جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الادب واللغة العربية

مذكرة ماستر

ادب عربي
دراسات ادبية
ادب عربي قديم

رقم: أدخل رقم تسلسل المذكرة
إعداد الطالب:
تهاني ضحوة

يوم: ..... / 06/ 2022

جماليات الإيقاع في شعر الأعمى التطيلي

لجنة المناقشة:

احمد مداس	أ.م.أ	محمد خيضر بسكرة	رئيسا
نسيمة قط	أ.م.أ	محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
غنية بوضياف	أ.م.أ	محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية:2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر عرفان

الحمد لله الذي أنعم علي ووفقني لإتمام مشواري العلمي، أشكر الله عز وجل الذي لا يطيب العمل إلا بشكره الذي رزقني العلم وألهمني القوة والصبر لتخطي الصعوبات والعقبات وإتمام هذه المذكرة.

اللهم صل وسلم وبارك على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

أتقدم بكل عبارات الشكر والتقدير والثناء للأستاذة المشرفة

قط نسيمة

على إشرافها ومساعدتها لي في إنجاز هذا العمل.

كما أتقدم بجزيل الشكر للجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذا العمل وعلى ملاحظاتهم البناءة، والشكر لكل الأساتذة والزملاء بجامعة محمد خيضر الذين وقفوا معي وساندوني خاصة، وإلى كل من شجعني بالكلمة الطيبة أقول لهم **شكرا جزيلا**.

اهداء

الحمد لله وكفى والصلاة على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفى أما بعد

الحمد لله الذي وفقني لتثمين هذه الخطوة في مسيرتي الدراسية، بمذكرتي هذه ثمرة الجهد والنجاح بفضله تعالى.

ما أجمل أن يجود المرء بأغلى ما لديه، والأجمل أن يهدي الغالي للأغلى، هي ثمرة جهدي أجنيها اليوم هدية للذين علماني أن أول سلم للارتقاء والنجاح هو العلم.

إلى من لم تدخر نفسا في تربيتي، إلى من حاكت سعادتي بخيوط منسوجة من قلبها إلى أمي الحنون الغالية.

إلى من سعى وشقي تشققت يداه في سبيل رعايتي لأنعم بالراحة والهناء، الذي لم يبخل بشيء من اجل دفعي في طريق النجاح إلى أبي الغالي، أطال الله في عمرهما وأدامهما نورا لدربي بوافر الصحة والعافية.

إلى عائلتي الكريمة أخوة وأخوات وإلى أول أحفاد عائلتي ابن أختي شريف ضحوة وابنة أخي الغالية تسنيم، إلى العلم... ورواده... وطلابه.

إليكم جميعا اهدي ثمرة جهدي.

مقدمـــــــة

مقدمة:

الشعر عند الدارسين هو الكلام الذي تلاحمت ألفاظه في نسيج منتظم ويكون موزون ومقفى دال على المعنى يطرب آذان سامعه، يسكت أو يؤجج من قوافيه تجاوريا مع النفس وتقلباتها، فأصبح القارئ يجد في الشعر فضاء يتنفس فيه.

والشعر منذ بدايته القائم على الموسيقى بل هي جوهر العملية الشعرية وحتى وأن اختلفت مفاهيمها.

وإن كان الشاعر يجسد كل من الفكر، الصورة والعواطف فموسيقى الشعر عنصرا جوهريا في القصيدة لا قوام لها بدونها، ولا يسوع لنا أن نصطلح على كل ما هو كلام بأنه شعر، وكذلك لا يمكن الاستغناء عن الوزن الشعري الذي يعتبر مبنى القصيدة وأساسا من أساسياتها وفي كل الحالات فالوزن عنصر مؤثر في التجربة الشعرية والموسيقى الشعرية التي حملت في عناصرها الإيقاع الذي يعد عنصرا أساسيا في بنية الشعر العربي فهو أكثر تأثيرا في نفس المتلقي وأكثر التصاقا في الذهن.

والإيقاع نظام معقد من العناصر المتكاملة تتعدد وظائفها وتستمد خصائصها من أنظمة أخرى صوتية، صرفية، نحوية ودلالية لكنها تتعاضد فيما بينها لتشكل جوهر الخطاب الشعري وموضوع بحثي بعنوان جماليات الإيقاع في شعر الأعمى التطيلي.

واتبعت في ذلك المنهج الأسلوبي مع آلية التحليل الذي يساعد على تحليل الظاهرة والمنهج التاريخي والفني لكونهما المناهج المناسبة لعرض السيرة الذاتية للشاعر الذي يعد من شعراء القرن الخامس بالأندلس أي عصر المرابطين الذي احتل مكانة مرموقة في عالم الشعر والتوشيح كما تسعى هذه الدراسة إلى الإجابة على التساؤلات التالية:

_ ما العناصر الإيقاعية التي وظفها الأعمى التطيلي في شعره؟

_ إلى أي مدى برزت جمالية الإيقاع في شعر الأعمى التطيلي؟

ومن خلال فهمي لهذا الموضوع وكيفية دراسته استوفيت الخطة التالية مقدمة ومدخل وفصلين تفرع أولها للحديث عن الإيقاع لغة واصطلاحا ومفهومه عند العرب والغرب القدامى والمحدثين وتضمن الفصل الأول عن جماليات الإيقاع الخارجي بما فيه من أوزان شعرية والقافية والروي و أفردت الفصل الثاني الدراسة جماليات الإيقاع الداخلي الذي يمثله البديع بصوره المختلفة وخاتمة بحثنا كانت حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها، ومشيرة أيضا إلى أهم المصادر والمراجع التي ساعدتني على إتمام هذا البحث من بينهم: عبد الرحمان تبرماسين في كتابه " العروض وإيقاع الشعر العربي"، نسيمة قط في رسالة الدكتوراه تحت عنوان "شعر عبد الله الحداد دراسة اسلوبية "، وديوان الأعمى التطيلي جمع وتحقيق وشرح محي الدين ديب. ولعلى ما صادفني من صعوبة في هذا البحث قلة المصادر التي تنقل أخبار الشاعر وأيضا شساعة الموضوع ومحاولة الإلمام به من جميع الجوانب.

ولا يسعني إلا أن أدعو الله أن ينير دربي بما فيه نجاحي وصلاحي شاكرة أستاذتي نسيمة قط التي لم تبخل على بنصائحها فكانت خير معين.

مدخـــــل

سيرة الأعمى التطيلي وعصره

أولا: سيرة الأعمى التطيلي

أ- اسمه ولقبه وكنيته ونشأته:

هو أبو جعفر وأبو العباس، احمد بن عبد الله بن هريرة القيسي المعروف بالأعمى التطيلي، فهو ينسب من حيث القبيلة إلى قيس "Tudela"[1] وإلى البلد فيقال: التطيلي نسبة إلى مدينة تطيلة. يقال إنه ولد في إشبيلية أو هاجر إليها بعد أن عاش قبل هذه الهجرة في بلدة أخرى، ولعلى هذا صحيح حيث جاءت في شعره عبارة استوطنها إبان الحديث عن ضيق إشبيلية به[2] قائلا:"[3]

وَقَائِلُه مَا بَالُ حِمْص نَبَت بِهِ وَرَبِّ سُؤَال لَيْسَ عَنْهُ جَوَابٌ

نَبَت بِي فَكُنْت الْعُرْفُ فِي غَيْرِ أَهْلِهِ يَعُودُ على أَهْلِيَّةِ وَهُو تباب

فَبِاَللَّه مَا استوطنتها قَانِعًا بِهَا وَلَكِنَّنِي سَيْف حَوَاه قِرَاب

فهي حمص وهو الإسم الذي يطلقونه الأندلسيون على إشبيلية، وعاش التطيلي أطول فترات حياته وفيها أنشد أشعاره وموشحاته، وهي يوم إذن غامرة بمجالس الأدباء والعلماء والوشاحين مشهورة بمنتزهاتها الخلابة وطبيعتها الجميلة، وطقسها المعتدل.[4]

وعنه قال ابن سعيد الأندلسي معري الأندلس أبو العباس احمد بن عبد الله التطيلي الأعمى ينسب إليها، ومنشاة حمص، وهي إشبيلية، وهو من شعراء الذخيرة.[5]

ومعظم المصادر التي تحدثت عن التطيلي تكاد لا تخرج في الحكم عليه عن نطاق العبارة المسجوعة، والأحكام الانطباعية العامة التي قد تصدق على غيره من الشعراء، ولأستدل على

---

[1] الأعمى التطيلي، ديوان الأعمى التطيلي، ج، ت، ش، محي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2014، ص9.

[2] ينظر: الأعمى التطيلي الديوان، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص 43.

[4] المصدر نفسه، ص 13_14.

[5] ابن سعيد الأندلسي، رايات المبرزين ورايات وغايات المميزين، تح، النعمان عبد المتعال القاضي، نشر المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1393 هـ، دط، ص 124.

ذلك من قول ابن بسام فيه: « له أدب بارع ، ونظم في غامضة واسع، وفهم لا يجارى، وذهن لا يبارى، ونظم كالسحر الحلال، ونثر كالماء الزلال، جاء في ذلك بالنادر العجز في الطويل منه والموجز، نظم أخبار الأمم في لبة القريض وأسمع فيه ما هو أطرف من نغم معبد والغريض، وكان بالأندلس سر الإحسان وفردا في الزمان، إلا انه لم يطل زمانه ولا امتد أوانه واعتبط عندما اعتبط وأضحت نواظر الآداب لفقده، ونفوس أهله متفجعة ولقد أثبت ما يشهد له بالإحسان والانطباع ويثني عليه أعنة الزمان».[1]

ب- نسبة تطيلي إلى تطيلة:

تقع هذه المدينة تطيلا "على بعد سبعين كيلو مترا من الشمال الغربي لمدينة سرقطة، فهي من مدن الثغر الأعلى. وكان القواد والعمال بالثغور يتخذون أول الأمر طرسونة، مستقرا لهم غيران تطيلا ما لبثت أن زاحمتها في النمو والاتساع، فآثرها الناس على طرسونة لفضل بقعتها، واتساع خطتها، فأصبحت طرسونة تعد من بنات تطيلا وبين البلدين اثنا عشر ميلا" [2]

"وقد كانت السيادة على تطيلة في عهد الأمويين لبني قنسي المولدين، وفي عصر ملوك الطوائف أصبحت تطيلة تحت سيادة سليمان بن هود، وعندما دخل المرابطون إلى الأندلس واستولوا على سرقسطة عام 502 هـ، سقطت تطيلة في العام التالي في يد رذمير ملك أرغون. "[3]

وهذه كما رأينا لمحة عن نسبة التطيلي وعن تطيلا كمدينة من حيث موقعها وعن السيادة التي سادت فيها.

[1] إحسان عباس، ص 728، نقلا عن علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، كلية الآداب، القاهرة، ط1، 2003، ص 34.

[2] المرجع نفسه، ص 9.

[3] الأعمى التطيلي، الديوان، ص10.

ثانيا: ولادته ووفاته

" ولد الشاعر الأعمى التطيلي قريبا من عام 490هـ"،[1] أما وفاته فإن الصفدي يكاد ينفرد بتحديدها في عام 525هـ (1131م)، وهناك بعض المراجع تؤكد انه اعتبط اي مات شابا"[2]

ونتيجة لإغفال بعض المراجع تحديد تاريخ مولده، كان على دارسي شخصيته أن يتقصوا فيها أمر ولادته ووفاته، فالدكتور إحسان عباس يقول: «وقد ذكر الصفدي في نكت الهميان والوافي أن التطيلي توفي سنة 525هـ، وأكثر المصادر تشير أنه أعتبط اي مات شابا، فاذا لا أمنا بين هاتين الحقيقتين لم تستطع أن تجعل تاريخ مولده قبل عام 480» .[3]

" يقول عبد الحميد الهرامة في بحثه القيم حول الأعمى التطيلي، لا يوافق احسان عباس رأيه هذا، ويرد عليه بأن الاعتباط هو الموت في سن الشباب"[4]، في حين محي الدين ديب يقول إن من استقرا شعر التطيلي يدفع إلى عدم التسليم بهذا الراي، إذا ورد في شعره ما يشير إلى أنه تجاوز مرحلة الشباب الى مرحلة الكهولة. [5]

قائلا في إحدى قصائده:"[6]

أَفَادَنِي حُبُّك الْإِبْدَاع مكتهلا وَرُبَّمَا نَفَع التعليم فِي الْكِبَرِ

وَقَالَ أَيْضًا يَمْدَح أَبَا العلياء ابْنِ زهر":

وَإِنِّي قَدْ اسْتَأْنَفَت عُمْرِي فَهَا أَنَا وَلِيد وَإِنْ ظَنَّ الصِّبَا إِنَّنِي كَهْلٌ

[1] عيسى خليل محسن، أمراء في الشعر الأندلسي، دار الدولية للإستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، ط 1، 2008، ص 300.

[2] الأعمى التطيلي، الديوان، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص 10.

[4] المصدر نفسه، ص 11.

[5] ينظر: الأعمى التطيلي، الديوان، ص 11.

[6] المصدر نفسه، ص 79.

يقول ايضا:"[1]

إذَا جَاوَزَ الْمَرْءُ الثَّلَاثِين حُجَّة فَقَدْ جَاوَزَ الْعَمْرِ الّذِي هُوَ أَفْضَلُ

فَإِنْ بَلَغَ الْخَمْسِين فهو على شَفَا فَمَا بَالُهُ يَعْتَلّ أَو يتعلل.

يشير هنا محي الدين ديب أن حديث الشاعر عن الكهولة ثم الخمسين من العمر دليل على أنه تجاوز مرحلة الشباب إلى مرحلة الكهولة أو ما بعدها.[2]

تضاف إلى ذلك اكثاره من الحديث عن الشيب في شعره، وتأكيده أن هذا الشيب قد دفعه الى اطراح حياة الغواية واللهو.[3] قائلا:"[4]

وَهَل الشَّيْبِ إلَّا الرُّشْد جَلِيٌّ غوايتي فَأَصْبَحَت لَا يَخْفَى على صَوابٍ.

وشيبه ليس ظاهرة مرضية إنما هو ذلك الشيب الذي يظهر بعد مرحلة الشباب، وانصرافه في هذه الفترة من حياة اللهو والغواية، واقباله على حياة الزهد والعبادة.[5]

"فهو شعر في هذه المرحلة بدنو اجله، ويرى في الشيب علامة على نهاية المطاف "[6] فيقول:"[7]

وَلَيْس لِلْمَرْء بَعْدَ الشَّيْبِ مُقْتَبِل نِهَايَةٌ الرَّوْضِ أَنَّ يَعْتَمَّ بِالزّهْر.

يؤكد محي الدين ديب بأن الشاعر لم يمت معتبطا على الأرجح، وهو ما يجعلنا نقبل أن تكون وفاته في حدود الخمسين من العمر.

وإذا كان تاريخ وفاته هو سنة 525هـ، كما ذكر الصفدي، فمن المرجح أيضا أن يكون تاريخ مولده في حدود سنة 475هـ (1082 م).[8]

---

[1] المصدر سابق، ص 149.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 11.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص12.

[4] المصدر نفسه، ص 42.

[5] ينظر: المصدر نفسه، ص 12.

[6] المصدر نفسه، ص 12.

[7] المصدر نفسه، ص 78.

[8] المصدر نفسه، ص 13.

ثالثا: عصره

أ- الحياة السياسية:

إن الحالة السياسية في الأندلس قبيل عصر المرابطين تميزت بالتدهور والسوء، سبب ما كانت تعانيه من التفكك السياسي تحت حكم ملوك الطوائف الذين انغمسوا في حياة اللهو والترف والملذات وأثقلوا كاهل رعاياهم بالمغارم والضرائب الفادحة.[1]

"« لحاجتهم اليها في سد ثغرات فتحوها على انفسهم"»[2] أكبرها وأهمها تلك الجزية التي كانوا يدفعونها لألفونسو السادس، كسبا لسلمه ومودته، وردا إلى خطره وحفاظا على عروشهم فكانت الحالة السياسية متعلقة كثيرا بالحروب بين العرب المسلمين والنصارى، وهذه الأخيرة كانت السبب الرئيسي في بعد المشقة وصعوبة الانتقال، وكان العرب يتوافدون على تلك البلاد حتى تبدا المنافسة على الولاية ورغبتهم في التسلط والزعامة فتنشا العداوة التي تحركها القبيلة بين العرب والولاة.[3]

" فقد وضع ألفونسو السادس على استرداد الأندلس نحو طرد المسلمين ولكن سياسته اتجهت نحو اضعاف ملوك الطوائف بالتفرقة مستغلا حالة الضعف والانحلال التي يعاني منها المسلمين في ظل أمراء الطوائف الذين اشتغلوا في حروبهم الداخلية مع بعضهم البعض فانتشرت الفتن وعمت الفوضى واختل النظام في البلاد ".[4]

"وهذه الأحداث أثرت على الأوضاع الاقتصادية في البلاد بصفة خاصة وفي الوقت الذي يلفت فيه دولة المرابطين بالمغرب ذروة قوتها على يد مؤسسها يوسف تاشفين، كانت الأندلس على الجانب الأخر تعاني من ضغط الغزو المسيحي من الشمال".[5]

---

[1] ينظر: إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر ملوك الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دت، ص 39.

[2] المرجع نفسه، ص 39.

[3] ينظر: سعيد أحمد غراب، أطياف من تاريخ الأدب العربي ونصوصه في الأدب الأندلسي، دار العلم والايمان والتوزيع، ط 1، 201، ص10.

[4] عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص105.

[5] المرجع نفسه، ص 105.

وكان سقوط طليطلة في يد ألفونسو السادس سنة 478هـ هو الدافع الأول الذي أدى بالمعتمد ابن عباد إلى طلب المعونة والمساعدة من المرابطين حيث أدركوا مدى خطورة الوضع المحيط بهم، وعدم قدرتهم على ردعه والوقوف في وجهه. [1]

"استقل بنو عباد سنة 414هـ وهم عرب عزلخم ويرجع نسبهم الى المنذرين ماء السماء وقد يبدا حكمهم عندما اتفق وجهاء اشبيلية على الابتعاد عن الصراع السياسي وخاصة في قرطبة العاصمة وادارة المدينة بصورة مباشرة، فرفضوا السماح للقاسم بن حمود احد اقطاب الصراع في الدولة الحمادية بعد سقوط الخلافة من دخول إشبيلية مع شيجه البربري وتصفية أي وجود لهم وتولية أمر المدينة الى ابي القاسم ابن عباد مع مجلس من وجهاء المدينة لإدارتها حيث استطاع ابن عباد في نحو عشرين سنة أن يقضي على سائر الدويلات الصغيرة القائمة في غرب الأندلس"[2]"ولم يكن الاستلاء على إشبيلية سهلا وانما جاء بعد حصار دام سبعة عشر شهرا خاضت خلالها جيوشها معارك دامية مع الغشتالين الذين قطعوا عنها كل طريق يمكن أن يصلها بالعالم الخارجي."[3]

فكانت هذه الحروب تندلع لأتفه الأسباب نتيجة فقدان الثقة والشك المتبادل بينهم.

ب- الحياة الاجتماعية

كان المجتمع الأندلسي يشتغل بالزراعة والتجارة والصناعة، واجتذبوا أيضا المهن المرتبطة بالطب والصيدلة والمعاملات المالية، فأسرفوا في الظلم والاستبداد وإغراق الشعب بشتى وسائل

[1] ينظر: زينب خضراوي، جماليات قصيدة المديح في شعر الأعمى التطيلي، مخطوط مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص أدب أندلسي ومغربي، كلية الآداب واللغات جامعة بسكرة، 2008 _ 2009، ص34.

[2] خليل ابراهيم السامرائي وآخرون، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، دار المدار الاسلامي، ط1، ص229.

[3] محمد مجد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، دار الراية، عمان، الأردن، ط 3، 2008، ص46.

التسلط من أجل إشباع رغباتهم في إظهار الأبهة والمدنية على مجالسهم بتزيينها وإعمارها بكل ما يضفي عليها سمة النعومة والترف الحضاري.[1]

كانت بلاد الأندلس تحتوي على نحو الألف من الحمامات والفنادق، لم يكن هذا الثراء حكرا على ذوي القصور والأمراء بل تعدى الى طبقات أخرى من الناس ومن أبرزهم تجار الرقيق، والمقربين من الحكام وطبقات الفقهاء.[2]

ففي مجال الزراعة قال المقري: خص الله تعالى بلاد الأندلس من الثمار وأصناف الفواكه وكثرة المياه فهي أسعد بلاد الله بكثرتها وفواكهها غير معدومة في كل أوان.[3]

حيث كانوا مهرة في الفلاحة، وأحكم الناس فيها، حتى أن بعضهم ألف كتبا شرح فيها مئات الأنواع من النباتات المفيدة والضارة، وكان أعيان الأندلس يمتلكون البساتين والمنتزهات مما يدل على وفرة البساتين في هذه البلاد، اشتهرت كذلك بالمدن والضياع المتصلة، بالأنهار وبأشجارها المتنوعة، كالزيتون والأعناب والفواكه المختلفة، وهذا ناتج عن خصوبة الأرض والطقس المعتدل ووفرة المياه.

أما بالنسبة للصناعة كانت السكة هي النقد المتداول وهي عبارة عن طابع من حديد تنقش فيه الكلمات المراد ضربها وبخاصة إسم الحاكم، ولاحقا صارت النقود كلها حيث شهدت المرية في عهد المعتصم بن صمادح تقدما صناعيا إمتازت به على غيرها من مدن الأندلس، شهدت صناعة النسيج، الرخام، المعادن، الزيوت، الزجاج، السفن والفخار، وفي قرطبة صناعة الحلي والتحف والأواني والأثاث، وهكذا أخذت الأندلس تخطوا خطوات واسعة في الحضارة المادية .[4]

---

[1] ينظر: أسماء غالمي، فن المديح عند الشاعر الأعمى التطيلي، مخطوط مقدم لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب عربي قديم، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات قسم الأدب واللغة العربية، 2014 -2015م، ص6.

