المجلة العربية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
Arab Journal for Humanities and Social Sciences
Impact factor isi 1.651

العدد الرابع والعشرون/ نيسان 2024

بنية الإيقاع في شعر العميان

علي الحُصْري القيرواني أنموذجًا

االطالب محمد بن سالم بن محمد الغداني

المشرف : أ.د جرجس سعادة

نبذة عن الشاعر:

هو أبو الحسن علي بن عبد الغني الحُصْري القيرواني الضرير، ولد سنة 420هـ/1029م بالقيروان بمدينة حُصْر بها نشأ وإليها يُنسب، ويُقال أنّه منسوب إلى صناعة الحُصُر. توفي بمدينة طنجة بالمغرب سنة 488هـ/1095م. قال عنه الحميدي في جذوة المقتبس: "شاعر أديب، رخيم الشعر، حديد الهجو، دخل الأندلس وانتجع ملوكها، وشعره كثير وأدبه موفور"1.

عانى الحصري منغّصات الحياة منذ صغره، إذ توالت عليه المصائب فمن فقد بصره، وموت والده، وموت أبنائه الأربعة، إلى معايشته لنكبة موطنه القيروان على يد أعراب هلال وسليم سنة 449هـ/ 1057م فهرب إلى سبتة بالمغرب ثم إلى إشبيلية بالأندلس التي تنقل بين عواصمها (مالقة ودانية وبلنسية والمرية ومرسية..) مادحا ملوكها ومتّصلاً بالشعراء والعلماء والقضاة فاشتهر أمره وذاعت شهرته، وتهاداه الملوك والأمراء والوزراء، قال عنه ابن بسّام صاحب الذخيرة: "كان بحر براعة، ورأس صناعة، وزعيم جماعة، طرأ على جزيرة الأندلس منتصف المائة الخامسة من الهجرة بعد خراب وطنه القيروان، والأدب يومئذ بأفقنا نافق السوق، معمور الطريق، فتهادته ملوك طوائفها تهادي الرياض للنسيم، وتنافسوا فيه تنافس الديار في الأنس المقيم على أنّه كان فيما بلغني ضيّق العطن، مشهور اللسن، يتلفّت إلى الهجاء تلفّت الضمآن إلى الماء..."[2]

من أشهر مؤلفات الحصري ديوان "اقتراح القريح واجتراح الجريح" الذي خصصه – كاملا – لرثاء ابنه عبد الغني، والذي سنسلّط عليه الضّوء في هذا البحث نظرا لما يتميّز به من ظواهر صوتية وإيقاعية طريفة، وهو ينقسم إلى قسمين: قِسم الأصل ويشتمل على (2156) بيتا من بحور مختلفة، وفيه قصائد مبوّبة على جميع حروف الهجاء، منها الطويل والمتوسط والمقطوعة، وقِسم الذيل ويشتمل على (435) بيتا كلها من وزن واحد (مخلّع البسيط) مقسّمة على 29 حرفا هجائيا كل حرف يخصّه قصيدة من 15 بيتا، ألزم فيها الحصري نفسه ما لم يلزم، إذ تبدأ أبيات القصيدة الأولى بالهمزة وتنتهي بالهمزة وكذلك بقية الحروف، سِوى أنّ البيت الأول من كل قصيدة يبدأ بالحرف السابق عليه، فقافية الباء مثلا: يبدأ أول بيت منها بالهمزة وينتهي بالباء وبقية أبياتها تبدأ وتنتهي بالباء، وهكذا بقية الحروف.

مفهوم الإيقاع:

لقد خلق الله سبحانه وتعالى كلّ شيء بقدر، وكلّ شيء في هذا الكون يسير بانتظام دقيق، ومما لا شك فيه أنّ للحياة إيقاعاً يتجسّد في الحركة والسكون لكل مفرداتها، وهو إيقاع متجدّد يعكس طبيعة العصر والنشاط الإنساني، فهناك إيقاع لكل ما تسمعه الأذن وتراه العين وتحس به النفس ويتصوره العقل. والإيقاع أبرز مظاهر الشعر العربي، فهو السمة التي يعرف بها، وتميزه عن سائر فنون القول، ويكمن فيها سحره وجماله، ومن هنا جاء تعريف القدامى له بأنّه "قول موزون مقفّى يدل على معنى"3 فنعتوه بأبرز مظاهره ولم يكونوا ليغفلوا عن باقي خصائصه. ومهما اختلفت مسميات الإيقاع عندهم فهو لا يتجاوز أن يكون المقصود به الوزن في عمومه.

والمعلوم أنّ الإيقاع مرتبط بعلم الموسيقى، وانتقل إلى الشعر عبر الغناء، فقد ورد في لسان العرب مادة (وقع) "والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أنْ يوقّع الألحان ويبيّنها"4 ويُعرّف الإيقاع بمعنى "الجريان والتدفق، والمقصود به عامّة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القِصَر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء..."5 وقد توسّع البحث في مفهوم الإيقاع من مستوى الأصوات والوزن والقافية ليشمل علم البديع، وبهذا فهو سمة لغوية متغلغلة في مفاصل النص الشعري بدءا من إيقاع الحرف إلى إيقاع الكلمة فالجملة والصورة وانتهاء بالإيقاع النهائي للنص ليغدو النص كلّه إيقاعاً، وقد أصبح البحث في مسالة الإيقاع من "أكثر أدوات تحليل الخطاب الشعري طرافة وأشدّها تماهياً مع لغة النص وتقاطعاً مع مستوياته وأبنيته التكوينية المختلفة "6 ويفهم من هذا أنّ الإيقاع ناتج عن التنسيق بين عناصر الكلام. وهذا التوسُّع في مفهوم الإيقاع أفضى بنا إلى تكثيف الدلالة التي تنتج من تفاعله مع العناصر اللغوية الأخرى وما يحدثه من تأثير في نفس المتلقي يشعر معه بالفرح أو الحزن، فما الإيقاع إلاّ صدى النص المتجسد في موسيقاه الداخلية والخارجية "وإنّ أعمق القصائد شعرية هي تلك التي تتناسب فيها الحركات الإيقاعية الموحية مع الحركات الدلالية"7وبما أنّ الإيقاع الذي يهيمن على الشاعر لحظة الإبداع هو إيقاع يتسم بالخصوصية، ويتمظهر في انفعالات المبدع خلال عملية الخلق الفني فإنّ الوصول إليه ومعرفة دلالته لا تتحقق إلا من خلال محاولة رصده في مظهريه الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، والداخلي الذي يتمثل في مظاهر متعددة منها الأصوات التي تتألف منها الألفاظ، وانتظام الألفاظ مع بعضها في حشو البيت.

1- الموسيقى الخارجية:

أ) الوزن:

خلصنا فيما مضى إلى القول إنّ الإيقاع أشمل في تكوينه من الوزن، وإلى أنّ العلاقة بينهما هي علاقة الروح بالجسد، فالوزن هو مادة الإيقاع والصورة التي يتحقق فيها، وإنْ كان الإيقاع له حضور في جميع مكونات النص ويتماهى معها حتى يغدو النص كله إيقاعا؛ فإنّ الوزن أكثر وضوحاً وتحديداً منه، فهو أداة مقننة لفحص الشعر وتمييزه عن غيره من الكلام، وقد أشار إلى ذلك ابن رشيق بقوله: "الوزن أعظم أركان حَدِّ الشعر، وأولاها به خصوصية"8.

ISSN: 2709-5312

يتضح لنا من كلام ابن رشيق أنّه يدرك أنّ للشعر أركانا؛ أي عناصر يتكون منها ويمكننا أن نقول إنّها تندرج تحت مفهوم الإيقاع بمفهومه العامّ، إلا أنّ أعظم هذه الأركان وأولها هو الوزن. ومن المعلوم أنّ الوزن هو إطار عام ينظُمُ عليه جميع الشعراء قصائدهم، وعليه سنجد كثيراً من هذه القصائد متطابقة من حيث الوزن، ولكننا لا نجد بينها أيّ تطابق في الإيقاع فلكلِ شاعر بصمته الخاصة في ذلك وِفْقَ اختياراته لألفاظه وطريقته في تأليفها، وقدرته على التخييل والتصوير. ومن هنا سنقوم بوصف البحور الشعرية التي استعملها الشاعر علي الحصري في غرض الرثاء في ديوان (اقتراح القريح)، ونرصد ما بها من ظواهر أسلوبية، ومن ثَمّ نقرر بعدها إنْ كانت له خصوصية في استعمالها أم لا.

الجدول يوضح القصائد التي يزيد عدد أبيتها عن سبعة:

م	البحر	مرات استعماله	القافية وعدد أبياتها	مجموع الأبيات	النسبة المئوية
1	الطويل	6	الذال 37 بيتا، اللام 67 بيتا، النون87 بيتا، العين49 بيتا، الفاء53 بيتا، الشين39 بيتا.	332	%18,7
2	الخفيف	5	الباء 66 بيتا، الخاء 21 بيتا، الزاي 45 بيتا، الكاف 39 بيتا، الميم 50 بيتا.	221	12,46 %
3	الكامل	4	الألف 57 بيتا، الصاد 43 بيتا، السين 70 بيتا، النون 49 بيتا.	219	12,35 %
4	المديد	3	الدال 41 بيتا، الألف واللام 53 بيتا، الياء 58 بيتا.	152	%8,57
5	الرمل	2	القاف 98 بيتا، الواو 45 بيتا	143	%8,06
6	البسيط	3	الثاء 32 بيتا، الميم 72 بيتا، القاف 23 بيتا.	127	%7,16
7	المقتضب	1	الراء 119 بيتا	119	%6,7
8	الوافر	3	الألف 9 أبيات، الحاء 44 بيتا، الضاد 40 بيتا	93	%5,24
9	المجتث	2	التاء 41 بيتا، الراء 52 بيتا.	93	%5,24
10	المتقارب	2	الظاء 41 بيتا، الكاف 47 بيتا.	88	%4,96
11	المنسرح	2	الغين 36 بيتا، الهاء 49 بيتا.	85	%4,79
12	الرجز	1	الراء 64 بيتا.	64	%3,60
13	السريع	1	الطاء 55 بيتا.	55	%3,10

من الجدول السابق نخرج بالملاحظات والنتائج الآتية:

-بلغ مجموع قصائد الديوان 37 قصيدة يتراوح عدد أبياتها بين (9 – 119) بيتا، وقد قسّمناها حسب أطوالها إلى ثلاث مجموعات:

*مجموعة المطوّلات: وعددها 15 قصيدة، وهي التي يقع عدد أبياتها بين (50 – 119) بيتا.

*مجموعة القصائد الطويلة: وعددها 13 قصيدة، يتراوح عدد أبياتها بين (40 – 49) بيتا.

*مجموعة القصائد متوسطة الطول: وعددها 9 قصائد، يتراوح عدد أبياتها بين (9 – 39) بيتا.

- كما توزّعت نسبة اتجاه الشاعر إلى البحور إلى ثلاث مجموعات:

*المجموعة الأولى وتظم:
- البحر الطويل، وقد استعمله الشاعر في ست قصائد بـ 332 بيتا، بنسبة 18,7%.
- يليه بحر الخفيف، وقد استعمله في خمس قصائد بـ 221 بيتا، بنسبة 12,46%.
- ثم البحر الكامل، وقد استعمله الشاعر أربع قصائد بـ 219 بيتا، بنسبة 12,35%.
*المجموعة الثانية وتظم:
- بحر المديد، وقد استعمله الشاعر ثلاث مرات بـ 152 بيتا، بنسبة 8,57%.
- يليه بحر الرمل، وقد نظم عليه الشاعر قصيدتين بـ 143 بيتا، بنسبة 8,06%.
- ثم البحر البسيط، وقد استعمله الشاعر ثلاث مرات بـ 127 بيتا، بنسبة 7,16%.

*المجموعة الثالثة:
وتظم باقي البحور الشعرية التي استعملها الشاعر مرة أو مرتين.
- والجدير بالملاحظة أن الشاعر استعمل بحر المقتضب من المجموعة الأخيرة في قصيدة واحدة على حرف الرّاء، بلغ عدد أبياتها 119 بيتا، رغم أنّه من البحور القصار! وبهذا يكون بحر المقتضب أطول البحور الشعرية نَفَساً لديه.
- بينما كانت أقلّ القصائد في عدد الأبيات من البحر الوافر بـ 9 أبيات، روّيها حرف الألف، تليها قصيدة من مجزوء الخفيف بـ 21 بيتا، روّيها حرف الخاء.
- استعمل الشاعر جميع البحور الشعرية في غرض واحد هو الرثاء، عدا ثلاثة (المتدارك، الهزج، المضارع) فإنه لم ينظم عليها شيئا من القصائد الطوال في الديوان إلّا إذا فُقدت.
- ويمكننا أن نعزو سبب ميل الشاعر إلى الإطالة في قصائده الرثائية إلى حجم معاناته ومقدرته اللغوية، وطول نَفَسه الشعري.
- أما اتجاهه إلى البحور الشائعة مثل: الطويل والخفيف والكامل فما هو إلاّ تقليد للشعراء القدامى، والتزام بالسير على نهجهم، فهو لم يخرج عن المألوف، فقد ذهب حازم القرطاجني إلى أنّ المتتبّع للشعر العربي في جميع أعاريضه يجد الافتتان في بعض الأوزان أعمّ من بعضها " فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل، ومجال الشعر في الكامل أفسح منه في غيره، ويتلو الكامل والوافر عند بعض الناس الخفيف..."9

ويمكننا ردّ ميل الشعراء إلى مثل هذه البحور إلى طبيعة العصر وإيقاع الحياة السائد في ذلك الوقت؛ لكنّ الحصري يخالف حازما القرطاجني في ربطه بين البحر والموضوع حين قال:" ولِمَا كان في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء"10 فالمديد والرمل عند الحصري يأتيان في المرتبة الرابعة والخامسة بعد الطويل والخفيف والكامل، وقد استطاع الحصري أنْ يوظف معظم البحور الشعرية في غرض واحد هو الرثاء وهذا يعني أن مقولة بعض الأوزان تناسب موضوعات بعينها غير دقيقة فقد أكدت أكثر من دراسة أسلوبية عدم دقة هذه النظرية منها دراسة الدكتور محمد الهادي الطرابلسي لشعر شوقي فقد وجد أن معظم قصائده في الرثاء ليست من المديد أو الرمل بل

من البحر "الكامل 25 قصيدة والخفيف 10 قصائد والطويل 8 قصائد والرمل 7 قصائد وأن كثرة استخدام الرمل في الرثاء ليست ذات بال، ولم يستعمل المديد ولا في بيت واحد"11. وبالنظر في ديوان الخنساء نجدها نظمت قصائدها الرثائية على معظم البحور ولم تلتزم ببحر واحد، ونجد أن أقل البحور استعمالا لديها الرمل والمديد "فقد استخدمت الرمل مرة واحدة في ديوانها الذي يحوي واحدا وتسعين قصيدة ومقطوعة في الرثاء أمّا البحر المديد فلم تنظم فيه شيئا"12

وهذه النتائج تدلنا على أنّ أوزان الشعر العربي صالحة لجميع الأغراض والمعاني، وأن العلاقة بين الشاعر وتجربته تتداخل فيها كثير من العوامل والظروف الخارجية والداخلية التي لا يستطيع الشاعر التحكم بها، والتي تتفاعل وتنصهر في وجدانه وعقله فتخرج لنا في أثر أدبي نعجب به ونتفاعل معه" فالشاعر المطبوع وغير المطبوع لا يمكن لهما اختيار وزن معين ضمن موضوع معين فالإيحاء والإلهام الشعري هو الذي يلزم الشاعر وزناً معيناً دون أن تتدخل إرادة الشاعر في اختيار ما يريد"13.

- إنّ الآراء القائلة بوجود علاقة بين البحر والموضوع قائمة على استقراء عيّنات قليلة لا تعطي حكماً مطلقاً؛ لأنه ليس من اليسير حصر كل الاستعمالات للبحور الشعرية في التراث العربي بأكمله.

- أما عدم استعمال الشاعر للبحور الثلاثة (المتدارك والهزج والمضارع) فيرجع من وجهة نظرنا إلى قلة حظّها من الاستعمال لدى معظم الشعراء القدامى، فمن المعلوم أنّ بحر المتدارك لم يكن ذا شأن لدى الخليل فأهمله لقلة استعماله، وأمّا "الهزج ففيه مع سذاجته حدّة زائدة، وأمّا المضارع ففيه كل قبيحة، ولا ينبغي أن يكون من أوزان العرب، وإنما وضع قياسا، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر"14.

هكذا علل حازم القرطاجني ندرة مثل هذه البحور في الاستعمال، وهو تعليل يدعمه واقع الحال عند استقراء نسبة شيوع البحور المستعملة في التراث الشعري العربي، فنسبة تقدّم البحر الطويل "تعد أرفع نسبة في القديم ولكن نزعتها إلى التأخر ملحوظة "15 هذا ما لاحظه الدكتور الطرابلسي عند تحليله لشعر الشاعر أحمد شوقي، فالنسبة غير ثابتة، فيمكن أن تتقدم نسبة بعض البحور قليلة الاستعمال، وتتأخر بحور أخرى شائعة الاستعمال مع تغير الأزمان وتقلب الأحوال، فلكل عصر ذوقه وإيقاعه، وما الشاعر إلاّ مصوّر عصره ومجسّد أوضاعه، وعازف إيقاعه.

ونعزو طول النَّفَس لدى الشاعر في بحر المقتضب الذي نظم فيه قصيدة واحدة بلغ عدد أبياتها 119 بيتا إلى حرف الروي الذي نظم عليه الشاعر قصيدته، وهو حرف الرّاء الذي يعدّ من الحروف الشائعة الاستعمال وتَرِدُ عليه قوافٍ كثيرة، إضافة إلى عديد الموضوعات التي عرضها الشاعر في هذه القصيدة، فقد بدأها بالدعوة إلى التأمل في الكون والحياة، ثمّ قدّم مجموعة من النصائح في العقيدة الصحيحة من وجهة نظره، وبعدها استعرض حال الأقوام السابقة وما آلت إليه، ثمّ تحدّث عن مصابه وتذكّر ماضيه في موطنه القيروان، وكل ذلك يحتاج منه إلى الإطالة والتفصيل، وكما يبدو لنا من هذه القصيدة أن الحصري كتبها في لحظة هدوء نفسي وتأمل كبير، وأنّه كتبها للناس عامّة ولم يكتبها لنفسه وحسب.

وأمّا قصر نَفَسِه في مجزوء الخفيف الذي نظم فيه قصيدة واحدة بـ21 بيتا، فراجع من وجهة نظرنا إلى رويّها حرف الخاء فهو من الحروف قليلة الاستعمال والقوافي عليه تكون قليلة إذا ما قيست بحرف الراء.

ب) القافية:

تُعَدُّ "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمّى شعراً حتى يكون له وزن وقافية، واختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة الحرف الذي قبله، والقافية على هذا المذهب، -وهو الصحيح- تكون مرّةً بعض كلمة، ومرّةً كلمة، ومرّةً كلمتين "16

وتكمن مكانة القافية في القصيدة بأنها جزء أساسي من بنيتها الإيقاعية التي تحفّز السامع أو القارئ على متابعتها، بما تقدّمه من دلالة إيحائية مؤثرة، تتضافر مع ما يحققه البحر من إيقاع موسيقي يتشكل منه الإيقاع الخارجي للنص، وهذا يعتمد على براعة الشاعر في اختيار قوافيه التي تعبّر عن أحاسيسه ومشاعره التي يريد أنْ ينقلها إلينا لنشاركه لذة الإحساس ومتعة التأمُّل.

ونظرا لأهمية القافية فإنّ القصيدة تنسب إلى صاحبها حسب رويّها، وهي باعتبار حرف الرّويّ تنقسم إلى قسمين:

1- القافية المقيّدة: وهي التي يكون فيها حرف الرّويّ ساكنا. وحرف الرّويّ هو "الذي يقع عليه الإعراب، وتُبنى عليه القصيدة فيكرّر في كل بيت"17.

2- القافية المطلقة: وهي التي يكون فيها حرف الرّويّ متحركا، وتنقسم إلى قسمين:

أ- "ما تبعَ حرف رويّه وصل فقط، والوصل أحد أربعة أحرف، الياء، والواو، والألف، والهاء. ينفرد كل واحد منهما بالقصيدة "18.

ب- "ما كان لوصله خروج، ولا يكون ذلك الوصل إلاّ هاء متحركة"19.

والجدول الآتي يوضح نوع القافية والمجرى ونسبة كل منهما لدى الحصري:

م	نوع القافية / المجرى	عددها	النسبة %	عدد الأبيات	النسبة %
1	القوافي المطلقة	35	%94,59	1733	%92,77
2	ذات المجرى المفتوح	13	%35,13	625	%33,45
3	ذات المجرى المكسور	11	%29,72	576	%30,83
4	ذات المجرى المضموم	11	%29,72	532	%28,47
5	القوافي المقيّدة	2	%5,40	135	%7,22
6	المجموع	37	%100	1868	%100

- بلغ مجموع القوافي المطلقة 35 قصيدة، بنسبة 94,59%، ومجموع أبياتها 1733 بيتا، بنسبة 92,77%، ما يدلّ على أنّ هذه النتيجة تقترب مما توصّل إليه إبراهيم أنيس من أنّ "ما يقرب من 90% من الشعر العربي جاء محرّك الرّويّ"20.

- بلغ عدد القوافي ذات المجرى المفتوح 13 قصيدة، ونسبتها 35,13%، وعدد أبياتها 625 بيتا، بنسبة 33,45%. ما يدلّ على أنَّ نسبة اتجاه الشاعر إلى القوافي ذات المجرى المفتوح أرفع من نسبة النّفَس بقليل. وهي أعلى من القوافي ذات المجرى المكسور أو المضموم.

- بلغ عدد القوافي ذات المجرى المكسور 11 قصيدة، ونسبتها 29,72%، وعدد أبياتها 576 بيتا, بنسبة 30,83%. ما يدلّ على أنَّ نسبة اتجاه الشاعر إلى القوافي ذات المجرى المكسور أقلّ من نسبة النَّفَس بقليل. وهي أعلى من القوافي ذات المجرى المضموم.

- بلغ عدد القوافي ذات المجرى المضموم 11 قصيدة، ونسبتها 29,72%، وهي من هذه الناحية تعادل نسبة القوافي ذات المجرى المكسور؛ لكنها تقلّ عنها في عدد الأبيات، كما تقلّ عنها في طول النَّفَس قليلاً بنسبة 28,47%. ما يدلّ على أنَّ نسبة اتجاه الشاعر إلى القوافي ذات المجرى المضموم أرفع من نسبة النّفَس فيها بقليل.

- أما القوافي المقيّدة فقد ورد منها في الديوان قصيدتان الأولى من بحر الرمل على رويّ القاف الساكنة، وبلغ طولها 98 بيتا. أما الثانية فكانت من مجزوء المتقارب على رويّ الثاء الساكنة وبلغ عدد أبياتها 37 بيتا. وقد شكلت نسبة 5,40% من مجموع القصائد، وبلغت نسبة النّفَس فيها 7,22%. وهذه النسبة تعني أنّ القوافي المقيّدة قليلة جدا لدى الحصري وهي تقترب من النتيجة العامّة التي توّصل إليها إبراهيم أنيس "وهذا النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي، لا يكاد يجاوز 10% "21. ويلاحظ إبراهيم أنيس أنه "يغلب على مثل هذه القافية أنْ يسبق رويّها بحركة قصيرة، ويقل أنْ يسبق بحرف مدّ"22

وقد جاء رويّ القصيدتين عند الحصري مسبوقا بحركة قصيرة هي الفتحة.

