جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الأدب واللغة العربية

مذكرة ماستر

أدب عربي

دراسات أدبية

ادب عربي قديم

رقم: أ.ع. ق/18

إعداد الطالبة:

بولقمان سارة

انتصار بوكشريدة

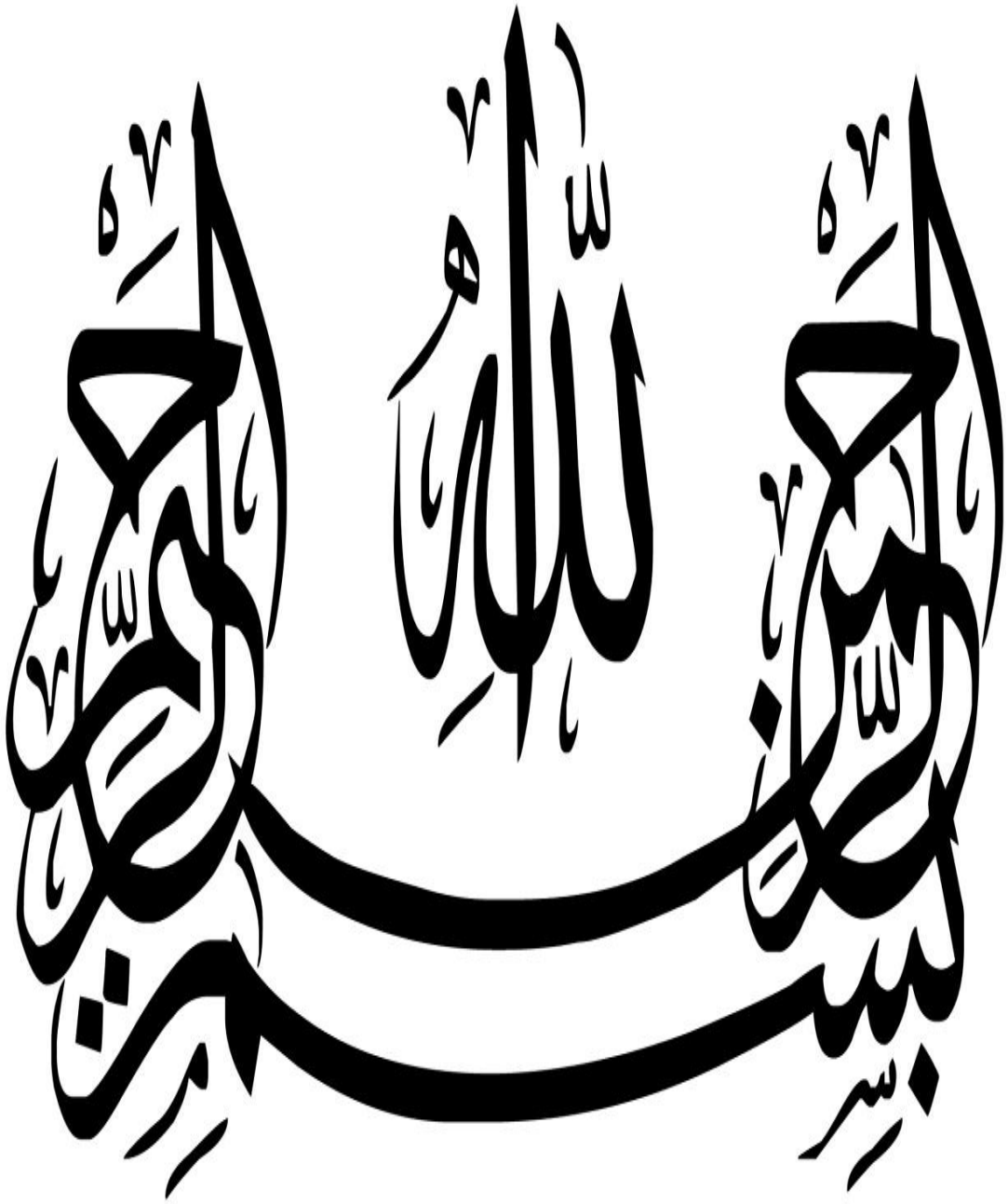
يوم: 26/06/2021

الطلل في القصيدة الجاهلية المعلقات السبع "دراسة فنية"

لجنة المناقشة:

هنية مشقوق	أ مح أ	محمد خيضر بسكرة	رئيسا
علي رحماني	أ مح أ	محمد خيضر بسكرة	مقررا
قاسم مسعود	أ. مس أ	محمد خيضر بسكرة	مناقش

السنة الجامعية : 2020 - 2021


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف **د. "علي رحماني"** الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته القيمة طوال هذه المدة وإلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها.

وإلى عائلتي التي دعمتني كثيرا وكانت سندي طوال مشواري الدراسي

وإلى كل من قدم لي يد العون من بعيد أو قريب.

واتمنى دوام الصحة والعافية لوالدي

مقدمة

حظيت مقدمة القصيدة الجاهلية بدراسات جادة، اهتم بعضها بالوقوف عند أنواعها، واهتم بعضها بمحاولة تفسيرها، واهتم بعضها بتحليلها ودراستها، فكانوا متأثرين أو متفقين –أقصد الباحثين– مع مقولة ابن قتيبة التي سمعها عن بعض أهل الأدب والتي ترسم صورة القصيدة الجاهلية، وهي "أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق...".

وعد "ابن الرشيق" القصيدة التي تخلو من المقدمة الطللية قصيدة بتراء أو شوهاء وقد وصف نظام القصيدة هذا نظام قسري، من شأنه أن يلغي الشعراء الجاهليين وذوقهم وإبداعهم، وما كان الشاعر الجاهلي كذلك.

وتتمثل أهمية الموضوع في انطلاق هذا البحث من تصور وجودي وكيفية ممارسته ونظرة الشاعر القديم للوجود، وقد سعينا من خلال هذه الدراسة إلى تقديم مقاربة نقدية متواضعة ينكشف فيها الخطاب الذي تحمله المقدمة الطللية في ثناياها، وهو الخطاب الذي يختلف ويتنوع من شاعر إلى آخر وإن بدت متشابهة في ظاهرها.

ومن الأسباب الذاتية التي دفعت بنا للخوض في غمار هذا الموضوع ميلنا للشعر القديم الذي يتسم بطابع الأصالة والجزالة، وإعادة قرائته بنظرة آنية، أما الأسباب الموضوعية فتمثلت في كون المقدمة الطللية قد حظيت بمكانة خاصة لدى الشعراء القدامى وسكنت أشعارهم ولم تفارق قصيدة من قصائدهم. وعليه جاءت الدراسة لتجيب على بعض التساؤلات التي كانت الإجابة عليها مسلما بها، وهي:

ما مدى شيوع المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي؟ ولا يدخل ضمن هذا الشعر موضوعات لاحظ بعض الباحثين خلوها من مقدمات مثل شعر الرثاء وبخاصة الرثاء الخالص، أو شعر

الصعاليك، أو شعر الحنين، وإنما موضوعات الشعر الجاهلي التي يؤكد القدماء والمحدثون أن المقدمة وبخاصة الطللية لازمة من لوازمها، أو تقليد متبع ترسخ عند الشعراء الجاهليين.

- هل جاءت صورة المقدمة الطللية متشابهة أم جاءت متنوعة مختلفة؟

ولم نشأ أن أثقل الدراسة بآراء القدماء والمحدثين، مما يجعلها نظرية الطابع، بل اعتمدنا على النصوص الشعرية واستنطاقها، من خلال سبعة عشر ديوانا جاهليا، والنظر فيها قصيدة قصيدة بل بيتا بيتا، وتوخينا أن يكون الشعراء متابعدين من حيث الزمان والمكان والقبائل.

وقد اتبعنا المنهج التاريخي والبنيوي وذلك بما يتوافق وطبيعة الموضوع.

ومن المصادر والمراجع التي ساهمت في إثراء الموضوع نذكر:

- ❖ أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع.
- ❖ الإمام الخطيب أبي زكريا يحي ابن علي التبريزي، شرح القصائد.
- ❖ حنا الفاخوري، الموجز في الآداب وتاريخه،

ومن الصعوبات التي واجهت البحث صعوبة فهم القاموس الشعري لألفاظ الشعر القديم، نظرا لتطور اللغة واختلافها.

مدخل

مدخل:

مصطلحات

1. مفهوم الشعر.
2. تعريف المعلقات.
3. أعلامها.
4. مفهوم الأطلال.

تمهيد:

كان العرب في العصر الجاهلي أهل بلاغة وفصاحة، وعرفوا بالحناجر القوية التي إن صدحت ندب في الأنفس الحماس والثورة، مما ساعدهم على الإمساك بزمام التجارة والطرق في العالم القديم، وقد اعتادوا أن يجعلوا مقدمة قصائدهم الشعرية تتحدث عن ذكر الديار والأرض، وتحديد مكانها بذكر الأماكن التي نجاورها، ووصف تساقط الأمطار عليها، ونمو العشب، كون المطر والعشب هما مطلب أهل البادية والصحراء، فقد كانوا يتنقلون من موضع لآخر طلبا لهما، وكان هذا التنقل يترك في نفوسهم أثرا كبيرا وحنينا للمكان الذي استوطنوه وخاصة عند وجود حبيبين من قبيلتين مختلفتين قررنا سلك سبل مختلفة للبحث عن الكلأ والماء، فيبدأ الشاعر بوصف لحظة الفراق، وهودج المحبوبة، وصمت المكان بعد مغادرتها المكان. يسمى هذا النسق بالوقوف على الأطلال، وبغض النظر عن غرض القصيدة، سواء أكانت في المدح، أو الغزل، أو الرثاء، أو الهجاء، أو الوصف وغيره، تبقى البداية موحدة تشير إلى تعلق الشاعر بوطنه وأرضه وأهله، وهذا يوضح الأثر الإيجابي للبيئة الصحراوية على المقدرة الشعرية عند العرب، ومن أشهر المقدمات الشعرية المقدمات الطللية التي يصف فيها الشاعر الصفات الخلقية والروحية التي أحبوها في المرأة بشكل عام معلقة لبيد.

1. مفهوم الشعر:

يعد الشعر ديوان العرب منذ القدم حيث حظي بمكانة خاصة وأهمية له ولصاحبه حيث كان مفخرة لهم، وقد عرف العرب الشعر منذ الجاهلية واتخذوه وسيلة للتعبير عن حياتهم وتدوين ما يجول بخواطرهم فجاء مرآة عاكسة للإنسان العربي القديم. لذا نجد له العديد من المفاهيم المختلفة والمتنوعة نذكر منها:

يعرفه "الآمدي" من خلال عرضه لنظرية عمود الشعر: «وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يبرد المعنى اللفظي المعتاد فيه والمستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارة والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير متنافرة لمعناه»[1]. فهو يرى بأن نظم الشعر لا بد أن يكون على غرار فحول الشعراء في العصر الجاهلي وموافقا للأساليب المعروفة المستساغة المتوافقة فيما بينها بعيدا عن التنافر.

وعرف "ابن طباطبة" الشعر بقوله: «كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خص من النظم الذي إن عدل من جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى نظم الشعر بالعروض التي هي من ميزاته، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه»[2]. ونجد أن الشعر لدى

[1]– نقلا عن وليد قصاب، قضية عمود الشعر العربي القديم، ط2، المكتبة الحديثة، العين، 1985، ص 157.

[2]– ابن طباطبة العلوي، عيار الشعر، ط1، تحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زوزو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982، ص 09.

طبابة يقوم الموهبة وسلامة الذوق والطبع والابتعاد عن التكلف، فقوانين العروض وحدها لا تكفي لصنع شعر على الرغم من أهميتها وكونها سمة من سماته وجزء لا يتجزأ منه.

وأما "قدامة بن جعفر" الذي قدم مفهوما اصطلاحيا ومقتضبا للشعر، حيث يقول: «أنه قول موزون مقفى يدل على معنى»[1]. حيث تضمن مفهومه للشعر بأن يحوي القول والوزن والقافية والمعنى.

وعليه فإن مفهوم الشعر عند القدماء هو الكلام المنظوم والذي يختلف عن كلام الناس العادي، والذي يتميز عنه بالوزن والروي والقافية، إضافة إلى عنصر التخييل والموهبة والفطرة والطبع وهو ما يسهم في خلق التميز في الشعر.

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ج3، (د.ط)، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت).ص 03.

2. تعريف المعلقات:

كان فيما أثر من أشعار العرب، ونقل إلينا من تراثهم الأدبي الحافل بضع قصائد من مطولات الشعر العربي، وكانت من أدقه معنى، وأبعده خيالا، وأبرعه وزنا، وأصدقه تصويرا للحياة، التي كان يعيشها العرب في عصرهم قبل الإسلام، ولهذا كله ولغيره عدها النقاد والرواة قديما قمة الشعر العربي وقد سميت بالمطولات، وأما تسميتها المشهورة فهي المعلقات، تناول نبذة عنها وعن أصحابها وبعض الأوجه الفنية فيها:

فالمعلقات لغة من العلق: وهو المال الذي يكرم عليك، تضن به، تقول: هذا علق مضنة. وما عليه علقة إذا لم يكن عليه ثياب فيها خير[1]، والعلق هو النفيس من كل شيء، وفي حديث حذيفة: "فما بال هؤلاء الذين يسرقون أعلاقنا". أي نفائس أموالنا، والعلق هو كل ماعلق.

وأما المعنى الاصطلاحي فالمعلقات: قصائد جاهلية بلغ عددها السبع أو العشر –على قول– برزت فيها خصائص الشعر الجاهلي بوضوح، حتى عدت أفضل ما بلغنا عن الجاهليين من آثار أدبية[2].

والناظر إلى المعنيين اللغوي والاصطلاحي يجد العلاقة واضحة بينهما، فهي قصائد نفيسة ذات قيمة كبيرة، بلغت الذروة في اللغة، وفي الخيال والفكر، وفي الموسيقى وفي نضج التجربة، وأصالة التعبير، ولم يصل الشعر العربي إلى ما وصل إليه في عصر المعلقات من

[1]– مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، العين للفراهيدي، ج1، لبنان، ط1988، ص 162.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، ج9، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص362.

غزل امرئ القيس، وحماس المهلهل، وفخر ابن كلثوم، إلا بعد أن مر بأدوار ومراحل إعداد وتكوين طويلة.

3. أعلامها:

الشاعر	عدد القصائد	عدد المقامات الطللية	النسبة المئوية
عمر بن قميئة	15	4	%27
طرفة بن العبد	59	7	%12
بشر بن أبي حازم	46	14	%30
امرؤ القبس	94	12	%13
المثقب العبدي	9	1	%1
المتلمس	7	5	%71
الحارث بن حلزة	11	2	%18
عمرو بن كلثوم	35	–	%0
زهير بن أبي سلمى	53	11	%21

النابغة الذبياني	75	6	%8
قيس ابن الخطيم	24	1	%4
عنترة بن شداد	160	5	%3
الأعشى بن قيس	83	3	%4
عبيدية الأبرص	48	18	%38
لبيد بن ربيعة	64	4	%6
سلامة بن جندل	6	3	%50
الحادرة	16	1	%6

3. الأطلال:

تتميز القصائد العربية الأصيلة منذ الجاهلية بالمقدمة الطللية الحزينة التي وصمت بها أغلب أشعارها حتى صارت سمة لصيقة بالشعر أمدا طويلا. يقف فيها الشاعر مستحضرا ماضيه وديارة وأهله ومحبوبته.

الطلل هو الصفحة الوحيدة التي تطل على الماضي وتؤرخ له بإخلاص، سواء كان ذلك على مستوى الاستقطاب الموضوعي، أو على المستوى الوجداني أو النفسي فالنبش في هذه الصفحة هو بمثابة إعادة ماء الحبر للأحداث المحتفظ بها طول الزمن[1].

وقد كان للطلل نكهة خاصة تولد في الأديب إحساسا متميزا يجعله ينتشي، ويتصهد وجدانيا كلما لامس شعوره جانبا من ذلك، المشهد المكاني الغائر في أعماق ذاكرته، وهو الأمر الذي كان يدفع الشاعر القديم إلى قطع الصحاري الموحشة، البراري المقفرة، وطي المسافات البعيدة على ظهر راحلته، غير عابئ بالمصاعب والأهوال ليعيد نظره، ويسبح ببصره في أرجاء أطلال ذاهبة الملامح. إذ يقف الساعات الطوال، فيطيل التوحد بالمكان، وكأنه في حالة تعبد ليخلق التواصل بين حاضره وماضيه[2].

فالأطلال تلك الأبيات الشعرية التي يستهل الشاعر بها قصيدته الشعرية بالوقوف على الأطلال، باكيا على الديار وفراق الأحبة قبل أن يدخل موضوع قصيدته، وقد عرف هذا

---

[1]– ينظر حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب، 2001، ص181.

[2]– ينظر باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، (د.ط)، جدار للكتاب العالمي، 2008، ص 01.

النمط من الشعر عند العرب منذ العصر الجاهلي، وهي أكثر المقدمات شيوعا وأكثرها انتشارا في صدور القصائد القديمة، حتى أصبحت موروثا فنيا يتداول في دواوين العرب[1].

وعليه نجد أن المقدمة الطليلة وقفة للشاعر أمام الماضي في لحظة تتسرب إلى مكامنه ذكرياته المنسية لتفيض روحه بأحاسيس وجدانية، تربطه مكان معين كان فيما مضى يمثل دياره ثم مع تقدم الزمن لم يبقى منه سوى بعض الأثر.

[1]– عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، (د.ط)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت)، ص87.

الفصل الأول

الفصل الأول:

المقدمات في المعلقات السبع

1. امرؤ القيس.
2. طرفة بن العبد.
3. زهير بن أبي سلمى.
4. لبيد بن ربيعة.
5. عنترة بن شداد.
6. النابغة الذبياني.
7. الأعشى بن قيس.

2. تمهيد:

إن المقدمة الطللية كانت حاجة ضرورية للقصيدة الشعرية العربية منذ مراحل التأسيس، بل إن القصيدة لاتشد الاذهان ولا تستولي على النفوس، إلا إذا ابتدأت بمقدمة لائقة تطرب لها الأذان، وتستمتع بذكرها النفوس، والحقيقة أن الشاعر كان في بداية قصيدته يقف عند الأطلال الدراسة، يسترجع ذكريات الأحبة ويصفها وصفاً دقيقاً مفعماً بالآلام والاحزان.

1. امرؤ القيس:

هو حندج بن حجر بن الحارث وكنيته أبو وهب وأبو زيد وأبو الحارث لقب بالملك الظليل وبذي القروح، وهو من أشهر شعراء الجاهلية.[1]

ولد نحو عام 130 قبل الهجرة (497م)، كان أبوه يمني الأصل، ملكا على بني أسد وغطفان بنجد[2]. قيل أن أباه قام بطرده بسبب كثرة ذكره للنساء وميله إليهن، فقال ماذا أفعل به؟، فأشار إليه الناس أن يجعله في رعاية الإبل، حتى يتعب وينشغل عن التفكير فيهن، وتعددت حيل أبيه ليكفه عن قول الشعر في النساء، ولكنه فشل، فطرده في نهاية الأمر[3].

وقيل أن أباه طرده لما قال في الشعر عن فاطمة بنت عمه وكان يحبها حبا شديدا، ولم يستطع أن يصل إليها، وكان قد أفرد لها معلقته المشهورة والتي قال في مطلعها:

---

[1]- غازي طليمات وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي (قضاياه، أغراضه، أعلامه، فنونه)، دار الفكر المعاصر، ط1، بيروت، لبنان، 2002، ص 295.

[2]- المرجع نفسه، ص 296.

[3]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، ط4، القاهرة (د.ت)، ص 236.

قِفَا نَبْكِي بِذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ : : : : : بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلِ [1]

ولما جاءه خبر مقتل أبيه على يد بني الأسد، كان جالسا مع صاحب له يشرب الخمر ويلعب النرد، فقال له الرسول خبر مقتل أبيه؛ فقال امرؤ القيس:

الخمر والنساء علي حرام، حتى أقتل من بني أسد، وأجز نواصي مائة.

ثم قال:

"ضيعني صَغِيرًا وحملني كَبِيرًا . لَا صَحْو الْيَوْم . وَلَا سُكْرٍ غَدًا . الْيَوْم خَمْر ، وَغَدًا أمر"

ثم شرب سبعا من الخمر، ولما صحى عهد ألا يأكل لحما ولا يشرب خمرا حتى يأخذ بثأر أبيه، وفرضت عليه عادة العرب أنه لا بد من أخذ ثأر أبيه، واسترداد ملك أبائه وملك كندة، قبيلته، فصار يطلب العون من القبائل والملوك للانتقام من بني الأسد، حتى أنه استعان بقيصر الروم، ولكنه مات دون تحقيق ذلك.

يعد امرؤ القيس أبا للشعر الجاهلي، وقد مر شعره بمرحلتين، وهما مرحلة ما قبل مقتل أبيه ومرحلة ما بعد مقتل أبيه؛ فأما قبل مقتل أبيه، فقد كانت موضوعاته في التشيب، والغزل القصصي الصريح، والإبداع في وصف الطبيعة المتحركة وما فيها من خيل ووحش وفرس، والطبيعة الصامتة وما فيها من أمطار وسبول، والصيد وما فيه من متعة، وقد اشتمل شعر هذه المرحلة على المعلقة.

[1]– ديوان امرؤ القيس، ص 40.

معلقة امرئ القيس بن حجر:

تعد من أشهر ما قال امرؤ القيس ومن أشهر **المعلقات** لما ابتدع فيها من أغراض شعرية جديدة، بها جزء خاصا بوصف المطر والسيول، وقد اشتهر امرؤ القيس بين الرواة بجمال وصف المطر، مما يؤكد نسبتها إلى امرؤ القيس.

يقول بمطلعها[1]:

قِفَا نَبْكِي مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ : : : : : بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلِ

فتوضح فالمقراة لَمْ يُعْفَ رَسْمِهَا : : : : : لِمَا نسجتها مِن جَنُوب وَشِمَال [2]

واعتبر العرب هذا البيت من أحلى ما قيل في الشعر العربي، إذ وقف عند بيت الحبيبة، وبكى وأبكى من معه.

ثم ذكر كيف أن أصحابه أرادوا أن يرحلوا وهو غارق في ذكرياته، وبكائه، ثم انتقل إلى ذكر مغامراته مع النساء، وكأنه يريد أن يثير غيرة صديقته فاطمة، فيذكر مغامراته اللاهية ومن كن يتدللن عليه، وما كان ينال منهن، ولا يذكر من أحبهن وبكى عليهن كأم الحويرث وأم الرباب، فيقول:

فمثلك حُبْلَى قَد طُرِقْت ومرضعا : : : : : فألهيتها عَنْ ذِي تمائم مُحَوَّلٌ

---

[1]– في قوله'قفا' ثلاثة أقوال: أحدهما أن يكون خاطب وفيقين له، وهذا مما لا نظر فيه، والقول الثاني أن يكون خاطب رفيقا واحدا وثنى، لأن العرب تخاطب الواحد بخطاب الاثنين، فيقولون للرجل قوما واركبا، والقول الثالث: أن يكون أراد 'قفن' بالنون فأبدل الألف من النون، وأجرى الوصل على الوقف، وأكثر ما يكون هذا في الوقف، وربما أجرى الوصل عليه. **سقط اللوى** منقطع الرمل وما رق منه، ويجوز في السقط فتح السين وكسرها وضمها. **اللوى:** ما التوى من الرمل وتعوج فتخرج منه إلى الأرض المستوية. **الدخول فحومل:** موضعان.

توضع **والمقراة** موضعان، ويقال: **المقراة:** غدير يجتمع فيه الماء. لم يعف رسمها: لم يمنح أثرها.

[2]– ديوان امرؤ القيس، ص 40.

ثم يعاتب فاطمة فيقول:

أَفَاطِمِ مهلاً بَعْضُ هَذَا التدلل : : : : : وَإِنْ كُنْت قدأزمعت صرمي فأجملي

وَإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْك مِنِّي خَلِيقَة : : : : : فسـلي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تَنْسِـل

أغـرك مَنِيٌّ إنْ حُبُّك قَاتِلِـي : : : : : وَإِنَّكَ مَـهْمَا تأمري الْقَـلْب يَفْعـل

ثم يعود لإثارة غيرة فاطمة فيقول:

وبَيْضَـةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَاؤُهَا ::::: تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ

تَجَاوَزْتُ أَحْرَاساً إِلَيْهَا وَمَعْشَراً::::: علي جراصا لو يسرون مقتلي

وانطلق امرؤ القيس في معلقته يحكي عن مغامراته الغرامية، عن طريق الغزل الفاحش الصريح والذي ابتدعه ثم قلده الكثير من بعده، إلا أنهم لم يصلوا إلى هذه الجرأة فيه.

