أسلوبية البناء الشعري
في مرثية
مَالِك بن الرَّيب المَازِنِي التَمِيمِي

دكتور
وليد سعيد عيسى علي شيمي
جامعة الفيوم - كلية دار العلوم
قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

مقدمة

تعدّ مرثيّة مالك بن الريب التميمي[1] التي رثى بها نفسه من أكثر مرثيات الشعر العربي شهرة وذيوعا، حيث عدت من عيون المراثي[2]. فهي تجسّد مشاعره الملتاعة في لحظة من أندر اللحظات

---

(١) تنظر ترجمة مالك بن الريب التميمي في ملحق (١) من البحث ص٦٤.

(٢) انظر: جمهرة أشعار العرب، أبو زيد القرشي، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة، ص١٤٣، ٢٦٩. وخزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٨٣م، ج١ ص٣١٧. وينظر كذلك: ديوان مالك ابن الريب حياته وشعره ، الدكتور نوري حمودي القيسي، مستلة من مجلة معهد المخطوطات العربية، مجلد ١٥، جزء ص ٥٣ وما بعدها.

والحق أن رثاء النفس فن من الفنون التي حازت اهتمام بعض الشعراء العرب القدماء منهم الممزق العبدي في قصيدته التي مطلعها:

هَلْ لِلفَتَى مِنْ بَنَاتِ الدَّهْرِ مِنْ وَاقِ أَمْ هَلْ لَهُ مِنْ حِمَامِ المَوْتِ مِن رَاقِي

قَدْ رَجَّلُونِي وَمَا بِالشَّعْرِ مِنْ شَعَثٍ وَأَلْبَسُوتِي ثِيَابًا غَيْرَ أَخْلاقِي

المفضليات: المفضل الضبي: تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٧٩م، المفضلية رقم ٨٠، ص ٢٩٩ ومابعدها. وقد نسب ابن قتيبة في الشعر الشعراء هذه القصيدة ليزيد بن خذاق وقال إنها أول ما قيل في ذم الدنيا: انظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الحديث ، القاهرة، جـ١، ص ٣٦٥.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المليئة بالانفعالات النفسيّة وهي لحظة النهاية، التي عبّر عنها بشكل إبداعي تعبيرا خاصا تخطّى حدود التقليد والمحاكاة للسابقين. فهو في نهاية حياته ينزف شعرا ينهمر من حزنه على انقضاء حياته بعيدا عن

=ومنهم كذلك طرفة بن العبد الذي أبدع قصيدة في رثاء نفسه في سجن والي البحرين يقول في مطلعها:

أَلا اعتَزِلِيني اليَومَ خَولَةَ أَو غُضّي فَقَد نَزَلَتْ حَدباءُ مُحكَمَةَ القَبضِ

ومنهم كذلك عبد يغوث بن وقاص الحارثي الذي يرثي نفسه في قصيدة مطلعها:

أَلا لا تَلُومَانِي كَفَى اليَوْمَ مَا بِيَ وَمَا لَكُمَا فِي اللَّومِ خَيْرٌ وَلا لِيَا

المفضليات: المفضلية ٣٠ ص ١٥٥.

ومنهم زيد الخيل الطائي الذي يرثي نفسه بقصيدة يقول في مطلعها:

أَمُرتَحِلٌ صَحبِي المَشَارِقُ غَدْوَةً وَأُترَكُ فِي بَيتٍ بِفَردة منجِدِ

ومنهم لبيد بن ربيعة الذي رثى نفسه كذلك بقصيدة يقول في مطلعها:

تَمَنّى ابنَتَايَ أَنْ يَعِيْشَ أَبُوهُمَا وَهَل أَنَا إِلا مِنْ رَبِيعَةَ أَوْ مُضَرْ

ومنهم عبدة بن الطبيب الذي يرثي نفسه بقصيدة مطلعها:

أَبْنَي إِنِّي قَد كَبِرتُ وَرَابَنِي بَصَرِي وَفِيَّ لِمُصلِحٍ مُستَمتَعُ

المفضيات: المفضلية ٢٧ ص ١٤٥. وينظر في هذا: فنون الأدب العربي، الفن الغنائي، الرثاء للدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ص ٣٠ وما بعدها، ورثاء النفس في الشعر العربي: الدكتور عبد الله باقازي، المكتبة الفيصلية، ودار الجيل للطباعة، القاهرة، ١٩٨٧م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أهله وديارِه، فيرثي نفسه رثاء شخصيا ينبع من إحساسه بذاته ويتطور ليصبح (تعبيرا عن إحساس حضاري عام في المجتمع آنذاك)[1].

---

(١) في الشعر الإسلامي والأموي: الدكتور: عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧م، ص ١١٣. وقد اختلفت المصادر العربية القديمة في طول مرثية مالك بن الريب التميمي وعدد أبياتها وترتيبها حتى إن صاحب الأغاني يورد رأي أبي عبيدة بأن هذه القصيدة على طولها لم يصح منها إلا ثلاثة عشر بيتا ينظر كتاب الأغاني: الأصفهاني، إعداد مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤. ج١ ص ٢٣١.ويبدو أن السبب في الاختلاف فيها يعود إلى شهرتها وكثرة تداولها بين الرواة، كما يعود إلى (اختلاطها بعدد من القصائد الجاهلية صورت تجربة تشبه تجربة مالك بن الريب في غرضها ووزنها وقافيتها وتضارعها في بعض المعاني والصور والأفكار، وهي قصائد عبد يغوث الحارثي وأفنون التغلبي وجعفر بن علبة الحارثي وربما أوحت هذه الأمور أن نحلا أو تداخلا وقع في بعض الأبيات فذهبوا هذا المذهب) ينظر ديوان مالك بن الريب ص ٦٤.وينظر كذلك في النص الأدبي: قراءة نقدية في الأدب الإسلامي والأموي: الدكتور عبد الحميد شيحة، دار النصر للتوزيع والنشر، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ١٥٠. وقد أورد محقق الديون مسردا تفصيليا للمصادر التي اعتمد عليها في تحقيق القصيدة مع إثباته للتنقيح الذي قام به لتخليص الصيدة مما شابها من الاختلاط. ينظر الديوان ص ١٠٨ وما بعدها.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وتقوم قراءتنا لهذه المرثية على أسس المنهج الأسلوبي الذي يعنى بالنص الشعري بوصفه قالبا لغويا تبرز من خلاله الظواهر اللغوية، الأمر الذي يفضي بنا إلى كشف دور اللغة معجما وتراكيبا وأساليب، وما يترتب على ذلك من علاقات ودلالات في نقل الأفكار وصنع الجمال [1] ممّا يؤدي للكشف عن الدور الذي يناط باللغة بما تحويه

---

(١) يذهب (ياكبسون) من هذا المنطلق إلى أن الأسلوبية (فنن من أفنان شجرة اللسانيات) كما يذهب (م.أ.ريفاري) إلى القول بأن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات. كما يذهب (دولاس) إلى أن الأسلوبية منهج لساني.. ينظر:

-Roman Jakobson: questions de poétique. editions du seuil.Paris France..pp٧٠ وينظر كذلك

-Wetherill. P m ١٩٧٤ the literary text. An examination of critical methodology. Oxford. P. ١٣٣.

الذي يرى أن الأسلوب خصيصة من خصائص اللغة تنقل بدقة عواطف وأفكار خاصة بالمؤول. كذلك الدكتور عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية: الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، ص ٤٧ وما بعدها.

ويبدو أن هذا ما حدا (برينيه ويليك) و(أوستين وارين) للإقرار بالعلاقة بين الأسلوبية واللسانيات بقولهما (من الواضح أن الدراسة الأسلوبية تتناول اللغة، ولذا فلابد أن تعتمد على اللغويات ... ولا حاجة للتدليل على الصلة الوثيقة بين الدراسة الأسلوبية واللغويات، فمن الواضح أن دارس الأسلوب لا يمكنه التقدم في عمله ما لم يُلِمّ بالنحو بكل فروعه وبالصوتيات وعلم الأصوات الدالة وبالصرف والتركيب وعلم المعاجم وعلم المعاني) ينظر:

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

اللغة الأدبية من مجاز وإيحاء وظلال بما فيها من عدول وانزياح عن الأسس المعيارية لإنتاج الدلالة الأدبية، وينبع هذا من خلال النظر للأسلوب بأنه خطاب أدبي جمالي يتميز بالتكثيف الدقيق والطاقات الإبداعية الخيالية والعاطفية والوجدانية التي لا حد لها، الأمر الذي يتجاوز به مألوف الكلام، مما يبيح له الخروج عن القواعد المألوفة في الخطاب العادي، ومن ثمّ يصبح رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المألوف أهم مباحث الأسلوبية ــ كما يرى الدكتور محمد عبد المطلب ــ أو كما يقول (كوهين) الانتهاك الذي يحدث في الصياغة والذي يمكن بواسطته التعرّف على طبيعة الأسلوب، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته، ولمزيد إيضاح يشخص (كوهين) الأسلوب (بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، قطب النثر الخالي من الانزياح، وقطب الشعر الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة، وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء قرب الطرف الأدنى، ولا

رينيه ويليك وأوستين وارين: نظرية الأدب، مراجعة الدكتور حسام =الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم، دمشق، ١٩٧٢م في باب الأسلوب والأسلوبيات ص ٢٢٣ وما بعدها، ورينيه ويليك: مفاهيم نقدية ترجمة: دكتور: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع١١٠، فبراير ١٩٨٧م، ص ٤٣٠ وما بعدها.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ينعدم الانزياح فيها ولكنه يقرب من الصفر)[1]. وبهذا يمكننا أن نتحدث عن نص ما وننعته بالشعري (إذا هيمنت الوظيفة الشعرية فيه، أي إذا لاحظ القارئ تلك الخلخلة الدائمة لأنظمة المرجع اللغوية، قصد الإثارة الجمالية) [2] وعليه فإن الباحث الأسلوبي يدرس الظواهر الأسلوبية التي ينبني عليها النص، وما تقدمه من دلالات تنتج عن تكثيفها في بعض مواضع النص دون بعضها الآخر، وقد وظّفها المبدع ليعطي بها تأثيرا معينا عند متلقيه ومن ثم تصبح ألوان البلاغة التزيينية التحسينية في نظر البلاغيين ألوانا جوهرية لا تتحقق المادة الشعرية إلا بها [3].ذلك أن موضع علم الأدب يجب أن يكون دراسة

---

(١) انظر: Jhon Cohen: structure du langage poétique .nouvelle bibliothèque scientifique.flammrion.Paris.France ١٩٦٦. p٢٣

وانظر كذلك البلاغة والأسلوبية، الدكتور محمد عبد المطلب، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص ١٨٩ وما بعدها. هذا على =الرغم من أن بعض الأسلوبيين المعاصرين ينكرون أن يكون الأسلوب هو الطريقة غير التقليدية وغير المعتادة في الاستعمال Paisloy W. ١٩٦٩ styding style as deviation from en coding norms. In gerdner. G. et al (eds) the analysis of communication content. n k. p. ١١

(٢) Roman Jakobson: questions de poétique. editions du seuil.Paris France..pp١٤٥-١٤٦

(٣) انظر: برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة الدكتور: محمود جاب الرب، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ١٧٣. والتركيب اللغوي للأدب للدكتور:

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الخصوصيات التي تميز موضوعات أدبية عن كل مادة أخرى وهي خصوصيات لغوية بالدرجة الأولى[١].

وهذا ما جعل (فاليري) يؤكد على أن الشذرات المنسيّة في تحليلات الأقدمين ـ ويقصد بها الظواهر البلاغية ـ والتي يهملها النقاد هي من أهم المعينات على العمل؛ حيث تلعب دورا جوهريا في الشعر[٢].

وتعتمد الدراسة الأسلوبية فيما تعتمد على رصد أي مؤشر دال في النص[٣] وتقوم بتأويله للبحث عن تناسب هذه المؤشرات مع

لطفي عبد البديع: ، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٩م، ص ١١٨ -ومابعدها. ولابد من الأخذ في الاعتبار أن المستوى الإبداعي: وهو الذي "يخترق المستوى المألوف للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي" -Jean Dubois:Dictionnaire de linguistique. larousse. Paris.France. ١٩٨٩.p٤٢ librairie

(١) :انظرMarc Angenot et autres :théorie litteraire. presses universitaire de France.١ed ١٩٨٩. p٣٤

(٢) انظر: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م، ص ١٣٦. وينظر كذلك بلاغة الخطاب وعلم النص: الدكتور: صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، ١٦٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، ص ١٧٧ وما بعدها.

(٣) يذهب (جيرو) إلى أن المؤشرات الدالة في النص هي مجموعة الألوان التي يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ وإمتاعه وشد

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

التجربة الشعرية لمبدعه، فالدراسة الأسلوبية تكمن في المقام الأول في المنطقة الواصلة بين المؤشرات الدالة في النص والتجربة الشعرية للمبدع، وتبحث في العلاقات اللغوية التي ينسج بها النص وما تنتجه هذه العلاقات من شحنات إبداعية.

وسوف أقوم في هذا البحث بدراسة مجموعة من الظواهر الأسلوبية التي لاحظت اعتماد مالك بن الريب التميمي عليها في بناء قصيدته وكان لها دور أكثر من غيرها في منح القصيدة ما يميزها من خصوصية.

وهذه الظواهر هي: التكرار وتوالي الأفعال وتوالي الضمائر والموسيقا، موضحا أهمية كل ظاهرة منها وأحقيتها بالدراسة والتحليل.

انتباهه وإثارة خياله. نقلا عن الأسلوب والأسلوبية ص ٨٣. وبهذا تكون =الأسلوبية شديدة الاقتران بالظاهرة الأدبية. للتفاصيل ينظر: الأسلوبية الحديثة: الدكتور: محمود عياد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١، ص ١٣١.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(١) التكرار

يعد التكرار وسيلة من الوسائل اللغوية التي يمكنها أن تؤدي دورا تعبيريا واضحا، ووظيفة إيحائية بارزة في القصيدة، وذلك بوصفه إعادة ذكر كلمة بلفظها أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة من نص أدبي واحد [١]. أو بوصفه إلحاحا على جهة مهمة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها[٢] فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره[٣]. فهو أمر لا يقع في الشعر بشكل اعتباطي ــ أو لابد له ألا يكون كذلك ــ بل يأتي

---

(١) انظر: أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، الدكتور شفيع السيد، مجلة إبداع، ع٦، يونيه ١٩٨٤م، ص ٧.

(٢) انظر: قضايا الشاعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٨، ١٩٦٢م، ص ٢٨٠.

(٣) عن بناء القصيدة العربية: الدكتور: علي عشري زايد، مكتبة النصر، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م، ص ٦٥ وما بعدها بتصرف. ويؤكد عدنان خالد عبد الله هذا الأمر بقوله إن التكرار يخدم وظيفة مهمة للسياق الشعري وهي جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يود الشاعر أن يؤكد عليها أو ينبه القارئ إليها. ينظر: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦م، ص٢٤.كما يرى الأمر ذاته الدكتور: محمد أبو مراد في كتابه: شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، دار الكتب الحديثة، عمان، ٢٠٠٣م، ص ١١١.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ضمن نظام فني يعمل على تجسيد التجربة ومواءمتها[1] ويوفر التكرار للنص حركة وتلاحما بين أجزائه من منطلق أنه نمط تعبيري يؤثر في بناء الدال الشعري، حيث تحوي البنية المكررة كثافة صوتية ولفظية تضفي زينة إيقاعية على العمل، كما أن التكرار يلعب دورا مهما في إحداث ترابط مادي بين الحزم اللغوية، وتنمية موصولة للإيقاع الناظم، وتضفير متقن للوحدات الجزئية، بما يؤدي إلى بروز الكيان المادي للقصيدة مجسدا برهافة تقنية بالغة، روحها التعبير المنغوم، ورؤيتها الكونية المتماسكة. [2].

كما أن التكرار يمثل أحد وسائل (التماسك النصي) حيث يسهم في الاستمرارية في تتابع النص من خلال التركيز والإصرار على

---

(١) انظر: التكرار في الشعر: الدكتورة: فاطمة محجوب، مجلة الشعر، أكتوبر، ١٩٧٧م، ص٢٦وما بعدها والنص منقول بتصرف يسير. كذلك تحولات بنية التكرار في شعر محمود حسن إسماعيل، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ١٧ وما بعدها.

(٢) انظر: تحولات الشعرية العربية، الدكتور: صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٧٢. وينظر كذلك كتابه: نظرية البنائية في النقد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ٢٦٢. حيث يشير إلى دور التكرار في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إعادة الفكرة ذاتها، في الفقرة نفسها أو فقرة أخرى من العمل، فتتشكل بناء على هذا ما يعرف بالوحدة العضوية[١].

ويبدو أن تكرار العنصر المعجمي يشير إلى أن المتكلم يواصل الحديث عن نفس الشيء بما يعني وجود استمرارية وحضور لهذا العنصر عبر النص[٢].

والتكرار سمة أسلوبية بارزة في قصيدة مالك بن الريب التميمي، وقد حدث التكرار في القصيدة على مستويات متعددة، فمرة يكرر كلمة

---

(١) انظر: التكرار وتماسك النص، الدكتور: جودة مبروك محمد، قصائد القدس لفاروق جويدة نموذجا، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٢٥.

(٢) انظر: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، الدكتورة: عزة شبل محمد، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٧م، ص ١٠٥. وقد قامت العديد من الدراسات التطبيقية التي حاولت أن تبرز دور التكرار في ترابط النص وتماسك أجزائه منها على سبيل التمثيل دراسة الدكتور صلاح العشيري عن وسائل التماسك النصي في عينية أبي ذؤيب الهذلي، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م، ينظر ص ٣١ وما بعدها. ومحمود أحمد الطويل: الأسلوبية والخطاب الشعري: الشريف الرضي نموذجا، سلسلة كتابات نقدية، رقم (١٥٨) الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٦م، حيث تناول دور التكرار في فصله المعنون بـ ظواهر التماسك والترابط في النص الشعري، ينظر ص ٢٤٥ وما بعدها، ولمزيد تفصيل عن التكرار ودوره في بناء النص وإحداث التماسك فيه ينظر: يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ترجمة الدكتور: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٦٣ وما بعدها... وغيره كثير.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

واحدة، ومرة يكرر كلمتين ومرة يكرر جملة كاملة، ومرة يكرر مرادفات الكلمة الواحدة.