[2] ينظر: إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دت، ص 35.

[3] أبو العباس أحمد المقري، نفح الطيب، ج1، دار الفكر، الجزائر، ص128 – 132 – 193.

[4] ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط 22، ص49.

" إن التجارة رافقت التقدم والازدهار في المجال الزراعي والصناعي، فنشطت المدن الأندلسية ولاسيما الساحلية منها في هذا الميدان، فكانت الموانئ فيها تصدر المحاصيل الزراعية والصناعية بالمقابل تستورد مختلف البضائع التي تحتاجها "[1]

حيث ازدهرت بلاد الأندلس بالزراعة والصناعة رغم الحروب التي سادتها آنذاك حول السلطة.

" أما بالنسبة للمكانة الإجتماعية للمرأة الأندلسية من السهل تصورها في العصر المرابطي، إذ أن المصادر التي تعرضت لهذا الموضوع كانت تهتم فقط بمنزلة المرأة المصمودية في مراكش، التي تمتعت بنصيب معين من الحرية التي سمحت لها التدخل في كثير من الشؤون الاجتماعية والسياسية وأن يكون لها رأي مسموع "[2]

" فكان المجتمع الأندلسي يسمح للمرأة أن تمارس عددا من الأنشطة الإجتماعية والدينية والثقافية، مما جعلها أكثر تحررا من مثيلاتها في المشرق وسائر البلدان الإسلامية الأخرى".[3]

ج- الحياة الثقافية

" ازدهرت الحياة الثقافية والفكرية في الأندلس خلال الحكم العربي الممتد إلى أكثر من ثمانية قرون ،على الرغم مما أصاب البلاد أنذاك من اضطرابات سياسية ناتجة عن الفتن والثورات ومحاولات الأمراء للبقاء، حيث لا مجال للبحث ولا ميدان للثقافة والتدوين".[4]

فكانوا يستدعون بعض الأشخاص للاستفادة منهم مقابل إغراقهم في النعم حيث ذكر صاحب النفح أن على ابن يوسف استدعى فيلسوف المتزهد مالك ابن وهيب من إشبيلية إلى حضرة مراكش أمينة وصاحبه وجليسه.[5]

---

[1]ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة، دار إحياء العلوم، بيروت، ص 699 -670.

[2]محمد صبحي أبو حسين، صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين، عالم الكتب الحديث، أربد، الاردن، ط2، 2005، ص361.

[3]المرجع نفسه، ص 361.

[4]سعيد أحمد غراب، أطياف من تاريخ الأدب العربي ونصوصه في الأدب الأندلسي، ص 29.

[5]ينظر: المقري التلمساني، نفح الطيب، ج3، تح، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دط، ص23.

" ومن هنا ظهرت نهضة فكرية شاكلة، نضجت فيها العلوم وازدهرت الآداب ،وأثمرت الفنون ونشطت الدراسات التاريخية والفلسفية، واتسعت الحركة الفكرية مختلف ألوانها، حيث كان نتاجها جمهرة وفيرة من العلماء وقادة الفكر خلدهم التاريخ ورددت الأندلس ذكرهم في المحافل والمجامع".[1]

حيث اهتموا بالشعر وعرفوه ونوعوا أغراضه وفنونه " «حيث ظهر فن الأزجال وهو تطور الفن الموشحة» ".[2]

" ولقد تجلت الإبتكارات لدى الأندلسيين في التأليف والنثر والكتابة وغيرها، واهتموا بالمجالات العلمية التجريبية التطبيقية، كالطب ،الصيدلة و العشب والنباتات والفلاحة والكيمياء والرياضيات والفلك".[3]

وفي هذا العصر نشطت الحركة العلمية في شتى العلوم الأدبية والعلمية، وظهر العديد من العلماء ذوي الفكر والعليم العالي في شتى العلوم، كما اعتنوا بالأدب وأهله وأدباء الأندلس، ومن أسباب ازدهاره تنافس الخلفاء والأمراء في النثر والشعر، وهذا بفضل الشعراء أمثال: الأعمى التطيلي، ابن زيدون وابن عمار.[4]

[1] أسماء غالمي، فن المدح عند الشاعر الأعمى التطيلي، ص8.

[2] خضراوي زينب، جمالية قصيدة المديح في شعر الأعمى التطيلي، ص29.

[3] مصطف زيون، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 1، نيسان، دار النهضة، بيروت، لبنان، ص58.

[4] ينظر: أسماء غالمي، فن المديح عند الأعمى التطيلي، ص10.

الفصل الأول

الإيقاع الخارجي في ديوان الأعمى التطيلي

- مفهوم الإيقاع
- الوزن
- القافية
- الروي

ليس الشعر فقط وسيلة للتعبير عما يحتبس في النفس الإنسانية من انفعالات ومشاعر، وفي مواجهتها الدائمة مع مظاهر العالم الخارجي وأحداثه فحسب، بل هو طريقة لممارسة الحياة ومفتاح للدخول إلى أعماقها.

والإيقاع يعتبر مكون جوهري في بنية النص الشعري أو خاصية من الخصائص الشعرية الأساسية، فهو ليس قالبا جاهزا وإنما هو مادة تتشكل بحسب مقصدية الشاعر، فيأتي بطيئا أو سريعا أو قصيرا.[1]

فليس هناك إيقاعا موسيقيا معينا يفرض نفسه على الشاعر، بل هو حر في صياغة شعره على النحو الموسيقي الذي يتناسب وخلجان نفسه ودفقان مشاعره.

وهذا الأخير يعتبر من اهم عناصر الشعر، حيث تنظم فيه الاصوات وفقا لانساق ايقاعية مطردة القيم الزمنية، وهو ما يغيره عن الكلام النثري.[2]

ويظهر إثر الإيقاع جليا في شعرية القصيدة وفاعليتها، فهو مدرك صوتي ذو أهمية عظيمة في بث الحالة النفسية من حيث التناظر معها، واندفاع الالتفاتات الواعية باتجاه نقلات غير واعية تفيض بالتوتر والانبساط والانقباض في الشعر، لذلك لا يصنع من الأفكار بل من الكلمات بوصفها أصواتا.[3]

---

[1] عكاشة السعيد، جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي مجلة النص، الجزائر، جامعة سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون،15جانفي 2016، ص353.

[2] ينظر: أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع والإعلام، القاهرة، مصر، 2002، ص 35.

[3] عبد الكريم جعفر، شعرية الوزن الاختيار المشرط، مجلة أفاق عربية، 11-12 نوفمبر 1996 م، ص 1435.

- **مفهوم الإيقاع**

أ. لغة:

"وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا: سقط ووقع الشيء من يدي كذلك، ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط ويقال سقط المطر مكان كذا في مكان كذا، ومواقع الغيث : مساقطة ووقع حوافر الدابة يعني ما يسمع من أرض أو شجي: من وقوع ووقعا".

اصطلاحا:[1]

عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر في قوله :"«وللشعر الموزون 'إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم من صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعة ومعقولة من الكدر، ثم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها، وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»".[2]

أما الفرابي يعرفه بأنه :" النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب".[3]

"أما الشكل الحديث فان اساس الايقاع فيه مجموعة المقاطع الصوتية لكل تفعيلة، اي ان القصيدة تتألف من اشطر مختلفة الطول تتكرر فيها تفعيلة واحدة متشابهة من أول القصيدة إلى أخرها" .[4]

أما الشكلانيون الروس يرون:"أن الإيقاع مثله مثل الصور، يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا; اي غور المعنى الكامن".[5]

---

[1]ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000 م، مادة وقع، ص260.

[2]ابن طباطبة، عيار الشعر، ص 53، نقلا عن محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط2، 2005، ص21.

[3]رشيد شعلال، البنية الايقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011، ص 18.

[4]مصطف جمال الدين، الايقاع في الشعر العربي من البيت إل التفعيلة، مطبعة النعمان 1970، ص4.

[5]سيد البحراوي، العروض وايقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1993، ص 135.

ودراستهم للإيقاع تتجسد في استخراج كنه وخبايا المعنى الباطني المغاير للظاهر. وعليه أضحى المفهوم الاصطلاحي للإيقاع مرتبطا بالطبيعة ونواميس الحياة.[1]

وفي مجال الشعر ينقسم الإيقاع الى قسمين رئيسيين خارجي وداخلي:

أولا: الإيقاع الخارجي

من المعلوم أن الإيقاع الخارجي لأي نص شعري يتمثل في الوزن العروضي، وما يتضمنه من زحافات وعلل ذات الأثر في إيقاعية الأبيات الشعرية، كما يتمثل أيضا بالقافية التي تحمل تحت طياتها مدلولات عميقة من خلال حرف الروي وحركته ،الذي يعد أخر ما يقف عليه المتلفظ للبيت الشعري وتهدأ لديه وتيرة الإيقاع إلى أن يتسم البيت بعلاقة معنوية بما يليه[2]، حيث يعد الوزن الحجر الأساس الذي يلتزم به الشعراء في نظم قصائدهم ، فهو يحفظ للشعر خصوصيته، واذا فقدت القصيدة العنصر النغمي; اي الوزن الشعري، تخرج من دائرة الشعر الى دائرة النثر[3]، ويعتمد ايضا على موسيقى القوافي التي تحاول أن تجعل الصورة الموسيقية اكثر اكتمالا، وتنظيما من الناحية الشكلية الخارجية. [4]

ثانيا: الوزن

إن الوزن الشعري يعد أصلا وفارقا كبيرا لا يمكن تجاوزه الى غيره، فأول من ألف الاوزان وجمع الأعاريض والضروب هو الخليل بن أحمد الفراهيدي فوضع كتابا فيها وسماه العروض.[5]

---

[1] ينظر: بدري حسون فريد، فن الالقاء، ج 2، دط، دت، ص173.

[2] فتيحة خامج، جمالية الإيقاع في شعر الأعمى التطيلي، مخطوط مقدم لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي، تخصص أدب عربي قديم، كلية الآداب جامعة أم البواقي، 2012-2013م، ص29.

[3] بن حمدة محمد الصالح، جماليات الخطاب الشعري الشعبي الجزائري في ضوء المنهج الأسلوبي، مدونة مختارة من منطقة واد سوف، ص133.

[4] فتيحة خامجّ، جمالية الإيقاع في شعر الأعمى التطيلي، ص63.

[5] ابي الحسن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح، عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية صيدة، ج 1، ط1، 2001 م، ص121.

لغة:

جاء في لسان العرب:" وزن يزن وزنا وزنه، وامرأة موزونة قصيرة عاقلة، واوزان العرب ما بنت عليه اشعارها واحداها وزن، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن، وعن ابي اسحاق وهذا القول اوزن من هذا اي اقوى وأمكن".[1]

وعرفه الرازي:"وزن (الميزان)، (معروف و(وزن) من باب وعد، و(وزنه) ايضا ويقال: (وزنت) فلانا ووزنت لفلان، قال تعالى:"وَإِذ كَالُوهُمْ أَوْ وَزَنُوهُمْ يُخْسِرُونَ. "، وهذا يزن رهتا قلت: معناه انه يساوي درهما في القيمة لا في الثقل كذا وقع لي ووزن ووازن بين الشيئين موازاته وزنا ".[2]

اصطلاحا :

لعب الوزن دورا اساسيا في وجود وحدة البيت في بنية القصيدة العربية ذات الموضوعات المتعددة، لذلك يعد الوزن مقر اهتمام النقاد القدامى، لان الشعر الموزون ايقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال اجزائه ".[3]

وعند ابن رشيق القيرواني: هو ركن اساسيا في الشعر وخاص به " فهو مشتمل على القافية وجالب لها الضرورة ".[4]

ويعرفه القرطاجي قائلا:" بان الوزن هو أن تتساوى المقادير المقفاة في ازمنة متساوية لاتفاقهما في عدد الحركات والسكنات والترتيب ".[5]

اما ابن سنان الخفاجي يعتبر الوزن:" بأنه التأليف الذي يشهد الذوق بصحته، او العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما علمت العرب من أوزان".[6]

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (وزن)، ص 4828.

[2]محمد ابن أبي بكر بن عبد القادر الرازي مختار، الصحاح، مادة (وزن)، ص 453–454.

[3]حسن علي الدخيلي، البينية الفنية لشعر الفتوحات الاسلامية في عصر صدر الاسلام، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011 م، ص 130.

[4]ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص 121.

[5]حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص 263.

فيقصد هنا بان الذوق يتعلق بالحس والشعور والوزن مرتبط بالعروض، وقد اشار ابن طباطبا العلوي بأهمية الوزن في الشعر، وما يحدثه من إيقاع من خلال حسن التركيب واعتدال الاجزاء، فيقول:"وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه "[1]

والوزن هو أحد الطرق التي تعارف عليها الشعراء في نظام أشعارهم بنظم وقواعد ثابتة، فالأوزان الشعرية او البحور الشعرية هي الهيكل الاساسي للبناء الموسيقي.

ونجد شاعرنا الأعمى التطيلي قد نهج شعراء العربية في أوزانه، اذ نظم شعره على أغلب بحور الخليل وسائر اغراض الشعر العربي تقريبا، والملاحظ في أوزانه انه لم يخرج على الدائرة التي اخترعها الخليل ابن احمد الفراهيدي، والذي حصرها في خمسة عشرة بحرا، واضاف اليها تلميذه الأخفش بحرا سماه المتدارك او المحدث، فأصبح مجموع البحور ستة عشرة وسمي كل منها بحرا تشبيها لها بالبحر الحقيقي، الذي لا يتناهى بما يغترف منه في كونه يوزن به مالا يتناهى من الشعر[2]

وهناك نوعان من البحور ذات الوحدة المفردة والبحور ذات الوحدة المركبة .

" والمراد من مفردة تلك البحور التي تكونت من تكرار تفعيلة واحدة نحو الوافر، الكامل ،الرجز، الرمل والمتقارب، فمثلا هذا الاخير نراه يتكون من تكرار تفعيلة " فعولن " في كل من الصدر والعجز اربعة مرات

ونعني بالمركبة تلك التي تكونت من تكرار تفاعيل مختلفة مثل: الطويل، البسيط والخفيف"[3]

" ولقد اعتمد شعراء الأندلس في البحور الخليلية على كثرة استخدام بحر الكامل والطويل والبسيط والوافر والسريع والمتقارب، وقد استعملوا البسيط والبحور القصيرة في موضوعات

---

[1]ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العالمية، ط 1، 1782، ص 46 .

[2]ينظر غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، ط2، 1992، ص 16.

[3]محمد بشير، نظرات في البحور المتداولة بكثرة في الشعر العربي واستخدامها في الشعر الأردي، دراسة تقابلية، مجلة القسم العربي جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، العدد 22، 2015 م، ص 27.

الغزل ووصف الطبيعة، اما في البكاء والحنين يميلون الى البحور الطويلة او المتوسطة واختيار الأوزان الهادئة والحزينة ، ولقد تراوحت بين القلة والكثرة من شاعر الى اخر"[1]

وفي الجدول الاتي نوضح توزيع بحور الشعر على الاغراض الشعرية في ديوان الأعمى التطيلي:

الأغراض / البحور	المدح	الرثاء	الغزل	الشكوى	التهنئة	الوصف	المجموع
الطويل	12	2		1	1		16
البسيط	10	3	1	1	1	1	16
الوافر	3	3					6
الكامل	3	1	1		1	1	7
الرجز							
المتقارب							
الخفيف	3					1	4
السريع					1		1
الرمل	1						1
							52

نلاحظ من خلال الجدول ان الأعمى التطيلي انتقل بين بحور الشعر واغراضه فاستخدم بحر الطويل في كل من المدح والرثاء والشكوى والتهنئة بنسب متفاوتة، فهو" بحر يمتاز بالرصانة والجلال في نغماته وذبذباته المناسبة الهادئة لذا فهو أصلح البحور معالجة للموضوعات الجدية التي أكثر منها كالمديح وغيره من الاغراض الأخرى "[2]

[1] محمد صبحي ابو حسن، صورة المراة في الادب الأندلسي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الاردي، ط2، 2005، ص 262.

[2] عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط 2، 1975، ص 104.

ونجد دندنته مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الإطار الجميل في الصورة يزينها ولا يشغل الناظر عن حسنها شيئا، فالطويل من هذه الناحية يخالف سائر بحور الشعر بحيث يتخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به.[1]

" اذ جاء هذا البحر في المرتبة الاولى في اشعار العرب منذ القديم ،وقد نظم عليه ما يقرب من ثلث الشعر العربي"[2]

" ومن محسناته ان يكون دائما تاما غير مجزوء ولا مشطور ولا منهوك وهذا سبب تسميته بالطويل " ،[3]

والتطيلي من الشعراء الذين اجادوا النظم على هذا البحر خاصة في مدائحه، وهذا يدل على براعة الشاعر وطول نفسه وحنكته في نظم الشعر. ومثال عن ذلك في قوله يمدح الوزير ابا القاسم ابن حمدين: من الطويل"[4]

وَلَمْ أَرَ كالعشاق اشقوا نُفُوسِهِم وَإِنْ كَانَ مِنْهُمْ معذر ومليم

أَمَّا يشتفي مِنِّي الزَّمَان يروعني وتقعدني ارزاءه وَتُقِيم

يليه بحر البسيط الذي يحتل المرتبة الثانية بعد الطويل في نسبة الشيوع في شعر الأعمى التطيلي، فنوع في استخدامه في الاغراض المختلفة كالمدح والرثاء والغزل والتهنئة والوصف ومثال هذا قوله:"[5]

سَرَت وَقَدْ وَقَعَ السَّارِي لِجَانِبِه وَالشَّمْس تَضْرِب دُهْم اللَّيْل بِالْبُلْق

بَدْر لملتمس، غُصْن لمعتنق خَمْر لمغتبق، مِسْك لمنتشق

واحتل البحر الكامل المرتبة الثالثة، فتنقل بين الأغراض الشعرية بنسبة معتبرة اولهم المدح اعلى نسبة، يليه الرثاءوالغزل والتهنئة والوصف بنسب متقاربة، وامتاز هذا البحر بانه أكثر البحور جلجلة وحركات ذو رقة وفخامة، ويصلح لكل غرض من اغراض الشعر[6]

---

[1]ينظر: عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إل فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ط 2، 1970، ص104.

[2]ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، ص 191.

[3]محمد بن الصغير، بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، مطبعة بني بزناسن، سلا، 2004، ص 263.

[4]الأعمى التطيلي الديوان، ص 181.

[5]المصدر نفسه، ص 116.

[6]ينظر: صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط 5، 1997 م، ص 95.

" لذلك نجده كثير الحضور في الشعر العربي، وان هذا البحر الشعري يتسع لاحتواء الحوادث والعواطف واستعابها، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على المتلقي مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الاحوال "[1]

ومثال ذلك قوله يتغزل من الكامل:"[2]

صَبَّ لَهُ فِي كُلِّ عُضْوٍ مَدْمَع هاجع الْخَلِي وَلَيْلَةً مَا يهجع

لَعِب الْفِرَاق بِصُبْرَة وَعَزَاه لَعِبًا يَرِيث الْجَدّ فِيهِ وَيُسْرِع

ثم يليه البحر الوافر ليحتل المرتبة الرابعة في شعر الأعمى التطيلي، ليسجل نفس النسبة في غرضي المدح والرثاء، مستغنيا عن باقي الاغراض الشعرية، ويمتاز هذا البحر بكونه من أكثر البحور مرونة يشتد ويلين كيفما تشاء تبعا للغرض.[3]

في قوله يرثي بعض النساء من الوافر:"[4]

أَهْلِي بِالْبُكَاء وبالنحيب فَقَدْ نُزِحَ الْمُحِبّ عَن الْحَبِيب

وَقَدْ وَسَّعَ الْحَوَادِث يَوْم رُزْء تَضِيق لَهُ الصُّدُورُ عَنْ الْقُلُوبِ

أما الرجز والمتقارب فقد أهملهما الأعمى التطيلي في اشعاره، وكذلك الخفيف والسريع والمنسرح والرمل بحور تذبذبت بين القلة والكثرة يألفهم في غرض، ويكاد يهملهم في اخر، ومن خلال الجدول نستنتج أن الأعمى التطيلي قد انتقل من بحور شعرية مختلفة، فهو لم يخصص وزنا معينا لغرض ما من الاغراض، حيث صاغ شعره من عشرة بحور شعرية تنقل بها بين معاني مختلفة، وقد نال غرض المديح حصة الاسد في ديوانه سواء من ناحية قصائده أم من ناحية البحور المستعملة.[5]

[1] عبد الله الطيب، المرشد الفهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، ط 2، بيروت، ص 246.

[2] الأعمى التطيلي الديوان، ص 106.

[3] ينظر: صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص84.

[4] الأعمى التطيلي الديوان، ص. 52.

[5] ينظر: زينب خضراوي، جماليات قصيدة المديح في شعر الأعمى التطيلي، ص 102 .

" فخير الشعر أن تختلف أبحره على أغراض ومعان كثيرة، من أن تتفق على عدد محدد منها، لأن الإختلاف يمنح فرصة كبرى للشعراء بحيث يكون في مقدورهم أن يعبروا بحرية وانطلاق".
[1]

" فالوزن في الشعر صناعة ضرورية، وهو ما يميزه من النثر عند الكثير من النقاد العرب القدماء". [2]

وكما يقول ابراهيم انيس :" أن هناك العديد من الأوزان منها ما يستسغيها الشاعر ويألفها، ومنها ما لا يحبذها ولا يلجا اليها الا عادة وذلك رغبة في التجديد والإبداع "[3]

البحور الشعرية

" هي الأوزان التي نظم بها العرب أشعارهم ومفردها بحر وسمي الوزن بحرا لأنه يوزن به مالا يتناهى من الشعر، فأشبه بالبحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه ". [4]

ومن هنا نتطرق الى دراسة الديوان الذي بين أيدينا وفق البحور التي لم يخرج عليها الأعمى التطيلي ابتداء من:

- **البحر الطويل**

طويل له دون البحور فضائل : فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن

ومن امثلة هذا البحر في شعر الأعمى قوله:"[5]

ونئت ذَلِكَ الْوَجْهِ غَيْرِه الْبِلَى على قُرْبِ عَهْدٍ بِالطَّلَاقَة وَالْبِشْر.

