المبحث الثالث

الموسيقى الشعرية

تمثل موسيقى الشعر ركناً أساسياً من أركان الشعر المهمة فهي (سمة جوهرية من سمات الشعر تميزه عن غيره من الفنون القولية)[1]. أي أننا نستطيع عن طريق الموسيقى الشعرية أن نميز الشعر من أنماط الأدب الأخرى، فالشعر كلام موسيقي تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب[2] لذا أصبحت الموسيقى في الشعر قادرة على تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري نفسه مع تمكين الشاعر على ربط بنائه الفكري[3].

ولا نريد اجترار الحديث في هذا الموضوع فقد أشبعه الباحثون نقاشاً طويلاً[4]؛ ولكن أريد أن أقصر الحديث على موسيقى شعر المكفوفين في الأندلس، وسأتناول في دراستي هذه موسيقى الشكل الخارجي أو ما يعرف بموسيقى الإطار[5] وتتمثل بالوزن والقافية، وموسيقى الشكل الداخلي أو ما يسمى بـ (الإيقاع الداخلي)[6] التي تتمثل بالجناس والتكرار والترصيع وغير ذلك.

(1) من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، 1984: 3.
(2) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م: 15.
(3) ينظر: الشعر والنغم، رجاء عيد، دار الثقافة، القاهرة، 1975م: 9.
(4) ينظر: العمدة، 1/134-181؛ وسر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، (ت466هـ)، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي وأولاده، 1969م: 171.
(5) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 20.
(6) بنية الخطاب الشعري: عبد الملك مرتاض، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986م: 63-64، 206-207.

أولاً: الموسيقى الخارجية:

1- الوزن:

يمثل الوزن الموسيقى الخارجية خير تمثيل؛ لأنَّه يشكل الإطار الخارجي الذي يحافظ على نظام القصيدة[1]، فهو (أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية)[2]، وقد أشار ابن طباطبا إلى أهمية الوزن من خلال قوله: (وللوزن إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيب واعتدال أجزائه)[3] ومن خلاله ـ الوزن ـ يستطيع الشاعر نقل ما يحس به من اللذة والألم إلى المتلقي، وبه تفصح العبارات عما فيها من معانٍ ربما لا تبوح بها دون الأوزان[4]، لذا جاء اهتمام شعراء شعراء العرب بالوزن ربما لقناعتهم بأهمية الموسيقى التي لا تقل عن أهمية الصورة: (لأنَّها تسهم إسهاماً فاعلاً في إقامة بناء القصيدة وتوحيده باعتباره عنصراً من عناصر الإيحاء الشعري)[5].

إنَّ تجربة الشعراء المكفوفين الشعرية قادرة على إيجاد تلك المتعة المرجوة من الشعر باستعمالهم الموسيقى الشعرية العذبة، الخارجية منها والداخلية.

وفي دراسة الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) في شعر المكفوفين يتبين لنا مقدرة الشعراء على تناول الأوزان والتنوع فيها وهي تفيدنا في معرفة التجربة النفسية التي يمرون بها، فقد طرقوا أغلب الأوزان الشعرية وفي مختلف الأغراض والموضوعات التي احتوتها أشعارهم بحيث جاءت أشعارهم على هذه الأوزان

---

(1) ينظر: الشعر والنغم: 21.
(2) العمدة: 237/1.
(3) عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت322هـ)، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة: 21.
(4) ينظر: البناء الفني في شعر أبي العتاهية، شيماء جاسم خضير القيسي، رسالة ماجستير، كلية التربية (ابن رشد)، جامعة بغداد، 2005م: 99.
(5) شعر سالم علوان الجلبي، (دراسة موضوعية وفنية)، صبار شبوط طلاع، كلية التربية، جامعة جامعة البصرة، 2000م: 24.
(*) اخترت شعر ابن هذيل؛ لأنه من أصحاب الدواوين ، وأن شعره غير مدروس من النواحي الموسيقية كما درس شعر الحصري أو الأعمى التطيلي أو ابن جابر.

المبينة في أدناه. وأخذتُ شعر يحيى بن هذيل[*] على سبيل التمثيل لا على سبيل الحصر.

(أ) البحور التامة

ت	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
.1	الكامل	158	31.10
.2	الطويل	140	27.55
.3	الخفيف	58	11.41
.4	البسيط	52	10.23
.5	المتقارب	37	7.28
.6	الوافر	25	4.92
.7	السريع	12	2.36
.8	المنسرح	11	2.16
.9	الرمل	9	1.77

(ب) البحور المجزوءة

ت	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
.1	مجزوء الوافر	3	0.59
.2	الرجز المشطور	3	0.59

ومذهب الشاعر المكفوف هو مذهب تقليدي محافظ سلك فيه مسلك شعراء العرب قبل الإسلام حتَّى زمان الشاعر الأندلسي المكفوف من قبيل الالتزام بالبحور الخليلية والقافية الواحدة، وقد تبين من مجموع الأبيات التي احتوتها أشعار المكفوفين في الأندلس (21.397) بيتاً ما بين قصيدة ومقطوعة ونتفة وبيت يتيم، وقد خاض الشاعر الأندلسي المكفوف (11) بحراً (الطويل، البسيط، الكامل، الرجز، الوافر،

المنسرح، المتقارب، المديد، الرمل، السريع، المتدارك) وهي نسبة مقاربة لنسب غيرهم من الشعراء، مما كوّن تنوعاً في نصوص الشاعر الأندلسي المكفوف بحسب الحالة والتجربة النفسية التي يمر بها الشاعر.

ولعل المطلع على تنوع البحور عند الشاعر الأندلسي المكفوف يتفق على قدرة الشاعر في الأوزان الشعرية، ولو أمعنا النظر في تلك الأوزان الخمسة المستبعدة ـ وإن كان الحصري وابن جابر استعملا أغلبها ـ لوجدنا الشاعر المكفوف لا يختلف عمن سبقه من الشعراء العرب، فعزوفه عن المضارع؛ لكونه نادر الاستعمال وقيل إنه (لم يسمع من العرب)[1]، ولعل عزوف الشاعر الأندلسي المكفوف عن المقتضب والمجتث لندرة هذين البحرين وقلتهما في معظم دواوين العرب[2].

