

جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية



مذكرة ماستر

الآداب واللغة العربية

لغة وأدب عربي

أدب عربي قديم

رقم: ق/3

إعداد الطالب: توتي مريم اكرام – توبة سارة

يوم: 14/07/2021

قصيدة الأعمى التطيلي الأندلسي في مدح علي بن يوسف بن تاشفين - دراسة أسلوبية فنية-

لجنة المناقشة:

رئيس	جامعة محمد خيضر بسكرة	أ. د.	الياس مستاري
مقرر	جامعة محمد خيضر بسكرة	أ. د.	فورار امحمد بن لخضر
مناقش	جامعة محمد خيضر بسكرة	أ. د.	سامية بوعجاجة

السنة الجامعية: 2020-2021

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

۱۴۳۸

شكر وتقدير

نشكر الله عزّ وجل ونحمده أولاً وقبل كلّ

شيء.

ومن ثمّ فإنّ من لا يشكر الناس لا يشكر الرّب،

فالشكر كلّ الشكر لأستاذنا الفاضل على قبوله

الإشراف علينا وتخصيص وقته الثمين ليوجه مسارنا

وينصح لنا.

والشكر موصول لكل من ساهم في إتمام هذا

العمل.

مقدمة

مقدمة

شكل الأدب الأندلسي فترة مزدهرة من تاريخ الأدب العربي، فلم يلبث شعراء الأندلس يطرقون من الشعر أغراضه المتعددة من غزل ومدح وثناء وغيرها من الموضوعات. وقد قام للمديح في الأندلس سوق رائجة، فلقد حضت قصيدة المديح باهتمام الشعراء والأمراء، وكان ممن نظم في هذا الغرض الأعمى التطيلي، أحد أبرز شعراء عصر المرابطين، ولعلنا نلمح له في ديوانه من مدح الأمراء وأصحاب السيادة الكم الوفير، فكان الأمير علي بن يوسف بن تاشفين واحداً ممن استرسل في مدحهم، فجعل فيه أكثر من قصيدة، وقع اختيارنا على إحداها لدراستها دراسةً أسلوبيةً فنيةً.

ويرجع اختيارنا لهذا الموضوع لعدة عوامل أهمها:

-رغبتنا في الإسهام بدراسة متواضعة لإحدى قصائد الأعمى التطيلي.

-الرغبة في اكتشاف الإمكانات الأسلوبية للشاعر في قصيدته.

-التعرف على ما تملكه القصيدة من سمات فنية.

وقد انطلقنا في بحثنا من إشكالية كان مفادها:

ما هي الخصائص الأسلوبية والفنية للغة عند الأعمى التطيلي في قصيدته؟ وما مدى نجاعة

المنهج الأسلوبي في الكشف عن هذه الخصائص؟

وقد فرضت طبيعة هذه التساؤلات التماشي مع خطة محددة جعلناها في أربعة فصول،

استوفت الدراسة الأسلوبية الفصول الثلاث المتتالية، في حين بقي الأخير مكرساً للدراسة الفنية.

جاء الفصل الأول ليختص بالأداء الصوتي وما يشمله من موسيقى خارجية وداخلية، تمثلت

الأولى في الوزن والقافية والثانية في أشكال التنغيم الصوتي من تكرار وجناس وغيرهما، ثم انتقلنا

للفصل الثاني المعنون بالمستوى التركيبي والذي خصصناه لدراسة طبيعة الجمل وتنوعها بين الفعلية

والاسمية، وكذا دراسة الأساليب الخبرية والإنشائية وأزمنة الأفعال والضمائر.

أما الفصل الثالث فصب في دلالة النص من صور بيانية وحقول دلالية، وقد وقفت دراستنا

الفنية رابعاً على عناصر بناء القصيدة وبعض أشكال تضمين الشاعر للموروث الديني.

وقد سُبقت هذه الفصول بمدخل ألممنا فيه بكل ما يخص الأسلوبية، ثم أُتبعَت بملحق احتوى بعض جوانب حياة الشاعر وبيئته، وختمنا البحث بخاتمة تشكلت من أهم النتائج المستخلصة منه.

وقد اعتمدنا المنهج الأسلوبي الإحصائي لتحليل القصيدة ولرصد الظواهر الصوتية والتركيبية والدلالية فيها، كما واستعنا كذلك بالمنهج الوصفي الذي ساعدنا على وصف الظاهرة قبل تحليلها. ومما أعاننا بل وأنار لنا الطريق، جملة من المصادر والمراجع اقتبسنا منها ما اقتبسنا فيما له صلة بموضوع البحث ومنهجه، فكان أهمها:

-ديوان الأعمى التطيلي.

-الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام لمسدي.

-موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس.

-الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين لمحمد عويد الطربولي.

بالإضافة إلى بعض أعمال عبد العزيز عتيق ككتابه علم المعاني والبيان والبديع وغيرها من المصادر والمراجع.

وقد واجهتنا بعض الصعوبات تمثلت فيما احتواه نص القصيدة من أغلاط أثرت على سير الدراسة، حيث تفتننا إلى بعضها أثناء تقطيعنا للنص تقطيعاً عرضياً، كما وواجهنا صعوبة في الإلمام بكل جوانب حياة الأعمى التطيلي وذلك راجع لسكوت المصادر والتراجم عن التصريح بها، وهو ما أدى لعدم وجود معلومات واضحة ومثبته عنه.

رغم ذلك فإننا نتمنى أن يكون بحثنا هذا قد اقترب من غايته ومبتغاه.

ولا ننسى تقديم جزيل الشكر والامتنان لأستاذنا المشرف الدكتور فورار امحمد بن لخضر. والله أسأل التوفيق والسداد.

مدخل

- مفهوم الأسلوب
- مفهوم الأسلوبية
- نشأة الأسلوبية
- الأسلوبية والبلاغة
- اتجاهات الأسلوبية
- كيفية التحليل الأسلوبي
- محددات الأسلوب
- مستويات التحليل الأسلوبي

1- مفهوم الأسلوب:

حصلت كلمة أسلوب على كثير من المعاني حتى صار من الصعب تحديدها بتعريف واحد وهذا كون هذه اللفظة قد دخلت مختلف المجالات واستعملت في العديد من الجوانب كالموضة والفن والموسيقى وتديير الحياة وفي السياسة وغيرها، لذلك فهي لا تخص المجال اللساني وحده بل إن طبيعته لم تحدد بدقة حتى في هذا المجال⁽¹⁾.

أمّا لغةً فجاء في لسان العرب لابن منظور عن الأسلوب: ويقال للسطر من النخيل أسلوب. وكل طريق منتدّ فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوبٍ سوءٍ، ويُجمع أساليب. والأسلوب: الطريق تأخذُ فيه. والأسلوب بالضمّ الفنُّ؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه⁽²⁾.

وكما يعرف عادة في الاصطلاح فهو طريقة الكتاب الخاصة في الكتابة. وقد ارتبطت دراسته بالبلاغة، على اعتبار أنها تدرس القول، وتعلم الأفضل فيه، والقدماء اليونان ومن تبعهم في تعليمهم البلاغي، يتمثلون الأسلوب كثمره للجهد الذي يبذله الكاتب في صنعه للكتابة⁽³⁾.

وقد قُدمت تعاريف متنوعة من وجهة نظر ألسنية يمكن عرضها كما يلي:

أ- من ناحية المنشئ: يقوم تعريف الأسلوب من ناحية المخاطب أو المتكلم على أساس التوحيد بين المنشئ وأسلوبه، بحيث لا انفصال بينهما ولا انفصام، ومن شأن هذه النظرة أن تؤدي بنا إلى الإيمان بالتلاحم التام بين الأسلوب ومنشئه إلى الحد الذي يصبح فيه الأسلوب كاشفاً عن مكونات صاحبه، ومعبراً عن دخائله⁽⁴⁾، يقول بوفون في تعريفه الشهير والذي تشير له معظم الدراسات اللسانية: «الأسلوب هو الرجل نفسه»⁽⁵⁾، ويقول جوته: «الأسلوب هو مبدأ التركيب النشط و الرفيع الذي يمكن به الكاتب النفاذ إلى الشكل الداخلي للغة والكشف عنها»⁽⁶⁾.

(1) ينظر، هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص: 51.

(2) ابن منظور (محمد بن علي أبو الفضل جمال الدين الأنصاري الرويعي الأفريقي)، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر، (ط1)، (دت)، مادة (س ل ب)، ص: 2058.

(3) عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، مراجعة وتقديم حسن حميد، (ط2)، 2006، ص: 151.

(4) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، مصر، (دط)، 2004، ص: 12.

(5) هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ص: 52.

(6) عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، (دت)، ص: 44.

ب- من ناحية المتلقي: أي الأسلوب من زاوية المستمع أو كآثر في القارئ الناتج عن الخصائص الداخلية للنص، يقول **ريفاتير** وهو الذي طور هذا المنظور التعريفي: «إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز»⁽¹⁾.

ج- من ناحية الخطاب: المنظور لتحديد الأسلوب من ناحية النص أو الخطاب يتعاملون مع اللغة على أنها ذات مستويين، الأول ساكن ويتمثل في وجودها داخل طيات المعاجم أي قبل خروجها إلى حقل الاستعمال الخارجي، والآخر متحرك ويقصد به خروجها من الأطر المعجمية إلى الاستخدام الفعلي لتأدية وظيفتها⁽²⁾، وممن حاول إعطاء هذا المفهوم للأسلوب من زاوية النص مؤسس المدرسة الوصفية **فرديناند دي سوسير**.

1-1- الأسلوب عند النقاد العرب القدامى والمحدثين:

أ- القدامى:

جاء الأسلوب عند **الجرجاني** على أنه «الضرب من النظم والطريقة فيه»⁽³⁾. أما **ابن خلدون** فيرى أنه: «المنوال الذي ينسجم فيه التراتيب، أو القالب الذي يفرغ فيه»⁽⁴⁾.

ويبدو أن **ابن قتيبة** قد ربط بين الأسلوب وطرق أداء المعنى في نسق مختلف بحيث يكون لكل مقام مقال، فتعدد الأساليب راجع إلى اختلاف الموقف أولاً ثم طبيعة الموضوع ثانياً، وإلى قدرة المتكلم وفنيته ثالثاً⁽⁵⁾.

والأسلوب عند **حازم القرطاجني** يشمل جانباً من البناء اللغوي يختص بالتأليفات المعنوية، بينما ينصبّ النظم على التأليفات اللفظية، ففي الأسلوب يلاحظ حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة إلى أخرى، كما يلاحظ في النظم حسن الاطراد من بعض العبارات إلى

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، (ط3)، (دت)، ص: 83.

(2) ينظر، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص: 15-16.

(3) عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، (دط)، (دت)، ص: 34.

(4) ابن خلدون (ولي الدين عبد الرحمن ابن محمد ابن خلدون)، المقدمة، تحقيق عبد الله محمد الدرويش، (ط1)، دمشق، 2004، ص: 397.

(5) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، (ط1)، 1994، ص: 12.

بعض، وكأن حازماً قام بعملية تليق بين مفهوم أرسطو للأسلوب ومفهوم عبد القاهر للنظم، فجعل النظم بمثابة التعبير ووسائل الصياغة وجعل الأسلوب مرتبطاً في الحسن القولي بوحدة الكلام⁽¹⁾.

ب-المحدثين:

عرّف عبد السلام المسديّ الأسلوب من خلال ركائز ثلاث:

-المخاطب: وهو صيغة الانعكاس لأشعة الباث فكراً وشخصية.

-الخطاب: رسالة مغلقة على نفسها لا يُفُضُّ جدارها إلا من أرسلت إليه.

-المخاطب: وهو المتلقي الذي يحتضن الخطاب و يتأثر به⁽²⁾.

حاول أحمد حسن الزيات في كتابه الدفاع عن البلاغة دراسة الأسلوب، واعتمد في دراسته على المقارنة بين البلاغة القديمة ومفهوم الأسلوب عند الغربيين، ومن هذا المنطلق عرّف الأسلوب بأنه طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام، ويرى أن الأسلوب هو الرجل وجعل له صفات لا بد من توافرها لتحقيق البلاغة وهي الأصالة والوجازة والتلاؤم، وهكذا يلاحظ أنه أقام دراسته على المبدع والمتلقي والأسلوب والعلاقات القائمة بين هذه العناصر الثلاثة، والأساليب تتعدد تتفاوت وتنمو وتهبط تبعا لهذه العناصر⁽³⁾.

نستطيع أن نضيف إلى تعريف بوفون الأسلوب هو الرجل نفسه تعريفات أخرى، فالأسلوب هو طريق في الكتابة، وهو طريق في الكتابة لكاتب من الكتاب، وطريق في الكتابة لجنس من الأجناس، وطريق في الكتابة لعصر من العصور، وهذا هو التعريف الشائع⁽⁴⁾.

2- مفهوم الأسلوبية:

الأسلوبية لفظاً تتكون من جزئين كلمة (أسلوب) وهو جذرها الذي تعتمد عليه وياء النسب، فأصبحت تعني الانتساب إلى ذلك العلم والاتصاف به ثم أصبحت تدل على ذات موصوفة كما نقول: عربية، وإسلامية، وبلاغية⁽⁵⁾.

وقد اشتقت الأسلوبية في الثقافة الغربية من الكلمة اللاتينية (stilus) ومن الكلمة الإغريقية (stylos) ومن الكلمة الفرنسية أو الإنجليزية (style)، وتعني هذه المشتقات في

(1) ينظر، المرجع نفسه، ص: 29.

(2) مداني علاء، عبد الحميد هيمة، الأسلوبية مفاهيمها عند النقاد الغربيين والعرب، مجلة الأثر، العدد 30، الجزائر، 2018، ص: 305.

(3) ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، (ط1)، 2007، ص: 26.

(4) ينظر، منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، (ط1)، 2002، ص: 33.

(5) أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، (ط1)، 2014، ص: 30.

دلالتها الأصلية أداة الكتابة، وبعد ذلك استخدمت الكلمة للدلالة على طريقة الكتابة أو فن الكتابة⁽¹⁾.

أما اصطلاحاً فيقصد بالأسلوبية دراسة الأسلوب دراسة علمية، في مختلف تمثلاته اللسانية والبنوية والسيمائية والهيرمونيطيقية (أي الشرح والتفسير والتأويل)⁽²⁾.
ونورد بعض التعريفات كالتالي:

أما شارل بالي وهو الذي أصل لعلم الأسلوبية وأسس قواعده النهائية، فقد عرفها بأنها: «دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس وتبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام... والأسلوبية كفرع من اللسانيات العامة تتمثل في جرد الإمكانيات والطاقات التعبيرية للغة بالمفهوم السوسيري»⁽³⁾.

أريفاي يقول هو الآخر أن: «الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات» حيث يرى أن الأسلوبية نوع من اللسانيات العامة تستسقي طرق تحليلها للنصوص الأدبية انطلاقاً من المعايير التي أرسى دعائمها العالم اللغوي سوسير⁽⁴⁾.

أما جاكسون فيعرف الأسلوبية بأنها: «بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً وعن سائر الفنون الإنسانية ثانياً»⁽⁵⁾.

وريفاتير ينطلق في تعريفه للأسلوبية من أنها: «علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباحث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص»⁽⁶⁾.

والأسلوبية عند عبد السلام المسدي مقابلة لمصطلح Stylistique و Stylistics الفرنسية والإنجليزية، وتبعه في ذلك محمد عزام وعدنان بن ذريل وكذا منذر عياشي، أما سعد عبد العزيز فهو يؤثر ترجمة المصطلح إلى (الأسلوبيات) لأنها أطوع في التصريف وسيراً على سنة

(1) جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، الألوكة، (ط1)، 2015، ص: 7.

(2) المرجع نفسه، ص: 6.

(3) نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري، دار الكلمة، الجزائر، (ط1)، 2016، ص: 16.

(4) ينظر، مداني علاء، عبد الحميد هيمة، الأسلوبية مفاهيمها عند النقاد الغربيين والعرب، ص: 306.

(5) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 37.

(6) المرجع السابق، ص: 49.

السلف، ويميل صلاح فضل إلى (علم الأسلوب) ويراه جزءاً من علم اللغة، وعلى الرغم من الاختلاف في تحديد المصطلح عند النقاد العرب إلا أنها تشير كلها إلى الدرس العلمي الموضوعي للأسلوب الأدبي⁽¹⁾.

وعليه فالأسلوبية هي مقارنة منهجية نظرية وتطبيقية، يمكن تمثيلها في الحقل الأدبي والنقدي لمقاربة الظواهر الأسلوبية البارزة التي تميز المبدع وتفردته عن الكتاب والمبدعين الآخرين، وبصفة أخرى فإن الأسلوبية تقوم بدراسة النص الأدبي واستكشاف أبنيته الأدبية والسيمائية وبلاغته، ومنها تقوم بتحديد مستوياته اللسانية، وربطها بالكاتب المبدع في ضوء المعطيات النفسية والاجتماعية⁽²⁾.

3- نشأة الأسلوبية:

قبل التطرق إلى نشأة الأسلوبية يجدر بنا الإشارة إلى الفرق بين كل من الأسلوب والأسلوبية، فالأسلوب موغل في نشاط الإنسان منذ القدم وفي مختلف المجالات، كأسلوب في الكتابة وأسلوب في التفكير وأسلوب في الإدارة والسياسة ونحوها، أما الأسلوبية فهي مصطلح حديث يقصد به العلم بالأسلوب، حيث يدرس الأسلوب في اللغة حين يمارسه الإنسان كلاماً ينطق به أو يكتبه، فإذا تمتد الأسلوبية امتداد اللغة والأسلوب⁽³⁾.

وإذا كان مصطلح الأسلوب *le style* قد سبق مصطلح الأسلوبية *la stylistique* إلى الوجود والانتشار، فإن القواميس التاريخية في اللغة الفرنسية مثلاً تصعد بالأول منهما إلى بداية القرن الخامس عشر والثاني منهما إلى بداية القرن العشرين⁽⁴⁾.

ففي عام 1875 أطلق فون درجابلش مصطلح الأسلوبية على دراسة الأسلوب عبر الأبحاث اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية، والتي اعتبرها تفضيلات خاصة يؤثرها الكاتب على حد قوله، إذ إن الكاتب في إنشائه يختار عددًا من الكلمات والصيغ دون غيرها يؤثرها ويجدها تعبر عن نفسه⁽⁵⁾.

(1) ينظر، نعيمة سعدية، الأسلوب والنص الشعري، ص: 18

(2) ينظر، جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص: 7-8.

(3) ينظر، على حاجي خاني، الأسلوب والأسلوبية عناصر الأسلوب الأدبي من منظور القرآن الكريم، مجلة إضاءات نقدية، العدد الثامن، إيران، 2012، ص: 84.

(4) محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، مصر، (ط1)، 1992، ص: 11.

(5) عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص: 131.

