الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

كلية الآداب والحضارة الإسلامية

قسم اللغة العربية

رقم التسجيل: .....

الرقم التسلسلي: .....

الصورة الشعرية عند المصري

-ديوان المتفرقات نموذجا-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغربي والأندلسي

إعداد الطالبة:

تجيني ظلال

إشراف الأستاذة الدكتورة:

سكينة قدور

أ.د.رابح دوب	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر	رئيسا
أ.د.سكينة قدور	أستاذة	جامعة الأمير عبد القادر	مشرفا ومقررا
أ.د.الربعي بن سلامة	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر	عضوا
أ.د.أمال لواتي	أستاذة	جامعة الأمير عبد القادر	عضوا

السنة الجامعية : 1435 -1436هـ/ 2014-2015م

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الإهداء

إلى من جمّله الله بالهيبة والوقار ..إلى من أحمل اسمه بكل افتخار ..

إلى والدي العزيز.

إلى أحقّ الناس بصحبتي ..إلى من أحبّت العلم والإيمان وغرسته

في نبضات قلبي ..إلى حبيبتي وقدوتي إلى أمي الغالية.

إلى من حبهم يجري في عروقي، وينبض بذكرهم فؤادي إلى إخوتي .

إلى كل من علّمني حرفا إلى أساتذتي الكرام

أهدي ثمرة هذا الجهد

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بسم الله الرّحمان الرّحيم

والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدّين.

أمّا بعد:

فإنّ المتتبع للبحوث والمؤلفات المبثوثة في المكتبات والجامعات العربية، يلاحظ بكل وضوح نقص الدراسات التي تتناول الأدب المغربي القديم، وخاصة المدونات الشعرية التي لازالت مادة خاما تنتظر مددا من الباحثين أو النقاد ينفض عنها غبار النسيان ويمنحها من العناية ما منح لنظيرتها في المشرق.

فإذا كان الأدب العربي في المشرق قد حظي بالدراسة والاهتمام والتدقيق والتمحيص في مجال الدراسات النقدية والأدبية، فإن نظيره في المغرب القديم ظلّ مفتقرا لهذه العناية الكافية، مبعدا إلى حدّ ما عن الممارسات النقدية الجادة، التي من شأنها التوغل في النتاج الأدبي وإضاءة عوالمه و إخراج جديده إلي النور بحاجة إلى تضافر جهود الباحثين لاستقراء المدونات المغربيّة، قصد تجلية غموضها والوقوف على الخصائص التي تتفرد بها عن نظيرتها في المشرق،لأنّ القيام بمثل هذا العمل وبذل مثل هذا الجهد خدمة علمية قيمة بإمكان الدارسين والباحثين المبادرين إليها أن يعرّفوا ويوضحوا الهوية الحقيقية للأدب المغربي مع العلم أنّ الخوض في هذا الشأن يستحق جهدا متواصلا في ما يستقبل من الزمان.

ولأنّ الشعر ديوان العرب، فإنّ مكانته عند أهل المغرب لا تختلف عنها عند أهل المشرق فقد كان ديوانهم الذي سجلوا فيه مآثرهم وقيمهم وتقاليدهم وأخبارهم، حيث شكّلت العديد من النصوص الإبداعية محطات على مختلف الأصعدة هي اليوم منارات ينبغي الرجوع إليها، وتربة خصبة للاستقصاء والدرس، إذ إنّ الأدب المغربي وبرغم المحاولات والدراسات التي وضعت على عاتقها مهمة إحياءه، فإنّ بعض زواياه مظلمة،لم تنل حظّها الكامل من البحث والتنقيب، و الخروج بنتائج أكثر دقة وموضوعية، ناهيك عن غلبة الاتجاه التاريخي على كثير من تلك الدراسات وسرد السير الحياتية للشعراء، وجمع أشعارهم في

مدونات مستقلّة جاهزة للدراسة والمقاربات النقدية.ومن بين تلك المدونات "شعر أبي الحسن الحصري القيرواني الفهري الضرير" التي اعتنى بجمعها محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحي، وهي موضوع هذه الدراسة .

اعتنت الدراسة بالبحث في الصورة الشعرية لأهميتها، حيث أدت دورا محوريا في النقد العربي قديمه وحديثه، وسجلت حضورا دائما في التعبير الشعري الذي يقوم أساسه على التصوير، فالقصيدة العربيّة مجموعة من العلاقات الشكلية والمضمونية المترابطة، لغة وجرسا ودلالة وهي الطاقة المبدعة التي تشكّل الصورة أساسها الإبداعي، والشعر منذ أقدم العصور قائم على التصوير، فالصورة هي الجوهر الدائم والثابت في الشعر مهما اختلفت وجهات نظر النقاد إليه، وذلك لأنّ الصورة هي العنصر الأصيل والقادر دائما على الكشف عن أصالة التجربة الشعرية، وأهم العناصر الإبداعية.

ولّما كانت الصورة عنوان مصوّرها، وكان التصوير في غالبه قائماً على المرئيات، إذ البصر من أفضل الحواس التي يعتمد عليها في تحصيل المعلومات، ومن أهدى الوسائل التي يطّلع من خلالها على مسارح الكون والحياة، فإنّ من الجدير التساؤل عن أثر العمى على الصورة الشعرية عند الشاعر المكفوف ولا شك أنّ فقدان البصر إعاقة تفوق في قسوتها جميع الإعاقات، فأنّى للشاعر الكفيف أن يشكّل صورا بصرية عن محيطه فضلا عن نقلها وتصويرها وهل من الممكن أن يكون الشاعر الكفيف وصّافا أو مصورا لصور بصرية مع فقده لأهم وسيلة في ذلك وما مدى توفر هذه الصور في شعره وكيف له أن يصف دون أن يكون قد رأى الموصوف وأن يتغزل دون أن يرى المحبوب، وإذا علمنا أنّ فقد البصر لدى الكفيف يقوي حاسة السمع عنده حيث يعتمد على السماع في اتصاله بالعالم الخارجي فإلى أي مدى يمكن للشاعر الكفيف أن يستغل تلك الملكة ويوظفها في خدمة البناء الموسيقي لقصائده للإجابة عن تلك الأسئلة ارتأيت أن يكون أبو الحسن عليّ بن عبد الغنيّ الحصري القيرواني باعتباره واحدا من شعراء المغرب الإسلامي وعلما من أعلامها حكم عليه الدهر بالظلام السرمديّ والليّل الأبديّ في محاولة لاستكناه ملامح الصورة الشعرية فيه والتوقف عند ديوانه المتفرقات، ومن أهم الأسباب الملحة لطرق مثل هذا الموضوع ما يلي:

-قلة الدراسات التي اعتنت بالشاعر الحصري —إن لم نقل انعدامها- فلم تحظ دواوينه بدراسة علمية عامة وشاملة، على الرغم من غزارة إنتاج شاعرنا الحصري الأدبي وتنوعه، فقد أثرى الخزانة الأدبية المغربية، دون أن يشفع له ذلك عند الباحثين والنقاد ولا زالت دواوينه الشعرية مادة خاما وتربة خصبة لمختلف الإنتاجات الأدبية، ولذلك جاءت هذه الدراسة كمحاولة لإزالة الغبار وكشف الستار عن ذلك الشاعر المغيّب، لإظهار روائعه وإبداعاته ووضع لبنة تضاف إلى لبنات الباحثين في الأدب المغربي القديم.

- خصوصية الصورة الشعرية عند المكفوفين عامة، وعند الحصري خاصة، "فقد ترعرع في كنف موهبة فنيّة جسّدت استعدادا فطريا صادف نفسا عاشقة للشعر، تفجرت قواها المخبوءة في عمقها، مدعومة بثقافة واسعة أثمرت فنا يتجلى فيه التفرد والأصالة والابتكار".

وترمي هذه الدراسة المتواضعة إلى:

- تسليط الضوء على تجربة شعرية مغربية قديمة ومتفردة في محاولة للكشف عن المكانة الحقيقية للأدب المغربي بالرجوع إلى أصوله، فالشاعر الحصري شخصية مغربية قد أغفلتها الدراسات على الرغم من وزنها في الساحة الأدبية المغربية خاصة.

-التركيز على تميّز وإبداع الصورة الشعرية عند الحصري انطلاقا من ظاهرة العمى.

-التدرب على قراءة النص الأدبي القديم وامتلاك تقنياتها وآلياتها النقدية، وبخاصة قراءة النص الشعري.

وقد استأنس هذا البحث بدراسات سابقة —على ندرتها-وهي في الغالب دراسات عامة تتناول شعراء مكفوفين أهمّها:

-الصورة الشعرية في شعر بشار بن برد لعبد الفتاح صالح نافع.

-شعر المكفوفين في العصر العباسي لعدنان عبيد العلي.

-التصوير الفني في شعر العميان لجهاد رضا.

فكانت هذه المؤلفات خير معين لهذه الدراسة،فقد ساعد اختلاف هذه المراجع في

طريقة معالجتها لشعر المكفوفين ،على إثراء البحث وإضاءة عوالمه،حيث ركزت هذه الدراسات على الأثر السيكولوجي لهذه الإعاقة الحسيّة على الشاعر من جهة وعلى إنتاجه الأدبيّ من جهة أخرى.

أمّا الدراسات حول الشاعر الحصري فلم يقع بين يدي سوى رسالتين إحداهما أطروحة دكتوراه بعنوان "شعر أبي الحسن الحصري القيرواني دراسة أسلوبية"للباحث رشيد غنام،جامعة الحاج لخضر باتنة(1433هـ-2012)،إلاّ أن البحث لم يستفد منها كثيرا لأنها كانت عبارة عن دراسة إحصائية شغل الإحصاء حيزا كبيرا في الأطروحة وقد حال دون الإفادة منها،أما الأخرى فكانت رسالة ماجستير بعنوان "الحس المأساوي عند أبي الحسن الحصري القيرواني"للباحث رضوان جنيدي،جامعة محمد خيضر بسكرة(2008-2009م) والتي أعلمت بوجودها في مرحلة متقدمة من البحث فتعذّر عليّ الاستفادة منها بالشيء الكثير.بالإضافة إلى "الصورة الشعرية عند العميان في العصر العباسي"لمحمد بن أحمد الدوغان والتي تناول فيها شعر الحصري وخصّ ديوان المتفرقات بالدراسة.

وقد كان ديوان المتفرقات مصدر البحث الرئيس وقد اعتمدت على طبعتين، طبعة دار المنار(1963م)،بالإضافة إلى طبعة أخرى منقحة بيت الحكمة(2009م) واشتملت هذه الطبعة على فهرس للأبيات بالإضافة إلى احتوائها على أبيات مفقودة في الطبعة الأولى.

هذا إلى جانب مراجع متعددة متنوعة في الدراسات الأدبية والنقدية منها القديم والحديث، للاستفادة من مجهودات القدماء والمحدثين على حدّ سواء. وبخاصة أمهات مصادر الأدب المغربي مثل:

-الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة (لابن بسام)

-العمدة في محاسن الشعر ونقده(لابن رشيق)

-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (لحازم القرطاجني)

-البرصان والعرجان والعميان والحولان (للجاحظ)

أمّا فيما يخص منهج البحث فقد اعتمدت على المنهج التحليلي الوصفي ولعلّه الأنسب

في دراسة الصورة الشعرية عند الحصري، وارتأيت تقسيم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

مدخل:حاولت فيه الإحاطة بمصطلح الصورة وعرضت تطوراته في الأدب العربي قديمه وحديثه

الفصل الأول:تناولت فيه العمى وأثره على صناعة الصورة في الشعر العربي القديم، وقد قسمته إلى ثلاثة مباحث تطرقت فيها إلى الحديث عن تجربة العمى عند بشار بن برد وأبي العلاء المعري والحصري، وبيان أثر العمى على الصورة في أشعارهم.

أمّا الفصل الثاني: فأفردته للحديث عن أنماط الصورة في شعر الحصري،تناولت في المبحث الأوّل الصورة المفردة بتجلياتها المختلفة "التجسيد و التشخيص وتراسل الحواس،أمّا المبحث الثاني فتطرقت فيه إلى الصورة المركبة والذي ينقسم بدوره إلى مطلبين،المطلب الأوّل الصورة المركبة من خلال حشد الصور،والمطلب الثاني الصورة المشهد،وخصصت المبحث الثالث لعرض الصور الحسيّة عند الحصري ودراستها بتوضيح الوسائل التصويرية التي اعتمد عليها في إيصال المعاني.

الفصل الثالث:وقد خصصته لدراسة المستوى الصوتي في ديوان الحصري، واحتوى على مبحثين: المبحث الأوّل: الموسيقى الخارجية

وقد حاولت فيه دراسة البحور وأنماط القوافي الواردة في المدونة،بالإضافة إلى إحصاء الحروف المستعملة رويا ودراستها،كما تطرقت فيه لظاهرة لزوم ما لا يلزم عند الحصري.

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

ودرست فيه الإيقاع الداخلي في الديوان من خلال :

ظاهرة التكرار وأثرها على الايقاع الداخلي للقصيدة (تكرار الكلمات،الحروف،.. إلخ).

الأصوات صفاتها وعلاقتها بالأغراض الشعرية في المدونة.

الجناس بنوعيه(التام والناقص) ودوره في إثراء الإيقاع الداخلي.

أمّا الخاتمة: فكانت حوصلة لأهم نتائج البحث، وبعدها ملحق أفردته لحياة الشاعر نظرا لقلة الدراسات حوله.

ولعلّ من بين الصعوبات التي واجهت البحث خلو معظم الديوان من الشرح والتعليق على الأبيات فعمل المحققين المرزوقي والجيلاني لم يتعد التأريخ والجمع،ممّا جعلني أعكف على الديوان فترة غير يسيرة في محاولة جادة لشرح الدلالة المعجمية للكلمات وفهم معنى الأبيات.

وفي الأخير لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتوجه بالشكل الجزيل لكل من قدّم لي يد العون، وأخص بالذكر الأستاذة الدكتورة المشرفة سكينة قدور التي لم تبخل عليّ بنصائحها وإرشاداتها التي أنارت لي دروب البحث، والشكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة على تكرمها بقراءة البحث.

﴿وَمَا تَوۡفِيقِيٓ إِلَّا بِٱللَّهِۚ عَلَيۡهِ تَوَكَّلۡتُ وَإِلَيۡهِ أُنِيبُ﴾

[هود: 88]

مـــدخـــل

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مصطلح الصورة في النقد العربي القديم والحديث:

إنّ الحديث عن الصورة الشعرية هو حديث عن التقاء القديم بالحديث، وامتزاج الأصالة بالحداثة والتحام النظرية بالتطبيق، حيث حظيّ باهتمام النقاد قديما وحديثا وشغل حيزاً كبيراً في البحث فلا يكاد يخلو كتاب في الشعر، أو الأدب، أو النقد من الحديث عن الصورة ومعالجتها، كما أنّ المكتبات العربية تحفل بالعديد من الكتب التي تتصدّر عناوينها الصورة الشعرية منها ما حفل بالجانب التنظيري، وحاول تقديم مفهوم الصورة وأنماطها، ووظائفها، ومصادرها، وعلاقتها بسائر الاتجاهات الأدبية، والنقدية، والفكرية ومنها ما عالج الصورة من خلال نتاج الشعراء ناهيك عن كمٍ لا حصر له من الدراسات والبحوث المبثوثة في المجلات، والدّوريات الأدبية والنقدية.

و تبقى هذه الجهود عاجزةً عن تعريف جامع مانع للصورة «فيكاد يكون هناك إجماع على صعوبة تعريف شامل للصورة، ولعل هذه الصعوبة كامنة في المصطلحات الأدبية جميعاً، على الرغم من إحساسنا بفهم المصطلح[1] والفنون بطبيعتها تأبى التحديد والتقنين الصارم.

«فالوصول لمعنى الصورة ليس باليسير الهين، ولا السهل اللّين، ومن قال غير ذلك فقد احتجبت عنه أسرار اللغة جمالها المكنون والمستتر وروحها النامية وليس لها -كما عند المناطقة- حدود جامعة ولا قيود مانعة»[2].

ولعل السبب وراء عجز النقاد عن الاتفاق على تعريف الصورة تعريفا جامعا مانعا هو قابليتها للتطور والتغير، حيث نجد «للصورة دلالات مختلفة، وترابطات متشابكة، وطبيعة مرنة تأبى التحديد الواحد المنظّر، ارتباط مفهوم الصورة بالإبداع الشعري، وقد فشلت المساعي حول تقنينه أو تحديده دوما لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي إلى الفردية والذاتية

---

[1]-علي علي صبح: الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د. ت)، ص5.

[2]-إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة، القاهرة، ط1، (2000م)، ص91.

وحدود الطاقة الإبداعية المعبرِ عنها بالموهبة»[1]. ولكن هذا لا يعني استحالة مقاربة ماهية الصورة الشعرية، فمهما استعصت على التحديد ومهما تعددت دلالتها عند الدّارسين والنقاد؛فإنّ دلالتها اللغوية الأصلية تبقى حاضرة في الذهن وعلى هذا فالصورة من حيث هي تركيب لغوي لا تعدو أن تكون الشكل الفني الذي تبرزه الكلمات والجمل حين تنتظم في سياق فني خاص، أو لنقل هي تشكيل لغوي خاص، يجسد مضمون تجربة الشاعر ورؤيته الخاصة في هيئة ما يمكن استحضارها وتمثلها في الذهن.

أولا:الصورة لغة:

الصورة هي الشكل والجمع صور، وقد صوره فتصور جاء في لسان العرب مادة(ص، و، ر) وتصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير:التماثيل[2].

وإذا بحثنا في القرآن الكريم عن مادة (ص، و، ر) نجدها قد وردت ست مرات، مرتين بصيغة الفعل الماضي{صوركم}[3]. و{صورناكم}[4]، ومرة بصيغة المصارع {يصوركم}[5]، ومرة بصيغة اسم الفاعل {المصور}[6]، وبصيغة الجمع مرة{صوركم}[7]، ومرة بصيغة المفرد{صورة}[8]، أدى هذا التعدد في الصيغ إلى إيجاد تنوع دلالي، فترسخت أبنيتها وتطورت معانيها، فاستوت دلالات مخصوصة لها جذور في معجم اللغة العربية، فضلا

---

[1]-بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، (1994م)، ص19.

[2]-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، مادة (ص، و، ر)ج4، ص474.

[3]-سورة غافر الآية 64.

[4]-سورة الأعراف الآية 11.

[5]-سورة آل عمران الآية 6.

[6]-سورة الحشر الآية 24.

[7]-سورة غافر الآية 64.

[8]-سورة الانفطار الآية 8

عن إيماءات دينية وفكرية[1].

ثانيا: مصطلح الصورة عند القدماء والمحدثين:

إنّ الدَّارس للأدب يجد أنّ للصورة مفهومين:الأول:لا يتعدى حدود التشبيه والمجاز والكناية، والآخر يشمل كل أسرار البلاغة ومكنونات اللغة.

1- الصورة في النقد العربي القديم:

«قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في الموروث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في الموروث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام»[2].

فالباحث في الأدب العربي القديم لا يعثر على مصطلح الصورة الشعرية بالمفهوم المتداول الآن حيث كانت تندرج ضمن مسميات شتّى من تشبيه وكناية واستعارة وإن كان شعرنا القديم لا يخلو من ضروب التصوير؛لأنّ الدرس النقدي العربي كان يحصر التصوير في مجالات البلاغة المختلفة «وليست الصورة شيئاً جديداً؛فإنّ الشعر قائم على التصوير- منذ وجد حتى اليوم- ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أنّ الشعر الحديث يختلف عن القديم في استخدامه للصورة»[3].

وسنعرض بعض آراء النقاد القدامى حول مفهوم الصورة على سبيل المثال لا الحصر.

يعدّ نص الجاحظ (255هـ) في طليعة النصوص التي يقترب فيها لفظ الصورة من المفهوم الحديث، فقد أشار إلى الصورة من خلال نظرته التقويمية للشعر، إلى الخصائص التي

---

[1]-خالد علي حسن الغزالي: أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، مجلة جامعة دمشق، مج 27، العدد الأول والثاني، (2011)، ص264.

[2]-جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، (1992م)، ص7.

[3]-إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، (1994م)، ص19.

تتوافر فيه، فعندما بلغه أنّ أبا عمرو الشيباني استحسن بيتين من الشعر لمعناها علّق قائلاً: «...المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي، والقروي، والبدوي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السّبكِ؛فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[1].

قرن الجاحظ القصيدة في هذا النص بالصورة وهو تشبيه شائع في عصور مختلفة، منذ هوراس، حتى قيل: «الرسم شعر صامت والشعر صورة ناطقة».

«ويبدو أنّه يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسياً وتشكيله على نحو صوري أو تصويري»[2].

ونستشف من قول الجاحظ ارتباط الصورة عنده بثنائية اللّفظ والمعنى التي شغلت نقّادنا القدامى فالشعر ليس أفكارا ومعاني فحسب بل هو القدرة على الصياغة والمزواجة بينهما، وقد استخلص الدكتور جابر عصفور من مقولة الجاحظ ثلاثة مبادئ:

1-أنّ للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة الأفكار، أو المعاني يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف.

2-أنّ أسلوب الشعر في الصياغة يقوم -في جانب كبير من جوانبه- على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أنّ التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم.

3-أنّ التقديم الحسّي للشعر يجعله قريناً للرسم، ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي. وإن اختلف عنه في المادة التي يصوغ بها، ويصور بواسطتها[3].

فالجاحظ يمكن أن يعدّ أول من عبّد الطريق للوصول إلى التحديد الدلالي لمصطلح الصورة.

---

[1]-الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، بيروت، ط3، (1969م)، ج3، ص132.

[2]-بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص21.

[3]-جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص257.

كما نجد أنّ قدامة بن جعفر(ت337هـ) قد تحدّث في أكثر من موضع عن الشعر مبيناً حدّه، ومحلّلاً أركانه لفظاً ومعنىً، ومشيراً إلى طبيعته مادةً وشكلاً.

لقد جعل قدامة الشعر صورة للمعاني، فالمعاني هي المادة الخام للشعر والصورة عنده بمثابة القوالب التي تشكل هذه المعاني، ومقدرة الشاعر تبرز في اللفظ والشكل لا في المعنى والفكرة وبالتالي فإنّ الصورة عند قدامة المتأثر بالمنطق والفلسفة اليونانية تتحد من كونها الوسيلة التي يستعان بها في تشكيل المادة وصوغها، شأنها في هذا شأن باقي الصناعات، وهي أيضا محاكاة حرفية للمادة الموضوعة.

يقول قدامة: «إنّ المعاني كلّها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم فيما أحبّ وآثر من غير أن يحظر عليه معنىً يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة لا يوجد في كل صناعة، من أنّه لابدّ فيها من شيءٍ موضوع يقبل تأثير الصور فيه، مثل الخشب للنّجارة، والفضّة للصّياغة»[1]. فالصورة عنده بمثابة القوالب التي تشكل المادة "المعنى" فجودة المادة تظهر براعة الصانع.

«فالصورة إذاً طبقاً لتحديده الوسيلة أو السبيل لتشكيل المادة وصوغها شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات، وهي أيضاً نقل حرفي للمادة الموضوعة "المعنى"، يحسنها ويزينها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصائغ من دون أن يسهم في تغيير هذه المادة أو تجاوز صلاتها أو علائقها الوضعية المألوفة»[2].

و إذا توقفنا عند القاضي الجرجاني، نجد أنّ منهجه في دراسة الصورة منهج متميّز عمّا سبقه من علماء العرب: حيث ربط الصورة بدوافع نفسية إضافة إلى الخصائص الذوقية والحسية حيث تجتمع هذه الخصائص جميعا عبر وشائج وصلات حيّة لتعطي الصورة شكلا ورونقا وعمقا مؤثرا، يقول الجرجاني في وساطته وهو يدافع عن المتنبي «وإنّما الكلام أصوات محلها الأسماع محل النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط

---

[1]-قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ت)، ص65.

[2]-بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص22.

الحسن وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثمّ تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول وأعلق بالنفس وأسرع ممازجة للقلب، ثمّ لا تعلم وإن قايست واعتبرت ونظرت وفكرت لهذه المزية سببا ولّما خصّت به مقتضيا»[1].

وإذا كان القاضي الجرجاني قد ربط لفظ الصورة بوشائج شعورية تصلها بالنفس فإنّ هذا الأمر لم يتعدّ كونه مجرد إحساس محض لديه،إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني فاقترب بمصطلح الصورة من المفهوم المعاصر واستطاع أن يحدده تحديدا يبعده عن الإبهام في نقدنا القديم، حيث خرج من الخلاف الذي قام بين أنصار اللّفظ وأنصار المعنى رأى أنّ الشعر معنى ومبنى لا سبق لأحدهما على الآخر ولا فضل ولا مزيّة وهما ينتظمان في الصورة.يقول في ذلك.

«واعلم أنّ قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك... ثمّ وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبّرنا عن هذا الفرق وتلك البينونة بأن قلنا :(للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك)، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ:" إنّما الشعر صناعة وضرب من التصوير»[2].

والذي يمكن استخلاصه من هذا النص إقرار الإمام عبد القاهر الجرجاني بفضل السبق للجاحظ في استعماله للفظ الصورة و لم يكن من ابتداعه.

---

[1]– القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح : محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، القاهرة ، (د. ت)، ص412.

[2]–عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ط2، تصحيح : محمد عبده ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، القاهرة، (1321هـ)، ص 365.

أنّ الصورة تمثيل وقياس، فإذا كان الاختلاف بين الأشياء الموجودة في الطبيعة، والتباين الواضح بين المعاني في أبيات الشعر المختلفة راجع إلى الاختلاف في الصور فمناط المفاضلة في الكلام هو الصورة التي يرسمها النظم، وقد حقّق الجرجاني سبقا لما توصل إليه الغربيون في انتظام أركان الصورة وعناصرها بالصيغ والصلات المتجددة غير المحدودة من خلال ربط أجزاء الصورة بالعلائق منطلقا من ذوقه معتمدا على النحو في ضبط الروابط بين الألفاظ إيمانا منه بأنها غير محدودة «وتأتي هذه الحقيقة الشعرية من إدراك الوحدة التي تربط بين الظواهر وأنّ مهمة الشاعر هي الاكتشاف المستمر، من خلال الصور ضمن ذلك النموذج وإعادة اكتشاف وتحديد العلاقات القديمة ولأنّ النموذج يتغيّر باطراد فليست هناك أيّة صورة شعرية تحقق الحقيقة المطلقة لأنها محدودة»[1].

ويأتي رأي حازم القرطاجني (684هـ) الذي نظر إلى لصورة على أنّها نتاج الخيال المبدع، وكما علمنا أنّ الخيال المبدع ليس نقلا للواقع بحذافيره وإنّما هو إثراء للحس وتعميق للوعي، ونقل الصورة بشكل جديد غير الذي وجدت عليه في الواقع فهو يرى أنّ وظيفة الشاعر ليست فقط إفهام السامع كما هو شأن المتكلم العادي بل لا بد له من تحقيق انفعال لديه، يقول «والتخيّل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المتخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل بها لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة الانبساط والانقباض»[2].

فقد تطور مفهوم الصورة عند حازم القرطاجني، ولم تعد مقصورة على الشكل فحسب، بل شملت كل ما يؤثر على المتلقي بتغيير مواقفه القديمة أو باتخاذ مواقف جديدة بعد أن تفاعلت صور النّص مع مخيلة المتلقي، كما ربط الناقد نفسه بين الجانب الفني لمصطلح الصورة والجانب النفسي.

---

[1]–س. داي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة عناد غزوان، (الكويت 1982)، ص17.

[2]– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بلخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، (2008م)، ط3، ص 89.

2- الصورة في النقد العربي الحديث

أولى النقاد المحدثون الصورة اهتماما كبيرا، وليس أدّل على ذلك من الكم الهائل من الدراسات التي أصبحت تتخذ من الصورة عنوانا لها، وذلك لما للصورة من أهمية عظمى في جذب المتلقي ليتفاعل مع المبدع.

«فقد كانت الصورة الشعرية دائما موضوعا مخصوصا بالمدح والثناء، وإنها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراقيها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى والعجيب أن يكون هذا موضع اتفاق نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة»[1].

يرى مصطفى ناصف أنّ النقد العربي لم يهتم بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر حيث نفى عن العرب معرفتهم بالصورة واهتمامهم بالخيال يقول «والحق أنّ لدينا قرائن أخرى تكشف عن إهمال الخيال في النقد العربي القديم»[2]. إلاّ أنّ هذا الرأي يفنده واقع النقد العربي القديم فضلا عن النقد العربي الحديث[3].

وقد أنكر ناصف موقف عليّ الجارم من الشعر لأنه أثنى على الجزالة والفخامة وبراعة الأسلوب واشترط التزام الذوق العربي حيث قال «كل ذلك يكون مع المحافظة على الأسلوب العربي الصميم»[4].

ويرى أحمد الشايب «أنّ الصورة هي التلازم الطبيعي بين المادة –الفكرة والعاطفة – وبين الصورة –اللّغة والخيال- فلا يمكن اعتبارهما شيئا واحدا، فإذا كانت الصورة وسيلة لنقل المادة فمن المقرر أنّ الوسيلة غير الغاية، ويتراءى ذلك حين تدرك عجز الصورة عن نقل ما في نفس الأديب إلى سواه»[5]. ومن تعريفه نستشف أنّ مقياس الصورة الجيّدة عنده

---

[1]- الوليّ محمد: الصورة الشعرية في الخطاب والبلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، (1990)، ص7.

[2]- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت- لبنان، ص 10.

[3]-عاطف جودة نصر: الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب (1984)، ص 163.

[4]-مصطفي ناصف: الصورة الأدبية، ص 189.

[5]- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي مكتبة النهضة العربية، القاهرة ط3، (1365هـ -1946م)، ص 248.

مقدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بصدق ودقة، أي أنّ المبدع يمكن الفكرة في نفس المتلقي كتمكنها من نفسه مع حسن الأداء والمعرض الحسن، فالصورة بناء على هذا الشكل الخارجي المعبر عن الحالة النفسية للمبدع وهي الضوء الكاشف عن كفاءة المبدع، وهي مرآة تعكس ما يختلج في فكر المبدع ووجدانه.

أمّا عبد القادر القط فالصورة عنده هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق فنّي خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللّغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والمجانسة وغيرها من وسائل التعبير الفني[1].

ونلاحظ أنّ عبد القادر القط أغفل دور الخيال والعاطفة في الصورة ملقيا جلّ اهتمامه على الشكل الفنيّ الخارجي الذي تتخذه الألفاظ والعبارات.

أمّا علي علي صبح فيعرف الصورة بأنها «التركيب على الإصابة في التنسيق الفنيّ الحيّ لوسائل التعبير التي ينتقيها الشاعر المنطلق من عالم المحسّات ليكشف عن حقيقة المشهد والمعنى في إطار قويّ تام محسن على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين»[2].

كما نجد غنيمي هلال يجعل التصوير غاية الشعر «وإنّما غاية الشعر الوقوع في التعبير الإيحائي الكامل للكشف عن حالة من حالات النفس في صوره الوجدانية»[3].

أمّا نعيم اليافي فقد تبنى النقد الغربي في كتابه "مقدمة لدراسة الصورة الفنيّة"و شنّ حملة شعواء على النقد العربي وسفّه جلّ ما قام به أسلافه من النقاد العرب في دراستهم للصورة، يقول «وثمّة علاقة الصورة بالأشكال البلاغية التي تعرضنا لها في الفصل الثالث، وكانت وجهة نظرنا أنّها — أيّ الأشكال البلاغيّة — أبنية مهدمة قد استنفدت طاقاتها، وخلقت جدتها، وطال عليها الزمن، وقد رفضنا طبيعتها ووظائفها، واتّهمنا الدراسات التي

---

[1]–عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة العربية بيروت (1978)، ص435.

[2]– علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ص149.

[3]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، (د. ت)، ص380.

قامت تبحثها بأنّها عالجتها بطريقة سطحية وخارجية وباعتبارها منعزلة عن الآثار الأدبية التي تحتويها، أمّا رأينا فهو أنّ الشعر يقوم في جوهره وبشكل مركزي على الصورة التي يجب أن تدرس في ضوء منهج تكاملي لا يعلي من أحد عناصرها على حساب الآخر»[1].

وممّا سبق ننتهي إلى الملاحظات الآتية:

-أنّ التوجه النقدي الحديث إزاء الصورة ووظائفها، يطرح مقولات تشير إلى وجود علاقة بين الحالة النفسية والتجربة والواقع الذي يعيشه المبدع، وأثر ذلك في نتاج الأديب.

-النقد الأدبي الحديث تجاوز كل مباحث البلاغة وتقسيماتها واعتمد على موازين جديدة في دراسته للنصوص تقوم في معظمها على أسس نفسية غالبا.

- إذا كانت النظرة النقدية تنصّ على روح الاعتدال وعدم الإيغال في البلاغة والخيال إجمالا وتعلي من مقام اللّفظ، وهي بهذا تقيّد عملية الإبداع عند الشاعر، فإنّنا نجد في المقابل النظرة النقدية الحديثة تهتم بالخيال اهتماما كبيراً بل تجعله أساس العمل الأدبي وتترك الحريّة للشاعر في الانطلاق كيف يشاء دون تقعيد أو تقييد.

- كما أنّ النقد الحديث يولي عناية كبيرة لموسيقى الألفاظ فهذا العنصر يضيف إلى الصورة بعدا آخر ويقوي من شأن التصوير والايحاء «والشعر في استعانته بالموسيقى الكلاميّة إنّما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية لأنّ الموسيقى طريق السمو بالأرواح، والتعبير عمّا يعجز التعبير عنه»[2].

---

[1]- نعيم اليافي، مقدمة في دراسة الصورة الفنيّة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (1982)، ص08.

[2]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 381.

الفصل الأول

العمى وأثره في صناعة الصورة الشعرية في الشعر العربي القديم

تمهيد.

المبحث الأول:تجربة العمى عند بشار بن برد.

المبحث الثاني:تجربة العمى عند أبي العلاء المعريّ.

المبحث الثالث:تجربة العمى عند الحصري.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تمهيد:

إنّ نعمة البصر من أجلِّ نعم الله على عباده، ولاريب أنّ فقد هذه النعمة من أكبر العقبات التي تعترض طريق الإنسان، فالعمى ليس مجرد إعاقة جسدية فحسب بل تتعدى هذه الإعاقة الجسد لتترك آثارها الجسيمة على النفس حيث تورث في صاحبها الضعف وتغرس فيه الإحساس بالنقص وتحوجه لغيره، ومما يزيد وطأة هذا الألم نظرة المجتمع إلى الإنسان الكفيف وغالبا ما يشوبها شيء من السخرية والاستهزاء والشفقة «ويظنّ كثير من الناس أنّ الكفيف أقل قدرة على التأثر العاطفي، والانفعال بهم لكونه غير مبصر لما حوله، ويزيد رسوخ هذه الفكرة أنّ المكفوفين كثيراً ما يضطرون إلى كظم غيظهم والتجمل بالصبر بل يضطر بعضهم إلى الابتسام فيزيد المبصرين اعتقاداً بأنّه ليس في حساسيتهم وتأثرهم»[1].

وكثيراً ما تنبذ هذه الطائفة من المجتمع وغالباً ما يتولد عن هذا الإحساس بالنقص لدى المكفوفين الرغبة في التعويض والسعي إلى إثبات الوجود بشتّى الطرق، فنجد الكفيف في كثير من الأحيان يتفوق على المبصرين.يقول الجاحظ(150-255ه): «....إلاّ أنّ جماعة فيهم كانوا يبلغون مع العرج مالا يبلغه عامة الأصحاء ومع العمى يدركون مالا يدركه أكثر البصراء»[2].

يقول صلاح الدّين الصفديّ «قلّ أن وجد أعمى بليداً، ولا يرى إلا وهو ذكيّ»[3].

فالإنسان إذا ابتلي بعاهة أو علة ما، يولّد في نفسه صراعا بحثا عن مخرج يعوض به عن مصابه وعن النقص الذي يقزّم من شخصيته بالإضافة إلى نظرة المجتمع الدونيّة، ويجب الإشارة إلى أنّ فقد البصر يضاعف من نشاط الحواس الأخرى خاصة حاسة السمع التي غالبا ما يقع عليها اعتماد المكفوف كلّيا، وربما كان العمى سببا في قوّة البصيرة، وقد علل ذلك

---

[1]-محمد النويهي: شخصية بشار، دار الفكر، (د. ت) ، ص64.

[2]- الجاحظ: البرصان والعرجان والعميان والحولان، تحقيق: محمد مرسي الخولي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5، (1412هـ-1992م)، ص7.

[3]-صلاح الدّين الصفديّ: نكت الهيمان في شعر العميان، نشر أسعد الحسيني، مصر (1980)، ص83.

الصفديّ بقوله «السبب الذي أراه في ذلك أنّ ذهن الأعمى وفكره يجتمع عليه ولا يعود متشبعا بما يراه ونحن نرى الإنسان إذا أراد أن يتذكر شيئاً أغمض عينيه وفكّر، فيقع على ما شرد من حافظته»[1].

«وتتأثر شخصية الإنسان بنشاط الأعضاء، وكمالها، ودقتها، وبقيامها بوظائفها بوجه أو بآخر وتدل الملاحظة اليومية على أنّ الظروف الجسمية حتى المؤقتة منها لها تأثير على الشخصية والسلوك الإنساني، فالجائع والمرهق يكون أكثر تعرضا للانفعال...، إنّه لا بد أن يكون عجز الكفيف عن الرؤية ينشأ عنه اختلاف في أنماط سلوكه يؤدي إلى عدم الثقة بالنفس وضعف الثقة يؤدي إلى صراع لتأكيد الذات (التعويض عن عقدة النقص)و هذا التعويض عنصر مهم في تحريك السلوك»[2].

وبين محنة فقد البصر والممتحن بها علاقة متذبذبة فأحيانا نجده متفائلا، واثقا من نفسه، صافي الذهن، متعايشا مع محنته وحتى فخورا بها في بعض الأحيان، فكأننا بها «تدفع الفرد إلى الطموح والتحدي والإثارة والظهور، وإلى السبق، وتخليد الذكر، وإثبات الوجود»[3].

وأحيانا أخرى نجده ساخطا، ناقما على مجتمعه، كثير التشاؤم، سريع الانفعال لأنّ مخلفات هذه العاهة قد تغلغلت في شعوره ولا شعوره، وتجلت للآخرين في مزاجه من حيث تقبله لمحنته وتأقلمه معها بحيث نجده إمّا متعايشا معها، أو مدار لها، أو منطوٍ عن الناس بسببها. والرجل الصحيح لا يجد في نفسه دافعا لإثبات الذات ولفت الأنظار وفي المقابل نجد صاحب العاهة محبّا للظهور راغبا في التميّز. يرى علماء النفس أنّ الإنسان حينما يحس نقصا من الناحية الجسمية، إنّما يعمل على ملء هذا الفراغ، بتعويضه إمّا عن طريق تفوقه العقلي أو الخلقي أو هما معا. «وتاريخ الممتحنين بهذه المحنة يشهد باختلاف علاقتهم بها فمنهم من

---

[1]-المرجع السابق، ص83.

[2]-عدنان عبيد العلي: شعر المكفوفين في العصر العباسي دراسة نفسية وفنيّة في أثر كف البصر، دار أسامة، الأردن، عمان، (1999)، ص 14.

[3]-وليد مشوّح: الصورة الشعرية عند البرودوني، اتحاد الكتاب العرب، (1996)، ص 30.

اعتبرها نعمة فرضي بها وأحسن استغلالها، ومنهم من اعتبرها نقمة فحاول سترها وشكا ظلمتها وعاش ناقما عليها، ومنهم من تجاهلها مقتنعا فلم يذكرها راضيا بها أو ساخطا عليها وقضى حياته بها»[1].و لبيان هذه العلاقة سنورد ثلاثة نماذج من الشعراء العميان محاولين بذلك إبراز تجربة العمى عند كل واحد منهم وهم بشار بن برد، وأبو العلاء المعريّ، وأبو الحسن الحصريّ القيروانيّ الذين ساهموا بدرجة كبيرة في مسيرة الإبداع الأدبي، بل كانوا رواداً على درب خطواتهم وفي ضوء أشعارهم سارت أجيال من المبصرين.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1]-المرجع السابق، ص 31.

المبحث الأول :تجربة العمى عند بشار بن برد

المطلب الأول:لمحنة العمى

قد كان للعمى أثره السيء على بشار بن برد[1] فقد خلّف في نفسه إحساسا حادا بالمرارة وشعورا بالنقص يزداد تفاقما في داخله كلّ حين ويزيد ذلك حدّة نظرة المجتمع إليه، تلك النظرة التي يشوبها كثير من السخرية والاستهزاء «فقد رسخ في ذهنه أنّ كل من في هذا الوجود يشير إليه بإصبع الاتهام وينظر إليه شزراً ويرمقه متشفّياً»[2]:

وقوم ينظرون إليّ شزراً[3] كأنّ كلومهم[4] منّي دوام

سيجدي حلمهم أو ينكروني فإنّ تقدّمي قبل انتقامي[5]

اجتمعت عليه عوامل أخرى اقترنت بعماه فضاعفت عليه الإحساس بجسامة هذا الرزء:

«فأولها أنّ بشارا لم يكن إنسانا عاديّا بل كان مفكرا عميق التفكير واسع الإطلاع، شاعرا بارعا من الطراز الأوّل فيتأمل هذا الرجل في نفسه فيرى أنّه برغم امتيازه وفكره وشاعريته فإنّ عاهة العمى حالت دون بلوغه ما بلغه غيره من المبصرين رغم غبائهم وقلة اطلاعهم وهو لو رزق البصر لاستفاد منه أضعاف ما يستطيعون، وهم لو حرموه لزادهم انحطاطا.

