المجلة العلمية لكلية الآداب مج 14، ع 5 (2025) 33 – 83
المجلة العلمية لكلية الآداب
https://artdau.journals.ekb.eg/

شِعْرِيَّةُ رِثاءِ الذَّاتِ فِي ضَادِيَّةِ طَرَفَةِ بْنِ الْعَبْدِ

آية محمد حلمي البادي
مدرس الأدب العربيّ القديم - كلية الآداب - جامعة كفر الشيخ

المستخلص

يسعى هذا البحث إلى استجلاء شعرية رثاء الذات في ضادية طرفة بن العبد، والكشف عن المشاعر الجمالية فيها من خلال البناء اللغوي وموسيقاه ، والشكل، وروعة الأسلوب، وخصوصية التشكيل من حيث: (الصوت والإيقاع، واللغة، والضمائر، والصور الشعرية)، ويتفق الجميع على أن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر، ويأتي على رأس السمات العامة للغة الشعرية؛ الطابع الإيحائي التي تعجز عنه اللغة العادية السطحية أو التقريرية، وكذلك الغموض الذي لا يصل إلى درجة اللبس، يضاف إلى ذلك المفارقة التي تنبع من مجاوزة الواقع والابتعاد عن معجمية اللغة، والانفعالية بما تحمله من شحنات عاطفية، والموسيقية، والفردية، والانحراف أو العدول أو الانزياح. إن رثاء الذات يعني التعبير عن مشاعر إنسانية صادقة محفوفة بخوف مربك من الموت، ونظرة متأملة لما بعد موت الذات نفسها، كما يعني الإشفاق والأسف والرقة والتفجع والرحمة التي يفيضها الإنسان على ذاته في موطن يظن الإنسان فيه بالهلاك أو الحزن الفاجع أو الإحباط المرير.

الكلمات المفتاحية: الشعرية – رثاء الذات – الضادية – طرفة بن العبد.

تاريخ المقالة:
تاريخ اســـــتلام المقالـــة: 21 / 8 / 2025
تاريخ استلام النسخة النهائية: 6 / 10 / 2025
تاريخ قبـــول المقالـــــة: 19 / 10 / 2025

Scientific Journal of Faculty of Arts 14(5) 2025, 33 – 83
المجلة العلمية لكلية الآداب
https://artdau.journals.ekb.eg/

The Poetics of Self-Elegy in the Ḍādiyya of Ṭarafa ibn al-ʿAbd

Aya Muhammad Helmy El-Bady
Lecturer in Ancient Arabic Literature - Faculty of Arts - Kafrelsheikh University

Abstract

This study examines the poetics of self-elegy in Ṭarafa ibn al-ʿAbd's "Ḍādiyya," with particular attention to its linguistic structure, rhythm, form, stylistic refinement, and distinctive artistic features, including sound and meter, diction, pronouns, and imagery. Poetry is recognized as a unique mode of expression that differs from prose in its suggestive power, ambiguity without obscurity, paradox, emotional intensity, musicality, individuality, and its tendency to deviate from conventional linguistic norms. Within this framework, self-elegy represents the articulation of authentic human emotions shaped by the unsettling fear of death and a reflective awareness of the self's fate beyond mortality. It also conveys pity, sorrow, tenderness, lamentation, and compassion that the poet directs toward the self, particularly in moments overshadowed by the anticipation of loss, devastating grief, or profound despair.

Keywords: Poetics, self-elegy, "Ḍādiyya," Ṭarafa ibn al-ʿAbd

Article history:
Received 21 / 8 / 2025
Received in revised form 6 / 10 / 2025
Accepted 19 / 10 / 2025

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، وبعد...

فإن هذا البحث يسعى إلى استجلاء شعرية رثاء الذات في ضادية طرفة بن العبد، والكشف عن جمالياتها، عن طريق توظيف الأدوات الفنية التي يمتلكها الشاعر من حيث اللغة، والإيقاع، والصورة الشعرية التي يبث الشاعر في أجوائها الجمال والرونق والأصالة، وقد عبرت هذه الصورة عن نفسية الشاعر واستوعبت أحاسيسه، وكذلك أبانت عن المشاعر الجمالية من خلال البناء اللغوي وموسيقاه ، والشكل، وروعة الأسلوب، وخصوصية التشكيل، وقد لفت نظري هذه القصيدة وما أثير حولها من شكوك وانتحال بشكل معكوس لبعض أبياتها على يد شاعر أموي من شعراء القرن الأول الهجري يسمى ابن عبدل الأسدي الذي أغار عليها وسلب منها أبياتا تخص الفخر الشخصي ونسبها لنفسه.

وقد آثرت رثاء الذات في عنوان البحث على رثاء النفس؛ لأن الذات أعمُّ من النفس وأشملُ، كما أن الذات تعني التفرد والتميز والخصوصية، فلكل إنسان نفس، وليس لكل إنسان ذات تتحقق، فيقولون مثلاً: حقّقَ الإنسان ذاتَه؛ أيْ ما يخصه ويميزه عما عداه، ومن ثم يطغى في شعر رثاء الذات ضمير الأنا، وهل هناك أغلى من الذات إذ تستسقي شعريتها من رهافة حزنها وشجنها وتحسرها على الحياة، وانتظار الموت.

وتجيء أشعار رثاء الذات لتعلن الصرخة الأخيرة للشعراء حيث يمتزج فيها حب الحياة والنور بكراهية الموت والظلمة، فالشاعر يتعلق بالحياة ويبكيها هذا البكاء الشجيّ الحارّ الذي يطالعنا متجسدًا في كثير من أشعار رثاء الذات.

من هنا جاء بحثنا حول شعرية رثاء الذات في ضاديّة طرفة بن العبد ليلقي الضوء على القصيدة وما فيها من توظيف شعريّ لرثاء الذات من حيث اللغة والأسلوب والإيقاع، وما تتسم به من شعريّة أو أدبيّة تخصُّ النصّ الشعريّ وما به من جماليات، نحاول أنْ نبرزَها ونسلطَ الضوء عليها.

وأما الدراسات السابقة فيأتي في مقدمتها دراسة علي الجندي حول الشاعر وتحقيق ديوانه الذي سوف نعتمد عليه في الضاديّة؛ حيث وضعها في الشعر المنسوب إلى طرفة بن العبد. كما أن هناك أكثر من دراسة حول رثاء النفس في الشعر الجاهليّ جاءت مجملة لشعراء جاهليين، منها دراسة لعبدالله أحمد باقازي 1987م، ودراسة أخرى لإبراهيم عبد الفتاح فراش جامعة الخليل. ودراسة محمد زامل إبراهيم حول الخطاب الشعريّ الجاهليّ في رثاء الذات، وأما الذين قارنوا بين قصيدة عبد يغوث الجاهليّ وقصيدة مالك بن الريب الأمويّ فهما: إبراهيم حاوي في كتابه "رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي 1988"، والدكتور فتوح أحمد في مجلة عالم الفكر الكويتية يونيو 1994م.

وأما المنهج الذي يعتمد عليه هذا البحث فهو منهج معاصر من المناهج الأدبيّة يعرف بمنهج الشعريّة الذي يسعى إلى التعرف على جماليّات الخطاب الأدبيّ، وسَبْر أغواره، وإظهار مدى قدرته على إثارة المشاعر الجمالية والانفعالات العاطفية لدى المتلقي[1].

يأتي البحث في مقدمة، ومبحثين، وخاتمة، وثبت بالمصادر والمراجع؛ أما المقدمة فتدور حول سبب اختيار الموضوع، والدراسات السابقة، والمنهج المتبع، وهدف الدراسة. ثم يتلوها المبحث الأول وقد عقدته الباحثة لبيان المقصود بمصطلحات: (الشعرية – رثاء الذات – الضادية – طرفة بن العبد) وذلك من خلال الإطار النظري. ويأتي المبحث الثاني للدراسة التطبيقية؛ أي تحليل الخصائص الفنيّة والجماليّة الناتجة عن توظيف رثاء الذات في هذه الضاديّة، وذلك من خلال: (الصوت والإيقاع، واللغة، والأسلوب، والضمائر، والصور الشعرية)، ثم تختتم الدراسة بالنتائج، وثبت المصادر والمراجع.

[1] إبراهيم عبد المنعم: بحوث في الشعرية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008م ص2.

المبحث الأول: مدخل نظري

مما لاشك فيه أن عنوان البحث كالاسم للشيء، به يُعرف، وبفضله يُتداول، يُشار به إليه، ويُدل به عليه[2]. وعنوان بحثنا ((شعرية رثاء الذات في ضادية طرفة بن العبد)) يحتاج منا في هذا المدخل إلى كشف النقاب عن هذه الكلمات (الشعريّة – رثاء الذات – الضاديّة - طرفة بن العبد)، وذلك في إطار نظريّ قبل الولوج في الدراسة التطبيقيّة، لما لهذه الكلمات الأربع من أهمية كبرى، إذ يتسم بها عنوان البحث.

أولاً: الشعرية

ينبغي لنا أن نحدد أولاً المقصود بالشعريّة، مادام الأدب يعتمد في مادته على اللغة، وما دامت اللغة مشروطة ببناها الصوتيّة والنحويّة والدلاليّة، فإن عين دارس الأدب تتجه قبل كل شيء إلى المظاهر اللغويّة في الأدب؛ أيْ إلى هذه البنى (الصوتيّة والنحويّة والدلاليّة) لوصف العلاقات القائمة بينها، بشرط ألا ينسى هذا الدارس أنَّه أمام نصٍ أدبيّ، وليس نصاً يستعمل اللغة المعياريّة العاديّة. وتبدأ فرادة الأدب في رأي جاكبسون، من كونه رسالة تتجه إلى ذاتها. وفي حين يدرس علم اللغة مستويات التحليل اللغويّ، فإنَّ العلم الذي يدرس مستويات التحليل الأدبيّ هو الشعريّة، ومثلما يهتم علم اللغة أو اللسانيّات بدراسة القوانين المجردة في اللغة، وليس في الكلام أو التطبيق الفعليّ، تحاول الشعريّة كذلك الإمساك بوحدة الأعمال الأدبيّة وتعددها في وقتٍ واحد. ومن هنا فإنها تريد أن تشتغل على الأعمال، وليس على النصوص، فتضع المصطلحات الضروريّة والأدوات الإجرائيّة اللازمة التي لا تقتصر على إضاءة ما تشترك به هذه الأعمال، بل ما تختلف فيه أيضاً، دون أن تغفل أهمية الأوصاف الجزئيّة في النصوص المفردة. وبهذا المعنى فإن موضوع الشعريّة يتكون من الأعمال الممكنة، أكثر مما يتكون من النصوص الموجودة بالفعل.

الشعريّة إذن تفكر بأعمال وتشتغل على نصوص. وهذا ما يعطيها سمتين أساسيتين: الأولى أنها لا تتعلق بقراءة الأعمال الأدبيّة أو تأويلها،

[2] محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006، ص15.

بل تتأمل في الأدوات الإجرائية لتحليل هذه النصوص، ولذلك فإن حقل اشتغالها ليس ما يوجد، أو وجد سابقًا من أعمال، بل الخطاب الأدبي نفسه، وما يميزه عما سواه من أنواع الخطابات الأخرى من حيث هو مبدأ مولد لعدد لا حدّ له من النصوص. فهي حقل نظري يريد أن يُثْرَى بالبحث التجريبي. والثانية: إنّ تفكيرها بالنصوص الأدبية دون تعيينٍ لجنسٍ أدبيٍّ معين، يجعل منها حقلاً يهتم بالتمييز بين ما هو أدبيّ وما هو معياريّ، أيْ بين لغة يمكن أنْ تتولد عنها لغات ضمنيّة أخرى، ولغة تكتفى بحدها الأدنى، وليس حقلاً للتمييز بين ما هو شعريّ وما هو نثريّ مثلما كانت الحال في دراسة الأدب سابقًا. لقد عانى النقد العربيّ منذ القِدَم حتى وقتٍ قريب من ثنائيّة البلاغتين، بلاغة الشعر والوزن، وبلاغة النثر والخطبة، أما الشعريّة فتقترح بديلاً آخر عن هذه الثنائيّة لتجعل التمييز بين الخطاب الأدبيّ والخطاب غير الأدبيّ.

واستنادًا إلى القوانين الداخليّة المستخلصة من الأعمال المفحوصة في حقبة معينة، تحاول الشعريّة أن تسأل السؤال الأخطر: ما الأدب؟ وأن تعثر على ما يشكل هويّة كل نص اختلافًا وائتلافًا، وهي لا تعول على الموجهات الخارجيّة كالوقائع والأحداث والنيات، ما لم يكن هذا التعويل قائمًا على أساس داخليّ نصيّ.

إنّ الشعريّة قراءة داخليّة وليست خارجيّة للأعمال الأدبيّة في تمايزها واندماجها. حيث إنَّ كــل نص يتكون من طبقات متعددة، ومستويات متفاعلة، فإنَّ الشعرية تحاول إفراز هذه الطبقات وتحديد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النص الواحد، من خلال نصوص متعددة. وهذا ما يميزها عن (القراءة) التي هي استكشاف في نص مفرد ذي نظام وما يميزها أيضاً عن اللسانيات التي تكتفي بالوصف اللغوي البحت دون استكناه التداخل والتعدد والتفاعل في هذه المستويات. من هنا لا تنحصر مهمة الشعرية بالنصوص والأعمال وحسب، بل بالنصوص الأدبية جميعًا، حتى ليمكن الحديث عن شعرية القصة وشعرية الرواية وشعرية المقامة ...الخ.

ويرى جون كوين أنّ الشعرية هي (علم) موضوعه الشعر[3]، وعليه فالشعرية المميزة له عن موضوع النثر هي الإطار العلمي الذي يحكم موضوع الشعر، ويدقق في تفاصيله، ويحدد معالمه.

كذلك يرى كوين أن الشعرية هي ما يجعل من نص ما نصًا شعريًا[4] ، أي هي التي تمنح عمل شاعر ما صفة الشعر وتحكم له بهذه الصفة بين مختلف النصوص في ذات المجال.

والشعرية بهذا المفهوم لها بؤرة أولية تنبثق منها كما يقول بول ريكور: "إنَّ البؤرة الأولية التي تنبثق منها الشعرية حسب أرسطو هو المتن الحكائي، أي تلك الحبكة التي يبتكرها الشاعر وهو يستعير مادة فصولها من محكيات تقليدية، فالشاعر لا يصنع كلماتٍ وجملاً فقط، بل يصنع حبكات تكون بمثابة حكايات أو حكايـــات تـعـــد حبكات."[5]

وإذا عدنا إلى التراث العربي القديم نجد جذورًا لهذا المنهج عند الجرجاني في نظرية (النظم)[6]، وحازم القرطاجني في مفهوم (التخييل)[7]، وقبلهما تحدث أرسطو في فن الشعرية بوصفها فن المحاكاة أو التمثيل[8]، ومن ثم نستطيع أن نقول: إنَّ الشعرية مصطلح قديم معاصر، وقد عُرّب مثل بعض المصطلحات الأخرى، بكلمات كثيرة منها: الشعرية، والإنشائية، وفن الشعر، وفن النظم، والإبداع، والبويطيقا، وهو يعني قوانين الخطاب الشعري، أو القوانين التي تحكم عملية الإبداع[9].

---

[3] جون كوين: بناء لغة الشعر،ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، 1993م، ص17.

[4] جون كوين: اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1999م، ص10.

[55] بول ريكور: نظرية التأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006م، ص121.

[6] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، 1955م

[7] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب خوجة، الدار التونسية للكتاب، تونس، 1989م

[8] أرسطو: فن الشعر، تحقيق شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م

[9] خليل الموسى: من مصطلحات النقد الأدبي الشعرية، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 774، سبتمبر 2001م ص141.

أما مصطلح الشعرية في العصر الحديث، فقد خاض فيه كُتّاب الغرب، وألفوا كثيرًا من الكتب حول هذا المصطلح[10]، ولعلّ أهم ناقديْن غربيين لَمَعَا في هذا المجال هما جاكبسون وتودوروف في القرن العشرين.

فالأول قدم لنا كتابًا بعنوان: (قضايا الشعرية) تحدث فيه عن ذلك الموضوع، فقدم تعريفًا للشعرية، ووظيفتها في العمل الأدبي، خاصة الشعر، معتمدًا في كل ما قال على أنّ الشعرية جزء لا يتجزأ من علم اللغة، فساق مقالاً عن اللسانيات والشعرية[11]، وخرج بمفهوم الشعرية محتواه أنها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عمومًا، والرسائل الشعرية على وجه الخصوص. ثم يحدد جاكبسون - قبل أنْ يتطرق إلى الوظيفة الشعرية - العوامل الداخلة في التواصل اللغوي، أو النموذج الاتصالي السداسي الذي يتكون من مرسل أو متكلم، ومرسل إليه أو متلقٍ ، يتوسط بينهما رسالة؛ هذه الرسالة تتطلب سياقًا، وشفرةً، وقناة اتصال، ويولد كل عامل من تلك العوامل وظيفة لسانية مختلفة، وهي على الترتيب السابق: انفعالية وإفهامية، وشعرية، ومرجعية، وميتالسانية، وانتباهية[12].

ويرى جاكبسون أن البنية اللفظية لرسالة ما تتعلق قبل كل شيء بالوظيفة المهيمنة، وأن الرسالة الشعرية لا تنتهي عند حدود الإبلاغ والتوصيل، بل تصبح الرسالة هدفًا في ذاتها، وليست وسيلة، إذ ليست اللغة مجرد قناة عبور الدلالات، وإنما هي غاية تستوقفنا لذاتها، فما يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية، لأنه لا يرجعنا إلى شيء، ولا يبلغنا أمرًا خارجيًا، وإنما هو يبلغ ذاته، وذاته هي المرجع والمنقول في نفس

[10] ينظر على سبيل المثال: جوناثان كولر:الشعرية البنيوية، ترجمة السيد إمام، دار شرقيات، القاهرة 2000م، رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب 2003م، ودرجة الصفر في الكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، 1982م.

[11] جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988م، ص18.

[12] السابق، ص31.

الوقت، ولما كف النص عن أن يقول شيئا عن شيء، إثباتًا أو نفيًا، فإنه غدا هو نفسه قائلاً ومقولاً له[13].

وهنا لا يمكن أن نعزل الرسالة عن بقية العناصر الأخرى، إنها تتلبس بالشفرة والسياق، وتستمد وجودها منها، وتتحدد قيمتها ووظيفتها الجمالية من خلالهما، فالسياق هو التاريخ الفني للنص، وهو مجمل التجارب التي اختزنها الشاعر في وعيه وذاكرته وعاد ليصوغها من جديد صياغة فنية باهرة خاصة به هو[14].

ويرى جزيل فالانسي أن جاكبسون ابتدع "الشعرية انطلاقًا من مبدأ لساني، فبعبوره الدائم للحدود التي كان من المفترض أن يقف عندها الباحث في الشعرية وحد الأشكال الأكثر حيوية في الأدب كتعدد المعاني Polysemy والاستبدالات Substitutions ونظامها."[15]

فالإنجاز الذي تحقق على يد جاكبسون يتمثل في أنه جعل الشعرية جزءًا من اللسانيات، مما استلزم دراسة اللغة في كل تنوع وظائفها، فالشعر ضرب من ضروب اللغة وفيه تظهر كل الاستنطاقات الجمالية الممكنة داخل هذه اللغة.

ويلاحظ أن جاكبسون أولى اهتماماً بالغًا بالخطاب الشعري دون غيره من أنواع الخطاب، لأنه يتميز بهيمنة إحدى الوظائف اللغوية عليه، وهي الوظيفة الشعرية دون إلغاء الوظائف الأخرى، وهذا يعني أن هذه الوظيفة تهيمن على هذا الفعل اللغوي المتميز، في حين تنهض الوظائف الأخرى بدورٍ ثانويّ.

أما تودوروف فقد اهتم بالشعرية في كثير من أعماله، خاصة في كتابه المسمى بهذا الاسم (الشعرية)[16]، وركز في مفهومها على البنيات الكامنة

[13] ينظر، عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1987م، ص115- 116.

[14] إبراهيم عبد المنعم: بحوث في الشعرية، ص6- 7.

[15] جزيل فالانسي: النقد النصي، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة، ع221، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مايو 1977

[16] تودروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلام، دار توبقال، الدار البضاء 1998م، ص132- 134.

في الخطاب الأدبي؛ أيْ شرح جوهر الأدبية أكثر من شرح مغزى النصوص الأدبية. وهو في هذا يختلف عن جاكبسون، فتودوروف يحدد موضوع اللسانيات باللغة نفسها، في حين يخصّ موضوع الشعرية بالخطاب. ولكن الشعرية ليست قيمة خاصة بالخطاب الأدبي في ذاته، بل في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي، ومخالفة كل التوقعات، وإثارة الدهشة، وخلق الحس بالمفارقة، وبعث اللذة وإثارة التعجب، وخلق التوتر والمفاجأة، وبعث لغة جديدة تهدم المألوف لتبني على أنقاضه لغة شعرية، وكأنها توقع في نظام اللغــة اضطرابًا يصبح انتظامًا جديدًا، ويحدث في نفس المتلقي وقعًا لذيذًا وهذه هي بعض ملامح الشعرية وفقاً للتصورات والمفاهيم الغريبة[17].

يتفق الجميع على أن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر، ومن ثَمّ فإن الشعر يقدم متعة جمالية عالية، ولذلك كان معيار الشعرية مختلفًا بين فكرة المحاكاة الأرسطية، والتعبيرات الرومانسية، والكتابة الآلية السوريالية، والانزياحية عند كوهين، والتماثلية عند جاكبسون، والتناصّ عند كريستيفا وجينيت، والنص المفتوح عند بارت وايكو وتودوروف، والاختلاف والتأجيل عند دريدا[18].

إذن يمكن القول بأن الشعرية هي شعرية النصّ، ولا تحيل إلا عليه، وهي بهذا تقترب من الموضوعية، فتستنبط قوانين النص من النص، وهذه القوانين يصيبها شيء غير قليل من التغير، نظرًا لاختلاف وجهات النظر وزوايا البحث ومناهجه، مع بقاء ثوابت تؤكد شعرية النصّ، ففي طبيعة الشعر ثوابت ومتغيرات، تحافظ الأولى إلى حد ما على بقائها، أما المتغيرات فهي التي تنعدم أو تتراجع بين عصر وآخر[19].

ومعلوم أن تودوروف قد حاول حصر مفهوم الشعرية في المعاني الآتية:

1 - هو كل نظرية داخلية للأدب.

[17] إبراهيم عبد المنعم: بحوث في الشعرية، ص25.
[18] خليل الموسى: من مصطلحات النقد الأدبي؛ الشعرية، ص281.
[19] السابق، ص282.

٢- هو مجموع الإمكانات الأدبية (الثيماتيكية، التركيبية، الأسلوبية) التي يتبناها كاتب ما.

٣- هو كل إحالة على الترميزات المعيارية الإجبارية لمدرسة ما[20].

ومفهوم الشعرية بهذه المعاني يمكن بلورته في كونه كشفًا عن القوانين الجمالية التي تسمح بالقبض على وحدة النصوص الإبداعية وتنوعها في الوقت نفسه، وذلك يتم من خلال تحديد قواسم مشتركة بين هذه القوانين، وتعيين لقاءات ممكنة بين المقولات الجمالية التي تؤطر النص الإبداعي.

أما فيما يتصل بمصطلح الشعرية في اللغة العربية، فهناك بعض الكتب والمقالات التي ترجمت من الإنجليزية والفرنسية إلى العربية، وقد أشرنا إلى بعضها فيما سبق، وهناك بعض الأعمال التي دارت حول الشعرية العربية في التراث النقدي، مثل دراسة جابر عصفور في مفهوم الشعر، ودراسة توفيق الزيدي في مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، وعمل أدونيس في (الشعرية العربية)، وعمل كمال أبو ديب في الشعرية.

ويضاف إلى الأعمال السابقة بعض الأعمال التطبيقية الأخرى التي لم تعتمد على المنهج اللساني فحسب، وإنما غذته بمناهج أخرى في تحليلاتها، مثل عمل محمد العمري عن تحليل الخطاب الشعري، وحسن البنا عز الدين في شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام، قصيدة الظعائن نموذجًا، وغيرها[21] من الدراسات المهمة في هذا المجال.

نحن إذن أمام ظاهرة أدبية فنية لغوية، تعددت الأسماء التي ألقت عليها، فتارة الشعرية، وتارة أخرى الأدبية أو الإنشائية ، ويعنون بها "أنّ هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه وإنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة

[20] ينظر، تودروف: الشعرية، ص132- 134.

[21] ينظر مثلا: رشيد يحياوي: الشعرية العربية، أفريقيا الشرق، الدار البضاء، 1991م.، وعبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.، وحسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء 2003م. ، صلاح فضل: نظرية البنائية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985م.

التي تجعل منه عملاً أدبيًا"[22] وهي تركز على الطاقة اللغوية الكامنة في النص. وليس موضوع الشعرية هو اللغة على وجه العموم، وإنما شكل خاص من أشكالها، فالشاعر: "يُعد شاعرًا، لا لأنه فكر أو أحس، ولكن لأنه عبر، وهو ليس مبدع أفكار ، وإنما هو مبدع كلمات ، وكل عبقريته تكمن في اختراع اللغة،"[23] وإنما يقصد باختراع اللغة في هذا النص اللغة التي تجعل الشاعر عبقريًا، والطريقة التي يعبر بها عن الأشياء.

وهذه الطريقة التي يعبر بها الشاعر عن الأشياء، تجرنا إلى الحديث عن السمات العامة التي ينبغي أن تتوفر في اللغة الشعرية، والتي وردت في مفهوم الشعرية الذي سبق الحديث عنه، ومنه؛ بعث لغة جديدة تهدم المألوف لتبنى على أنقاضه لغة شعرية، وكأنها توقع في نظام اللغة اضطراباً يصبح انتظامًا جديدًا، ويحدث في نفس المتلقي وقعًا لذيذًا.

يأتي على رأس السمات العامة للغة الشعرية؛ الطابع الإيحائي التي تعجز عنه اللغة العادية السطحية أو التقريرية، وكذلك الغموض الذي لا يصل إلى درجة اللبس، يضاف إلى ذلك المفارقة التي تنبع من مجاوزة الواقع والابتعاد عن معجمية اللغة، والانفعالية بما تحمله من شحنات عاطفية، والموسيقية، والفردية، والانحراف أو العدول أو الانزياح. وكل هذه السمات سوف نأتي عليها في الدراسة التطبيقية الجمالية مع باقي عناصر الجمال الفني كالصورة والموسيقى وغيرها.

ثانيًا: رثاء الذات

كان الشعر الجاهلي وما زال هو المنبع العذب، والمنهل الصافي الذي استقى منه شعراء العربية على اختلاف عصورهم وبيئاتهم وشخصياتهم؛ كما كان الشعر الجاهلي في أغلبه شعرًا حسيًا غايته وصف الأشياء، ولقد صدق أدونيس عندما نعت الشعر الجاهلي بأنه: "شعر شهادة قوامها الدقة والتوافق التام بين الكلمات وما تعبر عنه، وهو زاخر بالحيوية والتوثب والحركة، وهو بهذا كله غنائي يقوم جوهريًا على الإيقاع، إنه شعر ممتزج

[22] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار، القاهرة 1992م، ص60.

[23] جون كوين: بناء لغة الشعر، ص17.

بقدر الإنسان ومصيره، بأيامه وأشيائه الأليفة، شعر شخصي لجميع الأشخاص..."[24].

تُعد قصيدة الرثاء الجاهلية من أجمل القصائد حيث ترتقي في سلم المجد إلى قمة الروعة والأصالة، وتحمل لوعة تلفح مهجة المتلقي كما أحرقت صاحبها من قبل، وقد عبر عن صدق القصيدة وجمالها أعرابي عندما سئل: ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ فقال: "لأننا نقولها وأكبادنا تحترق."[25]

أما شعر رثاء الذات فيعد من أجمل الشعر وأعمقه وأخلصه وأصفاه؛ لأن التلفظ بلغز الموت والذهول أمام معمياته وطلاسمه هو وجه لتخبط الإنسان بنفسه، وذهوله من شيء أبعد من حدود قدرته ووجوده. فـ "رثاء الذات يكشف عن جسارة الذات وانكسارها أمام أمواج الموت العاتية؛ جسارتها وهي تتغنى بالذات وطائر الموت الكريه يحلق فوق رءوسها، وانكسارها وهي تبكي في مآلها الأخير متشبثة بأهداب الحياة، وقد عاشت تؤمن بالحياة وتكفر بما وراءها."[26]

إن رثاء الذات هو التعبير عن مشاعر إنسانية صادقة محفوفة بخوف مربك من الموت ونظرة متأملة لما بعد موت الذات نفسها، وقد استطاع الشاعر الجاهلي توظيف شعره في رثاء ذاته وحزنه عليها راسمًا ومتخيلا نظرة أهله ومحبيه وأعدائه لهيئة موته معبرًا عنها بصورة شعرية مكثفة بالدلالات الشعرية المعبرة. لذلك سعى الشاعر الجاهلي إلى تخليد ذكراه برثاء ذاته بنصوص شعرية له يتناقلها بعد موته الخلف عن السلف.

وشعرية رثاء الذات على حد تعبير أيمن تعيلب تعني رثاء الواقع والوجود والحضارة واللغة، فإذ ترثي الذات نفسها ترثي في الحقيقة طبيعة

---

[24] أدونيس: ديوان الشعرالعربي، سلسلة آفاق عربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع 93، مج1، القاهرة ط2006، ص31.

[25] الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، الخانجى، القاهرة، ط5، 1985م. 320/2.

[26] محمد رمضان زامل: رثاء الذات في الخطاب الشعري الجاهلي، أنشودة البجع الأخيرة، سلسلة كتابات نقدية، رقم 231، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص19.

الأفق الثقافي والحضاري والاجتماعي المحيط بها والذي يكتنفها من كل جانب؛ مستمدة منه رؤيتها لذاتها والواقع والعالم من حولها[27].

ويحدد محمد رمضان زامل مفهوم رثاء الذات في الشعر بقوله: "إنَّ رثاء الذات يعني الإشفاق والأسف والرقة والتفجع والرحمة التي يفيضها الإنسان على ذاته في موطن يظن الإنسان فيه بالهلاك أو الحزن الفاجع أو الإحباط المرير، وقد تأتي هذه المشاعر منظومة شعرًا وقد أوشك الشعراء على توديع الحياة[28]. وهذا المعنى هو المقصود في هذه الدراسة.

ثالثًا: الضادية

اعتمد الشعر الجاهلي علي الرواية الشفوية بوصفها وسيلة أساسية لحفظه منذ العصر الجاهلي حتى عصر التدوين في نهاية القرن الثاني وأوائل القرن الثالث للهجرة علي يد علماء مدرستي البصرة والكوفة .

وقد حفظ الشعر أيام العرب وتواريخهم ووقائعهم، وأساليب حياتهم المختلفة، ومن هنا كان الشعر ميدانًا لدراسات خصبة تاريخية وأدبية واجتماعية، بهدف الكشف عن حياة العرب السابقة ومعرفة طبيعتها والخلوص من كل ذلك بنظرية عامة عن الحياة العربية.

غير أن هذا التراث – مثله مثل تراث أي أمة من الأمم – لم يخلُ من التشوية والتحريف والحملة المفروضة عليه، والتي يهدف أصحابها والقائمون عليها تشوية صورة الحياة العربية وانتقاص العرب ومكانتهم، بل الحملة علي الدين الإسلامي من خلال تشوية صورة ذلك التراث الذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالإسلام وأهله.

على أننا يجب أن نشير بداية إلي أنّ الوضع والانتحال ظواهر أدبية عامة لا تقتصر على أمة دون غيرها من الأمم، ولا يختص بها عصر دون عصر، أو جماعة دون بقية الجماعات، فاهتم النقاد والدارسون بقضية السرقات الشعرية وقضية الانتحال اهتمامًا كبيرًا لما لهما من أثر كبير في تداخل نصوص الشعراء، والإغارة عليها من حيث اللفظ والمعنى.

---

[27] أيمن تعيلب: مقدمة كتاب رثاء الذات في الخطاب الشري الجاهلي لمحمد رمضان زامل، الهيئة العامة لقصور الثقافة،2015

[28] محمد رمضان زامل: رثاء الذات في الخطاب الشعري الجاهلي، ص 14، 15.

وهكذا تتواجد قضية الشك في التراث الأدبي وانتحاله منذ القدم وحتى العصر الحديث، يرمى بها الأدب بجميع فنونه وأجناسه، والأدباء على اختلاف أزمانهم وعصورهم، وبيئاتهم، وليس الأدب العربي بدعا في ذلك، وليس الشعر الجاهلي أول شعر يرمى بالسرقة والانتحال والادعاء.

وقصيدة طرفة بن العبد الضادية من القصائد التي أثير حولها الشكوك، كما أنها تثير قضية الانتحال بصورة معكوسة، لأن الانتحال يأتي في صورة زيادة في نتاج الشاعر من أبناء قبيلته تدعيما لموقف ما، ولكن ضادية طرفة أغار عليها شاعر أموي يدعى ابن عبدل[29] وسلب بعض أبياتها ونسبها لنفسه في الفخر الشخصي.

وللوقوف على صحة الشعر ونسبته لشاعر معين من عدمه كان للدارسين والنقاد منهج واضح في تلك القضية، وذلك بعرض هذا الشعر المنحول على نتاج الشاعر لغةً وموضوعًا، فإن اتفقت معه فالقصيدة للشاعر، وإن اختلفت فهي لغيره من الشعراء، بالإضافة إلى الرواة ومدى حظهم من الأمانة والثقة، فقد كان بعض الرواة ينسبون القصائد التي لم يرد سند لها من الرواية لأصحابها اعتمادًا على الذوق الأدبي الذي يميزون به الأشعار

وبعرض أبيات ابن عبدل وأبيات طرفة بن العبد على السياق الخارجي الذي يتعلق بالرواة، والسياق الداخلي الذي يتمثل في عرض القصيدة على نتاج الشاعر لغةً وموضوعًا، والسياق الجمالي الذي يقوم على المقارنة بين الشاعرين استطاع الدكتور محمد رمضان زامل أن يتخذ هذه الخطوات بكل بصيرة ورؤية ثاقبة ويثبت في النهاية أن ابن عبدل هو الذي سرق أبيات طرفة ونسبها إلى نفسه[30]، ونحن نوافقه على ما توصل إليه بعد كدٍّ واجتهادٍ ونصب، وإنْ كان هذا ليس بغيتنا في هذا البحث وإنما نريد الوقوف على جماليات القصيدة من خلال دراستها وتحليلها.

---

[29] الحكم بن عبدل الأسدي شاعر أموي ولد بالكوفة، وقضى بها أكثر عمره حتى نفاه عبد الله بن الزبير مع عمال الأمويين في الكوفة سنة 64هـ، توجه بعدها إلى عبد الملك ومدحه ومدح الحجاج وعاملاه معاملة حسنة، كان ابن عبدل معروفا مرهوبا بسبب هجائه.

[30] ينظر: محمد رمضان زامل: رثاء الذات في الخطاب الشعري الجاهلي، أنشودة البجع الأخيرة، ص28 وما بعدها.

تحتوي ضادية طرفة بن العبد على ستين بيتًا؛ توزعت على مضامين شعرية منها؛ رثاء الذات، والفخر الشخصي، والتحريض على عمرو بن هند، ونظرته للحياة، وسلوكه وأحواله، والذم والتهديد، وبعض الحكم في الحياة.

أما المناسبة التي قيلت فيها القصيدة فتعود إلى قدوم طرفة وخاله المتلمس إلى عمرو بن هند لإنشاد الشعر، فاستقبلهما الملك ونادمهما وأكرمهما وبقيا عنده زمانًا[31]، يقولون: "إنّ طرفة كان غلامًا معجبًا، تائهًا، فبينما كان يشرب يومًا بين يدي الملك إذ أشرفت عليه أخته، فرآها طرفة، فقال فيها بيتين من الشعر، فنظر إليه عمرو نظرة كادت تقتلعه من مجلسه، وكان عمرو لا يبتسم ولا يضحك، وكانت العرب تسميه (مضرط الحجارة) لشدته، وكانوا يهابونه هيبة شديدة، فقال المتلمس لطرفة حين قاموا: "يا طرفة إني أخاف عليك من نظرته إليك،" فلم يكترث لكلامه، ثم جعلهما عمرو بن هند في صحابة أخيه قابوس، وكان يرشحه للملك، وأمرهما بلزومه. وكان قابوس شابًا يعجبه اللهو، وكان يركب يومًا في الصيد، فيركض يتصيد، وهما معه يركضان حتى يرجعا عشية، ثم يقفان في باب سرادقه إلى العشي. وكان قابوس يومًا على الشراب، فوقفا ببابه النهار كله، ولم يصلا إليه، فضجر طرفة وهجا عمرا وأخاه[32].

وتَذْكُر الأخبار أنَّ هجاء طرفة لعمرو بن هند لم يبلغه حتى خرج إلى الصيد ذات مرة، "فأمعن في الطلب، فانقطع في نفر من أصحابه حتى أصاب طريدته، فنزل وقال لأصحابه: اجمعوا حطبًا، وفيهم عبد عمرو بن بشر. فقال لهم أوقدوا نارًا، وشوى. فبينما عمرو يأكل من شوائه، وعبد عمرو يقدم إليه إذ نظر إلى خصر قميصه متحزقًا، فأبصر كشحه، وقد كان من أحسن أهل زمانه جسمًا، وقد كان بينه وبين طرفة أمر، وقع بينهما منه شر، فهجاه طرفة" فقال عمرو، وكان قد سمع بقصيدة هجاء طرفة لعبد عمرو: يا عبد عمرو لقد أبصر طرفة حسن كشحك، ثم تمثل حتى قال:

[31] لويس شيخو: شعراء النصرانية، دار المشرق، بيروت، ط4، 1999م، ص304.
[32] السابق، ص305.

وَلا خَيرَ فيهِ غَيرَ أَنَّ لَهُ غِنىً وَأَنَّ لَهُ كَشحاً إِذا قامَ أَهضَما

فغضب عبد عمرو مما قاله عمرو بن هند وأنف، فقال: لقد قال للملك أقبح من هذا. قال عمرو: وما الذي قال؟ فندم عبد عمرو على الذي سبق منه، وأبى أن يسمعه. فقال: أسمعنيه وطرفة آمن، فأسمعه القصيدة التي هجاه فيها، فسكت عمرو بن هند، وأمن طرفة وظن أن عمرا قد رضي عنه، وكان المتلمس قد هجا عمرا بقصيدة قبل ذلك، غير أن الملك كتب إلى عامله ربيعة بن الحارث العبدي بالبحرين وهجر، وقال لهما الملك: انطلقا إليه فاقبضا جوائزكما، فخرجا، فلما هبطا النجف قال المتلمس: يا طرفة إنك غلام حديث السن، والملك من قد عرفت حقده وغدره، وكلانا قد هجاه، فلست آمنا أن يكون قد أمر فينا بشر، فهلم ننظر في كتبنا هذه، فأبى طرفة أن يفك خاتم الملك، وحرص المتلمس على طرفة، فأبى، وعدل المتلمس إلى غلام من غلمان الحيرة عبادي، فأعطاه الصحيفة فقرأها، فلم يصل إلى ما أمر به المتلمس، حتى جاء غلام بعده، فأشرف في الصحيفة، لا يدري ممن هي، فقرأها، فقال: ثكلت المتلمس أمه، فانتزع المتلمس الصحيفة من يد الغلام، واكتفى بذلك من قوله، وأتبع طرفة فلم يدركه، وألقى الصحيفة في نهر الحيرة، ثم خرج هاربًا.

ومضى طرفة... وقد كان المتلمس -فيما يقال- قال لطرفة حين قرأ كتابه: تعلمن أنَّ في صحيفتك لمثل الذي في صحيفتي. فقال طرفة: إن كان قد اجترأ عليك، فما كان ليجترئ علي، ولا ليغرني، ولا ليقدم علي. فلما غلبه سار المتلمس إلى الشام.. ثم سار طرفة، حتى قدم على عامل البحرين، وهو بهجر فدفع إليه كتاب عمرو بن هند. فقال له: هل تعلم ما أمرت به فيك؟ قال: نعم، أمرت أن تجيزني، وتحسن إلي. فقال لطرفة: إن بيني وبينك لخئولة أنا لها راع، فاهرب من ليلتك هذه، فإني أمرت بقتلك، فاخرج قبل أن تصبح، ويعلم بك الناس، فقال له طرفة: اشتدت عليك جائزتي، وأحببت أن أهرب، وأجعل لعمرو بن هند عليّ سبيلاً، كأني أذنبت ذنبًا، والله لا أفعل ذلك أبدا. فلما أصبح أمر بحبسه، وجاءت بكر بن وائل، فقالت: قدم طرفة. فدعا به صاحب البحرين. فقرأ عليهم كتاب الملك. ثم أمر بطرفة وحبس. وكتب إلى عمرو بن هند أن ابعث على عملك، فإني غير قاتل الرجل، فبعث إليه عمرو بن هند رجلاً من بني تغلب يقال له: عبد هند بن جرّد. واستعمله

على البحرين، وكان رجلاً شجاعًا، وأمره بقتل طرفة وقتل ربيعة بن الحارث العبدي. فقدمهما عبد هند، فقرأ عهده على أهل البحرين، ولبث أيامًا، واجتمعت بكر بن وائل، فهمّت به، وكان طرفة يحضضهم، وانتدب له رجل من عبد القيس، ثم من الحواثر، يقال له: أبو ريشة، فقتله، فقبره اليوم معروف بهجر، بأرض منها لقيس بن ثعلبة". وكان العبدي حين سجنه للقتل بعث إليه بجارية يقال لها (خولة) فأبى أن يقبلها. فهذه هي القصة التي يحكيها المؤرخون عن السبب في ضادية طرفة ونهايته.[33]

رابعًا: طرفة بن العبد

هو عمرو بن العبد بن سفيان بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة .. بن بكر بن وائل .. بن أسد بن ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان. أحد شعراء المعلقات المجيدين، كان أبوه أخًا للمرقش الأصغر، وابن أخ المرقش الأكبر، وكانت أمه وردة أخت المتلمس الشاعر الجاهلي المعروف، وكان لطرفة أخ اسمه معبد، وأخت اسمها الخرنق، وكانت عشيرته تنزل البحرين على الخليج الفارسي.

لم يعرف تاريخ مولده، ولكنه قُتِل على الأرجح في عهد عمرو بن هند الذي تولى ملك الحيرة من سنة 554 إلى سنة 568م وقُتِل طرفة صغيرًا لم يتجاوز السادسة والعشرين من عمره، ويذكر المؤرخون أن طرفة اتصل بعمرو بن هند ملك الحيرة وأن هذه الصلة كانت سببًا في قتل طرفة.

كان طرفة شغوفًا بالشعر، يحبه حبًا كثيرًا، ويبدو من شعره أنه كان فقيرًا، ولذلك لم يعد الفقر عيبًا، لأن الغنى بيد الله سبحانه، ومع أنه كان فقيرًا فقد كان ينفق المال عن سعة ويسرف في إتلافه، كما كان مغرمًا بالخمر، ويسرف في شربها مع الرفاق والأصحاب. فطرفة كما يبدو من شعره رجل فقير، يحب الإنفاق والمتعة، وربما لا يسعفه المال، فيحس الألم واللوعة، وقد تضطره الظروف أحيانًا إلى أن يبحث عن رزق، ولو كان من الذين أساء إليهم ظانًا أنهم قد نسوا، أو غفروا له كما حدث مع عمرو بن هند[34].

[33] ينظر ؛ علي الجندي: الشاعر الجاهلي الشاب، طرفة بن العبد، تحقيق ودراسة لشعره وشخصيته،دار الفكر العربي، ص11- 15.

[34] السابق، ص18- 19.

المبحث الثاني: الدراسة التطبيقية

رثاء الذات هو البكاء والحزن عليها عندما يتيقن (الراثي) / (المرثي) بدنو أجله وانقطاع أمله وهو من أفضل ألوان الرثاء، إن لم يكن أفضلها على الإطلاق؛ وذلك لما يبرز في شعره من صور بلاغية، وقيم جمالية، وعاطفة حزينة، وشعور صادق، فالراثي هنا هو المرثي وأي شيء يكون أحب من النفس.

يبدأ الشاعر قصيدته متوجها إلى نداء الآخر وهي خولة ألّا تهتم به؛ لأنه مشغول عنها بسبب المصيبة التي حلت به، فقد وقع الشاعر في محنة شديدة قائلاً[35]:

1- ألا اعْتَزليني اليومَ خَولـةُ أو غُضيّ فَقَـدْ نَزَلـتْ حَـدْباءُ مُحكَمَـةَ العَضِّ

2- أَزَالَـتْ فـؤادي عـنْ مَقرّ مَكـانِه فأضـحى جَنـاحِي اليـومَ ليس بذي نَهْضِ

فقد بدأ الشاعر قصيدته بـ (ألا) التخييرية التي يخبر الشاعر فيها خولة بين الانصراف عنه، أو أن تكبح نفسها، موجهًا خطابه إلى الآخر في أبيات مصرعة ومقفاة، وبنية التصريع هي إحدى البنى التي تتمفصل بين الوزن العروضي وإيقاع البنية الصوتية، فهي لون من ألوان التكرار الإيقاعي الذي يثري الشعر إيقاعًا، وهذا التصريع يعد: "ظاهرة ثنائية (صوت دلالية)، وتكمن قيمتها في قدرتها على وصل المصراع الثاني بالمصراع الأول عن طريق التماثل الصوتي لقافية الصدر والعجز، إذ تأتي قافية الصدر لتمثل المفصلة التي تربط الصدر بالعجز الصوتي ويترتب على ذلك؛ انتظام موسيقي مدهش، إذ يتميز البيت بذلك السكتة العروضية (الشعرية) المتوازنة في مصراعي البيت مع اختتام كل من السكتتين بقافية واحدة."[36]

ثم يأتي الجناس بين الغض والعض، وهو جناس ناقص بتغير صوت الغين إلى العين ليؤدي إلى الانتقال من مجال دلالي إلى آخر، ومن معنى

[35] ديوان طرفة تحقيق علي الجندي، ص197.
[36] يسرية يحيى المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، طبعة الهيئة العامة للكتاب، 1997م، ص140- 141.

إلى معنى آخر، فمن معاني الهجر والسكون في الاعتزال والغض الإراديان من خولة إلى التوحش والشراسة في (العض) الذي يأتي الشاعر من أعدائه ولا يستطيع الشاعر صده.

وأما قافية القصيدة فقد جاءت على خلاف قول إبراهيم أنيس الذي عدها من الأصوات رديئة الموسيقى، والتي تأباها الأذن مع باقي حروف الإطباق(ط.ظ.ض)[37]؛ وذلك لأنها تتطلب جهدًا عضليًا من ناحية، ولأنها عندما تأتي رويا تكون حاملة للنبر، والنبر يحتاج هو الآخر جهدًا عضليًا، وبذلك يجتمع نوعان من القوة؛ قوة صوت الإطباق وقوة نبر القافية.

ولكن القارئ لقصيدة طرفة سيجد أن الضاد خالفت هذا الظن النظري الذي ينظر إلى الصوت بمعزل عن التجربة الشعرية وظروف قول الشعر وملابساته، ومدى انسجامها مع النص الشعري، فالضاد التي قيل عنها: انفردت بالاستطالة وليس في الحروف ما يعسر على اللسان مثله فإن ألسنة الناس فيه مختلفة[38]... كانت متوائمة مع مشاعر الضيق والغضب والعجز وقلة الحيلة التي اجتاحت الشاعر، فبدت كغطاء لمرجل يغلي هو تجربة الشاعر المحكوم عليه -من ملك غادر- بالموت، ومعنى ذلك أن التجربة هي التي تملي على الشاعر، ولا يملي الشاعر عليها.

فطرفة يخير خولة بين الاعتزال أو غض بصرها عنه، يأتي بالروي المشتمل على النبر وحرف الضاد الشديد المجهور لينبه خولة ويزجرها، وفي الشطر الثاني تأتي الضاد مع الفعل (عض) وما فيه من وحشية. فالمصيبة التي نزلت بالشاعر مشوهة قبيحة حدباء، ويأتي صوت الضاد التي في (عض) فيجد المرء في نطقها مشقة مجسدة لهذه المحنة، متآزرة مع دلالة الفعل ومتممة للمعنى.

وكان لذات الشاعر في شعره العديد من الصور؛ فقد تجلت المصائب التي أصابت الشاعر في صورة الحدباء محكمة العض، وكذلك الشاعر الذي أضحى طائرًا مهيض الجناح. والصورة الأخيرة استعارة فيها ترشيح

[37] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، ط1، ص121
[38] إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص122

حيث أتاح للشاعر أن يتعامل مع نفسه كطائر في قوله: "ليس بذي نهض،" حتى لكأن الشاعر صار طائرًا بالفعل.

وقد اعتمد الشاعر في مصادر الصورة على الحيوانات ممثلة في الجناح والجوارح. واستعارة طرفة الطائر المهيض الجناح لنفسه من الاستعارات التي لا تنتمي للتجسيم أو التشخيص أو الإحياء؛ فالإنسان والطائر من مجالين بعيدين، ووجه الشبه رغم كونه قريبا فإن الاستعارة تفضي إلى ضرب من التأثير بالنظر لهذا الطائر كسير الجناح الذي لا يقوى على الحركة وما يتبعه ذلك من ذلة لا يستطيع أن يدفعها هذا الطائر الحزين الذي فقد بيئته الطبيعية ممثلة في الفضاء، ومعادلها الموضوعي عند الشاعر الحرية.

ثم يسرد الشاعر أمجاده في عزة وكبرياء وأسى مرير ولوعة عميقة من خلال الفخر الشخصي الذي تمثله الأبيات من (3- 30) حيث يتحسر على مافات، وما كان يفعله مع الآخرين في نبرة حزينة، حيث يقول:

3- وقد كنتُ جَلْداً في الحياة مُدَرِّئاً وقد كنتُ لبّاسَ الرّجالِ على البُغْضِ

4- وإنّي لَحُلْوٌ للخليلِ وإنّني لَمُرٌّ لِذي الأضغانِ أبدي له بُغْضِي

5- وإنّي لأستغني فما أَبْطَرُ الغِنَى وأبذَلُ ميْسُوري لِمَن يبتغي قَرْضِي

6- وأَعْسِرُ أحياناً فتشتدُّ عُسْرتي وأَدْرِكُ ميسورَ الغِنى ومعي عِرضي

7- وأستنقذُ المَولى مِن الأمرِ بعدَما يَزِلُّ كما زَلَّ البعيرُ عن الدَّحضِ

8- وأَمْنَحُهُ مالي وعَرْضِي ونُصْرَتي وإنْ كان مَحنِيَّ الضُّلوعِ على بُغضِ

9- ويَغْمُرُهُ حِلْمِي ولو شِئْتُ نَالَهُ عَوَاقِبُ تَبْري اللّحمَ مِن كَلِمٍ مَضِّ

10- وما نالني حتّى تجلّتْ وأسفرتْ أخو ثقةٍ فيها بقَرضٍ ولا قَرْضِ

11- ولكنّه سَيْبُ الإلهِ وحِرْفَتِي وشدُّ حيازيمِ المطيَّةِ بالغَرْضِ

12- لأَكْرِمَ نفسي أنْ أَرَى مُتَخَشِّعاً لذي مِنّةٍ يُعطي القليلَ على الرَّحْضِ

ففي هذه الأبيات يفخر الشاعر بماضيه؛ حيث كان يتحمل المشاق، ويخالط الناس ويصبر على أذاهم، ويحب الصديق ويخلص له، ويكره العدو ويمقته ويقسو عليه، ولا يتكبر أو يتطاول على غيره إذا كان غنيًا، فلا يمنع ماله من يطلبه، وإذا اشتد به الحال فهو يسعى لكسب المال بالصبر الجميل دون الحط من كرامته، وكان ينقذ جاره أو حليفه أو قريبه عندما يقع في شدة أو محنة، ويقدم له ماله ومتاعه، ويعاونه ولو كانوا يضمرون له العداوة والبغضاء، ويتجاوز عن هفواتهم وسيئاتهم مع صبره وتحمله دون أن يكلف أحدًا مساعدته؛ لأن المساعد والمعين والمعطي هو الله سبحانه وتعالى، ومن ثَمّ يتحمل الشدائد، ولا يهين كرامته، أو يخشع لشخص عديم المروءة قليل الخير كثير المَنّ.

وعند تأمل هذه الأبيات يلاحظ أن الشاعر قد رثى ذاته من خلال التحسر على ماضيه وما صار إليه في الواقع، وقد عبر عن تجربته تلك من خلال بعض الصور الشعرية كما في البيت التاسع الذي يستخدم فيه الشاعر مصدرًا من مصادر الصورة وهو الأخلاق، فكان الحلم ماء يغمر الآخر بالخير. وفي البيت العاشر نلاحظ أن البنية اللفظية للبيت تتحرك حركة بطيئة يصنعها الشاعر ليواكب ثقل النازلة التي وقعت عليه، فالمصيبة لا تسفر أو تشرق مرة واحدة، ولكنها تتجلى شيئًا فشيئًا بكده وعرقه، فالمساعدة لا تصله (فرضًا أو فرضًا واجبًا) لأنه لا يطلبها، ويؤكد على ذلك من خلال استخدام النفي مرتين، وتأخير الفاعل (أخو ثقة) فهو مستغنٍ عنه، وفاعل تجلت وأسفرت أي (النازلة) غائب لا وجود له استخفافًا من الشاعر بها، فعلى الرغم من وجودها تقديرًا فإنه حذفها لفظًا وهو أقصى ما تتيحه اللغة الشعرية.

والمتأمل في أبيات الضادية السابقة يلاحظ أن الشاعر قد وقع في عيب من عيوب القافية وهو الإيطاء الذي يقول عنه أحد المتأخرين: "حد الإيطاء أنْ يكون التكرار قبل أنْ يفصل بين البيتين ثلاثة أبيات أو سبعة أو عشرة أو أحد عشر أو ستة عشر أو عشرون على ما في ذلك من الخلاف المتقدم في مقدار القصيدة، ولابد كذلك ألا يعذب الاستكثار من اللفظ المكرر."[39]

[39] أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، طبعة خاصة، (د.ت).، ص 99.

وقد شاع الإيطاء في قصيدة طرفة بدءًا من تكرار لفظ (بغض) في الأبيات (3، 4، 8).

وأمّا الصور الشعرية الواضحة في الأبيات السابقة نرى أن الشاعر قد استخدم لفظ (حلو) للخليل المخلص في صداقته، ولفظ (مر) للعدو؛ ليوضح مدى كراهيته لمن يضمر له البغضاء والحقد والكراهية، مع الإشارة إلى الطباق بين اللفظين لإبراز المعنى وتوضيحه. وفي البيت السابع نجد التشبيه الذي يقوم على ذكر الأداة (الكاف) فقد شبه إنقاذ كل من تربطه به صلة عند وقوعه في الشدة بالبعير الذي ينقذ من المكان الزلق.

وأما الضمائر الموجودة في الأبيات السالفة فنلاحظ أن ضمير المتكلم المفرد قد ساد على ما عداه من الضمائر إفرادًا؛ غيبةً وخطابًا، ولا غرابة في ذلك فمحور قصائد رثاء الذات يقوم على تفوق ضمير (الأنا)، حيث عبر الشاعر عن نفسه بضمير المتكلم أكثر من خمس عشرة مرة، وهذا يعني أن مشاعر الأسى والحزن والندم على الماضي والتحسر على مافات قد سيطرت على الشاعر فأكثر من ضمير المتكلم المفرد.

ثم يستطرد طرفة في نغم حزين مؤكدًا على الدفاع عن أسرته ورثاء ذاته مرة أخرى قائلاً:

13- أكـفُّ الأذى عـنْ أسـرتي مُتكرّمـاً ... على أنّنـي أَجْزِي المُقـارِضَ بالقَرضِ

14- وأبـذُلُ معروفـي وتصـفو خَليقَتي ... إذا كَـدَرَتْ أخلاقُ كـلِّ فـتىً مَحْـضِ

15- وأمضـي همـومي بالزّمـاعِ لوجهها ... إذا مـا أمـورٌ لـم يكدْ بعضُها يَمْضِي

16- وأقضـي علـى نفسـي إذا الحقّ نابني ... وفـي النـاس من يُقضى عليه ولا يَقْضِي

17- وإنـي لـذو حِلْمٍ على أنّ سَوْرَتِي ... إذا هَزَّنـي قـومٌ حَمَيتُ بهـا عِرضـي

18- وإنْ طَلَبـوا وُدِّي عَطَفْـتُ عليهـمُ ... ولا خيـرَ فيمَـنْ لا يعود إلـى خَفْضِ

19- ومُعْـترضٍ فـي الحـقِّ غَيَّـرتُ قـولَه ... وقلـتُ لـه ليـس القضـاءُ كمـا تَقْضِي

20- رَكِبْـتُ بـه الأهـوالَ حتى تَرَكْتُـهُ ... بمنـزلِ ضـَنْكٍ مـا يَكُـدُّ ولا يَمْضـي

21- ولسـتُ بـذي لَـوْنَيْنِ فيمَـنْ عَرَفْتُـهُ ... ولا البُخـلُ فاعْلَمْ مِن سَمائي ولا أَرْضِي

22- قـد امضيتُ هذا فـي وصيّةِ عَبْـدَلٍ ... ومثـلُ الـذي أوصـى بـه عَبْـدَلٌ أَمْضِي

فهو دائمًا يدافع عن قومه، ويمنع الأذى عنهم، ومع ذلك يكافئ المقاطع بالمقاطعة، ويصنع المعروف وتصفو أخلاقه، ويعالج أزماته بالعزيمة والمضاء، ويتسلح بالصبر والأناة، ويواجه الشدائد حتى تزول، ويحكم عقله على نفسه، فالحلم من صفاته بيد أن من يخدش كرامته يقصم ظهره إلا إذا عاد إلى صوابه عفا عنه وأصفح، فلا خير إلا في التسامح، والمعروف خير وأبقى، كما أنه يتحلى بالشجاعة والصراحة فكم من مخطئ أرغمه على الرجوع إلى الصواب، ومن حاول طمس الحق يضيق عليه من كل جانب، ومن أجمل ما يتحلى به الشاعر أنه يخلص لأصدقائه في حب ووفاء وهذا ما وصاه به أحد آبائه، فالوصية واجبة التنفيذ.

من المعلوم أن القصيدة تنتمي إلى بحر الطويل، وتفعيلته عند العروضيين: فعولن مفاعيلن، وتتكرر هاتان التفعيلتان مرتين في كل شطر، والعروض مقبوضة دائما، لكن الضرب إما مقبوض (مفاعلن)، أو محذوف (مفاعي)، أو سالم (مفاعيلن)، وقصيدة طرفة ضربها سالم وعروضها مقبوضة.

ويتكون بحر الطويل من (28) مقطعًا، وقد يدخله بعض الزحافات والعلل فتؤثر على السرعة الإيقاعية، فمثلا قد تقبض مفاعيلن في حشو البيت؛ وهي ظاهرة لافتة تمثل انحرافا عن الشعر العربي عموما، والنمط العروضي خصوصا، وقد وردت في البيتين (19، 20) في قصيدة طرفة

19- ومُعْـترضٍ فـي الحـقِّ غَيَّرتُ قولَه وقلتُ لـه ليس القضاءُ كما تَقْضِي

20- رَكِبْـتُ بـه الأهـوالَ حتى تَرَكْتُـهُ بمنـزلِ ضـنْكٍ مـا يَكُدُّ ولا يَمْضِي

o//o// /o// o//o// /o// o/o/o// /o// o/o/o// /o//

حيث قبض مفاعيلن في حشو البيت، وكان له العديد من الدلالات، حيث ارتفعت السرعة الإيقاعية في البيت العشرين نتيجة لقبض فعولن أربع مرات، ومفاعيلن في حشو البيت مرة واحدة، بالإضافة لتفعيلة العروض، وتأتي السرعة الإيقاعية العالية مواكبة لغضب الشاعر الذي يستجلبه من مخزون ذكرياته، وكأنه دفاع عن النفس التي لا تستطيع الآن - بعد غدر الملك وانتظار الموت - أن تفعل شيئا.

كما نلاحظ أيضًا المقابلة في البيتين (13، 14):

13- أكـفُّ الأذى عـنْ أسـرتي مُتكرِّمـاً على أنّنـي أَجْـزِي المُقـارِضَ بالقَرضِ

14- وأبـذُلُ معروفـي وتصـفو خَليقَتي إذا كَـدَرَتْ أخلاقُ كـلِّ فـتىً مَحْـضِ

ولكنها مقابلة تعتمد على الجانب الخلقي الذي يعد رافدًا من روافد التجربة الشعرية، فبعد التمهيد لبنية التطابق بين (تصفو وكدرت) بكف الأذى على أسرته، ليس قلة حيلة وضعفًا، ولكن تكرمًا، وَرَدّ الإساءة التي اعتبرها الشاعر دينًا لابد من رَدِّه في إشارة أخرى على الحرية والقدرة تأتي بنية التطابق لتعلو بالشاعر على غيره فهي بمثابة كبح لحركة رد الإساءة، والمعنى أنه لا يعكر صفو أخلاقه إلا الإساءة البالغة، والفعل المضارع المتعلق بالفاعل (أبذل وتصفو) دليل وتأكيد وتجدد لصفاء هذه النفس وبذلها المعروف، ويأتي الفعل الماضي بعد (إذا) الشرطية فيتحول للمستقبل ليقابل الشاعر بين نفسه وبين الآخرين إذا تعرضوا لما تعرض له من إساءة حيث يصفو هو ويكدر سواه.

وأما بنية رد الأعجاز على الصدور فقد تحقق في ضادية طرفة في أكثر من موضع، ورد أعجاز الكلام على صدوره ليدل بعضه على بعض، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسبه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة، وترد هذه البنية في الأبيات السابقة (15، 16):

15- وأمضـي همـومي بالزّمـاعِ لوجهها إذا مـا أمـورٌ لـم يكدْ بعضُها يَمْضِي

16- وأقضـي علـى نفسـي إذا الحقّ نابني وفـي النـاس من يُقضى عليه ولا يَقْضِي

وتكرار مادة المضي والقضاء في البيتين وتكرارهما يدل على ضيق الشاعر بالأسر، وتتيح هذه الصيغة الفعلية للبنية اللغوية الاستمرار، فيمكننا التقديم والتأخير في البيت الخامس عشر فنقول:

إذا مـا أمـورٌ لـم يكدْ بعضُها يَمْضِي وأمضـي همـومي بالزّمـاعِ لوجهها

فالفعل المضارع (أمضي) يفيد التجدد والاستمرار. وفي البيت السادس عشر يتكرر الفعل (أقضي) ثلاث مرات؛ مرة متعلقًا بالشاعر ومرتين متعلقًا بالآخرين، فهو يأخذ الحق من نفسه على حين أن كثيرًا من الناس لولا

القضاء لفروا دون أن يؤدوا ما عليهم من حقوق من ناحية، ومن ناحية أخرى أنهم عاجزون ضعفاء يقضى عليهم ولا يقضون على أنفسهم ولا على الآخرين، وهذا التقابل بينه وبين الآخرين يصنع تميز الشاعر.

وتوحي الأفعال التي تعلقت بالشاعر في الأبيات (15، 16، 22) بجو الحرية التي كان يتنفسها الشاعر والتي صبغت رؤيته للعالم بهذه الألوان الزاهية، الأمر الذي يبدو مناقضًا لحالة الأسْر فهو محجوب عن الحركة، وكان قادرًا يمضي ما يريد متى يريد ويختار ما يشاء. وأما قوله:

21- ولستُ بذي لَوْنَيْنِ فيمَنْ عَرَفْتُهُ ولا البُخلُ فاعْلَمْ مِن سَمائي ولا أَرْضِي

22- قد امضيتُ هذا في وصيّةِ عَبْدَلٍ ومثلُ الذي أوصى به عَبْدَلٌ أَمْضِي

فنلاحظ التدوير في المعنى، فهو يمضي الوصية إذا كانت شريفة، وآباؤه يوصون بالشريف من الأمور، فهو ينفذها وينفذ ما كان على شاكلتها من وصايا، بل هو نفذها بالفعل لأنه عبر بالفعل الماضي (أمضيت) دلالة على تأكيد ذلك في أول البيت، وبالمضارع في آخره دلالة على استمراره في إمضاء مثلها.

وقد يلجأ الشاعر إلى الاستعارة التجسيمية، كما في البيت التاسع والبيت الرابع عشر في ضادية طرفة حيث يقول:

9- ويَغْمُرُهُ حِلْمِي ولو شِئْتُ نَالَهُ عَوَاقِبُ تَبْري اللّحمَ مِن كَلِمٍ مَضِّ

14- وأبذَلُ معروفي وتصفو خَليقَتي إذا كَدَرَتْ أخلاقُ كلِّ فتىً مَحْضِ

تتجسم الأخلاق، فالحلم في (يغمره حلمي) يتجسم في صورة الماء الذي يذهب الأدران، ويطفئ الظمأ، ويفتق البذور ويهب الحياة، ويلح طرفة الذي كان يقتله الظمأ إلى الحياة على حقل الماء فيستعيره مرتين أخريين (وتصفو خليقتي) و (كدرت أخلاق).

ثم يلجأ طرفة إلى أسلوب الالتفات في الضمائر[40] ليؤكد على أهمية الذات ونفاستها، فهي محور البكاء، وربما كان هذا التكرار رغبة في تخليد الذات، ومن ذلك البيت التاسع عشر الذي يلتفت فيه الشاعر من الغيبة إلى الخطاب في قوله:

19- ومُعْـترضٍ فـي الحـقِّ غَيَّرتُ قولَه وقلتُ لـه ليس القضـاءُ كمـا تَقْضِي

يلتفت الشاعر من الحكاية عن آخر (معترض) الغائب إلى (أنت) فاعل تقضي، الأمر الذي تتحول معه الحكاية من الغيبة إلى الحضور، وثم التفات آخر في أزمنة الفعل بالتحول من الماضي (غيرت) و(قلت) إلى المضارع في (تقضي) وكأن الشاعر سيعود لمثلها باستمرار، يؤكد ذلك تنكير (معترض)، و(رب) المحذوفة التي تفيد التكثير على ما ذهب ابن هشام، والنكرة في هذا السياق تفيد العموم الذي يفضي إلى اقتدار الشاعر ورده القضاء الظالم، لذا يأتي بالمضارع المعدول إليه ليفيد التجدد من ناحيتين: تعدد الأشخاص وتجدد الحرمان.

وفي البيت السادس عشر والبيت التاسع عشر نجد الشاعر قد وقع في الإيطاء مرة أخرى فكرر اللفظ (يقضي) مرتين وهذا الإيطاء يعد عيبًا من عيوب القافية.

ثم يستطرد طرفة رثاء الذات من خلال هذه الأبيات قائلاً:

23- إذا مُتُّ فـابْكِيني بِمَـا أنـا أهْلُـه وَحَضِّـي عليَّ الباكيـاتِ مَـدَى الحَضِّ

24- ولا تَعْـدِلِيني إنْ هَلَكْـتُ بِعـاجزٍ مِـنَ النـاسِ مَنقـوضِ المَرِيرةِ والنَّقْضِ

25- حَلَفْـتُ بـربِّ الرّاقصـاتِ إلـى مِنـى يُبَـارينَ أيّـامَ المَشـاعرِ والنَّهْـضِ

26- لَئِنْ هِبْتُ أقواماً بَدَتْ لـي ذنوبُهمْ مخافـةَ رَحْـبِ الصّدرِ ذي جَدَلٍ عَضِّ

27- لقد طالمـا هَزَّوا قنـاتي وأَجْلَبُوا علـيَّ فمـا لانـتْ قَنَـاتي عن العَضِّ

[40] ينظر في ذلك حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة 1998م.

28- وقـد عَلِمُـوا أنـي شـَجِي لِعَدْوِهِمْ وأنّـي علـى شـحنائهمْ كَثْـرَ ما أَغْضِي

29- ولكنّنـــي أحمِـي ذمـارَ عشـيرتي ويـدفعُ مَـن رَكَضْـتُ دونهـمُ رَكْضِـي

30- بِمَشــْهَدٍ لا وَانٍ ولا عَـاجِزِ القُـوَى ولكنْ مُـدِلاً يَخْبِطُ النّـاسَ عن عُرْضِ

يتحدث طرفة إلى فتاة أو امرأة فيقول لها: إذا مت فاحزني عليّ، وحثي الباكيات على المزيد من التفجع والحزن؛ لأنني رجل كريم، وبطل مغوار، لا شبيه لي ولا نظير، أستحق أنْ يُبكَى عليّ، ثم يقسم برب الإبل التي تسافر إلى مشاعر الحج بأنه كذلك، وإذا اضطر لأن يهاب أقوامًا أساءوا معاملته، أو حاولوا النيل منه، فإنه لا يضعف أمامهم، بل يقاتلهم ويهجم عليهم، وكثيرًا ما يَغُضّ الطرف عنهم، فهو يحمي شرف قومه ويدافع عنه، ويدافع أيضًا عمن يشهد له بالقوة، ويلجأ إليه.

يبدأ الأبيات برثاء ذاته من خلال جملة شرطية أداتها غير جازمة وجوابها مقرون بالفاء، فـ(إذا) ظرف لما يستقبل من الزمان، يتعلق جملة الجواب على فعل الشرط. ثم يذهب الشاعر من خلال شاعريته إلى استخدام أسلوب الحذف، فهو يحذف الموصوف ويقيم الصفة مكانه وهذه من مميزات لغة الشعر، ويشترط في حذفه أن تكون الصفة خاصة بالموصوف، بمعنى كونها علما عليه أو لا تنصرف إلا إليه، وبهذا تفيد اختصاص الموصوف الغائب بهذه الصفة، وقد تكرر حذف الموصوف في الأبيات: (14، 25، 26) في قوله:

24- ولا تَعْـدِلِيني إنْ هَلَكْـتُ بِعـاجِزٍ مِـنَ النـاسِ مَنقـوضِ المَرِيرةِ والنّقْضِ

25- حَلَفْـتُ بـربِّ الرّاقصـاتِ إلـى مِنـى يُبَـارينَ أيّـامَ المَشـاعِرِ والنّهْـضِ

26- لَئِنْ هِبْتُ أقواماً بَدَتْ لـي ذنوبُهمْ مخافـة رَحْـبِ الصّدرِ ذي جَدَلٍ عَضِّ

ففي البيت الأول من هذه الأبيات يحذف الشاعر الموصوف (الرجل) ويكتفي بالصفة عاجز، لأن العاجز لا يستحق أن يوصف بالرجل، فالرجل كلمة جامعة لمعاني المروءة والشرف.

وفي البيت الثاني من هذه الأبيات يقسم الشاعر برب الإبل التي يسبق بعضها بعضًا وهي خارجة من البيت العتيق آمة (منى)، ويكتفي الشاعر

بالصفة (الراقصات) وما فيها من خفة وطرب وشوق وحركة، وهي الصفات التي يفقدها الشاعر في أسره.

وأما في البيت الأخير فيكون حذف الموصوف (ابن هند) والاكتفاء بالوصف (رحب الصدر..) دلالة على شرف الذي عرف به، فهو الجبار الألد الخصومة القادر عليها الباطش الشديد، وكأن هذه الصفة لا تنصرف إلا إليه.

ثم نرى طرفة يتخذ من أسلوب الالتفات بابا للتفرد، وذلك في قوله:

29- ولكنّنـــي أحمِـي ذمـارَ عشـيرتي ويـدفعُ مَـن رَكَضْـتُ دونهـمُ رَكْضِـي

30- بِمَشْـهَدٍ لا وَانٍ ولا عَـاجِزِ القُـوَى ولكنْ مُـدِلاً يَخْبِطُ النّـاسَ عن عُرْضِ

فطرفة إبان زمن الحرية كان بلا مثال (مدلّا) يضرب من عل؛ دلالة على القدرة، ويخبط (الناس)، ولاحظ (أل) الجنسية كل الناس (عن عرض) عن قدرة واقتدار غير ملق بالا للعواقب.

ويأتي الالتفات في قوله: (يخبط هو) دلالة على البعد عن النظير، أو التعظيم للذات من ناحية، ولبيان مدى الحسرة التي يحس بها الشاعر بين ماكان فيه وما آل إليه من ناحية أخرى. ومن ثم يكون الالتفات في ضمير الغياب الذي استخدمه متجسدا في آلام الأسر التي يستعير لها الداء.

وأما التشبيه البليغ ففيه يلتحم المشبه بالمشبه به في وحدة عضوية دون امتزاج تام حيث يظل كل من الدالين منفردا ومتميزا وإن تفاعلا ليصنعا الصورة كما في بيت طرفة (28):

28- وقـد عَلِمُـوا أنـي شـَجِي لِعَدْوِهِمْ وأنّـي علـى شـحنائهمْ كَثْـرَ ما أَغْضِي

فالناقد لا يستطيع تحليله، ولا يصل إلى مرامي التصوير وإيحاءاتها وظلالها إلا من خلال السياق الذي جاءت فيه، والحق أن هذه الدفقة الشعورية تبدأ من البيت الخامس والعشرين بالقسم برب الراقصات إلى منى، وتنتهي بالبيت الثلاثين:

25- حَلَفْتُ بـربِّ الرّاقصـاتِ إلـى مِنـى يُبَـارينَ أيّـامَ المَشـاعرِ والنّهْـضِ

26- لَئِنْ هِبْتُ أقواماً بَدَتْ لـي ذنوبُهمْ مخافـة رَحْـبِ الصّدرِ ذي جَدَلٍ عَضِّ

27- لقد طالما هَزُّوا قنـاتي وأَجْلَبُوا علـيَّ فمـا لانـتْ قَنَـاتي عن العَضِّ

28- وقـد عَلِمُـوا أنـي شـَجِي لِعَدْوِهِمْ وأنّـي علـى شـحنائهمْ كَثْـرَ ما أَغْضِي

29- ولكنّنـي أحمِـي ذمـارَ عشـيرتي ويـدفعُ مَـن رَكَضْـتُ دونهـمُ رَكْضِـي

30- بِمَشـْهَدٍ لا وَانٍ ولا عَـاجِزٍ القَـوَى ولكنْ مُـدِلاً يَخْبِـطَ النّـاسَ عن عُرْضِ

والشاهد هو البيت الثامن والعشرون الذي يأتي في حالة تأمل لحاله مع أعدائه الذين وقفوا له في بلاط ابن هند بالمرصاد، ولعل هذه النهاية (وللصلب حظي من عداتي ومن فرضي) كانت بسببهم. ولذا فالبيت يبدأ بتأكيد الشاعر بالفعل الماضي (علموا) المحقق بقد، والمؤكد كذلك بأن، ودلالة الجملة الاسمية التي أفادت مع سوابقها علمهم اليقيني بأن غصة في حلوق عدوهم (أني شجا لعدوهم) في الوقت الذي يضمرون له الحقد ويبدون العداوة، أو يتعرض لسبهم ومعايرتهم، وما كان هذا الإغضاء إلا مخافة رحب الصدر (الملك) الذي يحميهم، ويلاحظ التضاد بين كونه هم غصة لأعدائهم، وهم حرب عليه، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نجد في تشبيه طرفة لنفسه بالشجا للعدو، وأن العدو يجده مؤلما، ولكنه كالماء لا يرى.

