وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح – ورقلة –
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

رائية الحسن اليوسي في رثاء الزاوية الدلائية
ـ دراسة أسلوبية ـ

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص: الأدب القديم

من إعداد الطالبة:
الزهرة بوطالبي

تحت إشراف الدكتور:
أحمد حاجي

السنة الجامعية: 2014-2015

الإهداء

إلى التي حلمت بأن تراني في أعلى المناصب

أمـي

إلى الذي كابد، وتعب في سبيل أن يوصلني إلى مراتب النجاح

أبـي

إلى روح جدي (موسى) الذي علمني مبادئ ديني و دنياي
و إلى إخوتي.

الزهرة

شكر و تقدير

بعد حمد الله الكريم و شكره على جزيل عطائه، و فضائل نعمه التي لا تعد ولا تحصى.

أتقدم بالشكر و الامتنان إلى أستاذي المشرف الدكتور أحمد حاجي الذي كان سببا في إخراج هذا البحث إلى الوجود من خلال توجيهاته و نصائحه السديدة.

كما لا يفوتني أن أشكر كل أساتذتي الكرام الذين درسوني (فمن علمني حرفا صرت له عبدا) . و إلى كل من قدم لي يد العون من قريب أو بعيد لإنجاز هذا البحث.

المقدمــة

يعد الرثاء من أهم الأغراض الشعرية لارتباطه بالنفس الإنسانية، فهو فن وجداني ينزف فيه الشاعر صادقا –من الأعماق– عند الفاجعة و حلول المأساة بسبب فقد عزيز هذا الذي قد يكون إنسانا، حيوانا، أو مكانا... فيعدد مناقب الفقيد، و مآثره، و يصور ما حل به من لوعة، و أسى.

و التراث العربي زاخر بالمراثي التي تطفح بأعباء الوداع و الفراق فتجعلنا نشاطر أصحابها اللحظة، و نتعاطف معهم، على أنها تنوعت بحسب المرثي؛ فكانت تزداد توترا، وقوة كلما كان الفقيد أشد قرابة.

و كما بكى الإنسان الإنسان بكى المكان أيضا؛ فالمكان ليس مجرد قطعة أرض ومساحة جغرافية يعيش فيها بل هو جزء لا يتجزأ منه، و أهميته تعود لارتباطه بوعي الإنسان منذ ولادته؛ لأن الأشياء المحمولة في ذاكرته من عواطف و ذكريات... ترتبط به.

و بسبب تدهور الأوضاع السياسية في البلاد العربية ظهر رثاء المدن؛ فرثى ابن الرومي البصرة 255هـ منددا بالخراب الذي حل بها على يد الزنوج الذين أساءوا إلى أهلها، و أذاقوهم ألوان العذاب و التنكيل، باكيا مسجدها و ما حل به من تشويه، كما بكى الشعراء بيت المقدس حين استولى عليه الفرنجة سنة 492 هـ، و صقلية التي سقطت في يد الرومان منتصف القرن الخامس الهجري...

و لعل قطرا إسلاميا لم تبك مدنه كما بكت الأندلس التي تداعت مدنها الواحدة تلوى الأخرى على يد الإسبان مثل طليطلة، قرطبة، جيان، شاطبة،و قد رثاها شعراؤها في قصائد مبللة بالدموع، ناقلين مأساتها، و ما حل بها من خراب و دمار شمل الإنسان وأماكنها المقدسة أي المساجد.

كما بكى الشاعر المغربي بالمقابل مدنه التي سقطت كالقيروان، مصورا نكبتها، و ما اعترى مقدساتها من تشويه و تدمير...

و نحن ننقب عن هذه المراثي عثرنا على مرثية اليوسي لزاوية الدلاء التي تعد مركزا مشعا بالعلوم و الدين، أسسها الشيخ أبو بكر الدلائي بإشارة من شيخه عمر القسطلي سنة

974هـ أيام حكم السعديين. و لما تولى الحكم مولاي رشيد العلوي قام بهدم و تخريب الزاوية سنة 1078هـ، و نقل علماءها إلى فاس للتدريس أين كان يجالس بعض شيوخها الذين لاقوا الأمرين لنفور علماء فاس منهم و على رأسهم الحسن اليوسي.

و لعل أبرز الأسباب التي دعتني إلى اختيار الموضوع؛ أن رثاء المكان في بعده الديني و الحضاري و الثقافي لم يحظ بالكثير من المناولة العلمية، و بخاصة هذه النصوص المغربية، و عادة ما تتوفر المكتبات العربية على دراسات تقف عند حدود رثاء الطلل والمدينة باستثناء بعض الدراسات التي وقف أصحابها على رثاء المكان الديني كبيت المقدس أو غيره.

- و من بين الأسباب أيضا رغبتي في دراسة الشعر المغربي؛ إذ نلحظ الكثير من النماذج لا تزال مغمورة تحتاج إلى البحث ثم إن الأدب المغربي لا يزال بكرا؛ لأن الكثير من النصوص لا تزال في مخطوطات منها ما نهب، و منها ما يتواجد بكبريات المكتبات الأجنبية فضلا أن قصيدة اليوسي فيها مسحة تأملية فلسفية تتجاوز الرثاء المادي إلى الرثاء الروحي؛ و رثاء القيم من خلال الزاوية.

و تتمثل الإشكاليات المطروحة في هذا البحث فيما يلي :

ما هي أهم الظواهر الأسلوبية في مرثية الزاوية الدلائية لليوسي ؟ و هل أثر حزنه على انهيار الزاوية في تشكيل خطابه الشعري ؟

و تنبثق منه الأسئلة الآتية:

- لِمَ هدم السلطان الزاوية؟ ألأسباب سياسية أم ذاتية ؟
- ماهي الموضوعات التي تناولها اليوسي في القصيدة، و ما العلاقة بينها ؟ و هل نلمس انسجاما بين أجزائها ؟
- كيف تمكن اليوسي من رثاء الزاوية الدلائية في ظل رقابة المجتمع و السلطة ؟
- هل للبنية الإيقاعية علاقة بنسب الزاوية، و الشخصيات المذكورة في النص ؟
- هل التكرار بأنواعه في القصيدة له علاقة بنفسية اليوسي ؟
- هل لليوسي بصمة في التناص ؟ أهو مقلد أم مجدد ؟

و من أهم الدراسات السابقة التي تناولت قصيدة الرثاء أسلوبيا رسائل الماجستير الآتية:

- قصيدة قذى بعينك للخنساء دراسة أسلوبية البكاي أخذاري جامعة الجزائر 2005م.
- البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني، رشيد بديدة، جامعة الحاج لخضر باتنة 2012م.

أما أهمية البحث فتتمثل في كون الرثاء يتجاوز المكان الطبيعي إلى المكان الديني الحضاري، و تتألف القصيدة من مئة و اثنتين و ستين (162) بيتا قام محمد الحاج الدلائي بشرحها في جزئين لم يتمهما، و أتم الشرح قريبه بعد وفاته، كما قام كل من محمد بن أحمد الفاسي، و محمد بن مهدي بن سودة بشرحها في ستة مجلدات إضافة إلى الأهمية العلمية و الأدبية التي تكتسيها الزاوية الدلائية؛ فقد أفردت المؤلفات حولها مثل كتاب الزاوية الدلائية لمحمد حجي، وخصص لها عديد العلماء أجزاء في مؤلفاتهم

و من أهم المصادر التي اعتمدت عليها و كانت أساسية في البحث شرح الرائية لمحمد الحاج الدلائي و قريبه، الذي ذلل لي في كثير من الأحيان صعوبة دلالاتها، و النبوغ المغربي لعبد الله كنون بأجزائه الثلاثة، والزاوية الدلائية لمحمد حجي، و المحاضرات لليوسي ج1...

أما خطتي في البحث فتلخصت في تمهيد و ثلاثة فصول :

-التمهيد : تعرضت فيه للشاعر و النص؛ بحيث عرفت بحياة اليوسي و ثقافته و ثناء العلماء عليه، ثم ولجت باب النص بدءا بالزاوية لأهميتها في حياته و لكونها (المرثي) عرفت بها، و بتأسيسها، وأهميتها، ثم تخريبها، لأتعرف على القصيدة من حيث الغرض (الرثاء)، و تحقيق النسخة المدروسة.

-الفصل الأول: تناولت فيه تيمات الموضوع من خلال عرض موضوعات القصيدة وتحليلها، ثم الصورة الشعرية حيث حددت أسسها و وسائلها و موضوعاتها، و مدى علاقتها بالشاعر.

-الفصل الثاني: البنية الايقاعية حيث ربطت الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن و القافية و تكرارها، و ما يتعلق بها، و التصريع، و الموسيقى الداخلية المتمثلة في الترصيع، والتصدير، و التجنيس، و الطباق و المقابلة بعناصرها مع النص، و علاقته بنفسية اليوسي.

-الفصل الثالث: ظواهر أسلوبية متنوعة: التكرار بأنواعه، ثم التناص و الحوار، و النزعة القصصية؛ فكشفت عن التناص في مستوياته الدينية و الأدبية و الصوفية، ثم استقراء أنواع الحوار، و النزعة القصصية.

أما منهج الدراسة، فقد تتعدد المناهج النقدية، و تتوزع في مناولتها النص الأدبي؛ فمنها ما يلجأ إلى عزل النص الأدبي عن سياقه النفسي و الاجتماعي، و منها ما يرى أن النص كتابة نفسية تحكمه روابط اجتماعية، فيجمع بين النصي و النفسي والاجتماعي لتكون المناولة العلمية أقرب إلى ملامسة حدثية النص وماهيته الجمالية.

و تقتضي طبيعة هذه الدراسة الاستعانة بالمنهج الأسلوبي و لعل هذا يدفعنا على الاستعانة بالأسلوبية النفسية في معالجة ثيمات النص الشعري، و الوقوف عند أبعاده الدلالية و الجمالية، إضافة إلى الإحصاء و التأويل.

و لا يخلو أي عمل من صعوبة أهمها أن مخطوط شرح القصيدة لمحمد الحاج الدلائي لم يكن تاما سقطت منه أبيات عديدة، في ظل غياب الشرح الثاني المشار إليه سابقا، والذي لم يصل إلى الخزائن المغربية منه سوى شرح بيتين. مما جعلنا نجتهد في أحيان كثيرة في تأويل المفاهيم مستعينين بالمعاجم.

و في الأخير لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الكريم أحمد حاجي الذي كان لي عونا و سندا في تتمة هذا البحث، راجية من الله عز و جل أنني ساهمت ولو بجزء قليل في دراسة موروثنا المغربي الذي لم يكن ضياع بعضه سببا في عزوفنا عن دراسته.

و الله الموفق و المستعان

ورقلة:22 ماي2014

التمهيد : الحسن اليوسي و رائيته

1- الحسن اليوسي

2- الزاوية الدلائية

3- التعريف بالرائية

1- الحسن اليوسي :

أ-حياته :

يعد اليوسي من أبرز شعراء القرن الحادي عشر هجري عرّف بنفسه في كتاب المحاضرات فقال: «أنا الحسن بن مسعود بن محمد بن علي بن يوسف بن أحمد بن إبراهيم بن محمد بن أحمد بن علي بن عمرو بن يحي بن يوسف . و الكنية أبو علي، و أبو المواهب و أبو السعود و أبو محمد»[1].

ولد سنة أربعين و ألف و توفي سنة اثنتين و مائة و ألف، فهو أحد الذين عاشوا مرحلة انتقالية من الدولة السعدية الى الدولة العلوية، وسط زخم سياسي، و صراع لأجل اعتلاء السلطة ".... إلا أن آثاره في التلميذ و التأليف لم تظهر إلا في العهد العلوي قوية نشيطة تتردد أصداؤها في جنبات المغرب عامة ".[2]

و يمكننا أن نقتفيَ أثر فاطمة خليل القبلي، و نحصر حياة اليوسي في ثلاث محطات :[3]

أولا : الصّبا و التكوين حتى أعوام الستين (ما قبل الزاوية الدلائية) .

ثانيا : الاستقرار في الزاوية من أعوام الستين إلى تخريبها سنة 1079 هـ .

ثالثا : ما بعد الزاوية الدلائية من 1079 هـ الى 1102 هـ سنة وفاته .

-**المرحلة الأولى :**الحسن اليوسي من قبيلة آيت يوسي البربرية ، نشأ في كنف أسرة فقيرة لوالد متدين، تميز بنفوره من التعليم في بداياته استحياءً، بيد أن فقدانه لوالدته غير مجرى حياته؛ فبعد الهروب و الفرار صار ميّالا للعلم يطلبه في كل الأمصار، قال اليوسي في فهرسه: «ثم توفيت والدتي فتنكرت عليَّ الأرض و أهلها... و كان ذلك سبب الفتح فألقى الله في قلبي قبول العلم فدخلت أتعّلم»[4].

1-المحاضرات في الأدب و اللغة، الحسن اليوسي، تحقيق و شرح محمد حجي و أحمد الشرقاوي إقبال، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1402 هـ - 1982 م، ج1، ص 30 .

2- الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى،محمد بن تاويت،دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1 1404هـ- 1984م، ج3، ص743.

3- رسائل أبي علي الحسن بن مسعود اليوسي، جمع و تحقيق و دراسةفاطمة خليل القبلي، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1401هـ-1981م، ج1، ص43.

4- صفوة من انتشر من أخبار صلحاء القرن الحادي عشر، محمد بن الحاج بن محمد بن عبد الله الصغير الإفراني، تقديم وتحقيق عبد المجيد خيالي، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاءالمغرب، ط1 1425هـ- 2004م، ص344.

و ها هو اليوسي يتجه إلى بلاد القبلة رفقة معلمه أبي إسحاق بن يوسف الحداد اليوسفي، أين ختم القرآن الكريم، ثم عاد إلى بلده، و ظل ملازما له يستقي من خزائن معرفته، و هناك صادف مجموع (المورد العذب و بحر الدموع) لابن الجوزي، فانكب يحفر درره في ذهنه، و منه تأثر بحكايات الصالحين كأويس القرني، و إبراهيم بن أدهم،وإبراهيم الخواص وغيرهم.

اتخذ اليوسي من السفر مطيّة لطلب العلم، و صقل معينه الفكري « فدخل سلجماسة، ودرعة و سوس و مراكش و دكالة ، و أخذ بها عن مشايخ عدة ذكرهم في فهرسته».[1]

و انتقل سنة 1650 م إلى تامكروت ليلتقي بشيخ الزاوية المتصوف ابن ناصر الذي أخذ عنه الطريقة الشاذلية، و بقي زمنا يرتشف من سعة علمه، و يتزود من ورعه،و حين دقت ساعة الرّحيل إلى الزاوية الدلائية لم يتوانى الشيخ عن نصح مريده بالزواج لصون النفس، وإبعادها عن الرذيلة .

المرحلة الثانية :

استقر اليوسي في الزاوية الدلائية أعوام الستين، و هو ابن العشرين طالبا ثم أستاذا "فالزاوية كانت فترة التبلور ثم الإشعاع صاهر فيها الدلائيين، وعاش بينهم حياة ترف مادي وعلمي و أدبي».[2] بل كانت سبب شهرة اليوسي، و تمكنه من العلوم لما وفرته له من هدوء، مأكل و مأوى و خزانة حافلة بنفائس الكتب [3]... إضافة الى اعتناء شيخ الزاوية به.

و بقي اليوسي في الزاوية إلى أن قام رشيد العلوي بتخريبها، و هو ما أكّده الناصري في قوله "و كان معظم قراءته بالزاوية الدلائية، لم يزل مقيما بها عاكفا على بث العلم و نشره إلى أن استولى عليها المولى رشيد بن شريف».[4]

1- النبوغ المغربي في الأدب العربي، عبد الله كنون، لبنان بيروت، ط2 1961م، ج1،ص 286.

2- رسائل الحسن اليوسي فاطمة خليل القبلي، ج1، ص46.و ينظر الزاوية الدلائية و دورها الديني و العلمي و السياسي، محمد حجي، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط21409هـ- 1988م، ص104 .

3- الزاوية الدلائية و دورها في إثراء الحركة الأدبية،شريف الهداية و إسماعيل آيت عبد الرفيع، تاريخ النشر 2008/07/25، نقلا عن الفقيه أبو علي اليوسي نموذج الفكر المغربي في فجر الدولة العلوية، عبد الكبير العلوي المدغيري، نشر وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية، 1409هـ- 1989م.

4- الاستقصاالأخبار دول المغرب الأقصى، أبو العباس أحمد بن خالد الناصري، تحقيق جعفر الناصري و محمد الناصري، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1956م، ج7،ص109.

المرحلة الثالثة :

لما استولى المولى رشيد العلوي على الزاوية الدلائية، نقل اليوسي إلى فاس ليدرِّس مباشرة في جامع القرويين، فأقبل عليه «طلبة العلم مثنى و ثلاث و تزاحمت على بابه الركب»[1]ولكنه عانى كثيرا من منافسيه هناك بسبب قربه من السلطان الذي كان يحضر حلقاته، و هو ما جعل اليوسي يكره فاسا و أهلها؛ لأنهم على حد قوله لم يقدِّروا موهبته وعلمه.[2] ثم غادرها إلى مراكش، و مكث بها ثلاث سنوات مدرِّسا في جامع الأشراف، كما عمل مستشارا في البلاط العلوي حتى بعد وفاة المولى رشيد و تَقَلُّد أخوه إسماعيل العرش.[3] توفي عقب رجوعه من الحج يوم الاثنين خامس عشر ذي الحجة عام اثنتين و مائة وألف الموافق لـ 11 سبتمبر 1691 م، و دفن بتمزيرت بقرب قرية صفرو، و بعد مرور عشرين سنة نقل رفاته الى مقر الزاوية الحالية بصفرو.[4]

ب) مواهبه و ثقافته :

كانت ثقافة اليوسي موسوعيةً متعددة المشارب جناها من بساتين المعرفة التي ارتادها خلال تطوافه في مختلف الزوايا و الرباطات المغربية البارزة في عصره، و اتسم بالتميز دوناً عن أقرانه بسبب ما أوتي "من كفاءة نادرة تتجاوز آلية الحفظ ، و تنحو نحو التراكيب»[5]فقد كان يستوعب بذكاء فائق أيّ كتاب يدرسه أو يسمع عنه. و تمنى في صغره المال و العلم والحج، و كان معتزلا طلَبا للسلامة ومداريا لأهل زمانه.

و أهم روافد ثقافته الدينية، و اللغوية، و الأدبية، و الصوفية[6]:

-القراءات: فن التجويد و القراءات السبع.

-التفسير: درس جامع البيان في تفسير القرآن للطبري ، تفسير الكشاف للزمخشري، وتفسير الرازي، و الثعالبي، و البيضاوي .

-الحديث: صحيح البخاري، و موطأ الامام مالك، و سائر مصنفات الحديث الشريف.

1- ينظر صفوة من انتشر، للإفراني،ص346.

2- ينظر المرجع نفسه ص347، و الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى،ابنتاويت،ص753.

3- الزاوية الدلائية،محمد حجي، ص107 .

4- العلامة الحسن اليوسي (1)،رشيد نجيب تاريخ النشر 14 يوليوز- تموز 2008 م،ص5.

5- المرجع نفسه ،ص2.

6- ينظر الزاوية الدلائية،محمد حجي، ص 75 – 79.

– التوحيد و الفقه و الأصول: جمع الجوامع للسبكي ، مختصر ابن الحاجب ، العقيدة الكبرى للسنوسي...

– التصوف : رسالة القشيري ، حكم ابن عطاء الله ، أحزاب الشاذلي ....

– المنطق والتوقيت: مختصر السنوسي في المنطق، روضة الأزهار للجادري في التوقيت.

– اللغة و القواعد : مقامات الحريري ، دواوين الشعر ، تلخيص المفتاح للقزويني.

ج) مؤلفاته :

و بتعدد ثقافة اليوسي تنوعت المؤلفات التي خلّفها في شتى المجالات، و التي منها المخطوط و المطبوع:[1]

–في مجال الدين و المنطق: ألف حاشية على شرح كبرى السنوسي، و الكوكب الساطع، القول الفصل في الفرق بين الخاصة و الفصل، مشرب العام و الخاص من كلمة الإخلاص...

–في التصوف: ألف جواب في السماع عن الصوفية، رسالة في التصوف.....

–الموسوعات: ألف الفهرس – القانون في التعليم و التعلم.....

–في اللغة و الأدب : ألف اليوسي : الديوان –دالية في التوسل – الدالية في مدح شيخه ابن ناصر، زهر الأكم في الأمثال و الحكم ، الرسائل .....

و عموما خلف اليوسي آثارا جمة اهتم لها العرب و المستشرقون، و كانت محل دراسات بيبلوغرافية أمثال : روني باصي ، وليفي بروفنسال، و بيريتش و غيرهم.

1– ينظر مؤلفات اليوسي في: الزاوية الدلائية، محمد حجي ص108–115.والأعلام. قاموس تراجم، خير الدين الزركلي، دار الملايين، بيروت. لبنان، ط 15 آيار/مايو 2006م، ج2، ص 223 .و صفوة من انتشر للإفراني ص349– رسائل الحسن اليوسي،فاطمة خليل القبلي،ج1 ص 55–63. و العلامة الحسن اليوسي (2)، رشيد نجيب، تاريخ النشر الأربعاء23 يوليوز/ تموز 2008م.

د) ثناء العلماء على اليوسي :

أثنى العلماء على الحسن اليوسي، و أشهر ما قالوا عنه :

قال الإفراني في الصفوة :"إنه بلغ درجة الشيخ سعد الدين التفتازاني و السيد الجرجاني وأضرابهما"، و قال أيضا " كان شاعرا مفلقا، النظم عنده أسهل من التنفس"[1] .

أما ابن الطيب القادري في نشر المثاني قال:"الإمام الكبير، المحقق الشهير، كان عالما ماهرا في المعقول و المنقول... و كان آية في الأدب و النقل و الإدراك"[2].

و الكتاني في فهرس الفهارس: "عالم المغرب، و نادرته، و صاعقته في سعة الملكة وفصاحة اللسان..."[3] حتى قيل: «هو المجدد على رأس هذه المئة ...».

ومن خلال ما تقدم نخلص إلى أن اليوسي شخصية متميزة بشهادة العلماء العرب والمستشرقين،عاش في فترة غاب فيها الأمن و سادها التناحر و التكالب لأجل السلطة. وما لفت انتباهنا بعد تقصي حياته هو انقسامها إلى ثلاثة أقسام كلها متعلقة بالزاوية (ما قبل – في – ما بعدها) لما لها من بالغ الأثر في حياته ، و هو ما أثار فضولنا لنتعرف عليها، لنطرح التساؤلات الآتية :

- ما المقصود بالزاوية؟ و متى تأسست الزاوية الدلائية؟ و ماهي أهميتها العلمية والأدبية؟ و لماذا هدمها المولى رشيد العلوي هل لأسباب ذاتية أم سياسية ؟ و ما كان رد فعل اليوسي بعد تخريبها ؟

1- صفوة من انتشر ،للإفراني،ص347-348.

2- نشر المثاني لأهل القرن الحادي عشر و الثاني، محمد بن الطيب القادري، تحقيق محمد حجي و أحمد التوفيق، دار الغرب الإسلامي ط1 ،1417هـ-1996م ،القسم الثالث، ص1801.

3- فهرس الفهارس و الإثبات و معجم المعاجم و المشيخات و المسلسلات، عبد الحي بن عبد الكبير الكتاني، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط2 ،1402هـ- 1982م،ج2، ص 464.

2) الزاوية الدلائية:

تقديم :

لقد أدى ازدهار الفكر الصوفي في المغرب خلال القرن العاشر الهجري (السادس عشر ميلادي) إلى إنشاء مؤسسات دينية تعرف بالزوايا ؛ التي اضطلعت بدايةً بهداية الناس، وتهذيب سلوكاتهم.

وعند قيام الدولة السَّعدية تحديداً في عهد أحمد المنصور الذهبي (986-1012هـ/1578-1603م) حظيَ أرباب الزوايا باحترام السلطة، و انسياق العامة لأوامرهم، و كانت هذه الفترة فترة استقرار و ازدهار حضاري في كل المجالات خاصة بعدما وصلت جيوش أحمد المنصور إلى السودان فازدانت البلاد بسيول الذهب و الرقيق، و لكن بعد وفاته انقلبت الأمور، و تدهورت الأوضاع السياسية- بعد الأمن-بسبب تناحر أبنائه حول الحكم، وتجلت ملامح الضعف باديةً للعيان ممّا أدّى إلى تدخل الزوايا في الأمور السياسية.

و لعل من أهم الزوايا أنداك : الزاوية الناصرية ، و الزاوية الفاسية، و الزاوية الدلائية.

أ) مفهوم الزاوية:

يشير محمد حجي إلى أن المسلمين لم يعرفوا الزاوية كمصطلح إلا بعد الرباط والرابطة الذي ظهر مع الفتح الإسلامي. و يطلق الفقهاء و المتصوفة هذا المصطلح على شيئين أولهما :مكان التقاء الصالحين للذكر و التفقه في الدِّين، و ثانيهما : مكان اجتماع المجاهدين لحراسة البلاد ،و رد هجمات الأعداء[1].

أما الزاوية فتطور مفهومها عبر العصور؛ كانت تطلق على صومعة الراهب المسيحي، ثم على المسجد الصغير أو على المصلَّى.[2]

وهناك من أشار إلى أنها «نوع من الخوانق، و لكنها أصغر منها مساحة ، و لا تتسع إلا لعدد محدود من المتصوفة و الزهاد ، و قد عرفت بعض هذه الزوايا بأسماء شيوخها وزهادها.»[3] ؛أي أنها تتسم بصغر المكان ، و بنسبتها إلى شيوخها.

1- ينظر الزاوية الدلائية ، محمد حجي ،ص21.

2- الزاوية المغربية في العصر السعدي ، عبد الجواد السقاط، مجلة دعوة الحق، العدد 264 نقلا عن دائرة المعارف الاسلامية المجلد العاشر، ص 33.

3- الزوايا الصوفية في مدينة الخليل في العهد المملوكي ،قاسم أحمد أبودية،رسالة ماجستير، جامعة القدس، 1421هـ/2000 م، ص 23 .

أما الزاوية المغربية فهي «مدرسة دينية ، و دار مجانية للضيافة»[1]،و بالمقابل يؤكد اليوسي أنها لم تذكر في الكتاب و لا السنة «و إنما مرجعها إلى القرى و إكرام الضيف»[2].

و يأتي تعريف عباس الجراري جامعاً شاملا لها فهي «تعني المكان الذي يجتمع فيه شيخ مع أتباعه و مريديه و تلاميذه ، و مكانا يتخذ للعبادة و التعليم كما يتخذ للإطعام و الإيواء، و قد يتخذ للتعبئة و الجهاد حين يقتضي الأمر ذلك»[3].

و من خلال استقراء التعاريف السابقة الذكر نستنتج أن هناك تداخلا، و إن لم نقل ترادفا بين تعريف الرباط و الزاوية، و أن مدلول الزاوية قد تطور؛ فاتسع مجالها الجغرافي إلى المباني و المرافق... و نسبتها ارتبطت دائما بشيوخها، أما دورها فهو الإطعام و التربية والتعليم إضافة إلى الجهاد.

ب) <u>تأسيس الزاوية الدلائية :</u>

يعود نسب الدلائيين إلى برابرة مجاط بطن من صنهاجة حسبما ذكره ابن خلدون وغيره.[4]وتطلق كلمة (دلاء) على الأرض التي أسسوا فيها زاويتهم بالجنوب الغربي للأطلس المتوسط المشرف على سهول تادلا.[5]

تأسست الزاوية في الثلث الأخير من القرن العاشر الهجري حوالي سنة 974هـ – 1566م على يد أبي بكر بن محمد بن سعيد الدلائي بإشارة من شيخه أبي عمر القسطلي، لذلك كانت تسمى أيضا بالزاوية البكرية نسبة إلى مؤسسها.

و لقد اشتهرت بإيواء الطلبة، و تعليمهم، و إطعام المحتاجين و إغاثة الملهوفين، مما أدى بشيخها إلى توسيع الأودية ، و شراء الرباع في غالب البلاد، و حبسها لفائدة الطلبة.

و لما توفي الشيخ أبو بكر خلفه ابنه محمد، و سار على نهج أبيه، فذاع صيت الزاوية وعلا شأنها. (6)

1- الزاوية الدلائية، محمد حجي،ص 23-24.

2-المحاضرات، لليوسي،ج1 ، ص314.

3-الشعر الدلائي، عبد الجواد السقاط ، مكتبة المعارف للنشر و التوزيع، ط1 1985م، ص 48.

4-الاستقصاالأخبار دول المغرب الأقصى، أبو العباس أحمد بن خالد الناصري ،ج6، ص 96.

5-الزاوية الدلائية، محمد حجي، ص 27.

6- ينظر المرجع نفسه ،ص31-32.

ج)أهمية الزاوية العلمية و الأدبية :

كانت الزاوية الدلائية الحصن المنيع الذي التجأ إليه الناس عند تدهور الأوضاع في المغرب إثر وفاة أحمد المنصور ، و ما خوّلها لذلك موقعها الجبلي ، و هذا ما أكده عبد الله كنون فقال :"و لكن من الألطاف الخفية أن ظهرت الزاوية الدلائية في ذلك الحين فكأنما بعثها الله لحفظ تراث العلوم و الآداب الذي كاد أن يضيع "[1]

و ظلت الزاوية تستقطب الطلاب من كل أصقاع المغرب حتى علا شأنها في الثلث الثاني من القرن الحادي عشر، وكثرت فيها المدارس وازدحمت بالطلاب حتى وصلت إلى ألف وأربعمائة مسكن، وفي البيت الواحد يسكن طالبان فأكثر[2] . يتكفل بهم جميعا شيخ الزاوية.

إذن اهتمت الزاوية بالناحية العلمية والأدبية، فكانت تعكف على تربية وتعليم المريدين حتى أفرد الأستاذ عبد الجواد السقاط مجلدا كبيرا للحديث عن نشاطها الشعري والديني واللغوي لدرجة أنه نعتها بقوله "وكأنها جامعة صغرى"[3] وقد اهتمت الزوايا بما يلي[4]:

- تحفيظ القرآن الكريم والقراءات / تحفيظ الحديث الشريف / تدريس الفقه وأصوله ...

إضافة إلى توفير مكتبة تزخر بمؤلفات شتى.

كما أشار الوفراني في النزهة إلى اهتمام الدلائيين بالشعر ونبوغ أبنائهم فيه.[5]الشيء الذي جعلهم ينظمون احتفالات في عيد المولد النبوي الشريف ويجزلون العطاء على أحسن مديح.[6] على أن هذه المنافسات الأدبية الشعرية التي أقامتها الزاوية لم تكن حكرا على الداخل بل امتدت إلى الزوايا الأخرى مما أسهم في توطيد علاقة الدلائيين بسائر الزوايا المساهمة. خاصة أن منهم من أفرد القصائد للثناء على شيخهم.

1-النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج1، ص 274.

2-ينظر الزاوية الدلائية، محمد حجي، ص 74-103.

3- تاريخ الأدب (عصر الدول و الإمارات)، شوقي ضيف، دار المعارف القاهرة، ط1، ص 334 .

4-ينظر ثقافة اليوسي في التمهيد، ص8-9.

5-ينظر نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي، محمد الصغير بن الحاج بن عبد الله الوفراني، مطبعة بوردين، مدينة إنجي، 1888م،ص279.

6-الزاوية الدلائية،محمد حجي، ص 49.

د) تخريبها :

إن اهتمام محمد الحاج الدلائي بالعلوم و الدين لم يثنيه من الخوض في السياسة فقد زحف إلى مكناس و فاس و تملكها مؤسسا الدولة الدلائية، و تفاوض مع محمد بن الشريف رأس الملوك العلويين، ما حادي الصحراء إلى جبل بني عياش للمولى محمد الشريف (له)، و ما دون تلك إلى ناحية الغرب فهو لأهل الدلاء.[1]

و لما تولى المولى رشيد الحكم لم يرض بالقسمة، و حارب الدلائيين حتى أفناهم، وأفنى زاويتهم الحديثة و القديمة* في معركة بطن الرمان، و كان ذلك خلال شهر و نصف شهر (08 محرم – 22 صفر 1079هـ – 17 يونيه – 30 يوليوز 1668 م)[2].

ثم قام بإرسال محمد الحاج و أولاده و أقاربه إلى فاس، و لبثوا مدة فيها ليقوم بتغريبهم إلى تلمسان[3].

أما اليوسي فقد سلم من السخط و النفي لكونه طالب علم لا دخل له بالسياسة، واستطاع أن ينقل لنا وقائع انهزام الدلائيين في معركة بطن الرمان، و أن يكون الوحيد الذي كرّم الدلائيين و الزاوية في رائيته الشهيرة في رثاء الزاوية الدلائية.

1–ينظر النبوغ المغربي،عبد الله كنون،ج1،ص269.

* الزاوية القديمة : هي التي أسسها أبو بكر الدلائي / أما الحديثة التي بناها محمد الحاج الدلائي.

2–الزاوية الدلائية،محمد حجي ،ص 253.

3–ينظرالإستقصا،الناصري، ج7، ص37.

التعريف برائية اليوسي:

القصيدة تنتمي إلى فن الرثاء، و هذا ما يستدعي بدايةً الوقوف عند مفهومه وأنماطه.

التعريف بالرثاء : وردت عدة تعاريف للرثاء و منها ما جاء في مختار الصحاح : الرثْيَةَ بالفتح وجع في الركبتين و المفاصل[1]، و في معجم العين :(رثِيَ) : المُترَّثِي هو المتوَّجع المفجوع.[2]

و ما لفت انتباهنا هو التقاطع الحاصل بين التعريفين؛ و لأن الرثاء ينبع من شعور عميق بالحزن و الفقد بل هو الحزن مثلما أشار بعض النقاد نتحصل على التعريف: وجع في الركبتين و المفاصل بسبب الفجيعة، و هو ما عبر عنه فاخر عاقل حينما عرف الحزن:«هو حالة انفعالية تتصف بمشاعر غير سارة، و تعبر عن ذاتها بالتأوه،و البكاء، و قلة الميل إلى تحريك العضلات»[3]فقد ربط بين الانفعال و البكاء و الجانب الفيزيولوجي المتعلق بتحريك العضلات،و إذا علمنا أن البكاء «هو الصَمَّام الذي تتسرب من خلاله أبخرة الضغوط النفسيةو المتاعب الجسدية و لولاه لأخذ التعبير عن العواطف و الضغوط أشكالا مدمرة»[4] سيتضح دور البكاء الإيجابي في إحداث الراحة النفسية، و طرد المتاعب و الآلام، و قهر المشاعر السلبية المكبوتة، و هو ما يساعد على الاسترخاء. يبد أن الجاحظ يشترط فيه الإعتدال يقول : « و أنا أزعم أن البكاء صالح للطبائع و محمود المغبة إذا وافق الموضع و لم يجاوز المقدار و لم يعدل عن الجهة »[5].

ومنه نخلص أن الرثاء : بكاءبسبب الفجيعة و الفقد يؤثر على الفرد نفسيا و فيزيولوجيا، لابدّ من اعتداله حتى يتحقق التوازن ، و من خلال هذا التعريف نستنبط أنماط الرثاء الثلاثة و هي :

1-الصحاح، تاج اللغة و صحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط4 كانون الثاني يناير 1990،ج6، مادة (رثى) ص 2351.

2-كتاب العين لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي،ج8، مادة (رثي)، ص235.

3-ظاهرة الحزن في شعر السياب، السعيد لراوي ، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 1986 ، ص 27.

4-الغداء دواء، أحمد الوائلي، ص 174.

5- البخلاء للجاحظ، حقق نصه و علق عليه طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، ط5، ص5.

الندب و التأبين و العزاء .

أما الندب فهو البكاء عل الأهل و الأقارب، و من نحب حين تقتلعهم يد الموت.

أي " النواح و البكاء على الميت بالعبارات المشجية و الألفاظ المحزنة التي تصدع القلوب القاسية»[1].

و حينما نعبر عن حزن الجماعة إثر فقد الميت ممجدين خصاله، و معددين لمناقبه و مزاياه يصبح (تأبينا) على أن « أصل التأبين الثناء على الشخص حيًّا أو ميِّتا ثم اقتصر استخدامه على الموتى فقط»[2]؛ لأن التمدح بالحيِّ يعتبر مدحا، و قد أطال النقاد بل توسعوا في تبين الفرق بين المدح و الرثاء.

و إذا وقف الراثي متأملا مؤمنا بالقضاء و القدر، فإنه سيتسلح بالصبر باعتبار الموت مصير حتمي، و منهل يشرب منه الجميع. و هو ما أكده شوقي ضيف "أصل العزاء الصبر، ثم اقتصر استعماله في الصبر على كارثة الموت، و أن يرضى من فقد عزيزا بما فاجأه به القدر "[3]

و لو نظرنا إلى المرثي باعتباره العامل الأساس في المرثية، سنجد أن الإنسان تفنن في اختياره فبكى كل شيء أحبه، و حُرِم من وجوده، فنعى الإنسان و الحيوان. وربما حسرته على فقد المكان كانت أعظم، لقد بكى العرب مثلا بلدانهم و مقدساتهم حينما تداعت للسقوط أمامهم، و ذلك للارتباط الوثيق بين الإنسان و المكان؛ فهو الأرض، و الوطن، و الانتماء، و الاستقرار، و الذكريات و العزة... و هذا ما جعل اليوسي يرثي زاوية الدلاء.

<u>تحقيق الرائية</u>: تتألف رائية الحسن اليوسي في رثاء الزاوية الدلائية من (162) مائة واثنين وستين بيتا استنادا إلى المصادر التي أوردت مؤلفاته مثل الزاوية الدلائية لمحمد حجي ورسائل أبي علي الحسن اليوسي لفاطمة خليل القبلي.

و أشار محمد حجي في كتابه إلى أن القصيدة وردت تامة في النبوغ المغربي لعبد الله كنون، و الديوان. علما بأنه وردت أجزاء منها في عدة مؤلفات مثل تاريخ الأدب المغربي لحنا الفاخوري، و تاريخ الأدب العربي عصر الدول و الإمارات شوقي ضيف.

1- الرثاء،شوقي ضيف،دار المعارف القاهرة، ط4 ، 1987 ، ص 12.

2- المرجع نفسه ص 54.

3- المرجع نفسه ص 86.

و الوافي في الأدب المغربي لمحمد بن تاويت الجزء الثالث، و المحاضرات لليوسي و كانت مرجعيتها عبد الله كنون.

و عند تصفحنا مخطوط شرح القصيدة[1] لمحمد بن أحمد بن الشاذلي بن محمد بن أبي بكر الدلائي التي أتمه قريبه محمد البكري الدلائي، و بعد الموازنة وجدنا مطابقة تامة بينها وبين رواية عبد الله كنون بإضافة بيت :

وَرِيحٌ سَمُومٌ حَيْثُمَا هَبَّتْ مَرَّة تَعَفَّتْ مَعَافِيهِ وَإِنْ بَعُدتْ مرًّا

و منه يصبح عدد أبيات القصيدة (159) مائة و تسعة و خمسون بيتا.

1- شرح رائية اليوسي في رثاء الزاوية الدلائية، محمد بن أحمد بن الشاذلي بن محمد بن أبي بكر الدلائي و محمد البكري الدلائي،مخطوط، خ ع ر د 2295 في جزئين.

الفصل الأول:

الموضوعات و الصورة الشعرية في رائية الحسن اليوسي

المبحث الأول : موضوعات رائية الحسن اليوسي

1- التأمل و التفكير

2- الشوق و الحنين

3- حقيقة الدهر و الوجود

4- الحكمة و الموعظة

المبحث الثاني : الصورة الشعرية

أولا: أســس الصـــــــورة:

ثانيا: وســـائل الصـــــــورة:

ثالثا: موضوعات الصورة

رابعا: الرمز والرمز المقنع

المبحث الأول: موضوعات رائية الحسن اليوسي

إن الشعر صياغة فنية لتجربة ما، تعالج كل الموضوعات التي تتصل بحياة الإنسان والجماعة، و الشاعر هو ذاك المخلوق المرهف الحساس الذي يؤثر و يتأثر بمن حوله.

و في فن الرثاء ينقل المبدع آلامه و أوجاعه معبرا عن ذاته ممزوجة بآهات و أنات الآخرين؛ فهو الوحيد الذي يعي ما يشعرون به، و القادر على قبض ما لا يلتفتون إليه فيتمكن بذلك من التأثير فيهم، و الوصول إلى تجسيد معاناتهم.

و ما أصعب معاناة أهل الدلاء الذين سُلِبوا وطنهم و آل إلى خراب أمام أعينهم، و فارقوه لغير رجعة، وضاعت الديار، و تشتت الأحباب و غدا الزمن الجميل. فما من حيلة لهم سوى النحيب و البكاء، و لكن هيهات المولى رشيد العلوي عاقب أحد الشعراء لتمدحه بالدلائيين، فمن ذا الذي سيجرأ على رثائهم في ظل بطش السلطة ؟ إنه اليوسي الوحيد الذي استطاع أن يصور المأساة بطريقته.

فكيف كان رثاؤه للزاوية الدلائية ؟ و ما هي الموضوعات التي أثارها في قصيدته ؟ و هل كان يرثي نفسه، أم الدلائيين، أم يرثي القيم ؟

تتألف المرثية من أربعة موضوعات و هي :

1- <u>التأمل و التفكير :</u>

إن اليوسي الذي أوتي نواصي البلاغة، و مقدرة خاصة على التركيب و الاستيعاب بعيدا عن التخزين الآلي، و إلمام بكتاب الله و سنة رسوله وقف وقفة متأمل بعدما طمس المولى رشيد العلوي معالم الزاوية،و غرب أهلها. معلنا في فاتحة القصيدة أنه عاجز عن ذرف الدموع التي احتبست و تجمدت، فجعلته يعيش صراعا نفسيا تصطدم فيه الرغبة بالكبت، وقال: **أُكَلِّفُ جَفْنَ العَيْنِ أَنْ يَنْثُرَ الدُرَّا فَيَأْبَى وَيَعْتَاضُ العَقيق بِهَا جَمْرا**

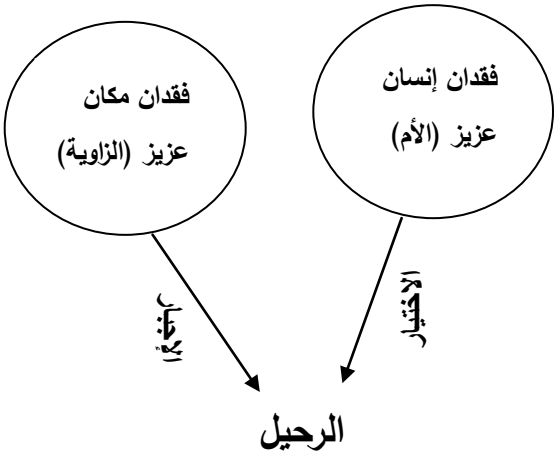
وَأسَأَلَهُ أَنْ يَكْتُمَ الوَجْدَ سَاعَةً فَيُفْشِي وَإِنَّ اللَّوْمَ آوِنَةً أَغْرى

وَقَدْ كُنْتُ أستَصْحِيه حَتَّى تَوَقَّدَتْ جَدَا الوَجْد فَاسْتَسْقَيْتُهُ يُطْفِئُ الجَمْرَا

عَلَى أَنَّ دَمْعَ العَيْنِ فَضْلُ حُشَاشَةٍ تُذَابُ فَمَاذَا ينفَعُ الدَّمْعُ أَنْ يُجْرَى[1]

1- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3،ص 893.

هذا المصاب الجلل و الصدمة النفسية المريرة بعد تأمل ستُحِيل اليوسي إلى أزمة الطفولة الأولى حينما فقد أمّه[1]؛ لأن هذه المرحلة مشاهدها لها دور مهم في حياة الذات المبدعة فهي « تعبر عن دوافع دفينة مكبوتة في اللاشعور»[2] ،و هناك نقاط مشتركة عديدة بين الأزمتين سيستحضرها اليوسي؛ لقد فَقَد في مرابع صباه الصدر الحنون الذي يحتويه ويمتص حياءه ففضل الرحيل، و اليوم يفقد الزاوية التي علمته و احتوته أيضا فيجبر على الرحيل، مع اختلاف بين الصورتين هو : الصبا و الاختيار، ثم الكهولة و الإجبار:



إذا كان السلطان الذي أرغم اليوسي على البعد و النوى مختارًا هو سلطان المحبة والقلق من توابع الفقد، فإن السلطان الذي أزعجه من دياره هو سلطان الحاكم، و إن تَأَتّى له سابقا الذهاب و الإياب إلى ملوية، فإنه لن يستطيع البتة العودة إلى الدلاء. و الدموع الممتنعة هي اللاجدوى و اللامعنى، فمن العجز أن نبكي عمَّا لن يعود. و ربما هذا ما سيجعل اليوسي يهاب الألفة من جديد و كأنه سيتصور له رهابها؛ إذ كلما تعلق بشيء فقده.

و بعد طول تأمل و تقلب لأحواله، ينتقل للحديث عن الزاوية مقارنا بين العهد الماضي و الحاضر، لقد أصبحت مقفرة بعد ما كانت مفعمة بالحياة فيقول:

عَدَتْ غُدوةً أَيْدِي الحَوَادِثَ فَاخْتَلَتْ خَلَاهَا فَعَادَتْ بَعْدَ نَضْرَتِهَا غُبْرَا
وَأَبْدَلَنْ مَانُوسَ الدِّيَارَ وَأَهْلَهَا بِوَحْشٍ وَحَوَّلْنَ الأَهِيلَ بِهَا قَفْرَا[3]

1- ينظر إلى التمهيد (حياة اليوسي) ص6.

2-ينظر الاتجاه النفسي في نقد السرد العربي الحديث، محمد أنور أسماعيل نعيمي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد 1426هـ-2005م، ص 158.

3- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص 893.

إلى أن يقول:

فَأَصْبَحَ فِي أَرْجَائِهَا الْبُوم مُنْشِدًا يُرَدِّدُ مِمَّا قَالَ مَن قَدْ خَلَا شِعْرًا[1]

و حاول اليوسي أن يستر، و يحجب دموعه مرارا، و لكنها تدفقت، ليقول:

وأَزمعَتُ نَهرَ الدَّمْعِ عَنِّي تعزِّيًا فَلَمَّا جَرَى كَالْنَّهرِ لَمْ أَمْلِك النَّهرا

ووجهتُ نَحوَ الْحَيِّ أُعرِبُ عَنْ هَوَى ضَمِيري فَلَا أَلْفَيْتُ زَيدًا و لَا عمْرَا[2]

فاليوسي بكى المكان و الإنسان معا؛لأنه لا قيمة لأحدهما دون الآخر.

2- الشوق و الحنين :

جُبِل الإنسان على الشوق و الحنين للوطن و الأحباب، و اليوسي أَلِف مفارقة الديّار طلبا للعلم، و التجوال في سائر الأقطار، و لكن هل سيكون فراقه للزاوية كما ألف واعتاد ؟ و هل سيعود هذه المرة ؟ !

لم يُخْفِ اليوسي بعد وقفته التأملية التي أوحت بتصدع ذاته و انشقاقها لواعج الألم جراء السلب، و البعد و النوى، مما سيضخم إحساسه بالغربة و الاغتراب« فثمة علاقة وثيقة بين الغربة و الحنين كما بين الألم و اللذة، فالألم يستدعي اللذة، و الغربة تستدعي الحنين، والحاضر يستدعي الماضي»[3]. مما فجّر كوامن الإبداع عند الشاعر فرغم تقلده أرقى المناصب في فاس –بعد خراب الزاوية مباشرة– و قربه من السلطان بيد أنه لم يستلذ هذا الإنجاز المحقق. و ربما ما يفسر حالته النفسية التي يعتريها القهر و الانكسار هو جواب أحد الأعراب لما سئل عن الغبطة. قال: الكفاية مع لزوم الأوطان، و الجلوس مع الإخوان،

1- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص 894.

2- المصدر نفسه، ص895.

3- شعر ابن الأبار القضاعي. دراسة في مضامين الخطاب و مكونات النص، سعود عازي محمود، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى ،1421 هـ، ص 68/ و ينظر الغربة و الحنين في الشعر الاندلسي، د. فاطمة طحطح، نشر كلية الآداب بالرباط ، ط1، 1993م، ص 35.

قيل فما الذلة ؟ قال: التنقل في البلدان و التنحي عن الأوطان.[1] فأنىّ له تذوق طعم النجاح بعيدا عن الإخوان و الأوطان.

ها هو اليوسي يصور لنا حنينه للزاوية من خلال طبيعتها الفاتنة؛ مغازلا رياضها الغنّاء و الشّماء، و وديانها العذبة الجارية فيقول:

رِيَاضٌ إِذَا أَبصرتَهَا و نَشَقتهَا فَلَا تَذْكُرَنْ نَجْدًا و لَا تَذْكُرَنْ شَحْرَا
فَمنْ لِي بوَادِيهَا إِذَا فَاحَ رَنْدهُ و مِنْ لِي بمرعاهَا إِذَا أَطلَع المَشْرَا
و مِنْ لِي بِرَوْضَاتٍ يَفُوقُ ضِيَاؤُهَا عَلَى الشَّمْسِ حُسنًا كلّما ابْتَهَجَتْ زَهْرَا[2]

اليوسي يتمنى شربة أو شمة من رياض الزاوية و طلعة من أهلها ، كما يتمنى و قفة على أطلالها، و بقاياها المتلفة المخربة، و هي تشكل معادلا موضوعيا للألم النفسي الذي يكتسي روح الشاعر المتحسرة على الماضي الجميل؛ فالزاوية جزء لا يتجزأ من ذاته .

و ما الوقوف على الأطلال سوى ترجمة لجدلية قائمة على " الصراع بين الخلود والفناء، و بمعنى آخر بين الموت و الحياة".[3] فيقول :

فَهَلْ نَفْحَةٌ تَكْفِينِيَ الْمِسْكَ فَائِحًا و هَلْ شربةٌ تَكْفِينِيَ الشَّهد مُسْتَمْرَا
و هَلْ طلعةٌ تَكْفِينِيَ الْبَدْرَ طَالِعًا و هَلْ لمعةٌ تَكفيني الثَّـغْر مُفْتَـرّا
وَهَلْ وَقفةٌ بَيْنَ الطُّلُولِ التِي قَضَتْ صُرُوفُ اللَّيَالِي فِي مَعَالِمِهَا نَذْرَا[4]

و دائما يبقى اليوسي يتحسر على ما فقد، و سيظل حنينة للزاوية يلاحقه كلما مرّ بها مثلما ذكر في كتاب المحاضرات .

1- رسائل الجاحظ (رسالة الحنين إلى الأوطان)، الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الخانجي، مصر 1384-1965م، ص407.

2- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص 895-896.

3- شعر الأبيوردي دراسة أسلوبية، عادل الدرغامي عبد النبي زايد، أطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة، 1998 – 1999م، ص 175، نقلا عن الوقوف على الطلل محمد عبد المطلب، فصول مج4، مارس، 1984، ص156.

4- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3 ، ص896.

3- حقيقة الدهر و الوجود : (الشكوى من الدهر و أبنائه)

بعد الحنين الجارف الذي صوره اليوسي للزاوية و أهليها، وقف قلقا محتارا يفتّش عن سبب هذا الجذب و الخراب، فتشاكل ما جمع بذاكرته من خبرات حياتية و شعرية مع الواقع الذي يعيشه؛ لأن «الذاكرة تجر الماضي بقوة لتمزجه بالحاضر»[1] ليصب جام غضبه على الدهر.

و الشكوى من الدهر ظاهرة قديمة في الشعر العربي لدرجة أنها أصبحت فنا مستقلا بذاته في العصر العباسي، و كذلك عبّر المغاربة عن وطأة الدهر و تقلباته من خلال تشخيصه، و تهمته بأنه مصدر الشرور في حياة الانسان.[2]

استعرض اليوسي بدوره صروف الدهر على الممالك و الملوك، و المقاصير والقصور متهما الدهر أنه السبب في زوالها و سقوطها، و هذا الموقف السلبي إنما ترتب عن فقدانه للزاوية التي قيل أنها أحيت دماء الأدب في المغرب العربي، و أكّد عبد الله كنون لولا القضاء عليها من قبل المولى رشيد العلوي لكان للمعارف بها شأن آخر .

هذا الحزن إذن الذي شعر به اليوسي وجودي يتعدى الذاتية بل يعلو عليها؛ فهو يبكي الزاوية ككيان كانت له اليد الطولى في حفظ العلوم و الدين. فيلتفت إلى الدهر مؤكدا على جبروده و طغيانه :

هُوَ الدَّهْرُ لَا يُبْقِى عَلَى مُتَخَشِّع ذَلِيلٍ و لَا ذِي نَخْوَةٍ مُزْدَهٍ كِبْرَا
حُسَامٌ إذا صمَّمَ الدَّهْرُ فِي امرئٍ غَذَا دَمُهُ بَينَ الْوَرَى خَضِرًا مَضْرَا
و سَيلٌ إذاَ يَمَّمَ الأرضَ أَصبَحْت أَخَـادِيد وانْفلَّتَ كَرَادِسُـهَا كَسْـــرَا
و رِيحٌ سَمُومٌ حيثما هبَّ مَرَّةً تَعفَّــتْ معَـافِيهِ وإن بَعُـدَتْ مـرًّا
و لِيثٌ هَصُورُ مَا تغشَّى حَظِيرَةً فَيَسْطُو إلَّا أَنعم الْعَضَّ و العقرَا
غَشُومٌ فَمَا يَرْتَاع مِنْ بَأسِ خادِرٍ كَمِيٍّ وَلَا مِنْ حُسْنِ سَاكِنَةٍ خِـدْرَا
فَلَيْسَ عَجِيبًا مَا أتَى مِنْ عجَائب و لَو أطلَعَ الْغَبْرَاءَ وِاسْتَنْزَلَ الخضْرَا[3]

1- مفهوم الزمن في الفكر و الأدب،أ. رابح الأطرش، مجلة العلوم الإنسانية جامعة فرحات عباس، سطيف، مارس 2006م، ص04.

2- ينظر محاضرات في الشعر المغربي القديم، عبد العزيز نبوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983 ،ص103.

3- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص 899-900.

ومنه فمن تبدّت له حقيقة الدهر الغشوم السموم...من السخف أن يتبرم من هزاته ونكباته.

ثم يتحدث اليوسي عن أزمة وجود أخلاقية تتعلق بانهيار القيم الذي يشتهي نفسيا إصلاحها ، وما تذمره وذمه للبشر إلا دليل على ثورته ونقمته على إنسان هذا الوجود الذي يتسم بالأنانية،تحكمه مصلحته التي ينساق إليها حيثما وجدها. وربما سنجتهد لنفسر هذا العامل فنرجعه إلى البواعث السيكولوجية المتألمة، وهو ما يستدعي الواقع الذي اصطدم به في فاس فور وصوله؛ فقد تصدى له علماؤها، ونفروا منه ووصلوا إلى نعته بالكلب في إحدى حلقاته تورية فقال:

وَلَا تَأمَنَنْ أَبْنَاءَهُ إِنْ تَحَبَّبُوا إِلَيْكَ فَمَنْ يُشْبه أَبَاهُ فَقَدْ بَرَّا[1]

إلى أن يقول:

ويَنْثُونَ عَنْكَ المُنْدِيَات وَإِنْ رَأَوْا جَمِيلًا أَعَارُوهُ الغِشَاوَةَ وَالوَقْرَا

فَلَا تُصْغِ سَمْعا للذي ذَمَّ مِنْهُم وَلَا للذي أَبْدَى الجَمِيلَ وَإِنْ أَطْرَى[2]

وفي ذلك يؤكد اليوسي على أن لا نثق بالناس، وهو ما أكد عليه في حياته حينما دعى حتى إلى الشك و سوء الظن في الأهل و الأقارب و الإخوان.[3]

4- الحكمة و الموعظة :

إن هذا المجتمع المادي الذي شخَّصه اليوسي في حاجة إلى ردع لئلا يتمادى، وهذا ما جعله يلجأ إلى الحكم والوعظ،ليحدث توازنا نفسيا في ذاته المتألمة وينصح بضرورة الاعتصام به عز وجل،وهي سمة متأصلة في قصائد الرثاء التي تختلط بالفلسفة والحكم والتأملات والزهد لتصبح دروسا أخلاقية.[4]فكانت هذه اللوحة الوعظية التي قدّمها اليوسي أشبه بحلقاته التي كان يقدمها شيخا لمريديه في الزاوية،وربما هو أيضا في نفسية اليوسي باب من أبواب الحنين للدرس فيها.

ونستطيع اجتهادا أن نقسم النظرية الفلسفية الحياتية التي ساقها اليوسي من خلال نصائحه إلى مجموعة من الموتيفات إن صحّ القول وهي:

1- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص900.

2- المصدر نفسه ص901.

3- ينظر الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، محمد بن تاويت، ص749.

4- ينظر الرثاء في الشعر العربي، سراج الدين محمد، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ص60.

*آدب المعاملة والمعاشرة: منها: لا تلتفت للناس،أحسن اختيار الصحبة، ولا تهتم بالمظاهر...و من ذلك في قوله:

فَكُنَّ رابئاً بِالنَّفْسِ عَنْهُمْ وَ مغضيا بِعَيْنِ الحشا عَمَّا تَكَنَّفتِ الغَبرَا

وَ خَالِ وَلَا تَكْلِمْ وَجَامِلْ وَلَا تَرِمْ وَوَاصِلْ وَلَا تَصْرِمْ وَلَكِنْ خُذِالحِذْرَا

وَلَا تَقْتَحِمْ عَيْنَاكَ ذَا سَمَلٍ وَلَا تَرَ المَرْءَ مَزْهُوًّا فَتُعْظِمُـهُ قَدْرَا[1]

* القناعة:عليك أن تكون قنوعا بما رزقت حتى تتبوأ الدرجات العلى.

يقول:

وَكُن بِالَّذِي آتاكه اللهُ مِنْ جَدىً قَنُوعًا رَضُوا تَبْلُغُ الأنجُمَ الزُّهرا

وَمَنْ لَمْ يَكُنْ مُسْتَغْنِيًا بِقَنَاعَةٍ فَلَيْسَ بمنفكّ عَنِ النَّاسِ مُعترَّا[2]

*موقفه من المال: المحروم عنده من حُرِم الأجر، والغنيّ غنيٌ بسلوكاته، وتعاملاته الطيّبة و من ذلك قوله:

وَفِي الله لِلمَرءِ اللَّبيب كِفَايَةٌ عَنِ النَّاسِ وَالمَحْرُومُ مَنْ حُرِمَ الأَجْرَا[3]

وقوله: **وَإِنَّ الغِنَى مَا أَوْرَثَ المَرْءُ فِي الورَى مَحَامِدَ فِي الدُّنْيَا وَعَلْيَاءَ فِي الأُخْرَى[4]**

*حفظ السان : اجتنب قول الأذى للآخرين حتى لا تُأذى:

وَمِنْ لَا يُجَنِّبُ قَوْلُهُ دُنَسَ الخَنَا فَلَا يَمْتَعِضْ يَوْمًا إِذَا سَمِعَ الهُجْرَا[5]

*التوكل على الله : على الإنسان أن يتوكل على الله فهو حسبه،و لكن ما لفت انتباهنا آخر بيت في القصيدة حين قال:

وَمَنْ يُغْنَ بِالمَوْلَى فَلَنْ يُعْدَمَ الغِنَى إِذَا لَمْ يَجِدْ يَوْمًا لُجَيْنَا وَلَا نَضرَا[6]

ومنه نحدِّد ماهية الغِنى عند اليوسي فهو بالتوّكل على الله و الخضوع له؛ لأنه الغنى الدائم الذي لا يزول عكس الغنى بالمال فهو فان زائل، و دلائل فنائه عددها بل أثبتها حين تحدّث عن الدهر و صروفه التي تطول كل شيء.

1- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص901.

2- المصدر نفسه، ص902.

3- المصدر نفسه، ص901.

4- المصدر نفسه، ص902.

5- المصدر نفسه، ص904.

6- المصدر نفسه، ص902.

لكن على الرغم من أن دافع اليوسي الأساسي للتحامل على الناس نفسي سببه ما عاناه في حياته، و ما ذاقه من مرارة في فاس إلا أنه حسب اعتقادنا بالغ في انتقاد المجتمع، فلن يكون المجتمع بأسره سيئا ماديا.أكيد يوجد أخيار، و إلا لمن يوجه وعظه في ظل ما قال؟ !

بعد عرض موضوعات القصيدة من تأمل إلى حنين و شوق و غربة أوصلته إلى نقمة على الدهر و البشر، ثم وعظ و حكمة. نستخلص أن حزن اليوسي لم يكن شخصيا يوميا نفسيا فقط. بل وجوديا لأنه ببكائه على الإنسان الدلائي ، وبكائه على الزاوية الدلالية، وذمه للدهر الذي لم يكن في صالح الدلائيين، بل أوقع بهم سنخلص أيضا إلى أن اليوسي يبكي **إشعاعا حضاريا**.

فإذا كانت الحضارة استنادا إلى مالك بن نبي تساوي الإنسان و التراب و الوقت

أي **الحضارة = إنسان + تراب + وقت**

فإن حضارة الدلاء حينما انهارت أصبحت المعادلة كالآتي :

-حضارة = - إنسان – تراب – وقت

ثم أشار اليوسي إلى تدنِّي و انهيار القيم التي كانت سببا أساسا في سقوط الحضارات والأمم. كما يقول الشاعر :

فَإِنَّمَا الأُمَمُ الأَخْلَاقُ مَا بَقِيَتْ فَإِنْ تَوَلَّتْ مَضَوا فِي إِثْرِهَا قُدُمَا[1]

بعد الوقوف عند تيمات القصيدة، سنحاول أن ندرس أسلوبية اليوسي في تعاطيها، من خلال التساؤل الآتي:

ما هي الظواهر الأسلوبية في مرثية الدلاء ؟

1- الشوقيات، أحمد شوقي، دار العودة، بيروت، 1988، ج1، ص217.

المبحث الثاني : الصورة الشعرية

إن تعدد المناهج النقدية أدى إلى تباين و اختلاف مفهوم الصورة الشعرية حتى أصبح من الصعب تحديد مفهوم واحد لها في ظل تمايز الرؤى الفنية، و لأنها جزء مهم في تجربة المبدع؛ فهي من يحدِّد شاعريته أصبح من المهمِّ الخوض فيها عند دراسة أي عمل أدبي .

فهناك من النقاد المحدثين من انطلق في تحديد مفهوم الصورة بوصفها جوهر الشعر، يذهب جودت الجيار إلى أنها: "جوهر الشعر و أداته القادرة على الخلق و الابتكار والتحوير،والتعديل لأجزاء الواقع بل واللغة القادرة على استكناه جوهر التجربة الشعرية وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي"[1]؛ فقد جعلها وسيلة لاستيعاب التجربة الشعرية، وإبراز موقف الشاعر وفق رؤيته الفنية الخاصة.

ما أكده عبد القادر فيدوح في قوله: الصورة " في النقد المعاصر جوهر القصيدة كلّها من حيث كونها تتعدى المحسوس إلى الحدس في ارتباط اشكال هذه الصورة بالأجواء النفسية الكامنة في ذات المبدع"[2]فهي لم تعد سوى نقل فوتوغرافي للواقع بقدر ما تبصِّر الفنان بدواخله ومكنوناته.

من خلال ما تقدّم الصورة لبُّ الشعر وروحه، تُمكِّن الأديب من نقل مختلف التجارب الإنسانية العامة والخاصة، وذلك بالاعتماد على الواقع. وتدخل الرؤية الخاصة للشاعر.

ووقوفنا عند هذه التعاريف سره مناسبتها لطبيعة المناولة التطبيقية؛ فالشاعر يعبِّر عن الأزمة الدلائية وهي واقعٌ ، ولكنه يصبغها صبغة ذاتية باعتباره شاهدا عليها. وأثرت فيه اجتماعيا ونفسيا .

فإلى أي مدى أثرت الأزمة في تشكيل صوره؟ وهل عبرت فعلا عن واقعه، وشخصيته ونفسيته ؟

وسنحاول أن نتوسم الإجابة من خلال دراسة الصورة الحسية والبلاغية و الرمزية .

1- القصيدة الأندلسية في كتاب أعلام مالقة دراسة فنية، علي الغريب محمد الشناوي،مكتبة الآداب القاهرة، ط1، 2003،ص241 نقلا عن الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت الجيار، الدار العربية، طرابلس،1984،ص06.

2- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عبد القادر فيدوح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1992م، ص366-367.

أولا :أسس الصورة : (الصورة الحسية)

تعتبر الحواس وسيلة تواصل الشاعر مع الواقع و الأداة التي يبني أو يؤسس عليها تجاربه «فهي تمده بكل المعلومات تقريبا، و تهيئ للخيال مادة حركته و مبدأ انطلاقه»[1].

و الصورة تعتمد على تشاكل و اتحاد مجموع الحواس عند الشاعر ليتمكن من نقل أحاسيسه و صوره. «فالصورة نتاج تتعاون فيه كل الحواس و كل الملكات، و أنها بمثابة استلهام يأتي نتيجة قراءات الشاعر و تأملاته و معاناته، إلى جانب قوة ذاكرته و سعة خياله و عمق تفكيره»[2].

تنقسم الصورة الحسية بحسب الحاسة الصادرة منها إلى الصورة البصرية، و السمعية والذوقية، و اللمسية، و الشمية :

1-الصورة البصرية: إن أهمية العين تمكن في ربط الإنسان بكل ما يحيط به لذلك تكتسي الصورة البصرية الأهمية ذاتها؛ فالعين تساعد سائر الحواس لتحقيق عملية الإدراك فهي تساعد الشم على جلاء الرائحة، تشرك الأذن في تصور المسموع ، تعين اليد و اللسان على تقدير النعومة و الخشونة أو الطعوم و المشارب.

و مادامت العين هي أدق الحواس في تقدير مكمن الجمال لابدّ من توفير عنصر الإضاءة لتقوم بعملها، و إلا بقي عملها قاصرا في حاجة إلى الاستعانة بباقي الحواس.[3]

إن اليوسي شهد واقعة الدلاء المريرة فنقل لنا مجموعا من الصور البصرية قسمناها بما يناسب في إجلاء رؤيته الفنية و النفسية.

1- الصورة و البناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف القاهرة، 1981م، ص 30.

2- ينظر الصورة الشعرية في شعر ابن الساعاتي، سهام راضي محمد حمدان، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، 1432هـ-2011 م، ص47.

3- الصورة الاستعارية في شعر طاهر زمخشري، غادة عبد العزيز دمنهوري، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، 1421-1422هـ، ص200.

فقد اختار حين تصوير حنينه لمرابع الزاوية صورة بصرية متمثلة في السحاب ذلك الرذاذ الصغير المحمل بالماء ينصاح فيملأ الأرض ريًّا ليقول :

وَعَذبٌ فُرَاتٌ سَلْسَبيلٌ سَخَتْ بِهِ أَكُفُّ الغَوَادِي فِي حَدَائِقِهَا غَمْرَا[1]

مستعيرا (أكف) ليجسد صورة الإنسان السخيّ المعطاء، و ثمة صورة بصرية أخرى تمتزج فيها صورة المياه مع ألوان الطيف بعد توقف المطر (ضوئية–لونية).

بعد هذه اللوحة الطبيعية الناطقة، تتبعنا باقي صور المرثية أين وجدنا السحاب حاضرا فأخذنا الفضول لتقصي النظرية اليوسية في تصوره . فقال :

وَلَا تزْكَنَنْ لِلدَّهْرِ إِنَّ نَعِيمَهُ ظِلَالُ سَحَابٍ يَمْسَحُ السَّهْلَ وَ الوَعْرَا[2]

نقل اليوسي صورة نعيم الدهر من رخاء و راحة يشبه ظلال السحاب التي تنتج مطرا لزواله، و عدم ديمومته.

ثم صور تهافت الناس على الغني البخيل، فجعل سحائبه لا تعطي حتى قطرة ماء للتأكيد على الجذب و العقم. خاصة أن رؤيا السحاب تستر جميع الدنيا دون نزول المطر ليس محمودا[3]، و قال:

إِذَا مَا رَأَوْا ذَا **الوَفْرِ لَاذُوا بِذَيْلِهِ وَإِنْ لَمْ يَنَالُوا مِنْ سَحَائِبِهِ قَطْرَا**[4]

و قال مصورا الإنسان الصابر المحتسب بنزول وابل من المطر:

وَمِن يحْتَسِب يُهْمِل كَمَا الغيث وَابِلَا فَلَا العَقْلَ يَجْفُو بِالعِهادِ وَلَا الصَّبْرَا[5]

1– النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص896.

2– المصدر نفسه، ص900.

3– ينظر تفسير الأحلام للنابلسي : www.ahlam–noordubai.tv&tafserahlam.com

4– النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص901.

5– المصدر نفسه، ص903.

و بعد تحليل هذه الصورة البصرية نصل إلى النتائج التالية:

سحاب الطبيعة = خير و عطاء

سحاب الدهر = ظلال فقط

سحاب الغني = بخل و جذب

سحاب المحتسب = خير و عطاء

و منه يتبلور موقف الشاعر النفسي؛ العطاء عنده مقرون بالطبيعة الإلهية و التقي الورع، محجوب عن الدهر، معدوم عند الإنسان الغني (الطبيعة البشرية)؛ فهو ناقم على الإنسان والدهر لكونهما سبب الفقد و السلب.

2-الصورة السمعية : و تأتي في المرتبة الثانية بعد نظيرتها البصرية، و هما أفضل الحواس الأخرى من حيث القيمة العقلية و الثقافية.[1] بل الأقدر على نقل الصور إلى الذهن لإنتاج صور جديدة خالقة تميز كل مبدع عن غيره، و يحكم ذلك خبرته و مجموع الصور المختزنة في ذاكرته، و قد أسفرت الدراسات الحديثة على أن « نسبة ما نستمده من المعلومات عن طريق الإبصار تبلغ تسعين بالمئة، أما العين و الأذن فتمداننا بثمان وتسعين في المائة، و تبقى درجتان لبقية الحواس»[2].

و منه فالعين و الأذن تخدمان الصورة؛ و إذا كانت الصورة البصرية هي الأقدر على تصوير الإحساس بالجمال و القبح عن طريق (العين)، فإن الصورة السمعية يمكن لها تمييزه عن طريق الأصوات، و الأقوال و الحركات الصوتية.[3]

اختار اليوسي لتصوير مشهد أفول شمس الزاوية استحضار صورة صوتية هي نعيب البوم مستعيرا له الإنشاد، و البوم طائر شرير يثير نعيبه نذير الشؤم و الخراب، كسولا نهارا

1- ينظر سند علي صلاح الجهني. قصيدة الرثاء عند المتنبي الرؤية و الأداة، رسالة ماجستير جامعة أم القرى (1429-1430 هـ) ص 91.

2-الصورة و البناء الشعري، محمد حسن عبد الله ، ص 30.

3- ينظر غادة عبد العزيز دمنهوري. الصورة الشعرية في شعر طاهر زمخشري ،ص 212.

نشيطا ليلا، يحوم فعلا على الديار المقفرة و القبور.[1] و منه فالصورة الصوتية تلامس وتعادل الواقع. أين سيعمل العنصر الصوتي على إثارة المتلقي ليتعاطف مع المبدع في هذا الموقف المؤلم. فبعد الحياة، الجذب و الخراب. وقال :

فَأَصْبَحَ فِي أَرْجَائِهَا الْبُومُ مُنْشِدًا يُرَدِّدُ مِمَّا قَالَ مَنْ قَدْ خَلَا شِعْرَا[2]

و لكنَّ اليوسي سيأنس بعد انتكاس لسماع صوت جميل يطربه ليقول:

فَكَمْ وَلَّهَتْ فِكرَ اِبْن عِيسَى وَمَالِك وَكَمْ أَطْرَبَتْ سَهْلًا وَكَمْ أَشْغَلَتْ بِشرَا[3]

فقدم صورة بصرية صوتية للمتصوف سهيل بن عبد الله التستري عند احتسائه للخمر و"هي الخمر الأزلية التي شربتها الأرواح المجردة فانتشت و أخذها السكر، و استخفها الطرب قبل أن يخلق العالم"[4] تجعل شاربها يذوب في الخالق مهملا من حوله، و يطرب بالمقام الذي وصل إليه. فصوت الطرب هو المؤنس الوحيد للشاعر الفاقد.

على أننا نجد صورة سمعية (النواح) حزينة تنقل بكاء الأحباب عند الفراق في قوله:

فمنَّا إِلَيْهُمْ صَبْوةُ اِبْنُ ملوِّح وَمِنْهُمْ شَجَا الخنساء إِذ فَارَقَتْ صَخْرَا[5]

مما سبق يتضح أن اليوسي أبدع في استخدام الصورة السمعية التي تنوعت تبعا لمشاعره: أصوات قبيحة، أصوات جميلة، و أصوات حزينة. لكننا نسجل قصورا في حضور الأصوات الحزينة في المرثية، قد يعود للضغوط التي تعرض لها، و ربما أرادنا أن نجتهد في الوصول إلى إحساسه بالحزن و المرارة.

1-ينظر البومة، ديزموند موريس، ترجمة عزيز صبحي جابر، مراجعة د.أحمد خريس، هيئة أبو ظبي للثقافة و التراث، ط1 1431 هـ - 2010 م، ص 42.

2-النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص894.

3- المصدر نفسه، ص897.

4- الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، 1978م، ص366.

5- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص896.

3-الصورة الذوقية :إن حاسة التذوق تمكننا من تمييز طعم الأشياء. و بما أن الذوق خاضع للشعور تجاوز عند الشعراء الماديات لتحظى به المشاعر و الانفعالات التي منها الجميل المذاق، و منها دون ذلك.

تميزت الصورة الذوقية عند اليوسي بالخصوبة و التنوع، فكيف كانت فلسفة اليوسي الذوقية؟ و ما هي أنواعها ؟

ها هو اليوسي يصور حلاوة مياه الرياض الدلائية كرضاب البقر الوحشي بل فضَّله عليه لتتمازج الصورة الذوقية بالشمية؛ لأنهما يتماثلان عذوبة و رائحة. يقول:

بِلَادٌ إِذَا ذُقْنَا رُضابَ مَعِينِهَا فَمَا لِرضَابِ العِينِ نَلْتَمِسُ الثَّغْرَا[1]

و لذوق المرارة أوجه عند الشاعر؛ صوَّر الناس المنافقين بالنبات الذابل اللذيذ شكلا، و المرّ مذاقا فقال مؤكدا:

وَإِنَّكَ تُلْفِي النَّاسَ كَالنَّبْتِ ذَابِلٌ لَذِيذٌ وَغُضٌّ كُلَّمَا ذُقْتَهُ مُرَّا[2]

ثم يواصل في وصف الصديق منهم مؤكدا على المرارة:

وَمِنْ لَمْ يُجَاوَزْ بِالصَّدِيقِ وَيَلْحَهُ يَجِدْ لُبَّهُ نَغْلاً إِذَا نَزَعَ القَشْرَا[3]

بحيث شبه لبّه بالحنظل؛ و هو نبات **متسلق** على سطح التربة، **أوراقه صفراء**، و لبّه **شديد المرارة**[4]، و في ذلك تجسيد للصورة السابقة. و لعلنا نستطيع أن نتعمق أكثر في هذه الصورة الذوقية: فصفة التسلق، و اللون الأصفر و المرارة ما هي إلا تصوير أدّق للمنافق لحضورها في شخصيته.

و لكن ذوق المرارة سيعود عند اليوسي في ثوب جديد حين صوّر مذاق العلياء بالحنظل أيضا في قوله: **وَمَنْ يَطْلَب العلياءَ يُلْفِ مَذَاقَهَا هَبِيدًا لَذُوعًا لِلحَنَاجِرِ لَا يُمْرَى**[5]

1- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص895.

2- المصدر نفسه، ص902.

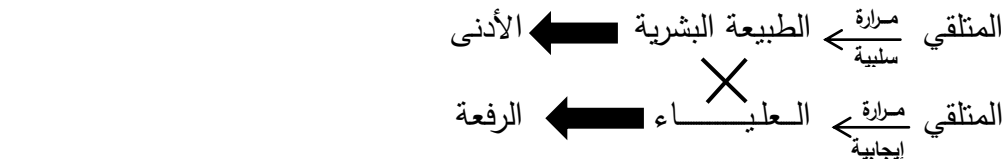
3- المصدر نفسه، ص903.

4- المصدر نفسه والصفحة نفسها.

5- ما هو الحنظل؟ محمود فاخوري، حلب ثقافة، 2008/05/12، www.jamahir.alwehda.gov.sy

يا للمفارقة حتى العلياء مرّة! لأن الوصول إليها يحتاج إلى غصة و عناء.

نستخلص أن الصورة الذوقية عند اليوسي ولودٌ منتجة؛ تميزت بالحلاوة لمّا وصفت مياه الرياض التي يتمنى شربة منها، على أنه بإمكاننا تقسيم المرارة إلى إيجابية و سلبية:



إذن العلياء بعيدة عن هذا الإنسان الأصفر المر.

4-الصورة الشميّة : تعتمد حاسة الشم أساسا على الأنف، و من خلالها يستطيع الشاعر تمييز الروائح الجميلة من الروائح الكريهة على أنه "يتفق مع السمع في حصول الانفعال مع غيبة الجسم الفاعل".[1]

يستحضر اليوسي صورة بصرية للرياض التي هجرها مدغدغا و مستفزا لها بصورة شمية تصف رائحتها الطيبة بل تفاضل بينها و بين أرض نجد و الشحرا*، فقال :

رِيَاضٌ إِذَا أَبصرْتَهَا و نَشَقْتَهَا فَلَا تَذْكُرَنْ نَجْدًا و لَا تَذْكُرَنْ شَحْرَا[2]

و واصل الشاعر متغزلا بوادي الرياض، و قد فاحت منه رائحة الرَّند ذاك النبات الزكي الرائحة:

فَمنْ لِي بوَادِيهَا إِذَا فَاحَ رَندُهُ و مَنْ لِي بمرعاهَا إِذَا أَطلعَ المَشْرَا[3]

و هكذا فالصورة الشمية حاضرة عند اليوسي من خلالها جعل المتلقي يشمّ مجازا رائحة الرياض الطيبة حتى يشاطره الحسرة على زوالها، و يعطيه الحق في حنينه إلى أيامها.

1-قصيدة الرثاء عند المتنبي، سند علي صلاح الجهني، ص92.

* الشحرا: موضع يكثر فيه العنبر.

2- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص895.

3- المصدر نفسه، و الصفحة نفسها.

5-الصورة اللمسية : تتعلق بحاسة اللمس التي بدايتها أطراف الأصابع ثم الجسد و سائر الحواس الأخرى، و من خلالها يتمكن الشاعر من تصوير المدركات اللمسية كالنعومة والخشونة، و الرقة، و الغلظة، و غيرها.[1]

صوّر اليوسي سطوة الدَّهر بصورة لمسية فجعله مثل السيف القاطع قال:

حُسَامٌ إِذَا ما صَمَّمَ الدَّهْرُ فِي اِمْرِئٍ غَذَا دَمُهُ بِين الورى خَضِرًا مَضْرَا[2]

كما استعار الشاعر للبَيْنِ أكفا حتى يبين مدى بعده عن أحبابه و إخوانه الدلائيين فقال:

لَكَانَتْ أَكُفٌّ البَيْنَ تَصْدَعُ بِالجَوَى زُجَاجَةَ أحشائِي فَلَا أَمْلِكُ الجَبْرَا[3]

و منه فالصورة اللمسية وظفها اليوسي لذم الدهر، و التعبير عن لواعج الفراق و البعد.

ثانيا: وسائل الصورة :

1-الصورة التشبيهية : التشبيه تبيين أن شيئين أو أكثر شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو غيرها، و تكمن "شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه، و كلما كان هذا الانتقال بعيدًا عن البال قليل الخطورة بالخيال كان التشبيه أروع للنفس، و أدعى إلى إعجابها و اهتزازها"[4]. أي كلّما كان المشبه و المشبه به بعيدين خياليا عن بعضهما كلما كان التأثر به أكبر.

و لعل من أهم التشبيهات التي لفتت انتباهنا قول الشاعر:

وَأَزْمَعَتُ نَهْرَ الدَّمْعِ عَنِّي تُعَزِّيَا فَلَمَّا جَرَى كَالنَّهْرِ لَمْ أَمْلِكْ النَّهْرَ[5]

فقد شبه دموعه في غزارتها بالنهر؛ لأنه لم يستطع إيقاف مجراها، فكرر لفظ النهر تجنيسا للدلالة على الكف.

1-ينظر الصورة الشعرية عند ابن الساعاتي، سهام راضي محمد حمدان، ص60.

2- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص897.

3- المصدر نفسه و الصفحة نفسها.

4- اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، رابح بوحوش، دار العلوم للنشر و التوزيع، عنابة، 2006 م، ص153.

5- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص895.

و شبه اليوسي أيضا أحبابه بالخمر في أنسه بهم قائلا:

هُنَالِكَ إِخْوَانُ الفُؤَادِ وَفتِيَةٌ هُمُ للحشا خَمْرٌ فَمَا يُطْلَبُ الخَمْرَا[1]

و لكن من هم إخوان الشاعر؟ هل يقصد الأحياء؟ أم الأموات ؟ و نحن نميل إلى الرأي الثاني فاليوسي مولع بزيارة أضرحة الصالحين، و التبرك بهم حتى أنه لما حلّ بمراكش كان يبيت فيها، كما كان له الفضل في اكتشاف عدة أضرحة مغمورة.

و من التشبيهات البليغة أوصافه للدهر شبهه بـ : حسام ، سيل، ريح، ليث هصور، وهي أسلحته التي هلك بها، و أفنى سائر الأقوام و الملوك الماضية "فقد أصاب الملوك في تيجانهم و أولادهم و أموالهم بفيضان سيل العرم أو بالريح الصرصر العاتية أو بخسف الأرض أو بالحرب..."[2] و هذا يحيلنا إلى قوله تعالى في سورة الحاقة: ﴿ ... **فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُوا بِالطَّاغِيَةِ وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ** ﴾[3].

فالملاحظ أن اليوسي ساوى بين مشبهه المحذوف و المشبهات التي انتقاها معتمدا تثبيت المشبه و تعدد المشبه به للمبالغة.

2-الصورة الإستعارية: إن الإستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه "وهي اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي"[4]

و لقد أشار النقاد إلى أهميتها، فيرى يوسف أبو العدوس أن الإستعارة تمزج بين الشعور و اللاشعور "و تسهم في الكشف عن طبيعة الإنسان الحقيقية بما هي صدى للشعور"[5]، وهي تمكننا من صبر أغوار المبدع من خلال تكثيفه أو اهتمامه بصورة بعينها.

و لعل من أهم استعاراته التشخيصية التي رسمت حزنه و أساه على فراق الزاوية في قوله:

1- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص896.

2-في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية و تطبيقية، محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1409هـ- 1989م، ص114.

3- سورة الحاقة الآية (5-6).

4- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981 م، ص161.

5- الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر و التوزيع، عمان، ط1 ،1997 م، ص249.

أُكَلِّفُ جَفْنَ العَيْنِ أَنْ يَنْثُرَ الدُّرا فَيَأْبَى وَيَعْتَاضَ العقيقَ بِهِ جَمْرَا

وَأَسْأَلُهُ أَنْ يَكْتُمَ الوجْدَ سَاعَةً فَيُفْشِي وَإِنَّ اللَّوْمَ آوِنَة أَغْرَى[1]

لقد جعل العين شخصا يحاوره، و يأمره فلا يستجيب كما شخص (الحوادث) بقوله: عيون الحادثات، أيدي الحوادث؛ فصور الحادثات مستعيرا لها العيون للدلالة على غفلة الدهر أيام الزمن الجميل، و استعار للحوادث أيدٍ للدلالة على البطش.

و عموما نلحظ شيوع الاستعارات المكنية التشخيصية خاصة بالنسبة للزمن.

3-الصورة الكنائية: الكناية هي لفظ أطلق و أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي، أو هي أن يقول المتكلم شيئا و يريد به شيئا آخر " و تكمن مزية الكناية في إيراد المعنى و عليه ما يشبه الغطاء الرقيق مما يحفز المتلقي إلى الكشف عن جمالياتها"[2]

و من الكنايات الواردة عند اليوسي: كناية عن العدم حينما قال :

ووُجهَتُ نَحوَ الْحَيِّ أُعربٌ عَنْ هَوَى ضَمِيري فَلَا أَلْفَيْتُ زَيدًا و لَا عمْرَا[3]

و يعتبر (زيد و عمر) تعبير شائع في التوظيف النحوي مساويا لفلان؛ أي لم أجد أحدا وهو ينقل الاغتراب النفسي الذي يشعر به الشاعر حينما انفض الجميع من حوله.

و اعتمد اليوسي على حشد العديد من الكنايات في موضع الوعظ مثلا:

فَاقَ تَحْلِيقًا بِجُو العُلاَ النسرا/ تَنْظُفُ ثيَابه/ يُكْسَى العُرَا/ يَجِدُ لُبَّهُ نَغْلَا/ إِذَا لَمْ يَجِدْ لُجَيْنَا وَلَا نَضرَا/ يُكْسَى العَمَائِمُ وَ الخُمْرا/ فَمَا شَانُ دُرٌّ كَوْن أَصْدَافُهُ كدرَا/ فَلَمْ يَدَعْ البَيْضَاءَ وَلَا الصفرا.

وإذا وازنا بين هذه الكنايات الوعظية وجدنا تكرار الفعل (يَجِد) في المضارع الدال على الاستمرارية و اليقين، و ذلك تأكيدًا على المحامد، و ذما للدنايا.

1- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص893.

2- شعر محمد الشهاوي. دراسة أسلوبية، هاني علي سعيد محمد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ط1، 2009، ص352.

3- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3 ، ص895.

كما نلمس تكرار (الدرّ، الذهب، الفضة) فقال:

وَمَدَّ إِلَى تِلْكَ المَقَاصِيرِ كَفّهُ فَلَمْ يَدَعِ البَيْضَاءَ فِيهَا وَلَا الصّفرَا[1]

فَإِنَّ الفَتَى بِالنَّفْسِ لَا اللِّبْسِ مَجْدُهُ فَمَا شَانَ دِرّاً كَوْنَ أَصْدَافَهُ كُدْرَا[2]

وَمِنْ يُغْنَ بِالمَوْلَى فَلَنْ يَعْدَمَ الغِنى إِذَا لَمْ يَجِدْ يَوْمًا لُجَيْنَا وَلَا نَضرا[3]

الملاحظ أن الكنايات اعتمدت الدرر الثمينة للتعبير عن صفات: الإتلاف، و النفاق، والغنى، و لليوسي ميزان جوهري في ذلك؛ فهو مسلوب و معدوم عند الزمان، و معكر الأصداف عند الإنسان المنافق، و مستغنى عنه عند التقي المتوكل على الله « فهو معنى كل الوجود»[4]. و لعله تجلى عند اليوسي في الماء لما شبهه بالدر في (و تبصره درا) فالماء مساو للدر في الصفاء، و ما الماء عند الصوفية سوى تجلّ للخالق الغني.

و اعتمد في تصويره للبين و البعد على النجوم، فتباينت نظرته مراعاة لمقتضى الحال؛ جعل الدلائيين نجوما بعيدة بقدر بعد الثريا (نجم شامي) عن سهيل (نجم يماني) في قوله:

وَرَدَّتهُمْ مِثْلَ الثُّرَيَّا إِذَا رَأَتْ سُهَيْلًا بُشْحَطِ البَيْنِ وَوَاصِلٍ وَ الرّا[5]

إنهم نجوم حقيقيين عند اليوسي، بعيدين مسافة، ولن تُطْفأ شمعتهم المتقدة في قلبه؛ لأن بريق النجوم لا ينطفئ.

و جعل المنافق بعيدا عن المعالي لسطوة هواه في قوله:

فَمِنْ لِلهَوَى أَلْقى القِياد فَقَدْ هَوَى وَلَوْ أَنَّهُ فِي المَجْدِ قَدْ وَطِئَ النَّسرَا[6]

1- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3 ، ص898.

2- المصدر نفسه، ص902.

3- المصدر نفسه، ص904.

4- التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل مصطفى السعدني. منشأة المعارف بالإسكندرية ، 1987،ص 43.

5 – النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3 ، ص894.

6- المصدر نفسه و الصفحة نفسها.

و أكد على ارتياد التقي للعلا إذا تسلح بالقناعة و الرضا في:

وَكُن بِالذي آتاكَهُ اللهُ مِنْ جَدىً قَنُوعًا رَضُوا تَبْلُغُ الأنجُم الزُّهرا[1]

إذن الدلائيون نجوم، و المنافقون لن يصلوا إليها، و التقي بلغها.

و استحضر اليوسي أعضاء الإنسان للدلالة على الإعراض (الظهر) فقال:

وَإِنَّ لَمْ يَرَجُّوا مِنْكَ خَيْرًا رَأَيْتَهُمْ جَفَاءً وَإِعْرَاضًا يُوَلُّونَكَ الظَّهْرَا[2]

و ليدل على الاحتقار النظر بمؤخرة العين في :

وَإِنْ بَصِرُوا بالمُمْلِق اهتزوُّا بِهِ وَمَدُّوا إِلَيْهِ طَرْفهم نَظَرًا شزْرَا[3]

و عموما كنايات اليوسي أغلبها (كناية عن صفات) من أهم ركائزها أو عناصر شكلها (الدر- النجوم- ظهر الإنسان- مؤخرة عينه) تفنن في توليد كنايات شتى منها لاءمت الموضوعات المتناولة، و حالته النفسية.

ثالثا: موضوعات الصورة :

تعددت موضوعات الصورة في النص تبعا لتنوع موضوعاتها فحاولنا أن نقسِّمها اجتهادا بانتقاء بعض الصور؛ لأن النص يعج بها و من غير الممكن استيفاءها في هذه الدراسة .

فماهي موضوعات الصورة ؟ و ماهي مصادرها ؟

1) صور الزمان : جاء في لسان العرب الدهر هو الأمد الممدود و الدهر هو الزمان الطويل و مدة الحياة الدنيا[4]. و كان عند اليوسي: دهرا، حادثات، ليالي.. و نظرا لشكوى الشعراء مند القدم من الدهر، و بسبب الأزمة وظفه اليوسي بطريقة محورية جعلته أساسيا في المرثية ، اعتمد في تصويره على مصادر عديدة و هي:

أ – المصدر الإنساني : اتخذ اليوسي من الإنسان مادة لتصوير الزمان استمدها من أعضائه ، و أفعاله ،و صفاته .

---

1 – النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3 ، ، ص902.

2–المصدر نفسه، ص901 .

3 – المصدر نفسه و الصفحة نفسها.

4– لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد مكرم (ابن منظور)، دار صادر 2003 م، ج5، مادة (دهر)، ص314.

فلما أراد تشخيص بطش الدهر و جبروده جعل له يدا، و كفا، و نابا، و ظفرا يقول:

عَدَت غُدوة أَيدِي الحَوَادِثَ فاِخْتَلَتْ خَلَاهَا فَعَادَتْ بَعْدَ نَضْرَتِهَا غُبْرَا

وَمَدَّ إِلَى تِلْكَ المَقَاصِيرِ كَفّهُ فَلَمْ يَدَع البَيْضَاءَ فِيهَا وَلَا الصَّفْرَا

وَرَامَ اِبْنَ عِبَّادٍ بِخَسْفٍ فَنَالَهُ وَأَعْلَقَ مُنتَاشًا بِهِ النَّابَ وَالظُّفْرَا[1]

و إذا حددنا مفاهيم هذه الأعضاء سنجد : **اليد** : جارحة الإنسان التي تحتوي على الأصابع و يأخذ بها و يقبض على الأشياء ، و قد تمتد من أطراف الأصابع إلى الكتف.

و **الكف** : اليد التي تحتوي على الأصابع ،و **الظفر** ما نبت على أطراف الأنامل لحمايتها و هي موجودة في الأصبع الجزء الصغير المتشعب من الكف[2]. و **الناب** هو أداة القطع.

الملاحظ أن كل هذه الأعضاء عدا الناب تعبر عن اليد أداة البطش عند الإنسان حسب السياق.

و اختار من أفعال الإنسان للدهر: أودع –غادر – عاد / لاَ تثقْ بالدَّهرِ/ سَبقتك الحادثاتُ؛ فالدّهر يفني، ثم يغادر حينما تغفل عيونه، قال اليوسي: و كانت عيون الحادثات غوافلا...ثم يعود للبطش من جديد، لذا ليس عليك أن تثق به أيها الانسان؛ فيوم لك و يوم عليك.

الدهر أودع
الدهر غادر ⟸ إنعدام الثقة
الدهر عاد

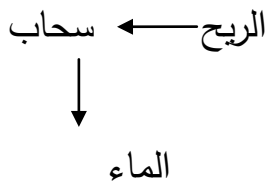
و انتقى من صفات الإنسان للدهر: عشير–مَلول–غشوم، و يمكن أن نستقرأ دلالة ذلك على نفسية الشاعر النافرة من مصاحبة الدهر؛ فهو مسلِّم بمرافقته، و لكن أفعاله تضجره ، لأنها في قراراته ظالمة جائرة؛ لذلك وردت الأفعال مضعفة أو بها مد في غالبها.

ب – المصدر الطبيعي : استلهم اليوسي من الطبيعة التي يعيش فيها ما يعبر عن خواطره،و يجسد تجربته المريرة ممزوجة بموروثه الديني و الأدبي.

1– النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص894 –898 –899.

2– التحليل الدلالي إجراءاته و مناهجه، كريم زكي حسام الدين ،ج1، المجال الدلالي الفرعي الرابع الإنسان ،اليد ، والرجل،ص168 –173 –176–178.

استعار اليوسي من الطبيعة مظاهرها و هي: (السيل – الريح – ظلال السحاب) لتصوير الدهر. ولكن بالعودة إلى القانون الطبيعي سنجد أن الأصل: الريح تقود السحاب المحمّل بالماء لينزل مطرا :



و لكن مشهد اليوسي الدهري أدواته غير مؤهلة لتنتج طبيعيا ؛ فالريح تتميز بحرارتها (نذير عذاب عكس الرياح)، ومن السحاب ظلال فقط أي انعدام الاستقرار ، و الماء أعطانا سيلا جارفا، و هو ما يؤكد تحامل الشاعر عليه.

جـ- المصدر الحيواني : لم يُعنَ اليوسي بالحيوان في تصوير الدهر، و اختلس له من الحيوانات أقواها و أشدها افتراسا و هو الليث.

د – المصدر الصناعي : انحصر في اختيار صورة السيف القاطع.

2) صور الإنسان : بعد التمعن في المرثية نستطيع تحديد رؤية اليوسي للإنسان بتقسيمها إلى صورتين : – صورة الإخوان (الدلائيون)

– صورة أبناء الدهر

أ – المصدر الإنساني : اعتمد اليوسي حين تصويره لحنينه لإخوانه الدلائيين بهيئات الإنسان : أبو صبية / المرضع ؛ أبو صبية حين يفارق أبناءه للقبر ، و المرضع عندما يفتقد صدر أمه ، و العلاقة بين الصورتين علاقة احتواء و حنين ، فكلاهما يتألم عند الفقد.

ب – المصدر الطبيعي : اختار اليوسي من الطبيعة الكونية؛ من النجوم أعلاها ليبين شدة البعد في تصوير الإخوان .

ج – المصدر النباتي : اقتنى اليوسي من النبات أحسه؛ فقد شبه الإنسان (أبناء الدهر) بالنبات الذابل المر (الحنظل).

د – المصدر الصوفي : ومن الحقل الصوفي خير الشاعر للدلائيين الخمر و الرضاب وأخيرا انتقل اليوسي إلى صورة مغايرة بحيث جعل أبناء الدهر يشبهون أباهم قائلا:

وَلَا تَأَمَنْ أَبْنَاءَهُ إِنْ تَحَببُّوا إِلَيْكَ فَمَنْ يُشْبِه أَبَاهُ فَقَدْ بَرَّا

وَكُلُّ بِنِي دَهْرٍ فَأَشْبَاهُ دَهْرِهِمْ عَلَى مَا قَضَى اللهُ الكرِيمُ وَمَا أَجْرَى[1]

يا للمفارقة اليوسي يسخر ضمنيا من أبناء الدهر حين ينسب إليهم البر؛ فإذا كان من شابه أباه فما ظلم، فإنه لا طاعة لمخلوق في معصية !!

و منه : الإنسان = الدهر / الإنسان = المرارة فهذا ⟸ الدهر مر

و هو معادل موضوعي طبيعي متكرر في كل المرثية .

3) صور المكان (الزاوية) :ظهر في المرثية صورتان بارزتان تجسدان أرض الدلاء التي أبدلت بعد الأنس قفرا:صورة المياه الدلائية و الرياض.

أ)مصدر الأشياء الثمينة :عبر اليوسي عن مياه الدلاء العذبة بتشبيهها بالدر فقال:

وَعَذْبٌ فُرَات تَسْتَقِيهِ وِقَايَةً وَتَطْعِمُهُ رَاحَا وَتُبْصره دُرَا[2]

ب)المصدر الطبيعي:ولاستيفاء صورة الرياض الجميلة جعلها اليوسي أفضل في ضيائها من الشمس،وهو تشبيه مقلوب، لأن الشمس أكثر إشراقا.فقال:

و مِنْ لِي بِرَوْضَاتٍ يَفُوقُ ضِيَاؤُهَا عَلَى الشَّمْسِ حُسنَا كلّما اِبْتَهَجَتْ زَهْرَا[3]

ج)المصدر الصوفي: اختار اليوسي للمياه الدلائية الحلوة: الخمر والرضاب .

ومما سبق نجد أن مصادر صور الزمان الغالبة هي أعضاء الإنسان الجارحة وأفعاله وصفاته السلبية تليها المصادر الطبيعية القاسية ،والحيوان المفترس، والسيف القاطع ،وهي مساوية لصور أبنائه، أما صور الإنسان الدلائي فتقاطعت مع صور المكان في المصدر الصوفي.

الزمان= أبناء الزمان × المكان الدلائي ∩ الإنسان الدلائي وقد تكون مساواة.

1- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص900.

2- المصدر نفسه ص896.

3- المصدر نفسه، و الصفحة نفسها.

رابعا: الرمز والرمز المقنع:

يعتبر الرمز شفرة يتوصل من خلالها المبدع إلى نقل أفكار تتعلق أساسا بتجربته ونفسيته بيد أن تفسيرها، وفك طلاسمها قد يكتنفه الغموض، ويخفى على صاحبها؛ فالأثر الأدبي يتطور بعد موت المبدع ويكشف عن مضمون متجدد ومفاجئ دائما لا يدرك صاحبه إلا نسبة واحد بالألف من تفسيراته الممكنة[1]. ومنه « فالرمز هو اللفظ القليل المشتمل على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها وعلى وفق هذا المنطوق أنه تم نقل الرمز من معناه الحسي اللغوي، إلى مصطلح أدبي إذ تطلق الإشارة (وهي معنى الرمز) على الإيجاز»[2].

ومن أهم الرموز التي ساقها اليوسي في المرثية و حاولنا الكشف على دلالتها استنادا الى مصادره الحياتية، والملابسات المحيطة بالنص المبدع هي:

الرمز الأدبي: استدعى اليوسي قيس بن الملوح والخنساء، والدلالة الرمزية لابن الملوح حبه لليلى دون الزواج بها، وهي لوحة مأساوية تصور حب اليوسي للدلائيين وفراقه لهم ، فقيس حرم من حب ليلى تماما كما حرم الشاعر من أهله.

أما الخنساء فدلت على شدة الحزن، و بكاء الإخوان على اليوسي، ولعلنا نسجل قاسما مشتركا بين الثلاثة : فقد يعقبه امتناع عن الوصول للمحبوب.

ومن الرموز التاريخية: التي شدت انتباهنا شخصية المعتمد بن عباد الملك الأسير المنفي، والتي كانت معادلا موضوعيا لما حصل لشيخ الدلاء الذي نفي إلى فاس مع أهله ثم إلى تلمسان. أما سريره فهو الملك، والمنبر منبر الشيخ.

ومن الرموز الطبيعية: استطعنا جمع تلك التي رمزت الى معركة بطن الرمان التي انهزم فيها الدلائيون، وحجتنا فيما ذهبنا إليه مساواة اليوسي بين نعوت الدهر والإنسان، **فالحسام**: هو سلاح المعركة الذي أفنى به السلطان رشيد العلوي الزاوية، و**الريح** دلالة على جيشه القوي الذي خاض المعركة، و **الليث**: هو السلطان القائد دلالة على قوته و جبروده. ولو لم يكن كذلك لما تغلب على إمارة الدلائيين، وليس غريبا على اليوسي أن يشهد لعدوه بالقوة؛ لأن من شيم العرب شهادتها بقوة العدو.

1 – شعرنا القديم و النقد الجديد، وهب أحمد رومية ،عالم المعرفة ،الكويت، مارس 1996، ص187.

2 – الرمز في الشعر العربي. م د جلال عبد الله خلف. جامعة ديالي كلية القانون و العلوم السياسية ،2011م،ص04.

ولكن أين هي الزاوية الدلائية؟!

بعد استقرائنا لمجموع صور اليوسي في المرثية، ولما وقفنا عند قوله:

(أُكَلِّفُ جَفْنَ العَيْنِ أَنْ يَنْثُرَ الدُرَّا) في صورة (نثر الدر) الدالة على الدموع و البكاء كان في اعتقادنا أول الأمر أنها إحالة لبيت قاله المتنبي :

نَثَرْتَهُمْ فَوْقَ الأُحَيدبِ نَثْرَةً كَمَا نُثِرَتْ فَوْقَ العَرُوسِ الدَّرَاهِمُ[1]

فأوصلنا البيت إلى (نثر الدراهم على العروس) الذي لا يكافئ المعنى الذي أراده اليوسي، و لكن لا علينا كلمة (دراهم) أوحت لنا (بالشجرة الخضراء) التي لقيها اليوسي في جلسماسة يوما ، و تحدث عنها في كتابه المحاضرات؛ و أوصافها هي: دائمة الخضرة،غريبة، منفردة، ينثر من يزورها عندها الدراهم تبركا بها ، و أقدم الشيوخ على قطعها خوفا من تطور معتقد الناس بها (التبرك) .

أو ليست هذه هي **زاوية الدلاء** ؟ !

ختاما و من خلال استقراء مادة اليوسي التصويرية القائمة أساسا على (الدر، النجم، السحاب، الليث، الشمس) اعتقدنا بداية أن ما يجمعها هو انتماؤها للطبيعة، و لكن بعد تمحيص خلصنا بأنها مستلزمات مدحية لم يصرح بها اليوسي؛ فهو يمدح الدلائيين، و نحسبها نوع من اعتداده بنفسه؛ فالماء و الشمس لهما حضور خاص في نفسيته ،الماء (العين) رؤيا والده التي فسرت بنبوغه ، و الشمس دعوة أستاذه ابن ناصر له بأن يكون شمسا تنير للآخرين دربهم، فكأنه أراد أن يثبت لنفسه أنه موجود في ظل كثرة حساده بفاس.

1- ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة و النشر ،بيروت، 1403 هـ - 1983 م، ص388.

الفصل الثاني :

البنية الإيقاعية في رائية الحسن اليوسي

المبحث الأول : الموسيقى الخارجية

1- الوزن و علاقته بالموضوع

2- القافية و علاقتها بالزاوية و النص

3- تكرار القافية

4- التصريع

المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية

1- الترصيع

2- التصدير

3- التجنيس

4- الطباق

5- المقابلة

توطئة:

للإيقاع دور فعال في بناء النص الشعري، و هذا ما جعله يلقى رواجا كبيرا بين النقاد الذين تباينوا و تغايروا في تحديد مفهوم له ، فيرى محمد غنيمي هلال أنه : "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أو توالي الحركات و السكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة"[1]لقد جعل الإيقاع وحدة تراتبية منتظمة يختص بها النثر و الشعر على حد السواء.

و لعلنا نطمئن إلى تعريف رضا بوصبيع صالح "الإيقاع هو ذلك التواتر النغمي المثير المنبعث من روح النص المصور لخلجات النفس و مكنوناتها و الذي يضفي عليه جاذبية وسحرا واندهاشا لدى المتلقي تطرب بها الآذان ، و تهتز لها الوجدان ، و تمتزج معها الروح، و تستكن إليها النفس و القلب و العقل "[2] بحيث أقام علاقة تكاملية أقطابها المبدع والنص و المتلقي، فهي كاشفة عن نفسية الأول (المبدع) الشيء الذي أكده عز الدين اسماعيل "لكل قصيدة نغمتها الخاصة التي تتفق و حالة الشاعر النفسية"[3]، و انسيابية نغمية تضفي جمالا على الثاني (النص) لتؤثر على المتلقي الذي يخضع و يستكين لهذه السيالة الطربية فينتعش و يرتاح.

و بناء على ما سبق سندرس الإيقاع في رائية اليوسي على مستويين هما :
الموسيقى الخارجية، و الموسيقى الداخلية.

1- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، ط6 ،يونيو 2005 ،ص435.

2- البنية الإيقاعية في ديوان ابن الرشيق القيرواني شعر الغزل و المدح أنموذجا، بن قايد صادق، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010-2011 م ،ص 18، نقلا عن الجديد في سلم الإيقاع الشعري، رضا بوصبيع صالح، مطبعة الجنوب الجزائري تقرت دط-دت، ص 06.

3- التفسير النفسي للأدب. عز الدين اسماعيل، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4 ،1984م، ص 71.

المبحث الأول : الموسيقى الخارجية :

ندرس من خلالها الوزن و القافية و ما يتعلق بها.

1-الوزن و علاقته بالموضوع: اهتم النقاد بالوزن و جعلوه أساسا في تعريفاتهم للشعر فهو «أعظم أركان الشعر و أولاهما به خصوصية»[1]على أن المقصود به «مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، و البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة»[2].

و يعد اختيار الوزن خاصية أسلوبية يتميز بها شاعر عن آخر حسب الموضوع المطروق، و الحالة النفسية للمبدع. فما هو الوزن الذي تخيره اليوسي لمرثيته ؟ و هل له علاقة بالأزمة؟

ذهب بعض النقاد إلى أن الشعراء إذا نظموا قصائدهم وقت المأساة اختاروا أوزانا قصيرة مُلاءمة لارتياع نفوسهم «فإذا قيل الشعر وقت المصيبة و الهلع تأثر بالإنفعال النفسي، ويطلب بحرا قصيرا يتلاءم مع سرعة التنفس و ازدياد النبضات القلبية»[3].

إذا افترضنا أن اليوسي قال قصيدته زمن النكبة الدلائية لن يستقيم الأمر، لا سيما إذا قاربنا بين النص و الواقع الدلائي؛ فقد ذكر محمد حجي أن السلطان رشيد العلوي أزعج الدلائيين إلى فاس مباشرة بعد انهزامهم، و إلى تلمسان عام 1080هـ / 1669 م.[4]

و اليوسي قال في مرثيته :

وَقُلْ لِبُرُوقِ الشَّرْقِ تُغْمِد سُيُوفَهَا فَإِنَّ بُرُوقَ الجَوْفِ صَيَّرنَهَا بُتْرَا[5]

و في ذلك تعبير عن الحنين و الشوق للدلائيين الذين شرقوا إلى تلمسان (محمد الحاج الدلائي و عشيرته الأقربين) ، أي أنه لم يقل القصيدة إلا بعد رحيلهم و اليأس من رؤيتهم.

1- العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، أبي علي الحسن بن الرشيق القيرواني الأزدي، حققه و فصله و علق على حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة، سوريا، ط1 ،1401هـ-1981م، ج1، ص134.

2- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص436.

3- موسيقى الشعر إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو مصرية، ط2، 1952م، ص175-176.

4- ينظر الزاوية الدلائية، محمد حجي، ص257.

5- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3 ص895.

و مادام اليوسي قال قصيدته بعد النكبة تخيَّر وزنًا طويلا يقول إبراهيم أنيس: "أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، و استكانت النفوس باليأس و الهم»[1]

ركب اليوسي البحر الطويل لبكاء الزاوية الدلائية الذي يقول التبريزي في تسميته «سمي الطويل طويلا لمعنيين أحدهما أنه أطول الشعر لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية و أربعين حرفا غيره، و الثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد و الأسباب بعد ذلك، و الوتد أطول من السبب فسمي لذلك طويلا»[2].

و هو من أشهر البحور و أكثرها شيوعا «نظم منه ثلث الشعر العربي»[3]، و لعل من أهم نماذجه معلقة امرؤ القيس، معلقة طرفة بن العبد، لامية الشنفرى، لامية أبي العلاء المعري...

كما أكد عبد الله الطيب أن البحر الطويل أجلّ البحور و أكثرها اعتدالا؛ فقد أخذ من كل بحر بطرف، و ما زاده تفوقا هو الجمع بين أحسن مزاياها «و افاده الطول أبهة و جلالة فهو البحر المعتدل حقا»[4].

و تفعيلاته هي : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

– له عروض واحدة مقبوضة (مفاعلن)، حذف خامسها الساكن، و أضربها ثلاثة:

1– صحيح (مفاعيلن) 2– مقبوض (مفاعلن) 3– محذوف (فعولن) و أصله مفاعي الذي حذف سببه الخفيف من الآخر.

– أما جوازات الحشو:

فعولن تأتي على (فعولُ) حيث يصيبها (القبض)أي حذف الخامس الساكن، و هو حسن وتأتي على(عُولُنْ)و تنقل إلى (فِعْلُن)و يسمى ذلك (الخَرْم) و هو حذف أول حرف متحرك، و تأتي على(عُولُ) و يسمى ذلك(الثَّرم أو الثَّلم) لأنَّه اجتمع فيه (القبض)و(الخرم).

1– موسيقى الشعر،إبراهيم أنيس، ص176.

2– كتاب الكافي في العروض و القوافي، للخطيب التبريزي، تحقيق الحساني عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة،ط3، 1994م–1415هـ، ص22.

3– موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص189.

4– المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، ط3 ،1989 م– 1409 هـ ،ج1، ص 443.

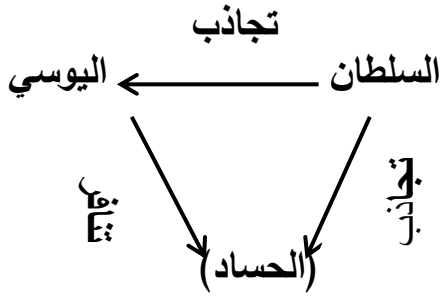
أما مفاعيلن: يصيبها القبض فتصبح (مفاعلن)،و يصيبها(الكف) وهو حذف السابع الساكن فتصبح(مَفَاعيلُ)[1].

تتكون رائية اليوسي من مائة و تسعة و خمسين (159) بيتا، و إذا كان كل بيت من القصيدة يحوي ثمان (08) تفعيلات سيبلغ عددها إجمالا ألف و مئتان و اثنين و سبعون(1272) تفعيلة، و يمكننا توزيعها حسب ورودها إلى :

أنواع التفعيلات	عددها	نسبتها
السالمة	882	%69.33
المقبوضة	390	%30.66

من خلال الجدول يتبين لنا طغيان الوحدات الإيقاعية السالمة في النص، و هو دليل على وعي اليوسي أثناء بكاء الزاوية؛ فعلى الرغم من المأساة و الهزيمة النكراء التي مُنِيَ بِهَا الدلائيون ممّا يستدعي توترا نفسيا حادًا و تشتُّتًا فِكريا جرَّاء الرَّحِيلِ و الفَقْدِ إلاَّ أنه كان متوازنا تمكن من ضبط لجام وزنه، فوردت تفعيلاته سالمة غالبا، و كأنه بذلك يرتجي سلامته، فلقد ذكر محمد حجي أن السلطان رشيد العلوي لامه على تعلقه بالزاوية الدلائية وأهلها، حينها أجابه متستِّرا و متَّقِيًا "لا ناقة لي فيها و لا جمل".

الأمر الذي يتطلب مدارة و ثورية في البكاء، و نستطيع تفسير واقع اليوسي حينها في علاقته بالسلطان و علماء فاس (الحساد) كالآتي :



1- ينظر: المرشد الوافي في العروض و القوافي، محمد بن حسن بن عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2004 م-1425هـ، ص43-44 / و موسيقا الشعر العربي. محمود فاخوري، مطبعة الروضة دمشق ،1416هـ-1996م، ص20-21.

واستناد إلى العلاقة بين الأقطاب المغناطيسية الثلاثة : اليوسي في دائرة الخطر؛ فالزاوية ألم، و السلطان مكسب، و الحساد قطيعة، و عليه أن يكون معتدلا، و بالمفارقة فقد اختار لذلك وزنا معتدلا !!

أما الوحدات المقبوضة فتراوحت بين المقبوضة وجوبا و المقبوضة جوازا، و أردنا أن نستعين لتفسير ذلك بالعودة لموضوعات القصيدة، مبعدين المقبوضة وجوبا من خلال الجدول الآتي:

الموضوعات	عدد الأبيات	نسبتها المئوية في القصيدة	القبض في الحشو (فعول)	النسبة
التأمل	24	%15.09	32	%13.85
الشوق و الحنين	30	%18.86	34	%14.71
الشكوى	61	%38.36	110	%47.61
الحكمة	44	%27.67	55	%23.80

و منه : إذا اعتمدنا الترتيب الأصلي للموضوعات يتبدى لنا أنّ القبض نما تصاعديا من الأدنى إلى الأعلى؛ تناقص في ضرب التأمل و الشوق و الحنين، و اشتد في الشكوى من الدهر و أبنائه، و في الوعظ. و لعلنا قد نتساءل عن السبب ؟

حسنا، كنا قد ربطنا حالة فَقْد الزاوية بحالة فقد اليوسي لأمِّه في صباه[1] أين تخيّر اليوسي **البحر الطويل** أيضا للتعبير عن ألمه قائلا : ثم توفيت والدتي فتنكرت عليَّ الأرض و أهلها:

فَمَا النَّاسُ كَالنَّاسِ الَّذِينَ عَهِدْتُهُمْ وَلَا الدَّارُ كَالدَّارِ الَّتِي كُنْتَ تَعْرِفُ[2]

فاليوسي عبر عن ثنائية الفقد (الإنسان/المكان) المعنى ذاته الذي عبر عنه في القصيدة، مهاجاته للزمان قائمة أساسا على ما سُلِبَ منه، كأنَّما باعتماده على القبض قُبِضَت رُوحُه وضاقت نفسه للمرة الثانية، و هو يُسلَب أرضه و يفارق أحبابه.

و إذا علمنا أن عروض الطويل تأتي مقبوضة دائما ما لم يُصَّرع البيت فتتفق عندئذ مع الضرب، و تكون تابعة لوزنه فتأتي على هذا صحيحة أو «محذوفة» على حسب الضرب، و أنَّ الشاعر إذا استعمل أحد أضرب الطويل وجب التزامها إلى نهاية القصيدة.[3] وجدنا:

1- ينظر الفصل الأول، موضوعات القصيدة (التأمل)، ص20.

2- المحاضرات، لليوسي، ج1، ص(ب) .

3-ينظر موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، ص22.

اليوسي التزم (مفاعلن) في كل عروض القصيدة عدا البيت الأول وردت (مفاعيلن)، على أنها وردت في الحشو مرة واحدة، و هو ما استثقله العروضيون[1].

و لكن تمعنوا جيدا : إذا قمنا بإحصاء (مفاعلن) في النص وجدناها مائة و تسع وخمسين (159) تفعيلة أي (158+1) أي ما يعادل عدد أبياته، كأنَّما اليوسي بإيراده (مفاعلن) في الحشو إنما أراد بها الاعتدال العروضي استجلابا للاِعتدال النفسي.

و عموما وفق اليوسي في اختيار البحر الطويل الملائم لموضوعات القصيدة، و للخيال المكثَّف بها «فهو بحر خضم يستوعب مالا يستوعب غيره من المعاني... و يتسع للتشابيه و الاستعارات و سرد الحوادث، و وصف الأحوال»[2]. و استطاع أن يَسْلم بتفعيلاته حفاظا على أسلوبه و شاعريته كيف لا ؟ و هو القائل "لو شئت لتكلمت إلا شعرا"،و بالمقابل تمكن من جلب انتباه المتلقي بإيقاعه المعتدل الحزين.

2-القافية و علاقتها بالزاوية و النص :

تعتبر القافية أبرز مقومات الشعر؛ فإذا كان الوزن- كما رأينا - جناحه الأول الذي لا يمكن الاستغناء عنه، فهي جناحه الثاني، كيف لا ؟ ، وقد قيل أنها مركز ثقل مهم في البيت»[3] كما أقرَّ ابن الرشيق أهميتها معلنا هي « شريكة الوزن في الإختصاص بالشعر، و لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية»[4] ،كما أضاف إبراهيم أنيس "هي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية مختلفة »[5] فثمة إشارة الى البعد الجمالي الموسيقي الذي تتركه القافية في أذن المتلقي، و كما أفاض العلماء في الحديث عن أهميتها الصوتية، تحدثوا أيضا عن أهميتها البنائية و الدلالية.

على أنهم - العلماء- اختلفوا في تعريفها و تحديد حروفها "فالأخفش جعل القافية الكلمة الأخيرة من البيت، أما الخليل، فهي عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينها

1-ينظر الميزان (علم العروض كما لم يعرض من قبل)، محجوب موسى، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1997، ص275.

2- موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، ص22.

3-مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص329.

4- العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، لابن الرشيق، ج1، ص155.

5- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص246.

من الحروف المتحركة، و مع المتحرك الذي قبل الساكن»[1] واشترطوا أن تكون عذبة، ومُشَاكِلة للمعنى[2].

واسنادا إلى ما سبق: قافية النص هي جَمْرَا /0/0 على وزن (فَعْل).

و هي قافية مطلقة لانتهائها بمتحرك، و من النوع المتواتر؛ فقد فصل بين ساكنيها بمتحرك واحد، والملاحظ أنها ملائمة لنفسية الشاعر استطاعت أن تجسد معاناته، و أناته الدفينة.

-علاقة الروي بالنص و دلالته:

إذا كان العلماء اهتموا بالقافية فإنّهم لم يغفلوا أهم حروفها و هو الروي «الحرف الذي تبنى عليه القصيدة فتنسب إليه»[3] فيقال لامية، رائية... و لقد اشترط النقاد مواءمة حرف الروي للقصيدة لضمان خلودها، و طالبوا الشاعر الغوص في أعماق اللغة، و التنقيب عن الروي المناسب « و أن يختار ما يناسب نفسيته و غرضه »[4].

و هذا ما جعلنا نطرح تساؤلا : ما سبب اختيار اليوسي لروي الراء؟ هل وفق في اختياره ؟ و إلى أي مدى عبر الروي عن نفسية اليوسي و غرضه ؟

لقد كان اليوسي مهتما بالأسماء و دلالتها، و أفرد لها الصفحات في مؤلفه المحاضرات، ممّا يدل على فطنته، و دقته في اختيار مادته اللغوية؛ أي أن اختياره لحرف الروي لن يكون اعتباطا، خاصة و أنّه الفقيه المتصوف الذي يُعْنَى أيضا بتعبير الرؤى، و كلّنا يعلم أن تفسير مسميات البشر فيها يقوم أساسا على معانيها. فمثلا عليٌّ من العلو، و محمود من الحمد...

و بما أنّ اليوسي تخيَّر حرف الراء رويا هذا ما جعلنا نتساءل عن سبب اختياره، و قدَّمنا لذلك جملة من الاحتمالات و الفرضيات:

- ربما لاسم الزاوية البكرية المرتاة علاقة.

1- الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر العربي، عبد الله محمد الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 5 ،1987 ص 114-117 / ينظر العمدة ،لابن الرشيق ،ج1 ،ص 152.

2- ينظر عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح و تحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1402هـ-1982م، ص133.

3- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي ضبطه و علق عليه علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي، ط3 ،1427هـ-2006م، ص129.

4- المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، عبد الله الطيب، ج1، ص128.

– ربما يكون الجواب داخل النص أصلا و يكون للشخصيات المذكور علاقة (الخنساء،واصل بن عطاء، و المعتمد بن عباد).

– ربما بسبب شيوع حرف (الراء) رويا، و خواصه اللغوية باعتبار اليوسي حافظا للموروث الشعري القديم.

شاع في القرن الثالث ظاهرة اعتماد شعراء المدح أسماء ممدوحيهم قافية في قصائدهم واعتماد الحرف الأخير رويًّا، و يحضر إلى أذهاننا ابن الرومي في مدحه للوزير القاسم * حيث قال : **تَظَلَّمَ شِعْرِي إِلَى القَاسِمِ فَأَعْدَى عَلَى الزَّمَنِ الغَاشِمِ**

وَ نوّلَ حَتَّى لَقَدْ خِلْتُهُ يُسَاجِلُ فِي أَبَا القَاسِمِ[2]

الملاحظ أنه كيّف القافية على أساس اسم الممدوح (القاسم) فجاءت على وزنه، و لم يكتف بذلك بل جعله قافية البيت الثاني حتى يعزف على وتر الأنا عند الممدوح، و يتمكن من استنزاف أمواله، و قد عدّ النقاد الظاهرة من باب التكلف و الصنعة.

و لو عدنا إلى الخنساء التي ذُكِرت في المرثية سنجد أنها اعتمدت (الراء) رويا و هو آخر حرف من اسم أخيها المرثي (صخر) « إذ تقرأ لها ستة و عشرين عملا على روي (الراء) وعدد أبيات هذه الأعمال حوالي 263 بيتا، و هو رقم ضخم إذا قيس بعدد أبيات الديوان البالغ 862 بيتا»[3].

و كذلك فعل اليوسي، اعتمد "الراء" رويا في مرثيته، و هي آخر حرف من مسمى الزاوية (البكرية) نسبة إلى (أبي بكر الدلائي)، بل زاد و اعتمدها وزنا لقافيته فنلاحظ (جَمْر ⟵ فَعْل) و (بَكْر ⟵فَعْل)، و استطاع أن يدس حروفها قافية في البيت:

وَمِنْ لَا يَكُنْ يُرْجَى لِخَطَبٍ فَلَا يَكُنْ فَتًى فِي نَدِيٍّ وَلْيَكُن نَاهدًا بِكْرا[4]

*هو القاسم بن عبيد الله بن سليمان وزير الخليفة المعتضد بالله، و بعده المكتفي بالله لم يكن محبوبا في عصره و كان زنديقا، سفاكا للدماء غير أنه جواد شمت الناس عند موته و قالوا فيه شعرا. و ابن الرومي برغماتي مدحه تكسبا.

2– ديوان ابن الرومي،أبي الحسن علي بن العباس بن جريج،تحقيق د.حسين نصار،مطبعة دار الكتاب و الوثائق القومية، القاهرة، ط3 ،2003م، ج6، ص2334.

3–قصيدة"قذى بعينك" للخنساء، دراسة أسلوبية، البكاي أخذاري ،رسالة ماجستير،جامعة الجزائر،2004–2005م،ص 35.

4– النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3 ، ص904.

و لو تمعنا قليلا لوجدنا حرف "الراء" عبر حتى عن اعتزازه بالأصل البربري، فقد تكرر فيه حرف "الراء"، بل هو قاسم مشترك بين (بكر) أصل الزاوية و (بربرية) نسب أهلها.

اليوسي لا يستطيع أن يذكر الزاوية البكرية خوفا من بطش السلطان، و حفظا لودِّه فما علاقة ذلك بواصل بن عطاء المذكور في المرثية ؟

واصل بن عطاء له قصة مع حرف "الراء" لا يتمكن من نطقه بسبب لثغة قبيحة، و لكنه انتصر على عجزه، و استطاع مرتجلا التغلب على الخطباء و جهابذة اللغة العربية بتجنبه. فما قصة اليوسي مع "الراء" ؟

إن قصة اليوسي مع "الراء" مغايرة ؟ محرَّم إن لم نقل محظور عليه أن ينطق كلمة فيها هذا الحرف (الزاوية البكرية)، فاتخذه أساسا للدفاع عنها باعتباره آخر حرف –كما ذكرنا سابقا في (بكر)– و باعتباره مركز ثقل في نسبتها (بـكـريـة)
5 4 3 2 1

و أغلب الظن أنه أراد لفت انتباهنا من خلال ذكر حادثة واصل حتى نتفطن و نتيقن أنَّ له قصة معه أيضا، لننقِّب و نكشف هذا السر استنادا إلى تحليل الأحداث و الملابسات المحيطة به، و هو ليس غريبا عنه فمميزاته تدل على ذلك[1].

و لعل رمزية حرف "الراء" أنعشت ذاكرتنا و جعلتنا نذكر في هذا المقام ابن المقفع الذي ركن إلى الرمز الحيواني للتعبير عن الأوضاع السياسية المتعفنة في العصر العباسي واليوسي متأثر جدا بكليلة و دمنة.

وصلنا الآن إلى **المعتمد بن عباد** و علاقته بحرف الروي، نحن نعتقد أن البيت الذي قاله و هو مأسور كان أساسا في بناء القصيدة،حيث قال :

غَريب بأَرضِ المغربينِ أَسير سَيَبكي عَلَيهِ مِنبَرٌ وَسَريرٌ[2]

تضمن كلام اليوسي ما قاله ابن عباد، و أكيد بعد نفي محمد الحاج و أهليه من الزاوية المنكوبة إلى فاس ثم إلى تلمسان أول صورة تبادرت إلى ذهنه المعتمد الأسير و ما قاله

1– ينظر التمهيد، مميزات اليوسي، ص8 / و مما يدل على قوة شخصيته، و سرعة بديهته ماذكره عن مناظرة بينه، وبين شيخه محمد مرابط في بداياته العلمية حيث تفوق عليه.

2– ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية، جمع و تحقيق أحمد أحمد بدوي و حامد عبد المجيد،أشرف عليه و راجعه د.طه حسين باشا،المطبعة الأميرية،القاهرة ،1951 م،ص98 .

خاصة و أنه اتحد معه في ركوب البحر الطويل، و اتخذ من حرف" الراء" رويا ،و قد نجتهد في تأكيد ما قلناه بإيراد قول اليوسي :

وَ لَمْ يَرْثِ إِذْ يَبْكِيه فِيهَا سَرِيرُه وَمِنْبَرُه وَ الدَّهرُ مَا يَخْتَشي نُكْرَا[1]

و إذا قمنا بإحصاء "الراء" في البيت سنجده ورد ست (6) مرات الأمر الذي لم يتحقق حتى في المطلع، ونجده تكرر أيضا عند المعتمد بن عباد ست (06) مرات علما أنه مطلع قصيدته، وندعم قولنا بما قلناه في التمهيد، فهو يحفظ قصائد السابقين عن ظهر قلب.

و نضيف أن حرف "الراء" أكثر الحروف شيوعا و دورانا على الألسنة، ففي دراسة إحصائية للأشعار التي وردت في كتاب الأمالي لأبي علي القالي و قد بلغ عددها 7274 قافية، كان روي "الراء" في طليعة القوافي إذ بلغ 1084 ألفا و أربعة و ثمانين، ثم اللام تسع مئة و خمس و ثمانين (985)، فالدال ثمان مئة و ثلاثة (803)، فالياء سبع مئة و خمسة و خمسون (775)، فالنون سبع مئة و ثلاثة و خمسون (753)، فالميم سبع مئة و ثمانية (708).[2]

و يعود تصدر "الراء" لمجمل هذه القوافي لخواصه اللغوية التي ينفرد بها عن سائر الحروف فهو الوحيد الذي له سبع صفات أصلية زيادة على الانحراف و التكرير* .

و بعد استقراء صفاته، كأين من اليوسي قد شبّع و حمّل حرف "الراء" معاناته القلبية؛ فتوسطه و اعتداله يعادل وزن القصيدة (البحر الطويل) إذ تخيّر بحرا و رويا معتدلين وهو تناسب طردي خادم لغرض المرثية.

أما باقي صفاته فتكافئ موضوعاتها، و كأنما فصلت عليها تفصيلا، فهو **ميّال** للزاوية البكرية (الدلائية) لذلك **يعلن** عنها متسترا في كل بيت من أبيات القصيدة من خلال حرف "الراء".

صفة **الإفتراق** تصور فرقته للأحباب و الأرض التي ألفها، و هو مشتاق و في حنين إليها، بينما صفة **الإطلاق** فتناسب ذم الزمان و الإنسان الظلوم الغشوم.

1- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص899.

2- حرف الراء دراسة صوتية مقارنة د. عمر الدقاق ، مجلة التراث العربي، مجلة فصيلة تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، السنة السادسة و العشرون كانون الأول 2006 م ، ذو الحجة 1427هـ، العدد 104، ص111.

* الصفات هي : الجهر، التوسط ، الاستفال، الانفتاح، الإذلاق + التكرير و الإنحراف.

و إذا علمنا أن مخرج صوت الراء « ينحبس فيها النفس، و يجري ثم ينقطع من نفسه بعد زمن يسير »[1] أمكننا القول أن اليوسي يشعر بتوتر نفسي و حزن عميق، و لكنه لا يستطيع البوح فينقطع النفس، و كلما حاول ينقطع مجددا بسبب الخوف. إنه يطلب توازنا لغويا يكون معادلا موضوعيا للاتزان النفسي الذي يبتغيه ، و الذي عززه تشكله بالفتحة المناسبة للتنفس وإخراج الآهات.

-تكرار حرف الروي :

تكرر حرف الروي في القصيدة حوالي أربع مئة و ست عشر مرة (416)، منها مئة وتسعة و خمسون (159) مرة كروي، و لكن من خلال قراءاتنا توصلنا إلى أنه يتواتر بين الظهور و الأفول، فعلى أي أساس وزع اليوسي حرف "الراء" في المرثية ؟

إن معدل ورود الراء في البيت الأول **ثلاث** مرات، إذا أبعدنا التضعيف ثم يختفي في الأبيات **الثلاثة** الموالية ويقتصر على إيراده رويا، ثم يعود في البيت الموالي بمعدل **ثلاث** مرات.

الملاحظ مبدئيا توزيع حرف "الراء" قائم على العدد (ثلاثة) الذي يحيلنا إلى نسب الزاوية أيضا (بكر) المتكون من ثلاثة حروف؛ فقد حفر اسم الزاوية في ذهنية اليوسي حرفا وعددا.

ثم تتغير سياسة اليوسي في هندسة توزيعاته الرائية، فمثلا في باب الشوق و الحنين قال:

رِيَاضٌ إِذَا أَبْصرتَهَا وَنَشَقْتَهَا فَلَا تَذْكُرَنْ نَجْدًا وَلَا تَذْكُرَنْ شَحرَا[2]

ورد حرف الراء (خمس) مرات، و يزيد تكراره في باب ذم الدهر و أبنائه ليصل إلى (ست) مرات في قوله:

وَلَمْ يَرِثْ إِذْ يَبْكِيه فِيهَا سَرِيرُهُ وَمِنْبَرِهُ وَالدَّهْرُ مَا يَخْتَشِي نُكَرَا [3]

نستنتج مما سبق خاصية أسلوبية تميز بها اليوسي الذي كان مهندسا في إيراد حرف الروي؛ فلم يكن حضوره مكثفا آليا، بل ارتبط أيضا إضافة إلى ما سبق بحال اليوسي النفسية فكلّما ازداد توتره، و تضاعفت ثورته ازداد التكرار؛ لأن الراء فيه "ترعيدات في الإيقاع"[4] تتلاءم معها، عندئذ يضبط اليوسي نفسه فيقلّل من تكرارها ليتمكن من إثارة المتلقي الذي

1 – حرف الراء دراسة صوتية مقارنة د. عمر الدقاق ، مجلة التراث العربي ، ص115.

2– النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص895.

3– المصدر نفسه، ص899.

4– رسالة أسباب حدوث الحروف ، للشيخ الرئيس أبي على الحسين بن عبد الله بن سينا (370–468هـ) ، تحقيق محمد حسان الطيان و يحي ميرعلم، مطبوعات مجمع اللغة، دمشق، 1403 هـ–1982م ،ص82.

يطرب من خلال هذه الإيقاعات المتنوعة، و يفهم حال المبدع المضطربة أحيانا، و المتزنة أحيانا أخرى.

3-تكرار القافية : يعتبر تكرار القافية ظاهرة أسلوبية عدّها القدامى عيبا سموه الإيطاء «هو تكرار كلمة الروي بلفظها و معناها من غير فاصل أقله سبعة أبيات. و كلّما قلّ الفاصل زاد الإيطاء قبحا»[1]. و إذا اعتبرنا متوسط التكرار سبعة أبيات سنقسم حينها قوافي اليوسي إلى: تكرار قريب المدى (قبل سبعة أبيات)، و تكرار بعيد المدى (بعد سبعة أبيات) و تكرار تبديلي (تبديل الحرف الأول بالثاني في القافية).

أ) تكرار قريب المدى: تكررت قافية (جَمْرا – فَقْرا – مُعْرَى)، و أوردنا مساحة تكرارها في الجدول الآتي :

القافية	مساحة تكرارها
جَمْرا	بعد بيت واحد
مُعْرى	مباشرة(لا بيت)
فَقْرا	بعد بيتين

الملاحظ مجموع القوافي المكررة ثلاثة (03)، و مجموع الأبيات (1 + 0 + 2) = 03 (ثلاثة) أي تكرار القوافي و المسافة بينها يعادل العدد (03)، التنظيم نفسه الذي اعتمده في تكرار الروي.

ولوعدنا إلى دلالة تكرار القوافي سنجد (جَمْرا) لها علاقة بنفسية الأديب الذي يتلوى ويتألم بل يكتوي بنار الفقد و السلب.

بينما كلمة (مُعْرَى) فتؤكد على معطى الزمان الآني و الفاني، يقول اليوسي :

فَلَا تَهْتَبِلْ بالحادِثَاتِ وَلَا تَثِقْ فَمَا وَهَبْتَ يَوْمًا فمَوهبها مُعْرَى

مُقَرَّبُهَا مُقْصَى وَ مَرفُوعُها لَقَىً وَمَنْهَلُهَا مُظْمًا وَمَكَسُوُّهَا مُعْرَى[2]

إذن : موهبها = مكسوها = معرى، و إذا اعتبرنا الهبةَ كساء سنصل إلى نتيجة (كساء معرى)، ما سيربطنا بما قيل عن (الكاسيات العاريات) فكأن اليوسي أراد تصوير عطاء الدنيا

1- البناء العروضي للقصيدة العربية ،محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق القاهرة ط1 ،1420 هـ – 1999 م ، ص176 .

2- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص900.

(بالمرأة الكاسية العارية)، هي غير مكسوة لظهور جسدها، كذلك الإنسان الدنيا اليوم تهبه وكأنها لمْ تهبه؛ لأنها تسلبه غدا، فالدهر يومان يوم لك و يوم عليك.

أما تكرار كلمة (فقرا) تأكيد على ارتباط الناس بالدنيا الزائلة، و خوفهم و نفورهم من الفقر.

ب) تكرار بعيد المدى : لن نقف عنده مطولا لأنه لا يعتبر عيبا تكرار القافية بعد سبعة أبيات، و من القوافي المكررة: شعرَا، مرَّا، بترَا ...

ج) تكرار تبديلي (تبديل الحرف الأول بالثاني) : استطاع اليوسي من خلال تبديل الحرف الأول بالثاني من إثراء معجمه اللغوي في القوافي، و من الكلمات التي اعتمدها نورد في الجدول الآتي :

القافية	(تبديل الحرف الأول بالثاني) القلب
سُكْرا	كِسْرى
قَفْرا	فَقْرا
فِكْرا	كُفْرا
عَمْرَا	مُعْرَى
شَحْرا	حَشْرا
بَتْرا	تِبْرا
كُبْرا	بِكْرا
خَذْرَا	ذُخْرَى

الملاحظ أن اليوسي من خلال تلاعبه بمادة الحروف الخام، و اعتماده طريقة رياضية تبديلية (الأول بالثاني) استطاع أن يضيف إلى معجمه القفوي ألفاظا جديدة، و من ثم أبيات جديدة. كما تمكن بذكائه المتقد من توظيف ما تحصل عليه من مجموع مواكبا لمعناه، فلم نجد لفظا منها وُضع عشوائيا بل كلها تتناسب مع معاني الأبيات فأعطت عموديا جمالية ناتجة عن تناغم حروف متبادلة كأنها نغمات موسيقية (دو- ري- مي- فا- صول- لا- سي) ركِّبت منها سمفونية جميلة.

و لكننا نسجل حضور نسب الزاوية (بكر) التي قلبت عن (كِبْر) و (كُبْرى) أيضا في النص، واستثنى منها ما لا يصلح قافية (ما لا ينتهي بالراء)، فحضر إلى أذهاننا (ركب)

التي لا تصلح قافية في هذا المقام، و لو أننا بقليل من التفكير وجدنا اليوسي اعتمدها ضمنيا، بركوبه (البحر الطويل)، و معلوم أنه (البحر الطويل) يسمى بالركوب.

و لا يفوتنا أن نضيف أسلوبية أخرى اعتمدها اليوسي لإغناء رصيده القفوي و هي التلاعب بالحركات مثلا : (تَبرا– تِبرَا) – (خَمْرَا – خُمرا)، (صَبرا – صِبرا) ... و المشترك اللفظي في (نسرا، نسرا) حتى تحسبه إيطاء، فالفاصل بينهما خمسة (5) أبيات، و لكنك ستجد المعنى مختلفا.

و مهما تعددت موارد اليوسي في استجلاب قوافيه نؤكد توفقه الذي يومئ بطول نفسه في قول الشعر، و قدرته على استحضار القافية المناسبة بالطريقة المناسبة في المقام المناسب "فكلمات القافية في الشعر الجيد ذات معان متصلة بالقصيدة"[1] و "القوافي للشعر كالموسيقى للملحن يعرف بها و تدل عليه"[2].

و ما ذلك بعزيز على شاعر ذو ثقافة موسوعية تجمع بين المؤلفات العلمية و الأدبية والصوفية و الدينية.

4–التصريع :اهتم النقاد القدامى بالتصريع و هو «ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه و تزيد بزيادته»[3]، و اشترطوا وروده في المطلع بسبب احتفال الشعراء به، وحرصهم على تنميقه و تجويده "و فيه إعلان عن موسيقى القافية التي ستبنى عليها القصيدة كلها، كما أنه ينبّه السامع و يمتّعه، و فيه دلالة على كثرة مادة الشعر اللغوية، وحسن تصرفه في الكلام"[4] و هو إن كان ذا قيمة إيقاعية فهو أيضا ذا قيمة دلالية "وبيان ذلك أن لفظي التصريع يمثلان مركزا دلاليا ليس للمطلع فحسب بل للمحور الدلالي للقصيدة"[5].

و المطلع في القصيدة تمثل في قول اليوسي :

أُكَلِّفُ جَفْنَ العَيْنِ أَنْ يَنْثُرَ الدّرَا فَيَأْبَى وَيَعْتَاضُ العَقِيقَ بِهَا جَمْرا[6]

1– النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص442.

2– القافية و الأصوات اللغوية، محمد عوني عبد الرؤوف، مطبعة الكيلاني، القاهرة ،1977 م، ص96.

3– العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ،لابن الرشيق،ج1 ، ص173.

4– بناء القصيدة عند علي الجارم، إبراهيم محمد عبد الرحمان، دار اليقين للنشر و التوزيع ،مصر، ط 1 1429 هـ– 2008م، ص178–179، نقلا عن أمين السيد ،في علم القافية ، مكتبة الزهراء، القاهرة ، ص43–44.

5– الرثاء في الأندلس، فدوى عبد الرحيم، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، 1423هـ–2003م، ص247 .

6–النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص893.

فالتصريع بين كلمتي (دُرَرَا) و (جَمْرَا) فكيف ستكون الكلمتان مفتاحا لتفهم دلالة القصيدة؟

إذا قمنا باختزال حرف "الراء" من الكلمتين سنحصل على الحروف (ج – م – د) وباعتماد طريقة اليوسي التبديلية في توليد القوافي نتحصل على (جَمُدَ / مَجُدَ) حينها سنستنتج : أن المجد متعلق بصيت الزاوية الدلائية المهزومة، أما (جَمُدَ) فتتعلق بعين اليوسي التي أبت البكاء و تمنعت حين سألها ذلك، مثلما فعلت الخنساء في إحدى مراثيها الرائعة حين قالت :

أَعينيَّ جُودَا وَلَا تَجْمدا أَلَا تَبْكِيَانِ لِصَخْرِ النَّدِىَ[1] (الوافر)

أما إذا قمنا بإحصاء الحروف المكررة في البيت المصرع نجدها (ي– أ – ن) فنشكل منها لفظ (يئن) التي تعبر عن أنين الشاعر (أناته) لهذا المصاب الجلل ،و لنزيد تأكيد هذا الصوت الأليم الدفين نلاحظ :

أُكَلِّفُ جَفْنَ العَيْنِ أَنْ يَنْثُرَا الدّرَا فَيَأْبَى وَيَعْتَاضُ العَقِيقَ بِهَا جَمْرا[2]

كا نا ني نا ني را را في يا بى وي تاضاقي قي ها جا را

فنلاحظ أن الأصوات الواردة ممدودة (بهامَدّ) مما يفسر آهات و أنات اليوسي.

و مما سبق نخلص: **مجد** زائل يمثل الواقع الراهن أدّى إلى **عين جامدة** لا تستطيع البكاء بحيث عبرت عن الناحية الفيزيولوجية لليوسي، و لكن ما سبب جماد العين ؟

لا شك أن اليوسي **استحضر صورا** تتعلق بالمجد إنها لا مناص **صورة الإنسان و المكان الدلائيين خاصة**، حينها نتساءل عن السبب. و يكون الجواب الزمان و أبناءه.

ثم نصل إلى (الأنين) الذي يفسره العجز عن البكاء، و لكن من كلّف اليوسي ؟

الجواب : جفن العين، و **التكليف** شرعا لمن يكون؟ .

يقول عبد الواحد بن عاشر:

وَكُلُّ تَكْلِيفٍ بِشَرْطِ العَقْلِ مَعَ البُلُـوغِ بِـدَمٍ أَوْ حَمْــلِ

أَوْ بِمنِّي أَوْ بإنبات الشَّعْر أَوْ بِثَمَانٍ عَشْرَةَ حَوَلًا ظَهَرْ[3]

1– ديوان الخنساء،دراسة وتحقيق د.إبراهيم عوضين، مطبعة السعادة، ط1،1405هـ–1985 م، ص83.

2– النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص893.

3– متن ابن عاشر (المرشد المعين على الظروري من علوم الدين)، العلامة عبد الواحد بن عاشر بيت الحكمة للنشر والتوزيع ، الجزائر، 2010 م، ص05.

فالعين تمثل شخصا عاقلا بالغا، و لا شك أن العاقل يفقه قوله عز و جل :
﴿**لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا**﴾[1]، لذلك حاول اليوسي التستر في بكائه ليختار (رمزا) لمرثيته (الزاوية)، و هو حرف الراء رويا و يطلب تطهير نفسه أخيرا من خلال الحكم والمواعظ في نهاية القصيدة.

إذن التصريع من خلال أصوات المد الواردة فيه استطاع أن يضفي على المطلع إيقاعا جميلا يشد انتباه المتلقي، كما اضطلع بالكشف عن نفسية اليوسي، و من ثم على موضوعات قصيدته (التأمل – الشوق و الحنين – ذم الزمان و الإنسان – الحكمة).

1– سورة البقرة من الآية (286).

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

إذا كانت الموسيقى الخارجية تتعلق بالوزن و ما يلحق به، و القافية و ما يتعلق بها والمصطلح المتعارف عليه أنها –على الأرجح– واحدة عند جمهور الشعراء، فإن هناك موسيقى داخلية تقول عنها د. إبتسام حمدان "... تبقى الدراسة ناقصة ما لم نتبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ أنها هي التي تمنحه ذوقه الخاص"[1]. فهي تتميز بالخصوصية؛ إذ يتميز بها شاعر عن آخر، بل قصيدة عن أخرى إنها "موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، و ما بينهما من تلاؤم في الحروف و الحركات، و كأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكله، و كل حرف و حركة بوضوح تام"[2] و هي تتعلق بالحروف و هندستها، و التجنيس، و التطريز، و الطباق و غيرها.

و تكمن أهميتها (الموسيقى الداخلية) إضافة إلى التناغم الموسيقي الذي تحدثه على مستوى النص في كونها مرآة عاكسة لنفسية الشاعر؛ لأن اختياراته لألفاظه و ظواهره اللغوية نتاج انفعالاته مما جعل بعضهم يسميها (الإيقاع النفسي للشعر) الذي هو « خلاصة لغة نفسية قبل أن يكون لغة عروضية بحيث ينفعل معها الشاعر و يتفاعل معها»[3].

و استنادا إلى ماهية الموسيقى الداخلية و فاعليتها في النص سنتعرض إلى دراسة مظاهرها الأسلوبية، و الوقوف عند دلالاتها من خلال: الترصيع، التصدير(رد الأعجاز على الصدور) ، و التجنيس، و الطباق و المقابلة:

1– الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، إبتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، سوريا، ط1 1418هـ– 1997م، ص13.

2– النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط2، ص97.

3– ينظر دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، نهيل فتحي أحمد كتانة، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية 1999–2000 م، ص169 /و الإيقاع النفسي في الشعر العربي جاسم عباس عيد ،مجلة أقلام ، بغداد 1985م، العدد 15، ص94–102.

1-الترصيع :

و هو "أن يكون حشو البيت مسجوعا"[1] و يرى قدامة أنه «إذا كان تقطيع الأجزاء مسجوعا أو شبيها بالمسجوع فذلك هو الترصيع»[2]، و من خلال استقصائنا للظاهرة في القصيدة يمكننا تقسيم الترصيع إلى الأصناف الآتية:

ترصيع على مستوى الصدر / ترصيع على مستوى آخر الصدر و أول العجز / ترصيع على مستوى الصدر و أول العجز / ترصيع على مستوى العجز.

أ- **ترصيع على مستوى الصدر:** و من أمثلته في المرثية :

-رِيَاضٌ إِذَا أَبْصَرتَها و نشَقتَها : نلاحظ تظافر حاستي البصر و الشم مقرونة بتكرار حرف (الهاء) للإلحاح على صفات الرياض الدلائية (جمالها و طيب رائحتها)، و إذا علمنا أنه حرف مهموس أوحى لنا ذلك بالضعف، و بإضافة المدود المكثفة بمعدل (مدّ) في كل لفظة سنتبين حال اليوسي الباكية عليها.

فالترصيع الناجم عن تساوي الفاصلتين أحدث إيقاعا مائزا بتكرار (ت – هـ – ا) كما دلّنا على مقصدية الشاعر.

-**فإن سرَّ فَلتظفرْ و إن ساءَ فاصْطَبِرْ** : انتهت الجملتان (براء) ساكنة، و نعلم جيدا أن «الوقف يزيدها إيضاحا»[3]: ليوضّح اليوسي من خلالها و باعتماد إيقاع التضاد جدلا قائما بين ثنائية (الزمان/المكان) ؛ فالزمان هو المحرك الأساسي للإنسان لأنه مركز دورة الحياة:

سَرَّ الزمان ⟵ ظفر الإنسان

أَسَاءَ الزمان ⟵ اصطبار الإنسان

و استعان على توضيح موقف الإنسان إزاء حدثان الزمان بانتقاء حروف الإطباق (ظ-ط-ص) التي "تتطلب للنطق بها وضعا خاصا للسان يحمل المتكلم بعض المشقة"[4] مشقة

1- الصناعتين،الكتابة و الشعر،تصفيف أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري،تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ،دار الإحياء الكتب العلمية،ط1،1371 هـ-1952 م، ص375.

2- العمدة في محاسن الشعر و نقده، لابن الرشيق، ج1، ص26.

3- الكتاب – كتاب سيبويه (أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر) تحقيق و شرح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2، 1402هـ-1982م،ج4، ص136.

4- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص26.

تكافئ صبر الإنسان؛فالصبر صبران؛ صبر عمّا تحب و صبر عمّا تكره، و كونها من الأصوات العنيفة سنجدها تعكس بالمقابل غدر الزمان.

ب-ترصيع على مستوى آخر الصدر و أول العجز: و من نماذجه نسوق مايلي :

-فَلَوْلَا هَوَى نَجْدٍ وَطِيبُ نَسِيمِهَا وَرِيحُ خُزَامَاهَا...

تعود (الهاء) ممدودة هذه المرة مغايرة ! فهي تهمس بنسيم نجد العليل و رائحة الخزامى* والإيقاع ناجم عن تساوي الجملتين المعطوفتين، غير أننا دلاليا نلمس تكثيفا لحضور حاسة الشم دون البصر.

-بِهَا هَامَت الأَرْوَاحُ مِنْ قَبْلِ خَلْقِنَا وَمِنْ بَعْدِمَا كُنَّا وَإِذَ نَبْلُغُ الحَشْرَ[1]

انتهت الجملتان (بالنون) و هو حرف بيني، و بوروده ممدودا دلّ على الجماعة و قوتها (نـا)، و المقصود هم أولياء الله العارفين، و أصحاب المقامات العلى الذين يعشقون الخمر المعتقة قبل الخليقة؛ لأن الروح فطرت على محبّة الخالق عزوجل ثم يمهد هذا المعنى للمعنى الموالي (بعد ما كنا) ليوصلنا إلى التنبأ بنهاية البيت (إذ نبلغ الحشرا)، وإنما استعصى على اليوسي اعتماد حرف (النون) هنا لأن (الراء) هو حرف الروي.

وكان سر الإيقاع هو التضاد والتوازي بين الجملتين .

جـ - ترصيع على مستوى الصدر وأول العجز: ومن نماذجه نذكر مايلي:

فَإِنْ غَابَ لَمْ يُفْقَدْ وَإِنْ عَلَّ لَمْ يَعُدْ وَإِنْ مَاتَ لَمْ يُشْهَدْ وَإِنْ ضَافَ لَمْ يُقْرَى[2]

يجهر اليوسي من خلال حرف (الدال) الساكن بالعلاقة بين ثنائية (أبناء الدهر،الفقير) فالإيقاع هنا ناجم من ترتيب أسلوب الشرط ونفي جوابه في الجمل الثلاث، والملاحظ هو غياب حروف المد، وحلول الفعل المضارع المبني للمجهول، وغياب و استتار نائبه الذي يعود على الفقير - الغائب فعلا - تظافر مع السكون للدلالة على أفول الفقير وعدم حضوره؛ لأن الناس لا يحركون ساكنا إزاء حركته (غياب- مرض- موت).

على أن الجزء الأخير من العجز لم يصّرع تبعا لحركة الروي . ولكن تستوقفنا كلمة (يقرى) ففيها إشارة إلى الزاوية الدلالية ، لأن عمل الزوايا أساسا يقوم على الضيافة.فكأنه

* الخزامى: عشبة طويلة العيدان صغيرة الورقة حمراء الزهرة طيبة الريح، و لم نجد من الزهر زهر أطيب نفحه من زهرة الخزامى، مخطوط شرح رائية اليوسي، ص62.

1- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص896.

2- المصدر نفسه، ص901.

يوازن بين حياته سابقا وحياته الآنية ، ومنه فحسرته على الفقير ما هي إلا حسرة على الزاوية.

-وَ خَالِلْ وَلَا تَكلْمِ وَجَامِلْ وَلاَ تَرِم وَوَاصِل وَلَا تَصْرِم وَلَكِنْ خُذْ الحِذْرَا[1]

الإيقاع ناتج عن تعاقب الأوامر والنواهي ، وتعادل أفعال الأمر حروفا (خالل-جامل-واصل) ، وحتى فعلي النهي (تكلم-تصرم). أما (الميم) الذي انتهت به الجمل هو حرف بيني يدعو العاقل إلى التوسط والاعتدال في التعامل مع الآخر، فعليه أن يصاحب دون أن يجرح، وأن يجامل دون طلب، وأن يواصل دون قطيعة. ولكننا إذا تلاعبنا بالألفاظ قليلا سنجد مايلي:

خالل ولا تكلم وجامل ولا ترم وواصل ولا تصرم

لا لا لا لا

ومنه نستنتج أن اليوسي تتردد في داخله كلمة (لا) أي لا تختلط بالآخرين واطلب العزلة طلبا لسلامتك ، وهو ما أفاض الحديث عنه في كتابه المحاضرات .

هـ – ترصيع على مستوى العجز: ما يلحظ على هذا النوع من الترصيع قلته، وذلك لارتباط اليوسي بحرف الروي ، وحتى حين عثرنا عليه اختلف الشكل مثلا :

- فلمَّا جَرَى كَالنَّهْرِ لَمْ أَمْلِكِ النَّهْرَا :فالكسرة في (الراء) الأولى تدل على الإنكسار وفي (الراء) الثانية تدل الفتحة على القوة نسبيا، والمسؤول عن الإيقاع ها هنا هو الجناس (النهر-النهر)، والملاحظ هو حضور (حروف المد) ، لنقوم بما يلي :

فلما جرى كالنهر لم أملك النهرا

لما لما لما

أي تكرار (ل – م – ا)؛ ولأن الهمزة تتميز بأنها من أشق الحروف و أعسرها حين النطق لأن مخرجها فتحة المزمار، ويحبس المرء حين ينطق بها كأنه يختنق فإن هناك من تخلص منها بجعلها حرف مد[2] حينها يمكننا أن نشكِّل من الحروف كلمة (ألم) أي أن اليوسي يتألم ويتلوى وهو يبكي ولا يقوى حتى على إيقاف دموعه كيف لا؟

1- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص901.

2- ينظر موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص26.

وقد أكد الأمريكي روبرت برونيش سنة 1957م من خلال تجاربه «أن الدموع العاطفية تكون أكثر غزارة وأكبر حجما من الدموع التي تسببها المهيجات والالتهابات»[1].

- **فَسوفَ يُرِيهِ الدَّهْر فانتظِرِ الدَّهْرَا:** لاشك أن مصدر الإيقاع في المثال هو تكرار لفظ الدهر؛ الذي وردت (راؤه) مشكلّة بالضمة للدلالة على القوة ، ثم المشكلة بالفتحة للدلالة على الحسرة.

استطاع اليوسي أن يحقق ترصيعا فعالا على مستويين الإيقاعي و الدلالي، فقد كانا متكافئين منسجمين. و ما أعجبنا الهندسة المتنوعة التي وظفها اليوسي في ترصيعاته، والتي تدل على تمكنه و براعته في الشعر (على مستوى الصدر، الصدر و أول العجز، آخر الصدر و أول العجر، و العجز)؛ هذا و سجلنا قصورا في الترصيع العجزي الذي كان تشكيله مغايرا، و ربما ما يشفع لليوسي ماقاله محمد العبد من أن المغالاة في الاستعانة بالتصريع، تدخل الشعر في باب التكلف، فلا يتعدى دوره الإيقاع الذي يطغى على المعنى.[2]

2-التصدير :

و من الظواهر اللغوية التي أغنت الجانب الإيقاعي في النص التصدير ويتمثل في رد الأعجاز على صدورها "فيدل بعضه على بعض، و يسهل استخراج قوافي الشعر، وذلك بترديد لفظ من ألفاظ البيت أو تكراره في مقام المقطع»[3] و قد قسمه ابن المعتز إلى ثلاثة أنواع :

أولهما ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول / وثانيها : : ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول / ثالثها : ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه.[4]

فكيف قسم اليوسي تصديراته ؟ و هل كان تقسيمه مطابقا لهذا التقسيم ؟

1- الغذاء دواء، أحمد الوائلي، ص176.

2- ينظر إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي)، د. محمد العبد، دار المعارف، ط1، 1988م، ص40.

3- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي طرابلسي، ص87.

4- ينظر المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، محمد عزام، دار الشرق العربي، بيروت-لبنان، ص193/ و ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، عبد الهادي عبد الله عطية، مكتبة بستان المعرفة، 1422هـ-2002م، ص172-173.

–و بعد تقصي التصدير في المرثية سنقسمه كما يلي :

النوع الأول :

———— (—) -———— (—)

يقول اليوسي :

غَشُومٌ فَمَا يَرْتَاعُ مِنْ بَأْسِ خَادِرِ كَمِّي وَلَا مِنْ حُسْنِ سَاكِنَةٍ خِدْرَا[1]

فَكَانُوا لآفَاتِ الزَّمَان جَزَائِرَا وَكَانُوا قَدِيمًا آفَةً تُتْلِفُ الجُزْرَا[2]

فَإِنْ سَرَّ فَلتَظْفَرْ وَإِنْ سَاءَ فَاصْطَبِرَ لِعَوْدَتِهِ فَالدَّهْرُ مَا يَأْلَفُ الصَّبْرَا[3]

نلاحظ أن الإيقاع يتولد من خلال تكرار لفظين متجانسين يختتم بهما الصدر و العجز فتكون بمثابة الحافظ لتوازن الشطرين، و التصدير هنا ناقص يتراوح بين : في المثال الأول (اسم فاعل، مصدر) و في الثاني (جمع ، جمع) و في الثالث (فعل ، مصدر)

النوع الثاني :

(—) ———— (—) ————

يقول اليوسي:

صَبَرْتُ فُؤَادِي للخُطُوبِ فَلَمْ يَزل بِهِ رَشقَها حتَّى تَقَضَّى فَلَا صَبْرَا[4]

وَأَزْرِ عَلَى مَنْ كَانَ حَنَّ صَبَابةً إِلَيْهَا قَدِيمًا إِذْ عَلَى مِثْلِهَا يُزْرَى[5]

أَسِيرًا بِأَغْمَاتِ كَأَنْ قَدْ فُدِيَ بِهِ مَنْ اِحْتَلَّ فِي تِلْكَ الجَزِيرَةِ مِنْ أَسْرَى[6]

و الإيقاع الصوتي حاصل ها هنا بتكرار لفظين متجانسين كمفتاح للبيت ثم كقفل له وهو ناقص أيضا يتراوح بين (فعل–مصدر) ،و (فعل أمر–مضارع)، و (مفرد، جمع).

فالإيقاع يتوزع معتدلا في البداية، و في النهاية لتكرار حرف الراء (البيني).

النوع الثالث : و نقسّمه حسب ما ورد في المرثية إلى :

1– النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص898.

2– المصدر نفسه، ص899.

3– المصدر نفسه، ص900.

4 – المصدرنفسه، ص899.

5– المصدرنفسه، ص895.

6– المصدرنفسه، ص899.

– ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما في الصدر / و ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما جاء في العجز

ـــــــ (ـــــ) ـــــــ ـــــــــــــ (ـــــ)

تُحَمِّلُهُ الأَوْزَار غَيْرَ مُذمَّم بِأَعْبَائِهَا العُظْمَى وَلَمْ يَكْسِب الوِزْرَا[1]

فَأَوْدَعَ ذَاكَ التُربَ بَعْدَ أَسرَّةٍ وَأَودَعَ هَـذَا بَعْدَ بَسَطَتِـــــهِ تَبـرَا[2]

وَأَدْرَكَ أَوْتَارًا بِسيْفٍ وَ بَيْهَسٍ فَعَادَ كَأَنْ لَمْ يُدْرِكَا قَبْلَه وَتْرَا[3]

إن الإيقاع الصوتي تولد من تمركز الكلمة في وسط الصدر (مركز ثقله) و نهاية العجز. على أن الغالب عليه هو (جمع–مفرد)، و قلب الكلمة (ترب–تبر).

ب–ومن نماذج الصنف الثاني :

ـــــــــــــــــــــــــ ـــــــ (ـــــ) ـــــ (ـــــ)

فَسَوْفَ يُرِيهِ الدَّهْرَ فَانْتَظِر الدَّهْرَا[4]

وَفِي الصَّبْرِعِزٌّ فَاسْتَسِغْهُ وَلَوْ صِبْرَا[5]

الملاحظ أن ثقل الإيقاع تمركز في عجز البيت/ و هو تصدير تام في الأول لأنه ناجم عن تكرار اللفظ (الدهر)، و ناقص في الثاني لتغير شكل الحروف و من ثم المعنى (الصَبْر) – (صِبْرا).

إذن اليوسي نوّع في تصديراته و جعلها موازية لحالته النفسية ملتزما بتقسيمات النقاد له، واعتمد في تخير اللفظ المصدّر من الأفعال بأزمنتها المختلفة، و الإفراد و الجمع، و زاد أن تصرف فيه بالتلاعب بترتيب الحروف و أشكالها.

3–التجنيس :

يعتبر التجنيس من أبرز الظواهر الإيقاعية في النثر و الشعر لما فيه من تشابه و تماثل بين الألفاظ المتجانسة، و يقال له أيضا الجناس و التجانس و المجانسة.

1– النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص897.

2– المصدرنفسه، ص898.

3– المصدرنفسه، ص899.

4– المصدرنفسه، ص900.

5–المصدر نفسه، ص902.

و قد عرفه القدامى و تداولوه في كتبهم[1].

و لكن منير سلطان اختصر تعريفه هو "مقطعان صوتيان متفقان في الإيقاع مختلفان في المدلول"[2] أي يشتركان في الحروف و شكلها، و ترتيبها وعددها، و نوعها و هو ما يعرف بالجناس التام، أما الناقص "فمقطعان صوتيان مختلفان في الإيقاع مختلفان في المدلول"[3] أي يختلفان في شرط من الشروط السابقة.

و تكمن أهميته بالإضافة إلى الإيقاع إلى دلالته "فالجرجاني ينكر الجمال في جرس الأصوات، و يرجع سر الجمال في الكلمة أو الكلام إلى دلالة الألفاظ"[4]مما يؤكد الارتباط الوثيق بين الأصوات و دلالتها.

– ورد الجناس التام في المرثية في (النَّهْر–النَّهر)؛ الملاحظ هو اتفاق الكلمتين في الإيقاع، و اختلافهما في المعنى؛ فالنهر الأولى "ترمز إلى الحركة و التغيير و الصيرورة الخالقة"[5]، و ما يؤكد ذلك هو أنَّ العَيْن في مطلع القصيدة كانت جامدة، أما الآن فهي جارية، و (النهر) الثانية تدل على محاولة اليوسي ردع حركتها دون استجابة؛ و منه نخلص أن الحالة النفسية له متأزمة لدرجة أنه لا سلطان له على حواسه؛ فكأن العين بكت لا إراديا.

– أما الجناس الناقص فنماذجه عديدة و متنوعة الحالات:

أ– **<u>الجناس بإضافة حرف</u>** مثل (أَدَار على دَارَا)؛ فـ(أدار) الأولى فعل تعني فعل الزمان السلبي و حدثانه، أما الثانية فتدل على (دارا) آخر ملوك الفرس.

و لو أردنا الوقوف عند مصير(دارا) نختزل ما ورد بعده و هو المتعلق بالدهر المحذوف فنحصل على (هـ و ي)، فدورة الزمان نتيجتها (هَوي دارا).

1– ينظر العمدة لابن الرشيق، ج1، ص32 / الكافي في العروض و القوافي، للخطيب التبريزي، ص172. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع أبي محمد القاسم الأنصاري السلجماسي و تحقيق علال غازي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص481–482.

2– البديع تأصيل و تجديد، منير سلطان، منشأة المعارف الاسكندرية، 1986م، ص86.

3– المرجع نفسه ص 86.

4– موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص43.

5– ينظر الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص320.

و المثال الثاني : (رحنا–أرحنا) * أيضا بإضافة الهمزة عنوان المشقة، (فَرُحْنا) الأولى تدل على الراحة التي يشعر بها إذا أصابته رائحة من الرياض، و الثانية تدل على فرح التجار به، فالكلمتان تعبران عن طيب رائحة بلاده.

و من المثالين نصل إلى الإيقاع المائز المنبعث من جناس بين كلمتين متطابقتين تماما يختلفان في حرف واحد فقط بفاصل زمني إيقاعي بسيط بينهما.

ب–الجناس اختلاف في حرف:

–**(يُجَانِس –يُجَالس)** : كلمتان متجانستان تماما يختلفان في حرف واحد (ن/ل) فيتشكل من اقترانهما رنّة موسيقية جميلة تمكننا من تشكيل كلمة (لَنْ) التي تحيلنا إلى بيت يتعلق بالمعاشرة للإمام الشافعي:

وَلَنْ يَصْحَبَ الإِنْسَانُ إِلَّا نَظِيرَهُ وَإِنْ لَمْ يَكُونَا مِنْ قبيلٍ أَوْ بَلَدٍ[2](الطويل)

–**(يسرا–عسرا)** و هما كلمتان متجانستان متضادتان، مما يؤدي إلى إيقاع جميل يعود لتضام الجناس و الطباق. و إذا كان الاختلاف في حرفي (ي/ع). فكأيِّن من اليوسي يحاول إفهام الإنسان أن يعيَ أنّ دوام الحال من المحال.

–**(خَضِرَا–مُضْرَا)**: إضافة إلى الإيقاع هما كلمتان مترادفتان للدلالة على الهلاك.

– و من الجناس الناقص أيضا ما قلبت حروفه (مقلوب) مثلا:

(التِبْر– التُرْب)، و اختلاف ترتيب الحروف سيؤدي إلى اختلاف في مواقع الإيقاع[3]، واختلاف في المعنى فالتِبْر يعني الذهب (معدن ثمين)، و التُرْب هو مكان وجوده.

–وكذلك **(أباد و بدا)** قلب إضافة حرف و هو الهمزة.

وفي اعتماد اليوسي على القلب في الجناس تمكن وبراعة، وما قيل عن استخدام المقلوبات «أنها من جملة الصناعات الغريبة التي يتخذونها في النظم والنثر وتدل على قوة الشاعر أو الكاتب وسلامة طبعه وخاطره»[4].

د– وهناك **جناس آخر يكون الاختلاف فيه بين الكلمتين في أكثر من حرف** مثل :

---

* وردت (أرحنا) في مخطوط شرح الرائية، و (ربحنا) في النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص 895.

2–جواهر الأدب في أدبيات و إنشاء لغة العرب، أحمد الهاشمي،دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 1419هـ–1999م ،ج1 ،ص523.

3–البديع تأصيل و تجديد، منير سلطان، ص77.

4– فن الجناس، علي الجنيدي، دار الفكر العربي، مصر،ص113 .

(مَعِينها –العِين)، و نلمس ايقاعا يطول بقدر ماتطول الحروف الفارقة؛ لأن الإيقاع يتعلق بنبضات القلب،أما دلاليا فالأولى تعني الماء الجاري على وجه الأرض والثانية بقر الوحش. والعلاقة بين الماء والعين مجازية؛ فذوق الماء كالرضاب ولكنه أفضل من رضاب البقرة العينا ليعبر عن عذوبة وطيب رائحة ماء الدلاء، ولو أردنا التعرف على نفسية اليوسي الحقيقية الدفينة دَعُونا نتلاعب قليلا بالألفاظ : إن الحروف غير المشتركة بين الكلمتين (معينها،عين) هي (ه، م) أي الكلمة (هَم) فاليوسي في الأصل مهموم لفراقه مياه الرياض والهَمُّ أقوى المخلوقات التي سئل عنها الإمام علي كرم الله وجهه فكان جوابه: الجبال ولكن الحديد يقطعها فهو أقوى منها ثم قال: الحديد تصهره النار، والنار يطفئها الماء، والماء يحمله السحاب، والسحاب تسوقه الرياح، و الرياح يتغلب عليها الإنسان، والإنسان يتغلب عليه الخمر، والخمر يتغلب عليه النوم، والنوم يتغلب عليه الهم، فالمهموم لاينام، وعليه فالهم أقوى مخلوقات الله[1]! وللمفارقة كل مظاهر القوة مذكورة في المرثية* ، وكأن القصيدة بنيت على أساسه، علما بأن اليوسي صرّح بهمه في النص حين قال:

ولاهّم إلاّ وهو يَكتنف الفكرا.

– **(كرَادِسُهَا–كَسْرَا)** زيادة على الإيقاع الذي نستشعره من خلال هذا الجناس، فيه تأكيد على جلال السيل الذي يأخذ معه كل شيء، خاصة إذا علمنا ان الكراديس جمع كردوسة وهي القطعة العظيمة من الجبل، فهو من ناحية يذكرنا بالأمم الزائلة بواسطة السيل و ينبأنا أيضا بحال اليوسي النفسية، لقد أحالنا البيت إلى المثل القائل (بلغ السيل الزبى) أي أن اليوسي ضاق درعا بهذا الدهر الذي يبيد كل شيء تعلق به بدءً من الأم ،و وصولا إلى الزاوية.

هـ– كما أن اليوسي وظف أيضا **جناس الاشتقاق** مثل:(اخْتَلَت – خَلَاهَا) ، (تَغفر – غفرا) (وَهَبَت – مَوهبها) وكلّها أعطت إيقاعا جميلا، وبشيء من التحليل ستحيلنا إلى نفسية اليوسي المكلومة الحزينة.

1 – كتابي الرثاء في الشعر العربي /مفهوم الرثاء، حسن إبراهيم حسن الأفندي، 2008/02/08، www.wata.cc

* قمنا بفك رموزها في الفصل الأول (الرمز و الرمز المقنع)، ص42.

وخلاصة القول : تمكّن اليوسي من إحداث تكافؤ و توازن صوتي دلالي من خلال تنويع الجناس، و التلاعب بأنواعه، و هو ما مكننا من صبر غور نفسيته والكشف عن خباياه، وفعلا كما قال منير سلطان:«و إذا لم يكن المعنى استدعى الإيقاع، و لم يكن الإيقاع وليد المعنى فلا خير في هذا الجناس».[1] لأنه سيدخل صاحبه إن لم يكن كذلك في متاهة الصنعة.

4-الطباق:

ويقال له المطابقة وهو«أن يجمع الناظم في كلامه بين ضدين مطلقا أي من نوع واحد، إسمين أو فعلين أو حرفين».[2] ولما كان الطباق يقوم على التضاد قسمه النقاد إلى إيجابي وسلبي؛ فالأول ماجُمع فيه بين ضدين مثبتين، و الثاني ماجمع فيه بين مثبت ومنفي.

أما بلاغة الطباق فإيقاعية صوتية، ودلالية معنوية، ويؤكد صاحب كتاب "دراسات منهجية في البديع" أن بلاغة الطباق اللفظية لمجيئه في الأسلوب سلسا طيِّعا غير متكلف فيخلع عليه جزالة وفخامة ويجعل له وقعا جميلا مؤثرا.[3]أما البلاغة المعنوية بما يحققه من إيضاح المعنى و إظهاره، وتأكيده، وتقويته عن طريق المقارنة بين الضدين؛ فتصور أحدهما تصور للآخر، وذكره تهيئة واستعداد ذهنين للتثبت والتأكيد.[4]

وبعد قراءة متأنية للمرثية، وتقصي أنواع الطباق فيها ارتأينا دراسته تبعا لوروده الموضوعاتي. فما هي أنواعه؟ وهل لليوسي بصمة فيه؟ وهل توزيعه على الموضوعات كان متكافئا ؟

1-**في التأمل :** لم نسجل حضورا واسعا للطباق في هذا الجزء، وانتقينا مما ورد فيه نماذج منها :

أ- **طباق الايجاب :** لما أراد اليوسي أن يصوِّر حاله المتأملة في بداية النص اهتدى الى المطابقة بين التكليف و الإباء ، و الكتم و الإفشاء :

1- البديع تأصيل وتجديد، منير سلطان، ص77.

2- العقد البديع في فن البديع، الخوري بولس عواد، المطبعة العمومية الكاثوليكلية، بيروت، 1881م، ص21/و ينظر دراسات منهجية في البديع الشحات محمد أبو ستيت، دار خفاجي للطباعة و النثر،قليوبية، ط1 ،1994 م ، ص33-34.

3- ينظر المرجع نفسه، ص51.

4- ينظر المرجع نفسه،والصفحة نفسها.

أُكَلِّفُ جَفْنَ العَيْنِ أَنْ يَنْثُرَ الدُّرَا فَيَأْبَى وَيَعْتَاضُ العَقِيق بِهِ جَمْرًا

وَأَسْأَلُهُ أَنْ يَكْتُمَ الوَجْدَ سَاعَةً فَيُفْشَى وَإِنَّ اللَّوْمَ آوِنَةً أَغْرَى[1]

فطباق الإيجاب الجامع بين الأفعال المضارعة المتضادة على الترتيب (أكلف–يأبي)(يكتم–يفشى) الدالة على الحركة، صورت لنا التناقض الباطني لليوسي دلاليا، أما إيقاعيا، فورود الفعل الأول في الصدر، والثاني في فاتحة العجز جعل الضدان يتجاذبان شطري البيت، فأخذ كل منهما بطرف مما أحدث صوتا نغميا جميلا معتدلا تطرب له الآذان.

– وليؤكد اليوسي على حال النبات في الرياض الدلائية بعد النكبة جمع بين صفتي (النضرة –و الغبرة):

عَدَتْ غُدْوَةً أَيْدِي الحَوَادِث فَاخْتَلَتْ خِلَاهَا فَعَادَتْ بَعْدَ نَضْرَتِهَا غُبْرَا[2]

إن تمركز التضاد في آخر البيت بين كلمتين متواليتين أعطى الوزن رتما إيقاعيا شجيا أفقيا بل امتد إلى الإيقاع رأسيا لنلاحظ :

فَبِينَا لَيَالِي الوَصْلِ بَيْضٌ وَرَوَّضَهُ بِفَيْضِ النَّدَا كَانَتْ مَرَابِعُهُ خُضْرَا[3]

فَعَادَتْ بَعْدَ نَضْرَتِهَا غُبْرَا

بِوَحْشٍ وَحَوَّلْنَ الأَهيل بِهَا قَفْرَا[4]

فنحصل على :

إذن استطاع اليوسي أن يحدث تطابقا أفقيا، ورأسيا بين الكلمات (خضرا –غبرا –قفرا) حتى يتمكن المتلقي من استحضار صورها، ويقارن بين ماضيها وحاضرها، ويقاسم الشاعر المأساة.

1 - النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص893.

2– المصدر نفسه، ص894.

3– المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

4– المصدر نفسه، ص895.

ب- **طباق السلب :** وليؤكد اليوسي على نفاد صبره من الخطوب التي ألمت به جمع بين **(الصبر و اللاصبر)** مستحضرا (فعل ماضي ومصدره منفيا) فقال:

صَبَرْتُ فُؤَادِي للخُطُوبِ فَلَمْ يَزِل بِهِ رَشقَها حتَّى تَقَضَّى فَلَا صَبْرا[1]

لا مناص أن إيقاعية البيت نتاج تزاوج التصدير والطباق، وفي اعتماد اليوسي على المادة ونفيها دليل على الانعدام لدينا (+صبر -صبر)= 0

2) **الشوق و الحنين** : قلّ الطباق في موضوع الشوق والحنين، وقد سُقْنا نماذج من طباق الإيجاب، فحتى طباق السلب لم يكن واردا .

ومن أمثلته:

-جمع اليوسي بين **(الجُناح)** و**(الأَجْر)** ليبرهن على رجائه في الثواب من احتساء هذه الخمر المعتقة التي هام بها كبار الصوفية فقال:

إِذَا مَا تَحسَّاهَا الفَتَى لَمْ يَخَفْ بِهَا جُنَاحا وَلَكِنْ يَرْتَجِي عِنْدَهَا أَجْرَا[2]

ورد الضدان أحدهما كمفتاح للعجز، والآخر كقفل له وهو ما يذكرنا بالنوتات الموسيقية التي تبتدأ وتنتهي بالنغمة (دو) مما أحدث جرسا موسيقيا جميلا أفقيا، وامتد رأسيا :

.....جُنَاحًا وَلَكِنْ يَرْتَجِي عِنْدَهَا أَجَـرَا

تُحَمِّلُهُ الأَوْزَارُ غَيْرَ مذمم بِأَعْبَائِهَا العُظْمَى وَلَمْ يَكْسَبِ الوِزْرَا[3]

أي :

جُنَاحًا ≠ أَجْرًا

= ≠

الوِزْرَا

جُنَاحًا ← أَجْرًا

الوِزْرَا

-وحينما أراد أن يعبر عن حال الشريف العارف المنتشي من شرب خمر الصوفية جمع بين القبض والبسط ،والفرقة والجمع فقال:

وَتُورِثُهُ قَبْضًا وَبَسْطًا و فُرْقَةً وَجَمْعًا وَنِسْيَانًا وَتُورِثُهُ شِعْرَا[4]

---

1 – النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص895.

2-المصدر نفسه، ص897.

3- المصدر نفسه ،والصفحة نفسها.

4- المصدر نفسه ،والصفحة نفسها.

إن توالي الثنائيات المتضادة بمثابة ضربات إيقاعية منسجمة متوازنة ولو كانت معانيها متضادة شكلا وغير متضادة معنى؛ فهي مصطلحات أهل الصوفية تصور حال الشريف العارف بعد شرب الخمر الربانية.

فالقبض و البسط حالان للإنسان بعد ترقيه عن الخوف و الرجاء و قبل تحققه بالهيبة والأنس،أما الجمع يقابل التوحيد، و يرادف التفرقة و الكثرة و التمييز بين الحقائق[1].

3)الشكوى من الدهر وأبنائه :نلحظ تكثيف اليوسي للطباق في موضوع الشكوى والغالب هو طباق الإيجاب، ومن أمثلته:

-من أجل أن يقنعنا اليوسي باللاثبات الزمني، وتعاقب حدثان الدهر سلبا وإيجابا جمع بين العلة والبُرءِ فقال :

فَلَيْسَ بِنَزْرٍ مَا أَبَادَ وَمَا بَدَا وَلَا بِغَرِيبٍ مَا أَعَلَّ وَمَا أَبْرَا[2]

فقد سيطرت الكلمتان المتضادتان مقرونتان ب(ما) الموصولة على العجز، وتساويهما في عدد الحروف والوزن أحدث توازنا ودندنة جميلة عند قراءتها.

وليعبر عن المعنى ذاته جمع اليوسي بين العلو والانحدار كاشفا عن الصراع الدهري البشري، قال :

فَكَمْ مِنْ عَظِيمٍ يَعْتَلِي فَوْقَ بَاذِخٍ مِنَ المَجْدِ أَرْدَتْهُ صَوَارِمُهُ حَذْرَا[3]

فكانت (حذرا) خاتمة للبيت، وخاتمة المعتلي المتفاخر.

وتأكيدا على أسفه لانهزام الدلائيين، ونفي زعيمهم طابق بين الإحتلال و الأسر قال:

أَسِيرًا بِأَغْمَات كَأَنْ قد فُدِيَ بِهِ مَنْ احْتَلَّ فِي تِلْكَ الجَزِيرَةِ مِنْ أَسْرَى[4]

لاشك أن الايقاع ناجم من تظافر التصدير والطباق، هذا الأخير الذي يحضر لأذهاننا الإحتلال ورزاياه بعد العزة لنقارنه بالأسر و الذل.

وتمكن اليوسي أيضا من تحصيل نغمات إيقاعية تراتبية نتجت من توالي المضادات الآتية:

وَأَوْلَاهُمَا بِالقُرْبِ بَيْنًا و بِالهَوَى جَفَاءً وَبِالوِصْلِ القَطِيعَة والهَجْرَا[5]

1- المعجم الصوفي، سعاد الحكيم دندرة للطباعة و النشر، بيروت ،ط1، 1411 هـ - 1981 م، ص898-271.

2- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص898.

3- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

4-المصدر نفسه،ص899.

5-المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

أردف اليوسي المتناقضات ليفضح الدهر المفرق بين الأحبة مستعينا في ذلك على إمكانية الترادف بين (القرب – الهوى –الوصل)؛ فالقرب يؤدي إلى الهوى الذي يوصل إلى الوصل، وبين (بينا – جفاء – القطيعة) فالبين يوصل إلى الجفاء مما يؤدي الى القطيعة.

وليدلل على نفاق الناس ورياءهم جمع بين الذم و الجمال حين قال :

فَلَا تُصْغِ سَمْعًا لِلَّذِي ذَمَّ مِنْهُم وَلَا لِلَّذِي أَبْدَى الجَمِيلَ وَ إن أَطْرَى[1]

فإيقاعية البيت تقاسمها إضافة الى الطباق تكرار (النهي) و (الذي).

4) **– الحكمة و الوعظ** : نلمس تكثيفا للطباق في باب الحكمة و الوعظ، وقد انتقينا منه مايلي :

– لنتيقن من قدرة الخالق عز و جل، وعجز البشر جمع اليوسي بين النفع و الضرر قال :

وَلَا تَجْعَلَنْ فِي غَيْرِ مَوْلَاكَ هِمَّةً فَمِنْهِ تَرَى لَوْ تَعْلَم النَّفْعَ وَ الضرَّا[2]

فتوالى المتضادان في العجز أعطى جرسا جميلا .

وحتى يُرَغِّبَ الناس في العفو جمع بين الإساءة و المغفرة فقال :

فَأَغْرِقْ عَلَى العَوْرَاتِ مِنْكَ بِصَابِغٍ مِنْ العُرْفِ تَغْفِر مَا تُسَاءُ بِهِ غَفْرَا[3]

فالإيقاع نبع من الجناس بين (تغفر – غفرا) الى جانب الطباق ، وقد أراد اليوسي أن يصور الإساءة لنقارنها بالمغفرة، فما أصعب أن تغفر عندما يساء إليك ولكن ما أجمل إن فعلت ذلك !

وكي ينفِّر اليوسي من البغضاء و الكراهية جمع بين البغض والود فقال :

وَمَنْ يَرْمِ بِالبَغْضِ الوَدُودِ مُعَنّفًا لِيَصْفُوَ يُورِثُ قَلْبَهُ البُغْضَ وَالغِمْرَا[4]

فنتج الإيقاع من تكرار البغض، و تخيّر أضداده مترادفة (الود – الصفاء) ومعلوم أن الصفاء أعلى مراتب المحبة .

ختاما: كان الطباق عند اليوسي ظاهرة أسلوبية متميزة، تفنن في تحصيل دلالتها و إيقاعها، ومن خلال ما سبق نلاحظ :

1– النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص901.

2–المصدر نفسه، والصفحة نفسها .

3–المصدر نفسه، ص902.

4– المصدر نفسه، ص903.

– غلبة طباق الإيجاب على المرثية الذي تزايدتصاعديا؛ فقلّ في باب التأمل والحنين وتزايد بل تكثف في الشكوى والحكمة خدمةً لمقصد اليوسي الناقم على الدهر، والراغب في الإصلاح.

- لليوسي بصمة في إيقاعه الفريد؛ فقد تمكن من إنتاجه أفقيا و رأسيا، فشكلت متضاداته زوايا مفتوحة لم تغلق كدائرة لغياب الدهر (مركزها) واختفت بحضوره.
- تمكّن اليوسي من فرض التضاد على مجمل البيت، على طرفين (مفتاح وقفل)، وعلى العجز، ومن خلال تلاعبه بالترادف أثرى معجمه الضدي .
- تظافر الطباق مع التصدير و الجناس وحتى التدوير لتنغيم النص، إضافة إلى توالي الثنائيات الضدية متوازنة .

5-المقابلة :

إن الفرق بين الطباق والمقابلة هو أن الطباق يكون بين معنين لا أكثر أما المقابلة فتكون بين الجمل و هي « أن يؤتي بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم بما يقابلهما على الترتيب»[1]وتكمن بلاغتها فيما تحدثه من إيقاع ،وما تضفيه على المعنى من إيضاح فهي «تؤثر في الأسلوب شكلا ومضمونا؛ ففي الشكل توجد فيه نمطا من التوازن والتناسب له حسنه وبهاؤه؛ فالألفاظ متجانسة، و الجمل متوازنة، و التقابل بينها يحدث أثرا صوتيا له قيمته في وقع الأسلوب، وفي المضمون تظهر المعنى واضحا مترابطا»[2] على أنها تكثفت في المراثي خاصة بسبب حال الشاعر المحزنة. يقول محمد العبد : «الثنائيات اللفظية المتقابلة تكثر بوجه خاص في قصائد الرثاء حيث تعكس حالة من الاضطراب النفسي، والتوتر ، والانتقال المفاجئ من حال الى حال»[3].

كان حضور المقابلة مكثفا في المرثية خاصة في باب الشكوى و الحكمة؛ و لأننا مقيدون بشكل إيراد المقابلة اليوسية سندرسها بطريقة مغايرة للطباق. فما هي أشكالها؟وهل لليوسي بصمة فيها ؟ وهل كانت بليغة تخدم الإيقاع و الدلالة ؟.

1–البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية ،مصر، ط1 1419هـ–1999م، ص51/ وينظر الأسس الجمالية للإيقاع، إبتسام أحمد حمدان، ص292.

2–دراسات منهجية في البديع، الشحات محمد أبو شيت، ص66–67.

3–إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، محمد العبد، ص69–70.

يمكننا أن نجتهد في تقسيم أشكال المقابلة إلى : مقابلة في جزء من البيت (أول الصدر وأول العجز) –ومقابلة في أول الصدر وأغلب العجز – ومقابلة في العجز، ومقابلة في البيت كاملا – ومقابلة متظافرة مع الطباق، و مقابلة رأسية .

1–**مقابلة في أول الصدر و أول العجز :** ومن أمثلتها:

وَأَخْفُوا ذَمِيمًا كَانَ فِيكَ وَأَظْهَرُوا جَمِيلًا وَقَالُوا ذُو مَحَاسِنِ لَا تُعْرَى[1]

قابل اليوسي بين الثنائيات (أخفوا –أظهروا) و (ذميما – جميلا) أي بين جملتين فعليتين متساويتين فنتج عن توازنهما إضافة إلى التدوير إيقاعا جميلا، يتزامن أو يتوازى مع فائدة: المنافق إذا ستر عيوبك ، وتمدَّح بخصالك فالسبب هو المصلحة .

2–**المقابلة في أول الصدر و أغلب العجز** :ومن نماذجها :

فَمِنَّا إِلَيْهِمْ صَبْوةُ ابْنِ مُلَوّح وَمِنْهُمْ شَجَا الخَنْسَاءِ إِذ فَارَقَتْ صَخْرَا[2]

قابل اليوسي بين جملتين اسميتين تقريبا عناصرها على الترتيب (منا – منهم) و (صبوة– شجا) و (ابن ملوح – الخنساء) فأحدث التوازن صوتا جميلا، وانتقى من رصيده الأدبي رمزي الوفاء (ابن ملوح) و (الخنساء) ليعبر عن الشوق للدلائيين، وحزنهم على فراقه .

3–**مقابلة في العجز** :و نستطيع أن نميز فيها بين التضاد الحقيقي و المجازي.

فمن التضاد الحقيقي :

وَإِنَّ الغَنَى مَا أَوْرَثَ المَرْءَ فِي الوَرَى مَحَامِدَ فِي الدُّنْيَا وَعَلْيَاءَ فِي الأُخْرَى[3]

جمع اليوسي بين معاني متضادة و هي (محامد – علياء) و (الدنيا – الأخرى)

و جاءت متساوية في آخر العجز مما خلف إيقاعا جميلا، مؤكدة على الغنى الحقيقي وهو حسن الفعال في الفانية الذي نتيجته الفوز في الباقية.

1–النبوغ المغربي،عبد الله كنون، ج3، ص900.

2–المصدر نفسه، ص896.

3–المصدر نفسه، ص902.

و من التضاد المجازي.

فَلَيْسَ عَجِيبًا مَا أَتَى مِنْ عَجَائِب وَلَوْ أَطْلَعَ الغَبرَاء وَاسْتَنْزلَ الخَضْرَا[1]

جاءت الثنائيات المتضادة مركزة في عجز البيت فكانت متساوية و متوازنة بين (أطلع– استنزل) و (الغبراء –الخضرا) و مصرعة لولا الضرورة الشعرية (الخضراء) فحصل الإيقاع، فجاءت حركة الطلوع و النزول مجازا للدلالة على خوارق الدهر من جهة، و على تعجيزه من جهة أخرى.

4–مقابلة في كامل البيت يتصدرها التكرار: و مقابلة في كامل البيت يتوسطها التكرار :

أ – **وَمَنْ يَصْحَبِ الأَمْجَادَ تَنْظُف ثِيَابُهُ وَمَنْ يَصْحَبَ الأَرْذَالَ يُكْسَى بِهَا العُرَّا**[2]

شملت المقابلة كامل البيت و تصدرها تكرار (من يصحب) فحدث التوازن و الإيقاع وكانت الكلمات المتضادة (الأمجاد – الأرذال)، (تنظف ثيابه) كناية عن الصلاح، و(يكسى العرا) كناية عن الطلاح، فإذا اعتمدانا المعنى الحقيقي للفظ لا يستقيم التضاد؛ فضد (نظافة الثياب) ليس حتما (عدم الكساء) ،و إنما اتساخها .

ب– **وَإِنَّ هَوَاهُمْ حَيْثُ تَرْتَقِب الْغِنَى وَلَيْسَ هَوَاهُمْ حَيْثُ تَرْتَقِبُ الفَقْرَا**[3]

فالفرق بين هذه المقابلة و التي سبقتها تموقع التكرار وسطا عوضا من التصدر مما جمّل الإيقاع، و أكد أن الناس أصحاب مصالح، و يطلبونها عند الغنى لا الفقير .

5–**تظافر المقابلة مع الطباق (المقابلة في الصدر و الطباق في العجز)** : و منها

فَمِنْ مِنَحٍ تُسْلِي وَمِنْ مِحَنٍ تُسِي نَتَائِجُهَا صُغْرَى عَلَى المَرْءِ أَوْ كُبْرَى[4]

الملاحظ اقتران المقابلة مع الطباق مشاطرة و تعادلا ؛ الصدر و العجر فخلَّف التضاد إيقاعا. و ما زاده اعتماد اليوسي على التلاعب بالحروف (م، ن، ج، س، ي) في تشكيل المقابلة ليبين بأن الدهر لا يؤتمن بل غدّار يسر و يحزن.

1– النبوغ المغربي،عبد الله كنون، ج3، ص898.

2– المصدر نفسه، ص903.

3–المصدر نفسه، ص901.

4–المصدر نفسه، ص900.

6-**مقابلة رأسية :** نجدها في :

إِذَا رَأَوْا ذَا الوَفْرِ لَاذُوا بِذَيْلِـــهِ وَإِنْ لَمْ يَنَالُوا مِنْ سَحَائِبِهِ قَطْرَا

وَإِنْ بَصَرُوا بِالمُمْلِقِ اهتَزَؤُا بِهِ وَمَدُّوا إِلَيْهِ طَرْفَهُمْ نَظَرًا شَزْرَا[1]

وردت المقابلة رأسية مرفوقة بداية بالترادف (رأوا-بصروا) ثم تضاد على الترتيب (ذا الوفر-المملق) و (لاذوا بذيله – اهتزؤا به) ، فكان لتعاقب أسلوب الشرط (جملة الشرط-الجواب) . و انتهاء الجملتين بحرف و احد (الهاء) أثّر في إحداث جرس موسيقي، كما أكدت حقيقة و مجازا على تهافت الناس على الغني، و إعراضهم واستهزائهم بالفقير .
و منه نستخلص أن المقابلة اضطلعت بدورها الإيقاعي و الدلالي في المرثية .

تمكن اليوسي من تنويع و تغاير أشكال المقابلة، و مقدرته على الجمع بين المقابلة والطباق معادلة، و إحداث مقابلة رأسية مقفاة، ناهيك عن تلاعبه بمادة حرفية خام معينة و تصييرها مقابلة.

1- النبوغ المغربي ،عبد الله كنون، ج3، ص901.

الفصل الثالث:

ظواهر أسلوبية في رائية الحسن اليوسي

المبحث الأول:التكرار

1-تكرار الحرف

2- تكرار حروف المد

3- تكرار الكلمة

4- تكرار الفعل

5- تكرار الأسماء

6- تكرار أسلوب القصر

7- تكرار الاستفهام

8- تكرار أسلوب الشرط

المبحث الثاني: التناص و الحوار و النزعة القصصية

أولا: التناص

ثانيا: الحوار و النزعة القصصية

المبحث الأول :التكـــرار

شكل التكرار ظاهر أسلوبية ملفتة للانتباه عند اليوسي، مما جعلنا نفكر في دراسته بمعزل عن الموسيقى رغم ما يحققه من إيقاعية.

و التكرار :"هو الإعادة و أكثر ما يقع في الألفاظ، و قد يقع في المعاني و لكل مواطن يحسن فيها أو يقبح"[1] و يعد الرثاء من أهم الأغراض التي طلبه النقاد فيها، و استحسنوه لما فيه من وجع و ألم. يقول ابن الرشيق "أولى ما يكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع..."[2].

كما يؤكد الخطابي أهمية التكرار و دواعيه "و إنما يحتاج إليه و يحسن استعماله في الأمور المهمة التي قد تعظم العناية بها و يخاف بتركه وقوع الغلط و النسيان فيها والاستهانة بقدرها"[3].

إذن للتكرار أهمية بالغة تتعدى الإيقاعية، لتمتد إلى الفعالية الدلالية؛ إذ من خلال إعادة بعض الألفاظ أو العبارات أو التراكيب ... يمكننا الكشف عن حال المبدع التي في أحيان كثيرة قد تغيب عنّا، أو عن صاحب الأثر نفسه.

و في هذا المضمار تقول نازك الملائكة "فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، و يكشف عن اهتمام المتكلم به، و هو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر و يحلل نفسية صاحبه"[4]

و بناء على مناولة النقاد للتكرار. من الممكن أن يكون على مستوى الحرف و الكلمة والتركيب ... و منه نتساءل : ما هي أنواع التكرار عند اليوسي ؟ و ما دورها في القصيدة ؟ ألها علاقة بحالته النفسية ؟

1- المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، محمد عزام، ص119.

2- العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده،لابن الرشيق، ص362.

3-) بحث: بنية التكرار اللفظي بين التراث البلاغي و الدرس اللغوي الحديث شعر الخنساء نموذجا، عبد الناصر حسن محمد، عن البلاغة و الدراسات البلاغية ج1 تحرير علاء عبد الهادي، أعمال المؤتمر الدولي الرابع للنقد الأدبي (القاهرة نوفمبر2006 م)،العلم و الإيمان للنشر و التوزيع ،2010م، ص199.

4- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط7 (نيسان.أبريل) 1983 م، ص276.

1-تكرار الحرف :

و هو من أبسط أنواع التكرار عند اليوسي على أن : «الحرف المكرر في الكلمة الواحدة إما يجيء على التتابع، و إما أن يجيئ على الإنفصال»[1]، و هو لا يخلو من أهمية؛ فقوة الحرف المكرر تتمثل في إيقاعه الصوتي، و دلالته التي يبوح بها، و في هذا يقول عز الدين السيد علي : «لتكرير الحروف مزية سمعية و أخرى فكرية، الأولى ترجع إلى موسيقاها و الثانية إلى معناها»[2].

مررنا في الفصل السابق بحرف الروي "الراء" و الهندسة التوزيعية التي خلقها اليوسي في المرثية، و لعل من الحروف الشائعة المكررة بصفة بارزة حرف (اللام) المنحرف عن (الراء) والمشارك له في خصائصه اللغوية يقول سيبويه : «الراء حرف مكرر وحرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللام»[3] .

انظر إلى اليوسي واعظا :

وَ خَالِلَ وَلَا تَكْلِم وَجَامِلْ وَلَا تَرِمْ وَوَاصِلْ وَلَا تَصْرِمْ وَلَكِنْ خُذِالحِذْرَا[4]

الملاحظ تكثيف لحضور حرف (اللام) البيني بمعدل تسع (09) مرات بحيث تعدى حضور حرف الروي (الراء) المساهم بأربع (04) مرات، ونحن نشعر بأريحية في تفسير الظاهرة برأي إبراهيم أنيس : «الراء تحتاج إلى جهد عضلي وهي عند المحدثين أصعب من اللام وأكثرها وضوحا في السمع»[5]. و موضع الإرشاد لا يتطلب قوة ومشقة بقدر ما يتطلب مرونة واعتدالا و لا مشاحاة أن اليوسي مقتدٍ بالرسول ﷺ في دعوته، وبالدين الذي يدعو بالتي هي أحسن.

ومن الحروف البينية المكررة أيضا حرف (النون) في قول اليوسي:

1- التكرير بين المثير و التأثير، عز الدين علي السيد، عالم الكتب، بيروت،ط2 ،1407هـ-1986م، ص16.

2- المرجع نفسه، ص12.

3- الكتاب ، كتاب سيبويه، ج4، ص435.

4- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص901.

5- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص21.

وَلَا تَأْمَنَنْ أَبْنَاءَهُ إِنْ تَحَبَبُوا إِلَيْكَ فَمَنْ يُشْبِه أَبَاهُ فَقَدْ بَرَّا[1]

ما نستشعره عند تذوق البيت هو النغم الموسيقي الرنّان وليد التوازن الصيغي الشرطي، وتواتر، وتعادل حرفي (النون) و(الهمزة) حضورا مجاورة مع حرف (الباء) المجهور الشديد، وتضامنت خصائصها مع النهي المتصدر و المحلَّى بنون التوكيد الخفيفة للدلالة على الحيطة والحذر.

و إذا جمعنا الحروف المكررة (ن– أ – ب) تتشكل لدينا كلمة (ناب) التي تحيلنا إلى بيت قاله المتنبي:

إِذَا رَأَيْتَ نُيُوبَ اللَّيْثِ بَارِزَةً فَلَا تَظُنَّنَ أَنَّ اللَّيْثَ يَبْتَسِمُ[2]

و فيها دعوة إلى أن لا ننخذع بالبشر، و لاتأتمنهم.

و للدلالة على المعنى ذاته تكيّف حضور حرف (التاء) قال اليوسي :

فَهَلْ تَمْتَرِي فِي صَوْلَةِ الدَّهْرِ بَعْدَمَا أَتَتْكَ عَلَى ذِكْرِ وَقَائِعَه تَتْرَى[3]

لاشك أن تكرير حرف (التاء) لم يكن اعتباطا، فحضوره سبع (07) مرات متواترا في أول البيت، و أول العجز و في آخره، زيادة على التجنيس بين (تمترى / تترى) خلق إيقاعا طربيا جميلا. و إذا ضممنا عنصري: افتتاح البيت بالاستفهام منزاحا و معدولا إلى التعجب من استكانة الإنسان للدهر بعد الوقوف على تقلباته و خاصية حرف (التاء) (الإصمات) المتميز بالثقل و الصعوبة في النطق سنتأكد من أن اليوسي يعبر عن صعوبة التأقلم مع

الدهر الثقيل الغدار، و فعلا مثلما قيل « يرتقي الصوت على مستوى العلامة بل يصبح كلمة من نوع خاص»[4].

1– النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص900.

2– ديوان المتنبي،ص332.

3– النبوغ المغربي،عبد الله كنون، ج3 ص 899

4– دراسة ظاهرة أسلوبية (التكرار) في قصيدة السياب (رحل النهار) ،عبد القادر بوزيدة. مجلة اللغة و الأدب، دار الحكمة الجزائر، ديسمبر 1999م،العدد 14 ،ص 53.

على أننا نسجل حضور حرف (السين) متتابعا في قول اليوسي:

وَلَا تَرْكِنَـنْ لِلدَّهْرِ إِنَّ نَعِيمَهَ ظِلَالُ سَحَابٍ يَمْسِحُ السَّهْلَ وَ الوَعْرَا[1]

نلاحظ تكثيف حرف (السين) في العجز و هو صوت مهموس رخو مقابل شيوع حرف (النون) البيني في الصدر، و ما شد انتباهنا اقتران (السين) مع (الحاء) في (سحاب–يمسح) الدال على الصفير للتعبير عن الضعف، فاليوسي يعتبر عطاء الدهر شبيها بالأحلام؛ فلو كان الحلم جميلا يتحسر النائم على الاستيقاظ، و يشعر برغبة في النوم مجددا، و إن كان سيئا يفرح لانقطاعه.

أما حرف (الكاف) فحضر في موقف الحكمة و المشاركة طلبا للسلامة ،يقول اليوسي :

فَشَارِكْهُمْ فِيمَابكَـفِّـكَ وَ اكْفِهِم مَؤُونَكَ وَاسْتَبِقِ التَّجَمُّلَ وَالسِّتْرَا[2]

أدى تكرار حرف (الكاف) المهموس الرخو متبوعا بحرف (الفاء) المهموس الشديد إلى تجنيس نتج عنه تكرار كلمة (كف) ثلاث (03) مرات–المكررة في النص– الدالة على العطاء، و إذا أضفنا له صدارة فعل الأمر منزاحا إلى النصح سنصل إلى مقصدية اليوسي: الثناء أساسه المدح و العطاء عند الناس.

كما تكرر حرف (العين) في قول اليوسي :

1–عَلَى أَنَّ دَمْعَ العَيْنِ فَضْلُ حُشَاشَةٍ تُذَابُ فَمَاذَا يَنْفَعُ الدَّمْعُ أَنْ يُجْرَى[3]
2–وَلَيْثٌ هَصُورٌ مَا تَغَشَّى حَظِيرَةً فَيَسْطُو إِلَّا أَنْعَمَ العَضَّ وَ العَقْرَا[4]

تكرر حرف (العين) البيني في البيت الأول خمس (05) مرات متفرقا، لتزيد إيقاعية البيت الحزينة بتكرار كلمة (دمع)، و يدل (العين) على اللاجدوى و اللامعنى من البكاء في باب التأمل مثلما يقول الغزالي في كتابه (جدد حياتك) (لا تبك على ما فات).

1– النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص900.
2– المصدر نفسه، ص901.
3– المصدر نفسه، ص893.
4– المصدر نفسه، ص898.

أما في باب الشكوى –البيت الثاني– يتتابع ورود حرف (العين) في العجز، فأدى هذا التعاقب المجاور لأسلوب القصر صوتا شجيا منكسرا، و سببه اقتران حرف (العين) بالحروف (ء–ض–ق)، و لما كان في نطق الهمزة مشقة، و حرفي (ض، ق) الصالحتان للمعاني الحادة بات من المؤكد شقاء الإنسان الضحية مقابل الزمن الجاني.

2–تكرار حروف المد : شاعت حروف المد في المرثية و تكثفت فزادتها إيقاعا جميلا تنوع بتنوع موضوعاتها، و مكنتنا من فك شفرات سيكولوجية خاصة بالمبدع. و إذا علمنا أن حروف المد تستغرق زمنا طويلا في نطقها سيتبين لنا أنها كانت خيار اليوسي لإفراغ أناته وآهاته، و التفريج عن نفسه المتأذية(المجروحة) من الفقد، و المطلع الحافل بحروف المد[1] أكبر دليل على ذلك.

و في باب الشوق و الحنين يتعالى المد، مثلا:

أَلَا قُلْ لِأَرْوَاحِ الصَّبَا لَا تُغَادِنَا فإنَّا بأرْواحِ الجَنُوبِ لِنَا ذِكْرَى[2]

الملاحظ أن المد حاضر بمعدل (مد) إلى (اثنين) في كل كلمة من البيت فتزيد الأصوات الممدودة البيت غنائية، و يفرغ اليوسي شحنة معبأة بالشوق للدلائيين. وفي ذكره للجنوب حنين إلى مرابع الطفولة، و الدراسة، و كل المصادر تجمع على حب الشاعر للجنوب.

و تكثف المد بالياء في قول اليوسي :

فَلَوْلَا هَوَى نَجْدٍ وَطِيبُ نَسِيمِهَا وَرِيحُ خُزَامَاهَا إِذَا سَاوَقَ الفَجْرَا[3]

نلاحظ تظافر المد بالألف مع (الياء) للتعبير عن الراحة النفسية التي تعتري اليوسي حين يستدعي الماضي.

1– ينظر الفصل الثاني (التصريع)، ص59.

2–النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص895.

3– المصدرنفسه، ص896.

و اجتمع المد بالواو مع الألف في باب الشكوى حين قال:

أَدَارَ عَلَى دَارَا صَرِيفَ صُرُوفِهِ وَأَتْبَعَهُ غُلَّابَه المَلِكُ الحَبْرَا[1]

و حضر المد أيضا في الحكمة للترويح من مرارة طلب المراتب العليا في قول اليوسي :

وَمِنْ يَطْلُب العَلْيَاءَ يُلْفِ مَذَاقَهَا هَبِيدًا لَذُوعًا لِلْحَنَاجِرِلَايُمْرَى[2]

و نلمس إضافة إلى (المد) التنوين مع الترادف (هَبِيدًا) (لَذُوعًا) مما زاد في ايقاعية البيت كما قيل « كثر في القرآن ختم الفواصل بحروف المد و اللين و إلحاق النون و حكمته وجود التمكن مع التطريب بذلك، كما قال سيبويه: أنهم إذا ما ترنموا يلحقون الألف والواو والياء، والنون، لأنهم أرادوا مدّ الصوت و يتركون ذلك إذا لم يترنموا، و جاء القرآن على أسهل موقف و أعظم موقع»[3].

و منه نخلص أن المد كان مكثفا عند اليوسي كثافة أحزانه و علاته. و بما أن « سمة حروف المد أنها تفرض على المتلقي قراءة الأبيات ببطء و تأنٍ، و لو أراد الإسراع ما أمكنه ذلك »[4] حينها سيكون ملاذه التأني و الوقوف مع المعنى، فيشارك اليوسي الشعور، و كنا قد قرأنا في أحد المرات أن الإنسان إذا تأثر بما يقرأ أو يشاهد فإن حواسه تتفاعل معها، فتتحرك الأعضاء المشاركة في الفعل، فيبكي في حالات الحزن و الألم مثلا.

3-تكرار الكلمة: إن لكل كاتب كلمة تتردد في منتوجه تكون مفتاحا و آلة للوصول إلى كنهه، فإلحاحه على كلمة بعينها دليل على اهتمامه بمدلولها. تقول نازك الملائكة: «التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها»[5].

1- النبوغ المغربي، عبد الله كنون،ج3، ص898.

2- المصدر نفسه، ص903.

3- التكرير بين المثير و التأثير، عز الدين علي السيد، ص15-16.

4- قراءة في قصيدة من الشعر المغربي القديم، علي بولنوار، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، التراث العربي 108، ص 288.

5- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص276.

و حتى المختصين في علم النفس يستدلون بكلام المريض لتشخيص حالته النفسية ومحاولة الوصول إلى علاجه؛ فإذا كانت الكلمة تشخص حالة المريض أفلن تكون كذلك مع الشاعر؟

من خلال قراءة المدونة مليا أول لفظ لفت انتباهنا، و حصد أكبر قدر منها (الدهر)[1]، تقول نازك الملائكة: «و القاعدة الأولية في التكرار أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام»[2].

تكرر الدهر حوالي أحد عشر (11) مرة لفظا، إضافة إلى تكرار ما دّل عليه مثل (الحادثات – ليالي...) و ورد في النص حالات شتى منها :

- ورد مؤكدا في قول اليوسي :

هُوَ الدَّهْرُ لَا يُبْقِي عَلَى مُتَخَشِّعٍ ذَلِيلٍ وَلَا ذِي نَخْوَةٍ مُزْدَهٍ كِبْرَا[3]

- و تكرر لفظا في البيت الواحد مرتين:

وَإِنْ سَبَقَتْكَ الحَادِثَاتُ بِفَائِتٍ فَسَوْفَ يُرِيهِ الدَّهْرُ فَانْتَظِرِ الدَّهْرَا[4]

- و ورد مضافا إليه :

وَكُلٌّ بِنِي دَهْرٍ فَأَشْبَاهُ دَهْرِهِمْ عَلَى مَا قَضَى اللهَ الكَرِيمُ وَمَا أَجْرَى[5]

- كما تكرر وروده ضميرا مستترا و متصلا مثل :

وَعَادَ عَلَى بَغْدَادَ فَاجْتَثَّ مُلْكَهَا وَلَمْ يَحْتَرِمْ أَمْلَاكَهَا النُّجُبَ الغُرَّا [6]

1- ينظر، الفصل الأول (موضوعات الصورة)، ص38

2- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص264.

3- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص897.

4- المصدر نفسه، ص900.

5- المصدر نفسه، و الصفحة نفسها.

6- المصدر نفسه، ص899.

وَلَا تَأمَنَنْ أَبْنَاءَهُ إِنْ تَحَبَّبُوا إِلَيْكَ فَمَنْ يُشَبِه أَبَاهُ فَقَدْ بَرَّا[1]

لا شك أن تكرار اليوسي للفظ (الدهر) في صور متنوعة يوحي بحالته النفسية، و قصته السليبة معه، مما جعله محل نقمة عنده، و حمّله مسؤولية الزوال و الفناء.

و تكرر لفظ (الهوى) بمعاني متعددة، فجاء بمعنى سقط أربع (04) مرات، و بمعنى الميل النفسي أحد عشر (11) مرة، و زاد أن قسم الأخيرة إلى هوى سلبي و إيجابي:

فكان موجبا مع الدلائيين في قوله :

وَوَجَهْتُ نَحْوَ الحَيِّ أُعْرِبُ عَنْ هوَى ضَمِيرِي فَلَا أَلْفَيْتُ زَيْدًا وَلَا عَمْرَا[2]

و كان سلبيا مع الحياة :

وَعَاصِ الهَوَى إِنَّ الهَوَانَ مَعَ الهَوَى وَفِي الصَّبْرِ عِزٌّ فَاسْتَسِغْهُ وَلَوْ صِبْرَا[3]

دعا اليوسي إلى معصية الهوى؛ لأنه سبب هوان المرء و ذله، و إذا أدمنه بات طبعا له مسيئا لشخصه، و صدق المتنبي حين قال :

مَنْ يَهُنْ يَسْهُل الهَوَانُ عَلَيْهِ مَا لِجُرْحٍ بِمَيِّتٍ إِيلَامُ[4]

و جمع بين الهوى النفسي و هوى السقوط في قوله:

فَمَنْ لِلْهَوَى أَلْقَى القِيادَ فَقَدْ هَوَى وَلَوْ أَنَّهُ فِي المَجْدِ قَدْ وَطِئَ النَّسرَا[5]

و منه نخلص أن اليوسي وظف المشترك اللفظي (الهوى). و استطاع أن يصيِّره مادة طيِّعة اختلفت معانيه تبعا للسياق. و لعل في ذلك تأصيل لنفسية اليوسي المريد الذي ربي على معصية الهوى بل قتله قبل العشرين من عمره.[1]

1- النبوغالمغربي،عبداللهكنون،ج3،، ص900.

2- المصدر نفسه، ص895.

3- المصدر نفسه، ص902.

4- ديوان المتنبي، ص164.

5- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص902.

و تكررت كلمة أيضا كلمة (خمرا) ثلاث (03) مرات لفظا إضافة إلى مرادفاتها (مشمولة الراح، مدامة) ، و لم يكتف بتكرارها بل زاد بذكر صفاتها و صانعها ومصفاتهم... وأفرد لها أبياتا خاصة تبتدأ بـ : (بمعدل عشرة أبيات)

وَمَشْمُولَةٌ صَهْبَاءُ مَا قَطُّ شَابَهَا بِرَاوُوقِه الحَانِي وَلَا حَلَّت القِدْرَا[2]

إلى أن يقول :

لَكَانَتْ أَكُفُّ البَيْنَ تصْدَعُ بِالجَوَى زُجَاجَةَ أَحْشَائي فَلَا أَمْلِكُ الجَبْرَا[3]

و المقصود بالخمر ها هنا الخمرة الربانية القلبية التي ينتشي شاربها، و توصله إلى الحضرة الإلهية مستشهدا بمن احتساها من الصوفية و وصل. و تكرار اليوسي لها ناتج عن كونها تخترق كل الحواجز الحسية للوصول إلى الحرية المطلقة و السكون الروحي و لأنها تجسد الصفاء المطلق و الفضاء الروحي المفتوح.[4]فهي عزاؤه أيام الفقد.

كما تكررت كلمة (ترب) في النص ثلاث (03) مرات إضافة إلى (الأرض و الغبراء) وزاد بقلبها (تِبْر–بَتْر) و دلالة ذلك شدة تعلق اليوسي بأرض الدلاء التي أحسنت إليه، واليوسي نفسه يفسِّر سبب محبة الناس لبلدانهم بثلاثة أمور؛ أولها أنه غالبا المرء لا يعرف غيرها ،وثانيها أن الله عز و جل حبب إلى الناس منازلهم ليلازموها فتنظم عمارة الأرض، والثالث الإلف الطبيعي، فإن كل واحد يألف تربته كإلفه لأمه و أبيه[5]. و يا للمفارقة اليوسي أحب الدلاء كحبه لأمه فسلبه الزمن الإثنين.

و كرر اليوسي لفظ (الغنى) في المرثية مرتين إضافة إلى ما دلّ عليه مثل: (ذا الوفر، الوفر، المال، ينالوا...)، و منه نفهم موقف اليوسي من الغنى، و قلقه من الناس الذين يعشقونه، و يتهافتون على الأغنياء.

1- ينظر التمهيد (حياة اليوسي)، ص7.

2- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص896.

3- المصدر نفسه، ص897.

4- ينظر ظواهر أسلوبية في شعر بدوي جيل، عصام شرتح، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2005 م، ص31.

5- ينظر المحاضرات، للحسن اليوسي، ج1، ص38-39.

و لكن تستوقفنا هنا نقطتين: أولهما نتساءل: كيف يكون موقف اليوسي سلبي من المترفين؟ و هو الذي تمنى أن يؤتى مالا في صغره ؟ و لكننا بقليل من التفكير وجدنا الجواب من خلال تتبع مسار حياته؛ فاليوسي يسأل الله عز و جل المال و العلم حتى يسخِّر الأول لخدمة الثاني. وقد أعلمتنا مصادره الحياتية أنه كان ينفق من ماله الخاص على طلبته.

أما النقطة الثانية، فيمكننا الإجتهاد أن حديث اليوسي عن المال، و حال الناس معه ما هو إلا تأبين للدلائيين الذين زهدوا فيه، و حبسوه، و جعلوه حكرا لطلاب العلم.[1] و ها هو في (فاس) يعايش واقعا مغايرا لم يتحمله و لم يتقبله.

و حضرت كلمة (الصبر) في النص أربع (04) مرات؛ فدلت على حال اليوسي التي ناءت بما تحمل، و تطلب صبرا دون جدوى في قوله:

صَبَرْتُ فُؤَادِي لِلْخطوبِ فَلَمْ يَزَلْ بِهِ رَشْقُهَا حَتَّى تَقضَّى فَلَا صَبْرَا[2]

فأحدث اجتماع التصدير بالطباق رنة موسيقية تصدع باليأس.

كما وظفها اليوسي في باب الحكمة؛ بأن جعلها دواء مضادا لداء الهوى في قوله:

وَعَاصٍ الهَوَى إنَّ الهَوَانَ مَعَ الهَوَى وَفِي الصَّبْرِ عِزٌّ فَاسْتَسِغْهُ وَلَوْ صِبْرَا[3]

4-تكرار الفعل : من الوجهة البلاغية الفعل حدث قام بصنعه صانع في زمن معين[4] ويقسم تبعا لزمنيته إلى ماض و حاضر و مستقبل. و اليوسي كرر أفعالا لفتت انتباهنا؛ لأنها شكلت ظاهرة. و يمكننا اجتهادا تصنيفها إلى :

أ- أفعال مكررة على مستوى البيت (تكرير فعلي بيتي)

ب-أفعال مكررة على مستوى النص (تكرير فعلي نصي)

1- ينظر التمهيد، (الزاوية الدلائية) ص12. ونستطيع أن نؤكد ما ذهبنا إليه بقصص شيوخ الدلاء مع الإنفاق على الاساتذة و أهليهم و الطلبة، ورد ذلك في الزاوية الدلائية لمحمد حجي.

2- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص895.

3- المصدر نفسه، ص902.

4- البديع في شعر المتنبي، منير سلطان، منشأة المعارف بالأسكندرية، 1996 م، ص369.

أ- أفعال مكررة على مستوى البيت: ومنها:

كرر اليوسي الفعل الماضي (أودع) للدلالة على سطوة الدهر على الملوك الغابرة (دارا) و(الإسكندر) في قوله :

فَأَودَعَ ذَاكَ التُّرْبَ بَعْدَ أَسِرَّة وَأَوْدَعَ هَذَا بَعْدَ بَسْطَتِهِ تَبْرَا[1]

كما أكد بتكريره للفعل (ترتقب) دوام ترصد الناس للغني لا للفقير في قوله:

وَإِنَّ هَوَاهُمْ حَيْثُ تَرْتَقِبُ الغِنَى وَلَيْسَ هَوَاهُمْ حَيْثُ تَرْتَقِبُ الفَقْرَا[2]

ب- أفعال مكررة على مستوى النص: و سيتركز اهتمامنا على فعل الكينونة (كان) وأفعال التحويل (حوّل-أبدل) و ما كان بمعناها.

- (كان) فعل ناقص يستدعي اسما، و خبرا، و تردد في النص أكثر من عشرين (20) مرة، بل كان لازما في أواخر النص، و انفرد عن غيره من الأفعال بأن تكرر أولا على مستوى البيت مقررا حال الأمم الزائلة التي دار عليها الدهر في قوله:

فَكَانُوا لِآفَاتِ الزَّمَانِ جَزَائِرًا وَكَانُوا قَدِيمًا آفَةً تُتْلِفُ الجُزْرَا[3]

ف(كان) التي تصدرت أول الصدر و أول العجز، إضافة إلى التكرارات الإسمية الحاصلة على مستوى البيت (آفات – آفة) و (جزائر، جزرا) أثْرَت الإيقاع الصوتي للبيت.

و تكرر فعل الكينونة ليعبر عن حال اليوسي بعد الخسران المبين للزاوية في قوله:

وَكَانَتْ سُرُوحُ الهَمّ عَنِّي عَوَازِبا وَبَعْدَ النَّوَى أَضْحَتْ مَرَاتِعُهَا الصَّدْرَا

وَكَانَتْ عُيُونُ الحَادِثَاتِ غَوَافِلًا زَمَانًا وَخَطْبُ الدَّهْرِ كَانَ بِنَا غِرًّا[4]

الملاحظ حضور (كان) الماضية كان نحويا حضورا تاما، فالجملة الأولى تتألف من:

1- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص898.

2- المصدر نفسه، ص901.

3- المصدر نفسه،ص899.

4- المصدر نفسه، ص894.

فعل ماضي ناقص + تاء التأنيث + اسم(كان)+ جار و مجرور + خبر (كان)

و الجملة الثانية: فعل ماض + تاء التأنيث + اسم كان + خبرها

و منه فالفرق بين التركيب النحوي الأول و الثاني هو إضافة (عني) في الجملة الأولى وهو ضرورة حتى يستقيم المعنى، و يتعادل الوزن و هي متعلقة بالفعل لا غير، مما يعني إحداث توازي على مستوى الجملتين مكنَّت النص من إيقاع جديد مثير.

و ترددت (كان) أيضا بصيغة الماضي المنزاح إلى الوعظ و الإرشاد في قول اليوسي :

عَشِيرٌ مَتى يُحْسِن فَقَدْ بَرَّ عِشْرَةً وَإِلَّا فَكُن بِالصَّبْرِ فِي حُكْمِهِ البَرّا

وَإِنْ كَانَ يمْضِي الخَطْبُ وَالحَرُّ لَمْ يَنَلْ جُنَاحًا وَلَا عَارًا بِهِ فَكُن الحُرَّا[1]

جـ- تكرار أفعال التحويل: تكررت الأفعال الدالة على التحويل (صيّر، حوّل، أبدل) و ما كان بمعناها مثل ردّ، عاد ...

فدلت أولا على حدثان الزمان الذي أصاب الزاوية الدلائية و أرداها بعد حياة إلى ممات في قول اليوسي :

وَأَبْدَلْنَ مَانُوسَ الدِّيَار وَأَهْلَهَا بِوَحْشٍ وَحَوَّلْنَ الأَهِيلَ بِهَا قَفْرَا[2]

كما أوحت بحدثان الزمان على الأمم، و ما حل بها من خراب بعد عز في:

وَ صَيَّرَهَا مَقْصُورَةً بَعْدَ بَسْطَةٍ وَمَجْدٍ عَلَى نَشْزٍ بِبَطْنِ الثَّرَى قَصْرَا[3]

5-تكرار الأسماء: و تكررت بأشكال عدة و هي :

أ- تكرار الاسم: عن طريق المفرد و الجمع: و نلمس ذلك في قول اليوسي:

1- فَلَيْسَ عَجِيبًا مَا أَتَى مِنْ عَجَائِب وَلَوْ أَطْلَعَ الغَبْرَاءَ وَاسْتَنْزَلَ الخَضْرَا[4]

1- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص900.

2- المصدر نفسه، ص894.

3-المصدر نفسه، ص898.

4- المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

2- وَأَدْرَكَ أَوْتَارًا بِسَيْفٍ وَ بَيهَـس فَعَادَ كَأَنْ لَمْ يُدْرِكا قَبْلَـهُ وَتَـــرًا[1]

أحدث التكرار في البيت الأول و الثاني إيقاعا صوتيا جميلا نبع من اشتراك الكلمات المكررة في الحروف، زيادة إلى إيقاعية التصدير في البيت الثاني، و كانت الغاية من التكرار الأول و التأكيد على خوارق الدهر التي لا تشكل مفاجأة بعد استعراض أفعاله في الأبيات السابقة، و كذلك في البيت الثاني.

ب- تكرار الاسم عن طريق الجمع و الجمع: تكرر جمع (الجزيرة) مرتين لإحداث مبالغة تفضي بالقوة و الجبرود التي قهرها الدهر في قوله:

فَكَانُوا لِآفَاتِ الزَّمَانِ جَزَائِرًا وَكَانُوا قَدِيمًا آفَةً تُتْلِفُ الجُزْرَا[2]

جـ- تكرار الاسم عن طريق المصدر و اسم الفاعل،في قوله :

غَشُومٌ فَمَا يَرْتَاعُ مِنْ بَأْسِ خَاذِرٍ كَمِّي وَلَا مِنْ حُسْنِ سَاكِنَةٍ خِدْرَا[3]

د- تكرار الاسم عن طريق الاشتقاق:

وَمِنْ لَمْ يَكُنْ بِالحَزْمِ مُحْتَزِمًا فَقَدْ فَرَى حَبْلَهُ عَنْ نُجْحِهِ قَبْلَ أَنْ يُفْرَى[4]

تكرار أوزان صيغ المبالغة : ارتبطت صيغ المبالغة في النص بالدهر و فعاله فجاءت الأوزان : (فعول-فعيل) للتأكيد على سلبيته و غلبته منها:

وَلَيْثٌ هَصُورٌ مَا تَغَشَّى حَظِيرَةً فَيَسْطُوَ إِلَّا أَنْعَمَ العَضَّ وَ العَقْرَا[5]

مَلُولٌ فَمَا بَاقٍ عَلَى عَهْدِ خُلَّةٍ وَلَا مُسْتَدِيمٌ فِيكَ يُسْرَا وَلَا عُسْرَا

عَشِيرٌ متى يُحْسِن فَقَدْ بَرَّ عِشْرَةً وَإِلَّا فَكُنْ بِالصَّبْرِ فِي حُكْمِهِ البَرَّا[6]

1- النبوغ المغربي،عبدالله كنون،ج3،، ص899.

2- المصدر نفسه، ص898.

3- المصدر نفسه، و الصفحة نفسها.

4- المصدر نفسه، ص903.

5- المصدر نفسه، ص898.

6- المصدر نفسه، ص900.

6-تكرار أسلوب القصر: من الظواهر الأسلوبية المكررة في النص أسلوب القصر و هو حبس صفة على موصوف فلا يوصف بها غيره أو حبس موصوف في صفة فلا يتصف بها غيره.[1]

و ما شد انتباهنا في المرثية الهندسة القصرية لليوسي التي اعتمد فيها تكرار مفردات ذكرت مترابطة في البيت الأول (جفن العين) ليفصل بينها، و تكرار لفظ الوجد الذي ورد في البيت الثاني لقوله:

1-فَلَا جَفْنَ إِلَّا وَهُوَ مُغْضٍ عَلَى القَذَا وَلَا عَيْنَ إِلَّا مِنْ نَجِيعِ الشَّجَا حَمْرَا

2-وَلَا وَجْدَ إِلَّا وَهُوَ مُــرْخٍ سُدُولَـهُ وَلَا هَمَّ إِلَّا وَهُوَ يَكْتَنِــفُ الفِكْـرَا[2]

الملاحظ أن اليوسي استطاع أن يخلق أسلوبا قصريا يؤكد على حاله المأسوية دلالة، وتحصّل بالمقابل على قصر متساوي تماما رأسيا بين صدر البيت الأول و صدر البيت الثاني، و أفقيا بين شطري البيت الثاني، و كان ناقصا في عجز البيت الأول فقط. و هذه المغايرة جعلت اليوسي متميزا أسلوبيا؛ بحيث ربط السابق باللاحق، و حصل على نغم طربي وليد قصر يوسي متوازي.

7-تكرار أسلوب الاستفهام : إذا كان الاستفهام بلاغيا هو طلب الاستفسار عن شيء ما فما كان غرضه عند اليوسي ؟

اعتمد اليوسي على التكرار التدويمي لأسلوب الاستفهام لنقل حنينه إلى زاوية الدلاء و ما فيها من رياض و وديان في قوله:

1-فَمَنْ لِي بِوَادِيهَا إِذَا فَـاحَ رَنْـدُهُ وَمَنْ لِي بِمَرْعَاهَا إِذَا أَطْلَعَ المشـــرا

2-وَمَنْ لِي بِرَوْضَاتٍ يَفُوقُ ضِيَاؤُهَا عَلَى الشَّمْسِ حُسْنًا كُلَّمَا ابْتَهَجَتْ زَهْرَا

3-وَهَيْهَاتَ وَاد يُنْبِتُ الرَّنْدَ أَيْكُـــه وَهَيْهَاتَ رَوْضٌ يُطْلِعُ الشَّمْسَ و البَدْرَا[3]

1- ينظر القصيدة الأندلسية في كتاب أعلام مالقة،علي الغريب محمد المنشاوي ،ص220.

2- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص895.

3- المصدر نفسه، ص896.

انظر إلى هذه الهندسة المميزة التي فاقت هندسته في القصر؛ تمكن اليوسي من تلخيص ما قاله عن الرياض و ما فيها في الأبيات السابقة في البيتين الأول و الثـــاني، ثم زاد وتلاعب بمواقع و رتب كلماتها (واد – رند) و (روض – شمس) ليشكل منها بيتا يتألف من العناصر ذاتها التي يشتاق إليها، فتهمس له بالعجز و اللاجدوى على صعيده هو. أنى له بالدلاء المقفرة ؟ ! و بالعقم و الجذب على صعيد الوديان، و نباتها العبق، و الرياض المنافسة للشمس لأنه بات سرابا.

و كما أثرى التوازي الحاصل على مستوى الأبيات السابقة الإيقاع الصوتي للقصيدة كذلك شغلنا توازي استفهامي جميل تصدرته (هل) في قول اليوسي:

فَهَلْ نَفْحَةٌ تَكْفِينِيَ المسك فائحا وَهَلْ شَرْبَةٌ تَكْفِينِيَ الشَّهْدَ مُسْتَمْرَا
وَهَلْ طَلْعَةٌ تَكْفِينِيَ البَدْرَ طَالِعًا وَهَلْ لَمْعَةٌ تَكْفِينِيَ الثّـــغَرَ مُفْتَـــرًّا
وَهَلْ وَقْفَةٌ بَيْنَ الطُّلُولِ الَّتِي قَضَتْ صُرُوفُ اللَّيَالِي فِي مَعَالِمِهَا نَذْرَا[1]

كرر اليوسي (هل) في هذه الأبيات ليفرغ شحنة اشتياقه للزمن الماضي الجميل زمن الدلاء و الدلائيين الذي حرم منه قهرا، فكانت التراكيب النحوية فيه متساوية متعادلة مما زاد في الحركة الإيقاعية للنص زيادة على تكرار (تكفيني) أربع (04) مرات، و وزن المصدر (نفحة، طلعة، لمعة ...)

8-تكرار أسلوب الشرط: يعتبر أسلوب الشرط من أطرف الأساليب التي يلجأ إليها الفنان، يقدِّم مقدمة تكون من المتعارف عليها، ثم يرتب عليها نتيجة قد تكون متوقعة أو من تصوراته.[2] و ينجر عن تكريره إضافة إلى المعنى، إيقاعا موسيقيا مشحونا بالإنفعال والترقب جراء تلازم الأداة و الفعل و الجواب.[3]

كان حضور الشرط مكثفا في المرثية خاصة في باب الحكمة و الوعظ لذلك اخترنا نماذج لجمل شرطية مختلفة لنتعرف على مميزات أسلوب الشرط عند اليوسي:

1- النبوغ المغربي،عبدالله كنون،ج3، ص896.

2- ينظر البديع في شعر المتنبي، منير سلطان، ص373.

3- ينظر الطاقات الجمالية الشرطية، لؤي خليل، مجلة الموقف الأدبي،إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، نيسان 1994 م ، العدد 276 ، ص05.

قال اليوسي في الثناء على الدلاء و رياضها:

بِلَادٌ إِذَا ذُقْنَا رُضَابَ مَعِينِهَا فَمَا لِرُضَابِ العِينِ نَلْتَمِسُ الثَّغْـــرَا

رِيَاضٌ إِذَا أَبْصَرْتَهَا وَنَشقْتَهَا فَلَا تَذْكُرَنْ نَجْدًا وَلَا تَذْكُرَنْ شَحْرَا[1]

دخلت (إذا) على الجملة فأدت "ما هو محقق الوقوع"([2])فالبلاد و الرياض موجودتان فعلا، والشاعر يهذي باعتبار ما كان كائنا، و في تقديم الكلمتين على الرياض دلالة على أهميتها عند اليوسي الذي يعشقها و يحن إليها.

و في قوله :

حُسَامٌ إِذَا ما صَمَّمَ الدَّهْرُ فِي اِمْرِئٍ غَذَا دَمُهُ بِينَ الوَرَى خَضِرًا مضِرَا

وَسَيلٌ إِذَا ما يَمَّمَ الأَرْضَ أَصْبَحَت أَخَادِيدُ وَانْفَلَّتَ كَرَادِسُهَا كَسْرَا[3]

نلاحظ حضور (إذا) و التقديم كما سبق، للدلالة على ارتياع و جزع بل نقمة اليوسي على الدهر فنعته بالسيف و السيل.

أما (من) فقد تكثف حضورها خاصة في باب الحكمة بغرض الإيجاز و السرعة في إيصال المواعظ التي أراد اليوسي التأكيد عليها مثل:

وَمَنْ يَحْتَسِبْ يُهْمِل كَمَا الغَيْثِ وَابِلًا فَلَا العَقْل يَجْفُو بِالعِهادِ وَلَا الصَّبْرَا

وَمَنْ لَا يُجَالِسْ مَنْ يُجَانِسْ لَمْ يَدُمْ لَهُ أَحَدٌ فَالأَسَـــدُ مَا تَرْأَمُ الحُمــرَا[4]

و عموما تنوع التكرار عند اليوسي بدءا من الحرف إلى الكلمة إلى الفعل إلى الأسماء والصيغ وصولا عند الأساليب كالقصر و الاستفهام و الشرط. و تمكنت تكراراته المحكمة هندسيا من إحداث إيقاع مائز على المرثية يوازي المعاني المبثوثة فيها و تمّكن من الكشف عن نفسية اليوسي المتألمة.

1- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص895.

2- البلاغة فنونها و أفنانها، علم المعاني، فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر و التوزيع فرع أربد ،ط4، 1417هـ-1997م، ص338.

3- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص897.

4- المصدر نفسه، ص903.

المبحث الثاني:

1)التنـــــــاص:

تعددت مفاهيم التناص عند الباحثين الذي عرفته جوليا كريستيفا قائلة : "إنه أحد مميزات النص الأساسية، و التي تحيل على نصوص أخرى سابقة أو معاصرة لها"[1] أي أنه سمة أسلوبية نصية يتداخل و يتعالق فيها النص بنصوص أخرى تغايره سواء أكانت سابقة له أو معاصرة.

و التناص يكون على مستويات عدة قد تتعدى المضمون إلى الشكل «فالتناص لا يكون بالمضمون فقط، و إنما يكون بالمفردات، و التراكيب، و البناء، و الهيكل العام، و الإيقاع والصورة، و الرمز»[2] و استنادا إلى التفاعلات القائمة بين النصوص يصبح مبدع النص الجديد خالقا لنص جديد قديم ممتد مغاير له خصوصية صاحبه و واقعه «يتحول المبدع الثاني منتجا ثانيا للنص الأول، و بإعادة إنتاجه يصبح نصا جديدا لا ينتمي إلى الشفرة الأولى إلا باعتبارها المادة الأولية الناجزة»[3].

و هنا يأتي دور القارئ الذي يحاول فك هذه الشفرة، و يبحث عن مدى تعالقها بسابقتها مستعينا في ذلك برصيده الفكري و الأدبي يقول محمد عزام: «و تظل عملية القراءة هي عملية أخذ و عطاء من قبل المخزون الأدبي و الثقافي للقارئ، هكذا يتفاعل النصان الغائب و الماثل من أجل إنتاج (نص جديد) هو أيضا تناص مركب من نصوص عديدة متداخلة».([4])

و تبقى دراسة التناص مرتبطة بمهارات القارئ، و الميكانيزمات التي يتسلح بها و التي تمكنه من الاستخراج و الاكتشاف، و يبقى «النص الجيد قادر دائما على العطاء المستمر لقراءات متعددة».[5]

---

1 – دراسة أسلوبية في شعر بدوي جبل، عصام شرتح، ص169.

2 – المرجع نفسه، ص173.

3 – التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، مصطفى السعدني، منشأة المعارف بالأسكندرية 1991، ص88.

4 – النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2001م، ص55.

5 – المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

و بعد قراءة المرثية الدلائية، و الوقوف عند مصادر اليوسي المعرفية ، سنحاول القبض على البنية النصية في خطابه الشعري، من خلال التساؤلات الآتية:

ماهي أشكال التناص عند اليوسي؟ و إلى أي مدى عكس ثقافته و شخصيته و واقعه ؟ وهل كان له بصمة فيه ؟

أولا : التناص الديني:

استطاع اليوسي أن يجمع رصيدا أدبيا حافلا من خلال نشأته الدينية قبل الزاوية وبعدها[1]. و قد لاحظنا انفتاح المرثية على هذا الرصيد لاسيما القرآن الكريم؛ كلام الله المعجز بألفاظه و معانيه الذي استقى منه العرب البلاغة و الفصاحة، فكان لزاما أن يتبدّى في منتوجهم اقتباسا و تضمينا. و اليوسي أحدهم بحيث برع في استدعاء هذا المعين في المرثية بما يلائم مقاصده، و حالته النفسية.

اقتبس اليوسي صيغة (ألم تر) المكررة في القرآن الكريم الدالة على قدرته جل و علا، وآياته الكونية، و لعلنا سنتخيّر ما يناسب المقام الدلالي في قوله تعالى في سورة الفيل: ﴿**أَلَمْ تَرَى كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ**﴾[2] التي نقلت مشهد هلاك أبرهة بطيور من البحر محملة بالحجارة لما عوّل على هدم الكعبة؛ فكانت خارقة من خوارقه تعالى في قهر المتجبرين.

و الشاعر أفاد من هذا المعنى للتأكيد على حقيقة الدهر قائلا:

أَلَمْ تَرَ أَنَّ الدَّهْرَ حُبْلَى أَنِيَةٌ وِلَادَتُهَا يَوْمًا وَإِنْ لَمْ تَكُنْ تُدْرَى[3]

نلاحظ في كلا النصين تقرير على حقيقة ما؛ الأولى ربانية واقعية، و الثانية مجازية إنسانية مغايرة هذه الأخيرة التي توسل صاحبها بالأسلوب الإستفهامي، و صيّره خادما لدلالته؛ إذ شبه الدهر بالحبلى تحمل مفاجأة، حتى يستحضر المتلقي صورتها، و قد أوشكت أن تضع، و يعتريه، و يعترينا سؤال بديهي: هل سيتم الحمل على خير ؟ و إن كان: هل ستنجب أنثى أم ذكر ؟

1 – ينظر التمهيد(حياته)، ص6–7.

2 – سورة الفيل الآية (1).

3 – النبوغ المغربي، عبد الله كنون،ج3 ،ص 900.

و لكننا سنلقى الجواب في البيت الموالي:

فَمِنْ مِنَحٍ تسْلي وَمِنْ مِحَنٍ تُسِي نَتَائِجُهَا صُغْرَى عَلَى المَرْءِ أَوْ كُبْرَى[1]

و إذا استعنا بتفسير الأحلام الذي أتقنه اليوسي في حياته، وجدنا بأن الأنثى في الرؤيا دنيا و خير يزداد بزيادة جمالها، أما الذكر فشرّ، حينها نستنتج أن اليوسي أراد إفراغ شحنة الغضب و الكره للدهر الإنسان الذي يتأرجح بين اليسر و العسر، و اليوسي اليوم في أيام عسيرة.

و حتى يؤكد على تداول الأيام –كما قلنا– و تأرجحها بين الحلاوة و المرارة اقتبس من قوله تعالى: ﴿**فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْراً** ﴾[2] في قوله :

مَلُولٌ فَمَا بَاقٍ عَلَى عَهْدِ خُلَّةٍ وَلَا مُسْتَدِيمٍ فِيكَ يُسْرَا وَلَا عُسْرَا[3]

استدعى اليوسي من القصص القرآني قصة سيدنا يوسف عليه السلام في قوله تعالى : ﴿**وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ**﴾[4] و قوله : ﴿**يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ**﴾[5] للدلالة على أن سيدنا يوسف بيع بثمن زهيد لجهل السيارة بقدره كما قال ابن كثير : «هذا الغلام الذي يدخلها في صورة أسير رقيق، ثم بعد هذا يملكه (الله عز جل) أزمّة الأمور»[6] و ربما سيحيلنا هذا إلى نمرود الجبار الذي أذلته بعوضة أضعف خلق الله عز و جل.

أفاد اليوسي من القصة في باب الحكمة و الوعظ لتصوير حال المرء عند التفريط في الأمور من خلال صورة الناقة. قال:

وَمَنْ يشر بخسا نُوقَهُ وَهْيَ شوَّل عِجَافًا تَمَنَّاهَا لَدَى غَيْرِهِ شَكْرَى[7]

1 – النبوغ المغربي،عبداللهكنون،ج3 ، ص900.

2 – سورة الشرح الآية (5).

3 – النبوغ المغربي، عبد الله كنون. ج3 ص 900.

4 – سورة يوسف الآية (20).

5 – سورة يوسف الآية (6).

6 – قصص الأنبياء لابن كثير القرشي الدمشقي (الإمام الحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن عمر)، دار ابن حزم، بيروت، لبنان ط1، 1423 هـ– 2006م، ص 185.

7 – النبوغ المغربي، عبد الله كنون. ج3 ص 903.

و هنا سنجد تعالقا بذكره (الناقة) مع مرجعيتين اثنتين:

أولهما: تتعلق بالموروث المعرفي؛ فالجمل أحد مكونات قصص كليلة و دمنة المحفورة في ذهنية اليوسي، و الرامزة للرعية المغلوب على أمرها.

و ثانيهما: أن الصورة تلامس الحقيقة؛ و الحسن بن محمد الوزان يحكي أن التجار الأفارقة الذين ينتقلون إلى أثيوبيا، حينما يعودون تكون جمالهم هزيلة، و ظهورهم مصدر ألم فتباع حينئذ بدارهم معدودة إلى أهل الصحراء الذين يقومون بإصلاح حالها. لأن المطلوب جمال سمان تتحمل المشاق[1].

و لو عدنا إلى الألفاظ التي اقتبسها اليوسي من قصة سيدنا يوسف عليه السلام سنجد المعادلة التالية: (يشر – بخسا) بداية الأسر. أما (عجافا) فبوابة المجد .كيف ذلك ؟ لأن بعد تفسير النبي عليه السلام لرؤيا العزيز تغيرت و تبدلت حاله، و اعتلى أعلى المراتب في مصر.

إذن الألفاظ المقتبسة بالنسبة لليوسي ترميز للتغير من حال إلى حال أحسن، و لتأكيد هذا نربط كلمة (عجافا) بـ (شكرى) سنتحصل على : أيام عصيبة يتمناها جميلة مستقبلا، و لكن كيف نفسر هذا سيكولوجيا ؟

حسنا، لا شك أن ولاء اليوسي للدلائيين، و إخلاصه لهم سيجعله يطمح أن يعلو نجم شيخ الدلائيين الأسير، ليكتسح الساحة من جديد، و منه فلا ضير أن يكون أيضا ضرب من رثاء النفس؛ فاليوسي العالم لم يعرف أهل فاس قدره، و لم يعاملوه كما يستحق، قال:

مَا أَنْصَفَتْ فَاسُ وَلَا أَعْلَامُهَا عِلْمِي وَلَا عَرَفُوا جَلَالـــةَ مَنْصِبِي

لَوْ أَنْصَفُوا لَصَبوا إِليَّ كَمَا صَبَا رَاعِي السِنِينَ إِلَى الغَمَامِ الصيِّبِ[2]

و نستطيع تأكيد ما قلنا مستعينين بما ورد في الصفوة؛ لأن اليوسي كان يتمنى أن تتحقق رؤيا والده، و دعوة أستاذه ابن ناصر الدرعي.

و من سورة يوسف أيضا وقف اليوسي واعظا مضمنا كلامه ما جاء في قوله تعالى: ﴿**إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ**﴾[3] و منتفعا من دلالة الآية فقال:

1 – ينظر وصف إفريقيا، للحسن بن محمد الوزان ، ترجمة محمد حجي و محمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي ،بيروت لبنان، ط2،1983م، ص260.

2 – صفوة من انتشر ،للإفراني، ص247.

3 – سورة يوسف الآية (53).

فَمَنْ لِلهَوَى أَلْقَى القِيَادَ فَقَدْ هَوَى وَلَوْ أَنَّهُ فِي المَجْدِ قَدْ وَطِئَ النّسْرَا[1]

من الواضح أن منفعية اليوسي هنا متعلقة بالمعنى؛ فالهوى يعني ميل النفس، و لأن النفس أمارة بالسوء ستوصل صاحبها حتما إلى الهاوية، و ذاك ما يستوجب عصيانها ما عبر عنه اليوسي في البيت السابق:

وَعَاصِ الهَوَى إِنَّ الهَوَانَ مَعَ الهَوَى وَفِي الصَّبْرِ عِزٌّ فَاسْتَسِغْهُ وَلَوْ صِبْرَا[2]

و يظل القرآن الكريم هو مورد اليوسي الأساس في الوعظ و الإرشاد، و الدعوة إلى التفوق التي تضمن الفرج العميم في قوله: ﴿**وَمَن يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَل لَّهُ مَخْرَجًا وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ**﴾[3].

اختلس اليوسي أسلوب الشرط من الآية الذي يجعل التقوى شرطا للوصول ، و زينه بتصدير أفضى إلى جمال إيقاعي، و تأكيد دلالي في قوله:

وَمَنْ يَدَّخِر تَقْوَى الإِلَهِ وَذِكْرَهُ عَلَى كُلِّ حَالٍ يحْمَدُ السَّعْيَ وَ الذُّخْرَا[4]

تنوعت اقتباسات اليوسي في المجال الوعظي لتطول الحديث الشريف؛ عن عبد الله ابن عباس رضي الله عنهما قال : "كنت خلف رسول الله ﷺ يوما فقال : يا غلام ! إني أعلمك كلمات: احفظ الله يحفظك و استعن بالله و اعلم أن الأمة لو اجتمعت على أن ينفعوك بشيء لم ينفعوك إلا بشيء قد كتبه الله لك و إن اجتمعوا على أن يضروك بشيء لم يضروك إلا بشيء قد كتبه الله عليك رفعت الأقلام و جفت الصحف"[5]و ذلك في قوله:

وَلَا تَجْعَلَنْ فِي غَيْرِ مَوْلَاكَ هِمَّةً فَمِنْهُ تَرَى لَوْ تَعْلَم النَّفْعَ وَالضُّرَا[6]

اقتبس اليوسي من الحديث الشريف مشتقا مصدري (النفع، الضر) من الأفعال (ينفع، يضر)، و مستعيرا الطباق بينهما مفندا بذلك كل المزاعم التي لا تحسن الظن بالله عز وجل،

1 – النبوغ المغربي، عبد الله كنون. ج3 ، ص 902.

2 – المصدر نفسه،ص 902.

3 – سورة الطلاق الآية (2–3).

4 – النبوغ المغربي، عبد الله كنون. ج3 ، ص 904.

5 – شرح الأربعين النووية للإمام يحي بن شرف بن حسن بن حسين النووي،الشرح الشيخ صالح بن عبد العزيز بن محمد ابن إبراهيم آل الشيخ،تحقيق و عناية عادل بن محمد مرسي رفاعي،دار العاصمة للنشر و التوزيع،المملكة العربية السعودية، ط1431،1 هـ–2010 م، الحديث التاسع عشر، ص277 .

6 – النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص 901.

و ترى الضرر من غيره، و مؤكدا أن موازين الأمور بيده عز و جل؛ فهو النافع و هو النافع.

يقول جل و علا في محكم تنزيله ﴿**وَعَسَى أَن تَكْرَهُواْ شَيْئاً وَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ وَعَسَى أَن تُحِبُّواْ شَيْئاً وَهُوَ شَرٌّ لَّكُمْ وَاللّهُ يَعْلَمُ وَأَنتُمْ لاَ تَعْلَمُونَ**﴾[1] فكم من الأمور التي نحسبها خير و هي شر والعكس، و لا يعلم تصريفها إلا علاّم الغيوب.

و ختاما: سجلنا تعالقا و تداخلا بين نص اليوسي و الموروث الديني (القرآن و الحديث) الذي ساعدنا على تعرية نفسية اليوسي، و القبض على مقاصده في رثائه لحال شيخ الدلاء و رثائه لنفسه.

-اختلاس التراكيب من القرآن الكريم كالشرط، و اقتباس الألفاظ من قصصه مقتطعا ببراعة ما يخدم مقاصده.

-قدرته على إشراك المتلقي في تصوير ما يجنح إليه من معاني مقتبسة.

-تكرار صورة الحمل ضمن مقتبساته؛ مرة مجازية مشخصة للدهر للدلالة على ما يحمله من مفاجآت سارة و محزنة. و توصلنا إلى سياسته في ربط السابق باللاحق، موظفا تفسير الرؤى و الأحلام، و مرة نسب الحمل الحقيقي للناقة أوصلنا إلى تعالق ثلاثي مع الواقع، و الرصيد الأدبي، و القرآن الكريم تزاحمت في ذهنية اليوسي، و كشفت عن أمانيه في تغير الأحوال و تبدلها.

ثانيا:التناص الأدبي

يتميز اليوسي بشخصية أدبية فذة، و ذاكرة تتسع لعديد الدواوين الشعرية القديمة حدث تلاقحا بينهما فأنجبت نصا يوسيا متميزا.

من العصر الجاهلي: بداية تناصا في باب الحكم بين مرثية الدلاء و معلقة زهير بن أبي سلمى؛ إذ تآلفا إيقاعيا في ركوب البحر الطويل، و بنائيا من خلال أسلوب الشرط الذي تكرر في نهاية النصين.

1 – سورة البقرة. الآية (214)

إذن شكل الشرط ظاهرة أسلوبية تكررت فيه أداة الشرط (من) مصدرة بجمل فعلية مضارعة تدل على تجدد هذه الأفعال مرة بعد مرة ،و تكرارها جيل بعد جيل[1].

و طلبا لتفصيل حيثيات الظاهرة نقدم الجدول الآتي:

أسلوب الشرط	عدد الأبيات	عدد المرات
زهير بن أبي سلمى	09	13
اليوسي	22	23

و منه نستنتج أن عدد الأبيات المتضمنة (من) الشرطية عند اليوسي أكثر منها عند زهير، تساوت تقريبا في ورودها عند الأول الذي عادل في توزيعها على الأبيات بمعدل (من) في كل بيت، عدا بيت واحد وردت (مرتين).

أما زهير لا يسجل تناسبا بين عدد الأبيات، و مرات ورودها؛ إذ هناك أربعة (04) أبيات تكررت فيها (من) مرتين، مقابل اليوسي الذي يفرد بيتا لـ (من) و جملتها و جوابها.

أي أن هناك مغايرة عند اليوسي في اقتباس أسلوب الشرط من زهير.

على أننا وجدنا تداخلا بين مجموع الحكم في قول زهير:

وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عِرْضِهِ يَفْرِهِ وَمَنْ لَا يَتَقِ الشَّتْمُ يُشْتَمُ[2]

و قول اليوسي :

وَمَنْ يَصْطَنِعْ عُرْفًا إِلَى غَيْرِ أَهْلِهِ فَلَيْسَ بِلَاقٍ مِنْ جَزَاءٍ وَلَا شُكْرَا[3]

فكلاهما يتناول تقديم المعروف؛ دعا زهير إلى إتمامه مرفوقا بالحذر من الإساءة، و حذر اليوسي من تقديمه لغير أهله اتقاء لشرهم، مستثمرا معنى (من لا يتق الشتم يشتم) في بيت آخر مستقل يقول:

وَمَنْ لَا يُجَنِّب قَوْلَهُ دَنَسَ الخَنَا فَلَا يَمْتَعِضْ يَوْمًا إِذَا سَمِعَ الهُجْرَا[4]

---

1 – ينظر شعر زهير بن ابي سلمى دراسة أسلوبية، أحمد محمد علي محمد،أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، 1426هـ-2005م، ص34.

2 – شرح المعلقات العشر المذهبات لابن الخطيب التبريزي (الامام زكريا يحي بن علي بن محمد الشيباني) ضبط و تعليق عمر الفاروق الطبّاع، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت –لبنان، ط1، ص139.

3 – النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص 903.

4 – المصدر نفسه، و الصفحة نفسها.

و عموما التداخل بين النصين أساسه خروج كلا الشاعرين من حرب؛ داحس و غبراء، والحرب الدلائية. و إذا مدح زهير في معلقته من أحسنوا، فإن اليوسي –ضمنيا– أيضا مدح من أحسنوا. و لكن إذا كان مصدر الحكم الزهيرية الخبرة الحياتية، و الحربية.

فإن الحكم اليوسية أضافت إلى ما امتصته منها مصادر معرفية متنوعة مغايرة أولها الدينية، والأدبية...

و من الجاهلية أيضا تعالق مطلع اليوسي و مطالع الخنساء، و غيرها من الباكين، ممن يسأل دموعه أن تتذرف في مقام الفقد و لا تجمد.

و ها هي الخنساء تبكي أخاها صخرا قائلة :

أَعَيْنِيَّ جُودَا وَلَا تَجْمُدا أَلَا تَبْكِيَانِ لصَخْرِ النَّدَى[1]

مقابل اليوسي الذي قال:

أُكَلِّفُ جَفْنَ العَيْنِ أَنْ يَنْثُرَ الدُّرَا فَيَأْبَى وَيَعْتَاضُ العَقِيقَ بِهَا جَمْرَا[2]

الملاحظ تقاطع البيتين في مساءلة العيون، بيد أننا لن نطيل المناولة في هذا المنحى لأن النص «لا يقدم كل ما في جعبته على سواد الصفحة، و إنما على المتلقي أن يلجأ أحيانا كثيرة إلى القيام بعمليات استدلالية بسيطة»[3]

و من خلال استنطاق المطلع وجدنا تعالقا مع قول المتنبي راكبا البحر الطويل:

يُكَلِّفُ سَيْفُ الدَّوْلَةِ الجَيْشَ هَمَّهُ وَقَدْ عَجَزَتْ عَنْهُ الجُيُوشُ الخَضَارِمُ[4]

نَثَرْتَهُم فَوْقَ الأَحَيْـــــدِبِ نثرة كَمَا نُثِرَتْ فَوْقَ العَرُوسِ الدَّرَاهِمُ[5]

1 – ديوان الخنساء، ص83.

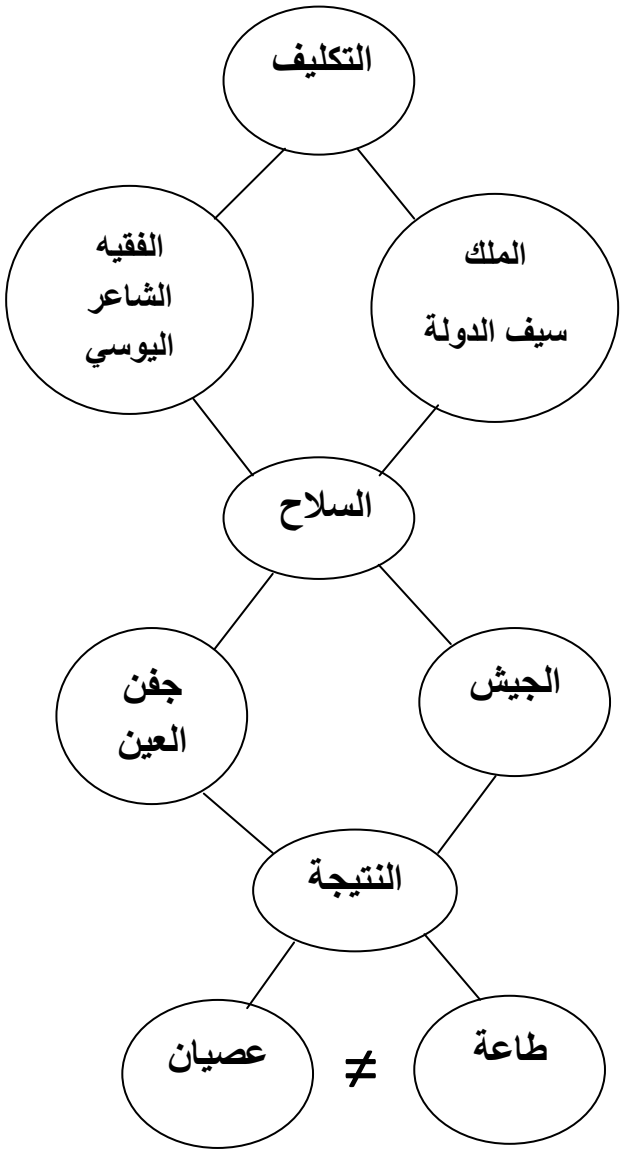
2 –النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3،ص893 .

3 –دينامية النص، محمد مفتاح ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 2006 م، ص27.

4– ديوان المتنبي، ص385.

5 – المصدر نفسه، ص388.

و نستطيع تبين التناص من خلال المخطط الآتي:



نلاحظ أن سيف الدولة يكلف الجيش فوق طاقته لأنه سلاحه و في ذلك يقول المتنبي:

يَهُزُّ الجَيْشَ حَوْلَكَ جَانِبَيهِ كَمَا هَزَّتْ جَنَاحَيْهَا العقَابُ[1]

و كذلك يكلف اليوسي جفن عينيه بحمل ينوء بالحامل، و أكيد تكليف الملك يغاير تكليف الشاعر الفقيه([2]). و كانت النتيجة طاعة مقابل عصيان.

1 – ديوان المتنبي، ص388.

2 – ينظر الفصل الثاني (التصريع) ص 59–60.

إذن نميز تعالقا إيقاعيا و لفظيا يفضي إلى صورة مغايرة؛ صيّر المتنبي النصر في المعركة عروسا تنثر حولها الدراهم رغم مأساوية الحدث بالنسبة للآخر، مستدعيا صورة بصرية سابقة تتعلق بعادة قديمة، في حين صيّر اليوسي البكاء على الزاوية نثرا للدرر استدعاء للشجرة الخضرا[1] و هي صورة بصرية مخزونة في ذاكرته منذ أمد.

و منه جاءت المغايرة في دلالة الصورة (نثر الدرر) عند اليوسي هزيمة و انكسار، و(نثر الدرر) عند المتنبي فرح و انتصار.

و استدعى اليوسي بيت أبي فراس الحمداني يعزي امرأة توالت عليها النكبات و المصائب قائلا:

أَلَا فَاصْبِرِي لِخُطُوبِ الزَّمَانِ وَكُونِي عَلَى خَطْبِهِ صَابِرِه[2]

إن أبا فراس ينصح المرأة متوسلا بأسلوب الأمر أن تصبر، و ميزان الآمر و المأمور هنا متوازي، أما اليوسي فعبر عما مر به من ملمات من خلال حوار داخلي كان لعقله فيه سلطان على فؤاده انتهى بالعصيان و التمنع في قوله:

صَبَرْتُ فُؤَادِي لِلْخُطُوبِ فَلَمْ يَزَلْ بِهِ رَشْقُهَا حَتَّى تَقَضَّى فَلَا صَبْرَا[3]

و منه نسجل تآلفا: كلا النصين شكّل في نصه حوارية سببها توالي النكبات و اقتبس اليوسي الألفاظ و التصدير، أما المغايرة فتمثلت في (أمر+اسم فاعل) مقابل (فعل ماضي+مصدر) أي (اصبري – صابرة) و (صبرت–صبرا)، و حوار اليوسي انتهى بنتيجة (العصيان) عكس حوار أبي فراس.

و حدث تقاطع بين اليوسي و أبي العلاء المعري في تخير البحر الطويل، و توظيف أسلوب الشرط، و التصوير في الكناية عن الإزدراء و الاحتقار.

قال أبو العلاء المعري:

إِذَا أَنْتَ أُعْطَيْتَ السَّعَادَةَ لَمْ تُنَلْ وَإِنَّ نَظَرتْ شَزْرًا إِلَيْكَ القَبَائِلُ[4]

1 – ينظر الفصل الأول (الصورة الشعرية) ص 43

2 – شرح ديوان أبو فراس الحمداني، شرح و تعليق عباس إبراهيم، دار الفكر العربي بيروت، ط1، 1994، ص110.

3 – النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص895.

4 – سقط الزند، أبو العلاء المعري،دار بيروت للطباعة و النشر،1374 هـ–1957 م،ص 196.

أما اليوسي يقول :

وَإِنْ بَصَرُوا بِالمُمَلِقِ اهْتَزَوُّا بِهِ وَمَدُّوا إِلَيْهِ طَرْفَهُمُ نَظَرًا شَزْرَا[1]

إننا نتمثل حوارية بين البيتين؛ و كأين من بيت المعري يجيب عن حيرة اليوسي، و لكن يترفع بما لديه عن الآخر، أما اليوسي فيَشِي بحقيقة صادفها في فاس هي التقليل من حال شأن الفقير، و من شأنه هو بصفة خاصة.

و من الشعر الأندلسي سجلنا تعالقا بين المعتمد بن عباد في رثائه لنفسه، و بين الشاعر[2]. قال المعتمد :

غريب بأرض المغربين أسير سيبكي عليه منبر و سرير[3]

و قال اليوسي :

أسير بأغمات كأن قد فدي به من احتل في تلك الجزيرة من أسرى

و لم يرث إذ يبكيه فيها سريره و منبره والدهر ما يختشي نُكرا[4]

إضافة إلى ما وصلنا إليه سابقا من توحد بين النصين في البحر و حرف الروي نجد معظم ألفاظ بيت المعتمد حاضرة عند اليوسي الذي وزعها على بيتين:

أسير = أسير/ أرض المغربين = أغمات / يبكي = يبكيه / سرير = سرير / منبر = منبر

و منه اليوسي صيّر معاني و ألفاظ بيت المعتمد مادة طيعة صاغ منها معاني جديدة موازية لحال شيخ الدلاء و «ليس غريبا أن نجد الشاعر يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه، و التي مرت ذات يوم بنفس التجربة و عانتها كما عاناها الشاعر نفسه»[5]، وقد نضيف أن الشاعر يرثي نفسه إذا اعتبرنا السرير محل نومه، و المنبر مكان إلقاء خطبه و مواعظه.

1 – النبوغ المغربي، عبد الله كنون. ج3، ص901.

2 – ينظر الفصل الثاني (الموسيقى الداخلية) ص 53–54.

3 – ديوان المعتمد بن عباد ص98.

4 – النبوغ المغربي، عبد الله كنون. ج3، ص895.

5 – الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية،عز الدين اسماعيل دار العودة بيروت و دار الثقافة،ط3،1981 م ص307.

و من العصر الأندلسي أيضا وجدنا تعالقا بين النص و مرثية بني الأفطس لابن عبدون، و مرثية الأندلس لأبي البقاء الرندي، و إذا اعتبرنا اليوسي أساسا لتحديد التناص ألفينا تقاطعا ثلاثيا و تقاطعا ثنائيا.

و لعل أول ما شدّ انتباهنا الإيقاع؛ فكل المراثي مطالعها مصرعة و اختلفت في انتقاء البحر (الطويل / البسيط)، أما حرف الروي فواحد عند اليوسي و ابن عبدون (الراء) مع تباين في الشكلِ، و مختلف عند أبي البقاء الرندي (النون)، و لكن كلا الحرفين متوسط بيني.

- التقاطع الثلاثي: اشتركت المراثي الثلاث في باب الشكوى من الدهر:

قال ابن عبدون :

هَوَتْ بِدَارَا وَفَلَّت غَرْبَ قَاتِلـه وَكَانَ غَضْبًا عَلَى الأَمْلَاكِ ذَا أَثُرِ[1]

وَاسْتَرْجَعَتْ مِنْ بَنِي سَاسَانَ مَا وَهَبَتْ وَلَمْ تَدَعْ لِبَنِـــي يُونَـانَ مِنْ أَثَـرِ

و قال أبو البقاء الرندي:

دَارَ الزَّمَانُ عَلَى دَارَا وَقَاتِلِه وَ أَمَّ كِسْرَى فَمَـــا آواهَ إيـــوَانُ

وَأَيْنَ مَا شَادَهُ شَدَّادُ فِي إِرمِ وَأَيْنَ مَاسَاسَهُ –فِي الفُرْسِ– سَاسَانُ[2]

و قال اليوسي :

أَدَارَ عَلَى دَارَا صَرِيفُ صُرُوفِهِ وَأَتْبَعَهُ غَلَّابُهُ المَلِكُ الحَبْرَا

فَأَوْدَعَ ذَاكَ التُّرْبَ بَعْدَ أَسِرَّةٍ وَأَوْدَعَ هَذَا بَعْدَ بِسْطَتِه تِبْرَا

وَ نَاوِى بَنِي سَاسَانَ فِي غَلْوائِها وَعِزَّتِهَا العُظْمَى فَذَلَّلَهَا قَسْرَا[3]

أولا من المعطيات السابقة[4] تحصلنا من اختزال (أدار على دار صريف صروفه) على كلمة (هوي) التي تحيلنا إلى رائية ابن عبدون (هوت بدارا)، و إذا طبقنا الاختزال على عجز بيت أبي البقاء الرندي (و أين ما ساسه–في الفرس– ساسان) نحصل على (هان)، و إذا قمنا

1- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ،لأبي الحسن علي بن بسام الشنتريني، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1411هـ-1997 م، القسم الثاني، المجلد الثاني، ص721.

2-نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب،الشيخ أحمد بن محمد المقري التلمساني،تحقيق إحسان عباس،دار صادر بيروت،ج4 ،1408 هـ-1988 م ،ص487.

3- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص898.

4- ينظر الفصل الثاني (التجنيس) ص 68.

باختزال آخر (هوى– هان) من خلال إبعاد الهاء القاسم المشترك بين الكلمتين نتحصل على (ناوى) وهي بداية بيت اليوسي (و ناوى بني ساسان...) و لو فتشنا في مرثية الدلاء مليّا سنجد اليوسي دسّ الكلمتين (هوى–هان) في بيت آخر صراحة لا تضمينا .

قال اليوسي:

وَعَاصِ الهَوَى إِنَّ الهَوَانَ مَعَ الهَوَى وَفِي الصَّبْرِ عِزٌّ فَاسْتَسِغْهُ وَلَوْ صِبْرَا[1]

و منه نخلص: التعالق بين المراثي الثلاث كبير يتعدى الجانب الشكلي اللفظي إلى الإختزال الحرفي لشطر بيت من أبيات شاعر يحيل إلى بيت لآخر.

أما التمايز نجده في : قاتل دارا عند أبي البقاء، و ابن عبدون اسم فاعل (قاتله) في حين ورد عند اليوسي صيغة مبالغة (غلاّبه) على وزن (فَعَّال)، و صيغة الفعل عند أبي البقاء (دار) بينما بالغ اليوسي بزيادة الهمزة فأوردها (أدارا). كما أنه فصّل في مصير الملكين المغلوبين من خلال التوازي، بينما أوجز نظيراه.

و منه اليوسي غاير صاحبيه من خلال المبالغة في الاسم و الفعل و التفصيل والتكرار.

-التقاطع الثنائي:

- بين اليوسي و ابن عبدون:

قال ابن عبدون :

أَنْهَاكَ أَنْهَاكَ لَا آلُوكَ مَوْعِظَةً عَنْ نَوْمَةٍ بَيْنَ نَابِ اللَّيْثِ وَالظُّفْرِ

فَالدَّهْرُ حَرْبٌ وَإِنْ أَبْدَى مُسَالَمَةً فَالبَيْضُ وَالسُودُ مِثْلَ البِيضِ وَالسُّمْرِ [2]

وقال اليوسي:

وَرَامَ اِبْنُ عِبَادٍ بِخَسْفٍ فَنَالَهُ وَأَعْلَقَ مُنْتاشًا بِهِ النَّاب وَ الظُفْرَا[3]

حُسَامٌ إِذَا مَا صَمَّمَ الدَّهْرُ فِي امْرِىء غَدَا دَمُهُ بَيْنَ الوَرَى خَضِرًا مُضْرَا[4]

الملاحظ: كلا الشاعرين يحدثنا عن رزايا الدهر؛ بحيث شبه ابن عبدون الدهر بالليث، وشبه اليوسي –استنادا إلى شرح الرائية– الدهر بالإنسان.

1– النبوغ المغربي، عبد الله كنون،ج3 ،ص902.

2– الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، لابن بسام، ص721.

3–النبوغ المغربي، عبد الله كنون،ج3،ص899.

4– المصدر نفسه، ص 897.

فالصورة : الدهر = الليث / الدهر = الإنسان.

و لو طبقنا علاقة التعدية نتحصل على الإنسان = ليث. يؤذي بقواطعه كيف لا ؟ و الليث هو الإنسان الذي أسقط الزاوية.

و قال ابن عبدون : الدهر حرب / أما اليوسي: الدهر حسام، كلاهما تشبيه بليغ، المشبه فيه الدهر حاضر في الأول، و غائب في الثاني لتعدد المشبه به، و العلاقة بين الاثنين هي: أن الحسام أداة الحرب التي أسقطت الزاوية.

و منه اليوسي بدايةً امتص معاني ابن عبدون، و عبر عنها في ثنايا قصيدته، و توافق معه في الصورة مضيفا حذف المشبه، و تخصيص المشبه به (حرب،حسام).

-بين اليوسي و أبي البقاء الرندي:

قال أبو البقاء الرندي:

هِيَ الأَيَّامُ كَمَا شَاهَدَتْهَا دُوَلٌ مَنْ سَرَّهُ زَمَنٌ سَاءَتْهُ أَزْمَانُ[1]

و قال اليوسي :

فَإِنْ سَرَّ فَلْتَظْفُرْ وَإِنْ سَاءَ فَاصْطَبِرْ لِعَوْدَتِهِ فَالدَّهْرُ مَا يَأْلَف الصَّبْرَا[2]

نلاحظ أن البيتين يشكلان حوارية؛ كأن اليوسي يشرح ما بعد إساءة الزمن التي أكدّها أبو البقاء الرندي، و كلاهما جاء باستعارة تشخيصية ألبس فيها الزمن صفات الإنسان.

أما مواطن الاختلاف: في أسلوب الشرط استعان اليوسي بالمقابلة لتبيين مقاصده مغيِّبا الدهر الذي جاء ضميرا مستترا في الغالب، و سجلنا حضوره ظاهرا مرة واحدة، بينما أبو البقاء الرندي اعتمد الطباق، و استحضر الدهر بألفاظ صريحة ظاهرة (الأيام، هي، زمن، أزمان).

و سجلنا تداخلا آخر بين الشاعرين في التعبير عن سبب أفول نجم المرثي:

قال أبو البقاءالرندي:

أَصَابَهَا العيْنُ فِي الإِسْلَامِ فَارْتَزَئَتْ حَتَّى خَلَتْ مِنْهُ أَقْطَارٌ وَبُلْدَانُ[3]

و قال اليوسي:

1- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، للمقري، ص487 .

2- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص 900.

3- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، للمقري، ص487 .

أَصَابَتْهُمْ عَيْنُ الكَمَالِ فَغَادَرَتْ أَكُفُّهُمْ مِنْ كُلِّ مَا جَمَعَتْ صِفرَا[1]

عبر كلا الشاعرين عن العين التي أصابت المسلمين حتى سقوط الأندلس، والدلائيين حتى انهيار الزاوية، و التي أوصلتهم إلى الهزيمة و الخسران.

و غاير اليوسي في رسم الصورة البصرية من خلال أنسنة الكمال بحيث جعل له عينا فاعلة، قادرة على الأذية. و قد نص الشرع عن العين الحاسدة.

و أخيرا تمكن اليوسي أن يجمع بين النصوص السالفة الذكر لعصور متباينة و أن يكون حاضرا في كل مرة ببصمة مغايرة؛ على صعيد التراكيب و الصورة، والبديع، و حتى توسيع المعاني.

ثالثا: التناص الصوفي.

انفتح خطاب اليوسي على الموروث الصوفي الذي يشكل جزءا مهما من ذاكرته وشخصيته و هو الذي تلقى مبادئ الصوفية مبكرا[2]، فانعكست على نتاجه الشعري.

و من المقولات الصوفية التي آمن بها اليوسي، و طبقها في حياته (مداراة الناس صدقة)

لقد امتدح اليوسي (المداراة) في كتابه المحاضرات مستشهدا بموقف الشيخ أبي بكر الدلائي في إكرامه للعكاكزة، و بمداراة الفقير لابن أبي المحلي خوفا من سلطته.

و قد سلك اليوسي هذا المبدأ حتى في رسائله الوعظية التي أرسلها إلى المولى إسماعيل العلوي أيام حكمه.

أقدم اليوسي على رثاء الزاوية الدلائية رغم أنها محظور، و ابتغاءً لسلامته لم يصرح بمسمى الزاوية، و لا رجالاتها حتى لا يعتبره المولى رشيد العلوي –الذي أحسن إليه– عاصيا لأمره، و خارجا عن طاعته. و لن يتمكن المتلقي من كشف خبايا النص و دلالاته ما لم يكن على علم بمناسبتها. و فعلا وفق اليوسي في مداراته، و سبيلنا لتأكيد ذلك ما أشار إليه محمد حجي "ظن الأستاذ بيرك أن موضوع هذه الرائية الحكم والتصوف»[3]فاحتمال تأويل مادة المرثية إلى أكثر من دلالة دليل على ذكاء متقد و فطنة مكنت الشاعر من الوصول إلى مقصديته.

1– النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص894.

2– ينظر التمهيد (حياته) ص7.

3– الزاوية الدلائية، محمد حجي، ج1، ص354.

و من المقولات الصوفية أيضا «الإعتزال عن الخلق طلبا للسلامة».

و مما نسب للإمام الغزالي –رضي الله عنه– أيام سياحته :

قَدْ كُنْتُ عَبْدًا وَالهَوَى مَالِكِي فَصِرْتُ حُرًّا وَالهُوَى خَادِمِي

وَصِرْتُ بِالوِحْدَةِ مُسْتَأْنِسًا مِنْ شَرِّ أَصْنَافِ بَنِي آَدَمِ

مَا فِي اِخْتِلَاطِي بِهِمْ خَيْرٌ وَلَا ذُو الجَهْلِ بِالأَشْيَاءِ كَالعَالَمِ

يَا عَاذِلِي فِي تَرْكِهِمْ جَاهِلًا عُذْرِي مَنْقُوشًا عَلَى خَاتَمِي[1]

نلاحظ من خلال الأبيات أن الغزالي يؤكد انتصاره على هواه، و إيثاره للوحدة على الاختلاط بالآخر، و هي الفكرة التي دارت معاني اليوسي حولها لا سيما حين قال:

وَ خَالِل وَلَا تَكْلِمْ وَجَامِلْ وَلَا تَرِمْ وَوَاصِلْ وَلَا تَصْرِمْ وَلَكِنْ خُذِ الحِذْرَا[2]

و من الظواهر الأسلوبية التي تبناها الصوفية في كتاباتهم ذكر أسماء المتصوفة ترميزا، قال الششتري:

وَذَوَّقَ لِلحَلَّاجِ طُعْمَ اِتِّحَادهَ فَقَالَ أَنَا مَنْ لَا يُحِيطُ بِهِ مَعْنَى[3]

وصل الحلاج إلى درجة السكر أوصلته إلى الإتحاد بالخالق عزوجل فقال : (أنا من لا يحيط به معنى)، و لما سئل العدول عن قوله أبى، فصلب، يقول علي عشري زايد: "موت الحلاج يثبت عند كثير من المسلمين المتفاوتين في النزعة الصوفية أنه لا بد من التألم من أجل الخلاص، و أن الصلب فداء و قداسة»[4].

بينما استحضر اليوسي من كبار الصوفية: أحمد بن عيسى الخراز، و مالك بن دينار، وسهيل بن عبد الله التستري، و بشر الحافي قائلا:

فَكَمْ وَلَهَّتْ فِكْرَ ابنْ عِيسَى وَمَالِك وَكَمْ أَطْرَبَتْ سَهْلًا وَكَمْ أَشْغَلَتْ بِشْرَا[5]

1– المحاضرات، الحسن اليوسي، ج1، ص 354

2– النبوغ المغربي، عبد الله كنون،ج3 ،ص 901. و ينظر تحليل البيت في الفصل الثاني (الترصيع)، ص64.

3– ديوان الحسن الششترى، حققه و علق عليه الدكتور علي سامي النشار، منشأة المعارف الإسكندرية، ط1 ،1960م، ص75.

4– استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1447هـ– 1997م، ص110.

5– النبوغ المغربي، عبد الله كنون. ج3 ص897.

و إذا كان الششتري اعتمد على أقوال الرموز، فإن الرؤيا مغايرة عند اليوسي الذي جمع في البيت المتصوفة ترميزا لعلماء الزاوية الدلائية، و لعل القاسم المشترك بين من ذكروا صفاتهم من ورع، و تقوى، و زهد في هذه الحياة.

و قد نطرح جملة من الاحتمالات إضافة إلى ذلك؛ ربما تكون هذه المسميات كنية الدلائيين فيما بينهم؛ فالحسن اليوسي مثلا كان ينعت بالحسن البصري.

على أننا نقارب اجتهادا من احتمال آخر؛ بعد قراءة المرثية مليا وجدنا أسماء المتصوفة مذكورة في نصها: أحمد ←يحمد / مالك←مليك، أملاك... / سهل ←السَّهْل/ بِشرالبِشْوَا.

قد يكون الأمر مصادفة، و لكن اليوسي لم يتعود اعتباطية المقصدية، يمكننا تفسيرها: (مالك) إشارة إلى الأملاك التي حبست في الزاوية للتكفل بالطلبة مأوىً و تعليمًا، و (البِشر): سبيل التعامل معهم، و(سهل): سهلوا لهم سلوك طريق العلم ابتغاء الجنة مصداقا لقول النبي: «و من سلك طريقا يلتمس فيه علمًا سهّل الله له به طريقًا إلى الجنة»[1]. أما الحمد؛ فاليوسي يحمد الله عز وجل على مشاركته في هذا الطريق.

و من التناص الصوفي أيضا تغني اليوسي بالخمر الربانية التي تسكر العارفين و توصلهم إلى الحضرة الإلهية، يقول ابن الفارض:

شَرِبْنَا عَلَى ذِكْرِ الحَبِيبِ مُدَامَة سَكِرْنَا بِهَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يُخْلَقَ الكَرَمُ[2]

أما اليوسي قال:

وَمَشْمُولَةُ صَهْبَاءَ مَا قَطُّ شَابَهَا بِرَوْاقِه الحَانِي وَلَا حَلَّتْ القِدْرَا

بِهَا هَامَتْ الأَرْوَاحُ مِنْ قَبْلِ خَلْقِنَا وَمِنْ بَعْدِ مَا كُنَّا وَإِذْ نَبْلُغُ الحَشْرَا[3]

إن ابن الفارض يشير إلى الخمر التي شربها و عرفها قبل أن يوجد الكرم، و هي لا تعصر منه، بينما اليوسي فيهيم بها قبل، و بعد الخليقة.[4]

1- شرح الأربعين النووية، للنووي، الحديث التاسع عشر، ص277.

2- ديوان الإمام العارف بالله تعالى سيدي الشيخ عمرابن الفارض، المطبعة الحسينية المصرية، ط1 ،1331هـ-1913م، ص82.

3- النبوغ المغربي، عبد الله كنون. ج3 ص 896.

4- ينظر الفصل الثالث (التكرار) ص 90.

و من خلال ما سبق نخلص أن اليوسي تمكن من تشكيل مرثية مادتها و معانيها نتجت من مجموع رصيده الديني و الأدبي و الصوفي، حاضرا ببصمته من خلال مغايرة كل هذه النصوص، لينتج نصا يوسيا متميزا له خصوصيته؛ جرأة في اقتحام المحظور أدت إلى مداراة في تقديم المعاني. ومحاكاة و تجديد على مستوى الألفاظ و التراكيب و الصور.

ثانيا: <u>الحوار و النزعة القصصية</u>

شاع استخدام خطاب العين في مطالع القصائد الرثائية خاصة، حتى عدّ ظاهرة أسلوبية يتميز بها الشعر منذ الجاهلية، و اليوسي يخاطب عينه لاعتبارين: أولا باعتبارها شاهدا على الواقعة الدلائية.

و ثانيا "لأن العين موطن الدمع الذي يبرز حالة الانفعال التي يعيشها الشاعر"[1]، و هو نوع من الحوار الداخلي الباطني، أتى به الشاعر كنوع من التفريغ والتخفيف و التعويض من وطأة الحزن في ظل الرقابة المفروضة عليه؛ فإذا كانت الرقابة أنواع، هي عند اليوسي واحدة طالما أن رقابة المجتمع موالية للسلطة.

و من أعضاء الجسم أيضا اختار اليوسي كاتم أسراره (القلب) الذي تمثله بدوره إنسانا عاقلا حثه على الصبر قال:

صَبَرْتُ فُؤَادِي لِلْخُطُوبِ فَلَمْ يَزَلْ بِهِ رَشْقُهَا حَتَّى تَقَضَّى فَلَا صَبْرَا[2]

و سجلنا حوارا موجها إلى السلطان، بحيث تقدم اليوسي واعظا له من خلال ذكر مصير الأمم الفانية، خاصة أنه ابتدأ ساردا بعد وصف الدهر:

فَلَيْسَ عَجِيبًا مَا أَتَى مِنْ عَجَائِبَ وَلَوْ أَطْلَعَ الغَبْرَاءَ وَاسْتَنْزَلَ الخَضْرَا[3]

و ختمها بقوله:

فَهَل تَمْتَرِي فِي صَوْلَةِ الدَّهْرِ بَعْدَمَا أَتَتْك عَلى ذِكْرِ وَقَائِعِه تَتْرَى[4]

1- تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، موسى سامح ربابعة، دار جرير للنشر و التوزيع ،عمان- الأردن، ط1 ،2011م-1432هـ، ص23.

2- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص895.

3- المصدر نفسه، ص 898.

4- المصدر نفسه، ص899.

و مرجعنا إلى ذلك أسلوبية اليوسي في وعظ السلطان المولى اسماعيل، بحيث يوحي له بطريقة ماكرة في رسائله الموجهة إليه أن وعظه قد كتب استجابة لرغبة عميقة منه.[1]

و هناك خطاب آخر موجه في باب الحكمة إلى المريد الذي نعته باللبيب في قوله:

وَفِي الله لِلمَرْءِ اللَّبِيب كِفَايَةٌ عَنِ النَّاسِ وَالمَحْرُومُ مَنْ حُرِمَ الأَجْرَا

فَكُن رَابِئًا بِالنَّفْسِ عَنْهُمْ وَمُغضِيًا بِعَيْنِ الحَشَا عَمَا تَكَنَّفَتِ الغَبْـرَا[2]

و عموما وردت الوصايا معادلا موضوعيا لحال اليوسي في فاس، و في الوقت نفسه أخلاقا أراد لمريديه التزامها.

أماالنزعة القصصية:

استطاع اليوسي خلسة أن يسرد قصة الزاوية الدلائية قبل تخريبها و بعدها؛ فمن خلال حديثه عن حنينه عرفنا على رياضها، و مائها و ناسها... ثم تأتي العقدة، و تتأزم الأمور بحلول السلطان و جيشه و أسلحته* ليصف بعدها ما آلت إليه الزاوية من خراب في أبيات متباعدة تمكنا من جمع شتاتها، يقول:

وَكَمْ مِنْ مَلِيكٍ كَانَ يُزْهَى بِثَرْوَةٍ وَعِزٍّ وَلَا يَأْلُوا اعْتِلَاءً وَلَا فَخْـــرَا

إلى أن يقول : **وَغَادَرَ فِي تِلْكَ المَدَائِنِ أَعْيُنًا لِعِين غَدَتْ مِنْ رَيْبِ أَحْدَاثِه خَزَرَا**

تُحَلِّي نَحُورًا بِالمَدَامِعِ حَسْرَةً وَكَانَتْ تَعَالَى أَنْ تُحَلِيهَـا شَـذْرَا

وَ صَيَّرَهَا مَقْصُورَةً بَعْدَ بَسْطَةٍ وَمَجْدٍ عَلَى نَشْزٍ بِبَطْنِ الثَّرَى قَصْرَا

وَمَدَّ إِلَى تِلْكَ المَقَاصِيرِ كَفَّهُ فَلَمْ يَدَعِ البَيْضَاءَ فِيهَا وَلَا الصَّفْرَا[3]

فَكَانُوا لآفَاتِ الزَّمَانِ جَزَائِـرَا وَكَانُوا قَدِيمًا آفَةً تُتْلِفُ الجُـــزْرَا

ثم يقول : **أَسِيرًا بِأَغْمَات كَأَنْ قَدْ فُدِيَ بِهِ مَنْ اِحْتَلَّ فِي تِلْكَ الجَزِيرَةِ مِنْ أَسْرَى**

وَلَمْ يَرْثِ إِذْ يَبْكِيهِ فِيهَا سَرِيرَهُ وَمِنْبَرَهُ وَالدَّهْـرُ مَا يَخْتَشَى نُكْـــرَا[4]

1- ينظر من شرفة ابن رشد عبد الفتاح كليطو، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2009 م، ص25.

2- النبوغ المغربي، عبد الله كنون، ج3، ص901.

* توصلناسابقا بعد فك الرموز أن الليث، الحسام، و الريح ترمز إلى السلطان، و السلاح و الجيش.

3- النبوغ المغربي، عبد الله كنون. ج3 ص 898.

4- المصدر نفسه، ص899.

لقد تحايل اليوسي في سرد وقائع القصة، و لكننا لمسناها و ما يؤكد صحة ما ذهبنا إليه ما قاله محمد حجي: " استولى (الرشيد) على ما كان في عاصمة الدلائيين من مال و ذخيرة و خيل و سلاح، و أخذ ما في الخزائن من الكتب و الوثائق، و ما في الحظائر من الماشية و الدواب و لم يترك للدلائيين إلا ما غنى لهم عنه و أمرهم بالرحيل إلى فاس، ثم أعمل المعاول و الفؤوس في مباني المدينة، و هدم ما استطاع أن يهدمه منها و تركها خرابا موحشة، ثم صعد إلى الزاوية القديمة و فعل بها ما فعل بالزاوية الحديثة، فهدمها كلها وطمس معالمها، و تركها قاعا صفصفا كأن لم تغن بالأمس»[1]. أما الأسر فكلنا يعلم أن شيخ الدلائيين و أبناءه نفوا إلى فاس ثم إلى تلمسان.

1- الزاوية الدلائية، محمد حجي، ص254.

الخاتمة

لقد تعلمنا من ناموس الحياة أن لكل بداية نهاية، و لكل شيء إبان و ها قد أتينا على نهاية الدراسة الأسلوبية لرائية الحسن اليوسي في رثاء الزاوية الدلائية، و التي تمخض عنها النتائج الآتية:

في التمهيد:

– يعد اليوسي شخصية موسوعية متميزة في القرن الحادي عشر الهجري أثنى عليها العلماء العرب و المستشرقون، عاش في فترة غاب فيها الأمن، و سادها التناحر و التكالب لأجل السلطة. و شكلت الزاوية الدلائية أهمية بالغة في حياته ، فكانت أساسا في تقسيمها (قبل–في– و بعد الزاوية).

–سجلنا تداخلا بين مصطلح الرباط و الزاوية التي تطور مدلولها بتطور منشآتها العمرانية، و نسبت إلى شيوخها مضطلعة بالإطعام و التربية و التعليم ثم الجهاد.

–كان للزاوية الدلائية أهمية أدبية و علمية من خلال ما وفرته لطلبتها من ظروف مادية ومعنوية.

–أقدم المولى رشيد العلوي على تخريب الزاوية لدواعي سياسية سببها التوسعات الدلائية الجائرة أنذاك، و نفى أعيانها إلى فاس ثم إلى تلمسان.

– سلم اليوسي من بطش السلطة لابتعاده عن السياسة فكرّم الدلائيين برائيته الشهيرة مداراة مراعيا مقتضى الحال.

– تشاكلت مفاهيم القدامى المعجمية للرثاء مع تعاريف المحدثين في ربط البكاء بالجانب الفيزيولوجي، و دوره في العملية التفريغية للمكبوتات النفسية ،و اشترط الجاحظ اعتداله لتحقيق التوازن النفسي.

موضوعات القصيدة:

– وقف اليوسي وقفة تأملية أحالته إلى أزمة الطفولة مع فارق؛ فقدان إنسان (الأم) عزيز استدعى الرحيل اختيارا، و فقدان مكان عزيز (الزاوية) تطلب الرحيل إجبارا.

– ضخَّم الشوق و الحنين إحساس الشاعر بالغربة و الاغتراب.

– حاكى الشاعر القدامى في وقوفه على الأطلال استرجاعا للزمن الماضي الجميل.

– الشكوى من الدهر ظاهرة قديمة طالت المغاربة، و اليوسي واحد منهم.

– حضور الحكمة و الموعظة متأصل في قصائد الرثاء، و هي بالنسبة لليوسي باب من أبواب الحنين للدرس في منبره.

–إن حزن اليوسي وجودي تعدّى الحزن الحياتي اليومي إلى أزمة وجودية أخلاقية تتعلق بانهيار القيم.

–صنفنا حكم اليوسي تحت: آداب المعاملة و المعاشرة، القناعة، موقفه من المال، حفظ اللسان، و التوكل على المولى عز و جل.

– بعد استقراء الموضوعات خلصنا أن اليوسي يبكي إشعاعا حضاريا دلائيا ؛ فإذا كانت الحضارة عند مالك بن نبي = إنسان + تراب + وقت. فبانهيار الزاوية أصبحت المعادلة :

– حضارة = – إنسان – تراب – وقت

<u>الدراسة الأسلوبية</u>

–سجلنا انسجاما بين مجموع الظواهر الأسلوبية للمرثية التي شاكلت حال اليوسي النفسية المقهورة.

–الصورة الشعرية: تفنن اليوسي في البنية التصويرية:

– الصور الحسية كيَّف اليوسي صوره، و جعلها ملائمة لحالته النفسية المتوترة المتأرجحة بين النفور و الرضا؛ مثلا صورة السحاب نواله (إنتاجه) مقرون بالطبيعة الإلهية و التقي الورع و معدوم عند الإنسان المنافق و الدهر.

– تناسبت الصورة السمعية تناسبا طرديا مع حاله المتأزمة، و تراوحت بين الأصوات القبيحة، و الجميلة، و الحزينة.

–أما الصورة الشمية: تمكن اليوسي من جذب انتباه المتلقي، و إشراكه في تجربته الشعرية؛ فجعله يشم مجازا روائح الرياض الدلائية.

– الصورة الذوقية: غاير اليوسي في نظرته الذوقية بين الحلاوة للمياه الدلائية، و المرارة (الحنظل) للمنافق، و طلب المعالي.

وسائل الصورة:

–الصورة التشبيهية متنوعة منها التشبيه البليغ الذي اعتمد فيه حذف المشبه و تعدد المشبه به، و الصورة الاستعارية: أغلب الاستعارات مكنية تشخيصية خاصة صور الدهر.

–الصورة الكنائية: أغلب الكنايات (كناية عن صفات) من أهم دعائمها أو عناصر تشكلها (الدر–النجوم، ظهر الإنسان، مؤخرة عينه) تفنن اليوسي في توليد كنايات شتى منها لاءمت موضوعاته، و مقصديته.

– تعددت موضوعات الصورة تبعا لتعدد موضوعات النص ، و منها: صور الزمان، وصور الإنسان، و صور المكان .

– نستنتج من مصادر الصور: مصادر الزمان الغالبة هي أعضاء الإنسان الجارحة وصفاته السلبية، تليها المصادر الطبيعية القاسية، و الحيوان المفترس، و السيف القاطع، وهي مساوية لصور أبنائه، أما صور الإنسان الدلائي فتقاطعت مع صور المكان في المصدر الصوفي.

–أما الرموز فمنها الأدبية، و التاريخية، و الصوفية.

– بعد فك شفرات الرموز الطبيعية توصلنا إلى معركة بطن الرمان التي انهزم فيها الدلائيون،

–لقد تماثلت الزاوية رمزا في ذهنية اليوسي قبضنا عليه من صورة (نثر الدر) التي تجسد الشجرة الخضراء التي لقيها في سلجماسة، و تحمل خصائص الزاوية.

– كان أساس بناء الصور هو (السحاب، الدر، النجم، الشمس، الليث...) و هي مستلزمات مدحية كشفت عن مقاصد اليوسي في مدح الدلائيين، ثم اعتداده بنفسه؛ فهو عين الماء التي رآها ولده في رؤيته، و الشمس التي دعا له بها شيخه ابن ناصر و المدح كما نعلم لا يكون من ناحية مظلمة من الشاعر بل من نفسه.

في البنية الإيقاعية:

الموسيقى الخارجية:

– تخيّر اليوسي بحر الطويل المعتدل طلبا لسلامته من بطش السلطة، في حين وردت القافية على وزن نسب الزاوية (بكر)، و دس اليوسي حروفها قافية.

– شارك في بناء حرف الروي (الراء) الشخصيات المذكورة في النص: (الخنساء، واصل بن عطاء، المعتمد بن عباد)، فأخذ من كل واحد منها بطرف (من الخنساء توظيف اسم المرثي، و آخر حرف من اسمه –و هي ظاهرة قديمة تعود للقرن الثالث هجري– و من واصل قصته مع الراء، و من المعتمد أسره).

– توصلنا إلى أن البيت الذي ركبت على أساسه المرثية هو بيت المعتمد بن عباد الذي تشاكل مع النص في الإيقاع، و حرف الروي، و الألفاظ.

–فصّل اليوسي موضوعات المرثية على أساس صفات حرف الراء شائع الاستعمال.

– سجلنا حضور العدد ثلاثة (3) المساوي لعدد حروف نسب الزاوية في هندسة اليوسي الإيقاعية.

– تعددت موارد اليوسي في استجلاب قوافيه تكرارا و تبديلا، و تلاعبا بالحركات و المشترك اللفظي، مما دلّ على طول نفسه في قول الشعر.

–التصريع ذو قيمة إيقاعية و دلالية دلّنا على موضوعات الرائية، والحالة النفسية للشاعر.

الموسيقى الداخلية:

–نوع اليوسي في ترصيعاته (على مستوى الصدر، الصدر و أول العجز، آخر الصدر وأول العجز، و العجز)، و لكننا سجلنا قصورا في الترصيع العجزي ابتعادا عن المغالاة والتكلف.

– نوع اليوسي أيضا في تصديراته و جعلها موازية لحالته النفسية.

– أحدث اليوسي تكافؤا صوتيا دلاليا من خلال تنويع الجناس، أين سيطر الجناس الناقص على النص بأشكال عدة (اختلاف في حرف، اختلاف في حرفين، إضافة حرف، قلب، اشتقاق) كما أنه مكننا من صبر غور نفسية الشاعر.

–تفنن اليوسي في تحصيل الطباق دلالة و إيقاعا؛ فغلب طباق الإيجاب على المرثية الذي نما تصاعديا بما يناسب خدمة مقصدية اليوسي.

–لليوسي بصمة في إيقاعه، فقد تمكن من إنتاجه أفقيا و رأسيا فشكلت كلماته الضدية زوايا مفتوحة لم تغلق كدائرة لغياب الدهر مركزها و اختفت بحضوره.

–اضطلعت المقابلة بدورها الإيقاعي و الدلالي، و تمكن اليوسي من تنويع و تغاير أشكالها، و استطاع أن يجمع بين المقابلة و الطباق معادلة ،و إحداث مقابلة رأسية مقفاة، كما تلاعب بمادة حرفية خام و صيّرها مقابلة.

<u>الظواهر الأسلوبية:</u>

–شكل التكرار ظاهرة أسلوبية في النص جعلنا ندرسه بمعزل عن الإيقاع رغم إيقاعيته، وقد تنوع: من تكرار الحرف، الكلمة، و الفعل، و الأسماء و الصيغ، و الأساليب كالقصر والاستفهام و الشرط، و تمكنت تكراراته المحكمة هندسيا من إحداث إيقاع مائز على المرثية يوازي معانيها و يكشف عن نفسية صاحبها.

–استنطاق تكرار الكلمة أفضى بحب اليوسي لأرض الدلاء، و تأبين الدلائيين.

و في التناص: حدث تلاقح بين الرصيد الديني و الأدبي، و الصوفي لليوسي و بين المرثية على مستويات، الإيقاع، و التراكيب،و الألفاظ، غايرها اليوسي حاضرا ببصمته.

– تقاطعت المرثية مع أشهر المراثي الأدبية مرثية الأندلس لأبي البقاء الرندي، و مرثية ابن عبدون لبني الأفطس و كان للاختزال دور هام في الدراسة.

– أما في الحوار و النزعة القصصية فسجلنا حوارا داخليا مع أعضاء الجسم (العين والقلب)، و خارجيا مع السلطان (المولى رشيد العلوي) مداراة، و مع مريدي اليوسي الذي في الوقت نفسه يعبر عن ذاته.

–كما تمكنا من رصد قصة الزاوية من القصيدة بدءا من حالها قبل التخريب وصولا إلى المعركة ،ثم تفاصيلها عن طريق التلاعب بحذف بعض الأبيات.

أخيرا بقي أن نتدخل بنقطتين:

- أولهما القصيدة خصبة ولود قابلة للتأويل، و تعدد القراءات، و نستدل على ذلك (بجاك بيرك) الذي ظن المرثية حكما و إشارات صوفية، و الآن نستطيع تقديم (إضافة) قراءة أخرى لها؛ بقراءة القصيدة من آخرها إلى أولها؛ نجد الحكم هي الأسباب المتعلقة بانهيار القيم إذا تظافرت مع الدهر الجائر، و شرور الطبيعة الإنسانية أدت إلى سقوط الإنسان مثل سائر الأمم و الملوك الماضية، مما يستدعي تحسرا على الماضي الجميل، ثم يأتي البكاء تعبيرا على حسرة الفقد.
- أما النقطة الثانية فالقصيدة اشتملت على معظم الأغراض الشعرية القديمة مصحوبة ببصمة اليوسي، و ناقلة لمعاناته النفسية غاير فيها جميعا، وقدّمها مداراة، من مدح للدلائيين و الرثاء بأنماطه؛ ندب الزاوية و تأبين الدلائيين بالمال، و العزاء من خلال السكر بالخمر الربانية الربانية، هجاء الزمان و الإنسان المنافق، الفخر بالنفس بسبب إساءة علماء فاس لليوسي، الوصف في وصفه للرياض، و المياه...، و الحكمة.

و منه لقد استطاع اليوسي أن يجمع في ذهنه خبرات متعددة و متنوعة بأسلوبيات مختلفة وظفها و غاير في مناولتها تحقيقا لأسلوبيته الفريدة؛ إنه يمتص، و يستوعب، و يحلل ثم يوظف، فعلا كما قيل إنه المجدد على رأس المئة.

والحمد لله المنان على ما آتانا.

مدونة البحث

قال الشيخ الحسن اليوسي يرثي زاوية الدلاء

أُكَلِّــفُ جَفْــنَ العَــيْنِ أَنْ يَنْثُــرَ الــدُرَّا ... فَيَــأْبَى وَيَعْتَــاضُ العَقِيــقَ بِهَــا جَمْــرا
وَأَسَــأَلُهُ أَنْ يَكْــتُمَ الوَجْــدَ سَــاعَةً ... فَيُفْشِــي وَإِنَّ اللَّــوْمَ آوِنَــةً أَغْــرَى
وَقَــدْ كُنْــتُ أستَصْــحِبه حَتَّــى تَوَقَّــدَتْ ... جُــذَا الوَجْــدِ فَاسْتَسْــقَيْتُهُ يُطْفِــئُ الجَمْــرَا
عَلَــى أَنَّ دَمْــعَ العَــيْنِ فَضْــلُ حُشَاشَــةٍ ... تُــذَابُ فَمَــاذَا يُنَفَــعُ الــدَّمْعُ أَنْ يُجْــرَى
وَكَانَــتْ سُــرُوح الهَــمِ عَنِّــي عَوازِبــا ... وَبَعْدَ النَّوَى أَصْبَحَتْ مَرَاتِعُها الصَّدْرَا
وَكَانَــتْ عُيُــونُ الحَادِثَــاتِ غَــوافِلَا ... زَمَانًــا وَخَطْــبُ الــدَّهْرِ كَــانَ بِنَــا غِــرَّا
لَيَــالِيَ كَــانَ البَــيْنُ عَــنْ جِيــرَةِ الحِمَــى ... صَــدُودًا وَنَظْــمُ الشَّــمْل لَــمْ يَسْــتَحِلْ نَثْــرَا
وَكَانَــتْ مُــدَامَاتُ الوِصَــالِ مُدامَــةً ... عَلَــى القَــوْمِ صِــرْفًا لَا مَزِيجًــا وَلَا نَــزْرَا
تَجَــاذَبُ أَخْــدَانُ الصَّــفَاءِ كُؤُوسَــها ... فَــلَا تَخْتَشِــي مِنْهَــا خُمَــارًا وَلَا سُــكْرَا
فَبَيْنَــا لَيَــالِي الوَصْــلِ بَــيْضٌ وَرَوضُــهُ ... بِفَــيْضِ النَّــدَا كَانَــتْ مَرَابِعُــهُ خُضْــرَا
عَــدَتْ غُــدوةً أَيْــدِي الحَــوَادِثِ فَاخْتَلَــتْ ... خَلَاهَــا فَعَــادَتْ بَعْــدَ نَضْــرَتِهَا غُبْــرَا
وَأَبْــدَلْنَ مَــانُوسَ الــدِّيَارِ وَأَهْلَهَــا ... بِــوَحْشٍ وَحَــوَّلْنَ الأَهِيــلَ بِهَــا قَفْــرَا
وَبَيْنَــا جُمُــوعُ الحَــيِّ كَــالرَّاحِ شَــبْتُهَا ... بِمَــاءٍ فَمَــا تُخْشَــى جَفَــاءٌ وَلَا نَعَــرَا
وَ كَالفَرْقَــدَينِ الطَّــالِعَيْنِ تَأَلَّفَــا ... وَصَــاحِبي المُلْــكِ الَّــذِي نَــادَمَ الشِّــعْرِى
أَصَــابَتْهُمُ عَــيْنُ الكَمَــالِ فَغَــادَرَتْ ... أَكُفَّهُمُ مِــنْ كُــلِّ مَــا جَمَعَــتْ صِــفْرَا
وَرَدَّتْهُــمُ مِثْــلَ الثُّرَيَّــا إِذَا رَأَتْ ... سُــهَيْلًا بِشَــحْطِ البَيْن و واصِلٍ وَ الرَّا
فَأَصْــبَحَ فِــي أَرْجَائِهَــا الْبُــومُ مُنْشِــدًا ... يُــرَدِّدُ مِمَّــا قَــالَ مَــنْ قَــدْ خَــلَا شِــعَرَا:
(كَأَنَّ لَمْ يَكُنْ بَيْنَ الحَجُونِ إِلَى الَصَّفَا ... أَنِــيسٌ) بَلَــى لَكِــن هــوَى جَــدُّهُمْ عَثْــرَا
فَلَا جَفْنَ إِلَّا وَ هوَ مُغْضٍ عَلَى القَذَا ... وَلَا عَــيْنَ إِلَّا مِــنْ نَجِيــعِ الشَّــجَا حَمْــرَا
وَلَا وَجْــدَ إِلَّا وهْــوَ مُــرْخٍ سُــدُولَهُ ... وَلَا هَــمَّ إِلَّا وَهْــوَ يَكْتَنِــفُ الفِكْــرَا
صَــبَرْتُ فُــؤَادِي لِلْخُطُــوبِ فَلَــمْ يَــزَل ... بِــهِ رَشْــقُهَا حَتَّــى تَقَضَّــى فَــلَا صَــبْرَا
وَأَزْمَعْــتُ نهْــرَ الــدَّمْعِ عَنِّــي تَعَزِّيًــا ... فَلَمَّــا جَــرَى كَــالنَّهْرِ لَــمْ أَمْلِــكِ النَّهْــرَا
ووجَّهْتُ نَحْوَ الحَــيِّ أُعْرِبُ عَنْ هَوَى ... ضَــمِيرِي فَــلَا أَلْفَيْــتُ زَيْــدًا وَلَا عَمْــرَا
وَأُحْسُــبُ مَــا قَــدْ كُنْــتُ أَحْسُــبُ دَائِمًــا ... فَخَطَّــتْ بَنَــانُ البَيْن فِــي رَاحَتِــي صِــفْرِا

أَلَا قُـــلْ لِأَرْوَاحِ الصَّـــبا لَا تُغادِنـــا ... فإنَّـــا بِـــأَرْوَاحِ الجَنُـــوبِ لِنَـــا ذِكْـــرَى
وَقُـلْ لِبُـرُوقِ الشَّـرْقِ تُغْمِـدْ سُـيُوفَهَا ... فَـــإِنَّ بُـــرُوقَ الجَـــوْفِ صـــيَّرْنَهَا بُتْـــرَا
بِـــلَادٌ إِذَا ذُقْنَـــا رُضَـــابَ مَعِينِهَـــا ... فَمَـــا لِرُضَـــابِ العِـــينِ نَلْـــتَمِسُ الثَّغْـــرَا
وَإِنْ نَحْـنُ رُحْنَـا بالشَّـذا مِـنْ رِيَاضِـهَا ... رَبِحْنَـا فَمَـا نَرْجُـو عَلَـى العَنْبَـرِ التَّجْـرَا
رِيَـــاضٌ إِذَا أَبْصَـــرْتَهَا وَنَشَـــقْتَهَا ... فَـــلَا تَـــذْكُرَنْ نَجـــدًا وَلَا تَـــذْكُرَنْ شَـــحْرَا
وَأَزْرِ عَلَـى مَـنْ كَـانَ حَـنَّ صَـبَابَةً ... إِلَيْهَـا قَـدِيمًا إِذْ عَلَـى مِثْلِهَـا يُـزْرَى
فَمَـــنْ لِـــي بِوَادِيهَـــا إِذَا فَـــاحَ رَنْـــدُهُ ... وَمَـنْ لِـي بِمَرْعَاهَـا إِذَا أَطْلَـعَ المَشْـرَا
وَمَـنْ لِـي بِرَوْضَـاتٍ يَفُـوقُ ضِـيَاؤُهَا ... عَلَـى الشَّـمْسِ حُسنًا كُلَّمَا اِبْتَهَجَتْ زَهْرَا
وَهَيْهَـــاتَ وَادٍ يُنْبِـــتُ الرَّنْـــدَ أَيْكُـــهُ ... وَهَيْهَاتَ رَوْضٌ يُطلِعُ الشَّمْسَ وَ البَدْرَا
وَعَـــذْبٌ فُـــرَاتٌ تَسْـــتَقِيهِ وِقَايَـــةً ... وَتَطْعَمُـــــهُ رَاحًـــــا وَتُبصِـــــرُهُ دُرَّا
فَهَـلْ نَفْحـةٌ تَكْفِينِـيَ المِسْـكَ فَائِحًـا ... وَهَـلْ شَـرْبَةٌ تَكْفِينِـيَ الشَّـهدَ مُسْـتَمْرَا
وَهَـلْ طَلْعَـةٌ تَكْفِينِـيَ البَـدْرَ طَالعَـا ... وَهَـلْ طَلْعَـةٌ تَكْفِينِـيَ الثَّغْـرَا مُفتَـرّا
وَهَـلْ وَقْفَـةٌ بَـيْنَ الطُّلُـولِ الَّتِـي قَضَـتْ ... صُـرُوفُ اللَّيَـالِي فِـي مَعَالِمِهَـا نَـذْرَا
هُنَالِـــكَ إِخْـــوَانُ الفُـــؤَادِ وَفِتْيَـــةٌ ... هُـمْ لِلْحَشَـا خمـرٌ فَمَـا يطْلُـبُ الخَمْـرَا
نُـــزَايِلُهُمْ لَا عَـــنْ هـــوًى لِنَـــوَاهُمُ ... كَمَـا لِفِطَـامٍ زَايَـلَ المُرْضِـعُ الظِّئْـرَا
وَ نَنْـأَى عِجَـالًا عَـنْهُم مِثْلَمَـا نَـأَى ... أَبُـو صِـبْيَةٍ عَـنْهُمْ إِذَا يمَّـمَ القَبْـرَا
فَمِنَّـــا إِلَـــيْهم صَـــبْوَةُ ابْـــنِ مُلَـــوِّح ... وَمِـنْهُمْ شَجَا الخَنْسَاءِ إِذْ فَارَقَتْ صَخْرَا
فَمَـا أَنَـزَرَ الصَّـبْرَ الجَمِيلَ عَلَـى النَّـوَى ... وَمَـا أَغَـزَرَ الـدَّمْعَ الطَّوِيـلَ وَمَـا أَجْـرَى
فَلَـوْلَا هَـوَى نَجْـدٍ وَطيـبُ نَسِـيمِهَا ... وَرِيـــحُ خُزَامَاهـــا إِذَا سَـــاوَقَ الفَجْـــرَا
وَعَـذبٌ فُـرَاتٌ سَلْسَـبِيلٌ سَـخَتْ بِـهِ ... أَكُـفُّ الغَـوَادِي فِـي حَـدَائِقِهَا غَمْـرَا
وَمَشْـمُولَةٌ صَـهْبَاءُ مَـا قَـطُّ شَـابَهَا ... بِرَاوُوقِـــهِ الحَـــانِي وَلَا حلَّـــتِ القِـــدْرَا
بِهَـا هَامَـتِ الأَرْوَاحُ مِـنْ قَبْـلِ خَلْقِنَـا ... وَمِـــنْ بَعْـــدمَا كُنَّـــا وَإِذْ نَبْلُـــغُ الحَشْـــرَا
فَكَـم وَلَّهـتْ فِكَـرَ اِبْـنِ عِيسَـى وَمَالِـكٍ ... وَكَـمْ أَطْرَبَـتْ سَـهْلًا وَكَـمْ أَشْـغَلَت بِشْـرَا
إِذَا مَـا تَحَسَّـاهَا الفَتَـى لَـمْ يَخَـفْ بِهَـا ... جُنَاحًـــا وَلَكِـــنْ يَرْتَجِـــي عِنْـــدَهَا أَجْـــرَا
تُحَمِّلُـــــهُ الأَوْزَارَ غَيْـــــرَ مُـــــذَمَّمٍ ... بِأَعْبَائِهَـا العُظْمَـى وَلَـمْ يَكْسِـبِ الـوِزْرَا
وَتُبـــرِدُ غُـــلَّاتِ الحَشَـــا وَتَشُـــبُّهَا ... أَوَارًا وَتُعْطِـي الرُّشْـدَ وَ السَّـفَه الحِجْـرَا

وَتُورِثُـــهُ قَبْضًـــا وَبَسْـــطًا وَفُرْقَـــةً ... وجَمْعًـــا وَنِسْـــيَانًا وَتُورِثُـــهُ شِـــعْرَا
فَلَـــوْلَا رَجَـــاءُ الفَـــوْزِ مِنْهَـــا بِشَـــرْبَةٍ ... تُدَاوِي عَقَابِيلَ الهَوَى وَ الجَوَى المُضْرَى
لَكَانَـتْ أَكُـفُّ البَـيْنِ تَصْـدَعُ بِـالجَوى ... زُجَاجَـةَ أَحْشَـائِي فَـلَا أَمْلِـكُ الحَبْـرَا
عَلَـى أَنَّ هـذا الـدَّهْرَ لَـيْسَ بضَـارِعٍ ... لَـهُ غَيْـرُ مَـنْ أَمْسـى بِأَحْدَاثِـه غُمْـرَا
هُـوَ الـدَّهْرُ لَا يُبْقِـي عَلَـى مُتَخَشِّـعٍ ... ذَليـــلٍ وَلَا ذِي نَخْـــوَةٍ مُـــزْدَهٍ كِبْـــرَا
حُسَـامٌ إِذَا مـا صَـمَّمَ الـدَّهْرُ فِـي اِمْـرِئٍ ... غَـدا دَمُـهُ بَـيْنَ الـوَرَى خَضِـرًا مَضْـرا
وَسـيلٌ إِذَا مَـا يمَّـمَ الأَرْضَ أَصْـبَحَتْ ... أَخَادِيـــدَ وانفلَّـــتْ كَرَادِسُـــهَا كَسْـــرا
و ريـــحٌ سَـــمُومٌ حيثُمَـــا هَـــبَّ مَـــرَّةً ... تَعَفَّـــتْ مَعَافيـــهِ وإن بَعُـــدَتْ مـــرّا
وَلَيْـثٌ هَصُـورٌ مَـا تَغَشَّـى حَظِيـرَة ... فَيَسْـطُوَ إِلَّا أَنْعَـمَ العَـضَّ وَ العَقْـرَا
غشُـومٌ فَمَـا يَرْتَـاعُ مِـنْ بَـأْسِ خـادِرٍ ... كَمِـيّ وَلَا مِـنْ حُسْـنِ سَـاكِنَةٍ خِـدْرَا
فَلَـيْسَ عَجِيبًـا مَـا أَتَـى مِـنْ عَجَائِـبٍ ... وَلَـوْ أَطْلَـع الغَبْـرَاءَ وَاسْـتَنْزلَ الخَضْـرَا
وَلَـيْسَ بنَـزْرٍ مَـا أَبَـادَ وَمَـا بَـدَا ... وَلَا بِغَرِيـبٍ مَـا أَعَـلَّ وَمَـا أَبْـرَا
فَكـم مِـنْ عَظِـيمٍ يَعْتَلِـي فَـوْقَ بَـاذِخٍ ... مِـنَ المَجْـدِ أَرْدَتْـهُ صَـوارِمُه حَـدْرَا
وَكَـمْ مِـنْ مَليـكٍ كَـانَ يُزْهَـى بِثَـرْوَةٍ ... وَعِـزٍّ وَلَا يَـأْلُو اعـتلاءً وَلَا فَخْـرَا
تَغَشَّـاهُ بِـالأَرْزَاءِ حَتَّـى كَأَنَّمَـا ... لَـهُ تِـرَةٌ مِنْـهُ فَلَـمْ يَأْلُـهُ دَفْـرَا
وَأَفْـرَطَ فِـي اِسْـتِنْفَادِ مَـا قَـدْ أَعَـدَّهُ ... وَ مَـا عَـدَّ حَتَّـى مَـا اسْتَطَالَ وَمَـا أَثْرَى
أَدَارَ عَلَـى دَارَا صَـرِيفَ صُـرُوفِهِ ... وَأَتْبَعَـهُ غَلَّابَـهُ المَلِـكَ الحَبْـرَا
فَـأَوْدَعَ ذَاكَ التُّـربَ بَعْـدَ أَسِـرَّةٍ ... وَأَوْدَعَ هَـذَا بَعْـدَ بَسْـطَتِه تَبْـرَا
وَ نَـاوى بَنـي سَاسَـان فِـي غُلَوَائِهَـا ... وَعِزَّتِهَـا العُظْمَـى فَـذَلَّلَهَا قَسْـرَا
وَغَـادَرَ فِـي تِلْـكَ المَـدائِنِ أَعيُنًـا ... لِعَـيْن غَـدَتْ مِـنْ رَيْـبِ أَحْدَاثِـه خَـزْرَا
تُحَلِّـي نُحـوراً بالمَـدامِع حَسْـرَةً ... وَكَانَـتْ تَعَـالَى أَنْ تُحَلِّيَهَـا شَـذْرَا
وَصَـيَّرَهَا مَقْصُـورَةً بَعْـدَ بَسْـطةٍ ... وَمَجْـدٍ عَلَـى نَشْـزٍ بِـبَطْنِ الثَّـرَى قَصْـرَا
وَمَـدَّ إِلَـى تِلْـكَ المَقَاصِـيرِ كَفَّـهُ ... فَلَـمْ يَـدَعِ البَيْضَـاءَ فِيهَـا وَلَا الصَّـفْرَا
وَأَشْـرَقَتِ الأَرْجَـاءُ مِنْهَـا بِشِـرْعَةٍ ... حَنِيفِيَّـةٍ مِـنْ بَعـدما أَظْلَمَـتْ كُفْـرَا
وَجَـرَّ عَلَـى أَوْلَادِ جَفْنَـةَ ذَيْلَـهُ ... فَجَرَّعَهَـا حَتْفـاً وَأَلْبَسَـهَا صُـغْرَا
فَكَـانُوا لِآفَـاتِ الزَّمَـانَ جَزَائِـراً ... وَكَـانُوا قَـدِيمًا آفَـةً تُتْلِـفُ الجُـزْرَا

وَأَنْحَـــى عَلَـــى لَخْـــمٍ فَعَفَّـــى رِبَاعَهـــا ... وَرَامَ بنـــــي بَـــــدْرٍ فأتبَعَهَـــــا بَـــــدْرا

وَأَدْرَكَ أَوْتَـــــارًا بِسَـــــيْفٍ وَبَـــــيْهَسٍ ... فَعَـــادَا كَـــأَنْ لَـــمْ يُـــدْرِكَا قَبْلَـــهُ وَتْـــرَا

وَ طَـــمَّ عَلَـــى مَـــرْوَانَ إِذْ تَـــلَّ عَرْشَـــهَا ... فَمَـــا خَـــافَ عُقْبَاهَـــا وَلَا اَحْتَمَـــلَ الإِصْـــرَا

وَعَـــادَ عَلَـــى بَغْـــدَادَ فَاجْتَـــثَّ مُلْكَهَـــا ... وَلَـــمْ يَحْتَـــرِمْ أَمْلَاكَهَـــا النُّجُـــب الغُـــرّا

وَرَامَ اِبْـــنَ عبَّـــاد بِخَسْـــفٍ فَنَالَـــهُ ... وَأَعلَـــقَ مُنْتَاشًـــا بِـــهِ النَّـــابَ وَالظُّفْـــرَا

أَسِـيرًا بِأَغْمَـاتِ كَـأَنْ قَـدْ فُـدِي بِـهِ ... مَنِ احْتَلَّ فِي تِلْكَ الجَزِيرَةِ مِنْ أَسْرَى

وَلَـــمْ يَـــرْثِ إِذْ يَبْكِيـــه فِيهَـــا سَـــرِيرُهُ ... وَمِنْبَـــرُهُ وَالـــدَّهْرُ مَـــا يَخْتَشِـــي نُكْـــرا

فَهَلْ تَمْتَرِي فِـي صَوْلة الـدَّهْر بَعْدَمَا ... أَتَتْـــكَ عَلَـــى ذِكْـــرٍ وَقَائِعُـــهُ تَتْـــرَى

وَكَمْ مِنْ مُحِبٍّ صَادِقِ الحُبِّ رَوْضَة ... أَنِيقَـــةَ أَزْهَـــارٍ تَوَسَّـــطَتِ الغُـــدْرَا

إِذَا رَامَ وَصْـلَ الحُـبِّ أَلْفَـاهُ فِـي الهَـوَى ... يُسَـــارِعُ لَا هَجْـــرًا يَخَـــافُ وَلَا غَـــدْرَا

عَلَـــى أُلْفَـــةٍ و العَـــيْشُ دَانٍ قُطُوفُـــهُ ... كَأَنَّهُمَـــا الفَرْخَـــانِ قَـــدْ أَلِفَـــا الـــوَكْرَا

فَلَـمْ يَنْشَـبِ الـدَّهْرُ المُشَـتَّتُ أَنْ فَـرَى ... مِـنَ الوَصْـلِ مَـا قَـدْ أَبْرَمَـاهُ ومـا زَرَّا

وَأَوْلَاهُمَـــا بِـــالقُرْبِ بَيْنـــاً وَبِـــالهَوَى ... جَفَـــاءً و بِالوَصْـــلِ القَطِيعَـــةِ وَالهَجْـــرا

وَأَبـــدلَ ذَاكَ الأُنْـــسَ وَحْشًـــا وَ غُمَّـــةً ... وَذَاكَ اللَّذِيـــذَ الغَـــضّ مُسْـــتَوْبَلًا مُـــرَّا

فَـــلَا تَهْتَبِـــلْ بِالحَادِثَـــاتِ وَلَا تَثِـــقْ ... فَمَـــا وَهَبـــتْ يَوْمًـــا فَمُوهَبُهَـــا مُعْـــرَى

مُقَرَّبُهَـــا مُقْصـــىً وَ مَرْفُوعُهـــا لَقـــىً ... وَمُنْهَلُهَـــا مُظْمـــاً وَمَكْسُـــوُّهَا مُعْـــرَى

وَلَا تَـــــرْكَنَنْ لِلـــــدَّهْرِ إِنَّ نَعِيمَـــــهُ ... ظِـلَالُ سَحَابٍ يَمْسَحُ السَّهْلَ وَ الوَعْرَا

فَبِينـــا تَرَاهَـــا قَـــدْ كَسَـــتْكَ بِبُرْدِهَـــا ... تَجَافَـــتْ بِأَمْيَـــالٍ فَأَلْبَسَـــتِ الحَـــرّا

مَلُـولٌ فَمَـا بَـاقٍ عَلَـى عَهْـدِ خُلَّـةٍ ... وَلَا مُسْـتَدِيمٌ فِيـكَ يُسْـرًا وَلَا عُسْـرًا

فَـإِنْ سَرَّ فلْتَظْفَرْ وَإِنْ سَاءَ فَاصْطَبِر ... لِعَوْدَتِـهِ فَالـدَّهْرُ مَـا يَـأْلَفُ الصَّـبْرَا

عَشِـيرٌ متَـى يُحْسِـنْ فَقَـدْ بِـرَّ عِشْـرَةً ... وَإِلَّا فَكُـنْ بِالصَّـبْرِ فِـي حُكْمِـهِ البَـرَّا

وَإِنْ كَانَ يمضِي الخَطْبُ وَالحرُّ لَمْ يَنَلْ ... جُناحـــاً وَلَا عَـــارًا بِـــهِ فَكُـــن الحُـــرَّا

وَإِنْ سَـــبَقَتْكَ الحادِثَـــاتُ بِفائِـــتٍ ... فَسَـوْفَ يُرِيـهِ الـدَّهْرُ فَـانْتَظِرِ الـدَّهْرَا

أَلـــم تَـــرَ أَنَّ الـــدَّهْرِ حُبْلَـــى أَنِيَّـــةٌ ... وِلَادَتُهَـــا يَوْمـــاً وَإِنْ لَـــمْ تَكُـــنْ تُـــدْرَى

فمِـنْ مِـنَحٍ تُسْـلي وَمِـنْ مِحَـنٍ تُسِـي ... نَتَائِجُهَـا صُـغْرَى عَلَـى المَـرْءِ أَوْ كُبْـرَى

وَلَا تَـــأْمَنَنْ أَبْنَـــاءَهُ إِن تَحَبَّبُـــوا ... إِلَيْـــكَ فَمَـــنْ يُشْـــبِهْ أَبَـــاهُ فَقَـــدْ بَـــرَّا

وَكُـلٌّ بَنـي دَهْـرٍ فَأَشْـبَاهُ دَهْـرِهِمْ ... عَلَى مَا قَضَى اللهُ الكَرِيمُ وَمَا أَجْرى

مَتَى مَا ارْتَجَوْا رَغْبَاءَ مِنْكَ تَقَرَّبُوا ... إِلَيْكَ وَأَبْدُوا خَالِصَ الوُدِّ وَ البِرَّا

وَأَخْفَوا ذَمِيمًا كَانَ فِيكَ وَأَظْهَرُوا ... جَمِيلًا وَقَالُوا ذُو مَحَاسِنَ لَا تُعَرى

فَذَلِكَ أَحْرَى أَنْ يُجِلُّوا وَيُنْصِتُوا ... إِلَيْكَ رَشَادًا كَانَ قَوْلُكَ أَو تَبْرَا

وَإِنْ لَم يُرَجُّوا مِنْكَ خَيْرًا رَأَيْتَهُمْ ... جَفَاءً وَإِعْرَاضًا يُوَلُّونَكَ الظَّهْرا

وَيَنْثُونَ عَنْكَ المُنْدِيَاتِ وَإِنْ رَأَوْا ... جَمِيلًا أَعَارُوهُ الغِشَاوَةَ وَالوَقْرَا

فَلَا تُصْغِ سَمْعًا للذي ذَمَّ مِنْهُمُ ... وَلَا للذي أَبَدَى الجَمِيلَ وَإِن أَطْرَى

فَإِنَّ بَنِي الدُّنيَا عَبِيدُ هَوَاهُمُ ... عَلَى مَرْكَزِ الأَهْوَالِ دَورتُهُمْ طُرَّا

وَإِنَّ هَوَاهُمْ حَيْثُ تَرْتَقِبُ الغِنى ... وَلَيْسَ هَوَاهُمْ حَيْثُ تَرْتَقِبُ الفَقْرا

إِذَا مَا رَأَوْا ذَا الوَفْرِ لَاذُوا بِذَيْلِهِ ... وَإِنْ لَمْ يَنَالُوا مِنْ سَحَائِبِهِ قَطْرَا

وَإِنْ بَصُرُوا بِالمُمْلِقِ اهْتَزَأُوا بِهِ ... وَمَدُّوا إِلَيْهِ طَرَفَهُمْ نَظَرًا شَزْرَا

وَقَالُوا بَغَيضٌ إِن نَأَى وَمَتى دَنَا ... يَقُولُوا ثَقِيلٌ مُبْرِمٌ أَدْبر الفَقْرا

وَفِي اللهِ لِلمَرءِ اللَّبِيبِ كِفَايَةٌ ... عَنِ النَّاسِ وَالمَحْرُومُ مَنْ حُرِمَ الأَجْرا

فَكُنْ رَابِئاً بِالنَّفْسِ عَنْهُمْ وَ مُغْضِيًا ... بِعَيْنِ الحَشَا عَمَّا تَكَنَّفَتِ الغَبْرا

وَلَا تَجْعَلَنْ فِي غَيْرِ مَوْلَاكَ هِمَّةً ... فَمِنْه تَرَى لَوْ تَعْلَمُ النَّفْعَ وَالضُّرَّا

وَإِنْ شِئتَ وُدًّا فِيهِمُ وَتَوَفُّراً ... لِعِرْضِكَ أَوْ شِئْتَ النَّبَاهَةَ وَالذِّكْرَا

فَشَارِكْهُمُ فِيمَا بِكَفِّكَ وَاكْفِهِمْ ... مُؤُونَكَ وَاسْتَبْقِ التَّجَمُّلَ وَالسِّتْرَا

وَخَالِلْ وَلَا تَكْلِم وَجَامِلْ وَلَا تَرِمْ ... وَوَاصِلْ وَلَا تَصْرِمْ وَلَكِن خُذِ الحِذْرَا

وَلَا تَقْتَحِمْ عَيْنَاكَ ذَا سَمِلٍ وَلَا ... تَرَ المَرْءَ مَزْهُوًّا فَتُعْظِمَهُ قَدْرَا

فَإِنَّ الفَتَى بِالنَّفْسِ لَا اللِّبْس مَجْدُهُ ... فَمَا شَانَ دُرًّا كَوْنُ أَصْدَافِهِ كُدْرَا

وَمَاذَا عَلَى العَضْبِ الَّذِي رَثَّ جَفْنُهُ ... إِذَا كَانَ فِي الهَيْجَاءِ يُنْعِمُكَ البَتْرا

وَإِنَّكَ تُلْفِي النَّاسَ كَالنَّبْتِ ذَابِلٌ ... لَذِيذٌ وَغَضٌّ كُلَّمَا ذُقْتَهُ مَرَّا

وَقِدْمًا يَكُونُ التِّبْرُ فِي التُّرْبِ تَخْتَفِي ... مَكَانَتُهُ حَتَّى تُخَلِّصَهُ سَبْرَا

وَإِنْ كُنْتَ لَا تَعْتَدَّ إِلَّا بِمَلْبَسٍ ... فَسِيَّانَ مَنْ يُكْسَى العَمَائِمَ وَالخُمُرا

وَإِنَّ الغِنى مَا أَوْرَثَ المَرْءَ فِي الوَرَى ... مَحَامِد فِي الدُّنْيَا وَعَلْيَاءَ فِي الأُخْرَى

وَكَمْ مُتْرَفٍ لَمْ يَرْأَمِ الضَّيْفُ سَاحَه ... وَكَمْ تَرِبٍ طَابَتْ مَحَامِدُه نَشْرا

فَــلَا خَيْــرَ فــيمَن لَا يُعَــاشُ بِظِلِّــهِ ... وَلَــوْ فَــاقَ تَحْلِيقًــا بِجَــوِّ العُلَــى النَّسْــرا
وَلَا مَـالَ فِـي الـدُّنْيَا لِمَـنْ لَـيْسَ رَاشِـحًا ... بِفَضْـلٍ عَلَـى العَـانِي وَلَـوْ جَمَـعَ الـوَفْرا
وَلَا مَجـد للمِسِّـيكِ يَوْمًـا وَلَـوْ حَـوَى ... وَأَثَّــلَ مَــا قَــدْ كَــانَ أَثَّلَــهُ كِسْــرَى
فَـأَغْرِقْ عَلَـى العَـوْرَاتِ مِنْـكَ بِسَـابِغٍ ... مِـنْ العُـرْفِ تَغْفِـرْ مَـا تُسَـاءُ بِـهِ غَفْـرا
وَإِنْ تُعْــوِزِ النُّعمَــى فَجُــدْ بِبَشَاشَــةٍ ... فَخَيْـرُ القِـرَى أَن تَبْـذُلَ الرَّحْـبَ وَالبِشْـرا
وَعَـاصِ الهَـوَى إِنَّ الهَـوَانَ مَـعَ الهَـوَى ... وَفِـي الصَّـبْرِ عِزٌّ فَاسْتَسِـغْهُ وَلَـوْ صِـبْرا
فَمَـنْ لِلْهَـوَى أَلْقَـى القِيَـادَ فَقَـدْ هَـوَى ... وَلَـوْ أَنَّـهُ فِـي المَجْـدِ قَـدْ وَطِـئَ النَّسْـرا
وَكُــن بالَّــذِي آتَاكَــهُ اللهُ مِــنْ جَــدىً ... قَنُوعًــا رَضُــوا تَبْلُــغِ الأَنْجُــمَ الزُّهْــرا
وَمَــنْ لَــمْ يَكُــنْ مُسْــتَغْنَيًا بِقَنَاعَــةٍ ... فَلَــيْسَ بِمُنْفَــكٍّ عَــنِ النَّــاسِ مُعْتَــرَّا
وَمَنْ لَم يَكُنْ يَسْتَرْغِدُ العَيْشِ بِالرِّضَى ... بِقَسْـمَتِهِ لَـمْ يَبْـرَحِ الـدَّهْرَ مُضْـطَرَّا
وَمَـنْ لَـم يَكُـنْ بِـالحَزْمِ مُحْتَزِمـاً فَقَـدْ ... فَـرَى حَبْلَـهُ عَـنْ نُجْحِـه قَبْـلَ أَنْ يُفْـرىَ
وَمَـنْ لَـم يُبَـادِرْ صَـيْدَهُ وَهْـوَ مُعْـرِضٌ ... لِيَرْمِيَــهُ كَــانَ العَنَــاءُ لَــهُ قَصْــرا
وَمَـنْ يشْـرِ بَخْسًـا نُوقَـهُ وَهـيَ شُـوّل ... عِجَافــاً تَمَنَّاهَــا لَــدَى غَيْــرِهِ شُــكْرَى
وَمَـنْ يَصْـطَنِعْ عُرْفًـا إِلَـى غَيْـرِ أَهْلِـهِ ... فَلَــيْسَ بِــلَاقٍ مِــنْ جَــزَاءٍ وَلَا شُــكْرا
وَمَـنْ يَحْتَسِـبْ يُهْمِـلْ كَمَـا الغَيْـثِ وَابِـلًا ... فَـلَا العَقْـلَ يَجْفُـو بِالعِهـادِ وَلَا الصَّـبْرا
وَمَـنْ لَا يُثَقِّـفْ مَتْنَـهُ الـدِّينُ وَ الحِجـا ... وَيَــرْمِ الــورَى يَلْــقَ المُثَقَّفَــة السُّــمْرَا
وَمَــنْ لَا يُجَنِّــبْ قَوْلَــه دنَــسَ الخَنَــا ... فَـلَا يَمْـتَعِضْ يَوْمًـا إِذَا سَـمِعَ الهُجْـرا
وَمَــنْ يَبْــغِ بَــذْلًا بِالسَّــبَابِ و بِــالنَّوَى ... يَكُــنْ بِنُضَــار جَيِّــد يَشْــتَرِي الصُّــفْرا
وَمَـنْ يَصْـحَب الأَمْجَـادَ تَنْظُـفْ ثِيَابُـه ... وَمنْ يصْحَب الأَرْذَالَ يُكْسَى بِهَا العُرَّا
وَمَـنْ لَا يُجَـالِسْ مَـنْ يُجَـانِسُ لَـمْ يَـدُمْ ... لَــهُ أَحَــدٌ فَالأُسْــدُ مَــا تَــرْأَمُ الحُمْــرا
وَمَــنْ لَــم يُجَــاوِزْ بِالصَّــدِيقِ وَيَلْحَــهُ ... يَجِــدْ لُبَّــهُ نَغْــلًا إِذَا نَــزَعَ القَشْــرَا
وَمَــنْ يَــرْمِ بِــالبُغْضِ الــوَدُودَ مُعَنِّفــاً ... لِيَصْـفُوَ يُـورِثْ قَلْبَـهُ الـبُغْضَ وَالغِمْـرا
وَمَـنْ لَـم يَكُـنْ يُبْـدِي سَـجَايَاهُ يَبْـدِهَا ... إِذَا مَـا ارْتَجَـى الرَّغْبَـاءَ أو آنَـسَ الـذعْرا
وَمَــنْ يطْلُــبِ العَلْيَــاءَ يُلْــفِ مَــذَاقَهَا ... هَبِيــدًا لَــذُوعًا لِلحَنَــاجِرِ لَا يُمْــرا
وَمَــنْ يَسْــرِ فِــي دَرْكِ المَعَــالِي بِهِمَّــةٍ ... لَجُــوجٍ رَمُــوقٍ للعُــلَا يَحْمَــدِ السَّــيْرا
وَمَــنْ لَا يــزَلْ كَــلاًّ يُمَــلَّ وَتَحْتَمِــلْ ... بِــهِ الأَرْضُ أَنَّــى سَــارَ مــنْ ثِقْلِــهِ وِقْــرَا

وَمَـنْ لَا يَكُـنْ يُرْجَـى لِخَطْـبٍ فَـلَا يَكُـن فَتًـــى فِـــي نَـــدِيّ وَلـــيكُن نَاهِـــدًا بِكْـــرا
وَمَـــنْ لَـــم يُخَـــلِّ الـــنَّفْسَ ثُـــمَّ يُحَلِّهَـــا فَقَـــدْ أَخْطَـــأَ المُرْتَـــادَ مِـــنْ أُمِّـــه ظُهْـــرا
وَمَـــنْ يَـــدَّخِرْ تَقْـــوَى الإِلَـــهِ وَذِكْـــرَهُ عَلَـى كُـلِّ حَـالٍ يَحْمَـدِ السَّـعْي وَ الـذُّخرا
وَمَـنْ يَغْـنَ بِـالمَوْلَى فَلَـنْ يُعْـدَم الغِنـى إِذَا لَـــمْ يَجِـــدْ يَوْمـــاً لُجَيْنـــاً وَلَا نَضْـــرَا

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

- القرآن الكريم

- **المصادر المخطوطة:**

شرح رائية اليوسي في رثاء الزاوية الدلائية، محمد بن أحمد بن الشاذلي بن محمد بن أبي بكر الدلائي و محمد البكري الدلائي، مخطوط، خ ع ر د 2295 في جزئين.

- **المصادر و المراجع:**

1-إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي) د. محمد العبد دار المعارف، ط1، 1988م.

2-الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عبد القادر فيدوح ،منشورات اتحاد الكتاب العربي دمشق 1992م.

3-الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 1997م.

4-الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، أبو العباس أحمد بن خالد الناصري، تحقيق جعفر الناصري و محمد الناصري، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1956م، ج6.

5-الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، أبو العباس أحمد بن خالد الناصري، تحقيق جعفر الناصري و محمد الناصري، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1956م، ج7.

6-الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي. إبتسام أحمد حمدان. دار القلم العربي سوريا ط1 1418 – 1997 م.

7-الأعلام. قاموس تراجم، خير الدين الزركلي، دار الملايين، بيروت. لبنان، ط 15 آيار/مايو 2006م، ج2.

8-البخلاء للجاحظ، حقق نصه، و علق عليه طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، ط5.

9-البديع تأصيل و تجديد، منير سلطان، منشأة المعارف الاسكندرية 1986م .

10- البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة مطبعة الاشعاع الفنية، مصر ط1 1419هـ-1999م.
11- البلاغة فنونها و أفنانها. علم المعاني. فضل حسن عباس. دار الفرقان للنشر والتوزيع فرع أربد، ط4 . 1417هـ - 1997 م .
12- البلاغة و الدراسات البلاغية تحرير، علاء عبد الهادي، أعمال المؤتمر الدولي الرابع للنقد الأدبي (القاهرة نوفمبر 2006)، العلم و الايمان للنشر و التوزيع 2010م، ج1.
13- البناء العروضي للقصيدة، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق القاهرة/ ط1 1420هـ- 1999م.
14- بناء القصيدة عند علي الجارم، إبراهيم محمد عبد الرحمان، دار اليقين للنشر والتوزيع، مصر/ ط1 1429هـ-2008م.
15- البومة، ديزموند موريس، ترجمة عزيز صبحي جابر، مراجعة د.أحمد خريس، هيئة أبو ظبي للثقافة و التراث، ط1 1431 هـ - 2010 م.
16- تاج اللغة و صحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، الطبعة 04، كانون الثاني يناير 1990، ج6.
17- تاريخ الأدب (عصر الدول و الإمارات)، شوقي ضيف، دار المعارف القاهرة، ط1.
18- التحليل الدلالي إجراءاته و منهجه، كريم زكي حسام الدين في المجال الدلالي الفرعي الرابع الإنسان اليد و الرجل، ج1.
19- تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، موسى سامح ربابعة، دار جرير للنشر و التوزيع عمان- الأردن، ط1 2011م-1432هـ.
20- التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل مصطفى السعدني. منشأة المعارف بالإسكندرية.
21- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة، ط4.
22- التكرير بين المثير و التأثير. عز الدين علي السيد. عالم الكتب بيروت ط2 1407هـ - 1986 م.

23- التناص الشعري. قراءة أخرى لقضية السرقات. مصطفى السعدني. منشأة المعارف بالأسكندرية، 1991م.
24- الجديد في سلم الإيقاع الشعري، مطبعة الجنوب الجزائري، تقرت ، د.ط.د.ت.
25- جواهر الأدب في أدبيات و إنشاء لغة العرب، أحمد الهاشمي، دار الفكر للطباعة والنشر و التوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1419هـ-1999م، ج1.
26- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.
27- دراسات منهجية في البديع، الشحات محمد أبو ستيت، دار خفاجي للطباعة والنشر القليوبية ط1، 1994م.
28- دينامية النص. محمد مفتاح المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب. ط3. 2006 .
29- ديوان ابن الرومي، أبي الحسن علي بن العباس بن جريج، د. حسين نصار، مطبعة دار الكتب و الوثائق القومية، القاهرة 2003.
30- ديوان أبو الحسن الششترى، حققه و علق عليه الدكتور علي سامي النشار، منشأة المعارف الإسكندرية، ط1 1960م.
31- ديوان الإمام العارف بالله تعالى سيدي الشيخ عمر بن الفارض، المطبعة الحسينية المصرية، 1331هـ-1913م.
32- ديوان الخنساء، دراسة و تحقيق إبراهيم عوضين، مطبعة السعادة، ط1 1405هـ-1985م.
33- ديوان المتنبي. دار بيروت للطباعة و النشر بيروت 1403 هـ - 1983 م .
34- ديوان المعتمد بن عباد ملك اشبيلية، جمع و تحقيق أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، أشرف عليه و راجعه الدكتور طه حسين باشا، المطبعة الأميرية بالقاهرة 1951م.
35- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لأبي الحسن على بن بسام الشنتريني، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1411-1997، القسم الثاني، المجلد الثاني.
36- الرثاء في الشعر العربي، سراج الدين محمد، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان.
37- الرثاء، شوقي ضيف، دار المعارف القاهرة، ط4 ، 1987.

38- رسالة أسباب حدوث الحروف للشيخ الرئيس أبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا (370هـ-468هـ) تحقيق محمد حسان الطيان و يحي ميرعلم. مطبوعات مجمع اللغة العربية دمشق 1403هـ- 1982م.

39- رسائل أبي علي الحسن بن مسعود ، جمع و تحقيق و دراسة فاطمة خليل القبلي, دار الثقافة. ج1.

40- رسائل الجاحظ (رسالة الحنين إلى الأوطان)، الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الخانجي، مصر 1384هـ-1965م.

41- الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، دار الأندلس للطباعة و النشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1978م.

42- الزاوية الدلائية و دورها الديني و العلمي و السياسي، محمد حجي، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط2 1409هـ- 1988م.

43- سقط الزند، أبو العلاء المعري، دار بيروت للطباعة و النشر 1376هـ-1957م.

44- شرح الأربعين النووية، الإمام يحي بن شرف بن حسن بن حسين النووي، شرح لمعالي الشيخ صالح بن عبد العزيز بن محمد بن إبراهيم آل الشيخ، تحقيق و عناية عادل بن محمد مرسي رفاعي، دار العاصمة للنشر و التوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1 1431هـ-2010م.

45- شرح المعلقات العشر المذهبات لابن الخطيب التبريزي (الإمام زكريا يحي بن علي بن محمد الشيباني) ضبط و تعليق عمر الفاروق الطبّاع. مؤسسة الكتب الثقافية. بيروت لبنان ط1 .

46- شرح ديوان أبي فراس الحمداني. شرح و تعليق عباس إبراهيم. دار الفكر العربي بيروت. ط1 . 1994.

47- الشعر الدلائي، عبد الجواد السقاط ، مكتبة المعارف للنشر و التوزيع، ط1، 1958م.

48- الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، عز الدين اسماعيل، دار العودة و دار الثقافة، بيروت، ط3، 1981م.

49- شعر محمد الشهاوي. دراسة أسلوبية، هاني علي سعيد محمد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ط1، 2009م.

50- شعرنا القديم و النقد الجديد، وهب أحمد رومية عالم المعرفة الكويت مارس 1996.
51- الشوقيات، أحمد شوقي، دار العودة بيروت، 1988م، ج1.
52- صفوة من انتشر من أخبار صلحاء القرن الحادي عشر، محمد بن الحاج بن محمد عبد الله الصغير الإفراني، تقديم و تحقيق، عبد المجيد خيالي، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء، ط1 1425هـ- 2004م.
53- الصوت القديم الجديد. دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر العربي، عبد الله محمد الغذامي. الهيئة المصرية العامة للكتاب ط5، 1987 .
54- الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت الجيار، الدار العربية، طرابلس، 1984م.
55- الصورة و البناء الشعري، محمد حسن عبد الله ، دار المعارف القاهرة، 1981م.
56- ظواهر أسلوبية في شعر بدوي جبل، عصام شرتح، منشورات إتحاد الكتاب العرب 2005م.
57- العقد البديع في فن البديع، الخوري بولس عواد، المطبعة العمومية الكاثوليكية بيروت 1881م.
58- علم القافية، أمين السيد، مكتبة الزهراء، القاهرة.
59- العمدة في محاسن الشعر، و آدابه، نقده، أبو الحسن بن رشيق، القيرواني، الأزدي، حققه و فصله و علق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ط5 1401هـ - 1981م، ج1.
60- عيار الشعر. محمد أحمد بن طباطبا العلوي. شرح و تحقيق عباس عبد الساتر مراجعة نعيم زرزور دار الكتب العلمية. بيروت لبنان ط1، 1402هـ- 1982 م.
61- الغذاء دواء، أحمد الوائلي.
62- الغربة و الحنين في الشعر الأندلسي، د. فاطمة طحطح، نشر كلية الآداب بالرباط ، ط1، 1993م.
63- الفقيه أبو علي اليوسي نموذج الفكر المغربي في فجر الدولة العلوية، عبد الكبير العلوي المدغيري، نشر وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية، 1409هـ- 1989م.
64- فن الجناس، علي الجنيدي، دار الفكر العربي، مصر د،ت.

65- فهرس الفهارس و الإثبات و معجم المعاجم و المشيخات و المسلسلات، عبد الحي بن عبد الكبير الكتاني، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي بيروت ط2 1402هـ- 1982م، ج2

66- في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية و تطبيقية، محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1409هـ- 1989م.

67- القافية و الأصوات اللغوية ، محمد عوني عبد الرؤوف، مطبعة الكيلاني القاهرة 1977م.

68- قصص الأنبياء لابن كثير القرشي الدمشقي (الإمام الحافظ عماد الدين أبي الفداء اسماعيل بن عمر، دار ابن حزم، بيروت، لبنان ط1 . 1423هـ- 2006 م .

69- القصيدة الأندلسية في كتاب أعلام مالقة دراسة فنية، علي الغريب محمد الشناوي، مكتبة الآداب القاهرة، ط1، 2003،

70- قضايا الشعر المعاصر. نازك الملائكة. دار العلم للملايين بيروت ط7 (نيسان.أفريل) 1983م.

71- كتاب الصناعتين، الكتابة و الشعر، تصفيف أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق على محمد البجاوي- و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1371هـ-1952م.

72- كتاب العين لأبي عبد الرحمان الخليل بن محمد الفراهيدي، تحقيق مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، ج8.

73- كتاب الكافي في العروض و القوافي، للخطيب التبريزي. تحقيق الحساني عبد الله مكتبة الخانجي القاهرة ط3 1994 م – 1415 هـ.

74- الكتاب، كتاب سيبويه (أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر) تحقيق و شرح عبد السلام هارون ج4. مكتبة الخانجي بالقاهرة ط2 – 1402 هـ -1982م.

75- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين، محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر 2003، ج5.

76- اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، رابح بوحوش، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، 2006م.

77- متن ابن عاشر المرشد المعين على الضروري من علوم الدين، العلامة عبد الواحد ابن عاشر، بيت الحكمة للنشر و التوزيع ، الجزائر، 2010م.
78- المحاضرات في الأدب و اللغة، الحسن اليوسي، تحقيق و شرح محمد حجي و أحمد الشرقاوي إقبال، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1402 هـ - 1982 م، ج1.
79- محاضرات في الشعر المغربي القديم. عبد العزيز بنوي، ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر 1983 .
80- المرشد الوافي في العروض و القوافي، محمد بن عثمان، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط1 2004 م-1425 هـ.
81- المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت ط3 1989 م- 1409 هـ ج1.
82- المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، محمد عزام، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان.
83- المعجم الصوفي. سعاد الحكيم دندرة للطباعة و النشر، بيروت، ط1. 1411 هـ-1981.
84- مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي. جابر عصفور مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995.
85- ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي،عبد الهادي عبد الله عطية، مكتبة بستان المعرفة، 1422هـ-2002م.
86- من شرفة ابن رشد عبد الفتاح كليطو، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2009م.
87- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع أي محمد القاسم الأنصاري السلجماسي وتحقيق علال غازي. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء .
88- موسيقا الشعر العربي. محمود فاخوري. مطبعة الروضة، دمشق، 1416هـ-1996م.
89- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلومصرية، ط2، 1952م.
90- الميزان (علم العروض كما لم يعرض من قبل). محجوب موسى. مكتبة مدبولي. القاهرة، ط1، 1997.

91- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي، حققه و ضبطه أ د حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب القاهرة، ط1 1418هـ-1997م.

92- النبوغ المغربي في الأدب العربي، عبد الله كنون، لبنان بيروت، ط2 1961م، ج1.

93- النبوغ المغربي في الأدب العربي، عبد الله كنون، لبنان بيروت، ط2 1961م، ج3.

94- نزهة الحادي بأخبار ملوك القرن الحادي، محمد الصغير بن الحاج بن عبد الله الوفراني، مطبعة بوردين، مدينة إنجي، 1888م.

95- نشر المثاني لأهل القرن الحادي عشر و الثاني، محمد بن الطيب القادري، تحقيق محمد حجي و أحمد التوفيق، دار الغرب الإسلامي ط1 1417هـ-1996م القسم الثالث.

96- النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2001م

97- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، الشيخ أحمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت، 1408 هـ-1988 م، ج4.

98- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ط6 يونيو 2005م.

99- النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر ، ط6.

100-الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى, محمد بن تاويت, دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1404هـ- 1984م، ج3.

101- وصف إفريقيا للحسن بن محمد الوزان ترجمة محمد حجي و محمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان ط2 . 1983م.

الرسائل الجامعية:

1- الإتجاه النفسي في نقد السرد العربي الحديث، محمد أنور أسماعيل نعيمي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، 1426هـ-2005م.

2-البنية الإيقاعية في ديوان ابن الرشيق القيرواني شعر الغزل و المدح أنموذجا، بلقايد صادق، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010-2011م.

3-دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، نهيل فتحي أحمد كتانة رسالة ماجستير جامعة النجاح الوطنية 1999 – 2000.

4-الرثاء في الاندلس، فدوى عبد الرحيم، رسالة ماجستير جامعة النجاح الوطنية 1423-2003.

5-شعر ابن الأبار القضاعي. دراسة في مضامين الخطاب و مكونات النص، سعود عازي محمود، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى 1421 هـ.

6-شعر الأبيوردي دراسة اسلوبية، عادل الدرغامي عبد النبي زايد، أطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة، 1998 – 1999م.

7-شعر زهير بن أبي سلمى دراسة أسلوبية. أحمد محمد علي محمد. رسالة دكتوراه جامعة الموصل. 1426هـ - 2005م .

8-الصورة الاستعارية في شعر طاهر زمخشري، غادة عبد العزيز دمنهوري، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، 1421-1422هـ.

9-الصورة الشعرية في شعر ابن الساعاتي، سهام راضي محمد حمدان، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، 1432هـ-2011 م.

10- قصيدة "قذي بعينيك للخنساء" دراسة أسلوبية . البكاي أخذاري. رسالة ماجستير جامعة الجزائر 2004-2005.

11- قصيدة الرثاء عند المتنبي الرؤية و الأداة، سند علي صلاح الجهني، رسالة ماجستير جامعة أم القرى (1429-1430 هـ)

المجلات و الدوريات:

1- الإيقاع النفسي في الشعر العربي مجلة أقلام جاسم عباس عيد، بغداد 1985 العدد 15.

2-دراسة ظاهرة أسلوبية (التكرار) في قصيدة السياب (رحل النهار) عبد القادر بوزيدة، مجلة اللغة و الأدب، دار الحكمة الجزائر، ديسمبر 1999، العدد 14.

3-الرمز في الشعر العربي، م د جلال عبد الله خلف، جامعة ديالي كلية القانون والعلوم السياسية 2011 م.

4-الزاوية المغربية في العصر السعدي, عبد الجواد السقاط، مجلة دعوة الحق، العدد 264.

5-الطاقات الجمالية الشرطية لؤي خليل مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق نيسان 1994، العدد 276.

6-قراءة في قصيدة من الشعر المغربي القديم، علي بولنوار، جامعة محمد بوضياف المسيلة الجزائر، التراث العربي 108.

7-حرف الراء دراسة صوتية مقارنة، د. عمر الدقاق، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، السنة السادسة و العشرون كانون الأول 2006 ذو الحجة 1427، العدد 104.

8- مفهوم الزمن في الفكر و الأدب، أ. رابح الأطرش، مجلة العلوم الإنسانية جامعة فرحات عباس، سطيف، مارس 2006م.

9-الوقوف على الطلل، محمد عبد المطلب، فصول مج4، مارس 1984م.

المقالات :

1-الزاوية الدلائية و دورها في إثراء الحركة الأدبية، شريف الهداية إسماعيل آيت عبد الرفيع، تاريخ النشر 2008/07/25.
2-العلامة الحسن اليوسي(1)، تاريخ النشر 14 يوليوز- تموز 2008م.
3-العلامة الحسن اليوسي (2)، رشيد نجيب. تاريخ النشر 23 يوليوز- تموز 2008م.

المواقع الالكترونية:

1- www.ahlam-noordubai.tv&tafserahlam
2- www.wata.cc

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المـــــقدمة	أ- د
التمـهيد: الحسن اليوسي و رائيته	5
1-الحسن اليوسي	6
أ-حياته	6
ب-مواهبه وثقافته	8
ج-مؤلفاته	9
د-ثناء العلماء عليه	10
2-الزاوية الدلائية	11
أ-مفهوم الزاوية	11
ب-تأسيس الزاوية الدلائية	12
ج-أهميتها العلمية و الأدبية	13
د-تخريبها	14
-التعريف بالرائية	15
-الرثاء و أنماطه	15
-تحقيق الرائية	16
الفصـــل الأول: الموضوعات والصورة الشعرية في رائية الحسن اليوسي	**18**
المبحث الأول: موضوعات رائية اليوسي	19
1-التأمل و التفكير	19
2-الشوق و الحنين	21
3-حقيقة الدهر والوجود	23
4-الحكمة و الموعظة	24
المبحث الثاني: الصورة الشعرية في رائية اليوسي	27
أولا:أسس الصـــورة	28

1-الصورة البصرية	**28**
2-الصورة السمعية	**30**
3-الصورة التذوقية	**32**
4-الصورة الشمية	**33**
5-الصورة اللمسية	**34**
ثانيا-وسـائل الصـــورة	**34**
1-الصورة التشبيهية	**34**
2-الصورة الاستعارية	**35**
3-الصورة الكنائية	**36**
ثالثا: موضوعات الصورة	**38**
1-صور الزمان	**38**
2-صور الإنسان (الإخوان الدلائيون-أبناء الدهر)	**40**
3-صور المكان (الزاوية)	**41**
رابعا: الرمز والرمز المقنع	**42**
الفصل الثاني: البنية الإيقاعية في رائية الحسن اليوسي	**44**
المبحث الأول: الموسيقى الخارجية	**46**
1-الوزن و علاقته بالموضوع	**46**
2-القافية و علاقتها بالزاوية والنص	**50**
-علاقة الروي بالنص	**51**
-تكرار حرف الروي	**55**
3-تكرار القافية	**56**
4-التصريع	**58**
المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية	**61**
1-الترصيع	**62**
2-التصدير	**65**
3-التجنيس	**67**

4-الطباق	**71**
5-المقابلة	**76**
الفصــل الثالث: ظواهر أسلوبية في رائية الحسن اليوسي	**80**
المبحث الأول: التكرار	**81**
1-تكرار الحرف	**82**
2--تكرار حروف المد	**85**
3-تكرار الكلمة	**86**
4-تكرار الفعل	**90**
5-تكرار الأسماء	**92**
6-تكرار أسلوب القصر	**94**
7-تكرار أسلوب الاستفهام	**94**
8-تكرار أسلوب الشرط	**95**
المبحث الثاني: التناص و الحوار و النزعة القصصية	**97**
1-التناص:	**97**
أولا-التناص الديني	**98**
ثانيا-التناص الأدبي	**102**
ثالثا-التناص الصوفي	**111**
2-الحوار و النزعة القصصية	**114**
-الحوار	**114**
-النزعة القصصية	**115**
الخـــــاتمة	**117**
-مدونة البحث	**123**
-المصادر و المراجع	**131**
فهرس الموضوعات	**143**

الملخص

تناولنا في البحث رائية الحسن اليوسي في رثاء الزاوية الدلائية دراسة أسلوبية، أين عرفنا بشخصية اليوسي– الموسوعية –الذي أثنى عليه العلماء العرب و المستشرقين، وارتبط بالزاوية فكانت أساسية في حياته ،ليرثيها مداراة لما خربها المولى رشيد العلوي بسبب توسعاتها الجغرافية.

عالج اليوسي في موضوعات النص ثلاثية الإنسان و المكان و الزمان التي تعد رثاء لحضارة الدلاء المسلوبة، و رثاء للقيم.

كما سجلنا انسجاما بين الظواهر الأسلوبية في النص؛ فالصورة الشعرية تعد معادلا موضوعيا لنفسية اليوسي المتوترة، عمل فيها على أنسنة الدهر السالب، مستدعيا في تشكيل صوره مواد بنائية خام(الدر، النجم، الليث، الشمس..) أولناها بمقصديته في مدح الدلائيين، واعتداده بنفسه.

وحضر نسب الزاوية(بكر) حضورا مكثفا في بنية القافية وزنا ، وفي هندسة التكرارات الإيقاعية عددا، ومن النص أشرك اليوسي شخصياته في تخير حرف الروي. كما عكست التكرارات نفسيته، و تمكنا بتطبيق الإستنطاق و الإختزال من تعرية مقاصده التي منها تأبين الدلائيين.

و خلق اليوسي نصا جديدا نتاج مثاقفة مع موروثه الديني و الأدبي و الصوفي تمخض عنه حوارية في النص؛ تواترت بين الحوار الداخلي مع العين والقلب، و مخا طبة السلطان و المريدين.

ووقفنا عند تفاصيل معركة بطن الرمان التي انهزم فيها الدلائيون بعد فك شفرات الرموز، والتلاعب بحذف بعض الأبيات.

و تبقى المرثية نصا مفتوحا ولودا قابلا لتعدد القراءات ؛ظنها جاك بيرك حكما وإشارات صوفية مما يثبت براعة اليوسي في مداراة بكائه، و مقدرته على إشراك المتلقي في تجربته الشعرية رغم التعددية.

الكلمات المفتاحية: المداراة، المغايرة، الدهر، الإختزال.

الملخص باللغة الانجليزية

We approached in our research paper *Raia of El-Hassan El-Youssi* as a stylistic study, so we introduced the encyclopedic personality of El-Youssi, who praised the Arab scientists and orientalists, and linked to the Zaouia, which it was the key of his life. Then Madara elegized it when *El-Mawla RASHID ELALAOUI* destructed it because of his geographical expansion.

El-Youssi treated in the text subjects, the triple of Man, Place and Time, that is considered as an elegizing for the DELA lost civilization and values.

We also mentioned a consistency between the stylistic phenomena in the text; the poetic image is an objective equivalent for the stressed psychology of *El-Youssi*. He worked on it by humanizing the negative age, requiring in forming his images structural crude materials (pearl, star, lion, sun...) we started by his poesy in praising of *Delain* and his self-esteeming.

The descent of ZAOUIA (BAKR) attended intensive presence in rhyming structure at a level of weight and architecture of the rhythmic iterations at a level of numbers. El-Youssi engaged from the text his singularities to choose a character of the rhyme. As well as, the iterations reflected his psychology, it abled us to apply interrogation and transcribing purposes such as praising DALAIN.

As *El-Youssi* created a new text as a result of his culture with his Soufi, literary and religi**o**us heritage that it produced a dialogue in the text. Stresses between the internal dialogue with the eye and heart, speaking to Soultan and the followers.
And we stopped on the details of the battle of BATN ROMAN where the DALAION were lost after decoding the symbols and manipulating by deleting some verses.

The elegiac poesy stayed an open text for a multiplicity of readings; Jack Burke thought it a decision and Soufi references which it prove the versatility of El-Youssi in flattering his crying, and his ability of engaging the audience in his poetry experience even though the pluralism.
Key words: flatter, inconsistency, age, stenography.

الملخص باللغة الفرنسية

Nous avons bien abordé ,dans notre exposé, Raâyat El Hassan El Youssi dans laquelle il fait l'éloge funèbre de la Zaouïa de Dila. Nous nous sommes minutieusement donnés à l'étude stylistique de ce poème élégiaque qui révèle les sentiments intimes du poète et dont on a présenté l'auteur que beaucoup de Savants arabes et Orientalistes en ont fait largement l'éloge.

Son nom s'est étroitement lié à cet espace spirituel et de méditation au point qu'il est devenu essentiel voire vital dans son existence pour lui composer, enfin, un panégyrique de 162 vers ,où il retrace tacitement son regret et son chagrin, quand Moulay Rachid l'a entièrement dévasté et ruiné dans ses conquêtes à travers le pays

Dans les thèmes de son texte, El Youssi a traité, par la façon la plus avantageuse et intéressée, l'inséparable trio (l'homme, le lieu et le temps) et qui se propose, délibérément, comme une élégie aussi bien pour la civilisation pillée et extorquée des Délaites, que pour les valeurs atrocement foulées et souillées

Nous avons ressenti, en passant en revue cet écrit lyrique, l'existence d'une harmonie qui déborde de richesse et de beauté, entre les phénomènes stylistiques. En effet, l'auteur s'est ingénié à personnifier, dans la conception de l'image poétique qui s'avère le reflet naturel de son âme tendue, le temps spoliateur en évoquant des matières brutes telles que (la perle, l'étoile, le lion, le soleil…) C'est de là, qu'on a lucidement interprété son intention qui s'avoue, à la fois, reconnaissante et louangeuse des Délaites , satisfaite et orgueilleuse de l' esprit du versificateur

S'obstinant à être présente intensivement dans la construction de la rime ,la parenté de cette confrérie (Bakr) ne put se détacher de son caprice ,et revient copieusement dans l'élaboration des répétitions rythmiques

Aussi, et dans le texte, le poète a associé ses personnages, dignes de glorification, en optant pour la consonne de base (le rawy) C'est ainsi que ces répétitions ont reflété son âme, et on a pu interroger et simplifier ce produit, et décortiquer, par là, ce secret qui loue les Délaites et vante leurs mérites

Cette plume unique , qui éprouvait un plaisir particulier, à suivre le progrès d'échanger en profondeur, avec son patrimoine religieux, culturel et soufi a créé un texte nouveau et si distingué qu'un dialogue

émergent, roulait d'une part, sur le rapprochement tendre de l'œil et du cœur, d'autre part ,s'entretenir avec le Sultan et les disciples

Et d'une ultime tentative, notre envie de savoir nous dicte inlassablement un sentiment de convenance, qui exige de nous de connaître et voir de près les péripéties et les détails d'une bataille dite « le ventre du grenadier » dans laquelle les Délaites se sont avoués vaincus, après le démêlage des codes, et le fait de supprimer les quelques vers

Du reste, cette pièce lyrique demeure un texte ouvert et fécond , acceptant toute sorte de lecture si bien que Jacques Beark l'a crue des sagesses et des signes soufis ;ce qui prouve l'ingéniosité de ce fin connaisseur dans la reproduction de ce concert de louanges ,dissimulant ainsi ses pleurs et ses plaintes et sa capacité d'amener le lecteur ,envieux, à comprendre son expérience et à la lui faire partager , malgré sa pluralité et sa diversité.

Mots clés : dissimulant-adversité-le temps- simplifier.