وفي سنة 1887 جاء العالم الفرنسي **جوستان كرينتج** الذي بشر بعلم يبحث في الأسلوب من خلال انتباهه إلى فكرة الأسلوب الفرنسي⁽¹⁾، على أن مصطلح الأسلوبية لم يظهر إلا مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة التي نذكر منها ما قدمته مدرسة عالم اللغة السويسري **فرديناند دي سوسير**، وعلى إثر ازدهار علم اللغة الحديث انبرى أحد تلاميذه وهو **شارل بالي** لدراسة الأسلوب، تحمس هذا الأخير لتدعيم الأسلوبية وتمييزها عن النقد الأسلوبي القديم فأصدر عام 1902 كتابه **في الأسلوبية الفرنسية**، ثم عام 1905 كتابه **المجمل في الأسلوبية**، وقد اعتبرت محاولاته اللبنة الأولى في صرح الأسلوبية العلمية⁽²⁾.

ومنه يمكننا القول إن الأسلوبية قد نشأت في مقابل الدراسات اللسانية، والتي قررت أن تجعل من الأسلوب علماً يدرس لذاته⁽³⁾.

4- الأسلوبية والبلاغة:

ارتبطت البلاغة في الدراسات الأدبية والنقدية بمجموعة من المفاهيم وبالمصطلحات المعاصرة التي حدّدت مجالها، حيث تداخلت مواضيعها مع غيرها من العلوم ولعل أهمها الأسلوبية⁽⁴⁾، والتي تعد الوريث الشرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم⁽⁵⁾.

فقد أضاعت البلاغة هدفها النفعي المباشر ففي حين أنها اكتفت بصياغة الخطاب الجميل وتقلصت أكثر فأكثر فلم تعد تعمل إلا في حدود خصائص التعبير اللغوي، أخذت الدراسات الأسلوبية تغزو هذا الميدان واستوت كعلم متميز ذا مناهج خاصة⁽⁶⁾

فالبلاغيون طالما اعتبروا أنهم بهذا المنهج قد استوعبوا مجال القول وفنونه، وقد اتجهوا لكل ذلك إلى الخطاب الفني دون الخطاب العادي وتغاضوا عن جوانب أخرى كثيرة وهامة في

(1) نعيمة سعديّة، الأسلوبية والنص الشعري، ص: 15.

(2) ينظر، عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص: 132 وينظر، محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، ص: 12.

(3) ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 59.

(4) سليمان بن سمعون، البلاغة وعلاقتها بالتداولية والأسلوبية وعلم النص، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد 17، الجزائر، 2012، ص 48.

(5) جرجيس أيوب العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص: 40.

(6) يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 59.

الأداء الفني كالجوانب النفسية والاجتماعية، وقد أتاح هذا القصور للأسلوبية الحديثة أن تكون وريثة شرعية للبلاغة القديمة⁽¹⁾.

فبيير جيرو يؤمن بأن الأسلوبية هي وريثة البلاغة وهي بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير ونقد الأساليب الفردية.

أما **شكري عياد** فيرى أن الأسلوبية ذات نسب عريق في العربية، لذلك يقول: «ولكنني إن أقدم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة»⁽²⁾.

لذا يمكن القول إن الأسلوبية لا يمكن أن تكون بديلا عن النقد الأدبي والبلاغة، فالبلاغة لا يمكن الاستغناء عنها، ومنه يمكننا استخلاص جملة من الاختلافات بين البلاغة والأسلوبية نوجزها فيما يلي:

1- إن علم الأسلوب يستخلص مقولاته من لغة محددة أما علوم البلاغة فلها منطقتها الخاص وفلسفتها التي تتصل بظروف نشأتها التاريخية من ناحية، ومن مقولات البلاغة الأرسطية من ناحية أخرى.

2- تجتهد مباحث علم الأسلوب في وضع الحدود المميزة بين القواعد اللغوية ودراسته لمزايا الصيغ المختلفة في لغة معينة مقارنة بغيرها من اللغات فهي ذات طابع مقارن أصيل ولم يكن هذا الاتجاه واردًا بطبيعة الحال في الدراسة البلاغية التقليدية⁽³⁾.

3- علم الأسلوب يدرس الظواهر اللغوية جميعًا من أدنى مستوياتها الصوت المجرد إلى أعلاها وهو المعنى، ويدرسها في حالة البساطة وفي حالة التركيب فمن الناحية الصوتية يدرس الجملة والفقرة كما يدرس الكلمة المفردة، ومن الناحية المعنوية يدرس المعنى الكلي أو الغرض الذي تدل عليه القطعة أو تشير إليه كما يدرس دلالات الكلمات والجمل.

ثم إن علم الأسلوب لا يكتفي بدراسة الظواهر اللغوية في عصر واحد، ولا يمزج العصور كما تفعل البلاغة بل يتبع تطور الظاهرة عبر العصور، ومنه فإن علم الأسلوب أكثر اتساعا من علم البلاغة⁽⁴⁾.

(1) ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: 259.

(2) مسلم يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 60.

(3) ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، (ط1)، 1997، ص: 173.

(4) ينظر، شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، المشروع للطباعة والتكسير، مصر، (ط1)، 1992، ص: 43.

4- تعنى الأسلوبية بالمخاطب (المبدع) وبحالته النفسية والاجتماعية عناية كبيرة في حين أن البلاغة أغفلت المخاطب وحالاته بشكل عام واعتنت بالمقابل بحالة المخاطب.

5- يغلب على علوم البلاغة الطابع التفهيمي أو تجزئة الظاهرة الأدبية بينما يغلب على الأسلوبية تصورات البنية، وهذا يعني أن الأسلوبية تهتم بالنص وبدراسته من الداخل لكشف طبيعة العناصر اللغوية التي نظمت في نسق واحد متآلف، أما البلاغة فتفتت النص وتجزئ البيت والبيتين أو الجملة والجملتين، فالتحليل البلاغي حُصر في الجملة بوصفها أكبر وحدة قابلة للتحليل⁽¹⁾.

5- اتجاهات الأسلوبية:

أ- الأسلوبية التعبيرية: هي اتجاه أسلوبى تزعمه الألسني السويسري شارل بالي مؤسس الأسلوبية (علم الأسلوب)، ويرتكز بالي -في هذا الاتجاه- على الطابع العاطفي للغة، معتبرا إياه العلامة الفارقة في أية عملية تواصل بين مرسل ومتلقي⁽²⁾.

فهي تهتم لا بالأدب ولا بالكتّاب المبدعين، بل تركز بصفة عامة على أسلوبية الكلام، دون التقيد بالمؤلفات الأدبية، ومن ثم ينطلق بالي من فكرة محورية ألا وهي: أن اللغة وسيلة للتعبير عن الأفكار والعواطف، لذا فالأسلوبية عنده هي التي تهتم بالتعبير عن العواطف والمشاعر والانفعالات، ويعني هذا أن أسلوبيته تعبيرية وانفعالية⁽³⁾.

واللغة عنده ليست مقصورة على الناحية الفكرية وحدها بل تعمل -أيضاً- على نقل الإحساس والعاطفة، وإن كان الإنسان صاحب اللغة وصانعها فإنه بالضرورة لا بد أن تعبر اللغة عن كل ما فيه من فكر وعاطفة⁽⁴⁾.

والأسلوب بوصفه أثرا في القارئ المتلقي ينتج عن الخصائص الداخلية للنص، فهو مفهوم تأثيري عاطفي (للأسلوب) يقترب من التصور السلفي البلاغي ويؤكد الباحث الأسلوبى اهتمامه هنا بالوسائل اللفظية التي تؤثر على المتلقي⁽⁵⁾.

(1) ينظر، يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 61-68.

(2) نعيمة سعديّة، الأسلوبية والنص الشعري، ص: 71.

(3) جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص: 12.

(4) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: 175.

(5) فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (ط1)، 2003، ص: 18.

إن الالتفات إلى ظاهرة الشحن العاطفي والوجداني في اللغة، يشكل مظهرًا بارزًا من مظاهر انفتاح الدراسة الأسلوبية على الجانب التأثيري، هذا الجانب الذي لا يمكن الاستغناء عنه وبخاصة إذا ما فهم الأدب على أنه تعميق وتجذير للجانب الإنساني، إذ إن الإنسان يظل هو مركز العمل الأدبي ومحوره⁽¹⁾.

ب- الأسلوبية الفردية (التكوينية):

ترى الأسلوبية الفردية أو المثالية أن الأسلوب نتاج فكري فردي يعكس شخصية الكاتب أو المؤلف، ويستجلي إرادته ومزاجه وثقافته وعوالمه النفسية والاجتماعية، ويتم التركيز في هذا التصور على أن العقل أو الذهن هو المصدر الحقيقي للإبداع الأدبي، ومن هنا فإن الأسلوب هو أساس الانسجام والاتساق المحققين في النص الإبداعي، ومن ثم يعبر عن شخصية المبدع وفردانيته، ومن ثم فالأسلوب هو صورة الروح⁽²⁾.

وتمتاز الأسلوبية الفردية بالخصائص التالية:

1- إن الأسلوبية الفردية - كما يرى **بيير جيرو**- هي في الواقع نقد للأسلوب ودراسة لعلاقات التعبير مع الفرد أو مع المجتمع الذي أنشأها واستعملها.

2- وهي مادامت كذلك يمكن النظر إليها بوصفها دراسة تكوينية إذن وليست معيارية أو تقريرية فقط.

3- وإذا كانت أسلوبية التعبير تدرس الحدث اللساني المعبر لنفسه، فإن أسلوبية الفرد تدرس هذا التعبير نفسه إزاء المتكلمين.

4- تذهب أسلوبية الفرد إلى تحديد الأسباب، وبهذا تعدّ تكوينية وهي - من أجل هذا- تنتسب إلى النقد الأدبي⁽³⁾.

إن أي دراسة تكوينية لا بد لها من الاعتماد على مفاهيم أساسية مستمدة من الدراسة الوصفية، وهذا ليس محل خلاف، فلا نرى استحالة الفصل بين الدراسة الوصفية والدراسة التكوينية فحسب، بل إن إحداهما لا يمكن أن تقوم بدون الأخرى، إذ كيف ندرس أسلوب كاتب من

(1) موسى سامح زبابعة، الأسلوبية ومفاهيمها وتحليلاتها، دار الكندي، الأردن (ط1)، 2003، ص 10.

(2) جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، ص: 12.

(3) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 43.

الكتاب مثلا إن لم تكن لدينا مفاهيم سابقة عن الظواهر اللغوية التي نريد أن ندرسها؟ مفاهيم عن الإيقاع إذا أردنا أن ندرس الإيقاع عنده، أو عن الصورة، أو الصيغ، أو بناء الجملة⁽¹⁾.

ج- الأسلوبية البنيوية:

هي من أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعا الآن ولعل من أشهر البنيويين رومان جاكسون الذي اشتهر بترسيمه الرسالة الاتصالية وتحليله من خلالها الوظيفة الشعرية في اللغة، لقد تصور جاكسون خريطة تجسيدية توضح المراحل التي تمر بها الرسالة بين المرسل (المتكلم أو المؤلف) والمستقبل (السامع أو المتلقي)⁽²⁾

المرجع أو (المحتوى)

المرسل ————— الرسالة ————— المستقبل

الشفرة

وتعرف أيضا باسم الأسلوبية الوظيفية، ترى أن المنابع الحقيقية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنما أيضا في وظائفها، وقد أكد جاكسون على ما يحمله الخطاب اللغوي من هذه المقاصد، أي رسالة الخطاب، واعتبر أن الأسلوب يتحدد بما هو حاضر في الخطاب من الإنضاج الشعوري منه واللاشعوري⁽³⁾.

ونجد في هذا التيار رائد الأسلوبية البنيوية ميشال ريفاتير وكان ذلك من خلال كتابه محاولات في الأسلوبية البنيوية واهتمامه بالقارئ والمتلقي والسياق⁽⁴⁾.

د- الأسلوبية الإحصائية:

إن الأسلوبية الإحصائية تحاول الوصول إلى تحديد الملمح الأسلوبي للنص عن طريق الكم وهي تقوم على إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، فقوام عملها يكون بإحصاء العناصر

(1) شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص: 65.

(2) محمد كريم كواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، بنغازي، ليبيا، (ط1)، (دت)، ص: 99.

(3) عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص: 140.

(4) خذاوي أسماء، البنى الأسلوبية في موليات أبي موسى حمو الثاني، مذكرة ماجستير، تخصص أدب جزائري، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة وهران، الجزائر، 2016/2015، ص: 30.

اللغوية في النص، وكذلك مقارنة علاقات الكلمات وأنواعها فيه، ثم مقارنة هذه العلاقات (الكمية) مع مثيلاتها في نصوص أخرى، ومن أهم مزاياها أنها توكل أمر تحديد الظاهرة إلى منهج موجه محاولة بذلك التحلي بالموضوعية قدر الإمكان الابتعاد عن الذاتية والانطباعية⁽¹⁾.

والإحصاء ليس غاية في حد ذاته بل هو نتائج تساعد الدارس الأسلوبي على تجلية النص وكشف جماليته وإعطاء صاحبه المكانة التي يستحقها، ولكن في الوقت نفسه الإحصاء وحده لا يكفي فهو مؤشر محض تكتمل وظيفته ودلالته بالنفاد إلى تفسيره وتحليله، كما أن المبالغة فيه قد تؤدي إلى قتل الدراسة الأدبية بتحويلها إلى جداول صماء تخنق روح النص⁽²⁾.

إن التحليل الإحصائي يساعدنا في حل مشكلات أدبية خالصة كالتحقق من شخصية المؤلف، وتوثيق نسبة النص الأدبي إلى صاحبه، وفهم التطور التاريخي في كتابات الكاتب، والتحديد والترتيب الزمني لكتابات مؤلف واحد.

كما أن ورود الظاهرة وتكرارها مرات متعددة يؤدي إلى اختلاف دلالتها باختلاف عدد مرات ورودها، ومن ثم فإن استخدام المنهج الإحصائي في مثل هذه الحالة يفضي بنا إلى البحث عن هذه الدلالات إذ لا يستوي ورود الصيغة اللفظية أو الجملة مرة أو ورودها عشر مرات في نص أدبي ما فلكل دلالته، ومن هنا كان للمنهج الإحصائي أهمية في الدراسات الأسلوبية⁽³⁾.

6- كيفية التحليل الأسلوبي:

بداية إن الباحث الأسلوبي لا يمكنه أن يشرع في التحليل دون الاستناد إلى النحو بكل فروعه، الأصوات والتحليل الصوتي، والصرف والتركيب والمعجم، بالإضافة إلى الدلالة، والتحليل الأسلوبي يركز على ثلاث خطوات يمكننا تلخيصها فيما يلي:

الخطوة الأولى: اقتناع الباحث الأسلوبي بأن النص جدير بالتحليل، وهذا ينشأ من خلال قيام علاقة بين النص والباحث تقوم على القبول الاستحسان، وهذه العلاقة تنتهي حين يبدأ التحليل، حتى لا يكون هناك إفلات من الموضوعية والتي هي السمة الأساسية للتحليل الأسلوبي.

(1) فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص: 19.

(2) صالح عبد الله بن إبراهيم العثيم، شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة القصيم، السعودية، دفعة 2018، ص: 24.

(3) يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 150.

الخطوة الثانية: ملاحظة التجاوزات النصية وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها، ويكون ذلك بتجزئ النص إلى عناصر ثم تفكيك هذه العناصر إلى جزئيات وتحليلها لغويًا⁽¹⁾.

الخطوة الثالثة: تتمثل في الوصول إلى تحديد السمات والخصائص التي يتسم بها أسلوب الكاتب من خلال النص، ويتم ذلك بتجميع السمات الجزئية التي نتجت عن التحليل السابق واستخلاص نتائج العامة منها، أي الوصول إلى الكليات انطلاقًا من الجزئيات. فعملية التحليل يجب أن تبنى على تفكيك العمل أو النص إلى وحدات صغيرة قد تصل إلى اللفظ المفرد أو الحرف الواحد، ودراستها منفصلة عن العمل الأدبي ثم تجميعها مرة أخرى وبحثها في إطار الأثر الذي يحتويها⁽²⁾.

7- محددات الأسلوب:

أ- الاختيار:

يذهب علماء الأسلوب إلى أن عملية الخلق الأسلوبي إنما تستوي في الاختيار أولاً وفي التركيب ثانيًا، فشأن منشئ الكلام أن يختار من الرصيد اللغوي الواسع مظاهر من اللغة محدودة ثم هو يوزعها بصورة مخصوصة، فيكون بها خطابًا، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إثارة المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة، ومجموع هذه الاختيارات هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره⁽³⁾.

غير أنه لا يمكن اعتبار أي اختيار يقوم به المنشئ اختيارًا أسلوبيًا، فهناك نوعين من الاختيار، نوع مشترك له قواعد عامة مضبوطة تضمها علوم البلاغة الثلاثة؛ المعاني والبيان والبديع، ونوع خاص لا تضمه قاعدة، يتمثل في اختيار المنشئ للألفاظ التي يراها مناسبة وهذا الذي يدخل في الدرس الأسلوبي⁽⁴⁾.

والسؤال المطروح هنا، هل كل اختيار يعد أسلوبًا؟

(1) ينظر، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص: 54.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص: 55-56.

(3) ينظر، نور الدين السند، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، (دط)، 2010، ص: 173.

(4) ينظر، إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان، 1994، ص: 99.

ولإجابة هذا السؤال نقول: ما دام الأسلوب يتم عن وعيٍ وقصدٍ من المنشئ، فلا بدّ أن يفضي إلى بعد تأثيري أو جمالي، فإذا تحقق ذلك كان الاختيار أسلوبياً، وعلى الرغم مما تقدمه اللغة من إمكانات وخيارات للمنشئ، إلا أن هذا الاختيار ليس حرّاً حرة كاملة، فهو محكوم بقواعد وأسس أخرى، كما أن هناك عناصر لغوية لا يمكن استبدالها بغيرها، فهي مفروضة لا اختيار فيها، كأسماء الأماكن وأسماء الأعلام وغيرها⁽¹⁾.

ب- التركيب:

تقوم ظاهرة التركيب في المنظور الأسلوبي على ظاهرة إبداعية سابقة عليها وهي ظاهرة الاختيار، التي لا تكون ذات جدوى إلا إذا أحكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي، وظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي، وهو عنصر أساسي في الظاهرة اللغوية، وعليه يقوم الكلام الصحيح، فاللغة لا تستقيم للمتكلم إلا إذا وصفها وبنائها على الترتيب الواقع على غرائز أهلها، والتي يخضع بنائها لنحو معين ونظام له خصوصيته⁽²⁾.

ولا شك في أن كل مبدع يصل إلى مرحلة النضج يستطيع أن يفهم ثم ينتج تركيبات لا تنتهي، فاللغة بوسعها أن تستعين بعدد محدود من الوسائل لتنتج عددا لا يتناهى من الاستعمالات، وهذه الاستعمالات هي التي تركز عليها الأسلوبية، وترى هذه الأخيرة في التركيب عنصراً ذا حساسية في تحديد الخصائص التي تربطه بمبدع معين، لأنها تعطيه من الملامح ما يميزه عن غيره من المبدعين، سواء أكانوا مزامنين له أم مختلفين عنه في الزمان والمكان⁽³⁾.

