الـصُّـورَةُ الـفَـنِّيـةُ

فـي

موشحات الأعمى التُّطِيلِي

(أدَواتُ تَشْكِيلِهَا وطَرَائِقُ بِنَائِـهَا)

The technical image in the Almowashhat of Al-ama Altudeli

الكلمة المفتاح : Key word:

الصورة الفنية technical image

أ.م.د. محمد محجوب محمد عبد المجيد dr. Mohammed Mahgoub Mohammed Abdel mageed

جامعة أم درمان الإسلامية(السودان) Omdurman Islamic university (Sudan)

كلية التربية– قسم اللغة العربية college of education –Arabic department

البريد الإلكتروني drmuh2011@yahoo.com

ملخص البحث

يقوم هذا البحث بدراسة الصورة الفنية في موشحات الأعمى التطيلي، ويعرّف أدوات تشكيلها وطرائق بنائها، وخلص إلى أنه استطاع – إلى حد كبير – التخلص من النسيج العنكبوتي للمشارقة. فابتكر طرائق لبناء الصورة (الحشد والتكثيف، التحايل، المفاجأة) كما أنه أعاد تشكيل الصور القديمة على نحو جديد يعبر به عن شخصيته، وعما انتهت إليه الحضارة والمدنية الأندلسية .فضلاً عن ابتكاره – على الرغم من عماه – للعديد من صور التشبيه والاستعارة.

المقدمة

حظي الأعمى التطيلي بمكانة رفيعة في الأدب الأندلسي عامة وفي دنيا الموشحات بخاصة.ولعلنا لا نعدو الحق إذا قلنا إنه سيد وشّاحي الأندلس بلا منازع، فقد شهد له معاصروه ومنافسوه بالإجادة والنبوغ، بل بلغ الأمر بالوشّاحين إلى خرق موشحاتهم فور سماعهم أحد مطالعه. لكنَّ المعاصرين– وللأسف الشديد– كانوا أقل وفاءً له،إذ اقتصر اهتمامهم به على دراسة شعره. ولما لم تقم دراسة علمية لبناء الصورة وتشكيلها في موشحاته – على حد علمنا – رأينا أن ننهض بذلك.

يتكون هذا البحث من تمهيد ومبحثين، أما التمهيد فقصرناه على التعريف بالأعمى التطيلي، ففي المبحث الأول أمطنا اللثام عن أدوات تشكيل الصورة (التشبيه – الاستعارة – الكناية – التشكيل اللغوي البديع) ، في حين أدرنا المبحث الثاني حول طرائق بنائه لها

(التكثيف، التحايل، المفاجأة)، ثم قَفَّيْنَا البحث بالنتائج التي توصلنا إليها، فضلاً عن ثبت بالمصادر والمراجع.

تمهيد

هو أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة التُطِيْلِي، وتتفق المصادر على اسمه واسم أبيه.أما فيما يتعلق بأصله فالراجح أنه عربي الأرومة سواء أكان قيسياً أم عبسياً كما يقول مترجموه.

وليس بين أيدينا شيء عن طفولته، لكنها في الغالب لا تختلف عن حياة لداته من أبناء عامة الأندلس، ولاشك أن أسرته قد دفعت به – على عادة الأندلسيين – إلى الكُتَّاب لتلقف المعارف الأساسية ، وهي في الغالب لا تتجاوز حفظ بعض آي القرآن الكريم والحديث الشريف، ومبادئ الفقه المالكي– مذهب أهل الأندلس– وعلوم العربية. ويبدو لنا أن مخايل النبوغ كانت بادية عليه، يقول ابن بسام "وكان له فهم لا يجارى وذهن لا يبارى ". ويتبدى ذلك جليا فيما حفظه من الشعر العربي في عصوره المختلفة، ويبدو أن سيرته قد تجاوزت مدينة تُطِيْلَة. وأكبر الظن أنه وجد عنتا ومشقة في حياته، إذ لم تعد صناعة الشعر تقيم الأود ، أو تواجه غلواء الحياة وشدتها ولا سيما أن المرابطين ومن تَقَيَّلَهم من الفقهاء المتشددين قد سدوا الأفق أمام الشعر والشعراء، وحصروا موضوعاته في الزهد والتصوف، أو غيرها من الموضوعات ذات الصبغة الدينية ، وهذا كله ليس بمجال إبداعه. ويولي وجهه شطر بلاد المغرب عسى أن تفتح في وجهه الأبواب التي أوصدها الأندلسيون .ويبدو أنه حظي بمكانة مرموقة فيها. وأغلب الظن أن رجال الدولة وكبار مسؤوليها كان يتهادونه فيما بينهم، فموشحاته تحتجن مجموعة من أسماء الوزراء وزعماء العشائر. ويبدو أنه اعتُبِط – مات بغير علة– شاباً يقول ابن بسام "ولم يطل به زمانه، ولا امتد أوانه فاعتُبِط عند ما به اغتبط "ويذكر الصفدي وابن شاكر " أنه توفي سنة خمس وعشرين وخمسمائة "ونستنتج من

الأقوال السابقة أنه قد عاش في الفترة مابين نهاية القرن الخامس الهجري ومنتصف العقد الثالث من القرن السادس الهجري أو تقريباً مابين ٤٨٥-٥٢٥هـ كما يقول إحسان عباس في مقدمة ديوانه(١).

الصورة الفنية

أخذ مصطلح الصورة طريقه إلى الدرس النقدي في العصر الحديث، لكنه مع ذلك ظل ضبابياً وغائماً، بل متأرجحاً بين تصورات الفلاسفة ومناهج النقاد، يقول عز الدين إسماعيل"والصورة تركيبة عقلية تنتمي إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"(٢) ويقصرها شفيع السيد على التعبير اللغوي" فالصورة ذلك التعبير اللغوي الذي يتخذ نسقاً معيناً يستثير في النفس مدركات حسية مستخدماً في ذلك كل وسائل تأثير اللغة من عبارات حقيقية وتشبيهات ومجازات، وكلمات ذات جرس خاص وربط جمل وفصل بينها وتضاد وتجانس وما إلى ذلك"(٣).