ومن ذلك نصل إلى أن الشاعر الأندلسي المكفوف كان كثير الميل للأبحر الطويلة، مثل الشعراء العرب؛ لأنَّ هذه الأبحر تتيح للشاعر المساحة الواسعة لنقل صوره وتجربته الشعرية[3]، والتطرق إلى مختلف الموضوعات بما يجده مناسباً من الأوزان الشعرية وكما يأتي:

1. البحر الطويل:

ويأتي في المرتبة الأولى من استعمال الشعراء المكفوفين في الأندلس، وقد فضلته العرب في شعرها لما امتاز به من رحابة الصدر، وطول النفس، لذا وجدوا فيه مجالاً للتفصيل والإطالة[4] (ومن الغريب في هذا الوزن أنَّه لا يستعمل إلا تاماً فلا يأتي مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً...)[5]. وكما فعل العرب وجدنا الشاعر الأندلسي المكفوف أكثر من الاهتمام به، إذ نظم عليه الشعراء المكفوفون كثيراً نذكر منهم يحيى بن هذيل الذي يأتي عنده هذا البحر بعد الكامل وقد وصلت نسبته إلى

(1) العروض التطبيقي الميسر، عبد المنعم أحمد صالح، دار الأنبار للطباعة، بغداد، 1999م: 105.
(2) العروض التطبيقي الميسر: 108، 123.
(3) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970م: 370/1.
(4) ينظر: م. ن: 370/1.
(5) العروض التطبيقي الميسر: 28.

(27.55%) من عدد أبياته (508) أبيات، وكذلك الحصري الذي وصلت نسبته إلى (24 و 23%) من مجموع أبياته (3332) بيتاً، والتطيلي الذي وصلت نسبته إلى(30.95%) من مجموع أبياته (3045) بيتاً، وابن جابر الذي وصلت نسبة استخدامه إلى (24.80%) من مجموع أبياته (13,848) بيتاً. وقد استخدمه الشعراء المكفوفون بنسبة (25.21%) من مجموع أبياتهم الكلي الذي وصل إلى (21.397) منها (5396) البحر الطويل، متناولين فيه الأغراض المختلفة إلا أن المديح والرثاء أكثر أغراضهم في هذا البحر. يقول ابن هذيل: (من الطويل)

ولـيْس انبساطي فـي عُـلاكَ مُـثَقَّلاً كغيـري ولكـن فيـك جـواهرُ منطقـي
فمـــا أســـألُ الحاجـــات إلاَّ كأنَّمـــا حيـائي علـى وجهـي حُسـامٌ بمفرقـي[1]

عبّر الشاعر عن عفته في السؤال في هذين البيتين أمام ممدوحه، راسماً بذلك مدى تعاليه في سؤال الغير في قضاء الحاجات، وقد وجد ابن هذيل في الطويل مجالاً واسعاً لما يريده، فضلاً عن كونه (ميدان الوصف والملحمة، والتأمل والبلاغة الحرة، ومن غير اعتماد على دندنة النغم، وجلبة التفاعل..)[2].

2. **البحر البسيط:**

وهو البحر الثاني في استعمال الشاعر الأندلسي المكفوف إذ جاء في الشعر العربي تاماً ومجزوءاً ومشطوراً، حتى أصبح من البحور الواسعة الانتشار في موروثنا الشعري[3] لما له من أهمية دعت الشعراء العرب إلى ركوبه منذ عصر ما قبل الإسلام (لاتساع أفقه، وامتداد رقعته، وجمال إيقاعه)[4]، وهو من البحور الجميلة

(1) شعر يحيى بن هذيل: 106.
(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 363/1.
(3) ينظر: العروض التطبيقي الميسر: 45.
(4) العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، الشيخ جلال الحنفي، مطبعة العاني، بغداد، 1974م: 164.

الجميلة التي يعطي نغمها اتساعاً للشاعر للتعبير عن تجربته الشخصية بما فيها من معاني القوة والعنف ومعاني الرقة في آن واحد[1].

ولهذه الميزات وظّف الشاعر الأندلسي المكفوف البحر البسيط لأغراضه.

يقول ابن المخزومي: **(من البسيط)**

دارُ السعيديّ ذي أم دار رضوانِ ... ما تشتهي النفس فيها حاضرٌ دانِ
سقت أبارقها لِلنَّدِّ سُحْبُ ندًى ... تحدو برعدٍ لأوتارٍ وألحانِ
والبرَقُ من كلِّ دَنٍّ ساكِبٌ مَطراً ... يحيى به ميتُ أفكار وأشجانِ*
هذا النعيم الذي كنا نحدِّثُه ... ولا سبيلَ له إلاَّ بآذانِ[2]

لقد عبَّر الشاعر عن ارتياحه لدخوله قصر الوزير أبي بكر بن سعيد[3] بأسلوب تنتابه الرقة والعذوبة، مستخدماً في ذلك الألفاظ الجامعة لكل معاني النعيم والراحة والسرور (دار رضوان، تشتهي النفس، حاضرُ دانٍ، ندى، لأوتار وألحان، أشجان، النعيم) لذا لم يجد المخزومي من البحور التي تلائم هذا المقام إلا البسيط لرصانته وروعة سرده، وصلابة حوكه[4] وعلى ندرة قول المخزومي للمديح، إلا أنَّه أجاد وأبدع، فقد رنت الأبيات بموسيقى خارجية وداخلية، وهي دلالة على ذوق المخزومي في اختيار الألفاظ واطلاعه وسعة تمكنه من اللغة.

وقد بلغت النسبة المئوية لأبيات الشعراء المكفوفين في الأندلس لهذا البحر (18.96%) من مجموع الأبيات المستخدمة (4058) بيتاً.