ويقول في معلقته عن وصف الليل[1]:

لَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَـهُ ::::: عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبْتَلِـي

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِـهِ ::::: و أَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَـلِ

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِـي ::::: بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ منِكَ بِأَمْثَـل

ويقول أيضا في وصف البرق[2]:

أَصَاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيْضَـهُ ::::: كَلَمْـعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ

[1] ديوان امرؤ القيس، ص 89.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيْحُ رَاهِبٍ ::::: أَمَالَ السَّلِيْطَ بِالذُّبَالِ المُفَتَّلِ[1]

ثم بعد مقتل أبيه، بدأت تختفي ملامح اللهو من أشعاره، وانقلبت حياته من فراغ وعبث، إلى حياة جادة ومحاولات لأخذ بثأر أبيه، كما قتل أيضا أعمامه بنفس المصير، ومن قبلهم جده الحارث، فساد في أشعاره الحزن والألم العميق، فبدأ يشكو الدهر والحياة، كما نجد في هذه الأبيات حين قال:

أَرانا موضِعينَ لِأَمرِ غَيبٍ ::::: وَنُسحَرُ بِالطَعامِ وَ بِالشَرابِ

عَصافيرٌ و ذِ بّانٌ وَدودٌ ::::: وَ أَجرَأُ مِن مُجَلَّحَةِ الذِئابِ

فَبَعضَ اللومِ عاذِلَتي فَإِنّي ::::: سَتَكفيني التَجارِبُ وَانتِسابي

إِلى عِرقِ الثَرى وَشَجَت عُروقي::::وَهَذا المَوتُ يَسلِبُني شَبابي

وَنَفسي سَوفَ يَسلِبُها وَجِرمي ::::: فَيُلحِقَني وَ شيكاً بِالتُرابِ

أَلَم أَنضِ المَطِيَّ بِكُلِّ خَرقٍ ::::: مَقِّ الطولِ لَمّاعِ السَرابِ

وَأَركَبُ في اللَهامِ المُجرِ حَتّى ::::: أَنالَ مَآكِلَ القُحمِ الرِغابِ

وَكُلُّ مَكارِمِ الأَخلاقِ صارَت ::::: إِلَيهِ هِمَّتي وَ بِهِ اِكتِسابي

وَ قَد طَوَّفتُ في الآفاقِ حَتّى ::::: رَضيتُ مِنَ الغَنيمَةِ بِالإِيابِ

أَبَعدَ الحارِثِ المَلِكِ اِبنِ عَمروٍ ::::: وَبَعدَ الخَيرِ حُجرٍ ذي القِبابِ

[1]– ديوان امرؤ القيس، ص 90.

أُرَجّي مِن صُروفِ الدَهرِ ليناً::::: وَلَم تَغفَل عَنِ الصُمِّ الهِضابِ

وَأَعلَمُ أَنَّني عَمّا قَريبٍ::::: سأسأ نشب في شَبا ظِفرٍ وَنابِ

كَما لاقى أَبي حُجرٌ وَجَدّي::::: وَلا أَنسى قَتيلاً بالكلاب[1]

وتأتي مكانة امرؤ القيس في أنه نهج للشعراء من بعده الحديث في بكاء الديار والغزل القصصي، ووصف الليل والخيل والمطر والسيول والشكوى من الدهر، ووضع لها النسق النهائي، مضيفا عليها المهارة الفنية، والاتساق الشعري، مما جعل السابقين من العرب والشعراء يقدموه عليهم.

فيقول ابن سلام:

«سبق امرؤ القيس إلى أشياء ابتدعها، استحسنها العرب واتبعه فيها الشعراء منها: استيقاف صحبه، والبكاء في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء والبيض وشبه الخيل بالعقبان والعصى، وقيد الأوابد، وأجاد التشبيه، وفصل بين النسيب والمعنى، وكان أحسن طبقته تشبيها»[2].

2. طرفة بن العبد:

هو عمر بن العبد الملقب (طرفة) من بني بكر بن وائل، ولد حوالي سنة 543 في البحرين من أبوين شريفين وكان له من نسبه ما يحقق له هذه الشاعرية فجده وأبوه وعماه المرقشان وخاله المتلمس كلهم شعراء مات أبوه وهو بعد حدث فكفله أعمامه إلا أنهم أساؤوا

[1]– ديوان امرؤ القيس، ص 91.

[2]– غازي طليمات وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي، ص 322.

تربيته وضيقوا عليه فهضموا حقوق أمه وما كاد طرفة يفتح عينيه على الحياة حتى قذف بذاته في أحضانها يستمتع بملذاتها كلها من سكر ولعب وأسرف فعاش طفولة مهملة طريدة راح يضرب في البلاد حتى بلغ أطراف جزيرة العرب ثم عاد إلى قومه يرعى إبل معبد أخيه ثم عاد إلى حياة اللهو بلغ في تجواله بلاط الحيرة فقربه عمرو بن هند فهجا الملك فاوقع الملك به مات مقتولا وهو دون الثلاثين من عمره سنة 569[1].

من آثاره: ديوان شعر أشهر ما فيه المعلقة نظمها الشاعر بعدما لقيه من ابن عمه من سوء المعاملة وما لقيه من ذوي قرباه من الاضطهاد في المعلقة ثلاثة أقسام كبرى.

1/ القسم الغزالي من (1-10) -2/ القسم الوصفي (11-44) - 3/ القسم الإخباري (45-99)[2].

وسبب نظم المعلقة (إذا كان نظمها قد تم دفعة واحدة فهو ما لقيه من ابن عمه من تقصير وإيذاء وبخل وأثرة والتواء عن المودة).

وربما نظمت القصيدة في أوقات متفرقة فوصف الناقة الطويل ينم على أنه وليد التشرد ووصف اللهو والعبث يرجح أنه نظم قبل التشرد وقد يكون عتاب الشاعر لابن عمه قد نظم بعد الخلاف بينه وبين أخيه معبد. شهرة المعلقة وقيمته: بعض النقاد فضلوا معلقة طرفة على جميع الشعر الجاهلي بما فيها من الشعر الإنساني -العواصف المتضاربة- الآراء في الحياة- والموت وجمال الوصف- براعة التشبيه، وشرح لأحوال نفس شابة وقلب متوثب. في الخاتمة -يتجلى لنا طرفة شاعرا جليلا من فئة الشبان الجاهليين ففي معلقته من الفوائد

[1]- أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 57.

[2]- مصلحي صلاح، معلقة طرفة بن العبد، فمن دراسات وأبحاث ملتقى البحرين، ط1، 2000، ص 11.

التاريخية الشيء الكثير كما صورت ناحية واسعة من أخلاق العرب الكريمة وتطلعنا على مكان للعرب من صناعات وملاحة وأدوات... وفي دراستنا لمعلقته ندرك ما فيها من فلسفة شخصية وفن وتاريخ[1].

معلقة طرفة بن العبد

خَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ ::::: تَلوحُ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَدِ

وُقوفًا بِها صَحبي عَلَيَّ مَطيَّهُم ::::: يَقولونَ لا تَهلِك أَسىً وَتَجَلَّدِ

كَأَنَّ حُدوجَ المالِكيَّةِ غُدوَةً ::::: خَلايا سَفينٍ بِالنَواصِفِ مِن دَدِ

عَدَوليَّةٌ أَو مِن سَفينِ اِبنِ يامِنٍ ::::: يَجورُ بِها المَلّاحُ طَورًا وَيَهتَدي

يَشُقُّ حَبابَ الماءِ حَيزومُها بِها ::::: كَما قَسَمَ التُربَ المُفايِلُ بِاليَدِ

وفي الحَيِّ أَحوى يَنفُضُ المَرْدَشادِنٌ ::::: مُظاهِرُ سِمطَي لُؤلُؤٍ وَزَبَرجَدِ

خَذولٌ تُرا عي رَبرَبًا بِخَميلَةٍ ::::: تَناوَلُ أَطرافَ البَريرِ وَ تَرتَدي

وَ تَبسِمُ عَن أَلمى كَأَنَّ مُنَوّرًا ::::: تَخَلَّلَ حُرَّ الرَملِ دِعصٌ لَهُ نَدي

سَقَتهُ إِياةُ الشَمسِ إِلّا لِثا تِهِ ::::: أُسِفَّ و لَم تَكدِ م عَلَيهِ بِإِ ثمِدِ

[1]– الغذامي عبد الله، الشاعر بوصفه حكاية، ضمن دراسات وأبحاث ملتقى البحرين، ط1، 2006، ص 12.

وَوَجهٌ كَأَنَّ الشَمسَ حَلَّت رِدائَها ::::: عَلَيهِ نَقِيُّ اللَونِ لَم يَتَخَدَّدِ[1]

شرح العشر أبيات:

خولة: اسم امرأة كلبية، الطلل: ما شخص من رسوم الدار، والجمع أطلال وطلول، البرقة والأبرق، **والبرقاء:** مكان اختلط ترابه بحجارة او حصى، والجمع الأبارق والبراق والبرق، **ثهمد:** موضع، **تلوح:** تلمع، واللوح واللمعان، **الوشم:** غرز ظاهر اليد وغيره بإبرة وحشو المغارز بالكحل أو النقش بالنيلج، ومنه قول رسول الله صلى الله عيه وسلم: "لعن الله الواشمة والمستوشمة" يقول: لهذه المرأة أطلال ديار بالموضع الذي يخالط أرضه حجارة وحصى من ثمهد فتلمع تلك الأطلال لمعان بقايا الوشم في ظاهر الكف تفسير البيت هنا كتفسيره في قصيدة امرئ القيس، **التجلد:** تكلف الجلادة، أي التصبر **الحدج:** مركب من مراكب النساء، والجمع حودج، المالكية: منسوبة إلى بني مالك قبيلة من كلب، **الخلايا:** جمع الخلية وهي السفينة العظيمة، **السفين:** جمع سفينة، **النواصف:** جمع الناصفة، وهي أماكن تتسع من نواحي الأودية مثل السكك وغيرها، دد، قيل: هو اسم واد في هذا البيت، وقيل مثل يد، يقول: كأن مراكب العشيقة المالكية غدوة فراقها بنواحي وادي دد سفن عظام.

شبه الشاعر الإبل وعليها الهوادج بالسفن العظام، وقيل: بل حسبها سفنا عظاما من فرط لهوه وولهه، إذا حملت ددا على اللهو، وإن حملته على أنه واد بعينه فمعناه على القول الأول[2].

[1]– ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص 138.

[2]– الإمام الخطيب أبي زكريا يحي ابن علي التبريزي، شرح القصائد، (د.ط)، دار الكتب العلمية، (د.ت)، ص 107.

عدولي: قبيلة من أهل البحرين، وابن يا من: رجل من أهلها، **الجور:** العدول عن الطريق، والباء للتعدية، **الطور:** التارة، والجمع الأطوار يقول: هذه السفن التي تشبهها هذه الإبل من هذه القبيلة أو من سفن هذا الرجل، الملاح يجريها مرة على استواء واهتداء، وتارة يعدل بها فيميلها عن سنن الاستواء، وكذلك الحادة تارة يسوقون هذه الإبل على سمت الطريق، وتارة يميلها عن الطريق ليختصروا المسافة، وخص سفن هذه القبيلة وهذا الرجل لعظمها وضخمها ثم شبه سوق الإبل تارة على الطريق وتارة على غير الطريق بإجراء الملاح السفينة مرة على سمت الطريق ومرة عادلا عن ذلك السمت.

حباب الماء: أمواجه، الواحدة حبابة، **الحيزوم:** الصدر، والجمع: الحيازم، الترب والتراب والترباء والتورب والتيراب والتوراب واحد، الفيال: ضرب من اللعب، وهو أن يجمع التراب فيدفن فيه شيء، ثم يقسم التراب نصفين، ويسأل عن الدفين في أيهما هو، فمن أصاب فسمر ومن أخطأ فمر، يقال: فايل هذا الرجل يفايل مفايلة وفيالا إذا لعب بهذا الضرب من اللعب. شبه الشاعر شق السفن الماء بشق المفايل التراب المجموع بيده.

الأحوى: الذي في شفتيه سمرة، يقال: حوي الفرس مال إلى السواد، فعلى هذا شادن صفة أحوى، وقيل بدل من أحوى، وينفض المرد صفوة أحوى، **الشادن:** الغزال الذي قوي وأستغي عن أمه، **المظاهر:** الذي لبس ثوبا فوق ثوب أو درعا فوق درع، **السمط:** الخيط الذي نظمت فيه الجواهر، والجمع سموط يقول: وفي الحي حبيب يشبه ظبيا أحوى كحل العينين وسمرة الشفتين في حال نفض الظبي ثمر الأراك لأنه يمد عنقه في تلك الحال، ثم صرح بأنه يريد إنسانا، وقال لبس عقدين أحدهما من اللؤلؤ والآخر من الزبرجد، شبهه بالظبي في ثلاثة اشياء: في كحل العينين وحوة الشفتين، وحسن الجيد، ثم أخبر أنه متحل بعقدين من لؤلؤ وزبرجد.

خذول: أي خذلت أولادها، **تراعي ربربا:** أي ترعى معه، **الربرب:** القطيع من الظباء وبقر الوحش، **الخميلة:** رملة منبتة، **البرير:** ثمر الأراك المدرك البالغ، الواحدة بريرة، **الارتداء والتردي:** ليس الدراء يقول: هذه الظبية التي أشبهها الحبيب ظبية خذلت أولادها وذهبت مع صواحبها في قطيع من الظباء ترعي معها في أرض ذات شجرأو ذات رملة منبتة تتناول أطراف الأراك وترتدي بأغصانه، شبه الشاعر طول عنق الحبيب وحسنه بذلك.

الألمى: الذي يضرب لون شفتيه إلى السواد، والأنثى لمياء، والجمع لمى، والمصدر اللمى، والفعل لمى يلمى، البسم والتبسم والابتسام واحد، كأن منورا يعني أقحوانا منورا، فحذف الموصوف اجتزاء بدلالة الصفة عليه، نور النبت خرج نوره فهو منور، حر كل شيء: خالصة، **الدعص:** الكثيب من الرمل، والجمع الأدعاص، الندى يكون دون الابتلال، والفعل ندي يندى ندى، ونديته تندية يقول وتبسم الحبيبة عن ثغر ألمى الشفتين كأنه أقحوان خرج نوره في دعص ند يكون ذلك الدعص فيما بين رمل خالص لا يخالطه تراب، وإنما جعله نديا ليكون الأقحوان غضا ناضر.

إياة الشمس وإياها: شعاعها، اللثة: مغرز الأسنان، والجمع اللثاث لأنه لا يستحب بريقها. ثم قال: إلا لثاته، يستثني اللثات لأنه لا يستحب بريقها، ثم قال: إلا لثاته، يستثنى اللثات لأنه لا يستحب بريقها. ونساء العرب تذر الإثمد على الشفاه واللثات فيكون أشد لمعان الأسنان.

التخدد: التشنج والتغضن يقول: وتبسم عن وجه كأن الشمس كسته ضياءها وجمالها، فاستعار لضياء الشمس اسم الرداء، ثم ذكر أن وجهها نقي اللون غير متشنج متغضن. وصف وجهها بكمال الضياء والنقاء والنضارة، وجر الوجه عطفا على ألمى.

3. زهير بن أبي سُلمى

نسب زهير بن أبي سلمى وحياته هو زهير بن أبي سلمى ربيعة بن رياح المزني، من قبيلة مزينة، كني أبوه بابنته سلمى، فقيل له: أبو سلمى ربيعة. ولد زهير بن أبي سلمى عام 520م في الحاجز، وترعرع في حاجر من أرض نجد قرب أراضي غطفان حول المدينة المنورة، بعد أن اختلف والده مع أصهاره، حول توزيع الغنائم على إثر غارة على بني طي، فرحل مع أهله إلى أرض غطفان، وهناك نشأ زهير[1].

عاش زهير يتيم الأب منذ طفولته، فتزوجت أمه من أوس بن حجر الذي يعد أفضل الشعراء في العصر الجاهلي، فلزمه زهير، وتعلم على يديه، وحفظ أشعاره حتى استطاع ان ينظم قصائده بلون جديد، ما حدى بقبيلته أن تلتفت له وتقدره أكبر تقدير. وما جعل موهبة زهير تلمع أكثر هي ترعرعه في كنف خاله بشامة من الغدير، الذي اتخذه ولدا أحبه واعتنى به، وأورثه الشعر والأخلاق والمال[2].

تزوج زهير امرأة اسمها ليلى، ولقبت بأم أوفى، لكن لم يعِش لهم أولاد، فقد ماتوا كلهم صغاراً، فطلقها، وتزوج كبشة بنت عمّار بن سحيم؛ أحد بني عبد الله بن غطفان، وأنجبت له ولدين هما كعب وبجير، إلا أنه وجد صعوبة في تفهم خصالها، فرغب بالعودة إلى زوجته الأولى بعد عشرين سنة من طلاقهما، إلا أنه أم أوفى قد رفضت ذلك. كان زهير بن أبي سُلمى من المعمرين؛ فقد عاش تسعين سنة أو أكثر؛ فمعلقته المشهورة دلت على أنه كان في الثمانين من عمره عندما كتبها:

سئمتُ تكاليفَ الحياةِ ومن يعِش ::::: ثمانينَ حولا لا أبا لك يسأمِ

[1]- الجمحي ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، حققه عمر الطباع، ط1997، دار الأرقام، ص 718.

[2]- المرجع نفسه، ص 718.

عوامل هيأت نبوغ شعر بن أبي سُلمى: هناك العديد من العوامل التي أثرت في شعر زهير بن أبي سلمى، ومنها:

نشوء زهير في بيت شعر عريق، كان شعراؤه من المشهود لهم، ومنهم أبوه ربيعة، وخاله الشاعر بشامة بن الغدير، وزوج أمه أوس بن حجر، وأختاه الخنساء وسُلمى، وابناه كعب وبجير[1].

تأثره بخاله الشاعر بشامة بن الغدير الذي تربى في كنفه؛ فقد أورثه الحكمة والرزانة والهدوء، والرابطة التي مع الشاعر أوس بن حجر الذي تميز بدقة الوصف، وإجادة التشبيه، فتتلمذ على يديه، وأخذ يروي عنه قصائده.

عمره الطويل ساعده على اكتساب الخبرة، ومعرفة أحوال الناس وطبائعهم، والإفادة من خيرات من سبقوه، لذا نقح شعره من الأخطاء التي وقع فيها غيره. كما تأثره بالثقافة الدينية التي سادت عصره. بعض أبيات معلقة زهير بن أبي سلمى تتحدث المعلقة التي كتبها الشاعر زهير بن أبي سلمى وتتكون من 59 بيتا، عن الوقوف على الأطلال، والإظعان، ومدح مساعي المصالحين في السلام، وقد وجه قسما منها إلى المتحاربين وما يضمرونه من حقد على بعضهم، وفي نهايتها يتحدث في الحكم.

معلقة زهير بن أبي سلمى

أَمِـن أُمِّ أَو فـى دِمنَـةٌ لَم تَـكَـلَّمِ ::::: بِـحَـو مـا نَـةِ الدُرّ اجِ فَـالمُـتَـثَـلَّمِ

[1]– أيمن محمد زكي العشماوي، خمريات أبي نواس، دراسة تحليلية في المضمون والشكل، ص 23.

وَدارٌ لَها بِا لرَقمَتَينِ كَأَنَّها ::::: مَراجِعُ وَشمٍ فـي نَواشِرِ مِعصَمِ

بِها العَينُ وَ الأَرآمُ يَمشينَ خِلفَةً ::::: وَأَطلاؤُها يَنهَضنَ مِن كُلِّ مَجثِمِ

وَقَفتُ بِها مِن بَعدِ عِشرينَ حِجَّةً ::::: فَلَأياً عَرَفتُ الدارَ بَعدَ التَوَهُّمِ

أَثافِيَّ سُفعاً فـي مُعَرَّسِ مِرجَلٍ ::::: وَنُؤياً كَجِذمِ الحَوضِ لَم يَتَثَلَّمِ[1]

وفاة زهير بن أبي سُلمى رأى زهير في منامه أنّ هناك ما أتاه وصعد به إلى السماء، فلما وصلها كاد أن يمسها بيده إلا أنّه لم يستطع، فهبط به إلى الأرض، فلما كان على فراش الموت يحتضر قص رؤياه على ابنه كعب، وفسر منامه ببعثة رسول يأتي في آخر الزمان، فأوصى أولاده إن جاء أن يؤمنوا به، فلما بعث النبيّ محمدّ –عليه الصّلاة والسّلام– أسلم ابنه كعب، وكتب قصيدته المشهورة بانت سعاد. توفي زهير بن ابي سلمى سنة 631م، عن عمر يناهز تسعين سنة أو أكثر، وقالت الخنساء ترثي أخاها زهيرا: وما يغني توقي المرء شيئا وعلا عقد التميم ولا الغضار إذا لاقى منيته فأمسى يُساق به، وقد حق الحذار ولاقاه من الأيام يوم كما من قبل لم يخلّد قدار[2].

[1]– زهير بن ابي سلمى،ديوان زهير بن أبي سلمى،تحقيق علي محسن فاعور،دار الكتب العلمية،ط1،بيروت، ص 98.

[2]– القرشي أبي زيد، جمهرة أشعار العرب، تحقيق علي فاخور، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص 78.

4. لبيد بن ربيعة

تاريخه: هو أبو عقيل لبيد بن ربيعة العامري المضري ولد نحو 560 ونشأ في قومه كريما شريفا وفارسا شجاعا دخل الإسلام نحو 620 وقضى أيام شيخوخته في الكوفة وقد توفي نحو 661م وله من العمر أكثر من مئة سنة[1].

أدبه: للبيد ديوان شعر أشهر ما فيه المعلقة[2].

شعره: عد لبيد نفسه في المرتبة الثالثة إذ كان يقدم امرئ القيس ثم طرفة ويستشهد على تقديمه هو في الشعر بقصيدته "إن تقوى ربنا خير نفل" وربما لهذا نفسه عده ابن سلام في الطبقة الثالثة مع الجعدي والشماخ وأبي ذؤيب، وإلا أنه فضله على الشماخ في سهولة المنطق ورقة الحواشي نجد الفراء يقول "لبيد وابن مقبل يجريان مجرى واحد في خشونة الكلام وصعوبته "إلا أن أبا عمر وابن العلاء والأصمعي كان لا يرى أن له في هذه المنزلة –وقيل في بعض الروايات أن النابغة الدنيا في شهد له بأنه أشعر العرب –وسمع الفرزدق بيتا له فمجد[3].

وينال شعره في العصر الحاضر إعجابا واسعا، وقد أصبحت بعض أبياته أمثالا سائرة مثل "أكتب النفس إذا حدثتها" وإنما يخزى الفتى ليس الجمل "وقد كان أسلوبه صعبا مغرقا في البداوة لأن لبيد كان يشغل معجم القبيلة إلى حد بعيد وقد رأى الدكتور إحسان عباس ان شعره متفاوت وهذا قد يكون من طبيعة الموضوع نفسه –فهناك تباين بين قصائده التي تنضج بالمشاعر الدينية بالإضافة إلى قصائده الرائعة والأمية المكسورة والأخرى المفتوحة، والياء في

[1] حنا الفاخوري، الموجز في الآداب وتاريخه، مج1، ط1، (د.ت)، ص 268.

[2]– حنا الفاخوري، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3]– ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق: إحسان عباس، ص 22.

هذه القصائد واحد وتدرج القصائد متشابهة[1] والتنويع فيها جزئي والموضوع لا يكاد يتغير فهي معرض لثورة من التعبير ومما قد يعجب القارئ في هذه القصائد بناؤها المحكم في موسيقاها المتدافعة وعمق الحكمة[2].

معلقة لبيد بن ربيعة

ومما يعرف عن لبيد أنه بدأ نظم الشعر صغيرا، وربما كانت مرحلة الشباب ذات أثر حاسم في صقل موهبته الشعرية، وقد عبر لبيد عن تلك المرحلة من حياته ببعض أشعاره التي يبدو فيها لاهيا صاخبا محبا للهو والتمتع كغيره من شبان قبيلته الذين كانت تثور في نفوسهم رغبات الهوى، ونشوة الفروسية، فيطاردون العذارى في الوديان، ويطرقون دور الخمر والقيان، يقضون فيها لباناتهم، ويفرغون فيها حمى فتوتهم، وقد عبر لبيد عن فورة الشباب تلك في بعض أشعاره كما في قوله[3]:

أَقْــضِي اللبــانة لَا أَفْرَط رَبِيّـةٌ : : : : : أَوْ أَنَّ يَلُوم بِحَاجَة لوامـها

بَاكَرْت حُجَّتَهَا الدَّجَاج بِحَسْرَة : : : : : لأعل مِنْهَا حِينَ هَب نيامها

هكذا يحلق لبيد بعيدا في فضاء حماسته، وتعبيرا واضحا عن هذه المنع الحسية التي تعتمل في نفسه، فهو لا يبخل على نفسه بإمتاعها حتى لو تعرض بسبب ذلك إلى لوم اللائمين ويتحدث لصاحبته نوار ويحاول أن يبين لها فروسيته، فهو معشوق، يواصل حبائل النساء متى يشاء، ويقطعها متى يشاء، كما لا ينسى أن يعتد لها مغامراته ولياليه الساخنة

[1]– المرجع نفسه، ص 28.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق: إحسان عباس، ص 199.

