جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب واللغة العربية

مذكرة ماستر

الأدب العربي
دراسات ادبية
أدب عربي قديم

رقم : أ.ع.ق/26

إعداد الطالب:
تومي عبد القادر- هطال عادل

يوم : 26/06/2022

البناء الفني في شعر طرفة بن العبد

لجنة المناقشة:

بتقة سليم	أ. د.	محمد خيضر بسكرة	رئيس
طبني صفية	أ . مح أ	محمد خيضر بسكرة	مشرفا
دهينة ابتسام	أ. مح أ	محمد خيضر بسكرة	مناقش

السنة الجامعية : 2022-2021

جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

الأدب العربي
دراسات ادبية
أدب عربي قديم
رقم : أ.ع.ق/26

إعداد الطالب:
تومي عبد القادر- هطال عادل

يوم : 26/06/2022

البناء الفني في شعر طرفة بن العبد

لجنة المناقشة:

بتقة سليم	أ. د.	محمد خيضر بسكرة	رئيس
طبني صفية	أ . مح أ	محمد خيضر بسكرة	مشرفا
دهينة ابتسام	أ. مح أ	محمد خيضر بسكرة	مناقش

السنة الجامعية : 2022-2021

يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا تَنَاجَيْتُمْ فَلَا تَتَنَاجَوْا

بِالْإِثْمِ وَالْعُدْوَانِ وَمَعْصِيَتِ الرَّسُولِ

وَتَنَاجَوْا بِالْبِرِّ وَالتَّقْوَى

وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي إِلَيْهِ تُحْشَرُونَ

(صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمْ)

(سورة المجادلة: الآية09)

شكر وتقدير

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾

حمدًا لله الواحد المنان عظيم الجود والإحسان

الذي خلق فسوى والذي قدر فهدى

جعل من الماء بشرًا ومن الظلمة قمرًا

اللهم ارزق قارئ هذا البحث فتوح العارفين

وصحبة الصالحين

وشهادة المجاهدين

وشفاعة محمد صلى الله عليه وسلم إمام المرسلين

تتسابق الكلمات

وتتزاحم العبارات

لتنظيم عقد الشكر هذا

الذي نتقدم به إلى أستاذتنا المشرفة

" طبني صفية "

التي كانت شمعةً تنير دربنا بتوجيهاتها

وإرشاداتها السديدة

في سبيل نجاح هذا العمل وإخراجه إلى النور.

مقدمة

يعد الشعر من الأجناس الأدبية التي اكتسبت مكانا مرموقا منذ العصر الجاهلي، حيث كان الشعراء يتداولونه بمختلف أغراضه وكان إلقاؤه آنذاك شفويا على عامة الناس أو في المجالس الشعرية على الملوك والأمراء لأجل مدحهم، فهو مجموعة من الألفاظ التي تكون لنا جملا في قالب إيقاعي لغوي دلالي جميل يعبر بها الشاعر عن مكبوتاته وأفكاره، ويعكس لنا الأوضاع الاجتماعية والسياسية.

لذا كان اختيارنا لهذا الموضوع هو أهمية الشعر وبالأخص المعلقات لأنها تعكس لنا الواقع المعيشي في زمن بعيد، واخترنا طرفة بن العبد لأنه يمثل أهم شعراء المعلقات فالعنوان "البناء الفني في شعر طرفة بن العبد"، يتيح لنا تطبيق دراسة شاملة تحيط بالموضوع من كل جوانبه.

استعنا في تحليلنا لشعر طرفة بن العبد على المنهج الأسلوبي والإحصائي، الذي يقوم على الكشف عن الجماليات الكامنة في وتبيان الحالة الشعورية والتأثير الفني والأدبي.

اعتمدنا في دراستنا على عدة مراجع ذات علاقة بالموضوع كان أهمها ما يلي: (بكار يوسف حسين "بناء القصيدة العربية"، ابن رشيق القيرواني "العمدة"، جازم القرطاجي "منهاج البلغاء"، ممدوح عبد الرحمان "المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر").

وبما أننا في صدد دراسة شعر طرفة بن العبد من خلال البناء الفني لابد من طرح مجموعة من الأسئلة:

-ما هو البناء الفني في شعر طرفة بن العبد؟

-فيما تمثلت التشكيلات الفنية في شعره؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها قسمنا بحثنا إلى مدخل وفصلين.

فالمدخل يبحث في مفهوم البناء الفني وعناصر البناء الفني، أما الفصل الأول الموسوم بـ: "البناء الفني في شعر طرفة بن العبد"، لقد تطرقنا في المطلب الأول إلى المطلع وفي الثاني حسن التخلص وفي الثالث خاتمة القصيدة، أما في المطلب الرابع الإيقاع.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ: "التشكيلات الفنية في شعر طرفة بن العبد" تطرقنا في المطلب الأول إلى التكرار وفي المطلب الثاني إلى التضاد، والمطلب الثالث الرمز، أما المطلب الرابع فتطرقنا إلى الصورة الشعرية، وأخيرا خاتمة تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها.

وأما الصعوبات التي واجهتنا هي طبيعة الموضوع باعتباره موضوعا واسعا وعميقا، وعامل الوقت، وكثرة المراجع حول المادة مما صعب علينا التحكم في الموضوع.

وختاما نقر بالفضل لأصحابه، كل الشكر والامتنان للأستاذة المشرفة "طبني صفية"، على تفضلها بالإشراف على هذه المذكرة، وإكباري لأساتذتي الكرام على تشجعهم عناء القراءة والتقويم والتوجيه.

مدخـــل

مدخل:

البناء الفني المصطلح والمفهوم

1- مفهوم البناء الفني

2- عناصر البناء الفني

1-مفهوم البناء الفني:

يشكل البناء الفني في العمل الأدبي عموما والشعري خصوصا أساسا تشكيليا وجماليا أسس العمل، فلا يوجد عمل فني من دون بناء فني فهو عملية إبداعه وإنشائه وإخراجه إلى عالم الوجود في شكل من الأشكال أو صورة من الصور، فليست القصيدة الشعرية مثلا «ضربا من المهارة في صياغة أبيات من الشعر، وإنما هي بناء بكل ما تحمله كلمة بناء من معنى. إنها عمل تام كامل ينقسم إلى وحدات تسمى أبياتا، ولكن كل بيت خاضع لما قبله لا تحجزه عنه خنادق ولا ممرات، فهو خيط من النسيج يدخل في تكوينه ويساعده على تشكيله، وليست القصيدة خواطر مبعثرة تتجمع في إطار موسيقي، إنما هي بنية تتجمع فيها إحساسات الشاعر وذكرياته لتكون مزيجا من الفكر والشعور... إن القصيدة مجموعة من عناصر مترابطة متداخلة تصورها بصيرة الشاعر لتصور خبرته ومعرفته إزاء حدث نفسي أو كوني... فهي ليست أفكار تجمع من هنا ومن هناك إنما هي خبرة تامة للشاعر والأفكار والأحاسيس من خلال موضوع معين من موضوعات الحياة.»[1]

إن البناء الفني لأي عمل أدبي إنما هو زبدة امتزاج بين الصورة النفسية ومادته، واتحاد عمله الرؤيوي بمناه، وتكافؤ شكله مع مضمونه شرط أن تتوفر له الوحدة الفنية التي تجعله موضوعا له ما له من تأثير على العقل والعاطفة معا.

وقد أشار العرب منذ القديم إلى عملية الإبداع والبناء الفني عند الشعراء على وجه الخصوص، إذ يقول الجاحظ: «ومن الشعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا وزمنا طويلا يردد على نفسه، فيجعل عقله ورأيه عيارا على شعره، إشفاقا على أدبه»[2].

ويشير ابن الأصبع إلى القضية نفسها فيقول: «التهذيب عبارة ترديد النظر في الكلام بعد عمله لينقح وينبته منه لما مر على الناثر أو الشاعر حين يكون مستغرق الفكر في

---

[1] ينظر: شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط6 د ت، ص 153

[2] أبو بحر عمرو بن عثمان الجاحظ: البيان والتبين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 7، 1998، ج2، ص 9.

العمل، فيغير منه ما يجب تغييره، ويحذف ما ينبغي حذفه، ويصلح ما يتعين إصلاحه، ويكشف عما يشكل عليه من غريبة وإعرابه ويحرر ما لم يتحرر من معانيه وألفاظه حتى تتكامل صحته وتروق بهجته»[1].

كما أن الحالة النفسية للشاعر أثناء نظمه لقصيدته، لها تأثير بالغ على بنائه الفني، فهو مطالب باختيار الوقت والحالة الملائمين لبنائه الفني ولإبداعه الشعري، وهذا ما أشار إليه بشير بن المعتمر إذ يقول: «خذ لنفسك ساعة لنشاطك وفراغ بالك، فإن قلبك في تلك الساعة أكرم جوهرا، وأشرف حسنا، وأحسن في الاستماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكل عرة من لفظ كريم ومعنى بديع، وأعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطالبة والمجاهدة والتكلف والمعاودة»[2]، إذ أن المبدع، إن بدأ عمله الإبداعي ووجد أنه مستنعص، فما عليه إلا ألا يتعجل ولا يضجر، بل عليه أن يتوقف عن عملية الابداع فترة من الزمان، ثم يعاود نشاطه.

والبناء الفني عند كروتشهلا يقوم في مضمون معين ولا في شكل محدد بالذات، وإنما يقوم في الرابطة بين المضمون والشكل مع، وعنده لا يوجد أي موضوع فني خارج الوحدة العضوية بين الخيال والعاطفة، والصورة الخيالية من العاطفة هي شكل خاو، والعاطفة بدون صورة هي مادة عمياء، وكذلك يرى أن البناء الفني في حاجة ماسة إلى صناعة فنية إذ ثمة صعوبات فنية[3]، إذ ثمة صعوبات فيزيائية لابد للفنان أن يتغلب عليها أثناء التعبير عن عواطفه والشاعر أثناء بناء قصيدته لا محالة يكون في صراع مع المادة المستخدمة التي هي اللغة والعبارات والصور، فهو يحاول التغلب عليها وتطويقها لأعراضه، فإن عملية

[1] ابن أبي الأصبع: تحرير التعبير، تح: خفني شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، د ت، ج 1، ص 4.
[2] أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1981، ص 152.
[3] ينظر: عبد الرحمن بدري: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط 4، 1984، ج1، ص 259.

المراجعة التي يقوم بها الشاعر لقصيدته بعد الانتهاء من نظمها تعد غاية في الأهمية، لأنها مرحلة من مراحل بناء تلك القصيدة ومحاولة الارتقاء بها إلى درجة من الفنية.

أما «ت. س .إليوت» يرى أن عملية الإبداع في مجموعها لا تخرج عن كونها عملية نقدية، لأن الكاتب الذي يختار تراكيبه ويصوغها وينتقي مضامينه ومعانيه إنما هو المبدع يقدر ما هو الناقد، ومن هنا فإن عملية الاختيار والصياغة والاختيار هي عمليات نقدية بقدر ما هي إبداعية، ويصل إليوت إلى نتيجة أن نقد الكاتب أو الشاعر لإنتاجه الخاص يعد أعظم إنتاج في النقد شريطة أن يكون هذا المبدع ذا خبرة وحذق ومهارة، تساعده على تقييم عمله من الوجهة الفنية الخالصة[1].