ج- الانزياح:

جاء مصطلح الانزياح مرادفاً لعدة مصطلحات أخرى كثيرة قد تتجاوز الأربعين مصطلحاً، لعل أكثرها شيوعاً في كتابات الباحثين العرب الانحراف والعدل الانزياح؛ والذي يقع في مرتبة ثانية من حيث شيوع استعماله لدى الأسلوبيين والنقاد العرب، والانزياح مصدر للفعل المطاوع (انزاح) أي ذهب وتباعده⁽⁴⁾.

(1) محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، (دط)، 2011، ص: 39.

(2) ينظر، نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 186.

(3) ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: 206-207.

(4) أحمد محمد ويس، الانزياح، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (ط1)، 2005، ص: 48.

والانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المؤلف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، وقد اهتمت الدراسات الأسلوبية بظاهرة الانزياح باعتباره قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية. وقد قسم الأسلوبيون اللغة إلى مستويين:

المستوى العادي: ويتجلى في هيمنة الوظيفة الإبلابية على أساليب الخطاب.

المستوى الإبداعي: وهو الذي يخترق الاستعمال المؤلف للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرًا خاصًا في المتلقي⁽¹⁾.

أما المعيار الذي يمكن الاستناد إليه في تحديد الانزياح فيرى معظم الأسلوبيين بأنه المستوى العادي للغة، أي ما ارتضاه علماء النحو وما أقره اللغويون.

وعلى الرغم من أن نظرية الانزياح قد تبوأَت الصدارة من الدراسات الأسلوبية، إلا أنها ليست بمنأى عن النقد، والحقيقة أننا إذا اعتمدنا الانزياح مقياسًا مطلقًا لتحديد الأسلوب فإن في ذلك شيئًا من المجازفة، فهناك نصوص ذات قيمة أدبية ولا تحتوي على انزياحات كثيرة⁽²⁾.

8_ مستويات التحليل الأسلوبي:

أ- المستوى الصوتي:

الشعر كلام موسيقي تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب، ولذا فالموسيقى من الركائز المهمة والمقومات الرئيسية التي يقوم عليها الشعر، فهي أهم وسيلة يستعملها الشعراء للإبانة عن فكرهم وانفعالاتهم، ومادة الموسيقى الأصوات، ومادة الشعر الألفاظ وهي تنحل إلى أصوات، ومن هنا فنحن ندرك جرس الألفاظ ورنين إيقاعها من قبل أن نتذوق طبيعة صوره وجمال أخيلته.

واهتمَّ النقاد بموسيقى الشعر وأوزانه، فميزوا بين نوعين من الموسيقى:

- الأولى خارجية: وهي العروض والقافية.

- والثانية داخلية: ويمثلها الإيقاع الداخلي للبيت الشعري من خلال أنواع البديع⁽³⁾.

ب- المستوى التركيبي:

(1) نور الدين السند، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 198.

(2) محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص: 40-41.

(3) محمد عويد الطربولي، الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، (ط1)، 2005، ص: 196.

المستوى التركيبي يستنبط من خلال الجمل المنطوقة أو المكتوبة على المستوى التحليلي أو التركيبي ويطلق على هذا النوع من الدلالة الوظائف النحوية أو المعاني النحوية، وجانب آخر من المستوى يمكن أن يستنبط من المعاني العامة للجمل وأساليب الخبر والإنشاء، باستخدام الأدوات الدالة على هذه الأساليب، كما أن الباحث في هذا المستوى يتحدث عن الأزمنة الفعلية كإحصاء عدد تواتر الأفعال الماضية والمضارعة في شعر ما أو قصة ما أو غيرها⁽¹⁾.

ج-المستوى الدلالي:

وبالنسبة للناحية الدلالية، فإن الأسلوبية تتجه إلى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى؛ فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاوز ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة، ويأخذ الاستعمال الاستعاري أهمية خاصة في هذا المجال، بما يحتويه من قدرة ابتكارية على تجاوز المواضع المألوفة، إلى خلق مواضع جديدة⁽²⁾.

(1) عيسى متقى زاده وآخرون، دراسة أسلوبية في قصيدة "موعد في الجنة"، إضاءات نقدية، العدد 9، إيران، 2013، ص: 140.

(2) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: 207.

طُرُقُ الْمُهْتَدِينَ وَالضُّلَالِ
 غَمَرَاتِ الْأَوْجَالِ وَالْأَجَالِ
 نَ حَنَايَا السُّيُوفِ وَالْأَغْلَالِ
 آمَنَ السَّرْبِ ضَافِي السَّرْبَالِ
 بَ بِمَا فَوْقَهَا زَوَالِ الظَّلَالِ
 فَعَلَّتْ فِي جَمَاجِمِ الْإِبْطَالِ
 لَ وَإِنْ لَمْ تُعِدَّهُ لِلْقِتَالِ
 لِ بِبَسَلٍ مِنْ حُكْمِهِ وَحَلَالِ
 نِ، وَ مَا أُعْلِمُوا بِهِ كَالنَّعَالِ
 ضَاً بَلْبَسِ الْأَشْلَاءِ وَالْأَوْصَالِ
 لِي عَلَى قُرْبِ عَهْدِهِ بِالصَّقَالِ
 لَ وَفِي حَدِّهِ قُلُوبُ الرِّجَالِ
 بِالْعِدَا مِنْهُ فَوْقَ كُلِّ هُزَالِ
 بَدْعَةً فِي الْأَضْدَادِ وَالْأَشْكَالِ
 عِي وَأَرْضَى الدِّنْيَى مِنَ الْمُتَعَالِي
 كِ مُشِيحِ الْأُدْبَارِ وَالْإِقْبَالِ
 سَيْفِ عَمْدًا أَجَارَهُ بِشِمَالِ
 ضِيَّةِ يَمْنَاهُ عَادَ مِثْلَ الْهَلَالِ
 تَ بِأَيْمَانِ فَتِيَةٍ كَالْعَوَالِي
 شَرِقَتْ بِالنَّجِيعِ أَوْ بِالرُّؤَالِ
 عَلَى بُعْدِ شَأْوِهََا بِالضَّلَالِ
 ءَ أَجَرَّتْ عَلَى ثَلَاثِ لِيَالِ
 غَيْرِ مَا يَسْتَبِينُ بِالتَّصْهِالِ
 لَمْ يُرَوِّعْكَ مَفْرَقِي وَقَدَالِي

بَيْنَ سُمْرِ الْقَنَا وَيَبِضِ النَّصَالِ
 فِإِلَى الْأَمْنِ وَالْأَمَانَةِ أَوْ فِي
 وَمَعَ السَّعْدِ وَالسَّعَادَةِ أَوْ بِي
 أَصْبَحَ الْمَلِكُ فِي ضَمَانِ عَلِيٍّ
 فِي ظِلَالِ الْقَنَا وَقَدْ زَالَتِ الْهَضُ
 وَسُيُوفُ الْإِبْطَالِ تُرْعَدُ مِمَّا
 كُلُّ مَاضِي الشَّبَا يَعُودُكَ الْقَتْدُ
 مُحْرِمٌ يَسْتَحِلُّ كُلَّ دَمٍ بَسْدُ
 يَتْرُكُ الْمُعْلَمِينَ فِي الْحَرْبِ كَالْبُدُ
 يَخْلَعُ الْغِمْدَ وَالْحِمَائِلَ مُعْتَا
 صَدِئَتْ صَفْحَتَاهُ مِنْ مُهَجِ الْقَتْدِ
 عَلَّقَتْ فَوْقَ مَتْنِهِ أَكْرُعُ النَّمِ
 شَاحِبٌ لَيْسَ مِنْ هُزَالٍ وَلَكِنْ
 مُشْكِلُ الْفَعْلِ بَيْنَ مَاءٍ وَنَارِ
 مِثْلَهُ أَذْهَبَ الْمُجِيبَ عَنِ الدَا
 هَزَّةً كُلُّ مُعْجِزِ الْأَخْذِ وَالتَّرِ
 بِيَمِينٍ إِذَا تَظَلَّمَ مِنْهَا السِّ
 بَيْنَمَا السَّيْفُ كَالْمَجْرَةِ فِي قَبْ
 وَالْعَوَالِي شَوَاجِرُ تَصِيفُ الْمَوِ
 أَقْبَلُوهَا وَجَاجَا الْخَيْلِ حَتَّى
 أَنْجُمٌ يَهْتَدِي بِهَا الْمَوْتُ أَوْ تَهْدِي
 فِي دُجَى لَيْلَةٍ مِنَ التَّفْعِ لَيْلَا
 ظِلْمَاتٌ تَنَاكُرُ الْخَيْلُ فِيهَا
 كَمَا تَخَيَّرَتْ فِي قَدَالِي مِنْهَا

ما يريبُ الحسنةَ من لونِ شعرٍ
اثبتيه فيما تغمدته ثم اشهـ
وهبيه وبيض تلك الثنايا
ذاك برق لو امترى المُنزَنَ خَلْنَا
أشبهته السيوفُ في النَّقْعِ فاخْتَا
لك ما أحرزته من باهرِ الفضل
لك مُلكُ الملوكِ في البرِّ
أنت قُدتَ الجيادَ مثلَ بناتِ
ضُمراً كَالْقِسِيِّ مُطَرِّدَاتِ
من منايا الأوابدِ المُستَفْرَا
ترتمي بالنزالِ في حومةِ المو
كلُّ رَحْبِ الدَّرَاعِ في مُلتقى
يملاً الدرعَ نجدةً والحبى حلد
كعليٍّ وما الحيا كعليٍّ
واهبُ العسكرِ العرمرمِ يلتفُ
طبقةَ الأرضِ، كلما حلَّ فيها
تسجدُ الهُضْبُ نحوه ولو استع
ثلَّ عرشَ العدوِّ من دونه حد
موغلاً في البلادِ مُحْتَكِماً في
لا يملَّ الندى وقد تُخلفُ الآن
ذاك يُعطي قبلَ السؤالِ ولا
ضاقَ ذرُعُ المُحصيِ ووسعَ المُسامي
قد جنبتَ العدا ذلولاً وصعباً
وبلغتَ المدى وزدتَ عليه
إمرة المسلمين أيسرُ شأنه
ومحلُّ السماءِ أدنى مكانه

شيبته بين القلى والتقالي
دي لي به على العذال
إن أجازت عينك عدوى
قطره صوب منفسات اللالي
لت وإن لم تكن بحين اختيال
وتت من غامر الإفضال
والبحر وأثناء الحل والترحال
العصم أو مثل أمهات الرئال
كالفنا مستشقة كالنبال
ت وأقوات الضيع الأغفال
ت إذا ما دعوا نزال نزال
الضيق ورخب الجنان رخب المجال
ما وصدَرَ الندى بذل نوال
غير أن لا مرد للأمثال
على ذي الرياسة المختال
صار فيها جنب من الزلزال
صت عليه لاذنت بالزوال
د المضاهي وحيلة المحتال
حرمات الدماء والأموال
سواء حتى تكون مثل الآل
فخر فماذا يُعيد للسؤال
ويد المجتدي وبيت المال
واشترت الغلا رخيصاً وغالي
لا تُبالي، وقل من لا يبالي
ك إذا حطة ننت عطف واي
ك وإن كان عالياً كل عالي

وجهادِ العدوِّ أولى زَمَانِيـ
أوجسوا منك خيفةً، وتُهَابِ
لهجوا من علاءِ شانك باسمِ
يَوْمَ يَغشى ديارَهُم قَبْلَكَ الرءِ
تُقبِلُ الوهدُ فيه بالخفِراتِ البيـ
ووراءَ الخُصونِ فلٌ من القو
نأفِسُوا في الحياةِ واستشعروا الذِّ
يحسبونَ العتاقَ من نائرِ النَّفدِ
ويروُنَ الفِرارَ أوقى من القتـ
ويُقَدُونُ سابحاتِ المذاكي
يحسبونَ الحياةَ منها وَيَنسَوُ
وقفوا حينَ فُتِّ أقصى خُطَاهُم
فقدِ الخيلِ مُشرفاتِ الهوادي
تتبارى بكلِ طيارِ كالأَيـ
باهرُ في اللثامِ، والطرفُ لا يَبـ
يا عليَّ العلاءِ في كلِ يومِ
يا ربيعَ البلادِ يا غيمةَ العا
يا قريعَ الأيامِ عن كلِّ مجدِ
لك من تاشفينَ أو من أبي
نَسبٌ زادَ رفعةً وجمالاً
واضحٌ كالصباحِ مُتَسِّقٌ
إن تُسائلُ به يحدِّثكَ عنهُ الـ
أنا ممنَ أهلَّ من جودِ نَعَمَا
أنا ممنَ أفضى به فرحُ لِقيا
أنا ممنَ أهدى إليك القوافي
كنجومِ السماءِ يطلُعنَ في الكُتـ

ك بطيبِ العُدُوِّ والآصالِ
النَّبْلُ قَبْلَ استِدَادِهَا بالتَّصالِ
سوفِ يَجري لهم بأبْرَحِ فال
بُ على نَخوةٍ بها واختيالِ
ض والهَضْبُ بالعتاقِ المتالي
م عيالِ على بقايا العِيالِ
ل ولم يَحْفَلُوا بهُجْرِ المقالِ
ع ولو كانَ من بُرودِ الجلالِ
ل وأوفى لِرُتبةِ الإقبالِ
بكرامِ الأعمامِ والأحوالِ
ن امتدادِ الأعمارِ والآجالِ
وقفةَ العاشقينَ في الإطلالِ
لاحقاتِ الأقاربِ والآطالِ
م وإن هجتهُ فكالرئبالِ
هُرُ حتى يجولَ مُلقى الجلالِ
والمُعاليَ به على كلِّ حالِ
لَم من بينِ مُؤتَلٍ ومُـوالِ
يا سليلِ الأذواءِ والأقيالِ
يعقوبَ ذكري مكارمِ وفعالِ
في مدى كلِّ رفعةٍ وجمالِ
كانجمِ مُمرٍ كالعارضِ الهَطالِ
مجدُ ثبَّتَ الإسنادِ والأرسالِ
ك إلى الغيثِ مستهلِ العزالي
ك إلى فرجةٍ كحلِّ العقالِ
غَيْرَ وَ حَشِيَّةٍ و لا أهَمالِ
ب وَيَغْرُبْنَ في صُدورِ الرجالِ

جَادَهَا فِي بِلَادِهَا رَائِدُ الْوَيْبِ —
وَأَقِيْمَتْ لَهَا الصَّلَاةُ بِذِكْرَا

لِ فَأَغْنِي عَنْ نُجْعَةٍ وَارْتِحَالِ
كَ فَكَانَتْ صَلَاتُهَا فِي الرَّحَالِ

الفصل الأول: المستوى الصوتي

- الموسيقى الخارجية

- الوزن
- الزخافات والعلل
- القافية والروي

- الموسيقى الداخلية

- المحسنات اللفظية
- التكرار

أولاً-الموسيقى الخارجية:

تتمثل الموسيقى الخارجية في الشعر في الوزن والقافية فهما من أهم مقومات النص الشعري والتي تميزه عن باقي الأجناس الأدبية، وهما بذلك يعدان من أهم علامات الانتظام والتوافق في البنية اللفظية النصية⁽¹⁾.

1-الوزن:

والوزن هو الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية، أو الموسيقى الداخلية المتولدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري⁽²⁾.

ولقد نسج الأعمى التطيلي قصيدته في مدح عليّ بن يوسف بن تاشفين على وزن بحر الخفيف، ولعله من البحور الخمسة الأكثر شيوعاً والتي ظلّت في كل العصور موفرة الحظ يطرقها كل الشعراء ويكثرون النظم فيها، وتألّفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية، وهذا هو رأي إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر⁽³⁾.

وسمّي الخفيفُ خفيفاً لخفته، وهذه الخفة متأتية من كثرة أسبابه الخفيفة، والأسباب أخف من الأوتاد⁽⁴⁾.

وزنه:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ

2-الزحافات والعلل:

ولم تخلو قصيدة الأعمى التطيلي من الزحافات والعلل، والزحاف تغيير يحدث في حشو البيت غالباً، وهو خاص بثواني الأسباب ودخوله في بيت لا يستلزم دخوله في باقي أبيات القصيدة⁽⁵⁾.

(1) أسامة محمد سليم عطية، أثر الإيقاع في السبك الصوتي عند ابن الرومي، مجلة جسور المعرفة، العدد 1، المجلد 4، مصر، 2018، ص: 68.

(2) إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض القافية وفنون الشعر، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، (ط1)، 1991، ص: 458.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (ط2)، 1902، ص: 190.

(4) إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض القافية وفنون الشعر، ص: 76.

(5) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، 1987، ص: 170.

والعلة هي كل تغيير يطرأ على تفعيلة العروض أو الضرب وإذا وردت في أول بيت من القصيدة التزمت في كل أبياتها⁽¹⁾.

ولكن ثمة علة لا تلزم القصيدة كلها ومن ثم فهي ملحقة بالزحاف، فتقع في بيت من القصيدة ولا تقع في آخر ويقال لها علة جارية مجرى الزحاف كالتشعيث والحذف مثلاً⁽²⁾. وبعد تقطيعنا للقصيدة تقطيعاً عروضياً تبين لنا أن الزحاف فيها تمثل في زحاف الخبن وهو حذف ثاني التفعيلة الساكن⁽³⁾.

أما العلة فتمثلت في علة التشعيث وهي حذف أول الوتد المجموع في التفعيلة⁽⁴⁾. والتشعيث من العلة الجارية مجرى الزحاف فلا نجده قد لزم القصيدة كلها. وقد بلغت تفعيلات القصيدة والتي اعتمد الأعمى التطيلي في تشكيلها الإيقاعي على بحر الخفيف، 466 تفعيلة، وقد وردت بمعدل 6 تفعيلات في كل بيت مما شكل لنا توازناً إيقاعياً موسيقياً.

ونجد التفعيلات السالمة قد وردت 201 مرة أي ما يعادل 43% من إجمالي تفعيلات القصيدة تنوعت بين تفعيلتي (فاعلاتن و مستغع لن).

أما الوحدات ذات البناء المخبون فقد بلغت 231 مرة بما يعادل 50% من إجمالي تفعيلات القصيدة، وقد دخل الخبن على تفعيلتي (فاعلاتن) فصارت (فَعَلَاتن) وعلى (مستغع لن) فصارت (مَتَّع لن).

أما الوحدات الإيقاعية التي دخلت عليها علة التشعيث فقد وردت 34 مرة بنسبة 7% من إجمالي تفعيلات القصيدة، ودخل التشعيث على (فاعلاتن) في العروض والضرب فصارت (فالَاتن) ونقلت إلى (فعولن).