وقد بدأت تقنية التكرار تصنع دورها في هذا النص منذ بيت المفتتح، فكلمة (الغضا) التي وردت في البيت الأول أخذ الشاعر يكررها سبع مرات متوالية في الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة:

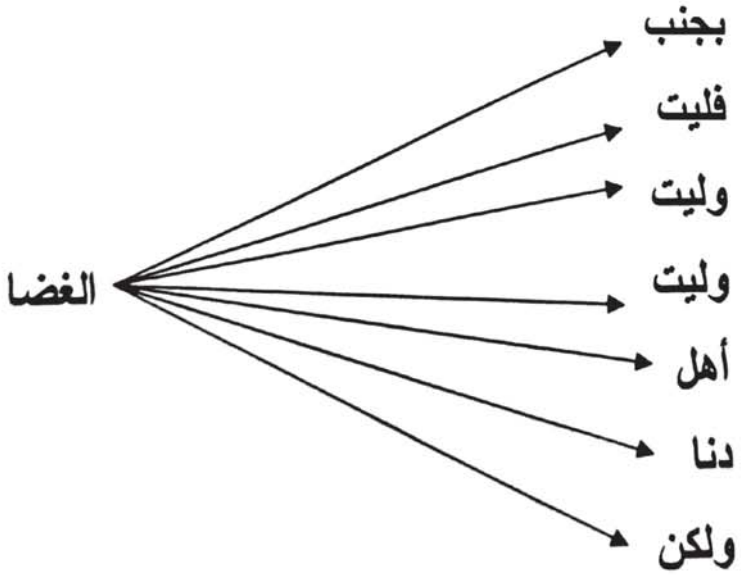
ألا لَيتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيْتَنَّ لَيْلَةً ... بِجَنْبِ الغَضَا أُزْجِي القَلاصَ النَّوَاجِيَا

فَلَيتَ الغَضَا لَمْ يَقطَعِ الرَّكْبُ عَرْضَهُ ... وَلَيْتَ الغَضَا مَاشَى الرِّكَابَ لَيَالِيَا

وَلَيتَ الغَضَا يَومَ اِرتَحَلْنَا تَقَاصَرَتْ ... بِطُولِ الغَضَا حَتَّى أَرَى مَنْ وَرَائِيَا

لَقَدْ كَانَ فِي أَهْلِ الغَضَا لَوْ دَنَا الغَضَا ... مَزَارٌ وَلَكِنَّ الغَضَا لَيْسَ دَانِيَا

والمخطط التالي يوضح هذا التكرار:



إن تكرار (الغضا) يدل دلالة عامة على أنه يؤكد عليها، فالهدف العام من كل تكرار هو التأكيد على الكلمة المكررة، وبهذا فلا بد من

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الأخذ في الاعتبار أن هناك خصوصية لهذه الكلمة جعلته يكررها هذا العدد اللافت، ويتّضح الأمر حينما نعلم أن (الغضا) نبات لا ينبت إلا في (الرمل) موطن الشاعر الذي اغترب عنه وحان أجله وهو بعيد عنه، وكان يتمنى أن تنتهي حياته في كنفه كما بدأت[1] وعليه فإن هذا التكرار يشي منذ البداية بمشاعره تجاه موطنه، وتمنيه أن يموت بكنفه بعدما أحس بدنو الأجل.

ويؤكد ذلك سَبْق (الغضا) في ثلاث مرات من السبعة التي كررت منها ــ أي ما يقارب نصف عدد مرات التكرار للكلمة ــ بأداة التمني (ليت) التي توظف للتعبير عن تمني شيء صعب تحقيقه أو مستحيل،

---

(١) ورد بمعجم لسان العرب أن (الغضا شَجَر ومنه قولُ سُحَيْمٍ عبدِ بني الحَسْحاس:

كأنَّ الثُّرَيَّا عُلِّقَتْ فَوْقَ نَحْرِها وجَمْرَ غَضىً هَبَّتْ له الريحُ ذاكِيَا

وأهلُ الغَضَى أهلُ نَجْدٍ لكَثْرَتِه هنالك) ينظر لسان العرب مادة (غضا).

كما ورد في معجم البلدان باب الغين والضاد غضا شجر البادية يشبه الأثل إلا أنه لا يعظم عظمة الأثل، وهو من أجود الوقود وأبقاه نارا، وورد كذلك أن الغضا أرض في ديار بني كلاب كانت بها وقعة لهم والغضا واد بنجد

وقال أعرابي:

يَقَرُّ بِعَيْنِي أنْ أرَى رَمْلَةَ الغَضَا إذَا ظَهَرَتْ يَوْمًا لِعَيْنِي قِلالُهَا

ولَسْتُ وَإنْ أحْبَبْتُ مَنْ يَسْكُنُ الغَضَا بِأَوْلِ رَاجِي حَاجَةٌ لا يَنَالُهَا

ينظر: معجم البلدان: ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، مجلد ٤ ، ص ٢٠٥، باب الغين والضاد وما يليهما.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ليعلن الشاعر منذ بداية القصيدة عن مشاعره المبثوثة فيهـا، مـشاعر الحنين لموطنه وتمني العودة إليه، والموت في أكنافه، وهذا ما يعضده افتتاح القصيدة بقوله (ألا ليت شعري) ويبدو أن تكراره لحرف التمني ليت يعد (تمهيدا لسياحة الشاعر في عالم الحلم الماضي الجميل الـذي عاشه هانئا سعيدا، فهو يتذكر تلك المرحلة التي كان يرعى فيها الإبل بوادي الغضا ناعما بحياته) (١).

إن هذا التكرار المقصود لكلمة (الغضا) منذ بداية القصيدة يعلن أن الكلمة المكررة تعد في نظر الشاعر (رمزا) لوطن اغترب عنه وعاش حياته على أمل العودة إليه، غير أن أجله قد دنا ولم تتحقق أمنيته، مما جعله يستدعي الرمز ليعبّر من خلاله عن حنينه لوطنه، حيث كان هذا الرمز قادرا بشكل ما على الإيحـاء بمـشاعره وأحاسيـسه وأبعـاد رؤيته.(٢).

---

(١) انظر: رثاء النفس في الشعر العربي، ص ٨٨.

(٢) يذهب الدكتور: عبد الله التطاوي إلى أنه يستهل قصيدته (على) لغة التمني التي تعكس تجربة الحنين بداية كما يعيشها ويعاني مرارتها، ولـذا يبنـي صورته على أساس من مقومات المواطنة التي استحسن فيها ترديد كلمـة (الغضا) الدالة على أشجار صحراء وطنه فراح يكررها عدة مـرات فـي الأبيات الأولى من القصيدة. المعارضة الشعرية بين التقليد والإبـداع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ١٤٥.

والحق أن حنين الشاعر لوطنه يتبدى في كثير من مواضع شعره من مثل قوله:

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ويبدو أن هذا الرمز / (الغضا) يتنامى شعور الشاعر والتصاقه به كلما أحس بدنو أجله من دون الوصول إليه، ويظهر هذا من خلال لفظة (أَبِيْتَنَّ) التي أوردها الشاعر مؤكدة بنون التوكيد المباشرة والتي (تعمق إحساسنا بمدى التصاق الشاعر بأرضه وشعوره بالحنين إليها)[1] كذلك خطة التكرار التي رسمها له، والتي اعتمدت تنامي التكرار للفظ مع الاستمرار في الأبيات حيث استخدمها استخداما تصاعديا يوحي بتوهج عاطفته وإحساسه بمرارة الاغتراب، فهو يذكرها في البيت الأول مرة واحدة غير أن هذا الذكر يلهب مشاعره ويفجرها فيذكرها في البيت الثاني مرتين وفي البيت الرابع تصبح مشاعره ملتاعة بشكل كبيرة فيذكرها ثلاث مرات، وذلك على النحو التالي:

البيت الأول:..... .....الغضا.....(مرة)

البيت الثاني:.....الغضا..... .....الغضا .....(مرتان)

البيت الثالث:.....الغضا..... .....الغضا.....(مرتان)

البيت الرابع:.....الغضا.....الغضا .....الغضا.....(ثلاث مرات)

تُذَكِّرُنِي قِبَابُ التُّرْكِ أَهْلِي ... وَمَبْدَاهُم إِذَا نَزَلُوا سِنَامَا

وَصَوتُ حَمَامَةٍ بِجِبَالِ كِسٍّ ... دَعَتْ مِن مَطْلَعِ الشَّمسِ الحِمَامَا

فَبِتُّ لِصَوتِهَا أَرْقَى وَبَاتَتْ ... بِمَنْطِقِهَا تُرَاجِعُنَا الكَلَامَا

(١) انظر: رثاء النفس في الشعر العربي ص ٨٨.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والظاهر أن هذا التنامي ارتبط بشكل ما بحالته النفسية في القصيدة التي تصور دنو أجله، فكلما زاد إحساسه تنامى التكرار للكلمة حتى وصل لثلاث مرات في البيت الواحد، وكأنه أمل يتعلق به، ويزداد تعلقه به كلما زاد إحساسه وشعوره بدنو أجله، فهذا التكرار ينم على محاولات ملحاحة من الشاعر للالتصاق بالغضا، غير أنه توقف في النهاية عن تكرار الكلمة بعدما تيقن أنه لن يستطيع أن يصل إليه أو يدنو منه، ليختم الدفقة الشعورية أو المتوالية التكرارية بحقيقة مفجعة عبّر عنها بأسى يبدو جليا من قوله **(ولكن الغضا ليس دانيا!!!)**.

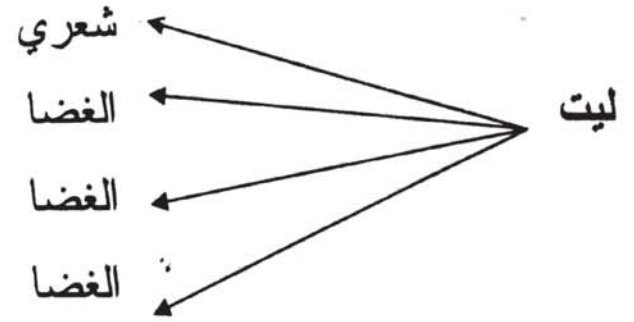
ولابد من الأخذ في الاعتبار أن كلمة (الغضا) بهذا التكرار (أشاعت بما تحمله من جرس نغمي ووقع ذي دلالة تمثل في ترداد صوتي (الغين والضاد) أشاعت جوا موسيقيا كئيبا يوحي بالغم والغضاضة والانقباض الذي يوشك أن يطبق على وجدان المتلقي)[1].

وقد ارتبطت بهذه المتوالية متوالية تكرارية أخرى هي أداة التمني (ليت) التي كررها أربع مرات في ثلاثة أبيات، وترتبط هذه اللفظة المكررة في ثلاث مرات من الأربعة بكلمة (الغضا):

---

(١) انظر: في النص الأدبي، قراءة في الأدب الإسلامي والأموي، ص ١٥٣.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner



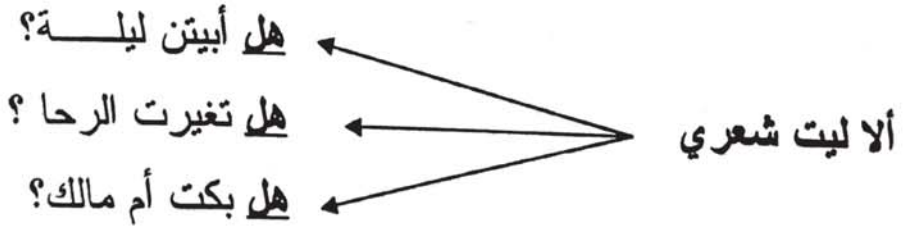
والملاحظ أن التمني يتردد كذلك في جنبات القصيدة من خلال تكرار جملة (ألا ليت شعري) التي افتتح بها القصيدة ثم كررها في البيت رقم (٤٤) والبيت رقم (٤٩) بحيث تصبح منظومة التمني باستخدام جملة (**ألا ليت شعري**) على النحو التالي:

١ـ **ألا ليتَ شعري هَلْ أبِيتَنَّ لَيلَةً بِجَنْبِ الغَضَا أُزْجِي القَلاصَ النَّوَاجِيَا**

٤٤ـ **فَيَا لَيتَ شعْرِي هَلْ تَغَيَّرَتِ الرَّحَا رَحَا المُثْلِ أو أمْسَتْ بِفَلجٍ كَمَا هِيَا**

٤٩ـ **فَيَا لَيْتَ شعْرِي هَلْ بَكَتْ أُمُّ مَالِكٍ كَمَا كُنْتُ لَو عَالَوا نَعِيَّكِ بَاكِيَا**

والمخطط التالي يوضح هذا التكرار ودلالته:



إن الناظر المتأمل في القصيدة يلمح اتصالا للتمني بين الأبيات المختلفة التي وردت فيها جملة (ألا ليت شعري) على الرغم من تباعد هذه الأبيات رقم (١) ورقم (٤٤) ورقم (٤٩) ذلك أن هذا التكرار فيه تراتب طبيعي لتمن لم يتحقق، هو في البيت الأول يتمنى أن يبيت ليلة بجنب الغضا ــ أي في كنف وطنه ــ وحينما يتأكد من عدم تحقق هذا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

التمني يطلقها مدوية في منتصف القصيدة (ألا ليت شعري هل تغيرت الرحا) في محاولة منه ليُمكّن التمني الأول ــ الالتصاق بالغضا ــ من التحقق، ولما لم تفلح هذه المحاولة حدث له نوع من الاستسلام لقضائه المحتوم فأطلقها ثالثة، لكنه في هذه المرة يتمنى فقط أن تعلم أمه بهذه النهاية فتبكيه.

واستكمالا للخطة التكرارية التي افتتح بها الشاعر قصيدته، فقد كرر كلمات تمتد إلى كلمة الغضا بسبب، مثل كلمة (الرمل) موطن الشاعر ــ الذي لا ينمو الغضا إلا فيه ــ والذي يتمنى العودة إليه، وقد تم تكرار هذه الكلمة ثلاث مرات في بيتين متتالين في ختام القصيدة:

وَبِالرَّمْلِ مِنَّا نِسْوَةٌ لَو شَهِدْنَنِي بَكَيْنَ وَفَدَّيْنَ الطَّبِيْبَ المُدَاوِيَا

وَمَا كَانَ عَهْدُ الرَّمْلِ عِنْدِي وَأَهْلِهِ ذَمِيْمًا وَلا وَدَّعْتُ بِالرَّمْلِ قَالِيَا

إن هذه الخطة التكرارية التي تلف القصيدة من بدايتها لنهايتها تدل على الاستمرارية في الشعور بالحنين للوطن وعدم انقطاع هذا الشعور بدليل استمرارها حتى البيت الأخير من القصيدة، كما أنها تدل على (وصول الشعور إلى ذروته في ختام التجربة؛ ذلك أنه يتملكه الحنين لمظهر واحد من مظاهر بيئته (الغضا) أما في نهاية القصيدة فهو يحن لوطنه كله). (١).

وقد خطا الدكتور عبد القادر القط ــ بتكرار الشاعر كلمة (الغضا) هذه المرات المتوالية وكون اللفظ المكرر رمزا لوطنه الذي اغترب

---

(١) قراءة في الأدب الإسلامي والأموي، ص ١١٢ بتصرف.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

عنه ــ خطوات حيث يرى أن الغضا ليس رمــزا لــوطن الــشاعر الخاص إنما هو رمز للحياة العربية البدوية القديمة التي يجري إلفهــا في نفس العربي مجرى الدماء، والتي يحنّ العربي إليها فــي خــضم التطور الحضاري الذي حدث في هذه الآونة التاريخية.[1].

ومن خطط التكرار الموظفة في القصيدة تكرار كلمــة (المــوت) بمرادفاتها المتعددة والمتنوعة، فالناظر المتأمل في القــصيدة يلاحــظ تكرارا متعمدا للألفاظ الدالة على الموت وترددها في جنبات القصيدة، بحيث تصبح المفردة المكررة صدى للمفردة السابقة عليها والتالية لها صدى لها وهكذا وهذا ما يطلق عليه (التكرار المعنوي).

حيث نجد كلمات (الموت والهلاك والانتهــاء والقــضاء والوفــاة والفناء) تدوّي في جنبات القصيدة، فقد ورد الموت في قوله:

٢٠ــ وَأَشْقَرَ مَحْبُوكٍ يَجُرُّ عَنَانَــــهُ إِلَى المَاءِ لَمْ يَتْرُكْ لَهُ (المَوتُ) سَاقِيَــا

٢٦ــ فَيَا صَاحِبِي رَحْلِي دَنَا (المَوتُ) فَانْزِلا بِرَابِيَةٍ إِنِّي مُقِيمٌ لَيَالِيَــــــــا

أما الهلاك فورد في قوله:

١٥ــ وَدَرُّ الظِّبَاءِ السَّانِحَاتِ عَشِيَّــةً يُخَبِّرْنَ أَنِّي (هَالِكٌ) مِنْ وَرَائِيَــــا

وأما المنية والوفاة ففي قوله:

٢٤ــ وَلَمَّا تَرَاءَت عِنْدَ مَرْوٍ (مَنِيَّتِــي) وَخَلَّ بِهَا جِسْمِي وَحَانَتْ (وَفَاتِيَــــا)[2]

---

(١) في الشعر الإسلامي والأموي، ص ١١٣.

(٢) تعكس كلمة (تراءت) في البيت وضوح إحساس الــشاعر بــالموت، هــذا الأحساس الذي بدأ يظهر عند الشاعر بصورة أوضح مما كانت عليه فــي الأبيات السابقة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وأما استلال الروح والفناء ففي قوله:

٢٨ــ وَقُومَا إِذَا مَا (استُلَّ رُوْحِي) فَهَيِّنَا لِيَ السِّدْرَ وَالأَكْفَانَ عِنْدَ (فَنَائِيَـــــا)

وأما الانتهاء ففي قوله:

١٨ــ وَدَرُّ الهَوَى مِنْ حَيثُ يَدْعُو صَحَابَتِي وَدَرُّ لُجَاجَتِي وَدَرُّ (انتِهَائِيَـــــا)

كما أن صور (استلال الروح من الجسد وتقطُّع الأوصال والعظام البالية والدفن والقبور) هي الصور المسيطرة على أبيـات القـصيدة وذلك في قوله:

٣٩ــ وَلا تَنسَيَا عَهْدِي خَلِيلَيَّ بَعْدَمَا تُقَطِّعُ أَوصَالِي وَتَبْلَى عِظَامِيَا

وقوله:

٤١ــ يَقُولُونَ لا تَبْعِدْ وَهُمْ يَدْفِنُونَنِي وَأَيْنَ مَكَانُ البُعْدِ إِلا مَكَانِيَا[1]

وقوله:

٥٠ــ إِذَا مِتُّ فَاعتَادِي القُبُورَ وَسَلِّمِي عَلَى الرُّمْسِ أُسْقِيْتِ السَّحَابَ الغَوَادِيَا

إن شعور مالك بأن منيته حانت وليس من مفر دفع بتصوراته إلى تخيل ما سيحل بجسده بعد الموت، وهنا يدرك أن نسيان الأحياء للميت هو الموت الحقيقي لمن غادرته الروح، ولهذا يتجه بخطابه إلى صديقه وأهله يوصيهم بألا ينسوا ذكره.

---

(١) يبدو أن بناء البيت هنا يعتمد التناجي أكثر من اعتماده الحوار الظاهر بينه وبين صحبه، فهو لا يرد على قولهم (لا تبعد) حيث لا نلحـظ اسـتخداما لأفعال مثل : فقلت أو فأجبيت، مما يدل على أن النجوى تتدفق في حـزن وحسرة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وقد حُدد لمخطط التكرار الخاص بالموت ومفرداته أن يكون في مكان (القلب) من القصيدة، حيث تبدأ هذه المفردات في الظهور ابتداء من البيت الخامس عشر وتستمر في التنامي إلي البيت الخمسين، حيث تكرر الموت بمفرداته في هذه المساحةً من القصيدة أربع عشرة مرة، مما يدل على أن الأمر مرتبط ارتباطا وثيقا بالشعور المسيطر على القصيدة، وهو إحساس الشاعر بدنو أجله وحيدا، مما أدى للشيوع الواضح لمفردات الموت فيها.