إن دراسة الشعر من حيث بناؤه الفني ليس دراسة لقالبه مجردة من الشعر، وإنما تكون الدراسة مرتبطة أوثق ارتباطا بعاطفة الشاعر وعقله وقدرته النفسية، ومنه أيضا، فإنه من يرد أن يقيم عملا فنيا فلا بد أن يتمعن الفن وصاحبه، ومهما يكن من أمر فإن مصطلح البناء تثير تساؤلات عدة، وقد أحذ حيزا في الدرس الأدبي المعاصر ليصبح من أبرز القضايا النقدية في العصر الحديث.

2-البناء الشعري:

هو مجموعة من العناصر والقوى التي تتظاهر في النص على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية، فالعالم الذي تتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره وتتعاقب في حركة مطردة وعرف جان كوهن البنية الشعرية بأنها مجموع العلاقات المعقودة بكل عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح بأداء وظيفته اللغوية[2].

[1] ينظر: أحمد عقون: البناء الفني في شعر لبن حمديس الصقلي، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، 2001/200، ص 46.

[2] لوثمان يوري: تحليل النص الشعر بنية القصيدة، تر: محمد فتوح، دار المعارف، مصر، د ط، 1995، ص 63.

وقد تنبه النقاد العرب القدامى لهذه المسألة وإن لم تنفرد عندهم بمصطلح نقدي، فعبد القاهر الجرجاني هو أول من أدرك أن هذا الأساس تبدو فكرة النظم عند بنائيه، لأن الألفاظ لا تؤدي معناها في النص مجردة بل مرتبطة بمجموعة من الألفاظ[3]. وبناءا على ما سبق فإن بناء القصيدة يحتاج إلى جهد مضين من الشاعر لحمل تجربته الشعورية بقالب فني تتحد أجزاؤه وتتلاحم عناصره وتستطيع حمل رؤية الشاعر لاسيما وأن القصيدة جسد واحد ينطوي على مجموعة من العناصر والعلاقات تتلاحم فيها بينها لتؤدي وظيفة كلية.

والنص الأدبي كما يذهب لوتمان على درجة عالية من التنظيم ويتحقق هذا التنظيم بطريقتين: الواقعية بانتقاء خيار أدائي وطرح بدائله والسياقية التي تفرض ألا يتكون من عناصر عشوائية، بل يجب أن يكون كل عنصر من العناصر داخل النص له علاقة عضوية ببقية العناصر.

وبالاتكاء على ما ذهب إليه لوتمان يمكن القول أن البناء يتمثل في جانبين: الأول هو الاختيار أو انتقاء اللغة والمعنى، والثاني هي الطريقة التي يعهد فيها الشاعر لوضع هذه الألفاظ والمعاني في قالب فني بحيث تؤدي الوظيفة المرجوة التي تتمثل في نقل رؤية الشاعر وتجربته الشعورية إلى المتلقي.

3-عناصر البناء الفني:

إن تحديد العلاقة بين عناصر العمل الأدبي عموما والنص الشعري على وجه الخصوص من أهم القضايا النقدية، وذلك لما لها من أثر كبير في فهم العمل الأدبي ومعرفة قيمته الجمالية والفنية، وقد شغلت هذه القضية النقاد المحدثين وشهد النقد جدلا حول المصطلح والمفهوم ولم يتفق النقاد على مصطلح واحد مما أدى إلى ظهور مصطلحات وتسميات عدة في هذا الصدد، وقد تبنت نازك الملائكة مصطلح «هيكل القصيدة» وتقسمه إلى ثلاثة اقسام: هيكل مسطح، هيكل ذهني، هيكل هرمي، كما يذهب عز الدين إسماعيل إلى تبني معمارية

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق وشرح، عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، القاهرة، 1969، ص 51.

النص» وفي: «شرحه لهذا الموضوع يورد كلمة بناء العمل الفني ويتبنى بسام قطوس مصطلح «وحدة القصيدة»[1].

3-1-المطلع: اهتم النقاد القدامى بمطلع أي عمل أدبي وحظي عندهم بعناية فائقة، حيث يقول صاحب القناعتين: "أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان"68. والقصيدة في رأيهم قفل مفتاحه ومعنى ذلك أن المصطلح يجب أن يكون أول ما ينظم في القصيدة إيذانا بفتح بابها المغلق وقد انطلقوا في دراستهم له وتوجيه الشعراء فيه من عدة اعتبارات لعل من أبرزها أن المطلع هو أول ما يقع في السمع من القصيدة والدال عليها، كما نظروا إلى المطلع منخلال القاعدة البلاغية المشهورة "مطابقة الكلام لمقتضى الحل" وتجسيدا لذلك فهم يرون أن المطلع يجب أن يكون مناسبا لموضوع القصيدة.

أما المحدثون فلم يفضلوا المطلع وهم يتحدثون عن تجاربهم الشعرية وهم في ذلك قسمان: الأول يرى أن مطلع القصيدة هو مفتاحها وأن وقع المطلع في يد الشاعر هان نظم القصيدة، وأما القسم الآخر فليس شرطا عندهم أن يكون المطلع أول ما ينظمن فقد ينظم الشاعر أكثر أبيات القصيدة قبل المطلع[1].

ويمكن القول إن المطلع في الأدب العربي القديم والذي حظي باهتمام النقاد القدامى يوازي عنوان القصيدة في الشعر المعاصر، لاسيما أن العنوان يحمل دلالة ذات قيمة فنية في النص الشعري، وقد اهتم النقاد والشعراء بعنوان القصيدة وذلك لأنه لأول ما يقابل السامع ويقع في الأذهان.

3-2-خاتمة القصيدة: كانت عناية النقاد القدامى في خاتمة القصيدة موازية لعنايتهم بالمطلع وقد نظروا إلى الخاتمة من الزاوية نفسها التي نظروا فيها إلى المطلع من حيث الاهتمام بالسامع وذلك لأن الخاتمة في رأيهم قاعدة القصيدة وأكثر ما يبقى منها في السامع، ويجب أن تكون قفلا كما كان المطلع مفتاحا، والخاتمة عندهم يجب أن يكون الكلام الواقع فيها

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 8، ص 241.
[1] بكار حسين: بناء القصيدة العربية، دار الثقافة، القاهرة، د ط، 1997ن ص 267، 268.

أفضل مما اندرج في حشو القصيدة، وألا يقع فيها كلام كريه أو معنى منفر للنفس، ولذا وجب عندهم الاعتناء بالخاتمة فالإساءة فيها معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليها في النفس، ولا شيء أقبح من كدر بعد ضفو[2].

ولكن هذا فقد وضع النقاد القدماء شروط واعتبارات لمقاطع القصائد وفضلوا شعراء على آخرين لعنايتهم بخاتمة القصيدة، ومن ذلك أن يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه، سارا في المديح وحزينا في الرثاء، وأن يكون اللفظ عذبا، بالإضافة إلى أن يكون أجود بيت في القصيدة.[1]

وخلاصة القول إن القدماء وضعوا شروطا لكيفية المقطع أو الخاتمة وهيئته وسلامته اللغوية، لكن السؤال الذي يطرح في هذا المقام هو كيف تنتهي القصيدة؟ وهل للشاعر علاقة في ذلك؟

لقد أورد ابن رشيق في كتابه العمدة مقولة يمكن أن نستنتج منها إجابة السؤال السابق حيث قال: " ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متصلة وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يتعمد جعله خاتمة"[2].

وفي هذا القول يستنتج القارئ أن نهاية القصيدة بيد الشاعر ولعل أبرز من تعرض لهذا الموضوع في العصر الحديث مصطفى سويف، إذ وضع عدة أسئلة للشعراء المعاصرين كان من بينها سؤال يتعلق بنهاية القصيدة.

يرى الشاعر خليل مردم ان الشاعر لا يضع حدا لنهاية القصيدة لأن الانتهاء من القصيدة يكون بعد أن نضجت وامتلأت أثناء الكتابة ولم يكن مقدرا هذا القدر للقصيدة،

---

[2] ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص 239،

[1]ينظر: حازم القرطاجي: منهاج البلغاء، ص 306.

[2]ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص 240.

ويضيف أن الانتصاف من الموضوع يحدد النهاية للقصيدة وقد يكون الصحو من نشوة الحالة الشعرية حدا لنهاية القصيدة.

أما الشاعر محمد بهجة الأثري يقول أن نهاية القصيدة عنده يكاد يراها واضحة قبل أن يبلغها وينهي القصيدة كما كان مقدرا لها.

بينما الشاعر محمد مجذوب يذهب إلى أنه لم يقدر نهاية لقصيدة قبل الوصول إليها، بل ربما يحسب أن موضوعه العارض للنظم محدود فإذا به يتسع أثناء الكتابة.[1]

وما يهمنا هنا النتيجة التي تتعلق بنهاية القصيدة، حيث يرى أن التوتر الذي يقوم على أساس وحدة القصيدة هو الذي يحرك الشاعر ومتى توقف هذا التوتر كانت نهاية القصيدة.

إن القصيدة ليست عملا أو صناعة مادية يمكن أن تخضع لفحوصات مخبرية، إن القصيدة عمل إبداعي يقوم على رِؤية خاصة للشاعر من خلال حسه المرهق وشاعريته المتوقدة، فيقدم للقارئ ما يعتبره من مشاعر وأحاسيس مشحونة بعواطف، فإذا كانت القصيدة تجربة شعورية، فمتى هذا البركان عند التدفق بحممه البركانية كانت تلك نهاية القصيدة.

[1] ينظر: سويف مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1978، ص 216، 250.

الفصل الأول: البناء الفني في شعر طرفة بن العبد

1- المطلع

2- حسن التخلص

3- خاتمة القصيدة

4- وحدة القصيدة

5- الإيقاع

1-المطلع:

يؤدي المطلع دورا مهما في الشعر العربي منذ القديم، فقد عني الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي بمطالع قصائدهم كثيرا فعملوا على انتقاء هذه المطالع وتهذيبها، والحرص على قوتها وجزالتها ومدلولاتها ذلك لإدراكهم أن مطلع القصيدة، يعد بمثابة البطاقة لعبورها إلى قلب المتلقي والمستقرئ لتاريخ الشعر الجاهلي يدرك كيف اتخذ الكثيرين من الشعراء في تلك الحقبة من الوقوف على الاطلال مطالع لقصائدهم.

تعتمد القصيدة على مطلعها اعتمادا رئيسيا على تحقيق عدة أمور منها اكتشاف غرض القصيدة، ومنها استدعاء الاصغاء إليها، فكان مطلع القصيدة «حسن بديعا، ومليحا رشيقا، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده»[1].

وزاد المتأخرون على حسن الابتداء أنهم شرطوا في "براعة الاستقلال" أن يكون مطلع القصيدة دالا على ما نسب عليه، مشعرا بغرض الناظم من غير تصريح، بل بإشارة لطيفة تعذب حلاوتها في الذوق السليم ويستدل بها على قصده من عتب أو تنصل أو تهنئة أو مدح أو هجو[2].

إن المطلع هو «الابتداء أول ما يقرع السمع فإن كان عذب اللفظ صحيح المعنى جيد السبك ملائما للموضوع ومناسب للمقام أقبل السامع على الكلام بانشراح فوعاه وعلم ما فيه، وإن كان على خلاف ذلك أعرض عنه ونفر منه»[3]. هو أن يجعل المتكلم مبدأ كلامه عذب اللفظ حسن السبك فصيح المعنى فإذا اشتمل على إشارة لطيفة إلى المقصود سمي براعة الاستهلال.

---

[1] طبانة بدوي: معجم البلاغة العربية، دار الرفاعي، الرباط، ط 3، 1988، ص 164.
[2] المرجع السابق، ص 70.
[3] الشحات محمد ابو ستين: دراسات منهجية في علم البديع، 1994، ط1، ص 114.

قال ابن رشيق «الشعر قفل أول مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع به ويستدل على ما عنده من أول وهلة ويجعله حلوا سهلا وفخما جزلا»[4]

وهذا يعني أن يجعل المتكلم شاعرا أو كاتب مبدأ كلامه عذب اللفظ بأن يكون في غاية البعد عن التنافر والاستقبال، الطبع حسن السبك يأن يصاغ صياغة تكون بعيدة عن التعقيد، وعم كل ما يخيل بالفصاحة صحيح المعنى بأن يسلم بالتناقض والامتناع، ومخالفة العرب ونحو ذلك، فإن اشتمل مبدأ الكلام مع ذلك على إشارة لطيفة إلى المقصود مشيرة به في الجملة سمي مبدأ الاشتمال براعة الاستهلال.

أما جلال الدين السيوطي يرى: «من البلاغة حسن الابتداء، وهو أن يتأنق في أول الكلام، لأنه ما يقرع السمع، فإن كان محررا أقبل السامع على الكلام ورعاه، وإلا أعرض عنه ولو كان الباقي في النهاية الحسن، فينبغي أن يؤتى فيه بأعذب اللفظ وأجزله وأرقه وأسلسه وأحسنه نظما وسبكا وأصحه معنى، وأوضحه وأخلاه من التعقيد، والتقديم والـــتأخير الملبس»[1]، فبراعة الاستهلال عند السيوطي هو أن يشتمل أول الكلام على ما يناسب الحال المتكلم فيه، ويشير إلى ما سبق الكلام لأجله...

وفي معلقة طرفة ابن العبد، نجد أشهر المطالع التي وقف بها الشاعر الجاهلي على الأطلال يقول:

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ * تَلوحُ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَدِ[2]

وأيضا اتجه الشاعر طرفة ابن العبد أيضا للاستهلال بالغزل والتي يقول فيها لهذه المرأة أطلال ديار بالموضع الذي يخالط أرضه حجارة وحصى من ثهمد فتلمع تلك الأطلال لمعان بقايا الوشم في ظهر الكف، شبه لمعان آثار ديارها ووضوحها بلمعان آثار الوشم في ظاهر الكف.

---

[4] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، ص 241.
[1] جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي: الاتقان في علوم القرآن، دار الكتاب، بيروت، لبنان، 2010، ص 690.
[2] ديوان طرفة ابن العبد.

إن الألفاظ والعبارات في مصطلح طرفة ابن العبد الذي جعل من هذا الطلل ما غلظ من حجارة ورمل وطين كي يعرب بها عن ظاهرة واضحة صارت كباقي الوشم في ظاهر اليد هي ألفاظ عربية نوعا ما وهذا للبعد الزمني بيننا وبين زمن المعلقة.

والملاحظ أنه جاء بأربعة أحرف للجر في هذا البيت: أولها الكلام في خولة «لخولة» وهي للتملك ثم الباء في برقة «ببرقة» والأصل في معناها االلتصاق الحقيق أو المجازي ثم الكاف وهي للتشبيه في –كباقي– وأخيرا في الظرفية –في ظاهر–وكأنه يعلق الشيء بالشيء حتى يفصح عن تهمد ديار باقية الأثر عير مدروسة، ثم يضيف على الجر جرا آخر لكن من نوع ثاني وهو الإضافة اللفظية في ظاهر اليد وأنظر إلى النظم الذي اتحد في الوضع ودق في الصنع حتى شد بعضه بعضا فالإضافة اللفظية وقعت في اسم الفاعل ظاهر وهو لفظ يؤخذ من مضارعه فيشاركه في الديمومة والاستمرار[1].

2–حسن التخلص:

يسميه البعض الخروج والتوصل،[2] وهو أن تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيل، ثم تتمادى فيما خرجت إليه[3]، من غرض مقصود مع مراعاة المناسبة بينهما، حفاظا على الوحدة الموضوعية للقصيدة وتماسك أجزائها.

إن حسن التخلص يقصد به الانتقال من موضوع إلى موضوع آخر، فالشاعر المجيد هو الذي يحسن الانتقال، فيغادر موضوعه الأول إلى الذي يليه دون خلل أو انقطاع، بحيث لا يشعر قارئه بالنقلة بل يجد نفسه في موضوع جديد هو استمرار للأول وامتداد له، وبين الموضوعين تمازج والتئام وانسجام، وقد استخدم الشاعر الجاهلي أساليب كثيرة في التخلص والانتقال منها الاستفهام أو الإشارة أو بعض الحروف ك (الفاء)، و (الواو)، و (بل) وقد

[1] ينظر: رجاء عجيل: المقدمات الطللية في المعلقات، ص 175.
[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: مجمد محي الدين عبد الحميد، دار جبل، بيروت، ط5، د ت، ج1، ص 236.
[3] المرجع السابق: ج1، ص 234.

يستخدم الجاهليون الانتقال المفاجئ بالقطع، وذلك بأن يقول: (دع ذا) أو (فدعها) أو (عد عن ذا).

والقصائد في العصر الجاهلي تعالج أكثر من موضوع وتكون فيها الموضوعات مرتبطة أحيانا ومفككة أحيانا أخرى وخاصة في القصائد الطوال أي المعلقات، وقد لاحظ النقاد العرب أن القصيدة العربية تقسم عند شعراء الجاهلية أقساما، ولكل قسم أو جزء منها نظام خاص فالشاعر يبدأ قصيدته بذكر الأطلال، فيصف الديار والدمن، ثم يصل ذلك بالنسيب، ويصف ما يلاقيه من مصاعب، ثم يصف راحلته ورحلته إلى الممدوح ويغد من ذلك مدحه.

ولقد عرف القزويني حسن التخلص بقوله: «نعني به الانتقال مما شبب الكلام به من تشبيب أو غيره إلى المقصود كيف يكون فإذا كان حسنا متلائما كان متلائم الطرفين حرك من نشاط السامع وأعان على إصغائه إلى ما بعده وإن كان بخلاف ذلك كان الأمر بالعكس»[1]، ونعني بهذا أن التخلص فن بديعي ذهب إليه المحدثون من الشعراء وقل ما فات واحد منهم في انتقاله من غرض إلى غرض بل تجد أكثرهم يخرج من وصف الإبل إلى ذكر الديار.

والنسيب إلى ما قصد إليه بقوله دع ذا وعد عن ذا وأشبه ذلك وهذا قد سماه البلاغيون بالاقتضاب.

الاقتضاب: وقد عرف أبو الهلال العسكري بقوله: «الاقتضاب أخذ القليل من الكثير وأصله من قولهم اقتضبت الغصن إذ قطعته من شجرته وفيه معنى السرعة أيضا فيقول البلاغة إجادة إسراع واقتصار على كفاية[2]» وعرفه القزويني: «ينقل من الفن الذي شب الكلام به إلى ما لا يلائمه»[3]. فالاقتضاب هو انتقال الشاعر من فن إلى آخر من غير تمهيد أو تلخص

[1] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني، البيان، البديع) تح: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب ميدان الأوبرا، د ط، د، ت، ص 488.

[2] بي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تر: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضيل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2، ص 45، 46.

[3] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 488

حسن وهو مذهب الشعراء الأوائل ومن يليهم من المخضرمين ومن يتقلدون طريقتهم من المحدثين، ومن الاقتضاب قول الشاعر أبي تمام:

لوْ رأى الله أنّ في الشيب خيراً*جاوَرَتهُ الأَبرارُ في الخلدِ شيبَا

كلّ يومٍ تُبدِي صروفُ اللّيالي * خلقاً من أبي سعيد رَغِيبَا[1]

ويعني لو كان في الشيب خيرا لكان الشيوخ مجاورين في الجنة له ثم انتقل انتقالا فيه تعسف حين قال البيت التالي: كل يوم تبدي صروف الليالي أي أحداث الليالي فقد انتقل إلى المدح اقتضابا ومن غير تخلص.

من الاقتضابات ما يقرب على التخلص وهو فصل الخطاب كقوله تعالى: «هذا وإن للطاغين لشر مآب» أي الأمر هذا أو هذا كما ذكر فانتقلت الآيات من غرض إلى غرض عن طريق لفظة "هذا" وذلك من فصل الخطاب الذي هو ألطف موقعا من التخلص[2].

من بين الأبيات التي تخلص بها قائلوها إلى المعاني التي أرادوها من مديح أو هجاء أو افتخار، ولطفوا في صلة ما بعدها فصارت عير منقطعة عنها، ما أبدعه المحدثون من الشعراء دون من تقدمهم لأن مذهب الأوائل في ذلك واحد وهو قولهم عند وصف الفيافي وقطعها بسير النوق وحكاية ما عانوا في أسفارهم[3] كقول الأعشى:

وإلى ابن سُلمى حارثٌ قطعَتْ * عرضَ السِّخالِ مطيّتي

ورثَ السيادةَ عن أوائِله* فأتمّ أحسَنَ ما هُمُ صَنَعُوا

يستأنف الكلام بعد انقضاء التشبيب ووصف القبائل والنوق وغيرها فيقطع ما قبله، ويبدأ بمعنى المديح أو يتوصل إلى المديح بعد شكوى الزمان ووصف محنه وحطوبه فيستأثر منه

[1] ديوان أبي تمام: ج1، ص 161.
[2] ضياء الدين الأثير: المثل السائر، دار النهضة، مصر، للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ص 140.
[3] محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982، ص 115.

الممدوح أو يستأنف وصف السحاب أو البحر أو الشمس أو القمر، وكقول محمد بن وهب في تخلصه من وصف الديار إلى وصف شوقه.

طــللانِ طــالَ عــليــهما الأمَدُ*دثــــرا فـــــلا عـــــلمٌ ولا نــضَــدُ
لبِــسَــا البِــلَى فــكأنّما وَجَدا*بــعــدَ الأحــبّــةِ مــثــلَ ما أجِدُ[1]

لقد حظيت معلقة طرفة بن العبد باستحسان نقاد الشعر العربي وعاشقيه قديما وحديثا، ويبدو لي بأن لبن سلام الجمحي كان من السباقين إلى ذلك حين وضعه في الطبقة الرابعة فقد أقام طرفة ابن العبد مقومات الربط والتنسيق بين تلك الوحدات وفاعلية الاجتدال بينهما على النحو الذي يسوغ اعتبارها لوحدة كلية.

قد تبدو المعلقة للوهلة الأولى متعددة الموضوعات وهو ما خيل لكثير من محللي المعلقة وناقديها، وتتراءى المعلقة لنا في لوحات ثلاث أي مواضيع، فيتمثل الموضوع الأول في الوقوف على الأطلال وبكاء الحبيب، وتصوير ارتحال المحبوبة في الهودج، ثم ينتقل إلى الموضوع الثاني الذي يتمثل في الناقة حيث استغرقت هذا الموضوع ثمانية وعشرين بيتا، ثم ينتقل بعدها إلى الموضوع الثالث الذي ضمنه الحديث عن نفسه وقومه ومذهبه وفلسفته في الحياة والموت، وزاخرا بالمشاعر الانفعالية المتوجهة، ويضم هذا الملف حملة من البنى ذات المستويات المختلفة، ومجموعا من الوحدات النصية التي لها خاصية التألف والانسجام، وفيها اتساع المعاني والدلالات والرموز.