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

[1] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية عند ابي تمام، نقلا عن علي غريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند ابي تمام، كلية الآداب، القاهرة، ط1، 2003، ص 228.

[2] ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، مطبعة أنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط5، 1955، ص 176.

[3] المرجع السابق، ص 186.

[4] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997، ص 16.

[5] الأعمى التطيلي، الديوان، ص 99.

فعولن مفاعيلن فعول فاعلن فعولن مفاعيلن فعول فاعلن

- **البحر البسيط**

ان البسيط لديه يبسط الامل، مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن

ومنه قوله :"[1]

ياربع نَاجِيَة أَن هلت بِك السَّحْب أَمَا تَرَى كَيْفَ نَابِت دُونَك النُّوَب .

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

- **البحر الوافر**

سمي وافر لوفور اجزائه وتدا بوتد وذلك في قول الأعمى التطيلي:"[2]

نبلغها تَحِيَّة مُسْتَهام إِلَى تِلْكَ السَّجَايَا وَالْخَلَّال

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

مفاعلتنمفاعلتن مفاعلى مفاعلتن مفاعلتن مفاعلى

- **البحر الكامل**

كمل الجمال من البحر الكامل، متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن

اعتمد الشاعر البحر الكامل في قوله :"[3]

صَبَّ لَهُ فِي كُلِّ عُضْوٍ مَدْمَع هَجَع الْخَلِي وَلَيْلَةً مَا يهجع.

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

- **بحر الرجز**

[1] المصدر نفسه، ص 48.

[2] المصدر السابق، ص 122.

[3] المصدر نفسه، ص106.

في أبحر الارجاز بحر يسهل :مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، واعتمد الأعمى التطيلي بحر الرجزي في قوله :"[1]

ارْكَب إذَا دَارَتْ رحاها وَأَنْزَل.

/00//0/0/ 0//0/0/ 0//0/

مستفعلنمستفعلنمستفعلن

وَقُل إذَا صُم صَدَاهَا وأفعل.

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

متفعلنمستفعلنمستفعلن

- **بحر المتقارب**

عن المتقارب قال الخليل : فعولن، فعولن، فعولن، فعولن

والقصيدة الاولى في ديوان الأعمى التطيلي، التي يحرض فيها اهل اشبيلية على رجل عسوف وهي من يحر المتقارب:"[2]

إلَى اللَّهِ أَشْكُو الَّذِي نَحْنُ فِيهِ أُسًّا لَا ينهنه مِنْه الْأَسَى.

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعو

- **بحر الخفيف**

يا خفيف خفت به الحركات فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن

واعتمد الأعمى التطيلي هذا البحر في قوله :"[3]

طَلَبَت غَرَّه الزَّمَان الْجَمَاد نَعَم حُبّ الرِّيّي وَرِي الوهاد.

[1] المصدر نفسه، ص 169.

[2] المصدر السابق، ص 35.

[3] المصدر نفسه، ص66.

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

فعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

- **بحر السريع**

بحر سريع ماله ساحل مستفعلن، مستفعلن، فاعلن

واعتمد الأعمى التطيلي بحر السريع في قوله :"[1]

مَالِي وَمَا الْأَعْيُن النّجْل اجْمَعْن عُدْوَانًا على قَتْلِي.

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

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

- **بحر الرمل**

رمل الابحر يرويه التقات:فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن

واعتمد الأعمى التطيلي بحر الرمل في قوله :"[2]

أَيْنَمَا كُنْت تَمَنِّي وَتُعَدّ جَار بِي فِيك هَوَاي وَقَصَد.

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

فاعلاتن فعلاتن فعلن فاعلاتن فعلاتن فعلن

وفي الجدول الاتي نتطرق الى مجموع قصائد وأبيات الديوان:

البحر	عدد القصائد والمقطوعات	عدد الابيات
الطويل	مجزوء طويل 27+2	من مجزوء الكامل 938+3
البسيط	23+3 مجزوء البسيط	من مجزوء البسيط 637+5
الوافر	8	326
الكامل	من مجزوء الكامل 7+3	من مجزوء الكامل 171+10

[1] المصدر نفسه، ص 157.

[2] المصدر السابق، ص 67.

الرجز	2 من مشطور الرجز	318 من مشطور الرجز
المتقارب	4	196
الخفيف	من مجزوء الخفيف 5+1	مجزوء الخفيف 194 +1
السريع	7	199
الرمل	1	54
المجموع	91	0503

ومن خلال الجدول السابق نتوصل إلى النتائج التالية:

ظل بحر الطويل محافظا على المراتب الأولى في شعر الأعمى من خلال نسبة الشيوع، يليه البسيط والوافر، حيث هذه الأبحر احتلت نسبة عالية من مساحة الشيوع في شعر الأعمى التطيلي.

وقد احتل مشطور الرجز المرتبة الرابعة من المساحة الشعرية للشاعر، يليه بحر السريع والمتقارب والخفيف والكامل يحتلون المراتب الخامسة والسادسة والسابعة والثامنة، من إجمالي شعر الشاعر مع نسب شيوع معتبرة فيه.

وهذا الذوق الشعري لدى الأعمى التطيلي يتفق مع ما توصل إليه إبراهيم أنيس من أن هذه البحور تتذبذب بين القلة والكثرة. وقد خلى شعره تماما من بحر المديد والمضارع والهزج والمجتث والمقتضب، وهذه النتيجة تتفق مع ما أجمع عليه الباحثون في قضية شيوع الأوزان في الشعر العربي[1].

وبحر الطويل والبسيط والوافر قيل فيهم أكثر من أنصاف ما أحصى من الشعر.

[1] ينظر: فتيحة خامج، جمالية الإيقاع في شعر الأعمى التطيلي، ص42.

وشعر الأعمى التطيلي يغلب عليه استخدام الأوزان الشعرية التامة، التي تتمتع بطول المقاطع، أما الأوزان المجزوءة فقد جاءت نادرة في شعره، ولم تأت هاته الأوزان المجزوءة الا في سبعة مقطوعات وقصيدة واحدة.

من مجزوء الكامل قائل في وصف أسد رخام يرمي بالماء على بحيرة"[1] والثانية يهنئ بابلال من المرض"[2]

وفي مجزوء البسيط واحدة يبدي فيها إعجابه من ابن بقي، والثانية جاء رد ابن بقي عليه، والثالثة ينظر فيها إلى فتى صبيح"[3].

ثالثا: القافية

القافية تشكل ثابتا إيقاعيا يشد مفاصل القصيدة بنهايات موسيقية مزيجة، فلا يجوز بأي حال من الأحوال فصل إيقاع القافية عن الوحدة الإيقاعية للقصيدة، لأنها مؤسسة على تكرار الصوت تكرارا منظبطا، وهي بذلك تمارس دورا توحديا واضحا.[4]

" فهي لازمة إيقاعية تعتمد على تكرار أصوات معينة تتناغم مع الحالة النفسية للشاعر وتجربته الشعرية المعبر عنها."[5]

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

---

[1] المصدر السابق، ص 270.

[2]، المصدر نفسه، ص 271.

[3] المصدر نفسه، ص 260-261.

[4] ينظر: مقداد محمد شاكر قاسم، البنية الايقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 129

[5] محمد عبد المنعم الخفاجي، عبد العزيز شرف، الاصول الفنية لاوزان الشعر العربي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص127.

1-القافية باعتبار الحروف

القوافي المؤسسة :

" التأسيس ألف بينها وبين الروي حرف واحد صحيح "[1]

وإنما ألف لازمة :" لا يكون إلا ألفا بينها وبين الروي حرف واحد متحرك من كلمة القافية ".[2]

جاءت القوافي المؤسسة في ثمانية قصائد من مجموع شعر التطيلي ومثال ذلك في قوله يمدح ابن حمدين من الطويل :"[3]

وَفَجَعْت بِي حَيًّا نوادب كُلَّمَا تذكرنني اسعدن غَيْر نوادب

وَقَال الْعِدَا :لَيْل الْخُمُول أَجَنّةٌ على رسلهم إنّي عِيَاضُ بْن ُنَاشِبِ

فَلَا تَتَبَاهَى بِي صُدُور مَجَالِس أَشْرَك فِيهَا أَوْ صُدُورُ مواكب

فحرف الروي في هذه القصيدة هو "الباء"، وتحقق التأسيس فيها بوجود حرف متحرك بين الروي وبين الألف، فهو في نوادب (الدال) في البيت الأول، وفي مثال البيت الثاني ناشب (الشين)، وفي مثال البيت الثالث لفظة مواكب (الكاف)

وأيضا قوله يمدح بن الحضرمي من الطويل:"[4]

غَنِينَا بَال الْحَضْرَمِيّ وَإِنَّمَا غَنِينَا بِآثَار السَّحَاب المواطر

بِكُلّ فَتًى كَالسَّيْف إِلَّا ارْتِيَاحِه لطلعه شَاكٌّ أَو لنغمه شَاكِر

فحرف الروي في هذه القصيدة هو "الراء"، وتحقق التأسيس فيها بوجود حرف متحرك بين الروي وبين الألف، فهو في المواطر (الطاء) وفي شاكر (الكاف)

[1] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 133.

[2] عبد الرحمان تيبرماسين، العروض وايقاع الشعر العربي، ص 140.

[3] الأعمى التطيلي، الديوان، ص 39.

[4] المصدر السابق، ص 80.

القوافي المؤسسة	العدد
القوافي المؤسسة بالألف	8

ومن خلال الجدول نلاحظ أن التأسيس القائم على وجود حرف الألف، اكسب قصائد التطيلي مستوى إيقاعيا عاليا بتكرار الألف الذي يملك طاقة مد طويلة الزمن، وهذا ما يتوافق مع نداء الشاعر لممدوحه، ثم أن هذا التكرار اكسب القصيدة نغما خاصا ضاعف من مستوى الإيقاع إلى جانب القافية والروي.[1]

القوافي المردوفة :

" فهو حرف مد قبل الروي، فإذا كان ألفا التزم الألف، وان كان واو أو ياء جاز التبادل بينهما من غير قبح في القصيدة الواحدة "[2]

الردف:" حرف مد يكون قبل الروي سواء كان هذا الروي ساكنا أو متحركا "[3]

وجاءت القوافي المردوفة عند الأعمى التطيلي في واحد وثلاثين قصيدة وهي نسبة عالية.

حيث جاء بالألف في قوله :يمدح محمد بن عيسى الحضرمي من الطويل"[4]

عِتَابٌ على الدُّنْيَا وَقُل عَتَّاب رَضِينَا بِمَا تُرْضِي وَنَحْن غِضَاب

وَقَالَت وأصغينا إِلَى زُور قَوْلُهَا وَقَد يستفز الْقَوْلُ وَهُوَ كَذَّابٌ

حرف الروي في هذه القصيدة هو (الباء) وتحقق الردف في غضاب وكذاب (الألف)

وأيضا قوله يصف مطرا من الخفيف:"[5]

طَلَبَت غَرَّه الزَّمَان الْجَمَاد نَعَم حُبّ الرِّيِّي وَرِي الوهاد

وأصاخت إِلَى الجَنُوبِ تَقَصَّى أَثَر الْجَدْب فِي أَقَاصِي الْبِلَادِ

---

[1] ينظر: زينب خضراوي، جماليات قصيدة المديح في شعر الأعمى التطيلي، ص 117.

[2] عبد الرجمان تبرماسين، العروض وايقاع الشعر العربي، ص40.

[3] عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 128.

[4] الأعمى التطيلي، الديوان، ص 42.

[5] المصدر نفسه، ص 66.

- وجاء الردف هنا في " الوهاد" و" البلاد " في حرف (الألف)

جاء الردف بالياء في قوله يمدح الوزير أبا القاسم بن حمدين من الطويل:"[1]

وَلَمْ أَرَ كالعشاق اشقوا نُفُوسِهِم وَإِنْ كَانَ مِنْهُمْ معذر ومليم

أَمَّا يشتفي مِنِّي الزَّمَان يروعني وتقعدني أرزاؤه وَتُقِيم

- وقع الردف هنا في" مليم وتقيم" حرف (الياء)

كذلك قوله يمدح علي بن يوسف بن تاشفين:"[2]

طَلِيعَة جيشك الرُّوحُ الأَمِينُ وَظِلّ لوائك الْفَتْح الْمُبِين

وَهَزَّةٌ رُمْحَك الظُّفْر المواتي ورونق سَيْفَك الْحَقّ الْيَقِين

- الردف جاء في "المبين" و"اليقين" في حرف (الياء)

وجاءت مزاوجة بين الواو والياء في قوله من الوافر:"[3]

وادني غايتيك لَهَا أَمَانٌ وَكِلْتَا رَاحَتَيْك بِهَا يَمِين

إهَاب بِك الزَّمَان إمَامٍ عَدْلٍ قَلَبْته بِك الرَّبّ الزَّبُون

- وقال أيضا من البسيط:"[4]

إذَا بَدَا لِي دَرّ مِنْه مُنْتَظِم نثرت لُؤْلُؤ دَمْعِي غَيْر مَكْنُون

وَمَاء خَدَّك أَم خَمْر بِكَأْس مَها يَرُوق فِي حُسْنِ إشْرَاقٌ وَتَلْوين

وقدك النَّاعِم الرَّيَّان أَم غُصْن يميس لَيِّنًا على كُثْبَانِ يبرين

[1] الأعمى التطيلي، الديوان، ص281 .

[2] المصدر نفسه، ص 215.

[3] المصدر السابق، ص 222.

[4] المصدر نفسه، ص 225.

واحتلت القافية المردوفة في شعر الأعمى التطيلي مساحة صوتية كبيرة، توافقت مع أغراضه الشعرية بغية التعبير عما يختلج صدره من آهات وصرخات بهدف المدح والثاء والغزل مستعملا أغراضا شعرية أخرى.

" إن اعتماد الأعمى التطيلي على الردف يعود إلى كون حروف اللين تستغرق زمنا أطول خلال النطق، وهو ما يتوافق مع غرض المدح "[1]

" وبهذا أسهم صوت الردف في الأبيات في تحقيق البعد الجمالي من خلال التماثل الصوتي، الذي ينشأ بفعل تكرار هذه الوحدات الصوتية بعد فترات زمنية منظمة، شاركت في تعزيز البعد الدلالي الذي يبدو فيه الشاعر إزاء آهات أو صرخات عالية ومتواصلة، ترتفع بطريقة منظمة من خلالها حالة التوتر التي تحتبس في كيان الشاعر"[2].

فهذه القوافي المردوفة أو المزاوجة بين حرفين، أدت دورا هاما في استنطاق الجانب الجمالي، كما أن الوظيفة التنسيقية تظهر من خلال التماثل الذي يفجر الإيقاع، بالإضافة إلى الجانب الدلالي الذي أدى من خلاله الردف البوح بالاعتماد الوجداني والتوهج العاطفي.[3]

2-القافية باعتبار الختام:

" اهتم الشعراء اهتماما كبيرا بختام القوافي نظرا لما يخلفه الختام في الشعر من اثر موسيقي يسهم في إنتاج رنين من نوع خاص مما يعلق بوعي المتلقي وسمعه".[4]

- **القافية المطلقة :**

هي ما كانت متحركة الروي أي يعد رويها وصل بإشباع

- **الوصل المضمون**

وهو الضم على نهايات القوافي.

---

[1] زينب خضراوي، جماليات قصيدة المديح في شعر الأعمى التطيلي، ص 115.

[2] جدنا علي خديجة والعابدي يمينة، الإيقاع الشعري في ديوان آيات من كتاب السهو لفاتح علاق أنموذجا، مخطوط مقدم لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها، تخصص دراسات جزائرية، 2016-2017، ص43.

[3] ينظر: عبد الوهاب رقيق، ادبية الغزل في ديوان جميل بثينة، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط 10، ص 57.

[4] نسيمة قط، شعرعبد الله ابن الحداد، دراسة اسلوبية، ص 177.

ولقد طغى هذا الضم على نهايات قوافي الأعمى التطيلي، حيث ورد الروي عنده مضموما، فيعده الشاعر بمثابة الفخر والاعتزاز والشموخ والتعالي، حيث بلغت نسبة استخدامه نحو ثلاثين قصيدة وسبع مئة وخمسة وخمسين بيت موزعين على مختلق البحور الشعرية .

ومن أمثلته قوله:"[1]

خَلِيلِي مِن يَجْزَع فَإِنّي جازِع خَلِيلِي مِن يَذْهَل فَإِنّي ذَاهِلٌ

وَفِي ذَلِكَ الْقَبْرِ الْمَقْدِس تُرْبَة عَفاف وَإِقْدَامٌ وَحَزْمٌ وَنَائِل

وقال أيضا يمدح بعضا من بني زهر من البسيط :"[2]

حَسْبِي مِنْ الْمَالِ أغراهم وَغَرَّهُم علم تَتِيه بِه الأَقْلام وَالصُّحُف

وَالْحُزْن إِلَّا يَكُن وَالْأَمْر مُشْتَبَه فِيه الْغَدِير وَفِيه الرَّوْضَة الْأَنُف

ومنه قوله يمدح الأمير أبا يحي من البسيط:"[3]

أَقَلُّ مَا تَهَبُ الأعمار وَالدُّوَل وَدُونَ مَا تَتَعَاطَى الْقَوْلِ وَالْعَمَلِ

وَمَن منايا الْأَعَادِي إِذَا فَرَغَتْ لَهُمْ إِلَّا يواريهم سَهْل وَلا جَبَلِ

ومن خلال هذه الأبيات يتضح أن الضم خلق إيقاع داخل القصائد، يتماشى مع حالة الشاعر النفسية والتي توحي بالافتخار والتغزل والمدح والإعجاب.

- **الوصل المكسور :**

يأتي الوصل المكسور بنسبة سبعة وثلاثين قصيدة وألف واربعمئة وخمسة وعشرون بيت (1.425) يكون هذا الكسر علامة تعكس جوانب الانكسار والألم في ذات الشاعر.

في قوله يمدح ابن حمدين من الطويل:"[4]

اغمر عُيُون وَانْكِسَار حَوَاجِب أَم الْبَرْقَ فِي جُنْحِ مِنْ اللَّيْلِ دَائِبٌ

[1] الأعمى التطيلي، الديوان، ص 167.

[2] المصدر نفسه، ص 110.

[3] المصدر نفسه، ص 137.

[4] الأعمى التطيلي، الديوان، ص 38.

سَرَى وَسَرَى طَيْف الْخَيَال كِلاهُمَا يُؤَدّ لَوْ أَنَّ اللَّيْلَ ضَرْبَةُ لَازِبِ

ومنه قوله أيضا يمدح أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين :"[1]

بَيْن سَمَر الْقَنَا وَبِيضِ النِّصال طُرُق الْمُهْتَدِين وَالضَّلَال

فَإِلَى الْأَمْن وَالْأَمَانَة أَوْ فِي غَمَرَاتِ الاوجال وَالْآجَال

يقول من السريع :"[2]

لَا وحَيَاة الْأَعْيُن النّجْل وَإِن تَعَاوُنٌ على قَتْلِي

إِلَيْه مَازَال بَرِئ بِهَا أَكْثَرُ مِنْ بَرَك بِالْعَدْل

أدى الكسر في هذه الأسطر الشعرية دورا أساسيا في تأكيده لأحاسيس الشاعر، من الم، انكسار، مدح، غزل وإعجاب.

- **الوصل المفتوح**:

هو اهتزاز الوترين دون حدوث انسداد في أي جزء من أجزاء الجهاز الصوتي "[3]"

وورد هذا الوصل في شعر الأعمى التطيلي إلى عشرين قصيدة وثلاثمائة وعشرين بيت ومن أمثلة قوله من باب المراثي من البسيط :"[4]

اِسْتَنْفَد الدَّمْع أَن الْوَجْد قَدْ فُقِداَ لَا يُحْسِنُ الدَّهْر رُزْءًا مِثْلَه أَبَدًا

وَقُل لِصَرْف الزَّمَان اخْتَلّ على ثِقَةٍ مِنْ السِّبَاقِ فَقَدْ أَحْرَزْتَ كُلّ مَدَى

- وأيضا قوله من الكامل :"[5]

قَالُوا الرَّحِيل غَدًا فشاهدنا غَدًا ترنا أَشَت نَوَى وأشجى مَشْهَدًا

قُل كَيْف يُشْفَق مِن مُكَابَدَة الْأَسَى مَنْ لَيْسَ يُفَرَّق مِن مُكَابَدَة الْعِدَا

---

[1] المصدر نفسه، ص 127.

[2] المصدر نفسه، ص 143.

[3] صالح سليم عبد القادر الفاخري، الجلالة الصوتية في اللغة العربية، مؤسسة الثقافة الجامعية، الاسكندرية، ط1، 2007، ص 141.

[4] الأعمى التطيلي، الديوان، ص 55.

[5] المصدر نفسه، ص 54.

- ومن شعره، في التأبين، قصيد له يعزي ابن مرتين أوله من بحر الطويل :"[1]

على مِثْلِهِ فَلْتَبْك إنْ كُنْت بَاكِيًا فَقَدْ عَهِدَ الْأَحْبَاب إلَّا تَلَاقَيَا

وَقَد اجمعوها آخِرِ الدَّهْرِ رَحْلِه يُذَمّ إلَيْهَا الْعِيس مَنْ كَانَ ثَاوِيًا

- وفي الجدول الآتي نتطرق ال نسبة شيوع القافية المطلة في قصائد الأعمى التطيلي:

القافية المطلقة	عدد القصائد	عدد الأبيات
المكسور	37	4941 ،
المضموم	31	949
المفتوح	20	320

ونلحظ من خلال الجدول إن نسبة الشيوع كان الوصل المفتوح في ديوان الشاعر الأعمى التطيلي وسيلة للكشف عن الحقائق المخبئة في صدره، لان هذا الأخير يحمل دلالة الوضوح والتقصي عن الحقائق المغمورة

- **القافية المقيدة:**

"ما كان رويها ساكنا وحركة ما قبل الروي المقيد تسمى توجيها "[2]

وسنوضح نسبة شيوعها في ديوان التطيلي من خلال الجدول الآتي:

نوع القافية	عدد القصائد	عدد الأبيات
القافية المقيدة	4	175

وتمثل هذه القافية في ديوانه، ظاهرة إيقاعية تساهم في تقوية الإيقاع الخارجي للشاعر، فقد وردت في أربعة قصائد، واحدة منها من مجزوء الكامل ومائة وخمسة وسبعون بيت وهي نسبة

[1] المصدر نفسه، ص 267.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص 572.

