

الفصل الثاني

التشكيل الجمالي لقصيدة المديح

في شعر الأعمى التطيلي

أولا – جماليات البنية المعجمية :

1- المستوى الأخلاقي .

2- مستوى الاستجداء .

3- المستوى الديني .

4- مستوى الطبيعة

ثانيا – جماليات الصوت والإيقاع :

1- الوزن (البحر) .

2- القافية .

3- الروي .

4- التكرار .

ثالثا- جماليات الصورة الشعرية :

1- مفهوم الصورة الشعرية .

2- جماليات التشبيه .

3- جماليات الاستعارة .

أولا- جماليات البنية المعجمية :

إن اللغة في الشعر ليست « وسيلة للتخاطب وعملة شائعة متداولة، وإنما هي لغة مشبعة بالتجربة قادرة بحكم صياغتها أن تحمل رؤية الشاعر للوجود »⁽¹⁾.

ولقد اهتم النقاد العرب القدامى باللغة الشعرية، وركزوا على مدى التزامها بالتقاليد واهتمامها بالهيئة والشكل، والامتثال للضوابط النقدية التي أرساها النقاد العرب، حيث اشترطوا فيها الجزالة والاستقامة، وأن تكون عذبة حلوة قريبة من أفهام العامة، فابن رشيق يرى أن « للشعراء ألفاظا معروفة وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدها ولا أن يستعمل غيرها »⁽²⁾، فبهذا ينبغي على الشاعر أن لا ينقل معجم الميادين الأخرى إلى الشعر .

و « الكلمة حين توضع داخل البيت الشعري تكون كما لو استخرجت من الخطاب العادي وأحيطت بجو دلالي جديد، فتدرك بالضبط في إطار علاقتها باللغة الشعرية، وليس في علاقتها باللغة العامة »⁽³⁾.

إن هذه النظرة تقود إلى مبدأ التصنيف في معجم ألفاظ اللغة، وانتقاء ألفاظ تدخل ضمن المعجم اللغوي الذي يتعامل معه المبدع، وإقصاء ألفاظ أخرى فهذا التنوع من حيث مفرداته اللغوية تجعل منه شاعرا لغويا متميزا، يستخدم كافة أنواع المفردات اللغوية واشتقاقاتها⁽⁴⁾، فنلاحظ بهذا تعدد الحقول الدلالية لديه وتنوعها، فهذا الاستخدام المتميز للكلمات من شأنه أن يعزز احتمالات إصابة الشاعر في اختيار الألفاظ الأكثر مناسبة للسياق، والأكثر دقة في الوصول إلى المعنى، وتسهل استقبال المتلقي للعمل الأدبي .

ولا يتم تأسيس المعجم الشعري بمعزل عن ذوق الشاعر ومزاجه؛ لأن استعمال مفردات معينة لدى شاعر معين يشير إلى أن حالة نفسية وراء هذا الاستعمال⁽⁵⁾، كما أن المبدع حين

(1) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي القديم والحديث، دار النهضة العربية، لبنان، 1979، ص : 43 .

(2) ابن رشيق العمدة، ج1، ص : 115 .

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح : محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص : 260 .

(4) شعيب محي الدين سليمان فتوح، الأدب في العصر العباسي، خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي، دار الوفاء، المنصورة، ط1، 2004، ص : 289 .

(5) محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص : 70 .

يتصدى لإنشاء عمل فني يحاول دائماً أن « يتعامل مع كل الرصيد اللغوي لديه، دون تمييز بين عناصره، إلا حسبما يقتضيه السياق، سوى أن استثمار إمكانات هذا الرصيد لا يتم، بطريقة عشوائية إنما يخضع إلى عمق إدراك المبدع لأسرار اللغة»⁽¹⁾.

ولما كانت اللغة هي العنصر الأساسي الذي تبنى عليه أي قصيدة شعرية، بحيث لا يمكن لأي شاعر أن تتجسد تجربته الشعرية بعيداً عن المعجم؛ أي الألفاظ والمعاني، ومن هنا فقد كان لكل معجمه الذي يميزه، ويشهد الذوق الفني الرفيع للغة الأعمى التطيلي، بأنها لغة أدبية رفيعة، كما تشهد لغة الشاعر له بأنها لغة غير متكلفة، وغير غريبة حوشية، بل كانت لغة رصينة، ولم يكن الشاعر ليكون كذلك إلا لعلمه بأسرار لغته، وقد بدا هذا العلم واتضحت تلك الإحاطة « حين تعدى البساطة، والتعبير المباشر إلى ساحة الوحي وأفق الإلهام، ونغم الشاعر ألفاظه وعباراته، حتى نقل سامعيه وقارئيه من اللغة العادية التي يتحدثون بها في حياتهم اليومية، إلى لغة موسيقية، ترفعهم من عالمهم الحسي، إلى عالمه الشعري»⁽²⁾.

وهذا يجعل تجربة الأعمى التطيلي الشعرية التي نحن بصدد دراستها تخضع لهذا التعامل فلقد وجدنا معجمه يحمل أربعة مستويات في قصائده المدحية، وهي مستوى الأخلاق ومستوى الاستجداء ومستوى الدين، وأخيراً مستوى الطبيعة، وللتوضيح أكثر حاولنا تمثيل ذلك في الجدول التالي :

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص : 262 .
 (2) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1977، ص : 163 .

المعجم	المستوى	الشاهد
- المكارم، طلب العلا - كرم العهد - كريم المساعي - مجده، مآثر - الجود - كرم، نجدة - العدل، الجود - المكارم، طلب العلا - الإحسان	أخلاقي (ألفاظ الكرم والجود)	- وَقَرُّبُكَ أَوْفَى بِالْمَكَارِمِ وَالْعُلَا مِنَ الْحَرِّ بِالْمَأْتُورِ أَوْ كَرَمَ الْعَهْدِ - كَرِيمَ الْمَسَاعِي هَزَّ عَطْفِي عَطْفَهُ إِلَى أَثَرٍ مِنْ مَجْدِهِ وَمَأْتِرُ - وَمُدَّ بِالْجُودِ كَفًّا رُبَّمَا وَسِعَتْ مُلُكَ الْأَنَامِ وَتَصْرِيْفَ الْمَقَادِيرِ - مَنْ كَانَ أَسْلَفَ مَا أَسْلَفْتَ مِنْ كَرَمٍ وَنَجْدَةٍ فَبُنُوا زُهْرًا لَهُ سَلْفُ - كَفِيلٌ بِالْعَدْلِ وَالْجُودِ مَشْدُو دُ الْأَوَاخِي، مُمَزَّقُ الْإِمْلَاقِ - حَيْثُ الْمَكَارِمُ تَحْتَ أَظْلَالِ الْعُلَا وَالْحُسْنُ فِي بَحْبُوحَةِ الْإِحْسَانِ
- نماه أبي، شرف - سماحة، نجدته - البأس، الجود - المجد، جسور - صبر	أخلاقي (ألفاظ العزة والأنفة)	- نَمَاهُ أَبِي لَا أَعَدُّ غَيْرَهُ وَفِي شَرَفِ الْوَسْطَى يُرَى شَرَفُ الْعَفْدِ - هُمَا وَرَثَا عَبْدَ الْمَلِكِ سَمَاحَةً وَنَجْدَتَهُ، هَذَا يُعِيدُ وَذَا يُبْدِي - أَشْبَهْتَ آبَاءَكَ الصَّيْدَ الَّذِينَ سَعَوْا فِي الْبَّاسِ وَالْجُودِ سَعِيًّا غَيْرَ مَكْفُورِ - مِنَ الْمَجْدِ دَانَ، دُونَهُ مُتَعَرِّضُ إِلَى الْهَوْلِ سَبَّاقُ، عَلَيْهِ جَسُورُ - تَأْتِي خَلَاتِقُهُ إِلَّا مَنَاقِضَتِي حَتَّى كَأَنِّي فِي لَهَوَاتِهِ صَبِيرُ
- عفاف، إقدام - حزمًا، نائلا	أخلاقي (ألفاظ العزة)	- عَفَافًا وَإِقْدَامًا وَحَزْمًا وَنَائِلًا وَهَيْهَاتَ يَحْكِي وَاصِفًا مَا هُنَالِكَ

<p>- رُكَّابُ أَهْوَالٍ، قَرِيعُ حَوَادِثٍ طَلَّابُ أَوْتَارٍ، رَفِيعُ مَبَانٍ - فَاسْلَمَ عَلَى أَخْذِ الزَّمَانِ وَتَرْكِهِ قَمَرَ النَّدى وَفَارِسَ المَيْدَانِ - وَافْرُعُ لِسَانِيكَ مِنْ بَاسٍ وَمِنْ كَرَمٍ بَطْشُ شَدِيدٍ، وَمَنْ غَيْرُ مَمْنُونٍ - شَدِيدِ البَاسِ فِي صَوْنِ المَعَالِي تَكَادُ تُذِيلُهُ مِمَّا يَلِينُ - أَبِي حِينَ يَغْشَاهَا جَسُورٌ قَوِيٌّ حِينَ يَرْعَاهَا أَمِينٍ - يَخْتَرِقُ الدُّجَى جُنْحًا فَجُنْحًا وَقَدْ رَأَيْتَ عَلَيْهِ كُلَّ رَيْنٍ</p>	<p>والأنفة)</p>	<p>- ركاب أهوال، قريع حوادث - فارس الميدان - بأس، بطش شديد - شديد البأس - أبي، جسور قوي - يخترق الدجى</p>
--	-----------------	---

ومن خلال الجدول نلاحظ أن القصائد المدحية للأعمى التطيلي ازدحمت بالكثير من الألفاظ والمفردات الدالة على أخلاق ممدوحيه من شجاعة وكرم وجود وسمو وعلو وغيرها كثير، فهو مشغول بممدوحه، مهتم به، وقد بدا هذا الحرص في تتبعه له ورصده لجميع حركاته وأفعاله، وهو في هذا الرصد وذلك التتبع، إنما يصدر عن موقف نفسي معبر.

إذا باستطاعتنا القول إن معجم الأخلاق بمختلف تعرجاته الدلالية قاسم مشترك بين كافة النصوص الشعرية المدحية، وهو أمر منطقي؛ لأن المدلول المدروس يقتضي مناسبة الدال عليه، فالمديح يقوم أساساً على تتبع أخلاق الممدوح وفضائله ومحاولة كشفها وإبرازها .
 يقول الأعمى التطيلي مادحا(1) :

سَبَقْتَ العَلاَ مُنْذُ اكْتَهَلْتَ إِلَى العَلاَ لَعْمُكَ مَا أَبْعَدَتْ لَوْ كُنْتَ فِي المَهْدِ

(1) الديوان، ص : 30 .

فهو يريد أن يجسد سمو الممدوح، وعلو مكانته، وأهليته لهذه المكانة، التي استحقتها، حتى وهو في المهدي، ولا ننسى تعبير الشاعر عن موقف المنافسة بين الممدوح والعلل بالفعل (سبق)

ولا ينسى الشاعر أنه إنسان ذو كيان، فيصور مساواته بالممدوح، على الرغم من إيمانه بتفاوت الناس في الحظوظ، لذلك فالعلا قسمة بينه، وبين ابن عيسى فهو يحمي لواء العلا بشعره الجميل، وابن عيسى أب بالسيادة والمجد⁽¹⁾ :

تَفَاوَتْ قَوْمٌ فِي الْحُظُوظِ وَسَفَلِهَا فَمُتْرٌ عَلَى حَرِصٍ وَمُكْدٍ⁽²⁾ عَلَى زُهْدٍ
وَأَمَّا أَنَا وَالْحَضْرَمِيُّ فَأَنِنَا قَسَمْنَا الْعَلَا مَا بَيْنَ عُورٍ⁽³⁾ إِلَى نَجْدٍ
فَأُبْتُ أَنَا بِالشَّعْرِ أَحْمِي لِوَاءِهِ وَأَبُ ابْنُ عَيْسَى بِالسِّيَادَةِ وَالْمَجْدِ

كذلك نجد من الألفاظ الدالة على خلق الممدوح (البأس والندى) إذ يقول مادحا ابن حمدين⁽⁴⁾

وَأَنْتَ بَنَيْتَ الْمَجْدَ بِالْبَاسِ وَالنَّدَى وَقَدْ هَدَمُوهُ فِي لُبُوسٍ وَمَطْعَمٍ

ولعل البيت التالي يضم العدد الأوفر من تلك الألفاظ والصفات الدالة على قوة الممدوح وأنفته⁽⁵⁾ :

عَفَافًا وَإِفَادَمًا وَحَزْمًا وَنَائِلًا وَهَيْهَاتَ يَحْكِي وَاصِفًا مَا هُنَالِكَ

إذا لقد اهتم الأعمى التطيلي بممدوحه اهتماما كبيرا، حتى أنه شغل معظم شعره، وكان قضيته الأولى والأخيرة، فرأيناه أمامه يخاطبه، وبيته لواعجه وأشجانته، وطموحاته وآماله، طامعا في كرم أخلاقه التي طالما عمل على إبرازها فيه، فجاء معجمه اللغوي مكتظا وافرًا بها .

(1) الديوان، ص : 34 .

(2) المكد : المكد من الرجال الذي لا يثوب له مال ولا ينمو، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة كدا .

(3) الغور : ما بين ذات عرق والبحر، وقيل الغور تهامة وما يلي اليمن، ينظر : م.ن، مادة غور .

(4) الديوان، ص : 173 .

(5) م.ن، ص : 94 .

2- مستوى الاستجداء

المعجم	المستوى	الشاهد
- أعاتب، أعتب معتب، معاتب	الشكوى (ألفاظ شكوى)	- أَعَاتِبُ إِذْلَالًا وَأَعْتَبُ طَاعَةً وَحَسْبُكَ بِي مِنْ مُعْتَبٍ وَمُعَاتِبٍ

<p>- إِنَّ أَصْبَنَا فَأَلَيْكَ الْمُشْتَكَى أَوْ أَصْبَنَا فَعَلَيْكَ الْمُعْتَمَدُ - بِكُلِّ فَتَى كَالسَّيْفِ إِلَّا ارْتِيَا حُهُ لَطَّلَعَةِ شَاكٍ أَوْ لِنِعْمَةِ شَاكِرٍ - مَلَأْتُ يَدِي مِنْ كُلِّ مَجْدٍ وَسُودِدٍ وَأَبْقَيْتُهُ ذِكْرِي آيَةً لِلذَّوَاكِرِ - جَوَارِكُ مِنْ ضَيْمِ الخُطُوبِ مُجِيرُ وَأَنْتَ عَلَى صَرْفِ الزَّمَانِ أَمِيرُ - وَضَافَتْهُ أَبْكَارُ الخُطُوبِ وَعَوْنُهَا فَكُلُّ لِكُلِّ مُنْجِدٍ وَظَهِيرُ - أَعْنَدَكَ أَنِّي ضِيعْتُ بَعْدَكَ ضِيعَةً تَعَلَّمَ مِنْهَا الدَّهْرُ كَيْفَ يَجُورُ - فَمَالِي قَدْ ضَاقَتْ عَلَيَّ مَسَالِكِي وَسَاعَاتُ لَيْلِي فِي النَّهَارِ شُهُورُ - أَمَّا الزَّمَانُ فَلَا أَشْكُو وَلَا أَدْرُ لَا يَصْنَعُ الدَّهْرُ مَا لَا يَصْنَعُ القَدْرُ - مَاذَا أَقُولُ وَقَدْ أَخْنَى عَلَيَّ جِدَّتِي رَيْبُ الزَّمَانِ وَخَطْبُ كُلِّهِ ضَرَرُ - حَسْبِي مِنَ الدَّهْرِ أَنْ لَوْ صَابَ مَقْصِدَهُ مَا كَانَ مُعْتَمِدًا بِالكُفَّةِ القَمَرُ - كَمْ قَدْ حَذَرْتُ النُّوَى لَوْ كَانَ يَنْفَعُنِي أَوْ كَانَ يَعْصِمُنِي مِنْ وَفَعِهَا الحَذْرُ - وَإِشَارَةَ لَكَ فِي المَكَارِمِ زَا حَمَتْ ضَيْقُ الهُمُومِ بِفُرْجَةِ الإِينَاسِ - سَبَقَتْ إِلَيَّ الحَادِثَاتِ فَأَمْسَكَتْ</p>	<p>(وعتاب)</p>	<p>- المشتكى - شاك، شاكر - ملأت يدي، ذكرى - مجير، الخطوب، صرف الزمان - الخطوب، منجد، ظهير - ضعت، ضيعة الدهر، يجور - ضاقت - الزمان، أشكو، الدهر، القدر - ريب الزمان خطب، ضرر - حسبي، الدهر - حذرت النوى، الحذر - ضيق، الهوموم - الحادثات، الذل</p>
--	----------------	---

<p>عَنِي بِأَيْدِي الذَّلِّ وَالْأَيْلَاسِ - لَعِبْتَ صُرُوفَ الدَّهْرِ بِي وَبِهَمَّتِي مِنْ بَعْدِ تَجْرِبَتِي لَهَا وَمَرَّاسِي - بِي كُلَّمَا نَابَ خَطْبٌ أَوْ نَأَى سَكِنٌ نَفْسٌ عَزُوفٌ وَأَنْفٌ كُلُّهُ أَنْفٌ - وَأَسْتَكِّي جُورَ أَيَّامِي إِلَى مَلِكٍ لَا يَحْضُرُ الجُبْنَ يَوْمِيهِ وَلَا الْبَخْلُ</p>		<p>- لعبت، صروف الدهر - ناب، خطب، نأى - أشتكى، جور أيامي، الجبن، البخل</p>
<p>- وَخَذَ لَهُمَا دَمْعِي وَعَلَّهَمَا بِهِ فَإِنَّ دُمُوعِي لَا تُعِيدُ وَلَا تُبْدِي - رَأَى أَدْمُعِي حُمْرًا أَوْ شَيْبِي نَاصِعًا وَفَرَطَ نُحُولِي وَاصْفِرَّارَ عَلَى خَدِّي - أبا لِعَلَاءٍ وَحَسْبِي أَنْ تُصِيخَ لَهَا إِفْرَارَ جَانٍ وَإِنْ شِئْتَ إِعْتِدَارَ بَرِي - أَنَا الَّذِي أَجْتَنَى الحِرْمَانَ مِنْ أَدْبِي إِنَّ النُّوَاطِرَ قَدْ تُؤْتِي مِنَ النَّظْرِ - شَكَرْتُ وَلَكِنْ أَيْنَ مِنِّي مَوَاهِبُ بِوَاطِنٍ قَدْ أَتَحَفَّتْهَا بِظَوَاهِرِ - أبا زَهْرُ وَالْأَحْزَانَ حَوْلِي فَوَادِحًا وَلَوْلَاكَ لَمْ يَخْلُصْ إِلَيَّ سُرُورُ - إِلَيْكَ تَوْلَانِي هَوَايَ وَإِنِّي إِلَيْكَ وَإِنْ أَعْنَيْتَنِي لَفَقِيرُ - أَدْعُوكَ بَيْنَ صُعُودِهَا وَصَبُوبِهَا كَالعِشْقِ بَيْنَ الشَّيْبِ وَالْإِفْلَاسِ - إِلَيْكَ، وَرِيعَانُ الرَّجَاءِ يَوْمُهَا وَقَدِمًا رَجَّتْهَا الْبَائِسَاتُ الضَّرَائِكُ</p>	<p>الاستعطاف</p>	<p>- دمعي، دموعي - أدمعي حمرا، شيبني ناصعا، نحولي - اعتذار - الحرمان - شكرت - الأحزان، فوادحا - تولاني، أعنيتني، لفقير - أدعوك، الشيب الإفلاس - الرجاء، البائسات</p>

- وَأَبْسُطْ لَنَا يَدَكَ الْعُلْيَا نَقْبَلُهَا فَإِنَّا لَمْ نَرِدْ بَحْرًا وَلَا وَشَلًا		- أبسط، نقبلها
--	--	----------------

لقد تزاممت ألفاظ الاستجداء في معجم الأعمى التطيلي اللغوي، وعزف – في جل أغراض شعره – على نغمات التذمر والشكوى من الغربة والضياع والحرمان، خاصة في أماديحه التكبسية التي تشكل القسم الأكبر من ديوانه؛ حيث يزاحم نص الاستجداء القائم في الأساس على الشكوى والاستعطاف نص المديح، ويتداخل صوت الذات بصوت الغير (الممدوح) في شكل ومزج فريد، فالقصيدة المدحية عنده بصفة عامة، تضج بالشكوى إلى حد الصراخ وتلح على الطلب والعطاء إلى حد الاستجداء .

وهي مواجهة دائمة بين الممدوح، رمز النعمة والخير العميم، وبين الشاعر المحروم البائس إن الشاعر بدون حماية الممدوح، ضائع، محروم، متأزم، فلا غرابة أن يمثل له هذا الممدوح كل معاني الخلاص والإنقاذ، وهو مفرج أزمته، كما أن فرحته بلقائه لا تعادلها فرحة، إنها فرحة الحرية والتحرر من القيود وحل الأزمة، وفك العقال⁽¹⁾ .

ونجد من ألفاظ الشكوى « النوى، عليل، الشكوى، قاتلة، عبث، السقم، رجفت ... » وذلك في قوله مادحا ابن زهر حيث رأى في شخصية ممدوحه برا وكرما⁽²⁾ :

(1) فاطمة طحطح، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، كلية الآداب بالرباط، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص : 169 .

(2) الديوان، ص : 236 .

لَعَلَّكَ تُصْغِي يَا ابْنَ زُهْرٍ عَلَى النَّوَى فَقَدْ أَنْ يَقْضِي سَاهِمُ الْوَجْهِ نَاحِلُهُ
عَلِيلٌ رَأَى الشُّكْوَى إِلَيْكَ شِفَاءَهُ وَأَيَّقَنَّ أَنَّ الْكُتْمَ لَا شَكَّ قَاتِلُهُ
رَأَى الْبِرِّرَ فِي كَفَيْكَ مِلءَ جُفُونِهِ وَقَدْ رَجَفَتْ أَشْجَانُهُ وَبِلَابِلُهُ

وقد وردت ألفاظ العتاب منها (تعاتبني، العتاب، شجي، شجب، قعدت، يعلك، مقارعتي أزمة، ضياع ...) وكل هذه الألفاظ وردت في أبيات عاتبت فيها (زهر) الشاعر عن تقاعسه، وقد قام الناس لطلب الثراء والمعالي⁽¹⁾ :

هَبَّتْ تَعَاتِبُنِي زَهْرُوقٌ وَقَدْ عَلِمَتْ أَنَّ الْعِتَابَ شَجِيٌّ فِي الْقَلْبِ أَوْ شَجِبُ

قَالَتْ : قَعَدْتُ، وَقَامَ النَّاسُ كُلُّهُمْ يُعَلِّكَ الْإِثْرَاءَ وَالرَّتْبُ
فَقُلْتُ كُفِّي فَمَا تُعْنِي مَقَارِعِي فِي أَرْمَةِ ضَاعَ فِي أَثْنَاءِهَا الْأَدْبُ

فهذا العتاب متزامن مع عصر الشاعر الذي عاش فيه، فقد ضاعت فيه دولة الشعر وأهلها وتأخر عن رتبته التي كان عليها في ظل حكم الطوائف؛ إذ أصابه الركود والضمور⁽²⁾، وهذا ما زاد الشاعر - إلى شكواه - ألما وحسرة .

لذلك لا تكاد تخلو قصيدة من الاستجداء والنداء والاستنجد بالممدوح من ظلم الدهر، وخطوب الزمان وجور الناس والحساد ..

كما في مدحه لابن زهر؛ حيث يعلن ضياعه وغربته وأحزانه الفادحة بعد ابتعاد الممدوح فيقول⁽³⁾ :

أَيَا زُهْرُ وَالْأَحْزَانُ حَوْلِي فَوَادِحٌ وَلَوْلَاكَ، لَمْ يَخْلُصْ إِلَيْكَ السُّرُورُ
وفي نفس الممدوح⁽⁴⁾ :

أَيَا زُهْرُ أَتَعْلَمُ أَنِّي ضِعْتُ بَعْدَكَ ضِيْعَةً يَعْلَمُ مِنْهَا الدَّهْرُ كَيْفَ يَجُورُ

- (1) الديوان، ص : 16 .
(2) منجد مصطفى بهجت، الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي (في عهدي ملوك الطوائف والمرابطين)، ص : 355 .
(3) الديوان، ص : 18 .
(4) م.ن، ص. ن .

3- مستوى الدين :

المعجم	المستوى	الشاهد
- الله - غفور رحيم	الديني (أسماء الله ...)	- أَلَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ لَيْلَ سَهْرَتَهُ لِعُمْرِكَ مَا أَبْعَدْتَ لَوْ كُنْتَ فِي الْمَهْدِ - وَاسْتَزِيدِي مِنَ الذُّنُوبِ فَإِنَّ الـ أَمْرَ فِيهَا إِلَى غُفُورٍ رَحِيمٍ
- قدير		وَلَا فِي جُنُودِ اللَّهِ حِينَ أَنْتَكُمْ لَهَا مِنْ قَدِيرٍ يَدْفَعُ الْهَزْلَ بِالْجِدِّ
- موسى	الديني	- وَلَيْسَ مُوسَى غَيْرَ أَنِّي رَأَيْتُهُ

<p>وَكُلُّ قَنَاطَةٍ دُونَ عَلَيَّاهُ تَعْبَانُ - وَلَا هُوَ نُوحٌ غَيْرَ أَنِّي رَأَيْتُهُ وَرَأَفْتُهُ جُودِي وَجَدَوَاهُ طُوفَانُ - تُرَاكَ كُنْتَ عَصَا مُوسَى بِرَاحَتِهِ أَوْ كَانَ عَزْمُكَ هَوْلَ النَّفْخِ فِي الصُّورِ</p>	<p>(أسماء الأنبياء ومعجزاتهم)</p>	<p>- نوح - عصا موسى، النفخ في الصور</p>
<p>- وَوَقَفْتُ دُونَكَ لِلصَّبَابَةِ وَقَفَّةً لَوْ أَنَّهَا بَيْنَ الحَطِيمِ وَزَمْرَمِ - وَتَكَفَّلَتْ لِي بِنُطْفَةٍ وَجِهٍ شَرِبَتْهَا الأَيَّامُ شُرْبَ الهِيمِ - وَإِنَّ كَفًّا رَمَتْ بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ بِالبَيْنِ عَنْهُمْ لَمَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ - وَمَكَانِي مِنْ ابْنِ حَمْدَيْنِ أَرْقَا نِي مِنَ المَجْدِ فَوْقَ سَبْعِ طِبَاقِ - مَا زَالَ فِيهَا لِصَالِيهَا وَمَوْقُذُهَا سِرٌّ بِهِ عُبِدَ المَرِيخُ أَوْ زُحَلُ - بِأَيَّةٍ مَا يَكْفِي المَلِمَ وَرُبَّمَا وَنَتْ فِيهِ أَخْلَاقُ السَّحَابِ الحَوَاشِ كُ - وَهَبْتُ عَلَى اسْمِ اللهِ أَمَّا نَسِيمُهَا فَرَوْحٌ وَأَمَّا نَشْرُهَا فَنُشُورُ - أَضِيءُ يَا سِرَاجَ الدِّينِ وَابْنَ سِرَاجِهِ إِذَا مَا أُسْتَبْهَتَ تِلْكَ المَسَالِكُ وَالسُّبُلِ - نَارٌ تَسُوقُ العِدَا مِنْ حَيْثُمَا حُسِرُوا</p>	<p>الديني (ألفاظ إسلامية جاء ذكرها في القرآن ...)</p>	<p>- الحطيم، زمزم - شرب الهيم - ما تبقي ولا تذر - السبع الطباق - صاليتها، موقدها - آية - اسم الله نشرها، نشور - أضيء، سراج الدين - نار، حشروا</p>

<p>إِلَى الثَّرَى، وَهُوَ مَاوَاهُمْ إِذَا قَتَلُوا - وَلَمْ يَبْقَ إِلَّا نَزْعَةٌ تَرْتَقِي بِهَا شَيَاطِينٌ نَخَشَى الْقَذْفَ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ</p>		<p>- شياطين</p>
<p>- إِلَيْكَ أبا العَبَّاسِ عُرِّ مَدَائِحِي تُصَلِّي عَلَيْنَ الْعُلَا وَتُبَارِكُ - وَأَقِيمَت لَهَا الصَّلَاةُ بِذِكْرَا كَ فَكَانَتْ صَلَاتُهَا فِي الرِّحَالِ - قَدْ تَوَلَّى شَهْرُ الصِّيَامِ حَمِيدًا فَاخْلَفِيهِ فِينَا بِفِعْلِ ذَمِيمٍ - تَوَيْمَ حَتَّى عَايَنَ الْمَاءَ مُطْلَقًا فَهَلْ تُجْزِينَ عَنْهُ صَلَاةَ التَّيْمِ - أَعِدْ نَظْرَةً فِي صَادِقِ الْوُدِّ غَضَهُ يُؤَالِيكَ إِظْاطَ الْحَجِيجِ بِزَمْرَمٍ - لَبِيكَ عَنْ سِرِّي وَعَنْ إِعْلَانِي مَا شِئْتُ مِنْ بَوْحٍ وَمِنْ كِثْمَانٍ - وَإِذَا مَا تَذَكَّرْتُكَ الْقَوَافِي بَدَأْتُ بِالصَّلَاةِ وَالتَّسْلِيمِ - إِذَا سَمِعْتُ أُذُنَاهُ حَيَّ عَلَى الْعُلَا فَلَا الْجُودُ مَثْرُوكٌ وَلَا الْبَأْسُ تَارِكٌ - فَتَى لَا يُبَالِي قُوتَ مَنْ فَازَ بِالْعُلَا إِذَا امْتَلَأَتْ كَفَا يَدَيْهِ مِنَ الْحَمْدِ - أَلَمْ تَزْعُمُوا أَنَّ الصَّلِيبَ وَأَنَّهُ كَأَنَّكُمْ لَمْ تَسْمَعُوا بِالْقَنَا الْمَدِّ - لَمَّا رَأَى الْخُبْرَ شَيْئًا لَيْسَ يُنْكِرُهُ أَحَالَ بِالذِّينِ وَالذُّنْيَا عَلَى الْأَثْرِ</p>	<p>الديني (ألفاظ وعبارات وبعض الشعائر)</p>	<p>- تصلي، تبارك - الصلَاة - شهر الصِّيَام - تيمم، صلاة التيمم الحجيج، زمزم - لبيك - الصلَاة، التسليم - حي على العلا - الحمد - الصليب - الدين، الدنيا</p>

- إِيَادُ، رَسُولِ اللَّهِ	- أَمَّا إِيَادٌ فَحَازَتْ كُلَّ مَكْرَمَةٍ
- الإسلام، السّلم	لَوْلَا مَكَانَ رَسُولِ اللَّهِ مِنْ مُضَرٍ
- المسلمين	- أَلَمْ يَكُ فِي الْإِسْلَامِ مِنْ مُتَعَرِّضٍ بِكَيْفٍ وَلَا فِي السُّلْمِ مِنْ عَرَضٍ يَفْدِي
- أمير المؤمنين	- شَمِلَتِ فِيهِ الْمُسْلِمِينَ أَيْادٍ هُمْ بِهَا كَالْعُصُونِ فِي الْأُورَاقِ
- السّلام	- نَضَاهُ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ مُهَنَّدًا بِكُلِّ دَمٍ مِنْهُ وَإِنْ عَزَّ سَافِكُ
- معجز	- أَلْكُنِيَ إِلَيْهِ فِي السَّلَامِ وَبَيْنَنَا مَخَارِمٌ لَا تَسْمُو إِلَيْهَا الْمَالِكِ
- حرّمات	- هَزَّهُ كُلَّ مُعْجَزِ الْأَخْذِ وَالتَّرِّ لِكِ مُشِيحِ الإِدْبَارِ وَالْإِقْبَالِ
	- مَوْغِلًا فِي الْبِلَادِ مُحْتَكِمًا فِي حُرْمَاتِ الدِّمَاءِ وَالْأَمْوَالِ

من خلال الجدول يتضح لنا أن المستوى الديني في معجم الأعمى التطيلي واسع الحضور؛ إذ يغطي معظم القصائد المدحية، ويلحظ بشكل جلي أن القرآن الكريم كان مصدرا أساسيا من المصادر التي عكف عليها الشعراء الأندلسيون ورافدا مهما في ثقافتهم، وليس هذا الأمر غريبا؛ لأن الشعر الأندلسي لا ينفصل عن التقاليد الموروثة في الشعر العربي العام، فهو يجري في الاتجاه نفسه ويشيع فيه هذا التيار الذي يصل بين الماضي والحاضر⁽¹⁾.

ولقد اشتمل القرآن الكريم على ألفاظ ذات خصوصية كبيرة، تتميز بأنها إذا وضعت في سياق لا يسد غيرها مسدها⁽²⁾، وهي ألفاظ قليلة الاستعمال في اللغة، ولكن الشعراء حرصوا على الإفادة منها لقدرتها الفائقة في التعبير عن المعاني، ومن هذه الألفاظ (شُرْبَ الهيم) والتي جاءت في قوله⁽³⁾ :

وَتَكَفَّلَتْ لِي بِنُطْفَةٍ وَجْهِ شَرِبْتُهَا الْإِيَّامُ شُرْبَ الْهِيمِ

والتي اقتبسها من قول الحق : { ثُمَّ إِنَّكُمْ أَيُّهَا الضَّالُّونَ الْمُكَذِّبُونَ، لَا تَكُونُونَ مِنْ شَجَرٍ مِنْ رَقُومٍ فَمَالِئُونَ مِنْهَا الْبُطُونَ فَشَارِبُونَ عَلَيْهِ مِنَ الْحَمِيمِ فَشَارِبُونَ شُرْبَ الْهِيمِ } (4) .
كذلك ثمة ألفاظ أخرى استلهمها الشاعر من القرآن الكريم كقوله في إحدى قصائده المدحية (5) :

كَمْ حَذَرْتُ النَّوَى لَوْ كَانَ يَنْفَعُنِي أَوْ كَانَ يَعْصِمُنِي مِنْ وَقَعِهَا الْحَذْرُ
وَإِنَّ كَفًّا رَمَتْ بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ بِالْبَيْنِ عَنْهُمْ لَمَا تَبَقِيَ وَلَا تَذْرُ

(1) محمد شهاب العاني، أثر القرآن الكريم في الشعر الأندلسي منذ الفتح حتى سقوط الخلافة، دار الشؤون الثقافية

العامة، بغداد، ط1، 2002، ص : 14 .

(2) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح : أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ط2، ج1،

1983، ص : 264 .

(3) الديوان، ص : 167 .

(4) الواقعة، الآية : 51-55 .

(5) الديوان، ص : 64 .

فلفظنا (ما تُبْقِي، لَا تَذْرُ) وردتا في قوله تعالى : { سَأَصْلِيهِ سَقَرٌ، وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرٌ، لَا تُبْقِي وَلَا تَذْرُ } (1)، ولقد وظف التطيلي اللفظتين بما يتناسب مع معانيه، فإذا كان النص القرآني يتحدث عن نار جهنم التي وعد الله بها الكافرين والمكذبين بيوم القيامة، فإن النص الشعري يتحدث عن نار النوى التي أحدثتها كف ظالمة لا تبقي ولا تذر .
كذلك من بين الألفاظ التي وظفها الشاعر (السَّبْعُ الطَّبَاقُ) في قوله مادحا أبا القاسم ابن حمدين (2) :

وَمَكَانِي مِنْ ابْنِ حَمْدِينَ أَرْقَا نِي مِنَ الْمَجْدِ فَوْقَ سَبْعِ طَبَاقِ

ونجده يوظف أسماء الأنبياء والرسل في شعره، وذلك حتى يبرز مكانة ممدوحه وعظمته،

إذ يقول في مدح الأمير أبا يحيى (3) :

وَلَيْسَ بِمُوسَى غَيْرَ أَنِّي رَأَيْتُهُ وَكُلُّ قَنَاةٍ دُونَ عَلِيَّاهُ تُعْبَانُ

وَلَا هُوَ نُوحٌ غَيْرَ أَنِّي رَأَيْتُهُ وَرَأْفَتُهُ جُودِي وَجَدَّوَاهُ طُوفَانُ

وكل هذه الألفاظ وغيرها المستمدة من المعجم الديني للشاعر تعين على تكثيف اللغة،

وتشيع في نفس المتلقي الرغبة في الكشف والتأويل (4) .

إذن فلغة القرآن الكريم كان لها تأثير واضح في الشعر الأندلسي، فقد استوحى الشعراء الأندلسيون كثيرا من الألفاظ والنعوت القرآنية الخاصة، لإضفاء الجمال اللغوي على إبداعاتهم، ومد لغتهم بطاقات تعبيرية هائلة، تقوي نتائجهم، وتحسن أداءهم الشعري، والأعمى التطيلي سار على نهج أسلافه وعكست ألفاظ معجمه الديني مقدرته وثقافته وملكته في توظيف اللفظة القرآنية في أشعاره بما يتناسب مع أغراضه الشعرية ومعانيه التي يريد التعبير عنها، وهي في معظمها تعكس عمق قريحته في استنباط الدلالات الشعرية ومعانيها المستوحاة منها .

(1) المدثر، الآية : 26، 28 .

(2) الديوان، ص : 86 .

(3) م.ن، ص : 223 .

(4) شلتاغ عبود شراد، أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، دار المعرفة، دمشق، ط1، 1987، ص : 84 .

4- مستوى الطبيعة :

المعجم	المستوى	الشاهد
- البرق، الليل	الطبيعة	- أَعْمَزُ عَيْونٍ وَأَنْكِسَارُ حَوَاجِبِ أَمِ الْبَرْقِ فِي جُنْحٍ مِنَ اللَّيْلِ دَائِبِ
- نجوم الدجى	الطبيعة	- لَقَى، غَيْرَ نَفْسٍ حُرَّةً نَارَعَتْ بِهِ نُجُومَ الدُّجَى مَا بَيْنَ سَارٍ وَسَارِبِ
- المطر، الأسد	الطبيعة	- مُدِحْتُ، فُطُورًا قَيْلَ كَالْمَطْرِ الْحَيَا نَوَالًا، وَطُورًا قَيْلَ كَالْأَسَدِ الْوَرْدِ
- ماء سماء، القضيب، الصخرة	الطبيعة	- وَمَاءِ سَمَاءٍ كُلَّمَا أَنْهَمَلَتْ بِهِ جَرَى فِي الْقَضِيبِ... وَالصَّخْرَةِ الصَّادِ
- الياسمين، الورد	الطبيعة	- أَعِدْ نَظْرَةً فِي صَفْحَتِي ذَلِكَ الْخَدِّ فَأِنِّي أَخَافُ الْيَاسْمِينَ عَلَى الْوَرْدِ
- روضة، الكافور، المسك، الرند	الطبيعة	- وَفِي رِبِيكَ الْمَعْسُولِ لَوْ أَنَّ رَوْضَةً تَعَلَّلَ بِالْكَافُورِ وَالْمِسْكِ وَالرَّندِ

- وَمَاءُ شَبَابِي كَانَ أَعْدَبَ مَوْرِدًا لَوْ أَنَّ اللَّيَالِي لَمْ تُزَاحِمَكَ فِي الْوَرْدِ	الطبيعة	- ماء، موردا، الليالي، الورد
- وَكَمْ جَبَلٌ فِي الْأَرْضِ أَشْمَخُ ذُرْوَةً وَأَحْمَى حِمَى لَوْ أَنَّ نَجْوَتَهُ تُجْدِي	الطبيعة	- جبل، الأرض، أشمخ، ذروة
- كَالْأَيْكُ مُشْتَبِهَاتٍ فِي مَنَابِتِهَا وَإِنَّمَا يَقَعُ النَّفْضِيلَ بِالثَّمَرِ	الطبيعة	- الأيك، الثمر
- وَسَوَّلْتُ لِي نَفْسِي أَنْ أَفَارِقَهَا وَالْمَاءُ فِي الْمَزْنِ أَصْفَى مِنْهُ فِي الْغُدْرِ	الطبيعة	- الماء، المزن، الغدر
- أَتْنَاءَ كُلِّ سَنَانٍ عَلَّ فِي زَرَدٍ كَأَنَّهُ جَدُولٌ أَفْضَى إِلَى نَهْرٍ	الطبيعة	- جدول، نهر
- أَمَا تَرَى الْعِرْمَسَ الْوَجْنَاءَ يُفِيفَ شَكَّتْ طُولَ السَّفَارِ فَلَمْ تَعْجَزْ وَلَمْ تَخْرُ	الطبيعة	- العرمس الوجناء
- غَنِينًا بِأَلِ الْحَضْرَمِيِّ وَإِنَّمَا غَنِينًا بِأَثَارِ السَّحَابِ الْمَوَاطِرِ	الطبيعة	- السحاب
- عَامَتْ وَطَارَتْ وَقَالَتْ لِلرِّيَّاحِ أَلَا عُوجِي عَلَى أَثْرِي إِنْ شِئْتِ أَوْ طِيرِي	الطبيعة	- عامت، طارت، الرياح
- وَرَوْضُكَ مَطْلُوعُ الْجَنَابِ صَقِيلُهُ تَضَاحَكَ نَوَّارٌ وَأَشْرَقَ نُورٌ	الطبيعة	- روضك، نوار، أشرق، نور
- وَأَرْضُكَ أَرْضٌ لِلْمَكَارِمِ وَالْعَلَا تَتَاوَحُ هُضْبٌ أَوْ تَعْبُ بُحُورٌ	الطبيعة	- أرضك، أرض، هضب، بحور
- وَبِشْرُكَ لَأَلَمَعَ مِنَ الْبَرْقِ شَامُهُ مُلْظٌ بِأَكْنَافِ الْبُيُوتِ حَسِيرٌ	الطبيعة	- البرق
- تَنْسَمُ تَلْقَاءَ الْجَنُوبِ أَوْ الصَّبَا نَسِيمُ الْحَيَا تَسْرِي بِهِ وَتَسِيرُ	الطبيعة	- تنسم، الجنوب، الصبا، نسيم
- مِنَ الْمُوقِدِينَ النَّارَ فِي كُلِّ هَضْبَةٍ	الطبيعة	- النار، هضبة

تَضَاعَلْ عَنْهَا مِنْبَرٌ وَسَرِيرٌ		
- يَا غَيْثَ يَا لَيْثَ يَا فَضَّالُ يَا وَرْدُ - يَا نَجْمُ يَا كَوْكَبُ يَا شَمْسُ يَا قَمَرُ	الطبيعة	- غيث، لَيْث، نجم، كوكب شمس، قمر
- أَسَدٌ يَمَلَأُ الْعَرِينَ مِنَ الْبَأِ سِ وَطَوْدٌ يَحْمِي مِنَ الْإِمْلَاقِ	الطبيعة	- أسد، العرين، طود
- زُهَيْبَاتٌ خَطَّةٌ الْقَضَاءِ بِهِ وَهْ وَ حَمَامُ الْعُصُونِ بِالْأَطْوَاقِ	الطبيعة	- حمام، الغصون، الأطواق

ومن خلال الجدول نستشف أن القصائد المدحية للأعمى التطيلي جاءت مكتظة بالألفاظ المأخوذة من الطبيعة، والتي تمثل سمة مميزة في الشعر الأندلسي؛ إذ إن طبيعة الأندلس الخلابة والرائعة كانت في الواقع « المرجع الأول والمصدر الأول الذي استلهمه شعراء الأندلس، واستمدوا منه الفيض الزاخر من أغاني الطبيعة التي نظموا تمجيذا لجمال طبيعة وطنهم »⁽¹⁾.

والأعمى التطيلي قد اهتم بعناصر الطبيعة المتنوعة كالجو بربيعته وشتائه ورياحه، والأرض برياضها وشجرها وأنهارها وصحرائها، وكذلك ما يمشي عليها من حيوان أو ما يسبح في جوفها من طير وحمام، وهكذا كان اهتمام الشاعر بكل ما هو نام أو ميت من الطبيعة، وألفاظ الطبيعة – كما أسلفنا – كثيرة ومتنوعة، ولهذا سوف نختار منها ما يدل على ذوق الشاعر، ويكشف عن نفسيته، ويجلي أعماقه في قصائده المدحية .

ف نجد الشاعر يعادل دوام النعمة وخصوبتها من طرف الممدوح بالغصن الأخضر الذي مال مع الجنوب فيقول⁽²⁾ :

وَنَشَاءُ نِعْمَةَ خَضْرَاءَ رَفَّتْ رَفِيفَ الْغُصْنِ مَالَ مَعَ الْجَنُوبِ

ووظف لفظة (روضة) في شعره لتدل على سخاء وكرم الممدوح، إذ يقول⁽³⁾ :

أَيْنِكَ رُ أَهْلُ الْعِلْمِ أَنَّكَ رَوْضَةٌ يُسِيمُونَ فِيهَا وَالْبِلَادُ هَشِيمٌ⁽⁴⁾

ويقف الشاعر أمام لفظة (المطر) فيوظفها بأشكال مختلفة، ولكنه باستخدامه لهذه المفردة لا يقف أمام مرادف واحد من مرادفاتها؛ بل تجده يستخدمها بمفردات كثيرة، كالغيث والديمة، والسحاب، والمزن، والعارض والوبل، والغمام، والغادية، والأنواء، ونتيجة لتكرار لفظة المطر لدى الشاعر أصبح معادلا رمزيا للكرم والسخاء والعطاء بلا حدود، وهكذا تتنوع ألفاظ الموضوع الواحد، وكأن كل لفظة تعبر عن موقف نفسي معين، وتعكس اهتماما محددًا من واقع الشاعر الواسع .

(1) عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، ص : 291 .

(2) الديوان، ص : 19 .

(3) م.ن، ص : 163 .

(4) هشيم : ما يبس من الورق وتكسر وتحطم، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة هشم .

وباستعراض بعض ألفاظ المطر في شعر الأعمى التطيلي، يمكن أن نلمس تنوعا في استخدام الموضوع وتوظيفه، فالشاعر مثلا يستخدم لفظة (الغيث) ليعادل به كرم الممدوح، فيرى أن الممدوح هو الغيث أو الغيث منه سميه⁽¹⁾ :

هُوَ الْغَيْثُ أَوْ فَالْغَيْثُ مِنْهُ سَمِيَهُ تَهَشُّ إِلَيْهِ الْهُضْبُ وَهِيَ وَجُومٌ⁽²⁾

وفي صورة أخرى يعادل الشاعر جود الممدوح بوابل المزن⁽³⁾ :

سَقَاكَ كَدَمَعِي أَوْ كَجُودِكَ وَابِلٌ مِّنَ الْمُزْنِ بَيْنَ السُّحِّ الْهَمْلَانَ

ويعبر عن المطر بماء السماء ليعادل به سخاء الممدوح⁽⁴⁾ :

وَمَاءٌ سَمَاءٍ كُلَّمَا انْهَمَلْتُ بِهِ جَرَى فِي الْقَضِيبِ الذُّنِّ وَالصَّخْرَةَ الصَّنْدِ

وكذلك وظف الشاعر الماء والنار في التعبير عن صفات الممدوح ونقائه وشدة ذكائه⁽⁵⁾ :

رَاكِدٌ مِّثْلَ صَفْحَةِ الْمَاءِ أَوْرَى عَنِ ذِكَاةٍ كَالنَّارِ فِي الْإِبْرَاقِ

بهذه النماذج ما يرينا أو يوقفنا أمام شاعر مصور ملهم، يستعير من الطبيعة أرق وأجمل عناصرها، ثم يمزجها بعناصر المدح، ويؤلف من هذه وتلك لوحة فنية رائعة حية يقطر منها الندى والشذى، وتتناغم فيها الظلال والألوان، لوحة ينقل فيها الطبيعة إلينا أو ينقلنا إليها، في جولة خيالية تعب فيها حواسنا كل ما يروقها ويشوقها، وكل ما يبهجها ويضطربها، وذاك المزج والربط بين عناصر الطبيعة وصفات ممدوحيه، راجع إلى رغبته في التقرب منهم

أكثر لكسب مودتهم وعطاياهم، كونه من الشعراء المداحين الذين يطرقون الأبواب طلباً للغوث، لمواجهة قسوة الحياة، ولم تكن ثمة أبواب أخرى للرزق أمامه يمكن أن يلجها أضعف إلى ذلك أنه كان من نوي العاهات إذ كان - كما أسلفنا - كيفية ولا وسيلة لكسب قوته سوى الشعر .

-
- (1) الديوان، ص : 161 .
 (2) وجوم : قيل الوجوم بمعنى الحزن، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة وجم .
 (3) الديوان، ص : 231 .
 (4) م.ن، ص : 30 .
 (5) م.ن، ص : 86 .

ثانيا- جماليات الصوت والإيقاع :

الشعر « كلام موسيقي تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب »⁽¹⁾، فالعلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة ترابط قوية وعميقة، فللشعر كيفية خاصة في التعامل مع اللغة وهذه الكيفية هي التي تطبع العملية الشعرية بطابع موسيقي يشد انتباه المتلقي، ومما يزيد الشعر سحرا، أنه يعتمد الكلمة التي تجمع بين متعة الدلالة، أو الفهم، وطرب الصوت أو نشوة السمع، وهذا ما أشار إليه محمد غنيمي هلال إذ قال : « وما الشعر إلا ضرب من الموسيقى إلا أنه تزوج نغماته بالدلالة اللغوية »⁽²⁾، فالموسيقى « أهم وسيلة استعملها الشعراء للإبانة عن فكرهم وانفعالاتهم »⁽³⁾ .

وهي بهذا المعنى ليست زينة أو حلية خارجية تضاف إلى الشعر، ولكنها جزء من بنيته، ووسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن دخائل الأنفس، لأننا حين نمعن النظر في بنية القصيدة العربية نجد أن البناء الموسيقي يعد في مقدمة البنى التي تتكون منها، فنحن لا نتخيل أن « يوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره وجوه الزاخر بالنغم »⁽⁴⁾ .

وهكذا تعد الموسيقى من أبرز مظاهر الشعر، فهي تؤدي دورا حيويا في التعبير عن التجربة الشعرية للشاعر؛ إذ تثير فيه الشعور، وتهز فيه الوجدان، وهي بذلك تعبر عن جمال الشعر؛ لأن « جمال الشعر أن يبهج الشعور والعاطفة، لا أن يخاطب العقل والمنطق، وليس أبلغ من الموسيقى في إثارة الشعور »⁽⁵⁾ .

- (1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط3، 1965، ص : 17 .
 (2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 2004، ص : 436 .
 (3) محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ج1، (د.ت)، ص : 69 .
 (4) شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1977، ص : 28 .
 (5) النعمان القاضي، شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة، القاهرة، 1977، ص : 27، 28 .

إذا فالشعر « لا يحقق موسيقيته بمحض الإيقاع العام الذي يحدده البحر؛ بل يحققها أيضا بالإيقاع الخاص لكل كلمة من الكلمات المستعملة، ثم الجرس المأثف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كله، ثم في تتابعها في البيت بعد البيت في كل قصيدة أو قسم من القصيدة »(1).

من هذا المنطلق ستكون الدراسة – هنا - بحثا عن موسيقى قصيدة المديح عند الأعمى التطيلي، أو الإيقاع الذي ينظم المسافات الزمانية بين الأصوات، دون إغفال الوزن والقافية والروي ... وغيرها مما سيأتي عرضه .

1- الوزن (البحر) :

يحتل الوزن الصدارة في دراسة القصيدة العربية؛ كونه يمتاز بالشمولية والاتساع، إذ يعد حجر الأساس في بناء القصيدة العربية؛ حيث لا يمكن أن تقوم إلا عليه، فهو يحفظ للشعر خصوصيته، من زاوية ما ينطوي عليه من تناسب وانضباط إيقاعي لا يوجد في غيره من أنواع الكلام الأخرى، فالقصيدة إذا فقدت العنصر النغمي (الوزن الشعري)، « تخرج من دائرة الشعر إلى دائرة النثر »(2) .

وبالرجوع إلى الشعر نقلى الإيقاع مرتبنا باستمرار بالوزن على الرغم من أن الإيقاع ظاهرة أشمل وأعم من الوزن في الشعر، ف"محمد غنيمي هلال" يعتبره « وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة، أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت »(3) .

وقد نهج التطيلي في أوزان شعره نهج المشاركة منذ الجاهلية وتأثر بهم؛ إذ نظم قصائده على أغلب بحور الخليل في سائر أغراض شعره على تفاوت في نسبة الاستخدام، وسنحاول دراسة ما يقارب اثنين وأربعين (42) قصيدة مدحية تم اختيارها في مسار البحث، ويبين الجدول التالي توزيع بحور الشعر على غرض المديح عند الأعمى التطيلي :

- (1) محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتطبيقه، ص : 39 .
 (2) عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993، ص : 18 .
 (3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص : 453 .

البحور	الطويل	البسيط	الوافر	الكامل	المتقارب	الخفيف	السريع	الرجز	الرمل
عدد	13	10	04	04	03	03	03	01	01
النسبة المئوية	%30.95	%23.80	%09,52	%09,52	%7.14	%7.14	%7.14	%2.38	%2.38

انطلاقاً من الجدول يمكننا أن نتتبع أوزان الشاعر الخاصة بغرض المديح فنجد أن الأعمى التطيلي قد انتقل بين بحور شعرية مختلفة فهو لم يخصص وزناً معيناً لهذا الغرض؛ إذ صاغ شعره من عشرة بحور شعرية تنقل بها بين معانٍ مختلفة، وقد نال غرض المديح حصة الأسد في ديوانه سواء من ناحية عدد قصائده أم من ناحية البحور المستعملة، فقد صاغ أشعاره في هذا الغرض على تسعة بحور .

وجاء الطويل بالمرتبة الأولى بنسبة %30.95 فهو بحر يمتاز بالرصانة والجلال في نغماته وذبذباته المنسابة الهادئة، لذا فهو أصلح البحور معالجة للموضوعات الجدية التي أكثر منها كالمديح وغيره من الأغراض الأخرى⁽¹⁾، كما أنه البحر المعتدل حقاً ونغمه من اللطف بحيث يتخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به، وتجد دندنته مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الإطار الجميل في الصورة يزينها ولا يشغل الناظر عن حسناتها شيئاً، فالطويل من هذه الناحية يخالف سائر بحور الشعر⁽²⁾.

وقد برزت أهمية هذا الوزن عند الشعراء العرب منذ القديم، إذ جاء في المرتبة الأولى في أشعارهم، ونظم عليه ما يقرب من ثلث الشعر العربي⁽³⁾، ومن محسناته أن يكون دائما تاما، غير مجزوء ولا مشطور ولا منهوك وهذا سبب تسميته بالطويل⁽⁴⁾.

(1) عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط2، 1975، ص: 104 .
 (2) عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970، ص: 104 .
 (3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 191 .
 (4) محمد بن الصغير، بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، مطبعة بني يزناسن، سلا، 2004، ص: 263 .
 والتطيلي من الشعراء الذين أجادوا النظم على هذا البحر خاصة في أماديحه، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على براعة الشاعر وطول نفسه، وللتمثيل على ذلك نورد بعض ما قاله في مدح الفارس أحمد بن عبد الملك⁽¹⁾ :

يَمِينُكَ أَوْرَى إِنْ قَدَحْتَ مِنَ الزَّنْدِ وَوَجْهُكَ أَجْدَى إِنْ قَدِمْتَ مِنَ السَّعْدِ
 وَعَزْمُكَ أَمْضَى حِينَ يُشْتَجَرُ الْقَنَا مِنْ الْأَسْمُرِ الْخَطِيِّ وَالْأَبْيَضِ الْهِنْدِيِّ
 وَذِكْرُكَ أَخْلَى أَوْلَادُ مِنَ الْمُنَى وَإِنْ قِيلَ أَخْلَى أَوْ أَلْدُ مِنَ الشَّهْدِ

نجد أن الأعمى التطيلي قد قام في هذه القصيدة بعملية إسقاط لمشاعره وأحاسيسه على بحر الطويل، فجاءت هذه الأبيات مليئة بمعاني العزة والأنفة والفخر التي يضيفها على ممدوحه أحمد بن عبد الملك وهو من الفرسان ذوي الهيبة والمكانة الرفيعة في الدولة المرابطية .
 وقد بلغ به الإعجاب بممدوحه - أحيانا - درجة الهوى الشغف؛ إذ نجده يقول في مدح ابن حمدين⁽²⁾ :

خَلِيلِي لِي عِنْدَ ابْنِ حَمْدِينَ حَاجَةٌ فَهَلْ لِي بِهَا إِلَّا هَوَاهُ زَعِيمُ
 أَلْكُنِي إِلَيْهِ بِالسَّلَامِ فَإِنَّهُ رَوْوْفٌ بِأَبْنِ الْكِرَامِ رَحِيمُ

وقد جاء الطويل في أغراض كثيرة كالغزل⁽³⁾، والشكوى⁽⁴⁾، والتهنئة⁽⁵⁾، وفي أغراض أخرى مختلفة، ذلك بما يوفره هذا الوزن من سعة في استخدام هذه الموضوعات .
 ويأتي بحر البسيط في المرتبة الثانية، وقد قال الخليل في هذا البحر أنه « أنبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعلن وآخره فعلن »⁽⁶⁾ .

فهذا يدل على مدى مقاربة البسيط للطويل، من حيث تعدد المقاطع، فيضم أربعة مقاطع قصيرة وعشرة مقاطع طويلة، ولذا يجوز القول إنه قد يكون على درجة أكبر من الإسراع،

(1) الديوان، ص : 28 .

(2) م.ن، ص : 161 .

(3) م.ن، ص : 143 .

(4) م.ن، ص : 13،79 .

(5) م.ن، ص : ، 33، 179 .

(6) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص : 122 .

لأنه يحاول إبراز دلالة البحث، والكشف عن الرؤية الأكيدة للحياة الهادئة، فهو بحر « شديد الصلاحية للتعبير عن معاني العنف والتعبير عن معاني الرقة »⁽¹⁾ .

ولقد تفوق الأعمى التطيلي في استعماله لهذا البحر، حيث بلغت قصائده المدحية فيه عشر قصائد أي بنسبة 23.80 % .

ومن بين القصائد التي كان البسيط إطارا لموسيقاها، قوله يمدح ابن زهر⁽²⁾ :

يَفْدِيكَ كُلُّ جَبَانٍ فِي ثِيَابِ جَرِي نَازَعَتْهُ الْوَرْدَ وَاسْتَأْثَرَتْ بِالصَّدْرِ
لَمَّا رَأَى الْخَبَرَ شَيْئًا لَيْسَ يُنْكِرُهُ أَحَالَ بِالذِّينِ وَالذُّنْيَا عَلَى الْأَثَرِ
وَلِ السُّهَى مَا تَوَلَّى مَنْ تُكْذِبُهُ إِنَّ الْمَزِيَّةَ عِنْدَ النَّاسِ لِلْقَمَرِ

لقد واد الشاعر من هذا الوزن أروع الموسيقى وأشدها أسرا في صور تكاد تنطق بعظمة الممدوح لدرجة أن ذلك الجبان المستهتر يهب ليفديه دون أي تفكير أو خوف نظرا لمكانة الممدوح وهيبته .

وإذا تجاوزنا البحر البسيط إلى الوافر نجد أنه جاء في المرتبة الثالثة، متقدما على نسبة شيوعه في الشعر العربي؛ إذ يحتل المنزلة الرابعة فيها⁽³⁾، وهو « بحر مؤحد التفعيلة وقد ورد في شعر العرب تاما ومجزؤا »⁽⁴⁾ .

ويمتاز الوافر بالرقة، وبتدفقه وتلاحق أجزائه وسرعة نغماته، فهو وزن خطابي إن صحّ التعبير يشد إذا شدته ويرق إذا رققته⁽⁵⁾ .

ولقد بلغ عدد القصائد المنظومة على هذا الوزن في ديوان الأعمى التطيلي أربع قصائد أي بنسبة حوالي 09,52%، وهذه الأمادح لها ميزة خاصة، ونغم موسيقي عذب يتناسب مع أبهة وبهرجة المديح، فالأعمى التطيلي يقول في إحدى قصائده المدحية الموجهة إلى علي بن يوسف بن تاشفين⁽⁶⁾ :

(1) عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص : 323 .

(2) الديوان، ص : 48 .

- (3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 191 .
 (4) شعيب محي الدين سليمان فتوح، الأدب في العصر العباسي، ص: 53 .
 (5) عبد الحميد راضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، ص: 153 .
 (6) الديوان، ص: 200 .

طَلِيْعَةٌ جَيْشِكَ الرُّوحُ الأَمِينِ وَظِلُّ لَوَائِكَ الفَتْحُ المُبِينُ
 وَهَزَّةُ رُمْحِكَ الظَّفَرُ المُوَاتِي وَرَوْنَقُ سَيْفِكَ الحَقُّ اليَقِينُ
 وَبَعْضُ رِضَاكَ لِلآجَالِ دُنْيَا وَشُكْرُ نَدَاكَ لِلآمَالِ دِينُ
 وَكُلُّ مُعْرَسٍ لَكَ أَوْ مَقِيلُ بِحَيْثُ تُظَنُّ بِالنَّاسِ الظُّنُونُ ..

نستطيع أن نلمس ما في هذه الأبيات من تلقائية، انساب بها لسان الشاعر إلى درجة أنه لم يمهد معها لمدحته بمقدمة تهيئ نفسية المتلقي، مما يرجح أنها قد نظمت ارتجالاً، حيث تعجل التطيلي الدخول في موضوع المديح مباشرة ليعبر عن انفعاله النفسي اتجاه هيبة وقوة ممدوحه وعظمة جيوشه .

ويأتي البحر الكامل في المرتبة الرابعة وهو بهذا قد تراجع عن مرتبة شيوعه في الشعر العربي؛ إذ يحتل المرتبة الثانية⁽¹⁾، وقد بلغت عدد القصائد المدحية المنظومة على هذا الوزن أربع قصائد أي بنسبة 9,52 % .

والكامل بحر موحد التفعيلة، ومجال الشاعر فيه أفسح من البحور الأخرى⁽²⁾، « ففيه لون خاص من الموسيقى يجعله إن أريد به الجد فخماً جميلاً مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقّة حلوا عذبا مع صلصلة كصلصلة الجرس »⁽³⁾ .

والتطيلي لم يخرج عن هذا المنحنى فنظمه فيه فخم، تجلّى أكثر في مديحه، كون المديح يستلزم الجدّ وال فخامة، فنجده يقول عند مدحه أبا العباس صاحب الأحباس⁽⁴⁾ :

شِعْرِي وَجُودُكَ يَا أبا العَبَّاسِ مَثَلَانِ قَدْ سَارَا بِنَا فِي النَّاسِ
 أَرْبَى سَمَاحِكَ كُلِّ شَأُونِ نَازِحِ وَأَلَانَ شِعْرِي كُلِّ قَلْبٍ قَاسِ
 فَإِذَا التَّقِينَا مَتَّ طُلَّابُ العُلَا بِأَوَاصِرٍ وَبَنَوْنَا عَلَى أَسَاسِ
 وَإِذَا افْتَرَقْنَا لَمْ يَزَلْ مَا بَيْنَنَا أَرْجَ المَهَبِّ مُعَطَّرَ الأنْفَاسِ

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 191 .

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص : 268 .

(3) عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص : 246 .

(4) الديوان، ص : 74 .

فهذه الأبيات منسجمة، والعاطفة التي تشوب الشاعر فيها قوية، مع حركة صاخبة تجسدت في مقارنة شعره بجود وكرم ممدوحه، فالأبيات تحمل معنى المفاخرة بالذات والممدوح بأسلوب تقريرى وصفي وهو ما يتناسب وبحر الكامل؛ لأنه يصلح لأكثر الموضوعات، وهو في الخبر أجود منه في الإنشاء⁽¹⁾ .

ولقد ورد كل من بحر المتقارب والخفيف والسريع بنفس عدد قصائد الكامل في غرض المديح فكل منهم جاء في ثلاث قصائد مدحية بنسبة 7.14%، إلا أن ورودهم في الديوان وتوزيعهم على جميع الأغراض الأخرى جاء بنسب مختلفة. فالمتقارب ورد في ديوان الأعمى التطيلي بنسبة 6.52% أما الخفيف فورد بنسبة 7.49%، والسريع ورد بنسبة 4.04% من مجموع قصائد ديوانه .

ولعل سبب ورود المتقارب بهذا الشكل يعود إلى ما لهذا الوزن من إيقاع رتيب متدفق ونغمة موحية سهلة متكررة⁽²⁾، وإذا جاءت قصائد الأعمى التطيلي خاصة المدحية منها متفقة مع ما يتطلبه من رتابة وما يوافقه من سهولة، وقد أتى هذا البحر في نماذج مدحية ذات مقدمات غزلية⁽³⁾، وأحيانا يأتي في مقطوعات⁽⁴⁾، غرضها المديح أيضا، فهو يقول⁽⁵⁾ :

أَمَّا الْهَوَىٰ وَهُوَ إِحْدَى الْمِلَّةِ لَقَدْ طَالَ قَدُّكَ حَتَّىٰ اِغْتَدَلْ

وَأَشْرَقَ وَجْهَكَ لِلْعَاذِلَاتِ حَتَّىٰ رَأَتْ كَيْفَ يُعْصَى الْعَدْلُ

إلى أن يتخلص لغرض المدح فيقول :

أُعَلِّلُ فِيكَ بِمَا لَا يَكُونُ وَأَعْظُمُ مِنْكَ بِمَا لَمْ أَنْلُ

أَمَّا بَيْنَنَا حَكْمٌ عَادِلٌ وَلَوْ أَنَّهُ زَمَنِي مَا عَدَلْ

أَيُّصَفُ مِنْكَ وَأَنْتَ الْحَيَاةُ وَيُعْدَى عَلَيْكَ وَأَنْتَ الْأَجَلُ

(1) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1999، ص : 123 .

(2) عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص : 312 .

(3) الديوان، ص : 130، ويأتي بدون هذه المقدمات، ص : 189 .

(4) م.ن، ص : 143 .

(5) م.ن، ص : 130، 131 .

أما الخفيف والذي قال عنه ابن رشيق بأن الخليل سماه خفيفا « لأنه أخفّ السباعيات »⁽¹⁾، فهو من البحور الدالة أيضا على الفخامة، لكن بنسبة أقل من الطويل والبسيط، ويرى إبراهيم أنيس أن من صورته « حسن الوقع في الأذان ... وتستريح إليه الأسماع »⁽²⁾ .
 واستخدم التطيلي هذا الوزن في المديح، كما استخدمه في الوصف⁽³⁾ كذلك، ونجده يقول في مدح علي بن يوسف بن تاشفين⁽⁴⁾ :

بَيْنَ سُمْرِ الْقَنَا وَبَيْضِ الْنِصَالِ طُرُقُ الْمُهْتَدِينَ وَالظُّلَالِ
 فِإِلَى الْأَمْنِ وَالْأَمَانَةِ أَوْفَّي عَمَرَاتِ الْأَوْجَالِ وَالْأَجَالِ
 وَمَعَ السَّعْدِ وَالسَّعَادَةِ أَوْ بِي نَ حَنَائِي السُّيُوفِ وَالْأَعْلَالِ

كذلك نظم التطيلي في السريع ثلاث قصائد في غرض المديح، ويقول ابن رشيق في هذا الوزن « سماه الخليل سريعا لأنه يسرع على اللسان »⁽⁵⁾، ويقول عنه إبراهيم أنيس « أننا حين ننشد على هذا الوزن نشعر باضطراب في الموسيقى، لا تستريح إليه الأذن إلا بعد مرات طويلة »⁽⁶⁾ .

ولقد أبدع الشاعر في هذا الوزن، كونه استطاع التخلص من هذا الاضطراب الذي تحدث عنه إبراهيم أنيس، واستطاع أن يحول عنه بعدوبة الموضوع الذي استخدمه فيه، حيث استعمله في المديح، ولقد جاء مع المديح في مقدمة غزلية إذ يقول⁽⁷⁾ :

مَالِي وَمَا لِلْأَعْيُنِ النَّجْلِ⁽⁸⁾ أَجْمَعْنَ عُذْوَانًا عَلَى قَتْلِي
 وَمَا لِقَلْبِي يَتَّصِدِّي لَهَا بَيْنَ أَلِيمِ الشَّوَقِ وَالْخَبْلِ⁽⁹⁾

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص : 122 .

(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص : 78 .

(3) الديوان، ص : 37 ، في وصف سحابة ممطرة .

(4) م.ن، ص : 100 .

(5) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص : 122 .

(6) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص : 90، 91 .

(7) الديوان، ص : 135 .

(8) النجل : سعة شق العين مع حسن، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة نجل .

(9) الخبل : يقال خبل الحب قلبه إذا أفسده بخبله، ينظر : م.ن، مادة خبل .

إلى أن يقول :

مِنْ أَرِيحِيٍّ بَيْنَ بَيْضِ الظُّبَا فَلَمْ يَزَلْ يُغْلَى وَيَسْتَعْلَى

مُبْتَسِمٌ حَيْثُ الْمَنَايَا بِهِ تَكْشَرُ عَنْ أَنْيَابِهَا الْعُصَلِ

أما عن قلته عند الأعمى التطيلي فما هو عن الشعراء الآخرين ببعيد، فقد ندر هذا البحر عند الشعراء عامة⁽¹⁾.

أما الرجز فقد نظم عليه التطيلي أرجوزتين، واحدة أنت في غرض المديح⁽²⁾، والأخرى في الوصف⁽³⁾، وهو « بحر سهل تأتي سهولته من تلك التغييرات الكثيرة المألوفة في أجزاءه، ومن ذلك التنوع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه، ومن ثمّ كان أنسب البحور للارتجال والقول على البديهة »⁽⁴⁾.

والأعمى التطيلي يقول مادحا على الرّجز⁽⁵⁾ :

إِرْكَبْ إِذَا دَارَتْ رَحَاهَا وَأَنْزِلْ
وَقُلْ إِذَا صَمَّ صَدَاهَا وَأَفْعَلْ
وَأَقْتَضِ فَاسْتَوْفِ، وَهَبْ فَاحْتَفِلْ
وَأَبْلُغْ بِأَدْنَى السَّعْيِ أَفْصَى الْأَمَلِ

وفي نفس المرتبة يأتي الرّمل أيضا بقصيدة واحدة في غرض المديح⁽⁶⁾، وذلك بنسبة حوالي 2.38%، ويقول ابن رشيق « سماه الخليل رملا، لأنه شبيه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض »⁽⁷⁾، وهو بحر ذو نشوة وطرب، وتفعيلاته مرنة، ولذلك فقد كان وزنا شعبيا استعمله أبو العتاهية في الزهد، وأبو نواس في الخمریات ثم الموشحات، وفيه نوع من العاطفة الحزينة دون الوصول إلى درجة الكآبة مما يجعله مناسباً للعتاب والشكوى⁽⁸⁾.

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص : 191 .

(2) الديوان، ص : 147 .

(3) م.ن، ص : 181 .

(4) عبد الحميد راضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، ص : 203 .

(5) الديوان، ص : 147 .

(6) م.ن، ص : 38 .

(7) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص : 122 .

(8) سيد البحر اوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص : 42 .

فكانت القصيدة التي نظمها التطيلي على هذا الوزن تحمل نغمة حزينة، لا تدل على الحزن بقدر ما توحى بمعاتبة الشاعر لممدوحه، يعترئها حديث عن خصاله ومزاياه، فهو يبدأ قصيدته بمعاتبة جميلة بينه وبين ممدوحه⁽¹⁾ :

أَيْنَمَا كُنْتَ تُمْنِي وَتَعُدُّ جَارَ بِي فِيكَ هَوَايَ وَقَصْدُ
يَا جَلِيدًا لَمْ يَدْعُ لِي جَلْدًا هَلْ لِيَوْمِ الصَّبِّ مِنْ بَعْدِكَ عُدُّ
لَا أَشَاجِيكَ وَقَدْ بَرَّحْتَ بِي ثُمَّ لَا يَنْفَعُنِي أَنْ تَتَّيِدُ

ونعتقد أخيرا أنه لا يمكننا القول إن هذا البحر مناسب لحالة النشوة والابتهاج، وذلك لحالة الحزن والإحباط، وذلك للحرب، وآخر للسلام، إنما هي طبوع تولد عندما تتفجر قريحة الشاعر، حتى إن كان الوزن نفسه، وطبيعة فن المديح بما تتضمنه من معاني ارسنقراطية جلييلة تنحو نحو الكمال الإنساني المطلق في تجسيد صورة الممدوح في السلم والحرب ورغبة المادح في الإفصاح عن واقع الحال في شيء من الإفاضة والتفصيل، قد حذت بالشعراء أن يصبوا تجاربهم المدحية في أوزان طويلة كثيرة المقاطع، تتسع مساحات تفعيلاتها كما وكيفا للتعبير عن المثل والغايات والآمال، والتنفيس عن هموم النفس وأشجانها وتوترها الموصول باحتساب الصلة والرزق والأمان لدى الممدوح .

هذا بالإضافة إلى ما يصحب إنشاد المدحة غالبا في حضرة هؤلاء الملوك والأمراء من مظاهر القوة والسلطان والأبهة والفخامة التي أحاطوا بها أنفسهم مما كان يزيد الموقف إجلالا ووقارا، ويستلزم إيقاعا ثقيلًا رصينا يناسب روعة المقام⁽²⁾ .

ولكن رغم هذا ورغم خصوصية قصيدة المديح ننتهي إلى عدم القناعة بضرورة الربط بين الوزن والموضوع والعاطفة، فالأعمى التطيلي استطاع أن يمدح ويعبر « عن معانيه وأحاسيسه المتناقضة التي اكتظ بها عالمه النفسي الواقعي، وتجد صداها في عالمه الشعري»⁽³⁾، بأوزان شعرية مختلفة، ولم يخضع لمقياس معين لتوظيفها في شعره، إنما

(1) الديوان، ص : 38 .

(2) أشرف محمود نجا، قصيدة المديح في الأندلس، قضايا الموضوعية والفنية في عصر الطوائف، ص : 272 .

(3) إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، ط1، 2000، ص : 227 .

كانت حسب خبرته للحياة والأشخاص، وحسب ما صقلته عليه السنون وما حددته من خلال رؤيته تجاه العالم الذي أخذ منه كل ألوان الحياة .

2- القافية :

تعد القافية عنصرا مهم من العناصر التي تصب في بناء موسيقى القصيدة العربية، وذلك

« تبعا لعلاقتها العضوية بلحمة اللغة الشعرية حيث تختزل أبلغ سمة للشعر وهي التوازن الصوتي »⁽¹⁾، ويقول إبراهيم أنيس في تعريفها : « ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر، أو الأبيات في القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن »⁽²⁾ وهي عند الخليل « الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري »⁽³⁾.

والقافية شأن الوزن لا تعد حلية شكلية فقط تميز المنظوم من المنثور، إنما هي عنصر عضوي في نسيج النص الشعري يسهم - بتكريره المنظم - مع بقية العناصر الإيقاعية في إضفاء نوع من « الروعة الموسيقية التي يرتبط بها المبدع، وتفرض عليه الاسترسال في تكوين النص الشعري من جهة، كما تفرض على المتلقي، سامعا كان أو قارئا الانسياق مع تلك النغمات الإيقاعية والرنات الموسيقية في شوق ولهفة إلى نهاية القصيدة »⁽⁴⁾.

فالقافية إذا مجموعة أصوات في آخر البيت، وهي بمثابة الفاصلة الموسيقية التي يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة، كما تسهم القافية دلاليا في عملية التبليغ؛ لأن المعنى الذي يصاحبها ليس عنصرا ثانويا يضاف إلى البنية الدلالية للبيت .

فهي لازمة إيقاعية تعتمد على تكرار أصوات معينة تتناغم مع الحالة النفسية للشاعر وتجربته الشعرية المعبر عنها⁽⁵⁾.

(1) حسين الغرني، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص : 68 .

(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص : 246 .

(3) محمد عبد المنعم خفاجي، عروض الشعر، مكتبة القاهرة، ط1، ص : 163 .

(4) محمد بن الصغير، بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، ص : 309، 310 .

(5) محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجبل، بيروت، ط1، 1992، ص : 127 .

وسنحاول فيما يلي أن ندرس مختلف أنواع القوافي التي اعتمد عليها الأعمى التطيلي في

بناء قصيدته المدحية :

أ- القافية المقيدة والقافية المطلقة :

« إن تقييد القافية وإطلاقها مرتبط بسكون الروي أو حركته، فالقافية المقيدة، هي ما كانت

ساكنة الروي، سواء كانت مردوفة ... أم خالية من الردف »⁽¹⁾.

والقافية المطلقة هي ما كان حرف رويها يحمل حركة واحدة من حركات الإعراب القصيرة، وهي الفتحة أو الضمة أو الكسرة، وبعبارة عروضية تحمل مجرى وهو أحد الحركات المذكورة (2).

وقوافي الأعمى التطيلي - كغيره من الشعراء الآخرين - موزعة بين التقييد والإطلاق، فقد ورد كلا النوعين في أشعاره، وبين أنغام موسيقاه، لكن مع اختلاف في نسبة الشيوخ، فالقافية المقيدة والتي يكون رويها ساكنا قلّ شيوعها في الشعر العربي عامة (3).

يقول الأعمى التطيلي (4) :

أَرَى الْحَبَّ أَوَّلَهُ شَهْدَةٌ تُسَلِّطُ أَوْ غِرَّةٌ (5) تُهْتَبِلُ (6)
وَأَخْرُهُ سَقَمٌ مُدْنِفٌ (7) هُوَ الْمَوْتُ أَوْ هُوَ مِنْهُ بَدَلٌ

إلى أن يقول :

أَرَى الدَّهْرَ جَهْلَنِي مَا عَلِمْتُ عَلَى حِينٍ عَلَّمْتُهُ مَا جَهْلُنْ
لَوْ أَنِّي وَأَفْسَمْتُ لَا أَقْتَضِيهِ إِلَّا بِسَيْفِ الأَمِيرِ الأَجَلْ

- (1) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار الأفاق العربية، القاهرة، 2004، ص : 136 .
- (2) محمد بن الصغير، بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، ص : 321 .
- (3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص : 260 .
- (4) الديوان، ص : 130، 132 .
- (5) غرة : بمعنى غفلة، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة غرر .
- (6) تهتبل : بمعنى تغتم ويغتره، ينظر : م.ن، مادة هبل .
- (7) مدنف : الرجل براه المرض حتى أشفى على الموت، ينظر : م.ن، مادة دنف .

فاستخدام الشاعر للروي الساكن قليل، ولعلّ هذا يؤشر إلى حالة التوتر والاضطراب والحركة الدائمة عند الأعمى التطيلي، وانخفاض الهدوء والسكون والاتزان، فقد كانت حياته حركة دائمة وصراعا مريرا، صراعا مع الأقدار التي حرمتها من نعمة البصر، وصراعا مع الكائدين من أهل زمانه؛ حيث لا تكاد تخلو قصيدة من الاستغاثة والنداء والاستنجاد بالمدوح من ظلم الدهر، وجور الناس والحساد، وانسجاما مع هذه الحركة، وعدم الثبات لجأ الأعمى

التطيلي لا واعياً إلى الإكثار من القافية المتحركة لقصائده ومقطوعاته تعبيراً عن مشاعره وأفكاره لسهولة خفتها .

وأما عن أنواع القوافي المقيدة فلم يرد في شعره إلا نوع واحد هو القافية المجردة الخالية من الردد⁽¹⁾، والتأسيس⁽²⁾ نحو قول التطيلي⁽³⁾ :

شَدَّ هَذَا فِي الْمَعَالِي أَزْرَ دَا مِثْلَمَا نَيْطَتْ ذِرَاعٌ بِعَضْدٍ
وَطَنًا تُرْبُكَ إِنْ لَمْ يَرِثَا مَجْدُكَ الْمَوْرُوثَ عَنْ جَدِّ فَجَدِّ

إلى أن يقول⁽⁴⁾ :

يَا سِرَاجَ الْفَخْرِ يَا عَايَتَهُ دَعْوَةً لَمْ تُبْقِ فِي الْعَيْشِ نَكْدَ
هَذِهِ، فَأَنْشَطُ إِلَيْهَا، مَدْحِي تَنْفُثُ الْأَدَابَ سِحْرًا فِي الْعُقْدِ

وما نلاحظه أن التطيلي نظم على هذه القافية – المقيدة – من غير أن يسبقها بمد، وهو أمر فيه عسر شديد في البحور الطويلة إلا بحري الرمل والمتقارب لختهما⁽⁵⁾ .

وفيما يخص النوع الثاني من القوافي أي المطلقة وهي « التي يكون رويها متحركاً »⁽⁶⁾، ولقد شغلت مساحة كبيرة في ديوانه وفي قصائده المدحية، ولقد توزعت القافية المطلقة في قصائده على النحو التالي :

- (1) الردد : حرف مد قبيل الروي، وهو إما ألف، وإما واو، وإما ياء، ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، ص : 127 .
- (2) التأسيس : هو ألف لازمة بينها وبين الروي حرف واحد متحرك من كلمة الروي، أو من كلمة أخرى، ينظر : م.ن، ص : 127 .
- (3) الديوان، ص : 41 .
- (4) م.ن، ص : 42 .
- (5) عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص : 43 .
- (6) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1974، ص : 217 .

* **الوصل المكسور** : ظهرت الكسرة على نهايات القوافي في شعر التطيلي في تسعة وثلاثين قصيدة من إجمالي قصائده، أما بالنسبة لقصيدة المديح فقد غلبت الكسرة على نهايات قوافي قصائده؛ إذ بلغت خمس وعشرين قصيدة؛ أي بنسبة 59.52%، وهي نسبة عالية عكست انكسار مشاعر التطيلي وانهازامها، فهو عاجز أمام عاهته؛ عاجز أمام ضعفه ومذلتة، فالصوت المكسور دليل الحزن والألم و« الصوت المخفوض أو المنكسر أو الوطيء هو أليف

بالذات وأولى بحميميتها من سواه في هذا المقام، وذلك على أساس أنه يتلاءم في اللغة العربية مع ياء الاختيار (ياء المتكلم) الدالة على الامتلاك والأحقية» (1).

يقول الأعمى التطيلي مادحا علي بن يوسف بن تاشفين (2).

يَا عَلِيَّ الْعَلَاءِ فِي كُلِّ يَوْمٍ وَالْمُعَالَى بِهِ عَلَى كُلِّ حَالٍ
يَا رَبِّ بَيْعِ الْبِلَادِ يَا غَيْمَةَ الْعَا لِمَ مِنْ بَيْنِ مُوْتِلٍ (3) وَمُوَالٍ
يَا قَرِيْعَ الْأَيَامِ مِنْ كُلِّ مَجْدٍ يَا سَلِيلَ الْأَدْوَاءِ وَالْإِقْبَالِ

تتألف هذه القصيدة من ثماني وسبعين بيتا، جاء رويها مكسورا، أضفى هذا الصوت المكسور إيقاعا خاصا انسجم مع إيقاع الحشو الذي تكرر فيه الكسر مرارا، ويقف التطيلي مناجيا ممدوحه، محاورا إياه عند النداء، مستعملا أداة النداء [يا] كما في قوله [يا علي، يا ربيع، يا غيمة العالم، يا قريع الأيام، يا سليل ...] حيث يبث همه وعذابه من شدة حبه للممدوح ورغبته في عطفه وعطائه عليه وتقربه منه .

* **الوصل المضموم** : وردت الضمة في نهايات قوافي الأعمى التطيلي في سبع عشر قصيدة؛ أي بنسبة 40.47%، وهي نسبة معقولة، والضم أكثر تعبيراً عن التماسك والقوة .. ومن أمثله قول الشاعر (4) :

(1) أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، طه، دار مجدلاوي، عمان، 2002، ص : 69 .

(2) الديوان، ص : 104 .

(3) موْتِل : هو كل شيء قديم مؤصل، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة أتل .

(4) الديوان، ص : 162، 163 .

مَنْ الْقَوْمِ مَعْسُولِ الشَّمَائِلِ وَاصِحْ وَفِي الْحَرْبِ شِنْنِ السَّاعِدِينَ شَتِيمِ
وَنِعْمَ فَتَى الْهَيْجَا ابْنُهُ لَا مَوَاكِلْ أَلْفٌ وَلَا رَثُ السَّلَاحِ سَوُومِ
يَصُولُ بِهِ الْخَطِيئُ أَرْوَعٌ بَاسِلًا لَهُ الشُّهُبُ رَهْطٌ وَالصَّبَاحُ أَرْوَمُ (1)

جاء وصل هذه المقطوعة مضموما، ويبدو الشاعر فيه معجبا بممدوحه واصفا لمزاياه ومآثره، وهو هنا أكثر قدرة على الإحساس بالجمال واستقباله بروح فرحة، فالجمال تليق به

لغة الفرح والسعادة، والصوت المضموم « يجسد الفخر والاعتزاز والشموخ والتعالي »⁽²⁾ وهي معاني ظاهرة في المقطوعة السابقة .

* الوصل المفتوح :

أما القصائد التي جاء وصل قافيتها مفتوحة فعددها ثلاث فقط؛ أي بنسبة 7.14%، وهي نسبة محتشمة أدنى من الكسر والضم، ويمتاز الفتح عند النطق به بانعدام « أنواع الاعتراضات أو العقبات من طريق الهواء، وينشأ عن انعدام الاعتراضات أن ينعدم وجود أي احتكاك يصاحب النطق »⁽³⁾، والفتحة تسمع بوضوح من مسافة أبعد بكثير مما يسمع غيرها من الأصوات، فهي أوضح من الضمة والكسرة⁽⁴⁾ .

ولعلّ الفتح ينسجم مع الوضوح وكشف الحقائق، فنجد الأعمى التطيلي يقول⁽⁵⁾ :

تَلَاَفٍ فُلَانًا وَأَخْلَفَ فُلَانًا كَفَانًا مَنَى وَكَفَانًا إِمْتِنَانًا
وَطَاوِلٍ بِعُمْرِكَ عُمَرَ السَّهَى فَأَبْلَ زَمَانًا وَحَدَّدَ زَمَانًا
وَلَحَ إِِنْ خَلَا الْأُفُقُ مِنْهُ فَأَنْتَ أَسْنَى كَيَانًا وَأَسْمَى مَكَانًا
وَأَمَّا وَقَدْ أَصْبَحَ النَّاسُ مَجْدًا سَمَاعًا، فَكُنْ أَنْتَ مَجْدًا عَيَانًا

فالشاعر يحاول إيصال رسالة تعبر عن إعجابه بالمدوح ومدى فخره به، ويرغب أن يكون تعبيره واضحاً ورسالته جلية، فيلجأ إلى الفتح، وهو ما يتناسب مع المعنى الصريح الذي قصد إليه في نظرته إلى مدوحه .

(1) أروم : بمعنى الأعلام، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة أرم .

(2) أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، ص : 71 .

(3) م.ن، ص : 72 .

(4) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1979، ص : 87 .

(5) الديوان، ص : 189 .

ب- القوافي المردوفة :

الردف « حرف مد يكون قبل الروي سواء أكان هذا الروي ساكناً أو متحركاً »⁽¹⁾ وجاءت القوافي المردوفة عند الأعمى التطيلي في تسع عشر قصيدة في غرض المدح من بين ثلاثين؛ أي بنسبة 63.33%، وهي نسبة عالية، وجاء الردف في ثلاثة أشكال :

- حيث جاء بالياء في قصيدتين غرضهما المديح⁽²⁾ :

جَوَارِكُ مِنْ ضِيمِ الْخُطُوبِ مُجِيرُ وَأَنْتَ عَلَى صَرْفِ الزَّمَانِ أَمِيرُ

وَكُلُّ جَوَادٍ عَن مَدَاكٍ مُّقَصَّرٍ وَكُلُّ كَبِيرٍ عَن نَدَاكٍ صَغِيرٍ
وَكُلُّ فَضْفَاضٍ الْغَلَايِلُ سَجَّ سَجَّ وَمَاؤُكَ فَيَاضُ الْجِمَامِ (3) نَمِيرٌ (4)
وقوله أيضا (5) :

حَوَيْتَ الشُّكْرَ مِمَّنْ بَعْدِ وَأَيْنِ وَحَزْتَ الْفَخْرَ مِنْ أَثْرِ وَعَيْنِ
فَلَا ضَفَرْتَ يَدَاكَ مِنَ الْمَعَالِي فَأَيُّ مِنْكَ مَمْلُوءُ الْيَدَيْنِ
وَلَحَّ بَيْنَ النَّجُومِ أَعَزَّ مِنْهَا فَأَنَّكَ بَيْنَ أَيَّامِي وَبَيْنِي

- وجاء بالألف في خمسة عشر قصيدة أغلبها في غرض المديح؛ إذ بلغت عشر قصائد، كقوله (6) :

وَالدَّهْرُ قَدْ هَدَّ الْقُلُوبَ فَأَصْبَحَتْ مَشْغُولَةً حَتَّى عَنِ الْخَفَقَانِ
قُلُوبًا وَلَكِنْ إِنْ بَدَا لَكَ مَتْحَهَا فإِلَى الرَّمَاحِ وَلَا إِلَى الْأَشْطَانِ (7)
وَإِنَّ الْقُلُوبَ حَبَّتْ عَلَيْهَا فَانْتَصِفَ مِنْهَا بِأَمْثَالِ الْقُلُوبِ حَوَانِي (8)

(1) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص : 128 .

(2) الديوان، ص : 59 .

(3) الجمام : ماء جم أي كثير وجمعه جمام، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة جمم .

(4) نمير : قيل الماء النمير الكثير، ينظر : م.ن، مادة نمر .

(5) الديوان، ص : 214 .

(6) م.ن، ص : 197 .

(7) القلب : جمع قليب، وهو البئر، أي أن القلوب قد أصبحت قلبا، متحها : الاستقاء منها، أي اتخذ الرماح أداة لاستخراج ما في تلك القلوب ولا تستعمل الأشطان، وهي الحبال، ينظر : م.ن، ص : 197 .

(8) الحواني : الأفواس، ينظر : م.ن، ص : ن .

- وجاءت مزوجة بين الواو والياء في إحدى عشر قصيدة منها سبع قصائد في غرض المديح؛ إذ يقول الأعمى التطيلي مادحا (1) :

إِيهِ أَبَا قَاسِمٍ مَالِي ظَمِنْتُ وَفِي كَفَيْكَ رَيِّي أَنْ لَوْ شِئْتَ تَرَوِينِي
وَمَا يَصُدُّكَ عَن أَشْوَاقِي مُكْتَتِبٍ مُعَرَّى بِحَبِّكَ صَبَّ فِينِكَ مَفْتُونٍ
كُنْ كَيْفَ شِئْتَ فَحَسْبِي لَا أَحُولُ وَإِنْ لَمْ أَمْسِ مِنْكَ عَلَى قُرْبٍ وَتَمَكِينِ

إن اعتماد الأعمى التطيلي على الردف يعود إلى كون حروف اللين تستغرق زمنا أطول خلال النطق، وهو ما يتوافق مع غرض المديح بحيث يستغرق الشعراء في الوصف والتزلف،

فالشعراء يعتمدونه للتقرب من ممدوحهم وكشف آمهم وهمومهم، لعلمهم يجدون فيهم المنقذ والمغيث الذي يساعدهم على تحمل وتجاوز أعباء الحياة التي يعيشونها، والأعمى التطيلي ليس سوى صوت من هذه الأصوات المتألّمة والطالبة لعطف الممدوح ورأفته.

ونلمس كيف زواج الشاعر بين مظاهر القوة - قوة الممدوح - ومظاهر الحرقة والألم - ألم الشاعر - من خلال مزاجته بين الواو والياء، فهو في وصفه لحالة إعجابه وشغفه بممدوحه يستعمل الواو الأكثر مناسبة للتعبير عن القوة، وعندما ينتقل إلى حالة الألم والحرقة، يستبدل الواو ياء فيقول⁽²⁾ :

كَفِيلٌ ۞ بِأَرْوَاحِ الْأَنْامِ مُوَكَّلٌ عَلِيمٌ بِأَسْرَارِ الْحِمَامِ خَبِيرٌ
 حَذَائِكَ مِنْهُ حِينَ يُغْمَدُ رَوْضَةً وَدُونِكَ مِنْهُ إِذْ يُسَلُّ غَدِيرٌ
 لَهُ كُلَّ يَوْمٍ فِي أَعَادِيكَ وَقَعَةٌ تُحَارُ مِنْهُمُ دُونَهَا وَتَحُورُ
 أَطَّلَ عَلَيْهِمْ بِالْمَنَايَا غِرَارَهُ فَهَلْ عَلِمُوا أَنَّ الْحَيَاةَ غُرُورُ

ولابد من الإشارة هنا إلى أن الردف قد ساهم في تعزيز المستوى الإيقاعي لقصائد الأعمى التطيلي وخاصة قصيدة المديح .

(1) الديوان، ص : 213 .

(2) الديوان، ص : 62 .

ج- القوافي المؤسسة :

التأسيس ألف بينها وبين الروي حرف واحد صحيح⁽¹⁾، جاءت القوافي المؤسسة في تسع قصائد من مجموع شعر التطيلي، أما غرض المديح فجاء في ست قصائد بنسبة 13.33% .

ومنه قول الأعمى التطيلي مادحا ابن حمدين⁽²⁾ :

أَنَّ عَمَزُ عِيُونٍ وَأَنْكَسَارُ حَوَاجِبِ أَمْ الْبَرَقُ فِي جُنْحٍ مِنَ اللَّيْلِ دَائِبِ⁽³⁾
 سَرَى وَسَرَى طَيْفُ الْخَيَالِ ۞ كِلَاهُمَا يَوْدُ لَوْ أَنَّ اللَّيْلَ ضَرْبَةٌ لِأَرْبِ⁽⁴⁾
 وَفِي مَضْجَعِي أَخْفَى عَلَى الْعَيْنِ مِنْهُمَا وَأَتَّقِبُ فِي أَجْوَارِ تِلْكَ الْغِيَاهِبِ⁽⁵⁾

إلى قوله :

فَإِنْ تَنْتَصِفَ مِنْهُمْ فَأَعْدِرْ آخِذٍ وَإِنْ تَتَدَارَكُهُمْ فَأَكْرَمُ صَاحِبِ

فحرف الروي في هذه القصيدة هو الباء، وتحقق التأسيس فيها بوجود حرف متحرك بين الروي وبين الألف، فهو في دائب (الهمزة) وفي لازب (الزاي)، وفي الغياهب (الهاء)، أما في صاحب (الحاء) .

- وقد تكون موصولة بهاء : مثل قوله في مدح ابن زهر (6) :

هَوَى قِوَايِلَ يَنْتَابُهُ الْهَجْرُ وَالنَّوَى فَقُلْ أَيُّ شَيْءٍ قَبْلُ مِنْهَا أَحَاوِلُهُ
وَمُعْرَى بَقْتَلِي، لَحْظُهُ مَشْرِفِيَّةٌ يَقِيهِ الرَّدَى مُشْتَاْفَةٌ وَهُوَ قَاتِلُهُ

والهاء الساكنة حسنة في الطويل؛ لأنها تقوم مقام الإطلاق، وفيها من الفخامة ما ليس في الإطلاق(7)، وهذا ما جعلها أكثر مناسبة لغرض المديح .

(1) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص : 133 .

(2) الديوان، ص : 4 .

(3) دائب : بمعنى العادة والملازمة، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، دأب .

(4) لازب : يقال هذا الأمر ضربة لازب أي لازم شديد، ينظر : م.ن، مادة لزب .

(5) الغياهب : بمعنى الظلمة، ينظر : م.ن، مادة غهب .

(6) الديوان، ص : 234 .

(7) عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص : 65 .

والتأسيس القائم على وجود حرف الألف، أكسب قصائد التطيلي مستوى إيقاعيا عاليا بتكرار الألف الذي يملك طاقة مدّ طويلة الزمن، وهذا ما يتوافق مع نداء الشاعر لممدوحيه، كوسيلة لإنقاذه من الضياع والحرمان فقصائده المدحية تلح على الطلب والعطاء إلى حد الاستجداء أحيانا، ثم إن تكرار الألف منح القصيدة نغما خاصا، كما أنه ضاعف من مستوى الإيقاع إلى جانب القافية والروي .

د- القوافي المجردة :

وتكون خالية من الردف والتأسيس، وقد وردت في أربعين قصيدة من إجمالي شعر التطيلي، منها سبعة عشر قصيدة جاءت في غرض المديح من مجموع هذه القوافي؛ أي بنسبة 36.95%، كقوله مادحا(1) :

يَمِينُكَ أَرَوَى إِنْ قَدَحْتَ مِنَ الزُّنْدِ وَوَجْهَكَ أَجْدَى إِنْ قَدِمْتَ مِنَ السَّعْدِ
وَعَزْمُكَ أَمْضَى حِينَ يَشْتَجِرُ الْقَنَا مِنَ الْأَسْمَرِ الْخَطِيِّ وَالْأَبْيَضِ الْهِنْدِيِّ
وَذِكْرُكَ أَحْلَى أَوْ أَلْدُّ مِنَ الْمُنَى وَإِنْ قِيلَ أَحْلَى أَوْ أَلْدُّ مِنَ الشَّهْدِ

وقد يكون روي هذه القوافي موصولا بألف الإطلاق في مثل قوله (2) :

يُذْعَى الْأَمِيرُ أَبُو يَحْيَى بِهَا وَلَهَا إِذَا تَوَاكَلَ أَقْوَامٌ أَوْ اتَّكَلُوا
خَفَّ الْأَعَادِي بِهَا عَنْ عُقْرِ دَارِهِمْ لَقَدْ عَجَلَتْ إِلَيْهِمْ أَوْ لَقَدْ عَجَلُوا

وفي قوله كذلك مادحا محمد بن عيسى الحضرمي (3) :

لَا تَحْسِبُونِي وَإِنْ أَلَمْتُ عَنْ عُقْرِ بِمُضْمِرٍ لَكُمْ هَجْرًا وَلَا مَلًّا
أُحِبُّكُمْ وَأَوْلِي شُكْرَ أُنْعَمِكُمْ وَأَرْتَجِبُكُمْ وَلَا أَبْغِي بِكُمْ بَدَلًا

وقد يكون موصولا بالهاء ، وهذا ما نجده في قوله (4) :

بَكَى الْمُحِبُّ وَأَيْدِي الشُّوقِ تُقْلِقُهُ أَصَابَهُ خَرَسٌ فَالْدَمْعُ مُنْطِقُهُ
مَا عِنْدَهُ عَيْرٌ قَلْبٍ مَاتَ أَكْثَرُهُ وَمَا تَبَقَّى لَهُ إِلَّا تَعْلَقُهُ

(1) الديوان، ص : 28 .

(2) م.ن، ص : 115 .

(3) م.ن، ص : 117 .

(4) م.ن، ص : 115 .

إذا لقد أدت القافية كأحد عناصر الإيقاع في شعر الأعمى التطيلي وظيفية حيوية في تشكيل الصورة الموسيقية العامة للقصيدة عامة ولقصيدة المديح خاصة .

3- الروي :

يأتي حرف الروي في آخر كل بيت شعري ليؤدي وظيفة موسيقية، وهي ضبط توقعنا، ونحن نشعر بهذه الوظيفة عندما نشرع في قراءة قصيدة شعرية؛ حيث نشعر أن ثمة جزءا غائبا من بنية البيت، نتوقع مجيئه دائما فالأعمى التطيلي عندما قال في مدح علي بن يوسف (1)

طَلِيْعَةٌ جَيْشِكَ الرُّوحُ الْأَمِينُ وَظِلُّ لِيَاوَنِكَ الْفَتْحُ الْمُبِينُ

نشعر أن حرف الروي وهو النون، « قد كان بمثابة الترجعية الضابطة، التي نتوقع مجيئها على مدار القصيدة »⁽²⁾، هذا الإحساس الموسيقي، هو الذي يجعلنا نتوقع أن يعود نفس الصوت إلى الظهور باستمرار على مدار القصيدة، كما في قوله :

فَتَى يَزِنُ الْبِلَادَ وَمَا عَلَيْهَا وَإِنْ كَانَتْ خَلَائِقُهُ تَزِينُ
سَمَا مِنْهُ إِلَى رُتَبِ الْمَعَالِي قَوِيٍّ قَدْ سَمِعْتَ بِهِ أَمِينُ

وهكذا يشكل الروي مع غيره من عناصر الموسيقى التركيبية عند الشاعر كالوزن والقافية البنية الأساسية لجوهر الشعر، التي تشيع فيه النظام، وتبعده عن الفوضى والخلل .
ويبين الجدول الآتي الأصوات التي وقعت رويًا لقوافي قصيدة المديح عند الأعمى التطيلي:

(1) الديوان، ص : 200 .
(2) علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص : 242 .

النسبة المئوية إلى العدد الكلي	عدد الأبيات التي ورد فيها الروي	الصوت الذي وقع رويًا
% 25.52	462	اللام
% 19.50	353	النون
% 12.76	231	الراء
% 12.48	226	الميم
% 08.23	149	الباء
% 08.12	147	الذال
% 3.92	71	الهاء
% 3.09		

الكاف	56	2.54 %
القاف	46	2.20 %
الفاء	40	1.60 %
السين	29	
الإجمالي :	1810	100 %

والظاهر من خلال الجدول أن الأصوات التي جاءت بكثرة رويًا في شعر الأعمى التطيلي كانت هي : اللام والنون والراء والميم والذال والباء، وقد جاءت نسبة الشيوخ في أصوات الروي هنا موافقة لما أشار إليه الدكتور إبراهيم أنيس⁽¹⁾، أما الأصوات التي جاءت متوسطة الشيوخ فتمثلت في الكاف والقاف والفاء والسين والهاء، ولقد جاء بنسب لا تمثل متوسط شيوخها في قصيدة المديح عند الأعمى التطيلي .

(1) قسم إبراهيم أنيس حروف الهجاء التي تقع رويًا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوخها في الشعر العربي : حروف تجيء رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوخها في أشعار الشعراء التي هي الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الذال .
-حروف متوسطة الشيوخ : التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم .
-حروف قليلة الشيوخ : الضاء، الطاء، الهاء .
-حروف نادرة الشيوخ : الذال، التاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الطاء، الواو .
ينظر : إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص : 248 .

والتطيلي من حيث استخدامه لهذه الحروف، كان موفقًا في اختيار رويها، لذا جاءت قصائده حسنة الوقع، عذبة الجرس، فشيوخ حرف اللام والنون في قوافيه يعود إلى أنهما أحلى الحروف دورانًا على الألسنة لسهولة مخرجهما، وكثرة أصولها في الكلام، ومثل ذلك روي الراء، الميم والباء أيضًا، إذ تليان اللام والنون في نسبة شيوخهما⁽¹⁾، وتبدو حروف الروي عنده متمكنة من مواقعها ملائمة لتشكيلاته اللغوية، وقد تحقق له ذلك في قصائده المدحية بصفة خاصة، وتبقى علاقة الروي بالمضمون الشعري مختلفًا فيها هي الأخرى، فيحدد بعض المعاصرين تلك العلاقة ويرون أن بعض الحروف تصلح أكثر من غيرها لبعض المعاني « فالقاف توجد في الشدة والحرب، والذال في الفخر والحماسة، والميم واللام في الوصف، والباء والراء في الغزل والنسيب، غير أن هذا قول إجمالي إذا صح من باب التغليب، فلا يصح من باب الإطلاق، لأن هذه الأحرف تختلف في موسيقاها تبعًا لحركاتها، وللحروف والحركات قبلها »⁽²⁾ .

ومثل هذا يقاس على حروف الروي الأخرى التي وردت في قصائد التطيلي، فهي تتعدد في أغلب الموضوعات، وتأتي مع مختلف الحركات بين الضم والفتح والكسر، ولذا لا نميل إلى صب بعض الحروف في قوالب جامدة وجعلها صالحة لموضوع وغير صالحة لآخر؛ بل نساير الشاعر في أن حروف الروي كلها صالحة لنظم الأغراض المختلفة، وإذا ما وصلت إلينا نسب معينة في غلبة روي معين على موضوع محدد، وكثر روي آخر على موضوع ما، فإن هذه النسبة ليست مطردة وباقية على مرّ العصور، إنما ستتغير حتماً، وتحل مع هذا التغير نسب جديدة، قد تناقض الأولى وتجانبها⁽³⁾.

(1) عبد الله المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص : 44 .

(2) م.ن، ص : 45 .

(3) محمود عويد الطربولي، الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين، ص : 217 .

4- التكرار :

انتشرت ظاهرة تكرار الأصوات كأداة لرفع المستوى الإيقاعي في الشعر، فالتكرار عبارة عن تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغما موسيقيا يبعث لونا من التناغم الداخلي في النص الشعري⁽¹⁾؛ إذ « إن تردد بعض الحروف والكلمات، قد يكسب الشعر لونا من الموسيقى، تستريح إليه الآذان، وتقبل عليه ... ومثل هذا كمثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها، في مواضع خاصة من اللحن، فيزيدها هذا التردد جمالا وحسنا فليس تكرار الحرف قبيحا، إلا حين يبالغ فيه، وحين يقع في مواضع من الكلمات، يجعل النطق به عسيرا، فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف، حين يتكرر، كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته »⁽²⁾.

أ- تكرار الصوت :

يكون التكرار بالأصوات أو الكلمات أو بالعبارات، ولا يهمننا من ألوان التكرار إلا ما كان له علاقة بموسيقى الشعر⁽³⁾.

ومن أمثلة تكرار الحروف المبنية على أساس تكرار بعض الأصوات، سواء كانت نابعة من روي القافية، أم من ثانيا البيت، فمن هذا اللون نجد تكرار حرف القاف في قول الأعمى التطيلي⁽⁴⁾.

وَالشُّرُقُ يَفْهَقُ⁽⁵⁾، وَالْأَفَاقُ وَارِدَةٌ وَأَنْجُمُ اللَّيْلِ قَدْ أَيْقَنَ بِالْغَرَقِ
وَالْفَجْرُ يُظْهِرُ فَوْقَ اللَّيْلِ آيَتَهُ وَلِلشَّمَالِ عَلَيْهِ وَقَعُهُ الصَّعِقُ
تَتَوَجَّتْ بِالدُّجَى، فَالشَّعْرُ مِنْ عَسَقٍ وَالخُدُّ مِنْ شَفَقٍ، وَالشَّعْرُ مِنْ فَلَاقٍ

(1) ماهر محمد مهدي، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقد عند العرب، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص : 239 .

(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص : 41 .

(3) ويعرف التكرار أيضا بالتكرير وهو إعادة اللفظ في الشعر لغير وجه يسوغه وهو على ضربين، أن يكون في البيت الواحد، أو في البيتين، فإذا كان التكرار للتفخيم في باب المدح والاستغراب في باب الغزل فذلك حسن. ينظر : محمد رضوان الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، مؤسسة الرسالة، طر، 1981، ص : 479 .

(4) الديوان، ص : 88 .

(5) يفهق : أي إذا امتلأ الإناء حتى تصبب وأفقهت السقاء أي ملأته، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة فهق .

خلق هذا التكرار تجانسا صوتيا مع الروي (القاف)، فلقد تكرر صوت القاف عشر مرات (يفهق، قد، أيقن، الغرق، فوق، وقعه، الصعق، غسق، شفق، فلق)، وهذا الصوت يوحي بنوع من الإحساس بالقوة والقدرة على التعبير، كونه من الأصوات الشديدة⁽¹⁾، وللنطق به يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة، فلا يحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق حتى يصل إلى ادني الحلق من الفم، وهناك ينحبس الهواء، باتصال أدنى الحلق (بما في ذلك اللهاة) بأقصى اللسان، ثم ينفصل العضوان انفصالا مفاجئا فيحدث الهواء صوتا انفجاريا شديدا⁽²⁾، ولكن شاعرنا قلل من شدة هذا الصوت بإتباعه بكسرة رقت من حدته ووافقت غرض القصيدة .

وفي مدح محمد بن عيسى الحضرمي، بنى قصيدته البائية على حرف الروي الباء، وأشاعه بنسب متفاوتة خلال أبياتها، مما أكسبها إيقاعا موسيقيا عذبا « فحرف الباء له قيمة صوتية موسيقية تناسب جو القصيدة، وإيقاعها الحماسي الشديد، فالباء صوت شديد مجهور، ولقد حرص القدماء على الجهرية في ضوء الظاهرة المسماة «القلقلة»، وذلك لأنهم أرادوا

إظهار كل ما في هذا الصوت من قوة، تتفق مع طبيعة التجربة الشعرية التي يمكن القول أنها قوية وشديدة ومجهرورة ثم إنها تعطي موسيقى فخمة تتفق مع المعنى دائما» (3).

يقول في ممدوحه :

عَتَابٌ عَلَى الدُّنْيَا وَقَلَّ عِتَابُ رَضِينَا بِمَا تَرْضَى وَنَحْنُ غَضَابُ
وَقَالَتْ وَأَصْغَيْنَا عَلَى زُورِ قَوْلِهَا وَقَدْ يَسُّ تَقْرِ الْقَوْلُ وَهُوَ كِدَابُ
وَعَطَّتْ عَلَى أَبْصَارِنَا وَقُلُوبِنَا فَطَالَ عَلَيْهَا الْحَوْمُ وَهِيَ سَرَابُ
وَدَانَتْ لَهَا أَفْوَاهُنَا وَعُقُولُنَا وَهَلْ عِنْدَهَا إِلَّا الْفَنَاءُ ثَوَابُ

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص : 24 .

(2) أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، ص : 76 .

(3) صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص : 31 .

وعندما يخلص الشاعر، إلى المديح يركز على صوت القاف، ويشيعه في ثنايا القصيدة، فيتولد عنه إيقاع قوي يتناسب مع موضوع الشدة والبأس، يقول مادحا محمد بن عيسى الحضرمي⁽¹⁾

:

أَيُعْضِبُ حُسَادِي قِيَامِي إِلَى الْعَلَا وَقَدْ قَعَدُوا وَلَمَّا ظَفِرْتُ حَابُوا

وعلى هذا النحو من التكرار جاء تكرر صوت الصاد والسين في قوله مادحا⁽²⁾ :

تَنَسَّمَ تِلْقَاءَ الْجَنُوبِ أَوَّ الصَّبَا نَسِيمُ الْحَيَا تَسْرِي بِهِ وَتَسِيرُ

فتكرار الأحرف الصفيرية⁽³⁾ (السين والصاد)، أضاف إلى البيت نغمة صفيرية على باقي حروفه وأشاعت فيه نسجا موسيقيا عالي الصوت .

وجاء تكرر صوت (الصاد) في إحدى مقطوعات الأعمى التطيلي يهنئ فيها شخصا شفي

من مرضه يقول⁽⁴⁾ :

لَا تَسْتَرِبْ مِنْ دَا النُّحُولِ فَإِنَّهُ صَدَاُ أَصَابِ الصَّارِمِ⁽⁵⁾ الْمَصْقُولَا⁽⁶⁾

فالصاد هنا أحدثت صخبا وصفيرا، فكأن الشاعر يصرخ فرحا بشفاء صديقه، وهذا ما

يوحيه تكراره لهذا الحرف .

وهذا بطبيعة الحال يتوافق مع البنية الموسيقية العامة للبيت في تشكيل إيقاع مناسب لتقديم النصح وتهوين الأمر المصاب، كما أنه أسرع ليهيئ جوا يتلائم مع الأسلوب التركيبي المتمثل في النهي عند بداية البيت، فالنتيجة الطبيعية لهذا الأسلوب هي تعالي الأصوات؛ إذ تصاحبها قوة وجلبة لتنبه المنهي، وكل هذا أحدثه تكرار صوت الصاد .

(1) الديوان، ص : 9 .

(2) م.ن، ص : 60 .

(3) يحدث الصفير عندما يضيق مجرى الهواء المندفع من الفم عند النطق ويترتب عل ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعا من الصفير كما هو الحال عند النطق بحرف السين أو الزاي أو الصاد، ينظر : صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص : 30 .

(4) الديوان، ص : 250 .

(5) الصارم : السيف القاطع، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة صرم .

(6) مصقولا : الصقل الجلاء، صقل الشيء يصقله أي جلاه، ينظر : م.ن، مادة صقل .

وقوله يصور الرعد في قصيدة يمدح فيها القاضي أبا العلاء بن زهر (1) :

وَقَهْقَهةً (2) فِيهَا الرَّعْدُ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ كَمَا هَدَرَتْ فِي الْهَجْمَةِ الْفُتُقُ (3) الْبُزْلُ (4)

فحرفا (القاف، والهاء) عملا على تشكيل عناصر مساعدة لصوت الضحك الذي أراده الشاعر من خلال كلمة قهقهة في بداية البيت .

ب - تكرار الكلمات :

ويمتد التكرار إلى مساحة صوتية أوسع من الأصوات بتكرار الكلمات، فتكرار الكلمات يسهم في إنتاج إيقاعية عالية، كما أنه يفتح مجالا أكبر للولوج إلى عالم الشاعر، باعتبار أن الكلمات المكررة لها ثقل عند الشاعر، وتعتبر كلمات مفاتيح في القصيدة، ولهذه الظاهرة مكانة عند الأعمى التطيلي إذ نجده يقول (5) :

فَقَامَ بِكَ الدَّهْرُ طَيْبَ النَّدى وَسَارَ بِكَ الجُودُ سَيْرَ المَثَلِ

فهو هنا يستخدم الفعل "سار"، استخداما مجازيا، وكذلك مصدره "سير المثل" ولكن بمعنى مختلف .

وتمتاز موسيقى شعر المديح -عموماً- عند الأعمى التطيلي بالإيقاعات المججلة والأنغام الصاخبة نتيجة لاستخدامه الألفاظ الجزلة والعبارات الفخمة التي يستلزمها الغرض، ومن ذلك وصفه لممدوحه علي بن يوسف بن تاشفين في أحد المعارك : يقول (6) :

تَرْتَمِي بِالنَّزَالِ فِي حَوْمَةِ الْمَوْتِ إِذَا مَا دَعَوْا نَزَالَ نَزَالَ

كُلُّ رَحْبِ الدَّرَاعِ فِي مُنْتَقَى الضِّيقِ وَرَحْبِ الْجَنَانِ رَحْبِ الْمَجَالِ

فالملاحظ أن الأعمى التطيلي كرر كلمة «النزال» ثلاث مرات في البيت الأول وكرر كلمة «رحب» ثلاث مرات كذلك في البيت الثاني، وهذا إن دلّ على شيء فهو يدل على مدى قوة وهيبته الممدوح وتميزه في الحرب ومدى إعجاب الشاعر به فأضفى عليه صفات الشجاعة والإقدام، فتوالي هذه الألفاظ أحدث جرساً موسيقياً مجلجلاً يوحي بالحيوية والنشاط.

(1) الديوان، ص : 109 .

(2) قهقهة : بمعنى الضحك، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة قهق .

(3) الفتق : الحلة من الغيم والجمع فتوق، ينظر : م.ن، مادة فتق .

(4) البزل : وهو الشق، ينظر : م.ن، مادة بزل .

(5) الديوان، ص : 135 .

(6) م.ن، ص : 102 .

ويمضي الشاعر في وصف ممدوحيه، فيقول مادحا محمد بن عيسى الحضرمي (1) :

وَأَقْفَتْ مِنْهُ رُكْنَ كُلِّ عَظِيمَةٍ بِالْأَعْظَمِ ابْنِ الْأَعْظَمِ ابْنِ الْأَعْظَمِ

لقد كرر لفظه الأعظم أربع مرات، تعبيراً - دائماً - عن عظمة الممدوح وسموه ولا يخفي ما يحدثه هذا التكرار الصوتي من أثر موسيقي، ويواصل الشاعر في تكرار الألفاظ، فيقول مادحا أبا جعفر (2) :

كَمَا اضْطَرَبَ الْخَطِيءُ فِي حَوْمَةِ الْوَعْيِ وَصَمُّ الْمَنَايَا فِي أَنْابِيهِ الصَّمِّ

إلى أن يقول :

وَاصْبِرْ فِي ظَلْمَاءِ كُلِّ كَرِيهَةٍ بِحَيْثُ يَكُونُ الصَّبْرُ أَفْرَجَ لِلْغَمِّ

إِذَا الْخَيْلُ عَامَتْ فِي النَّجِيعِ (3) وَالْجَمْتُ (4) بِسَمْرِ الْعَوَالِي وَهِيَ تَطْعَى عَلَى اللَّجْمِ

ويقول :

هُنَالِكَ حَدَّثَ عَنْ أَبِي وَجَعْفَرٍ وَعَبْدَ الْمَلِكِ الشَّمِّ فِي الرُّتْبِ الشَّمِّ

فهو يكرر هنا الألفاظ : الصم، الصبر، اللجم، الشم، وكل كلمة يستخدمها بمعاني مختلفة داخل كل بيت .

كذلك نجده يقول في إحدى قصائده المدحية⁽⁵⁾ :

وَكَانَ الرَّبِيعُ رَبِيعَ الْأَنَامِ وَكُنْتُ بِهِ بِشْرَهُ⁽⁶⁾ الْأُضْحِيَانَا⁽⁷⁾

فيكرر كلمة الربيع، الأولى ويقصد بها على سبيل الحقيقة والد المدوح والثانية على سبيل المجاز، بحيث شبهه بالربيع، وهذا من باب المدح وتبيان محاسن المدوح .
ومنه قوله :

وَإِنْ عِدَاكَ لَمَّا تَطْوِي صُدُورَهُمْ يَكْفِيكَ مِنْهُمْ وَيَكْفِينِي

فهو يكرر كلمة يكفي أكثر من مرة داخل هذا البيت .

(1) الديوان، ص : 170 .

(2) م.ن، ص : 176 .

(3) النجيع : وهو أن يخلط العلف والدقيق بالماء ثم تسقاه الإبل، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة نجع .

(4) ألجمت : بمعنى لجام الدابة وهو معروف، ينظر : م.ن، مادة لجم .

(5) الديوان، ص : 193 .

(6) الربيع، والد المدوح، مقدمة الديوان، ص : 193 .

(7) الأضحيانا : المضيء أو القمر، م.ن، ص.ن .

ومن تكراره الكلمات، تكراره للضمائر، ومن ذلك قوله يمدح بني الحضرمي⁽¹⁾ :

وَهُمْ دَعَرُوا أَفْنَاءَ عَاكَ⁽²⁾ بِوَأَقَعَةٍ أَدَارَتْ عَلَى هَمْدَانَ إِخْدَى الدَّوَائِرِ

وَهُمْ زَحَمُوا أَرْضَ الْحِجَازِ بِزَحْمَةٍ بِيضِ الطُّبَا وَالرَّاعِفَاتِ⁽³⁾ الشَّوَاجِرِ⁽⁴⁾

وَهُمْ مَلَأُوا نَجْدًا شَمَامًا⁽⁵⁾ وَنَجْدَةً وَرِقَّ لَمَّةَ آدَابٍ وَطَيْبَ عَنَاصِرِ

فقد أضفى ضمير الغائب (هم) على هذه الأبيات نبرة إيقاعية قوية صادرة عن أنفه وشموخ، لتناسب مقام ممدوحيه من بني الحضرمي .

فرغم حسن استخدام وتوظيف الأعمى التطيلي للتكرار في معظم قصائده، إلا أن شعره لم يخل من بعض التكرار الذي جاء فيه نوع من القبح ولا يستحسن عند السامع⁽⁶⁾، كقوله⁽⁷⁾ :

أَصْبَحْتَ حَيْثُ تَرَاكَ أَمْنَعُ مَعْقِلٍ فَاسْلَمَ عَلَى الْآيَامِ وَأَسْلَمَ وَأَسْلَمَ

فالمتمعن في هذا البيت يرى أن هذا التكرار يعاني من نقص في دلالته الموسيقية، كما أن تكرار فعل الأمر – من الناحية النفسية - يبعث على الضجر والسأم، أضف إلى ذلك أن فعل الأمر يوحي إلى التسلط وهذا ما أراد الشاعر أن يعبر عنه بشكل التساؤل .
ويقول⁽⁸⁾ :

حَسْبِي بِهَا عَلِيَا عَلِيَّ عَلَاً فَلَمْ يَزَلْ يُعَلِّي وَيَسْتَعْلِي

هذا التكرار مستقبح على الأذن، ثقيل على النطق، لثقل مخارج الأصوات، (العين واللام والياء) وهي الحروف المكررة في البيت، والشاعر هنا يجانب الصواب ليقع في شباك المعاضلة التي هي « التداخل اللفظي الشديد الذي يسبب عثارا في جرس الألفاظ واتساق نغمها »⁽⁹⁾.

- (1) الديوان، ص : 53 .
- (2) عكّ : لما هاجرت قبائل اليمن صارت إلى بلاد عكّ، م.ن، ص : 53 .
- (3) الراعات : الراعف الفرس الذي يتقدم الخيل، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة ر ع ف .
- (4) شواجر : بمعنى مختلفة ومتداخلة، ينظر : م.ن، مادة شجر .
- (5) شماما : اسم جبل له رأسان يسميان ابني الشمام، ينظر : م.ن، مادة شمم .
- (6) أشار ابن رشيق القيرواني إلى مثل هذا التكرار، فقال وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يفتح فيها، ينظر : ابن رشيق، العمدة، ج2، ص : 92 .
- (7) الديوان، ص : 172 .
- (8) م.ن، ص : 137 .
- (9) ماهر محمد مهدي، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص : 267 .

ج - تكرار العبارة :

أما تكرار العبارة، فقد شاع في شعر الأعمى التطيلي، وكان له امتداد صوتي واسع في قصائده، ونلاحظ هذا النوع في مثل قوله⁽¹⁾ :

وَلَيْسَ بِمُوسَى غَيْرَ أَنِّي رَأَيْتُهُ هُ
وَكُلُّ قَنَاءٍ دُونَ عَلِيَّاهُ ثَعْبَانُ
وَلَا هُوَ نُوحٌ عِيْرَ أَنِّي رَأَيْتُهُ
وَرَأْفَتُهُ جُودِي وَجَدَوَاهُ طُوفَانُ

فتكرار عبارة (غير أني رأيتة) في البيتين - مرتين - فسحت للشاعر إثبات صفات أخرى تمتع بها ممدوحه من خلال الاستنارة بقصص الأنبياء ومعجزاتهم .
وكمثال آخر لتكرار العبارة، قوله في إحدى قصائده يخاطب ممدوحه⁽²⁾ :

أَنَا مَمَّنْ أَهْلٌ مِنْ جُودِ نَعْمَا كَ إِلَى الْغَيْثِ مُسْتَهَلَّ الْعَزَالِي⁽³⁾
أَنَا مَمَّنْ أَفْضَى بِهِ فَرْخُ لُقْيَا كَ إِلَى فَرْجَةِ كَحَلِّ الْعُقَالِ
أَنَا مَمَّنْ أَهْدَى إِلَيْكَ الْقَوَافِي غَيْرَ وَخَشِيَّةٍ وَلَا إِهْمَالِ

فـ (أنا) الشاعر وما كرره معها لإثبات وفائه وتأكيد مكانته أمام الممدوح، وقد نجح في تكرار الألفاظ مثلما نجح في تكراره لصوتي الميم والنون منذ أول الأبيات، فهما يعملان على درجة كبيرة من تعديل الصوت وتلطيفه، وذلك لما يصحبه من غنة⁽⁴⁾ .

وكذلك كرّر عبارة (ألم يك) في نفس القصيدة السابقة مرتين وذلك حتى يؤكد مكانة ممدوحه ومدى عطفه على رعيته إذ يقول :

أَلَمْ يَكُ لِلْيَتَامَى وَالْأَيَامَى وَلِيًّا حَائِيًّا وَأَبًا وَصُولًا
أَلَمْ يَكُ حِينَ يَدْجُوا الْخَطْبُ بَدْرًا وَلَكِنْ لَّا سَرَارَ وَلَا أَقُولًا

إذا فالتكرار بمختلف أنواعه كان له دور بارز في إيقاع قصيدة المديح عند الأعمى التطيلي

(1) الديوان، ص : 105 .

(2) م.ن، ص.ن .

(3) العزالي : شبه اتساع المطر واندفاقه بالذي يخرج من فم المزادة، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة عزل .

(4) محمد عويد الطربولي، الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين، ص : 224 .

التصريح :

يعد التصريح ميزة بلاغية لا تحاكي سطح النص الشعري فحسب، بل هي شيء جوهري يساعد في نسج النظام العام للقصيدة⁽¹⁾، ويعرفه القدماء بأنه « استواء آخر جزء في صدر البيت، وآخر جزء في عجزه في الوزن والروي والإعراب »⁽²⁾ .
وعرفه ابن رشيق بأنه « ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته »⁽³⁾ .

والتصريح يسهم في إعطائنا إحياء بإيقاع البيت الأول من كل قصيدة والذي يمثل المفتاح الإجرائي أو العتبة الأولى التي ندلف من خلالها إلى بهو النص، وهذا ما يعادل العنوان في القصيدة المعاصرة .

ولأهمية البيت الشعري يقول ابن رشيق « والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية قراره الطبع وسمكه الرواية ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى – ولا خير في بيت غير مسكون – وصارت الأعاريض والقوافي كالموازن والأمثلة للأبنية كالأواخي والأوتاد للأخبية، فأما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لاستغنى عنها »⁽⁴⁾ . فابن رشيق يريد من خلال هذا القول إبراز أهمية البيت الأول من كل قصيدة، الذي يتربع على عرش الأبيات الشعرية الأخرى .

وللتصريح جرس موسيقي جميل بما يوحيه من نبرة موسيقية يستطيع الشاعر بقوتها أو رقتها السيطرة على المتلقي، فلا ينفلت من قبضته ويجعله متواصلا حتى نهاية المقطع أو القصيدة⁽⁵⁾. ويقول حازم القرطاجني مشيرا إلى حلاوة التصريح: « فإن للتصريح في أوائل القصائد طلاوة وموقعا في النفس لاستدلالها على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتمائل مقطعتها لا تحصل لها دون ذلك»⁽⁶⁾

(1) موسى ربايعة، قراءة في النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الأردن، 1998، ص: 130 .

(2) ابن حجة الحموي، خزائن الأدب وغاية الأرب، المطبعة الخيرية، القاهرة، ط، ص: 366 .

(3) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص: 156 .

(4) م.ن، ص: 109 .

(5) جابر

عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978، ص: 492 .

(6) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 283 .

ولقد اهتم الأندلسيون – عامة – بتوظيف التصريح في مطالع مدائحهم لإثراء معجمها الإيقاعي بالتجانس الذي ينشأ بين المقاطع في نهاية كل جزء من البيت، وما ينجم عن تكرار الصوت من أثر سمعي يشد انتباه المتلقي ويؤثر في نفسه⁽¹⁾، ويتأصل باستبقاء أثر الصوت والإيقاع نفسه بالتكرار والإعادة في كل بيت من أبيات القصيدة من خلال التقفية .

ولقد ورد التصريح عند الأعمى التطيلي – كغيره من الشعراء الأندلسيين – ووقع في مفتتح قصائده، وفي بعض الأحيان نجده في بداية القصيدة وفي حشوها « ولا شك في أنه مما يزيد النص موسيقية وتنغيمًا، أن يمتد التصريح إلى عمق النص، متجاوزًا مطلعته»⁽²⁾ .

والجدول التالي يبين عدد القصائد المصرفة وغير المصرفة في شعر الأعمى التطيلي عامة وفي قصائده المدحية خاصة :

النسبة المئوية %	عدد قصائد المديح	النسبة المئوية %	عدد عدها	القصائد
71.42 %	30	36.70 %	29	المصرفة
28.57 %	12	63.30 %	50	غير المصرفة

وكون القصائد غير المصرفة في ديوان التطيلي أعلى نسبة من القصائد المصرفة – كما هو واضح في الجدول – فذلك قد يكون راجع إلى أن الأعمى التطيلي، رغم علمه بولع الذوق

النقدي القديم بالتصريح لما يحققه من فائدة تتمثل في أنه قبل تمام البيت الأول نعلم قافية القصيدة، إلا أن شاعرنا كان يعلم – أيضا- أن الإكثار منه غير مستحب؛ لأنه لا يمثل إلا جانبا واحدا من جوانب البديع الموسيقي في الشعر⁽³⁾، لكن ما نلاحظه أن التصريح كثر في

(1) أشرف محمود نجا، قصيدة المديح في الأندلس، ص : 262 .

(2) النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1982، ص : 514 .

(3) علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص : 276 .

قصيدة المديح وشاع بنسبة كبيرة تصل إلى حوالي 71.42% وهذا الشيوع لم يأت بمحض الصدفة، إنما نعتقد أنه كان متعمدا من قبل الشاعر كون الشعراء الأندلسيين عامة قد أولعوا به؛ لأنه « صادف هوى في أنفسهم ونزوعا دائما إلى طلب الاكتناز النغمي والإيقاعي في المدحة خاصة لأثره الإيجابي على الممدوح »⁽¹⁾، بالإضافة إلى هذا نجد رغبة الشاعر الأندلسي الملحة إلى إكساب النموذج الفني الأندلسي قيما إيقاعية وتصويرية جديدة تتناسب مع حبه الشديد للتأنق وميله البين إلى الزينة اللفظية والفنية، فنجد في مدح الأمير علي بن يوسف بن تاشفين يقول⁽²⁾ :

بَيْنَ سُمْرِ الْقَنَا وَبَيْضِ النَّصَالِ طُرُقُ الْمُهْتَدِينَ وَالضُّلَالِ

فقد استهل الأعمى التطيلي قصيدته هذه بالتصريح ولا شك في أنه أكسبها لحنا مميذا وطابعا نغميا منفردا ساعد على لفت الأنظار إلى ذلك الممدوح البطل الذي كان قوي العزيمة والإرادة في صدّ الأعداء، فهو بطل متميز في الحرب .

إلى جانب هذا نلاحظ امتداد التصريح خلال القصيدة متجاوزا مطلعها وهذا من شأنه أن يشكل بين الحين والآخر وقفات موسيقية مميزة، يتجدد معها النغم ويتنوع معها الإيقاع، ولعل المثال الآتي يوضح ذلك، حيث يقول الأعمى التطيلي في إحدى قصائده التي مدح فيها محمد ابن عيسى الحضرمي⁽³⁾ :

أَنَا كُنْتُ أَوْضَحَ حُجَّةً مِنْ لَوْمِي إِذْ عُجْتُ فِي أَطْلَالِ دَارِكَ فَأَعْلَمِي

بعد هذا المطلع أعاد الإيقاع نفسه في قوله :

مِنْ عَدْلِهِمْ فِي صَدْرِ يَوْمٍ أَيُّومٍ ۖ وَمِنْ الْأَسَى فِي جُنْحِ لَيْلٍ مُظْلِمٍ

وبعد فراغه من عتاب محبوبته وشكوى الدهر ينتقل إلى وصف ممدوحه، وحرص أن يكون التصريح جزئيا في الشطر الأول إذ يقول :

إِنَّ ابْنَ عَيْسَى قَدْ أَضَاءَ وَأَظْلَمُوا فَكَأَنَّمَا هُوَ عُرَّةٌ فِي أَدْهَمِ

(1) أشرف محمود نجا، قصيدة المديح في الأندلس، ص : 264 .

(2) الديوان، ص : 100 .

(3) م.ن، ص : 168 .

ونجده يقول أيضا من نفس القصيدة :

فَعَفَاتُهُ مِنْ طَوْلِهِ ۖ فِي مَغْنَمٍ وَعَدَاتُهُ مِنْ صَوْلِهِ فِي مَغْرَمٍ

وفي البيت السادس والأربعون من القصيدة يكرر نفس الحركة الموسيقية القائمة على التصريح فيقول :

فِي حَيْثُ إِنَّ تُمْلِقُ (1) فَحَسْبُكَ أَوْ تُضْطَهْدُ فَحَسْبُكَ ابْنُ مُكَّدَمٍ (2)

وفي الأبيات الأخيرة من القصيدة نجد كذلك تصريحا يستقرغ من خلاله الأعمى التطيلي معاني المديح، فيقول :

يَمَمَّتُهُ (3) فَلَقَيْتُ خَيْرَ مُيَمِّمٍ ۖ وَرَحَلْتُ عَنْهُ فَكَانَ غَيْرَ مُدْمَمٍ ۖ

هكذا أضفى التصريح على القصيدة لونا موسيقيا خاصا، وطابعا نغميا موحدًا ساعد على التحام أجزائها فبدت كأنها لحن موسيقي واحد .

ومنه كذلك ما نجده في قصائد مدحية أخرى :

يقول (4) :

حَوَيْتُ الشُّكْرَ مِنْ بَعْدِ وَأَيْنِ ۖ وَحُزَّتْ الْفَخْرَ مِنْ أَثْرِ وَعَيْنِ

وقوله (5) :

طَلْبِعَةُ جَيْشِكَ الرُّوحُ ۖ الْأَمِينُ ۖ وَظِلُّ لَوَائِكَ الْفَتْحُ الْمُبِينُ ۖ

وقوله (6) :

اسْتَوْفِ شَأْؤَيْكَ مِنْ عَزٍّ وَتَمَكِّنِ ۖ وَأَذْهَبْ بِحَظِّكَ مِنْ دُنْيَا وَدِينِ

فلكل هذه النماذج التي استهلّ بها الشاعر قصائده المدحية، موسيقى مرخمة فخمة، لما أحدثه التصريح فيها، ولما يتطلبه غرض المديح .

- (1) تملق : الملق الود واللفظ الشديد وأصله التلبيح، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة ملق .
 (2) ابن مكدّم : يقصد به ربيعة بن مكدّم من أشهر الفرسان في العصر الجاهلي، ينظر : الديوان، ص : 171 .
 (3) يممته : يقال يم الرجل إذ طرح في البحر، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة يمم .
 (4) الديوان، ص : 214 .
 (5) م.ن، ص : 200 .
 (6) م.ن، ص : 206 .

د- التصدير :

وهو ما يعرف برد الأعجاز على الصدور، ويعرفه ابن رشيق بقوله : « هو أن يردّ إعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة »⁽¹⁾، وتبرز قيمته من خلال ما يضيفه في البيت من تماسك وتوحيد نغمته من خلال تكراره لكلمات معينة تشترك بين الشطرين وتكراره لأصوات هذه الكلمات، حيث « يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة »⁽²⁾ .

وإذا نظرنا إلى هذا اللون البديعي نجده قد ورد عند الأعمى التطيلي بأشكاله المتنوعة فمنها

:

أ- ما كان لفظه في نهاية الصدر ونهاية العجز : وهو مظهر من مظاهر الحشو في شعر العرب، ويكون في اللفظ الذي تخيره الشاعر ليكون خاتمة للبيت وإطارا يجمع ألفاظه في المرة الأولى عند استخدامه كخاتمة للصدر، وفي المرة الثانية كحد ينتهي عنده البيت أو العجز، واستخدام الجناس في آخري الصدر والعجز، لكونه أبرز المظاهر من حيث إنه أكثر موسيقية⁽³⁾ .

ويبرز في قول الأعمى التطيلي⁽⁴⁾ :

قَدْ أَنْصَرَفْتَ تِلْكَ الْهُمُومَ لَوَاعِيَا⁽⁵⁾ إِلَى الْمَقْصَدِ الْأَدْنَى وَعَيْرُ لَوَاعِيَا⁽⁶⁾

وقوله⁽⁷⁾ :

قُلْ لِلْمُحَدَّثِ عَنْ لُقْمَانَ أَوْ لِيَدٍ لَمْ يَتْرِكِ الدَّهْرَ لُقْمَانًا أَوْ لِيَدَا

وقوله⁽⁸⁾ :

قَدْ أَفْقَرْتُ مِنْكَ مَيَادِنَنَا فَأَصْبَحْتَ غَيْرَ مَيَادِينِ

- (1)-(2) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص : 8 .
 (3) محمد بن الصغير، بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، ص : 399 .
 (4) الديوان، ص : 7 .
 (5) لواعيا : السقط وما لا يعتد به من الكلام، ولا يحصل منه على فائدة، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة لغا .
 (6) لواعب : التعب والإعياء، ينظر، م.ن، مادة لغب .
 (7) الديوان، ص : 27 .
 (8) م.ن، ص : 221 .
 وقوله⁽¹⁾ :

إِذَا اعْتَمَدَ النَّدَى عَصَّتْ جِيفَانُ وَإِنْ شَهِدَ الْوَعَى صَفِرَتْ جُفُونُ

ب- ما وافق آخر كلمة منه في الصدر أول كلمة في العجز :

وهذا الشكل لم يستخدم بالدرجة التي استخدم بها الشكل السابق، كما أن إيقاعه ينزل شيئا ما عن سابقه أيضا، ومنه قول التطيلي⁽²⁾ :

تَيْمَمَ حَتَّى عَايَنَ الْمَاءَ مُطْلَقًا فَهَلْ تُجْزِينَ عَنْهُ صَلَاةَ التَّيْمَمِ

وقوله⁽³⁾ :

نُجُومُ سَمَاءِ الْمَلِكِ أَطْوَادُ أَرْضِهِ إِذَا لَمْ يُنْفِ طَوْدٌ وَلَمَّا يَسِرْ نُجْمٌ

وقوله⁽⁴⁾ :

مُسْتَنِمًا مُنِي إِلَى سَيِّءِ الْعَهْدِ مُخِلٌ بِالصَّاحِبِ الْمُسْتَنِيمِ⁽⁵⁾

وقوله⁽⁶⁾ :

وَالْعَوَالِي شَوَاجِرُ تَصِفُ الْمَوْتَ تَ بِأَيْمَانَ فِتْيَةٍ كَالْعَوَالِي

وقوله⁽⁷⁾ :

وَتُنْمِيكَ مِنْ سَعْدِ الْعَشِيرَةِ أُسْرَةً هَلْ الْفَخْرُ إِلَّا مَا نَمْتُهُ وَمَا تَنْمِي

ويقول أيضا⁽⁸⁾ :

إِتْنِدُ مِنْ قَبْلِ أَنْ تُودِي بِي ثُمَّ لَا يَنْفَعْنِي أَنْ تَتْنِدُ

(1) الديوان، ص : 208 .

- (2) م.ن، ص : 174 .
 (3) م.ن، ص : 181 .
 (4) م.ن، ص : 165 .
 (5) المستنيم : يقال استنم فلان إلى فلان إذا أنس به واطمأن إليه، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة سنم .
 (6) الديوان، ص : 101 .
 (7) م.ن، ص : 177 .
 (8) م.ن، ص : 38 .

فالكلمة الأولى من كل بيت من هذه النماذج وافقت الكلمة الأخيرة في كل بيت، وهذا ما أشار إليه قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) وسمّاه بالتوشيح، وحدّه أن يكون أول الشطر شاهدا بقافيته ومعناه متعلقا به، حتى أن الذي يسمعه يعرف قافية القصيدة من الشطر الأول، بحيث أنه إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته⁽¹⁾ .

ج- ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه :

وهذا اللون ينتشر في الديوان بالصورة التي ترضي ذوق الشاعر، دون تفريط أو تكلف وهو شكل له قيمته الموسيقية التي لا يمكن إنكارها أو التقليل منها .
 وهذا الشكل نلحظه في قوله⁽²⁾ :

وَلَا عَيْبَ فِيهِ لِإِمْرِي غَيْرَ أَنَّهُ تُعَابُ لَهَ الدُّنْيَا وَلَيْسَ يُعَابُ

وفي قوله⁽³⁾ :

لَهُ أَثَرٌ فِي كُلِّ مَشْرِقٍ وَمَغْرِبٍ بِهِ تَهْتَدِي الزُّهْرُ الكَوَاكِبِ أَوْ تَهْدِي

وقوله أيضا⁽⁴⁾ :

فَوَدَّ لَوْ أَنِّي عَقْدُهُ وَوِشَاحُهُ وَإِنْ لَمْ يُطِقْ حَمْلَ الوِشَاحِ وَلَا العُقْدِ

وقوله⁽⁵⁾ :

تَرْتَمِي بِالنَّزْلِ فِي حَوْمَةِ المَوْ تِ إِذَا مَا دَعَوْا نِزَالَ نِزَالِ

وقوله⁽⁶⁾ :

وَكُنْ لَنَا أَمَلًا حَتَّى نَعِيشَ بِهِ لَا يَعْرِفُ العَيْشَ مَنْ لَا يَعْرِفُ الأَمَلًا

يمكن أن نلحظ من خلال كل مثال من الأمثلة السابقة لفظة مكررة علقت في الموضع الأول بمعنى لم تعلق به في الموضع الثاني، وإنما وردت بمعنى جديد يحقق نوعا من الموازنة المعنوية بين شطري البيت يعانقها إيقاع متطابق متوازن يتجاوب معها، ويتآزر على خلق المعنى الشعري .

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح : محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ص : 137 .

- (2) الديوان، ص : 11 .
 (3) م.ن، ص : 28 .
 (4) م.ن، ص : 34 .
 (5) م.ن، ص : 102 .
 (6) م.ن، ص : 18 .

ويبدو أن الأندلسيين قد أكثروا من التوسّل بهذا اللون البديعي في مدائحهم، لتضمنه فائدة دلالية فيها تقرير وبيان وتدليل⁽¹⁾، ولما يوفره عند الإنشاد من قيم صوتية تتردد على أبعاد متقاربة واضحة الصلة بالموسيقى والغناء والتصفيق المنتظم، فتأنس لها الأذن، وتتواجد مع توقعاتها حتى تأخذ المتلقي – وهو الممدوح دائماً- نشوة التأثير الناتج عن تكرار الأصوات وتآلفها، فبيعه ذلك على المكافأة والعطاء، كما يساعد في الوقت نفسه على سهولة ترديد هذه الأشعار والتغني بها في بلاط الممدوح بين حاشيته ورجاله وجلسائه، وكذلك شيوعها في أوساط العامة وتحقيقها هدفها من التنويه به والدعاية له⁽²⁾، وهذا ما قصد إليه الأعمى التطيلي، فهو لم يخرج عن نهج الشعراء الأندلسيين إنما سعى دائماً إلى التقرب والتزلف إلى ممدوحيه .

و- الجنس :

الجناس من أكثر الألوان البديعية أهمية في مجال التشكيل الموسيقي والمعنوي على السواء، وتنهض موسيقى التشكيل بالجناس على أساس التشابه بين لفظين في النطق واختلافهما في المعنى، يقول ابن رشيق في تعريفه « أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى»⁽³⁾، وهذان اللفظان المتشابهان نطقاً المختلفان معنى يسميان « ركنا الجنس »⁽⁴⁾ .

والجناس ينقسم قسمين تام وغير تام .

فالجناس التام هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي : أنواع الحروف، وأعدادها وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها، وهذا هو أكمل أنواع الجنس إبداعاً وأسماءها رتبة .

والجناس غير التام هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجنس التام، فإن غاب واحد منها كان الجنس ناقصاً والإيقاع مختلف⁽⁵⁾ .

(1) محمود أشرف نجا، قصيدة المديح في الأندلس، ص : 261 .

(2) م.ن، ص : 262 .

(3) ابن رشيق، العمدة، ص : 321 .

(4) شعيب محي الدين سليمان فتوح، الأدب في العصر العباسي، ص : 106 .

(5) محمود أشرف نجا، قصيدة المديح في الأندلس، ص : 249 .

وللجناس مهمة تتعلق بالانسجام الذي يعدّ سرّ الجمال :

أولهما : الانسجام الصوتي من خلال المماثلة في الصوت، وأحيانا في الوزن .

وثانيهما : الانسجام بين المعاني العامة من خلال ما يقوم به جرس اللفظ في الكلمتين المتجانستين⁽¹⁾ .

أمّا أهم أنواع الجناس ورودا في شعر الأعمى التطيلي، خاصة منه قصائد المديح فهي :

أ- الجناس الناقص : وهو أن يختلف اللفظان في عدد الحروف فقط، والنقص قد يقع في أول اللفظ أو وسطه أو آخره⁽²⁾، وذلك مثل قوله في إحدى قصائده المدحية، مادحا فيها رجل أشعري النسب يسميه التطيلي في هذه القصيدة بابن الربيع⁽³⁾ :

وَلُحِ إنْ خَلَا الْأَفُقُ مِنْهُ فَأَنْتَ أَسْنَى كَيَانًا وَأَسْمَى مَكَانًا

إذا وقع الجناس هنا بين (أسنى، أسمى) من جهة، وبين (كيانا، مكانا) من جهة أخرى .
وفي قوله⁽⁴⁾ :

تَضَمَّنَ الدَّيْنَ وَالدُّنْيَا بِأَسْرِهِمَا وَالْعَزْمَ وَالْحَزْمَ وَالْإِيمَانَ وَالرَّشْدَا

في هذا البيت جانس التطيلي بين (العزم والحزم) .

وفي القصيدة نفسها يقول :

وَلَا الْبَلَابِلُ مِنْ مَثْنَى وَوَاحِدَةٍ بَاتَتْ تُسَلِّ سَيُوفًا أَوْ تُسَنَّ مَدَى

وقد وقع الجناس هنا بين (تسلّ، تسنّ) .

ويقول في مقدمة غزلية لإحدى قصائده المدحية، مادحا فيها المرأة حواء⁽⁵⁾ .

هَبَّتْ تُعَاتِبُنِي زُهْرٌ وَقَدْ عَلِمَتْ أَنَّ الْعِتَابَ شَجِيٌّ فِي الْقَلْبِ أَوْ شَجَبُ

فجانس هنا بين (شجي، شجب)، ومثل هذا مجانسته بين (العيون، العيوب) في قوله⁽⁶⁾ :

أَلَا لَهْفَ الْعَلَاءِ عَلَى حِصَانٍ مُبْرَأَةَ الْعُيُونِ مِنَ الْعُيُوبِ

(1) محمد عويد الطربولي، الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين، ص : 225، 226 .

(2) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة صبيح، القاهرة، 1971، ص : 38 .

(3) الديوان، ص : 189 .

(4) م.ن، ص : 23 .

(5) م.ن، ص : 16 .

(6) م.ن، ص : 19 .

وقد يأتي الجنس الناقص في بيتين متتاليين لصناعة القافية، كقوله يهنئ ابن الحضرمي ببعض الأعياد⁽¹⁾ :

أَلَمْ فَأَعْدَانِي صَنَاهُ وَسُهِدُهُ وَقَدْ كَانَ هَذَا الشَّيْءُ وَقُ أَوْلَى بِأَنْ يُعْدَى
وَوَلَّى فَلَآتٍ سَأَلُ بِحَالِي بَعْدَهُ وَلَكِنْ سَلِ الْأَيَّامَ عَنْ حَالِهِ بِعَدِي

فالجناس وقع بين (يعدي، بعدي) وهو جناس ناقص ساعدت القافية على صنعه .

فإذا تأملنا الأمثلة السابقة وجدنا أن التطابق في الإيقاع بين ركني التجانس في كل مثال يعانقه تطابق واتحاد في درجة إحساس الشاعر بهما على الرغم من تباين مدلولهما في الواقع، فهما مختلفان في المعنى واقعا، لكنهما متحدان في نفس الشاعر إحساسا، ومن هنا تأتي مهمة الشاعر المزج والجمع بين العناصر المتباعدة وتحقيق الوحدة فيها من خلال عاطفته وإحساسه .

ونلاحظ كذلك من خلال الأمثلة السابقة وغيرها كثير - لم يسعفن ذكره هنا - أن كل متجانسين يشكلان بنية أصيلة في السياق الشعري وأن كلا منهما يطابق الآخر إيقاعيا وموسيقيا، وليس مجلوبا قسرا أو استكراها لشغل حيز مكاني وحسب .

والأندلسيون لم يهتموا كثيرا بهذا الشكل من التجانس في مدائحهم نظرا لتطابق الإيقاع بين المتجانسين، وهذا لا يلائم نزوعهم الدائم إلى تكثيف النغم واكتنازه وتنويعه بتمييزات صوتية تملو أو تنخفض، تطول أو تقصر، تقوى أو تضعف لخلق أنساق إيقاعية سخية مختلفة تصحب المدحة عند إنشادها، فتجد موقعها في نفس المتلقي وسمعه⁽²⁾، والأعمى التطيلي جرى على نهج الشعراء الأندلسيين، فقلّ عنده هذا الشكل من الجنس .

* الجنس الاشتقائي :

وهو الكلمتان الراجعتان إلى أصل واحد في الاشتقاق⁽³⁾، يقول الأعمى التطيلي مادحا الفارس أحمد بن عبد الملك⁽⁴⁾ :

وَحَامِي حِمَاهَا يَوْمَ تَرْمَى وَتَنْقِي وَأُسُوتُهَا فِيمَا تُعِيدَ وَمَا تُبْدِي

(1) الديوان، ص : 34 .

(2) محمود أشرف نجا، قصيدة المديح في الأندلس، ص : 252 .

(3) علي الجندي، فن الجنس، مطبعة الاعتماد، مصر، 1954، ص : 102 .

(4) الديوان، ص : 32 .

وجد في هذا البيت مجانسة اشتقاقية بين (حامي، حماها) .

كذلك في قوله مادحا ابن حمدين⁽¹⁾ :

إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَكْسِبْ سِوَى الْمَالِ وَحَدَهُ فَالْأَمُّ مَكْسُوبٌ بِالْأَمِّ كَاسِبٌ

فقد جانس الشاعر هنا بين اسم المفعول (مكسوب) واسم الفاعل (كاسب) مجانسة اشتقاقية .

ونجده يجانس بين المصادر في قوله مادحا الأمير أبا يحيى⁽²⁾ :

تَقُولُ أبا يَحْيَى وَتَعْرِضُ لَوْعَةً بِذِكْرِي فَيَلْتَفُّ ارْتِيَاخٌ وَرِيحَانٌ

وفي قوله يمدح بني الحضرمي :

كَرِيمُ الْمَسَاعِي هَزْرٌ عَطْفِي عَطْفُهُ إِلَيَّ أَثْرٌ مِنْ مَجْدِهِ وَمَآثِرُ

فالجناس الاشتقاقي في هذين البيتين ورد بين (ارتياح، ريحان) وبين (عطفي، عطفه) .

ويبدو من الأمثلة السابقة اختلاف ركني الجناس في عدد الأصوات، مما يؤدي إلى اختلاف زمن الإيقاع بين المتجانسين، حيث يكون أحدهما أطول زمنا في تردد ذبذباته الصوتية، والآخر أقل زمنا منه⁽³⁾، وينجم عن ذلك تنوع في الإيقاع أو في الأثر السمعي الناتج عن عدد الموجات التي يحملها الصوت للأذن، ويترتب على هذا - بطبيعة الحال - تباين دلالة المتجانسين بدرجة تخدم المعنى الشعري عامة، وغرض المديح خاصة، والأعمى التطيلي ضمن شعره هذا اللون لتكون له مساحة أوسع لتعبير عن كل ما يجول في خاطره اتجاه ممدوحه ويرتبط به، وتضيف إليه جديدا .

* جناس المضارعة :

وفيه يحاول الشاعر الجمع بين كلمتين متجانستين لا تفاوت بينهما إلا بحرف واحد من الحروف المتحدة في المخرج أو المتقاربة فيه⁽⁴⁾ .

ونجد هذا في قوله مادحا⁽⁵⁾ :

وَحُدُّ حَدِيثِي عَنْ بُلُوغِ الْمُنَى مَا بَيْنَ مَضْنُونٍ وَمَظْنُونٍ

(1) الديوان، ص : 7 .

(2) م.ن، ص : 222 .

(3) محمود أشرف نجا، قصيدة المديح في الأندلس، ص : 253 .

(4) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص : 386 .

(5) الديوان، ص : 220 .

فالجناس بين (مضنون، مظنون) جناس مضارعة لاتحاد الظاء والضاد في المخرج، ويمضي

قائلا في نفس الشكل من الجناس⁽¹⁾ :

زَاحِمٌ بِرُكْنٍ غَيْرِ مَوْهُونٍ مِنْ كُلِّ تَحْسِينٍ وَتَحْصِينٍ

فالجناس وقع بين (تحسين، تحصين) لاتحاد السين مع الصاد في نفس المخرج كذلك .
وجناس المضارعة يعمل على المساعدة في صناعة الروي، كقول الأعمى التطيلي مادحا
الفارس ابن الربيع⁽²⁾ :

وَأَيْنَ السَّيْفُ : نِسْبَتُكَ ابْنُ قَيْلٍ وَحَسْبُ السَّيْفِ أَنْ يُدْعَى ابْنُ قَيْنٍ⁽³⁾

فلقد ساعد اتحاد اللام والنون من خلال صفاتهما الصوتية على الإتيان بالروي سهلا مرتما.
* الجناس المختلف :

ويسمى بالمصحف أيضا، وهو ما اتفق لفظاه في عدد الحروف وترتيبها واختلفا في
الحركات فقط⁽⁴⁾، وهذا اللون من الجناس شائع في شعر الأعمى التطيلي وذلك ما نجده في
قوله مادحا⁽⁵⁾ :

إِنْ أَصْبَنَا فَايْلِيَّ كَالْمُشْنِ تَكِي أَوْ أَصْبَنَا فَعَلَيْكَ الْمُعْتَمَدُ

فالجناس بين (أصبنا، أيبنا) أقام بنية البيت الدلالية، فورود هذين الكلمتين في بداية الشطرين
استدعي التقسيم، لينتهي البيت بحماسة وشموخ تلائم حماس الممدوح وشموخه .
وقوله أيضا في قصيدة يمدح فيها أبا العلاء بن زهر⁽⁶⁾ :

مَلَّتْ حِمَصٌ وَمَلَّتْنِي فَلَوْ نَطَقْتُ كَمَا نَطَقْتُ تَلَا حِينًا عَلَى قَدَرٍ

فالجناس في هذا البيت وقع بين (نطقت، نطقت) وهو جناس مصحف، فالاختلاف جاء في
الحركات فقط ولم يتعداها إلى المعنى، فالمعنى واحد لم يتغير فالنطق بمعنى التكلم، فهو
يتحدث عن حمص كيف ملّ منها وملّت هي الأخرى منه لكن هو استطاع أن يعبر عن ذلك
بنطقه، وحمص لم تنطق؛ لأنها لو نطقت لقاتل نفس الكلام الذي قاله شاعرنا .

(1) الديوان، ص : 221 .

(2) م.ن، ص : 215 .

(3) قين : الحداد وقيل كل صانع قين والجمع أقيان، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة قين .

(4) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص : 384 .

(5) الديوان، ص : 41 .

(6) م.ن، ص : 49 .

ويبدو أن استخدام التطيلي للبيدع وتأثيره في الموسيقى ناتج عن قدرته وتمكنه من اللغة
حيث يستطيع الإجابة في الوزن والقافية، وبالتالي يأتي الجناس بدون تصنع يذكر .

وخلاصة القول إن قصائد الأعمى التطيلي غنية بالعناصر الموسيقية المتنوعة، وما تولد من موسيقى داخلية إلى جانب عنايته بالألوان الموسيقية الأخرى كالتكرار الصوتي، والتصريع والتصدير والجناس، وغيرها من ضروب وأنواع الإيقاع والموسيقى الشعرية، فكل هذا التلوين الموسيقي الثري كان في الأصل صدى للإيقاع النفسي لذات الشاعر المهيم على أغلب قصائده .

ثالثا- جماليات الصورة الشعرية

1- مفهوم الصورة الشعرية :

تعد الصورة الشعرية إحدى المكونات والركائز الأساسية للشعر قديماً وحديثاً لما احتوته من أهمية بالغة في تحديد قوة وضعف العمل الفني، ويتوسل بها الشاعر للتعبير عن رؤياه ومشاعره وانفعالاته، ويعتبرها محمد غنيمي هلال جزءاً من التجربة⁽¹⁾، إذ تعتبر من أهم وسائل الشاعر في نقل تجربته الشعرية والتعبير عن واقعه، فللصورة الشعرية « طريقة خاصة من طرق التعبير ووجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير »⁽²⁾، ولم يعد مفهومها محصوراً في الشكل المجازي المشحون بالعاطفة والإحساس فحسب، بل تجاوزها ليشمل كل تشكيل لغوي يستقيه خيال الفنان من معطيات الحواس والنفس والعقل⁽³⁾، وذلك من أجل تهيئة مسافات جمالية تنبع من المواقف والانفعالات، ولا ترتبط بظواهر الأشياء بقدر ما هي متعلقة أساساً بجوهر العملية الإبداعية، فالصورة هي « تلك التي تقدم تركيباً عقلياً وعاطفياً في لحظة من الزمن »⁽⁴⁾.

ومن هنا تبرز أهميتها في بناء النص الشعري، فهي قوام الخيال وأساس الوساطة بين الشاعر والمتلقي، فالخيال يمثل العنصر الأول من عناصر بناء الصورة الشعرية، لأنه يقوم بالدور الأساسي في بنائها عن طريق الجمع بين عناصرها المختلفة، وإعادة التأليف بينها لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بشاعر ما معبرة عن مشاعره ورؤيته، فهو « العنصر الذي يساعد على تشكيل الواقع الخارجي تشكيلاً جديداً في العمل الأدبي »⁽⁵⁾، فالصورة الشعرية تتضامن مع العاطفة والخيال لتحقيق غايتها في نقل التجربة المنفعل بها، ولا يمكن تصور وجودها منفصلة عن العنصرين الأساسيين الآخرين، وإلا فقدت روحها وقوتها في التأثير.

-
- (1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 410 .
(2) جابر عصفور، الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص: 323 .
(3) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، لبنان، 1983، ص: 30 .
(4) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، 1962، ص: 71 .
(5) محمد مجيد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، ص: 356 .
وقيام الشعر — أساساً — على عملية التخيل أو المحاكاة جعل حازم القرطاجني يقول :

« والذي يدركه الإنسان بالحس، فهو الذي تتخيله نفسه؛ لأن التخيل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخيله بما يكون دليلاً على حالة من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال بما يحس ويشاهد»⁽¹⁾.

فالشاعر يستمد عناصر صورته الشعرية من الواقع المحسوس، أو من التراث، أو من كليهما، ولا يعني انطلاقه من الواقع أنه ينقله نقلاً حرفياً مباشراً، وإنما يحاول الربط بين « الحركة التي تموج بها النفس والحركة التي تموج بها الأشياء»⁽²⁾، لكن الوصول إلى تحقيق هذا التوافق يحتم على الشاعر الاستفادة من الصورة بشقيها الزماني والمكاني، ففلسفة الشاعر في الزمان أو - على الأقل - إحساسه به لا ينفصل عن فلسفته للمكان وإحساسه به⁽³⁾.

ومن ثم فالصورة هي معانقة للطبيعة من أجل إدماج عالم الأفكار لدى الشاعر في الواقع الذي يعرف بواسطة الأشياء، فهذا مرتبط ارتباطاً وثيقاً بفعل ملكة الخيال، وما تتضمنه من فاعلية قادرة على إذابة معطيات الظواهر والمدرجات الواقعة في المكان وتحطيمها، ثم إعادة تنظيمها وتشكيلها في وحدة جديدة ذات معنى ودلالة خاصة، مصدرها تجربة الشاعر ذاتها ورؤيته للوجود فالخيال « يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد»⁽⁴⁾.

إذن فالخيال أداة الصورة ومصدرها، به تتشكل ومن خلاله تظهر للعين في هيئتها وحركتها وألوانها وأصواتها ناطقة تنبض بالحياة، لذا فإن الحديث عن الصورة الشعرية بمعزل عن الخيال الشعري « يصبح ضرباً من العبث، وجهداً ضائعاً لا طائل من ورائه»⁽⁵⁾ والصورة الشعرية ليست شيئاً جديداً، فالشعر قائم على الصورة منذ وجد حتى اليوم ولكن استخدامها يختلف بين شاعر وآخر⁽⁶⁾.

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 98.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1981، ص: 124.

(3) م.ن، ص: 126.

(4) الأخضر عيكوس، الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، العدد: 01، 1994، ص: 68.

(5) م.ن، ص: 67.

(6) إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، ط1، 1996، ص: 193.

والمتتبع للشعر الأندلسي في عصر المرابطين ليجد ازدحام الصور في أشعارهم واكتظاظها، ولقد عدّ هذا سبباً في استغلاق معاني الشعر وعسر هضمه وصعوبة حفظه وبقائه⁽¹⁾، ولكن قد لا يكون ذلك العسر والانغلاق في الفكرة لكثرة الصور والأخيلة، كون

« السهولة والوضوح يسمان دائماً شعر الأندلسيين ويغلبان عليه » (2) .

غير أن الشعر العربي عامة كان يعني بالبيت، ويحرص على استقلاله ووحدته وهي خاصية تمتع بها الشعر الأندلسي وطبع بطابعها، وهذه العناية بالبيت والحرص على استقلاله ووحدته تجعل « من المشقة البالغة أن تستمر الصورة وتتصل، وأن يتاح لها امتداد طبيعي أو حركة تلقائية تمضي إلى أن تغيب في غيرها » (3) .

وبهذا تكثر في قصائدهم مجموعة من الصور المتفرقة غير متداخلة أو متلاحمة، وقد نلاحظ أحيانا تناقرا فيها وعدم انسجام، لكن هذا ليس بالدائم، فهو يتحقق عند بعضهم ولا يتحقق عند بعضهم الآخر .

وإذا عدنا إلى شعر الأعمى التطيلي كان في القصائد الطوال غيره في المقطعات الشعرية – على قلتها في ديوانه – فمطولاته تتخذ الصورة وسيلة لتصنعها بين الحين والآخر، وقد تقتصر على بيت واحد منها أو تمتد فتستغرق عدة أبيات وحينذاك تتشكل في أكثر من صورة، ولكنه لا يحرص عليها حرصه على الإتيان بها، واستخدامها في مقطعاته التي هي أشبه بصور متكاملة (4) .

وقد أكثر شاعرنا من الصور الاستعارية والتشبيهية بشكل لافت للانتباه لذلك سنركز في دراستنا هذه على هذين التشكيلين الفنيين :

(1) محمد مجيد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، ص : 358 .

(2) م.ن، ص.ن .

(3) مصطفى ناصيف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص : 240 .

(4) إحسان عباس، فن الشعر، ص : 193 .

2- التشبيه :

التشبيه من أساليب البيان المهمة في مجال التصوير الشعري، تزدهم فيه المشاهد وتتكامل فيه الصور، ويتوقف هذا الأمر على « مشاركة أمر لآخر في معنى » (1) أو « أن تثبت لهذا معنى من معاني ذلك، أو حكما من أحكامه » (2)، وهذا يدل على تحديد العلاقة بين المشبه

والمشبه به في بعض الوجوه عندما يوصف « الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته »⁽³⁾. ومعنى هذا أن المشبه ليس المشبه به، لأن المناسبة بينهما إن كانت كاملة، كان كل منهما هو الآخر، وفي هذه الحالة لا حاجة لنا بذلك الوصف، فحسن التشبيه وقوته لا يتحققان إلا إذا كان قائما على الجمع بين صفات متباعدة، ذلك لأن « حسن التشبيه أن يقرب البعيدين، حتى تصير بينها مناسبة واشتراك »⁽⁴⁾.

وتبدو فعالية الصورة التشبيهية في قدرة الشاعر على إعادة خلق وتشكيل العلاقات بين الأشياء من حوله، وإذا كان التشبيه غريبا ونادرا كان ذلك أفضل وأحسن، يقول عبد القاهر الجرجاني : « إن كل شبه راجع إلى وصف أو صورة أو هيئة، ومن شأنها أن ترى وأن تبصر أبدأ، فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل، وما كان بالضد من هذا، وفي الغاية القصوى من مخالفته، فالتشبيه المرذود إليه غريب نادر بديع »⁽⁵⁾.

ويقف ابن طباطبا أمام التشبيه فيقسمه إلى أنواع مختلفة، حسب الصورة والهيئة، والمعنى والحركة والخفة واللون « تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ومنها : تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة وبطئا وسرعة، ومنها تشبيهه به لونا، تشبيهه به صوتا، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإن اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتؤكد الصدق فيه »⁽⁶⁾.

(1) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص : 21 .

(2) حنفي محمد شرف، الصورة البيانية، دار نهضة مصر، القاهرة، ط1، 1965، ص : 63 .

(3) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص : 286 .

(4) م.ن، ص : 289 .

(5) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر

والتوزيع، (د.ت)، ص : 151 .

(6) ابن طباطبا، عيار الشعر، تح : طه الحاجري، محمد زغول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1956،

ص : 17 .

ومن خلال التشبيه « تتكامل الصور، وتتدافع المشاهد »⁽¹⁾، فالشاعر يسخر خياله في بناء صورته التشبيهية، وذلك لإدراك ما خفي من العلاقات بين الأشياء، وعندما يصور ما وقعت عليه عينه لم يكن تصويره هذا بمعزل عن عاطفته وشعوره؛ بل كان هناك مزج بين العاطفة والشعور والإحساس .

والأعمى التطيلي كثرت تشبيهاته وتعددت، والمتأمل لشعره يجد تنوعا في أدوات التشبيه فقد استخدم الكاف وكأن، ومثل، وحذف الأداة أحيانا ليحقق لصورته قدرا أعلى من البلاغة

والبيان، متحديا بذلك عاهته التي لم تحد من قدرته على التخيل والإبداع وربط الأشياء ببعضها على أحسن وجه، مما قد يرجح أن عماء كان بعد بصر وهذا ما لم يثبتته أي مصدر أو مرجع. ونجد أن التشبيه بالكاف قد كثر في شعر الأعمى التطيلي – خاصة قصائده المدحية – التي اكتظت بهذا اللون من التشبيه وذلك راجع إلى أن الشاعر يعمل دائما على إضفاء صفات مختلفة لممدوحه فهو أحيانا كالسيف وأحيانا أخرى كالدرّ أو المسك أو الشمس أو الغصن أو الريم وغيرها كثير من التشابه .

فنجده يقول⁽²⁾ :

وَالْبَحْرُ مُضْطَرِمٌ الْأَمْوَاجِ زَاخِرُهَا تَرَى الْمَعَارِفَ فِيهِ كَالْمَنَاكِيرِ⁽³⁾

الشاعر هنا يعقد علاقة مشابهة بين المعارف والمناكير، فرسم صورة طريفة للوجوه التي تظهر هيئتها غير واضحة، وعقد صورته هذه من خلال تشبيه حسي وقد قامت أداة التشبيه بدور الربط بين طرفي التشبيه .

ويستمر شاعرنا في رسم صور جميلة من خلال كون المشبه مفردا والمشبه به مفردا أيضا، والرابط بينهما هو أداة التشبيه (الكاف)، ومن تلك الصور التي وردت على هذا النوع من التشبيه صورته لآل الحضرمي، في قوله مادحا إياهم⁽⁴⁾ :

لِكُلِّ فِتَى كَالسَيْفِ إِلَّا إِرْتِيَاحَهُ لَطْعَةَ شَاكٍ أَوْ لِنِعْمَةِ شَاكِرٍ

(1) حسني عبد الجليل يوسف، علم البيان بين القدماء والمحدثين، دار الوفاء، الإسكندرية، القاهرة، ط1، 2007، ص: 23.

(2) الديوان، ص : 58 .

(3) المناكير : من المنكر وهو ضد المعروف وكل ما قبحه الشرع وحرمه، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة نكر.

(4) الديوان، ص : 53، وينظر : ص : 1، 12، 13، 23، 55 .

لقد شبه التطيلي فرسان آل الحضرمي بالسيوف قوة ومضاء وبريقا مستخدما الأسلوب المرسل المجمل⁽¹⁾، ولم يستخدم البليغ⁽²⁾، وذلك حتى لا يوحد بين المشبه والمشبه به، وهذا ما ساعده على الاسترسال في وصفهم بالارتياح والسماحة والسرور، إلى إضافة صفات معنوية إلى صفات جامدة – السيوف – وجاء هذا الاسترسال في التشبيه؛ لأن الشاعر لم يركب أحد طرفي التشبيه توسيعا وتدقيقا، إنما اكتفى بالإشارة إلى الأطراف .

ونجد الأعمى التطيلي في قصيدة أخرى يقول⁽³⁾ :

وَالنَّاسُ كَالنَّاسِ إِلَّا أَنْ نُجَرَّبَهُمْ وَلِلْبَصِيرَةِ حُكْمٌ لَيْسَ لِلْبَصْرِ
كَالْأَيْكِ مُشْتَبِهَاتٍ فِي مَنَابِتِهَا وَإِنَّمَا يَقَعُ التَّفْضِيلُ بِالثَّمَرِ

فهذا تشبيه حاول فيه الشاعر وصف الناس بدقة، ومن خلال هذا الوصف ينصح ممدوحه ابن زهر، ويثبت له عن طريق التجربة إنه ليس كل الناس سواء، إنما هم كالشجر منه ما يثمر شيئاً حلواً، وهناك ما يثمر شيئاً علقماً، وآخر لا يثمر أصلاً، وهذا موافق لحالة ابن زهر الاجتماعية والسياسية التي كان عليها أثناء مدح الشاعر له، « فقيمة التشبيه لا يكتسبها من طرفيه فقط، ولا من وجه الشبه القائم بينهما بقدر استمداها من الموقف الذي يدل عليه السياق ويستدعيه الحس الشعوري المثبت خلال الموقف التعبيري »⁽⁴⁾.

ويكثر اعتماد الشاعر على العناصر الحسية في بناء صورته التشبيهية وكأن الشاعر في إكثاره من الصور ذات العناصر الحسية، يعوض حاسة فقدان البصر عنده ويثبت تمكنه الفكري⁽⁵⁾، وقدرته على التلاعب بالألفاظ والكلمات في هذا الجانب .

ومن ذلك قوله مادحاً⁽⁶⁾

أُهْدِيْ إِلَيْكَ نَفِيْسَ الْقَوْلِ عَلِقَ عَلَاً كَالدَّرِ يَنْظِمُهُ وَالْمِسْكِ يَفْتَقُهُ

- (1) المرسل : وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه، ينظر : عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم المعاني، البيان، البديع، دار النهضة العربية، بيروت، ص : 274 .
- (2) البليغ : هو ما حذفت منه أداة التشبيه، وتأكيد التشبيه حاصل من ادعاء أن المشبه عين المشبه به، م.ن، ص : 274 .
- (3) الديوان، ص : 48 .
- (4) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1979، ص : 175 .
- (5) كاميليا عبد الفتاح، الشعر العربي القديم، دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2008، ص : 512 .
- (6) الديوان، ص : 239 .

فهو لا يهدي ممدوحه – من شعره – إلا ما هو نفيس وثمانين، وهذا الشعر الثمين يشبه الدر المنظوم، كما أنه يشبه المسك في ذبوعه وانتشاره .

ولقد تعددت أنواع المشبه به لمشبه واحد، وهو ما يعرف بتشبيه الجمع⁽¹⁾، وكانت أداة التشبيه هي الكاف، وهذا النوع من التشبيه كان موجوداً عند التطيلي بشكل واضح، ولعله أدرك ما يؤديه هذا التشبيه من سعة في استخدام المشبهات به، فنظمها لبيان حقيقة المشبه وكبر أهميته، ومن ذلك قوله في إحدى مقدماته الغزلية من قصيدة مدحية للأمير إبراهيم بن يوسف بن تاشفين، وهو في هذه المقدمة يرسم صوراً متعددة لمحجوبه⁽²⁾ :

وَبَدِيْعُ الْأَوْصَافِ كَالشَّمْسِ كَالدُّمِيَّةِ كَالْغُصْنِ فِي النَّقَا كَالرَّيْمِ

فالشاعر يعدد - هنا - الأوصاف الحسية لمحجوبه، فهو كالدمية في جمالها، وكالشمس في إشراقها وبهائها، وهو كالغصن في النقا، وهو كالغزال في الرشاقة والخفة .
ولما كان الشاعر قد وصف من يتغزل فيه بأنه متعدد الأوصاف، استدعى هذا تعدد التشبيه، ليلحق هذه الأوصاف، مما نتج عنه تراكم الصور التشبيهية، على هذا النحو الذي أدى فيه التشبيه وظيفة شرح الصورة وتوضيحها⁽³⁾ .

وقد تعدد الصورة التشبيهية إلى المبالغة في الوصف، كما في قوله مادحا الحرة الحواء⁽⁴⁾:

مَلِيكَةٌ لَا يُوَازِي قَدْرَهَا مَلِكٌ كَالشَّمْسِ تَصْغُرُ عَنْ مِقْدَارِهَا الشُّهُبُ

فالشاعر يريد من خلال قوله هذا، إثبات سمو المنزلة والارتقاء والرفعة لمدوحه، فجعل قدر هذه المرأة يعلو كل أقدار الملوك، ثم جعلها شمس تصغر عن مقدارها الشهب وسائر الأجرام السماوية .

ومن اللافت للنظر كثرة تشبيهات الأعمى التطيلي المستمدة من عناصر الطبيعة وأجزائها، فالشاعر في ارتكازه على المشبه به المستمد من أجزاء الطبيعة يصبو إلى شيء من الالتحام بين الممدوح وهذه الأجزاء، عسى أن يستمد الممدوح قوة ما منها، وخلودا ما من

(1) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص : 248 .

(2) الديوان، ص : 165 .

(3) علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص : 165 .

(4) الديوان، ص : 17 .

عمرها، إن وراء مثل هذه التشبيهات إلحاح من لا وعي الشاعر ورغبة جامحة في التخلص من قيود فقدان البصر .

يقول التطيلي مادحا أحد الفرسان المرابطين، أحمد بن عبد الملك⁽¹⁾ :

إِنَّكَ الْقَوَافِي كَالنُّجُومِ زَوَاهِرًا بِمَالِكَ فِيهَا مِنْ جِهَادٍ وَمِنْ جُهْدٍ
فَمَا يَتَّعَاطَى تِلْكَ بَعْدَكَ مَاجِدٌ وَمَا يَتَّعَاطَى هَذِهِ شَاعِرٌ بَعْدِي

فهو في هذه الصورة شبه قوافي شعره بالنجوم الزواهر، وردّ علة هذه المشابهة إلى جهاد الممدوح وجهده في العطاء، ولهذا فالشاعر يقسم ألا يتعاطى تلك القوافي ماجد بعده، كما أنه لن يتعاطى شاعر مثله هذا العطاء من الممدوح .

ولعلنا نلاحظ أن الأعمى التطيلي « مغرم بتغليب التشبيه بالكاف وكأن، من أدوات التشبيه، ويقبل ميله إلى التشبيه الخالي من الأداة » (2) .

ويبرز ولع الشاعر الكبير باستعماله أداة التشبيه (كأن) في شعره؛ إذ يقول في قصيدة مدحية لبني زهر يداخلها وصف حصان الممدوح (3) :

وَالسَّابِحِ النَّهْدِ (4) مُخْتَالًا بِرَاكِبِهِ كَأَنَّهُ بِرِدَائِ الصُّبْحِ مُلْتَحِفٌ

المشبه - هنا - هو الحصان، والمشبه به هو الصبح، أما أداة الشبه فهي (كأن)، فالشاعر ينتقل من الغامض إلى الواضح، ومن المعقد إلى السهل، وهذا هدف الصورة الشعرية عموماً، لأن « أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن ترددها في الشيء تعملها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها في المعرفة أحكم نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس » (5) .

ونجد أن شاعرنا التطيلي قد استعمل أداة التشبيه (كأن) بست صور تشبيهية متتابعة؛ إذ يقول واصفاً الصحراء في قصيدة مدح فيها الأمير علي بن يوسف بن تاشفين (6) :

- (1) الديوان، ص : 32 .
 (2) علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص : 168 .
 (3) الديوان، ص : 81 .
 (4) النهدي : يقال نهد الفرس وهو كثير اللحم حسن الجسم مع ارتفاع، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة نهد .
 (5) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص : 102 .
 (6) الديوان، ص : 210 .

وَدُونُكَ كُلُّ مَوْمَةٍ فَيَاحِ كَأَنَّ نَهَارَهَا قَلْبٌ حَزِينٌ
 وَنَتُّ فِيهَا الرِّيَّاحُ الْهُوجُ حَتَّى كَأَنَّ ظُهُورَهَا الْعُلْيَا بَطُونٌ
 إِذَا سَرَّحْتَ طَرْفَكَ قُلْتَ بَحْرٌ يَذُلُّ الطَّرْفَ فِيهِ وَيَسْتَكِينُ
 وَقَدْ لَمَعَ السَّرَابُ فَقُلْتَ مَاءٌ وَجَالَ الضَّبُّ (1) فِيهِ فَقُلْتَ نُونٌ (2)
 كَأَنَّ هَضَابَهَا وَالْأَلْ (3) يَنْزُو (4) بِهَا مَوْجٌ تَرَاقَصَ أَوْ سَفِينٌ
 وَأُخْرَى مِثْلَهَا إِلَّا عَوَاشٍ كَأَنَّ قَعِيدَهَا مَيْتٌ دَفِينٌ
 كَأَنَّ عِمَادَهَا كُتُبَانُ رَمَلٍ إِلَيْكَ وَقَدْ تَكُونُ لَهَا شُؤُونٌ
 وَلِيَّ الْعَهْدِ لِي بِهَوَاكَ عَهْدٌ كَأَنَّ مَدَائِحِي مِنْهُ يَمِينٌ

نجد أن التطيلي قد استعمل أداة التشبيه (كأن) وولع بها أشدّ الولع في شعره، وابن طباطبا يذكر في معرض حديثه عن أدوات التشبيه أن ما كان من التشبيه صادقا، قلت في وصفه (كأنه) أو قلت (ككذا). وما قارب الصدق قلت فيه : تراه، أو تخاله، أو يكاد⁽⁵⁾ .
إذا فالتطيلي – من خلال قول ابن طباطبا هذا – كان يريد إثبات مدى صدقه في التشبيه، والذي دعاه إلى ذلك مدحه أحد الأمراء العظام، علي بن يوسف بن تاشفين؛ إذ أراد أن يضيف على مدحه صفة الصدق حتى ينال العطايا والنعم من ممدوحه .

ونجده أيضا يستعمل هذه الأداة (كأن) في قوله مادحا الأمير أبو يحيى⁽⁶⁾ :

تُرْهِى بِهِ الطَّعْنَ النَّجْلَاءُ يَطْعُنُهَا كَأَمَّا اسْتَعْمَلَتْهَا الْأَعْيُنُ النَّجْلُ

ويقول أيضا مادحا أبا العلاء بن زهر⁽⁷⁾ :

كَأَنَّ الَّذِي أَخْطَأَتْهُ مِنْهُ بِجَانِبٍ وَلَكِنْ عَلَى أَنْ لَا يَلْدَّ وَلَا يَخْلُو
لَهُ هَبَّةٌ لَا مِنْ أَنَاةٍ وَلَا وَنَى إِلَى حَيْثُ لَمْ يَسْبِقْهُ عُذْرٌ وَلَا عَدْلُ
وَأَسْمَرَ عَرَّاضِ الْكُعُوبِ كَأَنَّهُ إِذَا اهْتَرَّ صِلُّ أَوْ يُسَاوِرُهُ صِلُّ

- (1) الضب : ذوبية من الحشرات معروف وهو يشبه الورل، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة ضبب .
- (2) نون : الحوت والجمع أنوان ونينان، ينظر : م.ن، مادة نون .
- (3) الال : أي فرس ذو سرعة، ينظر : م.ن، مادة آل .
- (4) ينزو : بمعنى يثب، ينظر : م.ن، مادة نزا .
- (5) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص : 22 .
- (6) الديوان، ص : 114 .
- (7) م.ن، ص : 106 .

ويبدو – من خلال صورته التي من هذا النوع – أن هذا الأسلوب ذا الصيغة التوكيدية يعطي الصورة عمقا أكبر؛ لأن هذا النوع أقدر على حمل انفعالات الشاعر وأحاسيسه .

ومن ذلك وصف الصحراء في المقطوعة الأولى (كأن عمادها كثبان رمل)، فنحن لو استبدلنا (كأن) بـ (الكاف)، وقلنا : عمادها كثبان رمل، لوجدنا أن التشبيه بالكاف فيه مباحة بين طرفي التشبيه، أما التشبيه بكأن فيه اقتراب يوحى بتعاقب الطرفين؛ لأن الأداة (كأن) فيها تخييل قد يوحى بقرب درجة إدراك الحقيقة، ونفس الشيء ينطبق على بقية القصائد الزاخرة بهذه الأداة .

والأعمى التطيلي يستخدم إلى جانب أدوات التشبيه كأن والكاف، الأداة (مثل) كما في قوله مادحا القاضي ابن زهر⁽¹⁾ :

تَرَى الدَّنَانِيرَ تَهْمِي مِنْ أَكْفُهُمْ سَحًا⁽²⁾ وَأَوْجُهُمْ مِثْلَ الدَّنَانِيرِ

وهذا التشبيه مستمد من الواقع كونه يشكل صورة حسية، فالوجه والدنانير عناصر حسية، وقد كان هدف الشاعر من خلال هذه الصورة هو إبراز التهلل والطلاقة لوجوه ممدوحيه، لكي يثبت بذلك كرمهم وكثرة بذلهم وعطائهم .

ولقد تكررت أداة التشبيه (مثل) مرتين في بيت واحد عند مدحه للأمير علي بن يوسف بن تاشفين⁽³⁾ :

أَنْتَ قُدَّتَ الْجِيَادَ مِثْلَ بَنَاتِ الْعُصْمِ⁽⁴⁾ أَوْ مِثْلَ أُمَّهَاتِ الرِّئَالِ

فالشاعر – هنا – يشبه الخيل بنات الوعل، وفي صورة أخرى يشبها بأمهات النعام بجامع التمييز بالحكمة والتمرس .

وقد تتداخل أدوات التشبيه في البيت الواحد كقوله مادحا أبا القاسم ابن حمدين⁽⁵⁾ :

رَاكِدٌ مِثْلَ صَفْحَةِ الْمَاءِ أَوْرَى عَنْ ذَكَاءِ كَالنَّارِ فِي الْإِبْرَاقِ

(1) الديوان، ص : 57 .

(2) سحا : يقال سحاة كل شيء قشره، ابن منظور، لسان العرب، مادة سحا .

(3) الديوان، ص : 102 .

(4) العصم: هي الوعول التي في أيديها بياض، ابن منظور، لسان العرب، مادة، عصم .

(5) الديوان، ص : 86 .

نجد أن التشبيه هنا جاء متعددا، فشبه صفاء الممدوح وجماله بالماء ثم شبه ذكاه بالنار، وكلا التشبيهين جاء على هيئة تشبيه مفرد بمفرد من حيث الأطراف، وهذا لانحصار التشبيهين في بيت واحد مما يحدّ من إمكانية التوسع والتدقيق في الوصف .

والشاعر أحيانا يحذف الأداة، لتكون صورته التشبيهية بليغة، وليصل إلى هدفه من نعت ممدوحيه بالكرم والعطاء، فهذه التشابيه تكثر عنده في قصائد المديح، ومن ذلك قوله يمدح محمد بن عيسى الحضرمي⁽¹⁾ :

وَأَيًّا مَا فَعَلْتُ فَأَنْتَ ظِلٌّ ۖ وَقَاكَ اللَّهُ فَيُنَاتِ الظَّلَالَ

فلقد شبه الممدوح بالظل الذي يحتمي به الإنسان من الهجير، ولما كان الظل لا يدوم بل يضمحل ويتلاشى، دعا له في عجز البيت أن يقيه الله فيئات الظلال، فكانت هذه الدعوة للممدوح إضافة حسنة وخفيفة من الشاعر بعد أن شبهه بالظل .

ومن ذلك أيضا ما نجده في مدح نفس الشخصية، إذ يقول التطيلي (2) :

وَسَيْفٌ يُبَاهِي كُلَّ سَيْفٍ بِنَفْسِهِ إِذَا السَّيْفُ بَاهَى بِالْحَمَائِلِ وَالْغَمْدِ
وَنَجْمٌ سَنَاءٍ أَوْ سَنَا كُلَّمَا بَدَا تَهَلَّلَ بِالِإِسْعَادِ وَأَنْهَلَ بِالسَّعْدِ
وَطَوْدٌ، وَمَا رَضَوَى بِأَكْبَرِ شَيْقَةٍ وَلَكِنْ بَعْضُ الْقَوْلِ أَشْهَى إِلَى الرَّشْدِ

فالمديح يكثر فيه ورود المشبه ضميرا دالا على الممدوح، ثم يذكر معه المشبه به بدون الأداة أو وجه الشبه، وهذا من باب التشبيه البليغ، ويميل هذا النوع من التشبيه إلى الاختصار في أطراف التشبيه، فقد ساعد الشاعر على إيجاد صفات متعددة لممدوحه من خلال كلمة واحدة لا غير .

ويقول في صورة تشبيهية أخرى (3) :

يَا عَيْثُ يَا لَيْثُ يَا فَضَالُ يَا وَزْرُ يَا نَجْمُ يَا كَوَكْبُ يَا شَمْسُ يَا قَمَرُ

وهي صورة تظهر ما هو معنوي في صورة حسية ملموسة، لتبرز لنا مدى كرم الممدوح وعطاءه وبسالته وعلوه ومجده، وبذلك يحدث الاتحاد والاتفاق بين طرفي الصورة .

(1) الديوان، ص : 95 .

(2) م.ن، ص : 34 .

(3) م.ن، ص : 65 .

ونقع في شعر الأعمى التطيلي على التشبيه التمثيلي، الذي يبرز قدرة الشاعر على رسم صورته، وإبرازها في أبهى صورها وأجملها، وهذا النوع من التشبيه فيه حذق وقدرة على التشكيل الجمالي للصورة حيث نجده « مكونا من أجزاء متعددة في طرفيه، مما يحقق للمتلقى المتعة والإشباع » (1) .

ومن الصور التي تقوم على التمثيل قوله يمدحا ابن عيسى الحضرمي (2) :

تَبَوَّأَ مِنْ دَارِ الْخِلَافَةِ مَقْعَدًا لَهُ فِيهِ عَنِ حُكْمِ الْقَضَاءِ مَثَابُ
تَبَاهَتْ بِهِ مُنْذُ اسْتَقَلَّ بِأَمْرِهَا كَمَا تَتَهَادَى لِلْجَلَاءِ كِعَابُ

فالشاعر يصور المعنوي بالحسي، فدار الخلافة منذ تبوأها أمير المؤمنين وهي تتباهى به، مثل الفتاة الكاعب الحسنة التي تتجمل ليلة عرسها، ولعل الشاعر قد حاول أن يقرب بين طرفي الصورة باستخدام الأداة (الكاف) .

فالتشبيه التمثيلي – هنا – فيه إعمال للفكر، كي يتسنى إدراك العلاقات بين الأشياء، والبيتان السابقان يوضحان ذلك، بحيث نقف على لطف التشبيه، ومهارة حبكه، وجودة سبكه، وقد نعثر على صور تشبيهية فيها معنى المشابهة والتمثيل، وذلك في مثل قوله مادحا المرأة الحواء⁽³⁾ :

قَالُوا الْهَوَىٰ عِيشُهُ ضَنْكَ فُقُلْتُ لَهُمْ لَا خَيْرَ فِي دِعَةٍ لَمْ يَجْنِهَا تَعَبٌ
وَالْخَمْرُ لَوْلَا حُمَيَّاهَا وَسَوَّرَتْهَا⁽⁴⁾ لَمْ تُغْرِسِ الْكَرْمُ أَوْ لَمْ تُعْصِرِ الْعِنَبُ

فالشاعر يعارض الذين يرون أن الهوى كله ضنك في قولهم هذا؛ إذ يرى أن حياة الترف والرخاء لا تتحقق إلا بالتعب ويشبه ذلك ضمناً بالخمير؛ إذ لولا ذلك الأثر الذي يحدثه الخمر في العقل والنفس، لما اهتم الناس بغرس الكرم ولما أقدموا على عصر العنب، فتلك المشابهة المنعقدة بين طرفي الصورة التشبيهية غير واضحة، لكن الفطن الحذق لا يغفل عنها، ولا يخفى علينا أن الأثر النفسي والنتيجة المنطقية التي توصل إليها الشاعر، في الجزء الأول من الصورة يكاد يضاهي النتيجة التي توصل إليها في الجزء الثاني منها .

(1) علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص : 172 .

(2) الديوان، ص : 11 .

(3) م.ن، ص : 16 .

(4) سورتها : يقال سورة الخمر وغيرها وسوارها حذتها، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة سور .

وبالتالي لا نستغرب انجذاب الأعمى التطيلي نحو التشبيه وإكثاره منه في شعره، واعتماده عليه في بناء العديد من صورته الشعرية، وقد يكون هذا راجع إلى تلك النظرة القديمة للتشبيه بحيث يعتبر « عمود الصورة في النظرية الشعرية القديمة كلها، ذلك لأنه ينسجم وفلسفتهم الجمالية عموماً، إنها فلسفة تقوم على حب الجمال السهل الواضح والتشبيه قادر على تحقيق هذا الجمال بإبرازه حدين متناظرين، يعمل كل منهما باتجاه يلتقي فيه مع الآخر، لكنهما لا يتحدان إتحاداً تاماً، وإنما ينسجمان بهدوء وبلا صدام »⁽¹⁾ .

3- الاستعارة :

كانت الاستعارة لدى عبد القاهر الجرجاني تعد طريقة لإثبات المعنى وتأكيدده، فهي تشبيه حذف أحد طرفيه في النص، أو كما يقول جون كوهين « خرق لقانون اللغة ومكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور، وإن كل الصور تهدف إلى استثارة العملية الاستعارية وللاستراتيجية الشعرية هدف واحد هو استبدال المعنى »⁽²⁾ .

والصورة الاستعارية تعتمد على عنصر المشابهة، شأنها في ذلك شأن التشبيه إلا أنها تختلف عنه « بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، والمعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة؛ بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه، فإذا كنا نواجه في التشبيه طرفين يجتمعان معاً، فإننا في الاستعارة نواجه طرفاً واحداً، يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه » (3).

وتظهر وظيفتها الجمالية في قدرتها على تلطيف الحسيات وتجريدها، وتشخيص المعاني، وتجسيدها في صور حية، و« الاستعمال الاستعاري يرتد - على وجه العموم - إلى الشعور الكامل بالحياة نفسها، وأول مظهر جمالي للاستعارة يكمن في استعادة الحياة توازنها، واستئناف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها » (4).

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، نشر جامعة اليرموك، أربد، ط1، 1980، ص : 33 .
 (2) جون كوهين، النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر : أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000، ص : 136 .

(3) جابر عصفور، الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص : 220 .

(4) علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص : 180 .

فالصورة الاستعارية تهتم بجوهر الأشياء والظواهر، لذا فإن وظيفة الاستعارة ليست وصفية تهدف إلى تقريب صورة الشيء أو حتى تجسيده، وإنما إدراكه .

وقد أكثر الأعمى التطيلي من استعمال الصور الاستعارية، وهذا ما نراه في صورته الجزئية بحيث اتجه إلى التجسيد والتشخيص، وهذا يعني أن الشاعر يحاول أن يجسد حياة متحركة في صورته، تبدو الصورة من ثم مشهداً متحركاً يجمع بين قدرة الكلمة على تحريك الصورة في حيز زمني وبين قدرة التصوير على تقديم مساحة مكانية للعديد من المشاهد .

فلنتبع هذا المشهد الذي يشخص فيه معاني شعره، إذ يمدح أبا العباس فيقول (1) :

إِنِّيكَ أبا العَبَّاسِ عُرٌّ مَدَائِحِي تُصَلِّي عَلَيْنَ العُلا وَتُبَارِكُ
 إِنِّيكَ وَرِيْعَانُ الرَّجَاءِ يَوْمُهَا وَقَدَمًا رَجَّتْهَا البَائِسَاتُ الضَّرَائِكُ
 قَلَانِدَ أَعْنَاقٍ وَأَزْهَارَ أَعْيُنٍ وَمِنْهُنَّ فِي بَعْضِ الصُّدُورِ حَسَانِكُ
 فَحِكِّ لِي مِنْ نَعْمَاكَ بُرْدًا أَجْرُهُ فَإِنِّي لِأَبْرَادِ المَدَائِحِ حَائِكُ

وتتجلى قدرة الصورة الاستعارية في هذه الأبيات ليس على تصوير المعاني فحسب؛ بل تشخيصها وتجسيمها، فغر المدائح تصلي عليهن العلاء وتبارك، فقد جسد الشاعر العلاء في هيئة

إنسان يصلي ويبارك، كما جعل الشاعر غرّ المدائح يقصدها ريعان الرجاء، وجعلها كذلك قلائد، وأعناق، وأزهار، كما جسد الشاعر النعم في صورة ثوب يجر ويلبس وجسد شعره أيضا حين جعله أبرادا هو حائكما .

ومن صورته الجزئية التي زخر بها شعره قوله في مدح الأمير أبا يحيى (2) :

نَارٌ تَسُوقُ الْعِدَا مِنْ حَيْثُمَا حَشِرُوا إِلَى الثَّرَى، وَهُوَ مَاوَاهُمْ إِذَا قُتِلُوا

فقد وصف الشاعر سيف الممدوح بأنه نار، ثم أضفى عليه صفات النار، فهي تسوق الأعداء من حيثما حشروا، وذلك لشدة حرارتها وعدم القدرة على الاقتراب منها أو تجاوزها، فيشكل بذلك صورة شعرية من عناصر الطبيعة، أضفت نوعا من الهيبة والقوة على الممدوح .

(1) الديوان، ص : 93 .

(2) م.ن، ص : 113 .

ويقول في مدح أحمد بن عبد الملك وهو من الفرسان البواسل(1) :

حُسَامٌ وَلَكِنْ رَبَّمَا دُكِرَ النَّدَى لَهُ فَتَنِي عَطْفِي قَضِيبَ مِنَ الرَّئِدِ (2)

وَبَحْرٌ وَلَكِنْ مَا الْحَيَاةُ هَنِيئَةً بِأَطْيَبَ مِنْهُ لِلْعُيُونِ وَاللُّوَرِدِ

وَطَوْدٌ (3) نَمَى زُهْرَ الْكَوَاكِبِ مِنْ عِلٍ وَزَادَ عَلَيْهَا بِأَنْتَمَاءٍ إِلَى الْأَزْدِ (4)

وَمَاءٌ سَمَاءٍ كُلَّمَا انْهَمَلَتْ بِهِ جَرَى فِي الْقَضِيبِ اللَّذْنِ وَالصَّخْرَةِ الصَّادِ

فالشاعر في هذه اللوحة يستغل الاستعارة لطرح صفات الممدوح كاستعارته الحسام للشجاعة والبأس، والبحر والطود للكرم والجود، وماء السماء للسماحة والعطف والرحمة .

وقد قال التطيلي – أيضا – مادحا أبا القاسم ابن حمدين (5) :

أَسَدٌ يَمْلَأُ الْعَرِيْنَ مِنَ الْبَأْسِ سِ وَطَوْدٌ يَحْمِي مِنَ الْإِمْلَاقِ (6)

لقد أبدع التطيلي في تصوير ممدوحه في هذه الاستعارة؛ إذ وصفه بالشجاعة والسلطة والمنعة باستعارته للأسد حتى يدل عليه ويبرز صفاته، كذلك هو طود وهذه استعارة على البذل والعطاء؛ إذ إن « الطود نقطة مستوحاة من طبيعة الشاعر الحية، مما جعله يتخذ رمزا لكرم الممدوح ومنعه من الحاجة » (7) .

ويستمر الأعمى التطيلي في تجسيد لوحاته الاستعارية بصورة فائقة متميزة، وذلك مثل قوله في مدح محمد بن عيسى الحضرمي (8) :

إِبْسٌ بُرُودٌ مَدَائِحِي وَمَلَأَهَا وَأَفْتُكَ بَيْنَ مَعْضِدٍ وَمَسْهَمٍ
مَنْ كُلِّ شَارِدَةٍ تُدِلُّ بِمَقْوَلٍ لَوْ كَانَ يَضْرِبُ صَارِمٍ لَمْ يُثَلِّمِ
نُورٌ رَفَعَتْ لَهُ مَنَارَ بِلَاعَتِي فَمَشَتْ عَلَى سُنَنِ الطَّرِيقِ ِ الْأَقْوَمِ
أَهْدَتْ إِلَيْكَ الْوَشْيَ غَيْرَ مُنَمَّمٍ وَجَلَّتْ عَلَيْكَ السَّحَرُ غَيْرَ مُحَرَّمِ

- (1) الديوان، ص : 30،29 .
- (2) الرند : الأس وقيل هو العود الذي يتبخر به، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة رند .
- (3) طود : الجبل العظيم، ينظر : م.ن، مادة طود .
- (4) الأزد : وهي لغة في الأسد تجمع قبائل كثيرة في اليمن، ينظر : م.ن، مادة أزد .
- (5) الديوان، ص : 86 .
- (6) الإملاق : وهي الصفوح اللينة الملتزقة، ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مادة ملق .
- (7) محمود عويد الطربولي، الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين، ص : 179 .
- (8) الديوان، ص : 171 .

لقد وصف التطيلي – هنا – قصائده المدحية ببرود المدائح ويسترسل في وصفها وعرض مناقبها ومزاياها سواء البلاغية أو اللغوية فهي نور وسحر غير محرم، ولم تترك قصائده أي شاردة إلا وتعرضت لها فهي كاملة مستوفاة من جميع النواحي لا نقص فيها . ويرسم لنا الشاعر صورة أخرى ليوم حرب فيقول (1) :

وَمِنْ رَحَى لِمَنَائِهِمْ يَدُورُ بِهَا يَوْمَ تَضِيقُ بِهِ الْأَفَاقُ وَالسُّبُلُ
يَوْمَ شَتِيمُ الْمُحْيَا لَا يُزِينُهُ حَلِيٌّ وَإِنْ كَانَ لَا يُزِرِّي بِهِ الْعَطَلُ (2)
وَأَعْصَلُ النَّابِ إِِنْ يُغَرَّ الْكُمَاةُ بِهِ كَذَلِكَ الْحَرْبُ فِي أَنْيَابِهَا عَصَلُ (3)

فالشاعر يصف يوم الحرب وجسده بأنه يوم تضيق الأفاق فيه والسبل، كذلك هو يوم بغيض المنظر، ولا توجد فيه أي زينة، فهو يحاول بث الصفات الحية على المعاني الذهنية، وذلك ليعبر عن شدة الكره والتطير من هذا اليوم، فهو يوم شديد تضيق فيه الدنيا، وبعدها يخلص لعرض صفات ممدوحه الأمير أبا يحيى في الشجاعة والبأس، وقدرته على الصمود في مثل هذا اليوم الشديد .

إذا، من خلال الاطلاع على التصوير الاستعاري عند الأعمى التطيلي نجد أنه ليس بالمنفرد في الجمال والإبداع والابتكار، كما أنه ليس مغرقاً في التقليد والإتباع، وإنما له طريقة مبتدعة

حيناً وتقليدية جاهزة في أحيان أخرى، وهي أقرب إلى الصورة الحسية منها إلى الجانب التجريدي وهذا لا يثبت إلا حقيقة واحدة وهي مدى انتماء الأعمى التطيلي إلى من سبقه من شعراء عصره .

وعلى الرغم من إيماننا بأثر التكبسب والارتزاق والدعاية في توجيه الصورة الشعرية في قصيدة المديح عند الأعمى التطيلي، والعناية بالنواحي التوصيلية التي غالباً ما تفرضها طبيعة الصورة المدحية نفسها من تجسيد وتشخيص ومبالغة، فإن هذا الأثر يعد محدوداً بالنسبة للعملية الإبداعية، كون التطيلي فنان - بحق - يسعى رغم عاهته وظروفه المادية القاسية إلى صنع شيئاً جميلاً في ذاته، أو شيئاً يحقق له الرضا النفسي ويعبر عن مشاعره

(1) الديوان، ص : 116 .

(2) شتيم المحيا : كربه المنظر، ينظر : م.ن، ص : 116 .

(3) أعصل الناب : أعوج بين العوج، ينظر : م.ن، ص.ن .

وذاته المرهقة المنهكة، لكن هذا لا يمنع من حضور الجانب المادي وتغلبه على شعره خاصة المديح منه .

وسواء أكانت الصورة المدحية عند الأعمى التطيلي قائمة على الابتكار والإبداع بتوجيه الذوق الجمالي للعصر، أم كانت متأثرة بوظيفتها الاجتماعية « وطبيعة فن المديح الذي ينشد المثالي والنموذجي والأسطوري أحياناً من أجل التعبير عن ما هو كلي وإنساني ومطلق »⁽¹⁾، فلا يعني ذلك تكلف الصورة وتصنعها دائماً، وافتقارها لجانب الصدق والعاطفة دوماً؛ لأن « القيمة الجمالية للصورة بوصفها جوهر التجربة الشعرية تتشكل وفق منطق اللغة المجازية المبدعة لا وفق معايير الصدق والكذب، كما تستقي ثراءها وخصبها من ائتلافها داخل السياق الشعري الذي تعد جزءاً في بنيته الأساسية، لكونه عالماً كائناً بذاته له هويته الخاصة وقوانينه المستقلة، فالجمال قيمة إيجابية تنبع من طبيعة الشيء نفسه »⁽²⁾ .

-
- (1) أشرف محمود نجا، قصيدة المديح في الأندلس، ص : 243 .
(2) م.ن، ص.ن .