

سُلطة الذات في نظم المراثي شعر أبي الحسن علي الحصري إنموذجاً

د. رضا عبد الله عليبي* 

● مقدمة :

يتيح لنا رصد سلطة الذات في مراثي علي الحصري^(١) من خلال قصيدتين مأخوذتين من (المعشرات) و (اقتراح القريح) الوقوف عند هذه الذات لحظة مغامرتها مع الإنشاء، فيكون العمل إذاك بحثاً في تشكّل هذه الذات بوصفها ذاتاً تاريخية تُدخلها لحظات موضوعية وذاتية في الحين ذاته عند تشكيلها لآليات النظم في مقام الرثاء. بيد أنّ هاتين الذاتين بالتوازي تسيّران في المرثيتين، بحيث يصعب تناول الواحدة بمعزل عن الأخرى لاعتقادنا بأنهما يدخلان في إطار كُلية فنّ الشعر. وارتأينا للإحاطة بهذا المبحث إيجاز القول في منحيين اثنين هما الجانب الإيقاعي والجانب التركيبي. ولقد بدت لنا من خلالهما هذه الذات ذاتاً مقتدرة جليّة سلطتها.

تعدّدت المداخل لدراسة النصوص الأدبية، وحاول أصحابها تقصّي العلاقات الممكنة المؤسّسة لطرافة تلك النصوص باعتبارها جهازاً محكم البناء. ولاشكّ في أنّ كلّ توجّه في البحث وهو يدرس تلك النصوص قد عُني بجانب دون آخر استجابة للمقصد الذي يروم بلوغه. ومن بين الخيارات المتاحة والتي عُنيت بدراسة النصوص وتحليلها التّوجه البنيوي، وهو خيار يكون الانطلاق فيه «من مباني المفردات وتراكيب الجُمْل وأشكال النّصوص وهندسة الآثار»^(٢)، أو أن يكون الخيار دلالياً، فينطلق صاحبه «من صور معانيه الجزئية وموضوعاته الفرعية وأغراضها الغالبة ومقاصده العامّة وأجناسه المعتمدة»^(٣). وينضاف إلى هذين الخيارين ثالث يكون المدخل فيه بلاغياً، إذ ينطلق فيه دارسه «من الظاهرة الأسلوبية أو مجموعة الظواهر المستخدمة»^(٤) لبناء أثره.

* جامعة قفصة / تونس

العدد الثاني _ 2018

إنَّ عرضنا لمجمل هذه المداخل المتناولة للآثار الأدبية بالدِّرس لا يعني اهتمامنا بوحدة دون أخرى، أي أننا لن ننطلق في تحليلنا من إطار منهجي جاهز. وإنما سنحاول أن نفيد من هذا وذاك وفق ما يمليه علينا النَّص ذاته من أدوات إجرائية. فيكون النص إذاك منشئاً للطريقة.

إنَّ نصوص الحصري الرثائية لا تندد عن هذا الإطار العام الذي نزلنا فيه تصوّرنا، فهي نصوص طافحة بالدلالات ساهمت في إنشائها قريحة شاعر مأزوم تواطأت عليها النَّوائب فانعكست في مدوّنته التي ترشّحت بمعاني الأسى والتبرّم. والشاعر بوصفه منشأً للخطاب الشعري يتوسّل بأدوات في القول تمثّل مجالا تنفتح فيه الذات على نفسها وعلى الآخر في الحين ذاته، وذلك عبر ملفوظه المتشكّل. وهذا التشكل الذاتي لذلك الكيان الأدبي هو مرمانا. فالبحث من هذه الرّؤية سيرتكز على تقصّي المواطن التي كانت مسرحا لتجليات الذات في مرثيتي الحصري، بمعنى أن نبحت عمّا يحيل على ذات الرّائي في قصيدة رثائية يفترض التّوجه العام لهذا الغرض أن يتمحور مُجمل القول فيه على الرّائي دون سواه. ولبيان ذلك يسعفنا الدّرس اللّساني بمدخل لضالتنا، وذلك بالوقوف على العلاقات السياقية المنبئة عن الرائي، والمؤكّدة على الترابط بين السياق العام والسياق الخاص فيما يتعلق بالحضور الجليّ لذات الحصري في مرثيته. فقد بدا لنا «أنّ السياق العام يصلح في هذه العملية حجة على ما يفيد السياق الخاص»^(٥).

١- القرائن السّياقية:

هي العوامل الموضوعية الحافزة على القول

الشعري. ويعود اهتمامنا بها إلى سبب نراه ضروريا لحظة الإنشاد، وذلك من منطلق أنّ كلّ إبداع يداخله لحظة تشكّله جملة من العوامل تؤثر في صياغته. ويلاحظ الناظر في المرثيتين تعدّد القرائن السياقية، حتى لتغدو هذه الوسائط في القول بعضا من أصداء سيرة الشاعر التي جاءت مبنوثة في مظانّ قصيدته.

١-١ الابن:

إنّ الناظر في نصّي الحصري يقف على تعدّد واضح للصّيغ المحيلة على الدّال. فهو مرثي ولكنه مختلف عن غيره. ومردّد ذلك إلى العلاقة الأفقية التي كانت تربط الحصري بالمرثي. ومن بين هذه الصّيغ ما تراوحت بين الإشارة المباشرة إلى الفقيد باسمه، أو بتوظيف النّعوت والصفات التي يكاد يجمعها سجل لغوي واحد: قتيل / سقيم / ذبيح .. وقد يعنّ للشاعر أحيانا أخرى أن يستعمل بعض التراكيب المفصحة عن تفجّعه العميق، فنأتي الذات لصيقة بهذا الفقيد، فكأنّ الذات وهي ترثي الفقيد تُداري لوعتها، ولكن الملفوظ يعرّيها. وقد دلّت على ذلك بعض المركبات من قبيل المركب الإضافي المؤكّد للتّعالق بين الذات والموضوع في قوله:

وَلَيْدِي فَارَقْتُ لَا بَلْ كَبِيدِي

فَالَّذِي اسْتَجْمَعُ مِنْ شَمْلِي افْتَرَقُ^(١)

بالإضافة إلى المركّبات الأخرى كالمركّبات الفعلية التي جلّت هذه العلاقة مثال يشفيني / فارقته..

إنّ هذا المؤشّر الذي ذكرنا يضاف إلى آخر لا يقلّ عنه أهمية في تشكيل الخطاب الشعري لدى الحصري ونقصد به الزوجة.

٢-١ الزوجة:

لقد تعرّض الحصري في كثير من قصائده إلى هذه الزوجة بسبب حادث جدّ بينهما فخلف آثارا مؤلمة في النفس. ولقد عمد الشاعر إلى عدم الإشارة إليها باسمها الحقيقي، فقصارى ما « ذكر لنا نسبها أو أوصافها وأخلاقها»^(٧). ولعلّ في تورية اسمها والانشغال عنها بمسميات أخرى ما يوحي بعمق ألم الفراق الحاصل بينهما. وما يمكن أن نثبته ههنا أنّ الحصري غالبا ما يردف حديثه عن هذه الزوجة بصفات تفصح عن نغمته الحقيقية رغم ما يكتنه لها من حبّ. يقول:

غَدَرْتُ مِنِّي وَفِيكُمَا

فَسَلَا الْمَشْغُوفُ كَيْفَ سَلَا^(٨)

بل يقرن في أحيان أخرى مصاب ابنه بهجران أمّه، فيقول:

نَهَكَتُهُ عَلَّةٌ مَبْدُوهَا

وَحَسَّةُ الْأُمِّ مَتَى تَذُكَّرُ تَشْقَى^(٩)

فإذا كانت هذه الأسباب المجتمعة تفصح عما يعتمل في نفس الشاعر من ألم المصاب الجلل الذي حلّ بابنه، فإنّه لا يتوارى عن المجاهرة بالدعاء على الزوجة بنكد العيش، إذ يقول:

لَا حَبَا مِنْ بَعْدِهِ وَلَدٌ

لَا تَسَلَّتْ أُمُّهُ حَبْلًا^(١٠)

يكشف السببان اللذان تعرّضنا إليهما عن ذات شاعر تلاعبت بها الأقدار، فترك العنان للقريحة لتكون لسان حاله، فجاءت القصائد ناطقة بذات سكنت أفق القول الشعري رصداها في كلّ بيت، بل في كلّ لفظة من هذه الأبيات. ونضيف إلى هذين العاملين عاملا ثالثا يمكن أن يدرج في الحديث عن القرينة

السياقية لتجليات الذات ونقصد به قرينة المكان «القيروان» .

١ - ٣ القيروان:

يعدّ هذا المكوّن من المكوّنات الثابتة في مراثي الحصري. والمسوّغ من إيراده أنّه يضاف إلى سجلات القول التي كانت مجالا لانفتاح الذات على ضروب أخرى من الخطابات المؤسسة لشعرية القصيدة. فإذا القيروان بما حلّ بها من خراب تعقد صلة خفية مع باقي المستويات. أليست القيروان موطن الشاعر الحميم الذي يذكره بابنه عبد الغني وزوجته؟ أليست نكبة القيروان في نهاية الأمر نكبة آخر حصن كان ملاذ الشاعر؟. فتمثّل خراب القيروان نقطة تحوّل في تشكيل الخطاب الرثائي لدى الحصري وجسّد خروجاً من مجال رثاء الإنسان إلى الرثاء المتصل بالأوطان، إذ يقول:

وَالْقَيْرَوَانُ حِمَى أَيْبِكَ وَمَا نَأَى

إِلَّا وَرَبْعُ الْقَيْرَوَانِ دَرِيْسٌ^(١١)

فكأنّ الحصري أراد أن يهمس إلى فقيده بأنه قد مُسّ في وجوده الأخير لأنه أضحى منبتاً عن الواقع.

ولا نشكّ في انعكاس هذا المصاب على حساسية الحصري الشعرية. إذ ما عادت المعاني الرثائية هي ذاتها كما حدّدها النقد العربي، بل إنّ خصائص الخطاب الرثائي عامة ستشهد تغييرا جذريا باعتبار أنّ الكلام انجاز «يؤسس كونا جديدا خاصا»^(١٢).

تعدّ هذه القرائن السياقية المذكورة بعضا من متعدّد حاولنا من خلالها اقتفاء تجليات سلطة الذات في إبداع النصّ الرثائي وذلك على خلفيّة أنّ الإشارات كانت قادحا في إنشاء



الخطاب الشعري وأظهرت عبقرية سلطة الذات الرأثية في تحويل ما هو واقعي إلى ضرب من الفن. وهذه السمة نراها مدخلا ضروريا لاستجلاء مختلف توقيعات الذات في نصي الحصري، وتعزز فرادتها الشعرية. وإذا ما كان بعض الشكلايين الروس قد نحا في استجلاء ما به يكون نصا أدبيا متميزا منحى يقصي كل المؤثرات الخارجية المسهمة في إنشائه، فنادى بضرورة عزل الذات المتلفظة عن نصها بل عن واقعها المؤسس ضمنيا للعملية الإبداعية، فإن آخر وهو باختين نجده قد فتح في تناول النص الأدبي فتحا جديدا، فقد أكد على أن كل خطاب يفترض على الأقل طرفين هما الذات المتكلمة وما يحوم حولها من مجموعة بشرية أو عوارض أخرى بتلك الذات^(١٣). إن تركيزنا على هذه المسائل والتدقيق فيها يعود إلى صلتها المتينة بالعملية الإنشائية لدى الحصري، باعتبار أنها ستعكس في صياغة الملفوظ الذي سيأخذ هيئته النهائية بتدخل الذات المتلفظة التي سنُعنَى بدراستها في القسم الثاني.

