الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التّعليم العالّي والبحث العلمّي
جامعة العقيد أكلي محند أولحاج-البويرة-
كليّة الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربيّة وآدابها
التّخصّص: نقد ومناهج

جامعة البويرة

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj -Bouira-
Tasadawit Akli Muhend Ulhag -Tubirett-
Faculté des lettres et des langues
Département de lange et littérature arabe

دراسة أسلوبية لمعلقة طرفة بن العبد

مذكّرة تخرج لنيل شهادة الماسترفي اللّغة والأدب العربيّ

إعداد الطالبتين:
- زهرية شناني
- حسينة طهراوي

إشراف الأستاذ:
د/ قادة يعقوب

لجنة المناقشة

1. د/لوصيف غنية.....رئيســـا
2. د/ قادة يعقوب.....مشرفا ومقررا
3. أ/ عابد رشيدة.....عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة: 2017م/2018م.

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر

بادئ الأمر نحمد الله تعالى ونثني عليه على كل نعمة أنعم بها علينا لإتمام هذا العمل.

كما نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الفاضل قادة يعقوب الذي شرّفنا بإشرافه ومساعدته لنا في تقديمه توجيهات ومعلومات قيمة ساهمت في إثراء هذا البحث

من كل جوانبه، جزاه الله عنا كل خير.

كما نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من ساعدنا من قريب ومن بعيد على إتمام هذا العمل.

زهرية، حسينة

إهـداء

إلى نبع الحنان التي من دونها ليس لي في هذه
الدنيا مكان أمي الغالية والحبيبة.
إلى من ساندني في كل مكان ووجدته إلى جانبي
في كل وقت وزمان أبي الغالي.
إلى أخي الوحيد وأختاي العزيزتان.
إلى كل صديقاتي وزملائي وكل من نسيه قلمي ولم
ينساه قلبي.

زهرية

إهـــداء

إلى الصورة التي لا تفارق مخيلتي، إلى الذي زرع فينا القوة والإرادة، إلى قرة عيني بدل أن أقول أطال الله في عمره سأقول رحمك الله وأسكنك فسيح جنانه يا عزيزي يا أبي.

إلى التي لا تبخل علي بدعواتها وأطال الله في عمرها وجعلها لي سندا وفخرا في حياتي أمي العزيزة الغالية.

واللّواتي شاركت معهم رحم أمي أخواتي: فائزة، مروى، حنان.

إلى الكتاكيت: حسام، صونيا، ولا أنسى زوج أختي محمد وأخص بالذكر رفيقة العمل.

حسينة

مقدمة:

يعد الشعر من الأجناس الأدبية التي اكتسبت مكانا مرموقا منذ العصر الجاهلي، حيث كان الشعراء يتداولونه بمختلف أغْراضه كالمدح والذِّم والهجاء والغزل وغيرها. فكان إلقائه آنذاك شفويا على عامة الناس أو في المجالس الشعرية على الملوك والأمراء لأجل مدحهم، ولا يزال إلى وقتنا الحاضر يكتب قديمه وحديثه، فالشعر مجموعة من الألفاظ التي تكون لنا جُملا في قالب إيقاعي لُغوي دلالي جميل يعبر بها الشاعر عن مكبوتاته وأفكاره، إِذْ يعكس لنا الأوضاع الاجتماعية والسياسية عامة والحالة النَّفْسِية على الأخص.

سوف يظل هذا الشعر مجرد حِبر على ورقْ إِذْ لم نقرأ هذا الشعر، ونطبق عليه دراسة نعرف من خلالها ميزات كثيرة له، وفي حديثنا عن الشعر تطرقنا إلى المعلقات المعروفة بأّنها من القصائد الطويلة، مختارة من الشعر العربي الجاهلي، فقمنا من خلال بحثنا محاولة تطبيق دراسة أسلوبية على أحد معلقات الخاصة بطرفة بن العبد وهي "أطلال خولة".

لذا كان دافعنا الأول من وراء إختيار هذا الموضوع هو أهمية الشعر وبالأخص المعلقات لأنها تعَكس لنا واقع المعيشي في زمن بعيد، ومن أجل تطبيق دراسة شاملة تحيط بالموضوع من كل جوانبه وهي الدراسة الأسلوبية. فهي دراسة عميقة تحقق لنا قراءة واضحة لكل عمل أدبي، لأهميتها في مجالات البحث المعاصر، الذي نشط مع حركة الترجمة وأيقظ الأفكار.

استعنا في تحليلنا على المنهج الأسلوبي، الذي يقوم على الكشف عن الجماليات الكامنة في الأساليب من خلال تحليل الظواهر اللغوية، وتبيان علاقتها بالحالة الشعورية والتأثير الفني والأدبي.

اعتمدنا في بحثنا هذا على مراجع متعددة ومتنوعة ذات علاقة بالموضوع، كان أهمها مايلي: "علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته" **لصلاح فضل**، "الأسلوبية والأسلوب" **لعبد السلام المسدي**، "شرح المعلقات السبع" **للزوزاني**، "خصائص الأسلوب في الشوقيات" **لمحمد الهادي الطرابلسي.**

وبما أّنا بصدد دراسة معلقة طرفة بن العبد " أطلال خولة" دراسة أسلوبية من جميع مستوياتها التحليلية الإيقاعي منها والتركيبي والدلالي. فالإيقاع الشعري ظاهرة فنية تكتسي الكثير من الأهمية لكونها تمثل المسبب الرئيسي للأحاسيس الطرب التي تحدث للشاعر بالدرجة الأولى والمتلقي بالدرجة الثانية. ثم التركيبي الذي يتميز بدراسة الجملة بأنواعها، وتغيراتها من تقديم وتأخير، وما الدور الذي يلعبه الأسلوب الذي عُبر به . أما الدلالي فهو مزج بين مختلف الصور البيانية لذا سوف نحاول أن نلقي الضوء على هذه المستويات مع التجريب والمحاولة تطبيقها على القصيدة، من أجل ذلك طرحنا الإشكالية التالية:

بما أننا اعتمدنا على المنهج الأسلوبي. فماذا نعني بالأسلوب والأسلوبية؟ وفيما تكمن عناصره؟ وما مدى توغلها في الشعر عامة ومعلقة"اطلال خولة"بالأخص؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها قسّمنا بحثنا إلى تمهيد وثلاث فصول، فالأّول درسنا فيه البنية الإيقاعية وهو ينقسم بدوره إلى مبحثين: المبحث الأول تناولنا فيه الموسيقى الخارجية التي تحْمِل في طياتها كل من البحر والقافية والرّوي، أما المبحث الثاني تطرقنا فيه إلى موسيقى داخلية ودرسنا فيه التكرار بنوعيه الصوتي واللفظي والجناس والطباق. أما الفصل الثاني عالجنا البنية التركيبية النحوية فتفرع إلى ثلاث مباحث، فدرسنا الجملة بنوعيها البسيطة والمركبة. وأما المبحث الثاني درسنا التقديم والتأخير والمبحث الثالث والأخير ضّم الأساليب الإنشائية والإخبارية. والفصل الثالث درسنا البنية الدلالية من خلال الصور البيانية المختلفة، ولهذا قسمناه إلى أربعة مباحث: المبحث

الأول تطرقنا فيه إلى التشبيه بكل أنواعه، والمبحث الثاني ذكرنا فيه الاستعارة بأنواعها، والمبحث الثالث درسنا فيه الكناية، والمبحث الرابع درسنا فيه المجاز بأنواعه. ولهذا اعتمدنا في بحثنا على أن تكون دراستنا إحصائية لكل ما ذكرناه.

ورغم تحمسنا للموضوع إلا أّننا واجهتنا صعوبات منها: طبيعة الموضوع باعتباره موضوعاً واسعا وعميقا وطول القصيدة، وعامل الوقت، وكثرة المراجع حول المادة مما صعب علينا التحكم في الموضوع.

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نشكر المولى عزّ وجل على مّنه وفضله ورحمته في إتمام هذه المذكرة، ونشكر كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد، ونخص بالذكر الأستاذ المشرف على مساعدته وحسن توجيهه لنا طيلة بحثنا ، متمنين أن يكون بحثنا هذا ما يفيد غيرنا، والله ولي التوفيق.

مدخل:

قضايا الأسلوب والأسلوبية لا تخفى عن الدارس لدقة مسالكها وجده مقولاتها، وتداخل حقولها تصورا واصطلاح، وإن تقديم تعريف دقيق للأسلوب ليس مجرد إشارة للمادة التي يعالجها علمه، بل هو أول اختيار لسلامة أدواته، ولتوضيح لذلك يجب الإشارة أولاً إلى النشأة الأولى لكلا من العلمين.

1- نشأة الأسلوب والاسلوبية:

إن مولد علم الأسلوب كان في إعلان العالم الفرنسي (جُوسْتاَنْ كوير تنح) عام 1886 في قوله: « إن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى الآن ... فواضعو الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلُفتْ أنضارهم طبقا للمناهج التقليدية ...لَكن الهدف الحقيقي لِ ذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصالة هذا التعبير الأسلوبي في الأدب، كما يكشف بنفس الطريقة عن التأثير الذي مارسته الأوضاع... ولشد ما نرغب في أن تشغل هذه البحوث أيضا بتأثير بعض العصور والأجناس على الأسلوب... وبالعلاقات الداخلية لأسلوب بعض الفترات بالفن وبشكل أسلوب الثقافة عموماً ».[1] ومعنى هذا أنّ مجالات علم الأسلوب متعددة ومختلفة رغم هجرانها، والمتمثلة في معرفة طريقة البحث عن التعبير المتميز والدقيق والأصيل في الأدب، وهي تظهر لنا من خلال العمل الأدبي وأسلوب المؤلف ومدى تأثير ثقافة و أوضاع عبر العصور.

استخدم مصطلح الأسلوبية منذ الخمسينات وأريد به « منهج تحليل الأعمال الأدبية

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشرق للنشر والتوزيع، ط1، 1998م، ص16.

يقترح استبدال الذاتية والانطباعية في النقد التقليدي بتحليل موضوعي أو علمي الأسلوب في النصوص الأدبية.»[1] ونعني به استبدال الأحكام الذاتية وما يتركه فينا العمل الأدبي من انطباع سواء ايجابي أو سلبي في نفس المتلقي بعمل موضوعي أي عملي تطبيقي لهذا العمل وتقييم أسلوب والعمل بطريقة تحليلية من شتى الجوانب.

"ولم يظهر مصطلح الأسلوبية (ST YLISTICES) إلا في بداية القرن العشرين عندما ظهرت الدراسات اللغوية الحديثة وخاصة منها الثورة التي أحدثتها لسانيات دي سوسير في مجال الدرس اللغوي ومدى تأثيره فيما بعد في الدراسات النقدية والأدبية، حيث رفضت مجموعة من اللغويين « اعتبار اللغة جوهرا ماديا خاضعاً لقوانين العالم الطبيعي الثابتة إذ أنها خلق إنساني ونتائج للروح البشري تتميز بدورها كأداة للتواصل ونظام من الرموز المخصصة لنقل الفكر، فهي مادة صوتية لكنها ذات أصل نفسي واجتماعي »".[2] فالأسلوبية هي دراسة تعنى بكل ما يحتويه العالم اللغوي الصوتي وكشف نتائجه التي هي تمثل الروح بشرية المعبرة المستوحاة على نظام من العلامات والرموز التي تعتبر كأداة نقل تواصل.

2- تعريف الأسلوب والأسلوبية:

وبعد إشارتنا إلى النشأة لكلا من الأسلوب والأسلوبية يجدر بنا التلميح والإشارة إلى المعنى والمفهوم العام لهما، من شتى أبوابها الواسعة لهذا سوف نتطرق إلى المعنى الواسع للأسلوب وتعريفاته من طرف العلماء. « لكلمة "أسلوب" في اللغات الأوروبية المعروفة واللغة العربية فقد

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1992، ص11.

[2]- زينب منصوري، ديوان أغاني إفريقيا لمحمد الفيتوري، (دراسة أسلوبية) مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011، ص12.

اشتقت في هذه اللغات من الأصل اللاتيني stilus فهو يعني "ريشة " ثم إنتقل عن طريق المجاز، إلى مفهومها تتعلق كلها بطريقة الكتابة ، فارتبط أولاً بطريقة الكتابة اليدوية، دال على المخطوطات، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية اليدوية، فاستخدم في العصر اليوناني – في أيام خطيبهم الشهير « شيشرون » كالاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة لا من قبل الشعراء، بل من قبل الخطباء والبلغاء. ولما كانت الأعمال الأدبية تختلف أساسا عن الخطابة واللغة المنطوقة، فإن تعلق مفهوم الأسلوب بها يشير إلى بعض الخواص الكلامية فيها. ويري بعض الدارسين أن اشتقاق الكلمة من أصل لاتيني لا إفريقي. كما هي الحال في معظم المصطلحات البلاغية لأخرى له أهمية خاصة، فأرسطو مثلا: يستخدم lescis أي لغة أو كلمة مقابل Taxis أي نظام تترجم عادة بقول أو أسلوب».[1]

« كذلك ما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعّية أو انطلقنا من المصطلح الذي استعّر ترجمة له في العربّية وفقا على دال مّركب جذُره « أسلوب » « Style » ولاحقته "ية" "Ique" وخصائص الأصل تُقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب – وسنعوذ إليه – ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتالي نسبي واللاحقة تخص فيها. تختص به. بالبعد العقلي وبالتالي الموضوعي وتمكن في كلا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلولية بما يطلق عبارة، علم الأسلوب (Science du Style) لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب».[2]

نجد أن الأسلوب قد تعددت اشتقاقاته بين اللغات واختلف وهذا ما أثار جدل وتساؤلات كثيرة.

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص93.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، ص34.

«ومن الواضح أن هذا المفهوم التركيبي الدقيق للأسلوب إنما هو الاصطلاحي لا اللغوي، وسبقه بقرون دخول لأسلوب في المصطلح النقدي الأوروبي، فقد استخدم في النقد الألماني أوائل القرن التاسع عشر في معجم Grimm وورد لأول مرة في اللغة الانجليزية كمصطلح عام 1846 طبقا لقاموس « لكسفور » ودخل القاموس الفرنسي لأول مرة كمصطلح عام 1872م».[1]

«ولقد قَدم كثير من الباحثين في مقدمة كتبهم لعلم الأسلوب يعرض مجموعة من التعريفات تصل في بعض الأحيان إلى نيف وثلاثين تعريفاً، إلا انه لا ينبغي أن نستنتج على الإطلاق أن ظاهرة الأسلوب مشكوك في وجودها، فعلم اللغة مثلا يستخدم بنجاح بالغ مقولة الجملة بالرغم من عدم اتفاق العلماء على تحديدها فلقد عكف الباحثون على جمع مائة وثمانية وثلاثين تعريفاً للجملة ومع ذلك فهي بالغة الفائدة في جميع التحليلات اللغوية ولا يمكن التخلي عنها».[2] بمعنى ان كثرة التعريفات لا يدعو إلى الشك، وإنما إلى أهمية الموضوع ولا يمكن التخلي عنه.

وبالرغم من هذه الاختلافات والانتقادات حول وجود الأسلوب إلا انه يبقى على حِضْني بمجموعة من التعريفات من قبل مجموعة من الدارسين. « يرى بعض الباحثين أن اللغة المعنية هي عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانيات المتاحة للتعبير، ومن ثمة فإن الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار Choice أو انتقاء Selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة يفرض التعبير عن موقف معين ... ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوب الذي

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص94.

[2]- المرجع نفسه، ص95.

يمتاز به غيره من المنشئين».[1] فكل شخص يمكنه إختيار وإنتقاء الأسلوب الذي يريده وفق سمات لغوية.

« لذلك إن الحدس الفني لا يترك مجالا للشك في إمكانية تمييز « أسلوب » ما عن « أسلوب » شخص آخر...، لذلك فإن التفكير الأسلوبي ما انفك يعتمد على الحدس اللغوي والفني في اثبات الظاهرة. يقول دي لوفر: « إن الأسلوب الفردي حقيقة بما أنه يتسنى لمن كان له بعض الخبرة أن يميز عشرين بيتا من الشعر إن كان لراسلين (RACINE) أم لكرنادي (Gorneille) وان يميز صفحة من النثر كانت للبلنراك (Balzac) أم لستاندال (Stendhal) ».[2] وهذا التعريف يلخص في مجمله بين الأسلوب الفردي أي لكل شخص أسلوبه الذي يميزه، وكذلك يتحدث عن الخبرة التي لا نجدها إلى عند الناقد أو المثقف التي يستطيع بها تمييز أسلوب شخص ما عن أسلوب آخر.

« ونفس هذا الموقف المتحفظ ينبغي أن نتخذه عندما نرى مؤلفا يتحدث عن أسلوبه الخاص، فمن ناحية نجد أن ما يقوله الكتاب عن أعمالهم لا يمثل دائما أوثق السبل للتعرف عليها في علم الأدب ومن ذلك تلك العبارة الشهيرة" لمارسيل بروست " الى كثيرا ما ستشهد بها إذ يقول:« إن الأسلوب ليس بأية حال زينة لا زخرفا كما يعتقد بعض الناس، كما انه ليس مسألة تكتيك " إنه مثل اللون في الرسم، إنه خاصية الرؤية تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كل من دون سواه ».[3] فالأسلوب يقوم على وجهة نضر الكاتب ومثله باللون في الرسم فلكل شخص ذوقه ولونه الخاص به.

---

[1]- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، 1996، ص37-38.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص60.

[3]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص96.

" كما أولى فريق آخر من رواد الدراسة الأسلوبية هتماما أكبر إلى ما يتولد عن الرسالة (أو النص) من ردود فعل لدى المتلقي ويرى ميشال ريفايتر Micheal Riffarec أحد أعلام هذا الاتجاه « إن الأسلوب قوة ضاغطة تتسل على حساسية القارئ، بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ إلى الانتباه إليها بحيث إن غَفِلَ عنها تشوه النص، وإذا حلً لها وجد لها دلالات تمييزية خاصة لما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز» ."[1] بمعنى أن الأسلوب بمثابة السلطة المهيمنة على حدس المتلقي في التحليل أي عمل أدبي.

« أما بالنسبة إلى الأسلوبية فيزدوج المنطلق التعريف للأسلوبية في بعض المجالات الأخرى فيمتزج في المقياس اللساني بالبعد الأدبي الفني، استنادا إلى تصنيف عمومي، للحدث البلاغي» .[2] بمعنى هناك علاقة وطيدة بين الأسلوبية واللسانيات

"فكما إرتبط مفهوم الأسلوب بمجموعة من الدارسين نجد أن الأسلوبية أيضا كذلك ويظهر هذا من خلال تعريف شارل بالي فالأسلوبية عنده « هي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن وقائع الحساسية الشعورية من خلال اللغة ووقائع اللغة عبر هذه الحساسية »".[3] بمعنى أن الأسلوبية تهتم بدراسة وتحليل اللغة المكتوبة المتعلقة بالمؤلف وعلاقتها بعاطفته (الإحساس).

كما يعود الالتباس بين اعتبارها مجرد مواصفة لسانية أو منهج في الممارسة النقدية وذلك مع كل من ميشال آريفاي، ودولاس وريفاتار.

---

[1]- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص42.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب للنشر والتوزيع، ط3، ص35.

[3]- حسن ناظم، البني الأسلوبية، دار النشر المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص31.

"يقول ميشال آريفاي:« إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مشتقاة من اللسانيات ».

ويقول دولاس وريفاتار:« إن الأسلوبية تعرف بأنها لساني »".[1] ونرى أن كلاهما يؤكدان على العلاقة الوطيدة بين الأسلوبية واللسانيات،لان كلا من الاسلوب واللسانيات يشتركان في دراسة اللغة، فلأسلوب اللغة الخاصة بالكاتب أو المؤلف واللسانيات تدرس أيضا اللغة في ذاتها ولذاته

أما التحليل الأسلوبي هو بمثابة الركيزة الأساسية لأي نص أدبي سواء كان شعرا أو نثرا وهذا من اجل فك رموزه وتفسير ألغازه ولهذا اختلفت الدراسات، وفي القديم اعتمدوا على البلاغة وحاليا أصبحت الأسلوبية هي الأساس وبناءا على ذلك تشكل اللغة لمستوياتها المختلفة المنبع الرئيسي في تشكيل المنهج الأسلوبية والتي تشكل في المستويات الآتية:

3- مستويات التحليل الاسلوبي:

أ) « **المستوى الصوتي:** ويتمثل في الظواهر الصوتية، كالنبرة والتنغيم والضد التكرار وتشير إلى أن في حوزة اللغة العربية كما في التعبير أن الصوتية، ولعلماء اللّغة والقراءات القرنية دراسات واسعة في هذا المجال يمكن للناقد الأسلوبي أن يكشف لك الطاقات أو الإيحاءات الصوتية عند دراسة لأي نص.

ب) المستوى النحوي: ويشمل هذا الإطار فصلا مُهِماً من فصول التحليل الأسلوبي في دراسة النصوص، ويتمثل هذا الإطار مجموعة من المعاني التي تتصل بالأبواب النحوية، ومجموعة المعاني التي يفيدها التركيب النحوي، كالخبر والإنشاء ولنفي والإثبات والشرط والاستفهام وقد

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب للنشر والتوزيع، ط3، ص48.

استفادت الأسلوبية من الدراسات النحوية كثيرا ولاسيما من المقابلات النحوية كالمقابلة بين الخبر والإنشاء، والشرط المكاني مقابل الشرط المناعي، والمدح في مقابل الذم ».[1]

« ولهذا فالأسلوبية على المستوى النحوي تقوم باختيار القيم التعبيرية للبني النحوية على مستوى بنية الجملة (ترتيب الكلمة والنفي والإثبات وغيرها)، ومستوى الوحدات العليا المتآلفة من جمل بسيطة، إذ يتناول هذا المستوى ما تكون عليه اللغة من المباشرة وغير المباشرة».[2]

ج) «المستوى المعجمي الدلالي: يتمثل قي دراسة معاني الكلمات ودلالتها في النص، فالألفاظ ليست الإشارات أو علامات كاشفة للغرض من الحديث وهذا العلامة أو الإشارة تتكون من دال ومدلول، فالدال هو الصورة الصوتية (اللفظية) والمدلول هو الصورة الذهنية (المعنى لذلك الدال)، وهذه الألفاظ تحمل معاني حقيقية مثل (الشجرة)، فالشجرة لفظ لها مدلول عيني وهو الشجرة نفسها، ولها مدلول ذهني وهو تصور لها ووجودها في ذاكرته، فسمع المخاطب ذلك اللفظ، وتصّور الشجرة وهي قائمة على الأرض وذلك هو المعنى الحقيقي بيدا أن هناك ألفاظ تحمل دلالات كثيرة مثل عشتار، تمور، بابل ... سبأ فرعون، قارون».[3]

[1]- أيوب جرجس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، زيد شارع الجامعة، ط1، 2014، ص160-161.

[2]- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دار النشر المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، ص27.

[3]- أيوب جرجس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث أزيد شارع الجامعة، ط1، 2014، ص162.

«ومن البديهي القول إن الاسلوب هو النظام والذي يتزامن فيه وجود المستويات المختلفة التي تحيل عليه، يبدأ أن هذا التزامن بتفكك بفعل طبيعة التحليل الأسلوبي، وربما يمكن أن تحقق لحضات تحليلية يتحقق فيها ذلك التزامن بين المستويات الصوتية التركيبية والدلالية».[1]

إن مستويات التحليل الأسلوبي ذات علاقة وطيدة، بين علم الأسلوب وعلم اللغة ولعلاقة مشتركة ومنه فإن الأسلوبية ترسم تأملها لعالم النص رسمياً تعددت فيه القراءة، فهي تتأمل كل من البنية الإيقاعية والصوتية، والبنية التركيبية والنحوية وكذلك البنية الدلالية وهذا من أجل إعطاء تحليلا كاملا ومفصلا، وذلك من خلال الدراسة والتحليل العلمي للغة.

[1]- حسن ناظم، البني الأسلوبية، دار المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص30.

الفصل الأّول: البنية الإيقاعية في معلقة "اطلال خولة".

المبحث الأّول: الموسيقى الخارجية.

يحدِّد الدّارسون الإطار الموسيقي للقصيدة من خلال البحر والقافية والّروي، كما عدوها الأساس الذي تبنى عليه القصيدة العربية القديمة، وبعضها من الشعر العربي الحديث، على اعتبار أن الشعر المعاصر(شعر التفعيلة) يبنى على الإيقاع الذي تحدثه التفعيلة، لهذا نسعى من خلال هذه الدراسة التي تركز على القصيدة العربية القديمة في نموذجها المتمثل في المعلقات إلى الإلمام ببعض ظواهرها الإيقاعية التي تدخل في بنيتها، فتحقق إنسجامها وتعرض الحالة النفسية للشاعر في اختيارات الإيقاع والحالة الفنية التي تصنع الموسيقي للقصيدة من حيث التلقي والتداول، ولقد تعددت واختلفت البحور فهناك ستة عشر بحر ولكل بحر تفعيلاته الخاصة به والتغيرات التي تطرأ عليها وهذا ما سوف نحاول معرفته لكن بعد تعريفنا بالبحر.

1 -: بحر الطويل:

لقد إجتهد علماء العروض في إستنتاج سبب تسميته الطويل فقالوا إنه سمي بالطويل «وهو من اكثر بحور الشعر العربي استعمالاً، لاسيما في تراثنا القديم من العصر الجاهلي وحتى نهاية حكم المماليك ويقوم هذا البحر على تفعيلتين هما « فعولن » و « مفاعيلن» تتكرر كل منهما بالتناوب مرتين في كل شطرة من شطرني البيت الشعري».[1]

«والطويل سمي طويلا لمعنيين، أحدهما انه أطول الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا غيره والثاني ان الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد

[1]- مختار عطية، موسيقى الشعر العربي بحوره، وقوافيه، ضرائره، دار الجامعة الجديدة للنشر والتوزيع، دط؛ 2008م، ص168.

ذلك، والوتد أطول من السبب فسمي لذلك طويلا. وهو على ثمانية أجزاء، فعولن مفاعيلن أربع مرات وله عروض واحدة وثلاث أضرب، وعروضه لم تستعمل إلا مقبوضة»[1]

أي نفهم منه أن تفعيلات البحر الطويل تأتي على النحو التالي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

لكن لا يرد هذا الشكل الإيقاعي في التحقيقات لوزنيه تماما وإنّما يرد مستوفيا وذلك بعد ان يحدث قبض في عروضه فتصبح:

مفاعيلن ⟵ مفاعلن

وذلك بإسقاط الياء الساكنة منه فأصبح مفاعلن ويطلق عليه أنه مقبوض لأن عند حذف الحرف الياء منه تقبضت اجزاءه واجتمعت ويصبح الوزن الجديد على النحو التالي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

1-2: استعمالاته:

يأتي البحر الطويل على ثلاثة أضرب أي تغيير على مستوى الضرب.

أ: « الضرب الأول منه: ويأتي سالم صحيح وزنه مفاعيلن والسالم ما سلم من الزّحاف، والصحيح ما صح من الضروب»[2]. ويظهر في بيت من القصيدة

86- أَخي ثِقَةٍ لا يَنثَني عَن ضَريبَةٍ إِذا قيلَ مَهلاً قالَ حاجِزُهُ قَدّي

[1] - الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص22.

[2] - المرجع نفسه، ص22.

أَخيثِ قَتِ نلاَنِ ثَنيَنِ ضَرِيَبتِ نِ إِذاقي لَمهلَنقا لَحاجِ زُهوقَ دّي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعيلُن

فالضرب الذي يمثل نهاية البيت من عجز البيت أي الشطر الثاني في القصيدة جاء سالم صحيح (مفاعيلن)

ب:« **الضرب الثاني منه:** مقبوضة كالعروض وزنه مفاعلن والمقبوضة ما حذف منه خامسه الساكن أي الياء».[1]

1- لِ خَولَةَأَطلالٌ بِبُ رقَ ةِ ثَهَمِد تَ لوحُ كَباقي الَوشمِ في ظاهِرِ الَيِد "[2]

لِ خَولَ تَ أَطلالُن بِرُوقَ تِ ثَهَمدي تَ لوحُ كَباقَوشِ مِفيظا هِرِلَيدي

فعول مفاعيل فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ج:« **الضرب الثالث منه**: محذوف ووزنه فعولن والمحذوف منا سقط من آخره سبب خفيف ، مشبه بحذف ذنب الفرس لأن ذنبه آخره وكان أصله مفاعيلن فحذفت منه (لن) فبقي

« مفاعي » فنقل إلى فعولن».[3]

وذكر من اجل التوضيح فقط لأنه قد إستوفت منه القصيدة التي بين أيدينا.

وهذه هي أهم التغييرات التي تحدث في الضرب وتلحق أوزان البحر الطويل وتغير من إيقاعه،

[1]- ينظر: الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، 32.

[2]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص19.

[3]- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص24.

وبالإضافة إلى هذه التغييرات، هناك تغييرات أخرى تحدث في الحشو وتظهر لنا على النحو التالي:

يجوز في كل فعولن أن تسقط نونه فيبقى فعولن ويسمى مقبوضاً.

فعولن //0/0 ⟵ إسقاط ⟵ فعول //0/ مقبوضة

ويجوز في كل مفاعيلن أيضا أن تسقط نونه فيبقى مفاعيل ويسمى مكفوفاً.

« مفاعيلن //0/0/0 ⟵ إسقاط النون ⟵مفاعيل //0/0/ مكفوفة »[1]

ونجمع هذه التغييرات التي تحدث في الحشو في بيت من أبيات القصيدة وتظهر على الشكل التالي:

71-"وَأَيأَسَني مِن كُلِّ خَيرٍ طَلَبتُهُ كَأَنّا وَضَعناهُ إِلى رَمسِ مُلحَدِ"[2]

وَأَيءَسَنيمِنكُل لِخَيرِن طَلَبتُهو كَأَنّا وَضَعناهُ إِلاَرم سِمُلحَدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُ فَعولُن مَفاعِلُن

وهذه من أهم التغييرات التي تحصل في الحشو وتطرأ على أجزاءه، وهي بمثابة ضوابط يتحكم الشاعر من خلالها في حركية الإيقاع وانسجام مع المعاني، وهذا ما يرمي إليه الشاعر في قصيدته فلإنسجام يعد نواة أساسية ومركزية ينطلق منها الشاعر.

[1]- ينظر الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص26.

[2]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص27.

« ويجوز في فعولن في ابتداء أبيات الطويل وغيره لخرم والخرم حذف أول متحرك من الوتد المجموع ويكون في فعولن ومفاعيلن»[1].

فعولن //0/0 ← عولن /0/0 ← نقل ← فَعْلُن /0/0 مخرومة

مفاعيلن //0/0/0 ← فاعيلن /0/0/0 ← استماط ← فاعلن /0//0 مخرومة

وهذه التغييرات نجدها بقلة في قصيدة " أطلال خولة " ولهذا نستطيع أن نقسم هذه التغييرات حسب الترتيب الذي لا حضناه إلى أن هناك تغييرات يعتمد عليها الشاعر كثيرا من اجل انسجام المعاني وأخرى قليلة أي لا يوجد تغيير في المعنى وهي:

أ) التغييرات الواجبة التي تدخل البحر الطويل:

1- المقبوضة:

وهو ما حذف منه خامسه الساكن ونجده في العروض والضروب والحشو فتحول مفاعيلن //0/0/0 إلى مفاعلن //0//0 وفعولن //0/0 الى فعول //0/0 والى فعل //0.

2- المحذوفة:

وهو ما حذف أو سقط من آخره بسبب خفيف، فكان الأصل مفاعيلن //0/0/0 فحذفت منه (لن) فبقى « مفاعي » فينقل بذلك إلى فعولن ويكون هذا التغيير واجبا في الضرب لبحر الطويل.

[1]- الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي، ص27.

ب) الغييرات النادرة التي تدخل البحر الطويل:

1- المكفوفة:

وهو ما حذف أو سقط منه آخر الساكن أو حذف السابع الساكن مفاعيلن //0/0/0 بعد إسقاط النون مفاعيل وهو يدخل فقط على الحشو ولا يدخل على الضرب والعروض.

2- المخرومة:

وهو حذف أول الوتد المجموع من أول تفعيلة في البيت فنجدها في فعولن //0/0 تصبح عولن تنقل إلى فِعْلُنْ وهي نادرة جداً في البحر الطويل وغير موجودة في القصيدة.

إختار الشّاعر بحر الطويل، وللّدارس الأسلوبي أن يفسّر هذا الاختيار وفق سياقات متعدّدة لعل أهمها، سياق العصر الذي تنتمي إليه المعلقة،وهو العصر الجاهلي،على اعتبار أنّ الشّاعر يخضع للظروف الاجتماعية والفنية المحيطة به في عصره،وسياق الشّاعر من خلاله ديوانه،وشيوع هذا البحر من حيث تمثيله لمجموع الاختيارات التي يميل إليها الشّاعر،ويظهر ذلك من حيث تواتر هذا البحر في الديوان، وسياق ثالث يتمثّل اختيار البحر في المعلقات باعتبارها قصائد نماذج يقتدى بها من حيث البحر والموضوع. وقد تتوافر سياقات أخرى يفرضها مدخل التحليل الأسلوبي الذي يختاره الدّارس الأسلوبي يفسّر في ضوئها الظواهر الأسلوبية، إلى غيرها من سياقات دراسة الظواهر الأسلوبية.

بحر معلقة طرفة بن العبد

«إختار الشاعر بحر الطويل، وهو بحر شائع الاستخدام في العصر الجاهلي، والشائع أيضا لدى الشاعر، فقد استخدمه، بحسب إحصاء (براونليخ)، بنسبة(48) بالمئة». [1]

وسوف نوضح هذا البحر في القصيدة من خلال الكتابة العروضية كما يلي:

1- لِـ خَولَـةَأَطلالٌ بِبـُرقَـةِ ثَـهمَدِ تَـلوحُ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَدِ

لِـ خَولَ تَـ أَطلالُن بِـرُوقَـ تِثَـهمَدي تَـلوحُ كَباقَوشِ مفيظا هِرلَيدي

فَـعولُ مَفاعيلُن فَـعولُ مَفاعِلُن فَـعولُ مَفاعيلُن فَـعولُن مَفاعِلُن

2- وُقوفاً بِـهاَ صَحْبِي عَـلَيَّ مَطيَّهُـ م يَقولُونَ لاَتَـهْـلِـكْ أَسًى وَتَـجَـلَّـدِ

وُقوفَن بِـهاصَحْبِي عَـلَيَّ مَطيَّهُـ م يَقولُو نَلاَتَـهلِـكْ أَسًوتَـجَـلَّـدي

فَـعولُن مَفاعيلُن فَـعولُ مَفاعِلُن فَـعولُن مَفاعيلُن فَـعولُ مَفاعِلُن

3- كَأَنَّ حُدوجَ المالِـكيَّةِ غُدوَةً خَلايا سَفينٍ بِـالَفواصِفِ مِن دَدِ

كَأَنَن حُدوجَلما لِـكْيَتِيغُ دُوتَـن خَلاَيا سَفِينْدَ بِـن نَواصِ فِمِندي

فَـعولُ مَفاعيلُن فَـعولُ مَفاعِلُن فَـعولُن مَفاعيلُن فَـعولُ مَفاعِلُن

4- عَـولِيَّةٌ أَو مِن سَفينِ لِبنِ يامِنٍ يَجورُ بِها المَلّاحُ طَوراً وَيَهتَدي

عَـولِـيَتٌ نَأُومِنْ سَفِينِبْـنِ يَلْمِنْ يَجورُ بِهَ لَمَلّا حُطَوَرَن وَيَهتَدي

[1] -ينظر:جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر:مبارك حنون، ومحمد الوالي،ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط2 ، 2008، ص245.

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

5- يَثُقُّ حَبابَ الماءِ حَيزومُها بِها كَما قَسَمَ التُربَ المُفايِلُ بِاليَدِ

يَثُقُقُ حَبابَلما إِحَيزو مُهابِها كَماقَ سَمَثُرَلِي مُفايِ لُبِلَيدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

6- وَفي الحَيِّ أَحْوى يَنفُضُ المَرْدَ شادِنٌ مُظاهِرُ سِمطَي لُؤلُؤٍ وَزَبَرجَدِ

وَفِلَحْي بِأَحوانِ فُضُلَمرِ شادِنُ ن مُظاهِرُسِمطَيلُؤ لُؤنو زَبَرجَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

7- خَذولٌ تُراعي رَبرَباً بِخَميلَةٍ تَناوَلُ أَطرافَ البَرِيرِ وَتَرتَدي

خَذولُن تُراعيرَب رَبَنبِ خَميلَتِن تَناوَ لُأُطرافَلبَ رِيرِ وَتَرتَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

8- وَتُبسِمُ عَن أَلمى كَأَنَّ مُفَوَّراً تَخَلَّلَ حُرَّ الرَملِ دِعصٌ لَهُ نَدي

وَتُبسِمُ مُعَأَلْماً كَأَنَ مُنَوَرَنْ تَخَلْلَ حُرَرْرَرِم لِدِعْصُنْ لَهُوَ نَدْي

فعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

9- سَقَتهُ إِياةُ الشَمسِ إِلّا لِثاتِهِ أُسِفَّ وَلَم تَكدِم عَلَيهِ بِإِثمِدِ

سَقَتهُ إِيَتُشْشَمْ سِإِلْلَالِ لِتَهِي أُسِفْفَ وَلْمتَكْدِم عَلْيِه بِإِثْمِدِي

فعولُ مفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

10- وَوجهٌ كَأَنَّ الشَمسَ حَلَّت رِدائَها عَلَيهِ نَقِيُّ اللَونِ لَم يَتَخَدَّدِ

وَوَجْهٌ كَأَنَشْمْسٍ حَلَّتْ رِدَائَهَا عَلَيهِ نَقِيُّلْلَوْنِ لَمْيَتَخَدَّدِيْ

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

11- وَإِنّي لَأُمضي الهَمَّ عِندَ اِحتِضارِهِ بِعَوجاءَ مِرقالٍ تَروحُ وَتَغتَدي

وَإِنَنْي لَأُمضِهْمَّ عِنْدَحْتِضَارِهِي بِعَوْجَاْ أَمِرْقَالِنْتَرُحُوتَغْتَ

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

12- أَمونٍ كَأَلواحِ الأَرانِ نَصَأتُها عَلى لاحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهرُ بُرجُدِ

أَمونِن كَأَلواحِلأَرانِ نَصَأتُها عَلَالَا حِبِنْكَأَنْ نَهوظُهُرِبُرْجُدِيْ

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعِلُن

13- جَمالِيَّةٍ وَجناءَ تَرديِ كَأَنَّها سَفَنَّجَةٌ تَبري لِأَزعَرَ أَربَدِ

جَمالِ يَّتِنْوَجْنَاءَتَرْدِي كَأَنَّنهاَ سَفَنْنَجَتٌتَبْرِي لِأَزْرَأْرَبَدِيْ

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

14- تُباري عِتاقاً ناجِياتٍ وَأَتبَعَت وَظيفاً وَظيفاً فَوقَ مَورٍ مُعَبَّدِ

تُبارِيْ عِتاقْنَاْ جِيلتِنْ وَأَتْبَعَت وَظيفَن وَظيفَنفَوقَمورِن مُعَبَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

15- تَرَبَّعَتِ القُرفُصاءَ في الشِّقِّ تَرتَعي حَدائِقَ مَولِيِّ الأَسِرَّةِ أَغيَدِ

تَرَبعَتِ القُرفُصاءَ شِشَقِّ تَرتَعي حَدائِقَ مَولِيِّل أَسِرَّ تِأَغيَدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

16- تَريعُ إِلى صَوتِ المُهيبِ وَتَتَّقي بِذي خُصَلٍ رَوعاتِ أَكلَفَ مُلبِدِ

تَريعُ إِلَاصَوتِلمُهيبِ وَتَتَّقي بِذيخُ صَلرَوعا تِأَكلَ فُملبِدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

17- كَأَنَّ جَناحَي مَضرَحِيٍّ تَكَنَّفا حِفافَيهِ شُكّا في العَسيبِ بِمِسرَدِ

كَأَنَّ جَناحَيمَضرَحِيٍّ تَكَنَّفَا حِفافَيهِ شُكّاليعَسيبِ بِمِسرَدِي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

18- فَطَوراً بِهِ خَلفَ الزَميلِ وَتارَةً عَلى حَشَفٍ كَالشَنِّ ذاوٍ مُجَدَّدِ

فَطَوَرن بِهيخَلفَ زَميلِ وَتارَتَن عَلاحَ شَفَكَشَشَنذَاوِنمُجَدَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

19- لَهافَ خِذانِ أُكمِلَ النَحضُ فيهِما كَأَنَّهُما بابا مُنيفٍ مُصَرَّدِ

لَهافَ خِذانِ أُكمِلَنَحضُ فيهِما كَأَنَنهُما بابا مُنيفِن مُصَرَدِي

فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

20- وَطَيِّ مَحالٍ كَالحَنِيِّ خُطُوهُ وَأَجْرِنَةٌ لُزَّتْ بِدَأْيٍ مُضَدَّدِ

وَطْيِ مَحالِنكَلِ حَنِيِّ خُطُوهُو وَأَجرِ نَتُنلُزَّت بِدَأيِن مُضَدَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

21- كَأَنَّ كِناسَي ضالَةٍ يُكِنفانِها وَأَطْرَقِسيٍّ تَحتَ صُلبٍ مُؤَيَّدِ

كَأَنَن كِناسَيطَلَتِنيُكْنِفانِهاَ وَأَطْرَقِسيْتَحْتَصُلْبِنْ مُؤَيِيدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

22- لَها مِرفَقانِ أَفتَلانِ كَأَنَّها تُمِرُّ بِسَلَمي دالِجٍ مُتَشَدِّدِ

لَهامِرْفَقانِ أَفْتَلانِ كَأَنَّنَا تُمُرُر بِسَلَميدا لِجِنُمتَشَدْدِدي

فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

23- كَقَنطَرَةِ الرومِيِّ أَقسَمَ رَبُّها لَتُكتَنَفَنْ حَتّى تُشادَ بِقَرمَدِ

كَقَنطَرَتِرُرومِي يِأَقْسَمَرَبُّهاَ لَتُكْتَنَفَنْحَتَّتُشَادَ بِقَرْمَدِي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

24- صُهابِيَّةُ العُثنونِ موجَدَةُ القَوا بَعيدَةُ وَخدِ الرِجلِ مَوّارَةُ اليَدِ

صُهابِي يَتُلعُثنو نِموجَدَتُلقَوا بَعيدَتُوخدِرِّج لِمَّوا رَتُلَيدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

25- أُمِرَّت يَداهَفَتْ لَ شَزْرٍ وَأُجذِحَت لَها عَضُداها في سَقيفٍ سُنَّدِ

أُمْرَرتْ يَداهَفَتْ لَشَزرِن وَأُجْذِحَتْ لَهاعَضُداهافي سَقيفِن سُنَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

26- نَجُ وحٌ دِفاقٌ عَنَلٌّ ثُمَّ أُفرِعَت لَها كَتِفاها في مُعَالًى صَعَّدِ

نَجُ وحُن دِفاقُنَعَن لَلُنثُم مَأُفرِعَت لَهاكَ تِفاهافي مُعالَن صَعَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

27- كَأَنَّ عُلوبَ السِّعِ في دَأَياتِها مَوارِدُ مِن خَلقاءَ في ظَهرِ قَرَدِ

كَأَنَن عُلوَبِّس عِفيدَ أَياتِها مَوارِ مُنخَلقا أَفيظَه رِقَردي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

28- تَلاقى وَأَحياناً تَبينُ كَأَنَّها بَنائِقُ غُرٍّ في قَميصٍ مُقَدَّدِ

تَلاقا وَأَحيانَن تَبينُ كَأَنَّها بَناءِ قُغُرُّنفي قَميصِن مُقَدَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

29- وَأَتلَعُ نَهّاضٌ إِذا صَعَّدَت بِهِ كَكُلَّكانِ بوصيٍّ بِدِجلَةَ مُصعِدِ

وَأَتلَعُ نَهّاضُن إِذاصَع عَتبِهي كَكُلَّا نِ بوصيِّن بِدِجلَ تُصعِدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

30- وَجُمجُمَةٌ مِثلُ العَلاةِ كَأَنَّما وَعى المُلتَقى مِنها إِلى حَرفِ مِبرَدِ

وَجُمجُمَتُ نمِثلُ عَلاتِ كَأَنَّما وَعَلمُلى تَقامِنها إِلاحَرِ فِمبَردي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُنمَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

31- وَخَدٌّ كَقِرطاسِ الشَآمي وَمِشفَرٌ كَسِبتِ اليَماني قَدُّهُ لَم يُجَرَّدِ

وَخَدُّن كَقِرطاسِش شَآمي وَمِشفُرن كَسِبتِ يَمانيقَد ُدهولَم يُجَرَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

32- وَعَينانِ كَالماوِيَّتَينِ استَكَنَّتا بِكَهفَي حِجاجَي صَخرَةٍ قَلتِ مَورِدِ

وَعينا نِكَلماوِي يَتَينِس تَكَنَّتا بِكَهفَي حِجاجَيصَخ رَتِنقَل تَمورِدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

33- طَحورانِ عُوّارَ القَذىفَتَراهُما كَمَكحولَتَي مَذعورَةٍ أُمِّ فَرقَدِ

طَحورا نِعُوّارَل قَذافَتَراهُما كَمَكحو لَتَيَمذعو رَتِتأُم مِفَرقَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

34- وَصادِقَتا سَمعِ التَوَجُّسِ لِلسُرى لِهِ جَسِ خَفِيٍّ أَو لِصَوتٍ مُنَدَّدِ

وَصادِقَتاسَمِعت تَوَجُّ سِلِسُّرا لِهِ جَسِن خَفِيِّنأَو لِصَوتِن مُنَدَّدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

35- مُؤَلَّـلَتانِ تَعرِفُ العِتقَ فيهِما كَسامِعَتَي شاةٍ بِحَومَلَ مُفرَدِ

مُؤَلَّ لَتانِ تَع رِفُ لعِت قَ فيهِما كَسامِ عَتَي شاتِن بِحَومَ لِ مُفرَدي

فَعولُ مَفالِعُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

36- وَأَروَعُ نَبّاضٌ أَحَذُّ مُلَملَمٌ كَمِرداةِ صَخرٍ في صَفيحٍ مُصَمَّدِ

وَأَرَو عُنَّباضُن أَحَذُّ مُلَملَمُن كَمِردا تِ صَخرِنفي صَفيحِن مُصَمَّدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

37- وَأَعلُم مَخروتٌ مِنَ الأَنفِ مارِنٌ عَتيقٌ مَتى تَرجُم بِهِ الأَرضَ تَزدَدِ

وَأَعلَ مُمَخروتُ نِ مِنَلأَن فِمارِذُ ن عَتيقُ نِ مَتاتَرجُم بِهِلأَر ضَتَزَدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

38- وَإِن شِئتُ لَم تُرقِل وَإِن شِئتُ أَرقَلَت مَخافَةَ مَلويٍّ مِنَ القَدِّ مُحصَدِ

وَإِنشِئ تُ لَمتُ رقِل وَإِنشِئ تُ وَرقَلَت مَخافَ تَ مَلويِّن مِنَلقَ دِ مُحصَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

39- وَإِن شِئتُ سامى واسِطَ الكورِ رَأسُها وَعامَت بِضَبعَيها نَجاءَ الخَفَيدَدِ

وَإِنشِئ تُ ساماوا سِطَلكو رِرَأسُها وَعامَت بِضَبعَيها نَجاءَلى خَفَيد

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

40- عَلى مِثلِها أَمضي إِذا قالَ صاحِبي أَلا لَيتَني أَفديكَ مِنها وَأُفتَدي

عَلامِث لِهاَمضي إِذاقا لَصاحِبي أَلالَي تَنيأَفدي كَمِنها وَأُفتَدي

فعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

41- وَجاشَت إِلَيهِ النَفسُ خَوفاً وَخالَهُ مُصاباً وَلَو أَمسى عَلى غَيرِ مَرصَدِ

وَجاشَت إِلَيهِفَف سُخَوفَن وَخالَهو مُصانَن وَلَوأَمسا عَلاغَي رِمَرصَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

42 –إِذا القَومُ قالوا مَن فَتًى خِلتُ أَنَّني عُنيتُ فَلَم أَكسَل وَلَم أَتَبَلَّدِ

إِذَلقَ ومُقالومَن فَ تَ نخِل تُ ؤَنَّني عُنيتُ فَلَمأَكسَل وَلَمءَ تَ بَلَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

43- أَحَلتُ عَلَيها بِالقَطيعِ فَأَجذَمت وَقَد خَبَّ آلُ الأَمغَرِ المُتَوقِّدِ

أَحَلتُ عَلَيهابِل قَطيعِ فَأَجذَمت وَقَدخَب بَآلُلأَم عَزِلُم تَوقِّدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

44-فَذالَت كَما ذالَت وَليدَةُ مَجلِسٍ تُري رَبَّها أَذيالَ سَحلٍ مُمَدَّدِ

فَذالَت كَماذالَت وَليَد تُمجلِسن تُريَرب بَهاغيا لَسَحلِن مُمَدَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

45- وَلَستُ بِحَلّالِ التِلاعِ مَخافَةً وَلَكِن مَتى يَستَرفِدِ القَومُ أَرفِدِ

وَلَستُ بِحَلّالِ تِلاعِ مَخافَتَن وَلاكِن مَتايَستَر فِدلقَو مُرفِدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفايلُن فَعولُن مَفاعِلُن

46- إِن تَبغِني في حَلقَةِ القَومِ تَلقَني وَإِن تَقتَنِصني في الحَوانيتِ تَصطَدِ

فَإِنتَب غِنيفيحَل قَتِلقَو مِتَلقَني وَإِنتَق تَنصنيفِل حَواني تِتَصطَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

47- وَإِن يَلتَقِ الحَيُّ الجَميعُ تُلاقِني إِلى ذِروَةِ البَيتِ الرَفيعِ الُمصَمَّدِ

وَإِنلي تَقلحَيُّل جَميعُ تُلاقِني إِلانرَ وتِلَبيتِر رَفيعِل ُمصَمَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

48- نَداماَي بيضٌ كَالنُجومِ وَقَينَةٌ تَروحُ عَلَينا بَينَ بُردٍ وَمجسَدِ

نَداما َبيضُنكَن نُجومِ وَقَيَتَن تَروحُ عَلَينَابي بُردِن وَمجَسَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

49- رَحيبٌ قِطابُ الجَيبِ مِنها رَقيقَةٌ بِجَسِّ النَدامى بَضَّةُ المُتَجَرَّدِ

رَحيبُ ن قِطابُلجَي بِمنها رَقيقَتُن بِجَسِّن نَداماَض ضَتُلُمتَجَرَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

50- إذا نحنُ قُلنا أَسمِعينا انَبَت لَنا عَلى رِسلِها مَطروقَةً لَم تَشَدَّدِ

إِذانَح نُ قُ لناسَ معيَنا بَتلَنا عَلارِس لِهامَطرو قَتَ نلَم تَ شَدَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

51- إِذا رَجَّعت في صَوتِها خِلتَ صَوتَها تَجاوُبَ أَظآرٍ عَلى رُبَعٍ رَدي

إِذارَج جَعتفيصَو تِهاخِلتَ صَوتَها تَجاوُبأَظآرِن عَلاُر بِعَردي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

52- وَما زالَ تَشرابي الخُمورَ وَلَذَّتي وَبَيعي وَإِنفاقي طَريفي وَمُتلَدي

وَمازا لَتَشرابِل خُمورَ وَلَذَّتي وَبَيعي وَإِنفاقي طَريفي وَمُتلَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

53- إِلى أَن تَحامَتني العَشيرَةُ كُلُّها وَأُفرِدتُ إِفرادَ البَعيرِ المُعَبَّدِ

إِلاعَن تَحامَتلِ عَشيَر تُكُلُّها وَأُفرِد تُؤِفرادَل بَعيرِل مُعَبَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

54- رَأَيتُ بَني غَبراءَ لا يُنكِروَتني وَلا أَهلُ هَذاكَ الطِرافِ المُمَدَّدِ

رَأَيتُ بَنيغَبرا أَلايُ ن كِروَتني وَلائَه لُهاذاكَط طِرافِل مُمَدَّدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

55- أَلا أَيُّها ذا اللائِمي أَحضُرَ الوَغى وَأَن أَشهَدَ اللَذّاتِ هَل أَنتَ مُخلِدي

أَلاعِي يُهاذَلّا إِميأَح ضُرَلوَغا وَأَنأَش هَدَلّذا تِهَ لأَن تُمخلِدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

56- إِن كُنتَ لا تَستَطيعُ دَفعَ مَنيَّتي فَدَعني أُبادِرها بِما مَلَكَت يَدي

فَإِنكُن تَلاتَسطي عُدَفعَ مَنيَّتي فَدَعني أُبادِرها بِمامَلَكَتيَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

57- وَلَولا ثَلاثٌ هُنَّ مِن عيشَةِ الفَتى وَجَدِّكَ لَم أَحفِل مَتى قامَ عُوَّدي

وَلَولا ثَلاثُنهُ نَ مِنعي شَتِلفَتا وَجَدِّ كَلَمأَحفِل مَتاقا مَعُوَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

58- فَمِنهُنَّ سَبقي العاذِلاتِ بِشَربَةٍ كُميتٍ مَتى ما تُعلَ بِالماءِ تُزبِدِ

فَمِنهُ نَ نَبقِعا ذِلاتِ بِشَرَبتِن كُميتِن مَتاماتُ عِ لَبِلما إِتُزبِدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