3-خاتمة القصيدة:

الخاتمة هي:«آخر ما يعيه السامع ويرسم في النفس، فإن كان مختارا كما وصفنا خير ما عساه وقع فيما قبله، من التقصير وإن كان مختارا، كان بخلاف ذلك وربما أنسى محاسن ما قبله»[1]، ومن الإنتهاءات المرضية قول أبي تمام:

[1] محمد أحمد طباطبا العلوي: عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982، ط1، ص 115.
[1] الخطيب القزوني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 488.

فما من ندىً إلا إليك محلّه *ولا رفعةٍ إلا إليك تشيرُ[2]

وإذا تضمن الانتهاء ما يشعر بانتهاء الكلام وتمامه سمي براعة المقطع ومنه قول أبي نواس:

فبقيتَ للعلم الذي تهدي له * وتقاعست عن يومك الأيام

إن لخاتمة القصيدة أثر في النفس ووقع مهم لأنها آخر معنى يبقى في الأذهان، وفي الشعر الجاهلي نهايات جميلة أعجبت النقاد قديما منها وكثيرا ما كان الجاهليون يختتمون قصائدهم بالحكمة، وهي خلاصة تجاربهم ونظرتهم إلى الحياة، على أنه وجد في الشعر الجاهلي نهايات تشعر أن المعنى مازال مستمرا حيث ينهي الشاعر قصيدته فجأة وعلى غير ختام، إذ يبقى المعنى بحاجة إلى تكملة واستمرار.

لقد ختم الشاعر طرفة بن العبد معلقته بحكمة صالحة لكل زمان ومكان إذ يقول:

سَتُبدي لَكَ الأَيّامُ ما كُنتَ جاهِلاً وَيَأتيكَ بِالأَخبارِ مَن لَم تُزَوِّدِ.

ويأتيكَ بالأنباءِ من لم تَبعْ له بَتاتاً ولم تَضْربْ له وقتَ مَوْعدِ

إذ يقول ستطلعك الأيام على ما تغفل عنه، وسينقل إليك الأخبار من لم تزوده، وسينقل إليك الأخبار من لم تشر له متاع السفر، ولم تبين له وقتا لنقل الأخبار إليك.

4-الإيقاع:

إن اختيار الشاعر لألفاظه ولأغلب العناصر اللغوية الداخلية في ايصال تجربته إلى الملتقى لا يمكن تبريرها إلا من خلال تصورنا لواقع تلك المكونات مع إيقاع عواطفه، فنحن نجد غالبا في مكونات النصوص الشعرية أي جرس الألفاظ وبنيتها، ما نسميه عادة بشكل القصيدة، مفرقين بينه وبين محتواها، وعملية التأثير تفصل بطريقة غير مباشرة في المعاني التي تفهم منها الألفاظ والمدلولات المباشرة لمعظم الالفاظ خصوصا أن الشعر مفعم بالإحساس.

[2] الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، دار الكتاب العربي، بيروت، ج1، ط3، 1988، ص 346.

ويحدث الإيقاع الشعري أثره بفضل صلات تبدوا واضحة وإن اختفت أحيانا بين الألفاظ ومعانيها، والوزن عنصر جوهري من عناصر مكونات الشعر يضاف إلى المكونات الأخرى التي تشكل الإيقاع لقول ابن طباطبا: «واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة مجتلبة لمحة السامع والناظر بعقله إليه مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمفترس في بدائعه، فيحسبه حسبا ويحقق روحا، أي يتقنه لفظا وبيده معنا، ويحتسب إخراجه على ضد هذه، فيكسوه قبحا ويبرزه مسخا... ويعلم أن ثمرة لبه وصورة علمه والحاكم عليه أوله»[1].

والإيقاع يعد عنصرا من عناصر التجربة التي ينقلها الشاعر إلى الملتقى ولكنه في الحقيقة ليس عنصرا منفصلا عن العناصر الأخرى بل هو متفاعل مع مكونات البيت الشعري جميعا.

ولقد انطلقت الدراسات النصية من أن القصيدة بنية تتكون من عناصر تؤلف بينها علاقات وأن لكل عنصر من تلك العناصر خصوصية أو خصوصيات متميزة عن غيره وهذه العناصر كالآتي:

-**المادة الصوتية:** المعجم الخاص، التركيب، الدلالة، والحقيقة أن الإيقاع بعامة يعد جوهرا في تردد أغلب المكونات اللغوية داخل البيت أو النص فالفروق والعناصر تشكل إيقاعا، هذا بالرغم من تضيق عنصر الإيقاع ضمن المواد الصوتية التي هي بطبيعة الحال تشكل عنصرا من عناصر الخطاب الشعري.

-اهتمام المحدثين بالإيقاع ونذكر منهم إبراهيم، في كتابه «موسيقى الشعر» و «علي حلمي موسى» في كتابه إحصائيات جذور معجم لسان العرب.

-فالأساس في الشعر هو الإيقاع إضافة إلى عناصر أخرى كما قلنا سلفا.

[1] ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006، ص 11.

الموسيقى هي القادرة على دغدغة المشاعر والتأثير فيها.

فالموسيقى تسمح لنا أن ندرك ما حولنا من الجمال، فالقصيدة الحديثة المعاصرة لها نغمة خاصة بها، وللنغمة الموسيقية تأثير بالغ في أذن السامع أو المتلقي، والموسيقى الشعرية مزدوجة، أي موسيقيتين داخلية وخارجية والآن نحن بصدد دراسة الموسيقى الخارجية أولا فما هي:

الموسيقى الخارجية:هي: «التي تكون في البحر المختار والروي المناسب والشاعر المبدع حقا هو الذي يحسن بفطرته الفنية جريان الموسيقى التي تتمثل في الأوزان والبحور والقوافي، ويتمسك الشاعر الجيد بالموسيقى من حيث لغته وألفاظه وفي الأخير ينتج أبياته حين يختار اللفظ والكلمة والوزن والروي المنسجم مع موضوعه»[1].

ويصف الكثير من الدارسين في لغتنا العربية بأنها لغة موسيقية: «ولأن أحكم الكلام ما كان أبين وأبلغ وأتقن والبلاغة ما كان أفصح وأحسن والفصاحة ما كان موزنا مقفى»[2]

4-1-البحور والأوزان:

الوزن نسق من الحركات والسكنات، يلزمه الشاعر في نظمه الشعري وقد اتبع الشعراءانساقا مختلفة يطلق على كل منها بحر، فالبحر نسق خاص من الحركات والسكون، وقد اصطلح علماء العروض على أن يتخذوا من التفعيلات ميزات للشعر والتفعيلة كوحدة من الحركات والسكنات وأساس البحر عدد التفعيلات التي تتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة والتفاعيل التي استخدمها العرضيون في قياس الشعر ثمانية تفعيلات هي: مفاعيلن، فاعلن، فاعلاتن، مستفعلن، مفاعلن، متفاعلن، مفعولاتن، مفاعلتن.

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، 1985، ص .115

[2] لعفاف خلود: اللغة عند تأبط شر (دراسة أسلوبية جمالية، مذكرة ماجيستير، 2011، 2012، جامعة أم البواقي، ص .71

ويتضح من خلال متابعة البحور الشعرية أن الوزن عنصر أساسي لا يتحقق الشعر إلا به، فالوزن «أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مثقل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن وقد تكوم عيبا نحو المخمسات ومشاكلها[1]. وقد ابتكر الخليل بن أحمد الفراهيدي 15 بحرا وأضاف تلميذه الأخفس السادس عشر وسعاه المحدث أو المتدارك.

فالثبات أن الخليل هو واضع العروض وقوانينه التي لم يطرأ تغير جوهري يزيد عليها تبني فلا تزال الوحدات القياسية للأوزان.

من التفعيلات التي اخترعها الخليل وبحر المتدارك الذي وضعه تلميذه الأخفس الأوسط أبو الحسن السعيد بن مسعدة فالعروض عند الخليل وبحر المتدارك هو علم يبحث فيه عن أحوال الأوزان المعبرة أو هو ميزان شعرية يعرف مكسوره من موزنه:

إذ أن الأخير له صلة وطيدة بالموسيقى وهذه الصلة تنتقل في الجانب الصوتي، فالموسيقى تقوم على تفسير الجعل إلى مقاطع صوتية تختلف طولا وقصرا أو إلى وحدات صوتية معينة على نسق معين.

وقد ينتهي المقطع الصوتي أو التفعيلة غي آخر الكلمة، وقد ينتهي في وسطها، وقد يبدأ من نهاية الكلمة وينتهي ببدء الكلمة التي تليها.

وتتكون البحور الشعرية من التفعيلات التي بدورها وتتكون من حروف متحركة وساكنة ولكل منها تسمية خاصة به فالحركة ترمز للفتحة والضمة والكسرة والسكون يرمز للسكون.

[1] محمد بولحي، بنية الخطاب الشعري الجاهلي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2009، ص .156

والجدول التالي يمثل لنا كيف تكون هذه الحركات في التفعيلة (المقاطع)

المقطع	رمزه	مثال
سبب ثقيل	//	لم
سبب خفيف	0/	لن
وتد مقرون (مجموع)	0//	نعم
وتد مفروق	/0/	لات في مفعولات
فاضلة صغرى	0//	يتجا/ في يتجاوز
فاضلة كبرى	0 // //	تتله/ تتلتن

التعليق على الجدول: إن هذه الحركة والسكنات هي أساس تكوين التفعيلة التي بدورها تشكل باجتماعها البحور الشعرية ونورد فيما يلي نموذج في الدراسة التطبيقية.

يقول الشاعر طرفة بن العبد:

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ*تَلوحُ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَد[1]

هذه المعلقة تنتمي إلى البحر الطويل:

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ تَلوحُ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَد

/0//	0/0/0//	/0//	0//0//	*	/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//
فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن		فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

هذا البيت دخل عليه زحاف القبض فاصبحت التفعيلات كما يلي:

في الشطر الأول فعولن أصبحت فعول (حشو)

مفاعيلن أصبحت مفاعلن (عروض)

[1]الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 47.

في الشطر الثاني فعولن أصبحت فعول (حشو)

مفاعلين أصبحت مفاعلن (ضرب)

4-2-القافية:

تعد القافية الأساس في العناصر المكملة للإيقاع الخارجي للقصيدة وقد عرفها الخليل بن أحمد الفراهيدي: « هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن»[1]، إذن القافية تقع آخر البيت ويلزم تكرارها في نهاية كل بيت، فهي تعتبر من الأركان المهمة في القصيدة من حيث بنائها وموسيقاها فالعناية بالقافية أمر لابد منه وحكم الشاعر إذ اعتمد في بناء القصيدة أن يتخير من القوافي أسهلها لفظا وأوضحها معنى، وينفي الجافي عنها، ويتميز القلق منها، ويسوق البيت إلى القافية سوقا لطيفا، حتى يكون لفقه وطبقه، فإنه إذا اعتمد ذلك وقعت القافية غير قلقة ولا نافرة، وبناء القصيدة على هذا يعتمد على بناء البيت من حيث طريقة نظمه، ورصف قوافيه، وملائمتها لأوزانها، وما يجدر على الشاعر العمل به عند نظم القصيدة وهو الوقوف اتخير القوافي، بل يحسن به أن يعنى بتهذيب القافية، لتكون سلسلة المخرج مألوفة ملائمة للغرض الذي يقصده الشاعر، لأنها مركز البيت حمدا كان ذلك الشعر أو ذما أو تشبيبا أو نسبيا، ووصفا كان أو تشبيها فالقافية كما قيل تجري مجرى السجع وإن المختار منها ما كان متمكنا يدل الكلام عليه[2]

ونجد القافية المتمكنة التي تكون في البيت كالشيء الموعود به المنتظر يتشوقها المعنى ويتطلع إليها في شعر طرفة ابن العبد:

وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيّ مَطيّهُم * يَقولونَ لا تَهلِك أَسىً وَتَجَلّدِ[1]

0/0/

قافية

[1] هاشم صالح مناع: الشافعي في العروض والقوافي، الفكر العربي، بيروت، ط 4، 2002، ص 35.

[2] ينظر: ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبد المعتال الصعيدي، ص 171.

[1]الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص .48

4-3-الروي:

وضع حازم القرطاجني (ت 684) شروط القافية في أربعة: المتن، صحة الوضع والتمام أو عدمه وموقعها في النفس وتحدث عنها[2].

ثم اشترط شرط يخص مقاطع القوافي فقال:«والذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفا وحدا بعينه، غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه، وقد وقع ذلك لبعض من لا يجعل به من العرب الذي كانت باعتهم في الشعر مزجاة»[3].

وجاء روي معلقة طرفة بن العبد هو حرف الدال «د» فالروي هو العنصر الأساسي الذي تبنى عليه القصيدة.

البيت	الحروف المجهورة	عدد مرات تكرارها
38	القاف	3 مرات لدلالة على التحكم في سير الناقة
1	اللام	سبع مرات لأنه حرف أشبه بحرف المد وهو يدل على الحنين والبكاء
4	النون	الدالة على وصفه لقوافل الأحبة
77	الراء	5 مرات دالة على التحسر والألم
3	الدال	4 مرات من الأصوات الأكثر شيوعا لأنها تجمع بين الشدة والرخاوة وحالة على التشبيه والوصف
5	الميم	05 مرات وظفها من أجل الوصف

إن استخدام الشاعر للحروف المهجورة راجع إلى خاصيتها في القوة والوضوح السمعي فتكررت الباء. الحروف المجهورة المستعملة بكثرة دلالة على قوة التعبير.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 271.

[3] المصدر نفسه: ص 272.

الفصل الثاني

التشكيلات الفنية في شعر طرفة بن العبد

1-التكرار

2-التضاد

3-الرمز

4-الصورة الشعرية

1-التكرار:

يقال في اللغة: "كر الشيء وكرره: أعاده مرة بعد مرة، وكررت عليه الحديث: رددته عليه، وكر الرجوع على الشيء، ومنه التكرار والكرة: البحث وتجديد الخلق بعد الفناء".[1]

إن التكرار كما عرفه عز الدين السيد: "هو أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير، واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصالها الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتماما عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله في نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار، وهذا ما يجعل الشعراء أو غيرهم ممن يريدون تصوير إحساسهم بمعاني الحياة على أن يتخذوا التكرار أداة معبرة بنجاح عن مرادهم". [2]

أما نازك الملائكة فترى أن التكرار:" يفني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، شريطة أن يسيطر عليه الشاعر سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وهنا يجب أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها". [3]

والتكرار في الشعر يجسد سمة من سمات البناء الفني في النص الشعري: "فلا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنه تكرار ألفاظ مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام". [4] فهو يدل على المعنى من خلال الإعادة.

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب، مادة(ك،ر،ر)، ج5، ص135-136.

[2] – عز الدين السيد: التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة، القاهرة، ط1، 1978، ص137-138.

[3] – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط2، 1965، ص263-264.

[4] – موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي(دراسة أسلوبية)، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي، 1988، ص15.

هو إلحاح على جهة هامة من العبارة يهتم بها الشاعر أكثر من اهتمامه بغيرها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص، ويحلل نفسية كاتبه، ويضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر. [1]

ويشكل التكرار في شعر طرفة بن العبد ملمحا بارزا ومن أشكال التكرار نجد:

1-1- التكرار الصوتي:

إن التكرار الصوتي معنى معبر عنه: "لا يمكن الاستغناء عنه في النص الشعري خاصة ذلك لكثرة المعاني مقارنة بالألفاظ المعبر عنها فالألفاظ تألف الحروف التي هي مادة تركيب الكلمة والكلام، محصورة في عدد محدود لا يصل في لغتنا إلى الثلاثين، فإن هذه الحروف لابد أن تعود إلى الكلام المؤلف منها".[2] ضرورة تكرار الأصوات لأنها المادة المركبة للكلمة والكلام لهذا لا يمكن الاستغناء عنها.

1.1.1. الأصوات المجهورة:

صفة الجهر من أبرز الصفات التي اعتمدت للتمييز بين الأصوات فقد عرفه سيبويه بقوله: "فالمجهور حرف أشبع الاعتماد لموضعه، ومنع النفس أن يجرى معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت".[3] فالجهور عند سيبويه يكون نتيجة الضغط على مخرج الحروف حتى حال دون مرور الهواء الخارج من الرئتين، هذا الهواء الذي لا يسمح له بالمرور حتى تنتهي عملية الضغط على المخرج.

ويعرف الصوت المجهور أيضا بأنه: "الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به وتكمن صفة الصوت المجهور بأنه يقترن بالحركة وهذه الحركة تقرع الأذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها، وبذلك له بعد الإيثار المجهور به".[4]

---

[1] – ينظر: عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005، ص9.

[2] – عز الدين السيد: التكرير بين المثير والتأثير، ص7.

[3] – أبو بشر سيبويه: الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط د، 1988، ج4، ص431.

[4] – كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص174.

إذن فقد ميز الجهور باهتزاز الأوتار الصوتية وتكاد تجمع أغلب الدراسات على أن الأصوات المجهورة في اللغة العربية هي (ب، ج، د، ذ،ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن)، وسوف نقوم بتطبيقها وإعطاء توضيح شامل لكل أبيات القصيدة على النحو التالي:

البيت	الصوت المجهور	سبب تكراره ودلالته
1	اللام (سبع مرات)	لأنه حرف مشبه بحروف المد يدل على الحنين والبكاء
3	الدال (أربع مرات)	لأنه يجمع بين الشدة والرخاوة يدل على التشبيه والوصف
4	النون (أربع مرات)	تدل على وصفه لقوافل الأحبة
5	الميم (خمس مرات)	تدل على الوصف
6	الراء (ثلاث مرات)	لأنه هنا يمدح ويصف
7	الراء (سبع مرات)	ليوضح مكان رعي الناقة وابتعادها عن القطيع
8	الميم (أربع مرات) الراء (ثلاث مرات)	عملت على انسجام البيت وتلاحمه وهو من الأحرف الشبيهة بأحرف المد والدالة على الوصف
10	الدال (ثلاث مرات) اللام (ست مرات)	تدل على الفخر والمدح لمحبوبته إذ شبهها بالشمس وهذا فيه مبالغة
12	الراء (ثلاث مرات)	وصفه لعظام الناقة وتدل على السهولة والتسلسل بين الألفاظ في البيت
13	الراء (أربع مرات)	الوصف والتشبيه
19	الميم (ست مرات)	إبراز الوصف
20	النون (ثلاث مرات)	من الحروف التي تستعذب لها الآذان عند سماعها

23	الراء (أربع مرات)	يدل على الفخر والاعتزاز، كما كان له دور في انسجام المعنى
24	الدال (أربع مرات)	يدل على الوصف، ويعتبر من أحرف الروي كذلك
26	الدال (ثلاث مرات)	وظفها في وصفه للناقة ولضخامتها
27	الدال (أربع مرات)	وظفت لوصف الناقة أيضا
28	النون (أربع مرات)	تدل على الوصف والتشبيه
29	الدال (ثلاث مرات)	حرف الروي الذي اعتمده الشاعر
30	الميم (سبع مرات)	وظفه لوصف جمجمة الناقة
31	الدال (ثلاث مرات)	وصف دقيق للناقة
33	الراء (خمس مرات)	له دور في ترابط البيت وانسجامه
36	الميم (ست مرات)	ليظهر الخوف الشديد للناقة
37	الميم (ست مرات)	لسهولة مجرى النفس حال النطق بها
38	الميم (خمس مرات)	لها علاقة مع ما سبقها وقد استأنس لها الشاعر في حال وصفه للناقة
40	اللام (خمس مرات)	حرف يجمع بين الشدة واللين
42	الميم (أربع مرات)	الشك والتساؤل عما يدور بخاطره
46	النون (أربع مرات)	لأن الشاعر هنا يمزج بين الجد والهزل
49	النون (خمس مرات)	تدل على الشكر والإفتخار بأصحابه
51	الراء (أربع مرات) النون (خمس مرات)	طلب الغناء من أجل الترفيه عن أنفسهم وكذلك التغزل
53	الراء (ثلاث مرات)	من الأحرف ذات حركية، وظفه الشاعر هنا لصراحته واعترافه لأعماله
55	الراء (أربع مرات)	ذكر رد المعروف من أهله من بني غبراء

57	الدال (أربع مرات)	يدل على الإنفاق بماله
61	الدال (ثلاث مرات)	تسلسل الألفاظ داخل البيت وذكر قيمة الوقت
65	الميم (خمس مرات)	يدل على التساوي بين الناس فالكل سواسية أثناء دخول القبر
68	اللام (سبع مرات)	يدل على أن الموت لا يخطئ
70	الميم (سبع مرات)	الحيرة والتساؤل في لون ابن عمه له بدون معرفة السبب
71	الميم (ثلاث مرات)	تعبر عن يأس الشاعر من ابن عمه
72	اللام (أربع مرات)	ترابط البيت وتبرير نفسه
76	الدال (أربع مرات)	يعطي تفاسير بعدم إخطائه في حق ابن عمه
77	الراء (خمس مرات)	يدل على التحسر والألم على حاله
79	الميم (ست مرات)	الدال على الظلم والألم وفيه حكمة
83	الراء (أربع مرات)	الإفتخار بحدة ذكائه وتفطنه
85	الميم (ست مرات)	لإظهار حدة سيفه
89	اللام (ست مرات)	يدل على الوصف
94	النون (خمس مرات)	ترك وصية إلى إبنة أخوه بالنعي عليه
96	اللام (تسع مرات)	يدل على الإفتخار والإعتزاز بنفسه
98	النون (ثلاث مرات) الدال (ثلاث مرات)	لسهولة مجرى النفس حال النطق
101	الراء (أربع مرات)	له دور في ترابط البيت وانسجامها
102	الراء (أربع مرات)	وصف مظهر هذه الناقة وهي مطهية على الجمر
103	اللام (أربع مرات) الميم (أربع مرات)	إعطاء حكمة على مايخبِئه لنا القدر، فهو يحمل لنا مالا نتوقعه

الجدول (1): تكرار الأصوات المجهورة في قصيدة "أطلال خولة"

الصوت المجهور	الميم	اللام	الراء	الدال	النون
عدد التواتر	78	54	49	41	36

جدول (2): إحصاء تكرار الأصوات المجهورة

الملاحظ من خلال هذين الجدولين أن تكرار الأصوات المجهورة في القصيدة جاء بطريقة متفاوتة ومتقاربة، ولقد ركزنا على هذه الأصوات لأنها تمتاز بالشدة والرخاوة وسهلة في النطق مقارنة بنظرائها من الأصوات الأخرى المتبقية، كما نجد الشاعر قد مال إليها كثيرا من أجل التعبير عن أحاسيسه، وما تختلجه من أفكار في قالب إيقاعي موسيقي يصور لنا حالته النفسية.

2.1.1. الأصوات المهموسة:

يحدث الهمس نتيجة لعدم اهتزاز الأوتار الصوتية عند النطق بها، فالصوت المهموس هو الذي: "لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به".[1] فإذا مر الهواء في الحنجرة دون ذبذبة الوترين الصوتيين نتيجة انبساط فتحة المزمار، واتساع مجرى الهواء، وابتعاد الوترين فإن الصوت الصادر يكون صوتا مهموسا.[2]

ويعرف تمام حسان الصوت المهموس بأنه: "صوت أضعف الضغط في موضع الضغط أثناء نطقه مع مجرى النفس فإنك لا تسمع له جهرا".[3]

كما أن الصوت المهموس يتصف بالرفاهة والهمس وهما صفتان تبعثان على التأمل والتقصي العميق. [4]

---

[1] – كمال بشر: علم الأصوات، ص174.

[2] – ينظر: النوري محمد جواد: علم الأصوات اللغوية، جامعة القد المفتوحة، عمان، ط1، د ت، ص196.

[3] – تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1993، ص196.

[4] – ينظر: مصطفى العدني: البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، د ط، د ت، ص33.

والأصوات المهموسة هي: (ح، ث، ه، ش، خ، ص، ف، س، ك، ت، ط، ق)، لكن من خلال تطبيقها على قصيدة "أطلال خولة" لم يتم اختيارها كلها لأنه لا يوجد أي نص سواء شعريا كان أو نثريا يخلو منها.

البيت	الصوت المهموس	سبب تكراره ودلالته
9	السين (ثلاث مرات)	تدل على التحسر وكذلك من الأصوات التي يسهل النطق بها
11	التاء (أربع مرات)	وظفت لوصف نفسيته عند مقابلة المحبوبة
14	التاء (أربع مرات)	تدل على سرعة الناقة في السير والأثر الذي تتركه وراءها
15	التاء (أربع مرات)	وصف مجموعة من الإبل وهي ترعى أيام الربيع
16	التاء (أربع مرات)	وصف حالة الناقة الملقحة والغير ملقحة
17	الكاف (ثلاث مرات) السين (ثلاث مرات)	تشبيه شعر الناقة بريش النسر الأبيض
21	الكاف (ثلاث مرات)	وصف إبط الناقة
28	القاف (أربع مرات)	وصف العروة التي توضع في نحر الفرس
32	الكاف (ثلاث مرات) التاء (خمس مرات)	تكرر هنا للدلالة على الوصف والمدح
34	التاء (ثلاث مرات) السين (أربع مرات)	تكررت للدلالة على الوصف دلت على خفة سمعها
36	الصاد (ثلاث مرات)	تكررت للوصف الدقيق للناقة
37	التاء (خمس مرات)	للدلالة على الرد على الضرب الذي كان موجه للناقة أثناء سيرها ببطء

39	السين (ثلاث مرات)	دلت على سرعة السير وكذلك عدت من أحرف الإطباق السهل النطق به
42	التاء (أربع مرات)	يعد من أسهل الأحرف في النطق
43	التاء (أربع مرات) القاف (ثلاث مرات)	لأنه يعد من الأصوات اللطيفة على السمع وكذلك على وصف المعاملة القاسية للناقة أثناء بطئها في السير
44	التاء (أربع مرات)	تدل على المدح وتضيف إيقاعا في القصيدة
45	التاء (خمس مرات)	يدل على العزيمة، كما أضفى إيقاع في البيت
46	القاف (أربع مرات)	يزيد في البيت نغمة موسيقية تدل على الاستمرارية
47	التاء (أربع مرات)	يدل على الاستمرارية
48	التاء (أربع مرات)	تدل على الحسب والقوة والفخر
52	التاء (خمس مرات)	تدل على الترديد في الصوت ما يزيد إيقاعا موسيقيا خاصا
54	التاء (أربع مرات)	تدل على الوحدة والحزن
57	التاء (خمس مرات)	تدل على الإنفاق
59	التاء (ست مرات)	سهلة النطق استعملها الشاعر ليفتخر بشرب الخمر والمجون
61	التاء (أربع مرات)	وظفت للدلالة على قصر اليوم أثناء اللقاء بالحبيب
75	القاف (أربع مرات)	تدل على الفخر بنفسه في صد الفحش عن ابن عمه
86	القاف (أربع مرات)	يعد من الأصوات المقلقلة ومن المخارج الحلقية التي يسهل النطق بها
87	التاء (أربع مرات)	دلت على الفخر بنفسه
90	القاف (أربع مرات)	تدل على العتاب واللوم

93	السين (ثلاث مرات)	الزيادة في التناسق والترابط من أجل إيضاح كيفية طهي هذه الناقة
100	التاء (ثلاث مرات)	تدل على الحفاظ على النسب
101	التاء (خمس مرات)	تزيد من الانسجام وسهولة النطق بها لهذا مال الشاعر إليها كثيرا
103	التاء (أربع مرات)	وظفت لتقديم حكمة
104	التاء (ست مرات)	وظفت لتقديم حكمة في أن يصلك خبر من شخص لا تتوقعه

الجدول رقم (3): الأصوات المهموسة المكررة في القصيدة "أطلال خولة"

الصوت المهموس	ت	س	ق	ك	ص
التكرار	106	26	26	9	3

الجدول (04): إحصاء الأصوات المهموسة في القصيدة

نلاحظ من خلال هذين الجدولين أن حرف التاء كثر تكراره كما أن حرف القاف يتطلب جهد عضلي للنطق به، فكان تكراره بنسبة قليلة من أجل ثقله، أما بالنسبة لحرف السين فكان تكراره 26وبعده حرف الكاف بعدد 9مرات، وأخيرا حرف الصاد.

2.1. تكرار اللفظ:

يعمل تكرار اللفظ على إبراز الفكرة أو الأفكار التي يلح الشاعر على حضورها، وهو يساهم في تحقيق فاعلية الخطاب الشعري، إذ يعد "نقطة إرتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النص". [1] فتكرار الأفعال والأسماء والمصادر بموادها وأصواتها يعزز تسق الإيقاع وهذا التكرار يؤدي وظيفة إفهامية إيقاعية.

أما في القصيدة فجاء التكرار لتكثيف الدلالة، وسوف نظهره من خلال بعض النماذج.

[1] – حسن العوفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2001، ص48.

يقول طرفة بن العبد: [1]

تُبارِي عِتاقًا ناجِيَاتٍ وأَتْبَعَتْ وَظيفًا وَظيفًا فوق مَورٍ مُعَبَّدِ

إن لفظة "وظيفا" جاءت لتبين أثر الأرجل في الطريق، وظيفا الأولى (وظيف رجلها)، والثانية (وظيف يدها) فوق الطريق.

يقول أيضا: [2]

على مِثْلِهَا أمْضي إذا قالَ صاحبي ...ألا لَيْتَنِي أفديكَ منها وأفْتَدِي

لفظة (أفدي) تكررت مرتين وهي فعل مضارع في المرة الأولى كان مقرون بكاف الخطاب، أما في الثانية فكان بصيغة (أفتدي) فهو يقصد أنه يمضي على أسفاره على مثل هذه الناقة، ويقول صاحبه ألا ليتني أفديك من مشقة هذه الشقة وخلصتك منها ونجيت نفسي.

كما جاء التكرار أيضا في قوله: [3]

فَذالتْ كما ذالتْ وَليدَةُ مَجْلِسٍ ...تُرِي رَبّها أذيالَ سَحْلٍ مُمَدّدِ

أي أنه أقبل على الناقة يضربها بالسوط فأسرعت في السير في الأماكن التي اختلطت تربتها بالحجارة والحصى، وبتكرار لفظة (ذالت) مرتين وضع مقارنة بين سير الناقة وسير الجارية.

وتكرار اللفظ حاضر أيضا في قوله: [4]

ذا رَجّعَتْ فِي صَوْتِهَا خِلْتَ صَوْتَها ...تَجاوُبَ أظْآرٍ على رُبَعٍ رَدِ

يقصد هنا إذا طلب الغناء تعرض لهم تغنى على ضعف نغمتها لم تتشدد، وهذا تأكيد على عذوبة وجمال صوتها في الترقيق.

يقول أيضا: [5]

---

[1] – الزورني: شرح المعلقات، ص68.

[2] – الزورني: شرح المعلقات، ص79.

[3] – المصدر نفسه، ص80.

[4] – المصدر نفسه، ص82.

[5] – المصدر نفسه، ص86.

وتقصيرُ يومِ الدّجنِ والدّجنُ مُعجِبٌ ... ببَهْكَنَةٍ تَحْتَ الطِّرَافِ الْمُعَمَّدِ

إن الدجن هو إلباس الغيم أفاق السماء، والبهكنة: المرأة الحسنة الخلق السمينة الناعمة، والمعمد المرفوع بالعمد.

وقوله: "والدجن معجب" أي يعجب الإنسان.

يقول طرفة بن العبد: [1]

فَلَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ قَيْسَ بْنَ خَالِدٍ وَلَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ عَمْرَو بْنَ مَرْثَدِ

التكرار جاء على مستوى الصدر والعجز ليزيد من إيقاع البيت واتزانه ويظهر لنا حلم وتمني الشاعر أن يكون ذا جاه وسلطة، فقد انحصر دور التكرار هنا من حيث جمال الصوت في خلق نوع من الانسجام بين الصدر والعجز. [2]

2. التضاد:

التضاد (الطباق) وهو الجمع بين الضدين أو المعنيين المتقابلين في الجملة، والضدان إما أن يكونا اسمين كقوله: "يحيي ويميت" وإما حرفين كقوله تعالى: "لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت"، وقد أطلق عليه قدامة بن جعفر المتكافئ. [3]

ولقد تجسد لنا في المعلقة في بيتين فقط.

يقول طرفة بن العبد: [4]

بَطِيءٍ عَنِ الْجُلِّي سَرِيعٍ إلى الخنا ذَلولٍ بِأَجْمَاعِ الرِّجالِ مُلَهَّدِ

البطء ضد العجلة والسرعة ضد البطء، فهما إذن كلمتان متطابقتين في المعنى.

---

[1] – الزورني : شرح المعلقات السبع، ص93.

[2] – ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د ط، 1981، ص65.

[3] – مجدى وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص232.

[4] – الزورني: شرح المعلقات السبع، ص99.

وأيضا قوله: [1]

لَعَمْرُكَ مَا أَمْرِي عَلَيّ بِغُمّةٍ ... نَهَارِي، وَلَا لَيْلِي عَلَيّ بِسَرْمَدِ

فالنهار ضد الليل، فهما كلمتين تحقق فيهما الطباق الإيجاب فالنهار معروف بالنور والضياء، أما الليل بالظلمة والسواد.

3. الرمز:

وردت كلمة الرمز في لسان العرب مادة رمز ويعني: "تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، وإنما هو إشارة بالشفتين وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين". [2]

إن الرمز لا يقف على قدم الأشياء المادية ليصورها بل يتعداها لينقل التأثير الذي تتركه هذه الأشياء في النفس، والصورة الرمزية توحي بالشيء الذي ترمز إليه، وهنا فإن الإيحاء لا يتأتى بواسطة تشابه في المظاهر المحسوسة بين الصورة المجردة والشيء الذي ترمز إليه بل بواسطة علاقات داخلية بينهما، من مثل النظام والانسجام والتناسب وغيرها. [3]

ولقد وظف الشاعر طرفة بن العبد العديد من الرموز لكن الرمز الأكثر حضورا للفت الانتباه هو رمز الحيوان.

1.3. رمز الناقة:

تفاعل الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد مع الناقة وجدانيا وروحيا في حياة الحل والترحال، محافظا على قوة روحه وصلابة وجوده حتى يقدر على مواجهة مفاجآت القدر أو الزمن، ليعمل من أجل السيطرة على قلقه واضطرابه النفسي الذي يعيش داخله بصبر

---

[1] – المصدر نفسه، ص100.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، مادة (ر/ م/ ز)، ج5، ص556.

[3] – كرم أنطوان غطاس: الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت، د ط، 1949، ص11-12.

وشجاعة، التي استمدها من ناقته، وهذا ما تنبه له الدارسون في شعر طرفة بن العبد والشعراء الجاهلين حيث "كانت السمة الغالبة على أشعارهم التي وصفوا بها الناقة هي الكلمات الغربية والتي لابد من الرجوع إلى المعاجم اللغوية لفهم معانيها". [1]

لقد تحدثت طرفة بن العبد عن ناقته في أبيات كثيرة ووصفها وصفا فيزيولوجيا مفصلا يقول:

لها فَخِذَانِ أُكْمِلَ النّحْضُ فيهما كَأَنّهما بابا مُنيفٍ مُمَرّدِ
وطَــيٌ مَحَالٍ كَالحَنِيّ خُلُوفُــهُ وأَجــرْنِةٌ لُــزّتْ بِرَأيٍ مُنَضّــدِ
كأنّ كِناسَيْ ضَالَةٍ يُكْنِفانِها وأَطْرَ قِسِيٍّ تَحْتَ صُلْبٍ مُؤيّدِ
لَهَــا مِرْفَقَــانِ أَفْتَلانِ كَأَنّمَــا تَمُــرُّ بِسَلْمَــي دَالِجٍ مُتَشَــدِّدِ[2]

أفرط طرفة في وصف ناقته، وذلك بخياله الشعري الذي وظف رموز دلالية تحمل أبعاد إيحائية داخل أنساق النص الشعري، حيث يستدعي منا تفكيك شفرات تلك الرموز التعبيرية.

كما عبرت الناقة عن هموم وأحزان طرفة بن العبد يقول: [3]

وإني لأُمْضي الْهَمّ عندَ احْتِضَارِهِ بعَوْجاءَ مِرْقَالٍ تَرُوحُ وتَغْتَدِي
أمونٍ كَأَلْوَاحِ الإرانِ نَضَأْتُها على لاحِبٍ كأنّهُ ظَهْرُ بُرْجُدِ

فالشاعر هنا يعبر عن الألم والحزن، مما جعله يؤكد ذلك في قوله: إني لأمضي الهم، بحرف التوكيد "إن" فيحاول تجاوز أشجان القلق والأسى، فيمضي إلى تناسيها من خلال ناقته التي تخفف عنه، عناء الحياة وأحزانها، فإذا بطرفة يتجه صوب ناقته العوجاء التي تأقلمت مع حياة السير الطويلة والترحال الدائم وسط الفيافي وامتداداتها القاحلة، فيندهش من سرعة سيرها كدلالة رمزية على الحركة والنشاط.

---

[1] – على أحمد الخطيب: فن الوصف في الشعر الجاهلي، الدار المصرية، القاهرة، ط1، 2004، ص143.

[2] – الزورني: شرح المعلقات السبع، ص80-81-82.

[3] – المصدر نفسه، ص67.

2.3. رمز الفرس:

أشار طرفة بن العبد إلى الفرس في مواضع كثيرة اقتضتها ظروف معينة، ومواقف بسياقات عديدة استدعته إلى التقاط صور للخيل بألوان فنية، تعكس عقلية البنية الصحراوية يقول: [1]

وَفُحولٍ هَيكَلاتٍ وُقُحٍ. أَعوَجِيّاتٍ عَلى الشَأوِ أُزُم.
وَقَنًا جُردٍ وَخَيلٍ ضُمّرٍ. شُزّبٍ مِن طولِ تَعلاكِ اللُجُم

أسهب الشاعر طرفة بن العبد في وصف تفاصيل الخيل الجسمانية والروحية، التي تركت فيه أثرا قويا في سلك الحياة القاسية، فأطلق على أوصافه رموزا تحمل معاني دقيقة تبرز توحد الشاعر مع الخيل الذي يمثل وسيلة المثالية في عبور طريق المجهول.

4- الصورة الشعرية:

تعد دراسة الصورة الشعرية في الأدب عامة وفي الشعر بوجه خاص من الموضوعات الهامة والشائعة في الساحة الأدبية والشعرية ويمكن أن نقول أنها قوام الشعر وركيزته، ولا يمكن الاستغناء عنها، ولا يمكن للشعر أن يحقق وظيفته بدونها، فالشعر صياغة وضرب من التصوير على حد تعبير الجاحظ. [2]

إن الصورة الشعرية واحدة من أهم الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة الشعرية يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره، في شكل محسوس، وقد كانت الصورة في الشعر القديم على قدر من الوضوح، ولعل المشابهة هي أكثر العلاقات بين عناصر الصورة شيوعا في القصيدة العربية القديمة.[3]

1.4. التشبيه:

[1] – طرفة بن العبد: الديوان، ص119.

[2] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق وشرح: عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، القاهرة، 1969، ص65.

[3] – ينظر: زايد علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار العروبة، الكويت، د ط، د ت، ص68-69.

والتشبيه في اللغة بمعنى التمثيل أو المماثلة ويقال شبهت هذا بهذا تشبيها أي مثلت به والشبه المثل. [1]

ويقوم التشبيه أساسا على الخيال الذي يتجلى في إيجاد التناسب والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة الإبداعية. [2]

وتكمن شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء آخر طريف يشبهه.

وتعد الصورة التشبيهية عند طرفة بن العبد من الأدوات الفنية والتعبيرية التي يستعين بها في التعبير عن مشاعره وأفكاره يقول: [3]

لها فَخِذَانٍ أُكْمِلَ النّحْضُ فيهما ...كَأَنّهما بابا مُنيفٍ مُمَرّدِ

يقول: "بأن لهذه الناقة فخذان أكمل لحمهما فشابهها مصارعي باب قصر عال ملمس أو مطول في العرض".

إن التشبيه في هذا البيت جاء تشبيه تام: فالمشبه هما (الفخذان) وأداة التشبيه (كأن)، والمشبه به (الباب) ووجه الشبه طول وعرض هذا الباب.

كما جاء التشبيه في قوله أيضا:[4]

وَخَدٌّ كَقِرطاسِ الشّآمي وَمِشْــفَرٌ كَسِبتِ اليَماني قَــدُّهُ لَم يُجَرّدِ.

البيت يحتوي على تشبيهين في الشطر الأول وفي الشطر الثاني، الأول: وخد كقرطاس الشامي، فالمشبه هو الخد وأداة التشبيه هي الكاف والمشبه به قرطاس الشامي، وهذا التشبيه خلا من وجه الشبه بين خد هذه الناقة وخد الرجل الشامي والمقصود هنا أن الرجل وجهه أملس (تشبيه مجمل).

يقول طرفة بن العبد: [5]

---

[1] – ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ش/ ب/ ه)، ج5، ص505.

[2] – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقد عند العرب، المركز العربي بيروت، ط3، 1992، ص13.

[3] – الزورني: شرح المعلقات السبع، ص70.

[4] – المصدر نفسه، ص75.

[5] – المصدر نفسه، ص95.

أَرَى العَيْشَ كَنْزاً نَاقِصاً كُلّ لَيْلَــةٍ وَمَا تَنْقُــصِ الأَيّامُ وَالدّهْرُ يَنْفَــدِ

شبه البقاء بكنز ينقص كل ليلة، وما لا يزال ينقص فإن مآله إلى النفاذ، فهنا نجد المشبه هو العيش، وأداة التشبيه محذوفة، والمشبه به هو الكنز، ووجه الشبه النقص، فحذف الأداة وبقيت جميع العناصر الأخرى (تشبيه مؤكد).

2.4. الاستعارة:

الاستعارة هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة مع قرنية مانعة من إرادة المعنى الحقيقي أو تشبيه حذف أحد طرفيه، وقد عرفها الجاحظ بقوله: "هي تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه " وهي عند بن المعتز "استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها". [1] وكلا التعريفين يعني استخدام اللفظ في غير ما وضع له.

1.2.4. الاستعارة التصريحية:

وهي الاستعارة التي يذكر فيها المستعار في التركيب بلفظه، وبذلك تعد الاستعارة التصريحية أبسط مظهر يخرج فيه هذا النوع من التصوير قي الكلام، كما أن الاستعارة التصريحية تعد أوضح إطار نتبين فيه أن الاستعارة بمثابة تشبيه معمق. [2]

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر: [3]

وَعَيــنانِ كَالماوِيّتَينِ اِستَكَنّتــا. بِكَهفَي حِجاجَي صَخرَةٍ قَلتِ مَوردِ

" لها عينان تشبهان مرآتين في الصفاء والنقاء والبريق، وشبه عينها بكهفين في غورهما وحاجبيها بالصخرة في الصلابة". [4] فهذا البيت استعارة تصريحية متعددة، فقد استعار المرآة للدلالة على الصفاء، وكذلك الكهفين للدلالة على مدى عمق عينيها، والصخرة للدلالة على صلابة حاجبيها فكل مستعار دل على المستعار له.

---

[1] – محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي للنشر والتوزيع، د ط، 2010، ص29.

[2] – ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص163–164.

[3] – الزورني: شرح المعلقات السبع، ص84.

[4] – المصدر نفسه، ن ص.

2.2.4. الاستعارة المكنية:

وهي: "التي لا يصرح فيها بلفظ المشبه به، بل يطوي ويرمز له بلازم من لوازمه، ويسند هذا اللازم إلى المشبه... لهذا سميت استعارة مكنية، أو الاستعارة بالكناية، لأن المشبه به يحذف ويكنى عنه بلازم من لوازمه"[1]، فالاستعارة المكنية يخفى فيها لفظ المستعار ويشير له ببعض لوازمه.

ومن أمثلة ذلك في شعر طرفة بن العبد قوله:[2]

وَأَرْوَعَ نَبّاضٌ أحذُّ مُلَمْلَمٌ ..كمِرْداةِ صَخْرٍ في صَفيحٍ مصَمّدِ

إن لهذه الناقة يرتاع إلى أبسط الأشياء، وهو هنا لم يذكر المستعار بلفظه، وإنما ذكر أحد لوازمه، وهي لفظة نباض يشير إلى المستعار وهو القلب.

3.4. الكناية:

هي وجه من وجوه التعبير بالتلميح عن المعنى الخفي والمستور، وقد ورد المعنى اللغوي للكناية في لسان العرب قريب للمعنى الاصطلاحي وهي: "أن تتكلم بالشيء وتريد غيره، وكنى عن الأمر بغيره يكنى كناية يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه، وقد تكنى أي تستر من كنى عنه إذا ورى" [3] فالتفسير اللغوي للكناية يعني الإضمار والخفاء.

أما في المعنى الاصطلاحي عند البلاغيين الكناية هي: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه" [4]، فالكناية تمتاز بالدقة والغموض لأنها تثري التعبير من خلال الإشارة والإيماء وترك القارئ يستشف المراد.

---

[1] – بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البيان"دراسة تحليلية لمسائل البيان"، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،دط ، 2015، ص171.

[2] – الزورني: شرح المعلقات السبع، ص77.

[3] – ابن منظور: لسان العرب: مادة (ك/ن/ي)، ج13، ص360.

[4] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص52.

أما توظيفها في المعلقة، فلقد استعان بها الشاعر بشكل كبير من أجل توصيل المعنى ومن أمثلة ذلك قوله: [1]

نداماي بيضٌ كالنّجومِ وَقَيْنَةٌ ..تَرُوحُ علينا بين بُرْدٍ وَمُجْسَدِ

الندامى، جمع نديم والنديم هو الشريب أي صواحبه الذين يشربون معه، فعند سماعنا ندماي بيض فلفظة بيض ليس المراد بها ذلك اللون المعروف عند عامة الناس، لأنه لا قيمة لها في ذاتها وإنما المقصود بها أنهم أحرار، فهنا الكناية عن الحرية والنقاء.

[1] – الزورني: شرح المعلقات السبع، ص81.

الخاتمـــة

الخاتمة:

إن موضوع البناء الفني في شعر طرفة بن العبد وصلنا فيه إلى النتائج التالية:

- إن القارئ لشعر طرفة بن العبد يلحظ بشكل ملموس فنية الشاعر وحذاقته في بناء نصه وتشكيله.
- إن الألفاظ والعبارات في مطلع طرفة بن العبد جاءت قليلة تعبر عن الحجارة والرمل والطين كي يعرب بها عن ظاهرة واضحة صارت كباقي الوشم في ظاهر اليد فهي ألفاظ غريبة نوعا ما، وهذا للبعد الزمني بيننا وبين معلقة طرفة بن العبد.
- لقد حظيت معلقة طرفة بن العبد باستحسان نقاد الشعر العربي خاصة في باب حسن التخلص.
- كان هناك أثر في خاتمة القصيدة وقع على النفس لأنها تعبر عن حكمة وهي صالحة لكل زمان ومكان.
- من ناحية الموسيقى الخارجية، جنح الشاعر إلى نظم شعره على البحر الطويل وهو من البحور المتعددة التفعيلات.
- من ناحية الموسيقى الداخلية فقد كشفت عن الحالات الشعورية وتبرز محاور الانفعالات النفسية.
- موسيقى التكرار كانت الأصوات المتراوحة بين الهمس والجهر.
- التضاد كان حاضرا ولكن في حالتين فقط.
- الرمز وظفه الشاعر طرفة بن العبد كثيرا في شعره واكتفينا بالرمز الحيواني، (الناقة- الفرس) لأنهما يعبران عن الحياة في العصر الجاهلي وقد وصفهما وصف فيزيولوجي ونفسي.
- تنوع لدى الشاعر في استخدام التشبيه، وهذا يرجع إلى استخدام الأداة تارة وحذفها في أمثلة أخرى وكذلك بالنسبة لوجه الشبه، فحصر التشبيه المجمل والمؤكد.

- أيضا استخدام الشاعر للاستعارة بنوعيها ولكن نسبة التشبيه هي الغالبة.

هذا على العموم أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وما التوفيق إلا من عند الله عز وجل.

ملحق

التعريف بالشاعر

هو طرفة بن العبد بن سفيان بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل واسمه الحقيقي هو عمرو بن العبد وطرفة لقب به ومعناه الإثل.

ولد طرفة في البحرين سنة 538م من أبوين شريفين أبوه العبد البكري وأمه وردة بنت المسيح، وهو أشهر الشعراء في العصر الجاهلي بعد إمرؤ القيس.

توفي والده وهو صغير فانصرف إلى اللهو وشرب الخمر فأنفق ماله، فأبى أعمامه أن يقسموا له نصيبه من الإرث وظلموا حق أمه ، وأهملوا تربيته فنشأ مع عائلته في بؤس وهم، ولم يجد نفعا لظلمهم سوى الميل إلى الدعة والوقوع في أعراض الناس ، مما أغضب شقيقه معبد منه، ولما توجه إلى ابن عمه لطلب المساعدة منه رده فعاد لقبيلته مجددا ، لكن ذلك لم يدم طويلا وذلك قصد التصرفات التي كانت توجه إليه من ظلم واضطهاد، فنظم هذه المعلقة نظرا للظروف التي مر بها ، توفي طرفة وهو في السادسة والعشرين عمره ومن أثاره ديوان شعر أشهر ما فيه المعلقة[1]

[1] يوسف عطا الطريفي، شعراء العرب في العصر الجاهلي)، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2006، ص 253،254.

قائمة المراجع

1. ينظر: شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط6 د ت.
2. أبو بحر عمرو بن عثمان الجاحظ: البيان والتبين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 7، 1998، ج2.
3. ابن أبي الأصبع: تحرير التعبير، تح: خفني شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، د ت، ج 1.
4. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1981.
5. ينظر: عبد الرحمن بدري: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط 4، 1984، ج1.
6. ينظر: أحمد عقون: البناء الفني في شعر لبن حمديس الصقلي، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، 2001/200.
7. لوثمان يوري: تحليل النص الشعر بنية القصيدة، تر: محمد فتوح، دار المعارف، مصر، د ط، 1995.
8. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق وشرح، عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، القاهرة، 1969.
9. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 8.
10. بكار حسين: بناء القصيدة العربية، دار الثقافة، القاهرة، د ط، 1997.
11. ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1.
12. ينظر: حازم القرطاجي: منهاج البلغاء.
13. ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج.
14. ينظر: سويف مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1978.
15. طبانة بدوي: معجم البلاغة العربية، دار الرفاعي، الرباط، ط 3، 1988.

16. الشحات محمد ابو ستين: دراسات منهجية في علم البديع، 1994، ط1.
17. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1.
18. جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي: الاتقان في علوم القرآن، دار الكتاب، بيروت، لبنان، 2010.
19. ديوان طرفة ابن العبد.
20. ينظر: رجاء عجيل: المقدمات الطللية في المعلقات.
21. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: مجمد محي الدين عبد الحميد، دار جبل، بيروت، ط5، د ت، ج1.
22. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني، البيان، البديع) تح: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب ميدان الأوبرا، د ط، دت.
23. بي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تر: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضيل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2.
24. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة.
25. ديوان أبي تمام: ج1.
26. ضياء الدين الأثير: المثل السائر، دار النهضة، مصر، للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة.
27. محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982.
28. محمد أحمد طباطبا العلوي: عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982، ط1.
29. الخطيب القزوني: الإيضاح في علوم البلاغة.[2] الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، دار الكتاب العربي، بيروت، ج1، ط3، 1988.

30. ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2006.

31. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، .1985[2] لعفاف خلود: اللغة عند تأبط شر (دراسة أسلوبية جمالية، مذكرة ماجيستير، 2011، 2012، جامعة أم البواقي.[1]محمد بولحي، بنية الخطاب الشعري الجاهلي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، .2009[1]الزوزني: شرح المعلقات السبع.[1] هاشم صالح مناع: الشافعي في العروض والقوافي، الفكر العربي، بيروت، ط 4، .2002[2] ينظر: ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبد المعتال الصعيدي.[1]الزوزني: شرح المعلقات السبع.

32. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

33. ابن منظور : لسان العرب، مادة(ك،ر،ر)، ج5.

34. عز الدين السيد: التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة، القاهرة، ط1، 1978.

35. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط2، 1965.

36. موسى ربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي(دراسة أسلوبية)، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي، 1988.

37. ينظر: عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005.

38. عز الدين السيد: التكرير بين المثير والتأثير.

39. أبو بشر سيبويه: الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط د، 1988، ج4.

40. كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1994.

41. كمال بشر: علم الأصوات.

42. ينظر: النوري محمد جواد: علم الأصوات اللغوية، جامعة القد المفتوحة، عمان، ط1، د ت.

43. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1993.

44. ينظر: مصطفى العدني: البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، د ط، د ت.

45. حسن العوفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2001.

46. الزورني: شرح المعلقات.

47. الزورني: شرح المعلقات.

48. الزورني : شرح المعلقات السبع.

49. ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د ط.

50. مجدى وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

51. الزورني: شرح المعلقات السبع.

52. ابن منظور: لسان العرب، مادة (ر/ م/ ز)، ج5.

53. كرم أنطوان غطاس: الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت، د ط، 1949.

54. على أحمد الخطيب: فن الوصف في الشعر الجاهلي، الدار المصرية، القاهرة، ط1، 2004.

55. الزورني: شرح المعلقات السبع.

56. طرفة بن العبد: الديوان.

57. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق وشرح: عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، القاهرة، 1969.

58. ينظر: زايد علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار العروبة، الكويت، د ط، د ت.

59. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ش/ ب/ ه)، ج5.

60. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقد عند العرب، المركز العربي بيروت، ط3، 1992.

61. الزورني: شرح المعلقات السبع.

62. محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي للنشر والتوزيع، د ط، 2010.

63. ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات.

64. الزورني: شرح المعلقات السبع.

65. بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البيان"دراسة تحليلية لمسائل البيان"، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،دط ، 2015.

66. الزورني: شرح المعلقات السبع.

67. ابن منظور: لسان العرب: مادة (ك/ن/ي)، ج13.

68. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز.

69. الزورني: شرح المعلقات السبع، ص81.

قائمة الجداول

الرقم	العنوان	رقم الصفحة
01	تكرار الأصوات المهجورة في قصيدة "أطلال خولة"	31
02	إحصاء تكرار الأصوات المجهورة	31
03	الأصوات المهموسة المكررة في قصيدة "أطلال خولة"	34
04	إحصاء الأصوات المهموسة في القصيدة	34

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وتقدير	/
فهرس المحتويات	I-II
قائمة الجداول	III
مقدمة	أ-ب
مدخل	4-10
الفصل الأول: البناء الفني في شعر طرفة بن العبد	
1-المطلع	12
2-حسن التخلص	14
3-خاتمة القصيدة	17
4-الإيقاع	18
4-1-البحور والأوزان	20
4-2-القافية	23
4-3-الروي	24
الفصل الثاني: التشكيلات الفنية في شعر طرفة بن العبد	
1-التكرار	26
1-1-التكرار الصوتي	27
1-1-1-الأصوات المهجورة	27
1-1-2-الأصوات المهموسة	31
1-2-تكرار اللفظ	34
2-التضاد	36
3-الرمز	37
3-1-رمز الناقة	38

3-2-رمز الفرس	39
4-الصورة الشعرية	39
4-1-التشبيه	40
4-2-الاستعارة	41
4-2-1-الاستعارة التصريحية	41
4-2-2-الاستعارة المكنية	42
4-3-الكنية	42
الخاتمة	45
قائمة المراجع	48
الملحق	51
الملخص	/

الملخص:

تهدف الدراسة المعنوية بـــ" البناء الفني في شعر أبي طرفة بن العبد" إلى معرفة وإبراز خصائص البناء الفني في شعر طرفة بن العبد، وما الدور الذي لعبته هذه الخصائص في الجانب الإبداعي، وتوصلنا من خلال هذه الدراسة إلى:

أن البناء الفني في شعر طرفة بن العابد هو ما يميز التجربة الشعري لدى الشاعر من توظيفه للمطلع وحست التخلص والخاتمة إلى الإيقاع والتكرار وتوظيف الرمز والتضاد، هو ما يجعله يختلف عن سابقيه شكلا ومضمونا، فالبناء الفني في شعره طرفه بن العبد لم يكن بصورة عشوائية

Abstract

The moral study of “The Artistic Structure in the Poetry of Abu Tarfa Bin Al-Abd” aims to know and highlight the characteristics of the artistic construction in the poetry of Tarfa Bin Al-Abd, and what role these characteristics played in the creative aspect, and through this study we reached:

The artistic structure in Tarfa bin al-Abed’s poetry is what distinguishes the poet’s poetic experience from his use of the introductory and sense of disposal and conclusion to rhythm, repetition and employment of symbol and contrast, which is what makes it different from its predecessors in form and content.