وبعد هذه العملية الإحصائية يمكن لنا تأويل استعمال الشاعر للوحدات الإيقاعية بحسب علاقتها بدلالة القصيدة، ويجدر بنا الإشارة أولاً إلى بحر الخفيف وعلاقته بالقصيدة، فقد جاء منسجماً مع ما تحمله من دلالات.

(1) المرجع نفسه، ص: 175.

(2) عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، بيروت، لبنان، (ط1)، 1987، ص: 20.

(3) غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، (ط2)، 1992، ص: 26.

(4) المرجع نفسه، ص: 33.

فبحر الخفيف بحر يجنح صوب الفخامة، وهذا النعت ينطبق عليه إذا قسناه إلى جنب السريع والمنسرح أما إذا وازناه بالطويل والبسيط فهو دونهما في ذلك، ويدل إقبال الشاعر عليه على زجالة وفخامة فيه جعلت منه مناسباً لما هو عليه من مدح وتعداد لصفات القوة والصلابة في علي بن يوسف بن تاشفين، ونلمس في نص الأعمى التطيلي موسيقى قوية رصينة ورشيقة لما لها من ارتباط بحالات البطولة والشجاعة والكرم والعطاء، والتي صاغها الشاعر وصبها في قالب بحر الخفيف ووزنه فكان بذلك الأقرب لمعاني القصيدة بل والأنسب لها مع ما يحمله من وضوح في النغم واعتداله، فلا يبلغ حد اللين ولا حد العنف ولكن من كل بنصيب.

ونلاحظ هيمنت التفعيلات المخبونة وفي ذلك إيحاء على حركة النص وخروجه من حالة الرتابة إلى الحركة، حركة المعارك وارتطام السيوف واقتحام المنايا وتصهال الخيول، وهذا ما جعل الشاعر لا يلتزم بالقاعدة العروضية الموجبة، كما وإن استخدام الشاعر للزحافات وكذا العلل له وظائف عديدة فهو يقاوم ذلك الخدر الناشئ من التكرار المنتظم للتفعيلات فيشير بذلك انتباهه ويقظة الممدوح ويجعل النص الشعري أقدر على التعبير بصفاته.

أما استعماله للتفعيلات السالمة والتي جاءت في المرتبة الثانية بعد التفعيلات المخبونة، فنجدها ملائمة ومناسبة لغرض المدح فالشاعر يوجه من خلالها صفات القوة في الحرب والحكم تارة، وعطاءه وكرمه ونبله تارة أخرى.

3- القافية والروي:

أ- القافية: هي تلك الأصوات التي تتكون في أواخر الأَشْطُر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان، في فترات زمنية منتظمة⁽¹⁾.

ويختلف مفهوم القافية باختلاف العلماء الذين عرفوها لكن أشهر التعريفات ثلاثة:

- 1- أن القافية عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول، وهو تعريف الخليل.
- 2- أنها آخر كلمة في البيت أجمع، وأنها سميت قافية لأنها تقفو الكلام، أي تجيء في آخره، وهذا تعريف الأَخْفَش.

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 244.

3- أنها هي حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر، ولا بدّ من تكريره ويكون في كل البيت، وهو تعريف ابن عبد ربه.

والتعريف الأول هو الذي نال حظوة لدى العروضيين ودارسي موسيقى الشعر، يليه الثاني، أما الثالث فما هو إلا تعريف لأحد أحرف القافية وهو الروي⁽¹⁾.

والقوافي تنقسم إلى خمسة أضرب:

المترادفة: هي كل قافية اجتمع ساكنها.

المتواترة: هي كل قافية بين ساكنيها متحرك.

المتداركة: هي القافية التي ساكنيها متحركان.

المتراكبة: هي كل قافية توالى ثلاث متحركات بين ساكنيها.

المتكاوسة: كل قافية توالى فيها أربع متحركات بين ساكنيها⁽²⁾.

والقافية في القصيدة التي أمامنا هي المتواترة حيث جاءت كمتحرك بين ساكنين.

طرق المهتمدين والظلال⁽³⁾

بين سمر القنا وبيض النصال

0/0/0/ 0//0// 0/0///

0/0//0/ 0//0// 0/0//0/

فالقافية من الياء الناشئة من إشباع كسرة اللام التي بعد حرف الروي، إلى ألف المد مع حركة حرف اللام أي (لالي /0/0).

والقافية قسمان فقافية مطلقة وهي ما كان رويها متحرّكًا وقافية مقيدة وهي ما كان رويها ساكنًا، وقد جاءت القافية في القصيدة مطلقة فحرف الروي (اللام) جاء متحرّكًا بالكسرة، وهذه الحركة تكون النبرة أو النقرة الأخيرة في البيت، فيلزم الشاعر وحدتها في أبيات القصيدة كلها.

ب-عيوب القافية:

لقد وضع العروضيون حدودًا للقافية وبينوا ضوابطها التي يجب ألا يخرج عنها الشاعر، وإلا فإنه سيقع فيما سماه علماء العروض عيوب القافية، وهي جملة من التجاوزات التي قد تخل ببناء القصيدة الإيقاعي.

⁽¹⁾ شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتياع والابتداع، دار غريب، القاهرة، مصر، (دط)، (دت)، ص: 276.

⁽²⁾ ينظر، المرجع نفسه، ص: 278-280.

⁽³⁾ الديوان، ص: 127.

وأثناء تقطيعنا للقصيدة تقطيعاً عروضياً، صادفتنا بعض عيوب القافية، ومنها ما سماه الجمهور التّحريد.

والتّحريد هو اختلاف ضروب القصيدة الواحدة، أخذوه من الحرد وهو داء يصيب عصب الإبل فيضطرب مشيها⁽¹⁾، ونجد هذا العيب متأتياً بشكل كبير في القصيدة، فقد اختلفت ضروبها ما بين (مفعولن) و(فاعلاتن) و(فاعلاتن) ونمثل لذلك بثلاث أبيات من القصيدة⁽²⁾:
-مفعولن:

بين سمر القنا وبيض النصال	طرق المهتدين والظلال
0/0//0/ 0//0// 0/0///	0/0/0/ 0//0// 0/0///
فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن	فاعلاتن متفعّلن مفعولن

-فاعلاتن:

محرم يستحل كل دم بس	ل ببسل من حكمه وحلال
0/0/// 0//0// 0/0//0/	0/0/// 0//0/0/ 0/0//0/
فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن	فاعلاتن مستفعّلن فاعلاتن

-فاعلاتن:

كلّ ماضي الشبا يعودك القت	ل وإن لم تعده للقتال
0/0/// 0//0// 0/0//0/	0/0//0/ 0//0// 0/0///
فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن	فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن

وما أشبه التّحريد بالإقعاد، وبالرغم من أنه اختلاف الأعاريض في القصيدة الواحدة⁽³⁾، إلا أن من العروضيين من أدخله في عيوب القافية.

فكانت أعاريض القصيدة هي الأخرى بين (مفعولن) و(فاعلاتن) و(فاعلاتن)، وسنحصى كل من التّحريد والإقعاد في الجدول التالي:

العيب/التفعية	مفعولن	فاعلاتن	فاعلاتن
---------------	--------	---------	---------

⁽¹⁾ إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص: 267.

⁽²⁾ الديوان: ص: 127

⁽³⁾ إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص: 267.

التَّحْرِيد	جاء في (32) ضرب	جاء في (12) ضرب	جاء في (32) ضرب
الإقعاد	جاء في (2) عروض	جاء في (27) عروض	جاء في (49) عروض

يجدر بنا هنا التنويه إلى أن من العروضيين من جعل الإقعاد والتَّحْرِيد من عيوب الوزن، والحق أنها عيوبٌ للوزن أكثر منها عيوب للقافية.

ويقودنا هذا إلى عيب آخر وهو اختلاف حروف الروي في القصيدة الواحدة، ولعلنا لا نجد هذا العيب في القصيدة إلا في البيت القائل⁽¹⁾:

وهيبه وبيص تلك الثنايا — ان أجازت عيناك عدوى

0/0//0/ 0//0// 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعّلن فا

فالروي جاء (لامًا) مكسورة في كل أبيات القصيدة، إلا أنه جاء في هذا البيت (واوًا) مفتوحة موصولة بألف مقصورة.

ولنلاحظ تفعيلات البيت بعد تقطيعه، نجد أن الضرب ناقص فلا نجد من التفعيلة إلا سببًا خفيفًا (فا/0) ولا نجد تنمة التفعيلة والتي هي في الأصل تفعيلة الخفيف السالمة (فاعلاتن). ولعل هذا العيب كما يرى إبراهيم أنيس في كتابة عائد إلى رواة الشعر فيقول: «غير أننا على افتراض صحة النسبة في كل تلك الآثار القديمة، لا نظنها قد خلت من بعض التحريف والتصحيف، ذلك لأن الذاكرة مهما بلغت من الدقة ومهما ساعد الوزن الشعري على صحة الرواية، لا بد أن تزل فتجعل لفظًا مكان آخر، أو تنسى من القصيدة بيتًا أو أبياتًا، فللذاكرة قدرة محدودة [...] وإذا صحت رواية الراوي فربما لم تصح رواية من سبقه»⁽²⁾.

ولعل من الإنصاف ألا نرجع باللوم في هذه النقطة على الأعمى التطيلي فلربما كان الزلل من محقق الديوان أو إلى رواة القصيدة وناقليها إلينا.

ج-الروي:

(1) الديوان: ص: 128.

(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 293.

وأقل ما يمكن أن يراعى تكرره وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة، ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات ويسميه أهل العرض بالروي، فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر أو آخر الأبيات⁽¹⁾.

والروي حرف أساسي من حروف القافية وعليه تبنى القصيدة وإليه تنتسب، فيقال قصيدة ميمية، قصيدة عينيه قصيدة لامية وغيرها.

وكل الأحرف تصلح أن تكون رويًا إلا بضعة منها، وثمة أحرف تصلح أن تكون رويًا ووصلًا في الوقت نفسه، والوصل: هو الحرف الذي يلي الروي المتحرك، وقد سمي بذلك، لأنه وصل حركة الروي، أي أشبعها⁽²⁾.

والوصل إذا دخل القصيدة لزمها من أولها لآخرها وهذا ما هي عليه قصيدة الأعمى التطيلي، فكان الروي فيها هو اللام المكسورة الموصولة بالياء.

ولحرف الروي دلالة في الشعر العربي، لم يلبث علماء اللغة يبينونه ويجعلون له ذلك الرابط بينه وبين معاني القصيدة، و(اللام) هو صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة جاء مرتبطًا تارة بحالات القوة والصلابة في شخصية الممدوح علي بن يوسف بن تاشفين، وجاء تارة أخرى مرتبطًا بحالات من اللين كالجود والكرم والأمن والأمان، وقد جاء موصولًا بالياء وهو من أصوات المد، كي يعبر عن الرغبة في إظهار أمير المسلمين عليّ في أسمى صور البطولة والنبيل والشهامة.

ثانيًا-الموسيقى الداخلية:

من مظاهر موسيقى القصيدة الداخلية ما نجده من اهتمام النقاد والبلاغيين القدماء بالمحسنات البديعية من جناس وطباق أو بأمور أخرى كالتكرار مثلاً، مما يساعد على الجرس اللفظي الذي يأتي بعد الوزن والقافية، ويدخل فيه من هذه المحسنات البديعية التي من شأنها أن تعين على تجويد البنية والرنين في أبيات القصيدة⁽³⁾.

1-المحسنات البديعية:

أ-الجناس: هو تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى، وهذان اللفظان المتشابهان نطقًا مختلفان معنى يسميان ركني الجناس، ولا يشترط في الجناس تشابه جميع

(1) المرجع نفسه، ص: 245.

(2) إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص: 352.

(3) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، (دط)، 2004، ص: 197.

الحروف⁽¹⁾.

ويكون الجنس تامًا أو ناقصًا، فالتام هو ما اتفقت حروفه في الهيئة والتنوع والعدد والترتيب والناقص أو غير التام هو ما اختلفت فيه واحدة من الأمور المذكورة سابقًا⁽²⁾.

والجنس هو فن من الفنون المهمة التي تبني عليها الموسيقى الداخلية للقصيدة، ويقوم عليها التنعيم الصوتي بشكل بارز ومؤثر، فللجنس مهمة تتمثل في الانسجام بين المعاني، وكذا الانسجام الصوتي من خلال المماثلة في الصوت وأحيانًا في الوزن⁽³⁾.

ومن الجنس التام في القصيدة ما نجده في قوله⁽⁴⁾:

والعوالي شواجر تصف المو ت بأيمان فتية كالعوالي

فلفظتي (العوالي/العوالي) جاءتا متمثلتين نطقًا ومختلفتين معنًا، فالعوالي الأولى بمعنى الرماح، أما العوالي الثانية فهي جمع العالي وهو ضد السافل. وكذلك في قوله⁽⁵⁾:

ترتمي بالنزال في حومة المو ت إذا ما دعوا نزال نزال

(نزال/نزال) فنزال الأولى بمعنى النزول والهبوط والثانية بمعنى المعركة والمواجهة وهو الآخر جناس تام.

أما من الجنس الغير التام ما ذكر في قوله⁽⁶⁾:

في دجى ليلة من النقع ليلا ء أجرت على ثلاث ليال

فليلة هي ظرف زمان أما ليلاء فهي الظلمة الحالكة.

وفي قوله⁽⁷⁾:

وسيوف الأبطال ترعد مما فعلت في جماجم الإبطال

(الأبطال/الإبطال) فالأبطال هم الشجعان الذين يحاربون في المعارك والإبطال هو ما

(1) عبد العزيز عتيق، علم البديع في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص: 195.

(2) ينظر، نبيل راغب، القواعد الذهبية لإتقان اللغة العربية، دار غريب، القاهرة، مصر، (دط)، (دت)، ص: 120.

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

(4) الديوان، ص: 128.

(5) الديوان، ص: 128.

(6) الديوان، ص: 128.

(7) الديوان، ص: 127.

يصب في معنى الإفساد.

ب-الطباق: أو المطابقة وهو في اصطلاح رجال البديع: الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في كلام أو بيت شعر، كالجمع بين اسمين متضادين، أو فعلين متضادين، أو حرفين متضادين وكذا الجمع بين نوعين مختلفين كاسم وفعل مثلاً⁽¹⁾.

والمطابقة أنواع مطابقة الإيجاب هي ما صُرح فيها بإظهار الضدين، نحو قوله تعالى⁽²⁾: ﴿فَأُولَئِكَ يُبَدِّلُ اللَّهُ سَيِّئَاتِهِمْ حَسَنَاتٍ﴾. ومنه قول التطيلي في القصيدة⁽³⁾:

مشكل الفعل بين ماء ونار بدعة في الأضداد والأشكال

فالجمع بين (ماء والنار) في كلام واحد مطابقة نوعها إيجاب.

ومطابقة السلب هي ما لم يصرح فيها بإظهار الضدين، نحو قوله تعالى⁽⁴⁾: ﴿قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ﴾.

ولعله لم يتردد في القصيدة إلا في موضع واحد نحو قوله⁽⁵⁾:

باهر في اللثام، والطرف لا يب هر حتى يجول ملقى الجلال

فكانت المطابقة بين (باهر ولا يبهر).

وقد احتوت بعض الأبيات على مطابقتين اثنتين في البيت الواحد⁽⁶⁾:

بين سمر القنا وبيض النصال طرق المهتدين والضلال

المطابقة بين لفظتي (السمر والبيض) و(المهتدين والضلال) وهو ما زاد البيت حلاوةً

وانسجامًا.

ومثله قوله⁽⁷⁾:

مثله اذهب المجيب عن الدا عي وأرضى الدني عن المتعالي

(1) عبد العزيز عتيق، علم المعاني البيان البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص: 490.

(2) سورة الفرقان، الآية (70).

(3) الديوان، ص: 127.

(4) سورة الزمر، الآية (9).

(5) الديوان، ص: 130.

(6) الديوان، ص: 127.

(7) الديوان، ص: 127.

الطباق بين (المجيب والداعي) و(الدني والمتعالي).
والجدول التالي يشمل ما احتوته القصيدة من طباق:

البيت	الطباق	نوعه
1	سمر/ بيض المهتدين/ الضلال	طباق إيجاب
14	ماء/ نار	طباق إيجاب
15	الدنيّ/ المتعالي المجيب/ الداعي	طباق إيجاب
16	الأخذ/ الترك الإقبال/ الإدبار	طباق إيجاب
17	ييمين/ بشمال	طباق إيجاب
31	البر/ البحر الحلّ/ الترحال	طباق إيجاب
32	رحب/ ضيق	طباق إيجاب
47	رخيص/ غالي	طباق إيجاب
60	الأعمام/ الأخوال	طباق إيجاب
65	باهر/ لا يبهر	طباق سلب
76	يطلعن/ يغربن	طباق إيجاب

2- التكرار:

إنّ التكرار ظاهرة موسيقية للكلمة أو البيت، يأتي على شكل اللازمة الموسيقية الإيقاعية، وعلى شكل النغم الأساسي الذي يخلق جوًّا نغميًّا ممتعًا، يستشعره القارئ داخليًّا، بما يكسبه من تفاعل مع القصيدة، فيبدأ بالتقبل والشعور بضرورة ملاحقة القصيدة حتى النهاية⁽¹⁾.

أ- تكرار الصّوت المفرد:

- الأصوات المهجورة والمهموسة:

الجهر: لغةً من جَهَرَ الجَهرة: ما ظهر. ورآه جهرة: لم يكن بينهما ستر؛ ورأيته جهرةً وكلمته جهرةً⁽²⁾.

وجاء في التزليل العزيز⁽³⁾: ﴿أَرْنَا اللَّهَ جَهْرَةً﴾

والأصوات المجهورة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر: (ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن) يضاف إليها أصوات اللين بما فيها الواو والياء، والصوت المجهور هو الذي يهتئز معه الوتران الصوتيان⁽⁴⁾.

الهمس: لغةً من همسَ الهمسُ: الخفيُّ من الصوت، وقد همسوا الكلام همسًا⁽⁵⁾.

وفي التنزيل⁽⁶⁾: ﴿وَوَخَّشَعَتِ الْأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَنِ فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْسًا﴾

(1) يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 259.

(2) ابن منظور، لسان العرب، ص: 710.

(3) سورة النساء، الآية (153).

(4) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (ط5)، 1975، ص: 21.

(5) ابن منظور، لسان العرب، ص: 4699.

(6) سورة طه، الآية (108).

الفصل الأول: المستوى الصوتي

والأصوات المهموسة اثنا عشر صوتاً: (ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ) والأصوات المهموس هو الذي لا يهتئز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به⁽¹⁾. وقد قمنا بإحصاء الأصوات المهموسة والمجهورة في قصيدة الأعمى التطيلي فكانت كما يلي:

الأصوات المهموسة			الأصوات المجهورة		
النسبة المئوية	العدد	الأصوات	النسبة المئوية	العدد	الأصوات
6	147	ت	5	124	ب
0.8	22	ث	1.9	48	ج
2	54	ح	3	83	د
0.8	19	خ	1	25	ذ
4.6	54	س	4	110	ر
1	26	ش	1	25	ز
1	25	ص	0.9	23	ض
0.8	20	ط	0.2	5	ظ
3.5	83	ف	3.5	89	ع
2.8	68	ق	1	26	غ
2.9	70	ك	21	539	ل
3.5	83	هـ	7	188	ن
27	671	العدد الإجمالي	5.6	179	و
			8	201	ي
			72	1806	العدد الإجمالي
				2477	العدد الكلي

(1) ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 21.