ومن خطط التكرار المبثوثة في القصيدة ما ظهر في مقطع فخره بنفسه والذي وظّف فيه تقنية (الارتداد للخلف) ذاكرا صفاته وفعاله فهو في هذه اللحظة من لحظات النهاية الشعرية ــ والحياتية كذلك ــ يحاول الخروج من الوحدة والعزلة للبحث عن أشياء يتقوى بها في وحدته، فيقوم بتوظيف ذاكرته ويفجّرها عاطفة شعرية؛ ليشكل من خلالها أنموذجا (استرجاعيا) من مواقفه السابقة، بما فيها من ثبات في المعركة إذا الخيل أدبرت، واستجابة الداعي إذا عزَّ النصير وإطعام الطعام إذا أصبح الطعام شحيحا، وعفة عن شتم الآخرين وصبر على الشدة في الحروب، وقد قام بناء هذا المقطع الذي استغرق سبعة أبيات على تكرار قوله (وقد كنت) في الأبيات الأربعة الأولى وهذا في قوله:

٣١ــ..... ... . فَقَدْ كُنتُ قَبلَ اليَومِ صَعْبًا قِيَادِيَا

٣٢ــ وَقَد كُنتُ عَطَّافًا إِذَا الخَيلُ أَدبَرَت سَرِيعًا لَدَى الهَيْجَا إِلَى مَنْ دَعَانِيَا

٣٣ــ وَقَد كُنتُ صَبَّارا عَلَى القَرنِ في الوَغَى ثَقِيلًا عَلَى الأَعْدَاءِ عَضبًا لِسَانِيَا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

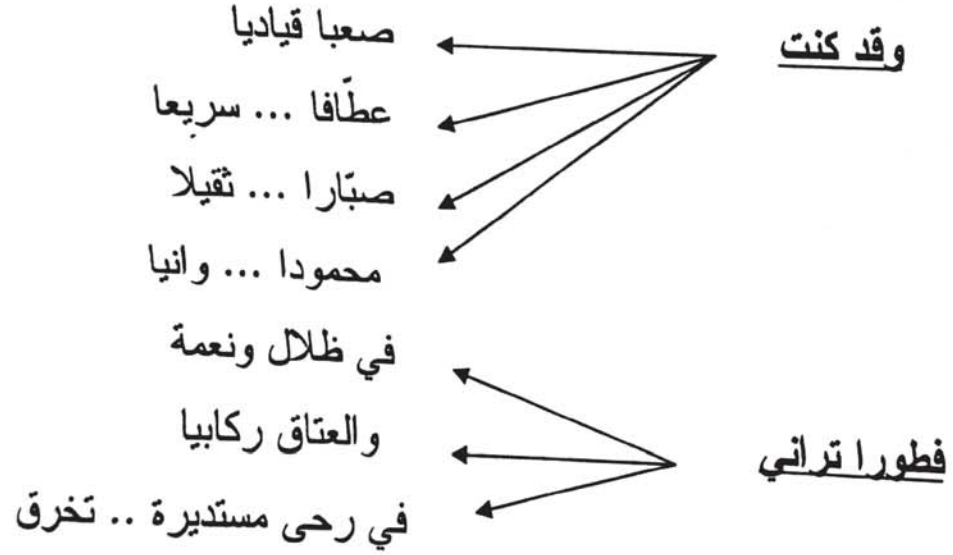
٣٤ـ وَقَد كُنتُ مَحمُودًا لَدَى الزَّادِ وَالقِـرَى وَعَن شَتمِيَ اِبنَ العَمِّ وَالجَارَ وَانِيَا[1]

وقوله (طورا تراني) في الأبيات الثلاثة التالية لها التي يقول فيها الشاعر:

٣٥ـ فَطَورًا تَرَانِي فِي ظِلالٍ وَنِعْمَةٍ وَطَورًا تَرَانِي وَالعِتَاقُ رِكَابِيَـــا

٣٦ـ وَيَومًا تَرَانِي فِي رَحىً مُستَدِيرَةٍ تُخَرِّقُ أَطرَافُ الرِّمَاحِ ثِيَابِيَـــا

والمخطط التالي يوضح هذا التكرار:



---

(١) ويتقارب مالك بن الريب في هذه الأبيات مع فرسان الجاهلية الكبار أمثال دريد بن الصمة الذي يقول:

وَإِنِّـي أَخُـوهُم عِنْـدَ كُـلِّ مُلَمَّـةٍ إذا مت لم يلفوا أخا لهم مثلي

تَجُـودُ لَهُـم نَفْسِي بِمَـا مَلَكَـت يَـدِي وَتَصْرِي فَلا فُحْشٌ عَلَـيهِم وَلا بُخْلِي

وَمَـولًى دَفَعْـتُ الـدَّرْأَ عَنْـهُ تَكَرُّمًـا وَلَو شِئْتُ أَمْسِي وَهوَ مُفْضٍ عَلَى نَبْلِي

وَلَكِنَّنِـي أَحْمِـي الـذِّمَارَ وَأَنْتَمِـي إِلَى سَعْدِ أَبـاء تَمَـوْا شَـرَفِي قَبْلِي

ينظر ديوان: دريد بن الصمة، تحقيق الدكتور: عمر عبد الرسول، سلسلة ذخائر العرب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م. ص ١٩٩.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وجميعها تدل على فخره بشخصيته المتميزة بالجود والشجاعة والبسالة[1].

كما أن الشعور بالاغتراب والوحدة جعله يكرر مفردات بعينها تدل على رغبته في أن يشاركه أحد نجواه؛ ليُخفف عنه هذه العزلة والاغتراب، ومن هذه المفردات مفردات (القول) التي انتشرت في أماكن عديدة من القصيدة باحثة عمن يشاركه نجواه:

٩ ـ أَقُولُ وَقَد حَالَتْ قُرَى الكُردِ بَينَنَا جَزَى اللَّهُ عَمْرًا خَيْرَ مَا كَانَ جَازِيَا

١١ـ تَقُولُ اِبنَتِي لَمّا رَأَتْ وَشكَ رِحلَتِي سِفَارُكَ هَذَا تَارِكِي لا أَبَالِيَا

٢٥ـ أَقُولُ لأَصْحَابِي اِرفَعُونِي فَإِنَّهُ يَقَرُّ بِعَيْنِي أَنْ سُهَيلٌ بَدَا لِيَا

٤١ـ يَقُولُونَ لا تَبْعُد وَهُم يَدفِنُونَنِي وَأَيْنَ مَكَانُ البُعْدِ إلا مَكَانِيَا

فالأبيات المتفرقة السابقة تجمع مفردات عديدة للقول (أقول ـ تقول ـ أقول ـ يقولون).

ومنها كذلك النداءات المتكررة التي يستدعي بها الآخرين:

٢٦ـ فَيَا صَاحِبَي رَحْلِي دَنَا المَوْتُ فَانْزِلا بِرَابِيَةٍ إِنِّي مُقِيمٌ لَيَالِيَا

٤٤ـ فَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَغَيَّرَتِ الرَّحَا رَحَا المُثْلِ أَوْ أَمْسَتْ بِفَلْجٍ كَمَا هِيَا

---

(١) يذهب الدكتور عبد الحميد شيحة للقول(لا أزعم أن مالك بن الريب كان يفتخر بنفسه ذلك الفخر التقليدي لأن المجال لا يسمح به، وإنما أذهب إلى القول بان تعديده لصفاته الحميدة السالفة هو نوع من النواح والرثاء لنفسه حيث لا يجد نائحا عليه أو راثيا له من فرط إحساسه بالغربة تطبق عليه وبالوحشة الحالية والآتية حين يترك وحيدا في قبره) ينظر: في النص الأدبي، قراءة نقدية في الأدب الإسلامي والأموي، ص ١٥٩.

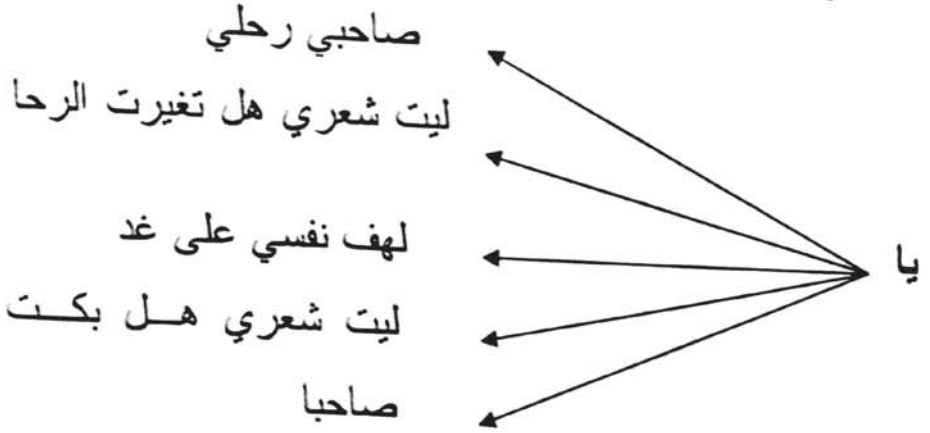
الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٤٢ـ غَدَاةَ غَدٍ يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى غَـدٍ إِذَا أَدْلَجُوا عَنِّي وَأَصْبَحْتُ ثَاوِيَـا

٤٩ـ فَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ بَكَتْ أُمُّ مَالِـكٍ كَمَا كُنْتُ لَو عَالَوا نَعِيَّـكِ بَاكِيَـا

٥٣ـ فَيَا صَاحِبًا إِمَّـا عَرَضْـتَ فَـبَلِّغَنْ بَنِي مَازِنٍ وَالرَّيْـبَ أَنْ لا تَلاقِيَـا

والمخطط التالي يوضح هذا التكرار للنداءات:



إن هذا الاستدعاء للصحب من خلال توظيف أداة النـداء يـشير لرغبة الشاعر الجامحة في التواصل من خلال البحث عمن يـشاركه النجوى لإيناس وحدته في هذه اللحظات الأخيرة من حياته، كما يشير للبعد الإنساني الذي تحمله هذه النداءات[1].

---

(١) يرى الدكتور عبد الله التطاوي أن الشاعر يحاول جاهـدا أن يبحـث عـن وسيلة يتعزى بها لعله يتجاوز ضغوط تلك الذكريات فيستعين بندائه للرفيق ربما يخفف عنه شيئا من محنته فيطلب منه مسامرته حول الغضا وأهله، إذ أيقن أنه لا عودة إليه فالأفضل له أن يقتصر منه على عالم الأمنيـة التـي يتمناها ويبقى له أن يصورها، انظر: المعارضة الـشعرية بـين التقليـد والإبداع ص ١٤٥ ، ١٤٦. ويلاحظ أن نداء الصحب جاء بحرف النـداء (يا) الذي هو للبعيد على الرغم من وجود صاحبيه بجواره، لكننا نجـد أن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ويرتبط هذا النداء بشكل مباشر بالنداء الذي يتردد في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة والذي تحدثه القافية من خلال حرف رويها الياء الموصول بالألف المطلقة محدثا حرف نداء متفجع (يا) الذي ربما يمتد فيه ألف الوصل لأكثر من مدها الطبيعي فيحدث علوا في الصوت:

(النواجـ (يا) ـ ليالـ (يا) ـ دانـ (يا) ـ غاز (يا) ... ...)

وهذه النغمة الباكية تتعاون مع حروف النداء المتكررة في القصيدة في التعبير عن مدى صرخة الفجيعة التي يطلقها الشاعر في قصيدته.

=هذين الصاحبين ـ كما ورد في كتاب =الأغاني ـ ليسا إلا رفيقي طريق خلّفهما معه سعيد بن عثمان بن عفان لتمريضه والقيام بأمره، فلم يناديهما من ثم بحرف النداء (أ) الذي يناسب نداء المقربين، ويؤكد على هذا أن مشاعر هؤلاء الرفقاء تجاه الشاعر لم تبد مطلقا في القصيدة، إنما ما بدا فيها مجرد الانهماك في تجهيزه للدفن ويجهيز قبره، كما أن النداء الأخير (يا صاحبا) والذي ورد في إحدى روايات القصيدة (يا راكبا) جاء نداء لنكرة مما يدل على أنه مجرد صاحب/ راكب مجهول يرجوه الشاعر أن يبلغ أهله نبأ وفاته، وهذا ما يؤكد صحة ما نذهب إليه من أن الصحب هنا ليسوا أصدقاء خلصاء إنما هم مجرد رفقاء طريق. ويذكر الأصفهاني أن الرجلين هما مُرّة الكاتب ورجل آخر من بني تميم. ينظر: كتاب الأغاني، ج١ ص ١٥٤.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والملاحظ أنه في البيت رقم (٤٢) يكرر ألفاظ (غـداة .. غـد .. على غد) وهذا التكرار يشير إلى أن الحزن والغصة يبلغان منه مبلغا كبيرا في الوقت الذي يحس فيه بدنو أجله وبعد الناس عنه بعد دفنـه (أدلجوا عني) والهمود الذي سيؤول إليه (أصبحت ثاويا) وإذا أضـفنا إلى هذا التكرار ما وصل إليه من صراخ وظف فيه صيغة النداء فـي قوله (يا لهف نفسي) الذي يتوسط بين (غداة غد) و(على غد) أدى ذلك إلى تأكيد ما نقول (إنه يخاف الغد ومن فرط خوفه وتوجـسه يكـرره على الرغم من كونه مازال على قيد الحياة فقد انقطعت الـصلة بينـه وبين الوجود تماما، وفكر مليا في ماله وثيابـه وناقتـه التـي كانـت بالأمس ملكا له وسيؤول الكل في الغد إلى غيره، فالجدل والتنـاقض قائمان في وجدانه بين الأمس والغد ولا ذكر لليوم على الإطلاق) [1].

ومن المفردات المكررة في القصيدة ــ كـذلك ــ أداة الاسـتفهام (هل) فقد تكررت عدة مرات في أماكن مختلفة:

١ــ ألا لَيْتَ شِـعْرِي هَـلْ أَبِيْـتَنَّ لَيْلَـةً بِجَنْبِ الغَضَا أُزْجِي القَلاصَ النَّوَاجِيَا

٤٤ــ فَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَغَيَّرَتِ الرَّحَـا رَحَا المُثْلِ أَوْ أَمْسَتْ بِفَلْجٍ كَمَا هِيَ

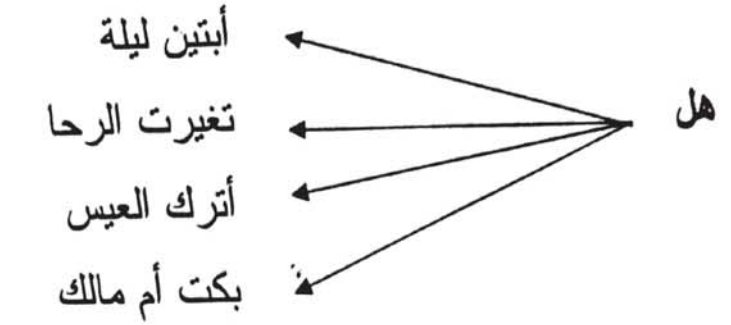
٤٧ــ وَهَلْ أَتْرُكُ العِيْسَ العَوَالِيَ بِالضُّحَى بِرُكْبَانِهَـا تَعْلُـو المِتَـانَ الفَيَافِيَ

٤٩ــ فَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ بَكَتْ أُمُّ مَالِـكٍ كَمَا كُنْتُ لَو عَـالَوا نَعِيَّـكَ بَاكِيَ

---

(١) في النص الأدبي، قراءة في الأدب الإسلامي والأموي، ص ١٦١.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner



ويؤكد هذا التكرار لأداة الاستفهام الحالة النفسية المضطربة التي تسيطر على الشاعر في هذه المرحلة من حياته، وقد أوشك مأزق الحياة الحرجة أن يسلمه إلى وضع مختلف تماما (الموت) لا يدري ما يكون من أمره بعده، إن طابع التحسّر هنا واضح وموصل إلى مكمن الحزن في نفسه، وهو أنه سينسحب من الحياة في حين ستبقى الحياة تسير على وتيرتها المألوفة كأن لم ينقصها شيء، ويحاول هو الخروج من هذه الحال بالتعزي بالإجابة عما طرحه من أسئلة.

والحق أن الشاعر قد اعتمد المساءلة بأسلوب فني تدل عليه هذه الاستفهامات بأداة الاستفهام (هل) كما يدل عليه كذلك قوله:

أَلَمْ تَرَنِي بِعْتُ الضَّلَالَةَ بِالهُدَى ... ...

ومن ثم فهو يحاول الخروج من الحالة النفسية المسيطرة عليه من خلال الأسئلة لتعزيه الإجابة عما هو فيه.

ومن المفردات المكررة كذلك مفردة (البكاء) التي تكررت سبع مرات على امتداد القصيدة، هذا البكاء الذي سمعناه يتواتر في سياقها موجها انفعال المتلقي ابتداء من قوله في البيت التاسع عشر:

١٩ـ تَذَكَّرْتُ مَنْ يَبْكِي عَلَيَّ فَلَمْ أَجِدْ سِوَى، السَّيْفِ وَالرُّمْحِ الرُّدَيْنِيِّ بَاكِيَا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وصولا لقوله في البيت التاسع والأربعين:

٤٩ــ فَيا لَيتَ شِعري هَل بَكَت أُمُّ مالِكٍ كَما كُنتُ لَو عالَوا نَعيَّكِ باكِيا

ولقوله في البيت الستين:

٦٠ــ وَبِالرَّمْلِ مِنَّا نِسْوَةٌ لَوْ شَهِدْنَنِي يَكِنَّ وَفَدَّيْنَ الطَّبِيْبَ المُدَاوِيا

وانتهاء بقوله في نهاية القصيدة:

٦٢ــ فَمِنْهُنَّ أُمّي وَابْنَتَايَ وَخَالَتِي وَبَاكِيَةٌ أُخْرَى تَهِيْجُ البَوَاكِيَا

الكل يبكي عليه: سيفه ورمحه وفرسه وأمه وزوجه والنسوة من قومه، غير أن بكاء النساء هنا على اختلافهن (أم وزوجة ونساء العشيرة) بكاء لم يتم لأنه مرهون بمعرفتهن بموته، حيث ربط بكاءهن بقوله (لو شهدنني) وعلمن ما حدث لي لبكين، ويبدو أن هذه الإشارات المتكررة للنساء توحي بمكانة الأنثى في نفسه، كما أن ذكر الشاعر لأدوات الحرب الخاصة به (السيف والرمح) يبعث الماضي الحبيب في نفس الشاعر، لكونها جزءًا من ماضيه المجيد المليء بالشجاعة والكفاح، فهذه الأدوات التي لازمته في حياته تحزن عليه وتبكي.

والحق أن هذه الخطط التكرارية الصغرى تحويها جميعا خطة كبرى قصد الشاعر إليها؛ لإحداث غاية دلالية انطوت على الشعور بالحنين لموطنه وتمني الموت بكنفه، وانطوت كذلك على إحداث لون من (التماسك) في بنائه الفني في قصيدته، فالتكرار بوصفه إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف له أو شبه مرادف يعد وسيلة مهمة في تماسك النص ــ كما مر ــ فهو (يسهم في الاستمرارية في تتابع النص من خلال التركيز والإصرار على إعادة الفكرة ذاتها في الفقرة

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

نفسها أو في فقرة أخرى من العمل الفني فتتشكل الوحدة العضوية بناء على ذلك) [1].

