جامعـــة الأزهـــــر
كليـــة الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالزقازيق
الـمـجـلـة العلميـــة

قراءة في جماليات الصورة الشعرية في معلقة طرفة بن العبد

إعداد

أ . د/ هاشم أحمد العزام
أستاذ دكتور في اللغة العربية وآدابها- أدب ونقد جامعة البلقاء التطبيقية / كلية إربد الجامعية
د / أحمد حسن عزام
أستاذ مساعد اللغة العربية وآدابها- لغة ونحو جامعة البلقاء التطبيقية / كلية إربد الامعية
د / حسين يوسف قزق
أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها - لغة ونحو جامعة البلقاء التطبيقية

(العدد الخامس عشر)
(الإصدار الأول- يونيو)
(١٤٤٧هـ - ٢٠٢٥م)

علمية- محكمة- نصف سنوية

قراءة في جماليات الصورة الشعرية في معلقة طرفة بن العبد

هاشم أحمد العزام

قسم الأدب والنقد،اللغة العربية، كلية إربد الجامعية ،وآدابها،جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن

البريد الإلكتروني: Aalazzzam_hashem@bau.edu.jo

أحمد حسن عزام

قسم اللغة والنحو، اللغة العربية وآدابها، كلية إربد الجامعية،جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن

البريد الإلكتروني : shobash@bau.edu.jo

حسين يوسف قزق

قسم اللغة والنحو، اللغة العربية وآدابها، كلية إربد الجامعية،جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن

البريد الإلكتروني: qazaq@bau.edu.jo

الملخص:

يهدف هذا البحث ببيان جماليات الصورة الشعرية في معلقة طرفة بن العبد ، وبتوضيح قوام هذه الصور الشعرية ، وأنواعها ، والكيفية التي أسهمت بها المفردات الحسية والوسائل البلاغية مجتمعة في بيان الصورة الشعرية، إذ تُعدُّ هذه الصورة من أهم العناصر الفنية التي تؤثر في العمل الأدبي ، وتُحسن في هيئته الجمالية، فقد احتلت مكانة هامة في الدرس النقدي الحديث، فالصورة التشبيهية ومن ورائها الاستعارة والتمثيل بالضرورة ، وسيلة كشف مباشر تدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعرالذي يدرك والقارئ الذي يتلقى، ومجمل القول أنّ التشبيه عمود الشعر في النظرية الشعرية القديمة كلها؛ ذلك لأنّه ينسجم وفلسفتهم الجمالية عموماً، أنها فلسفة تقوم على حب الجمال السهل الواضح، والتشبيه قادر على تحقيق هذا الجمال(١) . ولما كان التشبيه علاقة قائمة على الإتيان بمثل تقوى فيه الصفة اشترطت النظرة القديمة وجود التشبيه الحسي بين طرفي هذه العلاقة في العالم الخارجي وحرصت على عقد المماثلات، وصلات التطابق والتجانس بينهما، ويأتي البحث في محورين : المحور الأول منهما تولى قراءة الصورة من خلال لوحة الطلل والنسيب، وقد كان لطرفة طريقة خاصة من حيث التعامل مع الطلل من خلال ربط الصورة بالمشاعر وتشكلها. أما المحور الثاني فتكفل بوصف الناقة، إذ يقدم طرفة تنويعات وصفية مختلفة للناقة ، بصيغ تعبيرية عالية المستوى ، حملت براعة فريدة ،وقدرة فائقة ، امتاز بها تصويره، واقتضت طبيعة البحث استعمال المنهج

الوصفي التحليلي، الذي يُعد الأكثر استعمالا في دراسة الظواهر الإنسانية والاجتماعية من خلال أبيات شعرية من المعلقة ، توضح جمالية هذه الصورة. وتوصّل البحث إلى مجموعة من النتائج ، من أبرزها حاولت الدراسة التعريف بالصورة الشعرية ، وعرضت آراء عدد من الباحثين من القدامى كعبد القاهر الجرجاني ، ومن المحدثين مثل محمد غنيم والرافعي . ثم سلطت الدراسة الضوء على الصورة في معلقة طرفة ، وقد جاء ذلك في محورين رئيسيّيْن حصرتهما الأبيات الشعرية المتضمنة للصور التشبيهية من خلال محور الطلل والنسيب. فيما ناقش المحور الثاني الصورة الشعرية من خلال وصف الناقة، إذ بدا الجنوح للّفظ في هذ المحور غير مألوف . وبدا أن التركيب الشعري مجافٍ، ومع ذلك جعل طرفة من تكوين الناقة موضوعا للوصف، فعمل على تقديم تنويعات مختلفة للناقة بصيغ تعبيرية عالية المستوى ، فضلا عن نتائج أخر ،جاءت في ثنايا البحث .

الكلمات المفتاحية : جماليات ، الصورة ،الشعرية ، معلقة ، طرفة بن العبد.

A reading of the aesthetics of the poetic image in Tarfa bin Al-Abd's hanging

Hashem Ahmad Al-Azzam
Department of Literature and Criticism, Arabic Language, Irbid University College, Al-Balqa Applied University, Jordan.
Email: Aalazzzam_hashem@bau.edu.jo
Ahmad Hassan Azzam
Department of Language and Syntax, Arabic Language and Literature, Irbid University College, Al-Balqa Applied University, Jordan.
Email: shobash@bau.edu.jo
Hussein Youssef Qazaq
Department of Language and Syntax, Arabic Language and Literature, Irbid University College, Al-Balqa Applied University, Jordan.
Email: qazaq@bau.edu.jo

Abstract

This research aims to explain the aesthetics of the poetic image in Tarfa bin Al-Abd's commentary, and to clarify the structure of these poetic images, their types, and how sensory vocabulary and rhetorical means together contributed to explaining the poetic image, as this image is considered one of the most important artistic elements that influence the literary work and improve its form.Aesthetic, it has occupied an important place in the modern critical lesson.The simile image, and behind it necessarily metaphor and representation, A means of direct revelation that indicates knowledge of hidden aspects of things for the poet who perceives and the reader who receives.In summary, simile is the pillar of poetry in all ancient poetic theory.This is because it is consistent with their aesthetic philosophy in general, that it is a philosophy based on the love of easy, clear beauty, and simile is capable of achieving this beauty. Since simile is a relationship based on creating an ideal in which the attribute is strengthened, the ancient view stipulated the existence of a sensory simile between the two parties to this relationship in the external world and was keen to establish similarities, links of conformity and harmony between them.The research comes in two axes: the first axis of which was to read the image through the painting of the hill and the relative.Tarfa had a special way of dealing with the hill by linking the image to feelings and shaping it. As for the second axis, it dealt with the description of the camel, as Tarfa presents different descriptive variations of the camel, in high-level expressive forms, carrying a unique ingenuity and superior ability, which distinguished his depiction.The nature of the research required the use of the descriptive and analytical method, which is considered the most widely used in studying human and social

