة ما سبق:

- لقد عبرت العذرية العشقية في شعر شعراء المغرب في القرنين محل الدراسة عن مواجد الأنا/العاشق الناشئة من افتقاره العشقي وفقدانه للحبيبة، وكثيراً ما دفعه ذلك إلى استحضار ذكريات الماضي حين ملأ الهوى حياته، وبرز النموذج العذابي بروزاً جلياً في نصوصه العشقية، وقد يفسر ذلك بلجوء الأنا/العاشق لاستخدام المرأة رمزا، يوظفه توظيفاً جمالياً يحاول من خلاله إسقاط معوقات حياته وصعوباتها على هذا العنصر الإنساني، وهو ما قد يؤكد إصراره على استحضار هذا الرمز/المرأة ومحاولة التشبث بالاعتناء به.

- وتؤكد عذرية الأنا/العاشق: إن تجارب العشق متشابهة تشابه النفوس البشرية، ولا يعود الاختلاف فيها إلا إلى تباين وسائل التعبير الشعرية، ولا يفتح النسيب في شعر شعراء المغرب إلا بتذكر الأحباب والشوق إليهم باستحداث المشوقات بين الأنا/ العاشق والمعشوقة التي تتحول إلى موضوع لغزله؛ وإن الافتقار العشقي هو شرط حدوث العلاقة العشقية، ولا توصف هذه العلاقة بالمأساوية إلا إذا تخطى الأنا/ العاشق فواعل المنع، وتوترت علاقته بها، فيطبع قدره متحديا الإنسان بالإنسان، فإذا استحال وصال المعشوق في الحياة، فليتحده به عبر الموت، ليكون خبر عشقه هو خبر موته، وهو ما يفتح باب الحديث عن مأساوية الموت في الشعر المغربي في القرنين الهجريين محل الدراسة.

الفصل الثاني

الأنا: جماليات حس الموت

1.2 – الأنا: الانفعال المأساوي

2.2 – الأنا: الرؤيا المأساوية

3.2 – الأنا: العناية الإلهية

تمهيد:

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

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

ولعل أهم مشكلة واجهها الشاعر الجاهلي هي الإحساس بأنه زائل، فهو يؤول في نهاية الأمر إلى العدم، وأدرك أن الإنسان يتوهم أنه سيد الوجود، وسيد نفسه؛ إلا أن القدر يؤكد له أنه ليس إلا ضحية هالكة بين هذه القوى الحتمية " التي دعاها

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

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

الأغارقة القدر تلك القدرة الغامضة الواضحة التي لا حدود لها، ولا قيود إنها هي التي تقدر النصر والهزيمة والقوة والضعف والحياة والموت"¹، وقد أسماها الشاعر العربي (الدهر) الذي نسب إليه كل غدر وعاهة ومصيبة ألمت به؛ فسخط عليه، وشكا من أقداره المستبدة الظالمة، ورآه عدوه الأبدي، ولم يحسن الظن به، ولم يشير إليه إلا في باب اللعنة؛ فكانت " فكرة الدهر هي قوام معظم القصائد العربية"²، لترتبط موضوعاتهم بحس المأساة التي يتسيرون به ليؤول بهم في نهاية المطاف إلى الموت. وما الحنين إلى الطفولة وبكاء الأطلال الدارسة إلا أساليب للنوح من وطأة القدر الذي يرتهن الإنسان؛ فالطلل - مثلا - ولج إلى قصيدة الشاعر الجاهلي، واستقر في مطالعها لأنه "كان التجربة الدائمة في حياته، وهي تجربة الزوال، واللااستقرار والسيرورة"³، التي جعلته يحس بهزيمته أمام الزمن والحياة، ففيه تتجلى تجربة الموت؛ وبذلك استأثرت فكرة الموت أو الدهر أو الفناء كامل تأملاته، وانتهى إلى معاداة الدهر، فصور الموت ناقة عمياء تتخبط بمصائر الأحياء⁴، وصوره قوة لا ترد ولا تواجهه.

والكلام يطول عن فكرة الموت في الشعر الجاهلي، وإذا تركناه ونظرنا إلى الشعراء المتأخرين وجدنا إحياء لتلك المعاني واستمرارا في ذم الدهر وشتمه؛ فهم لم يستطيعوا الإفلات من ميراث أسلافهم الفكري، وإن كانت الثقافة الإسلامية - من دون ريب - قد أثرت تأثيرا كبيرا في تكوين الإنسان العربي؛ فدعته إلى الإيمان بالله، والصبر على الابتلاء، وانتظار الجزاء في دار الخلود، وأقرت له أن الحياة لا تخلو

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

² - نفسه، ن ص.

³ - إيليا الحاوي : في النقد و الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1980، ج3، ص5.

⁴ - يقول زهير بن أبي سلمى : رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم

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

فَكَانَ الَّذِي اسْتَسْقَيْتُ أَوَّلَ خَاتِلٍ لَهُ وَالَّذِي اسْتَوَدَعْتُ مِنْ أَعْظَمِ الْعَدَى
فَتَى فَاضَ بَيْنَ الْمَاءِ وَالرَّيْحِ رُوحُهُ وَمَا زَارَهُ أَهْلٌ وَلَا زَارَ مَلْحَدًا

الأنا/القلق يستظهر فاعليته (أستسقي - أستودع - استسقيت - استودعت)،
ويبرز عمق التجربة ومدى صلتها بذاته الإنسانية، ويكشف مركزية الأنا؛ وهي فاعلية
تظهر توسلها إلى فاعلية مستترة أقوى وأشد (القطر - الريح) لا تحتاج إلى أفعال
تظهرها، ويتحقق التصادم بين الفاعليتين، ويستشعر الأنا/القلق ضعفه ثم عجزه أمام
صرعة المنون (خاتل - العدى)، ويؤكد النفي (ما - لا) انتفاء القدرة على المواجهة
(فاض روحه)، ويفرد الميت وحيدا معدوما (ما زاره - لا زار)، ولا يبقى ما يذكر
بالموت (ملحدًا)، لتستمر الحياة وتتواصل؛ ويبرز الانفعال لامأساويا في أبيات ابن
قاضي ميلة يستسلم لقدرة الموت الذي لا يصرح به في النص ويستعويض به برموزه
(الماء - الريح) التي استكان لها الأنا وأمنها دعاءه وأمانيه، لتفجعه وتصدم رغبته.

ويركز الأنا / القلق في نص محمد بن عبدون الوراق السوسي عدسته على
القبر، ويملاً الموت نفسه بالجزع، ويقذف في قلبه الرعب، ويتجلى له الردى الذي
اندزع منه فلذة كبده وجاريته من أعقد المشكلات وأغمضها على الرغم من معرفته
حقيقة الموت، ورؤيته الفقيدين يواريان الثرى رؤية العين، يقول¹: (الكامل)

قَبْرٌ بِسُوسَةٍ قَدْ قَبِرْتُ بِهِ النَّهْيُ أَدْرَجْتُ قَلْبِي فِي مَدَارِجِ لَحْدِهِ
أَسْكَنْتُهُ سَكْنِي وَرَحْتُ كَأَنَّي فِي الْأَرْضِ لَا بَشْرًا أَرَى مِنْ بَعْدِهِ
عَجَبًا لِمَنْ أَلْقَى عَلَيْهِ رِدَاءَهُ أَوْ مَدَّ كَفًّا فِي الصَّعِيدِ لِرَدِّهِ
صُمْتُ عَلَيَّ مَسَامِعِي فِي رَجَّةٍ وَصُعِقْتُ مِنْ صَعَقِ الصُّرَاخِ وَرَعْدِهِ
وَجَهَدْتُ أَنْ أَبْكِي فَلَمْ أَجِدِ الْبُكَاءَ فَسَكَّتْ سَكْتَةً صَارِمًا فِي غَمْدِهِ
هَبْنِي بِكَيْتٍ لَهُ وَمَا يَجْدِي الْبُكَاءَ مَاءَ بَخْدِي وَالتَّرَابِ بِخَدِهِ
مَا الشَّانُ فِي جَزَعِي عَلَيْهِ وَحَسْرَتِي الشَّانُ فِي قُرْبِ الْخَيْالِ وَبُعْدِهِ

¹ - ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص394-395.

طَالَ انْتِظَارِي لِلْهُدُوءِ وَكَيْسَ لِي
جَفَنٌ يُطَابِقُ جَفَنَهُ فِي بُرْدِهِ
هَيْهَاتَ قَدْ مَنَعَ الْهُدُوءَ لِنَظِيرِي
قَبْرَانِ ذَا وَلَدٌ وَذَاكَ لِوَدِّهِ

الأنا/القلق يدرك هشاشة الوجود الإنساني وقصر الحياة، ويعلم أن الخلود مستحيل؛ إذ الموت يرصد ابنه والناس جميعاً، فما جدوى البكاء والنواح والعيول، ولكنه لا يهزم أمامه، يحاول أن يتشبث بفاعليته، ويظهر شيئاً من المعارضة والرفض (قبرت به النهى - أدرجت قلبي - أسكنته - رحمت - أرى)، النهى تدعوه إلى الرضوخ لاحتمية الموت الذي يرصد الناس في غدوهم ورواحهم، والأنا/القلق يؤكد أنه أمات أحاسيسه وقبرها، واختار بانفعاله المأساوي المواجهة، لم يعد يستمع ولا يصغي (صمت مسامعي - صعقت)؛ إذ المصاب جلل والفقيدان حجبهما الموت وأفناهما بإرادته، ويحاول الأنا/القلق مسايرة أصوات النهى ودعاة الاستسلام، ويلجأ إلى التنفيس عن الكربة بذرف الدموع التي تخونه ولا تسعفه، ويدرك عدم جدوى ذلك (ما يجدي البكا)، وبالوقوف عند معنى بكاء الميت ونديه، وتكرار الأنا/القلق له (أبكي - البكا - بكيت - البكا) يظهر لفظ (البكا) وقد انحرف عن أصله - وهو اسم ممدود ينتهي بهمزة في عرف النحويين والصرفيين - ليمد النواح ويطيله، إذ وجود الهمزة كان سيقطع الصوت ويقصره، وتظهر معه المفارقة: بحث الأنا/القلق عن البكاء لتخفيف الفجائع من جهة، وبقيته أن الدموع لا تنفع، والجزع لا يجدي من جهة أخرى، وإدراكه أن من حكم عليه بالموت فلن يعود.

ويعبر هذا الأنا على استحضاره وإعادته إلى الحياة، ويتحرى خياله (طيف خياله) ليغتنى به، فإذا ارتبط الموت عند شعراء آخرين بالصراخ والنواح والعيول وتأكيد استدامة الحزن والاستمرار في ذرف بدل الدموع دماء؛ فإن الأنا/القلق في نص ابن عبدون السوسي يفتش عن الهدوء والنوم ليقرباً إليه الفقيدان ويعيدا الحياة إليهما، ويفتح بذلك باب التحسر والانكسار على مصراعيه، والأنا/القلق يعلن استحالة الرفض ومواجهة الموت ليتوقف انفعاله المأساوي (هيهات قد منع الهدوء لناظري)، وقد تيقن

أنه لا يملك فاعلية الفعل (ليس لي)، ويقف أمام فواعل ترسخ السيطرة على الأنا/القلق والقدرة على منعه ما يملك وسلبه ما يطلب (قد منع القبران)، وإذا كان النص قد افتتح بقبر (قبر بسوسة)، فإنه اختتم بقبرين (قبران)، وهو ما يؤكد قهر الموت الأنا، يضاف إليه استمراره في تأكيد فاعليته التي تنتفي معها فاعلية الأنا/القلق، ورسم نهايات الأحياء وتخليدها في اللحد.

ويتلفع الموت بالغيب، ويستعصى على المعرفة، ويتضاعف إحساس الأنا/القلق في شعر ابن رشيق المسيلي بقسوة الموت ومفاجأته؛ وتزداد حيرته قسوة وهو يصله نعي قاضي بلدته، يقول¹: (البيط)

وَلَا أُجِيبَتْ بِخَيْرٍ دَعْوَةَ الدَّاعِي	الْعَفْرُ فِي فَمِ ذَاكَ الصَّارِخِ النَّاعِي
وَقَدْ نَعَى مِلاًءَ أَبْصَارٍ وَأَسْمَاعِ	فَقَدْ نَعَى مِلاًءَ أَفْوَاهِ وَأَفْدَةِ
لِيَكْثُرَنَّ مِنَ الْبَاكِينَ أَشْيَاعِي	أَمَا لئن صَحَّ مَا جَاءَ الْبَرِيدُ بِهِ
يَطِيرُ قَلْبِي لَهَا مِنْ بَيْنِ أَضْلَاعِي	يَا شَوْمَ طَائِرِ أَخْبَارِ مَبْرَحَةٍ
حَتَّى تَرَبَّعَ يَأْسِي فَوْقَ أَطْمَاعِي	مَا زِلْتُ أَفْرَعُ مِنْ يَأْسٍ إِلَى طَمَعِ
لَمَّا مَضَى وَاحِدُ الدُّنْيَا بِاجْتِمَاعِ	فَالْيَوْمَ أَنْفَقُ كَنْزَ الْعُمْرِ أَجْمَعَهُ
إِنْ لَمْ يُوفَّ تَبَارِجِي وَأَوْجَاعِي	تُوْفِّي الطَّاهِرُ الْقَاضِي فَوْأَ أَسْفَا
وَلِلْقَضَاءِ عَلَيْهِ قَلْبٌ مُتَاعِ	فَللِدِّيَانَةِ فِيهِ لِبَسٌ تَاكِلَةَ

الأنا/القلق يفجع بموت صاحبه، ويرفض تصديق النبأ متمنيا إخراس الناعي، معترضا مواراة جثمان الفقيد التراب، وفي ذلك انفعال مأساوي: يعترض على من يهيل التراب على الميت، ويتمنى أن يحول إلى فم الناعي (العفر في فم الناعي)، ويرفض إقامة مراسيم الموت ودعوة الناس إلى الجنازة، ويدعو إلى عدم الاستجابة لها (ولا أجيبت دعوة الداعي)، وحين يتحقق (قد) من أن الموت لا راد لأمره تنفذ مشيئته في الأحياء، وتشملهم جميعا فهو في كل مكان يملأ الأسماع والأبصار (نعي - أفواه -

¹ - ابن رشيق القيرواني: الديوان، ص 98.

أفئدة - أبصار - أسماع)، لا يبقى له إلا البكاء والنواح ويتوقف انفعاله المأساوي، ويستجمع الجموع لندب الميت، ويوجه سهامه إلى طائر الشؤم - الذي يشير إلى ظاهرة التطير والتشاؤم الضاربة بجذورها الأسطورية في الشعر العربي - مقرا بهزيمته وبانكسار أمانيه أمام الموت (مبرحة - يطير قلبي - أفرع - ياسي)، ويتأسف لأن مناقب الميت وفضائله (واحد الدنيا بإجماع) لم تشفع له أمام هذا المعلوم المجهول، ويلتبس عليه حزنه بين الفقد ومآثره، ويرتقي الأنا/القلق من حزنه الذاتي إلى حزن الديانة والقضاء، ومرد هذا الالتباس وقبله تناقض الانفعالين (المأساوي - اللامأساوي) قد يفسر بما ذهب إليه أحد الدارسين حين أقر أن " الشاعر الذي تتسرب إلى نفسه فكرة الموت، ويشعر أن عمره قد أشرف نهايته، يسد عليه الإحساس بالموت كل مشاعر السعادة، وتختلج في نفسه مشاعر عنيفة مختلفة وتثور في عواطفه انفعالات شتى متناقضة"¹؛ لأنه يخاف الموت وفي ذلك تعبير عن مدى تمسكه بالحياة؛ ويكون الموت بذلك معادلا للاختلال، ولا يرثي الأنا/القلق بذلك شخصا بعينه؛ إنما يرثي الحياة وزوال مباحها، ويكون الفقد عاما لا خاصا متجاوزا النظرة الآنية إلى نظرة استشرافية تكثف القلق وتمد جذوره في الأنا.

ويتجاوز الأنا/القلق في نص ابن رشيق المسيلي رثاء أميره المعز بن باديس إلى رثاء الحياة نفسها، وقد ترامى فيها الفقد وعم الزوال؛ فلا العز ينفع ولا المنعة تجدي، والجزع عام والحرص على الحياة قبض على الريح، يقول²: (البسيط)

لِكُلِّ حَيٍّ وَإِنْ طَالَ الْمَدَى هُلُكٌ	لَا عِزٌّ مَمْلَكَةٍ يَبْقَى وَلَا مَلِكٌ
لِحَادِثٍ مِنْهُ فِي أَفْوَاهِنَا خَرَسٌ	عَنْ الْحَدِيثِ وَفِي أَسْمَاعِنَا سَكَكٌ
يَهَابُ حَاكِيهِ صِدْقًا أَنْ يَبُوحَ بِهِ	فَكَيْفَ ظَنُّكَ بِالْحَاكِينَ لَوْ أَفْكُوا
أَوْدَى الْمُعْزُ الَّذِي كَانَتْ بِمَوْضِعِهِ	وَبِاسْمِهِ جَنَبَاتُ الْأَرْضِ تَمْتَسِكُ

¹ - زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، مكتبة مصر، د.ط، 1971، ص 221 .

² - ابن رشيق القيرواني: الديوان، ص 116.

فَالصَّوْتُ فِي صَحْنِ ذَاكَ الْقَصْرِ مُرْتَفِعٌ وَالسِّتْرُ عَنْ بَابِ ذَاكَ الْبَهْوِ مُنْهَتِكُ
 وَلَى الْمُعْزُ عَلَى أَعْقَابِهِ فَرَمَى أَوْ كَادَ يَنْهَدُ مِنْ أَرْكَانِهِ الْفَلَكَ
 مَضَى فَقِيدًا وَأَبْقَى فِي خَزَائِنِهِ هَامَ الْمُلُوكِ وَمَا أَدْرَاكَ مَا مَلَكُوا
 مَا كَانَ إِلَّا حُسَامًا سَلَّهُ قَدْرٌ عَلَى الَّذِينَ بَغُوا فِي الْأَرْضِ وَأَنَّهُمْ كُؤَا

يغيب صوت الأنا/القلق ويتماهاى مع الجموع الذين أخرسهم الموت وسد آذانهم، ولا ينقل بذلك تجربة فردية؛ وإنما هي تجربة شمولية إنسانية، متوقعة ولكنها - على توقعها- مفاجئة أو كالمفاجئة، وتكمن مفاجأتها في عدم معرفة زمانها أو مكانها، فلا أحد يعرف الإجابة عن السؤالين: متى يموت؟ أو أين يموت؟؛ ولكن الكل يعلم أن الموت حقيقة لا مناص منها ولا راد لها، تمضي في الأحياء وتخط نهايتهم، وطول العمر لا يفي غرض الخلود، ولن يخلد الملك مالكة.

وإحساس الأنا/القلق بالرعب والجزع وهو يتأمل صرعى المنون وضحاياه، معترفًا بسطوته وفاعليته المسيطرة (هلك - لا عز - لا ملك - أودى) مقرا عجزه واستسلامه (أفواهنا خرس - أسماعنا سكك) يدفعه إلى الامتناع عن أن يحاول الاعتراض أو التسخط، وهو يقلب نظره في مصرع رمز القوة الذي لم يغنه عزه وما ملكه من مال أو شجاعة أو مجد، ولم تحمه الحصون.

وتحيله نظره المتأمل على المقابلة بين ماضي الفقيد (الحياة) ومدى قدرته على الفعل وإثبات الذات، وهو ماض يفتح بما كان (كانت)، ويحمل حرف المعنى (الباء) دلالات (بموضعه - باسمه) : السببية أو الاستعانة في حفظ توازن الأرض ونظامها، وقد يتجاوزها إلى التصاق القدرة به وحده دون سواه، به (جنبات الأرض تمتسك - خزائنه - وما أدراك ما ملكوا - حساما)، ماضي العز والمجد يوقفه الموت ويحدد نهايته (أودى) ويزيله، ليتجسد القهر الذي دفع الأنا/القلق إلى تغييب أناه، وإخفائه مدركا أن (باء) الواسطة والسبب أحالها الموت (في) الدالة على احتواء الأحران والآلام (فالصوت في ذاك القصر مرتفع)، ثم صيرها (عن) وقد تجاوز العز الفقيد

وانتقل عنه إلى صانع النهايات (الموت)، وما يؤكد عجز الأنا/القلق ويعمق فزعه من الموت هو حرف المعنى (أو) حين حاول ربط فاجعة الأمير بمصيبة الفلك وأضرب عن ذلك (ولى المعز - فرمى - ينهد الفلك)، وامتنع عن ربط تحول حال الفقيد بتحول نواميس الكون - على عادة بعض الشعراء -، ويعترف (أو كاد) بأن الأنفة والسؤدد لا يمنعان قدر الموت أو يؤجلانه.

ويتجلى الانفعال المأساوي في نص عبد الوهاب بن محمد الأزدي المثقال حين لا ينصت الأنا/القلق لأصوات الداعين إلى الاستسلام والرضوخ للحقيقة، وهو يرثي محبوبه النصراني وقد مات بعيدا عنه، يقول¹: (الطويل)

وَرَبَّ أَخٍ فِي الْوَدِّ مَثَلُ نَسِيبِ	أَخِي بِوَدَادٍ لَا أَخِي بِدِيَانَةٍ
غَدًا إِنَّ هَذَا فَعُلُ غَيْرُ لَبِيبِ	وَقَالُوا: أَتَبْكِي الْيَوْمَ مَنْ لَسْتَ صَاحِبًا
وَشِدَّةِ إِعْوَالِي وَفَرَطِ كُرُوبِي	فَقُلْتُ لَهُمْ: هَذَا أَوْ أَنْ تَلْهَفِي
إِذَا خَابَ مِنْهُ فِي الْمِعَادِ نَصِيبِي	وَمَا لِي لَا أَبْكِي حَبِيبًا فَقَدْتُهُ
وَيَا لَأَثَمِي أَقْصِرُ فَعَيْرُ مُصِيبِ	فِيَا نَاصِحِي مَهَلًا فَلَسْتَ بِمُرْشِدِ
أَعْلَلُّهُ يَوْمًا بِوَصْفِ طَبِيبِ	وَسَلْمَانَ أَوْ دَى حَيْثُ لَا أَنَا حَاضِرُ
عَلَيَّ وَخَدِّ بِالنُّحُولِ خَضِيبِ	وَأَجْعَلُ كَفِّي تَحْتَ جَنْبِ مُكْرَمِ

تبرز الأبيات محاورة أصوات النهي للأنا/القلق تدعوه إلى إيقاف انفعاله المأساوي، وإلى الإذعان لحقيقة الموت خاصة والفقيد مختلف الديانة، ويتجلى ذلك في: (وقالوا - فقلت) يصر الأنا/القلق على استمرار حزنه واستدامة التوجع (تلهفي - إعوالي - فرط كروبي)، ويمتنع عن الإصغاء (لست - فغير) إلى دعوة التعقل والرضا بالقدر (ناصحي - لاثمي)، ويبرز الأنا ويظهر رافضا الإذعان (لا أنا حاضر).

¹ - ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص240.

ولعل أكثر الشعراء الذين جسدوا الانفعال المأساوي هو الشاعر علي الحصري القيرواني الضرير الذي فجعه الموت بفقد ابن فتح أبواب ثكله، ودفعه إلى إطالة الحديث عن فلذة كبده؛ إذ خصه بديوان كامل، يفتتح بالندب والعيول ويختتم بالتوجع واليأس من الحياة وما حوت؛ فالمصاب جلل والفقد عظيم، وهل من عطاء أجزل من ابن؟، إنه منتهى ما كان يطمح إليه الأب، ولكنه رآه يقبر ويوارى التراب، فبينتهي كل شيء في لحظة، وإذا الأمل الكبير سراب، ووقف الأنا/القلق عند عبثية¹ الزمن ومكره به؛ فازداد حزنه، وكثر غمه وهمه، وعمت نفسه شيء من الكآبة واليأس، وهو يشاهد اختطاف الموت للأحياء دون تمييز، فصور مأساة الحياة وهشاشتها، يقول²: (مجزوء الوافر)

عَهْدْتُ مَشَارِبِي صَرْفًا	فَمَا لِلدَّهْرِ أَجْنَهَا
لَحَا اللَّهُ الزَّمَانَ أَبًا	أَسْوَدُ بَنِيهِ أَثْنَهَا
كَأَنَّهُمْ عِدَاهُ فَكَمْ	أَثَارَ وَغَى وَأَكْمَنَهَا
أَغَثُ بَنِيهِ يَأْكُلُهُ	فَكَيْفَ يَعَافُ أَسْمَنَهَا
وَأَيُّ أَبٍ يُدِيرُ عَلَيَّ	بَنِيهِ رَحَى لِيَطْحَنَهَا

يشعر الأنا/القلق بعبثية الحياة ما دام الدهر ينغص ما صفا منها، وتظهر المفارقة بين ما كان فيه من سعة ونعمة، وما آل إليه من بؤس وشقاء في نهاية المطاف؛ ويرى الدهر أبا خوونا يدير رحاه على أبنائه لا يميز بين صغيرهم وكبيرهم، وضعيفهم وقويهم، همه إفناؤهم، وإلحاق الأذى بهم، لا يرأف ولا يتعطف، ويستشعر الأنا/القلق بذلك معاناة الظالم:

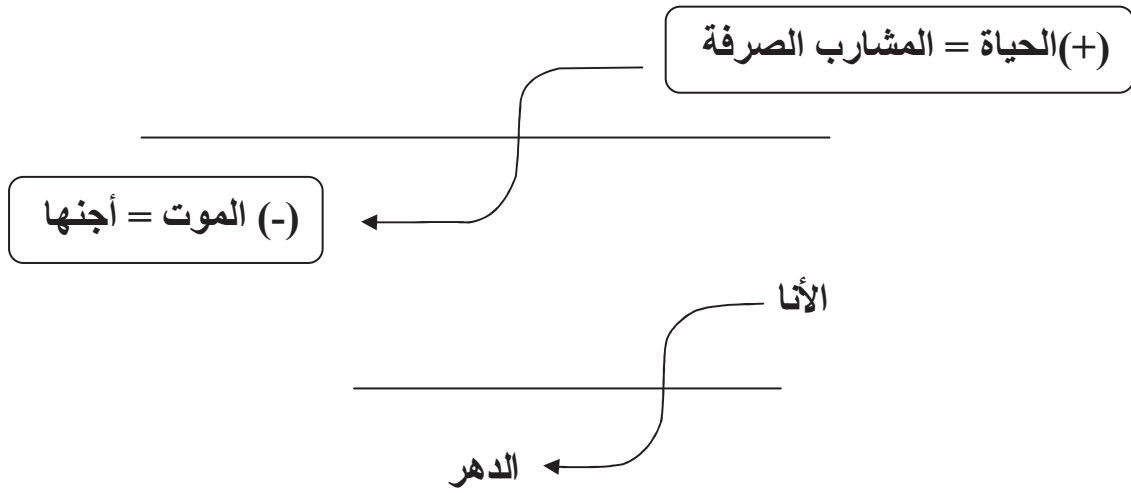
¹ - المقصود بلفظ العبثية ما أورده الشاعر الحصري (مجزوء الخفيف)
وَلَدِي يَوْمَ مَوْتِهِ أَصْبَحَ الدَّهْرُ ذَا عَيْثُ

ينظر - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص 293.

² - نفسه، ص 383.

عهدت مشاربي صرفاً ← قدرة الأنا
تصادم {
فما للدهر أجنها ← قدرة الدهر

فهو ضحية كأنه يملك إرادة ولا يملكها، صاحب قدرة في غاية الضعف، بل إن قدرته موهومة مادام يقف أمامها حاجز القدر/الدهر:



الانفعال المأساوي¹

ويزداد إحباطه، ويقوى عذابه، ويسخط على الدنيا، يقول²: (مجزوء الوافر)

فَيَا مَا أَخْدَعَ الدُّنْيَا وَأَخْبَثَهَا وَأَخْتَتَهَا
وَأَقْطَعَهَا إِذَا وَصَلَتْ مُحِبِّبَهَا وَأَخْوَنَهَا

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

² - أبو الحسن الحصري الضريير: الديوان، ص 384.

وَأَوَّادَهَا لِمَوُودٍ
أَرَى شَرَّسَ الْحَيَاةِ
فَمَا لِي وَالْغُرُورُ بِهَا
تُنَشَّبُ فِيهِ بُرْتَنَهَا
غَدًا يُفَارِقُهَا وَأَيَّنَهَا
أَلَسْتُ أَرَى تَخَوُّنَهَا

وتتضاعف قتامة الصورة بما يسند إلى الدهر والدنيا من خصائص دالة على الصلاح والفساد في آن واحد، والخداع والكيد والتشتيت والإبكاء والإفناء، فيكتف من الحس المأساوي وهو يفكر في الأيام، وما يأتي به الدهر من رزايا؛ فحياة الإنسان في يد القدر يسطر عليها، ويصرفها كما يشاء، لا راد لأمره ولا لحكمه، فحكمه نافذ، وقد حكم على الوجود بالفناء في آخر الأمر، والحياة شر لا تستحق حبا ولا إقبالا، بل تستحق الكراهية والإعراض لتتجمع بذلك في صدره هذه الأحاسيس القائمة، ومعانيها المظلمة، ويأخذ يرددتها¹: (المديد)

يَا عُقَابَ الْمَوْتِ حُمْتَ عَلَيَّ
اخْتَطَفْتَ ابْنَ اللَّبَاءِ وَكَمْ
عَقِبِي فَانْحَلَّتِ الْعُقَدُ
تَحْمِهِ الْأَظْفَارُ وَاللُّبْدُ

ولا ينظر بذلك إلى موضوع الموت مستقلا، بل مرتبطا بعبثية الوجود، ليغدو الابن محنة يرجع من خلالها مأساته الكبرى التي هزت منه الكيان والوجدان؛ فالموت اغتال ابنه، واستله من بين يديه، دون أن يقوى على دفعه عنه، أو حفظ الحياة له، ويتحول بذلك رثاؤه إلى ترجيع صدى هزيمة الأنا/الأب، وحديث روحه التي أجهزت عليها المأساة، وأحاط بها الشقاء من كل جانب²: (البيسط)

وَكَأْسٍ تُكَلِّ عَلَيَّ رِيٍّ شَرِبْتُ بِهَا
قَالُوا أَفَقُ لِعَلَّا يُؤْذِيكَ قُلْتُ لَهُمْ
فَرَحْتُ فِيهَا بِتَمْرِيصٍ وَتَمْرِيثٍ
لَا يُؤْلِمُ الْمُنتَشِي عَضُّ الْبِرَاغِيثِ
وَالصَّلُّ لَيْسَ يُبَالِي بِالْخَفَافِيثِ
عِنْدِي مِنَ الدَّهْرِ مَا عَنْهُمْ شُغِلْتُ بِهِ

¹ - أبو الحسن الحصري: الديوان، ص310.

² - نفسه، ص289.

تُوْفِيَّ الْخَافَ الزَّكَايَ وَعَشْتُ كَمَا
بَعَبْرَتِي وَطَعَامًا غَيْرَ مَغْلُوثِ
حَتَّى أَعَافَ شَرَابًا لَسْتُ أَمْزُجُهُ
تَرْضَى الْعِدَا عَيْشَ مَكْرُوبٍ وَمَكْرُوثِ
وَكُنْتُ فِي جَنَّةٍ حُفَّتْ جَوَانِبُهَا
بِالزَّرْعِ وَالنَّخْلِ وَالْأَعْنَابِ وَالتُّوثِ
فَأَصْبَحْتُ يَوْمَ أَوْدَى وَهِيَ خَاوِيَةٌ
جَرْدَاءَ مِنْ كُلِّ مَغْرُوسٍ وَمَحْرُوثِ

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

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

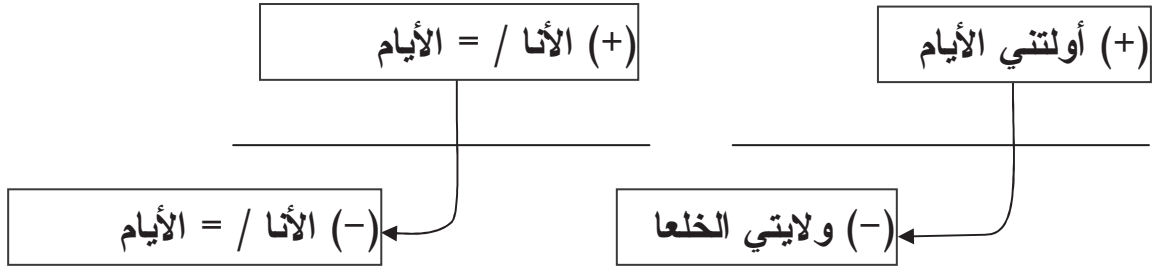
غياب الابن = جنة = خاوية - جرداء من كل مغروس ومحرث = موت

وتثير الذكريات في نفس الأنا/القلق حزنا شديدا، ويتذكر تلك اللحظات السعيدة الهادئة، حين كان ينعم بالحياة رفقة ابنه في جنة: (كُنْتُ)، ويرجع إلى حاضره / الواقع، ويزداد هما (أَصْبَحْتُ)، وتنتهي إرادته أمام إرادة الدهر؛ فهو أراد عيشا سعيدا، وإذا بالدهر يثلج صدور الأعداء، ويفسد حياته، ويعبث بها: (عَشْتُ كَمَا تَرْضَى الْعِدَا)، ليقوى شعوره المأساوي، ويرى الموت قاهرا له، ويفقد التوازن، إذ الوجود أصبح موتا، والأمني صارت سرايا، يقول¹: (الطويل)

أَنَا الْوَتْرُ فِي فَضْلِي بِإِقْرَارِ حُسْدِي
وَلَوْ عَشْتُ كُنَّا فِي فَضَائِلِنَا الشَّفَعَا
تَمَنَيْتُ أَنْ تَبْغِي مُنَاكَ فَأَخْلَفْتُ
أَمَانَ أَرْتَنِي فِيكَ مَرًّا بَرَقَهَا لَمَعَا
أَوْلَتْتِي الْأَيَّامُ ثُمَّ بَدَا لَهَا
فَمَا كَانَ أَدْنَى مِنْ وَلايَتِي الْخَلْعَا

¹ - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص398.

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



ويصور الأنا/القلق الأشياء وقد بدأت بداية معينة، كان يمكن أن تؤدي إلى نتيجة معينة، ولكن عاملا طارئاً مناوئاً يضع لها نهاية سريعة غير متوقعة، ليزداد شعوره بالإحباط، يقول¹: (المديد)

مُنْتَقٍ لِلدَّرِّ مُنْتَقِدُ	دُرَّةٌ يَزْهَى بِرَوْنِقِهَا
وَصَفَا مِنْهَا لَهُ الصَّفْدُ	مَلَأَتْ عَيْنَ الزَّمَانِ سَنَى
لَمْ يَتَجَاوَزْ حَدَّهُ أَحَدُ	لَوْ تَمَادَتْ مُدَّةُ ابْنِي
لَمْ يُهْلِكْهُ لِلْعِدَا عَدْدُ	كَانَ طِفْلاً لَوْ غَزَا مَائَةً
بِجَنَاحِ رَأْسِهِ الرَّشْدُ	طَارَ لِلْعُلْيَا فَأَدْرَكَهَا
عَمَلُ الزَّكَايِ لَهُ الْعَمْدُ	وَابْتَنَى الْمَجْدَ الْمُؤْتَلَ وَالْـ
عَقْبِي فَاَنْحَلْتُ الْعُقْدُ	يَا عُقَابَ الْمَوْتِ حُمْتَ عَلَيَّ
تَحْمِهِ الْأَطْفَارُ وَاللُّبْدُ	إِخْتَطَفْتَ ابْنَ اللَّبَاةِ وَلَمْ
لَا سَنَى يَهْدِي وَلَا سَنْدُ	وَحَبَا نَجْمِي فَهَا أَنَا ذَا

¹ - أبو الحسن الحصري: الديوان، ص309.

البدايات سعيدة، والفضائل عديدة، ولكنها عاجزة عن حماية الابن من مخالب الموت الذي سخر مما عظمه الشاعر في ابنه، وما جعله يتميز به عن غيره، ولكن ذلك لا يلبث أن ينتهي بحلول عقاب الموت الهازم لإرادة الأنا/الأب في حماية ابنه، وإطالة مدة لبثه في هذا الوجود؛ فما كان مرجوا انهزم، و خاب معه الرجاء، وقوي بذلك إحساس الأنا بأن الموت يعبث بآماله، وينتهي بها نهاية مخيبة، "وغالبا ما يكون الحس المأساوي لدى الشاعر ويقظته هما السبب في هذا التحول الذي ينتهي بالموقف إلى النهاية غير النهاية المرئية، أو المتوقعة بمنطق العقل، والسبب هو ذلك التدخل التعسفي لعنصر يبدو غريبا وطارئا على الموقف"¹؛ تشرق آمال الأنا في بداية الأبيات لتتطفئ وقد حسم عقاب الموت/الطارئ الموقف، وحول الحياة إلى موت، ويفسر هذا الإخفاق والتخاذل (اختطفت - لم تحمه) أمام الموت وسرعة صرعه لأماني الأنا/الأب بالإحباط؛ فيبدو بذلك أن الموت قد لا يزعج في حد ذاته، ولكن الموت الفجائي (عقاب الموت) وغير المتوقع؛ " الموت العابث الذي يظهر في اللحظة غير المناسبة لكي يضع النهاية المحزنة"² التي تفقد الأنا القدرة على تمييز مرارة الحياة وحلاوتها، فتتساوى الأحاسيس لأن النهاية واحدة، وهو يفصح بذلك عن مأساته؛ فضائل الابن وحرص الأنا/الأب لا تجدي أمام الموت، لذا هو يطيل "التفكير في القدر، وقصور الناس أمامه، وعبثه بهم ولعبه بحياتهم وموتهم"³، ويكثر من استحضار مشهد احتضار الابن، ويظهر تصادم رغبته ورغبة الابن في الحياة مع رغبة الموت في اختيار النهاية، ويعيد رسم المشاهد التفصيلية لمرض الابن، يقول⁴: (المديد)

وَكِلَانَا مِثْلُ الْقَتِيلِ خَضِيْبًا
تَنْثُرُ الدَّمَعَ بِالْعَقِيْقِ مَشُوْبًا

لَسْتُ أَنْسَى مَقَامَهُ وَمَقَامِي
أَنْفُهُ يَنْثُرُ الْعَقِيْقَ وَعَيْنِي

1 - عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص 161.

2 - نفسه، ص 164.

3 - شوقي ضيف: الرثاء، ص 7.

4 - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص 309 .

ضَمَّتِي شَاكِيًّا إِلَيَّ وَقَلْبِي كَلَّمَا يَشْتَكِي بِطَيْرٍ وَجِيبًا

الابن اشتكى الرعاف الذي ألم به، واحتتمى بالأنا/الأب ليمنع عنه نزيف الدماء التي تحمل دلالة الحياة؛ واستمرار الرعاف سيؤدي إلى الموت، والأنا/الأب يدرك أن لا حيلة له أمام حتمية الموت، ولا يجد سبيلا سوى ذرف الدموع دموع الاستسلام واليأس والإذعان لمشيئة القدر التي لا يجدي المرء أية جدوى من رفضها والثورة عليها، الابن يصارع من أجل البقاء: (ضمني - شاكيا)، والأنا/الأب متيقن أن لا سبيل للخلاص، عزاؤه الدموع تقر هزيمته التي ستخلف في نفسه قنوطا يجال مظاهر حياته بالسواد والعتمة، وهو الذي استشعر الموت المعنوي¹: (كلانا مثل القتل) بعد موت ابنه الفيزيائي، وما أقسى الموت الأول إذا قورن بالثاني، ففي الأول راحة بعد آلام، ويخلد الثاني العذابات ويطيل مداها، ويتجلى ذلك في تمنيه أن يموت مية واحدة تزيل حسراته، يقول²: (المديد)

أَجَلِي عَنِّي أَرَأَتْ شَعُوبًا وَبَوِّدِي أَنَّهَا لَا تُرَاثُ
مُتَّ يَا عَبْدَ الْغَنِيِّ وَمَالِي مِنْكَ إِلَّا حَسْرَاتِي تُرَاثُ

ويضعنا أمام لب المأساة، إذ يكثر من تصوير الابن يتخبطه الموت، ويتجرع غصص هذا المصير الذي سيحول قصائده إلى مرآة جنائزية تحمل دلالة اندحار الشاعر أمام مشاهد الموت المرتسم على وجه الابن، لتكون المنية داء الأنا/الأب، يقول³: (الوافر)

شَفَانِي السَّيْفُ مِنْ هَامِ الْأَعَادِي وَلَكِنَّ الْمَنِيَّةَ فِيكَ دَائِي

لا القوة تمنع حصول الحمام، ولا الرقية تجدي نفعاً، والموت ماض في سبيله، يتحدى إرادة الأب/ الإنسان، يقول⁴: (الوافر)

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

2 - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص294 .

3 - نفسه، ص277.

4 - نفسه، ص301.

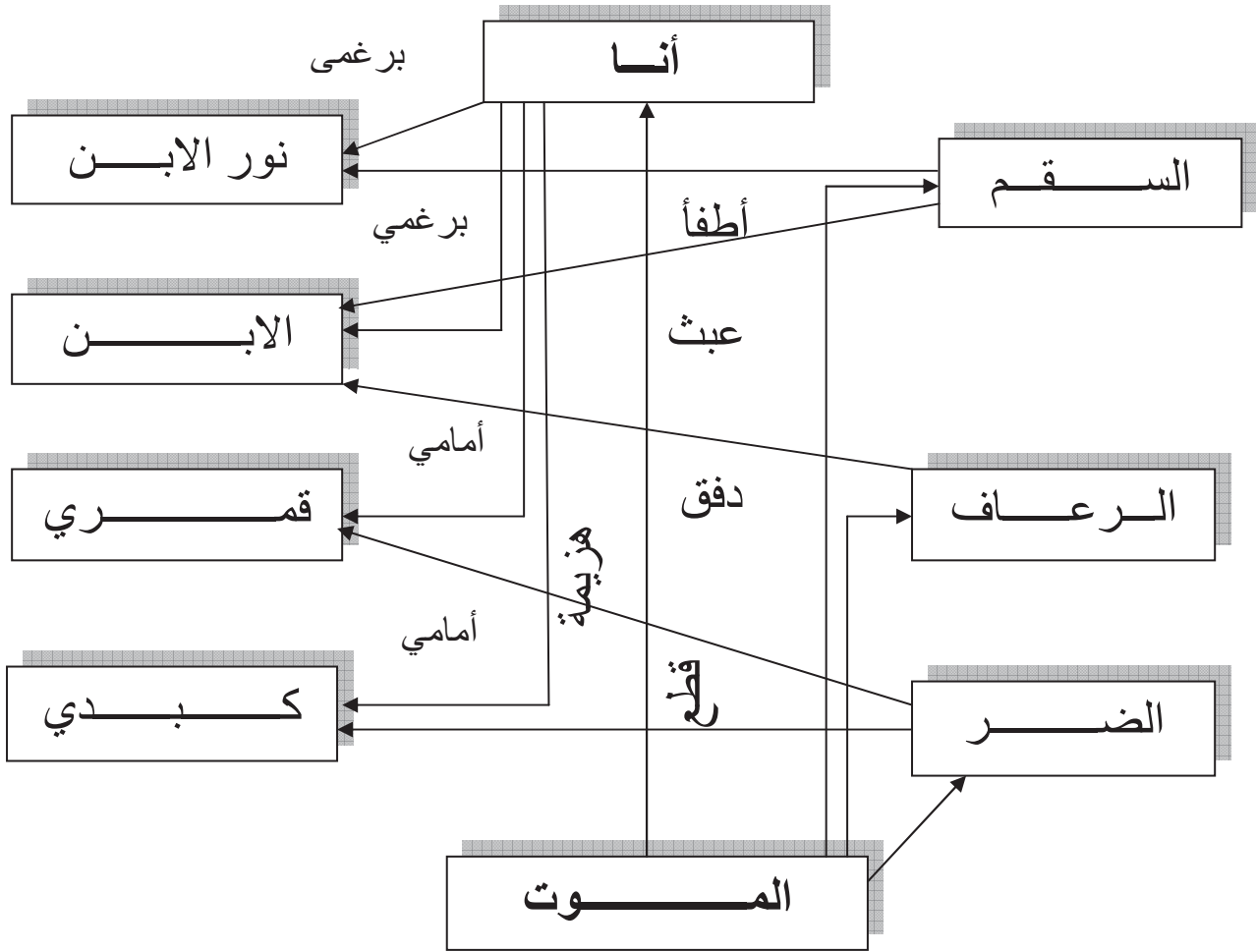
فَكَيْفَ الصَّبْرُ أَمْ كَيْفَ التَّعْزِي
وَمِنْ عَرْنِينِهِ وَكَدِي ذَبِيحُ
رَقَيْتُ رُعَافَهُ فَأَبَى رُقُوءًا
وَدَامَ وَمَزَجَهُ دَمِي السَّفُوحُ

وتتضاعف حيرته بعد أن عجز الأطباء عن رُقُوء هذا الرعاف رغم ما بذله من جهد ومال، ويتأكد الأب المكلوم من عجزه أمام جبروت الموت وقوته (رقيت - أبي)، ولا يجد من وسيلة غير سفح الدموع والدماء، ويمتزج بذلك مشهد احتضار الابن مع مشهد الهزيمة أمام الموت، يقول¹: (الرمل)

قَطَعَ الضَّرُّ أَمَامِي كَبِدِي
وَأَرَانِي قَمْرِي كَيْفَ أَمَحَقُ
فَكَلَانًا فِي دَمٍ مُشْتَحَطٍ
وَرُعَافٌ كُلَّمَا كَفَّ دَفَقُ
أَطْفَاءَ السَّقْمِ بَرُغْمِي نُورَهُ
فَإِذَا يَرَعْفُ أَبْكِي بِالْحَرْقِ
أَذْبِيحُ أَمْ جَرِيحٌ وَجْهُهُ
فَأَدِيمُ الْحُسْنَ مِنْهُ مُخْتَرَقُ
كُرْبُهُ مِنْ كُرْبٍ كَانَتْ بِهِ
تَتْرَكُ الْأَجْفَانَ قَرْحِي بِالْأَرْقِ

إن في وصف الشاعر للحظات ليلة الموت يتجلى ذلك الصراع بين الحياة والموت، فالابن يتشبث برمق الحياة، يتألم ويصارع، ويستجد بوالده عساه ينقذه، والأب لا يجد إلا الدموع يمزجها بدمائه، بعد أن فقد القدرة على مجابهة المصاب؛ ويسند الأفعال إلى فاعليها (قطع : الضر - أطفأ : السقم)، ولا يبقى له إلا التساؤل يعمق حيرته ويزيد تحسره انتقادا، معلنا هزيمته أمام قوة الموت التي لا تدفع ولا ترد (أبكي بالحرق -الأجفان قرحي)، وهو لا يملك حق صد الموت: (برغمي - أمامي = العجز) كما تبينه الخطاطة التالية:

¹ - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص412.



ولا يملك الأنا إلا البكاء، بكاء اليأس والبؤس، ويقف بذلك عند عبثية الحياة التي كانت حملت له السعادة والهناء، فما طمع فيه لم يلبث أن سلبه، ويغدره الموت بذلك، ويضيفه إلى قائمة صرعاة، يقول¹: (الرملة)

كَانَ يُشْفِينِي إِذَا قَبَّلْتَهُ
وَإِذَا اسْتَنْطَقَتْ فَاهُ فَنَطَقَ

¹ - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص 412-413.

كَانَ يُشْفِينِي وَفِيهِ رَمَقٌ
لَيْلَةَ الْمَوْتِ دَعَانِي فِدَعَا
وَهُوَ يَبْدَى عَرَقًا مِنْ شَمِّهِ
وَلَقَدْ مَرَعْتُ فِي مَصْرَعِهِ
فَمَنْ الشَّافِي وَقَدْ مَاتَ الرَّمَقُ
لِي وَقَدْ قَبَّلَ رَأْسِي وَاعْتَنَقُ
قَالَ هَذَا مَاءٌ وَرَدٍ لَا عَرَقُ
وَجَنَاتِي وَاسْتَطَبْتُ الْمُنْتَشِقُ

ما معاناة الأنا/القلق أمام جثة ابنه الشاخصة أمامه في صمت، وعجزه المرعب؛ إلا تجسيد لمأساة الحياة كلها، وقد يفسر كثرة وصفه لمشاهد احتضار الابن بكونه لا يصف رجلا من ذوي الأعمال الفائقة، وإنما ولدا لا بطولة، ولا مميزات لديه، مما شاع في كلاسيكية الرثاء، ليستعويض به عن صعوبة رثاء الابن التي أقرها ابن رشيق بقوله: "ومن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلا أو امرأة، لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات"¹؛ وقد ينم ذلك على حس الأنا/القلق المتمسم بالإحباط والانكسار، فهو يعيد تصوير فناء آماله، وانهزام أمانيه، ويربط بين موت الابن وموت السعادة؛ "وعليه فإن الشاعر يربط بين (اليأس) و (الموت)، لأن اليأس هو حافة من الحواف المشرفة مباشرة على العدمية"²، يصدح بمأساته، ويبكي، ويلحن بكاءه على قيثاره شعره تلحينا مشجيا كله آلام وحسرات، فذكرى الابن تشرق بالدمع والحزن قاتل، يقول³: (مخلع البسيط)

يَا فَجَعْتِي بِالْحَبِيبِ سَحِيٍّ
وَأَكْتُبِي تَكْلَهُ بِدَمْعِي
دَمْعِي وَقَلْبِي عَلَيْهِ شُقِيٍّ
فِي وَجَنَاتِي مَكَانَ رِقِّ

يتمركز الألم والنحيب حول الأنا وهو يعلن تصدعه وانهيائه (فجعتي - دمعي - قلبي - وجناتي)، ويضيف دلالات الحزن المهيم، ويربطها بأناه لأنها تعمقت في ذاته واستولت عليها، ويكثر من تصوير الموت بالقوس والرامي، ليعبر عن حتمية

¹ - ابن رشيق: العمدة، ج2، ص172.

² - ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث، ص175.

³ - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص417.

الموت ونفاذه، ويقر حقيقة فناء الحياة، ولا جدوى الادراع منه أو الفرار، يقول¹:
(المتقارب)

إِذَا رُعِظَ السَّهْمُ أَوْ عَظُّعَا	فَسَهْمُ الْمَنِيَّةِ لَنْ يَرَعِظَا
تَهِيضُ الْقَسِيُّ عَلَى نَابِلِ	وَيُصْمِي الْقَصِيُّ وَإِنْ أَجَعِظَا
تُكْذِبُ هَيْهَاتَ دَعْوَى عَسَى	فَحَسْبُ الْمُؤْمَلِ أَنْ يُوعِظَا
وَيَفْرَحُ بَانَ بِحَسَنَائِهِ	وَلَوْ ذَكَرَ الْمَوْتَ مَا أُنْعِظَا
هُوَ الْمَوْتُ لَا بُدَّ مِنْ سَهْمِهِ	فَكَيْفَ ادرَعْنَا لِكَيْ يُدَظَا
وَكَيْفَ جَرَرْنَا طَوَالَ الْقَنَا	عَلَى كُلِّ طَرْفٍ سَلِيمِ الشَّظَى
وَإِنَّ الْمَنَايَا لَيُدْرِكَنَّ مَنْ	وَنَى فِي الطَّرِيقِ وَمَنْ أَرُكِظَا ²

وقد أخذت صورة القوس والرامي دلالات مختلفة عند القدامى، " إذ كان له معنى آخر في ديانات اللاتين واليونانيين، فكان يراد به التعبير عن قساوة الحب تارة، وتارة عن آفات الطعون، فالراميان [هما] أبولون وأخته أرتيميس"³؛ فهو يكرر بذلك ما شاع عند العرب وغيرهم، مما يتصل بالدهر، وما يرمي به الإنسان من سهام الموت التي لا تخطئ أهدافها، وما الناس إلا طرائد يقتصها الموت المنتصر دائما، وما يبذل لصدده لا ينفع، ولا يغير من الأمر شيئا، وما الحياة إذن إلا أضغاث أحلام، وما قدرة الإنسان فيها أمام الموت إلا وهم يزيد من تعبها، ويغيب صوت الأنا؛ إذ حقيقة الموت تتجاوزه لتكون قضية عامة تشمل الإنسانية قاطبة (المؤمل - الباني) تخيب معها الآمال وتنهى المباني رمز التعمير والحياة، ويحتمي الأنا بأصوات الجماعة المهزومة (ادرعنا - جررنا) مستحضرا الماضي وقد أعقبته المنايا تحد من حركته وتضع له النهاية (المنايا ليدرکن)، يتأكد الأنا من أن الإنسان يحرص على الحياة، ويغتر بزينتها، ويتناسى تربص

¹ - نفسه، ص345.

² - رُعِظَ: كسر رُعِظَ: مدخل سِنْخِ النصل - عَظُّعَا: ارتعش في مضيه والتوى - عَاكِظَ: قاهر - يَعْكِظُ: يردّ - بهظنتي: غلبت وأثقلت وبلغت به مشقة - لُفَاطَ: ما يطرح ويلفظ - وَكُظَّتْ: واطب وداوم.

³ - حمدان حجاجي: ابن خفاجة، الشركة الوطنية، الجزائر، ط2، 1982، ص92.

الموت بها، ولا يأخذ العبر من الماضين الذين أوقفهم الردى وأزال قوتهم وفاعليتهم،
يقول¹: (البيسط)

دَهْرٌ حَوَادِثُهُ شَتَّى الْأَحَادِيثِ	فَاسْمَعُ بِمَا شِئْتَ عَنْ نُوحٍ وَعَنْ شِيثِ
وَسَلْ عَنْ ابْنِ التُّرَابِ الْبِكْرِ كَيْفَ هَوَى	فَأَصْبَحَتْ قُوَّةً فِيهِ لِتَنْكِيسِ
تَغْرُنَا دَارُنَا الدُّنْيَا بِزُخْرُفِهَا	وَنَحْنُ فِي طَلَبِ اللِّمُوتِ مَحْتَثُونَ
وَإِنَّمَا هِيَ أَضْغَاثٌ تُضَعِّفُهَا	خَوَاطِرُ الوَهْمِ فِيهَا أَيَّ تَضْعِيفِ
مَا أَتَعَبَ النَّاسَ أَحْيَاءً وَأَرْوَحَهُمْ	مَوْتَى لَوْ أَنَّ رَمِيمًا غَيْرَ مَبْعُوثِ

يخاطب الأنا وهو يتأمل صرعى المنون جيلا بعد جيل أنه وقد تماهى في الآخر
(اسمع - سل)، ويدعوه إلى الحذر من الإقبال على الدنيا أو الحرص عليها والانخداع
بزيفها، ويطلق خطابه ويعممه، ويلتحم بالجماعة (تغرنا - دارنا - نحن) وهي تباشر
خبيتها وتعايشها عن قرب، ثم يجعل الخطاب أكثر تعميما (ما أتعب الناس أحياء)؛ إذ
قيم الحياة تغيرت في نفس الأنا/القلق، وآثار التجربة مع الموت حطمت نفسه، واقتنع أن
الموت نهاية الحياة، بل هو مأساتها الكبرى، وازداد يقينا حين نزل تجربته الجزئية
الخاصة -التي ظلت مستترة خلف الآخر حاضرا وماضيا، ومستقبلا - إلى واقع
الإنسان عامة لتكون النظرة كلية تتفق حول حقيقة الحياة بعدها طريقا قصيرا إلى الفناء،
صحتها سقام، وغاية من يعيش فيها الحمام، ليؤذن ميلاد الإنسان فيها بموته، يقول²:
(المقتضب)

يَنْفُذُ الْفَضَاءُ عَلَيَّ	مَنْ أَحَبَّ أَوْ كَرِهَهَا
عَشْ سِنِيَّ يَافِعِهَا	أَوْ سِنِيَّ مُعْمِرِهَا
أَطْوَلَ الْحَيَاةِ إِذَا	مُتَّ مِثْلَ أَقْصَرِهَا

¹ - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص 289 .

² - أبو الحسن الحصري: الديوان، ص 320.

ويواصل الأنا تغييب حضوره، وقد تجاوزته المصيبة، وأضافته إلى قائمتها الطويلة، ويتأكد من أن الموت ماضٍ قضاؤه، أصم لا يسمع أنين الناس ولا توجعاتهم، لا يرحم، ولا يشفق؛ والإنسان طال زمانه أو قصر، سينتهي إلى نهاية معلومة/مجهولة، تجعل ثنائية: (الطول - القصر) تتساوى بحدوث الموت (ينفذ القضاء)، الذي لا يتعطف ولا يلين، ولا يبالي بالمدح أو الذم (من أحب أو كرها)، ولا يهتم بمن تصيبه مصائبه، هو رمز للقسوة والظلم، يقول¹: (الوافر)

عَلَى تَعْمِيرِ نُوحٍ مَاتَ نُوحٌ فَنَائِحَةٌ لَأَمْرٍ مَا تَنُوحُ

فسيدنا (نوح) - عليه السلام - رمز التعمير في الأرض انتهى به إلى الموت، ولم يمنعه طول بقائه في دار الحياة من مغادرتها، مثلما لم تمنع الدروع والحصون الأنبياء من الموت، ولم ترحم نماذج القسوة الإنسانية الذين أوفوا إلى غاية السؤدد، يقول²: (الكامل)

لَكِنْ طَوْتُكَ يَدٌ شَدِيدٌ بَطْشُهَا سَيَّانٍ مَرُؤُوسٌ بِهَا وَرَيْسُ
كُتِبَ الْفَنَاءُ عَلَى بَنِي الدُّنْيَا فَلَمْ يَسْلَمَ سُلَيْمَانُ وَلَا بَلْقَيْسُ
سَلَّ كُلَّ جَبَّارٍ عَنِيدٍ مَا لَهُ بَعْدَ الْقُصُورِ مَحَلَّهُ النَّاؤُوسُ
دَاسَ الْكُمَاةَ بِخَيْلِهِ حَتَّى غَدَا وَمَنَاطُ تَاجِ الْمُلْكِ مِنْهُ مَدُوسُ

الأنا/القلق يتأمل فيمن حوله، ويستحضر ماضي الأنبياء والملوك والعظماء الذين كانوا يرفلون في النعيم، وأتيحت لهم أسباب الحياة؛ ثم هم يعجزون عن حماية أنفسهم من الموت، ليصل بعد هذا التأمل إلى أن أخرة كل ما يسمى نعيما فناء وهلاك (طوتك - الفناء - لم يسلم - الناووس - مدوس)، ولا يكفي بنقل تجربته الخاصة إلى واقع الإنسان فقط، بل يتجاوزه إلى مظاهر الطبيعة، " فيخيل إلينا أنه عرف نوعا من الحلولية

¹ - أبو الحسن الحصري: الديوان، ص310.

² - نفسه، ص425.

بين ذاته والطبيعة"¹، ويرسم المشاهد الاحتضارية لعناصر الطبيعة التي تقاسمه الهم، وتجسد المأساة من خلال رضوخها لحتميات العطب والزوال، "فتجربة الطبيعة تحتضن تجربة الزمن، وتجربة الزمن تحتضن تجربة الموت"²، فكل شيء موجود ومفقود، ويقابل بين دلالات الحياة ودلالات الموت، مفتتحا الأبيات بالنفي المؤكد للزوال وتعلق بالاستفهام المجسد لقلق الأنا وحيرته وجهله الذي يدفعه إلى تغييب أناه فكل شيء غيب وتوقف نبضه، يقول³: (المجتث)

لَا الْيَاسَمِينَ الْمُنْدَى	يَبْقَى وَلَا الْجِنَارُ
وَالْأَسُ إِنَّ كُلُّ نَوْرٍ	ذَوَى وَفِيهِ اخْضِرَارُ
فَائَةٌ سَوْفَ يَنْزَوِي	وَيَعْتَرِيهِ اصْفِرَارُ
يَا بَدْرُ كُنْتَ مُنِيرًا	حَتَّى مَحَاكَ السَّرَارُ
يَا غُصْنُ أَصْبَحْتَ يَبْسًا	فَأَيْنَ تِلْكَ الثَّمَارُ

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

(-) الموت = لا يبقى - ذوى - اصفرار - محاك - يبسا

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

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

² - نفسه، ص34.

³ - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص327.

بما يحب¹؛ ويتجلى العجز، وتتأكد الهزيمة أمام صرعة المنون، فالنهاية لم تصنعها يد إنسان بحرب أو بئار، وإنما المرض/الرعاف يضع النهاية للمشهد المأساوي، يقول²:
(البيسط)

لَوْ سَاعَنِي فِيكَ غَيْرُ اللَّهِ رُحْتُ وَقَدَّ	قَرَعْتُ سِنِّيَّ أَوْ أَدْمَيْتُ إِبْهَامِي
ثُمَّ اثَّارْتُ وَحَوْلِي جَحْفَلُ لَجَبٍ	غَزَا وَبَحْرُ الْمَنَايَا حَوْلَهُ طَامِ
[...] لَكِنْ مَضَتْ فَأَمَضْتُ فِيكَ ذَا تَكَلِّ	مَقَادِرٌ كُلَّ عَنْهَا كُلُّ صَمَّصَامِ
إِذَا تَأَمَّلْتُ صَرَغَى الْمَوْتِ لَمْ أَرِنِي	مُفَرَّقًا بَيْنَ ضُبْعَانٍ وَضُرْغَامِ
فَانظُرْ غَدًا هَلْ عَلَا الْبُرْجِيسِ مَانِعُهُ	مِنْ الْحَوَادِثِ أَوْ عَلِيَاءُ بَهْرَامِ
سَيَهْوِيَانِ وَيُطْفِي اللَّهُ نُورَهُمَا	وَإِنْ تَرَخِي بَقَاءَ النَّيِّرِ السَّامِي
مَا أَصْدَقَ النَّاسَ لَوْ قَالُوا إِذَا سُئِلُوا	عَنْ كُلِّ عَيْشٍ مَضَى أَضْغَاثُ أَحْلَامِ

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

2-2/ الأنا - الرؤيا المأساوية:

أراد الأنا/القلق في شعر الحصري الضرير بتكرار الحديث عن الموت وترجيع الشكوى منه أن يحس غيره الذي أحسه من هذا البؤس، فكلما تراءى له أنه بنى عشا يبتغي فيه الحياة آمناً، يسبقه إليه عقاب الموت ليأخذ ينعي فيه، فلا تبدو بذلك الدنيا من حوله إلا أشباحاً للموت، فهل اكتفى بإقرار هزيمته أمام الموت؟.

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

² - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص366.

يقول الأنا في مقدمة ديوانه (اقتراح القريح واجتراح الجريح): " فجرحتني أنياب النوائب، وقرحتني أوصاب المصائب، نثرت شاكيا ما اجترحت إلى خاطري، ونظمت باكيا ما اقترحت على خاطري، وقلت عسى الله أن يرحم الناظم الناثر، فيسلي المحزون ويقيّل العائر، وسميت هذا الكتاب" اقتراح القريح واجتراح الجريح "، وضمنته قصائد على حروف المعجم، وإن كنت من الأحزان كالملجم، ومقطعات تقفو كل قصيدة في قافيتها، على أنها مثيرة الأحزان غير شافيتها، ونظمت من فصول المنثور، مقطعات في الزهد المأثور على أن خطبي جليل، وخطابي كليل، فنزهت في حديقتين زهراوين يانعتين، وبحت بما كان مكتتما، ونحت مفتتحا ومختتما، وأنا استغفر الله من تسخطي في تسخطي"¹.

والتوقف عند العبارة (تَسْخُطِي فِي تَشْحُطِي) يبين من خلال (لسان العرب)² :
 أ/ السُّخْطُ والسَّخَطُ: ضد الرضا [...]، و تَسَخَّطَ وَسَخِطَ الشَّيْءُ سُخْطًا: كرهه، سَخَطَ غضب، أَسْخَطَهُ: أَعْضَبَهُ [...].، تَسَخَّطَ عَطَاءَهُ: أي استقله ولم يقع موقعا، ومنه الحديث: إن الله يسخط لكم كذا أي يكرهه لكم ويمنعكم منه ويعاقبكم عليه. (س خ ط)
 - ليكون من دلالات السخط: عدم الرضا والكرهية والرفض.

ب/ شحط: الشَّحَطُ وقيل البعد والشَّحَطُ: البعد في كل الحالات [...].، وشَحَطَ فلان في السوم وأبعط إذا استام بسلعته، وتباعد عن الحق، وجاوز القدر [...]. والتشَّحُطُ: الاضطراب في الدم [...] تشحط المقتول في دمه أي: اضطرب فيه. (ش ح ط)
 - الجمع بين دلالات اللفظتين يبين: إن الأنا/الأب يشير إلى رفضه قدر الموت، وإلى كراهيته فقد الابن، وغضبه مما كتب عليه، ومجاوزته في ذلك القدر والحق، إذ "التسخط احتجاج على اللامعقول الذي يسير الكون"³.

¹ - أبو الحسن الحصري: الديوان، ص264.

² - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، م5.

³ - رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، ص370.

فقد اشتهى الأنا/الأب أن يبقى ابنه، ولكن هاجس الموت أكد له أنه لن يبقى؛ ويصطدم بإرادة مصيره، ويكتشف برعب أن حقيقة الدنيا غدارة غرارة، يقول¹: (مجزوء الوافر)

بُنُو الدُّنْيَا كَأَنَّهُمْ	لِقَلَّةِ هَمِّهِمْ هَمَّجٌ
وَهَلْ هِيَ غَيْرُ دَارٍ أَدَى	إِذَا دَخَلُوا بِهَا خَرَجُوا
تَأْمَلْ كَيْفَ تَأْكُلُهُمْ	وَهُمْ وُلْدٌ لَهَا نَتَجُّوا
عَشِقْنَاهَا وَلَوْ مَثَلَتْ	بِذَا فِي خَلْقِهَا عَرَجٌ
تُرِينَا الوُدَّ وَهِيَ بِنَا	إِلَى الْآفَاتِ تَنْدَرَجٌ
وَنَحْنُ عَلَى أَوَاخِرِهَا	فَذَا هَرَجٌ وَذَا مَرَجٌ

وتحمل الدنيا دلالات الآلام والأحزان: (دار أذى - تأكلهم - خلقها عرج)، تعم قسوتها بني الإنسان (بنو الدنيا) الغائبين (تأكلهم - هم - نتجوا) والحاضرين المؤكدين معايشتهم لها (عشقناها - نحن)، لتتجلى نزعتة التشاؤمية التي ترمق الوجود بنظرة قاتمة، وتتحول الحياة إلى ليل حالك ليس فيه شعاع من ضياء ولا بصيص من أمل.

ويظهر السخط معلما بارزا يعبر عن رؤيا مأساوية تجسد التصادم بين: إرادة الموت (قدر الإنسان) وإرادة الأنا الذي سيسعى إلى تخطي الأمر المقدر له مختلساً مصيره من يد القدر ليجعله يتم على يده، وحسب رغبته، وتتساوى بذلك الهزيمة والنصر، وتتحدد معالم البطل المأساوي الذي يدرك أن الأشياء في الحياة لا تتحقق كلية، "ولا شيء يصل إلى جوهره، إذ كل ما فيها يشترك بعضه ببعضه، وينكسر قبل تمامه [...]"، ولكنه يسعى إلى تخطي ذلك كله، محاولاً الوصول إلى الأمر الثابت الحقيقي [...]"، إنه يدرك عجز الإنسان عن أن يكون أكثر من حدث عابر في الكون²، ويستشعر غفلة العالم من حوله، ويدعوهم إلى اليقظة والتحدي، يقول³: (البيسط)

1 - أبو الحسن الحصري: الديوان، ص298.

2 - أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص70.

3 - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص367.

ضَلَّتْ عُقُولُ بَنِي الدُّنْيَا لَقَدْ عَلِقُوا
فِيهَا بِجَبَلٍ مِنَ الْأَمَالِ أَرْمَامِ
تَبْكِي عَلَيْهَا وَمِنْهَا وَهِيَ ضَاكِحَةٌ
فَتَرْتَضَى وَهِيَ عَيْنُ السُّخْطِ وَالذَّمِّ
أَفٍ لَهَا إِنَّهَا أُمَّ مَبْرُتُهَا
فِي مَنَعِ مَرْحَمَةٍ أَوْ قَطْعِ أَرْحَامِ

يلجأ الأنا/الساخط إلى تغييب حضور الضمير البارز أو المضمرة الدال عليه ليفعل تجربته الخاصة ويجعلها عامة تتحرك على مساحة الأبيات، وتعلن مواجهتها لهذا العام الجاهل أو المتجاهل (ضلت عقول بني الدنيا)، ويطلق الجهل وقد شمل الأحياء والأموات، الذين أوهموا أنفسهم بالآمال الزائفة، وانخدعوا لما تشبثوا بالأوهام، إذ كلما وثقوا في الحياة، غدرتهم واستهزت بأحلامهم (تبكي - ضاحكة)، ويرفض مسايرة الأيام، ويريد أن (يكون) أو (لا يكون) المفارقة الصعبة لدى أبطال المآسي، فيسعى لتخليص العالم من المأساوية التي جبل بها واستولت عليه وقهرته، وهو يكتشف أن جمال الدنيا لم يكن إلا أكاذيب مضجرة (أف)، وتتهدم آماله، ويسعى إلى تخطيها، يقول¹: (المجتث)

أَذْهَبَ لَكَ اللهُ جَارُ
أَذْهَبَ بِحُسْنِ عَزَائِي
حَلَالَ صَبْرِي حَرَامُ
هَيْهَاتَ كَيْفَ أُوَارِي
يَا قُرَّةَ الْعَيْنِ مَالِي
ذَا الْأَنْسُ بَعْدَكَ وَحَشُّ
نَهَارُ تُكَلِّكَ لَيْلُ
[...] لَا مَرْحَبًا بِحَيَاتِي
وَجَنَّةُ الْخُلْدِ دَارُ
فَلَيْسَ عَنْكَ اصْطَبَارُ
وَسِرُّ تُكَلِّي جَهَارُ
مَا الْبَرْدُ مِنْهُ أُوَارُ
حَتَّى أَرَاكَ قَرَارُ
وَذِي الْمَغَانِي قِفَارُ
لَا كَانَ ذَاكَ النَّهَارُ
مَاتَ الْكِرَامُ الْخِيَارُ

الأنا/القلق لا يكتفي بمعاناة الوعي المأساوي بمعاناة سلبية، بل يصارع القدر: رافضا حسن العزاء، نافيا الاضطبار (ليس)، محرما الصبر (حلال صبري حرام)،

¹ - أبو الحسن الحصري: الديوان، ص325-326 .

مجاهرا بئكله (هيهات كيف أوارى)؛ ليختم القدرة بخاتم الإنسان (لا مرحبا بحياتي) متخطيا الموانع: الرضا بالقدر . الصبر . العزاء . عدم تمني الموت، ولا يعقد بذلك صلحا مع قدر الموت؛ وهو إذا لم يستطع أن يدعو الابن للعودة إلى الحياة بعد أن قدر له الموت من عل ولا راد له، يستطيع أن يواجه (ما لي قرار)، ويمارس حرите، ويعبر عن إرادته، يقول¹: (الرمل)

لَا أَبَالِي بَعْدَ أَنْ فَارَقْتُهُ بَغْرَابِ الْبَيْنِ إِنْ قِيلَ نَعَقُ
لَا أَحِبُّ النَّسْلَ بَعْدَ ابْنِي وَلَا تَطْمَعُ الْحَسَاءُ مِنِّي بِالْعَشَقِ

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

إرادة الموت ← سلب الحياة

إرادة الأنا ← سلب الحياة

وهو لا يكتفي بإعلان رؤياه المأساوية الراضية (لا أبالي - لا أحب)، بل يدعو من حوله إلى مواجهة قدر الموت يقول²: (الوافر)

أَلَا إِنَّ التَّالِفَ لانتَقَاضِ فَمَا لِمَطَوَّقِ غَنَى وَبَاضَا

ينتقل من منع نفسه متع الحياة إلى الدعوة إلى إيقاف التزاوج لتنتهي الحياة الإنسانية التعسة، وينتهي الشقاء الذي يضني الإنسان في هذه الأرض، لأن كل اجتماع

¹ - نفسه، ص411 .

² - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص394.

وسعادة وحياء يعقبها انقطاع وشقاء وموت (التآلف - انتقاض)، ويتجاوز ذلك إلى دعوة الحيوانات إلى تعطيل الحياة وإيقافها، مستغريا سعادة الحيوان/ المطوق وهو يغني لموته، ويبيض للفناء (ما لمطوق)، ليقف عند جهل البهائم والطيور لحقيقة الحياة الزائفة، يقول¹: (الطويل)

وَلَوْ فَهَمْتَ مَعْنَى الزَّمَانِ بِهَيْمَةً لِأَعْرَضَ خَوْفَ النَّسْلِ عَنْ شَاتِنَا الْكَبْشُ
وَمَنْ عَرَفَ الدُّنْيَا صَحَا مِنْ سُرُورِهِ وَأَمْسَى كَمَا أَمْسَيْتُ مِنْ هَمِّهِ يَنْشُو

ويقرن السعادة بالجهل، " فلكي تكون سعيدا ينبغي أن تكون في جهل الشباب، لأنه لم يعلم بعد ظمأ الرغبة الذي لا ينطفئ، وما ينجم عنه من بلاء، ولم يعلم أيضا أن الرغبة حتى لو تحققت فليس في تحقيقها نفع ولا ثمرة، ثم هو لا يستيقن بعد أن خاتمة الجهاد هزيمة ليس منها مفر"²؛ فالاستمتاع بالحياة والإقبال عليها يدلان على جهل الإنسان غفلته، أما من (عرف الدنيا) استطاع أن ينقذ ببصيرته إلى حقائق الحياة، فلم يخدع بالمظاهر الزائفة؛ الأنا/ البطل المأساوي يحمل عن العالم مأساته، ويخلصه منها، ولا يمل من دعوته إلى اليقظة أو التصدي للقدر، يقول³: (مخلع البسيط)

خَلَيْتَنِي فِي وِثَاقٍ دُنْيَا تَشْتَدُّ إِِنْ سَمِعْتَهَا التَّرَاخِي
خَدَاعَةٍ بِالْمُنَى خَوْوُنٍ لَمَنْ تَعَادِي وَمَنْ تُوَاخِي
خَلَيْتَهَا وَارْتَحَلَتْ عَنْهَا لَمْ تَرْضَ فِيهَا عَنِ الْمُنَاخِ
خَلُصَتْ مِنْهَا وَنَحْنُ فِيهَا مِثْلُ الْعَصَافِيرِ فِي الْفِخَاخِ

ارتبطت الدنيا بدلالات: (وِثَاقٍ - تَشْتَدُّ - خَدَاعَةٍ - خَوْوُنٍ - الْفِخَاخِ) وهي تتجمع حول رسم الكون بالشقاء الذي أغرق الأنا (خَلَيْتَنِي)، وينتقل بتجربته إلى الآخرين وقد تمثلوا له عصافير ضعيفة سهلة الاقتتاص، قدرها أن ينصب لها الشرك لتنع فيه، وهو ما أطلق عليه - فيما سبق - الأمر الواقع؛ لكن الشاعر/ البطل المأساوي

¹ - نفسه، ص 428-429.

² - زكريا إبراهيم: مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، د ط، د ت، ص 72.

³ - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص 463.

توقع ما سيتوقعه الفيلسوف الإسباني أونامونو حين قال: " إن يكن الموت أو الكف عن (الكون) مؤلماً، فإن ما هو أشد إيلاماً أن نبقى على ما نحن عليه دون مزيد، ودون أن نبدل ما بأنفسنا، فنكون أكثر مما نحن عليه، أو نكون كل شيء"¹، وهو ما يدفع الأنا إلى جعل إرادة الموت تنهزم وتهوي أمام إرادته؛ قدر الأنا/الأب أن يتعشق الدنيا، ويتشبث بها؛ ثم تخونه وتعيث فساداً في آماله وأحلامه، ويقبل الأمر الواقع، ويميل إلى المساومة والمساومة - وهو ما يفعله الناس عامة -، إلا أنه يرفض هذا القدر ويتخطاه، متخطياً الإنسان العادي محققاً ذاته يقول²: (مجزوء الوافر)

حَبِبتُ مِنْ أَجْلِهِ الدُّنْيَا	فَفَارَقْتِي لِأَضْغَنَها
شَوَادِنُ مَكْنَسِي بَعْدَتْ	فَلَسْتُ أُحِبُّ مُشَدَّنَها
كَرِهْتُ النِّسْلَ لَا رَقَّتْ	مُخَدَّرَةً لِأَحْصَنَها

يعلن الأنا موقفه ويحتاج إلى الظهور، يسند الأفعال إليه (حبيت - أضغنها - أحب - كرهت)، ويقابل فعل الحب بنقيضه ويغلب الكراهية والسخط، ويضع بذلك أمراً واقعاً جديداً يعبر عن رؤية مأساوية تدفع صاحبها إلى خلع قناع مسايرة القدر (أضغنها - كرهت)، وإيقاف لعب دور على مسرح الحياة (لست أحب)، وهي الرؤيا التي سيرددها الشاعر المسرحي الإسباني كالديرون في قول شهير: "[...] أكبر خطيئة ارتكبتها الإنسان أنه ولد"³؛ فالأنا/البطل المأساوي بكراهية النسل يكفر عن خطيئته المتمثلة في إنجاب الأبناء، ليكونوا وليمة لإرادة الموت، ويعبر عن تسخفه أمام هذه الإرادة واضعاً نفسه في منزلة ملتبسة: هي غير منزلة البريء، وغير منزلة المذنب باعثاً في النفوس أحاسيس الشفقة والغضب والخوف، يقول⁴: (المديد)

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

² - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص383.

³ - كالديرون (1600-1681) شاعر مسرحي إسباني صاحب مسرحية (الحياة حلم) ينظر - أنطوان معلوف : المدخل إلى المأساة، ص72.

⁴ - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص445-446.

لَا حَبَا مِنْ بَعْدِهِ وَلا
 آدَنِي دَهْرِي فَأَبَّ دَنِي
 [...] لَتَمْتُ نَفْسِي بِحَسْرَتِهَا
 جَدَمْتُ حَبْلِي النَّوَابِ مِنْ
 لَوْ أَرَادَ اللَّهُ بِي رَشَدًا
 أُعِنْتُ نَفْسِي ذِي عَنَتٍ
 لِيَتْنِي عَفْتُ الزُّلَالِ فَقَدْ
 عَبَرُ الْأَيَّامِ قَائِلَةً
 وَبَنُو الدُّنْيَا كَانَهُمْ
 لَوْ دَرَى عَيْرٌ دَوَائِرَهَا
 لَا تَسَلَّتْ أُمُّهُ حَبَلًا
 وَاحْتَمَى فِي الْعِبَاءِ فَاحْتَمَلًا
 مَنْ إِلَيْهِ ارْتَحَتِ ارْتَحَلًا
 سَكَنِي وَابْنِي فَلَا جَذَلًا
 لِكَفَانِي لِمَسِي الْكَفَلَا
 لَضَجِيعِ حَلِّ لِي وَحَلَا
 أَعْقَبَ الْغُصَاتِ وَالزُّلَالَا
 وَيَحَ مَنْ أَعْفَى وَمَنْ غَفَلَا
 فِي عَمَى عَنْهَا فَلَا عَقَلَا
 مَا نَزَا مِنْ هَوْلٍ مَا نَزَلَا

تظهر الأنا الشعرية مركزية تجعل ضمائر الغائب منضوية تحت إمرتها تواجهها من جهة، وتحد من سطوتها من جهة أخرى؛ إذ الحقيقة جلية والإعلان صريح (لتمت نفسي بحسرتها)، وهو يقر المواجهة وينفي الاستسلام والمسايرة التي دأب عليها بنو الدنيا (لا حبا - لا تسلت)، يحاول النسيان ويمتنع عليه (لو أراد الله)، يقظة الأنا/ البطل المأساوي (ليتني عفت) أمام عمى العالم من حوله (في عمى عنها ولا عقلا) تدفعه إلى التطرف/التسخط تحل فيه (الإفريس)، فلا يكتفي بتعطيل الحياة وفرض إرادته، وإنما يطرد ابنه (أخ الفقيد)، ويجعله سببا في موت أخيه، ويحرمه من الإرث، يقول¹: (المجتث)

إِنَّ الْحَبِيبَ الَّذِي قَدْ
 لَمْ احْتَمِلْ أَنْ أَرَاهُ
 اتَهَمْتُهُ فَوَرَبِّي
 وَكَيْفَ أُورِثُ مَالِي
 بَغَى عَلَيَّ جَدَّتُهُ
 بِمَنْزِلِي فَطَرَدْتُهُ
 لَوْلَا التَّقَى لَأَقْدَتُهُ
 مَنْ حَلَّ مَجْدًا عَقَدْتُهُ

¹ - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص284.

تتجلى الفاعلية في الأفعال: (جحدته - لم أحتمل - أراه - طردته - اتهمته - أورث - عقدته) الحاملة لدلالة الإقدام تقابل (لولا النقي لأقدته) الدالة على الإحجام، ليبرز هذا التقابل: (الإقدام - الإحجام) خصيصة المجاهدة، وهي ميزة الوعي المأساوي: الشاعر يريد إحراق الابن، ويمتنع عنه لوجود النقي الذي يدفعه إلى سلوك الطريق المعبدة؛ فينطفئ بذلك وعيه المأساوي فاسحا المجال للإحساس اللامأساوي وللإيمان بالعناية الإلهية، يقول روسي: " ننع أحيانا في غمرة المأساوية وليس لنا حيالها غير موقفين إنسانيين ممكنين؛ فإما نفي المأساوية أو تبريرها بالتأكيد على وجود العناية الإلهية، وإما التأكيد على أنها تعصى على كل تأويل"¹ ، ولا يكون بذلك تشاؤم الأنا في شعر الحصري الضرير مظلما خالص الظلام، بل تلمع في سمائه بروق الأمل، تشدد عزيمته، وتدفعها إلى المسالمة والرضا بالقدر.

ويختبر الأنا/القلق تجربة الموت في شعر الأمير أبي الربيع سليمان الموحي، ويكتوي قلبه بذيرانها، ويدفعه افتقاد زوجته، ثم فلذة كبده إلى الترنح والتقلب بين الرؤيا المأساوية، فيعترض ويواجه ويرفض، ثم يقبل انكساره أمام المنون، ويرضى بالقضاء، ويتقبل قدره صابرا محتسبا، وتتوقف هذه الرؤيا فاسحة المجال لللامأساوية تطبع شعره. يفجع الأنا/القلق بموت الزوجة، وتدعوه أصوات العقل إلى الصبر والانصياع إلى حكم الدهر الفاجع، ليوقف نحيبه ويستسلم للموت المقدر، يقول²: (الطويل)

يَقُولُونَ: صَبْرًا مَا الْبُكَاءُ بِنَافِعٍ	وَلَا رَاجِعٌ مَن قَدْ مَضَى آخِرَ الدَّهْرِ
فَقُلْتُ وَأَجْفَانِي تَجُودُ بِمَائِهَا:	أَمَا لِي فِي قَوْلِ العُقَيْلِيِّ مِْن عُدْرٍ
فَمَا تَشْتَفِي عَيْنَايَ مِنْ دَائِمِ الْبُكَاءِ	عَلَيْهَا وَلَوْ أَنِّي بَكَيْتُ إِلَى الحَشْرِ
فَخَلُّوا مَلَامِي إِنِّي غَيْرُ صَابِرٍ	عَلَى فَقْدِهَا فَاسْتَيْقِنُوا اليَأْسَ مِنْ عُمْرِي ¹

Rosset. Clément : la philosophie tragique, PUF, Paris, 1960, P163

- 1

² - الأمير أبو الربيع سليمان الموحد: الديوان، ص48 .

أصوات العقل تدعو الأنا/القلق إلى الصبر والتجلد، مؤكدة حقيقة الموت وعدم جدوى النواح والعيويل، فمن قضى نحبه لا يعود (ما البكاء - لا راجع)، ويصغي الأنا لأصوات الآخر مستحضرا تجربة الغائب (العقيلي) برؤياه المأساوية حين رفض إيقاف حزنه وتسخطه، وأصر على التشط في المواجهة، والاعتراض (ما تشفتي - خلوا ملامي - اليأس من عمري) وتتداخل المفعولية بالفاعلية؛ إذ يقع الفعل على الأنا (يقولون: صبرا) وبغيبه، ليدل عليه المفعول المطلق (اصبر صبرا)، ثم تتجلى الفاعلية (قلت - أجباني - لي - عيناى - أنى - بكيت - ملامي - إننى - عمري) ملتبسة بالمفعولية (خلوا) ترسخ إقرار الأنا الرفض وتجاوز النحيب والاستسلام.

ويستمر الأنا في التعبير عن رؤياه المأساوية، ويواجه أصوات النهى الداعية إلى الصبر والرضا بما قدر معترضا محددا رؤياه، يقول²: (الطويل)

مَرَرْتُ عَلَىٰ مُعْنَىٰ الْحَبِيبِ فَهَاجَنِي	وَذَكَرْتَنِي مِنْهُ الَّذِي كُنْتُ آفُ
وَقَدْ حَلَّ فِيهِ غَيْرُهُ فَجَهَنَّتُهُ	وَأَنْكَرْتُ مِنْ مَرَاهِ مَا كُنْتُ أَعْرِفُ
فَهَيَّجَ مَرَاهُ الْأَسَىٰ فَتَبَادَرْتُ	سَوَائِقُ دَمْعِي تَسْتَهْلُ وَتَذْرِفُ
كَأَنَّ لَمْ يَكُنْ لِي فِيهِ يَوْمٌ وَلَيْلَةٌ	وَلَمْ يَمُضْ لِي فِيهِ رَبِيعٌ وَصَيْفٌ
فَأَلَّهُ أَيَّامٌ تَوَلَّتْ لَوْ أَنَّهَا	إِذَا مَا انْقَضَتْ عَادَتْ تَكَرُّ وَتَعَطْفُ
فَأَهٍ عَلَىٰ مَنْ بَانَ عَنْهُ تَأْسَفًا	وَإِنْ كَانَ لَا يُغْنِي الْبُكَاءَ وَالتَّأْسَفُ
وَقَالَ الْخَلِيُّ مَا لِهَذَا وَلِلْبُكَاءِ	أَلَا عَادَ لِلصَّبْرِ الَّذِي هُوَ أَعْرِفُ
تَكَلَّمْتُ الْخَلِيَّ لَمْ يَذُقْ لَوْعَةَ الْجَوَىٰ	وَلَمْ يَدْرِ أَنَّ الصَّبْرَ يُدْعَىٰ فَيَخْلَفُ
فَأَعْرَضْتُ عَنْهُ وَالْبُكَاءِ لِي غَالِبُ	لِعَلْمِي أَنَّ اللُّومَ مِنْهُ تَعَسَّفُ

¹ - العقيلي: هو القحيف بن خمير بن سليم شاعر ذكر في طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، وفي الأغاني للأصفهاني، والبيت في رثاء صديق، يقول:

فما تشفى عيناى من دائم البكا عليك ولو أنى بكيت إلى الحشر

وبلاحظ التخالف بين الضميرين في الغيبة والحضور، والتأنيث والتذكير لاختلاف السياق، ينظر الأمير سليمان الموحدى: الديوان، ص48.

² - الأمير أبو الربيع سليمان الموحدى: الديوان، ص47.

وَأَقْسَمْتُ لَا أَنْسَى الْحَبِيبَ وَعَهْدَهُ عَلَى حَالَةٍ مَا دَامَتِ الْعَيْنُ تَطْرَفُ

الأنا/المأساوي يقع في منزلة بين الفاعل والمفعول (مررت - هاجني - ذكرني - كنت - آف)، يستحضر التجربة بأبعادها الثلاثة المكان (مغني) الزمان الماضي (مررت - كنت)، والمرأة (الحبيب)، الأنا يحضر وذكرياته تغيب، ويعيش التعارض وتضطرب أحاسيسه (جهلته - أذكرته)، ويذرف دموع الأسى ويواصل سكبها، ويرفع أصوات آهاته ويتأسف لما حل بالحبيب؛ ثم يتحقق من أن الأسف لا يجدي، والصبر والمسالمة والاستسلام لقدر الموت لم يعد خيارا يوصل إلى النسيان، فيصم أذنيه عن الاستماع لأصوات التعقل (تكلت الخلي)، ويعرض عنها، ويصر على المعاندة والرفض ويتسخط (أقسمت - لا أنسى)، وفي عدم نسيانه رؤيا مأساوية لا تسالم الموت ولا تستسلم له.

وتتوقف رؤيا الأنا المأساوية، وينتفي معها تبرمه من الموت، وتعجز عن المواجهة ولا يبقى لها إلا التمني يبدأ بالامتناع وينتهي به (لو)، يقول¹: (الكامل)

سَلَّمَ عَلَى قَبْرِ تَضَمَّنَ لَحْدَهُ شَخْصًا تَنَغَّصَتِ الْحَيَاةُ لِفَقْدِهِ
وَأَسْكَبَ دُمُوعَكَ فِي ثَرَاهُ فَقَلَّمَا لَذَّتْ نَضَارَةُ عَيْشِنَا مِنْ بَعْدِهِ
يَا قَلْبُ لَوْ أَصْفَيْتَهُ مَحْضَ الْهُوَى مَا كُنْتَ تَبْرَحُ طَائِعًا مِنْ عِنْدِهِ
حَتَّى تَذُوبَ صَبَابَةً وَتَأْسُفًا وَتَكُونَ مَلْحُودًا مُجَاوِرَ لَحْدِهِ

وفي غياب المأساوية يغيب حضور الأنا ويختفي مستترا بالآخر (سلم - اسكب)، ويعترف أن الموت نغص الحياة وكدر صفوها (تنغصت الحياة بفقده)، وتقر (لو) الشرطية انتفاء الفعل وامتناع جزائه، ويمنع بذلك الأنا الاعتراض والمواجهة ويعلن قبول مصيره، واستسلامه لمشية الموت، ويواصل مسيرة الحياة متناسيا ذكرى الفقد (تكون ملحودا مجاور لحده)؛ لكن (لو) منعت الأمر وحسمته.

¹ - الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي: الديوان، ص46.

ثم تبرز الرؤيا المأساوية تطبع تفجع الأنا وهو يختبر موت ابنه، وتضييق الدنيا برحابتها في ناظره، ويستشعر آلام الثكل وفواجع الافتقاد، يقول¹: (البيسط)

زَنْدُ الْأَسَى مِنْ حَشَى الْمَحْزُونِ يَقْتَدِحُ	وَأَدْمَعُ الثُّكْلِ فِي أَجْفَانِهِ سَفْحُ
تُبْدِي الْمَدَامِعُ حُزْنًا ظَلَّ يَكْتُمُهُ	فُوَادُهُ فَهُوَ مَخْفِيٌّ وَمَفْتَضِحُ
عَنَّتْ وَجُوهُ الْأَمَانِي غَيْرَ وَانِيَةٍ	أَيَّامُهَا السُّحْمُ أَوْ أَرْزَاؤُهَا الْكَلْحُ
تُمِيتُ هَذِي اللَّيَالِي مَا تَجُودُ بِهِ	وَتُسْتَرِّدُ وَشَيْكًا عِنْدَهَا الْمَنَحُ
كَيْفَ الْعَزَاءُ وَقَدْ أَوْدَى مُحَمَّدَنَا	فَالصَّبْرُ يُنْسَفُ وَالسَّرَاءُ تُكْتَسِحُ
رُزْءٌ أَلَمَ بِقَلْبِي مِنْهُ مُوجِفُهُ	دَهْمَاءٌ لَا بَلَجَ فِيهَا وَلَا وَضَحُ
أَرَى لِدَاتِكَ حَوْلِي لَا أُسْرُ بِهِمْ	إِذْ لَا تَضْمُكَ تِلْكَ الْأَوْجُهُ الصُّبْحُ
آلَيْتُ بَعْدَكَ لَا أَحْنُو عَلَى وَدِّ	وَلَا يُلِّمُ بِقَلْبِي بَعْدَكَ الْفَدْحُ

يحاول الأنا نقل تجربته الخاصة إلى الآخر دون تحديده أو تمييزه (المحزون)؛ إذ هو يشمل كل من تجرع مرارة الثكل، واتقدت نار قلبه (يقتدح)، وتفضحه الدموع وتظهر حرقة أحزانه، ويقف الأنا أمام مفارقة الدنيا وتناقضها بين المنح ثم سرعة السلب، ويقرر عدم الرضوخ لعقله الذي التبست عليه الحقائق واختلطت (لا بلج - لا وضح)، ويعمى عن مسالمة الموت معلنا رفضه وتحديه، نافيا الاستلام والتسليم (لا أسر - آليت - لا أحنو - لا يلم)، ويعمم رؤياه المأساوية (بعدك) ويطلقها.

2-3/ الأنا - العناية الإلهية:

أظهرت الرؤيا المأساوية اضطراب الأنا/القلق وتطرفه أمام حدث الموت - خاصة في شعر الحصري القيرواني الضرير وهو من شعراء القرن الخامس الهجري، كما تجلت في شعر الأمير سليمان الموحي من شعراء القرن السادس -، وعبرت عن عدم رضاه الذي أدى إلى التسخط، ليقر بعده إيمانه بالعناية الإلهية، ورضاه بقضاء الله

وقدره، ويصور مشاعر الرجاء حين يتجه فكره إلى جانب الكرم الإلهي، حيث صفات الرحمة والعفو والكرم، ويشرق قلبه بالرجاء والأمل؛ فبالشكر والصبر الجميل سيستقبل الأنا/المسالمة في شعر الحصري الضرير محنته بغير جزع متيقنا بما أعدّه الله للصابرين، لتتقلب محنته إلى منحة، يقول¹: (الخفيف)

نَزَعَةُ الْمُشْتَكِي إِذَا ضَاقَ ذَرْعًا بِالْمَقَادِيرِ نَزَعَةُ الْمُسْتَفْزِرِ
أَنَا رَاضٍ بِمَا قَضَى اللَّهُ عَدْلًا لَسْتُ مِمَّا يَشَاءُ بِالْمُشْمَزِ
وَكَذَاكَ الْحَلِيمُ يَثْبُتُ فِي الْجُبِّ لِي إِذَا زَلَّ الْجَاهِلُ الْمُتَنَزِّي

ويصرح بتقبله لكل ما يقضي به الله - عز وجل - عليه بالرضا والتسليم، ويستقبل واقعه المأساوي بقلب واثق بعدل الله المستوجب الشكر والرضا (أنا راض بما قضى الله)؛ فالرضا جنة المؤمن (الحليم) يفر إليها حين تلفحه حوادث الأيام، وتنزل ساحته خطوب الليالي، فينعم في ظلها بسكينة النفس، يقول²: (السريع)

رِضًا بِحُكْمِ اللَّهِ لَا سَخَطٌ بَعْدَلِهِ يَأْخُذُ مَا أُعْطِيَ
مَا عَقَّنِي الدَّهْرُ وَلَا عَاقَنِي اللَّهُ أَبْلَى وَقَضَى الْقِسْطًا
غَيْرِي إِذَا غَيْرَهُ حَادَتْ قَالَ اللَّيَالِي: أَحْكَمْتُ قِسْطًا

ويكون إيمانه بالقضاء والقدر (رضا) نقيضا لوعيه المأساوي (سخط)، إذ " لا يقف في وجه المأساوية مثل الإيمان بال العناية الإلهية"³، ويكون موت الابن امتحانا (ما عقني - لا عاقني) يختبر به صدق إيمانه وثباته (الله أبلى - قضى القسط)، ويكون قبول القدر خلاصا له ورحمة يتقيا بظلالها.

وتزول صورة الدهر الغاشم التي ظلت حاضرة في مخيلة الأنا/الساخط وفي إنتاج علي الحصري القيرواني الضرير الشعري، المتقبلة للتسخط حتى لا ينسب الشر

1 - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص 334 .

2 - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص 339 .

3 - أنطوان معلوف : مدخل إلى المأساة، المرجع السابق، ص 125. ينظر أيضا:

واللاعدل إلى الله، ويتجنب الاعتراض على قدرته لتكون القدرة المطلقة لله الخالق كل شيء في الكون، والمدير لكل حركة فيه، ويظهر أثر زهد الأنا/المسالمة الديني على نفسه حين تواجهها المحن، ليمنع انهيارها وفقدان صوابها؛ ليكشف ما تتطوي عليه أعماق المحنة من النعم، ويحفظ للنفس توازنها، ويعينها على مواصلة الحياة وعدم الاعتراض على مشيئة الأقدار؛ وتكون هذه المعاني الدينية سبيله إلى مواساة نفسه، حتى تؤول من عذاب الجزع واليأس إلى ظلال الرضا والسكينة، ويذكرها بما أدخر لها من ثواب في

الآخرة، يقول¹: (مجزوء الرجز)

لَقَدْ بَلَكَ اللَّهُ فِي الـ
أَقُولُ وَالْعَيْنُ تَشِي
رَبِّ أَمْتِي وَأَجِبْ
رَاضٍ بِمَا قَدَّرْتَهُ
دُنْيَا وَلَكِنْ أَجْرَكَ
بِالْقَلْبِ مَهْمًا ذَكَرَكَ
دَعْوَةَ عَبْدٍ شَكَرَكَ
مَنْ لَيْسَ يَرْضَى كَفْرَكَ

بهذه الروح الدينية القوية بما فيها من ثقة بالله سبحانه، ومن تمييز بين جوهر الدين (بلاك - أجرك)، ومن معرفة بعرض الدنيا الزائل، قابل الأنا/المسالمة محتته - حين نزل الموت واغتصب ابنه - بالرضا والشكر الدالين على الإيمان بالعناية الإلهية نقيض الحس المسأوي؛ ثم يتجه إلى نفسه يذكرها بكثرة ما اقترفت من الذنوب، ويحذرنا من الله، ويقوى إحساسه بالمعاصي؛ ليزداد معه الخوف من الحساب، يقول²: (الخفيف)

نَفَذَتْ فِيهِ كَيْفَ شِئْتَ الْمَقَادِيـ
وَلَكَ الْحَمْدُ فِي الْحَيَاةِ وَفِي الْمَوْتِ
أَنَا أَخْشَى سُوءَ الْعِقَابِ وَأَرْجُو
رُ وَتَمَّتْ بِعَدْلِكَ الْأَحْكَامُ
تِ وَمِنْكَ الشِّفَاءُ وَالْإِيْلَامُ
كَ فَهَبْ لِي سَلَامَتِي يَا سَلَامُ

¹ - أبو الحسن الحصري: الديوان، ص330.

² - نفسه، ص373.

وَبِعَبْدِيكَ يَا غَنِيَّ اشْفِنِي فِي
 أَتَمَّنِّي وَلَيْسَ لِي عَمَلٌ زَا
 وَسِعَ اللَّهُ رَحْمَةً كُلَّ شَيْءٍ
 جَنَّةِ الْخُلْدِ حَيْثُ طَابَ الْمَقَامُ
 كِ وَلَكِنْ وَسَيَلْتِي الْإِسْلَامُ
 وَجَبَ الْعَفْوُ مِنْهُ وَالْإِنْعَامُ

وتتنفي صورة الأنا/القلق البطل المأساوي الذي يبدأ مهزوما بقدر سابق (موت الابن) الذي لم يكن مسؤولاً عنه، ولم يكن له يد فيه، ولكنه لا ينام على الهزيمة، وتدفعه روح التخطي إلى مواجهة فعل القدر بفعل الإنسان، ولا يراعي في ذلك نتائج فعله، بل على نقيض ذلك تبرز شخصيته المؤمنة المستسلمة لإرادة الموت؛ وإذا كان للدهر شدائده فالشاعر يقابلها بالتوكل على الله الذي فوض إليه أمره، ليكفيه ما يعجز عنه، ويقبل الأمر الواقع، ولا يحور فيه، أو يبذل (بك الحمد - أخشى سوء العقاب - منك الشفاء والإيلام - سلام تبي)، وتدل مسالمته على ذفي العناد الذي هو السمة البارزة في أبطال المآسي، وهو ما يعرف بالتطرف فيما نسميه الرغبة في تحقيق الذات، وهو اسم آخر للإفريس¹ سر الأنا/البطل المأساوي، ولا ينفى صوت الآخر الداعي إلى المسالمة، والإذعان لمشيئة الأقدار، ولا يتعامى عنها، يقول²: (الطويل)

سَأَلْتُ حَبِيبَ النَّفْسِ أَيْنَ مَكَانُهُ
 فَقَالَ مَكَانِي، حَيْثُ جِئْتُ بِجَنَّةٍ
 وَلَا عِلْمَ لِي إِلَّا بِنَفْسِي وَجَدْتُهَا
 وَيَا أَبْتَ احْذَرِ فِتْنَةَ الْقَبْرِ إِنَّهَا
 وَيَا أَبْتَ اعْمَلْ لَسْتَ عَنِّي جَازِيَا
 وَيَا أَبْتَ اتْلُ الذِّكْرَ حَسْبُكَ وَاعْظَا
 وَيَا أَبْتَ اسْتَيْقِظْ فَإِنَّكَ نَائِمٌ
 وَيَا أَبْتَ اسْتَشْفَعْ نَبِيَّكَ وَاتَّقَا
 إِذَا نُشِرَ الْمَوْتَى وَأَيَّنَ مَكَانِي
 مُدَلَّلَةٌ مِنْهَا الْقُطُوفُ دَوَانِي
 فَيَا أَبْتَ اعْمَلْ صَالِحًا لَتَرَانِي
 مَخَافَةً مَنْ لَمْ يَجْتَهِدْ لِأَمَانِ
 وَلَا عَنكَ أَجْزِي غَيْرُ شَأْنِكَ شَانِي
 تَدَبَّرْ آيَ فُصِّلَتْ وَمَثَانِ
 وَيَا أَبْتَ اسْتَعْجِلْ فَإِنَّكَ وَإِنْ
 بُوَعِدَ يُوقِيهِ غَدًا وَضَمَانِ

¹ - الإفريس: روح التطرف.

² - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص 376-377.

نَجَا ابْنُكَ فَانظُرْ فِي نَجَاتِكَ وَاعْتَمِدْ
عَلَى عَمَلٍ يَبْقَى فَإِنَّكَ فَإِنْ
[...][كشفت إلي الغيب يا ابني ولم تجب
ولكن عقلي داني فهداني

فلم يعد الإنسان . كما يراه الأنا/ البطل المأساوي . مجرد حدث عابر في الكون، ولم يبق وحده المستيقظ والعالم من حوله نائمون؛ فهو ليس مدعوا إلى التخطي إلى البطولة، ولكنه متيقن أن الله خلقه، وسيجزيه إن أحسن، وهي رؤيا تصبح معها (الضرورة) أو (القدر الغاشم) معادلا للكفر، لا تستقيم وخط العناية الإلهية المستقيم العادل، ويردد مع أبي سعيد الخراز ضرورة التوكل على الله بـ "التصديق لله عز وجل، والاعتماد عليه، والسكون إليه في كل ما ضمن، وإخراج الهم من القلب بأمور الدنيا والرزق، وكل أمر تكفل الله به، والعلم بأن كل ما احتاج إليه العبد من أمر الدنيا والآخرة الله مالكة القائم به لا يوصله إليه غيره، ولا يمنعه غيره، مع خروج الرغبة والرغبة والخوف من القلب ممن سوى الله تعالى، والثقة به والعلم واليقين الثابت أن يد الله المبسوطة إليه، والموفية إليه كل ما طلب، فلا يصل إليه المعروف إلا من بعد أمره، ولا يناله مكروه إلا من بعد إذنه"¹؛ وعض أن تحل (الإفريس) أو روح التطرف في الأنا/البطل تمده العناية الإلهية بالسكينة، ويتحول من بطل مأساوي ذي وعي مأساوي إلى طالب سعادة؛ فيتجلى وعيه اللامأساوي، ويشب عن طوق العقل، ويرتمي في أحضان الحياة الهادئة، ويحيا حياته دون أن يحاول فهمها، يقول: كيركغارد: "الانتحار هو نتيجة الحياة العقلية الصرف"²، إذ العقل الصرف عدو الحياة، يقول³: (الطويل)

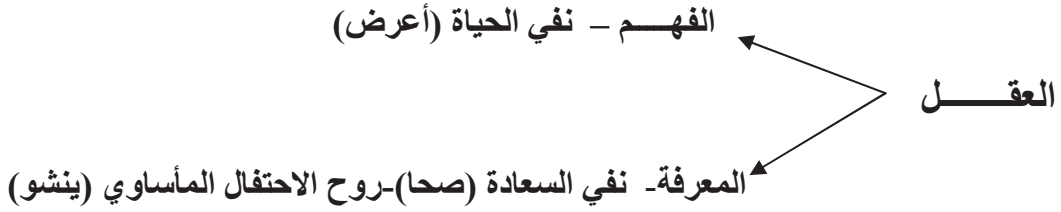
وَلَوْ فَهَمْتَ مَعْنَى الزَّمَانِ بِهِيمَةً
لَأَعْرَضَ خَوْفَ النَّسْلِ عَنْ شَاتِنَا الْكَبِشُ
وَمَنْ عَرَفَ الدُّنْيَا صَحَا مِنْ سُرُورِهِ
وَأَمْسَى كَمَا أَمْسَيْتُ مِنْ هَمِّهِ يَنْشُو

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

² - Unamuno. De M : le sentiment tragique de la vie, , P112.

³ - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص428-429.

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



فروح التخطي هي روح السكر، إذ " ما تزال السكر من أصول الاحتفال سواء كانت بفعل بنت العنقود، أو بفعل بلوغ المشاعر تمامها"¹، وهو ما يعبر عن الرؤيا المأساوية الداعية إلى الانتداب للأمر الصعب، مؤثرة روح التخطي على روح الاعتدال، وتقابلها الرؤيا اللامأساوية، يقول²: (المنسرح)

يَسْأَلُنِي النَّاسُ مَا دَهَاهُ وَلِمَ	أُرْعِفَ حَتَّى كَأَنَّهُ دُمُغَا
أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ كَيْفَ قُلْتُ لَهُمْ	بِعَضِّ الْأَعَادِي عَلَى الْحَبِيبِ بَغَى
وَكَوْ هَدَى اللَّهَ قُلْتُ إِذْ سَأَلُوا	سِنُوهُ تَمَّتْ وَرَزَقَهُ فَرَاغَا
الْحَمْدُ لِلَّهِ لَا شَرِيكَ لَهُ	بِإِذْنِهِ كُلُّ حَيَّةٍ لَدَا
قَدْ فَرَعْتُ فَادَغُ هُنَاكَ وَكَوْ	شَاءَ لَشُلَّتْ يَمِينُ مَنْ فَدَا
سُبْحَانَهُ مَا أَجَلُ قُدْرَتَهُ	صَاغَ الْبَرَايَا فَأَحْسَنَ الصِّيَاغَا

يتوكل الأنا على الله وحده لأنه هو القوي ينصر من استنصره، و يجبر من استجار به، ويدفع عن الذين آمنوا، وهو يعلم - الشاعر - ضعفه، وأنه لا يملك ضرا ولا نفعاً لنفسه؛ فيحمد الله على قضائه، ويشكره لأنه ابتلاه، وسيبدل عسره يسرا، ويسلم قلبه من سموم الهموم؛ فلا قلق ولا خوف، وإنما ثقة برحمة الله وفضله، ورضا بما

¹ - أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص89.

² - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص401.

قسم، ويجعل عقله في خدمة الحياة التي يحيها، ولا يحاول أن يفهمها، وتتنظم حياته، ويمحي وعيه المأساوي، وهو ما سعى الدين لتحقيقه، "لقد حاول الإسلام كغيره من الأديان [...] المضادة للتراجيدي (La sagesse anti – tragique) عقلنة الحياة [...] بأن جعل الموت أمرا بيد الله، قدره في آجال معلومة"¹.

وذكره الموت يذكره ما بعده من وحشة القبر وهول الحساب وعذاب النار، ويملاً الخوف قلبه، ولا يجد ملاذا إلا ربه يفر منه إليه، ويعوذ برضاه من سخطه (استغفر الله من تسخطي في تسخطي)، ويتعلق قلبه بالدار الآخرة، ويتجه إلى نفسه يذكرها بكثرة ما اكتسبت من الذنوب؛ فيزداد إحساسه بالذنب، ويشد خوفه، فلا يملك إلا الندم والأسى، يقول²: (الوافر)

دَنَا مِنِّي الرَّحِيلُ وَقَلَّ زَادِي	وَسَبْتُ وَمَا لِأَعْمَالِي صُلُوحٌ
وَمَا أَدْنَبْتُ مَحْضًا فِي كِتَابٍ	وَمَحَوُ الذَّنْبِ تَوْبَتِي النَّصُوحُ
فَهَلَّا تَبْتُهَا مِنْ قَبْلِ يَوْمٍ	بِمَا أَسْرَرْتُ مِنْ سُوءٍ يَبُوحُ

يخاطب نفسه يؤنبها على ما تصر عليه من الغواية مستشعرا نذر الموت، وقرب الرحيل وحساسيته هذه عبرت عنها (سيمون دي بوفوار) بقولها: " وعندي أن الزمان يمتزج بالموت، وأدنا نقترّب منه لا مدالة، ومن هنا كان الإحساس بالرعب من هذه الهزيمة، وعلى الأصح من هذا الخطر الملح من أن شيئاً سوف ينكسر"³، والشاعر عرضة لمصائب الحياة، متيقن من لمسات التغيير المتمثلة في مظاهر الشيخوخة، وما يتبعها من مشيب يذوي تحت وطأته جمال الشباب، " فالشيب ما هو إلا البوادر التي تنبئ الإنسان أن قواه ستخور، وأنه على قاب قوسين من الموت - على حد قوله

¹ - رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، ص 376.

² - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص 303.

³ - خديجة قاسم: حوار مع الكاتبة (سيمون دي بوفوار) الأدب والحب والموت، دار الهلال، مصر، 1967، ص 165.

بيرس -¹ ؛ وهو ما يدفعه إلى الزهد في الحياة، إذ إن كبر السن يدعو الناس بطبيعة الحال إلى الانصراف عن الدنيا، والعمل للأخرة والتوبة عما ارتكبه من ذنوب طالبين مرضاة الله وعفوه، ويطلب شفاعته ابنه، ويستقيم خوفه مع رجائه، وهو يذكر الموقف العسير، يقول² في آخر ديوان (اقتراح القريح واجتراح الجريح): (المديد)

وَأَسْقِنِي كَأْسَ الْمَعِينِ الشَّهِيٍّ	وَلَدِي لَا تَنْسِي يَوْمَ أَظْمَأَ
نَتَلَقَى فِي النَّعِيمِ الْهَنِيِّ	وَسَلِّ اللَّهُ لِي الْعَفْوَ كَيْمَا
رَفْرَفِ خُضْرٍ وَفِي عَبْقَرِيٍّ	فُزْ بِدَارِ الْخُلْدِ مُتَكِنًا فِي
فَهَلِ الْعُقْبَى غَدًا لِعَلِيٍّ	قَدْ تَوَى عَبْدُ الْغَنِيِّ بِطُوبَى

ويوقف الأنا في شعر الأمير سليمان الموحي رؤياه المأساوية، ويعلن تيقنه من أن الصبر على الابتلاء، والرضا بما قدر، سيمنح نفسه الراحة والسعادة ليواصل حياته بأمن، ويستظل بأفياء العناية الإلهية وبما سيجزى به نظير سلوانه وإيمانه، يقول³:
(الوافر)

سَوَاءَ عَلَى الْكَبِيرِ أَوْ الصَّغِيرِ	هِيَ الْأَعْمَارُ تُؤَدِّنُ بِالْمَسِيرِ
وَمَاتَ بِهَا فَعَنْ عُمْرٍ قَصِيرِ	وَلَوْ عَاشَ الْفَتَى أَلْفًا وَأَلْفًا
لَأَنَّ الْبَعْضَ مِنْ بَعْضِ الْقُبُورِ	[...] يَذُوقُ الْمَوْتَ مَنْ يَفْقَدُ بَنِيهِ
كَبِيرُ الْقَوْمِ يُرْزَأُ بِالْكَبِيرِ	رُزِينَاهُ جَمِيعًا أَيَّ رُزْءٍ
فَإِنَّ النَّفْسَ فِي الْفَلَكَ الْأَثِيرِ	عَزَاءَكَ أَنْ يَحِلَّ بِبَطْنِ رَمْسٍ
فَعِنْدَ اللَّهِ مُدْخَرُ الْأَجُورِ	وَلَا تَذْهَبُ بِكَ الْأَحْزَانُ فِيهِ

يتأمل الأنا من حوله ، فيجد أن مصير الإنسان في هذه الدنيا الموت، وأن قضاءه ماض لا يفرق بين بني الدنيا (الكبير - الصغير - الفتى)، ولا يشفع للحي عمره ولا تعميره في الأرض، ويرضى بالقضاء والقدر (عزاءك)، ويكتشف أن محنة الابن تؤول

¹ - حمدان حجاجي: ابن خفاجة، ص96.

² - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص454.

³ - الأمير أبي الربيع الموحي: الديوان، ص44.

إلى نعمة؛ إن أحسن الصبر (لا تذهب بك الأحران)، وتجمل بالعزاء، فجزاء الإيمان بالعناية الإلهية موفور الأجر والثواب، وتتقي بذلك المأساوية، وتغيب نفتحها عن القصيدة المغربية.

ويخلص البحث بعد تتبع جمالية تجلي حس الموت إلى:

- إن فقد الأحبة قد ترك أثرا عميقا في نفس الشاعر المغربي في القرنين الخامس والسادس الهجريين، دفع الأنا في شعر شعراء هذه الفترة إلى الاستسلام للعذاب النفسي والانفعال المأساوي.

- إن الأنا/القلق في شعر ابن عبدون السوسي يفتش عن الهدوء والنوم ليقربا إليه الفقيد ويعدا الحياة إليهما، ويخالف بذلك شعراء آخرين ارتبط الموت عندهم بالصراخ والنواح والعيول وتأكيد استدامة الحزن.

- تجاوز الأنا في شعر ابن رشيق المسيلي رثاء الفقيد إلى رثاء الحياة نفسها، ناقلا تجربته من الجزئية إلى النظرة الكلية.

- ومن الشعراء من تعدى ذلك إلى عناصر الطبيعة مصورا مشاهدا الاحتضارية.

- دفعت مرارة تجربة الموت الأنا في شعر الشعراء الحصري القيرواني الضرير والأمير أبي الربيع سليمان الموحدى إلى تخطي الإحساس بآلام الفقد والسلب إلى الرؤيا المأساوية.

- إن العناية الإلهية تنفي المأسوية، ولكنها لا تمنعها من الإطالة بين حين وآخر.

ويكون بذلك الأنا - خاصة في شعر الشعراء الحصري الضرير والأمير الموحدى- صاحب وعي مأساوي متقطع، ورؤيا مأساوية منقطعة، وتظل تجربة الموت في مراتبه تتسم بنفتحها المأساوية الحاملة لأحاسيس اليأس والفقد ومرارته بكثرة الخطوب، باغتنه المأساوية، وأطلت من تحت الركام، وأظهرها بتسخطه، ليسرع إلى نفيها بإيمانه بالعناية الإلهية، والرضا بمشيئة الله الواحد الأحد.

استمر حس الموت يدفع الأنا إلى استشعار مأساة الحياة وموت الآمال، مثقلا بدلالات الفقد والسلب التي سيعمقها البعد عن الوطن ومحاولة استعادته، والإحساس المؤلم باضطراب الموازين واختلال القيم في عالم يعزل الأفاضل، وهو ما ستبرزه شعرية الاغتراب.

الفصل الثالث

الأنا- جماليات الاغتراب

3-1/الأنا – الوطن: ثنائية الموت والحياة

3-2/ الأنا - غربة الفاضل

تمهيد :

لا يوجد معنى واحد محدد للاغتراب لتعدد مجالاته¹، وهو ظاهرة قديمة جديدة لم ترتبط بوقت محدد، أو حقبة زمنية معينة، إلا أنها تزداد في فترات يكثر فيها الاضطراب والقلق²؛ إذ يبقى خصيصة إنسانية ملازمة للوجود البشري، تعبر عن قوة حساسية أصحابها، وكلما زادت هذه الحساسية توهج وعي صاحبها، ازدادت حدة الاغتراب.

ويرد لفظ (الاغتراب) في المعاجم العربية بمعنى الغربة عن الوطن³، ومن المؤلفات غير المعجمية التي أوردته كتاب (أدب الغرباء) يقول صاحبه: "فقد الأحبة في الأوطان غربة"⁴، ليكون بذلك الاغتراب بالمعنى اللغوي هو الابتعاد والانفصال. ويجمع صاحب كتاب (الإشارات الإلهية) هاتين الغريبتين يقول: "غريب نأى عن وطن بني بالماء والطين، وبعد عن آلاف له عهدهم الخشونة واللين، ولعله عاقرهم الكأس بين الغدران والرياض، واجتلى بعينيهِ محاسن الحدق المراض، ثم إن كان عاقبة ذلك كله إلى الذهاب والانقراض[...]، فأين أنت عن غريب قد طالت غربته في وطنه، وقل حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه؟ أين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان ولا طاقة به

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

² - أحمد أبو زيد: الاغتراب، مجلة عالم الفكر، مج 10، عدد1، 1979، ص131.

³ - الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، تح مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5، 1996، ص152-153.

⁴ - أبو الفرج الأصبهاني: أدب الغرباء ، تح صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1972، ص32.

على الاستيطان؟¹، ويرى أن الغربة الثانية أقسى وأشد إيلاما، وتتقاطع مع الأولى في دلالات المحنة والانكسار والفقْد.

ورغم شيوع مصطلح الاغتراب، فإن معناه يتسم بالاختلاف تبعا لتباين استعمالاته واستخدامه في بحوث ومعان تبعد عن المعنى المشترك مما يعطي المفهوم مضامين تختلف عن فحواه وتسبب له تشويشا في الظواهر المرتبطة به.²

وكثيرا ما يرتبط الشعر بالاغتراب بعدّ الأول تدفقات تخيلية لا حدود لها، وإبداعات تحضر حين يتجرد الأنا/الشاعر من عالمه المادي ليكون شعره ارتقاء المغترب في لحظات الابتكار الشعري؛ يضاف إلى ذلك ارتباط مضامين الشعر برهافة نفس الأنا/الشاعر، وشدة حساسيتها، وهو ما يبرز الغربة في الصور الشعرية الحزينة وقد تقاذفتها التعاسة والفجيرة.

والأنا/الشاعر يتأمل التناقض أو التعارض بين ما بينيه من قيم خاصة، والبناء القيمي للآخر؛ وكلما زادت درجة التناقض وارتفعت حدة التعارض" بين ما يدركه الفرد على أنها قيم هامة بالنسبة له وما يدركه على أنها قيم [غيره] أي قيم الآخرين، زاد ذلك من إحساسه بالاغتراب (Alienation)"³.

والأصل اللاتيني لكلمة اغتراب (Alienat) يستمد معناه من الفعل (Alienare) بمعنى التحول...أو الانتزاع أو الإزالة، وهذا الفعل مستمد من اللفظ (Alius) الذي يعني الآخر⁴.

وقد يطرح التساؤل حول تعارض الاغتراب مع الإبداع أو توافقه معه، ويجب أندرسون مبرزا رأيه أن الاغتراب يقف حجر عثرة أمام إبداع الفرد ومعرفته لذاته، " فالشخص المغترب لا ينقطع فقط عن الآخرين ولكن - أيضا - عن ذاته وفقدانه لهويته

¹ - التوحيدي (أبو حيان): الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويتية، دار العلم، بيروت، ط1، 1981، ص113.

² - قيس النوري: الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مجلة عالم الفكر، مج10، ع1، 1979، ص13.

³ - محمد عباس: الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط2004، ص27-28.

⁴ - ريتشارد شاخت: الاغتراب، تر كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1980، ص66.

الذاتية والاجتماعية، وهي مقومات أساسية تقوم عليها إبداعية الفرد وخياله، وتشكل السياق النفسي الذي يتحرك الفرد في إطاره، وتساعد على الإنجاز والتقدم¹، ويحدد مصطفى سوف العملية الإبداعية في شعور المبدع بالاختلال بين الـ (الأنا) والآخرين؛ إذ يفقد الفرد إحساسه بالتوافق والتكامل مع الـ (النحن) مما يدفعه إلى حالة من التوتر العام، يحاول التغلب عليها من خلال استعادة الـ (النحن) المفقودة، وذلك من خلال جذب الآخرين إلى عالمه، لا لأن ينتظم في عالمهم، ولكن كمحاولة هادفة يتحقق من خلالها التكامل بين المبدع والآخرين في إطار جديد، ويرى الباحث أن الصراع الذي يتعرض له الأنا/ المغترب بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة يمكن أن يكون منشأ العبقرية².

3-1/ الأنا - الوطن: ثنائية الموت والحياة

إن موقف بعض شعراء المغرب في القرنين الخامس والسادس الهجريين من المرأة ثم من الموت يوضح نظرهم المتشائمة إلى الدنيا بما فيها من أحاسيس اليأس ومرارة الفقد؛ وقد اجتمعت عليهم فيها خطوب الغربة وفراق الأهل وافتقاد الأنيس، وغدت حياتهم ثقيلة الاحتمال، وتغيرت سيرتهم من إقبال على الدنيا إلى إعراض عنها، وعاشوا مغتربين لطبيعتهم المرهفة؛ إذ الشاعر أكثر الناس تحسسا بأقضاء الحياة وأشواكها، وكأنما كتب على ذي العقل والحس أن يشقى دوما بعقله وحسه، " والأديب بطبيعته يتصف بعدم القناعة، وعدم الرضا عن ذاته، وعن سواه، ويمكن التأكيد بأن الأدب والشوأم كانا متلازمين دوما، ومن قبل كان أبو العتاهية وأبو تمام وابن الرومي ثم المتنبي والمعري³، وكان معهم كثير من شعراء المغرب، هؤلاء الشعراء وغيرهم بطبيعة نفوسهم المتلهفة،

¹ - محمود هياجنة: الاغتراب في القصيدة الجاهلية(دراسة نصية)، دار الكتاب الثقافي، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص32.

² - محمود هياجنة: الاغتراب في القصيدة الجاهلية، ص34.

³ - طه حسين من بحثه المقدم إلى اليونسكو عن(الأديب والمجتمع) بالفرنسية، وقد عربه إبراهيم الكيلاني انظر مجلة المعرفة، عدد تموز، 1963.

ومشاعرهم المرهفة ونزعاتهم المتوثبة، " يجنحون في حياتهم إلى التمرد، ويغدون أكثر تجاوبا مع جوانب الحياة المظلمة، وصدماها المؤلمة"¹، وكانت بذلك أشجى ألعانهم التي عزفوها على قيثارة الحزن والياس وألم الغربة؛ وهذا الأخير هو الذي أغنى إحساسهم وعمقه، وسما بخيالهم؛ إذ " ما بلغ من نفس الشاعر المغترب أقسى من تجربة الاغتراب"² التي عايشها الشاعر المغربي بعد أن اقتلع من تراب وطنه؛ فهذا الأنا/المغترب في شعر الحسن بن رشيق المسيلي يتفجر قلبه أسى وهو يصور نكبة القيروان، وكيف عاث الخراب بها وبأهلها، ويبدأ النص الشعري باستحضار صورة أهل الجود والإيمان من العلماء الذين تزينت بهم القيروان وافتخرت بعلمهم، فهم من فتح للناس ما عسر عليهم، وهم الذين زهدوا عن الدنيا ومباهجها ووصلوا ليلهم بنهارهم يهدون الناس إلى طريق السعادة، وتزينوا بالوقار والهيبة، ثم يقول³: (الكامل)

كَانَتْ تُعَدُّ الْقَيْرَوَانَ بِهَمٍّ إِذَا	عُدَّ الْمَنَابِرَ زَهْرَةَ الْبُلْدَانِ
وَزَهَتْ عَلَى مِصْرٍ وَحُقَّ لَهَا كَمَا	تَزْهُو بِهَمٍّ وَغَدَتْ عَلَى بَغْدَانَ
حَسُنْتَ فَلَمَّا أَنْ تَكَامَلَ حُسْنُهَا	وَسَمَا إِلَيْهَا كُلُّ طَرْفٍ رَانَ
وَتَجَمَّعَتْ فِيهَا الْفَضَائِلُ كُلُّهَا	وَغَدَتْ مَحَلَّ الْأَمْنِ وَالْإِيمَانِ
نَظَرْتُ لَهَا الْأَيَّامَ نَظْرَةَ كَاشِحٍ	تَرُنُّو بِنَظْرَةِ كَاشِحٍ مَعِيَانِ
حَتَّى إِذَا الْأَقْدَارُ حُمَّ وَفُوعُهَا	وَدَنَا الْقَضَاءُ لِمُدَّةٍ وَأَوَانَ
أَهْدَتْ لَهَا فِتْنًا كَلِيلٍ مُظْلِمٍ	وَأَرَادَهَا كَالنَّاطِحِ الْعِيدَانِ
بِمَصَائِبٍ مِنْ فَادِعٍ وَأَشَائِبٍ	مِمَّنْ تَجَمَّعَ مِنْ بَنِي دَهْمَانَ

تفتتح الوحدة الشعرية بالفعل: (كانت) وما يحمل من دلالات المضي والفوات المكثف لأحاسيس الفقد والألم، والمعق لمعاني استحالة الرجوع والإياب، فصفات البهاء والتفرد تأكد حضورها في الماضي ليتأكد غيابها في الحاضر، ويبرز ذلك جليا في إسناد

¹ - عمر الدقاق: ملامح الشعر المهجري، منشورات جامعة حلب، 1978، ص238.

² - عمر الدقاق: ملامح الشعر المهجري، ص238.

³ - ابن رشيق القيرواني: الديوان، ص160-161.

الأفعال إلى الماضي: (زهت - غدت - حسنت - تكامل - سما - تجمعت - غدت) وفي تكرار الفعل (غدت) ترسيخ لمعنى التحول من الاغتناء إلى الافتقار، ثم من السعادة إلى التعاسة، ويرتبط الدهر بمعنى التكدير ومعاداة الإنسان، تستهزئ أيامه بالآمال، وتهدي أصحابها الفواجع، وتوقع بين الإنسان المسالم وعدوه الإنسان المتمسم بالغدر وهتك المحارم وإشاعة الذل والهوان في قلوب الآمنين، وتستمر الأبيات بضمائر الغياب (هم) و (هي) تجمع نكبة القيروان بمآسي أهلها، وتؤكد صورة الحاضر المأساوي، ليتفق الزمنين في إبراز المعاناة، ولا يبقى للأنا/المغترب إلا زمن الاستقبال يستشرفه بعيون الجماعة أملا في الفرج واجتماع الشمل وانجلاء الهموم، يقول¹: (الكامل)

وَتُعِيدُ أَرْضَ الْقَيْرَوَانَ كَعَهْدِهَا	فِيمَا مَضَى مِنْ سَالِفِ الْأَزْمَانِ
مِنْ بَعْدِ مَا سَلَبَتْ نَضَائِرَ حُسْنِهَا	الْأَيَّامِ وَاخْتَلَفَتْ بِهَا فِتْنَانِ
وَعَدَتْ كَأَنَّ لَمْ تَعْنِ قَطُّ وَلَمْ تَكُنْ	حَرَمًا عَزِيزَ النَّصْرِ غَيْرَ مُهَانَ
أَمْسَتْ وَقَدْ لَعِبَ الزَّمَانُ بِأَهْلِهَا	وَتَقَطَّعَتْ بِهِمْ عُرَا الْأَقْرَانِ
فَتَفَرَّقُوا أَيْدِي سَبَأٍ وَتَشَتَّتُوا	بَعْدَ اجْتِمَاعِهِمْ عَلَى الْأَوْطَانِ

ويبرز التشاؤم من تحول الآلام إلى لحظات السعادة، والأنا بحسه الاغترابي يدرك أن ما مضى لا يعود، وأن الحاضر والمستقبل لا يحملان سوى الآهات والمصائب، يستولي عليه اليأس؛ إذ الزمن (الليالي - الزمان) قد وُسم دائما في القول الشعري بالغدر والفتك وارتبط بدلالات الفقد والفناء (سلبت - لعب)، وما نتج عنه من تفريق للشمل وتقطيع للأواصر والوشائج، وتشتيت يحيل على مصير أهل مدينة بلقيس وكيف مزقوا في الأرض كل ممزق.

ويرتبط خراب القيروان في شعر محمد ابن شرف القيرواني بالغربة وخطوبها الجسام، ويوازن الأنا/المغترب بين ماضيه لما اغتنى بالأمن والامتلاك والمسرات في

¹ - ابن رشيق القيرواني: الديوان، ص166-167.

أكناف مدينته، وحاضره المنفتح على الغربية والضياح؛ فبمقدار الامتلاك يكون الفقد وآلامه، ولا يستشعر نيران الفواجع إلا من تظلل تحت أكناف السعادة، يقول¹: (السرير)

وَكَانَ وَشَكُّ الْبَيْنِ إِمْهَارَهَا	بَعْدَ خُطُوبٍ خَطَبْتَ مُهْجَتِي
قَسَمْتَ الْغُرْبَةَ أَعْشَارَهَا	ذَا كَبِدٍ أَفْلَاذُهَا حَوْلَهَا
قَطُّ فَعَادَتِ الْفَلَا دَارَهَا	أَطْفَالُهَا مَا سَمِعَتْ بِالْفَلَا
ثُمَّ جَلَّتْ بِاللُّجِّ أَبْصَارَهَا	وَلَا رَأَتْ أَبْصَارُهَا شَاطِنًا
فَعَادَتِ الْآفَاقُ أَسْتَارَهَا	وَكَانَتْ الْأَسْتَارُ آفَاقَهَا
إِلَّا إِذَا وَافَقَ مِقْدَارَهَا	وَلَمْ تَكُنْ تَعْلُو سَرِيرًا عَلَا
تَرْمِي بِهِ فِي الْأَرْضِ أَحْجَارَهَا	ثُمَّ عَلَتْ فَوْقَ عَثُورِ الْخَطَا
لَوْ كَحَلَّتْ بِالشَّمْسِ أَشْفَارَهَا	وَلَمْ تَكُنْ تَحْظُهَا مُقَلَّةً
إِلَّا بَأَنَّ تُجْمَعُ أَطْمَارَهَا	فَأَصْبَحَتْ لَا تَتَّقِي لَحْظَةً

تتجلى المفارقة معلما بارزا يشد الثنائيات الضدية التي تحكم نسيج النص الشعري الذي يفتتح بمفارقة بين صورتين متناقضتين: صورة الخطوب ودلالاتها على الهموم والآلام، وصورة الخطبة والمهر الحاملة لمعاني المسرة والابتهاج، ثم تظهر فاعلية الغربية (قسمت) تقابل فاعلية الأنا/المغترب وقد التبس بالأم التكلي وأطفالها، وتتصادم الأفعال وتتضاد، وهذا "التضاد أو التناقض [...] يعبر عن إحساس حاد بالواقع وبمفارقات الحياة، ويمنح القصيدة ملمحا ذاتيا أصيلا"²؛ إذ ماضي الأنا/المغترب الملتبس بالأم العاجزة عن إيقاف أفعال الغربية ونفيها: (ما سمعت - لا رأيت - لم تكن - لا تتقي)، وما ترسيخ النفي إلا تأكيد على انعدام الفاعلية عند الأنا، وتحوله إلى الغربية (عادت - أصبحت) ليتحول ماضي العز والمسرة إلى حاضر النذل والأحزان، ولا ترصد بذلك عين المغترب إلا نصف الكأس الفارغ.

¹ - ابن شرف القيرواني (أبو عبد الله محمد): الديوان، ص65.

² - أحمد عادل عبد المولى: بناء المفارقة (دراسة نظرية تطبيقية أدب ابن زيدون نموذجاً)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009، ص66.

ويمتزج صوت الأنا/المغترب بصوت الجماعة/ المغتربة في نعي مصاب القيروان، ويتحdan في تأكيد قتامة الصورة وقد تلونت بألوان القهر والسلب، يقول¹: (الطويل)

تُرَى سَيِّئَاتِ الْقَيْرَوَانِ تَعَاظَمَتْ	فَجَلَّتْ عَنِ الْغُفْرَانِ وَاللَّهُ غَافِرٌ
تَرَاهَا أُصِيبَتْ بِالْكَبَائِرِ وَحَدَّهَا	أَلَمْ تَكُ قَدَمًا فِي الْبِلَادِ الْكَبَائِرِ
تَرَحَّلَ عَنْهَا قَاطِنُوهَا فَلَا تَرَى	سِوَى سَائِرٍ أَوْ قَاطِنًا وَهُوَ سَائِرٌ
تَكَشَفَتْ الْأَسْتَارُ عَنْهُمْ وَرَبَّمَا	أُقِيمَتْ سُتُورٌ دُونَهُمْ وَسَتَائِرٌ
إِذَا جَادَبْتَ أَسْتَارَهَا تَبْتَغِي لَهَا	لِأَقْدَامِهَا سِتْرًا تَبَدَّتْ غَدَائِرُ
تَبِيْتُ عَلَى فُرْشِ الْحَصَى وَغَطَاوُهَا	دَوَارِسُ أَسْمَالِ زَوَارٍ حَقَائِرُ
فِيَا لَيْتَ شِعْرِي الْقَيْرَوَانُ مِوَاتِنِي	أَعَائِدَةٌ فِيهَا اللَّيَالِي الْقَصَائِرُ
وَيَا رَوْحَتِي بِالْقَيْرَوَانِ وَبِكْرَتِي	أَرَا جِعَةٌ رَوْحَاتِهَا وَالْبُؤَاكِرُ
كَأَنَّ لَمْ تَكُنْ أَيَّامَنَا فِيكَ طَلْقَةً	وَأَوْجُهُ أَيَّامِ السُّرُورِ سَوَافِرُ
كَأَنَّ لَمْ يَكُنْ كُلٌّ وَلَا كَانَ بَعْضُهُ	سَيَمِضِي بِهِ عَصْرٌ وَيَمِضِي الْمُعَاصِرُ

تشدد آلام غربة الأنا، وتبرز الحيرة المعبرة عن الضياع، ويحمل التساؤل جوابه (ترى - تراها - ألم تك) حين يتجاوز الأنا/المغترب تأكيد سلب السعادة المرتبط بالمكان وأهله وقد تعرى (تكشفت الأستار)، وانكشفت مآسيه تصنع حاضره (دوارس - أسمال - زوار - حقائر)، وينتقل الأنا/المغترب من التعبير بضمير الغائب: (هم وهي) إلى ضمير المتكلم البارز أنا: (ليت شعري - مواطني - روحتي - بكرتي)، وهو يستشعر اليأس، ويتيقن أن الماضي انقضى ولن يعود، ويستشرف معاني السلب والنفي والضياع وقد تماهى صوته خلف أصوات الجماعة المنفية المغتربة: (لم تكن أيامنا - لم يكن كل - لا كان)، يعضدها التساؤل (أراجعة؟) يعمق الضياع والتحسر عليه، ويزيدها تكرار

¹ - ابن شرف أبو عبد الله: الديوان، ص62.

(كأن) تأكيد المفارقة بين ماضٍ يحمل دلالات الاغتناء، وحاضرٍ يكثف المأساة، ويحيل على مستقبلٍ يعادي الأنا/المغترب، ويرسم مصيره المفجع لآماله وآمال الآخر معه. ويضيف الأنا/المغترب في شعر ابن شرف القيرواني مشهد غربة الأسرة، وتسلط عدسته على تصوير القلق والضياع، ويمتزج تشرد الأبناء بالإحساس بالذلة والعجز، يقول¹: (الطويل)

وَبَاتَ الْكَرَى يَجْفُو جُفُونًا وَيَطْرُقُ	كَأَنِّي وَأَفْرَاخِي إِذَا اللَّيْلُ جَنَّا
تَجَانَسُهَا حَتَّى تَرَأَى الْمُفْرَقُ	حَمَائِمُ أَضْلَلْنَ الْوُكُورَ فَضَمَّهَا
ضُلُوعِي حَتَّى وُدَّهُمْ لَوْ تَفْتَقُ	إِذَا أُفْزِعَتْ نَبْوَةٌ زَا حَمُوَا لَهَا
فَيَثْبُتُ ذَا فِيهِ وَذَا يَزْهَقُ	وَيَصْغُرُ جِسْمِي عَنْ جَمِيعِ احْتِضَانِهِمْ
تُبَاعُ وَفِي بَعْضِ الْأَحْيَانِ تُعْتَقُ	إِلَى أَنْ غَدُوا قِنَّ الْفِيَا فِي فَتَارَةٍ
قَدَى قَدْ وَثَقْنَا أَنَّا لَيْسَ نَغْرَقُ	وَطَوْرًا عَلَى مَوْجِ الْبِحَارِ كَأَنَّا
وَبَيْنَ الرَّدَى إِلَّا عَوِيدٌ مُلْفَقُ	وَنَحْنُ نَفُوسٌ تَسْعَةُ لَيْسَ بَيْنَنَا

تفتح الغربة باب معاناة الأنا/المغترب وهو يعاين عذاب الأبناء وتشردهم، ويتعمق فيه الإحساس بالعجز واقتصار فاعليته في (يصغر جسمي)، إذ أسند الأفعال المتبقية إلى فاعلين غير الأنا/المغترب: (الليل: جننا، الكرى: بات - يجفو - يطرق، حمائم: أضللنا...)، ولا تبرز فاعلية الأنا إلا ملتبسة بالأبناء (كأننا - وثقنا - أننا - نحن - بيننا)، ويعبر هذا الإحساس عن الذلة والتفرد والهوان، ويتجسد في صورة (قنّ الفيافي)؛ لتتسع عبوديتهم باتساع الصحارى وامتدادها، ويكون العجز المعبر عنه عجزاً عن استرداد الحرية وإيقاف الضياع، ويبرز الموت في الغربة نهاية المشهد الفجائعي. ويتجاوب صوت الأنا/المغترب في شعر عبد الكريم بن فضال مع أصوات الناعين لغربتهم بعد خراب القيروان، مستشعرا اليأس بعد تيقنه من أن التمني يستحيل تحصيله، يقول² متحسراً على حاضر الغربة: (الخفيف)

¹ - ابن شرف أبو عبد الله: الديوان، ص78.

² - علي ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ق4مج1، ص292.

لَيْتَ شِعْرِي وَلَيْتَ حَرْفُ تَمَنٍ
 كَيْفَ يَا قَيْرَوَانَ حَالِكَ لَمَّا
 كُنْتَ أُمَّ الْبِلَادِ شَرْقًا وَغَرْبًا
 نَحْنُ أَبْنَاؤُكَ وَلَكِنْ غَنِينَا
 دِمْنٌ كَانَتْ الْبُرُوجُ وَكُنَّا
 وَأَنَا قَدْ أَخَذْتُ إِنْ عَبَثَ الدَّهْرُ
 رَبَّمَا عَلَّلَ الْفُؤَادَ السَّقِيمَا
 نَثَرَ الْبَيْنَ سِنِكَ الْمَنْظُومَا
 فَمَحَا الدَّهْرُ وَشَيْكَ الْمَرْقُومَا
 بَعْدُ أَنْ لَمْ نُنْقِ بِهَا أَنْ نُقِيمَا
 أَقْمَرًا فِي قِبَابِهَا وَنُجُومَا
 رُؤْمَامَا مِنْ عِنْدِ إِبْرَاهِيمَا

يقف الأنا/المغترب على هول فاجعة سلب الدهر محاسن المكان الذي اغتنى في ماضيه بدلالات العز والارتفاع وتملك الحسن والجمال (كنت أم البلاد)؛ لكن النعيم زایل المكان، فاسحا المجال للحيرة تستولي على من حل به واغتنى فيه، وتعمق الإحساس بالجهل (كيف يا قيروان حالك)، ويفتقد الأنا/المغترب الفاعلية التي استولى عليها الدهر ليحدد مصيرها : (نثر البين - محاذ الدهر)، ولا يبقى لها وهي تحتمي بالجماعة المنكسرة أمام سطوة هذه القوة إلا استحضر الماضي؛ لتزداد ألما وتقوى معاناتها، وهي تكرر فعلها الماضي (كنت - كانت - كنا)، وما يكرس قيم السلب هو غياب صورة حاضر الأنا/المغترب حين اكتفى بمحاولة معرفة حاضر المكان، ويقترن بذلك سلب جمال المكان الماضي بسلب معرفة الأنا حاضرها.

ويؤسس الأنا/المغترب على المكان رؤيته الفنية بطابعها الإنساني، فمن المكان (القيروان) تنبثق وتتنامى مكونة مشهدها الحي المندمج بعالم إنساني يفتح على صورة توثق الصلة بين الأنا والمكان الذي ضمها واحتوى ذكرياتها.

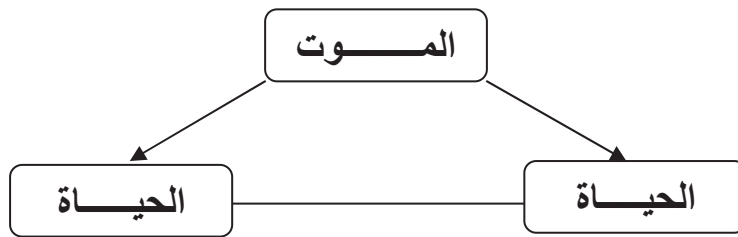
وينتزع أبو الحسن الحصري الضرير من بلدته القيروان بعد اجتياح الأعراب لها واستباحتهم لحرमतها، وتطوح به الغربة في بلاد أحس وحدتها فيها، لتبدأ مأساة اغترابه، ويفسح المجال واسعا للأنا/المغترب لترجم رؤيته للعالم الاغترابي، يقول¹: (البسيط)

مَوْتُ الْكِرَامِ حَيَاةٌ فِي مَوَاطِنِهِمْ فَإِنْ هُمْ اغْتَرَبُوا مَاتُوا وَمَا مَاتُوا

¹ - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص 128.

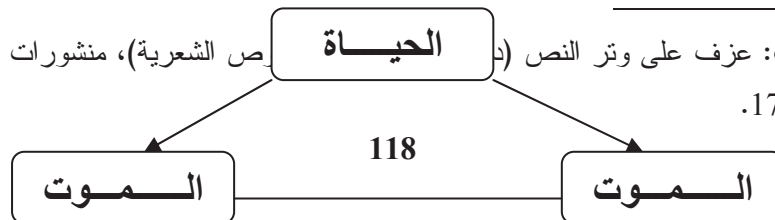
يَا أَهْلَ وَدِّي لَا وَاللَّهِ مَا انْتَكثتُ
لئنْ بَعُدْتُمْ وَحَالَ الْبَحْرُ دُونَكُمْ
مَا نِمْتُ إِلَّا لِكَيْ أَلْقَى خِيَالَكُمْ
إِذَا اعْتَلْنَا تَعَلَّنَا بِذِكْرِكُمْ
أَصْبَحْتُ فِي غُرْبَتِي لَوْلَا مَكَاتِمِي
مَاذَا عَنِ الرِّيحِ لَوْ أَهْدَتْ تَحِيَّتَهَا
عِنْدِي عُهُودٌ وَلَا ضَاقَتْ مَوَدَّاتُ
لَبَيْنَ أَرْوَاحِنَا فِي النَّوْمِ زَوْرَاتُ
وَأَيْنَ مِنْ نَازِحِ الْأَوْطَانِ نَوْمَاتُ
لَوْ أَحْسَنْتَ بُرْءَ عِلَاتٍ تَعَلَّاتُ
بِكَتَّتِي الْأَرْضُ فِيهَا وَالسَّمَاوَاتُ
إِلَيْكُمْ مِثْلَ مَا تُهْدِي التَّحِيَّاتُ

اعتمد الشاعر معجم (الغربية) بترديداته المختلفة، وما يتصل بهذه الدلالة من ألفاظ توحى بالمعاناة والمكابدة (اغتربوا - انتكثت - بعدتم - نازح - غربة - اعتلنا - علات)، وربطها بدلالات الموت : (موت - ماتوا - بكتتي)، معتمدا خصيصة الترديد ليؤكد هواجس هذه الثنائية وحضورها وهيمنتها على نفسه، " فالشاعر عندما يكرر وحدة معجمية بنفس الألفاظ أو بلفظ قريب منها، فإنه يقصد إلى الإلحاح والتأكيد على عنصر دلالي [...]، ويعزز هذه الفكرة أن التكرار يتأثر دائما بالهواجس، والأحاسيس الأساسية التي تدمن الحضور في البنية النفسية"¹، فهو يجعل الاغتراب معادلا للموت - وإن كان موتا معنويا سبق الإشارة إلى قساوته -، ويقابله زوال الاغتراب معادل الحياة الخالدة - وإن اعترضه الموت الفيزيائي - ليتشكل المثلث الآتي محولا الثنائية: (حياة، موت) إلى: أ- ثلاثية الوطن، و ب- ثلاثية الاغتراب :



الشكل: أ

¹ - عمر محمد طالب: عزف على وتر النص (د) الحياة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص177.



ويصرح الأنا/المغترب بأن غربته حملت موته معتمدا على إحياءات الألفاظ:

غربتي ← الموت ← بكتني الأرض والسموات .

فتنتفح هذه الأبيات على الموت وتتغلق عليه أيضا في البيت الأول:

– مَوْتُ..... مَاتُوا وَمَا مَاتُوا

وهو موت معنوي ينتقي من الناحية الفيزيائية، لتتغلق على ترديد نفس المعنى

مننقلة من الحكمة العامة إلى تجربة الشاعر الشخصية:

– أَصْبَحْتُ فِي غَرْبِي بَكَّتِي

ليؤكد موت الشاعر المعنوي، وامتناع موته الفيزيائي باعتماد حرف الشرط (لولا)

العاكسة لوطأة اليأس والقلق والاكئاب خاصة إذا انفتحت على استحضار الماضي بالقيروان، وحنين الشاعر إلى أيامها المشرقة فرارا من واقعه بأرض الغربية؛ " فإذا تذكر

المرء تجارب ماضيه السارة فقد تنسيه حاضر المؤلم"¹، يقول الشاعر المغترب²: (البيسط)

كَانِي لَمْ أَدُقْ بِالْقَيْرَوَانِ جَنِي	وَلَمْ أَقُلْ: هَا لِأَحْبَابِي وَلَا هَاتُوا
وَلَمْ تَشْقِي خُدُودَ الْحُمُرِ فِي يَفَق	وَلَا الْعُيُونَ الْمِرَاضُ الْبَابِلِيَّاتُ
أَبْعَدَ أَيَّامِنَا الْبَيْضِ الَّتِي سَلَفَتْ	تَرَوْقُنِي غَدَوَاتٌ أَوْ عَشِيَّاتُ
أَمْرٌ بِالْبَحْرِ مُرْتَحَا إِلَى بَدِ	تَمُوتُ نَفْسِي وَفِيهَا مِنْهُ لَوْعَاتُ
وَأَسْأَلُ السُّفْنَ عَنْ أَخْبَارِهِ طَمَعًا	وَأُنْتَشِي وَبِقَلْبِي مِنْهُ لَوْعَاتُ

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

² - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص125.

هَلْ مِنْ رِسَالَةٍ حَبٌّ أُسْتَعِينُ بِهَا عَلَى سِقَامِي فَقَدْ تُشْفِي الرِّسَالَاتُ

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

وبالوقوف عند أول هذه الأبيات نجدها استهلكت بـ (كأنني)، وهي في عرف النحويين
حرف مشبه بالفعل، "ونعني بها حالة الإنسان إذا قبل أن يكون وكأنه كائن، لا أن يكون
كائنا بالفعل"¹، لينفي بها الشاعر (كونه)، وهو ما تؤكد العبارة (لم أدق) بدلالاتها على
الانقطاع الحاصل بعد الاتصال والالتصاق بالقيروان؛ فحرف الجر (الباء) أفاد الالتصاق،
ولا يمنع ذلك دلالتها على الظرفية المكانية، ليعوض (في)، إلا أن (كأن) و(لم) جزمت
بحدوث الانقطاع والانفصال المعادل للاغتراب، لتتنفي معه اللذة الحسية المعبر عنها
بالجنى، وقد شاركت الحواس الأربعة في تذوق هذه اللذة: (البصر - الشم - اللمس -
التذوق)، ولم تبق إلا حاسة السمع التي سيكملها شطر البيت الثاني (قلت: ها - هاتوا)،
وتهمين الحاسة البصرية (الحمر - العيون)، لتتحرف بالمعنى المجرد للأيام جاعلة
البياض رمزا للسعادة، ومحيلة الحاضر سوادا دون التصريح به، وتنتهي الأبيات بتأكيد ألم
الشاعر وسقامه، ويأسه من معاودة الاتصال بالوطن، وما تحمل من دلالات: (أسأل -
طمعا - أنثي)؛ ويلتفت الأنا/المغترب إلى وطنه يناجيه بلوعة ولهفة، ويلحن من قلبه
المحترق أنغاما مفعمة بالشوق والحنين، "وما عاطفة الحنين في جوهرها إلا نزوع
شعوري طاغ إلى ما افتقده الإنسان، وميل عارم إلى وصاله"²، وهو لا يستطيع الانقطاع
عن موطن الذكريات والأشجان يقول³: (البسيط)

أَلَا سَقَى اللَّهُ أَرْضَ الْقَيْرَوَانَ حَيًّا كَأَنَّهُ عِبْرَاتِي الْمُسْتَهْلَاتُ
فَإِنَّهَا لِدَةَ الْجَنَاتِ تُرْبُتُهَا مِسْكِيَّةٌ وَحَصَاهَا جَوْهَرِيَّاتُ

¹ - أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص150.

² - عمر الدقاق: ملامح الشعر المهجري، ص87.

³ - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص126.

ويتعلق بفردوسه المفقود، ويدعو له بالسقيا، لتحيا الذكريات، فلم يبق له غير التعلل بذكر الوطن والالتفات إلى العهود الزاهية فوق ربوعه، " ومن طبيعة النفوس المعذبة أنها في غمار حياتها العابسة وواقعها المتجهم، تجنح لاستعادة رصيدها السالف وعواطفها الغابرة هربا مما هي عليه من أسي وكآبة، وعند ذلك يطيب لها العيش في رحاب الماضي البهيج، وتستمرئ التهويم في عالم الذكرى الجميل"¹، ويسترجع الأنا/المغترب ذكريات الماضي مركزا على الأماكن التي ضمت تلك اللحظات التي اغتنى فيها بالسعادة: (البسيط)

وَصَبْرَةٌ وَالْمُعَلَّى فَالْحَيَّاتُ	هَلْ مَطْمَعٌ أَنْ تُرَدَّ الْقَيْرَوَانُ لَنَا
فَاتَّبَعَتْ زَفْرَاتِي فِيهِ أَنْاتُ	مَا إِنَّ سَجَا اللَّيْلِ إِلَّا زَادَنِي شَجْنَا
إِلَّا بَدَتْ حَسْرَاتِي الْمُسْتَكْنَاتُ	وَلَا تَنْفَسْتُ أَنْفًا فِي الرِّيَاضِ ضَحَى
وَلَا تَقَصَّتْهُ مِنْ لُبِّي لُبْنَاتُ	هَذَا وَلَمْ تَشْجُ قَلْبِي لِلرَّبَابِ رَبِّي
وَجَدًّا وَإِنْ كَانَ فِي مَعْنَاهُ سَلَوَاتُ	وَلَوْ دُعِيتُ لِبُسْتَانٍ فَجَدَّدَ لِي
أَشْكُو الْبَلَابِلَ لَوْ تُغْنِي الشُّكَيَّاتُ	وَلَوْ تَرَانِي إِذَا غَنَّتْ بِلَابِلُهُ
حَوْلِي وَأَضْحَى وَدُونَ الشَّمْسِ دَوْحَاتُ	إِنِّي لِأَظْمَأُ وَالْأَنْهَارُ جَارِيَةٌ
مِنْ قَبْلِ أَنْ يُمَكِّنَ الْمَأْسُورَ إِفْلَاتُ	وَمَا أَرَى الْمَوْتَ إِلَّا بِاسِطًا يَدَهُ

في هذه الأبيات التي تفتح باستفهام الأنا المعذب (هل)، وهو يخرج عن ماهيته الطلبية، ويحمل شعور المغترب خاصة إذا أفاد التبييس، وارتبط بالأسر وتبقى أمنية الأنا/المغترب (مطمعا) سيفتك الموت به، وتغدو رؤية الوطن أمرا بعيد المنال؛ لتعصر الغربة قلبه، وقد أضع مرابع لهوه ومسراته، ومؤمل مطامعه وأحلامه، ويخفق في أن يجد عنه بديلا، وهو ما أكدته حروف النفي: (لا - لم)، وهذا الشعور باليأس والوحشة سيزيد من حدة اغترابه، لتفتح الأبيات بالغبرة، وتتعلق على الموت، وتبقى المشاعر والذكريات والسعادة رهينة الوطن توجب جذوة الحنين، يقول شوقي ضيف: " وهل حياة

¹ - أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص 95-96.

العرب في الماضي إلا حنين وإلا ذكرى؟، وهل هم مذ كانوا إلا رحل؟، وما بكاء الأطلال إلا الصورة الثابتة لهذا الحنين الذي نما معهم مع مرور الزمن، واختلاف المنازل والأمكنة، إنه امتداد للروح العربية¹، والأنا/المغترب يفرغ في أوقات الحرج والحزن إلى أساليب تهدئة مستعيدا بها ذكريات النشوة والانشراح، ليتشبث بماضيه وأصالته، ويحاول استرجاع الفردوس المفقود، ويشكل بذلك شكلا من أشكال مقاومة الانصياع، أو لنقل هو مظهر لا شعوري من مظاهر إدانة الزمن المسروق²، يحقق صيانة التماسك الداخلي للذات، ويحمل طابعا مأساويا، يتخطى الحاضر باستخراج الذات من الماضي، فالذكرى لا تعلم دون استناد جدلي إلى الحاضر، فلا يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بموضوعة شعرية حاضرة بالضرورة³، لتتوافق بذلك جدلية السعادة والتعاسة مع جدلية الزمن؛ إذ يختلط الزمان غير المجدي بالزمان الذي يفيد، يقول⁴ الحصري: (طويل)

عَلَى الْعُدْوَةِ الْقُصْوَى وَإِنْ عَفَتِ الدَّارُ	سَلَامٌ غَرِيبٍ لَا يُوُوبُ فَيُزْدَارُ
وَحَقَّ بُكَاءُ الْعَيْنِ وَالْقَلْبُ مُسْعَدُ	لِمَنْ بَاتَ مِثْلِي لَا حَبِيبٌ وَلَا جَارُ
أَعَادَى عَلَى فَضْلِي وَأَسْتَصْحَبُ الْعِدَى	وَلِي حَسَنَاتٌ عِنْدَهُمْ هِيَ أَوْزَارُ
مَدِيحِي هِجَاءٌ وَأَبْتِسَامِي تَجَهُمٌ	وَشَكْوَايَ كُفْرٌ وَاعْتِرَافِي إِنْكَارُ
وَلَمْ أَرْ مِثْلِي فَاصِلًا يُنْقِصُونَهُ	بَلَى قَلَمًا يَخْلُو مِنَ الْقَرْضِ دِينَارُ
عَزِيزٌ عَلَيْنَا أَنْ نُقِيمَ بِذَلِكَ	فَلَيْتَ حَشَايَانَا الْوَطِئَةَ أَكْوَارُ

يسجل الأنا/المغترب بشكل انكساري وبهموم إنسانية غربته (غريب) التي قوت

شعوره بالافتقار للآخر:

(لا يووب) = نفي العودة = نفي الاتصال.

(لا حبيب لا جار) = نفي الحبيب = نفي الاتصال.

1 - شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص 263.

2 - يوسف اليوسف: الغزل العذري، ص 43.

3 - غاستون بشلار: جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 47.

4 - أبو الحسن الحصري الضريير: الديوان، ص 132.

ليؤكد انفصاله المعبر عن مأساوية الإحساس بالوحدة، ليشكل الاغتراب الخلفية الحقيقية لمعاناته المحددة بجملة العلاقات التي تربطه بغيره من الناس، ويطفو على السطح ضمير ياء المتكلم: (فضلي - مديحي - ابتسامي - شكواي - اعترافي - مثلي) مقترنا بالرفض: رفض الآخر الاتصال به، وتوظيف أوامر المحبة معه، جاحدا سعيه منكرا حقه، محاولا إذلاله.

وكثيرا ما يلجأ الأنا/المغترب إلى استحضار المكان الغائب من ذاكرته لينفتح على جغرافيته حين يحاول تحديد إطاره وجماليته التي يستجلبها التخيل ويبث الحياة فيه، ويستعيده من خلال تجربة الحنين له ولساكنيه، ولا يبني هذا الاستحضار على وهم؛ بل يبني الأنا/المغترب أماكنه انطلاقا من الواقع وأبعاده النفسية والاجتماعية، التي تؤسس للحنين وللشوق وللإحساس بالغربة، ويجسد الأنا/المغترب غربته متقلبا بين الحزن والألم الذي يتفجر من نفس جريحة تئن حزنا على ما مضى وشجنا على من ترك من الأهل والخلان، وتتشوق إلى الإياب والعودة، يقول¹ أبو الفضل يوسف ابن النحوي: (الخفيف)

¹ - العماد الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب 1، تح محمد المرزوقي ومحمد العروسي المطوي والجيلاني بن الحاج يحي، دار التونسية للنشر، تونس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1973، ص325.

أَيْنَ مِصْرُ وَأَيْنَ سَكَّانُ مِصْرٍ؟
 حَدَّثَانِي عَنْ نَيْلِ مِصْرٍ فَإِنِّي
 وَالرِّيَاضُ الَّتِي عَلَى جَانِبِيهِ
 رَقَّ قَلْبِي حَتَّى لَقَدْ خَلْتُ أَنِّي
 مَا تَرَانِي أَبْجِي عَلَى كُلِّ رُبْعٍ
 رَوْشَنٌ مِنْ رَوَاشِنِ النَّيْلِ خَيْرٌ
 وَمِنْ الْقَصْرِ قَصْرُ شَدَّادِ ذَاكَ
 إِنَّ مِصْرَ لَهَا مَعَانٍ لِعَمْرِي
 هَذِهِ الْأَرْضُ إِنَّمَا هِيَ نَادٍ
 أَسْعِدَانِي يَا صَاحِبِي عَلَى هَـ

بَيْنَنَا شِقَّةُ النَّوَى وَالْبَعَادِ
 مُنْذُ فَارَقْتُهُ إِلَى الْمَاءِ صَادِي
 وَاجْعَلَاهُ مِنَ الْأَحَادِيثِ زَادِي
 بَيْنَ أَيْدِي الزُّوَارِ وَالْعَوَادِ
 مَا تَرَانِي أَهِيمٌ فِي كُلِّ وَادٍ
 بَعْدُ مِنْ دَجَلَةَ وَمِنْ بَغْدَادِ
 الْمُشْرِفِ الْمُرْتَقَى عَلَى سِنْدَادِ
 قَدْ تَأَبَّتْ عَلَى جَمِيعِ الْبِلَادِ
 مِصْرٌ مِنْ بَيْنِهَا سِرَاجُ النَّادِي
 ذَا الْبُكََا حَاجَتِي إِلَى الْإِسْعَادِ

يستهل الأنا/المغترب نصه باستفهامين يبحث في ظاهرهما عن تحديد المكان (أين مصر؟ - أين أهل مصر؟)، وفي تكرار السؤال يبرز القلق والضياع والحيرة، وقد تأكد البعد والانقطاع (بيننا) تفصل الأنا/المغترب عن المكان (مصر) ومن حوى (أهل مصر)، ويستحضر صورة الصاحبين المخاطبين في موضوعة الطلل (حدثاني) لينفتح النص على تجارب الشعراء المغتربين، وعلى مدى تعاطفهم لأماكنهم التي ضمت لحظات سعادتهم، مؤكداً بذلك استمراره في بكاء المكان (أبكي - البكا) وهو يستشعر دلالات التحول والتغير (فارقتها)، ويربط الأنا/المغترب بين حاضر الانفصال بعيداً عن وطنه وماضي الاتصال، وتظهر قدرته "على احتواء ترابطات الأشياء ببعضها بعضاً وهو بحساسيته اتجاه ما يفرضه الواقع عليه، يستطيع التقاط وشد الأشياء المتباعدة"¹، ويضيق الوجود رغم رحابته (كل ربع - كل وادي - دجلة - بغداد) أمام الأنا/المغترب ويقوى إحساسه بالضياع (بين أيدي الزوار والعواد)، وهو إحساس غذاه البحث المتواصل عن

Christine Dupoy : La question du lieu en poésie du surréalisme jusqu'à nos jours, Ed 3, - ¹

Rodpy, New York, 2006, P207.

المكان (أين مصر؟) ليتأكد أن "التهديد هو الشيء الوحيد المؤكد في يقين الذات"¹ أو الأنا/المغترب يدفعه إلى استشعار السعادة وهو يبكي انفصاله عن المكان وما حوى، ويرثي ماض لن يؤوب، ويكون المستقبل حاملا لدلالات فناء السعادة وزوالها ؛ فإذا حمل الاغتناء بالوطن الحياة فإن الافتقار له يوحي باستشراف الموت.

وتقترن غربة المكان في نص محمد بن علي بن حماد القلعي بالضياع والنشنت حين يبحث الأنا/المغترب عن إجابات توقف حيرته، وتمنع يأسه وهو يعاين التناقض عبر صور المفارقة " تلك التركيبات الفنية التي تعبر عن الشيء ونقيضه في آن، وتصدر عن طبيعة الرؤية الكونية الحدسية للإنسان، بوصفها رؤية تهتك الحجاب المضروب بين الأنا والعالم"²، وهو يبحث من خلال أسئلته عن وضع أكثر أمان من حاضره المغترب، يقول³ بعد إزالة الموحدية لدولة بني حماد مصورا فاجعة موطنه: (البيسط)

فَاتَنْظُرُ تَرَى لَيْسَ إِلَّا السَّهْلُ وَالْجَبَلُ	أَيْنَ الْعُرُوسَانَ لَا رَسْمٌ وَلَا طَلُّ
فَأَيْنَ مَا شَادَ مِنْهُ السَّادَةُ الْأُولُ	وَقَصْرُ بَلَارَةَ أَوْ دَى الزَّمَانُ بِهِ
وَقَدْ عَرَى الْكُوكَبَ التَّغْيِيرُ وَالْبَدَلُ	وَمَا وَرَا الْكُوكَبِ الْعُلُويِّ مُعْتَصِمٌ
رَسْمٌ وَلَا أَثْرٌ بَاقٍ وَلَا طَلُّ	وَقَدْ عَفَا قَصْرُ حَمَادٍ فَلَيْسَ لَهُ
لَمَنْ تُغَرَّرُهُ الْأَيَّامُ وَالْدُّوَلُ	وَأَنَّ فِي الْقَصْرِ قَصْرَ الْمَلِكِ مُعْتَبَرًا
لَكِنَّهَا نُبْدٌ يَجْرِي بِهَا الْمَثَلُ	وَمَا رُسُومُ الْمَنَارِ الْآنَ مَائِلَةٌ
إِلَّا جِدَارًا وَمَا طَلَّتْ بِهِ الطَّلُّ	حَتَّى الْمُصَلَّى امَّحَتْ آيَاتُهُ وَعَفَتْ
مِمَّا تَرَاهُ كَذَلِكَ الْعُمْرِ وَالْأَجَلِ	كَرَجْعِكَ الطَّرْفَ كَانَتْ كُلُّ أَبَدَةٍ

يخاطب الأنا/المغترب الآخر دون تحديده، وإذا حاولنا أن نتحرى هذا الآخر فلا نجد له حضورا في الأبيات، وقد يكون ذلك مما يطلق عليه موضعة الأنا "حيث تجعل

¹ - حميد لحداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص128.

² - ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث، ص243

³ - أبو محمد التجاني (عبد الله بن محمد بن أحمد): رحلة التجاني، قدم لها حسن حسني عبد الوهاب، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1981، ص116.

الذات من ذاتها موضوعا تتجه إليه بالخطاب كما لو كان شخصا آخر¹، و هذه الموضوعة تضيف قيمة جمالية يتيحها الشعر للأنا، وتؤجل من خلالها إمكانية التقائنا بها وجها لوجه؛ ليتأجل بوحها بآلام الاغتراب، ويتوافق هذا الغياب مع دلالات النفي المؤكد في الأبيات: (لا رسم - لا ظل - ليس له - لا أثر) تسنده أفعال السلب والتحول المسندة إلى فاعلها الزمان: (أودى - ورا - عرا - التغيير - البدل - عفا - امحت - عفت)، الزمان يهزم المكان ويسلبه الحياة، ويسلب الأنا/المغترب المعرفة والحضور، ويدفعها إلى التساؤل عن رموز الاغتناء التي حملت دلالات الحياة: (العروسان - قصر بلارة - قصر حماد...)، وتفتح هذه الأماكن بماضيها الذي كان عامرا يجسد الامتلاك والسيطرة والفاعلية، ويحقق لأصحابها الوجود، قبل أن تعيث فيهم أيدي الزمان تخريبا وإفناء، وبهذا التفجع الجنائزي وبهذه النغمة الحزينة يحاول الأنا/المغترب أن يحدد معالم حيرته؛ فلا سبيل إلى الانتصار على حوادث الزمان وتقلباته، فالواقع الذي كان عامرا مغتنيا صار أشلاء آثار دراسة، والأمل المنحدر على رجح الذكريات يسير نحو الموت؛ وهو ما فتح أبواب التساؤل، أسئلة يطرحها الأنا/المغترب بانفعال يفجر الصراع المحتدم بين الحياة والموت، ولا يبقى سوى التأمل والاعتبار، وهو ما يفسح المجال لبروز الأنا/المغترب وقد استشعر هول المصاب يقول²: (طويل)

بِوَادِي الْهُوَى مَا بَيْنَ تِلْكَ الْجَدَاوِلِ
تُجَاوِبُ فِي تِلْكَ الْغُصُونِ الْبَلَابِلِ
فَأَبْرَدَ مِنْ حَرِّ الضُّلُوعِ النَّوَاهِلِ
عَلَى الْوَجَنَاتِ الزَّاهِرَاتِ الْخَمَائِلِ
نُجُومٌ تَبَدَّتْ فِي سَوَادِ الْمَنَازِلِ
وَأَنْزَلْنَنِي فِي غَيْرِ تِلْكَ الْمَنَازِلِ
سَتَبْقَى بَقَاءَ الطَّالِعَاتِ الْأَوَائِلِ

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبَيْتَنَ لَيْلَةً
وَهَلْ أَسْمَعَنَّ تِلْكَ الطُّيُورَ عَشِيَّةً
وَهَلْ أَرِدَنَّ عَيْنَ السَّلَامِ عَلَى الصَّدَى
وَأَنْظُرَ طَيْقَانَ "الْمَنَارِ" مُطَلَّةً
كَأَنَّ قِبَابَ الْمَشْرِفَاتِ بِأُفْقِهِ
فَإِنَّ ثَنَّتِ الْأَيَّامُ عَنْهَا أَعْنَتِي
فَصَبْرٌ جَمِيلٌ غَيْرَ أَنَّ صَبَابَتِي

¹ - عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص113.

² - أبو محمد التجاني: رحلة التجاني، ص116.

ضياح الأنا/المغترب وإحساسه باليأس يدفعه إلى تمثّل تجربة جميل بثينة العذري، وتتشابه تجربة الاغتراب عن المكان الذي حوى لحظات السعادة والحياة بذكريات العاشق العذري وقد أسعده الاغتناء بالمحبيب، وتكون الغربة معادلة لبعد الحبيب وصدوده، وتكتمل الصورتان باستشراف الأنا/المغترب استحالة عودة الماضي والاغتناء بمباهج مدينته (بجاية) والارتواء من واديها (عين السلام)؛ فمثلما عجز جميل عن وصال بثينة ومات عشقا وصبابة، سيعجز الأنا/المغترب عن تحقيق أمنيته في استعادة حياة المكان، ليبرد صداه ويشفي ظمأه، ويحاول أن يتزود بالصبر ليمنع الشعور بالضياح المكرس بكثرة الاستفهام: (هل أبيتن - هل أسمعن - هل أردن) إلا أن القلق والإحباط يستوليان عليه ليفتحا باب اليأس، وليكتفا الحرمان، ويستدركا عدم قدرة الأنا/المغترب على إيقاف عذابه (غير أن صبابتي ستبقى)، ويستمر بذلك استشراف آلام المحن التي خبرها العشاق العذريون واكتووا بنيرانها.

ويسلك الأنا/المغترب طريق العشاق في ترديدهم لماضي الوصل والاغتناء بالمحبيب هروبا من حاضرهم المأساوي المفجع، يقول¹: (الوافر)

غَذَاهُ مَاؤُهَا الْعُذْبُ النَّمِيرُ	عَلَى عَيْنِ السَّلَامِ سَلَامٌ صَبٌّ
وَشَمَّ لَهَا كَمَا فَتَقَ الْعَبِيرُ	تَأَوَّدَ أَيْكُهَا وَجَرَتْ صَبَاهَا
وَأَنْدَى حِينَ يَحْتَدِمُ الْهَجِيرُ	وَأَبْرَدُ مَا يَكُونُ الْجَوْ فِيهَا

يتخذ الأنا/المغترب من المكان (عين السلام) رمزا لشوقه وحنينه إلى مدينته (بجاية)، بعد أن نزع عنها وانفصل عن مباحجها، ويحمل معاني الحياة والارتواء والاغتناء والصفاء والجمال، ويقف يتأمل تحولها من المجد إلى الفجيعة، فإذا كان الماضي قد حمل العذوبة والحياة (غذاه ماؤها العذب النمير)؛ فإن الحاضر تحت وطأة الاغتراب يحمل نقيض ذلك فهو التكدير والظمأ والقبح والموت، ولا يقوى معه الأنا/المغترب على التجمل بالصبر، ولا يستطيع التوبة عن الشوق إلى المكان (سلام صب) وما حمل من

¹ - أبو محمد التجاني: رحلة التجاني، ص117.

ذكريات ارتبطت بالماضي، وهذا الإصرار على الارتباط بالذكري ورفض الحاضر وواقعه المرير يعمق الحس الاغترابي.

وكثيرا ما ارتبط المكان/الوطن بالعنصر الإنساني وشكلا وحدة لا يقوم أحدهما دون الآخر، ولا تستمد استمراريتها إلا من خلال تلك العلاقة الوجدانية التي تؤدي إلى خلق نوع من الشعور بالحياة للمكان وللأنا، فالأمكنة تتجاوز كونها رقعا جغرافية مجردة في حدودها؛ لتكون عنوانات تختزل مشاهد تاريخ الشاعر المتشكل من الغربة واصطراع الهموم، وانعدامها يستجلب دلالات الموت والفناء.

وقد يتجاوز الأنا/المغترب تركيزه على دلالة المكان إلى الدلالة على الوجود الإنساني، والأنا/المغترب في نص حماد بن علي البين يتأمل وحدته وغربته ويحن إلى الماضي، ويتذكر إيلافه الأنا والاعتناء، ويعبر عن تجربته الوجدانية التي منحها المكان

له، وما حملت من معاني الحياة والمعاناة، يقول¹: (الطويل)

وَقَدْ ضَاقَ بِي عَن حَمَلِ أَيْسَرِهِ صَدْرِي	لِمَنْ أَشْتَكِي مَا أَرَابُ مِنَ الدَّهْرِ
أُرْجِيهِ فِي يَوْمِي لِقَاصِمَةِ الظَّهْرِ	وَقَلَّ الَّذِي يُجِدِي التَّشْكِي وَأَيُّ مَنْ
غَرِيبًا وَحِيدًا فِي هَوَانٍ وَفِي قَهْرٍ	أَرَانِي قَدْ أَصْبَحْتُ فِي قُطْرٍ بَاجَةٍ
وَأَنْعَمُ فِي أَيَّامِهِ مُدَّةَ العُمُرِ	فَقَِيرًا لِمَنْ قَدْ كُنْتُ أَغْنَى بِنُبُلِهِ
وَصَيَّرَهُ بَعْدَ انْجِبَارٍ إِلَى الكَسْرِ	أُرْنَقُ عَيْشًا كَدَّرَ الدَّهْرُ صَفْوَهُ
مُذَلَّلَةً الأَكْنَافِ رَائِقَةَ الزَّهْرِ	وَعَهْدِي بِهِ رَوْضًا أَرِيضًا وَجَنَّةَ
بِلَا مَهَلٍ فِي أَوَّلِ الرِّكْبِ وَالسَّفَرِ	وَإِنْ رُمْتُ أَنْ أَغْدُوَ لِأَهْلِي عَاجِلًا
يُقَابِلُنِي بِالْعُنْفِ مِنْهُ وَبِالزَّجْرِ	تَنَائِي عَنْهُ عَامِلُ النُّغْرِ وَانْتَنِي

منذ البداية يبرز صوت الأنا/المغترب يعلن عن جملة من المشاعر التي تعاني منها ذاته المغتربة (أشتكي - ضاق بي - أرجيه - أراني - أصبحت - أغنى - أنعم - أرناق

¹ - العماد الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، ص185.

- رمت - أغدو) تؤكد الفاعلية والتفرد، وهي وأن كشفت عن أحادية في الرؤية وغنائية في المنزع؛ إلا أنها تبرز رؤية الأنا/المغترب للعالم في غربته المكانية والنفسية وفي مواجهة الذات ومساءلتها؛ إذ الشعر رؤية إنسانية معقدة لا تخلو من خواطر إنسانية ذاتية وخيالات على درجة ما الشعر معاناة؛ ويعضد هذا صوت المتفرد الشاكي صفات الافتقار والضياع والسلب (التشكي - غريبا - وحيدا - فقيرا - عهدي - أهلي)، ويتأرجح الأنا بين مكان الماضي الأليف (عهدي به روضا - جنة) ومكان حاضره المضاد له (قاصمة الظهر - باجة - في هوان - في قهر)، وتبرز الثنائيات الضدية تعمق المرارة وتكثف الإحساس بالحرمان والقهر وتجتمع حول ثنائية الماضي والحاضر (كنت - أصبحت) (اغتناء - افتقار)، وتتجلى رغبة الأنا/المغترب في الانقطاع عن مكان الحاضر بما اشتمل عليه؛ إذ وقف من خلال هذا الرفض على قهر الحاضر لفاعليته (ثاني - يقابلي بالعنف - بالزجر) ويقع عليه الخوف والرعب وهو الذي أعلن أن شكواه تنتفي أمام قهر الدهر والمكان والإنسان له، وتجتمع بذلك ثلاثية الاغتراب: زمان قاهر للأنا لا يسمع أنينه، ومكان يضيق عليه الخناق ويفقره، ثم إنسان يسلبه حريته ويذله.

وفي استحضار الأنا/المغترب لمكان الحاضر (باجة)، وامتناعه عن التصريح بمكان الماضي الذي لا يحضر في النص تأكيد على أن ما انقضى لا يسترجع، وأن بعد الاغتناء انكسار لا يجبر، وفقير مستمر، ووحدة متواصلة، وضياع دائم.

وهو ما يستشعره الأنا/المغترب في أبيات الشريف الإدريسي، حين يعجز عن

إيجاد التلاؤم بين أناه وما يحيط به وقد افنقد حس المكان، يقول¹: (مجزوء الرمل)

لَيْتَ شِعْرِي أَيْنَ قَبْرِي	ضَاعَ فِي الْغُرْبَةِ عُمْرِي
لَمْ أَدْعُ لِلنَّفْسِ مَا تَشْتَدُّ	تَأَقُّ فِي بَرٍّ وَبَحْرٍ
لَمْ أَجِدْ جَارًا وَلَا دَا	رًا كَمَا فِي طَيِّ صَدْرِي
فَكَأَنِّي لَمْ أُسِرْ إِلَّا	بِمَيْتٍ أَوْ بِقَبْرِ

¹ - ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث، ص243.

الضياح واستشعار دلالات الموت يحددان بداية الأبيات ونهايتها، والاستفهام يعمق القلق (أين قبيري؟)، ويعذب الأنا/المغترب الباحث عن حقيقة وجوده في عالم يفرض عليه الغربة، ويشعره بالوحدة، والنفي يكتف السلب ويعممه ويطلقه (لم أدع - لم أجد جارا - لا دارا - لم أسر)؛ فلا حدود تحد حس الاغتراب، وتمنع استمراره؛ إذ الغربة موت، والأنا/المغترب فيها وحيد لا يستطيع التأقلم أو التآلف، وعزلته قبر يحويه حيا يزيد آلامه ويقوي عذاباته، والآخر من حوله يعمق هذه الأحاسيس، ويزداد الأنا/المغترب يقينا أن فضائله التي تميزه عن من حوله سبب غربته وأساس حيرته وقلقه، ويكون اغترابه هو اغتراب الفاضل من الناس.

الأنا - غربة الفاضل:

حمل موضوع الاغتراب في طياته أفسى التجارب مرارة سواء ارتبطت هذه الأحاسيس المؤلمة بالغربة عن الوطن أو الغربة منه، حين يستشعر الشاعر أنه اقتلع من ترابه ليطوح به في مجاهل قصية، ولم يكن ذلك عليه هينا وقد تحقق الانفصال، ويستشعر الشاعر المغترب مرارة الفقد وفراق الأهل والأنيس، وتغدو بذلك حياته ثقيلة الاحتمال، ويزداد ذلك قسوة أمام فاجعة الاغتراب بين الأهل، وتتضاعف القتامة وتتغير السيرة من إقبال على الدنيا إلى إعراض عنها، وترتبط قسوة الغربة بدلالات الانكسار والمذلة وانتفاء الاعتماد بالنفس؛ إذ يبوح الأنا/المغترب بعذاباته معلنا أن " الغريب من لطف وصفه بالمحنة بعد المحنة"¹.

يبقى اغتراب الفاضل خصيصة إنسانية ملازمة للوجود البشري نفتت بها صدور أصحاب الحساسية القوية يصعب إيجاد معنى محدد لها، ولم يباين الشاعر المغربي في القرنين الخامس والسادس الهجريين الشعراء المغتربين قبله، فهو يشاركهم الطبيعة المرهفة التي تدفعه إلى أن يكون من أكثر الناس تحسسا بأقذاء الحياة وأشواكها، وطبيعة

¹ - أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، ص 114.

النفوس واحدة تجمعهم - وإن اختلفت الأماكن والأزمنة - بتلفهم إلى التميز، وبنزعاتهم المتوثبة إلى التفرد لتتركهم يصارعون مد الحياة وجزرها.

ولعل من أوضح الأسباب التي دفعت الشاعر المغربي في الفترة محل الدراسة إلى استشعار قسوة الاغتراب: اضطراب الموازين واختلال القيم التي هزت المجتمع المغربي، وما تولد عنهما من معاناة كبيرة لدى عدد من الشعراء؛ فقد جاء " حكام تقلدوا أمور البلاد دون مؤهلات تؤهلهم لذلك، وهؤلاء قربوا إليهم من هم على شاكلتهم، الأمر الذي جعلهم يكيّدون إلى غيرهم، وطالت المكائد الشعراء الذين أحسوا بالقلق والغربة في بلادهم"¹.

وهذه الغربة التي عانوا منها فكريا هي النتيجة لكساد سوق أدبهم وللتهميش الذي حلّ بالفئة المثقفة، وقد أخذ التعبير عن هذا النوع من الهزيمة صورا متعددة، "تبدأ بزم الزمان الذي عاش فيه هؤلاء الشعراء، ثم بزم أهل زمانهم وكشف ما هم عليه من عيوب ومثالب لم يسلم منها حكامهم وذوو الشأن في المجتمع، ليصلوا من ذلك إلى التعبير عن ضياع مكانتهم، وعدم الاعتراف من قبل مجتمعهم بما يتميزون به من خصال وصفات لا يعرف من حولهم قيمتها، ولا يقدرّون أصحابها حق قدرهم"².

يحصّر الأنا/المغترب في شعر أبي الحسن علي بن أبي الرجال الشيباني التيهري القيرواني نفسه في دائرة الاغتراب التي حملت انفصاله عن الآخر ضمن ثنائية: (الأنا - الآخر) المبنية على محاولة الأنا الاتصال وصد الآخر له، وما سينتج عنها من توتر يعمق العزلة، وهي وحدة وإن تسربت بألوان القتامة والسواد؛ فإنها دفعت الأنا/المغترب إلى معرفة أن الإنسان لا يدرك شخصيته وأصالته وتفردته وتميزه عن كل شخص وعن كل شيء إلا عندما يكون وحيدا، وينعي الزمان الذي أهله جبلوا على الغدر ونكران النعمة، وتطبعوا على النفاق ومعاداة الفاضل من الناس، يقول³: (الطويل)

¹ - محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص 169 - 170.

² - أشرف علي دعدور: الغربة في الشعر الأندلسي، ص 119.

³ - عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي (الأدب في المغرب والأندلس منذ الفتح إلى آخر عصر ملوك الطوائف)، دار العلم للملايين، بيروت، ط1984، ج2، ص4، ص463.

أَيَا رَبِّ، إِنَّ النَّاسَ لَا يُنْصِفُونَنِي
 إِذَا مَا رَأَوْنِي فِي رَحَاءٍ تَرَدَّدُوا
 وَمَهْمَا أَكُنْ فِي نِعْمَةٍ حَزِنُوا لَهَا
 ثِقَاتِي مَا دَامَتْ صَلَاتِي لَدَيْهِمْ
 سَأْمَنْعُ قَلْبِي أَنْ يَحِنَّ إِلَيْهِمْ
 وَأُلْزِمُ نَفْسِي الصَّبْرَ دَأْبًا لِعَنِّي
 أَلَّا إِنَّمَا الدُّنْيَا كَفَافٌ وَصِحَّةٌ
 وَلَمْ يُحْسِنُوا قَرَضِي عَلَى حَسَنَاتِي
 إِلَيَّ وَأَعْدَائِي لَدَى الْأَزْمَاتِ
 ذَوُو أَنْفُسٍ فِي شِدَّةِ جَذَلَاتِ
 وَإِنْ عَنْهُمْ أَخْرَتْهَا فَعِدَاتِي
 وَأَصْرَفُ عَنْهُمْ قَالِيًا لِحَظَاتِي
 أَعَايِنُ مَا أُمَلْتُ قَبْلَ مَمَاتِي
 وَأَمِنْ ثَلَاثٍ هُنَّ طَيْبٌ حَيَاتِي

يحاول الأنا/المغترب أن يرى نفسه وهو يقرنها بنظرة الآخر، ويقف عند تصادم الرؤيتين المعمق للاغتراب، وترتفع أصوات انكسار الأنا أمام قهر الآخر لها؛ إذ تقع عليها الأفعال وهي عاجزة مستسلمة افتقدت القدرة وانتفت فاعليتها (لا ينصفونني - لم يحسنوا قرضي)، ويكشف الإطلاق والتعميم في (الناس - أعدائي - عداتي) عن نظرة تشاؤمية تطبع الأنا/المغترب، وتحنه على العزلة والوحدة، مقرا أنها فرضت عليه، وأنه حاول الاتصال وعجز (سأمنع قلبي - وأصرف قاليا لحظاتي)، استشعار الأنا/المغترب عدم القدرة على التواصل مع الآخر يفتح أبواب الانفصال (ألزم نفسي) ليوقف القهر والخوف والرعب، ويقنل عالم الآخر من الجذور، ويتوقع على ذاته، ولعل عزلته عن الآخر هي عزلة عن الدنيا وتقلباتها، وهو احتمال يذكر بما ذهب إليه القائل: " إن القصيدة [...] لا تكتفي بأن تقول فقط، وإنما تسعى إلى توظيف كل ذلك لتجعل منه احتمالا نصوصيا لعالم جديد، ليس انعكاسا لأي عالم قائم، سواء في الخارج أو الداخل"¹، وهذا التأويل يجسد النزعة الفردية التشاؤمية الموحية بنبذ الآخر والفرار منه، وتشتد بيأس الأنا حين يصرح: (الطويل)

وَجَدْتُ طَرِيقَ الْيَأْسِ أَهْلَ مَسَلَكَا
 وَأُخْرَى يُنَجِّي مِنْ طَرِيقِ الْمَطَامِعِ
 فَلَسْتُ بِمُطْرٍ مَا حَبِيبٌ أَخَا نَدَى
 وَلَا أَنَا فِي عَرَضِ الْبَخِيلِ بِوَأَقِعِ

¹ - وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة الثقافة العربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص 172.

تخلص الأنا/المغتربة بعد أن أطالت التأمل والاستقراء إلى حقيقة الفساد الذي طبع الآخر (وجدت)، وتؤكد استمرار عزلتها نافية إمكانية الاتصال بمن حولها أو التواصل معه (لست بمطر - لا أنا)، وتتجلى الأنا وتطيل صوتها فالمقام للاعتراف والإعلان الصريح المحدد الذي لا تشوبه شائبة، وهو تصريح سيستمر ويبقى (ما حبيت) يخلد اغترابها، ويرسخ عزلتها.

لنتولد بذلك آلام الشاعر المغربي من تيقنه أنه يبقى دائما أكبر مما يُعترف له به، وأعلى منزلة من المنزلة التي وضع فيها؛ فهذا الشاعر محمد بن قاضي ميلة يشكو عدم قدرته في هذا الجو الاغترابي على الوصول إلى بغيته، وإلى ما يستحقه، وهو ما يعرف باغتراب التفوق أو الثقة بإمكانات الذات، ويتجرع الأنا/المغترب مرارة تفوقه وهو الذي اعتقد أنه سيرفع مقامه ويحمل إليه نسائم النعيم، فإذا به يدفع ضريبة هذا التفوق، وقد عم الجهل وجوده، وتكرر له الزمان، وضاق منه المكان، ولا يبقى له غير السخط على رجحان كفة الجهل على كفة العلم، يقول¹ : (الكامل)

أَشْقَى لِحَدِّكَ أَنْ تَكُونَ أَدِيبًا أَوْ أَنْ يَرَى فِيكَ الْوَرَى تَهْدِيبًا
إِنْ كُنْتَ مُسْتَوِيًّا فَفِعْلُكَ كُلُّهُ عَوْجٌ وَإِنْ أَخْطَأْتَ كُنْتَ مُصِيبًا
كَانَنْقَشَ لَيْسَ يَصِحُّ مَعْنَى خْتَمِهِ حَتَّى يَكُونَ بِنَاؤُهُ مَقْلُوبًا

يخاطب الأنا/المغترب الآخر ولا يخصه - وإن برز في ضمير المخاطب (لحدك) - وقد يكون تموضعا للذات في الآخر؛ إذ يمكننا أن ندرك إدراكا واضحا أن الغيرية في الشعر ذاتية مقنعة²، وهو ما قد يفهم من تعميم المخاطب وإطلاقه؛ ويكتفي الأنا/المغترب بنقل تجربته حين استشعر الخيبة وفشل مسعاه، ويربط الأدب والتميز ورهافة الحس بالشقاء، هي محنة الأديب وضريبة النجاح في محيط يستعدي الشعر، ويبغض المكارم ويعلي من قيم القبح والبشاعة، ما يشكل انقلابا في الموازين.

¹ - علي بن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ق4 م2، ص531. وهذه الأبيات تنسب إلى الحسن بن رشيق أيضا، ينظر - الحسن بن رشيق: الديوان، ص40.

² - وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص172.

ويعي الأنا/ المغترب أن وجوده بين أناس اعتلوا أعلى المراتب مقتنصين رداءة

الزمن وتفشي الجهل فيه وكساد سوق الأفاضل يزيده شقاء، يقول¹: (الطويل)

أَقُولُ لَهُ إِذْ طَيَّشْتَهُ رِيَّاسَةً أَتَتْ غَفْلَةً مَهْلًا فَقَدَّ غَلَطَ الدَّهْرُ
تَرَفَّقَ يُرَاجِعُ فِيكَ دَهْرُكَ عَقْلَهُ فَمَا سُدَّتْ إِلَّا وَالزَّمَانَ بِهِ سُكْرُ
فَمَا بَرِحَتْ أَيَّامُهُ أَنْ تَصَرَّمَتْ وَمَا عِنْدَنَا شُكْرٌ وَلَا عِنْدَهُ عُدْرُ

يبرز الدهر فاعلا يكتف الاغتراب ويعمقه، ويرتبط بدلالات قهر الفضلاء وإعلاء شأن من لا يستحقون (غلط الدهر - يراجع عقله - الزمان به سكر)، الدهر لا يعي حقائق أهله؛ فيرفع الوضيع ويحط من قيمة الفاضل، ليقابل وعي الأنا/المغترب لا وعي الزمان.

وتمتاز غربة ابن قاضي ميلة بنظرة تشاؤمية للحياة تعبر عن قوة الإحباط الذي

مني به وهو يختبر انقلاب الموازين وضياع الأفاضل من الناس، يقول²: (المتقارب)

لِدُنْيَاكَ نُورٌ وَلَكِنَّهُ ظِلَامٌ يَحَارُ بِهِ الْمُبْصِرُ
فَإِنْ عَشْتَ فِيهَا عَلَى أَنَّهَا كَمَا قِيلَ قَنْطَرَةٌ تَعْبُرُ
فَلَا تَعْمُرَنَّ بِهَا مَنْزِلًا فَإِنَّ الْخَرَابَ لِمَا تَعْمُرُ
وَلَا تَذْخِرَنَّ خِلَافَ التُّقَى فَيَفْتَنِي وَيَبْقَى الَّذِي تَذْخُرُ
وَوَظَنَّا أَنْاسٌ بَأَنَّ قَدْ سَمُوا فَقَالُوا عَلَوْنَا وَلَمْ يَشْعُرُوا
كَذَا الْبَحْرُ يَطْفُو عَلَيْهِ الْقَدَى وَيَرْسُبُ فِي قَعْرِهِ الْجَوْهَرُ

تبرز الأبيات نظرة اغترابية تمتزج بالزهد، وهو ما فسره أحد الباحثين في علم النفس حين خلص إلى: " أن شعور الإحباط الذي يستجير له أغلب الناس بالعدوان قد يؤدي ببعض الأفراد إلى نوع من الاستكانة والجمود أو الانسحاب وانعدام النشاط، وذلك

¹ - علي بن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة:ق4 ، م2، ص530.

² - علي بن بسام: الذخيرة ،ص531.

أن الفرد قد يتبين أن المقاومة لا تجدي فيعمد عندئذ إلى الانسلاخ من الموقف¹. وهذا النوع من الزهد يتسم بالتشاؤم واليأس (فلا تعمرن بها منزلا) ، وفيه تصاب النفس بالكآبة والسخط على الحياة وأهلها، ويفهم من تيقن الأنا/المغترب أن الانقباض الذي يحدد حاضره ومستقبله (ظلام) سيمنعه تلذذ متع الحياة؛ إذ الإنسان الانقباضي الذي سيمثله الأنا/المغترب تقوى عنده نزعة الزهد في الحياة كلما زادت مظاهر الفساد فيها، ففي "عصور الاضطراب السياسي يفقد الناس طمأنينتهم، ولا بد لهم من ملاذ يهرعون إليه ويلقون فيه بأنقالهم وينسجون في عالمه خيام الطمأنينة والاستقرار، ويجدون فيه العوض والراحة"²، وهو ما يستخلص من دعوة الشاعر إلى (التقى) والزهد في الدنيا والإعراض عنها، ويكرر الأنا/المغترب معنى ارتفاع الأراذل: (أناس سماوا - علونا - يطفو)، وانخفاض الأفاضل: (يرسب) مقابلا بين حقارة القذى وقمامته ونفاسة الجوهر وقوة ضيائه وصفائه في إichاء منه إلى إسناد الأمور لغير أهلها، وحلول الأراذل مكان الأفاضل، وهو ما يعمق إحساسه بالهزيمة لكون مجتمعه صرف عنه وعن أمثاله من المتميزين النظر، ولم يقدرهم حق قدرهم، فلا شيء غدا في مكانه.

رفض الأنا المغتربة الإقرار بهذا الواقع والتسليم بالمفروض هو احتجاج سينمي الإحساس بالعزلة؛ " فعجز الشاعر عن الملاءمة بين ذاته، وبين الواقع الاجتماعي المحيط به هو الذي أضفى على شعره طابعا احتجاجيا، وصور ما أصبحت عليه (الأنا) الشاعرة من وحدة وعزلة"³، وقد يكون ذلك أشد مأساوية لأن الأنا/المغترب أصبح ولا معين له في عالم يضج بالقبح والخلل، يقول⁴ الحسن بن رشيق المسيلي وهو يبحث في أهل زمانه؛ فلا يراهم إلا مطبوعين على الشر ديدنهم الغدر: (الطويل)

¹ - عبد الستار محمد ضيف: شعر الزهد في العصر العباسي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص 136.

² - نفسه، ص137.

³ - صالح الزامل: تحول المثال، ص39.

⁴ - الحسن بن رشيق: الديوان، ص62.

أَشَاوِرُ أَقْوَامًا لَأُخَذَ رَأْيَهُمْ
وَلَيْسَ بِرَأْيِي حَاجَةٌ غَيْرَ أَنَّنِي
وَلَا أَنَا مِمَّنْ يَبْعَثُ السَّهْمَ رَامِيًا
فَلَا يَتَّهَمُ عَقْلِي الرَّجَالُ فَإِنَّنِي
فَيَلْوُونَ عَنِّي أَعْيُنًا وَخُدُودًا
أُونْسُهُ كَيْ لَا يَكُونَ وَحِيدًا
إِلَى غَرَضٍ حَتَّى يَكُونَ سَدِيدًا
أَعْرِفُهُمْ أَنَّنِي خُلِقْتُ وَدُودًا

يحاول الأنا/المغترب الاتصال بالآخر وإيقاف إحساسه بالوحدة، ويصطدم برفض الآخر التواصل معه لتعارض الأهداف بينهما، الأنا مسالم مستقيم يقابله الآخر بالمكر والخداع والمرادغة، وتتسم نظرة الأنا/المغترب لمن حوله بالإطلاق والتعميم (أقواما - الرجال)، تتلون باليأس من صلاح الآخر؛ ولعل في ذلك نظرة تشاؤمية هي في حقيقتها صورة قائمة قد لا تكون إلا صورة لنفس الأنا/المغترب، مما يبعدها عن حقيقة الواقع؛ فقد تكون نظرتة إلى أهل زمانه هي في حقيقتها صورة لنفسه المغتربة - خاصة وهو يقارن بين ماضي العز وحاضر الشقاء -، يقول¹: (المتقارب)

وَقَدْ كُنْتُ كَاتِبَ جَيْشِ الْأَمِيرِ
وَهَا أَنَا تَاجِرُ سُوقِ الْمُحَالِ
وَمَجْرِي الْأُمُورَ عَلَى رَسْمِهَا
وَسُوقُ الْمُحَالِ كَفَى بِاسْمِهَا

يستحضر الأنا/المغترب عهده السابقة التي لم تشهد هذا الاختلال الذي احتل فيه الأسافل أعلى المراتب، وفي المقابل ينال الشرفاء - قسرا - حضيضها، وذلك حين يسند الأمر إلى غير أهله، ويحرم على النجباء حقهم في النعمة ورغد العيش إيحاء منه بالاستسلام والرضوخ؛ فقد اتسم العصر بتفشي الظلام والجهالة، وكل ما هو مشرق فيه يتوارى ليحل محله الخراب تحدته كثرة النائبات التي تصير طالب العلم مقترف ذنوب ضائعا تتقاذفه الأطماع والرغبات : (تاجر سوق المحال)، وتبوح الأنا/المغتربة بانكسارها (ها أنا)، ففي بروزها ينكمش العلم ليتسع الجهل.

ويقف الأنا/المغترب في نص أبي عبد الرحمان ابن الخواص الكفيف أمام مظاهر النكد والحرمان وقد عمت الفضلاء من الناس، وتلتقط نفسه المتشائمة من صلاح الحال

¹ - نفسه ، ص150.

انقلاب الموازين واختلال الأوضاع حين ارتفع الأراذل وانتكس العلم والأدب، ويحمل الدهر أسباب ذلك، يقول¹: (الطويل)

مَعَ الْجَهْلِ وَالْفَهْمِ الذِّكْرِ مَعَ الْحَرْفِ	جَرَى حُكْمَ هَذَا الدَّهْرِ أَنْ يَجْمَعَ الْغِنَى
بِأَنَّكَ لَا تُعْطَى سِوَى خِطَّةِ الْخَسْفِ	فَلَا تَكُ فِي شَكِّ إِذَا كُنْتَ عَالِمًا
كَرِيمًا وَلَا تُبْقِي نَوَاهُ عَلَى الْإِفِ	وَلَمَّا رَأَيْتَ الدَّهْرَ لَيْسَ بِتَارِكٍ
فَلَمْ يُغْنِهِ النَّصْفُ الَّذِي اخْتَارَ عَنْ نِصْفِي	قَسَمْنَا بَنِي الْآدَابِ نِصْفَيْنِ بَيْنَنَا
أَصَابَهُمَا سَهْمُ الْحَوَادِثِ بِالْحَتْفِ	خَلِيلِي هَذَا مَا تَمُّ الْمَجْدِ وَالْعُلَا
مَغَانِي الْحَجَى مَدْرُوسَةً بَيْنَ ذَا الْخُلْفِ	فَأَصْبَحَتِ الْآدَابُ مَرْضَى وَخَلَّتْ
لَدَيْهِمْ وَوَلَّى اللُّؤْمُ بِالْجُودِ وَالْعُرْفِ	أَتَى السُّخْطُ فَاسْتَوَلَى عَلَى الْبَشْرِ وَالرِّضَا
وَتَطَرَّقْنَا أَيَّامَهُ مُرَّةَ الرَّشْفِ	يَطِيبُ لَدَى النُّوْكَى زَمَانٌ صَفَا لَهُمْ
وَقَدْ قَعَدَتِ آدَابُهُمْ بِهِمْ خَلْفِي	وَقَامَ بِهِمْ صَفَا أَمَامِي غِنَاهُمْ

يسند الأنا/المغترب أفعال الظلم والإفساد والتكدير للدهر ويطلق حكمه ويعممه، ويبرز الشعور بالإحباط وعدم الإمساك بما يرضي وجدانه المعذب، ليبرز التآزم النفسي والقلق من جهة، والتقابل بين حال الأفاضل والأراذل المفضي إلى نتيجة فحواها وجود تناقض حاصل يدفع الأنا/المغترب إلى اليأس؛ إذ العلم يؤدي إلى النكد والحرمان والشقاء (الحرف)، والجهل يجزي السعادة والأمان (الغنى)، ويتيقن شقاء ذوي الفضل وتعاستهم (خطة الخسف)، وتظهر فاعلية الأنا/المغترب في تأمل نقاب الدهر ومعاذته لأهل النهي والحجى ووقوفه لهم بالمرصاد يعكر صفوهم، ولا يكتفي بذلك ليزيد عليه الارتقاء بأهل الجهل والغباء، ويعلن الأنا الحداد، وهو ينعي موت المجد والفضل (مأتم المجد والعلا)، ويموت الأفاضل وهم أحياء، لتتعمق المعاناة، وتتجلى التقابلات الضدية تثبت الاختلال وتوضحه: (الغنى: الجهل — الفهم الذكي: الحرف) ويختل ترتيب المتقابلات، فالغنى يبدأ به والحرف يتأخر، وتستمر المعاني المتقابلة تعلن انحدار المعالي وارتفاع الرذائل.

¹ - الحسن بن رشيق: أنموذج الزمان، ص152.

ويحمل الأنا/المغترب في شعر علي الحصري الضرير انكسار الفئة المثقفة وهزيمتها إلى الزمان الذي أصابها بنائباته، ويسند الأنا/المغترب الأفعال إليه مصرحا باستحالة التواصل مع الآخر، يقول¹: (طويل)

بَرِمْتُ بِمَا أَلْقَاهُ مِمَّنْ أُوَامِقُ
إِذَا مَا امْرُؤٌ أَصْفَيْتُهُ الْوَدَّ وَانْقَا
فِيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ إِلَى النَّاسِ كُلِّهِمْ
فَلَا أَنَا مَسْرُورٌ بِمَنْ هُوَ وَاصِلِي
وَدِدْتُ بِأَنْ أَلْقَى مِنَ النَّاسِ مُنْصِيفًا
وَأُوذِيتُ حَتَّى لَا أَرَى مِنْ أَصَادِقُ
بِخَلَّتِهِ لَمْ تَصْفُ مِنْهُ الْخَلَائِقُ
أَنَا مُذْنِبٌ أَمْ لَيْسَ فِيهِمْ مُوَأْفِقُ
حِذَارًا وَلَا آسِي عَلَى مَنْ أَفَارِقُ
إِذَا قُلْتُ حَقًّا قَالَ لِي أَنْتَ صَادِقُ

آلام الأنا/المغترب في شعر الحصري تتولد من يقينه بأنه دائما أكبر مما يعطى، وأعلى قدرا مما يملك، وأنه لم يصل بعد إلى بغيته وإلى ما يستحقه، ليمتلئ ديوانه بنغمة إحساس بالذات وإكبارها أمام الذوات الأخرى، واغتراب التفوق أو الثقة بإمكانات (الأنا)، وهو ما أسمته مدارس علم النفس (النواقص المعرفية)، " فالمغترب يستشعر رغم ضياعه وانسحاقه وحرمانه مما يستحق أن يعتلي قمة هؤلاء الناس الذين يمثلون وجها مشابها واحدا وصوتا واحدا مهما تباينوا في الظاهر"²؛ إذ ضريبة التفوق - وما ينجر عنها من غربة الفاضل من الناس - هي أساس محنة كل إنسان، وهي سمة يشترك فيها جميع الشعراء الذين اغتربوا، واستخلصوا حقيقتها من الحياة، لتبرز (الأنا) منفصلة عن الآخر/ العالم من حولها بعد أن عجزت عن تحقيق التواصل، وتكون هذه (الأنا) جذر غربته، يقول³: (طويل)

أَذَلُّ مِرَارًا لِلصَّدِيقِ تَوَاضِعًا
فَهَلْ أَنَا فِي ذَا يَا لِقَوْمِي ظَالِمٌ
وَأَسْطُو عَلَى مَنْ يَعْتَدِي وَأُرَاهِقُ
أَمْ الْحَقُّ بَادٍ فِي الَّذِي أَنَا نَاطِقُ

1 - الحسن بن رشيق: الديوان، ص150.

2 - كاميليا عبد الفتاح: الاغتراب في شعر أبي العلاء المعري، ص61.

3 - أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص134.

(الأنا) يسعى للتواصل ومواجهة العزلة من خلال الاتحاد بـ (الأنا الآخر)؛
 وحين يحس خيبة مسعاه يتأرجح بين أوجاع الاغتراب، وآمال الانتصار الشخصي لإثبات
 الوجود والوصول إلى المجد المبتغى، يقول¹: (الكامل)

لَكِنِّي حَيْثُ الْمَعَالِي لَا تَرَى وَيُعَدُّ جَامِعُ فَضْلِهِنَّ مُخَصَّصًا
 لَوْ كُنْتُ فِي غَيْرِ الْجَزِيرَةِ أَعْمَتُ مِصْرُ إِلَيَّ الْيُعْمَلَاتِ الرُّقَصَا
 هَذَا مَحَلٌّ لَا أَحِبُّ حُلُولَهُ وَالْمَحَلُّ أَقْصَدُنِي إِلَيْهِ وَأَشْخَصَا
 أَنْظُرُ إِلَى عَيْنِي كَيْفَ تَقَلَّبَتْ وَاسْأَلْ عَنِ الْخَبَرِ الْيَقِينِ وَأَفْخَصَا

يعي الأنا/المغترب أن وجوده في غير مكانه، وهو وعي مأساوي، ويدور بين
 قطبي الرحي: (ظلمة العين وغربة الوطن)، و(نزعة التفوق عنده)، وتميزه وانفراده، لقد
 عبر الأنا/المغترب عما يتخبط فيه من الذل والهوان لما أقام عند قوم لم ير منهم سوى
 الشح والبخل، وطول انتظار بلا فائدة (المعالي لا ترى)، وتظهر هزيمة الأنا من خلال
 العبارات الدالة على الندم عن الإقامة بين هؤلاء الناس (لا أحب حلوله).

وفي صورة مأساوية أخرى من صور الاغتراب الحامل لبذور الهزيمة المفعمة بآلام
 الضيم وخيبة الأمان، وقحط الآمال المعبر عنها بالعبارات الدالة على اليأس وخيبة
 الأمل، ثم التوجه إلى لوم النفس لاحترافها مهنة العلم التي أصبحت من اختصاص
 القاعدين المنزليين عن الناس، وتلك قمة الهزيمة، يقول²: (المتقارب)

مَعَ الْفَارِظِينَ بِهَا عُدْنِي وَأُقْسِمُ لَا تَرْجِعُ الْقُرْطَا
 وَكَانَ ابْنِي الْبَرُّ عَبْدُ الْغَنِيِّ عَطِيَّةَ رَبِّي الَّذِي أَحْنَطَا
 نَسَيْتُ بِهِ جَنَّتِي الْقَيْرَوَانَ وَعَشْتُ بِهِ نَاعِمًا فِي لَطَى

¹ - نفسه، ص389.

² - أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص346.

يحاول الأنا/ المغترب أن يتواصل مع الغربية مقارعا ألوان العذاب محققا التوازن بعملية النسيان، ولكن الانكسارات تلاحقه، ويقف موت الابن حائلا دون خروجه من كآبته، يقول¹: (خفيف)

كُنْتُ فِي غُرْبَتِي كَأَنِّي بِهِ فِي وَطَنِي فَانْقَضَى فَعُدْتُ غَرِيبًا

ليترافق هذا الاغتراب بالانطوائية والعزلة ومكابدة الهموم، يقول²: (طويل)

وَمَالِي إِلَّا اللَّهُمَّ بَعْدَكَ هَمَّةٌ أَلَسْتُ غَرِيبًا لَا رَبِيعٌ وَلَا رَبْعًا

وَمَا لَأَذَ بِالذَّاتِ مَنْ جَاوَرَ الْعِدَا فَسِيءَ بِهِمْ عَيْشًا وَضَاقَ بِهِمْ ذَرْعًا

فكل ما في حياة الأنا/ المغترب مؤلم ولو كان بهيجا، لم يعد يحس بسمة الحياة لأن حلاوتها ممزوجة بالمرارة، ويصطبغ بذلك الوجود بألوان نفسه، فهو لا يرى من كأس الحياة إلا نصفها القاتم؛ "فالمتفائل إذ يتطلع إلى الكأس يرى نصفها مليئا بينما لا يرى فيها المتشائم سوى نصفها الخاوي"³، ويرغب عن زخرف الحياة، وزينتها، يقول⁴: (طويل)

عَفَاءً عَلَى الدُّنْيَا البَغِيِّ فَإِنَّمَا بَشَاشَتُهَا كَالْبَارِقِ الْمُتَخَطِّفِ

الإحباط سيطرك نفسه كسيرة قانعة حزينة، تؤثر الخمول أو الموت بعد أن كانت متوثبة للحياة، فلا يبقى ما يستلذ فيها، ولا يبالي بالعيش، وينظر إلى الإنسان لا يراه ينطوي إلا على الشر والفساد يقول⁵: (متقارب)

وَعَادِرَتِي بَيْنَ شَوْكِ الْقَتَادِ وَإِنْ كُنْتُ لَوْلَا التُّقَى أَشُوكَا

فَمَا اسْتَجِيرُ بغيرِ الْعِدَا وَلَا أَسْتَرِيحُ لِغَيْرِ الْبُكََا

[...] قَعَدْتُ عَنِ الْمَجْدِ مَنْ بَعْدِهِ وَسَدَّتْ سَبِيلِي وَلَا مَسْلَكَا

الأنا/المغترب يلحن أبياته على قيثارة الحزن واليأس وألم الغربية وتعمق هذه الألحان أحاسيسه الشاكية إذ "ما بلغ من نفس المغترب أفسى من تجربة الاغتراب"¹،

1 - نفسه ، ص278.

2 - نفسه، ص396.

3 - عمر الدقاق: ملامح الشعر المهجري، ص231.

4 - أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص406.

5 - أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص356.

ويعتمد خصيصة ترديد النفي (لا أستريح - لا مسلكا) مرتبطة بالإنكار والإفراد والإثناء والإخلاء ما يجعل الغربية معادلا للضياع وعدم القدرة على الانتماء، وهو ما كررته هذه الوحدات المعجمية (شوك - القتاد - العدا - قعدت - سدت)، وإن تباينت الألفاظ فهي تجتمع في تأكيد هواجس غريبة الفاضل التي تدفعه إلى تمنى الموت لما يمثله من خلاص من حياة لا فائدة منها؛ و يركز عدسته الاغترابية التي لا ترى من الكأس إلا نصفها الخاوي لتنتقل صور مأساة الجهل الذي لف الكون من حوله، واستولى على القلوب؛ ويحمل على الجاهل بشدة، إذ المحنة التي حلت بالفئة المتقفة - التي يمثلها الأنا/المغترب- نتيجة إهمال المجتمع لها ولا مبالاته بها جعلت الشاعر يفوض نفسه للشكوى باسم أمثاله من الأدباء؛ معما تجربته لتشمل البقية الباقية من الأفاضل الذين كسدت تجارتهم أمام ارتفاع أسهم الجهل والجهال، ويبرز الصورة الحقيقية التي أضحت عليها حالهم، فرأى أن العي طغى على البيان، وتفوقت الإساءة على الإحسان، ولم يعد يرى ما يسره، واستمر توقف الإبداع (قعدت عن المجد) نتيجة الظروف السيئة التي أضحت تكبحه.

هزيمة الموت والغربة لوت عنقه، وتركته يستسلم ويغرق في الكآبة حتى يضىو جسمه، ويتهتك باللباس والزينة، ولا يحفل بهما معلنا باطل الحياة، يقول²: (مخلع البسيط)

وَأَسْتُ مِنْ بَعْدِ مَا تَوَلَّى	أَنَعَّمُ النَّاسَ بَلْ أَشَقِّي
زَهْدِي فِي النَّعِيمِ حَتَّى	يُدْنَسُ ثَوْبِي فَلَا أَنْقِي
لَوْ بَتُّ ظَمَانَ حَوْلَ وَرْدٍ	لَمْ أَتَضَرَّعْ لِمَنْ يُسْقِي
لَوْ أَنَّ بِالْمُنْتَشِي هُمُومِي	صَدَّتْهُ عَنْ قَيْنَةٍ وَرَقٌ
كَأَنَّي مِنْ أَدَى أَنْاسٍ	بَيْنَ ذُبَابٍ وَبَيْنَ بَقٍّ

ويذهب إلى أبعد من ذلك ويعلن هزيمته تجاه جموع الناس في موقف اتخذته ضد البشر حين أقر عجزه عن التكيف مع من حوله (بين ذباب وبق)، وإذا كان الثوب المؤنف المترف دليلا على النعيم والإيمان بخير الحياة والفرح بإقبالها، فإن الإصرار على

¹ - عمر الدقاق: ملامح الشعر المهجري. ص 238.

² - أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص 418.

الذنس، وتشقية الناس يقوي الإحساس بمأساة الحياة دار الشقاء، وليس أهلها بأفضل حال منها؛ تنتقل نظرة الأنا/المغترب التشاؤمية إلى الإنسان الذي رآه مطبوعا على الشر بعد أن تخير الموت الكرام، وخلصهم من برائن الدنيا، يقول¹: (المنسرح)

أَصْبَحْتُ فِي الْأَرْضِ أَبْتَغِي نَفَقًا إِذَا كَسَدَ الْفَضْلُ بَعْدَمَا نَفَقَا
مَاتَ كِرَامُ الْوَرَى وَعَاشَ مَعِيَ كُلُّ كَلِيبٍ وَكَيْتَهُ نَفَقَا

ويرى أن القبح قد تأصل فيهم، فيبحث عن مناقب يمدحها فلا يجدها، وسخط الأنا/المغترب على ما آل إليه حال مجتمعه الذي حركه الإحساس بالمرارة بين أناس أطلق على زمنهم اسم (كل كليب)؛ الذي أورثه أنواعا من المصائب التي لم يأت على ذكرها (مات كرام - كسد الفضل)، مستدلا على ذلك بعبارات تدل على الغربة الفكرية التي أصبحت تعانيها الأنا/العالمة/المهزومة وسط الجماعة/الجاهلة/الهزيمة من جهة، ويقر بالعجز عن المواجهة، والإخفاق في الاندماج والتأقلم من جهة أخرى، مما آل به إلى الاعتزال والانقباض حاملا معه ألمه وحسرتة: جعله يصف الدواء الشافي وذلك بالرجوع إلى تذكر دهر الأوائل بعد أن يئس من الاختلاط بأناس اتخذوا الجهل فضيلة، وفي هروبه من الواقع المزري بالاتجاه نحو الماضي الحامل لذكريات السعادة والتواصل ما يبرر عدم قدرته على التكيف المعمق للاغتراب؛ فقد كانت "رؤية الماضي الجميل وبعث الذكريات العذاب بلسما لجراح ذلك المغترب ويردا على قلبه المشوق [...] إنه يستعيد صفحة مشرقة كان الدهر قد بسم له فيها وأذاقه حلاوة العيش"²، وهذه السعادة - وإن أوقفت غربته - ستكثف من معاناته بعد أن يعود إلى معايشة الواقع ويسوءه ما يرى من ذل، ويعلن الهزيمة (أبتغي نفقا)، ويعيش غربة فكرية داخل المجتمع كونه يمتلك علما وفهما ومجدا يتميز به بين سفهاء لا يكونون سوى العداوة له ولأمثاله، وهو الذي حاول جاهدا مسالمتهم غاضا الطرف عن صفاتهم الذميمة التي جبلوا عليها، يقول³: (المديد)

¹ - نفسه، ص419.

² - عمر الدقاق: ملامح الشعر المهجري، ص96.

³ - أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص299.

وَبَنُو ذَا الدَّهْرِ كُلُّهُمْ لَوْ رَأَاهُمْ مَادِحٌ لَهَجًا

وهي صورة قائمة، والواقع أنها صورة لنفسه، وليست صورة للحياة، "وليس العقل كالمرأة الصاخبة التي تعكس صور الأشياء كما هي تماما، ولكنه كالمرأة الملتوية التي تمزج صورة نفسها بصور الأشياء التي تصورها، فتصيبها بالفساد والتشويه"¹؛ فنظرة الأنا/المغترب إلى الأشياء هي في حقيقتها صورة نفسه المغتربة، تذكر بحقيقة الكأس ونظرة المتفائل لها، وما يقابلها من نظرة المتشائم، " وفي وسع العقل أن يخلق وهو في مكانه مقيم جحيما من الجنة، أو نعيما من الجحيم"²؛ ويميل إلى العزلة التي تتسع متجاوزة الآخرين إلى عزلة الدنيا ذاتها، يقول³: (خفيف)

فَاتِنِي وَاحِدِي فَبَّتْ فَرِيدًا ذَا انْتِشَاءٍ وَكَسَتْ فِي وَقْتِ رَاحِ
سَوْفَ آوِي إِلَى الْجِبَالِ فِائِي مِثْلُ سُمِّ الْخِيَاظِ عَادَتْ بِطَاحِي

فقد دفعته صورة المجتمع - كما رسمها - على استبداله بـ (الجبل) بعدما رأى الخلل وافتقد الصدق والثقة، وساء ظنه في الناس، ووجد الوحدة خير معين عليهم، "والإنسان الذي يخلع على حياته معنى ذاتيا صرفا، دون أن يتمكن من تحقيق أي تآزر بينه وبين غيره، بل دون أن ينجح في التعاون مع الآخرين من أجل العمل على إسعاد غيره من بني الإنسان، لا بد أن يجد نفسه - في خاتمة المطاف - نهبا لأحاسيس القلق والغربة والضياع"⁴.

لجوء الأنا/المغترب إلى العزلة مرده تشاؤمه الذي جعله عاجزا عن التكيف مع من حوله، ولا عجب أن آثار الوحدة، ووجد فيها الأمن من شرور الناس، وأثنى على من جعلها أنسه، يقول⁵: (الوافر)

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

² - ديل كارنجي: دع القلق وابدأ الحياة، تر عبد المنعم محمد الزيايدي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980، ص 150.

³ - أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص304.

⁴ - عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص166.

⁵ - أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص393.

فَقُلْ مَا أَكْدَرَ الدُّنْيَا حَيَاةً
وَأَسْرَعَهَا إِذَا صَفَتْ انْقِرَاضًا
وَأَسْلَمَ أَهْلَهَا مِنْهَا فَرِيدٌ
إِذَا انْبَسَطَتْ لَهُ ازْدَادًا انْقِيَاضًا

ويخاطب نفسه يؤنبها على ما قصر عليه من الغواية مستشعرا نذر الموت بقرب الرحيل، وحساسيته هذه عبرت عنها (سيمون دي بوفوار) بقولها: "وعندي أن الزمان يمتزج بالموت وأنا نقترّب منه لا محالة، ومن هنا كان الإحساس بالرعب من هذه الهزيمة وعلى الأصح من هذا الخطر الملح من أن شيئاً سوف ينكسر"¹، وترتفع عقيرة الأنا/المغترب متسخطة مما يؤرقها ويجعلها تفتقد الانتماء لترى الموت أشهى من حياة الاغتراب المحققة للانفصال عن الأحبة وافتقاد أخلاق الطفولة البريئة، وتتبدل نظرة الشاعر المغترب في الحياة والموت، وترتكز على النبذ والإفراد (فريد)، ويستخلص معها فاجعة الوحدة ومصاب العزلة، ويصور الفراغ الرهيب الذي أحدثه غياب الآخر عنه، ويطول به التفكير وتضييق به الدنيا، يقول²: (طويل)

تَفَكَّرْتُ فِي الدُّنْيَا وَفِي غُرْبَتِي بِهَا
فَضَاقَتْ عَلَيَّ الأَرْضُ فِي الطُّولِ وَالْعَرَضِ

إن تأمل الأنا/المغترب للواقع الاغترابي الظالم للفاضل من الناس أدى به إلى اليأس الذي تملكه بعد تمكن ظاهرة الجهل في المجتمع، لتستمر معه انتقاداته التي لم تعد - في أغلب الأحيان - تجدي نفعا مع من أشربوا الجهل، وهو ما يحتم على أنا/المغترب اختيار العزلة التي لا يتخطاها ولا يحاول تغييرها؛ وإنما يتمنى الموت خلاصا من حاضر البشاعة، ويتقبل كل ما يقضي به الله - عز وجل - ، يقول³: (مجزوء المتقارب)

رَبِّ أُمَّتِي وَأَجِبْ
رَاضٍ بِمَا قَدَّرْتَهُ
دَعْوَةَ عَبْدٍ شَكَرَكَ
مَنْ لَيْسَ يَرْضَى كَفْرَكَ

وتكون بذلك الغربية أبرز معالم النفحة المأساوية في شعر الحصري، وما حملته من آلام تولدت من يقين الأنا/المغترب أنه دائما أكبر مما يعطى، وأعلى قدرا مما يملك، وأنه

¹ - خديجة قاسم : حوار مع الكاتبة (سيمون دي بوفوار)، ص165.

² - أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص120.

³ - أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص330.

لم يصل إلى بغيته، ويستشعر اغتراب التفوق أو الثقة بإمكانات (الأنا)، ويشارك بذلك جميع الشعراء الذين اغتربوا، واستخلصوا حقيقة غربة الفاضل.

ويعلو صوت الاغتراب رافضا عقد صلح مع الآخر الذي يحمل دلالات تعمق الهوية بين الأنا/المغترب ومن حوله، ويقف عند ضرورة الانفصال عن هذا الوجود القاتل، منتقدا مظاهر اختلال القيم التي استشعر معها الفاضل وجوده في المكان غير المناسب، وفي الزمان الجائر، وبين أهل يهملون قدره.

وتتوالى صورة غربة الفاضل لدى بعض الشعراء حين يدركون أن طبقة من الجهال الذين امتلكوا الجاه والمال احتلت مكانتهم، وأصبحت الثروات في أيديهم وإن عدموا الفضائل؛ " طبقة ليس لها رصيد من نسب أو علم أو فضل، هي ثمرة ضياع القيم، وانقلاب الموازين في عصور الفتن، بل كانت مما أذكى الفتنة وأشعلها، ولعبت دورا كبيرا في تقليص دور الشعراء والمفكرين ومكانتهم الاجتماعية"¹، فتعمق الإحساس لديهم بالتهميش والضياع، وراحوا يندبون سوء الحظ، ويتعجبون من زمان وصل حالهم فيه إلى ما وصل إليه.

وتزداد غربة الأنا قتامة، ويرتفع صوته متبرما ممن حوله، يقول² ابن حبوس وقد

ساء ظنه بجميع الناس: (مجزوء الوافر)

أَعِدَّ لِنَابِحِيكَ عَصَا	وَأَقْضِمَ مَاضِغِيكَ حَصَى
وَشَعَشِعَ لِلْوَرَى شَرْقَا	مَعَ السَّاعَاتِ أَوْ غُصَصَا
وَكُنْ وَرِدَا خَبَعْتَنَةَ	يُرَاوِغُ مِنْهُمْ قَنَصَا
وَعَمَّضْ عَيْنَكَ النَّجْلَاءَ	وَحَتَّى تُنْعَتَ الْحَوَصَا
وَهُزِّ لِمَعْشَرِ سَيْفَا	وَهُزِّ لآخِرِينَ عَصَا
وَلَا تَعْتَبْ عَلَيْهِ فُلُو	ظَفَرْتَ بِهِ لَمَّا خُلَصَا
وَسُوْ ظَنَا بِكُلِّ أَخٍ	يُقَاسِمُكَ الثَّنَا حِصَصَا

¹ - أشرف علي دعور: الغربة في الشعر الأندلسي، ص 129.

² - العماد الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب I، ص..

فالفضائل ابتعدت عن المثقفين، ووقف الغنى إلى جانب الجهّال، ومن أراد الراحة والهناء في مجتمعهم وفي زمانهم هذا فليكن جاهلا أو متجاهلا، وتعم بذلك النظرة المتشائمة المحبطة متجاوزة الواقع المزري لتدعو إلى النفور من الدنيا (على الدنيا العفاء) التي استشعر الأنا/ المغترب بشاعتها، فينقلب الإقبال على الدنيا والتعلق بها إلى إعراض عنها، وزهد فيها بعد أن زال عنها الانسجام والتوافق بارتفاع الرذيلة، وانحدار الفضيلة، وهو ما حملته العبارة (أيدي اللئام)، ويكون الجهل مكافئا للسعادة في هذا العصر الرديء، "فلكي تكون سعيدا ينبغي أن تكون في جهل الشباب، لأنه لم يعلم بعد ظمأ الرغبة الذي لا ينطفئ وما ينجم عنه من بلاء ولم يعلم أيضا أن الرغبة حتى لو تحققت فليس في تحقيقها نفع ولا ثمرة ثم هو لم يستيقن بعد أن خاتمة الجهاد ليس منها مفر"¹، ليكون الجهل أو التجاهل في زمن ينقم على الأفاضل المغتربين.

يقول² علي بن مكوك الطيبي يتذمر على البين الذي كدر صفو عيشه:(الطويل)

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ مِنَ الدَّهْرِ عَوْدَةٌ	لِيَقْرَبَ نَاءٍ لَيْسَ يَدْرِي لَهُ أَيْنُ
تَكَدَّرَ صَفْوُ الْعَيْشِ مُذْ جَدَّ بَيْنُنَا	وَأَيُّ التِّذَادِ لَا يَكْدِرُهُ الْبَيْنُ
لَعَلَّ الَّذِي يُبْلِي وَيُشْفِي مِنَ الْأَسَى	يُعِيدُ الَّذِي وَلَّى فَكَلَّ بِهِ هَيْنُ
غَدَوْتُ مِنَ الْأَيَّامِ فِي حَالِ عُسْرَةٍ	تُطَالِبُنِي دَيْنًا وَلَيْسَ لَهَا دَيْنُ

تفتتح الأبيات بما يحيل على الأنا/المغترب وتختتم به، مؤكدة تمركزها حوله (ليت شعري - غدوت - تطالبي)، وتفقد الأنا رغبتها في استمرارية الحضور، وقد يفسر تغييب الأنا المغترب حضوره المكثف في النص فاسحا المجال لضمير الغائب (هو) بإقراره تحول مركزية النص إلى (الدهر - الأيام) الذي يحدد مصير الأنا/المغترب، ولا تبرز فاعليته بشكل جلي واضح إلا في فعل (غدوت) ودلالته على التحول والتغير، ويكتفي الأنا/المغترب بتأكيد عجزه وانكساره ومعاناته شظف العيش وقسوته (حال عسرة)، مغيبا ماضيه الذي خالف هذه الحال وباينها؛ لتيقنه من أن ما ضاع لا يسترد،

¹ - زكريا إبراهيم: مشكلة الفلسفة، ص72، وهو ما قاله الفيلسوف المتشائم (شوبنهاور).

² - العماد الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب 1، ص184.

وهو ما أبرزته دلالات (ألا ليت شعري)، وقد ارتبطت بالدهر المعادي لطموح الأنا/المغترِب، ويتجاوز (البين) معاني الفراق والبعد والنوى عن المكان، دالا على غربة الزمان بين ماضٍ مغيب اختفت ملامح من ذاكرة الأنا/المغترِب، وحاضر القهر والسلب والآلام، تكدر فيه صفو الحياة وزالت لذته.

ويخلص البحث وهو يستعرض تجلي شعرية الاغتراب في شعر شعراء المغرب

إلى:

- إن الأنا/المغترِب في شعر الحسن بن رشيق المسيلي يمتزج بالجماعة المغترِبة، وكثيرا ما غابت فاعلية الأنا في قصائد نعي القيروان، وهو ما يلاحظ أيضا في شعر ابن شرف القيرواني، إذ يغيب حاضر الأنا ويكتفي باستحضار ذكريات الماضي.

- يربط الأنا/المغترِب في شعر الحصري الضرير الغربة بالموت، ويلجأ إلى استعادة المكان من ذاكرته، لينفتح على جغرافيته حين يحاول تحديد إطاره وجماليته التي يستجلبها التخيل ويبث الحياة فيها.

- إن الأنا/المغترِب في شعر محمد بن علي بن حماد القلعي يجعل من ذاته موضوعا يتجه إليه بالخطاب، وهو ما أضفى قيمة جمالية أتاحها الشعر للأنا، يؤجل من خلالها إمكانية التقاء متلقي شعره بها وجها لوجه.

- ويرتبط المكان/الوطن بالعنصر الإنساني في شعر حماد بن علي البين، ويشكلا وحدة لا يقوم أحدهما دون الآخر، ولا تستمد استمراريتها إلا من خلال تلك العلاقة الوجدانية التي تؤدي إلى ابتكار نوع من الشعور بالحياة للمكان وللأنا.

- أدى اضطراب الموازين واختلال القيم التي هزت المجتمع المغربي وما تولد عنها من معاناة كبيرة إلى غربة الأنا/الفاضل.

- برز انفصال الأنا/المغترِب في شعر أبي الحسن بن أبي الرجال التيهرتي عن الآخر مما عمق الإحساس بالعزلة، وتجلت نزعة الفردية التشاؤمية.

- امتزج الأنا/المغترب في شعر ابن قاضي ميلة بنظرة تشاؤمية تعبر عن قوة الإحباط الذي مني به وهو يختبر انقلاب الموازين وضياع أفاضل الناس.

كما شكل حضور الأنا وتغييبه في كثير من نصوص شعراء هذه الحقبة بؤرة الإشعاع الجمالي، وساهمت تجلياته - سافرا أو مضمرا أو مستترا - في تفجير الدلالات وتعميقها بإثارة المتلقي، وهو ما يعبر عن قدرة الشاعر المغربي على تشكيل لغته الشعرية تشكيلا جديدا، تأتي له حين تتناول الألفاظ وأدارها على نفسه حتى إذا ما تلاامت مع تجربته الذاتية، يعيد ترتيبها ووضعها في سياق خاص به، وإذا المفردات من خلال سياقها ذات معان جديدة نقول لنا ما نقوله وهي في وضعها الطبيعي، إذ إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وسيظهر ذلك جليا في الفصل الموالي، وهو يتناول جماليات التشكيل الفني، ويمزج حدود الداخل الشعري بالخارج الشعري باحثا عن العلاقات بينهما.

الفصل الرابع

جماليات الإيقاع

14 جماليات الإيقاع الصوتي المنتظم

24 جمالية إيقاع الأنا

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 تنشآن في الغالب من ضم عناصر لا يتوقع جمعها في صعيد واحد؛ وهو ما يحتاج إلى شجاعة اللغة المتنافية مع الخوف والحذر اللذين رثاهما الكاتب الإسباني باي أنكلان حين قال: "يا 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 في القرنين الخامس والسادس الهجريين من بعض النسيج الصوتية.

وإذا كان مصطلح الإيقاع يكتنفه كثير من الغموض، فقد ارتأى البحث استخدامه بدل الموسيقى لشموليته، ولتمييز 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 بعدها وقفة يبرز عندها النغم الإيقاعي، ويحقق التوازن الصوتي الناتج عن

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.

قافية البيت الشعري والبيت اللاحق له الحضور الدائم لنفس المتلقي مع النص الشعري، ويحدث التواصل بينهما.

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 نذببات الروح وإيقاعاتها، وهو ما دفع البحث إلى تخصيص دراسة لإيقاع الأنا - 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.

إن الدراسة الإيقاعية سيكون الشعر المغربي في القرنين المشار إليهما سابقا موضوعا خصبا لها، لأن العدول عن قوانين اللغة على مستوى البنية الإيقاعية المتضمنة للبنية اللغوية والنحوية والصرفية المتحكمة في البنية الصوتية ستجعل تلك الصناعة الشعرية السحرية والفنية الخفية ذات دلالات بلاغية وفنية وإيقاعية، مع أن الدراسة الجمالية للإيقاع " أكثر عسرا، ذلك لأن مجرد الكشف عن مظان الإيقاع يعد مغامرة نقدية، إلا أن محاولات ترويضه والتسلل إلى المناطق الوعرة والمركبة التي يرتادها في

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

النص هو من قبيل الممارسة الجمالية"¹، فلا يمكن مقارنة الإيقاع بعيداً عن غاياته الجمالية.

4-1/جماليات الإيقاع 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"²، وقد تعرض أحد النقاد القدامى للصناعة الشعرية مملّماً بمختلف جوانبها، ومشيراً إلى أهم عناصرها: الوزن والقافية مكرراً ذلك في العديد من مواضع كتابه يقول حازم القرطاجي عن الشعر: " كلام موزون مقفى من شأنه أن يحجب النفس فيما قصد تحبيبه إليها"³، رابطاً بين إيقاع الشعر ومعناه حين أشار إلى عروض الشعر، وقسمه إلى طويل وقصير وثالث متوسط، جاعلاً كل قسم منها صالحاً لغرض من الأغراض⁴، وقد أثار هذا الرأي خلافاً بين الدارسين المحدثين، و" نظن أن سبب خلافهم نظرتهن إلى العنصر الموسيقي بمعزل عن باقي العناصر الأخرى المكونة للخطاب الشعري"⁵؛ 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.

1- مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع)، أطروحة دكتوراه دولة مخطوطة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011.

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

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

4- نفسه، ص226، وما بعدها.

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

1989، ص42.

إن أول ما يلاحظ عبر ديواني الشاعرين: علي الحصري القيرواني الذي ضمّ ثمانية وثلاثمائة نص (308)، والأمير سليمان الموحي الذي ضم ستة وثلاثين ومائتي نص (236)، وكل مجموع مقسم إلى قسمين :

1- ديوان الحصري الضريير:

* (خمسة وتسعين ومائة) ما دون القصيدة بنسبة اتجاه: 63.91% وبعدد: سبعة وثمانين وأربعمائة بيت بنسبة نفس: 13.96%.
* (ثلاث عشرة ومائة) قصيدة بنسبة اتجاه: 36.68%، وبعدد أبيات: ثلاثة آلاف بيت نسبة نفس: 86.03%.

وأكثر المقطوعات جاءت في ديوان (اقتراح القريح واجترح 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 أظير في بعض المواضع، والطوال للمواقف المشهورات"².

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

2- ديوان الأمير سليمان الموحي:

* (واحد وأربعون ومائة) ما دون القصيدة بنسبة اتجاه: 59.74%، وعدد الأبيات: ثلاثة وأربعون وخمسمائة بيت بنسبة نفس: 33.06%.

¹ - أبو الحسن الحصري: الديوان، ص 264.

² - ابن رشيق : العمدة، ص 168.

* (خمس وتسعون) قصيدة بنسبة اتجاه: 40.25%، وعدد الأبيات: ثلاثة وتسعون وألف بيت بنسبة نفس 66.86%.

وأكثر المقطوعات وردت في الأغاز، ولم يعن الشاعر بالقصائد الطويلة، وبرز إكثاره من القصائد القصيرة خاصة في غرض الغزل.

وبالقياس إلى الإيقاعات، وباعتماد التقسيم¹، الذي ارتآه (محمد الهادي الطرابلسي)، وراعى فيه عدد المقاطع المكونة لكل قسم: يتبين أن ديوان الحصري الضريير حوى:

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

وتضاف لها مجموعة البحور المجزوءة: نسبة الاتجاه: 35.06%، ونسبة النفس: 25.95%

أما ديوان الأمير سليمان الموحدى، فقد توزعت بحوره كما يلي:

1. الكامل والوافر: نسبة اتجاه: 21.61%، ونسبة نفس: 25.91%.
 2. الطويل والبسيط والمديد: نسبة اتجاه: 45.75%، ونسبة نفس: 45.47%.
 3. بقية البحور: نسبة اتجاه: 27.11%، ونسبة نفس: 23.83%.
- وبإضافة البحور المجزوءة: نسبة الاتجاه: 05.50%، ونسبة نفس: 04.76%.

والجداول الآتية توضح ذلك:

¹ - محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981، ص21.

جدول رقم 01 (الحصري الضريبر): 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: أ- (الأمير سليمان الموحدى): 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<	
269 %16.44	23 %09.74	-	2 6	7 38	12 154	2 71	- -	- -	المدح
124 %07.57	13 %05.50	-	2 4	4 19	7 101	-	-	-	الثناء
725 %44.31	89 %37.71	-	7 20	29 138	53 567	-	-	-	النسيب
234 %14.30	55 %23.30	-	25 60	21 101	9 73	-	-	-	الألغاز
88 %05.37	24 %10.16	-	15 42	8 38	1 8	-	-	-	التشبيه
91 %05.56	14 %05.93	-	4 9	7 34	3 48	-	-	-	الاعتذار والشكوى
105 %06.41	18 %07.62	-	6 15	4 19	8 71	-	-	-	الزهد
-	236	-	61	80	93	2			جملة الأشعار
1636	-	-	156	387	1022	71			جملة الأبيات

جدول رقم 02 (الحصري الضرير) يوضح البحور التامة وعدد الأشعار وعدد الأبيات:

النسبة المنوية %	عدد الآبيات	النسبة المنوية %	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	-	17 36	1 4	-	2 63	1 72	-	البسيط	1	
06.22 %	217	03.24 %	10	-	5 11	1 6	-	3 134	1 66	-	الخفيف	2	
00	00	00	-	-	-	-	-	-	-	-	الرجز	3	
03.12 %	109	01.62 %	5	-	3 6	1 5	-	-	1 98	-	الرمل	4	
02.86 %	100	06.49 %	20	-	17 36	2 9	-	1 55	-	-	السريع	5	
23.57 %	822	17.85	55	-	11 23	2 10	35 371	4 177	3 241	-	الطويل	6	
06.62 %	231	05.81 %	17	-	8 16	3 12	3 33	2 100	1 70	-	الكامل	7	
03.55 %	124	00.64 %	2	-	-	-	1 25	-	1 99	-	المتدارك	8	
03.03 %	106	02.27 %	7	-	3 6	1 5	1 7	2 88	-	-	المتقارب	9	
03.58 %	125	05.51 %	17	-	15 31	-	-	2 94	-	-	المجتث	10	
05.24 %	183	03.24 %	10	-	4 8	2 10	1 13	3 152	-	-	المديد	11	
03.52 %	123	00.97 %	3	-	2 4	-	-	-	-	1 119	المقتضب	12	
03.32 %	116	03.89 %	13	-	9 19	1 4	1 9	2 84	-	-	المنسرح	13	
00.05 %	2	00.32 %	1	-	1 2	-	-	-	-	-	الهجج	14	
04.27 %	149	06.16 %	19	-	13 27	1 5	3 33	2 84	-	-	الوافر	15	
74.04 %	2582	64.93 %	200	المجموع									

جدول-ب: (الأمير سليمان الموحدى) يوضح البحور التامة وعدد الأشعار وعدد الآبيات:

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<		
%12.89	211	14.04 %	34	-	9 23	10 51	15 137			-	البسيط	1
%01.77	29	03.81 %	9	-	5 10	4 19	-			-	الخفيف	2
%00.24	4	00.42 %	1	-	-	1 4	-	-	-	-	الرجز	3
%05.25	86	02.54 %	6	-	1 3		5 83	-		-	الرمل	4
%05.13	84	06.77 %	16	-	6 16	5 22	5 46			-	السريع	5
%29.88	489	29.66 %	70	-	15 37	23 114	32 338			-	الطويل	6
%19.37	317	14.83 %	35	-	6 13	11 50	16 183	2 71		-	الكامل	7
%01.16	19	00.42 %	1	-	-	-	1 19	-		-	المتدارك	8
%09.41	154	11.86 %	28	-	10 23	13 60	5 71			-	المتقارب	9
%00.61	10	00.84 %	2	-		2 10	-			-	المجتث	10
%02.68	44	01.69 %	4	-	1 3		3 41			-	المديد	11
%00.24	4	00.42 %	1	-		1 4				-	المنسرح	12
%06.54	107	06.77 %	16	-	4 10	5 29	7 68			-	الوافر	13
95.23 %	1558	94.49 %	223									

جدول رقم 03 (الحصري الضريبي) 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									

جدول ج / (الأمير سليمان الموحي): البحور المجزوءة وعدد الأبيات والأشعار:

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<			
00.42%	7	00.42%	1	-	□	1 7	□	-	-	-	مجزوء الخفيف	1	
00.97%	16	00.84%	2	-	1 2	-	1 14	-	-	-	مجزوء الرجز	2	
00.48%	8	00.84%	2	-	□	2 8	-	-	-	-	مجزوء الرمل	3	
01.16%	19	00.84%	2	-	□	1 4	1 15	-	-	-	مجزوء الكامل	4	
00.24%	4	00.84%	2	-	2 4	□	-	-	-	-	مجزوء المتقارب	5	
01.46%	24	01.69%	4	-	1 3	2 12	1 9	-	-	-	مخلع البسيط	6	
04.76%	78	05.50%	13										

والملاحظ: إن البحور المجزوءة شكلت ظاهرة تلفت الانتباه إليها بنسبتها المرتفعة عند الشاعر الحصري الضرير مقارنة بنسبتها عند غيره من الشعراء الذين أجرى صاحب كتاب (موسيقى الشعر) مسحا لدواوينهم¹، وهو ما انعدم عند الأمير سليمان الموحي الذي

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

شابه في ذلك الشاعر العباسي البحتري- وإن خالفه في عددها- ؛ إذ فاق عددها عنده الشعراء المشار إليهم من خلال الجدول:

النسبة المئوية	البحور المجزوءة	الشاعر ¹
13%	م.الكامل + م.الوافر + م.الرمل	أبو العتاهية
-	-	أبو نواس
01.35%	م.الكامل + م.الخفيف + م.الرمل + مخلع البسيط	البحتري
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، يقول²: (الطويل)

قَرَأْتُ أَعَارِيضَ الْخَلِيلِ وَلَمْ أَكُنْ
لَأَقْرَأَهَا لَوْ كُنْتُ أُشْبِهُهُ طَبَعًا.

- يضاف إليه ما وجدته أذنه الموسيقية من خفة هذه المجزوءات التي لاعمت الغناء والتلحين، ودلت على مظهر من مظاهر التجديد في شكل القصيدة مرتبط بعنصر الإيقاع؛ ليجعل الشاعر من هذا الأخير سمة خاصة به.

أما الشاعر الأمير الموحي فقد تميزت البحور المجزوءة بتنوعها لتكون ستة، ولم ينضم فيها كثيرا.

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

²-أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص389.

ولعل بحر المتدارك الموحد التفعيلة والذي عدد مقاطعه: أربعة وعشرون، وشكله

النظري: [(ص ح / ص ح / ص ح / ص ح) 4x2]

وقد استخدمه الشاعران بإيقاع آخر عرف بالخبب وعدد مقاطعه مساويا للأول، وبيانه في تحول التفعيلة: (فَعْلُنْ) (ص ح / ص ح / ص ح) ← (فَعْلُنْ) (ص ح ص / ص ح ص) مما ينقص مقطعا صوتيا.

وبتأمل هذا الإيقاع المستعمل عند الشاعر الحصري بنسبة اتجاه: 0.64% ونسبة النفس: 3.55%، وبنسبة اتجاه عبد الأمير الموحدى: 0.42%، ونسبة نفس: 01.16%، وترد في قصيدة واحدة في غرض الغزل عدد أبياتها تسعة عشر بيتا، يذكر فيها بحر الخبب على غير العادة مع البحور الأخرى، يقول¹: (الخبب)

أَدْمُوعُ جُفُونِكَ تَنْسَكِبُ	وَعَرَامُ ضُلُوعِكَ يَنْتَهَبُ
فَكَأَنَّ شُنُوكَ تُضْرِمُهُ	وَكَأَنَّ الدَّمَاعَ لَهُ حَصَبُ
أَمْذِيبُ حَشَايَ عَلَى شَحَطِ	هَلَّا وَمَزَارِكُ مُقْتَرَبُ
عَجَبًا أَنْ ذُبْتُ عَلَيْكَ وَمَنْ	عَجَبِي أَنْ ذُبْتُ هُوَ الْعَجَبُ
فَلَنْ رَحَلْتُ بِكُمْ إِبْلُ	صَبْرٌ فَسْتَرْحَلُ بِي نُجْبُ
تَحْذِي فَيَحُثُّ رَكَائِبَهَا	لَتَذَكَّرَكُمْ سَيْرُ خَبَبُ

ويتجلى عزوف الشاعر الحصري- وهو الأمر نفسه بالنسبة للأمير الموحدى- عن استعمال الشكل: (فَاعِلُنْ) (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

¹ - الأمير أبو الربيع سليمان الموحدى: الديوان، ص 90-91.

العروضيين الأوائل حتى ابن عبد ربه، تجاهلوه تماماً، والشعراء قبل الحصري لم يكتبوا ولو بيتاً واحداً من هذا الوزن¹، يضاف إلى قوله أن أعلام العروض اللاحقين لابن عبد ربه (-328هـ) من أمثال صاحب بن عباد (-385هـ)، وعبقريّة العربية أبي الفتح ابن جني، لم يثيروا إلى هذا البحر، ليذكره أول مرة الجوهرى (-400هـ)، ولا يذكر قصة استدرارك 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 وزناً قائماً بذاته يقول: "ولهذا اقتضى النظر البلاغي أن يجعل وزناً (المخلع) برأسه، وليس أخذ هذا الوزن عن العرب يثبت، بل هو مثل الخبب في ذلك"³؛ ويمكن أن يثبت البحث شيوع هذا 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 الجوهرى مقلوب من دائرة المتقارب [...] وهو الذي يسميه الناس اليوم الخبب"⁴.

وأما ما ذكره حازم القرطاجني من أن مخلع البسيط والخبب غريبان عن العرب، فيفهم منه: إن القدامى لم ينظموا فيهما، ولا يفهم من العبارة أنهما إيقاعان غير عربيين؛ بل يمكن الاطمئنان إلى النتيجة التالية: إن 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 - وسيظهر ذلك جلياً -، ثم رغم كثرة استخدامه للمصطلحات العلمية في أشعاره، لم يوظف أسماء البحور إلا مرتين، وقصرهما على (الخبب)، يقول⁵:

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.

⁴ - ابن رشيق: العمدة، ص 123.

⁵ - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص 149.

وَأَقْبِلْ غِيْدَاءَ مُحَبَّرَةٍ
لَوْ أَنَّ جَمِيلاً أَنْشَدَهَا
أَهْدَيْتُ الشَّعْرَ عَلَى شَحَطِ
مَا أَجُودَ شِعْرِي فِي خَبِيٍّ
نَفْظًا كَالدَّرِ مُنْضَدُهُ
فِي الْحَيِّ لَذَابَتْ خُرْدُهُ
وَنَدَاكَ قَرِيبٌ مَوْلِدُهُ
وَالشَّعْرُ قَلِيلٌ جِيْدُهُ

ويقول¹ في مدحه للمعتمد بن عباد: (الخبب)

لَوْ أَنَّ الْأَرْضَ بِلَا جَبَلٍ
بَشَّارٌ أَمَّكَ مُمْتَدِحًا
يَكْبُو عُبُودٌ فِي خَبِيٍّ
وَلَعَلَّ بِلَادَكَ لِي وَطَنٌ
وَعَلَيْهَا حِلْمُكَ لَمْ تَمِدِ
فَأَنْسُ بِغَرَائِبِهِ الشُّرْدِ
فَالْعَيْرُ وَرَاءَ الْمُنْجَرِدِ
فَأَحْطُ الرَّحْلَ عَنِ الْأَجْدِ
لَوْ قَابَلَهُ الْأَعْمَى لَهْدِي
وَأَقَابِلْ مِنْكَ سَنَى قَمَرٍ

ويخلص من استعراض إيقاعات الأوزان المستخدمة في ديواني الحصري

القيرواني والأمير سليمان الموحي إلى الخصائص الآتية:

(1) إن الشاعرين نزعا منزعا محافظا في تناولهما الأغراض الشعرية متقيدين بمقاييس العروض موظفين معظم البحور، وغاب عن ديوان الحصري بحر المضارع؛ في حين خلا ديوان الأمير الموحي من ثلاث بحور (المضارع - الهزج - المقتضب)، ويكفي إيراد ما قاله حازم القرطاجني عن البحر الذي اشتركا في عدم استعماله: " فأما الوزن الذي سمّوه المضارع [...]، فإنه أسخف وزن سمع، ولا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلا"².

وبخصوص بقية الإيقاعات فقد تباينت نسبة تواترها بين الشاعرين: فأما ديوان الحصري الضريع كان أكثرها الطويل وأقلها الهزج، وقد أمكن تقسيمها إلى مجموعات بمراعاة نسبة الاتجاه (عدد القصائد والمقطوعات):

• المجموعة الأولى: الطويل ثم البسيط.

¹ - أبو الحسن الحصري القيرواني الضريع: الديوان، ص 120.

² - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص: 234.

• المجموعة الثانية: الكامل فالوافر ثم الخفيف فالرمل.

• المجموعة الثالثة: بقية البحور.

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

وأما الشاعر سليمان الموحدي، فالطويل يستأثر عنده بالحضور البارز، وأقل البحور

الرجز والمنسرح وقبلهما المجتث، وباعتماد المجموعات ومراعاة نسبة الاتجاه يظهر:

* المجموعة الأولى: الطويل.

* المجموعة الثانية: البسيط والكامل والمتقارب.

* المجموعة الثالثة: بقية البحور.

وبمقارنة بسيطة بين الشعاريين يبرز: محافظة الطويل على الصدارة عند

الشعاريين، وتفوق البسيط ليحل محله الكامل عند الأمير الموحدي، ثم انخفاض نسبة

الرمل والخفيف عند الشاعر الموحدي وارتفاع بحر المتقارب.

(2) طرقت كل البحور غرض الغزل عند الأمير الموحدي - عذا المنسرح والرجز-

، وما يميز الحصري القيرواني فهو اعتماد جميع البحور في 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، يقول¹: (الخفيف)

غَضِبَ الْمَجْدُ إِذْ رَثَيْتُكَ وَحَدِي ثُمَّ أَعْضَى وَقَالَ أَنْتَ الْأَنَامُ

أَمْرَاءُ الْكَلَامِ عَشْتِ وَمَاتُوا فَهُمْ مَبْدَأٌ وَأَنْتَ تَمَامُ

وليتأكد بذلك: إن الإيقاعات الشعرية تستوعب جميع الأغراض، ومثالها الرثاء.

(3) كثرة البحور المجزوءة خاصة مخرج البسيط، وما فيه من إحياءات الابتكار، وقد

يعجب البحث ما أورده حازم القرطاجني في حديثه عن مقصّرات البحور (المجزوءات)

يقول: " إن الطويل والبسيط عروضان فاقا الأعراب في الشرف والحسن وكثرة وجود

¹ - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص 370.

التناسب وحسن الوضع؛ فإن أزيل عنهما بعض أجزائهما، ذهب الوضع الذي به حسن التركيب وتناهى في التناسب، فلم يوجد لمقصرّاتها طيب لذلك، وغيرهما من الأعاريض قد يوجد في مقصرّاته طيب ذلك، وغيرهما قد يوجد في مقصرّاته ما يكون أطيب منه [...] وإذا كانت الأوزان التامة كالأباء وهذه المقصرّات المقتضبة كالأبناء، وإذا لم يلد الكريم إلا كريما، كان أحسن له أن لا يلد¹.

ويتبين 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.

ويتجلى من ذلك: إن الحصري الضرير حاول الابتكار في الجانب الإيقاعي محافظا على نظام القصيدة العربية جاعلا هذا النظام الإيقاعي يصدر عن نفسه، وسار الأمير الموحي على طريقة الشعراء القدامى، وأولى بحر الكامل أهمية كبيرة في شعره.

القافية:

تتداخل القافية مع الوزن ليشكلا المقوم الصوتي الإيقاعي المنتظم، وإذا كان الوزن عنصرا أساسيا في الإيقاع الشعري؛ فإن القافية من عناصره تحدد الإطار المعين للشعر، وتكرارها في نهاية الأبيات " يشبه الفاصلة الموسيقية التي تتردد، فتؤثر في المتلقي، وتعمق الإحساس بإيقاع الشعر"²، والوزن إطار عام للموسيقى المشكلة للقصيدة في حين تربط القافية العلاقات بين الأبيات بتحديد النهاية، وتكريرها يحدث النغم، وهي أوضح ما

¹ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص238.

² - حسني عبد الجليل يوسف: علم القافية عند القدماء والمحدثين (دراسة نظرية وتطبيقية)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص3.

في البيت: " لأن الشعر موضع الترجم والغناء وترجيع الصوت ولاسيما في أواخر الأبيات"¹.

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"²، لأنه مبني على أساس صوتي يعتمد التوالي المقطعي، وتكون القافية بذلك: هي العناصر الصوتية التي تلتزم في آخر كل أبيات النص الشعري.

بيّن استقراء أشعار الشعاريين الحصري القيرواني والأمير سليمان الموحي استخدامهما لقواف متنوعة تمت دراستها بالاعتماد على حركة حرف الروي من حيث التقييد والإطلاق:

1) أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على التقييد والإطلاق:

أ- القافية المقيدة: ويميزها انتهاءها بروي ساكن، وقد وردت في شكلين:

أ-1. القافية المقيدة المجردة: استخدمها الحصري الضرير بنسبة الاتجاه: 3.57% ونسبة النفس: 06.28%، وقد وظفت في القصيدة وفي ما دونها (المقطعة)، والأمير الموحي استخدمها بنسبة اتجاه: 02.54%، ونسبة نفس: 01.54% وهي نسب تكاد تكون متقاربة.

أ-2. مقيدة بردف: استخدمها الحصري بنسبة اتجاه: 0.64%، وتتنخفض نسبة النفس لتصل إلى: 00.14%، في حين استخدمها الحصري بنسبة أكبر، نسبة اتجاه: 03.81%، ونسبة نفس: 04.81%.

أ-3. مقيدة بتأسيس: استخدمها الأمير الموحي بنسبة اتجاه: 00.42%، ونسبة نفس: 00.24%، وانعدمت في ديوان الحصري الضرير.

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

القيرواني، وبخمس أشكال في ديوان الأمير الموحي:

¹ - محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999، ص174.

² - ابن رشيق: العمدة، ص135.

ب-1. المطلقة المجردة: جاء ترتيبها ثانيا في ديوان الحصري بنسبة اتجاه: 31.81% ونسبة النفس: 32.06%، واقتصرت على القصائد متوسطة الطول والمقطعات، وتصدرت قوافي الأمير الموحي شاملة القصائد وما دونها من مقطعات ومنتف، بنسبة اتجاه: 48.72%، ونسبة نفس: 50.81% مستحوذة على نصف الديوان.

ب-2. المطلقة بردف: وقد شكلت نصف القوافي في ديوان الحصري الضريير بنسبة اتجاه: 50.97% ونسبة نفس: 49.01%، وجاءت ثانية في ديوان الأمير الموحي بنسبة اتجاه: 27.96%، ونسبة نفس: 29.95%، وقد التزما بالألف حرف مدّ، وراوحا بين الواو والياء متقيدين بالمقاييس العروضية.

ب-3. المطلقة بتأسيس: اختصت بالقصائد القصيرة والمقطعات في ديوان الحصري بنسبة اتجاه: 4.54% ونسبة نفس تراجعت إلى: 2.63%، وارتفعت نسبتها في ديوان السليمان الموحي بنسبة اتجاه: 07.20%، ونسبة نفس: 06.90%، ولم يخالف الحصري في ورودها مع القصائد والمقطعات عدا استعمالها في المنتف.

ب-4. المطلقة بخروج: وتواترها ضعيف مقارنة ببقية أنواع، فنسبة الاتجاه: 1.29% وترتفع نسبة النفس إلى: 7.77%، ويخالف ديوان الأمير الموحي ذلك؛ إذ ترتفع نسبة الاتجاه: 05.50%، لتتخف نسبة النفس: 03.30%.

ب-5. المطلقة بردف وخروج: غلبت على المقطعات ونسبة الاتجاه مرتفعة: 6.16% لتراجع بنسبة نفس: 01.66%، تشابهت نسبة الاتجاه 03.81% ونسبة النفس 03.54% في ديوان الأمير الموحي وإن ظهرت في مختلف أنواع النصوص الشعرية.

ب-6. المطلقة بتأسيس وخروج: اختص بها ديوان الحصري الضريير، وهي أقل القوافي المطلقة تواترا بنسبة اتجاه: 0.64% ونسبة نفس: 0.43%.

ويظهر من خلال استقراء القوافي المقيدة والقوافي المطلقة: إن الشاعرين المغربيين قد نزعا منزع القدامى؛ فلم تتجاوز نسبة الاتجاه في النوع الأول: 4.22%، وإن ارتفعت نسبة النفس فيها: 6.42% في ديوان الحصري، ونسبة اتجاه: 06.77%، ونسبة نفس

06.11% في ديوان الأمير الموحد، وهي تقترب " من نسب القافية المقيدة التي ضبطها (ابن الشيخ) في شعر أبي تمام: (2%)، والبحتري: (3%)، وفي أشعار (الأغاني): 4.51%¹، لتكون نسبة الاتجاه في النوع الثاني: 95.77% ونسبة نفس: 93.57% بالنسبة لديوان الحصري الضرير، ونسبة اتجاه: 93.22%، ونسبة نفس: 96.20% في ديوان الأمير سليمان الموحد، والجدولان الآتيان يوضحان ذلك:

جدول أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على التقيد والإطلاق في ديوان الحصري :

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

¹ - محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب، ص 40.

جدول أنواع القوافي في ديوان الأمير سليمان الموحدى:

النسبة المئوية %	عدد الآبيات	النسبة المئوية %	عدد الأشعار	مادون القصيد		القصيد				نوع القافية	الرقم	
				2-3	4-6	7-30	31-60	61-99	100<			
%01.34	22	%02.54	6	3 7	3 15					-	مقيدة مجردة	1
%04.52	74	%03.81	9	3 7	2 8	4 59			-	-	مقيدة بردف	2
%00.24	4	%00.42	1	-	-	1 4	-	-	-	-	مقيدة بتأسيس	3
%50.18	821	%48.72	115	30 73	38 180	46 534	1 34	-	-	-	مطلقة مجردة	4
%29.95	490	%27.96	66	14 33	21 112	30 310	1 35			-	مطلقة بردف	5
%06.90	113	%07.20	17	3 7	7 35	7 71	-	-	-	-	مطلقة بتأسيس	6
%03.30	54	%05.50	13	6 12	4 16	3 26			-		مطلقة بخروج	7
%03.54	58	%03.81	9	2 6	2 9	5 43	-	-	-	-	مطلقة بردف وخروج	8
					-		-	-	-	-	مطلقة بتأسيس وخروج	9
%100	1636	%100	236									

وبمراعاة حركة الروي (المجرى) تبين أن المجرى المكسور عدد نصوصه ستة ومائة نص، ونسبتها 34.61% وجملة أبياتها سبعة ومائتان وألف أي بنسبة 34.61% ، مثلت في شعر علي الحصري من هذا المجرى خاصة (الراء) - (الدال) ، وبنسبة أقل

(النون) وهي أكثر حروف الروي تواترا، وتترجع مع (اللام) ، وغاب هذا المجرى في:(الجيم)، ولم يرد إلا في مقطعة مع (الطاء) ثم (العين)، وقد اندرجت تحته ستة أشكال:

/س ، 2/س هـ/ها ، 3/ر س ، 4/ر س هـ/ها ، 5/ر س هـ ، 6/ت د س

1- ترى قَبْلَتِكَ الرِّيحُ عَنِّي وَبَلَغَتْ مِنْ السَّرِّ مَا اسْتَوْدَعْتَهَا حِينَ هَبَّتِ (الطويل)/(د:ص214)

2- قَيَّرَوْنَ جَدَّكَ لَا مَنَبْرٌ كَمَنَبْرِهَا (المقتضب)/(د:ص324)

3- حَالَفْتُ فِيكَ الْبُكَاءَ كَأَنِّي وَرَقَاءُ تَبْكِي عَلَى فِرَاحِ (مخلع البسيط)/(د:ص463)

4- أَهْوَى بِنَسِيَةٍ وَمَا سَبَّبُ الْهَوَى إِلَّا أَبُو الْعَبَّاسِ أَنْسُ غَرِيْبَهَا (الكامل)(د:ص116)

5- سَرَّنِي لَمَّا انْدَمَى لَوْ حُمِدَتْ عُقْبَى رُعَافُهُ (مجزوء الرمل)/(د:ص410)

6- نَفَرَطُ فِي الْعُمْرِ الذَّاهِبِ وَتَعْتَرُّ بِالْأَمَلِ الْكَاذِبِ (المتقارب)/(د:ص127)

أما الشاعر الأمير سليمان الموحي فقد ارتفع هذا المجرى، وأخذ الصدارة بنسبة اتجاه: 39.83% ، وعدد النصوص أربعة وتسعون نصا، مجموع أبياتها تسعة وستون وخمسمائة بيت بنسبة نفس: 34.77%، أكثره في رويّ (الباء) و(الذال) و(النون)، واندرجت تحته سبعة أشكال:

/س ، 2/س هـ/ها ، 3/س هـ/ها ، 4/ر س ، 5/ر س هـ/ها ، 6/ر س هـ ، 7/ت س

1. خَيَالِكَ فِي عَيْنِي وَشَخْصُكَ فِي قَلْبِي فَعَهْدِي سَوَاءٌ فِي الْبِعَادِ وَفِي الْقُرْبِ (طويل د/ص94)

2. ارْغَبْ إِلَى الرَّحْمَنِ يَا مَنْ رَأَى خَطِي أَنْ يَعْفُوَ عَنْ كَاتِبِهِ (سريع د/ص158)

3. بَيْتٌ حِلْمٌ أَتَيْتُهُ أَشْتَكِي طُولَ هَجْرِهِ (مجزوء الخفيف د/ص113)

4. أَمْنَزِنَا الْأَسْنَى سَقِيَتْ وَعُمِّرَتْ مَعَاهِدُكَ الْعُلْيَا بِكُلِّ سُرُورِ (الطويل د/ص141)

5. صَبُّ يَذُوبُ صَبَابَةً لِبِعَادِهِ وَيَحْنُ نَاطِرُهُ لَطُولِ سَهَادِهِ (الكامل د/ص65)

6. مَا يَقُولُ الْفَقِيهُ فِيمَنْ رَأَيْنَا يَضْرِبُ الْأَرْضَ نَابِيًا عَنْ رُبُوعِهِ (الخفيف د/ص130)

7. مَرَرْتُ عَلَى مُغْنَى الْأَحْبَةِ بَعْدَمَا مَحَا رَسْمَهُ كَرُّ الضُّحَى وَالْأَصَائِلِ (طويل د/ص47)

ثم المجرى المفتوح وعدد نصوصه في ديوان الحصري الضرير ثلاثة عشر وتسعمائة نص، بنسبة اتجاه: 26.18%، وترتفع نسبة النفس: 35.38% مشكلة أكثر من

ثلث أبيات الديوان، وكثر استخدام الروي المفتوح في: (الجيم)، (السين)، (الضاد)، (الطاء) و(العين)، ثم (اللام) التي تعد من بين الحروف الأكثر تواتراً، وقل هذا المجرى في: (الميم)، وغاب في: (الهمزة) و(الخاء)؛ أما ديوان الأمير الموحي فجاءت نسبة اتجاه هذا المجرى: 22.88% بمجموع أربعة وخمسون نصاً، وبنسبة نفس: 24.32% عدد أبياتها ثمانية وتسعون وثلاثمائة بيت، أكثر منه الشاعر في (اللام)، (القاف).

وضمَّ ديوان الحصري 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 هـ.

1. أَيُّ هَلَالٍ خَبَا وَقَدْ بَزَّغَا وَأَيُّ سَيْفٍ نَبَا وَقَدْ نَبَغَا (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 عَلْتَيْكَ حَتَّى تَسَلَّلُوا مِنْهَا لِوَادَا (مخلع البسيط)/(د:ص465)
5. دِينِكَ أَعْلَى الْعُلُوقِ عِلْقَا إِيَّاكَ بِالْبَخْسِ أَنْ تَبِيعَهُ (مخلع البسيط)/(د:ص399)
6. لَا أَشْتَهِي الدُّنْيَا وَلَوْ أَنَّنِي مُتَوَجِّحٌ أَمَلِكُ أَجْوَاذِهَا (السريع)/(د:ص337)
7. فِي كُلِّ أَرْضٍ مَوْطِنٌ يُعْرِفُ فِيهِ جَاهُنَا (مجزوء الرجز)/(د:ص130)
8. إِنْ كَتَمْتُ الْهُوَى فَقَدْ صَارَ سِرِّي عَلَانِيَةً (مجزوء الخفيف)/(د:ص115)
9. شَبِيلُ الشَّرِيِّ لَمَّا رَمَى سَهْمُ الرَّدَى صَادِقُهُ (مجزوء الرجز)/(د:ص409)

وحوى ديوان الموحي سبعة 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:

1. أَقْلُ عَثْرَةَ الدُّنْيَا وَإِنْ عَظُمَتْ ذَنْبًا فَقَدْ مَلَّتْ مِنْ حَدِّ صَارِمِكُمْ رُعْبًا (طويل د/ص33)
2. وَجُوهُ الْأَمَانِيِّ بِكُمْ مُسْفِرَةٌ مُضَاحِكَةٌ لِي مُسْتَبْشِرَةٌ (المتقارب ص/د146)
3. سَتَعَلَّمَ نَفْسٌ قَدْ قَضَى اللَّهُ نَحْبَهَا بَأْيَّةَ مَا كَانَتْ تُجَاهِرُ رَبِّهَا (طويل د/ص153)
4. خَلِيفَةُ اللَّهِ إِنْ تَشْكُرْكَ أُنْدَلَسُ تَشْكُرْكَ مَعْنَى وَإِنْ تَشْكُرْكَ إِفْصَاحًا (البسيط د/ص30)

5. مَا الشَّيْءُ إِنْ تَبَحْتُ عَلَى تَبْيَانِهِ هُوَ مَيِّتٌ لَا تَطْمَعَنَّ زِيَادَهُ (الكامل د/ص 114)
6. أَقُولُ لِرِكْبٍ أَدْلَجُوا بِسُحَيْرَةٍ قَفُوا سَاعَةً حَتَّى أَزُورَ رِكَابَهَا (الطويل د/ص 49)
7. إِلَيْكَ إِلَهِي قَدْ قَصِدْتُ بِحَاجَتِي وَحَسْبِي أَنِّي قَدْ قَصِدْتُكَ رَاغِبًا (الطويل د/ص 157)

والمجرى الأخير هو المضموم، وعدد النصوص في ديوان الحصري القيرواني ثمانون نصاً، بنسبة اتجاه: 25.97%، وارتفعت نسبة النفس لتصل: 32.77%، وعدد الأبيات: ثلاثة وأربعون ومائة وألف، أكثرها: (الهاء)، وانعدم في: (الواو)، ولا يكاد حرف يخلو منه، وبالنظر إلى ديوان الموحي فقد ارتفع عدد الأبيات مقارنة بعدد الأشعار؛ إذ نسبة النفس: 34.77% بتسعة وستين وخمسائة بيت، ونسبة الاتجاه: 30.93%، عدد النصوص ثلاثة وسبعون نصاً، أكثرها (الراء)، (العين).

وظهر في أشكال سبعة في ديوان الحصري:

1/س، 2/س، 3/س، 4/رس، 5/رس، 6/ها، 7/ت، 8/س

- 1/ لَا جَلَا أَحْزَانِي الْجَدُّ لَا خَلَا مِنْ نِكْرِكَ الْخَلْدُ (المديد)/(د:ص 308)
2. يَا نُورَ عَيْنِي فَقَدْتُهُ وَفِي الْفُؤَادِ وَجَدْتُهُ (المجتث)/(د:ص 384)
3. يَا لَيْلُ الصَّبِّ مَتَى غَدُهُ أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ (الخبب)/(د:ص 143)
4. جَنَاتٌ عَدْنٌ حَلَّتْ فِيهَا أَفْلَحْتَ فَلْيُهْنِكِ الْفَلَاخُ (مخلع البسيط)/(د:ص 462)
5. ثِقْ بِالْإِلَهِ وَلَا تَخَفْ مِنْ ظَالِمٍ كَمْ مِنْ مُرِيدِكَ وَالْإِلَهِ يُرِيدُهُ (الكامل)/(د:ص 261)
6. غَرِفْتُ وَلَامَاءَ سِوَى فَيْضِ أَدْمَعِي جَرَتْ وَالْأَسَى فِي بَاطِنِ الصَّبْرِ دَامِعٌ (الطويل)/(د:ص 230)
7. أَهْوَاكُمُ جَدٌّ مَارِحُهُ وَالْحَمَى لَمْ يَدْنُ نَارِحُهُ (المديد)/(د:ص 121)

أما في ديوان الأمير الموحي فورد في أشكال سبعة:

1/س، 2/س، 3/س، 4/رس، 5/رس، 6/ها، 7/ت، 8/س

1. أَدْمُوعُ جُفُونِكَ تَنْسَكِبُ وَغَرَامُ ضُلُوعِكَ يَلْتَهِبُ (الخبب د/ص 90)
2. أَيَا صَاحِبِي إِذَا جِئْتَمَا دِيَارَ الْحَبِيبِ وَلَا أَدْكُرُهُ (المتقارب د/ص 117)
3. يَا رَاقِدًا مِلءَ عَيْنِيهِ يَهْدُنُهُ لَيْنُ الْفِرَاشِ وَعَيْنُ اللَّهِ تَرْصُدُهُ (البسيط د/ص 155)

4. ضَاعَتْ بِنُورِ إِيَابِكَ الظُّلْمَاءُ وَتَبَاشَرَتْ بِقُدُومِكَ الأَرَجَاءُ (الكامل د/ص 23)

5. لله يَوْمٌ أَيْنَعَتْ ثَمَرَاتُهُ سَفَرَتْ لَنَا عَنْ وَجْهَهَا لَذَاتُهُ (الكامل د/ص 83)

6. وَلِي صُحْبَةٌ لَمْ يَسَامُوا طُولَ صُحْبَتِي وَمَا مِنْهُمْ إِلَّا مَوَاتٍ مُسَاعِدٌ (طويل د/ص 129)

7. أَرَفْتُ لِبَرْقِ لَاحٍ مِنْ نَحْوِ أَرْضِكُمْ فَبِتُّ اشْتِيَاقًا لِلْحَبِيبِ أُسَامِرُهُ (طويل د/ص 84)

والجدولان الآتيان يوضحان توزيع القوافي حسب المجرى:

وتصنيف قوافي ديوان الحصري القيرواني 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

وتصنيف قوافي ديوان الأمير سليمان الموحي حسب المجرى يكون:

القافية	عدد الأشعار	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
المجرى المكسور	94	%39.83	569	% 34.77
المجرى المفتوح	53	% 22.88	398	%24.32
المجرى المضموم	73	% 30.93	569	%34.77
المجرى الساكن	16	% 06.77	100	%06.11

*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

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

المجرى في شعر علي الحصري يكبر إذا كانت الحركة إلى الأمام، ويوافقه الأمير الموحي في ذلك إلا أن الضمة تنوب عن الكسرة.

*يلاحظ كثرة استخدام الشاعرين المغربيين للهاء بعد حرف الروي ساكنة ومتحركة، وما في الهاء الساكنة من قيمة في إيانة الحركة، وقد يدل ترجيعها - وهي صوت مهموس يحتاج إلى بذل جهد تنفسي في الكلمات المنتهية بها- على الجهد وصعوبة التحمل.

وأما الهاء المتحركة بحركة قصيرة أو بحركة طويلة يقول عنها حسن عباس: "أما حالات الحزن والشجن والتوجع وهي أعلق 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 إليهما 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 %
الأمير الموحي	39.83 %	30.93 %	22.88 %
اللزوميات	46 %	29.5 %	20 %

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

² - محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب، ص40.

يتضح من الجدول: إن ديوان الأمير الموحي لم يباين في حركات المجرى شعر الشعراء العباسيين؛ في حين إن مجرى الفتحة في أشعار الحصري القيرواني الضرير قد أخذ الصدارة، وعرف بذلك ارتفاعا، وتراجعت الكسرة، وقد حافظت القوافي المطلقة على ارتفاع نسبة تواترها.

وتنوع أشكال القوافي في شعر الشاعرين يبرز ثراءها وكثافتها، وقد جعل الشاعران حرف الروي في أكثر الأنواع آخر عناصر القافية، ثم يصلانه بحروف الإطلاق، وفي أكثر الحالات يعتمدان الهاء بصائت طويل أو قصير - خاصة في الرثاء للأول وفي الغزل للثاني-.

فدراسة المستوى الصوتي الإيقاعي المنتظم في ديوان الحصري الضرير أظهرت شاعرا مبتكرا في مجال الإيقاع الوزني، مبتدعا في مجال القافية كثيرا ما يربط أول البيت بآخره، راکبا صعب الحروف العربية ليطوعها في أشعاره، معتزا بمغربيته حين نظم أشعاره على حروف الهجاء المغربية التسعة والعشرين دون أن يغفل ما حملته الإيقاعات المنتظمة من دلالات الحزن وحسرة فراق الحبيب، في حين سائر الأمير الموحي طريقة النظم في الشعر القديم خاصة العباسي منه.

وسيخصص المبحث الثاني من هذا الفصل لدراسة الإيقاع الداخلي مقتصرا على جمالية إيقاع الأنا في شعر شاعر من المغرب الأوسط هو الأمير سليمان أبو الربيع الموحي، للتأكد من حقيقة ارتباط الإيقاع الداخلي بالحركة النفسية الداخلية، وبفورة الشعور وجيشانه، وهو ما يجعل منه ميزة دالة على فردية الشاعر وتميزه، ودافعا يثير المتلقي للإبحار في عوالم النص الشعري.

2-4 / جمالية إيقاع الأنا:

الإيقاع هو المركز الذي يتحد عنده الشكل والمضمون، والنقطة التي تلتقي عندها المتناقضات، وتجعل اللامحدود محدودا دون أن يفقد خصوصيته، فاللفظ الساكن ظاهريا قد يكتسب من خلال طريقة إبداعه وتأليفه شاعرية تزيد حركية داخل ذلك السكون، وينشأ عنها جوهر الجمال الحقيقي.

وإذا برز الإيقاع عنصراً أساسياً في البناء الشعري، فلأنه يتلاحم مع بقية العناصر المشكلة للنص، ويصارع المعنى كاشفاً الصراع داخل بنية العمل الشعري، فهو " ليس إشارة بسيطة؛ بل هو نظام إشاري مركب ومعقد مكون من العديد من الإشارات، بل إن كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشاري مكون من إشارات هي مفرداته"¹، ليتعمق بذلك دوره في النص الشعري، بعده من أبرز علامات النص؛ إذ " إنه قد يبدو صدى لمعنى القصيدة، وقد يؤكد المعنى ويطرح معاني وتفسيرات وظلالاً، ويمكن استخدامه لإثارة المعنى ولإيحاء بالصراع داخل بنية القصيدة"².

والإيقاع بحركيته الخفية الداخلية التي تتلاحم بها أجزاء النص، يشكل قوة شعرية جمالية يصعب القبض عليها أو محاولة حصرها وضبطها، مشكلة عزفاً شخصياً يتفرد به الشاعر، وبقدر ما يكون تمايزه عن غيره من المبدعين يكون تفرداً وأصالته؛ إذ الإيقاع أهم عناصر الشعر وأبرز صفاته.

وإذا كانت جمالية الإيقاع لا تتبدى في طبيعة الأصوات في ذاتها، وإنما هي في الواقع إيقاع النشاط النفسي المبرز للمعنى وللشعور، فيقوى ارتباط حركة الإيقاع بالحركة النفسية الداخلية وبفورة الشعور وجيشانه، لتتجلى بذلك " أهمية الإيقاع الشعري في بناء الدلالة العامة للعمل الشعري ومدى إظهار الوشيجة الرابطة بين ما لنغم القصيدة وإيقاعها من صلة بأحاسيس الشاعر؛ إذ تتماهى إيقاعات العمل مع الارتعاشات الأولية لإبداع الشاعر، فتخرج ملونة بلون من الموسيقى الهادفة"³، التي تجعل هذا الجانب الجمالي في الإيقاع يلتحم بوزن القصيدة، وتتجاوب الأصوات والحروف بجرسها الخاص مع رنين صدى جسم القصيدة محققة إثراء الأوتار الشعرية.

¹ - سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، دار نوار للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 1996، ص 33.

² - نفسه، ن. ص.

³ - رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي (دراسة تأصيلية بين القديم والجديد في موسيقى الشعر العربي)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط 1، 1998، ص 62.

وتبرز أهمية الإيقاع بالنظر لأحوال الذات المتلقية له، إذ لا يتكامل الأثر الفني إلا إذا تداخلت في مكوناته والتقت في رحابه " طاقتان: الطاقة الكامنة في النص وهي تعج بالحركة والامتداد بكلماتها التعبيرية وصورها الفنية وقيمتها الموسيقية وتراكيبها البلاغية، والطاقة المنبثقة عن التلقي وهي حياة تتصف أيضا بالحركة والامتداد والتقابل لكنها تحمل حيزا من خبرات جمالية وثقافية مختلفة تتصالح أحيانا، وتلتقي الطاقتان فتتداخلان وتتغامان"¹، لإبداع الأثر الفني الجمالي.

وبالتركيز على ظاهرة إيقاعية تختص بها لغة الشعر وحده تحدث عنها العروضيون في باب القصر أو التقصير وأدرجت في باب الضرورة الشعرية، وتحديدًا في إيقاع الضمير المنفصل (أنا)، والتفت إليها بعض دارسي الأصوات في تفريقهم بين ظاهرة تطويل المقطع الصوتي أو تقصيره، يقول: أحد الدارسين " ويتم تقصير الألف في كلمة (أنا) في معظم الأبيات ولاسيما إذا كانت متبوعة بساكن"²، لتجاوز التقاء الساكنين الممتع عروضيا في حشو البيت.

وقبل هؤلاء أثار هذا الضمير خلافا بين النحويين في تفسير إثبات ألفه أو حذفها في حالتي الوقف والوصل، وفي كونها أصلية أم خلاف ذلك، ورأى البصريون³ أن أصل الضمير (أنا) هو الهمزة والنون (أن)، والألف الأخيرة زائدة عن بنيته جيء بها في الوقف لبيان فتحة النون، لأن فتحها تسقط في الوقف، وكتب الضمير بالألف خوفا من أن تلتبس بـ (أن) الحرفية، لسكون النون في الوقف، قال سيبويه في باب (ما يبينون حركته وما قبله متحرك): " وقد استعملوا في هذا شيء من هذا الألف في الوقف [...] ومن ذلك قولهم: أنا، فإذا وصل قال: أن، أقول ذلك ولا يكون في الوقف في (أنا) إلا

¹ - نعيم اليافي: عودة إلى موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد 25-26، تشرين الأول-كانون الثاني، 1986-1987، ص 96.

² - ابراهيم خليل: في اللسانيات ونحو النص، ص 173.

³ - ابن برهان العكبري: شرح اللمع، تح فائز فارس، الكويت، ط 1، 1984، ص 483/2.

بالألف¹، ليكون بذلك أصل (أنا) هو الهمزة والنون، وما يلحقه من ألف وتاء وميم ونون علامات لبيان النوع والعدد.

وخالف رأي الكوفيين² ذلك، وذهبوا إلى أن الألف بعد النون من نفسها، ليكون الضمير من مجموع الحروف الثلاثة المكونة له، وأثبتوا الألف في حالتها الوصل والوقف؛ لتكون من أصل الكلمة ومن بنية الضمير وتمامه وليست زائدة، والكلام يطول حول هذه المسألة.

وإذا تبين لنا من خلال الفصول السابقة أن قصائد شعراء المغرب لا تكاد 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 بعضها منها³، معتمدين على مناهج مختلفة، وأغلب هذه الدراسات ركزت على الجوانب الاجتماعية ومزجتها بالمناحي النفسانية محاولة ربطها بالسياق التاريخي، وقلما أُلْتُفِتَ 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، إنما هو إيمان بقيمة الإنسان، فلم يكن قبله من يستطيع أن يعتني بوجوده وكيانه جهرا بغير السلطين والأمراء"⁴.

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

¹ - سيبويه: الكتاب، ص 163/4-164.

² - ابن برهان العكبري: شرح اللمع، ص 483/2، ووافق ابن مالك الكوفيين، يقول: " الصحيح أن (أنا) بثبوت الألف وقفا ووصلا هو الأصل، وهي لغة بني تميم" ينظر - ابن مالك: شرح التسهيل، تح عبد القادر عطا وطارق فتحي السيد، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص 137/1.

³ - حسين الواد: جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير. وأيضا صالح الزامل: تحول المثال.

⁴ - علي الشوك: الثورية في شعر المتنبّي، مجلة المتقف، عدد 17، 1960، ص 14، ينظر صالح الزامل: تحول المثال، ص 39.

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

وإذا ما تجاوزنا تفسير هذه الظاهرة بمقاييس الثورة واللاشعور وإطلاق الأحكام وتعميمها، وأدركنا الوظيفة المزدوجة للضمير " هذه الازدواجية التي يحملها الضمير ستسمح لنا أن نميز بين الضمير والشخص، فالضمير هو الملفوظ اللغوي في صيغته المعروفة، والشخص هو المعنى الخارجي²، وبالاستناد إلى الإيقاع الداخلي الذي لا يكشفه ظاهر النص، وهو يتجلى من وراء مكونات العمل الشعري، وبسبب هذا الاختفاء يكتفي دارسو النصوص الشعرية باشتراطه عنصراً فنياً يمارسه الشاعر إبداعياً، وينجزه المتلقي جمالياً.

وبالعودة إلى حديث علماء العروض وإشارتهم إلى هذه الظاهرة - وغيرها من الظواهر التي تطرأ على الشعر - والتي أدرجوها في باب الضرائر الصرفية، التي تعني زيادة مقطع أو حذفه، أو إطالة مقطع قصير أو تقصير مقطع طويل، وما يؤديه ذلك من تغيير في بنية الكلمة، وهذا اللون عدوه مما يتلاءم مع الوزن الشعري الذي يجعل "المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"³.

وإذا كانت البنية في الشعر عرضة للزيادة ونقصان، فإن إدراجها تحت مسمى الضرورة الشعرية جعل دارسا يراها "وصمة عار وصموا بها الشعر العربي عن حسن نية"⁴، ويعترض على دراستها بعيداً عن الخصوصية المميزة للنص الشعري لما له من أهمية في تعديد القواعد وإرساء النظريات، يقول: "ولست أعرف أمة من الأمم تصف شعرها بمثل هذا الوصف، أو تصمه بمثل هذه الوصمة، وما كان أغناهم عن مثل هذا الوصف".

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

² - الغانمي سعيد: أقتعة النص، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1991، ص1، ص51.

³ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء: ص263.

⁴ - إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، د.ت، ص326.

أنهم بحثوا الشعر وحده وخصوه ببعض الأحكام التي يجب أن تترك للشعراء في شعرهم، يتخذون منها ما يشاءون ويهملون منها ما يشاءون، فإذا شاعت في شعرهم ظاهرة من الظواهر، ونسج على منوالها الكثرة الغالبة منهم، عدت حينئذ من خصائص الأسلوب الشعري¹، الذي يجعل من الشعر فنا جميلا تقصر المقاييس العلمية عن تحديد سر الجمال فيه.

ويبدو هذا التقصير بصفة خاصة في الجمال الإيقاعي الداخلي الذي يعتمد على طريقة رصف الكلمات وما يثيره من شعور بالجمال، يعضده ارتباط الشكل بالمضمون في إطار لغوي يظهر قدرة الشاعر على الإبداع والتميز.

وستخصص دراسة الإيقاع الداخلي لجمالية إيقاع الأنا في شعر شاعر من شعراء المغرب الأوسط هو الأمير سليمان الموحي؛ إذ تكرر حضور هذا الضمير في أشعاره تسع عشرة مرة في أغراض خمسة، وغاب عن غرضي المدح والأغاز.

وقد استحوذت القصائد العشقية على أكبر تواتر لضمير الأنا الذي برز في القصائد والمقطعات، وورد في بداية البيت وفي درجه، كما انتهى به مصراعا بعض الأبيات، وجسد صورة الأنا/العاشق المفتقر إلى المعشوق بعد حدوث البين وانفتاح أبواب الضنى ولواعجه، يقول²: (المديد)

نَامَ مَنْ أَهْوَى وَأَرْقَى	وَنَفَى عَن مَقْلَتِي وَسَنِي
سَلَبْتُ نَوْمِي لَوَاحِظُهُ	وَأَحَالَتَنِي عَلَى الشَّجَنِ
فَكَأَنَّ النَّوْمَ يَعِشُّهُ	وَكَأَنَّ السُّهُدَ يَعِشُّقِي
بِأَبِي ظَبِّي كَلَفْتُ بِهِ	طَالَ مَا بِالصَّدِّ عَذَّبَنِي
رَشَاءً فِي طَرْفِهِ فِتْنٌ	لَمْ يَزَلْ بِالسَّحْرِ يَفْتِنُنِي
كَانَ لِي دَيْنٌ عَلَيْهِ فَمَا	طَنَّي فِيهِ وَسَوْفَنِي
جِئْتُ أَسْتَقْضِيهِ مِنْهُ فَمَا	- وَحَيَاةَ الْحُبِّ - كَلَّمَنِي

¹ - إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص326.

² - الأمير أبو الربيع سليمان الموحي: الديوان، ص55.

وَرَثَى لِي وَهُوَ يَقْتُلْنِي

صَدَّ عَنِّي صَدًّا مُحْتَشِمًا

يستهل الأنا/العاشق النص الشعري - الذي ارتأت الدراسة تقسيمه إلى قسمين - ، بالأسلوب الخبري و غرضه وفق مقتضى الظاهر إفادة متلقي خطابه قصة العاشق، وتكون نقطة البداية نوم المعشوق (نام من أهوى) ويعتمد جمالية المطابقة (نفى عن مقاتي وسني) مظهرا الصوتين المهيمنين على هذه الوحدة: (المعشوق) بصيغة الغائب، والعاشق بصيغة الأنا، يبرز الإيقاع الداخلي في أسلوب التصريح (وأرقتني - عن مقاتي وسني) الذي عدّه النقاد القدامى والمحدثين من نعوت القوافي، وجعله بعضهم نمطا من أنماطها الداخلية غير الملزمة العرضية¹، ويحمل هذا الأسلوب تشاكلا إيقاعيا بين آخر المصراع الأول، وآخر المصراع الثاني، وتباينا دلاليا (أرقتني - وسني)، يضاف إلى ذلك اشتماله طرفي العلاقة العشقية، و يربط التصريح بقوافي الأبيات تبرز الصيغ: (يعشقني - عذبي - يفتنني - سوفني - كلمني - يقتلني) تحوي الفعل العشقي بعذباته، وفاعلا هو المعشوق، ومفعولا وقع عليه الفعل العشقي هو الأنا/العاشق، ثم تظهر (وسني - الشجن) وتتشاكل دلالاتهما مع القوافي السابقة بالإحالة على لواجج العشق وتباريحه، وقد سبقت القافيتين بـ (أرقتني - أحالني) المتشاكلتين مع الصيغ السابقة، وهو ما ينتج إيقاعا داخليا يتقاطع مع إيقاع الافتقار العشقي، إذ يفقد فيه الأنا/العاشق فاعليته.

ويبرز ضمير الأنا المتكلم بـ روزا جليا في القسم الثاني، يقول²:

فَاحْتَمِلْ يَا قَلْبُ وَاغْتَبِنِ

ذَابَ قَلْبِي مُنْذُ حَلَّ بِهِ

فَاعْتَرَزُ الصَّبَّ فِي الْمَهَنِ

لَا تَصِقْ ذُرْعًا بِمِهْنَتِهِ

وَاعْتَرَّتْنِي أَضْرَبُ الْمَحَنِ

عَيْلَ صَبْرِي فِي مِحْنَتِهِ

قَلَمًا يَرْمِي فَيُخْطِنِي

مَنْ عَذِيرِي مِنْ لَوَاحِظٍ مَنْ

¹ - حسني عبد الجليل يوسف: علم القافية عند القدماء والمحدثين، ص: 81- وقد أُختيرَ عدّه مقوما صوتيا إيقاعيا غير منتظم لاعتبارات صوتية إيقاعية: حيث إن الشاعر بإمكانه أن لا يلتزم بالتصريح، ويقصره -غالبا- على المطالع، وهو مرتبط بآخر الشطر الأول في حين ترتبط القافية بآخر الشطر الثاني حتى إن التفريق بين التصريح والتقفية يراعى فيه العروض دون الضرب؛ فإن تغيرت العروض عدّ تصريعا، وإن ألتزمت فهو تقفية شرط موافقتها للضرب وزنا ورويا.

² - الأمير أبو الربيع سليمان الموحد: الديوان، ص 56-57.

هَبْكُمُ أَنِّي الْقَتِيلُ بِمَا
فَاحْذَرُوا أَنْ تَطْلُبُوا بِدَمِي
وَدَعُونِي أَسْتَلِدُّ هَوَى
أَيْنَ مَنْ يُعْدي الْفُؤَادَ عَلَيَّ
كَيْفَ لِي بِالْإِنْتِصَارِ وَقَدْ
أَنَا أَهْوَاهُ وَأَعَشَّقُهُ
وَأَنَا كَلْفٌ بِذَاكَ أَرَى

قَدْ جَنَى طَرْفِي عَلَيَّ بِدَائِي
طَرْفُهُ خَوْفًا مِنَ الْفِتَنِ
مَنْ - وَحَقُّ الْحُبِّ - يَعْذُنِي
طَرْفِهِ الْجَائِي فَيُنْصِفُنِي
قَالَ لِي إِنَّ مَتَّعَجَبَنِي
وَهُوَ يَجْفُونِي وَيَظْلِمُنِي
حُبُّهُ مِنْ أَوْجَبِ السُّنَنِ

يتكرر الضمير أنا مرتين في نهاية النص الشعري الذي يستهل قسمه الثاني بجمالية التوضع أو التجريد، وما يحمل من التبادل الضمائري الناجم عن الانتقالات المتنوعة ضمن السياقات النصية، وتغاير سياق الضمائر بين غيبة وحضور وخطاب، يضاف إليه تغاير ضمن السياق الواحد؛ إذ الأنا/العاشق انشطر بسبب حدوث الهجر وصدود المحبوب عنه، وبرز صوت قلبه داخل نسيج النص (ذاب قلبي)، ويلجأ إلى مخاطبته مؤكدا هذا الانشطار (احتمل - يا قلب - اغتبن - لا تضق)، ويحاول الأنا/العاشق البحث عن الوسيط الذي يقرب المعشوق المفنقر إليه منه (من عذيري)، ويدخل التجربة العشقية صوت العاذل ويغيب لاعتراضه استمرار الأنا/العاشق في التلذذ بعذاب العشق (هبكم - احذروا - تطلبوا - دعوني) وترسم بذلك صورتين للأنا/العاشق: صورة حطمها العشق تعاني مراراته، وصورة تتحدى العواذل وتواجه أصوات العقل الداعية إلى إيقاف العلاقة العشقية.

وباستقراء إيقاع الأنا، يتجلى:

وَأَنَا أَهْوَاهُ وَأَعَشَّقُهُ
وَأَنَا كَلْفٌ بِذَاكَ أَرَى

وَهُوَ يَجْفُونِي وَيَظْلِمُنِي
حُبُّهُ مِنْ أَوْجَبِ السُّنَنِ

ارتبطت الأولى بالهوى والعشق (أهواه - أعشقه)، ومقابلة المعشوق لذلك بالظلم والجفاء (يجفوني - يظلمني) راسمة صورة الأنا/العاشق الأولى المتقاطعة مع دلالات القوافي، تجسد قلب العاشق المعنى بضنى الشوق والافتقار والانكسار، ويكشف البيت طرفي العلاقة العشقية بنموذجها العذابي (أنا/عاشق - هو/ المعشوق: جاف - ظالم)، وبمقارنة ذلك بالدراسة الإيقاعية العروضية نتبين:

وَهُوَ يَجْفُونِي وَيَظْلِمُنِي

وَهُوَ يَجْفُونِي وَيَظْلِمُنِي

فاعلاتن/ فاعلن / فعلن

أَنَا أَهْوَاهُ وَأَعْشَقُهُ

أَنَا أَهْوَاهُ وَأَعْشَقُهُ

فاعلاتن/ فعلن / فعلن

ب ب - - /

ب ب - - : تم تقصير المقطع الطويل: أياً - أن - (ص ح ح) - (ص ح).

وبنتبع التغير بالمقياس الإيقاعي يتبين : كلمة (أنا) في الأصل تتألف من مقطع قصير مفتوح (أ) يضاف إليه مقطع طويل مفتوح (نأ)، وهذه الصورة تحولت إلى: مقطع قصير مفتوح (أ)، يضاف إليه مقطع قصير مفتوح (ن) فتم بذلك تقصير المقطع الطويل المفتوح الأصلي.

وأما أنا/العاشق الثانية التي تعلن أن حبها من أوجب السنن الملتزم بها في التجربة العشقية، وقد ارتبط هذا الإعلان بتحدي أصوات العوازل واللائمين وإقرار الاستمرار في التجربة العشقية، والتقطيع العروضي يبين:

حُبَّهُ مِنْ أَوْجِبِ السُّنَنِ

حُبُّهُ مِنْ أَوْجِبِ سِ/سُنَنِ

فاعلاتن / فاعلن/فعلن

وَأَنَا كَلَّفُ بِذَلِكَ أَرَى

وَأَنَا كَلُّ/فُنْ بَذَا/كُ أَرَى

فاعلاتن / فاعلن/فعلن

ب ب = - /

ب ب - - : حافظ المقطع الطويل المفتوح (أَنَا) على طوله فلم يقصر .

استنادا لما سبق، يظهر التباين بين إيقاع (الأنا) في البيت الأول عنه في البيت الثاني ويربط ذلك بالمعنى، يتبين مدى مطابقة الإيقاع الداخلي لهذا الضمير المنفصل البارز للدلالة، وقد يضاف إليه ما طرأ على ضمير الغائب الذي سكن أوله (وهو) ليتماثل مع (أهواه)، وهذا التغيير أطلق عليه النحاة (الضرورة الشعرية) - يضاف إليها تغيير حركة فعل الأمر بكسرها خلافا للأصل مراعاة لمجرى القافية (اغتبن) - واعترض على هذه التسمية أحد الدارسين المحدثين مركزا على خصوصية اللغة الشعرية، يقول: " ولسنا نزع أنا للشعر نظاما خاصا في ترتيب كلماته لا يمت لنظام النثر بأي صلة، بل نقول إن الشاعر كالتائر الطليق يحلق في سماء من الخيال وينشد الحرية في فنه، فلا يسمح لقيود اللغة أن تلزمه حدا معينا لا يتعداه، بل يلتمس التخلص من ذلك كلما سنحت له الفرص، فهو في أثناء نظمه لا يكاد يفكر في قيود التعابير إلا بقدر ما تخدم تلك التعابير أغراضه الفنية، وبقدر ما تعين على الفهم والإفهام"¹، ليكون الدافع وراء هذا التغيير في بنية الكلمة إثارة المتلقي ودفعه إلى استكناه الجانب الجمالي.

ويدفع الأنا/العاشق في شعر الأمير أبي الربيع الموحدي إلى مواجهة صوت العاذلة التي تلومه على إفراطه في تجربته العشقية، محاولة صده عن الاستمرار في الافتقار العشقي، يقول²: (الطويل)

أَلَا تَكْثُرِي لَوْمِي فَلَسْتُ بِهَاجِرٍ	أَصِيحُّ إِلَى قَوْلِ الْعَوَازِلِ مَسْمَعًا
وَكَيْفَ لِنَفْسِي بِالسُّلُوفِ عَنِ النَّيِّ	أَلُوفَ وَلَوْ حَوَّلَتْ كِسْرِي وَتَبَعًا
	شَرِبْتُ بِهَا كَأْسَ الصَّبَابَةِ مُتْرَعًا

يحتاج الأنا/العاشق إلى عاذر يعذره في عشقه، ويعينه وهو يبيت ما تنتطوي عليه سريرته من شكوى البلاء الذي حل به، وإحساسه بتباريح الوجد القاسية، ويصد عنه تأنيب

¹ - إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة، ص 322-323.

² - الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي: الديوان، ص 62.

اللائمة وعذل العوازل الذين يدعون حرصهم على عدم وقوعه (الأنا/العاشق) أسير
العشق وقتيل الوجد.

وإذا كان العاذل يبرز صوت العقل الواعي ويسعى بعذله إلى عقانة تجربة
الأنا/العاشق، فقد يعبر عن جمالية تموضع الأنا بحيث تكون أصوات العوازل في حقيقتها
هي أصوات (الأنا) وقد انقسم على نفسه، ليعكس ذلك الجدل القائم بين الأنا المفتقر
المندفع وراء افتقاره العشقي، والصوت المحذر.

ويدفع الأنا إلى بيان موقفه بوضوح أمام هذه الأصوات المعقانة، إلا أن
الأنا/العاشق يستعين بالضد والنقيض، فبدل أن يعلن موقفه يقر بصورة العاشق الذي لا
يمثله ولا يتبنى قناعاته في العلاقة العشقية، هو ذاك العاشق الذي يستمع للعوازل، ويستسلم
للأمر الواقع، ويتراجع عن تجربته العشقية، ويوقف افتقاره، وهي صورة توحى بمعاني
الانكسار والهزيمة؛ ومعنى ذلك أن الأنا المصرح بها في الأبيات (وما أنا) هي ليست أنا
العاشق، ولكن هي الآخر الذي يناقض حقيقة الأنا/العاشق.

والدراسة التقطيعية تبرز:

أُصِيخُ إِلَى قَوْلِ الْعَوَازِلِ مَسْمَعًا

الْأَنْمَتِي كُفِّي فَمَا أَنَا بِالَّذِي

أُصِيخُ/إِلَى قَوْلِ لْ/عَوَازِلِ مَسْمَعًا

الْأَنْبِ/مَتِيكُفِّي/فَمَا أَنْ/بِلَّذِي

فَعُول/مَفَاعِيلِن/فَعُول/مَفَاعِلِن

فَعُول/مَفَاعِيلِن/فَعُول/مَفَاعِلِن

/ب - ب-

تم تقصير صوت (الأنا)، وحذفت ألفه، وسبق الإشارة إلى أن هذا (الأنا) هو
نقيض الأنا العاشق الذي لا يصغي لأصوات المنع، ويرفض التعقل، وإيقاف افتقاره: أنا
— ما أنا، ليكون تقصير صوت (الأنا) نقيض صوت الأنا/العاشق المتميز بالطول
والامتداد والاستمرار وهي من خصائص المحب العاشق، وتتكامل بذلك صورة الإيقاع
وصورة العاشق، مما يعمق دور الإيقاع في إثراء اللحظة الشعرية وإمدادها بالسحر
الجمالي، يقول أحد الدارسين عن الإيقاع الداخلي: " إنه صدى لمعنى القصيدة، وقد يؤكد

المعنى، وي طرح معاني وتفسيرات وظلالا، ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللإيحاء بالصراع داخل بنية القصيدة¹.

ويلجأ الأنا العاشق إلى كتم سره وعدم إثارة فواعل المنع التي تعيق إجتماعه بالمعشوق، يقول²: (الطويل)

وَأَعْلَمُ حَقًّا أَنَّهُ سَيَشِيْعُ	وَإِنِّي لِأَخْفِي حُبَّ رَمَلَةٍ جَاهِدًا
يَنُمُّ بِهِ دَمْعٌ يُلِحُّ هُمُوعٌ	وَمَا أَنَا بِالْمُفْشِي لَهْ إِنَّمَا الَّذِي
تُكْفُّ دُمُوعٌ أَوْ تَكُنُّ دُمُوعٌ	وَكَيْفَ وَنَارُ الشُّوقِ مِلءَ جَوَانِحِي
وَلَكِنَّ دَمْعًا شَيْبَ فِيهِ نَجِيْعٌ	فَلَوْ كَانَ دَمْعًا خَالصًا لَمْ يَضُرْنِي
تُضِيْعُ نَفِيْسًا مِنْ دَمِي وَتُذِيْعُ	فَوَاحِشْرَتَا حَتَّى جُفُونِي مِنْ الْعِدَا
وَلَا وَجَدَ حَتَّى لَا تَسِيْلَ دُمُوعٌ	فَلَا شُوقٌ حَتَّى لَا تُرَى لِي زَفْرَةٌ

يدفع الشاعر/العاشق إلى التعبير بضمير المتكلم (أنا) عن تجربته العشقية المجسدة لافتقاره العشقي، الحاملة لدلالات الشكوى اللاهية والشوق إلى الحبيب والتحرق له والحنين إليه، والمخلدة للحظات العشق المعبرة عن تجربة مدمرة عصفت بالأنا/العاشق، وأرهفته ليغص شعره بالبكاء.

ويفرض عليه كتم هواه (وإني لأخفي - ما أنا بالمفشي)، فهل إيقاع الأنا يقصر

صوت النون فيه ويحذف ألف الاطلاق ليتلاءم معى المعنى؟

يَنُمُّ بِهِ دَمْعٌ يُلِحُّ هُمُوعٌ	وَمَا أَنَا بِالْمُفْشِي لَهْ إِنَّمَا الَّذِي
يَنُمُّ/بِهِي دَمْعُنْ/يُلِحُّ/هُمُوعُوْ	وَمَا أ/ نَ بِلْمُفْشِي/ لَهْوُ إِنْ/نَمَلَّذِيْ
فَعول/مفاعيلن/فَعول/مفاعِلْ	فَعول /مفاعيلن /فَعولن/مفاعِلن

/ - - - ب /

¹ - سيد البحرواني: الإيقاع في شعر السياب، ص33.

² - الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي: الديوان، ص75.

ليتبين أن ما عدّ ضرورة شعرية، يحمل في ثناياه سحرا جماليا يبرز الإيقاع الداخلي المتلاحم مع المعنى العام للنص الشعري، وذلك التناسب هو الذي يجعل للشاعر لغته الشعرية " في مقابل اللغة العامة التي يستخدمها العلم، وهذه الفردية هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم، والألفاظ الشعرية تعين على بعث الجو بأصواتها، فالعلاقة بين الأصوات في الشعر - كالموسيقى تماما- يمكن أن تثير متعة تذوق الانسجام الحي [...] والكلمة الشعرية لذلك يجب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر ثلاثة: المحتوى العقلي والإيحاء عن طريق المخيلة والصوت الخالص"¹؛ ولا يفهم من هذا التقسيم أن العناصر معزولة عن بعضها بعضا، وإنما هي متلاحمة تشكل وحدة النص الإبداعي وتكامله.

يحاول الأنا/العاشق استحضار ذكريات الاغتناء بالمعشوق، ويسائل دياره، ليجدد الشوق الباعث للتجربة العشقية، ويواجه صوت الآخر الناصح الذي قد يكون في حقيقته هو صوت الأنا حين اعتمد جمالية التموضع أو التجريد، ويقول²: (البيط)

رِفْقًا عَلَيْكَ فَكَمْ ذَا تَسْأَلِ الدِّمْنَ	وَكَمْ تُجَدِّدُ فِي مَغْنَاهُمْ الحَزْنَ
مَنْ ذَا أَجَابْتَهُ عَنْ أَحْبَابِهِ دِمْنٌ	فِيمَا دَعَا أَوْ أَصَاخَتْ نَحْوَهُ أَدْنَا
لَوْ كَانَ شَخْصٌ أَجَابْتَهُ الدِّيَارُ	تُبْدِي مِنَ الوَحْشِ وَالشُّكْوَى لَكَانَ أَنَا
لِمَا فَلَا تَسْأَلُ طُلُولاَ مَا بِهَا سَكَنٌ	فَمَا تُفِيدُكَ إِلَّا الهَمَّ وَالشَّجْنَ
فَمَا مُسَائِلُ دَارًا غَابَ سَاكُنُهَا	إِلَّا كَمُسْتَفْهِمٍ عَنِ رُوحِهِ البَدْنَ

ينشطر الأنا/العاشق إلى مخاطب آله فراق الحبيب، ومتكلم خبر التجربة العشقية، وأدرك أن المشوقات العشقية ومنها أطلال المحبوبة تستحضر الموضوع العشقي، ولكنها في الحقيقة تزيد الافتقار إليه وتعمقه؛ لأن ما ذهب وانقضى لا يعود خاصة إذا دخل عامل الدهر الذي يمحي الرسوم، ويتحرك في حركة مستقيمة لا تعود إلى نقطة إنطلاقها؛ وإذا

¹ - عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 294-295.

² - الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي: الديوان، ص 82.

اقتحم التجربة العشقية، عدّ مانعا للعشق، يصعب مواجهته أو الخلاص من حدثانه، وسيقف وراء كل العوائق العشقية البشرية، يقول هشام بن الحكم في مجلس يحيى بن خالد البرمكي: "أيها الوزير العشق حباله نصبها الدهر، فلا يصيد بها إلا أهل التخالص في النوائب، فإذا علق المحب في شبكتها، ونشب في أثنائها، فأبعد به أن يقوم سليما، أو يتخلص وشيكا"¹.

ويحاول الأنا/المتكلم بخبرته إقناع الأنا المخاطب بالإعراض عن مساءلة الرسوم مخففا عنه تبايرح الشوق وعذاباته، ويحتاج ذلك الإعلان إلى وضوح الصوت وبروزه بروزا جليا، وهو ما يبرز في إطالة صوت الأنا وقد اتخذ مكان القافية، (لو كان شخصا أجابته الطول - لكان أنا)، و تعضدها الألفاظ التي احتلت مواضع القوافي: (الحزنا - أذنا - أنا - الشجنا - البدنا) لارتباط دلالاتها بـ: (الحزنا - تجدد)، (أذنا - أصاغت)، (أنا - أجابته)، (الشجنا - تفيدك)، (البدنا - مستفهم) .

وتتجلى استفادة الأنا/الشاعر في شعر الأمير سليمان الموحي من إيقاع الأنا في تفجير الإيحاءات، فاسحا المجال لمتلقي شعره لكي يستخرج الأسرار الجمالية لهذه الإيقاعات الداخلية، ويربطها بدلالات النص وانفعالات الأنا في لحظتها الشعرية، وهذا قريب مما أشار إليه (ولك) - وهو من أساتذة النقد الأمريكيين المعاصرين - في دراسته لنظرية الأدب في ختام الفصل الذي عقده للحديث عن الوزن والإيقاع مؤكدا الارتباط الوثيق بين الإيقاع والمعنى، يقول: " الصوت والوزن يجب أن يدرسا من حيث هما عنصران في مجموع العمل الفني غير منفصلين عن المعنى"².

¹ - المسعودي: مروج الذهب، ج3، ص380.

² - عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص295- إحالة على-

ويتذمر الأمير الموحي من الدنيا ويتبرم من انقلاب موازينها، فكلما منحت بسخاء سلبت بعنف وقهر، ويرسم صراعه معها وصرعتها له، مكررا ضمير (أنا) أربع مرات، يقول¹: (الرمل)

عَيْلَ صَبْرِي لِهْمُومٍ لَا تُطَاقُ	شَرَدَتْ نَوْمَهُمَا عَنِّي الْمَاقُ
وَجَدْتُ صَدْرِي خُلُوعًا وَسِعًا	فَأَصَارَتُهُ لَهَا مَأْوَى فُضَاقُ
فَغَدَا أُنْسِي عَنِّي نَافِرًا	مُسْتَحْتًا بِرَحِيلٍ وَأَنْطَلَقُ
أَتَمَنَّى أَنْ أَرَى لِي حَاجَةً	مَعَهَا وَهِيَ تُبَارِي فِي السَّبَاقُ
أَوْ تَرَى عَيْنَايَ شَيْئًا تَرْتَضِي	بِوَفَاقٍ أَوْ عَلَيَّ غَيْرِ وَفَاقُ
لِيَتَّهَى إِذْ تَخَذْتَنِي غَرَضًا	حَمَلَتْ قَلْبِي مِنْهَا مَا أَطَاقُ
عَجَبًا كَيْفَ بَقَائِي مَعَهَا	وَأَنَا بَيْنَ نِزَاعٍ وَسِيَّاقُ
كُلَّمَا رُمْتُ أُسَلِّي النَّفْسَ عَنْ	مَا دَهَاهَا أَنْطَبَقْتُ أَيَّ أَنْطَبَاقُ

حظوظ الأنا في الحياة لا تكتمل، يعاند الدنيا فيخيب، وبالنظر إلى ما أطلق عليه ضرورة شعرية تستوقفنا القافية المقيدة بعلّة (ما يجوز للشاعر ولا يجوز لغيره)، وقد نفسرها انطلاقاً من دلالة النص بانغلاق الآفاق في وجه الأنا وشعوره بالاحباط الذي نشر قتامته على الوجود، تكشف تبرمه وضيقة، ونكتفي بعينة من القصيدة: (لا تطاق - الهموم، الماق - نومهما، فضاق - مأوى، انطلاق - أنسي، احتراق - قلبي...)، وقد يوحي تغيير بنية ضمير المتكلم (الياء) في : (صَدْرِي - أُنْسِي - قَلْبِي) وما يتفجر عنه من دلالات الاحتواء والتملك والالتصاق؛ إذ برز صدر الأنا مكاناً له القدرة على الاحتواء، وظهر الأنا مرتبطاً بالأنا قبل أن يفارقها ويجاوزها (وغدا أنسي عني)، والتحول يعني ثبوت حالة ثم انزياحها، والقلب تجذر فيه التحمل والاحتواء وقابليته للامتلاك والاستحواذ، ولعل هذا التأويل يوضحه عزوف الأنا/الشاعر عن تسكين ضمير المتكلم المتصل في: (صبري - عني - لي - بقائي) لارتباط دلالات هذه الأبنية، بالنفاد

¹ - الأمير أبو الربيع سليمان الموحي: الديوان، ص148.

والزوال والانتفاء في الصدر (عيل صبري)، ويحمل (عن) من دلالات المجاوزة والابتعاد والافتقار، ويحمل الحرف (لي) رغم دلالاته على التملك والاستحقاق المتشاكلة مع معاني الأبنية المنزاحة عن أصلها، إلا أن ذلك ينتفي بمجرد ربطه بالأمنية التي لم تحدث لصعوبتها أو استحالتها، ليبقى مشروعاً لم يقع، ويتأكد عدم وقوعه وتحققه (أتمنى أن أرى لي)، والبقاء (عجا كيف بقائي) تنفي دلالات الاستفهام المعبر عن الضياع والحيرة والمتعمق بمعاني التعجب والاضطراب انتماءها إلى الفئة الأولى المنزاحة، وهو ما قد يزيد تأكيد أهمية دراسة الإيقاع الداخلي لما أطلق عليه ضرورة شعرية للتوافق بين الأنماط التعبيرية ونبضات الانفعال الموحية بالإحياءات الجمالية.

وبالعودة إلى إيقاع الأنا وقد ارتبط بمقارعة الدنيا ومنازعتها والتصادم مع صنيعها

بالأفضل، تظهر الدراسة الإيقاعية:

وَأَنَا بَيْنَ نِزَاعٍ وَسِيَاقٍ

عَجَبًا كَيْفَ بَقَائِي مَعَهَا

وَأَنَا بِي / نِنزَاعِنُ / وَسِيَاقٍ

عَجَبِنُ كِي / ف بَقَائِي / مَعَهَا

فَعَلَاتِنُ / فَعَلَاتِنُ / فَعَلَاتِنُ

فَعَلَاتِنُ / فَعَلَاتِنُ / فَعَلَاتِنُ

ب ب = - /

تم إطالة صوت الأنا لتتلاءم الدلالة مع الانزياح في البنية الصرفية لهذا ضمير، يؤكد لها انطباق نفس (الأنا) وعجزه عن التسلي أو النسيان ليستمر أرقه وتدوم معاناته، وتتعمق وهو يتقين استحالة مقاومة كر الأيام، ويعلن هزيمته، ويبوح بأحاسيس اليأس، يقول¹:

أَشْكُرُ اللَّهَ وَلَا فَرَطَ اشْتِيَاقٍ

لَيْسَ مِنْ عَشْقٍ وَلَا مِنْ سَقَمٍ

كُلُّ مَطْلُوبٍ فَفِي حُكْمِ اللَّحَاقِ

مُقْسِمًا أَلَا يَنِي فِي طَلْبِي

غُصَصَ الْمَوْتِ كَرِيهَاتِ الْمَذَاقِ

أَنَا إِنْ قَاوَمْتُهُ جَرَّعَنِي

عَلَّه يَرْضَى تَمَادِي فِي الشَّقَاقِ

أَوْ أَنَا أَرْضَيْتُهُ أَوْ رَضْتُهُ

¹ - الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي: الديوان، ص148.

يتقلب الأنا/الشاعر بين حالتين إقبال وإعراض، استحسان واستهجان، رضا ورفض: (قاومته - جر عني - أرضيه - أرضيته)، والدراسة الإيقاعية تبرز:

أَنَا إِن قَاوَمْتُهُ جَرَعَنِي	عُصَصَ الْمَوْتِ كَرِيهَاتِ الْمَذَاقِ
أَنَّ إِن قَا / وَمَتَّهُوْ جَرَّ / رَعَنِي	عُصَصَ لَمَوْ / تَكْرِيهًا / تَلْمَذَاقِ
فَعَلَاتِن / فاعلاتن / فعلن	فَعَلَاتِن / فاعلاتن / فاعلاتن
ب - - - /	

قصر صوت الضمير (أنا) مشكلا إحدى الحالتين، فماذا يبرز الضمير الآخر؟

أَوْ أَنَا أَرْضَيْتُهُ أَوْ رَضْتُهُ	عَلَّهُ يَرْضَى تَمَادَى فِي الشَّقَاقِ
أَوْ أَنَا أَرُّ / ضَيْئُهُوْ أَوْ / رَضْتُهُوْ	عَلَّهُوْ يَرُّ / ضَى تَمَادَى / فِشَشِقَاقِ
فَاعِلَاتِن / فاعلاتن / فاعلن	فَعَلَاتِن / فاعلاتن / فاعلاتن
- ب = - /	

حافظ ضمير (أنا) على إطالة الصوت ومدّه، مباينا الحالة الأولى محققا اختلاف الدلالات بين القبول والسخط.

ويبقى لضمير المتكلم (أنا) سحره الجمالي في تكثيف الدلالات وإثارة حس المتلقي للنتقيب واستخراج المعاني المستترة، كما يظهر مدى استفادة الشاعر المغربي الأمير أبي الربيع الموحي من إمكانات الإيقاع الداخلي وبالتحديد إيقاع الأنا، وما تعضده من إيقاعات أخرى فجرت الدلالات وأمدتها بأسرارها الجمالية، ويبقى للإيقاع حركته الخفية الداخلية التي تتلاحم بها أجزاء النص الشعري لتثمر قوة شعرية جمالية عصية على القبض.

وتخلص الدراسة إلى:

- برزت أهمية التجانس الإيقاعي والتجانس الصوتي الذي كشف في شعر الموحي وقبله في شعر الحصري الضرير أهمية دور الحركة الصوتية في تشكيل إيقاع النص، وهو ما يدفعنا إلى إعادة قول الجاحظ في الشعر الساحر بجمالياته: " وأجود الشعر ما

رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري في اللسان كما يجري الدهان"¹.

- إن الأمير سليمان الموحي استطاع أن يطوِّع اللغة، ويستغل طاقاتها الإيقاعية نافيا بذلك فكرة أن الإيقاع مجرد تلاعب بالمقاطع، أو ضرورة أجزت له ولأمثاله من الشعراء، مثبتا أهمية ربط هذه النغمات الصوتية بالألفاظ والأحداث، للتكامل بذلك ثنائية الإيقاع والدلالة، ويشند الارتباط بين حديها، وهو ما ستحاول الدراسة التركيبية إثباته، من خلال جماليات الانزياح الكاشف لفعالية البنى التركيبية وتجلياتها الأسلوبية بهدف فحص الوحدات اللغوية، التي تشف عن السمات الأسلوبية، وتسهم في إبراز القيم الجمالية للنص المغربي في الفترة محل الدراسة.

¹ - الجاحظ: البيان والتبيين، ص 67/1.

الفصل الخامس

جماليات الانزياح التركيبي

5-1: جماليات أسلوب الحذف

5-2: جماليات أسلوب التقديم والتأخير

تمهيد

الشعر لغة حية، تتلاءم فيها عناصره إحياء، وتتسجم تعبيراً، لتأخذ مداها في تحديد اللحظة الشعرية، وإبراز الجوانب الجمالية المعبرة عن الدواخل النفسية، والنص 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، وتتمحور بذلك دراسة جمالية اللغة حول محاولة رصد إمكانات اللغة الشعرية وفهم أسرارها.

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

ويتخذ البحث النص الشعري موضوعاً لدراسته مستوفياً إغناء التحليل بتوظيف الوسائل التي تمدّه 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 معتمداً ربط فهم البيت الشعري المتضمن للظاهرة الأسلوبية بالمعنى الكلي للنص، على الرغم من كون طبيعة الدراسة وغازرة شعر هذه المرحلة فرضت الدراسة التجزيئية.

ارتأى البحث التركيز على ظاهرتين أسلوبيتين: هما الحذف والتقديم والتأخير بعدهما من أبرز مظاهر الانحراف¹ التركيبي، إذ المبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جمالياً لما يتجاوز إطار المؤلفات، 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 مولّدات الشاعرية خاصة إذا كان وراءهما قيم فنية وجمالية. وقد مزج البحث هاتين الظاهرتين بجملة من الظواهر الأسلوبية الأخرى مثل: الاستعارة والتشبيه والخبر والإنشاء والوصل والفصل والالتفاف، وبقية فروع البلاغة، لأن النص وحدة متكاملة.

وستحاول الدراسة مستعينة بالوسائل النحوية والبلاغية محاصرة نصوص شعراء المغرب الأوسط بتتبع جماليات الانزياح التركيبي مجسداً في أسلوب الحذف المرتبط بموضوع الأنا وافتقاره العشقي، ثم نتناول أسلوب التقديم والتأخير في شعر أبي الحسن الحصري القيرواني الحاملة لتجربة الأنا ونفحتها المأساوية، وتنتقل من كون النص الشعري "هو حدث تواصلية مركب ذو بنية مكثفية بنفسها، قادرة على الإفصاح والتأثير والفعل"³.

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". ينظر - بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسات في الأصول والملاحح 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 - سعد عبد العزيز مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية (آفاق جديدة)، مجلس النشر العلمي، الكويت، ط1، 2003، ص223.

1-5 - جمالية أسلوب الحذف/ الأنا- المرأة

قضية الحذف من القضايا التي استوقفت الدارسين الأسلوبيين والنحويين والبلاغيين، بوصفها مجاوزة للمستوى التعبيري العادي، وخرقا للضوابط اللغوية والنحوية، وهي من أهم عوارض التركيب؛ إذ تحوي خروجاً عن النمط الشائع في التعبير وتجاوزاً لمعيارية اللغة، وانحرافاً عن الأسلوب اللغوي الأصلي.

وإذا كان الدرس النحوي الذي أثبتها¹ اكتفى بتحديد مكان الحذف في التركيب، وتقديمه، ومناقشته مدى سماح نوع البنية التركيبية أو الصرفية بوقوعه على مستوى الوجوب أو الجواز أو المنع، وشروط كل ذلك²، فإن البلاغة العربية تخطت تلك الحدود، وعدت هذا الخرق "مشكلاً في النص، وليس خطأً في الإعراب، وإنما هو جوهرة فلنت من عقد قياس النحويين وضوابطهم³، محاولة معرفة سر هذه المجاوزة، ودلالاتها على مستوى التبليغ، وأسباب اللجوء إليها، منطلقة من أن الإبداع الأدبي عمل مخرمٌ يطلب من المتلقي "وصل ما قطع في البنيات التركيبية، لملء الفراغات التي جعلت النص الأدبي مخرمًا بما ينتج عن عملية الحذف"⁴.

يعد الحذف أحد العنصرين المكونين للإيجاز يقول الرماني (- 386هـ): "الإيجاز على وجهين: حذف وقصر، فالحذف إسقاط كلمة للاجتزاء منها، بدلالة غيرها من الحال، أو فحوى الكلام، والقصر بنية الكلام على تقليل اللفظ وتكثير المعنى من غير حذف"⁵.

¹ - دعا كريم حسين ناصح الخالدي: إلى إبعاد ظاهرة الحذف من الدراسات اللغوية العربية، ويعد: "الحذف في اللغة العربية [وهما] ينبغي إزالته وخطأً منهجياً في الفكر اللغوي لأبد من تصحيحه" كريم حسين ناصح الخالدي: البديل المعنوي من ظاهرة الحذف، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص196.

² - ينظر: بوجمعة جمى: ظاهرة الحذف في شعر البحتري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص66 وما بعدها.

³ - نفسه، ص17.

⁴ - نفسه، ص19.

⁵ - الرماني: النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني)، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط2، 1968، ص16.

ولن يكتفي البحث بتحديد مواطن الحذف في البنية التركيبية، وإنما سيتجاوزه إلى إبراز الأثر البلاغي محاولاً معرفة سره، ودلالته على مستوى التبليغ، وقدرته على التأثير، ويتتبع تعدد جوانبه الإيقاعية، وما يكون لها من أثر كبير في الحد من طول العبارة بما يتناسب والدفقات الشعورية من ناحية؛ وبما يتناسب والإيقاع الشعري من ناحية أخرى.

وإذا كان كل حذف يقع في اللغة يستلزم وجود أمرين - بدونهما يكون هذا الانزياح عن التركيب المعياري مستحيل التحديد - هما: القرينة الدالة على المحذوف والمرشدة إليه وإلى إمكانية تحديده، يضاف إليها وجود سر بلاغي جمالي يدعو إلى الحذف ويرجحه على الذكر، وهذه الأسرار الجمالية الكامنة في أسلوب الحذف بما هو إيجاز في القول، وإثارة لخيال المتلقي وتحريك لحسه الجمالي لإدراك ما طوى ذكره، وسكت عنه، هي التي عدّها ابن رشيق المسيلي من أنواع البلاغة حين قال عن الحذف: " وإنما كان هذا معدوداً من أنواع البلاغة، لأن نفس السامع تتسع في الظن والحساب، وكل معلوم فهو هين لكونه محصوراً"¹.

والأنا/الشاعر عندما يبني نصه فإنه يختار له من التراكيب ما يرتضيه، موافقاً بين النظام اللغوي والإبداع الشعري، معتمداً طريقتة الخاصة في بناء التراكيب ورصف ألفاظها وانتظامها في نسق معين يحاول من خلاله إبراز فكرته، وهو ما يمكنه من التفرد ببنائه الشعري المنسق المنتظم المتكامل حتى لا يمكن فصل جزئياته.

ومن ثم يفجر أسلوب الحذف في ذهن متلقي النص شحنات فكرية تجعله ينقب عن الإيحاءات المستترة، ويشارك في العملية الإبداعية باحثاً عن أسباب التشكيلات اللغوية في الخطاب الشعري بما تحوي في ثناياها من مؤثرات نفسية تدفع الأنا/الشاعر إلى اختيار حزمة أساليب دون غيرها، كما يمثل نصاً قريناً ينتج كل قارئ، ويشير إلى كثافة النص من حيث المضامين التي أريد إيصالها إلى متلقي النص.

¹ - حسن بن رشيق: العمدة، ص 251/1.

حملت التجربة العشقية في نصوص شعراء المغرب في الفترة محل الدراسة دلالات الافتقار العشقي المعبر عن الحرمان الذي طبع حاضرهم المزري، خاصة وهم يقابلونه بماضيهم المغتني بلحظات وصال المحبوب، يقول عبد الكريم النهشلي المسيلي¹:
(الكامل)

يَشْكُو هَوَاكَ إِلَى الدُّمُوعِ مُتِيْمٌ لَمْ يَبْقَ فِيهِ لِلْعَزَاءِ نَسِيْسٌ
لَوْلَا الدُّمُوعُ تَحَرَّقَتْ مِنْ شَوْقِهِ يَوْمَ الْوَدَاعِ قَبَابُكُمْ وَالْعَيْسُ
دَرَكَ الزَّمَانَ وَحُبُّكَ ابْنَةُ مَالِكٍ فِي الصَّدْرِ لَا خَلْقٌ وَلَا مَدْرُوسٌ

يستهل الأنا/العاشق لحظته الشعرية بشكوى الافتقار إلى المحبوب ولا يصرح باسمها، ويترك ذلك للبيت الأخير (ابنة مالك) تشويقا لمعرفة معناها، ويعتمد جمالية التوضع في الآخر (يشكو - متيم)؛ ليحيل به على نفسه، وفي تكرير هذا (الآخر) ما يوحي بالجهل والتعميم والإطلاق الملائم لدلالات عذابات الاحتراق بحمى العشق (نسيس) الذي يقابل بتقييد الصوت ومنعه عند الوقوف عليه وهو في نهاية الشطر الأول؛ وإذا برز التباين في صيغة الفعل (يشكو) والاسم (نسيس) بين بداية الشطر ونهايته فإنه يعود إلى التشاكل الدلالي، فمرد شكوى الأنا/العاشق هو الإحترق بحمى الهوى.

ويتخلل البيت الأخير حذف أداة النداء مكتفيا بالماندى (ابنة مالك) وما في ذلك من معاني التقرب والملاطفة ونشدان العطف بالوصال، ليقف عليه في نهاية الشطر، ويلفت الانتباه لما يعلنه بعده، ويقابل به صنيع البين والوداع؛ فالحبيب قريب من القلب ملتصق به، وهذا التركيز على الموضوع العشقي يعضده حذف المسند في العبارتين (لا خلق - لا مدروس) اللتين لا تحتاجان إلى إعادة ذكر (حبك)، ويتأكد ذلك بتكرار النفي وإطلاق المسند إليه بتتوين التكرير ليكون شاملا عاما، يحقق استمرار التجربة العشقية.

ويحاول الأنا/الشاعر في نص آخر في محاولته استحضار المشوق العشقي الاستفادة من الإمكانيات النحوية التي يتيحها النظام النحوي من حيث الصيغ والتراكيب ويبنيها بناء خاصا به، منطلقا من كون " الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع

¹ - حسن ابن رشيق: أنموذج الزمان، ص 176.

لتعريف معانيها في أنفسنا، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها من فوائد¹، ليعت حذفه ركنا من أركان الجملة فكر المتلقي، وينشط خياله، ويثير انتباهه، يقول²: عبد الكريم النهشلي المسيلي: (الطويل)

أَوَاجِدَةٌ وَجَدِي حَمَامَةٌ أَيْكَةٌ	تَمِيلُ بِمَا مَالَ النَّزِيفُ غُصُونُهَا
نَشَاوَى وَمَا مَالَتْ بِخَمْرِ رِقَابِهَا	بِوَاكِ وَمَا فَاضَتْ بِدَمْعِ عَيْونِهَا
أَعْيَدِي حَمَامَاتِ اللّوَى إِنَّ عِنْدَنَا	لِشَجْوِكَ أَمْثَالًا يَعودُ حَيْنُهَا
وَكُلُّ غَرِيبِ الدَّارِ يَدْعُو هُمُومَهُ	غَرَائِبُ مَحْسُودٍ عَلَيْهَا شَجُونُهَا

يستهل الأنا/العاشق نصه بأسلوب الاستفهام (أواجدة؟) وقد عدل به عن أصله ليدل على التحسر الممزوج بالاستغراب، وإذا كان المستفهم محددًا (الأنا/العاشق)، ورسالة الاستفهام واضحة؛ فإن عدم التحديد يطبع من وجّه له الاستفهام، وقد يكون الأنا/العاشق نفسه، إذ استبعد الفعل (تميل) الحمامة من أطراف التركيب الاستفهامي، وأبقاها طرفًا مثيرًا للحظة الشعرية، ويظهر ذلك مدى اهتمام الأنا/العاشق بفحوى الاستفهام بالتركيز عليه، وعلى إقرار ضياع الشاعر وتشتته بسبب بعده عن محبوبته وجهله بحقيقة وجد الحمامة، ويعضد أسلوب الحذف هذه الأحاسيس حين يبقي الأنا/العاشق على المسند الاسمي (نشاوى - بواك) ويحذف المسند إليه، ليكتف العبرة غموض في محاولة تقدير المحذوف (هي - تلك...)، ولا يتبين عائدها - خاصة وقد دل لفظ (رقابها) على أنه جمع مؤنث - أهي (الحمامة - حمامات) الواجدة أم الغصون المائلة نشوة، وقد شخصت في حمامات (بواك)، وتكون الصفتان (نشاوى - بواك) هما المرتكز والبؤرة، ويقف الأنا/العاشق ضائعًا بين تعارض الصفتين، وهو ما يوجب أرقه، ويهيج مشاعره، فيحن لمعشوقه؛ ويساهم أسلوب التكرار في تأكيد معاني الضياع (أعيدي - يعود)، ويحمل التباين بين صيغتي الفعل ودلالاتهما على زمنين مختلفين: (مستقبل -

¹ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، ومطبعة

المدني، ط3، 1992، ص415.

² - حسن بن رشيق: أنموذج الزمان، ص176.

حاضر) تشاكلا دلاليا، يتأرجح بينهما الأنا/العاشق، حين أدرك أن فراق المعشوق يدمي قلبه ويضني كبده الحرى، ويفتح بكاءه ونواحه، ثم يقر تلذذه بهذه اللواعج واستمراره في معاناته العشقية منتشيا بعذاباتها، ويوافق حاله حال الحمامات بين النشوة والبكاء.

وإذا كان الأنا/العاشق في نص النهشلي المسيلي يغتني بالمشوق الحيواني (الحمامة) الذي يثير الأحران وينكأ الجراح، ليتعمق افتقاره الذي ينفث بانفتاح النواح؛ فإن الأنا/العاشق في نص ابن رشيق المسيلي يتشوق بالبرق الآتي من حمى المعشوق يعوضه عنه، ويحمل بعض السعادة له، فيغتني باستحضاره، ثم يعمق افتقاره، يقول¹:

(الطويل)

يُذْهِبُ مَا بَيْنَ الدُّجَى وَيُفَضُّ	أَرَى بَارِقًا بِالْأَبْرُقِ الْفَرْدِ يَوْمِضُ
تَمُدُّ لَنَا كَفًّا خَضِيبًا وَتَقْبِضُ	كَأَنَّ سُلَيْمَى مِنْ أَعَالِيهِ أَشْرَفَتْ
لَهُ صِبْغَةٌ الْمُسَوِّدُ أَوْ كَادَ يَنْفِضُ	إِذَا مَا تَوَلَّى وَمَضُّهُ نَفْضَ الدُّجَى
عَلَى أَنَّهُ مِنْهُ أَحَرُّ وَأَوْمِضُ	أَرَفَتْ لَهُ وَالْقَلْبُ يَهْفُو هَفْوَةً
عَلَى وَأَدْعُو الصَّبْرَ وَالصَّبْرُ مُعْرِضُ	وَبِتُّ أَدَارِي الشَّوْقَ وَالشَّوْقُ مُقْبِلُ
فَتُنْجِدُنِي مِنْهُ جَدَاوِلُ فَيِّضُ	وَأَسْتَنْجِدُ الدَّمْعَ الْأَبْيَّ عَلَى الْأَسَى
سَنَا النَّارِ مَهْمَا لَاحَ وَالْبَرْقُ يَوْمِضُ	وَأَعْذِرُ قَلْبًا لَا يَزَالُ يَرْوَعُهُ
فَذَا ضَا حِكِّ مِنْهُ وَذَا مُتَعَرِّضُ	يَظُنُّهُمَا تَغْرَ الْحَبِيبِ وَخَدَّهُ
فَأَنْتَ لِمَاذَا بِالشُّخُوصِ مُعْرِضُ	إِذَا بَلَغَتْ مِنْهُ الْخَيَالَاتُ مَا أَرَى

يخرج الأنا/الشاعر ببعض تراكيبه عن مألوف الاستعمال في بناء العلاقات اللغوية مستغلا طاقات اللغة، ليتغلب على قيود القافية، ويعتمد في ذلك خصيصة الحذف في البيت الأول مركزا على فعل (يفضض) إدراكا منه أن القافية أعظم ما في البيت، محافظا على إيقاع بحر الطويل بعدم الذكر، ولا يجد القارئ مشقة في إكمال العنصر المحذوف يفضضه (ما بين الدجى)، وفي عدم تقييد الفعل بمفعوله دلالة الإطلاق ليعم التفضيض الدجى، وينتشر لمعان الفضة - ومعه بريق الذهب - معادلا لضوء البرق الذي

¹-حسن بن رشيق: أنموذج الزمان، ص89-90.

أضاء ليل الأنا/العاشق يحمل بشرى قرب لقاء المحبوب، وفي عدم التصريح بالمفعول تركيز على فعل البرق المنتظر من الأنا/العاشق منذ زمن طويل، ومن ثم سعادته برؤيته، ويعضد ذلك الأفعال الدالة على هذا المشوق الطبيعي (يومض - يذهب - يفضض) وما توحى به من صفات تعود الأنا الاغتناء بها في كنف (سليمى).

وهو ما يبرزه أسلوب التشبيه التمثيلي بإقراره " الدلالة على مشاركة أمر آخر في المعنى"¹، أساسه المقارنة وقد استندت إلى خصيصة المشابهة الحسية دون أن يحدث بين الطرفين: (البرق - سليمى) تفاعل أو اتحاد، وقد اشتركا في جنس الصفة البصرية (أرى) كونهما محسوسين، وتجمع بينهما صفة الإضاءة وما تحمله من بشرى بقرب الفرج: البرق أضاء حلقة الليل ونشر الأنوار، وكان مقدمة الغيث الذي يحيي الأرض الموات؛ والمحبوبة أنارت سواد حياة العاشق، وقد ادلهمت عليه ظلمات الهجر، وحملت تباشير قرب الاجتماع والوصال، وأغنت افنقاره المؤدي به إلى الموت عشقا (كأن سليمى من أعاليه أشرفت)، وتفتح أداة التشبيه (كأن) تيقن الأنا/العاشق بأن ضوء البرق يذكر بالمحبوب، ولا يستطيع - وإن حوى بعض صفاته - تعويضه، ويوفر أسلوب التشبيه الائتلاف والانسجام، وهما خصيصة جمالية تبرز العلاقات المستترة وراء التعدد والتباين، يقول عبد القاهر الجرجاني: " فالأشياء المشتركة في الجنس المنفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينها، وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها، وإنما الصنعة والحدق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتناثرات والمتباينات في ربة، وتعقد بين الأجنيبات معاهد نسب وشبكة"².

ويواصل الأنا/الشاعر الاستفادة من طاقات اللغة، وتعيينه حركيتها على تحقيق التلاؤم والانسجام بين المواقف الوجدانية وما يقتضيه الحال، وذلك بالعدول بتراكيبه عن الأصل، ويبرز ذلك في (تقبض - ينفض - أومض - معرض - متعرض)، إذ لا

¹ - الخطيب القزويني: الإيضاح في علم البلاغة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، دت، ص 121.

² - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح أبو فهر محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط2، 1992،

يصعب إيجاد المحذوف على المثلي، ويتبين في الأول حذف المفعول الذي يمكن تقديره بالضمير العائد على كف (سلمي) الخضيب (تقبضه)، ويطابق الأنا/العاشق بين التصريح بمد الكف وما يحمل من إسعاد لقلبه المتيم، والإعراض عنه بالحذف حين ارتباطه بالقبض المكثف لمعاني الصدود والهجر؛ يعضده كون المد للأنا/العاشق (تمد لنا)، والقبض يوحي بمجاوزته (تقبضه عنا).

ويظهر في التركيب الثاني (ينفذ) حذف المفعول العائد على (الدجى) الملم بليل الأنا/العاشق، وهذا النوع من الحذف قال فيه عبد القاهر الجرجاني: " وهو أن يكون معك مفعول معلوم مقصود قصدُه، قد علم أن ليس للفعل الذي ذكرت مفعول سواه، بدليل الحال أو ما سبق من الكلام، إلا أنك تطرحه وتنتاساه وتدعه يلزم ضمير النفس، لغرض غير الذي مضى، وذلك الغرض أن تتوفر العناية على إثبات الفعل للفاعل، وتخلص له، وتتصرف بجملتها، وكما هي إليه"¹، ليتولد عن ذلك الحذف تركيز على فعل النفض وتعميم له، دافعا الأنا/العاشق إلى السهاد والأرق حين منعه قلبه بخفته مع كل ومضة من ومضاته، ويقارن حركة البرق بحركة فؤاده ويقرن صفة الحرارة بالايماض بحرف الوصل (أحر وأومض) ودلالاته على مطلق الاشتراك، ويلجأ إلى خلطة التركيبين لتحقيق ذلك، وتقدير التركيبين: (أحر منه وأومض منه) لتكون آلامه عشقه وتباريحه جلية.

ويركز في الحذف الرابع (معرض) على صفة الإعراض وهي المذكية لعذابات العاشق، ويقابل بينها وبين إقبال الشوق الموجع للتجربة العشقية التي لا تفتح إلى حدوث الافتقار وانتفاء التجميل والصبر والتناسي، إذ بقدر تجذر الشوق (الشوق مقبل عليّ) ودلالاته على السيطرة والتمكن والافتقار، يندم الصبر الموقف لهذه اللواعج (الصبر معرض) تركيزاً على صفة الديمومة، ليتجاوز هذا الإعراض الأنا/العاشق إلى مجموع العاشقين الذين عجزوا عن إيقاف وجعهم العشقي.

¹ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص156.

ولعل في حذف متعلق اسم الفاعل (متعرّض) الذي يقدر بالنظر للتركيب قبله بـ (له) ليثبت صفة ضحك الثغر من قلبه، ويستغني عن تحديد لمن يتعرّض خد الحبيب لكراهية إيراد ذلك، هو خير حرقه البين والصدود.

ويتجلى في الحذف الأخير الذي تم فيه التركيز على فعل الرؤية وفاعلها الأنا/العاشق الشك والريب حين تتباين دلالة (أرى) بالخيالات، وينقسم الأنا/العاشق بين قلبه الطالب للمعشوق المتصور في البرق، وعقله المتيقن من أن هذا الاغتناء سيؤول سريعا إلى الافتقار.

وإذا استطاع الأنا/الشاعر في نص ابن رشيق المسيلي الاستفادة من حيوية اللغة، ومن جذب المتلقي إلى عالم اللحظة الشعرية، فإن ظاهرة الحذف وما عضدها من ظواهر أسلوبية أظهرت قدرته على أن يخضع الشعر بنظامه الوزني الصارم لإيقاع انفعاله الوجداني ولخفقات قلبه.

وتبدو اللغة الشعرية في نص ابن قاضي ميلة أكثر طواعية، تعكس طبيعة الانفعال الفردي من خلال التعويل على حيوية الإجراءات الأسلوبية المنتجة للانزياح بواسطة مرونة التشكيل، وما تحقّقه من تأثير في المتلقي بإمكانات جمالية كثيرة متجاوزة الجوانب الصوتية والتركيبية إلى الجانب الدلالي المعنوي، يقول¹: (الطويل)

يُذِيلُ الْهُوَى دَمْعِي وَقَلْبِي الْمَعْفُ	وَتَجْنِي جُفُونِي الْوَجْدَ وَهُوَ الْمُكَلَّفُ
وَإِنِّي لِيَدْعُونِي إِلَى مَا شَنَفْتُهُ	وَفَارَقْتُ مَعْنَاهُ الْأَعْنَ الْمُشَنَّفُ
وَأَحْوَرُ سَاجِي الطَّرْفِ أَمَّا وَشَاحُهُ	فَصُفْرٌ وَأَمَّا وَقْفُهُ فَمُوقَفُ
يَطِيبُ أَجَاجُ الْمَاءِ مِنْ نَحْوِ أَرْضِهِ	يُحْيِي وَيُنْدِي رِيحُهُ وَهُوَ حَرَجَفُ
وَأَيَّاسِي مِنْ وَصْلِهِ أَنْ دُونَهُ	مَتَأَلَفُ تَسْرِي الرِّيحِ فِيهَا فَتَتَلَفُ
وَعَيْرَانَ يَجْفُو النَّوْمَ كَيْ لَا يَرَى لَنَا	إِذَا نَامَ شَمَلًا فِي الْكَرَى يَتَأَلَفُ
يَظَلُّ عَلَى مَا كَانَ مِنْ قُرْبِ دَارِنَا	وَعَفَلْتَهُ عَمَّا مَضَى يَتَأَسَفُ

¹ - حسن بن رشيق: أنموذج الزمان، ص210.

وَجَوْنٌ بِمُزْنِ الرَّعْدِ يَسْتَنُّ وَدَقُّهُ
يَرَى بَرَقَهُ كَالْحَيَّةِ الصَّلِّ تَطْرَفُ
كَأَنِّي إِذَا لَاحَ وَالرَّعْدُ مُعُولٌ
وَجَفْنُ السَّحَابِ الْجَوْنِ بِالْمَاءِ يَذْرِفُ
سَلِيمٌ وَصَوْبُ الرَّعْدِ رَاقٌ وَوَدَقُهُ
كَنَفْتُ الرَّقَى مِنْ سُوءٍ مَا أَتَكَلَّفُ
ذَكَرْتُ بِهِ رِيًّا وَمَا كُنْتُ نَاسِيًّا
فَأَذْكَرَ لَكِنْ لَوْعَةً تَتَضَعَّفُ

يفتح النص بجمالية الافتقار العشقي وتأكيد عدم القدرة على السيطرة على النفس، وهو ما يحقق للأنا/العاشق خضوعه للمحبوب وذلته له، ويصر على مواجهة فواعل المنع التي تحاول صدّه عن تحقيق مراد الاغتناء بالمحبوب ووصاله، والأنا/الشاعر في هذه الأبيات يدرك بذوقه الفني، وإحساسه المرهف ما يتفجر من التراكم العربية من معاني باعتماد جمالية الانزياح التركيبي.

وتظهر في الأبيات حذوف كثيرة تستهل بحذف ارتبط باسم المفعول ودلالته على فاعل مجهول (مكلف)، يوحي بالنموذج العذابي المميز للأنا/العاشق الذي دفعته جمالية البوح لإقرار آلام الوجد التي تجرح فؤاده، وتقض مضجعه، وتمنع الراحة عنه، تعينه الأدوات الفنية للمجاز المرسل مطلقا الجزء (قلبي - جفوني) ليريد به الكل المعادل له، ويعبر به عن انشطاره بمواجد العشق (قلبي المعنف - تجني جفوني الوجد)، لما يحمله هذا الجزء من دلالات الامتلاك والقدرة والسيطرة المنتفية بفعل السلب المجهول الفاعل (معنف - مكلف)، وبينهما الفعل (تجني) يحيل على جناية الأنا/العاشق بإصراره على الاستمرار في تجربته العشقية، وتبرز بذلك إحياءات الحرمان الذي يستشعره.

ويحذف الموصوف مركزا على صفتيه (الأغن - المشنف) معللا سبب ذلته أمام حبيب يشبه الغزال حسنا وجمالا، ويلجأ إلى أسلوب الاستعارة مخفيا المشبه مصرحا بالمشبه به الذي يعادله في صفاته، تحقيقا للمبالغة وإثارة للمتلقي، ويستمر في إخفاء معشوقه الغائب عنه، ويعدل عن الإشارة إليه أو كشفه مركزا على جمال عينيه (أحور ساجي الطرف) يفصل سر جماله في تزيينه بوشاح يلمع ببريق الذهب أو النحاس، ويخطف لب الأنا/العاشق بخلخال أجاد اعتداله.

ويستمر مستعرضا امتلاك المعشوق الملتبس بالغزال مقاليد الحسن وقد عذب في أرضه الماء المالح المر، فكيف يوقف العاشق تجربته العشقية؟، ويحذف مفعول الفعل (يحيي) تركيزا عليه وعلى فاعله، ويطلق دلالات التحية لتشمل الأنا/العاشق ومن اکتوا بنيران هذا الغزال الساحر، ويمتزج الفاعل بالغموض ويتأرجح بين المعشوق وريحه، المشوق العشقي المعوض له والآتي من ناحيته ليغتني به العاشق، ويحول حاله من الافتقار ومعاناة الريح الباردة الشديدة الهبوب إلى ريح تعبق بأريج الحبيب ونداه.

وتظهر فاعليته بإسناد الفعل إليه مؤكدة بأسه المعمق لحرمانه (أيأسني) لدخول فواعل المنع طرفا يكدر صفو العلاقة العشقية، ويحذف مفعول فعل (تتلف)، ليكون التلف شاملا عاما تعضده صيغة منتهى الجموع ودلالاتها على ما لا نهاية له، فالمتالف - يسندھا الغيران مانع العشق - تطارد العاشقين وتمنع وصالهما.

وترتفع حدة المعاناة العشقية حين يستشعر الأنا/العاشق قرب هلاكه (سليم) وهو يتذكر بالمشوق الطبيعي البرق الآتي من حمى المعشوق يتبعه غيث يبعث الحياة ويجدد ذكرياته العشقية وقد اغتنى بالمحبوب، ويحذف مفعول الفعل (أتكلف) وقد قيده بالسوء وقابل ذلك بإطلاقه باسم الموصول (ما) لتكون المعاناة مفتحة لا حدود لها، ويلتبس حنينه للحبيب بالحنين للمكان (ريا) ومن حوى وبماضي الاغتناء (كنت)، ويعاود حذف مفعول (أذكر) الذي انفتح على الأسس الجمالية الثلاثة للحنين وعمها، مؤكدا لوعة الأنا/العاشق وضياعه، وهو ما تجلى في حذف المسند إليه تركيزا على المسند (لكن لوعة)، ولا يجد المتلقي صعوبة في تقديره؛ ليظهر من خلال ما سبق كثرة الحذف التي مست المفعول، وهذا النوع من الحذف قال فيه عبد القاهر الجرجاني: " وهو أن يكون معك مفعول معلوم مقصود قصدُه، قد علم أن ليس للفعل الذي ذكرت مفعول سواه، بدليل الحال أو ما سبق من الكلام، إلا أنك تطرحه وتتأساه وتدعه يلزم ضمير النفس، لغرض غير الذي مضى، وذلك الغرض أن تتوفر العناية على إثبات الفعل للفاعل، وتخلص له،

وتتصرف بجملتها، وكما هي إليه¹، ليتولد عن ذلك الحذف التركيز على فعل الافتقار العشقي الموجع للتجربة العشقية التي رسمت المأساة العشقية المعبرة عن العاشق المتراوح بين المذنب والبريء.

وعلى مستوى الإيقاع فإن الأنا/الشاعر سخر هذه الحذوف لبناء إيقاع الطويل، ولجأ إلى تسكين المتحرك مرتين (وهو) الذي سکن دون مسوغ نحوي، لكن تم تسكينه بمسوغ سماه سيبويه بـ: " باب ما يحتمل الشعر"²، وهو ما يعرف بالضرورة الشعرية، لأن وزن الطويل فرض تسكينه ليتحقق التوازن الإيقاعي.

ويحتاج الأنا/الشاعر إلى الانزياح عن العلاقات الأصلية، ويعتمد في ذلك على مقدرته في الاستفادة من الطاقات الكامنة في اللغة، ويتجاوز الجوانب الإيقاعية والتركيبية إلى الجوانب الدلالية المعنوية مستخلصا آثارا جمالية كثيرة، ويوظف جمالية المحاور، يقول³:

وَلَمَّا التَّقَيْنَا مُحْرَمِينَ وَسِيرْنَا	بَلْبَيْكَ رَبًّا وَالرَّكَائِبُ تَعَسَّفُ
نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالْمَطْيُ كَأَنَّمَا	غَوَارِبُهَا مِنْهَا الْمَعَاظِينِ رُعْفُ
فَقَالَتْ: أَمَا مِنْكَ مَنْ يَعْرِفُ الْفَتَى	فَقَدَّ رَأْيِي مِنْ طُولِ مَا يَنْشَوَفُ
أَرَاهُ إِذَا سَرْنَا يَسِيرُ حَذَائِنَا	وَنُوقِفُ أَخْفَافَ الْمَطْيِ فَبُوقِفُ
فَقُلْتُ لِتَرْبِيئِهَا: أَبْلِغَاهَا بِأَنْتِي	بِهَا مُسْتَهَامٌ قَالَتَا: نَتَلَطَّفُ
وَقُولَا لَهَا: يَا أُمَّ عَمْرٍو أَلَيْسَ ذَا	مِنِّي وَالْمَنَى فِي خَيْفِهِ لَيْسَ يُخَفُّ
تَفَاعَلْتُ فِي أَنْ تَبْذُلِي طَارِفَ الْوَفَا	بَأَنْ عَنِّي لِي مِنْكَ الْبَنَانُ الْمُطْرَفُ
وَفِي عَرَافَاتٍ مَا يُخْبِرُ أَنْتِي	بِعَارِفَةٍ مِنْ عَطْفِ قَلْبِكَ أُسْعَفُ
وَأَمَّا دِمَاءُ الْهَدْيِ فَهِيَ هُدَى لَنَا	يَدُومُ وَرَأْيِي فِي الْهُوَى يَتَأَلَّفُ

¹ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 156.

² - أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص 75. وهو يحيل إلى سيبويه: الكتاب، تح محمد عبد

السلام هارون، دار القلم، القاهرة، 1966، ج1، ص 26.

³ - حسن بن رشيق: أنموذج الزمان، ص 211.

وَتَقْبِيلُ رُكْنِ الْبَيْتِ إِقْبَالُ دَوْلَةٍ لَنَا وَزَمَانٌ بِالْمَوَدَّةِ يَعْطَفُ

يعتمد الأنا/الشاعر الأسلوب الخبري ليخبر عن قصته العشقية التي بدأت باللقاء بين المعشوقين، وربط تجربته بقدسية شعيرة الحج وفي ذلك إيهام باستحالة اللقاء في غير هذا المكان؛ وقد ذكر مساعي فواعل المنع للتفريق بين العاشقين، ويضفي على المشهد حركية تتجلى في الأفعال الدالة عليها (التقينا - سيرنا - تعسف)، ويركز في الفعل الأخير على جانب المعاناة من الرحلة والانقطاع عن المحبوب، ويحذف متعلقه وقد اكتنفه الغموض بين معنى الميل (عنا) ليجتمع على الأنا/العاشق ومعشوقه نوعان من القهر: قهر الموانع العشقية لهما وقهر الركائب، ومعنى الخبط على غير هداية المرسخة لمدلول الضياع، وقد توحى دلالة هذا الفعل - خاصة وقد ارتبطت بالركائب - بإشرافها على الهلاك وما يترتب عنه من إشراف المعشوقين على الموت مصورا بها حالتها بعد حدوث النوى.

ويتجاوز الأنا/الشاعر أحادية الصوت ليتوارى صوت الأنا فاسحا المجال للصوت الآخر (قالت)، ويبعث في نصه ما يشبه الحوار الدرامي، وقد استولى عليه الشك وعمته الريبة من نظرات الأنا/العاشق التي حاورت المعشوق دون كلمات، ويتأكد الشك وقد خالطه الإنكار حين يلتبس أسلوب الاستفهام المعبر عن القلق والاضطراب بين الحقيقة ومجاوزتها وهي تحوي النفي (أما منكن من تعرف؟)، ليتأرجح السائل بين شوقه إلى معرفة العاشق وخوفه من افتضاح أمرهما، ويلجأ إلى حذف متعلق الفعل (يتشوف) ليعم الجميع ولا يختص بالمعشوق، فيشتهر أمرهما ويمنعان عن الاجتماع، وتتضح صفة الإطلاق والتعميم في: (سرنا - حذاءنا - نوقف)، وتتشاكل مع صنيع الأنا/العاشق (يسير - يوقف)، ويحذف مفعول هذا الفعل ليكون الإيقاف عاما يتجاوز مطية العاشق إلى قلبه الخافق بلواعج الشوق ونظره المريب.

ويستعيد الأنا صوته ليجسد جمالية البوح العشقي (فقلت) مظهر حذره من إشهارة قوله، وقد اضطربت تراكيبه بأسلوب التقديم وتأخير، ليبرز ذلك جليا بحذف المخصوص بالقول (قالتا)، ويعضده بحذف مفعول الفعل (نتلطف)، ومثل هذا الحذف قال عنه ابن

رشيق: " وإنما كان هذا معدودا من أنواع البلاغة لأن نفس السامع تتسع في الظن والحساب، وكل معلوم فهو هين لكونه محصورا"¹.

يجمع أسلوب النداء بأسلوب الاستفهام نافيا بهما ارتيابه في شوقه إليها، ويبرز الحذف في الفعل (يخلف) وقد ارتبط بالخيف ناحية من منى في سفح الجبل ينزل بها الناس ويجتمعون، لتكون غاية مناه الاجتماع بالمعشوق، ويمتتع عن إيراد مفعول فعل الإخلاف كراهية له، وتحقيقا لانتقائه (ليس)، ليغتني بوصل موضوعه العشقي ويتوقف إحساسه بالحرمان، وتترسخ أمنيته بأسلوب التجنيس (منى - منى) ويجتمع فيهما التشاكل - وإن اختلفا - دلالة وصوتا، ويحقق التجنيس المذكور ما سماه الجرجاني بالفضيلة، يقول: " فقد تبين لك أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن"²؛ ويعدل عن البنية الصرفية للفظ (وفاء) بقصر الممدود (وفا) لتحقيق التوازن الصوتي، والتقيّد بإيقاع الطويل، ويحقق مدّ الفاء وإطالة صائتها استمرار التناول الأنا/العاشق، وإطلاق ذلك ليعبر عن اتساع الحزن وطول المعاناة.

ويحذف حرف التفصيل (أمّا) تركيزا على فعل التقبيل المفتقر إليه، ويسنده حذف متعلق الفعل عطف (يعطف) ليلفت الانتباه إلى معاناته التي لا يوقفها إلا وصال المحبوب المتحقق بالعطف على الأنا/العاشق.

ويستمر الأنا/الشاعر في تحقيق التأثير بإمكانات اللغة الجمالية الكثيرة، وينوع في تنظيّماتها التركيبية لما فيها من روح جمالية فنية تحمل حركيتها التي تولد إحساسا بالتعادل بين الحركة النفسية المعنوية والحركة الشعرية، ويواصل سرد قصته العشقية، يقول³:

فَأَوْصَلَتَا مَا قُتُّهُ فَتَبَسَّمَتْ وَقَالَتْ: أَحَادِيثُ الْعِيَاةِ زُخْرُفُ

¹ - حسن بن رشيق: العمدة، ص 251/1.

² - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 5.

³ - حسن بن رشيق: أنموذج الزمان، ص 212-213.

بِعَيْشِي أَلَمْ أُخْبِرْكُمْ أَنَّهُ فَتَى
فَلَا تَأْمَنَّا مَا اسْطَعْتُمَا كَيْدَ نَطْفِهِ
إِذَا كُنْتَ تَرْجُو فِي مَنَى الْفَوْزَ بِالْمُنَى
وَقَدْ أَنْذَرَ الْإِحْرَامُ أَنْ وَصَلْنَا
فَهَذَا وَقَدْ قِي بِالْحَصَى لَكَ مُخِيرٌ
وَحَادِرٌ نِفَارِي لَيْلَةَ النَّفْرِ إِنَّهُ
فَلَمْ أَرِ مِثْلَيْنَا خَائِلِي مَحَبَّةٍ
أَمَا إِنَّهُ لَوْلَا أَغْنُ مُهْفَهْفُ
لِرَاجِعِ مُشْتَاقٍ وَنَامَ مُسَهَّدٌ
وَعَانِدَةٍ فِي بَدَلِ مَا مَلَكْتَ يَدِي
تَقُولُ إِذَا أَفْنَيْتَ مَا صُنْتَ مَدَّةً
عَلَى لَفْظِهِ بَرْدُ الْكَلَامِ الْمُفَوِّفُ
وَقَوْلًا: سَتَدْرِي أَيَّنَا الْيَوْمَ أَعْيَفُ
فَبِالْخَيْفِ مِنْ إِعْرَاضِنَا تَتَخَوَّفُ
حَرَامٌ وَأَنَا عَنْ مَزَارِكِ نَصْدَفُ
بِأَنَّ النَّوَى بِي عَنْ دِيَارِكَ تَقْدَفُ
سَرِيحٌ فَقَلْبِي بِالْعِيَاةِ أَعْرِفُ
لِكُلِّ لِسَانٍ ذُو غِرَارَيْنِ مُرْهَفُ
وَأَشْنَبُ بَرَّاقٍ وَأَحْوَرُ أَوْطَفُ
وَأَيَقِنُ مُرْتَابٌ وَأَقْصَرَ مُدْنَفُ
لِرَاجِ رَجَائِي ذُونَ صَحْبِي تُعَفُّ
وَأَحْوَجَتَ مَنْ يُعْطِيكَ قُلْتُ: يُوسُفُ

تستهل الأبيات بحذف المخصوص بالقول، اهتماما بالمقول وقد تضمن رسالة العاشق إلى معشوقه، وقرائن البيت تبرز أن المقدر بالحذف هما حاملتا الرسالة العشقية (أوصلتا)، وفي الإعراض عن ذكر المبلغ تأكيد على عمومية التبليغ؛ إذ الأنا/العاشق بلغ تربيها وبلغ بهما محبوبته، وسيبلغ نصه العشقي كل متلق له (ما قلته)، والمعشوقة ترسل قولها لمن حملتا الرسالة، ومعهما الشاعر وكل من يرتاب في علاقتها العشقية (قالت).

ثم يغيب صوت الأنا/العاشق ليعوضه الآخر/المعشوق الطرف الثاني في علاقة الشوق، ليأخذ المعشوق المبادرة بالبوح مؤكدا عذابات العاشق ولو اعجه، معمقا افتقاره العشقي ويعتمد أسلوب القسم ليجزم بالأمر، ويعدل عن ذكر صيغة القسم (أقسمت والله بعيشي) مركزا على جمالية الاستفهام المجازي الذي خرج عن دلالاته الحقيقية، ليصبح بمعنى الخبر مؤديا ظاهرة جمالية هي التقرير بعد أن تحول الشك الذي انتاب المعشوق في بداية القصة إلى يقين واضح يدعو الربيبتين إلى التسليم (ألم أخبركما؟)، وقد

يتجاوزته إلى دلالات التبكيث والتوبيخ والتفريع، لينفي به المعشوق شبهة عشقه للعاشق، ويستتكر إعجاب حاملتي الرسالة العشقية بالأنأنا/العاشق، وهو ما تأكده جمالية الاستعارة حين انزاح بالدلالة عن حقيقتها، وحذف أحد طرفي علاقة المشابهة، إذ سد المذكور مسده، وأوهم بأنهما صار شيئاً واحداً (لفظه برد الكلام المفوّف)، زيّن الأنأنا/العاشق كلامه بثوب رقيق حلي بخطوط بيضاء، ليسحر به الربيبتين (كيد نطقه)، ويعضد ستر الحقيقة وإظهار خلافها حذف متعلق فعل القول (قولاً) تركيزاً على المقول لتسريع رد مكائد العاشق وإبطالها، لذا يحذف العائد عليه إعرافاً عن ذكره (قولاً له).

ويعاود المعشوق الاستعانة بجمالية الاستفهام المجازي مقابلاً إعرافاً عن ذكر المعشوق إلى تأكيد شوقه إلى وصاله (أيتها) وهو يعقد المفاضلة مركزاً على موضوعها دون الفصل بين المفضل والمفضل عليه (أيتها اليوم أعيف؟) مغيباً الآخر ليتحد العاشق والمعشوق ويبعدا الشبهة عن تجربتهما العشقية ويستراها، وقد فسر أحد الدارسين جمالية هذا النوع من الحذف بالقول: " مثل هذا الحذف يزيد من التوسع في الدلالة الإيحائية؛ إذ تشتاق النفس إلى تتبع ما يوحي به الكلام الموجز الذي حذف منه بعض عناصر البنية التركيبية، ويعتمد نجاح المبدع في ذلك على براعته وقدرته في إدخال شيء من الإبهام والإجمال غير المخل بالمعنى"¹، وهو اشتياق يدعمه انزياح الاستفهام عن الدلالة على طلب المعرفة إلى تشويق الأنأنا/العاشق.

ويقابل المعشوق أمنية الأنأنا/العاشق بتحقق الاجتماع بناحية منى بما يعارضها وهو الإعراف، ويحذف متعلق هذا المصدر (عنك) وقد عبر عنه فعل التخوف (تتخوّف)، وتحمل بذلك التراكيب بانزياحتها الجمالية ثنائية حصول الإعراف الظاهر والمصرح به من المعشوق، ورغبته المستترة في وصال الأنأنا/العاشق.

وهذه الثنائية قد تؤكدتها أكثر جمالية خصيصة حذف متعلق الفعل (أنذر)؛ إذ ظاهر القول هو إنذار موجه للعاشق والمعشوق (أنذرنا الإحرام) بحرمة الوصال واستحالة

¹ - مجيد عبد الحميد ناجي: الأسس النفسية للبلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984، ص 129.

المزار، لكن عدم تقييد الإنذار وتعيين المنذرين به يفتح دلالات المعنى على إبعاد طرفي العلاقة العشقية عنه، ويؤكد حذف مفعول (تقذف) كي لا يتحقق النوى، يعضده تلطف المعشوق عند ذكر المفضل عليه الذي قد يوهم بالأنا/العاشق (قلبي بالعيافة أعرف)، الانزياحات الدلالية تدفع الأنا/العاشق إلى إعلان ما كان مستترا (فلم أر مثلينا خليلي محبة) مؤكدا استمرار معاناته العشقية ومعللا سبب ذلة العاشق واستحسانه الحرمان وإصراره على الموت عشقا راسما النموذج العذابي؛ إذ المعشوق امتلك أسرار الحسن والجمال، ويقر أن وجود هذه المفاتن يترتب عنها امتناع إيقاف عذابات العشق (لولا)، ليستحق المحبوب الذي تجاوز كونه شبيها بالغزال إلى أن يكونه ويسد مسده (أغن - مهفهف - أشنب - براق - أحور - أوظف) وهي الصفات التي افتتح بها الأنا/العاشق قصته العشقية.

ويوقف قصته العشقية لتلج العاذلة عالم لحظته الشعرية الجديدة، وقد تمحورت حول بذله المال وكرمه مع المحتاجين، ليشتمل النص بذلك على ثلاثة نماذج تتموضع فيها المرأة، أولها: المرأة المعشوق المفتقر إليها، وثانيها: المرأة الواسطة التي تعينه وتحاول تقريبه من موضوعه العشقي، ثم: تقابلها المرأة اللائمة صوت العقل وهو النموذج الأخير، ويبرز الحذف في (رجاني) مركزا على الرجاء وقد تكرر في اسم الفاعل (راج) وفي الفعل؛ فلا يذكر معموله لاهتمام الأنا بصنيع الجود والكرم ومحاولته التركيز عليه، ولا يلتفت للطالب، وهو الذي اعتاد البذل والجود، واعتاد معه على تعنيف العاذلة له مما يدفع إلى حذف معمول الفعل (تعنف)؛ إذ ارتبط هذا الفعل بالعاذلة ولازمها، ليحقق تشاكلا دلاليا يفتح البيت ويختمه، لا يباينه إلا جود الأنا وسخاؤه، ويواصل حذف المخصوص بقول العاذلة لتسريع إيصال شكواها، يعضده إطلاق فعل الصون وتعميمه وعدم تقييده بمفعول يقع عليه (صنت)، محققا التوازن بين (ما) الموصولية وما تحمل من إبهام وتعميم، يجعل ما صانه الأنا غامضا كأنه لم يكن، يدفع إلى الحاجة والعوز والاحتياج (أحوجت)، وهذا الاحتياج الذي سيستشرفه الأنا يفرض تدخل الآخر الممدوح المغدق،

وبقدر تسريع الأنا توصيل تساؤل العاذلة يسرع رده، ويحذف أحد ركني التركيب الاسمي مبقيا على (يوسف) ليكون مبتدأ وخبرا وكاشفا لهموم الأنا وحاجاتها.

وتكون بذلك حقيقة افتقاره هي افتقار لما يحويه موضوعه العشقي من جمال وسحر يخلبان لبه ويدفعانه إلى المكابدة العشقية التي تفتح أبواب القول العشقي، كما يظهر النص استفادة الأنا/الشاعر من طاقات اللغة، ومن التناسب بين الانزياح التركيبي بجمالية الحذف والنواحي الدلالية المعنوية، وقد يكون ذلك - أو غيره - ما دفع ابن رشيق المسيلي إلى القول عن فائية ابن قاضي ميلة: " لو أنّ هذا الشعر لمن تقدم ذكره كابن أبي ربيعة ومن سلك مسلكه لاستجيد لهم، وذكروا به وقدم على كثير من أشعارهم ولا عيب له إلا أنه متأخر"¹.

وفي مقطعة شعرية لنفس الشاعر تتضح جمالية الانزياحات التركيبية من خلال مرونتها التي تجعل اللغة أكثر طواعية، تعكس طبيعة الانفعال المميز للأنا/العاشق ومدى تمكنه من التحكم في الدلالة، يقول (الطويل)

جَرَى فِيهِ رَقْرَاقُ النَّصَارَةِ مُذْهِبًا	مُحِيًّا تَرَى الْأَتْرَابُ أَشْخَاصَهَا بِهِ
إِلَى الْحَوْلِ فِي إِفْرَنْدِهِ مُنْتَصِبًا	إِذَا زَارَهُ ذُو لَوْعَةٍ لَاحَ شَخْصُهُ
يَنَّمُ عَلَى مَنْ زَارَهُ مُنْتَقِبًا	فَأَعْجَبَ بِوَجْهِ حُسْنُهُ مِنْ وُشَاتِهِ
فَأَغْنَتْ رَقِيبَ الْحَيِّ أَنْ يَتَرَقَّبًا	بَدَتْ صُورُ الْعُشَاقِ فِي مَاءِ خَدِّهِ

تستهل الأبيات بحذف المسند إليه الاسمي تركيزا على الخبر (محيا) وهو محور الأبيات تنطلق منه وتعود إليه، يوحي بالجمال والسحر الخالب للعقول المفترق إلى صاحبه، وتتفرع عنه الدلالات: (ترى - جرى - وجه - منتقبا - خده)، ولعل إطلاق الوجه يحمل أسلوب المجاز المرسل، إذ إيراد الجزء (الوجه) يكشف عن صاحبه (الكل)، يدعمه بالاستعارة المكنية وقد جعله مرآة تقيس بها الحسنات حسنهن وجمالهن (ترى أشخاصها به) لما حوى من صفات الغنى والحسن وقد وشحه الذهب، ويحذف الموصوف

¹ - حسن بن رشيق: أنموذج الزمان، ص 213.

(الماء) تركيزاً على صفته رقراقاً، ولا يجد المتلقي عناء في استجلائه وقد دل عليه فعل الجريان مضافاً على الصورة حركة تعبر عن استحالة حصر جمال المعشوق.

ويعجز الأنا/العاشق على الإمساك بأوصاف المعشوق وأسرار حسنه، فتضطرب الأبنية التركيبية في البيت الثاني ويحتاج المتلقي إلى سد فراغاتها بعد أن استحال على الأنا/العاشق الإلمام بها لكثرتها وامتدادها من جهة، وعجزه عن رؤية وجه المعشوق مكتفياً بخياله (لاح شخصه) من جهة أخرى، ويستغني عن وصل التركيبين (إذا زاره ذو لوعة - لاح وجهه) دلالة على الاضطراب والرغبة؛ إذ وجود حرف الربط كان سيوحي بالاستقرار والهدوء، وهو المنعدم في الشطر الثاني حين يدفع تأمل وجه المعشوق المتأمل فيه إلى المكوث حولاً كاملاً يستفسر عن أسرار الحسن والجمال الفاتن.

ويزيل الأنا/العاشق الغرابة من المبالغة في تصوير مفاتن المعشوق مستعيناً بأسلوب التعجب (أعجب بوجهه) مؤكداً عدم قدرة الوشاة (موانع العشق) على إنجاز مهمتهم الموكلة إليهم، وقد تسرب حسن المعشوق إلى وجوههم، وبرز في لواحظهم، لتنتفي بحذف معمول فعل الترقب (يترقباً) الحاجة إلى تحديد المخصوص بالمراقبة والمنع.

يتذكر الأنا/العاشق في نص أبي الحبيب المسيلي لحظات فراق المحبوب، ويرسم لواعجه وقد تيقن من تجذر افتقاره العشقي، ويلجأ إلى جمالية الانشطار ليحاوّر قلبه المعنى ويعاتبه على استسلامه لحدث الفراق، ويستعين في تحقيق التأثير بإمكانات جمالية كثيرة تختص بتراكيب الإبداع باللغة، يقول¹: (الطويل)

مُجْرِي جُفُونِي دِمَاءً وَهُوَ نَاطِرُهَا	وَمَتْنَفُ الْقَلْبِ وَجَدًّا وَهُوَ مَرْتَعُهُ
إِذَا بَدَا حَالُ دَمْعِي دُونَ رُؤْيَيْهِ	يَعَارُ مِنِّي عَلَيْهِ فَهُوَ بَرْقَعُهُ
قَلْبِي الْوَفِيُّ وَجِسْمِي لَا وِفَاءَ لَهُ	مَا مَنَ أَقَامَ كَمَنْ قَدْ سَارَ يَتْبَعُهُ
إِنْ كَانَ حَجَبُهُ بَقِيًّا عَلَيْهِ فَلَمْ	أَطَاقَ حِينَ نَأَى عَنْهُ يُشِيعُهُ

¹ - حسن بن رشيق: أنموذج الزمان، ص 143.

لَوْ أَنَّهُ ذَابَ سُقْمًا يَوْمَ رَحَلْتَهُ كَانَ الْوَفَاءَ لَهُ فِي الْحُبِّ أَجْمَعَهُ

يحقق الأنا/الشاعر بأسلوبية الحذف خرقا للضوابط اللغوية، هو " شبيهه 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 تبين"¹، ويحذف المسند إليه ليتصدر المسند الكلام ويتم التركيز عليه وعلى صنيعة في الأنا/العاشق (مجري جفوني)؛ إذ لا يريد الإشارة إليه فاسم الفاعل يدل على ثبوت الصفة واستمرارها (مجري دموعي - متلف القلب وجدا)، فيستغنى بذلك عن ذكره؛ وقد تعود اللسان العربي على مثل هذا الحذف، إذ المتلقي يستطيع أن يدرك الدلالة معتمدا السياق أو القرائن ويقدره بـ (هو - معذبي..).

ولا يحتاج الأنا/الشاعر إلى تقييد الفعلين (أقام - سار) لعدم حدوث ما تمناه، وليؤكد انتفاء الوفاء للمعشوق، فالقلب أقام في مكانه لم يبرحه ولم يسر إلى معشوقه، وهذا التقابل يبرز خصيصة الانشطار حين يتقلب العاشق بين قلبه وجسمه، ويبرز أسلوب الشرط بامتناع تحقق رغبة الأنا/العاشق لبقائه حيا، وانتفاء موته بعد افتراقه عن المحبوب (كان الوفاء له)، وهو ما دفع إلى حذف المسند إليه (ذلك الصنيع - الذوبان عشقا - موتي) تأكيدا لامتناع الوفاء.

يجيز الأنا/الشاعر لنفسه التصرف في تراكيبه الشعرية ويضعها في النسق الذي يوضح فكرته ويحقق غرضه، يقول سيبويه: " إنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام"²، وهو ما يصوغ للأنا/الشاعر تسكين المتحرك (وهُوَ)، ليستقيم إيقاع الطويل.

وتتعاقد توليفة أخرى من الخروق التركيبية والانزياحات البلاغية في نص آخر لأبي حبيب المسيلي، وهو يقارن بين عوائق العشق التي تمنع اجتماعه بالمعشوق، ومفاتيح الحبيب وجماله الذي حول العاذل إلى محب سحره الحسن، يقول³: (الكامل)

أَضْحَى عَدُولِي فِيهِ مِنْ عُشَّاقِهِ لَمَّا بَدَأَ كَالْبَدْرِ فِي إِشْرَاقِهِ

¹ - عبد الفاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص146.

² - سيبويه: الكتاب، ص1/26.

³ - حسن بن رشيق: أنموذج الزمان، ص142.

وَعَدَا يُلُومُ وَلَوْمُهُ لِي غَيْرَةٌ
مِنْهُ عَلَيْهِ وَلَيْسَ مِنْ إِشْفَاقِهِ
قَمْرٌ تَنَافَسَتْ الْجَوَانِحُ وَالصَّبَا
فِي حُبِّهِ لَتَفُوزَ عِنْدَ عِنَاقِهِ
فِي خَدِّهِ نَوْرٌ تَفْتَحُ وَرْدُهُ
أَلْحَاطُهُ مَنَعَتْهُ مِنْ عُشَاقِهِ
عَرَضَ الْوَصَالِ وَظَلَّ يُعْرِضُ دُونَهُ
وَتَخَلَّقُ الْمَعْشُوقُ مِنْ أَخْلَاقِهِ

البنية التركيبية للبيت الثاني تخللها حذف مفعول فعل اللوم (يلوم) الذي كثيرا ما ارتبط بمعيق العلاقة العشقية بين المعشوقين، وقد قابل الأنا/العاشق عدل لائميته بالإعراض والعمى عن التبصر بحقيقة العذاب العشقي، خاصة وقد احتوى الحبيب عجائب الفتنة المتيمة لفؤاد العاشق، فلم تعد المحبوبة إنسية؛ بل صارت قمرا يبدد ظلمة القلب الكليم، وتبرز جمالية حذف المسند إليه تركيزا على المسند وقد تصدر الكلام، واستولى على البيت الذي فتح به وختم وذكر في وسطه (قمر - حبه - عناقه) وهو ما جعل الأنا/العاشق ينشطر إلى أجزاء تتنافس وتتصارع.

وتتفجر عن هذا الانزياح عن أصل التركيب الاسمي جمالية الاستعارة التصريحية تدعم التباس الأمر على الأنا/العاشق وهو يتألم بفراق قمر لا امرأة مثل بقية النساء، ليقوى افتقاره العشقي وتتجذر معاناته.

ويواصل الأنا/العاشق بحسه الجمالي الاستمتاع بتذكر لحظات الاجتماع بالمحبوب، وينزاح بالتركيبين (عرض الوصال - يعرض دونه) لدخول العذول مجال التجربة العشقية، وهو الذي اعتاد تكبير ما صفا منها، ولا يصرح الأنا/العاشق بالمخصوص بعرض الوصال حتى لا يشهر الأمر، ويطابق بين هذا الفعل ونقيضه (يعرض) ليحقق التكتم المميز للمعشوق في التجربة العشقية.

ويستفيد الأنا/الشاعر في نص **أبي حفص عمر بن فللول** من آثار جمالية الحذف في تراكيبه لإكسابها معاني عميقة وأسراراً لطيفة، وليضفي على بنياتها إيجازاً بليغاً يعد من ركائز البلاغة العربية، يقول¹: (الطويل)

¹ - العماد الأصفهاني: خريدة القصر، قسم شعراء المغرب، ج1، ص179.

وَقَالُوا: نَأَى عَنكَ الْحَبِيبُ فَمَا الَّذِي
فَإِنَّ أَنْتَ أَحْبَبْتَ التَّصَبُّرَ بَعْدَهُ
فَإِنَّ الْهُوَى مَهْمَا تَمَكَّنَ فِي الْحَشَا
فَكَمْ رَامَ أَهْلُ الْحُبِّ قَبْلَكَ سُلُوءَ
فَقُلْتُ: أَلَا لِلصَّبْرِ مَفْزَعٌ عَاشِقٍ
سَأَصْبِرُ حَتَّى يَفْتَحَ اللَّهُ فِي الْهُوَى
تَرَاهُ إِذَا بَانَ الْحَبِيبُ الْمُوَاصِلُ
وَلَمْ تَسْتَطِعْ صَبْرًا فَمَا أَنْتَ فَاعِلُ
وَحَلَّ شِغَافَ الْقَلْبِ لَيْسَ يُزَايِلُ
وَزَادَهُمْ عَنْهَا هَوَى مُتَوَاصِلُ
وَلِلصَّبْرِ أُخْرَى بِي وَإِنْ غَالَ غَائِلُ
بَوَاصِلِ حَبِيبٍ طَالَ فِيهَا الطَّوَائِلُ

يلجأ الأنا/العاشق إلى تفعيل عنصر من العناصر الدرامية (الحوار)، وهو يسرد
محاورة فواعل المنع له، والتي - في الغالب - تجسد حس المواجهة بين أصوات العقل
الداعية إلى إيقاف عذابات التجربة العشقية المتأزمة بسبب حدث الهجر وانقطاع العلاقة
بين العاشقين، ورفض الأنا/العاشق الإصغاء لها واللجوء إلى التعقل، ولعل أسلوب الحذف
الذي ميز فعلي القول أو المحاورة (قالوا: - قلت:) يوضح ذلك؛ إذ حذف المفعولين
الذين سيقع فعل القول عليهما يوحى بطبيعة علاقة الصراع بين الطرفين، وليركز تركيزا
لافتا للانتباه على قول العوازل ورد العاشق، ويتأكد بذلك معنى الإطلاق والديمومة؛
ففواعل المنع منذ أن وجدت في العلاقة العشقية وهي تسعى إلى إعاقة هذه العلاقة، ولا
تمل من القول والعزل، يقابلها رفض العاشق الاستماع لنصائحها وتحذيراتها مصرا على
التلذذ بالآلامه العشقية.

تصر أصوات النهى على ردع الأنا/العاشق مؤكدة حدوث البين ويقين ابتعاد
المعشوق الذي لا ترجى عودته ويستحيل وصاله والاعتناء بقربه (نأى عنك - بان)،
ويعبر الحذف عن ذلك بإطلاق البين وعدم تخصيصه بالأنا/العاشق (بان عنك) لتكثف
إحساسه بالوجع والحرمان، خاصة وقد استولى عليه الهوى بتباريحه وحرقه وسيطر عليه
سيطرة لا خلاص له منها، وهو ما يوضحه حذف مفعول الفعل (يزائل) تركيزا على
الانتفاء المطلق العام المؤدي إلى الموت عذابا وضنى (ليس يزائل).

ويعتمد الأنا/العاشق بعد تيقنه من النتائج المأساوية المترتبة عن إعراضه، حجة الصبر يحذف مفعول الفعل (غال) مؤكداً عدم جدوى تحذيره، حتى وإن كان إهلاكاً عاماً ينم عن الحقد والكراهية، فهو يختار التحدي آملاً في قرب الفرج (يفتح الله في الهوى)، راجياً فتح الله - عز وجل - عليه بتحقيق أمنيته، وعلى عموم العشاق المفتقرين عشقياً.

ويظهر بعد تتبع جمالية أسلوب الحذف من خلال النصوص الشعرية المتناولة قدرة شعراء المغرب الأوسط على الارتقاء بهذه الخصيصة الأسلوبية من حيث النظر إليها من زاوية تفاعل الدلالات لإنتاج صورة متكاملة، وعدم الاكتفاء بالوقوف عند كونها مجرد زينة فنية داخل النص الشعري، يضاف إلى ذلك ما حملته من اقتصاد لغوي منح تعبيرهم عن معانيهم طواعية وليونة، وسمح لهم بإدراك ذلك المتخيل ونقله إلى الواقع المحسوس بيسر يمكن متلقي نصوصهم من الإبحار في عوالم الإيحاءات والدلالات.

وبرز أصل جمالية أسلوب الحذف في الوجازة التي تعتمد على ذكاء القارئ (والسامع)، حتى يفهم بالقريظة، ويدرك باللمحة، ويفطن إلى معاني الألفاظ التي طواها التغيير؛ إذ متذوق النص الشعري لا يجد متاع نفسه في السياق الواضح جداً والمكتشف؛ وإنما يجد خير الكلام ما دفعه إلى التفكير، واستنفر حسه وملكاتة، وكلما كان أقدر على تنشيط هذه القدرات كان أدخل في القلب وأمس بسرائر النفس المولعة بالأشياء التي تومض ولا تتجلى.

كما عبرت جمالياته في النص المغربي - المغرب الأوسط تحديداً - عن التجاذب بين التراكيب والمعاني الموحية بها في لحظة الإبداع الشعري، متجاوزة فكرة ضرورة الوزن العروضي التي تقتضي الحذف؛ إذ الشاعر يمتلك قدرات على استخدام بدائل لغوية لا يحدث فيها حذف في التراكيب، وتوفر استقامة عروضية للوزن، ولكن الشاعر المغربي آثر بناءً انزياحياً يتناغم مع البناء النفسي.

وأضفى أسلوب الحذف على النص المغربي ملمحاً جمالياً يوحي للقارئ بالكثير مما يود الشاعر قوله بشكل مكثف، وقد اعتمد في ذلك على قدرته على توصيل المعنى المختزن في النص المحذوف من سياق النص المنفتح على القراءة.

ومع ذلك يظل النص الشعري ظاهرة فنية تستعصي على عشرات التفسيرات، تفتح على قراءات متعددة غير محصورة، وسيظهر ذلك جليا في الانزياح الأسلوبي المرتبط بظاهرة التقديم والتأخير وقدرة خلخلة التراكيب على إبداع قيم فنية وجمالية.

2-5- جمالية أسلوب التقديم والتأخير / الأنا - النفحة المأساوية

حظي التقديم والتأخير بعناية كبيرة من قبل النحاة والبلاغيين، وانطلق الفريق الثاني من الحد الذي توقف عنده الفريق الأول، وارتبطت إجراءات علماء البلاغة بالقواعد النحوية، و" من الجلي أن الدراسة البلاغية للتراكيب العربية المؤلفة للنصوص ذات الصبغة الإبداعية تنبني على الوضع التركيبي والإعرابي الذي يقتضيه علم النحو، إذ إن إدراك المعنى السطحي للتراكيب، ثم المعنى العميق عبر دلالة بلاغية، يستدعي الاستعانة بالأنظمة النحوية"¹.

وإذا كانت مهمة النحوي أن يعنى " بالكشف عن ضوابط التقديم والتأخير، والذكر والحذف والفصل والوصل، إلى غير ذلك من مختلف الصيغ التركيبية، فإن البلاغي يعمد إلى رصد ما تنطوي عليه هذه الأوضاع التركيبية من دلالات بلاغية عميقة، ومذاقات حسنة"²، تجعل من مبحث التقديم والتأخير يتبوأ مكانا مرموقا " يرتد في أصله إلى أهمية ما يقوم في الكلام الأدبي من علاقات هي في الحق صلب ما في الأدب من أدبية"³، جعلت (ابن جني) يدخله ضمن ما سماه " شجاعة العربية"⁴، لما يحمله من حيوية وطاقت أسلوبية تمدّ المبدع بإمكانات التعبير التي تتمخض عنها دلالات عميقة تكشف عن أسرار النظام

¹ - بوجمعة جمي: ظاهرة الحذف في شعر البحري، ص 87.

² - أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص 163.

³ - نفسه، ص 88.

⁴ - ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص: تح محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان (د،ت)، ج 2،

ص 360.

للغوي العربي ولطائفه، ومرونته التي لفتت انتباه أحد الباحثين الغربيين حين قال: "فترتيب اللغة العربية فيه مرونة من حيث الحرية في ترتيب الكلمات"¹.

إن جماليات التقديم والتأخير تشير إلى أن النص الشعري يتشكل بتجاوز المعيارية، إذ اللغة الشعرية تبتدع " مستويات من التراكم تجدد تجربة المتلقي بالنص ونسيجه المستحدث، وتنشئ بين الكلمات ألفة جديدة تنقلها من سياقها التركيبي المألوف إلى سياق مغاير يتم فيه إعادة انتظام الجمل بشكل يلفت القارئ"².

ولا يعني ذلك إنكار الارتباط الوثيق بين اللغة العربية وقوانينها المعيارية الذي يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي يتضح من خلالها الانزياح الجمالي المعتمد للمكونات اللغوية للعمل الشعري.

وحول جماليات التقديم والتأخير ووجوده في النص القرآني وصلته بالمجاز تباينت مواقف العلماء، أما جمالياتها فقد قلل منها فريق من العلماء وحذروا الكتاب من الغثاثة التي يضيفها تقديم المؤخر وتأخير المقدم، يقول (العتابي) مرجعا فساد الصورة وتغيير المعنى إلى التقديم والتأخير: " الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح، وإنما نراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخرا، أو أخرت منها مقدما أفسدت الصورة، وغيرت المعنى، كما لو حول رأس عن موضعه إلى موضع اليد [...] واعلم أن الذي ينبغي في صنعة الكلام وضع كل شيء منه في موضعه ليخرج بذلك سوء النظم"³، ونهى (ابن سنان) صراحة عن اللجوء لهذا الأسلوب، يقول: " فمن وضع الألفاظ مواضعها ألا يكون في الكلام تقديم وتأخير، حتى

¹ - فندريس: اللغة، تر عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1950، ص187.

² - خيرة حمر العين: شعرية الانزياح (دراسة في جماليات العدول)، مؤسسة حماد للدراسات الجامعية والتوزيع والنشر، إربد، ط1، 2001، ص38-39،

³ - أبو هلال العسكري: الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1985، ص179.

يؤدي ذلك إلى فساد معناه وإعراجه في بعض المواضع، أو سلوك الضرورات حتى يفصل فيه بين ما يقبح فصله في لغة العرب كالصلة والموصول وما شابههما¹.

ونظر (عبد القاهر الجرجاني) - خلافاً لأنصار الرأي السابق - إلى جماليات التقديم والتأخير بتقدير كبير، حين وصفه بأنه " باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيئاً، وحول اللفظ مكانه"²، ويحط من قيمة رأي دعاة (غثاثة) هذا الأسلوب التركيبي، يقول: " ولم تر ظناً أزرى على صاحبه من هذا وشبهه"³؛ وأشاد (الزركشي) بالموقع الحسن لأسلوب التقديم والتأخير، ومذاقه العذب عند المتلقي، ثم أضاف ناعماً من يتعاطاه من الأدباء بالتمكن في الفصاحة⁴، وهذا الأديب - خاصة الشاعر - حين يرهف إحساسه بمواقع الكلمات، ويسيطر على لغته، يستطيع أن يسخر هذا الأسلوب تسخيراً متميزاً يخدم اللحظة الشعرية، ويمدها بأسرار الإيحاءات الجمالية.

ترتكز دراسة أسلوب التقديم والتأخير على نماذج من شعر أبي الحسن علي الحصري القيرواني وتحاول ربط جماليات هذا الانزياح التركيبي بالنفحة المأساوية المميزة لمعظم نصوصه الشعرية.

إن دراسة التقديم والتأخير في شعر أبي الحسن الحصري ستمكن من الكشف عن طاقات اللغة التي ينظم بها، وستقتصر على مظاهر التغيير غير الواجبة أو ما يعرف بالرتبة غير المحفوظة، يقول (مصطفى جطل): " رتبة محفوظة يجب فيها تقديم جزء من

¹ - ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد): سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص111.

² - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 106.

³ - نفسه، ن ص.

⁴ - الزركشي: البرهان، ص 233/3.

الجملة على جزء آخر، ورتبة غير محفوظة تعبر عن حرية جزء الجملة أو الباب اللغوي في موقعه من حيث التقديم والتأخير¹.

للشاعر الحصري ديوان (اقتراح القريح واجتراح الجريح) : هو مجموعة من المراثي، رثى بها الحصري ابنه (عبد الغني)، مرتبة على حروف المعجم تجاوزت ألفين ومائتي بيت، هي من أقوى أسباب شهرة الحصري، توزعت بين قصائد ومقطعات، ورغم طولها فإن ذلك جعل الحصري الضرير رائد هذا الاتجاه دون منازع؛ إذ يتعذر على الباحث أن يجد شاعرا مشرقيا كان أو مغربيا، أكثر في رثاء ابنه كثرة بلغت ذلك الكم من المراثي، وقد أصدر فيها (شوقي ضيف) حكما يبدو قاسيا ومجحفا، وهو يمر على صاحبها، حين قال: " ومع طول الديوان نقل فيه الأبيات الملتاعة إذ شغل صاحبه بالصور البيانية والحيل البلاغية مما كان يعد آية البراعة في عصره"²، وقسوة هذا الحكم قد تبرر بكون صاحبه لم يتوقف طويلا عند القصائد التي تتضح بحرقة ناظمها، وشدة حزنه على فلذة كبده، وتلمس فيها لوعة وحرارة عاطفته، وحملت موسيقاها صوت النادبات يرددن كلماتها المسجوعة؛ ولا يخرج الشاعر في مراثيه عن نذب الابن وتصوير عمق المصيبة، وربطها بمشاعر الغربة والوحشة؛ ليبقى له البكاء والاستبكاء، ويكثر من ذكر الدهر، يجرمه مرة، ويبرئه أخرى؛ ويصارعه عقله المتدين وهو الحافظ لكتاب الله العارف بدينه، وتصرعه عاطفة الأبوة الجامحة فيحقر الدنيا، ويتعزى بفناء الأمم، ويوظف القصص القرآني يروم العبرة والتعزية، يقول³ الحصري الضرير القيرواني: (الطويل)

أَحِينَ أَرَانِي الدَّهْرُ قَدْ شُدَّ سَاعِدِي	بَسَعْدِكَ وَالدُّنْيَا إِلَيَّ تَمِيلُ
أَصُولُ عَلَى الأَيَّامِ مِنْكَ بِوَاحِدٍ	نَمَّتْهُ فُرُوعٌ لِلْعُلَا وَأُصُولُ
رَمَانِي بِسَهْمِ العَيْنِ فَانْدَقَّ عَامِلِي	وَأَصْبَحَ مَنْنِي فِي الغُرَارِ فُلُولُ

¹ - مصطفى جطل : نظام الجملة عند اللغويين العرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة، مطبعة جامعة حلب، 1979-

1980، ج2، ص498.

² - شوقي ضيف: الرثاء، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1979، ص24.

³ - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير، الديوان، ص359-360.

ظَمِنْتُ إِلَى النَّقْيَا وَفِي الْحَشْرِ نَلْتَقِي
 نَهَارِي عَلَى الْأَنْهَارِ وَالرَّوْضِ وَحِشَّةٌ
 وَنَفْسِي بِأَنْفَاسِي تَدُوبُ حَرَارَةً
 أُعْزَى وَمَنْ لِي بِالْعِزَاءِ وَقَدْ خَلَتْ
 عَهْدْتُ الدُّنَا غِرَاءَ مَحَجَّلَةٍ مَعًا
 وَغَيْرُ جَمِيلٍ أَنْ أَرَى كُلَّ سَيِّدٍ
 تَجَلَّدَتْ لَكِنَّ الدُّمُوعَ فَضَحْنِي
 فَيَا سَلْسَبِيلِي مَا إِلَيْكَ سَبِيلُ
 إِلَيْكَ وَأَمَّا لَيْلَتِي فَأَيْلُ
 فَمَنْ أَيْنَ يَشْفَى بِالدُّمُوعِ غَلِيلُ
 أَعِزَّاءُ أَسْمُو بِأَسْمِهِمْ وَأَصُولُ
 وَهُمْ غُرٌّ كَانَتْ لَهَا وَحُجُولُ
 يُوَارِيهِ قَبْرٌ وَالْعِرَاءُ جَمِيلُ
 كَمَا فَضَحَ الشَّيْبَ الْخَضِيبَ نُصُولُ

يستهل الأنا/القلق أبياته بأسلوب الاستفهام وقد خرج عن حقيقته، ليكشف أحاسيس التفجع والتحسر والاعتراض على المفاجأة التي تم بها انتقاله من حالة السعادة بوجود الابن إلى حالات التعاسة بفقدته، ويسند الفعل إسناداً مجازياً إلى الدهر، يعضده بناء الفعل (شدُّ) إلى المفعول، وما يوحي به من عجز الأنا/القلق على الفعل، ويقدم متعلق الفعل ويؤخر الفعل (إليّ تميل) ليحافظ الفاعل (الدنيا) على رتبة تقدمه، تأكيداً على دلالات امتلاك السعادة المعبر عنها بأسلوب الكناية عن صفة القوة والقدرة (شدُّ ساعدي) الواقعة يقينا بحرف التحقيق (قد)؛ إذ في تقديم الفعل وتأخير شبه الجملة ما يضعف المعنى، ويزيل عن الأنا/القلق تخصيصه بامتلاك الدنيا وابتهاجه بها وذلك ما عمقه أسلوب التجنيس (ساعدي - سعدك).

ويستمر في تصوير ماضيه، مستخدماً الفعل المضارع لينزاح عن الفعل الماضي ليقرب المشهد، ويضفي عليه حركية، ويدفع المتلقي إلى معايشة الحدث (أصول) ويحقق به أسلوب التجنيس مفارقة بين تشاكل (أصول - أصول) صوتياً، وتباين التركيبين (أصول على الدنيا - نمته فروع وأصول)، الأولى توحى بالتفرد والاستثناء، والثانية تحمل معاني التآزر والاجتماع.

وإذا كان البيتين الأولين قد حمل انزياحات تركيبية جسدتها الكنايات عن صفات الماضي بما فيها من إشارات إلى القوة (شد ساعدي) والسعادة (الدنيا إليّ تميل)

والسيطرة (أصول على الأيام)، فإن البيت الثالث أعاد للأنا/القلق حقيقة صنيع الدهر في تكدير صفو الحياة وتغيب بهجتها معتمدا خصيصة التشخيص، فالحسد أعقبه انكسار رمح الصائل على الدنيا، لذا حوى شطره الأول تركيبين فعليين حافظا على الترتيب لتوالي حدوث الفعلين: (رمانى - اندق)، وقد وصلا بالفاء الدالة على الترتيب والتعقيب، ثم يضطرب التركيب ويؤخر المسند إليه (أصبح منى فى الغرار فلول) معبرا عن تمزق الأنا/القلق؛ فبعد أن طوع صدر رمحه إيذاء الدهر له انثلم سيفه وتشتتت أجزاءه وتبعثرت، وقد حقق إنهاء البيت بـ (الفلول) بعد أن استهل الرمي تأكيد إصابة الدهر هدفه، وتحقق هزيمة الأنا/القلق.

ويبرز فى البيت الرابع تأخير العامل (فى الحشر نلتقى)، وقد سبق بإقرار الأنا/القلق شدة عطشه بفقد الابن للتركيز على بعد زمان الارتواء عنه، وذلك ما سيعمق مأساته لانقطاع السبل به، ليمد صوته متحسرا ينادى فقيده فلذة كبده البعيد بعدا مكانيا عنه مستعينا بأسلوب الاستعارة التصريحية التي تجاوزت كون الابن شبيها بالسلسيل إلى أن يكون هو السلسيل ذاته ويعضد به دلالات الظمأ الذي سيلازمه.

وتستمر الانزياحات التركيبية تفتح جمالياتها لاستكناه اللحظة الشعرية للأنا/القلق، وتشد دلالات الوحشة المستولية على الأب المكلوم الانتباه إليها، وقد عدل بها عن أصلها وهي تلازم الروض الذي حمل المسرة والاعتباط (الروض وحشة)؛ فإذا كان الأنا/القلق قد أمد الأنهار بدموعه التي لا تنفد، فإن الروض الذي آنسه كثيرا لم يعد موحشا وحسب؛ بل تجاوز ذلك ليكون الوحشة بعينها وما تحمل من دلالات لا نهاية لها، ويتجلى من خلال إسناد الأنا/القلق النهار والليل لذاته (نهاري - ليلتي) ما يوحي بأنهما يباينان أيام الناس؛ فقد صار للآخرين نهار وليل وللأنا/القلق: نهار يداوم فيه البكاء، وليلة تشتد ظلمتها وتستمر مباينة في ذلك ليالي الشهر، ليثبت عذاب الأنا المفجوع، ولا يفارقه السواد.

ويحافظ على تقديم المسند إليه الاسمي (نفسي) ليشاكل (نهاري - ليلتي) ويؤخر المسند وقد جعله مركبا فعليا يختلف عن التركيبين السابقين (يذوب حرارة)، ويقدم متعلقه (بأنفاسي) ليحافظ على إيقاعية التجنيس ويمد التركيب بحركة التنفس والاختلاجات الحرى،

وتدفعه هذه الحرقه إلى الانزياح بأسلوب الاستفهام عن حقيقته الأصلية حاملا معاني التحسر والرفض والإعراض، ومؤكدا استحالة إيقاف الحزن، وعجز البكاء المتواصل على إطفاء نيران التكل، وهو ما يدفع أصوات النهى إلى التدخل لإيقاف بداية تشكل الحس المأساوي، ويعتمد خصيصة بناء الفعل للمجهول (أعزى) فاتحا الباب لفاعلين كثر، قد يأبى ذكرهم رافضا الإصغاء إليهم (أصوات التعقل)، وقد تكون ذاته تدعوه إلى إيقاف الحزن والاستسلام لمشيئة الموت التي لا راد لها، أو لإبراز كثرة المعزين لتتجاوز المعاناة ذاته وتكون عامة شاملة، ويبرز التجنيس (أعزى - عزاء - أعزاء) يعضده (أسمو - أسماء) تشاكل أصوات الندب، وتعمق العزاء والتصبر واستحالة إيقاف لوعة الفقد.

ويعود الأنا/القلق إلى ماضيه يستحضره، ليقارنه بحاضره المأساوي، وقد تسربل بالنواح والموت، وتحافظ التراكيب على ترتيبها؛ إذ السعادة فرضت التنظيم والتوافق (عهدت الدنا غرا محجلة)، وتوافقها الجملة الاسمية في ذلك (هم غرر)، ويتشاكل المصراعان ويتوازنان إيقاعيا ودلاليا (غراء - غرر، محجلة - حجول).

ويقابل هذا النظام التركيبي والدلالي وما أوحى به من استقرار الأنا بما أحدثه الموت، الذي ظاهره يساير هذا التناسق، حين ينظم الموتى في قبور تتناسق وتتنظم، مما يتعارض مع صفات القبح الملازمة له (غير جميل أن يوارى كل سيد)، وهو ما يدفع الأنا/القلق إلى الاضطراب والاعتراض، فينزاح التركيب عن أصل ترتيبه ويقدم القبح، ويقابل تنظيم الموت للموتى باعتراض الأنا المأساوي رافضا هذا الاتفاق مقترحا أن تتناثر جثث الموتى في العراء ليستمر التفجع بها، ولا تخفيها لحد تفرض النسيان والتناسي اللذين يتعارضان مع الحس المأساوي.

ويقر الأنا/القلق استحالة نفي مأساويته، ويعتمد خصيصة التشخيص وهو الذي اعتاد الانشطار المعبر عن تمزقه أمام فاجعة الموت (الدموع فضحني)، ويعير للدموع صفة إنسانية نسائية تبرزها (نون النسوة)، يقويها أسلوب التشبيه التمثيلي بما فيه من حركة وانتشار، ويشخص (فضح الشيب نصول) معه زوال الخضاب وتصله من الإيهام بالشباب.

ويتجاوز الأنا/الشاعر بأسلوب التقديم والتأخير وغيره من الأساليب التي تمده بجمالياتها، الأغراض التي حصرها البلاغيون القدماء في العناية بالمقدم والتخصيص، وانتقدها (الجرجاني) حين قال: " وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال إنه قدم للعناية، ولأن ذكره أهم من غير أن يذكر من أين كانت العناية، ولم كان أهم، ولتخليهم ذلك قد صغر أمر التقديم والتأخير في نفوسهم"¹، ويبرز أن لحظة الإبداع الشعري تمر بمخاض لغوي تتعاقب فيها أركان الجملة وفق المخاض النفسي الذي يعاينه الأنا/القلق، ليتناغم بذلك البناء التركيبي مع بناء الذات الشاعرة.

ويواصل نص الحصري القيرواني الضرير تأكيد أن اللغة المعيارية لا تمكن أنا/القلق وهو يختبر مرارة فقد الابن من التعبير عن أرهف الأحاسيس وأدق الخلجات، وتفجر أقصى طاقاتها الدلالية، يقول² :

تَهِيلُ عَلَى الْأَسَدِ الثَّرَى وَتَهُولُ	لَقَيْتُ مِنَ الْأَيَّامِ كُلِّ عَظِيمَةً
وَكَانَ مِنَ الْخَلَانِ فِيهِ بَدِيلُ	يَقُولُونَ كَانَ الْأَهْلَ وَالسَّكْنَ ابْنَهُ
وَقَدْ صَدَقُوا مَا لِلْغَرِيبِ خَلِيلُ	فَلَيْسَ يَلْقَى الْيَوْمَ إِلَّا عَدُوَّهُ
فَهَلْ لِي إِلَى وَصْلِ الْحَبِيبِ وَصُولُ	فَقَدْتُ حَبِيبَ النَّفْسِ وَاشْتَقْتُ نَحْوَهُ
وَأَنَّ خَفِيفًا لَا يُحِبُّ ثَقِيلُ	أَلَمْ تَعَلِّمِي أَنِّي تَوَدَدْتُ لِلْعِدَا
سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ حَرْجَفٌ وَبَلِيلُ	وَرَفَّتْ عَلَيْهِمْ سَجْسَمًا وَهُمْ الصَّفَا
رَفَعْتُ يَدِي عَنْهُمْ فَقِيلَ مَلُولُ	فَلَمَّا أَدُّوا وَاسْتَدُّوا بِلَا يَدِ
حَسَدْنَا فَلَمْ نَحْمَلْهُ وَهُوَ حَمُولُ	وَكُوْا أَنْصَفُوا قَالُوا- وَمَنْ لِي بِمُنْصِفٍ-
وَمَنْ نَكَدَ الدُّنْيَا أَلَدُّ جَهْلُولُ	وَمَنْ عَجَبَ الدُّنْيَا غَرِيبٌ مُحَبَّبٌ

¹ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص85.

² - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير، الديوان، ص360.

يظهر الانزياح النحوي¹ في البنية التركيبية (كان الأهل والسكن ابنه) بتقديم المسند (الأهل) وتابعه (والسكن) وتأخير المسند إليه (ابنه) ليقصره على دلالات السكينة والأمن والحماية والحب الطاهر، والمودة العفيفة ويخصه بها، وهو الذي جرعته الأيام غصصها، واكتوى بنيران خطوبها المستعرة؛ فرأى في الابن عوضاً عن سعادة كاد ينسى طعمها، ليفجع بفقده، ويدرك أن الحياة لن تحمل له إلا العداوة والغربة القاتلة، وهو ما كان سينتفي لو قدم المسند إليه وأخر المسند وقال: (كان ابنه الأهل والسكن) الذي سيفيد مجرد الإخبار، هذه الخلطة في البنية التركيبية تتكرر مع العبارة (كان من الخلان فيه بديل) للتخصيص والقصر، ليقوى بذلك التوكيد، ويبرز دلالات التحول بين ماضٍ سعيد آمن، وحاضر مأساوي يستشعر فيه غربته.

وتكتمل الصورة المأساوية بخلطة البنية التركيبية (ما للغريب خليل) تقديم المسند (شبه الجملة) وتأخير المسند إليه (خليل) ليخصص فقدان الصداقة والإخاء بالغربة لتنتفي ملكية الغريب للصديق المختص، ويتعمق الإحساس بالوحدة، ويقوى الشعور بالاعتراب الاجتماعي/ زوال: (الأهل - السكن - الابن - الخليل)، والتوقف عند كلمة (من) في البيت الأخير وما تفيد من التجزؤ والتتقيص²؛ فالعجائب حول الشاعر كثيرة ومنها أن يلاقي الغريب حبا في غربته، ثم تحيل (من) أحد منغصات الدنيا الكثيرة، وهو أن تعاشر العدا الجاهلين قدرك، وفي تأخير المسند إليه تشويق لمعرفة بعد أن حكم عليه بهذا الحكم، ويتبين من خلال هذه الانحرافات التركيبية عن الرتب غير المحفوظة التي سجلها النحاة، وبـ " الخروج عن اللغة في مسارها النفعي (العادي) إلى اللغة في ميدانها الإبداعي، حيث يقف المنشئ والمتلقي وهما في حالة توازن مكثف لاستقبال النص بما يتوفر له من دلالات مركزة توجب كما يقول عبد القاهر المزينة والفضيلة"³، أهمية دور المتلقي

¹ - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص179.

² - الوصيف هلال الوصيف إبراهيم: التصور البياني في شعر المتنبي، ص98.

³ - عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر، ص295.

للولوصول إلى تكامل المنتج الإبداعي بعد أن تحدث الخلطة التركيبية إثارته وتشويقه، يقول¹ أبو الحسن الحصري: (الوافر)

ثَوَى (عَبْدُ الْغَنِيِّ) هَوَى بِقَلْبِي
فَلَيْسَ وَإِنْ نَأَى عَنِّي بِنَائِي
صَغِيرُ السَّنِّ لَوْ دَامَتْ سِنُوهُ
عَقَدْتُ عَلَى السَّمَاءِ بِهِ لَوَائِي
لَهُ فِي كُلِّ مَوْعِدَةٍ وَفَاءٌ
إِذَا مَا كَانَ إِخْلَافٌ لَوَائِي

يلاحظ في البيت الأول عدول عن الأصل في أسلوبية الشرط بتقديم جزء من الجملة الشرطية، وجعل جزئها الآخر مقطعا للبيت يشكل قافية تستأثر بأعظم الاهتمام، ويتوسط جواب الشرط هاذين الجزأين محدثا زعزعة للمتلقي، وإثارة له تدعوه إلى التوقف، والمشاركة في إعادة الصياغة، وهو العنصر الجوهرى الذي يتوقف عليه تكامل المنتج الإبداعي - كما سبق الإشارة إليه -، وبإعادة الترتيب الأصلي للأسلوب الشرطى: (إن نأى عني فليس بنائى)، وبالوقوف عند (إن) الدالة على الشرط فى الاستقبال، إذ يترتب الجواب على الشرط فى المستقبل لا فى الماضى ولا فى الحاضر، و(إن) تستعمل فى الأمر المشكوك فيه، لأنه يشترط فيها عدم الجزم بوقوع الشرط أو بلا وقوعه؛ فالأنا/الشاعر يحتج ببقاء الابن فى قلبه وإقامته فيه إقامة لا يتزحزح عنها، لامتلاكه حب الأب رغم أنه ابتعد بمواراة التراب له، وتغييب القبر لجسده محققا الغياب والبعد، وهو ما يشترك فيه جميع الناس، فالموت نأى لا رجعة تؤمل فيه وتنتظر، إلا أن الشاعر شكل استثناء بنفيه هذه الحقيقة: فعمر الإنسان وإن كان غير مضمون، وأنه مما لا يقطع به، إذ الموت يترصده، ويتربص به ليفترسه، تبين دلالات (إن) الشرطية؛ وينحرف الأسلوب الشرطى فى البيت الأخير عن أصله ليتقدم الجواب على فعله معضدا زحزحة الجملة الاسمية بتقديم المسند الاسمى على المسند إليه الاسمى تخصيصا وتوكيدا، ولحصر الوفاء فى الابن دون سواه، وتظهر (إذا) الشرط فى الاستقبال دالة على ترتب الجواب على الشرط فى المستقبل أيضا، ويستعملها الشاعر فى الأمر المقطوع بوقوعه: فهو متيقن أن

¹ - أبو الحسن الحصري القيروانى الضرير، الديوان، ص277.

المستقبل يحمل الغدر، وإخلاف العهود، وخيانة الموائيق، وعدم الوفاء بالوعود، تلك نظرة الأنا/المغترب الذي استشعر حجم المأساة بفقد ابن كان يشع بنوره على الوجود الذي أظلم، واشتدت حلكته، يقول أبو الحسن الحصري¹: (البيسط)

أَلَا سَقَى اللهُ أَرْضَ الْقَيْرَوَانَ حَيًّا
[...] هَلْ مَطْمَعٌ أَنْ تُرَدَّ الْقَيْرَوَانُ لَنَا
كَأَنَّهُ عِبْرَاتِي الْمُسْتَهْلَاتُ
وَصَبْرَةٌ وَالْمُعْلَى فَالْحَنِيبَاتُ
فَأَتْبَعْتُ زَفْرَاتِي فِيهِ أَنْنَاتُ
إِلَّا بَدَتْ حَسْرَاتِي الْمُسْتَكْنَاتُ
وَلَا تَقَصَّتْهُ مِنْ لُبْنَى لُبَانَاتُ
مِنْ قَبْلِ أَنْ يُمَكِّنَ الْمَأْسُورَ إِفْلَاتُ
وَمَا أَرَى الْمَوْتَ إِلَّا بَاسِطًا يَدَهُ

يفهم من إسناد الفعل (سقى) للزمن الماضي: إن السقيا تم وقوعها، إلا أن الشاعر انحرف بمعنى هذا الأسلوب الخبري، فضمنه دلالة الأسلوب الإنشائي الذي يفهم منه الدعاء، وتحقق فعل السقيا ينم عن رغبته في تحقيق أمله، ويرتقي بهذا الأسلوب عن التقريرية والبت المباشر؛ ويوظف أسلوبية الإنشاء مستخدما (هل) التي يسأل بها عن التصديق وحده، " فهل لا تدخل على نفي"²، وتحمل في سياق التركيب الاستفهامي دلالات التمني، ويقدم المفعول على فاعله: (فأتبعت زفراتي فيه أنات) محافظا على قافية البيت، ولعل في دلالة الزفرات على إخراج الصوت والتنفس ومدّ النفس الحار تشبيها له بزفير النار، بالإضافة إلى ارتباط الأنات بصوت الألم والتأوه، وفي ذلك ما يوحي أن الدلالات العميقة لتقديم المفعول به على الفاعل تتجاوز مجرد مراعاة قيد القافية المحقق للتوازن الإيقاعي المنتظم العمودي إلى أن المقدم أشمل من المؤخر، وأن الثاني مرتبط بالأول ناتج عنه؛ ثم يحقق بأسلوبية التقديم والتأخير تشاكلا دلاليا يثري البيت اللاحق لارتباط الزفرات بـ (لا تنفست) وإيحاء الأنات بـ (بدت حسراتي)، ويتجلى في البيت الأخير انزياح تركيبى يثير المتلقي مخالفا ما يرتقبه: (أن يمكن المأسور إفلات) مراعيًا بهذا التقديم

¹ - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص 126-127.

² - نفسه، ص 261.

والتأخير ضرورة المقوم الصوتي المنتظم العمودي، ويتعداه إلى التخصيص والاهتمام بشأن المقدم، لأن " ذكره أهم، والعناية به أتم، فيقدم المفعول على الفاعل إذا كان الغرض معرفة وقوع الفعل على من وقع عليه، ولا وقوعه ممن وقع منه"¹، إذ (المأسور) يكتف دلالات الاغتراب التي أحرقت كبد الأنا الأب الغريب، وأججت زفراته، ورفعت أنينه، وأوجبت تمنيه الآيل إلى خيبة أمل بعد أن يدرك الأنا/ المأسور أن الموت له بالمرصاد، وهو الذي تعود منه تنغيص الحياة وهدم الأمان، وتوريث الضنى والأحزان، وهو ما تفيده أسلوبية القصر، بتخصيص المفعول الثاني (باسطا يده) بالمفعول الأول (الموت)، ويزول الشك، ويثبت حال الموت الواضع للنهايات المأساوية التي خبرها الأنا/المأسور في ذهنه وفي ذهن المتلقي، وتعزدها أسلوبية الاستعارة المشخصة للموت، المركزة على دلالات القدرة والسيطرة وامتلاك المبادرة: (باسطا يده)، وهو ما ينتفي في الأنا/المأسور، وما يحمله الأسر من دلالات تغييبها (باسطا يده) محققة الهزيمة، ومعقدة الحس المأساوي في نفس الأنا/ المغترب، يقول²: (الطويل)

بَرَمْتُ بِمَا أَلْقَاهُ مِمَّنْ أَوْامِقُ
 إِذَا مَا امْرُؤٌ أَصْفَيْتُهُ الْوَدَّ وَاتَّقَا
 فَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ إِلَى النَّاسِ كُلِّهِمْ
 [...] عَلَى أَنِّي لَا أَبْخَسُ الْمَرْءَ حَقَّهُ
 إِذَا أَبْرَمَ الْخَصْمُ الْمُعَايِدُ بَرْمَةً
 وَإِنَّ لِسَانِي - حِينَ يَنْطِقُ - صَارِمٌ
 إِذَا قُلْتُ قَوْلًا طَارَ فِي النَّاسِ ذِكْرُهُ
 وَاسْتُ كَمَنْ إِنْ قَالَ يَوْمًا مَقَالَةً
 وَإِنِّي لَمَنْ يَبْغِي انْتِقَاصِي لِقَانِعٌ
 وَأُوذِيَتْ حَتَّى لَا أَرَى مِنْ أَصَادِقُ
 بِخَلَّتِهِ لَمْ تَصْفُ مِنْهُ الْخَلَائِقُ
 أَنَا مُذْنِبٌ أَمْ لَيْسَ فِيهِمْ مُوَافِقُ؟
 وَأُنْصِفُ خَصْمِي حِينَ تَأْتِي الْحَقَائِقُ
 فَيَا وَيْحَهُ صَبَّتْ عَلَيْهِ الصَّوَاعِقُ
 حُسَامٌ لِهَامَاتِ الْمُبَايِنِ فَالِقُ
 وَسَارَ بِهِ فِي الْخَافِقِينَ الْفُرَانِقُ
 يُطَوِّقُهَا فِي جِيدِهِ، وَيَعَانِقُ
 وَإِنِّي لَمَنْ يَبْغِي وَدَادِي لَوَامِقُ

¹ - الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تح محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2004، ص118.

² - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص184-185.

الأنا/ المغترب يعاني أمر العزلة الرهيبة، يستشعر وحشية الاغتراب بعد أن افتقد العلاقات الاجتماعية الصادقة الطاهرة (برمت - أوذيت) رغم حرصه على حب الآخر والتودد إليه ومصادقته (أوامق - أصادق)، لتتجذّر وحدته، ويرى الكذب والنفاق استوليا على من حوله؛ وتبرز أسلوبية التقديم والتأخير في قوله: (لم تصف منه الخلائق)، ويتأخر الفاعل/ المسند إليه الفعلي عن فعله/ المسند الفعلي، وتفصل شبه الجملة (منه) محققة اشتياقا إلى الأمر المتأخر مراعية إيقاع القافية، ولتركز الاهتمام على مصدر الخلائق المتعكرة بالضغائن والأحقاد؛ لأنّ الخلفية تابعة لصاحبها معبرة عنه، ترتبط بفطرته؛ فالأنا/ المغترب، وإن حاول ربط علاقات الودّ مع الآخر، ارتد هذا الآخر إلى طبيعته التي جبل عليها المتسمة باللؤم والغدر، وهو ما يدفع الأنا إلى إظهار اليأس والحسرة معتمدا أسلوبية الإنشاء المنحرف عن أصله المدّعم بالاستفهام المزرح عن معرفة ما يجهل إلى الدلالة على التعجب الإنكاري، يعضده انحراف البنية التركيبية بأسلوبية التقديم والتأخير (هل إلى الناس كلهم أنا مذنب؟)، وما حمله حرف الجر (إلى) من عدول عن معناه الأصلي إلى الدلالة على: (إفادة انتهاء الغاية)، ليدل على معنى (لدى) أو (عند)، ويعم الإنكار جميع الناس، ويتأكد لؤمهم وظلمهم للأنا/المغترب بأسلوبية التوكيد (كلهم)، ويتشوق المتلقي إلى معرفة هذا المؤخر المتفرد عن بقية الناس، ويحمل تقديم المسند الاسمي الجار والمجرور (فيهم) على المسند إليه الاسمي (موافق) دلالة مراعاة قيد القافية، ويتجاوزها إلى إفادة التخصيص والحصر.

وتبرز أسلوبية الاعتراض (حين ينطق)، حيث كان الأنا/المغترب " آخذا في معنى ثم يعرض له غيره، فيعدل عن الأول إلى الثاني، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول"¹، والاعتراض في البيت تم بين المسند إليه الاسمي (لساني) والمسند الاسمي (صارم) بالظرف المضاف إلى الجملة الفعلية، ليؤكد التحديد الزماني، ويراعي الإيقاع المنتظم الأفقي، ويرفع من درجة التشوق لمعرفة الخبر الذي حذف إلحاحا

¹ - ابن رشيق : العمدة، ج2، ص57.

على صفاته: (صارم - حسام - فائق) المميزة بأسلوبية التتكير الدالة على التعميم والإطلاق ليشمل القطع والشق، ويختص بعموم هامات المباينين للأنا/المغترب ذوي الخلائق الكدرة بالحقد والغل؛ وتستمر أسلوبية التقديم تفجر الدلالات العميقة مرتبطة بتقديم رتب الجار والمجرور غير المحظوظة، وتأخير المسند إليه الفعلي (واني لمن يبغى انتقاصي لقانع)، ويساهم الضرب الإنكاري المقترن بالمؤكدين (إنّ - لام التوكيد) في تمكين الشاعر من " أن يحقق مع المتلقي أقصى درجات الوصول إلى ثنائية الإقناع والإمتاع، وهو بهذا يكون قد وضع النص في قمة الهرم الأسلوبي"¹، خاصة إذا راعى المزوجة الإيقاعية بين صدر البيت وعجزه معتمدا أسلوبية " تناظر الصيغ الصرفية"²، أو ما أسماه (ابن الأثير) بالموازنة " وهي أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويي الألفاظ وزنا"³؛ ويلاحظ في الأبيات الإكثار من أسلوب تأخير المسند إليه الفعلي حين وقوعه مقطعا للبيت، وذلك تركيزا على معاني العناصر المتقدمة، وحفاظا على القافية: (طار - ذكره، سار - الفرائق).

ويتضح من خلال هذه النماذج مدى استفادة الأنا/الشاعر في شعر علي الحصري القيرواني الضرير من خصيصة التقديم والتأخير، وما تحمله هذه الظاهرة الأسلوبية من جماليات وحيوية وطاقت تمدد بإمكانات التعبير التي تتمخض عنها دلالات عميقة تكشف عن أسرار النظام اللغوي العربي ولطائفه ومرونته، وتظهر بوضوح دور المتلقي الذي يصل إلى تكامل المنتج الإبداعي بعد أن تثيره الخلطة التركيبية وتشوقه.

¹ - عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص244.

² - محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري (البنية الصرفية في الشعر: الكثافة - الفضاء - التفاعل)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص112.

³ - ابن الأثير: المثل السائر، ج1، ص291.

منحت جماليات العدول التركيبي بما حواه أسلوب التقديم والتأخير لغة الأنا/الشاعر توهجا وتألقا بما له من تأثير جمالي وبعد إيحائي، استطاع به أن يسخر إمكانات اللغة وينزاح بتراكيبها وقوانينها مما منح نصه خصوصية تميزه عن بقية النصوص الشعرية. أكدت التراكيب المدروسة حس الأنا/الشاعر الشعري، وعبرت عن مأساويته فاسحة المجال له لاستيعاب الزخم العاطفي الذي خلفته حالات المعاناة، ودلت على قدرة الانزياح التركيبي في استجلاء جماليات النص الشعري المغربي، ودلالاته الناتجة عن التفاعل الحميم بين قصد المبدع وإدراك المتلقي؛ كما كشفت قدرة النحو والبلاغة بوسائلهما المختلفة على محاصرة النص الشعري ووصفه، واستجلاء علاقاته التي بها تتحقق جماليات النص.

خانم

خاتمة

يتوقف الباحث مستعرضاً أهم النتائج المتوصل إليها بعد هذه الرحلة القصيرة في شعر شعراء المغرب العربي في القرنين الخامس والسادس الهجريين:

* أدى الاعتقاد بأن الجمالية هي خصيصة من خصائص الدرس الفلسفي الغربي إلى نفيها عن الفكر العربي، وتأكيد عدم تفكير العربي في الجمال - وإن كان انفعلاً بصوره وقصرها على الصور الحسية -، ويبرز ما في القول من تجن يكتفى بالرد عليه انطلاقاً من المعطى الجمالي الذي لا يدرك إلا عبر الحواس، ليكون حسياً لزاماً في صورته الأولى، ولم يتأت للعرب في البدء لا لأن تذوقهم للجمال حسي النزعة، بل لأن هذا التحليل يشترط أرضية فلسفية لم تتوافر لهم وقتها.

* تجلت حقيقة أن لعلم الجمال أصل في التراث العربي، وأن جذوره افتقدت لأن تحويها دراسات فلسفية معمقة، وأن تخصص لها كتب تستقل بالنظرية الجمالية، وليثبت معها أن علم الجمال يتسم بالعمومية، إذ لا نستطيع أن نخصه في أمة دون غيرها من الأمم؛ والرجوع إلى تراث علماء العربية ومفكرها يؤكد معرفة هذه الأمة لهذا العلم ممارسة وتطبيقاً، دون أن يغفل الفارق بين الأمم في معرفة الجميل، وخصوصية الاستناد إلى المعتقدات والثقافات والفكر.

* أثبت البحث من خلال مقارنة النص المغربي القديم أن التكامل بين الشكل والموضوع والتناسب بينهما هو قلب الجمالية وجوهرها، فلا تنكفئ بذلك على جانب وتترك الجانب الآخر؛ إذ التكامل بينهما يحقق التناغم الحقيقي، ولتكون العبرة في مقارنة النص الشعري مقارنة جمالية ليست للموضوع بعده شيئاً خارجياً، ولا للفكرة بعدها مجرد فكرة، وإنما العبرة لما صار إليه الموضوع أو الفكرة وقد انصهرا بذات المبدع وتحولاً إلى عمل فني إبداعية، يكشف الأسرار الجمالية المتفجرة من روح الشاعر، والتي تحمل المتلقي على إدراك التجربة الفنية.

* شكلت الأنا مركزا تدور في فلكه كثير من النصوص الشعرية المغربية، ويؤكد حضورها اللافت الانتباه ورودها بأشكال نحوية وتركيبية تبرزها كثرة استخدام ضمير المتكلم المنفصل (أنا)، وما يدل على فاعليته من الضمائر المتصلة أو المنفصلة، وفي حلولها في ضمائر الغيبة والمخاطبة، وتركز معظم الخطاب المغربي في القرنين محل الدراسة حول المتكلم.

* حاولت الدراسة جاهدة تقصي حضور ظاهرة الأنا الشعرية في تداخلاتها وتفاعلاتها وعلاقاتها المتشابكة مع الآخر، وبحثت أهم ملامحها في حضورها النصي في الشعر العربي المغربي القديم في القرنين الخامس والسادس الهجريين، معتمدة البنية الكلية المتكونة عبر البحث عن علاقاتها الحاضرة في السياقات الشعرية، وفاسحة المجال لنماذجها تكشف عن هذا الحضور وفقا لما أقرته الدراسات الجمالية.

* كشف البحث في مواقف الأنا الشاعرة من المرأة الموضوع الأثير في الشعر بالاعتماد على مزج البنية المضمونية بالبناء الفني في تواسجها الجمالي أن النص الشعري يحمل من الدلالات الانزياحية ما يباعد بينه وبين القراءة السطحية التي اعتمدها أصحاب الثنائية الأخلاقية: (إياحي/حسي - عفيف/روحي)؛ فالشاعر قد يضمن صورته الحسية دلالات رمزية تعبر عن رؤيته للمرأة وعن مفهومه للحب، ويتصور المرأة رمزا للخلاص من أصر الخيبة والغربة، أو رمزا للحنين إلى السعادة، وبهجة رؤية وجه المحبوب والتغني بمفاته، إذ اللغة العذرية تتجاوز أبعادها المادية إلى إبعاد جمالية فنية.

* وخلص إلى: إن عذرية الأنا/العاشق في شعر كثير من شعراء المغرب في القرنين الهجريين محل الدراسة مشابهة لتجارب العشق العذري، وذلك لتشابه النفوس البشرية، و لا يعود الاختلاف فيها إلا إلى تباين وسائل التعبير الشعرية.

* استمر الأنا/العاشق في النص العشقي المغربي يتأرجح بين الصبر والبوح في تجربته العشقية، ويبحث عن المرأة فلا يجدها، يجاهد الإخفاق مخفيا الإعياء ويتحول شعره إلى تأوهات تناجي الذكريات وتتحدى العواذل، وتستلذ عذابات العشق.

* الأنا/العاشق في خشوعه لموضوعه العشقي وذلته له تأكيد على رفض الإصغاء لأصوات الداعين إلى إيقاف العشق، فهو مفتقر إلى معشوقه، يدفعه الشوق إلى استحضاره شعريا، ليفتح له أبواب القول الشعري؛ وهو استحضار يتجاوز المعشوق إلى الزمان والمكان اللذين حملا ذكريات عذبة خلفها هذا الافتقار.

* عبرت العذرية العشقية عن مواجد الأنا/العاشق الناشئة من افتقاره العشقي وفقدانه للحبيبة، وكثيرا ما دفعه ذلك إلى استحضار ذكريات الماضي حين ملأ الهوى حياته، وبرز النموذج العذابي بروزا جليا في نصوصهم العشقية، وقد يفسر ذلك بلجوء الأنا/العاشق لاستخدام المرأة رمزا، يوظفه توظيفا جماليا يحاول من خلاله إسقاط معوقات حياته وصعوباتها على هذا العنصر الإنساني، وهو ما قد يؤكد إصراره على استحضار هذا الرمز/المرأة ومحاولة التشبث بالاعتناء به.

* إن النسب في الشعر المغربي يتقاطع مع شعراء العذرية المعذبين، فهو لا يفتح إلا بتذكر الأحباب والشوق إليهم باستحداث المشوقات بين الأنا/العاشق والمعشوقة التي تتحول إلى موضوع لعشقه، وإن الافتقار العشقي هو شرط حدوث العلاقة العشقية، ولا توصف هذه العلاقة بالمساوية إلا إذا تخطى الأنا/العاشق فواعل المنع، وتوترت علاقته بها، فيطبع قدره متحديا الإنسان بالإنسان، فإذا استحال وصال المعشوق في الحياة، فليتحذ به عبر الموت، ليكون خبر عشقه هو خبر موته.

* إن فقد الأحبة قد ترك أثرا عميقا في نفس الشاعر المغربي في القرنين الخامس والسادس الهجريين، دفع الأنا في شعر شعراء هذه الفترة إلى الاستسلام للعذاب النفسي والانفعال المساوي.

* إن الأنا/القلق في شعر ابن عبدون السوسي يفتش عن الهدوء والنوم ليقربا إليه الفقيد ويعيدا الحياة إليهما، ويخالف بذلك شعراء آخرين ارتبط الموت عندهم بالصراخ والنواح والعيول وتأكيد استدامة الحزن.

* تجاوز الأنا في شعر ابن رشيق المسيلي رثاء الفقيد إلى رثاء الحياة نفسها، ناقلا تجربته من الجزئية إلى النظرة الكلية، ومن الشعراء من تعدى ذلك إلى عناصر الطبيعة مصورا مشاهدا الاحتضارية.

* دفعت مرارة تجربة الموت الأنا في شعر الشاعرين الحصري القيرواني الضرير والأمير أبي الربيع سليمان الموحدى إلى تخطي الإحساس بآلام الفقد والسلب إلى الرؤيا المأساوية.

* إن العناية الإلهية تنفي المأسوية، ولكنها لا تمنعها من الإطلالة بين حين وآخر، ويكون بذلك الأنا - خاصة في شعر الشاعرين الحصري الضرير والأمير الموحدى - صاحب وعي مأساوي منقطع، ورؤيا مأساوية متقطعة، وتظل تجربة الموت في مراتبه تتسم بنفحتها المأساوية الحاملة لأحاسيس اليأس والفقد ومرارته بكثرة الخطوب، باغتنه المأساوية، وأطلت من تحت الركام، أظهرها بتسخطه، ليسرع إلى نفيها بإيمانه بالعناية الإلهية، والرضا بمشيئة الله الواحد الأحد.

* تبين للباحث أن النفحة المأساوية قد تتجلى في كل ظرف وفي كل نوع أدبي، متجاوزة المسرحية إلى القصيدة الغنائية، وهو ما يجعل الحس المأساوي مشاعا إنسانيا، يثبت أن المأساوية حقيقة تشترك فيها الإنسانية بشرقها وغربها.

* استمر حس الموت يدفع الأنا إلى استشعار مأساة الحياة وموت الآمال، مثقلا بدلالات الفقد والسلب التي عمقها البعد عن الوطن ومحاولة استعادته، والإحساس المؤلم باضطراب الموازين واختلال القيم في عالم يعزل الأفاضل، وهو ما أبرزته شعرية الاغتراب.

* استخلص البحث وهو يستعرض تجلي شعرية الاغتراب في شعر شعراء المغرب قديم امتزاج الأنا/المغتراب في شعر الحسن بن رشيق المسيلي بالجماعة المغتربة، وكثيرا ما غابت فاعلية الأنا في قصائد نعي القيروان، وهو ما يلاحظ أيضا في شعر ابن شرف القيرواني، إذ يغيب حاضر الأنا ويكتفي باستحضار ذكريات الماضي.

* ربط الأنا/المغترب في شعر الحصري الضرير الغربة بالموت، ولجأ إلى استعادة المكان من ذاكرته، لينفتح على جغرافيته حين حاول تحديد إطاره وجماليته التي يستجلبها التخيل، ويبث الحياة فيها.

* جعل الأنا/المغترب في شعر محمد بن علي بن حماد القلعي من ذاته موضوعا يتجه إليه بالخطاب، وهو ما أضفى قيمة جمالية أتاحها الشعر للأنا، يؤجل من خلالها إمكانية التقاء المتلقي لشعره بها وجها لوجه.

* ارتبط المكان/الوطن بالعنصر الإنساني في شعر حماد بن علي البين، وشكلا وحدة لا يقوم أحدهما دون الآخر، ولا تستمد استمراريتها إلا من خلال تلك العلاقة الوجدانية التي تؤدي إلى ابتكار نوع من الشعور بالحياة للمكان وللأنا.

* أدى اضطراب الموازين واختلال القيم التي هزت المجتمع المغربي وما تولد عنها من معاناة كبيرة إلى غربة الأنا/الفاضل، فبرز انفصال الأنا/المغترب في شعر أبي الحسن بن أبي الرجال التيهرتي عن الآخر مما عمق الإحساس بالعزلة، وتجلت نزعته الفردية التشاؤمية.

* امتزج الأنا/المغترب في شعر ابن قاضي ميلة بنظرة تشاؤمية تعبر عن قوة الإحباط الذي مني به وهو يختبر انقلاب الموازين وضياع أفاضل الناس.

* شكل حضور الأنا وتغييبه في كثير من نصوص شعراء هذه الحقبة بؤرة الإشعاع الجمالي، وساهمت تجلياته - سافرا أو مضمرا أو مستترا - في تفجير الدلالات وتعميقها بإثارة المتلقي، وهو ما عبر عن قدرة الشاعر المغربي على تشكيل لغته الشعرية تشكيلا جديدا تأتي له حين تتناول الألفاظ وأدارها على نفسه حتى إذا ما تلاامت مع تجربته الذاتية، أعاد ترتيبها ووضعها في سياق خاص به، وإذا المفردات من خلال سياقها ذات معان جديدة تقول لنا ما نقوله وهي في وضعها الطبيعي، إذ إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة.

* أظهرت الدراسة الإيقاعية - التي اقتصررت على أشعار الحصري الضرير القيرواني والأمير الموحي - أن الحصري الضرير حاول الابتكار في الجانب الإيقاعي محافظا على نظام القصيدة العربية جاعلا هذا النظام الإيقاعي يصدر عن نفسه، وسار الأمير الموحي على طريقة الشعراء القدامى، وأولى بحر الكامل أهمية كبيرة في شعره.

* أظهرت دراسة المستوى الصوتي الإيقاعي المنتظم في ديوان الحصري الضرير شاعرا مبتكرا في مجال الإيقاع الوزني، مبتدعا في مجال القافية كثيرا ما يربط أول البيت بآخره، رابعا صعب الحروف العربية ليطوعها في أشعاره، معتزا بمغربيته حين نظم أشعاره على حروف الهجاء المغربية التسعة والعشرين دون أن يُغفل ما حملته الإيقاعات المنتظمة من دلالات الحزن وحسرة فراق الحبيب، في حين سائر الأمير الموحي طريقة النظم في الشعر القديم خاصة العباسي منه.

* أثبتت دراسة الإيقاع الداخلي الذي اقتصر على جمالية إيقاع الأنا في شعر شاعر من المغرب الأوسط هو الأمير سليمان أبو الربيع الموحي حقيقة ارتباط الإيقاع الداخلي بالحركة النفسية الداخلية، وبفورة الشعور وجيشانه، وهو ما جعل منه ميزة دالة على فردية الشاعر وتمايزه، ودافعا يثير المتلقي للإبحار في عوالم النص الشعري.

* وتجلت استفادة الأنا/الشاعر في شعر الأمير سليمان الموحي من إيقاع الأنا في تفجير الإيحاءات، فاسحا المجال لمتلقي شعره لكي يستخرج الأسرار الجمالية لهذه الإيقاعات الداخلية، ويربطها بدلالات النص وبانفعالات الأنا في لحظتها الشعرية.

* وتأكد أن ما عد ضرورة شعرية، يحمل في ثناياه سحرا جماليا يبرز الإيقاع الداخلي المتلاحم مع المعنى العام للنص الشعري، وذلك التناسب هو الذي يجعل للشاعر لغته الشعرية، المميزة لفرديته التي هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم، والألفاظ الشعرية تعين على بعث الجو بأصواتها، فالعلاقة بين الأصوات في الشعر - كالموسيقى تماما - يمكن أن تثير متعة تذوق الانسجام الحي.

* ويزيد تأكيد أهمية دراسة الإيقاع الداخلي لما أطلق عليه ضرورة شعرية للتوافق بين الأنماط التعبيرية ونبضات الانفعال الموحية بالإحياءات الجمالية.

* برزت أهمية التجانس الإيقاعي والتجانس الصوتي الذي كشف في شعر الموحي وقبلة في شعر الحصري الضرير أهمية دور الحركة الصوتية في تشكيل إيقاع النص.

* إن الأمير سليمان الموحي استطاع أن يطوِّع اللغة، ويستغل طاقاتها الإيقاعية نafia بذلك فكرة أن الإيقاع مجرد تلاعب بالمقاطع، أو ضرورة أجزت له ولأمثاله من الشعراء، وأثبت شعره أهمية ربط هذه النغمات الصوتية بالألفاظ والأحداث، للتكامل بذلك ثنائية الإيقاع والدلالة، ويشند الارتباط بين حديهما.

* حاولت الدراسة التركيبية من خلال جماليات الانزياح الكاشف لفعالية البنى التركيبية وتجلياتها الأسلوبية فحص الوحدات اللغوية التي تشف عن السمات الأسلوبية، وتسهم في إبراز القيم الجمالية للنص المغربي في الفترة محل الدراسة، فوفقت عند استطاعة الأنا/الشاعر الاستفادة من حيوية اللغة، ومن جذب المتلقي إلى عالم اللحظة الشعرية، فجسد أسلوب الحذف وما عضده من ظواهر أسلوبية قدرته على أن يخضع الشعر بنظامه الوزني الصارم لإيقاع انفعاله الوجداني ولخفقات قلبه.

* ظهر بعد تتبع جمالية أسلوب الحذف من خلال النصوص الشعرية المتناولة قدرة شعراء المغرب الأوسط على الارتقاء بهذه الخصيصة الأسلوبية من حيث النظر إليها من زاوية تفاعل الدلالات لإنتاج صورة متكاملة، وعدم الاكتفاء بالوقوف عند كونها مجرد زينة فنية داخل النص الشعري، يضاف إلى ذلك ما حملته من اقتصاد لغوي منح تعبيرهم عن معانيهم طواعية وليونة، وسمح لهم بإدراك ذلك المتخيل ونقله إلى الواقع المحسوس بيسر يمكن متلقي نصوصهم من الإبحار في عوالم الإحياءات والدلالات.

* برزت جمالية أسلوب الحذف في الوجازة التي تعتمد على ذكاء القارئ والسامع، حتى يفهم بالقرينة، ويدرك باللمحة، ويفطن إلى معاني الألفاظ التي طواها التعبير؛ ليجد

من خلاله متذوق النص الشعري المغربي ما يدفعه إلى التفكير، ويستفز حسه وملكاته، ويكون بذلك أدخل في القلب وأمس بسرائر النفس المولعة بالأشياء التي تومض ولا تتجلى.

* عبرت جماليات الحذف في النص المغربي - المغرب الأوسط تحديداً - عن التجاذب بين التراكيب والمعاني الموحية بها في لحظة الإبداع الشعري، متجاوزة فكرة ضرورة الوزن العروضي التي تقتضي الحذف؛ إذ الشاعر يمتلك قدرات على استخدام بدائل لغوية لا يحدث فيها حذف في التراكيب، وتوفر استقامة عروضية للوزن، ولكن الشاعر المغربي أثر بناءً انزياحياً يتناغم مع البناء النفسي.

* أضفى أسلوب الحذف على النص المغربي ملمحاً جمالياً يوحي للقارئ بالكثير مما يود الشاعر قوله بشكل مكثف، وقد اعتمد في ذلك على قدرته على توصيل المعنى المختزن في النص المحذوف من سياق النص المنفتح على القراءة، ومع ذلك يظل النص الشعري ظاهرة فنية تستعصي على عشرات التفسيرات، تتفتح على قراءات متعددة غير محصورة.

* أتضح من خلال النماذج المتناولة في شعر الحصري الضرير مدى استفادة الأنا/الشاعر من خصيصة التقديم والتأخير، وما حملته هذه الظاهرة الأسلوبية من جماليات وحيوية وطاقت أمدته بإمكانات التعبير التي تمخضت عنها دلالات عميقة كشفت عن أسرار النظام اللغوي العربي ولطائفه ومرونته، وظهر بوضوح دور المتلقي الذي يصل إلى تكامل المنتج الإبداعي بعد أن تثيره الخلطة التركيبية وتشوقه.

* منحت جماليات العدول التركيبي بما حواه أسلوب التقديم والتأخير لغة الأنا/الشاعر في شعر الحصري الضرير توهجا وتألقا وتأثيرا جمالياً وبعداً إيحائياً، استطاع به أن يسخر إمكانات اللغة وينزاح بتركيبيها وقوانينها مما منح نصه خصوصية تميزه عن بقية النصوص الشعرية.

* أكدت التراكيب المدروسة حس الأنا/الشاعر الشعري، وعبرت عن مأساويته فاسحة المجال له لاستيعاب الزخم العاطفي الذي خلفته حالات المعاناة، ودلت على قدرة الانزياح التركيبي على استجلاء جماليات النص الشعري المغربي، ودلالاته الناتجة عن التفاعل الحميم بين قصد المبدع وإدراك المتلقي؛ كما كشفت قدرة النحو والبلاغة بوسائلهما المختلفة على محاصرة النص الشعري ووصفه، واستجلاء علاقاته التي بها تتحقق جماليات النص.

ويصل الباحث إلى إعادة ما قاله العماد الأصفهاني : " إني رأيت أنه لا يكتب أحد كتابا في يومه إلا قال في غده، لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر".

رحم الله شعراء المغرب العربي القديم، فقد تركوا لنا من

الشعر ما راق.

والحمد لله رب العالمين

قائمة المصادر و

المراجع

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر:

القرآن الكريم

- 1- ابن الأثير (ضياء الدين) : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح محمد محي الدين عبد المجيد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، دت، م2.
- 2- الأصفهاني (العماد) : خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب 1، تح محمد المرزوقي ومحمد العروسي المطوي والجيلاني بن الحاج يحيى، الدار التونسية للنشر، تونس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1979.
- 3- الأصفهاني (أبو الفرج) : الأغاني، تح علي مهنا وسمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1992، م24.
- 4- الأصفهاني (أبو الفرج) : أدب الغرباء، تم صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1972.
- 5- ابن بسام (علي أبو الحسن) : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تح سالم مصطفى البدوي، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط1، 1998، القسم 3-4، المجلد 1-2
- 6- التجاني (أبو محمد عبد الله محمد بن أحمد) : رحلة التجاني، قدم لها حسن حسني عبد الوهاب، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، 1981.

- 7- **التوحيدي (أبو حيان)** : الإشارات الإلهية، تح عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويتية، دار العلم ، بيروت، ط1، 1987.
- 8- **الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)** : البيان والتبيين، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط7، 1998.
- 9- **الجاحظ : الحيوان**، تح عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي، بيروت، ط3، 1969، ج3.
- 10- **الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرحمن أبو بكر)** : أسرار البلاغة، تح أبو فهر محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط2، 1992.
- 11- **الجرجاني (عبد القاهر)** : دلائل الإعجاز، تح محمود محمد سلام، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984.
- 12- **جميل بن معمر** : الديوان، دار صادر، بيروت، 1966.
- 13- **ابن جني (عثمان أبو الفتح)** : الخصائص، تح محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، دت، ج2.
- 14- **ابن حزم (أبو محمد علي بن أحمد الأندلسي)** : طوق الحمامة في الألفه والألاف، تح كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ومكتبة المثني، مصر، 1963.
- 15- **الحصري (إبراهيم أبو إسحاق القيرواني)** : المصون في السر المكنون، تح النبوي عبد الواحد شعلان، دار سحنون، للنشر والتوزيع، تونس، 1990.
- 16- **الحصري (علي بن عبد الغني أبو الحسن القيرواني الضريير)** : الديوان ، تح محمد المرزوقي الجيلاني بن الحاج، مكتبة المنار، تونس، ط1، 1963.
- 17- **الخرزاز (أبو سعيد)** : الصدق، تح عبد الحليم محمود، دار المعارف، مصر، ط3، 1982.
- 18- **الخفاجي (ابن سنان)** : سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.

- 19- **ابن خلكان** (أحمد شمس الدين) : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، دار صادر، بيروت، 1977.
- 20- **ابن رشيق** (الحسن أبو علي) : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2004.
- 21- **ابن رشيق** : أنموذج الزمان في شعراء القيروان، جمع وتحقيق محمد العروسي وبشير البكوش، الدار التونسية، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1986.
- 22- **الرماني** : النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني)، تح محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط2، 1968.
- 23- **الزوزني** (الحسن بن أحمد) : شرح المعلقات السبع، دار الثقافة، بيروت، 1969.
- 24- **سيبويه** (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر البصري) : الكتاب، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1962، ج2.
- 25- **الضبي** (المفضل) : المفضليات، تح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، 1964.
- 26- **ابن طباطبا** (أبو الحسن محمد بن أحمد) : عيار الشعر، تح محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1980.
- 27- **العسكري** (أبو هلال) : الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح مفيد قميحة، دار الكتب العالمية، بيروت، ط2، 1985.
- 28- **العكبري** (ابن برهان) : شرح اللمع، تح فائز فارس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1984.

- 29- الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب) : القاموس المحيط، تح لجنة التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط5، 1996.
- 30- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله الدينوري) : الشعر الشعراء، تح أحمد محمد شاکر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1966، ج1.
- 31- قدامة بن جعفر (بن قدامة بن زياد البغدادي) : نقد الشعر، تح كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ومكتبة المثنى، مصر، 1963.
- 32- القرطاجني (حازم ابن الحسن) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.
- 33- القزويني (الخطيب) : الإيضاح في علوم البلاغة، تح محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2004.
- 34- ابن مالك (محمد بن عبد الله الطائي الجبالي) : شرح التسهيل (تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد)، تح عبد القادر عطا وطارق فتحي السيد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.
- 35- المراكشي (عبد الواحد بن علي أبو محمد) : المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تح صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006.
- 36- المرزباني (محمد بن عمران أبو عبيد الله) : الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)، تحقيق محمد الجاوي، دار النهضة، مصر، 1965، ج4.
- 37- المسعودي (علي أبو الحسن) : مروج الذهب، تح محمد محي الدين، مطبعة السعادة، مصر، 1948، م2.
- 38- الموحي (الأمير أبو الربيع سليمان) : الديوان، تح محمد بن تاويت الطنجي ومحمد بن العباس القباج وسعيد أوعراب ومحمد بن تاويت التطواني، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، دت.

39- ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، م5.

قائمة المراجع:

40- إبراهيم أسعد ميخائيل : شخصيتي كيف أعرفها، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1987.

41- إبراهيم زكريا : مشكلة الحياة، مكتبة مصر، د ط، 1971

42- إبراهيم زكريا : مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، د ط، د ت.

43- إبراهيم عبد الرحمان محمد : قضايا الشعر المعاصر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، ط2، 1981.

44- إبراهيم الوصيف هلال الوصيف : التصوير البياني في شعر المتبني، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2006.

45- إسماعيل عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.

46- إسماعيل عز الدين : الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط3، د ت.

47- إسماعيل عز الدين : كل الطرق تؤدي إلى الشعر، الدار العربية للموسوعات، لبنان، ط1، 2006.

48- الألباني محمد نصر الدين : سلسلة الأحاديث الصحيحة، مكتبة الإسلامي، دمشق، ط2، 1979، م2.

49- أمين أحمد وبدوي زكي نجيب : قصة الفلسفة الحديثة، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة والنشر، القاهرة، 1936، ج1.

50- أنيس إبراهيم : من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، د ت.

51- البحرأوي سيد : الإيقاع في شعر السياب، دار نواراة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1996.

- 52- **بدوي عبد الرحمان** : دراسات في الفلسفة الوجودية، النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1966.
- 53- **بديع لطفى** : التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والإستطيقا)، دار المريخ للنشر، الرياض، 1989.
- 54- **البطل علي** : الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري (دراسة أصولها وتطورها)، دار الأندلس، ط2، 1981.
- 55- **البلدي نجيب** : ديكارت (سلسلة نوابغ الفكر الغربي)، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1968.
- 56- **بن خليفة مشري** : القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.
- 57- **بوفلاقة سعد**: في سيمياء الشعر العربي القديم، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003.
- 58- **تاويريت بشير** : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر(دراسات في الأصول والملاح والإشكاليات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006.
- 59- **ثامر فضل** : اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- 60- **جبار مدحت** : جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988.
- 61- **جطل مصطفى** : نظام الجملة عند اللغويين العرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة، مطبعة حلب، 1979 - 1980، ج2.
- 62- **جعفر محمد راضي** : الاغتراب في الشعر العراقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

- 63- **جمي بوجمعة** : ظاهرة الحذف في شعر البحتري، مطبعة النجاح الجديدة،
الدار البيضاء، ط1، 2003.
- 64- **جهاد هلال** : جماليات الشعر العربي (دراسات في فلسفة الجمال في الوعي
الشعري الجاهلي)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007.
- 65- **الحاوي إيليا** : في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1979،
ج2.
- 66- **الحاوي إيليا** : في النقد و الأدب، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ط1، 1980،
ج3، ج5.
- 67- **حجاجي حمدان** : ابن خفاجة، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ط2، 1982.
- 68- **الحداد عباس يوسف** : الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا)، دار
الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2005.
- 69- **حركات مصطفى** : نظرية الإيقاع (الشعر العربي بين اللغة والموسيقى)، دار
الآفاق، الجزائر، ط1، 1429هـ.
- 70- **أبو الحسن محمد صحبي** : صورة المرأة في الأدب الأندلسي، عالم الكتب
الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2005.
- 71- **حمر العين خيرة**، شعرية الانزياح (دراسة في جماليات العدول)، مؤسسة
حماد للدراسات الجامعية للتوزيع والنشر، إربد، ط1، 2001.
- 72- **الخالدي كريم حسن ناصح** : البديل المعنوي من ظاهرة الحذف، دار الصفاء
للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.
- 73- **خليل إبراهيم** : في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع
والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007.
- 74- **الدقاق عمر** : ملامح الشعر المهجري، منشورات جامعة حلب، 1978.
- 75- **أبوديب كمال** في الشعرية : مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، دت.

- 76- **الرفيق عبد الوهاب** : أدبية الغزل العذري في ديوان جميل بثينة، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2005.
- 77- **رومية وهب أحمد** : شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة الثقافة العربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.
- 78- **الزامل صالح** : تحول المثل (دراسة الظاهرة الاغتراب في شعر المتبني) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 79- **زهدي بشير** : علم الجمال والفن، المطبعة الجديدة، دمشق، ط1، 1982.
- 80- **سعد فيصل** : في قراءة القدامى والمحدثين للعذرية (جميل بثينة نموذجاً)، الجامعة التونسية، تونس، 1992.
- 81- **بن سلامة رجاء** : العشق والكتابة، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003.
- 82- **سوييف أحمد** : القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.
- 83- **شريم جوزيف ميشال** : دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1987.
- 84- **شكري فيصل** : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1982.
- 85- **الشنطي عصام محمد** : الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979.
- 86- **ضيف شوقي** : دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط10، 2003.
- 87- **ضيف شوقي** : الرثاء، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1979.

- 88- ضيف شوقي : الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط8، دت.
- 89- **ضيف** عبد الستار محمد : شعر الزهد في العصر العباسي (من قيام دولة بني بويه وحتى سقوط بغداد)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.
- 90- **طالب** عمر محمد : عزف على وتر النص (دراسة في تحليل النصوص الشعرية) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- 91- **الطرابلسي** محمد الهادي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1987.
- 92- **الطربولي** محمد عويد : الأعمى التطيلي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005.
- 93- **عباس** حسن : خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
- 94- **عبد الجليل** عبد القادر : الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2002.
- 95- **عبد الفتاح** كاميليا : الشعر العربي القديم (دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب في شعر أبي العلاء المعري)، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2008.
- 96- **ابن عثمان** محمد بن حسن : المرشد الشافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.
- 97- **عروات** أحمد فلاق : فكرة الموت في التراث العربي، مطبعة دار هومة، الجزائر، 2003.
- 98- **العشماوي** محمد زكي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1980.

- 99- **العمرى محمد** : تحليل الخطاب الشعري (البنية الصرفية في الشعر : الكثافة-
الفضاء- التفاعل)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1990.
- 100- **عيد رجاء** : التجديد الموسيقي في الشعر العربي (دراسة تأصيلية بين القديم
والجديد في موسيقى الشعر العربي)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1998.
- 101- **الغانمي سعيد** : أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1991.
- 102- **الغذامي عبد الله** : ثقافة الأسئلة، دار السعاده الصباح، الكويت، ط2، 1993.
- 103- **غنيمي هلال** : ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفراسي، دار العودة
للثقافة، بيروت، 1980.
- 104- **الفاخوري حنا** : تاريخ الأدب في المغرب العربي، دار الجيل، بيروت، ط1،
1996.
- 105- **فروخ عمر** : تاريخ الأدب العربي (في المغرب والأندلس إلى آخر عصر
ملوك الطوائف)، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ج4 ج5.
- 106- **فضل صلاح** : نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية،
القاهرة، ط2، 1980.
- 107- **قاسم خديجة** : حوار مع الكاتبة (سيمون دي بوفوار) الأدب والحب
والموت، دار الهلال، مصر، 1967.
- 108- **قاروط ماجد** : المعذب في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب
العرب، دمشق، 1999.
- 109- **لحمداني حميد** : القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،
ط3، 2003.
- 110- **الماضي شكري عزيز** : محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة،
الجزائر، ط1، 1984.

- 111- محمد عبد اللطيف حماسة : البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999.
- 112- محمود نافع : اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990.
- 113- مرتاض عبد الملك : الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر، 2005.
- 114- مرعي فؤاد : الجمال والجلال (دراسة في المقولات الجمالية)، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1991.
- 115- مصلوح سعيد عبد العزيز : في البلاغة العربية والأسلوبيات النصية (آفاق جديدة)، مجلس النشر العلمي، الكويت، ط1، 2003.
- 116- معلوف أنطوان : مدخل إلى المأساة والتراجيديا والفلسفة المأساوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982.
- 117- مفتاح محمد : في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية تطبيقية)، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1989.
- 118- المولى أحمد عادل : بناء المفارقة (دراسة نظرية تطبيقية أدب ابن زيدون نموذجاً)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009.
- 119- مونسى حبيب : فلسفة المكان في الشعر العربي (دراسة موضوعاتية جمالية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- 120- ناجي مجيد عبد الحميد : الأسس النفسية للبلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984.
- 121- هدارة محمد مصطفى : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، مصر، ط2، 1969.

122- هيجانة محمود : الاغتراب في القصيدة الجاهلية(دراسة نصية)،دار الكتاب الثقافي، إربد، ط1، 2005.

123- هيمة عبد الحميد : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (شعر السبعينيات أنموذجا)، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003.

124- يوسف محمد عباس : الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2004.

125- الواد حسين : جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

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

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

128- اليوسف يوسف : الغزل العذري(دراسة في الحب المقموع)، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1982.

قائمة المراجع المترجمة :

129- بارث رولان : درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986.

130- بارث رولان : نقد وحقيقة — ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994.

131- بشلار غاستون : جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

- 132- **جيرو بيير** : الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، طبعة مركز الإنماء القومي، بيروت، د ت.
- 133- **دافي ماري مادلين** : معرفة الذات، ترجمة نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط3، 1983.
- 134- **شاخت ريتشارد** : الاغتراب ، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.
- 135- **غربتاوم غوستاف فون** : دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس وآخرين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1959.
- 136- **فرويد سيجموند** : الأنا والهو، ترجمة محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، الإسكندرية، ط4، 1982.
- 137- **فندريس جوزيف** : اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1950.
- 138- **كارنيجي ديل** : دع القلق وابدأ الحياة، ترجمة عبد المنعم محمد الزيايدي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980.
- 139- **كانط إيمانويل** : نقل العقل المجرد، ترجمة أحمد الشيباني، دار مكتبة الحياة، د ت.
- 140- **كروتشه بنديتو** : المجلد في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، د ت.
- 141- **كوهن جان** : بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.

قائمة الكتب الأجنبية :

142- **Chestov Léon** : La philosophie de la tragédie sur les confins de la vie. Flammarion, Paris, 1966.

- 143- **Christine Dupoy** : La question du lieu en poesie du surrealisme jusqu nos jours , Ed 3, Rodpy, New York ,2006.
- 144- **Platon** : Le banquet ou De l Amour, trad Mario Meunier, Paris, Albin Michel, 1965 .
- 145- **Rosset. Clément** : La philosophie tragique, PUF, Paris, 1960..
- 146- **Unamuno. De Miguel** : le sentiment tragique de la vie, NRF, Gallimard, Paris, 1937.

الرسائل الجامعية :

147- الأوسي سلام كاظم : الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة، كلية التربية، ابن رشد، بغداد، 2000-2001.

148- وقاد مسعود : جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع)، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011.

المجلات و الدوريات :

149- التراث العربي، عدد 25-26، تشرين الأول - كانون الثاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986-1987

150- الثقافة، السنة التاسعة، عدد نوفمبر - فيفري (105 - 106)، وزارة الثقافة، الجزائر، 1995.

151- عالم الفكر، المجلد التاسع والعاشر، العدد 1-2، يوليو- أغسطس- سبتمبر، الكويت، 1978-1979.

152- المجمع اللغوي الجزائري للغة العربية، عدد1، السنة الأولى، ماي2005.

153- المثقف، عدد17، 1960.

154- الكتاب، عدد2، سوريا، 1972.

155- اللغة والأدب، ع2، معهد اللغة وآدابها، جامعة الجزائر، د ت.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

(أ - و) المقدمة
(17 - 1) المدخل : الجمالية - الأنا : تحديد المفاهيم
2 /1 مفهوم الجمالية
10 /2 مفهوم الأنا
(63-18) الفصل الأول : الأنا - جماليات الافتقار العشقي
19 تمهيد
22 /1-1 الأنا - العذرية العشقية :
37 /2-1 الأنا - فواعل المنع :
52 /3-1 الأنا - جمالية المشوقات العشقية :
(107-64) الفصل الثاني : الأنا - جماليات حس الموت
65 تمهيد
67 /1-2 الأنا - الانفعال المأساوي :

88: 2-2 / الأنا - الرؤيا المأساوية
99: 2-3 / الأنا - العناية الإلهية
(148-108)	الفصل الثالث : الأنا - جمالية الاغتراب
109 تمهيد
111: 1-3 / الأنا - الوطن : ثنائية الموت والحياة
129: 2-3 / الأنا - غربة الفاضل
(193-149)	الفصل الرابع : جماليات البناء الإيقاعي
150: تمهيد
152: 1-4 / جماليات الإيقاع الصوتي المنتظم
176: 2-4 / جماليات إيقاع الأنا
(233-194)	الفصل الخامس : جماليات الانزياح التركيبي
195 تمهيد
197: 1-5 / جمالية أسلوب الحذف - الأنا / المرأة
219: 2-5 / جمالية التقديم والتأخير - الأنا / النفحة المأساوية
234 الخاتمة
244 قائمة المصادر و المراجع
259 فهرس المحتويات