وعليه فإن خطط التكرار في مرثية مالك بن الريب تعمل على إحداث لون من التماسك النصي؛ وذلك لأنها تؤدي إلى خلق أساس مشترك بين الجمل مما يسهم في وحدة النص (فاللفظ أو التعبير المكرر يبقى على المرجع نفسه، مما يعني أنه يستمر بالإشارة إلى الكيان ذاته في عالم النص، وعندئذ يتدعم ثبات النص بواسطة هذا الاستمرار الواضح) [2].

لقد أدى التكرار الغاية الدلالية المنوطة به، حيث تُمَثِّل الكلمات المكررة صورة للحالة النفسية للشاعر في القصيدة، فقد كرر كلمات تنتمي لحقول دلالية محددة هي التمني والموت والقول والاستفهامات الحائرة، وهذه تمثل مجمل الحالة الشعورية المسيطرة على الشاعر في قصيدته، حيث حنينه لموطنه وإحساسه بدنو أجله بعيدا عنه واستدعاؤه للآخرين لمشاركته اللحظات الأخيرة من حياته من خلال القول والنداء، وأخيرا الحيرة التي تنتابه لعدم قدرته تفسير هذا الموقف الذي لا ترتبط نتائجه بمقدماته مطلقا، فهو يموت وحيدا بعد هذه الحياة

---

(١) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب: محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١، ص٢١، التكرار وتماسك النص، ص ٢٥.

(٢) علم لغة النص، النظرية والتطبيق، ص ١٠٥.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المتميزة المليئة بالمفاخر، وقد عبّرت كلمات الاستفهام المتكررة عن أسئلة لم يستطع أن يجيب عنها في النص.

وقد ارتبطت بظاهرة التكرار ظاهرة أخرى تجلت في النص تؤكد الشعور المسيطر في القصيدة هي **النفي** حيث ورد النفي في القصيدة ست عشرة مرة فملأ أركانها وتضاعيفها، وقد وقفت معظم أدواته حائلا بين الشاعر ومراده الذي يبغي تحقيقه، فمراده من قصيدته هو العودة والقرب والتلاقي، فجاءت أدوات النفي لتحول بينه وبين هذه الأمور:

٥٣ـ فَيَا صَاحِبًا إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ بَنِي مَازِنٍ وَالرَّيْبَ أَنْ لا تَلاقِيَا

٥٧ـ غَرِيْبٌ بَعِيْدُ الدَّارِ ثَاوٍ بِقَفْرَةٍ يَدَ الدَّهْرِ مَعْرُوفًا بِأَنْ لا تَدَانِيَا (١)

فلا عودة ولا قرب ولا تلاقي بل البعد وعدم وجود من يبكي عليه :

تَذَكَّرتُ مَنْ يَبْكِي عَلَيَّ فَلَمْ أَجِدْ سِوَى السَّيْفِ وَالرُّمْحِ الرُّدَيْنِيِّ بَاكِيَا

وسواء أكان النفي للفعل أم للاسم فإن أداة النفي تقف حائلا بينه وبين ما يريد، مما يدل على أن أسلوب النفي جاء مرتبطا بالأساليب الأخرى في القصيدة ومتعاونا معها في عدم تحقيق مراد الشاعر ومبتغاه، ومن ثم فقد قام هذا الأسلوب بدور دلالي ذي قيمة في القصيدة.

---

(١) يلاحظ توالي الصور (غريب) (بعيد الدار) (ثاو بقفرة) وتكرارها سريعة متلاحقة خالية من أدوات الربط، مما جعلها مركزة الدلالة على الإحساس بدنو الأجل.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(٢) الأفعـــال

إن الناظر في القصيدة يلاحظ أن **الأفعال** لها قيمة دلالية واضحة التأثير، وقد تنوعت الأفعال الموظّفة في القصيدة حيث جـــاء الـــنصّ متحركا بين أفعال الماضي والمضارع والأمر، غير أن نسبة توظيف كل منهم اختلفت، فجاءت على النحو الآتي:

(جدول يوضح نسبة توظيف الأفعال في القصيدة)

الفعل	عدد مرات التوظيف	النسبة
الماضي	٦٦	%٤٩,٦٢
المضارع	٤٩	%٣٦,٤٨
الأمر	١٨	%١٣,٣٥

*** الأفعال الماضية**

والملاحظ أن النسبة الغالبة جاءت للفعل الماضي الذي بلغت نسبة توظيفه ٤٩,٦٢ % وهذه النسبة تسترعي الانتباه والنظر للبحث فـــي سبب هذه الزيادة، ويبدو أن الإكثار من توظيف الفعل الماضـــي قـــد وصل للدرجة التي كانت تتوالى فيها الأفعال الماضية بشكل لافت من دون أن يقطع هذا التوالي أي فعل ذي زمن آخر إلا في النادر، وكأنها خطّة مقصودة لتوظيف الأفعال وإيرادها فـــي القـــصيدة (ماشـــى ــ ارتحلنا ــ تقاصرت ــ أرى ــ كان ــ دنا ــ ترنـــي ـــ بعـــت ــ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أصبحت ــ أصبحت ــ أراني ــ دعاني ــ إلتفت ــ أجبت ــ دعاني ــ تقنعت ــ أقول ــ حالت ــ جزى ــ كان).

٣ ــ ... ... وَلَيْتَ الغَضَا مَاشَى الرِّكَابَ لَيَالِيَا

٣ ــ وَلَيْتَ الغَضَا يَوْمَ ارْتَحَلْنَا تَقَاصَرَتْ بِطُولِ الغَضَا حَتَّى أَرَى مَن وَرَائِيَا

٤ ــ لَقَد كَانَ فِي أَهلِ الغَضَا لَو دَنَا الغَضَا مَزَارٌ وَلَكِنَّ الغَضَا لَيسَ دَانِيَا

٥ ــ أَلَم تَرَنِي بِعتُ الضَلالَةَ بِالهُدَى وَأَصبَحتُ فِي جَيشِ اِبنِ عَفَّانَ غَازِيَا

٦ ــ وَأَصبَحتُ فِي أَرضِ الأَعَادِيِّ بَعدَمَا أَرَانِيَ عَن أَرضِ الأَعَادِيِّ نَائِيَا

٧ ــ دَعَانِي الهَوَى مِن أَهلِ أُودَ وَصُحبَتِي بِذِي الطَّبَسَينِ فَالتَفَتُّ وَرَائِيَا

٨ ــ أَجَبتُ الهَوَى لَمّا دَعَانِي بِزَفرَةٍ تَقَنَّعتُ مِنهَا أَن أُلامَ رِدَائِيَا

٩ ــ أَقُولُ وَقَد حَالَت قُرَى الكُردِ بَينَنَا جَزَى اللَّهُ عَمراً خَيرَ مَا كَانَ جَازِيَا

فالملاحظ هنا توالي عدد كبير من الأفعال الماضية بلغ ثمانية عشر فعلا، ولم يُقْطع هذا التوالي إلا بفعلين مضارعين فقط.

ويلاحظ الأمر نفسه في نهاية القصيدة ابتداء من البيت رقم (٥٦) حيث أورد عددا متواليا من الأفعال الماضية بلغ عشرة أفعال لم يقطعها فعل آخر إلا مرتين فقط (أبصرت ــ يثني ــ أضاء ــ تحمل ــ غادروا ــ أقلب ــ بكين ــ فدّين ــ شهدنني ــ كان ــ ودعت ــ يهيج).

وهذا كله فيه دلالة على الحالة النفسية المسيطرة على الشاعر فهو يرفض الحاضر المعيش، فحاضره يعبّر عن حياته التي كادت تنتهي وهو غريب شريد، لذا فهو يلوذ بالماضي ــ يتسلى به عن هذا الواقع الأليم ــ من خلال الفعل الماضي الذي يحمله إلى هذا الزمن الجميل

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

بالنسبة له، فهو في خضم معايشة الواقع الأليم الذي يتحدث فيه عن دنو أجله ووصيته لأصحابه وما يقومون به حيال موته ودفنه نجده في يرتد ارتدادة سريعة ومباغتة للماضي التليد من خلال توظيف الفعل الماضي (كنت):

فَقَد كُنتُ عَطَّافًا إِذَا الخَيْلُ أَدْبَرَتْ سَرِيعًا لَدَى الهَيْجَا إِلَى مَنْ دَعَانِيَا
وَقَدْ كُنْتُ صَبَّارًا عَلَى القَرْنِ فِي الوَغَى ثَقِيلا عَلَى الأَعْدَاءِ عَضْبًا لِسَانِيَا
وَقَدْ كُنْتُ مَحْمُودًا لَدَى الزَّادِ والقِرَى وَعَنْ شَتْمِيَ ابنَ العَمِّ وَالجَارَ وَانِيَا

وكأنه يلوذ بهذا الماضي محاولا التخفيف من وطأة الحاضر ورافضا له، من خلال تقنية (المفارقة) بين حاليه، في الماضي والحاضر.

ويجدر بنا أن نشير إلى أنه قد اتخذ فرسه معادلا موضوعيا عبّر من خلاله عمّا وصل إليه حاله، وأقام من خلاله مفارقة بين ماضيه وحاضره، ففرسه الذي كان شديدا قويا عنيفا باسلا صار اليوم ذليلا سهل القياد والمراس، يباع بأبخس الأثمان بعدما كان عزيزا غاليا.

ويعبّر الشاعر من خلال هذه الصورة المرسومة للفرس عن حاله هو، فالفرس هنا هو الشاعر نفسه الذي تبدّلت حاله بين ماض وحاضر، فالفرس بعطشه وعدم حصوله على الماء (لم يجد له الموت ساقيا) يمثل دخول حياة الشاعر المفعمة بالفحولة والخصوبة في عالم الجفاف والعدم.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ويتضح بذلك أن البنية التركيبية في هذه الجزئية من القصيدة تدل على اتخاذه الفرس معادلا موضوعيا يعبّر من خلاله عن حالـه فهـو يقول:

٢٠ـ وَأَشْقَرَ مَحبوكٍ يَجُـرُّ عَنَانَـهُ إِلَى المَاءِ لَمْ يَتْرُكْ لَهُ المَوْتُ سَاقِيَا
٢١ـ يُقَادُ ذَلِيلا بَعْـدَمَا مَـاتَ رَبُّـهُ يُبَاعُ بِـبَخْسٍ بَعْـدَمَا كَـانَ غَالِيَـا
٢٢ـ وَلَكِنْ بِأَكْنَافِ السُمَيْنَةِ نِـسْوَةٌ عَزِيْزٌ عَلَـيْهِنَّ العَـشِيَّةَ مَـا بِيَـا
٢٣ـ صَرِيْعٌ عَلَى أَيْدِي الرِّجَالِ بِقَفْرَةٍ يُسَوُّونَ لَحْدِي حَيْثُ حُـمَّ قَـضَائِيَا

وهو يقدم حصانه في أبهى صورة من الحسن والجمال متمثلة في هذا اللون الأشقر، وهو تكثيف لكل ما يراد من أصـالة، و(محبـوك) رمز القوة والفتوة الجمال والشباب تقابلها صـورة للـذل والانكـسار والضعف والهوان، فبعد أن كان مخدوما لم يجد من يقدم لـه جرعـة ماء، فقد كان أول من لحقه اليتم، يقاد ذليلا بعد ما كان يقـود عتـاق الجياد، والأبطال والفرسان يتدفقون خلفه في المعارك.

والملاحظ ـ كذلك ـ أن الشاعر يربط بينه وبين فرسـه برباط وثيق لا نكاد ندرك معه أنه انتقل للحديث عن نفسه إلا بعـد أن تـتم الجملة في البيت الثالث من هذه الدفقة الشعرية، وذلك لوجود تراتبيـة في التركيب توحي بأن الحديث عن الفرس ما يزال مستمرا:

يجر عنانه ← يقاد ذليلا ← يباع ببخس ← صريع

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فقد انتقل من الحديث عن فرسه للحديث عن نفسه نقلة أوحت بالتوحد أكثر من إيحائها بالانتقال والتفرق [1].

كما أنه قد وظف في المقطع السابق ثمانية أفعال، ثلاثة منها ماضية هي (مَاتَ ــ كَانَ ــ حُمَّ) وأربعة مضارعة هي (يَجُرُّ ــ يَتْرُك ــ يُقَادُ ــ يُسَوُّوْنَ) وهذا التقارب في عدد الأفعال في كل زمن يدل على قصدية الشاعر في عمل المفارقة بين ماضيه وحاضره، كما أن كلمة (ساقيا) الواردة في البيت رقم (٢٠) بما فيها من خصوبة وحيوية نهل منها الشاعر في حياته تكثف توق الشاعر لهذه الحياة التي سيفقدها بعد قليل.

ويلاحظ أنه في تعبيره عن مدى الذل والهوان الذي لحق بفرسه يوظف بنية الفعل الذي بني (للمجهول) في قوله (يقاد ــ ويباع) ليؤكد على أن فرسه قد امتهن بحيث لا يعرف من الذي أوكل أمره إليه.

*** الأفعال الدالة على الحال والاستقبال**

أما الفعل المضارع فقد جاءت نسبة توظيفه ٣٦,٤٨ % هذا التوظيف يقسّم على الأفعال التي خلصت للدالة على الحال التي جاءت

---

(١) ويبدي الدكتور القط إعجابه بهذه اللوحة التي رسمها الشاعر للفرس ويعبّر بقوله (وما أبلغ قوله (يجر عنانه إلى الماء في تصوير الوحدة والانكسار) وإن كان قد فسره بعد بلا حاجة إلى تفسير في قوله (لم يترك له الدهر ساقيا). ينظر في الشعر الإسلامي والأموي ص١١٦.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

نسبتها ٧٥,٥١% من نسبة توظيف الفعل المضارع[١] والتي خلصت للدلالة على الاستقبال والتي بلغت نسبتها٢٤,٤٩% من مجمل نسبة توظيف الفعل المضارع. [٢].

والملاحظ على هذه النسب وجود زيادة واضحة لأفعال الحال عن أفعال الاستقبال، ويعود السبب في ذلك أنه لما غدا المستقبل للموت وليس للحياة فقد قلّت نسبة توظيف الأفعال الدالة عليه، قياسا بنسبة توظيف الأفعال الدالة على الماضي والأفعال المضارعة الدالة على الحال.

*** الأفعال الدالة على الأمر**

أما توظيف الأفعال الدالة على الأمر فقد بلغت نسبتها ١٣,٥٣% من نسبة توظيف الأفعال في القصيدة، وإذا أضفنا إليها نسبة الفعل

---

(١) من نماذج الأفعال الدالة على الحال:

١٥ــ وَدَرُّ الظِّبَاءِ السَّانِحَاتِ عَشِيَّةً يُخَبِّرْنَ أَنِّي هَالِكٌ مَنْ وَرَائِيَا

١٧ــ وَدَرُّ الرِّجَالِ الشَّاهِدِينَ تَفَتُّكِي بِأَمْرِيَ أَلا يُقْصِرُوا مِنْ وَثَاقِيَا

١٨ــ وَدَرُّ الهَوَى مِنْ حَيْثُ يَدْعُو صَحَابَتِي وَدَرُّ لُجَاجَاتِي وَدَرُّ إِنْتِهَائِيَا

٤١ــ يَقُولُونَ لا تَبْعُدْ وَهُمْ يَدْفِنُونَنِي وَأَيْنَ مَكَانُ البُعْدِ إِلا مَكَانِيَا

(٢) من نماذج الأفعال المضارعة الدالة على الاستقبال:

١ ــ أَلا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيتَنَّ لَيْلَةً بِجَنْبِ الغَضَا أُزْجِي القَلاصَ النَّوَاجِيَا

١٣ــ فَإِنْ أَنْجُ مِنْ بَابَيْ خُرَاسَانَ لا أَعُدْ لَهَا وَإِنْ مَنَّيْتُمُونِي الأَمَانِيَا

١٤ــ فَلِلَّهِ دَرِّي يَوْمَ أَتْرُكُ طَائِعًا بَنِيَّ بِأَعْلَى الرَّقْمَتَيْنِ وَمَالِيَا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المضارع المسبوق بالطلب الدال على الأمر والذي ورد خمس مرات في القصيدة زادت نسبة التوظيف.

والملاحظ أن كل أفعال الأمر في القصيدة تخصّ لحظة الموت وما بعدها، وتخصّ الحديث عما ينبغي على أصحابه أن يفعلوه عند موته من تغسيله وتكفينه ولحده (انزلا ــ أقيما ــ هيئا ــ خطا ــ ردا ــ خذاني ــ جراني ــ قوما ــ لا تحسداني ــ لا تنسيا عهدي ــ ...)[1].

والحق أن دعوته لصاحبيه أن يحفرا قبره بالرماح في قوله:

٢٩ــ وَخُطّا بِأطرافِ الأَسِنَّةِ مَضجَعي وَرُدّا عَلى عَينَيَّ فَضلَ ردائيا

يؤكد على رغبته في أن ينال ميتة تليق برجل مثله صال وجال وجاهد فلابد له من قبر يناسب هذا الجهاد.

*** التبادل الزمني للأفعال**

ومن الأمور التي يمكن ملاحظتها أنه قد وظّف الفعل الماضي للتعبير من خلاله عن المستقبل، فقد افتتح الكلام بقوله (غداة غد يا

---

(١) وقد وردت هذه الأفعال في قوله:

٢٦ ــ فَيا صاحِبَي رَحلِي دَنَا المَوتُ فَانزِلا بِرابِيَةٍ إِنّي مُقِيمٌ لَيالِيَا

٢٧ــ أَقيما عَلَيَّ اليَومَ أَو بَعضَ لَيلَةٍ وَلا تُعجِلاني قَد تَبَيَّنَ شانِيَا

٢٨ــ وَقُوما إِذا ما استَلَّ رُوحي فَهَيِّئا لِيَ السِّدرَ وَالأَكفانَ عِندَ فَنائِيا

٢٩ــ وَخُطّا بِأَطرافِ الأَسِنَّةِ مَضجَعي وَرُدّا عَلى عَينَيَّ فَضلَ رِدائِيا

٣٠ــ وَلا تَحسَداني بارَكَ اللَهُ فيكُما مِنَ الأَرضِ ذاتَ العَرضِ أَن تُوسِعا لِيا

٣١ــ خُذاني فَجُرّاني بِثَوبي إِلَيكُما .....

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لهف نفسي على غد) ثم إذا به يورد عددا من الأفعال الماضية يعبّر من خلالها عن هذا الغد:

وربما دلّ هذا بشكل ما على شدّة ارتباطه بماضيه التليد وعدم رغبته في الانتقال لهذا المستقبل[1].

---

(١) ٤٢ــ غَدَاةَ غَدٍ يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى غَدٍ إِذَا أَدْلَجُوا عَنِّي وَأَصْبَحْتُ ثَاوِيَا
٤٣ــ وَأَصْبَحَ مَالِي مِنْ طَرِيفٍ وَتَالِدٍ لِغَيْرِي وَكَانَ المَالُ بِالأَمْسِ مَالِيَا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(٣) الضمائر

ومن الظواهر الأسلوبية التي برز وجودها في القصيدة بشكل لافت **(الضمائر)** بأنواعها وما تؤديه من مهام الإيجاز والاختصار والربط الذي يعد مزيَّة لغوية كبرى لكونه يربط أجزاء الجملة ومن ثم أجزاء النص، وهذا الالتحام يعد العنصر الأهم في إحداث التماسك في النص وتوجيه دلالته.