phenomena through Poetic verses from Al-Mu'allaqa, illustrating the beauty of this image. The research reached a set of results Among the most prominent of them, the study attempted to introduce the poetic image, and presented the opinions of a number of ancient researchers, such as Abd al-Qahir al-Jurjani, and hadith scholars, such as Muhammad Ghoneim and al-Rafi'i. Then the study shed light on the image in Mu'allaqat Tarfa, and this came in two main axes that were limited by the poetic verses containing the simile images through the axis of the hill and the relative. While the second axis discussed the poetic image through the description of the camel, the tendency towards the word in this axis seemed unusual. It seemed that the poetic composition was empty, yet he made an anecdote from the composition of the camel a subject of description, so he worked to present different variations of the camel in high-level expressive forms, in addition to other results that came within the research.

Keywords: Aesthetics, Image, Poetry, Hanging, Tarfa bin Al-Abd.

المقدمة:

يُعنى هذا البحث بالحديث عن الصورة الشعرية في معلقة طرفة بن العبد الذائعة الصيت، وقبل الشروع في هذا البحث ، لابد من التعريف بالصورة الشعرية بوصفها مصطلحاً احتلّ مكانة هامة في الدرس النقدي الحديث، فقد عرّف س. دلويس الصورة الشعرية "بأنها رسم قوامه الكلمات"(٢) أما عبدالقاهر الجرجاني فقد افترض أن الصورة التشبيهية ومن ورائها الاستعارة والتمثيل بالضرورة، وسيلة كشف مباشر، يدلّ على معرفة جوانب خفيّة من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى، وبهذا يكون التشبيه عملاً خلّاقاً حقًّا، إذ إنه يصحّ لو تحدثنا بلغة النقد الحديث، محصلة خبرة جديدة انتهى إليها شاعر، تجاوز أقرانه وتخطى رؤيتهم، وتمكن من إدراك التشابه بين المجهول والمعروف، الأمر الذي لا يتيسر لعامة الناس"(٣). ويتحدث محمد غنيمي هلال عن التشبيه قائلاً: ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك.... وإنما ابتدع لنقل التشبيه لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء، يمتاز الشاعر على سواه(٤).

ومجمل القول أنّ التشبيه عمود الشعر في النظرية الشعرية القديمة كلها؛ ذلك لأنّه ينسجم وفلسفتهم الجمالية عموماً، أنها فلسفة تقوم على حب الجمال السهل الواضح، والتشبيه قادر على تحقيق هذا الجمال(٥). ولما كان التشبيه علاقة قائمة على الإتيان بمثل تقوى فيه الصفة اشترطت النظرة القديمة وجود التشبيه الحسي بين طرفي هذه العلاقة في العالم الخارجي وحرصت على عقد المماثلات، وصلات التطابق والتجانس بينهما(٦). يقول الرافعي متحدثاً عن الوصف عند طرفة : "تمده موهبة فطرية لاقطة لعناصر الوصف، وحاسة دقيقة في اصطفاء الصالح من تلك العناصر والتأليف بينها، بحيث يستقيم له وصف ما يريد على أدق وجه ارتضاه، وأكمل صورة تخيلها(٧) والأهم من ذلك عند طرفة

هو مدى توظيف الصور التشبيهية في التعبير عن فلسفته في الحياة، سواء أتحدث عن الجمال أم القوة أم العلاقات التي يجب أن تسود في إطار القبيلة، أم نظرته لفلسفة الحياة ، الهدف والغاية.

إن سياق البحث يدعو الباحثين إلى الوقوف عند الصورة التشبيهية، إذ يرى الدارسون أنها نقطة الارتكاز في معلقة طرفة بن العبد، وقد رأى الباحثون نماذج نوعية للصورة التشبيهية ،نهضت بالوظيفة المناطة بها. إن غاية البحث وهمه تسليط الضوء على الصورة التشبيهية في معلقة طرفة بن العبد، ضمن محورين رئيسيّيْن ، حصرتها الأبيات المتضمنة للصور الشعرية التشبيهية، إذ وزعت الصور التشبيهيه على شريحتين رئيستين : الطلل والنسيب، والناقة.

المحور الأول: لوحة الطلل والنسيب

بدأ الشاعر معلقته بالوقوف على الأطلال، كعادة الشعراء الجاهليين جميعهم "يبكون الحبّ الدارس، ويسترجعون لذائذ الذكريات، ويتأملون آثار الماضي، وأطلال خولة من جنس هذه الأطلال"[٨] .لكن طرفة له طريقة خاصة في هذه القصيدة من حيث التعامل مع الطلل، إذ تدخل قصيدة طرفة لغة الطقوس من خلال الأطلال، يلمحه بارقة تكشف أطلال خولة المنقوشة كالوشم في اليد، وتبدو الأطلال باهتة شديدة العمومية[٩]، ولعل الصورة التشبيهية التي تتصدر مطلع القصيدة تشي بذلك، ولابد للتحليل الثقافي لهذا المطلع، أن يذهب إلى ما هو أبعد من المقدمة، ليعبر إلى ذات الشاعر، وذلك من خلال ربط الصورة بالمشاعر وتشكيلها، وفق هذا الفهم يكون هذا الربط، عاملاً قوياً في نجاح الصورة وصياغتها فنياً[١٠]، وهنا لابدّ من الانتباه إلى العلاقات الخفية التي تربط بين الأشياء[١١].

لِخَولةَ أطْلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ ... تَلوحُ كَباقي الوَشْمِ في ظاهِرِ اليَدِ

إن التشبيه في مطلع المعلقة يركز على أشياء حساسة، ويعزف على أوتار ذات نغم حزين، فالطلل يبعث على إثارة شجون الشاعر، ويذكره بأشياء لا يمكن استرجاعها ولا يقدر على مغادرتها، وغالباً الأطلال تذكر الشاعر بالماضي، وهنا يتمركز الماضي في الحاضر، الأطلال كباقي الوشم. ومما وقر في الذهن أنّ إدراك الصورة يعتمد على الإحساس المرن المدرب القادر على التأويل ،وكشف الأبعاد العميقة غير المباشرة[١٢]. وهنا يرى الباحثون أن مطلع المعلقة يوجه المعنى إلى مسار آخر، حيث صعوبة التصور تعني صعوبة التذكر كباقي الوشم؛ لذلك يبدو طرفة كأنه يتوسل للاحتفاظ ببقايا هذا الوشم، فكأنّ الأطلال غير قادرة على إحداث تلك الرعشة الجميلة عند طرفة بحضور خولة الذهني فقط، الذي لم يعد قادراً على اسعافه بخصوصية الإبصار الحقيقي لخولة، فحتى هذه الصورة تتلاشى (زمن الأطلال يجسد فاعلية التغير والقدم) [١٣] زمن آيل للأفول.

لذلك هذا الحلم بلقاء الحبيبة يتلاشى أو يكاد، فالأطلال كادت أن لا تعرف، وباقي الوشم يجسد الفناء علامة زوال وانتهاء، وبداية الوشم على كف أو جبين المحبوبة، وهي في ميعة الشباب ليس كبقاياه وهي في أخريات العمر، صورة بصرية تقوم على الحصر المنطقي لكل أجزاء المشابهة يمتلئ بأبعاد نفسية[١٤]، ففي البداية يكون الوشم علامة جمال وتزيّن، وبقاياه علامة قبح، هذا الإحساس لا شك ينتاب الشاعر، فهو يودّ لو أن الحياة تبقى مقبلة عليه، لكن إحساسه بالفقد هو الذي جعله ينظر لبقايا الوشم بمعنى الرحيل، مما جعله ينعطف سريعاً إلى الناقة ويطيل الوقوف عندها، ولعلّ هذا يطرح سؤالاً كبيراً: لماذا لم تحظَ خولة إلا بالمطلع بينما استأثرت الناقة بمساحة كبيرة من القصيدة؟ هل لأنّ الناقة هي العيان الوحيد الذي يمتلكه، والعيان يحظى بميزة لا شك فيها، فهي تحتل الصدارة، هل العيان هو المصدر الرئيس للحقيقة، (ثم تبدأ صورة

الرحيل بالتنامي ممتلئة، نقيضة العفاء والاندثار والجفاف مستحضرة صورة الماء والسفن) [١٥]

كـأنّ حُـدوجَ المالكيّـةِ غُـدْوَةً خلايـا سَـفِينٍ بالنّواصِـفِ مِـنْ دَدِ

تـابع طرفـة هـذه الفكـرة، الرحيـل فـي مراكـب المحبوبـة "يقـول كـأن مراكـب العشيقة (الحُدوج) غدوة فراقها سفن عظام وذلك من فرط ولهه بها وعدم رغبته في رحيلها[١٦]. ولعل التشبيه في البيت الذي (يليه يشق حباب الماء) ،إذ شبه الشاعر شق السفينة للماء بشق المقابل التراب المجموع بيده، وكأن السفر رحلة إلى المجهول، وكأن طرفة يمهد للحديث منذ مطلع ومقدمة القصيدة إلى فكرة القصيدة بكاملها، الإنسان منذ ولادته حتى نهايته، تتقاذفه أمواج الحياة، فلا يعرف على أي ساحل سيحط به المقام، إحساس بعبثية الحياة وعشوائيتها، الأمر الذي جعله يسابق الزمن في العب من ملذات الحياة، وهذا سيؤكده في أبيات قادمة، قبل أن ينتهي به العمر محارباً، في سبيل ذلك، كل العدميات التي تأسر حياته، وبالتالي يدخل في حالة من التصادم بين ما يريده ويتمناه، وبين حتمية الحياة. إن الصورة في العادة وسيلة تعبير عن اهتمامات الإنسان ووجهة نظره ورغباته[١٧]. وهذا البيت القادم يشق حباب الماء حيزومها ، يذكر ابن قتيبة في الشعر والشعراء أنه من الأبيات التي سبق إليها طرفة فأخذ منه.

يَشُقُّ حَبابَ المـاءِ حَيزومُها بها كمـا قَسَـمَ التُّـرْبَ المُفايِـلُ باليـد

ولعل ما يعكس رغبته في العب من ملذات الحياة ، هو سرعة تخلصه من المكوث في الأطلال، واللحاق بخولة المسافرة أبداً، لذلك حاول إعادة بناء صورة خولة بالشكل المُبْهِر من خلال التركيز في وصف الناقة.

قام تشبيهه الإبل وعليها الهوادج، بالسفن العظام، وهذه السفن وهي تشق عباب الماء، تشبه لعبة المفايل (لعبة أطفال جاهلية)، بوظيفة تلبي احتياجاته النفسية ،وبراعة طرفة في هذا البيت تتمثل في حشد صور سمعية لانهائية ـ

والصورة السمعية تعتمد على تصور الأصوات وفعلها في النفس فضلاً عن الإيقاع ، إذ تنداح أمواج البحر في حركة مستمرة، ما دامت حركة السفينة، جارية، أبعاداً من التيه والحيرة، يشبه صورة حركة لعب المفايل بالتراب، المعتمد على المخاتلة والخدعة ، ففي هذه الصورة السمعية تبرز المفردة (يشق) ذات الدلالة السمعية أو الإيقاعية، بوصفها العامود الأساس، الذي يقف عليه البيت، والأمر أبعد من هذا ، فالحركة التي تقوم بها السفينة، والحركة التي يقوم بها المُفايِل، هي الأساس الذي يحمل المتلقي على حفز خياله لإنشاء صورة بصرية لهما، وهنا لابد من الإشارة إلى أمر فنّيّ في نص طرفة القائم في غلبة التشبيهات الحسية على أسلوب التشبيه بشكل عام، فطرفة يركن إلى ما يدرك بالحواس(١٨).

يلحظ الدارسون كيف أن طرفة يلتقط صورة من أعماق البيئة التي درج فوقها من البحر واليابسة، من تقاليد الكبار والصغار، وكيف كان مبدعاً في صلة التشبيه بالتشبيه، وهي صورة خرج فيها بين معطيات البيئة الحضرية في البحرين، ومعطيات البيئة البدوية في بوادي نجد، فنجدها في البيتين السالفي الذكر، فالتشبيه الحضري بالسفن إلى جانب التشبيه البدوي بالفئال جنباً إلى جنب(١٩).

والصورة التشبيهية هنا تقوم على أثر المشبه في نفس الشاعر، ثم صياغة الأثر النفسي له في صورة شعرية نادرة تظهر رؤية الشاعر للمحبوبة(٢٠)، هنا تبلغ المغامرة في الرحلة غير المعروف مدى عواقبها (عن طريق صورة لعبة الحظ التي يمكن أن تنهي بالربح أو تنتهي بالخسارة إنها مغامرة غير معروفة النتائج، التباس عميق يشكل إطار الحركة القصيدة(٢١).

ولعل هذا البيت يظهر لنا طبيعة نظرة طرفة للحياة القائمة على الحظ أو الصدفة ، وكأن الصورة التشبيهية مستمدة من المضمون الاجتماعي المتمركز

في العادات والتقاليد الاجتماعية والبيت يشق حباب الماء حيزومها، ينبغي أن لا ينظر للصورة فيه (لا على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسي) [٢٢].

ويذهب الشاعر وفق الرأي القائل، بأنّ الوسائل الفنية القريبة في صياغة الصورة، ليست ذا فعالية واضحة في ترجمة الأحاسيس والمشاعر دائماً، إنما الوسائل غير المباشرة هي التي تتحمل هذه الفعالية وتولدها في نفس المتلقي وعواطفه[٢٣]. وإذا نظرنا إلى الصلة الفنية بين مركب النساء في السفر على هوادجهن ، ومراكب السفن حينما تشق حباب الماء، ترى الحركة الحية في سير الاستقامة تارة والانحناء بالطريق تارة أخرى

إن هذه الظاهرة تستهويه، فهو لا يلبث أن يشبه حبيبته بعد ذلك بالغزال في كحل العين وسمرة الشفتين وحسن القوام، ثم يذهب إلى أن هذه الظبية خذلت أولادها، واندمجت في قطيع من الظباء، يرعين في أرض ذات شجر، تتناول الأراك، وهو يخص تلك الحال لأنها تمد عنقها، وفي هذا تشبيه لعنق الحبيب في الحسن والطول[٢٤].

ثم يشبه صفاء ثغر حبيبته بلمعان البرق "إذ بدا عند الاقتراب والابتسام أو يشبه الأقحوان المنور، وقد زاده ضوء الشمس بياضاً وبريقاً ووجهها، وقد كسته الشمس ضياءها وجمالها، فبدأ كامل النضارة.

وتَبْسِمُ عن أَلْمىّ كأن مُنَوِّراً تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ دِعْصٌ لـه نَدِ

سقته إياةُ الشّمسِ إلّا لِثاتِـهِ أُسِـفَّ ولـمْ تَكْـدِمْ عليـه بإثْمِـدِ

يلاحظ الدراسون أنّ الشاعر يأخذ من البيئة عناصر التشبيهات والاستعارات ويمنحها الحركة والحياة، والأجزاء التي يلتقطها من البيئة في مقام الغزل وذكر المرأة، غير ما يلتقطه من البيئة في مقام الأطلال، وتلك تخالف كل المخالفة ما يلتقطه في مقام الوصف[٢٥] في البيتين السابقين نجح الشاعر في التقاط صورة تشبيهية بالغة الجمال، وهي تشبيهه الحسيّ لثَغْرِ المحبوبة، بشيء

تقوى فيه الصفة و(كأن مُنوّراً) والمقصود أُقحواناً مُنوّراً، فحذف الموصوف اجتزاء بدلالة الصفة عليه، ويقول في التشبيه: تبسم الحبيبة عن ثغر ألمى الشفتين كأنه أقحوان خرج نوره في تراب نديّ، ليكون الأقحوان غضاً ناضراً، فأنت تحتاج لتوظيف أكثر من حاسّة إدراكية لمحاولة الوصول إلى أفق الصورة التي يرسمها أو يلتقطها، لتعمل حاسّة البصر جنباً إلى جنب، مع حاسّة الشمّ، لتجميع ما انطوت عليه زهرة الأقحوان حتى تستطيع الوصول إلى قيمة الجمال الذي بان عنهُ تبسم الحبيبة، ثم يتابع في الصورة التشبيهية اللاحقة، أي كأن الشمس أعارته ضوءها ليزيده جمالاً على جمال، ولك أن تتخيل دقة طرفة في معرفة موازين الجمال، فترك الشمس تزود الثغر بنورها، مستثنياً من ذلك اللثتين؛ لأنه من غير المستحسن أن تكون اللثات (جمع لثة وهي الواردة في البيت) لها بريق، لأنه لا يستحب بريقها، فالصورة البصرية التي يرسمها طرفة (إحساس أو إدراك حسي، لكنها أيضاً تنوب عن أو تشير إلى شيء غير مرئي، شيء داخلي[٢٦] وهو المعاناة الداخلية التي يفعلها هذا الثغر المتبسّم في جوانحه الملتهبة، وشهوة طرفة في أن يشبع غرائزه من هذا الثغر، ففي الموضوعات التي تتصل بصبوات النفس وحاجات القلب تراه ينتقي اللفظ الرقيق المؤنس الأليف الموحي، مما يعتلج في نفسه من مشاعر[٢٧].

وإذا نظرنا إلى الصلة الفنية بين عين المرأة والغزال وجيدها وجيده وسمرة شفتيها وسمرة شفتيه، وجدنا أن هذا من لون الصلة المادية الخالصة، ولا يستطيع الدارسون إلا أن يقروا بطرافه الانتقال أو خفة الحركة ورشاقتها أو الإيماء إلى مظاهر الجمال ومواطنه (لقد وقف طرفة عند جمال المرأة الجزئي فوصف ثغرها النضيد[٢٨] والحبيبة تفترّ عن ثغر برّاق الثنايا، كأن بياضها نور الأقحوان، وأية أقحوانة؟! إنه الأقحوان النضر العاجي المتألق، الذي نبت في كثب من أكرم الرمل (وهو ما قصده بقوله دِعْصٌ له دَدِ) وأحسنه لوناً وأكثره ندى، وقد انسكب نور الشمس على الثنايا البرّاقة، وذرّ الإثمد (الكحل)على اللثات يبرز الثّغر

أشدّ ما يكون بياضاً وصفاءً[٢٩]. فالشمس انسكبت على الثغر الجميل فسقت الثنايا البرّاقة بالضوء، أما اللثّات فقد ذرّ عليها الإثمد، وهي استعارة جميلة مشعّة بالأضواء والألوان، وموحية برفاهيّة المحبوبة وتنعمها إذ لم تكدم في حياتها عظماً، فيؤثر في جمال ثغرها.

المحور الثاني: وصف الناقة

في هذا الجزء الذي يتحدث فيه عن الناقة، يظهر الجنوح باللفظ إلى مسارب بعيدة وغير مألوفة، مما يجعل التركيب الشعري مجافياً ،على الرغم من أننا نعرف أن التوظيف الإبداعي للألفاظ، شيء مختلف، تماماً، عن الألفاظ منفردة[٣٠] ، وهذا ما حمل طه حسين على الشك في هذه اللوحة التي يتحدث فيها عن ناقته، إنها ليست من صنعه، بل من صنع العلماء باللغة، منه إلى أي شيء آخر[٣١] . وهذا ليس من أولويات اهتمام الدارسين في هذا البحث، لكن ما يودّون قوله، هو كيف جعل طرفة من تكوين الناقة موضوعاً للوصف، فحاول طرفة تقديم تنويعات وصفية مختلفة للناقة بصيغ تعبيرية عالية المستوى، حملت إمكانياتٍ ثرّةً وقدرةً كبيرةً على الإغراء، مما يحمل المتلقي على حفز قدراته اللغوية، ويتجلى هذا في الصورة التي رسمها للناقة مصوّراً فيها (غضاضة الشباب ونداوة الجمال اللتان تتجليان في كل عضو من أعضاء الناقة، وصف الشادن الجميل في الحي، فالناقة تكتمل بصورة أنثى غيداء تعرض مفاتنها في مجلس المتعة[٣٢]

وإذا ذهبنا مع طرفة في وصف ناقته، فسنجد أوصافاً أخرى ومفردات متعددة للنوق، فناقة طرفة عوجاء مرقال:

وإني لأُمضي الهمَّ عند احتضارِه ... بعَوْجاءَ مِرقالٍ تروحُ وتَغتَدي

أَمُونٍ كألواحِ الإرانِ نصَأْتُها ... على لاحِبٍ كأنّه ظَهرُ بُرْجُدِ

جَماليّةٍ وَجْناءَ تَردي كأنها ... سَفَنَّجَةٌ تَبْري لِأَزْعَرَ أَرْبَدِ

ولم يقف أحد عند وصف الناقة وقفة طويلة متأملة مثل طرفة في معلقته، فتراه يشبه عظامها العريضة بألواح الأرآن، وهو تابوت السادة والأشراف، وتشبيه طريقها بالكساء المخطط، ويشبهها بالنعامة في عَدْوِها، وشبه فخذيْها بمصراعَيْ بيتٍ، ثم يتناول فقارها وعنقها وجمجمتها.. بما اتفق له من بيئته من محسوسات(٣٣).

ويقول في وصفها:

كأنّ جناحَيْ مَضْرَحِيٍّ حِفافَيْهِ شُكّا في العَسيبِ بمِسْرَدِ
فَطَوْراً بهِ خَلْفَ الزميلِ على حَشَفٍ كالشَنِّ ذاوٍ مُجَدَّدِ
لها فَخْذانِ أُكْمِلَ النَّحْضُ فيهما كأنهما بابا مُنِيفٍ مُمَرَّدِ
وَطَيّ مَحالٍ كالحَنيّ خُلوفُه وأجْرِنَةٍ لُزَّتْ بدأيٍ مُنَضّدِ
كَأَنّ كِناسَيْ ضَالَةٍ يَكْنُفانِها وَأَطْرَ قِسِيٍ تَحْتَ صُلبٍ مُؤَيَّدِ
لَهَا مِرْفَقَانِ أَفْتَلانِ كَأَنَّما تَمُرُّ بِسَلْمَيْ دالِجٍ مُتَشَدِّدِ
كَقَنْطَرَةِ الرّومِيّ أَقْسَمَ رَبُّها لَتُكْتَنَفَنْ حتى تُشَادَ بِقَرْمَدِ

ومن صفات ناقته، حساسة، مرهفة، تعطف إلى صوت الفحل المهيب بها، وتثقيبه بذنبها ذي الخصل، الذي يشبه في تقلبه، جناحيْ نسرٍ أجمل يضرب إلى البياض، وهي على سرعتها وتشبيهها ذات هيكل ضخم شديد، قام على أعضاء قوية، صلبة، دقيقة الخلق، محكمة الصنع، فهي ذات فخذين مكتنزتَي اللحم، انتصبتا كأنهما باب قصر عالٍ مشرفٌ، وفقارُ ظهرها متراصّة، كذلك فقار عنقها، وضلوعها المتصلة بهذه الفقار، منحنية واسعة كالأقواس المعطوفة، فجوفها واسع، وباطن عنقها، وما حوله مشدود إلى فقار عنق نضد بعضه على بعض، وهي واسعة الإبطين، مأمونة العثار، كأن بين مرفقيها كناسان، احتفرهما ثور وحشيّ في شجرة السّدر، أما ضلوعها فبدت كالقسي المأطورة تحت صلبها المتين، ويلح طرفة على هذا المعنى ليبرز ناقته شديدة ضخمة الهيكل، فيأتي

بتشبيه آخر لمرفقيها المتجانفين البائنين عن زورهما، فكأنهما يدا حامل دلوين يباعدهما عن ثيابه، ويتشدد في مباعدتهما، وتمم خياله صورتها، وقد انتصبت ضخمة عالية أجمل ما تكون الضخامة، قوية أشد ما تكون القوة، فيشبهها بقنطرة الرومي المحكمة الصنع، أقسم ربُّها الصناع أن يحكم بناؤها، وتحاط بالآجري من كل جانب، ولا يفوت الوصاف الفنان المحدق المدقق في كل جزء من أجزاء ناقته، أن يقف عند آثار حبال الرحل في ضلوع صدرها، ويصورها تصويراً كله أحكام وكله دقة وحسن هندسة(٣٤).

كـأنّ عُلـوبَ النِّسْـعِ فـي دَأَيَاتِهـا ... مَوَارِدُ مِن خَلْقَاءَ في ظَهرِ قَردَدِ
تلاقـــى وأحيانـــاً تبـــينُ كأنّهـــا ... بَنـــائِقُ غُـــرٍّ فـــي قمـــيصٍ مُقَـــدَّدِ
وأتْلَـــعُ نَهّـــاضٌ إذا صَـــعَدَتْ بـــه ... كسُـــكّانِ بوصِـــيٍّ بدجلـــةَ مُصْـــعِدِ
وجُمْجُمَـــةٌ مثـــلُ العَـــلاةِ كأنّمـــا ... وعـى الملتقـى منهـا إلـى حَـرْفِ مِبْـرَدِ
وخَـدٌّ كقِرْطـاسِ الشّـآمي ومِشْـفَرٌ ... كسِـــبْتِ اليمـــاني، قَـــدُّهُ لـــم يُجَـــرَّدِ
وعَيْنَـــانِ كالمـــاوَيّتَينِ اســـتَكَنَّتَا ... بكهْفَـيْ حِجـاجَيْ صـخرةٍ قَلْـت مـوردِ
طَحُـورانِ عُـوّارَ القـذى، فتراهُمـا ... كمَكْحُـــولَتَيْ مَـــذعورَةٍ أُمِّ فرقـــد

لقد بدت هذه الآثار في الصورة التي خطتها ريشة الفنان طرفة، كأنها طوق الوارد إلى الماء، في الصخرة الملساء، في الأرض المستوية الصلبة، وهذه الآثار تتلاقى أحياناً وتتفرق أحياناً، كأنه رقع بيض في قميص قديم مشقق، ولا يخفى ما في هذين التشبيهين من دقة وعناية وإحكام، ليبرز تلك الآثار واضحة للعيان، وتدل على نشاط هذه الناقة وما تبذله له من جهد في أرقالها السريع، وينتقل من وصف هيكلها العام إلى وصف عنق رأسها وما فيه من أعضاء، فيقف عند كل عضو من هذه الأعضاء، وقفة فنان مصور شدها إلى وتد، وراح يصور تلك الأعضاء أنها ذات عنق طويل مرتفع مشرف، اذا رفعته بدا كعمود مرتفع لسفينة تمخر عُبابَ البحر، وجمحتها كالسندان في صلابتها، كأنها قطعة

واحدة في التآمها، اذا انضمت نتوء الملتقى فيها، والتأمت كالتئام المبرد من تحت حزوزه، وعيناها صافيتان صفاء المرآة استقرتا في كهفين من عظم العين، الذي بدا في تجويفه كنقرة في صخرة تمسك الماء، وهما عينان صحيتان تدفعان بالقذى، إن سقط فيهما منه شيء، مكحولتان كعيني بقرة وحشية مذعورة ذات ولد، واذناها مرهفتان تلتقطان ما يخيل لها الخوف والحذر في الليل من صوت خفيّ أو بَيّن(٣٥).

فقد وقف عند خدّها، فشبهه بقرطاس الشآمي في بياضه وجودته ونعومته، وهذا يعني أن خدّها عتيق لا شعر فيه، ومشفرها طويل كنعال الجلد اليماني، وخصّ اليماني؛ لأنهم ملوك ونعالهم أحسن النعال، ووصفه بأنه لم يجرد من الشعر؛ لأنّ ذلك ألين له وأحسن(٣٦). وللدارسين رأي هنا فيما إذا وُفقّ طرفة في توصيف ما خلق الله، ليشبه بما يصنع البشر، فجعل الصفات الأقوى في الصنعة الآدمية، أقوى، وهنا سؤال يرسم الإجابة، إلا اذا برر بأنه جاهلي وحسب.

مُؤَلَّلَتانِ تَعْرِفُ العِتقَ فِيهِما كسامِعَتَيْ شاةٍ بحَوْمَلَ مُفْرَدِ

وَأَرْوَعُ نَبّاضٌ أَحَذُّ مُلَمْلَمٌ كمِرداةِ صَخرٍ في صَفِيحٍ مُصَمَّدِ

المؤللتان اذنان محددتان يتبين فيهما الكرم، كأنهما أذنا ثور مفرد متوحش متوجس متنبه السمع مرتاع، وخدها أبيض جميل كقرطاس الشآمي لا يشعر فيه، ومشفرها طويل كنعال الجلد اليماني ليّن لم يجرد من الشعر، وحد كقرطاس الشامي، ومشعر كبت اليماني قدّ لم يجرد، ولون عيونها جميل يدل على عنقها ونجابتها، وقد وصف تبخترها في مشيها كما تتبختر الوليدة أمام أمها، مرخية أذيال ثوبها الأبيض:

فَذالَتْ كما ذالَتْ وَلِيدةُ مَجْلِسٍ تُري ربّها أذيالَ سَحْلٍ مُمَدَّدِ

وهي صورة رشيقة تبرز جمالاً ، فشبه الناقة وتعكس حبه لها وافتتانه بمشيتها إلى حد يسامي التغزل بتلك المِشية المتبخترة الرشيقة[٣٧] ثم ينتقل طرفة بعد هذا الوصف الدقيق لناقته، معجباً بها تارة، ومفتخراً بها تارة أخرى، إلى لوحة أخرى، يُمجّد فيها ذاته وأصحابه معه.

في الأبيات التشبيهية التي تحدث فيها عن صفاته، والتي عكست فلسفته إذ أشغلت هذه الأبيات معظم نصّه الشّعري، وأشعلته، وقد كانت فلسفة ذات منازع متعددة، ومسارب مختلفة، كانت فردية في بعضها واجتماعية في بعضها الآخر، فهو شابّ لا يقيم في غير بيئة، مخافة أن ينزل به ضيف أو يغزوه عدو، ولكنه يلبّي داعي القوم في إكرام الضيف وقتال العدو، اذا لم تجده في محفل قومه جدته في بيوت الخمارين، يشرب ويطرب وإذا اجتمع الحي للافتخار، وجدته أوفاهم حظاً من الحسب والنسب ، وهو في لهوه ليس ساقطاً ولا متغزلاً ، ولكنه يحسن اختيار ندمائه والعابثين معه، فجلساؤه يرتفعون إلى مستواه، والجارية التي تغنيهم من طراز خاص، يليق بهذا المستوى أنه شاب صاحب فلسفة، ولكن قومه لا يفهمون هذا اللون من الفكر، لا يفهمون أنه قد اختلط لنفسه نمطاً من الحياة أعجبه واستهواه ، فليست كلها في نظره لهواً خالصاً، ولا جداً خالصاً، وإنما الحياة عنده مزيج من اللهو والجدّ، فإذا طلبه قومه في الواجب، وجدوه أسرع من الريح، واذا طلبته نفسه في المتعة والانطلاق، استمتع وانطلق وشرب الكأس حتى الثمالة، ولم يدع لوناً من اللذة الا أكبّ عليه، ولم يكن في انكبابه على لذاته مغلق العقل شارد التفكير، لقد كان يعرف جيداً لماذا تحاماه قومه وأفردوه إفراد البعير الأجرب، وكان يسمع ما يكال له من التهم، وعلى الرغم من ذلك، فقد كان يصر إصراراً على طريقته، ويرى أنه لا محيد عنها[٣٨].

نَـداماي بِـيضٌ، كـالنّجُومِ، وقَينَـةٌ تَـروحُ عَلَينـا بَـينَ بُـردٍ ومَجْسَـدِ
إلـى أن تَحـامَتني العَشـيرةُ كلُّهـا وأُفـرِدتُ إفـرادَ البَعيـرِ المُعَبَّـدِ

وكَرّي، إذا نادى المُضافُ، مُحَنَّباً كسِيدِ الغَضا نبّهَتْهُ المُتَوَرِّدِ

كأنّ البُرينَ والدّمالِيجَ عُلّقَتْ على عُشَرٍ، أو خِروَعٍ لم يُخَضَّدِ

ونداماه من الطبقة الرقيقة، بيض كالنجوم، أعلام مشاهير، وقينة حسناء مرهفة، تروح عليهم، ثيابها الموشاة المصبوغة بالزعفران، مكشوفة الصدر، بضّة المتجرّد، رفيقة بجس الندامى، اذا طلبوا منها الغناء، انبرت تغنى في عفوية ويسر وبراعة، وهي ترنو إلى الشّرب اللاهي بطرفها الفاتر، ولا تلقى في غناها عتباً ولا رهقاً.

ولقد عكف على معاقرة الخمرة، وجنى قطوف اللذات، وأنفق في سبيل ذلك، كلّ ما في حوزته من طريف وتالد، حتى ضجت العشيرة من تبذيره المال وإفراطه في تبديده، فتجافت عنه، واعتزلته كما يعتزل الجمل الأجرب المدهون بالقطران[٣٩]. إنّ الشعور ليس شيئاً يضاف إلى الصورة الحسّيّة، وإنما الشّعور هو الصّورة، أي أنّها هي الشّعور المستقرّ في الذّاكرة، الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى[٤٠] لما توفر عليه من صفات، كان جزاءه أن اقصته العشيرة، وتخلّت عنه، كما يقصي البعير الأجرب عن باقي القطيع، هذه أسوأ مكافأة له، ثم يتحدث عن إحدى القيم التي يتمدح بها العربي، وهي إجارة المستجير، وإغاثة الملهوف، عندئذ ينتفض كذئب مسرع وقوي وشرس في تقديم المساعدة لمن يطلبها ، والنجدة لمن يستنجد به، ثم يتابع كأن خلاخيلها وإسورتها ومعاضدها معلقة على أحد هذين الضربين من الشجر، شبه ساعديها وساقيها بالشّجر الذي ذكر في الامتلاء والنعومة والضخامة.

إن المبدأ النظري الذي يمكن أن يقوم عليه التناول الاجتماعي للتقبل، هو في عبارة طريفة للجاحظ، تربط بين المتخاطبين في القيمة والمنزلة، ربطاً قد يكون معرفياً، وقد يكون اجتماعياً، والتشبيه في الأبيات، هو تعبير عن تجربة شعرية واصفة لحياة اجتماعية موسومة بالأحداث، التي تعبر عن أزمة عميقة،

يعيشها الشاعر، ولكي لا يغدو التشبيه في الأبيات بعيداً عن قراءتنا، ولكي لا تفقد أي رابط بين القراءة والنص، فإن مقولة النص الشعري هي محاولة للانتصار على واقع مأزوم من وجهة نظره بجملة من القيود والأثقال، تحدّ من حركة الشاعر وطموحه الجامح، في أفق تلك الفكرة تتراءى نظرة خاصة للشاعر من الحياة، وكأن الشراب والمتعة تمنح طرفة خصوصية القدرة على الإبصار والنفاذ، لكنه يصطدم بالإقصاء والنفي من العشيرة، مبدأ النفي يجد له منفذاً داخل النص نتيجة ما قام به من سلوكات غير مقبولة لدى الجميع، جعلت هناك قطيعة ومسافة بينهما، ولأنه ذو عقلية مضادة جذرياً، فلن يتاح له الاندماج بسبب شخصيته الجموحة، إذا ما أضيف إلى إنفاقه ماله، لهذا حظي بالقطيعة من قبيلته. هذا التشبيهات تصور التداخل بين الفني والاجتماعي ، وكيف يحرم الاجتماعي الفني من الشيوع والانتشار، لكن تعكس الصورة التلازم بين البعدين الفني والاجتماعي، مزواجة رائعة بين شقي الصور، ولعل تعبير تحامتني العشيرة، تشير إلى رصيد لغوي وثقافي في آن، ضارب في السياق الاجتماعي، لكنه يحمل قيمة هامه بالنظر إلى المعاناة التي يعانيها الشاعر مع القبيلة. ومما ذكر ابن قتيبة في سياق تفرد طرفة، إن مما سبق اليه طرفة، فأخذ منه قوله (وكري اذا نادى المضاف محنباً كسيد الغضا نبهته المتورد)[٤١].

يتوقف فهم اللوحة الشعرية عند أي شاعر على نظرة الشاعر لطبيعة الحياة، ويذهب الدارسون إلى أن مفتاح فهم الصور الشعرية عنده، هو الشعور، ولأن الشعور جوهر العمل الشعري، فاحتكام الإنسان للشعور يدفعه، ولا بدّ، إلى استعمال الخيال، وهنا الشاعر يستخدم الخيال ليحطم العلاقات الرتيبة للغة، والأشياء ، ويضفي عليها من إيحاءات الشعور والإحساس، حيث يسقط الشاعر من ذاته وشعوره على الأشياء"[٤٢] ، فالصورة التشبيهية تتعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده، ومع الجوانب التحديدية الفكرية، ومع أعماق الإحساس النفسي الداخلي، وهي تتوزع في اللوحة القادمة بحسب المواقف الانفعالية[٤٣] ،

ومن المعروف أن المشاعر المراد تصويرها تظل غامضة مبهمة في نفس الشاعر، ما لم تجسم في صورة تعبيرية، تبرز أبعادها ودلالاتها، ولا يمكن أن تتسلل هذه المشاعر إلى وجدان المتلقي ومشاعره، ما لم تشكل تشكيلاً فنياً، يسمح لتلك الدلالات، بأن تظل حرة مشعة، يستطيع الفكر اكتناهها واستيعابها(٤٤).

لذلك، لجأ طرفة للصورة الفنية التي هي طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني، من خصوصية وتأثير، لكن أياً كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإنّ الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه(٤٥).

الخاتمة :

في خاتمة هذا البحث حاولت الدراسة التعريف بالصورة الشعرية ، وعرضت آراء عدد من الباحثين من القدامى كعبد القاهر الجرجاني ، ومن المحدثين مثل محمد غنيم والرافعي . ثم سلطت الدراسة الضوء على الصورة في معلقة طرفة ، وقد جاء ذلك في محورين رئيسيّيْن حصرتهما الأبيات الشعرية المتضمنة للصور التشبيهية من خلال محور الطلل والنسيب. فيما ناقش المحور الثاني الصورة الشعرية من خلال وصف الناقة، إذ بدا الجنوح للّفظ في هذ المحور غير مألوف . وبدا أن التركيب الشعري مجافٍ، ومع ذلك جعل طرفة من تكوين الناقة موضوعا للوصف، فعمل على تقديم تنويعات مختلفة للناقة بصيغ تعبيرية عالية المستوى. ويمكن إجمال أهم النتائج التي خلص إليها البحث بالآتي :

١ . حاول طرفة في قصيدته ربط الصورة وتشكلاتها بالمشاعر الإنسانية.

٢ – إن إدراك الصورة يعتمد عنده على الإحساس المرن ، المدرب ، القادر على التأويل وكشف الأبعاد العميقة غير المباشرة.

٣ . البيئة هي المصدر الرئيس للتشبيه، التي يستمد منها الصورة الدالة المعبرة.

٤ . الصورة الشعرية عنده وسيلة تعبير عن اهتماماته ووجهة نظره ورغباته.

٥ – تلعب المضامين الاجتماعية المتمركزة في العادات والتقاليد دورا بارزا في تركيب الصور لديه.

٦– يوصي البحث بأن يُعنى الدارسون بالجوانب الأخر من جماليات الصورة في شعر طرفة عامة .

المراجع:

١. ابراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٨٤.

٢. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤، بيروت.

٣. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢، بيروت.

٤. رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبيح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.

٥. يوسف بكار، بناء القصيدة، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٢.

٦. شكري المبخوت، جماليات الألفة، بيت الحكمة، ١٩٩٣، تونس.

٧. طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، مؤسسة عزالدين للطباعة والنشر، ١٩٩٣، بيروت، شرح ديوان ابراهيم أبو زيد.

٨. طه حسين، الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط١٤.

٩. عبدالإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار الشؤون الثقافية العامة.

١٠. عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

١١. عزالدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، ط٣، ١٩٨٦.

١٢. عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية النقد الشعري، مكتبة الكتاني، ١٩٩٥، ط٢، اربد.

١٣. فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٩٦.

١٤. فتحي أحمد عامر، في مرآة الشعر الجاهلي منشأة المعارف بالإسكندرية.

١٥. كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
١٦. كمال أبو ديب، في الصورة الشعرية، مجلة مواقف ع ٢٧، ١٩٧٤.
١٧. مدحت الجبار، الصورة الشعرية عند الشابي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥.
١٨. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، ط١، ١٩٧٧.
١٩. د. يحيى الجبوري، الشعر الجاهلي، مؤسسة الرسالة، ط٥، ١٩٨٦.
٢٠.محمد علي الهاشمي، طرفة بن العبد، عالم الكتب، ط١، ١٩٨٠.
٢١. الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد، شرح المعلقات، دار القلم، بيروت، لبنان.
٢٢. س. د لويس، الصورة الشعرية ترجمة أحمد نصيف الجنابي، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢.
٢٣. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، ١٩٧٧، ط١.
٢٤. ديوان طرفة بن العبد، شرح ديوان طرفة بن العبد، علي ابراهيم أبو زيد، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، ١٩٩٣، بيروت.

الهوامش

(٢) نقلاً عن بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ٣١.

(٣)جابر عصفور، نقلاً عن الصورة الفنية في التراث النقدي، ص ١٩١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ط٣.

(٤) محمد غنيمي هلال، نقلاً عن النقد الأدبي الحديث ص ٤٤٧، والفقرة منقولة عن كلام العقاد في الديوان، ص ٢١١.

(٥)د. عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكتاني، اربد، ط١، ١٩٩٥، ص ٥٢.

(٦) بشرى صالح، الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، ص ١٢١.

(٧) د. محمد علي الهاشمي، طرفة بن العبد حياته وشعره، عالم الكتب، ط١، ص ١٠١.

(٨) في مرأة الشعر الجاهلي فتحي أحمد عامر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص ٣٢٤.

(٩) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٢٩٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

(١٠) حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي ص ٢٣٦.

(١١) جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢، الصورة الفنية، ص ١٨٢.

(١٢) بشرى موسى صالح، الصورة الفنية، ص ٢٠.

(١٣) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص ٢٩٩.

(١٤) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص ١٨٢.

(١٥) الرؤى المقنعة، كمال أبو ديب، ص ٢٩٧.

(١٦) أبو عبدالله الحسين بن أحمد، شرح المعلقات للزوزني دار القلم، بيروت.

(١٧) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص ٤٥.

(١٨) عبدالإله الصايغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص ٤٠٩.

(١٩) محمد علي الهاشمي، طرفة بن العبد، عالم الكتب، ط١، ١٩٨٠، ص ١٠٠.

(٢٠) مدحت الجبار، الصورة الشعرية عند الشابي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥، ص ١٦٥.

(٢١) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة ص ٢٩٨.

=

=

=

(٢٢) عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٢٩.

(٢٣) إبراهيم حاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، ص ٢٣٦.

(٢٤) فتحي أحمد عامر، في مرآة الشعر الجاهلي، ص ٣٢٥.

(٢٥) فتحي أحمد عامر، في مرآة الشعر الجاهلي، ص ٣٢٥.

(٢٦) رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبيح، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ط ٣، ص ١٩٥.

(٢٧) محمد علي الهاشمي، طرفة بن العبد، ص ٢٠٣.

(٢٨) د. محمد علي الهاشمي، طرفة بن العبد، عالم الكتب، ط١، ١٩٨٠، ص ٩٠– ٩١.

(٢٩) المصدر نفسه، ص ٩٧.

(٣٠) عبدالسلام المسري، نقلاً عن المصطلح النقدي، ص ٧٣.

(٣١) طه حسين، الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط١٤، ص ٢٢٨.

(٣٢) كمال أبو ديب، ص ٣٠٣.

(٣٣) يحيى الجبوري، الشعر الجاهلي، مؤسسة الرسالة، ط٥، ١٩٨٦، ص ٣٦٨.

(٣٤) محمد مرعي الهاشمي، طرفة بن العبد، عالم الكتب، ط١، ١٩٨١، ص ١٠٤– ١٠٦.

(٣٥) محمد علي الهاشمي، طرفة بن العبد، ١٩٨٠، ط١، عالم الكتب، ص ١٠٧– ١٠٩.

(٣٦) محمد علي الهاشمي، طرفة بن العبد، ص ١٩٧.

(٣٧) محمد علي الهاشمي، طرفة بن العبد، ١٩٨٠، ط١، ص ١٠٩– ١١٠.

(٣٨) فتحي أحمد عامر، في مرآة الشعر الجاهلي، ص ٢٣٠– ٢٣٢.

(٣٩) محمد علي الهاشمي، طرفة بن العبد، ص ١٢٤.

(٤٠) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ١٢.

(٤١) د. محمد علي الهاشمي، طرفة بن العبد، ص ١٨٧.

(٤٢) مدحت الجبار، الصورة الشعرية عند الشابي، ص ١٩.

(٤٣) فيز الداية، جماليات الأسلوب، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٩٦، ص ٧٢.

(٤٤) ابراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر، ص ٢٣٦.

(٤٥) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص ٣٢٣.