٢- القرائن النصية:

نقصد بالقرينة النصية كل التوقيعات الممكنة التي مثلت مجالا لتدخل الذات في العملية الشعرية. ويقف متصفح نصي الحصري على حضور جلي لهذه الذات في مختلف مراحل القصيدتين، وليس هذا الحضور مصادفة في الإنشاء، إذ ليس «توظيف هذه الظواهر اللغوية مجرد استعمالها في الكلام أو كيفية إجرائها فيه ومختلف الوضعيات التي في نطاقه، وإنما التوظيف استعمال جملة من

الوسائل اللغوية استعمالا خاصا لغاية أدبية جمالية»^(١٤). أولم يقل الجاحظ في حد الشعر بأنه «ضرب من الصناعة»^(١٥). وصناعة الشعر تفترض انصهار كل المكونات سواء الدنيا منها أو الكبرى في بوتقة أعم تفصح عن تلك الذائفة. ومجالات تدخل الأنا المتلفظة من خلال هذه القصائد ظاهرة نستهلها بـ:

٢-١- القرينة العروضية:

نقصد بالقرينة العروضية هيئة في الإنشاء الشعري تعبر عن اتجاهات جمالية في نظم المعاني. وإذا ما كان الغرض الإطوار الذي يحكم أجزاء القصيدة ومعانيها هو الرثاء كما في كتب النقد القديم بما هو رثاء الذات للموضوع والذي غالبا ما يكون إنسانا، فإننا نلمح في قصائد الحصري ضربا من التوسيع لهذا الغرض. فداخلت الرثاء موضوعات أخرى عكست قدرة الذات المتلفظة على الإبداع من خلال المشترك، وعكست أيضا تفتنا في إنشاء غرض جديد إن جاز القول فما عاد الرثاء غرضا صافيا مكتفيا بذاته. ولوقوف على مظاهر الطرافة في هذا الجانب يمكن تفريع هذا القسم إلى العناصر التالية: رثاء القيروان ورثاء الزوجة ورثاء النفس. وهو تقسيم شكلي لأن هذه العناصر التي سنبرزها تأتلف في قصيدتي الحصري اثتلافا واضحا وإن بدا الظاهر عكس ذلك. ويمكن الخيط الناظم بينهما جميعا في قدرة الشاعر على الجمع بين مواضيع متباينة قد يستغرق الواحد منها حينًا نصيا شاسعا مستقلا بذاته.

٢-١-١ رثاء المدينة:

ليس هذا الغرض مستحدثا ابتكره الحصري،

وَكُنْتُ وَتَلَكَ الَّتِي
وَهِيَ حَبْلُهَا فَأَنْتَكُنْتُ
كَبْدِرٍ وَشَمْسٍ مَعَا
وَكَأَنَّ هَلَالًا تَلَأْتُ^(٢٠)

ألا يحقُّ للحصري إذن أن يشيد لهذه الزوجة صرحاً من الكلمات بنيانه ما خفي من مشاعر الحب الدفينة؟ ألا يحقُّ له أيضاً أن يبكي هذه الزوجة التي منحتة عبد الغني توأم روحه ومُلهم شعره ومصدر خلوده؟ ثمَّ ألا يحقُّ لنا أن نعدَّ هذه القصائد ضرباً من الرثاء لهذه الزوجة وإن أخذ الغرض الإطار غطاء يتستّر به عن ذلك المصاب - الفضيحة - الذي فرَّقهما؟

هذه الأسئلة وغيرها تجد مشروعيتها بالنظر في ثنايا القصائد. فالحصري ارتاد مسارات في القول صعبة وآل على نفسه أن يستبجح القول الشعري ليستوعب الداخلي ما في ذاته والذي ينطوي في جوهره على مفهوم العدول واختراق المؤلف من الصيغ والمعاني.

٢-١-٣ رثاء النفس:

هو ضرب من التأوّل يجد ما يبرّره في قصائد الحصري. فالرثاء مزدوج، رثاء للابن في الظاهر، ولكنه يستبطن رثاء للذات، وهو أمر يزيد في شعريّة القصيدة. والقرائن الدالة على ذلك كثيرة نذكر منها قوله:

غَيْرَ أَنَّ التَّكْلَ أَوْهَى جَلْدِي

وَلِسَانِي كَفَّهُ عَمَّنْ سَلَفٍ^(٢١)

أو قوله:

حَرَّقَ التَّكْلُ جُفُونِي بِالْبُكَاءِ

فَمَتَى يَرْقَعُ صَبْرِي مَا حَرَّقَ^(٢٢)

إنَّ هذا الانطواء على الذات والعودة إليها يُعزى

ولكنَّ وجه الإبداع فيه يكمن في ورود هذا الموضوع في غرض استقر في كتب النقد القديم على «أنَّ المقصود به ميت .. وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التّفجّع بين الحسرة مخلوطا بالتلهّف والأسف والاستعظام إذا كان الميت ملكاً أو رئيساً كبيراً»^(١٦). معنى ذلك أنَّ الرثاء متّصل بالإنسان في علاقته بالإنسان، أي رثاء الفرد للفرد على وجه الخصوص - وإن وُجدت ضروب أخرى من المراثي المتصلة بالحيوان^(١٧) أو غيره - ولكننا نقف مع الحصري على ضرب من الرثاء جديد اتصل بما يسمى برثاء الأوطان. والمسوّغ في تعرّضنا لهذا النوع من الرثاء أفراد الشاعر قصيدة بأكملها لرثاء القيروان، إضافة إلى بعض الأبيات الأخرى المبتوثة في مقطوعات عديدة.

٢-١-٢ رثاء الزوجة:

لقد أشرنا سابقاً إلى العلاقة الحميمة التي كانت تربط الحصري بزوجته. وهي علاقة سارت في اتجاه تنازلي مرده إلى الفرقة بين الطرفين. فكان من نتائج ذلك أن انعكست على حال الشاعر الذي راح بين القصيدة والأخرى يشكو ألم الفراق، حتّى لكانَّ الحديث عن رحيل الزوجة انقلب إلى ضرب من الرثاء، لأنَّ الحصري كان «يحبّها حباً شديداً وذلك هو السرّ في تقديرنا في إظهار حرقة عليها في كثير من قصائد الديوان. بل إنّه أشار إلى عدم رغبته في الزواج بعدها، وذلك منتهى ما يصل إليه الحبّ عند الرّجل»^(١٨). فهو القائل:

لَا أَحِبُّ النَّسْلَ بَعْدَ ابْنِي وَلَا

تَطْمَعُ الْحَسَنَاءُ مِنِّي بِالْعَشْقِ^(١٩)

أو قوله:



إلى كونها صارت «مغتربة لا تربطها بالمجتمع الإنساني أيّة رابطة. لقد نفضت الذات يديها عن المجتمع واغتربت فيه. إنّه اغتراب جريح ساقته إليه الظروف ودفعته دفعا»^(٢٣) حتى لكأنّ الحصري أضحي شاعر القلق والغربة. كيف لا ينتاب الشاعر مثل هذا الإحساس وقد تداولت عليه النوائب، فلم يجد من سلوى سوى الانطواء على الذات يبكيها ويشكو إليها ضيم الواقع، ممّا جعل القصيدة تتحوّل إلى فضاء بوح واعتراف .

كشفت هذه المؤشرات في قصائد الحصري عن ضرب من الالتفات إلى الذات ليفضح أنّاتها. فإذا هذه الذات عنصرٌ ثانٍ يتردّد صداها بين الأبيات. وقد تحوّل تبعاً لذلك إلى فجيعة ذاتية تركت ظلالاً واضحة في نفس صاحبها. ولقد مثلت هذه النقطة مجال تفرّد عن غيره من الشعراء في نظرتهم إلى الموت من حيث هو مجرد ظاهرة كونية. فوجه الإبداع تجلّى ههنا من خلال إرباك هذا الغرض القديم. إذ حوّله الحصري إلى غرض حمّال لتوقيعات الذات. وذلك هو مجال الإبداع، إذ أنّ «الشعر ليس علماً بل هو فنّ. والفنّ شكل لا غير يمنح الشاعر إمكانية خلق حقائق جديدة»^(٢٤).

تعدّ هذه القرائن اللغوية المحيلة على الذات لحظة تشكيّلها للخطاب الشعري طفرة من متعدّد. فافتفاء آثار الشّاعر في عملية الإبداع يتّضح أكثر عند تناول النّصوص في بنيتها العميقة. ونقصد بذلك «النظر في هياكل الكلام بما هو نظر في أجهزة ارتكاز مواد اللّغة فيه وطرق توزيعها على شبكة الإرسال وكيفيّات تعايّشها وتعامل أطرافها المختلفة بعضها مع

بعض»^(٢٥). وهذه الحقائق المتنوعة منطلقها المشترك من القول الشعري ومنتهاها وسم هذا الإبداع بميسم ذاتيّ بحت. ولاشكّ في أنّ مداخلة هذا الغرض من مناح عديدة أدّى إلى تصويب الخطاب صوباً جديداً لاحت لنا ملامحه في الجانب الإيقاعي.

٢-٢-٢ القرينة الإيقاعيّة:

نهتمّ في دراسة الإيقاع باستجلاء توقيعات الذات أثناء العمليّة الإبداعية لاعتقادنا بأنّ «الإيقاع تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته لشعره»^(٢٦). وهذه العلاقة الجدلية في النّظم جعلت هذا المكوّن من صميم الشعر. إذ لا يخلو أيّ نص شعري منه، فهو بمثابة «الرّكن الذي لا يكون البناء إلّا به متى زال عنه فقد هويته وانتفتت حقيقته»^(٢٧). ونصّاً الحصري لا يندّان عن هذا التوجّه العام الذي ضبطه النقد القديم. فهو حريص على التفرّد في اختياراته الإيقاعية، فقام بعملية توليف لمختلف عناصر الإبلاغ من أصوات وتراكيب وكلمات. ومارس الحصري ضرباً من التفكيك «للعناصر المكونة لجهاز الإبلاغ لتتبع ما يحدث بينها عند التفاعل وينقطع عند الانفصال»^(٢٨). وإذا ما كانت عناصر الإيقاع من بحر وقافية ورويّ من الثّوابت المشتركة بين الشعراء، فإنّ طرائق التّوظيف بما فيها من تصريف للكلام تمايز كلّ تجربة عن الأخرى بحسب الدّفقة الشعورية، وبحسب التّجربة الشعورية. ولعلّ ما تقدّم ذكره أن يوجّه اهتمامنا إلى رصد تجليات الذات في مستوى الإيقاع الخارجي.

٢-٢-١ الإيقاع الخارجي:

ندرس الإيقاع الخارجي لكلّ قصيدة في

مستوى البحر والرؤي والقافية على حدة. ثم سنحاول إيجاد العلاقات الممكنة التي تجمع مختلف هذه التوظيفات.

