جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

ميدان: الآداب واللغة العربية

فرع: دراسات أدبية

تخصص:أدب عربي قديم

رقم: .....

إعداد الطلبة:

ليلى رزيق

يوم: 03 / 06 /2025

جماليات التشكيل الشعري في ديوان تأبط شرا

مذكرة تخرج مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر

لجنة المناقشة:

د.ابتسام دهينة	أ.مس جامعة بسكرة محمد خيضر	رئيسا
أ.د نعيمة سعدية	أ. مس جامعة بسكرة محمد خيضر	مشرفا
د. بلقاسم رفرافي	أ.مس جامعة بسكرة محمد خيضر	مناقشا

السنة الجامعية: 2024-2025

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

ميدان: الآداب واللغة العربية

فرع: دراسات أدبية

تخصص: أدب عربي قديم

رقم: .....

إعداد الطلبة:

ليلى رزيق

يوم: 3/ 6/2025

جماليات التشكيل الشعري في ديوان تأبط شرا

مذكرة تخرج مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر

لجنة المناقشة:

د. ابتسام دهينة	جامعة بسكرة محمد خيضر	رئيسا
أ.د.نعيمة سعدية	جامعة بسكرة محمد خيضر	مشرفا
بلقاسم رفرافي	جامعة بسكرة محمد خيضر	مناقشا

السنة الجامعية: 2024-2025

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيضر- بسكرة -

كلية الآداب واللغات
الأمانة العامة
قسم الأداب واللغة العربية
السنة الجامعية : 2025/2024

الأستاذ المشرف:.....نعيمة السعدية.....

إقـــرار بتسليم مذكـرة التخـرج
- الماستر -

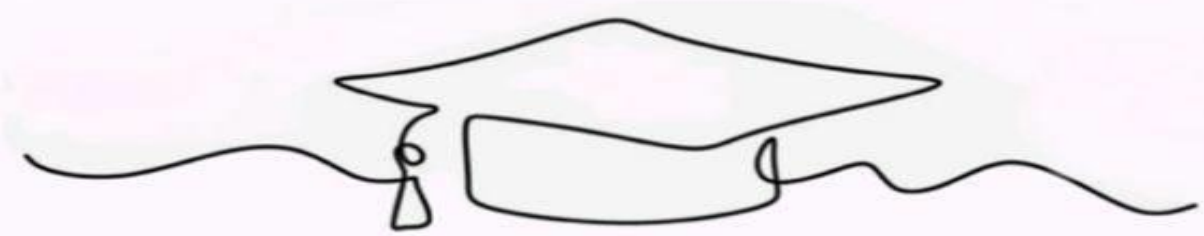
أنا الأستاذ(ة) المشرف..نعيمة السعدية..أقر بأنني قد أذنت لطلبة البحث:

1-..بوزيتة ليلى.....الهاتف:.....
2-.....الهاتف:.....
3-.....الهاتف:.....

السنة الثانية ماستر ، تخصص.....أدب عربي حديث..... بتسليم مذكرة التخرج للإدارة، في صورة (PDF et WORD)، بعد أن اطلعت على سلامة محتواها، و التأكد من موافقته لما هو مطلوب إداريا.

بسكـــرة في.2025.5.18.

إمضـاء الأستـاذ المشـرف



إهداء

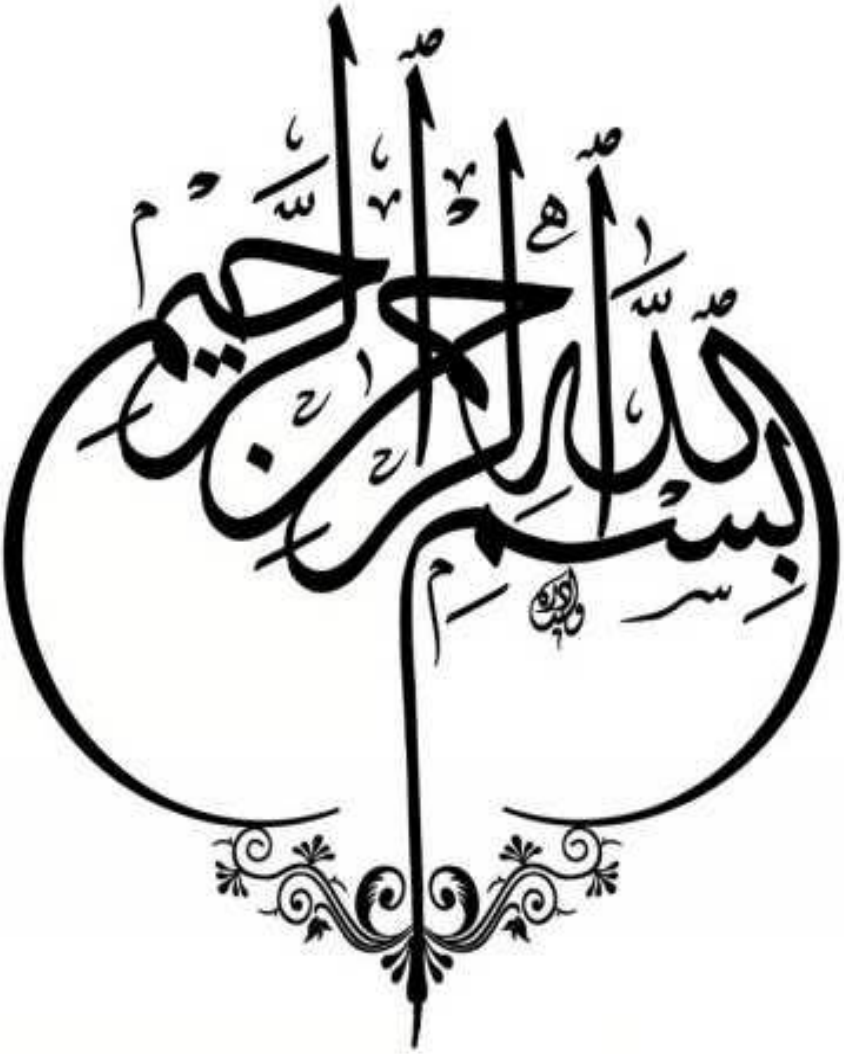
الحمد الله وكفى والصلاة على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفى أما بعد:

الحمد الله الذي وفقنا لثمين هذه الخطوة في مسيرتنا الدراسية بمذكرتنا هذه ثمرة الجهد والنجاح بفضله تعالى مهداة إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله وأدامهما نورا لدربي

لكل العائلة الكريمة التي ساندتني ولا تزال من إخوة وأخوات إلى رفيقات المشوار اللاتي قاسمتني لحظاته رعاهم الله ووفقهم.

الى اولادي **لينا، عبد الرحمان ، لقمان ، اسيل** .

إلى كل من كان لهم أثر على حياتي، وإلى كل من أحبهم قلبي ونسيهم قلمي.


بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله على إحسانه وفضله وعلى، توفيقه حمداً يليق بجلال سلطانه و الصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين نبينا محمد و على آلة و صحبه أجمعين:

ومن باب الإعتراف بالفضل وعرفانا بالجميل أتقدم بأسمى تحيات الشكر والعرفان إلى الدكتورة المشرفة على هذا البحث *نعيمة السعدية* على اشرافها التي تابعني بإخلاص ووقفت على مراحل العمل موجهة أدامها الله ونفعنا بعلمها.

كما أقدم شكري إلى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة –محمد خيضر بسكرة–

والشكر موصول إلى كل من أسهم من قريب أو بعيد في إخراج هذا العمل إلى النور فلهم مني جزيل الشكر والعرفان

المقدمة

يُعدّ الشاعر الجاهلي تأبط شرّاً (ثابت بن جابر الفهمي) من أبرز شعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، وقد تميّز شعره بطابع خاص يجمع بين الصدق الفني، والتمرد الوجودي، والتمثيل الحيّ لتجربة الإنسان المهمّش في مجتمع قبلي تحكمه قيم النسب والقوة. إن ديوانه الشعري يعكس تجربة فريدة تتجلى من خلالها جماليات التشكيل الشعري، ليس بوصفها مجرد زخرفة لفظية أو صنعة بلاغية، بل بوصفها امتدادًا لطبيعة الحياة التي عاشها الشاعر، وعُنف الواقع الذي واجهه.

تظهر أولى ملامح الجمال في شعر تأبط شرّاً من خلال الصور الشعرية الحسيّة، حيث يعمد الشاعر إلى تصوير الطبيعة والصحراء والليل والذئاب والسيوف بأسلوب واقعي لا يخلو من القسوة. هذه الصور ليست ترفًا فنّيًا، بل تعبير مباشر عن بيئة قاسية وحياة تتّسم بالخطر والحرمان، فالصورة الشعرية لديه تمثّل إحساسًا داخليًا، لا محاكاة خارجية.

من جهة أخرى، يتسم شعر تأبط شرّاً بـ إيقاع قويّ وحيويّ، غالبًا ما ينبع من اعتماده على بحور ذات نبرة عالية، كالبحر الكامل أو الطويل. كما أن التكرار، وتوزيع الجمل، وتناسق الألفاظ، يمنح النص بعدًا سمعيًا يعزّز التوتر الدرامي ويعبّر عن نفسية الشاعر الثائرة، مما يجعل الإيقاع جزءًا من المضمون لا عنصرًا زخرفيًا فقط.

ويُلاحظ في شعره بساطة التعبير وقوة اللغة، حيث يميل إلى استخدام مفردات جزلة ومباشرة، تخلو من الزخرفة والتكلّف. هذا الاختيار اللغوي ينبع من طبيعة تجربته العنيفة، فالشاعر لا يصطنع لغة شعرية منفصلة عن الواقع، بل يكتب كما يعيش، ويعبّر كما يحارب.

كما يتميّز ديوانه بوضوح البنية السردية في عدد من قصائده، إذ تتخذ كثير منها شكل مغامرة أو حكاية شخصية يرويها الشاعر عن رحلاته وغزواته ولقاءاته مع الموت والخطر. هذا السرد الشعري يُضفي على النص طابعًا دراميًا، ويمنح القارئ فرصة التفاعل مع الأحداث لا من موقع المتفرج بل من موقع الشريك في التجربة.

أخيرًا، تتسلل إلى شعر تأبط شرّاً أبعاد رمزية ترفع من قيمة النص الفني. فالكائنات التي تتكرر في شعره، مثل الذئب والسيف والليل، تتجاوز دلالتها المباشرة لتصبح رموزًا لحياة التمرّد، والانفصال عن الجماعة، والتحدي المستمر للموت. وهكذا يتحوّل شعر تأبط شرّاً من مجرّد تعبير فردي إلى رؤية جمالية تحمل طابعًا فلسفيًا خفيًا.

إن جماليات التشكيل الشعري في ديوان تأبط شرّاً تنبع إذن من عمق التجربة وصدق الانفعال، وتتمظهر في بنية فنية متماسكة تعكس روح الصعلوك وشخصية الإنسان الحرّ الذي يرفض القيد، ويصوغ معاناته في قالب شعري نابض بالحياة، متجاوزًا حدود الزمان والمكان.

و من العبارات الأخيرة، التي تبادرت إلى الذهن الإشكالية الآتية: **فكيف استطاع تأبط شرّاً أن يؤسس لتجربة شعرية ذات طابع جمالي خاص؟**

و هذه الإشكالية تفرعت عنها جملة من الأسئلة الجزئية ساهمت في بناء هذا البحث منها:

- ما الخصائص الأسلوبية التي تميز شعر تأبط شرّاً من حيث اللغة، والصورة، والإيقاع؟
- كيف يسهم التشكيل السردي في قصائد تأبط شرّاً في بناء جمالية النص الشعري؟
- ما الرموز والدلالات المتكررة في شعره، وما دورها في التعبير عن تجربته الصعلوكية؟
- إلى أي مدى يعكس التشكيل الشعري عند تأبط شرّاً التوتر بين الفرد والجماعة في المجتمع الجاهلي؟
- كيف تتجلّى العلاقة بين المضمون (التجربة الصعلوكية) والشكل (البنية الشعرية) في ديوانه؟
- هل يمكن اعتبار جماليات شعر تأبط شرّاً نوعًا من "الجمال البديل" الذي يعبّر عن الهامش مقابل المركز؟

- ما أوجه التشابه والاختلاف بين جماليات شعر تأبط شرّاً وجماليات شعر غيره من شعراء الصعاليك؟

و هذه الأسئلة تعطي تصورا لأسباب اختيارنا لهذا الموضوع " **جماليات التشكيل الشعري في ديوان تأبط شرا** " نتيجةً لجملة من الدوافع العلمية والموضوعية، يمكن تلخيصها فيما يلي:

-تسليط الضوء على الجانب الجمالي في شعر تأبط شرّاً، الذي غالبًا ما يتم تناوله من منظور اجتماعي أو تاريخي فقط.

-إبراز التشكيل الفني في تجربة الصعلكة، وبيان أن شعر الصعاليك لا يفتقر إلى الجماليات، بل يمتلك خصائص فنية مميزة.

-قلة الدراسات النقدية المتخصصة التي تناولت ديوان تأبط شرّاً من زاوية التشكيل الشعري والأسلوب الفني.

-الرغبة في إعادة قراءة التراث الشعري الجاهلي من منظور حديث يوازن بين المضمون الاجتماعي والبنية الجمالية.

-التميّز الأسلوبي لتأبط شرّاً مقارنة بشعراء عصره، من حيث الصورة الشعرية، والبنية السردية، والإيقاع.

-فتح أفق للمقارنة بين شعر تأبط شرّاً وشعر غيره من الصعاليك (مثل عروة بن الورد، الشنفرى) من ناحية التشكيل الجمالي.

-تحفيز الوعي النقدي المعاصر بأهمية النصوص "الهامشية" في تشكيل الذائقة الأدبية العربية الكلاسيكية.

و من هذه المعالم تبلورت فكرة البحث و الذي جاء بعنوان " **جماليات التشكيل الشعري في ديوان تأبط شرا** "، و هذا العنوان بنينا له خطة أتت على الشكل التالي:

مقدمة، تلاها **مدخل بعنوان المقاربة النظرية** وتلاها **الفصل الأول** موسوما **بالتشكيل اللغوي والإيقاعي في ديوان تأبط شرا،** أما **الفصل الثاني** فجاء بعنوان **جماليات التّصوير الشّعري في ديوان تأبط شرا،** أما **الفصل الثالث:** فقد تمثل في الجانب التطبيقي **جماليات الرمز في ديوان تأبط شرا** تم دراسته و تحليله وفق المنهج الوصفي مقترنا بالمنهج التحليلي، لتأتي **الخاتمة** بعد ذلك لتضم أهم النتائج المتحصل عليها في الشقين النظري التحليلي و التطبيقي.

فالمنهج الوصفي عالجنا من خلاله الظواهر المتعلقة بالموضوع من خلال تحديد المفاهيم ووصفها وصفا دقيقا، و فيما يتعلق بالمنهج التحليلي فإعتمدناه في قراءة و استخراج الابيات الشعرية كأمثلة تطبيقية و ثم قمنا بتحليلها و شرحها.

أما إختياراتنا رصدت لها أهداف يصبوا البحث الى تحقيقها و هي:

1-الكشف عن أبرز ملامح التشكيل الجمالي في ديوان تأبط شرّاً، من خلال دراسة مستوياته اللغوية، والإيقاعية، والتصويرية، والرمزية.

2- تحليل كيفية تشكل البنية الشعرية عند تأبط شرّاً، وعلاقتها بتجربته الصعلوكية، من حيث المضمون والأسلوب.

3- إبراز الطابع الجمالي الخاص الذي يميز شعر تأبط شرّاً عن شعر غيره من شعراء الجاهلية، لا سيما في بنائه الفني وتعبيره الوجودي.

4- توظيف المنهج الوصفي التحليلي في تفكيك عناصر الجمال في شعره، ودراسة العلاقة بين الشكل والمحتوى.

5- المساهمة في إعادة قراءة شعر الصعاليك بوصفه خطابًا فنيًا متكاملًا، له أسسه الجمالية وأبعاده التعبيرية الخاصة.

6- الإضاءة على الرمز الشعري في ديوان تأبط شرّاً، وبيان وظيفته في تعميق البنية الدلالية والجمالية للنص.

7- تقديم دراسة تجمع بين الشق النظري والتحليلي والتطبيقي، تعزز من فهم المتلقي لبنية الشعر الصعلوكي ضمن سياق أدبي وجمالي.

و كما هو معلوم لكل بحث دعاماته المتمثلة في المصادر و المراجع المتعلقة بموضوع الدراسة التي نذكر منها على سبيل المثال:

- عبد القادر عبد الجليل ، الأصوات اللغوية ، دار الصفاء ، للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ،ط 1،1998
- ممدوح عبد الرحمان ، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ،مصر ،1994
- علي ذو الفقار شاكر، ديوان تأبط شرا واخباره ،ج و ت وش ، دار العرب الإسلامي، ط1،1404هـ،1984م.

و كأي عمل لم يخل البحث من الصعوبات و العقبات، و من اهم ما وجهنا الصعوبات التالي:

-قلة المصادر والدراسات النقدية المتخصصة التي تناولت ديوان تأبط شرّاً من زاوية جمالية، مما شكّل تحدّيًا في بناء خلفية نظرية كافية ومتنوعة.

-الطبيعة الشفوية لشعر الصعاليك وما يرافقها من اختلاف في الروايات وتباين في النقول، الأمر الذي تطلب العودة إلى أكثر من نسخة ومقارنة النصوص بعناية.

-اللغة الشعرية القديمة التي يتسم بها شعر تأبط شرّاً، والتي تتطلب جهدًا تأويليًا لفهم تراكيبها ودلالاتها، خاصة في ما يتعلّق بالصور الرمزية والرموز المتعددة المعاني.

-تشابك البعد الجمالي مع الاجتماعي في شعر الصعاليك، مما صعّب الفصل بين التحليل الفني والمعالجة الموضوعاتية، وفرض توازنًا دقيقًا في المقاربة النقدية.

-تداخل الأنواع البلاغية والتعبيرية داخل النصوص، مثل السرد والتصوير والحوار والتكثيف الرمزي، مما تطلب تعدّد زوايا النظر وعدم الاقتصار على أداة تحليل واحدة.

-اختيار المنهج المناسب، إذ كان لا بد من التوفيق بين المنهج الوصفي الذي يقدّم التصنيف والتحليل، والمنهج التحليلي الذي يُبرز البنية الفنية والجمالية للنص.

لكن بعون الله وفضله الذي أعاننا و وفقنا لتجاوز هذه الصعوبات و انجاز البحث فله الحمد و الشكر، كما نشكر الأستاذة المشرفة التي ساندتنا منذ بداية إنجاز هذه المذكرة الى نهايتها، و لم تبخل علينا في تقديم النصائح و الإرشادات، الأستاذة "**نعيمة السعدية**".

آملين أن نكون قد أفدنا و لو بشكل بسيط و أضفنا إضافة نؤجر عليها و الله المستعان.

المدخل :

المقاربة النظرية

المقاربة النظرية

_توطِئة:

يُمثّل التشكيل الشِّعري قدرةَ الشاعر على نقلِ التّفاصيل والمشاعر والأفكَار بشكلٍ ملموسٍ ومُباشر من خلال استخدَام اللُّغة بطريقةٍ مبتكرةٍ وجذّابة، سواء على مستوى اللفظ أو التركيب أو التصوير، وخاصة الإيقاع .

باعتِبار التشكيل الشعري وسيلة فعّالة لجذبِ انتباه القارئ وتحفيز تخيُّله وعواطفه، ممَّا يجعل قراءة القصيدة تجربة فنية وعاطفية غنية .

_ 1مفهوم الجمال والجماليّة:

أ _ الجمَال لغةً:

ومعنى الجمال في اللُّغة ". والجملَاء الجميلة من النّساء وقيل _ .فهِي جملَاء كبدرٍ طالع بدَتْ الخلق جميعًا بالجمَال .

وقال ابن عبّاد: الجملاء (التّامة الجسم من كل حيوان)وتجمّلالرّجل: تزيّن "[1] .مفهوم الجمال لغةً يتضمن العديد من الجوانب والمفاهيم المختلفة. في اللغة، يُشير الجمال إلى ما هو جميل ومليء بالسحر والجاذبية، سواء في الشكل أو الأداء أو المظهر. الجمال يعتبر مصطلح يُستخدم لوصفِ الأشياء التي تثير إعجابنا وتمنحنا إحساسًا بالإعجاب والسرور .

في النص الشعري الذي ذكرته، يتحدَّث عن الجميلات والآنسات الجميلات وكيف يظهر جمالهنّ بوضوحٍ وسحر. يُشير النّص أيضا إلى الجَمال كصفة طبيعية لدى الكائنات، فعندما يُقال "جملاء كبدر طالع" يعني أن جمالهم يظهر بوضوح مثل بدر المضيء. هذا يعكس الفكرة الجميلة عن الجمال والجاذبية التي يمكن أن يحملها الشعر .

[1]محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهِر القُدس، دار مكتبة الحياة بيروت _ لبنان، ج7، مادَّة(ج م ل) ص 263

من خلال النص، يُبيّن الشاعر أيضًا مفهوم الجمال في عالم الحيوان، حيث يُشير إلى الجملاء كالمخلوقات الكاملة الجسم من جميع الحيوانات. وبالنسبة للرجل، يمكن أن يكون التجمل مصطلحًا يعني تزيّن أو تجميل الشكل الخارجي، ولكنه يمكن أيضًا أن يُفهم بمعنى تحسين السلوك أو الأخلاق .

هكذا، يتضح أن مفهوم الجمال لغةً يشمل العديد من الجوانب من جمال الطبيعة والجمال الخارجي للكائنات، إلى تزيين الجسم والسلوك بشكلٍ يعكس الأناقة والإثارة. يعتبر الجمال مفهوم شامل يعبر عن الجمال في مختلف جوانب الحياة والطبيعة.

ب _ الجمال اصطِلاحًا:

يُمثّل الجمال "صِفة مُحقّقة في الأشياء، وسمة بارِزَة من سِمات هذا الوجود، تحسّه النّفوس وتدركه بداهة العقول"[1] ،الجمال يعكس الكمال والتناسق في الأشياء، سواء كان ذلك في الطبيعة، الفن، الشخصيات، أو حتى في التجارب الحياتية. يعتبر الجمال عاملًا مهمًا يثري حياة الإنسان ويضفي عليها طابعًا مميزًا.

عندما نتحدث عن الجمال كصفة محققة، نعني أن الجمال ليس مجرد سطحية أو خارجية، بل هو جمال ينبع من الداخل، يعكس جودة فائقة وتناسقًا متناهيًا. الجمال المحقق يمكن أن يكون نتاجًا للتفاصيل الصغيرة والتركيبات المعقدة التي تجعل الشيء مثاليًا بكل معنى الكلمة .

النفوس تحس بالجمال بشكل طبيعي، حيث يثير الجمال إحساسًا بالدهشة والرضا والانسجام. يمكن أن يكون الجمال عاملًا ملهمًا يحفز الفكر الإبداعي ويعزز المشاعر الإيجابية داخل الإنسان. القدرة على استشعار وتقدير الجمال هي قدرة إنسانية أساسية تعكس قدرتنا على التواصل مع العالم من حولنا بشكل أعمق وأكثر إدراكًا .

[1] محمد قطب: منهج الفنّ الإسلامي، دارالشروق، بيروت _ لبنان، ط6 ،1983 م، ص50.

بهذه الطريقة، يمثل الجمال جوهرًا من جواهر الحياة، يملأ القلوب بالسرور ويثري العقول بالفكر الجميل والإحساس بالانسجام والتوازن. الجمال هو لغة تفهمها النفوس دون حاجة للكلمات، ويعبر عن وجودنا بشكل يملأ الحياة بالهناء والإشراق.

2 _ مفهوم الجماليّة:

وهي "طريقة تمثُّل الشَّيء الجمالي، وتبقى شكليّة صرفه، لا تُلَامِس المادّة، ولا عمل الأثر وهي دائمًا موحّدة لشخصية التّجَارب الجماليّة"[1] .

يعني ذلك، أنّ الجمالية هي الطريقة التي يُمثل بها الشيء الجمالي، وتبقى شكلية صرفه، حيث لا تلامس المادة بشكل مباشر ولا تقتصر على عمل الأثر الخارجي. تعكس الجمالية جوهر الشيء الجمالي وتظهره بشكل خالص ومجرد عن العناصر المادية التي يتكون منها. ببساطة، الجمالية تركز على الجمال النقي والإحساس الجمالي بدون تشتيت أو تشويه .

عندما نتحدث عن الجمالية، نشير إلى الجمال الفكري والروحي في الشيء، حيث تكمن جماليته في عمقه ومعناه وتأثيره الفعلي على الإنسان. الجمالية تتناول الوجود الأساسي للجمال في الشيء، دون التركيز على الجوانب الخارجية أو المادية التي قد تشوه هذا الجمال .

ومن المهم فهم أن الجمالية دائماً موحدة لشخصية التجارب الجمالية، وهذا يعني أنها تعبر عن تجربة فردية وفريدة تتفاعل مع الشيء الجمالي بشكل مميز وشخصي. يمكن للجمالية أن تحمل دلالات مختلفة لكل فرد بناءً على خلفيته وثقافته وتجاربه الشخصية .

بهذه الطريقة، الجمالية تمثل المظهر العميق والروحاني للجمال، وتعبّر عن الجمال بمفهومه الأعمق والأجمل دون تشويه أو تشتيت. تحفظ الجمالية جوهر الأشياء الجميلة وتنقلها بطريقة تميزية وفريدة تجعل كل تجربة جمالية تجربة فريدة ومميزة لكل شخص.

[1] بن عيسى فضيلة: بين الجمال والجماليّة، مجلة التَّعليمية، المجلد 12 العدد 01، ماي 2022 م ،ص 09

ويُعرف أيضًا عن الجماليّة بأنّها "مجموعة الإجراءات والمُقاربات النّقدية للمناهجِ الأدبية وليسَ الفلسفيّة"[1] ويَعني ذلك أنّ الجمالية تركز بشكل أساسي على تحليل وتقييم الأعمال الأدبية والفنية وفقًا لمعاييرها الخاصة بالجمال والفن .

عندما نتحدّث عن الجمالية في الأدب، نشير إلى الدراسات والنقد الأدبي الذي يهدف إلى فهم جمالية الأعمال الأدبية. يتمحور النقد الجمالي حول تحليل العوامل المختلفة التي تجعل العمل الأدبي جميلاً من خلال دراسة عناصره مثل التصوير، السرد، اللغة، والبنية .

إضافة إلى ذلك، الجمالية تنظر إلى الروايات والشعر والمسرح بشكل خاص كأعمال فنية تحمل قيمًا جمالية وتعبر عنها بتقنيات وأساليب خاصة. يهدف النقد الجمالي إلى فهم الجمالية الخاصة بكل عمل أدبي وفني وتقديرها وتقييمها بناءً على معايير فنية محددة .

بالتالي، يظهر أن الجمالية تعتبر منهجًا نقديًا يركز على فهم وتحليل الأعمال الأدبية والفنية باعتبارها تجسيدًا للجمال والفن. وبالتالي، تمثل الجمالية مجالًا مهمًا في الدراسات الأدبية لفهم وتقييم الجمال في الأعمال الفنية بشكل موضوعي ونقدي.

3-مفهوم التشكيل الشعري:

1-مفهوم التشكيل الشعري لغة واصطلاحا

أ-لغة:

جاء في المعجم الوسيط: "شاكله" شابهه وماثله.

(شَكَّلَ) الدَّابة: قيدها بالشُّكال، و الكتاب" ضبطه بالشَّكلِ، و الشيء: صَوَّرَهُ...، و الزَّهْرَ: أَلَّفَ بين أشْكال متنوعة منه، والمرأَة شعرها: أَشْكَلَتْهُ.

[1]بن عيسى فضيلة: بين الجمال والجماليّة مرجع السابق ص10.

تَشَاكَلَا: تشابها وتماثلا.

تَشَكَّلَ: مطاوعُ شَكلَهُ. والشيءُ: تَصَوَّرَ وتَمَثَّلَ.[1]

فالتشكيل في اللغة هو:

-المشابهة والمماثلة.

-القيد.

-الضّبط.

-التّصوير.

-التأليف بين الأشياء.

-هو مطاوعة الشكل.

ب-اصطلاحا:

التشكيل من المصطلحات النقدية الحديثة التي تداولها النقاد وهو : "الصيرورة التي تؤول إليها الأشياء والمكونات، لتحقق وحدة متماسكة مترابطة، ووجودا جديدا تحقق فيه مبادئ المزج والتوليف والتنظيم والتنوع والتناغم والإيقاع والانسجام، فعملها الفني يمثل نزوعا جماليا لتحقيق التشكل، وتمثل هذه المبادئ قيم السلوك الفني، وتقاليده الهادفة لتكوين التشكيل وتحقيق

[1] -ينظر: جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، د ت، مج2، 1993، مادة: صلح، ص516،517.

وجوده".[1] فالتشكيل اللغوي من الآليات النقدية التي تحقق للباحث اللساني الولوج إلي أغوار النص، وكشف أسراره، والبحث في المكونات اللغوية المختلفة التي أدت إلى ظهور النص على هذا الشكل من الترابط والانسجام والتضام بين أجزائه، وكيف يمكن للذات الدّارسة أن تستغل ما استثمر النّاص من طاقات لغوية–صوتية، معجمية، وصرفية، وتركيبية، ودلالية، وعلاقات بين المفردات والتراكيب، وقرائن في إنتاجه الأدبي.

2–مفهوم التشكيل الشعري:

يُعدّ **التشكيل الشعري** من المفاهيم الأساسية في دراسة النصوص الأدبية، لما له من دور في الكشف عن البنية الفنية التي يصوغ بها الشاعر تجربته. وللتقريب من هذا المفهوم، يمكن القول إن التشكيل الشعري هو الطريقة التي يُبنى بها النص ليُعبّر عن رؤية الشاعر وأحاسيسه، وذلك عبر توظيف اللغة والإيقاع والصورة والرمز وغيرها من الأدوات الفنية.

***ففي اللغة:** التشكيل مأخوذ من "شكّل"، أي جعل الشيء على هيئة معينة. وجاء في "لسان العرب": "شكّلت الشيء: جعلت له شكلاً وهيئةً". والتشكيل بهذا المعنى يدل على إعطاء صورة أو هيئة محددة لشيء ما. [2]

***أما اصطلاحا:** قصد بالتشكيل الشعري في الاصطلاح الأدبي العملية التي ينجز بها الشاعر بناءه الفني للنص، من خلال عناصر الشعر المتنوعة، كالصورة الشعرية، والإيقاع، واللغة، والتناص، والرؤيا... وغيرها من الأدوات التي تشكّل البنية الكلية للنص الشعري. فهو

[1] –إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص520.

[2] – صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، القاهرة، دار الشروق، 1995، ص 37

تعبير عن الكيفية التي يتجلى فيها الإبداع في النص، بحيث لا يكون الشعر مجرد قول موزون ومقفى، بل بناء فني يعكس تجربة ورؤية. [1]

وفي هذا السياق يقول **صلاح فضل:** "إن التشكيل الشعري هو طريقة نظم البنية الجمالية للنص، وهو يتأسس على رؤية جمالية للعالم تتجسد في البنية الفنية للنص الشعري".[2]

3-وظائف التّشكيل الشعري:

من بينِ الوظائف التي يُؤدّيها التصوير الشّعري، نذكر:

أ. الوظيفة الجمالية:

وهي التي "يُنقل من خلالها المعنى في صورةٍ من الإمتاع الفني "[3] .الوظيفة الجمالية في التصوير الشعري تعتبر واحدة من أبرز الوظائف التي يؤديها التصوير الشعري في عالم الشعر .

هذه الوظيفة تتمثل في نقل المعاني والأفكار بشكل جمالي، ليتسنى للقارئ الاستمتاع بتجربة فنية ممتعة ومثرية، الوظيفة الجمالية في التصوير الشعري تحمل عدة جوانب تسهم في إيصال المعنى بشكل ممتع وإمتاعي.