بإحصائنا لكل من الأصوات المجهورة والمهموسة في النص وجدناها قد بلغت 2477 صوتًا، منها 1806 صوتًا مجهورًا بنسبة 72% من إجمالي الأصوات في القصيدة، و671 صوتًا مهموسًا بنسبة 27% من إجمالي الوحدات الصوتية في القصيدة.

ونرى من خلال الجدول السابق أن الفارق بين نسبة كل من الأصوات المجهورة والمهموسة كبير وواضح، وأن أكثر حرف متكرر هو حرف (اللام) بتردد يقدر بـ539 مرة بنسبة 22% من إجمالي الأصوات في القصيدة، ولكثرة تكراره في النص دلالات تلائم موضوع القصيدة، وكما سبق وذكرنا فإن (اللام) صوت متوسط بين الشدة والرخاوة، تلك الشدة التي يقف عليها التطيلي لإبراز ملامح القوة في علي بن يوسف بن تاشفين، وتلك الرخاوة المتمثلة في صفات العطاء والنجدة والعدل، كما واختير ليكون في موضع الروي ليحقق جانبًا جماليًا ونغمًا موسيقيًا تأنس له الآذان وتطمئن له القلوب.

تلاه حرف (الياء) بـ201 مرة بنسبة 8% وهو يعمل على مد الصوت، وهذا المد حمل نغمة تدل على القوة، يليه حرف النون بنسبة 7% وهي كلها أصوات مجهورة دلت بوضوح على سيادة هذه الأخيرة في النص.

أما من الحروف المهموسة فتكرر حرف (التاء) تكرارًا جيدًا وذلك بنسبة 6% وهو صوت شديد ففي (التاء) لا يتحرك الوتران الصوتيان بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم وينحبس بالتقاء طرف اللسان⁽¹⁾.

وليس غريبًا أن تكون الأصوات المجهورة في هذه القصيدة أكثر من المهموسة، لما لها من عامل إيحائي وتعبيري يخدم غرض القصيدة الأول وهو المدح وبما تحمله من قوة ووضوح إثر تذبذب الوترين الصوتيين، فهي تخلق تلك الموسيقى الفخمة التي عبر من خلالها الشاعر عن فخامة علي ومكانته، شجاعته وقوة سلطانه.

ولعل هذا التردد العالي للأصوات المجهورة جاء على حساب الأصوات المهموسة لما للأولى من ملائمة لغرض المديح، الذي يحتاج إلى ذلك الجهد والذبذبة العالية، لكننا لن ننظر لهذه الأصوات بمعزل عن الأصوات المهموسة، إذ أسهم اجتماع كل من الأصوات المجهورة والمهموسة في تصوير مدى إعجاب الشاعر بالأمير علي بن يوسف بن تاشفين وبطولاته الحربية.

(1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص: 61.

ب- تكرر الكلمة:

هو أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان متفق المعنى أو مختلفاً، فإن كان التكرار متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وإن كان اللفظ متفقاً والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على معنيين مختلفين⁽¹⁾.

وُحِدَتْنا نازك الملائكة عن القيمة الفنية للتكرار الصوتي فتقول: «إن التكرار يضع بين أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما»⁽²⁾.

ولم تخلو القصيدة من التكرار فكان في عدة ألفاظ منها لفظة (عليّ) وذلك في الأبيات التالية⁽³⁾:

أصبح الملك في ضمان عليّ	آمن السرب ضافي السربال
كعليّ وما الحيا كعليّ	غير أن لا مرد لأمثال
يا عليّ العلاء في كل يوم	والمغالي به على كل حال

لقد ترددت كلمة (عليّ) أربع مرات، وليس من الغريب أن يكرر الشاعر اسم ممدوحه ذلك كونه محور القصيدة والعامل الرئيس فيها، فعليه قامت حتى انتهت، كما أنّ التكرار استعمل هنا للفت انتباه الممدوح.

ونجد مثلاً لفظة (السيوف) قد تكررت ثلاث مرات وذلك في الأبيات التالية⁽⁴⁾:

ومع السعد والسعادة أو بيـ	من حنايا السيوف والأغلال
وسيوف الأبطال ترعد مـ	فعلت في جماجم الأبطال
أشبهته السيوف في النّقع فإختـ	لت وان لم تكن بحين اختيال

وردت كلمة (السيوف) في القصيدة مكررةً كونها تستعمل في الحروب وهي وسيلة الأبطال للدفاع عن مبادئهم، والبطل هنا في نظر الشاعر هو الأمير علي بن يوسف بن تاشفين.

(1) أحمد مطلوب، النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، (ط1)، 1979، ص: 370.

(2) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، حلب، سوريا، (ط1)، 1962، ص: 243.

(3) الديوان، ص: 127، 129، 130.

(4) الديوان، ص: 127.

الفصل الأول: المستوى الصوتي

يشكّل التكرار قيمة فنية صوتية عالية ونغمة موسيقية صاحبة في فضاء النص الشعري، وعمله هو زيادة النغم وتقوية الجرس، مما يكسب النص رونقا موسيقيا غزبا⁽¹⁾، يعمل على تحريك العاطفة ورفع درجة تأثرها، فله دور في تركيز الإيقاع وتكثيف الحركة في القصيدة مما يمنحها ثقلا معنويا وأداءً متميزًا مشحونًا بالعمق.

والجدول الآتي يحصي الألفاظ المتكررة في القصيدة:

البيت	الكلمة	عدد تكررها	البيت	الكلمة	عدد تكررها
52-1	النّصال	مرتين	-61-58 70	الجلال	أربع مرات
29-6-3	السُّيوف	ثلاث مرات	77-67	البلاد	مرتين
18-17	السَّيف	مرتين	76-12	الرجال	مرتين
35	نزال	ثلاث مرات	31-4	الملك	مرتين
-21-19 35	الموت	ثلاث مرات	54-29	اختيال	مرتين
-23-20 63	الخيل	ثلاث مرات	51-42	العدوّ	مرتين
7	بسل	مرتين	5	الضّلال	مرتين
61-2	الآجال	مرتين	59-7	القتل	مرتين
32	رحب	ثلاث مرات	5-33-1	القنّاء	ثلاث مرات
66-37-4	عليّ	أربع مرات	-22-29 58	النقع	ثلاث مرات
45	السؤال	مرتين	50	عالي	مرتين
55-41-5	الهضب	ثلاث مرات	19	العوالي	مرتين
13	هزال	مرتين	56	عيال	مرتين
24	قَدالي	مرتين	70-48	المدى	مرتين

(1) محمد عويد الطربولي، الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين، ص: 219.

59-16	الإقبال	مرتين	61-57	الحياة	مرتين
-------	---------	-------	-------	--------	-------

وهناك نوع من التكرارات ورد في الأبيات الأخيرة من القصيدة وهو تكرار العبارة وذلك في⁽¹⁾:

أنا ممن أهل من نعماً	ك إلى الغيث مستهل العزالي
أنا ممن أفضى به فرح لقيماً	ك إلى فرجة كحلّ العقال
أنا ممن أهدى إليك القوافي	غير وحشيّة ولا أهمّال

ف(أنا)الشاعر وما كرر معها لإثبات وفائه وتأكيده مكانته أمام الممدوح، وقد نجح في تكرار الألفاظ مثلما نجح في تكراره لحرفي الميم والنون منذ أول الأبيات، فهما يعملان على درجة كبيرة من تعديل الصوت وتلطيفه وذلك لما يصاحبه من غنة⁽²⁾.

(1) الديوان، ص: 131.

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

الفصل الثاني: المستوى التركيبي

- الجملة الاسمية والفعلية
- الأساليب الخبرية والإنشائية
- أزمنة الأفعال
- الضمائر

1- الجملة الاسمية والفعلية:

الجملة هي عنصر الكلام الأساسي إذ يحصل بواسطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة، ويحول المنتفع مادة فكرة إلى كلام معبر، بواسطة الجمل ويتكلم ويتواصل بواسطتها كذلك، واعتبر علماء الألسنية الجملة الصورة الصغرى للكلام المقيد، أي الكلام الذي يخضع لمتطلبات اللغة⁽¹⁾.

ولو عدنا لتعريف الزمخشري للجملة، نجده يفصل أولاً بين الكلمة والكلام ثم يقول: «والكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى وذلك لا يتأتى إلا في اسمين أو في فعل واسم وتسمى الجملة»⁽²⁾.

نذكر هنا أنه ممن جعل الكلام مرادفًا للجملة، وأنه جعل الجملة تركيب بين المسند والمسند إليه، وجعل الرابط بينهما قويًا، ثم جعلها في قسمين فالأول اسم واسم والثاني اسم وفعل، وهو ما سماه النحاة الجملة الاسمية والجملة الفعلية.

أ- الجملة الاسمية:

الجملة الاسمية هي التي تبدأ باسم أو بفعل ناقص مثل (كان وأخواتها) ولها ركنان أساسيان مترابطان ارتباطًا شديدًا حتى أن سيبويه اعتبرهما كأنهما كلمة واحدة وهما (المبتدأ والخبر)⁽³⁾. ومن خلال القصيدة نجد أن الجمل الاسمية قد وردت ورويًا جيدًا مثلت حوالي 45% من مجموع الجمل المشكّلة للقصيدة، وقد وظفها الشاعر بغرض المدح وما يتخلله من وصف للممدوح وجيشه ورماحه وسيوفه، وكذا وصفه لمكانته.

والجمل الاسمية تفيد بأصل وضعها ثبوت الشيء لشيء، ولكنها قد تخرج عن هذا الأصل لتفيد الدوام والاستمرار بحسب القرائن، كأن يكون الحديث في مقام المدح، فإذا كان خبرها جملة فعلية فإنها تفيد حينها التجدد⁽⁴⁾. ومن أمثلة الجمل الاسمية في القصيدة⁽⁵⁾:

(1) عيسى متقى زاده وآخرون، دراسة أسلوبية في قصيدة موعد في الجنة، ص: 144.

(2) الزمخشري (أبي القاسم محمود بن عمر)، المفصل في علم العربية، تح: فخر صالح قدارة، دار عمار، عمان، الأردن، (ط1)، 2004، ص: 32.

(3) السيد خليفة، الكافي في النحو، دار ابن خلدون، مصر، (دط)، (دت)، ج1، ص: 151.

(4) احمد الهاشمي، جواهر البلاغة، الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، (ط1)، 2001، ج1، ص: 50.

(5) الديوان، ص: 129.

إمرة المسلمين ايسر شأني
ومحلُّ السّمك أدنى مكاني
ك إذا خطة ثنت عطف والي
ك وان كان عاليًا كلّ عالي
تك بطيب العدو والآصال
ب- الجملة الفعلية:

هي التي تتبدئ بفعل ماضي أو مضارع أو أمر ويلي الفعل دائمًا فاعل مرفوع وإذا حذف الفاعل قام مقامه نائب فاعل⁽¹⁾.

من خلال القصيدة نلاحظ سيادة الجمل الفعلية التي تمثل حوالي 55% من مجموع الجمل المشكلة لتركيب القصيدة، وهذا ما أكسب النص ميزة الحركية والتجدد.

ويرى بعض الباحثين والدارسين من أمثال أحمد مطلوب «أن توجيه الخطاب بالجمل الفعلية يراد به الإخبار بمطلق العمل مقرونًا بالزمان من غير أن يكون هناك مبالغة وتوكيد»⁽²⁾.

كما أن الجمل الفعلية، موضوعة لإفادة التجدد والحدوث في زمن معين⁽³⁾.

لذلك فإن استعمال الشاعر للجمل الفعلية في نصه له دور في بناء النص الشعري وصورته، كما وله دلالة أسلوبية وتعبيرية، فبروزها في نص الأعمى التطيلي عائد إلى ما تملكه من ديناميكية جعلته يخرج من حالة الثبوت والسكون إلى حالة الحركة التي تمثلت فيما هي عليه المعركة بقيادة علي بن يوسف بن تاشفين وما يخلفه من اهتزاز للنفوس وفرار للأعداء وتساقط للأبدان.

وقد تفيد الجمل الفعلية كذلك الاستمرار التجديدي شيئًا فشيئًا بحسب المقام وبمعونة القرائن، وبشرط أن يكون الفعل مضارعًا⁽⁴⁾.

يملاً الدرع نجدة والحبي حلد
مما وصدور التديّ بذل نوال⁽⁵⁾

فقرينة المدح التي تدل على نجدته وحلمه، شأنه المستمر الذي لا محيد عنه، بل ويتجدد
آنًا فآنًا.

2- الأساليب الخبرية والإنشائية:

(1) علي أبو العباس، الإعراب الميسر، دار الطلائع، القاهرة، مصر، (دط)، (دت)، ص: 61.

(2) أحمد مطلوب، أساليب بلاغية الفصاحة البلاغة المعاني، وكالة المطبوعات، الكويت، (ط1)، 1980، ص: 141.

(3) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص: 50.

(4) المرجع نفسه، ص: 50.

(5) الديوان، ص: 129.

لقد وظف الشاعر هذه الجمل في سياقات متنوعة طغى عليها الأسلوب الخبري.

أ- الأسلوب الخبري:

والخبر هو الذي يتحمل الصدق إن كان مطابقاً للواقع والكذب إذا كان غير مطابق للواقع⁽¹⁾.

وقد جاء الأسلوب الخبري في القصيدة ليخدم غرض المدح من حيث أنه يشيد بعلي وصفاته ويعظمه، فيقول كم أنه قوي في المعارك بطل في الحروب⁽²⁾:

محرم يستحل كل دم بسـ	ل ببسل من حكمه وحلال
يترك المعلمين في الحرب كابد	ن وما اعلموا به كالنعال
يخلع الغمد والحمائل معتا	ضا بلبس الأشلاء والأوصال

ونجده في موضع آخر يصف السيوف والرماح مستعملاً الأسلوب الخبري فيقول⁽³⁾:

صدت صفحتاه من مهج القتـ	لى على بعد عهده بالصقال
علقت فوق متنه أكرع الندـ	مل وفي حده قلوب الرجال
بينما السيف كالمجرة في قبـ	ضة يمناه عاد مثل الهلال
والعوالي شواجر تصف الموـ	ت بأيمان فتية كالعوالي

كما ونجده يضمن أبياته أساليب خبرية طلبية وهي ما اشتملت على وسيلة توكيد واحدة نحو قوله⁽⁴⁾:

قد جنبت العدا ذلولاً وصعباً	واشترت العلا رخيصاً وغالي
في ظلال القنا وقد زالت الهضـ	ب بما فوقها زوال الظلال

وذلك ليؤكد على موقف الممدوح من الأعداء وليبين رفعة مكانته.

(1) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (ط2)، 1984، ص: 7.

(2) الديوان، ص: 127.

(3) الديوان، ص: 127-128.

(4) الديوان، ص: 127، 129.

ونجده في مواضع أخرى متفرقة يخبر عما كان عليه أعداء علي بن يوسف بن تاشفين من خوف ورعب في مواجهتهم لأمر المسلمين، وكيف تركهم يستشعرون الذلّ، ويهربون من مقابلته ومواجهته⁽¹⁾:

أوجسوا منك خيفة، وتهاب
لهجوا من علاء شأنك باسم
يوم يغشى ديارهم قبلك الرعب
ويقول⁽²⁾:

نفسوا في الحياة واستشعروا
ويرون الفرار أوفى من القت
الذلّ ولم يحفلوا بهجر المقال
ل وأوفى من رتبة الإقبال

ويستعمل الأسلوب الخبري ليفخر بنسب علي بن تاشفين، ولعله لا يريد منه إفادته بالحكم الذي تضمنته الأبيات إنما يريد من ورائه أنه عالم بحكم الخبر أي بمضمونه، فيقول⁽³⁾:

لك من تاشفين أو من أبي
نسب زاد رفعة وجلالا
يعقوب ذكرى مكارم وفعال
في مدى كل رفع وجلال

فالممدوح يعلم أنه ذا نسب رفيع، إنما يريد الشاعر أن يبين له ويخبره بأنه عالم بالخبر، وهذا ما يسميه البلاغيون (لازم الفائدة).

ويعود في نهاية القصيدة مخبراً عن نفسه مستعملاً ضمير المتكلم (أنا)، كيف أنه ممن نال من كرم ممدوحه وعطائه نتيجة ما يقول فيه من مدح⁽⁴⁾:

أنا ممن أهل من جود نعمما
أنا ممن أفضى به فرح لقيما
أنا ممن أهدي إليك القوافي
ب-الأسلوب الإنشائي:

لك إلى الغيث مستهل العزالي
لك إلى فرجة كحل العقال
غير وحشية ولا أهمال

(1) الديوان، ص: 129.

(2) الديوان، ص: 130.

(3) الديوان، ص: 130.

(4) الديوان، ص: 131.

طغيان الأسلوب الخبري لا ينفي وجود الأسلوب الإنشائي في القصيدة والذي استخدمه الشاعر بأغراض متعددة.

وإذا كان الإنشاء هو قسيم الخبر وإن كان الخبر هو ما يحتمل الصدق والكذب فإن الإنشاء إذن هو الكلام الذي لا يحتمل الصدق والكذب لذته، وذلك لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق به وجود خارجي يطابقه أو لا يطابقه⁽¹⁾.

ولم يسرف الأعمى التطيلي استخدام الأساليب الإنشائية في قصيدته فاقترعت على أسلوب النداء والأمر أما الاستفهام فجاء في موضع واحد.

أ-الأمر: وهو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، ويقصد بالاستعلاء أن ينظر الأمر لنفسه على أنه أعلى منزلة ممن يخاطبه أو يوجه الأمر إليه، وللأمر أربع صيغ تنوب كل منها مناب الأخرى في طلب أي فعل من الأفعال وهذه الصيغ هي:
-فعل الأمر.

-المضارع المقرون بلام الأمر.

-اسم فعل الأمر.

-المصدر النائب في فعل الأمر⁽²⁾.

والشاعر في هذه القصيدة لم يستعمل من تلك الصيغ إلا أولها أي فعل الأمر نحو قوله
(3):

اثبتيه فيما تغمدته ثم اشهدني لي به على العذال

فجاء في البيت فعليّ أمر الأول (اثبتيه) والثاني (اشهدي).

ويكمل في البيت الذي يليه قائلاً⁽⁴⁾:

وهيبه وبيص تلك الثنايا إن أجازت عينك عدوى

والفعل هنا هو (هيبه).

وقوله في موضع آخر⁽⁵⁾:

(1) عبد العزيز عتيق، علم المعاني البديع، ص:65.

(2) عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (ط1)، 2009، ص: 75.

(3) الديوان، ص: 128.

(4) الديوان، ص: 128.

(5) الديوان، ص: 130.

فقد الخيل مشرفات الهوادي لاحقات الأقراب والآطال

وفعل الأمر هنا هو (فَد) ولكنه قد خرج عن معناه الحقيقي وهو طلب الفعل من الأعلى للأدنى على وجه الوجوب والإلزام، للدلالة على معنى آخر ألا وهو ما يدخل ضمن غرض المدح أو التفاخر، وهو طلب لا تكليف ولا إلزام فيه وإنما هو طلب يحمل في طياته معنى مدح الشاعر لممدوحه إثر اقتحامه للخطوب بلا خوف ومضيئه في طريق المجد والعلاء.

ب- النداء: وهو طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة ينوب كل حرف منها مناب الفعل "أدعو"، وأحرف النداء أو أدواته ثمان هي: (الهمزة، أي، يا، أيأ، هيا، آ، آي، وا)⁽¹⁾.

وقد ورد النداء في القصيدة مستعينا بحرف النداء (يا) نحو قوله في الأبيات²:

يا علي العلاء في كل يوم والمغالي به على كل حال

يا ربيع البلاد يا غيمة العا لم من بين موتل ومـوال

يا قريع الأيام عن كل مجد يا سليل الأذواء والأقيال

والغرض فيه قد خرج عن مدلوله الأصلي فجاء ليدل على رفعة علي وخيره وعظمته، وهو ما يجعل للنداء غرض المدح.

أما الاستفهام فجاء كما سبق وأشرنا في موضع واحد في القصيدة حيث قال الشاعر³:

ذاك يعطي قبل السؤال ولا فخر فماذا يعيد للسؤال؟

والغرض منه قد خرج عن معناه الأصلي فجاء لمدح علي وتبيان كثرة عطاياه.

3-أزمة الأفعال:

الفعل هو ما دل على معنى في نفسه، واقترن بزمن معين، والفعل الماضي ومضارع وأمر⁽⁴⁾

أ-الفعل الماضي:

هو ما دل على حدوث شيء قبل زمن التكلم⁽⁵⁾.

(1) عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص: 114.

(2) الديوان، ص: 130.

(3) الديوان، ص: 129.

(4) عبد العلي حسين صالح، النحو العربي منهج في التعلم الذاتي، دار الفكر، عمان، الأردن، (ط2)، 2009، ص: 12.

(5) يوسف الحمادى وآخرون، القواعد الأساسية في النحو والصرف، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، (دط)، 1995، ص:

وقد كانت نسبة الزمن الماضي في قصيدة الأعمى التطيلي مرتفعة مقارنة بالأزمنة الأخرى فقد بلغت ما يعادل 57% من إجمالي الأفعال في النص، ولعل ذلك راجع لكونه من أكثر الأزمنة خدمة لمضمون القصيدة ألا وهو مدح علي بن يوسف بن تاشفين، فالفعل الماضي هو الأنسب لذكر المفاخر والأنساب والثرات والذكريات الخالدة، وهذا ما نلمسه في القصيدة، من ذكر للممدوح وبطولاته وعزيز نسبه، ومن هذه الأفعال (بلغت، أوجسوا، علقنت، طبق، قدت...).

كما وأن استعماله للزمن الماضي لذكر خصال الممدوح وتعظيمه، أقوى وأثبت في نفس المستمع فهو حدث سبق وحصل فلا يتسرب أي شك تجاهه.

ب- الفعل المضارع:

وهو ما دلَّ على حدوث شيء في زمن التكلم أو بعده⁽¹⁾. ولقد تردد الفعل المضارع في القصيدة ترددًا لا بأس به فكان في المرتبة الثانية بعد الفعل الماضي بنسبة 39%.

ولا غرابة في توظيف الأعمى التطيلي لهذا الزمن لما له من شأن في الحركة والاستمرارية، فهو يحاول من خلاله الدلالة على استمرار الممدوح في اقتحام الأهوال والآجال هو وجيشه بكل صلابة وبدون خوف أو رهبة، فالأفعال المضارعة نحو (يخلع، يردد، يروعك، يلتف، يستحل...) وغيرها تؤدي بنا للدلالة على حركة المعركة في القصيدة هذه الحركة التي أرعبت سكون الخائفين، ولما لغرض المدح من ذكر للممدوح وما يحمله من صفات، جاء الفعل المضارع كي يثبت للمتلقي أن هذه الصفات والأفعال مستقرة فيه ومتجددة فلا تتبدد ولا تتغير.

ج- فعل الأمر:

وهو ما يطلب به حدوث شيء بعد زمن التكلم⁽²⁾. ولا نلاحظ لفعل الأمر حضورًا كبيرًا في القصيدة، فجاء في أربعة أفعال فقط وبنسبة 4% وهي: (أثبته، اشهدي، هببه، فُقد).

ولعل الشاعر لم يستعمل أفعال الأمر لكونه بصدد مدح علي وتعظيمه لا بصدد أمره فهو في نظره مثال كلِّ شيء.

4- الضمائر:

(1) المرجع نفسه، ص: 20.

(2) المرجع نفسه، ص: 21.

الفصل الثاني: المستوى التركيبي

تعدّ الضمائر من مفاتيح النص الشعري فهي تؤدي دوراً تركيبياً مع قيامها بوظيفة دلالية، وهي تتنوع بين ضمائر للمتكلم وضمائر للمخاطب وأخرى للغائب، وقد تناوبت الضمائر في القصيدة لما لها من دلالة إيحائية في النص الشعري. والجدول التالي يمثل توزيع الضمائر في القصيدة:

المتكلم	المخاطب	الغائب
أنا-أنا-أنا	يعودك-يروعك-عينك-	زالت-فعلت-حكّمه-اعلموا-تعدّه-صدئت-
	لك-لك-أنت-قدت-	صفحتاه-عهده-علقت-متنه-حدّه-هزه-
	جنبت-اشتريت-بلغت-	أجاره-يمناه-أقبلوها-شرقت-شأوها-أجرت-
	زدت-شأنيك-مكانيك-	شيبته-أجازت-قطره-أشبهته-اختالت-أحرزته-
	منك-شأنك-لك-	بثت-دعوا-بلغت-سنت-أوجسوا-لهجوا-
	يحدثك-نعماك-لقيامك-	ديارهم-نافسوا-استشعروا-يحفلوا-يحسبون-
	إليك-بذكراك-تخيرت-	يرون-يقدون-يحسبون-ينسون-وقفوا-عنه-به-
	اشهدي-هيبه-اثبتيه-زدت	يطلعن-يغرين-جادها-منه-بلادها-أقيمت-
		كانت-صلاتها

من خلال الجدول نلاحظ هيمنة ضمير الغائب على القصيدة حيث ورد بنسبة 63% من مجموع الضمائر فيها، فجاء الشاعر بمدلول معين لضمير الغائب في كل مرة، فيرجع على السيوف حيناً (اختالت، فعلت، صدئت، ...) نحو قوله¹:

لى على قرب عهده بالصقال
ل وفي حدّه قلوب الرجال

النبل قبل استدادها بالتّصال
سوف يجري لهم بأبرح فال

صدئت صفحتاه من مهج القتـ

علقت فوق متنه أكرع النمـ

ويرجع على أعدائه حيناً آخر كقوله²:

أوجسوا منك خيفةً، وتهاب
لهجوا من علاء شأنك باسم

(1) الديوان، ص: 127.

(2) الديوان، ص: 129.

وكلها أمور تصب في حقل مدح الأمير، وكلها ارتبطت بملامح البطولة والقوة والشجاعة والعزيمة، التي بذكرها وتعدادها يصل الشاعر إلى مبتغاه وغرضه الأول. والمتتبع لهذه الضمائر يجدها تعمل على إبراز شخص الممدوح كمحور رئيسي في هذه القصيدة.

وهيمنت الضمائر الغائبة في القصيدة لا تعني عدم ورود ضمائر المخاطب، فهي الأخرى وردت بما يقارب 33% من إجمالي الضمائر في النص، فقد فرض غرض القصيدة وجوها فالشاعر يخاطب ممدوحه من حين لحين، ليرمي له كم أنه معجبٌ بصفاته وشاكرٌ لعطاياه وفرحٌ للقياه. أما ضمير المتكلم فلم يرد إلا ثلاثاً بنسبة 4% ولعل غيابها في القصيدة راجع إلى كون الشاعر بصدد مدح عليّ لا التكلم عن نفسه وانفعالاتها.

الفصل الثالث: المستوى الدلالي

- الحقول الدلالية
- الصورة البيانية

1- الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي أو المعجمي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادةً تحت لفظ عام يجمعها⁽¹⁾.

والحقل يتضمن مجموعة كثيرة أو قليلة من الكلمات، تتعلق بموضوع خاص وتعبّر عنه⁽²⁾. وتقول هذه النظرية _ نظرية الحقول الدلالية _ أنه لكي تفهم معنى كلمة، يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليًا، وهدف التحليل للحقول الدلالية هو جمع كل الكلمات التي تخص حقلًا معينًا، والكشف عن صلاتها الواحدة منها بالأخرى، وصلاتها بالمصطلح العام، وقد وسع بعضهم هذا المفهوم ليشمل الكلمات المترادفة والمتضادة، والأوزان الاشتقاقية، وأجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية.

ويتفق أصحاب هذه النظرية على جملة مبادئ منها:

- لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معين.

- لا وحدة معجمية عضو في أكثر من حقل.

- لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.

- استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.⁽³⁾

ونجد الشاعر في هذه القصيدة يضع من الكلمات ما يجعلها تنقسم إلى حقول دلالية معينة، وقد ركزنا على أهم الحقول في القصيدة فكانت كما يلي:

أ- حقل الحرب:

فرضت الألفاظ وجود حقل الحرب بتوافرها وكثرة تواترها في القصيدة، وهذا يعود إلى أن الأعمى التطيلي يقوم بمدح عليّ هو وجيشه في الحروب والمعارك ومن هذه الألفاظ: (النقع، الموت، المنايا، نزال، عسكر، العدو، الحصون...) كقوله مثلاً⁴:

واهب العسكر العرموم يلتف علي ذي الرياسة المختال

وقد تفرع لنا عن هذا المفهوم حقل ثانوي تمثل في:

(1) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، (دط)، (دت)، ص: 79.

(2) أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص: 12.

(3) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص: 80.

(4) الديوان، ص: 129.

ب- **حقل الأسلحة:** فذكرت هنا الأسلحة بتنوعها، وذلك لما لها من صلة وثيقة بالحروب، فلا تقوم الحرب إلا بوجود السلاح وهذه الألفاظ هي: (السيوف، القنا، العوالي، النصال، الأغلال، الغمد، النبال، الدرع...) صبَّ الشاعر دلالتها فيما يخدم مدحه لعلِّي كقوله¹:

أشبهته السيوف في النقع فاختا لك ما أحرزته من باهر الفضل
لت وإن لم تكن بحين اختيال وبثت من غامر الإفضال
ج- **حقل جسم الإنسان:**

والحقيقة أن الحرب لا تخمد حتى تترك فوق الأرض مما حُلق في جسم الإنسان من أعضاء تناثرت وتطايرت على أيدي الأبطال من أمثال عليّ بن يوسف بن تاشفين، فالشاعر يريد بها التأكيد على بطشه وقوته في المعارك ومن هذه الألفاظ (أشلاء، أوصال، جماجم، دم، مهج، قلوب، أكرع، قبضة، شعر، عينك، الذراع، يد، صدور، المفرق..)

يخلع الغمد والحمائل معتا ضاً بلبس الأشلاء والأوصال²

ويجدر بنا التنويه إلى أن من بين هذه الألفاظ ما ذكر بمعاني أخرى غير المفهوم الأول وذلك بحسب موقعها في القصيدة، إلا أنها ورغم ذلك لم تخرج عن غرض القصيدة المدح.

د- **حقل الشجاعة:**

إن أول ملاحظة يرصدها القارئ للقصيدة طغيان دلالة الشجاعة والقوة، وإن لم يذكر اللفظ بعينه فقد دلت عليه أبياته التي نسجها جاعلاً من علي المثل المقتدى به في اقتحام الخطوب هو وأتباعه من الفتية المحاربين، فيورد مثلاً قوله³:

ترتمي بالنزال في حومة المو مت إذا ما دعوا نزال نزال
وقوله⁴:

والعوالي شواجر تصف المو مت بأيمان فتية كالعوالي

(1) الديوان، ص: 128.

(2) الديوان، ص: 127.

(3) الديوان، ص: 128.

(4) الديوان، ص: 128.

هـ- حقل الطبيعة:

من الألفاظ البارزة كذلك وبجلاء، الدالة على الطبيعة منها، ومن الطبيعي أن تكون هذه الأخيرة مصدر وحي وإلهام لكل الشعراء على مر العصور لما لها من ارتباط بروح وهوية الشاعر، وقد جعل التطيلي الطبيعة أو بعض عناصرها -أحياناً- خاضعة لممدوحه كقوله¹:

تسجد الهضب نحوه ولو استع
صت لآذنت بالزوال

ومن الألفاظ الدالة على الطبيعة في القصيدة: (الهضب، المجرة، الهلال، النجوم، البحر، الجنان، الأرض، الوهد، الأطلال، غيمة، البر، البرق، الزلزال، الغيث، المزن...)

و- حقل الحيوانات:

يشمل هذا الحقل تلك الكلمات الدالة على أنواع مختلفة من الحيوانات الأليفة المتوحشة، وقد وظفها الأعمى التطيلي بمعناها الحقيقي والمجازي، فنراه يريد تشبيه علي بها وبصفتها المميزة لها تارةً، أو ينسب للخيل التي يقودها صفات القوة في غيرها من البهائم تارةً أخرى، كقوله²:

فقد الخيل مشرفات الهوادي
لاحقات الأقرب والآطال

تتبارى بكل طيار كالأبي—
م وإن هجته فكالرئبال

وكله يخدم غرض القصيدة الأول وهو المدح، ومن هذه الألفاظ (البدن، الخيل، الجياد، النمل، الرئبال، الأيم، الرئال، العتاق...).

ز- حقل الألفاظ الدينية:

لقد وظف الشاعر بعض الألفاظ الدينية التي أخذت تارةً من القرآن الكريم وتارةً من التراث الديني، ونجده نقلها نقلاً حرفياً حيناً وضمناً معاني جديدة حيناً آخر، ولمّا كان له أن يمدح عليّاً جعل فيه من صفات المؤمنين الثقة المتبعين لطريق الحق مثلاً، كقوله³:

موغلاً في البلاد محتكماً في
حرمات الدماء والأموال

ومن هذه الألفاظ (الصلاة، الجهاد، المسلمين، محرم، حلال، حرمات، المهتدين، الضلال، الآجال، النار، الحياة...).

(1) الديوان، ص: 129.

(2) الديوان، ص: 130.

(3) الديوان، ص: 129.

2- الصورة البيانية في القصيدة:

أ- التشبيه:

لغة هو الشَّبَهُ والشَّبَهُ والشَّبِيه: المثلُّ والجمع أشباه، وأشَبَهَ الشيءُ الشيءَ: ماثله⁽¹⁾.
والتشبيه في اصطلاح البلاغيين له أكثر من تعريف ولكنها تصب كلها في معنى واحد ألا وهو أن التشبيه: بيان أنّ شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بإحدى أدوات التشبيه⁽²⁾.
وللتشبيه أركاناً أربعة هي:

-المشبه

-المشبه به

-أداة التشبيه (كالكاف وكأن ومثل..).

-وجه الشبه وهو الصفة أو الصفات التي تجمع بين الطرفين.

ومن الأركان التي يمكن الاستغناء عنها في التشبيه أداة التشبيه ووجه الشبه.

وقد وظف الأعمى التطيلي التشبيه بصورة جلية في القصيدة، تعددت أنماطها وصوره

بحسب نوع التشبيه، وسنعرض لبعض التشبيهات الواردة في القصيدة وبعض أساليبها وأنواعها.

ومن التشبيه الحسّي والمعنوي، أما الحسّي فهو ما يدرك بإحدى الحواس الخمسة،

كقوله³:

أنا ممن أهدى إليك القوافي غير وحشية ولا أهـمـال

كنجوم السماء يطلعن في الكـتـب ويغربن في صدور الرجال

فطرفا التشبيه هنا حسين وهما (القوافي ونجوم السماء) وفي هذا التشبيه نلاحظ ظهور

أثر الصورة البصرية بشكل جلي فنجوم السماء أضواء تعكس الصورة البصرية وفاعليتها عند

المتلقي⁽⁴⁾.

ونجد هذا النوع من التشبيه أيضاً في قوله⁵:

بينما السيف كالمجرّة في قـبـضـة يـمـنـاه عاد من الهـلال

(1) ابن منظور، لسان العرب، ص: 2189.

(2) عبد العزيز عتيق، علم البيان، النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، 1985، ص: 62.

(3) الديوان، ص: 131.

(4) محمد عويد الطربولي، الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين، ص: 166.

(5) الديوان، ص: 127.

فطرفا التشبيه من الأمور المدركة بواسطة الحس.

وقد تشترك الدالتان الحسية والمعنوية في تشكيل طرفي التشبيه، فيأتي التشبيه الحسي

بالمعنوي نحو¹:

العوالي شواجر تصف المو **ت بأيمان فتية كاعوالي**

فكان المشبه حسياً (الفتية) بينما المشبه به معنوياً (العوالي) أراد به العلو والرفعة.

ونلمس نوع آخر من أنواع التشبيه في القصيدة وهو التشبيه المفروق وهو الذي يشتمل

على أكثر من تشبيه ويجمع فيه كل مشبه مع ما شابهه، فيؤتى بمشبه ومشبه به، ثم مشبه ومشبه به...⁽²⁾ نحو قوله³:

واضح كالصباح، متسق **كالنجم، ممر كالعارض الهطال**

فقد فرق التطيلي بين المشبهات (واضح، متسق، ممر) وبين المشبهات به (الصباح،

النجم، العارض الهطال) وهي تشبيهات حسية مفردة.

ونجد مثلاً آخر عن التشبيه المفروق في قوله⁴:

ضمراً كاقسي، مطردات **كالقنا، مستشقة كانبال**

فالمشبهات هي (ضمراً، مطردات، مستشقة) والمشبهات به (القسي، القنا، انبال).

ويأتي التشبيه المرسل في القصيدة وهو ما حذف وجه الشبه فيه مؤدياً وظيفته الجمالية

فيها، مما زادها إبداعاً وحلاوةً على مستوى البيان، فهو منتشر في هذه القصيدة نحو قوله⁵:

يترك المعلمين في الحرب كابد **ن، وما اعلمو به كالنعال**

فذكر المشبه (المعلمين) والمشبه به (البدن) وأداة التشبيه (الكاف) بينما غاب وجه الشبه

وهو كثرة القتل، وسبب هذا الحذف هو أن الصورة حسية في أغلب مضامينها، حيث يتبادر

وجه الشبه إلى ذهن المتلقي مباشرة فلا حاجة لذكره.