59- وَكَرّي إِذا نادى المُضافُ مُحَنَّباً كَسيدِ الغَضا نَبَّهتَهُ المُتَوَرِّدِ

وَكَرّي إِذانادَل مُضافُ مُحَنَّن كَسيدِل غَضاتَبَّه تَهُ لُمتَوَرِّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

60- وتَ قصيرُ يومَ الدجنِ والدجنُ معجِبٌ بِبهكَنةٍ تَ حتَ الطِرافِ الُمعَمَّدِ

وَتَ قصي رُيومَدَّج نِوَدَّج نٌ معجِبُ ن بَيهكَ تَ نِنتَ حتَ ط طِرافِى مُعَمَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُمَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

61- كَأَنَّ البُرينَ والدَماليجَ عُلِّقَت عَلى عُشَرٍ أَو خِروَعٍ لَم يُخَضَّدِ

كَأَنَّل ُوبَنَود َمالي جَعُلِّقَت عَلاعُ شَرِنأَوخِرِ وَعِنلَم يُخَضَّدي

فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

62- كَريمٌ يُرَوّي نَفسَهُ في حَياتِهِ سَتَعلَمُ إِن مُتنا غَداً أَيُّنا الصَدي

كَرِيمُن يُرَوِّيفَ سَهوفي حَياتِهي سَتَعلَ مُؤنُمتنا غَنَأَي يُصَّدي

فَعولُنمَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

63- أَرى قَبرَ نَحّامٍ بَخيلٍ بِمالِهِ كَقَبرِ غَوِيٍّ في البَطالَةِ مُفسِدِ

أَراقَب رَنَحّامِن بَخيلِن بِمالِهي كَقَبرِ غَوِيِّنفِى بَطالَ تِمُفسِدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

64- تَرى جُثوَتَينِ مِن تُرابٍ عَلَيهِما صَفائِحُ صُمٌّ مِن صَفيحٍ مُنَضَّدِ

تَراجُث وَتَيذِمِن تُرابِن عَلَيهِما صَفاءِ حُصُمٌّنمِن صَفيحِن مُنَضَّدي

فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

65- أَرَ ى المَوتَ يَعتامُ الكِرامَ وَيَصطَفي عَقيلَةَ مالِ الفاحِشِ المُتَشَدِّدِ

أَ رَلمو تَ يعتامُل كِرامَ وَيصطَفي عَقيلَ تَ مالِ لفا حِشِلُم تَ شَدِّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

66- أَرَ ى العَيشَ كَنزاً ناقِصاً كُلَّ لَيلَةٍ وَما تَنقُصِ الأَيّامُ وَالدَهرُ يَنفَدِ

أَرَلعي شَكَنزّنا قِصَنكُل لَلَيلَتِن وَماتَ نقُصِلأَيّا مُوَدَّه رُيَنفَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

67- لَعَمرُكَ إِنَّ المَوتَ ما أَخطَأَ الفَتى لَكَالطِّوَلِ المُرخى وَثِنياهُ بِاليَدِ

لَعَمرُ كَإِنَّلمو تَ ماَخ طَأَلفَ تا لَكَطِّ وَلِلمُرخا وَثِنيا هُ بِلَيدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

68- مَتَى ما يَشَأ يَوماً يَقُدهُ لِحَتفِهِ وَمَن هُوَ في حَبلِ المَنِيَّةِ يَقتَدِ

مَتَى ما يَشَأيوما يَقُدهُ لِحَتفِهي وَمَنيهُوَفيحَبلِ مَنيَّ تَ يَقتَدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

69- فَما لي أَراني وَابنَ عَمّي مالِكاً مَتى أَدنُ مِنهُ يَنأَ عَنّي وَيَبعُدِ

فَمالي أَرانيوَب نَعَمّ يمالِكَن مَتاهَ ذُمِنهُ يَن أَعَّني وَيَبعُدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعِلُن

70- يَلومُ وما أَدري عَلامَ يلومُني كَما لامَني في الحَيِّ قُرطُ بنُ مَعبَدِ

يَلومُ وما أَدري عَلامَ يلومُني كَما لامَني فِيقُرطُب نُ مُعبَدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

71- وأَيأَسَني مِن كُلِّ خَيرٍ طَلَبتُهُ كَأَنّا وَضَعناهُ إِلى رَمسِ مُلحَدِ

وَأَيءَسَنيمِنكُل لِ خَيرِن طَلَبتُهو كَأَنا وَضَعناهُ إِلارَم سِمُلحَدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُ فَعولُن مَفاعِلُن

72- عَلى غَيرِ ذَنبٍ قُلتُهُ غَيرَ أَنَّني نَشَدتُ فَلَم أُغفِل حَمولَةَ مَعبَدِ

عَلاغَي رِذَنبِنقُل تُ هوغَي رَأَنَّني نَشَدتُ فَلَمأُغفِل حَمولَ تَ مَعبَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

73- وقَرَّبتُ بِالقُربى وَجَدِّكَ إِنَّني مَتى يَكُ أَمرٌ لِلَنكيثَةِ أَشهَدِ

وَقَرَّب تُ بِلقُربا وَجَدِّ كَإِنَّني مَتايَكُؤمُرنلِ نَكيثَ نِأَشهَ دي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

74- وَإِن أُدعَ لِلجُلّى أَكُن مِن حُماتِها وَإِن يَأتِكَ الأَعداءُ بِالجَهدِ أَجهَدِ

وَإِنأُد عَ لِجُلّا أَكُنمِن حُماتِها وَإِنَيء تِكَلأَعدا أُبِلَجه دِأَجهَ دي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

75- وَإِن يَقذفوا بِـ القَذعِ عِرضَكَ أَسقِهِم بِكَأسِ حِياضِ المَوتِ قَبلَ التَهَدُّدِ

وَإِنيَقذفوبِلقَذعِعِرضَكَأَسقِهِم بِكَأسِ حِياضِلمَوتِقَبلَتَهَدُّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

76- بِلا حَدَثٍ أَحدَثتُهُ وَكُمحدِثٍ هِجائي وَقَذفي بِالشَكاةِ وَمُطرَدي

بِلاحَدَثٍنأَحدَثتُهُوَّكُمحدِثِن هِجائي وَقَذفيبِش شَكاتِ وَمُطرَدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

77- فَلَو كانَ مَولايَ مِمرأً هُوَ غَيرُهُ لَفَرَّجَ كَربي أَو لَأَنظَرَني غَدي

فَلَوكانَمَولايَمِمرَأَنهُوَغَيرُهو لَفَرَّجَكَربيأَو لَأَنظَرَنيغَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

78- وَلَكِنَّ مَولايَ مِمرُؤٌ هُوَ خانِقي عَلى الشُكرِ وَالتَسآلِ أَو أَنا مُفتَدي

وَلاكِنَّ مَولايَ مِمرُؤنهُوَخانِقي عَلَشُّكرِ وَنَّسآلِ أَوَءُنفتَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

79- وَظُلمُ ذَوي القُربى أَشَدُّ مَضاضَةً عَلى المَرءِ مِن وَقعِ الحُسامِ المُهَنَّدِ

وَظُلمُ ذَوِلقُربا أَشَدُّ مَضاضَتَن عَلَمرِ إِمنوَقعِلحُسامِلمُهَنَّدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

80- فَذَرني وَخُلقي إِنَّني لَكَ شاكِرٌ وَلَو حَلَّ بَيتي نائِياً عِندَ ضَوغَدِ

فَذَرني وَخُلقيإِن تَيلَ كَشاكِرُن وَلَوحَل لَبيتينا إِبَيعِن بَضَوغَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

81- فَلَو شاءَ رَبّي كُنتُ قَيسَ بنَ خالِدٍ وَلَو شاءَ رَبّي كُنتُ عَمرَو بنَ مَرثَدِ

فَلَوشا أَرّيكُن تُقَيسَب نَخالِدِن وَلَوشا أَرّيكُن تُعَرَب نَمَرثَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

82- فَأَصبَحتُ ذا مالٍ كَثيرٍ وَزارَني بَنونَ كِرامٌ سادَةٌ لِمُسَوَّدِ

فَأَصبَح تُذامالِن كَثيرِن وَزارَني بَنونَ كِرامُنسا دَتُنلِ مُسَوَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

83- أَنا الرَجُلُ الضَربُ الَّذيتَعرِفونَهُ خَشاشٌ كَرَأسِ الحَيَّةِ المُتَوَقِّدِ

أَنَّ جُلُضَّرُلي لَذيتَع رِفونَهو خَشاشُن كَرَأسِلَحي يَتِلُم تَوَقِّدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

84- فَآلَيتُ لا يَنفَكُّ كَشحي بِطانَةً لِضَبٍ رَقيقِ الشَفرَتَينِ مُهَنَّدِ

فَآلَي تُلايَنفَك كُكَشحي بِطانَتَن لِضَبنِ رَقيقَشَّف رَتَينِ مُهَنَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

85- حُسامٍ إذا ما قُمتُ منتَصِراً بِهِ كَفى العَودَ منهُ البَدءُ لَيسَ بِمِعضَدِ

حُسامِن إذاماقُم تُمنتَ صِرَنبِهي كَفَى عَمنهُ لَبد أُلَيسَ بِمِعضَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

86- أَخي ثِقَةٍ لا يَنثَني عَن ضَرِيبَةٍ إذا قيلَ مَهلاً قالَ حاجِزُهُ قَدّي

أَخيثِ قَتِ نلاَنِ ثَنيَعَن ضَرِيبَتِ ن إذاقي لَمهلَنقا لَحاجِ زُهوقَدّي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعيلُن

87- إذا لِبتَآَر القَوُم السِلاحَ وَجَدتَني مَنيعاً إذا بَلَّت بِقائِمِهَ يَدي

إِنَبتَ تَرلقَوُس سِلاحَ وَجَدتَ ني مَنيَعَن إِذَابَّلَت بِقاءِ مِهيَّدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

88- وَبِكٍ هُ جودٍ قَد أَثارَت مَخافَتي وَادِيها أَمشي بِضَبٍ مُجَرَّدِ

وَبِكَن هُ جودِنقَد أَثَارَت مَخافَتي وَادِ بِهاَمشي بِضَبِن مُجَرَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

89- فَمَرَّت كَهاةٌ ذاتُ خَيفٍ جُلالَةٌ عَقيلَةُ شَيخٍ كَالوَبيلِ يَلَنَدِد

فَمَرَّت كَهاتُ نذا تُخَيفِن جُلالَتُ ن عَقيلَ تُشَيخِنكَل وَبيلِ يَلَنَددي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

90- يَقولُ وَقَد تَرَّ الوَظيفُ وَساقُها أَلَستَ تَرى أَن قَد أَتَيتَ بِمُؤيِدِ

يَقولُ وَقَدتَرَّل وَظيفُ وَساقُها أَلَستَ تَراَعقَد أَتَيتَ بِمُؤيِدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

91- وَقالَ أَلا ماذا تَرونَ بِشارِبٍ شَديدٍ عَلَينا بَغيُهُ مُتَعَمِّدِ

وَقالَ أَلاماذا تَرونَ بِشارِبِن شَديدٍعَلَينابَغيُهُ مو تَعَمِّدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

92- وَقالَ ذَروهُ إِنَّما فَعلُها لَهُ وَإِلّا تَكُفّوا قاصِيَ الوَكِ يَزدَدِ

وَقالَ ذَروهُ وَإِن مَاَفعُلهالَهو وَإِلّا تَكُفّوقا صِيَلَو كِيَزدَدي

فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

93- فَظَلَّ الإِماءُ يَمتَلِلنَ حُوارَها وَيُسعى عَلَينا بِالسَديفِ المُسَوَّدِ

فَظَلَّل إِماأُيم تَلِنَّ حُوارَها وَيُسعا عَلَينابِس سَديفِل مُسَوَّدي

فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

94- فَإِن مُتُّ فَتعيني بِما أَنا أَهلُهُ وَشُقّي عَلَيَّ الجَيبَ يا بِنَةَ مَعبَدِ

فَإِنُت تُفَنعيني بِماَءنَأَهلُهو وَشُقّي عَلَيَّلجَي يَنَ تَمَعبَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

95- وَلا تَجعَليني كَامرِئٍ لَيسَ هَمُّهُ كَهَمّي وَلا يُغني غَنائي وَشهدي

وَلاتَجعَليني كَامرِئٍ لَيسَ هَمُّهو كَهَمّي وَلايُغني غَنائي وَشهدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

96- بَطيءٍ عَنِ الجُلّى سَريعٍ إِلى الخَنى ذَلولٍ بِأَجماعِ الرِجالِ مُلَهَّدِ

بَطيئِن عَنِ لجُلّا سَريعِن إِلَالخَنا ذَلولِن بِأَجماعِ رِجالِ مُلَهَّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

97- فَلَو كُنتُ وَغلاً في الرِجالِ لَضَرَّني عَداوَةُ ذي الأَصحابِ وَالمُتَوَحِّدِ

فَلَوكُن تُوغلَنفِ رِجالِ لَضَرَّني عَداوَ تُذِلأَصحا بِوَلُم تَوَحِّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

98- وَلَكِن نَفى عَنّي الرِجالَ جَراءَتي عَلَيهِم وَإِقدامي وَصِدقي وَمَحتِدي

وَلاكِن نَفاعَنّر رِجالَ جَراءَتي عَلَيهِم وَإِقدامي وَصِدقي وَمَحتِدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

99- لَعَمرُكَ ما أَمري عَلَيَّ بِغُمَّةٍ نَهاري وَلا لَيلي عَلَيَّ بِسَرمَدِ

لَعمُر كَماعَمري عَلَيَّ بِغُمَّتِن نَهاري وَلالَيلي عَلَيَّ بِسَرمَدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

100- وَيومٍ حَبستُ النَفسَ عِندَ عِراكِهِ حِفاظاً عَلى عَوراتِهِ وَالتَهَدُّدِ

وَيومِن حَبستُ نَفسَ عِندَ عِراكِهي حِفاظَن عَلاعَورا تِهيَوت تَهَدُّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

101- عَلى مَوطِنٍ يَخشى الفَتى عِندَهُ الرَدى مَتى تَعتَرِك فيهِ الفَرائِصُ تُرعَدِ

عَلامَو طِنِ نَيخشَل فَتاعِن دَهُ رَّدا مَتاتَع تَرِكفيهِل فَرَاءِ صُتُرعَدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن

102- وَأَصفَرَ مَضبوحٍ ظَرَتُ حِوارَهُ عَلى النارِ وَاستَودَعتُهُ كَفَّ مُجمِدِ

وَأَصفَ رَمَضبوحِن ظَرَتُ حِوارَهو عَلّنا رِوستَودَع تُهوكَف فُمجمِدي

فَعولُ مَفاعيلُن فَعولُ مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

103- سَتُبدي لَكَ الأَيّامُ ما كُنتَ جاهِلاً وَيأتيكَ بِالأَخبارِ مَن لَم تُزَوِّدِ

سَتُبدي لَكَلأَيّا مُماكُن تَجاهِلَن وَيأتي كَبِلأَخبا رِمَنلَم تُزَوِّدي

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُفَعولُن مَفاعِلُن

104- وَيأتيكَ بِالأَخبارِ مَن لَم تَبِع لَهُ بَتاتاً وَلَم تَضرِب لَهُ وَقتَ مَوعِدِ

وَيأتي كَبِلأَخبا رِمَنلَم تَبِعلَهو بَتاتَن وَلَمتَضرِب لَهوَّق تَموعِدي

فَعولُنَمفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

فمن خلال الكتابة العروضية لأبيات القصيدة " اطلال خولة " لـ طرفة بن العبد وهي مئة وأربعة بيت، أتضح لنا أن عدد كبيراً من التفعيلات جاءت سالمة، وبعضها تعرض للتغيرات حيث مسّتها الزحافات والعلل منها: المقبوضة والمكفوفة، وسوف نعرضها في الجدول التالي نوعاً وعدداً ونسبة المئوية أيضاً.

الجدول 1: إحصاء التفعيلات لقصيدة طرقة بن العبد " إطلال خولة "

أنواع التفعيلات	عددهـــا	نسبتها المئوية
السالمة	441	%53
المقبوضة	389	% 46.75
المكفوفة	02	%0.25
مجموع التفعيلات	832	% 100

فالوزن في القصيدة يعد الركن الأساسي في التشكيل الإيقاعي للنص الشعري، والقصيدة التي بين أيدينا من البحر الطويل مكونة من 104 بيتاً، وإذا كان كل بيت منها يحتوي على ثمانية تفعيلات، فإن مجموع التفعيلات يساوي 832 تفعيلة وقد وزعت التفعيلات بحسب الجدول السابق. مما يلاحظ في الإحصاء هو هيمنة التفعيلات السالمة على بنية الخطاب، وفي ذلك إشارة صريحة إلى طاقة الشاعر وقدرته الكبيرة على التزام النظام الجمالي لخطاب الشعري.

كما نجد أن النص يشوبه حالة من الحركية والاضطراب وكذلك الاستقرار، وهذا لأن الشاعر يصف ويتعمق في وصفة في بداية القصيدة لمحبوبته التي استهل بها قصيدته، وفي القديم يستهلوا قصائدهم بذكر المحبوبة ثم ذهب إلى وصف كل من الناقة ونفسيته، وهذا ما جعل الشاعر

ينوع لقاعدة العروضية التي نجدها أنها جاءت سالمة ثم بدأت تختلف نوعاً ما إلى تفعيلات غير سالمة وهي (المقبوضة، المكفوفة)، بالنسبة إلى المقبوضة نجد منها نسبة مقبولة. أما الأخرى فإنها تمثل الأقلية، وهذه التغييرات التي خارج التفعيلات جسدت لنا الحالة النفسية للشاعر والمتمثلة في الألم والأسى على حاله، كيف كان وكيف صار كذلك الحزن الشديد على فراق محبوبته، ثم نجد فيها النقيض وهو مجونه ولهوه في التمتع. والطريف في قصيدة طرفة هو اهتمامه بالجزيئات الدقيقة للموقف الذي هو بصدد وصفه كجمال محبوبته خولة التي شبه ابتسامة ثغرها بالشمس في البريق، وكذلك وصفه للناقة وافتخاره بحياته التي يعيشها، فهو يقول أن كل واحد ميت لا محاله الضعيف والقوي فلا مهرب، كما يصف شخصيته بالنبل والطيبة والشهامة في مساعدة من يطلب الإعانة والتفنن في التعبير والتحكم في الألفاظ، فنجد أن كل من التعابير جاءت عاكسة بصدق لنفسيته ووصفه لحاله وحياته، وبذلك شكلت صياغة لغوية منسجمة مع الايقاع.

ففكرة الانسجام تعد نواة أساسية انطلق منها طرفة بن العبد في تشكيله لخطابه الشعري حيث اعتمد على مشاكلة راقية بين الألفاظ ومعانيها، حيث تحس فيها بالافتخار لأنه ثائر على قومه ومادح لنفسه. وأنه في هذا الموقف فنان ينحت الألفاظ نحتا لينتج تحفه فنية راقية مفتاحها موسيقى محكمة، والألفاظ المتخيرة، ومعاني دقيقة، وإيحاءات فكرية ليجعلها لمحة تحمل معاني مختلفة، وإيقاعاً موسيقيا راقياً.

« ولهذا فالشعر صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة، لا تؤخذ هوناً بل يقف عندها الشاعر طويلا يهذب، ويدقق، ويحذف، حتى تستقيم القصيدة. وتتوازن إيقاعاتها، ويحكم نسيجها، وتحسن وقعه في الأذن ...».[1]

[1]- عبد الرحمان الوجي، الايقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، 1989م، ص51.

وأما الزحافات والعلل التي اعترت بعض التفعيلات ما هي إلا تحقيقا للانسجام مع موسيقية البحر الطويل ، فهي ليست عيباً وإنما تعد من الضروريات التي يلجأ إليها الشاعر.

"ويؤكد ذلك قول الأصمعي « إن الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يأتيها إلا فقيه...»"[1]أي أن الزحافات والعلل لا يتقنها إلا المحترف ذو الخبرة العالية في العب بالألفاظ والتفنن فيها. « ومعنى هذا أن الزحافات والعلل أمرا مهماً في أي عمل شعري ولا تتوف إلا عند المتمكن والقادر على اللعب بالألفاظ... "وحتى يكون هناك أعناء في العمل الإيقاعي ومدّه بثروة موسيقية خصبة والمتمثلة في الزحافات والعلل وهذا راجع إلى أن التفعيلات في الوزن الواحدة تكون غير متساوية لكن بعد أن نلحقها بالزحاف تمنح بعضها إيقاعاً مختلفاً. ولهذا فكل من الزحافات والعلل تضيف رصيداً خصباً لموسيقى الشعر».[2] بمعنى أن الزحافات والعلل تمثل دور هام في الإيقاع وإختلافه.

فالصورة المزاحفة نجدها تتم من خلالها موسيقية البيت من حيث أن الصور الكاملة السالمة، قد يظهر فيها بعض الخلل وبهذا تتأكد القيمة الموسيقية للزحاف. ومنه تصبح أهم وظيفة تقوم بها الزحافات والعلل التي تدخل على التفعيلات هي تحقيق الانسجام الصوتي وهذا راجع على كراهية الإعادة والتوالي في القصيدة.

[1]- عبد الرحمان الوجي، الايقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، 1989م ، ص68.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص68.

2 :القافية:

تعد القافية عنصراً صوتيا يحمل في طياته نغمة إيقاعية جذابة، وهي تعتبر جزءاً هاما في الشعر وهذا باعتبارها وحدة صوتية مطردة أطرادا منضماً في نهاية الأبيات، فهي تعتبر بمثابة فواصل موسيقية يتوقع السامع ترددها في الشعر ويستمتع بتكرارها بين فترات زمنية محددة.

2-1: القافية اصطلاحا:

« القافية ركن من أركان الشعر العربي القديم وإن الأوائل يعدون كل كلام مقفى شعراً، فقال ابن السلام وهو يتحدث عن محمد بن إسحاق:« ثم جاوز ذلك إلى عادٍ وثمودٍ فكتب لهم اشعاراً كثيرة، وليس بشعر وإنما هو كلام مؤلف يعقود بقوافي .»"[1] وجود وظهور القافية منذ القدم في الشعر العربي القديم.

وللقافية عدة تعريفات قال الخليل:"« هي آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله الساكن.»

وقال الأخفش:« إن القافية آخر كلمة من البيت، وإنما قيل له قافية لأنها تقفوا الكلام، وفي قولهم قافية دليل على أنها نشون ويذكرون »"[2] معناه وجود القافية في آخر الشطر الثاني من القصيدة.

[1]- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان لنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص315.

[2]- المرجع نفسه، ص315.

وهذا الأخير هو المفهوم من تسميتها « قافية » لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها، وتكون قافية بمعنى مقفوه، ولعل أنسب تعريف للقافية هو تعريف الخليل بن أحمد « بأنها الأحرف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين وآخر البيت الشعري »"[1]

"إن القافية هي جزء إيقاعي خارجي متّمم للوزن، ومساهم في ضبط نهايات الأبيات، فحد الشعر هو « الموزون المقفى...» والقافية تضبط نهايات الأبيات محددة، كأن الشاعر ينتهي عند شاطئ البحر ليبدأ انطلاقته من جديد في تتابع مستمر وهو ما نجد أثره في اللغة أيضا:« وقوف الأمر: اتبعته...»"[2]

فالقافية نغمة إيقاعية خارجية، وهي من المقومات الأساسية المتحكمة في الإيقاع بضبطه وإتزانه، كما تساهم في إحداث الإنسجام في الأصوات والتناسب بين الأنغام في الخطاب الشعري، وهذا باعتبارها عنصراً لازماً وموحدا بين أجزاء الإيقاع ولهذا اهتم القدماء بدراسة العيوب التي تلحق بالوزن والقافية، وهذا ما يؤدي دورا تنظيميا في القصيدة وهذا باعتبارها إشارة موجهة على آخر نهاية البيت، وكما أنها تعد رابط بين أبيات القصيدة ببعضها البعض.

« والقافية لها خمسة ألقاب بحسب عدد الحركات التي تقع بين الساكنين الأخيرين وهي مجموعة كالآتي: المتكاوس، والمتراكب والمتدارك والمترادف».[3]

ومن بين هذه التسميات الخمسة ما يهمنا وينطبق على البحر الطويل وكذلك على القصيدة كل من المتدارك والمتواتر.

[1]- مختار عطية، موسيقى الشعر العربي بحوره قوافيه ضرائره، ص251.
[2]- عبد الرحمان الوجي، الايقاع في الشعر العربي، والتوزيع، ط4، 2001، ص148.
[3]- الخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، الكافي في العروض والقوافي، ص148.

. « **المتدارك:** حرفان متحركان بين ساكنين، وسمي متداركاً لتوالي حرفين متحركين بين ساكنين».[1]

. « **المتواتر:** حرف متحرك بين ساكنين، وسمي متواتراً لأن المتحرك يليه الساكن، وليس هناك من تتابع الحركات، ويقال تواترت الإبل إذا جاء شيء منها ثم انقطع ثم جاء شيء آخر منها كذلك».[2]

والمتدارك نحو قول طرفة إبن العبد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

والمتواتر نحو قول طرفة إبن العبد إِذا قيلَ مَهلاً قالَ حاجِزُه ُ قَدّي[3]

أما بالنسبة إلى التسميات الأخرى فلا نجدها في القصيدة فنجد أن أغلب أبيات القصيدة في نهايتها جاءت متداركة، وهذا الاختلاف يرجع كما ذكرنا سابقًا إلى الاختلاف في الحركات بين الضّمة الفتحة و الكسرة، الذي نجده في القافية وهذا الاختلاف يظهر لنا أن هناك أنواع تتدرج من خلالها القافية، كما نجد أن القافية ترتبط بالمعنى الذي يريد أو يود الشاعر الإفصاح عنه، كما أنها تكْسِب القصيدة نغمة موسيقية جديدة إلى جانب نغمة الوزن، وهذه الأخيرة نجدها تحتوي على أهم جزء فيها وهو حرف الروي الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه وتختلف باختلاف حركته ولهذا تأتي القافية على وجهين:

أ :« **القافية المطلقة:** المطلق ما كان موصولا أي ينتهي بحرف متحرك.

ب : **القافية المقيدة:** فالمقيد ما كان غير موصول أي تنتهي بحرف ساكن».[4]

[1]- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص148.

[2]- المرجع نفسه، ص148.

[3]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ، ص19 ، 28.

[4]- ينظر، الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص148 .

وهذه الأخيرة غير موجودة فكل القصيدة جاءت قافيتها مطلقة ومن الأمثلة المتعلقة بالقافية المطلقة في القصيدة قول الشاعر طرفة بن العبد:

«مؤلَّـلتانِ تعرِفُ العتقِ فيهما كسامعْي شارةٍ بحَوْمل مفَرِدِ (0//0) ».[1]

فالقافية في هذا البيت حسب التعريف السابق هي (فردٍ)، وهي من الفاء إلى ياء الناشئة من إشباع كسرة الروي أي موصولة، وقد جاءت نصف كاملة، ومنها وجاءت مطلقة.

"وكما يتضح أن القافية جاءت مطلقة تتناسب وغرض المدح والفخر والوصف الذي يستوجب على الشاعر توظيف مثل هذه القوافي وهذا لما لها من أثر في تفجير طاقاته الإبداعية، فيكون مطلق العنان في التعبير عن مكبوتاته دون أي تقييد، وتضييق في التعبير. « والإطلاق في القوافي مد الصوت وإشباع حركته الإعرابية حتى ينتج عنه حروف الوصل ».[2]"

كما أن القافية جاءت متداركة، لأنها دائما تأتي حرفان متحركان بين ساكنين مفاعلن (//0//0).

ـــهومنه فإن مجموع القوافي لقصيدة " أطلال خولة " هي 104 قافية ، وكما نستنتج من تعريف الخليل بن أحمد الفراهدي أن القافية مرة تكون كلمة، ومرة تكون أقل من كلمة، ومرة أكثر من كلمة. ولقد قمنا بإحصائها في قصيدتنا، فلقد جاءت أكثرها نصف كلمة بنسبة (91.35 %) والنسبة الأخرى قليلة ومتقاربة توزعت بين ما جاءت كلمة بنسبة (4.80%) وأكثر من كلمة بنسبة (3.85%) وهذا لأنها قافية مطلقة .

[1]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص23.

[2]- نوارة بحري، نظرية الانسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر، دراسة وظيفية تطبيقية في قصيدة " الموت اضطراء "،جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010، ص338.

إن الشاعر اعتمد على الإطلاق دون التقييد لتفريج عن مكبوتاته والتعبير عما تملكه من مشاعر هيجت أفكاره، والتي تمثلت في حزنه وغضبه على هجران الأحبة له بعدما أصبح إنسان فقيراً ومهاجمته لهم، بحجة أنهم ناكرين للجميل وبأنه في ذلك الوقت كان يعاملهم أحسن معاملة، وكان كريم معهم ثم بعدها تركوه وهذا ما ترك حزنا وجرحاً عميقا بقلبه أراد الإفصاح عنه، ولهذا صاغها في قالب لغوي دلالي، وقد صور الشاعر في حيوية وفخر بنفسه، وحالته وحال قومه كذلك كثر في القصيدة الوصف وتمحور ظهوره حول وصفه لمحبوبته " خولة " التي شبهها في بداية القصيدة بالأطلال والوشم في اليد.

وكذلك وصف الناقة وأعد وصفاً كاملا لها من رأسها، وفمها وجلدها...الخ ثم انتقل إلى وصف الحزن والغضب الذي يعتريه جراء هجران الأصدقاء والأحباب له، وأنه لا يخشى أي أحد من الكبار والسادات، لأن الموت تأخذ الكريم والفقير لكنه أراد عند موته،أ ي ُذاع خبر موته ولذلك أوصى ابنة أخيه بذلك وأن تهجوه أي تبكي وتنوح عليه.

وبذلك نجد أن قصيدته غلبت عليها حالته النفسية من حزن وقلق وغضب وحنين، وحدة ذكائه لأن مدح نفسه بالذكاء والتفطن، كما أضاف تبريره إلى شرب الخمر بأنه يجعل منه إنسان مستمتع بكل ما في الحياة ولا يدع أي شيء منها يفوته ولا يستغله، لأنه لن يأخذ أي شيء ولهذا لن يبخل عن نفسه كما يفعل الآخرين فالموت آتيه لا مفر منها.

فبرغم من أن قافية القصيدة جاءت واحدة، إلا أننا لا ينتابنا الملل عند سماعها وذلك راجع إلى كثرة الوصف فينتابك التمتع بالصور البيانية، التي رسمها الشاعر ومعرفه مدى اتساع خياله وذهاب فكرره إلى أشياء غاية في الجمال، لكي يخرج منها شيء أجمل بزخرفته لصوره الفنية،

بالألوان وحركية دائمة، إلى جانب استخدام الشاعر لأساليب تعبيرية تظهر بموسيقى عذبة ساهمت في شد انتباه èلمتلقي وأسره بمعاينة الراقية وإبقائه موصولا بالهدف الذي يريد الشاعر إيصاله.

إلى جانب هذا نجد القافية أهم عنصر توازي في القصيدة ويظهر ذلك من خلال حروفها.

2-2: حروف القافية:

قافية القصيدة مطلقة من المتداركة وأما حروفها هي:

أ- « **الروي:** وهو الدال وحركته تسمى المجرى وهي الكسرة دِ.

ب- الوصل: وهو الحرف الذي يتبع حرف الروي المتحرك، وإما حرف مد ينشأ عن اشماع حركة الروي من واو، وياء، وألف وإماهاء».[1]

والوصل في القصيدة هو الياء الناشئة عن إشباع كسرة الروي أما بقية حروف القافية من الخروج والردف والتأسيس والدخيل فلا نجدها في القصيدة لهذا نحن في غنى عن التعريف به فما يهمنا كل من:

أ) الروي: الدال المكسورة.

ب) الوصل: الياء الناشئ عن إشباع كسرة الدال.

فلا شك من كل ما سبق حول القافية أقل ما يمكن الوصول إليه ما يشترك في كل أبيات القصيدة العمودية، ذلك الصوت الذي تبنى عليه أبياتها، فلا يكن الشعر مقفى إلا باشْتماله على ذلك الصوت المكرر في أواخر كل الابيات وهو حرف الروي.

[1]- ينظر: الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص151.

3 : الروي اصطلاحا:

« هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويلزم في كل بيت منها في موضع واحد قال ابن السراج « أخذ من الّرواء وهو الحبل يشد به أو الرواية التي هي حفظ الشيء، لأنه تمام البيت الذي يقع به الارتواء والاكتفاء»"[1]

« وسمي رويا لأنه هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال قصيدة رائية أو دالّية، ويلزم في آخر كل بيت منها، ويلزم في كل شعر قل أو كثر من روي ... وسمي روياً لأن أصل روي في كلامهم للجمع والاتصال والضمُّ، ومنه رواء الجبل الذي يشد على الأحمال والمتاع ليضمها وكذلك هذا الرحف الّروي ينظم ويجمع إليه جميع حروف البيت، فذلك سمي روياً ».[2]

ونحن حين نستعرض الشعر العربي قديمه وحديثه نلحظ أن معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع روياً، ولكنها تختلف من نسبة شيوعها ... ويمكن أن تقسم حروف الهجاء التي تقع رويا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:

أ) حروف تجئ رويا بكثرة وقد اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي: **الراء، اللام، الميم، النون، الياء، الدال.**

ب) حروف متوسطة الشيوع وتلك هي: **التاء السين، ألقاف، الكاف، الهمزة، العين، العاء، الفاء، الياء، الجيم.**

ت) حروف قليلة الشيوع: **الضاء، الطاء، الهاء.**

[1]- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص243.

[2]- الخطيب التبريزي، ص 149-150.

ث) حروف نادرة في مجيئها رويا: **الذال، الثا، الغين، الفاء، الشين، الصاد، الزاي، الضاء، الواو.**

« ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقد ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة، فالدال ... في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة، ولكن شيوعها في اللغة عامة ليس بالكثير بل ربما قل عن " العين " و " الفاء " ومع هذا فمجئ الدال رويا يزيد كثيرا عن مجيء " العين "».[1]

وبهذا نجد أن الشاعر وفق إلى حد كبير في اختياره صوت الروي (الدال) وحركته المكسورة وهذا لتتلاحم مع الموقف وتنسجم مع التعبير، ونجد تقريباً في كل أبيات القصيدة أن حرف الروي تبع بياء المد وهي تمثل الوصل، وهذه الياء مكنت الشاعر من مد صوته وإطالة نفسه، وهذا من أجل خلق موسيقى يتماشى مع الإيقاع الخارجي ويتناسب وحالته أنفسية ووصفه المختلف، كوصفه للحبيبة وكذلك للناقة وحالته أيضاً عندما لم يجد أهله لمساندته بعد موت أبيه، فقد قام ابن عمه بالاستيلاء على ورثته وتجريده منه، وكذلك مع التعبير عن لهوه وزهوه بالحياة من دون مبالاة فكل هذا ينسجم مع ما ذكرناه، وما هذا إلا دليل على تمكين الشاعر وبراعته الفنية، وصياغته لكل أحاسيسه ومشاعره في قالب فني ينسجم مع إيقاع القصيدة، فوصفه المتمعن ودقته في الوصف، وكذلك فخره واعتزازه بنفسه خلقت في القصيدة نشيد وصفي، بمثابة أغاني ينشدها الشاعر وفق موسيقى عذبة يدق لها القلب عند سماعها وتترك دائما لدى السامع فضول في معرفة ما تحمله كل القصيدة من دلالات مختلفة.

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، للنشر والتوزيع، ط2، 1956، ص246.

« ولذلك ما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت التي تبنى عليه الأبيات، ويسميه أهل العروض بالروي، فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات ... وهذا الروي هو صوت تنسب إليه القصائد ... ولذلك لأنه أقل قدر يجب التزامه في أواخر الأبيات، ولا يكون الشع مقفى إلا به».[1] بمعنى أن الّروي هو ذلك الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وهو ركيزة أساسية في بناء الشعر، لأنه يزيد من إيقاع القصيدة ودقة انسجامها وتلاحم أبياتها، مما يفيد إيصال المعنى وبيان الصوت.

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص245.

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

الموسيقى الداخلية تهتم بكل من الألفاظ والأصوات، وما لها من ارتباط بنفسية الشاعر لأن الشاعر مادته هي اللغة التي يعبر بها عن مكبوتاته، وبهذا يكون قد أبدع في قصيدته من ناحية الإيقاع، وهذا الإبداع نابع أصلا من التشكيل المعين للأصوات والألفاظ من حيث تساويها في البناء واتفاقها في الانتهاء ليولد لنا جرسا موسيقيا منسجما وأحاسيس الشاعر المكبوتة وإخراجها إلى أرض الواقع في قالب فني إيقاعي جميل. ويقصد بها تلك « الموسيقى الناتجة عن مخارج الحروف وتآلف الكلمات، كما أنها ترتبط ارتباطا وثيقا بنفسية الشاعر و حالته الشعورية، لأن الشاعر يتعامل مع اللغة العادية بطريقة خاصة فيخلق منها علاقات غير مألوفة ويشكلها تشكيلا جديدا »[1] . ولهذا ركزنا في هذا البحث على كل من التكرار الصوتي واللفظي وكذلك على الجناس. وهذا نظرا لأهميتها فماذا نعني بالتكرار؟ وما هو التكرار الصوتي واللفظي؟ وكيف تجسد في القصيدة؟ ما هو الجناس وما مظاهره في القصيدة؟

1 : التكرار اصطلاحا:

« التكرار هو الإعادة، وأكثر ما يقع في الألفاظ وقد يقع في المعاني، ولكل مواطن يحسن فيها أو يقبح...فيجب أن لا يكرر الشاعر اسما إلا على وجه التشوق و الاستعذاب أو هذا إذا كان في الغزل أو النسب ».[2]، وهو يعد من أهم الظواهر الأسلوبية داخل النص الشعري وذلك لأنه يضفي عليه تناغما موسيقيا خاصًا كما أنه يقوي من المعاني ويؤكدها وله دور في التأثير في نفسية المتلقي، فعندما تتكرر الكلمة أكثر من مرة تثير الانتباه لدى القارئ .

[1]- نوارة بحري، نظرية الإنسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر" دراسة وظيفية تطبيقية في قصيدة الموت أضرار للمتنبي"، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010/2009، ص347.

[2]- محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي، دار الشرق العربي للنشر والتوزيع، دط، 2010،ص119.

1-2: التكرار الصوتي: إن التكرار الصوتي « أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير من أشباه ما سلف، و اللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق، فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتماما عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه»[1]. أي إن لكل تكرار صوتي معنى معبر عنه، والتكرار الصوتي له أبعاد نفسية لذا نجده شديد الارتباط بالوجدان.

« التكرار الصوتي لا يمكن الاستغناء عنه في النص الشعري خاصة ذلك لكثرة المعاني مقارنة بالألفاظ المعبر عنها، فالألفاظ تألف للحروف التي هي مادة تركيب الكلمة والكلام، محصورة في عدد محدود لا يصل في لغتنا إلى الثلاثين، فإن هذه الحروف لبد أن تعود إلى الكلام المؤلف منها».[2] ضرورة تكرار الأصوات لأنها هي المادة المركبة للكلمة والكلام ولهذا لا يمكن الاستغناء عنها. و المعروف أن عدد الحروف هو ثمانية وعشرون حرف تنقسم بين الأصوات الصائتة والأصوات الصامتة والمجهورة والمهموسة، والتكرار يكون على مستوى الصوامت، كما نجد أن لهذه الأصوات مخارج مختلفة من شفوية وحلقية وغيرها، ولكن ما يهمنا في دراستنا هذه الهمس والجهر فماذا نعني بهما؟ وكيف تجسدت لنا في القصيدة.

أ: الأصوات المهموسة: « ونقصد به ذلك الصوت الذي لا تتذبذب فيه الأوتار الصوتية حال النطق به، بمعنى الوتران الصوتيان ينفرجان بعضهما البعض أثناء مرور الهواء من الرئتين، بحيث يسمحان له بالخروج دون يقابله أي اعتراض في طريقه. ولذلك سمي بالهمز،

[1]- عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب بمصر القاهرة، ط 2، 1986، ص7.
[2]- عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص7.

والأصوات المهموسة في اللّغة العربية كما ينطقها مجيدي القراءات اليوم هي: التاء، الثاء، السين، القاف، الكاف، الهاء، الحاء، الفاء، الخاء، الطاء، الشين، الصاد».[1]

لكن من خلال تطبقها على قصيدة " **أطلال خولة**" لم يتم اختيارها كلها لأنه لا يوجد أي نص سواء شعريا كان أو نثرا يخلوا منهما.

الجدول 1: الأصوات المهموسة المكررة في القصيدة " أطلال خولة":

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

[1]- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، 2000، ص174.

39	السين ثلاث مرات	دلت على سرعة السير وكذلك عدت من أحرف الإطباق السهل النطق به
42	التاء أربع مرات	يعد من أسهل الأحرف في النطق وهو من الأحرف الأطباق وهي فيه نوع من الظن والشك أن يكون المراد من قصدهم
43	التاء أربع مرات القاف ثلاث مرات	لأنه يعد من الأصوات اللطيفة على السمع وكذلك على وصف المعاملة القاسية للناقة أثناء بطئها في السير
44	التاء أربع مرات	تدل على المدح وتضيف إيقاعا في القصيدة
45	التاء خمس مرات	سهل النطق يزيد إيقاع في البيت وهنا يدل على العزيمة
46	القاف أربع مرات	يزيد في البيت نغمة موسيقية الدالة على الإستمرارية
47	التاء خمس مرات	يزيد في البيت نغمة موسيقية الدالة على الإستمرارية
48	التاء أربع مرات	الدالة على الحسب والقوة والفخر
52	التاء خمس مرات	الدالة على الترديد صوتها وتغريده ما يزيد إليه إيقاعا موسيقيا خاصا
54	التاء أربع مرات	تدل على الوحدة والحزن
57	التاء خمس مرات	تكررت هنا دال على الإنفاق
59	التاء ست مرات	سهلة النطق استعملها الشاعر ليفتخر بشرب الخمر والمجون
61	التاء أربع مرات	وظفت للدلالة على قصر اليوم أثناء اللقاء بالحبيب
75	القاف أربع مرات	دالة على الافتخار بنفسه في صد الفحش عن ابن عمه
86	القاف أربع مرات	يعد من الأصوات المقلقلة ومن المخارج الحلقية التي يسهل النطق بها
87	التاء اربع مرات	دلت على الفخر بنفسه كما أنه من الاسهل الحروف نطقا
90	القاف اربع مرات	الدالة على العتاب والملامة
93	السين ثلاث مرات	الزيادة في التناسق وترابط من اجل ايضاح كيفية طهي هذه الناقة
100	التاء ثلاث مرات	سهوله النطق وزيادة تلاحم أبيات القصيدة وايضاح المعنى الدال على الحفاظ على النسب
101	التاء خمس مرات	تزيد من الانسجام وسهولة النطق بها لهذا مال الشاعر

		إليه كثيرا
103	التاء أربع مرات	وظفت لتقديم حكمة
104	التاء ست مرات	وظفت لتقديم حكمة في أن يصلك خبر من شخص لا تتوقعه

جدول 2: إحصاء الأصوات المهموسة في القصيدة.

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

نلاحظ أن حرف التاء كثر تكراره وهذا يعود إلى أن « المسلم به في النظريات الصوتية الحديثة أن الأحرف الإنجارية التي كان القدماء يسمونها بالشديدة كالتاء أسهل من نضائرها الرخوة كالسين»[1] وبهذا نجد أن التاء تكررت أكثر من السين.

كما أن القاف تتطلب جهد عضلي للنطق بها ولهذا عدت حروف رديئة الموسيقى ولهذا فهي قليلة من أجل ثقلها.

أما بالنسبة إلى الكاف أيضا فهي ليست صعبة النطق بها أنها جاءت قليلة فقط « فهي تعد من الأحرف التي كان يسمونها قديما بالشديدة أو الانفجارية »[2]. ولهذا جاءت قليلة وذلك لصعوبة النطق بها.

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص29-30.

[2]- ينظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص26، 30.

فنذهب أخيرا إلى حرف الصاد فنجده بقلة لكننا تعمدنا اختياره وذلك من أجل توضيح أنه « من أحرف الإطباق التي تتطلب أثناء النطق بها وضعا خاصا للسان يحمل المتكلم بعض المشقة ولهذا فهو حرف ردين لموسقى تأباه الأذن ومن بينها أيضاً، الضاد، الطاء...».[1]

ب : الأصوات المجهورة: « ونقصد بها إقتراب الوتران الصوتيان بعضهما من بعض أثناء مرور الهواء وفي أثناء النطق فيضيق الفراغ ويسمح بمرور الهواء، وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى بالجهر ...فالصوت المجهور إذن هو الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية في حال النطق به. والأصوات الصامتة المجهورة في اللغة العربية كما ننطقها اليوم هي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، كما اضافو كل من الواو، والياء».[2] وأيضا لم يتم إختيارنا لكل هذه الأصوات لأنه لا يوجد أي نص يخلو منها فهي مادته اللغوية فتم إختيارنا للأصوات الآتية

- ✓ « **الصوامت المائعة:** تعد هذه الزمرة الصوتية أكثر الأصوات شيوعاً في النص، والمتمثلة في(الراء وألام والميم والنون) والتي جمعت بين الشدة والرخاوة، كما أنها أكثر الحروف إرتباطا باللفظة في القصيدة، وعلة شيوع هذه الأصوات يعود إلى:

- مجرى النفس مع هذه الأصوات تعترضه بعض الحوائل وهي صفة من الصفات الصوامت».[3]

- « لا يكاد يسمع لهذه الأصوات أي نوع من الحفيف».[4]

---

[1]- ينظرإبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،ص26 .

[2]- ينظر كمال بشر ، علم الأصوات ، دار غريب للطباعة والنشر، دط، 2000، ص174.

[3]- إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، 1979، ص27 .

[4]- المرجع نفسه، ص27 .

- « هذه الأصوات تعد من أكثر الصوامت وضوحاً في السمع».[1]

- « ما تمتاز به هذه الحروف من قيم صوتية خاصة الأحرف الثلاثة الراء اللام والميم، كما نجد أن هذه الحروف يسهل مجاورتها لأي حرف من حروف الهجاء من دون أن يتعسر فيها النطق، وهذا يعود إلى انها تعد من الأحرف الشبيهة بأحرف المد».[2] وسوف نقوم بتطبيقها وإعطاء توضيح شامل لكل أبيات القصيدة على النحو التالي

الجدول1: تكرار الأصوات المجهورة في قصيدة "أطلال خولة".

البيت	الصفحة	الصوت المجهور	سبب تكراره
1	19	اللام سبع مرات	لأنه حرف اشبه بحروف المد وهو هنا يدل على الحنين والبكاء
3	19	الدال أربع مرات	من الأصوات شيوعاً لأنها تجمع بين الشدة والرخاوة دالة على التشبيه والوصف
4	19	النون أربع مرات	الدالة على وصفه لقوافل الأحبة
5	19	الميم خمس مرات	وظفها من أجل الوصف
6	20	الراء ثلاث مرات	لأنها من الأحرف التي تستعرضها الآذان وهو هنا يمدح ويصف
7	20	الراء سبع مرات	ليوضح مكان رعي الناقة وإبتعادها عن القطيع
8	20	الميم اربع مرات الراء ثلاث مرات	تزيد من إنسجام البيت وتلاحمه وهو من الأحرف الشبيهة بأحرف المد والدالة على الوصف
10	20	الدال ثلاث مرات اللام ست مرات	الدالة على الفخر والمدح لمحبوبته بتشبيهها بالشمس فيه نوع من المبالغة
12	20	الراء ثلاث مرات	وصفه لعظام الناقة وتدل على السهولة والتسلسل بين الألفاظ في البيت

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص27.

[2]- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص34 .

13	20	الراء اربع مرات	الوصف والتشبيه
19	21	الميم ست مرات	لتلاحم وترابط اللفاظ البيت وكذلك من اجل إبرازه للوصف
20	21	النون ثلاث مرات	لأنه من الحروف التي تستعذب لها الآذان عند سماعها
23	21	الراء أربع مرات	لأنه من الأحرف الشبيهة بالمد وله دور في إنسجام المعنى كما يدل على الفخر والإعتزاز
24	22	الدال اربع مرات	من اجل الوصف وكذلك يعتبر من احرف الروي أيضا
25	22	الدال ثلاث مرات	من احرف
26	22	الدال ثلاث مرات	وظفها في وصفه للناقة ولضخامتها
27	22	الدال اربع مرات	لا يزال الشاعر يدقق في وصفه للناقة وهو ايضاً يعد من احرف الروي
28	22	النون أربع مرات	وظفها من اجل الوصف والتشبيه
29	22	الدال ثلاث مرات	حرف من حروف الروي التي يميل إليها الشاعر
30	22	الميم سبع مرات	الشبيهة بأحرف المد ووضفه لوصف جمجمة هذه الناقة
31	23	الدال ثلاث مرات	وصف الدقيق للناقة
33	23	الراء خمس مرات	يعد من الصوامت ذات حركية وله دور في ترابط البيت وإنسجامه
36	23	الميم ست مرات	ليظهر الخوف الشديد للناقة
37	23	الميم ست مرات	لسهولة مجرى النفس حال النطق به
38	23	الميم خمس مرات	لها علاقة مع ما سبقها وقد استأنس لها الشاعرفي حال وصفه للناقة
40	23	الام خمس مرات	لأنها من الصوامت التي تجمع بين الشدة والرخاوة
42	24	الميم أربع مرات	الشك والتساؤل عما يدور بخاطره
46	24	النون أربع مرات	لأنه يدور الشاعر هنا بين الجد والهزل
49	24	النون خمس مرات	للشكر والافتخار بأصحابه

51	24	الراء أربع مرات النون خمس مرات	طلب الغناء من أجل الترفيه عن أنفسهم كذلك التغزل ومدح المغنية
53	25	الراء ثلاث مرات	من الأحرف ذات حركية ووظفه الشاعر هنا لصراحته وإعترافه بأعماله
55	25	االراء أربع مرات	ذكر رد المعروف من اهله من بني غبراء
57	25	الدال أربع مرات	من احرف الروي وأيضاً والدال على الإنفاق بماله
61	25	الدال ثلاث مرات	تسلسل الألفاظ داخل البيت وذكر قيمة الوقت
65	26	الميم خمس مرات	التساوي بين الناس فلكل سواسية أثناء دخول القبر
68	26	اللام سبع مرات	لأنه يعد من الصوامت السهلة النطق بها ولتأكيد أن الموت لا يخطئ
70	26	الميم سبع مرات	الحيرة والتساؤل في لوم إبن عمه له من دون معرفة السبب
71	26	الميم ثلاث مرات	سهولة النطق وأستحب إلى أشاعر لتعبير عن يأسه من إبن عمه
72	26	اللام أربع مرات	تشابهه بأحرف المد لذا أرتاح إليه ليزيد من ترابط البيت وتبرير نفسه
76	27	الدال أربع مرات	يعد اكثر وضوحا وإتساق بالسمع إعطاء التفاسير بعدم إخطاءه في حق إبن عمه
77	27	الراء خمس مرات	التحسر ولألم على حاله
79	27	الميم ست مرات	الدال على الظلم ولألم وفيه حكمه
83	27	الراء أربع مرات	الافتخار بحدة ذكاءه وتفطنه
85	28	الميم ست مرات	لإظهار حدة سيفه
89	28	اللام ست مرات	من اجل الوصف كما أنه حرف شبيه بالمد
94	29	النون خمس مرات	ترك وصية إلى إبنة أخوه بالنعي عليه
96	29	اللام تسع مرات	الافتخار وللإعتزاز بنفسه
98	29	النون ثلاث مرات الدال ثلاث مرات	صوتين يسهل النطق بهما وعند تلاحمهما مع بعض يكونان نغماً موسيقياً خاصاً

101	29	الراء أربع مرات	حرف ذات حركية وتلائم مع معنى البيت
102	29	الراء أربع مرات	وصف مظهر هذه الناقة وهي مطهية على الجمر
103	29	اللام أربع مرات والميم أيضا	إعطاء حكمة على ما يخبئه لنا القدرفهو يحمل لنا ما لا نتوقعه
104	29	اللام أربع مرات والميم أيضا	لإظهار أننا لا نستطيع التنبئ بما يخبئه القدر لنا

الجدول 2: إحصاء تكرار الأصوات المجهورة.

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

فالملاحظ من الجدول أن تكرار الأصوات المجهورة في القصيدة جاء بطريقة متفاوتة ومتقاربة، ولقد ركزنا على تكرار هذه الأصوات كما ذكرنا سابقاً لأنها تمتاز بالشدة والرخاوة وهي سهلة النطق مقارنة بنظائرها من الأصوات الأخرى المتبقية، لهذا نجد أن الشاعر قد مال إليها كثيراً من أجل التعبير عن أحاسيسه، وما تختلجه من أفكار في قالب إيقاعي موسيقي يصور لنا حالته النفسية.

2-1 : تكرار اللفظ: والذي نقصد به هنا أن تكرار الكلمة في البيت الشعري يكون أكثر من مرة وذلك لما تحمله من معاني ودلالات ولقد جاء تكرار اللفظ من جوانب مختلفة وهي كالآتي.

أ: « **الضرب:** ونقصد به أن تكرار اللفظ فيه يكون عن طريق التكثيف من جهة وعن طريق ألتسلسل من جهة أخرى، فعن طريق التكثيف يكون على مستويين على مستوى العدد وهو مادي،

وعلى مستوى الوظيفة وهو معنوي».[1] أما في القصيدة فجاء لنا التكثيف إلا على مستوى العدد وسوف نظهره في الجدول الآتي:**الجدول 1: التكرار المكثف في قصيدة "اطلال خولة"**

البيت	الصفحة	في مستوى العدد	سبب التكرار
14	20	"ظيفاً وظيفاً "	لتبيين أثر الأرجل في الطريق
40	22	"أفديك منها وأفتدي"	لتأكيد على الفداء بالنفس من أجل الأصحاب
44	24	"ذالت كما ذالت"	وضع مقارنة بين سير الناقة وسير الجارية
45	24	"يسترفد القوم أرفد"	التأكيد على ألاستنجاد لقبيلته في حالة غزو العدو لها
47	24	"غنى فاغن"	لتوجيه الخطاب
52	25	"صوتها خلت صوتها"	التأكيد على عذوبة وجمال صوتها في الترقيق
61	25	" الَجن والدجن"	لإيضاح ان الوقت مع الأحبة يمر بسرعة فيلبس الغيم آفاق السماء
48	24	" يلتق الحي الجميع تلاقيني"	التكرار جاء هنا للافتخار بالحسب والنسب
95	29	" همه كهمي ولا يغني غنائي"	تفضيل نفسه عن غيره

[1]- ينظر محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات،ص65 .

أما الضرب عن طريق التسلسل فيكون التكرار على مستواه أكثر من مرتين للفظ و لقد تجسد لنا في بيت أو بيتين من القصيدة وهي.

70) "**يلوم** وما أدري علام **يلومني؟** **كما لامني** في الحُي قرط بن معبد

76) بلا **حدث أحدثته وكمحدث** هجائي وقذفي بالشكاة ومطردي"[1]

فكلا البيتين تكرر فيهما اللفظ أكثر من مرتين، كما أنه لهما علاقة مع بعظهما فلأول يطرح السؤال على نفسه عن سبب لوم إبن عمه له، والثاني محاولة تبرير نفسه على أنه لم يفعل أي شيء يستحق ألوم سوى انه طالب بحقه.

ب: التكرار للضرورة اللَغوية: المقصود أن تركيب الجملة في البيت قد يتطلب تكرار لفظ سبق ذكره في نفس البيت، بدون هذا التكرار تختل بنيته أو يعمى مدلوله وأهم حالات التكرار الداخل في هذا المضمار هي:

- ✓ « **الإستئناف:** ويتمثل في تعلق حديث سابق،وحديث لاحق في نفس البيت بنفس اللَفظ في صور لا تسمح بالإستغناء عن تكراره بضمير أو غيره، والتكرار في هذا المقام متنوع، فنجده في مقام الحكمة، وفي مقام العطف».[2] وفي قصيدة "اطلال خولة" وجدنا الحكمة في بيت واحد وهو كلآتي:

67) أرى العيش كنزاً **ناقصاً** كلَ ليلة وما **تنقص** الأيام والدهر ينفذ"[3]

---

[1]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص26 27

[2] - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص63 .

[3] - مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص26 .

وضع مقارنة بين الأيام والكنز من حيث النقصان، وجاء التكرار هنا من أجل توصيل حكمة زوال كل شيء ونقصانه لا محال.

ج: التكرار لجمال الصوت: « وقد ينحصر دور تكرار اللفظ من حيث جمال الصوت في خلق نوع من الانسجام بين الصدر والعجز».[1] وقد كان قليلاً في القصيدة ويظهر لنا في قوله :

81)" **فلو شاء رَبي** كني كنت قيس ابن خالد **فلو شاء ربي** كنت عمر بن مرثد"[2]

فكان التكرار على مستوى الصدر والعجز ليزيد من إيقاع البيت واتزانه ويظهر لنا حلم وتمني الشاعر أن يكون ذات جاه وسلطة.

2:الجناس:

«الجناس هو المشابهة وهو من المحسنات البديعية اللفظية التي تتفق فيها الكلمتان لفظاً وتختلفان معنى "وهو أن تجيئ الكلمة تجانس الأخرى، ومجانستها لها أي تشبهها في تأليف حروفها».[3]

والمعروف أن هناك نوعين من الجناس التام والناقص لكن في القصيدة النوع الأول غير موجود مقارنة بالجناس الناقص الذي موجود لكن بنسبة ضئيلة.

2-1: « **الجناس الناقص:** هو ما تغايرت فيه صور الجناس التام في عناصر تشكيله الأربعة».[4] وهو قليل في القصيدة ويظهر لنا في الأبيات التالية .

29) "وأتلع نهاض إذا **صعدت** به كسكان بوصي بدجلة **مصعد**"

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي، خصهئص الأسلوب في الشوقيات، ص64 .

[2]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص27 .

[3] - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص65 .

[4]- نوارة بحري، نظرية الإنسجام الصوتي واثرها في بناء الشعر"دراسة وظيفية تطبيقية في قصيدة الموت أضرار"، ص364.

فلفظتين **صعدت ومصعد** قد متفقتان في جميع الأصوات وترتيبها، إلا حرف واحد حيث استبدلت الميم بالتاء. فأدى ذلك إلى تغيير في المعنى، فصعدت تعود على الناقة حال رفع رأسها، ومصعد حال السفينة في الماء.

65) "ترى جُثَوتَين من تراب، عليهما **صفائح** صمَمٌ من **صفيح** مُنضد"[1]

فنجد أن الكلمتين قد إختلفتا في العدد والترتيب، وحرفين ألف المد استبدلت بالياء،**فصفيحٍ** يعني بها الحجارة التي توضع على القبر، **وصفيح** هي الحلى الذي يلبس.

69)" فمالي أراني وإبن **عَمي** مالكاً متى أدنُ منه ينأ **عني**ويبعد ِ "[2]

فالفظتين متساويتين في عدد الأحرف، فقط اختلفتا في الميم التي استبدلت بالنون، فأدى ذلك إلى تغير تام في المعنى، **فعمي** تدل على صلة القرابة، و**عني** لإظهار البعد والهجران.

3 : الطباق:

« معنى الطباق، المناسبة والموافقة ومساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصانْ، بدون أن يبنى ذلك حتماً إلى التماثل في الَدالتين أو تضاد في المدلولين».[3]

ولقد تجسد لنا في القصيدة في بيتين فقط وهما:

69) "**بطيئٍ** عن الجلى، **سريعٍ** إلى الخَنا ذلولٍ بإجماع الرجال ملهدِ"[4]

[1]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص22 .

[2]- المرجع نفسه، ص22.

[3]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص95، 96 .

[4]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص29 .

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

99) " لَعَمْرُكَ،ما أَمْوي علي بِغُمةٍ **نهاري**، ولا **ليلي** علي بِسَوْمَد"[1]

فالنهار ضد الليل فهما كلمتين متطابقتين، من حيث المعنى فالنهار معروف بالنور والضياء أما الليل بالظلمة والسواد.

ونستخلص أن كل من التكرار الصوتي واللفظي تضفي على القصيدة، إيقاعاً موسيقياً غايتاً في الجمال و الانسجام بين أبيات القصيدة، ويأتي كل من الجناس والطباق ليترك بصمة ونوع من الحماس والتساؤل لدى المتلقي لأنه دائما يبقى يبحث عن المعنى الحقيقي منها. ومناهم النتائج المتوصل اليها نذكر منها:

1- طول المعلقة يسمح لنا بتطبيق، دراسة أسلوبية تكشف من خلالها الإيقاع من كل جوانبه، فكان هناك تناسق وانسجام بين أبيات القصيدة.

2- التكرار جاء متقارب وأحرف الرويّ، كما انه جاء عاكس للحالة النفسية للشاعر، وكل ما تحمله من أحاسيس وعواطف.

[1]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد ، ص29 .

الفصل الثاني: البنية التركيبية في معلقة "اطلال خولة".

ويعنى هذا الفصل بأهم العناصر التي تتعلق بالمستوى التركيبي (النحوي)، لكن برجوعنا إلى النحو نجد أنه علم واسع وشامل، و تم اختيارنا لعناصر بسيطة تشرح لنا أسلوب الشاعر وتكون سهلة الفهم على المتلقي، فالمعروف عند كلامنا نستعمل ألفاظ وبترابط هذه الألفاظ نشكل جملة، وهذه الجملة قد نجدها معبرة عن اسم وقد نجدها معبرة عن فعل، كما أنها يحدث لها بعض التغيير على مستوى تركيبها، ولها يتبادر إلى أذهاننا مجموعة من الأسئلة. ماذا نعني بالجملة وما هي عناصرها وما هي التغييرات التي تحدث على مستوى تركيبها وكيف تجسدت لنا في القصيدة. فمن أجل الإجابة عن كل هذه الأسئلة يجب أولاً الإشارة إلى ألجملة بصفة عامة. "ألجملة هي الصورة اللفظية الصغرى للكلام المفيد في أية لغة من اللغات، وهي المركب الذي يبين المتكلم به أن صورة ذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهنه، ثم هي الوسيلة التي تنقل ما جال في ذهن المتكلم إلى ذهن السامع".[1] بمعنى أن الجملة هي الكلام الذي له فائدة، وهي تغيير بمثابة رسالة من المتكلم إلى السامع، أي نفهم أنها رسالة تواصل.

[1]- مهدي المخزومي ، في النحو العربي "نقد وتوجيه"، دار الرائد العربي بيروت للنشر والتوزيع، ط2، 1986، ص31

المبحث الأول: الجملة.

1: أنواع الجمل: لقد ذهب النحاة قديماً إلى تقسيم الجمل إلى جمل بسيطة وجمل مركبة

1-1: الجملة البسيطة

ما هي الجملة من المنظور النّحوي؟ وما تحديدها من المنظور البلاغي؟

عرّف الجملة عبا حسن في «النحو الوافي» بقوله:« الكلام أو الجملة هو: ما تركب من كلمتين أو أكثر، وله معنى مفيد مستقل(...)فلا بد فى الكلام من أمرين معًا؛ هما:التركيب، والإفادة المستقلة»[1]

1-1-1: الجملة الاسمية: «هي الجملة ألتي يدل فيها المسند على الدوام والثبوت، أو التي يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصفا ثابتاً غير متجدد، أو بعبارة أخرى أوضح، هي التي يكون المسند اسما».[2]

1-1-2: الجملة الفعلية: «هي الجملة التي يدل فيها المسند على التجدد، أو أن يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافا متجدداً، وبعبارة أوضح هي التي يكون فيها المسند فعلاً، لأن التجدد إنما تستمد من الأفعال وحدها».[3]

ولهذا نجد الجرجاني قدم لنا تعريف واضح لكلا من الجملة الاسمية والفعلية بقوله:«إن موضوع الاسم على أن يثبت المعنى للشيء من غير يقتضي تجدده شيئاً بعد شيء، وأما الفعل فموضوعه

---

[1] -عباس حسن،النحو الوافي،دار المعارف، القاهرة،مصر،الطبعة الخامسة عشر،(د.ت)،ج01،ص15.

[2] - مهدي المخزومي، في النحو العربي"نقد وتوجيه"، ص42

[3] - المرجع نفسه، ص41

أن يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئاً فشيئاً...»[1] بمعنى أن الاسم لا يقتضي التجدد في معناه، أما الفعل يقتضي التجدد في معناه.

ويتضح لنا من خلال التعريفات أن الجملة تقوم على الإسناد الأصلي وطرفاه المسند والمسند إليه، "وقد أوضح سيبويه المقصود بالمسند والمسند إليه بقوله: «وهما ما لا يغني واحد منهما عن الآخر، ولا يجد المتكلم منهما بدا، فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبنى عليه، وهو قولك عبد الله، وهذا أخوك، ومثل ذلك يذهب عبد الله، فلا بد للفصل بين الاسم كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر في الابتداء». [2] بمعنى أن المسند والمسند إليه لا يمكن الفصل بينهما.

الجدول 1: إحصاء الجمل الاسمية و الفعلية في قصيدة" أطلال خولة ".

البيت	الصفحة	الجملة الاسمية	الجملة الفعلية
1	19	**"لخوّلة أطلال."** لخولة: شبه جملة أطلال: مبتدأ مؤخر	**"تلوح"** تلوح: فعل مضارع مرفوع و الفاعل ضمير مستتر تقديره هي.
2	19	//	**"يقولون: لا تهلك أسى و تجلد"** . يقولون: فعل مضارع مرفوع بثبوت النون . لا تهلك : فعل مضارع مجزوم و علامة جزمه السكون و الفاعل ضمير مستتر تقديره أنت. أسى: مفعول به منصوب و

[1]- مهدي المخزومي، في النحو العربي"نقد وتوجيه"، ص41.

[2]- محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية مكوناتها أقسامها تحليلها، مكتبة ألآداب للنشر والتوزيع، ط2، 200،ص29

			علامة نصبه الفتحة .
3	19	**"كأّن حدوج المالكية غدوة"** كأن : فعل ماضي ناقص. خدوج: اسم كان منصوب. غدوة: خبر كأّن مرفوع.	**//**
4	19	**"عدولية"** عدولية : مبتدأ مرفوع.	**"يجور بها الملاح طورا "** يجور : فعل مضارع. الملاح: فاعل مرفوع طورا: مفهول به. **"يهتدي"** يهتدي: فعل مضارع مرفوع بالضمة المقدرة على الياء و الفاعل ضمير مستتر تقديره هو .
5	19	**//**	**"يشق حباب"** يشق: فعل مضارع حباب: مفعول به منصوب (و الفاعل ضمير مستتر) **"قسم الترب"** قسم: فعل ماضي الترب: مفعول به منصوب**.** **(**والفاعل ضمير مستتر)
6	20	**"في الحّي"** في الحّي : شبه جملة في محل رفع خبر مقدم . **"مظاهر"** مظاهر:مبتدأ مؤخر مرفوع .	**"ينفض المرد"** ينفض: فعل مضارع المرد:مفعول به منصوب.
		"خذول...تناول"	**"تراعي ربربا"**

7	20	خذول: مبتدأ مرفوع.	تراعى: فعل مضارع مرفوع . ربربا: مفعول منصوب. **"ترتدي"** ترتدي: فعل مضارع مرفوع مرفوع بالضمة
9	20	//	**" سقته إياة ".** سقته: فعل ماضي مبني على الفتح إياة: فاعل مرفوع . **"لم تكدم"** لم: أداة جزم وتوكيد. تكدم: فعل مضارع مجزوم و علامة جزمه السكون.
10	20	//	**"حلّت رداءها"** حلّت: فعل ماضي مبني . رداءها: مفعول به منصوب. **"لم يتخدد"** لم: أداة جزم وتوكيد. يتخدد: فعل مضارع مجزوم و الفاعل ضمير مستتر.
11	20	//	**"تروح وتغتدي"** تروح:فعل مضارع مرفوع والفاعل ضمير مستتر تغتدي:
13	20	**"كأنها سفنجة"** كأنها: فعل ماضي ناقص و الهاء ضمير متصل مبني في محل نصب اسم كأن سفنجة: خبر كأن مرفوع	//

14	20	//	**"تباري عتاقا".** تباري: فعل مضارع و الفاعل ضمير مستتر عتاقا: مفعول به منصوب . **«اتبعت وظيفا»** اتبعت: فعل ماضي و الفاعل ضمير مستتر وظيفا: مفعول به منصوب.
15	21	//	**« تربّعت»** تربعت: فعل ماضي و الفاعل ضمير مستتر **«ترتعي حدائق».** ترتعي: فعل مضارع. حدائق: فاعل مرفوع.
19	21	**«كأنهما بابا منيف»** كأن: فعل ماض ناقص هما: اسم كأن بابا: خبر كأن	//
20	21	**«طُيُ مَحالِ كالحنُي لوقهُ »** طُي: مبتدأ مرفوع بالضمة خلوقه: خبر مؤخر مرفوع	//
21	21	**«كأن كناسي ضالة يكنفانها»** كأن: فعل ماضي ناقص كناسي: إسم كأن مرفوع يكنفانها: جملة فعلية في محل نصب خبر	**«يكنفانها»** يكنفانها:فعل مضارع مرفوع والفاعل ضمير مستتر

		كأن	
22	21	**«كأنهما »** كأن: فعل ماضي ناقص هما:إسم كأن	**« تمُر بسلمُي دالجِ»** تمر:فعل مضارع مرفوع بسلمُي:فاعل مرفوع دالجِ:مضاف إليه مجرور
23	22	****	**«أقسم ربها»** أقسم: فعل ماضي منصوب ربها: فاعل مرفوع
24	22	**«صهابية العثون»** صهابية:مبتدأ مرفوع العثون:خبر	****
25	22	****	**«أجنحت»** أجنحت:فعل ماضي منصوب والتاء للتأنيث
26	22	**«جنوح دفاق»** جنوح:مبتدأ مرفوع دفاق:خبر	**«أفرغت»** أفرغت: فعل ماضي منصوب والتاء للتأنيث
27	22	**«كأن علوب النسع في دأياتها حوارد»** كأن:فعل ماضي ناقص علوب:إسم كأن منصوب حوارد:خبر كأن مرفوع	****
28	22	**«كأنها نبائق»** كأن: فعل ماضي ناقص ها: إسم كأن نبائق:خبر كأن منصوب	**«تبين»** تبين: فعل مضارع مرفوع
29	22	**«لعُ نهاضٌ»** أتلعُ: مبتدأ مرفوع نهاض: خبر	**« صعدَتْ»** صعدتْ: فعل ماضي منصوب والتاء للتأنيث

30	22	**«كأنها وغى»** كأن: فعل ماضي ناقص ها:إسم كأن منصوب غيٌ: خبر كأن منصوب	****
31	23	**«خدُ كقرطاس الشامي ومشفرٌ»** خدُ:مبتدأ مرفوع مشفرُ: خبر مرفوع	**«لَمْ يَ ُجَدْ»** لم:أداة جزم وتوكيد يجرد:فعل مضارع مجزوم بلم والفاعل ضمير مستتر
32	23	****	****
33	23	****	**«تراهما»** تراهما:فعل مضارع مرفوع والفاعل ضمير مستتر
34	23	****	****
35	23	****	**«تَعِفُّ العِتْقَ»** تَعِفُ:فعل مضارع مرفوع العِتْقَ:مفعول به منصوب والفاعل ضمير مستتر
36	23	**«روعُ نباضَ»** أروعُ:مبتدأ مرفوع نباض: خبر منصوب	****
37	23	**« أعلُم مخروتُ»** أعلُم:مبتدأ مرفوع مخروتُ: خبر مرفوع	****
38	23	****	**«إن شئت»** إن:أداة نصب شئتَ:فعل ماضي منصوب **«لَمْ تَرْقُلْ»** لم:أداة جزم وتوكيد

			ترقل:فعل مضارع مجزوم
39	23	\\	**« إن شِئْتَ عَامَتْ»** شِئْتَ: فعل ماضي منصوب عامت: فعل ماضي مجزوم والتاء للتأنيث
40	23	**«لَيْتَنِي أَفْدِيكَ »** ليت: فعل ماضي ناقص ني: إسم ليت أفديك: جملة فعلية في محل رفع خبر ليت	\\
41	24	\\	**« جاشَتْ إِلَيْه النَفْسُ خَوفاً»** جاشت: فعل ماضي مبني على السكون النفس: فاعل مرفوع خوفاً : مفعول به منصوب
42	24		
43	24	\\	**« أُحِلْتُ»** أحلت: فعل مضارع مرفوع والفاعل ضمي مستتر
44	24	\\	**«ترى ربَّها»** ترى: فعل ماضي مبني على السكون ربَّها: مفعول به منصوب
45	24	\\	**«تُبْغِينِي»** تبغيني: فعل مضارع ونصوب والفاعل ضمير مستتر
46	24	\\	**«تأتني»** تأتني: فعل مضارع منصوب والفاعل ضمير مستتر

47	24	\\	**«يَلْتَقي الحَيُ»** يلتقي: فعل مضارع مرفوع الحي: فاعل مرفوع
48	24	**« نداماي بيض»**	\\
49	24	**« رَحِيبُ قِطابُ»** رحيب: مبتدأ مرفوع قِطابُ: خبر مرفوع	\\
50	24	\\	**« أسْمِعينَا أنْبِتْ»** أسمعينا: فعل أمر أنبرت: فعل ماضي
51	25	\\	**« رَجَعْتْ في صَوتِها»** رجعت: فعل ماضي مجزوم في : حرف جر صوتها:إسم مجرور بالكسرة والهاء ضمير متصل في محل جر مضاف إليه
52	25	**«مازال تشرابي الخمور »** مازال: فعل ماضي ناقص تشراب: إسم مازال مرفوع الخمور: خبر مازال منصوب	\\
53	25	\\	**« تحامتني الَعَشِيرةْ»** تحامتني: فعل ماضي مبني على السكون العشيرة: فاعل مرفوع
54	25	\\	**« رأيتُ بني غْبراَء»** رأيت: فعل ماضي مرفوع غبراء: مفعول به منصوب

55	25	//	**«أن أشْهدَ»** أن: حرف نصب أشهد: فعل مضارع منصوب والفاعل ضمير مستتر
56	25	**«كنت لا تسْتَطيعَ»** كنت: فعل ماضي ناقص والتاء إسم كان لا تستطيع: جملة فعلية في محل نصب خبر كان	//
57	25	//	**«قَام عوَّدي»** قام: فعل ماضي منصوب عودي: مفعول به منصوب
58	25	//	**«تزْبد»** تزبد: فعل مضارع والفاعل ضمير مستتر
60	25	**«تَقْصيُر يوم الدجن والدجن معجبُ»** تقصير: مبتدأ مرفوع معجب: خبر مرفوع	//
61	26	**«كأن البَرِينُ عُلِقَتْ»** كأن: فعل ماضي ناقص البرين: إسم كأن مرفوع علقت: جملة فعلية في محل نصب خبر كأن	**«علقت»** علقت: فعل ماضي والفاعل ضمير مستتر
62	26	//	**« يروِي نَفْسَه»** يروي: فعل مضارع منصوب نفسه: مفعول به منصوب والفاعل ضمير مستتر
63	26	//	**«أرى قبر»** أرى: فعل ماضي منصوب

			قبر: مفعول به والفاعل ضمير مستتر
64	26	****	**«ترى جثوتين من تراب عليها صفائح»** ترى: فعل ماضي جثوتين: مفعول به منصوب صفائح: فاعل مرفوع
65	26	****	**«أرى الموت»** أرى: فعل ماضي الموت: مفعول به منصوب والفاعل ضمير مستتر
66	26	****	**«أرى العيش»** أرى: فعل ماضي العيش: مفعول به والفاعل ضمير مستتر
67	26	**«إن الموت...ثنياه»** إن: فعل ماضي ناقص الموت: إسم إن منصوب ثنياه: خبر إن مرفوع	****
69	26	****	**«أراني وابن عمي مالكاً »** أراني: فعل مضارع مالكاً : مفعول به منصوب
70	26	****	**«يلوم...يلومني»** يلوم: فعل مضارع مرفوع يلومني: مفعول به منصوب
71	26	****	**«كأن وضعناه»** كأن: فعل ماضي ناقص وضعناه: جملة فعلية في محل

			رفع خبر كأن
72	26	**«أنني نشدتُ»** أن: فعل ماضي ناقص الياء: إسم إن نشدت: جملة فعلية في محل نصب خبر كأن	****
73	27	**«أنني متى»** أن: فعل ماضي ناقص الياء: إسم أن متى: خبر منصوب	**«قربت»** قربت: فعل ماضي مرفوع
74	27	****	**«إن يأتك الأعداء»** إن: فعل ماضي ناقص يأتك: جملة فعلية في محل نصب إسمها
75	27	****	**«يقذفوا»** يقذفوا: فعل مضارع مرفوع والفاعل واو الجماعة
77	27	****	**«لأنضرني»**
79	27	****	**«أشدَ مضاضةً»** أشد: فعل مضارع منصوب مضاضةً: مفعول به منصوب
80	27	**«إنني لك شاكُر»** إن: فعل ماضي ناقص الياء: إسم إن شاكُر: خبرإن مرفوع	****
81	27	**«كنتُ قيسَ»** كنت: فعل ماضي ناقص والتاء إسمها قيس: خبر كان منصوب	**«شاء ربي»** شاء: فعل ماضي منصوب ربي: فاعل

82	27	**«فأصبحت...زادني»** فأصبحت: فعل ماضي ناقص التاء: إسمها زادني: جملة فعلية في محل نصب خبرها	**«زادني»** زاد: فعل ماضي منصوب ني: مفعول به منصوب
83	27	**«الرجلُ الضربَ»** الرجل: مبتدأ مرفوع الضرب: خبر منصوب	//
84	28	//	**«لا ينفكُ كشحي بطانةَ»** ينفك: فعل مضارع مرفوع بطانة: مفعول به منصوب
85	28	//	**«قمت منتصراً»** قمت: فعل ماضي منصوب منتصراً: مفعول به منصوب
86	28	**«أخي...لاينثني»** أخي: مبتدأ لا ينثني:جملة فعلية في محل رفع خبر	//
87	28	//	**«إبتدَر القوُم»** إبتدر:فعل ماضي منصوب القوم: فاعل مرفوع
88	28	//	**«أثارت مخافتي»** أثارت: فعل ماضي منصوب مخافتي: مفعول به منصوب
89	28	//	**«مرتْ كهاةٌ»** مرت: فعل ماضي مجزوم كهاة: فاعل مرفوع
90	28	//	**«ترى الوضيفُ»** ترى: فعل ماضي منصوب الوضيف: فاعل مرفوع

			«يقول» يقول: فعل مضارع مرفوع
91	28	**||**	**«قال» «ترون»** قال: فعل ماضي منصوب ترون: فعل ماضي منصوب
92	28	**||**	**«تكفوا قاصي»** تكفوا: فعل مضارع مرفوع قاصي: مفعول به منصوب
93	29	**«ظل الإماء يمتللن حوارها»** ظل: فعل ماضي ناقص الإماء: إسم ظل منصوب حوارها: خبر ظل منصوب	**||**
95	29	**||**	**«لا تجعليني»** لا: أداة نفي تجعليني:فعل مضارع منصوب والناء ضمير متصل في محل نصب مفعول به
96	29	**«الرجال ملهد»**	**||**
97	29	**||**	**«**عداوة ذوي الأصحاب»
98	29	**||**	**«**إقدامي وصدقي**»**
99	29	**||**	**«**لعمرك ماادري»
100	29	«يوم حبست النفس»	**||**
102	29	«أصفر مضبوح»	**||**
103	29	**||**	**«**ستبدي لك الأيام**»**
104	29	**||**	**«**يأتيك بالأخبار**»**

أحصينا عدد الجمل الفعلية التي بنيت عليها الأبيات في معلقة طرفة،وكانت أساسها من حيث المعنى فبلغ حوالي(53) ثلاثة وخمسين بيتا،ما يمثّل نسبة(50.96%)أي نصف المعلقة.

تبنى الجملة الفعلية على الفعل، ويكون موضوعها، وقد أحصينا الأفعال في معلقة طرفة بن العبد فبلغ عددها(68) وما نلاحظه على استخدام الشاعر أنّه يكررها في بعض الأبيات كما في قوله:

46- فَإِن **تَبقِني** في حَلقَةِ القَومِ **لَقَني** وَإِن **تَقتَنِصني** في الحَوانيتِ **تَصطَدِ**

والسبب في ذلك أنّه بنى بيته على أسلوب الشرط المركب من فعل الشرط وجوابه،كما بنى بيته على جملتين شرطيتين.

وتكرر الفعل في قوله أيضا:

50- إِذا نَحنُ **قُلنا أَسمِعينا** لَبَيتَنا عَلى رِسلِها مَطروقَةً لَم **تَشَدَّدِ**

خمس مرات،ولعل الموقف الذي يصوّرها الشاعر أثّر فيه فجمع كلّ هذه الحركة له ليصف المغنية وهي تتأهب للغناء لهم.

1-2: الجملة المركبة:

الشرط جملة مركبة من فعل الشرط، وجوابه، وقد حلّل النّحاة هذه الجملة ودروسها خصائص، فمنها أنّ فعل الشرط « فعل الشرط يقتضي احتمال أمرين؛ وقوع معناه وعدم وقوعه: كما يقتضي أن زمنه مستقبل محض».[1] « غير أنّ النّحاة لاحظوا أنّ فعل الشرط يقع ماضيا ومضارعا(...) فقالوا والماضي يفيد الاستقبال في الشرط(...) وقد ذهب النّحاة إلى أنّ القصد من

[1]- عباس حسن، النحو الوافي، ج04، ص447.

مجيء الشرط ماضيا، وإن كان معناه الاستقبال، هو إنزال غير المتيقن منزلة المتيقن، وغير الواقع منزلة الواقع».[1]

ويُمْكِنُنا أن نعتمد مثل هذه الملاحظة التي أتى بها النّحاة في دراسة الشرط بالنّظر في أفعال الجملة الشرطية من حيث استخدام الماضي والمضارع، واعتبار ذلك نوعا من **الانزياح** الذي يقصده الشاعر في إيصال المعنى، فقد ذكر ابن جنّي في الخصائص أن « قولهم (إن قمت قمت) فيجيء بلفظ الماضي والمعنى معنى المضارع، وذلك أنّه أراد الاحتياط للمعنى، فجاء بمعنى المضارع المشكوك في وقوعه بلفظ المقطوع بكونه، حتّى كأنّ هذا قد وقع واستقر،لا أنّه متوقع مرتقب».[2]

« واستنتج فاضل صالح السامرائي انطلاقا من هذه القاعدة وبالاعتماد على الآيات القرآنية معاني دقيقة استفادها من السياق القرآني، ومنها أنّ فعل الشرط الذي يؤتى به ماضيا يكثر في الحكم الثابت القائم على المشاهدة والتجربة الماضية، وهو ما يكون في الحكم ونحوها».[3] وقد نّوع الشاعر طرفة بن العبد في استخدام الشرط بمختلف الأدوات، فقد رصدنا ستا وعشرين (26) بيتا مركبا تركيبا شرطيا، باستخدام أدوات الشرط (إن)و (إذا) و(لو)، و(لولا)،و(متى)،و(من).

[1] - فاضل صالح السامرائي، معاني النّحو، ج04، ص47.

[2] - ابن جني، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ط4، (د.ت)، ج03،ص107.

[3] - معاني النّحو،ج04، ص54.

1- الشرط "بإن":

« حدّ النّحاة دلالة(إنْ) بأنّها تستعمل في تعليق أمر بغيره على وجه العموم، فهي تستخدم في المعاني المحتملة الوقوع والمشكوك في حصولها، والموهومة والنادرة، والمستحيلة وسائر الافتراضات الأخرى».[1]

استخدم الشاعر أسلوب الشرط في عدّة أبيات من معلقته، منها الأبيات الآتية:

38- وَ**إن** شِئتُ لَم تُرقِل وَإن شِئتُ أَرقَلَت مَخافَةَ مَلويٍّ مِنَ القَدِّ مُحصَدِ

39- وَ**إن** شِئتُ سامى واسِطَ الكورِ رَأسُها وَعامَت بِضَبعَيها نَجاءَ الخَفَيدَدِ

46- **فَإِن**ي في حَلقَةِ القَومِ تَلقَني وَ**إن**تَقتَنِصني في الحَوانيتِ تَصطَدِ

47- وَ**إن**تَلتَقِ الحَيُّ الجَميعُ تُلاقِني إِلى ذِروَةِ البَيتِ الرَفيعِ المُصَمَّدِ

56- **فَإِن** تَكُنِ لا تَستَطيعُ دَفعَ مَنيَّتي فَدَعني أُبادِرها بِما مَلَكَت يَدي

74- وَ**إن** أُدعَ لِلجُلّى أَكُن مِن حُماتِها وَإِن يَأتِكَ الأَعداءُ بِالجَهدِ أَجهَدِ

75- وَ**إن** يَقذِفوا بِالقَذعِ عِرضَكَ أَسقِهِم بِكَأسِ حِياضِ المَوتِ قَبلَ التَهَدُّدِ

94- **فَإِن** مُتُّ فَلنعيني بِمالأَ أَهلُهُ وَشُقّي عَلَيَّ الجَيبَ يا لِبنَةَ مَعبَدِ

الملاحظ أنّ دلالة الأداة(**إن**) استخدمت في المعاني المحتملة الوقوع، وفي المشكوك فيها ، وعرض معاني هذه الأبيات يؤكّد ذلك. وما يبدو واضحا أيضا أنّ الشاعر قد استخدم هذا الأسلوب

[1] - ينظر:معاني النحو،ج04،ص59.

ثماني مرات(08) في معلقته من مئة وأربع أبيات(104) ما يمثّل نسبة مئوية(07.69%). أما من الناحية التركيبية فإنّ(**إن**) وقعت في صدارة البيت مسبوقة بحرف عطف، تارة الواو، وتارة الفاء؛وما يمكننا أن نستنتجه هو أنّ معنى أسلوب الشرط مرتبط بالمعاني التي سبقته. كما نلاحظ أنّ الشاعر بنى البيت الشعري على أسلوب الشرط، فجعل في الشطر الأوّل فعل الشرط، وفي الشطر الثاني جوابه،وذلك في الأبيات (39- 47-56-75). أما الأبيات(38-46-74) فقد تعدد أسلوب الشرط فيها في الشطرين، ويمكن أن نفسّر هذا التكرار بأنّ الشاعر في معرض تمجيد الذات والفخر بخصالها.

2- الشرط "بإذا"

« استنتج النّحاة أنّ **إذا** الشرطية تستخدم للمقطوع بحصوله، وللكثير الوقع(...)ويفرّقون بينها وبين(**إن**) بأنّ (**إن**) تستعمل للمشكوك فيه و(**إذا**) للمقطوع بوجوده(...) وما ذكره النحاة صحيح على وجه العموم، فإنّ(**إذا**) تستعمل للمقطوع بحصوله والكثير الوقوع بخلاف(**إن**) التي أصلها الشك والإبهام أو ما هو أقل مما يستعمل ب(**إذا**)، ويبدو ذلك واضحا في استعمال القرآن الكريم(...) يدلّك على ذلك أيضا أنّ (**إذا**) على كثرة استعمالها في القرآن الكريم، فقد وردت في أكثر من ثلاثمائة وستين موضعا لم ترد في موضع واحد غير محتمل الوقوع، بل هي كلّها إما مقطوع بوقوعها، أو كثير الوقوع بخلاف (**إن**)(...) وقالوا ولما كانت (**إذا**)تفيد الجزم بالوقوع، غلب معها لفظ الماضي، لكونه أدلّ على الوقوع، باعتبار لفظه، بخلاف(**إن**) التي تستعمل في المعاني المحتملة، والمشكوك فيها، فإنّه غلب معها الفعل المضارع».[1]

[1]- ينظر:معاني النحو،ج04،ص61-65.

وجمعنا هذه الملاحظات على استعمال الشرط **بإذا** والشرط **بإن** لتفتح أمام المحلل الأسلوبي باب المقارنة بين الشرطين لدى الشاعر، فقد توفر الأسلوبان في المعلقة، وباستخدام الإحصاء قد تتبدى خصائص الأسلوب لدى الشاعر.

ومن الأبيات التي توفرت على الشرط(**بإذا**) في معلقة طرفة بن العبد ما يأتي:

42- **إذا** القَومُ قالوا مَن فَتًى خِلتُ أَنَّني عُنيتُ فَلَم أَكسَلْ وَلَم أَتَبَلَّدِ

50- **إذا** نَحنُ قُلنا أَسمِعينا اِنبَرَت لَنا عَلى رِسلِها مَطروقَةً لَم تَشَدَّدِ

51- **إذا** رَجَّعَت في صَوتِها خِلتَ صَوتَها تَجاوُبَ أَظآرٍ عَلى رُبَعٍ رَدي

85- حُسامٍ **إذا** ما قُمتُ مُنتَصِراً بِهِ كَفى العَودَ مِنهُ البَدءُ لَيسَ بِمِعضَدِ

86- أَخي ثِقَةٍ لا يَنثَني عَن ضَريبَةٍ **إذا** قيلَ مَهلاً قالَ حاجِزُهُ قَدّي

87- **إذا** اِبتَدَرَ القَومُ السِلاحَ وَجَدتَني مَنيعاً إِذا بَلَّت بِقائِمِهِ يَدي

والملاحظ أنّ الفعل بعد(**إذا**) جاء في كلّ الأبيات ماضيا، وهذا هو أصل التركيب الذي أشار إليه النّحاة، واستنتجوا دلالته بأنّه أدلّ على الوقوع باعتبار لفظه، لأنّ الأداة(**إذا**) تحوّله للدلالة على المستقبل. وقد استخدم الشاعر(**إذا**) في صدارة الكلام، وجعل البيت الشعري مبينا بجمعه من أسلوب الشرط ما عدا البيتين (85) و(83). ويمثل الشرط **بإذا** نسبة مئوية تقدرت ب (05.76%) ، وهي نسبة أقل من نسبة استخدام الشرط **بإن**.

3- الشرط "بلو":

من الجمل المركبة التي استخدمها الشاعر الجملة الشرطية بالأداة **لو**، وذلك في قوله:

77- **فَلَو** كانَ مَولايَ امرَأً هُ و غَيرُهُ لَفَرَّجَ كَربي أَو لَأَنظَرَني غَدي

80- فَذَرني وَخُلقي إِنَّني لَكَ شاكِرٌ **وَلَو** حَلَّ بَيتي نائِياً عِندَ ضَرغَدِ

81- **فَلَو** شاءَ رَبّي كُنتُ قَيسَ بنَ خالِدٍ **وَلَو** شاءَ رَبّي كُنتُ عَمرَو بنَ مَرثَدِ

97- **فَلَو** كُنتُ وَغلاً في الرِجالِ لَضَرَّني عَداوَةُ ذي الأَصحابِ وَالمُتَوَجِّدِ

4- الشرط "بلولا"

وذلك في قوله:

57- **وَلَولا** ثَلاثٌ هُنَّ مِن عيشَةِ الفَتى وَجَدِّكَ لَم أَحفِل مَتى قامَ عُوَّدي

5- الشرط "بمتى"

« وهي ظرف زمان(...) ويفرق النّحاة بين **(إذا)**و**(متى)**، فيقولون: إنّ **(إذا)** للوقت المحدود، و(متى) للوقت المبهم. وهذا التفريق ناتج عن قولهم إن**(إذا)** مضافة إلى شرطها، فهي معينة و(متى) غير مضافة،فهي إذن مبهمة».[1]

استخدم الشاعر **(متى)** شرطية في الأبيات الآتية:

37- وَأَعلَمُ مَخروتٌ مِنَ الأَنفِ مارِنٌ عَتيقٌ **مَتى** تَرجُم بِهِ الأَرضَ تَزدَدِ

[1] ينظر :معاني النحو، ج04، ص73.

45-وَلَستُ بِحَلّالِ التِلاعِ مَخافَةً وَلَكِن **مَتى** يَستَرفِدِ القَومُ أَرفِدِ

58- فَمِنهُنَّ سَبقي العاذِلاتِ بِشَربَةٍ كُميتٍ **مَتى**ما تُعلَ بِالماءِ تُزبِدِ

68- **مَتى** ما يَشَأ يَومًا يَقُدهُ لِحَتفِهِ وَمَن هُوَ في حَبلِ المَنِيَّةِ يَنقَدِ

69- فَما لي أَراني وَابنَ عَمّي مالِكاً **مَتى** أَدنُ مِنهُ يَنأَ عَنّي وَيَبعُدِ

73- وَقَرَّبتُ بِالقُربى وَجَدِّكَ إِنَّني **مَتى** كُ أَمرٌ لِلَكيثَةِ أَشهَدِ

101- عَلى مَوطِنٍ يَخشى القَتى عِندَهُ الرَدى **مَتى**عتَرِك فيهِ الفَرائِصُ تُرعَدِ استخدم الشاعر(متى) لإقامة أسلوب الشرط لكّنه لم يجعلها صدرا للبيت الشعري إلاّ في البيت(68) ومثّلت نسبة استخدام الشرط بمتى(06.73%) وهو استخدام يفوق الشرط بإذا،ويمكن الاستفادة من المقارنة بين الأداتين التي أجراها النّحاة على مستوى الدلالة،وتوسيعها إلى أسلوب الشاعر في التعامل مع هذه الأداتين،خاصة إذا نظرنا في الأفعال التي يختارها مع كلّ أداة.

6- الشرط "بمن"

وذلك في قول الشاعر:

68- مَتى ما يَشَأ يَومًا يَقُدهُ لِحَتفِهِ **وَمَن هُوَ في حَبلِ المَنِيَّةِ يَنقَدِ**

ومما سبق نستنتج توفر أسلوب الشرط في معلقة طرفة بن العبد حيث استخدمه الشاعر في سبع وعشرين بيتا(27) ما يمثل نسبة (25.96%) من مجموع الأبيات، وهي نسبة هامّة لها دلالتها في بناء المعلقة، فهذا الأسلوب القائم على الجملة المركبة يمثّل ربع الأبيات ومن ثّمة ففي بيان لتوجه الشاعر في اختيار أسلوب الشرط القادر على استيعاب المعاني التي تمثّل رؤية الشاعر للحياة.

2- أسلوب القسم

ومن الجمل المركبة التي نرصدها في معلقة طرفة بن العبد أسلوب القسم، فقد استخدمه الشاعر في عدّة أبيت، منها

2-1:لفظ" وَجَدِّكَ "

قال الزوزني في شرح المعلقات السبع:« الْجَدّ: الحظ والبخت، والجمع الجدود وقد جد الرجل يجد جدًّا فهو جديد وجُدَّ يُجَدُّ جدًّا فهو مجدود إذا كان ذا جد، وقد أجدَّه الله إجدادًا جعله ذا جد، وقوله: وجدّك قسم.»[1]

57-وَلَولا ثَلاثٌ هُنَّ مِن عيشَةِ الفَتى **وَجَدِّكَ** لَم أَحفِل مَتى قامَ عُوَّدي

73- وَقَرَّبتُ بِالقُربى **وَجَدِّكَ** إِنَّني مَتى يَكُ أَمرٌ لِلنَكيثَةِ أَشهَدِ

2-2:"لفظ لَعَمرُكَ"

67- **لَعَمرُكَ** إِنَّ المَوتَ ما أَخطَأَ الفَتى لَكَالطِّوَلِ المُرخى وَثِنياهُ بِاليَدِ

99- **لَعَمرُكَ**ما أَمري عَلَيَّ بِغُمَّةٍ نَهاري وَلا لَيلي عَلَيَّ بِسَرمَدِ

[1]- الزوزني حسين بن أحمد، شرح المعلقات السبع، دار إحياء التراث العربي،بيروت، لبنان ، ط1 2002، ص108.

المبحث الثاني: التقديم والتأخير.

1: التقديم والتأخير: « التقديم على نوعين رتبوي، وتقديم ما حقه التأخير. أما الرتبوي يقوم على ترتيب ألفاظ الكلام على ما ثبت في النفس. ولعل ما دعى إبن الأثير للقول:"الذي يختص بدرجة التقديم في الذكر لأختصاصه بما يوجب له ذلك».[1]

« كما أن الكلام رتباً بعضها اسبق من بعض فإن جئت بالكلام على الأصل لم يكن من باب التقديم والتأخير، وإن وضعت الكلمة في غير مرتبتها دخلت في باب التقديم والتأخير».[2]

الجدول1: إيضاح التقديم والتأخير في القصيدة.

البيت	الصفحة	الجملة	شرح التقديم والتأخير
1	19	"لخولة أطلال"	تقدم الخبر عن المبتدأ وجوباً لأن الخبر شبه جملة
2	19	"علي مطيهم"	تقدم الخبر على المبتدأ لأنه شبه جملة، والمبتدأ نكرة ُمضافة
6	19	"وفي الحي أحوى"	تقدم الخبر جوزًا لأنه شبه جملة والمبتدأ معرفة
8	20	"وتبسم عن ألمي" "كأنه منورًا تخلل"	تقدم المبتدأ جوازًا لأن المعنى تقدم المبتدأ وجوبًا لأن الخبر جملة فعلية.
11	20	"إني لأمضي"	تقدم المبتدأ وجوباً لأن الخبر جاء جملة فعلية
12	20	"كأنه ظهر برجد"	فالهاء هنا مبتدأ وتقدم جوازاً لأن المعنى سليم

[1] - محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي للنشر والتوزيع، دط، 2010، ص114 .

[2] - فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط2، 2007،ص37.

13	20	"كأنها سفنجة"	فالهاء مبتدأ فتقدم جوازاً لأن المعنى سليم
17	21	"كأن جناحي مضرحي تكنفا"	فكلمة جناحي وتكنفا خبرها وتقدم جوازاً
19	21	"لها فخذان أكمل"	لها خبر وفخذان اكمل مبتدأ فتقدم الخبر جوازاً لأنه شبه جملة، والبتدأ معرف بالوصف
20	21	"وطي محال كالحي خلوقه"	تقدم المبتدأ جوازاً عن الخبر خلوقه لأن المعنى سليم
22	21	"كأنها تم"ر	تقدم المبتدأ الهاء جوازاً على الأن المعنى سليم
28	22	"كأنها بنائق"	الهاء مبتدأ تقدم على الخبر بنائق لأن المعنى سليم
30	22	"وجمجمة مثل العلاة"	وتقدم المبتدأ لأنه معرف بالوصف والمعنى سليم
36	23	"وأروع نباض"	تقدم المبتدأ عن الخبر جوازاً لأن المعنى سليم
37	23	"أعلم مخروت"	تقدم المبتدأ عن الخبر جوازاً لأن المعنى سليم
42	24	"القوم قالو من الفتى؟ "	تقدم المبتدأ جوازاً عن الخبر الذي جاء جملة فعلية
45	24	"ولست بحلال التلاع"	تقدم المبتدأ ليست على الخبر جوازاً لأنه نكرة والمعنى سليم
46	24	"تبغني... تقتنصني"	تقدم المبتدأ تبغني على الخبر تقتنصني جوازاً لأن المعنى سليم
49	24	"تداماي بيض"	تقدم المبتدأ جوازاً لأن المعنى سليم
68	26	"لعمرك إن الموت"	تقدم المبتدأ عن الخبر جوازاً لأن المعنى سليم
71	26	"كأن وضعناه"	تقدم المبتدأ جوازاً

83	27	"الرجل الضرب"	فتقدم المبتدأ الرجل جوازاً على الخبر الضرب لأن المعنى سليم
87	28	"إذا أبتدر القوم السلاح" "إذا بليت بقائمه يدي"	ففي الجملتين تقدم المبتدأ عن الخبر جوازاً لأن كلاهما جاء جملة فعلية

فالملاحظ أن التقديم ضرب من التوسع في الكلام، وهذا ما أراده الشاعر هنا، ولقد ضهر لنا تقديم المبتدأ في مختلف الحالات جاء جوازاً، فناسب تقديم ما قدم، أخر ما يجب أن يأخر، لهذا يكون لكل عبارة معنى يميزها عن العبارة الأخرى.

المبحث الثالث: الأساليب.

تقد ذكرنا سابقا الجمل وأنواعها والتغييرات التي تحصل على مستوى تركيبها، ونجد أن هذه الجملة هي عبارة عن كلام الذي نمارسه أو نزاوله في حياتنا ولكل شخص وأسلوبه، ولهذا نجد أن الأساليب التي نزاولها تنحصر في قسمين وهما: أساليب خبرية وأساليب إنشائية. فماذا نعني بها ؟ وكيف تجسدت لنا في القصيدة؟

1: الأساليب الخبرية: « وهي الجمل المحتملة للتصديق والتكذيب في ذاتها، بغض النضر عن قائلها فكل كلام يصح أن يوصف بالصدق أو الكذب فهو خبر. فإذا كان الكلام صادقا لا يحتمل الكذب أو كاذبا لا يحتمل الصدق أو كان يحتملهما فهو خبر» .[1] والمراد بالصادق ما طابق فيه الكلام المنطوق الواقع، أما الكاذب فمعناه ما لم تطابق فيه نسبة الكلام الواقع المعاش، وفي الجمل الخبرية كل الكلام يحتمل الصدق والكذب بإستثناء القرآن الكريم لأنه قول الله عز وجل، وزد عن ذلك الحديث أي ما يروي عن الرسول صلى). ومن خلال معارفنا القبلية نجد أن الأسلوب الخبري له أغراض متعددة منها: الإسترحام ، الفخر، التوبيخ، المدح، النصح،. وسوف نظهر إلا ما وجدت لنا في قصيدة أطلال خولة في الجدول الآتي:

الجدول 1: الأغراض الخبرية في القصيدة.

البيت	الصفحة	الغرض	شرحه
1	19	النصح	يقولون له لا تهلك أي لا تقهر نفسك بالتحسر على الأحبة
6	19	المدح	المدح بالجمال لأن كل من ألؤلؤ والزبرجد يستعملان

[1]- فاضل صلاح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط2، 2007،ص170

			للزينة والجمال
8	20	المدح	فهو يمدح إبتسامتها بضياء الشمس كما قال الشاعر في بيت له "أنت شمس والملوك كواكب"
10	20	المدح	في قوله " ووجه كأن الشمس حلت رداءها"
19	21	المدح	الوصف فهو يصف في كتفى هذه الناقة
31	23	المدح	في قوله "خد كقرطاس الشامي ومشفر كسبت اليماني" فهنا مدح الناقة بالقرطاس الدال على الجمال
45	24	المدح	فهو يمدح في خلانه من الذين يشربون الخمر معه وقال " نداماي بيض كالنجوم"
53	25	الفخر	في قوله:"ومزال تشراب الخمور ولذتي" فيفتخر بنفسه بالرغم من شرب الخمر بأنه إنسان منفق ومتمتع بالحياة
54	25	التوبيخ	عندما افردوه أهل قبيلته وإتفقو عليه بقوله:"إلا أن تحامتني العشيرة كلها"
55	25	ألمدح	فهو يمدح في مساكين الأرض من بني غبراء وكذلك الطراف بأنهم أهل كرم
60	25	الافتخار	الافتخار بنفسه بأنه كريم ويساعد من طلب منه المساعدة
62	26	المدح	ويظهر من خلال قوله " كأن الُوِينَ والدماليج علقت" وهو يصف في إمتلاء ساعديها، والنعومة والضخامة
63	26	الفخر	في قوله:"كريم يروي نفسه" فيفتخر بنفسه بالكرم
69	26	التوبيخ	توبيخ إبن عمه له لم يكن قولاً وإنما فعلاً، وذلك من خلال تصديه له
72	26	التوبيخ	توبيخ إبن عمه له بالإنتقام منه عندما قام بطلب إبل أخيه منه
73	27	الفخر	الإعتزاز بنفسه ونسبه بقوله"وقربت بالقربى" وبأنه

			مسامح إذا أدعى ألأمر إلى ذلك
74	27	الفخر	الفخر بنفسه بالشجاعة والتسامح رغم كل الضروف ورغم كل التصدي
75	27	الفخر	في قوله:"أسقهم بكأس حياض" الفداء بالنفس في سبيل العرض
81	27	التحسر	في قوله:"ولو شاء ربي" التحسر على شيء فهو كان يريد لو كان أحد هؤولاء السادة
82	27	التحسر	أيضاً يتحسر لو كان ذا مال وبنون
83	27	الفخر المدح	يفتخر بنفسه بالذكاء والتفطن ويمدح نفسه بخفة الحم والرشاقة
84	28	التحذير	في قوله:"فآليت لا ينفك كشحي" فهو يحذر أعداءه من سيفه الذي لا يزال مسلول لهم
85	28	التحذير	أيضاً يخاطب العدو ويحذرهم من أن سيفه قاطع وحاد وسوف يتصدى لهم به
86	28	المدح	يمدح في سيفه بأنه ذات ثقه كالأخ وضع مشابهة بين السيف والأخ
87	28	الفخر	يعتز بنفسه بالفروسية والشجاعة في التصدي إلى العدو
90	28	النصح	قام الشيخ بتقديم له نصيحة بأن لا يعقر هذه الناقة لأنها كريمة ونجيبة
91	28	التوبيخ	بنعته بالشارب والسكير في قوله:"ألا ماذا ترون بشارب شديد"
95	29	الفخر	يفتخر بغنائه وفروسيته في قوله:"لا يغني غنائي ومشهدي"
96	29	التوبيخ	من خلال قوله :"بطيء عن الجُلّى... سريع إلى

			الخنى" يوبخ غيره بالبطئ في الأمر العظيم والإسراع في الفاحش وعند قوله ذل غاية الذل
97	29	ألفخر	يفتخر بنفسه بأنه قوي ومنيع لا تضره معاداة أحد
98	29	الفخر	يفتخر بنفسه بالجرأة في قوله: "نفي الّرجال عني جراءتي"
99	29	المدح	يمدح نفسه بالعزم والإرادة ولن يهزه أي شيء

فنجد أن القصيدة غلب عليها طابع يمزج بين المدح والفخر، أما باقي الأغراض الأخرى كالتحذير، والتوبيخ، والتحسر فكانت قليلة، وهذا راجع أن الشاعر في إستهلال قصيدته بدء ها بذكر الأحبة والتغزل بهم، من خلال وصفهم في الأبيات الأولى من القصيدة ، ثم تليه وصفه للناقة لهذا طبعها المدح كثيراً، كما مال الشاعر أيضاً إلى الافتخار بنفسه بالقوة والعزيمة، ولن تغيره الظروف أبداً بالرغم تصدي أقاربه وأهل قبيلته له، فربما مر بحالة من اليأس والشعور بالوحدة، لكن أقنع نفسه بأن الحياة علينا أن نعيشها ونتمتع بكل شيء فيها، أما بقية الأغراض الأخرى فظهرت لنا بقلة في القصيدة، فكان يلجأ إليها الشاعر في بعض الأحيان، فنجده تحسر عن حاله كيف كان وكيف صار عندما خسر ماله، وايضاً تمنيه لو كان من أحد سادات العرب ، وهما قيس وعمرو، وقد عرفو بالمال والجاه وإنجاب الأولاد.

2: الأساليب الإنشائية: « ونقصد بها أن الكلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، ولا يصح أن يقال لقائله هل هو صادق أم كاذب، وهذا يرجع لعدم تحقق مدلوله في الخارج وتوقفه عن النطق

به».[1] و نعني هنا أن الأسلوب الإنشائي الكلام فيه لم يطابق الواقع لأنه ليس له مدلول، ولهذا يحسن التوقف عن نقده والسكوت عليه. وينقسم الأسلوب الإنشائي بدوره الى قسمين:

2-1: الإنشاء الطلبي: «ونقصد به الكلام الذي يستدعي مطلوبا كاللأمر و النهي والتمني والإستفهام و النداء والعرض ».[2]

ونحن سوف نأخذ فقط ما تجسد لنا في القصيدة:

*** الأمر:** « هو طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى، حقيقة و إدعاء »[3]، وهذا مانجده في قول الشاعر ل طرفة بن العبد في قصيدته أطلال خولة:

38) "وإن شئت لم ترقل وإن شئت أرقلت مخافة ملوي من القد محصد "[4].

هنا جاء الأمر من خلال ضرب الناقة بالصوت من أجل الإسراع في سيرها، فهو هنا يأمرها بالإسراع، ومتى أراد يأمرها بالتوقف.

43) " وأَحْلُتُ عَلَيها بالقطيع فأجذمت وقد خب آل الأمعز المتوقد"

«الإحالة: الإقبال/ القطيع: السوط/ الجذام: الإسراع في السير. يقول اقبلت على الناقة اضربها بالسوط فأسرعت في السير».[5]

فالبيتان في الامر يتشابهان في المعنى فكلاهما يدوران حول الأمر بإسراع الناقة.

---

[1]- ينظر عبد السلام محمد هارون، الأساليب ألإنشائية في النحو العربي ، مكتبة الخناجي بمصر للنشر والتوزيع، دط, 1979, ص13 .

[2]- فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص174 .

[3]- عبد السلام محمد هارون، ألأساليب ألإنشائية في النحو العربي، ص 14 .

[4]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص23 .

[5]- عبد الحسن عبد الله الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص87 .

92) "وقال: ذروه انما نفعها له وإلا تكوفوا قاصي البرك يزدد"[1].

فالشيخ يأمر الحاضرين بقوله ذروه أي أتركوه يفعل ما يريد بالإبل.

*** النهي:** « وهو طلب الكف عن الفعل على وجه الإستعلاء، وصيغته واحدة وهي المضارع المقرون بلا الناهية ».[2]

وقد برزت لنا في القصيدة على النحو التالي:

2) "وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمد"[3].

فهنا النهي جاء موجه إليه إلى ترك الأسى والحزن لأنه يهلك ولا نفع منه.

86) "أخي ثقة **لا ينثني** عن ضريبه إذا قيل مهلا قال حاجزه: قد"[4].

بقوله لا ينثني أي لا يقهر وهو هنا يطلب منه وينهاه على عدم الإنثناء أمام العدو.

95) "**ولا تجعليني** كامرئ ليس همه كهمي ولا يغني غنائي ومشهدي.[5]

فهو ينهي إبنة أخوه عند موته أن تساوي بينه وبين من لا يساويه في مقامه.

***التمني:** « هو طلب الحصول لأمر محبوب مستحيل الوقوع أو بعيد، أو إمتناع أمر مكروه كذلك، ولأصل فيه أن يكون بلفظ (ليت) ، وقد يأتي بلو ، وهل، ولعل، هلاّ، وألاّ، ولولا، ولوما».[6]

40) على مثلها أمضي إذا قال صاحبي **ألاّ ليتني** أفديك منها وأفتدي.[7]

---

[1]- مهدي محمد ناصر، ديوان طرفة بن العبد، ص28 .

[2]- عبد السلام محمد هارون، ألأساليب ألإنشائية في النحو العربي، ص15.

[3]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص19.

[4]- المصدر نفسه، ص28

[5]- المصدر نفسه، ص29

[6]- عبد السلام محمد هارون، ألأساليب ألإنشائية في النحو العربي، ص17 .

[7]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص23.

فالشاعر هنا يستخدم كل من "ليت" و "إلاّ" الخاصة بالتمني، من أجل تأكيد المعنى بالفداء بالنفس.

ونجد أيضاً التمني بالأداة لو البارزة في الأبيات التالية:

77) "**فلو** كان مولاي إمرأ هو غيره لفرج كربي أو لأنظرني غدي.

81) **فلو** شاء ربي كنت قيس بن خالد **ولو** شاء ربي كنت عمرو بن مرثد".[1]

ففي البيتين يأتي التمني بلفظة لو فهنا الشاعر يتمنى لو لم يكن إبن عمه هو سيده كما يتمنى لو كان أحد السادات.

***ألاستفهام:**« هو طلب الفهم، أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً، بواسطة مجموعة من الأدوات وهي :الهمزة، هل، من، وما، ومتى، وأين، وكيف»[2].

42) إذا القوم قالو من الفتى؟ خلت أنني عنيت فلم اكسل ولم اتبلد.

56) ألا أيهذا اللائمي أحضر الوغى وإن أشهد اللذات، هل أنت مخلدي

90) يقول، وقد ترى الوضيف وساقها: ألست ترى أنك قد أتيت بمؤيد؟

91) وقال: ألا ماذا ترون بشارب شديد علينا بغيه، متعمدِ؟[3]

فكل الأبيات جاء ت فيها أدوات الاستفهام وهي **من، هل، أنْ، الاّ** وكلها تنتظر إجابة إلا البيت الستة والخمسون لا ينتظر جواب ويعرض التقرير حمل المخاطب بأنه الفعل أو بأنه الفاعل وله الإختيار .

---

[1]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص27 .

[2]- عبد السلام محمد هارون، ألأساليب ألإنشائية في النحو العربي، ص18.

[3]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص24 28 .

2-2: الإنشاء غير الطلبي: « وهو أسلوب كلامي لا يستدعي مطلوباً كصيغ العقود وألفاظ القسم والرجاء ونحوها».

والأغراض التي جيئت فيه هي:

***التعجب:** وهي موجودة بصفة قليلة في القصيدة منها البيت التالي.

86) أخي ثقة لا ينثني عن ضريبةٍ إذا قيل:مهلاً ! قال حاجزه: قدي.[1]

التعجب جاء هنا للتوقف وكيف أن السيف يتكلم، ولم يستعملها بكثرةٍ لأن شعره فيه نقل لواقع وحقيقة عاشها، ونقلها لنا كما هي .

***القسم:** ويظهر لنا من خلال الأبيات التالية.

23) « كقنطرة الرومي **أقسم ربُّها** لتكتنفن حتى تشاد بقرمد

69) **لَعْرُكَ** إنّ الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى وثنياه باليدي

99) **لَعْرُكَ** ما أمري علي بغمة نهاري، ولا ليلي علّي بسرمد».[2]

فكل من الأبيات الثلاثة جاء فيها قسم وهذا لتأكيد المعنى وإيضاحه إلى المتلقي.

فالملاحظ أن كل من الأساليب الخبرية والإنشائية كان لها دور فعال داخل القصيدة، وقد كانت أسلوب الشاعر ودليله لتصوير الواقع الذي عاشه في وسط أهله كالغريب.

[1] - مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص28 .

[2] - المصدر نفسه،ص22 26 29.

الفصل الثالث: البنية الدلالية في معلقة "أطلال خولة".

تعد دراسة الصور الفنية في الأدب عامة وفي الشعر بوجه خاص، من الموضوعات الهامة والشائعة في الساحة الأدبية والشعرية، ويمكن أن نقول أنها هي قوام الشعر وركيزته، ولا يمكن الاستغناء عنها ولا يمكن للشعر أن يحقق وظيفته بدونها، وذلك لما لها من تأثير في أداء المعنى فيعمل الشاعر جاهدا على تجميل قصيدته بالصور البيانية، لأنه لا يظهر جمال الأبيات إلا بها، ونجمعها في كل من التشبيه الاستعارة والكناية والمجاز. فهي توصل المعنى وتأدي دلالته، وهذا ما سوف نعرفه من خلال التعرف عليها كمفاهيم ثم تطبيقها على القصيدة، وهذا من أجل أن تظهر كيف جسدها الشاعر، وما المظهر الذي تعكسه على جمال القصيدة ومدى تأثيرها في النفس.

المبحث الأّول: التشبيه

1- التشبيه إصطلاحاً: يعد التشبيه من فنون البلاغة، وقد اهتم به البلاغيون والنقاد كثيراً، وجاء بمعنى آخر فهو من فنون الشعر كالمدح والهيجاء والرثاء. قال ثعلب« ثم تتفرع هذه الأصول إلى مدح وهجاء، ومراث، واعتذار وتشبيب وتشبيه واقتصاص الأخبار» وفعل قدامه مثله فكان التشبيه عنده من أغراض الشعر وفنونه، قال« وأن أجعل ذلك في أغراض الشعراء وما هم أكثر درساً وعليه أشد دوماً، وهو المديح، والهجاء، والمراثي والتشبيه، والوصف، والنسب»[1] بمعنى أن كلا من ثعلب وقدامه، اختصوا التشبيه في أغراض الشعر المختلفة وتثبت الوصف في كل منها حتى يأتي التشبيه، الذي يعتمد عليه الشعراء. كما أدخله الروماني في باب الوصف وقال «أكثر ما تجري عليه أغراض الشعر الخمسة: النسيب، المدح، والهجاء، والفخر، والوصف، ويدخل التشبيه

[1]- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان للنشر والتوزيع، ط1، 2001م، ص158.

والاستعارة في باب الوصف»[1]. ويبدو أن كل التعريفات تنصب في أن التشبيه بمعنى الوصف، فأدخلوه في أغراض الشعر وفنونه المختلفة.

كما أن التشبيه يقوم على أربعة عناصر: « المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه، وإذا كان العنصران الأولان من الأربعة أساسيين فإن الثاني والثالث ثانويان، فتقوم أداة التشبيه بدور الرابط المعنوي، يمكن الاستغناء عن أحدهما أو عنهما معاً بدون أن يختل التشبيه لا بل يقوى ويزداد عمقاً»[2] ، ولهذا فلقد تعددت وتنوعت التشبيهات ما بين الحذف والعمق نجد منها:

1-1 - التشبيه المرسل:

وهو « التشبيه الذي توفرت فيه العناصر الأربعة... وبناءه لا يتطلب صنعة كبيرة، ولا تفنناً، ولعله لذلك شاع في الكلام أكثر من بقية أنواع التشبيه. خاصة وأنه أحسن إطار ينتظر أن نجد فيه الصور في أحسن مظهر. مشبعة بأبين دلالة، وإن خلت من العمق أحياناً »[3] .

ونجد أن هذا النوع من التشبيه لم يخضع لكلا من الحذف والعمق، وتوفرت فيه كل من العناصر الأساسية والثانوية للتشبيه، ولهذا نجد أن هذا النوع من التشبيه يترك الحرية للشاعر بالتعبير، عن المعنى بألفاظ مختلفة ويتفنن في الوصف وهذا ما أعتمد عليه طرفة بن العبد في قصيدته، لأنه أستعمل فيها الوصف كثيراً ولهذا تجسد هذا النوع من التشبيه، فنجده في وصفه وتشبيهه لمحبوبته خولة، وكذلك وصفه للناقة في جميع أعضاء جسمها مستخدماً بذلك الرابط

[1]- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص158.

[2]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية للنشر والتوزيع، دط 1981م، ص143.

[3]- المصدر نفسه، ص143.

الفضي بكثرة نجد منها الكاف وكأن، في العديد من أبيات القصيدة، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر طرفة بن العبد :

19) لها فخدان أكمل النحض فيهما كأنهما بابا منيف ممرد

« يقول: بأن لهذه الناقة فخذان أكمل لحمهما فشابهها مصارعي باب قصر عال ملمس أو مطول في العرض».[1]

فالملاحظ أن التشبيه في هذا البيت توفر على عناصره الأربعة: فالمشبه هما فخذان وأداة التشبيه كأن، والمشبه به الباب ووجه الشبه طول وعرض هذا الباب.

كما أن هناك بعض التشبيهات قد حذفت فيها إحدى عناصر التشبيه الأربعة وهي كالآتي:

1-2- التشبيه المجمل:

« يتميز التشبيه المجمل بتجرده من التفصيل بسبب خلوه من وجه الشبه، كما يسمو بأسلوب الكلام إلى مستوى يقتضي هن المتقبل إلماماً خاص بإطار الحديث أو ثقافة معينة واسعة تمكنه من الوقوف على الهدف المقصود »[2]. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر

31) "وخد كقرطاس الشآمي ومشفر كسبت اليماني قده لم يجرد"[3]

البيت يحتوي على تشبيهين، لكن نأخذ ما ينطبق على هذا النوع وهو ما إحتواه الشطر الأول، من البيت في قوله وخد كقرطاس الشآمي فالمشبه هو الخد، وأداة التشبيه هي الكاف والمشبه به قرطاس الشآمي، فهذا التشبيه قد خلا من وجه الشبه فلم يفصل الشاعر بلفظ يظهر فيه

[1]- عبد الله الحسين بن أحمد الزّوزني، شرح المعلقات السبع، تحقيق:عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004م، ص79.

[2]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص147.

[3]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص23.

وجه الشبه بين خد هذه الناقة وخد هذا ألرجل الشآمي، وهذا ما ذكرناه سابقاً فهو يرجع إلى ثقافة المتقبل، التي تمكنه من الوقوف على أن الهدف المقصود من خلال هذا التشبيه، هو أن هذا الرجل وجهه أملس.

1-3- التشبيه المؤكد:

« هو الذي خلا من الأداة وتضمن بقية العناصر... وبتجرده من الأداة يتخلص من الحواجز المادية القائمة بين المشبه والمشبه به فيلتحم فيه الطرفان ليكونا شيئا واحد، ولا يقوم بصفة أكيده على شرط سعة إطلاع المتقبل أو سعة ثقافته، فالتشبيه المؤكد يجمع إلى جانب فصل مزيد التقريب بين المحورين ضمان حد لا بأس به من الإهداء إلى الهدف ».[1] ونجد هذا النوع من التشبيه، لم يتوفر كثيراً في القصيدة ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

67) « أرى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلة وما تنقص الأيام والدهر ينفذ

شبه البقاء بكنز ينقص كل ليلة، وما لا يزال ينقص فإن مآله إلى النفاذ فقال: وما تنقصه الأيام ولدهر ينفذ لا محالة، وكذلك العيش صائر إلى النفاذ لا محالة ».[2]

فهنا نجد أن المشبه هو العيش، وأداة التشبيه محذوفة والمشبه به هو الكنز، ووجه الشبه النقص، فحذف الأداة وتضمن بقية العناصر الأخرى، فهو بقوله أرى العيش كنزاً يؤكد فكرته دون أي حواجز،فبهذا يلتحم العيش بالكنز ليكونا شيئاً واحداً ومشتركاً في وجه الشبه، وهو النقصان فكما ينقص الكنز ينقص العيش أيضاً.

[1]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص149.

[2]- عبد الله الحسين بن أحمد الزّوزني، شرح المعلقات السبع، ص 95.

1-4- التشبيه البليغ:

« وهو التشبيه الذي تجرد من الأداة ومن وجه الشبه معاً، وقام على العنصرين الجوهريين فحسب، فهذا الأسلوب يخلوه من الأداة ويتميز بالمطابقة التامة بين المشبه والمشبه به، وبتجرده من وجه الشبه يتميز بإجمال التقريب بينهما، فما يسمح باعتبار التشبيه البليغ أسمى درجة في التشبيه الصريح بحيث هو يسوي بين المشبه والمشبه به تسوية تامة ».[1]

ونجد أن هذا النوع من التشبيه غير موجد في المعلقة، وهذا لأن الشاعر كان يصف ويصور لنا واقع معين ممز وج بين حالته النفسية ووصفه للناقة، وكذلك معاملة أهله له وإفتخاره بنفسه فهو لم يستعمل هذا النوع، لأنه لم يقرب بين الأشياء فأبقى دائماً هناك حاجز يفصل، وهذا لأنه أراد توصيل المعنى بنوع من التشويق دون إجراء تطابق تام بين المعنيين.

وهذه أهم التشبيهات التي نجد فيها حذف في أحد عناصرها الأربعة، كما أن هناك نوع من التشبيهات يتميز بالعمق وهي كالآتي.

1-5- التشبيه المقلوب:

« وهو عملية من التصوير أهم مظاهرها تبادل المشبه والمشبه به رتبتهما وكثيراً ما يتبع ذلك حذف الأداة ، ووجه الشبه. فالتشبيه المقلوب قوامه التغيير النهائي في مرتبتي عنصريه الجوهريين والحذف الغالب على عنصريه الثانويين. على هذا الأساس يتميز المقلوب من التشبيه بثلاث نواح: الإلتحام بين طرفيه الرئيسيين وإجمال العلاقة بينهما وإنحصار الصورة المشبه بها في المشبه بمقتضى التقديم والتأخير الطارئ على التركيب، مما يوجه المتقبل في الصورة التي من هذا النوع

[1]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص150 .

إلى البحث عن وجه الإختلاف بين المشبه والمشبه به لا عن وجه الشبه بسبب ما ينبني عليه التشبيه المقلوب ».[1]

كما نجد أن هذا النوع في معلقة "اطلال خولة"قليل جداً ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

23) " كقنطرة الرومي اقسم ربها لتكتنفن حتى تشاد بقرمد" [2]

« شبه الناقة في تراصف عضامها وتداخل أعضائها بقنطرة تبنى لرجل رومي قد حلف صاحبها ليا حطن بها حتى ترفع أو تجصص بالصاروج أو بالآجر».[3]

ونجد أن الشاعر هنا أستبق المشبه به عن المشبه فنجد الأداة هي الكاف والمشبه هي الناقة فهي غير مذكورة لكن ذكر ما يدل عليها وهو الضمير المتصل الهاء الذي يعود عليها المشبه به قنطرة الرومي أما وجه الشبه فهو محذوف.

1-6- التشبيه الضمني:

« إن التشبيه الضمني من ابرز مظاهر التفنن في التشبيه. فهو لا يتقيد بعناصر معينة ولا بترتيب فيها خاص ولا بروابط محدودة ومن ثم هو لا يحدد الصلة بين الطرفين، فللمتقبل مجال واسع لتصور الصلة المشبه والمشبه به، والدليل فيه على إمكانية التقريب بين الطرفين، هو السياق».[4]

« كما يتميز التشبيه الضمني بقيامه على الخفاء أي يكون خفي بمعنى تخفى فيه منبهات التشبيه المؤكد والبليغ خفاء لطيفاً، كما نجده يقوم عند العرب على الحكم».[5]

---

[1] - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص152 .

[2] - مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص22.

[3] - عبد الله الحسين بن أحمد الزّوزني، شرح المعلقات السبع، ص21.

[4] - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص153.

[5] - ينظر محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص155،156.

ونجد هذا النوع من التشبيه بكثرة في معلقة أطلال خولة، وهذا راجع لما لهذا التشبيه من إفساح المجال دون قيود ويمنح الحرية للشاعر، في التفنن بالمعاني المختلفة لتعبير عن كل ما يختلجه من أفكار. ولقد وفق الشاعر إلى حد كبير في اللعب بالألفاظ من إخفاءها وإظهارها وإعطاء الحكم أحياناً ، ومن أمثلة ذلك في القصيدة قوله.

3) « كأن حدوج المالكية غدوة خلايا سفين بالنواصف من دد »[1]

يقول « كأن مراكب العشيقة المالكية غدوة فراقها بنواحي وادي دد سفن عظام، شبه الإبل وعليها الهوادج بالسفن العظام» .[2]

فنجد أداة التشبيه كأن جاءت في الأول، قبل كل من المشبه الذي هي الحدوج (المركب) والمشبه به خلايا سفين شبهها بالسفن، فهنا لا يوجد ترتيب لعناصر التشبيه وكذلك حذف أو إظهار لم يتقيد به.

[1] - مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص19 .

[2] - عبد الله الحسين بن أحمد الزّوزني، شرح المعلقات السبع ، ص72.

المبحث الثاني: الإستعارة.

1- الإستعارة إصطلاحاً: هي إستعمال أللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، أو هي تشبيه حذف أحد طرفيه ...وقد تحدث عنها ألجاحظ وعرفها بقوله «هي تسمية الشيء بإسم غيره إذا قام مقامه» وهي عند إبن المعتز «إستعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها»[1] وكلا التعريفين يعني به إستخدام اللفظ في غير ما وضع له اصلاً . كما جاء تعريف آخر أعم وأشمل، عرف العسكري الإستعارة بقوله «هي نقل العبارة عن موضع إستعمالها في أصل اللغة إلى غيره، لغرض ، وذلك الغرض إما لشرح المعنى، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو لحسن العرض الذي يبرز، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو لحسن العرض الذي يبرز فيه، ولولا أن الإستعارة تتضمن ما تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها إستعمالاً »"[2] بمعنى أن هذا الإستعمال للفظ يكون من وراءه هدف إما شرحاً أو تأكيداً للمعنى المراد به، أو مبالغة.

2- أنواع الإستعارة .

2-1- الإستعارة التصريحية: وهي « الإستعارة التي يذكر فيها المستعار في التركيب بلفظه، وبذلك تعد الإستعارة التصريحية ابسط مظهر يخرج فيه هذا ألنوع من التصوير في الكلام، كما أن الإستعارة التصريحية تعد أوضح إطار نتبين فيه أن الإستعارة بمثابة تشبيه معمق».[3]

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في معلقة "اطلال خولة":

---

[1]- محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي للنشر والتوزيع، دط، 2010م، ص29.

[2]- المصدر نفسه، ص29،30 .

[3] - ينظر، محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص163، 164 .

32) « وعينان كالماويتين استكنتا بكهفي حجاجي صخرة قلت مورد»[1]

« لها عينان تشبهان مرآتين في الصفاء والمنقاء والبريق، وتشبهان في الصفاء، وشبه عينيها بكهفين في غورهما، وحجاجيبها، بالصخرة في الصلابة».[2] فقام إختيارنا لهذا البيت لأنه فيه الإستعارة التصريحية متعددة، فلقد إستعارة المرآة للدلالة على الصفاء، وكذلك الكهفين للدلالة على مدى عمق عينيها، والصخرة للدلالة على صلابة حاجبيها، فكل مستعار دل على المستعار له.

2-2- الإستعارة المكنية: هي « التي لا يصرح فيها بلفظ المشبه به، بل يطوي ويرمز له بلازم من لوازمه، ويسند هذا اللازم إلى المشبه...ولهذا سميت إستعارة مكنية، أو إستعارة بالكناية، لأن المشبه به يحذف ويكنى عنه بلازم من لوازمه...»[3]. بمعنى أن الإستعارة المكنية يخفى فيها لفظ المستعار، ويشير إليه ببعض من لوازمه ويبقى للمتلقي أن يتوغل في عمقه.

ومن أمثلة ذلك في معلقة"أطلال خولة" قول الشاعر في البيت التالي:

36) « وأروع نباض أحذ ململم كمرداة صخر في صفيح مصمد»[4]

إن لهذه الناقة قلب يرتاع إلى ابسط الأشياء، وهو هنا لم يذكر المستعار بلفظه وإنما ذكر أحد لوازمه، وهي لفظة نباض يشير إلى المستعار وهو القلب.وهذه أهم الإستعارات الموجودة .

[1]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص23 .

[2]- عبد الله الحسين بن أحمد الزّوزني، شرح المعلقات السبع، ص84 .

[3]- بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البيان "دراسة تحليلية لمسائل البيان"، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط4، 2015م، ص171.

[4]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص23 .

المبحث الثالث: الكناية.

1- الكناية إصطلاحاً: « ويعني بها أن المتكلم يريد إثبات معنى من المعاني فلا يقوم بذكر اللفظ المعروف والمذكور في اللغة، وإنما يذهب إلى إستعمال معنى آخر وهو تاليه وردفه في الوجود، وبذلك هي لفظ يطلق ويريد به لازم معناه، مع جواز إظهار أوإراد المعنى الأصلي».[1]ويقول عبد القاهر: « الكناية لا يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكر باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه »[2] بمعنى أن الألفاظ المستخدمة في اللغة لا تؤدي معناها، وإنما تاليها أي ما يقابلها في الوجود.

وقد ذهب المرحوم الدكتور محمد جابر الفياض إلى أن الكناية «إنما هي العدول عن لفظ إلى آخر دال عليه، وهذا العدول عنه لا يعني ستره وإخفاءه كما لا يعني إبرازه وإظهاره، وإنما هو مجرد تركه، ولإعراض عنه لا أكثر، فالمكنى عنه ليس بالواضح وضوح المذكور صراحة، ولا هو بالخفي ألذي لا نكاد نتبينه إلا بالتدقيق، وإمعان نظر ، فهو أشبه ما يكون بالمكسو بثوب رقيق شفيف، فلا هو عار، ولا هو مستور ستر المورى عنه»[3] بمعنى أن الكناية توحي إليها ألفاظها التي لا تكون ظاهرة، ولا خفية في آن واحد فنفهمها من خلال أللفظ ألذي يراد به المعنى.

أما توظيفها في المعلقة، فلقد إستعان بها الشاعر بشكل كبير من أجل توصيل المعنى ومن أمثلتها قوله

[1]- ينظر، بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البيان "دراسة تحليلية لمسائل البيان"، ص223 .

[2]- محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث العربي، ص293، 294.

[3]- محمد كريم كواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، مكتبة الإعلام والبحوث للنشر والتوزيع، ط1، 1426هـ، ص359.

49) « نداماي بيض كالنجوم ، وقينة تروح علينا بين برد ومجسد»[1]

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

[1]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص24 .

المبحث الرابع: المجاز.

1- المجاز اصطلاحاً: « اسم للمكان الذي يجاز فيه كالمعاج و الموزار وأشباهها وحقيقته هو الانتقال من مكان إلى أخر ، واخذ هذا المعنى واستعمل للدلالة على نقل الالفاظ من معنى الى اخر ،وقد توسع العرب في دراسته ،وآلفو الكتب وكان له اثر كبير في تطور في الأساليب و الدلالات ...ويعد أهم أركان البلاغة ».[1] « ولقد استقر المجاز على انه يقع في المفرد ،وفي الجملة،وهو ما شاع بين العلماء ،و العلاقة بينه وبين الاتساع وشيجة متينة ،فلقد كان الاتساع عند سبويه يطلق على المجاز».[2] بمعنى أن المجاز عندما يستغنى فيه عن الألفاظ الأصلية لا يكون مقيد، وإنما يتوسع أكثر في تعبيره كما نجد أن للمجاز أنواع، يقف عندها وهذا من اجل إعطاء المتلقي تفصيل أعمق وأوضح لفهم المعنى .

2- أنواع المجاز:

2-1- المجاز المرسل : ونقصد به « استعمال اللفظة أو الكلمة في غير ما وضعت له فالعلاقة هنا غير مشابهة بين المعنيين ، أي المعنى الأصلي والمعبر عنه لا يوجد بينهما تشابه».[3] ونجد هذا النوع قليل في معلقة "اطلال خولة" وهذا لان الشاعر كان عند وصفه لحالته النفسية ، ولمحبوبته يكون وصفه واضح وعبارة عن تشبيه يستوفي جميع عناصره، أي يذكر علاقة المشابهة بين اللفظين، أما المجاز فيكون التعبير فيه غير حقيقي ولا توجد أي علاقة بينهما ، ومثال ذلك قول الشاعر :

[1]- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص354 .

[2]- محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، ص378 .

[3]- ينظر، بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البيان"دراسة تحليلية في لمسائل البيان"، ص134 .

9) «سقته إياه الشمس إلا لثاته أسف ولم تكدم عليه باثمد»[1]

فالعلاقة بين السقي والشمس علاقة غير حقيقية، لان الشمس لا تسقي وإنما الماء هو ما يسقي، وهو يقول سقاه شعاع الشمس، وبهذا يكون اللفظ استعمل في غير ما وضع له وهو بذلك تعبير مجازي .

2-1- المجاز العقلي: « ويعرف العرب المجاز العقلي بقولهم هو اسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي ، فالذي يتميز به هذا الأسلوب هو أنّ مقومه الفعل أو مشتقاته».[2] فحاله حال المجاز الأول نادر في المعلقة، فلا نجد إلا مثال أو مثالين ويظهر لنا في البيت التالي من القصيدة :

44) « فذالت كما ذالت وليدة مجلس ترى ربها اذيال سحل ممدد »[3]

الذيل يعني به التبختر ،الوليدة :الصبية والجارية فيقول الشاعر، هنا أن هذه الناقة مثل الجارية فالعلاقة بين تبختر الناقة وتبختر الجارية هي علاقة الجزء من الكل ، فذالت الثانية قد استعملت استعمالا حقيقيا، أما ذالت الأولى مجازية لان المراد بها تشبيه تبختر هذه الناقة، مثل تبختر الجارية فلا توجد علاقة تشابه بين الانسان والحيوان .

«وإذا رجعنا إلى أنواع المجاز السابقين نجدهما يقومان على اللفظ وبما ان اللفظ يكون له معنى والمعنى يقوم على دال ومدلول ،فبهذا تتنوع الدلالات وهي ترتكز على ثلاث محاور»:[4]

[1]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد،ص20 .
[2]- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص208، 210 .
[3]- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، ص24 .
[4]- ينظر، محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص208.

أ- محور الجزئية وهو يقوم عن التعبير عن الجزء من الكل.

ب- محور الآلية أو السببية وهو يأتي من خلال التعبير عن المدلول يكون بالة أو بالسبب الذي يؤدي إليه .

ج - محور الظروف وهذا المحور هو أن يستعمل المعنى للفظ يدل على مكان أو زمان .

ونجد ان هذين العنصرين الأخيرين من الصور البيانية أي كل من الكناية والمجاز قد اختلف العلماء فيهما بين إدخال الكناية في بحث المجاز أو إخراجه منها .

- «هناك من أوردها أنها حقيقة أي ليست مجاز وهو الفخر الرازي وقد أعدها بأنها تنقل اللفظة ، وتفيد بمعناها معنى ثانيا أي تتبع المعنى الحقيقي ولا تنقله إلى معنى آخر مغاير لها وبهذا تكون غير منقولة كالمجاز .
- هناك من أوردها أنها مجاز وهي ركن من أركانه نجد منهم العلوي فهو يرى المعنى المراد من الكناية انه ليس المعنى الأصلي فما كان هناك داعي للكناية والمقصود يراه انه طال مكان ليس هو الأصلي في جميع الصور البيانية ان كانت مجاز او استعارة او كناية .
- هناك أيضاً من وأوردها أنها لا هي حقيقة ولاهي مجاز بل هي عبارة عن واسطة بينهما ومنهم القزويني .
- كما ذهبت الطائفة الأخيرة إلى اعتبار أن الكناية يمكن أن نعتبرها حقيقة أو مجازاً معا وهو رأي مخالف للرأي الذي قبله ومنهم ابن الأثير».[1]

وهذه هي أهم الآراء المختلفة التي توقف أمامها العلماء، وعندما يكون هناك اختلاف في الآراء هذا راجع إلى أهميتها ومكانتها المميزة في الأدب، وما تخلقه من صور ومعاني

[1]- ينظر، محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي في القرآن الكريم، ص360، 361.

معبرة وجميلة تزيد من ظهور العمل الأدبي ،ومن تشويق المتلقي .وبهذا تبقى الكناية المراد بها إيصال المعنى المعبر عنه بطريقة مجازية أو حقيقية، وغيرها من الصور البيانية المختلفة كالتشبيه والاستعارة ،وهذا ما سوف نراه في معلقة "اطلال خولة" من خلال إجراء عملية إحصاء، لكل من التشبيه الاستعارة الكناية والمجاز .فالإشارة أولا أن هذه القصيدة التي بين ايدينا تحتوي على مئة وأربعة بيت فهناك أبيات تضمنت تقريبا كل الصور البيانية التي ذكرناها سابقا ، وهي أبيات لم نجد فيها اي صورة، ونجد ان الشاعر استخدم ستة وستون بيت من أصل مئة وأربعة أي ثمانية وثلاثون بيت فقط لم نجد فيه ، فلا نقول كلها إنما جلها استوفت على الصور وهذا لما لها من دور فعال في الإفصاح بالمعنى، وكذلك دور جمالي بإحداث تغيير في جمال وبهاء القصيدة ، فكل الألفاظ والصور التي جسدها لنا الشاعر في قالب فني من وصف ومدح وافتخار سوف نستعرضها على النحو الاتي :

الجدول 1 : احصاء الصور البانية في قصيدة "اطلال خولة" .

رقم البيت	أنواع الصور البيانية			
	التشبيه	**الإستعارة**	**الكناية**	**المجاز**
1	تشبيه مرسل	إستعارة تصريحية إستعار لمعان ألوشم للجمال	/	المجاز المرسل الدال على مكان
3	تشبيه ضمني	/	/	/

4	تشبيه ضمني	/	/	/
5 6	تشبيه ضمني	/	/	/
7	تشبيه ضمني	/	كناية عن الهجران	/
8	تشبيه مرسل	إستعارة تصريحية إستعار الأقحوان للدلالة على جمال بسمتها	/	/
9	/	إستعار مكنية بقوله سقته ذكر أحد لوازمه	كناية عن بريق عن بريق شفاهها في لفظ الشمس	/
10	تشبيه مرسل	إستعارة مكنية لفظ رداء إستعار لضياء الشمس	كناية عن صفاء وضياء وجهها	/
11	تشبيه مرسل	/	عن الضعف	/
12	تشبيه مرسل	/	كناية عن مدى عرض عضامها	/
13	تشبيه	تصريحية إستعار الظليم	/	/

	مرسل وتشبيه ضمني	للعدو		
17	تشبيه مقلوب			
18	تشبيه مرسل	إستعارة تصريحية	/	/
19	تشبيه مرسل	تصريحية إستعار الباب للدلالة على الملمس والعرض	/	مجاز مرسل علاقة الجزء بالكل
20	تشبيه مرسل	تصريحية إستعار القسي للدلالة على تظافر عظامها	/	/
21	تشبيه مقلوب	/	/	/
22	تشبيه مرسل	التصريحية إستعار ادلوين للدلالة على العرض	/	/
23	تشبيه	التصريحية إستعار	/	/

	مقلوب	القنطرة للدلالة على الضخامة		
25	تشبيه ضمني	/	/	/
27	تشبيه ضمني	المكنية إستعار الماء ألذي يخرج من الصخر للدلالة على عمق الآثار	/	/
27	تشبيه ضمني	التصريحية إستعار الأرض الملساء للصلابة	/	/
28	تشبيه مرسل	/	/	/
29	تشبيه مرسل	المكنية إستعار ذنب السفينة للإرتفاع	/	/
30	تشبيه مرسل	المكنية إستعار للحدة المبرد	كناية عن حدة جمجتها	/
31	تشبيه مجمل	التصريحية إستعار جلود البقر للدلالة على	/	/

	+تشبيه مرسل	الرطوبة		
32	تشبيه مجمل+تشبيه ضمني	المكنية إستعار المرآة للدلالة على لمعان عينيها	كناية عن عمق عينيها في لفظ كهف	/
33	تشبيه ضمني	/	كناية عن الخوف والفزع	/
35	تشبيه مرسل	المكنية لم يذكر الآلة وإنما ذكر لفظ التأليل	/	/
36	تشبيه مرسل	المكنية في لفظ نباض تدل على القلب	كناية عن الخوف وذكاء قلبها	/
39	تشبيه ضمني	التصريحية إستعار الخفيد للدلالة عن السرعة	كناية عن سرعة هذه الناقة	/
	/	/	كناية عن الإفتداء بالروح	/
41	/	/	كناية عن الخوف	/

43	/	المكنية في لفظ آل للدلالة على السرعة	/	/
44	تشبيه مرسل تاء التأنيث الدالة على الناقة	/	كناية عن رشاقة هذه الناقة في لفظ تتبختر	مجاز عقلي علاقة الجزء بالكل
46	/	المكنية في لفظة تقتنصني دالة على الإصطياد	/	مجاز عقلي دال على السبب
47	/	/	كناية عن الحسب والنسب في لفظة الشريف المصمد	/
48	تشبيه مرسل	/	كناية عن الأحرار والحرية في لفظة بيض	مجاز مرسل علاقة الجزء بالكل
51	تشبيه مؤكد	المكنية الربع كناية عن اللهو	/	/

		والمجون في حياته		
53	تشبيه ضمني	التصريحية إستعار البعير المعبد للدلالة عن البعد والإفراد	كناية عن التجنب والإهانة	
56	/	/	كناية عن الخلود	مجاز عقلي علاقة الجزء بالكل
59	تشبيه ضمني	التصريحية إستعار سيد وهو أسرع الذئاب للدلالة على السرعة	/	/
61	تشبيه ضمني	المكنية إستعار الشجر للطول	/	/
62	/	المكنية لفظة يروي التي جعلها للخمر	/	مجاز عقلي دال على الجزء بالكل
63	تشبيه مجمل	/	كناية عن التساوي في قوله أرى قبر	/
65	تشبيه ضمني	المكنية إستعار لفظة إختيار التي يتميز بها الإنسان إلى الموت	/	مجاز عقلي دال على الجزء من الكل

66	تشبيه مؤكد	التصريحية إستعار لفظ كنز للعيش للدلالة عن النفاذ والزوال	كناية عن قيمة العيش	مجاز مرسل علاقة الجزء بالكل
67	تشبيه ضمني	/	كناية عن قدرة الخالق	مجاز مرسل دال عن السبب
68			كناية عن القدرة والقوة في لفظ يقده لحذفه	مجاز عقلي علاقة الجزء بالكل
71	تشبيه ضمني ينتهي بحكمة	المكنية في لفظة رمس للدلالة على الميت	/	/
75	/	/	كناية بالتضحية بالنفس في لفظ اسقهم	مجاز مرسل دال عن السبب والسقاء يكون للماء وليس للموت
77	/	/	كناية عن مدى قوة ومرتبة إبن عمه	/

78	/	المكنية في لفظة خانقي الدالة على التضييق	كناية عن ظلم وسيطرة إبن عمه	/
79	تشبيه ضمني ينتهي بحكمة	التصريحية إستعار لفظ الحسام للدلالة على الجرح	كناية عن الجرح والألم ألذي يتركه الأقارب	/
83	تشبيه مرسل	التصريحية في لفظة رأس الحية للدلالة على التفطن والذكاء	كنايةعن الذكاء	مجاز مرسل علاقة الجزء بالكل
85	/	/	كناية عن حدة سيفه في لفظة كفى الضربة الأولى الثانية	/
86	تشبيه ضمني ينتهي بحكمة	/	كناية عن الأخوة والثقة	مجاز مرسل علاقة الجزء بالكل
87	تشبيه ضمني	المكنية إستعار لفظ يظفر للدلالة على	كناية عن فروسيته	مجاز مرسل دال على سبب

		قبضته المحكمة		الضفيرة للشعر
89	تشبيه مجمل	التصريحية إستعار الوبيل للدلالة على ضعف هذا الرجل	كناية عن الضعف الجسدي عند تشبيه الرجل بالعصا	/
90		/	كناية عن بشاعة تصرفه	/
95	تشبيه ضمني	/	كناية عن الإعتزاز والفخر	/
96	تشبيه ضمني	/	كناية عن الذل والمهانة	/
99	/	/	كناية عن الصرامة والعزيمة	مجاز عقلي دال على الزمن يظلم نهاري لأن النهار لا يظلم
101	تشبيه ضمني	المكنية في لفظ ترعد للدلالة على القوة	كناية عن الفزع وهول المقام	مجاز مرسل علاقة الجزء بالكل
103	تشبيه ضمني	/	كناية عن ما يخبئه لنا	/

			المستقبل	
المجموع	54	36	44	23
نسبتها المئوية	%51,92	% 34,62	% 42,31	%22,11

وبعد عملية الإحصاء نجد أن معلقة "اطلال خولة" لطرفة بن العبد غنية بالصور البيانية، ولقد ذكرنا سابقاً أنها تحتوي على ستة وستون بيت من أصل مئة وأربعة، وهذا يؤكد لنا مدى حكمة وقدرة الشاعر على توصيل الأفكار والمعاني، في قالب فني غاية في الإتقان، وسوف نحصيها على النحو التالي:

الجدول 2: إحصاء الأبيات في القصيدة.

الأبيات	عددها	نسبتها المئوية
ألتي تحتوي على الصور	66	%63,46
ألتي لا تحتوي على الصور	38	% 36,54
المجموع	104	%100

الجدول 3: إحصاء التشبيهات في القصيدة.

نوع التشبيه	عدده	نسبته المئوية

المرسل	18	%17,31
المؤكد	02	%1,92
البليغ	00	%0
المجمل	04	%3,85
الضمني	27	%25,96
المقلوب	03	%2,88
المجموع	54	%51,92

ومما يلاحظ أن التشبيهات جاءت بكثرة، وهذا راجع إلى الحالة النفسية التي عاشها الشاعر والتي أثرت فيه أكثر، ظلم أعمامه له وهذا ما ترك لدى الشاعر ردة فعل سلبية، ما أدى به إلى اللهو والمجون في حياته، ولهذا أوصل لنا معاناته في صور مليئة بالتشبيهات، وأغلبها الضمنية، بحيث وصف لنا الناقة وأفتخر بنفسه أنه رغم كل فعلو فيه أقاربه، سيكون من حماة أهله بسيفه.

الجدول 4: إحصاء الإستعارات في القصيدة.

نوع الإستعارة	**عددها**	**نسبتها المئوية**
التصريحية	19	%18,27
المكنية	17	% 16,35
المجموع	36	%34,62

ويلاحظ أن الإستعارات جاءت تقريباً متساوية فالشاعر تعمد ذلك ليترك للقارئ البحث في المعاني والألفاظ، وهذا ما يزيد التشويق لدى المتلقي والبحث عما يتملك الشاعر من مشاعر نحو

حبيبته، وكذلك الحزن الذي يتملكه من فقدان الأحبة، ونكر أهله له وحرمانه من حقوقه وتضييق إبن عمه عليه ، حين قال "خانقي " ومنها أخرى تتمثل في افتخاره واعتزازه بنفسه.

أما الكناية فقد إستخدمها بكثرة وكما ذكرنا سابقاً راجع إلى حالته النفسية وإفتخاره بنفسه كثيراً ، من الفروسية والتضحية بالنفس، وكما عرف على شاعرنا أنه كان حاد الذكاء فخوراً تياهاً بشعره، وهي كما لاحظنا أنها جاءت في أربعة وأربعون من أصل مئة وأربعة، أي بنسبة (42,31%) ونجدها تقريباً كلها كانت حقيقية بنقلها للفظ وتفيد بمعناها معنى ثانياً أي الحقيقي.

الجدول 5: إحصاء المجاز في القصيدة .

أنواع المجاز	عدده	نسبته المئوية
المرسل	16	%15,38
العقلي	07	%6,73
المجموع	23	%22,11

ومما يلاحظ أن المجاز لم يستخدمه كباقي الصور البيانية الأخرى وهو بهذا أراد أن يوصل إلى المتلقي،حياته ومعاناته وحزنه وفرحه حقيقة دون مبالغه فيه، وبهذا يكون أكثر واقعية، وكان يعرف طرفة بفصاحة لسانه وبقوله الحق، واعتزازه بنفسه ووفائه إلى أهله وأقربائه، وبهذا نجده أنه استغنى عن التشبيه البليغ، وقلة استخدامه للمجاز.

وكل ما ذكرناه سابقاً من الصور البيانية، لا يتم اللفظ والمعنى إلا بها لأنها تقريباً كلها تشترك في إيصال المعنى بصورة جمالية ما يزيد من جمال القصيدة وبهائها ، وتعطي لها دلالات عديدة ومتنوعة ، ما يترك لدى القارئ التشويق إلى معرفة المزيد، والتعبير عما يتخبط في نفسية صاحب المعلقة من مشاعر مختلفة حزن وفرح وكآبة ويأس، وذلك من خلال فك ألغاز تلك الألفاظ

المختلفة ألتي قد تكون معبرة في ذاتها أو لها علاقة بها، أو قد نجدها حقيقية أو في بعض الأحيان مجازية، وهذا من أجل توصيلنا إلى معاني ودلالات مختلفة. ومن أهم النتائج المتوصل إليها نذكر منها:

1- نضرا لما لهذه الصور البيانية من اهمية كبيرة جدا في أسلوب التعبير، فانه في معلقة "اطلال خولة" مثلت قاعدة بناء الشعر، حيث ساهمت في تلاحم وانسجام القصيدة.

2- كان لهذه الصور القسط الوافر في المعلقة، لذا أحدثت إثارة وتشويقا لدى القارئ.

3- بما أن لهذه الصور دور في تلاحم وانسجام المعلقة، فهذا يوضح لنا نقطة مهمة أن لهذه الصور أيضا علاقة مترابطة فيما بينها.

خاتمة

لا بد لكل بحث من خاتمة تجسد نتائجه وتلخص ثمرة الجهد المبذول فيه، وبعد أن تم -بعون الله- البحث في احد المعلقات من الشعر الجاهلي لطرفة بن العبد، الذي صنف في الطبقة الرابعة وهو من رهط فحول الشعراء وموضعه من الأوائل، وقد عرف بحدة ذكائه وفصاحة لسانه، ومن أشهر المعلقات له هي "أطلال خولة" التي قامت عليها دراستنا، وقبل الخوض في غمارها أشتمل البحث على لمحة عامة حول الأسلوب والأسلوبية من حيث المفهوم والنشأة، وكذلك التحليل الأسلوبي ومستوياته. ومن ثمة شرعنا في المزج بين النظري والتطبيقي حتى تكون أوضح، ومن أبرز النتائج التي وصل إليها البحث ما يلي:

1- الأسلوبية علم غزير ونتاج لاحتكاك وتلا قح بين كثير من المناهج والعلوم الأخرى، أفضى ذلك إلى تشكيل منهجاً خاصاً في تناول النصوص الأدبية يعتمد التحليل والاستقراء.

2- من خلال تحليل معلقة "أطلال خولة" وفق المستوى الصوتي تبين ما يلي:

2-1 من ناحية الموسيقى الخارجية (موسيقى الإطار والحشو)، جنح الشاعر إلى نضم قصيدته وفق البحر الطويل وهو من البحور المتعددة التفعيلات، والمشكل من تكرار تفعيلتين، كما عمد أيضاً إلى توظيف نظام مميز في التقفية وتميزت بقافية موحدة وهي المطلقة ، لكن يبقى محافظاً على الإيقاع. كما لاحظنا أن القصيدة مكونة من خمسة وثلاثون قصيدة، موزعة على ثلاثة عشر حرف والنتيجة أن هذه القصائد وزعت حسب حروف الروي التي تجيء بكثرة بنسبة(50%) من بينها الدال الذي جاء في خمسة قصائد أي نسبة (13.46%)

2-2 من ناحية الموسيقى الداخلية، فإن دراسة الأسلوبية للأصوات المفردة كشفت عن جماليات في التعبير الصوتي عن جرس الصوت المنفرد والألفاظ ، وموسيقى التكرار، فكانت

الأصوات المتراوحة بين الهمس والجهر، وكذلك الجناس والطباق، مفاتيح تكشف عن الحالات الشعورية ، وتبرز محاور الانفعالات النفسية .

3- أما الفصل الثاني فإن إحصاء الجمل الاسمية والفعلية، بين لنا أن الشاعر مال إلى كل من الجمل ألاسمية والفعلية بنسب متقاربة ، كما أنه كان حضوراً للأزمنة من الماضي والمضارع والحاضر ووظف المستقبل بنسبة قليلة ، كما نجد أن التقديم والتأخير كان على مستوى الجمل الاسمية فقط، فكل من هذه الأموركانت مرآة نفسية وتحليلاً شعوراً وكشفاً فكريا عما يختلج أو يضطرم في نفسية الشاعر. وهذا وقد كشفت الجمل الخبرية ولإنشائية عن معاني كثيرة من مدح وافتخار، أما الإنشائية فتمثلت في الطلبية وغير الطلبية التي أفادت إلى تجاوز المعاني المباشرة إلى الإيحاء، فالإستفهام من أجل معرفة والبحث والتضمين، كما أستخدم الأمر والنهي وأريد بها أغراض بلاغية عديدة كالنصح ولإرشاد والحدث والتهديد...وكلها تستسقى من سياق الكلام، والنتيجة الغالبة عندما نقارن بين الإنشاء هي أن الأصل هو الخبر، نسبته هي الغالبة، في حين يمثل الأسلوب الإنشائي نسبة قليلة.

4- أما الفصل الثالث فإحصاء الصور البيانية فيه قد أسفرت إلى ما يلي:

4-1 كشف البحث عن دلالة بعض الألفاظ الواردة في القصيدة.

4-2 إظهار العلاقة المترابطة بين هذه الصور البيانية.

4 -3 إسقاط ما جاء من دلالات ومعاني والعلاقة بينها وبين الحالة الشعورية للشاعر، أي أن لهذه المعاني دور كبير في إيضاح جانب من حياة الشاعر وما تختلجه من أفكار.

4-4 تنوع لدى الشاعر في استخدام التشبيه، وهذا يرجع إلى استخدام الأداة التي تعد الجامع بين طرفي التشبيه وهذه الأداة تمثلت أكثرها في **كأن** و **الكاف** في معظم ابيات القصيدة وختاماً فإن شعر طرفة بن العبد عموماً، وبخاصة معلقته"أطلال خوله" من جملة الأشعار ألتي تجد طريقها يسير إلى هز القلوب وإقناع العقول من خلال القضايا ألتي تعالجها. ومن النتائج الواضحة أيضا عند المقارنة هو استخدام الشاعر للتشبيه والإستعارة وإن نسبة التشبيه هي الغالبة ، ولعل ذلك راجع إلى خصائص تركيب في الصورتين، وقدرة المتكلم على صياغتها.

وختاماً فإن شعر طرفة بن العبد عموماً، وبخاصة معلقة"أطلال خولة" من جملة الأشعار التي تجد طريقها يسير إلى هز القلوب وإقناع العقول من خلال القضايا التي تعالجها.

وهذه على العموم أهم النتائج ألتي توصل إليها البحث، ولا يدعي البحث أنها نتائج جاسمة لا تقبل الظنية، ولكنها خطوة في درب التحليل الأسلوبي الطويل لمن أراد السير فيه والخوض في أغواره أو الغوص في مكامنه.

وما التوفيق إلا من عند الله عز وجل

قائمة المصادر والمراجع

أولا/المصادر:

1- مهدي محمد ناصر الدين، ديوان طرفة بن العبد، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع ط3 2002 .

ثانيا/المعاجم:

1- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان للنشر والتوزيع ط1 2001.

2- محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي، دار الشرق العربي للنشر والتوزيع دط 2010.

ثالثا/المراجـع:

1- إبن الجني، الخصائص الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ط4 الجزء الثالث.

2- أيوب جرجس العطية ،الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث زيد شارع الجامعة ط1 2014.

3- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية للنشر والتوزيع ط2 1956.

4- الخطيب التبريزي ،الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله ،مكتبة الخانجي القاهرة ط4 2001 .

5- جمال الدين بن الشيخ الشعرية العربية .

6- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي للنشر الدار البيضاء ط1 2002 .

7- كمال البشير، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر دط 2000.

8- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية دط 1981.

9- محمد إبراهيم عباده، الجملة العربية مكوناتها أقسامها تحليلها، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع ط2 2001 .

10- محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية ط1 1992 .

11- محمد كريم الكواز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، مكتبة الإعلام والبحوث جمعية الدعوة الإسلامية العالمية ط 1 1426هـ .

12- مختار عطية، موسيقى الشعر العربي بحوره وقوافيه وضرائره، دار الجامعة الجديدة دط 2008.

13- مهدي المخزومي، في النقد العربي "نقد وتوجيه " ،دار الرائد العربي بيروت ط2 1986 .

14- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ،عالم الكتب ط3 1996.

15- عباس الحسن ،النحو الوافي الجزء الأول، دار المعارف القاهرة.

16- عباس الحسن، النحو الوافي الجزء الرابع.

17- عبد الرحمان، الوجهي الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد ط1 1989 .

18- عبد الرحمان المصطفاوي، شرح المعلقات السبع، دار المعرفة بيروت لبنان ط2 2004.

19- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ط3 دت.

20- عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخناجي بمصر دط 1979.

21- عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب بمصر القاهرة ط2 1986.

22- فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر للنشر والتوزيع ط2 2007.

23- فاضل صالح السامرائي، معاني النحو الجزء الرابع .

24- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشرق للنشر والتوزيع ط1 1998.

رابعا/مذكرات التخرج :

1- زينب منصوري، ديوان أغاني إفريقيا لمحمد الفيتوري "دراسة أسلوبية"، مذكرة الماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة 2011.

2 – نوارة بحري ،نظرية الإنسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر "دراسة وظيفية تطبيقية في قصيدة "الموت إضطراء "، مذكرة دكتوراه جامعة الحاج لخضر باتنة 2010.

العنـــــــــوان

شكر.....I
الإهداء.....II.III.
مقدمة.....أ-د

مدخل

1 - نشأة الأسلوب الأسلوبية 01
2- تعريف الأسلوب والأسلوبية 03
3- مستويات التحليل الأسلوبي..... 08

الفصل الأول :البنية الإيقاعية

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية 10
المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية 49

الفصل الثاني : البنية التركيبية

المبحث الأول: الجملة.....65
المبحث الثاني: التقديم والتأخير..... 87
المبحث الثالث: الأساليب..... 90

الفصل الثالث: البنية الدلالية

المبحث الأول: التشبيه.....98
المبحث الثاني:الإستعارة..... 105
المبحث الثالث: الكناية..... 107
المبحث الرابع: المجاز..... 109
الخاتمة.....126
قائمة المصادر والمراجع.....129
الفهرس.....132