وإذا ما عدنا إلى البيت السادس والعشرين سنجد أن حاجبه عن رد الإساءة لهم هو ابن هند (رحب الصدر)، وثمة لطيفة في قول الشاعر (كثر ما) التي تلفت النظر إلى عظم حلم الشاعر على أعدائه مع كونه ليس بالضعيف ولا العاجز، ولكنه يختطف أعداءه عن قوة وقدرة (البيت 30)، والتي يرى العلامة محمود شاكر أن (ما) الزائدة عند النحاة هنا تحتاج لمعرفة دلالتها إلى شيئين لتقوم بوظيفتها، فهي تلزمك سكتة بعدها عند إنشاد الشعر والترنم به، لأنها أي (ما) الحشو تزيد الأمر اعظاما وتهويلا، ومجيء هذا الحشو (ما) أسلوب في اختصار الكلام يفضي إلى اتساع

المعنى، ويقع الكلام موقعا لا يدانى، ويجعل ترك الصفة أشد بلاغا من ترادف الصفات[41].

كما أفاد طرفة الشاعر الجاهلي من الجانب الخلقي، والتطابق بين الصفات الخلقية المتقابلة، وكذلك أفاد من الجانب المادي للحياة، حيث يقول:

30- بِمَشْـهَدٍ لا وَانٍ ولا عَـاجِزِ القُـوَى ولكنْ مُـدِلاً يَخْبِطُ النّـاسَ عن عُرْضِ

يلاحظ التدريج في الدلالة من الضعف والكسل في (وان) إلى فقدان الحركة في (العجز) التي يقابلها الشاعر بالقوة، بل بأقصى درجات القوة والقدرة وهي الإدلال أي الهجوم من أعلى، وليس فحسب ولكنه لا يلقي بالا للعواقب.

وتكرار النفي في البيت لون من ألوان التطهر من هذه الصفات، الأمر الذي تبدو معه بنية الترديد (ترديد النفي) أثيرة لدى طرفة فقد ترددت أكثر من مرة في قصيدته موضوع الدراسة.

ثم يستمر في الرثاء الذاتي قائلاً:

31- أَبَعْدَ بنـي ذَرَى بـنِ عبْـدلَ إذْ غَـدَا بهِـمْ مَـنْ يُرَجِّـي لـذّةَ العيشِ بالخفضِ

32- مَضَـوْا وبَقِينـا نـأمُـلُ العيـشَ بعدهمْ ألا سَـارَ مَـنْ يَبْقَى على إثْرِ مَن يَمْضِي

33- فَحَسْبِي مِـنَ الـدّاءِ الذي ليس بَارِحِي وبعضُ همـومٍ لـم يَكَـدْ وَجْـدُها يُفْضِي

34- ألـم تَـرَ أنّ العينَ بُعْثَ سِجامُهَا مِـنَ الـدّمْعِ حتّى لمْ يكدْ جفنُها يُغْضِي

35- كـأنّ مُجَـاجَ السُّنْبُلِ الـوَرْثِ فيهمـا أذاعتْ بــه الأرواحُ فـي وَرَقِ الْحِمْضِ

36- كمـا ينظـرُ الـورَّادُ خيلاً سريعة مُقيّدةً تَنْـدُو إلـى الحِلْـسِ والغَرْضِ

فالشاعر يقول: وهل يوجد مَن يطمع في لذة العيش والرفاهية بعد ذهاب بني ذرى بن عبدل؟ فكل حي لابد من نهايته، فكيف يكون لنا أمل في الحياة بعدهم؟ فيكفيه ما حل به من داء، وهناك من الهموم والأحزان ما يدوم

[41] محمود محمد شاكر: نمط صعب ونمط مخيف، الخانجي، القاهرة 1996م ، ص35

استمرارها، ولا يكون لها نهاية، فالشاعر قد فاض دمعه وهطل مدرارًا من عينه ومع ذلك لم يغمض له جفن، ولم يذق النوم كأن في عينيه حرارةً والتهابًا من الأرق وعدم النوم، فحالته هذه تثير اللوعة والأسى لدى الشرفاء كما يتأثر الأبطال عندما يرون خيلاً كريمةً قد امتهنت وأعدت للركوب لا للحروب.

ففي البيت الواحد والثلاثين نلاحظ أن الشاعر قد حذف فاعل (غدا) لدلالة السياق عليه، فهو إما الدهر أو الموت، وكلاهما مما يفرق الشاعر منه. وفي الأبيات (34، 35، 36):

34- ألـم تَـرَ أنّ العيـنَ بُعْثَ سِجامُهَا مِـنَ الـدّمْعِ حتّى لمْ يكدْ جفنُها يُغْضِي

35- كـأنّ مُجَـاجَ السُّنْبُلِ الـوَرْثِ فيهمـا أذاعتْ بــه الأرواحُ فـي وَرَقِ الْحِمْضِ

36- كمـا ينظـرُ الـورَّادُ خيلاً سريعة مُقيّدةً تَنْـدُو إلـى الحِلْـسِ والغَرْضِ

نلاحظ أن الشاعر قد حذف (كان - أو إحدى أخواتها - واسمها)، وهذا الحذف عده ابن جني من قبيل حذف الجملة[42]: ففي البيت الأخير يحذف الشاعر (أصبحت كما ينظر..) لأن الشاعر يريد أن يدخل مباشرة إلى موضوعه الذي لا يحتمل هذا المحذوف، الذي يفسد الشعر ويذهب برونقه.

وبالنظر إلى تلك الأبيات السابقة مرة أخرى نلاحظ صفة الإيجاز؛ حيث يبدو من خلال سياق الأبيات أن صفات الخيل متمكنة في موضعها لا يمكن حذفها، فالموقف الذي يصوره الشاعر في البيت السادس والثلاثين يبعث الألم في النفوس الشريفة أيا كان أصحابها من خلال (أل) الجنسية التي تشمل جنس الوراد. وذلك من خلال المفارقة بين خيل سريعة مفيدة وهي تبدو حزينة راكدة تحت الأغطية الغليظة مشدودة بالأحزمة، ومكانها الطبيعي عالم الحرية من حرب ونزهة وصيد ورعي. فإذا حذفنا الصفة الأولى (سريعة) أو الثانية (مقيدة) لن يتحقق المعنى الذي يريده الشاعر، وجرب أن تحذف الصفة الأولى (كما ينظر الوراد خيلا مقيدة تندو إلى الحلس والغرض)، سيفقد المعنى شطرا من جماله بل جماله كله، لأن الخيل

[42] ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م، ص97

في مجال الحياة الطبيعية تقيد وتغطى دون أن تجلب الحزن. وأما عند إضافة الصفة الأولى يتحقق غرض الشاعر على مستويين: الأول التمثيل لحاله، وهو الشاعر الفارس الذي يقيد انتظارا لإعدامه، ولم يهب قومه لفدائه أو نصرته، والثاني استدرار عطف الآخرين الذين يألمون لمرأى ذلك الحيوان الفاتن (الجواد) ولا حظ أنه حيوان. كما أن استخدام الشاعر للنكرة (خيلا) التي تفيد العموم، جعل مرأى أي خيل هذه صفتها وذاك موضعها تستحق الرثاء، فأي ألم يحسه المرء تجاه إنسان لا حيوان وقع في هذا الموقف الضيق الكئيب.

وفي تلك الأبيات (34، 35، 36) نلتقي التشبيه التمثيلي الذي يكون" وجه الشبه مكونا من صفتين فأكثر، ولا يكتمل التشبيه أو يتحقق المغزى منه إلا بانضمام هاتين الصفتين أو الصفات جميعا وتآلفها في كل متكامل"[43]. ومن هذا التركيب وذلك التآلف تكتسب البنية التشبيهية العضوية التي تستطيع فيما لو تآلفت مع سياقها أن تشع على القصيدة روح التلاؤم والتأثير والإيحاء "فالتمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة وكسبها منقبة ورفع قدرها وشب نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا."[44]

وفي أبيات طرفة المشار إليها آنفًا تطل علينا صورتان تفيضان بالإحساس بالألم والوحدة والحزن الذين استولوا على الشاعر، فالعين لا تملك دمعها الذي سال وانصب، وتأمل (من الليل) هذا الليل الذي يجعل الإنسان وحيدا مع همومه من ناحية، ومن ناحية أخرى يشف التعبير عن نفسية الشاعر الفارس فهو يبكي في الليل حيث لا يراه أحد.

[43] محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة 1981م، ص151.

[44] عد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة،قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط1، 1991م، ص151.

ولنتأمل حرف الجر (من) الذي يستخدم بمعنى (في) أو الباء للتوقيت، ولعل (من) توحي في هذا السياق بأن سبب البكاء هو الليل الذي ربما ذكر بظلمته وجهامته ظلمة القبر.

والعين التي تجري دموعها وتنصب - لا إراديًا – فلا تغتمض، ترفدها الصورة الطبيعية التي بعثها طرفة ممثلة في السنبل الورث (الغض) وورق الحمض؛ وهما نباتان حاران يشعر الإنسان بحرارتهما في أي جزء من بدنه، وهما في العين أشد، والصورة متحركة نابضة فيها انصباب الدمع والحرارة والألم، وفيها الأرواح (جمع ريح) التي تهب من أنحاء مختلفة فيكون نشرها لذينك النباتين أشد. ويستثمر طرفة صيغة الجمع في السنبل والورق والأرواح دلالة على الكثرة، فالدمع والألم من الداخل والخارج.

وفي البيتين الرابع والثلاثين والخامس والثلاثين خاطب الشاعر المفرد خطاب المثنى، وهذا العدول عن الإفراد (العين فاضت سجامها) إلى التثنية (فيهما) يأتي كمؤشر فني موضوعي؛ فالشاعر لما ذكر النباتات الحارة التي يشعر بها المرء في أي جزء من جسمه، وهي في العين أشد (السنبل الغض وورق الحمض) وهما مثنى، فقابلهما بالضمير المثنى العائد على العينين ليوحي بأن الألم شامل والدمع ينسكب من كلا العينين.

ثم يتوجه بالخطاب إلى قومه وعشيرته أهل البحرين فينصحهم ويحرضهم على قتل النعمان وكعب بن زيد قائلا:

37- خُذوا حِذْرَكمْ أهلَ المُشَقَّرِ والصَّفا بنـي عَمِّنـا والقَـرْضِ تَجْزُوهُ بالقَرْضِ

38- ألا أَبْلِغَـا بكـرَ العراقِ بـنِ وائلٍ بكـأْسٍ سَقَى النَّصْرِيُّ شـارِبَها رَمْـضِ

39- فـإنْ يَقْتُـلِ النّعمـانُ قـومي فإنّمـا هـي الميتـةَ الأولـى وتقدمـةَ القبضِ

40- فميلوا على النّعمان في الحَربِ ميلة وكعبُ بـن زيـدٍ فاشْـغَلُوه عن المَحْضِ

41- هُمـا أَورَدانـي المَـوتَ عَمـداً وَجَرَّدَا عَلـى المـوْتِ خَيلًا مـا تَمَلُّ مِنَ الرَّكْضِ

42- رَدِيـتُ ونَجَّـى اليَشْـكُريَّ حِـذارهُ وحـادَ كمـا حـادَ البعيـرُ عن الدَّحْضِ

ففي هذه الأبيات ينصح طرفة قومه أن يكونوا على حذر، وأن يقتصوا لشرفهم، ويأخذوا بثأرهم، ويطلب الشاعر أن يبلغ أهل العراق أن النصري (عمرو بن هند) قد سقى طرفة كأسًا حارةً مهلكةً، ثم يقول فإذا قتل الملك قومي فإنها الضربة الأولى، ويتلوها ضربات أخرى، ولذا يحرض الشاعر قومه على قتل النعمان (عمرو بن هند) الذي حرض كعب بن زيد على قتله طالبا منهم أن يقتلوهما، فالملك وصاحبه قد ساقا الشاعر إلى القتل.

في البيت الثامن والثلاثين خاطب الشاعر المفرد خطاب المثنى من خلال قوله: (ألا أبلغا....) ومن سياق القصيدة سيتبين أن عادة العرب هي التي دفعت الشاعر إلى ذلك، على ما ذهب إليه المفسرون في تفسير قوله تعالى في خطاب مالك خازن النار (ألقيا في جهنم كل كفار عنيد) وربما كان غرض الشاعر توصية أكثر من واحد بنقل هذا الخبر الذي ربما ناء بحمله رجل واحد.

وفي البيت الحادي والأربعين:

41- هُما أوردَاني المَوتَ عَمداً وَجَرَّدَا عَلى المَوْتِ خَيلًا ما تَمَلُّ مِنَ الرَّكْضِ

ينتقل الشاعر تحت وطأة الوجع الإنساني الذي لا يستطيع أن يدفعه من حقل الماء الذي يصفو ويكدر في حركة الطبيعة إلى الماء الآسن في الاستعارة التجسيمية(هما أورداني الموت...) والظاهر أن طرفة كان مولعًا بحاسة الذوق والشم. كما كانت (كأس العذاب الحارة المهلكة) تتعلق بحاسة اللمس والذوق في البيت الثامن والثلاثين حيث يقول: (بكأس سقى النصري شاربها رمض).

وفي هذا البيت الحادي والأربعين نلاحظ أن دال الموت يتردد مرتين؛ مرة على سبيل الاستعارة، ومرة عدل الشاعر عن حرف اللام فالمعنى جردا للموت خيلا، ولكن لقدرة عمرو بن هند وطغيانه عدل الشاعر إلى (على) الاستعلائية بغطرستها وكبريائها، وتكرار (الموت) من الشاعر نوع من النواح والندب على نفسه وعلى غيره.

وبدا الملك من خلال تجريده الخيل لغاية (الموت) من هواة القتل، فالموت لا ينال طرفة في موته الخاص، وإنما يمتد الموت الثاني ليطال

كثيرًا من البشر من خلال (أل) الجنسية في (على الموت) وتنكير الخيل يوحي بكثرة هذه الخيل وغرابتها ويشيع جوًا من الرعب والخوف، فهي ليست كالخيل ولكنها خيل موت لا تتعب.. ولا تمل من الركض، فالحركة عندها دائبة وتعمل للفناء كمن جردها.

وفي البيت الثاني والأربعين يتردد الفعل مرتين حيث يقول:

42- رَدِيــتُ ونَجَّــى اليَشْـكُريَّ حِـذارهُ وحـادَ كمـا حـادَ البعيـرُ عن الدَّحْضِ

فالبيت فيه العديد من المفارقات التي تجسم ندم الشاعر وأسفه؛ أولها اشتقاق طرفة للفعل (رديت) وهو حي، والثانية المفارقة بينه وبين المتلمس الذي حاد عن الموت، ووقع طرفة في شباكه عندما خالفه ووثق في نفسه؛ تلك الثقة الشديدة بدافع من الشباب والغرور، والثالثة المفارقة بين المتلمس المشبه والبعير المشبه به الذي ينجو من الانزلاق، وطرفة البعير الثاني الذي يزل على صعيد الخيانة فيسقط في هوة الموت والفناء. وعندما ننظر إلى الترديد سنجد أنه كان محور المفارقتين الأخيرتين فـ (حاد) الأولى تتعلق باليشكري، والثانية تتعلق بالبعير الناجي الذي يضاد طرفة.