يقول من قافية القاف:23

لا شفاني الدمع إلا بالشَّرَقْ فَكِلُوا إنسانَ عيني بالغرَقْ
ويح عيني سُلِبَتْ قُرَّتَها وخبا نيِّرُها لمّا ائتَقْ

ويقول من قافية الثّاء:24

فؤادي وفود الحدث يشيبان من ذا الحدَثْ
أَجِدَّكَ نجمُ الهُدَى ونَجْمُ الجَدَا في الجَدَثْ

جدول طول النفس وعلاقته بشيوع القوافي وندرتها:

م	القافية	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة %
1	الرّاء	3	235	%12,58
2	النون	2	136	%7,28
3	الميم	2	122	%6,53
4	القاف	2	121	%6,47
5	الكاف	2	86	%4,60
6	السين	1	70	%3,74
7	الثاء	2	69	%3,69
8	اللاّم	1	67	%3,58
9	الباء	1	66	%3,53
10	الألف	1	66	%3,53

قراءة الجدول السابق توضح لنا نسبة طول النفس لدى الشاعر بالاعتماد على عدد الأبيات التي نظمها في كل قافية، وقد جاءت الرّاء والنون والميم في المراتب الثلاث الأولى على الترتيب مع فارق يصل إلى الضعف لصالح حرف الرّاء, وهذه النسبة تتفق مع ما توصلت إليه الدراسات الصوتية الحديثة، والدراسات الأسلوبية على وجه الخصوص، من شيوع هذه الحروف في أواخر الكلمات، وهي تكاد تكون نتيجة عامة اتفق عليها معظم الباحثين، يقول الطرابلسي: "وكل من سبقنا في مثل هذه الدراسة ذاهب إلى أنّ كثرة شيوع الحروف أو قلّتها تُعزى إلى نسبة ورودها في أواخر الكلمات، وهذه حقيقة نسجلها ويسهل الاقتناع بها بمجرد النظر السريع في مختلف أبواب لسان العرب لابن منظور، والحظ الذي ناله منه كل حرف من هذه الحروف بالنسبة إلى بقية حروف المعجم"25

لكن الملفت للنظر عند الحصري هو تقدّم نسبة حرفي القاف والكاف فقد احتلا المرتبة الرابعة والخامسة على التوالي بعد الرّاء والنون والميم، وقبل اللام والسين، وهما صوتان يخرجان من أقصى الحنك، وقد وصف إبراهيم أنيس حرف الكاف بأنه "صوت شديد مهموس يتكون بأن يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا، فإذا وصل إلى أقصى الفم قرب اللهاة انحبس الهواء انحباسا كاملا؛ لاتصال أقصى اللسان بأقصى الحنك الأعلى، فلا يسمح بمرور الهواء، فإذا انفصل العضوان انفصالا مفاجئا انبعث الهواء إلى خارج الفم محدثا صوتا انفجاريا هو ما نسميه بالكاف. ولا فرق بين القاف كما ننطق بها وبين الكاف إلا في أنّ القاف أعمق قليلا في مخرجها" 26. فإذا علمنا أنّهما من الحروف متوسطة الشيوع وأنهما يخرجان من أقصى الحنك، فما سبب تقدّمهما عند الحصري، وطول نَفَسه فيهما ؟

ولمعرفة السبب في ذلك لابدّ من الرجوع إلى استعمال الحصري لهذين الحرفين، فنجده قد نظم 98 بيتا في قصيدة واحدة من بحر الرمل على رويّ القاف الساكنة، وهي تأتي في المرتبة الثانية من حيث الطول، وبالنظر إلى الظرف الذي قيلت فيه القصيدة نجد أنّ الشاعر يشير إلى الليلة التي تُوفي فيها ابنه فيقول:27

ليلة المـوت دعانـي فدعـا لي وقد قبّلَّ رأسي واعتنَقْ
وهو يندَى عَرَقًا مَنْ شَـمَّهُ قال ذا ماءُ وَرْدٍ لا عَرَقْ

فمن غير المعقول أنْ يكون البكاءُ قليلاً في هذه الليلة، فلنستمع إليه وهو يقول:28

كان دمـعي قبل فقـداني لـه في يدِ الصبرِ أسيراً فانطلَقْ
لا تلمْني في البكا لو كان مِنْ صخرةٍ صمّاءَ قلبي لانفلَقْ
إنّما أبكي لخطـبٍ جـلَلٍ فاق عندي كلَّ خطبٍ وأفِقْ

ويستطرد في البكاء لأنّ فيه راحته، يقول من بحر المتقارب قافية الكاف:29

فما أستجير بغير العِدا ولا أستريح لغير البكا

فإذا عُدنا إلى إيقاع القافية في حرف القاف شعرنا بغزارة الدمع وتدفقة، (فانطلقْ) وسمعنا صوت انفلاق الصخر وتحطّمه، (لانفلقْ) ورأينا كثرة البكاء والدموع لعظم الخطب (وأفِقْ).

وكذلك الحال في قافية الكاف التي وردت بلفظ البكاء. وبهذا نجد أنّ القافية معبّرة عن المعنى، وأنّ المعنى يتحقق في القافية؛ فهي وإنْ كانت أخيرة إلا أنّها أول ما فكّر فيه الشاعر.

إذن لا يمكن من وجهة نظرنا ردّ طول النَّفَس لدى الشاعر إلى صفات الحروف من حيث مخارجها وشيوعها في أواخر الكلمات فقط، بل هناك عوامل أخرى تتفاعل مع ولادة التجربة إضافة إلى خصائص الحروف التي تكون روياً، منها الظرف الذي قيلت فيه القصيدة والحالة النفسية للشاعر لحظة ولادة النص، وقدرته اللغوية التي تسمح له بالانحراف عن المألوف وأنْ يبدع ويجدّد.

ويتأكد لنا ذلك من تقدّم حرف الثّاء على حساب اللام والباء والهمزة، وهو من الحروف قليلة الشيوع، وإذا عزونا شيوع بعض الحروف أكثر من غيرها إلى قوّة الوضوح السمعي، وإذا أخذنا بنظرية إبراهيم أنيس التي يقول فيها: "إنّ اللام والميم والنون أكثر الأصوات الساكنة وضوحا، وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين؛ ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين، ومن الممكن أنْ تعدّ حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين. ففيها من صفات الأولى أنّ مجرى النّفَس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضا من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحا في السمع"30.

وإذا كان حرف الثاء ليس من هذا الصنف فما سر تقدمه على حرف اللاّم عند الحصري؟

وللإجابة عن هذا السؤال ينبغي علينا أولا أنْ نتعرّف على صفاته لدى علماء اللغة، ومن ثم استعمال الشاعر له، فحرف الثاء يدخل في مجموعة الحروف اللثوية عند القدماء، وهي: الذال والثاء والظاء، وهو عند إبراهيم أنيس "صوت رخو مهموس، يتكون بأن يندفع معه الهواء مارا بالحنجرة دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ثمّ يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى يصل

إلى مخرج الصوت، وهو بين طرف اللسان وأطراف الثنايا العليا، وهناك يضيق هذا المجرى فنسمع نوعا قويا من الحفيف "31. وعند النظر إلى صفات حرف الثاء نجد أنه من الحروف قليلة الشيوع في أواخر الكلمات، وأنّه يحدث نوعا قويا من الحفيف عند النطق به، فهو يصنّف من هذه الناحية بأنّ درجة الوضوح السمعي به قليلة. وعلى الرغم من هذا كله فقد تقدم عند الحصري على غيره من الحروف التي من المفترض أن تسبقه.

ولمعرفة السبب في ذلك لابدّ من الرجوع إلى توظيف الشاعر لحرف الثاء. نجد أنّ الشاعر نظم قصيدتين على هذا الرويّ، الأولى 32 بيتا من البحر البسيط على رويّ الثاء المكسورة، منها:32

قالوا أفِقْ لعُلاً يؤذيكَ قلتُ لهمْ ... لا يؤلم المنتشي عَضُّ البراغيثِ

عندي من الدهر ما عنهم شُغِلْتُ به ... والصِّلُّ ليس يبالي بالخفافيثِ

تُوفّيَ الخلف الزّاكي وعشتُ كما ... ترضى العِدا عيش مكروبٍ ومكروثِ

وكنتُ في جنّةٍ حُفَّتْ جوانبُها ... بالزرع والنخل والأعناب والتوثِ

فأصبحتْ يوم أودى وهيي خاويةٌ ... جرداء من كلّ مغروسٍ ومحروثِ

إذا طبقنا نظرية شيوع الحروف في أواخر الكلمات على حرف الثاء في الأبيات السابقة وجدنا أنّ كلمتي (الخفافيث، والتوث) غير شائعتين في الاستعمال العادي وليس لهما معنى واضح إلا إذا اعتبرناهما لغة عند بعض الناس في (الخفافيش، والتوت) وبهذا يستقيم المعنى، ولكن إيقاع القافية لا يستقيم إلا بالانحراف إلى ما استعمله الشاعر من جعل الشين والتاء ثاءً، فالشاعر هنا تصرّف وفق الإمكانات المتاحة أمامه في الاختيار ليستمر في القصيدة ويكمل الفكرة دون أنْ تنقطع، ويدّعم هذا التصرف للشاعر ما أورده صاحب معجم لسان العرب من استشهاده بأبيات لمحبوب النهشلي جاء فيها (التوث) بثلاث نقط بمعنى التوت، يقول(بسيط)33:

لَروضةٌ من رياضِ الحَزنِ أو طَرَفٌ ... من القُرَيَّةِ جَرْدٌ غير محروثِ

للنَّوْرِ فيه إذا مَجَّ النّدى أَرَجٌ ... يُشفي الصداع ويشفي كل ممغوثِ

أشْهى وأحلا لعيني إنْ مررْتُ به ... من كرْخِ بغداد ذي الرمان والتوثِ

والأبيات نفسها أوردها الجاحظ في كتابه (الحيوان)34، والسيوطي في (المزهر) ذكر أنها معرّبة" وقال أبو حنيفة: توث بالثاء المثلّثة، وقوم من النحويين يقولون: توت بتاء ثنويّة، ولم يسمعْ به في الشعر إلاّ بالمثلّثة وذلك أيضاً قليل"35 وأورد الأبيات السابقة. أمّا كلمة (الخفافيث) فلعلّه تصحيف في (الحفافيث) والحُفّاث حيّة عظيمة لا سُمّ لها ولا تؤذي، يقول جرير:36

إنّ الحَفافيثَ عندي يا بني لَجَإٍ ... يَطْرُقْنَ حينَ يصولُ الحيّةُ الذّكرُ

وقوله: أيُفايِشونَ وقد رَأوا حفّاثهم ... قد عضّه فقضى عليه الأشجعُ

وهذا يدلنا على اطلاع الحصري الواسع على نوادر اللغة وشواردها وقدرته العجيبة على توظيفها في قوافيه وترويضها لتنسجم الكلمة الغريبة مع الكلمة المألوفة في إيقاع موسيقي منضبط فانسجمت الحفافيث مع البراغيث، كما انسجمت التوث مع مكروث ومحروث؛ ولأنه ضرير فقد غلّب جانب الإيقاع الصوتي على اعتبار أنّ المعنى واضح لا لبس فيه.

أمّا القصيدة الثانية فعدد أبياتها 37 بيتاً، من مجزوء المتقارب ورويّ الثاء الساكنة، منها:37

أعبدَ الغنيّ التَفِتْ لِبَثٍّ بقلبي لَبَثْ
وَقِفْ بالمُرَزَّا إذا برزْتَ له فاسْتَبَثْ
يُشَفَّعْ إذا ما جثا غداةَ قيامِ الجُثَثْ
أبينَ الأذى والقذى تركتَ أباكَ الشَّعِثْ

بنى الشاعر هذه القافية المقيّدة على حرف الثاء الساكن مسبوقا بحركتين فأدّى ذلك إلى حدوث صوت قوي من الحفيف عند النطق به، فكأنّ الشاعر يبثُّ أحزانه وينفثها كالسّم في وجه الشامتين، فلْنستمعْ إليه وهو يقول:38

شجَا الأُسْدَ ناعي ابنهِ وأشْمتَ كلباً لَهَثْ
أضمَّ الورى إذْ نُعي فقلْ أيَّ سُمٍّ نَفَثْ

من خلال توظيف الشاعر لحرف الثاء تبيّن لنا أنّه استطاع أنْ يوصل صوته للأُسْد فشجاها وطربثْ فاستجابت له وشاركته البكاء، وفي الوقت نفسه أسكت أصوات الشامتين اللاّهثين كالكلاب، وهذا الاستعمال الطريف يمثل سمة أسلوبية لدى الحصري.

أمّا أقلّ الحروف عنده من حيث طول النفس فهي حروف الذال والغين والخاء وبلغت نسبها، (1,98%)، (1,92%)، (1,12%) على التوالي، وهذه النسبة تتفق مع تصنيف إبراهيم أنيس لها في خانة الحروف "النادرة في مجيئها رويّاً" 39.
وقد يتوهّم قليل المعرفة باللغة أنّ الشاعر وقع في خطأ لغوي حين استعمل كلمات نادرة؛ بينما هو يقصدها قصداً، ويوظفها توظيفاً خاصاً، كما نجد في استعماله لكلمة (الزمرذ) بالذال، وهي من الكلمات التي يخطئ فيها الناس كما يقول الصفدي: "يقولون زمرّد بالدال المغفلة، وإنّما هو الزمرذ، بالذال المعجمة"40 وهذا التصرّف نراه لطيفا ينسجم معه إيقاع القافية، ويدعم مكانتها ودورها في الدلالة على المعنى. يقول:41

أُقَبِّلُ ياقوتَ الحياءِ بخدّهِ ولو عاش لي قبّلتُ منه الزمرذا
لقد ساءني في الدهر مَنْ كان سرّني وأغْرقني في الدمع مَنْ كان أنْقذا

ويبدو أنّ الحصري مغرم باستعمال الكلمات الغريبة في قافية الغين، يقول:42

عبـد الغـنيّ اقـتربْ فـلا وأبـي ما رُفِّـهَ العيـشُ لـي ولا رُفِـغـَا
قبـركَ روضٌ أُحـبُّ زَورَتـه ولـو وَطَئْـتُ الشّظاظَ والرّدغَا
لا فرحتْ كـلُّ طَفْـلَةٍ كَحَـلتْ بعـدكَ عيـناً وزرّقـتْ صَـدَغَا
تراك يـوم الحسـاب تشـفع لـي إذا التقـينا ولـي إليكَ ضُـغَا

رأينا أنّ حرف الغين من الحروف النّادرة الاستعمال رويّا، وإنْ ورد فلا يتجاوز الأبيات القليلة، إلّا أنّ الحصري نظم على هذا الرويّ 36 بيتا في قصيدة واحدة من بحر المنسرح، ما يدلّ على تمكّنه من ناصية اللغة، وغزارة معجمه الشعري، وتفوّقه في ترويض القوافي الصعبة فالكلمات (رُفِغَا، ردغَا، ضُغَا) على غرابتها توحي بالتعاسة والتّشظّي والضعف وشدة الحزن.

وهي منسجمة إيقاعياً مع بعضها لتكريس معنى النص كاملا بما فيه من غرابة بدأت لدى الشاعر في مطلع القصيدة :43

أيُّ هِلال خَبا وقد بزغـا وأيُّ سـيف نبا وقد نبـغا ؟!
أبلغَ في القولِ حُجّةً وحِجَى وهو ابنُ تسعٍ فكيفَ لو نَبغا ؟!
فصاحةٌ لو صَغَتْ إيادُ لها ظنّتْ بقـسٍّ خطيبـها لثَغـَا

هذه الغرابة تظهر في الاستفهام التعجبي الذي يدلّ على عِظَم المصاب، ومكانة المرثي وهو ابن تسع سنين فكيف يكون أمره لو قُدِّرَ له أنْ يعيشَ طويلاً.

أما قافية الخاء فهي أقل الحروف في عدد الأبيات، فقد نظم فيها الشاعر قصيدة واحدة من مجزوء الخفيف في 21 بيتا، منها قوله:44

مَنْ مُجيري ومُصْرخي قَدْ هَـوى كلُّ أبْلَخِ
أنا فـردٌ بلا خليـل ولا ابـنٍ ولا أخِ
أنا كالأوْرَقِ اشتـكى فَقْدَ إلْـفٍ وأفْـرُخِ
انا كالزّرعِ والـعِدا كالـجراد المصوّخِ
أنا أبكـي بنـضّحِ وسأبـكي بنضّخِ

فحين نتأمّل الأبيات السابقة تطالعنا صرخة استغاثة من الشاعر كرّر فيها ضمير المتكلّم" أنا " أربع مرات يطلب فيها إنقاذه من وحدته وتخليصه من تكالب المصائب والأعداء عليه، فإذا كانت القافية تمثّل "قمّة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري"45 فإنّ استعمال الشاعر لحرف الخاء روياً في هذه القصيدة جاء معبّرا عن قوّة الصرخة التي تنهمر معها الدموع إذ لا مجيب.

وخلاصة القول أنّ الحصري وإن كان ملتزما على وجه العموم بالتقاليد التراثية لدى الشعراء القدامى، وموافقاً لنظرية الشيوع والندرة في استعمال البحور والقوافي، إلا أنه تميّز بميزات خاصّة تكاد لا توجد عند غيره من الشعراء، فقد استطاع أنّ يطوّع معظم البحور الشعرية الشائعة والنادرة في الاستعمال لغرض الرثاء عدا ثلاثة (المضارع، والمتدارك، والهزج) وهي أكثر البحور ندرة عند القرطاجنّي46، كما استطاع أنْ يروّض القوافي الصعبة ويستعمل الحروف قليلة الشيوع والنادرة روياً في شعره ويطيل فيها على غير المعتاد.

ج) لزوم ما لا يلزم:

اختلف القدماء في تعريف اللزوم فهو عندهم (الإلزام، والإعنات، والتّضييق، والتطوّع بما لا يلزم)، واللزوم عند بعضهم يختص بالقافية في الشعر دون النثر، وله مظاهر عديدة منها: لزوم حرف أو أكثر قبل حرف الرّوي، أو لزوم صيغة صرفية معيّنة مثل التصغير، أو لزوم موضع إعرابي معيّن، أو لزوم القافية في نهاية شطري البيت، أو لزوم حرف معيّن في بداية ونهاية كلّ بيت من أبيات القصيدة وغيرها. والالتزام "أنْ يلتزم النّاظم قبل الرّوي ما لا يلزمه من دخيل أو ردف أو حرف مخصوص أو حركة مخصوصة"47.

أمّا ابن الأثير فقد تناول هذه الظاهرة في كتابه المثل السائر وتوسّع في وصفها، فاللزوم عنده ظاهرة تختص بالشعر والنثر على حدٍّ سواء، وقد عدّها نوعا من أنواع صناعة الألفاظ، بل من أشقّها مذهبا وأبعدها مسلكا، وهو إذ يعرّفه فيقول: "وهو أن تكون الحروف التي قبل الفاصلة حرفا واحداً، وهو في الشعر أن تتساوى التي قبل رويّ الأبيات"48. ويعدّ معظم القدماء اللزوم من محاسن الكلام، ويستدلون به على قوّة الشاعر وغزارة علمه وتبحّره في علوم اللغة العربية عامّة، وعلم القوافي خاصّة، كما أنهم نبّهوا على أنّ المبالغة الزائدة عن الحدّ التي تكون بقصد التعمية وتضليل القارئ قد تأتي بنتائج عكسية غير محمودة، فهذا ابن الأثير ينبّه على أنّ اللزوم ينبغي أنْ يخلو من الكُلفة" فإنّ الكلفة وحشة تذهب برونق الصنعة" 49.

وقد اشتهر أمر اللزوم بأبي العلاء المعرّي أكثر من غيره؛ لأنه عنون ديوانه بـ (لزوم ما لا يلزم) ووضع له مقدّمة طويلة حدّد فيها مكونات القافية، حروفها وحركاتها، وأطلق عليها لفظ "لوازم القافية" وقد تكلّف في ديوانه هذا ثلاث كُلَف حسب قوله: "الأولى: إنه انتظم حروف المعجم عن آخرها، والثانية: أنّ رويّه يجيء بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك، والثالثة: أنّه لزم مع كل رويّ فيه شيئا لا يلزم من ياء أو تاء وغير ذلك من الحروف"50.

واللزوم بهذا المعنى عند المعرّي لا يقتصر على ظاهرة بعينها؛ وإنما هو لزوم كل ظاهرة يختارها المبدع ويحرص على اطّرادها في كامل النص. أمّا المحدثون فإنهم يعدّون القافية في حدِّ ذاتها قيدا يحدُّ من قدرة الشاعر على الإبداع، فضلاً عن لوازمها، فهل شكّلت ظاهرة اللزوم عائقاً أمام إبداع الحصري وكيف تعامل معها؟

ظاهرة اللزوم في ديوان الحصري:

إذا كان الالتزام اختيارا حرّا اتجه إليه الشاعر بمحض إرادته لإظهار براعته وتفوّقه على الآخرين, فإنه لابدّ لهذا الشاعر أنْ تتوفر لديه الأسباب التي تعينه على ركوب هذا المسلك الوعر فيغدو لديه سهلا ذُللا، وقد وجدنا شيئا من هذه الأسباب لدى شاعرنا علي الحصري منها ما يتعلّق بتكوينه الثقافي وتبحّره في علوم العربية ما أكسبه قدرة لغوية فائقة مكنته من التعبير عن أدقّ المعاني والتصرّف في أصعب القوافي وإطالة النَّفس فيها، يضاف إلى ذلك حبّه الشديد في التفوّق على المبصرين ومنافسة أقرانه من المكفوفين كأبي العلاء المعري الذي يشترك معه في كثير من الظروف والأحوال التي ربما أشعرته بأنه صنوٌ له، فكان اللزوم لديه ناشئا عن معاناة حقيقية امتزج فيها حلاوة اللفظ بحرارة العاطفة.

وقد تنوعت مظاهر اللزوم لدى الحصري بين الشعر والنثر، فجاءت المقدمات الثلاث لديوان (اقتراح القريح) الأولى عاطل، والثانية منقوطة، والثالثة عادية، إضافة إلى الإلتزام بالسجع فيها، ويلاحظ من المقدّمتين الأولى والثانية أنّ الحصري جاء بهما لإظهار براعته ومقدرته اللغوية في لزوم مالا يلزم؛ أمّا الثالثة وهي أطول المقدّمات وتعتبر المقدمة الحقيقية للديوان فقد تحدّث فيها الحصري عن الحياة والموت ورثى فيها نفسه كما رثى ابنه.

أمّا مظاهر اللزوم في ديوانه فلها ثلاثة مستويات حسب ورودها في أقسام الديوان:

1- أصل الديوان: ونعني به القصائد الطوال التي يبلغ عددها 37 قصيدة، التزم فيها الشاعر بالنظم على جميع حروف المعجم 29 حرفا باعتبار الألف واللام حرفا مستقلا, ويظهر اللزوم فيها على النحو الآتي:

- التزام حرف الرّوي وحركته في 7 قصائد.
- التزام الردف في 12 قصيدة.
- التزام السكون على الحرف الذي يسبق الروي في 10 قصائد.
- التزام الفتحة على الحرف الذي يسبق الروي في 8 قصائد.
- التزام لفظ بعينه يكرره في بداية البيت ونهايته في مجموعة من الأبيات في بعض القوافي مثل قافية الحاء والهاء، والتزام لفظ بعينه يكرره في نهاية بيتين متتاليين كما في قافية الواو.

فالنوع الأول والثاني عند العروضيين لا يعدّ التزاما فهو أمر عادي لا يحتاج منا إلى تمثيل، وسنمثل للأنواع الثلاثة الأخيرة، فمن أمثلة التزام الشاعر بالسكون قبل حرف الروي قوله في قافية الطاء على البحر السريع 55 بيتا:51

رضاً بحكم الله لا سُخْطا بعدله يأخذُ ما أعْطَا
سطا على عبد الغني الردى وكان من أسد الشرى أسْطى
فارقتُ ريحاني وروحي به ومهجتي والأهل والرهْطا

أما التزام الشاعر بالفتح قبل حرف الروي فيمكن التمثيل له بما يأتي:

قافية الراء (مجزوء الرجز) 64 بيتا.

التزم الشاعر ثلاث حركات متتالية (الفتحة) قبل كاف الخطاب الساكن في 47 بيتا مثل:52

يا غصنيَ الغضُّ الجنى ما كان أشهى ثَمَرَكْ

وتحوّلت الفتحة الأولى إلى ضمة في خمسة أبيات مثل:

ما نشر الدهر طوى ما أخذ الدهرُ تَرَكْ

وتحوّلت الفتحتين الأولى والثانية إلى ضمتين في بيتين مثل:

ليجعل الله لها أطول عمرٍ عُمُرَكْ

وتحولت الفتحة الأولى إلى كسرة في خمسة أبيات مثل:

ما كنتَ إلا آيةً أكبرَ كلٌّ صِغَرَكْ

وتحولت الفتحة الأولى إلى سكون في خمسة أبيات مثل:

وكم دعتْ لك العُلا وهو دعاءٌ مشْتَرَكْ

ISSN: 2709-5312

وبهذا يكون الشاعر قد لزم في هذه القصيدة ثلاث حركات متشابهة (الفتحة) في 47بيتاً، ولزم ثلاث حركات مختلفة في 12بيتاً، ولزم حركتين (الفتحة) في خمسة أبيات، وهذا يدلنا على تدفق القافية وطول نفس الشاعر فيها وأنّ مثل هذا النوع من اللزوم لا يعتبر قيداً على الشاعر. وفي قافية القاف (رمل) 98 بيتا.

التزم الشاعر ثلاث حركات متتالية (الفتحة) قبل حرف الرويّ الساكن في 20 بيتا مثل:53

ولقد أخفيتُ وجدي فخفى ولقد سكّنتُ قلبي فَخَفَقْ

والتزم فتحتين متتاليتين في 52 بيتا مثل:

ولدي فارقتُ لا بل كبدي فالذي استَجْمَعَ من شملي افْتَرَقْ

والتزم ثلاث حركات مختلفة في 15 بيتا مثل:

ليت شعري هل ترانا نلتقي في جنان الخلد أم نحنُ فِرَقْ

والتزم حركتين مختلفتين في 11 بيتا مثل:

فكلانا في دمٍ مشتحطٌ فإذا يرعفُ أبكي بالحُرَقْ

قافية اللام ألف (مديد) 53 بيتا

التزم الشاعر ثلاث حركات متتالية (الفتحة) في 49 بيتا مثل:54

أفلا أبكي وقد أفلاَ قمرٌ مني بدا بَدَلا

وتحولت الفتحة الأولى إلى ضمة في بيتين مثل:

كَمُلَتْ زُهْرُ البدور وما كَمُلَتْ حُسْناً كما كَمُلا

وتحولت الفتحتان الأولى والثانية إلى ضمتين في بيتين مثل:

ولدي أودى فلا شغفٌ ليَ بالدنيا ولا شُغُلا

والملاحظ أن الشاعر التزم ثلاث حركات متتالية في جميع الأبيات وكان الحظ الأوفر للفتحة لمناسبتها ألف الإطلاق الذي يعطينا إيقاعا حزينا متدفقا.

ومن أنواع اللزوم لدى الحصري أنْ يلتزم بكلمة بعينها على سبيل الجناس يأتي بها في أول البيت ونهايته في أبيات متتالية من القصيدة، مثل قوله في قافية الحاء:55

نصيحُ بكَ اصطبرْ فتَصُمّ ثكلاً أَمَا يكفيكَ مِنْ غَيٍّ نَصـيحُ

نطيحُ فتُؤْخَـذُ الثّـاراتُ منّا وناطحُ كلِّ جمّاءٍ نطـيحُ

نزوحُ عن الأسى ونلـجُّ فيهِ أعمْرَك لم يَشُقْ سَكنٌ نَزوحُ

نبوحُ بشكر خالقنا وتَنْسى فيردعُ مِنكَ زمّـاراً نـبوحُ

وقافية الهاء، ومنها:56

فَكَّاهُ طرف لِمَنْ يُشافِهُهُ كأنّـما الجنـّتانِ فَـكّاهُ

نجّاهُ فضل أصابَهُ حسَداً واللهُ مما يخـــافُ نـجّاهُ

تقْواهُ كانتْ عليه سابغةً فما حسِبتُ الخطوبَ تقْواهُ

ويكثر هذا النوع من الالتزام في أبياتٍ غير متتالية من قصائد الديوان، وهو دليل على قدرة الشاعر اللغوية في التلاعب بالألفاظ دون أنْ تفقد العاطفة حرارتها، وهو يفعل ذلك - في رأينا- بسبب اعتماده على حاسة السمع تعويضا عن حاسة البصر فيأتي بالألفاظ موقّعة إيقاعاً سمعياً وبصرياً في آنٍ واحد. وقد يكرر الشاعر كلمة بعينها على مستوى القافية فيأتي بالكلمة في قافية

البيت، ثمّ يكررها في البيت الذي يليه، وهو عند القدماء من عيوب القافية أطلقوا عليه مصطلح الإيطاء وهو "أنْ يتكرر لفظ القافية ومعناهما واحد"57. أمّا إذا كرّر الشاعر الكلمة بعد سبعة أبيات من القصيدة فهو جائز عندهم، وهم يقصدون بذلك أنّ الشاعر إذا لجأ إلى تكرار القافية فذلك راجع إلى عجزه وقلة زاده اللغوي. أمّا المحدثون فلا ينكرون مثل هذا التكرار ويربطون اختيار الشاعر لكلمات القافية بإحساسه الموافق للموقف الذي يؤلف فيه نصّه، ويعتبرون إيقاع القافية مطلباً أساسياً "من الممكن أن يُضحّى من أجله ببعض القوانين اللغوية أياً كان، وزناً أو قافية"58. وإذا علمنا أنّ الجناس هو تكرار اللفظ دون المعنى فإنه بذلك يخرج من مفهوم الإيطاء ولن يصبح عيباً بل يعدّ قيمة إضافية في مجال الإيقاع ومعنىً لطيفاً ينْشطُ العقل في الكشف عنه، فهو يعبّر عن مقدرة لغوية، وليس عن عجز لُغويٌ. ويكثر هذا النوع من التزام الجناس لدى الحصري في قصائد بعينها في الديوان، مثل قافية الواو، ومنها قوله:59

أنا لا أرضى شبابا لعبا كان ولهوا
لا حياة بعد هذا الشـ يب إنّ الموت لهوا
لا شفاني الوصل مالي أعشق الدنيا وأهوى
والذي أطلع نجمي في سماء المجد أهوى

إذا تأمّلنا نهاية البيتين الأول والثاني وجدنا أنّ الشاعر كرّر لفظ (لهوا) وقد تحققت فيه شروط الجناس، ومعناه في البيت الأول رديف اللعب، أما في البيت الثاني فاللفظ يتكون من ثلاثة أجزاء: لام التأكيد، وضمير الفصل هو، وألف الإطلاق، والمعنى أنّ الموت هو هذا الشيب، فجاء بهذا المعنى اللطيف الذي يحتاج إلى تمعّن في الكشف عنه. وكذلك في البيتين الثالث والرابع كرّر لفظ (أهوى) والمعنى مختلف فالأول يعني حبّ الشيء والميل إليه، والثاني يعني السقوط من عَلٍ. وهذا التلاعب بالألفاظ يقابله ارتفاع في نغمة الإيقاع الموسيقي.

2- ذيل الديوان: الإلتزام بالنظم على جميع حروف الهجاء، وبعدد معين من الأبيات يبلغ 15 بيتا في كل قصيدة، وقد التزم الشاعر بأنْ يبدأ أول بيت في القصيدة بالحرف السابق عليه وباقي الأبيات يبدؤها بنفس الحرف الذي يختم به، فمثلا قافية الباء أول بيت فيها يبدأ بالهمزة وباقي الأبيات تبدأ وتنتهي بالباء، وهكذا جميع الحروف، وبما أنّ الهمزة أول حرف في المعجم ولا يوجد حرف قبله جعله 14 بيتا إلا أنه أكمل العدد بزيادة بيت واحد في حرف الياء ليكون 16 بيتا، وكل القصائد من بحر واحد هو مخلّع البسيط. ومن ذلك قوله في قافية التاء:60

بِتُّ أخا الحزن فيك وحدي وصحبتي في السرور باتوا
تاهوا فلم يسعدوا بدمعٍ أين المصافاةُ والمتاتُ
تنكّروني وهم ثقاتي وربما خانت الثقاتُ

ومن أمثلة التزامه الجناس في القافية قوله:61

أَجْمَدَ أمْواهَنا جُمادى إلاّ دموعاً هي الدماءُ
أبكي ولو أنني صفاةٌ لفاض منّي عليكَ ماءُ

3- المقطوعات والنتف الصغيرة: وهي التي يتراوح عدد أبياتها بين (2 – 6) أبيات، ويبلغ عددها (138) مقطوعة ونتفة، وعدد أبياتها (333) بيتا، نظمها الشاعر على جميع حروف الهجاء، عدا ثلاثة (الهمزة، الخاء، الياء) فلم ينظم عليها شيئا إلا أنْ تكون ضاعت من الناسخ

ولم تصل إلينا، وقد جاءت هذه النتف في أصل الديوان بعد كل قصيدة من القصائد الطوال. فالالتزام فيها يكون غالبا بلفظ كامل يرد في قافية البيت الأول ويكرّره في البيت الثاني على سبيل الجناس، وفي هذا النوع من الالتزام يستعرض الحصري مهارته اللغوية وقدرته على التلاعب بالألفاظ.

من مثل قوله في قافية الباء:62

يا ابنَ تسعٍ كان يفهمُ ما يَرفعُ المعنى وما نَصَــبَا
خُذْ من اللهِ الأمانَ فمَنْ خَفَّ ظَهْراً لمْ يَخَفْ نَصَبَا
إنّما يخشى العقابَ غداً مَنْ غوى في شَيْبِهِ وَصَبَا
فُزْتَ يا عبدَ الغنيِّ كأنْ لمْ تجدْ سقما ولا وَصــبَا

إنّ كلمة (نصبا) في البيت الأول تعادل كلمة (نصبا) في البيت الثاني إيقاعيا لكنها تختلف عنها في المعنى، فالأُولى علامة إعراب والثانية من التعب والمشقة فكأنه يشير إلى قوله تعالى: {لاَ يَمَسُّهُمْ فِيهَا نَصَبٌ وَمَا هُم مِّنْهَا بِمُخْرَجِينَ }63

وكذلك كلمة (وصبا) في البيت الثالث تعادل إيقاعيا نفس الكلمة في البيت الرابع ولكن تختلف عنها في المعنى، فالأولى من الميل إلى الصبوة فهي عكس الشيب والثانية من التعب. ويقول من قافية النون: 64

فكّرتُ في خلق الورى فاستوى عندي عبــيد وسلاطــينُ
أصل الفريقين- ومن أجـل ذا قلبي عن الهمِّ سلا – طينُ

يقول إنّ أصل الناس واحد مهما تباينت طبقاتهم فلا فرق بين العبيد والسلاطين فالجميع من طين؛ ولهذا سلا قلبه عن الهمّ، فليس هناك مبرر للتفاخر أو الشعور بالنقص، وقد برع الشاعر في توظيف الجملة الاعتراضية بما فيها من تقديم وتأخير من أجل الوصل إلى قافية موقّعة ومعنىً لطيف، وقد بنى الشاعر المقطوعات القصيرة على هذه الصناعة. ومنها قوله:65

تناثرتْ من مدامعي درُرٌ أثرى بها – وافتقرتُ – مَنْ لقَطا
إنّ ديــاراً حللــتُها لفــلا وإنّ سِــربــاً بكى معي لقطا

وهكذا يمضي الحصري في جميع المقطوعات والنتف يستعرض مهارته وقدرته اللغوية على الصناعة اللفظية والمعنوية بما فيها من جناس وسجع وتورية. وبالنظر إلى ظاهرة اللزوم في مستوياتها الثلاثة الآنفة الذكر وربطها بالإيقاع والفكرة والعاطفة نجد أنّ الشاعر في قصائده الطوال لم يتكلّف لوازم القافية وإنْ كان يقصدها أحيانا فقد جاءت قوافيه منضبطة إيقاعيا مهما توعّرت ألفاظها فقد استطاع من خلال غزارة معجمه الشعري وحسّه المرهف أن يأتي بها هيّنة ليّنة فهو ليس بدعا من بين أمثاله "فليس مصادفة أن يكون الشعراء المكفوفون أكثر الشعراء اهتماما ببناء لغتهم الأدبية والانصراف إلى الإيقاع"66.

الخاتمة:

يظهر لنا من خلال القصائد الطويلة في الديوان أنّ العاطفة متدفقة لقربها من الحدث فمن المرجّح أنّ الشاعر نظمها بعد وفاة ابنه عبد الغني مباشرة، أما ذيل الديوان والمقطوعات القصيرة فجاءت بعد ذلك، وبعد أن هدأت نفس الشاعر قليلا وبدأ يهتم بالزخرفة والصناعة اللفظية.

ISSN: 2709-5312

وهكذا يمكن وصف النص الشعري بأنه مركّب عضوي يتكون من مجموعة من العناصر بنسب متفاوتة لا يمكن فصلها عن بعضها أو تفضيل أحدها على الآخر في العمل الفني الواحد؛ فالإيقاع "نظام معقد من العناصر المتكاملة، تتعدّد وظائفها وتستمد خصائصها من أنظمة أخرى صوتية وصرفية ودلاليّة، لكنّها تتعاضد فيما بينها لتشكّل جوهر الخطاب الشعري"67.

وإنّما يعمد بعض الدارسين إلى الفصل بينها من أجل الكشف عن نسبة استعمال الشعراء لهذه العناصر ودرجة تفاوتهم فيها لمعرفة السمات الأسلوبية المميزة لكل شاعر، ونظراً لأهمية الإيقاع فإنّه "يعدّ جوهراً في تردّد أغلب المكونات اللغوية داخل البيت أو النص، فالفروق والنسب في العناصر تشكل إيقاعاً "68.

وقد لاحظنا أنّ الحصري قد اهتم كثيراً بالإيقاع في جميع مستوياته ويرجع ذلك- من وجهة نظرنا – إلى عدّة أسباب منها: طبيعة موضوع الرثاء، ومكانة الفقيد، وفقدان الشاعر لحاسة البصر، فأراد أنْ يوصل صوته للآخرين ويؤثّر فيهم عن طريق الصوت "فقوّة الموسيقى قوّة عنصرية تكمن في عنصر الصوت وبفضله تنفعل الذات وتشجى"69؛ ولذلك جعل من الإيقاع مركز إشعاع لتجربته الرثائية؛ فنوّع في البحور والقوافي، وألزم نفسه مالم يلزم ليجعل النص إيقاعاً.

محمد بن سالم الغداني
طالب دكتوراه
سلطنة عُمان

قائمة المصادر والمراجع:

1-الحميدي، جذوة المقتبس، القسم الثاني، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت،1984، ص497.

2- ابن بسّام، الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الرابع، المجلد الأول، تح: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، 1979، ص245.

3-ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978، ص64

4-ابن منظور، لسان العرب، ج15، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، ص263

5-وهبة، مجدي والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، ط2، 1984، ص71.

6-الهواري، أحمد، في مسألة الإيقاع الشعري لعلوي الهاشمي، مقال ضمن كتاب (شكري عياد جسور ومقاربات ثقافية)، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، 1995، ص293

7-غركان، رحمن، مقوّمات عمود الشعر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص164

8- ابن رشيق، العمدة، تح: توفيق النيفر وآخرون،ج1، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 2009، ص237.

9-القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986، ص268.

10- نفسه، ص269.

11-الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، الجامعة التونسية، 1981، ص24.

12-الهمص، سامي حمّاد، شعر بشر بن أبي خازم، ماجستير، جامعة الأزهر بغزة، 2007، ص225.

13-نفسه، ص226.

14- القرطاجني، منهاج البلغاء، ص268.

15-الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص31ز

16-ابن رشيق، العمدة، ص259.

17-نفسه، ص263.

18- نفسه، ص265.

19-نفسه، ص269.

20-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، 2010، ص244.

21-نفسه، ص246.

22-نفسه، ص247.

23-الديوان، ص423.

25-الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص46ز

26-غبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، 2010، ص81ز

27- الديوان، ص424.

28-نفسه، ص423.

29-نفسه،383.

30-إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص29.

31-نفسه، ص48.

32- الديوان، ص336.

33-ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص545.

34-الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج5، ط2، مطبعة مصطفى الحلبي بمصر، 1960، ص386.

35-السيوطي، المزهر، ج1، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ص273.

36-جرير، الديوان، دار الكتاب العربي، بيروت، 2008، ص312، 374.

37-الديوان، ص339.

38-نفسهن 339.

39-غبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص235.

40-الصفدي، صلاح الدين، تصيح التصحيف وتحرير التحريف، تح: السيد الشرقاوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1987، ص296.

41-الديوان، ص354.

42-نفسه، 417.

43-نفسه، ص416.

44-نفسه، ص348.

45-الطرابلسي، خصائص الأسلوب، ص46.

46-القرطاجني، المنهاج، ص268.

47-الغرناطي، شهاب الدين أحمد بن يوسف، طراز الحلة وشفاء الغلة، تح: رجاء السيد، مؤسسة الثقافية الجامعية، مصر (د، ت)، ص244.

48-ابن الأثير، المثل السائر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، ج1، دار نهضة مصر، (د، ت)، ص281.

49-نفسه، ص283.

50-المعرّي، أبو العلاء، لزوم ما لا يلزم، تح: أمين عبد العزيز، ج1، ط2، 1923، ص23.

ISSN: 2709-5312

51-الديوان، ص372.

52-نفسه، ص364.

53-تفسه، ص423.

54-نفسه، ص446.

55-نفسه، ص344.

56-نفسه، 439.

57-ابن رشيق، العمدة، ص283.

58-أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب، القاهرة، 2004، ص102.

59-الديوان، ص443.

60-ذيل الديوان، ص456.

61-نفسه، ص454.

62-الديوان، ص330.

63-سورة الحجر، الآية، 48.

64-الديوان، ص403.

65-نفسه، ص375.

66-عدنان عبيد العلي، شعر المكفوفين في العصر العباسي، دار أسامة، الأردن، 1999، ص395.

67-رشيد شعلان، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص2.

68-ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994، ص12.

69-عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الأردن، 1985، ص18.