(1) الديوان، ص: 128.

(2) محمد عويد الطربولي، الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين، ص: 169.

(3) الديوان، ص: 130.

(4) الديوان، ص: 128.

(5) الديوتن، ص: 127.

وقد استخدم التظليل في تشبيهاته بعض الأدوات المعروفة في التشبيه، و(الكاف) واحدة من هذه الأدوات التي تناثرت بكثرة بين دفتي المشبه والمشبه به لسهولة وبساطتها، فترددت 15 مرة، بينما نجد الأداة (مثل) قد ترددت 4 مرات. ومن أمثلة ذلك قوله¹:

تتباري بكلّ طيارٍ كالأي
م وإن هجته فكالرئبال
وقوله²:

أنت قدتَ الجياد مثل بنات
العصم أو مثل أمهات الرئال

نلاحظ أن الأعمى التظليل أكثر من التشبيهات في قصيدته، ولعل ذلك عائد لكونه شاعر طالما اعتمد التصريح في صورته، كما واتكأ على الحواس في رسمها، فهو على عماه التمس صور بصرية موحية بمعان وأخيلة بليغة ومتقنة⁽³⁾.

ب- الاستعارة:

وهي ضرب من المجاز اللغوي علاقته المشابهة دائماً بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي وهي في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفيه، فتطلق الاستعارة على استعمال المشبه به في المشبه، فيسمى المشبه به مستعاراً منه، والمشبه مستعاراً له، واللفظ مستعاراً⁽⁴⁾. والاستعارة قسمين: تصريحية وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به، أو ما استُعير فيها لفظ المشبه به للمشبه، والمكنية هي ما حذف فيها المشبه به أو المستعار منه ورمز له بشيء من لوازمه⁽⁵⁾.

ومما ورد في القصيدة من استعارات مكنية نذكر⁶:

تسجد الهُضْب نحوه ولو استع
صت لأذنت بالزوال

إذ شبه الهُضْب بالإنسان فحذف المشبه به، وأبقى على أحد لوازمه (السجود) ليعبر عن سيطرت وقوة علي بن تاشفين.

(1) الديوان، ص: 130.

(2) الديوان، ص: 128.

(3) ينظر، محمد عويد الطربولي، الأعمى التظليل شاعر عصر المرابطين، ص: 243.

(4) عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص: 175.

(5) المرجع نفسه، ص: 179.

(6) الديوان، ص: 129.

كذلك قوله¹:

إن تسائل به يحدثك عنه الـ مجد ثبت الإسناد والإرسال

فقد شبه المجد بالإنسان فحذف المشبه به وأبقى على أحد لوازمه (الحديث) ليعبر هنا
عن مقام علي ومكانته.

وفي قوله²:

يملاً الدرع نجدة والحبي حد ماً وصدر النديّ بذل نوال

حيث شبه الدرع بالدلو وحذف المشبه به وأتى بلازمة من لوازمه وهو الفعل (يملى) وذلك
ليعبر عن نجدة علي ومساعدته للسائلين.

وقد استعمل الشاعر الاستعارات التصريحية هي الأخرى مستغلاً إياها في طرحه لصفات
الممدوح كقوله³:

يا ربيع البلاد يا غيمة العا لم من بين موتل وموال

وجاء في هذا البيت استعارتين تصريحتين، حيث حذف المشبه وهو (علي) وصرح بالمشبه
به وهو (الربيع، الغيمة) فأراد بالأولى معنى الأمان والحياة البهيجة، وأراد بالثانية معنى الخير الوفير.
وقد أضفت الاستعارات على القصيدة بهاءً ودلالةً، بل حيويةً وانسجاماً، فكانت معنية في
إنتاج الدلالات الإيحائية ناهيك عما تتركه في قلب السامع من أثر عظيم وارتياح جميل وما تطلبه
من إعمال للعقل.

ج- الكناية:

جاء في لسان العرب: والكناية أن تتكلم بشيء وتريد غيره⁽⁴⁾.

وهي في اصطلاح علماء البيان: لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك⁽⁵⁾،
ومن الكنايات الواردة في النص قوله⁶:

صدئت صفحتاه من مهج القت لى على بعد عهده بالصقال

(1) الديوان، ص: 130.

(2) الديوان، ص: 129.

(3) الديوان، ص: 130.

(4) ابن منظور، لسان العرب، ص: 3944.

(5) عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص: 211.

(6) الديوان، ص: 127.

في هذا البيت كناية عن كثرت القتل والدماء والذي قصد به الشاعر قوة علي وبطشه،
فبالرغم من أن السيوف مصقولة حديثاً إلا أنها صدئت من كثرة مهج القتلى على يده.
ومن الكنايات في القصيدة قوله¹:

ظلمات تناكر الخيل فيها غير ما يستبين بالتصهال

كنى هنا الشاعر عن تلاحم الجيشين في المعركة وفي الظلام الدامس، فلا تعرف الخيل إلا بما
يظهر بصهيلها، كذلك قوله²:

ترتمي بالنزال في حومة المو ت إذا ما دعوا نزال نزال

وهي كناية عن الشجاعة والبطولة واقتحام الموت بلا خوف ولا رهبة.
وقوله³:

موغلا في البلاد محتكما في حرمت الدماء والأموال

كناية عن قوة سلطان علي، وعدله وحكمته في تسيير شؤون البلاد.
وقد جاءت معظم الكنايات في القصيدة لتوحي بقوة علي بن يوسف بن تاشفين وصلابته،
عدله وحكمته، وكذا كثرة انتصاراته وقوة جيشه وتقدمه، ولما للكناية من قدرة تعبيرية عالية ترك
الأعمى التطيلي لها المجال بين كلماته، مما جعل القصيدة تحضى بسلطان علي نفس قارئها،
وتحملة على تحريك ذهنه لتحصيل المراد منها.

(1) الديوان، ص: 128.

(2) الديوان، ص: 128.

(3) الديوان، ص: 129.

الفصل الرابع: البناء الفني للقصيدة

- بناء القصيدة
- الموروث الديني في القصيدة

1- بناء القصيدة:

يرتبط بناء القصيدة في الشعر العربي بتقاليد فنية معينة استقرت ملامحها ورسومها منذ العصر الجاهلي، وتوارثها الشعراء على مر العصور، وسعوا إلى تحقيقها في أشعارهم حتى استحالت هذه التقاليد الفنية إطارًا جماليًا مرجعيًا، ولم تبدد هذه التقاليد بتغير البيئة الزمانية والمكانية، إلا أنها في الوقت نفسه لم تتسم بالجمود التام وأخذت تنمو وتكتسب الجديد⁽¹⁾.

والشعر في العصر الأندلسي نبتت أصوله في بيئة مختلفة عما هي عليه البيئة المشرقية، لذا فقد تأرجحت القصيدة في بنائها الفني بين طريقتي القدماء والمحدثين⁽²⁾.

وقد ظلت قصيدة المديح بصورة عامة تلتزم المنهج القديم، من حيث تعدد الموضوعات و تشعب الأغراض، فهي إن تخلصت من نهج ابن قتيبة الذي استنه لها من خلال استقراء مدائح الجاهلية والإسلام في الافتتاح بالأطالال وذكر الديار ثم الغزل ثم وصف الناقة والرحلة ثم المدح، فإنه لم تتحرر من أسلوب التعدد والتنوع، فإذا ما أهمل الشاعر الأندلسي ذكر الأطالال ووصف النوق، فإنما ليحل محلها موضوعات أخرى تتناسب نوعًا ما مع عصره وبيئته، وظل الأمر في جوهره تقليدًا فنيًا لا محيد عنه⁽³⁾.

وقد أحسن الأعمى التطيلي في بناءه لقصيدته إطارها الفني، ويمكن أن نُبرز ذلك من خلال تناول العناصر الأساسية لبناء القصيدة.

أ- مقدمة القصيدة:

مقدمة القصيدة ظاهرة فنية نشأت مع ولادة القصيدة العربية واستمرت في العصور المتلاحقة، وقد شغلت مطالع القصاصد النقاد منذ القديم وكثر حوارهم حول مقدمات القصائد وتعددتها⁽⁴⁾.

فكانت للقصيدة العربية مقدمات غزلية وأخرى طليلية وأخرى يصف فيها وغيرها من الموضوعات، فمقدمة القصيدة بمثابة جسر يعبر من خلاله الشاعر إلى الغرض الرئيس.

ولقد ابتدأ الأعمى التطيلي قصيدته بمطلع حسن جميل يقول فيه⁵:

(1) أشرف محمود نجا، قصيدة المديح في الأندلس، الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (ط1)، 2003، ص: 109.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص: 111.

(3) محمد مجيد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، دار الراية، عمان، الأردن، (ط2)، 2008، ص: 102.

(4) فيروز موسى، قصيدة المديح الأندلسية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، (دط)، 2009، ص: 15.

(5) الديوان، ص: 127.

بين سمر القنا وبيض النصال طرق المهتمدين والضلال

ثم يصف حالة البلاد والعباد بذكر إشارات الأمن والأمانة والسعد والسعادة في ضمان علي فيقول¹:

فإلى الأمن والأمانة أو في غمرات الأوجال والآجال
ومع السعد والسعادة أو بيه من حنايا السيوف والأغلال
أصبح الملك في ضمان علي آمن السرب ضافي السربال

في هذه المقدمة يوفق الشاعر في رسم لوحة منمقة زينها ببعض الصور البيانية الجميلة واستخدم بعض المحسنات البديعية المعنوية كالطباق بين لفظتي (سمر وبيض) وبين (المهتمدين والضلال) ما جعلها لوحة حسنة الصنع استطاع فيها أن يعكس صورة البلاد في حكم علي.

ب- التخلص:

هو أن يأخذ المؤلف الكلام في معنى من المعاني، فبينما هو فيه إذ أخذ في معنى غيره وجعل الأول سبباً إليه، فيكون بعضه أخذاً برقاب بعضه، من غير أن يقطع كلامه ويستأنف آخره، بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغاً، وذلك مما يدل على حذق الشاعر وقوة تصرفه، وحسن التخلص من دلائل الارتباط والتناسق في القصيدة⁽²⁾.

وقد أحسن الأعمى التطيلي تخلصه، بعدما قام بوصف حالة الأمن في البلاد وسعادة العباد في ضمان علي، خلص إلى وصف سيوف الأبطال ورماحهم فيقول³:

في ضلال القنا وقد زالت الهض ب بما فوقها زوال الضلال
وسيوف الأبطال ترعد مـا فعلت في جماجم الإبطال
كل ماضي الشبا يعودك القتـ ل وإن لم تعده للقتال

ثم راح يشيد بصفات البطولة والشجاعة في ممدوحه فيقول⁴:

محرمٌ يستحل كل دم بسـ ل ببسل من حكمه وحلال
يترك المعلمين في الحرب كالبد ن وما أعلموا به كالنعال

(1) الديوان، ص: 172.

(2) محمود عويد الطربولي، الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين، ص: 126.

(3) الديوان، ص: 127.

(4) الديوان، ص: 127.

ضًا بلبس الأشلاء والأوصال

يخلع الغمد والحمايل معًا

ج-خاتمة القصيدة:

لقد أطلق النقاد على الخاتمة اصطلاح (المقطع) ونظروا إليه من الزاوية نفسها التي نظروا من خلالها إلى المطلع، من حيث الاهتمام بالسامع والمخاطب، لأن الخاتمة في عرفهم قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع، فسبيله أن يكون محكمًا وأن يكون قفلاً كما كان المطلع مفتاحًا⁽¹⁾.

وخواتم التطيلي تكاد تكون في معظمها قوالب جاهزة يصب الشاعر فيها المعاني نفسها والألفاظ ذاتها على تخير من أنواع القوافي والأوزان، إذ إن القارئ يكفيه أن يتعرف على خاتمة المديح عنده ليعرف باقي خواتمه، فهي غالبًا ما تتضمن إهداء القوافي إلى الممدوح كشكر على عطائه ووفاءً له⁽²⁾، فخاتمة القصيدة التي يقول فيها³:

أنا مَمَّنْ أَهْلٌ مِنْ جُودِ نَعْمَا	مك إلى الغيث مستهلّ العزالي
أنا مَمَّنْ أَفْضَى بِهِ فَرِحَ لَقِيَا	مك إلى فرجة كحلّ العقال
أنا مَمَّنْ أَهْدَى إِلَيْكَ الْقَوَافِي	غير وحشيّة ولا أهمّـال
كنجوم السماء يطلعن في الكتـ	ب ويغربن فيصدر الرجـال
جادهـا في بلادها رائد الويل	فأغنى عن نجعة وارتحـال
وأقيمت لها الصلاة بذكـرا	مك فكانت صلاتها في الرحـال

جاءت في شكره ووصف فرحة لقياه وإهدائه لهته القوافي، ثم إنه ضمن خاتمتها تشبيهاً مليحاً وهذا مما عدّه النقاد حسنة جيدة، حيث شبه قوافيها المهداة بنجوم السماء يعلقن في قلوب الرجال لجودتها وجمالها.

فلقد حرص الشعراء بتحسين انتهاءات مدائحهم واختتام جانب كبير منها بما يثير انفعالات ممدوحهم، ويهز أريحيتهم السمحة، ليكون ذلك آخر ما يصحب الممدوح ويلصق بنفسه، ويبقى عاملاً يدفعه لاتخاذ الموقف المناسب الذي يرمي إليه الشاعر من خلال مدحه⁽⁴⁾.

(1) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص: 229.

(2) محمود عويد الطربولي، الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين، ص: 130.

(3) الديوان، ص: 131.

(4) أشرف محمود نجا، قصيدة المديح في الأندلس، ص: 187.

2-الموروث الديني في القصيدة:

أ-تعريف التناص: التناص في أبسط صورته يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس التضمين أو التلميح والإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل⁽¹⁾.

وهو إدخال الشاعر أو الناثر تركيباً مشهوراً أو معنى مأثوراً أو مصطلحاً معروفاً في نصه، وقد يكون بقصد ووعي فيعمد فيه إلى الإشارة إلى النص الذي اقتبس منه وقد يكون ناتج ترتب ومحفوظات فيأتي به من غير قصد⁽²⁾.

ب-التناص من القرآن:

وهو التضمين من الآيات القرآنية، وقد استحضر التطيلي هذا النوع من الفن في قصيدته في مواضع قليلة منها³:

أوجسو منك خيفة وتهاب التبل قبل استبدادها بالتصال

فالتطيلي يقتبس ذلك من قوله تعالى⁴: ﴿فَأَوْجَسَ مِنْهُمْ خِيفَةً قَالُوا لَا تَخَفْ وَبَشَّرُوهُ بِغُلَامٍ

عَلِيمٍ

والنص القرآني هذا يتحدث عن سيدنا إبراهيم عندما رأى الملائكة لا تأكل أحسن في نفسه الخوف منهم فقالوا له إنّنا رسل الله فلا تخف وبشروه بأنّ زوجته سارة ستلد له ولدا سيكون من أهل العلم بالله وبدينه وهو النبيّ إسحاق عليه السلام.

ونفس الألفاظ نجدتها في سورة هود في قوله تعالى⁵: ﴿فَلَمَّا رَأَىٰ أَيْدِيَهُمْ لَا تَصِلُ إِلَيْهِ

نَكَرَهُمْ وَأَوْجَسَ مِنْهُمْ خِيفَةً قَالُوا لَا تَخَفْ إِنَّا أُرْسِلْنَا إِلَىٰ قَوْمٍ لُّوطٍ

فالشاعر تأثر بهاتين الآيتين واقتبس لفظهما في نصّه خدمةً لغرضه الشعري.

ونلمح كذلك من مظاهر التناص في القصيدة قوله⁶:

(1) أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، (ط2)، 2000، ص:11.

(2) عبد الله غليس، التناص في شعر ابن زيدون، مجلة التراث والحضارة، مركز البحوث التراثوالحضارة، العدد14، (دت)، ج1، ص: 96.

(3) الديوان، ص: 129.

(4) سورة الذاريات، الآية (28).

(5) سورة هود، الآية: (70).

(6) الديوان، ص: 129.

يوم يغشى ديارهم قبلك الرّعـب ب على النخوة بها وإختيال

وقد اقتبس الشاعر المعنى من قوله تعالى¹: ﴿فَارْتَقِبْ يَوْمَ تَأْتِي السَّمَاءُ بِدُخَانٍ مُّبِينٍ *
يَغْشَى النَّاسَ هَذَا عَذَابٌ أَلِيمٌ * رَبَّنَا اكشِفْ عَنَّا الْعَذَابَ إِنَّا مُؤْمِنُونَ * أَنَّى لَهُمُ الذِّكْرَى
وَقَدْ جَاءَهُمْ رَسُولٌ مُّبِينٌ * ثُمَّ تَوَلَّوْا عَنْهُ وَقَالُوا مُعَلَّمٌ مَجْنُونٌ﴾

والقصة في الآية أن الرسول قد دعا على قومه بعدما كذبوه بسنين قحط وجفاف، كسنيين يوسف عليه السلام فأصابتهم المجاعة، حتى أكلوا العظام والكلاب والجيف من شدة الجوع، فقد أخذ التطيلي صورة الرعب والعذاب الذي أصاب قوم قريش، وضمنه أبياته ليدل بها على قوة الأمير عليّ وعن الرعب الذي يتركه في نفس عدوّه.

ج-التناص من الحديث الشريف:

وهو أن يقتبس الشاعر من حديث الرسول عليه الصلاة والسلام.
كقوله²:

موغلا في البلاد محتكما في حرمت الدماء والأموال

وقد اقتبس المعنى مما قاله الرسول صلى الله عليه وسلم في خطبة حجة الوداع⁽³⁾: (إن
دمائكم وأموالكم وأعراضكم عليكم حرام).

يبين الشاعر في هذا البيت أن ممدوحه كان يفرق بين الحرام والحلال، وأنه بطريقة ما كان يتبع خطى الرسول ووصاياه في حكمه للبلاد وفي عدله بين العباد، وقد اقتبس الشاعر معنى كلام الرسول وكذا بعض ألفاظه.

وفي بيت آخر يقول⁴:

وأقيمت لها الصلاة بذكرا ك فكانت صلاتها في الرّحال

وقد أخذها الشاعر من حديث النبي عليه الصلاة والسلام⁽⁵⁾: (ألا صلوا في رحالكم) أو
(ألا صلوا في الرّحال).

(1) سورة الدخان، الآية (9،10،11،12،13).

(2) الديوان، ص: 129.

(3) أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير، بيروت، (ط1)، 2003، ص: 419.

(4) الديوان، ص: 131.

(5) أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، ص: 166.

والحديث جاء في حكم الصلاة في البيت أو في مكان التواجد، فقد كان الرسول يأمر المؤذن إذا كانت ليلة باردة ذات ریح ومطر بأن يُأذّن في الناس بألا صلوا في رحالكم، وقد ضمن الشاعر بعض معنى الحديث ولفظه إنما أتى به بغير غرضه الأصلي ليدل على رفعة عليّ وقوة سلطانه، فتقام الصلاة لذكرى عليّ في الرّحال.