ضئيلة " ولكنها على كل حال تكون بمثابة نهاية حادة للبيت تعمق من الإحساس بحدة التجربة. "[1]

ومن أمثلتها قوله يمدح ابن الياقي من الرمل :"[2]

أَيْنَمَا كُنْت تَمَنِّي وَتُعَدّ جَارِنِي فِيك هَوَاي وَقَصَد

يَا جَلِيدًا لَمْ يَدَّعِ لِي جِلْدًا هَل لِيَوْم الصَّبِّ مِنْ بَعْدِك غَد

أيضا قوله يصف أسد رخام (أو نحاس) يرمي بالماء على بحيرة من مجزوء الكامل :"[3]

أَسَد وَلَوْ أَنِّي أَنَا قَشَّة الْحِسَاب لَقُلْت :صَخْرَة

وَكَأَنَّه أَسَد السَّمَا ء يَمُجّ مِنْ فِيهِ الْمَجَرَّة

وقال أيضا من المتقارب :"[4]

أَمَّا وَالْهَوَى وَهُوَ إِحْدَى الْمِلَل لَقَد طَال قدك حَتَّى اعْتَدَل

وَأَشْرَق وَجْهَك للعاذلات حَتَّى رَأَتْ كَيْفَ يُعْصَى الْعَذْل

فاستخدام الشاعر للقافية المقيدة قليلا نوعا ما، وهذا الاستخدام زامن حالته النفسية واضطراباتها والحياة الصعبة التي عاشها بدون بصر.

3-القافية باعتبار عدد الحركات :

وهنا تبيان أسماء القافية كلها بالنظر إلى حركات حروفها المجتمعة، فالساكنين في القافية قد يفصل بينهما حرف أو أكثر، والقافية بهذا الاعتبار ثلاثة أنواع هي :

- **المتواترة:**

كل قافية بين ساكنيها حركة واحدة تجسدت في قول الأعمى التطيلي متغزلا من مجزوء الكامل:"[5]

---

[1] حسن عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 88.

[2] الأعمى التطيلي، الديوان، ص 67.

[3] المصدر نفسه، ص 270.

[4] المصدر نفسه، ص 152.

[5] المصدر السابق، ص 107.

يَا مَنْ يَعُوذُ بِهِ الْوَرَى مِنْ مُجْبَرٌ أَو مُسْتَطِيع

أَنْت الرَّبِيع وَإِنَّمَا جَاد الزَّمَانِ على الرَّبِيعِ

فالقافية هي: طيع (ي) بين ساكنيها حرف متحرك واحد وهو "الطاء"، وأيضا في بيع (ي) والحرف هو "الباء".

- **المتداركة :**

هي كل قافية اجتمع بين ساكنيها متحركا (0 //0)

كقول الشاعر الأعمى التطيلي من الطويل:"[1]

وَيَا عاذلي سَمِعَا إِلَيْك وَطَاعَة بِمَا لَمْ تَكُنْ تألو وَلَا كُنْتُ احفل

وَيَا قَاتِلِي لَمْ يَبْقَ لِلسَّيْف مُضَرِّب وَلَا للردى حُكْمٌ وَلَا لِي مَقُول

وتجسدت القافية في هذين البيتين في حفل (و) (0//0/).

و: قول (و) (0 //0)

- **المتراكبة:**

كل قافية اجتمع بين ساكنيها ثلاث متحركات (0///0).

ومثال ذلك في قول الأعمى التطيلي يمدح ابن زهر من الطويل:"[2]

هَوَى قَاتَل ينت بِه الْهَجْر وَالنَّوَى فَقُل أَيّ شَيْءٍ قَبْلَ مِنْهَا أُحَاوِلُه

ومغري بِقَتْلِي لَحْظَة مشرفية يَقِيه الرَّدَى مُشْتَاقَه وَهُو قَاتَلَه

فالقافية حاوله: توالى بين ساكنيها ثلاث متحركات (0 /// 0)

ولقد تعددت أنواع القافية على مستوى الديوان وهذا ما جعله يولد إيقاعا موسيقيا متنوعا، يكسب القصيدة ويلبسها حلية صوتية خفيفة، حيث بين أنواع القوافي المطلقة، المقيدة، المردوفة والمؤسسة وغيرها حيث أدى وظيفة حيوية في تشكيل الصورة الموسيقية العامة للقصيدة.

رابعا: الروي

[1] المصدر نفسه، ص 149.

[2] المصدر السابق، ص 246.

" هو النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت، وتبنى عليها القصيدة فيقال الهمزية للقصيدة التي رويها الهمزة، والبائية التي رويها الباء، والتائية التي رويها التاء. "[1]

واهتم الأعمى التطيلي بالقوافي لان من خلالها يعرف القارئ الحالة النفسية للشاعر، وقاوحت القافية ذات الروي (اللام)، وذلك يعود إلى أنها أحلى الحروف دورانا على الألسنة لسهولة مخرجها، وذلك في قول الأعمى التطيلي مادحا الأمير أبا يحي من البسيط:"[2]

أَقَلُّ مَا تَهَبُ الأعمار وَالدُّوَل وَدُونَ مَا تَتَعَاطَى الْقَوْلِ وَالْعَمَلِ

وَمَن منايا الْأَعَادِي إِذَا فَرَغَتْ لَهُم إِلَّا يواريهم سَهْل وَلا جَبَلِ

وأيضا قوله يمدح ابن زهر من الكامل :"[3]

لَبَّيْكَ عَنْ سِرّي وَعَن إِعلانِي مَا شِئْت مِنْ بَوْحٌ وَمَن كِتْمَان.

فحرف الروي في البيتين " النون" بمثابة الترجيحة الضابطة التي نتوقع مجيئها على مدار القصيدة، هذا الإحساس الموسيقي هو الذي يجعلنا نتوقع أن يعود نفس الصوت إلى الظهور باستمرار على مدار القصيدة، كما في قوله:"[4]

شَوْقٌ إِلَيْك أَطَعْتِه وأطاعني لَوْلَا النُّهَى لعصيته وعصاني

وَهَوَى رُفِعَت لِوَائِي فِي الْهَوَى فَالْيَوْم يَا عُزِي وَيَا سُلْطَانِيّ

فحرف الروي يأتي في آخر كل بيت شعري ليؤدي وظيفة موسيقية كغيره من عناصر الموسيقى التركيبة عند الشاعر، كالوزن والقافية، ويعتبر البنية الأساسية لجوهر الشعر الذي يشيع فيه النظام ويبعده عن الفوضى والخلل.

ويبن الجدول الآتي الأصوات التي وقعت رويا لقوافي قصائد الأعمى التطيلي:

---

[1] أيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991 م، ص 247.

[2] الأعمى التطيلي، الديوان، ص 137.

[3] المصدر نفسه، ص 212.

[4] المصدر السابق ص 212.

الصوت الذي وقع رويا	عدد الأبيات التي ورد فيها الروي
اللام	518
النون	749
الراء	325
الياء	324
الميم	264
الألف	723
الباء	233
الدال	196
الكاف	61
القاف	56
السين	74
الفاء	40
العين	73
الهمزة	2
المجموع	2.918

من خلال الجدول يتضح أن الأصوات التي وردت بكثرة رويا في شعر الأعمى التطيلي هي: اللام، النون، الراء، الياء، الميم، والألف، وقد جاءت نسبة الأصوات المتوسطة الشيوع كما يلي :الكاف، القاف، السين، الفاء، العين، والهمزة، جاءت بنسب متباينة قليلة في شعر الأعمى التطيلي، كما أن حرف الجيم لم يرد رويا في شعره وأيضا الصاد، الطاء، الهاء الأصلية، الواو، الخاء، الذال، الظاء والغين لم تقع مطلقا في شعره.

إن الأصوات التي وقعت رويا لقوافي الشاعر بلغت أربعة عشر صوتا فقط من الأصوات العربية، حيث كانت الأصوات المتوسطة أكثر ترددا ثم تليها الأصوات الشديدة، ولم يأتي من الأصوات الرخوة رويا سوى صوتين فقط هما : السين والفاء بنسبة ضئيلة.

ومن خلال هذا نستنتج أن لغة الأعمى التطيلي كانت سهلة وبسيطة، وعلى الرغم من الصعوبات التي تواجهه إلا انه قد أحسن في نظم شعره، وجعله متميزا من خلال إبداعه وإلمامه بالأوزان التي لم يخرج فيها على الدائرة التي خططها الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كما كثر استخدامه للبحور الطويلة واعتمد موسيقى القوافي التي تجعل الصورة الموسيقية أكثر تنظيما من الناحية الشكلية، لهذا فإن الوزن والقافية هما الأساس الذي ينهض به بناء القصيدة العربية، وهذا إن دل فهو يدل على اتساع معرفته وحنكته ومشاعره.

الفصل الثاني

الإيقاع الداخلي في ديوان الأعمى التطيلي

التكرار

الجناس

التصدير

التصريع والترصيع

التماثل الصوتي

إن الإيقاع الداخلي أكثر ثراء من الإيقاع الخارجي بما يحمله من ألوان موسيقية مختلفة كموسيقى الشعر العربي ليست مقصورة على البحور والأوزان والقوافي، بل تتعدها إلى ما يسم بالإيقاع الداخلي، والذي يتمثل في موسيقى الألفاظ أي التكرار، الجناس، التصريع، الترصيع والتصدير وغيرها من الألوان الموسيقية الأخر، فهي ناتجة عن كيفية تعبير الشاعر ومرتبطة بانفعالاته السائدة، التي تبعث في الكلام جرسا يحس به المتلقي، وقعا في سمعه وأثرا في نفسه.[1]

- **الإيقاع الداخلي**

يعتبر الصوت المفتاح الأول في معظم الحالات المؤثرة في الشعر، على الرغم من وجود مؤثرات أخرى ليحقق غايته في إيصال المعنى، فهو اللبنة الأساسية لموسيقى الشعر التي تكتمل بتناغم الأصوات التي تعين على بعث أو إيجاد الجو الملائم، فتثير فينا متعة تذوق الانسجام الحي سواء كان بالأجزاء المكررة أو المنوعة أو المتناسقة [2]،ويعد الإيقاع الداخلي إذا هو: " النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر"[3] ويعد كذلك مصدرا رئيسيا من مصادر الإحياء في الشعر، وبما يتفاضل الشعراء وتتجل قدراتهم في الإبداع من خلال الموسيقى المنسجمة مع المعاني والصور وتالف الألفاظ وتجاورها في تركيب سلس أنيق، يجعلها تخف على اللسان فيعذب وقعها في السمع لتلاءم حروفها وحركاتها وطبيعة الأصوات المؤلفة بها، مع مراعاة التوافق الصوتي والوزن بين وحداتها، وكان للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة التي تسمع كل شكل من حرف وحركة بوضوح تام كونها تأتي خفية من اختيار الشاعر[4].

---

[1] ينظر: فتيحة خامج، جمالية الإيقاع في شعر الأعمى التطيلي، ص66.

[2] ابتسام شبانة، البنية الإيقاعية في شعر ابن زيدون وعلاقتها بالتجربة الوجدانية، مخطوط مقدم لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي القديم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العربي بن المهيدي، أم البواقي، 2013-2014، ص42.

[3] عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1972، ص 125.

[4] ابتسام شبانة، البنية الإيقاعية في شعر ابن زيدون وعلاقتها بالتجربة الوجدانية، ص42.

ولولا الإيقاع لعمة الرتابة إلى الشعر، وأفقد على أثرها كل مقومات الحيوية، ويفسر كمال أبو ديب هذه الحيوية، التي يبعثها إيقاع الشعر بقوله: " لقد حفل إيقاع الشعر بحيوية وتنوع هما نقيض الرتابة، بل ربما كانت الحيوية المنبعثة من تنوع الإيقاع صوره لحنين لا واعي لرفض الرتابة بالغناء المرهف المسرب..."[1].

وتمثلت الألوان الإيقاعية في شعر الأعمى التطيلي في:

أولا: التكرار

أ. لغة:

كان له حضورا هاما عند اللغويين والبلاغيين القدامى، فقد ورد تعريفه في لسان العرب، " مادة (كر-كرر) بأنه "الكر" الرجوع، يقال كره، وكر "بنفسه"، والكر، مصدره كر عليه، يكر، كرا و كرورا وتكرارا عطف عليه، وكر عنه ، وجمع وكرر الشيء أعاده مرة بعد أخرى."[2]

ب. اصطلاحا

يمثل التكرار واحد من الظواهر اللغوية التي نجدها في الألفاظ والتراكيب التي تعمل على المستوى الصوتي، ولقد اعتمد الشعراء على هذه البنية بخواصها الإيقاعية، "ذلك إن الإيقاع المتمثل في الوزن والقافية لم يعد يحتمل مزيدا من التعديل، فلم يبقى إلا التوجه الداخلي وزيادة فعاليته لتوليد إيقاعات إضافية لا تقل عما هو كائن في الإيقاع القديم (الوزن والقافية) ."[3]

ويتعلق التكرار بالبنية اللغوية التي تتكرر فيها المعاني و المفردات و الأصوات و الصيغ و الجمل حيث ينمي القصيدة ويحافظ عليها فهو: «" التردد الذي يحدث خلال فوارق زمنية معينة، أو يمكن القول انه "إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"».[4]

---

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1 ،1974، ص 43.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (كر-كرر) ، ص 46.

[3] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، العامرية، مصر، ط1، 2008 م، ص286.

[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1983م، ص276.

يقول الزركشي: «" وفائدته العظمى التقرير، وقد قيل الكلام إذا تكرر تقرر"»[1].

ونستنتج من خلال هذا القول انه من كثرة استعمال التكرار في عبارة أو لفظة أو جملة تصبح مؤكدة، مقررة ومثبتة ·

وتعددت أدوات الشاعر الأعمى التطيلي في تكوين شعره من خلال ظاهرة التكرار:

تكرار الصوت مفردا ·

تكرار الصوت مركبا ·

ولنبدأ ب :

1-تكرار الصوت مفردا

للصوت دور أساسي في بناء العمل الفني، لان الشاعر لا يمكن أن يخوض في بناء قصيدته دون الولوج إلى هذا العنصر الفاعل في تكوين بنية النص، بحيث ينتج هذا المقوم اللغوي بمهمة أحداث المقاطع الصوتية،[2] التي تؤدي بدورها إلى إنشاء الكلمة وتم الجملة، ومن الجمل يولد النص، ولعلى ذلك ما يمكن أن نرصده في شعر الأعمى التطيلي من تكرار الأصوات في القصيدة من خلال الجدول الآتي :

الصوت	تكراره
الباء(ب)	2,765
الجيم (ج)	1,609
الدال (د)	1,90
الذال (ذ)	850
الزاي (ز)	334
الضاء (ض)	297
الظاء (ظ)	249
العين (ع)	758
الغين (غ)	309
اللام (ل)	1216
الميم (م)	1420

[1] الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح، أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة، مصر، دط، 2006، ص 627.

[2] ينظر: علي السيد يونس، جماليات الصوت اللغوي، دار غريب، القاهرة، ط 1، 2002 ص 68.

النون (ن)	1060
المجموع	10, 808

الأصوات المجهورة

الصوت	تكراره
التاء (ت)	1030
الثاء(ث)	303
الحاء (ح)	488
الخاء (خ)	367
السين (س)	651
الشين (ش)	363
الصاد (ص)	401
الطاء (ط)	215
الفاء (ف)	790
القاف (ق)	500
الكاف (ك)	489
الهاء (ه)	1001
المجموع	6598

الأصوات المهموسة

نلحظ من خلال الجدولين السابقين غلبة ساحقة للأصوات المجهورة ، التي شكلت ما قدره (10808) صوتا، والصوت المجهور هو " الذي يهتز معه الوتران الصوتيان نتيجة انقباض فتحة المزمار وضيق مجرى الهواء، واقتراب الوترين الصوتيين اقترابا يسمح للهواء بالتأثير فيها بالاهتزاز "[1] وكذلك سميت بالمجهورة لمنع النفس أن يجري معها لقوتها وقوة

[1] نسيمة قط، شعر عبد الله بن الحداد، دراسة أسلوبية، ص 202.

الاعتماد عليها[1] ، وهو ارتعاش الأوتار الصوتية عند النطق بالصوت· " فالمجهور حرف اشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن تجري معه ينقضي الاعتماد عليه ، وحروفه تسعة عشر مجموعة في " عظم وزن قارئ غض" ، " ذي طلب جد"[2] ، كما نجد الأعمى التطيلي قد استخدم أصوات الهمس نسبة لا تقل كثيرا عن أصوات الجهر ، حيث شكلت مجموعة (6598) صوتا، ومن صفات الهمس هو اختفاء الصوت بحيث يجري النفس مع الحرف لضعف الاعتماد عليه ، قال سيبويه :« وأما المهموس فحرف اضعف الاعتماد في موضعه حتى يجر النفس معه » ، وحروفه عشرة مجموعة في "حثه شخص وسكت "[3] ، وهي أن لا يهتز معها الوتران الصوتيان نتيجة انبساط فتحة المزمار ، " واتساع مجرى الهواء ، وابتعاد الوترين الصوتيين بحيث لا يؤثر الهواء فيها بالاهتزاز"[4]، ولعلى استخدامها من قبل الأعمى التطيلي بنسبة اقل من الأصوات المهجورة راجع إلى أنها أصوات تتطلب كمية اكبر من الهواء ، مما يتطلبه الصوت المجهور فهي مجهدة للنفس وهذا ما جعلها شائعة في شعره·

ومثال ذلك عن الأصوات المجهورة والمهموسة الشائعة في شعر الأعمى التطيلي، قوله يرثي ابن الياقي من بحر الطويل:"[5]

خَلِيلِي أَبْصَرْت الرَّدَى وَسَمِعْتُه فَإِنْ كُنْتُمَا فِي مَزِيَّةِ فسلاني

خُذَا مِن فَمِي هَلَّا وَسَوْف فَإِنَّنِي أَرَى مِنْهَا غَيْرُ الَّذِي تَرَيَان

وَلَا تعدان أَنْ أَعِيشَ آل عَدّ لَعلى الْمَنَايَا دُونَ أَنْ تعدان

وَنَبَّهَنِي ناع مِنْ الصُّبْحِ كُلَّمَا تشاغلت عَنْهُ عَنْ لِي وَعَنَانٌ

أُغْمِض أجفانك كَأَنِّي نَائِمٌ وَقَدْ لجت الأحشاء فِي الخَفَقَان

أَبَا حَسَنٍ أَحَدٌ يَدَيْك وزئتها فَهَلْ لَك بِالصَّبْرِ الْجَمِيلِ يَدَان

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 202.

[2] سيبويه، الكتاب، تح، عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مصر، دط، 1975 م، ص434.

[3] ينظر: لمرجع نفسه، ص434.

[4] نسيمة قط، شعر عبد الله بن الحداد، دراسة أسلوبية، ص 202.

[5] ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 32.

.

فهذه الأبيات تعبر عن مشاعر الحزن والشجن الذين يختلجان صدر الشاعر، مما يضفي حدة التوجع والحسرة لاستخدامه أسلوب النداء " أبا حسن "، وتكراره من خلال أبيات القصيدة كاملة أحدث لونا من التناغم الموسيقي، فكان صوت النون الذي هو من الأصوات المجهورة الذي يتميز بجرس رنان يناسب درجة التفجع والتحسر، ويأتي في المرتبة الثانية من درجة تكرار الصوت، حرف الياء هو أحد حروف اللين الذي يسهم في إبطاء الحركة الإيقاعية للأبيات لتناسب موقف الأسى والحزن، فضلا عن كونه صوتا حنكيا مجهورا.

وحرف الباء كصوت مجهور شفوي انفجاري يناسب خصوصية الموقف ودرجة حسن الشاعر، وصوت الهاء صوت حنجري احتكاكي مهموس وهو صوت يوحي بالتلهف والتحسر، والسين كحرف صوتي حاد عالي الصفير وقع بنسبة اقل من الحروف الأخرى، وهكذا كانت الأصوات المجهورة هي النسبة الشائعة في شعر الأعمى التطيلي .

2- تكرار الصوت مركبا (في إطار اللفظ):

يحتل التكرار مساحة صوتية واسعة بتكرار الكلمات أو العبارات، فهذا النوع من التكرار يسهم في إنتاج إيقاعات عالية، كما انه يفتح مجالا أكبر للولوج إلى عالم الشاعر، باعتبار أن الكلمات المكررة لها ثقل وأهمية كبيرة عنده، وهذا التكرار عبارة عن مفاتيح في القصيدة[1]، ولهذه الظاهرة مكانة عند الأعمى التطيلي إذ نجده يقول:"[2]

فَقَام بِكِ الدَّهْرَ طَيَّب النَّدَى وَسَار بِك الْجُود سِيَر الْمِثْل.

ففي هذا البيت يستخدم الشاعر الفعل "سار" استخداما مجازيا، وكذلك مصدره "سير المثل" ولكن بمعنى مختلف.

في شعر وصفه لممدوحه علي بن يوسف تاشفين في أحد المعارك يقول:"[3]

[1] ينظر: زينب خضراوي، جماليات قصيدة المديح في شعر الأعمى التطيلي، ص 124.

[2] الأعمى التطيلي، الديوان، ص 156.

[3] المصدر نفسه، ص 128.

تَرْتَمِي بالنزال فِي حَوْمَةِ المو ت إذَا مَا دُعُوا نَزَال نَزَال

كُلّ رَحْبَ الذِّرَاعِ فِي مُلْتَقَى الض يق وَرَحَّب الْجِنَان رَحَّب الْمَجَال

كرر الأعمى التطيلي كلمة "النزال" ثلاث مرات في البيت الأول، وكرر كلمة " رحب" ثلاث مرات في البيت الثاني، وهذا يدل على مدى قوة وهيبة الممدوح وتميزه في الحرب، ومد إعجاب الشاعر به فأضفى عليه صفات الإقدام والشجاعة، وهذه الألفاظ أنتجت جرسا موسيقيا مجلجلا يوحي بالحيوية والنشاط.

وقال أيضا يرثي محمد ابن حزم:"[1]

عَزَاء يَا بُنَيَّ حَزْم عَزَاء فَإِنَّ لِكُلّ نَائِبُه بَدِيلا

كَرَّر الشَّاعِر لَفْظُه "عزاء" فِي صَدْرِ الْبَيْتِ مرتين.

ويقول أيضا من بحر المتقارب:"[2]

وَقَد خَلَع الدِّين خَلَع النَّجَّاد وَقَدْ أَكَلَ الدِّين آكِلَ الرِّبَا.

وفي هذا البيت أكثر الأعمى التطيلي تكرار الألفاظ بذكره فعلى "خلع" مرتين وفعلى "أكل" مرتين ولفظة "الدين" مرتين.

3- تكرار الضمائر:

من ذلك قوله يمدح بني الحضرمي :"[3]

وَهُم ذعروا أَفْنَاء عَك بِوَقْعَة أدَارَت على هَمْدَان إحْدَى الدَّوَائِر

وَهُم زحموا أَرْضِ الْحِجَازِ بِزَحْمَة يَبْيَضّ الصِّبَا والراعفات الشَّوَاجِر

فقد أضف ضمير الغائب "هم" على هذه الأبيات، نبرة إيقاعية قوية صادرة عن انفه بشموخ، لتناسب ممدوحه من بني الحضرمي.

[1] المصدر السابق، ص 125.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

[3] المصدر نفسه، ص 80.

أيضا قوله :[1]

أَنَا مِمَّنْ أَهَلَّ مِنْ جُودٌ نَعَمًا ك إِلَى الْغَيْث مُسْتَهَلّ الْعَزَالِي

أَنَا مِمَّنْ أفض بِهِ فَرِحٌ لُقِيًّا ك إِلَى فَرْجِهِ كَحِلِّ الْعِقَالِ

كرر الشاعر ضمير المتكلم "أنا" لإثبات وفائه وتأكيد مكانته أمام ممدوحه.

وقوله أيضا من بحر الطويل:"[2]

وَأَنْتَ أَحَقُّ النَّاسِ بِالْحَزْم فَاتَه وَصَوْن الْعلا بِالْمَال أَشْبَه بِالْحَزْم

وَأَنْت بَعِيدٌ الْهَمّ، مُقْتَرِب الجَدا كَرِيمٌ السَّجَايَا، مَاجِدٌ الْخَالِ وَالْعَمّ

كرر الشاعر ضمير المخاطب " أنت " لتعظيم وتمجيد وذكر محاسن ممدوحه .

4- تكرار العبارات:

قد شاع تكرار العبارة في شعر الأعمى التطيلي حيث كان له امتداد صوتي واسع في قصائده، ونلحظ هذا النوع في مثل قوله:"[3]

وَلَيْس بِمُوسَى غَيْرَ أَنِّي رَأَيْتُهُ وَكُلّ فَتَاة دُون علياه ثُعْبَانٌ

وَلَا هُوَ نُوح غُبَر إِنِّي رَأَيْتُهُ وَرَأْفَتِه جُودِي وجدواه طُوفان

فذكر عبارة "غير أني رايته " في البيتين مرتين، حيث فسحت للشاعر إثبات صفات آخرى تمتع بها ممدوحه من خلال الاستنارة بقصص الأنبياء ومعجزاتهم.

وفي قصيدة أخرى:"[4]

أَنَا مِمَّنْ أَهَلَّ مِنْ جُودٌ نَعَمًا ك إِلَى الْغَيْث مُسْتَهَلّ الْعَزَالِي

أَنَا مِمَّنْ أَفْضَى بِهِ فَرِحٌ لُقِيًّا ك إِلَى فَرْجِهِ كَحِلِّ الْعِقَالِ

أَنَا مِمَّنْ اهْد إِلَيْك الْقَوَافِي غَيْر وَحْشِيَّةٌ وَلَا إِهْمَال

[1] المصدر نفسه، ص 131.

[2] الأعمى التطيلي الديوان، ص 194.

[3] المصدر نفسه، ص 236.

[4] المصدر نفسه، ص 131.

ف أنا " الشاعر وما كرره معها لإثبات وفائه وإخلاصه لممدوحه، وقد نجح في تكرار الألفاظ مثلما نجح في تكرار صوتي الميم والنون منذ أول الأبيات، فهما يعملان على درجة كبيرة من تعديل الصوت وتلطيفه وذلك لما يصحبانه من غنة."[1]

ومنه قوله :"[2]

مَا حُمِلَ اللَّهُ فِي الإِنْجَاد مِنْ غَضَبِ مَا حُمِلَ الْقَلْب الدَّلّ وَالْخَفَر.

لقد كرر الشاعر عبارة "ما حمل" في هذا البيت مرتين، لإثبات مدى قوة صبره وان الله لا يحمل النفس فوق وسعها.

وقال أيضا يرثي زوجته:"[3]

بَكَيْت عليه بِالدُّمُوع وَلَوْ أَبَتْ بَكَيْت عليه بِالتَّجَلُّدِ وَالصَّبْرِ.

كرر الأعمى التطيلي في هذا البيت عبارة " بكيت عليه" مرتين، اظهر من خلالها حزنه الشديد لفقدان زوجته.

ومنه قوله أيضا:"[4]

وَذِكْرِك أَحْلَى أَو أَلَذُّ مِنْ الْمُنَى وَإِنْ قِيلَ أَحْلَى أَو أَلَذُّ مِنْ الشَّهْدِ.

كرر الشاعر عبارة " أحلى" أو" ألذ" في البيت مرتين، معبرا عن مدى اشتياقه لزوجته بعد وفاتها، والتأكيد على حبه لها والفراغ الذي خلفته من خلال هذه العبارة، بعدما كانت عنصرا أساسيا في حياته لدرجة انه شبه حلاوة ذكراها بالمنى والشهد، وهذا أن دل على شيء فإنما بدل على تعلقه الشديد بها وبذكراها.

أيضا:"[5]

أَلَم يَك حَبَّة كَهْفًا مَنِيعًا أَلَم يَك قُرْبَةٌ ظِلًّا ظليلا.

---

[1] محمد عويد الطربولي، الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين، ص 224.

[2] الأعمى التطيلي، ديوان الأعمى التطيلي، ج، ت، ش، محي الدين ديب، ص 92.

[3] المصدر نفسه، ص 99.

[4] المصدر نفسه، ص 59.

[5] المصدر نفسه، ص 125.

كررهما الشاعر "ألم يك" في البيت مرتين ليؤكد مكانة ممدوحه، ومدى عطفه على رعيته· ولقد لعب التكرار دورا بارزا في إيقاع قصائد الأعمى التطيلي وخاصة قصيدة المديح·

التجمعات الصوتية:

إن ظاهرة الجناس الصوتي والتصدير من بين الوسائل الأسلوبية العديدة التي تحققت في شعر الأعمى التطيلي، ومن خصائص هاذين الشكلين أنهما يلتقيان على مستوى واحد من حيث إعادة الدال ومعناه المعجمي مع اختلاف في الدلالة، كما تتباين من حيث التشكيل البنائي من خلال اختلاف الوحدات الصوتية في المواقع البنائية[1]، فمحمد العمري يوضح أن : " التجنيس من نعوت ائتلاف اللفظ مع المعن"[2] " وان رد الإعجاز على الصدور تجنيسا موقعيا "[3]، والفرق بين التصدير والتجنيس هو: " أن الكلمة المكررة في التصدير.

تلتزم دائما وضع القافية أما الكلمة المكررة في التجنيس فترد في كل المواقع"[4]، ويسمح الجناس للسياق الوارد بعد تكراره بالامتداد مما يجعلـه بنية مفتوح مهيأة لإنتاج دلالات جديدة قد تمتد إلى أكثر من بيت واحد· أما التصدير فان اختصاص اللفظة المكررة لموضع القافية فيه له دوره البارز في تحديد المعن في إطار البيت الواحد، مما يفسح المجال لأنماط تصديرية أخرى بإنتاج معاني مختلفة في مواضع أخر من القصيدة، لذا نجدهم يساهمان في إثراء النص الشعري بدلالات متعددة [5]وذلك بتعدد أشكاله ومدلولاته واختلافهما· يرصد أهمية الإيقاع في الكشف عن التجمع الصوتي وكذلك تعمل على تفعيل المعنى وتأكيد التجربة الشعرية للشاعر·

ونوضح هذا فيما يلي بدا بالعنصر الأول:

---

[1] ينظر نسيمة قط، شعر عبد الله ابن الحداد، دراسة أسلوبية، ص 225.

[2] محمد العمري، الموازنة الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا الشرق، لبنان، بيروت ،2001، ص 68.

[3] المرجع نفسه، ص 66.

[4] محمد عبد الله القاسمي التكرارات الصوتية في لغة الشعر عالم الكتب الحديث عمان الأردن ط1 2010 ص 94.

[5] ينظر: نسيمة قط، شعر عبد الله ابن الجداد، دراسة أسلوبية، ص 226.

ثانيا: الجناس

يعد الجناس من أكثر الظواهر الموسيقية التي تطفي على القصيدة جمالا بديعيا، فما يجعلها متميزة بألفاظ موسيقية مبدعة من إحساس الشاعر وعواطفه. فورد مفهومه في الخصائص لابني جني معنى التجنيس: "أن يتفق اللفظان ويختلف أو يتقارب المعنيان كالعقل والمعقل والعقلية والعقيلة ومعقلة، وعلى ذلك وضع أهل اللغة كتب الأجناس. "[1]

وذهب أيضا في تعريفه الرماني هو بيان المعاني بأنواع من الكلام يجمعها أصل واحد من اللغة. "[2]

يقول البقلاني:" هو أن تأتي بكلمتين متجانستين منه ونكون الكلمة تجانس الأخرى في تأليف حروفها ومعناها. "[3]

وكذلك السكاكي عرفه تعريفا موجزا قائلا:" هو تشابه الكلمتين في اللفظ. "[4]

كما يعد الجناس من أبرز أساليب البديع ارتباطا باللفظ واحفا بالأقسام، وذلك يعني أن الجناس ينقسم إلى أقسام ويتفرع إلى أنواع، لهذا سنتطرق إلى أقسامه وأنواعه فيما يلي:

1- جناس الاشتقاق :

وهو ألا يؤتى بألفاظ تجمعها حروفه الأصلية في المعنى، في قول قدامى ابن جعفر:" أن تكون المعاني اشتراكها في الألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق. "[5]

ومعنى هذا أن اللون الإيقاعي يتحقق عندما تشترك كلمتان في أصلها الاشتقاقي في الحروف والمعنى، وليس شرطا أن تتطابق الحروف مطابقة تامة إذ قد تكون إحدى الكلمتين فعلا والأخرى اسما. "وهو الكلمتان الراجعتان إلى أصل واحد في الاشتقاق. "[6]

---

[1] أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص تح علي النجار، ج 2، دار الكتب المصرية، دط، دت، ص 48.

[2] أبو الحسن الرماني، النكت في إعجاز القران، مطبعة مصر، 1960م، ص 73.

[3] أبو بكر البقلاني، إعجاز القران، أحمد السيد صقر، دار المعارف المصرية، 1963م، ص 83.

[4] يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ،1983 م، ص 99.

[5] قدامى بن جعفر، نقد الشعر، تج، محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، دط ،1980، ص 163.

[6] علي الجندي، فن الجناس، مطبعة الإعتماد، مصر ،1954، ص 102.

ولم ير هذا اللون في شعر الأعمى التطيلي بصورة سافرة متكلفة، وإنما كان يحضر ويغيب وفق طبيعة الانفعال الشعري لدى الشاعر، وهذه نماذج من شعره وظف فيها جناس الاشتقاق من الطويل :"[1]

غَدَاة وَقَفْنَا يُقْسَم الشَّوْق بَيْنَنَا على مَا اشْتَرَطْنَا وارتضت سُنَّةٌ الْقِسْم.

فالشاعر هنا جانس بين الفعل " يقسم" والاسم " القسم"، وهذا الجناس يساهم في تكوين نغمات موسيقية متناغمة ناتجة عما في الكلمات من تقارب في الأصوات.

قوله يمدح الوزير أبا القاسم ابن حمدين :"[2]

تُنْكِر أَحْبَابٌ وَبَانَت حَبائِب وَلَجَت أَعَاد بَيْنَنَا وَخُصُوم.

كذلك نلاحظ في هذا البيت جناس الاشتقاق ظاهرا في لفظتي (أحباب، وحبائب)، وفي هذا البيت عبر الشاعر عن خوفه من زمانه يحيطها أنين خفي يلوح في أفق قصائده.

أيضا قوله يرثي زوجته من الطويل:"[3]

وأحلام مَذْعُورٌ الْكَرَى كُلَّمَا اِجْتَلَى سُرُورًا رَآهُ وَهُوَ فِي صُورَةِ الذُّعْر.

فالشاعر جانس بين لفظتي (مذعور، وذعر)، والألفاظ في هذا البيت توحي للقارئ بالخوف والضياع الذي يشعر به الشاعر الأعمى التطيلي، عبر من خلالها مدى الجزع وفقدان الأمان بعد موت زوجته. لاحظنا أيضا تكرار حرف الكاف في البيت (كر، كلما)، وهذا الحرف يعده علماء اللغة من الحروف الانفجارية من أقصى الحنك "فهو صامت مهموس حنكي قصي انفجاري. "[4]

وقال أيضا يمدح الحرة الحواء:"[5]

ياربع نَاجِيَة أَن هلت بِك السَّحْب أَمَا تَرَى كَيْفَ نَابِت دُونَك النُّوَب.

---

[1] الأعمى التطيلي، الديوان، ص 193.

[2] المصدر نفسه، ص 181.

[3] المصدر نفسه، ص 99.

[4] محمود السعران، علم اللغة، دار المعارف، مصر، ص 195.

[5] الأعمى التطيلي، الديوان، ص 48.

يتضمن البيت ملامح إيقاعية تمثلت في الجناس الاشتقاقي عبر مشتقات الكلمة في(نابت ،و النوب) ،مما يؤدي ال نغمات موسيقية متناغمة ناتجة عما في الكلمة من تقارب في الأصوات، فيرتب وفق نسق جميل ترسخ في ذهن القارئ، وقد جاءت الصياغة الشعرية في هذا البيت موجهة في المدح وتعظيم شان الممدوح ،وقد جاء جناس الاشتقاق في هذا المقام بغية تأدية غرض المديح، حيث مدح الشاعر الحر حواء زوجة سير ابن أبي بكر والي اشبيلية ،وكانت هذه الحرة حواء أدبية شاعرة جليلة ماهرة تعقد مجالس للكتاب والشعراء ،وكانت تحاضرهم فيها وهذا المدح جاء إزاء ما كانت تتمتع به المرأة المرابطية من نفوذ ومكانة مرموقة وسلطة كبيرة، لم تعهدها عصور الحكم الإسلامي في الأندلس طيلة ثمان قرون .

وقوله أيضا:"[1]

ارْتَاب بِالشَّيْء مِمَّا كُنْتَ أَذْكُرُه يَا دَهْر أَنَّ أَحَادِيثَ الْمُنَى رَيْب.

يلاحظ في هذا النص الجناس الاشتقاقي حيث جانس الشاعر بين (ارتاب، وريب)، فجاءت اللفظة الأول، في مطلع صدر البيت واللفظة الثانية في عجز البيت، عبر من خلالهما الأعمى التطيلي عن خوفه وقلقه اللذان يلزمانه في حياته، ولا شك فيه ان صورة الجناس جاءت هنا لتؤكد المعنى وتعمقه، من خلال تكرار الكلمات. وتكمن جمالية هذا الجناس في قدرة الشاعر على توليد الألفاظ من خلال عملية الاشتقاق، وهذه الميزة تمكن الشاعر من تطويع اللغة وإنتاج كلمات متقاربة في الشكل والمعنى.

ويقول أيضا يمدح ذا الوزارتين أبا جعفر بن أبي من الطويل :"[2]

هَنِيئًا لَسَلِم فَرَّط شَوْقِي وَإِنَّنِي ذَكَرْت اسْمُهَا يَوْم النَّوَى وَنَسِيت اسْم.

وظهر جناس الاشتقاق في هذا البيت بين اللفظين (اسمها، اسمي)، فالبيت يحمل إيحاءات الحزن والأسى الذي يأتي متلازما مع الحب وآلامه ولوعة الهوى وتبريح الصبابة، فالشاعر الأعمى التطيلي يتغزل بسلمى وهي شخصية رمزية للحبيبة بكل أبعادها، واختياره لهذا الاسم

[1] المصدر السابق، ص 48.

[2] المصدر نفسه، ص 193.

لما يحمله من نغمة موسيقية خفيفة تثري موسيقى النص فضلا عما يحمله من بطيء موسيقي. المتمثل بحرف المد الذي يجمل إيحاءات عديدة من الحزن والخوف والأسى فشكل هذا الجناس (اسمها واسمي)، وكان هذا الاشتقاق" ذات قوة إقناعية وليست مجرد حلية لفظية. "[1]

2-جناس شبه الاشتقاق

ومن أوجهه في شعر الأعمى التطيلي ما يلي من بحر السريع:"[2]

يَا وَاحِدًا أَفْضَالِه شَرِكَة فِينَا وَلَكِن مَجْدِه وَاحِد.

يكمن جناس شبه الاشتقاق في هذا البيت بين لفظتي (واحدا، وواحد)، فاللفظة الأولى "واحدا" دلت على الشخص أما اللفظة الثانية "واحد" دلت على الرقم، وهنا نلحظ انه رغم اتفاق كلمات التجانس في المادة الصوتية فان اختلافهما في المعنى المعجمي قد ساهم في تقوية الاختلاق الدلالي بينهما، حيث كل كلمة تحمل دلالة مختلفة عن أختها زادت في تجميل المعنى وتقويته وتمثل غرض هذا البيت في الرثاء.

قال يمدح محمد ابن عيس الحضرمي من البسيط :"[3]

وَكُنْ لَنَا امْلَأ حَتَّى نَعيش بِهِ لَا يُعْرَفُ الْعَيْش مَنْ لَا يُعْرَفُ الْأَمْلَإِ

خُذْ يَا مُحَمَّدُ شُكْرِي عَن مَأْخَذُه أَوْحَتْ إِلَيْهِ العلى آيَاتِهَا قُبُلًا

غطى جناس شبه الاشتقاق البيتين، حيث وظف مجموعة من التجنيسات تمثلت في (نعيش، العيش) و (خذ، مآخذه) ويعني باللفظة الأولى "نعيش" ممارسة الحياة، والثانية "العيش" الحياة في حد ذاتها، وفعل الأمر "خذ" أمر به ممدوحه ليتلقى ثناءه وشكره، ويقصد بلفظة "مآخذه" المصدر أي موضع شكره، قد شكل هذا التوافق الصوتي بين الألفاظ على خدمة المعنى من خلال مخاطبته لممدوحه.

قال يحرض أهل اشبيلية على رجل عسوف من المتقارب :"[4]

---

[1] محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرة، ص 217.

[2] الأعمى التطيلي، الديوان، ص 71.

[3] المصدر نفسه، ص 141.

[4] المصدر السابق، ص 35.

وِسَاد الطَّغَام بتمويههم وَهَل يفدح الرُّزْء إلَّا كَذَا

وَطَالَت خُطَاهُم آل التُّرَّهَات إلَّا قَصَر اللَّهُ تِلْكَ الْخَطَأ

ظهر جناس شبه الاشتقاق في البيت (خطاهم ، الخطأ)، وأدى من تقوية التجانس الصوتي في تثبيت المعنى وتأكيد حالته الشعورية للشاعر، وقد عبر الأعمى التطيلي من خلال هذا البيت عن الظلم الذي يحيط به وقومه ، ودعا إلى التمرد وإعلان الثورة على الظالمين المتعسفين من الحكام، فلا يملك وسيلة لذلك إلا لسانه فهو القوة التي تسنده في زمانه .

قال يمدح محمد ابن عيس من الوافر :"[1]

وَأَيًّا مَا فعلت فَأَنْتَ ظِلٌّ وقاك الله فيئات الظَّلَال.

هنا جانس الشاعر الأعمى التطيلي بين لفظتي (ظل، وظلال)، ومقصوده باللفظة الأولى البقاء واللزوم والدوام، موجهة إلى ممدوحه محمد ابن عيسى، أي دامت مكانته، والثانية "الظلال" هي تقلبات الجو حيث دعا الله أن يقيه من تقلبات زمانه وأحوالها، حيث شكل جانب جمالي في البيت، ورغم اتفاق كلمات التجانس في المادة الصوتية فان اختلافهما في المعنى المعجمي ساهم في تقوية الاختلاف الدلالي ذلك أن كل كلمة منها تحمل معنى جديد.

3- الجناس التام:

وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور: نوع الحروف وعددها وشكلها أي الحركات وترتيبها. "[2]

وهو أيضا اتفاق لفظين في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها، وترتيبها واختلافهما في المعنى.[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص 122.

[2] محسن علي عطية، اللغة العربية مستوياتها وتطبيقاتها، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط ،2008، ص 289.

[3] ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح، محمد عبد المنعم خفاجي، ط6، ج2، منشورات دار الكتب اللبناني، بيروت ،1985، ص 535.

ولقد لخص بعض الباحثين هذه الشروط في عبارة واحدة هي: تماثل الأصوات " الصوائت والصوامت"، المتقاربة في الطرفين المتجانسين. [1]

والبعض الآخر عرفه أيضا بـ :

"مقطعان صوتيان متفقان في الإيقاع مختلفان في المدلول. "[2]

إن الجناس التام يعتمد على تكرار الحروف والأصوات بأعيانها، وقد كثر في الشعر العمودي. نال هذا المحسن اللفظي أهمية في شعر الأعمى التطيلي حيث أكثر من استخدامه. ومن ذلك قوله يرثي بعض النساء من الوافر:"[3]

تحش بِه الْمُنْيَةِ كُلُّ قَرْمٌ نَجِيب فَوْق منجرد نَجِيب.

قال أيضا يمدح ابن حمدين من بحر الطويل :" [4]

سَرَى وَسَرَى طَيْف الْخَيَال كِلاهُمَا يُؤَدّ لَوْ أَنَّ اللَّيْلَ ضَرْبَةُ لَازِبٍ.

قال أيضا يمدح ابن وهر من الكامل :"[5]

طَوْع الرِّيَاح وَالرِّيَاح تُطِيعُه حُكْمَان مُتَّفِقَان مُخْتَلِفَان.

وفي بيت آخر يمدح ابن حمدين من البسيط:"[6]

وكَم ا بِـ لَكَ لَوْ لَا طَيَّب عُنْصُرِه لَمْ يُوجَدْ الطَّيِّب طَبْعًا فِي الرَّيَاحِين.

وأيضا يرثي محمد ابن حزم من الوافر:"[7]

وَمَا عزيت قَبْلَكُم قَبِيلًا أُصِيب بِوَاحِد يُدْعَى قَبِيلًا.

---

[1] 1990 ص 107 ينظر العمري محمد تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر ط1 الدار العلمية للكتاب

[2]السلطان منير البديع تأصيل وتجديد دط منشاة المعارف الإسكندرية 1986 ص 76

الأعمى التطيلي، الديوان، ص 53.

[4]المصدر نفسه، ص 38.

[5]المصدر نفسه، ص 213.

[6]المصدر نفسه، ص 221.

[7]المصدر السابق، ص 126.

تميزت الأبيات بالتكثيف الصوتي للكلمات المتجانسة، وقد جاء التماثل الصوتي متمركزا في الأبيات مرة في صدر البيت ومرة في عجزه، مجتمعين مشكلة جناسا تاما بين (نجيب ونجيب)، وآخر بين (سرى وسرى) وبين (الرياح والرياح) (طيب والطيب) و(قبيلا وقبيلا)، وهذه الثنائيات كما هو واضح من خلال المماثلة في الصوت يتشكلان في الصوت والنطق معا وأحيانا في الوزن، مشكلين انسجام بين المعاني العامة من خلال ما يقوم به جرس اللفظ في الكلمتين المتجانستين، مشكلين اتفاقا من حيث أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها من الحركات والسكنات وترتيبها ،حيث تعني لفظة "نجيب" من البيت الأول على الخيل ،والثانية عن الكرم والنبل في وصف ممدوحه، ولفظة (سرى و سرى) بمعنى السير عامة الليل إلى وجهة ما في الأرض، متمنيا من خلال هذا البيت لو كان الليل لازما ثابتا لا يتغير، حيث مدح الشاعر الأعمى التطيلي احد قضاة الجماعة بقرطبة ابن حمدين بتصوير شجاعته وقوة جيشه، وجاءت لفظة (الرياح والرياح)، في صدر البيت كناية عن السفينة واصفا بها ممدوحه، و(طيب، الطيب)، ويقصد باللفظة الأولى حسن عنصره والثانية جاءت بمعنى كل ما له رائحة حسنة مستلذة كالمسك والورد، موجها بها إلى ممدوحه ومعنى (قبيلا، و قبيلا) والأولى دالة على المجموعة، والثانية دالة على شخص معين، وهذه الأبيات تمت عملية المجانسة بتكرار المادة الصوتية نفسها، بحيث يتبادر إل ذهن القارئ إن هذا النوع من التكرار اللفظي يصحبه تكرار معنوي، حيث أن العودة إلى المفهوم المعجمي والسياقي لهذه الألفاظ، يبرز الفرق الشديد بينهما من الناحية المعنوية، والتكرار يسهم في تماثل وتناغم الألفاظ وفق نسق جميل.

4- الجناس الناقص:

"هو أن يختلقان في الهيئة دون الصورة. "[1]

[1] الإمام الطيبي، التبيان في البيان، تج، عبد الستار حسين الزموط، دار الجيل، بيروت، ط2 ،1992، ص 563.

وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة: نوع الحروف عددها وترتيبها وشكلها"[1]

تمثل الجناس الناقص في شعر الأعمى التطيلي قوله من بحر الرمل:"[2]

لست للسباق إن لم يسبقا في مدى طراد من طرد

وفي قوله أيضا من بحر الطويل يهنئ ابن الحضرمي ببعض الأعياد من الطويل:"[3]

ونجم سناء أو سنا كلما بدا تهلهل بالإسعاد وانهل بالسعد

أيضا قوله يمدح بني الحضرمي من الطويل:"[4]

ليالي أعطوها سليح إتاوة جرت مثلا أخرى الدهور و الدواهر

قال في مدح ابن الياقي من بحر الرمل: "[5]

نعم ردئ الموت بائس أو ردى كلما أوعد خطب أو وعد

قال أيضا يمدح القاضي أبا العباس أحد بني القاسم اعبان سلا من الطويل :"[6]

إزاء العوالي وهو جذلان باسم ودون المعالي وهو شيحان فاتك

وتجلى الجناس الناقص للشاعر الأعمى التطيلي في هذه الأبيات في (طراد ، طرد)، ومعنى اللفظة الأولى الاستقامة والثانية البعد، و(بالإسعاد، بالسعد) تمحور المعنى في الفرح والسرور و الحظ الجميل و (الدهور، الدواهر)، ودلتا على الزمان، و(ردئ، ردى) وتعني اللفظة الأولى بالمعين والنصير والثانية بالهلاك، و(العوالي ، المعالي) ومعناهما الارتفاع بالمكانة والرتبة ،وهذه الوحدات الصوتية اختلفت في أول الكلام ووسطه وأخره، وتباينت الدلالة في الهيئة

[1] محسن علاء عطية، اللغة العربية مستوياتها وتطبيقاتها، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط ،2008، ص 289.

[2] الأعمى التطيلي، الديوان، ص 69.

[3] المصدر نفسه، ص64.

[4] المصدر نفسه، ص 80.

[5] المصدر نفسه ص 68.

[6] المصدر نفسه، ص 119.

والترتيب دون الصورة، ونلحظ من خلال هذه الأمثلة أن التطابق في الإيقاع بين ركني التجانس في كل مثال من الأمثلة يعانقه تطابق واتحاد في درجة إحساس الشاعر بهما على الرغم من اختلافهم في المعنى، واقعا متحدان في نفس الشاعر إحساسا فمزج الأعمى التطيلي العناصر ليشكل متجانسات إيقاعية موسيقية جميلة.

ومن انواع الجناس الناقص :

أ- الجناس اللاحق :

قال الخطيب القزويني: «وان كانا غير متقاربين في المخرج تسمى لاحقا ويكونان في الأولى والوسط والأخر.»[1]

وقال محي الدين درويش :" الجناس اللاحق ما أبدل من أحد ركنيه حرف واحد من غير مخرجه، سواء كان الإبدال في الأول أو الوسط أو الأخر. "[2]

" وهو ما كان الحرفان المختلفان متباعدان في المخرج، واشترط العلماء الا يقع الاختلاف بأكثر من حرف. "[3]

وتجسد الجناس اللاحق في شعر الأعمى التطيلي في قوله:

ما وقع الاختلاف في أوله :

وله في قينة كانت تسم لذيذة من بحر البسيط:"[4]

أَنْتُم منايا وفيتم أَو خُنْتُم وَلَكُم هَوَاي دَنَوْتُم أَو بنتم.

فالشاعر الأعمى التطيلي جانس في هذا البيت بين لفظتي (خنتم، بنتم) والاختلاف وقع بين صوتي الجهر والهمس، ويقصد باللفظة الأولى الخيانة والثانية تعني الظهور باشتراكهما في القافية والروي والوزن، مشكلين تناغما موسيقيا واضح وجميل.

---

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح، ج 6، دار المعارف، بيروت ،1960، ص 69.

[2] محي الدين درويش، إعراب القران وبيانه، ط 5، ج6، دار ابن كثير للطباعة والنشر،1417 هـ، ص 41.

[3] عبد العزيز عتيق، علم البديع دار النهضة للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، 1985م، ص 205.

[4] الأعمى التطيلي، الديوان، ص266.

وقوله في أحد موشحاته :"[1]

قَوْل فَرِي قَلْب الشّجِي مِنْهُ بَرِئَ لَا أَنْقَذ الْعَهْد إِنّي وَفِي.

جانس الشاعر في هذه البيت بين لفظتي (فري، بري).

أيضا قوله :"[2]

كالدهر وَإِن وَمَا بِهِ مِنْ تَوَان كَالشَّمْس دَان عَلَى تَنائِي الْمَكَان.

جانس الشاعر في هذه الموشحة بين (وان، دان)

ايضا قوله :"[3]

ولَيْلَى طَرَقْنَا دَيْر خِمَار فَمِنْ بَيْنِ حَرَاس وسمار.

جانس الشاعر في هذا البيت بين (خمار، سمار)

ما وقع الاختلاف في وسطه:

وفي هذه الأمثلة تغيرت رتبة الوحدة فانتقلت من صدارة الكلمة إلى وسطها، مشكلة إيقاعا مثيرا ودلالات وصور مختلفة ساهمت في إثارة المعنى، في مثل :

قول الأعمى التطيلي من بحر الطويل :"[4]

بِأَيّ لِسَانٍ أَوْ بِآيَةٍ فَكَرِه أحبر شُكْرِي أَو أُعَبّر عَن وَدْيٌ.

وجناس اللاحق تمحور بين كلمتي بين أحبر (اعبر)، إذا تباعد الصوتان المختلفان وهما الخاء والعين من حيث المخرج، فالخاء هنا صوت مهموس لا تهتز فيه الاوتاد الصوتية عمد النطق بالصوت، اما العين صوت مجهور ينتج عن تذبذب واهتزاز الاوتاد الصوتية من خلال النطق بصوت معين.

قوله :"[5]

[1] المصدر السابق، ص 305.

[2] المصدر نفسه، ص 313.

[3] المصدر نفسه، ص 324.

[4] المصدر نفسه، ص 62.

[5] المصدر السابق، ص 309.

عليهم أكاليل من الزهر قطعت بهم أو الدهر لا يدري

تمحور الجناس اللاحق في هذا البيت بين (الزهر، الدهر) والاختلاف جاء بعد صوتي الزاي (ز) والدال (د)، وهما صوتان مجهوران، وهذه " الصفة توحي بالقوة والتحدي يتناغم مع ارتفاع الصوت" [1]" يرتبط بخصوصية الوضوح السمعي ذلك ما يجعله يتوافق مع المعاني التي يجهر بها الشاعر ويريد توصيلها. "[2]

ويقصد الشاعر من خلال "عليهم أكاليل الزهر" تعبيرا عن حبه واشتياقه إزاء فقدان أحبائه · قوله ايضا:"[3]

مَا لَبِسَتْهَا ثَوْبًا سِوَى الْقَار وَمَا عُرِضَت يَوْمًا عَلَى النَّارِ.

سعى الشاعر من خلال هذا البيت الشعري الى رسم صورة الحياة التي كان يعيشها رفقة زوجته، واصفا ما وفره لها من ثراء ووقار تمجيدا لمكانتها العظيمة في حياته.

وجانس الشاعر في هذا البيت بين (القار، النار)، ذاكرا حسن معاملته لزوجته نظرا لمكانتها الرفيعة في حياته، ومدى تعلقه بها، لذلك سعى الشاعر لتوفير كل ما يدل على الرفاهية والعيش.

ما وقع الاختلاف في آخره

يقول الأعمى التطيلي :[4]

مشوان صَاح بَيْن ارْتِيَاع وارْتِياح.

ظهر الجناس اللاحق مختلفا في آخره بين لفظتي (ارتياع، ارتياح).

أيضا قوله:[5]

غَيْرِي إذَا أَحَبَّ يداهي أَو يداهم.

---

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، ص 262.

[2] عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص، ص15.

[3] الأعمى التطيلي، الديوان، ص 324.

[4] المصدر نفسه، ص 336.

[5] المصدر السابق، ص .337

الجناس بين (يداهي، يداهم)

ومنه قوله:" [1]

رَكِبَت هَوْل الْهَوَى مِنْ غَيْرِ تَجْرِبَة وَرَاكِب الْهَوْل مَحْمُولٌ.

الجناس بين (الهوى، الهول).

ب- الجناس المضارع:

هو أن يختلفا حرف واحد مع تقارب المخرج.[2]

ومثال ذلك في قول الأعمى التطيلي من البسيط:" [3]

وَلَا الْبَلَابِل مِنْ مَثْنَى ووَاحِدَة بَاتَت تَسَل سُيُوفًا أَوْ تُسَنُّ مُدَن.

فالشاعر هنا جانس بين (تسل وتسن)، وهذان الثنائيتان متماثلتان في الوزن، وقد ساعد اللام والنون من خلال صفاتهما الصوتية على الإتيان بالروي سهلا مترنما.

أيضا قوله من السريع:" [4]

قَصَّرْت فِي بَرّيٍّ عَلَى أَنَّنِي لَا الْكَيّسُ مَنْ همي وَلَا الكَأْس.

ورد الجناس المضارع في هذا البيت بين لفظي (الكيس، الكأس).

أيضا من بحر البسيط:" [5]

وَتَارَة مِثْلَ مَا يَحْتَاجُ مختبل كَال الْأَسَى غِبّ تَعْذِيب وتعدير.

جانس الشاعر هنا بين (تعذيب، تغدير)، وجاءت اللفظتين متماثلتين في الوزن، وكان اتحاد الباء مع الراء ضمن مجموعة الأصوات المجهورة، وهذا الصوت يدل على الجهر بالقول، حيث ينتج عند النطق به تقارب الوترين الصوتيين من بعضهما البعض، وشكل هذا الجناس تناغما موسيقيا في البيت الشعري.

---

[1] المصدر نفسه، ص 262

[2] الإمام التطيب، يتح عبد الستار حسين زموط، دار الجيل، بيروت، ط 2 1992، ص 563.

[3] الأعمى التطيلي، الديوان، ص 55.

[4] المصدر نفسه، ص 104.

[5] المصدر نفسه، ص 85.

أيضا قوله من الطويل:"[1]

وَأَيْقَن قَوْمٌ أَنَّهَا هِيَ تَرْتَمِي بِهِمْ بَيْنَ مَجْنُوبٌ إِلَيْك وَجَانِب.

جانس الشاعر بين (مجنوب، جانب).

قوله أيضا من السريع:"[2]

خُذ حَدِيثَي عَنْ بُلُوغِ الْمُنَى مَا بَيْنَ مضنون وَمَظْنُون.

فالجناس وقع بين (مضنون، ومظنون) لاتحاد الضاء والضاد في المخرج.

ثالثا: التصدير

التصدير عند النقاد البلاغيين هو:" «هو أن ترد إعجاز الكلام عن صدورها فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذ كان كذلك، وتقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه ابهه، ويكسوه رونقا وديباجة» "[3]

ومن الناحية الإيقاعية فان التصدير شكل يقوم على تكرار كلمات متقاربة الحروف والنغم، ويولد ترددها وفق أنماط معينة، تسهم بشكل واسع في تشكيل المعنى وأدائه.[4]

"أن يكون إحداهما في الشطر الأول والثاني في الأخر، إنما أحد من اللفظين المكررين أو المتجانسين، لان اللفظين قد يكونان من معنى واحد ومن مادة واحدة".[5]

أول من تكلم عن هذا الفن البديعي اللفظي عبد الله ابن المعتز، فقد عده في كتابه أحد فنون البديع الخمسة الكبرى وسماه رد إعجاز الكلام عما تقدمها.

---

[1]المصدر السابق، ص 41.

[2]المصدر نفسه؛ ص 233.

[3]ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، 142 هـ-200م، ص 560.

[4]ينظر: نسيمة قط، شعر عبد الله ابن الحداد، دراسة اسلوبية، ص 252.

[5]فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وافنانها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط 9، 2004 م، ص 305.

" ومنه من سما من رجال البديع هذا الفن برد " العجز على الصدر " ومنهم من سماه "التصدير"، لان التسمية في نظرهم أدل على المطلوب وأليق بالمقام واخف على المستمع [1]".

والخطيب القز ويني يقرر أن رد العجز على الصدر يرد في النثر والشعر على السواء ثم يعرفه يقول:" وهو في النثر أن يجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين يهما في أول الفقرة والآخر في آخرها، وهو في النظم أن يكون إحداهما في آخر البيت والأخر في صدر المضارع الأول أو آخره، أو صدر المضارع الثاني. "[2]

" وهو عبارة عن كل كلام وجد في نصفه الأخير لفظ يشابه لفظا موجودا في الأول، وقسمه ابن المعتز ال ثلاثة أقسام:"[3]

1- ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول .

2- ما يوافق آخر كلمة فيه أول كلمة في نصفه الأول .

3- ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه.

وإذا ما نظرنا ال هذا اللون البديعي في شعر الأعمى التطيلي لوجدناه قد ورد بأشكاله الثلاثة التي نص عليها ابن المعتز، وذلك بصورة قليلة ولنورد نماذج من شعره على هذه الأقسام:

1- القسم الأول

ما وافق آخر كلمة في نصفه الأول، ومنه قوله من بحر الطويل :"[4]

آه مِمَّا أَجِد شفني مَا أَجِدُ.

وقع التصدير بين"أجد" و " أجد"

---

[1]عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، دط 1985 م، ص 224 – 225.

[2]المرجع نقسه، ص 226.

[3]المرجع السابق، ص 225.

[4]الأعمى التطيلي، الديوان، ص 274.

يقول:"[1]

مكرع مَنْ شَهِد ◌َ واشتياقي يَشْهَد.

التصدير بين لفظتي " شهد" و"يشهد"

قوله :"[2]

مِنْ كَفِّ ظَبْيٌ رَخِيم وَأَيّ ظَبْيٌ رَخِيم.

وقع التصدير في هذا البيت بين" رخيم" و "رخيم"

قال الأعمى التطيلي:"[3]

وخَوْد عَرَبٌ شفها الْبُعْد وَعَادَ إِلَيْهَا أَلِفَهَا بَعْد.

التصدير وقع بين" البعد" و " بعد"

أيضا :"[4]

دَع القتالا فَقَد كَفَاك القتالا .

التصدير وقع بين "القتالا" و "القتالا"ا

2- القسم الثاني:

ما وافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول ·

ومن قوله من البحر الطويل:"[5]

تَيَمَّم حَتّ عَايَن الْمَاءِ مُطْلَقًا فَهَلْ تجزين عَنْهُ صَلاةً التَّيَمُّمِ.

التصدير في هذا البيت وقع بين "تيمم" و"التيمم"

أيضا قوله من بحر البسيط:" [6]

[1]المصدر نقسه، ص 274.

[2]المصدر نقسه، ص 280.

[3]المصدر نقسه ص 309.

[4]المصدر السابق، ص 312

[5]المصدر نفسه، ص 192

[6]المصدر نفسه، ص 139

واعصل النَّاب أَن يُغِر الكمات بِهِ كَذَلِكَ الْحَرْبِ فِي أَنْيَابُهَا عَصْل.

التصدير في قوله بين الفعلين " اعصل" و" عصل"

قوله من بحر الخفيف:" [1]

مستنيما مِنِّي آل سَيِّئ الْعَهْد مُخِلٌّ بِالصَّاحِب المستنيم .

ظهر التصدير في هذا البيت بين لفظتي " مستنيما" و" المستنيم"·

أيضا من بحر الرمل:"[2]

واعداني لآخر مثلها ليس للإنسان إلا ما اعد

التصدير في هذا البيت وقع بين "أعداني" و" اعد"·

قوله من المتقارب:"[3]

ونغضي على حُكْمُ صَرْفِ الزَّمَانِ وَبَيْن الجوانح جَمْرَ الْغَضَا.

التصدير بين لفضتي "نغضي" و" الغضا"

3- القسم الثالث:

ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه، وهو ينتشر في الديوان بالصورة التي ترى لذوق الشاعر دون تفريط أو تكلف·

ومن قول الأعمى التطيلي من بحر الطويل:"[4]

وَفَجَعْت بِي حَيًّا نوادب كُلَّمَا تذكرنني اسعدن غَيْر نوادب.

التصدير هنا بين " نوادب" و " نوادب "·

وقوله من بحر الطويل:"[5]

واتركه يَمْضِي على غلوانه وَقَد قُل اعتاب وَطَال عَتَّاب.

[1] المصدر نفسه، ص 185

[2] المصدر نفسه ص68

[3] المصدر السابق ص 36

[4] المصدر نفسه ص 39

[5] المصدر نفسه ص 42

التصدير في لفظتي " أعتاب" و"عتاب "

ومنه قوله أيضا:"[1]

هُم عَرَضُوا دُون الْمَعَالِي فَأَصْبَحَت مُطَالَبٌ لَا يَدْنُو لَهُنّ طُلَّاب.

التصدير بين" مطالب" و" طلاب ".

أيضا قوله في نفس القصيدة يمدح محمد ابن عيس الحضرمي :"[2]

وَلَا عَيْبَ فِيهِ لِامْرِئ غَيْرَ أَنَّهُ تُعَاب لَهُ الدُّنْيَا وَلَيْس يُعَاب.

ظهر التصدير في هذا البيت بين " تعاب " و " يعاب ".

يقول أيضا:"[3]

فَإِن تتقبلها، وَتِلْك مَطِيّتِي فَيَا مَنْ رَأَى خَطْبًا ثَنَاه خِطَاب.

ورد التصدير بين لفظتي " خطبا " و " خطاب "

وهذه الأقسام الثلاثة من التصدير أو ما يسم برد العجز على الصدر، استخدمها الأعمى التطيلي في شعره كلون من ألوان الإيقاع الداخلي، وهذا الأخير يثري موسيق القصيدة وينتج عنه إيقاع صوتي من نوع خاص، له أثره الواضح الجلي ;" فرد العجز على الصدر بنية تتحرك على مساحة الشعر وترتبط معياريا في تشكيلات وحركة الاتساق الإيقاعية عروضيا، تمنح المتلقي فرصة التجوال بين متن السطح وداخل العمق وضيفيا، ويسهم رد العجز على الصدر في تطوير أدائية النظام القافوي، بحيث تصبح القافية تتويجا لنظام صوتي لا يكتمل دونها، موفرا للنص إمكانية التقرير والتماسك. "[4]

[1] المصدر نفسه ص43

[2] المصدر نفسه ص 44

[3] المصدر السابق، ص 45.

[4] قط نسيمة، شعر عبد الله بن الحداد دراسة اسلوبية، ص 252 .

وبهذا فان التصدير يضيف على القصيدة تسلسل موسيقي متناغم، يطرب الإذن ويزيد من مائية وطلاوة البيت.

وسنوضح من خلال الجدول الآتي نسبة شيوع التصدي رفي قصائد الأعمى التطيلي

الأقسام	عدد الأبيات التي جاء فيها
ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول	60
ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه	55
ما يوافق آخر كلمة فيه أول كلمة في نصفه الأول	25

المناسبة الإيقاعية

يتوفر شعر الأعمى التطيلي على صور من الإيقاع المبني على التماثل والتواتر والتشاكل، ما جعل شعره يكون على درجة من التوافق الصوتي والانسجام الموسيقي والمناسبة الإيقاعية، وال جانب ما يضفيه هذا النسق من موسيقى عالية جميلة، يعبر من خلالها عن عاطفة تنفجر في صدره ومرتبطة بانفعالاته السائدة، والنغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور وبين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، فتدافع لديه في نغمات متوافقة جميلة وهو ملمح إيقاعي نرصده من خلال ظاهرتي التصريع والترصيع.

رابعا: التصريع والترصيع

1- التصريع

"هو أن يجانس الشاعر بين شطري البيت الواحد في مطلع القصيدة، إي يجعل العروض مشابها للضرب وزنا وقافية. "[1]

" وهو عبارة عن استواء آخر جزء في صدر البيت وآخر جزء في عجزه في الوزن والروي والإعراب. ".[2]

[1] نسيمة قط، شعر عبد الله بن الحداد دراسة اسلوبية، ص 264.

[2] ابن عبد الله شعيب احمد، بجوث منهجية في علوم البلاغة العربية، ابن خلدون للنشر والتوزيع، دط، دت، ص 450.

" عرفه ابن رشيق القيرواني بأنه :«" ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته."[1]

وحدده حازم القرطاجي بقوله:" فان التصريع في أول القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، والمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب. "[2]

وعرفه ابن هلال العسكري بأنه: يكون الحشو في البيت الشعري مسجوعا،[3]

ويضفي التصريع قدرا من الإيقاع من خلال اتفاق التركيب المقطعي الصوتي لعروض البيت وضربه .[4]

قد ورد في شعر الأعمى التطيلي غالبا في مفتتح القصائد وأحيانا نجده في القصيدة وحشوها. مما يزيد النص تناغما موسيقيا جميلا. واعتن شاعرنا به فجاء مناسبا لقوافيه، إذ كان الاهتمام به أحد مقاييس الذوق والجمال، فاتخذه وسيلة لتزيين شعره إذ يغدو عنصرا من عناصر بناء وتصعيد شاعرية النص وتفجيرها .

ومن قصائده التي وردت التصريع في مفتحها وحشوها، قصيدة يمدح فيها القاضي ابا الحسن على بن قاسم بن عشرة في شعره.

قوله من البسيط :"[5]

تَنَاصُرٌ الشَّيْبُ فِي فوديه خِذْلَان أَنَّ الزِّيَادَةَ فِي النُّقْصَانِ نُقْصَان.

فوله أيضا يمدح بن عيسى الحضرمي من الطويل :"[6]

---

[1]ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 173.

[2]حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الادباء، تح، محمد الحبيب بن خوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1981، ص 283.

[3]ينظر: ابو هلال العسكري، الصناعتين، ص 375.

[4]ينظر: نسيمة قط، شعر عبد الله بن الحداد دراسة اسلوبية، ص 264.

[5]الأعمى التطيلي، الديوان، ص 231.

[6]المصدر نفسه، ص 42.

عَتَّاب على الدُّنْيَا وَقُل عَتَّاب رَضِينَا بِمَا تُرْضِي وَنَحْن غِضَاب.

قال أيضا من الكامل :" [1]

قالو ا الرَّحِيل غَدًا فَشَهِدْنَا غَدًا ترنا أَشَت نَوَى أَشْجَى مَشْهَدًا .

قال أيضا يرثي محمد بن حزم من الوافر:"[2]

تَوَهُّم كُلِّ شَيْءٍ مُسْتَحِيلًا وَقَد علمْتُك الصَّبْر الجميلا .

وافق الشاعر الأعمى التطيلي أبياته بين صورتي العروض والضرب ،من خلال اتفاق قوافي الصدور و الإعجاز(خذلان، نقصان) في مثال البيت الأول و (عتاب، غضاب) في مثال البيت الثاني و (مستحيلا، الجميلا) في مثال البيت الثالث و(غدا، مشهدا) في مثال البيت الرابع، حيث جاءت قافية عروض الابيات متناسبة ايقاعيا لقافية الضرب ويولد نغما موسيقيا يحدث إيقاعا في أذن المستمع ، حيث كرر صوتا تألفه الأذن، فيشد انتباه السامع فيعرف انه يستمع لنوع من الشعر، حيث الألفاظ المصرعة في هذه الأبيات تعطي انسجاما موسيقيا كبيرا بينها منتجة نغما صوتيا متوازنا في نهاية كل بيت ،مما يسهم في توقع حرف الروي، من ثمة إضفاء زخم إيقاعي يطرب مسامع المتلقي، تاركا أثرا في نفس المتلقي على اعتبار انه يحدث نغما وجرسا جميلا، ترتاح له النفس وتنساب إليه الأذن لان التماثل يقع في الوزن والروي والإيقاع فيشكل ملمحا موسيقيا جذابا ·

وسنتطرق في الجدول الاتي إل عدد شيوع التصريع في ديوان الأعمى التطيلي:

القصائد	عددها
المصرعة	32
غير مصرعة	55

[1] المصدر نفسه، ص 54.

[2] المصدر نفسه، ص 124.

وانطلاقا من الجدول نجد أن القصائد غير المصرعة اعلى نسبة من القصائد المصرعة، وذلك راجع الى أن التطيلي رغم علمه بجمالية التصريع وما يحققه من فائدة، متمثلة في أن قبل تمام البيت الأول نعلم قافية القصيدة، إلا انه يعلم أن الإكثار منه غير مستحب كثيرا، وذلك لأن التصريع يمثل احدى جوانب البديع الموسيقي في الشعر.

2- التصريع

يعتبر من الظواهر الإيقاعية التي يوضفها الشاعر في بناء قصائده. بغية الوصول الى نغم موسيقي داخلي يشد السامع ويمتعه ويعرفه الصحاح :" الترصيع، التركبي يقال . تاج مرصع بالجواهر وسيف مرصع اي محلى بالرصائع. "[1]

يعرفه ابن سنان الخفاجي قائلا :" الترصيع الذي يكون مجاريا للوزن ومقويا له أي أن نهاية السجعة تكون منسجمة مع نهاية التفعيلة داخل البيت. "[2]

وذهب ابن رشيق في تعريفه للترصيع قائلا:" إذا كان تقطيع الأجزاء مسجوعا أو تشبيها بالمسجوع فذلك هو الترصيع. "[3]

والترصيع اشتمل على نوعين اثنين هما المتوازي والمتوازن ولنبدأ بالنوع الأول :

أ- الترصيع المتوازي

يعتبر الترصيع المتوازي أكثر أنواع الترصيع شيوعا وإثارة للاهتمام، وهو أن تتفق فيه الكلمات في الوزن والروي، ويحمل خصائص صوتية وبلاغية تؤدي ال إثراء الصياغة الشعرية بنغمات نفسية أخاذة، وإيقاع عذب يقرئ العين جمالا والأذن بيانا.[4]

---

[1] الجوهري الصحاح، تح ايميل، بديع يعقوب محمد نبيل الطريقي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 1، دط، 1999م، ص445.

[2] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاة، مكتبة ومطبعة علي صبيح واولاده، ميدان الازهر، مصر، 1372 -1952 م، ص 182.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص 20 -25.

[4] ينظر: رابح بوحوش، اللسانيات تطبيقاتها عل الخطاب الشعري، دار العلم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط1 ،2006 م، ص 93.

حيث يشترط فيه اتفاق الكلمات في الوزن والروي، وهو ما يؤدي ال تشكيل رنة موسيقية تنتج من خلال تساوي صيغ الكلمات، وهذا ما يسهم في تماسك أطراف النص الشعري عبر سلسلة من التجانسات الصوتية الجميلة، والدكتور محمد العمري يعرفه بأنه: " وقوع طرفين متعادلين أو أكثر في موقعين متعادلين بالنسبة لطرفين آخرين. "[1]

وهو التوافق على الروي والوزن وهذا النوع من الترصيع لم يظهر بكثرة في شعر الأعمى التطيلي، فهو يظهر ويغيب ومن أمثلة قوله من البسيط:"[2]

والشمت بَرَق نَدَّاها طَيّ سُورَتِهَا فاقتادني رَغِب واعتادني رَهَب.

فالشاعر وظف مجموعة من الترصيعات في هذا البيت بين" فاقتادني" و" اعتادني" وبين" رغب" و"رهب"

وقد أسهم هذا التركيب في إضفاء جانب جمالي على النص، وشارك أيضا في إنتاج دلالة توحي بمدح.

وأيضا قوله من بحر الطويل :"[3]

تَفَاوُتٌ قَوْمٌ فِي الْحُظُوظِ وَسَلَفُهَا فمتر على حَرَص ومُكِدّ على زَهِد.

وقال أيضا يمدح الحر حواء من البسيط :"[4]

بِرٍّ وَلَا سَقَمٍ، عَيْش وَلَا هَرِم جَدٌّ وَلَا نَصَبَ، وِرْدٍ وَلَا قَرُبَ.

وقال أيضا :" [5]

طَوْع الرِّيَاحِ أَوْ الرِّيَاح تطيعها حُكْمَان مُتَّفِقَان مختلقان.

[1]محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، دت، ص 150.

[2]الأعمى التطيلي، الديوان، ص 50.

[3]ألمصدر السابق، ص 64.

[4]ألمصدر نفسه، ص 49.

[5]ألمصدر نفسه، ص 213.

وأيضا من البسيط:"[1]

وَمَا أَخُوه عَدِيّ إِذْ يَقُومُ بِهَا يَوْمَ الذنائب فِي وَهَنٍ وَلَا هَوَنِ.

رصع الشاعر الأعمى التطيلي بين ثنائيات (مكد، وزهد) و (سقم، وهرم) و(نصب، قرب) و (وهن، هون)، حيث شكلت هذه التوافقات الإيقاعية التي تتيحها إمكانيات الترصيع الصوتية في هذه الأبيات ·على نقل الشاعر تجاربه للمتلقي سيما أنها ترد في آخر القصيدة، وتعمل هذه التقنية على تأسيس قافية القصيدة في ذهن المتلقي وحسه الموسيقي، وغالبا ما يكون الجانب الموسيقي في خدمة الجانب الدلالي، حيث نلحظ علاقة منطقية بين لفظة

التصريع الأولى "مكد" وهي المؤامرة و الخداع و"زهد" هي الأعراض عن الشيء وتركه والانقطاع عليه، وبين لفظة "سقم" وهي المرض والاعتلال وكلمة "هرم" هي الكبر والعجز، ودلالة" نصب" هي المكابدة والعسر والعناء الذي يلازم الشاعر الأعمى التطيلي طيلة حياته على اثر فقدانه لبصره، و"القرب" توحي بالاتصال والتجاور والكثب، ولفظة "الوهن" تعني الخضوع والاستسلام والقانية جاءت بمعن الخفة والسهولة والسكينة، حيث جاءت قوافي هذه الثنائيات متناسبة إيقاعيا لقافية الضرب، مما ساهم في تعزيز الجانب الإيقاعي الذي آد بدوره ال إثراء الجانب الدلالي الذي يوحي في هذا المقام بوطأة الحال الذي يعانيه الشاعر، حيث شكلت الرنة الموسيقية الناتجة عن تساوي صيغ الكلمات والبنى النحوية، ويحمل هذا التناسق الإيقاعي المشكل بفعل التوازي الصوتي على تماسك أطراف النص الشعري عبر سلسة من التجانسات الصوتية، التي تتصل بجمالية اللغة وقيمتها الإبداعية مشكلة إيقاع عذب يقرئ العين جمالا والأذن بيانا·

إن الترصيع المتوازي من المؤثرات الإيقاعية الهامة في إيقاع الشعر بما يبثه فيه من التوازن والاعتدال، مما يظهر إيقاع البيت ويقوي جرسه، " وهو أيضا وسيلة من الوسائل

[1] ألمصدر نفسه، ص 220.

التحليلية للنص لغويا وجماليا بالإضافة ال تأدية المعن بصورة غير مباشرة عن طريق الإحياء أو التقابل أو التوازي. "[1]

ب- الترصيع المتوازن:

"هو التوافق في الوزن دون الروي"[2]

ومثال ذلك في قوله من بحر الوافر :"[3]

أَبَا لَهْف العلياء على حِصَانٌ مُبَرَّأَةٌ الْعُيُون مِنْ الْعُيُوبِ.

قال يمدح أمير المسلمين على بن يوسف بن تاشفين من الخفيف:"[4]

أَن تَسَاءل بِه يُحَدِّثُك عَنْه آل مَجْد ثَبَت الْإِسْنَاد وَالْإِرْسَال.

ويقول أيضا من بحر الخفيف :"[5]

رَبّ مُسْتَوْفِزٌ أَقَرّ حَشَاه هَوْل ذَاك الإِبْرَاق والإرعاد.

وقال أيضا يعاتب صديقه أبا إسحاق من بني الأغلب من الكامل:"[6]

فَفِيمَا أَعْرَضْت وَأَزْرَى بِنَا دُونَك إطْرَاق وايلاس.

وقال أيضا من السريع:"[7]

وَا بِأَبِي كَيْف تجليتما عَنْ كُلِّ تَأْميلٌ وَتَأْمِين.

ومنه قوله من بحر الوافر:"[8]

وَمَا نَمَت المهار أَو الْمَهَارَى وَمَا اجتبت القيول أَو القيون.

---

[1] الامام الطيبي، التبيان في البيان، تح، عبد الستار حسين زموط، دار الجيل، بيروت، ط2، 1992، ص 549.

[2] عبد الواجد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة مطبعة الشعاع الفنية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1999، ص 26.

[3] الأعمى التطيلي، الديوان ص 52.

[4] المصدر نفسه، ص 130.

[5] المصدر السابق، ص 66.

[6] المصدر نفسه، ص104.

[7] المصدر السابق، ص 233.

[8] المصدر نفسه، ص 217.

وازن الشاعر الأعمى التطيلي في هذا الأبيات بين لفظتي (الإبراق ، الإرعاد) و (إطراق ، ايلاس) و (العيون والعيوب) و (الإسناد، الإرسال) و (تأميل ، تامين) و(القيول، القيون) شكلت هذه الأبيات النموذج المثالي للترصيع المتوازن متفقين في الوزن دون الروي، حيث توازن الصوائت من (حركات وممدود) وخلق شكل الترصيع في هذه الألفاظ ما يعرف بالازدواج الإيقاعي، الذي يمنح الفضاء الشعري صعودا وهبوطا متماثلين، فتنسجم الدقة الإيقاعية مع نفس من ينشدها وأذن من يسمعها مشكلين توزيعا عروضيا متساويا، الذي أضاف رونقا على المستوى البصري إضافة الى الإيقاعي، أيضا تكرار الميزان الصرفي بين الألفاظ فاحدث وقعا موسيقيا وتجددا للرنين مع خلق تجانس صوتي كالقافية، وهذه المماثلة الصرفية (إبراق، إرعاد) و (إطراق، ايلاس) و (العيون، العيوب) و (القبول، القيون) على وزن فاعل وفعول، حيث تكررت صيغة فاعل وفعول التي تتفقان في استحداث الترصيع المتوازن حيث توازنت فيه المكونات الصوتية، إذ تعمل على تأكيد الدور الصوتي المحض في تفعيل عملية التوازن الصوتي والإيحاء بالدلالة ، وهذا التكرار في الأوزان الصرفية أنتج تكثيفا من الخصائص الإيقاعية، شكلت ثنائيات متماثلة صوتا ومتطابقة تركيبا، بحيث تنتهي كل واحدة منهم بقافية واحدة مكونة مساواة صوتية ودلالية.

ويمكننا القول أن التصريع والترصيع تقنيات متميزة وردت في شعر الأعمى التطيلي، وأسهمت في صناعة الإيقاع الصوتي للقصائد، وذلك من خلال التناغمات الصوتية التي تخلفها، كما انه يبرز الصورة بشكل واضح بالاستعانة بخصائص الصوت وصفاته من تشابه وتطابق وغيرها، من اجل تعميق الإحساس بالصورة التي يوحي بها التصريع و الترصيع مما يسهم في لفت انتباه المتلقي وإثارة اهتمامه من جهة آخر، كما تسهل له حفظ الأبيات وترديدها شفهيا وترسيخها في ذهنه من خلال النبرة الموسيقية والجرس الصوتي الذي خلفته من جهة ثانية ، وكل هذا يزيد من حيوية شعر الأعمى التطيلي وكذا تجدده من خلال الأساليب الموسيقية التي وظفها لضمان عذوبة النغم وجمال الإيقاع في شعره.

خامسا: التماثل الصوتي

اعتمدت الأصوات طريقها في شعر الأعمى التطيلي مشكلة قاعدة عبر من خلالها ما ينتابه من أحاسيس وحنين وحزن، وجاءت مناسبة لأغراض شعره معتمدة مقاطع صوتية تحمل جرسا متميزا يشد المتلقي ويؤثر فيه

من خلال أصوات اللين استطاع أن يترجم أحزانه وانفعالاته التي توضح مقاصده ومراميه الكامنة في أغراض قصائده. [1]

ويمكن توضيح التكرار الكمي لهذه الأصوات من خلال الجدول الآتي:

الصوت	الألف	الواو	الياء	المجموع
تكراره	2090	1870	2230	6, 190

انطلاقا من هذا الجدول نلحظ أن الشاعر الأعمى التطيلي اظهر عددا بارزا لأصوات اللين، مما يشكل ملمح بارز من ملامح شعره وجاءت بهذا الكم لخدمة حاجة جمالية ودلالية على حد سواء، حيث تنهض بوظيفة مهمة لانسجام الصوت بما تحمله من جمال توقع حسا وتأثيرا في نفس المتلقي،" توقض الحواس على معان لم نكن لندركها إلا من خلال إيقاع هذه الحروف الصوتية لأنها توقع على النفس هذه الذبذبات التناغمية وتطبعها على مشاعر الحس والوجدان "[2] " لذلك فان وجود صوت اللين في الشعر يمنحه حركة مؤثرة ، لأنه بعطبه المعن المراد من خلال مد صوت اللين فيستطيع الشاعر التعبير عما يختلج نفسه من أحاسيس " [3] ومشاعر سواء كانت فرح أو حزن

[1] ينظر: بن حمدة محمد الصالح، جماليات الخطاب الشعري الشعبي الجزائري في ضوء المنهج الاسلوبي مدونة مختارة من منطقة واد سوف، ص 87.

[2] عمر عبد الهادي عتيق، ظواهر اسلوبية في القران الكريم التركيب والرسم والايقاع، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، ،2010، ص 338.

[3] :كوليزار كاكز عزيز، دلالات اصوات اللين في اللغة العربية، دار دجلة، عمان، الأردن، ط 1 ،2009 ، ص 113.

ومن بين الأغراض التي تجسدت فيها حروف اللين غرض الرثاء، وغالبا ما تتصل هذه الحروف بألوان الحزن والبكاء في قوله في رثاء زوجته :"[1]

أأمن أَن أَجْزَع عليك فَإِنَّنِي رزأتك أَحْلَى مِنْ شَبَابِي وَمَن وفري

أأمن لَا وَاللّهِ مَا زِلْت مُوفِيًا ببينك لَوْ أَنِّي أَخَذْتُ لَهُ حَذَرِي

خُذِي حَدِّثِينِي هَل أَطَقْت على النَّوَى أُحَدِّثْكَ أَنِّي قَدْ ضَعُفَتْ عَنْ الصَّبْرِ

ويقصد الشاعر من خلال هذه الأبيات على القلق والخوف وعدم الاستقرار النفسي، مما جعله يحس بالضياع والتشتت وعدم الطمأنينة المفقودة عنده، وهذا الهاجس كان يراوده في معظم أيامه ولم يجد من يعينه في ذلك إلا اللجوء واللذود إل أهله وزوجته فكانت له مرفأ أمان واطمئنان في هذا العالم، كما كان يجد فيها الحياة المشرقة وقد عكس هذا الشعور في رثائه لزوجته من خلال هذه الأبيات السابقة.

وأيضا قوله يرثي بعض النساء:" [2]

أَيَا أَسَفًا على دُنْيَا وَدِين وَحَسْبُك مِنْ هَوًى دُنْيَا وَدِين.

يقصد الشاعر الأعمى التطيلي من خلال هذا البيت التأسف على حال الدنيا والدين كيف اصبحت فبعد ان كان الدين النجاة من الدنيا قلب الامر.

احتوت هذه الأبيات على حروف مد طويلة توزعت في كامل أرجائها في مثل: (أأمن، فإنني، شبابي، وفري، موفيا، لو إني، حذري، خذي، حدثيني، النوى)، وهذه الحركات الإيقاعية تشير ال وحدة الإحساس والحزن الذي يطمح الشاعر ال إيصالها للمتلقي، وبوحي المد والنداء في هذه الأبيات الى الآهات والصرخات التي تختلج صدر الشاعر (أأمن، ايا، خذي).

"فالأعمى التطيلي يقبل على الرثاء إقبال من يرى فيه ميدانه الصحيح"[3]

---

[1] الأعمى التطيلي، الديوان، ص 99.

[2] المصدر نفسه، ص 244.

[3] الأعمى التطيلي الديوان تح احسان عباس تاريخ الادب الاندلسي في عصر ملوك الطوائف والمرابطين دار الثقافة بيروت لبنان دت ص س.

وأيضا اعتمد على حرف اللين في غرض آخر من أغراضه الشعرية، ألا وهي الشكوى ولم يأت هذا الغرض الشعري مستقلا في قصائد كبيرة بل كان يأتي متخللا قصائده في المدح.

في قوله يمدح بن عيس بن محمد الحضرمي :"[1]

وَقَالَت وَأَصْغَيْنَا آل زُور قَوْلُهَا وَقَد يستفر الْقَوْلُ وَهُوَ كَذَّابٌ

وغطت على أَبْصَارَنَا وَقُلُوبُنَا فَطَال عليها الحُوم وَهِي سَرَابٌ

وَدَانَت لَهَا أفواهنا وعقولنا وَهَل عِنْدَهَا إِلَّا الْفَنَاء ثَوَاب

قوله من الطويل :"[2]

وقَائِلِهِ مَا بَالُ حِمْص نَبَت بِه وَرَبّ سُؤَال لَيْسَ عَنْهُ جَوَابٌ.

إن الشكوى من الدنيا والزمن حاضرة في شعر الأعمى التطيلي، فجاءت في مقدمة مدائحه لابسة وشاح الحزن و من خلال هذه الأبيات صور نفسه شخصية عاجزة تعيش في جماعة أقلية تختلف كثيرا عن جماعات المبصرين، وفقدانه حاسة البصر يعينه من تكوين صورة واقعية عن الذات، مما يترتب عليه ضعف الثقة بالنفس والشعور بالدونية مما يدفعه إل الهروب والتقوقع في عالمه الخاص، وهذا الحزن جعله يرتكز على حروف المد الإلف والواو والياء مشكلا في هذه الأبيات على موسيقى لفظية ذات حرف مد طويل توزع في أرجائه في مثل: (ما بال، قائلة، سؤال ، جواب ،جادها ، أبان، الربا ، ما كنت، أصغينا، كذاب، أبصارنا، عقولنا، قلوبنا، فناء، أفواهنا، الفناء، ثواب، سراب، دانت، زور)، مما احدث تشابكا إيقاعيا دلاليا في جسد الأبيات بفعل تلك التراكمات الصوتية القائمة على تكرار حروف اللين، وهذه الحركة الإيقاعية المتصاعدة التي شكلها حرف المد الألف تشير إل الأنين والهم والحزن الذين يختلجان نفسه إزاء غربته لمدينة اشبيلية التي عان فيها من ضياع ووحشية ، إلا انه لا يزال

[1] الأعمى التطيلي، الديوان، ص 42.

[2] المصدر السابق، ص 43.

يجذبه الحنين إليها فتوظيف أصوات اللين هنا " لها القابلية على تحمل اكبر قدر من الشحونات العاطفية قياسا بالأصوات الأخرى، ويزداد عدد المدات مع زيادة انفعال الشاعر وتوجعه. "[1]

إن الموسيقى الداخلية هي السحر الذي ينشأ حين تتجاور الكلمات على نحو مخصوص ، وهي الاستهواء الصوتي في اللغة أوهي الإيقاع الذي يتبعه المعنى، وجاءت ألوان الإيقاع الداخلي متنوعة في قصائد الأعمى التطيلي من خلال استخدامه لتلك العناصر التي يتضمنها هذا الجانب كاشفة ذوقه الفني[2]،" فالموسيقى الداخلية جاءت متباعدة غير متراكمة مما ساعدت على ابتعاد النفس عن الضجر والرغبة في الاستمرار، فالأعمى التطيلي لم تكن تغريه الصنعة ولمعانها إلا بقدر الذي يحقق لبنائه الشعري الاعتدال ، وقد كان الشاعر مرتبطا بحكمة تجربته النفسية"[3].

وأسهم هذا الإيقاع، في رسم نسق جميل وإطار عام لقصائده التي عكست عالمه الداخلي بكل ما يتمتع به هذا العالم من ثراء وعمق[4].

[1]:كوليزار كاكز عزيز، دلالات اصوات اللين في اللغة العربية، ص113- 114 .

[2] ينظر: عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2013، ص201.

[3] فتيحة خامج، جمالية الإيقاع في شعر الأعمى التطيلي، ص106.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص106.

خاتمة

خاتمـــــة:

- من خلال ما سبق خلصنا إلى مجموعة من النتائج كانت بمثابة حوصلة لكل ما تطرقنا إليه في بحثنا المعنون بجمالية الإيقاع في شعر الأعمى لتطيلي وهي كالاتي:
- إن ديوان الأعمى التطيلي يحتوي على قصائد من الشعر الحر، ويرتكز على قصائد من الشعر العمودي.
- إن الجمالية هي ذلك الإحساس والإبداع الذي ينبع من قلب الشاعر، فيصبه في نصوصه الإبداعية. تميز عصر الشاعر بعدم الاستقرار السياسي وكثرة الحروب والصراعات الداخلية كذلك المجتمع الاشبيلي الذي تم التأثير عليه في كل شيء حيث كان الخلفاء يهتمون بالغناء والموسيقى. اهتمام الأندلس بصور الزخرف العربي العام.
- كانت حياة الشاعر مليئة بألوان الحزن والكآبة التي تجسدت في قصائده، وهو شاعر وجداني مجيد ووشاح بارع يتقدم بجميع وشاحي زمانه، كما تصدر الشاعر رأس القائمة من مداحي المرابطين في القرن الخامس الهجري مع عدد كبير من قصائد المديح قالها في رجال عصره من المرابطين والأندلسي الذي كان موجها الى الأمراء والخلفاء والحكام.
- الإيقاع ظاهرة عروضية تمس النص الشعري وتجعل له قواعد ونظم تضبطه.
- صعوبة حصر مفهوم الإيقاع نظرا لاتساع مجالاته واختلاف وجهات النظر لديه.
- عدم ارتباط الإيقاع بالشعر فقط بل له مجالات أخرى أيضا.
- أن الأعمى التطيلي كان ينتقل ببحور الشعر بين الأغراض المختلفة، ولم يقصر على بحر واحد في غرض محدد.
- أن الشاعر يغلب عليه استخدام الأوزان الشعرية التي تتميز بطول المقاطع، أما الأوزان المجزوءة فقد كانت نادرة في شعره.
- بعنبر الوزن مقوم أساسي وجزء لا يتجزأ من الشعر.
- وقد سجل المدح أعلى نسبة في شعر الأعمى التطيلي مقارنة بالأغراض الآخر.

- نسج الشاعر قصائده على الأوزان الصافية والمركبة لكسر رتابة الأوزان.
- شكلت القافية إيقاعا موسيقيا معبرا عن الانفعالات النفسية للشاعر، وجاءت القوافي المطلقة في معظم قصائده بينما القوافي المقيدة قلم تأتي إلا قليلا ونوع في استخدامها ذاكر أنواعها وما تحمله من إيقاع موسيقي.
- يطغى على الديوان البحر الطويل والبسيط، إذ وجدناهما يحتلان المراتب الأولى على غرار البحور الآخر.
- إن التكرار يندرج ضمن الموسيقى الداخلية للقصيدة، كما يظهر في جوانب عديدة كالحرف والكلمة والعبارة، فهو يعطي بعدا جماليا فنيا يخلق جو نغمي موسيقي ممتع وإيقاع منتظم.
- الجناس من المحسنات البديعية التي أثرت قصائد الديوان، وكان هدف الشاعر من توظيفها هو توضيح المعنى وتأكيده وترسيخه في الذهن، حيث ساهم في إحداث جرس موسيقي وذلك لانسجام ألفاظه التي تقوي الإيقاع.
- لم يكثر الأعمى التطيلي من التصريع على رغم علمه بحب العلماء له ولكنه يدرك أن الإكثار منه غير مستحب،
- لقد كانت عاطفة الشاعر عاطفة الم وحسرة على فقدان بصره وأحبته.
- القلق والخوف والضياع والتشتت هواجس كانت تراود الشاعر الأعمى التطيلي بسبب عاهة العمى عبر عنها في غرض الرثاء.
- السخرية والاستهزاء من أقوى المواقف التي تعرض لها الشاعر الأعمى التطيلي والتي أدت به إلى شعوره بالظلم، مما دفعه نحو التمرد على الحكام.
- ومن أهم النتائج التي توصلنا إليها أن الشاعر استطاع أن يوفر لشعره القيمة الجمالية والقيمة التعبيرية من خلال الإيقاع،
- وفي الأخير نرجو أن تكون هذه الدراسة البسيطة ملمة للإيقاع ولو بجزء منه وعسى أن نكون قد وفقنا في بحثنا هذا.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

1. ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة، دار إحياء العلوم، بيروت.
2. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، تح، عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية صيدا، ج1، 2001.
3. ابن طباطبة، عيار الشعر، نقلا محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، العلم والإيمان،
4. حازم القرطاجي، منهاج البلغاء والسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
5. الزركشي، البرهان في علوم القران، تح، أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة، دط، 2006.
6. قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تح، محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكلية الأزهرية، دط، 1980.
7. المقري نفح الطيب، تح، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، 1968، ج1.

ثانيا: المراجع

1. إبراهيم السامرائي وآخرون، تاريخ المغرب وحضارتهم في الأندلس، دار المنار الإسلامي، ط1.
2. إبراهيم أنيس، أسس الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، 1999 م.
3. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط1، 1965.
4. ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح، إحسان عباس، ص728، نقلا عن علي الغربي محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، كلية الآداب، القاهرة، ط1، 2003.

5. ابن جني، الخصائص، تح، علي النجار، ج2، دار الكتب المصرية، دط، دت.

6. ابن سعيد الأندلسي، رايات المبرزين وغايات المميزين، تح، النعمان عبد المتعال القاضي، نشر المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة،1393 هـ، 1973م، دط.

7. ابن عبد الله شعيب أحمد، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية، إبن خلدون للنشر والتوزيع، دط، دت.

8. أبو الهلال العسكري الحسين بن عبد الله، الصناعتين، تح، مفيد قميحة، دار المكتبة العالمية، بيروت، ط2، 1989 م.

9. إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر ملوك الطوائف المرابطين، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دت.

10. الإمام الطيبي، التبيان في البيان، تح، عبد الستار حسين زموط، دار الجيل، بيروت، ط 2، 1992.

11. أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع والإعلام، القاهرة، مصر،2002.

12. بدري حسون فريد، فن الإيقاء، ج2، دط، دت.

13. البقلاني، إعجاز القرآن، تح، أحمد السيد ضفر، دار المعارف المصرية، 1963.

14. حسن عبد الخليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

15. حسن علي الدخيلي، البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية صدر لإسلام، دار حامد النشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م.

16. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح، محمد عبد المنعم خفاجي، ط 6، ج2، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.

17. خطيب القزويني، الإيضاح، ج6، دار المعارف، بيروت، 1960 م.

18. رابح بحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط1، 2006 م.

19. رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011.

20. الرماني، النكت في إعجاز القرآن، مطبعة مصر، 1960.

21. سعيد أحمد عراب، أطياف من تاريخ الأدب العربي ونصوصه في الأدب الأندلسي، دار العلم والإيمان والتوزيع، ط1، 2010.

22. السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

23. السلطان منير، البديع تأصيل وتجديد، دط، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1986.

24. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1993.

25. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط 22.

26. صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2007.

27. عبد الله خذر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2013.

28. عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط2، 1975.

29. عبد الحميد الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970.

30. عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،2003.

31. عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997.

32. عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط،دت.

33. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية عند أبي تمام، نقلا عن غريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند أبي تمام، كلية الآداب، القاهرة، ط1، 2003.

34. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة مطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط1، 1999م.

35. عبد الوهاب رقيق، أدبية الغزل في ديوان جميل بثينة، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط 10، 119.

36. عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد، درس شؤون الثقافية العامة، 1986م.

37. عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1972.

38. علي الجندي، فن الجناس، مطبعة الإعتماد، مصر، 1954.

39. عمر عبد الهادي عتيق، ظواهر أسلوبية في القرآن الكريم التركيب والرسم والإيقاع، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط 1، 2010.

40. العمر محمد، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، ط1، الدار العلمية للكتاب، 1990.

41. عيسى خليل محسن، أمراء في الشعر الأندلسي، دار الدولية للإستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

42. غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، لبنان، ط2، 1992.

43. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط9، 2004 م.

44. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974.

45. كوليزار عبد العزيز، دلالات أصوات اللين في العربية، دار الدجلة، عمان، الأردن، ط 1، 2009 م.

46. محسن علي عطية، الغة العربية مستوياتها وتطبيقاتها، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2008.

47. محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان.

48. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، مطبعة الناح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، دت،

49. محمد بن صغير، بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، مطبعة بن يزناسن، سلا، 2004.

50. محمد صبحي أبو حسين، صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط2، 2005.

51. محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز شرف، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

52. محمد علوان سلمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، العامرية، مصر، ط1، 2008.

53. محمد عويد الطربولي، الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 1426.

54. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1973.

55. محمد مجد السعيد، الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، دار الراية، عمان، الأردن، ط3، 2008.

56. محي الدين درويش، إعراب القرآن وبيانه، ط5، ج6، دار إبن كثير للطباعة والنشر، 1417.

57. مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

58. مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، 1970.

59. مقداد محمد شاكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجوهري، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2010.

60. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983.

61. ياسين عياش خليل، علم العروض، دار الميسرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.

62. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007.

ثالثا: المعاجم

1. ابن منضور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

2. إيميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

3. الجوهري، الصحاح، تح، اميل بديع يعقوب، محمد نبيل الطريقي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، دط، 199م.

رابعا: المجلات والمنشورات

1. محمد بشير، نظرات في البحور المتداولة بكثرة في الشعر العربي واستخدامها في الشعر الأزدي، دراسة تقابلية، مجلة القسم العربي، جامعة بن حاب لاهور، باكستان، العدد، 22، 2015.

2. سعيد عكاشة، جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي، مجلة النص، جامعة سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، الجزائر، 15 جانفي 2016.

3. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط5، 1997.

4. مصطف زيور، مجلة الفكر العربي المعاصر، نيسان، دار النهضة، بيروت، لبنان.

خامسا: الرسائل الجامعية

ابتسام شبانة، البنية الإيقاعية في شعر ابن زيدون وعلاقتها بالتجربة الوجدانية، مخطوط مقدم لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي القديم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العربي بن المهيدي، أم البواقي،2013-2014.

1. أسماء غالمي، فن المديح عند الشاعر الأعمى التطيلي، مذكرة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، قسم الأدب واللغة العربية، 2014-2015.

2. بن حمدة محمد الصالح، جماليات الخطاب الشعري الشعبي الجزائري، في ضوء المنهج الأسلوبي، مدونة مختار من منطقة وادي سوف، مقدمة لنيل درجة دكترواه الطور الثالث، ل، م، د، في اللغة والأدب العربي، تخصص أدب قديم، جامعة غرداية، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب دب واللغة العربية، 2020-2021.

3. خامج فتيحة، جمالية الإيقاع في شعر الأعمى التطيلي، مخطوط مقدم لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي، تخصص أدب عربي قديم، كلية الآداب واللغات جامعة أم البواقي، 2012-2013.

4. جدنا عي خديجة والعابدي يمينة، الإيقاع الشعري في ديوان آيات من كتاب السهو لفاتح علاق أنموذجا، مخطوط مقدم لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وأدابها، تخصص دراسات جزائرية، كلية الآداب واللغات، جامعة أحمد دراية، أدرار، الجزائر، 2016-2017.

5. زينب خضراوي، جمالية قصيدة المديح شعر الأعمى التطيلي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص أدب أندلسي ومغربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2008-2009.

6. نسيمة قط، شعر عبد الله بن الحداد دراسة أسلوبية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه العلوم في الأدب المغربي والأندلسي، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014-2015.

الفهـــــرس

الفهـــــــــــرس

شكر عرفان.....3

اهداء 4

مقدمة: .....أ

مدخـــل 2

سيرة الأعمى التطيلي وعصره 2

أولا: سيرة الأعمى التطيلي.....4

ثانيا: ولادته ووفاته.....6

ثالثا: عصره 8

الفصل الأول 13

الإيقاع الخارجي في ديوان الأعمى التطيلي 13

-مفهوم الإيقاع:.....15

أولا: الإيقاع الخارجي 16

البحور الشعرية.....22

ثالثا: القافية.....27

1-القافية باعتبار الحروف 28

2-القافية باعتبار الختام: 31

3-القافية باعتبار عدد الحركات :.....35

رابعا: الروي 36

الفصل الثاني 40

الإيقاع الداخلي في ديوان الأعمى التطيلي 40

-الإيقاع الداخلي:.. 41

أولا: التكرار.....42

1-تكرار الصوت مفردا 43

2-تكرار الصوت مركبا (في إطار اللفظ): 46

3-تكرار الضمائر: 47
4-تكرار العبارات:. 48
ثانيا: الجناس 51
1-جناس الاشتقاق : 51
-2جناس شبه الاشتقاق 54
3-الجناس التام:.. 55
-4الجناس الناقص:.. 57
ثالثا: التصدير 63
1-القسم الأول 64
2-القسم الثاني:.. 65
3-القسم الثالث:.. 66
رابعا: التصريع والترصيع 68
1-التصريع 68
2-الترصيع 71
أ-الترصيع المتوازي 71
ب-الترصيع المتوازن: 74
خامسا: التماثل الصوتي 76
خاتمـــــة: 81
قائمة المصادر والمراجع: 86

الملخص:

احتل الشعر المرتبة الأكثر ذيوعا في الأندلس، لأنه كان يمثل أهم مظاهر العقلية العربية في الأندلس، فاشتمل على مختلف أغراض الشعر كالمدح ،والرثاء ،والشكر، والغزل، التهنئة ،والوصف، لان هذه الأغراض يعبر من خلالها الشاعر عن جوهر الإنسان فيجسد همومه ،وآماله، ومخاوفه ،وطموحاته، وموقفه من المجتمع والحياة، ومن بين شعراء الأندلس درست عن احمد بن عبد الله بن هريرة القيسي الأعمى التطيلي، هو شاعر ووشاح أندلسي عاش في عصر المرابطين، بحيث خصصت بحثي عن جمالية الإيقاع في شعره، والإيقاع هو المقوم الأساسي للجمال الشعري يمنحه قدرة عل التأثير والفعالية، ومن هنا أصبح متحفا جوهريا في هذه الدراسات التي حاولت أن توضح ماهيته ووظيفته الشعرية، لهذا تطرقت الى فصلين أولهما الإيقاع الخارجي الذي تمثل في الوزن والقافية والروي، فهما الأساس المتين الذي ينهض به بناء القصيدة العربية، حيث نهج الشاعر في أوزانه نهج شعراء العربية ولم يخرج عل الدائرة التي خططها الخليل ابن احمد الفراهيدي، فكان يميل كثيرا الى البحور الطويلة والمتوسطة ، كما اعتمد عل موسيقى القوافي التي تجعل الصورة الموسيقية أكثر اكتمالا وتنظيما من الناحية الشكلية الخارجية ، ثم الإيقاع الداخلي الذي كان الأكثر ثراء من الإيقاع الخارجي بما فيه من ألوان موسيقية مختلفة ، فالإيقاع الداخلي و الذي يتمثل في موسيقي الألفاظ، التكرار، الجناس، التصدير، و التصريع، والترصيع بنوعيه المتوازي والمتوازن، فهي ناتجة عن كيفية تعبير الشاعر ومرتبطة بانفعالاته السائدة، والأعمى التطيلي لم تكن تغريه الصنعة ببريقها ولمعانها إلا بقدر الذي يحقق لبنائه الشعري الاعتدال، وكان الشاعر مرتبطا بحكمة تجربته النفسية.

Abstract :

Poetry occupied the most popular rank in Andalusia, because it represented the most important manifestations of the Arab mentality in Andalusia. his fears, his ambitions, his attitude towards society and life, Among the poets of Andalusia, I studied on the authority of Ahmed bin Abdullah bin Hurayrah Al-Qaisi, the blind Al-Titili, who is an Andalusian poet and scarf who lived in the Almoravid era. Essentially, in these studies that tried to clarify its poetic nature and function, That is why I touched on two chapters, the first of which is the external rhythm, which was represented in the meter, rhyme, and narration. They are the solid foundation on which the construction of the Arabic poem rises. The poet's approach in his weights is the approach of the Arab poets and did not go beyond the circle planned by Al-Khalil Ibn Ahmad Al-Farahidi, so he was very inclined to the long and medium seas, It also relied on the music of rhymes, which makes the musical picture more complete and organized in terms of external formality, then the internal rhythm, which was richer than the external rhythm with its different musical colors, the internal rhythm, which is represented in the music of words, repetition, alliteration, export, and studs, parallel and balanced studs, It is the result of how the poet expresses and is linked to his prevailing emotions, and the blind man was not tempted by the craftsmanship with its luster and luster except to the extent that achieves moderation for his poetic structure, and the poet was linked to the wisdom of his psychological experience .,·

,,,