

## جمالية التشكيل اللغوي في مرثية "هات اسقني" للأعمى التطيلي

### The Aesthetic Dimension of Linguistic Composition in the Elegy "Hāt Isqinnī" (lit. Quench me) by Al-A' mā Al-Tuṭīlī (lit. the Blind Poet of Tudela)

1 حمزة يونس\*

جامعة عمار ثليجي- الأغواط، (الجزائر)، h.younes@lagh-univ.dz، مخبر علوم اللسان

2 أبو بكر مرزوق

جامعة عمار ثليجي- الأغواط، (الجزائر)، merzougoubakeur@yahoo.fr، مخبر علوم اللسان

تاريخ الارسال 2024/02/11 تاريخ القبول 2024/07/18 تاريخ النشر 2024/11/01

#### ملخص:

الشعر صناعة وتشكيل؛ له أدواته الفنية التي ينفخ فيها الشاعر من روحه، فتشيع من خلاله عواطفه وأحيلته. وليس كلّ أديب قادرا على احتراف هذه الصناعة أو تقمصها؛ إذ لهذه الصناعة أدواتها الفنية التي تتجسّد في اللغة الشعرية، والصورة الفنية، والإيقاع المنسجم، والقدرة على استخدام هذه الأدوات الفنية استخداما حكيما يبرز جمالية النص الشعري، ذلك ما نحاول اختباره على مرثية الأعمى التطيلي "هات اسقني"، مستهلّين هذه المقاربة بتذليل بعض المصطلحات والمفاهيم، على شاكلة "التشكيل"، و"العمق"، و"اللغة الشعرية"، و"الإيقاع"، وصولا إلى جماليات التشكيل الفني في المرثية. الكلمات المفتاحية: التشكيل اللغوي، الصورة، الإيقاع، الجمالية، الأعمى التطيلي.

#### Abstract:

Poetry, as an expressive art, intricately intertwines the threads artistic tools. Within this craft, words function as vessels, carrying the very essence of the poet, thereby orchestrating a delicate interplay of emotions and imagination. The adept navigation of this poetic craft requires a profound understanding of its key components, encompassing poetic language, artistic imagery, rhythmic coherence, and a judicious application of these tools to accentuate the aesthetic allure of the poetic text. The present study explores the elegy "Hāt Isqinnī," penned by Al-Tuṭīlī. It delves into essential components such as "composition," "depth," "poetic language," and "rhythm," unraveling the nuanced aesthetics woven into the elegy's artistic fabric.

**Keywords:** Linguistic Composition; Imagery; Rhythm; Aesthetics; Al-Tuṭīlī.

## 1. مقدمة :

يعدّ الرثاء من الفنون التي رافقت الإنسان منذ أن عرف فن التعبير الجميل عن الموقف الجليل، وهو - في الأدب الجاهلي - من أبرز أغراض الأدب الشعرية، رافقت التكوين الاجتماعي المش، في جزيرة العرب، القائم على فرض النزعة الفردية المستندة إلى سلطة القبيلة، التي تنتهي - عادة - بالصدام الدموي، وتفشي القتل؛ أين يجد الشاعر مساحة عريضة للتعبير عن لوعة الفقد، ومرارة الحزن على من فقد في هذه النوائب.

ولقد ظهرت أنواع كثيرة من الرثاء، بحسب جنس الراثي (رجل، امرأة)، أو طبيعة شخص المرثي (أب، أخ، ابن، زوج، وصديق..)، أو طبيعة الحادثة المستوجبة للرثاء (حرب، قضاء..)، وقد يدخل فيها الرثاء الاستباقي حين يرثي الشاعر نفسه.

والنص - الذي بين أيدينا - من الرثاء الأندلسي، الذي يحمل خصوصيته، على الرغم من تجربة الموت الواحدة مع كلّ إنسان على امتداد الزمكان، وممكن هذه الخصوصية في تناوله المرأة، ضمن بيئة اجتماعية عرفت بانفتاحها الحضاري والثقافي، حيث لا يجد الرجل حرجا في رثاء المرأة الأندلسية، حين غدا لها دور فاعل في بيئتها، وحضور سياسي واجتماعي وفكري لا يمكن بحسّه أو إنكاره.

إنّ محاولة الوقوف على ما يمكن أن يقيم إشكالية بحث لموضوعة المرأة في الرثاء، هو صناعة عالم فني لهذا الحضور النسائي في الأدب والشعر، مواز لعالم يكرّس حضور الرجل، ومن ثمّ، القبض على مفهوم قد يكون جديداً للتشكيل الفني (الجمالي)، في قصيدة رثاء المرأة في البيئة الأندلسية، وما يمكن أن يرتبط بها من خصوصية في البناء اللغوي، والتصوير الفني، والإيقاع الشعري، بوصفها هذه العناصر الجزئية مداخل مفاهيمية صغرى تيسر عملية القبض على الإحداثيات الكلية لقصيدة الرثاء عند الأعمى التّطيليّ، ومن ثمّ، الوقوف على الأبعاد الفنية الجمالية لهذا الغرض، وما تعكسه من نتائج جمالية تسوّغ الخصوصية الفنية عند هذا الشاعر تجاه المرأة.

## 2. في مفهوم التشكيل الفني:

يعدّ "التشكيل" مصطلحا عاما عائما؛ وقد ارتبط بفن الرسم، وما يقتضي من تكريس لتقنيات التشكيل الفني والجمالي المختلفة في اللوحة الفنية.

وليس بعيدا عن لغة "الرسم"؛ وما ينبثق عنها من أشكال وأبعاد، وألوان وظلال، في منجز الرسم، نجد لغة "الكلمة" بأنساقها التشكيلية: حروفا وأصواتا، وألفاظا وجملا، وهي تحقّق غايات الخطابات والنصوص، في التعبير عن التجربة الفنية عند الكتاب أو الشعراء.

أما من ناحية الاصطلاح فيصعب تعريف هذا المصطلح؛ لأنّه شامل لكثير من الفنون، ولكننا سنركز على التشكيل في الشعر، حيث نلمس اهتمام النقاد العرب بهذا المصطلح، نجده مع (الجاحظ)، حينما تحدّث عن "علائقية اللفظ بالمعنى"، وعند (الجرجاني)، وحديثه عن "نظرية النظم، وسلطة التركيب النحوي/ البلاغي، وعند (القرطاجني)، وحديثه عن التناسب، من خلال تكريس مصطلح التشاكل.

ومثلما اهتم النقاد القدامى والمحدثين بمصطلح "التشكيل"، فقد اهتم به الأدباء - أنفسهم - حيث وقف الشاعر (صلاح عبد الصبور) عند هذا المصطلح كثيرا عند صوغ تجربته الشعرية. يقول عبد الصبور: "شغلت، في السنوات الأخيرة، بفكرة التشكيل في القصيدة، حتى لقد بتّ أؤمن أن القصيدة التي تفتقد إلى التشكيل، تفتقد إلى الكثير من مبررات وجودها. ولعل ادراكي لفكرة التشكيل لم تكن من قراءتي للشعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فن التصوير"<sup>1</sup>، لقد ذهب الشاعر إلى أن القصيدة التي لا تتحرى التشكيل الفني، قد تفقد هوية الفنية؛ إذ وجودها مرتبط بجمالية تشكيلها، ولا يدرك هذه الجمالية إلا من كانت له الذائقة الفنية، ومعها، فالتشكيل عند صلاح عبد الصبور هو ما تنبع فكرته من الإقرار بأن القصيدة ليست مجرد خواطر أو صور أو معلومات، ولكنها بناءٌ متدامج الأجزاء، منظم تنظيما صارما، تتمثله اللغة والصورة والإيقاع، بوصفها مقومات تشكيلية فنية جمالية<sup>2</sup>.

### 3. رثاء المرأة في الشعر الأندلسي:

لقد كان حضور المرأة في الشعر الأندلسي واضح البروز، جليّ المعالم، خاصة في عصر الطوائف، وعهد المرابطين، حين تمكّنت المرأة من عالم السياسة، واقتربت من جهاز الحكم، ناهيك عن حضورها في الحياة الاجتماعية، ونشاطها الفكري والثقافي؛ فلم يكن من فرق، بين الرجل والمرأة، في اقتحام مجالات العلم والأدب، حيث كان منهن عالمة الفقه، والأديبة الشاعرة، والباحثة الناقدة.

وإذا كانت مجالس الأدب والشعر يتصدّرها الرجال، في حضرة أهل النفوذ والسلطان، فقد كان للنساء مجلسهن (صالوناتهن)، أيضا، وربما اقتحم الرجال هذه المجالس ليقفوا مناظرين للنساء، أو متوجهين بأشعارهم إليهن، طارقين مختلف الفنون والأغراض الأدبية أمامهنّ أو فيهن، على الرغم من أنّ حضور المرأة في الشعر، هو الموضوعة الكبرى التي كادت أن تستبدّ بجلّ أغراضه الفنية، كالغزل، وشعر اللهو، وشعر الخمرة والمجون.

ولما كان محور هذه المقاربة يستهدف غرض الرثاء، فقد تجلّى حضور المرأة كموضوعة بارزة في الشعر الأندلسي، بشتى صور حضورها: أمّا وأختا وابنة وزوجة...، على الرغم من بعض الحرج الذي قد يجده الشعراء عند بكاء الزوجات أو الأخوات، أو البنات؛ للحساسية الذكورية، أو لصون كرامتهن، امتثالا للعادات التي اقتضاها العرف الاجتماعي العام.

ولقد تنامي رثاء المرأة في الشعر الأندلسي لدرجة تثير الانتباه، وازداد الوعي بأهمية حضورها الإنساني في بيئة قطعت أشواطاً من الحضارة والثقافة، مما يحمل على ترسيم أدب خاص بها يوسم بـ (أدب المرأة).

ولعلّ من أشهر الشعراء الذين اهتموا برثاء المرأة في أدب الغرب الإسلامي: المعتمد بن عباد (ت. 488هـ)، والأعشى التّطيليّ (ت. 525)، وابن حمّديس (ت. 527هـ)، حيث تميزت قصيدة الرثاء عندهم بصدق العاطفة، ورهافة اللغة، ودقة التصوير الفني، فانضافت هذه الخصائص الفنية إلى خصوصية موضوعة رثاء المرأة، فكان للقصيدة الرثاء الأندلسية - بذلك - خصوصيتها المائزة عن بقية صور الرثاء الأخرى.

كان للثراء حضوره اللافت في الشعر الأندلسي، خاصة ما ارتبط برثاء النساء في العهد المرابطي، الذي "امتد نفوذها بعيدا في الحياة الاجتماعية والسياسية، مما يفسر اهتمام التطيلي بهذه الظاهرة (النسائية)، في مدحه لعدد غير قليل من نساء المرابطين ذوات السلطان والنفوذ، وإن تكن مراثيه فيهن تمثل جانبا من العلاقة بينه، وبين ممدوحيه من الرجال"<sup>3</sup>، وهو ما يبرّر - أيضا - أسباب اختيارنا لمرثية "الأعمى التطيلي"، وما تميزت به من خصوصية وجدانية، وشفافية اللغة الشعرية، تبرّر - من جهة أخرى - جوهر الإشكالية التي لا تكاد تنفصم عن طبيعة موضوعة (المرأة) في الرثاء الأندلسي، وما مدى براعة الشاعر في تشكيل مرثيته وفق أدوات فنية ناصعة البلاغة، وصدق تعبير عن التجربة (الشعورية/ الشعرية).

#### 4. جمالية التشكيل الفني في مرثية الأعمى التطيلي:

إنّ المستقرئ لديوان التطيلي، يلمس توجه هذا الشاعر في رثاء المرأة بمختلف أشكال هذا الرثاء، سواء القريبات منه، كرثاء الزوجة أو البعيدات ممن يدخلن في دائرة الرثاء العام مثل: رثائه لوالدة أحد أصدقائه، وهو (علي بن أبي صفوان)، التي نحن بصدد مقاربتها.

ولقد انطلق شعر التطيلي من عاطفة صادقة تجاه المرأة المتميزة، فهو صاحب حسّ مرهف نحو عالم الأنثى بسبب تكوينه النفسي والاجتماعي؛ ذلك أنّه فقد البصر منذ الصغر، وخاصة أنّه وحيد أمّه، مما يعني أنّ عالمه الخاص عالم منغلق، يرتكن إلى صوت الأم، في حياته الأولى، وصدى هذا الصوت مع النساء الشبيهات بأمّه، حين ينصهر أنموذج الأم فيهن، حال نساء العصر اللواتي رثاهنّ، وهنّ من ذوات الفكر المستنير، والعقل الراجح، والعفاف والتقوى، والجود والكرم، وصاحبات علم وأدب، وفقه ودين.

ولم تكن حظوة المرأة في مجتمعه الأندلسي متأسسة على فكرة حرّيتها الشخصية المرتبطة بمظاهر تكشفها على الرجال أو في مسألة حجابها وسفورها، بل كانت تقدّر بمدى حضورها الاجتماعي، ومدى مشاركتها الفاعلة في مجتمعه.

#### 5. من جماليات التشكيل اللغوي:

##### 1.5. لغة الشعر ومعجمية الغرض المستهدف:

تعدّ (اللغة) من أهم عناصر التشكيل في القصيدة؛ فهي المادة التي يخلق منها الشاعر إبداعه الفني، وهي التي تكسب النص سماته الفنية والجمالية، وهي - بذلك - تختلف عن لغة الخطاب العادية التي يستخدمها الإنسان في حياته العامة، وإنّ كان "الشعر - أحيانا - يستند إلى قوانين اللغة العادية، لكنّه يثور عليها أيضا"<sup>4</sup>.

وإذا كان التفاوت جليّا واسعا بين اللغة الشاعرة وبين لغة التخاطب، فإنّ اللغة الشاعرة - في ذاتها - لها سماتها الفنية والجمالية التي تميّز بها في الاستعمال الشعري عن غيرها من استعمالات الأجناس الأدبية الأخرى، بل تختلف هذه اللغة في الشعر - نفسه - بحسب الغرض الشعري؛ ذلك أنّ لغة الشاعر في الرثاء - مثلا - تختلف من حيث المكون الملفوظي عنها في غرض شعريّ آخر، بما يفرضه من لغة خاصة تنسجم مع موضوعة

الحزن والألم، ويتسق مع بنية النظم - نحواً وتركيباً، وصوتاً وإيقاعاً، ومعجماً ودلالة - في لحمة القصيدة الرثائية؛ نلمس ذلك في قصيدة الأعشى التطيلي، وتأثرها - على مستوى "السطح" - بمرجعيات أسلوبية منسجمة مع بنية "العمق" في نص الرثاء.

وإذا عدنا إلى ألفاظ نص "هات اسقني"، للأعشى التطيلي، نلمس الشاعر قد استخدم لغة سلسلة، موجية الدلالة، بعيدة عن التراكيب التي تنعت بالرصينة، وهذا ما استحسنته كثير من النقاد في لغة الشاعر، كما نلمس مواءمة هذه اللغة لاستراتيجية المعنى، حين تمثل ألفاظاً تتسق وغرض الرثاء؛ إذ لكل خطاب شعري معجمه الخاص الذي يسيّجه.

## 2.5. لغة الرثاء ومنطق العقل الباني:

إنّ ما يتناسب (فنيا) مع مقام الرثاء هو: أن يثور الشاعر معجماً يستقيم مع صور الرثاء المتعارف عليها (ندبا وتأينا وعزاء)، ويتفق مع المقتضى النفسي (الشعوري) مع قيمة الفقد، ذلك الذي يبرزه استعمال ملفوظات مثل: (الدمع، الزفير، الردى، الحمام، الاغتيال، الكدر، المصراع، القبر)، مما يجسّد حضور دلالة هذه الأجواء الحزينة، وذا المشهد الجنائزي بمشاركة ذوي الميت في المصاب الجلل.

لقد انصرف التطيلي، في رثائه، إلى تناول فلسفة الموت، فبدأ شاعراً متأملاً في حقيقة الموت والحياة، والوجود والفناء، على طريقة أبي العلاء المعري، متناصاً في بعض أفكاره، مع نظراته السوداوية المتشائمة، للتشابه في التكوين النفسي، الذي هو صنعة آفة (العمى) المشتركة بينهما، احتلّ بها لقب (معري الأندلس). ولا جرم أنّ موضوع الرثاء قد تجد لها حاضنة دافئة عند الشاعر، حيث تنهياً له أسبابها الفكرية والنفسية، فينعكس هذا الشعور في مراثيه، وبخاصة، في مرثيته لزوجته<sup>5</sup>. وقد تمثل لذلك من قصيدة "هات اسقني"، بقوله<sup>6</sup>:

أما ترى اليوم كيف اسودَّ سائرُهُ      وهبُهُ ليلاً، أما يُفْضِي إلى سَحَرٍ؟  
وأَيْنَ أَجْمُهُ، أمْ غَالٌ أَنْفُسُهَا      هذا الردى المَتَّقَمِي أَنْفُسَ البشرِ؟  
هو الحمامُ ولم يَضْرِبْ له أَجْلاً      فلا تَقُلْ لَيْتَنِي منه على حَذَرٍ  
يغتالُ حتى أبا شبلين ذا بُدٍ      رَحَبَ الذراعِ حديدَ النابِ والظفرِ  
كلُّ سَيُودِي وإنْ طالت سَلَامَتُهُ      يا حاملَ الحربِ لا تَغْتَرَّ بِالظَّفَرِ

إنّ ما يطفو - إذاً - على سطح هذه الأبيات المقتطعة هو ما يصطنعه عقل الشاعر لأجل القبض على قيمة الموت، من خلال فلسفة أثره، والميل إلى تأمله من بعيد تعزيةً وتسريةً، مع اصطناع علاقة أخرى يتوجّه بها الشاعر إلى أهل الميت، من خلال آلية "التأبين"، التي تقوم - في الأصل - على ذكر محامد الميت في حياته، مما يسمح بتفعيل قاموس المدح التأبيني على حساب قاموس "الندب"، وهو الوجه البكائي الدامع في الرثاء، ممّا يصنع عبر تمفصلات النص طبقة عازلة بين حالتين (شعوريتين)، ومن ثمّ، بين حالتين (شعريتين) في معمارية النص،

فيطفو على السطح معجم مقابل للنزعة التأملية وفلسفتها، وهو معجم التأبين، تأبين الفقيده، يمثل ما تعكسه هذه الأبيات<sup>7</sup>:

أنثى ولكن إذا عُدُوا فضائلها      لم يدع الفضل من أنثى ولا ذكر  
تتلو الكتاب وتتلو من مآثرها      آياً كآي، ولم تظلم ولم تجر  
قوامه الليل تتلوه وتقنته      على اختلافه من طول ومن قصر  
حتى إذا الصبح جلى ليلها، فرعت إلى صياحٍ بمرضاة الإله حري  
كأن محرابها والليل مُعْتَكِرٌ      في هالة البدر بين البيض والعشر  
والحور قد برزت من كُلالٍ مَطْلَعٍ      تكاد تُفصيح بالإصغاء والنظر

فمتصور النص عند الشاعر، وإن بدا خاضعا لمنطق العاطفة الجارف - بما يتوافق أو يترافق مع المشاعر الإنسانية بُحاه الموت، خاصة مع غرض شعري كالرثاء، الذي يعدّ من أصدق فنون الشعر - قد يحتكم إلى منطق العقل، إذا لا يكاد يخرج الشاعر، في بناء منهجية نصه (المقدمة والموضوع والخاتمة)، عما يمليه منطق العقل، خاصة مع شاعر ضريب يبي عواله وفق رؤيا داخلية ينتزع عناصرها من الاستنتاج المنطقي المرتكزة على سلطة الحواس الأخرى التي لم يحرم منها، تدعّمه ملكة حفظ يستأنس إليها في لحظات الإبداع.

### 3.5. اللغة وشعرية الاستهلال:

الكلام عن الاستهلال في النص الشعري هو كلام عن طبيعة مقدمات القصائد العربية، التي تبدو أنّها لم تكن على نسق واحد من الافتتاح، حيث نجد - إلى جانب المقدمة الطللية الشهيرة - مقدمات أخرى تطوّرت مع شكل القصيدة الكلاسيكية، وتطوّرت أغراضها وموضوعاتها، منها: المقدمة الغزلية، والطيفية، ومقدمة وصف الشيب وتوديع الشباب، والمقدمة الخمرية، والمقدمة الحكمية.

وعلى الرغم من أنّ الشعراء القدامى قد حافظوا - ما استطاعوا - على هذا التقليد الافتتاحي (المقدمة الطللية)؛ امتثالاً لمعايير الشعرية العربية الرسمية، فقد تمرّد المتأخرون على إكراهات هذه الابتدائات، خاصة في العصر العباسي، المتشرب لحضارة الفرس وثقافته، حين حالوا التوفيق بين مناسبة المطالع، وبين وظيفتها الفنية في موضوعة القصيدة، كأن تكون المقدمة الغزلية أو الطيفية، أو الخمرية جزءاً طبيعياً في الغرض الغزلي، أو أن تكون تمهيداً مناسباً لغرض قريب من الغزل، كالمَدح (باعتبار الغزل مدح في النساء، والمدح غزل في الرجال)، فيجد الشاعر مسوّغاً لقرن المديح بالنسيب، ومثلها المقدمات الحكمية التي تتناسب مع قصيدة المدح كون الحكمة من محاسن الرجل الممدوح، ناهيك أن تكون الحكمة مقصودة لذاتها.

غير أنّ من الأغراض الشعرية ما يتأبى مثل هذه المطالع النمطية، حال غرض الرثاء الذي يقتضي سمناً مناسباً من الاستهلال، هو جزء لا يتجزأ من موضوعة القصيدة، تحكمه لغته الحزينة ودلالاتها الإيحائية المعبرة على مصيبة الموت، وربما استهلّ الشاعر مراثيه بالقول الحكيم، عند تصبير أهل الميت (العزاء)، متجنّباً الابتداء بالمشاعر

الباكية (الندب)؛ كون ذلك أنسب مع النساء الشواعر، فيقف الشاعر معبراً عن حقيقة الفقد، معتبراً بالموت والأموال، مقراً بالاستسلام إلى قضاء الله، والرضى بقدره.

وقد يتراجع مدح الميت (التأبين)، ويغيب عن مطالع القصيدة الرثائية، إلّا ما يقع ممتزجاً بالأصالة، حال مراثي الخنساء، التي يجتمع فيها الندب والتأبين، لطبيعة نفسية المرأة المنصرفه إلى العاطفة، المؤجلة لمنطق العقل، ومثالنا في ذلك "الدالية" المشهورة، في أخيها صخر<sup>8</sup>:

أعيني جوداً ولا تحمداً      ألا تبكيان لصخر الندا

ألا تبكيان الجريء الجميل ألا تبكيان الفتى السيّد

ولتقريب هذه الابتداءات في المراثي، ومحاولة القبض على النسق اللغوي الذي يحكمها، نعرض هذه النماذج الرثائية المنتزعة من ديوان (الأعشى التطيلي)، مقتصرين على مراثيه في النساء، حرصاً على تضيق مجال القراءة، وتبثير شعرية حضور الأنثى في مراثيه، لكن، قد يكون من حسن الموازنة الشعرية: أن نعرض لبعض مطالع قصائده الرثائية في الرجال، قصد مقابلتها، ومقارنتها بمراثيه في النساء.

يقول الأعشى التُّطيلي، في رثاء محمد بن حزم<sup>9</sup>:

توهم كل شيء مستحيلاً      وقد علّمتك الصبر الجميلاً

وهل تصبو إلى قصر مشيد إذا استشعرته طللاً محيلاً

نشّيع بالبكا ميتاً فميّتا      فلا - وأبيك - ما نغني فتيلاً

إنّ ما يمكن أن يلفت إليه في هذا الاستهلال، أنّه استهلال حكمي (عزائي) مناسب لقصيدة ذكورية، حيث تتفق الحكمة مع بكاء الرجال، ومثله رثاء التطيلي لمحمد بن النياقي أحد أعيان مدينة إشبيلية<sup>10</sup>:

خذا حدّثاني عن فلّ وفلان      لعلّي أرى باقي (كذا) على الحدّثان

وعن دول جسّن الديار وأهلها      فنّين، وصرف الدهر ليس بفان

الذي يبدو استهلالاً حكمياً (عزائياً) موافقاً لبكاء الرجال في الرجال

لكننا نجد، في بعض مراثي التطيلي، استفتاحاً رثائياً (نديياً) وحيداً، أو يحمل لهجة الندب، في رثائه لابنمارتين<sup>11</sup>:

على مثله، فلتبك إن كنت باكياً      فقد عهد الأحباب ألاّ تلاقيا

وقد أجمعوها آخر الدهر رحلة يذمّ إليه العيس من كان ثاويًا

أما رثاؤه للنساء، التي تتوزع قصائده فيهن بين رثاء "قريبات"، فلا نملك منها، في الديوان، إلّا مرثية يتيمة قالها عند فقده لزوجته (آمنة)، وهي مرثية بتراء، تكون قد ضاعت مقدمتها، أو يكون (التُّطيلي) قد نظمها بهذه الصورة المبتورة، احتذاءً بمرثية (الطغرائي) في رثاء زوجته، والتي بدايتها<sup>12</sup>:

ولم انسها، والموت يقبض كفّها      ويسطّطها، والعينُ ترنو وتطرّق

حيث يفتتحها التطيلي بهذا البيت الموصول<sup>13</sup>:

ونبت ذاك الوجه غيّر البلى على قرب عهد بالطلاقة والبشر  
بكيت عليه بالدموع ولو أبت بكيت عليها بالتجلّد والصبر  
والمطلع من نوع الندب، وإنّ شابه بعض التأبين؛ حين أشاد بجمال وجه الفقيدة.  
أمّا رثاء "الغريبات"، فقد أورد محقّق الديوان مناسبتهم تحت عبارة "قال يرثي بعض النساء"، بعدما تكتّم الشاعر  
على أسمائهن، إلّا في واحدة - هي موضوع مقاربتنا - وقد كتّى عليها ب (أم علي).  
من أمثلة ابتداءات هذه القصائد، قوله في بعض النساء، وقد استفتح بالندب<sup>14</sup>:

أهلّي بالبكاء وبالنحيب فقد نزع الحبّ عن الحبيب  
وقد وسع الحوادث يوم رزء تضيق له الصدور عن القلوب  
أمّا استفتاح العزاء، فنجد في قوله في بعض النساء<sup>15</sup>:  
لا عين يبقى من الدنيا، ولا أثرًا فكيف تسمع، إنّ دُكّت، وكيف ترى  
حسب الفتى نظرة في كلّ عاقبة لولا تمنّعه، عنّت له نظرا  
ثم تأتي خصوصية المطلع في رثائه والدة علي بن أبي صفوان، وقد كتّى عنها ب (أم علي)، التي مزج فيها  
الندب بما يشبه المطلع الخمري، في قوله<sup>16</sup>:

هات اسقني، لا على شيء سوى ذكرّي راحا من الدمع في كأس من السهر  
وغنّي بزفيري بين تلك، وذي، مكان صوتك بين الناي والوتر  
فالاستهلال في هذه المرثية يوحي بأننا مع مقدمة خمريّة - على الطريقة الكلاسيكية - أو إنّها أخذت -  
على الأقل - سمّا منها. غير أنّ براعة المزج عند الشاعر قد خلق مسوّغا فنياً قرّب تقليد المقدمات في عصر  
الشاعر من موضوعة القصيدة، وهي الرثاء، دون أن يبدو ذلك نشازا؛ للمفارقة المقامية الحاصلة بين غرض النص  
الرثائي، وطبيعة الابتداء الخمري، مع استبعاد أن تكون الخمر - نفسيا - وسيلة لدفع الأسى، وجلب النسيان،  
أمام مصاب الموت، حين يتعاطى المبتلى بالموت الخمر قصد النسيان، عوض أن يكون امتحان الموت مدعاة إلى  
التأمّل والاعتبار.

لقد استهلّ الشاعر الجاهلي (عمرو بن كلثوم) معلقته الشهيرة بمطلع خمري يقول<sup>17</sup>:

ألا هبي بصحنك، فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا  
وكان مطلع الخمري خروجاً عن تقاليد المطالع الشعرية الطللية في أدب عصره، وكأثما برّر - بهذا الخروج -  
احتفاء الشاعر، وقومه من بني تغلب، بنشوة النصر على قوم الملك عمرو بن هند، سيد بني بكر، مما تقتضي هذه  
المناسبة الشرب والانتشاء على نخب هذه الحدث التاريخي الكبير، وعليه، فإنّ المقدمات الخمرية قد تعلّل بهذه  
المتلازمة (احتفال بالنصر = الشرب على نخب المناسبة)، ما لم تكن المطالع الخمرية جزءاً من موضوعة الخمر،  
فتنتفي بذلك شعرية المقدمة الخمرية من الأساس.

كان من طريف ابتداء الشاعر لقصيدته توظيف علامات لغوية تستحضر أجواء مجالس الشرب، وهي - بذلك - تحمل مفارقة لغوية؛ حينما استعمل الشاعر معجمين شديدي التباعد والتنافر (معجم اللهو والدعة، ومعجم الحزن والألم). يقول التطيلي<sup>18</sup>:

هات اسقني لا على شيء سوى دِكرِي راحا من الدمع في كأس من السهر  
وغتني بزفيري بين تلك، وذِي مكان صوتك بين الناي والوتر

فكيف استطاع الشاعر أن يصدم أذن المتلقي - منذ الاستهلال - بمعجم يجمع بين ملفوظات اللذة (هات اسقني راحا - غتني مكان صوتك بين الناي والوتر)، وبين ملفوظات الألم (دمعا - السهر - زفيري) وهو بصدد رسم حالته النفسية الحزينة؟

إن براعة مزج الشاعر بين معجمين قد خلق مسوغاً فنياً لتقبّل هذا المزج، ومن خلاله، تقبّل هذه المقدمة المترفة من الشعر الأندلسي، حيث الاحتفاء بمظاهر الحضارية المدنية الأندلسية، أو والاحتفال بمظاهر الطبيعة الغناء، وحيث الرومانسية الحاملة، وحياة اللهو والدعة، فيكون الكلام عن أجواء الخمرة وطقوسها - عندئذ - بعض ديكورات النص الشعري الأندلسي، ومن ثمّ، تغدو هذه الإشارات الخمرية، في قصيدة الأعشى التطيلي، جزءاً من الديكور العام لشعر العصر، بغضّ النظر عن تعارض التشكيل اللغوي - ظاهرياً - مع جوهر الموضوع الرثائي.

لقد بدا المطلع متماهياً مع التشكيل الفني، وجمالياته، متسقاً مع الحالة الشعورية المفترضة في مثل هذه النصوص الأندلسية، حين استعار صاحب النص لفظة "اسقني"، التي يبدو الشاعر - من خلالها - في حالة سكر؛ وقد طلب أن تقدم له "راح" الدمع في "كأس" من "السهر"، وفي هذا المعنى المجازي تصوير فني له وجاهته الشعرية، وسكره الفني الخاص.

**4.5. اللغة والحس الرومانسي:** لا بد أن نشير - ضمن هذا المعنى - إلى هذه الحاسة الرومانسية التي يضمها الشاعر تجاه الطبيعة، وكأنّ مظاهر الطبيعة عند الشاعر الأندلسي أحد ركائز التعبير الشعري. ومن السهولة أن نصطفي حقلاً دلالياً مكتم الأركان، تصنعه الطبيعة، يكون بالتمثيل - تارة - بالتماهي والامتزاج - تارة أخرى. فانظر كيف يستحضر الأعشى التطيلي، في مرثيته حقل الطبيعة، بمختلف مظاهرها المادية، (الشمس - القمر - البدر - الأنجم - الليل - السحر - الصبح - الزهر - رضوى [اسم جبل بالمدينة المنورة])، وكأنّها تعكس تلك النزعة الجمالية نحو الطبيعة الأندلسية، والتوق إلى عوالمها، خاصة مع شاعر ضريح حرم متعتها، فكان لزاماً أن يصطنعها تخيلاً، ويتفاعل معها وجدانياً دون أن نبعد نزعتة الهروبية تحت وطأة الشعور بالاغتراب أو التهميش، نتيجة عماه، وكأنّه وجد، في تقمّص لغة الرثاء، طريقاً إلى البوح أو سبيلاً إلى التنفيس لتعويض هذا القصور؛ فلا أعظم من تلك الرومانسية السوداوية، التي نستشعرها في مطلع مرثيته<sup>19</sup>:

هات اسقني لا على شيء سوى دِكرِي راحاً من الدَّمع في كأس من السهر

وَعَنِّي بِزَفِيرِي بَيْنَ تِلْكَ وَذِي مَكَانَ صَوْتِكَ بَيْنَ النَّايِ وَالْوَتْرِ  
أو في حضور الرموز الطبيعية الكونية في قوله<sup>20</sup>:

أما ترى اليوم كيف اسودَّ سَائِرُهُ وَهَبُهُ لَيْلًا، أما يُفْضِي إلى سَحَرٍ؟  
وَأَيْنَ أَجْمُهُ، أم غَالِ أَنْفُسَهَا هذا الردى المتَّقِي أَنْفُسَ الْبَشَرِ؟  
لا بل عَنَّاها فَأَنْسَاهَا مَطَالِعَهَا معنى تَرَدَّدَ بَيْنَ الشَّمْسِ وَالْقَمَرِ

أو تمثل وحش الطبيعة للترميز إلى قدرية الحياة وجبريتها، فيستحضر صورة الأسد في تقرير حقيقة الفناء،  
وحتمية الانهزام أمام الموت<sup>21</sup>:

يَغْتَالُ حَتَّى أَبَا شَبْلِينَ ذَا بُدٍ رَحْبَ الذَّرَاعِ حَدِيدَ النَّابِ وَالظَفَرِ  
يَظْلُ فِي غَيْلِهِ مِنْ رَأْسِ شَاهِقَةٍ مِمَّا بِهِ مِنْ بَقَايَا الْهَامِ وَالْقَصْرِ  
يَدْعُو الْفَرَّاشَ بِالْهُؤُوتَيْنِ مِنْ ضَرَمٍ كَأَنَّمَا اسْتُودِعَا وَقَبَيْنِ فِي حَجَرٍ  
وَرَدُّ لَهُ كُلَّ يَوْمٍ مِنْ هُنَا وَهَنَا وَرَدُّ مِنَ الدَّمِ لَا يُفْضِي إِلَى صَدَرٍ

دون أن يجد حرجا في تكريس ألفاظ الطبيعة وترويض المفارقات بين ما هو مبهج، وما هو مفجع، حين  
ستظهر مع شواهد الطبيعة الحية (المزن، والغدران، والأكمام، والزهر)، مشاهد الموت والفناء (الذهاب -  
القبور)<sup>22</sup>:

لَمْ يَذْهَبُوا، وَبَلَى - وَاللَّهِ - قَدْ ذَهَبُوا كَالْمَزْنِ أَفْضَتْ بِمَا فِيهَا إِلَى الْغُدْرِ  
تَتَلَوْ نَتَاهُمْ وَنَغَدُو فَضْلَ أَنْعُمِهِمْ لَوْلَا اسْتِيقَاقٌ إِلَى الْأَشْكَالِ وَالصُّوَرِ  
هَنِيهَةً ثُمَّ تَبْدِيهِمْ قُبُورَهُمْ مِثْلَ الْكِمَامِ قَدْ انْشَقَّتْ عَنِ الزَّهْرِ

### 5.5. اللغة ومشهدية الصورة القرآنية:

يعد الوصف من أهم التقنيات التي يستخدمها الشاعر في الرثاء؛ لتعداد فضائل الميت، وإبراز محامده في  
حياته عندما يكون الموقف الشعري موقف (تأبين)، غير أنَّ مساحة الوصف في تأبين الرجال قد تبدو أكثر غزارة،  
وأرحب مجالا، قياسا بالأوصاف التأبينية في النساء، لطبيعة جنسها، ومساحة حضورها في مجتمع ذكوري، وأنَّ ما  
توصف به المرأة في الرثاء قد لا يكون مستساغا فنيا؛ فقد عاب النقاد قول المتنبي في رثاء أم سيف الدولة<sup>23</sup>:

صَلَاةَ اللَّهِ خَالِقَنَا حَنُوطًا عَلَى الْوَجْهِ الْمَكْفَنِ بِالْجَمَالِ

وذلك، حين أورد لفظ "الجمال"، للأموات، في موقف لا تتمثل فيه هذه الصفة إلا في الأحياء، وأنَّ لفظ  
"الجلال" هو أنسب في هذا الموقف، وإنَّما عدَّ ذلك من المتنبي جرأة - في حضرة سيف الدولة - عندما زعم أنَّ  
جمالها بقي ماثلا، لم يتغيَّر مع حدث الموت. وكأنَّ معجم الجمال الأنثوي لا بدَّ أن يتعلَّل في مشهدية الموت،  
ويستعاض به بمعجم الجلال، المستمد من القيم التي يتساوى فيه الرجل مع المرأة، أو التي يحسن أن تنعت بها المرأة

حيّة أو ميّنة، كأن تذكر بالفضيلة، والخلال الكريمة، والتقوى والورع، وغيرها مما يمجّد في المرأة، وذلك ما سار عليه الأعشى التطيلي في مرثيته لأُم صديقه: علي بن أبي صفوان، حين قال<sup>24</sup>:

يا قَبْرَ أُمِّ عَلِيٍّ، هل علمت بها      إِنَّ السَّيَادَةَ بَيْنَ الشُّرْبِ وَالْمَدْرِ  
أَنْثَى وَلَكِنْ إِذَا عَدَوْا فَضَائِلَهَا      لَمْ يَدَّعِ الْفَضْلَ مِنْ أَنْثَى وَلَا ذَكَرٍ  
تَتْلُو الْكِتَابَ، فَتَتْلُو مِنْ مَآثِرِهَا      أَيَا كَأَيٍّ، وَلَمْ تَظْلَمْ وَلَمْ تَجْرُ  
قَوَامُهُ اللَّيْلَ تَتْلُوهُ وَتَقْنَتُهُ      عَلَى اخْتِلَافَيْهِ: مِنْ طَوْلٍ وَمِنْ قَصَرٍ  
حَتَّى إِذَا الصَّبْحُ جَلَّى لَيْلَهَا فَرَعَتْ      إِلَى صِيَامٍ بِمَرْضَاةِ الْإِلَهِ حَرِي

إنّ هذه الصورة التأبينية التي يعرضها الشاعر هي من الصور النمطية المكرّسة في رثاء المرأة في الشعر الأندلسي؛ حين تُكّال مظاهر التدبّين على شخصيتها المتمدّنة المتحضّرة، لدرء تلك الصورة السائدة المقابلة لها (المرأة المتحرّرة)، سواء أكان ذلك في متصوّر الشعراء، أم من تصوّر المتلقي.

وحين نمنع في هذه المشهدية التأبينية، نلمس بساطة اللغة ورهافة الألفاظ مع عمق التصوير، حيث صور لنا الشاعر هذه المرأة في أجمل صورة، جعلها - في جملة فضائلها الورعة - تتفوّق على كثير من الرجال؛ فهي التي تتلو الكتاب، وتقوم الليل، وتداوم الصيام، وتسكن إلى محرابها، في قنوت وتبتّل، فإذا هذا المحراب - وقد تأثّر الشاعر بمشهد الحور العين في القرآن الكريم ((حور مقصورات في الخيام))<sup>25</sup> - روضة من رياض الجنة، محفوفة بحور العين<sup>26</sup>:

كَأَنَّ مَحْرَابَهَا وَاللَّيْلَ مَعْتَكِرَ فِي هَالَةِ الْبَدْرِ بَيْنَ الْبَيْضِ وَالْعَشْرِ  
وَالْحَوْرُ قَدْ بَرَزَتْ مِنْ كُلِّ مَطْلَعٍ      تَكَادُ تُفْصِحُ بِالْإِصْغَاءِ وَالنَّظَرِ

## 6.5. اللغة والإيقاع الشعري:

تتمثل عناصر التشكيل الفني في القصيدة - كما رأينا - في اللغة والصورة والإيقاع، ويعد الإيقاع والموسيقى أهم عناصر هذا التشكيل الفني، ذلك أنّ الموسيقى في الشعر بمثابة الروح من الجسد، وبه يميّز الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية.

وتقوم مقارنة الإيقاع في النص الشعري على مستويين:

- **مستوى الخارج:** ويتأسّس على المعطى العروضي، الذي يحقّق الموسيقى الخارجية، وعماد هذا المستوى: الوزن والقافية.

- **مستوى الداخل:** ويتأسّس على المعطى الصوتي، الذي يحقّق الموسيقى الداخلية، وعماد هذا المستوى: الظواهر الصوتية الرتيبة كال تكرار والتجنيس والتصدير،

## 1.6.5. الإيقاع الخارجي:

أ- الوزن:

يعد الوزن من أهم مقومات القصيدة، وأبرز سمة يتميز بها الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية. ويرتبط الوزن بالمعنى ارتباطاً مباشراً. يقول حازم القرطاجني: "ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجدد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس"<sup>27</sup>، وهذا يعني: أن لكل غرض ما يناسبه من الأوزان.

وإذا أوقفنا هذه الخصائص الإيقاعية على مراثية الأعمى التُّطيلي، نجد النص قد نسج على إيقاعية بحر البسيط، وهو من بحور الشعر الطويلة التي تنتمي إلى دائرة المختلف، بحسب نظام الدوائر العروضية عند الخليل بن أحمد، وهو يتركب من تفعيلتين: "مستفعِلن"، و"فاعِلن"، تتكرران مرتين في كل شطر، حيث تأتي "فاعِلن" في العروض والضرب مخبونتين، والخبّن - في الاصطلاح العروضي - هو حذف الحرف الثاني الساكن من "فاعِلن"، فتغدو "فعِلن".

يحتل بحر البسيط الرتبة الثانية بعد الطويل، من حيث الحضور، وسمي بسيطاً لانبساط أسبابه، وتواليها في أجزائه، وهو يشبه الطويل في الاستعمال، غير أنه لا يتسع للمعاني الكثيرة إذا ما قيس ببحر الطويل، على الرغم من تساوي أجزاء البحرين (48 جزءاً)، كما لا يلين ليونته، ومع ذلك، فإنه يفوق الطويل رقّة، ويتجاوزه جزالة. ازدهر بحر البسيط - عند القدماء - تامةً، وكثر في شعر المولّدين مجزوءاً ومخلّعا، وابتدع منه - في العصر الحديث - وزن المشطور. وهذا البحر يصلح لموضوعات الفخامة والقوة، فيتناسب مع غرض الفخر والحماسة ووصف البطولات، إلى جانب المدح، غير أنه لا يستقيم - كثيراً - مع إيقاع العواطف الوجدانية المناسبة، التي تقتضي خفة الوزن وقصر المقاطع كالغزل والرثاء، كون هـ. ندرك ذلك من الوتيرة الإيقاعية الطويلة لتفعيلته عند تقطيع مطلع مراثية التُّطيلي<sup>28</sup>:

| هات اسقني لا على شيء سوى ذكري          | راحا من الدمع في كأس من السهر          |
|----------------------------------------|----------------------------------------|
| (هات سقني)(لا على)(شيئ سوى)(ذكري)      | (راحا من د)(دمع في)(كأس من س)(سهر)     |
| (0//0/0/0/)(0//0/0/)(0//0/0/)(0//0/0/) | (0//0/0/0/)(0//0/0/)(0//0/0/)(0//0/0/) |
| (مستفعِلن)(فاعِلن)(مستفعِلن)(فعِلن)    | (مستفعِلن)(فاعِلن)(مستفعِلن)(فعِلن)    |

وقد نظم عليه الشعراء قصائدهم الرثائية لما يمتاز به من اتساع، يسهم في تفريغ شحنة الوصف أثناء التأبين أو الاعتبار بالموت، لكنّه لا يتناسب مع الندب وإبداء الحسرة والحزن، للتطيلي قصائد رثاء على هذا البحر، مثل قوله، يرثي بعض النساء، وقد مال فيها إلى وصف الموت والاعتبار به<sup>29</sup>:

لا عَيْنَ يَبْقَى من الدنيا، ولا أثرًا      فكيف تسمع، إن دُكَّت، وكيف ترى  
حسب الفتى نظرةً في كلِّ عاقبة      لولا تمنّعه، عنّت له نظرا

**ب-القافية:**

القافية أهم سمة إيقاعية في الشعر، تتجاوز الوزن - من حيث قيمتها وأهميتها - لارتباطها بالمعنى، وتشغل القافية أهم موقع إيقاعي في القصيدة، وهو - كما يحددها الخليل بن أحمد - آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه، وما بين الساكنين من متحركات، مع المتحرك الذي قبل الساكنين. ولهذه الأهمية، يقول إبراهيم أنيس: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكون في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية؛ فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"<sup>30</sup>.

إذا عدنا إلى مرثية التطيلي، نجد أن مقطع قافيتها هو (من سهري = 0///0)، وهي باعتبار نوع متحركات حروفها (متراكبة)، وهي ما جاء بين الساكنين ثلاث حركات أو متحركات، وهي باعتبار حركة رويها (مطلقة) متحركة بالكسر، وهذا النوع من القوافي يتناغم مع حالات الحزن، وامتدادات أنفاس المحزون المنكسرة لبعد المسافة بين الساكنين نتيجة خبن تفعيلة الضرب (فاعلن = فعلن).

أما حرف الروي الذي قامت عليه القصيدة، فهو (الراء)، وتصنف الراء في اللسانيات الصوتية، بأنها من الحروف المجهورة المفخمة القوية، على الرغم من اقترابه من النون وغنتها، والغنة تتناغم مع حالات الاضطراب والحزن والألم والانكسار، مما تخفت من بعض حدة إيقاع بحر البسيط.

ومن الظواهر الإيقاعية التي التزم بها الشاعر في مرثيته: ظاهرة (التصريع)، الذي حافظ عليه الشعراء في مطالعهم، والتصريع في الاصطلاح هو استباق إيقاعي ينبّه فيه الشاعر المتلقي إلى طبيعة القافية التي سيعتمدها منذ صدر مطلع القصيدة، وهي في نص التطيلي (ذكرى = سهري).

## 2.6.5. الإيقاع الداخلي:

سينصب اهتمامنا في هذا الجانب على دراسة بعض ظواهر الإيقاع، التي تساهم في إبراز جماليات الموسيقى الداخلية في القصيدة، كالتكرار والتجنيس والتصدير.

### أ-التكرار:

من الظواهر الصوتية التي اعتمد عليها الشاعر في مرثيته التكرار، وهو ظاهرة إيقاعية ترتبط ارتباطا مباشرا بالمعنى، كما ترتبط بنفسية الشاعر. تقول نازك الملائكة: "إنّ التكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر، فيضيفها، بحيث نطلع

عليها<sup>31</sup>. والتكرار في الرثاء شائع شهير، اشتهر به المهلهل في رثاء أخيه كليب، وعند الخنساء في بكاء أخيها صخر، وعند ابن الرومي في رثاء البصرة.

وإذا التفتنا إلى مراثية الأعمى التطيلي نجد أنه وظف التكرار باعتدال، منه:

- **تكرار الألفاظ:** مثل تكرار لفظ: (القدر) لهيمنة قدر الموت في الرثاء<sup>32</sup>:

إحدى قوارع رضوى نالها قدر هلا تناولها شيء سوى القدر

وتكرار لفظ (أنثى) في قوله: وهي خصيصة هذا الرثاء في النساء، مما يستوجب تعداد الفضائل في الفقيده

حتى تناطح فضائل الرجال<sup>33</sup>:

أنثى ولكن إذا عدوا فضائلها لم يدع الفضل من أنثى ولا ذكر

كما نلمس تكرار لفظ (الليل) أربع مرات في القصيدة، وهو ملمح من ملامح مشهدية التعبد عند

الفقيده، حيث الليل يخفي الأسرار، ويبعد الرياء، ويعقد الصلة بين العبد وربه<sup>34</sup>:

- قوامة (الليل) تتلوه وتقنته..

- حتى إذا الصبح جلى (ليلها)..

- كأن محرابها، و(الليل) مُعتكّر..

- **تكرار الأصوات:**

وهو تكرار الحرف، وسنركز على تحليل صفات الأصوات في مراثية الأعمى التطيلي، باعتبار الهمس والجهر؛

كونهما أبرز سمات ارتباط الحرف بالدلالة، ذلك ما نحاول تحليله عبر هذا الجدول:

**الجدول 1:** دراسة إحصائية لأصوات الهمس والجهر في القصيدة (مراثية هات اسقني) للأعمى التطيلي:

| الهمس         |    | الجهر         |     |
|---------------|----|---------------|-----|
| الصوت وتكراره |    | الصوت وتكراره |     |
| حرف الهاء     | 64 | حرف اللام     | 153 |
| حرف التاء     | 56 | حرف الميم     | 83  |
| حرف الفاء     | 29 | حرف النون     | 81  |
| حرف الكاف     | 25 | حرف الراء     | 72  |
| حرف الحاء     | 22 | حرف الدال     | 41  |
| حرف السين     | 22 | حرف العين     | 35  |
| حرف الصاد     | 15 | حرف القاف     | 28  |
| حرف الشين     | 14 | حرف الضاد     | 14  |
| حرف الثاء     | 09 | حرف الجيم     | 12  |
| حرف الخاء     | 01 | حرف الغين     | 09  |

من خلال الجدول، نلمس أنّ صفات الجهر كانت أكثر من صفات الهمس، ذلك أنّ - من حيث الحدث الفيزيائي - هو الصوت الذي يمنح صورة الاضطراب في النص، بحيث إنّ تكرار حرف اللام (153 مرة)، وحرف النون (81 مرة)، وحرف الميم (8 مرات)، من خلال تجاور هذه الأصوات في التوضع الصوتي، وهيمنة صفة الغنة بين: اللام والميم والنون هو تكريس لشعور الحزن والاضطراب النفسي المنكسر في القصيدة، يدعمها صوت الهاء المهموس، الذي يخرج من أقصى الحلق، وقد تكرر (64 مرة) وهذا الاضطراب في تعاضد المهموس والمجهور دلالة على اضطراب الشاعر أما الموقف الحزين، الذي يريد أن يجهر بمشاعره المتدفقة في داخله.

#### ب-التصدير:

التصدير عند أهل البلاغة، هو رد العجز على الصدر، وهو من الظواهر الإيقاعية التي تساهم في تعزيز التشكيل الإيقاعي في الموسيقى الداخلية للقصيدة، حيث يعرفه محمود الحلبي بقوله: "هو كلّ كلام منشور أو منظوم يلاقي آخره أوله بوجه من الوجوه"<sup>35</sup>، وهو من المحسنات البديعية وقد قسمه ابن المعتز إلى ثلاثة أقسام:

- ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النص الأول

- ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه

- ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه<sup>36</sup>

ونلمس التصدير في مرثية التطيلي في قوله<sup>37</sup>:

إحدى قوارع رضوى نالها قدر هلا تناولها شيء سوى القدر

حيث رد الشاعر لفظة (القدر) في الشطر الثاني على (قدر) في الشطر الأول، بطريقة سلسلة لا تكلف فيها، فساهم التصدير في تناغم البيتين وأحداث جرس موسيقي في جملة الشعرية.  
كما نلمس ملفوظ (أنثى)، ردّ فيه الشاعر الصدر على العجز في قوله<sup>38</sup>:

أنثى ولكن إذا عدوا فضائلها لم يدع الفضل من أنثى ولا ذكر

وقد أراد تأكيد الفضائل التي تنافس فيه النساء الرجال، بل تنافس فيها الفقيدة النساء والرجال معا.  
كما نلمس تصديرا، قريبا من المجانسة، وقد ضيقه الشاعر في حدود شطر، من خلال ملفوظي (نكراء - نكر)، وذلك في قوله<sup>39</sup>:

سمت إليه فما ارتابت ولا ندمت نكراء جلت له عن حادث نكر

حيث جلى - بتكرار إيقاعهما الشديد - الإحساس بقسوة اللفظتين دلاليا، ونفسيا.

#### ج- الجناس:

من الظواهر الإيقاعية التي اهتم بها علماء البلاغة في توفير موسيقى النصوص شعرا ونثرا، ومن المحسنات البديعية اللفظية التي تسهم في بلورة إيقاعية الملفوظ على مستوى الظاهر والضامر معا، لكن شهرته كمكوّن موسيقي داخلي هو الشائع لما يحدثه بين وحدتين لسانيتين توافقتا في اللفظ، وتفارقتا في المعنى. وبالنظر إلى مرثية التطيلي، نجد حضورا لهذه السمة الإيقاعية طبيعية دون تكلف بين (الدين = الدنيا) في قوله<sup>40</sup>:

عن مصرع الدين والدنيا وما وسعا لعمر صرّف الليالي إنّه لجري

وبين (ورد = ورد)، في قوله<sup>41</sup>:

ورّد له كلّ يوم من هنا وهنا ورّد من الدّم لا يُقضي إلى صدر

ويبدو أنّها مجانسة مقصودة الاختيار دون الإشعار بتكلفتها

لكنّا نشعر بهذه الصناعية واضحة، في هذا التقسيم بين: حيران في قلق = حرّان في ضجر، من قوله<sup>42</sup>:

إذن للاقى رداؤه دون عقوّتها حيران من قلق حرّان من ضجر

وهذه المتتاليات من المجانسات - في جلّها - قد أسهمت في إشاعة جرس موسيقي على صفحة النص ينبجس من داخلها.

#### 6. خاتمة:

لقد هدفنا، من خلال هذه المقاربة المتأنيّة في نص التطيلي، إلى الكشف عن التشكيل الجمالي للمراثي، على الرغم من أنّ هذا الغرض لا يطلب من الشاعر سوى أن يكون صادق اللهجة، مخلصا في تعبيره عن مصاب الموت، إلّا ما انفلت من بديع التعبير، الذي يدخل في باب (الجليل) أكثر من دخوله في باب (الجميل) لعظمة الموقف. وما يمكن تلخيصه، بعد هذه الرحلة، قد نحصره في الآتي:

- مصطلح التشكيل الجمالي مصطلح شامل وجراج يتجلى في طبيعة اللغة والصورة والإيقاع في العمل الأدبي، ويميز أشد ما يبرز في النص الشعري؛
- يستند التشكيل الفني إلى مكنة الشاعر في تحقيق هذا المبتغى الجمالي، إلى جانب كفاية المتلقي في صناعة التأثير والتأثر؛
- خصوصية التعامل مع النصوص الشعرية المرتبطة بالشعراء العميان، وطريقتهم في التعبير عن التجربة الشعرية؛
- خصوصية شعر الأعشى التطيلي، في تناول المرأة، استناداً إلى تجربته الحياتية؛ كونه وحيد أمه، وتأثير هذه النشأة المغلقة في تجربته الشعرية،
- شعرية أدب الرثاء عند التطيلي، حيث يعدّ من الشعراء القلائل الذين امتلكوا تجربة خصبة في رثاء النساء، ولنا في بكاء زوجته (آمنة) خير مثال على ذلك، مما قد يعكس تلك الأبعاد النفسية التي ينزع فيه الأعشى التطيلي نزعة رومانسية حزينة، يكرسها غرض الرثاء عنده،
- يمثل نص التطيلي طريقة الأندلسيين في صناعة الشعر، من خلال اندغام الشعراء مع بيئتهم الطبيعية والحضارية، وقد مثل حضور المرأة في شعرهم ثمرة هذه البيئة الخاصة؛
- للإيقاع الخارجي أهمية في تشكيل فنية القصيدة الشعرية والكشف عن نفسية الشاعر، حيث نسج الشاعر قصيدته على بحر البسيط وهو من البحور الطويلة وهذا ما يتناسب مع حالته الشعورية؛
- يعكس التشكيل الفني عند التطيلي خصائص أدب العميان على مستوى الثقافة التراثية التي يحملونها، والتي تعتمد على مكنة الحفظ، وبراعة المحاكاة الاحتذاء، مما يفتح باباً في النقد في موضوع التناص والتناصية عند هذه الفئة من الأدباء الشعراء؛
- يعكس النص طبيعة الصنعة الأدبية وهدوئها على مستوى توظيف المعجم، والتصوير والتشكيل الإيقاعي.

## 7. الهوامش:

<sup>1</sup> صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، ط. 2، بيروت، 1977، ص 31

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 32

<sup>3</sup> الأعشى التطيلي: الديوان، تر. محي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط. 1، لبنان، 2014، ص: 20، 21.

<sup>4</sup> محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط. 3، بيروت، 1992، ص 68

<sup>5</sup> مطلعها: وتبت ذاك الوجه، غيّرته إليّ على قرب عهد بالطلاقة والبشر، ينظر: ديوان الأعشى التطيلي، ص 99.

<sup>6</sup> الأعشى التطيلي، المصدر نفسه، ص 97

<sup>7</sup> الأعشى التطيلي، المصدر نفسه، ص 98

<sup>8</sup> الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، ط. 2، بيروت، 2004، ص 31

<sup>9</sup> الأعشى التطيلي، الديوان، مصدر سابق، ص 124

- <sup>10</sup> الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص 238
- <sup>11</sup> الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص 267
- <sup>12</sup> - الحسين بن علي الطغرائي: ديوان الطغرائي، تح. علي جواد الطاهر/ يحيى الجبوري، مطابع الدوحة الحديثة، ط.2، قطر، 1986، ص. 264.
- <sup>13</sup> الأعمى التطيلي، مصدر سابق، ص 99
- <sup>14</sup> الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص 52
- <sup>15</sup> الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص 72
- <sup>16</sup> الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص 97
- <sup>17</sup> عمرو بن كلثوم، الديوان، ت: بدیع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1996، ص64
- <sup>18</sup> الأعمى التطيلي، مصدر سابق، ص 97
- <sup>19</sup> الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص 97
- <sup>20</sup> الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص 97
- <sup>21</sup> الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص 97
- <sup>22</sup> الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص 98
- <sup>23</sup> - أبو الطيب المتنبي: الديوان، ت: شهاب الدين أبو عمرو، دار الكتب الوطنية، ط1، الإمارات العربية المتحدة، 2012، ص: 278.
- <sup>24</sup> الأعمى التطيلي، الديوان، مصدر سابق، ص 98
- <sup>25</sup> سورة الرحمان: 72
- <sup>26</sup> الأعمى التطيلي، مصدر سابق، ص 98
- <sup>27</sup> - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ت: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، د ط، بتونس، 2008، ص 239
- <sup>28</sup> الأعمى التطيلي، مصدر سابق، ص 97
- <sup>29</sup> الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص 72
- <sup>30</sup> - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، مصر، 1952، ص 244.
- <sup>31</sup> - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط.3، بيروت، 1967، ص: 242، 243
- <sup>32</sup> الأعمى التطيلي، الديوان، مصدر سابق، ص 97
- <sup>33</sup> الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص 98
- <sup>34</sup> الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص 98
- <sup>35</sup> محمود بن سليمان الحلبي، حسن التوسل إلى صناعة الترس، مطبعة أمين أفندي، د ط، مصر، 1315هـ، ص 75
- <sup>36</sup> ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، ج2، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، بيروت، 1981، ص 3
- <sup>37</sup> الأعمى التطيلي، الديوان، مصدر سابق، ص 97
- <sup>38</sup> الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص 98
- <sup>39</sup> الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص 97
- <sup>40</sup> الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص 98
- <sup>41</sup> الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص 97
- <sup>42</sup> الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص 97

## 8. قائمة المراجع:

### - القرآن الكريم

- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، ج2، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، بيروت، 1981.
- صلاح عبد الصبور، حياقي في الشعر، دار العودة، ط2، بيروت، 1977.
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، مصر، 1952.
- أبو الطيب المتنبي: الديوان، ت: شهاب الدين أبو عمرو، دار الكتب الوطنية، ط1، الإمارات العربية المتحدة، 2012.
- الأعشى التطيلي: الديوان، تر. محي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، لبنان، 2014.
- الحسين بن علي الطغرائي: ديوان الطغرائي، تح. علي جواد الطاهر/ يحي الجبوري، مطابع الدوحة الحديثة، ط2، قطر، 1986.
- الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، ط2، بيروت، 2004.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ت: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، د ط، بتونس، 2008.
- عمرو بن كلثوم، الديوان، ت: بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، 1996.
- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992.
- محمود بن سليمان الحلبي، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، مطبعة أمين أفندي، د ط، مصر، 1315هـ.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، بيروت، 1967.