التي قضاها بين كؤوس الخمر والاستماع إلى غناء الجميلات، وذلك يقصد إشعال نار الغيرة في قلبها.

ربما كان الشاعر في غير هذا الموضع سهل الانقياد، سليم الطوية يخشى أن يفصح بكل مكنونات النفس التي يذكرها هنا، لأن طابع الاستكانة والتخشع وإيثار السلامة وحب الخير هو الذي يغلب عليه من العمر؟ وهل حقا أنه فعل كل ما ذكره في شعره هنا أم أنه من الشعراء الذين يقولون ما لا يفعلون؟ لا بدّ أنه مر بثورة عارمة طغت على نفسه واجتاحت كيانه، وأثارت فيه مكامن القوة في الشاب المفعم بالحيوية، فجعلته يرسل هذه الزفرات المتلاحقة.

5. عنترة بن شداد

اسمه:

اشتقاق اسم عنترة من ضرب يقال له العنتر وإن كانت النون فيه ليست بزائدة فهو من العَتْرِ والعَترُ الذبح والعنترة أيضاً هو السلوك في الشدائد والشجاعة في الحرب. وإن كان الأقدمون لا يعرفون بأيهما كان يدعى: بعنتر أم بعنترة فقد اختلفوا أيضاً في كونه اسما له أو لقبا. وكان عنترة يلقب بالفلحاء، من الفلح أي شق في شفته السفلى وكان يكنى بأبي الفوارس لفروسيته ويكنى بأبي المعايش وأبي أو فى وأبي المغلس لجرأته في الغلس أو لسواده الذي هو كالغلس، وقد ورث ذلك السواد من أمه زبيبة، إذ كانت أمه حبشية وبسبب هذا السواد الكثيف عده القدماء من أغرب العرب[1].

[1]– عكوي رحاب، ملحمة العرب، سيرة عنترة بن شداد العبسي،(د.ط)، دار الحرف العربي، بيروت، 2003، ص 21.

درج بعض الرواة على تسمية عنترة باسم عنتر أحيانا، ولربما استنادا إلى ما سمعوه من قوله[1]:

يَدْعُون عَنْتَر وَالرّمَاح كَأَنَّـهَا ::::: أشطان بِئْرٍ فِي لِبَـــان الْأَهَمّ

وقوله في موضع ثان:

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأ سقمها : : : : : قِيل الْفَوَارِس ويك عَنْتَر أَقْدَم

وقد شرح الخطيب التبريزي البيت الأول بقوله: "ويروي عنتر –أي بالضم– فمن رواه بفتح الراء فإنه رخم عنترة وترك ما قبل المحذوف على حاله مفتوحا، ومن روى عنتر وضم الراء احتمل الوجهين: أحدهما أن يكون قد جعل ما بقي اسما على حاله إلا أنه قد صار طرفا محرف الأعراب، والثاني ما رواه المبرد عن بعضهم أنه كان يسمى "عنترا"، فعلى هذا الوجه لا يجوز إلا الضم، هكذا ذكره النحاس، ويجوز أن يكون عنتر على هذا الوجه منصوبا بـ"يدعون". ويذر شارح القاموس أنه قد يكون اسمه "عنترة" لا "عنتر" والعنترة السلوك في الشدائد والشجاعة في الحرب، وهذا أقرب إلى مسمى فارس بني عبس.

مولده ونشأته:

ولد عنترة في الربع الأول من القرن السادس الميلادي، وبالاستناد إلى أخباره، واشتراكه في حرب داحس والغبراء فقد حدد ميلاده في سنة 525م. تعزّز هذه الأرقام تواتر الأخبار المتعلقة بمعاصرته لكل من عمر و بن معدي كرب والحطيئة وكلاهما أدرك الإسلام أمه كانت أميرة حبشية يقال لها زبيبة ررغر، أسرت في هجمة على قافلتها وأعجب بها شداد فأنجب منها عنترة، وكان لعنترة إخوة من أمه عبيد هم جرير وشيبوب. وكان هو عبدا أيضا

[1]– سيرة عنترة بن شداد، السيرة الحجازية، ط4، طبعة المكتبة السعيدية، 1331 هـ، ص 55.

لأن العرب كانت لا تعترف ببني الإماء إلا إذا امتازوا على أكفائهم ببطولة أو شاعرية أو سوى ذلك[1].

نسبه:

هو: عنترة بن عمرو بن شداد بن معاوية بن قراد بن مخزوم بن ربيعة وقيل عوف بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس بن بغيض بن ريث بن غطفان بن سعد بن قيس عيلان بن مضر[2].

حريته:

تعددت الروايات التي أو ردت خير حصول عنترة على حريته، وأبرز ما فيها أن بعض أحياء العرب أغارو على قوم من بني عبس فأصابوا منهم. فتبعهم العبسيون فلحقوهم فقاتلوهم عما معهم وعنترة فيهم، فقال له أبوه كر يا عنترة[3].

فقال عنترة: العبد لا يحسن الكر، إنما يحس الحلاب والصر، فقال له: كر وأنت حر. فادعاه أبوه بعد ذلك والحق به النسب الوثابت أن عنترة لم ينل حريته إلا بشق النفس وبذل الجهد وتضحيات.

[1]– محمد سعيد مولوى، ديوان عنترة، القاهرة، المكتبة الإسلامية، 1973، ص 35.

[2]– سيرة عنترة بن شداد، المصدر السابق، ص 56.

[3]– محمد سعيد مولى، ديوان عنترة، القاهرة، المكتبة الإسلامية، 1973، ص 37.

صفاته:

ولد عنترة لأب عربي وأم حبشية، فجاء مختلفا عن بقية أقرانه في ضخامة خلقته وعبوس وجهه وتلفلف شعره وكبر شدقيه وصلابة عظامه وشدة منكبيه، وطول قامته، وشبه خلقته لأبيه الشداد[1].

حياته في العبودية:

ذاق عنترة مرارة الحرمان وشظف العيش ومهانة الدار لأن أباه لم يستلحقه بنسبه فقد كان أبوه هو سيده، يعاقبه أشد العقاب على ما يقترفه من هنات، وكانت سمية زوجة أبيه تدس له عند أبيه وتحوك له المكائد، ومن ذلك أنها حرشت عليه أباه مرة، وقالت له: "إن عنترة يرأو دني عن نفسي". فغضب أبوه هو غضبا شديدا وعصفت برأسه حميته، فضربه ضربا مبرحا بالعصا وأتعبها بالسيف، ولكن سمية أدركتها الرحمة في النهاية فارتمت عليه باكية تمنع ضربات أبيه، فرق أبوه وكف عنه. فاعتبر عنترة بشعر يقول فيه[2].

استلحاقه بنسب أبيه:

ذلك أن قبيلة طيء أغارت على عبس في ثأر لها، إذ سبق لقبيلة عبس أن غزتها واستاقت إبلها، وكان عنترة مع بني قومه في حومة النزال، ولكنه اشترك مدافعا لا مهاجما، وسبب ذلك ما روي أنه شارك من قبل في غزو طيء، ولكنهم بخسوه حقه في الغنائم، إذ فرضوا له نصيب العبد منها وهو النصف فأبى، ومن ثم تقاعس عن الخوض في المعركة[3]. واشتد الخطب على بني عبس حتى كادت أن تسلب خيراتها وتدور عليها الدوائر، وحينئذ صاح

[1]– عكاوي رحاب، ملحمة العرب، ص 24.

[2]– عكاوي رحاب، المرجع السابق، ص 28.

[3]– المرجع نفسه، ص 38.

بعنترة أبوه قائلا: "كر يا عنترة"، فأجاب عنترة على النداء "لا يحسن العبد الكر إلا الحلاب والصر". وفي تلك اللحظة لم يجد أبوه بدلا من أن يمنحه اعتباره فصاح به: "كر وأنت حر". فكر عنترة وراح يهاجم وهو ينشد[1]:

أَنَا الْهَجِين عَنْتَرَة كُلُّ امْرِئٍ يَحْمِي حرَه

أسودَه وأحمرَه والشعرات الْمُشْعِرَة

الوردات مشفره

وكان النصر لبني عبس فاحتلفت القبيلة بعنترة وكرمته.

عنترة وعبلة:

أحب عنترة ابنة عمه عبلة بنت مالك أعظم الحب وأشده[2]، وكانت من أجمل نساء قومها وأبعدهم صيتا في اكتمال العقل ونضرة الصبا، ويقال إنه كان من أقصى ما يعيق هذا الحب صلف أبيها مالك وأنفة أخيها عمرو.

تقدم عنترة إلى عمه مالك يخطب ابنته عبلة، ولكنه رفض أن يزوج ابنته من رجل أسود. ويقال: إنه طلب منه تعجيزا له وسدا للسبل وجهه ألف ناقة من نوق النعمان المعروفة بالعصافير مهرا لابنته ويقال: أن عنترة خرج في طلب عصافير النعمان حتى يظفر بعبلة، وإنه لقي في سبيلها أهو إلا جساما، ووقع في الأمر، ثم تحقق حلمه في النهاية وعاد إلى قبيلته ومعه مهر عبلة ألفا من عصافير الملك النعمان، ولكن عمه عاد يماطله ويكلفه من

[1]– الأصفهاني أبو الفرج، الأغاني، ط1، دار الكتب المصرية، 1935، ص33.

[2]– عكاوي رحاب، ملحمة العرب، ص 31.

أمره شططا، ثم فكر في أن يتخلص منه، فعرض ابنته على فرسان القبائل على أن يكون المهر رأس عنترة[1].

ثم تكون النهاية التي أغفلتها المصادر القديمة وتركت الباحثين عنها يختلفون حولها، فمنهم من يرى أن عنترة فاز بعبلة وتزوجها، ومنهم من يرى أنه لم يتزوجها، وإنما ظفر بها فارس آخر من فرسان العرب.

وقد سكتت المصادر العربية عن ذكر عبلة إلا في مجال تشييب عنترة بها وحبه لها، فلم تنوه عما إذا كان قد تزوج بها أم بقي حبه معلقا. حيث ذهب البعض إلى القول بأن عنترة لم يتزوج عبلة، بل تبتل في حبها، وأن أباها وأخاها منعاه من زواجها، وأنها زوجت أحر أشراف قومها على رغم عنترة[2].

وقد قاس أصحاب هذا الرأي قولهم هذا قياسا على عادة العرب من منعها بناتها أن يزففن إلى من يشيب بهن قبل الزواج.

ويميل البعض إلى الرأي القائل أن عنترة تزوج عبلة لعوامل وأسباب، منها أنه قد استلحق بنسب أبيه فزالت عنه هجنة النسب وأصبح ابن عم لعبلة، ثم إنه كان من أشهر فرسان قبيلة بني عبس بل فارس من فرسان العرب، وقوته وفروسيته مما لا يغفله من حسابه من يريد زواج عبلة، إذ إنه سيتعرض لانتقام عنترة وثأره لكرامته.

[1]– محمد سعيد مولى، مرجع سابق، ص 35.

[2]– عنترة بن شداد، الديوان، تحقيق: بدر الدين حاضري ومحمد حمامي، (د.ط)، دار الشروق، بيروت، 1992، ص 240.

وفاته[1]:

انتهت حياة عنترة بعد أن بلغ من العمر تسعون عاما تقريبا، فقد كانت حياته منحصرة بين سنتي 525 و615 ميلادية، وذكر الزركلي في الأعلام أن وفاته كانت عام 600 ميلادية، وهو ما يوازي العام الثاني والعشرين قبل الهجرة.

ذكر في نهاية عنترة روايات عدة، على أن الرواية المتداولة والمرجحة هي رواية صاحب الأغاني بقوله أن عنترة أغار على بني نبهان من طيء فطرد لهم طريدة وهو شيخ كبير، فجعل يرتجز وهو يطردها ويقول[2]: آثار ظلمان بقاع محرب.

قال: وكان زر (وقيل وزر) بن جابر النبهاني في فتوة، فرماه وقال: خذها وأنا ابن سلمى، فقطع مطاه (أي ظهره)، فتحامل بالرمية حتى أتى أهله، فقال وهو مجروح:

وإنّ ابْن سُلمى عِنْدَه فَاعْلَمُوا دَمِي : : : : : وَهَيْهَات لَا يُرجى ابْن سُلمى وَلَا دَمِي

يـحـــلّ بِأَكْنَاف الشِّعَاب و يَنْتَمِي : : : : : مَكَــان الثـريّا لَيْـــسبـَا لمتـهضّـم

رَمَــانِي وَلَم يُدْهَش بأزرق لهذمٍ : : : : : عشيّــة حلّـوا بَيـن نعـفٍ ومخـرمٍ

قال ابن الكلبي: وكان الذي قلته يلقب بالأسد الرهيص الطائي.

[1]– عكاوي رحاب، ملحمة العرب، ص 31.

[2]– المرجع نفسه، ص 32.

6. النابغة الذبياني:

- **نسبه:** هو زيدان بن معاوية بن ضباب بن جابر بن يربوع بن غيظ بن مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان بن بغيض بن ريث بن غطفان[1].
- ولد في عام خمسا مئة وخمسة وثلاثين ميلادي، بينما توفي في عام ستمائة وأربعة ميلادي[2].
- هو شاعر جاهلي، وهو من فحول شعراء الطبقة الأولى، وهو من سادت قومه.
- يعتبر هذا الشاعر من الشعراء الحضر، ذلك انه قد أمضى معظم حياته عند الملوك.
- يعود لقب النابغة إلى أنه قد قال الشعر على كبر، في حين يعتقد البعض أن هذا اللقب جاء بعد قولة: وحلت في بني القين بين الجسر فقد نبغت منهم لنا شوؤن.
- كنية الشاعر هي أبو أمامة، وقيل أيضا انه أبو أثامة، وأمامة وأثامة هما ابنتي الشاعر.
- اعتبر عمر بن الخطاب هذا الشاعر أنه أشعر شعراء الجاهلية حيث أن شعره امتاز بفصاحة اللفظ كما أن التراكيب كانت عذبة وسهلة.
- فيما يخص نشأته فقد نشأ هذا الشاعر عند بلاط معاوية، ولم تذكر المصادر شيئا يذكر عن نشأة الشاعر في المرحلة قبل اتصاله بالبلاط.
- كان هذا الشاعر يقيم العديد من العلاقات مع الحكام والملوك إضافة الى كبار رجال الدولة.
- كانت له العديد من المناظرات إلا أن أشهرها تلك التي حدثت بين عمرو بن هند وبينه.

[1]– عطوي علي نجيب، النابغة الذبياني شاعر المدح والاعتذار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1411،1هـ، ص 30.

[2]– النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، ص 05–06.

- كان لهذا الشاعر منزلته في الجاهلية وكان له دور كبير في توسطه لقومه عند الغساسنة ومنعهم من قيام الحرب.
- النابغة له ديوان شعري تم جمعه قديما، إلا أن نشره كان حديثا وقد تم نشره في أكثر من طبعه.
- أكثر الملوك الذين جالسهم هو النعمان ابن المنذر، إلا أن الحاقدين والحاسدين استطاعوا الإيقاع به عند الملك حيث أنهم اتهموه بوجود علاقة حب بينه وبين زوجة النعمان[1].

معلقة النابغة الذبياني[2]:

يَــا دَارُ مِئَة بالعلياء فَالسَّنَد : : : : :أقوت وطال عَلَيْهَا سَالِــف الْأَبَـد

وَقَفْت فِيهَا أصيــلانا أُسَائِلُهَا : : : : : عيت جواباوما بِالرَّبْــعِ مِنْ أَحَـد

إلَّا الأواري لأيــا مَا أبينها : : : : : وَالنّؤْي كَالْحَـوْض بالمظلومة الْجِلْـد

رُدَّتْ عَلَيْهِ أقاصيه ، ولبده : : : : : ضَرَب الْوَلِيدَة بِـ الْمِسْحَاة فِي الثَّـأَد

خَلَت سَبِيل أَتَى كَانَ يَحْبِسُه : : : : : وَرِفْعَتِــه إلَى السـجفين فالنــضـد

أَمْسَت خلاءوأمسى أَهْلِهَا احْتَمَلُوا : : : : : أَخْنَى عَلَيْهَا الَّذِي أَخْنَى عَلَى لَبَدٍ

فَعَدّ عَمَّا تَرَى إذْ لَا ارْتِجَاع لَه : : : : : وَأَنُمّ القتود عَلَى عيرانة أَجـــدِ

مقذوفة بدخيس النحض بازلها : : : : : لَه صَرِيف صَرِيف القعو بالمسد

[1]– العشماوي محمد زكي، النابغة الذبياني، دار المعارف، مصر، ص 36–37.

[2]–النابغة الذبياني، معلقة النابغة الذبياني،تحقيق محمد ابو الفضل،دار المعارف،ط2، ص 242 .

كَان رحلي وقد زَال النَّهَار بِنَا : : : : : يَوْم الْجَلِيل عَلَـــى مستأسن وَحَـــدّ

مِنْ وَحْشِ وَجَرَّه مُوشِي اكارعه : : : : : طاوِي الْمَصِير كَسَيْف الصَّيْقَل الْفَرْد

سَـــرَت عَلَيْهِ مِنْ الْجَوْزَاء سَارِيَة : : : : : تزجى الشِّمَال عَلَيْه جَامِد الْـــبَرْد

إن الخوف وعدم الشعور بالأمان الذي يعاني منه الشاعر بعد تهديد النعمان له انعكس على أجزاء القصيدة كلها وهو خوف مشوب بأمل النصر ألا أن الظروف تبدو أقوى من قدرة الشاعر، هذا الإنسان الذي يبدو ضعيفا أمام القوى الجبارة التي تستطيع تغيير الأمور وقهر الإرادات، فهذه الدار كانت متحصنة لا يستطيع أحد الوصول إليها، ولا تستطيع السيول التأثير فيها لأنها في مكان عال على مستند الجبال، إلا أن الدهر كان أقوى منها بفعل العوامل التي تعاقبت عليها حتى غيرت ملامحها ولم يستطع الشاعر التعرف عليها، وترد هنا لفظة مظلومة وإن كان اللغويون قد اقتصروا على معناها اللغوي إلا أنها تدل على ما يعانيه الشاعر من الظلم والجور ولم تستطع الجهود المبذولة حماية هذه الديار، لقد أمست هذه الديار خلاء لا حياة فيها، رحل عنها أهلها فالدهر يغير كل شيء.

إن الشاعر كما ذكرنا في اعتذاراته السابقة يشكو من تغير الأحوال وتبدلها بينه وبين النعمان بفعل الوشاة، الذين دمروا تلبك العلاقة الوطيدة التي كان من القوة بحيث لم يخطر على بال الشاعر أنها ستنتهي، وظل الشاعر يتساءل عن الأسباب التي تجعل النعمان يستجيب لقول الوشاة مع أن أدلتهم أمام ما يطرحه النابغة من أدلة والإيمان التي يرددها في كل اعتذاراته، ولكن النابغة لم يجد الجواب الشافي لما يطرحه.

7.الأعشى بن قيس:

نسبه:

هو ميمون بن قيس بن جند بن شراحيل بن عوف بن سعد بن ضبيعة، من بني قيس بن ثعلبة ،وصولا إلي على بن أبي بكر بن وائل، وانتهاء إلى ربيعة بن نزار. عاش عمرا طويلا وأدرك الإسلام ولم يسلم، ولقب بالأعشى لضعف بصره، وعمي في أواخر عمره.

مولدهو وفاته: في قرية منفوحة باليمامة، وفيها دار هو بها قبره[1].

من شعراء الطبقة الأولى في الجاهلية، كان كثير الوفود على الملوك من العرب، والفرس فكثرة الألفاظ الفارسية في شعره، يسلك فيه كل مسلك، وليس أحد ممن عرف قبله أكثر شعرا منه، كان يغني بشعره فلقب بصناجة العرب، اعتبره اعتبره أبو الفرج الأصفهاني، كما يقول التبريزي: أحد الاعلام من شعراء الجاهلية وفحولهم، وذهب إلى انه تقدم على سائرهم ثم استدرك ليقول: ليس ذلك بمجمع عليه لا فيه ولا في غيره.

كان الأعشى بحاجة دائمة إلى المال حتى ينهض بتبعات أسفاره الطويلة ويفي برغباته ومتطلباته فزار بلاد العرب قاصدا الملوك... يمدحهم ويكسب عطاءهم ولم يكن يجتمع اليه قدرا من المال يستنزفه في لذته.. ثم يعاود الرحلة في سبيل الحصول على مال جديد، ينفقه في لذة جديدة[2].

أما ديوان الاعشى فليس أقل من دواوين أصحاب المعلقات منزلة عند النقاد والراوة عني به بين الاقدمين ابو العباس الثعلب .كما ذكر صاحب الفهرست، ثم عكف الأدباء على ما

[1]– المرجع نفسه، ص 540.

[2]– فؤاد أفرام البستاني، الروائع . الأعشى الأكبر، ط 6، منشورات دمشق، بيروت، 1982، ص 541.

جمعه الثعلب، ينتقون منه القصائد والشواهد، وفي طليعة هؤلاء التبريزي الذي جعل قصيدة الأعشى اللامية .ودع هريرة إحدى معلقات الجاهليين كذلك اعتبرت لامية الأعشى: ما بكاء الكبير بالأطلال ".. من المعلقات العشر في شرح اخر لتلك القصائد. وبين المستشرقون الذين واكبوا على شعر أبي بصير جمعا واستدراكا وشرحا.ومنهم سلفستر دي ساسي (1826 م . 1242هـ)، ثوربكه (1875م . 1292هـ)، ورودلف جاير الذي امضى نصف قرن في صحبة الأعشى وشعره، بحيث أصدر في (1928م .1347هـ) ديوان الشاعر القيسي في طبعة بعنوان: الصبح المنير في في شعر أبي بصيرة ..

الأبيات العشرة من معلقته[1]:

وَدَع هُـرَيْرَةَ أَنَّ الرَّكَبَ مُرْتَجَلٌ : : : : : وَهَل تُطِيق وَدَاعًـــا أَيُّهـَا الـــرَّجُلُ ؟

غِرَاء فَرْعاء مَصْقُول عَوَارِضِهَا : : : : : تَمْشِي الْهُوَيْنَا كَمَا يَمْشِي الوجي الْوَحْل

كـــأَنَّ مِشْيَتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا : : : : : مَرّ السَّحَابَة ، لاريـثـــولا عَـجَّـل

تُسْمَع للحليوسواسا إِذَا انْصَرَفَتْ : : : : : كَمَـا اسْتـَعَان بِرِيح عشرق زَجَـلٌ

لَيْسَـت كَمَن يُكْرَه الْجِـيرَان طلعتـها : : : : : و لَا تَـرَاهَا لِسِرّ الْجَار تختتـل

يَكَـــاد يصـــرعها ، لَوْلَا تشددها : : : : : إِذَا تَقُومُ إِلَى جَـــارَتِهَا الْكـــسَـل

إِذَا تُعَـالَج قَرْنًا سَـاعَة فَتَـــرَت : : : : : اِهْتَزّ مِنْهَا ذُنُوب الْمَـتْن والكفـــل

مِلْء الوشـاح وصفر الدِّرْع بهنكة : : : : : إِذَا تَـــأْتِي يَكَـاد الْخَصْر ينخزل

[1]– ديوان الأعشى، ص 144.

صِدْت هُرَيْرَةِ عَنَّا مَا تَكَلَّمْنَا : : : : : جَهْلًا بِأُمّ خُلَيْد حَبْلٌ مِــنْ تَصِــل ؟

إنْ رَأَتْ رَجُلًا أَعْشَى أَضَرَّ بِهِ : : : : : رَيْبُ الْمَنُونِ ، ودهر مفند خَبِـل

شرح الأبيات:

قال أبو عبيدة: هريرة قينة كانت لرجل من أل عمرو بن مرثد، أهداها إلى قيس بن حسان بن ثعلبة بن عمرو بن مرثد فولدت له خليدا وقد قال في قصيدتهوالركب لا يستعمل إلا للإبل، وقول هو هل تطيق وداعا، أي انكودعتها قال الأصمعي (الغراء: البيضاء الواسعة الجبين، وروي عنه انه قال الغراء البيضاء النقية العرض، والفرعاء الطويلة الفرع: أي الشعر (والعوارض الرباعيات والأنياب).

تمشي الهويني: أي على رسلها، والوجى يشتكي حافره، ولم يخف، وهو مع ذلك وحل فهو أشد عليه. وغراء مرفوع لأنه خبر مبتدأ ويجوز نصبه بمعنى أعني، وعوارضها مرفوعة على أنها اسم ما لم يسم فاعله والهويني في موضع نصب على المصدر وفيها زيادة على معنى مصدر.

المشية: الحالة، وقوله مر السحابة أي تهاديها كمر السحابة وهذا مما يوصف به النساء الحلي واحي يؤدي عن الجماعة ويقال في جمعه حلي، والوسواس جرس الحلي، إذ نصرفت: يريد إذا خفت فمرت الريح، تحرك الحلي، فشبه صوت الحلي بصوت خشخشة العشرق على الحصباء تختتل وتختل واحد (بمعنى تسرق وتخدع) فهي لا تفعل هذا. يقول لولا أنها تشدد إذا قامت لسقطت وإذا في موضع نصب والعامل فيها يصارعها ذنوب المتن: العجيزة والمعا جز مقر الوشاح.