ثانيها أنّ بشار كان مولى، اضطهد كثيراً بسبب أصله العجميّ ففكر كيف اجتمع

---

[1]-ولد بالبصرة، سنة 96هـ، توفي 168هـ. ينظر: أبي الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق إحسان عباس، مج3، ص95. ابن خلكان: وفيات الأعيان ، تحقيق إحسان عباس، مج1، ص 271.

[2]-عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، ص 102.

[3]-نظر إليه شزرا هو نظر الغضبان بمؤخر العين، ابن منظور: لسان العرب، (مادة ش، ز، ر)، مج 4، ص404.

[4]-الكَلْمُ هو الجرح والجمع كُلُوم وكِلاَم ، ابن منظور: لسان العرب، (مادة ك، ل، م)، مج 12، 524.

[5]-بشار بن برد: الديوان، تحقيق: الشيخ الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر، 1976، ج4، ص204.

عماه وأعجميته ليزيد في محنته ولو كان عربيّا أعمى أو مولى بصيراً لخفّ بلاؤه تالثها بيئته التي كان العمى يعدّ فيها نقصاً شديدا بالرجل فتعد عاهة الفرد ذنبا عليه ويستنكرونها استنكاراً شديداً»[1].

فكان لاجتماع هذه المحن أثره الشديد ولكنّ بشارا حاول مراراً تفادي هذا الشعور بالنقص عن طريق التبرير، أو الافتخار بسماته العقليّة فكما سبق أن أشرنا أنّه لم يكن إنسانا عاديا من عامة الناس بل كان حاد الذكاء، متوقد الذهن، سريع البديهة، فكان يقول:

إذا ولد المولود أعمى وجدته ... جدك أهدى من بصير وأحول
عميت جنينا والذكاء من العمى ... فجئت عجيب الظنّ للعلم موئلا
وغاض ضياء العين للعلم رافدا ... لقلب إذا ما ضيّع الناس حصّلا
وشعر كنوز الأرض لاءمت بينه ... بقول إذا ما أحزن الشعر أسهلا[2]
أسهلا[2]

ويرى الدكتور النويهي أنّه يعزي نفسه بثلاثة أشياء :فهو عجيب الظن، أي واسع الخيال، واستطاع أن يبتكر صورا جديدة لم يكتشفها المبصرون، بالإضافة إلى تمتعه بذاكرة جيدة، كما يفخر بشعره المتعمد للسهولة.

وكان لا يتورع عن ذكر هذه العاهة والافتخار بها سواء في مدحه أو وصفه أو تغزله فيقول واصفا لنفسه.

عجبت فاطمة من نعتي لها ... هل يجيد النعت مكفوف البصر[3].

وإذا ما استخفّ به المبصرون في التغزل بمن لا يراها، والعشق لمن لم يدر مرآها، عاب عليهم جهلهم بوسائل الغرام وعلمهم حقيقة مواطن العشق[4] قائلا:

---

[1]-محمد النويهي: شخصية بشار، ص23.
[2]-بشار: الديوان، ج4، ص158.
[3]-المرجع نفسه، ج 4، ص 68.
[4]-وليد مشوّح: الصورة الشعرية عند البردوني، ص32.

يا قــوم أذني لــبعض الحــيّ عاشــقة ... والأذن تعشــق قبــل القلــب أحيانــا
قالوا بمن لا تــرى تهــذي، فقلــت لهــم ... الأذن كالعين توفي القلــب مــا كانــا
هــــل مـــن دواءٍ لمشـــغوف بجاريـــة ... تلقـــى بلقيانـــا روحـــا وريحانـــا[1]

فقد طوّع جوارحه لما تقتضيه محنته فجعل الأذن هي الوسيلة لإبلاغ القلب دواعي الهوى وفي عالم العشق فلا تبصر العين وتسمع الأذن إلا ما يمليه القلب، ولذلك قيل الحب هو عمى المحب عن عيوب المحبوب، وبشار في عشقه يلغي البصر ويكتفي بالسمع فيقول:

قالت عقيــلُ بــن كعــب إذ تعلقهــا ... قلبي فأضــحى بــه مــن حبــها أثــر
أنّى ولم ترها تصــبو فقلــت لهــم: ... إن الفؤاد يرى مــا لا يــرى البصــر[2]
البصـــــــــــــــــــــــــــر[2]

ُإذا كان عمى بشار لم يثنه عن مواصلة المسير نحو ما أراد، بل كان دافعا ليثبت للمبصرين قدرته، ويرد عليهم بأنّ العمى ليس مقعدا عن الإنتاج والإبداع وأنّه كان كثيرا ما يلجأ إلى عملية التبرير فيقول ليس هناك شيء يستحق أن يندم لأنّه لا يراه فيقول:

قـــالوا العمـــى منظـــر قبـــيح ... قلنـــــا بفقـــــدكم يهـــــون
تـــالله مـــافي الـــبلاد شـــيء ... تأســـى علـــى فقـــده العيـــون[3]

ويقول:

وعيَّـــرَني الأعـــداء والعيـــب فـــيهمُ ... ولـــيس بعـــارٍ أن يُقـــال ضـــريرُ
إذا أبصـــر المـــرءُ المـــروءَة والتقـــى ... فإنّ عمَـــى العيـــنينِ لـــيس يضـــيرُ
رأيتُ العمـــى أجـــراً وذخـــراً وعصـــمة ... وإنَي إلى تلـــك الـــثلاث فقـــيرُ[4]

---

(1)-بشار بن برد: الديوان، ج 4، ص 217.
(2)-المرجع نفسه، ج3، ص145.
(3)-المرجع نفسه، ج4، ص 134-135.
(4)-المرجع نفسه، ج4، ص65.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يقلب بشار السحر على الساحر في الرد على الساخرين منه،حيث يفقههم أنّ العمى لم يكن في يوم من الأيام عيبا،بل هو مكسب للأجر والحسنات وعصمة من الخطايا والسيئات، إنّما العيب هوا فقد المروءة وانعدام التقى.

مع ما وجدناه عند بشار من صبر ورضا بالقضاء والقدر،إلاّ أنه كان في بعض الأحايين حساسا إلى أبعد الحدود لا يملك إلاّ البكاء لما يلقاه من إساءة وسخرية. ومن المواقف التي تأثر بها بشار إلى حد البكاء القصة التي تروى في تهاجيه مع حماد عجرد فهم يروون أنه لما هجاه حماد ببيته:

ويا أقبح من قرد إذا ما عمي القرد

بلغ تأثر بشار أن بكى، فقيل له أتبكي من هجاء حماد ؟ فقال :والله ما أبكي من هجائه ولكني أبكي لأنه يراني ولا أراه فيصفني ولا أصفه[1].

وكثيرة هي المواقف التي هجا فيها حمّاد عجرد بشار بن برد إمّا يعيّره بعاهته أو يستهزئ بأصله «...قال أخبرني بدر بن مزاحم :أنّ بردا أبا بشار كان طيّانا يضرِب باللّبِن، وأراني أبي بيتين لنا فقال لي : لَبِنُ هذين البيتين من ضَرب بُردٍ أبي بشار، فسمع هذه الحكاية حمّاد عجرد فهجاه فقال:

يا ابن برد اخسأ إليك فمثل الـ ـكلب في الناس أنت لا الإنسان
بل لعمري أنت أشر من الكل ـب وأولى منه بكلّ هوان
ولريحُ الخنزير أهون من ري ـح يا ابن الطيّان ذي التُبان»[2]
التُبان»[2]

[1]-محمد النويهي: شخصية بشار، ص65.

[2]-أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني،تحقيق إحسان عباس،وآخرون،دار صادر بيروت-لبنان،1863، مج3، ص 95.

المطلب الثاني:أثر العمى في شعر بشار بن برد:

إذا كان العمى هو استتار المرئيات فهو يثني صاحبه عن رؤية الأشياء ومعاينتها فإنّه يثنيه عن وصفها أيضا من باب أولى، ولكن هذا الرأي يفنّده واقع الشعراء المكفوفين فنجد الشاعر المكفوف يصور ما يحيط به فيصف ويمدح ويتغزل وغالبا ما يكون تصويره بصور بصرية تضاهي ما جاء به الشعراء المبصرون، والصورة البصريّة عند الشاعر المكفوف تكون إمّا تقليدا لما جاء به للشعراء المبصرون أو عن طريق تراسل الحواس فنجد أنّ بشارا يعترف بتأثره بامرئ القيس في بيته :

كأنّ مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه[1]

في تشبيه شيئين في بيت واحد حيث يقول امرؤ القيس:

كأنّ قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي[2]

وفي ذلك يقول «..أعمل نفسي تشبيه شيئين بشيئين حتى قلت :كأنّ مثار النقع...[3].

كما لاحظ الطاهر بن عاشور أنّ بشاراً قد تأثّر في قوله :

إن تكـــوني غنيـــت عنّا فإنّا عنك أغنى فيممي حيث شيت[4]

يقول امرؤ القيس:

وإن تك قد ساءتك منّي خليقة فسلّي ثيابي من ثيابك تنسلي[5]

---

[1]-بشاربن برد: الديوان، ج 1، ص 318.

[2]-امرئ القيس: الديوان، صنعه حسن الشندوبي، المطبعة الرحمانية بمصر، (1349هـــ-1930م)، ص112.

[3]-الأصفهاني: الأغاني، ج3، ص196.

[4]-بشار بن برد: الديوان ، ج2، ص2.

[5]-امرئ القيس: الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط4، ص13.

ويروي أبو الفرج الأصفهاني أنّ بشاراً أنشد قول كثيّر عزّة:

ألاّ إنما ليلى عصا خيزُرانة[1] إذا غمزوها[2] بالأكف تلينُ[3]

فقال : والله لو زعم أنّها عصا مخ أو عصا زُبد لقد كان جعلها جافية خشنة، بعد أن جعلها عصا

ألاّ قال كما قلت:

ودعجـــاء[4] المحـــاجر مـــن مَعَـــدٍّ كـــأنّ حـــديثها ثمـــرُ الجِنـــان

إذا قامـــت لمشـــيتها تثنّـــت كأنّ عظامَهـــا مـــن خيـــزُران[5]

والصورة في البيت تكشف عن مقدرة بشار الأدبية وحسه النقديّ فلم يرضه استعمال لفظ العصا لأنّ دلالته غير مستساغة في البيت ولا تناسب الغرض الذي وضعت لأجله ألا وهو التغزل.و إذا أردنا الحديث عمّا أورده بشار بن برد من الصور السمعية والذوقية والشميّة واللّمسية وغيرها من الصور العقلية فإنّنا نجد ما لا يعدّ ولا يحصى كثرة وسنورد بعضا منها على سبيل المثال لا الحصر فيقول متغزلا:

يا صاح كلـــني إلى بيضاء معـــطار وارفق بلومي فما في الحب من عار

لا تكْـــوِني، إنّ قلـــبي لو تعاتبـــه عن حب عبدَة كالمكويّ بالنـــــار

حوراءُ في مقلتيها حين تبصرها كأنّها سحر من الحُسن، لا سحر سحّار

الشمس، قد فاقت محاسنُهـــــــا محاسِنَ الشمسِ إذ تبدو لإســـــفار

---

[1]-الخيزران: نبات ليِّن القضبان أملس العيدان لا ينبت ببلاد العرب بل ينبت ببلاد الروم، ابن منظور : لسان العرب، مادة (خ، ز، ر)، م ج4، ص237.

[2]-الغمز: العصر والكبس باليد، ابن منظور : لسان العرب، (غ، م، ز)مج 5، ص389.

[3]- كثيّر عزة: الديوان، جمعه وشرحه، إحسان عباس، دار الثقافة بيروت-لبنان، (1391هـ-1971م)، ص170.

[4]-الدّعج والدعجة: السواد، وقيل سواد العين في شدة بياضها، ابن منظور: لسان العرب، مج 2، ص271.

[5]-بشار بن برد: الديوان، ج1، ص103.

الشمسُ تدنو ولا تصطاد ناظرهـــا ولو بدت هي صادت كلَّ نظّـــارِ[1]

فنجده في هذه الأبيات قد يستعين بصور حسية "بيضاء معطار"، "كالمكويّ بالنار"، ونجده يقلدّ من سبقه في تشبيهه لعبدة بالشمس، ولكنه قد ابتكر معنى جديدا، ففضّل محبوبته على الشمس لأنّها تصطاد ناظرها فتفوق بذلك على سابقيه من الشعراء، وكثيرا ما يورد بشار صورا تتشابك وتتداخل فيها الحواس فيما بينها فلا نستطيع أن نتبيّن الحاسة الغالبة على صوره «وإذا كنا سنفصل بين الصورة البصريّة والصورة السمعيّة والحسيّة إلى حد ما فما ذلك إلا من قبيل الحاسة الغالبة على الصورة، ومن ثمّ فقد تتداخل الرؤية وقد تختلف نظرة القارئ لهذه الصور فيحكم بخلاف ما حكمنا ويرجع الصورة إلى حاسة غير ما قلنا، ولا نستطيع أن نخطئه فالحواس مختلطة ومتداخلة تفترق لتلتقي وتختلف لتتفق وتسير كلها جنبا إلى جنب في نقل الإدراك أو الإحساس»[2].

و نلمس في الأبيات الآتية اشتراك الحواس في نقل الصور، يقول:

لله در فتاة مـــن بني جشـــــم ما أحسن العين والخدين والنابـــا

تريك في القول جشابا وإن ضحكت أرتك من ثغرها المثلوج جشابا[3]

بدا لنا منظـــر منها اعتـــبرت به وشاهد المسك يلقى الأنف ما غابا

قد زينت بالمحيّا صورة عجبـــا وزانها كفل راب وما عابـــــــا

كأنّما خلقت من جلـــــد لؤلؤة نفسا من العطر إن حرّكتها ثابا

يطيب مسواكها من طيب ريقتهـــا وإن ألمّ بجلد جلدها طابـــــا[4]

ففي البيت الأول اعتمد في تصويره على حاسة البصر، وتقترن بها في البيت الثاني حاسة السمع وفي البيت الثالث يضيف إليها حاسة الشم، أمّا في البيت الأخير فيتحدث عن

---

[1]-المرجع السابق، ج3، ص152.

[2]-عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، ص133.

[3]-الجشاب : صفة للندى. شبّه كلامها في الحسن بقطر الندى، وشبه ثغرها بقطر الندى في نظافته وصفائه وتبرده.

[4]-بشار بن برد: الديوان، ج1، ص234-235.

حاسة الذوق واللّمس.

فنرى أنّ فقد البصر جعل بشارا يجنّد كل حواسه الأخرى كي تنوب عن حاسة البصر.ولعلّ بشارا رغم عاهته إلاّ أنه استطاع محاكاة فحول الشعراء أمثال امرئ القيس وطرفة بن العبد وكثيّر عزّة وغيرهم وجاراهم في متانة أساليبهم وجزالة ألفاظهم، يقول النويهيّ «إنّ ديوان بشار على عدد من القصائد التي يثبت بها بشار مدى امتلاكه لعنان اللّغة العربيّة، وسعة علمه بألفاظها وتراكيبها وقدرته على صياغة الأسلوب البدويّ المتين، هذه القصائد تشرح لنا لماذا انتهى العلماء القدامى بعد طول اضطهادهم له، وغضهم من قدره الشعري، ورفض بعضهم لمجرد شاعريته إلى الإجماع على تفوقه على سائر شعراء عصره، والإعجاب القوي بفصاحته، وإصدار الأحكام التي أصدروها على درايته بالعربية وعمق بصيرته في أساليبها وسعة اطلاعه على أشعارها وأخبارها وحذق تصريفه لكلماتها وجملها، حتى عدوه آخر المتقدمين من الإسلاميين الذين لا يطعن في لغتهم وظلوا حائرين متعجبين كيف يتاح هذا لمولا لم يكن خالص العروبة»[1].

[1]-محمد النويهي: شخصية بشار، ص270، 271.

المبحث الثاني:تجربة العمى عند أبي العلاء المعريّ:

المطلب الأول:محنة العمى عند أبي العلاء المعري:

اختلفت علاقة المعريّ[1] بمحنته عمّا وجدناه عند بشار حيث دفعته إلى العزلة، وحبس نفسه في بيته فسمى «رهين المحبسين»[2]، وإلى تبني بعض الأفكار التي ضمنها في شعره كعزوفه عن الزواج وتحريمه لأكل اللّحوم، فعاش ناقماً على عاهته حاقداً على مجتمعه ذمّ الزمان وأهله.يقول طه حسين "نشأ أولهما بشار يتمدح بآفته جهرا، ونشأ ثانيهما أبو العلاء المعري لا يذكر هذه الآفة إلاّ كارها، فإذا تحدث عنها قال إنّها عورة يجب أن تستر[3].

فقد حكم القدر على أبي العلاء بفقد بصره، وضعف جسمه، وموت أهله، وقلّة ماله، ممّا ترك أثرا كبيرا في نفسيته وصبغها بلون من القلق والتشاؤم وزاد من شدّة هذا الإحساس نظرة الناس المليئة بالسخرية والاستهزاء ممّا ولّد في نفسه سخطا على المجتمع وكرها لأفراده، فكان التشاؤم حقيقة يحياها كل يوم، جعلته يعرض عن الدنيا وزخرفها وملذاتها ويلزم نفسه بما لا يلزمه، ولزم بيته وآثر التقشف على رغد العيش ومن الأسباب التي كانت وراء كل هذا التشاؤم ذهاب بصره ثمّ فقد والديه وهو في أمسّ الحاجة إليهما ومعاملة الناس له ببغداد، كل هذه الأسباب بغّضت المعري في الناس والحياة وتشكلت عنده نظرة سوداوية لكل ما يحيط به دفعته إلى اتخاذ القرار الصعب والذي لم يتراجع عنه طيلة حياته ألا وهو اعتزال الناس.فقد رأى أنّ الحياة لا تستحق أن يعيش فيها الإنسان ولا يتوقع من الأمور إلا شرها

---

[1]-(363هـ- 449هـ) ينظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ج1، ص113. ياقوت الحموي: معجم الأدباء، دار الفكر، بيروت، ط3، ج2، ص108. محمد بن القاسم الأنباري، طبقات الأدباء، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المطبوعات والنشر، الكويت، ج4، ص113.

[2]-علي كنجيان خيارى: مصادر ثقافة أبي العلاء المعري من خلال ديوان لزوم ما لا يلزم، الدار الثقافية للنشر، (د.ت)، ص24.

[3]-طه حسين: مع أبي العلاء المعريّ في سجنه، دار المعارف القاهرة، 1968م، ص67.

يقول:

إلى اللّـــه أشـــكو أنـــي، كـــل ليلـــة إذا نمـــــت، لم أعـــــد طـــــوارق أوهــــامي

فإن كان شـــرا، فهـــو لابـــد واقـــع وإذا كان خـــيرا، فهـــو أضـــغاث أحـــلام[1]

أحـــــــــــــــــــــــــــــــلام[1]

نلمس في هذين البيتين اليأس القاتل،والنظرة السوداويّة، فهو لم ينف حدوث الخير في الحياة فقط بل تعدى ذلك فنفى حدوث الخير حتى في المنام فقال "أضغاث أحلام" و لم يقل رؤيا أو حلم أي حتى وإن رأى في منامه ما يسره فهي أباطيل كاذبة ليس إلاّ.

ثمّ يقول:

والشر طبع وقـــد بنـــت غريزتـــه مقســـــومة بـــــين أنـــــواع وأجنــــاس

تصعّد الجـــوهر الصـــافي وخلفنـــا في الأرض كثـــــرة أوســـــاخ وأدنــــاس[2]

يرى أنّ الإنسان شرير بطبعه ولن يتخلص من هذه الصفة اللّصيقة به إلاّ بعد مفارقة الروح للجسد وصعودها إلى السماء هناك حيث الجوهر الصافي.

ولا شك في أنّ عاهة العمى تورث في صاحبها الشعور بالنقص والقصور والضعف، فمهما بلغ الكفيف من العلم إلاّ أنّ نظرة الناس لا تتغيّر تجاه هذه الطائفة يقول طه حسين معلقا على هذه الفترة من حياة أبي العلاء «والمكفوف إذا جالس المبصرين أعزل وإن بزّهم بأدبه وبعلمه وفاقهم في ذكائه وفطنته، فقد يتندرون عليه بإشارات الأيدي، وغمز الألحاظ، وهز الرؤوس، وهو عن كل ذلك غافل محجوب...وليس له من ذلك إلاّ ألم يكتمه وحزن يخفيه، ثمّ إذا اشتدّ بكاؤه وانفسح رجاؤه كثرت حاجته إليهم وكثرت نعمهم عليه فهو عاجز عن تحصيل قوته إلاّ بمعونتهم وهو عاجز عن شفاء نفسه من حب العلم والمطالعة إلاّ بتفضلهم وهو عاجز عن الكتابة والتحرير إلاّ إذا أعانوه وتطولوا عليه»[3].

---

[1]- أبو العلاء المعري: ديوان سقط الزند، دار صادر، بيروت، (1376هـــ-1958م)، ص241.

[2]-أبو العلاء المعري: اللّزوميات ج2، ص40.

[3]-أبو العلاء المعري: الرسائل، تحقيق حسّان الظيبي، دار المعرفة بيروت لبنان، ط1(1426ه، 2005)، ص 08.

وما أصعبه وأقساه من إحساس على فيلسوف الشعراء أن يكون عالة على غيره أو يعيش مفتقرا لمد يد العون طيلة حياته أوفي سجنه يرى الخير ولا يستطيع إليه سبيلا ويرى الشر فلا يجد منه بدا «فلماذا منح هذا السجين هذه القوة المفكرة المقدرة المريدة التي تأمل وتعجز عن تحقيق الأمل، تريد وتقصر عن إنفاذ الإرادة، وترى الخير ولكنها لا تجد إليه سبيلا، وترى الشرّ ولكن لا تجد منه مخرجا»[1].

ولم يكن باستطاعته الفرار من حياة السجن هذه :

وهل يأبق العبد من ملك ربه فيخرج من أرض له وسمـــــاء[2]

ويرى الدكتور صالح حسن أنّ العمى يظل فاعلا، ومؤثرا نشطا ومتعاظما من حيث كونه دليلا ماديا مباشرا وشخصيا لدى المعري على عبثية الحياة [3].

«ولاشك أنّ فقدان البصر يؤدي بشكل غير مباشر إلى الجمود والميل إلى العزلة والانطواء ونتيجة لأحد سببين إمّا شعور الكفيف الحاد بالنقص والخوف من الفشل أو سوء المعاملة العائلية أو الاجتماعية سواء بالشفقة الزائدة أو السخرية»[4].

ويقول في عزلته:

إذا انفرد الفـــتى أُمِنـــت عليـــه دنايـــا لـــيس يؤمنـــها الخـــلاط

فـــلا كـــذب يقـــال ولا ذمـــيم ولا غلـــط يخـــاف ولا غِـــلاط[5]

تخيّـــر فإمّـــا وحـــدة مثـــل ميتـــة وإمّا جلـــيس في الحيـــاة منـــافق[6]

منـــــــــــــــــــــــــافق[6]

---

[1]-أبو العلاء المعري: ديوان اللزوميات، مج2، ص100.

[2]-المرجع نفسه، ص78.

[3]-صالح حسن اليظي: الفكر والفن في شعر أبي العلاء المعري، (د. ت)، ص23.

[4]-عدنان عبيد العليّ، شعر المكفوفين في العصر العباسي، ص 13.

[5]أبو العلاء: اللّزوميات، ج3، ص104

[6]-المرجع نفسه، ح3، ص190

فنرى في الأبيات رغبة المعري الجامحة في اعتزال الناس والبعد عنهم ففي الابتعاد عنهم السلامة من كل سوء وفي مخالطتهم الوقوع في المزالق والذنوب والآثام والنفاق.و فكرة الانطواء عند المعري والعزلة في سجنه كما آثر أن يسميه ما هيّ إلاّ وليدة فكره الفلسفي الذي عرف وتميّز به عن غيره من الشعراء، حيث نجد أنّ النظرة الفلسفية قد طغت على فكره وأشعاره.

المطلب الثاني:أثر العمى في شعر أبي العلاء المعريّ:

لقد سبقت الإشارة إلى أنّ فقد حاسة البصر عند الكفيف يلجئه إلى الاستعانة بالحواس الأخرى ليقدم لنا صورا شعرية مكتملة وقد أولى المعري حاسة السمع عناية كبيرة، واعتقد أنه مثل البصر وغيره من الحواس يمكن أن يكون وسيلة لفهم هذا الوجود وما يمتع العين قد يمتع الأذن أيضا ولنا في شعر المعريّ نماذج كثيرة تؤكد ارتكازه على هذه الحاسة، من ذلك قوله في تشاؤمه الساخر:

وأشـــرف النـــاس في أعلـــى مراتبـــه مثل الصـــديد[1] ولكـــن قيـــل صـــنديد

مـــا كِبْـــرُه وقليـــل اللّحـــن يمنعـــه من ســـرعة الفهـــم ترســـيل وتمديـــد[2]

ونجده يتغزّل بحديث المرأة فيرسم لنا صورة رائعة عمادها السمع يقول:

رُدِي كلامَكِ ما أمللتِ مستمعا ومن يملّ من الأنفاس ترديدا[3]

فقد جعل كلام محبوبته عند السامع كالأنفاس لا يمل من ترديدها، ويقول أيضا:

أراني قد نصحت، وما لنصحي إذا ما غار في أذن يُمَجُّ[4]

---

(1) –الصديد: الدم والقيح الذي يخرج من الجسد، ابن منظور، لسان العرب، مج3، ص245.

(2)–أبو العلاء: اللّزوميات، ج1، ص235.

(3)–المعريّ: ديوان سقط الزند، ص 221.

(4)–المعري: اللّزوميات، ج1، ص 235

فيرى أنّه نصح الناس وأرشدهم، إلاّ أنّهم لا يأخذون بنصائحه ويرموها عرض الحائط فلا تتجاوز النصيحة آذانهم، ويقول في لزومياته:

وقد يصبحن عن برٍ ونسكٍ بأطيب عنبر متنسِّمات[1]

استخدم حاسة الشّم فتغزل المعري بطيب رائحة المسك لأن الشّم يطلعنا عمّا يعجز البصر أن ينقله، كما يسخر المعري من الخمرة ومن (ظنون)عطرها في مزاعم الشاربين:

دع الـــراح في راح الغـــواة مُـــدارة يظنون فيهـــا حَنـــوة[2] وقـــرنفلا

كـــأنّ شـــذاها العســـجديّ بطبعـــه تضوع هنـــديا وأوضـــع فلفـــلا[3]

فلفـــــــــــــــــــــــــــــــلا[3]

أمّا الصور اللّمسيّة في مرحلة عزلته فلم تتعد كونها مجرد حكم وأمثال ونصائح ومواعظ، يقول:

احذر سليلك فالنار التي خرجت من زندها[4] إن أصابت عوده احترقا[5]

وفي هذا تحذير للوالد من ولده فقد يلحق به ضررا بمنكر يعمله وغالبا ما يلجأ إلى التمثيل بالنار في صوره فتتصل صورة النار بصورة الحريق للدلالة على حاسة اللّمس يقول:

سلطانك النارُ إن يعدل فنافـــ عة وإن يجر فلها ضير وإحراق[6]

وفي هذا إشارة للسلطان فهو مثل النار فإن حكم بالعدل عمّ الخير والنفع وإن جار وظلم ففي ذلك فساد وخراب للبلاد والعباد فالنار تأتي على الأخضر واليابس.

---

[1]-المعري : اللّزوميات، ج1، ص232.

[2] -الحَنوة: بالفتح نبات سهلي طيب الرائحة، ابن منظور: لسان العرب، مج 14، ص205.

[3]-المرجع نفسه، ج1، ص289.

[4]- الزَّند: العود الأعلى الضي يقتد حبه النار، ابن منظور: لسان العرب، ج3، ص195

[5]-المرجع نفسه، ج2، ص99.

[6]-المرجع نفسه ج2، ص 87.

ونجد أبا العلاء يلزم نفسه بما لا يلزمها، فحرم على نفسه أكل اللّحم واللّبن والبيض، والسمك، والعسل ويقول في ذلك:

غـــدوتُ مـــريض العقـــل والـــدين، فَـــالْقَني لتَســـمع أنبـــاءَ الأمـــورِ الصَّـــحائحِ
فـــلا تـــأكلنّ مـــا أخـــرج المـــاء ظالمـــاً ولا تبـــغ قوتـــا مـــن غَـــريضِ الـــذبائح
وأبـــيضُ أمَّـــات أرادت صـــريحة لأطفالهـــا دون الغـــواني الصَّـــرائحِ
ولا تفجعـــنّ الطـــير وهـــي غوافـــل بمـــا وضـــعت فـــالظلم شـــرُّ القبـــائح
ودع ضـــرب النّحـــل الـــذي بَكَـــرَت لـــه كواسِب مـــن أزهـــارِ نبـــتَ فـــوائحِ[1]

ويقصد بالأبيض :اللّبن، وضرب النحل :العسل، فاستعمل المعري صورا ذوقيّة ليبيّن ما حرّمه على نفسه من لحم ولبن وبيض وعسل وهو موقف يوضح فلسفته في الحياة.

ويصور الموت بالشراب المّر المذاق الذي يكره تناوله مستعينا في ذلك بصورة ذوقية لإيصال المعنى إلى لمتلقي يقول:

وللموت كأس تكره النفس شربها ولابدّ يوماً أن نكون لها شُربا[2]

وقد تشترك الحواس جميعها وتتراسل فيما بينها لتقدم لنا صورة مشتركة يقول :

قريطـــة الأحـــوال ألمـــع قرطهـــا فســـرَّ الثّريـــا أنهـــا أبـــدا قُـــرْطُ
إذا مشـــطتها قيْنـــةٌ بعـــد قينـــةٍ تضـــوّع مســـكا مـــن ذوائبـــها المشـــط[3]

فلمعان القرط صورة بصرية، مشط الشعر صورة لمسيّة، ورائحة المسك شمّية.

---

[1]-المعريّ: اللّزوميات، ج1، ص295.
[2]-المرجع نفسه، ج1، ص104.
[3]-المعري: سقط الزند، ص 178.

المبحث الثالث :تجربة العمى عند الحصريّ

المطلب الأوّل:محنة العمى عند الحصريّ

لقد كان لفقد البصر أثره الجسيم على الحصريّ الذي ولد أعمى لم يدرك من الحياة شيئا حيث عمّق في نفسه الإحساس بالألم والنقص والرغبة في التعويض يقول:

وقالوا قد عميت فقلت كلاّ فإني اليوم أبصر من بصير

سواد العين زاد سواد قلبي ليجتمعا على فهم الأمور[1]

إضافة إلى أنّه لم ير أمّه وفقد أباه بعد أن أدرك فزاد هذا الفقد لهيب لوعته وقد رثاه بشعر متين جدّ مؤثر فيقول:

أبي نيّر الأيام بعدك أظلما وبنيان مجدي يوم مت تهدما

وجسمي الذي أبلاه فقدك أن أكن رحلت به فالقلب عندك خيما

سقى الله عينيْ من تعمد وقفة بقبرك فاستسقى له وترحما

وقال سلام والثواب جزاء من ألمَ على قبر الغريب فسلّما[2]

كماكانت نكبة القيروان سببا في اغترابه، واجتماع المحن عليه، يقول في رثائه للقيروان مجسدا آلام غربته :

موت الكرام حياة في مواطنهم فإن هم اغتربوا ماتوا وما ماتوا[3]

يا أهل ودّي لا والله ما انتكثت عندي عهود ولا ضاقت مودات

فالشاعر يرى في غربته وبعده عن موطنه موتا معنويّا، على الرغم من جمال بلاد الأندلس -كما يسميها البعض بالفردوس —والبعد الجغرافي عن مدينته القيروان فإنّه لم ينس أهله وأحبابه بل زادته الغربة حبّا لها وشوقا إليها يتأجّج كلّما ذكرها.وأنّى له النسيان فهي

---

[1]-محمد المرزوقي، الجيلاني بن الحاج يحي: أبو الحسن الحصري القيرواني، مكتبة المنار، تونس، 1963، ص 135.

[2]-المصدر نفسه، ص 129.

[3]-المصدر نفسه، ص125.

مسقط رأسه، ومهد طفولته وسجلّ دوّن فيه كل ذكرياته.

و أمّا المصيبة العظمى والتي عانى منها طيلة حياته و لم يثنه عنها إلاّ موته ففقد فلذة كبده وأحبّ أولاده إليه"عبد الغنيّ" ولعلّ سبب هذا التعلق أنّ الفتى كان ملازما لأبيه –بعد ارتحال أمه– لا يكاد يفارقه وهو الابن الوحيد للزوجة الحبيبة التي فارقته فاجتمع حبه لها في ابنها، كان ذكيّا فطنا .

يقول في ذكائه:

أيّ هـــلال خبـــا وقـــد بزغـــا وأيّ ســـيف نبـــا وقـــد نبغـــا

أبلغ في القـــول حجّـــة وحِجـــى وهو ابن تسع فكيـــف لـــو بلغـــا

فصـــاحة لـــو صـــغت إيـــاد لهـــا ظنّـــت بقُـــسٍّ خطيبِهـــا لثغـــا[1]

وقد مات عبد الغنيّ في حجر والده المتألم المحزون بعد أن تصارع مع مرض الرعاف.و قد أفرد الحصري ديوانا كاملا من ثلاثة آلاف بيت من الشعر في رثائه وبكائه بكاءا مريرا، وهو ديوان"اقتراح القريح واجتراح الجريح"

فقال يرثيه: يا موت ما أبقيتنـــي من بعده إلاّ لباسي

ثوب السرور سلبتني وجعلت أحزاني لباسي[2]

---

[1]–المصدر السابق، ص 401.

[2]–المصدر نفسه، ص426.

المطلب الثاني:أثر العمى في شعر الحصريّ

عرف الحصري ببراعته في الشعر، وقد شهد له غير واحد، من أهل العلم والأدب بالشاعريّة، وأولع الشعراء بقصائده فعارضوها وقلّدوا معانيها خاصة قصيدته المشهورة "يا ليل الصبّ " فكان شعره نموذجا للبلاغة وحسن الصياغة وجودة الأساليب ومتانة اللّغة، ودوواوينه الأربعة شاهدة على ذلك فقد امتلك ناصية اللّغة وساعده على ذلك هو تشبّعه من القرآن وعلومه فقد «اختزن في حافظته ثروة ضخمة مكنته من التصرف- بسهولة ويسر- في التعبير عن أدقّ المعاني وأعمقها»[1].

وقد شهد له بهذا ابن بسام في الذخيرة حيث قال «كان بحر براعة، ورأس صناعة، وزعيم جماعة »[2].

ويقول ابن بشكوال في الصلة «أديب رخيم الشعر، حديد الهجو، شعره كثير، وأدبه موفور»[3].

ويقول الحصري مفتخرا بذكائه وحفظه:

وكـــــــم تمنيـــــــت أن أراه علـــــيّ يقـــــرا لكـــــلّ راوي
ويـــنظم الشـــعر مثـــل نظمـــي فينتـــهي غـــايتي وشـــاوي[4]

وربّما كانت عاهة العمى سببا آخر في براعته، فكما هو معلوم أنّ الإحساس بالنقص يحفز الشخص على التعويض، والقلق البسيط يستنفر طاقات الإنسان الذهنيّة والبدنيّة إلى السعي من أجل الكمال أو إلى إنجاز ما يجب إنجازه، وهو ما يعرف بالتسامي إذ يحاول ذوو

---

[1]-المصدر السابق، ص 83.

[2]-ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة بيروت- لبنان، (1418هـ، 1997) القسم4، ج1، ص245.

[3]-ابن بشكوال: الصلة، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري القاهرة، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط1، (1410هـ-1989م) ج2، ص410.

[4]-محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحي، أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 36.

العاهات عن طريق استنفار قرائحهم تحقيق هذه الأهداف، والطموحات التي هي بديل أو تسويغ أو تنفيس للاضطرابات النفسية الكامنة، فالعالم الذي يعيش فيه الكفيف عالم ضيق محدود بسبب نقص الخبرات التي يحصل عليها سواء من حيث النوع أو المدى[1]، ممّا يدفعه إلى الاهتمام بالحديث والمعارف السمعيّة لأنها عماده في تكوين التصور وإدراك ما حوله، نجد الحصري يرسم صورا سمعيّة كثيرة منها قوله:

ودّعت من أهوى بل استودعتها قلبي وسرّ مدامعي وزفيري
فبكت بنرجستين خفت عليهما نفسي فلم ألثم بغير ضميري
قالت : أترحل والأحبّة هاهنا قلتُ: القضاء كما علمت ضروري[2]
ضروري[2]

فالحصري هنا يقدّم لنا صورة سمعيّة يصف فيها وداعه لمحبوبته فيذكر ما دار بينهما من حوار تتخلله أيضا صور بصريّة ولمسيّة، كما نجده يستخدم الصور البصريّة والشّمية في البيتين الآتيين:يقول:

قامت لأسقامي مقام طبيبها ذكرى بلنسية وذكرى أديبها
هبّ النسيم وما النسيم بطيِّب حتى يشاب بطيبه وبطيبها[3]
وبطيبها[3]

ويلجأ إلى استخدام الصور الذوقية كما جاء في قوله:

سقاني وأخلاقه جنة فمنها الرّياض ومنها الرّحيقُ
حلت وأحلّت كريق الحبيب فطاب الصباح بها والغبوق[4]

---

[1]-عدنان عبيد العليّ: شعر المكفوفين في العصر العباسي، ص 15، 16.

[2]- المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص114.

[3]-المصدر نفسه، ص 116.

والغبـــــــــــــــــــــــــوق[1]

والصور غالبا ما تتمازج فيما بينها في القصيدة وأنّما نحكم على الصورة لحاسة من الحواس من باب التغليب فنجد ترابط الصور وتشابكها في قصيدة رثاء القيروان للحصري إذ يقول:

مـــا نمـــت إلاّ لكـــي ألقـــى خيـــالكم وأيـــن مـــن نـــازح الأوطـــان نومـــات
إذا اعتللنـــــا تعللنـــــا بـــــذكركم لـــو أحســـنت بـــرء عـــلات تعـــلات
ماذا على الـــريح لـــو أهـــدت تحيّتـــها إلـــيكم مثلمـــا تهـــدى التحيـــات
أصـــبحت في غـــربتي لـــولا مكـــاتمتي بكـــتني الأرض فيهـــا والســـماوات[2]

فنجده في رثائه للقيروان يوظّف صورا حسيّة توحي بشدة تعلقه بها واشتياقه الشديد إليها.

ويقول في وصفه لأخلاق الناس وطبائعهم:

كم من خليـــلٍ كـــان عنـــدي شـــهدة حـــتى بلـــوتُ المـــرَّ مـــن أخلاقـــهِ
كـــالملح يحســـب ســـكرا في لونـــه أو حجمـــه ويَحُـــولُ عنـــد مذاقـــهِ[3]

لقد استطاع الحصري من خلال مخالطته للأصدقاء،وتجاربه الحياتيّة أن ينقل لنا صورة فنيّة يلخص فيها ما لاقاه من خلانه،من خلال صورة حسيّة احتوت البصر واللّمس والذوق. حيث توهّم الصلاح في بعض خلاّنه إلاّ أنّه اكتشف غير ذلك،وشبّه ذلك بالملح لالتباسه بالسكر في لونه أو حجمه واختلافه عنه في مذاقه.

---

[1]- المصدر نفسه، ص121.

[2]-المصدر السابق، ص 125.

[3]-المصدر نفسه، ص 133.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثاني:

أنماط الصورة عند الحصري

المبحث الأول: الصورة المفردة

المبحث الثاني: الصورة المركبة

المبحث الثالث: الصورة الحسية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تعد الصورة الشعرية ركيزة من أهم ركائز الإبداع الفنّي في الشعر، التي اعتنى بها الشعراء قديما وحديثا واجتهد النقاد في تعريفها وتحديدها فحشدوا العديد من التعريفات التي لا يمكن حصرها.ولعل أبسط تعريف للصورة هو الذي أورده الناقد"سي دي لويس" هي «رسم قوامه الكلمات»[1]، فالصورة تركيب لغويّ يستطيع الشاعر من خلاله تجسيد أفكاره وعواطفه بأسلوب فنّي رفيع، والصورة «ترجمان دقيق لما يجري في أعماق الشاعر من خلجات وخواطر ،تظهر مكسوة بحلة جميلة ذات أريج خاص فهي أصيلة متفردة مألوفة مستساغة مؤثرة»[2].