من خلال تنوع استخدام الكلمات والمفردات، يقدم الشاعر تجارب لغوية ملهمة تغوص القارئ في عوالم جديدة ومدهشة. تتحول الكلمات إلى فن يُرسم بأناقة وجمال على صفحات القصيدة، لينقل المعنى بشكل ينسجم مع حس الجمال والإبداع .

---

[1] -المرجع نفسه، ص37.

[2] -المرجع نفسه، ص38.

[3] المقطوف عثمان الطيف كرناف : وظائف الصورة الشعرية عند ابن حيوس ،حوليات آداب عين الشمس _ المجلّد 43 (يناير _ مارس 2015 م) ،ص 137

يستخدم الشاعر التصوير الشعري لخلق صور بصرية ملونة وجذابة في أذهان القرّاء، وذلك من خلال الاستعانة بالمجازات والتشبيهات والرموز. هذا الاستخدام الحكيم للصور يجعل القصيدة مشوقة ومثيرة، ويُسلط الضوء على الجمال اللغوي .

كما يعتبر التصوير الشعري وسيلة فنية للتعبير، حيث يستطيع الشاعر تجسيد المشاعر والأفكار بأسلوب جميل وملهم. تُعتبر القصائد الشعرية التي تمتاز بالتصوير الشعري الجميل والمنمّق جواهر أدبية تثري عقول القراء وتلهمهم .

وكذلك، بفضل الجمالية والرونق الذي يتمتع به التصوير الشعري، يستطيع الشاعر تحفيز خيال القارئ وجذب انتباهه بشكل استثنائي. يتفاعل القرّاء بشكل عاطفي وذهني مع القصيدة، ويُغرقون في عوالم الخيال والجمال التي يقدمها الشاعر .

بهذه الطرق، تُظهر الوظيفة الجمالية في التصوير الشعري أهمية كبيرة في نقل المعنى بشكل جذاب ومميز، وتحول تجربة القراءة إلى رحلة فنية وروحانية. تجعل الصور الشعرية الجميلة من القصيدة تحفة فنية تستحق الاستمتاع بها والتأمل في جمالها، وبالتالي تعزز من قيمة الشعر كفن لا يمكن إغفاله.

ب. الوظيفة الاجتماعية:

باعتبار الشعر ذا دور بارز "على المستوى الفردي والجماعي، والمجتمع ينتظر من الشاعر أن يكون معبّرا عن آماله وآلامه "،[1] حيث يعتبر الشعر وسيلة تعبيرية وثقافية تؤثر على المجتمع بشكل عميق وشامل. يُعزَى دور الشعر في تعبير الأفراد والمجتمعات عن آمالهم وآلامهم .

[1] المقطوف عثمان الطيف كرناف : وظائف الصورة الشعرية عند ابن حيوس ،حوليات آداب عين الشمس _ المجلّد 43 (يناير _ مارس 2015 م)، ص 137

يُعتبر الشعر وسيلة للتعبير عن الهوية الفردية والجماعية، حيث يُسهم التصوير الشعري في نقل قيم الثقافة، الإرث الفكري والتاريخي للمجتمع. من خلال الصور والمفردات الشعرية، يعبر الشاعر عن فلسفة الحياة والقيم التي تشكل جوهر المجتمع .

كما أن شعر وسيلة لتعزيز التواصل والتفاعل بين أفراد المجتمع، حيث يمكن للأشعار أن تلامس القلوب وتوحد العقول، يتسم التصوير الشعري بالقدرة على إحداث التأثير العاطفي والفكري، مما يعزز التواصل الاجتماعي ويعزز التلاحم والتضامن .

فالشعر وسيلة لتنويع وجهات النظر وتوجيه الانتباه لقضايا اجتماعية هامة. يمكن للتصوير الشعري أن يسلط الضوء على قضايا اجتماعية مهمة ويثير الوعي والاهتمام بالمسائل الحيوية التي تهم المجتمع .

يساهم الشعر في تعزيز الوعي الثقافي والإنساني لدى الأفراد والمجتمعات، حيث يفتح الشعر عقول الناس على جماليات اللغة والفن، وينمي الخيال والإبداع. من خلال الصور الشعرية، يمكن للشعر أن يعلّم ويوجه ويثري الحياة الفكرية للأفراد .

ج. الوظيفة الإشارية:

بحيثُ أنّ المعنى لا يُذكر مباشرةً بل يُلمح إليه، ويتحقق ذلك من خلال الوصف، الكناية، التعريض، الرمز .. إلخ [1]الوظيفة الإشارية في التصوير الشعري تعتبر أحد الجوانب البارزة التي تضيف عمقًا وجاذبية إلى النص الشعري، حيث يتم التلميح إلى المعنى بشكل غير مباشر وذلك من خلال الوصف والكناية والتعريض والرمز والأساليب اللغوية الأخرى. هذه الوظيفة تعتبر جوهرية في إثراء تجربة القارئ وتجعله يستمتع بتفكيره وتأمله فيما يُعبر عنه الشاعر.

[1]،المقطوف عثمان الطيف كرناف : وظائف الصورة الشعرية عند ابن حيوس ،حوليات آداب عين الشمس _ المجلّد ص137.

عندما يُتبنى الشاعر الوصف الدقيق والتفاصيل المُحكَمة، يتمكن من خلق صورة تعبيرية توحي بالمعنى المخفي دون الكشف عنه بشكل مباشر. يستخدم الشاعر الوصف ليُشير إلى الأفكار والمشاعر دون الحاجة إلى الإفصاح مباشرة .

أما الكناية والتشابهات فيستخدمها ليُرمز إلى معان معينة بطرق غامضة ومبهمة، من خلال استخدام الكنايات، يتم تشبيه مفاهيم معينة بأخرى تُظهر المعنى المراد بشكل دقيق وفني .

من خلال التعريض يستطيع الشاعر التلميح بشكل منظم ومنمق إلى المعنى دون أن يُذكره بشكل صريح. هذه الأساليب تضيف عمقًا وغموضًا للنص الشعري وتترك للقارئ حرية التفسير

من جهةٍ أخرى، يمكن للشاعر استخدام الرموز والعلامات اللغوية لتوجيه القارئ نحو المعنى المخفي المنتقى، من خلال تضمين الرموز في النص الشعري، يتم إيصال المعاني بشكل تلميحي دقيق .

بهذه الأساليب والتقنيات، يُظهر التصوير الشعري الإبداعية والفنية التي تعتمد على إثارة الفضول لدى القارئ وتركه يتأمل ويفسر النص بطرق مختلفة. يكون التلميح الإشاري حافزًا للتأمل والتفكير العميق، وبالتالي يُثري تجربة القراءة ويجعل الشعر تجربة فنية تفاعلية ومثيرة للذهن.

الفصل الأول:

التشكيل اللغوي والإيقاعي في ديوان تأبط شرا

أولا :التشكيل اللغوي في الديوان

1-المستوى الصوتي.

2- المستوى الصرفي.

3- المستوى التركيبي.

ثانيا : التشكيل الايقاعي في الديوان

1- البحر .

2- الوزن.

3- القافية.

توطئة:

تتعالق في القصيدة العربية عناصر عديدة، يرجى منها إحداث التأثير في المتلقي، وبناء صور جمالية: لغوية كانت أم بلاغية، صور مائزة بين نظيراتها من التجارب الشعرية، ومن هذه العناصر الأصوات التي تكسو متن القصائد ثوبا من التأثير في النفس السامعة، والذات الناقدة، كما أنه ريشة بناء للوحدات اللغوية المركبة للنص، علاوة على الإيقاع الذي يعطي موسيقى تقع في الأذن فتركن إليها الألباب وتستكين إليها الأنفس وبذلك يتحد هذان العنصران لبناء لوحة جميلة تسمى القصيدة الشعرية، المحملة برسائلها اللغوية وترتكيبتها الجمالية، وهذا ما سيأتي بيانه في هذا الجزء من البحث.

ذلك أن اللغة وسيلة من وسائل الشاعر لبناء نصه، وتبليغ مراده، والتأثير في متلقيه، وهي مياز أسلوبه وملمح افتراقه عن سواه، لذلك يتبارى الشعراء في تكوين منظومهم للوصول إلى المراد، ولهذا التشكيل طرفان الصرف الذي تنبني تبعا لقواعده الألفاظ، والنحو الذي ترصف وفقه الجمل المؤلفة لأبيات القصيدة، وهو ما سنبينه ها هنا في الدراسة.

أولا :التشكيل اللغوي في ديوان تأبط شرا:

1-المستوى الصوتي:

1-1 المقاطع الصوتية:

المقطع في ابسط صورة تتابع فونيمي في لغة ما [1]، و عند دي سوسير هو الوحدة الأساسية التي يظهر بداخلها نشاط الفونيم الوظيفي[2].

و المقاطع عدة أنواع، ولكل لغة نظامها المقطعي المتميز فالعربية مثلا لهاخمس أنواع من المقاطع وهي [3]:

---

[1]– عبد القادر عبد الجليل ، الأصوات اللغوية ، دار الصفاء ، للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ،ط1 ،1998،ص213

[2]– عبد القادر عبد الجليل ، التنوعات اللغوية ، دار الصفاء ، للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ،ط1 ،1997،ص78

[3]–ممدوح عبد الرحمان ، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ،مصر، دط ،1994،ص51.

مقطع قصير مفتوح: يتكون من صامت – حركة قصيرة*، مثل الجيم من جلس.
مقطع طويل مفتوح : يتكون من صامت ، حركة طويلة*، مثل ما.
مقطع طويل مغلق : يتكون من صامت الحركة قصيرة صامت ، مثل من.
مقطع متماد مغلق :يتكون من صامت + حركة طويلة + صامت ، مثل جاء
مقطع طويل مزدوج : يتكون من صامت + حركة قصيرة + صامتان ، مثل بحر.
و هذه المقاطع الخمسة تندرج تحت قسمين : مفتوح و مغلق.
المقطع المفتوح : و ينتهي بحركة سواء قصيرة ام طويلة مثل ما.
المقطع المغلق : و ينتهي بصامت مثل من.....
و أهمها في تحليل الشعر الأنواع الثلاثة الأولى.[1]

من خلال تحليل الديوان، نلاحظ وفرة المقاطع الصوتية ،حيث تدل الوفرة على رغبة الشاعر في أن يؤثر في المتلقي نفسيا وفي أن يثير عواطفه وأحاسيسه.

كما نلاحظ غلبة المقاطع الطويلة المفتوحة على المقاطع الطويلة المغلقة وهذا لكون المقاطع المفتوحة أكثر قدرة على التصوير وإبراز غاية الشاعر وهدفه ،وهي بمثابة متنفسات للتعبير ومنافذ لاسترواح النفس . أما المقاطع المغلقة فيلجأ إليها الشاعر عندما تضطرب نفسه وتهتز مشاعره .

1-2 الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة:

تتوزع الأصوات في اللغة العربية بين صفتي الهمس والجهر. فالصوت المجهور هو "الصوت الذي يهتز معه الوتران الصوتيان"[2]

---

[1]– رابح بوحوش ، البنية اللغوية البردة البوصيري ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،دط، 1993ص 28.

*الصوامت : هي حروف صحيحة.

*الحركات القصيرة : الضمة ، الكسرة ، الفتحة ، و يطلق عليها الصوائت القصيرة.

*الحركات ا لطويلة : الألف ، الواو ، الياء، وتسمى أيضا الصوائت الطويلة.

[2]–مصطفى السعدي : المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية ،أما ص66

والاصوات المجهورة هي: ض ، ظ ، ب ، د، ذ ، ر، ز ، ع ،غ ،ج ، و ، ي ، ل، م ، ن.[1]
أي 15 وحدة صوتية مجهورة .[2]

أما الصوت المهموس فهو الصوت الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به[3].

ومعنى الهمس فيه ان يضعف الاعتماد في الصوت حتى يجرى معه النفس.[4]

والاصوات المهموسة 12 صوتا في اللغة العربية ممثلة في : ف ، ث ، ط ، صً ، س ، ش ، ك ، ح، خ ، ق ، ه ، ت .[5]

ونلاحظ سيطرة الأصوات المجهورة في القصيدة على الأصوات المهموسة بحيث وردت الأصوات المجهورة بنسبة كبيرة، في حين بلغت نسبة الأصوات المهموسة النسبة الأقل، وسبب هذا التباين في النسبتين إنما يعود إلى عوامل نفسية تتعلق بالشاعر نفسه من جهة و إلى كون الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد ، و الحركة فيها تفرع الأذن بشدة و توقظ الأعصاب. بصخبها[6] من جهة ثانية. كما أن الأصوات المجهورة تعبر عن انفعال سريع في غالب الأحيان [7]

-1-3 التصريع:

ظاهرة إيقاعية صوتية، ويعرفه علماء العروض بأنه "إلحاق العروض بالضرب وزنا وتقفية، سواء بزيادة أو بنقصان".[8]

---

[1]- المرجع نفسه ص68

[2]- عبد القادر عبد الجليل ، الأصوات اللغوية ،ص124

[3]- مصطفى السعدي ، المدخل اللغوي في نقد الشعر ،قراءة بنيوية ، منشأة المعارف الإسكندرية ،ط1 ،1998ص67

[4]- المرجع نفسه ،ص67

[5]-عبد القادر عبد الجليل ، الأصوات اللغوية ، ص124

[6]- مصطفى السعدي ، المدخل اللغوي في نقد الشعر ، قراءة بنيوية ،ص93

[7]- المرجع نفسه، ص94

[8]- صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور،مكتبة الخانجي القاهرة ، مصر ،ط3 ،ص49

وأشاد قدامه بظاهرة التصريع فقال في نعت القوافي مركزا على التأثير الصوتي:" إنما يذهب الشعراء المطبعون المجيدون إلى ذلك لأن بنية الشعر إنما هي في التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه، كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر[1].

وفي القصيدة أقتصر التصريع على البيت الأول فقط، وهو في الغالب يكون في البدء إعلانا على أن الكلام موزون وليس منثورا، أما إذا صرع الشاعر في غير الابتداء فلأنه إنتقل من قصة لأخرى أو من وصف شيء إلى وصف آخر.[2]

ولما كانت قصيدتنا قصيرة فلم يكن هناك داع إلى كثرة التصريع.

1-4 الترصيع:

وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف.[3]

وهو " عبارة عن مقابلة كل لفظة من صدر البيت أو فقرة النثر بلفظة على وزنها ورويها "[4] ويعتبر الترصيع وسيلة صوتية بلاغية فعالة لما لها من تأثير في نفوس السامعين سواء كانوا حاضرين أم كانوا غائبين.[5]

والترصيع ثلاثة أنواع هي : المتوازي، المطرف، المتوازن.

-**المتوازي** : من أشرف الأنواع، وهو أن تتفق فيه الكلمات في الوزن والروي .[6]

ومن أمثلة هذا النوع في القصيدة قول الشاعر:

يا عيد مالك، من شوق وإيراق ومر طيف على الأهوال طراق

يسري على الأين والحيات محتفيا نفسي قدارك من سار على ساق

---

[1]- قدامة ابن جعفر ،نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ،ط3 ، د ت، ص80

[2]- ابن رشيق العمدة ،ج1/ ص173

[3]- ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت ، لبنان، م5، 1981، ج 2 / ص 26

[4]- تقي الدين أبي بكر على خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتوا ، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان ط2، 1992 ص409.

[5]- رابح بوحوش البنية اللغوية البردة البوصيري ص 32

[6]-الزركشي بدر الدين محمد البرهان في علوم القرآن تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الفكر ،3ط،1980،ج1/ص75

حـمال ألـــوية شهـــاد أندية قــوال مـحكمة جواد آفاق

فذاك همي وغزوي استغيث بها إذا استغلت بضافي الرأس نعاق.[1]

فكل ثنائية من هذه الكلمات (يسري /نفسي)، (إبراق / طراق)، (حمال /قوال) ، (ألوية / أندية،(همي / غزوي)، متفقة في الوزن والروي.

والمتوازي في هذه القصيدة أثرى التعبير بنغمات نفسية أخاذة وايقاع يعطي النفس متعة فنية مؤثرة تبعث في الفؤاد السكينة والطمأنينة.

المطرف: وهو أن تتفق فيه الكلمات في الروي لا في الوزن[2].

ومن أمثلة المطرف في قافية تأبط شرا قوله:

يا عيد مالك من شوق وإيراق ومر طيف على الأهوال طراق

ولا أقول إذا ما خلة صرمت ياويح نفسي من شوق وإشفاق

لا شيء في ريدها إلا نعامتها مهنا هزيم ومنها قائم باق

يقول أهلكت مالا لوقنعت به من ثوب صدق و من بز وأعلاق[3]

وكما تلاحظ فإن الكلمات القرائن متفقة في الروي ومختلفة في الوزن....

(شوق إيراق)، (شوق / اشفاق)، (ريدها نعامتها)، (صدق/ اعلاق)، (أهلكت /قنعت)

ويعمل التطريف على تنشيط المتلقى ويبعث فيه المتعة الفنية عن طريق تكسير رتابة الإيقاع[4] ويضفي على الموسيقى لحنا عذبا، ونغما موحيا مؤثر هذا من الناحية الصوتية، أما من الناحية الدلالية فإنه ينقل السامع من حالة إلى أخرى دون الشعور بالسأم والضجر والتأثير عليه [5]

---

[1]–عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا،دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ،، الطبعة 1، 2003،،ص40

[2]– الز ركشي ، البرهان في علوم القرآن ،ج1 /ص76

[3]– عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص40،41،42،43

[4]– الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ح1 ،ص76

[5]– الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ح1 ،،ص76

المتوازن : قسم من أقسام الترصيع بحيث يراعي في مقاطع الكلام الوزن فقط .[1] وقد ضبط صاحب القصيدة استخدامه فحقق به التنوع الإيقاعي ومن روائع استعمالات هذا النوع هذه الأبيات:

يسرى على الاين والحيات محتفيا نفسي فداؤك من سار على ساق
حمال ألوية شهاد أندية قوال محكمة جواب آفاق
وقلة كسنان الرمح بارزة ضحيانة في شهور الصيف محراق[2]

فالمطابقة في الوزن كانت بين (سار / ساق) (حمال / شهاد/ جواب)(الرمح / الصيف) وهي كلمات متطابقة في الوزن فقط، وقد كان التوازن في هذه القصيدة من أجل التنوع الإيقاعي.

أن هذا التنوع في استخدام الترصيع بمختلف أنواعه ينشى عنصر المفاجأة ويوقظ النفس ويحرك المشاعر وهو مسخر في الغالب لوصف شخصية الشاعر وصفاته.

ومن الظواهر الصوتية التي استدعت انتباهنا في هذه القصيدة غزارتها بالحركات الطويلة*، وهي " أصوات تستوعب الإنسانية بأبعادها السارة وغير السارة[3]. وقد لجأ الشاعر إليها ليعبر من خلالها عن انفعاله فيكثر من استعمالها عندما يتحدد شعوره ويتعمق اتجاه فكرة ما، أو حدث ما أو موضوع ما.

وينبغي أن نلاحظ عندما نقرأ تلك الأبيات الغنية بالحركات الطويلة ذلك البطء الموسيقى الذي يفرض على قارنها أن يتمهل في قراءة كلماتها تمهلا شديد، يكاد يقف فيه عند كل كلمة بل عند كل حرف من حروفها وحركة من حركاتها، كما يفرض عليه أن يعلو ويهبط مع أصواتها وكأنه يتذوقها تذوقا.

---

[1]– المرجع نفسه ،ص76.

[2]– عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص42،40

[3] – مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر ،ص62

ومثل هذا البطء الموسيقي من شأنه أن يحمل القارئ على تفهم معانيه، فكأن هذه المدات الصوتية استحالت إلى محطات تحول بين القارئ والإسراع في قراءته وتحمله على التوقف عندها.[1]

ففي قول الشاعر:

ياعيد مالك من شوق وإيراق ومر طيف على الأهوال طراق
يسرى على الأين والحيات محتفيا نفسي فداؤك من سار على ساق
فذاك همي وغزوي أستغيث به إذا استغثت بضافي الرأس نعاق.[2]

نلاحظ وفرة الحركات الطويلة وخاصة الألف.

1-5-التكرار الصوتي وعلاقته بالمعنى:

يعتبر التكرار وسيلة من وسائل التعبير الجمالية التي يلجأ إليها الأدباء والشعراء خاصة، وهو " أن يكرر المتكلم اللفظ الواحد باللفظ أو المعنى[3].

والتكرار عند ابن الإصبع " أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف، أو المدح، أو الذم، أو التهويل.[4]

وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها. فأكثرها يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك. الخذلان بعينه.[5]

ومن الضروري أن يرتبط التكرار بالمعنى المراد إيصاله حتى لا يكون فيه تكلفا، وفي ضرورة هذا الارتباط تقول نازك الملائكة: " إن القاعدة الأولية في التكرار بأن يكون اللفظ المكرر وثيق

---

[1]إبراهيم عبد الرحمان محمد ، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، ط1،،ص242

[2]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص40

* الحركات الطويلة : الألف ، الاء والواو.

[3]-تقي الدين أبي بكر ، خزانة الأدب،، ص361

[4]-عز دين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير ، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1978 ص113

[5]-ابن رشيق ، العمدة ،ج2 /ص74

الارتباط بالمعنى، ولا بد من خضوعه لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية.[1]

وما يهمنا في موضوع التكرار هو التكرار الصوتي ودوره في تحقيق الدلالة هذا التكرار الذي تحقق في القصيدة بوسائل عديدة تستطيع على أساس وصفي خالص أن نحصرها في أشكال ثلاثة وهي : تكرار الحرف بعينه، وتكرار الكلمة وتكرار الجملة.

1-6- تكرار الحرف بعينه:

يولد هذا النوع من التكرار نغمة صوتية يطرب بها القارئ و يستمتع بها، ففي قول الشاعر[2]

يا عيد مالك من شوق وإيراق ومر طيف على الأهوال طراق

تلاحظ تكرار كل من حرف القاف وحرف الراء.

فالقاف صوت لهوي انفجاري مهموس شبه مفخم [3]، أما الراء فهو صوت لثوي، مكرر متوسط بين الشدة والرخاوة [4]يدل على الملكة وعلى شيوع الوصف.

لقد استطاع الشاعر من خلال هذا التكرار أن يصور تصويرا حسيا صوت معاناته كما ولد القاف موسيقى عنيفة وقوية. وفي قول الشاعر:[5]

نجوت منها نجائي من بجيلة إذ ألقيت ليلة خبت الرهط اوراقي

تكرر كل من حرف "الجيم "وحرف "اللام"

فالجيم صوت مركب إنفجاري، إحتكاكي، مجهور مرقق [6]، أما "اللام" فصوت لثوي جانبي متوسط بين الشدة والرخاوة مجهور مفحم ومرقق.[7]

---

[1]-نازك الملائكة ،قضايا الشعر المعاصر ، دار المعلمين ، بيروت ، لبنان ،ط6 ،1981 ،ص263

[2]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص40

[3]عبد القادر عبد الجليل ، الأصوات اللغوية ،ص179

[4]-المرجع نفسه ص175

[5]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص41

[6]- عبد القادر عبد الجليل ، الأصوات اللغوية ،ص176

[7]- المرجع نفسه ،ص174

و تكرار هذين الحرفين في هذا البيت مرتبط بمعنى القوة والشجاعة، حيث يدل تكرار حرف الجيم على العظمة المطلقة وقد ساعده في تعميق هذه الدلالة تكرار حرف اللام.

أما في قوله[1]:

ليلة صاحوا وأغروا بي سراعهم بالعيكتين لدى معدى ابن براق

نلاحظ تكرار حرف العين ثلاث مرات وهو صوت إحتكاكي مجهور مرقق.[2]

ويدل تكرار هذا الحرف على معنى الجزع والفزع.

وفي قول صاحب القصيدة:[3].

لا شيء في ريدها إلا نعامتها منها هزيم ومنها قائم باق.

تكرر كل من حرف الهاء والميم خمس مرات في (ريدها – نعامتها – منها – هزيم –منها– قائم).

فالهاء صوت حنجري إحتكاكي مهموس مرقق [4]يدل على معنى التلاشي، أما الميم فهو صوت شفوي أنفي مجهور [5]ويدل على معنى الإنجماع.

وتكرار هذين الحرفين جاء لتصوير شجاعة الشاعر وقوة عزيمته.

وفي البيت التالي:

يسرى على الأين والحيات محتفيا نفسي فداؤك من سار على ساق[6]

تكرر فيه كل من حرف "السين" أربع مرات وحرف "الفاء" في (يسري، محتفيا، نفسي، فداؤك، سار، ساق) والسين من الحروف الصفيرية، لأنه يصفر بها وتتميز بالحدة وشدة الوضوح السمعي واحتكاكيتها . وقد ارتبطت ارتباطا وثيقا بمعنى الحركة.

---

[1]– عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص41

[2]–عبد القادر عبد الجليل ، الأصوات اللغوية ،ص180

[3]– عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص40

[4]– عبدالقادر عبدالجليل ، الأصوات اللغوية،ص183.

[5]–المرجع نفسه ،ص157

[6]– عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص40

والفاء صامت انفجاري ، يتصف بالرهافة والهمس، وهما صفتان تبعثان على التأمل والتقصي العميق.[1] وقد ارتبط بمعنى التضحية.

إن تكرار الحرف بعينه في القصيدة لعب دورا هاما في إبراز الدلالات من جهة، ومن جهة أخرى استطاع أن يثري القصيدة بموسيقى عذبة موحية ومؤثرة.

2-المستوى الصرفي:

يعرف علماء العربية علم الصرف بأنه "العلم الذي تعرف به كيفية صباغة الأبنية العربية، الأبنية العربية وأحوال هذه الأبنية التي ليست إعرابا ولا بناء."[2]

والمقصود بالأبنية هنا هيئة الكلمة، وعلى هذا الأساس فهم العرب القدامي الصرف، أي أنه دراسة لبنية الكلمة وهو فهم صحيح في الإطار العام للدرس اللغوي.[3]

أما المحدثون فيرون "أن كل دراسة تتصل بالكلمة أو أحد أجزائها وتؤدي إلى خدمة العبارة والجملة أو تؤدي إلى إختلاف المعاني النحوية، كل دراسة من هذا القبيل هي صرف.[4]

ومهما يكن من أمر، فإن علماء العرب يحددون ميدان الصرف بأنه دراسة فقط لنوعين من الكلمة: الأفعال المتصرفة، الأسماء المتمكنة.[5]

وبهذا يكون علم الصرف علم يختص بأبنية الفعل المتصرف وأبنية الاسم المتمكن.

2-1بنية الأفعال:

تنقسم بنية الأفعال إلى بنائين يشمل الأول الصيغ الصرفية البسيطة اما البناء الثاني فيشمل في الصيغ الصرفية المركبة.

---

[1]- مصطفى حركات الصوتيات والفونولوجيا ، دار الافاق الجزائر ،ب ،ت ،ص100

[2]- عبده الراجحي ، التطبيق الصرفي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، 1998 ،ص8

[3]- المرجع نفسه ،ص8

[4]- المرجع نفسه ،ص9

[5]- زين كامل الخويسكي ، الصرف العربي ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر ، 1996،ص13

2-2 الصيغ البسيطة:

و نعنى بها الأفعال التي لم تقترن بحروف ومن هذه الصبغ: فعل ، فاعل ،يفعل..... توزعت الصيغ البسيطة في القصيدة على النحو الآتي:

فَعَلَ: يعتبر البناء فعل -بفتح العين- من أكثر الأبنية ورودا في القصيدة وأوسعها دلالة وذلك من خلال الأفعال التالية: (يسري، ضنت، نجوت ،صاحوا، قلت، صرمت ، شددت، يوقي يقول) وردت هذه الأفعال في قول الشاعر:

يسري على الأين والحيات محتفيا نفسي فداؤك من سار على ساق
إني إذا خلة ضنت بنائلها وأمسكت بضعيف الوصل أحذاق
نجوت منها نجائي من بجيلة إذ ألقيت ليلة خبت الرهط أرواقي
ليلة صاحوا وأغروا بي سراعهم بالعيكتين لدى معدي ابن براق
لا أقول اذاماخلة صرمت يا ويح نفسي من شوق و إشفاق
كالحقف حدأه النامون قلت له ذو ثلتيلـــتن وذوبهم وأرباق
بشرته خلق يوقي البنان بها شددت فيها سريحا بعد إطراق
يقول أهلكت مالا لو قنعت به من ثوب صدق ومن بزو وأعلاق[1]

لقد تنوعت هذه الأفعال بين كونها لازمة أو متعدية، صحيحة أم معتلة ، كما اختلفت الضمائر التي أسندت إليها وهي في كل ذلك تندرج تحت بناء واحد هو بناء فعل الذي يعتبر من أخصب الأبنية دلالة كما انه يعتبر من "أكثر الأبنية الفعلية الثلاثية و أوفرها لهذا فقد استعمل في جميع المعاني لخفته.[2]

[1]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص42،41،40

[2]- عبد الحميد مصطفى السيد، المغنى في علم الصرف ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 1995 ،ص72

فَعِلَ: بكسر العين ورد هذا البناء في القصيدة مرة واحدة من خلال صيغة الفعل قنعت و هو من الفعل الثلاثي قنع.

و جاء هذا البناء– فعل– في قول الشاعر:[1]

يقول أهلكت مالا لو قنعت به من ثوب صدق وبز واعلاق.

لقد دل هذا البناء من خلال الفعل قنعت على معنى الفرح وهذا لان فعل القناعة يعني الرضا الذي بدوره يشعرنا براحة نفسية وطمأنينة تؤديان إلى الشعور بالفرح و السعادة.

افْعَلْ : ورد هذا البناء ثلاث مرات في القصيدة دل فيها على معلى التعدية [2] فيقول الشاعر:

إني إذا خلة ضنت بنائلها وأمسكت بضعيف الوصل أحذاق

يقول أهلكت مالا لو قنعت به من ثوب صدق ومن بز و أعلاق

ليلة صاحوا و أغروا بي سراعهم بالعيكتين لدى معدى ابن براق[3]

فبدخول همزة القطع على هذه الأفعال (أمسكت – أهلكت–اغروا) أصبحت متعدية.

فَعّلَ: جاء هذا البناء بتضعيف العين أربع مرات توزع خلالها حسب المعاني التالية:

المبالغة: جاء لهذا المعنى "حرق في قول الشاعر:[4]

بل من لعدالة خذالة أشب حرق باللوم جلدي أي تحراق.

وإلى جانب معنى المبالغة فقد استطاع الفعل " حرق" أن يعبر بدقة متناهية عن الألم الذي يحس به الشاعر من جراء لوم كل من العدالة و الخذالة ذلك اللوم الذي تحول إلى نار محرقة تحرق جلده.

---

[1]– عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص42

[2]– عبد الستار عبد اللطيف ،أساسيات علم الصرف ، المكتب الجامعي الحديث ، الإسكندرية ، مصر ،ط2 ، 1999،ج1 /ص 139

[3]– عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص40

[4]– عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص43

فالشاعر وفق إلى حد كبير في الملائمة بين اللفظ والمعنى في هذا الموضع فلوانه استخدم الفعل "حرق " من دون إدغام لما كان بهذا الإيحاء العميق.

التكثير: جاء لهذا المعنى تجمعه " في قول الشاعر:[1]

سدد خلالك من مال تجمعه حتى تلاقي الذي كل امرىء لاق

فالفعل "تجمعه " من الفعل الماضي "جمعه "وهو على وزن " فعل" .