خاتمة

خاتمة

توصلنا من خلال دراستنا الأسلوبية الفنية لقصيدة الأعمى التطيلي إلى جملة من النقاط المهمة، والتي شكلت خلاصة الأجوبة عن الإشكاليات المطروحة سابقا، ولعل أهمها:

- تجلت خصائص الأسلوبية في قصيدة الأعمى التطيلي في مستويات القصيدة المختلفة، المستوى الصوتي والتركيبى والدلالي، أما الخصائص الفنية فتمثلت في بناء القصيدة والتناص الديني فيها.

- نسجت القصيدة على وزن بحر الخفيف، دخل عليها من الزحاف الخبن ومن العلل التشعيث والذي جرى مجرى الزحاف.

- جاءت قافية النص متواترة مطلقة، ومن عيوبها التحريد والإقعاد، أما حرف الروي فهو اللام المكسورة موصولة بالياء.

- إنَّ للجناس والطباق والتكرار دور في تناسق الموسيقى الداخلية للقصيدة وانسجامها بما تركه من نغم موسيقي تلمحه أذن المتلقي وتستلطفه.

- غلبت الأصوات المجهورة في القصيدة، وذلك عائد إلى ما تحمله من دلالة على الشدة والقوة، الشيء الذي ارتبط بغرض القصيدة وهو المدح.

- جعل تنوع الجمل من القصيدة لوح فنية بديعة وقطعة موسيقية فخمة، فجاءت من جمل فعلية واسمية كانت فيها الغلبة للأولى، التي لبست ثوب الأسلوب الخبري أولاً ثم الأسلوب الإنشائي ثانياً.

- كما أنّ للأفعال وأزمنتها دوراً مهماً في تركيب النص، فاستعمال الفعل الماضي في ذكر صفات القوة أثبت في نفس المتلقي، وقد كان للفعل المضارع والذي جاء في المرتبة الثانية من حيث التردد شأن الحركة والاستمرارية، وندرة فعل الأمر عائد لما لغرض المدح من تعداد للصفات والخصال.

- انقسمت ألفاظ النص إلى حقول دلالية معينة هي: حقل الحرب، حقل الأسلحة، حقل الشجاعة، حقل الطبيعة، حقل الحيوانات، حقل أعضاء جسم الإنسان، وحقل الألفاظ الدينية شكلت مجتمعةً المدلول العام للقصيدة.

- تنوعت الصور البيانية في القصيدة من تشبيه و استعارة وكناية، فكان الملاحظ كثرة التشبيهات فيها، فالأعمى التطيلي طالما اعتمد التصريح في رسمه لصوره.
- جاءت مقدمة القصيدة في وصف حالة البلاد والعباد في ضمان عليّ، تخلص الشاعر بعدها تخلصاً حسناً انتقل به لمدح أمير المسلمين، وكانت خاتمة القصيدة مألوفة، أهدى فيها قوافيه لممدوحه وشكره على عطاياه.
- شكل التناص الديني في القصيدة جانباً فنيّاً جميلاً، فقد ضمن الأعمى التطيلي من ألفاظ ومعاني القرآن والحديث ليدلّ به على اعتصام ممدوحه بحبل الله.



قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- 1- القرآن الكريم.
- 2- التطيلي (أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة)، ديوان الأعمى التطيلي، تح: محي الدين ويب، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، بيروت، (ط1)، 2014.
- 3- أحمد محمد ويس، الانزياح، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (ط1)، 2005.
- 4- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).
- 5- أحمد الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، (ط2)، 2000.
- 6- أحمد مطلوب:

 - النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، (ط1)، 1979.
 - أساليب بلاغية الفصاحة البلاغة المعاني، وكالة المطبوعات، الكويت، (ط1)، 1980.

- 7- أحمد عزوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.
- 8- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، (ط1)، 2001.
- 9- أسامة محمد سليم عطية، أثر الإيقاع في السبك الصوتي عند ابن الرومي، مجلة جسور المعرفة، العدد 1، المجلد 4، مصر، 2018.
- 10- أشرف محمود نجا، قصيدة المديح في الأندلس، الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (ط1)، 2003.
- 11- أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، (ط1)، 2014.
- 12- إبراهيم أنيس:

 - موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (ط2)، 1902.
 - الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (ط5)، 1975.

- 13- إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان، 1994.
- 14- إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض القافية وفنون الشعر، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، (ط1)، 1991.
- 15- أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير، بيروت، (ط1)، 2003.
- 16- جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، الألوكة، (ط1)، 2015.
- 17- خذاوي أسماء، البنى الأسلوبية في موليات أبي موسى حمو الثاني، مذكرة ماجستير، تخصص أدب جزائري، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة وهران، الجزائر، 2016/2015.
- 18- الزمخشري (أبي القاسم محمود بن عمر)، المفصل في علم العربية، تح: فخر صالح قدارة، دار عمار، عمان، الأردن، (ط1)، 2004.
- 19- سليمان بن سمعون، البلاغة وعلاقتها بالتداولية والأسلوبية وعلم النص، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد 17، الجزائر، 2012.
- 20- السيد خليفة، الكافي في النحو، دار ابن خلدون، مصر، (دط)، (دت)، ج1.
- 21- شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتيان والابتداء، دار غريب، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).
- 22- شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص: 43.
- 23- صالح عبد الله بن إبراهيم العثيم، شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة القصيم، السعودية، دفعة 2018.
- 24- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، (ط1)، 1997.
- 25- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، (ط3)، (دت).
- 26- عبد العزيز عتيق:
- الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، لبنان، (دط)، (دت).
 - علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، 1987.

- علم البديع في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).
- علم المعاني البيان البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).
- علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (ط1)، 2009.
- علم البيان، النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، 1985.
- 27- عبد العلي حسين صالح، النحو العربي منهج في التعلم الذاتي، دار الفكر، عمان، الأردن، (ط2)، 2009.
- 28- عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، (دط)، (دت).
- 29- عبد الله غليس، التناص في شعر ابن زيدون، مجلة التراث والحضارة، مركز البحوث التراث والحضارة، العدد 14، (دت).
- 30- عدنان بن ذريل:
- اللغة والأسلوب، مراجعة وتقديم حسن حميد، (ط2)، 2006.
- النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، (دت).
- 31- عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، بيروت، لبنان، (ط1).
- 32- علي حاجي خاني، الأسلوب والأسلوبية عناصر الأسلوب الأدبي من منظور القرآن الكريم، مجلة إضاءات نقدية، العدد الثامن، إيران، 2012.
- 33- علي أبو العباس، الإعراب الميسر، دار الطلائع، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).
- 34- عيسى متقى زاده وآخرون، دراسة أسلوبية في قصيدة "موعد في الجنة"، إضاءات نقدية، العدد 9، إيران، 2013.
- 35- غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، (ط2)، 1992.
- 36- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، مصر، (دط)، 2004.

- 37-فرحان بدرى الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، (ط1)، 2003.
- 38-فيروز الموسى، قصيدة المديح الأندلسية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، (دط)، 2009.
- 39-محمد زكريا عناني، تاريخ الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (دط)، 1999.
- 40-محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، (ط1)، 1994.
- 41-محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، مصر، (ط1)، 1992.
- 42-محمد عويد الطربولي، الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، (ط1)، 2005.
- 43-محمد كريم كواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، بنغازي، ليبيا، (ط1)، (دت).
- 44-محمد مجيد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، دار الراية، عمان، الأردن، (ط2)، 2008.
- 45-ابن منظور (محمد بن المكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين الأنصاري الرويفعي الأفريقي)، لسان العرب، تحقيق عبد لله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر، (ط1)، (دت).
- 46-محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، (دط)، 2011.
- 47-مجمدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (ط2)، 1984.
- 48-مداني علاء، عبد الحميد هيمة، الأسلوبية مفاهيمها عند النقاد الغربيين والعرب، مجلة الأثر، العدد 30، الجزائر، 2018.
- 49-منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، (ط1)، 2002.

- 50- موسى سامح زبابعة، الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، (ط1)، 2003.
- 51- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، حلب، سوريا، (ط1)، 1962.
- 52- نبيل راغب، القواعد الذهبية لإتقان اللغة العربية، دار غريب، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).
- 53- نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري، دار الكلمة، الجزائر، (ط1)، 2016.
- 54- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، (دط)، 2010.
- 55- هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).
- 56- ابن خلدون (ولي الدين عبد الرحمن ابن محمد ابن خلدون)، المقدمة، تحقيق عبد الله محمد الدرويش، (ط1)، دمشق، 2004.
- 57- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، (ط1)، 2007.
- 58- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، (دط)، 2004.
- 59- يوسف الحمادى وآخرون، القواعد الأساسية في النحو والصرف، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، (دط)، 1995.



فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
أ	مقدمة
مدخل	
4	1- مفهوم الأسلوب
5	1-1- الأسلوب عند النقاد العرب القدامى والمحدثين
5	أ- القدامى
6	ب- المحدثين
6	2- مفهوم الأسلوبية
8	3- نشأة الأسلوبية
9	4- الأسلوبية والبلاغة
11	5- اتجاهات الأسلوبية
11	أ- الأسلوبية التعبيرية
12	ب- الأسلوبية الفردية التكوينية
13	ج- الأسلوبية البنيوية
14	د- الأسلوبية الإحصائية
14	6- كيفية التحليل الأسلوبي
15	7- محددات الأسلوبية
17	8- مستويات التحليل الأسلوبي
الفصل الأول: المستوى الصوتي	
21	أولاً: الموسيقى الخارجية
21	1- الوزن
21	2- الزخافات والعلل
23	3- القافية والروي
23	أ- القافية

24	ب-عيوب اللقافية
26	ج-الروي
27	ثانيًا: الموسيقى الداخلية
27	1-المحسنات البديعية
27	أ-الجناس
28	ب-الطباق
30	2-التكرار
30	أ-تكرار الصوت المفرد
33	ب-تكرار الكلمة
الفصل الثاني: المستوى التركيبي	
37	1-الجملة الاسمية والفعلية
37	أ-الجملة الاسمية
38	ب-الجملة الفعلية
39	2-الأساليب الخبرية والإنشائية
39	أ-الأسلوب الخبري
40	ب-الأسلوب الإنشائي
42	3-أزمنة الأفعال
42	أ-الفعل الماضي
43	ب-الفعل المضارع
43	ج-فعل الأمر
43	4-الضمائر
الفصل الثالث: المستوى الدلالي	
47	1-الحقول الدلالية
47	أ-حقل الحرب
48	ب-حقل الأسلحة

48	ج- حقل جسم الإنسان
48	د- حقل الشجاعة
49	هـ- حقل الطبيعة
49	و- حقل الحيوانات
49	ز- حقل الألفاظ الدينية
50	2- الصور البيانية في القصيدة
50	أ- التشبيه
52	ب- الاستعارة
53	ج- الكناية

الفصل الرابع: البناء الفني للقصيدة

56	1- بناء القصيدة
56	أ- مقدمة القصيدة
57	ب- التخلص
58	ج- خاتمة القصيدة
59	2- الموروث الديني في القصيدة
59	أ- تعريف التناص
59	ب- التناص من القرآن الكريم
60	ج- التناص من الحديث الشريف
63	خاتمة
66	قائمة المصادر والمراجع
72	فهرس الموضوعات.
74	ملحق

الملخص

ملحق

ملحق

1- إسمه ونسبه:

إن هذا الشاعر الفذ (أبو جعفر - وأيضاً أبو عباس - أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة أو ابن هريرة، ينحدر من أصول عربية (القيسية) وعادة ما يُنسب إلى تطيلة وهي غير طليطلة، تقع قريباً من شرقسطة، من الثغر الأندلسي الأعلى، ويُنسب أيضاً لإشبيلية⁽¹⁾).

كان ضريراً لذلك يعرف بالأعمى التطيلي الإشبيلي القرطبي، عاش في أواخر القرن الخامس الهجري وأوائل القرن السادس، وهو التطيلي الأكبر فهناك أعمى آخر عرف بالأعمى التطيلي وهو أبي إسحاق إبراهيم بن محمد التطيلي الضرير ويعرف بالتطيلي الأصغر⁽²⁾.

2- بيئته السياسية والفكرية:

أ- السياسية:

في الثلث الأول من القرن الخامس هجري ظهرت ولأول مرة حركة المرابطين على مسرح التاريخ في شمال إفريقيا وكانت بداية أمرها حركة دينية، تزعمها الفقيه أبو محمد عبد الله بن ياسين الجزولي (ت 451هـ)، تولى بعده الحكم يوسف بن تاشفين وكان لما يمتاز به هذا الزعيم من صفات شخصية ومواهب ذاتية أثر كبير في توطيد دعائم الدولة المرابطية الفتية⁽³⁾.

لم تستمر فترة الزهو طويلاً بالنسبة للمرابطين، فبعد موت يوسف بن تاشفين سنة (500هـ) تولى الملك ابنه عليّ، وكان حاكماً ورعاً قليل الخبرة بالسياسة وشؤون الحكم، ومن ثم بدأ الاضطراب يتسلل إلى الدولة، ووقعت حوادث شديدة الخطر لم يتنبه إلى نتائجها، ومن ثم لم تدم دولتهم إلا زهاء ستين سنة، فقد تم إسقاط المرابطين من الناحية العلمية نحو سنة (540هـ)⁽⁴⁾.

إلا أنه من خلال تتبع أحداث هذا العصر لا نجد ذلك الضعف والشحوب والتخلخل في شخصية عليّ بن يوسف بن تاشفين، فقد كانت له انتصارات عظيمة على المسيحيين، ولابن الخطيب رأي فيه فكان عنده ملكاً كبيراً فاضلاً معتدلاً عظم في أيامه الملك واتسق العزّ وملك جميع بلاد المغرب إلى بجاية، إلى الأرض الأندلسية⁽⁵⁾.

(1) محمد زكريا عناني، تاريخ الأدب الأندلسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (دط)، 1999، ص: 140

(2) محمد عويد الطربولي، الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين، ص: 13

(3) ينظر، محمد مجيد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، ص: 19-20

(4) محمد زكريا عناني، تاريخ الأدب الأندلسي، 22

(5) محمد مجيد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، ص: 24

ب- الفكرية:

شغف أهل الأندلس بالشعر كما شغف به المشاركة فنقشوه على جدران قصورهم ومنازلهم، وأقبل على نظمه الرجل والمرأة ونبع الشعراء من الملوك والوزراء والأطباء والفلاسفة، فشاع الشعر في الأندلس شيوعاً عظيماً وأصبح الملوك لا يستوزرون غير الشعراء⁽¹⁾.
 لقد فعل الاحتكاك بالأندلس فعلة في تقدم الحياة الفكرية ونهضة العلوم والآداب بالمغرب، ففي عصر المرابطين نشطت الحركة العلمية في شتى العلوم وظهر علماء أكابر نالوا الرعاية من المرابطين، ومن هؤلاء كبير فلاسفة العصر أبو بكر بن باجة وأبو الوليد بن رشد وأبو بكر بن طفيل وأبو العلاء بن زهر الطيب وغيرهم من علماء الفقه واللغويين والنحويين... ولم يبق أديب مرموق لم ينط به عمل في بلاط يوسف بن تاشفين وابنه عليّ، وكان حظ كتاب الأندلس أوفى من حظ غيرهم من أدباء الأندلس وذلك لحاجة الدولة إليهم⁽²⁾.

ج- آثاره الأدبية:

لا تكاد المصادر الأندلسية التي ترجمت للأعمى التطيلي تضيف عنه شيئاً ذا بال، فالمعلومات عنه قليلة للغاية وما يرد فيه لا يتجاوز الأسطر القليلة، ومن ذلك ما يأتي في الوافي بالوفيات وفي نكت الهميان... الخ، وعلى الرغم من أن ابن بسام خصص له خمساً وعشرين صفحة إلا أنها في مجموعها مختارات شعرية ونثرية، وأقر بأن له أدب بارع ونظر في غامضه واسع وفهم لا يجارى وذهن لا يبارى⁽³⁾.

ومنه فإن أثر الأعمى التطيلي تمثل فيما اشتمل عليه ديوانه من موشحات وأشعار، ولعل شهرته في نظم الموشحات فانت شهرته في قول الشعر، وكان لموشحاته صدى كبير حتى عارضوها وكتب على غرارها موشحات عدة لشدة أسرها وخفة وزنها وحلاوتها على الأسماع، كما ونسج التطيلي أشعاراً تعددت أغراضها، من غزل ومدح وثناء وغيرها.

د- وفاته:

سكنت المصادر التي ترجمت لحياة التطيلي عن التصريح بسنة ولادته، فلا يعرف العام

(1) محمد زكريا عناني، تاريخ الأدب الأندلسي، ص: 173.

(2) عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، لبنان، (دط)، (دت)، ص: 109.

(3) محمد زكريا عناني، تاريخ الأدب الأندلسي، ص: 140.

الذي ولد فيه على وجه الضبط والدقة، أما عن سنة الوفاة فلم يظفر بها هي الأخرى من خلال المصادر الأندلسية القديمة، وكان جل اعتماد المحققين والمحدثين في تلك المصادر ما ذكره الصفدي الذي حددها بسنة (525هـ)، وقال إنه مات شاباً قبل أن يتجاوز الأربعين من عمره.⁽¹⁾

(1) محمد عويد الطربولي، الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين، ص: 16.

الملخص:

تقف هذه الدراسة على استخراج وتحليل الظواهر الأسلوبية والفنية عند شاعر من شعراء الأندلس الأعمى التطيلي، وذلك من خلال إحدى قصائده في مدح أمير المسلمين عليّ بن يوسف بن تاشفين، والتي اخترناها من بين مجموعته الشعرية في ديوانه على اعتبار أنّها لم تحظى بالدراسة والتطبيق من قبل.

واشتملت هذه الدراسة على مدخل احتوى على جل جوانب الأسلوبية من تعريفها إلى مستوياتها، ثمّ فصول ثلاثة تطرقنا فيها للجانب التطبيقي وفق مستويات التحليل الأسلوبي (الصوتي، التركيبي، الدلالي) ثم فصل أخير للدراسة الفنية، أما الملحق فعرّفنا فيه تعريفًا مختصرًا عن الأعمى التطيلي.

الكلمات المفتاحية: الأعمى التطيلي، الأسلوبية، المدح.

Abstract :

This study stands on the extraction and analysis of the stylistic and artistic phenomena of one of the Andalusian poets **Al Ama al Tutili**, through one of his poems in praise of the prince of Muslims **Ali bin Yusuf ibn Tashfin**, which we have been chosen from among his poetic collection that has not been studied and applied before.

This study included an introduction that contained most aspects of stylistics from their definition to their levels, then three chapters in which we touched on the applied aspect according to the levels of stylistic analysis (phonetic, synthetic, semantic) and finally the chapter of technical study, as for the appendix, we have a brief definition of **Al Ama al Tutili**.

Keywords: Al Ama al Tutili, stylistics, praise.