صفر الوشاح: أي خميصة البطن دقيقة الخصر، فوشاحها يقلق عليها هي تملأ الدرع لأنها ضخمة، والبهكنة الكبيرة الخلق، وتأتي تترفق من قولك هو يتأتى لك لأمر، وقيل تأتي: تهيأ للقيام، والأصل تتأتى فحذف إحدى التاءين، تنخزل: تنثني، وقيل تتقطع ويقال خزل عنه حقه إذا قطعه

الدجن: إلباس الغيم السماء. وقوله للذة المرء كناية عن الوطء ويروي تصرعه. لا جاف: أي لا غليظ والتنقل: المنتن الرائحة وقيل هو الذي لا يتطيب.

الفصل الثاني

الفصل الثاني:

البناء الفني للمقدمات

أولا: البناء الفني لقصيدة طرفة بن العبد.

ثانيا: البناء الفني لقصيدة زهير بن أبي سلمى.

ثالثا: البناء الفني لقصيدة بن ربيعة.

رابعا: البناء الفني لقصيدة عنترة شداد.

خامسا: البناء الفني لقصيدة النابغة الذبياني.

سادسا: البناء الفني لقصيدة الأعشى بن قيس.

أولا: البناء الفني لقصيدة امرؤ القيس.

إن الدارس لأي نص شعري أن يتعرض لبنيته الفنية، وهي كذلك تستدعي منه المرور على ثلاثة عناصر مهمة تكمل بعضها وهي: اللغة الشعرية والصورة والموسيقى الشعرية وهي عناصر اكتمال القصيدة جماليا.

1. اللغة الشعرية:

وهي التأشيرة للدخول إلى فضاءات النص المختلفة، وهي مفتاح للتلقي والقراءة في مختلف المستويات وما كان لباحث أن يرصد عناصر الشعر من صورة وإيقاع ومضامين دون المرور عن طريق اللغة الشعرية[1].

من ثم كانت دراسة اللغة الشعرية أول ما تنكب عليه المقاربات سواء في مفرداتها أو في تراكيبها أو أساليبها أو في المستويات المعجمية أو الصرفية أو النحوية أو البلاغية، وحتى إذا النظر في مقاربات بعض النقاد للنصوص الشعرية وهم لا يقفون عند النصوص الشعرية وقفات مباشرة مصرح بها بسبب اهتمامهم بالعناصر الأخرى المكونة للإبداع الشعري، فإنما يدرسون تلك العناصر من خلال اللغة الشعرية[2].

وقد اتفق العديد من النقاد في العصر الحديث مع النقاد القدامى حول أهمية اللغة الشعرية، وذلك بالنظر إلى النص الشعري، باعتباره فعل خلق وإبداع وتغيير أداته اللغة، التي لم تعد وسيلة نقل وتفاهم وحسب، بل غدت وسيلة استنباط واستكشاف، تثير الملتقى وتهزه من الأعماق وتغمره بإيحاءاتها وإيقاعاتها[3]، لأن الكلمات في الشعر الأصيل لا تنحصر ضمن

[1]– محمد بلوحي، بنية الخطاب الشعري الجاهل،(د.ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009، ص 68.

[2]– المرجع نفسه، ص 68.

[3]– المرجع نفسه، ص 69.

دلالاتها المعجمية بل تغدو تجسيدا حيا للوجود، وظلالا موحية، مما يجعل اللغة الشعرية التي لها القدرة الكبيرة في تشكيل وصياغة باقي عناصر الشعر ووسمها بصياغة خاصة كما إن اللغة الشعرية الجاهلية هي التي أثرت في اللغة العربيةوآدابها، وأمدتها بطاقات كبيرة، ذلك لما تملكه من خصائص معجمية وجمالية وصوتية ودلالية، كما كانت هذه الشعرية لصفاتها وإكمالها الفني مصدرا للقواعد النحويةوالصرفية التي فرضت نفسها على لغة الشعر والنثر في العصور العربية المختلفة منذ العصر الإسلامي إلى العصور العباسية المختلفة.

هذه أهمية اللغة الشعرية ومنزلتها ،وهذا هو دورها في تجسيد الأفكار وصياغة المواقف، ورسم العواطف والكشف عن عوالم الشاعرورؤاه ايزاء الموضوعات المختلفة التي تثير هو تحركه وتدفعه.

فمن خلال اللغة ينقل أفكاره ومعانيه، فهي أداته ووسيلته في ذلك وهذا في لغة شاعرنا التي تمتاز برقة ألفاظها وعذوبتها معبرة عن حالته النفسية ويتضح ذك في قوله:

قِفا نبْكِ من ذكرَى حبيبٍ ومنزلِ ... بسقطِ اللّوى بين الدخولِ فحومل

فتوضح فالمقرأة لم يعفُ رسمها ... لما نسجتْها من جنوب وشمالِ

ترى بعر الأرام في عرصاتها ... و قيعانها كأنه حب فلفل[1]

فهو يتحدث عن أمكنة لها ذكريات لديه، مرة بها فوقف عندها، فهاجت هذه الذكريات، فطلب من صاحبيه الوقوف معه ليشاركاه عواطف الأسى، فلهذه الأماكن أيام سعيدة لا تفارق خياله.

[1]– ديوان امرئ القيس، ص 40.

ومما اتسع فيه المعنى قوله :

فتوضح فالمقرأة لَمْ يُعْفَ رسمهاَ . . . لِمَا نَسْجِهَا مِن جَنُوب وشمالِ [1]

ومن الألفاظ أيضا التي تمتاز بالرقة وسلاسة والتي تؤدي مهمتها في التعبير قوله:

ومَا ذرفتْ عيناكِ إلاَّ لِتَضْرِبِي ... بِسهميكِ فِي أعْشارِ قَلبٍ مقتلِ[2]

فالشاعر هنا يعبر عن شدة حزنه عندما يتذكر محبوبته .

كما وظف الشاعر ألفاظا فيها من الموسيقى، وأن فيها معاني رمزية تعجز الألفاظ الحقيقية إن تقوم بها إذ يقول:

مَكْر مَفَر مُقْبِلٌ مُدْبِر مَعًا . . . كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ [3]

قفد جعل لكل وضع من أوضاع الفرس لفظة قائمة برأسها، مفصولة عن جارتها فلفظة لكروه وأخرى لفراره، وثالثة للإقبال، وأربعة للإدبار، فإذا بلغ الشطر الثاني حذف الفواصل وأرسل المعنى كله كرة واحدة.

إذ نجد أيضا في المعلقة أن هناك ترتيبا للألفاظ ويتضح ذلك في قوله:

أصاح تَرَى بَرْقًا أُرِيك وَمُضِيّه . . . كلمع الْيَدَيْنِ فِي حِبِّي مُكَلّل [4]

أما على التركيب: فاللوحة الأولى –وهي لوحة الإطلال– تبدأ بجملة فعلية:

---

[1]– المصدر نفسه، ص 40.

[2]– المصدر نفسه، ص 41.

[3]– المصدر نفسه، ص 79.

[4]– المصدر نفسه، ص 90.

قِفا نَبكِ مِن ذِكرَى حَبيبٍ ومَنزِلِ ... بِسَقْطِ اللّوى بَينَ الدُخول فَحَومَلِ[1]

-وقفا- فعل أمر يدل على الالتماس وطلب من أصحابه المشاركة في أحزانه، وهذا إن دل على شئ فإنما يدل على الإلتماس وطلب من أصحابه المشاركة في أحزانه وهذا أن دل على شئ فإنما يدا على الحالة النفسية التي كان عليها الشاعر عند نظم القصيدة فهو ضعيف عاجز فمضى يطلب المعونة من أصحابه.

وإذا كان قفا يدل على السكون فإن نبك تدل على الجزم والانقطاع فيظل الزمن جامدا عند لحظتي (الوقوف) و(البكاء) وأن كان الفعل نحويا يدل على التجدد والحدوث إلا أن (نبك) وقيد بـ (قفا) فإذا انتفى الثاني.

1. 1. الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية واحدة من أهم أدوات الكتابة الشعرية التي قلما نجد نصا شعريا قديما أوحديثا يتجاوزها أو يمكن له أن يستغني عنها، وهذا بغض النظر عن درجة حضورها وفاعليتها في النص والمتلقى، وقدرتها على الإيحاء والإفصاح عن تجربة الشاعر المعقدة [2].

وتلعب الصورة الشعرية دورا هاما في بناء الشعر إذ إن الصورة تبقى أداته الأولى الأساسية، تفرق عصرا عن عصر، وتيارا عن تيار، وشاعرا عن شاعر، وتظهر أصالة الخالق وتدل على قيمته، وترمز إلى عبقريته وشخصيته بل وتحمل خصوصيته وفرديته لأنها الأداة الوحيدة، التي ينقل بها تجربته ولا يمكن ان يستعيرها من سواه[3].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 40.

[2]- محمد بلوحي، بنية الخطاب الشعري الجاهلي، ص 96.

[3]- علي الغريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص17.

وهي أيضا واحدة من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر الحديث في بناء قصيدته وتجسيد الإبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره، وإذا كان الشعر الحديث –بشكل عام– يستخدم إلى جانب الصورة الشعرية أدوات شعرية أخرى، فإن هناك من الاتجاهات الشعرية الحديثة ما يعتمد اعتمادا أساسيا على الصورة الشعرية[1].

ولكي يحقق الشاعر لغته الشعرية ذات السمة الخصوصية نجده يتوسل بأدوات فنية ومداخل أسلوبية ليتصرف بما شاءت له موهبته وخياله وإمكانياته أن يتصرف[2].

أما امرؤ القيس فقد استخدم جملة من الوسائل التصويرية، كتلك الصور البلاغية الرائعة في معلقته، فهي إحدى بؤر القوة والارتكاز في إظهار الأحاسيس المتأججة في نفس الشاعر، والتي كانت أداته القوية في الوصول إلى ذروة الفن الرفيع.

لهذا نجد أن الصورة الشعرية جاءت مرتبطة بالشعور الذي نتحسس فيه صدق ينبع عن عمق التجارب الشعورية وصحة الحالة الوجدانية والنفسية فنبدأ بأغلبها ورواد في المعلقة وهي:

[1]–علي عشري زياد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5، مكتبة الآداب، مصر، 1429 /2008، ص 65.

[2] –المرجع نفسه، ص 66.

أ. التشبيه:

وهو صفة الشئ بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة[1] أو هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى الكاف نحوها[2].

أما التشبيه في المعلقة فقد تميز بالواقعية في الرسم وبغلبة الطابع الحسي، ولكنه كان في بعض التشبيهات يعرض للأشياء لمحا، ويترك في تشبيهه جانبا خفيا غامضا يزيده جمالا وأثرا...، وله في ذلك ابتكارات ملكت على الأقدمين ألبابهم فراحوا يتناولونها معجبين، ويوغلون في التفسير والتعليق عليها إذ يتجلى التشبيه في قوله:

كَأني غُذاة البّين يومَ تحمَلوا ... لَدى سمراتِ الّحي نَاقف حنظلِ[3]

فالشاعر هنا يخبر عن بكائه ويصف درر دمعه في أثر الحمول، فشبه نفسه بناقف الحنظل، وهذا البيت أقرب إلى الاستعارة التصريحية.

إذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضَت . . . تَعْرُّض أَثْنَاء الوِشَاح الْمُفَصَّل [4]

وهو تشبيه بليغ، يصف فيه المرأة.

ويقول أيضا:

مهفهفة بَيْضَاء غَيْر مُفَاضَة . . . تَرَائِبِهَا مَصْقُولَةٌ كالسجنجل [5]

---

[1]– ضياء غني لفتة العبودي، معلقة امرئ القيس في دراسات القدامى والمحدثين، ص 76.

[2]– المرجع نفسه، ص 76.

[3]– ديوان امرئ القيس، ص 42.

[4]– المصدر نفسه، ص 61.

[5]– المصدر نفسه، ص 64.

وهو تشبيه مرسل، يشبه فيه صدر المراة بالسجنجل، فصدرها براق متلألأ الصفاء كتلألؤ المرأة.

وكشح اللَّطِيف كالجديل مخصر . . . وَسَاق كأنبوب السَّقْي المذلل [1]

هنا شبه ضمور بطنها بخطام من آدم، ساقها في صفاء لونها ببردى بين نخيل تظلله أغصانها.

وتعطوا بِرُخْص غَيْر شَثْن كَأَنَّه . . . أساريع ضبي أَو مَسَاوِيك اسحل [2]

وتشبيه مرسل، شبه فيه بنان صاحبته الناعم بالأساريعوالاستواءوالدقةواللون الأبيض، ثم شبه بالمساويك الأسحل، فجمع بين اللين والصلابة .

ليلٍ كموْجِ البحْرِ أرخَى سدولهُ ... عَليّ بِأنواعِ لا الهُمومِ ليْبتَلي[3]

وهو تشبيه ضمني، حيث شبه الليل شديد السواد بموج البحر المتلاطم وتتابع أمواجه التي أتى بها دون نهاية.

فيَا لكَ منْ ليْل كأنَ نجومهُ ... بكل مُغار الفتل شُدت بيذبل[4]

الشاعر هنا اراد وصف الليل حتى كان النجوم مشدودة بجبال الى حجارة فليست تمضي.

مكَر مفر مقبل مدبر معاً ... كجلمود صخَر حطه السيل من عل[5] .

---

[1]– المصدر نفسه، ص 67.

[2]– المصدر نفسه، ص 69.

[3]– المصدر نفسه، ص 73.

[4]– المصدر نفسه، ص 76.

[5]– المصدر نفسه، ص 79.

وهو تشبيه بليغ، حيث شبه سرعة مره وصلابة خلقه بحجر عظيم ألقاه من مكان عال إلى حضيض من التشبيهات الجديدة في صفة الفرس مشبها له بالجلمود على سبيل المبالغة.

كَان دِمَاء الهاديات بِنَحْرِه . . . عُصَارَة حِنَّاء بِشَيْب مُرَجِّلٌ [1]

هنا شبه الدم الجامد على نحره من دماء الصيد بما جف من عصارة الحناء على شعر الأشيب.

أحارِ ترَى برقاً اريكَ وميضهُ ... كلمْع اليدينِ في حبيٍ مُكللِ[2]

شبه سرعة البرق في السحاب الذي يكلل البرق، كالإكليل في سرعة لمع اليدين وتحريكهما.

وفي تشبيهات دقيقة التصوير والوصف خاضعة للحس مستنبطة من البيئة التي عاش بها الشاعر.

ب. الاستعارة:

وهي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة مشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، من قرينة الصارفة عن إدارة المعنى الأصلي[3]، وفائدتها أنها تحدث في الكلام مزيتها على ما لو استعمل على الحقيقة.

أما الاستعارة في العلقة تتجلى في قولة:

---

[1]– المصدر نفسه، ص 86.

[2]– المصدر نفسه، ص 90.

[3]– ضياء غني لفتة العبودي، معلقة امرئ القيس في الدراسات القدامى والمحدثين، دار الحامد، عمان، ط 1، 2010، ص86.

ومَا ذرَفت عينَاكِ إلا لتضربِي ... بِسهميكِ في أعْشار قلبِ مقتّل[1]

وهي استعارة تمثيلية، فالشاعر قال بسهميك و أراد العينين.

ويقول أيضا:

فَقُلت لهُ لما تمطّى بصلبِه ... وأردَف إعجازاً وناء بِكلكلِ[2]

هنا شبه الليل بجمل أو نحوه، ثم حذف المشبه به و هو الجمل وأثبت بعض لوازمه وهو الصلب والإعجاز والكلكل، والمشبه هو الليل على سبيل الاستعارة المكنية.

وهو تعبير عن وطأة الليل الجاثم على صدره، وهمومه غير المنتهية وهذا البيت أقرب إلى التشبيه المضمر.

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا . . . بمنجرد قَيْدُ الأَوَابِدِ هَيْكَل [3]

وهي استعارة مكنية، حيث وصف الفرس بالسرعة في العدو والضفر عند الطلب –فأخبر عن إدراك الأوابد– من بقر الوحش والظباء وغيرها، فصار كالقيد لها.

[1]– ديوان امرئ القيس، ص 57.

[2]– المصدر نفسه، ص 74.

[3]– المصدر نفسه، ص 40.

ج. **الكناية:**

وهي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوحي إليه ويجعله دليلا عليه[1].

أما في المعلقة فتتضح في قوله:

وتضحي فَتِيت فَوْق فِرَاشِهَا . . . نَؤُوم الضُّحَى لَم تنتطق عَنْ تَفَضُّلٍ [2]

وهي كناية عن صفة، فالشاعر هنا أراد أن يذكر ترفة هذه المرأة، وأن لها ما يكفيها فقال (نؤوم الضحى) وأن فتيت المسك يبقى إلى الضحى فوق فراشها أي هي لا تنتطق لتخدم، ولكنها في بيتها متفضلة.

د. **الإيجاز:**

وهو أن يكون اللفظ أقل من المعنى مع الوفاء به، وإلا كان أخذا لا يفسد الكلام[3]، وهو من الأساليب المهمة في اللغة العربية إذا أن العرب لا تميل إلى الإسهاب والإطالة، بل عدوا الإيجاز بلاغة ومنه قول امرئ القيس:

فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَة الْحَيَوَانَات الْحَيّ . . . بِنَا بُطْمٌ خِبْت ذِي حقاف عقنقل [4]

يريد الشاعر أن يقول أنه: لما خرجنا من مجمع بيوت القبيلة، وصرنا إلى مثل هذا الموضع طاب حالنا، وراق عيشنا، فالحذف هنا في جواب (لما) وتقديره قوله (انتحى بنا).

---

[1]– ضياء غني لفتة العبودي، معلقة امرئ القيس في الدراسات عند القدامى والمحدثين، ص 94.

[2]– ديوان امرئ القيس، ص 78.

[3]– ضياء غني لفتة العبودي، معلقة امرئ القيس في الدراسات القدامى والمحدثين، ص 96.

[4]– ديوان امرئ القيس، ص 70.

2. في علم البديع:

❖ **الطباق:**

وَهُو جَمَعَك بَيْن الضدين . . . فـــــي الْكَلَامِ أَوْ بيــت شــعر [1]

ومنه قول الشاعر:

مَكْر مَفَر مُقْبِلٌ مُدْبِر مَعًا . . . كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ [2]

هذا البيت احتوى على الطباق كما احتوى على المطابقة كذلك بين قوله :

"مكر مفر، و"قوله مقبل مدبر".

❖ **المبالغة:**

وهي أن يدعى المتكلم الوصف، بلوغه من الشدة أو الضعف حدا مستبعدا أو مستحيلا[3]، وتتجلى المبالغة في قوله:

إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا . . . نَسِيم الصِّبَا جَاءَت بَرِيءٌ الْقَرَنْفُل [4]

أي أنها قامت بحركة أو التفتت انتشر نسيم القرنفل ويقول أيضا :

فَفَاضَتْ دُمُوعُ الْعَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً . . . عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مَحْمَلِي [5]

فإحساس الشاعر قد أفرط في إضافة دموعه، دون أن يعكس ذلك في كلماته، وقال أن مع بل المحمل، ولم يقل يقطر ويسبح، والغرض من هذه المبالغة الإبانة والإفصاح.

---

[1]– ضياء غني لفتة العبودي، معلقة امرئ القيس في الدراسات القدامى والمحدثين، ص 97.

[2]– ديوان امرئ القيس، ص 79.

[3]– ضياء غني لفتة العبودي، المرجع نفسه، ص 97 .

[4]– ديوان امرئ القيس، ص46.

[5]– المصدر نفسه، ص 47.

ويقول أيضا:

فمثلك حَبْل قَد طُرِقْت ومرضعا . . . فألهيتها عَنْ ذِي تمائم مُحَوَّلٌ [1]

هنا مبالغة في وصف محبة المرأة له، وأنه ألهاها عن ولدها الذي ترضعه لمعرفته بشغفها به، وشغفها عليه في حالها إرضاعها إياه.

وتتضح أيضا في قوله:

وتضحى فَتِيت فَوْق فِرَاشِهَا . . . تؤوم الضُّحَى لَم تنتطق عَنْ تَفَضُّلٍ [2]

هنا أفرط الشاعر في وصف المرأة .

ويقول أيضا :

وَقَدْ أَغْتَـدِي وَالطَّـيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا . . . بمنـجرد قَيْدُ الأوَابـدِ هَيْـكَل [3]

هنا أفرط الشاعر في وصف الفرس.

[1]– المصدر نفسه، ص 52.

[2]– المصدر نفسه، ص 78.

[3]– المصدر نفسه، ص 78.

3. وحدة القصيدة:

يرتبط موضوع الصورة ارتباطا وثيقا بموضوع الوحدة "فالقصيدة مجموعة من الصور، ولا بد للشاعر أن يخلق بين صوره ليكون صورة كبرى كلية[1]، ومن ثم يجب أن يكون هناك إحساس موحد في القصيدة.

أما الوحدة في معلقة امرئ القيس هي وحدة صراع بين الإنسان والطبيعة ووجود إحساس بالعاطفة الذي يعني وجود شعور موحد من قبل الشاعر إذ يقول:

لَه أيطلا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَة . . . وَإِرْخَاء سِرْحان وَتَقْرِيب تتفل [2]

و هنا جمع بين الظباء والنعامة في المراتع، وبين الثعالب والذباء في وعثاء الأرض.

4. الموسيقى الشعرية:

تعد الموسيقى عنصرا جوهريا في التشكيل الجمالي للشعر، اذ أن: «كل عمل أدبي فني هو قبل كل شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى»[3].

كما ترتبط (الموسيقى) باللغة لأن الإيقاع الشعري يستمد فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن معنى[4].

أما المعلقة جاءت على بحر "الطويل" وهو بحر رحب وتفعيلاته هي:

فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن ، فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن

---

[1]– ضياء غني لفتة العبودي، معلقة امرئ القيس في الدراسات القدامى والمحدثين، ص 172.

[2]– ديوان امرئ القيس، ص 83.

[3]– علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ط 1، مكتبة الآداب، 2003، ص 215.

[4]– المرجع نفسه، ص 190.

وتظهر الموسيقى في المعلقة على جانبين:

أ. الموسيقى الداخلية:

يدخل في الموسيقى الداخلية التصريح، وقد عني به الشاعر في المعلقة، وهو من مؤشرات إجادة الشاعر.

كما قامت القصيدة على الجرس الموسيقي وعلى توالي الحروف والحركات ويتضح ذلك في قوله:

مكر مفر مقبل مدبر معا ... كجلمود صخر حطه السيل من عل[1]

في هذا البيت موجات تطول وتقصر بحسب الحالة التي تستدعيها فالتموجات القصيرة في الكلمات:

مكر مفر ملائمة كل الملائمة لسرعة الجواب في عدوه.

ويقول أيضا:

وبيْضةِ خدرٍ لا يُرامُ خباؤهَا ... تمتعْتُ منْ لهوٍ بهاَ غيْر معجلِ[2]

نلاحظ توالي الضاد والدال والتاءات في "بيضة" و"حذر" و"تمتعت "وتوالي الخاءين" "حذر" و"خباؤها"، كما أن هناك إنسجام واتساق بين هذه الألفاظ.

و يقول أيضا:

[1]– ديوان امرئ القيس، ص 79 .

[2]– المصدر نفسه، ص 56.

تجاوَزتُ أحراساً إليهَا ومعشراً ... علّى حراصاً لوْ يسرونَ مقتلِي[1]

أن توالي الزاي والسين الصاد في تجاوزات "وأحراسا وحراصا ويسيرون، فيها موسيقى لفظية داخلية تكاد تنقل اللفظ العادي إلى جرسه موسيقى يلفه نغم ملحن.

أما التموجات الطويلة تظهر في قوله:

وليلِ كمْوج البحرِ أرْخى سدولهُ ... علىّ بأنواعِ الهُموم ليبْتلي[2]

فالشاعر هنا اعتمد على توالي الحروف وبما يتناسب مع الموقف (يتطلبها طول الليل).

كما لاحظنا تناسب الموسيقى مع المعنى، فهي تتناسب على نحو رائع مع الأحداث عنفا ولينا ويتضح ذلك في قوله:

فَأَضْحَى يَسِح الْمَاء حَوْل كتيفة : : : : : يُكَبُّ عَلَى الْأَذْقَان دوح الكنهبل [3]

فأين يصور المطر عنيفا، كاسحا، جارفا يقلب الأشجار الضخمة العالية رأس على عقب، ومن الأفعال الدالة على ذلك "يسح"، "يكب"، والكلمات: "على الأذقان"، "الدوح"، "الكنهبل"، وعندما هدأ المطر وخفت حركته، استخدم الأفعال:

'مر' و'أنزل'، والكلمات: 'من نفيانه' وهي ألفاظ موحية مشعة تتضح في البيت الذي يليه.

كما أن موسيقاه تتناسب مع الصورة التي يريد رسمها وبما يتناسب مع حالته النفسية، ثم إن الموسيقى تختلف من بيت إلى آخر لتغير مشاعر الشاعر وعواطفه.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 59.

[2]-المصدر نفسه، ص 83.

[3]- المصدر السابق، ص92.

ب. الموسيقى الخارجية:

❖ **الوزن:**

اعتمد الشاعر على الوزن اعتمادا كبيرا بل أساسا في تشكيل البنية الإيقاعية، فالوزن «أعظم أركان، وهو مشتمل على القافية، ويتبلور المستوى الصوتي بوضوح على انتظام التفعيلات الوزنية في ثنايا البيت والقصيد انتظام منسقا ليجعل أبيات القصيدة مترابطة في وحدة موسيقية»[1].

وتكمن أهمية بحر الطويل في المعلقة بتفعيلاته الثقيلة، وقاطعه الكثيرة في تناسب بهدوء واتزان يسمح باستيعاب المعنى الذي يريده الشاعر، وأن هذا البحر له صلة بالموضوعات التي عالجتها المعلقة كما مثل انفعالات الحزن والفرح والسرعة والبطء.

كما يقوم هذا البحر على تشكيل التقابل المتوازي لوحدات الإيقاع، كقوله:

مَكْر مَفَر مُقْبِلٌ مُدْبِر مَعًا : : : : : كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّلّ مِنْ عَلِ [2]

وقد يتخذ البحر شكل التقابل المتوازي للوحدات الإيقاعية، كقوله:

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا : : : : : بمنجرد قَيْدُ الأَوَابِدِ هَيْكَل [3]

فضلا عن استخدام الشاعر المقاطع الصوتية والأصوات المهموسة فهو يشير إلى تعادل شطري للبيت الواحد من حيث الإيقاع والوزن وهو يعمل على خلق جو نفسي، تنساب معه النفس وتشعر بالراحة والطرب.

---

[1]– ضياء غني لفتة العبودي، معلقة امرئ القيس في دراسات القدامى والمحدثين، ص155.

[2]– ديوان امرئ القيس، ص79.

[3]– المرجع نفسه، ص79.

❖ **القافية:**

وهي مقطع صوتي يلتزمه الشاعر في آخر كل بيت من القصيدة فيكسبها نغمة جميلة.

والقافية ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة، وتكررها يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة.

وقد جاءت القافية في معلقة امرئ القيس موحدة عذبة سلسة، شأنها شأن القصيدة العربية ذات روي واحد، فاللام المكسورة في معلقة امرئ القيس موحدة عذبة وسلسة، شأنها شأن القصيدة العربية ذات روي واحد، فاللام المكسورة في معلقة امرئ القيس جرس في الأذن مقبول، لسهولتها وامتدادها عند إنشادها والوقوف عليها.

2. جمالية اللغة الشعرية:

تكشف معلقة طرفة بن العبد أن لغته كانت طيعة لينة بين يديه في رسم اللوحات الفنية التي مزج فيها الواقع بالخيال والماضي بالحاضر، والقريب بالبعيد، والممكن بالمحال، وعليه، تحفل المعلقة بفيض من البنى اللغوية التي ارتقت بلغة المعلقة إلى ما يمكن أن نطلق عليه بالهندسة اللغوية من حيث النحو والتصريف، وذلك من مبتدئها إلى منتهاها، فيديو جليا «كيف أن أولها مهادا لثانيتها، وأن أجزاءها تتابعها في اتساق وبناء محكم»[1]، ويرى مصلحي بأن لغة المعلقة لغة شعرية نموذجية فيها جدة هي المظهر الخارجي لجدة رؤية الشاعر للوجود، ولم يكن الشاعر يتصنع لغته، ولذلك جاءت مفرداته منغمة واسعة التركيب النحوي متطورة نحو الاكتمال، لأنها ذات علاقات وتماسك واضح، وهذا يؤدي إلى تكوين بنية لغوية قائمة بذاتها في القصيدة[2]، فجمع كلمة الأطلال في افتتاحيتها بشئ بقيمة فاعلة في تأسيس بنية التركيب وتوسيع دائرة الدلالة، وتعميق مرجعية هذا وذاك من قرائن التجربة وحركة الشعور، وما يسبق ذلك من ذكر اسم المحبوبة ولام التملك التي تعني إضافة الإطلال إليها[3]. ولنتأمل معا تداعيات الألفاظ، وما يمكن أن تقودنا إليه من رصد لتموجات الحركة الشعورية التي ترفد لحظة إيداع المشهد، واستدعاء خيوط التجربة، لسوف نجد أن أول ما يتبادر إلى أذهاننا عند سماع لفظة 'برقة' مشهد البرق الضوئي اللامع، وصورته الخاطفة، مع ما يقترن به من أصوات عنف الرعد، ثم تستثير 'ثهمد' الظلال الدلالية للجذر اللغوي، "همد" الذي يعمى انكسار الحركة والقوة بعد فرط حيويتهما، فيتشكل من هذا وتلك هيئة الكشف

[1]– قراءة في الأدب القديم، هـ.

[2]– معلقة طرفة بن العبد، ص 242.

[3]– المعلقات العشر، ص 263.

والاستجلاء والتفجر التي يمكن اعتبارها قرائن تجربة الحب[1]. ويبادرنا الشطر الثاني بمدوده الطويلة التي في 'بها'، و'أبكي' كأدوات تعبيرية تعس حالته الشعورية، وانسيابية أحاسيسه.

وتتعالق معاني الشاعر بألفاظه، فحضور ألفاظ 'لبحر' في ظل هذه التجربة الشعورية والمأساة العاطفية التي يعيشها، تعبير عن معاني الموت والقهر والخوف وربما السفر أوالذهاب بلا رجعة، والدخول في عالم مجهول. ويقوم هذا المقطع على تكريس الأفعال والضمائر لبيان تفوق الأنا فقد قام هذا المستوى على التقابل بين ضمير المتكلم المفرد (خلت/ عنيت/ لست/ تلاقني...) وضمير الغائب الجمع (القوم قالوا- يلتقي الحي...) من حيث: العدد والحضور والغياب في مقابل الهم (عكس الأنا): فالأنا في حضورها في الأبيات أكثر من الهم (خلت – عنيت – لم أكسل (أنا) – لم أتلبد (أنا) – لست أرفد (أنا) –تلاقني – لا ينكروننني) وذلك في مقابل الهم (قالوا – يسترفد القوم – يلتقي الحي).

والأنا (الشاعر) حاضر متى طلب منه الهم (قومه) التواجد. وأفعال الطلب من الجماعة 'لهم' في مقابل أفعال الاستجابة من الشاعر 'الأنا' في قوله متى يسترفد القوم 'أرفد': فالجماعة القوم تقوم بالطلب لنفسها ولفائدتها 'يسترفد القوم' بينما يقوم الشاعر بالفعل لنفسه ولفائدة غيره، مما يعني نكرانه لذاته لأجلهم 'القوم' وبالتالي يعكس أفضليته عليهم.

ومن وسائل الشاعر التعبيرية التي وظفها للتعبير عما يجيش في خاطره من مشاعر وأحاسيس تراكم سيل من الأضداد في أثناء المعلقة، وهي تعكس حالته النفسية غير المستقرة، ومنها، يجور ويهتدي في قوله:

[1]- المعلقات العشر، ص 264.

عدوليةٌ أو من سفين ابن يامنٍ : : : : : يجورُ بها المَّلاح طوراًويهتدي[1]

وتروح وتغتدي، في قوله:

وَإِنّي لَا مُضِيّ الْهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ: : : : : بعوجاء مِرَقًّا لتروح وتغتدي [2]

أما على صعيد الأساليب اللغوية التي تتمازبها المعلقة، فرصد مثال منها فالشاعر يتحدى لوامه في قوله:

أَلَا أَيُّهَا اللَّائِمِ يأحضر الْوَغَى وَإِنْ : : : : : أَشْهَدَ اللَّذَّات هَلْ أَنْتَ مخلدي [3]

باستفهام استنكاري لا يكون جوابه إلا النفي، نفي القدرة على تخليد الشاعر ودفع الموت عنه. ويكرر ذلك في موضع آخر:

يَلُوم وَمَا أَدْرِي عَلَام يَلُومُنِي كَمَا : : : : : لامني فِي الْحَيّ قُرْطِ بْنِ مَعْبَدٍ [4]

كما عمد الشاعر لمجموعة من الأساليب الأخرى لبيان فخره بذاته، أبرزها: أسلوب النفي والإثبات حيث يسند الشاعر لنفسه القيم الإيجابية مستخدما أسلوب الإثبات، ويجرد عن ذاته القيم السلبية مستخدما أسلوب النفي، كما يلي: أسلوب النفي (لم أكسل/ لم أتلبد/ لست بحلال التلاع مخافة/ لا ينكرونني/ ولا أهل...). وأسلوب الإثبات: (خلت أنني عنيت/ أرفد/تلاقني إلى ذروة البيت الشريف المصمد).

[1]– ديوان طرفة بن العبد، ص 26.

[2]– ديوان طرفة بن العبد، ص 27.

[3]– ديوان طرفة بن العبد، ص 33.

[4]– ديوان طرفة بن العبد، ص 35.

وَلَسْت بِحَلَال التلاع مَخَافَة : : : : : وَلَكِنْ مَتَى يسترفد الْقَوْم أُرْقُد [1]

وفي قوله:

إِذَا الْقَوْمُ قالو منفتي خَلَت إِنَّنِي : : : : : عَنَيْت فَلَم أَكْسَل وَلَمَّا تَبَلَّد [2]

وأسلوب الاستدراك كذلك الحال:

وَلَسْت بِحَلَال التلاع مَخَافَة : : : : : وَلَكِنْ مَتَى يسترفد الْقَوْم أَرْفَد

فما بعد 'لكن' يبطل حكم ما قبلها، ويحل محله، والملاحظ من خلال البيت أن ما قبل لكن قيمة سلبية، بينما الذي بعدا قيمة إيجابية، الأمر الذي يؤكد نفي الشاعر القيم السلبية عن ذاته، وترسيخ القيم الإيجابية لها.

ومن الأساليب التي اتصفت بالتراكم أسلوب الشرط: إذا القوم قالوا..... خلت أنني.../متى يسترفد القوم أرفد/ وإن يلتقي الحي... تلاقني، بحيث شكلت هذه الأساليب الشرطية «مقابلة شكلية ودلالية وتوازنا لإيقاعيا»[3].

غَدًا الْقَوْمُ قَالُوا منفتي خَلَت إِنَّنِي : : : : : عَنَيْت فَلَم أَكْسَل وَلَمَّا تَبَلَّد [4]

يستخدم الشاعر أسلوب الشرط للفخر بذاته، بما يحمله الشرط من معاني التأكيد، وبما يحمله من معنى التلازم والتواتر، فجواب الشرط واقع ما وقع الشرط، فمتى طلب قوم الشاعر

[1]- ديوان طرفة بن العبد، ص 32.

[2]- المصدر نفسه، ، ص 31.

[3]- المعلقات العشر، ص 289.

[4]- ديوان طرفة بن العبد، ص 31.

الرفد منهم رفدهم، ومتى استنفروه أجابهم، وعليه فقد استطاع الشاعر من خلال الشرط أن يثبت مجوعة من الصفات، ويجعلها ملازمة لذاته، كما نفهم مما يلي:

إذا القوم قالوا... خلت أنني... = صفة النفرة والمساعدة.

متى يسترفد القوم أرفد = صفة العطاء والإجارة.

وإن يلتقي الحي... تلاقني = صفة السيادة

3. الصورة الشعرية:

تقوم معلقة طرفة بن العبد على مفهوم اللوحة الإبداعية الموسعة أو الممتدة، بحيث لا نكاد نرى هذا الحشد من مجموعة التشابيه والاستعارات والصور الفنية في أي قصيدة أو معلقة أخرى، فهي في كل مشهد من مشاهد المعلقة، وهي ما يسميها البعض بالتصوير، «والتصوير لون، وشكل، ومعنى، وحركة»[1]، ويقر البلاغيون والنقاد بأن تصوير الحركة في الشعر «من بديع التشبيهات وجليلها، لأن التقاطها وهي تدور في حركتها واضطرابها دليل مقدرة الشاعر ووعيه وقوة ملاحظته»[2]. وهي عند رزق صور تفصيلية مركبة متداخلة[3].

إن طرفة بن العبد ابدع أيما إبداع في تضافر اللون والحركة والصورة في رسم لوحاته. ويرى الهاشمي بأن التصوير الدقيق البارع من أهم عوامل عبقرية طرفة الشعرية، فلقد أوتي طرفة موهبة فطرية في التصوير، مكنته من هذا الفن، وجعلته يحيط بدقائق الموصوف، ويلم بالأوجه البعيدة بينه وبين ما يشبه به، بحيث تأتي صورة ذلك الموصوف دقيقة كل الدقة،

[1]- أبو موسى، ص 67.

[2]- أبو موسى، ص 67.

[3]- المعلقات العشر، ص 349.

محكمة كل الإحكام، وقد رفد موهبته هذه بخيال ومجنح وثاب وظف فيها عناصر الوصف من مرئيات ومسموعات ومشمومات[1].

❖ **لوحة الوقوف على الأطلال وبكاء الحبيب:**

إنها حسناء فنية ناضرة الشباب، أشربت شفتاها سمرة شفاه الظبي الغرير، يتألق في جيدها عقد مزدوج النظم من حبات اللؤلؤ والزبر جد، مترفة مرفهة لا تكاد تحملها قوائمها، تكاد تشبه ظبية ريانة، تمرح بين أغصان خميلة موفورة النبت والشجر، فتوشك أن تتخلف بين قطيعها، فترنو إليه حتى تفلت أثره، فإذا ابتسمت ضفت عن أسنان بيضاء بين شفتين امتزجت فيهما حمرة الدماء بسمرة البشرة، فكأنك أمام أقحوانا منيرا يتألق بين كثيب الرمل من الرمل المندى، نبت ونما على قمة ربوة من خالص الرمل، فوقف هنالك متفردا يستأثر بما تخصه الشمس من دفئ شعاعها ورعايتها، تلك الشمس الحذرة التي تستثني لثاتها من حرارتها مكتفية بشفيف الضوء التي يجعلها مشربة سمرة الكحل الخفيف، يجري على نسق واحد فلا يتفاوت أثره عليها جميعا، أما وجهها فكأن الشمس أضفت عليه رداء حسنها وإشراقها، فصفا لونها، وبرئ من كل تغير أوتغضن[2]. مما تتسم به هذه اللوحة تراكم التشبيهات والصفات بدرجة لم نعهدها عند أي شاعر آخر، لذلك أجمع كثير من الباحثين والنقاد– كما سبق القول– في عدة معلقة طرفة بن العبد بأنها لوحة إبداعية أو كلية ممتدة وموسعة. فمن التشابيه والصور التمثيلية والإستعارات التي أبدعها ووسع فيها لوحته الصورة التثميلية في قوله:

عدوليةٌ أو من سفين ابن يامنٍ ::::: يجورُ بها المَّلاح طوراًويهتدي [3]

[1]– طرفة بن العبد، حياته وشعره، الهاشمي، ص 195.

[2]– المعلقات العشر، ص 268.

[3]– ديوان طرفة بن العبد، ص 26.

وانظر لجمال التشبيه ودلالته في قوله:

أمونٍ كألواح الإرانِ نصَأْتُها ::::: عَلى لاحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهرُ بُرجُدِ[1]

ومن تشبيهاته الأخرى:

كأن جناحي مضرحيٍّ تكنّفا ::::: حِفافَيْهِ شُكّا في العَسِيبِ بمَسرَدِ[2]

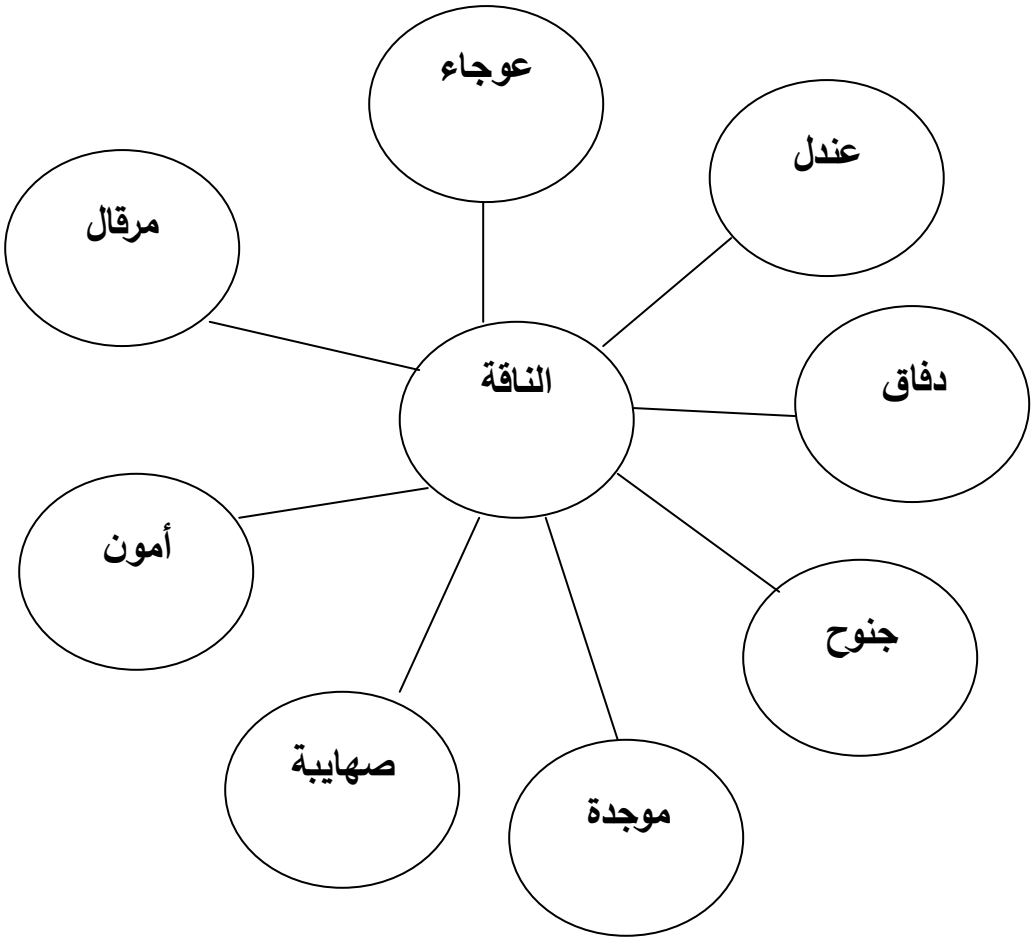
حيث شبه ناقته بجناحي النسر وليس النسر كاملا وخصوصا منه الأبيض المتعفف عن أكل الجيف.

❖ **لوحة الناقة:**

تكاد تكون لوحة الناقة في معلقة طرفة بن العبد النموذج والمثال لأي شاعر رغب في وصف ناقة، فقد شكلت شيئا أساسيا هاما في حياته، فهي راحلته للأسفار، على متنها قطع المفاوز والفلوات، وبها تقحم المهالك وسار في الهواجر اللافحات. تبدأ اللوحة بمركزية الناقة وتحيط بها صفات إشعاعية تنطلق من المركز، وتم تدعيهما بسست ملحات بصرية وحركية، ويمكن تمثيلها بالشكل التالي:

[1]– ديوان طرفة بن العبد، ص 27.

[2]– ديوان طرفة بن العبد، ص 28.



فالناقة مكتملة الخلق، قوية سريعة، تؤدي مهماتها في نشاط متواصل، لا تعرف الكسل أوالملل، فهي كالجمل قوية العضلات، فتية، جسمها متين البناء، مكتنز اللحم، قوي الأعصاب، رأسها ضخم، جمجمتها صلبة، أطرافها قوية، عيناها حسناوان حادتا النظر، وأذناها مرهفتا السمع، خدودها بيضاء، مشافرها طويلة حسنة المنظر، وعنقها طويل ممشوق، ظهرها صلب، وفخذاها مكتنزتا اللحم، ومرفقاها بعيدان، ومال عضداها متينان، وذنبها قوي، تحركه لعبا ولهوا ودفعا للأذى، وهي أكول لا ترعى إلا في الأماكن الخصبة. وهي حذرة يقظة نشيطة، قلبها قوي، كثيرة الحركة، أنفها جميل، وهي طوع صاحبها في السرعة والبطء، معتادة السير في الليل والنهار، في السهول والجبال، سريعة الجري، تثير الغبار، ولا تتعثر في الرمال، تفتت الحصى، تفوق غيرها سرعة وقوة، إنها ناقة طرفة بن العبد. إن هذه الصور

التي حشدها الشاعر السمعية البصرية والحركية تغذي المحور المركزي للصورة بروافد تزيد المعنى وضوحا ودقة، وكل ملمح منها يزيد من خصوصية المعنى بحيث يكمل جمال الصورة، وتجميع هذه الأجزاء يؤدي في النهاية إلى اللوحة النهائية التي يرغب فيها الشاعر، وهي بالضبط كمثلا لنهر الكبير الذي تغذيه روافد جانبية فكلما زادت الروافد زادت عظمة ذلك النهر. فلكي تتضح الصورة التي يرغب فيها الشاعر لناقته.

❖ **لوحة نفسيته ومجتمعه ورؤيته للموت والحياة:**

استطاع الشاعر في هذه اللوحة رسم معالم شخصية إنسانية متميزة الحساسية والرؤية، في لحظة من لحظات الصدق والمكاشفة، وربما المواصلة، مع الذات، وعوالمها الداخلية والخارجية، والاجتماعية، حال حيويتها التي تردد بين موجات متتابعة أو متداخلة من القوة والضعف، والغضب والتسامح، والثورة، والنفور، والإشفاق والتعاطف، واللوم والاعتذار إلى آخر ما يمكن أن تقودنا إليه هذه اللوحة من ثنائيات الحياة المتضادة أو المتقابلة أوالمتوازية[1].فقد صور ذاته في هذه اللوحة في المرآة المقابلة، فهو شجاع كريم يترفع عما يفعله الجبناء خشية مداهمتهم من ضيوفهم طلبا للرفادة والسقاية، وهو المغوار الذي يحضر محافل القوم التي تتبادل فيها الآراء، وهي من سمات عِلية القوم، وذوي المشورة والمكانة الاجتماعية العالية، ومع ذلك لا ينفي عن نفسه في هذه اللوحة ميله إلى المتع الحسية التي يلقاها من ارتياده الحوانيت والخمارات والحانات. وبعد ذلك يدلف إلى رسم ذاته أمام الذوات الأخرى (الموت المعنوي)، إن مغادرة المحبوبة هو هجران لذات الشاعر، ونكران لوجوده، ولم يجلب له ذلك موتا واحدا، بل كان الموت متكاثرا ومتعدد المستويات، وصار ينفق أمواله على لذاته وشهواته هروبا من واقعه مع محبوته وقبيلته التي نبذته نبذ الجمال الجرباء، ولما يجد

[1]– المعلقات العشر، ص 325.

مخرجا رغم كل محاولاته بلغ مرحلة اليقين والإيمان بحقيقة الحياة والموت، فوضع تأملاته وفلسفته في الحياة والموت، ليكمل ملامح اللوحة التي شرع برسمها في مؤخرة المعلقة، فالموت حتمي لا يفرق بين غني وفقير وكلاهما مضيرهما التراب، فالموت مرتبط بالحياة، إنه كامن فيها، ونائم مع الحياة في الوجود، لكنه يجرجر الإنسان رويدا رويدا مع تساقط الأيام وكر الليالي[1].

4. الموسيقى الداخلية والخارجية لمعلقة طرفة بن العبد:

انتظمت موسيقى المعلقة وإيقاعها الداخلي والخارجي في مجموعة من المستملحات تراوحت بين إيقاع الصوامت والصوائت والسواكن وإيقاع الألفاظ والوحدات اللغوية ومحسنات علم البديع من طباق وجناس، فضلا عن الوزن والقافية. وقد جعل طرفة حين أفاض في وصف لوحاته الثلاث وتصويرها الموسيقى جزءا من بينة المعلقة ووحدتها القائمة على التشكيل والتصوير، ولا يسمى الوزن وزنا إلا لأنه مرتبط ببنية القصيدة، ولا تسمى القصيدة قصيدة إلا لأن الوزن داخل في تركيبها وتشكيلها وبنيتها، فموسيقى المعلقة جزء من الصورة التي تحمل تجربته ورؤيته وتعبيره عن موقفه، بل إنها مؤثرة في صوره المتشبعة الحاملة لمعنى المعلقة، والكاشفة عن اليأس والحزن والتشاؤم، الناتج من الموقف الفلسفي للشاعر وهو يعالج فكرة الحياة والموت، وتعتمد المعلقة في كثير من جوانبها على الترجيع الكثير النغمات والنبرات مثلما نجد في غناء قينته (ندماي بيض كالنجوم)[2].

جاءت معلقة طرفة بن العبد على البحر الطويل، الذي عكس الحالة الشعورية التي كانت تلم بالشاعر، فلم يكن الشاعر لينظم قصيدة دون «شعور بخصائصه وموسيقاه بل كان يعمد

[1]– لمزيد من التفاصيل حول رسم هذه اللوحة، انظر: عبور الأبد الصامت: 236–273. وفلسفة الموت عند طرفة، حسين نشوان، 68. ومشكلة المصير في مطولة طرفة، مصطفى ناصف، 31 وما بعدها.

[2]– مصلحي، معلقة طرفة، ص 257.

إليه، ويقصد إليه قصدا»[1]. فأنى لطرفة أن يبدع وما أبدعه وأن يعبر ما عبر عنه في معلقته الرائعة دون البحر الطويل، استمع إلى دفقات قلبه وخلجات نفسه، في قوله:

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة ::::: على المرء من وقع الحسام المهند[2]

فضلا عن رغبة الشاعر في ركوب الصعاب وإثبات المكانة والريادة، فمعلوم أن الشعراء الكبار كانوا يؤثرون البحر الطويل على غيره كونه ميزانا لأشعارهم، لا سيما في الأغراض جليلة الشأن[3].

بعد اختيار الشاعر لقافيته أحد أهم أركان الموسيقى والإيقاع في القصيدة الشعرية أيضا، فحسن اختيارها يسبغ على القصيدة وموضوعها دفقات شعورية تتناغم وغرض الشاعر، وهي ما يمكن أن نطلق عليها أخت الوزن وربيبته، فهذه القافية هي التي تلفح روح القارئ منذ سماع البيت الأول من القصيدة. وجاءت قصيدة المعلقة بقافية الدال التي عدها النقاد واللغويون من القوافي الذلل، فهي من أحلى القوافي وأروعها.

هذا عن الموسيقى الخارجية، أما الموسيقى الداخلية في المعلقة فقد تشكلت موسيقى المعلقة من مستويات متعددة ابتداء من الحروف مرورا بالكلمات وانتهاء بالتراكيب. فمن التكرار الذي وضفه في بعض الحروف بما يخدم فكرة الشاعر والتعبير عن مشاعره، قوله:

[1]- أنيس، موسيقا الشعر، ص 187.

[2]- ديوان طرفة بن العبد، ص 36.

[3]- أنيس، ص 191.

وصادفتا سمع التوجس للسرى ::::: لهجس خفي أو لصوت منددِ[1]

نرى هنا تكرار خمس سينات وصادين في كلمات متتابعة، فيها غلبة لأصوات الصفير المهموسة، والأصوات المرفقة، وكأنها الموسيقى التصويرية المصاحبة لتشكيل الدلالة على نحو إيحائي، تتضافر فيه عناصر التشكيل الفني، وهي تعبر عن خفة السمع التي يتحدث عنها الشاعر، وتكرار التنوين ثلاث مرات في عجز البيت أضفى تقسيما وتنغيما موسيقيا إضافيا. ومن ملامح التكرار الحرفي تكرار حروف اللام والميم والنون والياء:

فما لي أراني وابنَ عمّي مالِكاً ::::: متى ادن منه ينأى عني و يبعد

يَلومُ وَما أَدري عَلامَ يَلومُني ::::: كَما لامَني في الحَيِّ قُرطُ بنُ مَعبَدِ [2]

ومن التكرار الذي انتظم على مستوى المفردة تكراره لكلمات تنتمي إلى الجذر نفسه، كما في الكلمات: يلوم/ لامني- معبد/معبد-غير/غير-معبد/يبعد. كما يتجلى هذا التكرار وهذه الموسيقية في قوله:

أَرَى قـبر نحـــام بَخِيلٌ بمالـــه : : : : : كَقَبْر غَوِي فِي الْبَطَالَة مفســـد

تَرَى جشوتين مِنْ تُرَابٍ عَلَيْهِمَا : : : : : صَفَائِح صُمْ مِنَ صَفِيح مُنَضَّد

أَرَى الْمَوْتَ يعتام الْكِرَام ويصطفي : : : : : عَقِيلَة مَال الْفَاحِش الْمُتَشَدِّد

أَرَى الْعَيْش كَنْزًا نَاقِصًا كُلّ ليـلة : : : : : وَمَا تَنْقُص الْأَيَّام وَالدَّهْر يَنْفُد [3]

[1]- ديوان طرفة بن العبد، ص 30.

[2]- ديوان طرفة بن العبد، ص 35.

[3]- ديوان طرفة بن العبد، ص 34.

إنها أربعة أبيات تمثل خواطر الشاعر في فلسفة الحياة والموت بأسلوب أدبي رفيع اضفى على المعلقة رونقا وعذوبة وسلاسة،في ترديده قوله: 'أرى' و'ترى'، فهو موقف الناصح. هذا عن التكرار الاشتقاقي، وهناك تكرار غير اشتقاقي تمثل على سبيل المثال في تكرار: لم/لم-لا/ لا في كثير من المواقع. كما ظهر في معلقة طرفة الترديد الموسيقي وهو تكرار الشاعر في حشو بيت من أبياته لفظا تقدم في نفس البيت، مثل قول طرفة:

وَإِن يلتقِ الحيّ الْجَمِيع تلاقني إلَى ذَرَّة الْبَيْت الّشريف المصمّد [1]

وتكرار الياء في قوله:

ومَازال تشرْابي الخمْورَ ولذتي وبيْعي وإنفاقي طريفي ومُتلدي[2]

وكذلك في قوله:

ولكنْ نفَى عني الّرجا لجراءَتي عليهِم وإقدامِي وصدِقي ومحْتَدي[3]

ومن الصور الموسيقية التي تشكلت في المعلقة التصدير وهو قريب من الترديد، والفرق بينهما أن التصدير مخصوص بالقوافي، مثل قول طرفة:

وَلست بِحلال التِلاع مَخافة ولكنْ متّى يسترفدُ القَوم أرفد[4]

[1]- ديوان طرفة بن العبد، ص 32.

[2]- ديوان طرفة بن العبد، ص 33.

[3]- ديوان طرفة بن العبد، ص 38.

[4]- ديوان طرفة بن العبد، ص 32.

ومن الملامح الموسيقية في شعر طرفة بن العبد ميله إلى تشكيل إيقاعات موسيقية من خلال محسنات علم البديع كالطباق والمقابلة لفظا ومعنى، وقد شغلت حيزا جيدا في شعره، ساهمت في زيادة التأثير الإيقاعي، ومنها قوله يجور ويهتدي في قوله:

عُدوليّة أو مِنسفينِ ابْن يَا من ::::: يجوزُ بِها الملاح طوراً ويهتدِي[1]

وفي قوله تروح وتغتدي:

وَإني لاَ مضي الهَم عند احتضــارِه::::: بِعوجَاء مرقاَ لِتروح وتغّتدي[2]

ومن الجمال الموسيقي الجمع بين كلمتي "أدن وينأ" بالتقصير الصوتي في كلتيهما، يقول:

فمَالي أرانِي وابنَ عمِي مالكــاً::::: متّى أدن مِنـــه ينأ عنِي وَيبعد[3]

[1]– ديوان طرفة بن العبد، ص 26.

[2]– ديوان طرفة بن العبد، ص 27.

[3]– ديوان طرفة بن العبد، 35.

ثانيا: البناء الفني لقصيدة زهير بن أبي سلمى:

1. اللغة:

يولي النقاد الدارسون أهمية كبرى للغة ومكانتها في العمل الأدبي باعتبار العنصر الأول في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير، وإذا كان العمل الأدبي يتوقف على الدقة في الصياغة، فإن في أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة، بوصفها مادة بناءه.

"فعلاقة تجربة الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به[1].

فاللغة هي عماد العملية الأدبية عموما وعند الشعراء خصوصا، إذا أنها تسمح بإعطاء قصيدة شعرية متميزة لها خصوصياتها وتتمتع بألفاظ وكلمات راقية، ثم إن الشاعر يتعامل مع ذاته ومع الوجود من خلال اللغة" ومن الشعر هو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة وغنى الحياة على السواء والشعر الذي لا يحقق هذه الغاية الحيوية لا يمكن أن يسمع شعر الحق...[2]، فإن الشاعر مطالب قبل كل أحد بأن تكون لغته مرآة تنعكس فيها صورة عصره، وأن تكون نابضة حية بروحه وإحساسه وواقعه، فمن خلال لغة الشاعر نستطيع أن نعرف مدى استجابة هذا الشاعر أو ذلك لظروف عصره وهمومه ومشاكله وقضاياه[3] كما أن اللغة تمنح الشاعر القدرة على التعبير عما يختلج مشاعره، وكما يجول في خاطره وعمقه من أذكار وأحاسيس.

---

[1]- أيمن محمدزكي العشماوي، خمريات أبي نواس- دراسة تحيلية في المضمون والشكل، ص 24.

[2]- محمد ناصر، الشعر الجزائري، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ط1، دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان، 1985، ص276.

[3]- محمد ناصر، الشعر الجزائري، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص356-57.

فاللغة في الشعر خلق في ذاتها، وليست مجرد وسيلة لنقل الفكرة من ذهن المتكلم إلى السامع، واللغة في الشعر كائن حي متجدد، ومستودع لطاقة إبداعية ضخمة، ومصدر الفكر والإحساس والصورة والإيقاع وهي المادة الأولية التي يتشكل منها العمل الأدبي[1].

أ. الصورة:

أولا: التشبيه ودوره في تشكيل الصورة الفنية:

إن تعريفات التشبيه قد أخذت حيزا كبيرا في أراء البلاغيين والنقاد لا سيما القدماء، فالتشبيه فن بياني كثير الدوران على ألسنة الشعراء والأدباء وله قيمة فنية كبرى أساس التشبيه عند القدامة أن يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بهما، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها، وعلى هذا فإن أحسن التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في صفات أكثر.

وذهب من انفرادهما فيها حتى يدني بهما إلى حال الإتحاد في الصفات النقاد إلى أن التشبيه من أكثر الألوان البيانية أهمية وأصالة في تشكيل الصورة الفنية[2]، فهو الأداة التي يعتمدها الشاعر أو الكاتب لبث الروح فيها. والتشبيه هو الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب يكتب أو ينشئ[3]، وجد التشبيه عند ابن رشيق هو الآخرة بأداة التشبيه[4]، ناب منابه أو لم ينب صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أم من جهات كثيرة لا من جميع جهاته[5]، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه معنى التشبيه هو الإخبار بالشبه، وهو الإشراك

---

[1]- أيمن محمد زكي العشماوي، خمريات أبي نواس، ص 203.

[2]- قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، تأليف بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1373هـ-1954م، ص 315.

[3]- أحمد بسام ساعي، الصورة الفنية بين البلاغة والنقد، ط1، جدة،(د.ت)، ص 45.

[4]- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ط2، 1984م، ص 239.

[5]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ط1، 1255هـ-1970م، ص 194.

في صفة أو أكثر بأداة مثل الكاف ونحوها ملحوظة أو ملفوظة يعرفه السكاكي بقوله:[1] «هواشتراك شيئين في أمر من الأمور لغرض، أو بمعنى آخر هو اشتراك المشبه والمشبه في صفة من الصفات لغرض[2].

وإن التشبيه في مفهومه الجمالي، تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الشعوري أو الفني الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع. كما يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر، بل ترمي إلى الربط بينهما في حالة أو صيغة أو وضع يكشف جوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية، أو الخبرة الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر وسيطرت على أدواته ومن تشبيهات زهير في الأطلال قوله:

ودارَ لهَا بالرقمتين كَأنها:::::مراجع وشّم في نواشِر معصم

فشبه آثار الدار بالوشم في ظاهر اليد. وكان زهير أحيانا يتجاوز الطلل إلى ذكر آثاره، التي تكون غالبا الآرام والعين والأثافي والنؤى، مثل ذلك:

[1]– بدوي طبانة، علم البيان دراسة فنية وتاريخية في أصول البلاغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، (د.ت)، ص36.

[2]– السكاكي "أبو يعقوب يوسف"، مفتاح العلوم، ط2، منشورات المكتبة العلمية الجديدة، 7بيروت–لبنان، 1987م، ص332.

وقفت بها من بعد عشرين حجة أثافي سفعا في معرس مرجل * فلأيا عرفت الدار بعد توهم وثؤيا كجذم الحوض لم يتلثم فقد اهتدى إلى دارها بواسطة الاثافي ونهير صغير قد حفر حول بيتها، بقى غير متثلم، ولقد شبه زهير بحوض اقتلعت أزهاره بعد يباسها وجفاف مائها. توسل زهير في تشبيهاته بالحواس، كحاسة البصر والألوان، ومن ذلك قوله في ووصف الظغائن فهو يصورهن في الهودج فيشبه الأنماط والستر بالدم في الإحمرار كقوله: علون بأنماط عتاق وكله * وراد حواشيها مشاكهة الدم[1].

ثانيا: الاستعارة:

تعد الاستعارة من أهم أدوات رسم الصورة الشعرية لأنها قادرة على تصوير أحاسيس الشاعر الداخلية التي تجيش في صدره، ثم نقلها إلى المتلقين بطريقة مؤثرة.

والشاعر كي يحقق العلاقات المختلفة بين الأشياء فإنه قد ينهج التعبير المباشر، فستعين بالتشبيه مثلا لتوضيح العلاقة، وقد ينهج التعبير الغير المباشر فيستعين بأداة أدق تعبيرا وأجمل تصويرا هي الاستعارة.

ودورها في تشكيل الصورة الفنية هو «أن تتقدم في استدراك قيمة الاستعارة التي تتمثل في شيء له قيمة أو يعد قيما في المعنى الأصلي الجوهري عندما يكون موضوع اهتمام أو نفع أو شغف من أي نوع. وأي شيء موضوع اهتمام أو نفع من ثم قيم بذاته»[2]، ومن ثم تعرف القيمة بالجدوى أو الفائدة فالاستعارة فن بياني جليل القدر عظيم التأثير عرفه البيانيون بأنه "اللفظ المستعمل في غير ماله" لعلاقة المشابهة بين المعنين الأصلي، يقول عنها والمجازي

[1]– عدنان حسن قاسم، التصوير الشعري، ط1، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، 1980م، ص40.

[2]– أحمد عبد السميع الصاوي، فن الاستعارة، في دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الاسكندرية، (د.ت)، ص 220.

مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي للفظ الجرجاني[1]: "هي أمد بيانا وأوسع سعة وأبعد غورا وأذهب نجدا في الصناعة وغورا في أن تجمع شعبها وشعوبها،وتحضر فنونها وضروبها من خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها، أنه تعطيل الكثير من المعاني بالسير في اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر وتجني من، والاستعارة أهم عناصر تشكيل الصورة الغصن الواحد أنواعا من الشر ومرحلة أنضج وعملية أردف من التشبيه[2]، ولا يوفها الشاعر لتزيين العبارة أو القيام بدور ثانوي قد يستغنى عنه، إنما هي وسيلة ضرورية للإدراك الجمالي[3].

والتشكيل الفني الاستعارة: أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به وتعيره المشبه وتجربه عليه، تريد أن تقول رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء ، فتدع ذلك وتقول على أن الاستعارة لا تقتصر وظيفتها على أنها تهبنا معنى "رأيت أسدا" عميقا نثق إبان قراءة الشعر في أنه يستكن في قلوب الأشياء[4]، ولا يستطيع العقب بأدواته الأخرى أن يبلغه، من الحق أن الاستعارة أكسبتنا القدرة على تنظيم خبراتنا، وإعطائها سمة معقولة، وتغلغلت في تكييف إدراكنا الأشياء من حولنا في كل المجالات الروحية، لكننا نستطيع من وجه آخر أن نكشف وظيفة متميزة من تقييد أوابد الفكر والخيال، وذلك أن النظام الاستعاري –كما نرى– يكشف على الدوام، علاقات جديدة بين الأشياء، ويدأب الشاعر على الكشف والتغيير من العثور من تصور الشعراء قبله ونحن

[1]– علي البدري، علم البيان في الدراسات البلاغية، ط2، 1404هـ–1986م، ص176 .

[2]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد اللحام، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، 1991م، ص 30.

[3]– على إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر أبو دعبل بن علي الخزاعي، ص 89.

[4]– الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 67.

نتحدث عن الاستعارة كضرب من التشبيه ولون من هذه العلاقات ألوان المجاز[1]، ونظرة النقاد والبلاغيين إليهما أن الاستعارة أفضل المجاز.

ثالثا: الكناية:

عرف أهل البلاغة الكناية بأنها: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره بالفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجوه فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك "طويل النجاد" ويريدون طويل القامة "وكثير رماد القدر" يعنون به كثير القرى الكناية أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى[2]، بل يلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل على التابع بأن عن المتبوع يقول السكاكي[3]: والكناية ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه.

أما أبو هلال العسكري فقد اعتنى عناية لينقل من المذكور إلى المتروك فائقة بالكناية[4]، وفي ذلك يقول: "الكناية هي أن يكنى عن الشيء ويعرض به فلا يصرح مثل قوله تعالى: (أو جاء أحد منكم من الغائط أو لامستم النساء)[5] الغائط كناية عن الحاجة، وملامسة النساء كناية عن الجماع تعد الكناية من العناصر البارزة التي يتوسل بها الشاعر في تشكيله لصوره[6]، تقف جنبا إلى جنب مع العناصر الأخرى من تشبيه واستعارة. تنوعت صور الكناية

---

[1]– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ، (د.ط)، دار الأندلس للطباعة والنشر، (د.ت)، ص 147.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، (د.ط)، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت)، ص 66.

[3]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، (د.ط)، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت)، ص178.

[4]– السكاكي، مفتاح العلوم، ص189.

[5]– سورة المائدة، الآية 6.

[6]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 368.

الكناية في شعر زهير وعبر بها عن معاني شعره مادحا ومتغزلا كما استخدمها في حكمه. ومن ذلك قوله:

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه ومن يعص أطراف الزجاج فإنه * * وإن يرق أسباب السماء بسلم يطيع العوالي ركبت كل لهذم.

رابعا: البديع:

للبديع دور هام في تشكيل الصورة الفنية، ومن النقاد الذين وضعوا مكانة خاصة للبديع الجاحظ، إذ جعله مقصورا على العرب[1]، ومن أجله فاقت لغتهم على كل لغة، واءت على كل لسان "والبديع هو علم يعرف به الوجوه والمزايا التي تزيد الكلام حسنا وطلاوة وتكسوه بهاء ورونقا بعد مطابقته لمقتضى الحال ووضوح دلالته على، وهنالك ضرورة للبديع لاستكمال جزئياتها، ولا يستهان بما في المراد[2].

إلا أن زهيرا على الرغم مما عرف به من البديع من إمكانات تصويرية تعديل وتنقيح لشعره، تخيير لألفاظه[3]، لم يكن حريصا على تكلف في صناعة شعره، فقد برزت صوره الفنية مسترسلة مع طبعه الفني وحسه المرهف. ومع ذلك لم يخل شعره من التوسل بألوان البديع المختلفة، ومن أبرز ألوان البديع التي توسل بها الشاعر في تصويره للتعبير الفني "التضاد" من طباق ومقابلة على كل ألوان البديع الأخرى حيث وظفه الشاعر في تصويره للتعبير عن موقفه من الحياة ورؤيته للواقع المتناقض من حوله، فقد ساءه ما كانت تعيش فيه أميه، آنذاك، من تحزب وأحلاف، وحروب وخلاف، فعبر عن كل ذلك، وعما ينبغي فتعددت

[1] – الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، (د.ط)، مطبعة الخانجي، ج4، (د.ت)، ص25.

[2] – قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، طبانة، ص 330.

[3] – إبراهيم علي أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، ص3– 334.

الصور التي وظف فيها الشاعر والتضاد في تشكيل عكس فيها موقفه الهادف إلى التغيير والإصلاح.

ثالثا: الموسيقى:

قد لا نجانب الصواب إن قلنا أن الإيقاع لموسيقى في العمل الشعري يعد من أهم الناصر التي يعتمد عليها هذا الفن الجميل، ذلك أن العلاقة بين الشعر والموسيقى علاقة ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه الذي «نشأ مرتبطا بالغناء، ومن ثم فإنهما يصدران من نبع واحد وهو الشعور بالون والإيقاع»[1] هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الجمال الشعري يتحدد بطبيعة الجرس اللفظي، إذ أن «للشعر نواحي للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس والألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا نسميه بموسيقى الشعر»[2].

ولما كانت موسيقى الشعر العربي- بصفة عامة- تنقسم من ناحية البناء إل قسمين، موسيقى خارجية وأخرى داخلية فإننا سنحاول أن نلقي نظرة على كل الجانبين في شعر زهير بن أبي سلمى الذي بين أيدينا، وكيف أستطاع أن يوظفها في معلقته هذه على وجه الخصوص.

أ. الموسيقى الخارجية:

وهي الموسيقى التي يحكمها علم العروض، والتي تتضمن بشكل عام الوزن والقافية اللذان اعتمدهما الشعر القديم بالدرجة الأولى، وهذه الموسيقى هي التي تكون في البحر المختار

[1]- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، (د.ط)، دار المعرفة، القاهرة، 1971، ص 153.

[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، (د.ط)، المكتبة الأجلو مصرية، 1972، ص98 .

والروي المناسب، والشاعر المبدع حقا هو الذي يحس بفطراته الفنية جريان الموسيقى في أبياته حين تختار اللفظ والكلمة والوزن والروي المنسجم مع موضوعه[1].

وهذا ما نجده في شعر زهير بن أبي سلمى إذ استطاع الأخير أن يختار البحور الملائمة لهذا الفن، وأن يوقف بين جرس ألفاظه ووقعها بشكل يجعلها تنساب انسيابا باعث يطرب الأذن التي تتلقاه وينعشها ولا شك أن الشاعر بصدد حديثه عن محبوبته ووصفه لها، وكل ما يحيط، وما كان يحدثه كل ذلك في نفسه من نشوة وزهو ومضاعف على نحو ما أوضحنا...

فكانت أشعاره تأتي على وزن ونسق يتماشى والحالة النفسية التي كانت تعتريه، ذلك أن الموسيقى في الشعر تعد وسيطا يتخذه الشاعر لنقل كل الأحاسيس والمشاعر المفرحة تأكيد لما أشار إليه "**إبراهيم أنيس**" من ارتباط نغمة الإنشاد بالحالة النفسية للمنشد فتكون «عند الفرح والسرور متلهفة مرتفعة»[2] وهو ما يتماشى وتفعيلات هذا البحر المفعمة الوافرة النغم وهو إذ يحاول أن يصف لنا ما كان يحيط به من معزز بشتى أنماط الترف ولعلنا نلاحظ أن زهير بن أبي سلمى يعمد إلى نفس الوزن، وهو بصدد تصوير محبوبته وأجوائها، وهو وزن يتوافق مع ما كان يدور في تلك المجالس من عبث ولهو عابرين...

والحقيقة أن عنصر الموسيقى كان حاضرا بشكل في شعر زهير بن أبي سلمى وصحبه وقد انعكس هذا الأمر على شعره الذي صور كل تفاصيل هذه الأجواء كما انعكس هذا الأمر على موسيقى شعره .

[1]- محمد ناصر، الشعر الجزائري، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 192، 193.

[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص177.

ثالثا: البناء الفني لقصيدة لبيد بن ربيعة.

1. اللغة الشعرية:

يقع الاتصال بين الكتابة الشعرية والمتلقي أول ما يقع من خلاله اللغة، فهي التأشيرة للدخول إلى فضاءات النص المختلفة: وهي المفتاح للتلقي والقراءة في مختلف المستويات.

ومن ثمة كانت دراسة اللغة الشعرية أول ما تكتب عليه المقارنات سواء في مفرداتها أو في تراكيبها أو في أساليبها المعجمية أو الصرفية أو النحوية أو البلاغية.

ويلقى الدارس لمتون النقد العربي القديم الاختفاء الكبير بالغة الشعرية من طرف النقاد القدامى معتبرينها الفيصل الحاسم مابين النص الشعري وما عداه من النصوص لأخرى من جهة وكذا المقياس الرئيسي مابين النص الشعري الراقي الخالد وما سواء من النصوص الشعرية المتواضعة[1].

«وليس الشعر عند أهل العلم إلا حسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع لألفاظ في مواضعها، وأن يورء المعنى بالفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله... وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورديء اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعمه... وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المكشوف بهاء وحسنا ورونقا حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد»[2].

[1]- ينظر بنية الخطاب في الشعر الجاهلي للدكتور محمد بلوحي، (د.ط)، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2009، ص68.

[2]- الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري تحقيق محي الدين عبد الحميد، ص380-381 نقلا عن: بنية الخطاب في الشعر الجاهلي للدكتور محمد بلوحي، ص 69.

وتمتاز اللغة الشعرية الجاهلية بخصائص معجمية وصوتية ودلالية، وقد كان الاهتمام باللغة الشعرية في النقد العربي في العصر الحديث من أجل دراستها من حيث الألفاظ «في غموضها ووضوحها وفي غرابتها وألفتها وفي صعوبتها وسهولتها في تقريريتها ورمزيتها في مباشرتها وإحائيتها بالحياة ومختلف مجالات الواقع وفي ارتباطها بالمواضيع المطروقة»[1].

ويبدو أن المعجم الشعري لهذه المعلقة يتنازعه حقلان أساسيان يستقي معامله من ماضي الشاعر المأساوي الذي أرده عاجزا أمام واقعة الحاضر ومن هنا فهذه المعلقة تتضح بالألفاظ وعبارات اليأس والحزن حيال ماض الشاعر القاسي فيقول:

عَفَتْ الدِّيَارُ مَحَلّهَا فمقامها : : : : : بِمِنًى تَأَبَّد غولها فرجامها [2]

سماحا مأنوسا رقيق الحواشي ولاستعمالات كما قال الدكتور مفيد قميحة في كتابه شرح المعلقات العشر[3].

2. الصورة الفنية:

احتلت الصورة البيانية أو الشعرية الجزء الوفير من أقسام البلاغة باعتبارها جوهر الشعر وروحه، ويرى عبد القادر الجرجاني بأن الصورة لم تكن منحصرة في أنواع بعينها كالتشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية وإنما هي ألفاظ من حيث أدلة على معان لا من حيث هي الحروف وهذه المعان نوعان: نوع تصل إليه "بدلالة اللفظ وحده" من حيث موضوعه في اللغة ونوع آخر «ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»[4].

---

[1]– المرجع نفسه، ص 70.

[2]– ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق إحسان عباس، ص 199.

[3]– مفيد قميحة، ينظر شرح المعلقات العشر، ط أخيرة، دار ومكتبة الهلال بيروت، 2003م، ص217– 218.

[4]– زكية خليفة سعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتر، ط1، منشورات جامعة قاز تونس، 1999، ص18–19.

ومن هنا يمكن أن نقول أن الصورة عند عبد القاهر الجرجاني نوعان:

1. يتمثل من ألفاظ من حيث هي أدلة على معان وهذه المعاني تدل على معان أخرى.

والمعلقة التي أمامنا تمتلئ زواياها وتنطوي ثناياها على صور بديعية ترسم مواقف الشاعر الفنية والوجدانية وتنقل تجربته الحياتية، ومن هذه الصور:

❖ **الاستعارة:**

والاستعارة كما يعرفها الجرجاني أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك لأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية[1] والاستعارة قسمان: أحدهما أن لا يكون لنقله فائدة والثاني أن يكون له فائدة.

والاستعارة بهذا المفهوم تعطينا الكثير من المعاني بالقليل من الألفاظ.

وتبدو الاستعارة في معلقة لبيد بن ربيعة في قوله:

وغُداة ريّح قَّد كشَفت إذ::::: أَصبحَت بيد الشّمِال زِمامِهَا

أضاف هذا الشاعر "اليد" وهي حاسة من الحواس كما لا يصلح أن يكون له يد وهو الشمال فهو قد استعار كلمة اليد إضافة إلى قوله:

زجَلا كأَن نِعاَج تُوضَح فوقَها:::::وظِباء وجَرة عطفًا أرامَها

[1]- عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، (د.ط)، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 1424-2003، ص27.

فالشاعر هنا استعار حيوانات لم تكن في بيئته بحكم ثقافته[1].

يقول الشاعر:

مِن كُل سَارية وَغاد مُدجن::::: وَعَشّية مُتجاوب إرْزامِيها[2].

الأرزام هو حنين الناقة واستعارة الشاعر للسحابة فمعناها أنها راعدة.

إن الاستعارة تضفي على الأسلوب جمالا واقتنانا **لـ"قول الجرجاني**" «الاستعارة أمد ميدانا وأشد اقتنانا وأكثر جريانا وأحب حسنا وإحسانا وأوسع سعة وأبعد غورا وأذهب نجدا في الصناعة (...) نعم، وأسحر سحرا وأملا بكل يملأ صدرا ويتمتع عقلا ويؤنس نفسا ويوفر أنسا»[3].

❖ **التشبيه:**

وهو صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء أخر حسي أو جرد لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر[4].

يقول لبيد: يشبه الطلل في قدرته على مقاومة البلى بالكتابة في الحجر الذي لا يبلى ولا يبين:

عِفت الّديَار مَحلُها فَمقاَمها::::: بِمنى تَأبد غَولها فرِجَامِها

---

[1]- عمار حازم محمد اعبيدي، الخيال الشعري في القصائد الشعر الطوال، عالم الكتب الحديث، ط1، 1430-2009م، ص197.

[2]- من ديوان لبيد بن ربيعة، ص 298.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص40.

[4]- يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1427-2007، ص 15.

فَمدافع الرّيَان عُري رسمَها:::::خَلقا كمَا ضِمن الوَحي سَلامها

وَجلا السّيولَ عَن الطُلول كَأنَها:::::زَبر تَجد متُو نها أقلامَها

نرى الشاعر قد ألقى دوما تأكيد، ليفيد أن المخاطب مؤمن بكلامه مصدق قوله فكان وقعه وأثره على النفس أقوى من الإنشاء، ومما زاد الكلام رونقا وبهاء وجمالا ذلك التفصيل بعد الإجمال ومواطنه في قوله (محلها فمقامها) (غولها فرجامها) كما أن تشبيه الشاعر لما بقي من أثار الديار بما بقي من الكتابة فوق الأحجار تشبيه رائع.

إن التشبيه يوسع المعارف ويسهل على الذاكرة عملها فيعينها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي تستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير كما أن التشبيه يكشف عن النفس الإنسانية بكل ما تعج من انفعالات وتخوضه من تجارب شعورية.

❖ **الكناية:**

تعد الكناية مظهرا من مظاهر الصورة الشعرية والكناية فن من التعبير توخاه العرب واستنكار للألفاظ التي تؤدي ما يقصد من المعاني، وبها يتذوقون الأساليب ويزينون ضروب التعبير ويكثرون من وجود الدلالة هكذا عرفوها صورة في خيالهم، غير أنهم لم يعرفوها لونا بلاغيا محددا واضح المعالم بين السمات[1].

ومن هنا فالكناية وهو أن يكنى عن الشيء ويعرض بهولا يصرح عن الشيء ويكني عن الشيء يتكلم بغيره مما يستدل عليه وبلاغة الكناية هي أنها في صور كثيرة تعطي الحقيقة

[1]– مالك بن الريب لخديجة مواسة، سيميائية الموت في رثاء النفس، ص 264.

مصحوبة بدليلها وتضع المعان في صور المحسنات وقد وردت الصور الكنائية قليلة مقارنة مع الاستعارة والتشبيه في هذه المعلقة.

يقول لبيد:

وَهم الّعشيرَة أّن يُبطئ حَاسد::::: أو أّن يَمِيل مَع الّعدو لئِامِها

هذا البيت كناية على أنهم قوم لا يقدر حاسد ان يبطئ الناس عنهم بسوء ولا يقدر لائم على لومهم . إضافة إلى قوله:

بَادرت حَاجَتها آلدجَاج بِسحَرة::::: لأَعْل مِنهُ أحَين هَب نِيامَها

وَلَقد حَمّيت الّحي تَحمَل شَكتي::::: فَرط وَشاحِي إّذ غَدوت لِجامَها

وفي هذين البيتين أورد اسم الدجاجة صراحة وأشار إلى الفرش كناية من خلال استخدام مفردة (لجامها).

3. الموسيقى الشعرية:

يصف الكثير من الدارسين لغتنا العربية بأنها لغة موسيقية قد وصلت إلينا مكتبة هذه الصفة منذ أقدم عهدها "ولأن أحكم الكلام ما كان أبين وأبلغ وأتقن والبلاغة ما كان أفصح وأحسن والفصاحة ما كان موزنا ومقفى[1].

فهؤلاء إذن قد رأوا أسماء درجات هذه الموسيقى تلفظ في أوزان الشعر وقوافيه.

[1]– ينظر اللغة الشعرية عند تابط شرا، دراسة أسلوبية جمالية مذكرة ماجستير، لعفاف خلوط،2011–2012، أم البواقي، ص71.

1. الإيقاع:

إن أول من استعمل الإيقاع هو "**ابن طباطبا العلوي**" في كتابه **(عيار الشعر)** لما قال «الشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يود عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صرحه المعنى وعدو به اللفظ، فضما مسموعه ومعقوله من العدل ثم قبوله، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي:اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»[1].

من خلال هذا النص نفهم أن "**ابن طباطبا**" مع بين الوزن والإيقاع وأن الإيقاع مقترن بالشعر الموزون وبها يحصل الطرب ويدرك حسن التركيب وحدته المعنى وفي حالة اختلال اي من الأبنية التالية: اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ أو فقدانها فإن البنية الإيقاعية تهتز.

فالإيقاع إذن هو مجموعة من العناصر تشابكت معا لتشكيل الهيكل الموسيقي الذي تبنى عليه القصيدة.

2. القافية:

تعد القافية من أهل العناصر المكملة للإيقاع الخارجي للقصيدة، وقد عرفها "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**" «هي من أخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن»[2].

إذن فالقافية تقع في أخر البيت كما يلزم تكرارها في نهاية كل بيت:

عِفتُ الّدِيارَ مَحِلها فمَقامَها::::: بِمنى تَأّبد غَولَها فرِماجَها

0/ /0

[1]– عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003، ص82.

[2]– المرجع نفسه، ص35.

فَمدافِع ٱلريَان عُري رَسمُها::::: خَلقا كَمّا ضَمن الوَحي سَلامها

0/ /0

إن التزام الشاعر بقافية معينة منذ بدأ القصيدة لنهايتها ضرورة شعرية.

3. الروي:

من أهم العناصر الذي تبنى عليه القافية و«هو الحرف الذي يبني عليه القصيدة ونسب إيه فيقال قصيدة رائية أو دالية أو سينية ويلزم في أخر كل بيت منها»[1].

لقد اعتبر العرضيون حرف المد والهاء حروف روي إلا محدودة باعتبار أن جميع حروف المعجم تكون رويا إلا بالألف في مثل "أنا" و"حيهلا" اختار لبيد بن ربيعة حرف الميم رويا لمعلقة أن الميم يحيل إلى أنين الذات الشاغرة وألمها.

والميم «صوت شفوي أنفي مهجور، حيث تنطق الشفتان انطباق تاما عند النطق بصوت الميم، فيتفق الهواء أي يحبس حبسا تاما في الفم... »[2] .

[1]– عبد الرحمان تبرماسين، المرجع السابق، ص37.

[2]– كمال بشير، علم الأصوات، (د.ط)، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000م، ص384.

رابعا: البناء الفني لقصيدة عنترة بن شداد.

1. اللغة:

وهي التأشيرة للدخول غلى فضاءا النص المختلفة، وهي المفتاح للتلقي والقراءة في مختلف المستويات وما كان لباحث أن يرصد عناصر الشعر من صورة وإيقاع ومضامين دون المرور عن طريق اللغة الشعرية[1].

من ثم كانت دراسة اللغة الشعرية أول ما تنكب عليه المقاربات سواء في مفرداتها أو في تراكيبها أو أساليبها أو في المستويات المعجمية أو الصرفية أو النحوية أو البلاغية، وحتى إذا دققنا النظر في مقاربات بعض النقاد للنصوص الشعرية وهم لا يقفون عند اللغة الشعرية وقفات مباشرة مصرح بها بسبب اهتمامهم بالعناصر الأخرى المكونة للإبداع الشعري، فإنما يدرسون تلك العناصر من خلال اللغة الشعرية[2].

وقد اتفق العديد من النقاد في العصر الحديث مع النقاد القدامى حول أهمية اللغة الشعرية، وذلك بالنظر إلى النص الشعري، باعتباره فعل خلق وإبداع وتغيير أداته اللغة، التي لم تعد وسيلة نقل وتفاهم وحسب، بل غدت وسيلة استنباطان واكتشاف، تثير المتلقي وتهزه من الأعماق وتغمره بإيحاءاتها وإيقاعاتها[3]، لأن الكلمات في الشعر الأصيل لا تنحصر ضمن دلالاتها المعجمية بل تغدو تجسيدا حيا للوجود، وظلالا موحية، مما يجعل الغة الشعرية وجودا ذا كيان وجسم وعنصرا مهما من عناصر التجربة الشعرية التي لها القدرة الكبيرة في تشكيل وصياغة باقي عناصر الشعر ووسمها بصيغات خاصة.

---

[1]- محمد بلوحي، بنية الخطاب الشعري الجاهلي،(د.ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009، ص68.

[2]- المرجع نفسه، 68.

[3]- المرجع نفسه، ص69.

كما أن اللغة الشعرية الجاهلية هي التي أثرت في اللغة العربية وأدابها، وأمدتها بطاقات كبيرة، ذلك لما تملكه من خصائص معجمية وجمالية وصوتية ودلالية، كما كانت هذه اللغة الشعرية لصفاتها.

أ. الصورة الشعرية:

تقوم معلقة طرفة عنترة بن شداد على مفهوم اللوحة الإبداعية الموسعة أو الممتدة، بحيث لا نكاد نرى هذا الحشد من مجموعات التشابيه والاستعارات والصور الفنية في أي قصيدة أومعلقة أخرى، فهي تفوح في كل مشهد من مشاهد المعلقة، وهي ما يسميها البعض بالتصوير، «والتصوير لون، وشكل، ومعنى وحركة»[1]، ويقر البلاغيون والنقاد بان تصوير الحركة في الشعر «من بديع التشبيهات وجليلها، لأن التقاطها وهي تدور في حركتها واضطرابها دليل مقدرة الشاعر وقوة ملاحظته»[2]. وهي عند رزق صور تفصيلية مركبة متداخلة[3].

إن عنترة ابن شداد أبدع أيما إبداع في تضافر اللون والحركة والصورة في رسم لوحاته. ويرى الهاشمي بأن التصوير الدقيق البارع من أهم عوامل عبقرية طرفة الشعرية، فلقد أوتي عنترة موهبة فطرية في التصوير، مكنته من هذا الفن، وجعلته يحيط بدقائق الموصوف، ويلم بالأوجه البعيدة بينه وبين ما يشبهه به.

ثالثا: الموسيقى:

ليس من الصواب إن قلنا أن الإيقاع لموسيقى في العمل الشعري يعد من أهم العناصر التي يعتمد عليها هذا الفن الجميل، ذلك أن العلاقة بين الشعر والموسيقى علاقة ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه الذي «نشأ مرتبطا بالغناء، ومن ثم فغنهما يصدران من نبع واحد وهو

[1] – أبو موسى، ص 67.

[2] – أبو موسى، ص 67.

[3] – المعلقات العشر، ص 349.

الشعور باللون والإيقاع»[1] هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الجمال الشعري يتحدد بطبيعة الجرس اللفظي، إذ أن «للشعر نواحي للجمال أسرعها غلى نفوسنا ما فيه من جرس والألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا نسميه بموسيقى الشعر»[2].

ولما كانت موسيقى الشعر العربية –بصفة عامة– تنقسم من ناحية البناء إلى قسمين، موسيقى خارجية وأخرى داخلية فإننا سنحاول أن نلقي نظرة على كلا الجانبين في شعر عنترة بن شداد الذي بين أيدينا، وكيف استطاع أن يوظفها في معلقته هذه على وجه الخصوص.

أ. الموسيقى الخارجية:

وهي الموسيقى التي يحكمها علم العروض، والتي تتضمن بشكل عام الوزن والقافية اللذان اعتمدهما الشعر القديم بالدرجة الأولى، وهذه الموسيقى هي التي تكون في البحر المختار والروي المناسب، والشاعر المبدع حقا الذي يحس بفطراته الفنية جريان الموسيقى في أبياته حين تختار اللفظ والكلمة والوزن والروي المنسجم مع موضوعه[3].

وهذا ما نجده في شعر عنترة إذ استطاع الأخير أن يختار البحور الملائمة لهذا الفن، وأن يوقف بين جرس ألفاظه ووقعها بشكل يجعلها تنساب انسيابا باعث يطرب الأذن التي تتلقاه وينعشها ولا شك أن الشاعر وهو بصدد حديثه عن محبوبته وصفه لها، وكل ما يحيط، وما أن يحدثه كل ذلك في نفسه من نشوة وزهو مضاعف على نحو ما أوضحنا...

فكانت أشعاره تأتي على وزن ونسق يتماشى والحالة النفسية التي كانت تعتريه، ذلك أن الموسيقى في الشعر تعد وسيطا يتخذه الشاعر لنقل كل الأحاسيس والمشاعر المفرحة تأكيد لما أشار إليه "**إبراهيم أنيس**" من ارتباط نغمة الإنشاد بالحالة النفسية للمنشد فتكون «عند

[1]– شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، (د.ط)، دار المعرفة–القاهرة–1971، ص 153.

[2]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، (د.ط)، المكتبة الأجلو مصرية 1972، ص 98.

[3]– محمد ناصر، الشعر الجزائري، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 192– 193.

الفرح والسرور متلهفة مرتفعة»[1] وهو ما يتماشى وتفعيلات هذا البحر المفعمة الوافرة النغم وهو إذ يحاول أن يصف لنا ما كان يحيط به من معزز بشتى أنماط الترف ولعلنا نلاحظ أن عنترة يعمد إلى نفس الوزن، وهو بصدد التصوير محبوبته وأجوائها، وهو وزن يتوافق مع ما كان يدور في تلك المجالس من عبث ولهو عابرين...

والحقيقة أن عنصر الموسيقى كان حاضرا بشكل في شعر عنترة وصحبه وقد انعكس هذا الأم على شعره الذي صور كل تفاصيل هذه الأجواء كما انعكس هذا الأمر على موسيقى شعره التي وافقت هذا الجو واتسقت مع ما فيه من إيقاع ومرح ومتعة ولهذا لجأ عنترة إلى النظم على هذا الوزن المفعم بالنغم الذي يحاكي ما كان الشاعر يشهده من خلال تصويره لمحبوبته.

ب. الموسيقى الداخلية:

إن الموسيقى التي نعنيها هنا ليست تلك التي تكون في الوزن والقافية ولا يحكمها علم العروض، إنما هي تلك التي تكون البناء الداخلي للقصيدة، والتي تتبع من انسجام وتآلف الألفاظ والكلمات وما تحدثه بأصواتها من تناغم وإيقاع في القصيدة، فهي ذلك "النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور وبين واقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، وإنها المزاوجة التامة بين الشكل والمعنى[2].

فالموسيقى الداخلية إذ هي موسيقى ناتجة عن مخارج الحروف بل هي "الإيقاع الداخلي للكلمات أي إيقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوة أو لين ومن طول أو قصر من همس أو جهر[3].

---

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص177.

[2]- عبد الحميد جيدة، الاتجاه في الشعر العربي المعاصر، ط1، م نوفل، بيروت، لبنان، 1980م، ص 354.

[3]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط1، دار العودة ، دار الثقافة، بيروت، 1981م، 3م، ص 53.

خامسا: البناء الفني لقصيدة النابغة الذبياني.

1. اللغة:

يرى مصلحي بأن لغة المعلقة لغة شعرية نموذجية فيها جدة هي المظهر الخارجي لجدة رؤية الشاعر للوجود، ولم يكن الشاعر يتصنع لغته، ولذلك جاءت مفرداته منغمة واسعة التركيب النحوي متطورة نحو الاكتمال، لأنها ذات علاقات وتماسك واضح، وهذا يؤدي إلى تكوين بنية لغوية قائمة بذاتها في القصيدة[1]، فجمع كلمة الأطلال في افتتاحيتها يشي بقيمة فاعلة في تأسيس بنية التركيب وتوسيع دائرة الدلالة، وتعميق مرجعية هذا وذاك من قرائن التجربة وحركة الشعور، وما يسبق ذلك من ذكر اسم المحبوبة ولام التملك التي تعني إضافة الإطلال إليها[2]. ولنتأمل معا تداعيات الألفاظ، وما يمكن أن تقودنا إليه من رصد لتموجات الحركة الشعورية التي ترفد لحظة إيداع المشهد، واستدعاء خيوط التجربة، لسوف نجد أن أول ما يتبادر إلى أذهاننا عند سماع لفظة "برقة" مشهد البرق الضوئي اللامع، وصورته الخاطفة.

ومن وسائل الشاعر التعبيرية التي وظفها للتعبير عما يجيش في خاطره من مشاعر وأحاسيس تراكم سيل من الأضداد في أثناء المعلقة، وهي تعكس حالته النفسية غير المستقرة، ومنها، يجور ويهتدي في قوله:

أقْوتْ وطَال عليها سالفُ الأَبد ::::: يا دارَ ميّة بالعلياء فالسَند
عَيتْ جوابًا ومَا بالربع مِن أَحد ::::: وقفتُ فِيها أصَيلانا أسائلُها
والنؤي كالحَوض بالمظلومَة الجلدِ ::::: إلاّ الأواري لأيَا ما أبَنيها
ضَرب الوليدةِ بالمسحاة في الثأدِ ::::: ردَت عليه أقاصيهِ، ولبدهُ
ورفعتهُ إلى السجفينِ فالنضدِ ::::: خلت سبَيل أتي كانَ يحبسهُ

[1]- معلقة النابغة الذبياني، ص 242.

[2]- المعلقات العشر، 263.

2. الصورة الشعرية:

بغض النظر عن درجة حضور الصورة الشعرية وفاعليتها في النص والمتلقي، وقدرتها على الإيحاء والإفصاح عن تجربة الشاعر المعقدة[1].

تلعب الصورة الشعرية دورا هاما في بناء الشعر إذ أن الصورة تبقى أداته الأولى الأساسية تفرق عصرا عن عصر، وتيارا عن تيار، وشاعرا عن شاعر، وتظهر أصالة الخالق وتدل على قيمته، وترمز إلى عبقريته وشخصيته بل وتحمل خصوصيته وفرديته لأنها الأداة الوحيدة، التي ينقل بها تجربته ولا يمكن أن يستعيرها من سواء[2].

وهي أيضا واحدة من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر الحديث في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس،وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره، وإذا كان الشاعر الحديث – بشكل عام– يستخدم إلى جانب الصورة الشعرية أدوات شعرية أخرى، فإن هناك من الاتجاهات الشعرية الحديثة ما يعتمد اعتمادا أساسيا على الصورة الشعرية[3].

أ/ التشبيه:

فالتشبيه هو الأداة التي يعتمدها الشاعر أو الكاتب لبث الروح فيما. والتشبيه هو الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب يكتب أو ينشئ[4]، وجد التشبيه عند ابن رشيق هو الآخرة بأداة التشبيه[5]، ناب منابه أو لم ينب صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو من

---

[1]– محمد بلوحي، بنية الخطاب الشعري الجاهلي، ص96.

[2]–علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص17.

[3]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، مصر، ط5، 1429–2008، ص65.

[4]– أحمد بسام ساعي، الصورة الفنية بين البلاغة والنقد، ط1، جدة، ص45.

[5]– أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ط2، 1984م، ص239.

جهات كثيرة لا من جميع جهاته[1]، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه معنى التشبيه هوالإخبار بالشبه.

كقوله:

والنُؤي كالحوْض بالمَظلومةِ الجلدِ ::::: إلاّ الأواريّ لأيا ما أبنيُها

1. الاستعارة:

وهي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن غدارة المعنى الأصلي[2]، وفائدتها أنها تحدث في الكلام مزية على ما لو استعمل على الحقيقة.

كقوله:

ضَربُ الوليدةِ بالمسحاة في الثأدِ ::::: ردتْ عليّه اقاصيهِ، ولبدهُ

ورفعتهُ إلى السجفينِ فالنضد ::::: خلت سَبيل أتي كان يَحبسُه

ج. الكناية:

وهي «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوحي إليه ويجعله دليلا عليه»[3].

كقوله:

ورفعتهُ إلى السجفينِ فالنضدِ ::::: خلتْ سبيلَ أتي كانَ يحبسُه

[1]– العمدة، ابن رشيق القيرواني، ط1، 1255هـ–1970م، ص194.

[2]– ضياء غني لفتة العبودي، معلقة امرئ القيس في دراسات القدامى والمحدثين، ط1، دار الحامد، عمان، 2010، ص86.

[3] – ضياء غني لفتة العبودي، معلقة امرئ القيس في دراسات القدامى والمحدثين، ص 94.

الموسيقى الشعرية:

تعد الموسيقى عنصرا جوهريا في التشكيل الجمالي للشعر، إذ أن: «كل عمل أدبي فني هوقبل كل شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها»[1].

كما ترتبط (الموسيقى) باللغة لأن «الإيقاع الشعري يستمد فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن معنى»[2].

أ. الموسيقى الداخلية:

يدخل في الموسيقى الداخلية التصريح، وقد عني به الشاعر في المعلقة، وهو من مؤشرات إجادة الشاعر.

كما قامت القصيدة على الجرس الموسيقي، وعلى توالي الحروف، والحركات ويتضح ذلك في قوله:

أقْوَت وطالَ عليها شالف الأبَد ::::: يا دار مَيّة بالعلياء فالسنَد

عيثْ جوابًا وما بالربع من أحَد ::::: وقفتُ فيها أُصيلانا أسائِلها

كما أن موسيقاه تتناسب مع الصورة التي يريد رسمها وبما يتناسب مع حالته النفسية، ثم إن الموسيقى تختلف من بيت إلى آخر تبعا لتغير مشاعر الشاعر وعواطفه.

ب/الموسيقى الخارجية:

❖ **الوزن:**

اعتمد الشاعر على الوزن اعتمادا كبيرا بل أساسا في تشكيل البنية الإيقاعية، فالوزن «أعظم أركان، وهو مشتمل على القافية، ويتبلور المستوى الصوتي بوضوح على انتظام

[1]–علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ط1، مكتبة الآداب، 2003، ص 215.

[2]– المرجع نفسه، ص 190.

التفعيلات الوزنية في ثنايا البيت والقصيد انتظام منسقا ليجعل أبيات القصيدة مترابطة في وحدة موسيقية»[1].

وتكمن أهمية بحر الطويل في المعلقة بتفعيلاته الثقيلة، وقاطعه الكثيرة التي تناسب بهدوء واتزان يسمح باستيعاب المعنى الذي يريده الشاعر، وأن هذا البحر له صلة بالموضوعات التي عالجتها المعلقة كما مثل انفعالات الحزن والفرح والسرعة والبطء.

فضلا عن استخدام الشاعر المقاطع الصوتية والأصوات المهموسة فهو يشير إلى تعادل شطري البيت الواحد من حيث الإيقاع والوزن وهو يعمل على خلق جو نفسي، تنساب معه النفس وتشعر بالراحة والطرب.

❖ **القافية:**

وهي مقطع صوتي يلتزمه الشاعر في أخر كل بيت من القصيدة فيكسبها نغمة جميلة[2]. والقافية ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة، وتكررها يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة[3].

سادسا: البناء الفني لقصيدة الأعشى.

1/ اللغة والمعجم:

يولي النقاد الدارسون أهمية كبرى للغة ومكانتها في العمل الأدبي باعتبار العنصر الأول في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير، وإذا كان العمل الأدبي يتوقف على الدقة في الصياغة، فإن في أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة، بوصفها مادة بناءه.

---

[1]– ضياء غني لفتة العبودي، معلقة امرئ القيس في دراسات القدامى والمحدثين، ص 155.

[2]– محمد بلوحي، بنية الخطاب الشعري الجاهلي، ص179.

[3]– ضياء غني لفتة العبودي، المرجع نفسه، ص 176 .

«فعلاقة تجربة الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به»[1].

فاللغة هي عماد العملية الأدبية عموما وعند الشعراء خصوصا، إذ أنها تسمح بإعطاء قصيدة شعرية متميزة لا خصوصيتها وتتمتع بألفاظ وكلمات راقية، ثم إن الشاعر يتعامل مع ذاته ومع الوجود من خلال اللغة «ومن الشعر هو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة وغنى الحياة على السواء والشعر الذي لا يحقق هذه الغاية الحيوية لا يمكن أن يسمى شعر الحق... »[2]، فإن الشاعر مطالب قبل كل أحد بأن تكون لغته مرآة تنعكس فيها صورة عصره، وأن تكون نابضة حية بروحه وإحساسه وواقعه، فمن خلال لغة الشاعر نستطيع أن نعرف مدي استجابة هذا الشاعر أو ذلك لظروف عصره وهمومه ومشاكله وقضاياه[3].

كما أن اللغة تمنح للشاعر اللغة القدرة على التعبير عما يختلج مشاعره، وكما يجول في خاطره وعمقه من أذكار وأحاسيس.

فاللغة في الشعر خلق في ذاتها، وليست مجرد وسيلة لنقل الفكرة من ذهن المتكلم على السامع، واللغة في الشعر كائن حي متجدد، ومستودع لطاقة إبداعية ضخمة، ومصدر الفكر والإحساس والصورة والإيقاع وهي المادة الأولية التي يتشكل منها العمل الأدبي[4].

2. الصورة:

لا شك أن ما يميز لغة الشعر عن لغة النثر: "الصورة الشعرية باعتبارها الأداة التي يتخذها الشاعر سبيلا إلى التأثير في المتلقي، كما أنها الوسيلة التي ينتقل بواسطتها الشاعر

---

[1]- أيمن محمد زكي العشماوي، خمريات أبي نواس- دراسة تحليلية في المضمون والشكل/ ص24 .

[2]- محمد ناصر، الشعر الجزائري، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1985، ص276.

[3]- المرجع نفسه، ص 356-357.

[4]- أيمن محمد زكي لعشماوي، خمريات أبي نواس، ص203.

شعوره وانفعاله، وإحساسه ورؤيته– اتجاه حدث أو موضوع ما أثار كيانه– على المتلقي فهي "ذلك الإطار الذي يصب فيه الشاعر تجاربه الإنسانية وما تفرزه من أثار تتبع خاصة من توتره وسعيه المتواصل من أجل استعادة ما فقده من توازن[1] فالشاعر إذن يلجأ إلى استعمال الصورة باعتبارها شيئا أساسيا في عملية الإبداع [2]وبالتالي الصورة ليست شيئا جديدا، فالشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدامها يختلف بين شاعر وآخر ما أن الشعر الحديث يختلف عن القديم في طريقة استخدامه للصورة[3].

ففي تراثنا النقدي القديم يستوقفنا ما قاله "**الجاحظ**" عن التصوير في إطار كلامه عن اللفظ والمعنى، حين قال: «المعاني المطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والغزوي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجناس من التصوير، فالجاحظ يرى أن الشعر أساسه العلاقة بين المعاني والألفاظ، فكل منها مكمل للآخر ولعل الذي يبدو من هذا النص إن الجاحظ يرى أن الشعر صناعة كغيره من الصناعات مادتها الخام هي المعاني، وشكلها الذي تتخذه بعد الصنع يتمثل في الألفاظ، فالمعاني– عنده– مطروحة في الطريق يعرفها الجميع العربي والعجمي... فلا شأن لها بمفردها.

ولعل المطلع على شعر "**الأعشى**" سيلاحظ تعدد وتنوع الصور المستعملة من تشبيهات واستعارات، وهذا كله لأداء الغرض المناسب، وكان من نتائجها أن أعطت صورة حقيقية نابضة للواقع الذي يحيط به، ولعل أولى هذه الصور 'التشبيه' حين جعله الشعر جسرا يعبر من خلاله إلى صوره ويعمل على تقريبها وإجلائها للمتلقي، ومن أمثلة 'التشبيه المفرد' وهوأبسط أنواع التشبيه، قوله واصفا مشية هريرة بمرور السحاب فلا إبطاء ولا تريث.

---

[1]– محمد حسين عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (د.ط)، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص 12.

[2]– المرجع نفسه.

[3]– إحسان عباس، الأدب وفنونه– دراسة ونقد، دار النشر المصرية، مطبعة الاعتماد، ط1955م، ص115 .

حيث يقول:

كأنَ مشيتَها من بيتَ جارتِها ::::: مَر الّسحابة، لا ريث ولاَ عجل

ويقول أيضا:

تَسمع وسواسًا إذا انصرفَت ::::: كمّا استعان بِريح عَشرق زجل

فالشاعر يعمد إلى تشبيه صوت حلي هريرة بخشخشة شجرة العشرق عندما تمر الرياح فتحرك الحب الصغير في أكمامها ولعل وجه الشبه في هذا الموضع هو الخشخشة الذي أحدثه حلي هريرة الذي أذهل الشاعر وأبهره حسنه، فقرنه بخشخشة شجرة العشرق، وهو في كل ذلك ينوه إلى حسن هريرة وهي متزينة بهذا الحلي وعلى البلغ الذي بلغته هذه الأخيرة من نفسه فجعل يجتهد في ابتكار التشبيهات التي يراها مناسبة لواضع حديثه وكان ذلك إما محاولة منه إلى تقريب صورتها وإجلائها، وإما رغبة في إعلاء راية محبوبته ورفع شأنها.

ثالثا: الموسيقى.

قد لا نجانب الصواب إن قلنا أن الإيقاع لموسيقى في العمل الشعري يعم من أهم العناصر التي يعتمد عليها هذا الفن الجميل، ذلك أن العلاقة بين الشعر والموسيقى علاقة ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه الذي "نشأ مرتبطا بالغناء، ومن ثم فإنهما يصدران من نبع واحد وهو الشعور باللون والإيقاع[1] هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الجمال الشعري يتحدد بطبيعة الجرس اللفظي، إذ أن «للشعر نواحي للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيهمن جرس والألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا نسميه بموسيقى الشعر»[2].

ولما كانت موسيقى الشعر العربي –بصفة عامة– تنقسم من ناحية البناء إلى قسمين، موسيقى خارجية وأخرى داخلية فإننا سنحاول أن نلقي نظرة على كلا الجانبين في شعر الأعشى الذي بين أيدينا، وكيف استطاع أن يوظفها في معلقته هذه على وجه الخصوص.

[1]– شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، (د.ط)، دار المعرفة ، القاهرة، 1971، ص 153 .

[2]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، (د.ط)، المكتبة الأجلو مصرية، 1972، ص 98 .

أ/ الموسيقى الخارجية:

وهي الموسيقى التي يحكمها علم العروض، والتي تتضمن بشكل عام الوزن والقافية اللذان اعتمدهما الشعر القديم بالدرجة الأولى، وهذه الموسيقى هي التي تكون في البحر المختار والروي المناسب، والشاعر المبدع حقا هو الذي يحس بفطراته الفنية جريان الموسيقى في أبياته حين تختار اللفظ والكلمة والوزن والروي المنسجم مع موضوعه[1].

وهذا ما نجده في شعر الأعشى إذ استطاع الأخير أن يختار البحور الملائمة لهذا الفن، وأن يوقف بين جرس ألفاظه ووقعها بشكل يجعلها تنساب انسيابا باعث يطرب الأذنالتي تتلقاه وينعشها ولا شك أن الشاعر وهو بصدد حديثه عن محبوبته ووصفه لها، وكل ما يحيط، وما كان يحدثه كل ذلك في نفسه من نشوة وزهو ومضاعف على نحو ما أوضحنا...

فكانت أشعاره تأتي على وزن ونسق يتماشى والحالة النفسية التي كانت تعتريه، وذلك أن الموسيقى في الشعر تعد وسيطا يتخذه الشاعر لنقل كل الأحاسيس والمشاعر المفرحة تأكيد لما أشار إليه "**إبراهيم أنيس**" من ارتباط نغمة الإنشاد بالحالة النفسية للمنشد فتكون «عند الفرح والسرور متلهفة مرتفعة»[2] وهو ما يتماشى وتفعيلات هذا البحر المفعمة الوافرة النغم وهو إذ يحاول أن يصف لنا ما كان يحيط به من معزز بشتى أنماط الترف ولعلنا نلاحظ أن الأعشى يعمد إلى نفس الوزن، وهو بصدد تصوير محبوبته وأجوائها، وهو وزن يتوافق مع ما كان يدور في تلك المجالس من عبث ولهو وعابرين...

والحقيقة أن عنصر الموسيقى كان حاضرا بشكل في شعر الأعشى وصحبه وقد أنعكس هذا الأمر على شعره الذي صور كل تفاصيل هذه الأجواء كما انعكس هذا الأمر على موسيقى شعره التي وافقت هذا الجو واتسقت مع ما فيه من إيقاع ومرح ومتعة ولهذا لجأ

[1]- محمد ناصر، الشعر الجزائري، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 192- 193.

[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص177 .

الأعشى إلى النظم على هذا الوزن المفعم بالنغم الذي يحاكي ما كان الشاعر يشهده من خلال تصويره لمحبوبته .

ب. الموسيقى الداخلية.

إن الموسيقى التي نعنيها هنا ليست تلك التي تكون في الوزن والقافية ولا يحكمها علم العروض إنما هي تلك التي تكون البناء الداخلي للقصيدة، والتي تنبع من انسجام وتآلف والألفاظ والكلمات وما تحدثه بأصواتها من تناغم وإيقاع في القصيدة، فهي ذلك «النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور وبين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، وإنها المزاوجة التامة بين الشكل والمعنى»[1].

فالموسيقى الداخلية إذ هي موسيقى ناتجة عن مخارج الحروف بل هي «الإيقاع الداخلي للكلمات أي إيقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوة أو لين ومن طول أو قصر ومن همس أو جهر»[2].

وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بحالة الشاعر وما يكون عليه من أوضاع نفسية تسمح له بترتيب الألفاظ والكلمات في نوع من الانسجام والتآلف الذي يحدث تناغما وإيقاعا عذبا في القصيدة وإن المطلع على لامية الأعشى سيكشف بلا شك – قدرة هذا الشاعر الغير عادية في توظيف أصوات اللغة للتعبير عن مضمونه ولتهيأة الجو الإيقاعي المناسب الذي يتعاون مع معاني الكلمات لتقديم جو من الإحساس بالموصوف [3].

[1]– عبد الحميد جيدة، الاتجاه في الشعر العربي المعاصر، م نوفل، بيروت– لبنان– ط1– 1980م، ص354.

[2]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط1، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981م، 3م، ص 53.

[3]– أيمن محمد زكي العشماوي، خمريات أبي نواس دراسة تحليلية في المضمون والشكل، ص 24.

ولعل خير مثال على حرص الأعشى على تهيئة الجو الإيقاعي المناسب ما نراه في مطلع لاميته التي تقول:

ودّعْ هُريرةَ أن الرّكب مرْتحل ::::: وَهل تطيقُ وداعاً أيهَا الرجلُ

غرّاء فرْعاء مصقولٌ عوارضُها ::::: تمشِي الهُوينا كَما يمشِي الوَجي الوحِلُ

كأنّ مشيتَها مِن بيتِ جارتِها ::::: مرّ السحابَة ، لاَ ريثٌ ولا عجَل

تسمَع للحلِي وسْواساإذَا أنصرفتْ ::::: كمَا استعانَ بريح عِشرق زجلُ

ليستْ كمن يكرهُ الجيرانُ طلعتهَا ::::: ولاَ تراهَا لسرّ الجَار تختتلُ

يكادُ يصرُعها، لوْلا تشددهَا ::::: إذا تقومُ جا را تهَا الكسلُ

خاتمة

الخاتمة:

فهذه دراسة دلالية للطلل في القصيدة الجاهلية للمعلقات السبع، حاولنا فيها جهدنا ،واستنزفنا فيها عزيمتنا، للإحاطة بالموضوع من كافة جوانبه ما استطعنا إلى ذلك سبيلا وقد اقتضت طبيعة الدراسة وخصائص المنهج أن أبسط القول في بعض النقاط وأغوص فيها بالشرح والتفصيل والتعليل، كما اقتضى الأمر أن أوجز المقال، وأختصر الألفاظ في نقاط أخرى مع عدم الإخلال بالمقصود، وكذلك كان مخافة الشطط والبعد عن فحوى الموضوع ومفردات الدراسة ومنهج البحث والتقصي .

فإن كانت الدراسة قد أوفت الموضوع حقه، فذلك من الله وعونه وتوفيقه، ليس لي فيها غير إعمال الفِكر وجمع شوارد الكَلِم والربط بين متنافر الألفاظ، معتمدة على عون الخالق وتوفيقه، وإن كانت الأخرى فمن عندي ومن تلبيس الشيطان، وذلك بسبب عامل الضعف البشري الكائن في الكل والكمال لله العلي القدير وحده.

وبعد البحث والتقصي والدراسة خرج البحث بالنتائج الآتية :

أولا: الشعر مرآة مجتمعه، ومصدر بيئته، ومجسد عادات أمته، وراسم تقاليد أهله، والشعر العربي بوصفه من مجموعات الشعر العالمي جاء مصورا ومجسدا وراسما لكل ذلك.

ثانيا: للشعر العربي مكانة خاصة في المجتمع الجاهلي، وللشاعر مكانة تتقاصر دونها الأمكنة والهامات، فهو المنافح عن الأعراض والمخلد للمآثر والأيام.

ثالثا: للبادية العربية أثر في الشعر الجاهلي لا يخفى على كل دارس ومطلع، فقد جاء الشعر الجاهلي مصورا لها خير تصوير، وبخاصة شعر المعلقات ومقدماتها الطللية التي ترسم الدمن وما أسود من آثار الديار، وتصف الجمل والناقة والطلل والآرام والظباء.

رابعا: للشعر الجاهلي خصائصه المعنوية والتي تتمثل في الصدق والبساطة، والنزعة الوجدانية، والقول الجامع، والإطالة والاستطراد فضلا عن خياله الخصب الجامع الجامح، وتلك ميزة تميز بها عن غيره من الأشعار.

خامسا: كما أن الشعر الجاهلي خصائصه الفنية والتي نراها تتمثل في: غرابة الألفاظ وجزالتها، وسلامة التراكيب، وبلاغة الأداء فضلا عن العناية الدائمة به، والتنقيح المستمر لقصائده وأبياته.

سادسا: من أهم كنوز الشعر الجاهلي المعلقات، وقد أختلف في سبب تسميتها وفي عدد وفي أسماء شعرائها اختلافا كبيرا فصلت فيه القول وخلصت في ذلك إلى أنها من العلق أي: النفاسة، وأنها قد علقت بالأذهان والعقول والفهوم، وأن أمر تعليقها في الكعبة وفي خزائن الملك النعمان أمر يحتاج إلى دليل لم يقم حتى صياغة عبارات هذا البحث.

وأخيرا فذالك جهدنا فإن أصبنا فبتوفيق من الله وعونه، وإن لم يكن كذلك فمن أنفسنا ومن الشيطان، والحمد لله رب العالمين.

قائمة
المصادر
والمراجع

❖ قائمة المصاد والمراجع:

❖ **القرآن الكريم، رواية ورش.**

أولا/ المصادر:

1. ديوان زهير بن أبي سلمى، تح: علي حسن فاخور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988.
2. ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق: إحسان عباس.

ثانيا/ المراجع العربية:

1. أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار المعرفة، بيروت، لبناند 472هـ.

ابن رشيق القيرواني، العمدة، ط1، 1255هـ-1970م.

2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، (د.ط)، المكتبة الأجلو مصرية، 1972.
3. إبراهيم علي أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي.
4. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 138/1.
5. أحمد بسام ساعي، الصورة الفنية بين البلاغة والنقد، ط1، جدة،(د.ت).
6. أحمد عبد السميع الصاوي، فن الاستعارة، في دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الاسكندرية، (د.ت).
7. باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، (د.ط)، جدار للكتاب العالمي، 2008.

8. حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب، 2001.

9. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، (د.ط)، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت).

10. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، (د.ط)، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 1424-2003.

11. الأصفهاني أبو الفرج، الأغاني، ط1، دار الكتب المصرية، 1935.

12. الإمام الخطيب أبي زكريا يحي ابن علي التبريزي، شرح القصائد، (د.ط)، دار الكتب العلمية، (د.ت).

13. يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1427-2007.

14. عمار حازم محمد اعبيدي، الخيال الشعري في القصائد الشعر الطوال، عالم الكتب الحديث، ط1، 1430-2009م.

15. زكية خليفة سعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتر، ط1، منشورات جامعة قاز تونس، 1999، ص18-19.

16. بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، (د.ط)، مكتبة الأنجلو المصرية، 1373هـ-1954م.

17. بدوي طبانة، علم البيان دراسة فنية وتاريخية في أصول البلاغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، (د.ت).

18. محمد بلوحي، بنية الخطاب الشعري الجاهل،(د.ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009.

19. حنا الفاخوري، الموجز في الآداب وتاريخه، مج1، ط1، (د.ت).

20. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد اللحام، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، 1991م.

21. عنترة بن شداد، الديوان، تحقيق: بدر الدين حاضري ومحمد حمامي، (د.ط)، دار الشروق، بيروت، 1992.

22. سيرة عنترة بن شداد، السيرة الحجازية، ط4، طبعة المكتبة السعيدية، 1331 هـ.

23. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، (د.ط)، دار المعرفة، القاهرة، 1971.

24. ضياء غني لفتة العبودي، معلقة امرئ القيس في الدراسات القدامى والمحدثين، دار الحامد، عمان، ط1، 2010.

25. طرفة بن العبد، حياته وشعره، شامي: 67. الصورة الشعرية، العالم: 109. طرفة بن العبد وصورة الناقة في شعره: 55 وما بعدها.

26. ابن طباطبة العلوي، عيار الشعر، ط1، تحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زوزو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982.

27. عبد الحميد جيدة، الاتجاه في الشعر العربي المعاصر، ط1، م نوفل، بيروت، لبنان، 1980م.

28. عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003.

29. عبور الأبد الصامت، 273-263. وفلسفة الموت عند طرفة: حسين نشوان: 68. ومشكلة المصير في مطولة طرفة، مصطفى ناصف: 31 وما بعدها.

30. عدنان حسن قاسم، التصوير الشعري، ط1، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، 1980م.

31. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط1، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، 1981م، 3م.

32. عكاوي رحاب، ملحمة العرب، سيرة عنترة بن شداد العبسي،(د.ط)، دار الحرف العربي، بيروت، 2003.

33. على إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر أبو دعبل بن علي الخزاعي.

34. علي البدري، علم البيان في الدراسات البلاغية، ط2، 1404هـ-1986م.

35. علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ط1، مكتبة الآداب، 2003.

36. علي عشري زياد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5، مكتبة الآداب، مصر، 2008/1429.

37. فؤاد أفرام البستاني، الروائع، الأعشى الأكبر، ط6، منشورات دمشق، بيروت، 1982.

38. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، (د.ط)، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت).

39. كمال بشير،علم الأصوات، (د.ط)، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000م.

40. محمد بلوحي، بنية الخطاب الشعري الجاهلي،(د.ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009.

41. محمد ناصر، الشعر الجزائري، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ط1، دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان، 1985.

42. معلقة النابغة الذبياني.

43. السكاكي "أبو يعقوب يوسف"، مفتاح العلوم، ط2، منشورات المكتبة العلمية الجديدة، بيروت، لبنان، 1987م.

44. مفيد قميحة، ينظر شرح المعلقات العشر، ط أخيرة، دار ومكتبة الهلال بيروت، 2003م.

45. وليد قصاب، قضية عمود الشعر العربي القديم، ط2، المكتبة الحديثة، العين، 1985.

46. بنية الخطاب في الشعر الجاهلي للدكتور محمد بلوحي.

ثالثا/ المعاجم:

1. مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، العين للفراهيدي، ج1، لبنان، ط1988.

2. ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، ج9، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د.ت).

رابعا/ المذكرات:

1. اللغة الشعرية عند تابط شرا، دراسة أسلوبية جمالية مذكرة ماجستير، لعفاف خلوط،2011-2012، أم البواقي.

2. أيمن محمد زكي لعشماوي، خمريات أبي نواس.

فهرس
الموضوعات

❖ فهرس المحتويات:

الموضوع	الصفحة
مقدمة.....	أ–ب
مدخل: مفاهيم عامة.....	04–11
1. مفهوم الشعر.....	05
2. تعريف المعلقات.....	07
3. أعلامها.....	08
4. مفهوم الأطلال.....	10
الفصل الأول: المقدمات في المعلقات السبع.....	12–42
1. امرؤ القيس.....	13
2. طرفة بن العبد.....	24
3. زهير بن أبي سلمى.....	27
4. لبيد بن ربيعة.....	28
5. عنترة بن شداد.....	36
6. النابغة الذبياني.....	
7. الأعشى بن قيس.....	
الفصل الثاني: البناء الفني للمقدمات.....	42–105

فهرس المحتويات:

أولا: البناء الفني لقصيدة طرفة بن العبد..... 43

ثانيا: البناء الفني لقصيدة زهير بن أبي سلمى..... 74

ثالثا: البناء الفني لقصيدة بن ربيعة..... 83

رابعا: البناء الفني لقصيدة عنترة شداد..... 91

خامسا: البناء الفني لقصيدة النابغة الذبياني..... 95

سادسا: البناء الفني لقصيدة الأعشى..... 99

خاتمة..... 107

قائمة المصادر والمراجع..... 110

فهرس المحتويات..... 116

الملخص:

تناولت هذه الدراسة "**الطلل في المعلقات السبع أنموذجا**" دراسة فنية. تتكون هذه الدراسة من مقدمة وفصلين يتبعها خاتمة، ففي المقدمة تحدثنا حول اهداف البحث ومنهجه في الكتابة، وقسمت الدراسة الى فصلين، تناولنا في الفصل الاول باصحاب المعلقات السبع، اما الفصل الثاني كان عبارة عن دراسة البناء الفني للمقدمات الطلالية.

كشفت الدراسة في خاتمتها أنه من أهم كنوز الشعر الجاهلي المعلقات التي اختلفت تسميتها ببلاغة وفصاحة الشعراء.

Summary :

This study dealt with "Al-Talal fi Al-Mu'allaqat Al-Sabaa as an example", an artistic study.

This study consists of an introduction and two chapters followed by a conclusion.

In its conclusion, the study revealed that one of the most important treasures of pre-Islamic poetry is the Muallaqat, whose names varied with eloquence and eloquence of poets.