التعدية: تعنى التعدية أن الفعل إن كان لازما صار متعديا إلى مفعول و إن كان متعديا إلى مفعول صار متعديا إلى مفعولين، و إن كان متعديا إلى مفعولين صار متعديا إلى ثلاثة.[2]

جاء لهذا المعنى حدأه، سدد في قوله[3]:

كالحقف حدأه النامون قلت له: ذو ثلتين و ذوبهم و أرباق

الفعلان حدأه، سدد لازمان في صيغة الثلاثي، وقد تعديا إلى مفعول.

فاعل:" الأصل أن يكون هذا البناء بين اثنين وذلك أن يفعل كل واحد منهما ما يفعل الآخر، ويعبر عنه أيضا بالمفاعلة.[4]

وقد وردت صيغة فاعل للدلالة على المبالغة في قول الشاعر:[5]

بادرت قنتها صحبي وماكسلوا حتى نميت إليها بعد إشراق

أفادت صيغة "بادرت" المبالغة التي تعنى أن الشاعر قد سبق صحبه إلى قنة الجبل فبالرغم من جديتهم وسرعتهم فقد سبقهم بسهولة.

---

[1]– عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص43

[2]– عبده الراجحلي ، التطبيق الصرفي ،ص33

[3]– عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص42

[4]– رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البوصري ، ص75

[5]– المف عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص42

وإلى جانب معنى المبالغة، فقد جاء البناء "فاعل" لدلالة على معنى المشاركة أي أن الفعل حادث من الفاعل والمفعول معا[1]. فكذلك فعل المبادرة الذي كان من طرف الشاعر وصحبه

استفعل:

ورد هذا البناء في القصيدة مرة واحدة في قوله: [2]

فذاك همي وغزوي استغيث به إذا استغثت بضافي الرأس نغاق

فالفعل استغيث" على وزن استفعل.

وقد دلت هذه الصبغة في هذا البيت على معنى الطلب، لأن الإستغاثة تعنى طلب العون والنجدة.

فَعْلَلَ:

لهذا البناء أهمية خاصة ، "فقد استخدمه العرب في معاني كثيرة"[3]

ورد هذا البناء في القصيدة مرة واحدة من خلال صيغة الفعل حثحثوا في قوله[4]

كأنما حثحثوا حصا قوادمه أوأم خشف بذي شث وطباق

وقد جاء هذا البناء فعلل في هذا الفعل دالا على معنى التعدية[5].

2-3الصيغ المركبة :

[1]- عبده الراجحي ، التطبيق الصرفي ، ص35

[2]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص42

[3]- عبده الراجحي ، التطبيق الصرفي ، ص29

[4]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص41

[5]عبده الراجحي ، التطبيق الصرفي ، ص31

ونعني بها البنية الصرفية المتكونة من حرف أو فعل الكينونة وما ماثله زائد فعل مثل (لم +يفعل)، (ما + فعل)، (قد +فعل)، بحيث يعد الحرف والفعل صيغة واحدة ذات دلالة واحدة [1]كما تؤدي هذه الصيغ معنى الزمن المركب غير البسيط .[2]

وقد توزعت في القصيدة على عدة صور:

الصورة الأولى: أداة نفى +فعل.

تعد هذه الصورة من أكثر الصور تواترا في القصيدة وقد توزعت كما يلي:

لا+ يفعل : وردت هذه الصيغة في القصيدة مرتين ، ارتبطت فيهما بالزمن المستقبل البسيط[3] في قول الشاعر :

أن يسأل القوم عني أهل معرفة فلا يخبرهم عن ثابت لاق

ولا أقول إذا ماخلة صرمت يا ويح نفسي من شوق و إشفاق [4]

لم + يفعل: وردت هذه الصيغة في القصيدة مرة واحد على الشكل (لم + تفعلوا) من خلال الفعل " لم تتركوا " وعبر المركب " لم تفعوا " في القصيدة على الزمن الماضي المستمر[5]لأن الفعل المضارع إذا أقترن ب (لم) يدل على الزمن الماضي .[6]

ما + فعل : وردت هذه الصيغة في القصيدة مرة واحدة على الشكل " ما فعلوا " وهذا من خلال المركب الفعلي (ماكسلوا)

---

[1]– رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البوصيري ، ص84

[2]– عبد الجبار توامة ، زمن الفعل في اللغة العربية ، قرائنه وجهاته ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1994،ص79

[3]– تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب بيروت ، لبنان ،ط3 ،1998،ص272

[4]– عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص43 ،41

[5]–تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ص272

[6]– عبد الهادي الفضلي ، دراسات في الفعل ، دار القلم ، بيروت، لبنان ، ط1 ،1982 ،ص32

ودلت هذه الصيغة (مافعلوا) على الزمن الماضي المنتهي بالحاضر [1]

لما + فعل: وردت هذه الصيغة مرة واحدة وذلك في قوله الشاعر [2]

حتى نجوت ولما ينزعوا سلبي بواله من قبيض الشد غيداق

فالمركب (لما ينزعوا) عبر عن الزمن الماضي المتصل بالحاضر [3]

لأن أداة النفي "" **لما**"" تفيد أن النفي مستمر الى زمن التكلم [4]

الصورة الثانية : أداة شرط + فعل

وردت هذه الصورة في القصيدة بعدة صيغ :

اذا + فعل : وردت هذه الصيغة مرتين في قول الشاعر:

فذاك همي وغزوي أستغيت به إذا استغثت بضافي الرأس نغاق

لتقرعن على السن من ندم إذا تذكرت يوما بعض اخلاقي[5]

إن المركبان :(إذا استغيت ،إذا تذكرت)عبرا عن الزمن المستقبل البسيط[6]

إذا +فعل :

جاءت هذه الصيغة في القصيدة مرة واحدة على الشكل " إذ أفعلت "، وقد دلت هذه الصيغة على زمن المستقبل البسيط :[7]

إن + فعل:

---

[1]–زين كامل الخويسكي ، الجملة الفعلية المنفية في شعر المتنبي ، مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية ، مصر ، 1986 ،ص85

[2]– عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص41

[3]–تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ،ص247

[4]–عبد الجبار توامة ، زمن الفعل في اللغة العربية قرائنه وجهاته ، ص85

[5]– عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص42،43

[6]– تمام حسان اللغة العربية معناها ومبناها ص372

[7]– عبد الجبار توامة ، زمن الفعل في اللغة العربية قرائنه وجهاته ،ص38

وردت هذه الصيغة في القصيدة على الشكل إن أفعلته في قول الشاعر:[1]

عاذلتي أن بعض اللوم معنفة وهل متاع وإن أبقيته باق

المركب (إن أبقتيه) عبر على زمن المستقبل البسيط.[2]

ووردت أيضا ضيعة (أن+ أفعل) في القصيدة في قول الشاعر:

لكنما عولي إن كنت ذاعول على بصير بكسب الحمد سباق[3]

فالأداة إن هنا جاءت مع الفعل الناقص (كنت) . وقد عبرت هذه الصيغة في هذا المركب (إن كنت) على الزمن الماضي البسيط[4]

الصورة الثالثة: أداة نصب + فعل

وردت هذه الصيغة على شكلين:

-أن فعل

وجاءت هذه الصيغة في قول الشاعر :

اني زعيم لئن تتركي عذلي أن يسأل الحي عني أهل أفاق

أن يسأل القوم عنى أهل معرفة فلا يخبرهم عن ثابت لاق[5]

فالمركب (أن يسأل) في البيتين عبر على زمن الحاضر [6]

-حتى +فعل

وردت هذه الصيغة في قول الشاعر (حتى تلاقي، حتى نميت، حتى نجوت) اي على الشكل (حتى تفعل، حتى فعلت)

---

[1]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص43

[2]- عبد الجبار توامة ، زمن الفعل في اللغة العربية ،ص24

[3] - عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص41

[4]- عبد الجبار توامة ، زمن الفعل في اللغة العربية ،ص71

[5] - عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص43

[6]- عبد الجبار توامة ، زمن الفعل في اللغة العربية ،ص58

وعبرت الصيغة (حتى + فعل) في المركبين السابقين على زمن الماضي المطلق [1]

-الصور الرابعة : لام التوكيد + فعل + نون التوكيد:

وردت هذه الصيغة مرة واحدة على الشكل (لا تفعلن) دلت فيها على الزمن المستقبل القريب.[2] وهذا من خلال المركب الفعلي(لا لتقرعن) الذي جاء في قول الشاعر[3].

لتقرعن عليا السن من ندم إذا تذكرت يوما بعض أخلاقي.

والصيغ الأكثر استعمالا في القصيدة هي صيغ المتكلم (نجوت، ألقيت ...) ثم تليها صيغ المخاطبة المؤنث والمذكر (سدد ، تلاقي، ضنت ،أمسكت ...) وأخيرا صيغ الغائب المفرد والجمع (يسري، صاحوا، أغروا ...)

فالغائب أستخدمه الشاعر في صيغ الأفعال التي تعود على القبيلة التي هرب منها وإلى الصديق الذي قطع حبل الود، ثم إن الكلام على الجماعة بصيغة الغائبين استبعاد العلاقة بين المتكلم وبينهم، وإخراج لهم من دائرة الحضور[4] . وعزل الشاعر" للناس" في إطار ضمير الغائبين منسجم مع مضمون الصيغ التي تشير إليهم وفيها يريد الشاعر أن يعبر عن لا مبالاته بالآخرين وانفصاله عنهم.[5]

إلى جانب هذا فقد ارتبطت الصيغ الفعلية البسيطة في القصيدة بدلالات مختلفة، في حين ارتبطت الصيغ المركبة بالأزمنة.

3-بنـــية الأســـماء:

تتوزع المقاطع في الكلمة العربية وفق الآتي :

---

[1]- المرجع السابق ، ص82

[2]- تمام حسان ،اللغة العربية معناها ومبناها ،ص246

[3]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص43

[4]- خالد سعيد ، حركية الإيداع دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1979 ص47

[5]- المرجع نفسه ص47

- أحادية المقطع مثل : عن وتمثيلها المقطعي (م ص م)
- ثنائية المقطع مثل : أكتب وتمثيلها المقطعي (م ص م + م ص م)
- ثلاثية المقطع مثل : كاتب وتمثيلها المقطعي (م ص ص + م ص م)
- رباعية المقطع مثل : مدرسة وتمثيلها المقطعي (م ص م + م ص + م ص + م ص).
- خماسية المقطع مثل : احتفالات وتمثيلها المقطعي (م ص م + م ص + م ص ص + م ص ص + م ص).
- سداسية المقطع مثل : استقبالاتهم، وتمثيلها المقطعي (م ص م + م ص م + م ص ص + م ص ص + م ص م)
- سباعية المقطع مثل : استقبالا تهن وتمثيلها المقطعي (م ص م + م ص م + م ص ص+ م ص ص + م ص + م ص م + م ص).

حيث يرمز الحرف (م) للصوامت، ويرمز الحرف (ص) للصوائت والمقاطع في القصيدة توزعت على الشكل التالي:

3-1 -أبنية ذات مقطع واحد.

وقد وردت هذه الأبنية في القصيدة على **صورتين.**

الصورة الأولى : م ص م م

تشمل هذه الصورة الأبنية: فَعْل، فُعْل، فِعْل:

فَعْل : شمل هذا البناء الكلمات التالية:

(شوق، طيف، قوم، ثوب، لوم صحب أهل، جنب ريد، كسب ،حمد، يوم، مجد ،صيف، ،خلق رأس، أين ، نفس، وصل، خبت).

فُعْل: ورد هذا البناء مرتين في كل من كلمتي (رمح ،عذر)

فِعْل شمل هذا البناء ثلاثة أسماء وهي : (خشف، حقف، صدق)

الصورة الثانية : م ص ص م.

تشمل هذه الصورة الأبنية: (فال، فيل)

فال (فعل): تمثل هذا البناء في القصيدة في الأسماء التالية : (سار، ساق، لاق، مال، باق ماء).

–فيل (فعل): ورد بناء فيل في القصيدة مرة واحدة وذلك في لفظة: (عيد).

تعتبر الأبنية: (فَعل، فُعل ، فِعل) من الأوزان المتفق عليها في بناء الاسم الثلاثي [1]

3–2أبنية ذات مقطعين : وردت في صور مختلفة:

الصور الأولى: م ص + م ص م

وتشمل هذه الصورة بنائين : فَعَل ، فُعْل

فَعَل: من الأسماء التي جاءت على هذا الوزن في القصيدة الأسماء الآتية:

(ندم ، عول، سلب، عذل)

–**فُعْل** : ورد بناء فعل جمع تكسير في : (عذر)

–**الصور الثانية م ص + م ص ص م**

توزعت أبنية هذه الصورة في القصيدة على النحو التالي:

الأبنية	الأسماء
فَعِيل	زعيم سريح – قبيض – هزيم، ضعيف، بصير
فُعوُل	شهور
فِعَال	سراع ، بنان ، خلال، سنان
فَعَال	نجاء ، نجاح
فُعَال	متاع

الصورة الثالثة : م ص ص + م ص م

وردت هذه الصورة في بناء واحد هو " فاعل" الذي جاء في القصيدة اسم علم في "ثابت" وورد البناء "فاعل" صفة للفاعل في الأسماء التالية :(قائم، واله، نائل).

[1]– عبد الحميد مصطفى السيد ، المعني في علم الصرف، دار الصفاء ، عمان ، الأردن ، ط1، 1998ص63

الصورة الرابعة : م ص ص+ م ص ص

تمثلت هذه الصورة في صيغة" فاعي "التي دلت على صفة للفاعل في كل من: (ضافي عاري، واهي)

الصورة الخامسة : م ص م + م ص ص

وردت هذه الصورة في القصيدة مرتين ممثلة في البناء "فعلي" التي من معانيها الدلالة على التفضيل، وقد جاءت هذه الصيغة في قول الشاعر:[1]

فذاك همي وغزوي استغيث به إذا استغثت بضافي الرأس نغاق

كل من اللفظتين همي وغزوي جاءتا على صيغة فعلي

الصور السادسة : م ص م + م ص م

تمثلت هذه الصورة في الصيغ التالية: فُعْلَة، مَفْعِل، أَفْعَل

- **فعْلَة** : جاء بهذه الصيغة كل من الأسماء، خلة، قنة، ثلة.
- مَفْعِل : جاء على هذه الصيغة المصدر الميمي : معدي.
- أَفْعَل: أسرع.

الصورة السابعة : م ص ص + م ص ص م

شملت هذه الصورة البناء : فيعال الذي جاء في القصيدة دالا على مصدر وهذا في قول الشاعر[2]

يا عيد مالك من شوق وإيراق ومر طيف على الأهوال طراق

إيراق مصدر من الأرق.

الصورة الثامنة : م ص م + م ص ص م

[1]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص42

[2]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص40

تمثل هذه الصورة الأبنية الصرفية التالية : أفعال ، فعال ، إفعال ، فعلات ، تفعال ، مفعال ، فعال، و الجدول التالي

يوضح هذه الأبنية في القصيدة وذلك من خلال الأسماء الممثلة لها :

البناء	الأسماء
أَفْعَال	أحذاق ، أخلاق ، أرباق ، أرفاق ، أرواق
فَعّال	جواب ، نعاق ، حمال ، شهاد ، قوال ، خفاق ، غساق ، طراق ، براق
فُعّال	طباق
إِفْعَال	إطراق ،إشراق ، إشفاق
مِفْعَال	محراق ،مدلاج
تِفْعَال	تحراق
فَعْلَات	حيات

2-3 أبنية ذات مقاطع ثلاثة:

الصورة الأولى: م ص + م ص ص + م ص م

تمثلت هذه الصورة في بناء فاعلة في كل من : (عاذلة ، بارزة)

الصورة الثانية: م ص + م ص ص + م ص م .

شملت هذه الصورة الأبنية التالية: (فعالة: نعامة)، (فعيلة: بجيلة ، عشيرة)، (فواعل: قوادم)

الصورة الثالثة: م ص+ م ص م+ م ص م.

وردت في بناء واحد هو (مفعل) في : (مرجع ، ممزقة).

الصورة الرابعة: م ص م + م ص + م ص م .

تضم هذه الصورة الأبنية: (مفعلة، مفعلة) حيث ورد بناء(مفعلة: مصدر ميمي في محكمة)، (معنفة ، كما ورد بناء مفعلة مصدر ميمي في معرفة) .

الصورة الخامسة: م ص م+ م ص ص + م ص م.

بناء هذه الصورة فعالة الذي دل على المبالغة في الوصف في كل من خذالة، عذالة في قوله :[1]

بل من لعذالة خذالة أشب حرق باللوم جلدي أي تحراق

إن اللافت للنظر في بنية الأسماء هو غلبة صيغ المبالغة على باقي الصيغ وهذه الغلبة لم تكن من باب الصدفة بل كانت مقصودة من طرف الشاعر فهو يرغب في رسم صورة واضحة مؤثرة في ذهن المتلقي حتى يعطيه انطباعا أكثر جمالا من ذلك الذي يرسم في ذهنه في حال ما كان الوصف بألفاظ وتعابير عادية.

والنتيجة المستخلصة في هذا المستوى هي زيادة عدد الأسماء على عدد الأفعال، وهذه الزيادة لها دلالاتها ومعناها. فحالة الشاعر النفسية في هذه القصيدة كانت مستقرة وهادئة فلم يكن من الداعي أن تكثر الأفعال: لأن الفعل حركة وبالتالي غلبت الأسماء ،كما أن موضوع القصيدة الأساسي هو الوصف، والوصف يكون بالاسم لا بالفعل.

4-تكرار الكلمة :

إذا كان تكرار الحرف بعينه يولد جوا موسيقيا فإن ذلك ينطبق على تكرار الكلمة.
من أمثلة هذا التكرار قول الشاعر:

يا عيد مالك من شوق وإيراق ومن طيف على الأهوال طراق

[1]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص43

ولا أقول إذا ما خلة صرمت يا ويح نفسي من شوق وإشفاق[1]

في البيتين تكررت كلمة" شوق" في البيت الأول كانت كلمة شوق عبارة عن إحساس صادق يعتري الشاعر فيؤرقه. أما كلمة "شوق" الثانية فقد اختلفت دلالتها عن الأولى لأن الشاعر هنا هو من يرفض الإحساس بها.

كما تكررت في القصيدة كلمة باق في قول الشاعر:

لا شيء في ريدها إلا نعامتها منها هزيم ومنها قائم باق

عادلتي أن بعض اللوم معنفة وهل متاع وإن أبقيته باق[2]

كلمة باق" في البيتين تدل على معنى الدوام والإستمرار.

وفي قول الشاعر:[3]

أن يسأل القوم عنى أهل معرفة فلا يخبرهم عن ثابت لاق

سدد خلا لك من مال تجمعه حتى تلاقي الذي كل امرىء لاق

ان تكرار كلمة "لاق" في البيتين يحمل في طياته معنى الإلتقاء والاجتماع، إلا أن دلالاته تبتعد عن ذلك بكثير. فكلمة "لاق" الأولى جاءت للدلالة على الإبتعاد والإختفاء عن الأنظار – إختفاء الشاعر – إلى أماكن مجهولة لا يجده فيها أحد.

أما كلمة "لاق" الثانية فتدل على الإختفاء الكلي من الوجود أي "الموت"

5-المستوى التركيبي:

تعددت الآراء النحوية العربية في تحديد مفهوم الجملة، واختلفت باختلاف وجهات نظر اللغويين قدماء كانوا أم محدثين، واتجهوا في ذلك وجهات عديدة.

[1]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص41

[2]-عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص42-43

[3]- المرجع نفسه ص43

والجملة كما جاء في لسان العرب: الجملة واحدة الجمل، والجملة جماعة الشيء، وأجمل الشيء جمعه عن تفرقة [1]وبالتالي يكون معنى الجملة لغة جمع ما تفرق.

أما عند النحاة فالجملة " الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل[2].

وإذا كانت الجملة عند هؤلاء النحاة مرادفا لمصطلح الكلام، فهي على العكس من ذلك عند إبراهيم أنيس الذي يعرف الجملة بقوله: إن الجملة في أقصر صورها هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر.

وتصنف الجملة بحسب وظيفتها ودلالتها التي تؤديها في الكلام إلى ثلاثة أنواع :

1. الجملة الخبرية: المثبتة، والمؤكدة، والمنفية
2. الجملة الإنشائية: الطلبية والشرطية.
3. الجملة ذات الوظائف وتضم الجمل التالية جملة الخبر، جملة الحال، جملة المفعول به.....

1-الجملة الخبرية:

الخبر هو كل كلام يحتمل التصديق والتكذيب لذاته، بقطع النظر عن طبيعة الخبر، أو عن حال المخبر الخاصة[3].

ونقصد بالتصديق أن يكون الكلام مطابقا للواقع العام ونقصد بالتكذيب مخالفة الكلام للمواقع العام.

توزعت الحملة الخبرية في القصيدة إلى عدة أنواع:

---

[1]– ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب ، مادة جمل ، دار الصادر بيروت، لبنان ، المجلد الثاني ،ط3، 1994 ،ص128

[2]– عبده الراجحي ، التطبيق النحوي ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ،مصر ،1998، ص57

[3]- عبده الراجحي ، التطبيق النحوي ،ص85

1-1الجملة الخبرية المثبتة: وهي الجمل المجردة من أدوات التوكيد.

وردت فعلية واسمية، لكنها في الغالب كانت إسمية وهذا لدلالة الجملة الإسمية على الثبوت والاستقرار. ومن أمثلتها في القصيدة:

(يسرى على الأين والحيات محتفيا)

(نفسي فداؤك من سار على ساق)

(عاري الظنابيب ممتد نوا شره)

(سباق غايات مجد في عشيرته)

(مرجع الصوت هذا بين أرفاق)

(حمال ألوية، شهاد أندية)

(قوال محكمة جواب آفاق)

والسبب في إيراد الشاعر لهذه الجمل من دون تأكيد راجع إلى طبيعة المتلقي أو المخاطب وهو في هذه الحالة خالي الذهن من الحكم، لهذا فلا يؤكد له الكلام لأنه ليس بحاجة إلى التوكيد .[1] ويسمى هذا الضرب من الخبر ابتدائيا.[2]

1-2 الجملة الخبرية المؤكدة:

توزعت الجملة الخبرية المؤكدة في القصيدة كمايلي:

الجملة	المؤكدات	نوعها
إني إذا خلة ضنت.....	إن	إسمية
إني زعيم لئن	إن	إسمية

[1]- ديزيره سقال ، علم البيان بين النظريات و الأصول ، دار الفكر العربي ، بيروت ، لبنان ،ط1 ،1998، ص43

[2]- أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ،ضبط وتدقيق يوسف الصميلي ،المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2000،ص85

إن بعض اللوم	إن	إسمية
لكنما عولي	لكن	إسمية
كأنما حثحثوا	كأن	فعلية
لتقترعن علي السن	لام التوكيد + نون الثقيلة	فعلية

أغلب الجمل المؤكدة إسمية وهذا لكون الخطاب بالجملة الإسمية وحدها أأكد من الخطاب بالجملة الفعلية، أيضا ميل الشاعر إلى استخدام أداة التوكيد ان أكثر من غيرها لأنها من المؤكدات المشهورة.[1]

ومن وسائل التأكيد الأخرى التي أتبعها الشاعر لتأكيد كلامه التكرار: وهو من باب التوكيد اللفظي كقول الشاعر:

إني زعيم لئن لم تتركي عذلي أن يسأل الحي عنى أهل أفاق

أن يسأل القوم عني أهل معرفة فلا يخبرهم عن ثابت لاق.[2]

والغرض من تكرار جملة "أن يسأل" في البيتين هو تأكيد الشاعر أنه في حال ما إذا ألح العاذل في عذله فإن ما سيفعله لن يكون سوى الضرب في العالم بحيث ينقطع عن وجود الآخرين تماما.

والشاعر في كل هذا يؤكد على بطولة من نوع جديد، نقيضا لقيم الحرب التي نألفها، في نصوص أخرى، حيث يكون الثبات على الشدائد وعدم الهرب، وحتى لو دفع الإنسان حياته ثمنا لثباته، مصدرا للاعتزاز[3]. كذلك تصبح البطولة لدى الشاعر بطولة إرهاب أعدائه.

---

[1]– أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة البيان و المعاني والبديع ،دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ،ط3،1993،ص52

[2]– عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص43

[3]– كمال أبو ديب ،الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، مطابع الهيئة المصرية للكتاب ،مصر ،1976، ص576

وقد استخدم الشاعر أسلوب التوكيد لأن التوكيد تمكين الشيء في النفس وتقويته، لإزالة الشكوك وإماطة الشبهات عما أنت بصدد الإخبار عنه[1]

1-3 الجملة الخبرية المنفية:

وردت الجملة المنفية في القصيدة (07) مرات على الشكل التالي:

الجملة	أداة النفي	نوعها
لا شيء في ريدها	لا	إسمية
لا أقول	لا	فعلية
لا شيء أسرع.....	لا	اسمية
لا بخيرهم.....	لا	فعلية
لم تتركوا	لم	فعلية
ما كسلوا	ما	فعلية
لما ينزعوا...	لما	فعلية

وكل هذه الجمل المنفية كانت لتأكيد ما جاء به الشاعر، حيث وردت في أغلبها جملا فعلية وهذا لدلالتها على معنى الحركة والتجدد، والمراد بالتجدد في الماضي حصوله وفي المضارع تكراره[2].وإذا عدنا إلى الجملة الخبرية المؤكدة والمثبتة فإننا لا نجد فرقا بينهما في الزمن، إنما يكمن الفرق في التأكيد وعدمه، فتظل صبغة (فعل) دائما للمضي، وتظل صيغة (يفعل) دائما وسيلة للتعبير عن الحال أو الاستقبال بحسب ما تعين عليه القرائن.[3]

[1]- أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع ،ص52

[2]- عزيز عدمان ، سورة الفرقان ، دراسة أسلوبية ، أطروحة لنيل شهادة الماجستير ، الجزائر ،1995،ص 48

[3]- تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ظ،ص248

2-الجمل الإنشائية:

الإنشاء لغة الإيجاد، واصطلاحا مالا يحتمل الصدق والكذب لذاتها[1].

والجملة الإنشائية في القصيدة نوعان: طلبية وشرطية

2-1الجملة الطلبية:

تركيب من تراكيب الجملة الإنشائية لها صور عديدة تختلف باختلاف نوع الجملة ودلالتها[2]

توزعت الجملة الطلبية في القصيدة على النحو التالي

نوع الجملة الطلبية	عددها
جملة النداء	2
جملة الأمر	1
جملة الاستفهام	1
جملة النهي	1
المجموع	5

أ- جملة النداء:

النداء أساسا هو توجيه الدعوة إلى المخاطب، وتنبهه وسماع ما يريده المتكلم.[3]

وقد عرفه البلاغيون بأنه طلب إقبال المدعو إلى الداعي[4]. وأدواته هي: الهمزة وأي للقريب، يا للمتوسط، أيا وهيا والبعيد، والواو للندية، وردت الجملة الندائية في القصيدة مرتين في قوله:

---

[1]- أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني و البيان والبديع ، ص69

[2]- تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ص191

[3]- ديريره سقال ،غلم البيان بين النظريات و الأصول ،ص61

[4]- المرجع نفسه ،ص61

يا عيد مالك من شوق وإيراق ومر طيف على الأهوال طراق

ولا أقول إذا ما خلة صرمت يا ويح نفسي من شوق وإشفاق[1]

في المركبين الندائيين(يا عيد، يا ويح نفسي) خرج النداء عن معناه الأصلي إلى معاني أخرى حيث جاء في المركب الندائي الأول (يا عيد ..) دالا على معنى التعجب، لأن الشاعر يتعجب من ذلك الشوق الذي تحمله له الذكريات كلما خطرت بباله.

أما في المركب الندائي الثاني (يا ويح نفسي) فلو لم يسبق هذا المركب بجملة منفية لكان دالا على معنى التحسر والتوجع لكنه سبق بنفي وهذا حتى ينفي الشاعر معنى التحسر والتوجع على نفسه في حال ما إذا تخلى عنه صديقه.

ب –جملة الأمر:

الأمر أسلوب لغوي يطلب به الآمر من المأمور، فعل شيء، ويكون بلفظ الأمر بالصيغة، أو الأمر باللام[2]. وهو طلب حصول الفعل على وجه الإستعلاء.[3]

وردت جملة الأمر في القصيدة مرة واحدة عن طريق الأمر بالصيغة وهذا في قول الشاعر[4].

سدد خلالك من مال تجمعه حتى تلاقي الذي كل امرئ لاق.

الأمر في هذا البيت خرج عن معناه الأصلي إلى معنى النصح والإرشاد، وهذا طبيعي لأن غاية الشاعر وموضوع القصيدة إيصال رسالة للمستقبل، كما وجد الشاعر في حقل تجاربه الواسعة طريقا للنصح والإرشاد. ومن هذا المنطلق يعدوا تنبيه الغافلين أمرا واجبا.

ج – جملة الإستفهام:

الاستفهام هو طلب العلم بأمر كان الطالب يجهله. وله أدوات مختصة هي: الهمزة وهل، وما، ومن ومتى و أيان وكيف وأني وأي.

فالهمزة وهل حرفان، ومن وما وكم وكيف وأي أسماء، ومتى وأني، و أيان ظروف[5].

---

[1]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص41

[2]-رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البوصيري ، ص143

[3]- أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع ،ص75

[4]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص43

[5]-ديزير هسقال ، علم البيان بين النظريات والأصول ،ص54

وردت الجملة الاستفهامية في القصيدة مرة واحدة وذلك عن طريق السؤال بأداة الاستفهام هل،وفي قوله:[1]

عاذلتي إن بعض اللوم معنفة وهل متاع وإن أبقيته باق

في المركب الاستفهامي (هل متاع إن أبقيته باق) خرج الاستفهام عن معناه المعتاد إلى معنى التعجب، لأن الشاعر يتعجب من موقف العاذلة الذي ما ينفك يلومه على إنفاقه للمال بحجة أن تجميع المال وتكديسه يحققان المتعة، وهذا ما لا يعتقده الشاعر.

د- جملة النهي:

النهي هو طلب للكف عن شيء، ممن هم أقل شأنا، أي على وجه الإستعلاء، وله طابع الإلزام.[2]

ونجد أسلوب النهي واضح في القصيدة وإن لم يشير إليه الشاعر مباشرة أو عن طريق استخدام أداة النهي "**لا**" وذلك عندما يطلب من العاذلة أن تكف عن لومه فينهاها عن ذلك، و يبين لها عاقبة الاستمرار فيه والتي لن تكون سوى الضرب في العالم بحيث ينقطع عن وجود الآخرين تماما إلى آفاق لا تبلغها معرفة أهل المعرفة.

هـ - جملة التمني:

التمني هو طلب محبب يستحيل حصوله أو لا يتوقع، إما لأنه محال، إنما لا يطمح في حصوله[3].

وإذا تتبعنا أسلوب التمني في القصيدة فلا نكاد نعثر عليه، و هذا من منطلق أن كل ما يتمناه الشاعر يحققه.

-2-2 الجملة الشرطية

الشرط أسلوب لغوي ينبني على جملة مركبة تتألف من أداة (حرف أو اسم).

---

[1]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص43

[2]- ديزير سقال ، علم البيان بين النظريات و الأصول ،ص53

[3]-أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ،ص87

ومن شقين: الأول ينزل منزلة السبب وهو الشرط، والثاني ينزل منزلة المسبب وهو جواب الشرط[1]. تقوم الأداة بربط الشقين ربطا وثيقا يحول دون استقلال أحدهما عن الآخر.

يسمى الشق الأول عبارة الشرط، ويسمى الشق الثاني عبارة الجواب أو الجزاء.[2] وليس عبارتا الشرط والجواب جملتين، لأن كلا منهما بمفرده لا يعبر عن فكرة تامة. وهذه الفكرة إنما تعبر عنها الجملة الشرطية[3].

ومن أدوات الشرط: إن، لولا، لو، وهي حروف، وما، من، مهما ،متى، أيان أين، أني ، حيثما ، إذا وهي أسماء [4]، ولعل في تنوع هذه الأدوات الشرطية وتعددها ما ينبأ بثراء دلالتها.

وإذا نظرنا إلى الجمل الشرطية في القصيدة وجدناها تتوزع على النحو الآتي :

أ- الجملة الشرطية المتضمنة الأداة "إذا" وتمثلت في صور تين:

الصورة الأولى:

أداة الشرط " إذا + عبارة الشرط فعلها ماضي + عبارة الجواب (فعلها ماضي)

إني إذا خلة ضنت بنائها وأمسكت بضعيف الوصل أحذاق

نجوت منها نجائي من بجيلة إذ ألقيت ليلة خبت الرهط أرواقي[5]

الجملة الشرطية مرتبة ترتيبا عاديا: أداة الشرط " إذا" وهي ظرف لما يستقبل من الزمن متضمنة معنى الشرط + عبارة الشرط + عبارة الجواب.

وما يميز الجملة الشرطية في هذين البيتين هو الطول حيث تضمن البيت الأول. عبارة الشرط بينما تضمن البيت الثاني عبارة الجواب.

الصورة الثانية:

---

[1]- رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البوصيري ،ص176

[2]- المرجع نفسه ،ص176

[3]- المرجع نفسه ،ص177

[4]- عبده الراجحي ، التطبيق النحوي ،ص49

[5]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص42

عبارة الجواب (فعلها مضارع) + أداة الشرط إذا+ عبارة الشرط (فعلها ماضي)

وردت هذه الصورة في القصيدة مرتين في قول الشاعر:[1]

فذاك همي وغزوي استغيث بهإ إذ استغثت بضافي الرأس نعاق

عبارة الجواب أ شرط عبارة الشرط

الجملة الشرطية مرتبة ترتيبا عكسيا : عبارة الجواب + أداة الشرط+ عبارة الشرط وهما مختلفان: الأولى مضارعية، والثانية ماضوية.

والسبب في تقديم عبارة الجواب على عبارة الشرط هو أهميتها، لأن الشاعر يريد من خلال هذا التقديم إبراز مكانة ومنزلة ذلك الشخص الذي يستغيث به والذي وصفه بأنه(سباق غايات مجد ،مرجع الصوت، عاري الظنابيب.....،مدلاج أدهم واهي الماء غساق، حمال ألوية شهاد أندية، قوال محكمة، جواب آفاق) ، وكلها صفات فيها من الشجاعة والمروءة ما يجعل الشاعر يقدم هذا الشخص عن غيره

وفي قول الشاعر:[2]

لتقرعن علي السن من ندم إذا تذكرت يوما بعض أخلاقي

عبارة الجواب أ شرط عبارة الشرط

الجملة الشرطية جاءت مرتبة ترتيبا عكسيا، حيث تقدمت عبارة الجواب على أداة الشرط " إذا "وعبارة الشرط " تذكرت يوما بعض أخلاقي".

وهذا التقديم لم يكن لأغراض بلاغية فقط بل أيضا لأن الشاعر يهدف من ورائه إلى إبراز مقدار ذلك الندم الذي يشعر به من تخلى عنه وهو بلا شك ندم كبير إلى درجة قرع الأسنان.

ب-الجملة الشرطية المتضمنة الأداة " إن"

ورد هذا النوع من الجمل في قول الشاعر:[3]

لكنما عولي إن كنت ذاعول على بصير بكسب الحمد سباق

[1]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص42

[2]- المرجع نفسه،ص43

[3]- المرجع نفسه،ص41

في هذا التركيب النحوي انقسمت عبارة الجواب إلى شطرين بحيث تقدم الشطر الأول أداة الشرط، وعبارته أما الشطر الثاني فقد ورد بعدهما.

وهذا التقديم والتأخير في بعض الأجزاء كان بحسب الأهمية كما هو الحال في لفظة (عولي) التي تقدمت أداة الشرط وعبارته لأن الشاعر يريد أن يبرز من خلالها أهمية ومكانة ذلك الشخص الذي سيعول عليه في حال ما احتاج لمساعدة.

أما عن العلاقة بين الشرط والجواب في هذا التركيب فقائمة على الارتباط التلازمي، لأن عبارة الجواب ليست مسببا عن عبارة الشرط بل هما متلازمان[1].

والأداة الشرطية " إن" في هذه الجملة الشرطية دالة على الندرة بالنسبة للحدث، وهذا لندرة استعانة الشاعر بغيره وفي قول الشاعر أيضا.[2]

إني زعيم لئن لم تتركوا عذلي أن يسأل الحي عنى أهل آفاق

في هذه الجملة الشرطية انشطرت عبارة الجواب كذلك إلى شطرين، تقدم الشطر الأول أداة الشرط وعبارته والشطر الثاني ورد بعدهما مباشرة كما يلي:

أني زعيم لئن لم تتركوا عذلي أن يسأل الحي على أهل افاق

والعلاقة بين عبارة الشرط وجواب الشرط في هذا البيت قائمة على الارتباط السببي، لأن عبارة الجواب مسببة عن عبارة الشرط.

3-الجملة ذات الوظائف

تتوزع الجملة ذات الوظائف في القصيدة على النحو التالي:

أنواع الجمل ذات الوظائف	عددها
جملة المفعول به	2
جملة الخبر	3
جملة النعت	6

[1]- رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البوصيري ،ص179

[2]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص43

جملة الحال	2
جملة التعليل	2
جملة الغاية	3
الجملة الواقعة مضاف اليه	4
المجموع	22

3-1 جملة المفعول به:

وردت جملة المفعول به في القصيدة مرتين في قوله: (ذو ثلتين..) و (أهلكت مالا)

3-**2 -جملة الخبر** : ورد هذا النوع مرتين في قول الشاعر(ضنت بناتها) . (نجوت)، والسمة الغالبة على الجملة الخبرية في القصيدة هي الإخبار بالفعل، لأن الموضوع المعبر عنه يستدعي السرعة في الوصف، بالإضافة إلى سمة الثبات، وهي ظاهرة أسلوبية ارتبطت بأفعال دالة على التجدد والنمو[1].

3-3جملة النعت:

ورد هذا النوع من الجمل في القصيدة ستة مرات على النحو التالي:

نوع الجملة	الإثبات	النفي	المجموع
جملة وصفية ماضوية	3	-	3
جملة وصفية مضارعية	3	-	3

الغالب على الجملة الوصفية هو الإثبات والترتيب العادي الفعل والفاعل ثم المفعول به، وصفات الموصوف في كل الجمل مختصة به، فمثلا في قول الشاعر.[2i]

بل من لعذالة خذالة أشب حرق باللوم جلدي أي تحراق[3]

[1]- رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البوصيري ،ص112

[2]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص42

[3] المرجع نفسه ،ص43

جملة (حرق باللوم جلدي) صفة للشاعر، وهي جملة ماضوية مثبتة، تفيد المبالغة والتعظيم في تصوير شدة الألم.

3-4جملة الحال:

وردت الجملة الحالية في القصيدة مرتين في قوله (استغيث به) و (منها هزيم). والسمة الغالبة عليها الإثبات.

3-5جملة التعليل:

عنصر من عناصر الجملة المركبة، تعلل مضمونها فيتم الكلام بها ويتضح من أدواتها : "اللام" و "الفاء" ، "إذ" و"كي".[1]

وردت الجملة التعليلية في القصيدة مرتين، جاءت في الأولى مصدرة "بالفاء" والثانية مصدرة بـ "إذ" وذلك في قول الشاعر:

فذاك همي وغزوي أستغيث به ذا استغث بصافي الرأس نغاق

نجوت منها نجائي من بحيلة إذ ألقيت ليلة خبت الرهط أرواقي[2]

عبارة (فذاك همي وغزوي استغيث به) جملة تعليلية، جاءت تعليلا لقول الشاعر:[3]

لكنما عولي إن كنت ذا عول على بصير بكسب الحمد سباق

أما عبارة (إذ ألقيت ليلة خبت الرهط أرواقى) جملة تعليلية تفيد تأكيد الخبر وتحقيقه.

والسر من وراء استخدام الجملة التعليلية في القصيدة هو أن النفوس تنبعث إلى قبول الأحكام المعللة بخلاف غيرها.[4] كما ساهمت في بيان المقصود، وتوضيح المعنى وبها تم الكلام.

3-6جملة الغاية:الجملة الغائية جملة مركبة يكون أحدْ المركبين الإسناديين فيها غاية للآخر، وتظهر بينهما أدوات هي حتى أو، إلى أن.[5]

---

[1]- رابح بوحوش ،البنية اللغوية لبردة البويصيري ،ص222

[2]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص42

[3]- االمرجع نفسه ،ص41

[4]- رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البوصيري ،ص228

[5]- المرجع نفسه،ص229

وردت الجملة الغائية في القصيدة ثلاث مرات، وذلك باستخدام الأداة "حتى" في قوله:

حتى نجوت ولما ينزعوا سلبي بواله من قبيض الشد غيداق

سدد خلالك من مال تجمعه حتى تلاقي الذي كل امرئ لاق

بادرت قنتها صحبي وما سلكوا حتى نميت إليها بعد إشراق[1]

الجملة(حتى نجوت ولما ينزعوا سلبي) غاية لما قبلها وقد تصدرت الأداة حتى هنا الجملة الغائية.

وفي الجملتين (حتى تلاقي الذي كل امرئ ...) و (حتى نميت إليها ...) توسطت حتى المركبين الإسناديين.

والسمة الغالبة على الجملة الغائية في القصيدة هو التعبير بالفعل لارتباطها بالحركة و التجدد. كما أنها – الجملة الغائية – من حيث مضمونها تميل إلى استخدام بعض المجاز[2].

3-7الجملة الواقعة مضافا إليه:

جاءت في قول الشاعر:

ليلة صاحوا و اغروا بي سراعهم بالعيكتين لدى معدى ابن براق

حتى نجوت ولما ينزعوا سلبي بواله من قبيض الشد غيداق

سدد خلالك من مال تجمعه حتى تلاقي الذي كل امرى لاق

بادرت قنتها صحبي وما سلكوا حتى نميت إليها بعد إشراق[3]

كل من الجمل الفعلية (صاحوا ، نجوت ، تلاقي نميت إليها) واقعة مضافا إليه.

والملاحظ على الجملة عموما في هذا المستوى أنها جمل أغلبها طويلة و السبب في هذا هو تداخل أحداثها وتنوعها أيضا اعتماد الشاعر في جملة على التعبير بالفعل لدلالته على الحركة والتجدد.

---

[1]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص42

[2]رابح بوحوش ،البنية اللغوية البردة البوصيري ،ص239

[3]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص42،43

كذلك نلاحظ غلبة الجملة الخبرية على الجمل الإنشائية وهذا لأسباب نفسية تعلق بالشاعر، فعندما يبدأ التساؤل والتعجب والقلق و الغضب تأتي تعاليله في صيغة إنشائية أما عندما تهدأ عاطفته ويتعقل فيقوي على الإخبار، والشاعر في قافيته كان ادى متعقلا أكثر منه متوترا وقلقا.

4-تكرار الجملة:

ونقصد به أن تكرر الأصوات نفسها في جملة ما في بيتين، أو في عدة أبيات.

وهذا النوع الأخير قليل في القصيدة ولم يرد إلى مرة واحدة في قول الشاعر:

إني زعيم لئن لم تتركوا عذلي أن يسأل الحي عنى أهل أفاق

أن يسأل القوم على أهل معرفة فلا يخبرهم عن ثابت لاق [1]

وقد تكررت في البيتين جملة أن يسأل الأولى ارتبطت بالحي والثانية ارتبطت بالقوم.

فتكر ار جملة أن يسأل" لم يكن لمجرد التكرار بل لأنها تحمل في طياتها دلالات عميقة. لعل أهمها الدلالة على المجهول.

والتكرار- في القصيدة -بكل أنواعه جاء متباينا، حيث نجد أن الشاعر لجا إلى تكرار الحرف بعينه أكثر من تكراره للكلمة والجملة.

وهو في عمومه لم يكن تكرار مملا فإلى جانب كونه وسيلة إيقاعية استطاع أن يكون وسيلة دلالية خلاقة.

ثانيا :التشكيل الإيقاعي في ديوان تأبط شرا:

1-جماليات البحر الشعري في الديوان:

القارئ لديوان تأبط شرًا، سيجده كغيره من شعراء العصر الجاهلي، يرتكز على مجموعة محددة من البحور الشعرية التي كانت شائعة ومستساغة في ذلك العصر.

إذ يتسم شعر الصعاليك، وتأبط شرًا منهم، بالقوة والجزالة والواقعية، والبحور المذكورة أعلاه، خاصة الطويل والكامل، التي توفر الإطار العروضي المناسب لهذه الخصائص في شعر تأبط

[1]- عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص43

شرًا، والتي تؤكد الإحصاءات والتحليلات التفصيلية للبحور المستخدمة في شعره. وبالاعتماد على الدراسات المتخصصة في شعره (مثل تحقيقات الديوان والدراسات النقدية والأطروحات الأكاديمية التي عُنيت بتحليل شعره من الناحية العروضية والبنيوية)، فإن البحور الشعرية التي استخدمها تأبط شرًا في ديوانه تشمل بشكل أساسي ما يلي، مع ترتيبها التقريبي حسب شيوع الاستخدام في شعره:

أ-بحر الطويل: وهو البحر الأكثر حضورًا في شعر تأبط شرًا، كما هو الحال في معظم الشعر الجاهلي. يناسب هذا البحر الأغراض الجادة والفخر والحماسة ووصف المعارك والرحلات، وهي أغراض برع فيها الشاعر ومثال ذلك(مطلع لاميته الشهيرة).

ب-بحر الكامل: يأتي في المرتبة الثانية من حيث الاستخدام في ديوانه. وهو بحر تام الأجزاء، يمتاز بتدفقه ومرونته، مما يجعله مناسبًا لمختلف الأغراض الشعرية.

د-بحر البسيط: يظهر هذا البحر في بعض قصائده، وهو بحر يتميز باتساعه وامتداده، مما يتيح للشاعر مساحة للتعبير عن أفكاره ومشاعره.[1] بحر البسيط و هو من البحور التي يكثر استعمالها عند الشعراء قديما و حديثاً.

ج-بحر الوافر: استخدمه تأبط شرًا أيضًا، وإن كان بدرجة أقل من الطويل والكامل. يمتاز هذا البحر بإيقاعه القوي والمناسب للفخر والوصف

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ،ط1 ،1981،ص286

هـ-بحر المتقارب: استخدمه في بعض مقطوعاته وقصائده، وهو بحر يمتاز بتتابع أسبابه، مما يعطيه إيقاعًا سريعًا ومتلاحقًا، يناسب بعض المواقف التي تتطلب سرعة في السرد أو التعبير.

كما سيجد القارئ ندرة البحور الأخرى مثل الرجز، السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، والمديد تكون أقل حضورًا بشكل ملحوظ، وقد تظهر في مقطعات قصيرة جدًا أو أبيات متفرقة، إذا وجدت.

إنّ تحديد البحور بدقة يعتمد على النسخ المحققة من ديوانه، حيث قد تختلف الروايات أحيانًا مما قد يؤثر على الوزن بشكل طفيف. الدراسات الأكاديمية الجادة تعتمد على التحقيقات الموثوقة (مثل تحقيق علي الجندي، أو ما ورد عنه في مصادر الأدب القديمة كالأصمعيات والمفضليات وشروحها).

قصائد الديوان تندرج أغلبها في **الطويل والكامل و البسيط، ومثال ذلك** قصيدتنا إلى"" يا عيد مالك من شوق وإيراق" التي تنمي الى البحر البسيط.

و في هذا البحر يقول حازم القرطاجني من تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام فيها تختلف أنماطه بحسب مجاريها من الأوزان و وجد الافتنان في بعضها أعم من بعض، فاعلاها درجة في ذلك الطويل و البسيط [1] و يتابع حديثه فيقول : و تجد للبسيط بساطة و طلاوة [2]

في حين أن إبراهيم أنيس يقول :" بالرغم من أن البسيط لا يتسع لاستعاب المعاني مثل الطويل ، إلا أنه يفوقه رقة وجزالة "[3].

---

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ،ط1 ،1981،،ص269

[2]- المرجع نفسه 269

[3]-إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلوا المصرية ، القاهرة ، مصر ط5 ، 1981 ،ص178.

* الزحاف : تغير يلحق ثواني الأسباب فقط، سواء كان السبب خفيفا أم ثقيلاً

و البسيط بحر مزدوج التفعيلة له ثمانية أجزاء ، أربعة سباعية و أربعة خماسية، السباعية مقمة على الخماسية و هو على الشكل:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

بحر البسيط في هذه القصيدة لم يرد صافيا، بل اعترت تفاعيله بعض الزحافات و بعض العلل .

حيث زوحفت (مستفعلن) بنسبة 22.40% منها 20.10% عن طريق زحاف الخبن و أصبحت (مفاعلن).

و 1.90% عن طريق زحاف الطي، حيث أصبحت (مستفعلن) (متفعلن).

أما التفعيلة الثالثة (مستفعلن) من كل شطر فبقيت على شكلها النموذجي من أول القصيدة إلى آخرها، ثابتة سالمة من الزحاف؛ لأن الشعراء كانوا يتجنبون زحاف هذا الجزء ، و في هذا يقول المعري: من كان ذا عقل سيط فهو كالجزء الثالث من البسيط ، أي نقص غيره ، مجه السمع وأنكره [1]وهو بهذا يريد التفعيلة الثالثة من شطر البسيط التي لا تتغير و إن تغيرت فان السمع يذكرها و يرفضها.

أما (فاعلن) فقد زحفت بنسبة 14.19% عن طريق الحين و صارت (فاعلن) (فعلن)

بالإضافة إلى العلة التي أصابت هذه التفعيلة (فاعلن) في عروض البحر و ضربة بنسبة 24.18% وهي علة القطع *حيث أصبحت (فاعلن) (فعلن).

إن كل هذه التنويعات في شكل التفعيلة لم تسبب اضطرابا في موسيقى القصيدة و لا خللا في إيقاعها، بل عدها" النقاد مظهر ثراء للموسيقى الشعرية وبخاصة في الشعر المقفى لأنها تقضي على الرتابة الإيقاعية وتدفع الملل عن المتلقي".[2]

[1]–مصطفى حركات، كتاب العروض ، دار الفاق ، الجزائر ، 1988 ،ص52

[2]–محمد حماسة عبد اللطيف ، الإبداع الموازي التحليل النصي للشعر،دار غريب ، القاهرة ، مصر ، 2001 ،ص67

كما يعزى هذا التنوع إلى الشاعر نفسه، الذي كان يلجأ إلى كسر الإيقاع الشعري حتى يستجيب لانكسار الإيقاع في روحه و جسده ؛ ذلك أن " الرتابة الموسيقية من شأنها أن تعقد نفسيته و تفسد عليه وظيفة الشعر الفنية بوصفه وسيلة للخلاص النفسي"[1]

1-2 القافية:

لغة: و تعني مؤخرة العنق ، و هي مأخوذة من قفا يقفو ، إذا تتبع ما قبلها من البيت ، و ورد أثره تبعه ، و هو من قوافي الشعر لان بعضها يتبع إثر بعض[2].

أما اصطلاحا فقد عرفها الخليل بقوله: "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن[3].

ويعلق ابن رشيق على هذا التعريف بقوله:" والقافية بهذا تكون مرة بعض كلمة، و مرة كلمة ، ومرة، كلمتين [4]، وهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر فلا تكون إلا فيه و لا يكون إلا بها[5].

و القافية في قصيدتنا – محل الدراسة – وردت غالبا بعض كلمة و في القليل النادر وردت كلمة بأكملها.

و من أمثلة ورود القافية بعض كلمة قول الشاعر[6]:

يا عيد مالك من شوق وإيراق و مر طيف على الأهوال طراق.

طراق

/0/0/0 القافية

---

[1]–إبراهيم عبد الرحمان محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ،ط1 ،2000،ص226

[2]– فيصل حسين طحمير العلي ، الميسر الكافي في العروض والقوافي ، مكتبة دار الثقافة ، عمان ، الأردن ،دت،ص120

[3]–ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ،ط5، 1981،ج1،ص151

[4]– المرجع نفسه ،ص151

[5]– جودت فخر الدين ، شكل القصيدة العربية في النقد الأدبي ، دار الآداب ، بيروت ، لبنلن ،ط1، 1984، ص194

[6]– عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا،ص40

إني إذا خلة ضنـــــــــــت بنائلها وأمسكت بضيف الوصـل أحذاق

أحذاق

0/0/0/

القافية

وجاءت القافية بعض كلمة وأيضا في قول الشاعر[1]

ليلة صاحوا وأغروا بي سراعهم بالعيكتين لدى معدي ابن براق

بـــراق

/0/0/

القافية

أما عن ورود القافية كلمة بأكملها فنجده في قول الشاعر[2]

يسري على الاين والحيات محتفيا نفسي فداؤك من سار على ساق

ساق

0/0/

القافية

لا شيء في ريدها إلا نعامتها منها هزيم ومنها قائم باق

باق

0/0/ القافية

أن يسأل القوم عني أهل معرفة فلا يخبرهم عن ثابت لاق

لاق

0/0/

القافية

[1]– عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا،ص41

[2]– المرجع نفسه ، ص40،41،42

القافية في كل قصيدة جاءت على شكل واحد هو (/0/0).

و القوافي التي من هذا الشكل يطلق عليها المتواتر و هو "أن يقع بين ساكني القافية حرف متحرك "[1]و هي إلى جانب ذلك قافية مطلقة لأن رويها متحرك و مردفة بالألف.

و الردف : حرف من يكون قبل الروي و هو في القصيدة حرف الألف و قد التزم به الشاعر في كل القصيدة ذلك أن الشاعر إذا أردف بحرف الألف فلا يجوز له إبداله بحرف آخر "لأن الإيقاع الشعري سيضطرب وسيصبح نشازا و ثقيلا على الأذان و غريبا على الأسماع"[2]

و القافية في هذه القصيدة جاءت خالية من العيوب، و قد أدى هذا إلى تقوية فاعليتها سواء من الناحية الصوتية أو الإيقاعية و بالتالي تحقيق الانسجام بين أجزاء القصيدة و شد الأبيات بعضها إلى بعض.

1-3 الروي:

"آخر حرف صحيح في البيت " [3]و هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة فيتكرر في نهاية كل بيت [4]

و الروي في هذه القصيدة هو حرف القاف و هو صوت لهوي انفجاري شبه مفخم يخرج من أقصى الحنك.[5]

ويدل ورود حرف الروي عموما على الحالة النفسية للشاعر حيث أنه "عند خروج هذا الصوت تتوقف الاحبال الصوتية تماما في حالة الاسترخاء و يخرج من بينها هواء التنفس في بطء محدثا حقيقا خافتا، و هذا الصوت الخافت يصل إلى البلعوم و اللسان والشفاء فيقود إلى الكلام الهامس

[1]– فيصل حسين طحمير العلي ، الميسر الكافي في العروض والقوافي، ص 120

[2]– صابر عبد الدايم موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور مكتبة الخانجي ، القاهرة مصر ،ط3،1993، ص172.

[3]– فيصل حسين طحمير العلي ، الميسر الكافي في العروض والقوافي، ص 120

[4]– المرجع نفسه ،ص121

[5]مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في النقد الشعر ، قراءة بنيوية ، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر ،1987،ص66

"[1]و الكلام الهامس كلام خافض ضعيف، لا يحتاج لمجهود ولا قوة ، لذلك يستخدم فيه كمية قلية من الهواء، ومن هنا" يمكن إخراج عدة جمل كلامية مستمرة في نفس واحد متصل"[2]

فكان الشاعر يفرغ كل طاقته خلال البيت الواحد من أجل تجسيد كل ما يريد قوله دفعة واحدة لينتقل في البيت التالي إلى شيء آخر.

إلى جانب هذا فحرف القاف من الحروف التي تدل على المفاجأة التي تحدث صوتا [3]وكأن الشاعر يريد ان يفاجئنا في هذه القصيدة بما يقول.

[1]– مصطفى السعدني ،المخل اللغوي في نقد الشعر ،قراءة بنيوية ،ص68

[2]– المرجع نفسه ،ص68

[3]–المرجع نفسه ،100

الفصل الثاني: جماليات التصوير الشعري في ديوان تأبط شرا

أولا: مفهوم التصوير الشعري

ثانيا : أنواع التصوير الشعري في الديوان

1- التشبيه.

2- الاستعارة .

3- الكناية.

4- المجاز

تمهيد:

تُعدّ البلاغة أداة فنية تسهم في إيصال المعاني بأقصر السبل وأدق العبارات، من خلال توظيف صور تؤثر في وجدان المتلقي. وتُعد الصور البلاغية من أبرز الوسائل التي تنتقل بالنص من المعنى العادي إلى المعنى الجمالي، مما يربط النص بعالم من الدلالات المتعددة. ويمثل التصوير الشعري أحد أركان هذا البناء الجمالي، إذ يعتمد على استخدام الاستعارات والكنايات والتشابيه وغيرها من أدوات التصوير، التي تكشف عن عمق التجربة الشعرية وجمالها. لذلك، خصصنا هذا الفصل لتناول جماليّات التصوير الشعري في ديوان "تأبط شرا"، من خلال دراسة المفهوم والآليات والمظاهر الفنية.

1- جماليات التّصوير الشّعري في ديوان تأبط شرا

أولا_ مفهوم التّصوير الشّعري

أوّل ما يتراءى على ذِهن السامع لعبارة "التّصوير الشعري" كلمة صورة، والتي تعني في مفهومها اللّغوي على صيغةِ: "صُور، وصور، كعِنب، وصور والصَّير كالكَيس، وقد صوّره فتصور وتستعمل الصّورة بمعنى النّوع والصّفة وبالفتح: شبه الحكة في الرأس حتى يشتهِي أن يفثى وصار: صوت وعصفور صوار والشيء صوار أما له وهده، كأمارة فا أصار ..[1]

المفهوم اللغوي لكلمة "صورة" يعبر عن تنوع استخداماتها وتعدد المعاني التي يمكن أن تُعبر عنها في اللغة .

فعلى سبيل المثال، يتم استخدام كلمة "صور" كجمع لكلمة "صورة"، وتُعني هنا عدد من الصور أو الصور الفوتوغرافية .

[1] يُنظر، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي : قاموس المحيط ،مؤسّسة الرسالة ،بيروت _ لبنان ،ط 8 ،2005 م ،مادة (ص د ر) دص 196

بالإضافة إلى ذلك، يمكن استخدام كلمة "صور" أيضًا للتعبير عن الأنواع المختلفة أو الأشكال المختلفة، حيث يُمكن استخدامها للتعبير عن التنوع في العناصر أو المفاهيم. على سبيل المثال، "شبه الحكة في الرأس حتى يشتهي أن يفتى ، يُظهر استخدام الصورة هنا كوسيلة للتشبيه بين الأشياء والأفكار بشكل جمالي ومبتكر .

باختصار، الصورة كمصطلح لغوي تحمل معاني عديدة ومتنوعة، ويمكن استخدامها بطرق مختلفة للتعبير عن الأفكار والمفاهيم بشكل ملموس وجذاب .

وفي المفهوم الاصطِلاحيّ للصورة فتُعرف بأنّها "تشكيلٌ لغويّ يُكوّنه خيال الفنان من مُعطيات مُتعدّدة يقف العالم المحسوس في مُقدّمتها"[1] .الصورة كمصطلح يمثل تشكيلًا لغويًا يتم خلقه من خلال خيال الفنان واستخدام مجموعة متنوعة من المعطيات والعناصر .كما يمكن للفنان أن يستوحي هذه المعطيات من عالمه المحسوس، حيث يتأمل في التفاصيل اليومية ويستوحي منها أفكار لإنشاء صورة فنية .

وعندما يقف الفنان أمام العالم المحسوس، يتلمس الجمال في التفاصيل، يستوحي المشاعر من الألوان والأشكال والحركة من حوله، ومن ثم يبدأ في تشكيل هذه العناصر بشكل إبداعي لإنشاء صورة فنية تعبر عن رؤيته الفنية الخاصة .

الصورة كتشكيل لغوي تحمل رسالة فنية تعبر عن فكرة معينة أو تعكس شعورًا محددًا، وهي وسيلة تعبيرية تسمح للفنان بتوجيه رسالته بطريقة مباشرة إلى المشاهد. يمكن للصورة أن تحمل عمقًا وتعقيدًا يتيح للمشاهد استكشاف المفاهيم والمشاعر بشكل شخصي ومتعمق .

باختصار، تتجلى أهمية الصورة كتشكيل لغوي من خلال تحويل خيال الفنان ومشاعره وأفكاره إلى لغة فنية ملموسة يمكن للجمهور التفاعل معها وفهمها بصورة عميقة ومعبرة .

[1] علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ،دار الأندلس للطّباعة والنشر والتوزيع ،ط2 ،1981 م ،ص50

أمّا في المفهوم العام لـ الصورة الشّعرية، فنعني بها: "اللُّغة الإنسانيّة الأولى، وهي الهدف الأسمى للّغة الشّعرية"[1] .في المفهوم العام للصورة الشعرية، نشير إلى أن الصورة تُعتبر "اللغة الإنسانية الأولى"، أو بمعنى آخر، الوسيلة التي يعبر بها الشاعر عن أفكاره ومشاعره بشكل مباشر وفعّال. يُعتبر الهدف الأسمى للغة الشعرية هو إيصال الرسالة بشكل يستحضر الخيال ويثير المشاعر، وهنا تأتي دور الصور الشعرية كوسيلة فعالة لتحقيق ذلك .

تعتبر الصور الشعرية لغة مباشرة تعبر عن المفاهيم والأفكار بشكل تجريدي وجمالي، حيث يستخدم الشاعر الصور ليعبر عن عواطفه وأفكاره بشكل يختلف عن الشكل التقليدي للتعبير. الصور الشعرية تساعد في تشكيل صورة بصرية في عقول القراء، مما يجعلهم يشاركون في تجربة الشاعر ويستوعبون المعاني بشكل أعمق وأكثر إحساسًا .

وباستخدام الصور الشعرية، يمكن للشاعر إيصال رسالته بطريقة تجعل القارئ يتخيل الحدث أو المشهد بشكل حيوي ويعيش المشاعر التي يريد الشاعر توجيهها. وبهذه الطريقة، تعتبر الصور الشعرية لغة فعّالة وجمالية تعكس العمق والروحانية في عالم الشّعر .

وثمّة من يُعرفها على أنّها "الشّكل الفني الذي تتَّخِذه الألفاظ والعبارات بعد أن يُنظّمها الشاعر في سياقٍ بيانيٍّ خاصّ ليُعبر عن جانبٍ من جوانب التّجربة الشّعرية الكامنة في القَصيدة، مُستخدِمًا طاقات اللُّغة، وإمكاناتِها في الدّلالة والتّركيب، الإيقاع والحقيقة والمجاز والتّرادُف والتّضاد والمقابلة والتجانس .. وغيرها من وسائلِ التّعبير الفني "[2]. أيْ بمعنى، أنّ الصورة الشعرية هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، بهدف التعبير عن جوانب من تجربته الشعرية المتضمنة في القصيدة. يستخدم الشاعر طاقات اللغة وإمكانياتها المتعددة في الدلالة والتركيب، الإيقاع، الحقيقة، المجاز، الترادف، التضاد، المقابلة، التجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني .

[1]محمد حسن عبد الله: الصُورة والبناء الشّعري، دار المعارف، القاهرة 1981، ص27

[2]عبد القادر القط: الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي ،دار النّهضة العربية ،بيروت _ لبنان ،1401هـ _ ط2 ،ص391

فعندما يقوم الشاعر بابتكار الصورة الشعرية، يستخدم اللغة بشكل إبداعي لابتكار صور بصرية ومعاني مجازية تعمل على استدعاء المشاعر والأفكار لدى القارئ. يقوم الشاعر بتنظيم الألفاظ بشكل متقن في سياق معين يتيح التعبير عن رؤيته الفنية وتجاربه الشخصية بشكل عميق ومعبر .

باستخدام وسائل التعبير الفني المختلفة كالمجاز والترادف والتضاد وغيرها، يمكن للشاعر إيجاد تأثيرات جديدة تعزز محتوى القصيدة وتجعلها تترجم بشكل أفضل المشاعر والأفكار التي يرغب في التعبير عنها .

بذلك، تكون الصورة الشعرية وسيلة فنية فريدة تسمح للشاعر ببناء عوالم متميزة وجذابة من خلال التلاعب باللغة والعبارات

ثانيا _ أنواع التّصوير الشّعري:

تتعدّد وتختلف أنواع التّصوير الشّعري، ونذكر منها:

_1-جماليات التّشبيه في الديوان:

أ-التشبيه:

والتّشبيه "هو عقد مُماثلة بين أمرَين أو أكثر قصدَ إشراكِهما في صِفة أو أكثر بأداةٍ لغرضٍ المتكلّم"[1] معنى ذلك، أنّ الصورة التشبيهية تعد واحدة من أنواع التصوير الشعري، حيث يتم استخدام التشبيه لإيجاد علاقة تشابه بين عنصرين أو أكثر، بهدف إبراز صفة معينة أو فكرة أو مشهد بطريقة معبرة وجذابة. يُعتبر التشبيه وسيلة فنية تستخدمها الشعراء لإثراء قصائدهم بالصور الجميلة والمعبرة .

فعندما يستخدم الشاعر الصورة التشبيهية في قصيدته، يقوم بإيجاد تشابه بين جزئين مختلفين لإظهار جانب معين من الحقيقة أو المشهد الذي يرغب في تصويره. من خلال هذا التشبيه،

[1]أحمد الهاشمي: جواهر اللُّغة، دار الجيل، بيروت _ لبنان، دط ، دت ،ص247.

يمكن للشاعر تحويل الأفكار العقلانية إلى صور ملموسة وجميلة تعزز فهم القارئ للمضمون الشعري وتحفز خياله .

ويتيح التشبيه للشاعر توجيه رسالته بطريقة ملموسة ومثيرة للاهتمام، إذ يساعد في إيصال المشاعر والأفكار بشكل أكثر إيضاحًا وجاذبية. بالاعتماد على القوة الوصفية للتشبيه، يمكن للشاعر إبراز الجمال والعمق في قصيدته وتحويل العادي إلى فني .

بالتالي، صورة التشبيه تعدّ وسيلة فعّالة تستخدمها الشعراء لإثراء قصائدهم بالصور الجميلة والغنية بالمعاني، مما يجعل تجربة القراءة أكثر إتعابًا وإثارة.

التشبيه هو عقد مقارنة بين شيئين أو أكثر اشتركا في صفة أو أكثر، باستخدام أداة تشبيه، لإيضاح المشبه وتقويته في ذهن المتلقي.

المثال الأول من قصيدة "يا عيد مالك"، يصف تأبط شرا سرعة عدوه بعد تحررهم من أسره:

لا شيء أسرع مني ليس ذا عذر وذا جناح بجنب الريد خفاقي[1]

الصورة البلاغية تشبيه مرسل مجمل" كلمة استعملت في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة لفظية أو حالية مانعة من إرادة المعنى الأصلي[2]" في هذا المثال، لدينا تشبيهان متتاليان ضمن السياق النثري الذي يسبق القصائد، وهما يخدمان نفس الغرض. **أركانهما:**

- **التشبيه الأول:**
  - **المشبه:**عَدْوُ (جري) ابن براق في الطلقة الأولى.
  - **المشبه به:**الريح الهابة (العاصفة).
  - **أداة التشبيه**" :مثل."

[1] عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا ،ص40

[2] - عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النّهضة العربية، بيروت _ لبنان، ج2، د ،1985 م،ص157

- **وجه الشبه:**السرعة الشديدة والخفة (مُجمل، يُفهم من سياق الريح الهابة).

في حين التشبيه الثاني كالآتي:

- **المشبه:**عَدْوُ (جري) ابن براق في الطلقة الثانية.
- **المشبه به:**الفرس الجواد.
- **أداة التشبيه:**الكاف.
- **وجه الشبه:**السرعة والرشاقة والقوة في الجري (مُجمل، يُفهم من الفرس الجواد).

يصف الشاعر سرعة صديقه ابن براق في الهرب، ويُبرز هذه السرعة الفائقة من خلال تشبيهين متتاليين. الأول يُجسّد السرعة المطلقة والخفة، كأنها الريح التي لا تُمسك. والثاني يُركّز على السرعة المقترنة بالقوة والمهارة، كأنها فرس أصيل مُدرّب. السياق هو وصف لحدث فرار بعد مواجهة، حيث كان تأبط شرا وصديقه محاطين بالعدو.

يُضفي التشبيهان على حركة العدو المجردة إحساساً قوياً بالسرعة والمهارة، ويُجسمانها في صورٍ حسيّة مألوفة وقوية التأثير، مما يُعزز في ذهن المتلقي صورة الفارس الشجاع الذي لا يُلحق به. كما يُظهران براعة الشاعر في تلوين المعنى الواحد بأكثر من صورة لتقويته.

التشبيه بالريح والفرس الجواد للسرعة من التشبيهات الكلاسيكية الشائعة في الشعر العربي القديم، وهما هنا تكرارٌ لهذه الصورة النمطية. لكنّ الجمع بين التشبيهين في وصف حركة واحدة، والتدرج في وصف السرعة (من خفة الريح إلى قوة الفرس)، يُضفي عليهما لمسة من التكثيف والفاعلية البلاغية.

أما المثال الثاني من قصيدة "تأبط شرا ثم راح"، يصف الشاعر الإبل التي طردها:

وَقَدْ صِحْتُ فِي آثَارِ حَوْمٍ **كَأَنَّهَا** **عَذَارَى عُقَيْلٍ أَوْ بَكَارَةُ حِمْيَرَا**[1]

الصورة البلاغية تشبيه مرسل مفصّل. **أركانه:**

- **المشبه:**الحوم (قطعان الإبل أو البقر).
- **المشبه به:**عذارى قبيلة عقيل أو بكارة قبيلة حمير.
- **أداة التشبيه:**كأنّ (للظن أو التشبيه).
- **وجه الشبه:**الجمال، النقاء، العذوبة في الهيئة والحركة (مُفصّل ومُستوحى من عادة العرب في وصف النساء البكر بصفات الجمال والسير الحسن).

حيث يُشبه الشاعر قطعان الإبل التي طردها في حُسن هيئتها وجمالها بالعذارى الأبكار من قبيلتي عقيل وحمير، وهما قبيلتان تُعرفان بجمال نسائهما. السياق هنا هو سياق الغارة والغنيمة، حيث يصف الشاعر ما اغتنمه من إبل بجمالٍ مُتناهٍ وكأنها من خير ما يُمكن اقتناؤه.

وهذا ما يُضفي التشبيه على الإبل، وهي حيوانات، بعداً جمالياً وإنسانياً رفيعاً، فتحوّلها من مجرد ماشية إلى كائنات مُتألقة بالجمال والبهاء. يُثير في ذهن المتلقي صورةً مُفعمةً بالبراءة والجمال، ويُعزز قيمة الغنيمة في نفس الشاعر بكونها تُضاهي أجمل ما يُعرف.

فتشبيه الإبل أو الظباء بالنساء الحسناوات من التشبيهات الشائعة في الشعر الجاهلي. لكنّ تفصيل المشبه به بـ"عذارى عقيل أو بكارة حمير" يُضفي عليه تحديداً واختياراً يُشير إلى معيار خاص بالجمال في ثقافة الشاعر، مما يُجدد من هذه الصورة التقليدية من خلال التخصيص.

المثال الثالث: من قصيدة الا من مبلغ فتيان فهم (ص75)، يصف الغول الذي قابله:

بِأَنِّي قَدْ لَقِيتُ الغُولَ تَهْوِي بِسُهْبٍ **كَالصَّحِيفَةِ صَحْصَحَانِ**[2]

[1] الديوان،ص25.

[2] - الديوان ص75

تشبيه مرسل مفصل. **أركانه:**

- **المشبه:**السهب الصحصان (الأرض المستوية الواسعة التي لا صخر فيها ولا شجر).
- **المشبه به:**الصحيفة (الورقة).
- **أداة التشبيه:**الكاف.
- **وجه الشبه:**الاستواء والانبساط والنعومة وقابلية السير عليها (مُفصّل ومُفهوم من سياق الصحيفة).

يصف الشاعر الأرض التي كانت عليها الغول وهي مُستوية ومنبسطة كصحيفة، للدلالة على سهولة الحركة والركض عليها. السياق هو سياق المواجهة الخطيرة مع الغول، حيث يُبرز الشاعر سرعته ومهارته في الهروب أو القتال على هذه الأرض.

يُضفي التشبيه على الأرض الجامدة صفة سهولة التعامل والتحرك عليها، مُجسِّداً هيئتها بوضوح. تُثير في الذهن صورة أرضٍ مُمهدةٍ للانطلاق، وتُبرز مدى قدرة الشاعر على استغلال هذه الأرض لصالحه في مواجهة الخطر.

تشبيه الأرض المستوية بشيء منبسط هو تشبيه كلاسيكي في فكرته. لكنّ اختيار "الصحيفة" كوجه تشبيه، يُضفي عليه دقة في التصوير، ويُشير إلى بياضها أو خلوها من العوائق، مما يُعدّ تجديداً في دقة الوصف.

المثال الرابع: من قصيدة "ولقد سريت"، يصف الشاعر انتصاب الشخص الممدوح أو نفسه:

وَإِذَا يَهُبُّ مِنَ المَنَامِ رَأَيْتَهُ **كَرُتُوبِ كَعْبِ السَّاقِ لَيْسَ بِزُمَّلِ**[1]

- **نوع الصورة البلاغية بدقة:**تشبيه مرسل مفصل. **أركانه:**

[1] الديوان،ص65.

- **المشبه:**انتصاب الموصوف (الشاعر أو غيره) عند استيقاظه.
- **المشبه به:**انتصاب كعب الساق (الذي هو جزء ثابت وقوي من الجسم).
- **أداة التشبيه:**الكاف.
- **وجه الشبه:**الثبات، القوة، عدم الضعف أو التراخي (مفصّل ومُؤكّد بـ"ليس بزُمَّل"، أي ليس بضعيف متراخٍ).

يُبرز الشاعر قوة الموصوف وثباته عند الاستيقاظ من النوم، حيثُ يُشبه انتصابه بانتصاب كعب الساق، وهو جزء قوي من الجسم. السياق هو وصف لصفات الشجاعة والجاهزية، حتى في لحظات الاستيقاظ من النوم.

إذ يُضفي التشبيه على حركة الاستيقاظ بُعداً من القوة والثبات والصلابة، ويُجسّدها في صورة حسيّة مُباشرة تُشير إلى البنية الجسدية القوية والجاهزية الدائمة. تُثير في الذهن صورة شخصية مُتأهبة ومُترابطة لا يعتريها الضعف.

تشبيه القوة والثبات بأجزاء قوية من الجسم (كالساق أو الكعب) هو من التشبيهات الكلاسيكية المألوفة. لكنّ توظيفه في سياق الاستيقاظ من النوم، وتأكيده بنفي الضعف ("ليس بزُمَّل")، يُعطي التشبيه دلالة وظيفية عميقة تُبرز الاستعداد الدائم والصلابة الجسدية، مما يُعدّ تجديداً في سياقه.

ب- التشبيه البليغ:

التشبيه البليغ هو ما حُذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه، ليُصبح المشبه والمشبه به كشيء واحد، مما يُضفي قوة وإيجازاً ودلالة أعمق[1].

المثال الأول من قصيدة "ويوم أهز السيف"، في وصف الشاعر لنفسه أو شخصيته:

يخفنا عليه وهو ينزع نفسه لَقَدْ كُنْتُ أبّاءَ الظُّلامَةِ قَسْوَرَا[2]

[1] – عبد العزيز عتيق ،علم البيان ،ص116

[2] الديوان،ص25.

:تشبيه بليغ (على هيئة المبتدأ والخبر المقدر).**أركانه:**

- **المشبه:**التاء في "كنتُ" (الشاعر/الذات).
- **المشبه به**" :قَسْوَرَا" (أسداً).
- (حُذفت الأداة ووجه الشبه)

يُصوّر الشاعر نفسه، أو يُقرّ بكونه، أسداً في مواجهة الظلم وطلب الثأر. "أيّاء الظلامة" تعني شديد الرجوع لطلب الثأر والانتقام. دلالته هي الإشارة إلى الشجاعة المطلقة، والقوة الجبارة، والقدرة على الفتك بالأعداء، وكونه لا يهاب المواجهة. السياق هو سياق الفخر بالذات والبطولة في المعارك.

يُحدِث اندماجاً كاملاً بين شخصية الشاعر (المقاتل) والأسد (رمز الشجاعة والقوة)، فيُكسب الشاعر مهابة الأسد وسطوته. الصورة البلاغية قوية ومُباشرة، تُعزز في ذهن المتلقي صورة المقاتل الذي لا يُقهر، وتُثير إحساساً بالرهبة والإعجاب.

إن تشبيه الرجل الشجاع بالأسد من التشبيهات البليغة التي تُعدّ حجر الزاوية في الشعر العربي الكلاسيكي، وقد تكرر كثيراً. يكمن التجديد هنا في الربط بين القسورة و"أيّاء الظلامة" مما يخصّص الشجاعة لنصرة المظلوم أو الأخذ بالثأر، ويُعطيها بُعداً أخلاقياً وظيفياً، مُجدداً في توظيف الصورة النمطية.

المثال الثاني: من قصيدة "ومن يفر بالاعداء"، يقول الشاعر:

وإن وإني عمرت أعلم أنني سَأَلْقَى **سِنَانَ الْمَوْتِ** يَبْرُقُ أَصْلَعَا[1]

تشبيه بليغ (على هيئة إضافة المشبه به إلى المشبه). **أركانه:**

- **المشبه:**الموت.

[1]الديوان،ص35.

- **المشبه به:**السنان (نصل الرمح).
- (حُذفت الأداة ووجه الشبه، وأُضيف المشبه به إلى المشب).

يُصوّر الشاعر الموت وكأنه نصل رمح حاد ولامع، يُواجهه البطل. دلالته هي الإشارة إلى حدّة الموت وحتميته، وكونه أمراً لا مفرّ منه، وأن البطل مُستعدٌ لمواجهته بشجاعة. يبرق أصْلَعا: أي يلمع واضحاً كالنصل الخالي من الغمد.

يُجسّد الموت المجرد في صورة حسية ملموسة تُثير الرهبة والقوة. يُعزز في نفس المتلقي إحساساً بقوة الموت وحتميته، ويُضفي على مواجهته بُعداً بطولياً ودرامياً. الصورة تُكثف المعنى وتُبرزه بوضوح وإيجاز.

استخدام إضافة المشبه به إلى المشبه (كسنان الموت، نار الحرب) من أساليب التشبيه البليغ الشائعة في الشعر الكلاسيكي. التجديد هنا يكمن في دقة الوصف "يبرق أصلعا" التي تُضيف بعداً بصرياً قوياً ومُفصّلاً للنصل، مما يُشعر المتلقي بحدّة الخطر ووضوحه.

المثال الثالث: من قصيدة "إذا حمي الوطيس"، يصف الشاعر الحرب:

وَأُوقِدَتْ لِلْحَرْبِ **نَارُ كَرِيهَةٍ** لَمْ أَنْكُلِ[1]

الصورة البلاغية تشبيه بليغ (على هيئة إضافة المشبه به إلى المشبه)**.أركانه:**

- **المشبه:**الكريهة (الأمر المكروه/الحرب نفسها).
- **المشبه به:**النار.
- (حُذفت الأداة ووجه الشبه، وأُضيف المشبه به إلى المشبه).

[1]الديوان،ص57.

يُصوّر الشاعر الحرب، بما فيها من شدة وويلات، وكأنها نار مُشتعلة. دلالتها هي الإشارة إلى شدة الحرب وحرارتها وتأثيرها المُدمّر، وكونها أمراً يُثير الخوف والرهبة. السياق هو سياق الفخر بالشجاعة والثبات في وجه الحرب.

تُجسّد الحرب المجردة في هيئة نارٍ حسية مُتقدة، مما يُضفي عليها قوة وحيوية وعنفاً. تُثير في النفس إحساساً بالاشتعال والدمار، وتُبرز مدى خطورة الحرب وتهديدها.

تشبيه الحرب بالنار هو من التشبيهات البليغة الكلاسيكية والمُتواترة في الشعر العربي، للدلالة على شدتها وفتكها. يُعدّ هذا الاستخدام تكراراً للصورة المألوفة، لكنّ السياق الذي يأتي فيه، وهو سياق التحدي ونفي التراجع ("لم أنكلِ")، يُعطيها قوةً وتأكيداً على ثبات الشاعر في وجه هذا الخطر.

المثال الرابع *:*من قصيدة "وذي رحم أحال الدهر عنه"، يصف لحم الشنفرى بعد الموت:

فَلَحْمُ المُعْتَفَى **لَحْمٌ كَرِيمُ**[1]

الصورة البلاغية تشبيه بليغ (على هيئة المبتدأ والخبر)**.أركانه:**

- **المشبه**" :لَحْمُ المُعْتَفَى" (أي لحم الشنفرى، الذي يطلبه الطالب).
- **المشبه به**" :لَحْمٌ كَرِيمُ."
- (حُذفت الأداة ووجه الشبه).

يصف الشاعر لحم الشنفرى (المقتول) بأنه "لحم كريم"، في إشارة إلى أن هذا اللحم ليس كأي لحم، بل هو لحم بطل شريف يستحق التكريم حتى بعد موته، أو أنه لحم ثمين يسعى إليه من يطلبه. السياق هنا هو رثاء الشنفرى، والثناء عليه بعد موته، وتصويره كضحية شريفة.

[1]- الديوان ص28

يُضفي هذا التشبيه البليغ على اللحم المادي دلالة معنوية عالية، فيُصبح رمزاً للشرف والنبل حتى في الموت. يُثير في النفس إحساساً بالفخر والتقدير لمكانة الشنفرى، ويُعزز قيمة التضحية. الصورة تُكثف المعنى وتُبرزه بوضوح مُؤثر.

التعبير بـ"لحم كريم" للإشارة إلى شرف الميت أو مكانته، هو تعبير بليغ شائع في الثقافة العربية، خاصة في سياق المراثي والفخر. يكمن التجديد هنا في توظيفه للتأكيد على قيمة البطل حتى في فنائه، مما يُعطي الرثاء بعداً فريداً من التبجيل.

ج- التشبيه التمثيلي:

التشبيه التمثيلي هو ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد، أي هيئة مركبة من عدة أجزاء أو عناصر، مما يجعل التشبيه أكثر تعقيداً وعمقاً[1].

المثال الأول من قصيدة "إني لمهد فقاصد"، يصف الشاعر اعتزازه بشمس بن مالك:

أَهُزُّ بِهِ فِي نَدْوَةِ الْحَيْ عِطْفَهُ **كَمَا هَزَّ عِطْفِي بِالْهِجَانِ الْأَوَارِكِ**[2]

الصورة البلاغية تشبيه تمثيلي (أداة التشبيه موجودة).**أركانه:**

- **المشبه:**هيئة الشاعر وهو يمدح ويُظهر الفخر بـ"شمس بن مالك" في مجلس القوم، فيُهزّ عطفه (جانبه/جسده) دلالة على الاعتزاز والمفاخرة.
- **المشبه به:**هيئة الشاعر وهو يهزّ عطفه فرحاً أو اعتداداً بنفسه، عندما يكون يركب الهجان الأوارك (الإبل الكريمة التي ترعى شجر الأراك)، وهذا يدل على حالتي زهو وتفاخر.
- **أداة التشبيه**" :كما."

[1] - عبد العزيز عتيق ، علم البيان ،119ص
[2] -الديوان ص44

- **وجه الشبه:**هيئة الزهو والاعتزاز والفخر الذي يظهر في اهتزاز العطف (الجسد) عند المفاخرة بشيء ذي قيمة عالية (مُركبة من الفخر، الظهور العلني، الحركة الجسدية المصاحبة).

يُصوّر الشاعر مدى اعتداده وفخره بالمديح الذي يُقدمه لابن عمه شمس بن مالك في مجلس القوم، وكأنّه يماثل فخره واعتزازه بنفسه عندما يكون في أوج قوته وفخره بالامتلاك (الإبل الكريمة). السياق هنا هو سياق المدح والفخر، حيث يُعرب الشاعر عن أقصى درجات الإعجاب والمباهاة.

تُخلق صورة بصرية وحركية مُفعمة بالزهو والاعتزاز. تُشعر المتلقي بمدى عظمة الممدوح في نظر الشاعر، وكأنّ هذا المديح يُحرك فيه مشاعر الفخر الشخصي. تُضفي على النص بعداً عاطفياً وديناميكياً يُظهر مدى قوة العلاقة والتقدير.

هذا التشبيه التمثيلي يُعدّ مُبتكراً في تركيبته ودقته. فربط الفخر بالمديح (وهو فعل معنوي) بالاهتزاز الجسدي المصاحب للفخر الشخصي بالامتلاك (وهو فعل حسي)، يُشكّل صورة مركبة ومعقدة تُبرز عمق المعنى وقوة الإحساس. وهو تجديد في طريقة التعبير عن الفخر والمباهاة.

المثال الثاني *:*من قصيدة "فلا يبعدن الشنفرى"، يصف الشاعر فتك الشنفرى بالعدو:

تُجِيلُ سِلَاحَ الْمَوْتِ فِيهِمْ **كَأَنَّهُمْ لِشَوْكَتِكَ الحُدَّى ضَئِينٌ نَوَافِرُ**[1]

الصورة البلاغية تشبيه تمثيلي (أداة التشبيه موجودة).**أركانه:**

- **المشبه:**هيئة الأعداء وهم يتناثرون ويفرّون ويضنّون (أي يشحّون) بأرواحهم أمام قوة سلاح الشنفرى وفتكه.
- **المشبه به:**هيئة "الحدّى" (البتارة، أي الأداة الحادة) التي تُثير فراراً أو شحّاً بالروح. "ضنينٌ نوافرُ" تعني أنهم يفرّون بصعوبة أو يشحّون بالابتعاد.

[1]الديوان،ص27.

- **أداة التشبيه:**كأنهم.
- **وجه الشبه:**هيئة الفرار أو التناثر مع الشحّ بالروح أمام شيء حاد وفتّاك، مما يُشير إلى قوة الهجوم ووقع الصدمة (صورة مركبة من الحركة، العجز، الشحّ بالروح، والتهديد).

يُصوّر الشاعر كيفية تأثير سلاح الشنفرى على الأعداء، فهم يتناثرون ويشحّون بأرواحهم خوفاً وهرباً. دلالته هي الإشارة إلى شدة فتك الشنفرى، وروعته في المعركة، وكيف يُحدث الرعب في قلوب خصومه. السياق هنا هو سياق الفخر بالبطولة والقتال.

يُضفي التشبيه على مشهد القتال ديناميكية وعنفاً. تُثير في الذهن صورة أعداء مُتشتتين ومُتخاذلين أمام قوة لا تُقهر، وتُعزز الإعجاب ببسالة الشنفرى. يُبرز التشبيه مدى قوة السلاح وروعته.

هذا التشبيه يُعدّ تجديداً في دمج المعنى. فتشبيه الأعداء بفرارهم وشحّهم بالروح أمام قوة السلاح يُشكّل صورة مركبة غير مألوفة، فهو لا يُشبه فرارهم بشيء بسيط، بل بالفرار والشحّ الناتج عن قوة الأداة الحادة.

المثال الثالث من قصيدة "ستأتي الى فهمٍ"، يصف الشاعر سقوط أحد الأعداء قتيلاً:

فَخَرَّ **كَأَنَّ الْفِيلَ أَلْقَى جِرَانَهُ عَلَيْهِ بِرَيَّانِ الْقَواءِ أَسِيلِ**[1]

الصورة البلاغية:تشبيه تمثيلي (أداة التشبيه موجودة).**أركانه:**

- **المشبه:**هيئة سقوط العدو قتيلاً، وهو سقوطٌ مُدوٍّ وثقيلٌ على الأرض.
- **المشبه به:**هيئة الفيل الضخم الذي يُلقي جِرانه (مقدمة عنقه) على "ريّان القواء أسيل" (أي على مكان ناعم رطب في أرض خلاء).
- **أداة التشبيه:**كأنّ.

[1]الديوان،ص59.

- **وجه الشبه:**هيئة السقوط الثقيل والعنيف لجسد ضخم، يُحدث تأثيراً كبيراً على الأرض، مع دلالة على نهايةٍ قويةٍ أو سقوطٍ لا رجعة فيه (صورة مركبة من الثقل، الارتطام، الفناء).

يُجسّد الشاعر سقوط العدو قتيلاً، مُبرزاً ثقله وشدة ارتطامه بالأرض. دلالته هي الإشارة إلى عظمة القتيل في جسده ومكانته، وشدة الصدمة التي يُحدثها سقوطه، مما يُعظم من فعل الشنفرى الذي قتله. السياق هنا هو سياق الفخر بالقتل في المعركة.

تُخلق صورة بصرية حسية مُذهلة لسقوطٍ هائل ومُدّمر. تُثير في النفس إحساساً بالدهشة أمام قوة السقوط، وبالرهبة من فعل القاتل. التشبيه يُضفي على الحدث بعداً ملحمياً ويُجسّد النهاية المأساوية للعدو.

تشبيه السقوط بالفيل في ثقله وكبر حجمه هو تشبيه كلاسيكي معروف. لكنّ التفصيل في هيئة الفيل وهو يُلقي جِرانه على أرضٍ مُعينة، يُحوّله من تشبيه مفرد إلى تمثيلي يُبرز دقة الملاحظة والتصوير، مما يُجدد في استخدام هذه الصورة عبر التفصيل.

المثال الرابع *:*من قصيدة "تبطنته بالقوم"، يصف الشاعر شعباً (ممر ضيق في الجبال):

وَشِعْبٍ **كَشَلَّ الثَّوْبِ شَكْسٍ طَرِيقُهُ**.....1

الصورة البلاغية هي :تشبيه تمثيلي (أداة التشبيه موجودة).**أركانه:**

- **المشبه:**هيئة "الشعب" (الممر الجبلي الضيق).
- **المشبه به**" :شَلَّ الثَّوْبِ شَكْسٍ طَرِيقُهُ" (أي الثوب الذي أُصيب بالشلل أو العيب، فصار طريقه ملتوياً صعباً). أو: الثوب المطوي المفتل.
- **أداة التشبيه:**الكاف.

[1]الديوان،ص29.

- **وجه الشبه:** هيئة الصعوبة، والالتواء، والتضييق، والوعورة، وكونه غير مُستقيم أو سهل (صورة مركبة من العيب، الالتواء، الصعوبة).

يصف الشاعر الممر الجبلي الضيق الذي سلكه، ويُشبهه بالثوب المُشلول أو المطوي الذي صار صعب المسلك. دلالته هي الإشارة إلى مدى وعورة هذا الطريق وصعوبته، وكونه تحدياً حقيقياً يُظهر قوة الشاعر وقدرته على اجتيازه.

يُضفي التشبيه على الممر الجبلي الجامد صفة إنسانية (الشلل) أو هيئة مادية مُلفتة، مما يُجسم الصعوبة ويُثير إحساساً بالتحدي. تُثير في الذهن صورة طريقٍ مُعقدٍ ومُلتوٍ، وتُعزز الإعجاب بمهارة الشاعر في التغلب على الصعاب.

تشبيه الطريق بالوعورة أمرٌ كلاسيكي، لكنّ استخدام "شل الثوب" كصورة مركبة لوجه الشبه يُعدّ تجديداً. فهو يُجسّد الوعورة والضيق في هيئة ثوبٍ معيبٍ أو غير مُستقيم، مما يُعطي التشبيه بُعداً إضافياً من التصوير الحسي والتعقيد البلاغي الذي يتجاوز التشبيه المفرد.

وفي موضع شعري آخر تظهر جمالية التشبيه في قوله:

- **حُسامُ الحَدِّ ماضِي الشَّفْرَتَيْنِ"[1]**

وفي هذا الشطر من البيت الشعري صورة جمالية بلاغية التشبيه، في قوله "حسام الحد"

- تشبيه السيف بالقوة الحاسمة ، فهو تعبير عن قيمته المعنوية الدالة على الحسامة والشدة.

وَيَا رَكْبَةَ الْحَمْرَاءِ شَرَّ رَكْبَةٍ وَكَادَتْ تَكُونُ رَكْبَةِ رَاكِبٍ[2]

وَأَيْنَ لَهُ بَأْسٌ كَبَأْسِي وَسَوْرَتِي وَأَيْنَ لَهُ فِي كُلِّ فَادِحَةٍ قَلْبِي[3]

الصورة هنا –كذلك– تجاوزت الحس إلى دلالة عقلية فكرية بطريقة فنية جمالية.

2- جماليات الاستِعارة:

[1] الديوان،ص228

[2] تأبط شرا: ديوانه، ص 17

[3] تأبط شرا: ديوانه، ص 18

وهي "استِعمال كلمة، أو معنًى لغيرِ ما وُضِعت به، أو جاءَت له لشبهٍ بينَهما، بهدفِ التّوسع في الفِكرة"[1] .أيٌ بمعنى ،أنّ الصورة الاستعارية هي نوع آخر من أنواع التصوير الشعري، وتعتبر وسيلة فنية تستخدمها الشعراء لإيجاد تشابه بين مفهومين مختلفين، حيث يتم استخدام كلمة أو معنى بمعنى غير مألوف لإيجاد تشابه أو ارتباط مع فكرة أو موضوع آخر، بهدف توسيع الفكرة وإثراء المضمون الشعري .

عندما يستخدم الشاعر الاستعارة في قصيدته، يقوم باللجوء إلى كلمات أو معانٍ تتخطى تعريفها التقليدي لتعكس مفهومًا جديدًا أو تعزز فكرة معينة. يتم استخدام الاستعارة لتجديد الأفكار والتعبير عن المشاعر بطريقة ملفتة وغنية .

باستخدام الاستعارة، يمكن للشاعر تحفيز خيال القارئ وإثارة تفكيره، حيث تعمل هذه الصورة على تعميق معنى القصيدة ومنحها بعدًا فلسفيًا أو عاطفيًا .يتيح استخدام الصورة الاستعارية للشاعر إيجاد روابط معنوية بين مفاهيم مختلفة وإثارة تساؤلات القراء حول الدلالات المخفية والتشابهات العميقة .

بهذه الطريقة، تعدّ الصورة الاستعارية أداة تعبيرية فنية تساهم في غناء وتعقيد المحتوى الشعري، وتأسر القراء بجمالية اللغة وعمق التعبير. تعتبر الاستعارة واحدة من الوسائل الشعرية المتقدمة التي تسهم في إثراء تجربة القراءة وفهم الرسالة الشعرية .

أ.الاستعارة المكنية:

الاستعارة المكنية هي التي يُذكر فيها المشبه (المستعار له) ويُحذف المشبه به (المستعار منه)، ويُرمز إليه بشيء من لوازمه أو صفاته أو أفعاله.

المثال الأول: من قصيدة "أقول للحياني"، في سياق وصف الشاعر لحالته بعد النجاة:

[1]عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النّهضة العربية، بيروت _ لبنان، ج2، د ،1985 م، ص173

وَالْمَوْتُ **خَزْيَانُ يَنْظُرُ**.....1

الصورة البلاغية:استعارة مكنية. **أركانها:**

- **المشبه (المستعار له):**الموت (المذكور).
- **المشبه به (المستعار منه):**إنسان (محذوف).
- **لازمة المشبه به**" :خزيان ينظر" (أي خجلان يراقب، وهما من صفات وأفعال الإنسان).

يُضفي الشاعر على الموت المجرد صفات الإنسان الذي يخجل ويراقب، مما يُعطي إيحاءً بأن الموت قد عجز عن بلوغ الشاعر، فشعر بالخزي والخيبة. دلالتها هي الإشارة إلى قوة الشاعر وصموده، وقهره للموت في هذه اللحظة، وكأنّ الموت نفسه يعترف بفشله.

تُحول الموت من مجرد قدرٍ مُحتوم إلى كائنٍ حيٍّ يتأثر ويتفاعل، مما يُضيف حيوية للخطاب. تُثير في الذهن صورة انتصارٍ معنوي للشاعر على الفناء، وتُعزز الإحساس بقوته وبسالته. تُضفي على النص بعداً درامياً ونفسياً قوياً.

تشخيص المعاني المجردة كالموت وإعطاؤها صفات بشرية (كالحياء والنظر) هو أسلوب شائع في الاستعارة المكنية الكلاسيكية. لكنّ توظيف "خزيان ينظر" تحديداً يُعدّ تجديداً في دقة التعبير عن خيبة الموت وعجزه أمام إرادة الشاعر القوية، مما يُضفي على الصورة عمقاً نفسياً فريداً.

المثال الثاني:من قصيدة "إني لمهد فقاصد "، يصف الشاعر يقظة الحارس:

إِذا خَاطَ عَيْنَيْهِ **كَرَى النَّوْمِ** لَمْ يزَلْ لَهُ كَالِيءٌ مِنْ قَلْبِ شَيْحَانَ فَاتِكِ2

الصورة البلاغية هي استعارة مكنية.**أركانها:**

---

[1] الديوان،ص31.

[2] الديوان،ص44.

- **المشبه (المستعار له)**:كَرَى النَّوْمِ (النوم الخفيف).
- **المشبه به (المستعار منه)**:إنسانٌ أو كائنٌ حيٌّ مُؤذٍ (محذوف).
- **لازمة المشبه به**" :خَاطَ عَيْنَيْهِ" (فعل الطعن أو الغزو الذي يصيب العين، وهو من أفعال الكائنات الحية).

يُصوّر الشاعر النوم الخفيف وكأنّه كائنٌ يُحاول غزو العين أو طعنها ليُسقطها في سباته. دلالتها هي الإشارة إلى قوة النوم ومُحاولته السيطرة على يقظة الحارس، لكنّ الأخير يصمد بقلبٍ واعٍ. السياق هنا هو وصف لحالة اليقظة الدائمة والاستعداد في زمن الغارات.

تُجسّد النوم المجرد في هيئة مُهاجمٍ أو غازٍ، مما يُضفي عليه حيوية وقوة مُبصرة. تُثير في النفس إحساساً باليقظة والتحدي، وتُعزز صورة الحارس المُتأهب الذي لا يغلبه النوم.

تشخيص المعاني المجردة بصفات بشرية أو حيوانية هو أسلوب كلاسيكي. لكنّ اختيار "خاط عينيه" للنوم يُعدّ تجديداً في التعبير عن مُحاولة النوم غزو العين، فهي صورة حسية دقيقة تُجسّد فعل النوم كإبرة أو رمح يُحاول النفاذ إلى العين، مما يُعطي الاستعارة بُعداً حركياً ومُفصلاً. "فالقصيدة ليست إلا بنية مطولة، وقول معنى كلي لا مجموعة معان ذات مكونات منفصلة عن بعضها البعض فحسب ,وبهذا لا يمكن أن تكون دراسة قصيدة ما مجرد تقديم قائمة مفصلة عن جزئياتها فحسب ,وإنما ينبغي توضيح شبكة العلاقات بين هذه الأجزاء ,وحتى تلك العلاقات الخفية التي لا يمكن أن تظهر في التحليل اللغوي"[1].

المثال الثالث من قصيدة "غلام نمى"، يصف تأبط شرا نفسه وحالة بيته:

وَكَادَتْ وَبَيْتِ اللَّهِ **أَطْنَابُ ثَابِتٍ تَقَوَّضُ عَنْ لَيْلَى** وَتَبْكِي النَّوَائِحُ[2]

الصورة البلاغية هي استعارة مكنية.**أركانها:**

[1]–نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري،ص106.

[2]الديوان،ص22.

- **المشبه (المستعار له)**:أطناب ثابت (حبال خيمته، كناية عن وجوده).
- **المشبه به (المستعار منه)**:كائن حيٌّ (إنسان أو حيوان) يهدم أو يرحل (محذوف).
- **لازمة المشبه به**" :تَقَوَّضُ" (تتقطع وتهدم)، و"عن ليلى" (أي ترحل وتفارقها)، وهما من أفعال الكائنات الحية أو المباني التي تُهدم.

يُصوّر الشاعر نفسه، أو حالته، بأنّ حبال خيمته (كناية عن استقراره أو حياته) كادت أن تتقوض وتنهدم وتفارق "ليلى" (غالباً اسم محبوبته أو تعبير عن الحياة المستقرة). دلالتها هي الإشارة إلى شدة الخطر الذي تعرض له، وكأنّ حياته (أو خيمته) كادت أن تنهار وأن الموت يتهدده، مما سيُسبب البكاء والنواح.

تُجسّد استقرار الشاعر أو حياته في صورة مادية (الأطناب/الخيمة)، وتُضفي عليها حيويةً ومُعاناةً. تُثير في النفس إحساساً بالخطر الوشيك وبالشجن على ما يُمكن أن يفقده. تُبرز هشاشة الحياة أمام الشدائد.

تشخيص الجمادات أو المعنويات هو أسلوب كلاسيكي. لكنّ توظيف فعل "تقوض" لـ"الأطناب" في سياق كهذا، يُعطي الاستعارة بُعداً شخصياً وعاطفياً قوياً يُبرز مدى تهديد الخطر لحياة الشاعر واستقراره، مما يجعلها استعارة مُجددة في سياقها الدقيق.

المثال الرابع من قصيدة "وراء النار مني"، يصف الشاعر ابن أخته:

مُطْرِقُ يَرْشَحُ سَمّاً **كَمَا** **أَطْرَقَ أَفْعَى يَنْفِثُ السَّمَّ صِلُّ**[1]

الصورة البلاغية استعارة مكنية (تتضمن تشبيه).**أركانها:**

- **المشبه (المستعار له)**:ابن أخته (المذكور).
- **المشبه به (المستعار منه)**:إنسان ماكر أو سام (محذوف).

[1] الديوان،ص52.

- **لازمة المشبه به**" :يَرْشَحُ سَمّاً" (يرشح أو يقطر السم، وهو فعل يدل على الخبث والمكر، ويشبه فعل الأفعى).
- **التشبيه المضمن:**(كما أطرق أفعى ينفث السم صلّ) هذا التشبيه يُوضح لازمة المشبه به المحذوف في الاستعارة.

يصف الشاعر ابن أخته بأنه مُطرق (أي مُنكسر الرأس)، لكنه في باطنه يقطر سُمّاً وغدراً، وكأنّ الأفعى التي تُطرق وتنفس سمّها. دلالتها هي الإشارة إلى الخبث والمكر الذي يُخفيه هذا الشخص تحت مظهره الهادئ، وخطورته الكامنة. السياق هو التحذير من هذا الشخص وبيان طبيعته المُخادعة.

تُجسّد الخبث والمكر في صورة سائل سامٍ يتسرب، مما يُضفي على الشخصية بعداً خطيراً ومُقززاً. تُثير في النفس إحساساً بالخوف والحذر الشديد، وتُبرز مدى خبث هذا الشخص وفتكه الخفي. يقول كذلك:

تُجِلُ سِلَاحَ الْمَوْتِ فِيهِمْ كَأَنَّهُمْ لِشَوْكَتِكَ الْحُدَى ضَئِنٌ نَوَافِرٌ[1]

تشخيص الصفات السلبية وإعطاؤها أفعالاً سامة أو حيوانية (خاصة الأفاعي) هو أسلوب بلاغي كلاسيكي. لكنّ توظيف "يرشح سمّاً" مع دقة التشبيه المُفصّل بـ"أفعى ينفث السم" يُعطي الاستعارة بُعداً حسياً ملموساً ودقيقاً جداً في وصف الشر الكامن، مما يُعدّ تجديداً في تفصيل الصورة.

ب. الاستعارة التصريحية:

الاستعارة التصريحية هي التي يُصرح فيها بلفظ المشبه به (المستعار منه) ويُحذف المشبه (المستعار له)، مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي.

[1] الديوان ، ص 27

المثال الأول من قصيدة "فلا يبعدن الشنفرى"، في رثاء الشنفرى:

عَلَى الشَّنْفَرَى سَارِي الْغَمَامِ فَرَائِحٌ غَزِيرُ الكُلَى أَوْ صَيْبُ الْمَاءِ **بَاكِرُ**[1]

الصورة البلاغية استعارة تصريحية (أصلية).**أركانها:**

- **المشبه به (المستعار منه)**" :سَارِي الْغَمَامِ فَرَائِحٌ غَزِيرُ الكُلَى أَوْ صَيْبُ الْمَاءِ بَاكِرُ" (أي المطر الغزير الذي يأتي باكراً).
- **المشبه (المستعار له)**:الجزاء الحسن، أو الخير العميم، أو الفيض العظيم (محذوف).
- **القرينة**:الدعاء بـ"على الشنفرى" (قرينة حالية ولفظية، فالغَمام والمطر لا ينزلان على شخص بهذا المعنى).

استُعيرت صورة المطر الغزير الذي يسري باكراً على الشنفرى للدلالة على الدعاء له بالخير العميم والجزاء الوافر بعد موته. دلالتها هي الإشارة إلى مدى قيمة الشنفرى وضرورة أن يُجازى جزاءً حسناً على حياته الشجاعة وتضحياته.

تُضفي على الجزاء المعنوي بعداً حسياً مُشبعاً بالخير والبركة، مما يُثير في النفس إحساساً بالرحمة والرجاء. تُجسّد الرغبة في الخير للفقيد بأسلوبٍ شعريٍ بديعٍ يُحيل المطر رمزاً للفيض الإلهي.

وهي استعارة المطر والفيض للخير والعطاء والجزاء هي استعارة كلاسيكية شائعة في الشعر العربي (القرآن الكريم كذلك). التجديد يكمن في دقة الوصف "ساري الغمام فرائح غزير الكلى أو صيب الماء باكر" التي تُشير إلى أنواع المطر المبارك، مما يُعطي الاستعارة تفصيلاً جمالياً يُجدد من الصورة المألوفة.

المثال الثاني : من قصيدة "لو أنها راعية"، يصف الشاعر امرأة أو فتاة:

[1] الديوان،ص27.

كَمِشْيَةِ **الأَرْخِ** تُرِيدُ العَلَّة.....1

الصورة البلاغية استعارة تصريحية (أصلية).**أركانها:**

- **المشبه به (المستعار منه)**" :الأَرْخِ" (أنثى البقر الوحشي).
- **المشبه (المستعار له)**:المرأة أو الفتاة الموصوفة (محذوف).
- **القرينة**" :كَمِشْيَةِ" (قرينة لفظية، أي تشبه مشيتها، فالمرأة ليست أرخاً حقيقياً).

استُعير لفظ "الأرخ" للمرأة الموصوفة، للدلالة على رشاقة مشيتها، وربما قوتها أو جمالها الطبيعي. السياق هنا هو سياق الغزل ووصف جمال المرأة وحركتها.

تُضفي على المرأة بُعداً من الرشاقة والجمال الطبيعي، وتُحيلها إلى كائن حيّ رشيق في حركته. تُثير في الذهن صورة امرأة ذات مشيةٍ مُتألقة، وتُعزز الإعجاب بجمالها بطريقة غير مُباشرة.

تشبيه المرأة بالظباء أو البقر الوحشي أو أي حيوان رشيق هو من الاستعارات الكلاسيكية الشائعة في الشعر الجاهلي لبيان الجمال والرقة. هذا الاستخدام يُعدّ تكراراً للصورة المألوفة، لكنّ توظيفه هنا في سياق يصف مشيةً مُحددةً يُضفي عليها دقة في التصوير.

المثال الثالث: من قصيدة "ولست بترعي"، يصف الشاعر حالته أو طبيعته:

وَلَسْتُ بِتِرْعِي طَوِيلٍ عَشَاؤُهُ يُؤَنِّفُها **مُسْتَأْنَفَ النَّبْتِ** مُبْهِلُ2

الصورة البلاغية استعارة تصريحية (أصلية).**أركانها:**

- **المشبه به (المستعار منه)**" :مُسْتَأْنَفَ النَّبْتِ" (النبت الجديد الذي بدأ ينمو).
- **المشبه (المستعار له)**:الطعام أو الزاد الوفير (محذوف).

[1] الديوان،ص47.

[2] الديوان،ص54.

- **القرينة**" :يُؤَنِّفُها" (أي يُجددها، يُغذيها، وهو فعل يُناسب الطعام لا النبت بشكل مباشر للمتلقي).

استُعير لفظ "مستأنف النبت" (النبت الطازج) للدلالة على الطعام الوفير الطازج الذي يُقدمه الراعي لإبله. دلالتها هي الإشارة إلى مدى جودة الطعام ووفرته الذي يُقدمه الراعي، وكونه دائم التجدد. السياق هنا هو سياق الفخر بنفسه كراعٍ يُحسن رعاية إبله.

تُضفي على الطعام المجرد بعداً من الحيوية والنضارة، وتُحيلها إلى صورة طبيعية مُنعشة. تُثير في الذهن صورة وفرة العطاء وجودة الطعام، وتُعزز الإعجاب بمهارة الراعي في توفير الأفضل.

استعارة النبت للرزق أو العطاء هي استعارة كلاسيكية، ولكنّ استخدام "مستأنف النبت" للدلالة على جودة وطازجة الطعام الوفير للإبل، يُعدّ توظيفاً دقيقاً ومُجدداً يُبرز خبرة الشاعر بحياة البادية وتفاصيلها.

3-جماليات الكناية:

أ-تعريف الكناية: هي "لفظ أُريد به لازم معناه، مع جواز إرادة المعنى الأصلي". أي أنّ المتكلم يستعمل لفظًا له معنى ظاهر، لكنه يقصد المعنى الملازم له لا المعنى المباشر[1].

ب-الكناية عن صفة:

الكناية عن صفة هي التي يُذكر فيها الموصوف، وتُذكر بعده لوازمُ تدل على صفةٍ فيه، فتُحذف الصفة ويُشار إليها بلازمها.

المثال الأول :من قصيدة "أجاري ظلال الطير"، في وصف الشاعر لنفسه:

أُجَارِي ظِلاَلَ الطَّيْرِ لَوْ فَاتَ وَاحِدٌ وَلَوْ صَدَقُوا قَالُوا بَلَى **أَنْتَ أَسْرَعُ**[2]

[1] - عبد القاهر الجرجاني، ***أسرار البلاغة***، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991، ص 113.

[2] الديوان،ص36.

- **نوع الصورة البلاغية بدقة:**كناية عن صفة (تحديداً عن شدة السرعة).
- **المكني عنه (الصفة):**شدة السرعة والمهارة في العدو.
- **اللازم المذكور**" :أُجَارِي ظِلاَلَ الطَّيْرِ" (أي أُسابق ظلال الطير، فلو أن طائراً فاته، لقالوا: بل أنت أسرع. وهذا دليل على سرعته التي تتجاوز سرعة الطير أو ظله).

يصف الشاعر نفسه بأنه يبلغ من السرعة حداً خارقاً، فإنه يُسابق ظلال الطير، وهي كناية تُبرز تفوقه في العدو. دلالتها هي الإشارة إلى سرعته التي ضُرب بها المثل في الجاهلية، ومهارته في الهروب والمطاردة. السياق هو سياق الفخر بالقدرات البدنية.

تُضفي على السرعة المجردة بُعداً أسطورياً، وتُجسّدها في صورة حركية تتجاوز الطبيعة. تُثير في الذهن صورة بطلٍ خارق لا يُلحق به، وتُعزز الإعجاب بقوته الخارقة.

هذه الكناية عن السرعة بـ"مجاراة الطير" أو "ظلال الطير" هي كناية كلاسيكية ومألوفة في الشعر الجاهلي (تُنسب لتأبط شرا نفسه). يكمن التجديد هنا في تأكيدها بـ"ولو صدقوا قالوا بلى أنت أسرع"، مما يُضفي عليها نوعاً من التحدي والتأكيد على التفوق المطلق.

المثال الثاني *:*من قصيدة "ولقد سريت"، في وصف الشاعر نفسه أو البطل:

مَا إِنْ يَمَسُّ الأَرْضَ إلا **مَنْكِبٌ** **مِنْهُ وَحَرْفُ السَّاقِ طَيَّ المِحْمَل**[1]

- **نوع الصورة البلاغية بدقة:**كناية عن صفة (تحديداً عن الهزال، الخفة، والرشاقة).
- **المكني عنه (الصفة):**الهزال، الخفة الشديدة، والرشاقة في الحركة.
- **اللازم المذكور**" :ما إن يمسّ الأرض إلا منكب منه وحرف الساق طي المحمل" (أي أن جسده هزيل ونحيل لدرجة أنه عندما يضطجع لا يلامس الأرض منه إلا كتفه وجانب ساقه، كأنما هو مطوي في محمل السيف).

[1] الديوان،ص65.

تُشير إلى مدى هزال الشاعر أو البطل وخفته ورشاقته، بحيث لا يكاد يلامس الأرض منه إلا أجزاء قليلة. دلالتها هي الإشارة إلى قوة تحمله وقلة احتياجه للطعام والراحة، وربما شدته وبأسه رغم نحول جسده.

تُضفي على صفة الهزال بعداً حسياً دقيقاً، وتُجسّدها في صورة جسدٍ يكاد يكون غير ملموس. تُثير في الذهن صورة شخصية قوية الإرادة رغم نحولها، وتُعزز الإعجاب بقدرة الشاعر على التحمل والتحدي.

الكناية عن الهزال بذكر أجزاء من الجسم تلامس الأرض أو لا تلامسها كناية كلاسيكية. لكنّ هذا التعبير، بدقته وتفصيله، واستخدامه لـ"طي المحمل"، يُعدّ تجديداً في دقة الوصف، حيث تُشبه هيئة الجسد بحال السيف وهو مطوي في محمله، مما يُبرز الرشاقة والقوة الكامنة رغم الهزال.

المثال الثالث من قصيدة "لقد سريت" (ص44)، في وصف شمس بن مالك:

قَلِيلُ التَّشَكِّي لِلْمُهِمْ يُصِيبُهُ كَثِيرُ الْهَوَى شَتَّى النَّوَى وَالْمَسَالِكِ[1]

الصورة البلاغية كناية عن صفة (تحديداً عن الصبر وقوة التحمل).

- **المكني عنه (الصفة)**:الصبر، قوة التحمل، الشجاعة، عدم الجزع.
- **اللازم المذكور**" :قَلِيلُ التَّشَكِّي لِلْمُهِمْ يُصِيبُهُ" (أي لا يُكثر الشكوى مما يُصيبه من أمور عظيمة أو شدائد).

تصف الممدوح بأنه لا يتذمر ولا يشكو من المصائب التي تُصيبه، بل يتقبلها بصبرٍ وثبات. دلالتها هي الإشارة إلى قوة قلبه وشجاعته ورباطة جأشه، وكونه لا ينهار أمام الشدائد.

تُضفي على الصبر المجرد بُعداً سلوكياً مُشاهداً، وتُبرز قوة شخصية الممدوح بطريقة غير مُباشرة. تُثير في الذهن صورة قائدٍ صامدٍ، وتُعزز الإعجاب بشجاعته وثباته.

[1] الديوان،ص44.

الكناية عن الصبر وقلة الشكوى هي كناية كلاسيكية مُتواترة. لكنّ توظيفها هنا في سياق يصف شخصية الصعلوك المتنقل بين المخاطر (كما تصف الأبيات اللاحقة)، يُعطي الكناية بعداً وظيفياً مُجدداً يُبرز قدرة هذه الشخصية على البقه والتحمل في بيئة قاسية.

المثال الرابع *:*من قصيدة "وذي رحم أحال الدهر عنه"، في وصف محاسن امرأة:

نَيَافُ الْقُرْطِ **غَرَّاءُ الثَّنَايَا** وَرَيْدَاءُ الشَّبَابِ وَنِعْمُ خِيمُ[1]

- **نوع الصورة البلاغية بدقة:**كناية عن صفة (تحديداً عن بياض الأسنان وجمالها).
- **المكني عنه (الصفة):**بياض الأسنان، حسنها، بياض الوجه وجماله.
- **اللازم المذكور**" :غَرَّاءُ الثَّنَايَا" (الغراء هي البيضاء الحسناء، والثنايا هي الأسنان الأمامية. فالمرأة الحسناء البيضاء ثناياها بيضاء).

تصف الشاعرة أو المتحدث جمال المرأة، وتُشير إلى بياض أسنانها وجمالها كسمة بارزة من سمات حسنها. دلالتها هي الإشارة إلى الجمال الفطري والنقاء والحسن البارز.

تُضفي على الجمال بعداً حسياً مُضيئاً (البياض)، وتُجسّده في تفصيل دقيق (الأسنان). تُثير في الذهن صورة امرأة مُشرقة الجمال، وتُعزز الإعجاب بحسنها الطبيعي.

غراء الثنايا" كناية كلاسيكية شائعة عن جمال المرأة وحسنها في الشعر العربي، وتُعدّ تكراراً لهذه الصورة النمطية. لكنّ ورودها في سياق وصف مُتعدد الجوانب لجمال المرأة (مع "نياف القرط" و"رِيداء الشباب") يُعطيها قوةً جماليةً من خلال الجمع والتكثيف.

ج. الكناية عن موصوف:

الكناية عن موصوف هي التي يُذكر فيها صفات أو لوازم تدل على ذاتٍ مُعينة، فيُحذف الموصوف ويُشار إليه بصفاته أو لوازمِه.

[1] الديوان،ص69.

المثال الأول: من قصيدة "يا عيد مالك ":

حَمَّالِ أَلْوِيَةٍ شَهَّادِ أَنْدِيَةٍ قَوَّالِ مُحْكَمَةٍ **جَوابِ آفَاقٍ**[1]

- **نوع الصورة البلاغية بدقة:**كناية عن موصوف.
- **المكني عنه (الموصوف):**الرجل كثير الأسفار، المغامر، كثير الغزوات.
- **اللازم المذكور**" :جَوابِ آفَاقٍ" (جواب: كثير الجوب والتجوال، وآفاق: جمع أفق، أي نواحي الأرض. فمن يجوب الآفاق هو كثير الأسفار).

تصف الشنفرى بأنه كثير الترحال والأسفار والغزوات، وهو ما يُشير إلى طبيعة حياته كصعلوك لا يقرّ له قرار، ويُعرف بأسفاره ومغامراته. دلالتها هي الإشارة إلى الشجاعة والإقدام وعدم الاستقرار، ومهارة الشنفرى في التنقل.

تُضفي على شخصية الشنفرى بُعداً من الديناميكية والمغامرة، وتُثير في الذهن صورة بطلٍ جوّالٍ لا يُعرف له مأوى ثابت. تُعزز الإعجاب بقدرته على تحدي المجهول واختراق الأماكن البعيدة.

هذه الكناية عن الرجل كثير الأسفار بـ"جواب آفاق" هي كناية كلاسيكية ومألوفة. لكنّ ورودها هنا في سياق يصف الشنفرى (وهو شخصية صعلوك معروفة بكثرة ترحالها)، يُعطي الكناية قوةً وظيفيةً تُناسب الموصوف، وتُجدد في توظيفها لسياق محدد.

المثال الثاني: من قصيدة "إن لمهد فقاصد" (ص45)، في وصف المجرة:

يَرَى الْوَحْشَةَ الأُنسَ الأَنِيسَ وَيَهْتَدِي بِحَيْثُ أهتدت **أُمُّ النُّجُومِ الشَّوَابِكِ**[2]

- **نوع الصورة البلاغية بدقة:**كناية عن موصوف.
- **المكني عنه (الموصوف):**المجرة.

[1] الديوان،ص42.

[2] الديوان،ص45.

- **اللازم المذكور**" :أُمُّ النُّجُومِ الشَّوَابِكِ" (أم: أصل ومنبع، النجوم: الكواكب، الشوابك: المتداخلة بعضها ببعض. أي منبع النجوم المتداخلة).

يُشير الشاعر إلى المجرة دون ذكر اسمها الصريح، وذلك بذكر صفتها الأُمومية للنجوم وتداخلها. دلالتها هي الإشارة إلى قدرة الشاعر على الاهتداء بالنجوم في الصحراء ليلاً، ومهارته في معرفة الدروب المظلمة.

تُضفي على المجرة بعداً إنسانياً وأسطورياً (الأمومية)، وتُجسّدها ككيانٍ حيٍّ مُعقدٍ ومُضيء. تُثير في الذهن صورة الكون الواسع بجماله وغموضه، وتُعزز الإعجاب بقدرة الشاعر على الاهتداء في الظلام.

الكناية عن المجرة بكونها "أم النجوم" كناية كلاسيكية مُبتكرة، تُعطي المجرة مكانة عظيمة كمنبع للنجوم. يُعدّ هذا التعبير تجديداً في طريقة وصف المجرات في الشعر الجاهلي، حيث لا تُذكر كشيء فلكي فحسب، بل ككيان حيوي له أثر في حياة الإنسان.

المثال الثالث: من قصيدة "لو أنها راعية"، في وصف الأنثى:

عَجَرْتَ عَنْ **جَارِيَةٍ رِفَلَّةٍ**.....[1]

- **نوع الصورة البلاغية بدقة:**كناية عن موصوف.
- **المكني عنه (الموصوف):**امرأة ذات ثوب طويل، أو كثيرة اللحم، أو فيها رقة في مشيتها.
- **اللازم المذكور**" :جَارِيَةٍ رِفَلَّةٍ" (الجارية: الفتاة الشابة، والرفلة: كثيرة اللحم ذات الثوب الطويل أو الفتاة ذات المشية المتمايلة).

[1] الديوان،ص47.

تصف الشاعر نفسه بأنه عجز عن مُقاربة فتاة ذات صفات جمالية مُعينة، مُشيرةً إلى أنوثتها وجمالها أو ربما ثقلها وممانعتها. دلالتها هي الإشارة إلى جمال المرأة وجاذبيتها، أو ربما إلى صعوبة نيل مُراده منها.

تُضفي على المرأة صفات حسية مُحددة تُبرز جمالها أو حركتها، مما يُثير في الذهن صورة فتاةٍ أنيقةٍ أو ذات جسدٍ مُمتلئ. تُعزز الإحساس بالرغبة أو التحدي.

وصف الجارية بـ"الرفلة" هو كناية كلاسيكية عن صفة جمالية أو جسدية مُعينة في المرأة. يكمن التجديد في سياق العجز عن نيلها، مما يُضفي على الكناية بعداً عاطفياً يُبرز مدى تأثير هذه الجارية على الشاعر.

د- الكناية عن نسبة:

الكناية عن نسبة هي التي يُصرح فيها بالصفة، ولكنها لا تُنسب إلى الموصوف مُباشرةً، بل تُنسب إلى شيء مُتعلّق به أو جزء منه، ليكون ذلك أبلغ في الدلالة.

المثال الأول من قصيدة "يا عيد مالك"، يصف الشنفرى:

إِنَّ **الْمَجْدَ يَمْشِي فِي رِكَابِهِ** أَيْنَمَا حَلَّ نَالَ العُلى[1].

- **نوع الصورة البلاغية بدقة:**كناية عن نسبة.
- **المكني عنه (النسبة):**نسبة المجد إلى الموصوف (الشنفرى).
- **اللازم المذكور**" :الْمَجْدَ يَمْشِي فِي رِكَابِهِ" (ركاب الشيء هو من يتبعه أو يسايره. فلم يُنسب المجد إليه مباشرة، بل إلى مَن يتبعه أو يُسايره، مما يدل على أن المجد مُلازم له لا ينفك عنه).

[1] الديوان،ص40.

تُنسب صفة المجد إلى "ركابِه" (أي من يتبعه)، للدلالة على أن المجد يُلازمه ولا يفارقه، وأن كل من حوله يستفيد من مجده أو يُشاركه فيه. دلالتها هي الإشارة إلى أن هذا الشخص ذو مكانة عظيمة، ومُبجلٌ، ويُحقق المجد أينما ذهب، وأن المجد يتبعه كظل.

تُضفي على المجد تجسيداً حركياً، وكأنّه رفيق دائم للشخص. تُثير في الذهن صورة شخصية عظيمة ومُبجّلة، وتُعزز الفكرة بأن هذا الشخص يُحقق الأمجاد تلقائياً بمجرد وجوده.

الكناية عن نسبة الصفة إلى جزء أو مُتعلّق بالموصوف (مثل المجد بين ثيابه، أو الكرم في بيته) هي من الأساليب الكلاسيكية البليغة والمُتواترة. يكمن التجديد هنا في تصوير المجد "يمشي" في ركابه، مما يُعطي المجد حيوية وتجسيداً ديناميكياً، ويُبرز مدى سطوة الموصوف.

المثال الثاني: من قصيدة "إن الريح للعادي"، يصف تأبط شرا نفسه أو الرجل الشجاع:

فَإِنَّ **الرِّيحَ لِلْعَادِي**.....1

- **نوع الصورة البلاغية بدقة:**كناية عن نسبة.
- **المكني عنه (النسبة):**نسبة القوة والسرعة والغلبة إلى العادي (الذي يُسرع في العدو).
- **اللازم المذكور**" :الرِّيحَ لِلْعَادِي" (الريح هنا بمعنى القوة والغلبة أو السرعة، ونُسبت للعادي. أي أن القوة والسرعة ملك للعادي، أو أنها تُسخَّر له).

تُنسب صفة القوة والغلبة إلى "العادي" (أي الرجل السريع في العدو) عن طريق إسناد الريح إليه. دلالتها هي الإشارة إلى أن السرعة والقوة مُلازمتان لهذا الشخص، ويكون دائماً في موضع الغلبة والسبق.

تُضفي على القوة والسرعة حضوراً مُلموساً وتجسيداً في هيئة الريح. تُثير في الذهن صورة شخصية فائقة السرعة والقوة، وتُعزز الإعجاب بقدرته الفائقة على العدو والتغلب.

[1] الديوان،ص23.

هذه الكناية تُعدّ تجديداً جميلاً في الكناية عن النسبة. فنسبة "الريح" (بمعنى القوة أو السرعة) إلى العادي، يُعطي الصورة بعداً أسطورياً للسرعة التي لا يُضاهيها شيء، مما يجعلها كناية مُبتكرة ف–ي توظيفها.

المثال الثالث:من قصيدة "إن جسمي لا حل"، في سياق وصف الشاعر لقوته وبأسه:

ظَاعِنُ بِالْحَزْمِ حَتَّى إِذَا مَا **حَلَّ حَلَّ الْحَزْمُ حَيْثُ يَحِلُّ**[1]

- **نوع الصورة البلاغية بدقة:**كناية عن نسبة.
- **المكني عنه (النسبة):**نسبة الحزم (الثبات، قوة العزيمة) إلى الموصوف (الشاعر).
- **اللازم المذكور**" :حَلَّ الْحَزْمُ حَيْثُ يَحِلُّ" (لم يُنسب الحزم إليه مباشرة، بل إلى المكان الذي يحل فيه، أي ينزل أو يقيم).

تُنسب صفة الحزم (الشدة في الأمر والعزيمة) إلى المكان الذي ينزل فيه الشاعر، للدلالة على أن الحزم ملازم له أينما حلّ وارتحل. دلالتها هي الإشارة إلى أن الموصوف ذو عزيمة قوية وثبات لا يتزعزع، وأن هذه الصفة تُميزه في كل أحواله.

تُضفي على الحزم حضوراً مادياً مُتجسداً في المكان الذي يقيم فيه الشاعر. تُثير في الذهن صورة شخصية قوية الإرادة، وتُعزز فكرة أن الحزم صفة أصيلة فيه لا تنفصل عنه.

هذه الكناية تُعدّ تجديداً في طريقة التعبير عن ملازمة الصفة. فبدلاً من القول إنه حازم، نُسب الحزم إلى المكان، مما يُضفي على الكناية بعداً مكانياً يجعل الصفة مُنتشرة في كل ما يُحيط بالموصوف، وهذا أبلغ في الدلالة.

4- جماليات المجاز:

[1]الديوان،ص52.

المجاز :في اللغة مشتق من "جاز الشيء" أي تعدّاه، وفي الاصطلاح هو: استعمال اللفظ في غير ما وضع له في الأصل، لعلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي[1].

ويُعدّ المجاز من أهم الأساليب البلاغية في اللغة العربية، حيث يُضفي على الكلام طابعًا جماليًا، ويمنح المتكلم قدرة على التعبير المجازي والتصوير الدقيق للأفكار والمشاعر. فبدل أن يقول المتكلم "الرجل شجاع"، يقول: "رأيت أسدًا"، فينتقل من الحقيقة إلى المجاز، فيجعل المعنى أكثر تأثيرًا وإيحاءً[2].

أ-المجاز المرسل:

المجاز المرسل هو استخدام الكلمة في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة، مع وجود قرينة تمنع من إرادة المعنى الأصلي. وعلاقاته متعددة (السببية، المسببية، الجزئية، الكلية، المحلية، الحالية، الآلية، الزمنية، وغيرها).

المثال الأول: من قصيدة "يا عيد مالك"، يصف الشوق أو الحالة النفسية:

يَا عِيدُ مَالَكَ مِنْ شَوْقٍ وَإيراقِ وَمَرِّ طَيْفٍ عَلَى الأَهْوَالِ طَرَّاقِ.
يَسْرِي عَلَى الأَيْنِ والْحَيَّاتِ مُحْتَفِياً نَفْسِي فِدَاؤُكَ مِنْ سَارٍ عَلَى سَاقِ
إِنِّي إِذَا خُلَّةٌ ضَنَّتْ بَنَائِلِها وَأَمْسَكَتْ بِضَعِيفِ الْوَصْلِ أَحْذَاقِ[3]

الصورة البلاغية مجاز مرسل (علاقته الجزئية). **أركانه:**

- **اللفظ المُستعمل**" :خُلَّةٌ" (صداقة أو محبة).
- **المعنى الأصلي**:الصداقة أو المحبة (معنى مجرد).

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط2، مطبعة المدني، القاهرة، 1966، ص. 78–85.

2– بدوي طبانة، البلاغة العربية: أسسها وعلومها وفنونها، ط4، دار النهضة العربية، بيروت، 1986، ص. 143–

[3] – الديوان،ص40

- **المعنى المجازي**:الصديق أو المحبوب (شخص).
- **القرينة**" :ضَنَّتْ بَنَائِلِها" (أي بخلت بعطاياها أو خيرها، والبخل يكون من شخص لا من صداقة مجردة).

استُخدم لفظ "خُلَّة" (وهي الصداقة/المحبة) للدلالة على الصديق أو المحبوب نفسه، وذلك لأنّ الخلّة هي صفة أساسية من صفات الصديق أو المحبوب. دلالتها هي الإشارة إلى أن الشاعر عندما يواجه صديقاً أو محبوباً يبخل بالعطاء، فإنه يُنهي العلاقة الضعيفة.

يُضفي على الصديق أو المحبوب صفة جوهرية (الصداقة/المحبة)، مما يُكثف المعنى ويُبرز العلاقة الجوهرية التي تربط الموصوف بالصفة. يُثير في النفس إحساساً بخيبة الأمل من العلاقة التي لا تُثمر، فالصورة اخترقت الحدود المرئية لتبلغ عمق الأشياء.[1]

استخدام الصفة (الجزئية) للدلالة على الموصوف (الكلية) هو من علاقات المجاز المرسل الكلاسيكية (مثل "نعمًا" للطعام في "أطعمتهم نعمًا"). يُعدّ هذا الاستخدام تكراراً، لكنّ خصوصية اللفظ "خُلَّة" الذي يحمل دلالة الرفقة العميقة، تُعطي المثال جمالية خاصة.

المثال الثاني: من قصيدة "فيا سوغ الشراب"، في سياق يصف الشاعر توعده للعدو:

إِذَا وَقَعَتْ بِكَعْبٍ أَوْقُرَيْمٍ وَسَيَّارِ **فَيَا سَوْعَ الشَّرَابِ**[2]

الصورة البلاغية مجاز مرسل (علاقته السببية). **أركانه:**

- **اللفظ المُستعمل**" :سَوْعَ الشَّرَابِ" (سهولة شرب الماء أو هناءته).
- **المعنى الأصلي: سهولة** الشرب (فعل أو صفة).
- **المعنى المجازي**:الهناءة والراحة والسرور الناتج عن تحقيق الغاية (وهو المسبب).

[1]–نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري،ص106.

[2]الديوان،ص18.

- **القرينة**" :يا سوغ الشراب" (نداء، فالنداء لا يكون لعملية الشرب، بل للحالة التي يُسببها).

استُخدم لفظ "سَوْعَ الشَّرَابِ" للدلالة على الهناءة والراحة التي سيشعر بها الشاعر عندما يحقق غايته من أعدائه. دلالتها هي الإشارة إلى شدة توقه للانتقام والراحة التي ستعقب تحقيق ذلك، وكأنها سهولة شرب الماء بعد عطش.

يُضفي على الشعور المعنوي بالراحة بعد الانتقام بُعداً حسياً مُشبعاً بالارتواء واللذة. تُثير في النفس إحساساً بالرضا والسرور، وتُعزز فكرة أن الانتقام هو مصدر للراحة النفسية بالنسبة للشاعر.

استخدام السبب للدلالة على المسبب هو من علاقات المجاز المرسل الكلاسيكية الشائعة (مثل "اليد" للعطاء، أو "الغيث" للنبات). يُعدّ هذا الاستخدام تكراراً، لكنّ خصوصية اللفظ "سَوْعَ الشَّرَابِ" الذي يُستخدم عادة في سياق الشرب نفسه، وتوظيفه في سياق الانتقام، يُعطي المثال جمالية وتجديداً في الربط بين اللذة الحسية (الارتواء) واللذة المعنوية (الانتقام).

المثال الثالث *:*من قصيدة "أقول للحيان"، يصف إحدى الخيارات المتاحة:

هُمَا خُطْتَا إِمَّا إِسَارٌ وَمِنَّةً وَإِمَّا **دَمْ** وَالْقَتْلُ بِالحُرِّ أَجْدَرُ[1]

الصورة البلاغية مجاز مرسل (علاقته المسببية).

- **بيان أركانه:**

- **اللفظ المُستعمل**" :دَمْ" (الدم الذي يسيل).
- **المعنى الأصلي**:الدم (مادة سائلة).
- **المعنى المجازي**:القتل أو الأخذ بالثأر (وهو المسبب عن سيلان الدم).

[1] الديوان،ص31.

- **القرينة**" :إِمَّا دَمْ" (فالدم وحده ليس خياراً، بل ما يُسببه من قتل أو ثأر، إضافة إلى "والقتل بالحر أجدر" التي تُوضح المعنى).

استُخدم لفظ "دَمْ" للدلالة على القتل أو الثأر، لأنّ الدم هو النتيجة الحتمية والمُسببة عن القتل. دلالتها هي الإشارة إلى أن الخيار الثاني هو القتل والانتقام، وهو خيارٌ حاسمٌ ومُناسب للأحرار. السياق هنا هو سياق تحديد المصير بين الأسر أو القتل.

- كما يوضح ذلك في قوله موظفا المجاز:

وَلَسْتُ بِمِفْرَاحٍ إِذَا الدَّهْرُ سَرَّنِي وَجَازِعٍ مِنْ صِرْفِهِ الْمُتَقَلِّبِ[1]

هذه الصورة **أثرها الجمالي والتصويري** يُجسّد فعل القتل أو الانتقام في صورة حسية مُباشرة (الدم)، مما يُضفي عليه عنفاً وقوة. تُثير في النفس إحساساً بالشدة والقرار الحاسم، وتُعزز فكرة الشرف الذي يراه الشاعر في الموت قتلاً على الأسر.

حيث إن استخدام المسبب (الدم) للدلالة على السبب (القتل) هو من علاقات المجاز المرسل الكلاسيكية الشائعة. يُعدّ هذا الاستخدام تكراراً، لكنّ إيجازه وقوته في السياق الحاسم الذي يُقدم خيار الموت على الأسر، يُعطي المثال قوة بلاغية مُجددة في التعبير عن قيمة الشرف.

المثال الرابع:من قصيدة "يا عيد مالك"، في سياق وصف الشاعر لحال المحبوب:

لَتَقْرَعَنَّ عَلَيَّ **السِّنَّ** مِنْ نَدَمِ إِذَا تَذَكَّرْتِ يَوْماً بَعْضَ أَخْلاقِي[2]

الصورة البلاغية:مجاز مرسل (علاقته الجزئية). **أركانها:**

- **اللفظ المُستعمل**" :السِّنَّ" (الأسنان).

[1] تأبط شرا: ديوانه، ص 20

[2]الديوان،ص43.

- **المعنى الأصلي**:الأسنان (جزء من الفم والجسد).
- **المعنى المجازي**:الندم الشديد والحسرة (وهو عمل ينتج عن فعل الأسنان).
- **القرينة**" :لَتَقْرَعَنَّ عَلَيَّ السِّنَّ مِنْ نَدَمٍ" (فالندم هو شعور داخلي لا يُمكن للسن أن تفعله مباشرة، ولكنها جزء من فعل الحسرة "قرع السن على السن").

استُخدم لفظ "السِّنَّ" للدلالة على الندم والحسرة الشديدين، لأنّ قرع السن على السن هو تعبير عن الغيظ والندم. دلالتها هي الإشارة إلى شدة الندم الذي ستُصيب به المحبوبة (أو المرأة التي رفضته) عندما تتذكر أخلاق الشاعر الحميدة.

تُجسّد الشعور المجرد بالندم في فعل حسي ملموس (قرع السن)، مما يُضفي عليه قوة ووضوحاً. تُثير في النفس إحساساً بالمرارة والغيظ الذي سيعتري المحبوبة، وتُعزز فكرة قيمة الشاعر التي لم تُدرك إلا بعد فوات الأوان.

استخدام الجزء (السن) للدلالة على الفعل الكلي (الندم أو الحسرة) هو من علاقات المجاز المرسل الكلاسيكية الشائعة. يُعدّ هذا الاستخدام تكراراً، لكنّ توظيفه في سياق التهديد بالندم بعد الفراق يُعطي المثال قوة عاطفية وتعبيرية تُجدد في استخدام هذه الصورة.

ب- المجاز العقلي:

المجاز العقلي هو إسناد الفعل أو ما في معناه (المصدر، اسم الفاعل، اسم المفعول) إلى غير فاعله الحقيقي، مع وجود قرينة تمنع من إرادة الإسناد الحقيقي، وعلاقاته متعددة (الإسناد إلى الزمان، المكان، السبب، المصدر، الآلة، وغيرها).

المثال الأول :من قصيدة "إن جسمي لا حل"، يصف تأثير الزمن عليه:

بَزْنِي الدَّهْرُ وَكَانَ غَشُوماً بِأَبِي جَارُهُ مَا يُذَلُّ[1]

[1] الديوان،ص52.

- **نوع الصورة البلاغية بدقة:**مجاز عقلي (علاقته الزمانية).
- **بيان أركانه:**
  - **الفعل المسند**" :بَزْنِي" (سلبني، أخذ مني).
  - **المنسوب إليه في اللفظ**" :الدَّهْرُ" (الزمان).
  - **المنسوب إليه في الحقيقة:**الأقدار أو الأحداث التي حدثت في هذا الدهر (محذوف).
  - **القرينة**" :بَزْنِي" (فالدهر بذاته لا يسلب، وإنما الأحداث الواقعة فيه).

استُند فعل "البز" (السلب والأخذ) إلى "الدهر" (الزمان)، بينما الفاعل الحقيقي هو الأحداث والمصائب التي وقعت في هذا الدهر. دلالتها هي الإشارة إلى قسوة الزمان وتأثيره في سلب الأشياء أو تغيير الأحوال، وكونه السبب في معاناة الشاعر.

أثرها الجمالي والتصويري يُضفي على الزمان المجرد (الدهر) قوةً وفاعليةً مُتجسدةً، فيُصبح كأنّه كائنٌ حيٌّ يملك القدرة على السلب والأذى. تُثير في النفس إحساساً بالقسوة والظلم، وتُعزز فكرة عجز الإنسان أمام سطوة الزمان.

إسناد الفعل إلى الزمان (كقولهم: نهاره صائم، أو ليل قائم) من علاقات المجاز العقلي الكلاسيكية الشائعة. يُعدّ هذا الاستخدام تكراراً لهذه الصورة، لكنّ خصوصية الفعل "بَزْنِي" الذي يُشير إلى السلب العنيف، مع وصف الدهر بـ"غشوماً"، تُعطي المثال قوة وتأكيداً على مدى قسوة الزمن وتأثيره.

والمثال الثاني *:*من قصيدة "إني لمهد فقاصد"، في سياق وصف هلاك الأعداء:

إِذَا هَزَّهُ فِي عَظْمِ قَرْنٍ **تَهَلَّلَتْ** **نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ الْمَنَايَا الضَّوَاحِكِ**[1]

[1]الديوان،ص45.

هي: مجاز عقلي (علاقته السببية أو الزمنية). **أركانه:**

- **الفعل المسند**" :تَهَلَّلَتْ" (أي ابتهجت وانفتحت، أو استبشرت).
- **المنسوب إليه في اللفظ**" :نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ الْمَنَايَا الضَّوَاحِكِ" (أنياب أفواه الموت المتبسمة).
- **المنسوب إليه في الحقيقة:**القدر أو الأقدار أو السبب في القتل (محذوف).
- **القرينة**" :نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ الْمَنَايَا" (فالمنايا وأفواهها لا تتهلل بذاتها، وإنما هي علامة على سرور الموت بالقتل).

استُند فعل "التهلل" (الابتهاج) إلى "نواجذ أفواه المنايا" (رمز للموت)، بينما الفاعل الحقيقي هو القدر الذي يُسبب القتل. دلالتها هي الإشارة إلى كثرة القتل وشدة الفتك، وكأنّ الموت نفسه يفرح ويبتهج بذلك لكثرة الأرواح التي يقتلها.

أثرها الجمالي والتصويري: تُجسّد فعل الموت في صورة حيوية ومُرعبة، فيُصبح الموت كائناً ضاحكاً مُبتهجاً بالهلاك. تُثير في النفس إحساساً بالرهبة من قوة البطل وفتكه، وتُعزز فكرة حتمية الموت وسروره بما يحدث من قتل.وهذا لا يدركه إلا القارئ "الوحيد المالك لجواز العبور إلى أعماقها ، انطلاقا من بنائها السطحي، عبر تفاعل حواري متناغم ، إنه البطل الحقيقي في عملية البحث الجمالي عن موقع المفارقة و شعريتها وإعادة إنتاجها، وبث الدلالات فيها"[1].

إسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي (خاصة للموت أو القدر) هو من علاقات المجاز العقلي الكلاسيكية (مثل "بنى الأمير القصر"). لكنّ توظيف "تَهَلَّلَتْ نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ الْمَنَايَا الضَّوَاحِكِ" يُعدّ تجديداً مُذهلاً في تجسيد الموت، حيث يُضفي عليه ملامح بشرية مُرعبة (الضحك والنواجذ)، ويُعمّق دلالة الفتك والهلاك.

[1]–نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري(المرجعية الفكرية والآليات الإجرائية)، دار الكلمة للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص58.

المثال الثالث: من قصيدة "ستأتي الى فهم"، في سياق وصف الشاعر لحالته بعد الفرار:

وَخَذْتُ بِهِمْ حَتَّى إِذَاطال وخدهم راب عَلَيْهِمْ مَضْجَعِي وَمَقِيلِي1

الصورة البلاغية مجاز عقلي (علاقته المكانية). **أركانه:**

- **الفعل المسند**" :رَابَ" (صار موضع ريبة وشك).
- **المنسوب إليه في اللفظ**" :مَضْجَعِي وَمَقِيلِي" (مكان نومه واستراحته).
- **المنسوب إليه في الحقيقة:**الشاعر نفسه (الذي شعر بالريبة والشك من المكان).
- **القرينة**" :رَابَ" (فالمضجع والمقيل لا يشكان بذاتهما، بل هما موضع الشك).

استُند فعل "الريبة" أو "الشك" إلى "مضجعه ومقيله" (مكان نومه واستراحته)، بينما الفاعل الحقيقي هو الشاعر نفسه الذي شعر بالريبة والشك في ذلك المكان. دلالتها هي الإشارة إلى شدة خوف الشاعر ويقظته، حتى أن المكان الذي ينام فيه أصبح مُحيطاً بالشك والريبة بسبب وجود الأعداء.

ويُضفي على المكان الجامد صفة الشعور بالريبة، مما يُجسم حالة الخوف والتوتر التي يعيشها الشاعر. تُثير في النفس إحساساً بعدم الأمان والقلق المستمر، وتُعزز صورة الشاعر المُترقب الحذر حتى في أشد لحظات راحته، ذلك أن الصورة ابتكار فكري، تقرب بين واقعين متباعدين قليلا أ أكثر.2

إنّ إسناد الفعل إلى المكان (كقولهم: نهارك صائم، أو شارع مُزدحم) هو من علاقات المجاز العقلي الكلاسيكية. لكنّ توظيف "راب عليهم مضجعي ومقيلي" يُعدّ تجديداً في دقة التعبير عن حالة الخوف واليقظة المستمرة، حيث يُصبح المكان ذاته مُشبعاً بالشك، مما يُعمّق الإحساس بالخطر.

---

[1] الديوان، ص59.

[2] –نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري،ص106.

المثال الرابع: من قصيدة "إن جسمي لا حل"، في وصف الرمح/الصعدة:

يُنْهِلُ الصَّعْدَةَ حَتَّى إِذَا ما نَهِلَتْ كَانَ لَهَا مِنْهُ عَلَّ[1]

الصورة البلاغية: مجاز عقلي (علاقته الآلية أو المفعولية). **أركانه:**

- **الفعل المسند**" :يُنْهِلُ" (يسقيها الماء).
- **المنسوب إليه في اللفظ**" :الصَّعْدَةَ" (الرمح).
- **المنسوب إليه في الحقيقة:** الدماء التي تُسقي الرمح، أو المقاتل الذي يُسقي الرمح. (هنا الرمح هو الآلة التي تُسقى بالدماء، فالفعل أُسند إليها).
- **القرينة**" :يُنْهِلُ" (فالرمح لا يشرب بذاته، وإنما يُسقى بالدماء).

استُند فعل "يُنْهِلُ" (السقي أو الشرب) إلى "الصعدة" (الرمح)، بينما الرمح هو الآلة التي تُسقى بالدماء أو تُسقي المقاتل. دلالتها هي الإشارة إلى كثرة القتل، وكأنّ الرمح يرتوي من دماء الأعداء لكثرة ما طعن بها.

تُضفي على الرمح الجامد صفة الكائن الحي الذي يشرب ويُشبع، مما يُجسم عنف القتال. تُثير في النفس إحساساً بالرهبة من قوة الرمح وفتكه، وتُعزز صورة المقاتل الباسل الذي لا يتوقف عن القتل حتى يرتوي رمحه.

إسناد الفعل إلى الآلة (كقولهم: قلم جرى) هو من علاقات المجاز العقلي الكلاسيكية. لكنّ توظيف "يُنهل الصعدة" للدلالة على الرمح الذي يرتوي بالدماء، ثم تأكيد ذلك بـ"حتى إذا ما نهلت كان لها منه علّ" (أي ارتوائها المتكرر)، يُعدّ تجديداً في دقة التصوير وشدة الفتك، ويُضفي على الآلة بعداً حيوياً ومُخيفاً، "تتمتع الصورة بطاقة انفعالية وواقعية شعرية"[2].

---

[1] الديوان،ص53.

[2] –نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري،ص106.

خلاصة الفصل:

يتّضح من خلال تحليل الصور الشعرية في ديوان تأبط شرًّا أنّ الشاعر لم يعبّر عن تجربته فقط بألفاظ مباشرة، بل كانت ذات أبعاد طبيعية وحسية وجمالية وفكرية، بأسلوب فني ، مما منح لشعره طابعًا جماليًا عميقًا يعكس قوّة المعنى وثراء الخيال.

الفصل الثالث :

جماليات الرمز في ديوان تأبط شرا

- تعريف الرمز لغة واصطلاحا.

1- رمز الطبيعة .

2- الرمز الحسي

3- الرمز العاطفي

توطئة: إن الصورة الشعرية تعد من أهم مكونات الخطاب الشعري، يتم من خلالها تجسيد الشاعر لأفكاره وأحاسيسه؛ بأسلوب جميل ومؤثر، فهي تجعل الشعر أكثر جاذبية.

يرتبط الشعر منذ نشأته بالتعبير عن مشاعر الإنسان وتجربته، لكنه لا يقتصر على العاطفة وحدها، بل هو وسيلة كذلك التفكير والتعبير عن الأفكار. فالشاعر لا يصوّر الواقع فقط، بل يفكر فيه ويقدّمه برؤية خاصة، يستخدم فيها الإبداع الذهني والبيان اللفظي عن آرائه وتأملاته بطريقة جميلة و مؤثرة..

يقول جابر عصفور "إن عملية التعبير تبدأ بعد أن تتكون لدى المتكلم عموما فكرة ذهنية محددة يريد إخراجها من واقعها الذهني إلى واقعها الحسي 1"

اي ان الإنسان قبل أن يتكلم تكون عندهم أفكار أولية في ذهنه، ثم يحاول إخراجها لتعبير عنها للآخرين بالكلام أو الكتابة لفهمه، أي إن التعبير الفكرية يساعدني على نقل الأفكار.

- **تعريف الرمز :**

تعريف الرمز لغة واصطلاحا

كان (أرسطو)[2] هو أول من تطرّق إلى مفهوم الرمز؛ فهو يرى أن الكلمات رموز لمعاني أشياء. أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولًا، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس ثانيًا[3]. فضلًا عن أن اللغة ـ في طبيعتها ـ مجموعة من الرموز، بحسب قول (دي سوسير) [4].

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث التقديم والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي ،ط3،1992م، ص321

[2] –أرسطو Aristotle .(384 322ق.م)، فيلسوف يوناني، يعد واحدًا من أعظم الفلاسفة في جميع العصور. ينظر: منير البعلبكي، "قاموس المورد"، ط40، دار العلم للملايين، بيروت، 2006م، ص 8.

[3] –ينظر: محمد غنيمي هلال، "النقد الأدبي الحديث"، دار نهضة مصر، القاهرة، 1997م، ص39.

[4] –ينظر: الولي محمد، "الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي"، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م، ص190.

وفي الاصطلاح الأدبي، يعني الرمز "كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيماء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها" [1]. ذلك؛ لأن الخطاب الأدبي خطاب رمزي، فهو "جهد تعبيري يحتشد بدلالات رمزية تتفاوت حيوية وفرادة من شاعر إلى آخر" [2].

وفي النص الشعري، تتمخض الرموز الشعرية عن تجربة شعورية. وهي حال ذاتية يمر بها الأديب، فيعبر عنها بصور وتعابير إيحائية؛ انعكاسًا لما في نفسه. لأن النفس تتأثر بالعوامل الخارجية المكتسبة، فتطبعها بطابع معين؛ كونها بنت المحيط الذي نشأت فيه، تتنوع بتنوعه، وتختلف باختلافه[3]

1/رمز الطبيعية:

هي الصورة التي يستعمل فيها الشاعر عناصر الطبيعة مثل البحر، الشمس، للتعبير عن أفكاره ومشاعره، وقد كانت الطبيعة ولا تزال مصدرًا أساسيًا للخيال، وأهم العناصر الفاعلة في القصيدة.

فهي تمتلك خلفية حيّة، ويستمر أثرها في وعي الشاعر ولا وعيه، فيتفاعل معها، كأن التوتر الذي يبدو عليها هو نفسه ما في ذات الشاعر، وبعض الشعراء يخلُقون مشاعرهم من الطبيعة، محاولين بذلك تجسيد مشاعرهم من خلال مزج الشعر بالطبيعة، وتبرز من خلال ذلك إمكانيات الفن[4].

[1] –مجدي وهبة، وكامل المهندس، "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، مكتبة لبنان، بيروت، 1974م، ص252.

[2] –علي جعفر العلاق، "في حداثة النص الشعري"، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990م، ص55،56.

[3] –ينظر: محمد مبارك، "دراسات نقدية في النظرية والتطبيق". منشورات وزارة الأعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1396هـ - 1976م، ص91.

[4] - عبد الحميد ،هيمة الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ،دارهومة،بوزريعة ،الجزائر،دك،2005م،ص123

هكذا فالصورة الطبيعية أداة أساسية يخلق بها الشاعر مظاهر تخزين شعره، وتعكس تجربته الذاتية، بوصفها شكلًا لتشكيل خاصّ، ليس كما يراها أغلب الأشخاص1.
وعليه فالصورة الطبيعية أداة فنية أساسية للشاعر، يخلق بها مظاهر تخزين شعره وتعكس تجربته الشعورية، ويضيف فيها تشكيله الخاص ليس كما يراها أغلبية الأشخاص.

" يُعد الرمز الطبيعي أحد أهم عناصر التصوير الرمزي، إذ يستمد رموزه من الطبيعة، فيُضفي عليها من عواطفه ويصبغها من ذاته، ما يجعلها تنفلت من إشعاعات وموجات تُصبح إبداعات. 2"

وقد وظّف الشاعر الصورة الشعرية الطبيعية في ديوانه من خلال الأمثلة التالية:
تجسيد صورة الماء من خلال قوله:

"بِهِ نُطُفٌ زُرُقٌ قَلِيلٌ تُرَابُهَا لَاٱلْمَاءُ عَنْ أَرْجَائِهَا فَهُوَ جَائِر"3

يكمن جمال الصورة في خلق لون ازرق للماء يعبر عن قلته، وهي صورة تعطي لنا الشعور بالحرمان.

وفي مثال آخر تتجلى الصورة الطبيعية في الرمال في قوله:

"فإذَا تَقُومُ فَصَعْدَةٌ فِي رَمْلَةَ لبِدَتْ بَرِيقَ دِيمَةٍ لَمْ تُغْدِق"4

يظهر جمال الصورة الطبيعية في تصوير ناقة في ارض الصحراء بها لمعان بسبب المطر، فالمشهد يعكس جمال روعة الطبيعة في الصحراء.

---

[1] عبد الحميد ،هيمة الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ،دارهومة،بوزريعة ،الجزائر،دك،2005م،ص123
[2] رسول بلادي، حسين مهدي ،الرموز الطبيعية ودلالتها في الشعر يحيى السماوي، مجلة اللغة العربية وآدابها،ع2،2014م،1436هـ،ص 187
2- ديوان تابط شرا واخباره ،ج و ت وش علي ذو الفقار شاكر ،دار العرب الإسلامي،ط1،1404هـ،1984م،ص96
[3] الديوان،ص142
[4] الديوان،ص146

وقوله في بيت آخر عن صورة الليل:

"ولَيْلٌ بِهِمْ، كُلَّمَا قُلْتُ غَوْرَتْ كَوَاكِبُهُ، عَادَتْ، فَمَا تَنْزِيلُ"[1]

يصور لنا الشاعر جمال الليل في حركة ظهور وغياب النجوم وهو يعكس لنا الإحساس بالمغامرة في الليل والتأمل في جمال الكون وتحولاته.

2/الرمز الحسي:

إن الصورة الحسية فن من فنون التصوير الشعري تعتمد على حواس الإنسان (بصر، ذوق ،لمس سمع، شم) تساهم هذه الصورة في تقل تجربة حية للمتلقي بشكل مؤثرة.

"يلجا الشاعر إلى التصوير الحسي ليضفي على الصورة طابع الحسية والمشاهدة فتبدو الصورة قريبة العيانة (ابلغ الوصف ما قلب السمع بصرا) والشاعر يصور الموضوعات المخزون في ذهنه والتي استقاها من تجاربه تصويرية حسية. فتكتسب صوره بعدا جماليا"[2]

وعليه فالشاعر يصور لنا المشاهد بطريقة حسية كأننا نشاهدها بشكل مباشر امام اعيننا، وهذا ما يجعلها في طابع جمالي مؤثرة.

سوف أركز في هذا الجانب من الدراسة على الصور الحسية البصرية والسمعية.

أ/الصورة البصرية:" هي تلك الصور التي تكتب للعين وتهتم بالجانب السيميائي في عملية التشكيل الشعري، بما في ذلك الاهتمام باللون والحذف والبياض والمفارقة والوصف، وغيرها من التقنيات التي تتشكل في فضائها الذاكرة البصرية للشاعر وتتحرك باتجاهها القوة البصرية للمتلقي"[3]

---

[1] الديوان،ص160

[2] أحمد علي الفلاخي، الصورة في الشعر العربي ، دار عيداء، عمان الاردن، ط1،2003م،ص127

[3] عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرعبة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ا لقاهرة ،دط،2006م،ص230

ويتجلى جمال الصورة البصرية في الأمثلة الشعرية التالية:

"وأحتضرُ النَّادي ووجهي مُسفرٌ ضرِبُ عَطْفَ الأبلِح المتخيَّل"1

يتبين جمال الصورة الشعرية في تصوير وجه مسفر للدلالة على وجه مشرق، وهي تعكس لنا الشعور بالشجاعة في أصعب الضروف.

أما في قول الشاعر:

"يا نَارُ شُبَّتْ فَارْتَفَقَتْ لِضُوءئهَا ِ الجَزْعِ مِنْ أَفْيَادِ أَوْ مِنْ مَوْعِلِ"2

تتجلى الصورة الجمالية في هدا المشهد في تصوير نار مشتعلة في مكان مظلم وهي تعكس لنا إحساس بالخوف في مكان معزول.

وفي البيت التالي:

"ما إن أُرَاكَ وأنتَ إلّا شاحِبٌ َبادِيَ الجَناجِنِ ناشِرَ الشَّرْسُوف"3

يظهر جمال الصورة في تصوير ملامح الوجه، وهي تعكس شعور التعب والإرهاق.

وفي المثال التالي:

"وأشقرُ غيداقُ الجِرَاءِ كأنَّهُ ُ عقَابٌ تُدَلِّي بينَ يَنْقَيْنِ كَاسِرُ"4

ابدع الشاعر في تصوير شكل الفرس من حيث ذكر لونه الأشقر وهو يعكس الشعور بالجمال، كما ذكر تشبيه فرسه بالعقاب وهو تشبيه للدلالة على سرعته.

ب/الصورة السمعية: بعد تعرفنا لمفهوم الصورة البصرية سأقوم بضبط الصورة السمعية.

---

[1] الديوان،ص179

[2] الديوان،ص192

[3] الديوان ،ص82

[4] الديوان ،ص82

"فلكل فعل حاسة السمع هي الحاسة الأولى التي تحبها بشار محل البصر في تمييز الجمال، واعتمد عليها اعتماداً كبيرا ولا يخفى ما لهذه الخاصة من اهمية في إدراك الجمال فهي عماد كل تكون عقلي، واساس كل ثقافة ذهنية."[1]

اي ان السمع له مكانة رفيعة مقدمة على حاسة البصر وجعلها الجاية الأولى للتذوق الفني، فهي اساس نمو الفكر وتكوين الثقافة.