وقد أكد علماء اللغة قديما وحديثا على دور الضمير في ربط الجمل ومنهم ابن هشام الذي يرى أن الضمير هو الأصل في الربط[١] ويسير على النهج نفسه الشريف الرضي الذي يرى أن الضمير يعد وسيلة كبرى للربط بين الجمل (فالجملة كلام مستقل فإذا قَصَدْتَ جعلها جزء الكلام فلا بد من رابطة تربطها بالجزء الآخر وتلك الرابطة هي الضمير إذ هو الموضوع لمثل هذا الغرض[٢]. ومن ثم فإن للضمير دورا بارزا في الربط بين أجزاء النص يجعل الإحالة تقوم بدور بارز في إقامة التماسك الدلالي للنص[٣].

---

(١) انظر: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ابن هشام تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا طرابلس، ١٩٩١م، جـ٢ ص ٥٧٣.

(٢) شرح الرضي على كافية ابن الحاجب، الشريف الرضي تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر، مؤسسة الصادق، طهران، ١٩٧٨م، جـ١، ص ٢٣٨.

(٣) انظر: فلسفة الضمير: الأستاذ علي النجدي ناصف، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، ج٢٠، ١٩٦٦م ـ اللغة العربية معناها ومبناها: الدكتور

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كما أن تحرك الضمائر داخل النص يؤدي بشكل ما إلى تحفيز المتلقي، من خلال مشاركته في رد المرجعية لها مما يحدث ألوانا من التفاعل بين المتلقي والنص.

وردت في النص من أنواع الضمائر: (المتكلم والمخاطب والغائب) وهذا ما نلاحظه في الجدول التالي:

(جدول يوضح نسبة ورود

ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب في النص)

الضمير	نسبة الورود في القصيدة
المتكلم	%٥٧,٦٧
المخاطب	%١٣,٤٩
الغائب	%٢٨,٨٣

=تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٤م، ص ١١٣ ــ دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة: دكتور: سعيد بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ص ٩١ــ أصول الخطاب في النظرية النحوية العربية (تأسيس نحو النص) ــ دكتور: محمد الشاوش: سلسلة اللسانيات، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ٢٠٠١م، ص ١١٠٧ ــ مرجع الضمير في القرآن الكريم، مواضعه وأحكامه وأثره في المعنى والأسلوب، دكتور: محمد حسنين صبره، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ١١ وما بعدها.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والملاحظ أن أعلى نسبة ورود في النص هي لـضمائر المـتكلم والتي تعود كلها لذات الشاعر سواء أكانت ضمائر متصلة أم منفصلة، حيث نلاحظ توالياً واتصالاً لضمائر المتكلم لا تقطعـه أيـة ضـمائر أخرى إلا في النادر، و قد حدث هذا في مَواطن عديدة في القصيدة.

(والرسم البياني التالي يوضح هذا الأمر من خلال رصد الضمائر في الأبيات الخمسة عشر الأولى) حيث يمثل المحور الرأسـي نـوع الضمير والمحور الأفقي تـوالي الـضمائر فـي الأبيـات موضـع الاستقصاء[1].

---

(١) الأبيات موضع التحليل:

١ ـ ألا لَيتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيتَنَّ لَيلَـةً ... بِجَنبِ الغَضَا أُزْجِي القَلاصَ النَّوَاجِيَا

٢ ـ فَلَيْتَ الغَضَا لَمْ يَقْطَعِ الرَّكْبُ عَرْضَهُ ... وَلَيْتَ الغَضَا مَاشَى الرِّكَابَ لَيَالِيَا

٣ ـ وَلَيْتَ الغَضَا يَوْمَ ارتَحَلْنَا تَقَاصَـرَت ... بِطُولِ الغَضَا حَتَّى أَرَى مَنْ وَرَائِيَا

٤ ـ لَقَدْ كَانَ فِي أَهْلِ الغَضَا لَو دَنَا الغَضَا ... مَزَارٌ وَلَكِنَّ الغَضَا لَيْسَ دَانِيَـا

٥ ـ أَلَمْ تَرَنِي بِغْتُ الضَّلالَـةَ بِالهُدَى ... وَأَصْبَحتُ فِي جَيْشِ ابنِ عَفَّانَ غَازِيَا

٦ ـ وَأَصبَحتُ فِي أَرْضِ الأَعَادِيِّ بَعْدَمَا ... أَرَانِيَ عَنْ أَرْضِ الأَعَادِيِّ نَائِيَـا

٧ ـ دَعَتْنِي الهَوَى مِن أَهْلِ وُدِّي وَصُحْبَتِي ... بِذِي الطَّبَسَينِ فَالتَفَتُّ وَرَائِيَـا

٨ ـ أَجَبْتُ الهَوَى لَمَّا دَعَانِي بِزَفْـرَةٍ ... تَقَنَّعتُ مِنها أَنْ أُلامَ رِدَائِيَـا

٩ ـ أَقُولُ وَقَدْ حَالَتْ قُرَى الكُرْدِ بَيْنَنَـا ... جَزَى اللَّهُ عَمْرًا خَيْرَ مَا كَانَ جَازِيَا

١٠ـ إِنْ اللَّهُ يَرْجِعُنِي مِنَ الغَزْوِ لا أَكُـنْ ... وَإِنْ قَلَّ مَالِي طَالِبًا مَا وَرَائِيَـا

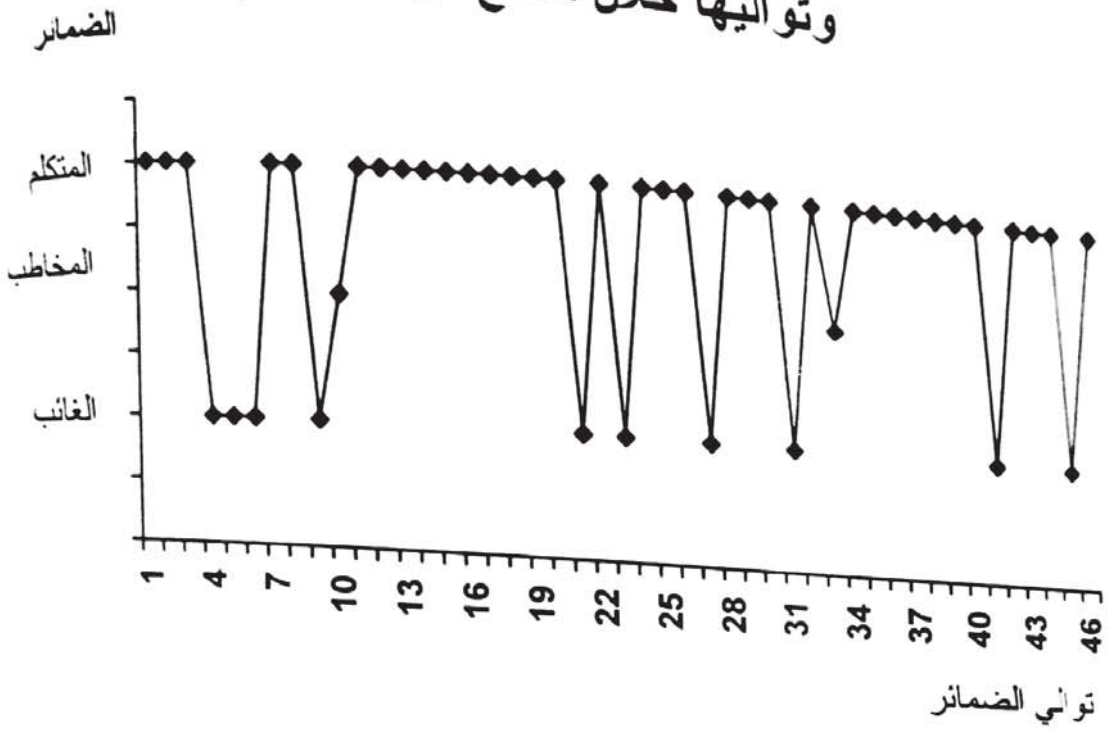
١١ـ تَقُولُ ابنَتِي لَمَّا رَأَتْ وَشْكَ رِحْلَتِـي ... سِفَارُكَ هَذَا تَارِكِي لا أَبَالِيَـا

١٢ـ لَعَمرِيَ لَئِنْ غَالَتْ خُرَاسَانُ هَامَتِي ... لَقَدْ كُنْتُ عَنْ بَابَي خُرَاسَانَ نَائِيَـا

١٣ـ فَإِنْ أَنْجُ مِنْ بَابَي خُرَاسَانَ لا أَعُد ... إِلَيْهَا وَإِنْ مَنَّيتُمُونِي الأَمَانِيَـا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(رسم بياني يوضح نسبة ورود الضمائر الشخصية بأنواعها وتواليها خلال مقطع من القصيدة)



إن الناظر المتأمل للشكل البياني السابق يلاحظ بجلاء توالي ضمائر المتكلم ــ التي تعود جميعها لذات الشاعر ــ واستمرارها، مما يدل على أن هذه الذات تسيطر في النص بشكل كبير، بما يتناسب مع مضمون القصيدة، الذي يتحدث عن شعوره (هو) تجاه الغربة والموت بعيدا عن موطنه وقومه، والحق أن هذا الاستقصاء ليس إلا أنموذجا على توالي الضمائر في القصيدة كلها.

١٤ــ فَللَّهِ دَرِّي يَوْمَ أُتْرَكُ طَائِعًــــا بَنِيَّ بِأَعْلَى الرَّقْمَتَيْنِ وَمَالِيَــا

١٥ــ وَدَرُّ الظِّبَاءِ السَّانِحَاتِ عَشِيَّــةً يُخَبِّرْنَ أَنِّي هَالِكٌ مَنْ وَرَائِيَــا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ويؤكد سيطرة ذات الشاعر على النص ـ كذلك ـ ما يمكن ملاحظته من ظاهرة (الإقحام)[1] التي تجلت في القصيدة بشكل واضح، حيث يقحم الشاعر عنصرا يحوي ضميرا شخصيا هو ضمير المتكلم الذي يشير إلى شخصية الشاعر، وقد وردت هذه الظاهرة في قول الشاعر:

ـ فَهَيِّئَا (لِيَ) السِّدْرَ وَالأَكْفَانَ.
ـ رُدَّا (عَلَى عَيْنَيَّ) فَضْلَ رِدَائِيَا.
ـ تُهِيْلُ (عَلَيَّ الرِّيْح) فِيْهَا السَّوَافِيَا.
ـ لَنْ يَعْدَمَ المِيْرَاثَ (مِنِّي) المَوَالِيَا.
ـ أَجَبْتُ الهَوَى لَمَّا (دَعَانِي) بِزَفْرَةٍ.
ـ يُخَبِّرْنَ (أَنِّي هَالِكٌ) مَنْ وَرَائِيَا.
ـ كِلاهُمَا (عَلَيَّ) شَفِيْقٌ نَاصِحٌ.
ـ تَضَمَّنَت قَرَارَتُهَا (مِنِّي) العِظَامَ.

---

(١) الإقحام: أسلوب من أساليب العرب اللغوية أولاه النحاة والبلاغيون جل عنايتهم، ويعرف بأنه كل ما وجد في التركيب بين متلازمين يمكن حذفه والاستغناء عنه دون أن يحدث خللا؛ وذلك لأنه إدخال كلمة أو أكثر بين كلمتين متصلتين، وهو يدور في الاصطلاح حول مفهوم الزيادة. انظر ظاهرة الإقحام في التراكيب اللغوية: الدكتور خالد بن عبد الكريم بسندي، رسالة دكتوراة مخطوطة بمعهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٥ وما بعدها.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ـ نِسْوَةٌ (لو شَهِدْنَني) بَكَيْنَ.[1].

والكلمات المقحمة جميعها تحوي ضميرا يعود على الشاعر نفسه (الشخصية الأساس في القصيدة) وهذا الإقحام لذات الشاعر يمكن تفسيره بأنه متفق مع نظام الذاتية في القصيدة العربية القديمة، لكن هذا الأمر قد يتميز هنا بمزيد خصوصية؛ ذلك أن الشاعر يحاول لفت الانتباه لنفسه في هذا الظرف الخاص الذي يموت فيه بعيدا عن أهله ووطنه، والدليل على ذلك أن إقحام الكلمات التي تحوي ضمائر المتكلم وقعت في الأبيات التي بدأ يرثي الشاعر فيها نفسه لما أحسّ بدنوّ أجله، فهو في هذه الأبيات واقع تحت ضغط نفسي بسبب انتهاء حياته بهذا الشكل، وقد تكشّفت هذه الحالة النفسية من خلال هذه الإشارات.

غير أن هناك عناصر إشارية أخرى تعود الضمائر إليها إضافة إلى هذا العنصر الإشاري الأساس في القصيدة (ذات الشاعر)

---

(١) من الأبيات التي ورد فيها هذه الظاهرة قول الشاعر:

١٥ـ وَدَرُّ الظِّبَاءِ السَّانِحَاتِ عَشِيَّةً ... يُخَبِّرْنَ أَنِّي هَالِكٌ مَنْ وَرَائِيَا

١٦ـ وَدَرُّ كَبِيْرَيَّ اللَّذَيْنِ كِلاهُمَا ... عَلَيَّ شَفِيْقٌ نَاصِحٌ لَوْ نَهَانِيَا

٢٨ـ وَقُومَا إِذَا مَا استُلَّ رُوْحِي فَهَيِّنَا ... لِيَ السِّدْرَ وَالأَكْفَانَ عِنْدَ فِنَائِيَا

٢٩ـ وَخُطَّا بِأَطْرَافِ الأَسِنَّةِ مَضْجَعِي ... وَرُدَّا عَلَى عَيْنَيَّ فَضْلَ رِدَائِيَا

٣٨ـ بِأَنَّكُمَا خَلَّفْتُمَانِي بِقَفْرَةٍ ... تُهِيْلُ عَلَيَّ الرِّيْحُ فِيْهَا التُّرَابِيَا

٤٠ـ وَلَنْ يَعْدَمَ الوَالُوْنَ بَثًّا يُصِيبُهُم ... وَلَنْ يَعْدَمَ الْمِيْرَاثَ مِنِّي الحَوَائِيَا

٥٢ـ رَهِيْنَةُ أَحْجَارٍ وَتُرْبٍ تَضَمَّنَتْ ... قَرَارَتُهَا مِنِّي الْعِظَامَ الْبَوَالِيَا

٦٠ـ وَبِالرَّمْلِ مِنَّا نِسْوَةٌ لَو شَهِدْنَنِي ... بَكَيْنَ وَفَدَّيْنَ الطَّبِيْبَ الْمُدَاوِيَا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والجدول التالي يوضح العناصر الإشارية الأخرى التي عادت ضمائر القصيدة إليها وعدد مرات الإحالة إليها:

(جدول الضمائر والعناصر الإشارية

التي تعود إليها الضمائر وعدد مرات الإحالة إليها)

العنصر الإشاري	عدد مرات الورود	العنصر الإحالي
صاحباه	١٨	انزلا ــ أقيما ــ تعجلاني ــ قوما ــ هيئا ــ خطّا ــ ردا ــ تحسداني ــ فيكما ــ توسعا ــ خذاني ــ جراني ــ إليكما ــ قوما ــ اسمعا ــ بأنكما ــ خلفتماني ــ تنسيا.
أصحابه	٦	الشاهدين ــ يسوون ــ يقولون ــ هم ــ يدفنوني ــ أدلجو.
صاحبه	٩	عرضت ــ بلغن ــ بلغ (٥) ــ سلم ــ عرّ.
الغضا	٣	عرضه ــ ماشى ــ ليس دانيا.
الفرس	٥	عنانه ــ يقاد ــ ربه ــ يباع ــ كان غاليا
النسوة	٢	عليهن ــ شهدنني
السيف	١	باكيا
الرمح	١	باكيا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

العنصر الإشاري	عدد مرات الورود	العنصر الإحالي
الهوى	١	دعاني
الزفرة	١	منها
لفظ الجلالة (الله)	١	جازيا
ابنتي	١	رأت
خراسان	١	إليها
الظباء	١	يخبرن
ابناه	١	كلاهما
المنية	١	بها
سهيل	١	بدا
الخيل	١	أدبرت
مخاطب مفترض	٣	ترني ــ تراني ــ تراني
البئر	١	بها
الصحراء	١	فيها
الورثة	١	يصيبهم
العيس	٢	ركبانها ــ تعلو
القلوص	٢	إنها ــ ستفلق
الحرب	١	أمست
الأرض	١	قرارتها

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

العنصر الإشاري	عدد مرات الورود	العنصر الإحالي
البقر	٢	رعين ــ يسفن
النار	١	دونها
عهد الرمل	١	وأهله
زوجه	١	تُهِيْجُ البواكيا

إن ما يمكن ملاحظته على الجدول السابق هو تنوع العناصر الإشارية وتعددها فقد بلغت (ثلاثين) عنصرا إشاريا مختلفا إضافة للعنصر الإشاري الرئيس (ذات الشاعر) الذي تمت الإشارة إليه (مائة وعشرين) مرة، مما يشير بجلاء إلى أنه الركيزة الأساس والبؤرة المحورية التي تدور حولها الذوات الأخرى.

أما بقية العناصر الإشارية فيمكن ترتيبها بحسب عدد مرات الإشارة إليها على النحو التالي:

صاحباه (١٨) مرة ــ أصحابه (٦) مرات ــ صاحبه (٩) مرات ــ الفرس (٥) مرات ــ الغضا (٣) مرات ــ مخاطب مفترض (٣) مرات ــ النسوة والعيس والقلوص (مرتان) ــ السيف والرمح والهوى والزفرة ولفظ الجلالة (الله) والابنة وخراسان والظباء والمنية وسهيل والخيل والبئر والصحراء والورثة والحرب والأرض والنار وعهد الرمل وزوجه (مرة واحدة).

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والملاحظ أن الإحالة على (الصحب) كانت أكثر الإحالات في النص، وربما يكون لهذا الأمر دلالته على أنه يريد أن يتسلى عن هذا الموقف العصيب الذي هو فيه بمن بجواره فلا يجد سوى أصحابه. لذا وجدناهم أكثر عنصر إشاري أحال عليه – باستثناء نفسه بالطبع – حيث أحال عليهم (ثلاثا وثلاثين) مرة، ويبدو أن هذه الإحالة تعد حشدا لا واعيا لهؤلاء الصحب (مجتمعين ومنفردين) كي يظلوا بجواره ويشاركوه هذه اللحظات العصيبة.

يلي هذا العنصر الإشاري عنصر إشاري آخر تمت الإحالة عليه هو (الفرس) فقد تمت الإحالة إليه خمس مرات مما يؤكد أهميته، حيث اتخذه معادلا موضوعيا – كما مر – وتدل هذه الإحالات المستمرة على الفرس على السير على النهج في الاعتزاز بالفرس وتكريمه والعناية به (فالعز والزينة فيها، وقهر الأعداء على ظهورها والغنى في بطونها وكانت عندهم كأفلاذ الأكباد والأنفس والأولاد وكان الرجل يبيت طاويا ليشبع فرسه، ويؤثر عليه أهله وولده وجاعت وصاياه وأشعارهم دالة على مدى حرصهم عليها، من مثل قولهم عليكم بالخيل فأكرموها فإنها حصن العرب) (١).

---

(١) انظر: قراءة في شعر الخيل: الدكتور: أبو القاسم أحمد رشوان، دار المعارف القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ١٧ وما بعدها.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثم يأتي بعده (الغضا) الذي أحال عليه ثلاث مرات متخذا منه رمزا لوطنه الذي حرم منه، مما يصوغ تكرار الكلمة عدة مرات والإحالة عليه عدة مرات كذلك.

وقد أحال الشاعر على مخاطب مفترَض ثلاث مرات، ويبدو أن هذا المخاطب المفترض هو الشاعر نفسه، فهو من شدة إحساسه بالوحدة في هذه اللحظة العصيبة جرّد من نفسه شخصا آخر يخاطبه، أو أنه يحيل على أحد أصحابه.

وقد أحال على (النسوة) مرتين مما يدل على رغبته أن تبكي عليه النسوة من قومه ليحس بدنوه منهم، وبالتالي من موطنه.

أما (القلوص) التي كان يتسلى بها في غربته فقد أحال عليها مرتين، والحق أن الشاعر في اهتمامه بناقته وإحالته عليها أكثر من مرة يتفق مع الإرث الكبير الذي للناقة في الشعر العربي حيث شغلت شغلت جزءا رئيسا فيه، ويعود هذا للأهمية الكبرى التي للناقة في حياة البدوي حيث (تستطيع أن تمضي به إلى حيث يطلب من خلال قدرتها على الإسراع واحتمال ما يفرضه السفر من الجهد والمشقة والهزال)[1] فالناقة أهم حيوان أعانهم على احتمال هذه الحياة المجهدة حيث تتحمل ــ مثلهم ــ مشاق الصحراء ولا يرهقها عطش ولا جوع ولا ما تحمله من أثقال فهي دائما الرفيق المفضل الذي يرافقهم، ومن

---

(١) حديث الأربعاء: الدكتور طه حسين، جـ١، دار المعارف، االقاهرة، ط١٢، ص ٢٢.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثم فالعربي يقضي مع ناقته وقتا كبيرا معتنيا بها أو راحلا عليها (فهي وسيلته في السفر ومبلغته ديار الأحبة)[1].

كما أن الناقة كانت الجسر الذي يَعْبُر الشاعر من خلاله إلى الضفة الجدّية من الحياة، ليشرح معاناته ويحقق أغراضه، وبذلك يتخلص بواسطتها من مواقف حسية نفسية إلى مواقف فنية موضوعية كلما وقعت به محنة كانت الناقة تشحذ عزيمته، وتجدد همته ليتغلب على ما ألم به من محن[2]. وتعود أهمية الناقة لدى العربي لكونها تعبيرا حقيقيا عن فكرة العمل والحركة واستمرارية الحياة التي كانت شغله الشاغل في هذه البيئة الصعبة القاسية، فمن خلال حديثه عن الناقة بعد (وقوفه) على الأطلال يؤكد على استمرارية الحياة التي يحرص عليها، فهو لا يريد أن يستمر في (الوقوف) فـ (الوقوف ثبات) و(الثبات موت) ومن ثم لجأ إلى الحركة حيث لا يشعر بالحياة إلا من خلالها[3].

---

(١) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: الدكتور محمد العبد، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م، ص ١٤٥.

(٢) انظر: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، دراسة وتحليل ونقد: محمد صادق حسن عبد الله، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ٣١١، دون تاريخ، ص ١٣٢.

(٣) انظر: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري: الدكتور مصطفى عبد الشافي الشورى، لونجمان، سلسلة الشعر والشعراء، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص ١٠٢.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وبهذا يبدو أن الناقة التي تحدث عنها الشاعر القديم لم تكن مجرد حيوان يصفه الشاعر ويتحدث عن أوصافه وحركاته إنما تعد رمزا لما هو أبعد من هذا، حتى وصل البعض إلى رد هذه العلاقة إلى أصول أسطورية[1]. أما ما سوى ذلك من عناصر إشارية فقد أحال على كل منها مرة واحدة. منها (سهيل) الذي يبدو أن إحالته على سهيل تشير إلى تطلعه لبيئته وموطنه الذي لا يظهر سهيل إلا به، كما تعمق لدينا النظرة وتؤكدها على رغبته في الارتفاع والعلو ونصاعة الذكر. و(الظباء) التي تتفجر بالضياء الذي يموج بعناصر الحياة والجمال والحيوية، مما يلتذ به الشاعر في استعادته لماضية، كما أنها لفظة تعبر عن الحياة في كنف لفظتين تعبران عن الفناء هما (هالك) التي تعبر تعبيرا مباشرا عن الفناء، و(عشية) التي تعبر بظلالها وإيحاءاتها عن الأمر ذاته. و(زوجه) التي تسكن مشاعره وسط هذا العالم المتراكم من الأشياء المهمة في حياته، فهي جزء أساس من هذه الأشياء، مما يفجر لديه الحنين والرغبة في التلاقي.

٦٢ـ فَمِنهُنَّ أُمّي وَابْنَتَايَ وَخالَتِي وَبَاكِيَةٌ أُخْرَى تَهِيجُ البَوَاكِيَا

---

(١) انظر: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص ١٠٢ وما بعدها، والصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها: الدكتور علي البطل، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م، ص ١٢٤.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(والملاحظ أن (الزوجة) في هذا الموضع قد شكل حديثه عنها نصف بيت بمفردها في حين أن الأم والأختين والخالة شكل الكلام عنهن جميعا نصف بيت وفي هذا دلالة واضحة على مكانة الزوجة الرفيعة في نفس الشاعر)[1].

كما أن الشاعر لم يكتف بالإحالة على مرجع سابق مفرد إنما أحال على جملة أو نص أو مركب نحوي فيما يسمى بضمير الشأن كما في قوله:

ـ أَقُولُ لأَصْحَابِي ارْفَعُونِي فَأَنَّهُ يَقَرُّ بِعَيْنِي أَنْ سُهَيْلٌ بَدَا لِيَ

والإحالة في هذا الضمير إحالة بعدية، وذلك لمجيء المفسر بعد الضمير لا قبله، ومن ثم نقول إن مفسر هذا الضمير قد انتظمته واحتوته الجملة التي بعده، وتعطي لفظة (ارفعوني) دلالة كثيفة برغبة ملحة لدى الشاعر أن ينال مكانة مرموقة في نفوس الآخرين في الوقت الذي يشعر فيه الشاعر بتدني مكانته الاجتماعية من جراء ما كان يقوم به من نهب ولصوصية في المرحلة الأولى من حياته، ويؤكد هذا أمره لصحابيه أن ينزلاه برابية رغبة في الارتفاع لاكتساب مكانة سامية تليق به.

---

(١) رثاء النفس في الشعر العربي ص ٩٧.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(٤) الموسيقا

تعد **الموسيقا** من العناصر ذات القيمة التي ينبغي الوقوف أمامها في القصيدة، فالموسيقا إحدى الأمور المهمة في الشعر، فهي تقوم بدور أساس وفعّال في بناء القصيدة؛ ذلك أنها تعمل عمل المنسق والمنظم لهذا البناء، فالشعر (تنظيم لنسق من أصوات اللغة) [١] والموسيقا مبدأ رئيس ناظم للشعر، وهي طريقة لفرض الصورة صوتيا على الانتباه الذي قد ينهمك دون الوزن في معاني الألفاظ نفسها[٢].

---

(١) رينيه ويليك وأوستين واريين: نظرية الأدب، ص ٢٠٥. ويذهبان كذلك إلى أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين في مجمل العمل الفني وليس بمعزل عن المعنى ص٢٢١ مما يشير إلى وجود لون من التناغم بين الموسيقا والشعور المسيطر في القصيدة.

(٢) انظر كلا من: اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: د: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، ١٩٦١م، ص ٦٠ . وكادون: الأديب وصناعته، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، ١٩٦٢م، ص ١٠٨. وتذهب إليزابيث درو إلى أن سير فيليب سدني يرى أن هناك ارتباطا لا ينفصم بين الإيقاع والمعنى كما أوردت رأيه بأن المراعاة الدقيقة لعدد الألفاظ وموازينها تمثل مع الحرية المنطلقة في الخيال خاصتين مميزتين للشاعر" ينظر الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ص ٦٠.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فالإحساسات المرئية للكلمات يندر أن تحدث بمفردها إذ تصحبه عادة أشياء ذات علاقة وثيقة بها بحيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة، وأهم هذه الأشياء الصورة السمعية أي وقع جرس الكلمة على الأذن الباطنة أو أذن العقل وصورة اللفظ.[1].

كما أن الوزن ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة وفي الانتباه، ويُحدِث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى وهكذا على نحو دقيق جدا حتى إنه يستحيل إدراكه إدراكا واضحا في اللحظة الواحدة وإن كان الأثر الكلي الذي يولده كبيرا[2].

وليست الموسيقا حلية خارجية إنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس ..فهي أداة من أدوات الإيحاء في القصيدة، بل هي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس وأعمقها تأثيرا فيه، وهي صورة عميقة للشعور المسيطر على الشاعر في قصيدته[3].

---

(١) أ.أ ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم الدكتور مصطفى بدوي، ومراجعة الدكتور: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ص١٧١.

(٢) السابق: ص ١٩٨ والكلام لكوليردج في كتابه سيرة أدبية. الفصل الثامن.

(٣) عن بناء القصيدة العربية، ص١٧٣، ١٧٦.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وقد اعتمد مالك بن الريب في مرثيته على بحر الطويل التام المركب من تفعيلتين (فعولن . مفاعيلن) وهو بحر يناسب تماما الشجن والتأمل والحزن الممتد في القصيدة، ويوظفه الشاعر هنا بوصفه إطارا عاما يتعامل الشاعر مع وحداته الزمنية التي يجد فيها كثيرا من المرونة.

ونحن لن نتعامل مع البيت بوصفه وحدة وزنية أو مع الوحدة الوزنية التي تكونها التفعيلتان المتكررتان، إنما سنتعامل مع (الشطر) بوصفه وحدة وزنية تكررت بأشكال مختلفة في القصيدة، فقد قامت القصيدة في بنائها على أربعة أنماط مختلفة للوحدة الوزنية (الشطر) تعتمد على دور الزحافات والعلل في التفعيلة[1].

---

(١) تعد الزحافات والعلل ملاذا مهما للشعراء في منع الرتابة التي قد تحدث نتيجة توظيف بحر شعري واحد للقصيدة كاملة؛ ذلك أنها تقوم بدور مهم وأساس في تغيير الوحدات الوزنية داخل البيت، مما يحدّ من الرتابة الموسيقية التي تؤثر سلبا على الفن الشعري ذاته ــ وذلك إذا تم النظر لموسيقا الخليل بوصفها قالبا محكما صارما ينظم الشاعر فيه أفكاره وأحاسيسه وخواطره ــ ومن ثم تصبح هذه التغيرات التي يتيحها البحر العروضي الواحد منحة عظيمة للشاعر يضع من خلالها (بصمته الخاصة) على قصيدته، بما يمكّنه من أن يتصرف به في الوزن الواحد؛ لينتج منه عددا لافتا من الأوزان المختلفة في نسقها، ويبدو أن هذه (البصمة الموسيقية) الخاصة للشاعر هي ما دعت الدكتور شوقي ضيف للقول بأن (كل موسيقا لشاعر هي موسيقا خاصة به، فلا يوجد في موسيقا الشعر ما

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الشكل الأول: فعولن . مفاعيلن . فعولن . مفاعلن

//٥/٥ //٥/٥/٥// ٥/٥// //٥//٥

الشكل الثاني: فعولن . مفاعيلن . فعولُ . مفاعلن

//٥/٥ //٥/٥/٥// /٥// //٥//٥

الشكل الثالث: فعولُ . مفاعيلن . فعولُ . مفاعلن

//٥/ //٥/٥/٥// /٥// //٥//٥

الشكل الرابع: فعولُ . مفاعيلن . فعولن . مفاعلن

//٥/ //٥/٥/٥// ٥/٥// //٥//٥

وقد تم توظيف هذه الأشكال الوزنية للشطر وتكرارها في القصيدة حسب بنيتين موسيقيتين:

الأولى: البنية البسيطة التي تتكرر فيها وحدة وزنية واحدة بشكل مستمر يوحي بوجود نوع من الهدوء الموسيقي النسبي القائم على الرتابة التي يحدثها هذا التوالي.

=يكرر ويعاد) وأخذ يتساءل مستنكرا .. (وهل موسيقا البحتري كموسيقا ابن الرومي !!؟ أو موسيقا أبي تمام كموسيقا المتنبي!!؟) لقد رأى الرجل أنهم جميعا وإن كانوا يعزفون على أوتار قيثارة واحدة هي قيثارة القصيدة العربي فإن لكل منهم موسيقاه التي ربما ولدت معه، حيث تتجلى عند كل منهم في معرض نغمي جديد. ينظر فصول في الشعر ونقده، الدكتور: عز شوقي ضيف، ص ٥٢ ــ الصورة الفنية في شعر أبي تمام، دكتور: عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص ٢٨٠ وما بعدها.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الثانية: البنية المعقدة التي تتوالى فيها الوحدات الوزنية المختلفة من بيت لآخر مما يحدث توترا موسيقيا ينتج عن كسر مستمر للرتابة.[1]

والمتأمل للقصيدة يلاحظ وجود علاقة ارتباط بين البنية الموسيقية ـ بهذا التصور ـ والشعور المسيطر، من منطلق رأي صاحبي كتاب نظرية الأدب من (أن هناك تأثيرا وتأثرا بين الحافز الإيقاعي والمعنى العام للسياق)[2].

ففي الأبيات رقم (١٩: ٢٩) التي يتحدث الشاعر فيها عن لحظة النهاية التي أتت عليه وهو بعيد عن موطنه، ويذكر فيها الموت والتغسيل والتكفين والدفن هذه الأمور التي تحدث في النفس خوفا واضطرابا وتوترا، فإذا أضيف إليها شعور مائج بالحنين للوطن زاد الاضطراب والتوتر، وفي هذه الأبيات يوظّف الشاعر الأشكال الوزنية الأربعة جميعها، وهذا يدل ـ بداية ـ بالتوتر وكسر الرتابة:

الشكل الأول: فعولن . مفاعيلن . فعولن . مفاعلن

//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥

الشكل الثاني: فعولن . مفاعيلن . فعولُ . مفاعلن

//٥/٥ //٥/٥/٥ /٥// //٥//٥

الشكل الثالث: فعولُ . مفاعيلن . فعولن . مفاعلن

/٥// //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥

---

(١) انظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ٢٧٦ وما بعدها.

(٢) رينيه ويليك وأوستين واريين: نظرية الأدب، ص ٢٢٠.

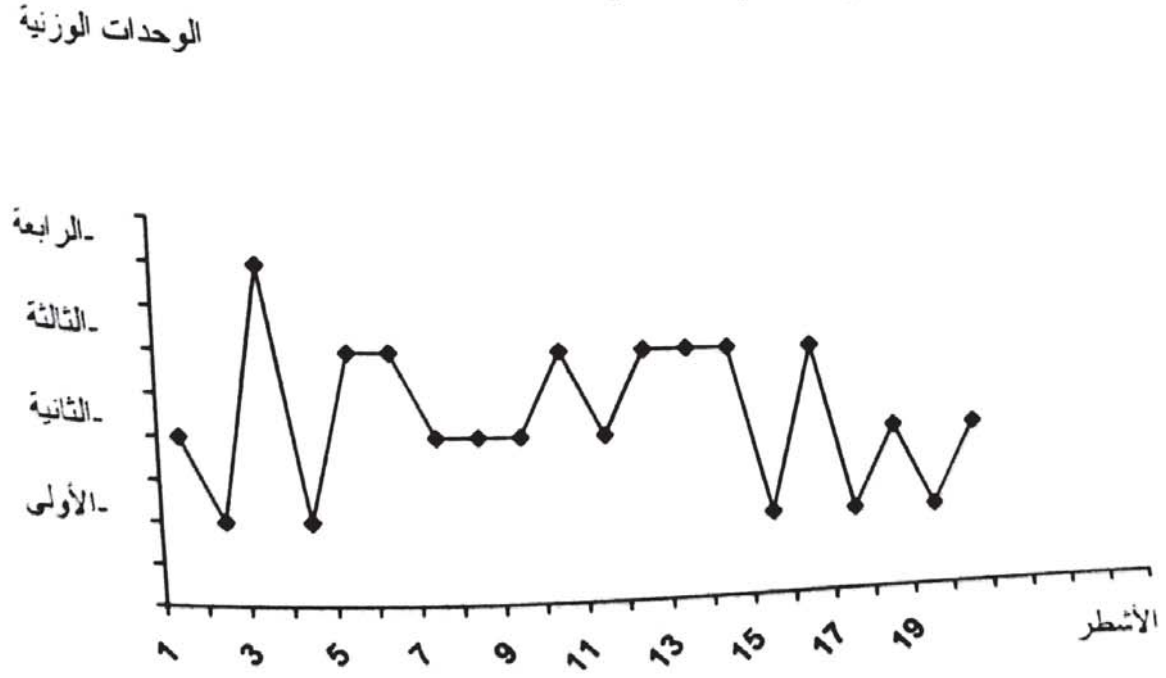
الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الشكل الرابع: فعولُ . مفاعيلن . فعولُ . مفاعلن

//٥/ //٥/٥/٥// /٥// //٥//٥

ويقوم توظيف هذه الأشكال على (البنيـــة المعقـــدة) ذات التـــوتر الموسيقي، حيث يتم التنقل بين الوحدات الوزنية بشكل لافت بما يوحي بالاضطراب والتوتر حيث نرى فيها أنه لو استمر في وحدة بنائية مـــا فإنه لا يلبث أن ينتقل لغيرها، مثلما حدث في البيت رقم (٢٢) حيـــث اعتمد الوحدة الوزنية (فعولن . مفاعيلن . فعـــولُ . مفـــاعلن) وأخـــذ يكررها لكنه ما لبث أن انتقل إلى وحدة وزنية أخـــرى مؤكـــدا علـــى التوتر الموسيقي وعدم الثبات والاستقرار.

والمخطط البياني التالي يوضح التوتر الموسيقي في الأبيات:



يتضح من عدم الاستقرار المسيطر على هذا المخطط حالـــة التـــوتر

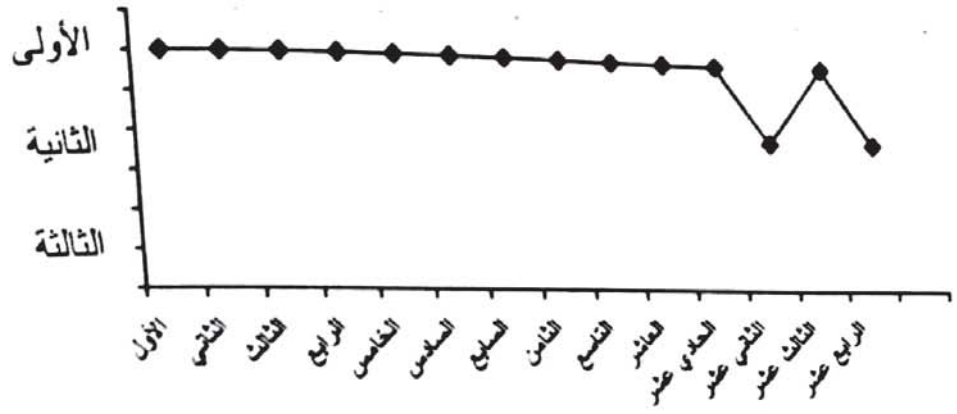
الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الموسيقي التي تنتظم هذه الفقرة من القصيدة والمتناسبة تماما مع الشعور المسيطر في الفقرة.

أما حينما يرتد الشاعر إلى الماضي ليتحدث عن صفاته الطيبة وشجاعته وقوته وإقدامه وجوده وكرمه وعفافه مما يستدعي الهدوء والاستقرار، فقد اعتمد على (البنية البسيطة) من خلال تخير وحدة وزنية واحدة – هي أقل الوحدات البنائية الوزنية توترا حيث لم تُزَحَّف فيها سوى تفعيلة واحدة وهي (فعولن . مفاعيلن . فعولن . مفاعلن) وهي الوحدة الوزنية الأساس في بحر الطويل أصلا – وقام بتكرارها مرات متوالية دون الانتقال لغيرها من الوحدات الوزنية إلا في نهاية الفقرة، حيث انتقل لوحدة وزنية أخرى هي (فعولن . مفاعيلن . فعولُ . مفاعلن) مما أحدث لونا من الهدوء الموسيقي المتناسب والشعور المسيطر في الفقرة.

والمخطط التالي يوضح توالي الوحدات الوزنية في الأبيات رقم (٣٠ : ٣٦) حيث يرصد التوالي في أربع عشرة وحدة وزنية:

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner



الأشطر

ويتضح من هذا المخطط مدى الهدوء والاستقرار الموسيقي المتناغم مع الحالة الشعورية المسيطرة على الفقرة، في مقابل التوتر الواضح من المخطط السابق عليه والمتناغم كذلك مع الشعور المسيطر على الفقرة المختبرة.

والحق أن هذا الأمر تكرر عدة مرات في مقاطع مختلفة من القصيدة منها فقرة المقدمة التي كان يتسلى فيها بذكر الغضا ويكرره مستعذبا إيّاه على لسانه، وقد تناسبت الوحدة الوزنية البسيطة مع هذا الشعور، حيث وظف الوحدة الوزنية (فعولن . مفاعيلن . فعولن . مفاعلن) وأخذ يكررها على مدى الأبيات الأربعة الأولى دون الانتقال لغيرها من الوحدات الوزنية سوى مرة واحدة في البيت الثاني الذي وظف فيه الوحدة الوزنية (فعولن . مفاعيلن . فعولُ . مفاعلن) مرة واحدة سرعان ما عاد بعدها للوحدة الوزنية المعتمدة لديه في الفقرة.

وهكذا رأينا أن الخطة الوزنية التي اعتمدها الشاعر في قصيدته هي صورة معبرة عن الشعور المسيطر في القصيدة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

خاتمـــة

وفي الختام أقدم أهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج:

* حفلت مرثية مالك بن الريب التي تعد من أكثر مرثيـــات الـــشعر العربي شهرة وذيوعا بالعديد من الظواهر الأسلوبية التـــي تـــستدعي دراستها.
* شيوع التكرار بوصفه أحد الظواهر الأسلوبية البارزة في القصيدة، حيث أدى دورا تعبيريا واضحا ووظيفة إيحائية بارزة.
* تَجلّي التكرار في القصيدة على مستويات عدة، فهناك تكرار علـــى مستوى الكلمة الواحدة ومرادفها، وتكرار على مستوى كلمتـــين، وتكرار على مستوى الجملة كاملة.
* ثمة خطة تكرارية عامة تلف القصيدة بكاملها تبدأ مع البيت الأول وتنتهي مع نهاية البيت الأخير.
* تكرار بعض المفردات في القصيدة يعطي دلالة عامة هي التأكيـــد على المفردة، ودلالة خاصة تنبع من خصوصيتها، من هذا كلمـــة (الغضا) التي تعد رمزا لوطن اغترب عنه الشاعر وتمنى العـــودة إليه، وقد كان هذا الرمز قادرا على الإيحاء بمشاعره وأحاسيـــسه وأبعاد رؤيته.
* الارتباط الوثيق بين تنامي شعور الـــشاعر بالغـــضا مـــن جهـــة وإحساسه بدنو أجله من جهة أخرى، يظهر ذلك من خلال خطـــة التكرار التي اعتمدت على تنامي التكرار للفظ مع الاستمرار فـــي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الأبيات، وهذا التنامي مرتبط بتنامي حالته النفسية، فكلما زاد إحساسه بدنو أجله تبع ذلك زيادة في تكرار الكلمة، فقد وردت الكلمة مرة واحدة في البيت الأول ومرتين في الثاني وثلاث مرات في الرابع وهكذا..

* الارتباط الواضح بين خطة تكرار (الغضا) وخطط تكرارية لكلمات ترتبط بها بشكل ما، وذلك مثل: أداة التمني (ليت) والتي تم تكراراها مع كلمة (الغضا) فيما يقارب نصف عدد مرات تكرار كلمة الغضا، والملاحظ أن التمني عامة يتردد في جنبات القصيدة من خلال تكرار جملة (ألا ليت شعري) وعلى الرغم من أن هذه الجملة قد تكررت في أبيات متباعدة أرقام (١، ٤٤، ٤٩) فإن هناك اتصالا للتمني بين هذه الأبيات، فهذا التكرار فيه تراتب طبيعي لهذا التمني الذي لم يتحقق، فكلما أحس بعدم تحقق أمر ما انتقل للأمر الذي يليه، حتى يدرك في النهاية أن هذا التمني لن يتحقق فيستسلم لقضائه المحتوم.

ومن الكلمات التي ارتبطت بالغضا وكررها الشاعر معها كلمة (الرمل) وطن الشاعر الذي يتمنى العودة إليه.

* دلالة الخطة التكرارية التي تلف القصيدة بكاملها على استمرارية الشعور بالحنين للوطن وعدم انقطاعه، ووصول هذا الشعور ذروته في ختام التجربة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

* من مستويات التكرار في القصيدة تكرار الكلمة من خلال مرادفاتها، فقد وجد تكرار متعمد لكلمة الموت ومرادفاتها، فصارت الكلمة تتردد في جنبات القصيدة فتصبح المفردة المكررة صدى للسابقة عليها واللاحقة لها، حيث وجدنا كلمات (الموت والهلاك والانتهاء والقضاء والوفاة والفناء) تلف القصيدة بكاملها، وارتبطت بها صور استلال الروح من الجسد وتقطع الأوصال والعظام البالية.
* توظيف تقنية (الارتداد للخلف) من خلال تشكيل أنموذج استرجاعي من مواقف الشاعر السابقة وصفاته وفعاله الطيبة، فهو في محاولته للخروج من العزلة والوحدة يبحث عن أشياء يتسلى بها ويستأنس في وحدته وغربته، معتمدا على تكرار قوله (وقد كنت..) وقوله (وطورا تراني..).
* تكرار مفردات بعينها مثل مفردات (القول) والنداءات لاستدعاء الآخرين، فلربما شاركه أحد نجواه، في رغبة جامحة للتواصل يحاول من خلالها التخفيف من أثر عزلته وغربته، ومن ثم يشير تكرار النداءات إلى البعد الإنساني الكامن فيها.
* تكرار أداة الاستفهام (هل) مرات عديدة في القصيدة يدل على الحالة النفسية المضطربة التي تسيطر على الشاعر في هذه المرحلة من حياته، فيحاول الخروج منها من خلال التعزي بالإجابة عما طرحه من أسئلة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

* تكرار مفردة (البكاء) في القصيدة للدلالة على جو الحزن ويتناسب مع الشعور المسيطر فيها.
* الخطط التكرارية الصغرى تحويها جميعا خطة كبرى قصد الشاعر إليها لإحداث غاية دلالية انطوت على الشعور بالحنين للوطن وتمنى الموت بكنفه، وإحداث لون من التماسك لنصه.
* مثّل التقديم والتأخير سمة أسلوبية واضحة فقد برزت هذه السمة مرات عديدة جاوزت الأربعين مرة.
* مثّل أسلوب النفي ظاهرة أسلوبية بارزة، وقد قام بدور دلالي مرتبط مع بقية أجزاء النص، فقد وقفت معظم أدوات النفي حائلا بين الشاعر ومراده، فإذا كان مراده هو العودة والقرب والتلاقي فقد حال النفي بينه وبين تحقيق هذه الأمور فلا عودة ولا قرب ولا تلاقي.
* للأفعال قيمة دلالية واضحة التأثير في القصيدة والارتباط بالشعور المسيطر فيها، وقد جاءت النسبة الغالبة للفعل الماضي حيث بلغت نسبة توظيفه ٤٩,٦٢% من مجمل نسبة توظيف الأفعال في القصيدة، ولهذا دلالته المرتبطة بالحالة النفسية المسيطرة على الشاعر الرافض لواقعه المعيش، لذا فهو يلوذ بالماضي يتسلى به عن هذا الواقع الأليم في محاولة للتخفيف من وطأة الحاضر وضغطه.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

* اتخاذ الفرس معادلا موضوعيا للتعبير عمّا وصل إليه حال الشاعر، ولإقامة مفارقة بين ماضيه وحاضره، وقد دلّت البنية التركيبية في القصيدة على هذه العلاقة بين الشاعر وفرسه، فلا ندرك أنه قد انتقل من الحديث عنْ الفرس إلى الحديث عن نفسه وذلك لوجود تراتبية توحي أن الحديث لا يزال مستمرا عن فرسه.

*جاءت نسبة توظيف الفعل المضارع ٣٦,٤٨% من مجمل نسبة توظيف الأفعال في القصيدة، وتوزّعت هذه النسبة بين الأفعال الدالة على الحال ٧٥,٥١% والأفعال الدالة على الاستقبال ٢٤,٤٩% وهذه الزيادة في نسبة توظيف الشكل الأول تتماشى مع الشعور المسيطر فلمّا كان المستقبل للموت فقد قلّت نسبة الأفعال الدالة عليه.

* توظيف الأفعال الدالة على الأمر ــ التي بلغت نسبتها ١٣,٥٣% ــ جميعها في التعبير عن لحظة الموت وما بعدها.

* الضمائر من الظواهر الأسلوبية اللافتة التي أحدثت تماسكا وترابطا في القصيدة، فقد أدّى تحرّكها داخل النص لتفعيل العلاقة بين المتلقي والنص.

* ورود جميع أنواع الضمائر (المتكلم ــ المخاطب ــ الغائب) بحيث جاءت أعلى نسبة ورود لضمائر المتكلم ٥٧,٦٧% والتي تعود كلها على الشاعر نفسه، ممّا يشير لسيطرة ذات الشاعر على النص بشكل لافت، وربما تناسب هذا مع مضمون القصيدة

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وتجربة الشاعر فيها، فهي تتناول شعوره (هـو) تجـاه الغربة والموت.

* ورود عناصر إشارية أخرى ــ باستثناء ذات الشاعر ــ متعددة ومتنوعة يمكن إرجاع الضمائر إليها، بلغـت ثلاثـين عنصرا إشاريا.

* وجود علاقة ارتباط بين البنيـة الموسـيقية والـشعور المسيطر فالأبيات التي تتحدث عن لحظة النّهاية والموت والتغسيل والتكفين واللحد، وهي الأمور التي تحدث في النفس اضطرابا وتوترا تخير لها الشاعر البنية الوزنية (المعقـدة) التـي تقـوم علـى التـوتر الموسيقي القائم على التنقل المستمر بـين الوحـدات والأشـكال الوزنية المختلفة، أما الأبيات التي يتحدث فيها الشاعر عن صفاته الطيبة مما يستدعي الهدوء والاستقرار يوظف فيها البنية الوزنيـة (البسيطة) التي تقوم على الثبات على وحدة وزنية واحدة وعـدم الانتقال منها لغيرها، وهكذا في بقية فقرات القصيدة التي يلاحـظ فيها تناسب بين البنية الوزنية والشعور المـسيطر، ممّـا يجعـل الخطة الوزنية في القصيدة معبّرة عن الشعور المسيطر فيها.

ولعل هذا ما استطاعت الدراسة أن تحققه من نتائج والله المستعان.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الملاحق

ملحق (١)

ترجمة مالك بن الريب التميمي

مالك بن الريب التميمي: واحد من أشهر شعراء الصعاليك في العصر الإسلامي[١]. وقد عاش في خلافة معاوية بن أبي سفيان، وبدأ حياته

---

(١) هو مالك بن الريب بن حوط بن قرط بن حسل بن ربيعة بن كابية بن حرقوص بن مازن بن مالك بن عمرو بن تميم، كنيته أبو عقبة، أمه شهلة بنت سنيح بن حرقوص بن مازن، أنجب ولدا أسماه عقبة وبنتا اسماها شهيلة، وقد أورد ذكر أمه في شعره حيث يقول عندما أحس بموته:

تُسَائِلُ شَهْلَةَ قُفَّالَهَا ... وَتَسْأَلُ عَنْ مَالِكٍ مَا فَعَلْ

تنظر ترجمته في: معجم الشعراء، المرزباني تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مطبعة إحياء التراث، ط١، ١٩٦٠م، وطبعة دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٧٢م. و: الأغاني، الأصفهاني، إعداد مكتب تحقيق دار إحياء التراث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، والأمالي وذيل الأمالي، وأبوعلي القالي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٦، ج١ ص ٢٢٤، العقد الفريد: ابن عبد ربه، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣، ج١ ص ٦٦، ديوان الحماسة: أبو تمام ج٢ ص ٩٣، ٩٥. والشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق: أحمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط٣، ١٩٧٧م، ج٢ ص٣٢٠. يذهب الدكتور يوسف خليف إلى أن شعراء الصعاليك جميعا قد سلكوا أسلوبا واحدا في الحياة، آمنوا بأنه الأسلوب الوحيد الذي يستطيعون به أن يرفعوا عن كواهلهم ما وضعته فوقها ظروف مجتمعهم الجغرافية وتقاليده الاجتماعية، وأوضاعه

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

متربصا بالناس وقاطعا للطريق متزعما لرفقة من الصعاليك الخارجين على المجتمع منهم (شظاظ الضبي) و(أبو حردبة المازني) وغيرهم. ويتنقّل مالك بن الريب مع هذه العصابة من البصرة إلى البحرين إلى بلاد فارس، وكان السبب الذي من أجله وقع مالك بن الريب إلى ناحية فارس أنه كان يقطع الطريق هو وأصحابه فساموا الناس شرا و طلبهم مروان بن الحكم وهو عامل على المدينة فهربوا فكتب إلى الحارث بن حاطب الجمحي وهو عامله على بني عمرو بن حنظلة يطلبهم فهربوا منه فبعث إليه الحارث رجلا من الأنصار فأخذه وأخذ أبا جردبة فبعث بأبي حردبة وتخلف الأنصاري مع القوم الذين كان مالك فيهم وأمر غلاما له فجعل يسوق مالكا فتغفل مالك غلام الأنصاري وعليه السيف فانتزعه منه وقتله به وشد على الأنصاري فضربه بالسيف حتى قتله وجعل يقتل من كان معه يمينا وشمالا ثم لحق بأبي حردبة فتخلصه وركبا إبل الأنصاري و خرجا فرارا من ذلك هاربين حتى أتيا البحرين واجتمع إليهما أصحابهما ثم قطعوا إلى فارس فرارا من ذلك الحدث الذي أحدثه مالك.

ويلتقي مالكٌ في بلاد فارس سعيدَ بن عثمان بن عفان الذي كان يقود جيش المسلمين لفتح خراسان، وقد أخذ سعيد يعتب على مالك هذا

=الاقتصادية من ضيم =وهوان وهو ذلك الأسلوب الذي جاء شعاره (الغزو والإغارة للسلب والنهب). للاستزادة ينظر: الشعراء الصعاليك، الدكتور: يوسف خليف، دار المعارف، القاهرة (د ــ ت) ص ٣١٤.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

السلوك انمشين، ويدعوه لترك الصعلكة وقطع الطريق والاشتراك في الجهاد مع المسلمين، ويوافق مالك ويشترك مع جيش المسلمين في فتح بلاد ما وراء النهر، ويتحمس للجهاد ويبلي فيه بلاء حسنا ينتشر ذكره في البلدان كلها، ويقرر مالك أن يعود لوطنه، وفي أثناء العودة يمرض ويتخلف في موضع يقال له (الطبسان) ويقضي فيه نحبه وحيدا فريدا بعيدا عن أهله ووطنه [1].

وتأتي شهرة مالك بن الريب في الصعلكة لعدة أسباب منها أنه كان شديد البطش، كما أنه كان شاعرا من الشعراء المجيدين بشعره الذي

---

(١) وردت روايات متعددة عن موته أوردها محقق ديوانه الدكتور نوري حمودي القيسي: ديوان مالك بن الريب حياته وشعره، مستلة من مجلة معهد المخطوطات العربية، مجلد ١٥، جزء ١.ص ٥٣، ص٦٢. فمنهم من قال إنه مات في أثناء عودته من خراسان للبصرة مع سعيد أو قبله، ومنهم من قال إنه مات في غزو سعيد بن عثمان بن عفان طعن فسقط وهو بآخر رمق، وقال آخرون: بل مات في (خان) فرثته الجان لما رأت من وحدته وغربته، ووضعت الجان القصيدة التي رثته بها تحت رأسه. وقد نقل الدكتور عبد القادر القط هذه الروايات جميعها وعلق عليها بقوله: إنها تحمل طبيعة المأثور الشعبي الذي لا يكون إلا حين تتجاوز القصة نطاق الوجود الفردي، ويشعر أبناء العصر أنها تعبر عن إحساس عام بوجه من وجوه الحياة والمجتمع فيضيفون إليها من خيالهم ما يشاؤون. ينظر في الشعر الإسلامي والأموي، الدكتور: عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧م، ص ١٠٩.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يعد قمّة لم يبلغها العديد من الشعراء، ويعدّ لونا جديدا في الشعر العربي بسبب ما فيه من رقّة وتعبير صادق سمح عن النفس، كما أن مالك بن الريب كان يتميز بصفات أخلاقية طيبة فقد كان من نوع السماحة والمروءة والندى، إضافة إلى الصفات الخلْقية حيث كان يتميز بجمال شديد وصل جعل بعضهم يقول إنه (كان أجمل العرب جمالا وأبينهم بيانا وأحسنهم ثيابا) وأخيرا تأتي جرأته وشجاعته وتمرّده مما جعله يتوعّد بني مروان [1].