(1) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعته: 423/1؛ وينظر: البناء الشعري عند أبي تمام: نبيل محمد سلمان، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1994م: 27.
(*) الدَّنُّ: وعاء الخمر ، أو الوعاء العظيم، لسان العرب: دنن.
(2) الإحاطة: 232/1-233.
(3) ينظر: الإحاطة : 232/1.
(4) ينظر: الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي، دار المعارف بمصر، 1969م: 102.

3. البحر الكامل:

جاء هذا البحر في المرتبة الثالثة من بين البحور التي استعملها الشاعر الأندلسي الكفيف لربما (لأنَّه مستساغ فيه تقطيع التفاعيل على وجوه شتّى متناظرة وغير متناظرة، إذ الأصل في هذا ضمان الضوابط الإيقاعية التي يستقر عليها أمر الشعر ويستقيم عموده...)[1].

يقول عبد الرحمن السهيلي في المجبنات: **(من الكامل)**

شَغَفَ الفؤادَ نواعِمٌ أبكارُ ... بَرَدَتْ فؤادَ الصّب وهي حرارُ
أذكى من المِسك الفتيق لناشقٍ ... وألذ من صهباء حين تدارُ
وكأنَّ من صافي اللجين بطونها ... وكأنَّما ألوانهُنَّ نضارُ
صَفَتِ البواطنُ والظواهرُ كلها ... لكنْ حكتْ ألوانها الأزهارُ
عجباً لها وهي النعيم تصوغها ... نارٌ وأين من النَّعيمِ النارُ ؟[2]

في هذه المقطوعة يصور الشاعر صورة مرئية عمادها البصر- لإثبات الذات - وهو يصف لنا المجبنات وكيف كانت ؟ فهي ذات طعم لذيذ، باردة، تطفئ نار القلب، زكية الرائحة وكأنَّها رائحة المسك، بل هي ألذ من الخمرة حين تدار صافية مزهرة.

إنَّ جملة هذه الأوصاف تجعلنا نستشعر بأن صناعة المجبنات كانت صناعة فائقة الأهمية، ربما تكون أروع مما عليها الآن؟.

إن اتخاذ الشاعر من البحر الكامل وزناً لمقطعته أتاح له الانطلاق وحرية الحركة، والإكثار من رسم الصفات، كما نلاحظ أن هذا البحر منح الشاعر أجواء لبث المشاعر والأحاسيس التي أوصلها البحر لما (فيه لون خاص من الموسيقى)[3].
الموسيقى)[3].

(1) العروض تهذيبه وإعادة تدوينه: 417.
(2) الإحاطة: 366/3.
(3) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 246/1.

أما نسبة هذا البحر المئوية فإنَّها (10.64) من مجموع استخدامه لدى الشعراء المكفوفين إذ كان عدد الأبيات المستخدمة لهذا البحر من شعرهم (2278) بيتاً.

وقد جاء هذا البحر ـ الكامل ـ في المرتبة الأولى من أشعار ابن هذيل إذ بلغت نسبته (31.10%)، وعند الحصري المرتبة السادسة أي بنسبة (5.38%)، وعند التطيلي في المرتبة السابعة بنسبة (5,65%) وعند ابن جابر في المرتبة الثالثة أي بنسبة (12.17%).

وقد رأينا أن الكامل أزيح عن مركزه في الشعر العربي، إذ جعله د.إبراهيم أنيس في المرتبة الثانية بعد الطويل[1]، وإن تأخر البحر عند الحصري، والتطيلي، ربما بسبب اشتغال الشاعرين بالبحور الأخرى التي تلاءمت نفسيتهما في نظمهما، لذا تأخر عن بقية الأوزان.

أما الأوزان الأخرى التي تطرق إليها الشاعر الأندلسي المكفوف في شعره فقد جاءت بنسب ضئيلة إذا ما قورنت بالأوزان الثلاثة الأولى، وقد يكون قلة اهتمام الشاعر المكفوف بهذه الأوزان، بسبب قناعته بعدم فائدتها لما يريد إيصاله من معانٍ وأحاسيس، فضلاً عن المقدرة الشعرية التي جعلت الشاعر المكفوف يكثر من الطويل والبسيط والكامل وهذه كلها من الأبحر التي أكثر القول فيها كما أكثر شعراء العربية من قبله.

2- القافية :

هي (شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية)[2]، وهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة[3]. و(لن يرقى الشعر إلى مراتب الجودة والكمال ولن يرضي أو يغذي فينا ذلك الإحساس بالبهجة ما لم يلتئم ويترابط بتلك النقرة الصوتية المتكررة، والتي تبدو وكأنَّها زمام لولاه لظل

(1) ينظر: موسيقى الشعر:191
(2) العمدة: 261/1.
(3) ينظر: موسيقى الشعر: 244.

الشعر مسيباً لا يستطيع أن يتماسك بل سيظل مندفعاً بلا نظام كوهم رتيب لا نهاية له)[1]، وتتضح أهمية القافية من خلال العلاقة بينها وبين المعنى على أساس الانسجام إذ تكون متعلقة بما تقدم من معنى البيت وملائمة لما مرَّ به[2]، وسميت قافية (لأنَّها تقفو أثر كل بيت)[3] ويشترط لها قدامة (أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج)[4]، لأنَّها الركن الأساس التي يبنى عليها الشعر، وهي تساعد على اكتمال جوانب النص الشعري من ناحية الإيقاع الموسيقي. وقد جعلها النقاد القدماء نوعين:

أ. القوافي المقيدة:

وهي ما كان آخرها ساكناً[5]، ولم يقم الشاعر الأندلسي المكفوف بنظم أشعاره بقوافٍ مقيدة، إلا بنحو قليل، وهو بذلك يسير بالاتجاه نفسه الذي سار عليه من سبقه من الشعراء في نظمهم؛ لأنَّ هذا (النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي...)[6]، إذ لا تكاد تتجاوز نسبته الـ (10%) حسبما يرى الدكتور إبراهيم أنيس[7]؛ وذلك لما فيها من قصر نغمية وعسر مردها إلى صغر مساحتها الصوتية، ومن الجدول الآتي يتبين استعمال الشاعر الأندلسي المكفوف للقافية المقيدة:

(1) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث دور، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، مؤسسة فارنكلين للطباعة والنشر، بيروت، 1961م: 45.
(2) ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت337هـ)، تحقيق كمال مصطفى مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، (د. ت): 167.
(3) العمدة: 265/1.
(4) نقد الشعر: 168.
(5) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، بيروت، ط4، 1974م: 217.
(6) موسيقى الشعر: 260.
(7) ينظر: م. ن: 260.