ثم يتوجه الشاعر بالذم والتهديد إلى عمرو بن هند وعشيرته قائلاً:

43- ولو خِفْتُ هذا الفتكَ في الدَّينِ دافعتْ بنـو مالـكٍ حتى تـردُّوا الذي يَقْضِي

44- فيـا عجبـاً للجـذعِ أرفـعُ فـوقَهُ وللصـَّلْبِ حَظِّـي مِـن عُداةٍ ومِـن قَرْضِي

45- وكنّـا علـى ذي مِـرَّةٍ وَسْطَ قَوْمِنـا ضُبَيْعَةَ قِدْماً نَضْـرِبُ النّـاسَ عن عُرْضِ

46- أبـا مُنـذِرٍ أَفْنَيـتَ فَاسـتَبقِ بَعضَنـا حَنانَيـكَ بَعضُ الشَرِّ أَهوَنَ مِـنْ بَعضِ

47- أبـا مُنْـذِرٍ إنْ كنـتَ قـد رُمْتَ حَرْبَنَا فمنزلُنـا رَحْـبٌ مَسـَافَتُهُ مُفْـضِ

48- أبـا مُنْـذِرٍ مَـن للكُمـاةِ نِزالهـا إذا الخيـلُ جالتْ في قَنـاً بيننا رَفْضِ

49- أَبـا مُنـذِرٍ كـانَت غروراً صَحيفَتي وَلَـم أعطِكُمْ فيِ الطّوعِ مالي وَلا عِرضي

50- أبـا مُنْـذِرٍ مَـن للأمـورِ الـتي تـرى علـى مِـرَّةٍ تَحـدو الشَّرائعَ بـالنَّقْضِ

51- أبـا مُنـذِرٍ رُمْـتَ الوفـاءَ فَهِبْتَـهُ وَجِدْتَ كما حـاد البعيرُ عن الدَّحْضِ

52- تـرى النـاسَ أفواجـاً على بابِ دارِهِ لِيَعْلَـمَ حَـيٌّ مـا يَـرُدُّ ومـا يُمْضِـي

53- فلسـتَ علـى الأحيـاءِ حيّـاً مُمَلّكـاً ولستَ على الأمواتِ في نُكْتَةِ الأَرضِ

54- يُقـال أبيتَ اللّعنَ واللّعنُ حَظّـهُ وسوفَ أَبِيتَ الخيرَ تُعرَفُ بِالْحَبْضِ

55- فَأَقسَمتُ عِنـدَ النّصبِ إنّـي لَميّتٌ بِمَثْلَفَـةٍ لَيسَت بِغَبْـطٍ وَلا خَفـضِ

56- وتَصـبَحُكَ الغُلبـاءُ تَغلِـبُ غـارَةً هُنالِـكَ لا يُنجيكَ عَرضٌ مِنَ العَرضِ

57- وَتُلْبَسُ قـومٌ بِالمُشـَقَّرِ وَالصـَّفا شـَآبيبَ مَـوْتٍ تَسـتَهِلُّ وَلا تُغضـي

58- تَميلُ عَلى العَبديِّ فـي حَدِّ أَرْضِـهِ وَعَوْفُ بنُ عَمْرو تَجْتَرِمـهُ عَنِ المَحضِ

بعد أن ذكر هلاكه ونجاة المتلمس في البيت السابق يقول: ولو أني علمت أن في طاعته قتلي لأخبرت قومي بذلك وعند ئذ سيمنعونه من قتلي، ومن ثم يتعجب الشاعر من حالته التي هو عليها الآن بعد أن كان بطلا، لا يشق له غبار، فقومه كانوا متحدين أقوياء، ثم يتوسل الشاعر إلى عمرو بن هند أن ينظر إليه بعين الرحمة بعد أن أهلك كثيرا من قومه، طالبا منه أن يحاربه في ميدان القتال الذي يكون فيه الشاعر بطلا مغوارا، وإذا أراد الملك العقاب فليكن خفيفا شفقة وعطفا، ثم يقول الشاعر لعمرو بن هند لقد خدعتني بالصحيفة التي كتبتها إلى عامل البحرين وهجر، فأنا لم أقدم نفسي لكم لتقتلوني، فإذا هلكت فمن يكون بعدي للشدائد، ومع أنك تحب أن توصف بالوفاء فأنت غير أهله لأنه ليس من شيمتك، والأشد عجبا أنك تأمر وتنهى وليس لك على الناس سلطان، ومع ذلك تحيا بتحية الخير وأنت لا تستحق إلا اللعنة والتحقير. ثم يقسم الشاعر بأنه يعرف أنه سيموت في مكان موحش، وبعد أن يقتل ستشن (تغلب) على الملك غارة تهلكه، وتهلك جماعة بالمشقر والصفا، وكذلك سيقتلون عامل الملك على مرأى من رعيته، وسيحرمون عوف بن عمرو لذة العيش ومتعة الحياة.

والملاحظ أن ضمير المخاطب المفرد في قصيدة طرفة التي يستدر فيها عطف عمرو بن هند قد تكرر سبعا وعشرين مرة، وضمير الجمع خمس مرات، ففي قوله:

46- أَبا مُنذِرٍ أَفنَيتَ فَاِستَبقِ بَعضَنا حَنانَيكَ بَعضُ الشَرِّ أَهوَنَ مِنْ بَعضِ

....

51- أبا مُنذِرٍ رُمْتَ الوفاءَ فَهِبْتَهُ وَحِدْتَ كما حاد البعيرُ عن الدَّحْضِ

52- ترى الناسَ أفواجاً على بابِ ليَعْلَمَ حَيٌّ ما يَرُدُّ وما يُمْضِي دارِهِ

53- فلستَ على الأحياءِ حيّاً مُمَلَّكاً ولستَ على الأمواتِ في نُكْتَةِ الأَرضِ

نلاحظ أن الشاعر ينتقل إلى خطاب ابن هند في البيت الأول من هذه الأبيات ليستحضره ويستعطفه رغم الأميال التي تفصل بينهما، فالأول بالبحرين، والآخر بالعراق، ويستحضر الشاعر مخاطبا مجهولا هو المتلقي على الأزمان في قوله (ترى) في البيت الثاني والخمسين، أي أنت سواء كنت حاضرا أو غير حاضر، معاصرا أو غير معاصر، فالضمير ينصرف إلى النوع الإنساني لتبدو المفارقة بين اجتماع الناس لطلب المشورة من الملك عاجز الرأي الذي حاد عن مكارم الأخلاق، وغامت حقيقته على معظم الناس، وفي استخدام هذا المخاطب المجهول ما يوحي بالتعجب لأن أي محايد سيعجب مع الشاعر من هؤلاء المتجمعين على هذا الجانب بالوعد.

ولعل أبرز ما يلاحظ في الأبيات السابقة من شعرية هو بنية التكرار الذي ينقسم إلى قسمين: تكرار أفقي يقوم على علاقة المجاورة ويضمه البيت الشعري الواحد بوصف البيت وحدة القصيدة في الدراسات البلاغية، وتكرار رأسي أو عمودي يكون من بيت لآخر[45]، وبشترط ابن رشيق في التكرار أن يكون مضيفا وفاعلا في بنية القصيدة، ويرى مبرره منحصرا

[45] حسين نصار : التكرار، الخانجي، القاهرة 2003م، ص87.

في وطأة إحساس نفسي معين[46]، وينتقل الزركشي إلى أفق آخر فيرى أن التكرار الفني تتجلى فائدته العظمى في التقرير، لأن الكلام إذا تكرر تقرر، ويقف على العدي دمن دلالات التكرار الفني مستعينا بالسياق سواء أكان المتكرر جملة أو كلمة[47].

وفي أبيات طرفة السابقة نلمح التكرار الرأسي، ويعني تكرار كلمة أو صيغة أو جملة في بداية الأبيات المتتالية في القصيدة، وقد يكون تكرارل استهلاليا أو يكون في عجز البيت ويسمى تتكرارا خلفيا، وقد تحقق التكرار الرأسي الاستهلالي فيما يلي:

46- أبـا مُنـذِرٍ أفْنَيـتَ فَاِستَبقِ بَعضَنـا حَنانَيـكَ بَعضُ الشرِّ أهـوَنَ مِـنْ بَعضِ

47- أبـا مُنْـذِرٍ إنْ كنـتَ قـد رُمْتَ حَرْبَنا فمنزلُنـــا رَحْـــبٌ مَسـَافَتُهُ مُفْـضِ

48- أبـا مُنْـذِرٍ مَـن للكُمـاةِ نِزالهـا إذا الخيـلُ جالتْ في قَنـاً بيننا رَفْضِ

49- أبـا مُنـذِرٍ كـانَت غـروراً صَحيفَتي وَلَـم أعطِكُمْ فِي الطّوعِ مالي وَلا عِرضي

50- أبـا مُنْـذِرٍ مَـن للأمـورِ الـتي تـرى علـى مِـرَّةٍ تَحـدو الشَّرائعَ بـالنَّقْضِ

51- أبـا مُنـذِرٍ رُمْـتَ الوفـاءَ فَهِبْتَـهُ وَحِـدْتَ كمـا حـاد البعيـرُ عن الدَّحْضِ

فالمنادى في هذه الأبيات قد تكرر ست مرات مع حذف أداة النداء دلالة على قرب المنادى (مع تعاليه)، فقد بدأ الشاعر في الأبيات كأنه يطوف متوسلا بهذا الجبار متحجر المشاعر الذي سمي بمضرط الحجارة، لعله يصل إلى قلبه من خلال بنية تخالفية في البيت الأول بين (أفنيت وحنانيك) وبحذف المفعول من (أفنيتنا) وكأن الإفناء صار صفة للملك من ناحية، ومن ناحية أخرى كما لو أن الملك محا ذلك المفعول من الوجود فغاب من السياق بالحذف، ويردد الشاعر كلمة (بعض) أكثر من مرة، فهو يلح في الأولى منها (بعضنا) على الإبقاء على هذا البعض القليل الباقي من كل من

[46] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، 1/ 64.

[47] الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،دار التراث، القاهرة،د.تـ ص 85.

يحيطون بالملك الغادر، ثم هو يستجديه ليس الخير ولكن أقل الشر(بعض الشر أهون من بعض).

وفي البيت الثاني يحذر الشاعر أبا منذر من الحرب؛ لأن قوم طرفة كثيرون، وأهل بأس وثراء، وربما لفت تعبير (رحب) نظر الملك إلى أن الأرض متسعة لقوم الشاعر بحيث يمكن أن ينزلوا حيث شاء، فيفتح طرفة بهذا أمام الملك نافذة للكرم، أو أقل الشر وهي النفي الذي ظفر به المتلمس.

وينتقل الشاعر من الآخرين (القبيلة والمحيطين بالملك) إلى الذات في الأبيات (48، 49، 50) فهو فارس صاحب رأي، ولست على يقين من ترتيب الأبيات فربما كان الترتيب (48، 50، 49) وهذا خلط ربما اقترفه الرواة، وفي هذا البيت:

50- أبـا مُنْـذِرٍ مَـن للأمـورِ الـتي تـرى علـى مِـرَّةٍ تَحـدو الشَّرائعَ بـالنَّقْضِ

يستحضر طرفة الحرب في شدة أوارها، وهو جولان الخيل في رماح متكسرة، ليسأل عمرو بن هند هذا السؤال التقريري (من للكماة نزالها) وكأنه واحد هذه الحرب. ثم يسأله من للأمور الشديدة، ويعدل الشاعر عن استخدام (ذات مرة) إلى (على) الاستعلائية التي تفيد تمكن هذه الأمور وقسوتها واكتمالها شدة وبأسا. تلك الأمور التي تحل أوثق المواثيق. ويسأل من لها سواي؟.

ويأتي السؤال الأخير... الذي يحمل الغيظ والحنق والندم والأسف (أكانت غرورا صحيفتي) وهنا تتجلى المفارقة بين ملك يفترض فيه الوفاء، وصحيفة خادعة نسجها الملك، وأمضى الشاعر بها إلى حتفه.

وفي البيت الأخير يتحول الخطاب من الذات إلى الآخر (عمرو بن هند) الذي قر لدى الشاعر

أنه لا يحمل من أبهة الملك إلا شياته، فهو يهفو إلى الظلم، ولا تحركه مكارم الأخلاق، بل يهابها ومنها الوفاء. وفي هذا البيت أيضا يلح طرفة على صورة كل من المولى والصديق والمهجو؛ وهي صورة البعير الذي ينزلق عن المكان الزلق، وإن أتبع الأخيرة بنبو عمرو بن هند المهجو عن المكارم.

وفي بيت طرفة الثاني والخمسين:

52- تـرى النـاسَ أفواجـاً على بابِ دارِهِ لِيَعْلَـمَ حَـيٌّ مـا يَـرُدُّ ومـا يُمْضِـي

نرى التخالف بين (يرد ويمضي)، فضد يرد يأخذ، أو يقبل، وليس يمضي، والمضي في الأمور يعني القدرة على الأخذ والقبول، فهي علاقة السبب بالمسبب، والشاعر يستحضر فاعلا للرؤية هو (أنت) المخاطب؛ لأنه يحس بعشى المحيطين بعمرو بن هند، وهو عشى جماعي، فهم ليسوا فردا بل أفواجا.

ويعرج طرفة على بنية المخالفة مرة أخرى في قوله:

54- يُقـال أبيـتَ اللّعنَ واللّعنُ حَظّـهُ وسـوفَ أَبِيـتَ الخيـرَ تُعرَفُ بِالْحَبْضِ

فيخالف طرفة بين اللعن والخير، فاللعن ضده المدح، والمدح يكون نتيجة لمد اليد بالخير للآخرين، أي أن علاقته بالمدح علاقة سبب بالمسبب، ويستخدم طرفة الفعل المبني للمجهول (يقال) استنكارا لهذه التحية (أبيت اللعن) وتشكيكا فيها.

وثمة تقابل معنوي بين (أبيت اللعن) و (اللعن حظه) الذي يقصر اللعن على الملك، وتخالف آخر بين (الخير والخبص) أي (الجور والغدر) فالخير ضده الشر، والجور والغدر جزء من الشر، فالعلاقة بينهما علقة جزء بكل. وفي البيت كما لا يخفى ترديد لكلمة (اللعن) و (أبيت) دلالة على حنق الشاعر وغضبه على عمرو بن هند.

وفي البيت السادس والخمسين نرى تكرارا للصوت الواحد ليتآزر مع المعنى في قوله:

56- وتَصـبَحُكَ الغَلبـاءُ تَغلِـبُ غـارَةً هُنالِـكَ لا يُنجيكَ عَرضٌ مِـنَ العَرضِ

نرى الشاعر قد جانس بين أوائل الكلمات بالغين المجهورة (غلباء – تغلب – غارة) التي تتكرر ثلاث مرات، والباء الشديدة وما لها من قلقلة وانفجارية، الأمر الذي بدت معه الأصوات مواكبة لحدة غضب الشاعر وثورته، وينتهي الشطر الثاني بالضاد الجهيرة مرتين مع العين والراء ما

يوحي بالعنف والضيق، فالأرض الواسعة لا ملجأ فيها لعمرو بن هند رغم عرضها؛ لأن جوره وغدره لم يتركا له محبًا أو صديقًا.

وسنلاحظ ارتباط الجذر الدلالي لكل من (غلباء وتغلب) بمادة (غلب)، بالإضافة لانتماء كلمة (غارة) للمجال الدلالي للحرب. وقد كان لعواطف طرفة الملتهبة أثرها في اشتقاق (تصبحك) من (الصبح)، إذ يتمنى أن تكون هذه الغارة في غبش الصبح مفاجأة للملك.

ولا يمكننا أن نغفل دور تكرار الحروف في خلق الموسيقى في البيت بانسجامها في كلمات صنعت الجناس الاشتقاقي بين تغلب وغلباء، وتكرار كلمة (عرض) التي توحي بالرحابة ولكن الشاعر يكبحها بـ (لا) النافية فتضيق الدائرة على عدوه.

ويختتم طرفة قصيدته بذكر مبادئ عامة في الحياة وحكم مشهورة قائلا:

59- فلا أَرفدُ المولى العَنُودَ نَصِيحتي إذا هو لَمْ يَجْنَحْ إليَّ ولم يُفْضِ

60- فما كلُّ ذي غِشٍّ يَضُرُّكَ غِشُّهُ ولا كلُّ مَن تَهْوَى كَرامَتُهُ تُرْضِي

يقول طرفة: إني لا أنصح شخصًا من شأنه أن يجادل في الحق ويميل عنه، إلا إذا تأكدت أنه قد لجأ إليّ عن رغبة في الاهتداء إلى الصواب وأظهر كل ما يبطن دليلاً على حسن نيته، ثم يذكر الشاعر حكمة معناها أن الإنسان كثيرًا ما ينجو من أذى من يحاولون أذاه، كما أن الإنسان قد لا يوفق في إرضاء كل من يحبه ويحرص على رضاه[48].

ففي البيت التاسع والخمسين يعلق الشاعر إسداء النصح للمولى العنيد على تودد ذلك العنود له، وإذا حذفنا الصفة تغير المعنى فصار (فلا أرفد المولى نصيحتي...) لأن امتناع طرفة عن نصح المولى أي مولى لا يؤدي الغرض الذي رمى إليه الشاعر، إذ ينصرف المعنى حينئذ إلى التجبر والتطاول الذي يجعل الناس ضعفاء أذلاء محتاجين إلى الشاعر المتغطرس

[48] ينظر الديوان بتحقيق علي الجندي ص212.

المتعال، ولكن الصفة (العنود) حددت نوعا من الموالي، فطرفة يبذل ماله ونصحه لكل أحد في القبيلة.

الخاتمة

بعد هذه الوقفة المتأنية مع ضادية طرفة بن العبد، ودراستها وتحليلها من خلال شعرية رثاء الذات يمكننا أن نقول: إنّ الشعرية قراءة داخلية وليست خارجية للأعمال الأدبية في تمايزها واندماجها. حيث إنّ كــل نص يتكون من طبقات متعددة، ومستويات متفاعلة، فالشعرية تحاول إفراز هذه الطبقات وتحديد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النص الواحد، من خلال نصوص متعددة.

والحقيقة أننا نجد في التراث العربي القديم جذورًا لهذا المنهج عند الجرجاني في نظرية (النظم)، وحازم القرطاجني في مفهوم (التخييل)، وقبلهما تحدث أرسطو في فن الشعرية بوصفها فن المحاكاة أو التمثيل، ومن ثم نستطيع أن نقول: إنّ الشعرية مصطلحٌ قديمٌ معاصرٌ، وقد عُرّب مثل بعض المصطلحات الأخرى، بكلماتٍ كثيرةٍ منها: الشعرية، والإنشائية، وفن الشعر، وفن النظم، والإبداع، والبويطيقا، وهو يعني قوانين الخطاب الشعري، أو القوانين التي تحكم عملية الإبداع.

ويتفق الجميع على أن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر، ومن ثم فإن الشعر يقدم متعة جمالية عالية، ولذلك كان معيار الشعرية مختلفًا بين فكرة المحاكاة الأرسطية، والتعبيرات الرومانسية، والكتابة الآلية السوريالية، والانزياحية عند كوهين، والتماثلية عند جاكبسون، والتناص عند كريستيفا وجينيت، والنص المفتوح عند بارت وايكو وتودوروف، والاختلاف والتأجيل عند دريرا

وأما قصيدة الرثاء الجاهلية فتعد من أجمل القصائد حيث ترتقي في سلم المجد إلى قمة الروعة والأصالة، وتحمل لوعة تلفح مهجة المتلقي كما أحرقت صاحبها من قبل. ولذلك يعد شعر رثاء الذات من أجمل الشعر وأعمقه وأخلصه وأصفاه؛ لأن التلفظ بلغز الموت والذهول أمام معمياته وطلاسمه هو وجه لتخبط الإنسان بنفسه، وذهوله من شيء أبعد من حدود قدرته ووجوده.

وقصيدة طرفة بن العبد الضادية من القصائد التي أثير حولها الشكوك، كما أنها تثير قضية الانتحال بصورة معكوسة، لأن الانتحال يأتي في صورة زيادة في نتاج الشاعر من أبناء قبيلته تدعيما لموقف ما، ولكن ضادية طرفة أغار عليها شاعر أموي يدعى ابن عبدل، وسلب بعض أبياتها ونسبها لنفسه في الفخر الشخصي.

وأما قافية القصيدة فقد جاءت على خلاف قول إبراهيم أنيس الذي عدها من الأصوات رديئة الموسيقى، والتي تأباها الأذن مع باقي حروف الإطباق(ط.ظ.ض)؛ وذلك لأنها تتطلب جهدًا عضليًا من ناحية، ولأنها عندما تأتي رويا تكون حاملة للنبر، والنبر يحتاج هو الآخر جهدًا عضليًا، وبذلك يجتمع نوعان من القوة؛ قوة صوت الإطباق وقوة نبر القافية.

ولكن القارئ لقصيدة طرفة سيجد أن الضاد خالفت هذا الظن النظري الذي ينظر إلى الصوت بمعزل عن التجربة الشعرية وظروف قول الشعر وملابساته، ومدى انسجامها مع النص الشعري، فالضاد التي قيل عنها: انفردت بالاستطالة وليس في الحروف ما يعسر على اللسان مثله فإن ألسنة الناس فيه مختلفة... كانت متوائمة مع مشاعر الضيق والغضب والعجز وقلة الحيلة التي اجتاحت الشاعر، فبدت كغطاءٍ لمرجلٍ يغلي هو تجربة الشاعر المحكوم عليه -من ملك غادر- بالموت، ومعنى ذلك أن التجربة هي التي تملي على الشاعر، ولا يملي الشاعر عليها.

وأما الضمائر الموجودة في القصيدة فنلاحظ أن ضمير المتكلم المفرد قد ساد على ما عداه من الضمائر إفرادًا؛ غيبةً وخطابًا، ولا غرابة في ذلك فمحور قصائد رثاء الذات يقوم على تفوق ضمير (الأنا)، حيث عبر الشاعر عن نفسه بضمير المتكلم أكثر من مرة، وهذا يعني أن مشاعر الأسى والحزن والندم على الماضي والتحسر على مافات قد سيطرت على الشاعر فأكثر من ضمير المتكلم المفرد. كما استخدم ضمير المخاطب المفرد في قصيدته التي يستدر فيها عطف عمرو بن هند.

وفي الدراسة التطبيقية وجدنا الشاعر قد استخدم الأدوات الفنية التي رفعت قصيدته إلى الشعرية؛ منها ما يخص اللغة: (التنوع في الجمل والأفعال والأساليب والضمائر)، وما يخص الموسيقى: (الموسيقى

الخارجية ممثلةً في الوزن والقافية والإيقاع، والموسيقى الداخلية ممثلةً في التصريع والجناس ورد العجز على الصدر والتدوير وغير ذلك) وما يخص الصورة: (التشبيه بأنواعه المختلفة، والاستعارة بأشكالها المتعددة).

وقد اجتهدت الباحثة قدر طاقتها في تحليل القصيدة وإبراز جمالياتها من خلال السمات العامة للشعرية.

المصادر والمراجع

إبراهيم الحاوي: رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب التميمي، مؤسسة الرسالة، بيروت. ١٩٨٨م.

إبراهيم أنيس :الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، ١٩٩٥م.

إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، الأنجلو المصرية، ط .١٩٨٨.

إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية: مكتبة الشباب. د. ت.

إبراهيم عبد المنعم: بحوث في الشعرية ، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008م

ابن الأنباري: شرح السبع الطوال، تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف، ط ه.

ابن السكيت: شرح ديوان طرفة، نشر الشنقيطي، قازان، ١٩٠٩م.

ابن جني، الخصائص: تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م.

ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده ،تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط ١٩٨٠.هم.

ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه. العلامة / محمود محمد شاكر دار مطبعة المدني، مصر، ودار المدني، جدة، د. ت.

ابن هشام : مغني اللبيب، تحقيق / محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية. بيروت ١٩٩٦م.

أبو تمام حبيب بن أوس: ديوان الحماسة، رواية أبي منصور موهوب أحمد بن محمد بن الخضر الجواليقي (١٤٥ هـ)، تحقيق د/ عبد المنعم صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

أحمد كشك: الزحاف والعلة ، دار النهضة العربية. د. ت.

أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، طبعة خاصة، (د.ت).

أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، ط ٤ .١٩٩٣.

أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية، مكتبة لبنان، ناشرون لبنان ٢٠٠٠م.

أدونيس، ديوان الشعرالعربي، سلسلة آفاق عربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع 93، مج1، القاهرة

أرسطو: فن الشعر، تحقيق شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م

أمين علي السيد: في علمي العروض والقافية:، دار المعارف، ط ٤ ١٩٩٠م.

بشري موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي الدار اليضاء، ط ١. ١٩٩٤م.

بول ريكور: نظرية التأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2.

التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي ٢٠٠٠م.

تودروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلام، دار توبقال، الدار البضاء 1998م.

جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، د.ت.

الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، الخانجى، القاهرة، ط5، 1985م.

جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988م.

جزيل فالانسي: النقد النصي، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة، ع221، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مايو 1977

جوليا كرسيتفا.: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب ط ٢. ١٩٩٧م.

جون كوين: اللغة العليا ، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1999م.

جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة الدكتور أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط. 3. ١٩٩٣م.

جوناثان كولر: الشعرية البنيوية ، ترجمة السيد إمام، دار شرقيات، القاهرة 2000م.

حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب خوجة، الدار التونسية للكتاب، تونس.

حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء 2003م.

حسن طبل :علم المعاني. مكتبة الإيمان، المنصورة، ط ١. ١٩٩٩م.

حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية ، دار الفكر العربي القاهرة، ١٩٩٨م.

حسين نصار: التكرار، الخانجي، القاهرة. ٢٠٠٣م.

خليل الموسى: من مصطلحات النقد الأدبي؛ الشعرية، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 774، سبتمبر 2001م.

درويش الجندي: علم المعاني، نهضة مصر للطبع والنشر د. ت.

رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة د/ محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣م.

رجاء عيد: القول الشعري، منشأة المعارف، إسكندرية. د. ت.

رشيد يحياوي: الشعرية العربية، أفريقيا الشرق، الدار البضاء، 1991م.

رمضان عبد التواب: فصول في فقه اللغة، مكتبة الخانجي، ط ٣، ١٩٩٤م.

رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب 2003م،

رولان بارت: درجة الصفر في الكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، 1982م.

الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،دار التراث، القاهرة، 1998م.

الزوزني: شرح المعلقات السبع، مكتبة الآداب، بيروت، ط ٤ ١٩٨٠م.

ستيفن أولمان: الأسلوب وعلم الدلالة، ترجمة د/ محيي الدين محسب دار النهضة للنشر المنيا، مصر ٢٠٠١م.

سعد مصلوح: في النص الأدبي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط ١. ١٩٩٣م.

سيد البحراوي: موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، دار المعارف، القاهرة. ١٩٩١م.

سيد حنفي حسنين: الشعر الجاهلي - مراحله واتجاهاته الفنية، دراسة نصية، الهيئة العربية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١م.

شكرى عياد: اللغة والإبداع، أصدقاء الكتاب القاهرة ١٩٨٨م.

شكري عياد: موسيقى الشعر العربي: ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، د. ت.

الشنقيطي: المعلقات العشر وأخبار قائليها، الخانجي، ط .. ١٩٩٣م.

شوقى ضيف: العصر الجاهلى، دار المعارف، ط. ١٧ د..ت.

شوقي ضيف: الرثاء، دار المعارف، القاهرة. ط .. د. ت.

صلاح فضل: شفرات النص، الهيئة العامة لقصور الثقافة

صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار، القاهرة ١٩٩٢م.

طرفة بن العبد: ديوان طرفة بن العبد، بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق / درية الخطيب ولطفي الصقال، المجمع اللغوي، دمشق، سوريا. ١٩٧٥م.

طرفة بن العبد: ديوان طرفة بن العبد، شرح وتحقيق: د/ علي الجندي، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٨م.

عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معيارا نقديا، دار عصمي، القاهرة، د. ت. 1996م.

عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح. القاهرة، ط ٤ ١٩٩٣م

عبد السلام المسدي: ود/ محمد الهادي الطرابلسي: أسلوب الشرط في القرآن - الدار العربية للكتاب ليبيا، تونس ١٩٨٥م.

عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه. الأستاذ محمود محمد شاكر الخانجي، ط 1. ١٩٩١م.

عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة، 1955م

عبد الله أحمد باقازي: رثاء النفس في الشعر العربي، المكتبة الفيصلية السعودية، ١٩٨٧م.

عبد الله التطاوي: المعارضات الشعرية؛ أنماط وتجارب ، دار غريب القاهرة. ١٩٩٨م.

عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر: ، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

عبد المتعال الصعيدي: مختارات الشعر الجاهلي "دواوين الشعراء الستة الجاهليين". ، مكتبة القاهرة، ط ٤. ١٩٦٨م.

علي الجندي: الشاعر الجاهلي الشاب طرفة بن العبد: ، تحقيق ودراسة لشعره وشخصيته،دار الفكر العربي. ط4، 1999م.

علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

فايز الداية: جماليات الأسلوب، دار الفكر دمشق. ١٩٩٦م.

فتح الله احمد سليمان: الأسلوبية؛ مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ت.

قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق / محمد عبد المنعم خفاجي دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.

كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨٦م.

لويس شيخو: شعراء النصرانية، دار المشرق، بيروت، ط ٤. ١٩٩١م.

مجلة عالم الفكر الكويت، يونيو ١٩٩٤م.

محمد أبو موسى: خصائص التراكيب ، مكتبة وهبة، القاهرة.

محمد أبو موسى: دلالة التراكيب، مكتبة وهبة، القاهرة. ط . ٢ ١٩٨٧م.

محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، ط ١ ١٩٨٨م

محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٨م.

محمد الهادي الطرابلسي:. خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، مصر

محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة ط ه. ٢٠٠٠م.

محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي:،الخانجى، القاهرة ط ١.

محمد حماسة عبد اللطيف: النحو والدلالة ، دار الشروق. القاهرة ! ٢٠٠٠م. ٢٠١.

محمد رمضان زامل: رثاء الذات في الخطاب الشعري الجاهلي، أنشودة البجع الأخيرة ، سلسلة كتابات نقدية، رقم 231، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

محمد فكري الجزار: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006.

محمود السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي القاهرة .١٩٩٩.

محمود فهمي حجازي: علم اللغة، دار قباء للنشر والتوزيع.. القاهرة. ١٩٩٨م.

محمود محمد شاكر: نمط صعب، ونمط مخيف، الخانجي، القاهرة، ط ١، ١٩٩٦م.

مصطفى الشورى: شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، لونجمان، القاهرة ١٩٩٥م.

مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت. د. ت.

وفاء كامل فايد: قصيدة الرثاء، الهيئة المصرية للكتاب ٢٠٠٠م.

يسرية يحيى المصرى: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م.

يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة ، ترجمة د/ محمد فتوح أحمد دار المعارف.