إذ تعتبر الصورة واسطة التعبير في الشعر ،وأداته الرئيسة،التي تظهر أصالة الشاعر،وتدل على قيمة فنه، وترمز إلى عبقريته وشخصيته،بل وتحمل خصوصيته وفرديته،لأنها الأداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته ولا يمكن للشاعر أن يستعيرها من سواه، فإذا ما أعياه التعبير المباشر عن نقل انفعالاته لجأ إلى الصورة لتسعفه في رسم ملامح تجربته[3].

«ولم تعد الصورة الحديثة تصويرا بيانيا محدود العلاقات،أو زخرفية خارجية شكلية بحتة،فالشعراء تمرّدوا على هذه المفاهيم التقليدية،ورفضوا أن تكون الصورة غاية بذاتها،وأن يكون سرّ جمالها كامنا فيها، إنها ليست نسيجا في التجربة فحسب، بل إنها التجربة نفسها»[4].

ترددت الصورة في شعر الحصري بأشكال مختلفة أهمها:

---

[1]-سي دي لويس: الصورة الشعرية، ص 83.

[2]-فاطمة دخية: قراءة في جماليات الصورة الشعرية في القصيدة القديمة، مجلة المخبر، العدد 6، (2010م)، كلية الآداب واللغات جامعة محمد خيضر بسكرة، ص1.

[3]-حسناء أقدح: الصورة الشعرية عند المعتمد بن عباد، مجلة جامعة دمشق، المجلد 28، العدد الثاني (2012م)، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص41.

[4]-ميسر سالم محمود خلاف: مظاهر الإبداع الفني في شعر وليد سيف، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، برنامج اللغة العربية، (1428هـ-2007م)، 139.

المبحث الأول:الصورة المفردة

الصورة المفردة هي صورة جزئية بسيطة «تتكون من مجموعة من الألفاظ والعبارات الموحية والدالة، والتي تقوم على ركائز أساسية منها عنصر الخيال كأحد عناصر العمل الإبداعي»[1].

«وتكمن أهميتها في قدرتها على التعبير عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية، فللصورة دلالاتها المعنوية والنفسية المستقلة في ذاتها»[2] ولا يعني هذا أنّ الصورة المفردة لا تكون جزءً من صورة أعم وأوسع وإنّما يعني أنّ لهذه الصورة قدرة على التأثير وقوة في التصوير قد تجعلها تستغني عن غيرها في الوصول إلى المراد. «وكثيرا ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة،أو مؤثرة بذاتها لكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة،أو الصورة الكليّة نستكشف من خلالها الأعاجيب»[3].كما أنّنا لن نجد صورة جزئية عائمة في فراغ وذلك لأنَ تراسلا أبديا ينتظم الصور[4]، وتتشكل هذه الصور عن طريق تبادل المدركات ويكون بإضفاء الصفات المعنوية على المحسوسات أو العكس[5].

---

[1]–محمد ماجد مجلي الدخيل: الصورة الفنيّة في الشعر الأندلسي شعر الأعمى التطيلي أنموذجا، دار الكندي، ط1، (2006)، ص19.

[2]–سهام راضي محمد حمدان: الصورة الشعرية في شعر ابن الساعاتي، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، برنامج اللغة العربية وآدابها(1432هـ–2001م)، ص10.

[3]–عز الدين إسماعي: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، (د، ت)، ص 90.

[4]–عبد الإله الصائغ : الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، ط1(1990م)، ص103. ص103.

[5]–عزيز لعكايشي: مظاهر الإبداع الفنّي في شعر أبي القاسم الشابي، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، معهد الآداب الآداب والثقافة العربيَة، (1390هـ–1980م)، ص109.

المطلب الأول:التجسيد

التجسيد هو إضفاء صفات محسوسة على المعنويات التي لا تدرك بالحواس الخمس،وتغيير صفات المعنويات يخرجها عن المألوف،بما يخدم الصورة حيث يساعد في بنائها ويقوي دلالاتها[1].

ومن أمثلة التجسيد في شعر الحصري:

قال يمدح أحمد بن سليمان بن هود[2] الملقب بالمقتدر حين غلب علي بن مجاهد[3] على دانية[4]:

ومثلك من جنى ثمر الأماني وآتى حقه يوم الحصاد
تشاغلت الملوك بمن دهاها وشغلك في حياتك بالجهاد

---

[1]-ميسر سالم محمود خلاف: مظاهر الإبداع الفني في شعر وليد سيف، ص 148.

[2]-أحمد بن سليمان بن هود، هو حاكم سرقسطة في عهد ملوك الطوائف، شهد عهد المقتدر ذروة تقدم سرقسطة السياسي والثقافي نظرا لرعاية المقتدر للعلوم والفلسفة والفنون، وفي عام (468هـ)، ساءت العلاقة بينه وبين زوج ابنته عليّ بن مجاهد العامريّ صاحب دانية، فسار المقتدر إلى دانية وحاصرها ، فسلّمه عليّ المدينة على أن يؤمنه على نفسه وأهله، فوافق المقتدر ودخلها في شعبان (468هـ)، وأخذه المقتدر معه إلى سرقسطة وظلّ بها حتى وفاته سنة(474هـ). ينظر: ابن عذارى المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب تحقيق كولان، ليفي بروفنسال، دار الثقافة بيروت-لبنان، ط3، ج3(1983)، ص221.

[3]-مجاهد بن يوسف العامري مؤسس الدولة العامريّة في دانية وميورقة، وأطرافهما، رومي الأصل ولد بقرطبة وربّاه المنصور بن أبي عامر وبعض جيش الأندلس وانتقل إلى دانية فاستقل بها سنة (412هـ)، واستولى على الجزائر القريبة منها ، وتلقّب بالموفق بالله كان حازما، يقظا، شجاعا، عارفا بالأدب وعلوم القرآن نعته بعض مؤرخيه بفتى أمراء عصره، وهو من ملوك الطوائف بالأندلس بعد انقراض الدولة الأمويّة، توفي (436هـ-1044م). ينظر: الزركلي : الأعلام، دار العلم للملايين بيروت-لبنان، ط15(2002)، ج5، ص278. عبد الواحد المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق محمد زينهم محمد عزب، دار الفرجاني، (د. ت)، ص، 127. ابن عذارى المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ج3، ص157.

[4]-دانية: مدينة بالأندلس من أعمال بلنسية على ضفة البحر شرقا، كانت قاعدة ملك أبي الجيش مجاهد العامريّ، وأهلها أقرأ أهل الأندلس ، ومنها شيخ القراء أبو عمرو عثمان بن سعيد الداني. ينظر: ياقوت الحموي: معجم البلدان، دار صادر بيروت، (1397هـ-1977م)، مج2، ص434.

بنـــــاك الله للإســـــلام حصـــــنا وعلّمـــــك التجلّـــــد في الجِـــــلاد
وتنهض والثقيـــل عليـــك خـــفٌ وتنظـــر والخفـــيُّ إليـــك بـــادِ[1]

فالحصري في مدحه للمقتدر جسد الأماني فجعل لها ثمرا فكأننا نرى هذه الأمنية شجرة مثمرة قد تعهدها صاحبها بالرعاية اللاّزمة حتى أغدقت عليه من ثمارها،فكأنّ الحصري هنا يهنئ المقتدر ويقول إنّه قد حقق العديد من المكاسب والمغانم والأرباح بفتحه لدانية.

ثمّ في البيت الأخير يبيّن قوة المقتدر وحنكته السياسية فيكسب إدارة البلاد وتسييسها وهي معنوية بصفة مادية وهي الثقل إلاّ أنَ ثقل هذه المسؤولية لا يثني المقتدر عن القيام بها.

وقال في مدح المعتمد[2]:

لو أن الأرض بلا جبلٍ وعليها حلمك لم تمِدِ[3]

الحلم هو خلق جامع للعديد من الخصال كالصبر والتسامح والأناة والعقل،أكسبه الحصري صفة محسوسة من خلال تشبيهه بالجبل،فكما أن الجبل يثبّت الأرض ويمنعها من الاهتزاز والاضطراب كذلك هو حلم الممدوح فقد بلغ المعتمد من الاتزان والذكاء ورجاحة العقل ما جعله يحاكي الجبال في قوته.

---

[1]-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري، ص 117.

[2]-المعتمد بن عباد(431-488هـ/1040-1095م)هو ثالث وآخر ملوك بني عباد في الأندلس، ابن أبي عمرو المعتضد حاكم إشبيلية، خلف والده في حكم إشبيلية في الثلاثين من عمره، ثمّ وسّع ملكه فاستولى على بلنسية ومرسية وقرطبة وأصبح من أقوى ملوك الطوائف، كان شاعرا فصيحا وكاتبا مسترسلا، اهتم بالشعر وجالس الشعراء، وقد ازدهرت اشبيلية في عهده، لكنّ مدة حكمه لم تلبث طويلا ففي عام (484هـ-1091م) شنّ يوسف بن تاشفين حربا على المعتمد ونفاه إلى مدينة أغمات حيث توفيّ أسيرا بعد ذلك بأربع سنوات. ينظر: الزركلي: الأعلام، ج6، ص181. ابن عذارى المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ج3، ص247. ابن الأبار: الحلّة السيراء، تحقيق حسين مؤنس، دار المعارف ط1(1963م) ، ط2(1985م)، ج3، ص52. ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت(د. ت)، مج 5، ص21.

[3]-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص120.

ويقول في الغزل:

ذللت وذلّ العاشقين لذيذُ ذوى عود صبري فالعزاء جذيذ[1]

الذلّ من الأمور المعنوية،لكنّ الحصري جسّده حين وصفه باللّذيذ،حيث جعل المتلقي يستشعر تلك اللّذة التي يجدها العاشق في الضعف والاستكانة لمحبوبه.حينما شبه الذل في الحب بطعام شهيّ يتلذذ الآكل بمذاقه.

سلبتنيَ اللُّب الذي أنا لابسُ سقى الله عهداً منك مغناه دارسُ[2]

فاللّب ليس محسوسا،لكنّ الشاعر جسّده،حين منحه صفة المحسوس بقوله "لابس"،ونقول إنّ اللّب لا يمكن أن يسلب أو يسرق وهو شيء معنوي وذلك لا يتأتى إلاّ بعد إضفاء صفة مادية عليه ،حيث جعله ثوبا ومن ثمة يمكن أن يجرّد منه ،فأصبح لا يفكر إلاّ بعاطفته.

وقال في الفقيه القاضي أبي المطرف الشعبي[3]:

أمولى شرفت به أم صديقُ يواصلني حين يجفو الشّقيقُ
تملّكني ومنى مِلْكُه فحسبُ معاليه أنّا رقيقُ
سقاني وأخلاقه جنّةٌ فمنها الرياض ومنها الرّحيقُ
حَلَتْ وأُحلّت كريق الحبيب فطاب الصباح بها والغبوقُ[4]
والغبوقُ[4]

إنّ الحصري أكسب الأخلاق وهي شيء معنوي لايدرك بالحواس الخمس،صفة مادية بقوله "سقاني" وقوله "حلت وأحلّت" فجعل أخلاق الممدوح رحيقا سقي منه فاستعذبه

---

[1]-المصدر السابق، ص108.

[2]-المصدر نفسه، ص 109.

[3]-عبد الرحمان بن قاسم الشعبيّ أبو المطرّف (ت 499هـ-1106)، من القضاة ولي القضاء ولي قضاء مالقة بالأندلس، وكانت تدور عليه الفتيا بقطره أيام حياته، وكان يذهب إلى الإجتهاد، له مجموع في الأحكام. ينظر: الزركلي: الأعلام، ج3، ص323.

[4]-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، 121.

وشبهه بريق الحبيب.

المطلب الثاني:التشخيص

التشخيص وسيلة فنية ،تتمثل في خلع الحياة على الجوامد، والظواهر الطبيعية، والانفعالات الوجدانية،وقد ترتقي هذه الحياة فتصبح حياة إنسانية تهب لهذه الأشياء عواطف آدمية وخلجات إنسانية[1]. وقد لجأ الشعراء منذ القدم إلى هذا الملمح الفني،حين وقف الشاعر الجاهلي على الأطلال وأحاط به صمتها الرهيب فكان لابد من استنطاقها وبعث الحياة فيها ومخاطبتها علّه يجد في ذلك ما يخفف به معاناته عن طريق حواره مع هذه الجمادات.

لجأ الحصري للتشخيص في بنائه للصورة الشعرية فألبس الجمادات والمعنويات صفات آدمية.

يقول:

أبثّك مـــا في الـــنفس لســـتُ أرائـــي أنـــا بعـــض قتلـــي حبّـــك الشّـــهداء
ألفتُ البكـــا إذ عـــزّ فيـــك عزائـــي إلى أن بكـــت أرضـــي معـــي وسمـــائي

وإنّي لراض عنكَ في هذه الحال[2]

ففي الشطر الأول من البيت الثاني نجد الحصري يسند الألفة للبكاء يقول "ألفت البكا" وهو شيء مادي في حين أنّ الاستئناس والألفة لا تكون إلاّ للأشخاص أو الماديات عادة فشخّص ذلك ليبيّن ملازمته للبكاء فهو لايكاد يفارقه حتى أصبح يستأنس به.ثمّ يقول في الشطر الثاني"إلى أن بكت أرضي معي وسمائي" ،وهو بهذا قد منح الجماد صفة إنسانية ألا وهي البكاء، حيث جعل الأرض والسماء تشعران كما يشعر الإنسان بل وتبكيان لحاله،ويهدف من خلال هذه الصورة إلى إظهار قسوة المحبوب،فقد رقّ لحاله الجماد ولكنّ

---

[1]-علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط4(1423هـ-2002م)، ص76.
[2]-محمد المرزوقي والجيلاني : أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 107.

محبوبته لم تبال بما يحصل معه جراء هجرها وصدودها.

ويقول:

وما أرى الموت إلاّ باسطا يدهُ من قبلِ أن يمكن المأسور إفلاتُ[1]

وقد جاء حديثه عن الموت في معرض رثائه للقيروان وحنينه لمسقط رأسه وهو في ديار الغربة ففي هذه الصورة التشخيصية ينقل لنا الحصري إحساسه بكبر سنه ودنوّ أجله ،حيث جعل للموت جارحة من جوارح الإنسان فبسط اليد دلالة على تأهبها للقبض وهو قبض روح الحصري فهو يرى أن الموت قد يداهمه قبل أن يفلت من الأسركما يفضل أن يسميه وهو إفلاته من قيد الغربة.

وقال يرثي المقتدر بن هود:

نعدُّ حصونا كلّ درعٍ ومغفر وتعدو المنايا في عرين الغضنفرِ[2]

وظف الحصري التشخيص في البيت ليبرز سرعة المنيّة في القضاء على ممدوحه،حيث قرن الفعل"تعدو"بالمنيّة ،وقد أجاد في اختياره للفعل لأنّ العدو أسرع من المشي أو السعي وفيه دليل على القوة،فمهما صنع الإنسان من دروع وحصون لتقيه شرّ المنايا إلاّ أنها قدر محتّم لا مجال للنجاة منه.

---

[1]-المصدر السابق، ص 126.

[2]-المصدر نفسه، ص128.

المطلب الثالث:تراسل الحواس:

"تراسل الحواس معناه وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطى للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر ونصف لأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم،وهكذا تصبح الأصوات ألوانا، والطعوم عطورا"[1].

إنّ تراسل الحواس هو عملية تبادلية، ووسيلة فنيّة متميّزة لتقديم المعنى،ولهذه الوسيلة جمال إبداعي يتأتى من الخلط المقصود بين وظائف الحواس، وهو خلط غير مألوف في العالم المادي،لكنَه مألوف في العالم النفسي،ويصبح لعبة فنيّة للشاعر يتحايل بها على مشاعره،وفي هذا التحايل تحفيز لوعي المتلقي الذي يتفاجأ بهذا التداخل، مما يدفعه لإعادة النظر وتعميق التحليل،حين يصبح أمام صورة لا يعاينها في الواقع المُدرَك لأنّ سماع الصوت محدود الدلالة ويفهمه القاصي والداني، أما شمّه أو تذوّقه فهو يستنفر حاسة أخرى أو أكثر، دون أن تكون محدودة الدلالة، وهنا يكمن الجمال الحقيقي في تراسل الحواس[2].

وقد سجل هذا الملمح الفنّي حضورا عند الحصري وإن كان يسيرا. يقول مخاطبا الفقيه القاضي أبا المطرّف الشعبيّ بمالقة.

غذا عيسنا بالبيد شدوُ حداتنا بذكرك فاستغنت عن الماء والحمضِ[3]

فالشدو لا يكون غذاء،لأنّه لا يأكل، وهو متصل بالسمع لا بالذوق، لكنّ الحصري أراد من خلال هذا التلاعب بالمدركات أن يعلي من شأن أبي المطرف الشعبي ويبيّن أنّ حبه قد تجاوز الشاعر إلى ما يملكه من دواب، فإذا شدا الحادى بذكره استغنت الإبل عن الماء

---

[1]-علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص78.

[2]-ميسر سالم محمود خلاف: مظاهر الإبداع الفني في شعر وليد سيف، ص 150.

[3]-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 121.

والحمض.

ويقول في الغزل:

بفيض دموعي فيك سكباً على سكبِ بعطفك في ذاك الرضى قبل ذا العتب

بما بيننا من عفة زمن القرب بما جرّدت عيناك من صارمٍ عضْبِ

أجرني من الخد المطرّز بالخالِ[1]

التجريد كما هو معلوم يكون باليد لا بالعين،فهو متصل باللّمس لا بالبصر،لكن أثر نظرات المحبوبة في نفس الشاعر جعله يمنح البصر بعدا جديدا،فأصبحت لهذه النظرات قدرة على نزع سلاحه وتركته أعزل لا حول له ولا قوة،فاستطاع الحصري من خلال هذا التراسل أن يجسد لنا صنيع هذه النظرات بقلبه.

ويقول:

يا ناثرا درّ عيني بل عقيق دمي مابال طرفك دوني صحّ بالسَّقمِ

وما لتُفاحتي خدّيك أينعتا فأفطرت منهما عيني وصام فمي[2]

فمي[2]

معلوم أنّ البصر متصل بالعين، والذوق متصل باللسان،غير أنّ الحصري أوحى بمعان جديدة،من خلال تلاعبه بوظيفة كلٍ من الحاستين فجعل الإفطار للعين ونفاه عن الفم،ليعبر عن حبه العفيف في صورة فنيّة عميقة الدلالة جسدت ثنائية "الحب" و"العفة"

ويقول: أعبد ريَّانَ بماء النعيم ألبسني السقم بلحظ سقيم[3]

بالإضافة إلى التجسيد في قوله "ألبسني السقم"قد أسند الفعل "ألبسني" إلى اللّحظ وهو متصل باللّمس في الأصل لا البصر ولكن تأثير اللّحظ على نفسية الشاعر جعله يخرج العين

---

[1]-المصدر السابق، ص107.

[2]-المصدر نفسه، ص 112.

[3]-المصدر نفسه، ص 113.

من وظيفتها الإيجابية المألوفة إلى وظيفة سلبية غير مألوفة فجعل العين سبب سقمه وعلته.

المبحث الثاني:الصورة المركبة

الصورة المركبة هي«مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أوفكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر مما تستوعبه صورة بسيطة»[1].

ويرى عبد الإله الصائغ أنّ الصورة المركبة هي «جدل دلالي بين صورتين تتعاشقان لتنجبا صورة ثالثة جديدة مختلفة ومؤتلفة»[2].

إذن فالصورة المركبة تنتج من اتحاد صورتين مفردتين أو أكثر ،وهي مجموعة من الصور المفردة تحكمها علاقات متفاعلة لتولد معاني مركبة،وهذا التركيب يفتح آفاقا لإثراء المعاني «إنّ إحدى الطرق التي تؤدي إلى المعنى في فن الشعر هي علاقة معيّنة بين الصور أو ما يمكننا تسميته بتزاوج الصور، وإن كان هذا التزاوج قد يتضمن أكثر من صورتين.إنّ الصورة الواحدة ترسم وتوطد بالكلمات التي تجعلها حسيّة وجليّة للعين أو للأذن أو اللّمس.ثمّ توضع أخرى قربها ،فينبلج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منهما ولا هو معنى الصورة الثانية ولا حتى مجموع المعنيين، بل هو نتيجة لهما،نتيجة للمعنيين في اتصالهما»[3].

فالشاعر لا يعتمد في تصوير الحالة، أو إبراز المشهد،أو تجسيد الفكرة، وتجريد المحسوس على صورة واحدة بسيطة بل يجنح إلى إنمائها، بإضافة صورة جزئية مماثلة،أو صورة مقابلة[4].

---

[1]-بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص136.

[2]-عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنيّة ، المركز الثقافي العربي، بيروت –لبنان، الدار البيضاء –المغرب، ط1(1999)، ص 106.

[3]-أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مؤسسة فرنكلين (بيروت، لبنان)، ط1(1963)، ص 77.

[4]-مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل ، منشأة المعارف الاسكندرية، (د، ت)ص 114.

وقد اختلفت طرق بناء الصورة المركبة في شعر الحصري.

المطلب الأول:حشد الصور

والشاعر هنا يقوم بعملية انتقاء مجموعة من الصور بعناية فائقة،تأخذ شكل تداعيات المعاني، بحيث لا يقصد الشاعر أن تكون كل صورة مقصودة لذاتها، ولكن تشكل كل صورة عنصرا أساسيا في البناء الكلي للصورة المركبة.ويتم الحشد عن طريق «توالي التشبيهات المتآلفة التي تعطي صورة واضحة المعالم لما قصده الشاعر،وتأليف الصور على هذا النحو يبيّن مدى التلاحم بين أجزائها، فنمو هذه التشبيهات معا هو نمو عضوي ونفسي، ولا يفهم كل جزء منفردا أبدا،لأنّ ذلك تضييع للمدلول، وقتل القيمة الجمالية»[1].

قال الحصري يمدح القاضيين أبا المطرف الشعبي وأبا مروان بن حسون[2]:

سهل الأباطح من علاك يفاعُ ... والنّجمُ أنت وكفّك المرباعُ
بل أنت شمس لا تزال ولم يزل ... في سائر الآفاق منك شعاعُ
من يختلف كلّ الورى في حبّهِ ... فأبو المطرّفِ حبّه إجماعُ
شهدت عقول العالمين بفضله ... فسواء الأعداء والأشياعُ
مصباحُ مالقةٍ أراد خموده ... ليرتفعوا وهم أوضاعُ[3]

إنّ الصورة المركبة في هذه الأبيات تتألف من مجموعة صور مفردة،حيث وظف

---

[1]-ميسر سالم: مظاهر الابداع الفني في شعر وليد سيف، ص 157.

[2]-أبو المروان بن حسون(ت 548هـ-1105م) هو الحسين بن الحسين بن عبد الله بن الحسين، أبو الحكم الكلبي الكلبي ابن حسون، قاض من جبابرة الأمور بالأندلس أيام ملوك الطوائف، نشأ في أسرة وجيهة بمالقة وتولى قضائها سنة(235). الزركلي: الأعلام ، ج2، ص235.

[3]-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 122.

الحصري تشبيهات متوالية تتآزر لتقدم صورة واحدة للممدوح، فهو شمس ملأت الآفاق بنورها، ونجم تلألأ في سماء المجد،وفي حديثه عن كيد الأعداء، شبهه بمصباح أراد البعض خموده،كما نلاحظ اشتراك هذه التشبيهات في صفة النفع والعلو والإنارة، مما ساعد على نمو وتلاحم الصورة التشبيهية على امتداد القصيدة.

وقال في مقدمة مديحه لعلي بن مجاهد العامريّ:

حلفتُ لربّات الخدور بما جنى ... فم الصبّ من ورد الخدود المقبّلِ

وما صام من خصرٍ لهنَ مخفَّفٍ ... و أفطر من ردف لهنّ مثقَّل

وما وَرَّدَتْ من أدْمُعي بمُوَرَّدٍ ... وما خلخلت من أضلعي بمخَلخل

وما شاقني من شقِّ جيبٍ ومدمعٍ ... أسيلٍ على خدٍّ أسيلٍ بمأسلِ

لأنتنَّ أشفى للسليم من الرُّقى ... وأطيبُ للظمآن من كلِّ سلسلِ[1]

سلسلِ[1]

إنّ المعنى الذي قصده الشاعر لا يمكن أن يتأتى من خلال صورة مفردة واحدة قط بل ينتزع المعنى الكلي بعد قراءة الصور المفردة مجتمعة، فالقارئ للأبيات لا يمكن أن يظفر بصورة واضحة إلا بعد إتمامها،فمن خلال الأوصاف والتشبيهات المتوالية في الأبيات "ورد الخدود"،"مورّد"، "خدٌّ أسيل" تظهر أمامنا صورة لهؤلاء الحسناوات التي افتتن بهنّ الشاعر.

المطلب الثاني:الصورة المشهد

«تبنى هذه الصورة من خلال تكوين معالم متكاملة لمشهد من المشاهد،قد يكون واقعيا،أو متخيلا،وقد تخلو هذه الصورة من التشبيهات والاستعارات،لأن الهدف منها تقديم مشهد عن طريق النقل والبناء والتخيل، وغالبا ما تحتاج هذه الصور قصائد طويلة نوعا ما لتستوعب الفكرة،وتقدم المشاهد بوضوح»[2] كما أنّ الصورة المشهد تعتمد اعتمادا كليا

---

[1]-المصدر السابق، ص 118.

[2]-ميسر سالم: مظاهر الابداع الفني في شعر وليد سيف، ص161.

على القص والحوار.

يقول الحصري:

رُدي حُشاشَةَ عاشِقٍ مهجورِ ... بين المُلُومِ عليكِ والمعذورِ
للّؤلُؤِ المنظومِ في فمك انبرت ... عبراته كاللؤلؤ المنثورِ
ذكر الفراق فمات إلاَ شوقَهُ ... وأُولو الهوَى موتى بغير قبور
ودّعتُ من أهوى بل استودعتها ... قلبي وسرّ مدامعي وزفيري
فبكت بنرجسيتين خِفتُ عليهما ... نفسي فلم ألثم بغير ضميري
قالت :أترحلُ والأحبة هاهُنا ... قلتُ:القضاء كما علِمتِ ضروري
قالت:متى الرجعى،فقلت إذا انتهى ... مقدورُ ربِّ مقدِّر المقدورِ
وعسى مفرقنا سيجمع بيننا ... إنّ العسيرَ عليه غيرُ عسيرِ
ولئن أبى من تعلمين فربّما ... حدثت أمور لانتقاض أمورِ
لا تجزعي من نكبة الدنيا وإن ... ساءت فرُبّ مساءة لسرور[1]

يصور الشاعر مشهدا من أصعب المواقف التي قد يمر بها الأنسان ذو الطبع الرقيق وهو موقف الوداع خاصة إذا كان بين محبوبين،يقول إنّ أهل الهوى موتى بغير قبور بحيث إنَ المحب إذا ذكر الفراق مات فيه كل شيء ماعدا ذلك الإحساس المتوقد في وجدانه ألاّ وهو الحنين والشوق،فالشاعر لم يودع حبيبته بل أودعها قلبه ومدامعه.وهو بذلك ينقل لنا صورة تفصيلية مشحونة بألوان من المشاعر وهي حرقة قلبه لفراقها، وخوفه عليها،ومواساته لها..ساقها الشاعر ليبيّن الشرخ الكبير الذي أحدثه الفراق في كيانه النفسي،ثمّ بعد هذا الاستحضار المأساوي لمشهد الوداع، يستعيد الحصري قواه تدريجيا ويتفلّت من قيود الضعف والجزع ويسترد تماسكه حيث نجده يواسيها،ويمنيها بعودته إن قدر له ذلك،ويقنعها بضرورة التحلي بالصبر وعدم الجزع والاستسلام للقضاء والقدر مثبتا بذلك لدوره وموقفه الرجوليّ.

---

[1]-المرزوقي والجيلاني : أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 114.

إنّ التماسك والتلاحم القويّ بين أبيات القصيدة جاء نتيجة لاعتماد الحصري على القص والحوار مما أضفى على الأبيات حيوية وجاذبية خاصة وجعل الأبيات مشهدا دراميا ماثلا أمام أعيننا.ومن الأبيات التي اعتمد فيها الحصري على الحوار.قوله:

وهبـــت قُـــوايَ للحـــدقِ الضّـــعاف ... وأن كانـــت بســـفك دمـــي تكـــافي
فكـــان الضَّـــعف قوتهـــا علينـــا ... وهـــل ذا الطَبـــع إلاّ في السُّـــلافِ
شـــغلنا عـــن مســـاعدة اللّـــواحي ... بشـــاغلة الحجـــيج عـــن الطَـــوافِ
خضـــبتُ الشـــيب أخـــدعها فقالـــت ... تشـــبَّهتِ الحمامـــة بالغُـــدَافِ
فقلـــتُ:صـــدقتِ لِـــمْ أنكـــرتِ منّـــي ... وأنـــتِ عفيفـــةٌ بنـــتُ العفـــافِ
فقالـــت:بيننـــا في الشـــيبِ خُلْـــفٌ ... ويُفتينـــا بمســـألة الخـــلافِ[1]

تحدث الحصري في هذا الحوار الطريف، عن ظاهرة طالما أرّقت الناس قبله، ولا سيما الشعراء أمثاله، ألا وهو الشيب فحاول إخفاءه عن محبوبته ليوهمها أنّه لا زال فتيّا، لكنّ محبوبته كانت أذكى من ذلك فسخرت منه ونعتته بالغراب.فإن أخفى الشيب لا يستطيع إخفاء الوهن .

[1]-المصدر السابق، ص 113.

المبحث الثالث:الصورة الحسيّة

إن الإحساس هو المادة الخام الأولى التي يحتاجها الشاعر لإبداع الصورة المراد تأليفها «لأنّ الجهاز العضوي بأكمله وليس فقط جهاز الإبصار هو الذي يتفاعل في كل فعل من أفعاله»[1] ولا شك أنّ حاسة البصر تعدّ عماد وذروة سنام التصوير، لّما تتميّز به هذه الحاسة من خصائص تقدمها على غيرها من الحواس ولأنّ فقدها يحتم على الشاعر الكفيف أن ينحى منحا آخر في تركيب الصورة فيعوض ذلك بالحواس الأخرى وعلى رأسها حاسّة السمع، بالإضافة إلى اللّمس والذّوق والشّم والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بالملكات التي يتمتع بها الشّاعر وبيئته واهتماماته وتأملاته وقوة ذاكرته وسعة خياله والتي تشترك جميعا لتخرج لنا الصورة فتكون الصورة بذلك نتاجاً تشترك فيه جميع الحواس، «حيث ترتبط الصورة بروابط عديدة لا يمكن التنصل منها، وإلاّ انهارت الصورة، فهي تقوم على أساس المدركات الحسيّة المختلفة، تنبع من الذات، ومن التجارب الحياتيّة والواقعية، ممتزجة بالخيال»[2].

فالحواس إذن تعكس في الذهن صورا للمدركات والمؤثرات الخارجية فتختزن فيه لتظهر بعد ذلك في الشعر بشكل جديد ينتج عن التقاء وتزاوج المحسوسات بالمدركات والخبرات الذاتية للمبدع، يقول نعيم اليافي في الصورة «إنّها تعبير عن تجربة حسيّة تنقل خلال البصر أو السمع أو غيرهما من الحواس إلى الذهن فتنطبع فيه، أي أنّ هذه الحواس

---

[1]- بريك خيرة: الصورة الفنية وتراسل الحواس في شعر أبي العلاء المعري، رسالة ماجستير، كلية العلوم الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجلالي اليابس، سيدي بلعباس، (1431هـ-2010)، ص115.

[2] - صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعيّة في الشعر العربيّ الجاهليّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د. ت) ص129.

كلّها أو بعضها تدرك عناصر التجربة الخارجيّة فينقلها الذهن إلى الشعر ثمّ يعيد إحياءها أو استرجاعها بعد غياب المنبه الحسّي بطريقة من شأنها أن تثير في صدق وحيوية الإحساس الأصيل»[1] بيد أنّ الاسترجاع يتوقف على مسألة هامّة وهي إدراك المبدع لإحساساته كما تتدخل ثقافة الفرد وميولاته وذكاؤه في هذه العمليّة.

ويذهب البعض إلى أنّ التجربة الشعريّة ما هي إلاّ إفضاء بما يكتنهه الشاعر في ذاته من خواطر وأفكار عاشها وتعايش معها، فهي معايشة حقيقية لإحساس معيّن يتملك الشاعر فيدفع به إلى الخلق الفنّي[2] «ولعل تفسير ذلك هو الوشيجة المتينة بين عمليتي الإحساس والإدراك والتي جعلت منهما صنوين متلازمين بحيث إنّ انعدام موضوع الأوّل يفقد الثاني موضوعه، وغياب حاسة من الحواس يؤدي إلى غياب الإدراك المتعلق بتلك الحاسة»[3] فإنّ الصورة «تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها»[4].

فإذا علمنا أنّ الصورة هي نتاج الحواس «وأنّ الحس أساس المعرفة»[5]، سواء أكانت جميع الحواس قد اشتركت فيها وهي الصورة الممتزجة أو الصورة المفردة التي تكون الغلبة فيها لحاسة من الحواس على غيرها فلنا أن نتساءل عن إمكانية التمييز بين حاسة وأخرى في نقل التصوّر، ومنه عن قدرة الشاعر الكفيف على صناعة صور بصرية، وعن سبل تدارك هذا الفراغ بحواس أخرى كالسمع والذوق والشّم وغيرها...؟ وللإجابة على هذه الاستفسارات وغيرها نحاول إلقاء الضوء على شخصيّة مغربيّة قد حكم عليها القدر بأن

---

[1]- نعيم اليافي: مقدمة في دراسة الصورة الفنيّة، ص44، 45.

[2]-جهاد شاهر المجالي: دراسات في الإبداع الفني في الشعر، الجنادرية للنشر والتوزيع، أمانة عمان الكبرى(2008)، ص 27.

[3]-جهاد رضا: التصوير الفنّي في شعر العميان، منشورات اتحاد الكتاب العرب(2011)، ص15.

[4]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس ط2، القاهرة، (د. ت)، ص30

[5]- عبد الله محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة (د. ت)، ص32

تعيش في ليل سرمديّ وظلام أبديّ وعلى الرغم ممّا عاناه شاعرنا الحصريّ إثر فقد ولده ونزوحه عن وطنه وعاهته إلاّ أنّ ذلك كان سببا في اشتعال حرقته وانطلاق لسانه فقد أثرى الخزانة الأدبية المغربية وبدواوين شعرية شهدت له بالبراعة.

المطلب الأوّل:الصورة البصريّة

تعود أهميّة الصورة البصريّة إلى أهميّة البصر نفسه «إذ أنّ ثلث معلومات الفرد عن البيئة المحيطة به يحصل عليها من خلال تلك الحاسة، بالإضافة إلى اتساع دائرة المدركات البصريّة»[1]، حيث يسخر الفنان بصره ليرسم لنا لوحات من تأملاته لمشاهد الكون وتقلبات الحياة، فنجد الشاعر لايستغني عن استخدام الصورة البصريّة، حتى الكفيف الذي حرم نعمة البصر نجده يوردها في شعره، إمّا مقلدا بذلك للشعراء قبله أو يستنبطها من بيئته واحتكاكه بالمبصرين، وممّا لاشك فيه اختلاف الصورة عند الشعراء المكفوفين عن نظيرتها عند المبصرين، بل إنّ المبصرين أنفسهم متفاوتون في ذلك وهذا راجع إلى اختلاف الملكات والبيئة الثقافية والاستعدادات الفطرية لكل شاعر فضلا عن القدرة الأدبيّة، فعند لجوئهم للصور في التعبير عن إحساساتهم فإنّهم سيتباينون في استخدامهم لها فمنهم من ينقل إحساسه بصورة بصرية والآخر بصورة سمعية ومنهم من يضيف إليها من عوالم الخيال بعيدا عن كل الحواس.

ويذهب بعض المحدثين إلى أنّ الإحساس بالجمال لا يتأتى بشكل أتم إلاّ عن طريق العين، حتى لقد عرّف ديكارت الجمال بقوله: «هو ما يروق للعين...، أضف إلى ذلك أنّ إحساسات البصر إحساسات تمثيلية، فهي تستمد عمقا جديدا من المعاني الكثيرة التي ارتبطت بها حتى أصبحت مركزا تجتمع حوله أجزاء كاملة من وجودنا.إنّها الحياة كلّها

---

[1]- سليمان عبد الواحد يوسف إبراهيم: سيكولوجيا ذوي الإعاقة الحسيّة، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، (2010م)، ص119، ص124.

مكثّفة مختصرة فالذكرى عند من وهبت له حاسة البصر سلسلة من اللّوحات، أعني من الصور والألوان، وقد تماسكت هذه الصورة فأصبحت كل صورة تستدعي الأخرى، فإذا نظرت إلى وردة في إبريق مثلا حضرتني على الفور ذكرى كل الإحساسات التي ترتبط عادة بمنظر الوردة»[1].

فالإحساسات البصريّة لا تتوقف عند مجرد النظر فحسب بل تتعدى ذلك إلى ما وراء المبصرات والمرئيات، لا ريب أنّ البيئة الاجتماعية والمؤهلات كالذكاء وقوة الذاكرة قد تمد الكفيف بالعديد من الخبرات والتصورات للعالم الخارجي إلاّ أنّ هذا الأمر يبقى نسبيا فلا شيء يعادل ذلك النور الإلهي الذي منحه الله للإنسان.و على الرغم من ذلك فإننا نجد لدى الشاعر المكفوف صوراً بصريّة قد يتفوق فيها على المبصرين في كثير من الأحيان وذلك «بفضل الحياة الاجتماعية، فقد ينتقل جانب من تأثيرها الوجداني بواسطة الألفاظ التي تعبر عنها إلى الشخص المكفوف.والشعراء في توليد الانفعال الجمالي الكامل لا يقتصرون على استعمال الألفاظ التي تشير إلى إحساسات بصريّة، بل يفضلون الاعتماد على الحواس الأخرى»[2].

و بمقدور الشاعر إبداع لوحات فنيّة دون اعتماده على حاسة البصر، أو في ظل غيابها «فالتلوين في الأدب لا يتم على وجه العموم إلاّ بتصوير إحساسات حيّة لا ميّتة، حارة لا باردة، وقد لا يكون لها صلة بمدركات البصر.ولعل في إمكان الشاعر الذي ولد أعمى، أن يرسم بشعره صورا ملونة إلى أبعد حد، رغم أنّه لا يعتمد إلاّ على إحساسات اللّمس والسمع والشم، على الإحساس بالحياة، على العواطف والأفكار»[3] ويذهب سيسل دي لويس إلى أنّ الخبرات التي يستقيها الإنسان من حاسة السمع واللّمس والشم والذوق أكثر

---

[1] – جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربيّة ، ط 1، القاهرة (1948)، ط 2، دمشق (1956)، ص76، 69.

[2] –عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، ص 100.

[3] –جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص88.

من تلك التي يستقيها من البصر، يقول «إنّ الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثيرا من الصور التي تبدو غير حسية، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها، ولكن من الواضح يمكن للصورة أن تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر»[1] ولنا وقفات مع صور للشاعر الضرير الحصري تؤكد ذلك وتكشف عن بدائله الحسيّة الأخرى في ظل غياب حاسة البصر. لقد استطاع الحصري على الرغم من عماه أن يقدم لنا صورا بصريّة لفتت أنظار القدماء فضلا عن المحدثين، لا سيما قصيدته "يا ليل الصبّ" التي بلغت شهرتها الآفاق والتي أولاها الشعراء اهتماما كبيرا فتسابقوا للنسج على منوالها ومعارضتها. وفي ديوانه المتفرقات الذي نحن بصدد دراسته يورد لنا العديد من الصور البصريّة، فنجده في تغزّله ينقل لنا صورا مبهرة حيث يقول:

ضللنا فلمّا لاح منك وميضُ ضمنتِ لنا أنّ الحنادس[2] بيـــــض

ضياء جناح اللّيل منه مهيض ضحىً في دجىً لو عيد فيه مريض[3]

فجعلنا نشاهد صورته وقد ضلّ في ليلة شديدة الظلام و لم يهتد إلى السبيل حتى لاح نور محبوبته التي بددت بحسنها المضيء ظلام اللّيلة الدامس، فكانت بمثابة البدر الذي أنار دياجيه، وكسر حلكة اللّيل حتى اختلط الضحى بالدجى والنور بالظلام في آن واحد، ويمكن أن نستشف من خلال استخدامه لثنائيّة (الظلمة والنور)، (الضحى، الدجى) دلالات مختلفة فاللّيل عند الشاعر الكفيف هو رمز للعزلة والانطواء، أمّا الضياء، والضحى فرمز للحب والأنس والتخلص من الوحدة.

يقول في غزله:

هوًى قلتُ للناهين عنه سأنتهي هزئت بهم لا عنه بل فيه أنتهي

هواي سنَى وجه الحبيب المـــوّهِ هلالي وروضي إن أردت تزهي[1]

---

[1]-سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية، ص21.

[2]-الحنادس: الليالي المظلمة شديدة الظلمة، ابن منظور: لسان العرب(مادة ح، ن، د، س)، ج 6، ص77.

[3] - المرزوقي، الجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص109.