ومن أمثلتها يقول الشاعر:

"ووادٍ كَجَوْفِ الغَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ ِ بهِ الذِّئْبُ يَعْوِي كَالخَلِيعِ المُعِيلِ"[2]

يتجلى جمال المشهد في تشبيه صوت الذئب بصوت انسان منخفض، يخلق الشاعر هنا الشعور بالخوف مع الشعور بقدرة مواجهة الخطر.

"أقولُ لِلْحَيّانِ وَقَدْ صَفَّرْتُ لَهُمْ َ أشْرَافَ قَوْمٍ، حِينَ لا تُحْتَسَى نَحْبَ"[3]

يظهر الجمال في صوت الصفير، وهو وسيلة للإثارة، وورد كإعلان للاستعداد لمواجهة الاعداء في معركة بشجاعة دون خوف.

أما في قول الشاعر:

" سِباقُ غاياتِ مَجدٍ في عَشيرتِهِ مَرجِعُ الصَّوتِ هذا بَينَ أرفاقِ "[4]

يتمثل الجمال في الصورة من خلال توظيف الصوت، وجاء للتعبير عن قيادة الشاعر وكلامه المسموع، حيث يلجؤون إليه عند الحاجة.

---

[1] عبد الفتاح صالح نافع،الصورة في شعر بشار ابن برد ،دار الفكر ،عمان،الاردت،دط،1983م،ص169

[2] الديوان،ص182

[3] الديوان،ص

[4] الديوان،ص136

3- الرمز العاطفي :

هو من ابرز الصور التي يعبر بها الشاعر عن احاسيسه الداخلية (حزن ،فرح، وغيرها)و عند نقلها للمتلقي تلامس وجدانه وتثير فيه كانه يعيش نفس الشعور المعبر.

يقول whalley" إن الشعور ليس شيئا يضاف إلى الصورة الحسية وإنما الشعور هو الصورة، أي أنها هي الشعور المستقر في الذاكرة الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدل فيها وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصورة"[1]

ويمكن الفهم من تعريفه ان الشاعر عند شعوره بالحزن والفرح لا يتكلم بهم مباشرة، بل يرسم صورة توصل إحساسه.

وفي تعريف آخر لرمز العاطفة: بساطة هي القوة التي تُحول المشاعر إلى صور شعرية، وتلون الصورة وتعطيها حياة، تجعلها تعبر عن الفرح والحزن والحماس، وتغير شكلها حسب المشاعر. فالعاطفة غير ثابتة، بل هي التي تجعل الصورة تتحرك وتتأقلم مع اللحظة العاطفية.[2]

والشاعر يستخدم الرموز الحسية التي نشاهدها أو نشعر بها في حياتنا اليومية ليعبر عن مواقفه الداخلية وأحاسيسه العميقة، فتتحول تلك المشاعر إلى صور حية تثير التفاعل مع المتلقي. هذه الصور لا تقتصر على مجرد الوصف، بل تتفاعل بالحياة وتشمل العواطف والأحاسيس التي تجعل القارئ يشعر بما يشعر به الشاعر.

إذن بفضل رمز العاطفة (حزن، فرح الم) يصبح الشعر مؤثر في مشاعر المتلقي، ويتفاعل معه كأنه يعيش نفس الشعور.

وفي ديوان تأبط شرا تتجلى مجموعة من انواع العواطف تعكس مواقفه وتجاربه الحسية

[1] محمد ابن يحيى ،السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، دط،الاردن،2011م،ص2013

[2] علي صباح ،البناء الفني الصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الازهرية للتراث ،دط،1996م،ص26

أ /**الحزن:** استعمل الشاعر عاطفة الحزن للتعبير بها عن حالته النفسية اتجاه الصعوبات والظروف التي مر بها وتظهر صورة الألم في الاقوال التالية:

قَالَ": أَمْسَى يُكَلِّفُنِي لَيْلَى وُلَّاتٌ، مَتَى عَهْدِي بِلَيْلَى وَلَيْلَى لا تُحَيِّينِي

قَدْ ضَقْتُ مِنْ حُبِّهَا مَا لا يُضِيقُنِي حَتَى عَدَدْتُ مِنَ الْبُؤسِ الْمَسَاكِين"[1]

صور الشاعر الشعور الحزن بطريقة صريحة مما يجعل الصورة قريبة للوجدان، كما ذكر (البؤس –المساكين) فهو تصوير عميق للألم، ووظف كلمات سهلة وواضحة مما يجعل الصورة اكثر جمالا وفهما وإثارة .

ب/الفخر: جاءت عاطفة الفخر بشكل بارز وغالبا في ديوان تأبط شرا، حيث عبر الشاعر عن اعتزازه بنفسه وبقبيلته وبمواقفهم البطولية، في قوله:

"ولم أنتظر أن يَذْهَموني ورائي حلٌ في الحُليَةِ والحِنَا

ولا أن تُصيبَ النافذاتُ مقاتلي ولم أكنِ الشَّدَّ الذَّيْلَقَ مُذَيَّنَا"[2]

في رمز عاطفة الفخر يتجلى جمالها في توظيف تشبيه الاعداء بالنحل لكثرتهم في قوله" ورائي نحل في الحلبة والحنا"، وبروز ثقته بنفسه في قوله "ولا ان تصيب النافذات مقاتلي"، دلالة على قوته.

كما أستعمل مظهر الشجاعة في قوله "ولم اك أبا الشد الذليق مذينا" اي انه ليس بالإنسان المذلول الذي لا يواجه الصعاب .

ونجد كذلك في الشعور بالفخر قوله:

[1] الديوان،ص221

[2] الديوان ،ص215

فأرسلتُ منبِتًّا من الشدِّ والها وقلتُ: تَزَحزَحْ، لا تكوننَّ حائِنا"[1]

جمال البيت ينعكس في بروز مظهر القوة في قوله" فارسلت منبتا من الشدة قالها" وفي الأسلوب يوجد ثقة بالنفس لا يظهر فيها اي تردد.

وتجلت ثقته بنفسه كذلك في قول:

أجاري ظلال الطير لو فات واحد ولو صدقو قالو هو اسرع[2]

يكمن جمال الفخر يكمن في توظيفه للتشبيه الغير مباشر (تشبيهه بالطير) دون ان يقول كالطير وهدا ما زاد الصورة جمالا ورقياً. والطير هو رمز للسرعة، ووظف الإيجاز في التصوير مع عمق المعنى، وثقته بنفسه في قوله "لو صدقة قالو هو اسرع" فيظهر فخره بنفسه لدرجة أن الناس إن صدقوا، فلن يجدوا أسرع منه،

وفي فخر الشاعر بقبيلته يقول:

"نحنُ الصعاليكَ الحُمَاةَ البُذْلَ إذا لَقِينَا لا نرى بهَلِّل"[3]

يظهر الجمال الشعري في الصورة من خلال استعمال الشاعر الفخر الجامعي: توظيف ضمير نحن الصعاليك، فهو يفتخر بشجاعة نفسه وشجاعة أصدقائه.

ووظف صورة تعكس الثقة بالنفس والشجاعة تتمثل في الصمت قوله" إذا لقينا لا نرى بهلل" اي انهم ليس بحاجة الصباح لإبراز الشجاعة، اي الشجاعة ليست بالصياح بل بالأفعال، وهذه الصورة تعطي انطباعا حقيقية الفرنسية الحقيقية، في قياسها بالأفعال لا بالكلام.

ج/الحب :

في قوله :

"جزى الله فتيانًا على العوص أمطرت سماؤهم تحت العجاجة بالدمِ"[4]

---

[1] الديوان ،ص215

[2] الديوان ،ص297

[3] - المرجع نفسه ، ص297

[4] الديوان،ص286

الشاعر يدعو بالجزاء للفتيان وهو تعكس جمال الحب لما قدموه في القتال، وهدا النوع من الحب لبس كما عند الرومانسيين يبين بل يوحي بالارتباك الجماعي في شعر الصعاليك.

د/الشروق والحنين :في قوله:

أطيفٌ من سُعادَ عَناكَ منهاُ مراعاةُ النُّجومِ، ومن يَهيم"[1]

يجسد الشاعر في البيت صورة وجدانية لحالة حبه لمحبوبته، يراها في خياله ليلا وهذا الخيال يسبب له عدم النوم ويفكر بمحبوبته وهو يراقب النجوم، اي ان خيال محبوبته لا يفارقه في نومه وفي وحدته.

ويظهر جمال الرمز في قدرة الشاعر الى تحويل الشوق والحنين الى صورة حسية مرئية، يقول الشاعر:

"وَإِنْ تَقَعِ النُّسُورُ عَلَيَّ يَوْمًا لَحْمُ الْمُعْتَفَى لَحْمٌ كَرِيمُ
وَذُو رَحْمَةٍ أَجَالَ الدَّهْرُ عَنْهُ فليس له لدى رحم رحيم[2] **"**

إن البيتين بصفات مشهد حسب من خلال إستخدام الرموز "النسور" والتي تدل رمزا الأعداء والخطر المحيط بالشاعر، وفي البيت تأكيد على أن جسد المعروفة كريم لا يهان رغم وجود المخاطرة.

_أهمّية التّصوير الشعري:

يتَّسم التصوير الشّعري بأهمّية كبيرة كونه "جوهرَ الشّعر وأداتُه القادِرة على الخلقِ والابتِكار"[3]فالتصوير الشعري، والذي يُعرف أيضًا بالصورة الشعرية، هو جوهر الشعر الذي يشكل

[1] الديوان،ص307

[2] الديوان ،ص204

[3] مدحت سعد محمد الجبار: الصّورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، دط ،دت ،ص 65.

أساسًا أساسيًا لجمالية النص الشعري وعمقه. يتميز التصوير الشعري بأنه القدرة على تصوير المشاعر والأفكار بأسلوب فني راقٍ ومميز، حيث يعد وسيلة تعبيرية فريدة في عالم الأدب .

أولًا، يعتبر التصوير الشعري الجوهر الحقيقي للشعر لعدة أسباب. يعكس التصوير الشعري تنوع الخيال والابتكار الذي يمثلان جوهر الشعر نفسه. بواسطة الصور والرموز الشعرية، يتم نقل المشاعر والأحاسيس بشكل أعمق وأكثر إيحاءً، مما يمنح النص الشعري بعدًا جماليًا لا يُضاهى .

تعتبر الصور الشعرية أيضًا أداة قادرة على الخلق والابتكار. فالشاعر يستطيع من خلال التصوير الشعري خلق عوالم جديدة، وصياغة مشاهد ولحظات تعكس تفاصيل دقيقة وعواطف معقدة. هذا الابتكار والتجديد في التعبير يعزز من قيمة الشاعر ويجعل لشعره الطابع المميز والجذاب .

وفي نهاية المطاف، يُعزز التصوير الشعري جمالية النص الشعري ويمنحه عمقًا ورونقًا خاصين. القدرة على نقل العواطف والأفكار بأسلوب تجاوز اللغة العادية تميز الشعر ويجعله فنًا متفردًا بكل معنى الكلمة .

بالتالي، يظل التصوير الشعري جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار، حيث يعزز من جمالية النص، ويمنح القارئ تجربة إبداعية وفنية خاصة. في نهاية الأمر، فإن التصوير الشعري يعكس الروح الفنية العميقة للشاعر ويجعله يندمج بجماله مع القارئ، فتبقى هذه الصور والرموز عبر الأبدية محفورة في الذاكرة والقلب.

خُلاصة الفصل:

يستخدمُ الشاعر الرموز الشعرية لتجسيد أفكاره ومشاعره بشكل مباشر وعميق، وتساعد هذه الرموز في تعميق فهم النص الشعري واستيعاب مضامينه بشكل أفضل .

بالإضافة إلى ذلك، تضفي الرمز الشعرية على النص الجمالية وعمقًا لغويًا يجذب القراء ويثير فيهم مشاعر مختلفة كالحزن، الفرح، الحنين، أو الإلهام.

خاتمة

خاتمة :

و ككل بحث له بداية لابد له من نهاية و آخر مطاف، يتمثل في الخاتمة التي هي عبارة عن رصد لخلاصة و نتائج ما توصل إليه ذلك البحث ، و من بين ما توصلنا إليه في بحثنا هذا في شقيه النظري و الميداني نذكر:

بعد هذه الرحلة العلمية في ميدان النحو العربي، وتحديداً في موضوع "**جماليات التشكيل الشعري في ديوان تأبط شرا**"، تبيَّن لنا كشف تحليل التشكيل اللغوي والإيقاعي في شعر تأبط شرّاً بأنه يمتاز بالبساطة الملتزمة والجزالة، كما أن إيقاعه الشعري يحاكي حركة الحياة الصاخبة التي عاشها، الأمر الذي يعزز من عمق التجربة الشعرية ويجعل النص نابضًا بالحيوية والتمرد.

كما وقفت هذه الدراسة على أبرز المفاهيم المرتبطة بالتشكيل اللغوي والإيقاعي في الديوان تأبط شرا، وعرضت الصور الشعرية بشكل حسي شديد الواقعية، تعكس قسوة الطبيعة الصحراوية وحالة التوتر النفسي، مع اعتماد متكرر على رموز مثل الذئب والسيف والليل التي تحمل دلالات وجودية وفلسفية عميقة تعزز البُعد الجمالي للنص.

وفي ضوء ما توصلت إليه هذه الدراسة من نتائج:

أولاً: في الجانب النظري والتحليلي:

1-اتضح أن شعر تأبط شرّاً يتميز بجماليات لغوية خاصة تعتمد على البساطة والقوة والوضوح، بعيدًا عن الزخرفة البلاغية المصطنعة.

2-أظهرت الدراسة أن البنية الإيقاعية في شعره تعكس تموجات تجربته الحياتية، إذ جاءت متناغمة مع مشاعر التمرد والتحدي، من خلال توظيف بحور ذات نبرة قوية وتكرار موسيقي فاعل.

3-برزت الصور الشعرية في شعره بوصفها أداة لنقل التجربة الشعورية الحادة، لا سيما من خلال تصوير مظاهر الطبيعة العنيفة، والحياة الصحراوية القاسية، مما أضفى على النص طابعًا بصريًا ووجدانيًا قويًا.

4-كشفت الدراسة أن الجمال الشعري في ديوان تأبط شرّاً لا ينفصل عن تجربته الوجودية، بل إن الشكل الفني يتولّد من عمق المعاناة والتمرد الذي عاشه، وهو ما يمنح النص أصالة وتميّزًا.

5-أثبتت الدراسة أن المنهج الوصفي التحليلي هو الأنسب في تناول شعره، نظرًا لقدرته على تفكيك العناصر الفنية وربطها بالمعاني والسياقات النفسية والاجتماعية للشاعر.

ثانيًا: في الجانب التطبيقي:

1-بيّن التطبيق العملي على نصوص مختارة من ديوان تأبط شرّاً أن الرمز يُعدّ أحد أبرز الأدوات الجمالية في شعره، وهو ما تجلّى في كثافة الرموز المرتبطة بالحرية، والعزلة، والخطر، مثل (الذئب، السيف، الليل، الطريق).

2-أظهر التحليل أن الرمز في شعره ليس مجرد زينة بلاغية، بل يحمل دلالات فلسفية ترتبط برؤية الشاعر للعالم، وتُعبّر عن ثنائية (الفرد مقابل الجماعة)، و(الحياة مقابل الموت).

3-تبيّن أن شعر تأبط شرّاً يحمل بنية فنية متماسكة رغم عفويته الظاهرية، وهو ما يدل على وعي شعري داخلي يتجسد في انسجام الشكل والمضمون.

4-أثبتت الدراسة أن الصور والرموز والتكرارات تتضافر لتشكّل نسيجًا شعريًا جماليًا متكاملًا، يعكس طاقة الشاعر الإبداعية وقدرته على تحويل المعاناة إلى جمال تعبيري.

في ختام هذه الدراسة التي تناولت جماليات التشكيل الشعري في ديوان تأبط شرّاً، يمكن التأكيد على أن تجربة هذا الشاعر الصعلوكي تبرز كإضافة نوعية ومميزة في مسيرة الشعر الجاهلي، لما حملته من عناصر جمالية خاصة ونابعة من عمق تجربته الإنسانية والاجتماعية.

كما يمكن القول إن دراسة جماليات التشكيل الشعري في ديوان تأبط شرّاً تفتح آفاقًا جديدة للبحث في الشعر الجاهلي، وتدعو إلى إعادة تقييم النصوص التي كانت تُعتبر هامشية أو ثانوية، لتأخذ مكانها الطبيعي في تاريخ الأدب العربي كإنتاج فني وثقافي متكامل.

ويبقى هذا العمل محاولة متواضعة قابلة للنقد والتطوير، نرجو أن يكون قد أضاف لبنة في خدمة جماليات التشكيل الشعري.

قائمة المصادر والمراجع

المصحف الشريف برواية ورش عن نافع ،ط

المصادر :

1. عبد الرحمان مصطفاوي، ديوان تأبط شرا،دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ،، الطبعة 1، 2003.
2. ديوان تابط شرا واخباره ،ج و ت وش علي ذو الفقار شاكر ،دار العرب الإسلامي، ط1،1404ه،1984م.

المراجع:

1. إبراهيم عبد الرحمان محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر،ط1 ،2000.
2. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلوا المصرية ، القاهرة ، مصر ط5 ، 1981 .
3. إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.
4. إبراهيم عبد الرحمان محمد ، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، ط1.
5. ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب ، مادة جمل ، دار الصادر بيروت، لبنان ، المجلد الثاني ،ط3، 1994 .
6. ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ،ط5، 1981،ج1.

7. ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت ، لبنان، م5، 1981،ج2.
8. أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ،ضبط وتدقيق يوسف الصميلي ،المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2000.
9. أحمد الهاشمي: جواهر اللُّغة، دار الجيل، بيروت _ لبنان، دط ، دت .
10. أحمد علي الفلاخي،ا لصورة في الشعر العربي ،دار عيداء، عمان/الاردن،ط1،2003م.
11. أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة البيان و المعاني والبديع ،دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ،ط1993،3.
12. بدوي طبانة، البلاغة العربية: أسسها وعلومها وفنونها، ط4، دار النهضة العربية، بيروت، 1986.
13. بن عيسى فضيلة: بين الجمال والجماليّة، مجلة التَّعليمية، المجلد 12 العدد 01، ماي 2022 م .
14. تقي الدين أبي بكر على خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتوا ، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان ط2، 1992 .
15. تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب بيروت ، لبنان ،ط3 ،1998.
16. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث التقديم والبلاغي عند العرب،المركز الثقافي العربي ،ط3،1992م.

17. جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، د ت، مج2، 1993، مادة: صلح.

18. جودت فخر الدين ، شكل القصيدة العربية في النقد الأدبي ، دار الآداب ، بيروت ، لبنلن ،ط1، 1984

19. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ،ط1 ،1981.

20. خالد سعيد ، حركية الإيداع دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1979 .

21. ديزيره سقال ، علم البيان بين النظريات و الأصول ، دار الفكر العربي ، بيروت ، لبنان ،ط1 ،1998.

22. ديوان تابط شرا واخباره ،ج و ت وش علي ذو الغبار شاكر ،دار العرب الإسلامي،ط1،1404ه،1984م،.

23. رابح بوحوش ، البنية اللغوية البردة البوصيري ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،دط، 1993.

24. رسول بلادي، حسين مهدي ،الرموز الطبيعية ودلالتها في الشعر يحيى السماوي، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع2،2014م،1436ه.

25. الزركشي بدر الدين محمد البرهان في علوم القرآن تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الفكر ،3ط،1980،ج1.

26. زين كامل الخويسكي ، الجملة الفعلية المنفية في شعر المتنبي ، مؤسسة شباب الجامعة الإسكندرية ، مصر ، 1986 .

27. زين كامل الخويسكي ، الصرف العربي ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر ، 1996.

28. صابر عبد الدايم موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور مكتبة الخانجي ، القاهرة مصر ،ط3،1993

29. صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، القاهرة، دار الشروق، 1995.

30. عبد الجبار توامة ، زمن الفعل في اللغة العربية ، قرائنه وجهاته ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1994.

31. عبد الحميد ، هيمة الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ،دار هومة، بوزريعة ،الجزائر، دك،2005م.

32. عبد الحميد مصطفى السيد، المغنى في علم الصرف ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 1995 .

33. عبد الستار عبد اللطيف ،أساسيات علم الصرف ، المكتب الجامعي الحديث ، الإسكندرية ، مصر ،ط2 ، 1999،ج1 /

34. عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النّهضة العربية، بيروت _ لبنان، ج2، د ،1985 م .

35. عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرعبة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ،دط،2006م.

36. عبد الفتاح صالح نافع،الصورة في شعر بشار ابن برد ،دار الفكر ،عمان،الاردت،دط،1983م.

37. عبد القادر القط: الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي ،دار النّهضة العربية ،بيروت _ لبنان ،1401هـ _ ط2 .

38. عبد القادر عبد الجليل ، الأصوات اللغوية ، دار الصفاء ، للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ،ط1 ،1998.

39. عبد القادر عبد الجليل ، التنوعات اللغوية ، دار الصفاء ، للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ،ط1 ،1997.

40. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط2، مطبعة المدني، القاهرة، 1966.

41. عبد القاهر الجرجاني، ***أسرار البلاغة***، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991.

42. عبد الهادي الفضلي ، دراسات في الفعل ، دار القلم ، بيروت، لبنان ، ط1 ،1982 .

43. عبده الراجحي ، التطبيق الصرفي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، 1998 .

44. عبده الراجحي ، التطبيق النحوي ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ،مصر ،1998،

45. عز دين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير ، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1978 .

46. عزيز عدمان ، سورة الفرقان ، دراسة أسلوبية ، أطروحة لنيل شهادة الماجستير ، الجزائر ،1995.

47. علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ،دار الأندلس للطّباعة والنشر والتوزيع ،ط2 ،1981 م .

48. علي صباح ،البناء الفني الصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الازهرية للتراث ،دط1416هـ،1996م.

49. فيصل حسين طحمير العلي ، الميسر الكافي في العروض والقوافي ، مكتبة دار الثقافة ، عمان ، الأردن ،دت.

50. قدامة ابن جعفر ،نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ،ط3 ، د ت.

51. كمال أبو ديب ،الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، مطابع الهيئة المصرية للكتاب ،مصر ،1976.

52. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي : قاموس المحيط ،مؤسّسة الرسالة ،بيروت _ لبنان ،ط 8 ،2005 م ،مادة (ص د ر) .

53. محمد ابن يحيى ،السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، دط، الاردن،2011م.

54. محمد حسن عبد الله: الصُّورة والبناء الشّعري، دار المعارف، القاهرة 1981.

55. محمد حماسة عبد اللطيف ، الإبداع الموازي التحليل النصي للشعر،دار غريب ، القاهرة ، مصر ، 2001 .

56. محمد قطب: منهج الفنّ الإسلامي، دار الشروق، بيروت _ لبنان، ط6 ،1983 م، .

57. محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهِر القُدس، دار مكتبة الحياة بيروت _ لبنان، ج7، مادَّة(ج م ل) .

58. مدحت سعد محمد الجبار: الصّورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، دط ،دت.

59. مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في النقد الشعر ، قراءة بنيوية ، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر ،1987.

60. مصطفى السعدي ، المدخل اللغوي في نقد الشعر ،قراءة بنيوية ، منشأة المعارف الإسكندرية ،ط1 ،1998.

61. مصطفى حركات، كتاب العروض ، دار الفاق ، الجزائر ، 1988 .

62. المقطوف عثمان الطيف كرناف : وظائف الصورة الشعرية عند ابن حيوس ،حوليات آداب عين الشمس _ المجلّد 43 (يناير _ مارس 2015 م) .

63. ممدوح عبد الرحمان ، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ،مصر، دط ،1994.

64. نازك الملائكة ،قضايا الشعر المعاصر ، دار المعلمين ، بيروت ، لبنان ،ط6 1981،

65. نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري(المرجعية الفكرية والآليات الإجرائية)، دار الكلمة للنشر والتوزيع، ط1، 2016

66. المواقع الالكترونية

67. موقع المعرفة. https://www.marefa.org :تاريخ زيارة الموقع: 15 ماي 2025 م ،على الساعة : 1:12 صباحًا

الملحق

الملحق :

التّعريف بالشَّاعر:

تأبط شراً هو ثابت بن جابر الفهمي (توفي نحو 530 م) وهو أحد شعراء الجاهلية الصعاليك الذين عاشوا في البادية منعزلين عن قبائلهم.لقب بتأبط شرا لأنه كان كلما خرج للغزو وضع سيفه تحت أبطه فقالت أمه مرة: تأبط شرا، فلقب بهذا اللقب.[1]

قيل إنّ تأبط شرًّا خرج مع بعض أصحابه في غارة يريدون بني صاهلة بن كاهل من هذيل، وكان ذلك في نهاية شهرٍ حرام من الأشهر الحرم التي كان متعارفًا عليها في الجاهلية، فوصلوا إلى بيتٍ فيه رجلٌ شيخٌ قد ارتاب منهم فأخذ سيفه ووقف يحرس أهله، فلمّا مضى الليل ولم يستطيعوا الوثوب عليه مشوا إليه وأغروه ببقية الشهر الحرام وشكوا إليه الجوع، فلمّا اطمأنّ لهم وثبوا عليه وقتلوه هو وابنه الصغير، وبعدها مضوا إلى بيت آخر وفيه غلام يُقال له "سفيان بن ساعدة"، ولم يكن معه سوى سهم، وكان تأبط شرًّا يستتر بدرع، فاحتال عليه الفتى بأن رمى حجرًا على الدرع فظنّ تأبط شرًّا أنّ الغلام قد رمى سهمه، فرمى الدرع، فرماه الغلام بسهم فقتله.

[1] يُنظر، موقع المعرفة. https://www.marefa.org :تاريخ زيارة الموقع: 15 ماي 2025 م ،على الساعة : 1:12 صباحًا.

فهرس

الموضوعات

مقـدمـة	أ–ب–ج–د – هـ
مدخل المقاربة النظرية	9–18
1–مفهوم الجمال والجمالية	9
أ– الجمال لغة	9
ب –الجمال اصطلاحا	10
2– مفهوم الجمالية	11
3– مفهوم التشكيل الشعري	12
أ– لغة	12
ب –الاصطلاحي	13
مفهوم التشكيل الشعري	14
وضائف التشكيل الشعري	14
الفصل الأولى التشكيل اللغوي والايقاعي في ديوان تأبط شرا	20–64
أولا : المستوى الصوتي	20
1–1 المقاطع الصوتية	21
1–2 الأصوات المجهورة والاصوات المهموسة	21
1–3 التصريع	23
1–4 الترصيع	23
1–5 التكرار الصوتي وعلاقته بالمعنى	26
1–6 تكرار الحرف بعينه	27
2– المستوى الصرفي:	29
2–1 بنية الأفعال	30
2–2 الصيغ البسيطة	30

2-3 الصيغ المركبة	31
3- بنية الأسماء	37
3-1 أبنية ذات مقطع واحد	38
3-2 أبنية ذات مقطعين	39
4 تكرار الكلمة	42
5- المستوى التركيبي	43
1-الجملة الخبرية	44
1-1 الجملة الخبرية المثبتة	45
1-2 الجملة الخبرية المؤكدة	45
1-3 الجملة الخبرية المنفية	47
2-الجمل الإنشائية	47
2-1 الجمل الطلبية	47
أ- جملة النداء	48
ب -جملة الامر	49
ج – جملة الاستفهام	49
د- جملة النهي	50
هـ- جملة التمني	50
2-2 الجملة الشرطية :	50
3-الجملة ذات الوضائف	51
3-1 جملة المفعول به	54
3-2 جملة الخبر	54
3-2 جملة النعت	54

3-4 جملة الحال	54
3-5 جملة التعليل	55
3-6 جملة الغاية	55
3-7 الواقعة مضاف اليه	56
4-تكرار الجملة	57
ثانيا : التشكيل الايقاعي في ديوان تأبط شرا	57
1-جمليات البحر الشعري	57
أ- البحر الطويل.	58
ب – البحر الكامل.	58
ج- البحر البسيط.	58.
د- البحر الوافر.	58
هـ- البحر المتقارب.	59
1-2القافية	61
1-3 الروي	63
الفصل الثاني : جمليات التصوير الشعري في ديوان تأبط شرا	66-108
أولا : مفهوم التصوير الشعري	66
ثانيا أنواع التصوير الشعري	69
1-جمليات التشبيه :	69
أ – التشبيه	70
ب- التشبيه البليغ	74
ج التشبيه التمثيلي	78
2-جمليات الاستعارة	82
أ- الاستعارة المكنية	82

ب– الاستعارة تصريحية	88
3–جمليات الكناية	90
أ – تعريف الكناية	90
ب –الكناية عن صفة	91
ج– كناية عن موصوف	94
د–كناية عن نسبة	96
4–جمليات المجاز	99
أ– المجاز المرسل	99
ب– الصورة السمعية	101
الفصل الثالث: جمليات الرمز في ديوان تأبط شرا	120–110
• تعريف الرمز	110
1– الرمز الطبيعة	111
2– الرمز الحسي	113
أ– الصورة البصرية	113
ب– الصورة السمعية	115
3– الرمز العاطفي	116
أ– الحزن	117
ب– الفخر	118
ج– الحب	119
د– الشروق والحنين	119
• أهمية التصوير الشعري	120
خاتمة	125–123
قائمة المصادر والمراجع	132–127
فهرس الموضوعات	140–133

ملخص:

تُعنى هذه المذكرة الموسومة بـ"جماليات التشكيل الشعري في ديوان تأبط شرا باستكشاف البُعد الجمالي في شعر هذا الشاعر الجاهلي، معتمدة على المنهجين الوصفي والتحليلي في دراسة مكونات النص الشعري. استُهلّت المذكرة بمقدمة تُبرز دوافع اختيار الموضوع وأهدافه، ثم مدخل نظري بعنوان "المقاربة النظرية" عُرضت فيه المفاهيم المحورية كالجمالية والتشكيل الشعري. أما الفصل الأول، "التشكيل اللغوي والإيقاعي في ديوان تأبط شرا"، فقد تناول الخصائص الأسلوبية والإيقاعية التي تميّز بها شعره. وخصص الفصل الثاني لدراسة "جماليات التصوير الشعري"، مبرزًا دور الصورة الشعرية في التعبير الفني والتخييل الجمالي. بينما تناول الفصل الثالث الجانب التطبيقي تحت عنوان "جماليات الرمز في ديوان تأبط شرا"، حيث تم تحليل الرموز ودلالاتها ضمن سياقها الثقافي والفني. واختُتمت المذكرة بخاتمة لخّصت أبرز النتائج النظرية والتطبيقية، مؤكدة أن شعر تأبط شرا يتّسم بجماليات تشكيلية متنوّعة تعكس عمق تجربته الشعرية وتميّزها ضمن السياق الجاهلي.

Abstract:

This thesis, titled "The Aesthetics of Poetic Form in the Diwan of Ta’abbata Sharran," explores the aesthetic dimensions of the poetry of the pre-Islamic poet Ta’abbata Sharran, employing both descriptive and analytical methodologies to examine the components of his poetic structure. The study opens with an introduction outlining the significance of the topic and its objectives, followed by a theoretical framework under the title "Theoretical Approach," which presents key concepts such as aesthetics and poetic formation. The first chapter, "Linguistic and Rhythmic Structure in the Diwan of Ta’abbata Sharran," focuses on the poet’s stylistic and rhythmic features. The second chapter, "The Aesthetics of Poetic Imagery," highlights the role of imagery in artistic expression and creative visualization. The third chapter, a practical application titled "The Aesthetics of Symbolism in the Diwan of Ta’abbata Sharran," offers an in-depth analysis of symbolic elements within their cultural and poetic contexts. The thesis concludes with a summary of the key theoretical and applied findings, affirming that Ta’abbata Sharran’s poetry is characterized by a rich and diverse aesthetic structure that reflects the depth and uniqueness of his poetic experience within the pre-Islamic tradition.