ت	اسم الشاعر المكفوف	عدد أبيات القافية المقيدة	مجموع أبيات الشاعر	النسبة المئوية
.1	يحيى بن هذيل	31	508	%6.10
.2	أبو الحسن الحصري	168	3332	%5.04
.3	غالب بن عبد الرحمن	3	5	%60
.4	الأعمى التطيلي	278	3045	%9.12
.5	عبد الرحمن السهيلي	2	109	%1.83
.6	محمد بن الفراء الخطيب	13	31	%41.93
.7	ابن جابر الأندلسي	1615	13848	%11.66
.8	عبد الله بن يعقوب (عبود)	3	18	%16.66

فهي قليلة جداً إذا ما وازناها بالقافية المطلقة، ولعل الشاعر الأندلسي المكفوف أدرك ثقل هذا النوع من القافية فلجأ إلى القافية المطلقة لسهولتها وخفتها.

أما أنواع القافية المقيدة فهي:

1. **القافية المردوفة:** هي القافية التي يكون قبل رويها حرف مد أو لين[1].

كقول ابن هذيل في خوخة: **(من السريع)**

(1) ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، ط2، 1974-1975م: 347.

فـي نِصْـفِها مـن خَجَلِهـا حُمـرةٌ وبينهـــا طُـــرْقٌ لِطـــافٌ دقـــاقْ
كأنَّهـــا فـــي بعضـــها عاشـــق زاحَمهـــــا لِلّـــــثمْ أو للعنـــــاقْ[1]

2. **القافية المقيدة بالتأسيس:** هي التي يفصل بين رويها وألف التأسيس حرف واحد متحرك يسمى الدخيل[2]. كقول ابن هذيل: **(من الرمل)**

وكـــأنَّ الـــريح فـــي إعجاجـــهِ نَفَـــسٌ أرْهَقـــهُ كـــدُّ الأجـــلْ[*] [3]

ولابن جابر أيضاً في هذا الباب: **(من المتقارب)**

فـــرَقَّ الحـــديث وراقَ الوصـــالُ وغـــاب الرقيـــبُ وطـــاب الأَرقْ[4]

3. **القافية المجردة من الأرداف:** هي الخالية من الأرداف والتأسيس كقول السهيلي:

(من المتقارب)

تواضـــعْ إذا كُنـــتَ تبْغـــي العُـــلا وكُـــنْ راســـياً عنـــد صـــفْو الغَضـــبْ
فَخَفْـــضُ الفتـــى نفســـه رِفْعَـــةٌ لـــه واعتبـــرْ برُسُـــوب الـــذهبْ[5]

ب. القافية المطلقة:

(1) شعر يحيى بن هذيل: 105.
(2) ينظر: شرح تحفة الخليل: 352.
(*) العجُّ والعجيج: الجلبة، والعجاج: الغبار، (الصحاح: عجج).
(3) شعر يحيى بن هذيل: 112.
(4) ديوان المقصد الصالح: 339.
(5)(5) الإحاطة: 365/3.

هي القافية التي يكون رويها متحركاً[1]، وقد شغلت الحيز الأكبر في شعر الشعراء الأندلسيين المكفوفين لما فيها من حرية في اختيار الروي المناسب لغرضه، وقد وردت القافية المطلقة بأنواعها عند الشاعر الأندلسي المكفوف منها:

1. القافية المطلقة المجردة من الردف، نحو قول المخزومي في ابن له:

(من الكامل)

الحق أبلجُ ليس أنتَ وحقِّ مَنْ ... أحْيا بك الأجلافَ مِمن يُفلِحُ
لا تهتدي بفضيلة لا ترعوي ... بملامةٍ لا أنتَ ممن يَصلُحُ[2]

وقد يكون روي القافية المطلقة موصولاً بألف الإطلاق، كقول ابن سيدة.

(من الطويل)

ومالي مِنْ دهري حياة ألذَّها ... فيعتدَّها نعمى علي ويَمتنّا[3]

وقد يوصل بالهاء، مثل قول الأعمى التطيلي: **(من البسيط)**

كواكبٌ في سماءِ العزَّ قد طَلَعَتْ ... من السَّنا في شعاعٍ لستُ أرُمُقهُ[4]

2. **القافية المردوفة:** هي نوع آخر من القافية المطلقة التي وردت في شعر المكفوفين في الأندلس، وهي القافية التي تأتي بعد أحرف مد أو لين، كقول ابن الحناط في قافية مردوفة بالألف:

(من الكامل)

تشدو بعيدان الآراكِ حمامةٌ ... شدْو القِيانِ عَزَفْنَ بالأعوادِ
مال النسيم بغصنِه فَتَمايلتْ ... مُهْتَزَّة الأعطافِ والأجيادِ[1]

---

(1) ينظر: موسيقى الشعر: 260.
(2) المغرب: 229/1.
(3) جذوة المقتبس: 305.
(4) ديوان الأعمى التطيلي: 239.

وفي قافية مردوفة بالواو، مثل قول محمد النميري: **(من الطويل)**

سلامٌ وتكريمٌ وبرٌّ ورحمةٌ بقدر مَزيد الشَّوقِ أو منتهى الوُدِّ
- -
ومن اطلعُ البدر التَّمام جبينُها يُرى تحت ليلٍ من دُجى الشَعْر مسودِّ[2]

وفي قافية مردوفة بالياء، كقول أبي عبد الله بن الحداد: **(من الوافر)**

لئِنْ بَعُدتْ منازِلكمْ لأنتم إلى قَلبي بِذكراكُمْ قريبُ[3]

أو قول بكر الأعمى: **(من الكامل)**

قُلِبَ الزَّمانُ فجاءَ بالمَقْلُوبِ وتظاهرَتْ آياتُ كلِّ عجيبِ[4]

3. **المطلقة المؤسسة:** أن تأتي القافية بعد ألف، يفصلها عن الروي حرف متحرك يسمى الدخيل، كقول أبي الحسن الحصري: **(من الطويل)**

إذا قلتُ قولاً طارَ في النَّاس ذكرُه وسار به في الخافقين الفُرانِقُ*
ولستُ كمن إن قال يوماً مقالةً يُطوِّقُها في جيده ويعانِقُ[1]

---

(1) الخريدة: 227/2/4.
(2) الإحاطة: 20/3.
(3) بغية الملتمس: 486.
(4) بغية الملتمس: 227.
(*) الفُرانق: من معانيه الأسد، ودليل الجيش، والذي يدل صاحب البريد على الطريق، ولعله المقصود هنا: (لسان العرب: فرنق)

ثانياً: الموسيقى الداخلية:

شكَّلت هذه الموسيقى عنصراً فعَّالاً مال إليه الشاعر الأندلسي المكفوف، وحرص على توافره في شعره، ويشترط في هذه الموسيقى أن تكون أنغامها متجاوبة مع حركة النفس في انفعالها الجياش، وإلا تحوّلت الإيقاعات الداخلية إلى نوع من الجلبة الصوتية، سرعان ما ينطفئ بريقها[2]، وتتوقف أهمية الموسيقى الداخلية على حسن اختيار الشاعر لكلماته، وترتيبها على وفق نظام موسيقي معين يتلاءم ويتناسب مع لحظة انفعاله، وشعوره[3]، فالشاعر البارع لا يكتفي بموسيقى الأوزان والقوافي، بل نجده يسعى إلى إيجاد الموسيقى الداخلية عن طريق (تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة وغير ذلك مما يهيئ جرساً نفسياً خاصاً)[4]. ولاسيما أن هناك عناصر من التشكيل الموسيقي تسهم في الإحساس بالذوق والجمال في القصيدة العربية، ومن أبرز الفنون البديعية المهمة التي شكَّل بها الشاعر الأندلسي المكفوف موسيقاه الداخلية:

1- الجناس:

من أبرز الفنون البديعية المهمة التي يبنى عليها الإيقاع الداخلي، وهو (تشابه الكلمتين في اللفظ مع الاختلاف بالمعنى)[5]، لذا هو تكرار متجسد في تقوية الألفاظ عن طريق تشابهها كلياً، أو جزئياً، وهذا التماثل في الإيقاع يؤكد للسامع التماس معنى تشتق منه اللفظتان بما توحي به من تلاؤم وتوافق بين إيقاع التماثل اللفظي

(1) أبو الحسن الحصري القيرواني: 135
(2) ينظر: الشعر والنغم: 19.
(3) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 19.
(4) الشعر والنغم: 21.
(5) التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، شرف الدين محمد الطيبي (ت743هـ)، تحقيق: د. هادي عطية مطر الهلالي، مكتبة النهضة المصرية، بيروت، 1987م: 480.

والسياق الدلالي في النص[1]. وقد ورد الجناس في شعر المكفوف الأندلسي بأنواع مختلفة، منها:

أ. الجناس التام: ويعرف (بالكامل، وهو ما تماثل ركناه لفظاً، وخطّاً، واختلفا معنًى من غير تفاوت في تركيبهما، ولا اختلاف في حركتهما سواء كانا اسمين، أم فعلين... فإن كانا من نوعٍ واحد سُميَ مماثلاً)[2] ومن ذلك قول ابن خلصة:

(من الطويل)

ولم تُنسهِ الأوتارُ أوتارَ قينةٍ إذا ما دَعاهُ السيفُ لم يثنهِ المثنى[3]

فقد جانس الشاعر بين كلمتي (الأوتارُ و أوتارَ) فالأولى بمعنى القوس آلة من آلات المعركة والثانية أوتار عود المغنية، فقد ساعدَ الجناس على الوصول إلى المعنى المراد وهو أن الممدوح لم تنسه أو تلهيه أوتار القينة عن الجهاد في سبيل الله، والدفاع عن بلاده وأرضه.

وله أيضاً في هذا النوع: **(من الخفيف)**

يا ضريحاً حوى عظاماً عظاما لخليل أمسيتُ منه خليلا[4]

فالجناسُ حاصل في هذا البيت مرتين الأولى (عظاماً وعظاما) في نوع الحروف وعددها، وهيئتها وترتيبها، إلاّ أنَّ المعنى مختلف فاللفظة الأولى تعني:

(1) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1980م: 284.
(2) أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم المدني (ت1112هـ) تحقيق: هادي شاكر سكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط1، 1968م: 148/1.
(3) الذخيرة: 241/5/3.
(4) الذخيرة: 245/5/3.

عظام جسم الإنسان، والأخرى مفردها العظيم، وهو المعروف بالعزَّة، والكبرياء، والزهو والنخوة[1].

والمرّة الأخرى (لخليل وخليلا) فاللفظة الأول تعني: الصاحب، والحبيب، والأخرى: الثوب البالي[2] الذي لا فائدة منه. بهذا الجناس التام يرسم ابن خلصة إيقاعاً نفسياً في البيت ينم على عظمة المرثي في البيت ومكانته لدى الشاعر، لذا جاء بجناسين تامين في البيت الواحد.

(1) لسان العرب: مادة عظم.
(2) م. ن: خلل.

ومن أمثلة الجناس التام المتماثل، قول المخزومي: **(من الوافر)**

طويس الشؤم يا ابن أبي الخِصالِ لقد نكّبت عن كَرمِ الخِصال(*)[1]

فالجناس التام حاصل في قوله: (الخصال، الخصال) فالأولى كنية أحدهم والأخرى الفضيلة والرذيلة تكون في الإنسان، وقد غلب على الفضيلة[2]، وقد ساعد هذا الفن البديعي على إيجاد موسيقى داخلية في البيت الشعري، وساعد على إضفاء نوع من الحركة والإيقاع داخل البيت.

ب. الجناس غير التام: هو (اختلاف اللفظين في نوع الحروف، أو عددها أو هيأتها، أو ترتيبها)[3]، ومن ذلك قول يحيى بن هذيل: **(من البسيط)**

لما وضعت على قلبي يدي بيدي وصحتُ في الليلةِ الظلماء واكَبدي

ضجت كواكب ليلي في مطالعها ضض وذابت الصخرة الصماء من كمدي[4] كمدي[4]

إذ جانسَ الشاعر بين (كبدي وكمدي) إذ اختلفت اللفظتان في حرف واحد مع اختلافهما في المعنى، وهذا النوع يسمى الجناس المضارع (وهو أن يجمع بين كلمتين لا اختلاف بينهما إلاّ في حرف واحد)[5]. ومنه قول ابن خلصة: **(من البسيط)**

(*) طويس: هو عيسى بن عبد الله مولى بني مخزوم، أول من غنى بالمدينة توقيعياً تلقاه عن أسرى الفرس كان مخنثاً (ت92هـ) يضرب به المثل في الشؤم. الخريدة: 154/2/4

- وأبو خصال، هو أبو عبد الله محمد بن مسعود بن أبي الخصال كاتب يوسف بن تاشفين، توفي مقتولاً سنة 540هـ. الخريدة: 154/2/4.

(1) الخريدة: 154/2/4.

(2) لسان العرب: مادة خصل.

(3) التلخيص في علوم البلاغة، الخطيب القزويني (ت739هـ)، ضبط وشرح: عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية، مصر، (د. ت)، 390؛ وينظر: جواهر البلاغة: 396.

(4) شعر يحيى بن هذيل: 80.

(5) فنون بلاغية، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، ط1، 1975م: 228.

ألْفــى عــذاب الهــوى عــذباً فآلفــه فمــا يصــيخُ إلــى عــذر ولا عــذل[1]

استعمل الشاعر ثلاثة جناسات، الأول حاصل بين (ألفى، فألفه) وهو جناس اشتقاقي، والثاني بين (عذاب، وعذبا) فاللفظة الأولى تعني الهلاك والحرمان، والأخرى المستساغ من الشراب والطعام، والجناس الثالث هو ما بين (عذر، عذل) وهذا ما يسمى بالجناس المضارع. ولا يخفى ما للجناس المتكرر في هذا البيت من أثر في إتمام المعنى، وإبداع موسيقى داخلية ملائمة في البيت الشعري.

ج. الجناس الاشتقاقي: وهو (أن يجمع بين اللفظتين والاشتقاق)[2]، ومن أمثلته أمثلتــــــــــــه قــــــــــــول أبــــــــــــي المخشــــــــــــي:

(من الرمل)

أبْصَــرَتْ مســتَبِدلاً مــن طرفــه قائــداً يســعى بــه حيــث ســعى
بالعصــــا إن لــــم يَقُــــدْهُ قائــــد وسـؤال النـاسِ يمشـي إن مشـى[3]

فالجناسُ الاشتقاقي حاصل في البيت في ثلاثة مواضع الأول (يسعى وسعى) والثاني (يقده وقائد)، والأخير (يمشي و مشى) فالكلمات من أصل واحد ويجمعها الاشتقاق مع وجود الاختلاف في الأحرف. وقد قصد الشاعر بهذا التراكم تبيان حالة الأعمى النفسية، وكيفية التنقل وصعوبة المشي، وبذا كان للجناس أثر بارز في إحداث التناغم الموسيقي داخل بنية البيتين.

ومن قول ابن خلصة: **(من الطويل)**

ولما لَحَاني الدهرُ لحو العصا ولم أجدْ من بنيه غير من زادني وخزا[1]

(1) الخريدة، قسم شعراء المغرب والأندلس: 92.
(2) الإيضاح: 220؛ التلخيص في علوم البلاغة: 392؛ وينظر: فن الجناس، علي الجندي، مطبعة الاعتماد، مصر، 1954م: 114.
(3) الإحاطة: 197/4.

نلحظ الجناس الاشتقاقي جلياً في الشطر الأول من البيت في قوله (لحاني، لحو) وقد أعان الجناس على إتمام معنى البيت، وإيضاح الصورة المطلوبة منه والغرض المنشود له وهو وصف الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر الأندلسي المكفوف عن أحداثه نغمات موسيقية زادت من البيت قوة وجمالاً.

د. جناس القوافي: وهو الجناس الذي يكون في القافية[2]، أي تكرار اللفظة في القافية، سواءٌ أكان هذا التكرار في اللفظة والمعنى، أم في اللفظ فحسب.

ومن أمثلة هذا النوع قول ابن هذيل: **(من الوافر)**

إذا هَبَّت أهازيجي صَبَتْ لي ... قُلُوب لَسْنَ مِنْ قلب العَمِيدِ[*]

وللأوتادِ في صَدْرِي حَنينٌ ... يَهِيجُ الشَّوقَ في نفس العميدِ[**][3]

فجانس ابن هذيل في قوافي مقطوعته بين لفظتي (العميد) الأولى: المشغوف عشقاً، والعميد: المعمود الذي أضرَّ به الحُب، والأخرى: رئيس القوم وكبيرهم: إذ أوجد من خلال جناسه نغمة موسيقية متناسبة، مع إيقاع المقطوعة.

ومن قول المخزومي: **(من الكامل)**

ابني سعيدٍ قد شَقِيت بقربكم ... فلتتركوني حَيْثُ شِئتُ أسيرُ

أُفني المدائِح فيكم لا وعدُكمُ ... يُقضى، وقلبي في المِطالِ أسيرُ[4]

---

(1) الذخيرة: 244/5/3.

(2) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي: 1987م: 75/2.

(*) العَميد: المشغوف عشقاً. (الصحاح: عمد)

(**) العَمِيد: رئيس القوم وكبيرهم. (الصحاح: عمد)

(3) شعر يحيى بن هذيل: 81.

(4) المغرب: 231/1.

جعل المخزومي موضع الجناس يكمن في قافيته، وهي لفظة (أسير) في الموضع الأول: الجري والسير المعروف وأراد به السفر والتحول عن أرضهم، وفي الموضع الآخر: المأسور أو المسجون، وقد ساعد هذا الفن البديعي على إتمام معنى البيت الذي قصد منه الشاعر استحضار الشكوى من بني سعيد وقد ضاق بهم ذرعاً، راسماً بذلك صورة هجائية من سوء مجاورتهم ومطلهم في الدين وغيره، وقد أحدث الجناس موسيقى داخلية بإيقاع شجي.

2- **التكرار**:

هو أسلوب قديم من أساليب العرب، الغرض منه إيضاح الكلام، والإقناع، والتوكيد)[1]، وهو من الظواهر الفنية التي يستميل من خلالها الشاعر نفوس سامعيه لكونه (وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، فهو ليس في الحقيقة إلا تفنناً في طرق ترديد الأصوات في الكلام، حتَّى يكون له نغم موسيقي يستند على الآذان بألفاظه، كما يستدعي القلوب والعقول بمعانيه)[2]، لذا يعمد الشاعر إلى التكرار من أجل تنبيه السامع أو زجره أو إبعاده عن الملل.

وللتكرار دلالة نفسية (فعن طريقه يمكن أن نتعرف إلى نفسية الشاعر أو إلى بعض خوالجها في الأقل)[3].

لقد عدَّ الدارسون التكرار (باعثاً نفسياً يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها)[4]، ولعل التكرار أُريد به عند الشاعر الأندلسي المكفوف تقوية مشاعر الفراق، وتأكيد القلق والحزن، وإشاعة الشوق والحنين، وكل ذلك يعمل على تقوية الصورة، وزيادة تأثير المعنى العام، وإضفاء لون عاطفي حزين على أجواء القصيدة، ابتداءً من تكرار الحرف أو بضعة أحرف، إلى تكرار لفظة فأكثر، ومن ثم تكرار الجمل.

---

(1) الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس (ت395هـ)، تحقيق: مصطفى الشويمي، بيروت، 1964م: 207.
(2) موسيقى الألفاظ: 53.
(3) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مطبعة دار التضامن، بغداد، 1965م: 242.
(4) جرس الألفاظ: 240.

أ. تكرار الحروف: هو مظهر من مظاهر التنغيم داخل البيت يُبدي الشاعر من خلاله مقدرته الشعرية على تنسيق جرس الحروف بشكل موسيقي يلفت الانتباه، وذلك من خلال (إعادة حرف معين عدّة مرات لتبيان مزاياه التي تعود إلى الموسيقى والمعنى)[1]. ومن ذلك قول ابن الحناط:

(من البسيط)

أمَّا الفِراقُ فلي مِن يَوْمِه فَرقُ وقد أرِقتُ له لو يَنفَعُ الأرقُ[2]

جاء تكرار حرف (القاف) في البيت خمس مرات فأدى إلى تناغم صوتي قوي في البيت، مما أكسبه تماسكاً وحدّة ؛لأنّه من الأصوات الشديدة[3]. ويأتي بعد (القاف) (القاف) في نسبة التكرار (الفاء) ليكون لفظة (قف، أو فق) ولاسيما أن المخاطب في البيت ميت، لذا أراد ابن الحناط من مرثيه أن يفق! أو من الموت أن يقف عن أخذ أحبابه!.

ومنه قول الأعمى التطيلي: **(من الكامل)**

لا تستربْ من ذا النحولِ فإنَّهُ صَدأٌ أصابَ الصارمَ المصقولا[4]

جاء تكرار صوت (الصاد) في البيت مناسباً لتقديم النصح وتهوين الأمر على المصاب، ولاسيما أن البيت جاء في مقطوعة يهنئ فيها الشاعر شخصاً بعد شفائه من مرضه، لذا كوّن (الصاد) بنية موسيقية عامة للبيت، كما كان لأسلوب النهي في بدء الشطر الأول من البيت جواً يوائم روح الأسلوب التركيبي المتمثل بالنهي في بداية

(1) التكرير بين المثير والتأثير، د. عز الدين علي السيد، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986م: 12.
(2) جذوة المقتبس: 64.
(3) ينظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة محمد عبد الكريم حسان، مصر، 2007م: 84.
(4) ديوان الأعمى التطيلي: 250.

البيت،فالنتيجة الطبيعية لهذا الأسلوب أن تتعالى الأصوات ويصاحبها قوة وجلبة لتنبيه المنهي، وهذا ما أحدثه تكرار الصاد[1].

ب. تكرار الألفاظ: يكون هذا التكرار على أساس التآلف والتجانس بين المعنى والصوت والموسيقى المتحف داخل النص فهو (يخلق جواً موسيقياً خاصاً يشيع دلالة معينة)[2]، كما يعمل على تعزيز المعنى والدلالة، وقد استعان الشاعر الأندلسي المكفوف كثيراً بهذا النوع من التكرار، ومن ذلك قول ابن هذيل: **(من البسيط)**

وليس لي جَلَدٌ في الحُبِّ يَنصُرني فكيف أبقى بلا قَلبٍ بلا جَلَدِ[3]

فكّرر الشاعر لفظة (جلد) في الشطرين؛ مما ساعد على إنشاء توازن إيقاعي جميل، فضلاً عن تأكيده معنى هذه الصفة، وإثارة أسماع المحبوب إليها.

ج. تكرار الجمل: يكون هذا النوع من التكرار صدًى لانفعالات الشاعر الوجدانية، فيكون (التوتر الوجداني الذي يفترش القصيدة قد وصل إلى غايته، وتدرج إلى قمته، ولم يعد أمام الشاعر سوى الصمت الكظيم بعد أن فقد ـ بواسطة توتره ـ القدرة على الاستقرار، أو الإبانة عن مشاعره الغائصة)[4].