إنّ الهوى لذيذ ومحبب لنفس الحصري، وإن عذله غيره فيه سفههم ومضى حيث أراد قلبه ويصور الشاعر عشقه لوجه محبوبته الذي يعلوه لمعان وبريق كأنّه قد طلي بالذهب والفضة، فشبهه بالهلال في رقته وتلألئه وبالروض الخضر في سعته وجماله وتنوع دواعي التمتع فيه.وقد استلهم هذه الصورة من الطبيعة الحيّة متجاوزا بذلك عاهته التي قد تثنيه عن التشبيه فضلا عن الوصف ويقول أيضا:

يا ناثراً درَّ عيني بل عقيق دمي ما بالُ طرفك دوني صحَّ بالسقم

وما لتفاحتَيْ خديكَ أينعتـــــا فأفطرت منهما عيني وصام فمي[2]

فالحصري هنا يعاتب محبوبته التي أسالت دموعه بل دمه من شدة الجفاء وحرقة الهجر وآلمت قلبه دون اكتراث منها ودون مبالاة لما يقاسيه في حبها و«يتوجع مما (يراه) أو يتوهم أنّه يراه من المفاتن والمغريات، مستبدلا الرؤية(العيانيّة) برؤية (شهوية) مادية تعزز الرجولة داخل الذات، وتثبت أركانها في أذهان الشاكين، وأهل الظنون من النساء والرجال.فالنجاح الجنسي تعويض عن عمق الشعور بالعاهة. فحين لا تهبه المرأة الحب –و هو أحوج ما يكون إليه –فلا غرابة من أن يعوضه فيصنعه ويتخيله»[3] وقد شبّه الحصري خدي محبوبته بالتفاح على سبيل المحاكاة والتقليد لا التجربة الشخصيّة، فقد كان الشعراء قبله يشبهون الخدود عادة بالورد، وكمثال على ذلك قول الوأواء الدمشقيّ:

وأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت وردا وعضّت على العنّاب بالبرد[4]

أمّا الحصري فقد شبه الخدين بالتفاح ليجمع بين الحمرة والامتلاء وهي صورة تقليدية حاكى فيها سابقيه اعتمادا على مخزونه الشعريّ المحفوظ أكثر من الحواس، وتتخلل هذه

---

[1]– المصدر نفسه، ص 111.

[2] – المصدر السابق، ص 112.

[3] –عدنان عبيد العلي: شعر المكفوفين في العصر العباسي، ص184.

[4] –الوأواء الدمشقيّ: الديوان، جمعه واعتنى بتصحيحه اغناطيوس كراتشقوفسكي، مطبعة بريل(1331هـ–1913)، ص115.

الصورة البصريّة صورة ذوقية وأخرى شمّيّة فالتفاح كما هو معلوم طيب المذاق، طيب الرائحة. ثمّ ينتقل ليورد صورة مستمدة من عقيدته حيث يذكر ثنائية (الصيام والافطار) ليبيّن لنا كيف أمتع طرفه بالنظر إليها وامتنع عن مجاوزة ذلك، فاكتفى بالنظر وامتنع عن التقبيل.

و يقول في بيت آخر:

أقــرأ في خــدّه كتــاب هــوًى أنّ دم العاشـــــقين مطلـــــول[1]

فصور في خدّ محبوبته كتاب هوًى مستخدما لفظة "أقرأ" متخطياً بذلك عاهته. وقد يبيّن لنا البيت أنّ الحصري يرفض التسليم بعاهة العمى والاستسلام لها أو يحاول إنكار ذلك وتجاهل النقص عن طريق تقمص شخصية المبصر فقرأ في خدها أنّ دم العاشقين مهدور مباح لا يطالب فيه بالقصاص مستمدا ذلك من ثقافته الدينيّة، ويقول في معنى قريب منه:

حســـام عينيـــك مـــن فتورهمـــا كأنّـــــه مغمـــــد ومســـــلول

اغمـــــد وســـــلّ لـــــيس لي وزَرٌ أنـــا علـــى الحـــالتين مقتـــول[2]

انكسار نظر محبوبته بعد رؤيته وكأنّه في فتكه وحدته مهنّد مغمد ومسلول في الآن نفسه ، فهي تحتفظ بنظرتها، وتحفظها بين أهدابها المرخاة كما يحفظ السيف في غمده، سواء أغضّت المحبوبة طرفها أم أرسلته فهو في الحالتين مسحور ومفتون بهذا الطرف وقع نظرتها في نفسه وقلبه كوقع السيوف في الحروب ما تأتي على شيء إلاّ أهلكته.

وقال:

يـــا مـــن تكحّـــل طرفهـــا بالســـــــحر لا بالإثمِـــــــدِ

نفســـــي كمـــــا عذبتـــــها وقتلتـــــــها بـــــــالإثم دي[3]

---

[1]- المرزوقي، الجيلاني: بن الحاج يحي، أبو الحسن الحصري، ص113.

[2] -المصدر نفسه، ص114.

[3] - المصدر نفسه.

خرج الحصري بالصورة عن المعتاد فإذا كان ديدن النساء التزيّن بالكحل، وجدنا محبوبته لم تتزين بذلك بل تكحلت بالسحر ففتنته، واستمالته، وسلبته لبه بسحر نظرها لا يدرك كنهه ولا يعلم من أسراره سوى أنّه يذهب بالعقل، ويعذب نفس عاشقها.

وكثيرا ما يورد صورا بصرية قريبة من هذه المجسدة لفكرة فعل السحر التي استعارها لتصوير أثر المعشوق، يقول مستأنسا بثقافته الدينية القرآنية :

يـــا غـــزالا فـــتن النـــا س يعينيـــــه فتونـــــا
أنـــت هـــاروت ولكـــن صـــحفوا تـــاءك نونـــا[1]

وقال أيضا:

يـــا هـــاروتيّ الطـــرف تُـــرى كم لـــك نفثـــات في العقـــد[2]
العقـــــــــــــــــــــد[2]

والصورة هنا مستمدة من المعجم القرآني باقتباسه لفظة "هاروت"من قوله تعالى: ﴿يُعَلِّمُونَ ٱلنَّاسَ ٱلسِّحْرَ وَمَآ أُنزِلَ عَلَى ٱلْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَـٰرُوتَ وَمَـٰرُوتَ ۚ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّىٰ يَقُولَآ إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرْ﴾ [3] في اشتقاقاتها المختلفة باعتبارها رمزاً لفاعلية السحر السحر "أي سحر" وقوة تأثيره في المتلقي، وكذا اقتباسه لفظة "نفاثات في العقد" من قوله تعالى ﴿ وَمِن شَرِّ ٱلنَّفَّـٰثَـٰتِ فِى ٱلْعُقَدِ ﴾[4].

وقال:

يـــا هـــاروتيّ الطـــرف تُـــرى كـــم لـــك نفثـــات في العقـــد[5]

---

[1] – المصدر السابق، ص115.
[2] – المصدر نفسه، ص 118.
[3] –سورة البقرة، الآية 102.
[4] –سورة الفلق، الآية 04.
[5] – المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص109.

فيصف محبوبته بالشادن وهو صغير الظبي إذا استغنى عن أمه، ونجد الحصري هنا مقلدا لأسلافه فلطالما شبه الشعراء قبله المحبوبات بالظبيّ والرشا، فهذا ابن المعتز يتغزل واصفا عواطف الحب والجمال الساحر بقوله:

بُليت بشـــادن كالبـــدرِ حســـنا يُعـــــذِبني بـــــأنواعِ الـــــبلاء[1]

فكان الشعر العربي القديم ولا يزال منهلا للعديد من الشعراء يستقون منه ويحذون حذوه، والحصري واحد من هؤلاء الذين استعانوا في وصف ما لم يروه بما تعارف عليه الشعراء قبلهم وبما وعته الذاكرة وحفظته من نصوص شعرية.

وكثيرا ما يلجأ الحصري إلى الاستعانة بالألوان في رسم صوره البصرية، واستيحاء فاعليتها التي تنعكس على بصر المبصرين حيث ظلّت «فاعلية التوظيف اللوني في القصيدة العربية بعامة، مشددة على أن هذا التوظيف لم يعد جماليا فقط (أي زخرفة شكلية)، إنّما أضحى عنصراً فعالاً يتغلغل في نسيج النص ويضيء تجربة الشاعر ومبرزاً بشكل جليّ رؤيته لاثبات الموجودات ويوضح الحالة النفسية وتحولاتها، وهكذا ينتقل اللون ليصير عنصراً مهماً في تبيان تجربة الشاعر»[2].

قال في موت المعتضد[3]:

لبست البيـــاض ولـــولا الخـــلاف لســـــودت ثـــــوبيَ كالراهـــــبِ[4]

---

[1]-ابن المعتز: الديوان، تحقيق محمد بديع شريف، (د، ت) ج1، ص308.

[2]-محمد ماجد مجلي الدخيل: الصورة الفنية في الشعر الأندلسي شعر الأعمى التطيلي أنموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، (د. ت)، ص39.

[3]-المعتضد بالله أبو عمرو عبّاد بن محمود بن إسماعيل اللّخمي (407-461هـ/1016، 1069م)ثاني ملوك بني بني عباد على اشبيلية في الأندلس خلال عصر ملوك الطوائف، خلف المعتضد أباه أبا القاسم بن عباد ونجح في توسيع الإمارة، كان حاكما شهما مهيبا قويا صارما، تزوج من ابنة مجاهد العامريّ ، وورث الحكم عنه ابنه المعتمد على الله. ينظر: محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس، العصر الثاني دول الطوائف، مكتبة الخانجي القاهرة، ط4(1417هـ-1997م)، ص 52.

[4] - المرزوقي، الجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص127. .

وقال يرثي المقتدر بن هود:

بـــيّض كـــل ولا بيـــاض معـــي إلاّ بيـــاض المشـــيب والبشـــره[1]

والبشـــــــــــــــــــــــــره[1]

فيصف نفسه حال موت المقتدر وقد كان ديدن أهل الأندلس لبس البياض في العزاء، ولكن الحصري لم يجد ثوبا أبيض، إلاّ بياض بشرته واشتعال رأسه شيبا.

ويعلل لأهل الأندلس لبسهم للبياض في العزاء تعليلا أدبيا جميلا على سبيل الفن البديعي المعروف بحسن التعليل[2] ويرى أنّ ذلك هو الصواب أليس الإنسان يلبس بياض المشيب بعد سوا الشباب.

إذا كـــان البيـــاض لبـــاسَ حـــزن بأنـــدلس فـــذاك هـــو الصـــواب

ألم تـــرَني لبســـت بيـــاض شـــيبي لأنّي قد حزنـــت علـــى الشـــباب[3]

الشـــــــــــــــــــــــباب[3]

ويقول:

خضَبَتْ يـــديها لـــون فاحِمِهـــا فمـــا نقص البيـــاضُ ملاحـــةَ بـــل زادا

مـــا بـــال شـــيبي تُنكـــرينَ خِضـــابَه وأراك صـــابغةَ البيـــاضِ ســـوادا

قالـــت نجيعُـــك في يـــديَّ وإنّمـــا بدّلْتُـــه أســـفاً عليـــك حِـــدادا[4]

ينقل الحصري صورة محبوبته التي خضبت يديها كلون شعرها الشديد السواد فزادها

---

[1] – المصدر نفسه، ص129.

[2] –حسن التعليل: عند أهل البديع من المحسنات وهو أن يدعى لوصف علة مناسبة له باعتبار لطيف غير حقيقي أي أي بأن ينظر نظرا يشتمل على لطف ودفة ولا يكون موافقا لما في نفس الأمر يعني أن لايكون ما اعتبره لهذا الوصف علة له في الواقع . ينظر: محمد علي التهانوي: موسوعة كشف اضطلاحات والفنون والعلوم ، مكتبة لبنان، ط1(1996م)، ج1، ص681.

[3] – المرزوقي: الجيلاني بن الحاج يحي، أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 133.

[4] – المصدر نفسه، ص 133.

حسنا وتألقا، فتساءل كيف تنكر عليه خضاب شيبه وتفعل فعلته فأبدلت البياض سوادا، فأجابته قائلة إنّ دم جفونك في يديّ وإنّما غيّرته أسفا وحزنا على ما حلّ بك.

وقال يرثي القيروان:

كـــــأنّني لم أذق بـــــالقيروان جنَّـــــى ... ولم أقـــل هـــا لأحبـــابي ولا هـــاتوا
ولم تَشُـــقْني الخـــدود الحمـــر في يقـــق[1] ... ولا العيـــون المـــراض البابليّـــات[2]
يقـــق[1]

يسترجع الحصري ذكريات الصبا فهو في رثائه يتحسر على شبابه بالقيروان برفقة أهله وأحبابه ويتأسف على خرابها ونزوح أهلها وعلى ما فاته من دواعي المتعة ورغد العيش، فيصف الحسناوات البيض الحسان نواعس الطرف ويرسم جمالهنّ الساحر حيث اجتمعت حمرة الخدود مع بياض البشرة وجمال العيون ويقدم صورة عن كلّ ذلك الجمال الآسر وكأنّه يراه رأي العين.

ويقول في مدح المعتمد بن عباد:

يـــا فـــرْعَ المنـــذر والنُّعمـــان ... بلغـــتَ الـــنجم فطـــل وزدِ
طفِئـــــت أنـــــوار أُميَّـــــة في ... قصـــر الخلفـــاء فقلـــتَ قـــدِ[3]

ويقول في مدح القاضيين أبا المطرف الشعبي وأبا مروان بن حسون:

ســـهلُ الأبـــاطِحِ مـــن عُـــلاك يَفَـــاعُ ... والـــنَّجمُ أنـــت وكفُّـــك المِربـــاعُ
بل أنـــت شمـــسٌ لا تـــزالُ ولم يـــزَلْ ... في سائرِ الآفـــاق منـــكَ شُـــعاعُ[4]

---

[1]–يقق: أبيض يقَقٌ، ويَقّقٍ، بكسر القاف الأولى: شديد البياض ناصعه، ابن منظور: لسان العرب، (مادة ي، ق، ق)، ق)، ج10، ص387.

[2] – المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 125.

[3] – المصدر السابق، ص119.

شُـــــــــــــــــــــــــــــعاعُ[1]

وقال في ابن حسون والشعبيّ:

لدى قمَرَيْهَا إنّ في غُرَّتَيْهِما هدايةُ عُميانٍ وبرءَ مِراضِ[2]

ونلمس هنا نوعا جديدا من الصور البصريّة، وهي الصورة الضوئيّة ذات الدلالة النفسيّة العميقة، فغالبا ما يوظف الحصري ثنائية (النور والظلام) وربّما فسرنا الظاهرة بمعاناة الشاعر من الظلام السرمدي الذي لازمه طوال حياته، وجعلته يكثر من التمثيل باللّيل، الحنادس، الظلام، ومرادفاته وتبعاته وغيرها والبحث عن معادلة الآخر المفقود "النور" بكل مرادفاته (الشمس، الشعاع، النجم). هذا ولابد من ملاحظة أنّ أغلب هذه الصور البصرية السالفة الذكر تقليدية ترتكز على التراث الشعري العربي القديم الذي يحفظ الحصري الكثير منه، ولا تعتمد على حدس الشاعر أو حواسّه، إذ هي مجرّد تقليد فنّي درج عليه الشعر العربي عموما.

المطلب الثاني:الصورة السمعية:

تتمتع حاسة السمع بإمكانية عالية لحفظ التواصل المستمر بين الإنسان ومحيطه، وهي الحاسة الأولى التي استعاض بها العميان عن البصر، وساعدهم على الخوض في تصوير مسموعاتهم. وعند الحديث عن السمع تجدر بنا الإشارة إلى تقديم السمع على البصر في كثير من المواضع في القرآن الكريم، جاءت الآيات الكريمة في كتاب اللّه مخبرة عن السمع والبصر في مواضع كثيرة وبصور متعددة، إلاّ أنّ الغالب هو تقدم ذكر السمع على البصر في تلك المواضع.فقد احتلت لفظة السمع الصريحة في القرآن «إنّ لفظة السمع الصريحة في القرآن قد احتلّت حيّزا كبيرا، وقد أحصى الباحث"صاحب خليل إبراهيم» ورودها في (186) آية على امتداد السور، ووجدنا للسمع في القرآن العزيز تقدّمه على البصر في (36) آية ضمن

---

[1] – المصدر نفسه، ص 122.

[2] –المصدر نفسه، ص 123.

(29) سورة، في حين لم يتجاوز تقديم البصر على السمع في القرآن المجيد سبعة مواضع[1].

«وقال أكثر المتكلمين بتفضيل البصر على السمع، لأنّ السمع لا يدرك به إلاّ الأصوات والكلام، والبصر يدرك به الأجسام والألوان والهيئات كلّها، قالوا فلّما كانت تعلقاته أكثر كان أفضل وأجازوا الإدراك بالبصر من الجهات الست»[2].

«ومن أدلة من قدّم السمع على البصر أنّ السمع وسيلة إلى استكمال العقل بالمعارف التي تتلقف من أصحابها»[3] ونكتفي بهذه الإشارة البسيطة فقد عرّجنا على هذه التفاسير للاستئناس بها فليست محور البحث.

والصورة السمعيّة هي «الصورة التي تعبر عن الصوت أو القول أو الحركات الصوتية، فهي تنقل للمتلقي كل ما يمكن أن يسمع في الطبيعة من الكلام البشري، أو أصوات حيوانات أو أصوات الظواهر الطبيعية المختلفة»[4] وبصيغة أخرى هي كل صورة اعتمد الشاعر في رسمها على حاسة السمع، وحاسة السمع عند المكفوف هي قناة تسري فيها المعلومات والخبرات التي ترسل للعقل صورة عن العالم الخارجي ليستطيع المكفوف فهم العالم المحيط به والتعايش معه، «فالحاسة البصرية باب الإدراك، وأوتار السمع مزدوجة الوظيفة، فكما تنقل المسموع تفرز ما بين المسموعات من الفروق الجمالية الدقيقة ، وتستطيع بهذا الفرز أن تكون سببا في تكوين العاطفة»[5]، أضف إلى ذلك أنّ السمع هو الحاسة الوحيدة التي لا تتوقف عن العمل حتى عند نوم الإنسان، كما أنّها تعمل ليلا ونهارا،

---

(1) -صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي، ص13.

(2) - أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرج الأنصاري الخزرجي شمس الدين القرطبي: الجامع لأحكام القرطبي، (د، ت) ج1، ص189، 190.

(3) -أبي السعود محمد بن محمد العمادي: إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د، ت)، ج1، ص38.

(4) -سهام راضي محمد حمدان: الصورة الفنية في شعر ابن الساعاتي، رسالة ماجستير، جامعة الخليل(2011م)، ص38.

(5) -حمزة مختار: سيكولوجيا المرضى وذوي العاهات، ، دار المعارف القاهرة، ط2(د، ت)، ص 123.

وظلمة ونورا، وذلك ما تفطن إليه الشعراء العميان فاستغلوا السمع في تكوين خبراتهم واستقاء معلوماتهم عن العالم الخارجي، فقد حرص الحصري على بناء الصورة السمعية ليعوض بذلك الصورة البصرية الأصل، فأبرز جمال الأصوات، وقيمة المسموعات، بعد أن سعى لبناء تأسيس نظري حاول فيه إقناعنا بإمكانية تعويضه لحاسة البصر بالبصيرة.

فقال:

وقالوا قد عميت فقلت كلاّ فإنّي اليوم أبصر من بصير[1]

«فالسمع واحد من منافذ إدراك الأشياء، وتصوّرها، والإحساس بها، والانفعال لها، وتصويرها، ولقد أثر في ارتقاء ألوان الفنون كالموسيقى والشعر، وهو يعتمد في استلهام قيمة الجمال على الصوت الذي يثير فيمن يصغي إليه، ويستمع إلى نبراته، وهمسه، وجهره، وشدته، ولينه انفعالا خاصا»[2].

ويظهر ذلك جليا عند الحصري حيث يقول:

صفا الود لولا جحفل[3] منك ناكص[4] صهيل وزأر وارتعاد فرائص

صلادم[5] تحمي السرب من كل قانص[6] صدقت ورب المشعرات الرواقص[7]

يشير الحصري هنا إلى صدود وهجر محبوبته، فقد كان امتناعها وإحجامها عن وصله

---

(1) – المرزوقي، الجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 135.

(2)– الوصيف هلال إبراهيم الوصيف: التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، ط1، القاهرة(2006م)، ص308.

(3)–الجحفل: الجيش الكثير، ابن منظور : لسان العرب (مادة ج، ح، ف، ل)، ج11، ص102.

(4)–نكص، ينكُص، ينكِص، نَكْصا، ونُكوصا: أحجم، ابن منظور: لسان العرب(مادة ن، ك، ص)، ج7، 101.

(5)–الصِلْدم، والصُلادِم، القويّ الحافر، ابن منظور: لسان العرب، ج12، ص342.

(6)–قنص الصيْدَ يقنصُه قَنْصا وقَنَصًاو اقتنصه وتقنَّصهُ: صاده.

(7) –المرزوقي، الجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 109.

يحميها من الطمع والاحتيال، فصور محبوبته في وسط جيش جرار كثير العدة والعتاد قد اختلطت فيه أصوات الصهيل مع الزئير، فارتجف واضطرب خوفا، وقد أحيط بخيول قوية الحوافر تحميها من كل محتال أو متصيد لها، ثم يقسم بعد ذلك ليبيّن استحالة الظفر بمحبوبته.

وقال يمدح أبا العباس النحوي البلنسي[1]:

قامت لأســـقامي مقـــام طبيبـــها ذكـــرى بلنســـية[2] وذكـــرى أديبـــها

حـــدثتَني فشـــفيت مـــني لوعـــةً أمسَـــيْتُ مُحتـــرق الحشـــا بلهيبـــها[3]

بلهيبـــــــــــــــــــــــــــــــــها[3]

إنّ للصوت في أذن الأعمى ونفسيته وقعا خاصا مختلفا عن نظيره لدى البصراء، فإذا كان العمى يحول بينه وبين الاستمتاع بالمرئيات، فإنّه يسلي النفس بالمسموعات، فالحصري لما طرب لذكر بلنسية واستمتع بحسن حديث أديبها، انتقلت هذه الموجات الصوتية والذبذبات الإهتزازية، إلى وجدانه، فانتشلته من وحدته وأسقامه التي يقف العمى في مقدمتها، وقد استطاع نقل تجربته إلى المتلقي فلم تقتصر الصورة على التشبيه الحسي بين الأشياء بل ربط ذلك بشعوره، فنجح بذلك في نقل الصورة السمعية فكأنّ ذكر بلنسية وحديث أبي العباس النحوي، نزل في نفسه منزلة الطبيب لأسقامه، والترياق للوعته.وللرجل مزايا أخرى وفضائل استعان الحصري في رسمها وإيصالها صورتها للمتلقي بحاسة السمع مرّة أخرى، يقول:

إذ قامت الهيجـــا ولـــولا نصـــره مـــا كـــان يعـــرف ليثهـــا مـــن ذيبـــها

---

[1]- أبو العباس البلنسي الأعمى: من تلامذة الحصري. ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء ، دار المأمون، (د.ت)، ج14، ص39. والحميدي: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، الدار المصرية، (1966م)، ص 314.

[2]-ومدينة بلنسية : السين مهملة مكسورة، وياء خفيفة ، مدينة مشهورة بالأندلس في مستو من الأرض عامرة القطر القطر كثيرة التجار والعمار وبها أسواق وتجارات وبينها وبين البحر ثلاثة أميال مع النهر وهي على نهر جار ينتفع به ويسقي المزارع وعليه بساتين وجنات. ينظر: ياقوت الحمويّ : معجم البلدان، مج1، ص490.

[3] - المرزوقي، الجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 166.

غلب العواء علـــى الـــزئير حميّـــة وخبا ضـــياء الشـــمس قبـــل مغيبـــها[1]

مغيبـــها[1]

ويتضح ممّا سبق عناية الحصري بأصوات الحيوانات فهو يستوحي من الطبيعة، ويستعين بما فيها من تغريد وعواء، وصهيل، إلى غير ذلك من الأصوات في رسم صورته، ويورد في البيت الثاني لفظ "الزئير"في سياق المدح للدلالة على القوة والهيبة والاعتزاز، أمّا استخدامه "للعواء" في وصف الأعداء فله دلالة أخرى، ومن المعلوم أنّ عواء الذئب له نبرة عالية، وجاء بالفعل "غلب"، ليبين لنا غلبة العواء على الزئير، ثمّ إنّ الافتقار إلى الحجة والصدق يكون سببا في إعلاء الصوت خاصة حال الحوار، وذلك ما رمى إليه الحصري من استخدامه "للعواء". فأوضح لنا كيف اختلط صوت الحق "الزئيرّ" بصوت الباطل"العواء"، حيث تحيّز أهل الباطل وتعصبوا لمذهبهم، ولولا مجادلاته للخصوم وإفحامهم وإقامة الحجة عليهم وتكذيبهم، لالتبس الحق بالباطل.

وقال يخاطب الفقيه القاضي أبا المطرف الشعبي بمالقة:

وإن أُنْشِـــدَتْ في دار حكمـــك مِـــدْحَتِي لقد جُلِيَتْ بِكْـــرا علـــى خـــير مُفْـــتَضِّ[2]

مُفْـــتَضِّ[2]

يصوّر الحصري قصيدة المديح فتاة بكرا لم تقذف بسوء، حتى تبدّت وأسفرت لممدوحه الذي اختاره واصطفاه لها زوجا من خيرة الرجال، فيكون الفقيه بذلك أوّل من يسمع القصيدة. ويواصل الحصري الحديث عن ممدوحه فيصف علمه، وخصاله الحسنة ومكارم أخلاقه التي طابت لذكرها الأنفس.

فيقول:

---

[1] – المصدر السابق، ص116.

[2] – المصدر السابق، 121.

غذا عيســـنا في البيـــد شـــدو حُـــداتِنَا بـــذكرك فاســـتغنت عـــن المـــاء والحَمـــضِ[1]

فالإبل تستغني عن الأكل والشرب في شدّة حرّ الصحراء، متحملة مشقة السفر إذا غنى الحداة بذكر الفقيه.

وقال يمدح القاضيين أبا المطرف الشعبي وأبا مروان بن حسون:

ما أحســـن الـــدنيا بحســـنهما الـــذي تلتـــذّه الأبصـــار والأسمـــاع[2]

فالجمال يدرك بالسمع كما يدرك بالبصر"ولعل فقد البصر يستدعي تسخيرا أكبر للحواس الأخرى، واستغلالها بطريقة أوقع.فيكثف الأعمى اهتماماته لالتقاط المعلومات غير البصرية ويشعرنا من خلالها أنّ للحديث جاذبية تثير النشوة في النفس"[3] فالممدوحان هنا جمعا بين حسن المنظر والمنطق فلا يرى منهما إلاّ ما يسرّ القلب ويقرّ العين.

وقال يندب القيروان:

إذا اعتَللنـــــا تعللنـــــا بـــــذكرِكم لـــو أحســـنت بُـــرْءَ عِـــلات تَعِـــلاَتُ
مـــا إن ســـجا اللّيـــل إلاّ زادني شـــجنا فأتبعَـــتْ زفـــراتي فيـــه أ نّـــاتُ
ولا تنفســـت أنفـــا في الريـــاض ضـــحى إلاّ بـــدت حَسَـــرَاتِي المســـتكنّاتُ[4]

تبدو مسحة الحزن، جلية في الأبيات فقد كان لغربة الحصري، ونزوحه عن وطنه الأم أثره الجسيم على نفسيته فبعدما كانت القيروان منارة للعلم، وقبلة للعلماء ومفخرة لأهل المغرب، حيث كانت قدسيّة المدينة الدينيّة حينئذ تلي قدسية مكة المكرمة، والمدينة المنورة، والقدس الشريف.أصبحت مرتعا لبني هلال الذين عاثوا فيها فسادا، فدمروا معالمها، وشردوا أهلها.والحصري في غربته لا يجد ما يداوي به جرح الفراق وألم الفقد سوى الحديث عن

---

(1) – المصدر نفسه، ص121.

(2) –المصدر نفسه، ص 123.

(3) –جهاد رضا: التصوير الفني في شعر العميان، منشورات اتحاد الكتاب دمشق، ط1(2011)، ص76.

(4) –المرزوقي، والجيلاني: أبو الحسن الحصري، ص125- 126.

القيروان، فيصور حالته وهو يعلّل نفسه ويصبرها، ويسليها بالحديث عن وطنه وذكرياته الجميلة فيه.وكلّما جنّ عليه اللّيل ازدادت وحشته ووحدته وتفاقم حزنه وتعالت تأوُهاته وتنهُداته.

يقول:

وكم دعيت لبستان فجددّ لي وجدا وإن كان في معناه سلوات

ولو تراني إذا غنّت بلابله أشكو البلابل لو تغني الشكيات[1]

الشكيات[1]

حتى دواعي اللّهو والأنس والطرب لم تنس الحصري بلاده، بل جددت في نفسه لوعة الفراق، يصور لنا حاله إذا دعي لبستان عامر ثمّ سمع غناء البلابل الذي تطرب له النفوس والأسماع فإنه لا يستمتع بذلك بل يشكوها حاله لعله يخفف بذلك من آلام الغربة.

وقال يرثي المقتدر بن هود:

أصمّ وأصمى ثغرة[2] الثغر[3] حادثٌ تحدّثنا عنه الثقات فنمتري[4]

فنمتري[4]

وقال أيضا:

أصمّ سمعي حديث حادثة فلٌّ[5] السيوف الذكور من ذكره[6]

ينقل لنا الحصري من خلال استخدامه للّفظ "أصمّ" صورة سمعيّة، ليوضّح لنا قوّة وشدّة وقع الحادثة على نفسه.

---

[1] –المصدر نفسه، ص126.

[2]–الثَغرة: الثُلْمَة ، ابن منظور: لسان العرب، (مادة ث، غ، ر)ج4، ص103.

[3]–الثَغْر: موضع المخافة من فروج البلدان، ابن منظور: لسان العرب(مادة ث، غ، ر)، ج4، 103.

[4]–المرزوقي والجيلاني: بو الحسن الحصري القيرواني، ص 128.

[5]–الفَلُّ: الثَلْمُ في السيف، ابن منظور: لسان العرب، (مادة ف، ل)، ج11، ص530.

[6]– المرزوقي والجيلاني، أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 128.

قال:

وكيف غناءُ الطـيرِ في غـيرِ أَيْكِهَـا وقـد بَعُـدت عنـها فـراخٌ وأَوْكَـارُ
وإنّـي لأولى بالبكـاء لأنّهـا تطـيرُ إذا اشـتاقت ومـا أنـا طيّـارُ[1]

والحصري في معرض حديثه عن غربته يقدم لنا صورة سمعية، حيث ينكر على الطير شدوها في غير أيكها وقد فارقت أفراخها وأوكارها، ثمّ يقارن نفسه بها فيرى أنّه أولى بالبكاء من الطير، لأنّها إذا اشتاقت إلى أوكارها سرعان ما تطير وأنّى للحصري ذلك.

وقال وقد بلغه ما ساءه من بعض أحبابه:

وإنّ لسـاني – حـين ينطـق– صـارِمٌ حسـامٌ لهامـات المبـاينِ فـالقُ
إذا قلت قولا طـار في النـاس ذكـرُه وسار بـه في الخـافقين[2] الفُرانِـقُ[3]
ولست كمَـن إن قـال يومـا مقالـةً يطوّقهـا[4] في جيـده ويعـانِقُ[5]

يفخر الحصري بلسانه ويصفه بالسيف، الذي يقسم رؤوس خصومه، ثمّ يمدح نفسه، معتدّا بقوله الذي تتلقفه القلوب والأسماع، ويذيع صيته في المشرق والمغرب.

المطلب الثالث: الصورة اللّمسية

تحتل حاسة اللمس المرتبة الثالثة من حيث الأهمية بعد حاسة السمع والبصر، إذ تمثل مصدرا لكثير من المعرفة حيث يستطيع الكفيف من خلالها تمييز حجم الملموسات وطبيعتها وماهيتها، ويعتمد عليها اعتمادا كليّا عندما تنقطع عنه الأصوات أو لا تتوافر لديه بالقدر الذي يمكنه من الحصول على المعلومات.

---

(1) – المصدر نفسه، ص132.

(2)–الخافقان: أفق المشرق والمغرب، ابن منظور: لسان العرب(مادة خ، ف، ق)، ج10، ص83.

(3)–الفُرانِقُ: البريد، ابن منظور: لسان العرب، (مادةف، ر، ن، ق)، ج10، 307.

(4)–طَوَّقْتُهُ فتطوَّقَ أي ألبسته الطوق، وهو حلي يوضع في العنق، وقيل الطوق ما استدار بالشيء، ابن منظور: لسان العرب، ج10، ص231.

(5) – المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني ، ص 134.

وحاسة اللمس تتعلق بأطراف الأصابع ثمّ سائر جسد اللاّمس حيث تشترك الحواس وتتداخل ببعضها البعض فيقال "عطر ناعم وصوت رقيق" كما أنّها حاسة إدراك المحيط الخارجي فهي الوسيط الذي يمكن الكفيف من تذوق جمال العالم الخارجي، فتطلعنا على ما لا تستطيع العين أن تطلعنا عليه (كالنعومة والرخاوة) فالأصابع تداعب الشعر وتحس به، والشاعر بهذه الصور يوقظ في متلقيه انفعالا قويا مؤثرا لا يقل عن الانفعال النابع عن الصورة البصرية أو السمعية[1].

لأنّ اللمس إذن «واحد من منافذ إدراك الأشياء ووصفها وتصويرها، فالشاعر المبدع هو من يستطيع أن يستثمر هذه الحاسة في تصوير المدركات اللّمسية، كالنعومة والخشونة، والطراوة واليبوسة، والرقة والغلظة، وغيرها الكثير»[2].

والمتأمل في شعر الحصري يجد أنّه لا يقتصر في استقاء صوره على حاسة البصر والسمع فحسب، بل اعتمد أيضا على اللّمس في رسم صوره، وإن كانت الصور اللّمسية قليلة إذا قارناها بصوره البصرية والسمعية. ولعل السبب في ذلك هو أنّ التمييز بواسطة اللّمس لا يتأتى إلاّ بعد الاتصال المباشر بين الكفيف والشيء الملموس وهذا يحد من قيمة هذه الحاسة،فهناك كثير من المحسوسات التي يتعذر عليه لمسها إما لدقتها أو لبعدها وعظمها.

يقول الحصري :

جنـــا الـــوردِ ذا أم خـــدُّك المتضـــرّجُ ... جنيـــت بلثمِـــي فالشـــقيق بَنَفْسَـــجُ

جمـــالٌ مُوشَّـــى[3] بـــالنّعيم مـــدبَّجُ[4] ... جرى فوقه ظـــلٌ مـــن الخلـــد سجســـجُ[1]

مـــدبَّجُ[4] ... سجســـجُ[1]

---

[1] –هبة سلمان الجبيلي: الصورة الفنيّة عند الشعراء العميان–في القرنين الثالث والرابع الهجريين–، شهادة نيل درجة درجة الماجستير في اللّغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، (2010)، ص29.

[2]–الوصيف هلال إبراهيم الوصيف: التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، (2006م)، ص317.

[3]–وشَّى الثوب: نمنمه ونقشه وزيّنه، ابن منظور: لسان العرب، (مادة و، ش، ى)، ج15، ص 392.

[4]–دَبج: الدَّبْج: النقش والتزيين، ابن منظور: لسان العرب، (مادة د، ب، ج)، ج2، ص262.

نرصد في البيت الأول صورة لمسية من خلال استخدام الحصري للفظ "لثمي"فبعدما تغزّل الحصري بجمال محبوبته وحمرة خديها، وتساءل أهي حمرة خديها أم حمرة الورد، بيّن لنا كيف تغيّر لون الخد من حمرة الورد إلى لون البنفسج ، ثمّ نجده في البيت الثاني ينقل لنا صورة أخرى حيث أحس الحصري ببرودة هذا الخد فطابت نفسه لذلك واستمتع به فكأنه يتفيأ في ظلال من الجنة مع محبوبته التي شبهها بالحور العين.

ويقول :

شعاري ضنى جسمي وجمرُ الغضا فرشي شفائِي بلحظ العين من أعين الوحش[2]

يصف الحصري حاله وما لحقه من الجوى وفرط الصبابة، كأنّه قد افترش جمر الغضا ويقاسي حرّه ويعاني حرقته التي لا يقوى جسمه الهزيل على مقاومتها وتحملها، ويرى أنّ هذه الجمرات لا تنطفئ إلاّ بنظرة من محبوبته تعللّ علاته وتبرئ سقمه.

وقال:

يا ناثرا دُرَ عيني بل عقيق دمي مابالُ طرفك دوني صح بالسَّقم
وما لِتُفَاحَتَيْ خدّيك أيْنَعَتَا فأفطرت منهما عيني وصام فمي[3]

و ينقل الحصري صورة من خلال حاسة اللّمس نستشفها من استخدامه اللّفظ "أينعتا" ولا يتسنى له اكتشاف ذلك إلاّ باللّمس في ظل غياب البصر.

ويقول:

قالت وهبتك مهجتي فخُذِ ودع الفراش ونم على فخذِي
وثنَتْ إِلَى مثلِ الكَثِيبِ[4] يدِي فأجبْتُها نِعْمَ الأَرِيكَةِ ذِي[1]

---

[1] -المرزوقي، والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص107.

[2] -المصدر نفسه، ص109.

[3] -المصدر نفسه، ص112.

[4]-الكثيب: الرمل المستطيل المُحْدَودِبُ، ابن منظور: لسان العرب، (مادة ك، ث، ب)، ج1، ص703.

«قال علي بن ظافر[2]: وهذا الشعر مما يعرف أنّه من أشعار العميان من غير أن يذكر قائله.

قلت وقد امتحنتُ بذلك جماعة من الأدباء: فقلت:بأيِّ شيءٍ يستدل من هذه الأبيات على أنّ هذا شعر أعمى، فلم يتفطن أحد منهم لما فطن له علي بن ظافر رحمه اللّه.وقال يستدل به على أنّه شعر أعمى قوله :نم على فخذي، وثنت إلى مثل الكثيب يدي.لأنّه ما اهتدى إلى أن ينام على فخذها حتى أخذت بيده ووضعتها على فخذها.ألاّترى أنّه لّما لامسها قال :نعم الأريكةُ ذي.و لم يشكرها قبل لمسها، وهذه نكتة أدبية»[3].

وقال:

ولّمـــــا أينعـــــت رمانتاهـــــا ونادى الوصـــل حـــيّ علـــى القطـــاف

تـــأذّت فيهمـــا بفمـــي فقالـــت شمائـــل عاشـــق وفعـــال جـــافِ[4]

غالبا ما تأتي الصورة اللّمسية مختبئة بين صور أخرى، فعند البحث عن «الصورة اللمسية المباشرة المستقلة لا نعثر لها على أمثلة كثيرة بل نجدها تتداخل تداخلا شديدا مع المحسوسات الأخرى وتشيع في تضاعيف الصور حتى من الصعب أن نستهلها وحدها»[5].

ففي البيتين لا تظهر الصورة اللّمسية جليّة، فيتوهم القارئ أنّ الصورة في البيت الأوّل بصرية ولكنّها ليست كذلك مادام الحصري قد فقد آلة البصر، فلا ريب في أنّ الحصري قد لامس جسد محبوبته واكتشف مفاتنه ووصفها وصف المبصرين.

---

(1) –المرزوقي والجيلاني، أبو الحسن الحصري القيرواني، ص112.

(2) –صاحب كتاب بدائع البدائه.

(3) –صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي: نكت الهيمان في نكت العميان، المطبعة الجمالية بمصر(1329-1911)، ص74.

(4) –المرزوقي، والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 113.

(5) –محمد بن أحمد الدوغان: الصورة الشعرية عند العميان العصر العباسي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، (1409هـ-1988م)، ص187.

ووصفها وصف المبصرين، وذلك مايوضحه البيت الثاني.

ودّعت من أهــوى بــل اســتودعتها قلــبي وسِــرَّ مــدامِعي وزَفِــيري
فبكت بنَرجِســيتين خفــتُ عليهمــا نَفَسِــي فلــم ألــثم بغــير ضــميري[1]

ينقل لنا الحصري موقف الوداع الذي لا تطيقه الأنفس ولا يحبذه العشاق، حيث تفطر قلبه وتوالت زفراته وتعالت أناته، وتناثرت دموعهما فلم يحتمل رؤيتها كذلك، فحاول أن يكفكف دموعها ليخفف من حدّة الألم دون الضرر بها، وهي صورة غاية في الرقة والحنو تظهر لنا شاعريّة الحصري ورقته وهو ما أوحت به الصورة اللّمسية.

ويقول:

ذروني لدائي لست منه مُعيذُ ذباب حُسام اللّحظ منه هذوذُ[2]

إنّ روح الحصري التي ذابت عشقا قد استساغت هذا الداء وتاهت فيه، و لم تأبه للألم بل تلذذت به وآثرت السقم على الدواء، ثمّ يصور لنا الحصري نظرات قد فتكت به لجمالها وحدّها كأنها مهنّد مسلول قد صقل ليوقع به في معركة الهوى.

وقال يمدح أبا العباس النحوي البلنسي:

حدّثتني فشيفيت منّي لوعةً أمسيتُ محترق الحشا بلهيبها[3]

كثيرا ما يستعين الحصري في رسم صور الشوق والحزن والالتياع باستعمال ألفاظ مثل (الجمر، اللّهيب، الاحتراق) إلى غير ذلك من الألفاظ التي استمدّها من البيئة والطبيعة، فصور لوعته وحزنه فكأنّها نار تتوقد في أحشائه فتخبو وتشتعل، فتلهب قلبه شوقا وتورث نفسه حزنا وألما، ولا يزيل تلك الحرقة ويطفئ لهيبها إلاّ ذكر بلنسية وذكر أديبها.

---

[1] – المرزوقي، والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص114.
[2] – المصدر نفسه ، ص108.
[3] –المصدر السابق، ص 116.

ومن المحسوسات النفسية التي تنعش الروح وتستثير الوجدان وتحرك المشاعر نسمات الهواء العليل حيث نجد الحصري في مدحه لأبي العباس النحوي لا يستطيب النسيم إلاّ إذا مازجه طيب أبي العباس وطيب بلنسية.

حيث يقول:

هبّ النسيمُ وما النسيم بطيب حتى يشاب[1] بطيبه وبطيبها[2]

ويقول:

أُصِيب قصيد فيه كفر فنيطَ بي وكم شاعرٍ قيلتْ على فيه أشعارُ

ومن كلِّ كفٍّ قد رُمِيتُ بصخرةٍ وفي راحتي لو أَمْكَنَ الرأي أحجار[3]

وفي البيت الثاني تجسيم لمسي يجسد معنى الأذى، إذ شبه أذى خصومه له بالرجم أو الرمي بالحجارة، ثم أشار الحصري إلى قوته وقدرته على الاطاحة بخصومه حين يرغب في ذلك.

ويقول في اللّين والخشونة وهما متضادان ولكنّه وظف هذا التضاد ليبرز لنا اختلاف طينة البشر فمنهم الطيب والخبيث والمحسن والمسيء، ولخص الحصري هذه المعاني كلّها في الصورة اللّمسية التي استوحاها ممّا عاينه وخبره، فإذا مشى الإنسان حافيا أحس خشونة الحجر أو ليونته فإمّا أن يتأذى لذلك ولا يطيقه فهذا النوع لا طائل منه وأو يجد فيه ليونة وفائدة فينتفع به.وهي صورة حسيّة استعان بها في المفاضلة بين الناس وبيان درجاتهم.

النـاس كـالأرض ومنـها هُـمُ من خشـن اللّمـس ومـن لـيّن

مَرْوٌ تَشَـكَّى الرِّجْـلُ منـه الأذى وإِثْمُـدٌ يُجْعَـلُ في العَـيْنِ[4]

---

[1]-شاب الشيء شَوْبا خلطه، ابن منظور: لسان العرب (مادة ش، ا، ب)، ج1، ص 510.

[2]-المرزوقي، والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص116 .

[3] – المصدر نفسه، ص 132.

[4] -المصدر السابق، ص135.

والمتأمل في شعر الحصري يجد أنّ صوره أفادت من القرائن اللّمسية «وهي تنقل المفاهيم والأفكار المجرّدة من دائرتها المعروفة إلى دائرة المحسوس لتخلق عالمها الجديد المستمد من انصهار دلالات المفاهيم والأفكار المجرّدة بدلالات العالم المحسوس وتلاحمها»[1] وإن كانت قليلة إذا ما قورنت بنظيراتها من الصور الأخرى، فإذا كان الأعمى لا يستغني عن اللّمس في حياته اليومية ويعتمد عليه في تكوين خبراته واكتشاف العالم حوله فإنّ إفادة هذه الحاسة وأهميتها لم تشفع لها عند الحصري، فجاءت الصور المتعلقة بحاسة اللّمس قليلة على غرار ما وجدناه عند دراسة الصورة البصرية فعلى الرغم من فقدانه لآلة البصر إلاّ أنّ الحصري أورد العديد من الصور البصرية، ولعلّ السبب في ذلك رغبته في المغالبة الفنيّة لأقرانه المبصرين، والرغبة في التعويض كما سبقت الإشارة ويقول في ذلك الدوغان «ليس كون الحاسة أهم من أختها في الإفادة والاستعانة بها في شؤون الحياة تقتضي أن تكون الصور المتعلقة أبرز وأكثر في الشعر»[2].

المطلب الرابع: الصورة الشمية:

إذا كانت العين تعشق الجمال والأذن تطرب لألحان الطبيعة فإن للأنف أيضا حظه في المتعة فيستمتع بطيب الروائح ويستقبح خبيثها، فكثيرا ما تنتعش أنفسنا ويتحرك وجداننا ونسترجع ذكرياتنا بمجرد شم أريج الورود مثلا أو رائحة المطر أو نسيم البحر فكل ذلك له وقعه الخاص على نفسية الإنسان بصفة عامة ونفسية الشاعر بصفة خاصة حيث يحول

---

[1] –وجدان الصايغ: الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث رؤية بلاغية لشعرية الاخطل الصغير، دار الفارس للطباعة والنشر الأردن، (ط1، 2003)، ص144.

[2] –محمد بن أحمد الدوغان: الصورة الشعرية عند العميان في العصر العباسي، ص 183.

الشاعر تلك الإحساسات المجردة إلى صور تفيض حيوية، فإذا تحدث الشعراء مثلا عن حديقة غنّاء ووصفوا ورودها وياسمينها نجد عبير الأزهار يفوح من تلك الصور التي رسموها.

«وحاسة الشم تقتضي أن يجاوز الحاس مجرّد النظر إلى المحسوس على أنّه شكل ذو حجم ولون وأبعاد، لذا فالأعمى يمكنه تحقيق هذه الحاسة بعناية أكبر من المبصر لعدم انشغاله بالعناصر المكونة السابقة»[1].

«ولا شك أنّ لهذه الحاسة وقعها الخاص عند الأعمى فيستطيع من خلالها أن يميز بين مختلف أنواع الطعام والشراب ويميز بين معظم أنواع النباتات، ثمّ إنّ هناك روائح مميزة كرائحة الأرض بعد المطر ورائحة الكتب القديمة ورائحة الأزهار، بل إنّ الكفيف ليستطيع تمييز بعض الأفراد من روائحهم الطبيعية أو من العطر الذي اعتاد التعطر به»[2].

و نجد الحصري كغيره من الشعراء المكفوفين يعتمد على الشم في رسم صوره خاصة تلك المتعلقة بالغزل والمدح إلاّ أنّنا لا نجد الكثير من هذه الصور الشمية في ديوان المتفرقات.

وقال يمدح أبا العباس النحوي:

هبّ النسيم وما النسيم بطيب حتى يشاب بطيبه وبطيبها[3]

فلولا طيب أبي العباس وطيب بلنسية لما طاب النسيم.

وقال يمدح الشعبيّ:

لا يضـــق مـــن صـــدره حـــرج شـــــيخُنا الشـــــعبيُّ شـــــارحُهُ

إنّمـــــا أخلاقـــــه زَهَـــــرٌ عطّـــــر الآفـــــاقَ فائِحُـــــهُ[4]

لاريب أنّ العطور تحرك الوجدان وتستفز الذاكرة فتوقظ المشاعر لتتجاوز بذلك

---

(1) – جهاد رضا: التصوير الفنّي في شعر العميان، ص 92.

(2) –هبة محمد سلمان الجميلي: الصورة الفنية عند الشعراء العميان، ص35.

(3) – المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص116.

(4) –المصدر السابق، ص122.

حدود الإحساس المجرّد، و«قد وجد الحصري في الزهور مثالا لممدوحه لا في منظرها، إنّما في عطرها وروائحها لديه تنبع من ذلك، بل هي شفاء للصدور وجلاء للهموم، فهو يمدح الشيخ الشعبيّ»[1] فاستخدم الحصري عبير الأزهار للتعبير عن طيب فعال الممدوح وحسن خصاله التي فاح شذاها حتى عطرت الآفاق وشاع ذكرها في المجتمع.

ويقول في رثائه للقيروان:

فإنّها لذة الجنّاتِ تُرْبَتُهَا مِسْكِيَةٌ وحصاها جَوهرياتُ[2]

فيعقد الحصري هنا تشابها بين تربة القيروان وحصاها وبين المسك والجوهر، والصورة هنا تكشف عن تعلق الحصري بمسقط رأسه حيث أضفى على القيروان صفة من صفات الجنّة حين شبّه تربتها بالمسك، حتى كأنّ القيروان أصبحت في نظره قطعة من جنّة الخلد.

وقال يودع قبر أبيه بالقيروان وقت جوازه للأندلس:

سأحمِلُ من تُرابكَ فِي رِحالِي لكيْ أغنَى به عن كلِّ طيبِ[3]

الصورة توحي بتعلق الحصري الشديد بوالده الذي حرم حنانه وهو في أمس الحاجة إليه، فشبه تراب قبره بالمسك الذي يستغني به عن كلّ أنواع الطيب.والملاحظ أنّ حاسة الشم عند الحصري لم تحظ في صياغة الصورة بما حظيت به الحواس الأخرى كالبصر والسمع فقد كانت صوره الشميّة بمثابة العطر الذي لا ينشره إلاّ أحايين قليلة في طيّات قصائده لينعش المتلقي برائحة المسك والنسيم العليل.

المطلب الخامس: الصورة الذوقية

اتكأ الحصري على الذائقة في تكوين بعض صوره فهي أحد أنماط التصوير الحسي في الشعر الذي يدرك عن طريق الذوق، فتذوق الأشياء له أثر كبير في إدراكها، والإحساس بها، وبالتالي يعبّد الطريق لتصويرها وكثيرا ما نجد الصور الذوقية في الغزل ففي وصفه لمحبوبته

---

[1] -محمد بن أحمد الدوغان: الصورة الشعرية في العصر العباسي، ص185.

[2] -المرزوقي، والجيلاني: أبو الحسن الحصري، ص 126.

[3] -المصدر نفسه، ص 129.

نجده يشبه ريقها بالخمر والعسل وغيرهما، سيراً على نهج الشعراء الأوائل.

يقول :

هوايَ سَنَى وجهِ الحبيب المموّه هلالي وروضي إن أردت تنزّهي

فمن خدّه نقلي[1] ومن فيه جريالي[2]

فالحصري هنا يشبه ريق محبوبته بالخمر، وخدها بالنقل وهو مايتناول مع الشراب من مخللات وفواكه وغيرها، ونستشعر من خلال الصورة استمتاع الحصري بساعات الخلوّ بمحبوبته وإن عذله غيره وزجره عن ذلك، فهو يرى في الحب راحته ومبتغاه.و ينتقل الحصري بعد ذلك ليصور دلال محبوبته وامتناعها عن وصاله، وكيف يتعذب بوصلها وجفائها، يقول:

وَصُولٌ قَطُوعٌ ذو عفافٍ وذو عَفْوِ ولا بدّ لي منه على المُرِّ والحلو[3]

وقد جمع الحصري بين نقيضين في حاسة الذوق وهما الحلاوة والمرارة وقد وظف هذه الثنائيّة (الحلو والمر) ليوضح حاله عند وصال المحبوب وحاله المناقض عند هجره وصدوده، فلا شك أنّ الذائقة تستمتع بكل ماهو حلو، وتنفر وتستهجن كل ما كان في طعمه مرارة.ولكن الحصري يرى أنّه سيذوق من محبوبته الحلو والمر لا محالة.

ويقول:

من لي بظبيٍ جناه معسولُ دمي بدمعي عليه مغسولُ[4]

فكأنّ محبوبته أصبحت بستانا تجتمع فيه كل دواعي الاستمتاع والراحة والأنس وتجنى

---

[1]–النُّقْلُ: ما يُتنقل به على الشراب، ابن منظور: لسان العرب، (مادة ن، ل، ق)، ج11، ص676.

[2]–المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 111.

[3]–المصدر نفسه.

[4]– المصدر السابق، ص 113.

منه أطيب أنواع الثمار.

وقال يمدح عليّ بن مجاهد العامريّ:

ظمئتُ ومُنهلٌّ المدامع مَنهلي — ولا حوم لي إلاّ على وِرْدِ حَوْمَلِ
على سلسلٍ من ذي غُروبٍ وإن — غدت رمال الفيافي كالرواء المُسلل
حلفتُ لربّاتِ الخدور بما جنى — فَمُ الصّبِّ من ورد الخدود المُقبَّلِ
وما صام من خِصرٍ لهنّ مُخَفَّفٍ — وأفطر من رِدْفٍ لهُنَّ مُثَقَّلِ
وما ورَّدَتْ من أدمُعي بمُورَّدٍ — وما خلخلت من أضلعي بمخلخِل
لأنتنّ أشفى للسليم من الرُّقى — وأطيب للظمآن من كلِّ سلسلِ[1]
سلسلِ[1]

حذا الحصري في قصيدته حذو الشعراء قبله حيث استهلها بالغزل ليخلص بعد ذلك لغرض القصيدة الرئيس ألا وهو المدح.تحدّث الحصري في أول أبياته عن الماء والإبل ورمال الفيافي وذكر الغواني، ليخلص بعد ذلك إلى المدح، حيث نجده مقلّدا للشعراء قبله وعلى رأسهم امرؤ القيس، لأنّه أول من وقف واستوقفى، وأوّل من بكى واستبكى في معلقته التي جاء في مطلعها:

قفا نبك من ذكر حبيب ومنزل — بسقط اللّوى بين الدخول فحومل[2]

والحصري في هذه القصيدة يصف حاله ظمآن لا يكاد يجد ما يطفئ به لهفته إلاّ دموعه المنهمرة واستعان بلفظ الظمأ للإفصاح عن تعطشه وشوقه لبلدته حيث بكى على السلسل العذب الذي حالت رمال الفيافي دون الوصول إليه.

ويقول:

---

(1) – المصدر نفسه، ص118.

(2)–امرؤ القيس: الديوان، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط3، مصر، 1969، ص8.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إنّي لأظمأ والأنهار جارية وأضحي ودون الشمس دوحات[1]

فكثيرا ما يستخدم الحصري الظمأ حيث يعبّر بذلك عن الفقد والحنين إلى القيروان فلم تسطع الأندلس بأنهارها الجارية وبساتينها وخيراتها أن تسلي نفسه وتخفف من وطأة الشوق عنده.

ويقول أيضا:

ألا يا بروقا لحن من نحو صبرة ولـيس لها إلاّ دموعي أمطار
عسى فيك من ماء الحبيبات شربة ولو مثلما يوعى من الماء منقار[2]
منقار[2]

يخاطب البروق التي تلوح من صبرة ويناشدها بأن تحمل له من ماء الحبيبات شربة ولو بمقدار منقار طائر ليرتشف من مائها لعلّه يشفي غليله ويطفئ بها أشواقه المتأججة.

ويقول :

كم من خليل كان عندي شهد حتى بلوت المرّ من أخلاقه
كالملح يحسب سكرا في لونه أو حجمه ويحول عند مذاقه[3]

نجد الحصري هنا يبيّن لنا من خلال صورة ذوقية أنّ المظهر الخارجي كثيرا ما يخدع فتماما مثلما يصعب على الانسان التفريق بين السكر والملح دون تذوقهما كذلك هي أخلاق الناس فقد يلتبس الأمر على الإنسان ويتعذر عليه معرفة الشخص الطيّب من الخبيث دون اختبارهما.

---

[1]-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص126.

[2]-المصدر نفسه، ص132.

[3]-المصدر نفسه، ص133.

الفصل الثالث:

المستوى الصوتي عند الحصري

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

ميّز النقاد العرب منذ القدم بين الشعر والنثر، واعتبروا الموسيقى هي الفيصل بين هذين الفنين، حيث يعتبر الوزن والقافية ركيزة هامة ولبنة أساسية في بناء العمل الفنّي في الشعر «فإذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت فيه إيقاعاتها، خفّ تأثيره، واقترب من مرتبة النثر»[1].

ولقد أولى النقاد عناية كبيرة للبناء الموسيقي في القصيدة وقدّموه على البناء بالصورة «لأنّ القصيدة إذا فقدت الوزن إذا فقدت العنصر النغمي "الوزن الشعري" تخرج من دائرة الشعر إلى دائرة فن النثر والبناء الموسيقي في القصيدة العربية لا يعدّ تعسفا، ولا تحجرا، بل هو الأقرب إلى خصائص الشعر العربي»[2].

و تأتي أهميّة الإيقاع من أنّه الأسرع إلى نفوسنا إذا ما قورن بأركان الشعر الأخرى وعناصره الأساس ولذلك يستجيب الطفل لجمال الجرس في الشعر قبل أن يدرك جمال الأخيلة والصور. وقد ظلّت صورة الشعر الموسيقية راسخة في أذهان القدماء ردحا طويلا من الزمن ثمّ تفطّنوا بعد ذلك في العصور المتأخرة إلى العناية بالخيال والعاطفة والانفعال النفسي.

ومن المؤكد أنّ ارتباط الإيقاع بالشعر هو ارتباط مصيري، «فالإيقاع هو الروح التي تضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، ومن هنا فالإيقاع ليس مجرد حلية جمالية خارج كيان الشعر، بل إنّه يكمن في بناء النص الشعري ونسيجه الداخلي ويتلاحم الإيقاع مع العناصر الشعرية الأخرى كي يمنح النص قدرته على التأثير ويتبادل الإيقاع مع الصورة الشعرية التأثير والتأثر، بل إنّهما يجريان معا في حلبة الشعر»[3] فالموسيقى إذن ترتبط بعناصر

---

[1]-محمد علي سلطاني: العروض وموسيقى الشعر، ط1، جامعة دمشق (1982م)، ص7.

[2]-صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3(1413ه-1993م)، ص 18.

[3]-وجدان الصايغ: الصور الإستعارية في الشعر العربي الحديث، ط1، (2003)، دار الفارس للنشر والتوزيع الأردن، ص237.

الشعر الداخلية فتزيد من فاعلية الصورة وتعمق المعاني «ومهما حشد الشاعر من صور وعواطف لا يمكن أن يكون كلامه شعرا إذا خلا منها الوزن، فالصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلاّ إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن»[1] ومما سبق نقول إن مسمى الشعر لا يطلق على الكلام إلاّ إذا يتقيّد بالوزن والقافية وإن الصور والعواطف دون إيقاع لا تعطي نصا شعريا وإن قدمت نصا أدبيا جميلا.

المطلب الأول:الوزن والقافية

لا شك أنّ الوزن والقافية هما ذروة سنام الشعر وأعظم أركانه وألصق صفتين به حيث نجد كل من عرّف الشعر من القدماء أو المحدثين جعل الوزن والقافية في طليعة ما يمكن أن يختص به الشعر عن النثر فنجد قدامة بن جعفر يقول في تعريفه للشعر «الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى»[2].

ونجد ابن رشيق القيرواني عند حديثه عن الوزن يقول «إنّه أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القوافي وجالب لها ضرورة»[3].

وعند الحديث عن الوزن تجدر بنا الإشارة إلى أنّ هذا الركن الأساسي الذي لا غنى عنه في قيام الشعر كان متوفرا عند الشعراء بالفطرة والجبلة حيث كان الشاعر العربيّ ينسج قصيدة موزونة مقفاة وفق ما تمليه نفسه ومشاعره وتجربته في الحياة، وكان ذلك قبل اكتشاف الخليل لعلم العروض.

والوزن والقافية هما المقياس الذي تعرف به مقدرة الشاعر ويعرف به جيّد الشعر من ليّنه «وللوزن أثر بليغ في تأدية المعنى والشاعر المجيد هو الذي يختار الوزن المناسب للمعنى

---

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، ط8، (1989)، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ص225.

[2]-قدامة بن جعفر، : نقد الشعر، تحقيق وتعليق عبد المنعم خفاجي دار الكتب العلمية بيروت، (د. ت)، ص64.

[3]-ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، (د. ت)، ص78.

المطلوب»[1].

والوزن إذا تلاحم مع الصورة فإنّه يزيدها حدّة «ويعمق المشاعر ويلهم الأخيلة لا بل إنّه يعطي الشاعر –نفسه خلال عملية النظم –نشوة تجعله يتدفق بالصورة الحارّة والتعابير المبتكرة الملهمة»[2].

فالإيقاع هنا لا يقتصر على الصورة أو على المتلقي فحسب بل يؤثر في الشاعر نفسه حيث يدعم ويحرك العواطف ويحفز المشاعر فينتج عن ذلك نشوة ولذّة تجعل الشاعر يبدع في توليد وتلوين الصور والأساليب. ويقرنه محمد النويهي بما يحدث في العالم الخارجي «فليس الشعر في أوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي والتموج الصوتي اللّذين يأخذاننا ونحن نعاني الانفعالات القوية.إنّ القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة بذاته فتعكس هذه الحالة»[3].

أولا: الأوزان الشعرية في ديوان المتفرقات

إنّ ديوان المتفرقات هو عبارة عن مجموعة قصائد ومقطوعات ونتف مختلفة البحور تتوزع على اثني عشر وزنا ومتباينة العدد وقد احتوى الديوان على قصيدة طويلة مخمسة وقد التزم فيها الحصري ما لا يلزم فوضع لنفسه في هذه القصيدة قيودا شديدة[4].ولتوضيح حظ كل بحر من البحور في الديوان نورد الجدول الآتي:

---

[1]– محمد التنوخي: المعجم المفصل في اللّغة والأدب، دار الكتب العلمية لبنان(1991)، ط1، ج1، ص883.

[2]–محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص 11.

[3]–داحو أسية: الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش نموذجا، مذكرة ماجستير في الدراسات الإيقاعية والبلاغية، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، كلية الآداب واللغات، (2008-2009)، ص150.

[4]– لم أدرج أبيات القصيدة المخمسة ضمن الجدول الإحصائي لعدة اعتبارات، اعتماد نظام التخميسة، تنوع القوافي، التزام التنويع في صور البحر.

البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الطويل	09	18.37	79	%25.73
الوافر	09	18.37	39	%12.70
الكامل	08	17.02	56	%18.24
البسيط	05	10.36	42	%13.68
السريع	05	10.36	14	%4.56
الرمل	03	6.12	08	%2.6
المتقارب	02	4.25	12	%3.9
المنسرح	02	4.08	13	%4.23
الخفيف	02	4.08	04	%1.30
المتدارك	01	2.04	25	%8.14
المديد	01	2.04	13	%4.23
الرجز	01	2.04	02	%0.65

على ضوء الجدول الإحصائي السابق يتبيّن لنا أنّ ما أورده الحصري في ديوانه من قصائد ومقطوعات جاءت على أوزان وبحور مختلفة ،كان أوفرها حظا وأعلاها نسبة ما قرضه على بحر الطويل ثمّ يأتي بعد ذلك بحر الوافر والكامل والبسيط والسريع، أمّا نسبة البحور الأخرى فقد كانت ضئيلة إذا ما قورنت بنظيرتها، فلم ينظم الحصري عليها سوى بعض النتف والمقطوعات. ويكون الحصري بذلك قد سار على منهج فحول الشعراء واستن سنتهم في العناية بالبحور الرصينة كالطويل والكامل والوافر والبسيط «فليس بين بحور الشعر ما يضارع الطويل في نسبة شيوعه فقد جاء ثلث الشعر العربي القديم من هذا

الوزن»[1] وأهمل الحصري بحر الهزج والمضارع والمقتضب والمجتث ومردّ ذلك نظرة الشعراء الشعراء إلى تلك البحور «فكثيرا ما يتفق الشعراء على الأهمية التي يعطونها لبعض النماذج الوزنية وذلك عن طريق كثرة الاستعمال ونراهم ينفرون من أخرى...فالطويل على أشكاله استعمله كلّ الشعراء بنسب عالية جدا وكذلك الشأن بالنسبة للبسيط الأول[2] والثاني[3]، والثاني[3]، والوافر الأول[4]، والكامل الأول[5] والثاني[6]، بينما نراهم لم يهتموا كثيرا بالمديد كثيرا بالمديد والمنسرح كما نراهم أهملوا تماما المضارع، والكامل الثالث[7] وبعض أجزاء الخفيف»[8].

1-بحر الطويل:

إذا تأملنا في ديوان الحصري وجدناه قد نسج على بحر الطويل قصائد طوال ذات أغراض شعرية مختلفة فأولى قصائده كانت في النسيب ومطلعها:

أبثّك مـــا في الـــنفس لســـت أرائـــي أنـــا بعـــض قتلـــى حبّـــك الشـــهداء

ألفت البكـــا إذ عـــزَ فيـــك عزائـــي إلى أن بكـــت أرضـــي معـــي وسمـــائي

---

[1]-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، (1952)، ص 57

[2]-عروضه تأتي وجوبا على الشكل الثابت فَعِلُن مخبونة والضرب مثلها(الخبن هو حذف الثاني الساكن، ثاني السبب السبب الخفيف. اميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، (1411هـ-1991م)، ص69.

[3]-عروضه فَعِلُن وضربه فِعْلُن ، وهذه التفعيلة ناتجة عن فاعلن بقطع الوتد (حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله) المرجع نفسه، ص69.

[4]-عروضه فعولن وضربه فعولن وهما ثابتان.المرجع نفسه،69.

[5]-العروض سالمة متفاعلن والضرب سالم متفاعلن.المرجع نفسه،ص158.

[6]-العروض سالمة متفاعلن والضرب مقطوع متفاعلْ .المرجع نفسه106.

-العروض سالمة متفاعلن والضرب أحذ مضمر مُتْفا (الحذذ حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة، والإضمار هو تسكين الثاني المتحرك).المرجع نفسه، ص106.

[8]-مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر القاهرة، ط1، (1418هـ، 1998م) ص 47، 48.

وإنّي لراض عنك في هذه الحالِ [1]

وفي المدح قال يخاطب الفقيه القاضي أبا المطرف الشعبيّ بمالقة

كففت أكُف الظلم عن كلِّ مسلم ... عَرَضْنَ لمالٍ منه أو دمٍ أو عرضِ
تَنِمُّ بِرَيّا جَنَّةِ الخُلْدِ رَيَّةً ... لمن قطف الأزهار من روضك الغَضِّ
كأنّك منها مالك وهي طيبة ... فما جمع أهل العلم عنك بمنفضِّ[2]

ويقول في رثاء المقتدر بن هود:

نعدّ حصونا كلّ درع ومغفر ... وتعدو المنايا في عرين الغضنفر
وإحدى بنات الدهر تنسف أُحدَه ... وتهدم بالتدمير بنيان تدمر[3]
تدمر[3]

ويقول في الشكوى:

برمت بما ألقاه ممّن أوامق ... وأوذيت حتى لا أرى من أصادق
إذا ما امرؤ أصفيته الودّ واثقا ... بخّلَته لم تصف منه الخلائق
فيا ليت شعري هل إلى الناس كلهم ... أنا مذنب أم ليس فيهم موافق[4]
موافق[4]

لقد احتوى بحر الطويل جل الأغراض الشعرية لامتيازه «بالرصانة والجلال في إيقاعه الموسيقي، وهو أصلح البحور لمعالجة موضوع الحماسة والفخر والمدح والرثاء والاعتذار والعتاب وهو كثير الشيوع في الشعر القديم»[5].

---

[1]-المرزوقي، والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص107.
[2]-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني ، ص 120-121
[3]-المصدر نفسه ، ص128.
[4]-المصدر نفسه 134.
[5]-اميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص103.

كما نجد الحصري نظم بحر الطويل على أضربه الثلاثة:

الضرب الأول:

نعـــد حصـــونا كـــل درعٍ ومغفـــر وتعـــدو المنايـــا في عـــرين الغضـــنفرِ[1]

فعـــول مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن

الضرب الثاني:

سريت وخلّيت الهوى لك صاحبي فهذا الهوى يصبي وهذا السرى ينضِ[2]

فعول/مفاعيلن/فعول/مفاعلن فعولن/مفاعيلن/فعولن/مفاعيلن

الضرب الثالث:

معاليهما فوق النّجوم منيفة ورأيهما في المشرفيّة ماض[3]

فعولن/مفاعيلن /فعول/مفاعيلن فعولن/مفاعيلن/فعول/مفاعي

وفي ذلك دلالة على طول نفس الشاعر، فقد جاءت القصائد المنسوجة على بحر الطويل كثيرة الأبيات خاصة إذا ما قارناها بقصائد نظمت على بحور أخرى، أولاها جاءت مخمسة واحتوت على تسع وعشرين تخميسة.بالإضافة إلى أن التنويع في استعمال أضرب الطويل مع ما يمكن أن يصيب هذا البحر من زحافات وعلل، يكشف عن مقدرة الشاعر وبراعته في اختيار الإيقاع المناسب للمعنى ذلك أنّ «انتظام المفردات على الأبحر الشعرية المعروفة يؤدي إلى الرتابة والملل، لأنها تكرار النغمات نفسها طوال القصيدة مما يوجب على

---

[1]-المصدر السابق ، ص 128.

[2]- المصدر نفسه ، ص 120.

[3]-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري، ص123.

الشاعر إبعاد السأم عن متلقيه بالتصرف في الزحافات والعلل التي تسمح بها الأوزان»[1].

2-بحر الوافر:

نظم الحصري ثمانية قصائد على وزن الوافر محتلا بذلك المرتبة الثانية في الديوان من حيث نسبة وروده وجاءت كلها تامة على العروض الأولى والضرب الأول:

وهبت قواي للحدق الضعاف وأن كانت بسفك دمي تكافي[2]

مفاعلتن مفاعلتن فعولـــن مفاعلتن مفاعلتن فعولـــــن

وقد احتضن الوافر أغراضا شعرية متباينة كالغزل، الرثاء، المدح، إلى غير ذلك من الأغراض،لطبيعته المرنة فهو ليّن في موضع اللّين فيصلح لموضوعات الغزل والرثاء والإخوانيات، وصلب في مواطن الصلابة كالفخر والهجاء والحماسة حيث نجده «أكثر البحور مرونة، وألينها وزنا، وأغناها موسيقةً، يشيع فيه النغم العذب الحنون وتنطلق الموسيقى الشجيّة المطربة»[3].

يقول في الغزل:

خضـــبتُ الشـــيبَ أخـــدعها فقالـــت تشـــبَّهتِ الحمامـــة بالغـــدافِ

فقلـــتُ صـــدقت لمْ أنكـــرت منَـــي وأنت عفيفـــة بنـــت العفـــاف[4]

العفـــــــــــــــــــــاف[4]

وقال يمدح أحمد بن سليمان بن هود الملقب بالمقتدر حين غلب علي بن مجاهد على

---

[1]-عبد اللطيف عيسى: الصورة الفنية في شعر ابن زيدون دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، (1431هـ-2001م)، ص190.

[2]- المرزوقي والجيلاني: أبوالحسن الحصري القيرواني، ص 113.

[3]- محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دار القلم، دمشق ط1(1412ه-1991م)، ص80.

[4] المرزوقي والجيلاني: أبوالحسن الحصري القيرواني ، ص 113.

دانية:

كـــذا تَفْـــتَضُّ أبكـــارُ الـــبلادِ ولا مهـــرٌ ســـوى البـــيضِ الحـــدادِ
هَـــدَيْتَ العســـكر الجـــرار لـــيلا فأهـــديت الظُّبـــاةَ إلى الهـــوادي
ملأت بـــه الفضـــاء فضـــاء ليـــل محت فيـــه الظُّـــبى شـــكل السَّـــواد[1]

وقال في ملك سأله أن يكسوه فمطله ثمّ أعطاه قمحا مسوسا:

يريـــد سياســـةً مـــن لا يُسَـــمَّى وطبـــعٌ فيـــهِ يـــأبى أن يسُوســـا
ســـألت كُسًـــى فمنَّـــاني بقمـــح وأعطـــاني مكـــان القمـــح سُوســـا[2]
سُوســـــــــــــــــــــــــا[2]

وقال في الشيب:

إذا كـــان البيـــاض لبـــاس حـــزن بأنـــدلسٍ فـــذاك مـــن الصـــوابِ
ألم تـــري لبســـتُ بيـــاض شـــيبي لأنّي قد حزنـــتُ علـــى الشـــبابِ[3]
الشـــــــــــــــــــــــــبابِ[3]

استفاد الحصري من الطبيعة المرنة لبحر الوافر أيما استفادة فنسج على منواله العديد من النتف والمقطوعات في الغزل والهجاء والمديح.

3-بحر الكامل:

بحر الكامل من البحور الصافية البسيطة يتكون من تفعيلة واحدة "متفاعلن" مكررة ست مرات موزعة بين العروض والضرب، «سمّي كاملا لمطابقة تفعيلاته كما هي في الأصل مع استعمال الشعراء»[4].

---

[1]- المصدر نفسه ، ص116، 117.

[2]-المصدر السابق، ص130.

[3]-المصدر نفسه، 131.

[4]- محمد علي سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، ط1(1427هـ، 2008م)، ص 227.

استعمل الحصري بحر الكامل أحذا ومجزوءا كما استعمله تاما، ولعل السبب في ذلك هو التخفيف من الرتابة الإيقاعية لهذا البحر الذي. «يزداد موسيقية وطربا عندما يدخل عروضه أو ضربه الحذذ أو يجتمع فيه الحذذ والإضمار»[1].

فمن صور الكامل الأحذ :العروض الثانية حذّاء[2] والضرب الرابع أحذّ

قالت:عففت فعِفت قلت لها مذ شبت باللّذات لم ألذ[3]

متفاعلن متفاعـــلن متفـــا متفاعلن متفاعلـــن مـــتفا

مجزوء الرجز:العروض الثالثة صحيحة والضرب السادس مضمر

يا من تكحّل طرفها بالسحر لا بالإثمدي[4]

متفاعـــلن متفاعلن متفاعلـــن متفاعلن

تام الكامل:العروض الأولى صحيحة والضرب الأول صحيح

هبّ النسيم وما النسيم بطيبٍ حتى يشاب بطيبه وبطيبها[5]

متفاعلن متفاعلن متفاعلـــن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

4- بحر البسيط:

من البحور المزدوجة، كثر وروده في الشعر العربي لملائمته لمختلف الأغراض الشعرية فضارع بذلك بحر الطويل وفاقه رقة وعذوبة، فقد «أكثر من النظم على وزنه الشعراء

---

[1]- محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، ط1، (1412هـ، 1991م)، ص 76.

[2]-الحذذ: حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة (متفاعلن) تصبح (متفا).اميل بديع يعقوب:المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر،ص107.

[3]- المرزوقي، والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 112

[4]-المصدر نفسه، ص 114.

[5]- المصدر نفسه، ص 116.

العباسيون، وأصحاب البديعيات والمدائح النبويّة والأناشيد الدينيّة»[1].

مع ما يختص به بحر البسيط من خصائص قد تغري الشاعر بالنظم على منواله، إلاّ أننا لا نجد ذلك عند الحصري، فنسبة وروده في الديوان لم تتعد 10.63%، في اثنين وأربعين بيتا، موزعة على خمسة قصائد، أطول تلك القصائد كانت في رثائه للقيروان من ثمانية وثلاثين بيتا، وما عداها فمجرد قطع شعرية لا تتعدى الأربعة أبيات.واستعمل الحصري بحر البسيط تاما ومخلّعا.

– **البسيط التام**:العروض الأولى مخبونة[2] والضرب مخبون مثالها في قوله:

لا يصرف الهمّ إلاّ شدوُ محسنة أو منظر حسن تهواه أو قدح[3]

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

– **البسيط التام**:العروض الأولى مخبونة والضرب الثاني مقطوع.

موت الكرام حياة في مواطنهم فإن هم اغتربوا ماتوا وما ماتوا[4]

– **مخلّع البسيط**:العروض الثالثة مجزوءة[5]مقطوعة[6](مفعولن) ولها ضرب واحد مجزوء مقطوع مثلها.ويجوز الخبن في العروض والضرب.

محبـــــــبتي تقتضـــــــي ودادي وحـــــالتي تقتضـــــي الـــــرحيلا[7]

هذان خصـــمان لســـت أقضـــي بينـــــهما خـــــوف أن أمـــــيلا

---

(1)–محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، مصدر سابق، ص47.

(2)–الخبن: حذف الثاني الساكن. المرجع السابق، ص 69.

(3)–المرزوقي، والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 131.

(4)–المصدر نفسه، ص 125.

(5)– المجزوء: هو البيت الذي سقط عروضه وضربه. اميل بديع يعقوب:المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص211.

(6)–القطع هوحذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله، مستفعلن تصبح مستفعل (مفعولن).المرجع نفسه، ص69.

(7)–المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري االقيرواني، ص131.

ولا يـــــــزالان في اختصـــــــام حـــتى نـــرى رأيـــك الجمـــيلا

متفعلن فاعلن فعولـــــــن متفعلن فاعلن فعولـــن

وما نلاحظه على الأبيات التي جاءت على وزن مخلّع البسيط كانت أقرب للنثر منها إلى الشعر، أجاز اميل بديع يعقوب استعمال هذا الضرب في بحر البسيط «ويجوز في العروض وفي ضربها الخبن، فيصبحان فعولن، وإذا التزم الشاعر فيهما هذا الخبن، وهو التزام غير لازم، سمي الوزن مخلّع البسيط»[1].

5-بحر السريع:

بحر السريع سلس عذب من أقدم البحور الشعرية ،"غير أنّ ما روي منه في الشعر العربي قليل...والحق أنّنا حين ننشد شعرا من هذا البحر نشعر باضطراب في الموسيقى لا تستريح إليه الآذان إلاّ بعد مران طويل،وذلك لقلة ما نظم منه، والآذان تعتاد النغمات الكثيرة والتردد وتميل إلى ما ألفته"[2]، ونجد الأمر نفسه عند شاعرنا، حيث لم يلق بحر السريع عناية من قبل الحصري فقد رأيناه يترع إلى البحور ذات النفس الطويل ويعرض عن البحور القصيرة والمتوسطة، فلم يتجاوز عدد أبياته في الديوان أربعة عشر، بيتا جاءت في خمس نتف في الغزل ومقطوعة في المدح، ولعل الحصري لا يرى بحر السريع مناسبا لأغراض الشعر الرصينة كالفخر والحماسة والرثاء والمدح وغيرها من الأغراض التي جنح لها في شعره.و يلاحظ على الأبيات التي جاءت على بحر السريع ميلها إلى الضعف واللّين كقوله:

قالـــت هـــي الشـــيبة وقرهـــا وشـــيبة المـــرء تـــري دينـــه[3]

قلـــــت إني أريـــــد الصّـــــبا إن كنـــت يـــا هنـــد تريدينـــه

ورد بحر السريع على عدّة أضرب:

العروض الأولى مطوية[1] مكشوفة[2] والضرب الثاني مثلها.

---

[1]- اميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض، ص 71.

[2]-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص88.

[3]- المرزوقي، والجيلاني، أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 112.

أصبحت مفتونا بكم مدنفا وإنّما برئي لمى فاتني[3]

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

العروض الأولى والضرب الثالث أصلم[4]

وقد رأيت العدل في بلدة فقيهها الشّعبيّ قاضيها[5]

مستفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن مستفعلن فعلن

6- بحر الرمل:

ورد بحر الرمل مجزوءا في ديوان الحصري ماعدا بيتين ورد فيهما تاما، وكل ما جاء في الديوان على هذا الوزن كان مجرّد نتف أغلبها في الغزل.يقول:

يـــــا غـــــزالا فـــــتن النـــــا س بعينيـــــــــه فتونـــــــــا[6]

أنـــــت هـــــاروت ولكـــــن صـــــحفوا تـــــاءك نونـــــا

7- بحر المتقارب:

يبنى المتقارب على المقياس "فعولن" مكررا أربع مرات في الشطر الواحد،لم ينظم الحصري الكثير من الأبيات على هذا البحر حيث ورد في مقطوعتين فقط فلم تتجاوز أبيات المتقارب في الديوان أحد عشر بيتا، ولعلّ السبب في ذلك رغبة الحصري في الابتعاد عن رتابة الإيقاع التي اتصف بها بحر المتقارب[7].

يقول في المدح:

---

[1]- الطيّ: هو حذف الرابع الساكن. . اميل بديع يعقوب:المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر،ص94.

[2]-الكشف: هو حذف السابع الساكن.المرجع السابق،ص94.

[3]-المرزوقي، والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 115.

[4]-الصّلم: هو حذف الوتد المفروق من آخر التفعيلة. اميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص94.

[5]-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 124.

[6]-المصدر نفسه، ص 115.

[7]-اميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص124.

أمـــولى شـــرفت بـــه أم صـــديق يواصـــلني حـــين يجفـــو الشّـــقيق
تملّكـــــني ومـــــنى مِلكُـــــه فحســـب معاليـــه أنـــا رقيـــق
ســـقاني وأخلاقـــه جنّـــة فمنـــها الرّيـــاض ومنـــها الرّحيـــق
حلت وأحلّـــت كريـــق الحبيـــب فطـــاب الصّـــبوح بهـــا والغبـــوق
وزاد علـــى الـــزاد مـــا فـــاتني زمانـــا وإن طـــال ذاك الطريـــق[1]
الطريـــــــــــــــــــــــق[1]

فعول فعولن فعولن فعل فعولن فعولن فعولن فعولن

الأبيات من العروض الأولى والضرب الأول[2] إلاّ أنّ الحصري قد شذّ عن هذا الضرب الضرب فجاءت العروض "فعولن" محذوفة[3] ولعله أراد بذلك التخفيف من رتابة الإيقاع، وقد وقد "أجاز الخليل في عروض البيت السالم الحذف، وأباه الكثير"[4].

8-بحر المنسرح:

هو بحر مزدوج التفعيلة،يتألف البيت الشعري فيه من ست تفعيلات[5]"نظم منه القدماء القدماء على قلة"[6] كما هو قليل في شعر الحصري أيضا، حيث نظم عليه ثلاث مقطوعات مقطوعات تحتوي على ثلاثة عشر بيتا، في الغزل والرثاء والوصف.إنّ تميز هذا البحر باللّيونة والرقة،لم يشفع لهذا البحر عند الشعراء ولا عند الحصري فلم ينظم على منواله إلاّ القليل،

---

(1)- المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 121.

(2)-العروض صحيحة سالمة "فعولن"والضرب مثلها صحيح سالم اميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض العروض والقافية وفنون الشعر، ص121.

(3)-الحذف هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة، المرجع نفسه، ص122.

(4)-جار الله الزمخشري: القسطاس في علم العروض، تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف بيروت، ط2(1410هـ-1989م)، ص125.

(5) -مفتاحه : منسرح فيه يضرب المثل*مستفعلن مفعولات مستفعلن. عبد العزيز عتيق:علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، (1407 هـ-1987م)، ص132.

(6)-إبراهين أنيس: موسيقى الشعر، ص 93.

لأنّه من البحور الصعبة العسرة[1]. استعمل الحصري بحر المنسرح بضربيه الأول والثاني.

الضرب الأول مطويّ[2]: يقول في المدح

بـــيّض كـــلّ ولا بيـــاض معـــي إلاّ بيـــــاض المشـــــيب والبشـــــره

فغبت عـــن مجلـــس العـــزاء علـــى رغمـــــي وإن كـــــان مقـــولي حضـــره

يا أهل هـــود إذا الـــورى حســـبوا مـــــن صـــــدف البحـــــر أنـــــتم دره

يـــا كرمـــاء الزمـــان لســـت أرى حُجولَـــــــه غيركـــــــم ولا دره[3]

مـــتفعلن فـــاعلاتُ مفـــتعلن مـــــتفعلن فـــــاعلاتُ مفـــــتعلن

الضرب الثاني مقطوع[4]: يقول في الغزل

مـــن لي بظـــبي جنـــاه معســـول دمـــي بـــدمعي عليـــه مغســـول

أقـــرأ في خـــدّه كتـــاب هـــوى أنّ دم العاشـــــقين مطلـــــول[5]

مســـتعلن فـــاعلات مفعـــولن مســـتعلن فـــاعلات مفعـــولن

نلاحظ أن التنويع في أضرب بحر المنسرح قد أثرى موسيقى الأبيات عن طريق التلاعب بكم الإيقاعات وكيفها فنتج عنه زخرفة إيقاعية اعتمدت على المزج بين النظام والخروج عنه أحيانا.

9-بحر الخفيف:

بحر مزدوج التفعيلة[1] "أخف البحور على الطبع وأطلاها على السمع،يشبه الوافر في

---

[1]- اميل بديع يعقوب: المعجم المفصل، ص 149.

[2]-الطيّ: هو حذف الرابع الساكن من التفعيلة"مستفعلن" تصبح "مفتعلن".المرجع نفسه، ص147.

[3]- المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري ، ص 129.

[4]-القطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ماقبله. سالم اميل بديع يعقوب: المعجم المفصل المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص147.

[5]- المصدر نفسه، ص 112.

اللّيونة والسهولة، وقد أكثر الشعراء من النظم عليه"[2]. ورد البحر مجزوءا في الديوان و لم يلق إقبالا من الحصري فلم ينظم عليه سوى أربعة أبيات في الغزل.يقول:

ربّ ظـــــــبي هويتـــــــه ينتمـــــــي للهوازنـــــــه

قلـــتُ مـــا أثقـــل الهـــوى قـــال مـــا للـــهوى زنـــه[3]

10-بحر المتدارك:

هو بحر موحد التفعيلة يتكون من "فاعلن" مكررة أربع مرات في الشطر الواحد،"هذا البحر قليل،بل نادر في الشعر العربي القديم،أكثر ما يصلح للغناء والموشحات"[4]رغم قلة النظم على المتدارك في الشعر القديم،إلاّ أننا نجد الحصري أقبل عليه وبعث فيه الحياة بقصيدته التي مطلعها:

يـــا ليـــل الصـــبّ مـــتى غـــده أقيـــام الســـاعة موعـــده

رقـــد الســـمّار وأرّقـــه أســـف للـــبين يـــردده[5]

والتي بلغت شهرتها الآفاق، وأعجب بها الشعراء فتسابقوا في معارضتها إلاّ أنهم عجزوا عن مجاراة الحصري ،فلم يصلوا إلى تلك النغمة الراقصة ،و لم يبلغوا ذلك الأسلوب العذب المنقطع النظير.

أمّا في ديوان المتفرقات فنلاحظ طول نفس الشاعر في بحر المتدارك خاصة إذا ما قورن بالبحور الأخرى التي لم ينظم عليها الحصري إلاّ بعض النتف أو المقطوعات،حيث نظم قصيدة مكونة من خمسة وعشرين بيتا على وزن المتدارك.

---

[1]- مفتاحه: يا خفيفا خفت به الحركات** فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن.عبد العزيز عتيق:علم العروض والقافية، ص132.

[2]- اميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 81.

[3]-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري، 115.

[4]-اميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 119.

[5]- المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 143.

يقول في مدح المعتمد:

يـــا فـــرع المنـــذر والنعمـــا ن بلغـــت الـــنجم فطُـــلْ وزِدِ
طفئـــت أنـــوار أميّـــة في قصـــر الخلفـــاء فقلـــت قِـــدِ
نافســـتَ بقصـــرِهمُ إرَمـــاً فكـــأنّ أُمَيَّـــةَ لم تشِـــدِ[1]
فعْلـــن فعلـــن فعلـــن فعلـــن فعلـــن فعلـــن فعلـــن

«وقد حكم الكثير من العروضيين بشذوذ هذا البحر سالما، وأنّ المطرد استعماله مخبونا»[2].

11-بحر المديد:

بحر مزدوج التفعيلة[3] وهو"بحر ثقيل على السمع،لذلك تجنبه الشعراء قديما وحديثا، فهو لا يوجد في أكثر دواوين الفحول"[4] ولعل هذا كان سببا في عدم إقبال الحصري على على بحر المديد فلم ينظم على منواله إلاّ قصيدة واحدة مكونة من ثلاثة عشر بيتا.

يقول في المدح:

لا يضـــق مـــن صـــدره حـــرِجٌ شـــيخُنا الشَّـــعبيُّ شـــارحُهُ
إنّمـــا أخلاقـــه زَهَـــرٌ عطَّـــر الآفـــاق فائِحُـــهُ[5]
فـــاعلاتن فـــاعلن فعلـــن فـــاعلاتن فـــاعلن فعلـــن

الأبيات من العروض الثالثة مخبونة محذوفة ، والضرب مخبون محذوف[1] مثلها.

---

[1]-المصدر نفسه، 119.

[2]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 102.

[3]- مفتاحه: لمديد الشعر عندي صفات**فاعلاتن فاعلن فاعلاتن. عبد العزيز عتيق:علم العروض والقافية،ص131. والقافية،ص131.

[4]- اميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 135.

[5]- المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص122.

13-بحر الرجز:

يتألف من "مستفعلن" مكررة ثلاث مرات في كل شطر وهو أسهل البحور الشعرية "لكثرة التغييرات المألوفة في أجزائه، والتنوع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه" لا يكاد يذكر بحر الرجز عند الحصري ولعلّ السبب في ذلك ابتذال هذه المطيّة لدى الشعراء ،واختصاص هذا البحر بالشعر التعليمي.يقول الحصري في أول جوازه إلى الأندلس على مجزوء الرجز:

في كـــــــلّ أرضٍ مـــــــوطنٌ يُعـــــــرَف فيـــــــه جاهُنـــــــا
وإنَّمـــــــا ألجانـــــــا إلى هنـــــــا إلاهنـــــــا[2]

ومن دراستنا للبحور يمكن أن نخلص إلى العديد من الملاحظات أهمّها:

- أنّ الحصري كان ميالا للبحور الطويلة (الطويل، الوافر، الكامل، البسيط) حيث شغلت هذه البحور جلّ ديوانه، نستشف من ذلك طول نفس الشاعر «إذا أردنا معرفة مدى طول نفس الشاعر في نطاق البحور التي يختارها، فيجب علينا النظر إلى البحور موزعة على الأبيات»[3] فنجده قد نظم قصائد طويلة على تلك البحور التي تتماشى مع أحاسيس الحصري المذبذبة، وتتسع لتحتوي ألمه وتخفف من معاناته، وتعبر عن قلقه وحزنه على فراق الوطن وفقد أحبته ففيها وجد الحصري متنفسا لكربته وأحزانه، أمّا إقباله على البحور الأخرى (كالرمل والسريع والمتقارب والمنسرح والخفيف والمديد والرجز والمتدارك) فكان بنسب ضئيلة ولعلّ السبب في ذلك سرعة إيقاع تلك البحور وعدم انسجامها مع أحواله النفسية فلم ينظم عليها سوى بعض القطع أو النتف المتفرقة في الديوان.

- جمع الشاعر بين البحور الممتزجة والبحور الصافية في الديوان إلاّ أنّ استعماله للبحور الممتزجة غلب على شعره إذ بلغت نسبتها مجتمعة 66.27%، في حين بلغت نسبة

---

[1]- الخبن: حذف الثاني الساكن. الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة. . عبد العزيز عتيق:علم العروض والقافية، ص172.

[2]- المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 130.

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

البحور الصافية 33.76%، وغلبة البحور الممتزجة في الديوان مكّنت الشاعر من تنويع الإيقاع والابتعاد عن الرتابة التي يسببها تكرار النغم الشعري نفسه، هذا فضلا عن الزحافات والعلل التي تصيب تلك البحور والتي اعتبرها الدارسون «ملاذ الشعراء في تغير الوحدات الزمنيّة داخل البيت الواحد من جهة، وفي تبديل النغم الكلي داخل القصيدة من جهة أخرى»[1] حيث تمنح الشاعر فرصة للقضاء على رتابة الايقاع وتساعده على التفرد بالوزن الشعري اللائق.

-زاوج الحصري بين الإيقاعات السريعة والإيقاعات البطيئة وكانت الزحافات والعلل سببا في ذلك الزحافات والعلل لأنها تؤثر على عدد المقاطع وأنواعها، فمنها ما يؤدي إلى كثرة عدد المقاطع الطويلة أو زائدة الطول، ومنها ما يؤدي إلى كثرة عدد المقاطع القصيرة[2].

ثانيا- القوافي:

لا يكتمل البناء الفني والإيقاع الموسيقي للقصيدة إلاّ بوجود النغم الشعري الناتج عن تلاحم الوزن والقافية، وقد أولاها الشعراء والنقاد عناية كبيرة فاعتبروها الحكم في قبول القصيدة أو رفضها «وهكذا انعقدت مكانتها في الشعر العربي القديم، وتبنى الدرس النقدي هذه الانعقادية ووطّن لها في النفوس حتى غدت طقساً شعريًا مقدّساً لا يفارقه إلاّ مارق عن صراط القديم والمتعارف عليه»[3].

كما أفاض النقاد في الحديث عن حدّها وأنواعها وحروفها وعيوبها، فعرّفها حازم القرطاجني بقوله «إنّ القافية في اصطلاح المحققين من أصحاب علم القوافي هي الأجزاء المتطرفة من بيوت الشعر التي وُضعت الحركاتُ والسكنات والحروف الهوائيةُ فيها وضعا

---

[1]-عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك أربد-عمان، ط1 (1980)، ص279.

[2]-زكريا توفيق اسماعيل عطية: بنية الإيقاع في شعر أبي تمام، رسالة دكتوراه، جامعة الزقازيق كلية الآداب قسم اللّغة العربيّة، (2008)، ص 08.

[3]-رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم ابن طباطبا نموذجا، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن، ط1(1432هـ-2011م)، ص355.

متحاذيَ المراتب لتتساوقَ المقاطعُ الشعرية بالاتفاق في جميع ذلك تساوقا واحدا، وتطرد إطرادا متناسبا، وهي مقطع البيت، الذي طرفاه ساكنان ليس بينهما ساكن»[1].

ويشترط قدامة بن جعفر شروطا في القافية منها «أن تكون عذبة الحرف، سلسة المخرج، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول من البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرعوا أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره»[2].

ويقابل ذلك حرص كبار الشعراء على انتقاء قوافيهم والعمل فيها فقد اعتنى الشعراء القدامى بالقافية أشد العناية «وكثيرا ما يرتج عليهم فلا يستطيعون الوقوع على القافية الصحيحة الملائمة، وأن وقعوا عليها وصفوها بأنّها ليست أرضية وإنّما سماوية أو ملائكية»[3] كقول حسان بن ثابت:

وقافية عجَّت بليلٍ رزينة تلقيتُ من جوّ السماء نزولها[4]

«ولولا القافية لفقدنا جانبا من جمال الموسيقى الشعرية فهي كضربات الناقوس المؤذنة بانتهاء معنى معيّن (و)هي وقفة موسيقية لا بد منها ليرتاح فيها القارئ ويجد متعة في تأملاته المتتابعة للصور البيانية»[5].

الهدف من دراسة القافية عند الحصري بأنواعها وحدودها وكيفية ورودها هو استنباط

---

[1]- أبو الحسن حازم القرطاجني: الباقي من كتاب القوافي، تقديم وتحقيق علي لغزيوي، دار الأحمدية للنشر الدار البيضاء، ط1(1417هـ)، ص36.

[2]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 86.

[3]- محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللّغويّة، مكتبة الخانجي بمصر، (د. ت)، ص 84.

[4]-حسان بن ثابت: الديوان، شرد عبدأ مهنّا، دار الكتب العلمية (بيروت-لبنان)، ط2(1414هـ-1994)، ص197.

[5]- صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، ط5(1397-1977)، ص 220.

العلاقة بين القافية والبيت الشعري ومناسبة ذلك لسائر القصيدة، باعتبار أنّ القافية ليست حلية للإيقاع فقط بل تتعدى ذلك لتساهم في إخراج الصورة الكلية للبناء الشعري.

أ)-**أصناف قوافي الحصري تبعا لحروفها:**

1) **القوافي المطلقة المردفة:** هي محركة الرويّ التي تشتمل على الردف وهو «حرف مدٍّ أو لينٍ يقع قبل الرويّ دون فاصل بينهما»[1] وردت في واحد وثلاثين قصيدة 31 في الديوان، بنسبة 63.26%، وقد جاء الردف فيها كما يلي:

1-الألف: ورد في أربعة عشر قصيدة 14، بنسبة 45.11%، مثال ذلك في قوله على بحر الطويل:

على العدوة القصوى وإن عفّت الدار سلامُ غريبٍ لا يؤوب فيزدار[2]

2-الياء: وردت في ثلاثة عشر قصيدة 13، بنسبة 41.93%، مثال ذلك في قوله على بحر الوافر:

رحلت وها هنا مثوى الحبيب فمن يبكيك يا قبر الغريب[3]

3-الواو: وردت في أربع 04 قصائد، بنسبة 12.90%، مثال ذلك في قوله على بحر الكامل:

ردّي حشاشة عاشق مهجور بين الملوم عليك والمعذور[4]

وقد غلب ورود الألف ردفا على الأحرف الأخرى، واقتصر على قوافي البحور الرصينة فقط كبحر الوافر والكامل والطويل والبسيط دون غيرها ولعلّ سبب ذلك مناسبة

---

[1]- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1(1425-2004)، ص 159.

[2]- المرزوقي، والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 132.

[3]-المصدر السابق، ص 129.

[4]-المصدر نفسه، ص114.

حرف المد الألف لاتساع المساحة الإيقاعية لتلك البحور وملاءمتها لطول نفس الشاعر الذي يقتضيه النظم على منوالها.

أمّا الياء فقد وردت ردفا في البحور ذات الإيقاع الشعري السريع كبحر المتقارب، مجزوء الرمل، الوافر، البسيط، الكامل، السريع، وكذلك الأمر بالنسبة "للواو" فقد وردت في بحر المنسرح، ومجزوء الرمل، والوافر، والكامل، كأننا نلمس عند الحصري نوعا من التناسب بين استعمال الردف واختيار البحر، فنجده قد اختار الألف ردفا للبحور التي تمتاز بالقوة، أمّا البحور التي اتصفت بالرقة وسرعة الإيقاع فخصها "بالياء "و" الواو".

2)- القافية المطلقة المؤسَّسة:

وهي القافية محركة الرّوي، يسبق رويّها حرف تأسيس، «والتأسيس هو ألف بينها وبين حرف الرّوي حرف واحد متحرك، وهو لازم إن كان الرّويّ والتأسيس في كلمة واحدة»[1] وردت القافية المؤسسة في أربع قصائد في الديوان، بنسبة 08.16% مثال ذلك ذلك في قوله على بحر الطويل:

وددت بأن ألقى من الناس منصفا إذا قلت حقا قال لي أنت صادقُ
وإن قلتُ غير الحق لم يرض لي به و أوضحَ للفكر الذي هو لائقُ
ولكنّهم صنفان فيَّ فجاهل يدافع حقا أو عليم منافق[2]

فجاء الدال "الدخيل"بين ألف التأسيس وحرف الرّوي القاف، ونجد القافية المؤسسة قد وردت في القصائد التي يشكو فيها الحصري معاناته وألمه وغربته فكأن حرف المد الألف يساعده على التأوه وجريان النفس عند النطق به، يخفف حملا ضاق به صدر الحصري.

3) القوافي المطلقة المجرّدة: هي محركة القافية والتي «لا تشتمل لا على الردف ولا

---

[1]- محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1(1425هـ، 2004)، ص 107.

[2]- المرزوقي، والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 134.

على التأسيس»[1].

وقد وردت على منوالها في الديوان في عشر قصائد، بنسبة 20.40%، مثال ذلك في قوله:

ظمئتُ ومنهلَ المدامع منهلي ولا حوم لي إلاَ على ورد حومل[2]

4) القوافي المقيَدة المؤسسة:هي ساكنة الرّوي، والتي تشتمل على حرف التأسيس لم ترد في الديوان سوى مرتين مثالها قوله على بحر الخفيف:

رُبَ ظبي هويته ينتمي للهوازنهْ[3]

5)القوافي المقيّدة المجرّدة: هي ساكنة الروي التي لا تشمل على التأسيس ولا على الردف وردت مرة واحدة في الديوان، ومثالها قوله على بحر المنسرح:

فاجأتْنا والمنون منتظره من جامع الطيَبات مختصرهْ[4]

لم يعمد الحصري في نظمه إلى استعمال القافية المقيَدة إلاّ نادرا على الرغم من «مناسبتها للأسلوب العربي في الوقوف على ساكن، بالإضافة إلى تحرير الشاعر من حركة الإعراب في آخر القافية»[5] إلاّ أن ذلك لم يشفع لها عند الحصري فقد آثر النظم على القافية المطلقة على درب الشعراء قبله، «فورود القافية المقيدة في الشعر الجاهلي لا يتجاوز 10%، وقد وردت في شعر العباسيين أكثر من شعر الجاهليين وذلك مناسبة للغناء وأطوع في التلحين من نظيرتها»[6] والحصري في ديوان المتفرقات لم ينظم شعرا من أجل التلحين أو

---

[1]–اميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في العروض والقافية، مصدر سابق، 359.

[2]–المرزوقي، والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني ، ص 117.

[3]– المصدر نفسه، 115.

[4]–المصدر السابق، ص 128.

[5]–سارة عدنان ثرثار القيسي: البناء الفنّي عند شعراء ثقيف في العصر الأموي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، الجامعة الأسلامية –بغداد، كلية الآداب، (2011م)، ص 85.

[6]–إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 258.

الغناء. بالإضافة إلى أن القافية المطلقة كانت أنسب للبحور الطويلة التي اختارها الحصري فهي تقوم على مساحة إيقاعية واسعة تقدم للشاعر نغما موسيقيا وافرا.

ب)حدود القافية تبعا لحركاتها:

1)قافية المتواتر: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد[1] وردت في الديوان في في تسعة وعشرين قصيدة، بنسبة 59.18%.

قال يمدح أحمد بن سليمان بن هود الملقب بالمقتدر حين غلب علي بن مجاهد على دانية:

بنـــاك الله للإســـلام حصـــنا وعلّمـــك التجلّـــد في الجـــلادِ
وتنهض والثقيـــل عليـــك خـــفٌ وتنظـــرُ والخفـــيُّ إليـــكَ بـــادِ
وكيـــف ينافســـونك في المعـــالي وأنت ســـبقتهم ســـبق الجـــواد[2]
الجـــــــــــــــــــــواد[2]

وقال يندب القيروان:

أصـــبحت في غـــربتي لـــولا مكـــاتمتي بكـــــتني الأرض فيهـــــا والســـــماواتُ
كـــأنني لم أذق بـــالقيروان جنًـــى ولم أقـــل لأحبـــابي هـــا ولا هـــاتوا[3]

2) قافية المتدارك: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحركان اثنان[4] وردت في الديوان الديوان في ثلاثة عشر قصيدة بنسبة 26.53%.

قال يرثي المقتدر بن هود:

تلـــثّم حيـــاءً يـــا زمـــان مـــن العـــلا مضيتَ بمعـــروف وجئـــت بمنْكَـــرِ

---

[1]-المرجع نفسه، ص 348.

[2]- المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 117.

[3]- المصدر نفسه، ص 125.

[4]-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص348.

مضيتَ فما للأرض بعدك لم تَمِد وما لسماء المجد لم تتفطّر[1]

3) قافية المتراكب:وهي التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات[2] وردت في الديوان في ست قصائد، بنسبة12.24%.

وقال:

يا ناثرا درَّ عيني بل عقيق دمي ما بالُ طرفك دوني صحَّ بالسَّقمِ
وما لتفاحيْ خديكَ أينعتا فأفطرت منهما عيني وصام فمي[3]

مما سبق يمكن القول إنّ اختيار الحصري للقافية لم يكن أمرا آليا، يجعل القافية قالبا يصب فيه آخر مقطع من البيت لإحداث الجرس الموسيقي وإن كان ذلك أحد أهدافه، وإنّما هي محاولة لخلق معنى يربط المسموع بالمفهوم لخلق ذلك التناسب المنشود في موافقة القافية لما قبلها.

ج):التجديد الإيقاعي في التخميسات:

لقد لقي فن المخمسات الذي استحدثه العباسيون للتحرر من قيود القافية عناية من قبل الحصري حيث نظم قصيدة مخمسة تحتوي على تسعة وعشرين تخميسة والتخميس «هو أن يؤتى بخمسة أقسمة كلها من وزن القافية للأقسمة الأربعة الأولى ويتحد القسم الخامس مع الخامس من الأولى في القافية»[4].

يقول في مطلعها:

أبثّك ما في النفس لست أرائي أنا بعض قتلى حبّك الشّهداء
ألفت البكا إذ عزّ فيك عزائي إلى أن بكت أرضي معي وسمائي

---

[1]- المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، 128.

[2]-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 349.

[3]- المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 112.

[4]- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، شرح وتحقيق سعيد محمد اللّحام، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، (1417ه-1996م)، ص 142.

وإنّي لراض عنك في هذه الحالِ

بفيض دموعي فيك سكبا على سكب بعطفك في ذاك الرضى قبل ذا العتبِ

بما بيننا من عفّتن زمن القرب بما جرّدت عيناك من سالم عضْبِ

أجرني من الخدّ المطرَز بالخالِ[1]

يقول إبراهيم أنيس في التخميس «...و إنّما المخمس الذي يستحسن وتستعذب موسيقاه، هو ذلك الذي تتكرر فيه قافية الشطر الخامس في كلّ قسم من أقسام المقطوعة»[2].

فقد جاءت قصيدة الحصري حسنة عذبة الموسيقى، تحرر فيها من قيد القافية ولكنه في الوقت نفسه التزم فيها بقيود أخرى لاتلزمه.وسيأتي الحديث عنها في بالتفصيل في الجزء المخصص لذلك[3].

المطلب الثاني:حرف الرويّ

1)الحروف العربية واستعمالها رويّا عند الحصري:

الروي هو أهم حرف في القافية فعليه تبنى القصيدة وإليه تنسب،وقد بلغ عدد الحروف المستعملة رويّا في ديوان المتفرقات أربعة عشر حرفا، ومما ساعد الحصري على ذلك غزارة مادته اللّغوية .

حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة
الدال	51	%17.98
الراء	50	%18.34
التاء	31	%11.15

[1]- المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 107.

[2]-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 274.

[3]-ينظر ص 99 من البحث.

القاف	28	%10.07
الباء	22	%7.91
الحاء	18	%6.48
الضاء	18	%6.48
اللام	17	%6.12
العين	13	%4.68
النون	09	%3.60
الميم	09	%3.23
الفاء	08	%2.08
الذال	04	%1.44
السين	02	%0.72

من خلال الدراسة الإحصائية نلاحظ أنَ عدد الحروف التي استعملها الحصري رويا 14 حرفا أي ما يقارب نصف الحروف الألفبائية، وقد تفاوتت نسبة ورود الحروف في الديوان، فكانت الحروف الأكثر تواترا في الديوان هي (الدال والراء والتاء والباء والقاف) واحتلت بذلك المرتبة الأولى في الديوان، أمّا المرتبة الثانية وهي الحروف متوسطة الورود في الديوان فتظم (الحاء ووالخاء والعين والضاء والنون والميم)، أما المرتبة الثالثة والأخيرة فتشمل الحروف الأقل حظا في الديوان وهي (الفاء والذال والسين) ويكون الحصري بذلك مقلدا لأسلافه من الشعراء القدامى فقد شاع استعمال هذه الأحرف رويا بكثرة عند الشعراء القدامى ،وقد بسط إبراهيم أنيس القول في ذلك فجعل القوافي أربعة أقسام:

- حروف تجيئ رويا بكثرة وتلك هي:الراء واللام والميم والنون والباء والدال.
- حروف متوسطة الشيوع وتلك هي:التاء والسين والقاف والكاف والهمزة

والعين والحاء والفاء والياء والجيم.

– حروف قليلة الشيوع وتلك هي:الضاء والطاء والهاء.

–حروف نادرة في مجيئها رويّا وهي:الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو[1].

ونجد تقسيم إبراهيم أنيس لحروف الروي موافقا لما جاء في استعمال الحصري فقد أغفل الحصري عددا من الحروف وهي "الألف والثاء والجيم والخاء والهاء والزاي والشين والصاد والطاء والظاء والغين والكاف واللام والواو والياء).كما يرى أنّ كثرة شيوع الأصوات أو قلتها ليس مردّه ثقل في الأصوات أو خفتها بل هو راجع إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة، مثلما هو الأمر بالنسبة لحرف الدال[2].

وقد نجد نقاط تقاطع بين حرف الروي وغرض القصيدة:

– فنرى أنّ الروي "الدال" كان له الحظ الأوفر في الديوان بلغت نسبة وروده 18.34% فكثر تواتره في قصائد الغزل والمدح وذلك لتناسب صفاته ونذكر منها الاستفال؟ والجهر مع الموضوعات الإخوانية الحميمية الرقيقة، وغالبا ما يلجأ الشعراء في مثل هذه الأغراض إلى اختيار الحروف المستفلة المهموسة في الروي، ويبتعدون عن الحروف ذات الإيقاع الموسيقي الصاخب.

– يليه في المرتبة حرف "الراء" ورد في الديوان بنسبة 17.98%وهو حرف مجهور من صفاته التكرار ورد في قصائد الغزل والرثاء والشكوى فناسب تلك الأغراض ولعل صفة التكرار تساعد الشاعر في تأكيد المعنى سواء أكان تأكيده لمعنى الحب كما جاء في الغزل، أو لألم الفقد في الرثاء، أو لتبرمه من معاملة الناس له. كما في قوله:

---

[1]–إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 246.

[2]–المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني ، ص246.

مديحي هجـــاء وابتســـامي تجهّـــم وشـــكواي كفـــر واعتـــرافي إنكـــار[1]
و لم أر مثلـــي فاضـــلا ينقصـــونه بلـــى قلَمـــا يخلـــو مـــن القـــرض دينـــار

فحرف الراء أضفى على القصيدة إيقاعا يشوبه الحزن مما يجعل المتلقي يحس بذلك الألم وتلك المرارة التي يقاسيها الحصري جراء معاملة الناس له، كأنّه لم يلق من الناس منصفا.

-أمّا حرف الروي"التاء" فورد في الديوان بنسبة11.15%، وهومن الحروف المصمتة، المهموسة، المستفلة في النطق، ترقق حركتها عند نطقها فتحا وكسرا وضما»[2] فجاءت التاء مستفلة مهموسة في رثاءه للقيروان لتعبر عن انكسار نفسيته وحنينه لوطنه الأم وحسرته اللاّمتناهية.

-حرف الروي "الباء"ورد في الديوان بنسبة 7.91%،من الأصوات العربية الشديدة[3] وهو حرف انفجاري مجهور، ورد رويا في غرضي الرثاء والمدح، حيث نجد أنّ الانفجار البائي المتغلغل في القصائد يحرك الإيقاع الداخلي ويزيد من قوته ليحتوي بذلك الغرض ويوفّيه حقّه.

- حرف الرويّ"القاف" ورد في الديوان بنسبة 10.07%، من الأصوات المستعلية، المجهورة، الانفجارية[4]، اجتمعت فيه كل صفات القوة، فأكسبته قيمة نغمية جليلة، لاءمت موضوع الرثاء، وأدّت إلى تلاحم الإيقاع بالمعنى الشعري في موضوع الشكوى، حيث نجد الحصري ساخطا، ناقما على مجتمعه، ممّا جعله يختار أقوى الحروف لخدمة البناء الموسيقي للقصيدة المطبوعة بانفعاله الشديد، فهو يشكو ويعاتب ويفخر ويهدد في الآن نفسه.

2)مجرى الروي:

---

[1]-المصدر السابق، ص 132.

[2]-سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، دار المريخ للنشر، (1418ه، 1998م)، ص31.

[3]-إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، مكتبة نهضة مصر، (د. ت)، ص 25.

[4]-سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية ، ص 96.

أ)**مجرى الكسرة:** بلغ عدد القصائد الواردة في الديوان مكسورة الرويّ ستا وعشرين قصيدة، بنسبة 54.48%، فجاءت أغلب قصائد الديوان مكسورة الرويّ وذلك يتماشى مع نفسية الحصري المنكسرة وأحاسيسه المتذبذبة بين ألم الماضي والحاضر وأمل المستقبل، فكثر تواتر الكسرة في قصائد الرثاء والغزل والمدح «والكسرة تشعر بالرقة واللّين، ومن تأمل الشعر العربي وجد أرقّ قصائده مكسورات الروي في الغالب»[1].

وكذلك ما وجدناه عند الحصري فمن قصائده الرقيقة قوله:

ودّعت من أهـــوى بـــل اســـتودعتها قلـــبي وســـر مـــدامعي وزفـــيري

فبكت بنرجســـيتين خفـــت عليهمـــا نَفَسي فلـــم ألـــثم بغـــير ضـــميري[2]

2) مجرى الضمّة: وردت في الديوان في إحدى عشرة

قصيدة، بنسبة 22.91%، في مئة وخمسين بيتا «والضمة حركة تشعر بالفخامة»[3] بالفخامة»[3] وقد ورد الرويّ مضموما في قصائد المدح والرثاء والشكوى، يقول في الشكوى:

برمتُ بمن ألقاه ممن أُوامِقُ وأوذيت حتى لا أرى من أصادق[4]

3)مجرى الفتحة: وردت في الديوان في مقطوعات ونتف بلغ عدد أبياتها ثلاثة وثلاثين بيتا، بنسبة 22.91%، ونسبة ورود الفتحة في الديوان قليلة إذا ما قورنت بنظيرتيها، «والفتحة –في القوافي غير الموصولة بضمير أو نحوه- تأتي بالإطلاق وفي الإطلاق كالصياح، لأنه ألف ممدودة طويلة، مخرجها من أقصى الحلق ولذلك فالفتحة دون صاحبتيها، والشعراء لا يكثرون منها»[5].

---

[1]–عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، ط3(1989م-1409ه)، ص86.

[2]– المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 114.

[3]–عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص88.

[4]–المرزوقي، والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني ، ص 134.

[5]–عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص 87.

المطلب الثالث:لزوم ما لا يلزم عند الحصري

إذا وجدنا من الشعراء من رأى أن القافية قد قيّدته وحدّدت مجال إبداعه، فضاق بها ذرعا وتحيّن الفرص للإفلات منها، فإننا نجد في المقابل شعراء آثروا الالتزام بذلك القيد بل أحكموا وثاقه فحاولوا الإتيان بما لا تلزمه القافية «وهو أن يأتي الشاعر بحرف أو أكثر يلتزمه قبل رويّ وهو ليس بلازم»[1].

وقد عرفت تلك المحاولات منذ العصر الجاهلي لكنّها قويت عند المعريّ[2]،حيث كان أكثر الشعراء التزاما فليس في شعراء العربية عامة من نظم ديوانا يحتوي على أحد عشر ألف بيت والتزم في جميعها ما لا يلزم غيره وفيه قصائد يبلغ عدد أبياتها أكثر من تسعين بيتا.فأبو العلاء يكثر من القيود ويراعيها في شعره فأحيانا يلتزم حرفا واحدا وأحيانا أخرى يلتزم حرفين وطورا يلتزم ثلاثة أحرف وطورا آخر يلتزم أربعة أو خمسة حروف[3] .كما نجد الظاهرة نفسها عند الحصري حيث بدا هذا اللّون من الفن واضحا عنده في القافية وفي غيرها فخص ديوانيه اقتراح القريح واجتراح الجريح والمعشرات باللّزوميات فجاءت كل القصائد الواردة في الديوانين على هذا النسق. ويرى بعض النقاد أنّ الدافع إليها «هو خفوت الصوت الذي اختاره الشاعر رويا له، فالتزم الحرف الملاصق له تعويضا عن هذا الخفوت»[4] لكن هناك دافعا ربّما كان الأقوى لطرق مثل هذا الفن هو الرغبة في إظهار الاقتدار والبراعة في توظيف المفردات العربية والتمكن من نظم القوافي، والمغالبة الفنيّة التي يطمح إليها كل شاعر.

1) فن اللّزوميات عند الحصري:

كان اهتمام الحصري بفن اللّزوميات ثمرة لدوافع كثيرة أهمها ولع الحصري بتقليد

---

[1]– مصطفى السعدني: البناء اللّفظي في لزوميات المعرّي، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د. ت)، ص90.

[2]–محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللّغوية، ص 96.

[3]–المرجع نفسه، ص102.

[4]–حسين نصار: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1(1421ه، 2001)، ص 138.

أسلافه من الشعراء حيث وجدناه دائما حريصا على الحفاظ على معالم القصيدة العربيّة القديمة سواء أكان ذلك على مستوى اللّغة أم على مستوى الإيقاع والبناء الفنّي للقصيدة، ورغبته في الإفصاح والإبانة عن اقتداره، ولا شك أنّ من دواعي طرقه لهذا الفن إعجابه وتأثره بأبي العلاء المعري الذي يعتبر رائد هذا الفن ،بالإضافة إلى ما سبق فإن تميّز الظاهرة عند هذين الكفيفين يدفعنا إلى القول إنّ العامل النفسي (كف البصر) يمكن أن يكون دافعا ملحا للاشتغال بفن اللّزوميات لتسلية النفس عن بلية العمى.ولعل معاصرة شاعرنا الحصري (420هـ-488هـ) لأبي العلاء (363هـ -449هـ) كانت من بين الأسباب التي أدت إلى اشتراكهما في تلك الخصوصية.

وإذا كان المعري في لزومياته التي رتبها على حروف المعجم في أحوالها المختلفة «فيأتي بالحرف مفتوحا ومضموما ومكسورا مستوفيا جميع حالاته،فإن الحصري وإن لم يفعل ذلك فقد التزم قيودا أكثر صعوبة مبنية على أذنه الموسيقية التي وقفت على حقيقة إيقاع الأصوات جاعلا الاهتمام لا ينصب على أواخر الأبيات فحسب، بل البدايات تحدد النهايات محققا ما يعرف بالتكافؤ الإيقاعي، وهذه الطريقة لا محالة تعبر عن قدرة فائقة وموهبة فذة»[1].

فوجدنا شاعرنا الحصري قد نحا منحى المعرّي في هذا الفن فألزم نفسه ما لا يلزمها وقد جاء التزامها على مراتب[2] هي:

- المرتبة الأولى:يلتزم الحصري فيها حرفا واحدا قبل الرويّ، وأكثر ما جاء في هذه المرتبة التزام الردف قبل الرويّ،حيث نجده إلتزم الردف في أغلب قصائده سواء أكان ألفاً أو ياءً أو واواً مثالها في قوله:

بينَ ابـــن حســـونٍ وشـــعبيِّ الهـــدى من ثـــدي خالِصـــة الإخـــاء رضـــاعُ
يـــا مـــا أجلَّهمـــا وأشـــبه ذا بـــذا حسُـــنَت وجـــوهٌ منـــهما وطبـــاعُ

---

[1]-رضوان جنيدي:الحس المأساوي في شعر أبي الحسن الحصري القيرواني، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، (2008-2009م)، ص126.

[2]- ينظر إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 275.

خُلِقا لنصـــر الـــدين والكـــرم الـــذي تَخْضَـــرُّ منـــه بســـيطة وتـــلاع[1]

ففي "رضاع"و "طباع"و"تلاع"، التزم الشاعر مع الرويّ حرف الردف الألف،ويكون بذلك قد التزم ثلاثة أصوات(حرف الروي العين وحركته وألف المد) .

المرتبة الثانية:يلتزم الشاعر فيها صوتين فبل الرويّ،تتضح في قوله:

النـــاس كـــالأرض ومنـــها هـــمُ من خشـــن النـــاس ومـــن لَـــيْنِ
مروٌ تَشَـــكَّى الرجـــلُ منـــه الأذى وإثمـــــدٌ يجعـــــلُ في العَـــــيْن[2]

التزم حرف الياء الساكنة وفتح ما قبلها.

المرتبة الثالثة:يلتزم الحصري فيها ثلاثة أصوات قبل الرويّ مثالها في قوله:

يـــــا أديبـــــا ملكـــــتني في يديـــــه المكرمـــــات[3]
ليـــــت قومـــــا دأبهـــــم فيْ يّ وفيـــــك المكـــــر مـــــاتوا

فالحصري التزم الردف والميم المفتوحة قبل التاء المضمومة.اقتصر الحصري في التزامه على المراتب الثلاثة الأولى التي وضعها إبراهيم أنيس، فلم يتجاوز ذلك إلى المرتبة الرابعة التي تنتج عن تكرار أربعة أصوات قبل الرويّ،و الخامسة التي تنشأ عن تكرار خمسة أصوات قبل الرويّ لعسرهما وصعوبة النظم على منوالهما.

وقد التزم قيودا أخرى في ديوانه على رأسها ما التزمه في قصيدته المخمسة فقد احتوت تسعة وعشرين تخميسة نظمت على حروف الهجاء بمعدّل تخميسة لكل حرف.وهولا يلتزم بالحرف في بداية البيت ونهايته فحسب، بل يلتزمه في بداية ونهاية الصدور والأعجاز، فيلتزم الهمزة مثلا في صدري وعجزي البيتين، ويتحلل من هذا القيد في الشطر الخامس الذي التزم في قافيته اللام المكسورة. وهكذا في بقية الحروف فيذكر الحرف في كل تخميسة ثماني

---

[1]-المرزوقي، والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص123.
[2]-المصدر نفسه، ص 166.
[3]-المصدر نفسه، ص 133.

مرات[1] يقول في مطلعها:

أبثك مـــا في الـــنفس لســـت أرائـــي أنـــا بعـــض قتلـــى حبّـــك الشّـــهداء

ألفت البكـــا إذ عـــزّ فيـــك عزائـــي إلى أن بكـــت أرضـــي معـــي وسمـــائي

وإنّي لراضٍ عنك في هذه الحالِ[2]

وليس ذلك فحسب، فقد يورد الحرف أيضا في حشو التخميسة المخصصة له كما في قوله على حرف الذال:

ذللـــــتُ وذل العاشـــــقين لذيـــــذ ذوى عـــــود صـــــبري فـــــالعزاء جذيـــــذ

ذروني لـــــدائي لســـــت منـــــه معيـــــذ ذبـــاب حســـام اللّحـــظ منـــه هـــذوذ[3]

بعد عرض مراتب اللّزوميات عند الحصري، ننتقل للإجابة عن سؤال يطرح نفسه ألاّ وهو علاقة هذا الفن بالعزلة، وارتباطه بمواضيع فلسفية تشائمية كما وجدناه عند المعري، فكأن اللّزوميات وما فيها من تعقيد، وجدت لتحمل شكوى الشعراء وهمومهم، وتنتشلهم من العزلة والفراغ القاتل، وخاصة إذا كان سبب العزله والغربة عاهة خلقية كما وجدناه عند الحصري الذي تكالبت عليه الظروف بين العمى وفقد الأحبة والغربة، «فالمرء إذا بعد عن وطنه وطالت خلوته بنفسه، وقلّ غشيانه مجالس الناس، أو قصرت قدرته عن الوصول إليهم، أطال الإصغاء إلى صوت نفسه، فلا يلذه حينئذ إلاّ أن يترنم ترنما عاليا، فيه رنين شديد الوقع، لا يتحقق إلا بإثراء النغم، لعله يكسر الصمت ورتابة السكون، واللزوم يحقق له أمرا آخر فهو في غربته ووحدته حريص على أن يشغل نفسه بشيء يستغرق الوقت، فيلزم صاحبه إلى كثير من الأناة والنظر والتفكير»[4].

---

[1]- المصدر السابق، ص 105.

[2]-المصدر نفسه، ص 107.

[3]-المصدر نفسه، 108.

[4]- عبد الله بن سليم السيد: اللزوميات في الشعر العربي الحديث والتشكيل الفنّي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة واللغة العربية وآدابها، ج19، ع41، جمادى الثاني1428ه، ص397.

ومما تجدر الإشارة إليه هو خلو لزوميات الحصري من النزعة الفلسفية والتشاؤمية التي وجدناها عند المعري ومرد ذلك إلى قوة الوازع الديني عند الحصري،فقد حفظ القرآن برواياته المختلفة وأكب على تدريسه وعلّم القراءات وألف فيها رائيته المشهورة ولذلك نراه يعالج في لزومياته الأغراض الاخوانية الحميميّة مثل الغزل والمدح إلى غير ذلك، ورد غرض الشكوي في الديوان إلا أنّه لا يعكس حس التشاؤم عند الحصري، بل على العكس فنجده يفخر بنفسه كثيرا وأحيانا بعاهته يقول:

وقالوا قد عميت فقلت كلاّ ... فإني اليوم أبصر من بصير
سواد العين زاد سواد قلبي ... ليجتمعا على فهم الأمور[1]

ومن الأمثلة على شعره الرقيق قوله:

ردي حشاشة عاشق مهجور ... بين الملوم عليك والمعذور
للّؤلؤ المنثور في فمك انبرت ... عبراته كاللؤلؤ المنثور[2]

2)موسيقى القافية في اللّزوميات:

لا شك أن كلمات القافية في هذه القصائد هي أول ما يفرض على الشاعر التفكير فيه فيصب جلّ اهتمامه على تخير الكلمات التي تنتهي بالأحرف التي يريدون التزامها، فإذا اجتمعت التمس لها معنى ينظم عليه شعرا على أن تكون تلك الكلمات قوافي له، وهو رأي طه حسين حيث يقول «إنّ ألفاظ القوافي الملتزمة هي التي تنظم البيت وتؤلف الأسلوب فهي تأتي أولا ثمّ يتبعها سائر البيت»[3].

لكن هذا الحكم على القوافي الملتزمة فيه إجحاف حيث جعل الشعر عملية آلية لا تراعى فيها مناسبة القافية للبيت والوزن الشعري.وهو مخالف للواقع الشعري والقوانين

---

[1]-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص135.
[2]-المصدر نفسه، ص114.
[3]-طه حسين: مع أبي العلاء في سجنه، ص 97.

العروضية والإيقاعية، فمن خلال دراستنا للقوافي الملتزمة في شعر الحصري نقول إنّ القوافي تقبل مذعنة للمعنى الشعري أي أنّ المعنى هو الذي يستدعي القافية وليس العكس فتتلاحم القافية مع الوزن لخدمة المعنى الكلي للقصيدة.

-من أحرف القافية التي التزمها الحصري بكثرة في الديوان التأسيس والردف لسهولة التزامهما والأمثلة على ذلك كثيرة منها:

كذا تفتض أبكار البلاد ولا مهر سوى البيض الحداد[1]

وفي التزام التأسيس يقول:

برمتُ بما ألقاه مما أوامق وأوذيت حتى لا أرى من أصادق[2]

-ونجد من عيوب القافية عند الحصري «الإيطاء وهو إعادة كلمة الرويّ لفظا ومعنى»[3].

«فإذا اتفقت القافية من حيث الرويّ ثمّ حرف واحد أو أكثر كان لزاما أن تتكرر كثير من المفردات في القافية، وهذا من الاضطرار غير المحمود»[4] فالأحرى أن يتجنب عيوب القافية من باب أولى قبل أن يتقيّد بقيود لا تلزمه.ومثال التكرار في قوله:

أصبحت مفتونا بكم مدنفا وإنّما برئي لمى فاتني [5]

يا أملح الناس وحقّ الهوى لو كان لي الحكم لما فاتني

ومما سبق نقول إنّ الحصري أضفى على هذا الفن رقة وأخرجه من سرداب التشاؤم والفلسفة.

---

[1]-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني ص 116.

[2]-المصدر نفسه، ص 134.

[3]-عبد المنعم خفاجي: عبد العزيز شرف، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ الرياض، (د. ت)، ص256.

[4]-عبد الله بن سليم السيد: اللزوميات في الشعر العربي الحديث والتشكيل الفني، ص420.

[5]-المرزوقي، والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، 115.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المبحث الثاني:الموسيقى الداخلية

تعتمد الموسيقى الداخلية للقصيدة بالدرجة الأولى على اللّغة، والتي تعتبر المادة الخام لفن الشعر ولازمة من لوازمه الجوهرية ابتداء من أهم مكوناتها ألا وهو الحرف، فإذا أبدع الشاعر في استثمار مكنوناتها وتفجير طاقتها كُشفت له أسرارها ووفق في اختيار مفرداتها، وعليه نقول إنّ حسن توظيف اللّغة هو سر تفاضل الشعراء.يقول شوقي ضيف «إنّ موسيقى الشعر لم يضبط منها إلاّ ظاهرها وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقافية، ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأنّ للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل

حرف وحركة بوضوح تام وبهذه الموسيقى يتفاضل الشعراء»[1].

فالموسيقى الداخلية أو إيقاع الحروف، تحكمه قوة باطنية تخضع لذوق الشاعر وقدرته على الإبداع في تركيبها، وبهذا نجد الموسيقى الداخلية تتفرد باللّغة وتعتمد عليها بمنأى عن الوزن والقافية.يقول عز الدين اسماعيل في الايقاع الداخلي «هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن، لأنّ الايقاع الداخلي يختلف باختلاف اللّغة والألفاظ المستعملة ذاتها في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه»[2] وتتمثل مظاهر الإيقاع في بعض مباحث علم البديع في الجناس والطباق والتكرار وغيرها من المحسنات البديعة.وانطلاقا من ذلك سنعتمد في دراسة الايقاع عند الحصري على مباحث علم البديع.

المطلب الأول:ظاهرة التكرار

التكرار هو إلحاح على لفظة أو عبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وبذلك فهو ذو دلالة نفسية قيمة، تساعد الدارس على تحليل نفسية كاتبه بحيث يحيلنا إلى الفكرة التي يتبناها الشاعر ونعرف ذلك من خلال هيمنتها على نصه.وقد كان حضور التكرار كثيرا في القصيدة العربية منذ العصر الجاهلي، «استحسن النقاد التكرار وقبلوه، بل إنهم يضعونه في بعض المواقف في قمة الفصاحة وذروة البيان ولا سيما إذا كانت هناك أغراض أدبية تدعو

---

[1]-شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف القاهرة، ط5(1977م)، ص 79.

[2]-عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة (1412هـ-1992م)، ص 315.

إليه ودوافع نفسية تحثّ عليه»[1] فإذا حسن استعماله زاد من جودة القصيدة وإن قبح استعماله فذلك الخذلان بعينه يقول ابن رشيق في ذلك «وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقبح فيها، ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلاّ على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب»[2].

نسيب»[2].

1)تكرار الكلمة:

ويكون تكرار الكلمة في فواصل معينة في البيت أو في أبيات متتابعة في القصيدة[3]، ويكون هذا التكرار ناتجا عن أهمية هذه المفردة وأثرها في إيصال المعنى وتأتي للتأكيد والتحريض أو لكشف اللّبس بالإضافة إلى الإيقاع الشعري الذي تضفيه على القصيدة.وقد وجد هذا النوع بكثرة عند شاعرنا الحصري، فلا تكاد تخلو قصيدة من التكرار.ونجد الحصري يعمد إلى تكرار الكلمات في صور مختلفة

يقول:

قالـــت هـــي الشَـــيبة وقرهـــا وشـــيبة المـــرئ تـــري دينـــه

فقلـــت إنَـــي لأريـــد الصَـــبا إن كنـــت يـــا هنـــد تريدينـــه[4]

فنجد الحصري قد كرر لفظتين في البيت الأول "الشيبة"و"شيبة"، وفي البيت الثاني

---

[1]-عبد الرحمان محمد الشهراني: التكرار مظاهره وأسراره، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة أم القرى كليّة اللّغة العربيّة، فرع الأدب، إشراف محمد حسن العماري(1404هـ-1983م)، ص 367.

[2]-ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت لبنان، (د.ت)، ص73-74.

[3]-زيد بن محمد بن غانم الجهني: الصورة الفنية في المفضليات، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ط1(1425هـ)، ج1، ص843.

[4]-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 112.

"أريد" و"تريدينه".

فكثيرا ما يتحدث عن الشيب في قصائده الغزلية، ويجعله سببا في نفور النساء منه ورغبتهن في الابتعاد عنه، ويكرر في البيت الثاني الفعل "أريد"، "تريدينه"إظهارا لرغبته في العودة إلى أيام الصبا والفتوة ليستمتع بملذات الحياة، فاللفظتان المكررتان عند الحصري تشيران إلى ثنائية هامة في حياة الإنسان هي "المشيب"و "الصبا" فهو في صراع بين الضعف والهرم، وبين الرغبة الملحة في الصبا.وكثيرا ما يرد الحديث عن موضوع الشباب على ألسنة الشيوخ «فهم إذا اجتمعوا حنوا إلى أيام الشباب والمتعة والفتوة، أيام كانت الحياة تمور في أجسادهم وأرواحهم»[1].

ونجد الأمر نفسه في الأبيات الآتية:

وهبت قواي للحدق الضَعاف ... وإن كانت بسفك دمي تكافي
فكان الضَعف قوَتها علينا ... وهل ذا الطَبع إلاَ في السلاف
شغلنا عن مساعدة اللَواحي ... بشاغلة الحجيج عن الطَواف
خضبت الشيب أخدعها فقالت ... تشبَهت الحمامة بالغداف
فقلت صدقت لم أنكرت منَي ... وأنت عفيفة بنت العفاف
فقالت بيننا في الشيب خلف ... ويُفتينا بمسألة الخلاف[2]

فنجد الألفاظ المكررة عند الحصري تدور في الموضوع نفسه، وهو الشيب وما يتبعه من علامات الضعف والوهن.

ويقول متغزلا:

قالت متى الرجعى فقلت إذا انتهى ... مقدور ربّ ميسر المقدور
وعسى مفرَقنا سيجمع بيننا ... إنَ العسير عليه غير عسيرِ

---

[1]-إبراهيم عوض: فن الشعر العربي، المنار للطباعة ، (1426هـ-2006م)، ص 18.
[2]-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني ، ص 113.

ولـــئن أبى مـــن تعلمـــين فربَمـــا حدثت أمـــور لانتقـــاض أمـــور[1]
أمـــــــــــــــــــــــــــور[1]

فالملاحظ أنّ تكرار الكلمات "المقدور" "العسير" "أمور" كان له أثر في الايقاع النغمي للقصيدة وممّا ساعد على ذلك ورود الكلمات في آواخر الأبيات، حيث جاءت الراء مرققة مكسورة حرفا للرويّ فأضفت على القصيدة إيقاعا حزينا، يدلَ على نفسية منكسرة، مستسلمة للواقع الأليم الذي فرض عليها فراق الأحبة وتوديعهم.

وقال يمدح أبا العباس النحوي البلنسي:

قامـــت لأســـقامي مقـــام طبيبـــها ذكـــرى بلنســـية وذكـــر أديبـــها
مـــا زلـــت أذكـــره ولكـــن زدتـــني ذكرا وحسب الـــنفس ذكـــر حبيبـــها
أهوى بلنســـية ومـــا ســـبب الهـــوى إلاّ أبـــو العبـــاس أنـــس غريبـــها
هبّ النســـيم ومـــا النســـيم بطيّـــب حـــتى يشـــاب بطيبـــه وبطيبـــها[2]

فتكررت الألفاظ "قامت"و "ذكرى"وأهوى"و النسيم"و "بطيّب"بصيغ مختلفة وأكثرها تكرار لفظة ذكرى فقد تكررت أربع مرات بصيغ مختلفة "ذكرى" و"ذكرُ" و"أذكره" و"ذكرا" فكأنّ الحصري يهدف من خلال التكرار إلى إثبات ما خصّه به من صفات والتأكيد على موقع أبي العباس في قلبه وحبه الشديد له ، وما يؤكد ذلك هو أنّ أبا العباس كان تلميذا للحصري فأصبح علما من أعلام القراءة وروى عنه شعره، فما لبثت تلك العلاقة إلى أن تحوّلت إلى صداقة وإكبار وتقدير جعلت الحصري يفرد قصيدة في مدحه.كما نلاحظ أنّ الألفاظ المكررة احتوت أغلبها على حروف مهموسة لاءمت غرض القصيدة حيث أضفت عليها رقة وعذوبة وساعدت الحصري على بثّ مشاعر حب المعلم للتلميذ وكشفت عن قيم التبجيل والاحترام المتبادل بينهما.

---

[1]-المصدر السابق ، ص 114.

[2]-المصدر نفسه، ص116.

وقال في مقدمة إحدى مدائحه للمعتمد:

يـــا هـــاروتيّ الطَـــرف تـــرى	كـــم لـــك نفثـــات في العقـــد
فطعنـــت الأســـد بـــلا أســـل	عبثـــا وقتلـــت بـــلا قـــود
رشـــأ يصـــطاد الأســـد وكـــم	رامتـــه الأســـد فلـــم تصـــد[1]

فلفظة "الأسد" كررت ثلاث مرات فخدمت غرض القصيدة من خلال إثبات صفة القوة المعنوية السحرية للمتغزل بها، وخدمت الإيقاع فورود حرف "الدال" وهو"حرف مجهور"[2] في أواخر الكلمات المكررة في القصيدة مثل "اللّدد" و"الرشد" بالإضافة إلى الرويّ الرويّ أثرى الإيقاع في القصيدة.

وقال يندب القيروان:

مـــوت الكـــرام حيـــاة في مواطنـــهم	فإن هـــم اغتربـــوا مـــاتوا ومـــا مـــاتوا
يا أهـــل ودي لا والله مـــا انتكثـــت	عنـــدي عهـــود ولا ضـــاقت مـــودات
لئن بعـــدتم وحـــال البحـــر دونكـــم	لـــبين أرواحنـــا في النـــوم زورات
ما نمـــت إلاّ لكـــي ألقـــى خيـــالكم	وأيـــن مـــن نـــازح الأوطـــان نومـــات
إذا اعتللنـــــا تعللنـــــا بـــــذكركم	لو أحســـنت بـــرء عـــلات تعـــلات[3]
	تعـــــــــــــــــــــــــلات[3]

يحاول الحصري من خلال تكراره للكلمات"موت"و علات"و"نومات" الإفصاح عن حسراته اللاّمتناهية وحزنه الجسيم الذي خلفته قسوة الغربة وألم الفراق، لعلّه يخفف من ذلك الحمل الذي ضاق به صدره، فهو يعلل نفسه ويسليها، ويحاول الهروب من واقع الغربة الأليم إلى النوم حيث يحلم بوطنه ولقاء أحبته في منامه،وقد تغيّر الإيقاع ما بين اللاّم والميم والنون فأحدث رنّة موسيقة حزينة تلائم معنى الرثاء.

---

[1]-المصدر السابق، ص118-119.

[2]-إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، ص 22.

[3]-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 125.

2)تكرار الأساليب:

أ)- الاستفهام:

إذا كان الاستفهام نوعا من أنواع الإنشاء الطلبي والأصل فيه طلب الإفهام والإعلام لتحصيل فائدة علمية مجهولة لدى المستفهم،فإن الشعر العربي أخرجه عن معناه الأصلي إلى معان أخرى تعرف من السياق حيث عدد أحمد مطلوب في معجم المصطلحات البلاغية العربية أربعين غرضا ومعنا للاستفهام غير معناه الأصلي[1] وإن دلّ هذا على شيء فإنما يدل يدل على الطاقة الاستيعابية المعنوية الهائلة لهذا الأسلوب اللّغوي،والثراء الدلالي مما جعل الشعراء يجدون فيه ملاذهم للتعبير عن تجربتهم الشعورية والإفصاح عنها.ونجد الشيء نفسه عند الحصري حيث استثمر هذا النوع من الأسلوب استثمارا واعيا استطاع من خلاله فتح مجال للحوار بين النص الشعري والمتلقي.

إنّ تكرار صيغة الاستفهام في بعض القصائد، ساهمت في خلق التلاحم بين عبارات القصيدة، وفتح المجال الدلالي، حيث تستدرج القارئ إلى إكمال النص الشعري، والبحث عن إجابات للأسئلة المفتوحة، وقراءة للمسكوت عنه في النص الشعري.يقول الحصري في رثاءه للقيروان:

مانمـــت إلاّ لكـــي ألقـــى خيـــالكم ... وأيـــن مـــن نـــازح الأوطـــان نومـــات
ماذا علـــى الـــريح لـــو أهـــدت تحيتـــها ... إلـــيكم مثلمـــا تهـــدي التحيـــات
هل مـــن رســـالة حـــبٍّ أســـتعين بهـــا ... على ســـقامي فقـــد تشـــفي الرســـالات
هـــل مطمـــع أن تـــردّ القـــيروان لنـــا ... وصَـــبْرَةَ[2] والمُعَلَّـــى فالحنيّـــات[3]

---

[1]-أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط1(1403هـ-1983م)، 1983م)، ص181

[2]-صَبْرَةُ: بلدة قريبة من القيروان، بناها إسماعيل ابن أبي القاسم بن عبيد الله سنة 337 واستوطنها. ينظر: ياقوت الحموي: معجم البلدان، مج3، ص391.

[3]-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 125-126.

إنّ معاودة الحصري للأسئلة أضفت نغما إيقاعيا متوازنا على القصيدة، كما دلت على حالة الإنفعال النفسي وجعلت الشاعر يلقي السؤال تلو السؤال علّه يجد مجيبا، وكأن لديه رغبة في المحاورة مع الطرف الآخر النائي. كما نلمس في قوله "هل مطمع" نوعا من اليأس أو فقد الأمل في رجوع القيروان، فكأن تحقق أمنياته صار بعيد المنال.

ونجد الأمر نفسه في ما قاله معاتبا بعض أحبابه:

فيـــا ليـــت شـــعري هـــل إلى النـــاس كلهم أنا مـــذنب أم لـــيس فـــيهم موافـــق
فهـــل أنـــا ذا يـــا قـــومي ظـــالم أم الحـــقّ بـــاد في الـــذي أنـــا نـــاطق[1]

إن المتتبع للاستفهام في شعر الحصري يرى تنويعا في أدوات الاستفهام الواردة في شعره إلا أنّ الصدارة كان لأداة الاستفهام "هل" فقد تكررت في غير موضع من شعره "هل من رسالة حب"،"هل مطمع"،"هل إلى الناس"،"هل أنا يا قومي ظالم"،ولا شك أنّ الحصري يدرك الأثر الدلالي ودور هذا الاختيار اللّغوي حيث نجد أنّ «الأصل في كلمة هل أن تدخل على الجملة الفعلية، فإذا عدل عن الجملة الفعلية فأدخلت على الجملة الاسمية فذلك لنكتة يلاحظها البلغاء وهي جعل ما سيحصل كأنّه حاصل موجود فعلا، اهتماما بشأنه،أو تأكيدا للرغبة بتحقق وقوعه»[2] ولعلّ علم الحصري بهذه النكتة البلاغية جعله جعله يوظف أداة الاستفهام "هل" في معرض حديثه عن القيروان اهتماما بشأنها واشتياقا إليها وأملا في تحقق رغبته في العودة لها.

ب)الشرط:

تكررت صيغ الشرط في بعض القصائد عند الحصري فزادت من فاعلية الإيقاع وحركيته.

---

[1]- المصدر نفسه، 134-135.

[2]-عبد الرحمان حسن حبنّكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم دمشق، الدار الشامية بيروت، بيروت، ط1(1416هـ-1996م)، ج1، ص262.

يقول في العتاب:

إذا امـــــرؤ أصـــــفيته الـــــود واثقـــــا بخلتـــــه لم تصـــــف منـــــه الخلائـــــق

وددت بـــأن ألقـــى مـــن النـــاس منصـــفا إذا قلـــت حقـــا قـــال لي أنـــت صـــادق

وإن قلـــت غـــير الحـــق لم يرضـــى لي وأوضـــح للفكـــر الـــذي هـــو لائـــق[1]

إن تكرار أسلوب الشرط في القصيدة قد ولد اتساقا ايقاعيا بين جملة الشرط وجوابه، بحيث تشكل قيمة إيقاعية ودلالية تعتبر مفتاحا للولوج للمعنى المنشود.وذلك لما يشتمل عليه هذا الأسلوب من "طاقة بلاغية وشحنة قوية من إثارة الانتباه والترقب والانتظار،والتطلع إلى مجيء جواب الشرط بعد استرسال النفس في إدراك معاني فعل الشرط في أول الجملة الشرطية،فلا تزال النفس مندمجة في تأمل معنى الشرط وفعله وجملته متأنية متفهمة واعية له في تأمل وانتظار لمجيء جوابه،حتى إذا ما وصلت إلى الجواب ووصل إليها الجواب بعد طول غياب وانتظار وقع منها موقع الشيء المنتظر ،فتمكن منها فضل تمكن،وقرّ في أعماقها أي قرار"[2].

ج)**القصر**: القصر هو تخصيص شيء بشيء بطريق مخصوص والشيئية هنا طرفا القصر (المقصور والمقصور عليه) والمراد بتخصيص الشيء إثبات أحدهما للآخر ونفيه عن غيره[3] .

.

وهو أسلوب جليل المقدار ،كثير الأسرار،يلهم القارئ بالكثير من المعاني"هو فن دقيق المجرى لطيف المغزى، جليل المقدار، كثير الفوائد،غزير الأسرار،يستعمله الأديب ليأتي أسلوبه مصورا يوحي إلى القارئ بمعان شتى،فقول الأديب لمخاطب:"إنّما هو أخوك"و "إنّما هو

---

[1]-المصدر السابق، ص 143-135.

[2]- عبد الغني الراجحي، مع سورة الواقعة دراسة وتحليل فاتحة السورة، مجلة الوعي الإسلامي، العدد(273)، (1407هـ، 1987م)، ص 74.

[3]- عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب القاهرة، ط نهاية القرن (1420-1421هـ)، (1999-2000م)، ج2، ص8.

صاحبك" قول لا يقال لمن يجهل ذلك ويدفع صحته،ولكن لمن يعلمه ويعترف به،والأديب يريد أن ينبه مخاطبه بالذي يجب عليه من حق الأخ وحرمة الصاحب"[1].

يقول في رثاء القيروان:

ما نمت إلاّ لكي ألقى خيالكم ... وأين من نازح الأوطان نومات

ألا سقى الله أرض القيروان حياً ... كأنّه عبراتي المستهلاّت

فإنّها لِدَةُ الجنّات تربتُها ... مِسْكيَّةٌ وحصاها جوهريات

إلاّ تكن في رباها روضة أُنُفٌ ... فإنّما أوجه الأحباب روضات

أو لا يكن نهر عذب يسيل بها ... فإنّ أنهارها أيْدٍ كريمات

ما إن سجا الليل إلاّ زادني شجنا ... فأتبعت زفراتي فيه أنّات

ولا تنفست أنفا في الرياض ضحى ... إلاّ بدت حسراتي المستكنات

وما أرى الموت إلاّ باسطا يده ... من قبل أن يمكن المأسور إفلات[2]

إفلات[2]

إنّ تكرار حرف النفي "ما"و حرف الاستثناء "إلاّ" قد حقق تناسبا وتلاؤما إيقاعيا في الأبيات حيث ربط الأسباب بالمسببات، فجاء أسلوب القصر مشحونا بعواطف الشوق والحنين.

المطلب الثاني:الأصوات

1)الأصوات المهموسة:

---

[1]-عبد العزيز عبد المعطي عرفة: من بلاغة النظم العربي دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، علم الكتب بيروت، ط2، ط2، (1405هـ-1984م)، ص8.

[2]-المصدر نفسه، ص125-126.

اهتم الحصري بالأصوات المهموسة فوظفها في غير موضع من ديوانه خاصة في الغزل والإخوانيات يعرف اللّغويون الصوت المهموس بأنه «الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به»[1] ومما جاء في ديوانه من الأصوات المهموسة قوله:

قامـــت لأســـقامي مقـــام طبيبـــها ذكـــرى بلنســـية وذكـــر أديبـــها
حـــدّثتني فشـــفيت منّـــي لوعـــة أمسيت محتـــرق الحشـــا بلهيبـــها
أهوى بلنســـية ومـــا ســـبب الهـــوى إلاّ أبـــو العبـــاس أنـــس غريبـــها
هـــبّ النســـيم ومـــا النســـيم بطيّـــب حتى يشـــاب بطيبـــه وبطيبـــها[2]
وبطيبـــــــــــــــــــــــــــها[2]

تكرر في القصيدة حرف الهاء فورد في حشو البيت وفي قافيته، وهو صوت رخو مهموس وذلك لجريان النفس عند النطق به لضعف الاعتماد على المخرج «ولكنّ اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار»[3] ونلاحظ أنّ تكرار تكرار صفتي الهمس والحفيف في القصيدة أكسبتها ايقاعا صوتيا متجانسا رقيقا، لاءم غرض القصيدة وقد ظف الحصري حروفا مهموسة غير الهاء كالحاء والشين والفاء وغيرها ذلك من الحروف المهموسة مما ساعد على بثّ مشاعر الحب والعواطف الأخوية التي يكنّها لأبي العباس النحوي فعادة ما يقترن الهمس بالعواطف ويعبر عنها.

2)الأصوات المجهورة:

«الصوت المجهور هو الصوت الذي يهتز معه الوتران الصوتيان»[4] وظف الحصري الأصوات المجهورة خاصة في المدح لما يستدعيه هذا الغرض من خصائص كالإشادة بصفات الممدوح وتعداد خصاله فوظها الحصري لمناسبتها لغرض القصيدة.يقول في مدح القاضي أبي

---

[1]-كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للنشر والتوزيع(2000م)، ص 174.
[2]-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 116.
[3]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، ص76.
[4]-المرجع نفسه، 21.

المطرَف الشعبيَ:

جـــلا عدلـــه إظـــلام كـــلّ ظلامـــة وحاط قناة الـــدّين حفظـــا مـــن الخفـــض
كففت أكفّ الظّلم عـــن كـــلّ مســـلم عَرَضْـــنَ لمـــال منـــه أو دمٍ أو عِـــرْضِ
تَـــنِمُّ بِرِيَّـــا جنَـــةِ الخلـــد ريَّـــة لمن قطف الأزهـــار مـــن روضـــك الغـــضِّ
كأنَـــك منـــها مالـــك وهـــي طيبـــة فما جمـــع أهـــل العلـــم عنـــك بمـــنفضّ[1]

كرر الحصري توظيف حروف الجهر والإستعلاء كالضاد الذي تكرر في الروي والحشو والظاء في إظلام، ظلامة، الظلم، فأكسبت الإيقاع قوة، ولاءمت الغرض. نقول إنّ الحصري يراعي مناسبة الغرض في توظيفه للحروف، حيث يستعمل حروف الهمس في الموضوعات الحميمية كالغزل والإخوانيات، ويستعمل حروف الجهر في الموضوعات الجليلة كالمدح والفخر وما إليها، مما يخلق توافقا بين دلالة السياق والدلالة السمعية للحروف «التي تستمد من طبيعة الأصوات نغمتها وجرسها»[2] يقول ابن جنّي في ذلك «...كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبّر عنها، فيعدّلونها بها ويحتذونها عليها، وذلك أكثر ممّا نقدّره، وأضعاف ما نتصوره»[3].

وممّا لاشك فيه أنّ "استقلالية أيّة كلمة بحروف معيّنة يكسبها صوتياّ أثرا سمعيّا منفردا يختلف –دون شك عمّا دونها من الكلمات التي تؤدي المعنى نفسه، ومما يجعل كلمة دون كلمة وإن اتحدا بالمعنى، لها استقلاليتها الصوتية، إمّا الصدى المؤثر، وإمّا البعد الصوتي الخاص، وإمّا بتكثيف المعنى بزيادة المبنى، وإمّا بزيادة العاطفة»[4].

المطلب الثالث:الجناس

اعتنى علماء اللّغة والبلاغة بالجناس عناية كبيرة لما له من أهميّة في بناء شكل النّص

---

[1]–المرزوقي، والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 120-121.
[2]–إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5(1984)، ص 46.
[3]–أبي الفتح عثمان بن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، (د. ت)، ج2، ص157.
[4]–محمد حسين علي الصغير: الصوت اللّغوي في القرآن الكريم، دار المؤرخ العربي ط1(1420ه)، ص 146.

الأدبي والكشف عن دلالته الإيحائية المنبثقة من البنى الموسيقية التي يحققها، وتبيان ماله من وظائف جمالية، فهو من أكثر الفنون البديعية انتشارا واستعمالا لدى الشعراء خاصة في العصور المتأخرة، استعانوا به لإظهار مقدرتهم وتفوقهم الشعري عن طريق التلاعب بالألفاظ.وعرّف ابن المعتز الجناس بقوله «هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف الحروف»[1] وعرفه ابن الأثير «التجنيس حقيقته حقيقته أن يكون اللّفظ واحداً والمعنى مختلفاً، وعلى هذا فإنّه اللّفظ المشترك، وما عداه فليس من التجنيس في شيء»[2] وجوهر الجناس يقوم على الاشتراك اللّفظي، فالتجنيس إذن ضرب ضرب من ضروب التكرار الذي يفيد تقوية نغميّة لجرس الألفاظ[3]، ولكنّه يختلف عن التكرار في طبيعة تكوينه فاللّفظ المجانس يختلف عن نظيره كلّ الاختلاف في المستوى الدلالي.تنبثق أهمية الجناس من تأثيره على الجانب الصوتي في القصيدة «لأنّ الجانب الصوتي للشعر في بعض الأعمال الأدبية وخاصة الغنائي يعدّ عاملا هاما في البنية العامة لذلك العمل، وثمة وسائل متعددة تلفت نظرنا إلى مثل الوزن، والنسق الذي تتتابع فيه الصوائت والصوامت، والجناس الاستهلالي، والجناس الصوتي»[4] وبتتبع المدونة الشعرية موضوع البحث نلاحظ أنّ الحصري اعتنى بتوظيف الجناس وراعى مواطن ذلك، ممّا خلق توازنا إيقاعيا في الأبيات الشعرية التي ورد فيها الجناس، ويمكن حصره في المواطن الآتية:

1-ما كان اللّفظ المجانس الأوّل منه في آخر الصدر والثاني في آخر العجز وجاء أغلبه مضارعا في قوله:

---

[1]-عبد الله ابن المعتز: البديع، اعتنى بنشره إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، (1982)، ص25.

[2]-ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محيي الدّين عبد الحميد، مطبعة مصطفي الحلبي وأولاده بمصر، ج1، ص246.

[3]-ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، وزارة الثقافة والإعلام 1980م، ص284.

[4]-رنيه وليك وآوستن وآرن: نظرية الأدب، دار المريخ (1412ه-1992م)، ص 199.

حبيب يجـــدّ الشـــوق وهـــو يمـــزح   حـــرام علـــى عـــيني الكـــرى حـــين يـــترح[1]

وفي قوله:

هوًى قلـــتُ للنـــاهين عنـــه ســـأنتهي   هزئتُ بهم لا عنه بـــل فيـــه أنتـــهي[2]

أنتـــــــــــــــــــــــــــــهي[2]

2-ما كان اللّفظ المجانس الأول منه في أول الصدر، واللّفظ المجانس الثاني في أول العجز في قوله:

شوادن يصـــرعن الأســـود بـــلا غـــشّ   شـــوارد إلاّ أنهـــا بيننـــا تمشـــي[3]

3-ما ورد من الجناس في الصدر والعجز معا في قوله:

إذا اعتللنـــا تعللنـــا بـــذكركم   لو أحســـنت بـــرء عـــلاّتٍ تعـــلاّتُ[4]

تعـــــــــــــــــــــــــلاّتُ[4]

ومنها قوله:

ظمئـــت ومُنْهَـــلٌّ المـــدامع منـــهلي   ولا حَـــوْمَ لي إلاّ علـــى وِرْدِ حَوْمَـــلِ[5]

حَوْمَـــــــــــــــــــــــــلِ[5]

كثر توظيف الجناس عند الحصري وورد في صور متعددة، فشكل تناظرا إيقاعيا، حيث نجد اللّفظ المجانس الأوّل في آخر الصدر والثاني في آخر العجز فجاء أغلب الجناس وفق هذا النسق، الشيء الذي يدفعنا إلى القول أنّ استعمال الجناس بهذه الصورة لم يكن اعتباطا وإنّما كان مقصوداً، لخدمة الإيقاع والمعنى الكلّي للقصيدة، وكان ذلك سببا في استحسان الجناس «وإذا أمعنا النظر في جمال الجناس حين يقع جميلا، أمكن أن نرجعه إلى ثلاثة أسباب:تناسب

---

(1)-المرزوقي والجيلاني: أبو الحسن الحصري القيرواني، ص108.

(2)-المصدر نفسه، 111.

(3)-المصدر نفسه، 109.

(4)-المصدر نفسه، 125.

(5)-المصدر نفسه، 117.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الألفاظ في الصورة لأنّ اقتران الأشباه والنظائر تميل إليه الألفاظ بالفطرة، التجاوب الوسيقي الصادر من تماثل الحركات فيكون أشبه بتخت موسيقي تام مختلف الأدوات متناسق الأصوات، التلاعب الأخّاذ الذي يلجأ إليه المجنّس لإختلاب الأذهان، واختداع الأفكار»[1].

[1]-علي الجندي: فن الشعر، دار الفكر العرب، مطبعة الاعتماد بالقاهرة(1954)، ص29.

الخـــاتـــمـــة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بعد هذه الوقفة مع الشاعر أبي الحسن عليَ بن عبد الغنيّ الحصري القيرواني في ديوانه المتفرقات خلصت هذه الدراسة إلى نتائج وملاحظات علميّة يمكن إجمالها فيما يلي:

– شهد المغرب في بداية القرن الخامس الهجري ازدهارا وتطورا في شتى الميادين، وأصبحت فيه القيروان عاصمة الصنهاجيين "أمّ أمصار، وعاصمة أقطار"، وقبلة للعلماء ارتفع فيها لواء الأدب، وشاع التصنيف، وتفتحت القرائح والأذهان، وظهرت قامات أدبية مغربية أثرت المكتبة العربية، بإسهاماتها المتميّزة المبدعة في مختلف الأجناس الأدبية نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر،ابن شرف،ابن رشيق،وإبراهيم الحصري. مما يدفع إلى القول إنّ الضعف الذي ينسب إلى الأدب المغربي ليس لنقص فيه، بل مرد ذلك قلّة الأبحاث التي اعتنت به، فقد لقي نوعا من الإبعاد عن الممارسات النقدية، والتهميش حتى من قبل المغاربة أنفسهم، إذ يرون أنّ النص المغربي محفوف بالمخاطر، ووعورة المسالك، ويتجهون إلى نظيره المشرقيّ.

–إنّ ديوان المتفرقات لا يقل شأنا عن المدونات الشعرية العربية القديمة السابقة له أو المعاصرة ،فقد جاء في أغلبه جيّد السبك، مشرق الديباجة، جميل اللّفظ نتيجة للموروث الثقافي الذي اختزنه في ذاكرته، مما حفظه من أشعار العرب والقرآن، فغزارة مادته اللّغوية، وامتلاكه لناصية اللّغة، مكنتاه من التصرف بسهولة ويسر في التعبير عن أدق المعاني وأعمقها ومن القدرة العجيبة على إطالة نفس القصيدة، ولو كان مختوما بأصعب القوافي.

–إنّ التقيّد بقيود اختيارية يظهر كثيرا عند العميان، وقد يكون مرد ذلك هو الرغبة الجامحة في إظهار التفوق والمغالبة الفنية للمبصرين، وربما كان محاولة منهم لستر عاهتهم، ولفت أنظار الناس إلى أنّ الله عوضهم عنها، بنور البصيرة.فنجد الحصري قد تأثر بأبي العلاء المعري بالتزامه الكثير من القيود الشعرية خاصة في القوافي.

– وقد خرج الحصري بفن اللّزوميات عن صبغة التشاؤم التي وجدت عند المعري الذي استولى الألم و الطبع السوداويَ على قلبه فأصبح لا يرى في الوجود إلاّ السوء والشر، إذ التزم بتلك القيود في نظمه للموضوعات الغزلية والإخوانية الرقيقة ولعلّ السبب في ذلك هو رفض للعزلة و انفتاحه على المجتمع ، حيث اشتغل بالتدريس و اتصل بالملوك وتنقل في بلاد

المغرب والأندلس،مما جعله يختلف عن المعري في نظرته للوجود.

-إنّ علاقة الحصري بعاهته، اختلفت عمّا وجدناه عند غيره من العميان، مثل المعري الذي كان ساخطا وناقما على نفسه ومجتمعه، فقد وجدنا الحصري متعايشا مع عاهته، راضيا بقضاء الله عليه وربما ما ساعده على مثل هذا الصبر، ثقافته الدينيّة وحفظه للقرآن الكريم، إذ نجده ابتعد نوعا ما عن السخط في شعره، بل قد يذكر تلك العاهة مفتخرا بها.

-أمّا فيما يخص الصورة عند الحصري فنقول-إنّها ترتبط مثل غيرها من عناصر الإبداع-بتجربة الشاعر عامة، كما ترتبط بمشاعره وما يجول بخاطره من معان وأفكار في أثناء عملية الإبداع، ولأنّها تعتمد على خبرات الشاعر، وتجاربه الشخصية، وموروثه الثقافي، و التراكمات التي صقلت نفسه وليست نتاجا للمشاهدات البصرية فقط.

-إنّ ما يعرف لدى المكفوفين من حس مرهف وقوة سمع وحضور بديهة، ونحو ذلك إنّما هو نتاج للدربة وطول المران، وليس بسبب خلقي يولد عليه الكفيف.

-ما أورده الحصري في مدونته من الصور البصرية، كانت في الغالب الأعم تقليدية، ارتكزت على معطيات البيئة و التراث الشعري العربي القديم، الذي يحفظ الحصري الكثير منه، ولا تعتمد على حدس الشاعر أو حواسه، إذ هي مجرّد تقليد فنّي درج عليه الشعر العربي عموما، إذ ترددت بين التقليد والتجديد.

- إذ كان بناء الصورة البصرية قائما على توليد المعاني والصور من معان سابقة، ثمّ بنائها بطريقة الاقتران والربط والقياس، أو بطريقة الضم والتركيب لصور معروفة مما ينتج عنه صور أخرى جديدة، إلاّ أنّ نزعة التقليد والتأثر بالقديم هي الغالبة على شعره .

-اعتنى الحصري بالإيقاع الشعري عناية خاصة إذ لاءم بين استعمال البحور الشعرية والأغراض والتزم مالا يلزمه من قيود في الوزن والقافية والتزام الجناس والسجع مما عمل على إثراء الإيقاع وأحدث في موسيقى الشعر عذوبة.

-وضعت تجربة الحصري الضرير بصمة بارزة على خريطة الشعر المغربي القديم في عهد الصنهاجيين وبخاصة عند أولئك الذين حرموا نعمة البصر، فاستطاع من خلال مكتسباته

البيئية وحياته الاجتماعية وثقافته الواسعة على مختلف الأصعدة، واستغلاله لامكانيات اللغة لخدمة الصورة، أن يحقق نجاحا باهرا على المستوى الإبداعي الفنّي بخاصة فن الشعر التصويري، وأسلوب صياغته.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملحق

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أبو الحسن علي بن عبد الغني الحصري الفهري الضرير

مولده:

هو أبو الحسن عليّ بن عبد الغني الفهريّ الضرير، ولد «في حي الفهريين الواقع بالجهة الشمالية من جامع عقبة بالقيروان، وفي بيئة عربية خالصة تعتز بنسبتها لقريش، وإلى قرابتها من القائد العربي عقبة بن نافع الفهريّ مؤسس القيروان وفاتح إفريقية»[1].

أمّا سنة مولده فقد اختلف المؤرخون في تحديدها بين (215هـ)[2] و(420هـ)، إلاّ أنّ المحققين للديوان يؤيدان الرأي القائل بأنّ ولادته كانت سنة (420هـ) انطلاقا من بعض الأدلة التي وجدت في شعره.

«متى ولد الحصري؟ هذا سؤال لم يجب عنه أي مؤرخ ترجم له، ولم يكلف أي واحد منهم نفسه بالبحث عن جواب هذا السؤال، عدا المؤرخ عبد الوهاب الذي قدّر ولادته في حدود سنة(420هـ). وصاحب معجم المؤلفين الضي قال أنّه ولد في حدود سنة(215هـ) ولم يذكر كلاهما مستنده في هذا التقدير لكن الأرجح ما ذهب إليه عبد الوهاب»[3].

الضرير:

من المعلوم أنّ لفظة "الضرير" في اللّغة تطلق على من كفّ بصره بعد الولادة، أمّا لفظة الكفيف فتطلق على من ولد أعمى.وقد وجدنا الوصفين عند المؤرخين، فإذا كان ابن بسام وصفه بالكفيف[4] فإن غالب المؤرخين الآخرين وصفوه بالضرير[5]، وهذا ما يجعلنا

---

[1]- محمد المرزوقي، الجيلاني بن الحاج يحي، علي الحصري القيرواني، تقديم محمد اليعلاوي، المجمع التونسي للعلوم والفنون"بيت الحكمة"، (2008)،ص 37.

[2]-رضا كحالة، معجم المؤلفين، مؤسسة الرسالة، ط1(1399هـ، 1979م)، ج2، ص459.

[3]-المرزوقي والجيلاني:علي الحصري القيرواني، ص43.

[4]-الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام الشنتريني، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، لبنان ط1(1399 هـ ، 1979م)، القسم4، ص245.

[5]-الزركلي:الأعلام، مج4، ص301.

نميل إلى أنه عمي بعد ولادته في زمن تكثر الآفات فيه[1].

من خلال دراسة الصورة الشعرية عند الحصري، نقول لا يوجد في شعر الحصري ما يدل على أنّه عمي في طفولته، حيث لم يقع البحث على صور بصرية تدل على احتفاظه بصور مرئية في ذاكرته،كما نجد أن الصور اللّونية تكاد تنعدم في ديوانه فلم يرد في الديوان سوى اللّونين الأبيض والأسود،مما يدل على أن الحصري ولد أعمى كما ذكر صاحب معجم المؤلفين[2]، وإذا سلمنا جدلا أنه ولد بصيرا فإنّه قد فقد بصره في مرحلة متقدمة من طفولته، بحيث لم يختزن في ذاكرته الكثير من المرئيات فضلا عن الألوان.

تعليمه[3]:

لم يشذ الحصري عما اشتهر في تعليم أمثاله من العميان، فهم غالبا ينكبون على حفظ القرآن رواية ودراية، والتبحر في فن القراءات بالخصوص الذي وصل فيه العميان إلى درجة عالية لم يصلها المبصرون، حتى إنّ أغلب الكتب المعتمدة في هذا الفن كانت من تأليف العميان. لم يشذ الحصري عن هذه القاعدة، فانكب على حفظ القرآن بالروايات على شيوخ ذلك العصر.وقد ذكر لنا المؤرخون بعضهم، على أنهم لم يذكروا إلى جانبهم شيوخ الحصري في علوم العربية التي برز فيها .ولا يبعد أن يكون الحصري قد أخذ العلوم العربية عن هؤلاء الشيوخ أنفسهم، فقد كانت العلوم العربي من مستلزمات شيوخ القراءات، وكان بعض هؤلاء الشيوخ من المشاركين في قرض الشعر وتحرير الأدبيات.

---

[1]-رضا كحالة، معجم المؤلفين، ج2، ص459.

[2]-المرزوقي والجيلاني:علي الحصري القيرواني،ص 44.

[3]-غاية النهاية في طبقات القراء، لابن الجزري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (1932م)، ج1، ص 487.

شيوخه[1]:

كان فن القراءات مزدهرا ازدهارا عظيما في زمن الحصري، وكثرت فيه المؤلفات في القيروان ونبغ فيه جماعة تصدوا لإقرائه والتأليف فيه، وكلّهم من تلامذة إمام هذا الفن أبي عبد الله محمد بن سفيان.وصادف الحصري تلامذة هذا الإمام فأخذ منهم، وكانوا شيوخه الذين لازم بعضهم سنوات طويلة، وقد احتفظ لنا المؤرخون بأسماء ثلاثة منهم:

-أبو بكر القصري:وقد لازمه الحصري عشر سنوات متوالية من حين كان عمره عشر سنوات إلى أن أتم العشرين، وختم عليه فيها القراءات السبع تسعين ختمة أي ما بين سنة (430هـ)، إلى(440هـ) تقريبا.

-الحسن الجلولي:كان من العلماء المعدودين في القيروان عالما بوجوه القراءات، إماما فيها، انتفع به خلق كثير في مقدمتهم شاعرنا الحصري.

-عبد العزيز بن محمد: هو أحد الفقهاء المعدودين كان ذكيا ورعا فاضلا، أخذ عنه الحصري علم القراءات.

شبابه في القيروان[2] :

ومثلما أهمل المؤرخون شعره في شبابه الذي قضاه في القيروان أي نحو ثلاثين عاما من عمره، كذلك أغفلوا حياته في هذه الأعوام، وليس من المعقول أن يقضي هذه المدة الطويلة مقتصرا على التلمذة وطلب العلم بل نعتقد أنّ الرجل منذ تجاوزه العشرين، شرع في مشاركة الناس في حياتهم، فأقرأ القرآن وعلومه، وقرض الشعر، وحبّر الرسائل، وشارك في المجالس الأدبية، وربما تزوج ولكن كلّ هذا لا نجد أيّة إشارة إليه في كتب التراجم والتاريخ، ولعلّ التعليل المعقول لاهمال أخباره وإغفال شعره في هذا العهد هو:

-**أولا**:أنّ المؤلفين والإخباريين كانوا كلّهم في بلاط المعز بن باديس بصبرة، والمظنون

---

[1]-المرزوقي والجيلاني، علي الحصري القيرواني، ص46-48.

[2]-المصدر نفسه، ص49-53.

أنّ الحصري لم يحاول الاتصال بهذا البلاط نظرا لصغر سنّه، وللشخصيات الضخمة ذات الشهرة العريضة بالشعر والأدب والنقد التي كانت ترتاد ذلك البلاط تهربا من النقد.

-**ثانيا**:نعتقد أنّه مارس قول الشعر في الغزل والهجاء، وأنّ الهجاء دفع الناس إلى الحذر منه والابتعاده من طريقه، ودفع الاخباريين بالقيروان وأغلبهم من أهل التقوى والورع إلى إغفال أمره وإهمال تقييد شعره.

-**ثالثا**:إن نكبة القيروان التي اضطرت صاحبنا إلى الهجرة من وطنه كما هاجر غيره، كانت السبب الأكبر في ذلك العهد وإتلاف آثاره.

-عقيدته[1]:

فهذه المذاهب العقائدية التي كانت محل جدل وخصام بين السنّة والمعتزلة، والشيعة والخوارج.

تعرّض لها الحصري في شعره وصرّح بأنّه سني متعصب ضد التشيّع على الخصوص. وهو يؤكد عقيدته السنيّة في صراحة فيقول في مقدمة ديوانه(اقتراح القريح واجتراح الجريح) بعدما ذكر فضل الصحابة العشرة: «ولا تسمع العاوية في حديث معاوية...وأعرض عمن حدث بما بينهم قد سبق القضاء بصنيعهم، وقد غفر الله لجميعهم، وعلم سيرهم، وسريرهم، وتبا لمن رفض، فما رفع ولا خفض..إلخ» ثم نظم هذا الكلام شعرا في نفس المقدمة فأثبت أسماء الصحابة العشرة المبشرين بالجنّة على الترتيب، وأتبع ذلك بقوله:

أولئك أصحاب النبيّ أحبهم وأطعن في أعدائهم طعن معتـــص

فكن مسلما في حبهم ومسلّما ولا تك عن قول الروافض تستقصي[2]

---

[1]-المصدر السابق، ص54.

[2]-المصدر نفسه، ص56.

شعره:

«وأمّا براعته في الشعر، فقد شهد له بها القاضي والداني، ويكفيه فخرا أن بعض قصائده سارت بها الركبان، بين القارات والبلدان، وولع بها الشعراء، فعارضوها، واغتصبوا معانيها وقلدوها ناهيك بقصيدته (ياليل الصب) المشهورة في أطراف المعمورة.وقد جمعنا له ماعثرنا عليه من شعره في شتى الأغراض، وكله في المقام العالي من البلاغة وحسن الصياغة .ونحن نعرض نماذج منها في هذه المقدمة. والحصري نفسه كان يشعر بقوته في هذه المادة، ولا يتحرج من الاعتزاز بشاعريته والافتخار بها، وتحدي الناس لا بشعره فقط، بل باتساع معارفه العلمية»[1].

وشعره في الغالب يحمل طابع عصره(القرن الخامس للهجرة)، هذا العصر الذي نفقت فيه سوق الشعر في الأندلس واشتهر شعراؤه بالاحتفال بألوان البديعيات، من جناس وتورية وإغراب في الاستعارات.

«والحصري بطبيعته مغرم بإظهار تفوقه في اللغة والشعر والقراءات، وحب التفوق هذا دفعه للإغراب في كلّ شيء، ومن حسن الحظ أن مقدرة الرجل في الصناعة، وضخامة ثروته اللغوية، جعلت هذا التكلف قليلا لا يظهر أمام براعته وروعة شعره.وحرارة العاطفة في شعر الحصري تظهر جلية واضحة في ديوان (اقتراح القريح) الذي رثى به ولده، فقصائده كلها تقريبا تنضح بالأشجان والعاطفة المشبوبة قد تدفعك معه في ندبه لولده»[2].

أقوال المؤرخين فيه:

قال فيه ابن بسام 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

---

[1]-المصدر السابق، ص 59.

[2]-المصدر نفسه، ص84-85.

للنسيم وتنافسوا فيه تنافس الديار في الأنس المقيم»[1].

وقال فيه الحميدي في جذوة المقتبس: «شاعر أديب رخيم الشعر، حديد الهجو... وشعره كثير وأدبه موفور»[2].

وقال فيه ابن الجزري في طبقات القراء: «أستاذ ماهر، وأديب حاذق»[3].

وقال فيه ياقوت نقلا عن فرحة الأندلس: «كان من أهل العلم بالنحو، وشاعرا مشهورا»[4].

نكبة القيروان:

لقد شهدت القيروان مطلع القرن الخامس استقرارا سياسيا كان سببا في ازدهار الحياة الثقافية والأدبية وذلك للاهتمام الكبير الذي منحه أمراء القيروان منذ القرن الثالث الهجري للأدباء والعلماء، إلاّ أن هذا الاستقرار لم يدم طويلا بسبب الزحفة الهلالية سنة (449هـ). فقد «شهدت إفريقية أواخر النصف الأول من القرن الخامس الهجري،حدثا بارزا كثير العمق، وعميق الأثر من أحداثها التاريخية وهو الغزوة الهلالية أو تغريبة بني هلال وسليم التي اجتاحت إفريقية،وكان لها بصمات واضحة ظلت باقية عقودا من الزمن»[5] فسد الأمر بين المعز وبين أعرابي هلال وسليم، فنقضوا الصلح المبرم سنة (444هـ)، بينهم وبين المعز وأشعلوا نار الحرب وحاصروا القيروان وصبرة بجموعهم وعاشوا في الضواحي والأطراف يفسدون ويخربون ويقتلون فلم يرى المعز بدا من الرحيل فترك عاصمة إفريقية نهبا للفساد والخراب وأمر القادرين بالانتقال إلى المهدية لحصانتها ومنعتها، وكان ابنه تميم واليا عليها

---

[1]-ابن بسام:الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، مج1، ص 245-246.

[2]-الحميدي:جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، ص 245.

[3]-لابن الجزري، غاية النهاية في طبقات القراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (1932م)، ج1، 487ص.

[4]-ياقوت الحموي:معجم الأدباء، دار المأمون، (د.ت)، ج14، ص 39.

[5]-إلهام حسين دحروج، مدينة قابس منذ الغزوة الهلالية حتى قيام الدولة الحفصية، رسالة دكتوراه في الأدب الإسلامي، جامعة القاهرة، (1421هـ-2000م)، 53.

وخرج المعز بأهله إلى المهدية في حماية أصهاره من الأعراب ودخل الهلاليون القيروان وقصور صبرة فخربوا وقتلوا وسلبوا ونهبوا ما وجدوه، وقاست العاصمة المقدسة محنة تدمي القلوب، وقاسى سكانها من الإهانة والقهر. وتشتتت مجامع العلم والأدب وتفرق روادها الذين كانت تحتفل بهم نواديها وقد حفرت النكبة في قلوبهم آثارا لا تمحى على الدهر فانطلقوا يندبون عاصمتهم في قصائد خلدها التاريخ، فهرب ابن رشيق إلى المهدية ثمّ تحوّل إلى صقلية حيث لقي حتفه هناك، وفرّ ابن شرف إلى الأندلس حيث مات غريبا، وسلك شاعرنا الحصري طريقه إلى (سبتة) حيث استقر هناك يدرس القراءات[1].

حنينه إلى الوطن[2]:

لاشك أنّ الاغتراب والبعد عن الوطن الأم من أصعب المواقف التي قد تمر بالإنسان صاحب الطبع الرقيق مثل الحصري خاصة عندما تشتد عليه وطأة الأحداث وتتناوشه ألسنة الحساد، وتتقاذفه مؤامرات ودسائس المتملقين في بلاطات الملوك والكبراء خوفا على نصيبهم من فضلات القصور أن يتحول إلى هذا الشاعر الأعمى الذي ظهر في ربوع الأندلس فجأة فنال أحسن الجوائز وأسناها على مدحه، وتحامى الناس لسانه الذرب بالعطايا والهدايا، خوفا من هجائه وقدحه، زيادة على مصيبته في زوجته التي عقته وهجرته وفجيعته في ولده الحبيب الذي مات بالتريف، وهو زهرة غضّة في بداية تفتحها للحياة.

كلّ هذه الأحداث جعلته يشعر بغربته، فيحن لوطن الأجداد، ولكنّه يلفي نفسه عاجزا عن الرجوع إليه، وأين القيروان من أرض الأندلس بالنسبة لرجل أعمى فقير ذي عيال بل كيف الرجوع إليها وما فرّ منه لا يزال جاثما عليها.

لم يجد الحصري متنفسا لحنينه إلاّ في الشعر، فنظم شعرا كثيرا في وطنه تارة نادبا مشفقا، وحينا متحسرا متشوقا، فيخاطب ابنه راثيا، معتذرا عن هجرته من وطنه اضطرارا مفتخرا بذلك الوطن وأهله فيقول:

---

[1]-المرزوقي والجيلاني:أبو الحسن الحصري القيرواني، ص 36-37.

[2]-المصدر نفسه،ص 105-107.

والقيروان حمى أبيك وما نأى إلاّ وربع القيروان دريس

نحن البدور النيّرات ومصرنا فلك بشهب رماحنا محروس

نختال فوق الخيل في ظلل القنا أسدا وقد وقد الغداة وطيس

لكن أصابتنا مصائب ذللت منهن أم اللّيث وهي شموس[1]

عائلته[2]:

لقد ذكرنا أن الحصري فقد أمه صغيرا وفقد أباه قبل ارتحاله عن القيروان، ولا نعرف له أخا ولا أختا ولا قريبا أكثر من خاله (أو ابن خالته)ابراهيم الحصري الذي مات قبل ولادته، فلم يبقى أمامنا إلاّ البحث عن زوجته وأولاده.

زوجته[3]:

تعرض الحصري في كثير من قصائد (اقتراح القريح)إلى هذه الزوجة بسبب حادث وقع بينهما حضر آثارا مؤلمة في قلب الشاعر وهو وإن لم يذكر لنا اسمها إلاّ أنه ذكر لنا نسبها وأوصافها وأخلاقها.

ولا نعرف هل تزوجها في القيروان وارتحلت معه إلى الأندلس أوتزوجها بالأندلس وهو ما نميل إليه نظرا إلى أن ابنها الذي نظم في رثائه (اقتراح القريح) مات في العاشرة من عمره حوالي(475هـ) ويذكر الحصري أنه فارق هذه الزوجة قبل هذا التاريخ وسبب الفراق أنها كانت شابة وهو شيخ وإذا قدرنا أنها فارقت زوجها قبل ذلك التاريخ بسنة واحدة أي في سنة(474هـ)، وان عمرها إذ ذاك 35 على أبعد التقديرات-لينطبق عليها وصف الشباب-فلا يمكن أن نتكهن بأنها تزوجت من الحصري في القيروان التي فارقها سنة (449هـ)إذ يكون عمرها في سنة(449هـ)عشر سنوات، فلم يبقى إلاّ أن نتصور أنّه

---

[1]-المصدر السابق، ص106.

[2]-المصدر نفسه،ص 107.

[3]-المصدر نفسه،ص 108، 112.

تزوجها في الأندلس.

وهذه الزوجة قيسية من قبيلة ثقيف، كما يصرح بذلك الحصري في رثاء ابنه

نجم أخوالك (قيس) يا ابن (فهر) منك أحوى[1]

تعلق الحصري بها تعلقا شديدا، فامتنع من طلاقها حتى حاكمته مدعية (المنع) حسبما صرح هو بذلك في رثاء ابنه.وأشار عليه الناس بطلاقها، فرجل محترم مثله يجب أن لا يقف أمام القضاء في قضية مثل هذه .

هذا كلّ ما نعرفه عن هذه الزوجة، والظاهر أنها الوحيدة في حياة الحصري، فلم يتزوج بعدها واكتفى بملك اليمين كما صرّح بذلك في بعض أشعاره.

أولاده[2]:

ذكر الحصري أولاده في شعره بالعدّ حين نظم (اقتراح القريح)في رثاء ابنه (عبد الغنيّ)فقال إنه فقد أربعة ولا يزال الخامس على قيد الحياة إذ ذاك، وقد عرفنا من شعره أيضا أنّ له ولدا سادسا أكبر من عبد الغني كان حيا بعد موت أخيه.هذا كلّ ما نعرف عن أبنائه الذين لم يذكر لنا من أسمائهم إلاّ(عبد الغني) و(أم العلو).وكان السبب في تعلق الحصري بعبد الغني دون بقية إخوته

-أنّ عبد الغني-حسب المفهوم-كان الولد الوحيد للزوجة الحبيبة التي أرغم الحصري على فراقها .

-كان الطفل ملازما لأبيه بعد ارتحال أمه لا يكاد يفارقه إلاّ في أوقات تعلمه وكان ذكيا إلى أبعد الحدود.

-يظهر أنّه كان الذكر الوحيد بعد أخيه الأكبر، ابن الأمة الذي صرح الحصري

---

[1]-المصدر السابق، ص108.

[2]-المصدر نفسه،ص 112، 115.

ببغضه له.

-موت الطفل بالرعاف أي بالنزيف من أنفه حتى سالت نفسه مع دمائه، وهي ميتة تحمل منها الطفل آلاما مبرحة، فكان يتصارع مع الموت في حجر والده المتألم المحزون.

-اسم الطفل "عبد الغني"وهو اسم والد الحصري الذي مات بالقيروان.

هذه كلها أسباب جعلت لهذا الطفل مكانة خاصة في قلب الوالد دفعته إلى تخليده في مراثي سارت بها الركبان، وتحدث بها المشرقان.

وفاته:

يجمع المؤرخون على أن الحصري قد توفي بمدينة (طنجة) سنة(488هـ) [1]. وهي السنة التي توفي فيها صديقه المعتمد ابن عباد في (أغمات) من بلاد المغرب وقد حلّ الحصري بهذه المدينة سنة(483هـ).قادما إليها من عواصم الأندلس فرارا من الاضطرابات والفتن حسب المفهوم من شعره، وقد كبرت سنه، وتراجع طبعه كما صرح بذلك ابن بسام، فانزوى في هذه الزاوية البحرية يشم عبير الفردوس الذي قضى فيه أياما لمع فيها نجمه، واستقام طبعه وذاع شعره، بيد أنّ الأحداث السياسية التي كانت تنذر بالأخطار وتهدد المسلمين وكيان دولتهم بالانهيار، قد أزعجته عنه واضطرته إلى أن ينفض يديه منه.

انزوى الحصري هناك يدرس القراءات، ويملي أدبه على الراغبين من الطلبة نافضا يده من التنقل والارتحال نهائيا، حتى أدركته المنية بعيدا عن وطنه الأول (القيروان)، قريبا من وطنه الثاني (الأندلس) [2].

---

[1]-ينظر:ابن خلكان :وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت، (د.ت)، ج3، ص331.ابن بشكوال:الصلة، ج1، ص 627.

[2]-المرزوقي والجيلاني:علي الحصري القيرواني،ص 119.

ملخص المذكرة:

يعتبر الشعر ديوان الشعراء في المغرب، الذي حفظ أيامهم وأمجادهم وبطولاتهم ،وسجل آلامهم وآمالهم،لكنّ هذا الموروث الضخم الذي تجلت فيه إبداعات العديد من الشعراء ظلّ مفتقرا للعناية والتحقيق والتمحيص والدرس،فكان من الواجب أن تتكاتف جهود الباحثين من الأدباء والنقاد،لتمسح عن هذا الإنتاج الأدبي غبار النسيان وتخرجه إلى النور.

وسعيا لإحياء الأدب المغربي القديم تناولت الدراسة موضوع الصورة الشعرية عند أبي الحسن عليّ بن عبد الغني الحصري القيرواني الفهري الضرير،لتبيين كيفية بناء الصورة الشعرية شكلا ومضمونا في ديوان المتفرقات،وذلك لما يلحظ من تميّز للصورة عند الشاعر الكفيف.وقد اشتملت الدراسة على تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة و ملحق.تناولت في التمهيد مفهوم الصورة عند القدماء والمحدثين.

أما الفصل الأول فحاولت فيه الولوج إلى عالم الشعراء العميان من خلال دراسة تجربتهم الشعرية،والتي تمثلت في علاقتهم بعاهة العمى وأثرها على شعرهم ،فتناولت تجربة العمى عند أبي العلاء المعري ،وبشار بن برد ،وأبو الحسن الحصري القيرواني.

وأفردت الفصل الثاني لدراسة أنماط الصورة الشعرية عند الحصري،من خلال تشكلاتها المختلفة وركزت الدراسة على الصورة الحسية لبيان أثر فقد البصر على الصورة،وكيف استفاد الحصري من الحواس الأخرى في رسم صوره.

أما الفصل الثالث فخصصته لدراسة المستوى الصوتي في المتفرقات من خلال دراسة الإيقاع الداخلي والخارجي، وتطرقت فيه للحديث عن ظاهرة اللّزوميات عند الحصري.

وختمت الدراسة بخاتمة تضمنت أهم نتائج البحث،وذيلت الرسالة بملحق كان نبذة عن حياة الحصري.

SUMMARY OF THE THESIS

Poetry is considered as the divan of poets in Maghreb, it preserved their last days, glories and victories and it marked their pains and hopes. However, this huge heritage that revealed ingenuity of a lot of poets lacked to care, realization, testing and studying. Hence, it was a duty to gather efforts of man of letters and critics to wipe the dust of oblivion from this literary production and show it to the light.

Having for purpose the revival of the ancient literature of Maghreb, the present study is about the poetic image for Abou Al-Hassan Ali Ibn Abd-Al-Ghani Al-Hasri Al-Qirawani Al-Fahri Al-Dharir in order to show the method the construct the poetic image in the form and the content in the divan of sundries and this for the observed characteristic of the image for the blind poet. This study contains an introduction, three chapters, a conclusion and an annex. The introduction speaks about the meaning of the image for ancients and modernists.

In the first chapter, I tried to enter to the blind poets' world among studying their experience which is their relation with the handicap of blindness and its effects on their poems. So I touched upon the blindness of Abou Al-Alae Al-Maari, Bashar Ibn Bourd and Abou Al-Hassan Al-Hasri Al-Qirawani.

I devoted the second chapter to study the different modes of the poetic image for Al-Hasri among the various compositions. The study focused of the sensitive image to show the effect of losing sight and how Al-Hasri benefited from the other senses to draw his images.

While, the third chapter is dedicated to study the sound level of sundries among studying the internal and external rhythm and also I approached the phenomenon of Allzumiat of Al-Hasri.

Finally, I concluded with the most important results of the search and I added an annex to the thesis touching briefly upon the biography of Al-Hasri.

قائمة المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

قائمة المصادر و المراجع :

- محمد المرزوقي و الجيلاني بن الحاج يحي:

1. أبو الحسن الحصري القيرواني، مكتبة المنار، تونس، (1963).
2. محمد المرزوقي، الجيلاني بن الحاج يحي:علي الحصري القيرواني، محمد اليعلاوي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون"بيت الحكمة"، (2008).
3. ابن الأبار (أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي):الحلّة السيراء، تحقيق حسين مؤنس، دار المعارف ط1(1963م) ، ط2(1985م).
4. إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة، القاهرة، ط1، ت2000م.

- إبراهيم أنيس:

5. الأصوات اللّغوية، مطبعة نهضة مصر، (د.ت).
6. دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5(1984).
7. إبراهيم عوض: فن الشعر العربي، المنار للطباعة ، (1426هـ-2006م).
8. ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق محيي الدّين عبد الحميد، مطبعة مصطفي الحلبي وأولاده بمصر.
9. إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، ت1984م.
10. أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي مكتبة النهضة العربية، القاهرة ط 3 (1946م - 1365هـ).
11. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مطبعة المجمع العلمي العراقي،

ط1(1403هـ-1983م).

12. أرشيبالد مكليش:الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مؤسسة فرنكلين (بيروت، لبنان)، ط1(1963).

13. ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة بيروت- لبنان، (1418هـ، 1997).

14. بشار ابن برد:الديوان، تحقيق: الشيخ الطاهر ابن عاشور، الشركة الوطنية لتوزيع والشركة الوطنية للتوزيع الجزائر، (1976).

15. بشار بن برد:الديوان ، علّق على الديوان محمد رفعت فتح الله، ومحمد شوقي أمير، مطبعة الهيئة العامة، مصر(1950).

16. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، (1994م).

17. ابن بشكوال (أبو القاسم بن عبد الملك): الصلة، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري القاهرة، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط1، (1410هـ-1989م)

18. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، (1992م).

- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب) :

19. البرصان والعرجان والعميان والحولان، تحقيق:محمد مرسي الخولي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5، (1412هـ-1992م).

20. الحيوان، تحقيق:عبد السلام محمد هارون، بيروت، ط3، (1969م).

21. جار الله الزمخشري:القسطاس في علم العروض، تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف بيروت، ط2(1410هـ-1989م).

22. جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربيّة، ط 1، القاهرة 1948، ط 2، دمشق 1956.

23. ابن الجزري :غاية النهاية في طبقات القراء، ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (1932م).

24. جهاد رضا: التصوير الفنّي في شعر العميان، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق (2011).

25. جهاد شاهر المحالي: دراسات في الإبداع الفني في الشعر، الجنادرية للنشر والتوزيع، أمانة عمان الكبرى، (2008م).

26. حازم القرطاجني: الباقي من كتاب القوافي، تقديم وتحقيق علي لغزيوي، دار الأحمدية للنشر الدار البيضاء، ط1، (1417هـ).

27. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجى، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، (2008م).

28. حسين نصار: القافية في العروض و الأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1(1421هـ، 2001م).

29. حمزة مختار: سيكولوجيا المرضى وذوي العاهات، دار المعارف القاهرة، ط 2، (د.ت)

30. الحميدي (أبو عبد الله محمد بن أبي نصر فتوح بن عبد الله الأزدي):جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، الدار المصرية (1966م).

31. ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين أحمد بن أبي بكر): وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت، (د.ت).

32. خير الدين الزركلي :الأعلام، دار العلم للملايين بيروت لبنان، ط15(2002م).

33. رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم ابن طباطبا نموذجا، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن، ط1(1432هـ-2011م).

34. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت- لبنان، (د.ت).

35. رضا كحالة: معجم المؤلفين، مؤسسة الرسالة، ط1(1399هـ، 1979م).

36. رنيه وليك و آوستن و آرن: نظرية الأدب، دار المريخ (1412هـ-1992م).

37. زيد بن محمد بن غانم الجهني: الصورة الفنية في المفضليات، الجامعة الأسلامية بالمدينة المنورة، ط1(1425هـ).

38. س.داي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، و سلمان حسن إبراهيم، مراجعة عناد غزوان، الكويت، (1982م).

39. أبي السعود محمد بن محمد العمادي: إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د.ت).

40. سليمان عبد الواحد يوسف إبراهيم: سيكولوجيا ذوي الإعاقة الحسيّة، إيتراك للطباعة والنشر، د.ط، القاهرة (2010م).

41. سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية، دار المريخ للنشر، (1418هـ، 1998م).

42. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف القاهرة، ط5(1977م).

43. صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3(1413هـ-1993م).

44. صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعيّة في الشعر العربيّ الجاهليّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ت).

45. صالح حسن اليظي: الفكر والفن في شعر أبي العلاء المعري، (د.ت.).

46. صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، ط5(1397-1977).

47. صلاح الدّين الصفديّ: نكت الهيمان في شعر العميان، نشر أسعد الحسيني، مصر (1980م).

48. صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي: نكت الهيمان في نكت العميان، المطبعة الجمالية بمصر(1329-1911).

49. طه حسين: مع أبي العلاء المعريّ في سجنه، دار المعارف القاهرة، (1968م).

50. عاطف جودة نصر:الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (1984م).

51. عبد الإله الصائغ :الخطاب الشعري الحداثوي و الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت –لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط1(1990م).

52. عبد الرحمان حسن حبنّكة الميداني:البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم دمشق، الدار الشامية بيروت، ط1(1416هـ-1996م).

53. عبد العزيز عبد المعطي عرفة:من بلاغة النظم العربي دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، علم الكتب بيروت، ط2(1405هـ-1984م).

54. عبد العزيز عتيق:علم العروض والقافية، دار النهضة العربية(1407هـ-1987).

55. عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر، عمان (1983م).

56. عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، منشزرات جامعة اليرموك أربد-عمان، ط1 (1980م).

57. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة العربية بيروت (1978م).

58. عبد القاهر الجرجاني:دلائل الإعجاز، ط2، تصحيح : محمد عبده و محمد محمود التركزي الشنقيطي، القاهرة، (1321هـ).

59. عبد اللطيف عيسى: الصورة الفنية في شعر ابن زيدون دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع ط1، (2001م، 1431هـ).

60. عبد الله ابن المعتز: البديع، اعتنى بنشره إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، (1982م).

61. عبد الله ابن المعتز:الديوان، تحقيق محمد بديع شريف، (د.ت).

62. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، ط3(1989م-1409هـ).

63. عبد الله محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة (د .ت).

64. عبد المنعم خفاجي: عبد العزيز شرف، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، (د.ت).

65. عبد الواحد المراكشي:المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق محمد زينهم محمد عزب، دار الفرجاني، (د.ت).

66. عدنان عبيد العلي: شعر المكفوفين في العصر العباسي دراسة نفسية وفنيّة في أثر كف البصر، دار أسامة، الأردن، عمان، (1999).

67. ابن عذارى المراكشي:البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب تحقيق كولان، ليفي بروفنسال، دار الثقافة بيروت-لبنان، ط3، ج3(1983).

68. عز الدين إسماعي:التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، (د، ت).

69. -عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة (1412ه-1992م).

70. أبو العلاء المعري: الرسائل، تحقيق حسّان الطيبي، دار المعرفة بيروت لبنان، ط1، (1426هـ، 2005).

71. العلاء المعري: ديوان سقط الزند، دار صادر، بيروت، (1964م).

72. أبو علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس ط 2، القاهرة (د.ت).

73. علي الجندي: فن الشعر، دار الفكر العرب، مطبعة الاعتماد بالقاهرة(1954).

74. علي عشري زايد:عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط4، (1423هـ-2002م).

75. علي علي صبح: الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ت).

76. علي كنجيان خيارى: مصادر ثقافة أبي العلاء المعري من خلال ديوان لزوم ما لا يلزم، الدار الثقافية للنشر، (د.ت).

77. أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، (د.ت).

78. أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، تحقيق إحسان عباس، إبراهيم السعافين ، بكر عباس، دار صادر بيروت-لبنان، (1863م).

79. القاضي الجرجاني:الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق و شرح :محمد أبي الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، القاهرة(د.ت).

80. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق عبد المنعم خفاجي دار الكتب العلمية بيروت، (د.ت).

81. القرطبي (أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرج الأنصاري الخزرجي شمس الدين) : الجامع لأحكام القرطبي، (د.ت).

82. -ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، وزارة الثقافة والإعلام 1980م.

83. محمد التنوخي: المعجم المفصل في اللّغة و الأدب، دار الكتب العلمية لبنان ط1، (1991م).

84. محمد النويهي: شخصية بشار، دار الفكر، (د.ت).

85. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، (1981).

86. محمد بن القاسم الأنباري: طبقات الأدباء، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المطبوعات والنشر، الكويت.

87. محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1(1425هـ-2004م).

88. محمد بن فلاح المطيري: القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، (1425هـ، 2004م).

89. محمد حسن عبد الله: الصورة و البناء الشعري، دار المعارف، (د.ت).

90. محمد حسين علي الصغير: الصوت اللّغوي في القرآن الكريم، دار المؤرخ العربي ط1(1420هـ).

91. محمد عبد الله عنان:دولة الإسلام في الأندلس، العصر الثاني دول الطوائف، مكتبة الخانجي القاهرة، ط4، (1417هـ-1997م).

92. محمد علي التهانوي:موسوعة كشف اضطلاحات والفنون و العلوم ، مكتبة لبنان، ط1(1996م)، ج1.

93. محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دار القلم، دمشق ط1، (1412هـ-1991م).

- محمد علي سلطاني:

94. العروض وموسيقى الشعر، ط1، جامعة دمشق (1982م).

95. المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، ط1، (1427هـ- 2008م).

96. محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللّغويّة، مكتبة الخانجي بمصر(د.ت).

97. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، (د.ت).

98. محمد ماجد مجلي الدخيل: الصورة الفنية في الشعر الأندلسي شعر الأعمى التطيلي أنموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع (د.ت).

99. محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض و القافية، شرح وتحقيق سعيد محمد اللّحام، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، (1417هـ-1996م).

100. مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل ، منشأة المعارف الاسكندرية، (د، ت).

101. مصطفى السعدني: البناء اللّفظي في لزوميات المعرّي، منشأة المعارف بالإسكندرية.

102. مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر القاهرة، ط1، (1418ه، 1998م)

103. ابن مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت-لبنان، (د.ت).

104. ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، دار صادر بيروت، (د.ت).

105. نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان ط8، (1989).

106. نعيم اليافي: مقدمة في دراسة الصورة الفنيّة، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، (1982م)

107. وجدان الصايغ: الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث رؤية بلاغية لشعرية الاخطل الصغير، دار الفارس للطباعة والنشر الأردن، ط1، (2003).

108. الوصيف هلال إبراهيم الوصيف: التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، (2006م).

109. الوليّ محمد: الصورة الشعرية في الخطاب و البلاغي و النقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، (1990م).

110. وليد مشوّح: الصورة الشعرية عند البردوني، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (1996م).

111. ياقوت الحموي (شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي): معجم الأدباء، دار الفكر، بيروت، ط3، (1980م).

112. ياقوت الحموي:معجم البلدان، دار صادر بيروت، (1397هـ-1977م).

113. **ج- الرسائل الجامعية:**

114. إلهام حسين دحروج، مدينة قابس منذ الغزوة الهلالية حتى قيام الدولة الحفصية، رسالة دكتوراه في التاريخ الإسلامي، كلية الآداب الدراسات العليا، قسم التاريخ، جامعة

القاهرة، (1421هـ-2000م)،

115. بريك خيرة:الصورة الفنية وتراسل الحواس في شعر أبي العلاء المعري، رسالة ماجستير، كلية العلوم الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجلالي اليابس، سيدي بلعباس، (1431هـ-2010).

116. داحو أسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش نموذجا، مذكرة ماجستير في الدراسات الايقاعية والبلاغية، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، (2008-2009م).

117. رضوان جنيدي:الحس المأساوي في شعر أبي الحسن الحصري القيرواني، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، (2008-2009)،

118. زكريا توفيق اسماعيل عطية، بنية الإيقاع في شعر أبي تمام، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب قسم اللّغة العربيّة، جامعة الزقازيق (2008م)

119. سارة عدنان ثرثارالقيسي، البناء الفنّي عند شعراء ثقيف في العصرالأموي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الجامعة الأسلامية – بغداد، (2011م).

120. سهام راضي محمد حمدان:الصورة الشعرية في شعر ابن الساعاتي، رسالة ماجستير، برنامج اللغة العربية و آدابها، جامعة الخليل، (1432هـ-2001م).

121. عبد الرحمان محمد الشهراني، التكرار مظاهره وأسراره، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، كليّة اللّغة العربيّة، فرع الأدب، جامعة أم القرى (1404هـ-1983م).

122. عزيز لعكايشي:مظاهر الإبداع الفنّي في شعر أبي القاسم الشابي، رسالة ماجستير، معهد الآداب والثقافة العربيَة، جامعة قسنطينة، (1390هـ-1980م)

123. محمد بن أحمد الدوغان، الصورة الشعرية في العصر العباسي، رسالة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، كلية اللّغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، (1988).

124. ميسر سالم محمود خلاف:مظاهر الإبداع الفني في شعر وليد سيف، رسالة ماجستير،

برنامج اللغة العربية، جامعة الخليل، (1428هـ-2007م).

125. هبة محمد سلمان الجميلي: الصورة الفنيّة عند العميان العصر العباسي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، (1409-1988).

126. **د – المجلات العلمية:**

127. مجلة جامعة دمشق، المجلد 28، العدد الثاني(2012م)، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، حسناء أقدح:الصورة الشعرية عند المعتمد بن عباد.

128. مجلة جامعة دمشق، مج 27، العدد الأول والثاني، (2011م)، خالد علي حسن الغزالي، أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن.

129. مجلة جامعة أم القرى لعلوم، الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج19، العدد41، جمادى الثاني(1428هـ)، عبد الله بن سليم السيد، اللزوميات في الشعر العربي الحدبث والتشكيل الفني.

130. مجلة الوعي الإسلامي، العدد(273)، (1407هـ، 1987م)، عبد الغني الراجحي، مع سورة الواقعة دراسة وتحليل فاتحة السورة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات:

مقدمة..... أ

مدخل

الصورة في النقد العربي القديم والحديث

أولا:الصورة لغة..... 03

ثانيا: مصطلح الصورة عند القدماء والمحدثين..... 04

1- الصورة في النقد العربي القديم..... 04

2- الصورة في النقد العربي الحديث..... 09

الفصل الأول: العمى وأثره في صناعة الصورة الشعرية في الشعر العربي القديم

المبحث الأول: تجربة العمى عند بشار بن برد..... 16

المطلب الأول:محنة العمى..... 16

المطلب الثاني:أثر العمى في شعر بشار ابن برد..... 20

المبحث الثاني:تجربة العمى عند أبي العلاء المعريّ..... 24

المطلب الأول: محنة العمى عند أبي العلاء المعري..... 24

المطلب الثاني:أثر العمى في شعرأبي العلاء المعري..... 27

المبحث الثالث: تجربة العمى عند الحصري..... 30

المطلب الأول:محنة العمى عند الحصري..... 30

المطلب الثاني:أثر العمى على شعر الحصري..... 32

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثاني:أنماط الصورة عند الحصري

المبحث الأول:الصورة المفردة..... 36
المطلب الأول:التجسيد..... 37
المطلب الثاني:التشخيص..... 40
المطلب الثالث: تراسل الحواس..... 42
المبحث الثاني:الصورة المركبة..... 44
المطلب الأول:حشد الصور..... 45
المطلب الثاني:الصورة المشهد..... 46
المبحث الثالث:الصورة الحسية..... 49
المطلب الأول:الصورة البصريّة..... 51
المطلب الثاني:الصورة السمعيّة..... 60
المطلب الثالث:الصورة اللمسيّة..... 68
المطلب الرابع:الصورة الشميّة..... 74
المطلب الخامس:الصورة الذوقية..... 76

الفصل الثالث: المستوى الصوتي عند الحصري

المبحث الأول:الموسيقى الخارجية..... 80
المطلب الأول:الوزن والقافية..... 81
أولا:الأوزان الشعرية في ديوان المتفرقات..... 82
ثانيا:القوافي..... 98
أ-أصناف القافية تبعا لحروفها..... 99

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ب-حدود القافية تبعا لحركاتها..... 102
ج-التجديد الإيقاعي في التخميسات..... 104
المطلب الثاني:حرف الروي..... 105
1-الحروف العربية واستعمالها رويا عند الحصري..... 105
2-مجرى الروي..... 108
المطلب الثالث:لزوم ما لا يلزم عند الحصري..... 109
1-فن اللّزوميات عند الحصري..... 110
2-موسيقى القافية في اللزوميات..... 113
المبحث الثاني:الموسيقى الداخلية..... 116
المطلب الأول:ظاهرة التكرار..... 117
1- تكرار الكلمة..... 117
2- تكرار الأساليب..... 121
المطلب الثاني:الأصوات..... 125
1-الأصوات المهموسة..... 125
2-الأصوات المجهورة..... 125
المطلب الثالث: الجناس..... 127
الخاتمة..... 132
الملحق..... 137
ملخص.....
قائمة المصادر والمراجع..... 147
فهرس الموضوعات..... 159

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية