# إيقاع الأنا في الشعر العربـي
## علي الحصري القيرواني الضرير(420هـ- 480هـ) أنموذجا.

**أ.اجنيدي رضوان**

**جامعة بسكرة**

لفتت مسألة الحضور البارز للأنا في الشعر العربي أنظار كثيـر مـن الدارسـين المحدثين، فخصصوا لها دراساتهم أو بعضا منها، معتمدين على مناهج مختلفة، وأغلـب هذه الدراسات ركزّت على الجوانب الاجتماعية أو المناحي النفسانية أو مزجـت بينهمـا، محاولة ربطها بالسياق التاريخي، وقلّما أُلْتُفِتَ إلى هذه الظاهرة بالانطلاق من النص ذاته، وهو ما ترمي هذه الدراسة أن تبرزه، وتحل تشابك خيوطه.

La présente recherche aborde la question de la présence éminente du moi dans la poésie arabe, et son importance dans les études spécialisées, et par plusieurs méthodes diverses, rien que la majorité de ses études étaient concentrées sur les aspects psychologiques, et sociologiques, sans compter sur le texte lui-même, c'est ce que cette étude essaye de mettre en évidence.

أقر الخطاب النقدي المعاصر أن النص الإبداعي الحق هو ما اتسم بالتفرد، وامتاز عن كل ما سواه من نصوص بميزات تخصه هو وحده، تجعل درجة الإبداع تقاس بمدى ما يحققه من دهشة ومفاجأة تتشآن في الغالب من ضم عناصر لا يتوقع جمعها في صعيد واحد.

وإذا كان مصطلح الإيقاع يكتنفه كثير من الغموض[1]، فقد ارتأت الدراسة استخدامه بدل الموسيقى لشموليته، وليميز الإيقاع الشعري اللغوي عن علم الموسيقى والغناء، يقول عبد المالك مرتاض:" وعلى الرغم من أن الشعر قد يستغني عن الموسيقى، بل ما أكثر ما استغنى عنها؛ كما أن الموسيقى ما أكثر ما تستأثر بنفسها." [2]

وتنطلق الدراسة مما أقرته الأسلوبية الصوتية حين ربطت بين المتغيرات الصوتية الصادرة عن المتكلم ومزاجه وسلوكه والدلالات التعبيرية، يقول بيير جيرو:" بمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، بمقدار ما تستطيع أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية"[3]؛ ويتم بذلك الربط من خلال الإمكانات التعبيرية الكامنة في المادة الصوتية بين الدلالة والإيقاع، ليجسد الترابط الشفوي ذبذبات الروح وإيحاءاتها.

لا تكاد قصيدة من القصائد تخلو من ذكر (الأنا) متحدثة أو موضوع حديث، ليشكل حضورها البارز في الشعر العربي قديمه وحديثه ظاهرة تستدعي الاهتمام والدراسة؛ إذ من الشعراء من جعل قصائده أشبه بالاعترافات الشخصية العاكسة لحياته المريرة التي اكتوى بنيرانها، فعبرت عن معاناته وآلامه وأحزانه، وكانت "بمثابة فضاء شعري يعاد فيه إنتاج أنا الشاعر أي سيرته الذاتية من خلال أنا المتكلم"[4] ،متجاوزة ما أقرته قصيدة الحداثة من خلال روادها على اختلاف أجيالهم حين حاولوا الابتعاد عن الذاتية، ومقاربة الواقع خوفا من العودة إلى الوراء، وهو الصنيع الذي يباين القصيدة الغنائية التي عبرت" أساسا عن تجربة فردية تتعلق بالشاعر المفرد"[5] الذي ألفها، وتكلم فيها، وعرض نفسه من خلالها بكل أبعادها وخصوصياتها، مظهرا تأثره بالمؤثرات الخارجية، لترتسم ملامح شخصيته في شعره ويعلو صوت الأنا يعلن:"إن القصيدة هي أنا الشاعر، وقد جعلت من ذاتها موضوعا لذاتها"[6]، ويقر انتماء النص الأدبي إلى صاحبه نافيا مسألة موت المؤلف، ويثبت أن العملية النقدية" يجب أن تتحرك بيقظة ومرونة بين مختلف مقومات الظاهرة الأدبية وعناصرها، وبشكل خاص بين المؤلف والنص والمتلقي" [7].

وقد لفتت مسألة الحضور البارز للأنا في الشعر العربي أنظار كثير من الدارسين المحدثين، فخصصوا لها دراساتهم أو بعضا منها[8]، معتمدين على مناهج مختلفة، وأغلب

هذه الدراسات ركزّت على الجوانب الاجتماعية أو المناحي النفسانية أو مزجت بينهما، محاولة ربطها بالسياق التاريخي، وقلّما أُلْتُفِتَ إلى هذه الظاهرة بالانطلاق من النص ذاته، ففي دراسة (لأنا) المتنبي رأى صاحبها أن "المتنبي أول من أعطى للإنسان قيمة بوصفه فردا في المجتمع، إن استعماله كلمة (أنا) و(أنّي) أو صيغة المتكلم في كثير من أشعاره، وأمام الأمراء والسلاطين، إنّما هو إيمان بقيمة الإنسان، فلم يكن قبله من يستطيع أن يعتني بوجوده وكيانه جهرا بغير السلاطين والأمراء"[9].

ويذهب آخر إلى رأي مناقض للسابق إذ يرى "أن استخدامه للضمير (أنا) كان بقصد تحدي (المجموع) الذي ظلمه، بل أكثر من ذلك كان أبو الطيب يحاول طمس معالم هذا المجموع باختفاء (النحن ) من لغته الشعرية "[10]، ليتعدى ذلك إلى تفسير هيمنة صوت الأنا بدلالات الكبت والتعويض والنواقص المعرفية.

ويرى دارس لشعر المتنبي وهو ينطلق من جماليات الصورة الشعرية في شعره أن الأنا تحمل" نبرة التعالي الواضحة، والاعتداد بالنفس، وتضخيم الذات، وتفخيم الأنا"[11]؛ ويؤكد أحد الدارسين وهو يسلط الأضواء على اغتراب المتنبي أنها"عندما تتصدر الكلام يكون لها جلبة كبر وخيلاء"[12].

وبعيدا عن تفسير هذه الظاهرة بمقاييس الثورة واللاشعور وإطلاق الأحكام وتعميمها، سيحاول البحث الاستناد إلى المقوم الصوتي الإيقاعي المحدد لبعض الإيحاءات والدلالات متقيدا بحضور (أنا) **الحصري القيرواني** في نصه، معتمدا على ظاهرة صوتية لا تقع إلا في لغة الشعر وحده، لم يلتفت إليها العروضيون– وإن تحدثوا عنها في باب القصر أو التقصير، وأدرجوها ضمن الجوازات الشعرية–، ونعتها بعض دارسي الأصوات ظاهرة تقصير المقطع الصوتي مقابلين ذلك بظاهرة تطويل المقطع الصوتي، يقول أحد الدارسين: "ويتم تقصير الألف في كلمة (أنا) في معظم الأبيات ولاسيما إذا كانت متبوعة بساكن"[13] لتجاوز التقاء الساكنين الممتنع عروضيا في حشو البيت.

استخدم علي الحصري ضمير المتكلم للمفرد (**أنا**) المنفصل البارز بتعريف النحويين أربعا وستين مرة، وهو رقم في ظاهره لا يعدّ مرتفعا، ولكن هذا التواتر قد لا يكون موجودا عند كثير من شعراء الأندلس والمغرب القدامى، ولا عند غيرهم من شعراء المشرق، ولا يمكن الجزم بذلك، فالعمل يحتاج إلى مسح يستغرق جهدا ووقتا طويلين.

وما يهم من أمر (**الأنا**) في شعر **الحصري** الضرير– بالإضافة إلى تكرارها مفردة في البيت أو معادةً– هو تعبيرها عن الوعي المأساوي، والرؤيا المأساوية.

فالإنسان حين تتجلى له المأساوية، وتدمي وعيه بوقوع الحدث المأساوي يلجأ إلى ضمير المتكلم محاولا التعبير عن خبرته المأساوية، وكيف أنَّه دفع إليها دفعا، وفرضت عليه: (الطويل)/(د:ص212)

**أَنَــا** لُمْتُ أَهْلَ الْعِشْقِ قَبْلَكَ فِي الْهَوَى فَهَا **أَنَــا** أُزْرَى بَيْنَهُمْ وَأُسَــاءُ[14]

تتماثل (**أنا**) الأولى مع الثانية في تعبيرهما عن الشاعر وخبراته العشقية، وتتباينان في أن (**أنا**) الأولى لائمة، و(**أنا**) الثانية ملُومَةٌ، وتشكل (**أنا**) ثنائية (مانع العشق ، عاشق مأساوي)، وبتتبع هذه الثنائية بالمقياس الإيقاعي يتبين : (أَنَا) تتألف من مقطع قصير مفتوح[15] (أَ) يضاف إليه مقطع طويل مفتوح (**نَــاْ**)، وهذه الصورة مثلتها (**أنــا**) الأولى، وحولت (**أنا**) الثانية إلى: مقطع قصير مفتوح (أَ) يضاف إليه مقطع قصير مفتوح (**نَ**) فتم بذلك تقصير المقطع الطويل المفتوح الأصلي.

-**أنا** الأولى إطالة الصوت ومده / لائم/ حس لا مأساوي

-**أنا** الثانية تقصير الصوت/ ملوم / حس مأساوي

**أَنَا** لُمْتُ أَهْلَ العشق قبلك في الهوى فَهَا أنا أُزْرَى بَيْــنهم وأُسَــــاءُ

أ **نَا** لُــمْ/تُأَهْلَــلْعِشْ / قِقَبْلَ/كَفِلْهَــوَىْ فَهَــاْأَ / **نَــــ**أُزْرَىْ بَيْــ/نَهُــمْ وَ/أُسَــــاْءُ

ب- - /ب- - - /ب-ب/ب-ب- ب- ب /**ب**- - - / ب- ب /ب- ب

وبتحويل ثنائية (أنا الأصلية، أنا المقصرّة) إلى ثنائية (ارتفاع، انخفاض) وباستقراء تكرار (**الأنا**) يتبين: إن الشاعر الحصري كان يعي أهمية الصوت ودور الإيقاع في الإيحاء والدلالة: (الطويل)/(د:ص109)

سَلَبْتَنِــيَ اللُّبَ الّــذِي **أَنَــــا** لاَبِــسُ سَقَى الله عَهْدًا مِنْكَ مغناه دارسُ

سَلَبْتَ/نِيَلْــلُبْبَلْ/ لَذِي أَ/ **نَــــ**لَاْبِسُوْ

/ **ب** – ب – ← مقطع قصير مفتوح ( ص ح)

فيترافق تقصير صوت (**الأنا**) مع السلب والانكسار.

يقول الشاعر مزاوجا بين (**أنا**) الارتفاع و(**أنا**) الانخفاض:

دَنَــــا أَجَلِي حَتَّى مَتَى **أَنَــــا** مُبْعَدُ دَمِي هَدَرٌ لاَ يُــــؤْخَذُ الْمُتَقَــلَّدُ

شَرَانِي رَخِيصًا فِي الْهَوَى وَ**أَنَــــا** غَالِ

دَنَــــا أَجَلِي حَتَّى مَتَــــى **أَنَــــا** مُبْعَدُ

دَنَــــاْ أَ/جَلِيْ حَتْتَىْ/ مَتَىْ أَ/ **نَــــ**مُبْعَدُوْ

/ **ب** – ب- ← مقطع قصير مفتوح ( ص ح)

شَرَانِي رَخِيصًا فِي الهَوَى وَ**أَنَــــا** غَــالِ

شَرَانِيْ رَخِيصَنْ فِلْ /هَوَى وَ/أَ **نَاْ** غَالِــيْ

/ ب – – – ← مقطع طويل مفتوح ( ص ح ح)

فالإبعاد ترتب عنه تقصير الصوت معبرا عن الانكسار والانخفاض، والغلاء والنفاسة يوجبان إطالة الصوت ورفعه تعبيرا عن الارتفاع والعلو .

وقد يكرر **الأنا** بشكل عمودي محافظا على الدلالة عبر إيقاعية، يقول:

(مجزوء الخفيف)//(د:306)

مَنْ مُجِيرِي ومُصْرِخِي قَـــدْ هوى كـــل أبْلَخِ
**أنا** فَـرْدٌ بِلاَ خَلِيـــ ل ولا ابـــــن ولا أَخِ
**أنَا** كالأورق اشتكـى فقـــد إِلْـــفٍ وَأَفْرُخِ
**أنَا** كالـزرع والعِـدَا كـــــالجرادِ المصوِّخِ
**أنَا** أَبْكِـــي بِنُـضَّجٍ وســـأبكـي بِنُـــضَّخ

**والأنـــا** حملت دلالات: الانكسار والوحدة وفقدان الأمان وكثرة الأعـداء ومداومـة البكاء، فقصّر بذلك الشاعر إيقاع النون ومنع تطويل الصوت ومدّه، فـتلفظ (**أَنَـــا**) فـي جميع الأبيات (**أَنَ**)؛ لتتحول من مقطع طويل مفتوح إلى مقطع قصير مفتوح، إذ الأبيـات من إيقاع مجزوء الخفيف:فاعلاتن مستفعلن x 2

| | |
|---|---|
| أَنَـفـَرْدُنْ | بِلَاْ خَـلِيْـ |
| ب ب – – | ب – ب – |
| فَـعِـلَاتُـنْ | مُـتَـفْعِلُنْ |

**(ص ح/ ص ح /ص ح/ ص ح ص) (ص ح/ ص ح ح /ص ح / ص ح ح)**

أ نَـكَلْأَوْ ← فَـعِـلَاتن ← (ب ب – – )←**(ص ح/ص ح /ص ح ص/ ص ح ص)**
أ نَـكَزْرَ ←فَـعِـلَاتن←(ب ب – – )← **(ص ح/ص ح /ص ح ص/ ص ح ص)**
أ نَـأَبْكِي ←فَـعِـلَاتن← (ب ب– – )← **(ص ح/ص ح /ص ح ص/ ص ح ص)**

ولو أن (**أنـــا**) مدّ صوت النون فيها بصائت طويل لاختلَّ الوزن الإيقاعي لمجزوء الخفيف، فساهم بذلك الإيقاع في شحن الدلالة وتكثيفها.

ويناوب الشاعر مكررا كلمة (**أنـــا**) في أبيات متفرقة في قصيدة رثائية يقول:

(المديد)//(د:ص308)

بَاتَ صَحْبِي يَسْهَرُونَ ولَـمْ يَجِـدُوا الوَجْـــدَ الَّذِي أَجِدُ
وَأَنَـــا أَسْهَرْتُ أعينهـــم إِنَّ دَمْعِي لـــوَ رَقَا رَقَدُوا
قلـــت إذ قالوا تعزَّ:أَمَـا للبُكَـــا مـنْ بَعْدِهِ أَمَـدُ
مدَّ دَمْعِي فِيـــهِ بَحْرُ دَمِي فَأَبَى أن يَنْفَـدَ الأَبَـــدُ

**أَنَا** أَبْكِي والغليل كـــمـــا كَـــانَ في الأحشاءِ والكَـمَدُ
[...] يا عُقَابَ المَوْتِ حُمْتَ عَلَى عَقِبـــي فانحلَّـــــتِ العُقَدُ
اِخْتَطَفْتَ ابنَ اللُباةِ ولَـــمْ تَحْـــمِهِ الأَظْفَارُ واللِّبَـــدُ
وَخـــبَا نَجْمِي فهـا **أَنَا** ذَا لا سنًى يَهْدِي ولا سَـــــنَدُ
كَبِدُ الْمَـــــــرْءِ ابنُهُ فَإِذَا كَـــبَّ أَمْسَى مَـــا لَهُ كَبِدُ

كرّر الشاعر كلمة (**أنـــا**) معبرا عن خبرته المأســاوية، وارتبطــت (**أنـــا**) الأولــى بدلالات: أسهرتُ – ارتفاع الصوت (لو رقا رقدوا) قلتُ، أمَدُ، مَدَّ، عدم نفاد الأبد، وكلهــا تحتاج إلى تطويل الصوت الإيقاعي، فهل التقطيــع العروضــي يظهــر تماثــل الإيقــاع والإيحاء؟ الأبيات من بحر: المديد وتفعيلاته : فاعلاتن+ فاعلن+ فاعلاتن 2x

وَأَنَـــا أَسْهَرْتُ أَعْيُنَهُـــمْ
وَأَ نَـــاْ أَسْ/هَرْتُـــأَعْ /يُنَهُـــمْ
ب ب – – / – ب – /ب ب –
وَأَ نَاْ أَسْ← فَـــعِـــلَاْ تن← (ب ب – – )←(**ص ح/ ص ح / ص ح ح /ص ح ص**)
مقطع طويل مفتوح

و (**أنـــا**) الثانية ارتبطت بالبكاء والغليل الدفين في الأحشاء والحزن والغمّ و كلهــا دلالات موحية بالانكسار:

**أَنَا** أَبْكِـــي والْغَلِيـــلُ كَـــمَـا
**أَنَـــأَبْكِـــيْ/ ولْـــغَلِيْـــ/ لُكَـــمَـــاْ**
ب **ب** – – / – ب – /ب ب –
أ نَـــأبْكِيْ← فَـــعِـــلَاْ تن← (ب **ب** – – )←(**ص ح/ص ح /ص ح ص/ ص ح ح**)
مقطع قصير مفتوح

وكلمة (**أنـــا**) الواردة ثالثة في أبيات القصيدة ارتبطت بالموت الذي اختطف الابن، وحــلّ عقد الشاعر، وأطفأ نجمه، وأفقده الأحبة وصرعه وكسره:

وَخَبَـــا نَجْمِـــيْ فَهَاْ **أَنَـــذَا**
وَخَبَـــا نَجْ/مِيْ فَهَاْ / **أَنَـــــذَا**
ب ب – – / – ب – / ب **ب** –
أ نَـــدَاْ ← فَـــعِـــلُن← (ب **ب** –)←(**ص ح/ ص ح /ص ح ص**)

ويحتاج الشاعر إلى الاستفاقة والتيقن بأن الابن الفقيد قد لا ينفعه غدا، فكلّ نفس تجــازى بما كسبت: (الطويل)/(د:ص407-408)

أفق أَيُّهـــا المغرور إنَّكَ مُنْتَشٍ كَأَنَّـــكَ مصبُوحٌ يُـــعَلُّ بِقَرْقَفِ

أَيُغْنِي غَدًا عبدُ الغَنيِّ بِـــوَقْفَةٍ لملتفتٍ يلـــــــقاه أو متشوِّفِ
أم الحور والولدان يثنين طرفهُ عن المذنب المستشفـــع المُتَلَهِّفِ

فيمد صوته ويطيله معلنا:

**أَنَـــا** أَعْلَمُ ابني رَاحِمًا مُتَعَطِّفًا فمن لي غداً بالرَّاحم المتعطِّفِ

أَنَـــاْ أَعْ/لَمُبْنِيْ رَا/حِمَنْ مُ/تَعَطْطِفَنْ
ب – –/ب––– /ب– ب/ب – ب –

أ **نَا**ْ (أَعْ) ← فَـــعو لُن← (ب ــ –)←(**ص ح**/ ص ح ح /**ص ح ص**)

ويماثل بذلك الإيقاع الدلالة، ويعبر عنها، وتحتوي الثانية الأول وتمده بأســرارها، ويلجــأ الشاعر المأساوي متخطيا مصيره، مواجها قدره، متسخطا برفع صوته، وإظهار رفــض الاستسلام والخضوع يقول: (الكامل)//(د:ص423)

جادتْ ثَرَاكَ من العُيُون سحائبٌ ونعتك أَقْمارٌ معي وشُمُـــــوسُ
**فَأَنَـــا** أُقِيمُ مَعَ النَّوَادبِ مَـــأْتَمًا وَمَعَ الحسان الحور أنت عَرُوسُ

والندب لا يتم إلا برفع الصوت، وتعداد محاسن الفقيد، فكيف والنوَّادب جمع كثــرة تــدل على ما لا نهاية، فالصوت يتحول إلى أصوات تتعالى وتمتد دون نهاية :

فَأَنَـــا أُقِيمُ مَعَ النَّوَادبِ مَـــأْتَمًا
فَأَنَـــا أُقِيْ/مُمَعَنْـــنَـــوَاْ/دبِمَـــأْتَمَنْ
ب ب– ب–/ب ب ب–/ ب ب ب–

فَأَ **نَا**ْ (أُقِيْ)←مُتَـــفَا عِلُنْ ←(ب ب ــ ب–)←(**ص ح**/ص ح ح /**ص ح**/**ص ح ح**)

وقد أشار الناقد الروسي (شيستوف) في كتابه حول المأساوية لدى الروائي دوستويفســكي والفيلسوف نيشته إلى ما معناه" أن الإنسان إذا أدخل العالم المأساوي يستشــعر وحدتــه، وبعده عن الآخرين الذين يذّكرونه دائما بمثاليتهم؛ ويتحول مــا فيــه نفــع فــي نظــره مستهجبا"[16]، ويستنكر الناس ذلك، ويدعونه للعيش بسلام وهو يرفض مستشــعرا العزلــة الرهيبة، يقول **علي الحصري القيرواني** : (الخفيف)//(د:ص371)

بَكَّتَ الدَهْرُ فِيكَ فِهْرًا فَبكَّتْ وَأَنَـــا هَدَنِّـــي إِلاَمُ أُلاَمُ؟
وَأَنَـــا هَدَنِّـــي إِلاَمَ أُلاَمُ
وَأَنَـــا هَدْ /دَنِـــيْ إِلَاْ / مَ أُلَـــاْ مُوْ
ب ب ــ –/ب– ب ــ / ب ب ــ ــ

**وأَ نَا** هَدْ ← فَـعِـلَا تُنْ ←(ب ب ـ – ) ← **(ص ح / ص ح ح /ص ح ص)**

وهذا الرفض ورفع الصوت ومدّ المواجهة ينكسر أمام العزلة والوحدة والنفي، يقول: (الوافر)/(د:ص302)

ومات ابني فها **أنا** لا فؤادٌ ولا بَصَرٌ ولا مَوْتٌ مريحُ

فالموت إخفاء وستر، وتكرار **(لا)** يكثف دلالة النفي والسلب والفقد، والتنوين يقطع الصوت **بنون** ساكنة، ويبقى الشاعر منكسرا أمام عزلته وغربته:

ومات ابني فها **أنا** لا فؤادٌ

وَمَاتَبِنِيْ / فَهَاْأَنَلَاْ /فُؤَادُنْ

ب– – – /ب– ب **ب** –/ب – –

فهاأَ نَلَاْ← مَفَاعَلَتُنْ←(ب –ب ب –)← **(ص ح/ص ح ح/ص ح/ص ح ح /ص ح ح)**

ويوضع الشاعر في مقام المواجهة، ولا مناص من رفع الصوت وإطالته تبيينا للحقيقة ووقوفا عند نصاعتها وبروزها، يقول: (السريع)/(د:ص339–340)

وثَاكِلٍ قلتُ له في الدُّجَى: قد أطفأ الشمعة من قطّا

قالت: هو النجم هوى آفلاً فغطني الدمع الذي غطّى

وأظلم الأفقُ ولكن به أنارت المقبرة الوسْطَا

وأعْوَلَ القابرُ لمَّا رأى أيَّ شهابٍ بالثَّرى غطَّى

فقلتُ: يا ويحك والويح لي كيف هوى الكوكب وانحطّا؟!

لا تضعنَّ المشتري في الثرى واجعل له أَوْجُهُنَا بُسْطَا

فقال: لي وهو يرى ما أرى يكفيه ما الله له وطَّا

أَبْشِرْ برضوانٍ مِنَ الله مَنْ قَدَّمَ هذا أَمِنَ السُخْطَا

قلت: بريءٌ وأَنَا مُذْنِبٌ هل يستوي المحروم والمعطى ؟!

قُلْتُ: بريءٌ وأَنَا مُذْنِبٌ

قُلْتُ بَرِيْ/ءُنْ وأَ نَاْ / مُذْنِبُنْ

– ب ب –/ – ب ب – /– ب–

ءُ نْ وَأَ نَاْ← مستفعلن←– ب ب –←(ص ح ص/ص ح/ص ح/**ص ح ح**)

ويتذكر زوجته الخائنة، ويحمّلها أحد أسباب موت الابن، ويقصّ حادثة فرارها وهجرها لفلذة كبدها، ثم يستغفر ربه مقرا بذنبه، ويرغم على رفع صوته، وإطالة **أناه** مستجديا عفو الله تائبا يقول: (السريع)/(د:ص341)

لو علمت أمّك ألاّ تـــــرى وجهك ما أزمعـــــت السُّخطـــا
تزودت منك لتعليلهـــــــا ذُؤَابَـــــةً عَطـــرَّتِ المُـــشْطَـــا
ريَّاكَ فيهَا فإذَا ضُوِّعَـــتْ كانت على القلب الشجيِّ ربْطـــا
حَسَدْتُهَا اليَوْمَ عَلَيْها فلـــو جَاءتْ بِهَا وَفَتْ لِي الشَّـــــرْطَـــا
بل ابْتَغَتْ غيرك وَلْدًا فَـــلا عَوَّضَـــهُ اللهُ ولا أَنـــــــطَـــى
أَجازت البحرَ ولَوْ عُوقِبَتْ بِذَنْبِهـــا لـــم تبْلُغِ الشَّطَـــــــا
والبَرْبَرَ اختارت على عُرْبِهَا وســـوف تهوى الرّومَ والقِبْطَـــا
كأَنَّها منْ سَبَإٍ بُدِّلَـــــــتْ بِجَنَّتَيْهَا الأثـــل والخَمْطَـــــــا
لقد شَفَتْ بالبعدْ لو أَنَّهَـــا مِنْ تَنَّسٍ صـــارت إلى قِفْطَـــا
والله استغفرُ من ذنبهـــا لو عُصِمَ الإِنْسَـــانُ مَـــا أَخْطَـــا
خَطَوَتُ للغيِّ لخطواتهـــا وربَّمَا كـــــنـــت **أنـــا** أخطـــا
شبَّتْ وشِبْتُ وبغيض الدُّمَى من أَبْصَرَتْ فِي فَوْدِه الوَخْطَـــا
ورُبَّمَا كُـــنْتُ **أَنـــا** أَخْطَـــاْ
ورُبْبَمَاْ /كُنْتُ **أَنَـــاْ**/ أَخْطَـــاْ
ب–ب–/– ب ب –/– –
كُنتُ أَ **نَاْ** ← مُتَفَعِـــلُنْ ←– ب ب – ←(ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح ح)

ويستشعر اغترابه وقد بلغه ما ساءه من بعض أحبابه: (الطويل)//(د:ص134)

برمتُ بـــــمَا أَلْقاهُ مِـــــمَّن أُوَامِقُ وَأُوذِيتُ حتَى لا أَرَى من أُصَادِقُ
إذا مـــا امرُؤ أصفيته الـــــودَّ واثقًا بِخلَّتِهِ لـــــم تصف منـــه الخَلائِقُ
فيا ليت شعري هل إلى الناس كلّهم **أنـــــا** مذنب أم ليس فيهم موافقُ
فلا **أنا** مسرور بمن هـــــو واصلي حِذارًا ولا آســـي على من أُفارقُ

وتحمل الأبيات دلالات خيبة الأمل وتواصل الأذى واشتداد الانكسارات، وبـــالرجوع إلى إيقاع **الأنا** يتبين:

**أَنـــــا** مُذْنِبٌ أَمْ لَيْسَ فِيهِمْ مُـــوَافِـــقُ
**أَنَـــــا** مُذْ/نِبُنْ أَمْ لَيْ/سَفِيهِمْ/ مُـــوَافِـــقُوْ
ب – – /ب – – –/ب – –/ب– ب –
أَ **نَاْ** مُذْ←**فـــعو** لُـــــنْ ← ب – – ←(ص ح/**ص ح ح** /ص ح ص)

حافظت **الأنا** على مقطعها الطويل المفتوح، فمُدَّ الصوت بهـــا لأن الشـــاعر يبـــرز براءته،

ويعلن الأذى اللاحق به من الآخرين مصرحا باستشعار الغربة والتفرد، ويدفعه ذلك إلى الانكسار والحزن والنفي، يؤكد ذلك:

فــلا **أنا** مسرورٌ بمن هُـــوَّ وَاصِلِي

فَــلاْ أَ / **نَـــ**مَسْرُورُنْ/ بِمَنْ هُوْ/ وَوَاصِــلِيْ

ب – ب / **ب** – – /ب– – / ب– ب –

**نَـــ**مَسْرُوْرُنْ← **مـــ**فاعيلن← **ب** – – – ←(**ص ح**/ص ح ص/ص ح ح/ص ح ص)

ويخلص البحث بعد تتبع إيقاعات (**الأنا**) وتطويل صوتها وتقصيرها إلى:

– إن (**الأنا**) بين جميع ضمائر المتكلم المفرد تحتل بعدا ثابتا مؤكــدا للفردانيــة، إذا قورنت ببقية الضمائر، ولكن مقولة: إن (الأنا) عندما تتصدر الكلام لها جلبة كبر وخيلاء تحتاج إلى تصويب، لما فيها من حكم مطلق تعميمي الدراسة الإيقاعية قد لا تثبته، بل قــد تناقضه وتنفيه.

– إن **الحصري القيرواني** استطاع أن يطوّع اللغة، ويستغل طاقاتها الإيقاعيــة نافيــا بذلك فكرة أن الإيقاع مجرد تلاعب بالمقاطع ، مثبتا أهمية ربط هذه النغمــات الصــوتية بالألفاظ والأحداث، **للتكامل بذلك ثنائية الإيقاع والدلالة**، ويشتد الارتباط بين حديها.

**الهوامش:**

**1- مصطفى حركات: نظرية الإيقاع (الشعر العربي بين اللغة والموسيقى)،دار الآفاق،الجزائر،ط1429،1هـ.- وأيضا منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي،منشأة المعارف،الإسكندرية،ط1، 2000.**

**[2]- عبد المالك مرتاض:الأدب الجزائري القديم(دراسة في الجذور)،دار هومة،الجزائر،2005،ص208-209.**

**[3]- جوزيف ميشال الشريم: دليل الدراسات الأسلوبية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ،ط2، 1987،ص36.**

**[4]- عزدين إسماعيل: كل طرق تؤدي إلى الشعر،الدار العربية للموسوعات،لبنان،ط2006،1،ص69.**

**[5]- المرجع نفسه، ص67.**

**[6]- المرجع نفسه، ص69.**

**[7]- فضل ثامر: الغة الثانية،المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1994، ص133.**

**[8]- حسين الواد: جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط1، 2001. وأيضا ،صالح الزامل: تحول المثال(دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1، 2003.**

**[9]- علي الشوك: الثورية في شعر المتنبي، مجلة المثقف، عدد 17، 1960، ص14.**

**[10]- هادي خفاجي: الأنا والنحن ، مجلة الكتاب ، عدد2، 1972، ص 56 ، وأيضا صالح الزامل : تحول المثال، ص39.**

**[11]- الوصيف هلال الوصيف إبراهيم: التصوير البياني في شعر المتنبي،مكتبة وهبة،القاهرة،ط1، 2006،ص74.**

[12]– صالح الزامل : تحول المثال، ص40.

[13]– إبراهيم خليل:في اللسانيات ونحو النص،دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة،عمان،الأردن،ط2007،1، ص173 .

[14]– أبو الحسن الحصري: الديوان، تحقيق محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحي، مكتبة المنار، تونس، ط1، 1963، ص454 وستعتمد االدراسة الرمز د: للديوان متبوعا بالرمز ص: للصفحة، ثم رقمها في الإحالة على أشعار الشاعر.

[15]– وقد اعتمد البحث الرموز المعتمدة في كتاب (في اللسانيات ونحو النص).:ص: تشير إلى الصامت، ح: تشير إلى الحركة القصيرة، ح+ح: الصائت الطويل الذي ينتهي به المقطع، وتكون المقاطع على النحو الآتي:

* ص ح : المقطع القصير المفتوح : صامت+صائت قصير.

*ص ح ص: المقطع القصير المغلق: صامت+حركة قصيرة+صامت ساكن.

*ص ح ص ص: المقطع القصير المزدوج الإغلاق: صامت+حركة قصيرة+صامتين ساكنين.

*ص ح ح : المقطع الطويل المفتوح: صامت + صائت طويل (ألفُ أو واوُ أو ياءٌ)

*ص ح ح ص: المقطع الطويل المغلق: صامت+صائت طويل+صامت ساكن.

*ص ح ح ص ص : المقطع الطويل المزدوج الإغلاق: صامت+صائت طويل+صامتين ساكنين، ويختص بالوقف على آخر الكلام مثل المقطع القصير المزدوج الإغلاق.وقد ميزت المقطع المفتوح مثل ( لَا ) ⇔ (ص ح ح) على المقطع القصير المغلق:

( لَمْ ) ⇔(ص ح ص) للإفادة يراجع :إبراهيم خليل: في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص163 وما بعدها . وأيضا مصطفى حركات: نظرية الإيقاع (الشعر العربي بين اللغة والموسيقى)، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1429هـ، ص 66–67.

16– أنطوان معلوف : مدخل إلى المأساة والتراجيديا والفلسفة المأسوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982،ص123.