دراسات معاصرة
Contemporary Studies
مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية
تصدر عن مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة بتيسمسيلت/الجزائر
ISSN 2571-9882 EISSN 2600-6987
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/297
Contemporary Studies is a bi-annual open access International double-blind journal. It is published by the University of Tissemsilt, Algeria.
المجلد:08/ العـدد01 جوان (2024)، ص.ص299-310

جمالية التشكيل الإيقاعي وحمولاته الدلالية في مرثية الزوجة للأعمى التطيلي

Exploring Rhythmic Aesthetics and Semantic Significance in al-Aʿmā al-Tuṭīlī's (lit. the Blind Poet of Tudela) Elegy for his Wife

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

أ.د. أبو بكر مرزوق
merzougboubakeur@yahoo.fr
جامعة عمار ثليجي-الأغواط-
مخبر علوم اللسان
(الجزائر)

تاريخ الاستلام: 2024/01/03 تاريخ القبول: 2024/05/17 تاريخ النشر: 2024/06/02

ملخص:
تتغيّا هذه المقاربةُ الجانبَ الإيقاعيّ والصَّوتي لنَّص شعري تراثي (أندلسي-)، في محاولة استكشاف جماليات الإيقاع ودلالته في بناء مرثية الأعمى التطيليّ لزوجته، ومن خلالها، نقف على الغطاء المفاهيمي الذي تنضوي تحته مصطلحات محورية على شاكلة: الإيقاع، والوزن، والموسيقى ودلالتها في النص الرثائي، مع الوقوف على العلاقة التي تربط بينها، من حيث استراتيجية الظواهر الصوتية في بنيتيْ النص الداخلية والخارجية، وظلالهما الإيحائية على قصيدة الرثاء، بمختلف تشكيلاتها الفنية (الأسلوبية والسيميائية).
ومن خلال البحث (مقاربتنا) لمَسْنَا السمة الجمالية للإيقاع الذي حَفِلتْ به هذه المرثية بمختلف ظواهره ومكوناته، لتبيّن براعة الشاعر وتوحي بصدق مشاعره.
كلمات مفتاحية: الإيقاع، الوزن، الأعمى التطيلي، التشكيلات الفنية، رثاء الزوجات.

Abstract:
This research aims to explore the rhythmic and phonetic dimensions of a traditional Andalusian poetic text, delving into the aesthetics of rhythm and its significance in constructing al-Aʿmā al-Tuṭīlī's elegy dedicated to his wife. Within this framework, the research probes into fundamental terminologies, encompassing rhythm, meter, musicality, and their contextual relevance within the elegy genre. It investigates the intricate interplay among these elements, analyzing phonetic features within both the internal and external structures of the text and their evocative impact on the elegiac poem, across its diverse artistic forms encompassing stylistic and semiotic dimensions.
Through this approach, we discern rhythmic aesthetics pervading the diverse manifestations and components of this elegy, thereby showcasing the poet's skillful craftsmanship and genuine emotional depth.
Keywords: *rhythm; meter; al-Aʿmā al-Tuṭīlī; artistic compositions; Wife Elegy.*

*المؤلف المرسل.

مقدمة:

يعدّ الإيقاع أهم سمة في بنية النص الشعري، مقايسة بإيقاعية الأجناس النثرية ذات القرابة النغمية، كالخطابة والرسالة والمقامة؛ لما تحتويه القصيدة من حمولات دلالية، مصدرها الإيقاع، تعضد بنيتها الفكرية والفنية، حيث تسهم بمؤثراتها الصوتية، ومظاهرها الموسيقية في تشكيل الكون الفني للقصيدة، وهذه السمة هي صورة التفاضل بين: قصيدة وقصيدة، بل بين: شاعر وشاعر.

لقد ظل إيقاع القصيدة الشعرية يتطوّر ويتجدّد عبر العصور الأدبية، بدءًا بالقصيدة الكلاسيكية (الجاهلية)، التي التزمت خطّ (المعلقات)، ومقوّمها النظميّ القائم على وحدة الوزن وسلطة القافية، وعلى هذا النسقية الإيقاعية سارت القصيدة الأموية، إذا استثنينا بعض مظاهر التوليد الإيقاعي، من خلال النظم على مجزوء البحور، استجابة لمتطلبات الغناء في بلاد الحجاز، والأمر نفسه كان مع القصيدة العباسية، والأندلسية، اللتين أحدثتا طفرة إيقاعية من خلال تفجير النسق العروضي الخليلي، كالنظم على البحور المهملة، والبحور الدخيلة الفارسية، إلى أن يبرز شعر التوشيع، والتوشيح، والزجل؛ ليكون علامة مسجّلة للتمرّد الإيقاعي، تأقلما مع موجة الغناء واللهو والترف والمجون.

ومن هنا، فإنّ هذه المقاربة تنطلق من طرح أسئلة تشكّل وشيجة إشكالية بحثنا:

- إلى أيّ مدى يمكننا الكشف عن العمق الجمالي والدلالي من خلال الحفر في التشكيل الإيقاعي لمرثية الأعمى التطيلي؟
- ما هي أبرز مكونات الإيقاع وتجلياته التي شكلت جمالية هذه المرثية؟
- هل يمكن ادّعاء وجود إيقاعية مخصوصة تتّسق مع جوّ غرض الرثاء، تفرضه موضوعة الموت والفقد، تتجلى على مستوى موسيقاه الخارجية والداخلية، وتنسحب هذه الخصيصة على كل أغراض الشعر، انطلاقا من سلطة الثيمة المشكّلة لها

إنّ الخوض في هذه الأسئلة، قد يوحي ببداهة الطرح على المستوى النظري، بوصفها أسئلة مكرورة ممجوجة، لكن من حيث الإجراء قد تمنحنا هذه المثوّرات جديّة القراءة، وفاعلية التخريج الفني، وهذا ما ينشده البحث - على الأقل - من حيث رصد صورة الاتساق والانسجام مع الذات الشاعرة، والموضوع الإنساني، من جهة، ومع موضوعة النص، وتجلياتها الشكلية، عبر تناول بنية الإيقاع فيه.

ولقد حاولنا تحليل النص وفق المنهج الوصفي، متّكئين - ما أمكن - على القراءة الأسلوبية؛ لاعتبارات يفرضها الخوض في إيقاعية النص، ومدى استجابة البنية السطحية لدلالة البنية العميقة، عبر دراسة الجانب الصوتي الجليّ (الوزن، القافية، التصريع، القافية، الروي)، والجانب الصوتي الخفيّ (تمظهرات التكرار، النبر، التنغيم، والتشكيل الصوتي عموما)، وما يمكن أن يسهم فيه المستوى الصوتي في بلورة الإيقاع العام للنص، قصد الوصول إلى جماليات الفن الرثائي، ومدى انسجام هذه العناصر مع جوّ القصيدة العام؛ المسيّج بهالة الحزن الدامعة القاتمة، في تجسيد الصوت الإنساني فيها تجاه موضوعة الموت.

-دلالة الإيقاع: الإيقاع مصطلح كوني شامل، لكنّه رجراج وعائم؛ ينفتح على كلّ حركة مكرورة منتظمة في الوجود، صائتة أو صامتة، نجد أثره في: رتابة المشي والزحف، والقرع والصوت، وفي نظام دقات القلب والنبض، وفي زفّ الرياح ووقع الأمطار، وفي حركة الكواكب والنجوم، وفي تعاقب الليل والنهار والفصول والأحوال، وفي صوت الطيور، والدواب، وغير ذلك.

فالإيقاع - إذًا - مفهوم شامل لا يمكن أن نقصره على ظاهرة من الظواهر، ما دامت هناك رتابة منتظمة قائمة، غير أنّ المفهوم الشائع للإيقاع، قد يضيّق - عادة - فيما يصطلح عليه بالموسيقى أو الإيقاع الموسيقي، فإذا ما ضيّقت الدلالة ارتبط الإيقاع بالشعر والقصيدة، وقصد به الوزن والقافية، أو إذا وسّعت الدلالة، ارتبطت الإيقاع بالأنغام والألحان، والنقر والموازين، وهذا الذي شاع في اللغة والأدب العربي، حيث نجد متداولا عند أهل العروض، وقد "سمى الخليل - رحمه الله - كتابا من كتبه في ذلك المعنى: كتاب الإيقاع"[1]، كما جاء في المعجم الفلسفي للمجمع اللغوي تعريف

للإيقاع؛ بأنّه "مصطلح موسيقي، ينصب على مجموعة من أوزان الأنغام والوزن - انقسام عمل موسيقي إلى أجزاء جمعيها ذات مدة واحدة فهو تعاقب مطّرد لأزمان قوية أو ضعيفة"[2].

فالإيقاع من خلال هذه التعريفات اللغوية مرتبط بالموسيقى، ويعد شكلا من أشكالها؛ فـ (ابن سينا) فيقول: "فالإيقاع من حيث هو إيقاع: تقدير ما لزمن النقرات؛ فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإن اتفق أن كانت النقرات محدّدة للحروف المنتظم منها، كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاع مطلقًا"[3]، وهو، في الدراسات الحديثة، عند (إبراهيم أنيس)، مرتبط بإنشاد الشعر، ويقصد به: "الزيادة من الضغط على المقاطع المنبورة في زمن النطق بالبيت الشعري"[4]، ويرى (صلاح فضل) أن مصطلح (إيقاع) يرتبط - أساسا - بالزمن، "باعتباره التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة، وهو الخاصية المميزة للقول الشعري، والمبدأ المنظّم للغته"[5].

ممّا نلاحظه في هذه التعريفات - بعدئذ - أنّ هذا مصطلح (إيقاع) ظلّ غامضا رجراجا - قديما وحديثا - حيث أخلط فيه بين مصطلحي الإيقاع والوزن، على الرغم من الشعور الحسي والمعنوي بالفرق

-الوزن والإيقاع: من خلال ثنائية (الإيقاع والوزن)، سندرك الفرق بين المصطلحين؛ ذلك أنّ الإيقاع أشمل من الوزن، وقد أشار (حازم القرطاجني) في تعريفه للوزن: "أن تكون المقادير المقفاة تتساوي في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[6]، وهذا التعريف أقرب للوزن منه إلى الإيقاع. ويعرفه (مصطفى حركات)، بأنّه "سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران - التفاعيل - الأسباب - الأوتاد"[7].

فالوزن هو مجموع التفعيلات التي يتكون منها البيت الشعري؛ أي: البحر العروضي -كما يصطلح عليه -، وأما الإيقاع، فهو وحدة النغمة التي تتكرر وفق نظام معين في الجملة -كما ورد في تعريف ابن سينا للإيقاع.

ومن الأدلة التي تثبت أن الإيقاع أشمل من الوزن، وأن الوزن ما هو إلاّ شكل من أشكاله: أن الإيقاع شامل للنصوص النثرية والشعرية؛ فعلى الرغم من أن النصوص النثرية لا تحتوي على وزن ولا قافية، فقد كان لها إيقاعها الخاص، القائم على توازي العبارات والجمل، ورتابة الفواصل والتسجيع.

-جمالية التشكيل الإيقاعي في مرثية الأعمى التطيلي:

صاحب رائيتنا هو أبو جعفر بن عبد الله بن أبي هريرة القيسي، ويعرف بالأعمى التُطيلي، ولد ضريرا، سنة 525هـ، في مدينة تُطيْلة (**Tudela**)، شرق قرطبة، ثم استقرّ مع أهله في إشبيلية، حاضرة العلم والأدب، وبها عرف شاعرا ووشّاحا.

وترك التطيلي ديوانا أغلبه في المدح والرثاء، لكنّ شهرته كانت في الرثاء، وفي رثاء النساء، ومن بينهن زوجته (آمنة)، التي أحسن بكاءها، وأحسن عزاء نفسه عن فراقها، وهو، في رثائه، أميل إلى الاستقصاء والتأمّل في حقيقة الموت الحياة، والامتزاج النفسي العفوي بموضوعة الحزن، لأثر عاهته فيه، لكنّها لم تمنعه أن ينافس بخياله المبصرين في مشاهداتهم، لقوّة بصيرته، وحضور بداهته، وقصيدته "الرائية"، التي بلغت 54 بيتا، عرضٌ حزين لمشْهدية فقدِ العشير، حاول تعميق فجيعة الفقد بالقبض على الجزئيات عند التصوير، منطلقا من استحضار جمال الوجه وجلاله للتعبير عن "جماليات الموت"، باعتبار صفحة الوجه عنوان صاحبه الخارجي، الذي يجتمع فيه الجمال الحسي والجمال المعنوي، ومن خلاله دخل الشاعر التطيلي عالم زوجته، مبتدأ بمطلع قد يثير تساؤلا[8]:

وتبْئُ ذاك الوجه غيّرهُ البلى على قربِ عهدٍ بالطّلاقة والبشْر

هذا هو البيت الأول للقصيدة الرائية، وهو بيت لا يستقيم مع مطالع القصائد الكلاسيكية التي تحفل بالتصريع، إذ - نادرا - ما يأتي المطلع (مصمّتًا)؛ أي خاليا من التصريع. والتصريع، في مصطلحات العروضيين، هو توافق العروض والضرب في الوزن والقافية، في البيت الأول من القصيدة، لغايات إيقاعية، مثل مطالع المعلقات، ومنها مطلع معلقة امرئ القيس: (قفا نبك.. البيت)

والمتأمّل لهذا البيت الأول في القصيدة قد يذهب إلى أن مطلع الرائية قد سقط، وأنّ هذا البيت هو البيت الموالي له؛ بدلالة وجود الواو، التي تستقيم أن تكون استئنافية أو حالية أو عاطفة، وقد نظم التُطيْلي مراثيَ مصرّعةً، مثل قوله، يرثي بعض النساء:[9]

لا عينَ يبقى من الدنيا، ولا أثرا فكيف تسمعُ إنْ دكّتْ، وكيف ترى

أو قوله في مرثية أخرى[10]:

هات اسقني، لا على شيءٍ سوى ذِكَري راحًا من الدمع في كأس من السهرِ

إذًا؛ فنحن مع احتمال سقوط المطلع من القصيدة، وإلاّ، فقد يكون التُطيلي قد نظمها عن قصد، وبهذه الصورة المبتورة، احتذاءً بمرثية الطغرائي في رثاء زوجته، وكانت بدايتها[11]

ولم انْسَها، والموتُ يقبض كفّها ويبسطُها، والعينُ ترنو وتطرقُ

إنّ هذا الابتداء الموصول عند التُطيلي، كأنّما هو ترجيع لما يدور بخلد الشاعر، وما يزدحم في ذهنه من الأنباء التي تصله عنها، وهو الضرير الأعمى، فهم ينبّؤونه بأنّها.. وأنّها.. فيمتلئ الصدر بما أنبؤوه عنها، فيفيض شعرا على لسانه[12]:

وتبّئتُ ذاك الوجه غيَّرهُ البلى على قربِ عهدٍ بالطّلاقة والبشْر

ونبئتُ ذاك الجيدَ أصبحَ عاطلاً خذي أدمعي إن كنتِ غضبي على الدر

1- الإيقاع الخارجي:

ينصب الاهتمام - عند دراسة بنية الإيقاع الخارجي في النص الشعري الكلاسيكي - على دراسة الموسيقى الخارجية، من حيث الوزن والقافية، بما فيها حرف الروي، وما يدعم هذا المستوى من ظواهر إيقاعية استباقية، كالتصريع، من أجل الوصول إلى الأثر الدلالي لهذه العناصر في النص، وسوف نختبر "رائية" الأعمى التطيلي الرثائية، ونبيّن موقعها من هذه المحدّدات المذكورة.

أ- الوزن:

هو أهم مقومات القصيدة الشعرية الكلاسيكية؛ لذلك اهتم العروضيون بدراسة النظام الوزني في الشعر لتمييزه عن النثر، بوصفه أبرز محدّداته الإيقاعية الخارجية.

يرتبط الوزن ارتباطا مباشرا بموضوع القصيدة، وبالمعاني الشعرية التي يستحضرها هذا الموضوع، وقد أشار حازم القرطاجنّي إلى ذلك بقوله: "لمّا كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويخيلها للنفوس"[13]، مما يعني أن لكلّ غرض شعري ما يناسبه من البحور والأوزان، وهذا مذهب سار عليه شعراء اليونانيين؛ فقد كانوا يلتزمون عند كلّ غرض وزنا يليق به. ومن هنا، فإنّ الوزن يرتبط ارتباطا تلازميا بالدلالة المترتبة عن الغرض الشعري.

وإذا نظرنا إلى "رائية" الأعمى التطيلي، وجدناه يختار لقصيدته نغمة بحر الطويل، الذي "يعدّ من أشهر بحور الشعر، وأكثرها دورانا على ألسنة الشعراء"[14]؛ إذ قارب مقدار النظم عليه الثلث في المدونة الشعرية القديمة، كما أشار إلى ذلك إبراهيم انيس[15]، وأجزاؤه:"(فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) مرتين ولا يكون إلا تاما"[16]،كما أشار ابن الجني إلى ذلك في كتابه "العروض"[17]، ويعود سبب شيوعه "لإمكانيته المتّسعة التي تتيح للشاعر توظيفه في شتى الموضوعات التي تحتاج إلى طول النفس؛ كونه سخيَّ النغم، يقع في ثمانية وأربعين صوتا"[18].

وقد علّل التبريزي سبب تسميته بالطويل، بقوله: "ويعود سبب تسميته بهذا الاسم لمعنيين: أولهما: لأنه أطول بحور الشعر؛ إذ ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه الثمانية وأربعين، وثانيهما: أن الأوتاد تقع في أوائل أبياته والأسباب بعد ذلك ومعروف أن الوتد أطول من السبب، فسمي بذلك طويلا؛ لأنّه طال بتمام أجزائه"[19].

ولعلنا ندرك منذ التقطيع العروضي الأول لقصيدة التطيلي هذه الوتيرة الإيقاعية الطويلة لتفعيلة بحر الطويل:

وتبّئتُ ذاك الوجه غيَّرهُ البلى	**على قربِ عهدٍ بالطّلاقة والبشْر**
0//0///0//0/0/0//0/0//	0/0/0///0//0/0/0//0/0//
فعولن/ مفاعيلن /فعول /مفاعلن	فعولن /مفاعيلن /فعول /مفاعيلن

نلاحظ من خلال التقطيع العروضي أن الشاعر استخدم هذا البحر المركّب الثمانيّ الطويل الوتيرة الإيقاعية، ليتناغم مع حالته الشعورية المتدفقة المشاعر، فهو بحر واسع توفر تفعيلاته المركبة (فعولن - مفاعلين) مساحة عريضة يفرغ فيها الشاعر حزنه؛ وقد انعكست انسيابية نفس الشاعر الطويلة على انسيابية هذا البحر لتصل الأبيات إلى أكثر من خمسين بيتا، ليتناسب مع حالة الفقد (فقد زوجته)، التي كانت تملأ جزءا كبيرا من حياته. وفي تفعيلات هذا البحر ما

يتسع لانقباض النفس وانفساحها، ونفثها وأنينها، بسبب طول مقاطع الطويل (عشرين مقطعا)، وكثرة الأوتاد فيه (ثمانية أوتاد).

وكثيرا ما تدفع إيقاعية هذا البحر الممتدّ الشعراء إلى اختياره في الرثاء، عندما يكون مجال الرثاء مفتوحا على (التأبين)، وهو وصف محاسن الميت، بحيث لا يختلف التأبين عن المدح إلاّ في زمنية الوجود، إذ المدح هو وصفٌ لما هو كائن، والتأبين وصف لما كان قبل الوفاة. وقد نسج عليه الشعراء أغلب قصائدهم الرثائية التأبينية، كالخنساء في رثاء أخيها، والمتنبي في رثاء جدته، والمعتمد بن عباد في رثاء ولديه، وابن حمديس في رثاء ابنته، ومسلم بن الوليد في رثاء زوجته، ومالك بن الريب في رثاء نفسه. أمّا الرثاء الانفعالي (الندب)، فتناسبها البحور انفعالية التي تكثر فيها الأسباب كالرمل، والوافر، والسريع والبسيط.

ولعلّنا ندرك هذا النفس الطويل، وهذا النفث الممتدّ الذي يمنحه بحر الطويل للشاعر، المدعوم بكثرة الأوتاد، فيكون له أحسن قناة للتنفيس عن المصاب، نلمسها في مطلع قصائد هؤلاء الشعراء، مثل:

مطلع مرثية مالك بن الريب، وهو يبكي نفسه في حياته[20]:

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا

أو مطلع قصيدة ابن الرومي، يرثي ابنه الأوسط، الذي مات منزوفا بين يديه، فيقول[21]:

بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي فجودا فقد أودى نظيركما عندي

أو مطلع ابن حمديس في ابنته[22]:

نَنامُ من الأيّامِ في غَرَضِ النَّبْلِ ونُغْذى بمُرّ الصّاب منها فنستحلي

ب- القافية والروي:

-القافية: تعدّ القافية من أهم الجوانب الصوتية التي تشكل الإيقاع الخارجي للقصيدة الشعرية، كما تشغل أهم موضع إيقاعي في البيت الشعري[23] لما لها دلالة وأثر جمالي في القصيدة، حيث يعرّفها الأخفش، بقوله: "هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافيةً؛ لأنّها تقفو الكلام أي تجيء في آخره"[24]، غير أنّ الخليل بن أحمد يقدّر حيّزها الإيقاعي بدقّة، فيرى أنها: آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه، وما بين الساكنين من متحركات، مضافا إليها المتحرك الذي يسبق الساكن الثاني.

- وهناك تعريف لإبراهيم أنيس في كتابه "موسيقى الشعر"؛ يخرج القافية من الصورة التقليدية المجرّدة، ويجعلها أكثر جمالية وإيقاعية، رابطا إيّاها بالإيقاع الخارجي للقصيدة، حيث يقول: "ليست القافية إلا عدّة أصوات تتكوّن في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءا مهمّا من الموسيقى الشعرية؛ فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها"[25]، وهذا التعريف -كما يبدو - يضع ثقله على ماهية الإيقاع، ووظيفته في القصيدة، باعتبار حضوره التكراري العمودي، الذي يحقّق الصدى الإيقاعي العام في أذن المتلقي - سامعا أو قارئا - ومن ثمّ الأثر الوجداني الأخير في نفسه.

وبالنظر إلى قافية التُطيلي، فإن مقطع قافية قصيدته هو: [ولْـ (**بِشْرِيْ**) = /0/0] وهي - من حيث نوع القافية - مطلقة غير مقيّدة بسكون الروي، متحرّكة بالكسر، لتناسب انكسار النفس أمام مصاب الموت، وهي - من حيث حدود القافية - متواترة لوجود متحرك واحد بين ساكنيْ القافية، مجردة من ألف التأسيس والردف، وموصولة بالياء الحاصلة من إشباع الراء. وهذا النوع من القوافي المتحرّرة يتناسب مع حالات الإفصاح عن الألم والشكوى من قسوة الفقد.

-الروي: إلى جانب خاصية إيقاع القافية نجد خاصية جوهرية لحرف الروي في دعم الموسيقى الخارجية في القصيدة الشعرية، فكثيرا ما تسمي قصائد على حرف رويها، فيقال: سينية الخنساء، ويائية ابن الريب، وعينية الهذلي.. وقد أشار إبراهيم أنيس على حدّ الروي فقال: "وأقل ما يمكن أن يراعى تكرّره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات"[26] .

وعليه فإن أبرز خصيصة إيقاعية نلاحظها في روي مرثية الأعمى التُطيلي هي تأسيسها على حرف (الراء المكسور) واعتباراته الصوتية، إذ الراء حرف مجهور مفخم يخرج قويا باضطراب طرف اللسان، قريبا من مخرج النون، غير أنّها

أدخلت في ظهر اللسان قليلا، متميّزة بغنّتها، التي تتناغم مع حالات الاضطراب والحزن والأسى، والانكسار الذي تحقّقه حركة الكسر في الراء.

2- الإيقاع الداخلي:

يعالج هذا الجانب الصواتي مظاهر الصوت، ووظيفته في تحقيق دلالة الإيقاع الداخلية في القصيدة، حيث يهتم بدراسة ظواهر صوتية كالتكرار، والجرس، والسجع، والنبر، والتنغيم، والموازنة، والمماثلة، والتضاد، والتقسيم، والمحسنات اللفظية كالترصيع، والتشطير، وكلّها تدخل في دراسة مكونات الإيقاع الداخلية، والبنية الصوتية للنصوص الإبداعية، كما أشار إلى ذلك هارون مجيد في كتابه[27]، وهذا ما نحاول متابعته في رائية التطيلي.

-التكرار: من بين الظواهر الصوتية والإيقاعية التي تشكل البنية الداخلية في القصيدة الشعرية التكرار، الذي يتفاوت بين: تكرار الكلمات، والجمل، والحروف.

والتكرار يرتبط بالمعنى والدلالة ارتباطا مباشرا؛ إذ هناك علاقة دقيقة بين التكرار الصوتي، بشتى ضروبه، وبين صوت الشاعر الداخلي، وبقيمه الفنية الجمالية، حيث تحدثنا نازك الملائكة عن القيمة الفنية للتكرار الصوتي فتقول: "إنّ التكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلّطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلّطها الشعر على أعماق الشاعر، فيضيفها، بحيث نطلع عليها[28]، وإذا عدنا إلى مرثية الأعمى التُطيْلي، يمكن أن نقسم ما ورد فيها من تكرار إلى:

-التكرار اللفظي: يعدّ التكرار سمة إيقاعية تسهم في جمالية الإيقاع الداخلي في القصيدة الشعرية، وتجعل للعبارات جرسا موسيقيا يكسب القصيدة انسيابية إيقاعية عالية. وإذا عدنا للقصيدة نجد أن الأعمى التطيلي أكثر من استخدام هذه السمة الإيقاعية بغية الوصول إلى قرابة دلالية ومعنوية؛ لأن التكرار يرتبط ارتباطا مباشرا بالمعنى. ويمكن تقسيم التكرار إلى قسمين:

-تكرار في الألفاظ: نمط تكراري يقوم على ملفوظ واحد حين يتّكئ الشاعر على كلمة يدوّرها، ويكرّرها، فتغطي بدلالتها الإشعاعية مدار بيت واحد أو بيتين او أكثر من ذلك، فأمّا تكرار الملفوظ في البيت، الواحد، نسمع قول الاعمى التطيلي:

ألا ليت شعري هل سمعت تأوهي فقد رعتُ لو أسمعتُ قاسية الصخر

حيث يخاطب الشاعر زوجته، راجيا أن تسمع توجعه وآهاته، فيكرّر كلمة (سمعت) مرتين في صدر البيت وعجزه؛ ليغطي بجرسه المتناغم سمع زوجته، عساها تسمعه، وسمع المتلقي عسى يدرك دلالته.

ومثل هذا التكرار نجده في قول الشاعر:

أصيخي إلى الداعي فليس بنازح وما بك عنه من وقار ولا وقر

حيث نلمس التقارب الجناسي الشديد الحدّة والوقع بين: ملفوظيْ "الوقار" و"الوقر" في هذا البيت، مستجديا زوجته أن تجيب دعوة الداعي الذي يدعوها بلهفة وإصرار، فما يمنعها وقارها أن تستجيب له، ويعوذ أن يكون في أذنها وقر.

ويستمرّ هذا النزيف التكراري مع ملفوظ البكاء، وما يستوجب حقله المعجمي من ألفاظ ترد بالتصريف مثل: "أبكيك"، و"بكيت"، التي وردت مكرورة، لمضاعفة البكاء: بالدموع، تارة، والتجلّد والصبر، تارة أخرى، ثم ذلك التقارب الصيغي المتكرر في الصدر والعجز: (بكيت عليه بالدموع = بكيت عليه بالتجلّد) في قوله:

بكيت عليه بالدموع، ولو أبت بكيت عليه بالتجلد والصبر

فقد أسهمت هذه الصيغة التكرارية في حدود بنية البيت الواحد في توفير هذا الزخم الإيقاعي، وتعزّيز وتيرة الأسى والحزن العميق في القصيدة، والظاهرة الإيقاعية نفسها نجدها في قول التطيلي:

ذكرتك ذكر المرء حاجة نفسه وقد قيلَ: إنّ الميت منقطع الذكر

فنلمس تكرار لفظة (ذكرت) بثلاثة مشتقات (ذكرتك، ذكر، الذكر)، وهذا يوحي بعمق تأثّره، من خلال تردّد الذكرى في نفسه، فهو يخاطب من فقدها، وكأنّها شاخصة أمامه، جاثمة على صدره، محفورة في خياله، على الرغم من أنّه الضرير الذي لم يرها إلاّ تخيّلا وتخييلا.

وإذا كان ملفوظ (الذكر) يمثّل صورة التكثيف التكراري على مستوى البيت الواحد - كما رأينا - فإنّنا نجد نسقا تكراريا متجاوزا نسق البيت الواحد إلى بيتين، حين نجد الشاعر يذكر اسم زوجته (آمنة)، باسمها، مكرّرا إيّاه مرّتين، وهذه خطوة جريئة في عُرْف رثاء الزوجات؛ إذ يندر أن يتلفّظ الشاعر باسم زوجته، حتى لا يكون مضغة في الأفواه، وإن كان المقام مقام فقد ورثاء.

ولعلّ حضور اسم آمنة مرخما قد جسّد مقام القربي بين الشاعر وزوجه، وهو ترخيم نادر في الرثاء أيضا؛ إذ تعوّدت الأذن أن تجد ترخيم المرأة في الغزل والنسيب، على طريقة امرئ القيس (أفاطمُ مهلا بعض هذا التدلّل)، أو طريقة جميل بثينة (أبثين، إنّك قد ملكت، فاسجحي..)، فنسمع التُطيْلي يبكي قائلا[29]:

آآمنُ، أن أجرع عليك فإنني رزئتك أعلى من شبابي ومن فري
آآمنُ، لا والله ما زلت موفيا ببينك لو أني أخذت له حذري

ثم نجد انفتاحا تكراريا على مستوى النص، في جلّ أبيات القصيدة تقريبا، عندما يسلم الشاعر نفسه إلى ملفوظ "البكاء" فاتحا باب القصيدة على مصراعيه، لتزدحم ألفاظ أساسية في معجمية الحزن، نجدها مرتبطة بالعين وما يصدر عنها من دمع، حيث كررت كلمة العين، بلفظها (عين)، وبمختلف تشكيلها التداولي: (عينيّ، بعين، العين) أو بمرادفها: (مقلة)، أو بمتعلقاتها (لحظات، شفر)، ثمان (08) مرات، مرتبطة بما يصدر عنها من دمع، وبمختلف تشكيلها الاستعمالي (الدموع، دمعي، دموعي، الدمع، دمعة، أدمعي)، أو بمرادفها (عبرة، عبرات، اعتبارًا)، وقد تكرّر ملفوظه اثنتي عشرة (12) مرة. وفي هذا التكرار زخم من الحزن والأسى، هو سبيل الشاعر ليخفّف عن همّه، وينفّس عن كربه، ولعلّ رتابة تكرار ملفوظ العين ودمعها قد يعزّزان بصداهما كمية الحزن المستبد بنفس الشاعر[30]:

بكيت عليه **بالدموع** ولو أبت **بكيت** عليه بالتجلد والصبر
وأذهلهمْ حبُّ التُراثِ فكفكفوا به زفرةً تعتادُ أو **عَبْرةٌ** تجري
ولم يبقَ إلا ذكرةٌ ربما امترتْ بقية **دمع** الشوقِ في أكؤوس الخَتْر

-تكرار في العبارات: يوسّع تكرار العبارة مساحة الترجيع الإيقاعي في القصيدة، مما يخلق جوّا نفسيا تميل إلى إيقاعه النفس، ويتنبّه إلى مواضعه الذهن. وهذه الإيقاعية شائعة جدا في قصيدة الرثاء، وأشهرها في مراثي المهلهل بن ربيعة - وقد أدمن بكاء أخيه كليبا - حيث يستبدّ التكرار بالكثير من قصائده، وعادة ما يأخذ صدر البيت، حتى يغدو في ترجيعه أشبه بتعداد النساء[31]:

دعوتك، يا كليب، فلم تجبني وكيف يجيبني البلد القفار

وقد يمتد هذا النوع من التكرار (تكرار الشطر)، في بعض قصائده، إلى أكثر من عشرة أبيات، ليغدو ظاهرة "مهلهلية" في ديوانه، مثل قوله[32]:

على أن ليس عدلا من كليب إذا خاف المغار من المغير
على أن ليس عدلا من كليب إذا طرد اليتيم عن الجزور

ولعلّ خاصية هذا التكرار في العبارة والجملة قد يسهم في عملية فتل الأبيات وتنسيقها، مما يمنحها شكلا من الترابط الكلي: بين المعنى والمبنى والعاطفة، يقربها من وحدة القصيد، وتلاحمها العضوي.

وبالنظر إلى مرثية التُطيْلي، نجد هذه الظاهرة حاضرة، لكنها في حدود البيتين، وفي جزء من الشطر، مثل قوله[33]:

فليتهمُ واروا ذكاء مكانه ولو عرفت في أوجه الأنجم الزهر
وليتهمُ واروه بين جوانحي على فيض دمعي واحتدام لظى صدري

وهو تكرار يعكس الموقف الانفعالي عند الشاعر، من خلال تضخيم وقع مصيبة الفقد، مواكبةً لحركة التصعيد الدرامي الذي يعيشه بتفاصيله.

ومثل هذا الحس الدرامي الانفعالي نلمسه في قول الشاعر[34]:

فلا تبعدي؛ إن الصبابة خطة لشخصك في قلبي وإن كان في القبر
ولا تبعدي؛ إني عليك لواجد ولكن على قدر الهوى لا على قدري

فملفوظ لا تبعدي أظهر بإيقاعية حزينة - مساحة الفقد والتنائي المحتوم بين الأجساد، لكنّه يؤكد مساحة القرب والتداني النفسي الروحي التي حاول الشاعر التشبّث بها.

ونقف عند مثال أخير هو قول الشاعر[35]:

ونبـئتُ ذاك الجيـدَ أصبـحَ عاطلاً **خذي** أدمعي إن كنـتِ غضبي على الدر
خـذي اللؤلؤَ الرطب الذي لَهِجوا بـه مَـحـارَتُهُ عـيـنـي ولُجّتُه صَـدْري
خُذي فانظميها فهيَ كالدرّ إنني أرى عـلتي أوْرى بهـا وهي كـالجمر
خُـذِي فـانـظـميه أو كـليـني لِنَظْمِهِ حـليّـاً عـلى تـلكَ التـرائبِ والنحر

حيث يتكثّف ملفوظ الفعل (خذي) بوصفها تكرار في الألفاظ، في أربعة أبيات متتالية، وملفوظ (خذي فانظميه)، وهو تكرار في الجمل، وقد كرر الشاعر هذا النسق، تباعا[36]، في الأبيات الأربع؛ لتكثيف الدلالة النفسية، ملحّا في الطلب، وأن يتّخذ من دموعه الحيّة الرطبة الصافية - وقد صدرت كالدرّ عن محارة عينه - فتنظم سلكا لؤلؤيا، يزين به نحر زوجته، ولعمري إنّه تصوير فذّ من هذا الشاعر الضرير، وإخلاص ملحاح، ووفاء منقطع النظير.

-**التكرار الصوتي:** وهو التكرار الحرفي، الذي تصنعه ظواهر صوتية، مثل ظاهرتي الهمس والجهر، وبعض المجانسات اللفظية، أو يصنعه النبر والتنغيم. وهذه التمظهرات الصوتية، تصنع الظاهرة الإيقاعية، التي ترتبط ارتباطا تلازميا مع الدلالة التي تشعّ على المعنى، وتبلور فكرة الشاعر في النفس والذهن معا.

-**التكرار من خلال الجهر والهمس:** من أهم السمات التي يتميز بها الصوت تقلّبه بين الهمس والجهر، وقد أشار إبراهيم أنيس إلى صفة الجهر الفزيائية بقوله: "الصوت المجهور هو الذي يهتز به الوتران الصوتيان"[37]، وأما الهمس، فهو عكس الجهر، حيث لا يهتز به الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق بهما؛ أي: سكون الوترين الصوتيين[38].

وإذا عدنا إلى القصيدة وقمنا بإحصاء هذه الأصوات نلمس أن الشاعر يوظف حروف الهمس بكثرة في قصيدته، حيث وظف حرف التاء (138 مرة) في مرثيته، والتاء صوت مهموس، يخرج من طرف اللسان مع ما يحاذيه من الثنايا العليا، كما وظّف حرف الهاء (88 مرة) في القصيدة، وهو أيضا حرف مهموس، يخرج من أقصى الحلق، ومثلها حرف الكاف (68 مرة).

أمّا بالنسبة للجهر، فقد وظف الشاعر من الحروف المجهورة: الميم والنون، حيث وظف الميم (116 مرة)، ووظف النون (128 مرة)، ويتميز هذان الحرفان بصفة "الغنة"، وهو ما يتناغم مع الحالة الشعورية للشاعر، ويتناسب ومقام الرثاء والحزن، وبخاصة حرف الميم، ووظف حرف العين (93 مرة)، وهو حرف مجهور، يخرج من الحلق، وكثيرا ما يستخدم الشعراء هذه الحروف - وتسمى الأحرف الرنانة - كروي في لقصائد الرثاء؛ لما في جرس حرف العين من وقع يرسم صورة الوجع، وتسمى هذه القوافي (القوافي الذلل)، وفي هذا الجدول مسح إحصائي لحروف الهمس والجهر الواردة في مرثية التُطيْلي:

الجدول1: مسح إحصائي لأصوات الهمس والجهر في المرثية

الهمس		**الجهر**	
الصوت وتكراره في المرثية		**الصوت وتكراره في المرثية**	
حرف التاء	138	حرف النون	128
حرف الهاء	88	حرف الميم	116
حرف الكاف	81	حرف العين	93
حرف الفاء	68	حرف الدال	67
حرف السين	44	حرف القاف	51
حرف الحاء	35	حرف الجيم	30
حرف الخاء	27	حرف الذال	29
حرف الشين	18	حرف الزاي	19
حرف الصاد	16	حرف الطاء	17
حرف الثاء	13	حرف الغين	08

وبتحليل صفات الأصوات في هذا الجدول، نلمس أن نسبة تكرار صفات الهمس أكثر من الجهر في المرثية؛ لما فيها من دلالة على شدّة حزن الشاعر وتفاقم ألمه، إذ غالبا ما يلجأ الإنسان إلى الهمس في هذا المقام، لاجترار ألمه، وكتم أساه، لكن حروف الهمس تفضحه، لتنساب رتيبة الإيقاع، موصلة صداها إلى أذن المتلقي.

-التكرار من خلال المجانسات اللفظية: من المحسنات البديعية اللفظية التي تضطلع بترويج بالجرس الإيقاعي في النص الشعري، ويتشكّل جرسها نتيجة اتفاق كلمتين في المبنى.

وقد اهتم علماء البلاغة بهذا المكون اللفظي، اهتماما كبيرا لا يضاهيه فيه إلاّ السجع في النثر، كونه يقابل الرويّ في الشعر، وحرصوا على ضبط حدوده النغمية لتشعّب المجانسات في البديعيات، وقد قسمه العلماء إلى جناس تام وجناس غير تام

وإذا عدنا إلى مرثية الأعمى التطيلي، نجد أنّه استخدم هذا المحسن البديعي في مرثيته بصور مختلفة، منها جناس الاشتقاق في مثل قوله[39]:

ذكرتك ذكر المرء حاجة نفسه وقد قيل إن الميت منقطع الذكر

حيث نلفي المجانسة بين الفع والمصدر (ذكرتك ذكر..)، وهذا الجناس يعمل على تشكيل الإيقاع الداخلي في القصيدة ويسهم في إشاعة الجرس الموسيقى، وقد تكرّر ثلاث مرات (ذكرتك – ذكر - الذكر).

ومثل ذلك قوله:

وكان الأسى نذرا عليك نذرته ولكن أراد الشوق أكبر من نذري

حيث الاشتقاق المصدري جليّ النغم، واضح الجرس في (نذرا نذرته)؛ متكرّر ثلاث مرات أيضا: ثلاث مرات (نذرا – نذرته - نذري).

ويحشد الشاعر جملة مجانسات في بيته الشعري[40]:

هنيئا لقبر ضم جسمك إنه مقرّ الحيا أو هالة القمر البدر

نجدها بين الكلمات (قبر - مقرّ - قمر)، من باب الجناس غير التام، وقد اشتركت مكونات حروفه (القاف والباء والراء والميم)، في تأطير الكون الإيقاعي في البيت، والشأن نفسه مع (أرى وأورى)، ومجانستها غير التامة، وإيقاعيتهما المتقاربة في[41]:

خذي فانظميها فهي كالدر إنّني أرى علّتي أورى بها وهي كالجمر

وبين (التراب والتبر) في قوله[42]:

برغمي خُلّي بين جسمك والثرى وإن كنتُ لا أخشى التراب على التب

وهي -كما ترى - مجانسة جميلة تخدم المعنى قبل المبنى، كما نجدها بين (وقار و وقر)، في قوله[43]:

أصيغي إلى الداعي فليس بنازح وما بك عنه من وقار ولا وقر

وهي مجانسة عميقة الدلالة، قوية الجرس، وإن بدا فيها بعض الغموض في وجه العلاقة الدلالية بين الوقار والوقر، ونلمس الجناس في هذا البيت الشعري بين لفظة (وقار- وقر)، بزيادة ألف في لفظة وقار وهذا ساهم في تشكيل جرس موسيقي تطرب له نفسية المتلقي

وهكذا نصل إلى أن الأعمى التطيلي استخدم محسن الجناس بوفرة، مجاراة لطريقة النظم في زمانه، الذي يحفل بالبديع؛ بوصفه صورة منصور المكنة الشعرية، بعيدا عن الصنعة المقيتة، خاصة، إذا كانت في غرض الرثاء، القائم على صدق المشاعر وبراءة الأسلوب من التصنّع.

وقد نفتح قوسا لنقول: إنّ هذا الاحتفاء البديعي في قصيدة التطيلي احتفاء طبيعي مرتبط بالعاهة التي يحملها؛ فقد كان أعمى، وأداة التواصل مع العالم الخارجي عند الأدباء العميان، قائمة على حاسة السمع، وسلطة الأذن، وقد استطاع الأدباء العميان أن ينتجوا أدبا خاصا على مستوى التصوير والتخييل، ثم على مستوى الألفاظ والتشكيل الأسلوبي، نجدها عند بشار بن برد، وأبي العلاء المعري في الأدب القديم، كما نجدها عند طه حسين، ومصطفى صادق الرافعي الأصمّ في النثر، والبردوني في الشعر، في العصر الحديث.

-التكرار من خلال التنغيم: التنغيم من الظواهر الصوتية الإيقاعية التي اهتم بها العلماء، وله أهمية في تشكيل الموسيقى الداخلية للنص، ويعني بالتنغيم: انخفاض الصوت أو ارتفاعه قصد إعطاء الكلام نغما مناسبا، وفواصل إيقاعية متناغمة، متّسقة الجرس، تتحقّق في حدود الكلمة أو الجملة أو جزء من الجملة[44].

والتنغيم يرتبط بالدلالة كثيرا؛ لأنّ العبارة في اللغة العربية تفهم بمعانٍ مختلفة، وبحسب التنغيم، ومن أهم مظاهر التنغيم تتجلّى في الأساليب الإنشائية: من الاستفهام، وتعجّب، وأمر، ونداء، وتختلف النغمة الموسيقية في الأساليب الإنشائية عن النغمة الموسيقية في الجمل الخبرية، حيث تظلّ التنغيم في صعوده وهبوطه منسجما مع دلالة الأداء "الصيغي"، أو التصوير أو الرسم التعبيري، عند أداء صيغة الملفوظات نغميا - حال صيغتي الاستفهام أو التعجب – حيث تدرك الدلالة الخفية وغرضها البلاغي عند التلقّط[45]، وإذا نظرنا إلى قصيدة الأعمى التطيلي، نجد للشاعر حضورا مكينا في القصيدة، ولعل هذا الجدول قد يترجم ما نصبو إليه:

الجدول2: مظاهر التنغيم في مرثية الأعمى التطيلي

الشاهد	نوع التنغيم	دلالته
أمخبرتي كيف استقرت بك النوى على أن عندي ما يزيد على الخبر	استفهام بالهمزة	استفهام الغرض منه التحسر على زوجته بعد وفاتها
خذي حدثيني هل أطقت على النوى أحدثك أني قد ضعفتُ عن الصبر	أمر واستفهام	استفهام غرضه التساؤل عن مصير زوجته التي أضعفه الشوق لها
ومن لي بعين تحمل الدمع كله فأبكيك وحدي لا أُقر ولا أدري	استفهام بمن	استفهام يدل على حيرة الشاعر وشدة بكائه وحزنه على زوجته
أيا قرة العين اعتبارا وحسرة أجدك قد أصبحت قاصمة الظهر	نداء بالهمزة ويا	نداء الشاعر وشوقه لزوجته التي يعتبرها قرة عينه وقاصمة ظهره

من خلال الجدول يتّضح لنا أن الشاعر استخدم التنغيم في أساليبه - وقد اقتصرنا في الجدول على الأساليب الإنشائية - بدلالاتها المختلفة التي يشكّل فيها جانبها التنغيمي سرّ دلالاتها، وهو الذي توصلنا إلى تخريجها وكشف غرضه الأدبي والبلاغي.

خاتمة: من خلال مقاربتنا التحليلية حول الإيقاع والتعبير الصوتي في مرثية الزوجة للأعمى التطيلي، حاولنا الكشف عن مظاهر التشكيل الإيقاعي والصوتي، في "الرائية"، ومتابعة مدى تأثيرها على فنية النص وجمالياته، حيث وصلنا إلى:

-أنّ الإيقاع مصطلح غامض، لم يتم الاتفاق على حدّه التعريفي، وهو أشمل من الوزن، وقد عاملته كثير من الدراسات الحديثة معاملة الإيقاع الخارجي؛

-أنّ الإيقاع يرتبط بالمعنى ارتباطا مباشرا؛ كونه من أقوى وسائل الدلالة؛

-أنّ للإيقاع سمة فنية جمالية في النص الشعري، تتشكّل في الشعر من عبر الإيقاع الخارجي، من خلال: الوزن والقافية وحرف الروي، والتصريع، ويتشكل عبر الإيقاع الداخلي من خلال: التكرار، والمجانسات اللفظية، والنبر والتنغيم، حيث تساهم في توفير الجرس الموسيقي للنص لتنوير المتلقي، والتأثير فيه؛

-أنّ للوزن والقافية قد أسهما في مرثية الأعمى التطيلي، من خلال بحر الطويل، في تشكيل الإيقاع الخارجي للقصيدة، وهو من أكثر البحور استخداما في الرثاء "التأبيني"، لإمكاناته الوصفية، ولانسيابيته، مما يوفر مساحة عريضة لبسط مشاعر الحزن والألم؛

- أنّ مرثية الأعمى التطيلي حافلة بالمكونات الإيقاعية الداخلية المختلفة، حيث يعدّ التكرار من أبرز المظاهر الإيقاعية التي استخدمها الشاعر في قصيدته، من خلال التكرار اللفظي والصوتي الذي أسهم أيّما إسهام في الحشد الموسيقى والجرس الإيقاعي، سواء على مستوى الألفاظ، أم مستوى العبارات والجمل، قسد تكريس الحس الدرامي الحزين؛

-أنّ الشاعر وظف مختلف صور الجناس، لاعن صناعة وتمنيق، وإنّما اتّساق مع عاهة العمى وصور التعويض المادي - ممثلة في التشكيل الأسلوبي المتناسب مع حاسة الإبصار، أولان ثما ما تقتضيه الدلالة وقدرة ترجمة الإيقاع لها؛

-أنّ التشكيل الصوتي من خلال حروف الهمس والجهر، كان من أبرز الظواهر الصوتية التي وظفها الشاعر في مرثيته، وقد كشف الإحصاء الصوتي عن حروفها المهيمنة، خاصة حروف الغنة (الميم والنون) المهيمنة على الكون الصوتي للموسيقى الداخلية؛

-أنّ النص توافر على غطاء تنغيمي تناسب مع الحالة الشعورية للشاعر المرافقة لمصاب الفقد (فقد الزوجة)؛

-أنّ النص – في الأخير – كان أنموذجا موفقا لرثاء الزوجات، بدأ محتشما في المشرق، ونضج مع شعراء الغرب الإسلامي، وفي مقدمته الأعمى التُطيْليّ.

الإحالات:

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مجلد8، دار صادر، بيروت (د.ت)، مادة (وقع)، ص 408.

[2]- مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983، ص 29 مادة إيقاع

[3]- ابن سينا: الشفاء الرياضيات- جوامع علم الموسيقى-، تر. زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، 1956، القاهرة، ص: 81

[4]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، 1952، ص 166

[5]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط.1، 1998، ص 50

[6]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص: 263

[7]- مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط.1، 1998، ص:7.

[8]- الأعمى التطيلي: الديوان، تح. محي الدين ذيب، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط.1، 2014، ص: 99.

[9]- الأعمى التطيلي: ص: 72.

[10]- الأعمى التطيلي: ص: 97.

[11]- الحسين بن علي الطاغرائي، الديوان، ت: علي جواد الطاهر وآخرون، مطابع الدوحة الحديثة، ط2، 1986، ص264.

[12]- الأعمى التطيلي: ص: 99، 101.

[13]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ص: 266

[14]- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1989، 1: 43.

[15]- ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، 1952، ص: 57

[16]- محمود علي السمان: العروض القديم، دار المعارف، ط2، 1986، ص: 101

[17]- ابن الجني: العروض، تح: أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط.1، 1987، ص: 63

[18]- خلف خازر الحريشة: جمالية التشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطويل، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 41، م 2، 2014، ص: 2

[19]- التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.3، 1994، ص: 22

[20]- مالك بن الريب: الديوان، تر: نورى حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات العربية، 1: 88

[21]- ابن الرومي: الديوان، ش: أحمد حسن بسبج، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.3، 2002، ص: 400

[22]- ابن حمديس: الديوان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ص: 364

[23]- نجاة سليماني، القافية وأثرها الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر، جسور المعرفة، العدد 14/2، المجلد 4، 2018، ص: 2

[24]- التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، مصدر سابق، ص: 149

[25]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص: 244

[26]- نفسه، ص: 245

[27]- هارون مجيد، الجمال الصوتي للإيقاع الشعري، مكتبة لسان العرب، ط1، الجزائر، 2014، ص 30

[28]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط.3، 1967، ص: 242، 243

[29]- الأعمى التطيلي، ص 99

[30]- الأعمى التطيلي: ص: 99، 100.

[31]- مهلهل بن ربيعة: الديوان، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، مصر، ص: 32

[32]- نفسه، ص: 40

[33]- الأعمى التطيلي، ص: 99

[34]- الأعمى التطيلي، ص 100.

[35]- الأعمى التطيلي، ص 101

[36]- تصرفنا في بعض الترتيب دون إخلال بالمعنى الكلي للأبيات، بل نحسب ما أقدمنا عليه موفقا مع السياق. ينظر القصيدة في ديوان التُطيليّ: ص: 100.

[37]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ص 21

[38]- نفسه، ص 22
[39]- الأعمى التطيلي، ص 100
[40]- الأعمى التطيلي،ص 101
[41]- الأعمى التطيلي، ص 101
[42]- الأعمى التطيلي، ص 101
[43]- الأعمى التطيلي، ص 100
[44]- ينظر: محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، ط1، 1982، ص 47
[45] - قد تبرز ظاهرة التنغيم عند إنشاد الشعر، من خلال حسن تصويره المعاني بالألفاظ عند التلفظ وبراعة تكييف المعاني والعواطف مع الوقف الأدائي؛ إذ رُبّ قصيدة جيّدة قتلها أداؤها الرديء. للتوسع في هذا المعنى، ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص: 168

قائمة المصادر والمراجع:

01- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، 1952.
02- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها.
03- ابن الجني: العروض، تح: أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط.1، 1987.
04- ابن الرومي: الديوان، ش: أحمد حسن بسبج، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.3، 2002.
05- ابن حمديس: الديوان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ص: 364.
06- ابن سينا: الشفاء الرياضيات- جوامع علم الموسيقى-، تر. زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، 1956، القاهرة.
07- ابن منظور: لسان العرب، مجلد8، دار صادر، بيروت (د.ت)، مادة (وقع).
08- الأعمى التطيلي: الديوان، تح. محي الدين ذيب، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط.1، 2014، ص: 99.
09- التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.3، 1994.
10- الحسين بن علي الطاغرائي، الديوان، ت: علي جواد الطاهر وآخرون، مطابع الدوحة الحديثة، ط2، 1986.
11- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
12- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1989، 1.
13- خلف خازر الخريشة: جمالية التشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطويل، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 41، م 2، 2014.
14- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط.1، 1998.
15- مالك بن الريب: الديوان، تر: نورى حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات العربية، 1.
16- مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983، مادة إيقاع.
17- محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، ط1، 1982.
18- محمود علي السمان: العروض القديم، دار المعارف، ط2، 1986.
19- مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط.1، 1998.
20- مهلهل بن ربيعة: الديوان، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، مصر.
21- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط.3، 1967.
22- نجاة سليماني، القافية وأثرها الإيقاعي في الشعر الجزائري المعاصر، جسور المعرفة، العدد 14/2، المجلد 4، 2018.
23- هارون مجيد، الجمال الصوتي للإيقاع الشعري، مكتبة لسان العرب، ط1، الجزائر، 2014.