ومهما يكن من أمر فإن الصورة – في جوهرها – تعبير لغوي لتوسلها باللغة، وتركيبة عقلية في استعانتها بالذهن، ونظرية معرفية كونية لارتباطها بالإنسان وقضاياه ومواقفه من الحياة والوجود والعدم، وفي سبيل ذلك تتكئ على الحقيقة والمجاز، وتتوسل بالكناية والمباشرة، وتستعين بالتشبيه والتمثيل، وعلينا ألا نغفل عن دور الخيال في تشكيلها، فهو أشبه بالومضة التي تشرق في النفس وتضيء عتمة الروح وتنير العقل، إنه المنسق بين المتوهم والمتخيل، والملائم بين المتناقض والمعقول. فالصورة إذاً أحد عناصر العمل الفني، بل أكثرها أهمية، فبها يتفاضل الشعراء، وبها يغدو الشعر عظيماً ومؤثراً.

المبحث الأول

أدوات التشكيل

تنوعت أدوات بناء الصورة الفنية في موشحات الأعمى التطيلي، فشملت التشبيه والاستعارة والكناية والتشكيل اللغوي البديع .أما التشبيه فكان أكثرها حضورا وتنوعا، ولعل كثرته يفصح عنها التكرار التراكمي له.

كان للثقافة الدينية دور مهم في بناء التشبيه، ولاغرو في ذلك فالموروث الديني هو أول صوت سمعه الأندلسي، وتشنفت به أذنه، فقد جرت عادة أهل الأندلس أن يدفعوا أبناءهم منذ نعومة أظفارهم إلى الكتاتيب لحفظ القرآن، وما يزالون بهم حتى تغرس في نفوسهم معانيه السامية، يقول التطيلي :

رِفْقَاً بنفس أبِيَّهْ لولاك لم تدرِ ما الهُونْ (٤)

تدعوك وهي دَرِيَّهْ كما دعا اللهَ ذو النُّونْ

وقد يغري الاستقراء العَجِل للصورة بأنها ليست أكثر من علاقة مشابهة بين دعاء المحب ودعاء ذي النون يونس عليه السلام، لكن الحق غير ذلك، فالتطيلي يركز على الجانب النفسي والروحي المتمثل في إجابة كل من دعا بهذا الدعاء استنادا إلى قول النبي محمد صلى الله عليه وسلم "لا اله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين فإنه لم يدع بها رجل مسلم قط إلا استجاب الله له". (٥)

ويقوده استهلاك القدماء للمعاني والصور إلى التماس أساليب ووسائل جديدة، منها توظيف مصادره الثقافية المتنوعة لبناء صوره، كأن يبني صورة تشبيهية اعتمادا على مفردات الحج، يقول:

جُدْ لي بحَجٍّ عندها أو اعْتِمَارْ (٦)

ولا اعتذارْ قَلْبِيَ هَدْيٌ ودُمُوعي جِمارْ

فالأعمى يقصد كعبة محبوبه كيما يطوف بها فؤاده،أو يلبي بها نداء من يحب، ولا يكتفي بذلك، بل يجعل من قلبه هدي يمنيه على أعتاب من يحب.ونلاحظ أنه لا يكاد يبقي على منسك للحج إلا ذكره في نظمه، فزيارته حج، وقلبه قربان، ودمعه جمار.وقد لا يجد حرجا من تشبيه رقة الخصر برقة تدينه :

وَخَصْرٍ إنْ ضَاهَى به كَرِقَةِ دِيْنِي (٧)

وتمتاز تشبيهاته بطابع الحضارة الذي طغى على نمط الحياة الأندلسية، مثل:

أنْتَ مَهْرَجَاني وَخَدُّكَ بُسْتَانِي غَطٍّ ياسَمِيْنَه إنَّ النَّاسَ يَجَنُونَهْ (٨)

فالحبيب مهرجان يكتظ بالألوان والأصباغ، والخد بستان يملؤه الزهر والورد والعطر. ويرتد إلى الخد مرة ثانية فيصفه بالياسمين، ويلتمس حبيبه أن يغطيه من نظرة (عين الحسود) قد تقطفه. والصورة ليست بديعة فحسب، بل تصور إلى درجة كبيرة طابع الحضارة والمدنية التي لونت حياة الأندلسيين، ومدت أطنابها إلى عالمي الشعر والموشحات.

ويتأنق في وصف الخال وجماله في الوجه فيصوره بزنجي تائه في روض من الياسمين، يقول:

والخَالُ العَجِيب قَدْ جَالَ في النِّسْرِينْ (٩)

كزِنْجِيٍ تَاهَا في روضِ اليَاسَمِينْ

والصورة رائعة، بل أكثر من رائعة، فهو إذ يجعل الوجه حديقة غناء، فإنه يختار لبياضه وإشراقه الياسمين والنسرين، وكلاهما عُرِف ببياض اللون وديمومة النور والإشراق. وتقترب الصورة من قول أبي علي النشار:

وبين الخَدِّ والشَّفَتَينِ خّالٌ كَزِنجِيٍ أتَى رَوْضَا صَبَاحَا (١٠)

فكلاهما شبه الخال بزنجي، وكلاهما جعله تائها في الروض، إلا أن الأعمى زاد على صورة النشار، فالخال ليس زائرا فحسب، وإنما هو تائه في روض ياسمين، وثمة أمر آخر ،وهو، أن سواد الخال لا يتبدَّى جليا إلا إذا كان في صفحة بيضاء مشرقة أو نسرين وياسمين على حد قوله. ويحمد للأعمى أنه جعل الخال متحركا بصورة تجعل خيالك يختار له أحسن موضع له، في حين حدده النشار مبابين الخد والشفتين. وهذا الموضع وإن كان يحلو لبعضهم فقد ينبو عند الآخر. ويفيد من شكل الحرف في رسم صوره التشبيهية، فالحاجب كالنون:

قِسِيُّ الحَوَاجِبْ سِهَامُهَا عَيْنَاهُ (١١)

كَنُونَي كَاتِبْ قد خَطَّهُنَّ اللهُ

وأحيانا يحشد التشبيهات على نحو يذكرنا فيه بصنيع ابن هاني الأندلسي في شعره :

كالهِنْدِواني وكالغَمَامِ الهَتَّانِ وفْقُ الأماني وَمِلْءُ عَيْنِ الزَّمَانِ (١٢)

كالدهرِ وَانِ ومابه من تَوَانِ كالشَّمْسِ داني على تنَائِي المكَانِ

أما الاستعارة فتمتاز عن التشبيه وعن غيره من أدوات بناء الصورة بعمقها وشدة تأثيرها، وقدرتها على صنع عوالم أسطورية قد يستحيل فيها الجماد حيًّا ناطقًا ، والأعجم فصيحاً كما يقول الجرجاني(١٣). ولعل مزاياها وصفاتها قد أتاحت له فرصة أن يحلق بخياله بعيدا عن الأرض ودون رغبة في الأوبة إليها. يقول التطيلي:

جيشُ الظَّلامِ بالصُّبْحِ مَهْزُومْ فَقُمْ يا نَدِيمْ (١٤)

لا بُدَّ لي على الوَرْدة من وَرْدِ

فَهَاتِهَا مُعَصْفَرَةَ البُرْدِ

نارا من الزُّجاجةِ في زَنْدِ

كُلَّما لثَمْتُها لَطَمْتُ خَدِّي

ولا كَمِثْلِ خَدٍّ مَلْطُومْ من بنتِ الكُرُومْ

أركَبْ على اسم رَبِّك في الفُلْكِ

إلى الخليج ناهيك من مُلْكِ

والوشي صفا في الحُبُكِ

والوُرقُ في مأتمها تبكي

والروضُ سِرُّهُ غيرُ مَكْتُومْ في صَدْرِ النَّسِيمْ

ويعمل على مضايقة الصور والإكثار من عناصرها (الظلام ، الصبح ، الورد ، الخمر، النار، الزجاجة ، الخدّ، الفلك ، الخليج ، الوشي ، الورق ، البكاء ، النسيم). وهذا خطير لأنه قد يشوش على القارئ، ويحول دون فهمه أو تخيله، مع ذلك يمكن أن نرد كثرة العناصر إلى عالمين محببين عنده، وهما: الخمر والطبيعة. والحق أن الموشحة مفعمة بالحياة ، غنية بالحركة والحيوية، وغيرها مما يكفل للعمل الفني البقاء والخلود. فصورة أجناد الظلام وهم عائدون منهزمين من جنود الصباح صورة بديعة مستلة من الواقع الحربي الذي يسيطر على حياة الأندلسيين.أما تشبيه الخمر في الزجاج بالنار المتّقدة فصورة تقليدية لا تكاد تخلو منها خمرية، وأما قوله" اركب على اسم ربك" فإشارة إلى قوله تعالى " وَقَالَ ارْكَبُواْ فِيهَا بِسْمِ اللّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ " (١٥) ولا نغفل الاستعارتين المكنيتين في قوله" الورق تبكي" و"الروض سره غير مكتوم "ولا يخفى على القارئ الفطن التنوع الأسلوبي، كالتقديم والتأخير في قوله "الورق – في مأتمها– تبكي"، والإبقاء علي الترتيب المنطقي للجملة " الروض سره غير مكتوم في صدر النسيم". فتقديم الجار والمجرور في

الجملة الأولى له غاية ومقصد، فالحمام يبكي في الأصل لكنّ بكاءه هنا مخصوص بمأتمه فلابد أن يكون أشد وأقسى، أما الجملة الثانية فأبقاها على حالها؛ لأنه يعلم يقينا أن الروض سره شائع ومذاع. وقبل أن نغادر هذه الصورة نشير إلى عنصرين بصريين ظلا مسيطرين على معظم صوره وهما،الألوان والحركة، أما الألوان فمنها،الأسود (الظلام) والأبيض (الصبح) والأحمر (النار) وكلها من الألوان الرئيسة في الطبيعة ، وأما الحركة والحيوية ففي قوله (اللطم، اللثم، البكاء). ولاشك أن الألوان الصارخة والحركة العنيفة تحيلان المشهد إلى كائن حي يحس ويشعر، ويشارك الآخرين قعدتهم الخليعة.

ومن صوره الاستعارية، صورة الإبريق، الذي يحيله من جماد لا حياة فيه إلى كائن حي يواسي المكظوم، ويلاطف المحزون:

ولا مَخْلُوقْ يُواسِيه في البُعْدِ (١٦)

سوى إبْرِيقْ يُقَهْقِه كالرَّعْدِ

فالخمر المهراقة من الإبريق على الكأس الفارغة تصدر صوتا أو قهقهة – على حد تعبيره– تواسي به لوعته، وتؤنس به وحدته وبعده عن دياره. والصورة جديدة وطريفة، وجدتها تعود لكونها لم تجعل الخمر– كما جرت العادة – سبيلا إلى إزاحة ماران على الفؤاد، بل همهمة إبريقها، فهو من يجلب السعادة. وعلينا ألا نغفل قوله" ولا مخلوق سوى إبريق" ففيه يعتمد على لا النافية للجنس لينفي عن الخلق مواساتهم له من جهة، ومن جهة ثانية يسبغ على الإبريق صفة الخلق كما يمهد له القيام بفعل إنساني فيما بعد (يقهقه). وقبل أن يغادر صورة الإبريق نراه يشبهه بالرعد في حدة صوته، وفي صخبه، وربما في كسره لحالة السكون والركود التي تغطي الكون، أو التي يعانيها محزونه. ومن جليل استعاراته:

سَطَا فَسَلَّ مِنْ الأجْفَانِ سَيْفَاً مُؤَيَّدْ (١٧)

أنا القَتِيلُ به في الحين دَمي تَقَلَّدْ

وتختبئ الدلالة وراء موكب من الاستعارات، فيه الجفن عين، والسيف نظرة، والعاشق قتيل، والصورة تستدعي مفرداتها من أجواء الحرب (الجفن- السيف- القتيل- الدم المهرق)، لكنها تعرف كيف توظفها. ويبدو أن التطيلي لم يكن وحده قتيل اللحظ، فهناك من ينتظر المصير نفسه، ويدل على ذلك قوله" أجفان" بصيغة الجمع بدلا من المفرد، وعلينا ألا نغفل عن تأكيده نفاذ النظرة/ السيف. ومن صوره الاستعارية الجميلة:

هَيْهاتَ تُسْتَمَالُ أو يُعْتَدَي عليها (١٨)

ودونها نِصَالْ من سِحْرِ مُقْلَتَيْهَا

وقد مشى الجمَالْ حَتَّى انْتَهَى إليها

ويحتال على الوسيلة التقليدية التي يعمد عليها الشعراء في التعبير عن الحبيبة المنيعة – كاستدعاء مجموعة من الحراس ليقفوا على بابها حراسة لخدرها- فيستبدلها بوسيلة جديدة تعتمد على جمال مقلتيها وسحرهما، فهما من يزود عنها، ويدفع غائلة الطامعين.وقبل أن يغادر هذا المشهد يستدعي عنصرا جديدا يؤكد به المعنى "قد مشى الجمال".والتطيلي إذ يحيل الجمال إلى شيء محسوس بناء علي التصور الاستعاري، فإنه يمنحه أرجلاً يذهب بها إلى الفتاة لينضم إلى موكبها من جهة، وليصبح أحد حراسها من جهة أخرى .

أما فيما يتعلق بالكناية فنلاحظ تراجعها مقارنة بالتشبيه والاستعارة، وأغلب الظن أن طبيعة الموشحة وثقافة متلقيها ،هما من صرفاه عن مواراة المعاني، أو الاختباء خلف أخبيتها ، فالمباشرة والوضوح هما طُلْبة محبي الموشحات.ولا يفهم من حديثنا أن موشحاته تخلو منها تماما، وإنما كان حضورها خجولا ومعظمه مما هو محفوظ في الذاكرة، أو مما يسهل على المتلقي- حتى لو كان عاديا- أن يفهمه ، كتكنية الخمر "ببنت الكروم وبنت الدنان"، وتكنية المرأة بلوازم زينتها" ذوات الحلي ومخضوبة البنان" ، أو بصفة من صفاتها "عود الزان" والشجاع "بثابت الجنان" والحزن والحسرة "بلطم الخدود". وعلى الرغم من اقتراب

معظم هذه الكنايات من الروح الشعبية فإن بعضها جاء في ثوب قشيب، مثل قوله في تكنية الهموم ببنات القلب:

سَلْ بَنَاتِ قلبي هل تعزى وتقر (١٩)

وتكنيته عن الدهشة التي يحدثها الجمال في وجه المفتون به" بتقييد العيون ":

يا مَنْظَراً قَيَّدَ العُيُونا فمن ترى ما سواه دونا (٢٠)

ومن بديع كناياته اعتماده على الألوان في التعبير عن معانيه:

أيْنَ الأمَلْ مِنْ وَجْنَةٍ تُكْسَى (٢١)

وَرْدَ الخَجَلْ واكْتَسَى الوَرْسَا

فهو إذ يكني عن حمرة الخجل وخفر صاحبته وامتلائه بالحياة والشباب بوجنة تكسوها وردة حمراء، فإنه يكني عن العلّة والمرض بالورس– وهو نبات لونه أصفر فاقع – ، فالألوان هنا تتجاوز كونها أصباغا إلى أنموذج يصور الحياة وتناقضها، فمثلما يكون اللون الأحمر بشيرا بالحياة والفتوة، يكون اللون الأصفر نذيرا بالنهاية والفناء.ويمزج مزجا فنيا بين الكناية والاستعارة :

والرَّدَى يَقْطُرُ من مخْلَبْ وخَلْخَلْ (٢٢)

وتحتجن الصورة إلى جوار الاستعارة المكنية (الردى يقطر) كنايتين، الأولى: تكنية الضاري بالمخلب، والثانية: تكنية المرأة بالخلخل، فضلا عن المزج الفني البديع بين النقيضين (المخلب والخلخل) في مشهد واحد.

وثمة ظاهرة تميزت بها الكناية عنده ، وهي إلحاحها على عبارات بعينها،أو صيغة لغوية واحدة هي،"ملء" ومنها:

غَادَةٌ مِلءُ العَيَانْ تُشْرِقُ الآفَاقُ منها (٢٣)

و: خَدُّكُ الأسِيلْ مِلءُ ناظري وفمي (٢٤)

و: وفق الأماني و مِلءُ عَيْنِ الزَّمان (٢٥)

وعلى الرغم من تفاوت الكناية مابين بهاء الطلعة وحسن المنظر، وجليل الخصال، وامتلاء الجسد، يظل الحسن هو المعنى الحاضر في كل تلك الصور، وتظل صيغة "ملء "المكون اللغوي لها. ولا تقتصر أدوات بناء الصورة عند التطيلي على التشبيه والاستعارة والكناية فحسب، بل تمتد لأدوات، منها تركيب الجمل وبناؤها دلالياً ومنطقياً وموسيقياً، أو ما نسميه بالتشكيل اللغوي البديع:

والشَّوقُ يَفْضَحُ لي كتماني والدَّمعُ يَشْهَدْ (٢٦)

وَقَدْ حُرِمَتْ من الكرى جُفُوني وليس أسْعَدْ

فَلَئِن منعتِ عيني لذيذَ النَّومْ فلقد نَعِمْتُ فيك قديما

ويستعين بوسائل لغوية مختلفة كتفجير الطاقات الإبداعية للمفردات والإفادة منها قدر المستطاع، فها هو يصطنع من مفردتين جناسا وطباقا ونعني بذلك، منعت ونعمت، ففضلا عن الجناس المقلوب بينهما تضاد، منع (حرم) ونعم (ظفر). أما قوله" لذيذ النوم" فمغرق في العامية، لكنه مع ذلك مفعم بالدلالة، فضلا عن مناسبته للموقف النفسي، فاللذة التي حدثت بعد جوع شديد تماثل ساعة نوم أعقبت سهرا وأرقا.يقول:

أيا نَدْبَا مِنْ خَلقٍ وإنْعَامِ (٢٧)

ويا عَضْبَا مِنْ حَزْمٍ وإقْدَامِ

ذَرِ الْحَرْبَا وطَاعِنْ بالأقْلامِ

هي الأقْدَار قد أجْرَيْنَ في الأسْطَارْ

دَمَ الأنْفَاسْ على وَجْنَةِ القِرطَاسْ

ويضع المحسوس(الأقلام) بإزاء المعنوي (الأقدار) ثم يهجره إلى التوسع في وصف المعنوي. فالأقدار إذ تجري علي السطور(الصحف) دماء الأنفاس (الأرواح المزهقة)، فإنها تترك في وجنة القرطاس حمرة قانية. وتمتاز الصورة بحشد للعلاقات المجازية (كإسناد الطعن للقلم ومنح القرطاس وجنة)، وبدقة اختيار المفردات، وملاءمتها بعضها بعضا ، فالطعن تناسبه (أجرين،الدم) وتنسجم الأقلام مع مفردات (الأسطار، القرطاس) وعلينا ألا نغفل الخيال المجنح الذي لون وجنة القرطاس بالدماء المهراقة. فقلم الممدوح يفوق صنيع السيف، فإذا كان للسيف نبوة أو كهام فإن للقلم قدرا نافذا لا رادّ له.(٢٨)

ومن بديع صوره، بله نظمه كله :

ضَاحِكٌ عن جُمَان سَافِرٌ عن بدري (٢٩)

ضَاقَ عَنْهُ الزَّمَان وحَوَاهُ صَدْرِي

آه ممَّا أجدْ شَفَّنِي ما أجِدْ

قَامَ بِي وَقَعَدْ بَاطِشٌ مُتَئِدْ

كُلَّمَا قُلْتُ قَدْ قَالَ لي أيْنَ قَدْ

وتنوء الموشحة بالصور الفنية المتلاحقة التي لا تكتفي بالاعتماد على عناصر المجاز والاستعارة والتشبيه، بل تمد نطاقها إلى العلاقات اللغوية الجديدة، والمحسنات البديعية التي تتجاوز كونها حللا موشية إلى عناصر أصيلة في البناء. فالمحبوب يفتر ثغره أو سنّه عن جمان ودرّ، ويسفر وجهه عن بدر، فإذا ضاق به الفضاء أو الزمان، رحب به صدره واتسع. ويستعير الجمان للأسنان، والبدر للوجه، ويطابق بين السعة (حواه) والضيق

(ضاق)، ويجانس بين قد (حسبك) والقد (القوام)، ويعمد لاسم الفاعل (ضاحك، سافر، باطش) تعبيرا عن الثبات والديمومة، ولم يفته أن يخلع على الصورة حركة وحيوية باستخدام الأسلوب الحواري الذي يقوم على صيغة:قال قلت، فضلاً عن حسن انتقائه لمفرداته.

ومن بديع لوحاته، لوحة العاذل وعتابه له، وفيها تتنوع أدوات تشكيله ما بين البديع والكناية والاستعارة، فضلا عن استدعائه للصور الشعبية :

عَاذِلي رُوَيْدَاً فَهَلَّا أطَلْتَ في الحُبِّ عَذْلَا (٣٠)

أتَلُومُ في الحُبِّ جَهْلَا يكفيكَ ما بِيَ حَلّا

مُذْ صَدَّ خِلِّي وَسَدَّا بابَ الرِّضَا وَعِيلَ صَبْرِي

فَطَعْمُ هَجْرِ الحَبِيبِ أمَرُّ من كُلِّ صَبْرِ

وتكتظ الصورة بأنواع من الفنون البلاغية كالجناس "بين صد وسد"، ورد الأعجاز إلى الصدور بين "يا عاذلي وعذلا"، والاستعارة في قوله "باب الرضا"،والكناية في "عيل صبري"، وتكرار عبارة "في الحب" والصورة المغرقة في الشعبية "طعم الهجر أمر من الصبر"، فضلا عن تفاوت خطاب العاذل مابين الرقة (رويدا فهلا)والعتاب (أتلوم)والشدة (يكفيك). ولاشك أن تنويع الأساليب لايدفع سآمة القارئ فحسب ، بل يبرهن على قدرة الوشّاح وحذقه فنه. ومن بديع صوره التي تتكئ على التشكيل اللغوي قوله:

خَلْعتُ عِزِّي ودِيني في أهيف القَدِّ لدنَه (٣١)

يَسْطُو بسيفِ المنونِ ما جَفْنَهُ غَيْرَ جَفْنِهْ

يا قَسْوَةَ الحبِّ لِيْنِي ولو بِرُمَّانِ غُصْنِهْ

لم تَبْقَ مِنِّي بِقِيَّهْ تُرْجَى لدنيا ودِيْنْ

ما الحبُّ إلا مَنِيَّه وا رحْمَتَا للمُحِبِّيْنْ

عَبْدَ المليْكِ أحِبُّــكْ ولا ســـبِيلَ إليْكَا

مولاي حَسْبِي وحَسْبُكْ قد ذُبْتُ وجداً عَلَيْكَا

حَتَّـامَ يـَضْــنَى مُحِبُّكْ وبُـــرْؤُه بـين يَدَيْكَا

اللهَ اللهَ فـيه فَرَرتُ من حَرْبِ صِفِّيْنْ

كم فيكَ من أُمْنِيَهْ أمسى بها الحتْفُ مَقْرُونْ

وينوع أساليبه اللغوية في تبليغ خطابه الغزلي، كالكناية عن التهتك والمجون(خلعت عزي ودينـي) والجناس بين جفن العين والسيف،والنداء(يا قسوة) والدعاء(وا رحمتا للمحبين)، وأسلوب القصر(ما الحب إلا منية) والحذف (اعني حذف الفعل والفاعل في قوله الله الله)،والطباق في قوله (يضنى وبرؤه) وقوله(أبية والهوان)،والتوكيد اعتمادا على المصدر(رفقا) والاستبطاء(حتى م).والأعمى لا يقنط من عودة المحبوب، بل يبقي الباب مواربـاً والأمل معقوداً. والحق أن الموشحة تنساب رقةً وسهولةً ولينـاً ، فالألفاظ على قدر المعاني، والمعاني فيض عاطفة صادقة ومتأججة تلامس قلبك، وتسمو بمشاعرك، وتكاد تطير بك من العوالم الأرضية المادية إلى العوالم العلوية حيث لا رقيب سوى الضمير اليقظ.

المبحث الثاني

طرائق البناء

سبق أن أشرنا من قبل إلى أن شعور الأندلسيين باستهلاك القدماء – المشارقة تحديدا– للمعاني والصور قد دفعهم إلى التماس أساليب ووسائل جديدة تنبئ عن شخصيتهم، وتعلن عن وجودهم المعاين، أو إن أردت الدقة تشعرهم بأنهم ليسوا بعالةٍ على من سبقهم. ومهما يكن من أمر فإن محاولة التطيلي– أو من تَقَيَّله من الوشّاحين– " في الصورة كانت مستمرة

للتخلص من النسيج العنكبوتي للمشارقة وهو يحيط بكل مظاهرهم الثقافية وتقاليدهم الشعرية فحبوا حينا ، وقفزوا حينا،وحلقوا في سماء التجديد والإبداع أحيانا أخرى". (٣٢)

لجأ الأعمى التطيلي إلى مجموعة من الطرائق لاصطناع صور جديدة ، منها، عنصر المفاجأة، وفيه يفجؤك بخاتمة يخالف بها مقدماته، أو لما كان يعتقده القارئ مثل قوله :

أجِيلُ الطَّرْفَ في بَدرِ وأُقْحُوَانِ(٣٣)

فذا حُلِي وذا جنَي والرَّيقُ رِي لكنْ حَمَى الوَرْدَا طَرْفٌ أَبِيْ

فأقواله التي مهد بها تخالف النتيجة التي انتهى إليها،فهو يجيل الطرف أو يمتع ناظريه بالوجه والثغر ثم يشعرك بأنه قد نال منهما شيئا(جني،الريق ري) لكن ما يلبث أن يفاجئك بأن كل ما يشتهيه منها لم يتيسر له فهي محمية(حمى،أبي) وفي الموشحة حشد من الصور الاستعارية (التصريحية) كاستعارة البدر للوجه، والأقحوان للثغر، والورد للخد أو الوجنة.

وقد يخالف التطيلي المنطق الأرسطي القائل إن المقدمات الصحيحة تفضي إلى النتائج، فيبدأ بالنتائج (النهاية) وصولاً إلى البداية، أو ما يعرف بالارتداد flash back، وهي تقنية ممتازة؛ إذ لا تشعر القارئ بالراحة النفسية فحسب، بل تدفع فضوله إلى معرفة الأحداث التي قادت إلى هذه النتائج، يقول الأعمى :

كم اسْتَضامُ وكم عَلا لِيَ قَدْرُ (٣٤)

هَلْ الغَرَامُ إلا اشْتِيَاقٌ وَذِكْرُ

جَنَّ الظَّلامُ فاطْلَعْ يا بَدْرُ

طَالَ الَمَغِيبُ وكَمْ ليالٍ سَرَيْتُ

فَضَّلَ رَكْبِي وَبِسَنَاكَ اهْتَدَيْتُ

فهو إذ يخبر عن ظلم حاق به فإنه يفصح في الوقت نفسه عن انزياحه عنه .أما من ظلمه ثم جاء فأنصفه فيشير إليه في السمط الثاني، ثم يسوق أشكال الظلم والمعاناة (الظلام– انتظار البدر– سهر الليالي) وصولا إلى ثلج اليقين (وبسناك اهتديت). وتعتمد الموشحة على التقابل لإظهار التفاوت في المشاعر (القلق والراحة أو الظلم والعدل) من جهة، ولإقناع القاري من جهة أخرى .

كم استضام # وكم علا لي قدر

جن الظلام # اطلع يا بدر

فضل ركبي # وبسناك اهتديت

ونلاحظ حسن انتقائه للأفعال التي تناسب ما أسندت إليه، فالفعل جن يناسب الظلام، وطلع يناسب البدر ،كذلك لا نغفل الدلالات النفسية المرتبطة بالظلام (الخوف– الضياع) وبالبدر(الاطمئنان الراحة)، والضلال والهدى، فضلا عن الاستعارة التصريحية (يا بدر) والمبالغة في قوله (بسناك اهتديت). فتعدد أطراف الصورة (الظلم والعدل، الشوق والذكريات، الظلام والبدر، السهر والنوى) وتجاذب أطرافها لم يخل بها، أو يشوش على قارئها، بل أشعره بأنها صادقة وواقعية، صادقة لأنها أقنعته بتناقضات الحياة وناموسها القائم على الصراع، وواقعية؛ لأنها قدمت الحياة على النحو الذي هي عليه بلا بهرجة . ومن طرائق بنائه للصورة،الحشد والتكثيف، ومنها قوله:

أحْلَى من الأمْنِ يَرْتَابُ في قُربي وَيَفْرَقُ (٣٥)

في وجههِ سُنَّه يَشْجَى بها العَذْلُ وَيَشْرَقُ

الله ما أقرَبْ على مُحِبِّيه وأبعدا

حُلو اللَّمَى أشْنَبْ آسى الضَّنَا فيه وأسعدا

أحْبِبْ به أحْبِبْ ويا تَجَنِّيه طَالَ المدى

تستوعب الصورة العناصر المكونة لعالم الحب، ففيها العاشق والمعشوق (الحاضر بروحه الغائب بجسده)،وفيها آفة الحب (العذل) ولا تخلو الأبيات من المفارقات، منها، أنه يشعر بالأمن تجاه محبوب يخافه (يرتاب ويفرق). وتستخدم الصورة في بنائها أنواعا من أدوات التشكيل اللغوي، كالأفعال ذات الدلالة النفسية (يرتاب، يفرق، يشجى) والتعجب بشقيه المعنوي(لله) والقياسي(ما أقرب،وأحبب به) وأسلوب التفضيل (أحلى)، فضلاً عن تقنية التضاد في تصوير المتناقضات التي يحسها المحب.وعلينا ألا نغفل حرف القاف(قربي، يفرق، يشرق، أقرب) وما يحدثه من قلقلة واضطراب تشاكل قلقله وخوفه، أما قوله (أحلى من الأمن) فيختزل فيه كل معاني الحب المادي منه والمعنوي، فمثلما ترضي حلاوة المحبوب جسد المحب ترضي روحه. وثمة أمر يجب أن نفطن له في استقراء هذه الصورة،وهو ،أن افتقار الأندلسيين إلى الأمن والأمان جعلهم يرون تحقيقه أقصى أمانيهم،ولعل هذا ما جعل التطيلي يقول إن محبوبته أحلى من الأمن.

ومن طرائقه أيضاً التحايل(٣٦) ونقصد به إفادته من البنى القديمة والصورة التقليدية الجاهزة، بإعادة تشكيلها على نحو جديد، يعبّر به عن شخصيته من جهة ، وعن موقفه من الموروث من جهة أخرى،كأنْ يقيم تشبيها يسلك فيه مهيعاً جديداً قوامه إضافة المشبه إلى المشبه به :

هَلْ من سَبِيلٍ لعَبْدِكْ إلى جَنْي رَوْض خَدِّكْ (٣٧)

وَضَمِّ خَيْزُور قَدِّكْ وَعَضِّ رُمَّان نَهْدِكْ*

فهو لا يجعل الخد روضا، أو القد خيزرانا (خيزور)أو النهد رمانا كما جرت العادة، وإنما يقلب الصورة رغبة منه في الانتقال من القريب إلى البعيد، ومن الوضوح إلى الغموض، ومن البساطة إلى المغالاة.

ذو سُؤددٍ لا يُنَالْ لو تَبِعَتْهُ الأنْجُمُ (٣٨)

إذا ذَكَرتَ الغَزَالْ فهو الجريُء المُقَدَّمُ

وإن طَلَبتَ النَّوالْ فهو الجَوادُ المنْعِمُ

تالله مُذْ بَذَلا ما قَامَ للغَمَائِمِ مِيزَانُ

اضْرِبْ به المثَلا فإنَّ جُودَ حَاتِمِ بُهْتَانُ

فالتطيلي يتمرد على الصورة النمطية أو الموروثة عن الأجداد في صياغته لصفات المديح، فالمعروف أن ثمة معاني وشخصيات محفوظة في الذاكرة الشعرية يسهل استدعاؤها وقت النظم، وعلى رأسها حاتم الطائي في الجود، والنجوم والسماء في الرفعة والعلو. وحقا أن الأعمى لا ينفي عن حاتم جوده، وعن النجم رفعته،بل يجعلهما بكل ما يحملانه من رصيد تاريخي يتضاءلان أمام ممدوحه، فالنجوم تحاول أن تدرك شأوه فتخذل، وحاتم يريد أن ينازعه جوده فيتوارى، هذا إن لم يترك له مكانه التاريخي ليحل محله.والتطيلي إذ يحطم الثوابت التاريخية أو الفنية فإنه يأتي ليعيد صياغتها من جديد (إن جود حاتم بهتان). ومما يجري في هذا الاتجاه قوله:

أنْتَ القَمَرْ يَجْلُو الدُّجى نُوْرُه (٣٩)

تحت الشَّعَرْ يَرفُّ دَيْجورُهْ

إذا خَطَرْ ناداه مَهْجُورهْ

وهو إذ يشبه محبوبه بالقمر في ضيائه وتلألئه واستدارة وجهه فإنه ينتزع منه صورتين أخريين، ففي الأولى يجعل الظلمة المحيطة بدارة القمر لوناً لسواد شعره ، وفي الثانية يتخذ من بُعد القمر وعلوه صورة من صور الهجر.إن للتطيلي موهبةً فذَّةً في اختراع الصور الجديدة، أو في إعادة تشكيل الصورة التقليدية على نحو جديد. فقد جرت العادة أن يتخذ من

القمر وتلألؤ ضيائه واستدارته صورة للمرأة في وجهها ولونها، لكن أديبنا جاء فاخترق بصورته النسق المألوف، إذ لم يختلس المشهد التقريري التقليدي أو المستهلك من لدن القدماء، بل أفاد من العالم المحيط به في تشكيل صورتين مختلقتين هما، مادية (صورة الشعر) ومعنوية (صورة الفجر).

خاتمة البحث

اعتمد التطيلي في كثير من صوره على ما حفظته الذاكرة– وما أكثره– أو ما تلقفه من الحياة الاجتماعية، أو العالم المحيط به. كما دفعته عاهته إلى تحسس الأشياء بيده، أو بلسانه، ولعل هذا ما يفسر لنا نزوعه الدائم إلى الحسية.

كذلك خلت موشحاته من لوحات الطبيعة الحية المتحركة، ففي مجموع صوره التي بين يدينا يتعذر عليك أن تجد غزالا يرتع، أو ظبيا يكنس، أو آتانا تنتظم خلف مسحلها، أو طائرا يحسو الماء في خوف ووجل.

لم تقتصر أدوات بناء الصورة عنده على التشبيه والاستعارة والكناية فحسب، بل امتد نطاقها إلى تركيب الجمل وبنائها دلالياً ومنطقياً وموسيقياً.

درج التطيلي على تنويع أدواته مخافة سأم القارئ، فكان أن عمد على عناصر المفاجأة والحشد والتكثيف، فضلا عن التحايل على الصور الكلاسيكية وإعادة إنتاجها على نحو جديد يبرز فيه مقدرة الأديب على الخلق والإبداع.

Abstract

This research studies the technical image in the Almowashaht of Al-ama Altudeli, and identifies the tools that formed it and the elements of renewal, and concluded that he was able – to some extend- to get rid of Eastern domain .He invented new elements to build an image (the crowd and condensation, fraud, surprise). He has re-formed old images in a new way that reflects his personality, and the outcome of the Andalusian civilization and culture. He has created - despite his blindness - many forms of analogy and metaphor.

هوامش البحث:

(١) أفدنا ترجمة الشاعر من مقدمة ديوانه ،انظر :التطيلي. الأعمى، الديوان، تحقيق د.إحسان عباس ، بيروت، دار الثقافة، الطبعة الأولى ١٩٨٩م. ص (أ) وما بعدها.

(٢) إسماعيل .عز الدين، التفسير النفسي للأدب، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٦٣م، ص٦٦.

(٣) السيد.شفيع، التعبير البياني"رؤية بلاغية نقدية"، القاهرة، دار الفكر العربي، الطبعة الرابعة ١٩٩٥م، ص ٣٢.

(٤) التطيلي.الأعمى،الديوان، ص ٢٥٩.

(٥) الطبراني، كتاب الدعاء ،تحقيق د.محمد سعيد محمد، الرياض، دار البشائر، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧م،ج ٣،ص٨٣٨.

(٦) التطيلي.الأعمى،الديوان ،ص ٢٦٢.

(٧) السابق نفسه، ص٢٨٩.

(٨) السابق نفسه، ص٢٦٤.

(٩) السابق نفسه، ص٢٦٤.

(١٠) ابن سعيد.الأندلسي، رايات المبرزين وغايات المميزين، تحقيق د. محمد رضوان الداية ، دمشق، دار طلاس ، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م،ص٢١٣.

(١١) التطيلي.الأعمى،الديوان ، ص٢٨٨

(١٢) السابق نفسه ، ص ٢٦٦.

(١٣) الجرجاني عبد القاهر أسرار البلاغة، إشراف محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة، الطبعة السادسة، ١٩٥٩م، ص٢٩.

(١٤) التطيلي.الأعمى،الديوان ، ص ٢٦٦.

(١٥) سورة هود، الآية٤١.

(١٦) الغرناطي.على بن بشرى،عدة الجليس ومؤانسة الوزير والرئيس، عني بتحقيقه:ألن جونز، بريطانيا، مطبعة مركز الحسابات بجامعة أكسفورد ، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م، ص ٥٠١. لم ترد هذه الموشحة في ديوانه المحقق.

(١٧) التطيلي.الأعمى،الديوان ، ص٢٨٦.

(١٨) السابق نفسه ، ص ٢٧٥.

(١٩) السابق نفسه ،ص ٢٥٧

(٢٠) الصفدي. صلاح الدين، توشيع التوشيح، تحقيق: د.ألبير مطلق ، بيروت، دار الثقافة ، الطبعة الأولى،١٩٦٦م، ص١٢١.

(٢١) التطيلي.الأعمى،الديوان ، ص٢٧٤.

(٢٢) ابن سناء الملك،دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق: د.جودت الركابي ، دمشق، دار الفكر، الطبعة الثانية، ١٩٧٧م ، ص٨٠

(٢٣) الغرناطي. عدة الجليس ومؤانسة الوزير والرئيس، ص ٤٦٥.

(٢٤) التطيلي.الأعمى،الديوان ،ص ٢٥٧.

(٢٥) السابق نفسه ،ص ٢٨٤.

(٢٦) السابق نفسه ،ص ٢٦٠.

(٢٧) عدة الجليس، ص ٥٠٢. لم ترد هذه الموشحة في ديوانه المطبوع وقد استدركناها – كغيرها– من هذا الكتاب.

(٢٨) لعله نظر إلى قول أبي فراس الحمداني :

إذا ما أَنْهَضَ الأمراءُ جيشاً إلى الأعداءِ أَنْفَذْتَ الكِتَابَا

الحمداني.أبو فراس ،الديوان، تحقيق د.خليل الدويهي، بيروت، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية ،١٩٩٤م،ص ٣٧.

(٢٩) التطيلي.الأعمى،الديوان ،ص٢٥٣.

(٣٠) عناني.محمد زكريا،المستدرك على ديوان الموشحات الأندلسية، القاهرة ، دار المعرفة الجامعية، الطبعة الثانية،١٩٨٦م ، ص٢٨.

(٣١) التطيلي.الأعمى،الديوان ، ص٢٥٩.

(٣٢) ساعي.أحمد بسام ، الوجه الآخر للموشحات، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد (٣)، ديسمبر، ١٩٩٣، ص ص ١٧-٢٥.

(٣٣) التطيلي.الأعمى،الديوان ص ٢٧٨.

(٣٤) الغرناطي.على بن بشرى،عدة الجليس ومؤانسة الوزير والرئيس ،ص٤٥.

(٣٥) التطيلي.الأعمى،الديوان ،ص ٢٨٢.

(٣٦) التحايل: أخذنا هذا المصطلح من د.أحمد بسام ساعي.انظر بحثه: الوجه الآخر للموشحات، ص ١٧.

(٣٧) عناني. محمد زكريا،المستدرك على ديوان الموشحات الأندلسية، ،ص ٢٩.

* الخيزور: لغة في الخيزران، ولعله أخذها من قول الراجز: منطوياً كالطبق الخيزور.

(٣٨) التطيلي.الأعمى،الديوان ،ص ٢٧٣.

(٣٩) السابق نفسه ، ص ٢٧٤.

المصادر والمراجع

- ابن سعيد. الأندلسي (١٩٨٩م)، رايات المبرزين وغايات المميزين، تحقيق د. محمد رضوان الداية ، ط ١، دمشق، دار طلاس .
- ابن سناء الملك (١٩٧٧م)، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق: د.جودت الركابي ، ط ٢، دمشق، دار الفكر.
- إسماعيل . عز الدين(١٩٦٣م)، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب القاهرة.
- التطيلي .الأعمى (١٩٨٩ م) الديوان، تحقيق د.إحسان عباس ، ط١، بيروت، دار الثقافة.
- الجرجاني عبد القاهر. (١٩٥٩م) أسرار البلاغة، إشراف محمد رشيد رضا، ط ٦ ، القاهرة ، مكتبة القاهرة.
- ساعي.أحمد بسام .(١٩٩٣)، الوجه الآخر للموشحات، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد (٣)، ديسمبر، ص ص ١٧-٢٥.
- السيد. شفيع (١٩٩٥م)، التعبير البياني"رؤية بلاغية نقدية"، ط ٤، القاهرة، دار الفكر العربي.
- الصفدي. صلاح الدين (١٩٦٦م)، توشيع التوشيح، تحقيق: د.ألبير مطلق ، ط ١، بيروت، دار الثقافة .
- الطبراني (١٩٨٧م)، كتاب الدعاء ، تحقيق د. محمد سعيد محمد، ط ١ ، الرياض، دار البشائر.
- عناني. محمد زكريا.(١٩٨٦م)، المستدرك على ديوان الموشحات الأندلسية، ط٢، القاهرة ، دار المعرفة الجامعية.
- الغرناطي. على بن بشرى. (١٩٩٢م)، عدة الجليس ومؤانسة الوزير والرئيس، عنى بتحقيقه: ألن جونز، ط ١، بريطانيا، مطبعة مركز الحسابات .