٢-٢-١-١ البحر:

بُنيت القصيدتان على بحرین مختلفین وهما بحر الرَّمْل بالنسبة إلى القصيدة التي مطلعها:

لَا شَفَانِي الدَّمْعُ إِلَّا بِالشَّرْقِ

فَكَلُوا إِنْسَانَ عَيْنِي بِالْعَرَقِ

أما القصيدة الثانية فقد نظمت على بحر الكامل ومطلعها:

لَا رَاقِنِي إِلَّا الحِدَادُ لَبُوسُ

إِنَّ النُّعِيمَ مَعَ النُّعْيِ لَبُوسُ

والبحران هما من البحور ذات التفعلية القصيرة. وسنصرف نظرنا عند دراسة هذين البحرين عن تصرف الشاعر في هيئة التفعيلات النظرية إلى الحديث عن جانب آخر نراه أهم. فقد ركب الحصري هذا المركب في التوظيف مخالفا بذلك ما استقر في عرف النظم. فإذا كانت بعض الأغراض تتطلب بحورا ذات نفس طويل كالبيسيط والطويل لاسيما في غرضي المدح والرثاء، فإن الشاعر يخالف النظم في الرثاء، إذ وظف بحورا قصيرة تُستخدم عادة في سياق الغناء والإنشاد. فكأننا به أراد أن يجعل قصته مع فقيده أغنية تتناقلها الألسن. وهذه الاختيارات العروضية في مستوى البحور لا نعدم أن تكون وثيقة الصلة بتجربة الشاعر على الأقل من هذه الزاوية، لأن المسلك الشعري الذي انتهجه الحصري وليد مكابدة وعسر.

٢-٢-١-٢ القافية:

تعدّ القافية من الأركان الأساسية المؤسسة لشعريّة القصيدة. وقد حدّد النقاد شروطها

المكوّنة للنصّ الشعري. من ذلك قدامة الذي يشترط فيها «أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج»^(٢٩). ويقف الناظر في القصيدتين على ضرب من التجسيد «لعبقرية» اللغة عكست خبر صاحبها بمسالك الإبداع. ومجمل القول في هذا الشأن التزام الشاعر في القصيدتين وفي الديوان ككلّ بحروف المعجم التي أجرى عليها مراثيه. فكأنّ الحصري يسعى من شتات الحروف إلى تأسيس قصيدة كبرى يكون غرضها الرّابط القوي، وباقي القصائد المقاطع الصغرى التي تتألف فيما بينها من بحور وقواف. ولعلّ القصيدتين وجه من وجوه التّفنن «في هيئة الإيقاع ترتقي في التوازن درجة ثانية فوق الدرجة العامة المشتركة»^(٣٠). وإذا ما كانت القافية في الشعر تنهض بوظيفة تسوير البيت، فإنّها في نصوص الحصري تغني المقصد الشعري إيقاعيا، وذلك باتخاذ نظام في القول يجمع متتاليات صوتية تنتظم في النص فتألف لها الأسماع وتطرب. ونحن إذ نرصد في هذا المستوى تجليات الذات في تصريف الكلام نظفر بملاحظتين اثنتين: تتعلق الأولى بالرّمزية الحرفية للرؤي^(٣١). وما تقتصر عليه من الإشارة اهتمام البلاغيين بهذا المستوى من الأحرف المحققة «للمتعة الموسيقية أكثر من اهتمامهم بالدلالة الذاتية للحرف»^(٣٢). فاحتفاء الحصري بالاختيارات الصوتية في مستوى القافية والرؤي يعود إلى أنّه «على أساس الرؤي يحفظ الشعر ويختار على خفة الرؤي»^(٣٣). والمتأمل في اختيار الحصري للرؤي: السّين والقاف يقف على أفق علاقة بين المقصد العام الحاكم للقصيدتين



وبين ما يمكن أن يتّصل بالذات. فالحصري وهو يختار رويّ السين يعبر عن عسر القول، لترك الفقيد في نفسه مصابا جعل الذائقة الشعرية تبوح بخفي مشاعرها همسا. وإذا ما اقترن الرّوي بمجرى الرّفْع فإنّه يثبت قولنا بأنّه ضرب من التّأوه مطلقا. أمّا الرّويّ القاف بما هو حرف حلقي فإنّه ينحو إلى تأكيد اتّساقه مع الرّوي السّابق في إنتاج الدّلالة. لكنّ الحلق ضجّ بما يعتمل داخله فخرج الصّوت في نبرة حزينّة وخاصة إذا ما ارتبط بمجرى السّكون (ق). فكأنّ مستقرّ القصيدة وهنا السّكون بعد الحركة. إنّ الحصري من خلال هذه الإجراءات العروضية ودّ النّفاز إلى ما به يحقّق متنفّسه كلّما ضاقت السّبل عليه. فالذات وهنا حققت ضربا من الانعتاق في الإنشاء، ولكنّه انعتاق إلزام. فهذا التّقيد بلزوم ما لا يلزم وجه من وجوه القدرة على تصريف الكلام في الاتجاهات المعاكسة للسّائد إظهارا لقدرة الذات الفنية. أمّا الملاحظة الثّانية فتخصّ هذه الاختيارات، إذ نرى جريانها بالقصيدتين نحو تحقيق التّماسك والتأثير في المتلقي بما تحويه من طاقة إيقاعية. فتغدو «القصيدة نسيجا متواشجا من المؤثّرات الإيقاعية المتفاعلة»^(٣٤).

٢-٢-١-٣ التّصريح:

وظّف الحصري التّصريح في قصيدتيه احتذاء بالسّنة الشعرية وإيدانا بانفتاح القول، لكننا نقف -ونحن نتناول مبحث تجليات الذات في هذا المضمّار- على توظيف مخصوص له باعتبار أنّ وجوه التّصريح

أضحت في هذا السياق سبيلا من سبل إنتاج الدّلالة فضلا عن تنبيهه إلى قافية القصيدة من مجال لإجراء « أشكال مختلفة من الجناس أكسب التّصريح تبريرا دلاليا»^(٣٥). ووجه التّصريح في القصيدة السينية : لبوس / لبوس. بينما كان التّصريح في «القافية» في شرق/ غرق.

وإذا ما وقفنا عند حدود الضرب الأوّل من التّصريح أمكننا ملاحظة ظاهرة هامّة تضاف إلى الأولى وهي ظاهرة إيقاع التّصدير أو ما يُنعت في كتب النقد القديم بردّ «الأعجاز عن الصدور»^(٣٦). ونقتصر في حديثنا عن التّصدير على التّصدير الحرّ. وقد ورد ذلك في مطلع القصيدة السينية، إذ ابتدأ الحصري عروض البيت من حيث انتهى الضرب:

لَا رَاقِنِي إِلَّا الْجِدَادُ لِبُوسٍ

إِنَّ النَّعِيمَ مَعَ النَّعْيِ لِبُوسٍ

يبدو أنّ الشاعر أراد التّعبير عن مطلق هذا الجزع بهذه الدّائريّة للبيت في مستوى محورية لفظة (لبوس). فالتّصدير هنا «يظهر سعة مجال الإبداع وخصوبته، إذ يتقيّد المبدع بشرائط سبقت فعله فاحتذاها فالتزم بها»^(٣٧). فيكون التّصريح والتّصدير إذّاك مناسبتين نزعت فيهما ذات الحصري إلى تحقيق فريدة القصيدة من ناحية، وإبراز للمقدرة الفنية من ناحية أخرى. وإذا ما كان الحصري قد ركب غرضا عسيرا كما قال ابن رشيق وهو رثاء الأطفال، فإنّ ذلك لم يحل دون ارتياده مسالك في القول وعرة. فإذا بقصيدته «القافية» ومنذ مطلعها

تحمل رؤية مبنية على الازدواج والمقابلة في اللفظ نسجته كما يلي:

العروض	الضرب
العين	الدمع
الغرب	الشرق

فكأن الحصري وهو ينسج خيوط هذه القصيدة أراها أن تتأسس منذ بدايتها على المتعدد والمتقابل من الألفاظ. فالوحدة المنشودة في نظره لا تتحقق إلا بهذا الشتات المبتوث في ثنايا القصيدة. وبين الضرب والعروض نسج ارتسامات هذه الذات التي لم يكفها الدمع فأكدته بمؤكد ثان وهو العين منبع تلك الدموع. ولم يكفها الدمع أيضا الذي ولد شرقه إلا بزيادة مرادف هو من نوع التريديد غير التام - الغرق - هكذا إذن حقق هذا البيت وحدته الموضوعية بأن جعل مستقر الحال مختزلا في هذه اللفظة، حتى لكأن الشاعر أراد أن يحقق المعادلة التالية: دمع + عين + شرق = غرق .
 أمّا بالنسبة إلى «السينية» فإنها لا تند هي الأخرى عما ذكر بخصوص القصيدة الأولى أو من خلال البيان التالي :

العروض	الضرب
لبوس	لبوس
النعيم / النعي	الحداد

لقد تضمن هذا البيت هو الآخر ضروبا من

التريديد: لبوس / لبوس. النعيم / النعيم . ونرجى الحديث عنها لاحقا في موضعها من التحليل. ولكن ما يمكن ملاحظته أن هذا البيت في انتظامه على هذه الشاكلة حقق للشاعر غايته القصوى. فلو نظرنا إلى البيت وقد قسم إلى ضربيه وعروضه لأمكننا تبين أن كل شق حقق لنفسه وحدته الموضوعية. ونبين ذلك في المعادلة التالية: * الحداد = لبوس * النعيم + النعي = لبوس.

لا شك في أن مختلف التوقيعات للذات في القصيدتين في هذا المستوى من التحليل تتجه نحو ثابت عام هو أن «الحصري بطبيعته مغروم بإظهار التفوق في اللغة والشعر في تعمده التزام ما لا يلزم في قوافيه الشعرية واختيار أصعب الحروف»^(٣٨). وتناول القسم الثاني يدعم ما نحن بصدده قوله.

٢-٢-٢ الإيقاع الداخلي:

نشير ههنا إلى أن الإيقاع هو كل مركب تتألف فيه مختلف المكونات وهو إلى جانب ذلك «ركن إنشائي يتدخل في كليات الإنشاء»^(٣٩). ويذهب الأستاذ محمد الهادي الطرابلسي إلى القول «ليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر، فالشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه»^(٤٠). والقصيدتان اللتان نتناولهما تخران بألوان الموسيقى:

٢-٢-٢-١ الإيقاع في مستوى الوزن العروضي:

أو كما يسميه أحمد حيزم بتوازن المقاطع. و «المقاطع كلمات متقافية ينتخبها الشاعر لختم الابيات والحد في انتخابها أن تشترك في حرفها الأخير وفي العلاقة الإعرابية التي يتحملها



المجرى»^(٤١). وإذا قمنا بعملية إحصاء للصيغ بحسب تكرّرها في القصيدتين، فهي على هذه الهيئة تتوزّع:

١- القصيدة السّينية: تتوزّع على صيغتين اثنتين حسب التّفعية: فعولن: ٣٥ مرة. ومتفاعلن: ٣٥ مرة.

٢- القصيدة القافية: تتوزّع على النحو التالي: فاعلن: ٣٥ مرة - فعو: ٤١ مرة - فاعلن: ١٣ مرة - فا: ٣ مرات .

ما يشدّ الانتباه فيما سبق بيانه وخاصة في القصيدة الأولى تميزها بضرب من التوزيع المنتظم بين الصيغتين. وهذا الانتظام أو التساوي يكشف عن حضور جلي للذات المبدعة في تصريفها المفوظ. إذ لم يكن إحداث التساوي بين الصيغتين اعتباطاً، وإنما هو نسق في الإنشاء يتساق مع خطّة الشاعر في إنتاج القصيدة. فكأنّ الحصري وهو يبحث عن تلك المعادلة التي تعيد للوجود وحدته قد وجدها في ثنايا القصيدة. فعمد إلى التشويش في توزيعه للصيغ داخل القصيدة، غير أنّ التساوي والانتظام فيهما جعلاه يرتدّ إلى وضع الانطلاق وهي حالة الاستقرار المتمثلة في علاقته بابنه عبدالغني كزوجين في الحياة غير منفصلين. وإذا ما شهدت قصيدته الأولى على هذه الوحدة العضوية، فإنّ الدائقة سرعان ما تهتّرت في كينونتها وتعود إلى حالة من الفوضى، فيتراءى لنا هذا التنويع في التّوظيف للصيغ إلى حدّ التّنافر في العدد. وليس هذا التنويع سوى وجه من وجوه جريان اللغة ينشؤه الشاعر في علاقته بتجربته الشعرية لحظة القول. فلا إنموذج مستقراً أو مسقطاً يُملى

على الشاعر، وإنما الذات وهي تشكل خطابها تسعى إلى خلق إنموذجها الخاص المخالف في جوهره بالضرورة للمستقر من القول. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأنّ «الشاعر هو شاعر ليس بما يفكر فيه أو أحسّ به، ولكنه شاعر بما قاله فهو ليس منشئاً للأفكار، وإنما للألفاظ، فكلّ عبقرية كامنة في الابتكار القولی»^(٤٢) والكلام في نصّي الحصري خاضع لسلطة الذات.

٢-٢-٢-٢ إيقاع التّريد:

يعتبر الأستاذ محمد الهادي الطرابلسي أنّ التّريد «ليس مجرد إجراء موسيقي شكلي»^(٤٣) يوظّفه الشاعر في القصيدة، وإنما هو إجراء خادم للمعنى ومفصح عن دلالاته في القول. فالترديد يحدّد بأنه «إجراء إنشائي يعقد في سلسلة الكلام علاقة بين لفظين أو أكثر أساسها التجانس الصوتي جزئياً أو كلياً»^(٤٤). والحصري إذ يرتدّ إلى هذا الضرب من الاستعمال الفني في قصائده، إنّما يقيم جسر تواصل بين علوم العصر في المجال البلاغي وما تقتضيه نصوصه. إذ لا يخفي ههنا أنّ الشاعر عاش في تمام الازدهار الأدبي العربي الإسلامي. وهو ازدهار غلب عليه في الجانب الأدبي الاحتفاء بالصنعة لإخراج المعنى مخرجاً فنياً يحقّق متعة الإنصات ولذّة اكتشاف الدلالة المحجبة. من هذه الوجهة لا يبدو الأمر غريباً على الحصري إذا ما شهدت قصائده تنويعاً في فنون القول لاسيّما التّريد. فالشاعر يلتقي مع أترابه ممّن احتفوا بمبدأ الصنعة في قصائدهم. فإذا به ينخرط ضمن النهج العام الذي استنته السابقون. ولكنّ مبدأ

الاحتذاء لم يحل دون التفتن في ذلك المشترك. إن عرضنا لمختلف مظاهر الترديد التي وردت في القصيدتين، ينتهي بنا إلى ملاحظة جريان هذا الأسلوب في مواضع غير محددة، بمعنى أن الترديد قد يلزم الصدر دون العجز، وقد يلزم الاثنين معا. وكأننا بالحصري وهو يعتمد مبدأ التكرار في الترديد ضربا أو عروضاً يزيد في الإيقاع إيقاعاً، ليس فقط في القصيدة بما تحتويه من موسيقى، بل داخل الذات كعامل يضاف إلى الاحتفاء بالمقدرة على تطويع اللغة لمجريات الحال. ومن مظاهر الترديد في الضرب قوله في البيت ٢٩ من السينية:

**دِمْنِي وَإِنْ مُلِّتْ دُمِي وَحَدَائِقَا
كَالْبَيْدِ بَعْدَكَ مَا بِهِنَّ أُنْيُسُ**^(٤٥)
أو في العروض قوله في البيت ٦٢ من نفس القصيدة:

**دَمْعِي عَلَى الْقَبْرِ أُنْيُقُ جَمَالَهُ
أَبْدًا وَإِنْ حُبِسَ الْحَبِيبُ حَبِيسُ**^(٤٦)
وقد يعنّ للشاعر أن يتصرّف في موضع اللفظين المعنّين، فيجعل الأوّل فاتحة البيت بينما يجعل الثاني خاتمة له مقيماً بذلك شكلاً دائرياً. وهذا الضرب من الترديد يكون عادة غير تام. من ذلك ما يقوله الحصري في البيت ٨٦ من القافية:

**حَرَّقَ الثَّكْلُ جُفُونِي بِالْبُكَ
فَمَنَى يَرْقَعُ صَبْرِي خَرَّقُ**^(٤٧)
أو أن يجعل اللفظ الأوّل في خاتمة الضرب واللفظ الثاني في خاتمة العروض. يقول في نفس القصيدة في البيت ٨٧:
**وَلَقَدْ أَحْفَيْتُ وَجْدِي فَخَفَى
وَلَقَدْ سَكَنْتُ قَلْبِي فَحَفَّقُ**^(٤٨)

بل قد يحلو للشاعر أحياناً أن يؤسس للبيت بنية قوامها الترديد التام مقيماً بذلك صلة بين الضربين لا يقف فيهما المعنى عند حدود اللفظ الأوّل، وإنما يستدعى ضرورة إتمام البيت ليتّضح للمتلقّي معناه. يقول في البيت الأوّل من السينية:

**لَا رَاقِنِي إِلَّا الْجَدَادُ لَبُوسُ
إِنَّ النَّعِيمَ مَعَ النَّعْيِ لَبُوسُ**
إنّ الحصري لم يكتف في تعامله مع الموروث اللغوي بمجرد توظيف النموذج توظيفا يغيب حضور الذات أثناء الإنشاء، وإنما كان التعامل وظيفياً عماده التوسيع والتجاوز للنموذج. ولو قمنا بقراءة أفقية للقصيدتين في مستوى خواتم الأعرابض لأمكننا الوقوف على توظيف محكم لهذا الأسلوب. فمن خلال قراءة هذه الألفاظ معزولة عن باقي ألفاظ القصائد نقف على ضرب من التنّعيم يقرع الأذن قرعاً لما يحدثه من تكرار لحرف السين تارة وحرف القاف تارة أخرى. مثال ذلك:

القاف	السين
تشق / مشق	خميس / حبيس
يرق / فرق	ناقوس / ناووس
يخلق / خلق	تغريس / تقديس
خرق / خفق	تقديس / تدنيس
شق / شرق	ادريس / دريس

إنّ هذا التوجه في تصريف اللغة يدلّ على أنّ



القاف	السين
لانفلق	خسيس
الغدق	مكيس
أمّحق	أنيس
مخترق	حبيس

يبرهن هذا الاختيار الإيقاعي على أنّ «الشاعر يتكئ في اختياره من بين الأشكال التي توفرها له اللغة تلك الأكثر ندرّة والمثبتة علامة الأدبية»^(٥٢). فالحصري يعمد إلى توليد اللغة لتجود عليه بأوفر الأساليب نجاعة في التعبير، وأقلّها تداولاً، ليحقّق سمة الفردانية لنصوصه.

٢-٢-٤ إيقاع الألفاظ المتكررة:

هي خطة في القول من متعدد يجريها الحصري باقتدار فني. فتفتح له هامش من الحرية في النظم. ويكشف الإيقاع هنا عن الترابط المكين بين الذات في علاقتها بالتجربة الشعرية التي تخوضها من ناحية، وفي علاقتها بالإمكانات الدلالية المحتملة والمرشحة للتعبير عمّا يعتمل داخل الذات من ناحية أخرى. ويكون اللفظ إذاك في تعاوده سواء في البيت الواحد أو في مظانّ القصيدتين ككل مجالاً يفتح السّبل إلى المعنى. وليس هذا بالغريب مادامت العرب قد أولت الألفاظ العناية الخاصة. ويعود الأمر إلى سببين: «أولهما ما تحمله الألفاظ من طاقة إيقاعية، وثانيهما لاعتبارها وسيلة لإبراز المعنى»^(٥٣) فالألفاظ المتكرّرة في قصيدتي الحصري كانت بمثابة الوسائط بين الشاعر والمتلقي فهي «التي تفرّغ السمع، في حين أنّ المعنى يتعدّى

أسلوب الشاعر في الإنشاء هو «حكّم القيادة في مركب الإبلاغ لأنه تجسيد لعزيمة المتكلم في أن يكسو السامع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها»^(٤٩). وليس التردد من حيث التوظيف في سياق الكلام مجرد حلية تضاف إلى باقي المكونات أو إلى الأجهزة المكونة للقصيدة، بل هو ركن من الشعر ضروري يضطلع بخطة تحقق الإيقاع الموسيقي للنص الشعري. والألفاظ المتشاكلة في الأبيات تحدث في ترددها أصداء تفرّغ الأذن، وتنبئ كذلك عن تدخّل الذات في اختبار الأصوات الموقّعة، لأنّ «الإيقاع في التردد ليس وظيفة، وإنّما هو جوهر الهوية فيه»^(٥٠) بما يحدثه في سلسلة الكلام من تناغم يقوّي الوحدات التعبيرية الموقّعة الأخرى.

٢-٢-٣ الوحدات التعبيرية الموقّعة:

يعرّف أحمد حيزم هذه الظاهرة من الإيقاع بقوله هي «الحالات التي يطابق فيها الإيقاع الوزني إيقاع توزيع الكلام وتشكيل وحداته بحيث تكون الوحدة اللغوية في البيت وتفعيلاتها العروضية متقايسة تناسب حدود هذه حدود تلك»^(٥١). والناظر في نصّ الحصري يقف على حضور لهذا المكوّن الدالّ على تجليات الذات. فالشاعر يعمد أثناء تصريفه الملفوظ إلى إقامة ضرب من المقايسة بين إيقاع الوزن العروضي والكلم بحيث تنسجم الأولى مع الثانية انسجاماً كلياً يوسّع أفق الدلالة المرتقبة. فإذا الدلالة الواحدة دلالة متفرّعة على الأصل. ومن الأمثلة على ذلك:



نصّيه إلى الإكثار من الألفاظ ذات الطاقة الإيحائية. وتعمّد أيضاً إلى إعادتها تبعاً إمّا في مستوى البيت الواحد أو بين البيت ولاحقه بطريقة تكشف عن خطة في النظم تهدف إلى التنسيق بين الوحدات لإحداث التناغم من خلال «دراسة العلاقات الموجودة بين الرموز واستعمالها»^(٥٦).

٢-٣ - القرائن المعجمية:

هي من بين التوقعات الفنية العاكسة لتدخل الذات الشاعرة في العملية الإبداعية. فلئن استقرّ لدى الدارس أنّ المعاني الآسرة لغرض الرثاء تهتمّ بإبراز معنى التفجع على الفقيّد، فإنّه والحال مع الحصري يقف على ضرب من التوسيع في هذه الوحدات المعجمية. ومطلق هذا التوسيع يرسخ لدينا «مغامرة الشاعر مع التراث ومع اللغة مغامرة تفاعل واعتدال في غير ما تبرّم أو قصور»^(٥٧). ويقف متصفحاً هاتين القصيدتين على توظيف جديد لمعاجم قد تبدو للناظر بعيدة عن المعجم الجامع وهو الرثاء، ولكن سرعان ما يتبدّد هذا الوهم بالنظر الدقيق في مرامي الشاعر الجمالية. فكانت تلك الوحدات في أطرادها وفي نظام تعالقاتها تفصح عن أسلوب منشئها باعتبارها هيئة في استعمال اللغة تناسب رؤيته للوجود. ويمكن تبويب هذه السجلات المعجمية في المناحي التالية:

٢-٣-١ معجم غزلي:

هو من المعاجم التي ترد عادة ضمن موضوعات شعرية أخرى لاسيما ما تعلق منها بالغزل كغرض مستقلّ بذاته، أو بغرض الفخر عند تداخله بسجلات قولية أخرى. غير أنّ الحصري يقحم في مراثيه هذا المعجم

إلى النفس»^(٥٤). ومتأمّل القصيدتين يقف على تواشج بين الألفاظ المتعاودة رغم الانفتاح على حقول دلالية مختلفة. لكن ما يبسر العلاقة ويمتّنها وجود هذه الألفاظ في فضاء القصيدة. فالشاعر يضمن من هذه الناحية ائتلاف ما يختلف من الكلم. ونتمثّل على ذلك بالأمثلة التالية:

• **قافية السين:** لبوس تكرّرت مرّتين في البيت الأوّل - عيد (٢ في ب ٣٢) - النسبية (٢ في ب ١٩ و٢١) - القيروان (٢ في ب ٢٤) ..

• **قافية القاف:** عيني (٣ في ب ١ و٢ و١٦) - دمع (٤ في ب ١ و٨ و١٦) - الدهر (٤ في ب ٤ و٥ و٧٤ و٧٧) .. إنّ المتأمل في هذه الألفاظ المتكررة من قصيدة إلى أخرى يلاحظ مدى الترابط بينها. فالمعنى الأسر لهذه الألفاظ يبقى منشداً إلى إيقاع «التفجع» كمكوّن أشمل. ويعقد بين المكونات الأخرى علاقة منشدة بخيط رفيع. فما الدمع والعين والشرق إلا سجلات في القول تنتمي إلى الحقل الدلالي ذاته. وما الموت والقبر والدهر إلا السبب المباشر في تردّي الحالة التي وصل إليها الحصري. ونقيس على ذلك باقي الألفاظ في السينية التي تشهد اشتراكاً في التوظيف مع القافية في لفظي: الدهر وعبد الغني.

ويكسب هذا التكرار لألفاظ النصّ دلالة تتجاوز مجرد التكرير. وقد تفتنّ العرب إلى وظيفية اللفظ في إبراز المعنى فهو «يتعدّى حدوده الضيقة كدال معرّي من كل سياق. بل هو أشمل من ذلك فهو لا يتمّ إلا في مجال نسيجه النصّي، والدليل على ذلك استعمال مصطلح اللفظ مقرونا بمصطلحات أخرى»^(٥٥). وعلى هذا الأساس فقد تعمّد الحصري في



المطرّد بصفة ملحوظة في أكثر من موضع. وقد أحالت عليه بعض المفردات المنتمية إلى الحقل الدلالي نفسه من قبيل غراب البين / غصن البان / الحسان الحور / شمس المعالي ...

من ذلك قول الحصري:

لَا أَبَايَ بَعْدَ أَنْ فَارَقْتُهُ

بِغُرَابِ السَّيْنِ إِنْ قِيلَ نَعَقُ^(٥٨)

أو قوله:

شَّمْسُ الْمَعَالِي لَوْ بَزَعَتْ زَمَانَهُ

لَأَتَاكَ يَقْتَبِسُ السَّنَا قَابُوسُ^(٥٩)

أو قوله:

فَأَنَا أُقِيمُ مَعَ النَّوَادِبِ مَا تَمَّا

وَمَعَ الْحِسَانِ الْحُورِ أَنْتَ عَرُوسُ^(٦٠)

لقد انزاح الشاعر بهذا المعجم عن نسقه الخاص وحمله بدلالات سياقية جديدة. فإذا المتغزّل بهن من النساء تارة، بل هو الفقيد عينه تارة أخرى. وهذا التداخل هو سمة من سمات القصيدة الحصرية، لأنّ الإبداع الشعري في عالمه «صراع في واجهات عديدة»^(٦١). وهذا الإجراء نزع منه أنه يعكس اضطراب ذات فجرت مكبوت العبارة. فما عادت تقيم حدودا بين المرجعيات، لأنّ المرجعية أسرة للإبداع. والإبداع أبدا محطّم لكلّ طوق يحدّ من الحرية، والحرية هي التأسيس الفعلي للقول الشعري عند الحصري.

٢-٣-٢ معجم حضاري:

يخترق هذا المعجم قصيدة الرثاء ويصبغها بصباغ خاص باعتبار أنّ حضور بعض مظاهر الحضارة يعكس تغيّر الحساسيات الشعرية في تعاملها مع الواقع. فسلطة الذات المبدعة تكمن في تحويل الحياتي إلى عمل فني.

ومن مظاهر هذا التوظيف نجد طائفة من الألفاظ المحيلة على البعد الحضاري: سبته / القيروان / فلوس / مصر / القصور.. يقول الحصري:

أُبَيِّ مَدْ مَحَحْتِكَ سَبْتَهُ لِلْعَلَا

لَمْ يُرِضْهَا يَحْيَى وَلَا إِدْرِيسُ^(٦٢)

وقوله:

قُبَحْتُ مَحَاسِنُهَا وَصَاقَ رَحِيْبُهَا

إِنَّ الْقُصُورَ عَلَى الْكَطِيمِ حُبُوسُ^(٦٣)

تعدّ هذه المفردات المترشحة في قصيدة الحصري من الوحدات المعجمية الدالة. وتعدّ كذلك مفاتيح لعالمه الشعري، لأنّ توظيفها لم يكن اعتباطا. وتفضي محاولة اقتفاء العلاقات الممكنة بين هذه الوحدات إلى ضرب من التواشج فيما بينها، أو لنقل هي ومضة من تاريخ الشاعر المبتوثة في قصائده ينقلها حيناً بين الفرح والترح، وأحيانا أخرى بين سبته مسقط رأس ابنه عبد الغني وبين القيروان المغتصبة إلى القصور التي تحولت سجنا يطوّق الحصري. فكأنّ الشاعر في تنقله بين هذه السجلات القولية يبحث عن مستقر لذاته المأزومة.

٢-٣-٢-٢ معجم ديني:

هو من الوحدات المعجمية القارّة في مرثي الحصري، والأمر راجع إلى ما يمثّله البعد الروحي من سكينه للنفس المضطربة. على أنّنا نميّز بين الضربين من هذا التوظيف:

أ - ما اتّصل بلفظة الجلالة ودار في فلكها.

ب- وما اتّصل بتوظيف أسماء أنبياء وأعلام لهم حضور لافت في التاريخ.

أما الضرب الأوّل فقد وقفنا عليه في قافيته

نَحْنُ الْبُدُورُ الْبُورَاتُ وَمَصْرُنَا
فَلَكَ بِشَهْبٍ رِمَاحُنَا مَحْرُوسُ
نَحْتَالُ فَوْقَ الْخَيْلِ فِي ظِلِّ الْقَنَا
أَسَدًا وَقَدْ وَقَدَ الْغَدَاةَ وَطَيْسُ.^(٦٥)

إنّ هذا الالتفات إلى ضروب من المعاني الجديدة يمكن أن يفسّر في القصيدتين بالصّراع الذي يعيشه الشاعر وقد أضحى متعددا على وحدته. وقد يُدرج في سياق مغاير هو التّفاخر بالنفس في مواجهة أزماتها. فيتداخل إذاك غرضان اثنان في حيّز القصيدة الحصريّة. فقد أصبح الغرض الواحد عاجزا على احتواء تجربته، لذلك التجأ إلى غرض آخر حقّق في المدونة القديمة استقلاليته.

ملاك القول إنّ هذه المعاجم على اختلافها حقّقت تناغما في فضاء القصيدتين وتعاضدت مع بعضها البعض لتشكّل على اختلافها معجما واحدا هو معجم القصيدة. وهذا التشكيل الفني هو سمة من سمات إبداع الشاعر يحقّق به فرادة شعره. فاختياراته اللغوية تغرف من سجلات متباينة لا تأتلف إلا في القول الشعري. وهذا المختلف من المعاجم مسعى قصد به الشاعر إلى التّعبير عن خفي أحاسيسه لأنّ الانتقال من رمز إلى آخر، ومن سجل إلى آخر ليس في حقيقة الأمر سوى بحث عن تحقيق الانتظام لما هو مبعثر في الكون الشعري. وإذا ما كان التّفجع مصدر إشعاع والمعجم الرئيسي في القصيدتين، فإنّ الوحدات اللغوية الأخرى تناسلت منه وتفرعت عنه. ويستطيع القارئ على إثرها للممة شتات القصيدة. فالشكل الدائري الذي يؤسّس قصيدة الرثاء أحيط بمتنّمات نعتقد أنها نابعة من جوهره.

من تكرار لفظة الله / رب / خالق ١٦ مرّة. وفي القصيدة الثانية السينية ٥ مرات الله / ربّ العزة / القدوس . ونظيف إلى ذلك ما يتعلّق بالمعجم نفسه كالقرآن.

ووقفنا في الضرب الثّاني في القصيدة الأولى على حضور بعض أسماء الأنبياء من قبيل يعقوب ويوسف والنبي أحمد. ونجد في السينية سليمان والمسيح وداوود .

لاشك في أنّ هذه الهيئات في توزيع الوحدات المعجميّة ذات دلالة لأنها تدخل ضمن اختيارات الشّاعر الفنيّة. فهؤلاء الأعلام ليسا في حقيقة الأمر سوى رموز لمستويات من التّفكير عميقة. فقد أراد الشّاعر بهذا الإدماج لما هو ديني في نصوصه إنشاء ما به يحقّق توازنه النّفسي. فمن خلال استحضار قصّة يعقوب أو المسيح على سبيل الذّكر تعقد الذات صلة خفيّة معهم مسكنها الرّوحي. فإذا بمحنة المسيح محنة الحصري ذاته. وإذا بمصاب يعقوب ذاته يتكرّر مع الشّاعر وإنّ مجازا. فقد أراد الشّاعر بهذه الاختيارات تعميم هذا الحدث الجلل حتّى ليتخيّل الملتقي أنّه يعيش المأساة نفسها.

٢-٣-٤ معجم حربي:

يتّجه الشاعر بهذا المعجم إلى تحقيق ضرب من الامتلاء والتّعويض، إنّهُ ركن إنشائي يتدخّل في كلفة فنّ الإنشاء. فكأنّ الشّاعر وهو يُقحم هذا المعجم الذي يفترض أن يكون سليل مناخ آخر في القول كالفخر أو الحماسة «يريد أن يحقّق رمزياً ما عجز عن تحقيقه فعلا»^(٦٤). فركوب غرض عسير - رثاء الأطفال - لن يتأتّى إلا بضرب من المكابدة، وضرب من إخراج المعاني المتداولة إخراجا مستحدثا. يقول الحصري:



لقد سعينا من خلال هذا التحليل إلى رصد جميع التّمظهرات الإيقاعية والمعجمية المنبئة عن تجليات سلطة الذات في العملية الإبداعية. «وقد توصلنا إلى نتائج تؤكد أهمية هذه الظاهرة بوصفها ركنا من أركان الإنشاء موسوماً بالثقافة وباختيار الفرد له»^(٦٦). وقد تبيننا إلى جانب ذلك المسالك الذاتية التي انتهجها الحصري للحياد عن المشترك من الأساليب. وإذا ما كانت «اللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج»^(٦٧)، فإننا نقف مع الشاعر وفي قصيدته على فعل احتواء لذلك الضّغط المسلّط عليه. فليس هذا الإجراء الذي ارتآه «تأنق في البناء مجرد، وتوفيق في الآراء محدد، ولا هو محض أوزان وإيقاعات، وإنما تطويع لكل طرف حادّ فيه تطويع يحدث بين إمكانات الذات الشاعرة ووسائل التعبير المتوفرة»^(٦٨).

٢-٤- القرينة التركيبية:

إنّ البحث في المستوى التركيبي عن آثار سلطة الذات هو بالأساس بحث في الملفوظ المؤسس لشعريّة القصيدة الحصرية. وخصوصيّة الملمح الحصري في القصيدتين تحتم علينا تبويب العمل إلى المستويات التالية: الأساليب الإنشائية ودلالاتها. والتراكيب المنفية ودلالاتها. والاشتقاق ودلالاته. والحكمة ووظائفها.

٢-٤-١ الأساليب الإنشائية:

يذهب الأستاذ محمد الهادي الطرابلسي في هذا الشأن إلى القول «إذا كان الخبر يمثل اللغة في جانبها القارّ، فإنّ الإنشاء يمثلها في جانبها المتحرّك. فالأساليب الإنشائية طلبية أو غير طلبية مظاهر اللغة التي تعبّر عن

حيويّتها»^(٦٩). والناظر في القصيدتين يلاحظ تكثيفا لعناصر الإنشاء. إذ لا يكاد يخلو نصّ من الأساليب. فقد تنوّعت وتعدّدت مجالات حضورها من نصّ إلى آخر. غير أنّ الذي نقره ههنا أنّ هذا التنوّيع في الملفوظ ليس سوى تنويع لما هو مفرد إذا ما وضعنا في الاعتبار الغرض الجامع الذي يبسط ظلاله على القصيدتين. فهذا التنوّيع في الواحد يكشف عن تشتّت هذه الذات في متاهات القصيدة. إذ بين الاستقرار والاهتزاز تتبّع ذات الشاعر مسلّكا في القول يُجلي الحيرة حيناً والرّضى والاطمئنان إلى المصير حيناً آخر. وإذا ما كان الرّضى والاستقرار مجسّدين في أسلوب الخبر، فإنّ الاهتزاز اللّغوي المفصح عن التوتر النّفسي يتّضح في الجانب الإنشائي من اللّغة. ولرصد مستويات هذا التوظيف نقوم بعملية تبويب لمختلف الأساليب الإنشائية في القصيدتين، لنحاول فيما بعد رصد الوشائج الواصلة بين النصين:

- قافية السنين -

رقم البيت	الدّعاء	الاستفهام	التعجب	الدّعاء	التمني	الأمر	الافراض
٢٢	٨/٧/٣	٥٣/٢٦/١٠	٢٣	٦	٦٤	٤١/١٢	٥٦/٥٥
		٦٥/٦٣				٦٠	

- قافية القاف -

رقم البيت	الدّعاء	الاستفهام	الأمر	التمني
	٦٠/٥٧/٥٥/٤٩	٦١/٦٠/٥١/٢٣	٨٤/٧٥/٧٠/٦٩	٩٧/٩١/٥١
	٩٦/٨٥/٧٤/٦٩	١٦/٧١/٦٩/٦٢	٨٨/٨٥	

ونتناول في العملية التالية تفصيل الأمر أكثر من خلال الإجراء التالي: (في القصيدتين)

٢-٤-١-١-١ الدّعاء:

١- الأداة: يا تكرّرت ٥ مرّات * المنادى: - شبيها- قتيلا- عبد الغني- بدرا- بني- المنادى واحد.

٢- الأداة: **يا** مرة واحدة. * المنادى: أخوا الدنيا : الإنسان في المطلق.

٣- الأداة: **أيها**: مرة واحدة. * المنادى: الشامت: أكثر تخصيصاً.

٤- الأداة: **يا**: مرة واحدة. * المنادى: إله الناس / ربّ الفلق.

٥- الأداة: **يا**: مرة واحدة. * المنادى: الباكية. يدير الحصري ملفوظه ههنا على أساس خطة في تصريف الكلام، إذ يتدرّج في النداء من نداء الابن أولاً إلى نداء المطلق من الناس، فتخصيص المنادى أكثر وهم الشامتون، ليصل إلى ضرب من التصرّح إلى الله كنتيجة نهائية لحالة اليأس التي وصلها. فالنداء في القصيدتين «أداة تنشيط لنفس الشاعر»^(٧٠). والحصري يعمد من خلال هذا الإجراء الأسلوبى إلى التنوع في الأداة حيناً، واسم المنادى حيناً آخر. ورغم ذلك يبقى الخيط الواصل بين أطراف المنادى هو الابن مطلقاً.

أما من الناحية البنائية لهذا المكوّن الأسلوبى من خلال فعله في القصيدة، فيذهب الأستاذ محمد الهادي الطرابلسي إلى القول بأنّه «يساهم في بنية القصيدة الداخلية، يعين مراحلها أو يفصل فيها موضوعاً عن موضوع»^(٧١). والأمر ذاته يتجلى في قصيدتي الحصري، إذ ينتقل بنا الشاعر من مكوّن إلى آخر. فبين المنادى الابن كمكوّن أبرز، إلى الشامتين، إلى الجلالة يرسم لنا الشاعر أناته بفعل موت الابن، إلى وطأة فعل الشامتين، ليستقر المقام إلى نداء الجلالة بديلاً نفسياً عن مصابه.

إنّ هذا الانتقال بين الموضوعات ليس سوى تعبير عن «أزمة أكثر من مساهمته في بنيتها الخارجية»^(٧٢). إذ تجعل كثرة النداء في

القصيدتين المتلقّي يعيش أزمة الشاعر على الصّعيد النفسي من خلال الاندماج معه في المصاب الجلل.

٢-٤-١-٢ الاستفهام:

يرد الاستفهام من حيث التّوظيف في المحلّ الأوّل. إذ تعجّ القصيدتان بهذا الأسلوب. وقد تراوحت الأدوات المستعملة بين حروف الاستفهام وأسمائه. ويظهر هذا التنوع في الأداة «ما في نفس الشاعر من نزعة إلى الاستقصاء وتعطش إلى حقيقة يطمئن إليها»^(٧٣). والمتأمل في الفضاء الذي وزّع فيه الاستفهام يلاحظ عدم تخصّصه بمكان معين في القصيدتين. فتارة يأتي في الأبيات الأولى من القصيدة، كقوله في البيت الثالث من السّينية:

هَلْ عَادَةُ الْمُشْتَأَقِ لَيْلَةَ عَيْدِهِ

وَصَبَاحِهِ إِلَّا بُكَاً وَرَسِيْسٌ^(٧٤)

وتارة أخرى يجعل القصيدة تسير في نسق هادئ ليحدث منعرجا في القول فيما يعادل نصف القصيدة كما هو الحال في القافية، في قوله في البيت ٢٣ و ٤:

أَدْبِيحُ أَمْ جَرِيحُ وَجْهَهُ

فَأَدِيمُ الْحُسْنِ مِنْهُ مُخْتَرِقُ

أَمْ سَقِيمٌ عَبَثَ السُّقْمُ بِهِ

وَتَلَأَشَى لَحْمُهُ وَالْجِلْدُ رَقٌ^(٧٥)

فهذا السؤال المفاجئ الذي ترشّح على امتداد البيتين يصدّم المتلقّي بعد الصيرورة العادية للقول، وينمّ عمّا في نفس الشاعر من قلق وحيرة. وليس أدلّ على كثرة السؤال الذي يترشّح في أبيات متتالية كما هو الشأن في الأبيات ٦٠-٦١-٦٢. فقد فجر الشاعر مكبوت السؤال. فجاءت لغة القصيدة مجلية لأننا تكابد عسر



القول. فلم تجد من بد غير التكتيف من هذا الإجراء الأسلوبى لما يضيق المجال على احتواء أزمته كأقصى حدود التّفجّع .

ما يثير الانتباه أنّ كثرة الاستفهام ههنا أضحت مؤشراً دلاً على توظيف جديد لهذا الأسلوب. فقد خرج الشاعر بالاستفهام عن مقتضى الظاهر إلى ضروب أخرى من الدلالات الحافّة. فالاستفهام في نصوصه ليس مجرد عملية فنيّة يجريها للاستخبار عن خطب ما، وإنّما جعله حمّالاً لأوجه أخرى من المعاني. فلم يعد مجالاً يقيمه الفرد ارتضاءً أو طلباً لما خفي من الأمور، وإنّما أضحى الأمر مع الحصري مجال بوح ومكاشفة. ترتدّ فيه الأنا إلى ذاتها تحاورها وهي عليمة بخباياها. يقول في البيت الثالث من السّينية:

هَلْ عَادَةُ الْمُشْتَاقِ لَيْلَةٌ عَيْدِهِ

وَصَبَاحَهُ إِلَّا بُكَاً وَرَسِيْسٌ

فالشاعر يطرح السؤال مطلقاً وهو على علم مُسبق بأنّ البكاء مازال قائماً منذ فراقه عبد الغني، وأنّ الظرف الحالي الذي يعيشه ليلة العيد ليس في نهاية الأمر سوى عود على بدء. وبدء لرحلة الألم من جديد. فأقامت الذات جسر تواصل بالكلم مع الفقيّد عبّر الذّكر للذّكرى. فهذه الوحدات الدلالية ليست سوى «عنى ذاتي باعتبار أنّ اللغة بمفرداتها ليست إلا رموزاً تعويضيّة وتأويليّة للأشياء»^(٧٦). لذلك قد نجد مبرراً في القول بأنّ الشاعر يدمج في ملفوظه مفردات على اتصال حميم بذاته لاسيما أدوات الاستفهام. وإذا ما تقدّمنا أكثر في التحليل أمكننا رصد بعض هذه الدلالات لهذا المكوّن.

لقد اتّصلت مكوناتها بالابن بشكل جليّ،

وقد نحا الشاعر في التّعبير منحى لافتاً للانتباه مظهرًا لرغبة ذاتية في تصريف الملفوظ تصريفاً له مقاصده، لذلك نجدّه يتوسّل بحروف الاستفهام خاصة. فكأننا بالحرف باعتباره أصغر مكوّن في الجملة أضحى همزة وصل بين الذات والعالم عجزت الكلمة في صورتها الكبرى احتواء أزمته. وقد اقترن حرف الاستفهام هل في كلّ مرّة بفعل متصل بعبء الغني: هل: - تثبت - تلقاك - وفي- ينفعنك.

لقد عكست الحيرة ههنا عجز الشاعر عن إدراك كُنّه بعض المسائل. فالنّظر على سبيل المثال في البيت ٢٣ وما تلاه من القافية يظهر لنا هذه الحيرة بوضوح. فقد استعمل الهمزة مقترنة بحرفي التفصيل: أم / أم، ممّا جعل السؤال المترشّح على امتداد البيتين يوحى باضطراب نفسي. فموت الابن المفاجئ جعل الشاعر يجهل دافع موته رغم علمه بالسّبب. فنجدّه يكتّف الدّوال المحيلة على المدلول الواحد من قبيل ذبيح = جريح = تلاشى لحمه. * سقيم = السقم =

الجلد رق.

٢-٤-١-٣ الأمر:

ندرس الأمر في القصيدتين باعتباره أسلوباً إنشائياً يتساوق مع غيره من الأساليب المحقّقة لإنشائيّة القول من ناحية، ومحققاً لمقصد الحصري من ناحية أخرى. فقد حقّق هذا المكوّن فنيّاً نغميّة خاصة في القصيدتين، وهي نغميّة تبعث على التّساؤل. إذ كيف يوظّف أس هي أسئلة من أخرى قد نجد مبرراً لها إذا ما بحثنا في غائيّة هذا التّوظيف.

لقد انزاح الحصري بهذا الأسلوب من مجاله الأصلي وهو باب طلب القيام بالفعل على وجه

الاستعلاء ليحمله بدلالات حافة. والمسوّغ في هذا التأويل المتّوجه له بالخطاب الأمرّي في البيتين ٨٤ و ٨٥ من القافية:

ثَقُلُ اللَّهُمَّ مِيزَانِي بِهِ
وَتَدَارِكُ فَعْقَلِي قَدْ زَهَقُ
وَأَعِدُّ نَفْسِي مِنْ وَسْوَاسِهَا

يَا إِلَهَ النَّاسِ يَا رَبَّ الْفَلَقِ (٧٧)

إذ يؤدي هذا المعنى الحاف إلى جانب المعنى الأوّل معنى التّمنيّ لأمر يرجى تحقّقه في المستقبل.

أمّا المعنى الثاني الذي لاحظناه بخصوص توظيف فعل الأمر فيتعلّق بالمأمور مطلقاً: يا أبا الدّين / سلّ حمام الأيك / سلّ كلّ جبار عنيد. فهذا المنحى في الاستعمال جعل الخطاب يخرج عن سياقه الرّثائيّ ليعانق مجالات قول أخرى لعلّ أظهرها هنا ما اتّصل بالحكمة كأسلوب متولّد عن الأمر.

ما نخلص إليه أنّ قدرة الحصريّ الفنّيّة في هذا المقام تجلّت لنا في هيئة تصريف الملفوظ. وهو تصريف ينشأ بفعل الأسلوب الذاتي الذي توخّاه الشاعر ليتجاوز المألوف من القول. «فالأسلوب يسوّغ أن يتحدّد باعتباره نقطة التقاطع بين العام والخاص» (٧٨).

٢-٤-٢ التّراكيب المنفيّة ودلالاتها:

نهتمّ هنا بالتّراكيب النّحويّة المؤيدة لدلالة النّفسي الظاهر في القصيدتين كاختيار من بين الاختيارات التي قيّدنا بها عملنا. وهذا الضّبط هو إجماع ملامح سلطة الذات في تصريف القول وتكييف الإنشاء لمقتضيات الحال. بالإضافة إلى سبب آخر يدفعنا إلى الاهتمام بهذا الجانب التّركيبي وهو التصاق هذه التّراكيب التي سنعرضها بالأنا المتكلّم كزوج ملازم للهو

الفقيد. لاشكّ في أنّ أساس التّركيب لا يعدو إلّا أن يكون أساساً للتعبير مطلقاً. فالبنية التّركيبية هي قوام القول الشعري ومؤسّسة لجماليته، إذ هي خير ما يُعري المتلقّي وخير ما يكشف عن تمكّن الشاعر من اللّغة. فلا غرو إذن من الإشارة إلى أنّ العمل يقترب من أن يكون ضرباً من تحديد الشّاعر لهذه الذات المنشئة للخطاب في رحلتها مع الكلام. ويعدّ هذا الإجراء الأسلوبّي «بمثابة تقييم شخص لنفسه كلّ من حيث مظهره وخلفيته وأصوله، وكذلك قدراته وشعوره حتى يبلغ كلّ ذلك ذروته إذ تصبح قوة موجهة لسلوكه» (٧٩).

إنّ هذه التّراكيب المنفيّة توزّعت في القصيدتين توزيعاً غير متكافئ سواء في العدد أو في موضعيتها من القصيدتين. فإذا ما شهدت القافية تكثيفاً لهذا المكوّن الأسلوبّي، فإنّ القصيدة السّينية تكاد تخلو من هذا الأسلوب الإنشائيّ. ومردّد ذلك إلى انصراف الشاعر إلى ضروب أخرى من القول بأدوات إجرائية أخرى. ونورد فيما يلي أنواع التّراكيب المنفيّة.

- التّراكيب المنفيّة بحرف النّفّي: «لا»
* حرف النّفّي: لا + مركب إضافي متصل بالأنا. + مركب فعليّ متّصل بالأنا.

وقد وقفنا على هذا الضرب في الأبيات: ١ مكرّر-٣ -٤-٥-١٥-٤٢. ونورد على سبيل الذكر الأمثلة التالية قوله في القافية:

لَا شَفَانِي الدَّمْعُ إِلَّا بِالسَّرْقِ

فَكَلُوا إِنْسَانَ عَيْنِي بِالْعَرَقِ (٨٠)

أو قوله في البيت الخامس من القصيدة نفسها:

لَا أَحِبُّ النَّسْلَ بَعْدَ أَنْ فَارَقْتُهُ

بِعُرَابِ الْبَيْنِ إِنْ قِيلَ نَعَقُ (٨١).



- التراكيب المنفيّة بـ «ليس»: وقد وقفنا على ذلك في البيتين التاليين: ٣٤ و ٤٥ من القافية:

لَسْتُ أُدْرِي أَمَلِكُ الْمَوْتِ هُنَا

لِسْنِي أَخْمَدُ أَمْ مَسْكَ فَتَقُّ^(٨٢)

ويضيف:

لَسْتُ أَلْقَى الدَّهْرَ إِلَّا بِالرِّضَا

مَا جَنَى الدَّهْرُ فَأَلْقَى بِالْحَنَقِ^(٨٣)

- التراكيب المنفيّة بـ «لم»: وجدنا إشارة وحيدة لهذا الضرب من التركيب في البيت ٥٤ من القافية:

حُنْتُ مَوْلَايَ وَلَمْ أَنْصَحْ لَهُ

لَوْ سَعَى الْعَبْدُ بِنُصْحٍ لَعَتِقُ^(٨٤)

أما في القصيدة السّينية فقد وقفنا على ضربين من التّوظيف:

أ- حرف النّفي «لا»: ورد ذلك في البيت الأوّل.

يقول الحصري:

لَا رَاقِنِي إِلَّا الْحِدَادُ لِبُوسٍ

إِنَّ النَّعِيمَ مَعَ النَّعِيِّ لِبُوسٍ^(٨٥)

ب- حرف النّفي: ما + فعل. يقول الحصري في البيت ٦٣ من السّينية:

وَلِعَلَّةَ مَا زُرْتُهُ غِيبًا وَهَلْ

يَشْفِي غَلِيْلِي حَوْلَهُ التَّغْرِيسُ^(٨٦)

إنّ هذا التّوظيف لأسلوب التّعبير الدّال على معنى النّفي يعدّ إجراءً وظيفياً عمد إليه الشاعر قصد إخراج المعنى مخرجاً يعزّز مقصد الإنشاء.

فليس اعتباطاً أن ترد هذه الأبيات مبنوثة في ثنّايا القصيدتين، وإنّما أخضع هذا الأسلوب لسلطة الذات في تصريفه. واللافت للانتباه في هاتين القصيدتين انفتاحهما بالأسلوب نفسه، فبالنّفي أعلن الحصري عن بداية فاجعته، وبالفاجعة تسير القصيدتان نحو تصوير رحلة

الشاعر في الواقع من خلال فعل البكاء والنّذب المتواصلين، وفي الشعر بإخراج القول مخرجاً فنّياً، وذلك هو جانب الإبداع في شعر الحصري. إنّ هذه المركّبات المنفيّة في اجتماعها تشي بحالة الوهن والإرهاق اللذين اعتريا الشاعر بسبب المصاب الجلل. فهذه المركّبات يمكن تصنيفها صنفين، صنف أوّل يتّجه فيه الشّاعر إلى نفسه:

لا أحب / لا أبالي / لا راقني / لا شفاني / لست أدري...

وصنف ثان يتّجه فيه الخطاب إلى الآخر، ولكنّه خطاب متلبّس بالأنا باعتبار أنّ النّفي يتضمّن نوعاً من الطّلب الحامل لمعنى النّفي «الإيجابي»: لا تلقني / لا تلمني... فهذا الضرب من النّفي حامل لمعنيين: معنى الطّلب كما رأينا. ومعنى آخر يسير بالقول سيرا مغايراً. فكان الشّاعر يطلب الصّفح أو الغفران لإفراطه في فعل البكاء يقول:

لَا تَلْمَنِي فِي الْبُكَاءِ لَوْ كَانَ مِنْ

صَخْرَةٍ صَمَاءَ قَلْبِي لِأَنْفَلَقُ^(٨٧)

لا شكّ في أنّ إخراج المعنى هذا المخرج للتّدليل على المعاناة والتّأوه مطلقاً يعدّ في نظر الحصري ضرباً من «السلوك القويم الإيجابي» وفي هذا السلوك تدرج نحو التّأزم والاستفحال^(٨٨).

٢-٤-٣ الاشتقاق ودلالاته:

يُدرس الاشتقاق بوصفه مكوّناً من مكونات الأسلوبية توّسّله الشّاعر لتصريف ملفوظه. فلاشتقاق في التّعريف هو محصّل «تفجير الطاقات التّعبيريّة الكامنة في صميم اللغة بخروجها عن عالمها الافتراضي إلى حيّز الوجود اللغوي»^(٨٩). والحصري وهو يخضع القصيدة

● خاتمة البحث:

لقد سعينا بهذا العمل إلى دراسة سلطة الذات في نظم الرثاء من خلال قصيدتين رأينا من خلالهما الذات وهي تكابد رحلة البحث عن مرتكز قولي يؤسس فرادتها. وقد ارتأينا تقسيم العمل إلى مراحل بدت لنا ضرورية كإجراء لمحاورة هذه الذات. ولعلّ أظهرها ما بدا لنا في القسم الأوّل الموسوم بالقرائن السياقية. وهذا الفصل كان بمثابة المدخل الفاعل والدافع للشاعر لحبّك ملفوظه حبّكاً فنياً ودالياً. وهذه المعينات الثلاثة التي رصدناها تبعاً: الابن والزوجة والقيروان فقد كانت بمثابة وحدات مسبوكة تركت بصماتها واضحة في القسم الثاني من التحليل الموسوم بالقرائن النصّية المجلية لهذه الذات. فإذا بالعرض والمعجم يخضعان لعملية توسيع وتبديل لما كان متعارفاً عليه أدبياً، حتى لكأنّ الذات أضحت مسكونة حدّ الهوس بالموضوع وبذاتها في الوقت نفسه من خلال تفجير الطاقات اللغوية لإحداث التميّز. فالحصري وهو يروم تحقيق الفريدة من خلال المشترك سعى إلى التصرف في هذا المعطى اللغوي وتطويعه على نحو يسمح بالإفصاح عمّا يُخامر ذهنه ويختلج في نفسه. ولا شكّ في أنّ الشاعر من خلال القصيدتين كان حريصاً على تحقيق تماسك الملفوظ في وحدة شاملة كانت قطب رحاها ذاته المبدعة. فكيف لا تأتي هذه القصائد وغيرها معشّرات على هذه الشاكلة من السّبك والحال أنّ عصر الحصري شهد استقراراً في المدونة النقدية. ولا يخفى علينا إنّ مدى تشبّع الشاعر بالمنجزات الأدبية من نقد وبلاغة. وهذا الرّخم من المصنّفات فرض على صاحبنا

لرؤيته كيفّ خطابيه ليحقّق تناغمه مع بقية العناصر المؤسسة لشعرية القصيدة. والمتأمل في القصيدتين يلاحظ أنّ الشاعر عمد إلى ضرب من التوليد اللفظي ممّا يكشف عن مقدرة في «الإحداث» للفت نظر المتلقي. ولعلّ هذه السّمة في الإنشاء تنسجم مع قولنا السابق بخصوص هاجس التفوّق لديه. ونثبت هذا التوليد للألفاظ من خلال نماذج من القصيدتين:

● **قافية القاف** : شقت / شق / تشق (ب / ٩) -
يرعف / رعاف (ب ٢١ / ٢٢) - سقيم / سقم
(ب ٢٤) - يشفيني / الشافي (ب ٣٠) وغيرها من المشتقات.

● **قافية السّين** : الشبيبة / شيب تشيب (ب ٧ / ٢١ / ٢٢) - روعي / المروع (ب ٦٥) - المقدس / القدوس / يقتبس / قابوس (٤٧ - ٤٩) ...
هذا المستوى من التركيب تتلبّس بالدلالة لأنّ «الشعر يوحى ويعبّر بالصورة والأشكال عن المحتوى سواء كان إحساساً أم فكرة أم معنى. والكلمة هي أداة هذا التّعبير»^(٩٠). فهذه الألفاظ المتوالدة من بعضها البعض رغم ما توحى به من تنافر في الظاهر، فإنّ الحقل الدلالي الواحد يبقي الجامع لذلك الشّتات. وقد أجرى الشاعر هذه الاختيارات المعجمية في ثنايا القصيدتين تارة، وتارة أخرى ينزع إلى اشتقاق اللفظ في البيت الواحد مرتين، وطورا ثلاث مرات. وفي هذا التّكثيف كشف عن رغبة في التأكيد على مقدرة في إخراج المعنى إخراجاً متنوّعاً طريفاً. وتأتى هذا الإجراء الشكلي - كما بيّنا - للحصري من خلال الارتكاز على الإرث اللغوي لتصريف القول لأنّ « اللغة أداة تعبير عن الوجود ورمز له في آن، باعتبار أنها إدراك حسي للأشياء وتجريدها (...) ومجموعة رموز دالة على الأفعال والأشياء»^(٩١).





الأخذ بمبدأ الصنعة. هكذا إذن تراءت لنا من خلال تحليلنا الذات المتلفظة وهي تقوم بعملية نسج القول ذاتا علمية ومقتدرة على تصريف الخطاب آخذة بمبدأ الإبداع من خلال الموروث اللغوي. وقد حاولنا من خلال ما يسمح لنا الحيز من العمل أن نثبت جدارة تميز الحصري في قصائده إن في مستوى الإيقاع أو التركيب. مع علمنا بأن النظر في مكون الصورة لا يقل أهمية عن الجانبين الآخرين، باعتبار أن الفن القولي هو محصل ائتلاف مختلف المكونات وانصهارها في روح المبدع الذي يبقى الضامن الوحيد لتماسكها الداخلي.

الهوامش

(١) هو أبو الحسن علي الحصري الفهري القيرواني من أبرز شعراء أفريقية والأندلس في القرن الخامس للهجرة. شاعر تونسي مشهور. قال عنه المؤرخ ابن بشكوال بأنه «أديب رخم الشعر.. شعره كثير، وأديه موفور». ووصفه عبد الواحد المراكشي بأنه «كان أسرع الناس في الشعر خاطرا». أنشد الحصري في المدح. واتصل ببعض الملوك فمدحهم كالمعتد بين عبّاد وألف له كتاب «المستحسن من الأشعار»، ولكنه برع في الرثاء أكثر. وتكاد أشعاره تدور عليه تقريبا، إذ بلغت حدود ٢٦٠٠ بيت شعري. وتظهر سمات شاعريته في إلزام نفسه بما لا يلزم في مرثيته، بأن جعل أول حرف في البيت الشعري مماثلا لآخر حرف وذلك حسب حروف المعجم.

(٢) الطرابلسي (محمد الهادي)، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر تونس، ١٩٩٢، ص ٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨.

(٥) الطرابلسي (محمد الهادي)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ط ٦، منشورات الجامعة التونسية، مجلد ٢٠، ١٩٨١، ص ٤٤٩.

(٦) مرزوقي (محمد) وبن الحاج صالح يحيى (الجيلاني)، المعشرات واقتراح القريح واجتراح الجريح، ط ٣، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٤، ص ٢٠١.

(٧) مرزوقي (محمد) وبن الحاج صالح يحيى (الجيلاني)، علي الحصري، دراسة ومختارات، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٤، ص ٩٠.

(٨) م ن، ص ٢٣١.

(٩) م ن، ص ٢٠١.

(١٠) م ن، ص ٢٣١.

(١١) المصدر نفسه، ص ٢١١.

(١٢) تحاليل أسلوبية، ص ١٠.

(١٣) أفدنا من دروس الأستاذ عبد العزيز شبيل التي قدّما إليه في كلية الآداب / سوسة.

(١٤) تحاليل أسلوبية، ص ٩.

(١٥) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط ٣، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي الجزء الأول، ١٩٦٩، ص ١٣١.

(١٦) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ط ٥، دار الجيل بيروت، الجزء الثاني ١٩٨١، ص ١٤٧.

(١٧) ينظر، عليي (رضا عبدالله)، رثاء الحيوان في الشعر الجاهلي، مدخل وتطبيق، مجلة نزوى العدد ٨٩ سنة ٢٠١٧.

(١٨) علي الحصري، دراسة ومختارات، ص ٩١.

(١٩) م ن، ص ٢٠١.

(٢٠) م ن، ص ٩١.

(٢١) المصدر نفسه، ص ٢٠٥.

(٢٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٥.

(٢٣) رومية (أحمد وهب)، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٠٧، آذار ١٩٩٦، ص ٢٥٧.

(24) «la poésie n'est pas science mais art et l'art est forme et rien que forme. libre au poète de révéler de nouvelles vérités» Cohen (jean (structure du langage poétique. Ed flammariion. paris 1966 p 48.

(٢٥) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٣٣١.

(٢٦) مفتاح (محمد) في سيمياء الشعر القديم دراسة نظيرية وتطبيقية، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء (د ت) ص ٣٨.

(٢٧) حيزم (أحمد)، فن الشعر ورهان اللغة، بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحري، ط ١، نشر دار محمد علي الحامي، ٢٠٠١، ص ٣٥.

(٢٨) الأسلوبية والأسلوب، ص ٩٣.

(٢٩) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، (د ت) ص ٨٦.

(٣٠) فن الشعر ورهان اللغة، ص ٥٤.

(٣١) راجع محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص ٣١.

(٣٢) المصدر نفسه، ص ٣١.

(٣٣) الزبيدي (توفيق)، تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر (د ت) ص ١٣٩.

(٣٤) راجع ما أورده أحمد حيزم في أطروحته فيما يتعلق بأنواع التصدير، ص ٦٣.

- (٦٣) المصدر ص ٢١١ .
- (٦٤) شعرنا القديم والنقد الجديد ص ٢٥٥ .
- (٦٥) المصدر نفسه ص ٢١١ .
- (٦٦) فن الشعر ورهان اللغة ص ١٠٦ .
- (٦٧) الأسلوبية والأسلوب ص ٨٥ .
- (٦٨) تحاليل أسلوبية ص ٤١ .
- (٦٩) خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٣٤٩ .
- (٧٠) م ن ، ص ٣٦٧ .
- (٧١) م ن ، ص ٣٦٧ .
- (٧٢) م ن ، ص ٣٧٠ .
- (٧٣) م ن ، ص ٣٥٣ .
- (٧٤) المصدر نفسه ، ص ٢١٠ .
- (٧٥) المصدر نفسه ، ص ٢٠٢ .
- (76) «toute unité lexical est un sens subjective puisque les mots de la langue ne sont jamais que des symboles subjectifs et interprétatifs»: l'énonciation de la subjectivité dans le langage poétique P70.
- (٧٧) المصدر نفسه ، ص ٢٠٥ .
- (٧٨) العجيمي (محمد الناصر)، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية ، دار محمد علي الحامي ١٩٩٨ .
- ١٩٩٢ .
- (٧٩) بيروت جيزين / والاس د لابين ، مفهوم الذات أسسه النظرية والتطبيقية ، تعريب فوزي بهلول ومراجعة ، خير الله ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت (د ت) ص ١٨ .
- (٨٠) المصدر نفسه ، ص ٢٠١ .
- (٨١) المصدر نفسه ، ص ٢٠١ .
- (٨٢) المصدر نفسه ، ص ٢٠٢ .
- (٨٣) المصدر نفسه ، ص ٢٠٣ .
- (٨٤) المصدر نفسه ، ص ٢١٠ .
- (٨٥) المصدر نفسه ، ص ٢١٠ .
- (٨٦) المصدر نفسه ، ص ٢١٣ .
- (٨٧) المصدر نفسه ، ص ٢٠١ .
- (٨٨) الجطلابي (الهادي)، مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، منشورات عيون المقالات (د ت) ص ١٠٥ .
- (٨٩) الأسلوبية والأسلوب ، ص ٨٩ .
- (٩٠) عساف (ساسين)، الصورة الشعرية ونماذج منها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (د ت) ص ١٥ .
- (٩١) المصدر نفسه ، ص ١٥ . ب (٢٨) الأسلوبية والأسلوب ، ص ٩ .
- (٣٥) تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي ص ١٤٥ .
- (٣٦) فن الشعر ورهان اللغة ، ص ٥٣ .
- (٣٧) م ن ، ص ٦٧ .
- (٣٨) علي الحصري، دراسة ومختارات، ص ١٠٣ .
- (٣٩) فن الشعر ورهان اللغة ، ص ١٠٦ .
- (٤٠) م ن ، ص ٤١ .
- (٤١) م ن ، ص ٥٤ .
- (42) « le poète est poète non par ce qu'il a pense ou senti mais par ce qu'il a dit. Il est un créateur non d'idées mais de mots. Tout son génien est dans l'invention verbale » : structure langue poetique p42 .
- (٤٣) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٦٨ .
- (٤٤) فن الشعر ورهان اللغة ، ص ٨٢ .
- (٤٥) المصدر نفسه ، ص ٢١١ .
- (٤٦) المصدر نفسه ، ص ٢١٣ .
- (٤٧) المصدر نفسه ، ص ٢٠٥ .
- (٤٨) المصدر نفسه ، ص ٢٠٥ .
- (٤٩) الأسلوبية والأسلوب ، ص ٨١ .
- (٥٠) فن الشعر ورهان اللغة ، ص ٨١ .
- (٥١) المصدر نفسه ، ص ٨٥ .
- (52) « le poète se borne a choisir parmi les formes qui lui sont offeretes par la langue celles plus rares qui sont marquées signe du littéraire ». structures du langage poétique p 71.
- (٥٣) تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص ١٤٣ .
- (٥٤) المصدر نفسه ، ص ١٤٣ .
- (٥٥) تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص ١١٤ .
- (56) «l'étude des relations existant les signes et leur utilisateur»: orechioni (cartherine Kerbat) l'énonciation.
- (57) de la subjectivité dans librairie Armond colin Paris1980 p 185.
- (٥٨) فن الشعر ورهان اللغة ، ص ١٩ .
- (٥٩) المصدر نفسه ، ص ٢٠١ .
- (٦٠) المصدر نفسه ، ص ٢١٤ .
- (٦١) المصدر نفسه ، ص ٢١٢ .
- (٦٢) تحليل أسلوبية ، ص ٤١ .

Self-authority in the composing of lamentations, Abi Hassan Ali al-Husri poetry as a model

By: Dr. Rida Abdullah Alibi

Abstract

The study aims at digging deep in the fabric of old texts dealing essentially with elegy to get a clear picture of their poetic features. We started from the power of the self in composing poetry by a poet notable in the topic of elegy. We are to shed light on the poet Ali al-Husri, the eminent eliger. We scrutinized the structures of those texts starting from the apparent and the visible and delving further into their depth to decipher their outer and inner sonority. We want to reach the arrangement level and the concurrent verbal styles. We did cross the context. the lexical field which are pertinent merits of the poet in the area of mourning in his era. This was even asserted by classical and modern poetry authorities .