وبذلك يكون التكرار الفضاء الذي يفرغ فيه الشاعر شحناته وانفعالاته وحدَّة توتره، ونجد مثل هذا النوع عند الشاعر أبي القاسم السهيلي إذ يقول: **(من الكامل)**

ما لي سوى فقري إليكَ وسيلةٌ فبالافتقادِ إليكَ فقريَ أدفعُ
ما لي سوى قرعي لبابكَ حيلةٌ فلئن رُددتُ فأيَّ بابٍ أقرعُ[5]

إذ إن في تكرار (مالي سوى) التي تتأجج معها عواطفه الجياشة في التوسل إلى الله ـ عزَّ وجل ـ ليظهر مدى ما يكنه في صدره من التوسل المشروع، معتقداً أنَّه

(1) ينظر: الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين: 220.
(2) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية: 1987م: 37.
(3) شعر يحيى بن هذيل: 80.
(4) لغة الشعر، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية: 1985: 72.
(5) نفح الطيب: 103/2.

لا يوجد سوى الله من يفرج الهموم، ويمحو الذنوب، ويعطي المحتاج. فضلاً عن دور التكرار في إثراء البيت بالموسيقى الحزينة التي تلائم غرض التوسل والتضرع إلى الله ـ عزَّ وجل ـ.

3- ردُّ العجز على الصدر (التصدير):

وهو (أن يرد إعجاز الكلام على صدره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبّهة ويكسوه رونقاً، وديباجةً، ويزيده مائية وطلاوة)[1]. ويُعدُّ من أبرز الوسائل الإيقاعية التي يعتمد عليها الشاعر في إيجاد التوازن الموسيقي؛ لأنَّه (يضفي درجة عالية من الموسيقى الخفية، تلف البيت فتوحِّد أجزاءه، كما تكثِّف داخل هذا الإطار الموسيقي)[2]. وقد لوّن الشاعر الأندلسي المكفوف شعره بلون آخر من ألوان الحُلة البديعية الزاهية، وقد جاء عند الشاعر الأندلسي المكفوف على ثلاثة أنواع[3]:

أ. ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النصف الأول منه، كقول التطيلي في الأصغر:

(من البسيط)

إن نازعَ الدهرُ في ثنتينِ من عَدَدي فواحدٌ في ضلوعي يبهر العددا[4]

ب. أن يوافق آخر كلمة في البيت أول كلمة منه، كقول ابن هذيل: **(من الوافر)**

يزيدُ الحَنو في نفسي، ونفسي يقال لها: بحقِّ الله زيدي[5]

(1) العمدة: 3/2؛ وينظر: نضرة الإغريض في نصرة القريض، للمظفر العلوي (ت656هـ)، تحقيق تحقيق نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، ط2، 1995م: 104.
(2) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د.علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، (د.ت): 199.
(3) ينظر: كتاب البديع، لابن المعتز (ت296هـ)، اعتناء ونشر وتعليق: أغناطيوس كراتشكوفسكي، كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982م: 47-53؛ وينظر: علم البديع، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، 1985م: 225.
(4) تحفة القادم: 39.
(5) شعر يحيى بن هذيل: 80.

ج. أن يوافق آخر كلمة في البيت بعض الكلام في أي موضع كان، كقول المخزومي: **(من الكامل)**

فلقد مررتُ على منازلَهم فما أبْصرتُ منها غير بُعْدِ منازلِ[1]

وقوله: **(من الخفيف)**

لم ألْمْهَا على الصُّدودِ لأنَّي كنتُ أهلاً من مثلها للصُّدُودِ[2]

4- **التصريع:**

وهو (ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته...)[3]، وتكمن قيمة هذا اللون في الشعر بأنَّه (دليل على قوّة الطبع، وكثرة المادة؛ إلاَّ أنَّه إذا كثر في القصيدة دلَّ على التكلّف)[4]، ولهذا اللون جرس موسيقي جميل بما يوحيه من نبرة موسيقية يستطيع الشاعر بقوتها أو رقتها السيطرة على المتلقي، فلا ينفلت من قبضته ويجعله متواصلاً حتى نهاية المقطع أو القصيدة[5]، والتصريع دليل على (اقتدار الشاعر وسعة بحره)[6]، وقد أشار القرطاجني إلى حلاوة التصريع:قائلاً (فإنَّ للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً في النفس لاستدلالها على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعهما لا تحصل لها دون ذلك)[7]. لذا كان الشاعر

(1) المغرب: 231/1.
(2) م. ن: 231/1.
(3) العمدة: 149/1.
(4) العمدة : 146/1.
(5) ينظر: مفهوم الشعر، د. جابر أحمد عصفور: دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978م: 492.
(6) نقد الشعر: 86.
(7) منهاج البغاء: 283.

الأندلسي المكفوف مولعاً بهذا اللون الفني رغبةً منه في إنشاء موسيقى داخلية في عروض وضرب البيت الشعري لكي ينال استحسان المتلقي ويحظى بإعجابه، ومن ذلك قول يحيى بن هذيل: **(من الطويل)**

عرفتُ بعرف الرّيح أين تيمَّموا وأين استقلَّ الظاعِنون وخيَّموا[1]

وقول الحصري: **(من مجوزء الوافر)**

نعَتْ نفسي أحبَّتها أهلّتها وأغصُنَها
وهذا كان أكبرها وأسعدها وأيمنها[2]

وقول الأعمى التطيلي: **(من البسيط)**

استوفِ شأويكَ: من عزٍّ وتمكينِ واذْهَب بحظَّيكَ: من دُنيا ومن دينِ[3]

فلكل هذه الأبيات موسيقى مرخَّمة، لما أحدثه التصريع فيها وهذه كلَها ـ الجناس والتكرار وردّ العجز على الصدر والتصريع ـ من الأساليب الفنية التي وظَّفها الشاعر الأندلسي المكفوف في أبياته لشحن البيت بالموسيقى الداخلية التي تعزّز وتقوي من الترابط النغمي للنص الأدبي.

تتجلى أهمية الموسيقى الداخلية في قراءتنا لأبيات الشاعر الأندلسي المكفوف في كونها تقوي الإيقاع الداخلي للنص من خلال ترابط أجزائه حتى يصبح كنسيج واحد متماسك من المعاني والتراكيب.

(1) شعر يحيى بن هذيل: 119.
(2) أبو الحسن الحصري: 383.
(3) ديوان الأعمى التطيلي: 206.