---

(١) انظر: الأغاني: ج١ ص ٢٣٠. والشعراء الصعاليك في العصر الإسلامي: الدكتور: حسين عطوان، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص ١٧١ وما بعدها، و شعر الصعاليك منهجه وخصائصه،الدكتور: عبد الحليم حفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م، ص ١٢٦، وفي الشعر الإسلامي والأموي ص ١١٠، وقراءة في الأدب الإسلامي والأموي، الدكتور: محمد عبد العزيز موافي، مكتبة النصر، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٩٤ وما بعدها.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ملحق (٢)

مرثية مالك بن الريب

١ ــ ألا لَيتَ شِعري هَل أَبيتَنَّ لَيلَــــــةً ... بِجَنبِ الغَضا أُزجي القَلاصَ النَواجِيا

٢ ــ فَلَيتَ الغَضا لَم يَقطَعِ الرَكبُ عرضه ... وَلَيتَ الغَضا ماشى الرِكابَ لَيالِيــا

٣ ــ وَلَيتَ الغَضا يَومَ اِرتَحلنا تَقاصَــرَت ... بِطولِ الغَضا حَتّى أَرى مَن وَرائِيــا

٤ ــ لَقَد كانَ في أَهلِ الغَضا لَو دَنا الغَضا ... مَزارٌ وَلَكِنَّ الغَضا لَيسَ دانِيــــا

٥ ــ أَلَم تَرَني بِعتُ الضَلالَــــةَ بِالهُدى ... وَأَصبَحتُ في جَيشِ اِبنِ عَفّانَ غازِيا

٦ ــ وَأَصبَحتُ في أَرضِ الأَعادي بَعدَما ... أَرانِيَ عَن أَرضِ الأَعادِيِّ نائِيــا

٧ ــ دَعاني الهَوى مِن أَهلِ أَودَ وَصُحبَتي ... بِذي الطَبَسَينِ فَالتَفَتُّ وَرائِيــا

٨ ــ أَجَبتُ الهَوى لَمّا دَعاني بِزَفــرَةٍ ... تَقَنَّعتُ مِنها أَن أُلامَ رِدائِيــا

٩ ــ أَقولُ وَقَد حالَت قُرى الكُردِ بَينَنــا ... جَزى اللَّهُ عَمرا خَيرَ ما كانَ جازِيا

١٠ــ إِنَ اللَّهَ يُرجِعني مِنَ الغَزوِ لا أَكُــن ... وَإِن قَلَّ مالي طالِبا ما وَرائِيــا

١١ــ تَقولُ اِبنَتي لَمّا رَأَت وَشكَ رِحلَتــي ... سَفارُكَ هَذا تارِكي لا أَبالِيــا

١٢ــ لَعَمري لَئِن غالَت خُراسانُ هامَتي ... لَقَد كُنتُ عَن بابَي خُراسانَ نائِيــا

١٣ــ فَإِن أَنجُ مِن بابَي خُراسانَ لا أَعُد ... إِلَيها وَإِن مَنَّيتُموني الأَمانِيــا

١٤ــ فَلِلَّهِ دَرّي يَومَ أَترُكُ طائِعــا ... بَنِيَّ بِأَعلى الرَقمَتَينِ وَمالِيــا

١٥ــ وَدَرُّ الظِباءِ السانِحاتِ عَشِيَّــةً ... يُخَبِّرنَ أَنّي هالِكٌ مِن وَرائِيــا

١٦ــ وَدَرُّ كَبيرَيَّ اللَذَينِ كِلاهُمــا ... عَلَيَّ شَفيقٌ ناصِحٌ لَو نَهانِيــا

١٧ــ وَدَرُّ الرِجالِ الشاهِدينَ تَفَتكــي ... بِأَمرِيَ أَلا يَقصِروا مِن وَثاقِيــا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

١٨ــ ودرُّ الهوى من حيثُ يدعو صحابتي ودرُّ لُجاجتي ودرُّ انتهائيا

١٩ــ تذكّرتُ من يبكي عليَّ فلم أجد سوى السّيف والرُّمح الرّدينيّ باكيا

٢٠ــ وأشقرَ محبوكٍ يجرُّ عنانَهُ إلى الماء لم يترُك لهُ الموتُ ساقيا

٢١ــ يُقادُ ذليلا بعدما ماتَ ربُّهُ يُباعُ ببخسٍ بعدما كانَ غاليا

٢٢ــ ولكن بأكنافِ السُمينةِ نسوةٌ عزيزٌ عليهنَّ العيشةَ ما بيا

٢٣ــ صريعٌ على أيدي الرجالِ بقفرةٍ يُسوّونَ لحدي حيثُ حمَّ قضائيا

٢٤ــ ولمّا تراءَت عندَ مَروٍ منيتي وخلَّ بها جسمي وحانت وفاتيا

٢٥ــ أقولُ لأصحابي إرفعوني فإنّهُ قرُّ بعيني أن سُهيلٌ بدا ليا

٢٦ــ فيا صاحبي رحلي دنا الموتُ فانزلا برابيةٍ إنّي مُقيمٌ ليالِيا

٢٧ــ أقيما عليَّ اليومَ أو بعضَ ليلةٍ ولا تُعجلاني قد تبيَّنَ شانيا

٢٨ــ وقوما إذا ما استُلَّ روحي فهيّئا ليَ السدرَ والأكفانَ عندَ فنائيا

٢٩ــ وخُطّا بأطرافِ الأسنّةِ مضجعي ورُدّا على عينيَّ فضلَ ردائيا

٣٠ــ ولا تحسداني باركَ اللّهُ فيكما منَ الأرضِ ذاتَ العرضِ أن توسعا ليا

٣١ــ خُذاني فجُرّاني بثوبي إليكُما فقد كُنتُ قبلَ اليومِ صعبا قياديا

٣٢ــ وقد كُنتُ عطّافا إذا الخيلُ أدبرت سريعا لدى الهيجا إلى من دعانيا

٣٣ــ وقد كُنتُ صبّارا على القرنِ في الوغى ثقيلا على الأعداءِ عضبا لسانيا

٣٤ــ وقد كُنتُ محمودا لدى الزادِ والقِرى وعن شتمي ابنَ العمِّ والجارِ وانيا

٣٥ــ فطورا تراني في ظلالٍ ونِعمةٍ وطورا تراني والعتاقُ ركابيا

٣٦ــ ويوما تراني في رحى مُستديرةٍ تُخرّقُ أطرافُ الرماحِ ثيابيا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٣٧ـ وَقوما عَلى بئرِ السَّمينَةِ أسمعا بِها الغُرَّ وَالبيضَ الحِسانَ الروانِيا

٣٨ـ بِأَنَّكُما خَلَّفتُماني بِقَفرَةٍ تُهيلُ عَلَيَّ الريحُ فيها السَّوافِيا

٣٩ـ وَلا تَنسَيا عَهدي خَليلَيَّ بَعدَما تَقطعُ أوصالي وَتَبلى عِظامِيا

٤٠ـ وَلَن يَعدَمَ الوالونَ بَثّا يُصيبُهُم وَلَن يَعدَمَ الميراثَ مِنّي المَوالِيا

٤١ـ يَقولونَ لا تَبعُد وَهُم يَدفِنونَني وَأَينَ مَكانُ البُعدِ إِلا مَكانِيا

٤٢ـ غَداةَ غَدٍ يا لَهفَ نَفسي عَلى غَدٍ إِذا أدلجوا عَنّي وَأَصبَحتُ ثاوِيا

٤٣ـ وَأَصبَحَ مالي مِن طَريفٍ وَتالِدٍ لِغَيري وَكانَ المالُ بِالأَمسِ مالِيا

٤٤ـ فَيا لَيتَ شِعري هَل تَغَيَّرَتِ الرَّحا رحا المُثلِ أَو أَمسَت بِفَلجٍ كَما هِيا

٤٥ـ إِذا الحَيُّ حَلّوها جَميعا وَأَنزلوا بِها بَقَرا حُمَّ العُيونِ سَواجِيا

٤٦ـ رَعَينَ وَقَد كادَ الظَّلامُ يُجِنُّها يَسفنَ الخُزامى مَرَّةً وَالأَقاحِيا

٤٧ـ وَهَل أَترُكَ العيسَ العَوالي بِالضُحى بِرُكباتِها تَطو المِتانَ الفَيافِيا

٤٨ـ إِذا عُصَبُ الرُكبانِ بَينَ عُنَيزَةٍ وَبولانَ عاجُوا المُبقِياتِ النَواجِيا

٤٩ـ فَيا لَيتَ شِعري هَل بَكَت أُمُّ مالِكٍ كَما كُنتُ لَو عالَوا نَعِيَّكِ باكِيا

٥٠ـ إِذا متُّ فَاِعتادي القُبورَ وَسَلِّمي عَلى الرَمسِ أُسقيتِ السَحابَ الغَواديا

٥١ـ عَلى جَدَثٍ قَد جَرَّتِ الريحُ فَوقَهُ تُرابا كَسَحقِ المَرنُباتِيِّ هابِيا

٥٢ـ رَهينَةُ أَحجارٍ وَتُربٍ تَضَمَّنَت قَرارَتُها مِنّي العِظامَ البَوالِيا

٥٣ـ فَيا صاحِبا إِمّا عَرَضتَ فَبلغن بَني مازِنٍ وَالرَيبَ أَن لا تَلاقِيا

٥٤ـ وَعَرِّ قَلوصي في الرِكابِ فَإِنَّها ستَفلِقُ أَكبادا وَتبكي بَواكِيا

٥٥ـ وَأَبصَرتُ نارَ المازِنِيّاتِ موهِنا بِعَلياءَ يُثنى دونَها الطَرفُ رانِيا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٥٦ــ بعودِ النّجوج أضاءَ وَقودُها مَها في ظِلالِ السِّدرِ حورا جَوازِيا

٥٧ــ غَريبٌ بَعيدُ الدارِ ثاوٍ بِقَفرَةٍ يَدَ الدَّهرِ مَعروفا بِأَن لا تَدانِيا

٥٨ــ تَحَمَّلَ أَصحابي عَشاءً وَغادَروا أَخا ثِقَةٍ في عَرصَةِ الدارِ ثاوِيا

٥٩ــ أُقَلِّبُ طَرفي حَولَ رَحلي فَلا أَرى بِهِ مِن عُيونِ المُؤنِساتِ مُراعِيا

٦٠ــ وَبِالرَّملِ مِنّا نسوَةٌ لَو شَهِدنَني بَكَينَ وَفَدَّينَ الطَبيبَ المُداوِيا

٦١ــ وَما كانَ عَهدُ الرَّملِ عِندي وَأَهلِهِ ذَميما وَلا وَدَّعتُ بِالرَّملِ قالِيا

٦٢ــ فَمِنهُنَّ أُمّي وَابنَتايَ وَخالَتي وَباكِيَةٌ أُخرى تَهيجُ البَواكِيا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثبت لأهم المصادر والمرجع

أولا: المراجع العربية

١ــ إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: الدكتور محمد العبد، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م.

٢ــ أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، شفيع السيد (الدكتور): مجلة إبداع، ع٦، يونيه ١٩٨٤م.

٣ــ الأسلوبية الحديثة: محمود عياد (الدكتور) مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١م.

٤ــ الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية: فتح الله أحمد سليمان، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة.

٥ــ الأسلوب والأسلوبية: عبد السلام المسدي (الدكتور) الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣.

٦ــ الأسلوبية والخطاب الشعري: الشريف الرضي نموذجا، محمود أحمد الطويل، سلسلة كتابات نقدية، رقم (١٥٨) الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٦م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٧ـ أصول الخطاب في النظرية النحوية العربية (تأسيس نحو النص) محمد الشاوش (الدكتور) سلسلة اللسانيات، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ٢٠٠١م.

٨ـ الأغاني: الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد القرشي الأموي) : إعداد مكتب تحقيق دار إحياء التراث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

٩ـ الأمالي وذيل الأمالي: القالي (أبو علي إسماعيل بن القاسم البغدادي): مطبعة دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٣٦م.

١٠ـ بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل (الدكتور) سلسلة عالم المعرفة، رقم١٦٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.أغسطس، ١٩٩٢م.

١١ـ البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب (الدكتور) سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.

١٢ـ تحولات بنية التكرار في شعر محمود حسن إسماعيل، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٧.

١٣ـ تحولات الشعرية العربية: صلاح فضل (الدكتور) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م.

١٤ـ التركيب اللغوي للأدب: لطفي عبد البديع (الدكتور) دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٩م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

١٥ــ التكرار في الشعر: فاطمة محجوب (الدكتورة) مجلة الشعر، أكتوبر، ١٩٧٧م.

١٦ــ التكرار وتماسك النص، قصائد القدس لفاروق جويدة نموذجا: جودة مبروك محمد (الدكتور) مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٨م.

١٧ــ جمهرة أشعار العرب: أبو زيد القرشي، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة. ٢٣

١٨ــ حديث الأربعاء: الدكتور طه حسين، جـ١، دار المعارف، االقاهرة، ط١٢.

١٩ــ خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: البغدادي (عبد القادر بن عمر) تحقيق وشرح: محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٨٣م.

٢٠ــ خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، دراسة وتحليل ونقد: محمد صادق حسن عبد الله، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ٣١١، دون تاريخ.

٢١ــ دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة: سعيد بحيري (الدكتور) مكتبة زهراء الشرق، القاهرة.

٢٢ــ ديوان الحماسة: أبو تمام، تحقيق الدكتور: عبد المنعم أحمد صالح، سلسلة الذخائر ٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٢٣ــ ديوان دريد بن الصمة: دريد بن الصمة: تحقيق الدكتور: عمر عبد الرسول، سلسلة ذخائر العرب (٥٩) دار المعارف القاهرة، ١٩٨٥م.

٢٤ــ ديوان مالك بن الريب، حياته وشعره: تحقيق: نوري حمودي القيسي (الدكتور) مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية، مجلد ١٥، جزء ١.

٢٥ــ الرثاء: شوقي ضيف (الدكتور) سلسلة فنون الأدب العربي، الفن الغنائي ، دار المعارف، القاهرة، ط٤.

٢٦ــ رثاء النفس في الشعر العربي: عبد الله أحمد باقازي (الدكتور) المكتبة الفيصلية، ودار الجيل للطباعة، ١٩٨٧م، القاهرة.

٢٧ــ شرح الرضي على كافية ابن الحاجب: الشريف الرضي تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر، مؤسسة الصادق، طهران، ١٩٧٨م.

٢٨ــ شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية: محمد أبو مراد (الدكتور) دار الكتب الحديثة، عمان، ٢٠٠٣م.

٢٩ــ الشعر الجاهلي تفسير أسطوري: مصطفى عبد الشافي الشورى (الدكتور) لونجمان، سلسلة الشعر والشعراء، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٣٠ـ الشعراء الصعاليك: يوسف خليف، دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ.

٣١ـ الشعراء الصعاليك في العصر الإسلامي: حسين عطوان (الدكتور)، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

٣٢ـ شعر الصعاليك منهجه وخصائصه: عبد الحليم حفني (الدكتور):الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ١٩٨٧م

٣٣ـ الشعر والشعراء: ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم): تحقيق: أحمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط٣، ١٩٧٧م.

٣٤ـ الصورة الفنية في شعر أبي تمام: عبد القادر الرباعي (الدكتور):المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م.

٣٥ـ الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها: علي البطل (الدكتور) دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٣م.

٣٦ـ ظاهرة الإقحام في التراكيب اللغوية: خالد بن عبد الكريم بسندي (الدكتور) رسالة دكتوراة مخطوطة بمعهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ٢٠٠١م.

٣٧ـ العقد الفريد: ابن عبد ربه (أحمد بن محمد الأندلسي) لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٣٨ــ علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته: صلاح فضل (الدكتور) ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ١٩٨٥م.

٣٩ــ علم لغة النص: النظرية والتطبيق، عزة شبل محمد (الدكتورة)، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٧م.

٤٠ــ عن بناء القصيدة العربية: علي عشري زايد (الدكتور) مكتبة النصر، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م.

٤١ــ فصول في الشعر ونقده: شوقي ضيف(الدكتور) دار المعارف، القاهرة.

٤٢ــ فلسفة الضمير: الأستاذ علي النجدي ناصف، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، ج٢٠، ١٩٦٦م.

٤٣ــ في الشعر الإسلامي والأموي: عبد القادر القط (الدكتور): دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧م، ص ١٠٩.

٤٤ــ في النص الأدبي: قراءة نقدية في الأدب الإسلامي و الأموي: الدكتور عبد الحميد شيحة، دار النصر للتوزيع والنشر، القاهرة، ١٩٩٦م.

٤٥ــ قراءة في الأدب الإسلامي والأموي: محمد عبد العزيز موافي (الدكتور) مكتبة النصر، القاهرة، ١٩٩٢م.

٤٦ــ قراءة في شعر الخيل: أبو القاسم أحمد رشوان (الدكتور) دار العلم، القاهرة، ٢٠٠٠م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٤٧ــ قضايا الشاعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٨، ١٩٦٢م.

٤٨ــ لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢م.

٤٩ــ لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب: محمد خطابي (الدكتور)، المركز الثقافي العربي ط١، ١٩٩١م.

٥٠ــ اللغة العربية معناها ومبناها: تمام حسان (الدكتور) دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٤م.

٥١ــ مرجع الضمير في القرآن الكريم، مواضعه وأحكامه وأثره في المعنى والأسلوب، محمد حسنين صبره (دكتور) دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١م.

٥٢ــ معجم الشعراء: المرزباني (أبو عبيد عبد الله بن محمد بن عمران) تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مطبعة إحياء التراث، ط١، ١٩٦٠م.

٥٣ــ مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا طرابلس، ١٩٩١م.

٥٤ــ المفضليات: المفضل الضبي: تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٧٩م.

٥٥ــ النقد التطبيقي التحليلي: عدنان خالد عبد الله، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثانيا: المراجع المترجمة

١ــ أ.أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي: ترجمة وتقديم الدكتور مصطفى بدوي، ومراجعة الدكتور: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة.

٢ــ اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ترجمة: دكتور محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، ١٩٦١م.

٣ــ برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية: ترجمة الدكتور: محمود جاب الرب، القاهرة، ١٩٨٧م.

٤ــ كادون: الأديب وصناعته: ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، لبنان، بيروت، ١٩٦٢م.

٥ــ يوري لوتمان: تحليل النص الشعري: ترجمة الدكتور: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.

٦ــ رينيه ويليك: مفاهيم نقدية: ترجمة: دكتور: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع١١٠، فبراير ١٩٨٧م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٧ـ رينيه ويليك وأوستين وارين: نظرية الأدب: مراجعة الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم، دمشق، ١٩٧٢م.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

١-Jean Dubois:Dictionnaire de linguistique. Librairie larousse. Paris.France. ١٩٨٩.

٢-Jhon Cohen: structure du langage poétique .nouvelle bibliothèque scientifique.flammrion.Paris.France ١٩٦٦.

٣-Marc Angenot et autres :théorie litteraire. presses universitaire de France.١ed ١٩٨٩.

٤-Roman Jakobson: questions de poétique. editions du seuil.Paris France.

٥- Paisloy W. ١٩٦٩ styding style as deviation from en coding norms. In gerdner. G. et al (eds) the analysis of communication content.

٦- Wetherill. P m ١٩٧٤ the literary text. An examination of critical methodology. Oxford.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٣
ــ التكرار	١١
ــ الأفعال	٣٣
ــ الضمائر	٤١
ــ الموسيقا	٥٥
ــ خاتمة	٦٣
ــ ملاحق	٦٩
ــ ملحق (١) ترجمة مالك بن الريب التميمي	٦٩
ــ ملحق (٢) نص مرثية مالك بن الريب التميمي	٧٣
ــ ثبت لأهم المصادر والمراجع	٧٧

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner